ΧΩΡΑ, ΣΕ ΒΛΕΠΩ

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 Δαουτάκη, Περικλής Δουβίτσας

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

Παραγωγή-διάθεση:
Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, Ασκληπιού 6, 10680 Αθήνα
www.nefelibooks.com

ΧΩΡΑ, ΣΕ ΒΛΕΠΩ

ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΝΕΦΕΛΗ
ΑΘΗΝΑ 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χώρα, σε βλέπω

Ξανακοιτάζοντας τον 20ό αιώνα του ελληνικού σινεμά **11**
Δημήτρης Παπανικολάου, Αφροδίτη Νικολαΐδου

4 Νοεμβρίου 1913
Η μάχη της Τζουμαγιάς 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 **31**
Βασιλική Τσιτσοπούλου

30 Δεκεμβρίου 1928
Ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* κυκλοφορεί με άρθρο: «Αι πρώται των ελληνικών ταινιών»

Οι σταρ του ελληνικού κινηματογράφου: μια ξένη και γυναικεία υπόθεση **41**
Όλγα Κουρέλου

22 Απριλίου 1929
Η *Αστέρω* του Δημήτρη Γαζιάδη κάνει πρεμιέρα στον αθηναϊκό κινηματογράφο *Σπλέντιτ*

Η δόμηση της κινηματογραφικής χρονικότητας **47**
Βρασίδας Καραλής

25 Ιανουαρίου 1932
Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας κάνει πρεμιέρα στην Αθήνα

Η μετάβαση στη μηχανική αναπαραγωγή του ήχου **59**
Franklin L. Hess

3 Δεκεμβρίου 1944
Ξεσπούν τα Δεκεμβριανά

Λαϊκός κινηματογράφος και τραυματικό παρελθόν **67**
Χρήστος Δερμεντζόπουλος

29 Οκτωβρίου 1950
Ανασύσταση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ)

Τουρισμός, κινηματογράφος και δημιουργία μιας εμπορικής ταυτότητας για την Ελλάδα **77**
Λυδία Παπαδημητρίου

Αύγουστος 1954
Η πρώτη διαφήμιση της ελληνικής μηχανής προβολής «Αθηνά» δημοσιεύεται στο περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ*

Σημειώσεις για την υλική κινηματογραφική κληρονομιά, προς μια ιστοριογραφία του «εθνικού» σινεμά πέρα από τα όρια της αναπαράστασης **83**
Γκέλυ Μαδεμλή

5 Ιουνίου 1955
Η 20th Century Fox οργανώνει συνέντευξη Τύπου, όπου ανακοινώνει την παραγωγή της ταινίας *Το παιδί και το δελφίνι*

Χόλιγουντ, ελληνικές αρχαιότητες και η καλοσύνη των ξένων **89**
Δημήτρης Πλάντζος

15 Αυγούστου 1957
Ο Μιχάλης Κακογιάννης γυρίζει τα πλάνα από την περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Τήνου για την τελευταία σκηνή της ταινίας *Το τελευταίο ψέμμα*

Άλαλα τα χείλη των ευσεβών **97**
Σύλλας Τζουμέρκας

3 Αυγούστου 1961
Διακόπτεται με επέμβαση της αστυνομίας η πρώτη προβολή της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο*

Αντικομμουνισμός και ελληνικός κινηματογράφος **103**
Ελένη Κούκη

26 Μαΐου 1962
Η *Ηλέκτρα* κερδίζει το Βραβείο Καλύτερης Κινηματογραφικής Μεταφοράς στο Φεστιβάλ των Καννών

Κινηματογραφώντας το (τραγικό) παρελθόν **111**
Ασπασία-Μαρία Αλεξίου

27 Μαΐου 1963
Πεθαίνει στο νοσοκομείο ο βουλευτής της Αριστεράς, Γρηγόρης Λαμπράκης, μετά από δολοφονική απόπειρα εναντίον του

Πολιτικό τραύμα και ντοκιμαντέρ **121**
Μαρία Χάλκου

18 Απριλίου 1966
Το χώμα βάφτηκε κόκκινο, υποψήφιο για Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας

Ελληνικός κινηματογράφος και η έννοια του είδους **129**
Αθηνά Καρτάλου-Αντούκου

30 Νοεμβρίου 1968
Εκδίδεται το βιβλίο *Découverte du cinéma grec* της Αγλαΐας Μητροπούλου

Ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου στην Ελλάδα **137**
Αφροδίτη Νικολαΐδου

1968-1972
Ο Παύλος Ζάννας μεταφράζει στη φυλακή το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*

Δικτατορία και κινηματογραφική εικόνα **147**
Κωστής Κορνέτης

Σεπτέμβριος 1969
Εκδίδεται το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*

Η ελληνική κινηματογραφική κριτική **153**
Μαρία Παραδείση

3 Δεκεμβρίου 1973
Ο Αστερισμός της Παρθένου κάνει πρεμιέρα στις ελληνικές αίθουσες

Φόρμα, αφήγηση, ψέμα κι εξομολόγηση: Η κινηματογραφική σταρ στη μακρά δεκαετία του '60 **159**
Βασιλική Λαζαρίδου

24 Ιουλίου 1974
Αποκατάσταση της Δημοκρατίας

Οικογενειακά συναισθήματα και ελληνικός κινηματογράφος στα μεταπολιτευτικά χρόνια: συλλογισμός και παραδείγματα **167**
Παναγής Παναγιωτόπουλος

1975
Ο Ροβήρος Μανθούλης γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής της ΕΡΤ

Η συμβίωση κινηματογράφου και τηλεόρασης στη Μεταπολίτευση **175**
Ειρήνη Σηφάκη

27 Ιανουαρίου 1977
Κηδεύεται ο Φιλοποίμην Φίνος

Κινηματογραφική παραγωγή και στούντιο **183**
Άννα Πούπου

25 Απριλίου 1977
Η Μπέττυ Βακαλίδου διαβάζει στη σκηνή του θεάτρου Λουζιτάνια την ανακοίνωση των τρανς σεξεργατριών ενάντια στο νομοσχέδιο για τα αφροδίσια

Σεξουαλική ταυτότητα και ταυτότητα φύλου στον ελληνικό κινηματογράφο **191**
Κωνσταντίνος Κυριακός

3-8 Οκτωβρίου 1977
Λαμβάνει χώρα το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου '77

Το Αντι-Φεστιβάλ των Κινηματογραφιστών – Παραλλαγές σ' ένα βαρύ πεπόνι **199**
Ρέα Βαλντέν

2 Ιουλίου 1978
Πεθαίνει στο Παρίσι ο Άρης Αλεξάνδρου

Λογοτεχνία και ελληνικός κινηματογράφος **211**
Δημήτρης Παπανικολάου

13 Νοεμβρίου 1978
Αρχίζει το 1ο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας

Η «στιγμή» της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους **221**
Μανώλης Κρανάκης

18 Φεβρουαρίου 1983
Τίθεται σε ισχύ ο νόμος 1329/1983 για το οικογενειακό δίκαιο

Αρχειοθετώντας την αισθητική της ταινίας *Η τιμή της αγάπης* **229**
Ιουλία Μέρμηγκα

1985
Κυκλοφορεί η πρώτη ελληνική βιντεοταινία μυθοπλασίας

Η σύντομη ζωή της ελληνικής βιντεοταινίας στη δεκαετία του 1980 **239**
Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη

13 Οκτωβρίου 1988
Η προβολή της ταινίας *Ο τελευταίος πειρασμός* προκαλεί διαδηλώσεις και καταστροφές στους κινηματογράφους της Αθήνας

Ο νόμος δυτικά του σελιλόιντ: Το πάθος για λογοκρισία κι ο θεατής ως όχλος **245**
Αλέξανδρος Παπαγεωργίου

Νοέμβριος 1988
Ο Αντρέας Παγουλάτος πραγματοποιεί στην Ελλάδα την πρώτη ξεχωριστή εκδήλωση με αποκλειστικό αντικείμενο το ντοκιμαντέρ, με τον τίτλο «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα»

Από το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα στο ελληνικό ντοκιμαντέρ **253**
Κωνσταντίνος Αϊβαλιώτης

20 Φεβρουαρίου 1991
Διαδηλωτές γκρεμίζουν τον γιγαντιαίο ορειχάλκινο ανδριάντα του Ενβέρ Χότζα θεμελιωτή της κομμουνιστικής Αλβανίας

Ο Αλβανός μετανάστης/«Άλλος» στον ελληνικό κινηματογράφο **261**
Philip E. Phillis

Ιανουάριος 1992
Αποφασίζεται ο αποκλεισμός της σκηνοθέτιδας Φρίντας Λιάππα και της ταινίας της από τα Κρατικά Βραβεία Κινηματογράφου

Το αποσιωπημένο γυναικείο βλέμμα στο ελληνικό σινεμά **269**
Νίκος Βασιλόπουλος

20 Νοεμβρίου 1994
Απονομή βραβείων του 35ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Ο Αλέξης Μπίστικας στη σκηνή της απονομής

HIV/AIDS: Η χαμένη αναπαράσταση **279**
Γιώργος Σαμπατακάκης

27 Οκτωβρίου 1995
Πρώτη δημόσια προβολή ταινίας στην Ελλάδα, με ψηφιακό ήχο DTS

Η μετάβαση στον ψηφιακό ήχο στην Ελλάδα **285**
Ηλέκτρα Βενάκη

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

Η διαφορά των γενεών στον ελληνικό κινηματογράφο **293**
Κώστας Περούλης

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

Αφηγήματα «εκσυγχρονισμού» της ελληνικής πόλης και ελληνικός κινηματογράφος **301**
Φοίβος Καλλίτσης

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 ΟΡΘΡΟΣ **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**
IDÉES 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[1]

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 –ό,τι 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 πλαίσιό 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 εμπίπτουν 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, ανοίκειες συνθέσεις· που βασίζονταν στην κινηματογραφική αίθουσα αλλά και χρησιμοποιούσαν τα νέα μέσα και τη δυνατότητα των νέων θεατών για διαδραστικότητα· που δημιουργούσαν μια έμπρακτη «αρχειακή 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.[2]

Πολύ συχνά η δημόσια προβολή και η συζήτηση ταινιών από τον 20ό αιώνα του ελληνικού κινηματογράφου μετατράπηκαν έτσι σε γεγονός· ανέπτυξαν νέες πλατφόρες διαλόγου· έφτιαξαν νέα δίκτυα συμμετοχής για μια νέα γενιά με ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο και εντελώς καινούριους αλφαβητισμούς 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. *Ανθρωπόκαινος, Προορισμός: Ταξίδι*). Αντίστοιχα, οι *Α-κατάλογοι* του Φεστιβάλ συνιστούν λοξές ματιές πάνω στο πρόγραμμα κάθε χρονιάς. Ο *Α-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 Α-κατάλογος*, Νεφέλη, Αθήνα 2021. Βλ. επίσης και τις πρωτοβουλίες της Ταινιοθήκης της Ελλάδος για την αποκατάσταση και διάδοση ταινιών του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου (*Οι Απάχηδες 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»[3], 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»[4], ρίχνοντας αφετέρου μια νέα ιστορική ματιά στο ελληνικό σινεμά, που δεν θα ήταν απλά «ιστορική ή αρχειακή, αλλά υπήρξε κριτικά γενεαλογική».[5]

---

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, εξαρχής, 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 καταγράφει 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, Γιάννη 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.[6] 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)[7], 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[8] αλλά και τη συγκινητική υποδοχή της ταινίας *Idées Fixes / Dies Irae (Παραλλαγές στο ίδιο θέμα)* της Αντουανέττας 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/

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 αβαγκάρντ 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.[9]

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 Hortje 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».[10]

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.[11] 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 Τσιτσοπούλου 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 τέτοιον 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 μέσων.

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 τεχολογιών 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 αλφαβητισμούς. 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»[12]). 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.[13]

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[14] – σε μια αφήγηση που μοιάζει νομοτελειακή (αυτό φαίνεται άλλωστε και στα επίθετα που χρησιμοποιούνται, από το «πρώιμος» στο «σύγχρονος»), με τον όρο «σύγχρονο», 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 Θέος, Φώτος Λαμπρινός, 1963),…*μέχρι το πλοίο* (Αλέξης Δαμιανός, 1966), *Κιέριον* (Δήμος Θέος, 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*, χ.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.

τικοκοινωνικοοικομικής 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.[15] 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. Λειτούργησε, 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.[16]

---

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 Kazakopoulou, 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 αρχειακή 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*, MIET, 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* Πολίτικη 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), υπονόμευσε συχνά τις αναπαραστάσεις της εθνικής αφήγησης (*Τον καιρό των Ελλήνων* του Λ. Παπαστάθη, 1981· *Μεγαλέξαντρος* του Θ. Αγγελόπουλου, 1980), ερεύνησε 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. Hepp 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 προξενιό 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 ανοιχτό 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 «πάω σινεμά», τη διαδραστική επιλογή των θεατών.[17] 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).[18]

Οι τάσεις που περιγράφουμε δεν αναζητούν μια ιστορία κινηματογράφου σταθερή και αμετάβλητη ούτε μια «σφαιρική ιστορία» (total history)[19] 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», *Historein* 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»[20] 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.[21]

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.[22] 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. *Αυτ.*, σ. 21.

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

22. Μια χρήσιμη (και για αρχειακούς 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.[23] 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 πρότεινε 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, Καίημπριτζ & 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 αντιπαραβολή 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-

κλησης 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, αρχειακή, 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, μολονότι 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 ανοιχτό 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 ανοιχτό 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 αρχειακής 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*.

4 Νοεμβρίου 1913

Η μάχη της Τζουμαγιάς 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
Indiana University

ΣΤΑ ΜΕΣΑ της δεκαετίας του 1990, το Pacific Film Archive του Πανεπιστημίου Μπέρκλεϊ της Καλιφόρνιας έλαβε από έναν δωρητή με έδρα το Σαν Φρανσίσκο, ο οποίος προτίμησε να κρατήσει την ανωνυμία του, ένα φθαρμένο βαλιτσάκι που περιείχε έξι μπομπίνες πρωτότυπου φιλμ νιτρικής κυτταρίνης. Το βαλιτσάκι στάλθηκε στο Film & Television Archive του UCLA για να αποθηκευτεί εκεί, ώσπου κίνησε το ενδιαφέρον ενός συντηρητή, του Blaine Bartell. Ο Bartell ταυτοποίησε το υλικό ως μη μυθοπλαστική ταινία του 1913, που σχετιζόταν με τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913. Καθώς η κόπια δεν ήταν αμερικανικής προέλευσης και δεν ήταν άμεσα αναγνωρίσιμη ως σημαντικό (κινηματογραφικο-)ιστορικό τεκμήριο, παρέμεινε για δεκαετίες εκτός του προγράμματος συντήρησης και αποκατάστασης, το οποίο καθορίζεται και από τις προτεραιότητες που θέτουν οι χορηγοί. Στην εκατονταετηρίδα της κινηματογράφησης του υλικού, η οποία συνέπεσε με το Festival of Preservation του 2013 που ετοίμαζε το UCLA, εμφανίστηκε μια προοπτική χρηματοδότησης. Έτσι δόθηκε η ευκαιρία να αποκατασταθεί η κόπια και να προβληθεί στο φεστιβάλ, υπό τον τίτλο *With the Greeks in the Firing Line* (*Με τους Έλληνες στη γραμμή του πυρός*).[1] Η κόπια περιλαμβάνει επαναμονταρισμένο υλικό από δύο διαφορετικές ταινίες. Μόνο τα πνευματικά δικαιώματα του ενός από τα δύο μέρη της, το οποίο αντιστοιχεί στα πρώτα 1184 μέτρα, περίπου, και δεν

1. Η κόπια συντηρήθηκε φωτοχημικά, αποκαταστάθηκε και ψηφιοποιήθηκε το 2013, με την υποστήριξη του Ινστιτούτου Packard Humanities και του Stanford Theatre Film Laboratory.

έχει τίτλους αρχής, είχαν αρχικά κατοχυρωθεί για διανομή στις ΗΠΑ, με τον τίτλο που δόθηκε σε ολόκληρη την αποκαταστημένη κόπια. Το υπόλοιπο (260 μέτρα) είναι ένα διασωθέν «ορφανό» στην καθομιλουμένη των ταινιοθηκών, δηλαδή ένα έργο εγκαταλελειμμένο από τον ιδιοκτήτη του ή τον κάτοχο των πνευματικών του δικαιωμάτων.[2] Μια εκδοχή του *With the Greeks* προβλήθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο και σε άλλες αγγλόφωνες αγορές με τον ίδιο τίτλο, αρχής γενομένης τον Νοέμβριο του 1913. Άλλες εκδοχές του υλικού διαφημίστηκαν σε γερμανόφωνες περιοχές ως *Mit der Kamera in der Schlachtfront* [Με την κάμερα στο πεδίο της μάχης] και στη Γαλλία ως *Sous la Mitraille* [Κάτω από τους κανονιοβολισμούς]. Τον ίδιο μήνα, μια άλλη εκδοχή προβλήθηκε στην Αθήνα, με τον τίτλο *Η μάχη της Τζουμαγιάς*.

Το επεξηγηματικό κείμενο στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ του UCLA περιέγραφε την κόπια ως «γερμανικό πολεμικό ντοκιμαντέρ», με βάση τη γερμανική κινηματογραφική βιβλιογραφία.[3] Η εθνικοποίηση αυτή είναι αμφισβητήσιμη, όπως θα υποστηρίξω. Πράγματι, μια γερμανική εταιρεία παραγωγής, η Express-Films Co., και ο εκπρόσωπός της, Robert Schwobthaler, ήταν οι καταγεγραμμένοι κάτοχοι των πνευματικών δικαιωμάτων του *With the Greeks*. Ωστόσο, οι πολυεθνείς εκδοχές του *With the Greeks* αποτελούν εξίσου μέρος της ιστορίας του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου και αυτής του πρώιμου γερμανικού κινηματογράφου για λόγους που υπερβαίνουν τα όρια της ιστορίας του σινεμά. Η κόπια του Σαν Φρανσίσκο είναι, επίσης, μέρος της ιστορίας του πρώιμου αμερικανικού κινηματογράφου, επειδή στη σωζόμενη μορφή της είναι το προϊόν μιας νέας επεξεργασίας άγνωστης χρονολογίας, που απευθυνόταν ειδικά σε Ελληνοαμερικανούς θεατές. Οι προβολές πιθανότατα συνεχίστηκαν καιρό μετά τις αρχές του 1914, όταν η κατοχυρωμένη εκδοχή του *With the Greeks* έκανε

2. Η κατηγορία «ορφανό» είναι μια σχετικά νέα προσθήκη στις κινηματογραφικές σπουδές, αν και οι αρχειονόμοι τη χρησιμοποιούν από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, καθώς, έχοντας στη διάθεσή τους περιορισμένους πόρους για τη συντήρηση ταινιών, χρειάστηκε να διαχειριστούν τεράστια αποθέματα υλικού σε κίνδυνο αποσύνθεσης και ένα νέο διεθνές καθεστώς σχετικά με το δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας. Για στενούς και διευρυμένους ορισμούς του κινηματογραφικού ορφανού και τις προεκτάσεις τους, βλ. τις διαθέσιμες πηγές στον ιστότοπο του Orphan Film Symposium: https://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html. Ευρύτεροι ορισμοί του αρχειακού ορφανού συμπεριλαμβάνουν έργα που κατατάσσονται σε αμφισβητούμενες περιοχές της κινηματογραφικής κληρονομιάς ή έργα που δεν διεκδικεί κανείς, πέρα από τα νομικά όρια της πνευματικής ιδιοκτησίας και του κοινού κτήματος.

3. Jan-Christopher Horak, «From the Director», *UCLA Festival of Preservation 16*, χωρίς σελιδαρίθμηση· Blaine Bartell, «With the Greeks in the Firing Line 1913», σ. 28. Στη σύνοψη αναφέρεται λανθασμένα ο Cherry Kearton ως παραγωγός. Βλ. επίσης, Jan-Christopher Horak, «With the Greeks in the Firing Line 1913» (22 Απριλίου 2013), διαθέσιμο στο: https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2013/04/22/greeks-firing-line-1913.

πρεμιέρα στις ΗΠΑ. Ταυτόχρονα, οι ίδιες παράμετροι που περιπλέκουν την απόδοση της κόπιας σε μια χώρα είναι αυτές που επικυρώνουν την ιδιότητά του *With the Greeks* ως ντοκιμαντέρ. Κατά γενική παραδοχή, το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους, όπως το γνωρίζουμε σήμερα, εμφανίστηκε και ξεκίνησε να εξελίσσεται αφότου άρχισε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.

Οι ειδικές συνθήκες που καθόρισαν την έκταση, το περιεχόμενο και τη μορφολογική οργάνωση του *With the Greeks* συνέπεσαν με την πτώση της κερδοφορίας των σύντομων μη μυθοπλαστικών έργων, τα οποία αποτελούσαν τον κατ' εξοχήν τομέα της Express-Films και το στήριγμα της κινηματογραφικής παραγωγής και προβολής, τόσο στη Γερμανία όσο και πανευρωπαϊκά, μέχρι τη δεκαετία του 1910.[4] Το εντυπωσιακό περιεχόμενο και η καινοφανής διάρκεια του *With the Greeks* προσφέρονταν για εκμετάλλευση με το νέο σύστημα αποκλειστικών δικαιωμάτων (Monopolfilm). Το σύστημα Monopolfilm στόχευε να ενισχύσει τα κέρδη των παραγωγών με μεγαλύτερες ταινίες, συνήθως μυθοπλαστικές με ιδιαίτερες δυνατότητες προώθησης, όπως τα εξαιρετικά δημοφιλή γερμανικά και δανέζικα δράματα στα οποία πρωταγωνιστούσε η Asta Nielsen. Καθώς προωθήθηκε ως Monopolfilm, το *With the Greeks* έγινε η μεγαλύτερη οικονομική επιτυχία της Express-Films.[5] Επρόκειτο για μια συμφέρουσα επένδυση: η ελληνική κυβέρνηση, ως αγοράστρια των υπηρεσιών της εταιρείας, κάλυψε τα ταξιδιωτικά έξοδα και αγόρασε κόπιες σε θετικό προς 1,64 μάρκα ανά μέτρο. Η Express-Films κράτησε τα αρνητικά, διατηρώντας τα αποκλειστικά δικαιώματα για το σύνολο του κινηματογραφημένου υλικού και προχώρησε σε ξεχωριστές συμφωνίες για αποκλειστικές πωλήσεις και ενοικιάσεις με αιθουσάρχες και διανομείς, τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Αυτό εξηγεί και τις ακριβές τιμές εισιτηρίου που όρισε ο διευθυντής του Modern-Cinéma, στην κεντρική πλατεία της Αθήνας, εκεί όπου έκανε πρεμιέρα *Η μάχη της Τζουμαγιάς*.[6]

Το *With the Greeks* είναι δομημένο ως μια έκθεση των παραβιάσεων των Συνθηκών της Χάγης του 1899 και του 1907 εκ μέρους της Βουλγαρίας κατά τη

---

4. Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie: formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907–1912*, Metzler, Στουτγκάρδη 1994, σ. 121-158.

5. Uli Jung, Martin Loiperdinger (επιμ.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Kaiserreich, 1895-1918*, Haus des Dokumentarfilms/Philipp Reclam jun., Στουτγκάρδη 2005, σ. 374-380.

6. Οι δημοσιευμένες τιμές εισιτηρίων κυμαίνονται από 2,20 μέχρι 1,5 δραχμές για τα εισιτήρια πρώτης και δεύτερης θέσης και 1,10 δραχμές για τα παιδιά. Βλ. *Εστία*, 1 Νοεμβρίου 1913, σ. 2. Στην ίδια σελίδα της εφημερίδας, ένας καινούριος κινηματογράφος με ορχήστρα στον κεντρικό αθηναϊκό δρόμο της οδού Πατησίων διαφήμιζε τις τιμές εισιτηρίων για άλλα έργα, από 0,40 έως 0,60 δραχμές. Το Modern-Cinéma, με διευθυντή τον Μ. Εμπέογλου, στεγαζόταν στο Θέατρον Κυβέλης ή, αλλιώς, Συντάγματος, το οποίο λειτουργούσε και ως κινηματογράφος, στην πλατεία Συντάγματος, Μητροπόλεως 3.

διάρκεια του ελληνοβουλγαρικού πολέμου για τη Μακεδονία το καλοκαίρι του 1913 (Β΄ Βαλκανικός Πόλεμος). Η έκθεση των γεγονότων αρθρώνεται χωρικά και χρονολογικά, στηριζόμενη στους μεσότιτλους και στις εικόνες που καλούνται να εκπληρώσουν μια διττή αποδεικτική λειτουργία: να γνωστοποιήσουν τις αιτίες της σύρραξης, τεκμηριώνοντας τις παραβιάσεις που προηγήθηκαν των επίσημων εχθροπραξιών, και να καταδείξουν τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου. Όπως έχει παρατηρήσει ο Tom Gunning σε ένα διάσημο άρθρο του, η μετάβαση από τα επίκαιρα[7] στο ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζεται από μια «μετατόπιση από έργα που, από τη σύλληψή τους, προορίζονταν ως μια ''ματιά'' σε μια κινηματογραφική μορφή, η οποία ενσωμάτωνε τις εικόνες στο πλαίσιο ενός ευρύτερου επιχειρήματος και τις χρησιμοποιούσε ως αποδείξεις για να τεκμηριώσει ή να εντείνει τον λόγο της».[8] Τα πρώιμα επίκαιρα και άλλα μη μυθοπλαστικά είδη διέπονταν από μια αισθητική της «ματιάς». Εστίαζαν στην οπτική πρόσβαση σε τοποθεσίες, γεγονότα, δραστηριότητες και καλλιτεχνικές εμφανίσεις, καλώντας τον θεατή να κοιτάξει διεγείροντας στον ίδιο την περιέργεια, την επιθυμία ή την καινοθηρία. Σύμφωνα με τον Gunning, η μετάβαση από τη «ματιά» στο ντοκιμαντέρ αρχίζει να διακρίνεται στα προπαγανδιστικά φιλμ του Α΄ ΠΠ, τα οποία ακολουθούσαν μια «σε μεγάλο βαθμό λογοθετική διευθέτηση της εικόνας και του κειμένου [μεσότιτλοι]» προκειμένου να διατυπώσουν επιχειρήματα για τη δεοντολογία του πολέμου, με στήριγμα την αποδεικτική δύναμη της εικόνας.[9] Προσπαθούσαν να αποδείξουν ή να ανασκευάσουν ισχυρισμούς περί καταστροφών σε εχθρικές ή εγχώριες περιοχές, χρησιμοποιώντας τις εικόνες ως αποδείξεις. Δεν αποτελεί έκπληξη,

7. Από τη δεκαετία του 1890 μέχρι αυτή του 1910, κινηματογραφημένες ειδήσεις ή τρέχοντα γεγονότα (επίκαιρα) και άλλα πρώιμα μη μυθοπλαστικά είδη εξελίχθηκαν από ένα και μοναδικό πλάνο διάρκειας μικρότερης του ενός λεπτού έως και αρκετών λεπτών (30 μέτρα τραβηγμένα με συχνότητα 16-24 fps (καρέ ανά δευτερόλεπτο) είναι το βασικό εύρος αναφοράς) σε σεκάνς πολλαπλών λήψεων αυξανόμενης έκτασης και διάρκειας (μέχρι και 300 μέτρα η μία μπομπίνα). Αυτή η έκταση αντιστοιχούσε σε 11 λεπτά χρόνου θέασης με 24 fps (καρέ ανά δευτερόλεπτο) και σε 16 λεπτά με 16 fps. Οι ταχύτητες κινηματογράφησης και προβολής ήταν μεταβλητές και μπορούσαν να μειωθούν ακόμα και στα 12 fps. Οι ταινίες πωλούνταν ή ενοικιάζονταν με το μέτρο. Μέχρι την αρχή της δεκαετίας του 1900, το μοντάζ ήταν το ελάχιστο δυνατό και συνηθέστερα γινόταν απευθείας στο αρνητικό, σταματώντας απλώς και ξαναρχίζοντας την κινηματογράφηση, έχοντας μετακινήσει τις βαριές κάμερες ή διατηρώντας τις στις ίδιες θέσεις. Η κλίση σε σταθερή θέση, το πανοραμικό κάδρο και η τοποθέτηση της κάμερας σε κινούμενο όχημα ήταν οι τυπικές κινήσεις για την κάμερα. Στη δεκαετία του 1910 τα κοψίματα έγιναν πιο συχνά.

8. Tom Gunning, «Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic» (1997), Jonathan Kahana (επιμ.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2016, σ. 60.

9. *Αυτ.*

προσθέτει ο Gunning, ότι ο πόλεμος οδήγησε στη μετάβαση από τη «ματιά» στο ντοκιμαντέρ. Όπως αποδεικνύεται τελικά, υπεύθυνος ήταν ένας από τους Βαλκανικούς Πολέμους και όχι ο Α΄ ΠΠ.

Η κόπια του Σαν Φρανσίσκο διαμορφώθηκε από πολλαπλές αντίθετες πιέσεις σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, γεγονός που τη διαφοροποιεί από τα «κυβερνητικά φιλμ» (όρος του Gunning), τα οποία παρήγαγαν οι Μεγάλες Δυνάμεις υπό τη στενή τους επίβλεψη. Οι πιέσεις ήταν σύμφυτες με την υποτελή θέση της Ελλάδας και των άλλων αντιμαχόμενων πλευρών στους Βαλκανικούς Πολέμους έναντι των Μεγάλων Δυνάμεων και αποτυπώνονται στην ασυνεχή και αποσπασματική ιστορία της ανάθεσης και δημιουργίας και των δύο μερών του φιλμ, στη μη χρονολογική ταξινόμησή τους στην επεξεργασμένη εκ νέου εκδοχή και στη μορφολογική και θεματική οργάνωση του κάθε μέρους. Συγκεκριμένα, η διαιτησία των Μεγάλων Δυνάμεων στη Διάσκεψη του Λονδίνου (Δεκ. 1912 έως Ιαν. 1913 και Μάιος 1913) καλλιέργησε μια ατμόσφαιρα συμμόρφωσης και αβεβαιότητας, που διατηρήθηκε σε όλο το διάστημα σχεδιασμού και δημιουργίας του φιλμ και για καιρό μετά. Η Διάσκεψη του Λονδίνου εισήγαγε υπερισχύουσες ιμπεριαλιστικές προτεραιότητες στην εξελισσόμενη περιφερειακή διαμάχη, αυξάνοντας την επισφάλεια των ελληνικών στρατιωτικών και ναυτικών επιτυχιών. Πέρα από τις ασάφειες του Βαλκανικού Συνασπισμού, η διαδικασία της διαιτησίας δημιούργησε επιπρόσθετες διαφορές (και όξυνε τις προϋπάρχουσες) ανάμεσα στις διάφορες παρατάξεις του ελληνικού πολιτικού συστήματος και στους δύο βασικούς πόλους του: το στέμμα και την εκλεγμένη κυβέρνηση. Ο παραδοσιακός προσανατολισμός της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής προς τη Γαλλία και τη Βρετανία δεν διασφάλιζε τις ελληνικές νίκες εις βάρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από τις βλέψεις της Ιταλίας και της Αυστροουγγαρίας.[10] Παρόλο που η κυβέρνηση του πρωθυπουργού Ελευθέριου Βενιζέλου συνέχισε να συντάσσεται με τους Γάλλους και τους Βρετανούς, τα γερμανόφιλα τμήματα της ελληνικής πολιτικής και στρατιωτικής ελίτ, τα οποία συγκεντρώνονταν γύρω από τον διάδοχο του στέμματος, Κωνσταντίνο, γαμπρό του Κάιζερ Γουλιέλμου Β΄, αναζητούσαν ολοένα και περισσότερο στο πρόσωπο της Γερμανίας, παραδοσιακής υποστηρίκτριας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, έναν διαμεσολαβητή. Μετά τη δολοφονία του λιγότερο

10. Η Ιταλία και η Αυστροουγγαρία ήταν αντίθετες στο να προσαρτήσει η Ελλάδα τμήματα της Οθωμανικής Αλβανίας («Βόρεια Ήπειρος»), τα οποία είχε κατακτήσει ο ελληνικός στρατός. Ακόμα, και οι έξι δυνάμεις της Ευρωπαϊκής Συμφωνίας είχαν την τελευταία λέξη για τη μοίρα των νησιών του Βορείου Αιγαίου, που είχε κατακτήσει το ελληνικό ναυτικό. Η Ιταλία είχε μόλις βγει από έναν δικό της πόλεμο ενάντια στην Οθωμανική Αυτοκρατορία («Guerra Italo-Turca», 1911-1912), έχοντας κατακτήσει τη Λιβύη και τα κατοικημένα από πληθυσμούς ελληνικής εθνικότητας Δωδεκάνησα.

δικαστικού βασιλιά Γεωργίου Α΄ και την άνοδο του Κωνσταντίνου στον θρόνο, μπαίνει στο κάδρο η Express-Films. Αξιωματούχοι του υπουργείου Εξωτερικών της Ελλάδας και μέλη της αντιπροσωπείας στη Διάσκεψη του Λονδίνου, καθώς και δημόσια πρόσωπα που είχαν ισχυρούς στρατιωτικούς και προσωπικούς δεσμούς με τον Κωνσταντίνο, αρχιστράτηγο του ελληνικού στρατού, αναμείχθηκαν ενεργά σε όλα τα στάδια παραγωγής της ταινίας.[11] Ορισμένοι εμφανίζονται και μπροστά στην κάμερα.

Η επιλογή της Express-Films ισοδυναμεί με την ανάθεση της ελληνικής διπλωματίας σε μια ιδιωτική επιχείρηση, η οποία συνδεόταν στενά με την κινηματογραφική προώθηση της γερμανικής αυτοκρατορικής δυναστείας. Η Express-Films διαφήμιζε τα επίκαιρά της με το σύνθημα «Υψώστε τη γερμανική σημαία στον γερμανικό σας κινηματογράφο»[12], είχε μακροχρόνια συμβολή στην ανάδειξη του Κάιζερ ως του «πρώτου κινηματογραφικού σταρ της Γερμανίας»[13] και έχαιρε ειδικής μεταχείρισης από τη δυναστεία των Χοεντσόλερν.[14] Οι πρίγκιπες Γκλύξμπουργκ της Ελλάδας, ιδιαίτερα ο Κωνσταντίνος και ο νεότερος αδελφός του, Νικόλαος, είχαν πολλές ευκαιρίες να παρατηρήσουν την καθιέρωση του αυτοκράτορα Γουλιέλμου και της οικογένειάς του ως εθνικών –και «εθνοποιητικών»– δημόσιων προσωπικοτήτων και την υποστήριξη που είχαν από τον κινηματογράφο για να προωθήσουν την εικόνα τους. Η «κινηματογραφική λατρεία του Κάιζερ», η οποία πιθανώς βρήκε απήχηση στις δεσποτικές τάσεις του Κωνσταντίνου, περιλάμβανε επίκαιρα γυρισμένα στην Κέρκυρα, όπου είχαν θερινές κατοικίες οι Χοεντσόλερν και οι Γκλύξμπουργκ. Κατά την παραμονή τους στο νησί, οι δύο οικογένειες είχαν την ευκαιρία να συναναστρέφονται η μία την άλλη και να διατηρούν ανεπίσημες διπλωματικές επαφές. Σε αυτό το σημείο μπαίνει στο κάδρο ο Robert Isidor Schwobthaler, πολύ πριν ενταχθεί στην Express-Films το 1913. Ο Schwobthaler προωθούσε ταξιδιωτικά φιλμ από το 1904-1905, σε συνεργασία με τον Βρετανό οπερατέρ Charles Raleigh, μέσω της εταιρείας τους Raleigh & Robert, η οποία είχε έδρα

11. Η Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου (ΥΔΙΑ) του ελληνικού υπουργείου Εξωτερικών διατηρεί έναν φάκελο με αρχεία σχετικά με την ανάθεση στην Express-Films. Βλ. «Κινηματογράφος 1913», φάκελος 53, υποφάκελος 8, Κεντρική Υπηρεσία, 1913. Επίσης, διαθέσιμα ψηφιακά με διαπίστευση.

12. Jung, Loiperdinger, σ. 243.

13. *Ό.π.*, σ. 253-268. Βλ. και Martin Loiperdinger, «The Kaiser's Cinema: An Archeology of Attitudes and Audiences», Thomas Elsaesser (επιμ.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 1996, σ. 41-50.

14. Wolfgang Dittrich, «Fakten und Fragmente zur Freiburger Filmproduktionsgeschichte, 1901-1918», *Journal Film* 32 (χειμώνας 1998), σ. 100-109. Διαθέσιμο με νεότερες ενημερώσεις: https://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/Dittrich-Film.htm [15/7/2021].

το Παρίσι.[15] Αυτά τα έργα περιλάμβαναν τουλάχιστον ένα *Korfufilm* (κερκυραϊκό φιλμ).[16]

Στο σύνολό της, η κόπια του Σαν Φρανσίσκο οφείλει πολλά στα *Kaiserfilme* (φιλμ για τον Κάιζερ) και σε ένα άλλο είδος στο οποίο ειδικεύθηκε η Express-Films και η R & R, τα φιλμ εθνογραφικών αποστολών. Αυτή ήταν μια εκδοχή του ταξιδιωτικού φιλμ, η οποία εκμεταλλευόταν τις αποστολές σε μακρινές αποικίες για να συλλέξει εμπορεύσιμο υλικό που απεικόνιζε αυτόχθονες λαούς και την άγρια φύση, προσδίδοντας ένα επιστημονικό-εκπαιδευτικό επίχρισμα στο αποικιοκρατικό εγχείρημα και ενισχύοντας την κοινωνική υπόληψη των κινηματογραφικών εταιρειών. Η επιρροή των Kaiserfilme είναι εντονότερη στο τέλος της κόπιας, στο ορφανό τμήμα αβέβαιης προέλευσης. Αυτό το κομμάτι παρακολουθεί τη νικητήρια περιοδεία του νέου διαδόχου, Γεωργίου, στην Ήπειρο και σε εκτάσεις («Βόρεια Ήπειρος»), τις οποίες η Διάσκεψη του Λονδίνου εντέλει εξασφάλισε για το υπό διαμόρφωση Πριγκιπάτο της Αλβανίας. Σύμφωνα με τον αρχικό σχεδιασμό του ελληνικού υπουργείου Εξωτερικών, όπως προβάλλεται στα σωζόμενα αρχεία της αλληλογραφίας, η Express-Films επρόκειτο να κινηματογραφήσει την περιοδεία. Καθώς όμως η εταιρεία δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει έναν οπερατέρ, απευθύνθηκε σε έναν παλιότερο συνεργάτη της R & R, τον Odo Deodatus Tauern, ερασιτέχνη εθνογράφο από το Φράιμπουργκ.[17] Ο Tauern, όμως, δεν έφτασε ποτέ στην Ήπειρο και δεν συμμετείχε

15. Ο Schwobthaler προερχόταν από μια περιοχή κοντά στο Φράιμπουργκ, την έδρα της Express-Films. Η R & R και η Express-Films αναλάμβαναν η μία τη διανομή της άλλης από το 1910, όταν ιδρύθηκε η δεύτερη από τον οπερατέρ Bernhard Gotthart. Πριν ξεκινήσει την Express-Films, ο Gotthart ήταν ιδρυτικό μέλος της Welt-Kinematograph, μιας ακόμα κινηματογραφικής εταιρείας με έδρα το Φράιμπουργκ, η οποία ειδικευόταν στα επίκαιρα και σε άλλα μη μυθοπλαστικά είδη. Βλ. Jung, Loiperdinger (*ό.π.*) και Dittrich (*ό.π.*). Το όνομα του Gotthart εμφανίζεται στην ελληνική αλληλογραφία με την Express-Films.

16. Το 1908 η R & R κινηματογράφησε ή έκανε το μοντάζ ενός επικαίρου με τον Αυτοκράτορα και την οικογένειά του στο Αχίλλειον της Κέρκυρας: *Die Ankunft der Kaiserlichen Familie auf Korfu* (*Η άφιξη της αυτοκρατορικής οικογένειας στην Κέρκυρα*). Την ίδια χρονιά η εταιρεία κυκλοφόρησε τα *Auf Korfu* (*Στην Κέρκυρα*) και *Die Perle des Jonischen Meeres* (*Το μαργαριτάρι του Ιονίου*), βλ. Jung, Loiperdinger, *ό.π.*, σ. 317. Και οι τρεις τίτλοι πιθανότατα εμπεριείχαν το ίδιο υλικό των 140 μέτρων, που προωθήθηκε και ως *Kaiserfilm* και ως ταξιδιωτική ταινία. Ήταν συνήθης πρακτική τότε οι κινηματογραφικές εταιρείες να προωθούν εκ νέου το ίδιο επίκαιρο με διαφορετικό τίτλο και κατηγοριοποίηση.

17. Ο Tauern, ο οποίος ήταν συνεργάτης του εθνογραφικού μουσείου του Φράιμπουργκ, συμμετείχε σε μια αποστολή στην ολλανδική Ινδονησία και παρείχε πλάνα για την ταινία της R & R, με τίτλο *Sitten und Gebräuche der Sakais, der Ureinwohner der Berge Malakkas* (*Ήθη και έθιμα των Σακάι, του αυτόχθονα πληθυσμού των βουνών της Μάλακκα*), Robert Raleigh, 1911. Το 1913 το ίδιο υλικό έγινε αντικείμενο νέας επεξεργασίας και πουλήθηκε από την Express-Films με διαφορετικούς τίτλους. Βλ. Jung, Loiperdinger, *ό.π.*, σ. 189.

στην κινηματογράφηση της περιοδείας του πρίγκιπα Γεωργίου. Εξίσου απίθανη είναι και η εμπλοκή του Schwobthaler στο ορφανό τμήμα. Η συνεργασία του με την Express-Films ξεκινά στα μέσα Ιουλίου του 1913, κατά τη διάρκεια του ελληνοβουλγαρικού πολέμου.[18] Παρ' όλα αυτά, τα μορφολογικά στοιχεία του φιλμ εθνογραφικής εξερεύνησης ανιχνεύονται με καθαρότητα στο φιλμ της νικητήριας περιοδείας και στο *With the Greeks*.

Στο *With the Greeks,* ο Schwobthaler εισήγαγε, οπτικά όσο και κειμενικά, τον εαυτό του στο φιλμ, ως προνομιούχο Γερμανό αυτόπτη με εθνογραφική και στρατιωτική εποπτεία, ο οποίος έχει επιλεγεί από τον Κωνσταντίνο για να μεταφέρει το διπλωματικό μήνυμα της ταινίας στον αυτοκράτορα και τη Γερμανία. Η πρώτη εικόνα της κόπιας είναι μια γραπτή άδεια από το Γενικό Επιτελείο, η οποία απευθύνεται προς «απάσας τας Στρατιωτικάς Αρχάς» και τις πληροφορεί ότι οι «κκ. Schwobthaler και Herr» κατευθύνονται στο Γενικό Στρατηγείο για να εκτελέσουν «ειδική υπηρεσία» και τις καλεί να τους παράσχουν «πάσαν συνδρομήν».[19] Ακολουθούν πλάνα δύο τηλεγραφημάτων από τον Schwobthaler προς την Express-Films, τα οποία γνωστοποιούν την αναχώρησή του από το γερμανικό προξενείο της Θεσσαλονίκης για το μέτωπο, τη βασιλική άδεια και τη διευκόλυνση που του παρείχε ο πρίγκιπας Νικόλαος.[20] Επίσης, ζωντανές φωτογραφίες του Schwobthaler και του Herr στον τόπο των γεγονότων με κάσκες ηλίου –το οπτικό σήμα κατατεθέν των εθνογράφων και των εξερευνητών μη ευρωπαϊκών χωρών στα πρώιμα ταξιδιωτικά φιλμ– παρεμβάλλονται στην οπτική-κειμενική επιχειρηματολογική ροή.

Αυτές οι παρεμβολές είναι το σημειωτικό ισοδύναμο του γερμανικού βλέμματος που εισάγεται στο οπτικό πεδίο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εκτενής σεκάνς στο στρατηγείο της εκστρατείας του Κωνσταντίνου στο Λιμπάνοβο (Λεβούνοβο). Το πλάνο εδραίωσης δείχνει στο προσκήνιο τον Schwobthaler να διασχίζει το κάδρο αφού κάνει ένα σινιάλο σε έναν περαστικό στρατιώτη. Όταν ο Κωνσταντίνος βγαίνει από το κτίριο, οι μεσότιτλοι μάς πληροφορούν ότι η Αυτού Μεγαλειότης πρόκειται να «συνομιλήσει με τον

18. Οι επαφές ανάμεσα στην Express-Films και το υπουργείο Εξωτερικών της Ελλάδας εκτείνονται από τον Απρίλιο μέχρι τα τέλη Ιουνίου και τις αρχές Ιουλίου του 1913, πολύ μετά την περιοδεία του πρίγκιπα Γεωργίου (μέσα Ιουνίου 1913) και, περιέργως, χωρίς να αποτυπώνεται η επίγνωση του ότι ο σχεδιασμός ήταν πλέον άκυρος. Ούτε ο Schwobthaler ούτε ο βοηθός του, ο οπερατέρ Albert Herr, αναφέρονται ποτέ στην αλληλογραφία.

19. Αυτό είναι το ελληνικό κείμενο της άδειας, όπως εμφανίζεται επί της οθόνης. Ο αγγλικός μεσότιτλος το διογκώνει και το διανθίζει «Μετάφραση: ''Άδεια που εξέδωσε το ελληνικό Γραφείο Πολέμου δίνοντας το δικαίωμα στους οπερατέρ να κυκλοφορούν ελεύθερα σε όλη την έκταση του πεδίου της μάχης και να εισέρχονται στη γραμμή του πυρός''».

20. Η ημερομηνία των τηλεγραφημάτων είναι κωδικοποιημένη και δεν μπορεί να εξακριβωθεί.

Γερμανό στρατιωτικό ακόλουθο, τον λοχαγό [Hauptmann] Cunze».[21] Ακολουθεί ένα μεσαίο-μακρινό πλάνο με τους δύο άνδρες να συζητούν ιδιαιτέρως.[22] Οι Γερμανοί παρατηρητές, ο πολίτης και ο στρατιωτικός, συνδέονται μεταξύ τους καθώς εμφανίζονται στην αρχή και το τέλος της μόνης σεκάνς που περιλαμβάνει τον Κωνσταντίνο. Ένα άλλο αξιοσημείωτο παράδειγμα της παρεμβολής του γερμανικού βλέμματος αφορά το μετωπικό πλάνο ενός εύζωνα που επιδεικνύει τη φορεσιά του στον θεατή, ενώ ο Schwobthaler μπαίνει στο κάδρο για να του προσφέρει τσιγάρο. Η παρουσία του Schwobthaler στο πλάνο προσθέτει μια ανθρωπολογική διάσταση στην εικόνα καθώς αναδεικνύει μέσα από τη σύγκριση το κοντό ανάστημα του εύζωνα. Ακόμα, παρεμβάλλεται και μια εκτενής λήψη σε στούντιο, με τον Schwobthaler να καθοδηγεί θεατρικά το βλέμμα του Herr εκτός οθόνης, ενώ εκείνος μισοκλείνει τα μάτια με προσποιητή συγκέντρωση. Αυτό το ένθετο πλάνο, το οποίο ανοίγει το κομμάτι των μαχών στο έργο, δίνει στον Schwobthaler τον ρόλο του εξέχοντα και ενημερωμένου παρατηρητή.

Στις παραπάνω παραγράφους αξιοποίησα νέες πληροφορίες από ελληνικές αρχειακές πηγές για να υποδείξω ορισμένους από τους τρόπους με τους οποίους η κόπια του *With the Greeks in the Firing Line* εντάσσεται στην ιστορία του πρώιμου μη μυθοπλαστικού κινηματογράφου και την τροποποιεί. Ως ιστορικό τεκμήριο, η κόπια περιπλέκει τη διπλή γενεαλογία του ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους, η οποία προσδίδει ιδιαίτερη σημασία στα έργα *The Battle of the Somme* (1916, *Η μάχη του Σομ*) και *Nanook of the North* (1922, *Ο Ναnούκ του Βορρά*). Επιπλέον, αλλάζει τους διεθνείς συσχετισμούς σχετικά με την αφετηρία του είδους.[23] Η πλαισίωση της αποκατάστασης με τα δημοσιευμένα αρχειακά κείμενα έδωσε την πρωτοκαθεδρία στη γερμανική προέλευση και πατρότητα του συνόλου του έργου. Ωστόσο, μια προσεκτική εξέταση, ιδιαίτερα υπό το φως της χρονικής πορείας της ελληνικής αλληλογραφίας και των τμημάτων του φιλμ που μπορούν να χρονολογηθούν και να ταυτοποιηθούν με σαφήνεια, δεν στηρίζει μια τέτοια ανεπιφύλακτη απόδοση. Στην παρούσα μορφή της η κόπια αντανακλά πρακτικές της πρώιμης κινηματογραφικής παραγωγής, προώθησης και προβολής, οι οποίες επέτρεπαν πολλαπλά διαδοχικά μονταρίσματα

21. Αγγλικός μεσότιτλος.

22. Η επίσκεψη του λοχαγού Cunze για να διαπιστώσει τις καταστροφές που προκάλεσε ο βουλγαρικός στρατός ήταν προσχεδιασμένη και ο ελληνικός Τύπος είχε ενημερωθεί σχετικά. Βλ. «Το ενδιαφέρον του Κάιζερ διά τους Βουλγαρισμούς», *Ακρόπολις*, 12 Αυγούστου 1913, σ. 3.

23. Joshua Glick, Charles Musser, «Documentary's *Longue Durée*: Reimagining the Documentary Tradition», στο: *World Records Journal* 11 (φθινόπωρο 2018), https://vols.worldrecordsjournal.org/02/04.

υλικού διαφόρων προελεύσεων. Αλλά, αν η σύλληψη, η χρηματοδότηση, το περιεχόμενο και η θεματική οργάνωση είναι δείκτες εθνικότητας, το *With the Greeks* θα πρέπει να θεωρηθεί η παλιότερη ελληνική μη μυθοπλαστική ταινία που διασώζεται. Στον διμερή εθνικό ισολογισμό, ακόμα και η ενσωμάτωση του γερμανικού εθνογραφικού βλέμματος μάλλον επιβεβαιώνει παρά αρνείται την ελληνικότητα του έργου. Τόσο κινηματογραφικά όσο και ιστορικά, το *With the Greeks* είναι ένα αξιοσημείωτα πλούσιο κείμενο και αξίζει να προβληθεί περισσότερες φορές και να ερευνηθεί περαιτέρω.[24]

24. Η αποκαταστημένη κόπια πρωτοπροβλήθηκε στην Ελλάδα σε ψηφιακή μορφή στο Αμφιθέατρο της Γενναδείου Βιβλιοθήκης της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, στις 5 Φεβρουαρίου του 2019. Έκανα μια εισαγωγή στην προβολή και μια ζωντανή voice-over αφήγηση. Είχα, επίσης, την επιμέλεια της δεύτερης και τελευταίας προβολής στην Ελλάδα, στο Λαογραφικό Μουσείο της Αράχωβας, στις 19 Σεπτεμβρίου 2019.

30 Δεκεμβρίου 1928

Ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* κυκλοφορεί με άρθρο: «Αι πρώται των ελληνικών ταινιών»

Οι σταρ του ελληνικού κινηματογράφου: μια ξένη και γυναικεία υπόθεση

Όλγα Κουρέλου
ιστορικός κινηματογράφου - ανεξάρτητη ερευνήτρια

ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ το φαινόμενο των σταρ[1] αναπτύχθηκε ήδη από τις απαρχές του ως μια ξένη και έμφυλη έννοια. Ο πρώιμος ελληνικός κινηματογράφος αντλούσε τους ηθοποιούς του κυρίως από το βωντβίλ, καθώς η γενική αρνητική στάση προς την αναδυόμενη κινηματογραφική παραγωγή στις δεκαετίες του '10 και του '20 απέτρεπε τους σοβαρούς πρωταγωνιστές του θεάτρου από το να μετοικήσουν στην οθόνη.[2] Έτσι, οι πρώτες «κινηματογραφικές προσωπικότητες»[3] της Ελλάδας ήταν οι κωμικοί – ο Σπύρος Δημητρακόπουλος, γνωστός και με το όνομα της κινηματογραφικής του περσόνας ως Σπυριντιών, ο οποίος διετέλεσε παραγωγός, σεναριογράφος και πρωταγωνιστής στις πρώτες μικρού μήκους που γυρίστηκαν στην Ελλάδα, ο Κίμων Σπαθόπουλος, ο Νίκος Σφακιανός ή Σφακιανάκης, γνωστός και με το όνομα του κινηματογραφικού του χαρακτήρα ως Βιλλάρ, και ο Μιχαήλ Μιχαήλ. Αυτοί οι ηθοποιοί ήταν ήδη καθιερωμένοι και δημοφιλείς κωμικοί σε παραστάσεις του βαριετέ. Αλλά, αντί να μεταφέρουν στο σινεμά τους τύπους και τα είδη ερμηνείας που είχαν αναπτυχθεί στην ελληνική επιθεώρηση και οπερέτα, έχτισαν την εικόνα τους πάνω σε πρότυπα από ξένες ταινίες. Συγκεκριμένα, ο Δη-

1. Δεδομένου ότι στα ελληνικά δεν υπάρχει ακριβής αντιστοιχία, χρησιμοποιώ τη φράση «το φαινόμενο των σταρ» για να αποδώσω τον αγγλικό όρο *stardom*.

2. Eliza-Anna Delveroudi, «Silent Greek Cinema: In Search of Academic Recognition», Lydia Papadimitriou, Yannis Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Intellect, Μπρίστολ, Σικάγο 2012, σ. 122-3.

3. Χρησιμοποιώ εδώ τον όρο, σύμφωνα με τον τρόπο που τον εντάσσει ο Richard deCordova στο *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Urbana Press, Ερμπάνα 1990.

μητρακόπουλος χρησιμοποίησε ως πρότυπο για την περσόνα του Σπυριντιών τον Roscoe «Fatty» Arbuckle, λόγω της φυσικής τους ομοιότητας, ο Βιλλάρ του Σφακιανάκη ήταν εμπνευσμένος από τον Mack Sennett[4], ενώ ο Σπαθόπουλος και ο Μιχαήλ ανταγωνίζονταν για τον τίτλο του «Σαρλό της Ελλάδας».

Από αυτούς, ο Μιχαήλ Μιχαήλ είναι ο πιο σημαντικός, καθώς τα διαθέσιμα στοιχεία υποδεικνύουν ότι υπήρξε ο πρώτος κινηματογραφικός σταρ της Ελλάδας (αν και οι ιστορίες του ελληνικού σινεμά, με εξαίρεση αυτήν του Βρασίδα Καραλή, δεν του αποδίδουν αυτά τα πρωτεία). Όπως ο Σπυριντιών και ο Βιλλάρ, ο Μιχαήλ απέκτησε αξιοσημείωτη φήμη χάρη σε μια αναγνωρίσιμη κωμική ταυτότητα, η οποία οικοδομήθηκε πάνω στη διασκεδαστική επανάληψη του ονόματός του, που ανακυκλωνόταν στους τίτλους των ταινιών του και στο περιεχόμενό τους [π.χ. *Ο Μιχαήλ δεν έχει ψιλά* (Λυκούργος Καλαποθάκης, 1923)]. Αυτό που ξεχώριζε τον Μιχαήλ από τους άλλους πρωταγωνιστές του πρώιμου κινηματογράφου ήταν ότι πρόβαλλε αυτή την ταυτότητα όχι μόνο ενδοκειμενικά αλλά και εξωκειμενικά. Σεναριογράφος, παραγωγός και σταρ των ταινιών του, ο Μιχαήλ ήταν εξαιρετικά δραστήριος σε ό,τι αφορούσε την προώθησή του: καλούσε πάντα δημοσιογράφους στα γυρίσματα, ειδοποιούσε τις εφημερίδες σχετικά με τις προβολές των ταινιών του, διακήρυσσε δημοσίως ότι είναι ο «Βασιλιάς του γέλιου» και ο «Έλληνας Σαρλό», και τέλος, έγραψε την αυτοβιογραφία του.[5]

Επιπλέον, στο προωθητικό υλικό της εποχής, η επαγγελματική του ταυτότητα συνδυαζόταν με πληροφορίες για την προσωπική του ζωή. Ο Ανδρέας Δημητριάδης παρατηρεί ότι στις απόπειρές του να «μιμηθεί» ακόμα περισσότερο τους χολιγουντιανούς ομολόγους του, ο Μιχαήλ άφηνε να διαρρεύσουν στον Τύπο ιστορίες για την προσωπική του ζωή, στις οποίες παρουσιαζόταν «μόνιμα ερωτευμένος, κατά προτίμηση με μια γνωστή πρωταγωνίστρια».[6] Η Κοντσέτα Μόσχου, η πρώτη του συμπρωταγωνίστρια, είναι η ηθοποιός με την οποία συνδέθηκε περισσότερο. Ο ρομαντικός τους δεσμός δεν αναπτύχθηκε απλώς επί της οθόνης σε δύο διαδοχικές ταινίες, *Ο έρως της Κοντσέτας σώζει τον Μιχαήλ* (Λυκούργος Καλαποθάκης, 1924) και *Ο γάμος του Μιχαήλ και της Κοντσέτας* (Λυκούργος Καλαποθάκης, 1924). Συνεχίστηκε και εκτός οθόνης, με τον Μιχαήλ να επιβεβαιώνει τις φήμες της ερωτικής τους σχέσης, παρά τους αντίθετους ισχυρισμούς της Μόσχου. Πέρα από την εγκυρότητά της, η ιστορία αυτή είναι σημαντική διότι αποκαλύπτει μια από τις βασικές πτυχές του φαινομένου των σταρ, η οποία, όπως υποστηρίζει ο Richard deCordova, ήταν αυτή που συνετέλεσε στην ανάδυσή του στην αρχή της δεκαετίας του

4. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 2012, σ. 11.

5. Ανδρέας Δημητριάδης, «Ο ηθοποιός Μιχαήλ Μιχαήλ», Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008, σ. 217-218.

6. *Ό.π.*, σ. 220.

'10 στον αμερικανικό κινηματογράφο: τον δυϊσμό ανάμεσα στη δημόσια και στην ιδιωτική εικόνα ενός ηθοποιού.[7] Επομένως, το ότι ο Μιχαήλ πρόβαλλε τα συστατικά του χολιγουντιανού star system, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στο σύνολό τους οι πρώτοι Έλληνες πρωταγωνιστές κατασκεύασαν την εικόνα τους με βάση χολιγουντιανά μοντέλα (Arbuckle, Sennett, Chaplin), υποδηλώνει ότι το φαινόμενο των σταρ εκλαμβανόταν ως κάτι ξένο – αν και, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, η παράδοση των σταρ δεν ήταν αλλότρια ως προς την ελληνική κουλτούρα και προηγήθηκε του κινηματογράφου.

Η ίδια η ορολογία που χρησιμοποιείται στα κείμενα και στις κριτικές για τον ελληνικό κινηματογράφο στηρίζει περαιτέρω αυτή την άποψη. Σε αντίθεση με τον χολιγουντιανό ομόλογό του, τον Chaplin, τον Μιχαήλ δεν τον αποκαλούσαν αστέρα αλλά ηθοποιό. Ο *Κινηματογραφικός Αστήρ*, το μακροβιότερο ελληνικό κινηματογραφικό περιοδικό και ένα από τα παλιότερα, συνήθως προσδιόριζε τους Έλληνες ηθοποιούς ως καλλιτέχνες, πρωταγωνιστές και διάσημους ηθοποιούς, ενώ ο τίτλος «αστέρας» χρησιμοποιούνταν για ξένους ηθοποιούς και ιδιαίτερα αυτούς του Χόλιγουντ. Τις λίγες φορές που η λέξη αστέρας χρησιμοποιήθηκε για Έλληνα ηθοποιό είχε δύο πλευρές. Από τη μια, η χρήση ήταν σαρκαστική. Με την εμφάνιση των πρώτων οργανωμένων κινηματογραφικών εταιρειών γύρω στο 1927 (Dag Film, Ajax Film) ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* δημοσίευσε μια σειρά από διαφημίσεις και άρθρα σχετικά με ακροάσεις, σχολές κινηματογραφικής υποκριτικής και διαγωνισμούς για την ανακάλυψη Ελλήνων σταρ. Συνήθως, όμως, συνοδεύονταν από συγκαταβατικά σχόλια που επιτιμούσαν τη «μανία» των Ελλήνων ερασιτεχνών «να γίνουν ''αστέρες''»[8] σε μια εποχή όπου η κινηματογραφική παραγωγή ήταν σχεδόν ανύπαρκτη.[9]

Αυτά τα σχόλια είναι κατανοητά, αν αναλογιστεί κανείς τόσο την ταυτότητα της έκδοσης όσο και την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου. Εξετάζοντας τον ρόλο του *Κινηματογραφικού Αστέρος* στη δημιουργία της κουλτούρας του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου, η Βασιλική Τσιτσοπούλου βλέπει την υποστήριξη του περιοδικού στις ευρω-αμερικανικές κινηματογραφικές εισαγωγές ως το αποτέλεσμα μιας «πολιτισμικής λογικής που φυσικοποιεί τη σχέση πυρήνα-περιφέρειας» στην καρδιά της αποικιοκρατικότητας.[10] Υπό αυτό το πρίσμα,

7. deCordova, *ό.π.*

8. Βίων Παπαμιχάλης, «Τα πρόσωπα του αστέρος», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Δ΄, τχ. 12, 20 Μαρτίου 1927, σ. 3.

9. Ανωνύμου, «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Δ΄, τχ. 1, 2 Ιανουαρίου 1927, σ. 25-26.

10. Vassiliki Tsitsopoulou, «Coloniality and Early Greek Film Culture», Lydia Papadimitriou, Yannis Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Intellect, Μπρίστολ, Σικάγο 2012, σ. 76.

η προτίμηση για τους ξένους σταρ έναντι των αυτοχθόνων «ερασιτεχνών» εναρμονίζεται με τη γενικότερη «φοβική»[11] στάση προς το Χόλιγουντ, η οποία πηγάζει από την παραδοσιακά περιφερειακή θέση του ελληνικού πολιτισμού έναντι του ευρωπαϊκού και του αμερικανικού πυρήνα. Αυτή η νοοτροπία ισχυροποιήθηκε από το γεγονός ότι, αντί ο κινηματογράφος να είναι ένας λειτουργικός θεσμός, όπως στα τεχνολογικά ανεπτυγμένα κράτη, στην Ελλάδα ήταν ένα ανεπαρκώς ανεπτυγμένο εγχείρημα, το οποίο εξαιτίας της έλλειψης πόρων και υποδομών εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από άλλες χώρες για την τελική επεξεργασία των ταινιών (οι ταινίες έπρεπε να σταλούν στη Γερμανία ή στην Αίγυπτο για post-production).[12] Επομένως, εφόσον το σινεμά δεν είχε γίνει ακόμα ένας εθνικός θεσμός, πώς θα μπορούσαν να αντιμετωπιστούν με αυτό τον τρόπο οι σταρ; Μόνο όταν έφτασε η μεταπολεμική περίοδος με την άνοδο μιας στιβαρής εθνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, «εθνικοποιήθηκε» το φαινόμενο των σταρ – το οποίο ενσάρκωσε η «εθνική μας σταρ» Αλίκη Βουγιουκλάκη.

Από την άλλη πλευρά, όταν δεν ήταν σαρκαστική η χρήση του όρου «σταρ» στα ελληνικά συμφραζόμενα, είχε ως αντικείμενο αναφοράς γυναίκες. Στον *Κινηματογραφικό Αστέρα,* κυρίως γυναίκες ηθοποιοί της οθόνης αποκαλούνταν αστέρες. Ενδεικτικό είναι ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε στις 30 Δεκεμβρίου 1928, με τον τίτλο «Αι πρώται των ελληνικών ταινιών», όπου η γραμματική κατάληξη θηλυκού γένους του επιθέτου «πρώται» υποδεικνύει ευθέως την έμφυλη ταυτότητα των «πρώτων» του ελληνικού κινηματογράφου.[13] Εδώ, μια πολυγραφότατη γυναίκα κριτικός κινηματογράφου, η Ίρις Σκαραβαίου, χαιρετίζει το γεγονός ότι η νέα χρονιά θα φέρει την κυκλοφορία πολλών ελληνικών ταινιών. Αλλά, αντί να σταθεί στις ίδιες τις ταινίες, η Σκαραβαίου εστιάζει στους σταρ των ταινιών και συγκεκριμένα στις γυναίκες, τις οποίες συγκρίνει ευνοϊκά με τις Αμερικανίδες και Γαλλίδες συναδέλφους τους, εγκωμιάζοντας την απλότητα και την πνευματικότητά τους.

Συγκεκριμένα, υπάρχουν ενδείξεις για δύο ηθοποιούς που περιγράφονταν ως αστέρες. Η πρώτη ήταν η Φρίντα Πουπελίνα, σύζυγος και μούσα ενός από τους πρωτοπόρους του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου, του Αχιλλέα Μαδρά. Η Πουπελίνα χαρακτηριζόταν ακόμα και ως «σταρ του Χόλιγουντ», επειδή είχε δουλέψει εκεί προτού μεταπηδήσει στον ελληνικό κινηματογράφο, αν και είχε εμφανιστεί μόνο με πολύ μικρούς ρόλους σε αμερικανικές ταινίες.[14] Η

11. *Ό.π.*, 90.

12. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 31.

13. Ίρις Σκαραβαίου, «Αι πρώται των ελληνικών ταινιών», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Ε΄, τχ. 31, 30 Δεκεμβρίου 1928, σ. 11.

14. Ο Άργος, «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Ε΄, τχ. 16, 20 Μαΐου 1928, σ. 10.

άλλη ηθοποιός ήταν η Μαίρη Σαγιάνου. Σύμφωνα με την πλειονότητα των ιστοριογραφικών προσεγγίσεων του ελληνικού κινηματογράφου και τα απομνημονεύματα των επαγγελματιών της βιομηχανίας, θεωρείται η πρώτη Ελληνίδα κινηματογραφική σταρ.[15] Στο βιβλίο της για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, η Αγλαΐα Μητροπούλου υποστηρίζει ότι η Σαγιάνου έγινε η πρώτη σταρ της Ελλάδας μετά την τεράστια επιτυχία του δεύτερου πρωταγωνιστικού ρόλου της στο *Φίλησέ με, Μαρίτσα* (Δημήτρης Γαζιάδης, 1931).[16] Όμως, σύμφωνα με ένα άρθρο στον *Κινηματογραφικό Αστέρα*, η Σαγιάνου αποκαλούνταν σταρ ήδη από την πρώτη της κινηματογραφική εμφάνιση στο *Μακρυά απ' τον κόσμο* (Δημήτρης Τσακίρης, 1930), με επαίνους για την ομορφιά της, την ξεχωριστή της «φωτοζενί» και το φυσικό παίξιμό της – στοιχεία που θεωρούνταν όλα σημαντικά για τον κινηματογράφο.[17]

Η τάση να συνδέεται το φαινόμενο των σταρ με γυναίκες ηθοποιούς θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή υπό το φως της παράδοσης του «βεντετισμού», όρου που παραπέμπει στις γυναίκες σταρ του Ελληνικού θεάτρου. Προέρχεται από τον γαλλικό θεατρικό όρο vedette, ο οποίος αναφέρεται σε διακεκριμένα πρόσωπα, στα ελληνικά, όμως, η «βεντέτα» δηλώνει μια γυναίκα πρωταγωνίστρια. Οι ιστορικοί του θεάτρου συμφωνούν στο ότι το φαινόμενο των σταρ είναι στην πεμπτουσία του θηλυκό. Όπως έχει υποστηρίξει ο θεατρικός σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός, «στη θεατρική μας ζωή πάντα επικρατούσε το σύστημα της κυψέλης. Οι γυναίκες ήταν οι βασίλισσες της πιάτσας κι οι γεννήτριες της ψυχαγωγίας».[18] Κατ' αναλογία, στη *Γυναικοκρατία στο θέατρο*, ένα βιβλίο αφιερωμένο στις Ελληνίδες πρωταγωνίστριες του θεάτρου, ο Μαρίνος Κουσουμίδης αιτιολογεί την εστίασή του στις γυναίκες ηθοποιούς, με το επιχείρημα ότι «οι γυναίκες της σκηνής ήταν εκείνες που λατρεύτηκαν σαν είδωλα [...] που δημιούργησαν γύρω τους μια ατμόσφαιρα μυθική και την παραμυθένια παράδοση της ''βεντέτας''».[19] Ο συγκερασμός του βεντετισμού με τη θηλυκότητα προέρχεται από τη γενικότερη σεξουαλικοποίηση της υποκριτικής, και της διασημότητας, οι οποίες παραδοσιακά είχαν «θηλυκές» συνδηλώσεις όπως αυτές

15. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Β΄ έκδοση, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 79· Γιώργος Λαζαρίδης, *Φλας μπακ: Μια ζωή σινεμά*, Νέα σύνορα, Αθήνα 1999, σ. 128.

16. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, σ. 79.

17. Ίρις Σκαραβαίου, «Η εμφάνιση της κ. Σαγιάνου στο φιλμ», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Ζ΄, τχ. 6, 16 Φεβρουαρίου 1930, σ. 1.

18. Η αναφορά υπάρχει στο Μάρκος Δ. Φρέρης, «Το φαινόμενο της ''Μεγάλης πρωταγωνίστριας''», Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη: Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1996, σ. 41.

19. Μαρίνος Κουσουμίδης, *Γυναικοκρατία στο θέατρο*, Γιάννης Β. Βασδέκης, Αθήνα 1984, σ. 9.

του ναρκισσισμού, του θεάματος και της αντικειμενοποίησης. Για παράδειγμα, επαναδιατυπώνοντας αυτή τη συνήθη υπόθεση, ο Guy Austin συνδέει το γραμματικό γένος με την εικόνα του αστέρα, υποστηρίζοντας ότι στα γαλλικά «οι αστέρες είναι θηλυκού γένους (la star και la vedette)», διότι η υποκριτική «είναι ένα επάγγελμα της έκθεσης και ως εκ τούτου ταξινομείται ως διακοσμητικό, μια μασκαράτα και όχι μια δουλειά για έναν "πραγματικό" άνδρα».[20] Παρόλο που το επιχείρημα περί της γραμματικής δεν ισχύει απόλυτα, δεδομένου ότι στα γαλλικά οι όροι la star και la vedette χρησιμοποιούνται για άνδρες και για γυναίκες, ενώ στα ελληνικά το «αστέρι» είναι ουδέτερο, η παρατήρηση του Austin είναι εύστοχη για το ελληνικό πλαίσιο, καθώς το γεγονός ότι στα ελληνικά η λέξη «βεντέτα» χρησιμοποιούνταν μόνο για γυναίκες φανερώνει με ακρίβεια τον παραδοσιακό συσχετισμό του φαινομένου των σταρ με τη θηλυκότητα στην ελληνική κουλτούρα.

Αν και ο όρος «βεντέτα» σταδιακά τέθηκε εκτός χρήσης (καταλήγοντας να χρησιμοποιείται υποτιμητικά για να δηλώσει μια ιδιότροπη γυναίκα σταρ), η κληρονομιά του βεντετισμού παρέμεινε. Ο βεντετισμός χαρακτηρίζεται κυρίως από μια διττότητα, δηλαδή από τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε δύο βεντέτες πρωταγωνίστριες.[21] Αυτό ξεκίνησε τον 19ο αιώνα, όταν εμφανίστηκαν οι «πρώτες γυναίκες-αστέρες»[22], η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και η Αικατερίνη Βερώνη. Συνεχίστηκε στη διάρκεια του 20ού αιώνα με τον ανταγωνισμό ανάμεσα στις grandes dames του ελληνικού θεάτρου, τη Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη, αργότερα με την άμιλλα ανάμεσα στην Ελένη Παπαδάκη και στην Κατίνα Παξινού την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η τελευταία αναζωπύρωση του βεντετισμού σημειώθηκε στη μεταπολεμική περίοδο με την αντιζηλία ανάμεσα στην «ξανθιά» Αλίκη Βουγιουκλάκη και τη «μελαχρινή» Τζένη Καρέζη. Αυτή η αντιζηλία, όμως, διαδραματίστηκε κυρίως επί της οθόνης και όχι στη σκηνή, καθώς στις δεκαετίες του '60 και του '70 (τα αποκαλούμενα χρόνια του «εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου») το σινεμά είχε ξεπεράσει το θέατρο ως η πιο δημοφιλής μορφή διασκέδασης, με κύριο πόλο έλξης τα αστέρια του.

20. Guy Austin, *Stars in Modern French Film*, Arnold, Λονδίνο 2003, σ. 48.

21. Μάρκος Δ. Φρέρης, «Το φαινόμενο της "Μεγάλης πρωταγωνίστριας"», *ό.π.*, σ. 31.

22. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 187.

22 Απριλίου 1929

Η *Αστέρω* του Δημήτρη Γαζιάδη κάνει πρεμιέρα στον αθηναϊκό κινηματογράφο *Σπλέντιτ*

Η δόμηση της κινηματογραφικής χρονικότητας

Βρασίδας Καραλής
University of Sydney

ΠΟΤΕ ΣΧΗΜΑΤΙΣΑΝ οι Έλληνες τη δική τους κινηματογραφική οπτική; Πώς δημιουργήθηκε και από ποιους; Η απάντηση είναι απλή και ταυτόχρονα περίπλοκη, καθώς σχετίζεται με τις ευρύτερες αλλαγές στα οπτικά καθεστώτα της δημιουργίας και της πρόσληψης αρχικά φωτογραφικών και στη συνέχεια κινηματογραφικών εικόνων. Αναμφίβολα, πρόκειται για μια μακρά διαδικασία συλλογικών προσπαθειών σε αλληλένδετα στάδια που χαρακτηρίζονταν από αντιφάσεις, επιβεβαιώσεις και εμπόδια. Είχε ξεκινήσει ήδη με τη ζωγραφική του 19ου αιώνα και τη συνειδητή απόπειρα δημιουργίας δυναμικών εικόνων, αποσπασμένων από την ιερατική και στατική ακινησία της βυζαντινής εικονογραφίας και τη ναΐφ παραστατικότητα των λαϊκών καλλιτεχνών.

Ο Αμερικανός ποιητής Vachel Lindsay παρατήρησε πρώτος μια ξεχωριστή ελληνική οπτική διάθεση, όπως την περιέγραψε στο «φωτοπαιχνίδι της εν-κινήσει-ζωγραφικής», σε μια από τις πρώτες μελέτες της κινηματογραφικής ποιητικής, παρατηρώντας: «Αυτή είναι μια εικόνα της Mary Pickford ως Fanchon the Cricket. Είναι στην αγροικία με τη γεροπαράξενη μητέρα της. Έχω δει έναν πίνακα του Έλληνα Νικόλαου Γύζη με αυτή τη διάθεση».[1] Ο Νικόλαος Γύζης (1842-1901), ο κύριος εκπρόσωπος της Σχολής του Μονάχου στην Ελλάδα, εισήγαγε το ιμπρεσιονιστικό χρωματικό του στυλ με τα θολά περιγράμματα και τις φιγούρες, χρησιμοποιώντας τον χώρο της εικόνας ως τον τόπο για τη φευγαλέα ανάδυση εξαϋλωμένων αφηρημένων μορφών. Σε αντίθεση με την εσωτερική ακτινοβολία των μορφών στη βυζαντινή εικονογραφία, ανακάλυψε

1. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, με εισαγωγή του Stanley Kauffman, The Modern Library, Νέα Υόρκη 2000 (Α΄ έκδοση: 1915), σ. 92.

ότι το ανθρώπινο πρόσωπο είναι ένας υβριδικός χώρος φωτός και σκοταδιού: δεν εκπέμπει φως από το εσωτερικό του αλλά φωτίζεται εξωτερικά. Έτσι, το ερώτημα της εικονιστικής αντίθεσης, η διαλεκτική ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, έγινε ένα από τα κεντρικά ζητήματα της πρώιμης κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα.

Ο Γύζης και πολλοί άλλοι ζωγράφοι της εποχής, όπως ο Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967) και ο Νικόλαος Λύτρας (1883-1927)[2], προσπάθησαν να ενσωματώσουν νέες επιστημολογίες του βλέμματος και να προωθήσουν αναδυόμενες οπτικές κουλτούρες, θέτοντας στο προσκήνιο μια νέα αίσθηση χωροχρονικών ασυνεχειών, οι οποίες εμφανίστηκαν στην ελληνική κοινωνία πριν και μετά τον Α΄ ΠΠ. Ο κινηματογράφος βρέθηκε στην αιχμή αυτής της μετάβασης από τη δισδιάστατη χωρικότητα της παραδοσιακής εικονογραφίας στη νέα προοπτική της νεωτερικότητας, η οποία προϋπέθετε την αίσθηση του βάθους, μια γραμμικότητα των φορμαλιστικών συνθέσεων και εντέλει ψυχολογικού τύπου προβολές στην ίδια την εικόνα. Στο παλαιότερο σωζόμενο ελληνικό φιλμ, τις *Περιπέτειες του Βιλλάρ* (1924) του Joseph Hepp, η αίσθηση μιας αυτοσχέδιας και ευφορικής χρήσης του μέσου αποτυπώνεται στην αλληλεπίδραση ανάμεσα σε αυτό που έχουν ήδη δει οι θεατές (Charlie Chaplin κ.ά.) και σε αυτό που παρακολουθούσαν εκείνη τη στιγμή στην κινηματογραφική οθόνη. Οι κινήσεις της κάμερας ήταν ελεύθερες και απροσχεδίαστες, καθώς ακολουθούσε την πλέον αυτοσχεδιαστική ταινία δράσης: δεν γίνεται καμία προσπάθεια επεξεργασίας των εικόνων ή της υλικότητάς τους. Ο σκηνοθέτης εξερευνούσε τις δυνατότητες του μέσου, το θέμα ήταν δευτερεύον. Ο αληθινός πρωταγωνιστής δεν ήταν ο Βιλλάρ (Νίκος Σφακιανάκης), αλλά η ίδια η κάμερα. Τα περισσότερα πρώιμα φιλμ αποτελούνται από μια συμπαράθεση επεισοδίων, από χρονικές ακολουθίες, χωρίς συνειδητή μέριμνα να δημιουργηθεί μια ξεχωριστή κινηματογραφική εμπειρία μέσα από την αφηγηματική συνέχεια.

Η *Αστέρω* (1929) δημιουργήθηκε ακριβώς όταν η αναπτυσσόμενη αισθητική της κινηματογραφικής κουλτούρας και οι αναγκαιότητες της κινηματογραφικής βιομηχανίας άρχισαν να σχηματίζουν ένα δίκτυο με αναπόφευκτους δεσμούς. Το ζήτημα του κινηματογράφου ως τέχνης ήταν ήδη αντικείμενο κριτικών προσεγγίσεων από διανοούμενους, όπως ο Φώτος Πολίτης και ο Τέλλος Άγρας – ακόμα και από τον σεναριογράφο της *Αστέρως*, τον Παύλο Νιρβάνα. Ο πρωτοπόρος φωτογράφος Μίλτος Μανάκης είχε συναίσθηση αυτών των ερωτημάτων ως προς τη φωτογραφία: «Μια καλή φωτογραφία βασίζεται στο παιχνίδι του φωτός [...] Και

2. Ο *Καπουτσίνος* (1883) του Γύζη, ο *Χριστός* (1900) και η *Πλαγιά* (1908) του Παρθένη και, τέλος, η *Αυτοπροσωπογραφία* του Λύτρα πλαισιώνουν μια νέα αντίληψη για το τι συνιστά την ακτινοβολία της ανθρώπινης μορφής, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τα όσα κυριαρχούσαν μέχρι τότε.

αυτό είναι κάτι που μόνο ένας καλλιτέχνης μπορεί να κάνει, κάποιος που γνωρίζει τι είναι γοητευτικό, θείο και καλαίσθητο».[3] Ο Δημήτρης Γαζιάδης, μαζί με τους αδελφούς του, Μιχάλη και Κωνσταντίνο, παιδιά του πρωτοπόρου φωτογράφου Αναστάσιου Γαζιάδη, έπρεπε να αποδείξουν ότι ο κινηματογράφος ανήκε στις τέχνες, και μάλιστα ότι αποτελούσε μια αποδεκτή τέχνη, η οποία ήταν σε θέση να συνθέσει «ελληνικές εικόνες», επικαλούμενη τα οπτικά καθεστώτα της ειδικής θέασης που αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε τη δεκαετία του 1920.

Ο Γαζιάδης συνειδητοποιούσε ότι, προκειμένου να δημιουργήσει «ελληνικές ταινίες», έπρεπε να οπτικοποιήσει, στ' αλήθεια να σχηματίσει τον χώρο στον οποίο οι ανομοιογενείς αστικοί πληθυσμοί, κυρίως της Αθήνας, θα συμμετείχαν ενεργά στο κοινωνικό εγχείρημα για μια ενοποιημένη κοινωνική σφαίρα. Χρειαζόταν να αντιμετωπίσει κρίσιμα γεγονότα. Πρώτον, τη ραγδαία μετακίνηση του πληθυσμού της υπαίθρου προς τα αστικά κέντρα. Δεύτερον, τον σταδιακό σχηματισμό ενός βιομηχανικού προλεταριάτου. Τέλος, το νωπό ακόμα τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής, με τους πρόσφυγες να διαβιούν σε συνθήκες εξαθλίωσης στα περίχωρα της Αθήνας. Στη διατύπωση του οράματός του για την Dag Film, ο Γαζιάδης διακήρυσσε ότι δεν ήθελε απλώς να κάνει ταινίες, αλλά να δημιουργήσει μια νέα εννοιολογική κατηγορία, αυτή του κινηματογραφικού θεατή – και είχε ήδη εκδώσει ένα μικρό βιβλιαράκι με οδηγίες για το πώς μπορεί να γίνει κανείς κινηματογραφικός ηθοποιός.[4]

Η σύνδεση της μαζικής κουλτούρας με μια ενοποιημένη δημόσια σφαίρα την περίοδο της αισιόδοξης ανοικοδόμησης κατά τη διακυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου στο διάστημα 1928-1932 οδήγησε τον Γαζιάδη να συλλάβει την κινηματογραφική εμπειρία ως μια κάθετη αταξική κοινωνία, η οποία θα μπορούσε να συντελέσει στην απρόσκοπτη ενσωμάτωση των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία και να πλαισιώσει την καθαρτήρια μετουσίωση του τραύματος μέσα από την εδραίωση ενός μεγαλειώδους συμπεριληπτικού μύθου περί κοινής καταγωγής. Η μυθοποιητική των ελληνικών ταινιών έπρεπε να αποτυπώσει μια αντίληψη της χρονικότητας σε μια οπτική γλώσσα ικανή να διευκολύνει τις πολιτικές ενσωμάτωσης της φιλελεύθερης κυβέρνησης του Βενιζέλου και να καθορίσει την εικόνα μιας κοινής δημόσιας σφαίρας, όπως συνέβαινε το ίδιο διάστημα στη λογοτεχνία με το διάσημο μανιφέστο του Γιώργου Θεοτοκά, το *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), και την αναζήτηση νέων αξιών και νέων σχημάτων.[5]

---

3. Christos K. Christodoulou, *The Manakis Brothers, The Greek Pioneers of the Balkanic Cinema*, Thessaloniki Organization for the Cultural Capital of Europe, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 179.

4. Δημήτρης Α. Γαζιάδης, «Η Dag Film», στο: Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Ντοκουμέντα 1900-1970*, τ. Δ΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σ. 60-61.

5. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, (επιμ. Κ. Θ. Δημαράς), Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Ερμής, Αθήνα 1973, σ. 74.

Η *Αστέρω* αρχίζει με γρήγορες λήψεις της μοντέρνας πόλης των Αθηνών που σφύζει από ζωή, με την κίνηση των αυτοκινήτων, των λεωφορείων και των τραμ, ενώ καταγράφει τους ανθρώπους να προχωρούν με φρενήρεις ρυθμούς στους δρόμους της πόλης. Η σύγκριση της Ακρόπολης και της νεωτερικότητας που ξεπροβάλλει αυτή την περίοδο τονίζεται από την εικόνα γυναικών ντυμένων με την τελευταία λέξη της μόδας, που κάνουν περίπατο στο εσωτερικό του Παρθενώνα. Τα κομψά ρούχα τους απηχούν τον σαρωτικό εκσυγχρονισμό που προωθούσε το πολιτικό όραμα του Βενιζέλου. Στη συνέχεια, το πιο σημαντικό σύμβολο εκσυγχρονισμού από την εποχή του Χαρίλαου Τρικούπη, το τραίνο, μεταφέρει την κάμερα σε ένα ονειρικό ταξίδι πίσω, στα ανέγγιχτα βουνά και δάση, «με έκπληξη», όπως γράφει ο μεσότιτλος, «για την ίδια του την τόλμη να περνά μέσα από τοπία που έχουν μείνει αναλλοίωτα τα τελευταία τρεις χιλιάδες χρόνια».[6] Δεν συμβαίνει απλώς μια χωρική μετατόπιση αλλά και μια χρονική μεταφορά: η αιώνια και άσπιλη ελληνική ύπαιθρος γίνεται η χωροθετημένη ενσάρκωση της συνέχειας και της διάρκειας, ένας αρχετυπικός κώδικας αυτογνωσίας. Η Άννα Πούπου παρατηρεί ότι «ο σιδηρόδρομος που διασχίζει τα τοπία της υπαίθρου [...] λειτουργεί σαν πέρασμα, όχι μόνο από το τοπίο της πόλης σε αυτό της εξοχής, αλλά και από τον ιστορικό χρόνο στη μη χρονικότητα».[7] Η οντολογική ενότητα ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό, ανάμεσα στη ζωικότητα της ύπαρξης και στην ανθρωπιά της συνείδησης εγκαθιδρύεται εκ νέου εδώ και τώρα. Ο ίδιος ο Γαζιάδης είχε συνεργαστεί με τον Fritz Lang, τον G. W. Pabst, τον Alexander Korda και τον Ernst Lubitsch στη Γερμανία, και η εργασία του στην εξπρεσιονιστική ατμόσφαιρα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης εμπλουτίζει τις εικόνες του με ερωτήματα για την αυθεντικότητα, την ιστορία και την ταυτότητα, ερωτήματα που είχαν διαμορφώσει την ανήσυχη γερμανική σκέψη της δεκαετίας του 1920, την «εποχή των φιλοσόφων μάγων», σύμφωνα με τον Wolfram Eilenberger.[8]

Η κάμερα μειώνει τη χρονική απόσταση ανάμεσα στον θεατή και την ιστορία, καθώς δημιουργεί μια διάθεση νοσταλγικού συμφυρμού των δύο. Στην ονειρική μεταβίβαση του πραγματικού σε αυτό που εξαφανίστηκε οριστικά, οι ανθρώπινες μορφές εκπροσωπούν χαμένες ταυτότητες και καταπιεσμένες μνήμες. Η κάμερα καταγράφει βοσκούς με τα κοπάδια τους και την πεντακάθαρη φουστανέλα τους. Καθώς οι θεατές μεταφέρονται σε μια άλλη εποχή

6. Ένα ποίημα συνόδευε την αρχή της ταινίας: «Όλα αλλάξαν στην Ελλάδα / όλα τ' άλλαξε ο καιρός / και δεν άλλαξε μονάχα / το κοπάδι κι ο βοσκός». Παρατίθεται από το: Φρίξος Ηλιάδης, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, Αθήνα 1960, σ. 29.

7. Anna Poupou, «Modern Space and Narration in the Greek Films of the Inter-War period», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τχ. 4 (Δεκέμβριος 2017), σ. 250.

8. Wolfram Eilenberger, *Η εποχή των μάγων. Η μεγάλη δεκαετία της φιλοσοφίας 1919-1929* (μτφρ. Γιάννης Κοιλής), Πατάκης, Αθήνα 2021, σ. 37-38.

(στη δική τους η φουστανέλα δεν συνηθίζεται ούτε είναι της μόδας στην ελληνική ύπαιθρο), η κάμερα στρέφεται επίμονα σε οροσειρές που καλύπτονται από πυκνά δάση και χιόνι, ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία η επέλαση της νεωτερικότητας με την επικράτηση της τεχνολογίας είχε ήδη αφανίσει την ανόθευτη ενότητά τους. Η αυθεντικότητα αυτών των τοπίων αντικαταστάθηκε από τις φωτογραφίες τους για τους τουρίστες και τα αναμνηστικά των διακοπών, χάνοντας την «αίγλη της αυθεντικότητάς» τους μέσα από την τεχνική αναπαραγωγιμότητα, όπως επεσήμαινε τότε ακριβώς και ο Walter Benjamin.

Η ταινία πραγματεύεται την απώλεια και την απουσία. Όσα απεικονίζει δεν υπάρχουν πια εκεί. Οι φασματικές εικόνες που διευκολύνουν την ψυχολογική μεταβίβαση σε έναν χαμένο αυτοχθονισμό βρίσκονται στην καρδιά της οπτικής γλώσσας που διαμόρφωσε ο Γαζιάδης. Με αυτό το υπόβαθρο της αρχέγονης διαχρονικότητας, θεματικές εικόνες, όπως ο πατέρας αφέντης, η ορφανή ψυχοκόρη, η ένταση ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο, η λιβιδινική ένταση μεταξύ των νέων ανδρών, το θρησκευτικό υπερεγώ, η απεικόνιση της τρέλας, η ψυχοδυναμική τριγωνοποίηση ανάμεσα σε όλους τους κύριους χαρακτήρες, συντίθενται με γραμμικό και αριστοτελικό τρόπο. Η κομψή δακτυλογραφημένη επιστολή από τον δικηγόρο του Κολωνακίου, η οποία φτάνει σε αυτό το άχρονο τοπίο για να λύσει το νομικό ζήτημα της ιδιοκτησίας της γης, υποδεικνύει ότι όλη η ταινία ήταν μια πολιτισμική φαντασίωση, η ονειροπόληση κάποιου που φέρει τα τραύματα της συνάντησης με τις αιχμές της ιστορίας και της νεωτερικότητας. Αν πάρουμε την αρχή της ταινίας και τη μεταφέρουμε στο τέλος της, έχουμε μια αντιστροφή του *Μεγαλέξαντρου* (1980) του Θόδωρου Αγγελόπουλου: «Κι έτσι ο Αλέξανδρος μπήκε μέσα στις πόλεις», όπως λέει ο αφηγητής στην τελευταία σκηνή του πολιτικού μύθου του Αγγελόπουλου. Η διαλεκτική ανάμεσα στην απόδραση στο χωριό και μετά στο «κλέψιμο» των εραστών προς την πόλη, η ενδιάμεση πραγματικότητα του να είσαι αλλού και πουθενά είναι μια από τις βασικές θεματικές του ελληνικού σινεμά μέχρι και τη δεκαετία του 1990.

Στην προσπάθειά τους να πείσουν τον Παύλο Νιρβάνα να γίνει σεναριογράφος, οι αδελφοί Γαζιάδη δήλωσαν: «Μας κατηγορούν ότι αι ταινίαι μας στερούνται ελληνικότητος. [Θέλουμε επομένως] ένα έργον με ελληνικήν υπόθεσιν, ελληνικούς χαρακτήρας, ελληνικήν ψυχολογίαν, ελληνικόν περιβάλλον, ελληνικόν χρώμα. Ένα έργον, που να κινείται μέσα στην ελληνικήν φύσιν και την ελληνικήν ζωήν».[9] Το σενάριο του Νιρβάνα ξεκινά με αυτό το δεδομένο, αλλά σύντομα εντοπίζει τις πηγές του με έναν ανοίκειο τρόπο σε κάτι που πιθανότατα είχαν ήδη παρακολουθήσει στους κινηματογράφους οι θεατές, συμβάλλοντας στην ανάδυση ενός κινηματογραφικού ασυνείδητου στη βίω-

9. Παύλος Νιρβάνας, «Γύρω από μίαν ταινίαν», *Νέα Εστία*, έτος Γ΄, φύλλο 58 (15 Μαΐου 1929), σ. 365-366.

ση των ταινιών ως κοινωνικών κειμένων. Η πλοκή είναι μια προσαρμογή του αμερικανικού μυθιστορήματος *Ραμόνα* (1884) της Helen Hunt Jackson – αν και το μόνο θεατρικό έργο του Κωστή Παλαμά, η *Τρισεύγενη*, μπορεί σε ορισμένα σημεία να ανιχνευτεί στον ορίζοντα του σεναρίου. Η *Ραμόνα* είχε ήδη μεταφερθεί τρεις φορές στον κινηματογράφο. Ξεκινώντας από τον D. W. Griffith (1910), στη συνέχεια από τον Donald Crisp (1916) και από τον Edwin Carewe (1928), που υπέγραψε την πιο δημοφιλή ταινία και την πρώτη με συγχρονισμό ήχου και εικόνας.

Οι περιπέτειες της ταινίας του Carewe θυμίζουν αυτές της *Αστέρως*. Παρά την επιτυχία της, θεωρήθηκε χαμένη, ενώ το 1939 βρέθηκε στην Πράγα μια κόπια της, η οποία έγινε λάφυρο των Γερμανών και κατόπιν των Σοβιετικών, για να επαναπατριστεί στην Τσεχοσλοβακία τη δεκαετία του 1960 και να επιστρέψει στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 2010, κάνοντας ξανά πρεμιέρα ύστερα από ογδόντα έξι χρόνια στο Λος Άντζελες το 2014. Η *Αστέρω* του Γαζιάδη ακολούθησε μια ανάλογη πορεία. Το αυθεντικό βωβό φιλμ θεωρούνταν χαμένο για σχεδόν εβδομήντα χρόνια, εκτός από ένα απόσπασμα διάρκειας δεκατριών λεπτών από την ομιλούσα εκδοχή του 1933, το οποίο διατηρήθηκε στο ντοκιμαντέρ του Αλέκου Σακελλάριου *Τον παλιό εκείνο τον καιρό* (1964). Μια πλήρης κόπια βρέθηκε, όμως, στη Γαλλική Ταινιοθήκη το 2003. Αν και λείπουν κάποια μέρη, η τωρινή διάρκεια των εξήντα λεπτών μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε στην ολότητά της την πολυπλοκότητα της διασκευής που έκανε ο Νιρβάνας στο σενάριό του και να αντιληφθούμε το πλήρες εύρος του αριστουργήματος του Γαζιάδη.

Οι τροποποιήσεις είναι πολλές και σημαίνουσες. Για παράδειγμα, η πρώτη προσαρμογή του D. W. Griffith, δημιουργού της αμφιλεγόμενης *Γέννησης ενός έθνους*, φέρει ήδη από τους τίτλους τον δηλωτικό υπότιτλο: «Μια ιστορία για την αδικία του λευκού εις βάρος του Ινδιάνου». Το δυνατό μήνυμα ενάντια στον ρατσισμό και την ταξική κοινωνία είναι ευδιάκριτο σε όλες τις αμερικανικές ταινίες που συμπεριλαμβάνουν Μεξικανούς και Αφροαμερικανούς και καταγγέλλουν τη σκληρή μεταχείριση που τους επεφύλασσε το αγγλοσαξονικό κατεστημένο. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι δομικές ομοιότητες. Στην ταινία του Carewe, για παράδειγμα, με πρωταγωνίστρια τη Μεξικανή σουπερστάρ Dolores del Rio, τον τόνο δίνει ένα από τα πιο σπαρακτικά και δημοφιλή τραγούδια της περιόδου, μια αίσθηση που η ελληνική εκδοχή αναπαρήγαγε αποτελεσματικά, καθώς η προβολή συνοδευόταν από τη μουσική του Δημήτρη Ρόδιου. Η διάσημη «Νυκτωδία» παραμένει μια από τις πιο δημοφιλείς και συγκινητικές μελωδίες του ελληνικού ρεπερτορίου – και την επανέφερε αποτελεσματικά η νέα προσαρμογή της ταινίας (1959) του Ντίνου Δημόπουλου για τη σουπερστάρ Αλίκη Βουγιουκλάκη. Η δεινή θέση στην οποία βρίσκονταν οι γυναίκες και τα ορφανά παιδιά στην ελληνική κοινωνία αντικαθιστά αυτή των μειονοτήτων στις αμερικανικές ταινίες: το κινηματογραφικό φαντασιακό θέτει

στο προσκήνιο ανάλογες ρήξεις στο συνεχές διαφορετικών κοινωνιών μέσα από ομόλογους κώδικες αναπαράστασης της αδικίας.

Ωστόσο, οι ομοιότητες τελειώνουν εδώ. Ο φακός του Γαζιάδη αξιοποιεί κυρίως το καδράρισμα στο ύψος του ματιού και το διανθίζει με την υψηλή γωνία λήψης σε πανοραμικά κάδρα με ψηλά βουνά ή απόκρημνες πλαγιές. Ακόμα, η κάμερα επιχειρεί κάποια δειλά κοντινά στο ανθρώπινο πρόσωπο και, σε ορισμένες περιπτώσεις, αναδεικνύει την οπτική γωνία του σκηνοθέτη: τα πανοραμικά και κεκλιμένα κάδρα δηλώνουν συναισθηματικές αντιδράσεις και συντελούν στη συγκινησιακή ανταπόκριση στην ιστορία. Η συγκινησιακή ανταπόκριση ενισχύεται περαιτέρω από τον χρωματικό τόνο του φιλμ, καθώς τα πλούσια ασπρόμαυρα πλάνα ακολουθούνται από μπλε ή σέπια που δίνουν στην ταινία την εμβυθιστική ποιότητα των ονειρικών σεκάνς. Σε ένα κρίσιμο σημείο της ιστορίας, η κάμερα τοποθετείται πάνω από το κεφάλι ενός σκύλου που ουρλιάζει για την πτώση και τον θάνατο του αφέντη του. Ο θεατής βλέπει μέσα από τα μάτια του σκυλιού μια ριζοσπαστική αναπροσαρμογή προς ένα μετα-ανθρώπινο βλέμμα. Ο Γαζιάδης προσεγγίζει με στοργική ματιά τα ζώα και τη μεταχείρισή τους από τους χωρικούς. Η απεικόνιση του «τρελού του χωριού», ντυμένου με γυναικεία ρούχα, είναι μια δηλωτική χειρονομία, η οποία ανοίγει τον δρόμο για την απεικόνιση ενός παρόμοιου άφυλου χαρακτήρα από τον Μιχάλη Κακογιάννη στον *Αλέξη Ζορμπά* (1964). Συνολικά, το σημαντικότερο στοιχείο της οπτικής ποιητικής είναι ότι η κάμερα αποφεύγει να μένει ακίνητη: αποφεύγει τη φωτογραφική στατικότητα και, παρόλο που εστιάζει κυρίως σε μετωπικά πλάνα προσώπων, κινείται και προς όλες τις κατευθύνσεις για να δώσει καδραρίσματα σε επίπεδο χαμηλότερο ή υψηλότερο από το ύψος του ματιού.

Ο Γαζιάδης οδηγείται σε μια ψυχολογικοποίηση της δράσης μέσα από τη χρήση της υποκειμενικής οπτικής γωνίας. Για παράδειγμα, η τρέλα της Αστέρως, κινηματογραφημένη μοναδικά από τον Μιχάλη Γαζιάδη, έτσι ώστε να μοιάζει ιδωμένη μέσα από τα δικά της μάτια, με μια τρεμάμενη κάμερα που υποδηλώνει έναν διαταραγμένο νου, μια επικάλυψη με βαθύ μαύρο στο φιλμ και την τροπή προς την πνευματική εξαΰλωση της εικόνας. Ο Μιχάλης Γαζιάδης είχε συνεργαστεί στο Χόλιγουντ με τον Griffith, και ο ενδοκινηματογραφικός διάλογος με το *Broken Blossoms* (1919, *Το σπασμένο κρίνο*) δημιουργεί ένα ακόμα επίπεδο νοήματος στην πρόσληψη της ταινίας από τον θεατή. Στο τελευταίο μέρος της ταινίας, οι ανθρώπινες μορφές απεικονίζονται ως σκιές και σκοτεινά ιδεογράμματα στο φόντο ενός ξεθωριασμένου και θολού τοπίου.[10] Προς το τέλος, παρακολουθούμε γρήγορες εναλλαγές ανάμεσα στις σκηνές, σχεδόν σαν να μην τις συνδέει πια η χρονική και χωρική συνέχεια. Ο Γαζιάδης συλ-

10. Ορισμένοι κριτικοί, όπως η Ίρις Σκαραβαίου, υπέδειξαν το πρόβλημα «τα ''εξωτερικά'' [...] είναι ασθενικ[ά] στο φωτισμό». Βλ. Σολδάτος, τ. Δ΄, *ό.π.*, σ. 55.

λαμβάνει αυτή την αισθητική της έλλειψης που θα συναντήσουμε σε μερικές από τις καλύτερες ελληνικές ταινίες, όπως οι *Μικρές Αφροδίτες* (1964) του Νίκου Κούνδουρου και η *Αναπαράσταση* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Το άνοιγμα και το κλείσιμο της ίριδας από σκηνή σε σκηνή με φρενήρη ρυθμό και λειτουργία προσκαλεί τη ματιά του θεατή να εισέλθει σε ένα υψηλό κοσμικό δράμα, του οποίου δεν θα μπορούσε αλλιώς να γίνει μάρτυρας.

Ο Γαζιάδης θέλει να θεσπίσει μια ενότητα των οπτικών επιστημολογιών υφαίνοντας μια ξεχωριστή χρονικότητα στην πράξη της παρακολούθησης ταινιών. Του αποδίδεται η επινόηση του «happy end», ως ενός μέσου για την επίλυση των συναισθηματικών εντάσεων και της φόρτισης στους κώδικες της αναπαράστασης. Η μέθοδος προέρχεται από το κλασικό αριστοτελικό θέατρο, αλλά ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται εδώ μέσα από την πληθωρική επιτελεστική ρητορική των ηθοποιών του Γαζιάδη είναι εξαιρετικά σημαντικός για την ανάπτυξη μιας ξεχωριστής χρονικής οπτικής στις ελληνικές ταινίες. Στο επιτελεστικό επίπεδο, η ταινία αποτυπώνει μια σύγκρουση ανάμεσα στη θεατρική και την κινηματογραφική δραματοποίηση. Ο πατριάρχης του έργου, ο Αιμίλιος Βεάκης, επιστρατεύει την εξωστρεφή και περιγραφική υποκριτική γραμμή της επιβλητικής θεατρικής του πορείας.

Η ταινία υποστήριξε την αναγκαιότητα της κοινωνικής συμφιλίωσης και της κοινοτικής αλληλεγγύης ως μια ισχυρή πιθανότητα στο εσωτερικό του διασπασμένου συνεχούς της κοινωνίας. Το μελόδραμα οπτικοποίησε τις υποβόσκουσες εντάσεις και τριβές ανάμεσα στις τάξεις κατά τη διάρκεια του αστικού εκσυγχρονισμού της χώρας, με την αισιοδοξία αυτής της πιθανότητας, δεδομένου ότι το 1929 και το 1930 ήταν οι δύο πιο πετυχημένες χρονιές για το αναμορφωτικό πρόγραμμα της κυβέρνησης του Βενιζέλου.

Πέρα όμως από το αφηγηματολογικό μοντέλο, η εμπειρία μιας κινηματογραφικής χρονικότητας γίνεται η πιο σημαντική φορμαλιστική gestalt που δομείται στο έργο. Ο Γαζιάδης χτίζει τις εικόνες του πάνω στο μεγάλο παράδοξο του κινηματογράφου: η κάμερα θέλει να συλλάβει τον χρόνο, ενώ, την ίδια στιγμή, πρέπει να απελευθερώσει τον χρόνο από το παρελθόν, εγκαθιδρύοντας ένα αέναο παρόν για την αισθητηριακή εμπειρία του θεατή. Υπό μία έννοια, η *Αστέρω* είναι το πρώτο έργο του ελληνικού σινεμά που αναστοχάζεται πάνω στην ίδια του τη φύση: αναδομεί τη χαμένη παρουσία του παρελθόντος ως ενεργή πραγματικότητα στην παρούσα στιγμή.

Σε ένα μάλλον υποτιμητικό κείμενο, ο Γιάννης Σολδάτος καταλογίζει στην ταινία ότι «εγκαινιάζ[ει] το μοναδικό για χρόνια εξαγώγιμο κινηματογραφικό μας προϊόν: το φολκλορισμό».[11] Ωστόσο, η δομή της, παρά τα προφανή κενά

11. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. 1900-1967*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2010, σ. 30.

στη συνέχειά της, προσέφερε την πρώτη ολοκληρωμένη κινηματογραφική κωδικοποίηση της οπτικής χρονικότητας στην Ελλάδα, τη στιγμή που η κοινωνία αγωνιζόταν να αναδημιουργήσει τις μεγαλειώδεις αφηγήσεις της καταγωγής της. Το λανθάνον τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής «ήταν παρόν, αλλά όχι αντικείμενο αναπαράστασης», όπως έχω υποστηρίξει αλλού.[12] Προκειμένου να απεικονιστεί, ήταν αναγκαία η επινόηση μιας νέας λειτουργίας για τις κινηματογραφικές εικόνες. Η ταινία κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά με το πρώτο κύμα ταινιών της αβανγκάρντ, όπως *Το κουτί της Πανδώρας* του Pabst, *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Dziga Vertov, η χαμένη *Γενική γραμμή* του Eisenstein και ο *Ανδαλουσιανός σκύλος* του Luis Buñuel και του Salvador Dali – έργα που φανέρωσαν μια επικείμενη «κρίση της κινούμενης εικόνας», η οποία κυριάρχησε στα πρώιμα κινηματογραφικά εγχειρήματα.

Στα συμφραζόμενα της εποχής της, η *Αστέρω* είχε τη δομή των περισσότερων ταινιών της περιόδου, οι οποίες προσπάθησαν να μεταφράσουν τις «εικόνες-δράση [...] σε νοητικές εικόνες», μεταμορφώνοντας τον σκηνοθέτη σε έναν «[...] άνθρωπο των ερμηνειών, των συμβολικών πράξεων και των αφηρημένων σχέσεων», όπως παρατηρεί ο Gilles Deleuze.[13] Σημειώνει ακόμα ότι αυτή η διαδικασία κράτησε για χρόνια και η μετάβαση ολοκληρώθηκε αργότερα με τον ιταλικό νεορεαλισμό, μέσα από την εισαγωγή του μοντάζ. Κάτι που στην Ελλάδα επετεύχθη μόνο στα *Χειροκροτήματα* (1944) του Γιώργου Τζαβέλλα, την ταινία που «έδωσε λόγο ύπαρξης στο ντεκουπάζ»[14], σύμφωνα με τη διεισδυτική παρατήρηση του Γιάννη Σολδάτου, αν και, όπως μπορούμε πλέον να υποστηρίξουμε, μετά την ανάκτησή τους το 2018, *Οι Απάχηδες των Αθηνών* (1930) του Δημήτρη Γαζιάδη φαίνεται ότι χρησιμοποίησαν το ντεκουπάζ φειδωλά αλλά με ξεχωριστό τρόπο.

Στην Ελλάδα, η διαδικασία είχε ήδη ξεκινήσει με τον Γαζιάδη και τη συνειδητή και επανειλημμένη χρήση της ίριδας, προκειμένου να συμπυκνωθεί ο οπτικός χρόνος και οι θεατές να εισέλθουν στη ροή της ιστορίας. Ορισμένα από τα μεταγενέστερα έργα του Μιχάλη Γαζιάδη, όπως *Το ξυπόλυτο τάγμα* (1954) του Γκρεγκ Τάλλας, δείχνουν τη ριζική αλλαγή στον τρόπο που κινηματογραφεί, έχοντας εγκαταλείψει τη στατικότητα ως κεντρική μέθοδο σύνθεσης του πλάνου και εφαρμόζοντας πλέον έναν γρήγορο, σχεδόν ρέοντα τρόπο παρακολούθησης της ροής του χρόνου. Η Αγλαΐα Μητροπούλου παρατηρεί ότι στις πρώτες ταινίες του η «έλλειψη [οπτικού] ρυθμού» ήταν εμφανής.[15] Επίσης,

12. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Bloomsbury, Λονδίνο 2012, σ. 44.

13. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος 1. Η εικόνα-κίνηση* (μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), Νήσος, Αθήνα 2009, σ. 237.

14. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. 1900-1967*, τ. Α΄, *ό.π.*, σ. 42.

15. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Β΄ έκδοση, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 75.

επισημαίνει ότι ο Γαζιάδης εισήγαγε πρώτος το slow motion στον ελληνικό κινηματογράφο – στη χαμένη ταινία *Το λιμάνι των δακρύων* (1928). Γεννιέται έτσι η αντίληψη ότι μέσω του Γαζιάδη η ελληνική κινηματογραφική οπτική αναζητούσε τη δική της ξεχωριστή και συγκεκριμένη οπτική χρονικότητα, όχι απλώς βασισμένη στην «ελληνικήν υπόθεσιν», αλλά στη βίωση μιας χωροθετημένης αίσθησης του χρόνου, σύμφωνα με τις ψυχολογικές ανάγκες, τη συμβολική εικονογραφία και τις κοινωνικές πιέσεις της ελληνικής δημόσιας σφαίρας που βρισκόταν σε status nascendi.

Μετά όμως το 1944, η άνοδος του νεορεαλισμού και η κινηματογραφική συμπερίληψη της μουσικής ως διηγητικού στοιχείου που θέτει στο επίκεντρο τις κινηματογραφικές εικόνες, η «χρονοεικόνα» που προκύπτει έχει έναν διαφορετικό κεντρικό στόχο, σύμφωνα με τον Deleuze: «Να καταστήσει αισθητά τον χρόνο και τη σκέψη, να τα καταστήσει ορατά και ηχηρά».[16] Σε αυτή τη διαδικασία, η *Αστέρω* σχημάτισε για πρώτη φορά μια μορφή κινηματογραφικής οπτικής, η οποία συνιστά ταυτόχρονα επιτομή και υπέρβαση του ιστορικού και κοινωνικού της πλαισίου. Αντλώντας από μια από τις παλαιότερες μελέτες για τον κινηματογράφο, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η δομή της *Αστέρως* δεν αναπαρήγαγε καμία μορφή της πραγματικότητας, αλλά μετέφρασε, με τον αποσπασματικό της τρόπο, χαρακτηριστικά από την παρατήρηση του πραγματικού «στις φόρμες του μέσου»[17], σχηματίζοντας μια αφηγηματική γλώσσα για τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις, μια γλώσσα που έφτασε στο απόγειο της πολυπλοκότητάς της τη δεκαετία του 1950 και αναδημιουργήθηκε τη δεκαετία του 1970.

Η *Αστέρω* άρθρωσε την οπτική γραμματική και το αφηγηματικό συντακτικό των μορφοπλαστικών gestalten που επρόκειτο να γίνουν οι ιδρυτικές βάσεις για τη δομή του είδους και τη βιομηχανική παραγωγή στην Ελλάδα τις επόμενες δεκαετίες. Όλες οι ελληνικές ταινίες ήταν παραλλαγές του αρχικού σχεδίου που συνέθεσαν ο Δημήτρης και ο Μιχάλης Γαζιάδης, και ο μόνος που το έθεσε υπό δοκιμασία ήταν ο Θόδωρος Αγγελόπουλος με την αναδημιουργία της κινηματογραφικής χρονικότητας, η οποία έκανε τη σιωπή και το μη παραστάσιμο βασικές μονάδες της κινηματογραφικής εμπειρίας μέσα από την επιμήκυνση του διηγητικού χρόνου.[18] Η *Αστέρω* βρίσκεται στην αφετηρία της μεταμόρφωσης της φυσικής πραγματικότητας σε έναν συμβολικό, ιδεολογικό όσο και ψυχολογικό χώρο σύγκρουσης και μετουσίωσης. Ο «χωρικός ρωμαντισμός»

16. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος 2. Η χρονοεικόνα* (μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), Νήσος, Αθήνα 2010, σ. 25.

17. Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Faber and Faber, Λονδίνο 1958, σ. 12-13.

18. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 148

της και το «ηθικό της τέλος», σύμφωνα με την Ίριδα Σκαραβαίου,[19] κατόρθωσαν να υπερβούν τον «ακανόνιστο ρυθμό» των προηγούμενων ελληνικών ταινιών, καθιερώνοντας μια εικονολογική χρονικότητα που καθόρισε για πάντα την κινηματογραφική γλώσσα της χώρας.

19. Ίρις Σκαραβαίου, «Μια ενδιαφέρουσα συνέντευξις με τον κ. Δημήτριον Γαζιάδη», Σολδάτος, *ό.π.*, τ. Δ΄, σ. 45.

25 Ιανουαρίου 1932

Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας κάνει πρεμιέρα στην Αθήνα

Η μετάβαση στη μηχανική αναπαραγωγή του ήχου

Franklin L. Hess
Indiana University

Η ΠΡΕΜΙΕΡΑ του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* στις 25 Ιανουαρίου 1932, της πρώτης ελληνικής ταινίας με τεχνολογία εγγραφής ήχου στο φιλμ, αντιπροσωπεύει ταυτόχρονα την κορύφωση ενός ισχυρού ρεύματος για τη δημιουργία εθνικού κινηματογράφου και την αρχή μιας ραγδαίας πτώσης στον αριθμό και την ποιότητα των παραγόμενων ελληνικών ταινιών. Βεβαίως, ο ήχος υπήρξε μέρος του κινηματογραφικού θεάματος από τις απαρχές του. Ορχήστρες και μουσικοί προσέφεραν μουσική συνοδεία, και αφηγητές ή bonimenteurs εξηγούσαν ζωντανά την πλοκή, αναπαριστούσαν σκηνές και παρήγαγαν ηχητικά εφέ. Όμως, ο ερχομός της μηχανικής αναπαραγωγής του ήχου άλλαξε δραματικά τη δυναμική του φιλμ, ειδικά σε μικρές αγορές με περιορισμένες δυνατότητες παραγωγής, όπως η Ελλάδα. Πριν από τα σταθερά ηχοτοπία που εισήγαγε η μηχανική αναπαραγωγή του ήχου, ο κινηματογράφος ήταν μια διεθνής γλώσσα με κατά τόπους παραλλαγές. Με την εισαγωγή του ήχου, ο κινηματογράφος παρέμεινε μια διεθνής γλώσσα, η οποία όμως γινόταν ολοένα και περισσότερο εθνικά καθορισμένη. Η πίεση για τη δημιουργία ενός εθνικού κινηματογράφου άρτιου οπτικά όσο και ηχητικά αποδείχθηκε υπερβολική για τα πρώτα βήματα της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Η κινηματογραφική παραγωγή της Ελλάδας καθυστέρησε χρονικά μέχρι την αναγέννηση της βιομηχανίας μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Η αρχική ώθηση για τη δημιουργία ταινιών μυθοπλασίας μεγάλου μήκους με περιεχόμενο που θα μπορούσε να περιγραφεί ως ειδικά ελληνικό –έναντι ενός γενικού κοσμοπολιτισμού– δόθηκε στο διάστημα 1914-1920.[1] Το 1914,

1. Την ίδια περίοδο, γερμανικά, γαλλικά και αμερικανικά στούντιο χρησιμοποιούσαν τον

ένας επιχειρηματίας από τη Σμύρνη, ο Κωνσταντίνος Μπαχατώρης, ίδρυσε το πρώτο κινηματογραφικό στούντιο στην Ελλάδα, την Αθήνη Φιλμς, και άρχισε να προετοιμάζει την πρώτη ελληνική ταινία μεγάλου μήκους, μια μεταφορά του δημοφιλούς δραματικού ειδυλλίου *Γκόλφω*. Προσέλαβε τον Ιταλό μηχανικό προβολής και οπερατέρ Filippo Martelli, ο οποίος εργαζόταν στην Αθήνα, και χρησιμοποίησε ηθοποιούς του θεάτρου για τους βασικούς ρόλους.[2] Τα επόμενα χρόνια, οι ταινίες ακολούθησαν με το σταγονόμετρο. Το 1916, η Εταιρεία Κοσμάτου-Γλυτσού ξεκίνησε γυρίσματα για την *Κερένια κούκλα*, η οποία βασιζόταν σε ένα συναισθηματικό μέχρι δακρύων μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.[3] Η ταινία θεωρείται καλλιτεχνική και εμπορική αποτυχία.[4] Ακόμα, το 1916 μια ομάδα υπό την καθοδήγηση του Δήμου Βρατσάνου και του Josef Hepp ίδρυσε την Άστυ Φιλμς και ξεκίνησε την προετοιμασία ποικίλων ταινιών μικρού μήκους, καθώς και μιας μεγάλου μήκους, υπό τον τίτλο *Ο ανήφορος του Γολγοθά*, η οποία επρόκειτο να παρουσιάσει τη Σταύρωση του Χριστού μέσα από το όραμα μιας καλόγριας. Το σχέδιο εγκαταλείφθηκε, όμως, εξαιτίας δυσκολιών στο σετ και πολιτικών κλυδωνισμών.[5] Παρ' όλα αυτά, ο Βρατσάνος και ο Hepp ολοκλήρωσαν μια συντομότερη ελαφριά κωμωδία το 1920, την *Προίκα*

κινηματογράφο σαν μέσο προπαγάνδας για τις στρατιωτικές εκστρατείες τους στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η Ελλάδα, κεφαλαιοποιώντας την επιτυχία του ντοκιμαντέρ *With the Greeks in the Firing Line* (1913) για τους Βαλκανικούς Πολέμους, το οποίο έγινε με χρηματοδότηση της βασιλικής οικογένειας, φαίνεται να ακολούθησε ένα παρόμοιο πρότυπο. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το *With the Greeks in the Firing Line*, βλ. το κεφάλαιο της Βασιλικής Τσιτσοπούλου σε αυτό το βιβλίο.

2. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού Αιώνα*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999, σ. 395· Αργύρης Τσιάπος, *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου (Η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά)*, Αργύρης Τσιάπος, Σέρρες 2018, σ. 68-69.

3. Αργύρης Τσιάπος, *αυτ.*, σ. 86-87. Ο Γιάννης Σολδάτος και η Δελβερούδη επίσης αναφέρονται στην ιστορία της *Κερένιας κούκλας*. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σ. 33-34· Δελβερούδη, *ό.π.*, «Κινηματογράφος», σ. 396.

4. Κώστας Δαφνής, «Το Ελληνικό φιλμ – Για το καλύτερο αύριο της Ελληνικής παραγωγής», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Η΄, τχ. 14, 273, 7 Ιουνίου 1931, σ. 4.

5. Το χρονικό της αποτυχίας του *Ανήφορου του Γολγοθά* έχει αποκτήσει σχεδόν μυθικές διαστάσεις. Ο Δήμος Βρατσάνος αναφέρει πολιτικά προβλήματα στο «Η κινηματογραφία εν Ελλάδι», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Α΄, τχ. 1, 25 Μαΐου 1924, σ. 4. Ο Manolis Arkolakis τοποθετεί τα γυρίσματα της ταινίας στα χρόνια του Εθνικού Διχασμού και παρέχει μια λεπτομερή παρουσίαση του πολιτικού πλαισίου στο «Greek Film Industry (1896-1939): Economic Structure and Representation», *Academia*, https://www.academia.edu/3776020/Greek_Film_Industry_1896_1939_Economic_Structure_and_Representation, [09/07/2021], σ. 7. Ο Τσιάπος καταγράφει πολλές από τις ιστορίες που έχουν κυκλοφορήσει για την ταινία μέσα στα χρόνια. Βλ. Τσιάπος, *ό.π.*, σ. 97.

της Αννούλας, διασκευή του γνωστού κωμειδυλλίου *Η τύχη της Μαρούλας* του Δημητρίου Κορομηλά [6]

Μετά την κατάρρευση της Άστυ Φιλμς, η ελληνική παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους έπεσε σε μακρά χειμερία νάρκη, καθώς οι εταιρείες προτίμησαν να ρίξουν το βάρος σε σύντομες κωμωδίες και actualités (επίκαιρα). Η κατάσταση άρχισε να αλλάζει το 1928. Δύο ήταν οι κύριες αιτίες· η πρώτη ήταν το προεδρικό διάταγμα της 27ης Ιουλίου 1927 με θέμα τη ρύθμιση του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Σε αυτό περιλαμβανόταν η προϋπόθεση να προβάλλουν οι κινηματογράφοι ταινίες με ελληνικό περιεχόμενο.[7] Η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη έχει εύστοχα υποστηρίξει ότι αυτή η προϋπόθεση κινητοποίησε την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή, καθώς παρείχε στους δημιουργούς μια σίγουρη αγορά για τα έργα τους.[8] Η δεύτερη αιτία ήταν η άφιξη εμπορικών ταινιών με μηχανική αναπαραγωγή του ήχου. Οι ομιλούσες ταινίες, αρχικά με τη χρήση τεχνολογίας εγγραφής ήχου στον δίσκο, διατέθηκαν στο εμπόριο το 1927 στις ΗΠΑ. Αυτή η τεχνολογία, όμως, δεν έφτασε στην Ελλάδα παρά μόνο στις 22 Οκτωβρίου 1929, με την προβολή του *Fox Movietone Follies*.[9] Η προσθήκη αποκλειστικού ηχητικού περιεχομένου μεταμόρφωσε τον κινηματογράφο από κοσμοπολίτικο μέσο, που μπορούσε σχετικά εύκολα να μεταφραστεί σε διαφορετικές κουλτούρες, σε ένα μέσο στο οποίο το πολιτισμικά εξειδικευμένο περιεχόμενο ήταν περιζήτητο.[10] Η προσαρμογή σε αυτή τη νέα κατάσταση ήταν ευκολότερη για τις ισχυρές οικονομικές και πολιτισμικές αυτοκρατορίες και πιο δύσκολη για περιφερειακά κράτη σαν την Ελλάδα.

Υπάρχουν αποδείξεις ότι, ακόμα και πριν από την άφιξη του ομιλούντος κινηματογράφου στην Ελλάδα, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή έκανε απόπειρες να ανταποκριθεί στη διεθνώς εντεινόμενη σημασία του κινηματογραφικού ήχου. Η *Αστέρω*, η τρίτη ταινία της πιο πετυχημένης, τότε, εταιρείας παραγωγής, της DAG Film, διαφημίστηκε για το ότι ήταν «γυρισμένη στις κο-

6. Αργύρης Τσιάπος, *ό.π.*, σ. 97-99.

7. Το διάταγμα συμπλήρωνε και επεξηγούσε ένα προηγούμενο νομοθετικό διάταγμα που θεσπίστηκε το 1925, τις πρώτες μέρες της δικτατορίας του Πάγκαλου. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα δύο διατάγματα βλ. «Περί κυρώσεως του από 13-15 Σεπτεμβρίου 1925 νομοθετικού διατάγματος ''περί κινηματογράφων''», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, τχ. Α΄, αρ. φύλλου 172 (16 Αυγούστου 1927), σ. 1229-1230· «Περί κινηματογράφων», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, τχ. Α΄, αρ. φύλλου 2610 (17 Σεπτεμβρίου 1925), σ. 1715-1717.

8. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Οικογένεια Γαζιάδη και η DAG Film Co», *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική*, Πρακτικά Συμποσίου 21-22/11/2008, Μουσείο Μπενάκη και Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», Αθήνα - Χανιά 2012. σ. 250.

9. Αργύρης Τσιάπος, *ό.π.*, σ. 199.

10. Έθεσα αυτό το επιχείρημα στο «Sound and the Nation: Rethinking the History of Early Greek Film Production», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2002), σ. 13-39.

ρυφές ελληνικών βουνών» και είχε «ελληνική μουσική» του Δημητρίου Ρόδιου, γνωστού συνθέτη του αστικού αθηναϊκού τραγουδιού. Τα τραγούδια ερμηνεύτηκαν από τον δημοφιλή τενόρο Αντώνη Δελένδα.[11] Παρομοίως, η επόμενη ταινία της DAG Film, *Η μπόρα*, ένα δράμα με κεντρικά πρόσωπα έναν στρατιώτη, τη γυναίκα του και έναν φίλο του την επαύριο της Μικρασιατικής εκστρατείας, είχε περισσότερη «ελληνική μουσική» του Ρόδιου, ερμηνευμένη αυτή τη φορά από τον τενόρο Κωνσταντίνο Στελλάκη.[12] *Η μπόρα*, που κυκλοφόρησε ένα μήνα μετά το *Fox Movietone Follies*, αναφέρεται συχνά ως το πρώτο ελληνικό φιλμ με μηχανική αναπαραγωγή του ήχου.[13] Η έκταση, όμως, του ηχογραφημένου ήχου μάλλον περιοριζόταν σε μερικά ηχητικά εφέ.

Η ταινία που αξίζει τον τίτλο της πρώτης ελληνικής ομιλούσας –και διαφημίστηκε τότε ως τέτοια– είναι η πέμπτη παραγωγή της DAG Film, *Οι Απάχηδες των Αθηνών*. Σε αυτή χρησιμοποιήθηκε η τεχνολογία εγγραφής ήχου στον δίσκο και για τη μουσική και για τα ηχητικά εφέ.[14] Μια κόπια της ταινίας βρέθηκε το 2014 στη Γαλλική Ταινιοθήκη, αλλά οι συνοδευτικοί δίσκοι είχαν χαθεί.[15] *Οι Απάχηδες των Αθηνών* βασίζονταν σε μια δημοφιλή οπερέτα του συνθέτη Νίκου Χατζηαποστόλου και του λιμπρετίστα Γιάννη Πρινέα. Όπως υποστηρίζει η Βασιλική Τσιτσοπούλου, αυτοί προσάρμοσαν για το ελληνικό κοινό την «υπερατλαντική μόδα των απάτσι στην ψυχαγωγία» αντικαθιστώντας τους «απάχηδες» (apaches) του Παρισιού (ρατσιστικός όρος της αργκό που μετέφερε την υποτιθέμενη αγριότητα των ιθαγενών Απάτσι της Αμερικής στην παριζιάνικη κατώτερη τάξη) με τα «αλάνια» της Αθήνας (ο ελληνικός αυτός όρος είναι ηπιότερος και αναφέρεται σε χαμίνια και μικροκακοποιούς).[16] Αν και η οπερέτα, σύμφωνα με την Τσιτσοπούλου, περιείχε εκτεταμένες αντιθέσεις γλωσσικές και

---

11. Διαδικτυακά υπάρχουν διαθέσιμες διαφορετικές εκδοχές του διαφημιστικού φυλλαδίου για την ταινία. Μία εξ αυτών είναι διαθέσιμη στη διαδικτυακή εκδοχή του βιβλίου του Τσιάπου, Τσιάπος, «Αστέρω», *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου* (ιστολόγιο), http://protestainies.blogspot.com/2016/02/blog-post_0.html [09/07/2021]. Μια άλλη είναι διαθέσιμη στο Ελευθέριος Γ. Σκιαδάς, «Η βουκολική ταινία "Αστέρω" και η οικογένεια Γαζιάδη», *Τα Αθηναϊκά,* 30 Οκτωβρίου 2018, https://www.taathinaika.gr/i-voukoliki-tainias-astero-kai-i-oikogeneia-anastasiou-gaziadi/ [09/07/2021].

12. Ο Κωνσταντίνος Στελλάκης είχε σπουδάσει κλασικό τραγούδι, έκανε ορισμένες ηχογραφήσεις στην Ελλάδα και στη συνέχεια έφυγε για να σταδιοδρομήσει στη Γερμανία.

13. Αργύρης Τσιάπος, *ό.π.*, σ. 198.

14. Μια φωτογραφία διαφήμισης για την ταινία είναι διαθέσιμη στη διαδικτυακή εκδοχή του βιβλίου του Τσιάπου, Τσιάπος, «"Οι απάχηδες των Αθηνών": Η πρώτη κινηματογραφική διασκευή οπερέτας», *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου* (ιστολόγιο), http://protestainies.blogspot.com/2016/02/blog-post_86.html [09/07/2021].

15. Vassiliki Tsitsopoulou, «Rediscovering a Film Historical Outlier: *The Apaches of Athens* (D. Gaziádis, 1930)», ανέκδοτο, σ. 1. Δημοσιεύεται με την άδεια της συγγραφέως.

16. Tsitsopoulou, *αυτ.*, σ. 2-6.

μουσικές ανάμεσα στα *αλάνια* και τα μέλη της αθηναϊκής υψηλής κοινωνίας, η ταινία έχει μάλλον ελαχιστοποιήσει αυτή τη διαλεκτική, και μόνο στη διάρκεια μιας σκηνής σε μια ταβέρνα ακούγεται ρεμπέτικο τραγούδι, η λαϊκή μουσική των αστικών πληθυσμών στη διάρκεια του Μεσοπολέμου.[17]

Τα ψήγματα ήχων που μας επιτρέπουν να επανασυστήσουμε το ηχητικό περιβάλλον της περιόδου –ηχογραφήσεις της *Αστέρως* και άλλων τραγουδιών που έγραψε ο Ρόδιος, το λιμπρέτο της οπερέτας και οι ηχογραφήσεις των τραγουδιών της, οι ηχογραφήσεις των δύο τενόρων, του Δελένδα και του Στελλάκη– δείχνουν ότι η κινηματογραφική μουσική όφειλε πολύ περισσότερα στο ευρωπαϊκό έντεχνο τραγούδι παρά σε ντόπιες μουσικές παραδόσεις, όπως το ρεμπέτικο ή το δημοτικό τραγούδι, η παραδοσιακή μουσική των αγροτικών πληθυσμών. Ο Δελένδας και ο Στελλάκης είχαν λάβει και οι δύο επαγγελματική εκπαίδευση, ο δε Ρόδιος είχε σπουδάσει στο Εθνικό Ωδείο. Ο Χατζηαποστόλου ήταν μια από τις κεντρικές μορφές της αθηναϊκής οπερέτας, μιας ελαφρύτερης μορφής της όπερας, η οποία, επηρεασμένη από τα ευρωπαϊκά πρότυπα, αποτέλεσε μετεξέλιξη του ελληνικού κωμειδυλλίου και άνθισε στις αρχές της δεκαετίας του 1900. Ακολουθώντας μια τέτοια πορεία, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν υπήρξε σε καμία περίπτωση ξεκομμένος. Αντιθέτως, καθρεφτίζει τις επιρροές των υφισταμένων μορφών μουσικού θεάτρου στον πρώιμο ομιλούντα κινηματογράφο.

Η πιο επιτυχημένη ελληνική ομιλούσα ταινία της περιόδου ήταν *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, που κυκλοφόρησε στις 25 Ιανουαρίου 1932. Ήταν η δεύτερη ταινία μιας νέας εταιρείας παραγωγής, της Ολυμπία Φιλμ, η οποία ιδρύθηκε από τους πρώην υπαλλήλους της DAG Film, Δημήτρη Τσακίρη και Ορέστη Λάσκο.[18] Αφού ολοκληρώθηκαν τα γυρίσματα στην Ελλάδα, το φιλμ στάλθηκε στη Γερμανία, όπου προστέθηκε η μουσική επένδυση με τη χρήση τεχνολογίας εγγραφής ήχου στο φιλμ. Σε όλα τα επίπεδα σημειώθηκε μια ραγδαία βελτίωση σε σχέση με τις προηγούμενες απόπειρες για τη δημιουργία ομιλούντα κινηματογράφου και η ταινία σημείωσε μεγάλη επιτυχία, καθώς ήταν το πρώτο ελληνικό φιλμ που παίχτηκε στην Αθήνα για τέσσερις συνεχόμενες εβδομάδες.[19]

---

17. Tsitsopoulou, *αυτ.*, σ. 10. Το ρεμπέτικο ήταν είδος λαϊκής μουσικής που έγινε δημοφιλές μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, ιδιαίτερα στους προσφυγικούς και οικονομικά επισφαλείς πληθυσμούς των λιμανιών και άλλων αστικών κέντρων του ελληνόφωνου κόσμου. Αντλούσε τα θέματά του από τις χαρές και τις λύπες αυτών των ανθρώπων.

18. Η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη εξετάζει την επίδραση που είχε η αποχώρηση των Τσακίρη και Λάσκου στην κινηματογραφική βιομηχανία της Ελλάδας και τη DAG Film. Βλ. «Η Οικογένεια Γαζιάδη και η DAG Film Co», *ό.π.*, σ. 259-266.

19. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *ό.π.*, σ. 266.

Παρ' όλα αυτά, δεν άνοιξε τον δρόμο για τις ελληνικές ομιλούσες ταινίες. Η DAG Film δημιούργησε μια τελευταία ταινία, την κωμωδία *Έξω φτώχεια*, η οποία κυκλοφόρησε το 1932 μαζί με δημόσιες εξαγγελίες ότι η εταιρεία σχεδίαζε να αποκτήσει την τεχνολογία Fox Movietone για την εγγραφή ήχου στο φιλμ.[20] Η αποτυχία της ταινίας, όμως, στις αίθουσες σφράγισε τη μοίρα της εταιρείας. Τα επόμενα χρόνια σημειώθηκαν και άλλες απόπειρες για τη δημιουργία ενός ελληνικού ομιλούντα κινηματογράφου: δύο τουρκικές συμπαραγωγές το 1933, *Ο κακός δρόμος*, με τις δύο διάσημες θεατρικές πρωταγωνίστριες της Ελλάδας, Μαρίκα Κοτοπούλη και Κυβέλη, και *Στα κύματα του Βοσπόρου*, καθώς και η τελευταία ταινία της Ολυμπία Φιλμ, *Δεσποινίς δικηγόρος*. Αυτές οι ταινίες δέχτηκαν αρνητικά σχόλια από τους κριτικούς, όπως και η παραγωγή μιας νέας εταιρείας, της Παλλάς Φιλμ, το *Σας ζητούν στο τηλέφωνο*, η οποία έκανε πρεμιέρα τον Δεκέμβριο του 1934 και περιείχε κοσμοπολίτικα μουσικά είδη: «μια ρούμπα, ένα ταγκό, ένα φοξ και μια βαρκαρόλα».[21] Τέλος, από το 1937 έως το 1939, μια σειρά από έξι ομιλούσες ταινίες γυρίστηκαν για την ελληνική αγορά στα αιγυπτιακά στούντιο του Togo Mizrahi. Όμως, η εδραίωση μιας ακμαίας εγχώριας βιομηχανίας ομιλούντος κινηματογράφου θα έπρεπε να περιμένει μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Τι οδήγησε εντέλει στην αποτυχία του ελληνικού ομιλούντος κινηματογράφου αυτής της περιόδου; Οι οικονομικές και τεχνικές παράμετροι έπαιξαν σίγουρα ρόλο. Η απουσία ενός ελληνικού στούντιο ήχου και ιδιόκτητου εξοπλισμού εγγραφής ήχου σε φιλμ ήταν ξεκάθαρα ένας ακόμα σημαντικός παράγοντας. Το ντουμπλάζ σε νοικιασμένα στούντιο υπό χρονικούς και οικονομικούς περιορισμούς οδήγησε σε ατελή συγχρονισμό και υποδεέστερα αποτελέσματα που απογοήτευαν τους θεατές. Μια άλλη κρίσιμη παράμετρος ήταν η απουσία οικονομικών κινήτρων από το κράτος, όπως είναι οι φορολογικές ελαφρύνσεις για τους κινηματογραφιστές και οι δασμοί στις εισαγόμενες ταινίες. Μάλιστα ο Δημήτριος Γαζιάδης παραπονιόταν ότι η έλλειψη στήριξης από την ελληνική κυβέρνηση είχε παραλύσει την εγχώρια κινηματογραφική κουλτούρα.[22] Επιπλέον, η οικονομική κρίση του 1932 και η αδυναμία πληρωμής των χρεών της Ελλάδας πιθανώς είχαν καταλυτικές συνέπειες. Η πιστοληπτική ικανότητα πάγωσε και η δραχμή υποτιμήθηκε κατά 60%, καθιστώντας την

20. Οπερατέρ, «Ο Ελληνικός Κινηματογράφος», *Το Παρλάν*, 30 Ιανουαρίου 1932, αναδημοσιευμένο στο: Γιάννης Σολδάτος, *Ο ελληνικός κινηματογράφος. Ντοκουμέντα Ι, Μεσοπόλεμος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1994, σ. 109.

21. Αργύρης Τσιάπος, *ό.π.*, σ. 323.

22. Λώρος Φαντάζης, «Το Ελληνικό Φιλμ Εκπνέει», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Η΄, τχ. 14, 22 Μαρτίου 1931, σ. 9.

αγορά πρώτων υλών απαγορευτικά ακριβή.[23] Τέλος, η άνοδος στην εξουσία του φασίζοντα Ιωάννη Μεταξά ως πρωθυπουργού/δικτάτορα το 1936 έπνιξε την ελεύθερη έκφραση. Η ιταλική εκστρατεία στην Ελλάδα και η γερμανική Κατοχή στην Αθήνα επέφεραν τα τελικά χτυπήματα, σταματώντας τελείως την κινηματογραφική παραγωγή από το 1940 μέχρι το 1946.

Δεν θα πρέπει να αγνοηθούν, όμως, οι πολιτισμικές παράμετροι. Οι Έλληνες δημιουργοί απέτυχαν να συνθέσουν ένα ηχοτοπίο ικανό, μουσικά και γλωσσικά, να απευθυνθεί σε ένα ευρύ κινηματογραφικό κοινό. Αν και δεν έχουμε σχεδόν κανένα στοιχείο για το πώς ανταποκρίνονταν οι θεατές στις ελληνικές ταινίες της περιόδου, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το ευρωπαϊκό έντεχνο τραγούδι που κυριάρχησε στον κινηματογραφικό ήχο των αρχών της δεκαετίας του 1930 ήταν ελκυστικό για το κοσμοπολίτικο κοινό των αθηναϊκών κινηματογράφων πρώτης προβολής, αλλά δεν είχε την ίδια απήχηση στους θεατές που ανήκαν κυρίως στην εργατική τάξη, αυτούς που τελικά έγιναν οι στυλοβάτες της κινηματογραφικής βιομηχανίας της Ελλάδας τις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Κειμενικά στοιχεία επιβεβαιώνουν αυτή την υπόθεση. Η μορφή του θείου Χρόνη στον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας*, ενός αδέξιου, λαϊκού χαρακτήρα, ο οποίος μιλά με ψιλή φωνή και βαριά ανάσα, είναι ξεκάθαρα πλασμένη σαν εκπρόσωπος των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων. Ωστόσο, ερμηνεύει το τραγούδι «Ο γερο-Δήμος πέθανε», τη συναισθηματική κορύφωση της ταινίας, όπως ένας βαρύτονος, με αψεγάδιαστο οπερατικό τρόπο. Η αναντιστοιχία ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα προκαλεί σύγχυση και υπονομεύει τη συνοχή της αφήγησης.[24] Παρομοίως, *Οι Απάχηδες των Αθηνών* πραγματεύτηκαν μια σειρά θεμάτων –την ανοδική κινητικότητα, την πάλη των τάξεων, την κληρονομιά και τη ρηχότητα των nouveaux riches Ελλήνων της διασποράς– τα οποία έγιναν εντέλει βασικά στοιχεία του ελληνικού δημοφιλούς κινηματογράφου. Όμως, η

23. Στη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης η Ελλάδα δεν βίωσε τη βαρύτατη οικονομική συρρίκνωση που υπέστησαν χώρες όπως οι Ηνωμένες Πολιτείες, η Μεγάλη Βρετανία και η Γερμανία. Όμως, πέρασε μια οικονομική κρίση που προκλήθηκε από τη σκληρή δραχμή που ρυθμιζόταν με βάση τον κανόνα του χρυσού, και από την αδυναμία αποπληρωμής του εξωτερικού χρέους. Το αποτέλεσμα της αδυναμίας πληρωμών ήταν το πάγωμα των πιστωτικών αγορών για τους ιδιώτες και τις εταιρείες και η υποτίμηση της δραχμής, ανεβάζοντας έτσι το κόστος της εξυπηρέτησης των εξωτερικών συνομολογημένων δανείων και τις τιμές των εισαγόμενων πρώτων υλών. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την οικονομική κρίση του 1932 βλ. Lefteris Tsoulfidis, Michel Zouboulakis, «Greek Sovereign Defaults in Retrospect and Prospect», *South-Eastern Europe Journal of Economics* 2 (2016), σ. 141-157.

24. Αναφέρομαι λεπτομερώς στην προσπάθεια του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* να «χαράξει μια μέση οδό ανάμεσα στο ''αυθεντικό'' και το ''σύγχρονο'' παραδοσιακό τραγούδι» στο: «Sound and the Nation: Rethinking the History of Early Greek Film Production», *ό.π.*, σ. 25-32.

αντίδραση της κριτικού κινηματογράφου Ίριδας Σκαραβαίου στην ταινία δηλώνει ένα πιθανό σχίσμα στο κοινό. Στην κριτική της υποστηρίζει ότι το φιλμ έχει θυσιάσει συναισθηματικές πτυχές του πρωτότυπου σεναρίου, προκειμένου να δώσει έμφαση σε «εθνογραφικές» απεικονίσεις της εργατικής τάξης. Ακόμα, η εικασία της ότι η ταινία θα «συγκινεί την λαϊκήν ψυχήν» υποδηλώνει ότι αυτή δεν ανταποκρίνεται στα κριτήρια του κοσμοπολίτικου κοινού. Αυτό το επιχείρημα ισχυροποιείται από την έκταση που αφιερώνει σε παράπονα για τη μουσική επένδυση και από την κατακλείδα της ότι η ταινία θα σημειώσει «μιαν εμπορικότατην σταδιοδρομίαν εις την επαρχίαν».[25]

Ο κινηματογράφος της περιόδου αναζητούσε ένα μουσικό είδος και μια ηχητική σύνθεση που δεν είχαν ακόμα δημιουργηθεί. Ωστόσο, αυτό συνέβη μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με τη μορφή νέων μουσικών ειδών, όπως τα αρχοντορεμπέτικα και το λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του '50. Και τα δύο προήλθαν από το προπολεμικό ρεμπέτικο τραγούδι και ενσωμάτωσαν στοιχεία του ευρωπαϊκού έντεχνου τραγουδιού, το οποίο ήταν δημοφιλές στα πιο κοσμοπολίτικα τμήματα του πληθυσμού της προπολεμικής περιόδου.[26] Αυτά τα δύο είδη ήρθαν να προτείνουν μια ηχητική σύνθεση μεταξύ παραδοσιακού και κοσμοπολίτικου, η οποία, τις δεκαετίες του 1950 και 1960, θα γινόταν το θεμέλιο για έναν ακμαίο ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο, ο οποίος συμπεριλάμβανε στη συντριπτική πλειονότητα των ταινιών την ερμηνεία μουσικής και στοιχεία του μιούζικαλ.

25. Ίρις Σκαραβαίου, «Οι Απάχηδες των Αθηνών», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Ζ΄, τχ. 16, 11 Μαΐου 1930, σ. 6.

26. Το αρχοντορεμπέτικο συνδυάζει τα ρυθμικά μοτίβα του ρεμπέτικου με ενορχήστρωση ευρωπαϊκού στυλ και πιο ραφιναρισμένα φωνητικά που αναμειγνύουν ευρωπαϊκά και εγχώρια στυλ τραγουδιού. Το λαϊκό τραγούδι συνδυάζει το ρεμπέτικο τραγούδι με στοιχεία της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης και της εκσυγχρονισμένης ερμηνείας που ενσωματώνει την ηλεκτρική ενίσχυση και εξυψώνει τον ρόλο του τραγουδιστή και του πρώτου μπουζουκιού σε αξιοσημείωτο βαθμό.

3 Δεκεμβρίου 1944

Ξεσπούν τα Δεκεμβριανά

Λαϊκός κινηματογράφος και τραυματικό παρελθόν

Χρήστος Δερμεντζόπουλος
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΣΤΙΣ 3 Δεκεμβρίου του 1944, λίγο μόλις καιρό μετά την αποχώρηση των Γερμανών κατακτητών από την Αθήνα και την απελευθέρωσή της, ξεκινούν οι σφοδρές μάχες των Δεκεμβριανών[1], που θα καθορίσουν την μετέπειτα πορεία της χώρας και θα οδηγήσουν σε έναν αιματηρό και ιδιαίτερα σκληρό εμφύλιο πόλεμο (1946-49). Οι πληγές του εμφύλιου αυτού πολέμου θα παραμείνουν χαίνουσες για πολλές δεκαετίες μετά, και δεν είναι τυχαίο ότι οι ιστορικοί και οι κοινωνικοί επιστήμονες επιχειρούν να εξηγήσουν πολλές πλευρές της νεοελληνικής μεταπολεμικής πραγματικότητας μέσω της περιόδου εκείνης. Από την πλευρά του, το ελληνικό μεταπολεμικό σινεμά της περιόδου 1950-1975 θα οριοθετήσει τη δική του ιδιαίτερη πορεία ως καθοριστικού στοιχείου της ελληνικής δημοφιλούς κουλτούρας.[2] Περιφρονημένο από τον επίσημο λόγιο πολιτισμό –όπως άλλωστε και άλλα στοιχεία της λαϊκής και λαϊκότροπης κουλτούρας– θα ανατρέξει στα δικά του λαϊκά πρότυπα και θα αναζητήσει τις δικές του εκδοχές της ιστορικής αποτύπωσης στο σελιλόιντ. Η

1. Βλ. ενδεικτικά Μενέλαος Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.

2. Ο αποκαλούμενος εμπορικός ή Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος μορφοποιείται κυρίως στις δεκαετίες του '50 και '60 ενώ σταδιακά αντικαθίσταται από το νέο παράδειγμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου στη δεκαετία του '70. Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ), όπως απαξιωτικά ονομάστηκε από τους εκπροσώπους, κυρίως, του αποκαλούμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), ή και εμπορικός κινηματογράφος ή κινηματογράφος του παραγωγού, πάντα σε αντιδιαστολή με έναν κινηματογράφο του δημιουργού, μη εμπορικό αλλά καλλιτεχνικό, δεν βρήκε τη θέση που του άξιζε ως ιστοριογραφικού, και όχι μόνο, τεκμηρίου. Βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «''Ταινίες για όλη την ελληνική οικογένεια''. Ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα (1950-1975)», στο: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Γιάννης Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι Άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, Opportuna, Πάτρα 2021, σ. 433-480.

επιστροφή μας σήμερα στην τεράστια κινηματογραφική παραγωγή του τότε, η εξήγηση και ερμηνεία του ιδιαίτερου αυτού αρχείου μας οδηγεί να αναζητήσουμε τις πολλαπλές αποτυπώσεις της ιστορικής συλλογικής μνήμης στον ελληνικό κινηματογράφο και, κυρίως, τις τραυματικές μνήμες της πρόσφατης ιστορίας μετά το τέλος του Β΄ ΠΠ.

Η μνήμη μιας χώρας δεν μπορεί ποτέ να είναι ομοιογενής, όπως άλλωστε και η κουλτούρα της. Οι αποτυπώσεις της μνήμης διαπερνούν το σώμα του κινηματογράφου και δημιουργούν εικόνες που διαμορφώνουν εκ νέου, ως πολιτισμική ή/και προσθετική μνήμη (prosthetic/cultural memory)[3], το παρόν, καθώς και τους τρόπους που μια κοινωνία αναστοχάζεται το μέλλον της κοιτώντας το παρελθόν. Αυτές οι εικόνες είναι πάντα πολυπρισματικές, διαμεσολαβημένες και προσλαμβάνονται διαφορετικά σε κάθε ιστορικό συμπεριέχον από το κοινό που διαφοροποιείται κατά τόπο και χρόνο. Μεταφέρουν, ωστόσο, «δομές αίσθησης» (structures of feeling)[4] περασμένων εποχών και λειτουργούν πάντα ως ιστορικά τεκμήρια με ενδιαφέρουσες οπτικές. Έτσι, το πρόσφατο παρελθόν γίνεται αντικείμενο διαλόγου και επανέρχεται με διάφορους τρόπους στην εκάστοτε συγκυρία.

Ο Εμφύλιος Πόλεμος έχει τελειώσει στα τέλη της δύσκολης δεκαετίας του '40, και τα λαϊκά στρώματα προσπαθούν να προσαρμοστούν στις νέες συνθήκες. Ο λαϊκός κινηματογράφος θα καλύψει ένα σημαντικό κενό στον δημόσιο

---

3. Για την έννοια της πολιτισμικής μνήμης βλ. κυρίως Jan Assmann, *Religion and cultural memory: ten studies*, Stanford University Press, Στάνφορντ (Καλιφόρνια) 2006, το έργο του οποίου «έχει επιδράσει ιδιαίτερα στο χώρο των σπουδών μνήμης, διαχωρίζει τη συλλογική και κοινωνική μνήμη, όπως την οριοθετεί ο Halbwachs, από την πολιτισμική μνήμη, η οποία, σύμφωνα με τον Γερμανό διανοητή, δεν εμπεριέχει την προφορική παράδοση, όπως η κοινωνική και συλλογική μνήμη, αλλά, αντίθετα, στηρίζεται σε συγκεκριμένα στοιχεία του παρελθόντος, τα οποία ενθυμούμαστε μέσω ιδιαίτερων πολιτισμικών σχημάτων και θεσμικών επικοινωνιακών στοιχείων, όπως ταινίες, τελετουργίες, κείμενα, μνημεία κ.λπ. Κατά συνέπεια, η πολιτισμική μνήμη κατασκευάζεται, ανασκευάζεται, προσαρμόζεται και, μέσω αυτής, η κοινωνία στο σύνολό της εξασφαλίζει την πολιτισμική της κληρονομιά, αλλά και οι επιμέρους κοινωνικές ομάδες διατηρούν την κοινωνική γνώση, αντιλαμβάνονται τη μοναδικότητά τους και αναδομούν στο διηνεκές την πολιτισμική τους ταυτότητα», Δερμεντζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην* Πολίτικη κουζίνα, Opportuna, Πάτρα 2015, σ. 53-54. Για την προσθετική μνήμη ως τη μνήμη που δεν προέρχεται από τη βιωμένη εμπειρία των θεατών αλλά από τη θέαση ταινιών που μεταφέρουν και τελικά εμφυτεύουν στον θεατή τη μνήμη των γεγονότων της αφήγησης επηρεάζοντας τις ταυτότητες και εν γένει την κουλτούρα βλ. κυρίως Alison Landsberg, «Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*», στο: *Body and Society,* τ. 1 (1995), σ. 175-189· Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2004.

4. Βλ. Raymond Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία* (μτφρ. Β. Αποστολίδου), Γνώση, Αθήνα 1994, σ. 137-147.

χώρο και, κυρίως, στη διασκέδαση και διαπαιδαγώγηση των Νεοελλήνων, ενώ ταυτόχρονα θα βοηθήσει, τόσο παρηγορητικά όσο και κριτικά, στην προσαρμογή της λαϊκής κουλτούρας στα νέα δεδομένα της πλατιάς κατανάλωσης και της μεταπολεμικής οικονομικής ανάπτυξης.[5] Εντός του παραπάνω πλαισίου είναι σαφές πλέον ότι η ταυτότητα του ελληνικού κινηματογράφου δεν συμπίπτει, όπως συνήθως συμβαίνει σε πολλές εθνικές κινηματογραφίες[6], με την ταυτότητα του κυρίαρχου πολιτισμού, αλλά αποκλίνει από αυτήν, υιοθετώντας κάποιες φορές αντιθετική κατεύθυνση. Όπως και να είναι, η ταυτότητα του ελληνικού λαϊκού κινηματογράφου αφενός αναδεικνύει την ετερογένεια της ελληνικής κουλτούρας, αφετέρου σχοινοβατεί μεταξύ της αποδοχής και της συναίνεσης, από τη μια πλευρά, και της αμφισβήτησης, της ρήξης και της άρνησης, από την άλλη, μέσω ιδιαίτερων υβριδισμών. Ωστόσο, οι πολυφωνικές και διαλογικές αυτές, κατά Bakhtin[7], πλευρές που χαρακτηρίζουν τις ελληνικές ταινίες του μεταπολεμικού κινηματογράφου και εν γένει τα αντικείμενα της λαϊκότροπης κουλτούρας [εντελώς ενδεικτικά, οι ταινίες των πρώτων χρόνων της δεκαετίας του '50: *Ματωμένα Χριστούγεννα* του Γιώργου Ζερβού (1951), *Πικρό ψωμί* του Γρηγόρη Γρηγορίου (1951), *Η Αγνή του λιμανιού* του Γιώργου Τζαβέλλα (1952), *Μαύρη γη* του Στέλιου Τατασόπουλου (1952), *Η κάλπικη λίρα* του Τζαβέλλα (1955),

5. Βλ. ενδεικτικά κατά τις χρονιές 1956-57 τις ταινίες: *Η καφετζού* του Αλέκου Σακελλάριου (1956), *Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες* του Γιάννη Πετροπουλάκη (1957), *Η θεία από το Σικάγο* του Σακελλάριου (1957), *Το αμαξάκι* του Ντίνου Δημόπουλου (1957), *Λαός και Κολωνάκι* του Γιάννη Δαλιανίδη (1957).

6. Βλ. ενδεικτικά Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et Nation*, Odile Jacob, Παρίσι 1998· Mette Hjort, Scott MacKenzie (επιμ.), *Cinema and Nation*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2000· Alan Williams (επιμ.), *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, Νιου Μπράνσγουικ, Νιου Τζέρσι και Λονδίνο 2002· Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες. 1939-1990* (μτφρ. Έφη Λατίφη), Νεφέλη, Αθήνα 2004· Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to face with Hollywood*, University Press Amsterdam, Άμστερνταμ 2005· Valentina Vitali, Paul Willemen (επιμ.), *Theorising National Cinema*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2008· Andrew Higson, «Η έννοια του Εθνικού Κινηματογράφου» (μτφρ. Μαρία Χάλκου), *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τχ. 2 (2014), http://filmiconjournal.com/journal/article/pdf/2014/2/11 [10/8/2021].

7. Όπως σημειώνει ο Stam για τη μελέτη της λαϊκής και «μαζικής» κουλτούρας, «πράγματι χρειαζόμαστε οπωσδήποτε αναλυτικές κατηγορίες, όπως αυτές του Bakhtin, που ανατρέπουν τις μανιχαϊστικές αξιολογήσεις, αφήνοντας περιθώριο για μια δεδομένη έκφραση ή λόγο να είναι προοδευτικά και οπισθοδρομικά ταυτόχρονα. [...] Πολύ συχνά, η πουριτανική Αριστερά πετάει τους σπόρους της ευχαρίστησης μαζί με τα απόνερα της ιδεολογίας», Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* (μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη), Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 394. Βλ. και Christos Dermentzopoulos, «Bakhtine et théorie des genres au cinéma: Les limites du dialogisme», στο: Mykola Polyuha, Clive Thomson, Anthony Wall (επιμ.), *Dialogues With Bakhtinian Theory: Proceedings of the Thirteenth International Mikhaïl Bakhtin Conference*, Mestengo Press, Λονδίνο (Οντάριο) 2012, σ. 183-192.

Γκόλφω του Ορέστη Λάσκου (1955), *Γλέντι, λεφτά και αγάπη* του Νίκου Τσιφόρου (1955)], όταν πραγματεύονται ηρωικά, πατριωτικά ή εθνικά ιστορικά θέματα, τα οποία δεν προέρχονται μέσα από μια μακραίωνη λαϊκή παράδοση αλλά εισάγονται στο σώμα των έργων μέσα από την καθημερινή και, πολλές φορές, βιωμένη εμπειρία των υποκειμένων στο πλαίσιο του νεοελληνικού κράτους και των εκπαιδευτικών μηχανισμών του, είναι πολύ δύσκολο να αποστασιοποιηθούν από την κυρίαρχη ιδεολογία.[8] Έτσι, λόγου χάριν, στις λίγες ιστορικές ταινίες με θέμα την επανάσταση του 1821 [ενδεικτικά οι ταινίες: *Η έξοδος του Μεσολογγίου* του Δημήτρη Δούκα (1965), *Καλάβρυτα 1821* του Σπύρου Ζιάγκου (1970), *Η μεγάλη στιγμή του '21: Παπαφλέσσας* του Ερρίκου Ανδρέου (1971), *Μαντώ Μαυρογένους* του Κώστα Καραγιάννη (1971), *Σουλιώτες* του Δημήτρη Παπακωνσταντή (1972)], η οπτική παρουσιάζεται απόλυτα συναινετική προς τα μοντέλα της κυρίαρχης εθνικής ιδεολογίας. Κατά συνέπεια, τα έργα αυτά συνιστούν σε μεγάλο βαθμό ομόλογες ιδεολογικές δομές με αυτές της ιδεολογίας του ελληνικού έθνους-κράτους. Ο κυρίαρχος πολιτισμός και ο εθνικισμός συσχετίζονται, ως στοιχεία εκσυγχρονισμού, με παραδοσιακές νοοτροπίες και αντιλήψεις, και έτσι στις ταινίες αυτές ξαναβρίσκουμε τις ίδιες εικόνες για το παρελθόν τις οποίες αποδίδει ο γραπτός ιστορικός λόγος της επίσημης ιστορίας καθώς και αυτός της δημόσιας ιστορίας.

Το ίδιο, με μικρές διαφοροποιήσεις, συμβαίνει και με τις ταινίες με θεματική τον Β΄ ΠΠ (πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση). Σε αυτές τις ταινίες [λ.χ. *Η φλόγα της ελευθερίας* του Παναγιώτη Σπύρου (1951), *Οι ουρανοί είναι δικοί μας* του Ντίνου Δημόπουλου (1953), *Το νησί των γενναίων* του Ντίμη Δαδήρα (1959), *Η αυγή του θριάμβου* του Φίλιππου Φυλακτού (1960), *Ξεχασμένοι ήρωες* του Νίκου Γαρδέλη (1966)] οι ερωτικές ιστορίες διαπλέκονται με κοινές και αποδεκτές αφηγήσεις του κυρίαρχου πολιτισμού: η Εθνική Αντίσταση υποβαθμίζεται στο πλαίσιο μιας γενικόλογης εθνικής και πάνδημης συμμετοχής του ελληνικού λαού σε αυτήν, ο ηρωισμός ενυπάρχει ως βιολογική ιδιότητα του Έλληνα, η εθνική ομοψυχία κυριαρχεί, οι στρατιωτικοί θεωρούνται θεματοφύλακες της πατρίδας κ.τ.τ.[9] Ωστόσο, και εδώ υπάρχουν εναλλακτικές αφηγήσεις [λ.χ. οι ταινίες: *Το ξυπόλυτο τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας (1954), *Ο άνθρωπος του τραίνου* του Δημόπουλου (1957), *Δελησταύρου και Υιός* του Σακελλάριου (1957), *Έγκλημα στο Κολωνάκι* του Τζανή

8. Βλ. Δερμεντζόπουλος, «Κινηματογράφος και επανάσταση. Αναπαραστάσεις της επανάστασης του 1821 στον ελληνικό κινηματογράφο των ειδών (1950-1975)», στο: *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο*, Κινηματογραφικό Αρχείο, υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 239-253.

9. Βλ. κυρίως Γιάννης Ανδρίτσος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1966)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004.

Αλιφέρη (1959), αλλά και η «ιδιαίτερη» ταινία *Το μπλόκο* του Άδωνι Κύρου (1965)] που, αν και υπαινικτικά, παρουσιάζουν πραγματικότητες που είχαν βιωθεί από το κοινό της εποχής: οι δωσίλογοι και οι μαυραγορίτες, η διάψευση των ελπίδων του μετακατοχικού κόσμου, οι εμφύλιες συγκρούσεις και η μοίρα των ηττημένων, ο ηρωισμός των καθημερινών ανθρώπων. Μολονότι κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής Δικτατορίας οι πολεμικές ταινίες, μέσω του ασφυκτικού ελέγχου του παραγόμενου προϊόντος και της αυτολογοκρισίας των δημιουργών, αποκτούν έντονη ιδεολογική διάσταση –όπως άλλωστε και αυτές για το 1821– επιτρέποντας στους συνταγματάρχες να νομιμοποιήσουν μέσω του κινηματογραφικού προϊόντος τη δράση τους, εντούτοις και εκεί μπορεί κανείς να βρει διαφοροποιήσεις και αποκλίσεις από το κυρίαρχο εθνικιστικό αφήγημα.[10]

Τι γίνεται, ωστόσο, και με τα υπόλοιπα είδη του δημοφιλούς κινηματογράφου της περιόδου αυτής; Πώς αναπαριστούν, για να αναφερθούμε στα πιο βασικά είδη (genres), οι κωμωδίες και οι φαρσοκωμωδίες, τα μελό ποικίλων εκδοχών, τα αστικά δράματα, τα μιούζικαλ ελληνικής εκδοχής, οι ορεινές περιπέτειες και τα βουκολικά δράματα (γνωστά στους επαγγελματίες του χώρου ως ταινίες φουστανέλας) το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν; Το κοινό της εποχής συνεχίζει μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '60 να παρακολουθεί φανατικά και με μεγάλη απόλαυση τις ταινίες αυτές, τις οποίες θεωρεί έναν κόσμο δικό του, πολλές φορές σε αντιδιαστολή με τον κόσμο του επίσημου λόγιου πολιτισμού. Οι συχνές αντιθέσεις λαϊκού και λόγιου στοιχείου, ρεμπέτικου και ξένου τραγουδιού, του κόσμου της μαγκιάς και του κόσμου των σαλονιών, φτωχών και πλούσιων –τα αντιθετικά δίπολα δεν έχουν σταματημό– υπογραμμίζουν με ένταση αυτή τη σχάση στο σώμα της ελληνικής κοινωνίας.[11] Άλλωστε και το ίδιο το κοινό δεν είναι ομοιογενές αλλά ανάλογα με την ταξική του θέση παρακολουθεί σε διαφορετικούς κινηματογράφους διαφορετικά είδη του ελληνικού σινεμά της περιόδου.[12] Ο καταμερισμός των ειδών μαρτυρά τον καταμερισμό

10. Ας θυμηθούμε τις ταινίες με τον Θανάση Βέγγο, ιδιαίτερη περίπτωση στην ελληνική κινηματογραφία. Βλ. κυρίως την ταινία *Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση* του Ντίνου Κατσουρίδη (1971). Πρβλ. Παρασκευάς Μουρατίδης, «*Οι Γερμανοί ξανάρχονται… Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση.* Η ιστορική μαρτυρία και η πολιτική λειτουργία δύο σατιρικών κωμωδιών», *Μνήμων,* τχ. 29 (2008), σ. 151-174. Βλ. επίσης Στέλιος Κυμιωνής, «Συναίνεση και διαφωνία στον ελληνικό κινηματογράφο κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών: οι πολιτικές στάσεις των ταινιών *Δώστε τα χέρια* και *Αυτοί που μίλησαν με τον θάνατο*», *Ουτοπία,* τχ. 47 (2001), σ. 89-102.

11. Βλ. Δερμεντζόπουλος, «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950-1975). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», στο: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική. ΕΤΕΡΟΤΗΤΕΣ Ι*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

12. Κατά τη δεκαετία του '50 εμφανίζονται περιπτώσεις σκηνοθετών δημιουργών (auteur),

του ίδιου του κοινού, και τα κινηματογραφικά είδη καλύπτουν διαφορετικές πλευρές της αντιφατικής ιδεολογίας και πρακτικής των ίδιων των κοινωνικών στρωμάτων και τελικά των ίδιων των ιστορικών υποκειμένων.

Από το σύνολο σχεδόν των ταινιών του λαϊκού κινηματογράφου της εποχής αυτής, απουσιάζει το στοιχείο της πολιτικής ή έχει μικρή και επιδερμική παρουσία (κυρίως στις κωμωδίες).[13] Το γεγονός αυτό δεν είναι παράδοξο εφόσον η σκληρή κρατική λογοκρισία και κυρίως η αυτολογοκρισία των συντελεστών αποτρέπει οποιαδήποτε προσπάθεια για ουσιαστική κριτική του πολιτικού και κοινωνικού γίγνεσθαι. Από την άλλη πλευρά, η ανάπτυξη των κινηματογραφικών ειδών μετά το τέλος του Εμφύλιου Πολέμου συγκροτείται κυρίως στο πεδίο της ηθογραφίας, αποφεύγοντας οποιαδήποτε αναφορά στην πολιτική συγκυρία.[14] Στη δεκαετία του '60, την αποκαλούμενη χρυσή εποχή του λαϊκού κινηματογράφου, η παραγωγή μεγεθύνεται και αγγίζει τις χίλιες ταινίες, αναδεικνύοντας τους Έλληνες ως τους πλέον κινηματογραφόφιλους θεατές του κόσμου, αναφορικά με τη σχέση αριθμού εισιτηρίων και πληθυσμού.[15] Είναι

οι οποίοι είτε φανερά είτε υπαινικτικά παρουσιάζουν μια οπτική διαφορετική από την κυρίαρχη στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου ως πολιτιστικής πρακτικής και βιομηχανίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Τζαβέλλα και τον Λάσκο, τον Νίκο Κούνδουρο και τον Μιχάλη Κακογιάννη. Οι δράσεις τους, ωστόσο, σχοινοβατούν μεταξύ ενός πιο δημιουργικού και ανεξάρτητου κινηματογράφου και ενός κινηματογράφου της πλατιάς κατανάλωσης και των λαϊκών προτύπων. Στη δεκαετία του '60, η εμφάνιση σκηνοθετών όπως ο Άδωνις Κύρου, ο Ροβήρος Μανθούλης, ο Τάκης Κανελλόπουλος, ο Κώστας Μανουσάκης, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο Αλέξης Δαμιανός θα προετοιμάσουν το νέο κύμα του αποκαλούμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου της επόμενης δεκαετίας, που θα σαρώσει τα παλιά πρότυπα και θα μπει δυναμικά, από τα τέλη της δεκαετίας του '70 και μετά, στο σύγχρονο κινηματογραφικό πεδίο. Αυτή η αλλαγή, ωστόσο, θα συνδυαστεί με την απουσία του μεγάλου κοινού, που πλέον στρέφεται προς νέες πολιτισμικές τεχνολογίες, νέα ήθη και καταναλωτικές συνήθειες.

13. Βλ. κυρίως Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», *Τα Ιστορικά*, τ. 14, τχ. 26, Ιούνιος 1997, σ. 145-164.

14. Είναι γνωστοί οι σκληροί όροι λογοκρισίας και κρατικού ελέγχου στον μεταπολεμικό λαϊκό κινηματογράφο. Η οποιαδήποτε αναφορά στη δύσκολη κληρονομιά του Εμφυλίου Πολέμου ή στον κατοπινό σκληρό κόσμο της δεκαετίας του '50 ήταν απαγορευμένη. Για μεγάλο διάστημα παραμένουν οι όροι του μεταξικού καθεστώτος, ενώ στο Σύνταγμα του 1952 κατοχυρώνονται η λογοκρισία και ο υψηλός φόρος επί του εισιτηρίου (με επιπλέον έκτακτες εισφορές). Στη δεκαετία του '60 οι επιτροπές λογοκρισίας –τόσο για τις άδειες λήψης όσο και προβολής των ταινιών– είναι παντοδύναμες (Νόμος 4208/1961) και διορίζονται κατευθείαν από το υπουργείο Προεδρίας. Βλ. κυρίως Ανδρίτσος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση, ό.π.*, σ. 20.

15. Βλ. Larry Langman, *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*, McFarland, Τζέφερσον (Βόρεια Καρολίνα) 2000, σ. 196. Την κινηματογραφική χρονιά 1967-68, λόγου χάρη, γυρίζονται 117 ταινίες και κόβονται «επισήμως» πάνω από 137 εκατομμύρια εισιτήρια. Ο Βρασίδας Καραλής υποστηρίζει ότι ο εγχώριος κινηματογράφος της εποχής συναγωνιζόταν παγκοσμίως το ινδικό Bollywood (Hindi) για την πρώτη θέση και οι κινηματογραφικές αίθουσες γνώριζαν μια απίστευτη αριθμητική ανάπτυξη ως χώροι κοι-

σαφές ότι η λειτουργία του ελληνικού κινηματογράφου ως λαϊκού θεάματος προϋποθέτει την ευρεία αποδοχή του από το κοινό. Η μαζική παραγωγή και η επιτυχής συγκρότηση μιας μεγάλης αγοράς πολιτισμικών προϊόντων, που παρατηρείται αυτή την περίοδο, συνδυάζονται με την ευρεία μαζική κατανάλωση και την ανάπτυξη των πολιτισμικών τεχνολογιών και της οπτικής κουλτούρας της περιόδου της μακράς δεκαετίας του '60 (long sixties).[16]

Αν και ο λαϊκός αυτός κινηματογράφος λειτούργησε, κατ' αναλογία του μεγέθους της χώρας, ως μια ισχυρή πολιτιστική βιομηχανία[17] προσανατολισμένη στη «διασκεδαστική» πλευρά της κουλτούρας του καθημερινού, ωστόσο υπάρχουν πάντα εντός των ταινιών-προϊόντων αλλά και των συμπεριφορών του κοινού εκείνα τα στοιχεία που δείχνουν ότι ο κόσμος αυτός του ελληνικού μεταπολεμικού κινηματογράφου αναρωτήθηκε για το πρόσφατο παρελθόν, καθώς και για το παρόν, αλλά σχεδόν πάντα συγκαλυμμένα και υπαινικτικά [βλ. λ.χ. τις ταινίες: *Το οργανάκι* του Φρίξου Ηλιάδη (1955), *Στουρνάρα 288* (*Φτώχεια και αριστοκρατία*) του Δημόπουλου (1959), *Αστέρω* του Δημόπουλου (1959), *Ο θησαυρός του μακαρίτη* του Τσιφόρου (1959), *Ο Θόδωρος και το δίκανο* του Δημόπουλου (1962), *Ο κατατρεγμένος* του Απόστολου Τεγόπουλου (1966), *Καλώς ήλθε το δολλάριο* του Σακελλάριου (1967), *Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου* του Τεγόπουλου (1969)]. Μπορεί στις πολυφωνικές εκδηλώσεις του λόγου των ταινιών να κυριαρχούσαν τις περισσότερες φορές οι συναινετικές φωνές, αλλά πάντα υπήρχε ο χώρος και για τις αντιθετικές ή/και αντιστασιακές φωνές. Έτσι, τα αφηγηματικά μοντέλα του σινεμά της περιόδου συνομιλούν μέσω υβριδισμών με τις διαφορετικές εκδοχές του εθνικού φαντασιακού και της εθνικής ταυτότητας, χωρίς πάντα να ταυτίζονται απόλυτα. Το ότι ο ελληνικός πληθυσμός αγκάλιασε με πάθος αυτό τον κινηματογράφο που τόσο λοιδορήθηκε από τους κατοπινούς διανοούμενους και δημιουργούς-σκηνοθέτες είναι ενδεικτικό ενός κλίματος και μιας αντίληψης για τη σχέση λαϊκού και λόγιου[18] αλλά και για την αλλοτρίωση που σταδιακά καταβάλλει τον κινηματογράφο αυτόν όσο

νής εμπειρίας, κατανάλωσης και δημόσιας ζωής. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη & Λονδίνο 2012, σ. 79-80.

16. Βλ. Arthur Marwick, «The Cultural Revolution of the Long Sixties: Voices of Reaction, Protest, and Permeation», *The International History Review*, τ. 27, τχ. 4 (2005), σ. 780-806.

17. Βλ. κυρίως Χρήστος Ξένος, *Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή 1942-1990: Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2021.

18. Η σφοδρή πολεμική ενάντια στον ΠΕΚ και τη «λαϊκότητά» του αναδεικνύει εκ νέου τις παλιές κλασικές διχοτομίες μεταξύ λόγιου και λαϊκού, ποιότητας και εμπορικότητας, υψηλού και χαμηλού, καλλιτεχνικού και μαζικού, ή, όπως ορθά σημειώνει ο Δημητρίου, μεταξύ «ελίτ και ανεξοικείωτων». Σωτήρης Θ. Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Σαββάλας, Αθήνα 2011, σ. 44.

προχωράμε προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 και την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας. Κατά συνέπεια, η ιδιαίτερη εθνική ταυτότητα του ελληνικού κινηματογράφου αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό στην πραγματικότητα της κοινωνίας της εποχής, κοινωνίας του ονείρου, της αντιπαράθεσης μεταξύ εθιμικού λαϊκού δικαίου και νέων αστικών αξιών, της αντιπαροχής και των νέων ευκαιριών για κοινωνική κινητικότητα. Ωστόσο, τα κινηματογραφικά είδη δεν εμφανίζονται αδιαφοροποίητα και ομοιογενή, δεν κοπιάρουν απλώς τα αντίστοιχα χολιγουντιανά είδη –αν και τα ακολουθούν ως έναν βαθμό, αλλά με αρκετές ιδιομορφίες– ούτε το σύνολο της ιδεολογικής τους δομής ταυτίζεται αβίαστα με τις κυρίαρχες ιδεολογικές δομές της εποχής εμφάνισής τους. Κατά συνέπεια, τα μελοδράματα του '50 [λ.χ. *Ο μεθύστακας* του Τζαβέλλα (1950), *Ο Μιμίκος και η Μαίρη* του Γρηγορίου (1958), *Η ζωή μου αρχίζει με σένα* του Φυλακτού (1958)] είναι διαφορετικής τάξης από αυτά του '60 [λ.χ. *Ορφανή σε ξένα χέρια* του Ερρίκου Θαλασσινού (1962), *Οι καταφρονεμένοι* του Νίκου Βαρβέρη (1965), *Περιφρόνα με γλυκειά μου* του Τεγόπουλου (1965), *Ο άνθρωπος που γύρισε από τον πόνο* του Τεγόπουλου (1966), *Κατηγορώ τους δυνατούς* του Τεγόπουλου (1970), *Ορατότης μηδέν* του Νίκου Φώσκολου (1970)].

Ο ελληνικός κινηματογράφος της πλατιάς κατανάλωσης και της δημοφιλούς κουλτούρας λειτούργησε ως λαϊκό θέαμα στις παρυφές της κυρίαρχης ιδεολογίας. Έχοντας να αντιμετωπίσει το πολιτικό κλίμα της μετεμφυλιακής εποχής, τη σκληρή λογοκρισία και τη βαριά φορολογική επιβάρυνση των προϊόντων του, συγκρότησε τη δική του εικόνα για το πρόσφατο παρελθόν και τη σύγχρονή του ελληνική πραγματικότητα. Ταυτόχρονα, κατάφερε να επιβληθεί ως μια συγκροτημένη οικονομική αγορά καταναλωτικών πολιτισμικών προϊόντων. Τελικά, οι παραστάσεις του ελληνικού κινηματογράφου συμφωνούσαν μόνο ως έναν βαθμό με την εικόνα της κυρίαρχης ιδεολογίας για τη λαϊκή κουλτούρα και το ιστορικό παρελθόν. Η εικόνα αυτή αφορούσε την αποδοχή και τη συναίνεση των λαϊκών στρωμάτων ως προς τη νέα κοινωνική πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Έτσι, ο αποκαλούμενος εμπορικός κινηματογράφος των ειδών υπήρξε ένας από τους κύριους τελεστικούς μηχανισμούς κοινωνικής παραγωγής και αναπαραγωγής των στερεοτύπων, της ιδεολογίας, των μυθολογιών και των κοινωνικών στάσεων στην ελληνική κοινωνία της εποχής, οδηγώντας στη λήθη τις τραγικές μνήμες της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας και, κυρίως, τα γεγονότα της δεκαετίας του '40. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, το σύνολο των κυρίαρχων κινηματογραφικών ειδών (κυρίως το μελό, η κωμωδία και η ταινία ορεινής περιπέτειας)[19] πρόβαλε την κύρια αντίθεση, η οποία

19. Για το είδος της ορεινής περιπέτειας βλ. Stelios Kymionis, «The Genre of Mountain Film: The Ideological Parameters of Its Subgenres», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (2000), και Δερμεντζόπουλος, «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινη-

αναπτυσσόταν στους κόλπους της ανομοιογενούς ελληνικής κουλτούρας: τη σύγκρουση της παραδοσιακής ηθικής του αγροτικού χώρου αλλά και της ηθικής των λαϊκών στρωμάτων των πόλεων με το πρόσφατο παρελθόν και τη νέα αστική πραγματικότητα.[20] Σε ταινίες, όπως η *Γκόλφω* του Λάσκου, η *Μαρία η Πενταγιώτισσα* του Κώστα Ανδρίτσου (1957), η *Αστέρω* του Δημόπουλου, *Λύγκος ο λεβέντης, ο αρχιληστής* του Ταταστόπουλου (1959), *Τσακιτζής, ο προστάτης των φτωχών* του Ανδρίτσου (1960), *Ο κράχτης* του Ανδρίτσου (1964), *Η κοινωνία μας αδίκησε* του Θάνου Σαντά (1967), βλέπουμε συνεχώς τις αντιθέσεις αυτές, που άλλοτε επιλύονται και άλλοτε καταλήγουν σε δραματικό και αδιέξοδο τέλος.

Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος αυτής της περιόδου, ως όχημα της σύγχρονης αστικής μυθολογίας στο πεδίο του φαντασιακού, βοήθησε στο ξεπέρασμα των δυσκολιών της νέας πραγματικότητας, παραπέμποντας στη λήθη το πρόσφατο τραυματικό παρελθόν, στην ομαλή μετάβαση από την αλληλεγγύη και τις παραδοσιακές αξίες της κοινότητας στην κοινωνική συναίνεση του μικροαστικού ιδεώδους και των εκσυγχρονιστικών προταγμάτων της εποχής, καθώς και στη φετιχοποίηση των νέων καταναλωτικών προϊόντων αυτής της πραγματικότητας. Ταυτόχρονα, όμως, πρόβαλε υπόγεια και μια άλλη πραγματικότητα, η οποία επιζούσε στις παρυφές της κυρίαρχης πραγματικότητας, αυτή των εξαρτημένων στρωμάτων (subaltern), τα οποία επιζητούσαν τη θέση τους στη νέα κατάσταση πραγμάτων, κουβαλώντας μέσα τους τις νίκες και τις ήττες της μετεμφυλιακής εποχής.[21]

ματογράφο. Οι ταινίες του είδους της ορεινής περιπέτειας», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1 (2002).

20. Βλ. ιδιαίτερα Ευάγγελος Ζάχος-Παπαζαχαρίου, *Η λαϊκότητα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Φαρφουλάς, Αθήνα 2010.

21. Δερμεντζόπουλος, «"Ταινίες για όλη την οικογένεια"», *ό.π.*

29 Οκτωβρίου 1950

Ανασύσταση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ)

Τουρισμός, κινηματογράφος και δημιουργία μιας εμπορικής ταυτότητας για την Ελλάδα[1]

Λυδία Παπαδημητρίου
Liverpool John Moores University

Το 1950, μετά το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου και την είσοδο της Ελλάδας στη σφαίρα επιρροής των ΗΠΑ, έγινε ανασύσταση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ), ο οποίος είχε ιδρυθεί το 1921.[2] Εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή, κατά την οποία ο τουρισμός αναμενόταν να διαδραματίσει μείζονα ρόλο στην οικονομική ανάπτυξη της χώρας, ο κρατικός οργανισμός έθεσε ως προτεραιότητα την επένδυση σε υποδομές. Η κατασκευή των πολυτελών μοντερνιστικών ξενοδοχείων *Ξενία* αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα.[3] Ο κινηματογράφος δεν ανήκε στο πεδίο δραστηριοτήτων του ΕΟΤ (ούτε καν του κράτους) εκείνη την περίοδο. Έπειτα από πολυετή αστάθεια, το 1950, ο ελληνικός κινηματογράφος άρχισε να αναπτύσσεται ως ελεύθερη επιχείρηση, με σταθερή αύξηση του αριθμού ταινιών και εταιρειών παραγωγής. Από το τέλος της δεκαετίας του 1950 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960, η βιομηχανία εμπορικού κινηματογράφου ήταν σε πλήρη δραστηριότητα, ενώ η έξοδος για σινεμά έγινε μια από τις αγαπημένες ψυχαγωγικές δραστηριότητες στη χώρα.

---

1. Ως εμπορική ταυτότητα αποδίδεται στο κείμενο η λέξη brand (Σ.τ.Μ.).

2. Yiouli Eptakili, «A history of tourism in Greece through the 1950s», *ekathimerini.com* (21/11/2013), https://www.ekathimerini.com/culture/155648/a-history-of-tourism-in-greece-through-the-1950s/. Βλ. επίσης τους σχετικούς νόμους: 4397/1929 – ΦΕΚ 309/Α/24-08-1929 https://www.e-nomothesia.gr/kat-ekpaideuse/n-4397-1929.html και 1965/1950 – ΦΕΚ 255/Α/29-10-1950 https://www.e-nomothesia.gr/kat-tourismos/an-1565-1950.html [21/7/2021]

3. Τα ξενοδοχεία *Ξενία* οικοδομήθηκαν σε διάφορες τουριστικές περιοχές της χώρας και χρηματοδοτήθηκαν εν μέρει από το Σχέδιο Μάρσαλ. Βλ. Myrianthe Moussa, «Constructing Tourism in Greece in 50s and 60s: The Xenia Hotels Project», *Journal of Tourism Research*, τ. 17 (2017), σ. 271-272.

Ο τουρισμός και ο κινηματογράφος, επικερδείς βιομηχανίες και δημοφιλείς δραστηριότητες και οι δύο, γενικά κινήθηκαν σε παράλληλες τροχιές στη μεταπολεμική Ελλάδα. Οι πορείες τους, ωστόσο, συναντήθηκαν όταν χρειάστηκε να εδραιωθεί μια νέα εμπορική ταυτότητα για την Ελλάδα, η οποία θα πρόβαλλε μια σύγχρονη εικόνα για τη χώρα, με σκοπό την προσέλκυση ξένων επενδυτών (και συναλλάγματος). Ο κινηματογράφος δημιούργησε και έθεσε σε κυκλοφορία εικόνες της χώρας επηρεασμένες από τον τουρισμό, προβάλλοντας φαντασιώσεις, ελπίδες και επιθυμίες, ενώ υποσχόταν στους θεατές μια υπαρκτή ουτοπία. Έτσι λειτούργησε έμμεσα ως τουριστική διαφήμιση της Ελλάδας. Ταυτόχρονα, όμως, ανέδειξε και τα μειονεκτήματα μιας τέτοιας προσέγγισης.

Μια από τις πρώτες και πιο γνωστές ταινίες που πρόβαλαν ένα όραμα της Ελλάδας ως τουριστικής ουτοπίας δεν ήταν ελληνική. Πρόκειται για την αμερικανική παραγωγή *Το παιδί και το δελφίνι* (Jean Negulesco, 1957), που γυρίστηκε στην Ελλάδα, κυρίως στην Ύδρα και την Αθήνα. Η πλοκή της ταινίας δεν αναφέρεται άμεσα στον τουρισμό, αλλά αφορά την ανακάλυψη αρχαιοτήτων και διαδραματίζεται σε εντυπωσιακά τοπία, τα οποία σε συνδυασμό και με την πληθωρική παρουσία της Sophia Loren στην οθόνη, αναδεικνύουν τόσο τις πολιτιστικές όσο και τις αισθησιακές υποσχέσεις της Ελλάδας.

Η ταινία αρχίζει με μια σειρά από πλάνα που δείχνουν εικόνες νησιών σαν σε καρτ ποστάλ, ξεκάθαρα επηρεασμένες από αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τουριστική οπτική αισθητική, αφού θα μπορούσαν να λειτουργήσουν αυτόνομα ως διαφημιστικά κλιπ για τις ατραξιόν της Ελλάδας. Βλέπουμε τους γραφικούς ανεμόμυλους της Μυκόνου, τις αρχαιότητες της Δήλου, τα κάστρα της Ρόδου, τα παραδοσιακά σπίτια του Πόρου, το πετρόχτιστο λιμάνι της Ύδρας – και παντού τη γαλάζια θάλασσα. Οι ζωγραφισμένοι χάρτες, που βοηθάνε το κοινό να προσανατολιστεί γεωγραφικά, περιλαμβάνουν και εικόνες μέσων μεταφοράς – ένα αεροπλάνο, ένα πλοίο και ένα καΐκι. Ο ρόλος τους δεν είναι μόνο να προοικονομήσουν σημεία της πλοκής, αλλά και να προσκαλέσουν το κοινό να προβάλει το δικό του φαντασιακό ταξίδι σε αυτή τη γη των υποσχέσεων. Πιθανώς να σχεδιάσει και ένα ταξίδι…

Τη δεκαετία του 1950, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν είχε τα μέσα ούτε τη ματιά μιας χολιγουντιανής παραγωγής – ούτε ποτέ άλλωστε. Απευθυνόμενος σε ένα εγχώριο κοινό, παρουσίαζε συχνά ιστορίες κοινωνικής ανόδου, συνήθως μέσω ενός κατάλληλου γάμου. Το 1957, την ίδια χρονιά με *Το παιδί και το δελφίνι*, κυκλοφόρησαν δύο ελληνικές κωμωδίες που αναδεικνύουν τις διαφορές ανάμεσα στην οπτική της αμερικανικής ταινίας και στο (περιορισμένο) «τουριστικό βλέμμα» του ελληνικού σινεμά αυτής της δεκαετίας. Στη *Θεία από το Σικάγο* του Αλέκου Σακελλάριου, η επιστροφή μιας πλούσιας μετανάστριας (Γεωργία Βασιλειάδου) από τις ΗΠΑ στην Ελλάδα γίνεται αφορμή για να δούμε πώς αυτή εκσυγχρονίζει την υπερσυντηρητική οικογένεια του αδελφού της και

καταφέρνει να βρει κατάλληλους συζύγους για τις τρεις ενήλικες κόρες του και για την ίδια. Στις *Διακοπές στην Αίγινα* του Ανδρέα Λαμπρινού, που γυρίστηκε επιτόπου στο νησί, η Αλίκη Βουγιουκλάκη ως παραθερίστρια (σε έναν από τους πρώτους της πρωταγωνιστικούς ρόλους), εμπλέκεται σε ειδύλλιο με τον ντόπιο αριστοκράτη Jean (Ανδρέας Μπάρκουλης). Η *Θεία από το Σικάγο* διαδραματίζεται κυρίως σε εσωτερικούς χώρους, αλλά στην αρχή της ταινίας υπάρχει μια σκηνή στην παραλία. Στόχος της σκηνής είναι να διακωμωδήσει τα υπερσυντηρητικά ήθη του πατέρα, ο οποίος επιμένει οι κόρες του να καλύψουν όσο το δυνατόν περισσότερες σπιθαμές σάρκας, ακόμα και όταν πάνε να κολυμπήσουν. Η σκηνή, όμως, δείχνει στους θεατές τις χαρές της θάλασσας αλλά και τη γυμνή πλάτη των κοριτσιών που ξεντύνονται. Αν και ο τουρισμός δεν είναι το θέμα της ταινίας, η σκηνή εμπεριέχει τις υποσχέσεις του: ένα πιο ελεύθερο και αισθησιακό μέλλον εν μέσω ελληνικής φύσης. Οι *Διακοπές στην Αίγινα* –όπως διαφαίνεται και από τον τίτλο– συνδέονται στενότερα με τον τουρισμό – τον εσωτερικό τουρισμό. Η Αλίκη και ο χήρος πατέρας της (Λάμπρος Κωνσταντάρας) επισκέπτονται την Αίγινα, με σκοπό να περάσουν εκεί το καλοκαίρι τους. Ο σκηνοθέτης μας ταξιδεύει σε διάφορα μέρη του νησιού, ενσωματώνοντας πανοραμικές λήψεις του γραφικού λιμανιού, καθώς και απόψεις του νησιού από την κορυφή του βουνού. Επισκεπτόμαστε ταβέρνες, καφέ, χορευτικά κέντρα και βλέπουμε την Αλίκη με μαγιό. Ωστόσο, το νησί μοιάζει να έχει αλλάξει ελάχιστα από τον ερχομό των Αθηναίων· δεν διακρίνεται κάποιο ίχνος τουριστικής ανάπτυξης, και οι ντόπιοι αντιμετωπίζουν τους επισκέπτες σαν μέλη της οικογένειάς τους. Με την αξιοσημείωτη εξαίρεση της σύντομης εμφάνισης μιας νεαρής Γαλλίδας στην προτελευταία σκηνή, η παρουσία της οποίας υποδηλώνει μια νέα εποχή σεξουαλικής ανεκτικότητας, στην ταινία δεν εμφανίζονται ξένοι. Το νησί παρουσιάζεται σαν ένας όμορφος τόπος, αλλά οικείος και άνετος, όχι εξωτικός και επιθυμητός εξ αποστάσεως. Αν η αμερικανική ταινία πρόβαλε ξένες φαντασιώσεις στα πολιτιστικά και φυσικά θέλγητρα της χώρας, οι ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του 1950 κατέγραψαν μια πιο σεμνή συνάντηση με τις οικείες απολαύσεις του ελληνικού καλοκαιριού.

Παρόλο που ο τουρισμός εντάχθηκε επίσημα στα σχέδια ανάπτυξης και δημιουργίας μιας εμπορικής ταυτότητας για τη χώρα τη δεκαετία του 1950, η πραγματική του δυναμική αναδύθηκε τη δεκαετία του 1960. Όχι μόνο αυξήθηκε σημαντικά ο αριθμός των επισκεπτών, αλλά η εμπορική εικόνα της Ελλάδας ως χώρας της θάλασσας, του ήλιου, των σαρκικών απολαύσεων αλλά και –για όσους ενδιαφέρονται– των αρχαιοτήτων εδραιώθηκε παγκοσμίως. Τη δεκαετία αυτή πραγματοποιήθηκαν δύο αγγλόφωνες ταινίες με αμερικανική χρηματοδότηση και διανομή, που συνέβαλαν σημαντικά στη δημιουργία μιας εθνικής τουριστικής ταυτότητας, συνδέοντας εντυπωσιακά φυσικά τοπία με εκφράσεις αυθορμητισμού και αναζήτηση συναισθηματικής ολοκλήρωσης. Πρόκειται για

το *Ποτέ την Κυριακή* (1960) του Jules Dassin με πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη στον ρόλο μιας χαρούμενης ιερόδουλης με ανεξάρτητο πνεύμα, η οποία δεν δουλεύει ποτέ τις Κυριακές[4], και τον *Αλέξη Ζορμπά* (1964) του Μιχάλη Κακογιάννη, διασκευή του μυθιστορήματος του Νίκου Καζαντζάκη, με τον Anthony Quinn στον ρόλο του παρορμητικού, πληθωρικού, επώνυμου χαρακτήρα. Σε αντίθεση με *Το παιδί και το δελφίνι,* οι δύο ταινίες δεν ήταν έγχρωμες φαντασμαγορίες. Ωστόσο, η επίδρασή τους στη δημιουργία μιας εμπορικής εικόνας της Ελλάδας, ελκυστικής στους πιθανούς τουρίστες, ήταν ακόμα μεγαλύτερη, όπως αποδεικνύεται από την αναγνώριση και επιτυχία τους.[5] Σε μουσική του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκη Θεοδωράκη αντίστοιχα, η χρήση του μπουζουκιού και οι χοροί χασάπικο και συρτάκι δημιούργησαν αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «ηχητική εμπορική ταυτότητα» της Ελλάδας.

Αντανακλώντας την άνοδο του τουρισμού στη χώρα και την ευρύτερη κυκλοφορία τουριστικών εικόνων, οι ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του 1960 καταγράφουν μια πιο εκτενή ενασχόληση με τον τουρισμό ως θεματολογία και ως φόντο για δράση. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στο πιο δημοφιλές είδος της δεκαετίας, το μιούζικαλ, όπου οι χαρακτήρες τραγουδούν και χορεύουν σε διάφορα τουριστικά μέρη της Ελλάδας, ενσωματώνοντας παράλληλα γραμμές πλοκής που συνδέονται συγκεκριμένα με τον τουρισμό.[6] Η ταινία *Κορίτσια για φίλημα* (1965) του Γιάννη Δαλιανίδη, για παράδειγμα, ξεκινάει σε ένα ελληνικό τουριστικό γραφείο στη Νέα Υόρκη, όπου διακωμωδείται ελαφρώς το αθώο και αδαές τουριστικό βλέμμα των ξένων. Καθώς οι δύο κύριοι γυναικείοι χαρακτήρες (Ρένα Βλαχοπούλου και Ζωή Λάσκαρη) επιστρέφουν στην Ελλάδα προκειμένου να βιώσουν και οι ίδιες τις ομορφιές και απολαύσεις της χώρας τους, την οποία προωθούσαν ως τόπο διακοπών σε ξένους τουρίστες, το κοινό

4. Στο άρθρο του «What Makes a Film 'Greek': Inward Investment, Outward Aspirations and the Case of Jules Dassin's *Pote tin Kyriaki/Never on Sunday* (1960)», *Film History*, τ. 29, τχ. 2 (καλοκαίρι 2017), σ. 1-31, ο Yannis Tzioumakis εξετάζει την ιστορία παραγωγής της ταινίας και υποστηρίζει ότι θα πρέπει να συμπεριληφθεί στον κανόνα του ελληνικού κινηματογράφου.

5. Το *Ποτέ την Κυριακή* κέρδισε ένα Όσκαρ από την Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου (καλύτερου πρωτότυπου τραγουδιού για τον Μάνο Χατζιδάκι) και ο *Αλέξης Ζορμπάς* τρία (καλύτερης διεύθυνσης φωτογραφίας για τον Walter Lassaly, καλύτερης καλλιτεχνικής διεύθυνσης για τον Διονύση Φωτόπουλο, καλύτερου δεύτερου γυναικείου ρόλου για τη Lila Kedrova). Τα στοιχεία για τις εισπράξεις των τριών ταινιών διεθνώς έχουν ως εξής: *Το παιδί και το δελφίνι* 3,3 εκατομμύρια δολάρια, *Ποτέ την Κυριακή* 4 εκατομμύρια δολάρια, *Αλέξης Ζορμπάς* 23,5 εκατομμύρια δολάρια. Πηγή: IMDB.

6. Εκτενέστερα για τη σχέση ανάμεσα στον τουρισμό και το μιούζικαλ βλ. Lydia Papadimitriou, «Travelling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (2000), Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη, σ. 95-104, και Λυδία Παπαδημητρίου, *Το* Ελληνικό Κινηματογραφικό *Μιούζικαλ. Κριτική πολιτισμική θεώρηση* (μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Αντιγόνη Παρούση), Παπαζήσης, Αθήνα 2009.

βλέπει μαζί τους αυτό που η ταινία παρουσιάζει ως την αυθεντική Ελλάδα – εκείνη, δηλαδή, που οι Έλληνες τουρίστες και θεατές μπορούν να δουν. Όπως η *Θεία από το Σικάγο*, η ταινία *Κορίτσια για φίλημα* χρησιμοποιεί το μοτίβο της επιστροφής στην πατρίδα της ανύπαντρης γυναίκας μετανάστριας και της αναζήτησης κατάλληλου συζύγου, τόσο για την ίδια όσο και για νεότερες συγγενείς. Όμως, εδώ η έμφαση δίνεται στο εγκώμιο της Ελλάδας που εκμοντερνίζεται και στις φυσικές ομορφιές της χώρας, και όχι στην απαξίωση των απαρχαιωμένων αντιλήψεων μιας παλαιότερης γενιάς. Η ταινία απεικονίζει μια Ελλάδα γεμάτη νέους, δυναμικούς ανθρώπους με επιχειρηματικό μυαλό. Τονίζει ότι η φυσική ομορφιά της χώρας δεν βρίσκεται μόνο στα γραφικά τοπία, αλλά και στο θέαμα νεαρών γυναικών με μπικίνι. Η πλοκή κινείται από την αναζήτηση ειδυλλίου που φέρνει πολλές κωμικές παρεξηγήσεις και ανατροπές, κατά τη διάρκεια της οποίας μεταφερόμαστε ως θεατές σε παραλίες, νησιά (Ύδρα και Ρόδος) και άλλες εντυπωσιακές τοποθεσίες, όπου μπορούμε να χαρούμε και τα δύο είδη «φυσικής ομορφιάς» της Ελλάδας – τοπία και σώματα.

Μια παρόμοια συνταγή με παραλλαγές μπορεί να εντοπιστεί στα περισσότερα μιούζικαλ του Δαλιανίδη αυτής της δεκαετίας. Μαγευτικές εικόνες της Ελλάδας, όμοιες με καρτ ποστάλ, συνδυάζονται με πλοκές που ασχολούνται ολοένα και περισσότερο με τον τουρισμό και με χαρακτήρες που είναι εγχώριοι τουρίστες ή (όλο και περισσότερο) δουλεύουν στον τουρισμό. Ταινίες, όπως *Οι θαλασσιές οι χάντρες* (1967) και *Γοργόνες και μάγκες* (1968) του Γιάννη Δαλιανίδη, επικεντρώνονται σε χαρακτήρες που προσπαθούν να κερδίσουν χρήματα μέσω τουρισμού. Η πλοκή των ταινιών αναδεικνύει τα μειονεκτήματα αυτής της δραστηριότητας, εκφράζοντας έμμεση κριτική. Ο συνδυασμός της κριτικής του τουρισμού με την εγκωμιαστική οπτική αισθητική που αναπαράγει τουριστικά στερεότυπα σε αυτές τις ταινίες δημιουργεί ένα πολύπλοκο και συχνά αμφίθυμο συνολικό μήνυμα.[7]

Τις επόμενες δεκαετίες, η αμφιθυμία απέναντι στον τουρισμό κυριάρχησε στον δημόσιο λόγο, καθώς το φαινόμενο έγινε μαζικό, φέρνοντας πληθώρα επισκεπτών και χρημάτων στη χώρα, αλλά και εκτεταμένες φυσικές και πολιτισμικές καταστροφές. Ταυτόχρονα, η εμπορική κινηματογραφική βιομηχανία, όπως αναπτύχθηκε στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, μεταμορφώθηκε ριζικά, καθώς νέοι τρόποι διασκέδασης και κυρίως η τηλεόραση πήραν τα ηνία. Στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο του δημιουργού, ο οποίος αναδύθηκε τις επόμενες δεκαετίες, ο τουρισμός ήταν σπάνια αντικείμενο επιδοκιμασίας. Στο *Xenia* (2014) του Πάνου Κούτρα οι δύο πρωταγωνιστές περνούν μερικά βράδια σε ένα εγκαταλελειμμένο και ερειπωμένο ξενοδοχείο *Ξενία* στη διάρκεια του

7. Εκτενέστερα για αυτή τη διάσταση στο Papadimitriou, «Travelling on Screen» και Παπαδημητρίου, *Το* Ελληνικό Κινηματογραφικό *Μιούζικαλ*, *ό.π.*

ταξιδιού τους από τον Νότο προς τον Βορρά της Ελλάδας. Συμβολίζοντας την κατάρρευση του αρχικού οράματος του ΕΟΤ για τον τουρισμό και στοχεύοντας ειρωνικά στη διάβρωση της σημασίας της λέξης «ξενία» (φιλοξενία) στο πλαίσιο ενός παγκοσμιοποιημένου κόσμου που συνεχώς υψώνει σύνορα ανάμεσα στους ανθρώπους, η ταινία αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα για το πώς ο ελληνικός κινηματογράφος τέχνης προσέγγισε τις ουτοπικές υποσχέσεις του τουρισμού με κριτική ματιά. Ο κινηματογράφος τέχνης, ωστόσο, δεν έχει τον τελικό λόγο. Ο τουρισμός και ο κινηματογράφος συνεχίζουν να αλληλεπιδρούν πολλαπλά, όλο και περισσότερο μάλιστα, αφού η τεχνολογία έδωσε σε όλους τη δυνατότητα δημιουργίας και κυκλοφορίας κινούμενων εικόνων. Σήμερα, η εμπορική εικόνα της Ελλάδας παράγεται τόσο από επαγγελματίες όσο και από τους ίδιους τους παραθεριστές, οι οποίοι καταγράφουν σε κινητά τηλέφωνα και δημοσιεύουν στα κοινωνικά δίκτυα τις δικές τους ταξιδιωτικές εμπειρίες – είτε θετικές είτε αρνητικές.

Αύγουστος 1954

Η πρώτη διαφήμιση της ελληνικής μηχανής προβολής «Αθηνά» δημοσιεύεται στο περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ*

Σημειώσεις για την υλική κινηματογραφική κληρονομιά, προς μια ιστοριογραφία του «εθνικού» σινεμά πέρα από τα όρια της αναπαράστασης

Γκέλυ Μαδεμλή
Amsterdam School of Cultural Analysis (ASCA), University of Amsterdam

«ΣΕΙΡΑ ΜΟΥ… Σειρά μου να κάτσω… Φύγε από μπροστά μου, θα σου ρίξω… Εκεί είναι, μακριά σου… Πιο γρήγορα, πιο δυνατά!» Στο κατώφλι του κτιρίου που στεγάζει το Μουσείο Κινηματογράφου στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης, μια ομάδα παιδιών –όλα τους αγόρια που επισκέπτονται τον χώρο σε κάποια σχολική εκδρομή– βρίσκουν τρόπο να παίξουν με την ογκώδη κινηματογραφική μηχανή που βρίσκεται καθηλωμένη σε αυτό τον άτυπο χώρο υποδοχής: την καβαλάνε σαν να ήταν άρμα μάχης, κάνουν πως ξαναγεμίζουν τα μπουάτ της με πυρομαχικά, βγάζουν ήχους που μιμούνται τις ριπές ενός μυδραλιοβόλου, ψαχουλεύουν κουμπιά και ποτενσιόμετρα για να στοχεύσουν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια έναν αόρατο εχθρό. Λίγα μέτρα πιο κει, κάποιοι μαθητές καταγράφουν με την κάμερα του κινητού τους το παιχνίδι, πιθανότατα όχι για λόγους τεκμηρίωσης, αλλά μάλλον σε μια χειρονομία αντικατοπτρισμού, αναπαράγοντας ή ανακυκλώνοντας έναν ενσώματο κώδικα οπτικής επικοινωνίας από κεκτημένη ταχύτητα, με όποια μέσα έχουν στη διάθεσή τους.

Όταν οι μαθητές απομακρύνονται, αυτό το άτυπο μνημείο (ή ανάθημα) στέκεται εκεί γυμνό, σαν υπερμέγεθες αντικείμενο που ξέφυγε από ένα αναγεννησιακό cabinet of curiosities: στον έξω χώρο, δεν υπάρχει καμία σήμανση, καμία επιγραφή ή λεζάντα που να επεξηγεί τα χαρακτηριστικά του φυσικού αντικειμένου· κανένα κειμενικό στοιχείο δεν διαμεσολαβεί ανάμεσα σ' αυτή τη μηχανή αναπαραγωγής φαντασμάτων (ή, έστω, στην πιστή της ρέπλικα) και στους περαστικούς που κινούνται στις παρυφές των εγκαταστάσεων ενός ιδρύ-

ματος, στο σημείο επαφής του με τον δημόσιο χώρο. Η ταυτότητα αυτού του σύγχρονου ερειπίου είναι χαραγμένη πάνω στο ίδιο του το σώμα: ZEISS IKON, ERNEMANN IV 95802 – η σφραγίδα της (κραταιάς, πάλαι ποτέ) γερμανικής βιομηχανίας οπτικών τεχνολογιών, και μάλιστα της μεγαλύτερης κατασκευάστριας εταιρείας καμερών Super 8 ως τον Β΄ ΠΠ.[1] Η κρυπτική επιγραφή μάς καλεί να περάσουμε στον εσωτερικό χώρο με διαφορετική προδιάθεση, παρακινώντας μας να αναθεωρήσουμε τις προσδοκίες που μπορεί να έχουμε ως επισκέπτες. Τι περιμένουμε να δούμε σ' ένα μουσείο που είναι αφιερωμένο στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου όταν μας καλωσορίζουν αυτά τα ανώνυμα, πλην εισαγόμενα ή εφεδρικά ερείπια; Πώς καλούμαστε να προσεγγίσουμε τα ίχνη μιας πολιτιστικής δραστηριότητας που ξεκίνησε όταν η χώρα ήταν ακόμα μέρος μιας αυτοκρατορίας; Πώς θα μπορούσαν αυτά τα απομεινάρια της τεχνολογίας να αφηγηθούν μια διαφορετική ιστορία μνήμης και ταυτότητας, πολιτισμικής κυριαρχίας, αποικιοκρατίας και οικειοποίησης, ανακάλυψης και απώλειας, πέρα από τα όρια της αναπαράστασης – και της κληρονομιάς της;

Διασχίζοντας το στενό φουαγιέ του μουσείου, οι επισκέπτες συναντούν άλλη μία αδρανή μηχανή προβολής – μια δίδυμη τεχνολογία που φανερώνει πόσο πιο σύνθετη μπορεί να γίνει η διαχείριση των παραπάνω ερωτημάτων. Μια μηχανή με το όνομα «Αθηνά», η οποία κατασκευάστηκε από την εταιρεία του Ιωάννη Πισσάνου, στέκεται αγέρωχα σε περίοπτη θέση στον κεντρικό διάδρομο, πλαισιωμένη από έναν χείμαρρο πληροφοριών που αναρτώνται στην επιγραφή στον τοίχο. Εκεί υπογραμμίζεται η καινοτομία της πρώτης εταιρείας κατασκευής εξαρτημάτων της κινηματογραφικής «σκευής» (apparatus) στην Ελλάδα που, χωρίς να λανσάρει τα προϊόντα της ως αποκλειστικά «ελληνικά», χρησιμοποίησε την «ελληνικότητα» ως εγγύηση ποιότητας γι' αυτό το μοντέρνο μέσο. Κατά την περίοδο μετά τον Β΄ ΠΠ, η οποία ταυτίστηκε με την εκβιομηχάνιση, τόσο της εθνικής οικονομίας όσο και συγκεκριμένα του σινεμά, η εταιρεία του Πισσάνου έγινε ανταγωνιστική στην τοπική αγορά, όχι μόνο μειώνοντας τις τιμές, αλλά και τονώνοντας το εθνικό φρόνημα και δημιουργώντας ένα αίσθημα «ατομικής» ευθύνης για την επανεκκίνηση της οικονομίας στη μακρά πορεία της χώρας προς τον υποτιθέμενο εκσυγχρονισμό.[2] Αυτή η πρόθεση διατυπώ-

1. Συλλογή Ιστορικών Επιστημονικών Αντικειμένων [Collection of Historical Scientific Instruments], Harvard University, «Zeiss Icon Founded 1927», Wayweiser Collection Entry, http://waywiser.fas.harvard.edu/people/3812/zeiss-ikon;jsessionid=2913IE25DA54A7813861 95BC87B24A35/ [30/8/2021].

2. Περισσότερες από το 20% των αιθουσών της χώρας χρησιμοποιούσαν εξοπλισμό από την εταιρεία του Πισσάνου. Για περισσότερες πληροφορίες για την παραγωγή κινηματογραφικών τεχνολογιών στην Ελλάδα, βλ. Νίκος Θεοδοσίου, *Κινηματογραφικά μηχανήματα made in Greece*, Εκδόσεις του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη/Αθήνα 2009.

θηκε ρητά στην τάξη του λόγου μέσω του έντυπου διαφημιστικού υλικού (το βασικό σλόγκαν της καμπάνιας δεν ήταν άλλο από το γνωστό «αγοράζοντας ελληνικά προϊόντα υποστηρίζετε την εθνική μας οικονομία και, επομένως, την επιχείρησή σας»)· πέρασε όμως και υπόρρητα μέσω της εικόνας, μιας που το ίδιο το λογότυπο της εταιρείας υπερτόνιζε την ιερότητα της αποστολής. Στο πρώτο πλάνο αυτής της εγγραφής βρισκόταν η κεφαλή της Ολύμπιας θεάς της σοφίας, στο φόντο βρισκόταν ο σταυρός της Μάλτας, σύμβολο των επτά ιπποτικών αρετών: ένα σύμπλεγμα που συμπύκνωνε και αναπαρήγαγε τις επίγειες μυθολογίες, με στόχο τη διαμόρφωση και τη διατήρηση των νεοσύστατων φαντασιακών κοινοτήτων.

Αν ο Benedict Anderson συζητά την άνοδο των σύγχρονων εθνικισμών κατά τον 19ο αιώνα, αντλώντας μεταφορές από τα πεδία της οπτικής (ως κλάδου της φυσικής) και της τεχνολογίας, χρησιμοποιώντας τις έπειτα ως εργαλεία ανάλυσης («Το ''έθνος'' επομένως έγινε μάλλον αντικείμενο συνειδητής επιθυμίας από πολύ νωρίς, παρά ένα όραμα που σταδιακά αποσαφηνιζόταν. [...] [Α]ποδείχθηκε μια εφεύρεση που ήταν αδύνατο να κατοχυρώσει τα δικαιώματά της»)[3], οι οπτικές τεχνολογίες με ονομασία προέλευσης έγιναν μέρος ενός ευρύτερου σχεδίου προβολής («[Κ]άθε έθνος συνιστά μια προβολή του τρόπου με τον οποίο μια συγκεκριμένη κοινωνία φαντάζεται τον εαυτό της σε μια ορισμένη ιστορική στιγμή»).[4] Η μελέτη της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής στη δεκαετία του 1950 αξιοποιεί όχι μόνο αναπαραστάσεις ταινιών, αλλά και τους μηχανισμούς που δημιουργούν αυτές τις «τεχνο-εικόνες» στο πλαίσιο ενός συλλογικού εγχειρήματος. Αν η διαδικασία της δημιουργίας μιας οπτικής αναπαράστασης βασίζεται στη χρήση μιας κοινότητας ως δείγμα ή παράδειγμα μιας «πραγματικότητας», τότε το ενδιαφέρον για τους μηχανισμούς διαμεσολάβησης αποκαλύπτει την αυθαίρετη φύση της αναπαράστασης ως τέχνης – κι έτσι μετατοπίζει την πρωτότυπη χρήση των εικόνων, όχι στο φάσμα της φαντασίας (άρα και της ορατής πιθανότητας), αλλά στον κόσμο του ονείρου (άρα και της αόρατης απιθανότητας).

Οι δύο μηχανές προβολής που φιλοξενούνται στο Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αναδεικνύονται αμφότερες ως μνημεία αυτής της επιθυμίας για ποιητική – για την υπέρβαση της πραγματικότητας μέσω της (κινηματογραφικής) δημιουργίας, μέσα από την εμπειρία της αυτενέργειας των τεχνικών μέσων. Από τη μια, ο γερμανικός προβολέας, ένα σιωπηλό μνημείο, σύμφωνα με τη

3. Benedict Anderson, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού,* Νεφέλη, Αθήνα 1997, σ. 111.

4. Stathis Gourgouris, «Notes on the Nation's Dream-Work», *Qui Parle*, τ. 7, τχ. 1 (1993), σ. 81.

σκέψη του Foucault, ένα παράδειγμα «αδρανών ιχνών, αντικειμένων χωρίς πλαίσιο αναφοράς και […] πραγμάτων που είχε αφήσει το παρελθόν»[5], καλεί τους θεατές να το αναγνωρίσουν μέσα από τις αισθήσεις τους, προσαρμόζοντας τις υλικές του ποιότητες στην ατομική τους αντίληψη. Ένα απομεινάρι του χρόνου, που σήμερα απλώς αφήνει τον χρόνο να περάσει από πάνω του –καθώς απέχει από ένα μεγαλύτερο αφήγημα και του στερείται η κατάλληλη πλαισίωση–, επαναδιεκδικεί το συν-αίσθημά (affect) του, υπενθυμίζοντας την αξία της απομάθησης. Άλλωστε, η αφαιρετική σκέψη ενθαρρύνει τις διαισθητικές, ενστικτώδεις αντιδράσεις: οι μαθητές που καβαλάνε τις μηχανές προβολής –σε μια χειρονομία επιφορτισμένη με έμφυλα χαρακτηριστικά– δεν έχουν ακόμα διδαχτεί (και πιθανότητα δεν θα διδαχτούν ποτέ) για το χρονοφωτογραφικό όπλο του Étienne-Jules Marey, το οποίο κατασκευάστηκε από αυτό τον πρωτοπόρο του κινηματογράφου στην προσπάθειά του να αποτυπώσει την κίνηση των έμβιων όντων σε ένα και μόνο καρέ του φιλμ. Μπορεί, επίσης, να είναι πολύ νέοι για να σκεφτούν την οπλοποίηση της όρασης και τη σχέση ανάμεσα στη βιομηχανία του θεάματος και τον πόλεμο – την οποία οπτικοποίησε τόσο καθαρά ο Harun Farocki στο *Inextinguishable Fire* (1969)· δεν έχουν διαβάσει τη μελέτη του Paul Virilio για τη σχέση ανάμεσα στη μάχη και το βλέμμα, όπου βρίσκεται η περίφημη διαπίστωσή του πως «δεν υπάρχει, λοιπόν, πόλεμος χωρίς αναπαράσταση […] Τα όπλα δεν είναι μόνο εργαλεία καταστροφής, αλλά και εργαλεία αντίληψης».[6] Τα ερείπια της οπτικής τεχνολογίας, λοιπόν, μπορούν να εγγράψουν πάνω τους ιστορικά αφηγήματα για την υλικότητά τους, πυροδοτώντας μια διαισθητική, ενστικτώδη (απτική) γνώση που μπορεί να κινητοποιήσει την κινηματογραφική κληρονομιά προς απρόσμενες κατευθύνσεις.

Από την άλλη, ο ελληνικός προβολέας (ένα μνημείο που μετατράπηκε σε έγγραφο, ένα σώμα που βρίθει πληροφοριών για να ταιριάξει βολικά σ' ένα ομογενοποιημένο ιστορικό αφήγημα) γίνεται αφορμή για την εμβύθιση των θεατών σ' έναν λαβύρινθο: στον βασικό εκθεσιακό χώρο του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ο οποίος είναι στημένος για να παραπέμπει στη μορφή μιας μπομπίνας φιλμ που ξετυλίγεται, προσδιορίζοντας κάθε αίθουσα του μουσείου σαν πραγματικό καρέ ενός φιλμ όπου συμπυκνώνονται διαφορετικές σεκάνς της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Η «Αθηνά» καλωσορίζει τον θεατή σε ένα περιβάλλον όπου αντικείμενα από διαφορετικές δεκαετίες της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, prop, φωτογραφίες, εφήμερα και άλλα τεκμήρια που μαρτυρούν την ύπαρξη ενός πυκνού δίκτυου σημείων,

5. Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης* (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 18.

6. Paul Virilio, *Πόλεμος και κινηματογράφος* (μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια), Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 20.

σχέσεων, καλλιτεχνικών πρακτικών και νοητικών διεργασιών, παρουσιάζονται είτε μέσω της σκηνογραφίας είτε μέσω μιας σειράς από διαδραστικές οθόνες – αλλά σε κάθε περίπτωση, μέσα σε ένα πλαίσιο έντονης επιτελεστικότητας.

Αυτό το αποκαταστημένο ερείπιο –μια καλά διατηρημένη, πλην μεταλλαγμένη και απαρχαιωμένη οπτική τεχνολογία (τι απομένει από μια μηχανή προβολής όταν δεν υπάρχει φίλμ για να την τροφοδοτήσει;)– προσκαλεί τον θεατή σε μια σωματική εμπειρία του κινηματογραφικού μέσου: μια εμβύθιση που αναδεικνύει τα υλικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής εικόνας, τοποθετώντας το σώμα σε μια συνθήκη larger-than-life. Αυτός ο διάλογος ανάμεσα στην κινηματογραφική τεχνική (το στοπ-καρέ, τη σεκάνς, το μοντάζ) και την αυτενέργεια του φιλμ ως αντικειμένου συνιστά κάτι πολύ πιο σημαντικό από ένα ευφάνταστο εύρημα. Κατά τα φαινόμενα, η ελληνική κινηματογραφική κληρονομιά δεν θα πρέπει να αφηγείται μέσα από την έκθεση σταθερών, αμετάβλητων αναπαραστάσεων, αλλά μέσα από αυτό που ο Bruno Latour περιγράφει ως οπτικές «εγχαράξεις»: μια κωδικοποίηση των πολύπλοκων μηχανισμών και δικτύων αλληλεπίδρασης μεταξύ του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου, οι οποίες εξελίσσονται μη γραμμικά κατά τη διάρκεια του ιστορικού χρόνου.[7]

Και ενώ η εμβύθιση του θεατή θυμίζει αποστολή σε αχαρτογράφητη επικράτεια, το κυνήγι θησαυρού της «εθνικής» κινηματογραφικής κληρονομιάς ακολουθεί μόνο κατ' επίφασιν ένα νήμα για να βγει από τον λαβύρινθο: οι σημερινοί εξερευνητές στοιχειώνονται συνεχώς από αντι-αφηγήματα που εγγράφονται στις φα(ντα)σματικές διαστρωματώσεις του κτιρίου. Αυτές οι διασταυρώσεις και οι αντικατοπτρισμοί της εθνικής ιστορίας και της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου, της αρχαιολογίας των μέσων και της οπτικής τεχνολογίας, του ονείρου και της επιθυμίας (και της ιδρυματοποίησής της) βρήκαν καταφύγιο στο ισόγειο ενός κτιρίου που στο παρελθόν ανήκε στις τελωνειακές αρχές. Πρόκειται για ένα οικοδόμημα που κατασκευάστηκε στις αρχές του 20ού αιώνα (λίγο πριν από την ενσωμάτωση της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό κράτος, το 1912) κατόπιν ανάθεσης του οθωμανικού κράτους σε μια νεοσύστατη γαλλική εταιρεία· το κτίριο –που σχεδιάστηκε από Λεβαντίνο αρχιτέκτονα, χτίστηκε από Εβραίο αρχιτέκτονα και βρήκε νέα χρήση όταν η Θεσσαλονίκη ανέλαβε να φιλοξενήσει την Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης το 1997[8]– αρχειοθετεί την ιστορία του τόπου στην ίδια την αρχιτεκτονική του δομή, διατηρώντας τις ιστορίες συνύπαρξης, αποκλεισμού, πολέμου, αφανισμού και αλλαγών στη διακυβέρνηση μέσα από πράξεις στρωματογραφίας, οι

7. Bruno Latour, Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* (β΄ έκδοση), Princeton University Press, Νέα Υόρκη 1986.

8. *200 έργα πολιτισμού για τη Θεσσαλονίκη του 21ου αιώνα,* Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, Θεσσαλονίκη 1997.

οποίες προκαλούν το βλέμμα να δει πίσω από τις επιφάνειες. Ένα μεγαλύτερο μνημείο που εγγράφει στα θεμέλιά του την επιθυμία ν' *απεικονίσει* ένα εθνικό αφήγημα για το συλλογικό βλέμμα.

Η κανονιστική «εθνική» κινηματογραφική κληρονομιά υποτίθεται πως περιλαμβάνει τους τρόπους με τους οποίους «βλέπεται» μια χώρα, μέσα από μια σωρευτική διαδικασία ανάκτησης αναπαραστάσεων. Ωστόσο, σε έναν κόσμο που γοητεύεται από αόρατες διαμεσολαβήσεις που εξαλείφουν την απόσταση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν ή το κοντινό και το απομακρυσμένο, οι εγγραφές των παρωχημένων κινηματογραφικών τεχνολογιών στρέφουν την προσοχή μας στους μηχανισμούς που διαμορφώνουν αυτό το βλέμμα, αρχειοθετώντας κρυμμένες αφηγήσεις για το τι ακριβώς διακυβεύεται όταν φτιάχνονται οι κινούμενες εικόνες. Για ένα έθνος εθισμένο σε παλιές και νέες αρχαιολογίες, ένα τέτοιο πλάνο προβολής είναι κάθε άλλο παρά ανεδαφικό.

5 Ιουνίου 1955

Η 20th Century Fox οργανώνει στην Αθήνα συνέντευξη Τύπου, όπου ανακοινώνει την παραγωγή της ταινίας *Το παιδί και το δελφίνι*

Χόλιγουντ, ελληνικές αρχαιότητες και η καλοσύνη των ξένων

Δημήτρης Πλάντζος
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΣΤΙΣ 5 Ιουνίου 1955, κατά τη διάρκεια μιας συνέντευξης Τύπου στο εμβληματικό ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρεταννία*, το ελληνικό κοινό πληροφορήθηκε ότι η 20th Century Fox, ο ασυναγώνιστος κολοσσός του αμερικανικού σινεμά, είχε αποφασίσει να κάνει τα γυρίσματα της ταινίας *Το παιδί και το δελφίνι* στην Ύδρα.[1] Βασισμένη στο βιβλίο του David Divine, στόχος της ταινίας –σύμφωνα με τον παραγωγό Samuel G. Engel, που πρωτοστάτησε στη συνέντευξη Τύπου– ήταν να κάνει «την Ελλάδα γνωστή στους Αμερικανούς». Απ' ό,τι φαίνεται, η ιδέα άνηκε στον πρόεδρο της εταιρείας, τον ελληνικής καταγωγής Σπύρο Σκούρα, και στον John Peurifoy, πρώην πρέσβη των ΗΠΑ στην Ελλάδα.

Έπειτα από σειρά διαβουλεύσεων και εν μέσω φημών που συνεχώς διαψεύδονταν, ο πρωταγωνιστικός ρόλος δόθηκε στην ανερχόμενη Ιταλίδα ηθοποιό Sophia Loren, που θα υποδυόταν τη Φαίδρα, ένα ντόπιο κορίτσι του νησιού, που έβγαζε τα προς το ζην βουτώντας για σφουγγάρια. Οι δύο συμπρωταγωνιστές της θα ήταν ο Alan Ladd και ο Clifton Webb, ενώ ο θρυλικός θεατρικός ηθοποιός Αλέξης Μινωτής, που κατοικούσε εκείνο τον καιρό στο Χόλιγουντ και ήταν φίλος του Σκούρα, θα έπαιζε έναν μικρότερο ρόλο. Σύμφωνα με όσα λέγονταν, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής –δις πρωθυπουργός της Ελλάδας

1. Σταύρος Ζουμπουλάκης, «Οταν η Σοφία Λόρεν μάζευε σφουγγάρια στην Ύδρα», *Τα Νέα*, 25 Ιουλίου 2014, https://www.tovima.gr/2014/07/25/culture/otan-i-sofia-loren-mazeye-sfoyggaria-stin-ydra/ [11/7/2021].

την ταραχώδη δεκαετία του 1950– έψαχνε απεγνωσμένα τρόπο να αυξήσει τον τουρισμό της χώρας, και ο Μινωτής τον ενθάρρυνε να έρθει σε επαφή με τον Σκούρα.[2] Την ταινία θα σκηνοθετούσε ο ρουμανικής καταγωγής Jean Negulesco, γνωστός για το *Πιστεύουμε στον έρωτα* (*Three Coins in the Fountain*), που είχε γίνει μεγάλη εισπρακτική επιτυχία το 1954.

Η πλοκή της ταινίας συνδύαζε τα βασικά χαρακτηριστικά που δεν θα αργούσαν να καταστήσουν την Ελλάδα ασυναγώνιστη στη διεθνή αγορά τουρισμού τη δεκαετία του 1960 και του 1970: ηλιόλουστα παραθαλάσσια τοπία όπου το καλοκαίρι δεν τελειώνει ποτέ, ζουμερά κορίτσια όλο καλοσύνη και σεμνότητα, άνδρες κατά κύριο λόγο κοντούς, μαυριδερούς, όχι ιδιαίτερα έξυπνους και εντελώς απολίτιστους. Στο βάθος, συνήθως έβλεπε κανείς αρχαία ερείπια και μερικές φορές βυζαντινά ξωκλήσια που έπαιζαν κεντρικό ρόλο στην πολιτιστική και κοινωνική ζωή των ντόπιων. Στο συγκεκριμένο σενάριο, αρχαιότητες συναντούσε κανείς όχι μόνο στην ενδοχώρα αλλά και στον βυθό της καταγάλανης θάλασσας.

Η εξόφθαλμα ωραιοποιημένη Ελλάδα ήταν κομμένη και ραμμένη στα μέτρα της αμερικανικής μεσαίας τάξης, που αρεσκόταν να καταναλώνει κουλτούρα και να ταξιδεύει σε διεθνείς προορισμούς, ένα νέο χόμπι που έμοιαζε να κερδίζει συνεχώς έδαφος.[3] Υπακούοντας σε μια συνεχώς αυξανόμενη τάση για εμπορευματοποίηση, οι ελληνικές Αρχές καλοδέχτηκαν τις νέες αυτές εξελίξεις, προκειμένου να κερδίσουν διεθνή ορατότητα που, με τη σειρά της, θα μεταφραζόταν σε χρήμα. Το αποτέλεσμα ήταν η ελληνική τουριστική βιομηχανία να υποκινείται τόσο από την επιθυμία να προβάλει το αρχαίο μεγαλείο της χώρας –μια ετεροτοπία ερειπίων– όσο και τον ταχύρρυθμο εκσυγχρονισμό της.[4]

«You say he's only a statue, | And what can a statue achieve | And yet while I'm gazing at you, | My heart tells my head to believe»[5] τραγουδά η Julie London στους τίτλους αρχής της ταινίας, σε στίχους Paul Francis Webster και

2. Τάσος Κοντρογιαννίδης, «Η Σοφία Λόρεν στην Ύδρα, για *Το παιδί και το δελφίνι*», *NewsPepper*, 19 Αυγούστου 2018, https://www.newspepper.gr/istories-i-sofia-loren-stin-ydragia-to-paidi-kai-to-delfini/ [11/7/2021].

3. Stavros Alifragkis and Emilia Athanassiou, «Educating Greece in modernity: post-war tourism and western politics», *The Journal of Architecture* τ. 18 (2013), σ. 699-720.

4. Δημήτρης Πλάντζος «Σκηνές από την Ελληνική Ετεροτοπία», Γιάννης Αίσωπος (επιμ.) *Τοπία Τουρισμού: Ανακατεσκευάζοντας την Ελλάδα*, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής – La Biennale di Venezia, σ. 204-317.

5. Η ιδέα των αρχαίων αγαλμάτων που ζωντανεύουν είναι ένα πολυχρησιμοποιημένο μοτίβο στον κινηματογράφο του 1950 και του 1960, με αναφορές στον μύθο του Πυγμαλίωνα – βλ. Vito Adriaensens, «Of swords, sandals, and statues: The myth of the living statues», Steven Jacobs, Susan Felleman, Vito Adriaensens, Lisa Colpaert (επιμ.), *Screening Statues: Sculpture and Cinema*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2015, σ. 137-155.

μουσική Τάκη Μωράκη. Η ελληνική εκδοχή του τραγουδιού με τίτλο «Τι 'ναι αυτό που το λένε αγάπη», που επίσης ακούγεται στην ταινία, θεωρείται πλέον από τις πιο κλασικές ελληνικές επιτυχίες της εποχής. Στο έβδομο λεπτό της ταινίας, η Φαίδρα ανακαλύπτει «το αγόρι» του τίτλου, που δεν είναι άλλο από το άγαλμα ενός παιδιού, που μοιάζει φτιαγμένο από χρυσό, καβάλα σε ένα μπρούτζινο δελφίνι. Το σύμπλεγμα προέρχεται από ένα ναυάγιο, που η Φαίδρα ανακαλύπτει τυχαία σε μια από τις βουτιές της. Ο γιατρός του νησιού –ένας αλκοολικός Βρετανός– αναγνωρίζει το άγαλμα από έναν (φανταστικό) μύθο και κάποια (αληθινά) ευρήματα από το νησί της Δήλου. Στη συνέχεια, βλέπουμε τη Φαίδρα στην Αθήνα, όπου Αμερικανοί αρχαιολόγοι ανοικοδομούν τη Στοά του Αττάλου στην Αρχαία Αγορά. Δεν θέλει και πολύ για να πιστέψει κανείς ότι αμέσως μετά θα περάσουν ένα χεράκι και την Ακρόπολη!

Σε μια ιστορία γεμάτη ελληνικές αρχαιότητες και τη μαύρη μοίρα τους, είτε στα χέρια Ελλήνων χωρικών και Αλβανών εγκληματιών είτε στο έλεος ύποπτων ξένων, η ταινία δεν ξεφεύγει ποτέ από τον βασικό της στόχο: να διαφημίσει την Ελλάδα ως τουριστικό προορισμό, γεμάτο μαγευτικές τοποθεσίες και τεχνολογικό εκσυγχρονισμό. Από τους τίτλους αρχής –μια εξωφρενικά αυθαίρετη παρουσίαση των «Ελληνικών Νησιών» με εκτεταμένες σεκάνς στη Ρόδο και τη Μύκονο, που ουδεμία σχέση έχουν με την υπόθεση– μέχρι τα μακρόσυρτα πλάνα της Αρχαίας Αγοράς, της Ακρόπολης, της Επιδαύρου και των Μετεώρων, η ταινία θα έμοιαζε περισσότερο με ντοκιμαντέρ για τα αρχαιολογικά αξιοθέατα της Ελλάδας, αν δεν ήταν οι φρεσκοστρωμένοι αυτοκινητόδρομοι, τα νέα υπερσύγχρονα εστιατόρια και τα κοσμοπολίτικα τουριστικά θέρετρα που παρεμβάλλονται συνεχώς.

Αυτή η επίπλαστη αντιπαράθεση ανάμεσα σε μια εξευγενισμένη μεσαία τάξη και στους αγροίκους Έλληνες χωρικούς έμελλε να γίνει σήμα κατατεθέν της χώρας – κάτι που θα επηρέαζε τον τρόπο που ο κινηματογράφος θα απεικόνιζε από εδώ και στο εξής την Ελλάδα και τους κατοίκους της. Συχνά, η ανάμειξη Ελλήνων συντελεστών ήταν πολύ πιο αισθητή, μετατρέποντας το όλο εγχείρημα σε μια απόπειρα αυτο-αποικιοκρατίας. Αν *Το παιδί και το δελφίνι* είχε μόνο έναν βασικό Έλληνα συντελεστή (τον Μωράκη, που έγραψε το τραγούδι των τίτλων), άλλες, σχετικά μεταγενέστερες, παραγωγές βασίζονταν περισσότερο στη συνεισφορά των ντόπιων.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η επιλογή της Μελίνας Μερκούρη –το αντίπαλον δέος της Sophia Loren– στον πρωταγωνιστικό ρόλο για το *Ποτέ την Κυριακή,* που κυκλοφόρησε από τη United Artists το 1960. Σκηνοθετημένη από τον αφοσιωμένο σύντροφο της Μερκούρη και καταξιωμένο Αμερικανό σκηνοθέτη Jules Dassin, η ταινία ήταν προορισμένη να αναδείξει τόσο την ίδια όσο και την Ελλάδα. Σε σενάριο του ίδιου του Dassin, η Μερκούρη, υποδύεται την Ίλια, μια ιερόδουλη από τον Πειραιά, που δεν δουλεύει

5 ΙΟΥΝΙΟΥ 1955 – Η 20th Century Fox οργανώνει στην Αθήνα συνέντευξη Τύπου

ποτέ τις Κυριακές και αντιπροσωπεύει «την αγνότητα της Ελλάδας». Ο ίδιος ο Dassin υποδύεται τον Αμερικανό κλασικιστή και διανοούμενο Homer Thrace, που έχει έρθει στην Ελλάδα «για να ανακαλύψει την αλήθεια». Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, η Ίλια πρέπει να αποκαταστήσει τη σχέση της με το δοξασμένο παρελθόν της χώρας, να ασπαστεί την «αλήθεια» που κρύβεται στα έργα των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων και να ενστερνιστεί «τη λογική και όχι τη φαντασίωση, την ηθική και όχι την ανηθικότητα».

Αναποφάσιστο για το τι ακριβώς θέλει να πει, το *Ποτέ την Κυριακή* ανακυκλώνει κλισέ απόψεις που ασπάζονταν πολλοί Έλληνες διανοούμενοι από την εποχή του Μεσοπολέμου και μετά, ότι δηλαδή το κενό ανάμεσα στη Δύση και την Ανατολή είναι αγεφύρωτο και ότι η Ελλάδα βρίσκεται κάπου στη μέση. Όπως και *Το παιδί και το δελφίνι*, η ταινία υπονοεί ότι το κλασικιστικό παρελθόν της Ελλάδας έρχεται σε αντίθεση με το βαλκανικό παρόν του λαού της, τοποθετώντας τη χώρα πιο κοντά στην Ανατολή παρά στη Δύση.[6] Η διεθνής επιτυχία του *Ποτέ την Κυριακή* εδραίωσε αυτά τα στερεότυπα. Η Μερκούρη κέρδισε το Βραβείο Καλύτερης Ηθοποιού στο Φεστιβάλ των Καννών το 1960 και μια υποψηφιότητα για Όσκαρ, ενώ το τραγούδι των τίτλων, γραμμένο από τον Μάνο Χατζιδάκι, όχι μόνο κέρδισε το Όσκαρ, αλλά έγινε και διεθνής επιτυχία σε διάφορες γλώσσες. Μαζί με το πασίγνωστο συρτάκι του *Ζορμπά*, καθόρισε τον τρόπο που έβλεπαν οι ξένοι την Ελλάδα και, πολλές φορές, ακόμα και τον τρόπο που οι ίδιοι οι Έλληνες έβλεπαν τον εαυτό τους και τον παρουσίαζαν στους άλλους, ειδικά αν ήταν ωφέλιμο για τον τουρισμό.

Τόσο στο *Παιδί και το δελφίνι* όσο και στο *Ποτέ την Κυριακή*, όσοι επισκέπτονται τη χώρα μοιάζουν να πιστεύουν ότι οι ντόπιοι είναι αρχαιολάγνοι –δηλαδή αγαπούν την αρχαιότητα όσο τίποτα στον κόσμο– και αισθάνονται ιδιαίτερη απογοήτευση όταν δεν δείχνουν τον απαραίτητο ενθουσιασμό για το ίδιο τους το παρελθόν. Ταυτόχρονα, όμως, και οι δύο πρωταγωνίστριες μοιάζουν να έχουν μια σωματοποιημένη, σχεδόν μεταφυσική σχέση με τις αρχαιότητες του τόπου τους, λες και διαισθάνονται την παρουσία τους. Παρόλο που στο *Παιδί και το δελφίνι* η Φαίδρα συνεργάζεται στην αρχή με έναν Αμερικανό λαθρέμπορο ελπίζοντας ότι θα πλουτίσει από έναν «εθνικό θησαυρό», όπως αποκαλεί το άγαλμα ο αρχαιολόγος της ταινίας, έρχεται τελικά στα συγκαλά της και συνειδητοποιεί ότι το πολύτιμο εύρημά της πρέπει να παραμείνει στην Ελλάδα – έστω και αν η ίδια παραδίδεται ψυχή τε και σώματι στον γοητευτικό Αμερικανό αρχαιολόγο. Η Ίλια, από την άλλη, παρόλο που έχει πλήρη άγνοια

6. Michael Herzfeld, *Η Ανθρωπολογία Μέσα από τον Καθρέφτη: Κριτική Εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης* (μτφρ. Ράνια Αστρινάκη), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998, σ. 95-122· Στάθης Γουργουρής, *Έθνος-όνειρο: Διαφωτισμός και Θέσμιση της Σύγχρονης Ελλάδας* (μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός), Κριτική, Αθήνα 2007, σ. 47-89.

περί ελληνικής μυθολογίας, διασκεδάζει με την ψυχή της παρακολουθώντας ένα αρχαίο δράμα (το οποίο, φυσικά, παρερμηνεύει) και δεν διστάζει να συζητήσει τις απόψεις της για την αρχαία ελληνική φιλοσοφία κατά τη διάρκεια ενός βραδινού περιπάτου στον εξαίσια κινηματογραφημένο βράχο της Ακρόπολης.

Παρ' όλες τις διαφορές τους, ταινίες σαν *Το παιδί και το δελφίνι* και το *Ποτέ την Κυριακή* παρουσιάζουν την Ελλάδα ως κομμάτι της Ανατολής, ένα μέρος απομακρυσμένο από το παγκόσμιο mainstream, μια τοποθεσία που, σύμφωνα με τον Edward Said[7], «αποζητάει την προσοχή της Δύσης και διψάει για ανάπλαση και εξιλέωση». Η συστηματική αναπαράστασή της ως διαφορετικής, κάπως εκκεντρικής αλλά δυστυχώς οπισθοδρομικής, οδήγησε φίλους και εχθρούς να την απεικονίσουν σαν ένα τοπίο γεμάτο αρχαίες δόξες και μοντέρνους αντιπερισπασμούς από τον ίδιο τον μοντερνισμό, μια χώρα που ορίζεται από την ίδια της την αποστασιοποίηση, τη σχεδόν γυναικεία διαπερατότητα και τη μειλίχια ευπλαστότητα, για να παραφράσουμε τα λεγόμενα του Said.[8] Όπως στη γερμανόφωνη επιτυχία της Γαλλίδας Mireille Mathieu «Akropolis adieu» (1971), σε μουσική Christian Bruhn και στίχους Georg Buschor, όπου ένας ταξιδιώτης αποχαιρετά την Ακρόπολη σαν να ήταν η φιλενάδα του, έτσι και η Φαίδρα ανταγωνίζεται την Ίλια ως σύμβολο για μια ολόκληρη χώρα, πάντοτε γένους θηλυκού. Γιατί η Ελλάδα είναι ένα μέρος που μπορεί κανείς να επισκεφτεί, αλλά μπορεί εξίσου εύκολα να εγκαταλείψει.

Ωστόσο, η επιτυχία των δύο αυτών ταινιών και πολλών άλλων, όπως *Τα κανόνια του Ναβαρόνε* του J. Lee Thompson (1961) και, φυσικά, ο *Ζορμπάς* του Μιχάλη Κακογιάννη (1964), σήμαινε ότι η Ελλάδα σύντομα θα εξελισσόταν σε τουριστικό προορισμό. Η Ρόδος, η Μύκονος, η γραφική ακτογραμμή της Αττικής και η ίδια η Ύδρα σύντομα έγιναν δημοφιλείς στους τουρίστες, κάτι που επηρέασε την πολιτισμική τους ταυτότητα και συνεχίζει να την επηρεάζει ακόμα και σήμερα. Μέχρι ο Dassin και η Μερκούρη να γυρίσουν μέρος της νέας τους ταινίας με τον τίτλο *Φαίδρα* στην Ύδρα το 1962, το νησί είχε γίνει πραγματικά αγνώριστο: παρόλο που ο ετεροτοπικός εξωτισμός της ταινίας *Το παιδί και το δελφίνι* ήταν ακόμα παρών, το νησί είχε αποκτήσει μια νέα, κοσμοπολίτικη και σύγχρονη ατμόσφαιρα.

Η *Φαίδρα* επιστρέφει στην αρχαιολατρία, αλλά και σε άλλες ομοίως κακές συνήθειες των Ελλήνων, όπως για παράδειγμα στην απιστία μέσα στους κόλπους της οικογένειας. Η υπόθεση, σε σενάριο της Ελληνίδας πεζογράφου Μαργαρίτας Λυμπεράκη, είναι βασισμένη στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη αλλά και στη *Φαίδρα* του Ρακίνα, συνδυάζοντας τον αρχαιοελληνικό μελοδραματισμό με την ερμηνευτική υπερβολή της Μελίνας. Παρόλο που η ταινία δεν σημείωσε

7. Edward Said, *Οριενταλισμός*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 206.
8. *Αυτ.*

ούτε εμπορική αλλά ούτε και καλλιτεχνική επιτυχία, συνεχίζει να είναι ένα καλό παράδειγμα για το πως οι Έλληνες διανοούμενοι και ο κύκλος τους αρέσκονταν να κατασκευάζουν μια εκδοχή της χώρας και των ανθρώπων της, βασισμένη σε αυτό που την κάνει μοναδική. Χωρίς εμφανή λόγο, οι τίτλοι αρχής ξεκινούν με παρατεταμένα πλάνα από τη ζωφόρο του Παρθενώνα στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου, όπου η Μελίνα θα συναντήσει για πρώτη φορά τον Anthony Perkins, θετό γιο και μελλοντικό εραστή της, με φόντο τα αρχαία γλυπτά. Η σκηνή λειτουργεί και σαν προοικονομία για τη μετέπειτα καμπάνια της Μελίνας για την επιστροφή των μαρμάρων, από τη θέση της ως υπουργού Πολιτισμού. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, λειτουργεί περισσότερο ως υπενθύμιση του φορτίου της ελληνικότητας που κουβαλούν οι σύγχρονοι Έλληνες, τυχεροί μέσα στην ατυχία τους. Μέχρι το 1988, όταν ο Αλέξης Μπίστικας γύρισε τη μικρού μήκους ταινία *Τα μάρμαρα*, η Μελίνα είχε ήδη μεταμορφωθεί σε θρυλική καλλιτέχνιδα και πολιτικό, μια εμβληματική Ελληνίδα που αγαπήθηκε περισσότερο για τον ακτιβισμό της στα χρόνια της Δικτατορίας (1967-1974) παρά για το ταλέντο της. Ο Αλέξης Μπίστικας, ωστόσο, αποτίει φόρο τιμής και στις δύο όψεις της, αφού ο νεαρός πρωταγωνιστής του ταυτίζεται τόσο με την καμπάνια του παρόντος όσο και με την ερμηνεία της Μελίνας στη *Στέλλα*, την πολυβραβευμένη διασκευή της *Κάρμεν* του Μιχάλη Κακογιάννη (1956).

Είναι δύσκολο να εκτιμήσει κανείς σε ποιον βαθμό επηρέασε τους ίδιους τους Έλληνες όλη αυτή η ρητορική για την ελληνικότητα. Σε κάποιες περιπτώσεις, όπως στις 8 Νοεμβρίου 1956, πλήθη διέκοψαν τα γυρίσματα της Sophia Loren στο Πασαλιμάνι[9], αποφασίζοντας να φερθούν σαν ανυπάκουοι ιθαγενείς. Σε άλλες περιπτώσεις, όμως, είχαν φανεί πολύ πιο φιλόξενοι. Ταυτόχρονα, το ελληνικό σινεμά έκανε το δικό του σχόλιο πάνω στο νεόφερτο κοσμοπολίτικο κλίμα της Ύδρας, με τον δικό του μοναδικό τρόπο: *Το κορίτσι με τα μαύρα* του Μιχάλη Κακογιάννη, επίσης γυρισμένο το 1956, δείχνει μια διόλου εκσυγχρονισμένη και πολύ πιο κατηφή πλευρά της Ύδρας, χωρίς αρχαία αγάλματα και το βάρος της τραγωδίας –αυτή την ιδιαίτερα αρχαιοελληνική αίσθηση σεναριακής μοιρολατρίας– να δεσπόζει στην καρδιά της υπόθεσης. Ευτυχώς, οι πρωταγωνιστές της ταινίας, η Έλλη Λαμπέτη και ο Δημήτρης Χορν, ήταν από την Αθήνα και όχι από το Χόλιγουντ, κι αυτή η αντίθεση είναι εμφανής καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Διόλου τυχαία, η πρώτη τους συνάντηση γίνεται στο ίδιο ακριβώς σημείο του λιμανιού όπου οι πρωταγωνιστές στο *Παιδί και το δελφίνι* μοιράζονται ένα παθιασμένο φιλί στο φινάλε της δικής τους ταινίας.

Μολονότι η Ελλάδα παρέμεινε ευγνώμων για τις άτακτες ορδές τουριστών, περιπλανώμενων και χίπηδων που κατέφθαναν κάθε καλοκαίρι για να συνευρε-

9. Στέφανος Μίλεσης, «Η Σοφία Λόρεν στο Πασαλιμάνι του 1956», *Pireorama*, 18 Μαΐου 2012, http://pireorama.blogspot.com/2012/05/57.html?m=1 [11/7/2021].

θούν στα μπαρ και τις παραλίες της Μυκόνου, της Σαντορίνης, της Ύδρας, της Ρόδου και της Κρήτης, κάποιοι δεν έχασαν ευκαιρία να καυτηριάσουν την όλη υπόθεση. Έτσι, σε μια αναζωογονητικά σατιρική σκηνή της ταινίας *Οι γαμπροί της Ευτυχίας*, μιας κωμωδίας καταστάσεων του Σωκράτη Καψάσκη από το 1962 –την ίδια χρονιά που γυρίστηκε η *Φαίδρα*– η Ύδρα ξεδιπλώνεται μπροστά μας ως απόλυτος jet set προορισμός της δεκαετίας του 1960. Μια παρέα ευκατάστατων Αθηναίων περνούν τις καλοκαιρινές τους διακοπές σε μια εξοχική κατοικία που μοιάζει υπερβολικά με το σπίτι όπου η Μελίνα είχε υποκύψει στον παράνομο έρωτά της για τον θετό της γιο στη *Φαίδρα*. Το νησί είναι γεμάτο με πολύγλωσσους καλλιτέχνες του δρόμου, μισόγυμνους τουρίστες, κλασικά αξιοθέατα και μοντέρνους ήχους. Ούτε νότα από Χατζιδάκι ή Θεοδωράκη ούτε μουσικές που να θυμίζουν *Ζορμπά* ή *Ποτέ την Κυριακή*. Μόνο η θρυλική κωμωδός Γεωργία Βασιλειάδου, στον ρόλο της γηραλέας Ευτυχίας, εκτελεί μια δική της βερσιόν του «Voulez Vou Cha Cha Chá» του Tito Rodríguez, καθώς έχει έρθει στην Ύδρα για να κάνει παρέα μόνο με ξένους, αφού «με τους εντοπίους δεν θέλει επαφάς».

5 ΙΟΥΝΙΟΥ 1955 – Η 20th Century Fox οργανώνει στην Αθήνα συνέντευξη Τύπου

15 Αυγούστου 1957

Ο Μιχάλης Κακογιάννης γυρίζει τα πλάνα από την περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Τήνου για την τελευταία σκηνή της ταινίας *Το τελευταίο ψέμμα*

Άλαλα τα χείλη των ευσεβών[1]

Σύλλας Τζουμέρκας
σκηνοθέτης

ΣΤΟ *Κορίτσι με τα μαύρα* (1956) του Μιχάλη Κακογιάννη, δύο άνδρες από την πρωτεύουσα, με φορτισμένη σχέση, επισκέπτονται ένα νησί. Ο ένας από τους δύο εμπλέκεται στη ζωή της μαυροντυμένης κόρης της γυναίκας που τους νοικιάζει το δωμάτιο που μένουν και παρεμβαίνει στην ιστορία και τις περίπλοκες σχέσεις της οικογένειας με τους άλλους κατοίκους του νησιού, πυροδοτώντας καταστροφικές όσο και λυτρωτικές εξελίξεις.

Στο *Τελευταίο ψέμμα* (1958), την επόμενη ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, μια μεγαλοαστική αθηναϊκή οικογένεια προσπαθεί να κρύψει τη χρεοκοπία της κάτω από στοίβες ψέμματα, προσποιήσεις και καθαρά εγκλήματα, μέχρι που η υπηρέτρια κάνει το λάθος να ζητήσει τα χρωστούμενα δεδουλευμένα της για να βοηθήσει το παιδί της.

Στον *Φόβο* (1966) του Κώστα Μανουσάκη, η απόπειρα συγκάλυψης ενός βιασμού μετά φόνου σε ένα αγροτικό υποστατικό δίπλα σε έναν βάλτο οδηγεί τον ένοχο και την οικογένειά του, που συνεργεί στη συγκάλυψη, στην καταστροφή.

Παρότι ανήκουν σε διαφορετικά είδη (η πρώτη είναι ηθογραφικό μελόδραμα, η δεύτερη ταξικό μελόδραμα και η τρίτη ένα υψηλής ψυχοσεξουαλικής έντασης

---

1. Το κείμενο αυτό αποτελεί συνέχεια δύο προηγουμένων: το κείμενο για τον *Φόβο* του Κώστα Μανουσάκη για την έκδοση της *Χαμένης Λεωφόρου του Ελληνικού Σινεμά* (2019) και το κείμενο για το μοντάζ του Γιώργου Τσαούλη στον *Φόβο* και *Το τελευταίο ψέμμα* στο *Κόψε Κάτι. Το μοντάζ και τα μυστικά του*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Νεφέλη, Αθήνα 2021.

θρίλερ), υπάρχει μια παράξενη παραλληλία σε αυτές τις τρεις κορυφαίες για μένα ελληνικές ταινίες των δύο δεκαετιών, του '50 και του '60: η δραματουργική χρήση –και στις τρεις– της αλαλίας στους ρόλους των τριών θυμάτων που είναι πραγματικά αθώα.

Άλαλα, δηλαδή βουβά, ολικά ανυπεράσπιστα μέσα στη δομή της ελληνικής κοινωνίας, την οποία και οι τρεις ταινίες ανατέμνουν σε διαφορετικό η καθεμία πλαίσιο (ένα νησί, μια αθηναϊκή γειτονιά της ανώτερης οικονομικά τάξης, ένα ανώνυμο χωριό δίπλα σε έναν βάλτο), είναι τα τρία θύματα των ταινιών. Η νεκρή, από την αρχή της ιστορίας, αδελφή της Έλλης Λαμπέτη στο *Κορίτσι με τα μαύρα* – στην πιο άγουρη και σε δεύτερο πλάνο χρήση του δραματουργικού μηχανισμού. Στη δεύτερη ταινία, το παιδί της υπηρέτριας (Βασιλάκης Καΐλας), ένα παιδί που «χάνει τη φωνή του» από το σοκ μιας πτώσης. Και, τέλος, στην τρίτη ταινία, η αγγελοκρουσμένη κωφάλαλη ψυχοκόρη-υπηρέτρια (Έλλη Φωτίου), που «τους βάζει όλους σε μπελάδες», όπως λέει ο πατέρας (Αλέξης Δαμιανός). Και οι τρεις χαρακτήρες είναι ορφανοί, τουλάχιστον από πατέρα και, ειδικότερα η τρίτη, η ψυχοκόρη, με βάση την ηλικία της και τη γεωγραφία, μπορεί κανείς να πιστέψει ότι ανήκει στην ευρεία και συνήθη κατηγορία των ορφανών των πρόσφατων πολέμων, όπως και μια άλλη κορυφαία ηρωίδα του σινεμά της εποχής, η ηρωίδα που υποδύεται η Μαργαρίτα Παπαγεωργίου στον *Δράκο* (1956) του Νίκου Κούνδουρου.

Στην πρώτη ταινία, η αλαλία έρχεται ως συνειδητή απόφαση ενός προσώπου που στοιχειώνει τους ήρωες από το πρόσφατο παρελθόν, ενός προσώπου που έχει αποφασίσει να αποχαιρετήσει τη ζωή. Στη δεύτερη, η αλαλία επέρχεται σε παροντικό χρόνο, βλέπουμε δηλαδή τη στιγμή που την προκαλεί. Και στην τρίτη, η αλαλία είναι εκ γενετής, μια αναπηρία κολλημένη με το πρόσωπο, μια «δυστυχία» στα μάτια των κατοίκων, την οποία ο Θεός και η Χάρη δαιμονικά αναπληρώνουν με οράματα (η Χρύσα λέει και λέγεται ότι βλέπει την Παναγία), ενώ η τοπική εφημερίδα γλαφυρά και σχεδόν αισθησιακά την χαρακτηρίζει, όταν εξαφανίζεται, το «τυχερό του σπιτιού». Όχι ακριβώς άνθρωπος δηλαδή, αλλά μάλλον κάτι σαν τις μικρές σαύρες που ξεπροβάλλουν και παρατηρούν από τις μικρές ρωγμές των τοίχων στα σπίτια και απαγορεύεται να σκοτωθούν από τους ενοίκους.

Γύρω από αυτά τα τρία, λίγο αλλόκοτα, άλαλα πλάσματα όλοι μιλούν – τόσο εν ζωή όσο και μετά τον θάνατό τους, στις δύο περιπτώσεις που πεθαίνουν. Όλοι μιλούν, δηλαδή, μηχανορραφούν, κουκουλώνουν, βαυκαλίζονται, βιαιοπραγούν, λένε πολλά ψέματα και υπό πίεση πού και πού την αλήθεια και, γενικά, βουίζουν. Βουίζουν στο λιμάνι γύρω από την ωραία βάρκα του Στέφανου Στρατηγού στο *Κορίτσι με τα μαύρα*, στις φλύαρες ταβέρνες, τα μαγαζιά και τα σαλόνια στο *Τελευταίο ψέμμα*, στον σκονισμένο κεντρικό χωματόδρομο του

χωριού που διασχίζει με τα σκληρά, τετράγωνα τακούνια του ο Αλέξης Δαμιανός στον *Φόβο,* στα λεωφορεία των ΚΤΕΛ, σαν αυτό που διασχίζει με το αμίμητο αγέρωχα ευάλωτο ύφος ανάμεσα στις κότες και όλα τα συμπράγκαλα η Έλλη Λαμπέτη στο *Τελευταίο ψέμμα*, και σαν αυτό από το οποίο κατεβαίνει με τη βαλιτσούλα της η Έλενα Ναθαναήλ στον *Φόβο* για να βουτήξει βαθιά πίσω στον οικογενειακό βούρκο, έπειτα από ένα σύντομο διάλειμμα μακριά του.

Όλοι αυτοί που μιλούν είναι ο κόσμος που τον φαντάζομαι να τραγουδά και να εύχεται «άλαλα τα χείλη των ασεβών» στην ακολουθία της Παναγίας όταν είναι Μάρτης. Μόνο που άλαλα, όπως πάντα εδώ πέρα, σε αυτή τη χώρα, είναι τα χείλη των ευσεβών εν αθωότητι. Τα χείλη των ασεβών είναι μάλλον τα χείλη των μελών των τριών κοινοτήτων των τριών ταινιών – οι γονείς και τα παιδιά των πρωταγωνιστικών οικογενειών, οι γύρω θείοι, όλοι οι άσχετοι γέροι και οι παράξενες γριές, οι ωραίοι νέοι και τα όμορφα κορίτσια, τα μέλη των Σωμάτων Ασφαλείας που περιφέρονται γύρω, όλοι αυτοί είναι που μιλούν και διαφεντεύουν σε σιωπηλή, συνειδητή αλλά και ασυνείδητη συνωμοσία, καταστρώνοντας σκληρούς, διάφανους ιστούς στους οποίους όλα τα πρόσωπα των τριών ταινιών εντέλει παγιδεύονται και εν πολλοίς καταστρέφονται.

Η ευχή τους, βέβαια, τότε τον Μάρτη στην εκκλησία, να γίνουν άλαλα τα χείλη των ασεβών (κι ας μην ξέρουν ότι το εύχονται για τον εαυτό τους), πιάνει και στις τρεις ταινίες. Με φρικτούς και ιλιγγιώδεις κινηματογραφικά τρόπους. Γιατί η αλαλία, εντέλει, σπάει κατά κάποιον τρόπο και στις τρεις ταινίες.

Στην πρώτη, μια νέα εγκληματική και παιδοκτόνα «πλάκα» των νταήδων του νησιού οδηγεί την ηρωίδα της Λαμπέτη να συγκρουστεί φωναχτά, να υπερβεί την οικογενειακή της θέση και την αντίληψη για το φύλο της και να πει δυνατά πως «δεν είναι ντροπή ν' αγαπάς, ντροπή είναι να φοβάσαι και να λες ψέμματα», να υποχρεώσει τους «πλακατζήδες» να παραδοθούν και να πάρει μια καθυστερημένη, πικρή εκδίκηση για την αδελφή της, που αυτοκτόνησε από τις συνεχείς πλάκες τους ότι είναι άσχημη. Το φάντασμα της αλαλίας, όπως το ενσωμάτωσε η γλυκιά αδελφή, το «τέρας» όπως τη λένε, με την «πόρνη» μητέρα (Ελένη Ζαφειρίου) και τον μισερό αδελφό (Ανέστης Βλάχος), διαλύεται στο ομιλόν πια στόμα της «τυχερής» αδελφής της, που παρέμεινε στη ζωή. Ο ήλιος και ο αντικατοπτρισμός του στα νερά που μπουκάρουν στη βάρκα για να πνίξουν όποιο παιδί προλάβουν, μαζί με το φεγγάρι και κάτι παράξενα φωτισμένα τα βράδια δέντρα, είναι οι μαγικοί παρονομαστές.

Στη δεύτερη, ο δημόσιος εξευτελισμός της φρικτής πλούσιας οικογένειας που παλεύει να εμπορευτεί διά του γάμου την κόρη της, μπας και σωθεί, αποτρέπεται από τον σχεδόν φόνο της υπηρέτριας και μητέρας του άλαλου παιδιού, από το θλιβερό ζευγάρι της αφασικής μητέρας και της άβουλης κόρης, την ώρα που τις απειλεί πια ότι θα το φωνάξει ότι χρεοκόπησαν και ότι της χρωστάνε. Μανιασμένα παλεύουν να κρατήσουν κλειστό το παράθυρο

15 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1957 – Ο Μιχάλης Κακογιάννης γυρίζει τα πλάνα από την περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Τήνου

η μητέρα και η κόρη, να μην ακούσουν –φαντάζομαι– οι εξίσου αξιοπρεπείς και καλοβαλμένοι γείτονες. Δεν νομίζω ότι τις αφορά ο μπακάλης (Κώστας Φέρμας), που λίγες σκηνές πριν άφησε πάλι την υπηρέτρια να ψωνίσει χωρίς να πληρώσει. Η κόρη, όμως, έχει τελειώσει για πάντα με την οικογένειά της και τα ψέμματά της. Έχει τελειώσει, μάλλον, και με τον εαυτό της. Παίρνει το παιδί μαζί της στην Τήνο, ανοίγοντας τον επίλογο της ταινίας με ένα φοβερό σωματικό θαύμα και μια νέα πρώτη φωνή που είναι μαζί κλάμα και ουρλιαχτό υπό τον ήχο καμπανοκρουσιών. Ο μαγικός εδώ παρανομαστής απεικονίζεται και σωματοποιείται πλήρως στα παραπάνω στοιχεία της τελικής σκηνής τον Δεκαπενταύγουστο στην Τήνο.

Στην τρίτη ταινία, κάτι εκδικητικά λιμνόψαρα, σαν αυτά που φαγώνονται και ξερνώνται λίγες σκηνές πριν, φέρνουν τη λύση οδηγώντας στην επιφάνεια της λίμνης το σώμα της βιασμένης και δολοφονημένης από τον γιο (Ανέστης Βλάχος) ψυχοκόρης, τη μέρα του γάμου της ετεροθαλούς αδελφής του. Όλα βγαίνουν στο φως, αρθρωμένα στο μυαλό του θεατή πάνω στον ίλιγγο των φιξ-καρέ της τελευταίας σκηνής του χορού, όπου ο γιος χορεύει περικυκλωμένος και έντρομος από τους κατοίκους του χωριού του και τα αξιοθρήνητα πλέον μέλη της οικογένειας του: τη λυπημένη νύφη-αδελφή, τον προβληματισμένο γαμπρό, τον βουβαμένο πατέρα, τη θερμή μητριά. Τα δρεπάνια και τα σκιάχτρα, οι ντάνες άχυρο, τα ξερά χώματα και τα λασπωμένα χώματα, οι καλαμιές, οι δροσερές νύχτες και η πλήξη των μεσημεριών θα είναι ο μαγικός παρονομαστής εδώ.

Περνώντας μέσα από αυτές τις τρεις ταινίες, η αλαλία γίνεται ο απόλυτος δραματουργικός μηχανισμός έκφρασης της υπέροχης μισανθρωπίας, της σίγουρης απέχθειας για τις κοινότητες των εδώ ανθρώπων, του μυστικού σκοταδιού που διαβάζουν οι σκηνοθέτες τους, αλλά και των ρωγμών φωτός που επιτρέπουν στη μετάφρασή τους της ανθρώπινης εμπειρίας – τόσο της εποχής τους με τα συγκεκριμένα πολιτικά, κοινωνικά και ταξικά χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής περιόδου, όσο και, επειδή και τα τρία έργα είναι σπουδαία.

Μαζί με τους δύο σκηνοθέτες, τους φωτογράφους (Lassaly, Γαρδέλης) και τον κοινό μοντέρ και των τριών ταινιών (Τσαούλης), ένας σε σημαντικό βαθμό κοινός θίασος ηθοποιών, μαζί με ερασιτέχνες κομπάρσους από την αλλόκοτη πινακοθήκη του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ, καταφέρνουν κάτι ακατόρθωτο για το ελληνικό σινεμά της εποχής: την καίρια απόδοση της κοινωνικής τάξης στις σιωπές, στο σώμα, στον ήχο και στην εκφορά του διαλόγου. Αυτό γίνεται και σε άλλες ταινίες, αλλά εκεί ο στόχος είναι στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων η κολακεία των εκάστοτε κοινωνικών τάξεων, ενώ εδώ ο κατακρημνισμός του ναρκισσισμού τους. Οι ηθοποιοί αυτοί είναι ο Ανέστης Βλάχος στο *Κορίτσι με τα μαύρα* και τον *Φόβο*, η Έλλη Λαμπέτη, η Ελένη Ζαφειρίου

και ο Κώστας Φέρμας στο *Κορίτσι με τα μαύρα* και *Το τελευταίο ψέμμα*, η Μαίρη Χρονοπούλου στο *Τελευταίο ψέμμα* και τον *Φόβο,* αλλά και οι Γιώργος Φούντας, Δημήτρης Χορν, Νότης Περγιάλης, Στέφανος Στρατηγός, Θανάσης Βέγγος στο *Κορίτσι με τα μαύρα*, οι Γιώργος Παππάς, Αθηνά Μιχαηλίδου, Μιχάλης Νικολινάκος, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Βασίλης Καΐλας στο *Τελευταίο ψέμμα*, και οι Αλέξης Δαμιανός, Έλλη Φωτίου, Έλενα Ναθαναήλ, Σπύρος Φωκάς, Θόδωρος Κατσαδράμης (ο χωροφύλακας) στον *Φόβο.* Και αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό, γιατί αλλιώς, τι νόημα θα είχε η αλαλία των τριών ηρώων αν δεν ξέρουμε τι βλέπουν, τι ακούν, τι ζουν ενώ δεν μιλούν; Ποια είναι δηλαδή αυτή η κοινότητα που υψώνεται ως Μέδουσα μπροστά τους;

Για τα των ηθοποιών και τα της κοινωνικής τάξης, σημειώνω εδώ, για τα παραπάνω, ως παραδείγματα, τα εξής θραύσματα και σημεία από τις τρεις ταινίες:

- Το στήριγμα του κεφαλιού στο χέρι που ακουμπά στο τραπέζι της Ζαφειρίου όταν απολογείται στην κόρη της, στο *Κορίτσι με τα μαύρα.*
- Το ίσιο κεφάλι της Λαμπέτη στο *Κορίτσι με τα μαύρα* και το συνεχώς σε μικρή ή μεγαλύτερη κλίση στο *Τελευταίο ψέμμα.*
- Την ερήμην απωθητική στρογγυλάδα και υγρότητα στην άρθρωση του Χορν και του Περγιάλη, κόντρα στις γύρω φτυσμένες, άνυδρες, στιφές εκφορές (Φούντας, Βλάχος, Στρατηγός κ.ά.) στο *Κορίτσι με τα μαύρα.*
- Τη φανέλα με την ανοιχτή λαιμόκοψη και τα υπέροχα φαρδιά γέλια του Στέφανου Στρατηγού στο *Κορίτσι με τα μαύρα.*
- Όλη τη σκηνή που η Έλλη Λαμπέτη παίρνει το λεωφορείο από τους Δελφούς προς την Αθήνα στο *Τελευταίο ψέμμα.*
- Τον αντιθετικό χειρισμό της μέσης των βασικών γυναικείων ρόλων και της κοιλιάς του Γιώργου Παππά στο *Τελευταίο ψέμμα.*
- Την τέλεια αμφίσημη αντίδραση της Ζαφειρίου στο μπακάλικο, όταν ο μπακάλης της φωνάζει «μαϊμού!» και κάπως χαίρεται, στο *Τελευταίο ψέμμα.*
- Την, και ταξικά, διαφοροποιημένη απεικόνιση της ομόφυλης έλξης και έντασης στα ζεύγη Χορν-Περγιάλη στο *Κορίτσι με τα μαύρα* και Φωτίου-Ναθαναήλ και Βλάχου-Κατσαδράμη στον *Φόβο.*
- Την εκφορά του λόγου και τα βλέμματα της Χρονοπούλου στη βραδινή σκηνή που «λέει όσα δεν είπε τόσα χρόνια» στον Δαμιανό, στον *Φόβο.*
- Το πλάγιο «Σήκω ρε!» του Δαμιανού στον Ανέστη Βλάχο στο τραπέζι του γάμου, στον *Φόβο.*
- Την απόκλιση στο σωματικό στήσιμο ανάμεσα στους ήρωες του *Φόβου:* το στήριγμα στις φτέρνες του Δαμιανού, το ελαφρύ καμπούριασμα της Χρονοπούλου, το ευθυτενές της Ναθαναήλ και τους πήλινους, έτοιμους να σπάσουν αστραγάλους, το κοψανασιασμένο της Φωτίου με τα ορθάνοιχτα μάτια, το δήθεν σκεπτικό μέτωπο του Φωκά, το συνολικό σώμα του Ανέστη

15 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1957 – Ο Μιχάλης Κακογιάννης γυρίζει τα πλάνα από την περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Τήνου

Βλάχου που απαντά και μεταφράζει με όλα του τα μέλη –ακόμα και με αυτό το ένα γυάλινο μάτι του– σε σεξουαλικό ερέθισμα ό,τι συμβαίνει γύρω. Αυτό το τελευταίο σώμα χαρίζει στο ελληνικό σινεμά τον πιο ολόσωμο, απελπισμένο χορό του.

Και πολλά άλλα τέτοια που θα μπορούσαν να γραφτούν για να σημάνουν τη συναρπαστική ακρίβεια αυτών των τριών ταινιών στα σημεία.

Σε αυτές τις τρεις ταινίες και στην πτώση που αφηγούνται με όλα τους τα μέσα, ο κόσμος των δύο δεκαετιών, του '50 και του '60, βρίσκει ταυτόχρονα την αυθεντικότερη αποτύπωσή του, την πιο στέρεη δραματουργική του συμπύκνωση αλλά και το πιο υπερβατικό σπάσιμό του. Εύκολα, ακραία και οριστικά: σαν τσόφλι. Με τη δραματουργική υλοποίηση τριών υπόκωφων (και μη) εγκλημάτων, ορίζουν για πάντα την όψη των τριών κοινοτήτων αλλά και των τριών τοπίων – του νησιωτικού, του αθηναϊκού και του καμπίσιου. Οι τρεις ταινίες τραυματίζουν για πάντα το υπογάστριο της χώρας, ακριβώς εκεί που πρέπει να τραυματιστεί. Και το χτύπημα τους είναι αρκετά ισχυρό, οριστικό, γιατί το κινηματογραφικά υπερβατικό, το Άναρχο, Κάθετο, Άγνωστο και Ιλιγγιώδες, έχει συνδράμει το Άλαλο πάνω στο στέρεο έδαφος της πιο ακριβούς, χαρτογραφικής, γήινης, οριζόντιας ανατομίας.

3 Αυγούστου 1961

Διακόπτεται με επέμβαση της αστυνομίας η πρώτη προβολή της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο*

Αντικομμουνισμός και ελληνικός κινηματογράφος[1]

Ελένη Κούκη
μεταδιδακτορική ερευνήτρια, Πάντειο Πανεπιστήμιο

Το πρωί της Πέμπτης 3 Αυγούστου 1961, οι παραγωγοί και συντελεστές της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο* κατέφθασαν στον κινηματογράφο *Ράδιο Σίτυ* στην οδό Πατησίων για να προετοιμάσουν την επίσημη avant-premiere που θα ξεκινούσε στις 11 π.μ. Στην προβολή είχαν προσκληθεί Έλληνες και ξένοι δημοσιογράφοι, κριτικοί κινηματογράφου, καθώς και μορφωτικοί ακόλουθοι πρεσβειών. Φτάνοντας, όμως, διαπίστωσαν ότι η είσοδος είχε αποκλειστεί και φρουρούνταν από όργανα του 16ου αστυνομικού τμήματος Πατησίων. Οι άνθρωποι της ταινίας διαμαρτυρήθηκαν για τον παράτυπο χαρακτήρα της παρέμβασης και έσπευσαν να επιδείξουν την επίσημη άδεια που διέθεταν από το υπουργείο Προεδρίας για την προβολή. Έτσι, στις 11.15 οι αστυνομικοί υποχρεώθηκαν να ανοίξουν τις πόρτες, παρέμειναν, όμως, για να ελέγξουν ότι οι όροι της άδειας θα τηρούνταν σχολαστικά. Ως εκ τούτου, απαγόρευσαν την είσοδο σε οποιονδήποτε δεν διέθετε πρόσκληση, συμπεριλαμβανομένων και των ίδιων των συντελεστών της ταινίας, που είχαν οργανώσει την προβολή και δεν είχαν διανοηθεί ότι θα έπρεπε να προμηθεύσουν τον εαυτό τους με προσκλήσεις. Μεταξύ των αποκλεισμένων ήταν ο ηθοποιός Μάνος Κατράκης και ο συνθέτης Μίκης Θεοδωράκης. Ο διάλογος που επακολούθησε θυμίζει τις φαρσικές καταστάσεις στις οποίες στηρίχθηκαν πολλές ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου: «Μα είναι ο Θεοδωράκης, έχει γράψει τη μουσική και θέλει να ακούσει τη δουλειά του. Πρόκειται μάλιστα

---

1. Το άρθρο αυτό εντάσσεται στο πλαίσιο του έργου «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» (CIVIL). Το έργο χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Καινοτομίας (ΓΓΕΚ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883.

να μιλήσει…» διαμαρτυρήθηκαν οι παρευρισκόμενοι, για να λάβουν την αποστομωτική απάντηση του αστυνόμου: «Δεν με νοιάζει ποιος είναι. Εγώ ένα ξέρω, δεν θα περάσει χωρίς πρόσκληση». Δημιουργήθηκε, λοιπόν, νέα καθυστέρηση, μέχρις ότου όλοι οι συντελεστές της ταινίας να παρουσιάσουν το αναγκαίο χαρτί.[2]

Τελικά, στις 11.40 η προβολή ξεκίνησε. Στις 11.55, όμως, ένας αποφασιστικός αρχιφύλακας μπήκε στον κινηματογράφο και ανακοίνωσε ότι η άδεια είχε ανακληθεί και η προβολή διακόπτεται. Ο Τρύφωνας Τριανταφυλλάκος, υφυπουργός Προεδρίας, είχε πάρει ο ίδιος τηλέφωνο για να ανακοινώσει την απόφαση. Στις διαμαρτυρίες του Αλέκου Αλεξανδράκη, πρωταγωνιστή, σκηνοθέτη και παραγωγού της ταινίας, απάντησε έμπρακτα κατεβάζοντας τον διακόπτη του ηλεκτρικού και σταματώντας ακαριαία την προβολή παρά τον κίνδυνο πρόκλησης βλάβης στα μηχανήματα. Στη συνέχεια, η αστυνομική δύναμη που είχε εισέλθει στη σκοτεινή αίθουσα απαίτησε την άμεση εκκένωσή της. Ο Αλέκος Λειβαδίτης, δημοφιλής ηθοποιός του μουσικού θεάτρου, παρέμεινε στη θέση του. Στις διαταγές των αστυνομικών απάντησε μειλίχια ότι είχε προσκληθεί για να δει μια ταινία και θα αποχωρούσε μόνο αν οι συντελεστές της ταινίας ανακοίνωναν τη διακοπή. Οι αστυνομικοί τον συνέλαβαν, παρά τις διαμαρτυρίες του επίσης προσκεκλημένου Βασίλη Μεσολογγίτη, προέδρου του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Για να τελειώνουν όσο γίνεται πιο γρήγορα, τα όργανα της τάξης άρχισαν να σπρώχνουν τους θεατές. Ο αρχισυντάκτης της κεντρώας εφημερίδας *Τα Νέα*, Κώστας Νίτσος, σύρθηκε έξω από την αίθουσα υπό την απειλή βίας. Στο τμήμα οδηγήθηκε και ο ηθοποιός Νίκος Βουγάς.

Η σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με τη λογοκρισία υπήρξε μακρά και σταθερή. Από τα πρώτα εμπορικά του βήματα στον Μεσοπόλεμο θεσπίστηκε ένα αυστηρό νομικό πλαίσιο που προέβλεπε την επιτήρησή του σε κάθε στάδιο της παραγωγής, από τα γυρίσματα μέχρι την έξοδο στις αίθουσες.[3] Από αυτή την άποψη, το περιστατικό που μόλις παραθέσαμε δεν συνιστά παρέκκλιση, αλλά τη νόρμα σε μια μακριά και αρραγή αλυσίδα κρατικού ελέγχου. Ταυτόχρονα, όμως, συνιστά μια ειδική περίπτωση. Το ίδιο το περιστατικό μας δίνει κάποιες ενδείξεις. Αν ο ελληνικός κινηματογράφος βρισκόταν κάτω από τόσο συστηματικό έλεγχο, γιατί το αρμόδιο υφυπουργείο Προεδρίας χρειάστηκε να αναιρέσει τις ίδιες του τις αποφάσεις; Γιατί η ταινία έλαβε άδεια προβολής εφόσον ο υφυπουργός αντίκειτο τόσο σθεναρά σε αυτή; Αυτή ακριβώς

2. Η περιγραφή των επεισοδίων προέρχεται από την εφημερίδα *Η Αυγή*, 4 Αυγούστου 1961, σ. 1. Ανάλογες ανταποκρίσεις, αν και πιο περιληπτικές, βρίσκουμε και σε φύλλα της ίδιας ημέρας σε άλλες εφημερίδες, π.χ. στα *Νέα* και *Το Βήμα*.

3. Μαρία Χάλκου, «Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη Μεταπολίτευση», στο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018, σ. 82-99.

η θεσμική αντίφαση ήταν που μετέτρεψε τη λογοκριτική κανονικότητα σε ένα θεαματικό βίαιο γεγονός που πήρε μεγάλη έκταση στον Τύπο της εποχής, δημιούργησε φόβους στην κυβέρνηση για μια γενικευμένη απεργία στον χώρο του θεάματος και, εντέλει, άνοιξε μια οξεία συζήτηση για τους όρους με τους οποίους πραγματοποιούνταν η κινηματογραφική δημιουργία στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1960 και της ταχείας ανοικοδόμησης.[4]

Η απάντηση βρίσκεται στον αντικομμουνισμό, την επίσημη ιδεολογία του ελληνικού κράτους από το 1946 μέχρι και το 1974 – ίσως και αργότερα. Η πολιτική ανέκαθεν ήταν μια από τις βασικές αιτίες που επέσυραν λογοκρισία τόσο στον κινηματογράφο όσο και στις άλλες τέχνες – με κορυφώσεις, όμως, και υφέσεις η μελέτη των οποίων μας επιτρέπει να κατανοήσουμε καλύτερα τον κοινωνικό ρυθμό της εποχής.[5] Τα πρώτα χρόνια, διαρκούντος του Εμφυλίου Πολέμου μεταξύ των δυνάμεων της εκλεγμένης κυβέρνησης και του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας, υπήρξαν και τα πιο σκληρά. Η θεσμοποίηση του αντικομμουνισμού σήμανε τη δημιουργία μιας σειράς νόμων που απογύμνωναν από τα δικαιώματά του –στη ζωή, την περιουσία, την εκπαίδευση, τη μόρφωση, την εργασία– κάθε πολίτη που κρινόταν ως επικίνδυνος από τους κρατικούς μηχανισμούς ασφαλείας. Οι νόμοι αυτοί επέζησαν και μετά το τέλος της ανοιχτής εμπόλεμης σύρραξης το 1949, ενσωματώθηκαν στο νέο Σύνταγμα του 1952 και λειτούργησαν ως παρα-σύνταγμα.[6]

Το τέλος του Εμφυλίου επέφερε τη σταδιακή, αν όχι άρση, τουλάχιστον μερική αδρανοποίησή τους. Από το 1955 μέχρι και το 1958, η καταστολή του κομμουνισμού μειώνεται αισθητά. Οι εκλογές, όμως, της 11ης Μαΐου του 1958 και η εκλογική άνοδος της ΕΔΑ, του αριστερού κόμματος που αντιπροσώπευε τους ηττημένους του Εμφυλίου, κινητοποίησε τα αντανακλαστικά της δεξιάς κυβέρνησης Καραμανλή. Τους επόμενους μήνες, οι συλλήψεις και οι εκτοπισμοί στελεχών της ΕΔΑ πλήθυναν, ενώ συνέβησαν και βίαια επεισόδια, όπως εμπρησμοί γραφείων της. Στο Άργος, έπειτα από επίθεση στα γραφεία της ΕΔΑ, η χωροφυλακή συνέλαβε τοπικά στελέχη της κατηγορώντας τα ως ενόχους για τον εμπρησμό.[7]

---

4. Για την πιθανότητα κήρυξης απεργίας, βλ. *Η Καθημερινή*, 4 Αυγούστου 1961, σ. 2. Γενικότερα σχόλια για το επεισόδιο της αυθαίρετης κρατικής παρέμβασης σε σχέση με το ευρύτερο επίπεδο της κινηματογραφίας στην Ελλάδα, βλ. ενδεικτικά Δημήτρης Ψαθάς, «Ελαφρότητες», *Τα Νέα*, 10 Αυγούστου 1961, σ. 1· Μ.Σ., «Συνοικία το Όνειρο και Κράτος ο Φασισμός», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 80-81 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961).

5. Κωστής Καρπόζηλος, «Αντικομμουνισμός και λογοκρισία», στο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*, *ό.π.*, σ. 54-65.

6. Στρατής Μπουρνάζος, «Το κράτος των εθνικοφρόνων: Αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Η ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Δ΄, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σ. 9-49.

7. Σπύρος Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, τ. 3, Το Βήμα Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2009, σ. 85-86.

Παράλληλα, ξεκίνησε μια αναδιοργάνωση των κρατικών μηχανισμών καταδίωξης, παρακολούθησης και προπαγάνδας. Προϋπάρχουσες υπηρεσίες, όπως η Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών (ΓΔΤΠ) του υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως, ενισχύθηκαν με νέα κονδύλια για να φέρουν σε πέρας τον νέο αντικομμουνιστικό αγώνα. Επιπλέον, δημιουργήθηκαν νέα συντονιστικά όργανα, όπως η Γενική Διεύθυνση Εθνικής Ασφαλείας (ΓΔΕΑ), που υπαγόταν στο υπουργείο Εσωτερικών, ή αναβαθμίστηκαν ήδη υπάρχοντα, όπως η Υπηρεσία Πληροφοριών, που υπαγόταν στη ΓΔΤΠ και αποτελούσε τη μετεξέλιξη της Διεύθυνσης Πληροφοριών.[8] Η ΓΔΕΑ και η Υπηρεσία Πληροφοριών ήταν αυτές που στοχοποίησαν την ταινία *Συνοικία το Όνειρο*.

Η *Συνοικία το Όνειρο*, μια ιστορία για έναν μικροαπατεώνα ο οποίος, όταν αποφυλακίζεται, επιστρέφει στη φτωχογειτονιά του και προσπαθεί να στήσει κάποια κομπίνα για να αποκτήσει χρήματα, ξεκίνησε να γυρίζεται τον Φεβρουάριο του 1961. Παραγωγοί της ήταν ο Αλέκος Αλεξανδράκης και η Αλίκη Γεωργούλη, και οι δύο γνωστοί ηθοποιοί εκείνη την εποχή – ειδικά μάλιστα ο Αλεξανδράκης ήταν ήδη ένας αναγνωρισμένος ζεν πρεμιέ του εμπορικού κινηματογράφου. Η πρόθεσή τους να κάνουν μια εμπορική ταινία ποιότητας βρήκε πολύ θετική ανταπόκριση σε ένα εύρος εντύπων. Η προσπάθειά τους αναδείχθηκε από αριστερά έντυπα με άμεση σχέση με την ΕΔΑ, όπως η εφημερίδα *Αυγή*, το περιοδικό *Δρόμοι της Ειρήνης* και η *Επιθεώρηση Τέχνης*. Αλλά όχι μόνο. Για παράδειγμα, η εφημερίδα *Καθημερινή*, ένα επιδραστικό έντυπο του δεξιού χώρου, υπήρξε εξαιρετικά θετική απέναντι στο εγχείρημα. Αυτή η διαπαραταξιακή υποστήριξη μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τα τεμνόμενα όνειρα που γεννούσε η *Συνοικία το Όνειρο*. Η προσπάθεια για μια ταινία ποιότητας καλλιεργούσε προσδοκίες για έναν κινηματογράφο πιο συνειδητό κοινωνικά, που θα διαμόρφωνε αντίστοιχα και ένα πιο συνειδητό κοινό. Την ίδια στιγμή γινόταν δεκτή ως το αναγκαίο βήμα για μια εθνική κινηματογραφία που θα ξεπερνούσε το στάδιο μιας λαϊκής, χαμηλής ποιότητας διασκέδασης και θα δημιουργούσε εμπορικά προϊόντα που θα μπορούσαν να σταθούν διεθνώς, να προβάλουν τις νέες παραγωγικές δυνάμεις της Ελλάδας, να αποκομίσουνγια τη χώρα κύρος αλλά και οικονομικά οφέλη. Όπως διαπίστωνε η εφημερίδα *Καθημερινή* τις παραμονές της ολοκλήρωσης των γυρισμάτων, τον Ιούνιο του 1961, η ταινία είχε τις προϋποθέσεις να συμμετάσχει στο Φεστιβάλ Βενετίας, αρκεί να μην αντιμετώπιζε τα προβλήματα με τη λογοκρισία που είχε αντιμετωπίσει παλιότερα η *Μαγική πόλις* (1955) του Νίκου Κούνδουρου, «με την αστήρικτη δικαιολογία ότι δείχνουμε πάντοτε στους ξένους μια Ελλάδα φτωχή και λαϊκή […] Ένα έργο τέχνης αποτελεί πάντα την καλύτερη διαφήμιση ενός τόπου, αδιάφορο

8. Ιωάννης Στεφανίδης, «… Η Δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του 'αντικομμουνιστικού αγώνος' 1958-1961», *Μνήμων*, τ. 29 (2008), σ. 199-241.

αν δείχνη ότι διαθέτομε καθαρούς ξενώνας ή όχι».[9] Η νουθεσία αυτή, που μοιάζει σαν να απευθύνεται λιγότερο στους αναγνώστες της εφημερίδας και περισσότερο στους αρμόδιους, συνοψίζει τη μεγάλη αντίφαση ενός κράτους σε ρυθμούς ταχείας ανάπτυξης, όπως η Ελλάδα των αρχών της δεκαετίας του 1960, που όμως διατηρούσε ένα ασφυκτικό οπλοστάσιο ελέγχου.

Εκτός από όνειρα, όμως, η ταινία προξενούσε και φόβους. Πρώτη η ΓΔΕΑ διατύπωσε την υπόθεση ότι η εταιρεία παραγωγής της βρισκόταν «υπό την επιρροήν του κομμουνισμού, πιθανόν δε να είναι και επιχείρησις κομματική»[10], και στη συνέχεια η Υπηρεσία Πληροφοριών τη μετέτρεψε σε βεβαιότητα: ο κομμουνισμός προχωρούσε σε ένα νέο είδος πολέμου αξιοποιώντας πλέον και τον κινηματογράφο και ιδρύοντας εταιρεία με «εικονική ιδιοκτήτρια» την Αλίκη Γεωργούλη.[11] Για να τεκμηριώσουν τη θεωρία του οργανωμένου «πολιτιστικού πολέμου» κατέθεσαν έναν κατάλογο από υποτιθέμενες κομμουνιστικές επιχειρήσεις που προσπαθούσαν να διεισδύσουν σε διαφορετικούς τομείς του πολιτισμού.[12] Λίγο αργότερα επανήλθαν με μια καινούρια θεωρία, που υπογράμμιζε ακόμα περισσότερο τη σημασία του εγχειρήματος. Η ταινία δεν αποτελούσε απλώς όργανο προπαγάνδας, αλλά προκάλυμμα στρατολόγησης – μέσω των γυρισμάτων στον συνοικισμό του Ασύρματου, ο κομμουνισμός σφυρηλατούσε νέες σχέσεις με τις λαϊκές τάξεις.[13]

Το γεγονός, όμως, ότι η ταινία ολοκλήρωσε τα γυρίσματά της και έλαβε άδεια προβολής δείχνει ότι δεν συμμερίζονταν όλοι στη ΓΔΤΠ την επικινδυνότητά της. Αντίστοιχα, η Υπηρεσία Πληροφοριών έκρινε ότι οι ελεγκτικοί μηχανισμοί της ΓΔΤΠ έπρεπε να «βελτιωθούν» και ζητούσε την άτυπη συμμετοχή στελεχών της ΥΠ στην Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογράφου. Με άλλα λόγια, σοβούσε ένας πόλεμος ανάμεσα στα παλιά στελέχη της ΓΔΤΠ και τους καινούριους επιτελικούς του αντικομμουνιστικού αγώνα, που τελικά υποχρέωσε τον αρμόδιο υφυπουργό Τρύφωνα Τριανταφυλλάκο να παρέμβει δήμοσια και αντικανονικά, προκαλώντας τα επεισόδια της avant-premiere που περιγράψαμε στην αρχή.

Μετά την avant-premiere, η κρατική επιτήρηση συνεχίστηκε. Με ενέργειες του Έλληνα πρόξενου, η ταινία αποκλείστηκε από το Φεστιβάλ Βενετίας.[14] Πέ-

9. *Η Καθημερινή*, 22 Ιουνίου 1961, σ. 3.

10. ΓΑΚ, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Φ. 252/1, Ηρ. Κοντόπουλ[ος], «Η υπό των κομμουνιστών χρησιμοποίησις των κινηματογραφικών έργων ως μέσων προπαγάνδας», 17 Μαρτίου 1961.

11. ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ. 2, «Κομμουνιστική κινηματογραφική επιχείρησις», Απρίλιος 1961.

12. ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ 2, «Σημείωμα επί των πρόσφατων ενεργειών της κομμουνιστικής προπαγάνδας», κ.κ. (περ. Ιούλιος του 1961).

13. ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ 2, Υπηρεσιακό Σημείωμα από Ν. Γωγούση προς Τρ. Τριανταφυλλάκο, 21 Ιουνίου 1961.

14. Μ.Σ., «Συνοικία το Όνειρο και Κράτος ο φασισμός», *ό.π.*

ρασε από δεύτερη επιτροπή λογοκρισίας, περικόπηκε και κρίθηκε «ακατάλληλη», γεγονός που εκ προοιμίου περιόριζε τη δυνατότητά της να κόψει εισιτήρια.[15] Οι παραγωγοί της παρενοχλήθηκαν για να μην τη δείξουν καν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τότε Εβδομάδα Κινηματογράφου), ενώ κυκλοφόρησαν φήμες ότι ασκήθηκαν πιέσεις στην επιτροπή του Φεστιβάλ για να υποβαθμίσει την ταινία στα βραβεία.[16] Τελικά, όταν βγήκε στις αίθουσες, τις παραμονές των εκλογών του 1961, των επονομαζόμενων ως «βίας και νοθείας», συνάντησε προβλήματα με την προβολή της στην επαρχία.[17] Λίγο αργότερα, η εταιρεία παραγωγής που τη δημιούργησε διαλύθηκε.

Μολονότι οι διώξεις που υπέστη η ταινία απασχόλησαν τον Τύπο της εποχής, δεν προβλήθηκε στον δημόσιο διάλογο ο ακριβής λόγος της δίωξης. Ούτε οι Αρχές κοινοποίησαν τη θεωρία τους για τον «κομμουνιστικό πολιτιστικό πόλεμο», αλλά ούτε και τα διαμαρτυρόμενα έντυπα ανέδειξαν τις αμιγώς πολιτικές πτυχές της δίωξης. Έτσι, επικράτησε η αντίληψη ότι η ταινία είχε κυνηγηθεί λόγω της αισθητικής της, που δεν ταίριαζε με την εικόνα της θριαμβεύουσας ανασυγκρότησης που η κυβέρνηση Καραμανλή φιλοτεχνούσε για την Ελλάδα. Τα περιστατικά της δίωξης της ταινίας δεν συνδέθηκαν, ως εκ τούτου, άμεσα με το ευρύτερο πλαίσιο των διώξεων της Αριστεράς, όπως αυτό οργανώθηκε μετά το 1958 και κορυφώθηκε στις εκλογές του 1961. Η αναδίφηση στα τότε απόρρητα έγγραφα της Υπηρεσίας Πληροφοριών μας επιτρέπει να καταλάβουμε στην ολότητά της την ιστορία της *Συνοικίας το Όνειρο* και να ξανασκεφτούμε τον κινηματογράφο, όχι μόνο σαν αφήγηση, αλλά σαν προϊόν –εμπορικό, ψυχαγωγικό, πολιτιστικό– που διακινείται μέσα από δίκτυα, π.χ. αιθουσών, και δημιουργεί γεγονότα, φεστιβάλ, ειδικές προβολές – εντέλει ως ένα κοινωνικό πεδίο συναινέσεων και αντιπαραθέσεων.

Πώς ο επίσημος αντικομμουνισμός διαμόρφωσε ένα πλαίσιο πρακτικών για τον έλεγχο του κινηματογράφου; Σε ποιες περιπτώσεις αυτός υπήρξε αποτελεσματικός, και σε ποιες λειτούργησε ως έναυσμα για μια πολιτιστική αντεπίθεση από τη μεριά των λογοκρινόμενων; Από αυτή την άποψη, η ανάπτυξη μιας καλλιτεχνικής γλώσσας υπονοούμενων που θα κυριαρχήσει αργότερα, στα χρόνια της Απριλιανής δικτατορίας, ήδη υπάρχει και διαμορφώνεται στην περίοδο της καχεκτικής δημοκρατίας, ωστόσο, όπως δείχνει η *Συνοικία το Όνειρο*, δεν στάθηκε αρκετή για να προφυλάξει το έργο από τη δίωξή του.

15. ΓΑΚ, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών 1107, κιβώτιο 123002.

16. *Τα Νέα*, 26 Σεπτεμβρίου 1961, σ. 2.

17. Άγγελος Γεραιουδάκης, «Όταν ο Αλέκος Αλεξανδράκης ''φαλίρισε'' για την πιο λογοκριμένη ελληνική ταινία (vid)», *Έθνος*, 27 Νοεμβρίου 2019, https://www.ethnos.gr/politismos/sinema/74421_otan-o-alekos-alexandrakis-falirise-gia-tin-pio-logokrimeni-elliniki-tainia [3/6/2021].

Επίσης, έχει ενδιαφέρον η ανθεκτικότητα των κυβερνητικών πρακτικών, ακόμα και μετά το τέλος του επίσημου αντικομμουνισμού. Η απαγόρευση της πρώτης μεταπολιτευτικής κυβέρνησης Καραμανλή να εκπροσωπήσει *Ο θίασος* (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου επίσημα την Ελλάδα στο Φεστιβάλ των Καννών αποτελεί μια επανάληψη που συνδέει τη δεκαετία του 1950 με τη δεκαετία του 1960 και του 1970 – τη *Μαγική πόλη* με τη *Συνοικία το Όνειρο* και, τελικά, με τον *Θίασο*. Τα περιστατικά, ασφαλώς, δεν μας είναι άγνωστα, καλούμαστε, όμως, να τα ξαναδούμε μέσα στη δυναμική επίθεσης/αντεπίθεσης που δημιούργησαν.

3 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1961 – Διακόπτεται με επέμβαση της αστυνομίας η πρώτη προβολή της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο*

26 Μαΐου 1962

Η *Ηλέκτρα* κερδίζει το Βραβείο Καλύτερης Κινηματογραφικής Μεταφοράς στο Φεστιβάλ των Καννών

Κινηματογραφώντας το (τραγικό) παρελθόν

Ασπασία-Μαρία Αλεξίου
δραματολόγος στο Εθνικό Θέατρο

ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ των Καννών του 1962, η υποψήφια για τον Χρυσό Φοίνικα *Ηλέκτρα* του Μιχάλη Κακογιάννη βραβεύεται για τη μεταφορά της *Ηλέκτρας* (422-413 π.Χ.)[1] του Ευριπίδη. Με τα λόγια του ίδιου του Κακογιάννη, «ο κινηματογράφος μπορεί να λυτρώσει αυτή την τρομακτική δύναμη της τραγωδίας με την αμεσότητα της πραγματικότητας, χωρίς να μειώσει το ουσιαστικό της μεγαλείο. Αυτή η πεποίθηση έγινε έμμονη ιδέα μια μέρα του Ιουνίου το 1961, όταν έπεσε στα χέρια μου η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη».[2]

Πώς φτάνει όμως ένα έργο –απότοκο της ανάπτυξης του θεατρικού φαινομένου τον 5ο π.Χ. αιώνα στον χώρο της αρχαίας Αθήνας– να κυριεύσει τον νου ενός Ελληνοκύπριου δημιουργού του 20ού αιώνα; Και με ποιους τρόπους μια ευρύτερη και ετερόκλητη σειρά Ελλήνων/ίδων κινηματογραφιστών/τριών στρέφει το βλέμμα της στην αρχαιοελληνική τραγωδία ως πηγή έμπνευσης;

Στην αρχή του βιβλίου της για την ιστορία του ελληνικού σινεμά, η Αγλαΐα Μητροπούλου εντοπίζει στις απαρχές μιας διευρυμένης γενεαλογίας του κινηματογράφου το αρχαιοελληνικό πνεύμα των φιλοσόφων, των τεχνιτών και καλλιτεχνών αλλά και των τριών τραγικών.[3] Πέρα από την όποια ρητορική υπερβολή, η αναγωγή φανερώνει με χαρακτηριστικό τρόπο τη «νεοελληνική ανάγκη» συνεχούς επιστροφής και σύνδεσης με το αρχαιοελληνικό παρελθόν, σαν αυτό να είναι η κολυμβήθρα μέσα από την οποία πρέπει να περάσει ακόμα και μια ξένη και πολύ μεταγενέστερη ανακάλυψη.

---

1. M. J. Cropp, «Introduction to *Electra*», Euripides, *Electra* (μτφρ. M. J. Cropp), Aris & Phillips Classical Texts, Oxbow Books, Οξφόρδη 1988, σ. I-li.

2. Μιχάλης Κακογιάννης, *Δηλαδή*…, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 44.

3. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, χ.ε., Αθήνα 1980, σ. 11-13.

Ανατρέχοντας στα πρώτα βήματα του εγχώριου κινηματογράφου, παρατηρεί κανείς ότι το πρώτο ζουρνάλ αφορούσε την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων το 1906.[4] Στη συνέχεια, οι αδελφοί Γαζιάδη ασχολήθηκαν με μια διαφορετική αναβίωση, αυτή του αρχαίου δράματος, όπως την οραματίστηκαν ο Άγγελος Σικελιανός και η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού. Στο σύντομο ντοκιμαντέρ *Οι Δελφικές Εορτές* του Δημήτρη και του Μιχάλη Γαζιάδη αποτυπώνονται τα ίχνη των πρώτων Δελφικών Εορτών και διασώζονται σκηνές από την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* (1927).[5] Αξιοσημείωτο είναι ότι, σε αντίθεση με τη Μητροπούλου και τον Σολδάτο, ο Βρασίδας Καραλής αντιμετωπίζει την ταινία των αδελφών Γαζιάδη και του Μεραβίδη ως ένα έργο με αισθητική αυτοτέλεια, μια πρόταση για τον κινηματογράφο, και όχι απλώς μια συμβατική προσπάθεια καταγραφής, αναγνωρίζοντας και τη δημιουργική δυναμική μιας αρχειακής προσέγγισης. Με την κινηματογράφηση αυτής της σημαντικής παράστασης του αισχυλικού έργου καταπιάστηκε και ο Δήμος Βρατσάνος, σε συνεργασία με τον Οκτάβιο και τη Μέλπω Μερλιέ.[6] Ο Τάσος Μελετόπουλος γύρισε ένα φιλμ μικρού μήκους για την πρώτη παράσταση των νεότερων χρόνων στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (1938).[7]

Άλλες ανάλογες προσπάθειες καταγραφής δεν φαίνεται να υπάρχουν σε αυτά τα χρόνια. Ενδεχομένως επειδή και στις υπάρχουσες καταγραφές τα κίνητρα των δημιουργών τους σχετίζονταν περισσότερο με τη χρήση των ιστορικών και αρχαιολογικών τοποθεσιών. Φαίνεται πως αυτές επισφράγιζαν τη σημασία του γεγονότος (της παράστασης και της κινηματογράφησης) χωρίς να υπάρχει ο στόχος δημιουργίας ενός ευρύτερου κινηματογραφικού αρχείου

4. Ο τίτλος του ντοκιμαντέρ ήταν *Ολυμπιακοί Αγώνες* και γυρίστηκε από τον Γάλλο οπερατέρ Λεόν (Λεόνς, κατά τη Μητροπούλου), βλ. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, σ. 23· Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1900-1967)*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 1999 (Η΄ έκδοση), σ. 294. Στην πραγματικότητα, επρόκειτο για Μεσοολυμπιακούς Αγώνες, αφού δεν πραγματοποιήθηκαν σε ολυμπιακή χρονιά. Ο Βρασίδας Καραλής δεν θεωρεί ότι αυτό είναι το πρώτο ελληνικό ζουρνάλ, βλ. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Bloomsbury, Λονδίνο 2012, σ. 3.

5. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, σ. 68, 189· Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α΄, *ό.π.*, σ. 24-25· και για μια πιο αναλυτική προσέγγιση βλ. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 16. Ο Καραλής είναι ιδιαίτερα επιδοκιμαστικός και σημειώνει ότι «παρά τα ανεπαρκή τεχνικά τους μέσα, ο Μεραβίδης και ο Γαζιάδης κατόρθωσαν να κινήσουν την κάμερα στον οριζόντιο άξονα και να δημιουργήσουν μια οπτική εντύπωση ανάλογη με αυτή των αρχαιοελληνικών αγγείων». Είναι ο μόνος από τους τρεις που αναφέρει ως σημαντικό συνεργάτη στο εγχείρημα τον Δημήτρη Μεραβίδη. Βλ. και Κωνσταντίνος Κυριακός, *Από τη σκηνή στην οθόνη*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σ. 131-133.

6. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.* ,σ. 189-190.

7. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, σ. 79.

για τις σκηνικές προσεγγίσεις της τραγωδίας. Εξ ου και η έμφαση σε αυτές τις παραστάσεις, και όχι σε όσες πραγματοποιήθηκαν σε κλειστούς θεατρικούς χώρους.[8] Περίπου 20 χρόνια μετά, ο Βασίλης Μάρος υπογράφει το ντοκιμαντέρ *Η Κατίνα Παξινού και το αρχαίο ελληνικό θέατρο* (1959), παραγωγής BBC, το οποίο αφιερώνεται στη μεγάλη τραγωδό, με τη συμμετοχή του ηθοποιού, σκηνοθέτη και συζύγου της, Αλέξη Μινωτή.[9] Το 1962 ο Τεντ Ζάρπας κινηματογραφεί ολόκληρη την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, με την Άννα Συνοδινού στον ομώνυμο ρόλο και τον Θάνο Κωτσόπουλο ως Ορέστη· επρόκειτο για μια παράσταση του Εθνικού Θεάτρου που παίχτηκε στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου.[10]

Αδιευκρίνιστος παραμένει ο βαθμός αλληλεπίδρασης αυτών των αρχειακών προσπαθειών με τον χώρο του θεάτρου. Αν και πώς δηλαδή η κινηματογραφική λειτουργία παρείχε ένα είδος ανατροφοδότησης στη θεατρική ως προς την αναπαραστασιμότητα και τις διαστάσεις του τραγικού.[11] Μια αναπλαισίωση αυτού του ερωτήματος προσφέρει η σταδιοδρομία της Κατίνας Παξινού. Η Ελληνίδα ηθοποιός, που ξεκίνησε την καριέρα της ως κλασική τραγουδίστρια, έχει ταυτιστεί με την ερμηνεία της τραγωδίας, αλλά συμμετείχε και σε ποιοτικές ταινίες του αμερικανικού και του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Για περίπου μια δεκαετία, η Παξινού εγκαταστάθηκε στις ΗΠΑ, έπαιξε σε παραστάσεις του Μπρόντγουεϊ και διακρίθηκε στις ταινίες *Για ποιον χτυπά η καμπάνα* (1943) του Sam Wood[12] και *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (1947) του Dudley Nichols, κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου θεατρικού έργου του Eugene O'Neill. Ο O'Neill δημιούργησε μια σύγχρονη τραγωδία με ψυχαναλυτικά στοιχεία, μια ανασύνθεση της *Ορέστειας*. Στην ταινία, η Παξινού υποδύθηκε την Κριστίν Μάνον (ομόλογη της Κλυταιμνήστρας), έχοντας ήδη ερμηνεύσει από το 1932 την Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στο Εθνικό Θέατρο. Υπό μία έννοια, το ερμηνευτικό παρελθόν της προσέδωσε εχέγγυα γνησιότητας στο κινηματογραφικό εγχείρημα και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του πώς συστηνόταν

8. Βλ. και τη μεταγενέστερη άποψη του Άγγελου Τερζάκη, διευθυντή Δραματολογίου του Εθνικού: «Το αρχαίο δράμα πρέπει να παίζεται στο φυσικό του χώρο: το ύπαιθρο», στο σημείωμά του «Το Εθνικό Θέατρο και το αρχαίο δράμα», *Επίδαυρος 1961*, Εθνικό Θέατρο, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, σ. 10.

9. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α΄, *ό.π.*, σ. 296.

10. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, σ. 193.

11. Πρβλ. για τα πρώτα βήματα της αρχαιοελληνικής κωμωδίας στον ελληνικό κινηματογράφο, Καίτη Διαμαντάκου, «Το θεατρικό και κινηματογραφικό ντεμπούτο του Αριστοφάνη στη νεότερη Ελλάδα: οι δύο όψεις του αρχαιοελληνικού κωμικού Ιανού», στο: Γιώργος Π. Πεφάνης, Ιωάννα Αθανασάτου (επιμ.), *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, ΕΑΠ, Αθήνα 2021, σ. 101-115.

12. Για την οποία κέρδισε το Βραβείο Όσκαρ Β΄ Γυναικείου Ρόλου.

η σύγχρονη Ελλάδα στη Δύση. Όμως, μπορεί κανείς να αναρωτηθεί για τα όσα έφερε η Παξινού επιστρέφοντας στην Ελλάδα και στο Εθνικό Θέατρο. Πώς τελικά αυτές και οι μεταγενέστερες κινηματογραφικές συμμετοχές της (σε ταινίες των Welles και Visconti) συνομίλησαν με ερμηνείες της σε αρχαιοελληνικές τραγωδίες στο Εθνικό (και άρα στην Επίδαυρο) και πώς μπορεί να ιδωθεί η διαδρομή της ως ένα άθροισμα αμφίδρομων επιρροών;[13] Πώς η ερμηνευτική παράδοση της τραγωδίας στην Ελλάδα, ακόμα και όταν εμφανιζόταν ως αρραγής, αυτονόητα γραμμική ή και περίκλειστη, αλληλεπιδρούσε με ευρύτερα ρεύματα; Η «κορυφαία τραγωδός» ανέδειξε, λοιπόν, μια ερμηνευτική συνένωση της αρχαίας τραγικότητας και των σύγχρονων εκδοχών της, π.χ. στο έργο του Lorca, του Brecht, του O'Neill αλλά και σε κείμενα που δεν συνδέονται τόσο άμεσα και εμφανώς με αυτή την έννοια, π.χ. του O'Casey, του Dürrenmatt κ.ά.[14]

Προχωρώντας σε αυτή την ενδεικτική περιήγηση για τη σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με την αρχαιοελληνική τραγωδία θα ήθελα να επισημάνω έναν ακόμα σταθμό. Το 1961 ο Γιώργος Τζαβέλλας επιχείρησε όχι να καταγράψει μια θεατρική παράσταση, αλλά να κινηματογραφήσει την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.[15] Ο Βρασίδας Καραλής αναγνωρίζει τις δυσκολίες του εγχειρήματος: «έπρεπε να επινοηθεί ένας κινηματογραφικός δημόσιος χώρος».[16] Στην ταινία η Ειρήνη Παπά ερμήνευσε την Αντιγόνη και ο Μάνος Κατράκης τον Κρέοντα. Οι ίδιοι δύο ηθοποιοί εμφανίζονται και στην *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη. Μια ταινία που ανέδειξε την ελληνική ύπαιθρο ως «κινηματογραφικό δημόσιο χώρο», δίνοντας την πρωτοκαθεδρία στα εξωτερικά γυρίσματα, στο άνυδρο φτωχό τοπίο, και όχι σε σκηνογραφικές λύσεις με επιβλητικά οικοδομήματα που θα παρέπεμπαν ευθέως σε ήδη δοκιμασμένες στο θέατρο αισθητικές προτάσεις.

Ο Μιχάλης Κακογιάννης έχει υποστηρίξει ότι οι τραγωδίες του Ευριπίδη είναι οι πιο κοντινές στη σύγχρονη ιδιοσυγκρασία[17] και στο κινηματογραφικό

---

13. Πρβλ. το κείμενό της «Μια μεσογειακή Μπερνάρντα», στο πρόγραμμα της παράστασης *Το σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα*, Εθνικό Θέατρο, Νέα Σκηνή, Θεατρική Περίοδος 1986-1987, σ. 31-35.

14. Ο υπερτονισμός της ιδιότητας της τραγωδού και μια αξιολογική έμφαση στην κάθετη ιστορικοφανή πορεία επιρροών της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στις σύγχρονες εκφάνσεις του τραγικού φανερώνονται και στην κριτική υποδοχή των ερμηνειών της Παξινού, βλ. π.χ. για την *Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας*: «Είναι φανερόν ότι ο Ντύρρενματ έχει υποστεί την επίδραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και στο πνεύμα της και στην τεχνική της. Η Κλαίρη είναι μια άλλη Μήδεια που μ' άλλον τρόπο σύγχρονο παίρνει την εκδίκησι που ζητεί. Για μια ακόμα φορά η Κατίνα Παξινού απέδειξε πόσο κορυφαία τραγωδός είναι», Μπάμπης Κλάρας, *Η Βραδυνή*, 3 Φεβρουαρίου 1961.

15. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α΄, *ό.π.*, σ. 319-322.

16. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 96.

17. Βλ. ενδεικτικά, Κακογιάννης, *Δηλαδή…*, *ό.π.*, σ. 17-18, 25.

μέσο, σε βαθμό που αν ζούσε ο συγγραφέας σήμερα θα ήταν σεναριογράφος.[18] Ακόμα, σε πολλές συνεντεύξεις του, ο σκηνοθέτης έχει περιγράψει πώς μέσα από μια σύμπτωση βρέθηκε να διαβάζει την άγνωστη μέχρι τότε στον ίδιο *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, και όχι την πιο διαδεδομένη εκδοχή του Σοφοκλή, και έτσι γοητεύτηκε από τον κόσμο του τραγικού ποιητή και από τη γραφή του.[19] Ακόμα και ως μυθοποιημένη ανάμνηση, αυτή η αφήγηση αποκαλύπτει δύο βασικές κατευθύνσεις, αυτή του άγνωστου και αυτή της οικειότητας. Και οι δύο αποτελούν δομικά στοιχεία της ταινίας του.

Στην *Ηλέκτρα* δεν ακολουθείται ενιαία υποκριτική γραμμή ούτε υπάρχει απόλυτη ομοιογένεια στην εμφάνισή των προσώπων. Μολονότι αυτό πιθανώς σχετίζεται και με το διαφορετικό υπόβαθρο των ηθοποιών, είναι φανερό ότι ο Κακογιάννης το αξιοποιεί με τη σκηνοθεσία του. Στον ένα πόλο, η αρχαϊκή μητέρα (Αλέκα Κατσέλη) μοιάζει σαν να αποκολλήθηκε μαζί με τις βουβές ακόλουθές της από ένα αρχαίο αγγείο, αινιγματική, ερμητική και εχθρική. Στον άλλο στέκεται η κόρη, ερμηνευμένη από την Ειρήνη Παπά, στην οποία ο σκηνοθέτης αναγνώρισε με την πρώτη ματιά την Ηλέκτρα.[20] Μια Ηλέκτρα-Ελλάδα που αναγκάζεται να συμβιώσει με την παλιά εξουσία –ή μάλλον με τους σφετεριστές της– και καταδυναστεύεται από αυτήν.[21] Αυτή η ένταση αποτυπώνεται και στο αισθητικό επίπεδο και μοιάζει να αρθρώνει, μεταξύ άλλων, ένα σχόλιο για την ίδια τη δημιουργική διαδικασία που ασφυκτιά υπό το βάρος της παράδοσης.

Μέσα και πέρα από τον πολιτικοκοινωνικό της προβληματισμό, η αισθητική πρόταση της ταινίας συναρθρώθηκε με την παρουσία της Παπά και με τα κοντοκουρεμένα μαλλιά της. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Κακογιάννη για το πώς στάθηκε δίπλα στην κομμώτρια και την παρότρυνε συνεχώς να κόψει «λίγο ακόμα» τα μαλλιά της Παπά, σαν ένας αρχαιολόγος που φέρνει στο φως μια κεφαλή: «έγινε και το κεφάλι της σήμα κατατεθέν».[22] Η διαλεκτική του θεματοποιεί εδώ όχι τόσο τη συνεργασία ανάμεσα στον σκηνοθέτη και την ηθοποιό, αλλά ένα είδος διορατικότητας που ανέδειξε μια μάλλον προ-

18. Κακογιάννης, *Δηλαδή…*, *ό.π.*, σ. 102, και το πιο παραστατικό σχόλιό του στο ντοκιμαντέρ της Λυδίας Καρρά για τον ίδιο *Μια ζωή μια εποχή* (2008): «Χριστέ μου, αυτός [ο Ευριπίδης] είναι γεννημένος σεναριογράφος!».

19. Βλ. π.χ. την αποκλειστική συνέντευξη του Μιχάλη Κακογιάννη στον Θοδωρή Κουτσογιαννόπουλο, Ιούνιος 2004, που συνοδεύει την ελληνική έκδοση σε DVD της *Ηλέκτρας*· και το κεφάλαιο «Εισαγωγή στο θέατρο του Ευριπίδη», *Δηλαδή…*, *ό.π.*, σ. 15-31.

20. Κακογιάννης, στο ντοκιμαντέρ της Καρρά, *Μια ζωή μια εποχή*.

21. Βλ. και «Η κατηγορία εναντίον της άρχουσας τάξης στην ελληνική τραγωδία λειτουργεί ως καταπέλτης, μ' ένα τρόπο που σπάνια συναντά κανείς στα σημερινά έργα». Κακογιάννης, *Δηλαδή…*, *ό.π.*, σ. 96.

22. Κακογιάννης, στο ντοκιμαντέρ της Καρρά, *Μια ζωή μια εποχή*. Βλ. και την αναφορά του για τη νέα μόδα με την «κουπ-Ηλέκτρα» στη συνέντευξή του στον Κουτσογιαννόπουλο.

ϋπάρχουσα αθέατη δυναμική: «ξαφνικά δικαιώθηκε σαν ταλέντο απόλυτα».[23] Εξάλλου, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο ίδιος υπογραμμίζει την καθοριστική γοητεία που του άσκησε το κείμενο αλλά και η Παπά: «Μαγεύτηκα και κάθισα κι έγραψα το σενάριο για την Ειρήνη με βάση την *Ηλέκτρα*».[24]

Αυτή η εγγραφή της δημιουργικής διαδικασίας ως μιας ενστικτώδους διεργασίας φανερώνει κάτι ευρύτερο για το πλαίσιο στο οποίο υποδέχτηκαν τότε η κριτική και το κοινό την ταινία. Ακόμα και η όποια δημιουργική παρέμβαση όφειλε να ενδυθεί τον μανδύα της πιστότητας, αν όχι προς το γράμμα, τουλάχιστον προς το πνεύμα του δημιουργού-συγγραφέα, σαν ένα είδος εμπνευσμένης ανασκαφής που φέρνει στο φως το «νόημα» του κειμένου απαλλαγμένο από τη φθορά του χρόνου.[25] Το αρχαίο υπο-κείμενο παραμένει δηλαδή στο βάθρο της αφετηρίας. Δεν είναι τυχαίο ότι τα επικριτικά σχόλια ορισμένων κριτικών θυμίζουν κριτικές θεάτρου για νεωτερικές παραστάσεις αρχαίου δράματος, καθώς, κατά τα γραφόμενά τους, απουσίαζαν η τραγικότητα και το μέγεθος: «οι ήρωες έχουν χαμηλώσει ως τους καθημερινούς ανθρώπους […] έγιναν έτσι πιο ''οικείοι'', αλλά έπαψαν να είναι τραγικοί».[26]

Μια τέτοιου τύπου ανάγνωση, όμως, φαίνεται να αγνοεί το πολιτικό αίτημα της αναγνώρισης του τραγικού σε αυτούς τους «οικείους» ανθρώπους. Εξάλλου, η Ηλέκτρα και ο χορός γυναικών που τη συντροφεύει έχουν πιο σύγχρονες (και φυσικά πιο φτωχικές) ενδυμασίες από τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Στην πραγματικότητα, ακόμα και η φιγούρα της Παπά δύσκολα διαβάζεται σήμερα ως μια καθημερινή ηρωίδα. Ωστόσο, είναι φανερό ότι –μέσα και πέρα από το στυλιζάρισμα, την εμβληματική της μορφή, τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπό της και τις αρχετυπικές ποιότητες που της αποδόθηκαν[27]– εκπροσωπεί μια αναγνωρίσιμη σύγχρονη Ελληνίδα που βιώνει μια ακραία συνθήκη επισφάλειας και προσωπικής συντριβής. Αναγνωρίσιμη, όχι επειδή η ιστορία της είναι παρμένη από τις εφημερίδες της εποχής, αλλά επειδή ο Κακογιάννης και

23. Κακογιάννης, στο ντοκιμαντέρ της Καρρά, *Μια ζωή μια εποχή*. Πρβλ. στο ίδιο, «της οφείλω κάτι, ότι έγινε ο θεμέλιος λίθος της τριλογίας». Και πάλι η Παπά παρουσιάζεται ως «δομικά απαραίτητη» ως πηγή έμπνευσης, αλλά όχι ακριβώς συνειδητός φορέας της.

24. Κακογιάννης, στο ντοκιμαντέρ της Καρρά, *Μια ζωή μια εποχή*.

25. Βλ. «Αισθάνομαι τέτοια συγγένεια μαζί του [με τον Ευριπίδη], που οι ''αυθαιρεσίες'' μου είναι σαν να γίνονται με τη δική του παρότρυνση». Κακογιάννης, *Δηλαδή…*, *ό.π.*, σ. 104.

26. Από απόσπασμα της κριτικής του Μάριου Πλωρίτη για την ταινία του Κακογιάννη, που παραθέτει ο Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α΄, *ό.π.*, σ. 332· βλ. και την πιο ακραία διατύπωση του Σπύρου Μελά: «Τι χρειάζεται να λέμε π.χ. Ηλέκτρα του Ευριπίδη και Κλυταιμνήστρα […] και όχι η Δήμητρα του Κορωπίου και η μάνα της, η Θεωνάρα […]», *αυτ.*, σ. 331.

27. Για εμφάνιση «αρχαίας θεάς» κάνει λόγο ο Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες*, επετειακή έκδοση, Μένανδρος, Αθήνα 2018, σ. 390.

οι συντελεστές της ταινίας κατόρθωσαν να συνδέσουν τον μύθο με μια ζώσα πραγματικότητα.

Ως μια σύνθεση με στοιχεία αντλημένα από το αρχαίο κείμενο, τη σύγχρονη πολιτική και πολιτισμική πραγματικότητα της Ελλάδας και της Κύπρου[28] και τη θεατρική εκπαίδευση του Κακογιάννη στην Αγγλία, η *Ηλέκτρα* αποτύπωσε την εικόνα μιας γενιάς που ενστερνίζεται ορισμένα στοιχεία του παρελθόντος και αγωνίζεται να αποτινάξει άλλα. Αυτή η αμφίθυμη σχέση με το παρελθόν και τα όσα παρέλαβε και διαμόρφωσε η νεότερη γενιά ως αρχείο ιδεών, εικόνων, παραδόσεων και συναισθημάτων[29], είναι παρούσα στην κινηματογραφική ταινία και ως αισθητικός προβληματισμός και στον κόσμο των ηρώων της τραγωδίας. Όμως, η ταινία του Κακογιάννη εκτιμήθηκε και ως μια θαυμαστή διέξοδος από αυτό το δίλημμα, ένα είδος παράκαμψης. Η επιτυχία της ταινίας και η έξοδός της από τα εθνικά σύνορα την κατέταξε μαζί με πολλά ακόμα πολιτισμικά κείμενα στην κατηγορία των «τεκμηρίων» που συντηρούν την αίσθηση μιας αέναης και «αυτονόητης» δημιουργικής συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού. Με άλλα λόγια, παρόλο που ο κόσμος της ταινίας είναι ένας κόσμος ανισοτήτων και βασάνων, η πρόσληψη και η επιτυχία της συνέτειναν στο να ενταχθεί στο εθνικό παλίμψηστο μια νέα ελκυστική εικόνα της χώρας.

Ανάμεσα στο έργο του Κακογιάννη και την επόμενη ταινία που θα με απασχολήσει μεσολάβησαν στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου ταινίες, όπως η *Φαίδρα* (1962) και η *Κραυγή γυναικών* (1978, εμπνευσμένη από τη *Μήδεια*) του Dassin, ο *Ορέστης* (1969) του Βασίλη Φωτόπουλου, *Ο θίασος* (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου (με ευθεία αναφορά στην *Ορέστεια*), η *Διαδικασία* (1976) του Δήμου Θέου (που συνομιλεί με την *Αντιγόνη*), η *Μανία* (1985) του Γιώργου Πανουσόπουλου (που αντλεί στοιχεία από τις *Βάκχες*), το *Oh! Babylon* (1989) του Κώστα Φέρρη (που επίσης έχει ως αφετηρία τις *Βάκχες*), τα *Χρόνια της μεγάλης ζέστης* (1991) της Φρίντας Λιάππα (με αναφορές στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή), ο *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* (2001) της Αντουανέττας Αγγελίδη (με στοιχεία από την *Αντιγόνη*)[30], ο *Όμηρος* (2004) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη (που ανακαλεί τον *Αίαντα*)[31], φιλμ που με άμεσους ή έμμεσους τρόπους

28. Ακόμα περισσότερο συνυφαίνονται με την κυπριακή πραγματικότητα και τα πολιτικά της συμφραζόμενα οι *Τρωάδες* (1971) και η *Ιφιγένειά* (1977) του, με αφετηρία τις ομώνυμες τραγωδίες του Ευριπίδη.

29. Χρησιμοποιώ την έννοια του «αρχείου», επηρεασμένη ιδιαίτερα από το έργο του Δημήτρη Παπανικολάου, βλ. ενδεικτικά, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Πατάκης, Αθήνα 2018, και την εισαγωγή στον παρόντα τόμο.

30. Για μια επισκόπηση όλων αυτών και πολλών ακόμα, βλ. την εξαντλητική έρευνα και τον σχολιασμό του Κυριακού, «Οι τραγικοί μύθοι στην οθόνη», *Από τη σκηνή στην οθόνη*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σ. 126-168.

31. Βλ. την ανακοίνωση του Κυριακού «Δυο ''αιρετικές'' πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα*

προσεγγίζουν και ενίοτε «αναταράσσουν»[32] το αρχείο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας.

Η *Στρέλλα* (2009) του Πάνου Κούτρα συνομιλεί με αυτή τη μαθητεία του ελληνικού κινηματογράφου στο τραγικό και, την ίδια στιγμή, της βγάζει τη γλώσσα. Κατ' αρχάς, δεν εμπνέεται από μια τραγωδία ή από έναν μυθικό κύκλο με ρητό τρόπο είτε τηρώντας τον μυθικό μη χρόνο είτε επικαιροποιώντας την τραγική πλοκή. Η αιμομικτική σχέση της διεμφυλικής κόρης και του άρτι αποφυλακισμένου πατέρα σαφώς και μπορεί να αναγνωστεί ως μια αντιστροφή και περιπλοκή του οιδιπόδειου μύθου, η ταινία όμως αναστοχάζεται και εντέλει μετατοπίζει την ίδια την έννοια της τραγικότητας. Δεν δομείται γύρω από την τραγική μοίρα[33] ούτε την αντικαθιστά με έναν βιολογικοπολιτικού τύπου ντετερμινισμό. Δηλαδή, η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας Στρέλλας ως φτωχής τρανς γυναίκας, παιδιού μιας διαλυμένης οικογένειας, δεν συνεπάγεται νομοτελειακά ότι θα δυστυχήσει, πόσο μάλλον ότι η κάθαρση θα επιτευχθεί για την ίδια και τους θεατές «δι' ελέου και φόβου».[34]

Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος ανάμεσα στη Μαίρη (Μπέττυ Βακαλίδου) και τη Στρέλλα (Μίνα Ορφανού), όπου η πρώτη αποδοκιμάζει έντονα τον ερωτικό δεσμό της κόρης με τον πατέρα της, τον Γιώργο: «Είναι ύβρις, κούκλα μου, [...] που 'λεγαν κι οι αρχαίες [...] η Σοφοκλής, η Ευριπίδης». Ανάμεσα στα λόγια της Μαίρης παρεμβάλλονται ερωτήσεις της Στρέλλας, με αποκορύφωμα: «Ποιες είναι αυτές; Τρανς;». Για να λάβει την απάντηση: «Μην κοροϊδεύεις! Είναι ταμπού, παιδί μου, δεν το καταλαβαίνεις;». Αλλά και λίγο μετά, ανάμεσα σε κρίσεις βήχα που προοικονομούν τον θάνατό της: «Τι να πω; Μακάρι να βρείτε έναν τρόπο, αν αγαπιόσαστε έτσι όπως λες... Αυτό έχει σημασία! Θα είναι βέβαια κάτι καινούριο. [...] Αχ, Θεέ μου. Άλλαξαν οι καιροί, ε;... Εγώ μόνο δεν θα τους προλάβω».[35]

του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004)», στο: Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά του Δ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 26-29/5/2011, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σ. 351-362.

32. Αντλώ τον όρο από τον Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια*, *ό.π.*, βλ. κυρίως σ. 177-179.

33. Εξάλλου, για τον Terry Eagleton, η έμφαση στη μοίρα ως βασικού μοχλού της τραγωδίας είναι λανθασμένη και παραπλανητική από πολλές απόψεις. Eagleton, «Freedom, Fate and Justice», *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Blackwell Publishing, Μάλντεν & Οξφόρδη 2003, σ. 101-152.

34. Για τον Παπανικολάου η «ιστορία της *Στρέλλας* [...] ξεγλιστράει κι από την ιδέα της ύβρεως και από το ταμπού της αιμομιξίας και από την έννοια του ανυπέρβλητου τραύματος», *Κάτι τρέχει με την οικογένεια*, *ό.π.*, σ. 351.

35. Βλ. το σενάριο της ταινίας, Πάνος Χ. Κούτρας, Παναγιώτης Ευαγγελίδης, *Στρέλλα*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα 2010, σ. 87-88.

Η *Στρέλλα* απεικονίζει και παρακινεί σε αυτή την αλλαγή των καιρών και αυτό οφείλεται και στην εμβληματική της πρωταγωνίστρια, τη Μίνα Ορφανού. Σε αντίθεση με τον Κακογιάννη, ο Κούτρας εξιστορεί στο making of της ταινίας *Γυρίζοντας τη Στρέλλα* του Παναγιώτη Ευαγγελίδη, ότι στα πρώτα λεπτά της γνωριμίας τους δεν εντυπωσιάστηκε ιδιαίτερα μέχρι που τον κέρδισε «η ενέργεια και το χιούμορ» της Ορφανού και συνειδητοποίησε ότι ήταν η ιδανική ερμηνεύτρια για τη Στρέλλα. Στο επόμενο πλάνο η ηθοποιός αστειεύεται για την ερμηνευτική της προϋπηρεσία παραθέτοντας μια σειρά από τίτλους πραγματικών και φανταστικών ταινιών στις οποίες η δική της συμμετοχή έμεινε αόρατη, χωρίς ίχνος. Η ταινία επιτελεί μια ανάλογη χειρονομία, αποφεύγοντας τον διδακτισμό και την ηθικολογία, καθώς διεκδικεί την ορατότητα και την πολιτειότητα των χαρακτήρων της με ένα κράμα τραγωδίας, μελοδράματος και ειρωνείας.[36] Έτσι, δεν αξιοποιεί απλώς τον τραγικό μύθο, αλλά εμμέσως κρίνει τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που καθιστούν μια ιστορία τραγική, και υπονομεύει τις αισθητικές συμβάσεις που απεικονίζουν και, πολύ συχνά, αναπαράγουν αυτά τα συμφραζόμενα. Η υπονόμευση αυτή γίνεται ανάγλυφη στο τέλος της ταινίας, που δεν αποτελεί ούτε χολιγουντιανό happy end ούτε «τραγικό τέλος».[37] Η διαμόρφωση νέων όρων συνύπαρξης και κυρίως η αναγνώριση της δυνατότητας και της ανάγκης για νέους όρους στο δίκτυο της οικογένειας, των ερωτικών και φιλικών σχέσεων, του οίκου με την ευρύτερη έννοια και των συνδηλώσεών του, αποτυπώνονται σε ένα γιορτινό τραπέζι που χωρά τη Στρέλλα, τον κολλητό της τον Άλεξ που φροντίζει πλέον σαν γονιός τη μικρή του αδελφή, τον Γιώργο, τον (πρώην;) εραστή του τον Νίκο και τον Ουκρανό φίλο του από τη φυλακή τον Γιούρι.

Μέσα από τις ταινίες που αναφέρθηκαν ανιχνεύεται η συνομιλία του ελληνικού κινηματογράφου με το υλικό των παραστάσεων και των ερμηνειών, των κειμένων, του μύθου, της φόρμας και των εννοιών της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Αυτή η σχέση ανακαλεί και ταυτόχρονα ανασχηματίζει τον συσχετισμό του νεοελληνικού πολιτισμού με τον αρχαιοελληνικό, την προσπάθεια της Ελλάδας αφενός να αναπτύξει (και να εξαγάγει) πολιτισμικά κείμενα που την καθιστούν «αντάξια συνεχίστρια» της αρχαιότητας και αφετέρου να ανατρέψει αυτό τον συνεχή προσδιορισμό της μέσα από το παρελθόν.

---

36. Βλ. και πάλι την πολύπλευρη προσέγγιση του Παπανικολάου στο οικείο κεφάλαιο «Μια ταινία για όλη την οικογένεια: *Στρέλλα*, τρανς πολιτική και νέα κουίρ παρρησία» και ιδίως στις σ. 346 (όπου και η ανάλυση της μεικτής της φόρμας) και σ. 404-412.

37. Ο Κούτρας αναφέρεται στο «happy end», η άποψή μου είναι όμως ότι το υπερβαίνει, βλ. Κούτρας, Ευαγγελίδης, *Στρέλλα*, *ό.π.*, σ. 117. Ο Ευαγγελίδης εξάλλου κάνει λόγο για «μια νέα εύθραυστη ισορροπία ζωής και ευτυχίας».

27 Μαΐου 1963

Πεθαίνει στο νοσοκομείο ο βουλευτής της Αριστεράς, Γρηγόρης Λαμπράκης, έπειτα από δολοφονική απόπειρα εναντίον του

Πολιτικό τραύμα και ντοκιμαντέρ

Μαρία Χάλκου
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ του Γρηγόρη Λαμπράκη –βουλευτή της Αριστεράς και ηγετικής μορφής του ελληνικού φιλειρηνικού κινήματος της δεκαετίας του 1960– από παρακρατικούς στη Θεσσαλονίκη τον Μάιο του 1963, υπήρξε γεγονός βαθιά τραυματικό αλλά και καταλυτικό, καθώς επιτάχυνε την αλλαγή πολιτικού παραδείγματος στη χώρα, με την πτώση της Δεξιάς και την άνοδο στην εξουσία της Ένωσης Κέντρου.[1] Το ωστικό κύμα που προκάλεσε η δολοφονία του Λαμπράκη άγγιξε και τον χώρο της τέχνης, συμβάλλοντας δραστικά στην πολιτικοποίηση και ριζοσπαστικοποίησή της. Δεν είχε ως αποτέλεσμα μόνο την ίδρυση της Νεολαίας Λαμπράκη, που συνδύασε μέσω της δράσης της την πολιτική με τον πολιτισμό, αλλά ενέπνευσε και συγκεκριμένα έργα, όπως το μυθιστόρημα *Ζ* (1966) του Βασίλη Βασιλικού και η κινηματογραφική του διασκευή από τον Κώστα Γαβρά τρία χρόνια αργότερα.

Η δημιουργία του μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *100 ώρες του Μάη* (1963/64) ήταν η άμεση αντίδραση στο γεγονός, με τον ποιητικό τίτλο να περιγράφει το χρονικό διάστημα που ο Λαμπράκης επιβίωσε μετά το φονικό χτύπημα.[2] Αν

---

1. Το κείμενο εντάσσεται στο πλαίσιο του έργου «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» (CIVIL). Το έργο χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Καινοτομίας (ΓΓΕΚ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883.

2. Για μια αναλυτική συζήτηση του ντοκιμαντέρ *100 ώρες του Μάη*, βλ. Μαρία Χάλκου, «*Εκατό ώρες του Μάη*: Ένα ριζοσπαστικό, πολιτικό ντοκιμαντέρ και η απόπειρα εξαφάνισής του από τη δημόσια σφαίρα», στο: Ανδρέας Μαράτος (επιμ.), *1821-2021 Μνήμες τεχνών – θραύσματα ιστορίας*, Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς, Νήσος, Αθήνα 2021, σ. 551-568, και Ελίζα-

και το γνωρίζουμε ως έργο δύο νεαρών, τότε, σκηνοθετών, του Δήμου Θέου και του Φώτου Λαμπρινού, και χωρίς να αμφισβητείται ο πρωταγωνιστικός τους ρόλος, ήταν αποτέλεσμα μιας πολύ πιο συλλογικής εργασίας. Η σύλληψη της ιδέας, η συγκέντρωση του ερευνητικού υλικού και η κινηματογράφηση συνδέονταν με το «Στοιχείο της ΕΔΑ»[3] –την Κομματική Οργάνωση Βάσης των κινηματογραφιστών του επίσημου πολιτικού φορέα της Αριστεράς–, μέλη του οποίου ήταν οι δύο σκηνοθέτες, και με το σωματείο της επιρροής του, την Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΤΕΚ). Το ντοκιμαντέρ πραγματοποιήθηκε με παρότρυνση του καθοδηγητή του «Στοιχείου», Μίμη Δεσποτίδη[4], το δημοσιογραφικό και τεκμηριωτικό υλικό παραχωρήθηκε από τον ίδιο και τον βουλευτή της ΕΔΑ, Βασίλη Εφραιμίδη, ενώ στην κινηματογράφηση συμμετείχαν μέλη του «Στοιχείου» και της ΕΤΕΚ.

Τα γυρίσματα έγιναν παράνομα, χωρίς άδεια λήψης σκηνών, με το αντίστοιχο ρίσκο για τους κινηματογραφιστές και με μεγάλες πρακτικές δυσκολίες. Ελλείψει φορητής κάμερας των 16 mm, χρησιμοποιήθηκε μια βαριά 35άρα μηχανή για στούντιο, που περιόριζε την κινητικότητα των κινηματογραφιστών και δεν επέτρεπε σύγχρονη ηχοληψία. Το αρνητικό φιλμ, επίσης, ήταν ρετάλια, περισσεύματα από παραγωγές του εμπορικού κινηματογράφου όπου οι συντελεστές της ταινίας εργάζονταν. Παρά τις αντιξοότητες, καταγράφηκαν στιγμιότυπα από τη νοσηλεία του Λαμπράκη, τη συνοικία της Τούμπας, όπου βρισκόταν το αρχηγείο των παρακρατικών, την άφιξη της σορού στον σταθμό Λαρίσης στην Αθήνα, το λαϊκό προσκύνημα στη Μητρόπολη, τη μαζική πορεία προς το Α΄ Νεκροταφείο και την ταφή. Παράλληλα, για να καλυφθούν αφηγηματικά κενά, γυρίστηκαν δραματοποιημένες σκηνές, είτε αναπαραστάσεις πραγματικών γεγονότων, όπως η προετοιμασία του τρίκυκλου και η περιπλάνηση του Μανώλη Χατζηαποστόλου («Τίγρη») στους νυχτερινούς δρόμους της Θεσσαλονίκης, είτε επινοημένα περιστατικά με συμβολικές προεκτάσεις, όπως ένα παιδί που «τα φυλάει» στο κρυφτό, ακουμπισμένο σε έναν τοίχο με τη μισοσβησμένη φράση «Ζήτω ο ελευθερωτής Ζορρό». Το διπλό Ζ υπαινίσσεται το γνωστό σύνθημα της εποχής, συνδέοντας επίσης έμμεσα τον Λαμπράκη με τον μυθικό ήρωα. Επιπλέον, οι *100 ώρες του Μάη* διευθετούν μια ευρεία γκάμα αρχειακού υλικού, όπως φωτογραφίες, αποκόμματα εφημερίδων, σχεδιαγράμματα, χάρτες, κρατικά έγγραφα και άλλα ντοκουμέντα. Περιλαμβάνουν ακόμα

Άννα Δελβερούδη, «Κινήματα νεολαίας και Κινηματογράφος στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1960», στο: Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Εύη Ολυμπίτου, Ιωάννα Παπαθανασίου (επιμ.), *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα: Πολιτικές διαδρομές, κοινωνικές πρακτικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, Θεμέλιο, Αθήνα 2010, σ. 309-317.

3. Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά.

4. Διανοούμενος της Αριστεράς.

πλάνα αρχείου της κίνησης Μπέρτραντ Ράσσελ, ανάμεσά τους τη διεθνή αντιπολεμική πορεία διαμαρτυρίας του 1963 στη βρετανική πόλη Ολντερμάστον, με τη συμμετοχή της ελληνικής αντιπροσωπείας και του Λαμπράκη.

Η ταινία, καθώς διερευνά το σχέδιο της δολοφονίας και τις συνθήκες που οδήγησαν σε αυτή, υιοθετεί μια σειρά από αφηγηματικούς και μορφικούς πειραματισμούς, πρωτόγνωρους για τα δεδομένα του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Από τη μια, επιστρατεύει μια σύνθετη αφηγηματική δομή που βασίζεται στις χρονικές αναδρομές και τις εναλλαγές του παρόντος με το παρελθόν. Με όχημα τη δολοφονία, διατρέχει τη σύγχρονη πολιτική ιστορία της Ελλάδας, από τη δικτατορία του Μεταξά και την Κατοχή μέχρι τις εκλογές «βίας και νοθείας» του 1961 και τον Ανένδοτο Αγώνα, αναδεικνύοντας ένα πυκνό πλέγμα υπόγειων δεσμών και αδιατάρακτης συνέχειας ανάμεσα στα πρόσωπα, τους φορείς και τις πρακτικές της πολιτικής εξουσίας. Ιδιαίτερα τονίζονται η διαχρονική δράση των παρακρατικών μηχανισμών, η συνεργασία τους με τις δυνάμεις Κατοχής και οι διασυνδέσεις τους με τη χωροφυλακή και το κράτος της Δεξιάς, το οποίο εμφανίζεται ως ένας σκοτεινός και παραθεσμικός τόπος ίντριγκας, βίας και εγκλήματος. Από την άλλη, η έλλειψη επαρκών κινηματογραφικών τεκμηρίων και η πληθώρα στατικού υλικού οδήγησαν σε επιλογές που ζωντανεύουν την ακίνητη εικόνα και της επιτρέπουν να συνδιαλλαγεί με τα κινηματογραφικά υλικά. Έτσι, μέσω της τρικέζας, υιοθετήθηκε κινούμενη κάμερα η οποία περιηγείται στα στατικά υλικά και ενεργοποιήθηκε ένα περίτεχνο και νευρικό μοντάζ που οργανώνει σφιχτά το ετερόκλητο υλικό σε ένα ενιαίο και εκφραστικό σύνολο.

Είναι αξιοσημείωτο ότι σε μια εποχή πόλωσης και αναβρασμού, και έχοντας ένα νωπό και ιδιαίτερα φορτισμένο θέμα να διαχειριστούν, οι *100 ώρες του Μάη* αρθρώνουν έναν λόγο αντικειμενικό και καλά τεκμηριωμένο, αποφεύγοντας πρακτικές συναισθηματικής χειραγώγησης. Παρά τη συγκινησιακή φόρτιση των ίδιων των εικόνων, η ταινία απευθύνεται πρωτίστως στη λογική των θεατών, απαιτώντας την προσοχή τους για την κατανόηση του περίπλοκου αφηγηματικού παζλ. Στη γενική αίσθηση αποδραματοποίησης συμβάλλουν, επίσης, τόσο ο αυστηρός ηχητικός σχεδιασμός και η λιτή μουσική επένδυση από τον Νικηφόρο Ρώτα όσο και το αφηγηματικό σχόλιο. Ο Θέος επέλεξε ένα εμπεριστατωμένο και ξερό «δημοσιογραφικό» σπικάζ, αναθέτοντας τον ρόλο του αφηγητή, όχι σε έναν ηθοποιόαλλά στον Θόδωρο Μαλικιώση –συνιδρυτή με τον Δεσποτίδη του εκδοτικού οίκου Θεμέλιο–, ο οποίος τον απέδωσε με ουδετερότητα και συναισθηματική συγκράτηση.

Οι *100 ώρες του Μάη* διασώζουν συγκλονιστικά γεγονότα και αποτελούν ανεκτίμητο τεκμήριο μιας ταραγμένης εποχής. Η άνοδος του μαζικού κινήματος, η αμφισβήτηση της πολιτικής ηγεμονίας της Δεξιάς και η σχετική φιλελευθεροποίηση στη δημόσια σφαίρα μετά την ανάληψη της διακυβέρνησης από την Ένωση Κέντρου, επέτρεψαν τη δημιουργία και άλλων μικρού μήκους

27 ΜΑΪΟΥ 1963 – Πεθαίνει στο νοσοκομείο ο βουλευτής της Αριστεράς, Γρηγόρης Λαμπράκης

ντοκιμαντέρ[5], που είτε έφεραν υπόγειο πολιτικό μήνυμα –π.χ. *Πρέσπες* (1966) του Τάκη Χατζόπουλου και *Γκάζι* (1967) του Δημήτρη Σταύρακα– είτε οι θεματολογίες τους άπτονταν του πολιτικού, όπως ταινίες για τη μετανάστευση –π.χ. *Γράμμα από το Σαρλερουά* (1965) του Λάμπρου Λιαρόπουλου– ή η θεματική τους ήταν ρητά πολιτική. Στα τελευταία συγκαταλέγονται η *Πορεία προς τον λαό* (1962) και *Ο νέος Ανένδοτος* (1965) του Γιώργου Ζερβουλάκου, που παρακολουθούν τον Γεώργιο Παπανδρέου στις πολιτικές του εξορμήσεις, καθώς και η *Ελληνική ζωή I & II* (1964), γνωστή και ως *Επίκαιρα της ΕΔΑ*, μια χωρίς συνέχεια απόπειρα εναλλακτικών επικαίρων από την ΕΔΑ και τον Λέοντα Λοΐσιο. Εδώ ξεχωρίζουν, εκτός από τα κοινωνικά και πολιτιστικά θέματα, εικόνες από απεργίες της εποχής, η συνέντευξη του προέδρου της Κυπριακής Δημοκρατίας, Μακάριου, και οι δραματικές σκηνές από την έκρηξη νάρκης στους εορτασμούς του Γοργοπόταμου τον Νοέμβριο του 1964. Μπορούμε να πούμε, ωστόσο, ότι οι *100 ώρες του Μάη* αποτελούν το πρώτο ολοκληρωμένο και αυτοτελές ελληνικό πολιτικό ντοκιμαντέρ, όπου αρθρώνεται ανοιχτά και χωρίς αυτολογοκρισία αριστερός πολιτικός λόγος. Ταυτόχρονα, συνιστούν το πρώτο ελληνικό ερευνητικό ντοκιμαντέρ ή «κινηματογραφικό ρεπορτάζ», όπως το αποκάλεσαν οι ίδιοι οι δημιουργοί του[6], εγκαινιάζοντας ένα είδος που θα ανθίσει δεκαετίες αργότερα στην τηλεόραση.[7]

Αναπόφευκτα, οι *100 ώρες του Μάη* συγκρούστηκαν με τη λογοκρισία. Αν και επί Ένωσης Κέντρου έλαβαν άδεια προβολής –έπειτα από καθυστερήσεις, παλινωδίες και αλλαγές στα μέλη της επιτροπής λογοκρισίας–, η δημόσια παρουσίασή τους τελικά ματαιώθηκε μέσω εισαγγελικής παρέμβασης, με αιτιολογία την εκκρεμούσα δίκη της υπόθεσης Λαμπράκη και τον κίνδυνο επηρεασμού της. Παρά τον συστηματικό και με νομικά μέσα αγώνα που έδωσε ο Θέος, η προβολή της ταινίας αλλά και η απόκτηση άδειας για την εξαγωγή της στο εξωτερικό δεν στάθηκαν εφικτές ούτε μετά το τέλος της δίκης. Με τον ερχομό της χούντας, το 1967, ο Θέος διέφυγε στο εξωτερικό παίρνοντας μαζί του την ταινία, η οποία συμμετείχε στο Φεστιβάλ της Τουρ το 1968, ενώ για πρώτη φορά προβλήθηκε στην Ελλάδα μετά τη Μεταπολίτευση. Το πάγωμα της ταινίας για σχεδόν μία δεκαετία δεν μας επιτρέπει ασφαλή συμπεράσματα

5. Για μια γενική θεώρηση των μικρού μήκους ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του 1960, βλ. Maria Chalkou, *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Γλασκόβης, 2008.

6. Δήμος Θέος, Φώτος Λαμπρινός, «100 ώρες του Μάη», σ. 7, ΓΑΚ, Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, σειρά «ελληνικές ταινίες», φ. 36.

7. Για το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, βλ. Afroditi Nikolaidou, «Greek TV Documentary Journalism: Discourses, Forms and Authorship», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* τ. 5 (2018), σ. 44-66.

για το κατά πόσον οι *100 ώρες του Μάη* επηρέασαν τους μελλοντικούς Έλληνες ντοκιμαντερίστες. Ωστόσο, αν δεν κληροδοτούν, σίγουρα προοικονομούν μια σειρά από πρακτικές στον εγχώριο κινηματογράφο κάνοντας φανερή τη συμβολή της δεκαετίας του 1960 στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, που έμελλε να αναγνωριστεί ως διακριτή τάση μέσα στη Δικτατορία και να κυριαρχήσει μεταπολιτευτικά.

Μέσα σε ένα περιβάλλον συνειδητής αποπολιτικοποίησης του ελληνικού κινηματογράφου, η ρήξη που πραγματοποίησαν οι *100 ώρες του Μάη* σε επίπεδο θεματικής εγκαινίασε το πολιτικά στρατευμένο ντοκιμαντέρ και, ευρύτερα, τον πολιτικό κινηματογράφο στην Ελλάδα. Ταυτόχρονα, οι *100 ώρες του Μάη* εισηγήθηκαν ένα εναλλακτικό μοντέλο παραγωγής, που περιλάμβανε, εκτός από την αυτοχρηματοδότηση, το ρίσκο της παράνομης κινηματογράφησης πολιτικών γεγονότων. Στα ίδια χνάρια, μέσα στη χούντα, τολμηροί κινηματογραφιστές, όπως ο Παντελής Βούλγαρης, ο Νίκος Καβουκίδης, ο Κώστας Ζυρίνης και άλλοι, κατέγραψαν με «πειρατικούς» τρόπους αντιδικτατορικά γεγονότα εν τη γενέσει τους, όπως η κηδεία του Γεωργίου Παπανδρέου (1888-1968), η κατάληψη της Νομικής, η εξέγερση του Πολυτεχνείου και η καταστολή της (1973), απεργίες κτλ., δημιουργώντας μια πλούσια δεξαμενή αρχειακού υλικού, από την οποία άντλησαν πολλά ντοκιμαντέρ της Μεταπολίτευσης. Κάποια από τα υλικά φυγαδεύτηκαν στο εξωτερικό, όπου αναπτύχθηκε αντιπολιτευτική κινηματογραφική δραστηριότητα (*Ce n'est pas que le début*, Βούλγαρης, 1968· *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών*, Κώστας Χρονόπουλος, 1971· *Εδώ Πολυτεχνείο*, Δημήτρης Μακρής, 1974), συμβάλλοντας στη διεθνή ενημέρωση και στον αντιδικτατορικό αγώνα. Τα περισσότερα, ωστόσο, ήρθαν στην επιφάνεια μετά την πτώση της χούντας, εμπλουτισμένα με καταγραφές από τους πρώτους μήνες της αποκατάστασης της δημοκρατίας, όπως στις *Μαρτυρίες* (1975) του Καβουκίδη. Έτσι, τα ντοκιμαντέρ συμπεριέλαβαν την επιστροφή των εξορίστων και την απελευθέρωση των πολιτικών κρατουμένων, τις προεκλογικές συγκεντρώσεις, τις μεγάλες συναυλίες (*Τα τραγούδια της* φωτιάς, Νίκος Κούνδουρος, 1975), τους πρώτους εορτασμούς του Πολυτεχνείου, προσωπικές μαρτυρίες και εργατικές κινητοποιήσεις, συχνά με αναστοχασμούς περί διάψευσης των προσδοκιών για ουσιαστικό εκδημοκρατισμό και πραγματική πολιτική αλλαγή.[8]

Παρόμοια με τις *100 ώρες του Μάη*, αλλά σε ένα ανανεωμένο πλαίσιο διεθνών κινηματογραφικών επιρροών και πολιτικής ριζοσπαστικοποίησης, η ίδια η κινηματογράφηση, τα ντοκιμαντέρ που προέκυψαν και η θέασή τους σε εναλλακτικούς χώρους, αποτέλεσαν πράξεις ριζοσπαστικού ακτιβισμού και πολιτι-

8. Για μια λεπτομερή επισκόπηση του πολιτικού ντοκιμαντέρ στα χρόνια της Δικτατορίας και της Μεταπολίτευσης, βλ. Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σ. 99-127.

κής παρέμβασης. Ορισμένα από τα ντοκιμαντέρ προήλθαν από συνεργατικές σκηνοθεσίες, όπως τα *Μέγαρα* (1974) του Γιώργου Τσεμπερόπουλου και του Σάκη Μανιάτη –σχετικά με τη βίαιη απαλλοτρίωση αγροτικής γης στα Μέγαρα από τη χούντα για τη δημιουργία διυλιστηρίων– ή από πολιτικοποιημένες συλλογικότητες. Έτσι, ο *Αγώνας* (1975), που καταγράφει τις αντιδικτατορικές φοιτητικές κινητοποιήσεις και τις εργατικές και αγροτικές απεργίες τον πρώτο χρόνο της Μεταπολίτευσης, ήταν έργο της «Ομάδας των έξι», ενώ ο *Νέος Παρθενώνας* (1975), που πραγματεύεται τους τόπους πολιτικής εξορίας, Μακρόνησο και Γυάρο, ήταν δημιουργία της «Ομάδας των τεσσάρων». Βεβαίως, η κουλτούρα συνεργατικών σχημάτων και το πνεύμα της συλλογικότητας στον χώρο του ντοκιμαντέρ, εκτός από το «Στοιχείο της ΕΔΑ» και τη συνεργασία Θέου-Λαμπρινού, αποτελούσαν ευρύτερο φαινόμενο στη δεκαετία του 1960, με χαρακτηριστικές περιπτώσεις την «Ομάδα των πέντε»[9] και τη συνδημιουργία του *Θηραϊκού Όρθρου* (1967) από τους Κώστα Σφήκα και Σταύρο Τορνέ.

Η στροφή στην Ιστορία και η αναψηλάφηση του παρελθόντος, που επιχείρησαν οι *100 ώρες του Μάη*, προκειμένου να αναδειχθούν αποσιωπημένες αλήθειες, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως μηχανισμοί κατανόησης του παρόντος, συγκροτούν ένα μοτίβο που καθιερώθηκε ως κεντρικό στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Αφορά ένα κυρίαρχο, τότε, στην Αριστερά ερμηνευτικό σχήμα, σύμφωνα με το οποίο το τραυματικό παρελθόν επιβίωνε στο παρόν και το καθόριζε ή και συγχωνευόταν μαζί του. Η αξεδιάλυτη σχέση παρελθόντος-παρόντος, η συνέχεια δηλαδή του δεξιού κράτους από την εποχή του Μεταξά έως τη Μεταπολίτευση και, συνακόλουθα, η συνέχεια της αντίστασης και των αγώνων του λαϊκού κινήματος, θα διατρέξει τις ιστορικές και πολιτικές αφηγήσεις των ντοκιμαντέρ της Μεταπολίτευσης (*Η ηλικία της θάλασσας*, Τάκης Παπαγιαννίδης, 1978· *Παράσταση για έναν ρόλο*, Διονύσης Γρηγοράτος, 1978), διαπερνώντας εξίσου και τις ταινίες μυθοπλασίας, όπως *Ο θίασος* (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Η εκτεταμένη χρήση και συρραφή αρχειακού υλικού (π.χ. επικαίρων), συχνά στατικού και επεξεργασμένου στην τρικέζα, αποτελεί μια επιπλέον διαδεδομένη πρακτική που θα οδηγήσει στη δημιουργία πολλών ντοκιμαντέρ τύπου compilation (*Η ηλικία της θάλασσας· Εμφύλιος λόγος,* Διαμαντής Λεβεντάκος, 1978). Ωστόσο, παρόμοια με τις *100 ώρες του Μάη*, το αυθεντικό ιστορικό τεκμήριο συνυπάρχει συνήθως με τη δραματοποίηση και τη μυθοπλασία. Τα πολιτικά ντοκιμαντέρ της εποχής επένδυσαν πολλαπλώς σε τεχνικές αναπαράστασης γεγονότων και μαρτυριών[10] (*Δοκιμή,* Jules Dassin, 1974· *Ηλικία της*

9. Ροβήρος Μανθούλης, Ηρακλής Παπαδάκης, Φώτης Μεσθεναίος, Ρούσσος Κούνδουρος και Γιάννης Μπακογιαννόπουλος.

10. Για τις επιτελέσεις του πολιτικού ντοκιμαντέρ, βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Η στρατη-

θάλασσας· Παράσταση για έναν ρόλο), ακόμα και στο συνοδευτικό αφηγηματικό σχόλιο, υιοθετώντας άλλοτε μπρεχτικές μεθόδους για τον σχολιασμό και τη διασύνδεση των αφηγούμενων γεγονότων και άλλοτε την άμεση ανάκληση του τραύματος για τη συναισθηματική αναβίωσή του. Η συναισθηματική συγκράτηση για την οποία διακρίνονται οι *100 ώρες του Μάη*, η οποία με τη μορφή της μπρεχτικής αποστασιοποίησης θα αναδειχθεί σε κρίσιμη παράμετρο εμβληματικών μυθοπλαστικών αφηγήσεων του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου της δεκαετίας του 1970 (*Ο θίασος· Χάππυ νταίη*, Βούλγαρης, 1976), στο πολιτικό ντοκιμαντέρ δεν θα μετατραπεί σε κανόνα. Απεναντίας, η μετάβαση από μια εποχή αποκλεισμών και επιβεβλημένης σιωπής σε αυτήν της συμπερίληψης και της ελευθερίας του λόγου που εισηγήθηκε η Μεταπολίτευση, συνοδεύτηκε από συλλογική μνημονική και συναισθηματική έκρηξη και μια πλημμυρίδα έργων που επιχείρησαν να διαχειριστούν, με συγκινησιακούς κυρίως όρους, το ιστορικοπολιτικό τραύμα της Αριστεράς: την ήττα στον Εμφύλιο, τη ματαίωση των οραμάτων και τις διώξεις.

Αν στη δεκαετία του 1960, οι *100 ώρες του Μάη* γνώρισαν τον πλήρη εξοβελισμό από τη δημόσια σφαίρα, το μετέπειτα πολιτικό ντοκιμαντέρ δεν είχε την ίδια αντιμετώπιση καθώς καταναλώθηκε μαζικά στην εποχή του. Αυτό δεν σημαίνει ότι κάποιοι κινηματογραφιστές στη Δικτατορία δεν πλήρωσαν το τίμημα του ακτιβισμού τους –ο Παντελής Βούλγαρης εξορίστηκε στη Γυάρο μετά το Πολυτεχνείο– ή ότι μεταπολιτευτικά δεν μπήκαν εμπόδια στην προβολή ορισμένων ντοκιμαντέρ: αστυνομική βία κατά τη διάρκεια των προβολών (*Κινηματογραφημένες σκηνές του '73*, Κώστας Ζυρίνης, Λάμπρος Παπαδημητράκης, 1974), απαγόρευση προβολής στο Αντι-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (*Παιδεία*, Γιάννης Τυπάλδος, 1977), απαγόρευση εξόδου από τη χώρα (*Παιδεία· Ο αγώνας των τυφλών*, Μαρία Χατζημιχάλη-Παπαλιού, 1977), μηνύσεις από την Εκκλησία (*Ο αγώνας των τυφλών*), απαγόρευση προβολής στις αίθουσες και κατόπιν έγκριση με επιβολή περικοπών (*Ελλάς, Ελλήνων, Χριστιανών· Οι πυροβολισμοί που πέσαν το πρωί δεν είναι οι τελευταίοι*, Ανδρέας Πάντζης, 1976· *Η δίκη της Χούντας,* Θεοδόσης Θεοδοσόπουλος, 1981), ματαίωση προβολής στην τηλεόραση (*Παράσταση για έναν ρόλο*) ήταν μερικές αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις.[11] Η επιβίωση αυτών

γική της επιτελεστικότητας στα πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη Δικτατορία: Η *Δοκιμή* του Jules Dassin και *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου», στο: Αλεξία Αλτουβά και Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία*, Β΄ τόμος, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 239-247.

11. Για τη λογοκρισία του πολιτικού κινηματογράφου στη Μεταπολίτευση, βλ. Πηνελόπη Πετσίνη, «Από τον "κατευνασμό των πολιτικών παθών" στη "δεξιά κουλτούρα": Μάχες της μνήμης και πολιτική λογοκρισία στη Μεταπολίτευση», στο: Πηνελόπη Πετσίνη, Μαρία Χάλκου, Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.), *Λογοκρισία και Δημοκρατία. Μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση*, *Αρχειοτάξιο*, τχ. 22 (2020), σ. 93-114.

των φαινομένων και μετά την πτώση της χούντας, με σαφείς περιορισμούς στην έκφραση του πολιτικού, αποκαλύπτει ότι η Μεταπολίτευση δεν ήταν μια αυτόματη μετάβαση από μια συνθήκη σε μια άλλη εντελώς διαφορετική (άλλωστε, η απόσυρση του νομοθετικού πλαισίου για τη λογοκρισία του κινηματογράφου επήλθε μόλις το 1986). Οι παραπάνω λογοκριτικές παρεμβάσεις υπογραμμίζουν, επίσης, τον φόβο για τον αντίκτυπο και την επιδραστικότητα του κινηματογραφικού μέσου, και ειδικά του ντοκιμαντέρ, τα αντανακλαστικά του οποίου ενεργοποιούνται σε συνθήκες συγκρουσιακές και σε εποχές πίεσης, όπως ανέδειξε και η πρόσφατη οικονομική κρίση στην Ελλάδα.

18 Απριλίου 1966

Το χώμα βάφτηκε κόκκινο, υποψήφιο για Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας

Ελληνικός κινηματογράφος και η έννοια του είδους

Αθηνά Καρτάλου-Αντούκου
Δρ. Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

ΣΤΙΣ 18 Απριλίου 1966, *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο* βρίσκεται στη λίστα των υποψηφίων για Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας, δημιουργώντας ένα ακόμα «εξαιρετικό γεγονός» για την ελληνική κινηματογραφία της δεκαετίας του '60. Η υποψηφιότητα αυτή είναι μέρος μιας μακράς σειράς άλλων. Δύο χρόνια πριν, το 1964, μια άλλη ταινία του ίδιου σκηνοθέτη, *Τα κόκκινα φανάρια*, είναι και αυτή υποψήφια για το ίδιο Όσκαρ, ενώ συμμετέχει και στο Διαγωνιστικό Τμήμα στις Κάννες.[1] Το 1962, άλλη μια ελληνική υποψηφιότητα, η *Ηλέκτρα* του Ελληνοκύπριου σκηνοθέτη Μιχάλη Κακογιάννη, διεκδικεί το ίδιο βραβείο της Αμερικανικής Ακαδημίας, ενώ το 1965, η ταινία του, *Zorba the Greek*, έχει έξι υποψηφιότητες για Όσκαρ και κερδίζει τρία από αυτά.[2]

Πρόκειται για μια «συναστρία» επιτυχιών που προσγράφονται στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου: οι ταινίες που την απαρτίζουν αποτελούν σταθερή αναφορά σε περιπτώσεις που ο δημοσιογραφικός ή/και ο διαδικτυακός λόγος θέλει να παραπέμψει σε ένα επιτυχημένο, λαμπρό παρελθόν του ελληνικού κινηματογράφου.[3] Αυτή η συλλήβδην καταλογική αντιμετώπιση αφήνει πάντα περιθώριο για νέες, περισσότερο αναλυτικές και συστηματικές προσεγγίσεις.[4] Για πρώτη φορά πρότεινα μια ανάγνωση της ταινίας αυτής πριν από

1. https://www.festival-cannes.com/en/73-editions/retrospective/1964/selection/competition-1
2. https://www.oscars.org/oscars/ceremonies
3. https://www.in.gr/2020/02/03/life/oles-oi-ellinikes-ypopsifiotites-kai-nikes-stin-istoria-ton-oskar/, https://www.thedailyowl.gr/all-time-greek-nominations/
4. Βλ., για παράδειγμα, την ανάλυση για τον χορό της ταινίας *Zorba the Greek*: Mimina Pateraki και C. Mountakis, «Zorba's Cinematic Dance: Global Fame, Local Claim Beyond Studios and Screens», *Science of Dance* τ. 6 (2013), https://www.academia.edu/10995162/Zorba_s_Cinematic_Dance_Global_Fame_Local_Claim_Beyond_Studios_and_Screens [15/7/2021].

δεκαπέντε χρόνια, το 2006[5], μέσα από το πρίσμα μιας γενικότερης πρότασης για τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο.[6]

Η πρόταση αυτή στοχεύει να δώσει ένα γενικό ερμηνευτικό σχήμα για τα είδη και τον τρόπο με τον οποίο αυτά αναπτύσσονται μέσα σε έναν κινηματογράφο είδους, όπως υπήρξε ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος. Η τάση που διαπίστωσα ήταν ότι ο ειδολογικός καμβάς καθορίζεται από δίπολα με βάση την έκφραση (κωμική/μελοδραματική), τον ήρωα (κωμικός/[μελο]δραματικός), τον χρόνο (παρόν/παρελθόν) και τον χώρο (άστυ/ύπαιθρος) σε δύο βασικές κατευθύνσεις: μελοδραματική έκφραση και [μελο]δραματικός ήρωας, παρελθόν και ύπαιθρος (π.χ. ταινίες φουστανέλας) από τη μία, κωμική έκφραση και κωμικός ήρωας, παρόν και άστυ (π.χ. ρομαντικές κομεντί) από την άλλη. Στη μετεξέλιξή του, το σχήμα αυτό οδηγήθηκε σε μια μετατόπιση των αφηγήσεων από το παρελθόν και την ύπαιθρο στο παρόν και το άστυ, επιβάλλοντας τελικά την αστικοποίηση των αφηγήσεων και των ηρώων της μελοδραματικής έκφρασης και προτείνοντας νέους ήρωες, περισσότερο δραματικούς και λιγότερο μελοδραματικούς. *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο* αποτελεί κομβικό σημείο στην εξέλιξη αυτή, με τους ήρωες του να προτάσσουν νέα αιτήματα, περισσότερο δραματικού χαρακτήρα, και με νέα ειδολογικά στοιχεία να εισάγονται.

Αυτό που θα προσέθετα τώρα είναι μια διεύρυνση της οπτικής απέναντι στο ίδιο το είδος μέσα στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου, γύρω από την έννοια της «εθνικής» ταινίας, με αφορμή μια φράση του σκηνοθέτη της ταινίας, του Βασίλη Γεωργιάδη. Αντιγράφω από την απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης που ο σκηνοθέτης έδωσε στον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο στην ΕΙΡ το 1965, πριν ακόμα *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο* προβληθεί σε δημοσιογράφους ή κοινό τον Ιανουάριο του 1966: «Κολακεύομαι να πιστεύω ότι οι προσπάθειές μου, γι' αυτό το ''κάτι καινούριο'' που λέτε, καρποφόρησαν και ότι οι συνεργάτες μου κι εγώ αυτή τη φορά δώσαμε την πρώτη μας εθνική ταινία».[7]

---

5. Αθηνά Καρτάλου, «Αναπαραστάσεις μιας κοινωνικής σύγκρουσης στο μεταίχμιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής: *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο* (1965)», στο: Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Ο πόλεμος στον κινηματογράφο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 139-156.

6. Αθηνά Καρτάλου, *Το ανεκπλήρωτο είδος: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φιλμ*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2005, https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/15592 [15/7/2021] και, για μια σύνοψη, Afroditi Nikolaidou, Anna Poupou, Maria Chalkou, «Editorial Note», στο: Afroditi Nikolaidou, Anna Poupou, Maria Chalkou (επιμ.), *Old Games, New Rules: Rethinking Genre in Greek Cinema from the 1970s to the Present*, *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* 4 (2017), https://filmiconjournal.com/journal/issue/4/2017 [15/7/2021], σ. 4.

7. «Για την ''πρώτη εθνική ταινία'' – Μια συζήτηση του Βασίλη Γεωργιάδη με τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο», στο: Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Βασίλης Γεωργιάδης*, 40ό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης–Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αιγόκερως, Αθήνα 1999, σ. 28-29.

Ο ίδιος ο Γεωργιάδης, κατ' αρχάς, βασίζει τη χρήση του όρου «εθνική ταινία» στη θεματολογία της ταινίας του, η οποία αφορά ένα θέμα «γενικότερο», προερχόμενο από τις πηγές της ιστορίας, τοποθετημένο σε συγκεκριμένο τόπο (Θεσσαλία) και χρόνο (1907): την εξέγερση των αγροτών για δίκαιη κατανομή της γης.[8] Σαφώς, το ευρύτερο πολιτικό κλίμα στην Ελλάδα μετά το 1963 –και μέχρι το 1967– ευνοούσε μια τέτοια επιλογή[9], λόγω του χαρακτήρα της ταινίας, που ήταν προοδευτικός, όχι όμως σε τέτοιον βαθμό ώστε να προκαλέσει τριγμούς σε έναν κινηματογράφο της συναίνεσης.[10]

Στο *Χώμα βάφτηκε κόκκινο*, η θεματολογία αυτή υπηρετείται οπτικά (και) μέσω της αναπαράστασης του χώρου, καθώς η ταινία γυρίζεται εξ ολοκλήρου στον θεσσαλικό κάμπο, ο οποίος αποτελεί και τον αφηγηματικό της τόπο –μια επιλογή που επαναφέρει τον σκηνοθέτη σε παλαιότερες ειδολογικές επιλογές[11], που σχετίζονται με τις ταινίες «φουστανέλας».[12] Αυτό, ωστόσο, δεν αιτιολογεί την επιλογή του θεσσαλικού κάμπου ως χώρου για τα γυρίσματα. Δεν πρέπει να αγνοεί κανείς το γεγονός ότι γυρίσματα εκτός Αθηνών για τόσο μεγάλο διάστημα ήταν πηγή μεγάλου κόστους για οργανωμένες εταιρείες, όπως η Φίνος Φιλμ.[13] Η επιλογή του θεσσαλικού κάμπου φαίνεται να επιτελεί τελικά άλλον ρόλο πέρα από αυτόν του είδους ή του «νατουραλισμού» ή της «νεορεαλιστικής» επιρροής, ο οποίος σχετίζεται με την έννοια της «εθνικής ταινίας».[14]

Μια πρώτη εξήγηση που νοηματοδοτεί μια τέτοια επιλογή μπορεί να συσχετιστεί με το *Zorba the Greek*, καθώς και αυτή η ταινία είχε εξ ολοκλήρου γυριστεί στην Κρήτη, έναν χρόνο ακριβώς πριν.[15] Όταν *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο*

---

8. «Για την "πρώτη εθνική ταινία"…», *ό.π.*, σ. 28.

9. Για την κωμωδία, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο θησαυρός του μακαρίτη: η κωμωδία, 1950-1970», *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών - Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 70, και για τα (μελο)δράματα, βλ. Μαρίνος Κουσουμίδης, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1981, σ. 119 και 123.

10. Υπήρχε μάλιστα προτροπή από την Προεδρία, στην οποία υποβάλλονταν τα σενάρια για έγκριση, για τη δημιουργία τέτοιου τύπου ταινιών. Γιώργος Λαζαρίδης, *Φλας μπακ. Μια ζωή σινεμά*, Νέα Σύνορα–Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1999, σ. 480-481.

11. «Για την "πρώτη εθνική ταινία"…», *ό.π.*, σ. 28.

12. Stelios Kymionis, «The Genre of Mountain Film: The Ideological Parameters of its Subgenres», *Greek Film*, ειδικό τεύχος του *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 16, τχ. 1 (2000), σ. 53-66.

13. Οι εταιρείες με ιδιόκτητα στούντιο επιδιώκουν την οικονομία κλίμακας που φέρνει η ιδιοκτησία χώρων γυρισμάτων.

14. Για τη διάρκεια αυτού του ρόλου του θεσσαλικού κάμπου, «οι *Άγριες Μέλισσες* θα μπορούσαν να διαβαστούν ως το φεμινιστικό *Το Χώμα Βάφτηκε Κόκκινο*». Νικήτας Φεσσάς, «Φεμινισμός και *Άγριες Μέλισσες*», *Το ποντίκι*, 17 Οκτωβρίου 2019.

15. Erato Basea, «Zorba the Greek, Sixties exotica and a new cinema in Hollywood and Greece», *Studies in European Cinema* τ. 12, τχ. 1 (2015), DOI: 10.1080/17411548.2015.1015830, σ. 13.

είναι σε στάδιο προετοιμασίας και λήψης αποφάσεων για τα γυρίσματα, το *Zorba the Greek* έχει ήδη προταθεί για Όσκαρ. Με τον τρόπο αυτό, η τελευταία ασκεί ένα είδος πίεσης «κανόνα» και θέτει τον πήχη ψηλά για την επόμενη ταινία που θέλει να φτάσει εκεί. Και ένα από τα προαπαιτούμενα φαίνεται να είναι η επιλογή τόπου γυρισμάτων όπου, κατά το πρότυπο του *Zorba the Greek*, ο ιστορικός (γεγονότα του 1907), ο αφηγηματικός (ταινία) και ο πραγματικός (γυρίσματα ταινίας) χώρος οφείλουν να ταυτίζονται με οποιοδήποτε κόστος.

Το *Zorba the Greek* φαίνεται, ωστόσο, να λειτουργεί αντιστικτικά προς το *Χώμα βάφτηκε κόκκινο* και σε σχέση με το δίπολο κινηματογράφος ποιότητας/κινηματογράφος των ειδών. Η πρώτη ταινία ταυτίζεται με τον σκηνοθέτη της Μιχάλη Κακογιάννη, ο οποίος είχε ήδη αναγνωριστεί καλλιτεχνικά από την προηγούμενη δεκαετία σε ευρωπαϊκά φεστιβάλ.[16] Ο Γεωργιάδης είχε μεν φτάσει στα Όσκαρ και στις Κάννες, αλλά εγχώρια ήταν περισσότερο αναγνωρισμένος ως σκηνοθέτης του εμπορικού κινηματογράφου και των ειδών. Για να αντιστραφεί αυτή η εντύπωση και να καθιερωθεί ο «Γεωργιάδης» ως σκηνοθέτης με δημιουργική ισχύ, έπρεπε να ενισχυθεί ως προς την παραγωγή. Αυτή η δυναμική εξυπηρετείται τόσο μέσα από την επιλογή του χώρου γυρισμάτων όσο και μέσα από τη διάρκεια των γυρισμάτων – αμφότερες κοστοβόρες επιλογές, που προτάσσουν το «καλλιτεχνικό όραμα» του σκηνοθέτη και την «ποιότητα» της ταινίας έναντι του υπολογισμού κόστους από την παραγωγή.

Το *Zorba the Greek* εμφανίζεται κατ' επανάληψη στην παρούσα ανάλυση ως αντίπαλον δέος για *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο*, ορίζοντας –καθώς προϋπήρξε– τις υπό συζήτηση κατηγορίες που συγκροτούν την έννοια της «εθνικής ταινίας». Παρά ταύτα, ο Γεωργιάδης δεν την υπολογίζει ούτε ως πρώτη ούτε καν ως εθνική ταινία, και φαίνεται πως νομιμοποιείται να το κάνει αυτό γιατί η ταινία δεν είναι ελληνική –τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την παραγωγή και χρηματοδότησή της. Η συμμετοχή της στις υποψηφιότητες για τις βασικές κατηγορίες Όσκαρ, και όχι για το Όσκαρ Ξενόγλωσσης Ταινίας, βάσει του κανονισμού της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, έγινε με κριτήριο την αμερικανική χρηματοδότηση, παρά την εθνικότητα του σκηνοθέτη ή/και τη θεματική της ταινίας, καθιστώντας την τόσο αμερικανική όσο ήταν αρκετό για να υπαχθεί σε αυτή την κατηγορία. Αλλά ο κυριότερος λόγος είναι ότι η ταινία είχε ήδη εγείρει, την περίοδο που προβλήθηκε στη χώρα μας, τον χειμώνα του 1964, πολλές συζητήσεις και αμφισβητήσεις γύρω από την ελληνικότητά της.[17]

---

16. Ενδεικτικά, βλ. Μπάμπης Κολώνιας, «Η *Ηλέκτρα* στις Κάννες», στο: Μπάμπης Κολώνιας (επιμ.), *Μιχάλης Κακογιάννης*, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 158-172.

17. Για μια καταγραφή και ανάλυση της σχετικής συζήτησης, βλ. Erato Basea, «Zorba the Greek», *ό.π.*

Και αυτό φαίνεται να ίσχυε εκείνη την περίοδο: η αμφισβήτηση των κριτικών της στέρησε προσωρινά την ιδιότητα της «εθνικής» ταινίας, επιτρέποντας στον Γεωργιάδη να προτάξει τη δική του ταινία ως πρώτη «εθνική». Εκ των υστέρων, όμως, αυτό δεν στέκει. Η συμμετοχή του *Zorba the Greek* του Μιχάλη Κακογιάννη στις υποψηφιότητες του πιο υψηλού κινηματογραφικού διαγωνιστικού θεσμού παγκοσμίως και η συμβολή του στην ενίσχυση της τουριστικής εικόνας της Ελλάδας τότε –παρά τις όποιες αντιρρήσεις κριτικών και λοιπών– αλλά και η ενσωμάτωσή του στη μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου διαχρονικά καθιστούν την ταινία εθνική, χωρίς να χρειάζεται καν να είναι ελληνική.

Αντίστοιχα, *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο* δεν είναι ως προς όλα μια «καθαρά» ελληνική ταινία. Η ταινία είχε χαιρετιστεί ως το πρώτο ελληνικό γουέστερν[18], κάτι που θα μπορούσε να έρχεται σε αντίφαση με την έννοια της «εθνικής» ταινίας, αφού επρόκειτο για ξένο είδος, το οποίο δεν ανακάλυψαν εκ των υστέρων οι κριτικοί, αλλά το οποίο εγγραφόταν στην ταινία ήδη από τη δημιουργία της, αν κρίνει κάποιος από τη βασική αφίσα προώθησης, που παραπέμπει σε γουέστερν εικονογραφία, με έναν άνδρα σε κλασική σκηνή αναμέτρησης σε μονομαχία, με καραμπίνα στα χέρια, και στο βάθος τον νεκρό της μονομαχίας, τον συμπαραστάτη του και το άλογό του. Ωστόσο, αυτό δεν μετρά καθοριστικά, ούτε καθιστά την ταινία λιγότερο «εθνική», εφόσον το νεοεισαγόμενο είδος επιτελεί έναν «εθνικό σκοπό» και αποτελεί εργαλείο για την προσέγγιση ενός κρίσιμου παράγοντα, ασυνήθιστου για τον ελληνικό κινηματογράφο, από αυτούς που επιλέγουν ταινίες για βραβεύσεις.

Συνοψίζοντας, «εθνική» είναι κατά βάση μια ταινία με θέμα από την ιστορία του τόπου, γυρισμένη σε φυσικούς χώρους που ταυτίζονται με τους πραγματικούς της ιστορίας την οποία αφηγείται, από έναν αναγνωρισμένο για την καλλιτεχνική του αξία σκηνοθέτη, καταγόμενο από τον ίδιο τόπο. Αποφασιστικό ρόλο για την απόδοση του όρου σε μια ταινία διαδραματίζει το πώς ο κριτικός λόγος εκλαμβάνει την «ελληνικότητά» της, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο μιλά για/εκπροσωπεί το έθνος/τη χώρα – χαρακτηριστικό το οποίο μπορεί να αντισταθμιστεί από τις αποφάνσεις άλλων ενδιάθετων λόγων, όπως αυτών της ιστορίας ή της θεωρητικής ανάλυσης. Τέλος, το είδος, η γλώσσα, η πηγή της χρηματοδότησης δεν επηρεάζουν το κατά πόσο η ταινία είναι «εθνική», στον βαθμό που αυτή στοχεύει να συμμετέχει σε υψηλού κύρους διεθνείς διαγωνιστικούς θεσμούς και τελικά το επιτυγχάνει.

---

18. Για τις κριτικές των Αντώνη Μοσχοβάκη, Βασίλη Ραφαηλίδη και Αγλαΐας Μητροπούλου, βλ. Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998, σ. 309· για αυτές των Μ. & Α. Μητροπούλου και Κώστα Σταματίου, βλ. Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Βασίλης Γεωργιάδης, ό.π.*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999, σ. 80-81.

Τα παραπάνω συγκροτούν μια περιγραφή τυπολογίας για την κατηγοριοποίηση των ταινιών, που σχεδόν επιβάλλει να δούμε την ομάδα «εθνικές ταινίες» ως είδος. Όντως, βρίσκουμε εδώ το βασικό δίπολο υπαίθρου/παρελθόντος, που συμπαρασύρει μαζί του τη (μελο)δραματική έκφραση και τον αντίστοιχο ήρωα από την τυπολογία ανάγνωσης των ειδών που συζητήθηκαν παραπάνω. Χρειάζονται, βεβαίως, πρόσθετες παράμετροι για να προσδιορίσουν τον «εθνικό» χαρακτήρα των ταινιών και να τις διαφοροποιήσουν από άλλες, π.χ. από ταινίες μέσα στα ίδια δίπολα, αλλά με λογοτεχνικά πρότυπα από άλλες χώρες όπως *Ο εχθρός του λαού* (1972).[19]

Η παραπάνω περιγραφή μπορεί να αναχθεί σε παραγωγική τυπολογία και να εμπλουτίσει το αρχικό σχήμα με την ένταξη κατηγοριών από το νέο παράδειγμα ανάλυσης για το Greek New/Weird Wave – ανάλυσης, που αποτελεί μια έγκαιρη, πολλαπλή και εν πολλοίς αλληλοσυμπληρούμενη αντίδραση της ελληνικής, κατά κύριο λόγο, ακαδημαϊκής κοινότητας με αντικείμενο τον ελληνικό κινηματογράφο, που καταγράφει, διερευνά και επιχειρεί να αποκρυπτογραφήσει το τι, το πώς και το γιατί των ελληνικών ταινιών της πρόσφατης παραγωγής.[20] Διαισθητικά νομίζω ότι αναφέρεται σε μια παρόμοια ομάδα ταινιών, αν προτάξουμε ως βασικό κριτήριο τη σχέση με θεσμούς του εξωτερικού.

Έτσι, η ανάλυση της προωθητικής διάστασης από τις Σηφάκη, Στάμου και Παπαδοπούλου[21] «νομιμοποιεί» την εισαγωγή ενός διπόλου εξωστρέφεια/εσωστρέφεια για τις προθέσεις δημιουργών και παραγωγών να εξαγάγουν τις ταινίες. Η στροφή στο είδος, όπως την περιγράφουν η Νικολαΐδου, η Πούπου[22], καθώς

19. Βλ. την ανάλυση για τον *Εχθρό του λαού* (1972) στο: Αθηνά Καρτάλου, *Το ανεκπλήρωτο είδος: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φιλμ*, Κεφ. 8, *ό.π.*, σ. 358-374.

20. Ενδεικτικά: Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021· Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου, Μαρία Παπαδοπούλου, *Η ανάδυση ενός νέου κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα 2020, https://www.openbook.gr/i-anadysi-enos-neoy-kymatos-ston-sygchrono-elliniko-kinimatografo/ [15/7/2020]· Αφροδίτη Νικολαΐδου και Άννα Πούπου, «Κάποιες post-weird σκέψεις για το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου», *Α-Κατάλογος, 58ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 88-105· Lydia Papadimitriou, Yannis Tzioumakis, Vangelis Calotychos (επιμ.), «Contemporary Greek Film Cultures: Weird Wave and Beyond», ειδικό τεύχος του *Journal of Greek Media and Culture* τ. 2, τχ. 2 (2016)· Maria Chalkou, «A new cinema of 'emancipation': Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s», *Interactions: Studies in Communication & Culture* τ. 3, τχ. 2 (2012), DOI: https://doi.org/10.1386/iscc.3.2.243_1, σ. 243-261.

21. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου, Μαρία Παπαδοπούλου, *Η ανάδυση ενός νέου κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, *ό.π.*, σ. 201-262.

22. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Άννα Πούπου, «Κάποιες post-weird σκέψεις για το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου», *ό.π.*, σ. 99.

και η Χάλκου[23], με έμφαση στον τρόπο με τον οποίο ένα μέρος των σύγχρονων δημιουργών επαναδιαχειρίζεται τα είδη μέσα στην κατηγορία «ταινία τέχνης», ανοίγει τον δρόμο για να μιλήσουμε για είδη μέσα στα είδη και να αποδεχθούμε το γουέστερν ως συστατικό της «εθνικής ταινίας», επαναφέροντας όμως ερωτήματα του τύπου «υπάρχουν είδη ''μεγαλύτερα'' που εμπεριέχουν άλλα ''μικρότερα'';» Και η «κοινωνιο-πολιτισμική τροπικότητα του βιοπολιτικού ρεαλισμού» που εισάγει ο Παπανικολάου[24] διευρύνει το πεδίο μεθοδολογικών αναφορών σε εξω-κινηματογραφικές κατηγορίες ανάλυσης, στρέφοντάς μας στη γλωσσολογική προσέγγιση στο είδος, με την εισαγωγή της έννοιας της «κειμενικής ισχύος» από τους Τσιπλάκου και Φλώρο[25], που επιτρέπει να ερμηνεύσουμε τα διαφορετικά επίπεδα –«μεγαλύτερα»/«γενικότερα» προς «μικρότερα»/«πιο στοχευμένα»– στην κατηγοριοποίηση των ειδών.

Με τις καινούριες αυτές κατηγορίες συνεχίζονται παλαιότερες αλλά και πιο πρόσφατες[26] απόπειρες σε μια νέα, συνεκτική διαδρομή για τις ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις του ελληνικού κινηματογράφου, με ερμηνευτική ισχύ σε παραπάνω από μία φάσεις του. Η διαδρομή αυτή οδηγεί σε μια αναθεώρηση, όχι μόνο των πλαισίων ανάγνωσης της εγχώριας κινηματογραφίας, αλλά και των αξιολογικού χαρακτήρα ιδεολογημάτων γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο του τότε και του τώρα. Και αν κάτι ταιριάζει περισσότερο από τη συζήτηση για «εθνικές» ταινίες σε μια επετειακή περίσταση, αυτό δεν είναι άλλο από την προοπτική μιας απελευθερωτικής ματιάς, που ενοποιεί και γιορτάζει το ελληνικό σινεμά στο σύνολό του!

23. Afroditi Nikolaidou κ.ά., «Editorial Note», σ. 1.

24. Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave*, *ό.π.*, σ. 16.

25. Stavroula Tsiplakou & Georgios Floros, «Never mind the text types, here's textual force: Towards a pragmatic reconceptualization of text type», *Journal of Pragmatics*, τχ. 45 (2013), σ. 119-130.

26. Afroditi Nikolaidou, Anna Poupou, Maria Chalkou (επιμ.), *Old Games, New Rules: Rethinking Genre in Greek Cinema from the 1970s to the Present*, *ό.π.*

30 Νοεμβρίου 1968

Εκδίδεται το βιβλίο *Découverte du cinéma grec* της Αγλαΐας Μητροπούλου

Ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου στην Ελλάδα

Αφροδίτη Νικολαΐδου
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Το 1968, η Αγλαΐα Μητροπούλου[1] εκδίδει στα γαλλικά την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου υπό τον τίτλο *Decouverte du cinéma grec: histoire, chronologie, biographies, films, documents, images*. Είναι μια ιστορία που βασίζεται σε πηγές και μαρτυρίες από πρώτο χέρι αλλά και στην προσωπική σύνθεση και αισθητική αποτίμηση της γράφουσας. Η ιστορία κινηματογράφου που προτείνει φαίνεται σήμερα πιο ανοιχτή και ρέουσα, πιο συνδεδεμένη με τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο και τις θεωρητικές αναζητήσεις της εποχής μας απ' ό,τι φαινόταν εικοσιπέντε χρόνια πριν, όταν όσοι και όσες έκαναν ιστορία του κινηματογράφου μελετούσαν τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο· ιστοριογραφούσαν, δηλαδή, όπως ήταν φυσικό, υπό το πρίσμα της δεκαετίας του 1990, η οποία χαρακτηρίστηκε από την επιστροφή του κοινού στην αίθουσα, την αθρόα προβολή των παλαιότερων ελληνικών ταινιών στην ιδιωτική τηλεόραση και την άνθιση εμπορικών ειδών, όπως η κωμωδία.

Ξαναβλέποντας την ιστορία της Μητροπούλου σήμερα, συνειδητοποιεί κανείς πόσο η γαλλική όσο και η ελληνική έκδοση του 1980 είναι ένα παλίμψηστο, ένα υπερκείμενο που επικοινωνεί με τον Ηράκλειτο, τον Ευριπίδη, τον Ευγένιο Σπαθάρη· συνομιλεί με τη φιλοσοφία, τις τέχνες, τα εικαστικά (η έκδοση του 1980 μάλιστα πλαισιώνεται από το εξώφυλλο του Νίκου Κούνδουρου, που αποτελεί ένα μικρό αντικείμενο τέχνης από μόνο του)· εγείρει ζητήματα τεχνικής του κινηματογράφου (φωτογραφία, ενδυματολογία)· συνδέει την ιστορία του

1. Η Αγλαΐα Μητροπούλου ήταν κριτικός θεάτρου και κινηματογράφου, μεταφράστρια και ιστορικός κινηματογράφου. Με μια ομάδα φωτισμένων ανθρώπων του κινηματογράφου (ΕΚΚΑ), ίδρυσε την πρώτη Κινηματογραφική Λέσχη στην Ελλάδα (1950), που εξελίχθηκε στο Ίδρυμα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος.

κινηματογράφου με τις κοινωνικές επιστήμες (αφιερώνοντας ξεχωριστό κεφάλαιο στις γυναίκες κινηματογραφίστριες), τις λέσχες, τα φεστιβάλ. Σίγουρα, η οπτική της Μητροπούλου είναι σύμφωνη με το πνεύμα των καιρών, όπως έχει πολλές φορές διατυπωθεί από όλες μας: τόσο ως προς τη θεωρία του δημιουργού (αναδεικνύει πράγματι σπουδαίους σκηνοθέτες, εξαιρέσεις δηλαδή, διαμορφώνοντας τον κανόνα του ελληνικού κινηματογράφου) όσο και ως προς την αναζήτηση μιας εθνικής ταυτότητας (π.χ. συνδέει τον Καραγκιόζη με την κινηματογραφική προβολή δίνοντας μια «εθνική» διάσταση, όχι μόνο στην κινηματογραφική παραγωγή, αλλά και στην ίδια την ιστορία του μέσου). Ωστόσο, η «εθνική» οπτική που διέπει αυτό το υπερκείμενο, αναγκαία για την ανάδειξη μιας κινηματογραφίας ανύπαρκτης στην ιστοριογραφία ως τότε, περιβάλλεται από περικειμενικές ενδείξεις, αλλά και από την ίδια την προσωπικότητα της Μητροπούλου, που αλλάζουν την οπτική μας γωνία. Ο πρόλογος του Henri Langlois, που μεταφράζεται και στην ελληνική εκδοχή του βιβλίου το 1980, μιλά για τη γυναίκα με τα «κοκκινωπά μαλλιά και τα χρυσά φυλαχτά της», που κατά τη δεκαετία του '60 «έκανε την Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών την εστία όπου ο Κούνδουρος, ο Κανελλόπουλος, ο Γρηγορίου πήγαιναν να ανασάνουν κινηματογράφο».[2] Η προσαρμογή του κειμένου στα γαλλικά έχει γίνει από τον Guy Braucourt (κριτικό και ηθοποιό), ενώ μεταξύ άλλων η Μητροπούλου ευχαριστεί τις πηγές της και τους υποστηρικτές της στο εγχείρημα (καλλιτέχνες, διανοούμενους κτλ.), μεταξύ των οποίων και τον θεωρητικό τέχνης και ζωγράφο Julio Caimi. Η έκδοση είναι από τη σειρά Cinema Club των εκδόσεων Seghers, και στο μέσα οπισθόφυλλο αναφέρονται και άλλες εκδόσεις, όπως μια για το ιταλικό σινεμά (του Pierre Leprohon) και μονογραφίες για τους Georges Franju και Cecil B. DeMille. Η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου σε αυτό το βιβλίο δεν ξεπροβάλλει μόνη, ως ένα εθνικό πρότζεκτ, αλλά ταυτόχρονα ως μια προσωπική, συγγραφική, επιμελητική (curational), εθνική αλλά και διεθνική διαδικασία που έχει συνομιλητές. Τόσο η διάρθρωση του βιβλίου όσο και οι περικειμενικές ενδείξεις δείχνουν την ιστοριογράφο ως διανοούμενη, ένα κοσμοπολίτικο υποκείμενο που αποτελεί μέρος δικτύων και λεσχών, που παράγει ιστορία στην πράξη, με μια ρέουσα, ταυτόχρονα κεντρομόλο και φυγόκεντρη προς το έθνος, λογική.

Η ιστορία της Μητροπούλου δεν εισάγει μόνο την ελληνική περίπτωση στην ιστοριογραφία της εποχής που ενισχύει τους νέους εθνικούς κινηματογράφους, αλλά ανοίγει το πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών στην Ελλάδα, όπως ακριβώς κάνει λίγο αργότερα και το βιβλίο του Σωτήρη Δημητρίου *Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής*, που εκδίδεται το 1973 (εκδ.

2. Ανρί Λανγκλουά, «Πρόλογος», στο: Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, χ.ε., Αθήνα 1980, σ. 7.

Άλμα).[3] Το βιβλίο του Δημητρίου είναι ίσως το πρώτο ολοκληρωμένο έργο στα ελληνικά, που θέτει το ζήτημα της θεωρίας μέσα από εκτεταμένες βιβλιογραφικές αναφορές που δείχνουν βαθιά γνώση της σημειολογίας, του δομισμού, της αποδόμησης και, φυσικά, της ανθρωπολογίας (μιας και είναι κατεξοχήν το πεδίο πάνω στο οποίο δούλεψε πρωτοπόρα για χρόνια ο Σωτήρης Δημητρίου), ενώ ταυτόχρονα αποτελεί μια πρωτογενή πρόταση θεωρίας κινηματογράφου στην Ελλάδα. Η πρόταση του Δημητρίου ξεπερνά την κύρια ως τότε θεωρητική διερεύνηση της καλλιτεχνικής και αισθητικής διάστασης του μέσου και εκφράζει εμμέσως την αναγκαιότητα μιας κριτικής διεπιστημονικότητας που ακυρώνει τα στεγανά και τις περιχαρακώσεις της «Μεγάλης Θεωρίας», της θεωρίας, δηλαδή, που θέλει να ανήκει αποκλειστικά στον κινηματογράφο. Ο Δημητρίου εδραιώνει, έτσι, το πεδίο της κινηματογραφικής θεωρίας στην Ελλάδα, αρνούμενος να το δει ως πεδίο ξέχωρο. Οι κινηματογραφικές σπουδές που προτείνει, χωρίς να τις ονομάζει, είναι ένα ανοιχτό πεδίο που συνδιαλέγεται με τις πολιτισμικές σπουδές, την ανθρωπολογία, τις θεωρίες πρόσληψης, την ψυχολογία και τις παραστατικές σπουδές (performance studies), επισημαίνοντας ότι το ζήτημα δεν είναι τι είναι ο κινηματογράφος (ερώτημα του Μπαζέν) αλλά τι (θα μπορούσε) να κάνει ο κινηματογράφος. Η μετατόπιση από το τι είναι ο κινηματογράφος στη θεώρησή του ως ολικού κοινωνικού φαινομένου, όπως θα έλεγε ο ανθρωπολόγος Marcel Mauss[4], στρέφει το ενδιαφέρον στις λειτουργίες του κινηματογράφου και στη μετασχηματιστική του δύναμη. Ο Δημητρίου κάνει κριτική στην τέχνη ως απόλυτη οντότητα και, άρα, τολμηρά και κόντρα στην εποχή (ακόμα και τη σημερινή) αξιώνει ότι ο κινηματογράφος τελειώνει εκεί που αρχίζει και γίνεται «καθαρή τέχνη». Η θέση του, αν και λίγο συζητημένη στην Ελλάδα, μπορεί να ειδωθεί σαν μεθοδολογική πρόταση για μια κριτική και διεπιστημονική ιστοριογραφία[5], η οποία εντέλει συνορεύει με τις

3. Ο Σωτήρης Δημητρίου, απόφοιτος ΕΜΠ, δούλεψε ως μηχανικός για χρόνια στην Αφρική. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα ασχολήθηκε συστηματικά και έγραψε βιβλία για την ανθρωπολογία, τον κινηματογράφο, τη μεθοδολογία.

4. Ο Σωτήρης Δημητρίου το λέει ρητά στο τελευταίο του βιβλίο για τον κινηματογράφο: Σωτήρης Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές προσεγγίσεις*, Σαββάλας, Αθήνα 2011, σ. 9.

5. Το έργο του Σωτήρη Δημητρίου προτείνει σήμερα μια σειρά από μεθοδολογικούς άξονες οι οποίοι προσφέρονται για μελλοντικές μελέτες. Οι άξονες αυτοί αφορούν α) τον κινηματογράφο ως ολικό κοινωνικό φαινόμενο και την εξέταση της θέσης, του ρόλου και των λειτουργιών του στον σύγχρονο κοινωνικοπολιτισμικό σχηματισμό, β) τις μελέτες πρόσληψης και του τρόπου με τον οποίο επηρεάζει το κοινό, γ) τον κινηματογράφο ως τεκμήριο της κουλτούρας και την ανάλυση των ιδεολογημάτων της, δ) τον κινηματογράφο ως εργαλείο της ανθρωπολογίας για την κατανόηση άλλων κοινωνιών και, τέλος, ε) τις δυνατότητες μετασχηματισμού της κουλτούρας, που είναι και η καθαρά πολιτική πλευρά του κινηματογράφου. Σωτήρης Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα, ό.π.*, σ. 13-14.

τελευταίες τάσεις ανασυγκρότησης του πεδίου, όπως γίνεται από μελετητές, για παράδειγμα, οι Μ. Κομνηνού[6], Χρ. Δερμετζόπουλος[7], Κ. Κορνέτης[8], Δ. Παπανικολάου[9], οι οποίοι δεν εστιάζουν σε μια αισθητική, φορμαλιστική και γραμμική ιστοριογραφία, αλλά βλέπουν τα κινηματογραφικά γεγονότα ως μεταθέσεις και συμπυκνώσεις κοινωνικών και πολιτισμικών συμβάντων.

Γιατί έχουν μείνει εμβληματικά αυτά τα δύο βιβλία, της Αγλαΐας Μητροπούλου και του Σωτήρη Δημητρίου; Σίγουρα δεν ήταν τα πρώτα που έθεσαν το ζήτημα μιας εθνικής κινηματογραφικής ιστορίας. Οι θεωρητικές όσο και οι ιστοριογραφικές αναζητήσεις για τον κινηματογράφο στην Ελλάδα ξεκινούν πολύ νωρίτερα, μέσα από περιοδικά, κριτικές και κάποια λίγα βιβλία. Η συστηματικότητα, πρωτοτυπία και επιστημονική διαύγεια των δύο αυτών έργων και, κυρίως, η επίδραση των δύο αυτών διανοούμενων στις μετέπειτα γενιές ξεπερνούν την απλή τεκμηρίωση. Δεν είναι τυχαίο το ενδιαφέρον που δημιούργησε η επανέκδοση του βιβλίου της Μητροπούλου ακόμα και το 2006, οι συνεχείς αναφορές στο έργο της από νέους ερευνητές αλλά και ο πολιτισμικός και παιδευτικός ρόλος της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, την οποία η ίδια ίδρυσε και στους κόλπους της οποίας οι εκκολαπτόμενοι και οι διακεκριμένοι σκηνοθέτες «ανέπνεαν» (και αναπνέουν) κινηματογράφο. Ομοίως, αξίζει να μνημονεύσει κανείς εδώ το πλήθος ερευνητών και πανεπιστημιακών, οι οποίοι γαλουχήθηκαν μέσα στις ομάδες συζητήσεων και διεπιστημονικής έρευνας που για χρόνια διατηρούσε ο Σωτήρης Δημητρίου, την ενεργή παρουσία του στις επιτροπές του Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας και τη συνομιλία του με τους νεότερους κινηματογραφιστές, τα μικρότερα ή μεγαλύτερα κείμενά του για τον κινηματογράφο και την ανθρωπολογία. Όλα τούτα αποτελούν συμβάντα, η επίδραση των οποίων δεν μετριέται, δεν εξαντλείται, δεν στριμώχνεται στις λέξεις ενός κειμένου.

Η ανανέωση των σπουδών Ελληνικού Κινηματογράφου τον 21ο αιώνα, μέσα από εκδοτικά εγχειρήματα και πρακτικές κινηματογραφικής επιμέλειας, μπορεί σίγουρα να ιδωθεί ως αντίδραση και απόκριση στη μεγάλη δυναμική του ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο της κρίσης (βλ. και την εισαγωγή του παρόντος τόμου). Ένα από τα βασικά ζητούμενα αυτής της δυναμικής υπήρξε η «εξωστρέφεια».[10] Η εξωστρέφεια ήταν και παραμένει ένας από τους λίγους

6. Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.

7. Χρήστος Δερμετζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην* Πολίτικη κουζίνα, Opportuna, Αθήνα 2015.

8. Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της Δικτατορίας. Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα* (μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου), Πόλις, Αθήνα 2015.

9. Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια,* Πατάκης, Αθήνα 2018.

10. Βλ. Lydia Papadimitriou, «European Co-productions and Greek Cinema since the Crisis: ''Extroversion'' as Survival: Policy and Practice», στο: *European Film and Television Co-*

τρόπους διαβίωσης σε μια διεθνώς ανταγωνιστική κινηματογραφική αγορά και στις νέες μιντιακές (αλλά και κοινωνικές) συνθήκες. Στο πλαίσιο αυτού του αιτήματος, γίνεται ακόμα πιο σημαντικό σήμερα, αν θέλουμε να κάνουμε μια ιστοριογραφία της ιστοριογραφίας του ελληνικού κινηματογράφου και των κινηματογραφικών σπουδών στην Ελλάδα, να ανασύρουμε εκείνες τις στιγμές από το παρελθόν όπου οι μελέτες για το σινεμά στην Ελλάδα δεν ήταν μια αμιγώς ελληνική υπόθεση, αλλά περισσότερο μια χειρονομία ανοιχτή στον διάλογο με τις διεθνείς τάσεις. Τα βιβλία των Δημητρίου και Μητροπούλου είναι τέτοιες στιγμές, και αξίζει να αποτιμήσουμε τη μεγαλύτερη γενεαλογία στην οποία ανήκουν, ακολουθώντας για μια ακόμα φορά τους δικούς τους όρους.

Κάνοντας έτσι μια πιο εποπτική αποτίμηση, η ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου φαίνεται ότι διαμορφώθηκε σε τρεις φάσεις, οι οποίες όμως δεν είναι απαραίτητο να γίνουν αντιληπτές μέσα σε ένα εξελικτικό σχήμα – θα μπορούσαν και να αντιμετωπιστούν ως διαφορετικοί (και συχνά επάλληλοι) άξονες ανάλυσης. Η πρώτη ιστοριογραφική φάση διαμορφώνεται από κείμενα που λειτουργούν κανονιστικά και εδραιώνουν μεγάλες και διακριτές περιοδολογήσεις, θέτοντας τις πρώτες βάσεις για τη συγκρότηση του πεδίου που ονομάζεται ιστορία ελληνικού κινηματογράφου αλλά και κινηματογραφικές σπουδές στην Ελλάδα. Πριν από την ιστορία της Μητροπούλου, ο Φρίξος Ηλιάδης (λογοτέχνης, σεναριογράφος και σκηνοθέτης) δημοσιεύει τη δική του ιστορία[11], όπου παρατηρεί την έναρξη μιας νέας περιόδου του ελληνικού κινηματογράφου γύρω στο 1950, με το πέρασμα από μια πιο «βιοτεχνική» σε μια πιο «βιομηχανική» και «εμπορική» περίοδο της κινηματογραφικής παραγωγής· παρατηρεί, επίσης, την ανταπόκριση που αρχίζει να έχει ο κινηματογράφος τη δεκαετία του '50 στα διεθνή φεστιβάλ[12], θέτει δηλαδή ως κριτήριο περιοδολόγησης τόσο την αλλαγή στο σύστημα παραγωγής όσο και την καλλιτεχνική αναγνώριση των ταινιών στο εξωτερικό. Η ιστοριογραφική του οπτική θέλει να αναδείξει τις «εξαιρέσεις», και όχι τους «κανόνες», όχι τα «εξισωμένα επίπεδα», όπως χαρακτηριστικά λέει.[13] Όσον αφορά την περιοδολόγηση, η ιστορία της Μητροπούλου συμβάλλει αναμφίβολα στην ανάδειξη ως ισότιμης (ή και πιο σημαντικής) περιόδου αυτής του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, την οποία τοποθετεί από το 1967, λαμβάνοντας ως όριο τη Δικτατορία. Η συγγραφέας, ωστόσο, κάνει κατανοητό κάτι που συζητείται αργότερα από σχεδόν το σύνολο της σύγχρονης ιστοριογραφίας: ότι «οι πρώτες ρωγμές στο επιφανειακά ευδαιμονιστικό οικοδόμημα του ελληνικού κινηματογράφου, σημειώνονται λίγο πριν

---

production, Palgrave Macmillan, σ. 207-222.

11. Φρίξος Ηλιάδης, *Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, Αθήνα 1960.

12. *Ό.π.*, σ. 95

13. *Ό.π.*, σ. 77-78.

από το 1967», με ταινίες όπως οι *100 μέρες του Μάη* του Δ. Θέου ή το *Πρόσωπο με Πρόσωπο* του Ρ. Μανθούλη.[14] Το τρίτο «κανονιστικό» κείμενο που συγκροτεί αυτή την πρώτη φάση κινηματογραφικής ιστοριογραφίας είναι η ιστορία του Γιάννη Σολδάτου.[15] Πρόκειται για μια ιστορία συστηματική ως προς την καταγραφή ταινιών, ονομάτων, δημοσιογραφικών κειμένων και θεσμικών αλλαγών, η οποία προτείνεται ως έργο εν προόδω, αφού τείνει να συμπληρώνεται με νέους τόμους καθώς περνούν τα χρόνια. Ο Γιάννης Σολδάτος, με την αρχική *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* το 1982 αλλά και με τις μετέπειτα εκδόσεις, ενισχύει τον τριμερή διαχωρισμό σε περιόδους, μιλώντας για «προϊστορία»[16] του ελληνικού κινηματογράφου, για Παλιό και για Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, λαμβάνοντας υπόψη του την αλλαγή στο σύστημα παραγωγής, τον κοινωνικοπολιτισμικό περίγυρο της περιόδου και τις ομαδοποιήσεις που προσφέρει το είδος ως εργαλείο (πχ. το μελόδραμα και η φαρσοκωμωδία θεωρούνται κυρίαρχα για την περίοδο 1950-1960 και συγκροτούν την εμπειρία της ως διακριτής περιόδου). Στην πρώτη έκδοση του 1982, η παραπάνω διαδικασία συμπληρώνεται από κείμενα της εποχής των ταινιών, κι έτσι ο συγγραφέας δίνει το υλικό για μια ιστορία της κινηματογραφικής κριτικής και πρόσληψης. Η επιμελής και εξαντλητική καταγραφή όλων των ταινιών, των φεστιβαλικών προβολών, των άρθρων και του θεσμικού πλαισίου αποτελεί δουλειά βάσης πάνω στην οποία ο ερευνητής μπορεί να επανέρχεται. Δουλειά βάσης είναι και το αναλυτικό και τεκμηριωτικό υλικό που φέρνει στο φως η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, με την *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975* (1989), προσφέροντας τα δεδομένα για να συμπληρωθεί με σαφήνεια το πέρασμα από τον ΠΕΚ στον ΝΕΚ.[17]

Η δεύτερη ιστοριογραφική φάση, που τοποθετείται στη δεκαετία του 1990 και τις αρχές του 2000, χαρακτηρίζεται από την εδραίωση του πεδίου μέσα στον ακαδημαϊκό χώρο, τη μεθοδολογική ενδυνάμωσή του και, συχνά, την αναστοχαστική προσέγγιση. Η φάση αυτή συμβαδίζει, όπως είναι αναμενόμενο, με τη συγκρότηση των σπουδών κινηματογράφου στο ελληνικό πανεπιστήμιο.[18]

---

14. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, σ. 277.

15. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1982.

16. Η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη κάνει κριτική στον χαρακτηρισμό της περιόδου ως «προϊστορία». Βλ. Eliza-Anna Delveroudi, «Silent Greek Cinema: In Search of Academic Recognition», στο: Lydia Papadimitriou και Yannis Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema. Texts, Histories, Identities, Intellect*, Μπρίστολ και Σικάγο 2012, σ. 119.

17. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989.

18. Οι πρώτες επιστήμονες που διδάσκουν το αντικείμενο είναι η Μαρία Παραδείση, η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, η Μαρία Κομνηνού, η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου και λίγο αργότερα η Παναγιώτα Μήνη, η Ειρήνη Στάθη και η Εύα Στεφανή..

Την εποχή αυτή, η Μαρία Στασινοπούλου, στο άρθρο της «Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», θέτει ρητά το ερώτημα περί περιοδολόγησης του ελληνικού κινηματογράφου και των κριτηρίων με τα οποία αυτή γίνεται, καθώς και του δείγματος με το οποίο δουλεύουν οι μελετητές προκειμένου να τη συγκροτήσουν.[19] Η Στασινοπούλου προτείνει «η επιλογή των χρονικών ορίων [...] να ανταποκρίνεται και στις εξελίξεις της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας και στις εσωτερικές διαφοροποιήσεις της ιστορίας του μεταπολεμικού κινηματογράφου».[20] Κάτι που, για παράδειγμα, γίνεται στο *Le Cinéma grec*, μια γαλλική έκδοση του 1995 υπό τη διεύθυνση του Μισέλ Δημόπουλου[21], που αναμφίβολα αναθεωρεί την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου θέτοντας ένα χρονολόγιο κοινωνικής ιστορίας ως περίγραμμα.

Στη φάση εκείνη, η ιστοριογραφία –και η ένταξή της σε ένα πανεπιστημιακό πλαίσιο– διαπραγματεύεται αλλά δεν καταλύει τις ήδη υπάρχουσες περιοδολογήσεις, προσθέτει, όμως, υποκατηγορίες και στρέφεται περισσότερο σε έρευνες «μεσαίου επιπέδου» (αποφεύγεται, δηλαδή, η προσπάθεια για μια συνολική ιστορία του κινηματογράφου). Η μελέτη του Πρώιμου Ελληνικού Κινηματογράφου μέσα από αρχεία και αποκαταστάσεις αναδεικνύει όχι μόνο ένα ολόκληρο πεδίο το οποίο συμβαδίζει με την ίδια εποχή και με τις αναζητήσεις που κάνουν από το τέλος της δεκαετίας του 1970 οι ιστοριογράφοι, αλλά αναθεωρεί ερωτήματα που αφορούν το τι θεωρείται κινηματογραφική κληρονομιά (επίκαιρα, χαμένα ή κατεστραμμένα φιλμ, για τα οποία λαμβάνουμε πληροφορίες από άλλες πηγές, δημιουργία star system).[22]

---

19. Μαρία Στασινοπούλου, «Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα ιστορικά* τ. 12, τχ. 23 (1995), σ. 421-436. Το ίδιο αναστοχαστικά αντιμετωπίζει λίγο αργότερα το υλικό της και η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, η οποία χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο ως ιστορικό τεκμήριο –στην παράδοση των P. Sorlin και M. Ferro– των στάσεων, συμπεριφορών και λόγων για τη νεολαία στις κωμωδίες της περιόδου του ΠΕΚ. Στο πρώτο κεφάλαιο θέτει ρητά την προβληματική της περιοδολόγησης του ελληνικού κινηματογράφου σε ΠΕΚ και ΝΕΚ. Βλ. Ελιζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. και Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γ.Γ.Ν.Γ., Αθήνα 2004.

20. Μαρία Στασινοπουλου, *ό.π.*, σ. 424.

21. Michel Demopoulos (επιμ.) *Le Cinéma grec*, Éditions du Centre Pompidou, Παρίσι 1995.

22. Η δουλειά της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη, της Μαρίας Στασινοπούλου και αργότερα του Φώτου Λαμπρινού είναι κομβική κατ' αρχήν για την εδραίωση του πεδίου. Για μια συνολική και κριτική θεώρηση του πεδίου βλ. Eliza-Anna Delveroudi, «Silent Greek Cinema: In Search of Academic Recognition», στο: Lydia Papadimitriou και Yannis Tzioumakis (επιμ.) *Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 117-128· Maria Stasinopoulou, «Definitely Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema», στο: Lydia Papadimitriou και Yannis Tzioumakis (επιμ.) *Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 129-143.

Η μελέτη των αναπαραστάσεων ως μεταβλητών για μια ιστοριογραφία, ωστόσο, κυριαρχεί: αναπαραστάσεις της διασποράς και της μετανάστευσης[23], της παραβατικότητας[24], της πόλης. Ενώ μεμονωμένα είδη, όπως το μιούζικαλ[25] και η κωμωδία, και ζητήματα ιδεολογίας του ΠΕΚ[26] ή ζητήματα που αφορούν μεμονωμένους σκηνοθέτες, όπως ο Βούλγαρης[27], των οποίων το έργο εξετάζεται πλέον σφαιρικά και διεπιστημονικά, αναλύονται και δημιουργούν διαβαθμίσεις στις περιοδολογήσεις. Η φάση αυτή έβαλε στην ιστοριογραφία και τον όρο «Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος», όρο που φάνηκε να υπονοεί ότι από δω και στο εξής η ιστοριογραφία δεν θα είχε άλλες διαβαθμίσεις ή ανατροπές.

Παρ' όλη την ποικιλία θεματικών που διερευνούν οι μελετητές μέχρι και τις αρχές του 2000, τα ερωτήματα αλλά και οι μεθοδολογίες κινούνται γύρω από τα «κείμενα» και τις αναπαραστάσεις, ενώ ζητήματα που είχαν ήδη αρχίσει να απασχολούν τις σπουδές κινηματογράφου ή ήταν ήδη κεντρικές προσεγγίσεις στο τέλος της δεκαετίας του 1990 όπως η ιστοριογραφία του κινηματογράφου ως «αρχαιολογία των νέων μέσων», η «νέα κινηματογραφική ιστορία» ή οι κουήρ προσεγγίσεις (αντί των αμιγώς φεμινιστικών) θα αποτελέσουν προσεγγίσεις της επόμενης, τρίτης φάσης της ελληνικής ιστοριογραφίας.

Πράγματι, μετά το 2009, οι προσεγγίσεις γίνονται πολυφωνικές[28], συγκριτικές, διεπιστημονικές και πολυεπιστημονικές, αμφισβητώντας το «μοντέλο εξαίρεσης»[29] που συχνά υιοθετούσαν οι προηγούμενες περιόδοι και το στά-

---

23. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο – Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995 και το πιο πολυσυλλεκτικό Αθηνά Καρτάλου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, Θάνος Αναστόπουλος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αιγόκερως, Αθήνα 2006.

24. Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο 1994-2004,* Τυπωθήτω, Αθήνα 2006.

25. Lydia Papadimitriou, *The Greek Film Musical. A critical and Cultural History*, McFarland, Λονδίνο 2005.

26. Βλ. Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, FINATEC, Αθήνα 2001.

27. Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.

28. Το βιβλίο που επιμεληθήκαμε με τη Μαρία Παραδείση είναι πολυφωνικό, ωστόσο δεν καταλύει τις περιοδολογήσεις, αποδεικνύοντας ότι οι φάσεις για τις οποίες μιλάω εδώ λειτουργούν πολλές φορές ταυτόχρονα. Βλ. Μαρία Παραδείση και Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, ιστορίας, θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017.

29. Πάνω σε αυτή τη διαπίστωση, η Μαρία Στασινοπούλου προτείνει να δούμε τον ελληνικό κινηματογράφο σαν μια εκδοχή του ευρωπαϊκού. Maria Stasinopoulou, «Definitely

νταρ κόρπους του «εθνικού σινεμά»[30], ακριβώς τη στιγμή που ο ελληνικός κινηματογράφος γίνεται εξωστρεφής· το κοινό, η προβολή, η πρόσληψη από την κριτική και η προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου[31] αποκτούν όλο και πιο κεντρική θέση σε αυτή την ιστοριογραφία. Η προσέγγιση των σπουδών παραγωγής (film production studies)[32], των σπουδών διασημότητας (star/celebrity studies)[33], των queer studies[34], η θεώρηση του κινηματογράφου ως μέρους της πολιτισμικής ιστορίας[35], της υλικής κουλτούρας, της δημοσιογραφίας[36], η ανάδειξη του «ενσώματου εαυτού» και του «συναισθήματος» ως κατηγοριών που διαπερνούν τα κείμενα, το κοινό και τους ίδιους τους ερευνητές, ανακινούν τη μαρτυρία, την προφορική ιστορία, τις ιστορίες που συνοδεύουν τις ταινίες και τους σκηνοθέτες, τα αρχεία.[37] Κάπως έτσι, συναντιόμαστε σε αυτά τα εγχειρήματα με τη Μητροπούλου και τον Δημητρίου, με τη θεώρηση του κινηματογράφου αλλά και της ίδιας της ιστοριογραφίας ως ενός ανοιχτού, ολικού φαινομένου με μετασχηματιστική δύναμη.

Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema», στο: Lydia Papadimitriou και Yannis Tzioumakis (επιμ.) *Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 129-143.

30. Ο Βρασίδας Καραλής επαναφέρει τη γραμμική μακρο-αφήγηση, διερευνώντας όμως τι περιλαμβάνεται στο «εθνικό σινεμά». Είναι πάντοτε η καταγωγή του σκηνοθέτη το σημαντικότερο στοιχείο; Τι γίνεται με τις παραγωγές που παρήχθησαν με ξένα κεφάλαια, αλλά αντιμετωπίζονται μέσα στον εθνικό κανόνα; Βλ. Vrasidas Karalis, *A History of Greek of Greek Cinema*, Bloomsbury, Λονδίνο 2012.

31. Για παράδειγμα, στο: Lydia Papadimitriou και Yannis Tzioumakis (επιμ.) *Greek Cinema*, *ό.π.*

32. Χρήστος Ξένος, *Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή 1942-1990: Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2020.

33. Olga Kourelou, «Reclaiming Greece's national star: Aliki Vougiouklaki, from sex kitten to working girl», *Journal of Greek Media & Culture* τ. 6, τχ. 1, σ. 71-90.

34. Δημήτρης Παπανικολάου, *ό.π.*, και Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2017.

35. Βλ. την πρόσφατη μελέτη των Άννα Πούπου και Λεωνίδα Παπαδόπουλου, *Το φιλμ νουάρ στην Ελλάδα: πρόσληψη, αφομοίωση και επίδραση ενός αμερικάνικου είδους από τη μεταπολεμική περίοδο έως σήμερα*, μεταδιδακτορική έρευνα στο πρόγραμμα ΕΔΒΜ-103 (Υποστήριξη ερευνητών με έμφαση στους νέους ερευνητές κύκλος Β΄) στα πλαίσια του ΕΣΠΑ 2014-2020, με τη συγχρηματοδότηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

36. Afroditi Nikolaidou, «Greek TV Documentary Journalism: Discourses, Forms and Authorship», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* τ. 5 (2018), σ. 44-66.

37. Εκτός από το κομβικό *Κάτι τρέχει με την οικογένεια* του Δημήτρη Παπανικολάου, βλ. τη μεθοδολογικά σημαντική μελέτη της Παναγιώτας Μήνη, *Η κινηματογραφική μορφή του πόνου και της οδυνηρής αναπόλησης: Ο μοντερνισμός του Τάκη Κανελλόπουλου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2018. Επίσης, σε άλλη κατεύθυνση, το άρθρο της Μιμήνας Πατεράκη, «Ελληνικός κινηματογράφος, χορός και πολιτισμική εγγύτητα: μια ανθρωπολογική ανάλυση με τους ''θεατές'' στον Κορυδαλλό Αττικής» στο Μαρία Παραδείση και Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.) *Από τον πρώιμο στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, *ό.π.*, σ. 104-138.

1968-1972

Ο Παύλος Ζάννας μεταφράζει στη φυλακή το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*

Δικτατορία και κινηματογραφική εικόνα

Κωστής Κορνέτης
Αυτόνομο Πανεπιστήμιο Μαδρίτης

ΙΣΩΣ δεν υπάρχει καλύτερο σχόλιο για τον κινηματογράφο των πρώτων χρόνων της Δικτατορίας από την εικόνα του Παύλου Ζάννα, έγκλειστου στις φυλακές της Αίγινας για συμμετοχή στην αντιστασιακή οργάνωση Δημοκρατική Άμυνα. Ο Ζάννας, ο γαλλοθρεμένος αστός διανοούμενος που είχε στήσει την Κινηματογραφική Λέσχη της Εταιρείας Πολιτισμού «Τέχνη» αλλά και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ως παράρτημα της Διεθνούς Έκθεσης της πόλης, βρέθηκε πίσω από τα σίδερα για τέσσερα χρόνια. Εκεί, με την έξωθεν παρότρυνση του συγγραφέα Στρατή Τσίρκα («εντολή» τη χαρακτήριζε ο ίδιος) έμελλε να μεταφράσει μοναδικά το μνημειώδες *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Marcel Proust, που κυκλοφόρησε σε συνέχειες από τις εκδόσεις Ηριδανός από το 1969 και εξής με τα αρχικά του: ΠΑΖ. Η έκδοση, που ξεκίνησε με το *Ένας έρωτας του Σουάν*, έκανε πολύ μεγάλη αίσθηση. «Όταν είμαστε μόνοι, μπορούμε να ζητήσουμε τη βοήθεια του Σουάν», θα έγραφε σιβυλλικά ο Γιώργος Σεφέρης σ' ένα από τα τελευταία δοκίμιά του στα γαλλικά στη *Figaro littéraire* τον Ιούλιο του 1971, αναστοχαζόμενος σε ζητήματα μετάφρασης, αλλά στην ουσία μιλώντας μέσω του παραδείγματος του ΠΑΖ για τη μοίρα των πολιτικών κρατουμένων στην Ελλάδα.[1]

1. Georges Séféris, «Quand on est seul, on peut demander l'aide de Swann», *Figaro littéraire*, 9 Ιουλίου 1971. Βλ. επ' αυτού Lucile Arnoux-Farnoux, «'Quand on est seul, on peut demander l'aide de Swann'. Lire – et traduire – Proust en Grèce pendant la dictature», στο: Florence Godeau και Sylvie Humbert-Mougin (επιμ.), *Vivre comme on lit. Hommages à Philippe Chardin*, Presses universitaires François-Rabelais, Tour 2018, σ. 255-271. Ο ΠΑΖ αναφέρεται τρυφερά στον Σεφέρη σε όλο του το ημερολόγιο ως ο «θείος Γιώργος» και αντίστοιχα στη Μαρώ Σεφέρη ως «θεία Μαρώ». Οι ημερολογιακές εγγραφές απαντώνται στο Παύλος Α. Ζάννας, *Ημερολόγιο Φυλακής*, Αλ. Π. Ζάννας (επιμ.), Ερμής, Αθήνα 2000.

Μέσα από τις ημερολογιακές εγγραφές που ο ΠΑΖ έστελνε στη γυναίκα του, Μίνα Ζάννα, βλέπουμε πως, παράλληλα με τον Proust, τον απασχολούσαν τα γραπτά του Debray, του Marcuse, του Reich, του Semprun και του Σολζενίτσιν, ο πρόλογος του Sartre στο *Της γης οι κολασμένοι* του Fanon, αλλά και ο Ταχτσής, ο Χάκκας και ο Ιωάννου. Τον στοίχειωνε (τότε και πάντα) η κινηματογραφική εικόνα, την οποία σπανίως πλέον απολάμβανε στις σποραδικές προβολές για τους έγκλειστους, όπως *Η ωραία της ημέρας* το 1969 («Ποιος θα το 'λεγε; *Belle de jour* του Buñuel σήμερα στη φυλακή»).[2] «Τούτη τη βδομάδα παίζουν στην Αθήνα το *Les sans espoir*, το *Two men in a landscape*[3] και το *Woodstock*»[4], σημείωνε αργότερα για τις ταινίες του Jancsó, του Losey και του Wadleigh, αντίστοιχα, που θα κάνουν πάταγο τον Δεκέμβριο του '70· και παρότι δεν είχε δει το τελευταίο, θα το καταγράψει ως σημαντικό, συναισθανόμενος πως κομίζει κάτι καινούριο. «Επιθύμησα καλό κινηματογράφο, να μιλήσω για κινηματογράφο – ίσως να διδάξω», θα γράψει ενα καλοκαιρινό βράδυ του 1971[5], ενώ διαβάζει ανελλιπώς τα σινεφίλ γαλλικά περιοδικά *Positif* και *Cinéma*. Δυόμισι χρόνια πριν, ενθουσιαζόταν όταν μια ομάδα κινηματογραφικών αστέρων, μεταξύ των οποίων η Elizabeth Taylor, ο Richard Burton, ο Rex Harrison, ο Lino Ventura, οι σκηνοθέτες Roger Vadim, Jacques Rivette και Joris Ivens, αλλά και ο διευθυντής της Γαλλικής Ταινιοθήκης, Henri Langlois, έστειλαν τηλεγράφημα στο έκτακτο στρατοδικείο της Θεσσαλονίκης κατά τη διαρκεια της δίκης των έξι της Δημοκρατικής Άμυνας, τον Νοέμβριο του 1968, διαμαρτυρόμενοι για την κράτηση και την επικείμενη καταδίκη του ΠΑΖ.[6] Εις μάτην, φυσικά.

Ενώ ο ίδιος παρακολουθεί όπως μπορεί τις εξελίξεις και στοχάζεται πάνω σε θέματα υπαρξιακής υφής ή καλλιτεχνικής και πολιτικής έκφρασης, ο ελληνικός κινηματογράφος αλλάζει δραματικά μέσα σε λίγα χρόνια. Το πνευματικό του τέκνο, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το καλλιτεχνικό αλλά και κοσμικό γεγονός των αρχών της δεκαετίας του '60, που από το 1966 και μετά είχε γίνει και διεθνές, μεταμορφώθηκε. Τα χρόνια της λάμψης είχαν περάσει, και το ίδιο είχε μετατραπεί σε όχημα της επίσημης χουντικής προπαγάνδας. Ταινίες που συνέπλεαν με τη φιλοσοφία και την αισθητική του καθεστώτος, κυρίως στρατιωτικά έπη τύπου *Όχι* (1969), *Οι Γενναίοι του Βορρά* (1970) και *Στα σύνορα της προδοσίας*

2. Ημερολογιακή εγγραφή 16/12/69, *Ημερολόγιο*, σ. 94. Ο κινηματογράφος των φυλακών της Αίγινας είχε κατασκευαστεί από πολιτικούς κρατουμένους του Εμφυλίου Πολέμου μετά το 1945. Βλ. *Ημερολόγιο*, υπ. 4, σ. 94.

3. Στην πραγματικότητα η ταινία είχε τον λίγο διαφορετικό τίτλο *Figures in a Landscape*.

4. Ημερολογιακή εγγραφή 3/12/70, *Ημερολόγιο*, σ. 182.

5. Ημερολογιακή εγγραφή, 20/7/71, *Ημερολόγιο*, σ. 273.

6. Βλ. μεταγενέστερη αναφορά σ' αυτό το τηλεγράφημα μαζί με μια φωτογραφία του ζευγαριού Taylor-Burton στην εγγραφή της 24/1/70, *Ημερολόγιο*, σ. 105.

(1968), επί το πλείστον παραγωγές του Τζέιμς Πάρις, προωθούνταν ανοιχτά από τις κριτικές επιτροπές του Φεστιβάλ έως το 1970, που αποτέλεσε χρονιά τομή, γιατί σήμανε την ανάδειξη νέων κινηματογραφιστών. Στα χρόνια στα οποία ο ΠΑΖ μεταφράζει Proust, αντί να οργανώνει προβολές και συζητήσεις ή να γράφει φιλμοκριτικές, εδραιώνεται ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Ενώ τα αφετηριακά του ίχνη ανιχνεύονται ήδη από το 1966, η άνοδος του σχετίζεται άμεσα και με τον ολοένα αυξανόμενο πολιτικό ρόλο των κινηματογραφικών λεσχών και το μαχητικό κοινό του περίφημου Β΄ εξώστη του Φεστιβάλ. Ο τελευταίος κατέληξε να είναι βαρόμετρο και παλμογράφος των πολιτικών μετασχηματισμών της δεκαετίας του '70, παρά το γεγονός ότι το Φεστιβάλ λάμβανε χώρα μακριά από την πρωτεύουσα.

Εδώ, στην Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, προβλήθηκε και έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής η εμβληματική *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου τον Σεπτέμβριο του 1970, μετατρέποντας τον θεσμό και τον χώρο από πλαίσια σιωπηλής αποδοχής κινηματογραφικών προτύπων με φιλοχουντικά χαρακτηριστικά σε τόπο διαμαρτυρίας και ανοιχτής διεκδίκησης. Οι διεργασίες αποκωδικοποίησης και νοηματοδότησης τέτοιων ταινιών τροφοδοτούνταν από τις παθιασμένες συζητήσεις που αναγκαστικά έπονταν των προβολών, και αυτό ήταν επίσης κληροδότημα της Κινηματογραφικής Λέσχης που είχε ιδρύσει στη Θεσσαλονίκη ο ΠΑΖ το μακρινό 1955.[7] Το σινεμά μετατράπηκε τάχιστα σε μέσο πολιτικής συνειδητοποίησης. Η άμεση έκφραση της αποδοχής ή της απόρριψης των τεκταινόμενων κατά τη διάρκεια της ταινίας ήταν, πέραν των άλλων, μια προσπάθεια όχι μόνο κατάργησης της «παθητικότητας» του θεατή σε συνθήκες λογοκρισίας, αλλά και δημιουργίας μιας πιο άμεσης και ενεργού σχέσης με το έργο τέχνης, ενώ οι προβολές, ως ομαδική εμπειρία, εναρμονίζονταν με την προτίμηση της εποχής προς τις συλλογικότητες. Το φαντασιακό των νέων σινεφίλ κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας διαμορφωνόταν σε μεγάλο βαθμό από τις εικόνες που έβλεπαν, τις κριτικές που διάβαζαν, καθώς και από τις κινηματογραφικές αφίσες και τα λογότυπά τους, που παρείχαν ένα ολοκληρωμένο σύστημα εννοιών και εργαλείων στον αντιδικτατορικό κόσμο. Το εξειδικευμένο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, επηρεασμένο από το γαλλικό *Cahiers du Cinéma*, εστίαζε και αυτό σε κοινωνικοπολιτικές προσεγγίσεις των ταινιών και της έβδομης τέχνης γενικότερα, προωθώντας την κοινωνικοπολιτική ευαισθησία. Ο ΠΑΖ, ψυχικά αναστατωμένος από την αυτοπυρπόληση του Κώστα Γεωργάκη στη Γένοβα, ανησυχούσε ταυτόχρονα για την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου («κάτι σαν άγχος») διαβάζοντας το περιοδικό στη φυλακή, αδυνατώντας να παρακολουθήσει πλήρως τις μετατοπίσεις που

7. Βλ. Αλέκος Ζάννας (επιμ.), *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη. Η Κινηματογραφική Λέσχη, 1955-1967*, Ερμής, Αθήνα 2017.

συντελούνταν σ' έναν χώρο που γνώριζε ως τότε καλά. Σαφώς ο ΠΑΖ, απηχώντας εν μέρει την απαισιοδοξία του φίλου του, Μανώλη Αναγνωστάκη, τον οποίο μνημονεύει συχνά πυκνά στο ημερολόγιο φυλακής, εξέφραζε και την υπαρξιακή αγωνία της γενιάς του για το τι θα απέμενε στο τέλος αυτής της δυσάρεστης περιπέτειας: «Ίσως να μην είμαι πια ο άνθρωπος για αυτή τη δουλειά. Ίσως η ηλικία να φταίει… Τι μένει; […] Ο Σπύρος [Παγιατάκης], ο Αλέξης [Γρίβας], ο Ρούσσος [Κούνδουρος] φευγάτοι… Μένει ο Βασίλης [Ραφαηλίδης] και οι νεότεροι. Γι' αυτούς ίσως να πέρασα στην ιστορία… Θα μείνει τίποτα για μας;».[8] Ίσως δεν είναι τυχαίο πως, έναν χρόνο αργότερα, το κείμενο-συμβολή του στον αντιδικτατορικό τόμο *Νέα Κείμενα*, η συνέχεια των περίφημων *18 Κειμένων*, έφερε τον τίτλο «Μποτίλια στο πέλαγο».[9]

Ο εξώστης γινόταν όλο και πιο ηχηρός, παίρνοντας πλέον καθαρά πολιτικά, αν όχι αντιστασιακά, χαρακτηριστικά. Το 1971, στο λεγόμενο «φεστιβάλ της οργής», αποδοκιμάζονται ο *Παπαφλέσσας* του Ερρίκου Ανδρέου με τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ και η *Καταναλωτική κοινωνία* του Κώστα Καραγιάννη, ενώ αντιθέτως καταχειροκροτούνται η *Ευδοκία* του Δαμιανού και το *Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση* του Ντίνου Κατσουρίδη. Το ίδιο το Φεστιβάλ αλλάζει προσανατολισμό, το κοινό γίνεται όλο και πιο μαχητικό και, από το 1972, οι αντιδράσεις αλλά και οι βραβεύσεις φέρουν πλέον εξώφθαλμα πολιτική χροιά, όπως για παράδειγμα *Το προξενιό της Άννας* του Παντελή Βούλγαρη και, βεβαίως, οι *Μέρες του '36* του Αγγελόπουλου. Ο ΠΑΖ, ύστερα από ένα διάστημα στον Κορυδαλλό, κυκλοφορεί ελεύθερος από το 1972, όταν η ποινή του διακόπτεται «προς αποφυγήν ανηκέστου βλάβης της υγείας του», και φωτογραφίζεται με τους πέντε συναγωνιστές του στην παραλία της Αμμουλιανής, εκεί που τον είχαν συλλάβει τέσσερα χρόνια πριν.[10] Ίσως πήγε στο Φεστιβάλ του 1973 όταν κάποιος αξιωματικός της Ασφάλειας μπήκε στην καμπίνα προβολών για να διακόψει την προβολή της ταινίας *Το έγκλημα Ματεότι* (Florestano Vancini, 1973), με τους θεατές να ξεφωνίζουν «αίσχος!»[11] Ακολουθούν η εξέγερση του Πολυτεχνείου, η δικτατορία του Ιωαννίδη, η εισβολή στην Κύπρο, η πτώση της χούντας.

Αντί για επτά «χαμένα χρόνια» για τον πολιτισμό, όπως συνηθίζουμε να λέμε, στην πραγματικότητα, η χούντα είχε αποτελέσει άθελά της τομή για τα

8. Ημερολογιακή εγγραφή, 25/9/70, *Ημερολόγιο*, σ. 158.

9. «Μποτίλια στο πέλαγο», *Νέα Κείμενα*, Κέδρος, Αθήνα 1971. Βλ. επ' αυτού και Λευτέρης Ξανθόπουλος (επιμ.), *Παύλος Ζάννας*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.

10. Πρόκειται για τους Σωτήρη Δέδε, Αργύρη Μαλτσίδη, Στέλιο Νέστορα, Κώστα Πύρζα και Γιώργο Σηπιτάνο.

11. Πρβλ. τα λεπτομερή ρεπορτάζ της εφημερίδας *Θεσσαλονίκη*, που συνόδευαν το φεστιβάλ – ενίοτε διά χειρός Γιώργου Λιάνη. Επίσης βλ. το χρονολόγιο στο *Why Cinema Now? 50ό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Οξύ, Αθήνα 2009.

φιλμικά δρώμενα και τον πολιτικό ρόλο της κινηματογραφικής εικόνας. Όμως, πλέον με την πτώση του καθεστώτος, είχε απελευθερωθεί ο λόγος. Το 1974, στο πρώτο ελεύθερο Φεστιβάλ ύστερα από επτά χρόνια, ο ΠΑΖ θα είναι πρόεδρος της κριτικής επιτροπής, αλλά το Φεστιβάλ δεν θα είναι πια «δικό του». Όπως θα γράψει κριτικά ο Χρήστος Βακαλόπουλος, το πρώτο μεταχουντικό φεστιβάλ κύλησε μέσα σ' ένα κλίμα «παρανοϊκό»: «Δε θα ξεχάσω το πρόγγισμα και το προπηλάκισμα που δέχτηκε [ο ΠΑΖ] από τους ''νέους'' και χωρίς κανένα ειδικό λόγο. Απάγγελνε τα βραβεία και μετά από κάθε εκφώνηση ονόματος και τίτλου ταινίας ακολουθούσε ένα γιούχα εντελώς παρανοϊκό και η άρνηση των βραβευμένων να δεχτούν τα βραβεία».[12] Ο εξώστης θα κατέληγε να απονείμει τα δικά του βραβεία, απαιτώντας ένα «λαϊκό» φεστιβάλ, στα πρότυπα της μεταπολιτευτικής ουτοπίας, στην οποία ο κινηματογράφος θα συνέχιζε να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο ΠΑΖ, όπως το φοβόταν, θα ήταν πλέον καταγεγραμμένος ως πρωτοπόρος μεν στοχαστής αλλά της παλιάς γενιάς. Θα συνέχιζε, όμως, να παθιάζεται με το σινεμά και να μεταφράζει Proust έως τον θάνατο του.

12. Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο. Η ιστορία ενός επαγγελματία*, Αιγόκερως, Αθήνα 1996, σ. 126.

Σεπτέμβριος 1969

Εκδίδεται το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*

Η ελληνική κινηματογραφική κριτική

Μαρία Παραδείση
Πάντειο Πανεπιστήμιο

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ κινηματογραφική κριτική καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τη διάκριση κινηματογράφος τέχνης/εμπορικός κινηματογράφος. Οι ταινίες του δεύτερου ψέγονταν, μέσα από την κριτική των εφημερίδων, κυρίως γι' αυτό που δεν ήταν, σε σύγκριση με τα διεθνή πρότυπα, χωρίς καμία προσπάθεια διερεύνησης των ιδιαιτεροτήτων τους. Τα θεμέλια μιας περισσότερο «κινηματογραφικής» κριτικής τίθενται στα μέσα της δεκαετίας του '60 με αρχές του '70 και σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, με την εκδοτική έκρηξη των κινηματογραφικών περιοδικών, η οποία συμπίπτει με την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου ή την ακολουθεί.[1] Κάποιες φορές, κάτω από διαφορετικούς τίτλους, βρίσκει κανείς διαδοχικά τους ίδιους συντάκτες. Με αριστερή, κατά κανόνα, τοποθέτηση, ειδικότερα στις δύο πρώτες δεκαετίες, αιτιολογούν την έκδοσή τους με την αναγκαιότητα δημιουργίας ενός νέου περιοδικού που θα έχει διαφορετικές προσεγγίσεις από τα προηγούμενα και θα θίγει καινούρια θέματα. Στην ουσία, η ύλη τους είναι πανομοιότυπη (στα κύρια άρθρα περιγράφεται η αναγκαιότητα δημιουργίας ή συνέχισης ενός κινηματογράφου στον αντίποδα της μαζικής παραγωγής, γίνονται εκτενή αφιερώματα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, παρουσιάζεται το έργο παλιών και νέων δημιουργών, παρατίθενται συνεντεύξεις και επίκαιρες πληροφορίες από τον χώρο του κινηματογράφου, ανταποκρίσεις από ξένα φεστιβάλ κτλ.). Στα περισσότερα από αυτά υπάρχουν, επίσης, αφιερώματα στη θεωρία του κινηματογράφου, πολλές φορές από σημαντικές πηγές που δεν έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά.[2] Αρκετά ασχολούνται και με θέματα

1. Στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (www.myfestival.gr) αναφέρονται περίπου είκοσι τίτλοι κινηματογραφικών περιοδικών ενώ σχετικά άρθρα δημοσιεύονται και σε μη κινηματογραφικά περιοδικά όπως ο *Πολίτης*, η *Βαβέλ*, το *Αντί* κτλ.

2. Π.χ στο Σ.Κ. από την πρώτη περίοδο, το άρθρο των Jean-Louis Comolli & Jean Narboni,

παραγωγής και διανομής. Ο τεράστιος αριθμός τους σε σχέση με το εγχώριο κινηματογραφόφιλο κοινό εξηγεί και τη βραχύβια ύπαρξη των περισσοτέρων. Προφανώς δεν είναι εδώ ο χώρος εξαντλητικής παρουσίασης τους. Θα αναφέρουμε 3-4, που θεωρούμε ότι άσκησαν μεγαλύτερη επίδραση, αντικατοπτρίζουν καλύτερα το πνεύμα της εποχής τους και υπήρξαν τα μακροβιότερα.

Η αρχή γίνεται με ένα ιστορικό περιοδικό, τον *Ελληνικό Κινηματογράφο*, που θα κυκλοφορήσει από τον Οκτώβριο του 1966 έως τον Μάρτιο του 1967 βγάζοντας συνολικά 6 τεύχη (το ένα διπλό). Το πρώτο τεύχος αφιερώνεται στο 7ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και προαναγγέλλει τη δημιουργία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.[3] Διευθύνεται από συντακτική επιτροπή που την αποτελούν οι Φ. Αλεξίου (ψευδώνυμο του διευθυντή φωτογραφίας Α. Γρίβα), Π. Ζάννας, Ν.-Φ. Μικελίδης, Γ. Μπακογιαννόπουλος και Β. Ραφαηλίδης. Υπάρχουν, όμως, και αρκετές κριτικές ξένων ταινιών. Ο *Ελληνικός Κινηματογράφος* εγκαινιάζει μια παράδοση που θα ακολουθούσαν τα περισσότερα από τα κινηματογραφικά περιοδικά που τον διαδέχθηκαν. Στα παλιότερα και σημαντικότερα συμπεριλαμβάνονται ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (στο εξής Σ.Κ.) και το *Φιλμ*. Το δεύτερο, όπως και κάποια από τα υπόλοιπα[4], ασχολείται και με θέματα φύλου, ενώ το πρώτο παραμένει προσηλωμένο στην άφυλη θεωρητική και κριτική προσέγγιση του κινηματογράφου.

Ο Σ.Κ., «πνευματικό παιδί» του Βασίλη Ραφαηλίδη, ενός από τους σημαντικότερους διανοούμενους και κριτικούς του κινηματογράφου, συγκεντρώνει γύρω του ορισμένα από τα πιο ανήσυχα πνεύματα της εποχής του, με προέλευση από τον χώρο της ευρύτερης Αριστεράς. Εκτός από τη σε βάθος ανάλυση

«Κινηματογράφος, Ιδεολογία, Κριτική», τχ. 14/Ιούνιος '71, σ. 42-49, και το άρθρο του Πασκάλ Μπονιτσέρ, «Κινηματογράφος/θέατρο/ιδεολογία/γραφή», τχ. 27-28/Ιανουάριος - Μάρτιος '73, σ. 27-35, ενώ από τη δεύτερη το άρθρο του J. Baudrillard «Η ιστορία: ένα σενάριο ρετρό», τχ. 19/Ιούνιος - Σεπτέμβριος '78, σ. 69-73, και του J.-F. Lyotard, «Κυριότερες επίκαιρες τάσεις στην ψυχαναλυτική μελέτη των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών εκφράσεων», τχ. 21-22/Ιούλιος - Οκτώβριος 1979, σ. 68-79. Αντίστοιχα στο *Φιλμ*, που είναι ολοκληρωτικά σχεδόν αφιερωμένο στη θεωρία του κινηματογράφου, αναφέρω ενδεικτικά το άρθρο του Glauber Rocha, «Η αισθητική της βίας», τχ. 2/Καλοκαίρι '74, σ. 246-250, το άρθρο του J.-F. Lyotard, «Ο ακινηματογράφος», τχ. 5/1975, σ. 151-156, το άρθρο του Christian Metz, «Η ταινία με μύθο και ο θεατής της», τχ. 13/Άνοιξη '77, σ. 86-129, και το κείμενο του Frederic Jameson, «Το μεταμοντέρνο», τχ. 31/Ιανουάριος 1986, σ. 85-108.

3. Τη χρονιά εκείνη παίζονται μια σειρά από ταινίες διαφορετικές σε σχέση με την υπόλοιπη ελληνική παραγωγή, όπως η *Εκδρομή* του Τ. Κανελλόπουλου,…*μέχρι το πλοίο* του Α. Δαμιανού, *Ο Θάνατος του Αλέξανδρου* του Δ. Κολλάτου, *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ρ. Μανθούλη και *Τζίμης ο Τίγρης* του Π. Βούλγαρη. Η δικτατορία που θα ακολουθήσει θα φρενάρει αυτή την εξέλιξη μέχρι τη δεκαετία του 1970.

4. Π.χ. η *Τσόντα*, έκδοση της Λέσχης του Θεατρικού εργαστηρίου Θεσσαλονίκης. Το *Φιλμ*, ειδικότερα, έχει και ειδικό τεύχος αφιερωμένο στον γυναικείο κινηματογράφο (τχ. 17/79).

διάφορων κινηματογραφικών θεμάτων, οι συντάκτες του προσπαθούν συχνά να χρησιμοποιήσουν την κουλτούρα ως μέσον για να θέσουν κάποια γενικότερα ζητήματα ελευθερίας έκφρασης, αντιπαράθεσης στο σκοταδιστικό πνεύμα της Δικτατορίας και στράτευσης του καλλιτέχνη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει άλλωστε και η εξέλιξή του στο διάστημα της δεκαπενταετούς ιστορίας του, καθώς σε μεγάλο βαθμό αποτελεί καθρέφτη της πορείας σημαντικού μέρους της ελληνικής διανόησης που βρίσκεται σε στενή εξάρτηση από τον χώρο της αντίστοιχης γαλλικής· πρόκειται για τη διαδρομή από μια «ορθόδοξη» μαρξιστική οπτική προς τις νεότερες αναζητήσεις από τον χώρο της σημειολογίας, της ψυχανάλυσης και των συναφών ρευμάτων. Μέσα από τα κείμενά του μπορεί κανείς να διακρίνει με σαφήνεια το πνεύμα της απολυτότητας, του μεσσιανισμού, της συχνά αφ' υψηλού θεώρησης των πραγμάτων που χαρακτηρίζει έντονα τα τελευταία χρόνια της Δικτατορίας και τη Μεταπολίτευση.

Η ιστορία του Σ.Κ. χωρίζεται σε δύο περιόδους: Σεπτέμβριος '69 - Μάρτιος '73, με διευθυντή σύνταξης τον Βασίλη Ραφαηλίδη (28 τεύχη), και Αύγουστος '74 - Καλοκαίρι '84, με διευθυντή σύνταξης, πλην ελάχιστων εξαιρέσεων, τον Μισέλ Δημόπουλο (36 τεύχη).[5] Στην πρώτη περίοδο ανήκει και η ιστορική κριτική του Ραφαηλίδη για την *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου (τχ. 9-10/1970), όπου χαιρετίζει την «πρώτη ενήλικη» ταινία του ελληνικού κινηματογράφου αναδεικνύοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο που παίζει σ' αυτήν ο χώρος.

Και οι δύο περίοδοι του Σ.Κ. φέρουν έντονο το στίγμα της χρονικής συγκυρίας κατά την οποία εκδίδονται (δεκαετίες 1970 και 1980). Σ' όλη σχεδόν τη διάρκεια έκδοσής του, οι θέσεις και η πολεμική του περιοδικού καθορίζονται από τη «θεωρία του δημιουργού» και την παρεπόμενη διάσταση ανάμεσα σε «εμπορικές» και «ταινίες τέχνης»· κύριο αντικείμενο των κειμένων του αποτελούν οι δεύτερες. Εξίσου σαφής είναι η τοποθέτηση υπέρ του «νέου κινηματογράφου» και, γενικότερα, του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας· έντονη είναι, επίσης, η τάση του να παίξει παρεμβατικό και παιδευτικό ρόλο προς τους Έλληνες κινηματογραφιστές.

Και οι δύο περίοδοι διακρίνονται, τέλος, για το «προκλητικό» ύφος ορισμένων συντακτών, την αυταρέσκεια, την ειρωνεία, το δυσανάγνωστο των ενίοτε πολύ προσωπικών κειμένων. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η στάση του περιοδικού απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο που από πάρεργο μετατρέπεται σε κύριο αντικείμενο.[6] Ειδικότερα θα πρέπει να επισημανθεί η αλλαγή

5. Εμφανής είναι και η ελαφρά διαφοροποίηση του τίτλου, προφανώς για λόγους copyright.

6. Στο εισαγωγικό σημείωμα «Ο ήλιος ανατέλλει πάντα» που φέρει την υπογραφή «της

στάσης στα τελευταία τεύχη του περιοδικού απέναντι στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: η εκ προοιμίου απόρριψή του αντικαθίσταται προοδευτικά με τη διάθεση μελέτης του.

Το *Φιλμ* εκδίδεται από τον σκηνοθέτη Θανάση Ρεντζή και είναι ένα καθαρά θεωρητικό –ενίοτε μονοθεματικό– περιοδικό εστιασμένο κυρίως στον χώρο της πρωτοπορίας. Ανάμεσα στα ιστορικά αφιερώματά του βρίσκονται ο κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου, το Cinema Novo, ο ρωσικός κινηματογράφος, ο πειραματικός κινηματογράφος κ.ά. Στα θεωρητικά κείμενά του βλέπει κανείς θεματικές, όπως κινηματογράφος και σημειολογία, η σχέση θεάτρου και κινηματογράφου, κινηματογράφος και ψυχανάλυση, αλλά και, όπως προαναφέρθηκε, η συζήτηση για το φύλο και τον κινηματογράφο κ.ά. Το περιοδικό περιλαμβάνει, επίσης, την εξαιρετικά σημαντική για την εποχή της δομιστική ανάλυση της *Αναπαράστασης* από τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο (τχ. 21/1980).

Από τα 32 τεύχη του, εκτός από το τχ. 3/1974, που είναι ολοκληρωτικά αφιερωμένο στον ελληνικό κινηματογράφο, αναφορές σ' αυτόν υπάρχουν σε δέκα περίπου τεύχη, δημιουργώντας την εντύπωση ότι η εγχώρια κινηματογραφία αποτελεί πάρεργο για το περιοδικό. Στη στήλη «Εφήμερα» (τχ. 11/1976) ο εκδότης του διευκρινίζει τον σκοπό έκδοσης του περιοδικού. Καταρχήν εξηγεί πως το *Φιλμ* δεν είναι περιοδικό με την τυπική έννοια του όρου (που παρακολουθεί και σχολιάζει την κινηματογραφική επικαιρότητα), αλλά μια «περιοδική έκδοση» με κύριο αντικείμενο τη «συστηματική μελέτη των θεμάτων που αποτελούν κύκλους και τομείς με άξονα τον κινηματογράφο». Δηλώνοντας ότι οι κριτικές δεν ενδιαφέρουν τους συντάκτες του, διατυπώνει την άποψη ότι το μόνο ενδιαφέρον πράγμα που μπορεί να διαβάσει κανείς για μια ταινία είναι η

Σύνταξης» αναφέρεται ότι, όσον αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο, εκτός από το περιορισμένο του χώρου, η στοιχειώδης κάλυψή του οφείλεται και στο γεγονός ότι «η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή τέτοια που είναι, κατάλληλη μόνο για υπανάπτυκτους, […] δε μας ενδιαφέρει παρά μόνο σαν ιστορικό γεγονός». Οι προγραμματικές αυτές δηλώσεις και το γενικότερο ύφος του περιοδικού φαίνεται πως δημιούργησαν έντονες αντιδράσεις στο αναγνωστικό κοινό· στο δεύτερο τεύχος, στο εισαγωγικό κείμενο με τίτλο «Μερικές διευκρινίσεις», υπάρχει μια σχετική αναδίπλωση σε χαμηλότερους τόνους: «Πρέπει να τονίσουμε ότι ούτε αγνοούμε ούτε διαγράφουμε τον ελληνικό κινηματογράφο στο σύνολό του[…] Μάλλον παρανοήθηκαν οι σκόπιμες γενικεύσεις του προηγούμενου άρθρου με το οποίο θέλαμε να υπερτονίσουμε μερικές καταστάσεις και να επισημάνουμε σε πολύ γενικές γραμμές το υπ' αριθμόν ένα πρόβλημα της κινηματογραφίας μας: Η ποιότητα της ελληνικής ταινίας είναι υπερβολικά χαμηλή». Και το κείμενο καταλήγει λέγοντας ότι, αν υπάρχει κάποια ελπίδα αναγέννησης του ελληνικού κινηματογράφου, αυτή θα προέλθει από νεότερους κινηματογραφιστές. Τέλος, η διαφοροποίηση της πρώτης από τη δεύτερη περίοδο όσον αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο δεν είναι τόσο ουσιαστική όσο φαίνεται, γιατί η δεύτερη περίοδος έκδοσης του περιοδικού συμπίπτει με το κλίμα ευφορίας που συνόδευσε στη Μεταπολίτευση τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

προβληματική του δημιουργού της, και όχι η υποκατάσταση της γνώμης του κοινού πριν απ' αυτό μέσω των ΜΜΕ. Τον πρώτο χρόνο έκδοσης του περιοδικού, αρκετοί σκηνοθέτες αποδέχτηκαν τη σχετική πρόταση του περιοδικού παρουσιάζοντας τη δουλειά τους· στη συνέχεια, όμως, αρκετοί δήλωσαν αναρμόδιοι για κάτι τέτοιο, πράγμα που εξηγεί και τη μη τήρηση της αρχικής υπόσχεσης ότι στα τέσσερα τεύχη κάθε χρονιάς το ένα θα ήταν αφιερωμένο στον ελληνικό κινηματογράφο. Όσον αφορά την παρατήρηση αναγνωστών ότι το περιοδικό ασχολείται με θέματα και ταινίες που είναι άγνωστα στην Ελλάδα, η απάντηση στηρίζεται στο αρκετά έωλο επιχείρημα ότι όσα συμβαίνουν στον κινηματογράφο «στην προβληματική της κριτικής όσο και της θεώρησης είναι αδύνατο να τα συναγάγουμε από τις αίθουσες προβολής του».[7]

Από τα υπόλοιπα περιοδικά θα πρέπει να αναφέρουμε την *Οθόνη*, που εκδίδεται από μέλη της κινηματογραφικής ομάδας του Φοιτητικού Ομίλου Θεάτρου και Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης την περίοδο 1979 - 1993 (46 τεύχη). Μεγάλος αριθμός άρθρων του περιοδικού υπογράφεται από τον σημαντικό και πρόωρα χαμένο κριτικό κινηματογράφου Γιώργο Τζώτζιο, μετέπειτα εξίσου σημαντικό διανομέα, τον Χρήστο Μήτση και άλλους γνωστούς έως σήμερα κριτικούς κινηματογράφου. Με έντονη τη μαρξιστική επιρροή στα πρώτα τεύχη της, η *Οθόνη* προσαρμόζεται στο πνεύμα των καιρών στη μακρόχρονη πορεία της. Ειδικότερα ο Τζώτζιος διακρίνεται για τον μαχητικό (και ενίοτε ειρωνικό) τόνο των κειμένων του, το προσωπικό, αυστηρό και συχνά διορατικό ύφος αρκετών κριτικών του αλλά και των παρουσιάσεων μεγάλων δημιουργών του παγκόσμιου κινηματογράφου.[8] Όπως και τα περισσότερα περιοδικά της εποχής, έχει εκτενή αφιερώματα στη γλώσσα του κινηματογράφου, την ψυχανάλυση κτλ.

Τα τελευταία χρόνια, η αναπόφευκτη σταδιακή παρακμή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και η στασιμότητά του, πλην εξαιρέσεων, στη δεκαετία του '90 και στις αρχές της νέας χιλιετίας, δεν δημιούργησαν πρόσφορο έδαφος για νέες εκδόσεις σημαντικών περιοδικών. Η έκρηξη του Weird Wave (που πρώτα «ανακαλύφθηκε» στο εξωτερικό) συνέπεσε με την έναρξη της

7. *Εφήμερα*, τχ. ΙΙ/Φθινόπωρο 1976, σ. 3.

8. Το 1989 θα λανσάρει το πολυτελές σε εμφάνιση (σε αντίθεση με τα προηγούμενα) και σαφώς πιο mainstream περιοδικό *Σινεμά*, που θα κυριαρχήσει στον χώρο του κινηματογράφου σε έντυπη μορφή μέχρι το 2009, ενώ το 1994 θα εγκαινιάσει με μεγάλη επιτυχία το φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας». Μοναδικό αντίπαλο δέος του *Σινεμά* στη δεκαετία του '90 ο ασπρόμαυρος *Αντι-κινηματογράφος* του Ηλία Φραγκούλη, που εκδίδεται το 1992 και σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '90 (27 τεύχη)· στο πρώτο τεύχος του, η συντακτική επιρροή ξεκαθαρίζει: «Ανοίγουμε μέτωπο αντίστασης στον αμερικανικό πολιτιστικό ιμπεριαλισμό και υποστηρίζουμε ανεπιφύλακτα τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, καθώς και την ενίσχυση του ποιοτικού ελληνικού κινηματογράφου».

οικονομικής κρίσης, που αποθάρρυνε ακόμα περισσότερο τυχόν νέες προσπάθειες.

Ένα σημαντικό και σχετικά πρόσφατο γεγονός είναι η έκδοση δύο αγγλόφωνων (το δεύτερο δίγλωσσο) ηλεκτρονικών επιστημονικών περιοδικών για τον ελληνικό κινηματογράφο από Έλληνες και Ελληνίδες ακαδημαϊκούς που διδάσκουν ή έχουν κάνει τις σπουδές τους στην Αγγλία. Πρόκειται για το *Journal of Greek Media and Culture* και το *Filmicon*, απόρροια της ανάπτυξης των Greek Film Studies στο πλαίσιο αγγλικών πανεπιστημίων. Τα δύο αυτά περιοδικά καλύπτουν με τον καλύτερο τρόπο το κενό της παντελούς έλλειψης επιστημονικού περιοδικού για τον ελληνικό κινηματογράφο. Απευθύνονται και διαβάζονται, όμως, κυρίως από τους ακαδημαϊκούς κύκλους και δεν αντικαθιστούν την έλλειψη ενός ελληνόφωνου περιοδικού που θα συνδύαζε την αναλυτική κριτική και εμβάθυνση στα ζητήματα που απασχολούν τον ελληνικό κινηματογράφο, με την παρακολούθηση της διεθνούς επικαιρότητας, στην παράδοση των περιοδικών που προαναφέρθηκαν. Ίσως, όμως, και η ίδια η έννοια της κριτικής να έχει αλλάξει τον 21ο αιώνα, ο οποίος χαρακτηρίζεται και από το τέλος των θεωρητικών αναζητήσεων του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Όσον αφορά την παρακολούθηση της παραγωγής από τη σκοπιά της κυκλοφορίας στις ελληνικές αίθουσες, αυτή καλύπτεται από τη σημαντική ιστοσελίδα flix.gr, την οποία επιμελείται ομάδα κριτικών που συνδυάζουν τη γνώση της ιστορίας του κινηματογράφου με την ευρεία ενημέρωση για τα διεθνή τεκταινόμενα και για την επικαιρότητα, όπως παρουσιάζεται σε διάφορες άλλες ιστοσελίδες.

3 Δεκεμβρίου 1973

Ο Αστερισμός της Παρθένου κάνει πρεμιέρα στις ελληνικές αίθουσες

Φόρμα, αφήγηση, ψέμα κι εξομολόγηση: Η κινηματογραφική σταρ στη μακρά δεκαετία του '60

Βασιλική Λαζαρίδου
εικαστικός, κριτικός και σκηνοθέτιδα

Η ΑΝΑΦΟΡΑ στα ονόματα Ζωή Λάσκαρη και Γιάννης Δαλιανίδης είναι βέβαιο πως φέρνει στο μυαλό του αναγνώστη τις ταινίες *Κατήφορος* (1961) και *Στεφανία* (1966). Οι δύο αυτές ταινίες συγκρότησαν την εικόνα της ηθοποιού ως την ιδανική αντανάκλαση των ιδεών του σκηνοθέτη, καθώς καθρέφτισαν με αδιαμφισβήτητη εμπορική επιτυχία για τα δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου τα δραματικά αρχέτυπα της γυναικείας εμπειρίας, όπως τα φαντασιώθηκε ο κύκλος της κινηματογραφικής παραγωγής της εποχής της μακράς δεκαετίας του '60. Ηρωίδες με απαράμιλλη ομορφιά που καταλήγουν σχεδόν αποκλειστικά να γίνονται ο στόχος σεξουαλικών επιθέσεων, επιθυμία για εκδίκηση, έκδηλη ταξική και έμφυλη ανισότητα, κάποιος σωτήριος ή μοιραίος έρωτας και η απαραίτητη προσωπική ηθική πυξίδα που έρχεται σε αντίθεση με τις κοινωνικές επιταγές, είναι κάποια από τα θέματα τα οποία αντλεί από τον πρόγονό του, την τραγωδία, το ελληνικό σινεμά του μελοδράματος, μέσω της συνθήκης του θύματος των καταστάσεων (victimhood). Οι πρώιμες μορφές αφήγησης αυτής της συνθήκης και κυρίως οι τραγωδίες συνδέονται με τη θυσία σε κάποια θεότητα ή την ικεσία προς μια Αρχή, ενώ στη σύγχρονη κουλτούρα το θύμα/πρωταγωνίστρια αφενός αγωνίζεται ενάντια στις ηγεμονικές δομές και αφετέρου αναπτύσσεται και νομιμοποιείται κοινωνικά παράλληλα με την έλευση του μοντέρνου υποκειμένου.[1] Μια ματιά στην εισαγωγή της Έλενας Τζελέπη για τη *Διεκδίκηση της Αντιγόνης* της Butler μας προτρέπει να αναγνώσουμε την εγγενή δύναμη στην ίδια την εκφορά των λέξεων, καθώς και στη δυνητική τους

1. Linda Williams, «When Is Melodrama "Good"? Mega-Melodrama and Victimhood», στο: Jörg Metelmann και Scott Loren (επιμ.), *Melodrama After the Tears*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2016, σ. 53-80.

ικανότητα να διαμορφώνουν πραγματικότητες· ή να προσληφθούν αυτούσιες ως τέτοιες[2], προσθέτοντας μέσω της αφήγησης ένα στρώμα επιτέλεσης, ικανό να προκαλέσει ακραία συναισθήματα και να συγκινήσει ραγδαία το κοινό της εκάστοτε εποχής. Και αν το χαρακτηριστικό του μελοδράματος είναι η εστίαση στο point of view ενός χαρακτήρα που έχει την ιδιότητα να είναι θύμα[3], η ετυμολογία του προκύπτει από τη φόρμα που ακολούθησε το ελληνιστικό δράμα μετά τον Ευριπίδη, με τις μονωδίες των κεντρικών προσώπων να μονοπωλούν την κυρίως αφήγηση. Άρα, ίσως θα ήταν ενδιαφέρον να πούμε χαριτολογώντας πως το μελόδραμα, όπως και ο πρόγονός του, ασχολείται κατά βάση με «γυναίκες που τραγουδούν για τα βάσανά τους».[4]

Ανεξάρτητα από το αν είναι ειλικρινής αυτή η αναπαράσταση, όπως εγγράφεται μέσα στην υπερβολή της φόρμας, ως προς μια –οποιαδήποτε– βιωμένη «γυναικεία» εμπειρία, η αισθητικοποίηση του γυναικείου δράματος εκπροσωπήθηκε από τη Λάσκαρη σε καθοριστικό βαθμό στη διάρκεια των δεκαετιών '60 και '70, ενώ το πρόσωπο και το σώμα της ηθοποιού αντικειμενοποιήθηκαν εμβληματικά και με προθυμία, αφήνοντας σχεδόν μηδενικό χώρο στις πρώιμες φεμινιστικές αντιρρήσεις της περιόδου.[5] Κι αν, σύμφωνα με την ιδέα του Löwenthal, το σινεμά και η ποπ κουλτούρα γενικά λειτουργούν σαν «ψυχανάλυση απ' την ανάποδη»[6], η εικόνα της Λάσκαρη –αλλά και της γυναίκας εν γένει στο σινεμά– ως παθητικό αντικείμενο του ενεργητικού ανδρικού βλέμματος (είτε αυτό είναι ο δημιουργός, ο θεατής ή ο ανδρικός χαρακτήρας) προσθέτει ένα παραπάνω στρώμα επιτέλεσης στη γυναικεία αναπαράσταση. Οι τρόποι που η αρρενωπότητα επιλέγει να ανταποκριθεί στην κινηματογραφική απειλή ενός συμβολικού ευνουχισμού από την ένταξη της γυναίκας στην αφήγηση

2. Judith Butler, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης: Η συγγένεια μεταξύ ζωής και θανάτου* (μτφρ. Βαρβάρα Σπυροπούλου), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, σ. xix.

3. Thomas Elsaesser, «Melodrama and Victimhood: Modern, Political and Militant», *Melodrama After the Tears*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2016, σ. 35-52.

4. Marianne McDonald & K. MacKinnon, «Cacoyannis vs. Euripides: From tragedy to melodrama», στο: Niall W. Slater και Bernhard Zimmermann (επιμ.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, J.B. Metzler, Στουτγκάρδη 1993, σ. 222-234.

5. Η ελληνική φεμινιστική κριτική δεν ασχολήθηκε συγκροτημένα και συνειδητά με τη δημοφιλή κουλτούρα ως τα τέλη της δεκαετίας του '90, ακολουθώντας σημαντικές κατακτήσεις, όπως η υπεράσπιση της αντισύλληψης και η νομιμοποίηση των αμβλώσεων το 1986, που μονοπώλησαν τα κύματα διεκδικήσεων αντλώντας κυρίως από το δεύτερο κύμα του φεμινισμού. Για περισσότερα βλ. Ελιάνα Καναβέλη, *Χαρτογράφηση του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα: Ιδεολογικοπολιτικές αναζητήσεις και η συνεισφορά του στον δημόσιο χώρο και λόγο*, Κέντρο Γυναικείων Μελετών και Ερευνών ΔΙΟΤΙΜΑ, Αθήνα 2016.

6. Βλ. Paul Piccone, «Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture», Martin Jay (επιμ.), *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*, Heinemann, Λονδίνο 1973, σ. 173.

είναι αφενός η αναβίωση του τραύματος που εξισορροπείται με την ανάλυση της γυναίκας, την απομυθοποίησή της και τη δυνητική τιμωρία ή σωτηρία της, αφετέρου η αναγωγή της ίδιας της φιγούρας της σε σκοποφιλικό φετίχ, το οποίο, αντί να απειλεί, επιβεβαιώνει την υποτιθέμενη ανδρική σεξουαλική κυριαρχία. Εξ αυτού του μηχανισμού και της υπερτίμησης της εξωτερικής εμφάνισης, παράγεται η κουλτούρα της γυναίκας-σταρ, της οποίας έμβλημα είναι αποκλειστικά η ομορφιά της, η οποία τροφοδοτεί και ενισχύει την ιδιότητά της ως αντικειμένου και τη μετατρέπει σε κάτι που *παράγει* ικανοποίηση.[7]

Η Λάσκαρη, λοιπόν, εκθειάστηκε για τις δραματικές της ερμηνείες στις δύο προαναφερθείσες ταινίες του Δαλιανίδη, που δεν αφήνουν το περιθώριο να αμφισβητηθεί το ταλέντο της και, θαρρεί κανείς πως, για κάποιους, εκεί έκλεισε και η σειρά των επιτευγμάτων της για τον «σοβαρό μεταπολεμικό κινηματογράφο», ενός συμπλέγματος κριτικής και ταινιών που προσπάθησε να απομακρυνθεί συνειδητά από τον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής και την υποστήριξη που απολάμβανε από τις υπάρχουσες πολιτικοκοινωνικές δομές, κυρίως μέσω της ενσωμάτωσης μιας πιο φιλελεύθερης κινηματογραφικής γλώσσας, εμπνευσμένης και επηρεασμένης από την παγκόσμια τάση που κυριαρχούσε κατά την δεκαετία του '60.[8] Τούτη τη λογική εκφράζει, πολύ ενδεικτικά και με στόμφο, ο Νίκος Κούνδουρος μιλώντας για τον *Δράκο* του: «Αυτή την Ελλάδα ήθελα να δώσω εγώ. Την άλλη τη χαρίζω στη Βουγιουκλάκη και στον Φίνο».[9]

Οι ερμηνείες, λοιπόν, της Λάσκαρη στον *Κατήφορο* και τη *Στεφανία* θεωρούνται ως και σήμερα οι μεγαλύτερες και «πιο σοβαρές» της καριέρας της, καθώς αποτελούν τις πιο πιστές στο δραματικό πρότυπο του ελληνικού σινεμά, που εκθειάστηκε εντός και εκτός της χώρας παρουσιάζοντας ένα (κρυπτο)αποικιοκρατικό οπτικοακουστικό αρχέτυπο (ειδικά μέσω της *Στέλλας* και του *Ζορμπά*), δίνοντας την ευκαιρία στο μεν ελληνικό κοινό να συγκροτηθεί γύρω από την ταυτότητα ενός φιλότιμου –μη απειλητικού– θύματος, και στο παγκόσμιο να θαυμάσει από απόσταση την αυθεντικότητα ενός υποανάπτυκτου αυτόχθονος λαού, που επάνω του μπορεί να προβάλει ένα κατ' επίφασιν αρχαιοελληνικό ιδεώδες κατασκευασμένο από τη Δύση και συντηρημένο φολκλορικά από το μεταπολιτευτικό εθνικό κράτος.[10]

---

7. Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», στο: *Visual and other pleasures*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 1989, σ. 14-26.

8. Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου* (Β΄ έκδοση), Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σ. 528.

9. Γιάννης Σολδάτος, «Νίκος Κούνδουρος – Η Αθήνα το '50», *Τοπία της Σιωπής*, ΕΡΤ 2011, https://www.ert.gr/ert-arxeio/nikos-koundouros-22-fevrouariou-2017/ [31/8/2021].

10. Dimitrios Chaidas, «Are Greeks Desperate for Heroes? A Corpus-based Investigation of Colonial Discourses», *Global Histories: A Student Journal* τ. 3, τχ. 2 (2017), σ. 81-101.

Ωστόσο, αποφεύγοντας ηθελημένα τη θεωρητικοπολιτική διαμάχη μεταξύ του εμπορικού και του ανεξάρτητου –Νέου– ελληνικού σινεμά και αναγνωρίζοντας ότι και οι δύο πλευρές, συνειδητά ή ασυνείδητα, ανεξαρτήτως από τις προθέσεις και τις ιδεολογίες των παραγωγών και των συντελεστών, αναδεικνύουν η καθεμιά με τους τρόπους της επίπεδα πραγματικότητας ενσωματωμένα στην κινηματογραφική επιτέλεση, θα επικεντρωθώ στη διαυγέστερη ερμηνεία της Ζωής Λάσκαρη σε μια, κατά τη γνώμη μου, από τις πιο πολυεπίπεδες δουλειές του Δαλιανίδη, τον *Αστερισμό της Παρθένου*, ταινία του έγχρωμου πλέον 1973.

Σε σενάριο του Γιώργου Τζαβέλλα, ο οποίος αρχικά, πίσω στο 1966, οπότε και το έγραψε, επιθυμούσε κι αυτός να το σκηνοθετήσει με την Αλίκη Βουγιουκλάκη στον πρωταγωνιστικό ρόλο, προετοιμάζοντας κοινό και κριτικούς για μια προκλητική ταινία που θα αποτελούσε ορόσημο στην καριέρα της επιτυχημένης ηθοποιού. Με αυτό τον τρόπο, κατά τον δημιουργό, η «εθνική σταρ» Βουγιουκλάκη επιτέλους θα ενηλικιωνόταν κινηματογραφικά και «θα αξιοποιούσε το ταλέντο της έξω από τις αιώνιες επιτεύξεις της ''γατούλας'' και της ''μαθήτριας''».[11] Ο Τζαβέλλας, γράφοντας σχολαστικά το σενάριο επί δύο χρόνια, περιγράφει την ιστορία στην κοινή συνέντευξη Τύπου με την Αλίκη, ως εξής:

> *Η Αλίκη θα υποδύεται ένα απόβρασμα της κοινωνίας, μια γυναίκα του πεζοδρομίου, η οποία θα διηγείται σε τρεις πελάτες της (στον καθένα χωριστά, φυσικά) πώς κύλησε στον βούρκο. Δεν θα λέει όμως την πραγματική ιστορία της, γιατί δε θα παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον. Θα λέει στον καθένα εκείνο που έχει ψυχολογήσει ότι θέλει αυτός.*
>
> *Το Βήμα,* 12 Ιουλίου 1966[12]

Χωρίς να υπάρχει κάποια σαφής και ξεκάθαρη μαρτυρία, εικάζεται πως οι φήμες για την ταινία λειτούργησαν αποτρεπτικά και η Βουγιουκλάκη τελικά αρνήθηκε να αναλάβει τον ρόλο. Πιθανώς ήταν ο ίδιος φόβος που την είχε αποτρέψει μία δεκαετία νωρίτερα από τη συμμετοχή της στον *Κατήφορο*.[13] Σημαντικό ρόλο έπαιξε καταφανώς και το υψηλό κόστος του μεγαλόπνοου αυτού σχεδίου, μιας και ο σεναριογράφος ήταν ανένδοτος σχετικά με την επιλογή της Βουγιουκλάκη, που θα αμειβόταν γενναία, αλλά και αμετακίνητος σχετικά

11. Μπάμπης Ακτσόγλου, *Γιώργος Τζαβέλλας*, Μπάμπης Ακτσόγλου (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 162-163.

12. *Αυτ.*

13. Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*, Εξάντας, Αθήνα 2000, σ. 101.

με τους χειρισμούς που προτάθηκαν από τους παραγωγούς.[14] Λίγο αργότερα, ο Τζαβέλλας παθαίνει εγκεφαλικό, που του αφήνει δυσκολία στην ομιλία, και το πρότζεκτ παγώνει για έξι ολόκληρα χρόνια.

Το 1973, χρονολογία που συμπίπτει περίπου με την απελευθέρωση του δημοφιλούς κινηματογράφου από τις επίσημες επιταγές της λογοκρισίας αλλά και την οικονομική κατρακύλα της εγχώριας παραγωγής, το σενάριο περνά στον Φιλοποίμενα Φίνο, ο οποίος, έχοντας ήδη συνάψει συμβόλαιο πολλαπλών συμπαραγωγών με την εταιρεία παραγωγής Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης[15], αναθέτει στον Γιάννη Δαλιανίδη τη σκηνοθεσία. Ο Δαλιανίδης με τη σειρά του επιλέγει την αγαπημένη του Λάσκαρη, η οποία λίγο πριν από τα 30 της έχει ήδη χαρακτηριστεί το νέο κορίτσι-ίνδαλμα του ελληνικού κινηματογράφου, για να ενσαρκώσει την αντισυμβατική ηρωίδα, επενδύοντας στη μαγκιόρικη ποιότητα του ρόλου, που συμβαδίζει ιδανικά με το ταλέντο και την πικάντικη λαϊκότητα της Ζωίτσας. Ήταν ο συνδυασμός αυτός που προσέδιδε μια αυθεντική ταξική επιτέλεση στον ρόλο, σημαντικό εκ των πραγμάτων ζητούμενο και ιδιαιτέρως θελκτικό για το σινεμά της εποχής, που ουσιαστικά κεφαλαιοποίησε το μυθικό περιθώριο και όσους αποτελούσαν το φτωχό υπόστρωμα πάνω στο οποίο χτίστηκε η νεόδμητη μεσαία τάξη.

Μπροστά από το πολυετές παρασκήνιο και τις πολιτικοοικονομικές ανακατατάξεις, ο Δαλιανίδης αναλαμβάνει να φέρει στη ζωή έναν προκλητικό χαρακτήρα, του οποίου η αισθησιακή υπόσταση και η έκδηλη σεξουαλικότητα θα αποτελέσουν ένα φρέσκο ξεφάντωμα από τη βαριά πολιτισμική ατμόσφαιρα της περιόδου, τραβώντας από τα μαλλιά την αστική σοβαροφανή ειρωνεία των τζαβελλικών χαρακτήρων, διασκεδάζοντας τις εντυπώσεις και ιχνηλατώντας το πρώιμο μονοπάτι της camp[16] καριέρας του, που κορυφώθηκε με το τηλεοπτικό *Ρετιρέ* (Mega Channel 1990 - 1992).

Με το camp να αποτελεί το εργαλείο με το οποίο θα διαβάσουμε την επιτέλεση της πόρνης στον *Αστερισμό της Παρθένου*, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε μια πρωτοφανή διεκδικητική δυναμική στον τρόπο με τον οποίο ο χαρακτήρας που ενσαρκώνει η Λάσκαρη αλλά και οι αισθητικές, δραματουργικές και ερμηνευτικές της επιλογές πραγματώνονται στην ταινία. Μετά τους ζουμερούς

14. Ακτσόγλου, *ό.π.*, σ. 163-164.

15. *Αυτ.*

16. Το camp, που συγκροτείται από αισθητικές επιλογές και ευαισθησία (sensibility), σύμφωνα με τις σημειώσεις της Susan Sontag στο *Notes on Camp* (1964), αναπαύεται πάνω στην αθωότητα, διαρρηγνύοντάς την όταν του δίνεται η ευκαιρία. Ένα camp έργο προτρέπει το κοινό να το προσλάβει με τη σοβαρότητα που αρμόζει στην τέχνη, αφήνοντας ωστόσο το περιθώριο της διακωμώδησης της ίδιας της τέχνης μέσω του δραματικού/δραματουργικού πλεονάσματος.

κατακόκκινους τίτλους με τη φωτογραφία της Ζωής να φιγουράρει ως ιερόδουλη κρατώντας στον ώμο το τσαντάκι της, με το κοντό λευκό φόρεμά της, μαλλί πλατίνα, τακούνια και βραχιόλια, ποζάροντας δυναμικά πάνω στο επεισοδιακό μουσικό θέμα του Μίμη Πλέσσα, η πρώτη σεκάνς ανοίγει με ένα νυχτερινό γενικό του τετραγώνου στο οποίο κάνουν πιάτσα τα κορίτσια του δρόμου. Η Κούλα, η εκρηκτική ξανθιά σεξεργάτρια με το έντονο μακιγιάζ και τα ζωγραφισμένα φρύδια, δυσανασχετεί με την απουσία ευκατάστατων πελατών και γκρινιάζει για την ανέχεια και τη φτώχεια στις συναδέλφισσές της, οι οποίες την αποπαίρνουν για το συνήθειό της να αφηγείται τις δικές τους ιστορίες ως δικές της στους επίμονους σωτήρες της, που όμως είναι στην πραγματικότητα φτωχότεροι από εκείνην, όπως σαρκαστικά τονίζει. Με εξουθενωτικά χαριτωμένο διάλογο, τα κορίτσια σχολιάζουν τα αυτοκίνητα που πέρασαν εκείνη τη νύχτα από την πιάτσα κι αναρωτιούνται τι μάρκας να είναι αυτό που πλησιάζει με τα φώτα του κατά πάνω τους, μόνο και μόνο για να συνειδητοποιήσουν ότι είναι η αστυνομική κλούβα. Σε μια σκηνή κυνηγητού, που δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από τις αντίστοιχές της γυρισμένες στο Βάλεϊ της Καλιφόρνιας, οι κοπέλες σκορπίζουν και κρύβονται στους θάμνους, άλλες επιτυχώς, άλλες όχι. Οι αστυνομικοί μαζεύουν κάποιες και αναχωρούν, η Κούλα γλυτώνει και, αφού η πιάτσα ηρεμεί, αράζει στην προσφιλή της θέση κάτω από το ψηλό φανάρι του δρόμου, που τη φωτίζει σαν να ήταν ο προσωπικός της προβολέας, προϊδεάζοντάς μας για τη μοναδικότητά της. Τότε, την προσεγγίζει ένας νεαρός φοιτητής με εκφραστικά μάτια (Γιώργος Κωνσταντής), που είναι τακτικός της πελάτης. Η αμέσως επόμενη σκηνή μάς βάζει κατευθείαν στην κρεβατοκάμαρά της, με τον νεαρό από πάνω της, να τη φιλάει παθιασμένα επαναλαμβάνοντας εμμονικά πως την αγαπά και να την παρακαλά να αφήσει το πεζοδρόμιο και να γίνει δική του. Η Κούλα, που φαίνεται να έχει ξανακούσει το ίδιο τροπάρι ουκ ολίγες φορές, αντιστέκεται δυσανασχετώντας έκδηλα στα παρακάλια και, αφού τρώει από τον επίδοξο μνηστήρα και δυο χαστούκια για τη «στενοκεφαλιά» της, υποκύπτει βαριεστημένα στην όρεξή του για δράμα και εξιστορεί το πρώτο αφήγημα σχετικά με τα γεγονότα που την οδήγησαν στη σεξεργασία.

Καμία σημασία δεν έχει στην πραγματικότητα το τι συμβαίνει στις τρεις σπονδυλωτές ιστορίες και στο πώς αλλάζουν τα πρόσωπα και οι καταστάσεις, αν και, ομολογουμένως, ο Δαλιανίδης πλαισίωσε με καδρική φρεσκάδα την ηρωίδα στον κάθε ξεχωριστό χωροχρόνο στον οποίο συμβαίνουν οι τρεις αφηγήσεις. Ωστόσο, όσο καλή δουλειά και αν έγινε με τη φωτογραφία και την πλανοθεσία, δυστυχώς το σενάριο του Τζαβέλλα στα δεδομένα σημεία είναι κυρίως γραφικό και παραπατά σκόπιμα (και με συνέπεια ως προς τις προσφιλείς συνήθειές του) ανάμεσα στα δημοφιλή είδη μιας προηγούμενης εποχής, χρησιμοποιώντας μεθοδευμένα την υπερβολή και την απλοϊκότητα του μελοδράματος ως προς την έκβαση των ιστοριών και τη διαλογική πλαισίωση των

χαρακτήρων. Περνά με άλματα από τη λαϊκή κωμωδία στο δικαστικό δράμα ροβολώντας με ελληνικότατο μεταπολεμικό φλέγμα μέσα από τις βουκολικές –οριακά «φουστανελάτες»!– ιστορίες πάθους και εκδίκησης, αναμασά εντελώς στερεοτυπικά δυναμικές, όπως οι ταξικοί διαχωρισμοί, οι έμφυλοι ρόλοι στην επαρχία και οι τραγικές πτυχές ενός δυνατού έρωτα που τον χτυπά η τύχη και η καθημερινή επιβίωση στη νέα βιομηχανοποιημένη εποχή του νεοφερμένου εγχώριου καπιταλισμού.[17]

Αυτό που είναι κεντρικό σημείο, όμως, της ταινίας κι αυτό που παίζει τελικά εξέχοντα ρόλο σε μια μετα-ανάγνωσή της, στηριγμένη και στις σκηνοθετικές επιλογές που πιο πολύ μπορούν να λογιστούν παιχνιδιάρικες και πειραματικές παρά ενιαίες και στιβαρές, είναι η πρόθεση για ένα παιχνίδι με το αφήγημα ως άμυνα ενάντια στην ακούσια κατηγοριοποίηση της Κούλας, της πόρνης, ως θύματος. Με την αναπολογητική ανύψωση (glorification) της ιδιοσυγκρασίας, το camp υπονοεί πως ό,τι λέγεται δεν έχει καμία σημασία για κανέναν εκτός από το ίδιο το άτομο που (εκ)φέρει τον λόγο, και έτσι η Κούλα επιδίδεται σε μια κατ' εξακολούθηση κατασκευή νέων πραγματικοτήτων οι οποίες, όσο σοβαρές και αν μοιάζουν, δεν είναι παρά κατασκευές πάνω στις επιθυμίες του εκάστοτε πελάτη-δημιουργού-θεατή. Αν μη τι άλλο, αυτή είναι μια κατάσταση που μοιάζει εξωφρενικά με το πραγματικό βίωμα της Ζωής Λάσκαρη, που είναι ήδη εδραιωμένη στο συλλογικό φαντασιακό ως η ελληνική εκδοχή μιας bombshell, όπως η Marilyn Monroe, και η ζωή της μπαίνει αντίστοιχα στο μικροσκόπιο του Τύπου με κάθε αφορμή. Η Sontag, μιλώντας για το camp και θυμίζοντας το επιχείρημα της Mulvey, φέρνει το παράδειγμα της Greta Garbo, αναφέροντας πως «είναι η ανικανότητα της Garbo ως ηθοποιού (ή τουλάχιστον η απουσία ερμηνευτικού βάθους) που ενισχύει την ομορφιά της. Είναι πάντα ο εαυτός της».[18]

Αυτό που κάνει, λοιπόν, την ταινία ένα εξαίσιο παράδειγμα πολυεπίπεδης –και αναπόφευκτα λίγο all over the place– διακειμενικής αναπαράστασης είναι, θα λέγαμε, το ψέμα ως μηχανισμός οικειοποίησης της αφήγησης. Η Ζωή, που πήρε τον ρόλο της Αλίκης και παίζει την Κούλα η οποία γίνεται Άννα και Τίνα με προκλητική ευκολία, με τα πλαστά αφηγήματα-υπεκφυγές της, στην πραγματικότητα αρνείται την κατ' επίφασιν σωτηρία της από τον πελάτη-Μεσσία και βγαίνει με επιτυχία από το ψυχαναλυτικό σχήμα στο οποίο την εμπλέκει. Η Κούλα, σαν την μπατλερική Αντιγόνη, διατηρεί την εξουσία με αυτή την πράξη ανυπακοής, όχι μόνο στο ίδιο της το κορμί που σθεναρά και μεθοδικά διαθέτει στο εκάστοτε βλέμμα, αλλά, μέσω του δόλου και του μύθου ως μηχανισμού,

17. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα θεματικά μοτίβα στις ταινίες του Τζαβέλλα βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θεματικά μοτίβα στις κωμωδίες του Γιώργου Τζαβέλλα», στο: *Γιώργος Τζαβέλλας*, *ό.π.*, σ. 95-107.

18. Susan Sontag, *Notes on Camp*, Penguin UK, Λονδίνο 2018, σ. 21.

ανακτά τον έλεγχο της αφήγησης και διατηρεί τη δύναμη να γράψει η ίδια την ιστορία της με τους δικούς της όρους, τουλάχιστον στον βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό. Και αν όλο αυτό γίνεται με χιούμορ και camp ευαισθησία πάνω σε ένα τόσο φορτωμένο με μελοδραματικά στοιχεία σενάριο, τότε ίσως θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι κατά κάποιον τρόπο ο Δαλιανίδης, ακολουθώντας το παράδειγμα της πρωταγωνίστριάς του, «κλέβει» και ανακατασκευάζει με επανανοηματοδοτήσεις το φιλμ, ελευθερώνοντάς το στο σύνολό του από το ελεγκτικό όραμα/βλέμμα του «μπαμπά» Τζαβέλλα, κάνοντας τον *Αστερισμό της Παρθένου* μια ταινία στην οποία η αγαπημένη του Ζωίτσα αναπαριστά σχηματικά τον εαυτό της, και οι δυο τους, γυρίζοντάς τη, σπάνε παιχνιδιάρικα πλάκα με το σημαίνον και τα σημαινόμενα.

Αν μη τι άλλο, ακόμα και αν ούτε ο Τζαβέλλας ούτε ο Φίνος, ίσως ούτε τελικά ο Δαλιανίδης, είχαν στο μυαλό τους ότι αυτή η προκλητική, οριακά αισθησιακή ταινία μπορεί να παράγει τέτοιου είδους αναγνώσεις στη μελλοντική θέασή της, ακόμα και αν μια τέτοια εννοιοδότηση δεν ήταν ούτε στο ελάχιστο συνειδητή, αυτό που την κάνει εφικτή στο τέλος τέλος είναι η ποιότητα της ερμηνείας της Λάσκαρη σε συνδυασμό με το κείμενό της (text) σαν σούπερ σταρ: φέρνουν όλα τούτα τα meta σημάδια στην αναπαράσταση και κάνουν τη Ζωή, που παίζει την Κούλα που γίνεται Άννα και Τίνα, μια άξια διαθεματική αντιηρωίδα, η οποία σπάει με τσαγανό τα δεσμά της ευαλωτότητας και της αντικειμενοποίησής της, όπως προτάσσονται από τη γραφή και την εικόνα, γκρεμίζει με την άγρια ευαισθησία της τις ίδιες τις συμβάσεις που τη γέννησαν, επανεγγράφοντας με δυναμισμό και, ομολογουμένως, μεγαλύτερη ειλικρίνεια την εικόνα της στο ελληνικό σινεμά.

24 Ιουλίου 1974

Αποκατάσταση της Δημοκρατίας

Οικογενειακά συναισθήματα και ελληνικός κινηματογράφος στα μεταπολιτευτικά χρόνια: συλλογισμός και παραδείγματα

Παναγής Παναγιωτόπουλος
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Η ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ του 1974 δεν άλλαξε τα οικογενειακά συναισθήματα ούτε τη δομή της οικογένειας ή τον ρόλο της μέσα στην ελληνική κοινωνία.

Ο κυρίαρχος αυτός κοινωνικός δεσμός εξαρτάται από έτερες μείζονες δυναμικές που αναπτύσσονται στη μεγάλη διάρκεια. Θα λέγαμε ακόμα πως η οικογένεια και οι δομές της λίγο επηρεάζονται από τις άμεσες πολιτικές αλλαγές. Συχνά μένουν ανεπηρέαστες ακόμα και από τις καθεστωτικές μεταβολές. Με εξαίρεση τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, που μπορούν να επιβάλλουν συγκεκριμένες μορφές οικογένειας, να διατάσσουν τον ρυθμό και τον όγκο της τεκνοποίησης και τη διάρθρωσή της (το παράδειγμα της κομμουνιστικής Κίνας είναι ιστορικά το πιο εμβληματικό),[1] και εν γένει την εμπειρία των ολοκληρωτικών πολέμων και τις περιπτώσεις μεγάλων οικονομικών κρίσεων, τα μεγάλα νοοτροπιακά σύνολα δεν επηρεάζονται άμεσα από την πολιτική.[2]

Ωστόσο, η Μεταπολίτευση του 1974 θα αποτελέσει ταυτόχρονα μια πολιτειακή μετάβαση και μια πολιτισμική μεταβολή μακράς πνοής, ένα ιστορικό πεδίο πιο πλούσιο από εκείνο που γεννιέται από μια καθεστωτική αλλαγή μέσα στον σύγχρονο δυτικό καπιταλισμό. Το 1974 –και η μακρά του συνέχεια– δεν περιλαμβάνει αποκλειστικά την υλοποίηση των αιτημάτων πολιτικής ειρήνευσης και ισοτιμίας έπειτα από δυόμισι δεκαετίες διχασμού και επιβολής θεσμικών

1. Susan Greenhalgh και Edwin A. Winkler, *Governing China's Population: From Leninist to Neoliberal Biopolitics*, Standford Univrsity Press, Στάνφορντ 2005· Pascal Rocha da Silva, *La politique de l'enfant unique en république populaire de Chine*, Université de Genève, Γενεύη 2006.

2. Martine Segalen και Agnès Martial, *Sociologie de la famille*, Armand Collin, Παρίσι 2013.

παραμέτρων στην ταξική και ιδεολογική διαίρεση. Ούτε μόνο τη δικαίωση των ποικίλων αιτημάτων πολιτικής έκφρασης και χειραφέτησης που είχαν εκδηλωθεί ήδη με έντονο και πολυεπίπεδο τρόπο από τη δεκαετία του '60 και μετά. Η Μεταπολίτευση και ειδικά τα πρώτα έτη της σημαδεύτηκαν από την αποθέωση του Πολιτικού και θεμελίωσαν την κουλτούρα της στράτευσης σε όλα τα επίπεδα της πολιτικής εμπειρίας, μα οι σημασίες της δεν εξαντλούνται σε αυτά.

Εκείνα που τις προηγούμενες δεκαετίες, άφηναν πάντα «κάτι» χωρίς ποτέ να ολοκληρώνονται, όσα έμεναν ημιτελή, μα σωρεύονταν κιόλας στο πολιτικό φαντασιακό των Ελλήνων, είχαν φτιάξει την κρίσιμη μάζα ενός μέλλοντος – ΕΚΕΙΝΟΥ που ήρθε το καλοκαίρι του 1974. Η κατάρρευση της χούντας και η έλευση μιας σύγχρονης πλουραλιστικής δημοκρατίας έλκυαν ένα πρωτοφανές σε όγκο και πλούτο φορτίο αιτημάτων κοινωνικού εκσυγχρονισμού. Όλα όσα, δειλά ή ατελώς, είχαν προκύψει από τη μεγάλη αστικοποίηση και την οικονομική ανάπτυξη της μεταπολεμικής περιόδου, όλα όσα ανθούσαν μέσα στα νέα πολιτισμικά ήθη, τις συναισθηματικές αναζητήσεις και καθημερινές πρακτικές της προηγούμενης περιόδου, έβρισκαν, ύστερα από δεκαετίες ατελέσφορης τροχοδρόμησης, έναν πραγματικό διάδρομο απογείωσης. Είναι εκείνα τα στοιχεία κοινωνικού εκσυγχρονισμού που εκφράζονταν έως τότε σχεδόν αποκλειστικά μέσα στο στενό προοίμιο της μελλοντικής μεσαίας τάξης και την εναρκτήρια γνωριμία με το σύμπαν της κατανάλωσης. Όλα αυτά έγιναν πραγματική κοινωνική και ατομική δυνατότητα μέσα από την πολιτική χειραφέτηση του '74.[3] Το άλμα προς την αισιόδοξη και μαχητική πολιτικοποίηση της ζωής, που αποτέλεσε το γεγονός της Μεταπολίτευσης, και οι προσδοκίες της κοινωνικής ανέλιξης και του ατομικού ευδαιμονισμού, μπορεί σύμφωνα με τα καθιερωμένα κοινωνιολογικά σχήματα να όφειλαν αμοιβαίες αποστάσεις και αποκλεισμούς, εντούτοις συναρθρώθηκαν στην Ελλάδα του δεύτερου μισού της δεκαετίας του '70 ακολουθώντας σε κάποιον βαθμό εξελίξεις στις εξεγερμένες και καταναλωτικές νεανικές κοινωνίες της δυτικής Ευρώπης την προηγούμενη δεκαετία.[4]

Το προσφυές σχήμα «επανάσταση και κόκα κόλα» που χρησιμοποιήθηκε για τις γενιές των εξεγερμένων και καταναλωτών στην ύστερη μεταπολεμική δυτική Ευρώπη[5] μοιάζει να αποδίδει ικανοποιητικά το κλίμα μιας πολλαπλής πρόσβασης σε νέα αγαθά και την ανάπτυξη νέων ηθικών συναισθημάτων στη χώρα. Κάποια από αυτά ήταν καινούρια για την Ελλάδα, άλλα ήταν καινοφανή. Η οικογενειακή ύφανση είχε πυκνή πλέξη και η ανθεκτικότητα των υλικών τα

3. Παναγής Παναγιωτόπουλος, *Περιπέτειες της μεσαίας τάξης. Κοινωνιολογικές καταγραφές στην Ελλάδα της ύστερης μεταπολίτευσης*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2021.

4. *Ό.π.*

5. Axel Schildt και Detlef Siegfried (επιμ.), *Ανάμεσα στον Μαρξ και στην Coca-Cola. Νεανική κουλτούρα και κοινωνική αλλαγή, 1960-1980* (μτφρ. Νίκος Ζαρταμόπουλος), Κασταλία, Αθήνα 2010.

δικά της γνωρίσματα. Οι ριζικές κοινωνικές αλλαγές που είχαν συντελεστεί μεταπολεμικά, εκείνες που έμεναν σωρευμένες στις πολυκατοικίες των πόλεων, καθώς και όσες πολιτισμικές αιχμές είχαν «τρυπήσει» την καθιερωμένη ευταξία στα χρόνια του '60 –για να καταπέσουν πάλι υπό το βάρος της χουντικής ασφυξίας– έβρισκαν δυνατό ηχείο στην πολιτική γιορτή της Μεταπολίτευσης.[6]

Και μπορεί πράγματι να μην υπάρχει κάποιος κανόνας ευθυγράμμισης των διαδικασιών κοινωνικού εκσυγχρονισμού μιας κοινωνίας με τους μεγάλους σταθμούς πολιτικής ανόρθωσης και φιλελευθεροποίησης μιας χώρας, όμως, για λόγους που έχουν να κάνουν τόσο με την αναδιανομή του εισοδήματος όσο και με την ανάμειξη του ελληνικού κράτους στην ιδιωτική σφαίρα των πολιτών, μπορούμε να ισχυριστούμε πως η δημοκρατική εξέλιξη του 1974 συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό με τον εκδημοκρατισμό του οικογενειακού και ερωτικού συναισθήματος. Η καθιέρωση του γάμου από έρωτα και η δραστική υποχώρηση του προξενιού, η μείωση των γεννήσεων και η επικράτηση του παιδιού από επιλογή, εντέλει η σταδιακή αυτονόμηση του ατόμου από παλιούς δεσμούς αλληλεγγύης αλλά και η απεξάρτηση του μύχιου συναισθήματος από τη χρηστοήθεια της αγροτικής κοινωνίας θα αποκτήσουν ένα πολιτικό και κρατικό-θεσμικό κέλυφος, αν όχι ταυτόχρονα και μαζικά στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο, σίγουρα μετά την οριστική μετάβαση στη νέα συνθήκη τη δεκαετία του '80.[7]

Σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική αποτύπωση αυτών των αλλαγών, τις οποίες δεν θα διστάζαμε, παρακολουθώντας συναφείς αναλύσεις, να ονομάσουμε επανάσταση της αγάπης[8], και ειδικά την κινηματογραφική, πρέπει να ομολογήσουμε ότι αποτελεί ένα ανοιχτό πεδίο έρευνας. Έχει διατυπωθεί ότι ο μεταπολιτευτικός κινηματογράφος αποφεύγει την ενασχόληση με το μύχιο, το ιδιωτικό και το οικογενειακό πεδίο. Αλλά κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Υπερβολική θα ήταν, επίσης, οποιαδήποτε απόπειρα κοινωνιολογικής αποκατάστασης του μεταπολιτευτικού ελληνικού κινηματογράφου d'auteur στο σύνολο του. Να ανακαλύψει δηλαδή κανείς συστηματικές περιγραφές και απεικονίσεις μιας κοινωνίας που ραγδαία αλλάζει σε αυτή την πολιτισμική παραγωγή[9], πολλώ δε

6. Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015.

7. Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός», στο: Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Πέρασμα, Αθήνα 2010.

8. Luc Ferry, *Η επανάσταση της αγάπης*, Πλέθρον, Αθήνα 2012.

9. Σποραδικές τέτοιες περιπτώσεις μπορεί κανείς να εντοπίσει βεβαίως, αλλά περισσότερο ως εξαιρέσεις του γενικού κανόνα, βλ. πχ. Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Ατομική ευτυχία και κρίση των πολιτικών ταυτοτήτων. Όψεις των δεκαετιών του '60 και του '70 στο *Ακροπόλ* και στη *Φανέλα με το εννέα* του Παντελή Βούλγαρη», στο: Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική*

μάλλον να εντοπίσει σε αυτήν οργανωμένες μέριμνες για τα οικογενειακά και άλλα ιδιωτικά συναισθήματα.

Μια εκ των υστέρων αποτίμηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου θα επιβεβαίωνε πράγματι την κυριαρχία των δημοσίων παθών επί των ιδιωτικών και μια εμφατική σχέση της μυθοπλασίας με την ιστορία. Η νέα δημοκρατική και αριστερή μυθολογία ήταν αμήχανη μπροστά στην κοινοτοπία του «υπαρξιακού» και επιφυλακτική απέναντι στην προϊούσα μεσοαστικοποίηση των λαϊκών στρωμάτων. Αυτό, όμως, δεν απαγόρευσε την εμφάνιση ορισμένων πυκνών κινηματογραφικών αφηγήσεων της περιπέτειας του ιδιωτικού στη σύγχρονη Ελλάδα. Σπάνιες και έμμεσες στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, λαμπερές και έντονες στη δεκαετία του '80, εμβληματικές τις δύο πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα, ο δημιουργικός ελληνικός κινηματογράφος ενσωμάτωσε τις μέριμνες αυτές. Αν αναγνωστεί ξανά στην ολότητά του και από την οπτική γωνία των μύχιων συναισθημάτων, θα δούμε ότι, με τους δικούς του όρους, οριοθετεί εντέλει το πεδίο της ιδιωτικής εμπειρίας και ότι παρακολουθεί με τις δικές του συμβολικές σημάνσεις τη δυναμική του κοινωνικού εκσυγχρονισμού και την ανάπτυξη νέων οικογενειακών συναισθημάτων στη μακρά ιστορία της ελληνικής Μεταπολίτευσης.

Θα άξιζε ασφαλώς να επισκεφτεί κανείς αυτή την κοινωνική ροπή σε αντίστιξη με εκείνη την οπτικοακουστική παραγωγή που, ξένη προς τις απαιτήσεις του auteur και αδιάφορη για τις ιδεολογικές διεργασίες της εποχής, παρήγαγε έναν ατελή αλλά εμπορικά επιτυχή συλλογισμό γύρω από την αλλαγή των κοινωνικών συμπεριφορών. Την παραγωγή που συγκροτείται από τον κινηματογράφο ηθικής καταγγελίας και τις όποιες τηλεοπτικές μυθοπλασίες της ιδιωτικής ζωής.[10] Κάτι τέτοιο ξεπερνά τα όρια αυτού του σύντομου συλλογισμού και ενδεχομένως τις δυνατότητες του γράφοντος. Ας επιστρέψουμε, λοιπόν, στον απαιτητικό Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο, βλέποντας συνοπτικά και μέσα από μια πρώτη δειγματοληψία με ποιον τρόπο οργανώνει τη θέαση της νέας κοινωνικής νόρμας της Μεταπολίτευσης, του επιθυμητικού δηλαδή ατομικισμού και των αντηχήσεων του στο πεδίο των οικογενειακών συναισθημάτων.[11]

στο έργο του Παντελή Βούλγαρη, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 193-236. Αρκετά διαφορετική και πλουσιότερη εμφανίζεται η κατάσταση στο θεατρικό πεδίο, βλ. Δηώ Καγγελάρη, «Για τον καθένα χωριστά; Συλλογικότητες και ατομικότητες στους καθρέφτες του θεάτρου», στο: Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), *Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2019, σ. 261-372.

10. Βλ. Βασίλης Βαμβακάς, «Φάσεις και αντιφάσεις των οικογενειακών σχέσεων στην ελληνική διαφήμιση», στο: Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), *Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα*, *ό.π.*, και του ιδίου «Modernizing Tradition: Love, Friendship, Family and De-Urbanization in Greek TV Fiction (1993-2018)», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* τ. 6 (2019), σ. 17-39.

11. Παναγιωτόπουλος, *Περιπέτειες της μεσαίας τάξης*, *ό.π.*

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η κινηματογραφική μυθοπλασία της περιόδου, αν εκληφθεί ως πολιτισμικό τεκμήριο της κοινωνικής αλλαγής –και όχι κάποιας αυτοδύναμης ιδεολογικής και αισθητικής διεργασίας–, διαρθρώνεται σε τρεις επάλληλες φάσεις οι οποίες συμπίπτουν με ευρύτερες κοινωνικές, πολιτισμικές και εντέλει ιστορικές διαδικασίες αλλαγής του ελληνικού κοινωνικού σχηματισμού. Και ακόμα ότι απεικονίζουν μέσα από τα οικογενειακά συναισθήματα τις μεταβολές του ηγεμονικού εκείνου τμήματος της ελληνικής κοινωνίας, των μεσαίων στρωμάτων.

Έτσι, με τους όρους της μυθοπλαστικής μεσολάβησης και τη φόρτιση μιας ισχυρής αμφισβητητικής ταυτότητας που επωμιζόταν η κινηματογραφική δημιουργία στη μεταπολιτευτική Ελλάδα, μπορούμε να εντοπίσουμε τρεις μεγάλες πολιτισμικές αποτυπώσεις που επικοινωνούν με τη γενική κοινωνική δυναμική.

Πρώτη και ταυτισμένη με την «υπό όρους κοινωνική δυναμική» της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου εμφανίζεται μια φιλμική συστάδα που θα ονομάζαμε «το δράμα του τέλους της παράδοσης». Η δεύτερη φάση, που περιέχει τις σχετικές εξελίξεις, μπορεί να αποκληθεί και περίοδος της «ατομικιστικής περιπλάνησης και της δημοκρατικής ευρυχωρίας των μύχιων σχέσεων» και, τελευταία, μια ομάδα ταινιών που παρακολουθούν τις κοινωνικές δυναμικές αυτές και αποτυπώνουν τον «αποικισμό των οικογενειακών ιδανικών από την βαθιά πολιτισμική και κοινωνική κρίση των μεσαίων στρωμάτων». Προτείνουμε στη συνέχεια ορισμένες εμβληματικές ταινίες για καθεμιά από αυτές τις κινηματογραφικές περιόδους και τις συνδεδεμένες με αυτές φάσεις εξέλιξης της κοινωνικής δυναμικής.

Την αποδέσμευση από τα παραδοσιακά οικογενειακά συναισθήματα διαχειρίζεται η –θεμελιωτική για τον ελληνικό κινηματογράφο του τελευταίου τετάρτου του 20ού αιώνα– ταινία του Παντελή Βούλγαρη *Το προξενιό της Άννας*, που κυκλοφόρησε στις αίθουσες το 1972. Χωρίς να συμπίπτει ακριβώς με τις πολιτικές και πολιτισμικές εξελίξεις της Μεταπολίτευσης του 1974, προοικονομεί τις δυναμικές του άμεσου μέλλοντός της. Η ταινία δεν σκηνοθετεί πάντως τη νέα συναισθηματική ζωή. Έρχεται να περιγράψει έναν πολιτισμό που βρίσκεται σε αποδρομή. Ο ελληνικός αστισμός και η ένδεια των ανθρώπων της επαρχίας αποτυγχάνουν στο έργο της αναπαραγωγής των ενδοοικογενειακών σχέσεων εξουσίας και αποκαλύπτουν την ανεπάρκειά τους να στηρίξουν την ταξική τους αναπαραγωγή. Η εξάρτηση της οικόσιτης υπηρέτριας, οι παραδοσιακές της δεσμεύσεις και η εξουσία που μάταια προσπαθεί να διατηρήσει πάνω της η αστική οικογένεια που τη «διαθέτει», απογυμνώνονται από ένα προξενιό που αρχικά φαίνεται να τελεσφορεί. Ο γάμος από έρωτα, η έμφυλη αυτοδυναμία των γυναικών, η ιδέα ενός ατομικού σχεδίου ζωής που δεν περιλαμβάνει οικείες εξαρτήσεις και προϋπάρχουσες θεσμικές ομαδώσεις, εμφανίζονται, μέσα από μια παρασκηνιακή και σκιώδη αφήγηση, ως αναπόδραστη πραγματικότητα

μιας νέας κοινωνικής συνθήκης που επείγει να φανερωθεί.[12] Το πρόγραμμα της προσωπικής ευτυχίας, χωρίς να εμφανίζεται ρητά, μέσα από τις αποτυχίες των καθιερωμένων μοντέλων (τόσο εκείνων που προσδιορίζουν τον παραπαίοντα ελληνικό αστισμό της πατριαρχίας όσο και των ανεπίκαιρων κοινοτιστικών συμβάσεων της αγροτικής κουλτούρας) δείχνει έτοιμο να βγει στο φως μιας σειράς νέων κοινωνικών προτύπων και ιδιωτικών συναισθημάτων.

Αυτά τα καινοφανή στην έκτασή τους συναισθήματα θα εμφανιστούν με πυκνότητα και ένταση στις ταινίες των νέων δημιουργών της δεκαετίας του '80 εγκαινιάζοντας έναν νέο κύκλο οπτικοακουστικής αφήγησης του μύχιου. Χωρίς αυτό να έχει αξιολογική φόρτιση ή συγκριτική αξία, η ταινία που εμβληματικά αντιπροσωπεύει την ελληνική ατομικιστική επανάσταση των συναισθημάτων είναι η *Ρεβάνς* του Νίκου Βεργίτση, που βγαίνει στις αίθουσες το 1983.[13] Εδώ η αλλαγή των ηθών και η νέα γραμματική των συναισθημάτων αποκαλύπτονται χωρίς μεσολαβήσεις. Μια νέα γυναίκα υπερβαίνει παραδοσιακούς ρόλους και έμφυλες υποχρεώσεις, για την υλοποίηση μιας ατομικής ταυτότητας χειραφέτησης και πρόσβασης στην αμιγή ερωτική σχέση.[14] Πέρα από την αφήγηση από τη γυναικεία σκοπιά, που έρχεται να συνομιλήσει με την άνθηση μιας άτυπης φεμινιστικής κινηματογραφίας των γυναικών δημιουργών την ίδια περίοδο, η ταινία του Βεργίτση φτιάχνει μια ηρωίδα και ένα κοινωνικό περιβάλλον ενσωμάτωσης της εναλλακτικής κουλτούρας στον κοινωνικό κορμό των μεσαίων στρωμάτων. Η γυναίκα που μοιράζεται το συναίσθημα και τη σεξουαλικότητά της ανάμεσα σε δύο άνδρες, όπου ο έρωτας και εν γένει η μύχια περιοχή διαμορφώνονται από την προσωπικότητα και την ατομική βούληση και όχι από προϋπάρχοντα κανονιστικά πλαίσια, δεν ήταν κάποια επαναστατική προσωπικότητα ή μια εναλλακτική φυσιογνωμία. Ήταν ένας φαινότυπος της εποχής, ίσως όχι κυρίαρχος, αλλά απολύτως ενταγμένος στην κοινωνική ζωή και το ιστορικό γίγνεσθαι.

Τον αμιγή έρωτα σε παραλληλία με τη συμβατικότητα του γάμου διεκτραγωδεί ο Γιώργος Τσεμπερόπουλος στον *Ξαφνικό έρωτα* του 1984, ενώ ο ίδιος σκηνοθέτης θα παραλλάξει τα μοτίβα του αυτοδύναμου γυναικείου έρωτα και την οριακή δυνατότητά τους να αναπτύσσονται μέσα στο γαμήλιο νοικοκυριό, με το *Άντε γεια* του 1991.

---

12. Βασίλης Βαμβακάς, «*Το προξενιό της Άννας*. Μικροαστική εσωστρέφεια και μεταναστευτική εσωτερικότητα», στο: Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, *ό.π.*, σ. 89-105.

13. Ιωάννα Αθανασάτου, «*Ρεβάνς*. Έμφυλη κινηματογραφική γραφή και πολιτισμική αμφισβήτηση της κομμουνιστικής παράδοσης», στο: Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, *ό.π.*, σ. 504-506.

14. Anthony Giddens, *Η μεταμόρφωση της οικειότητας. Σεξουαλικότητα, αγάπη και ερωτισμός στις μοντέρνες κοινωνίες* (μτφρ. Απόστολος Καλογιάννης), Πολύτροπον, Αθήνα 2005.

Και στις τρεις περιπτώσεις, ο οικογενειακός κύκλος υποχωρεί μπροστά στον παροξυμένο και αυτοδύναμο έρωτα. Η ίδια η οικογένεια, στην κοινοτοπία της, δεν περιγράφεται παρά ελάχιστα. Το κυρίαρχο συναίσθημα του έρωτα ή της αγάπης δείχνει να έχει αναπτύξει εξαιρετική δυναμική και να φέρνει το άτομο σε σύγκρουση, όχι πια με τις παραδοσιακές νόρμες, αλλά με τις δικές του προηγούμενες ερωτικές επιλογές, φτιάχνοντας έτσι ένα πεδίο υπαρξιακής κρίσης και αποσταθεροποιώντας την ίδια την αυτοδύναμη μονογαμική γαμήλια σχέση – εκείνη ακριβώς που λίγο καιρό πριν αποτυπωνόταν ως νεωτερικό όραμα χειραφέτησης.

Την ελληνική οικογένεια, αυτοπροσώπως και στο σπίτι της, θα τη δούμε πρώτη φορά με τόση ακρίβεια πολλά χρόνια μετά, όταν θα κυκλοφορήσει η ταινία του Γιάννη Οικονομίδη *Σπιρτόκουτο* (2002). Είναι η στιγμή που εγκαινιάζεται μια νέα φιλμική και κοινωνιολογική περίοδος. Ούτε τώρα θα δούμε τη γαλήνια και ευτυχή μεσοαστική οικογένεια. Το νοικοκυριό και ο οικογενειακός δεσμός παρουσιάζονται ως υποχρεωτικός τόπος συνύπαρξης διογκωμένων ατομικοτήτων που βρίσκονται σε παροξυστική μανία και σε διαρκή συναισθηματική έκρηξη. Υπό την πίεση της οικογένειας, ως οικονομικής αλλά και κάποτε συναισθηματικής μονάδας, εκτυλίσσεται το έγκλειστο δράμα ενός κοινωνικού θεσμού[15] που έχει φτάσει στα όρια της διαχειριστικής του ικανότητας. Η ύστερη Μεταπολίτευση και η κάμψη της ευημερούσας μεσαίας τάξης προδιαγράφονται με σαφήνεια στην αφήγηση του Οικονομίδη. Πάνω από όλα, όμως, παρουσιάζεται η αδυναμία της οικογένειας να εκσυγχρονιστεί περαιτέρω, να παίξει δηλαδή το παιχνίδι ενσωμάτωσης των προσωπικών προσδοκιών μέσα στο πλαίσιο του παραδοσιακού θεσμού.[16] Η δυσθυμία και η οργή, η υπαρξιακή κατάρρευση του ήρωα, η αποδιαρθρωμένη σχέση γονέων και παιδιών και η έκδηλη ανηδονία μοιάζουν σαν αποτέλεσμα μιας διολίσθησης προς την αποτυχία, σαν διάψευση, και όχι σαν εξαρχής υπονομευμένη σύμβαση. Η περιγραφή της μέγιστης κρίσης της ελληνικής οικογένειας ως μηχανισμού κοινωνικής αναπαραγωγής και ως οργάνου σύνδεσης των μελών του με το κράτος και την οικονομία είναι καταφανής – και εν πολλοίς πρόδρομη.

Έπειτα από αρκετό καιρό, το 2010, μέσα από τελείως διαφορετική φόρμα και σε πιο χαμηλή θερμοκρασία, ο Στράτος Τζίτζης σκηνοθετεί τα *45 τετραγωνικά*.

---

15. Maria Katsounaki, «Why does Yiannis Economides shoot the collapse of one "holy Greek family"?», *Kathimerini*, 2 Απριλίου 2003, https://www.ekathimerini.com/culture/13255/why-does-yiannis-economides-shoot-the-collapse-of-one-holy-greek-family/.

16. Σε διάλογο μπορούν να μπουν οι δυο αντίθετες –μα ίσως και συμπληρωματικές– αναλύσεις της σύγχρονης ελληνικής οικογένειας, που εκπροσωπούνται στο Παναγιωτόπουλος, *Περιπέτειες της μεσαίας τάξης. Κοινωνιολογικές καταγραφές στην Ελλάδα της ύστερης μεταπολίτευσης* και στο Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Πατάκης, Αθήνα 2018.

Αυτά για τα οποία βιώνεται η σύγχρονη ένταση μεταξύ του ατομικού και του οικογενειακού. Μια νέα γυναίκα αποφασίζει να μη ζει πλέον με τη μητέρα της και, στηριζόμενη στην προσωπική εργασία, μετακομίζει σε δικό της σπίτι. Η οικονομική αδυναμία της εργαζόμενης στον ιδιωτικό τομέα και κυρίως ο εξοβελισμός της από τα δίκτυα της κοινωνικότητάς της –εξαιτίας της «πρόωρης και ασύμφορης» αυτονόμησής της– την οδηγούν σε ήττα και ματαίωση. Εδώ, σε ένα φαινομενικά σύγχρονο περιβάλλον ρευστών συναισθημάτων, η πρωταγωνίστρια εισπράττει τα επίχειρα του ατελούς εκσυγχρονισμού, όπως αυτός εκδηλώνεται στον κοινωνικό της κύκλο. Μια συνθήκη που επιτρέπει μεν στην ίδια να κινηθεί ως ατομική μονάδα που υλοποιεί ένα συγκεκριμένο σχέδιο ζωής, αλλά την απομονώνει κοινωνικά επειδή η έμφυλη θέση της δεν προβλέπει ουσιαστικά την απομάκρυνση από την οικογενειακή εστία πριν από τον γάμο ή, τέλος πάντων, χωρίς μια ευρύτερη οικογενειακή διευθέτηση. Αμφότερες οι δύο προσεγγίσεις ενημερώνουν το πολιτισμικό μας φαντασιακό και την ίδια την κινηματογραφική μυθοπλασία για μια βαθιά κρίση του οικογενειακού θεσμού αλλά και για την αδυναμία υπέρβασής του στη Ελλάδα της ύστερης Μεταπολίτευσης.

Θα μπορούσε κανείς να εκτείνει τον προβληματισμό εντάσσοντας στους συλλογισμούς αυτούς τουλάχιστον τρεις ακόμα σημαντικές ταινίες που επικεντρώνονται στην οικογενειακή ζωή. Ο εμβληματικός *Κυνόδοντας* του Γιώργου Λάνθιμου (2009), η *Miss Violence* του Αλέξανδρου Αβρανά (2013) και η *Στρέλλα* του Πάνου Κουτρα (2009) αντηχούν πράγματι την οριακή συνθήκη της ελληνικής οικογένειας στη σύγχρονη εποχή.[17] Την απεικονίζουν, όμως, στην παθολογική της ακρότητα ή μέσα από αντισυμβατικούς ανθρώπινους προσανατολισμούς και τη σκληρότητα του περιθωρίου. Ο *Κυνόδοντας* ήταν μια ανεπιτυχής μετωνυμία περί ολοκληρωτισμού του σύγχρονου οικογενειακού (και πατριαρχικού, όπως τον αντιλαμβάνεται ο Λάνθιμος) δεσμού, ενώ η *Miss Violence* και η *Στρέλλα*, παρότι πολύ διαφορετικές, είχαν μια πιο οργανική ματιά στα δεινά της ελληνικής οικογένειας, είτε αυτή συγκαλύπτει εφιάλτες κάτω από στρώσεις καθωσπρεπισμού και κανονικότητας είτε επειδή η γονική σχέση δεν μπορεί να χωρέσει όλες τις μορφές ύπαρξης που αναδεικνύει ο κατακερματισμένος κόσμος της ύστερης Μεταπολίτευσης[18] και οι αντισυμβατικές εκδηλώσεις τους στην εποχή μας.

17. Βλ. Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave. A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021.

18. Πρβλ. Afroditi Nikolaidou, «Self-Exoticism, the Iconography of Crisis and the Greek Weird Wave», στο: Panayis Panagiotopoulos, Dimitris P. Sotiropoulos (επιμ.), *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2019, σ. 139-152.

1975

Ο Ροβήρος Μανθούλης γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής της ΕΡΤ

Η συμβίωση κινηματογράφου και τηλεόρασης στη Μεταπολίτευση

Ειρήνη Σηφάκη
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΗΙΣΤΟΡΙΑ μας ξεκινά μέσα στον πολιτικό αναβρασμό της Μεταπολίτευσης, όταν διαφορετικές πολιτικές και κοινωνικές δυνάμεις διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στην οικοδόμηση νέων αφηγήσεων και ταυτοτήτων που ουσιαστικά συγκροτούν την αίσθηση μιας νέας εποχής. Τα μέσα επικοινωνίας και ιδιαίτερα η τηλεόραση, η οποία βρίσκεται σε μια μεταβατική πορεία προς την εδραίωσή της, θα αποτελέσουν ένα νευραλγικό πεδίο πρόσληψης των πολιτιστικών μεταφορών από τη Δύση αλλά και σχηματισμού της εγχώριας παραγωγής, δημιουργώντας μετατοπίσεις ανάμεσα στο τηλεοπτικό και κινηματογραφικό στερέωμα. Ως μέσο προώθησης των πολιτιστικών αξιών και του ιδεολογικού προσανατολισμού των εκάστοτε πολιτικών θεσμών, η τηλεόραση αποτελεί ίσως το πιο επιδραστικό μέσο στην πολιτική ιστορία του τόπου. Ο κινηματογράφος, από την άλλη, είχε πετύχει να εδραιωθεί ως η έβδομη τέχνη και να ενσωματωθεί στο τεχνο-αισθητικό αφήγημα του μοντερνισμού. Με την εξάπλωση της τηλεόρασης και τη διαρκή εξέλιξη της μορφής της, τα δύο μέσα συνδιαλέγονται ουσιαστικά για πρώτη φορά στην Ελλάδα και συμπλέκονται με απρόβλεπτους τρόπους.

Γυρίζοντας μία δεκαετία πίσω, συναντάμε μια πρωτοφανή, μεταπολεμικά, πολιτιστική, πολιτική και οικονομική άνθιση, απόρροια της Δημοκρατίας. Νέοι άνθρωποι σε όλες τις τέχνες και στα καίρια σημεία της πολιτιστικής ζωής κάνουν αισθητή την παρουσία τους. Ιδιαίτερα στον κινηματογράφο, μια αληθινή έκρηξη συντελείται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966. Η διοργάνωση αυτή έμεινε ιστορική στην πορεία του θεσμού για έναν σημαντικό αριθμό καλλιτεχνικών ταινιών που διαγωνίστηκαν (*...μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, *Τζίμης ο Τίγρης* του Παντελή Βούλγαρη, *Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου, *Πρόσωπο με πρό-*

σωπο του Ροβήρου Μανθούλη) αλλά και για τη θύελλα των αντιδράσεων που προκάλεσαν τα βραβεία. Οι δημιουργοί του ΝΕΚ συνδιαλέγονται με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα και συγκροτούν την ιστορική μνήμη του νέου κράτους δημιουργώντας μια άποψη για το πολιτικό φιλμ και μια ιδιαίτερη αισθητική της σημασιοδότησης που αφουγκράζεται τη συγκεκριμένη πολιτική συγκυρία.[1]

Η επιβολή της Δικτατορίας (1967-1974) λειτούργησε καταλυτικά στο κοινωνικοπολιτιστικό στερέωμα, καθώς, πέρα από την επιβολή απαγορεύσεων και λογοκρισίας, μια τάση που χαρακτηρίζει την περίοδο της χούντας είναι η εμφάνιση νέων δημιουργών και διανοούμενων.[2] Η είσοδος της τηλεόρασης[3] στα ελληνικά νοικοκυριά συντελείται ακριβώς μέσα στη Δικτατορία. Η περίοδος αυτή συμπίπτει παράλληλα με την εμπειρία που διεθνώς αναγνωρίζεται ως η δεύτερη περίοδος της «μακράς δεκαετίας του '60» (τα λεγόμενα high sixties), η οποία θεωρείται ότι ξεκινά σε παγκόσμιο επίπεδο γύρω στο 1967 και φθάνει περίπου ως το 1974.[4] Νεότερες έρευνες στο πεδίο της πολιτισμικής κριτικής συνηγορούν στο ότι η Δικτατορία υπήρξε το πλαίσιο για να εξελιχθούν τα ελληνικά high sixties.[5] Όντας με έναν περίεργο τρόπο «στο πνεύμα της εποχής», το δικτατορικό καθεστώς επένδυσε εξαρχής σε μια πολιτική λαϊκής

---

1. Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα: μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, σ. 148.

2. Δημήτρης Παπανικολάου, «Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις: Ο πολιτισμός στα χρόνια της Δικτατορίας», στο: Βαγγέλης Καραμανωλάκης (επιμ.), *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974,* Τα ΝΕΑ-Ιστορία, Αθήνα 2010, σ. 186.

3. Στα τέλη Φεβρουαρίου 1966, τόσο η Τηλεόραση Ενόπλων Δυνάμεων (ΤΕΔ) όσο και το Εθνικόν Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ) ξεκίνησαν τις πειραματικές τηλεοπτικές εκπομπές τους. Τα δύο κανάλια ξεκινούν λίγο πριν από την επιβολή της Δικτατορίας το καθημερινό τους πρόγραμμα (την 1η Νοεμβρίου 1968 η ΤΕΔ, και τον Απρίλιο του 1969 η ΕΙΡ) με ένα περίπου δίωρης διάρκειας εσπερινό πρόγραμμα, το οποίο σταδιακά επεκτείνεται σε περίπου τετράωρο. Αρχικά, μάλιστα, μόνον η ΕΙΡ εκπέμπει καθημερινά, ενώ η ΤΕΔ αρχίζει να εκπέμπει μόνο τρεις και μετά τέσσερις ημέρες, και μόνον από την 1η Νοεμβρίου και μετά εκπέμπει σε καθημερινή βάση. Βλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Η ελληνική τηλεόραση», στο: Νικόλας Βερνίκος, Σοφία Δασκαλοπούλου, Φιλήμων Μπαντιμαρούδης, Νίκος Μπουμπάρης, Δημήτρης Παπαγεωργίου (επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες. Διαδικασίες, Υπηρεσίες, Αγαθά*, Κριτική, Αθήνα 2005, σ. 174-175.

4. Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986. Τόμος. 2: The syntax of history*, University of Minnesota Press, Μιννεάπολις 1988, σ. 178-210.

5. Βλ. ενδεικτικά Παπανικολάου, «Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις: Ο πολιτισμός στα χρόνια της Δικτατορίας», *ό.π.*, σ. 196· Dimitris Papanikolaou, «Greece as a postmodern example: Boundary 2 and its special issue on Greece», *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek*, τχ. 13 (2005), σ. 127-145· Dimitris Papanikolaou, *Singing poets: literature and popular music in France and Greece,* Routledge, Άμπινγκτον 2017· Kostis Kornetis, «''Everything links?'' Temporality, Territoriality and Cultural Transfer in the '68 Protest Movements», *Historein,* τχ. 9 (2009), σ. 34-45.

ψυχαγωγίας θέτοντας την τηλεόραση υπό αυστηρή κρατική κηδεμονία και θεμελιώνοντας ένα μοντέλο που θα συνεχίσουν, χωρίς ουσιώδεις αλλαγές, όλες οι κυβερνήσεις της Μεταπολίτευσης.[6] Τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της ελληνικής τηλεόρασης δεν υπήρχε επί της ουσίας πολιτική προγραμματισμού από τα δύο κανάλια της εποχής, το ΕΙΡΤ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας Τηλεόρασης) και την ΥΕΝΕΔ (Υπηρεσία Ενημερώσεως Ενόπλων Δυνάμεων). Οι στρατιωτικοί εφάρμοσαν το σύστημα της κατευθείαν πώλησης τηλεοπτικού χρόνου στους παραγωγούς/χορηγούς[7], οι επιλογές των οποίων βασίζονταν στη δυνατότητα των προγραμμάτων να προσελκύσουν ένα ικανοποιητικό για τους διαφημιζόμενους τηλεοπτικό κοινό.[8] Αυτή η πρακτική είχε ως αποτέλεσμα να μεταφερθεί στη μικρή οθόνη σχεδόν κάθε αμερικανική, αγγλική και γαλλική δημοφιλής σειρά που προβαλλόταν εκείνη την εποχή στον δυτικό κόσμο. Όπως διαπιστώνει ο Πασχαλίδης στη μελέτη του για τις αμερικανικές σειρές και τα σίριαλ που προβλήθηκαν κατά τη διάρκεια της δικτατορικής επταετίας, «η προβολή 200 συνολικά σειρών και σίριαλ προερχόμενων από χώρες που πρωταγωνιστούν στην περίφημη ''πολιτισμική επανάσταση της δεκαετίας του '60'' [...] αντιφάσκει κατάφωρα με τα θεμελιώδη πολιτικοϊδεολογικά και κοινωνικοπολιτισμικά χαρακτηριστικά του δικτατορικού καθεστώτος. Πέρα λοιπόν από την όποια πρόθεση ή προχειρότητα που μπορεί να αποδοθεί στις τότε διοικήσεις του ΕΙΡΤ και της ΥΕΝΕΔ, η ακούσια συνέπεια της πολιτικής διαχείρισης του τηλεοπτικού χρόνου που έκαναν ήταν η διαμόρφωση μιας τηλεόρασης με ένα μοναδικά εξωστρεφές πολιτισμικό προφίλ, στο οποίο κυριαρχούν οι κοινωνικοί ρόλοι, οι αξίες και τα ήθη του κοινωνικοπολιτισμικού μοντερνισμού της ''μακράς δεκαετίας του 1960''».[9]

---

6. Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Το χαμένο παράδειγμα της ελληνικής τηλεόρασης», στο: Βασίλης Βαμβακάς, Γρηγόρης Πασχαλίδης (επιμ.), *50 χρόνια ελληνική τηλεόραση*, Πρακτικά Συνεδρίου, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2018, σ. 20.

7. Οι εταιρείες παραγωγής τηλεοπτικών σειρών δημιουργήθηκαν και διευθύνονταν από συγγραφείς τηλεόρασης, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, διαφημιστές ή επιχειρηματίες, οι οποίοι είχαν αποκτήσει κάποια εμπειρία στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960 ή είχαν σπουδάσει τηλεόραση στο εξωτερικό. «Μερικοί από αυτούς είχαν οικογενειακούς δεσμούς με μέλη της Δικτατορίας. Κατά συνέπεια, οι προσωπικές σχέσεις έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία λήψης αποφάσεων και η τελευταία βασίστηκε σπάνια σε επαγγελματικά κριτήρια». Βλ. Angeliki Koukoutsaki, «Greek television drama: production policies and genre diversification», *Media, Culture & Society* (25/6/2003), σ. 723.

8. Πρβλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Τηλεοπτική ψυχαγωγία 1967-1974: τα αμερικανικά αφηγήματα συνέχειας», στο: Βασίλης Βαμβακάς, Αγγελική Γαζή (επιμ.), *Αμερικανικές σειρές στην ελληνική τηλεόραση. Δημοφιλής κουλτούρα και ψυχοκοινωνική δυναμική*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 77.

9. Πασχαλίδης, «Τηλεοπτική ψυχαγωγία 1967-1974: Τα αμερικανικά αφηγήματα συνέχειας», *αυτ*, σ. 78.

Είναι, επίσης, η εποχή όπου ο αριθμός των τηλεοπτικών συσκευών δεκαπλασιάζεται[10], το πρόγραμμα εμπλουτίζεται αισθητά, ο κινηματογράφος κλονίζεται. Η ελληνική παραγωγή τηλεοπτικών σειρών, που βρίσκεται στα σπάργανα, έχει μεγάλη απήχηση λόγω της οικείας θεματολογίας που ανακαλούσε τις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου αλλά και της γοητείας του καινούριου που ασκούσε τότε η τηλεόραση ως νέο μέσο. «Οι δρόμοι ερημώνουν» όταν παίζεται η σειρά *Άγνωστος πόλεμος*[11], γράφει χαρακτηριστικά ο Δημήτρης Παπανικολάου.[12] Η τηλεόραση αντιγράφει αλλά και πια ανταγωνίζεται ευθέως τον λαϊκό κινηματογράφο, καθώς μεταφέρει στη μικρή οθόνη την αισθητική και θεματική των εθνοπολεμικών ταινιών που εμφανίστηκαν υπό την αιγίδα του αυταρχικού καθεστώτος.[13] Ακολούθως, η καθαίρεση του κινηματογράφου από την κεντρική θέση που απολάμβανε για δεκαετίες στις ψυχαγωγικές συνήθειες του ελληνικού κοινού και η ταυτόχρονη κατάληψη αυτής της θέσης από την τηλεόραση επέφεραν σημαντικές αλλαγές στην πολιτισμική φυσιογνωμία των δύο μέσων.[14] Ως επακόλουθο, η πτώση του παλιού ελληνικού κινηματογράφου άφησε ελεύθερο το πεδίο να αναπτυχθεί ο νέος, μη εμπορικός, κινηματογράφος, κι έτσι η τηλεόραση αποτελεί μια πολύ σημαντική παράμετρο που αιτιολογεί τον ιστορικό χρόνο κατά τον οποίο εδραιώνεται ο ΝΕΚ. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, με την πτώση της χούντας το καλοκαίρι του 1974, το ζήτημα της αναδιαμόρφωσης της τηλεόρασης αναδείχθηκε σε κομβικό ζητούμενο της Μεταπολίτευσης.

Το 1975, το κανάλι της ΕΙΡΤ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας Τηλεοράσεως) μετονομάστηκε σε ΕΡΤ (Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση) και λειτούργησε για πρώτη φορά στην ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης ως ελεύθερο κανάλι. Σε αυτό το κλίμα, ο σκηνοθέτης Ροβήρος Μανθούλης[15] κλήθηκε από την κυ-

---

10. Μέσα στην επταετία της χούντας, από τις 24.000 συσκευές φτάνουμε στους 800.000 δέκτες το 1974. Βλ. Παύλος Τσίμας, *Ο φερετζές και το πηλήκιο. Το πολιτικό μυθιστόρημα της ελληνικής τηλεόρασης*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2014.

11. Πολεμική-κατασκοπευτική τηλεοπτική σειρά που προβλήθηκε στο κανάλι της ΥΕΝΕΔ την περίοδο 1971-74 σε σενάριο του Νίκου Φώσκολου.

12. Παπανικολάου, «Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις: Ο πολιτισμός στα χρόνια της Δικτατορίας», *ό.π.*, σ. 189.

13. Παπανικολάου, «Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις: Ό πολιτισμός στα χρόνια της Δικτατορίας», *ό.π.*, σ. 189· Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα: μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, *ό.π.*, σ. 142.

14. Ειρήνη Σηφάκη, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτισμικές πρακτικές», στο: Ιωάννα Βώβου (επιμ.), *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2010, σ. 541.

15. Η πολυσχιδής προσωπικότητα και το έργο του Ροβήρου Μανθούλη είναι δύσκολο να συνοψιστούν μέσα σε λίγες γραμμές. Από το 1949 έως το 1953 σπούδασε Κινηματογράφο και Θέατρο στο Πανεπιστήμιο Syracuse της πολιτείας της Νέας Υόρκης. Όταν επέστρεψε

βέρνηση Καραμανλή να αναλάβει το νέο πρόγραμμα της ΕΡΤ ως αναπληρωτής γενικός διευθυντής. Προερχόμενος από τον χώρο της Αριστεράς και με μια πολιτική δράση που ξεκινά ήδη από την Κατοχή και τον Εμφύλιο, ο Μανθούλης είχε καταφύγει την περίοδο της χούντας στην Ελβετία. Είχε ήδη διακριθεί στη Γαλλία για την ταινία του *Πρόσωπο με πρόσωπο*, η οποία άνοιξε το Διεθνές Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου στην πόλη Υέρ της νότιας Γαλλίας την 21η Απριλίου 1967, ανήμερα δηλαδή του χουντικού πραξικοπήματος στην Ελλάδα. Με εισιτήριο τη φήμη που είχε αποκτήσει στους κόλπους του *free cinema* και την εμπειρία του στον χώρο του ντοκιμαντέρ, ξεκινά την πρώτη του συνεργασία με τη γαλλική τηλεόραση ως διευθυντής και βασικός σκηνοθέτης της σειράς ντοκιμαντέρ, με τίτλο *Στην αφίσα του κόσμου/A l'affiche du monde* (1968-1969).[16] Με την πολύπλευρη αυτή εμπειρία στον κινηματογράφο και την τηλεόραση[17],

---

από την Αμερική, το 1953, συνεργάστηκε στην αρχή με το «Θέατρο της Τετάρτης» του ΕΙΡ και ανέλαβε τη διεύθυνση σπουδών σε δύο, διαδοχικά, κινηματογραφικές σχολές (Σχολή Σταυράκου και Σχολή Ιωαννίδη). Στη συνέχεια ασχολήθηκε με το ντοκιμαντέρ, γυρίζοντας το 1958 την πρώτη του ταινία, ένα ντοκιμαντέρ για τη Λευκάδα. Το 1960 ίδρυσε την «Ομάδα των 5», με τους Ηρακλή Παπαδάκη, Φώτη Μεσθεναίο, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και Ρούσσο Κούνδουρο, γυρίζοντας μια σειρά από ταινίες για διάφορους οργανισμούς. Η *Ακρόπολις των Αθηνών* (1960), που γύρισε με τον Παπαδάκη και τον Μεσθεναίο (και τον αρχαιολόγο Γιάννη Μηλιάδη), πουλήθηκε σε 3.000 πανεπιστήμια στην Αμερική, ενώ η ταινία *Άνθρωποι και Θεοί* (1965, με τη φωνή του Κίμωνα Φράιερ, μεταφραστή, μεταξύ άλλων, της *Οδύσσειας* του Καζαντζάκη στα αγγλικά) μεταδιδόταν κάθε χρόνο, επί 5 χρόνια, από το αμερικανικό δίκτυο NBC. Το 1959 ξεκίνησε τη συνεργασία του με την εταιρεία Ανζερβός (μια από τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής της εποχής) και στράφηκε στο εμπορικό σινεμά γυρίζοντας την κωμωδία *Κυρία δήμαρχος* (1960) και την *Οικογένεια Παπαδοπούλου* (1961). Με την ταινία *Ψηλά τα χέρια, Χίτλερ* (1962), ανέβασε κι άλλο την ποιότητα του εμπορικού κινηματογράφου αποσπώντας τα βραβεία καλύτερης ταινίας και σεναρίου από την Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου. Περισσότερες πληροφορίες και σχετικό υλικό μπορούν να αντληθούν από το https://manthoulis.olympiafestival.gr/ [07/07/2021]. Το αφιέρωμα «Ροβήρος Μανθούλης – Μια τρίτη ματιά» διοργανώθηκε διαδικτυακά από 27 Μαρτίου έως 11 Απριλίου 2021 από το Φεστιβάλ Ολυμπίας και το Φεστιβάλ Χανίων.

16. Η σειρά ντοκιμαντέρ *Στην αφίσα του κόσμου/A l'affiche du monde* βραβεύτηκε το 1969 από την Ένωση Γάλλων Κριτικών ως η καλύτερη εκπομπή της γαλλικής τηλεόρασης. Όπως αναφέρει σε τηλεοπτική συνέντευξή του ο Μανθούλης, η εκπομπή αυτή δημιούργησε ένα νέο τηλεοπτικό ύφος, που τον οδήγησε στις ωριαίες ταινίες *Μια χώρα μια μουσική*. Από το πρόγραμμα αυτό, στο οποίο ξεκίνησαν την καριέρα τους πολλοί νέοι σκηνοθέτες της γαλλικής τηλεόρασης, εδραιώθηκε η μακρά συνεργασία του Μανθούλη με τη γαλλική τηλεόραση, με ταξίδια σε όλες τις γωνιές της γης για την παραγωγή πολιτιστικών ντοκιμαντέρ. Συνέντευξη στην εκπομπή *Νυχτερινός Επισκέπτης* του Άρη Σκιαδόπουλου, 1998, διαθέσιμη στο https://www.youtube.com/watch?v=KHIVJyKcXHw [07/07/2021].

17. Για την ευρωπαϊκή τηλεόραση έχει γυρίσει 90 κοινωνιολογικά και πολιτιστικά ντοκιμαντέρ, όπως το εμβληματικό για την εποχή ντοκιμαντέρ *Ανεβαίνοντας τον Μισισιπή*, που γύρισε στις ΗΠΑ, καθώς και το *Μπλουζ με σφιγμένα δόντια/Le blues entre les dents* (1973), το οποίο

ο Μανθούλης κάνει, γυρίζοντας στην Ελλάδα, μια προσπάθεια αναμόρφωσης του προγράμματος της ΕΡΤ, με τη συνδρομή ανθρώπων του πολιτισμού (Δημήτρης Χορν, Οδυσσέας Ελύτης, Παύλος Μπακογιάννης, Μάνος Χατζιδάκις στο ραδιόφωνο) και έμπειρων συμβούλων του BBC, όπως ο Hugh Greene, για τη χάραξη στρατηγικής στο πρόγραμμα, ιδιαίτερα στο ενημερωτικό.[18]

Μέσα σε 14 μόλις μήνες που παρέμεινε στη θέση αυτή ο Μανθούλης, με συνεργάτες του, μεταξύ άλλων, τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, τον Πέτρο Μάρκαρη και την Τώνια Μαρκετάκη, διαμόρφωσε μια ολοκληρωμένη φιλοσοφία προγραμματισμού δίνοντας έμφαση στις εσωτερικές παραγωγές στον χώρο των τεχνών και του πολιτισμού. Καθιερώνονται έτσι για πρώτη φορά προγράμματα και εκπομπές-θεσμοί που έμελλε να διαγράψουν μια λαμπρή πορεία στην ιστορία της τηλεόρασης, όπως το *Θέατρο της Δευτέρας,* η *Κινηματογραφική βραδιά*, καθώς και η σειρά ντοκιμαντέρ *Παρασκήνιο* πάνω σε πρόσωπα και θέματα της πολιτισμικής ζωής. Την παραγωγή της τελευταίας ανέλαβε η εταιρεία Cinetic, που έως εκείνη την περίοδο είχε γυρίσει ταινίες μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ αλλά και διαφημιστικές ταινίες για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Ο συνδυασμός της κινηματογραφικής εμπειρίας με το τηλεοπτικό μέσο καθόρισε στα πρώτα χρόνια τη γραφή των σκηνοθετών της εκπομπής, που είχε τη μορφή κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ.[19] Άλλες εκπομπές που ανέτρεψαν τα τηλεοπτικά δεδομένα της εποχής ήταν *Η μουσική βραδιά* με τον Γιώργο Παπαστεφάνου, η ενημερωτική εκπομπή *Μια ταινία μια συζήτηση* αλλά και το μεσημεριανό πρόγραμμα *Κάθε μεσημέρι*[20], όπου για πρώτη φορά είχε τη δυνατότητα συμμετοχής το κοινό – ένας σημαντικός νεωτερισμός της εποχής, κατά τον Μανθούλη.[21]

Το νέο πρόγραμμα της ΕΡΤ ανέτρεψε τα στοιχεία των δημοσκοπήσεων. Μέχρι τότε η ΥΕΝΕΔ, με το ψυχαγωγικό της πρόγραμμα, κατείχε περίπου το 75% της τηλεθέασης, ενώ η ΕΡΤ το 25%. Η πολιτική προγραμματισμού που εφάρμοσε ο Μανθούλης είχε σαν αποτέλεσμα να αυξηθεί η εσωτερική παραγωγή της ΕΡΤ από 54% του προγράμματος το 1975 σε 71% το 1976.[22] Ωστόσο,

---

απέσπασε διθυραμβικές κριτικές τότε. Η τηλεοπτική διασκευή (1985) του έργου του Στρατή Τσίρκα *Ακυβέρνητες πολιτείες*, αναμεταδόθηκε 50 φορές από τη γαλλική τηλεόραση.

18. Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία της Ελληνικής Τηλεόρασης*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 233.

19. Βασικοί σκηνοθέτες του *Παρασκήνιου* ήταν οι παραγωγοί του, Λάκης Παπαστάθης και Τάκης Χατζόπουλος, ενώ από την πρώτη προβολή χαιρετίστηκε από μεγάλο τμήμα της κριτικής και του καλλιτεχνικού χώρου ως μια από τις ανανεωτικές και επιδραστικές δυνάμεις της ελληνικής τηλεόρασης, που δημιούργησε τις υποδομές μιας πολιτιστικής ανάπτυξης.

20. Σηφάκη, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτισμικές πρακτικές», *ό.π.*, σ. 542.

21. Συνέντευξη στη ραδιοφωνική εκπομπή της Έλενας Μαράκα, «15.00-16.00 στο Πρώτο», *Πρώτο Πρόγραμμα*, https://www.youtube.com/watch?v=7vtCeDhItNw [ανάρτηση: 27/8/2016].

22. Ροβήρος Μανθούλης, *Το κράτος της τηλεόρασης*, Θεμέλιο, Αθήνα 1981, σ. 100-101.

σε αντίθεση με το εγχώριο πρόγραμμα και παρά την τεράστια μεταβολή που σηματοδοτεί η Μεταπολίτευση, πολύ μικρές διαφορές εντοπίζονται σε ό,τι αφορά τα ξένα σίριαλ αν συγκρίνει κανείς τα τηλεοπτικά έτη 1974 και 1975. Έτσι, στη διάρκεια της πρώτης μεταπολιτευτικής επταετίας, πολλές αμερικανικές τηλεοπτικές σειρές συνεχίζουν να προβάλλονται χωρίς διακοπή ή αλλαγή ώρας, ενώ υπάρχουν σειρές που διατρέχουν όλη την περίοδο, κυρίως κωμικές ή οικογενειακές.[23] Παρά τον αντιαμερικανισμό της εποχής, η πιο έντονη συζήτηση στον Τύπο της περιόδου δεν αφορά κάποιο αμερικανικό ή εγχώριο σίριαλ αλλά τη γαλλική ιστορική σειρά *Πικρό ψωμί*.[24] Το στίγμα της πρώτης μεταπολιτευτικής επταετίας, όσον αφορά τα τηλεοπτικά πράγματα, είναι μια μάλλον συντηρητική και με ποιοτικό ελληνοκεντρικό υπόστρωμα επιλογή, που έρχεται σαν άτυπη απάντηση στις ξένες σειρές.[25]

Είναι σαφές ότι σε μια μικρή περιφερειακή χώρα όπως είναι η Ελλάδα, που κυρίως εισάγει οπτικοακουστικά προϊόντα, η έλλειψη συντονισμού και στρατηγικής που διαχρονικά παρατηρείται στον οπτικοακουστικό χώρο έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία αγκυλώσεων και δυσλειτουργιών, με άμεσες επιπτώσεις στην παραγωγή κινηματογραφικών και τηλεοπτικών έργων. Οι δυσμενείς αυτές συνθήκες, ιδιαίτερα σε περιόδους σημαντικών κοινωνικοπολιτικών μεταβολών[26],

23. Φίλιππος Παππάς, «Πρώτη μεταπολιτευτική περίοδος (1974-81): Επέλαση της τηλεόρασης, παγίωση της αμερικανικής τηλεοπτικής ψυχαγωγίας και προσπάθεια εγχώριο-ποιοτικού αντισταθμίσματος», στο: Βασίλης Βαμβακάς, Αγγελική Γαζή (επιμ.), *Αμερικανικές σειρές στην ελληνική τηλεόραση. Δημοφιλής κουλτούρα και ψυχοκοινωνική δυναμική*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 111.

24. Στους κόλπους της Αριστεράς από τις σελίδες του περιοδικού *Πολίτης*, η σειρά *Πικρό ψωμί* συγκεντρώνει το ενδιαφέρον και την επιδοκιμασία της κριτικής, ενδεχομένως λόγω του κοινωνικού περιεχομένου της και της χώρας προέλευσής της. Από την άλλη πλευρά, αρνητικά τοποθετείται μέρος της εγχώριας συντηρητικής διανόησης, πιθανότατα λόγω της αναφοράς της σειράς στην Κομμούνα του Παρισιού. Το αποτέλεσμα ήταν να παραιτηθούν στελέχη του Δ.Σ. της ΕΙΡΤ. Βλ. Παππάς, «Πρώτη μεταπολιτευτική περίοδος (1974-81): Επέλαση της τηλεόρασης, παγίωση της αμερικανικής τηλεοπτικής ψυχαγωγίας και προσπάθεια εγχώριο-ποιοτικού αντισταθμίσματος», *ό.π.*, σ. 115.

25. «Πρόκειται για τα ελληνικά σίριαλ που βασίζονται σε νεοελληνικά ''κανονικοποιημένα'' μυθιστορήματα, έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας, πρόσφορα για διασκευή, χωρίς μοντερνιστικές εκφράσεις και μεγάλη ιδεολογική φόρτιση, τα οποία καλύπτουν από τα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού, τη γενιά του '30, με δημοφιλέστερο διασκευαζόμενο συγγραφέα τον διαχρονικό Γρηγόριο Ξενόπουλο». Βλ. Παππάς, «Πρώτη μεταπολιτευτική περίοδος (1974-81): Επέλαση της τηλεόρασης, παγίωση της αμερικανικής τηλεοπτικής ψυχαγωγίας και προσπάθεια εγχώριο-ποιοτικού αντισταθμίσματος», *ό.π.*, σ. 129.

26. Βλ. ενδεικτικά την προβληματική και το θεωρητικό πλαίσιο στο: Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου, Μαρία Παπαδοπούλου, *Η ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Διαδικασίες καλλιτεχνικής παραγωγής, καθιέρωσης και επικοινωνίας στον κόσμο της τέχνης*, e-book, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα 2020, σ. 13-79. Διαθέσιμο στο http://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/catalog/book/47.

ενισχύουν ωστόσο συχνά τη δημιουργία συνεργειών στο οπτικοακουστικό πεδίο αλλά και σε επίπεδο δημόσιων σχέσεων (ενίοτε και πελατειακών όταν παρεισφρέει ο πολιτικός παράγοντας). Οι επαγγελματίες του κινηματογράφου, σκηνοθέτες, μοντέρ καθώς και οι εταιρείες παραγωγής βρήκαν κατά καιρούς ένα πρόσθετο, αλλά πρόσκαιρο εισόδημα στην κρατική τηλεόραση. Έτσι, παρατηρούνταν συχνά μετακινήσεις πολλών σκηνοθετών και παραγωγών μεταξύ καλλιτεχνικού και εμπορικού κινηματογράφου και τηλεόρασης, με διακριτές επιρροές σε διαφορετικά οπτικοακουστικά είδη.[27] Την ίδια στιγμή, η τηλεόραση αποτέλεσε συχνά βήμα για την προβολή της ελληνικής παραγωγής. Πέρα από τις επαναπροβολές των ταινιών του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, η τηλεόραση λειτούργησε ως μέσο εκπαίδευσης και διαμόρφωσης ενός σινεφίλ κοινού, μέσα από εκπομπές, ρεπορτάζ, συζητήσεις και προβολές ταινιών νέων δημιουργών. Όσον αφορά την πρόσληψη της δημοφιλούς κουλτούρας, «η μαζική μετακίνηση του κοινού από τον κινηματογράφο και το θέατρο στην τηλεόραση, που συντελέστηκε την περίοδο 1972-74, συνεχίστηκε με ραγδαίο ρυθμό και στη μεταδικτατορική εποχή. Αυτό αποδεικνύει ότι αυτή η μετακίνηση δεν εξέφραζε μια συγκυριακή διακύμανση, αλλά μάλλον την επιτάχυνση του ριζικού μετασχηματισμού των καθημερινών πολιτισμικών πρακτικών της ελληνικής κοινωνίας».[28] Μέσα από αυτή τη σύντομη σελίδα ιστορίας διακρίνεται ένα μακρύτερο νήμα που συνδέει την πορεία και τη σχέση των δύο αυτών επιδραστικών μέσων, αποκαλύπτοντας κρίσιμες πτυχές των θεσμικών και κοινωνικοπολιτισμικών συσχετισμών του οπτικοακουστικού πεδίου. Η αλληλεπίδρασή τους μέσα στον χρόνο θα προκαλέσει, και στην Ελλάδα, διάφορα είδη και βαθμούς επιρροής στη λειτουργία και τη χρήση τους, έως ότου αποκτήσουν μια μακρά συμβιωτική σχέση. Στον 21ο αιώνα, η τάση αυτή επιβεβαιώνεται με την έλευση του Νέου Κύματος στον Ελληνικό Κινηματογράφο ή Weird Wave, όπου επικρατούν ετερογενείς στυλιστικές επιρροές από διαφορετικά είδη συνδυάζοντας την υψηλή τέχνη με δημοφιλή στοιχεία. Δεν είναι τυχαίο πως ορισμένοι από τους κυριότερους δημιουργούς του Νέου Κύματος, όπως ο Γιώργος Λάνθιμος, ο σεναριογράφος Εύθυμης Φιλίππου αλλά και πολλοί από τους νέους παραγωγούς ουσιαστικά ξεκίνησαν τη καριέρα τους είτε από την τηλεοπτική διαφήμιση είτε από αυτά τα «ενδιάμεσα» οπτικοακουστικά είδη.

---

27. Πέρα από την ενασχόληση του Μανθούλη και του Παπαστάθη με διαφορετικά κινηματογραφικά και τηλεοπτικά είδη, αρκετοί δημιουργοί του ΝΕΚ, όπως ο Παντελής Βούλγαρης και ο Κώστας Φέρρης, στρέφονται στην ελληνική τηλεόραση και δημιουργούν τηλεοπτικές σειρές και ντοκιμαντέρ που θα αφήσουν σημαντικό αποτύπωμα στην ιστορία της.

28. Πασχαλίδης, «Τηλεοπτική ψυχαγωγία 1967-1974: Τα αμερικανικά αφηγήματα συνέχειας», *ό.π.*, σ. 80.

27 Ιανουαρίου 1977

Κηδεύεται ο Φιλοποίμην Φίνος

Κινηματογραφική παραγωγή και στούντιο

Άννα Πούπου
Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Η ΚΗΔΕΙΑ έχει οικογενειακή ατμόσφαιρα. Πολλοί συνεργάτες του, κυρίως ηθοποιοί και τεχνικοί, τα παιδιά του Φίνου, όπως αισθάνονται οι ίδιοι, φαίνονται να αποτελούν την ευρύτερη οικογένεια του Φιλοποίμενα». Τα λόγια αυτά ακούγονται στο γνωστό ρεπορτάζ-τεκμήριο από την κηδεία του Φίνου το 1977.[1] Η Τζένη Καρέζη, με μαύρα γυαλιά, συγκλονισμένη, λέει μπροστά στην κάμερα: «Ο Φίνος ήταν για μας ο πατέρας μας. Βρεθήκαμε κοντά του παιδιά σχεδόν, αρχίζοντας την καριέρα μας. Εύχομαι σε όλες τις νέες κοπέλες που αρχίζουν τώρα τη σταδιοδρομία τους να συναντήσουν στον δρόμο τους ανθρώπους με το ήθος, τη δύναμη και την κατάρτιση του Φίνου, που θα τις βοηθήσουν». Η έννοια της οικογένειας, η μορφή του πατέρα αλλά και η έκφραση «το φινέικο», που παραπέμπει σε σόι, επανέρχονται σε αυτές τις μαρτυρίες, εδώ και αργότερα, ωστόσο, παραδόξως για τα ελληνικά δεδομένα, η οικογένεια αυτή του Φίνου δεν στηρίχτηκε σε δεσμούς αίματος, αλλά σε δεσμούς επαγγελματικούς. Για όσους παρευρίσκονται σε αυτή την κηδεία, το 1977, φαίνεται να είναι θλιβερά σαφές ότι αυτός που κηδεύεται δεν είναι μόνο ο άνθρωπος που ταύτισε το όνομά του με τον κινηματογράφο του παραγωγού στην Ελλάδα, αλλά ολόκληρος ο εμπορικός, λαϊκός, δημοφιλής ή πλέον «παλιός» ελληνικός κινηματογράφος. Εκτός από τη θλίψη, και μια διάχυτη πικρία για την παρακμή, για το τέλος εποχής, για κάτι που μοιάζει με την οριστική πτώση του κινηματογράφου. Ο Κώστας Καζάκος κοιτάζει βλοσυρός στην κάμερα: «Έζησε και δημιούργησε την άνοδο του ελληνικού κινηματογράφου, λυπάμαι μονάχα

1. Α.Λ. «Ο θάνατος του Φ. Φίνου. Η έννοια της ''κηδείας''», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 12, Δεκ. 1976 - Φεβ. 1977, σ. 6-7: «Η κηδεία του Φίνου, από μια άποψη, προσέγγιζε με αξιοσημείωτη συνέπεια την κατάληξη του επαγγέλματος που είχε υπηρετήσει, και που κατά κοινή –ομολογημένη ή ανομολόγητη– διαπίστωση είχε πεθάνει, χωρίς όμως να έχει –επίσημα– κηδευτεί».

που έζησε και όλο το δράμα της πτώσης του ελληνικού κινηματογράφου και έφυγε πικραμένος». «Έχω την εντύπωση ότι μαζί του, σχεδόν, ετελείωσε και ο ελληνικός κινηματογράφος», λέει ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης, ενώ ο χτύπος μιας πένθιμης καμπάνας επιβεβαιώνει, μάλλον, αυτά τα τελευταία δυσοίωνα λόγια.

Οι αφηγήσεις για τη μορφή του Φίνου, ακόμα και αν προέρχονται από διαφορετικές πλευρές συμπληρώνουν η μια την άλλη, καθιστώντας τον μια συμπαγή φιγούρα του ελληνικού κινηματογράφου, ίσως τον μοναδικό αναγνωρίσιμο παραγωγό στο ευρύ κοινό στην Ελλάδα. Σε όλες αυτές τις αφηγήσεις, αυτό που έρχεται πρώτο είναι η αγάπη για την τεχνική και την τεχνολογία, από τα σινεφίλ ανέκδοτα για τον «Κατσαβιδάκια» που μπορούσε να επισκευάζει τα πάντα έως τις μαρτυρίες διευθυντών φωτογραφίας και τεχνικών συνεργατών για τις βαθιές τεχνικές του γνώσεις και δεξιότητες. Αυτό ήταν και το κυρίαρχο στοιχείο που έδωσε στις αρχές του 1950 το προβάδισμα στις ταινίες της Φίνος Φιλμ, η τεχνική αρτιότητα των οποίων, ιδίως σε ό,τι αφορά τον ήχο και την εικόνα, τις έκανε να ξεχωρίζουν από ό,τι άλλο γυριζόταν στην Ελλάδα εκείνη την εποχή. Σε όλη του την καριέρα, όπως επισημαίνουν οι μελετητές, ο Φίνος δεν δίσταζε να επενδύει όλα τα κέρδη της εταιρείας στον τεχνικό εξοπλισμό και στην παραγωγή νέων ταινιών.[2] Ταυτόχρονα, αυτό το διαρκές κυνήγι μιας όλο και πιο εξελιγμένης τεχνολογικής επάρκειας οδήγησε στην εξάπλωση της παραγωγής και στην επέκταση στα νέα στούντιο στα Σπάτα στη δεκαετία του 1970, λίγο πριν από την αρχή της πτώσης της δημοτικότητας του εμπορικού κινηματογράφου.[3] Μια τολμηρή κίνηση που γίνεται τη λάθος στιγμή, τη στιγμή που το παιχνίδι της κινηματογραφικής δημοφιλίας ήταν πια αλλού, και σίγουρα όχι σε αυτή την τεχνική επάρκεια της κλασικής αφήγησης. Οι νέοι παίκτες, ωστόσο, δεν ξεχνούν ούτε το ότι πήραν μια άριστη κινηματογραφική παιδεία δουλεύοντας σε παραγωγές του Φίνου –εκεί, κατά τα λεγόμενά τους, είδαν για πρώτη φορά βασικό κινηματογραφικό εξοπλισμό τον οποίο δεν είχαν δει ποτέ στη σχολή– ούτε ότι είχαν τη δυνατότητα να χρησιμοποιούν τα εργαστήρια ή να δανείζονται εξοπλισμό για να γυρίσουν τις μικρού και μεγάλου μήκους ταινίες που θα γίνονταν έπειτα από λίγα χρόνια το ορόσημο μιας νέας κινηματογραφικής ματιάς.[4]

---

2. Βλ. και την ενότητα για τον Φίνο στο: Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος,* Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 93-99.

3. Το 1968, τα εισιτήρια στην Ελλάδα έφτασαν τα 137 εκατομμύρια. Από την επόμενη χρονιά ξεκινά η ραγδαία πτώση, για να φτάσει στα 47 εκατομμύρια το 1975. Βλ. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο - Οικονομική κατάσταση,* Θεμέλιο, Αθήνα 1989, σ. 58.

4. Βλ., για παράδειγμα, τις συνεντεύξεις στο ντοκιμαντέρ *Παρασκήνιο*: *Η Φίνος Φιλμ και ο Φιλοποίμην Φίνος*, σκηνοθ. Περικλής Χούρσογλου, ΕΡΤ ΑΕ 1983. Ο Χούρσογλου θυμάται ότι, το 1975, ο Παντελής Βούλγαρης, τότε καθηγητής στη Σχολή Σταυράκου, έφερε τους φοιτητές στα τελευταία γυρίσματα της Φίνος Φιλμ. Ο Νίκος Καβουκίδης εξηγεί το πόσο

Συμπαγής είναι ως τώρα και η ιστοριογραφική αφήγηση για την κυριαρχία της Φίνος Φιλμ στην ελληνική κινηματογραφική αγορά, για ένα διάστημα τουλάχιστον τριάντα ετών: ένα αναγνωρίσιμο, ακόμα και σήμερα, brand name, η ταύτιση του διπλού F με την ελληνική εκδοχή του κλασικού αφηγηματικού δημοφιλούς κινηματογράφου, ξεκάθαροι ορίζοντες προσδοκιών του κοινού χωρίς σύννεφα.[5] Ποτέ πέρα από τα όρια, ποτέ προκλητικές, ποτέ αμφιλεγόμενες, σοκαριστικές μόνο για ένα σημερινό νεότερο κοινό που ευλόγως προβληματίζεται από τις έμφυλες αναπαραστάσεις και τον έκδηλο μισογυνισμό της εποχής. Παροιμιώδης, επίσης, ήταν και η εχθρότητα του Φίνου προς την τηλεόραση. Τη δεκαετία του 1970, ενώ ήταν σαφές ότι αυτές οι ταινίες θα μπορούσαν να βρουν το κοινό τους μέσα από το ιδανικό μέσο της τηλεόρασης –σαν να ήταν εξαρχής φτιαγμένες για την τηλεόραση, θα μπορούσε να πει κανείς–, ο Φίνος αρνήθηκε προτάσεις για να επεκταθεί στην τηλεοπτική παραγωγή, κάτι που ίσως θα μπορούσε να εξασφαλίσει τη βιωσιμότητα της εταιρείας στα επόμενα χρόνια.

Η ιστορία της Φίνος Φιλμ εκτείνεται σε τρεις περιόδους. Κατά γενική ομολογία, η πρώτη περίοδος, από το τέλος του πολέμου έως και το 1958, είναι και η πιο ενδιαφέρουσα σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Η περίοδος ξεκινά με μια απώλεια, τα πολύτιμα επίκαιρα που είχε γυρίσει ως οπερατέρ ο ίδιος ο Φίνος κατά τη διάρκεια της Κατοχής και τα οποία κατάσχονται από τη γερμανική αστυνομία και καταστρέφονται.[6] Αν κάτι τέτοιο δεν είχε συμβεί, πιθανόν σήμερα να τον γνωρίζαμε ως έναν σημαντικό ντοκιμενταρίστα. Οι πρώτες του ταινίες ως παραγωγού κερδίζουν το κοινό, καθώς εμπιστεύεται σκηνοθέτες, όπως ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο Αλέκος Σακελλάριος, που ξέρουν καλά τον ρυθμό της κωμωδίας, αλλά και καλλιτεχνικούς συντελεστές, όπως οι Joseph Hepp, Αριστείδης Καρύδης-Fuchs, Ντίνος Κατσουρίδης, Μάρκος Ζέρβας, Νίκος Δημόπουλος

σημαντική ήταν η εμπιστοσύνη του Φίνου σε όλους τους τεχνικούς συντελεστές, καθώς η όλη τους πορεία στα στούντιο τους οδηγούσε σε μια στερεή τεχνογνωσία και σε μια σιγουριά. Στα ερειπωμένα στούντιο, ο Παντελής Βούλγαρης μιλά για το ότι έμαθε τη δουλειά δίπλα στον Ντίνο Δημόπουλο την περίοδο 1960-1965, παίρνοντας τη σκυτάλη από τον Γιώργο Σταμπουλόπουλο, και στο τέλος της ταινίας κλείνει συγκινητικά το αφιέρωμα. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, επίσης, αναφέρει σε άλλες συνεντεύξεις ότι στην *Αναπαράσταση* χρησιμοποιήθηκε εξοπλισμός του Φίνου, που είχαν δανειστεί συνεργάτες της ταινίας που εργάζονταν στη Φίνος Φιλμ.

5. Στις συνεντεύξεις του, ο Φίνος επαναλάμβανε ότι η απόπειρά του να χρηματοδοτήσει τις ταινίες του Κούνδουρου κατέληξε σε εμπορική αποτυχία, και ως εκ τούτου εγκατέλειψε οποιαδήποτε πρόθεση να πειραματιστεί περισσότερο με την ταινία τέχνης. «Είναι παρενθέσεις ακριβά πληρωμένες», απαντά σε συνέντευξη στην ερώτηση αν αυτές οι «παρενθέσεις» είναι η δικαίωσή του. Επίσης, αναφερόταν συχνά στην απόλυτη αναγκαιότητα των κρατικών επιχορηγήσεων για την ύπαρξη και την ανάπτυξη των ταινιών τέχνης. Βλ. Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα, ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του,* Εξάντας, Αθήνα 2000, σ. 31.

6. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 93.

και αργότερα ο Νίκος Καβουκίδης, ο Γιώργος Αρβανίτης και πολλοί άλλοι, που εξασφαλίζουν την υψηλή ποιότητα της φωτογραφίας, του ήχου και του μοντάζ. Στην πρώτη αυτή περίοδο βρίσκουμε τις ταινίες που διαμορφώνουν τις προδιαγραφές ενός πραγματικά λαϊκού κινηματογράφου, με έμφαση κυρίως στην κωμωδία και με πρωταγωνιστές μέλη μιας παλαιότερης γενιάς ηθοποιών.[7] Γυρισμένες σε πραγματικούς χώρους και τοποθετημένες σε λαϊκό περιβάλλον, βασισμένες σε ηθοποιούς με εμπειρία στη θεατρική επιθεώρηση και με πραγματικά στοιχειώδη εξοπλισμό, δεν θα ήταν υπερβολή να δει κανείς αυτές τις ταινίες σε παραλληλισμό με την ιταλική μεταπολεμική λαϊκή κωμωδία. Στην πρώτη μεταπολεμική δεκαετία θα εμφανιστούν συγκυριακά πάνω από εκατό εταιρείες παραγωγής, εκ των οποίων οι εξήντα θα γυρίσουν μόνο μία ταινία. Μόνο τέσσερις εταιρείες θα ξεπεράσουν τις δέκα παραγωγές: η Φίνος Φιλμ, η Νόβακ Φιλμ, η Ανζερβός και η Τζαλ.[8] Όπως συμπεραίνει από μαρτυρίες η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «ο Φίνος διαμορφώνει τις προδιαγραφές για τις κινηματογραφικές εργασίες και οι υπόλοιποι ακολουθούν, αντιγράφουν, μιμούνται. [...] Οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι, όταν δουλεύουν με τον Φίνο, έχουν καλύτερα αποτελέσματα. Το ίδιο και οι ηθοποιοί».[9]

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και μετά, αποκρυσταλλώνεται αυτό που εκ των υστέρων και αρκετά απαξιωτικά ονομάστηκε Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος, δηλαδή αυτό που υπήρξε η εκδοχή της κλασικής αφήγησης στην Ελλάδα. Σε αυτήν ακριβώς την περίοδο, και όχι μόνο στη Φίνος Φιλμ, εντοπίζει κανείς ταινίες που, αν και δημιουργήθηκαν μέσα σε στενά ειδολογικά καλούπια, ενός κινηματογράφου του παραγωγού, με ξεκάθαρα εμπορεύσιμα στοιχεία, και σε ένα πλαίσιο απολύτως περιορισμένης πολιτικής έκφρασης στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας, καταφέρνουν μέσα από διαθλάσεις και διαστρεβλώσεις να εκφράσουν με κάποια ειλικρίνεια μορφές λαϊκής μνήμης και κοινωνικών φαντασιακών, παρά τον συμβατικό τους χαρακτήρα ή ακόμα και τις οπισθοδρομικές τους θεματικές.[10] Αν και συχνά τους αποδίδεται η κατηγορία της (κακώς εννοούμενης, αντικινηματογραφικής) θεατρικότητας, πολλές φορές οι σκηνοθέτες του

7. Πάνω σε αυτό το θέμα βλ. αναλυτικά Ιωάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος. Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία (1950-1967)*, Finatec, Αθήνα 2001.

8. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «''Ταινίες για όλη την ελληνική οικογένεια''. Ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα (1950-1975)», στο: Χρήστος Δερμεντζόπουλος & Γιάννης Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα,* Opportuna, Αθήνα 2021, σ. 433-480.

9. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974,* Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε, Αθήνα 2004, σ. 35-36.

10. Η Αθανασάτου έχει ερμηνεύσει τη δημοφιλία αυτών των ταινιών βασισμένη πάνω στην γκραμσιανή έννοια του «υποστρώματος της λαϊκής κουλτούρας», *Ελληνικός κινηματογράφος. Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία (1950-1967), ό.π.*, σ. 43-45.

ΠΕΚ δείχνουν μια στέρεα γνώση και δεξιότητα της κλασικής mise-en-scène, και αυτό αποδεικνύεται στις πιο προσεγμένες παραγωγές της Φίνος, σε σχέση με τις παραγωγές άλλων εταιρειών. Ο Ντίνος Δημόπουλος είναι ο δημιουργός που, έχοντας σκηνοθετήσει πάνω από τριάντα ταινίες στη Φίνος Φιλμ από το 1953 έως και το 1975, αντιπροσωπεύει ιδανικά αυτό τον κινηματογράφο της κλασικής αφήγησης που στηρίζεται σε μεγάλες πρωταγωνίστριες, τόσο στις καλλιτεχνικά πιο άρτιες στιγμές του, με ταινίες όπως *Μανταλένα* (1960) ή *Το ταξίδι* (1962), όσο και στις πιο εμπορικές, για παράδειγμα, η *Δεσποινίς διευθυντής* (1964), *Μια τρελλή τρελλή οικογένεια* (1965) ή *Η νεραϊδα και το παλικάρι* (1969).

Η δεύτερη περίοδος για τη Φίνος Φιλμ ξεκινά γύρω στα 1958. Πιεσμένος από τα ολοκαίνουργια και τεχνικώς άρτια εξοπλισμένα Studio Alpha, που εγκαινιάζονται εκείνη τη χρονιά και μπαίνουν πολύ δυναμικά τόσο σε νέες παραγωγές όσο και σε διεθνείς συνεργασίες, ο Φίνος εφαρμόζει ένα νέο σύστημα το οποίο διαφοροποιείται από τις πιο χαλαρές πρακτικές της προηγούμενης περιόδου: σε αντίθεση με το πιο αυτοσχεδιαστικό ή προσχηματικό σενάριο που εμπλουτιζόταν κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, πλέον εφαρμόζονται κανονικές αναγνώσεις των ολοκληρωμένων σεναρίων ενώπιον του παραγωγού, του διευθυντή παραγωγής και του υπεύθυνου του γραφείου εκμετάλλευσης, στις οποίες ο Φίνος έχει τον τελευταίο λόγο. Μπαίνει ένα πιο οργανωμένο οικονομικό πρόγραμμα με αυστηρούς προϋπολογισμούς, και έτσι η εταιρεία παίρνει τη μορφή μιας πιο συστηματικής βιομηχανίας. Ταυτόχρονα, η δεκαετία του 1960 σημαίνει ένα άνοιγμα σε νέα είδη, όπως τα μιούζικαλ, τα κοινωνικά δράματα εφηβικής παραβατικότητας και οι περιπέτειες, και σε ένα πιο νεανικό κοινό. Ήδη καθιερωμένες από την προηγούμενη περίοδο πρωταγωνίστριες των ταινιών της Φίνος Φιλμ, όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Τζένη Καρέζη, βρίσκονται στο επίκεντρο των δημοφιλών ΜΜΕ, ενώ πάνω τους στηρίζεται ολόκληρη η στρατηγική προώθησης κάθε ταινίας. Παράλληλα, το περιβάλλον του Φίνου λειτουργεί ως φυτώριο για μια νεότατη φουρνιά ηθοποιών, που δεν προέρχονται από το θεατρικό σανίδι, αλλά από τον χορό, τη μουσική ή τις πασαρέλες μόδας: τα νέα αστέρια, όπως ο Κώστας Βουτσάς, η Ζωή Λάσκαρη, η Μάρθα Καραγιάννη, θα αποτελέσουν την απάντηση του Φίνου στις ολοένα αυξανόμενες μισθολογικές απαιτήσεις των εδραιωμένων βεντετών, οι οποίες στα μέσα της δεκαετίας θα αρχίσουν να μεταπηδούν σε άλλες ανταγωνιστικές εταιρείες. Η περίοδος αυτή θα σηματοδοτήσει τη «χρυσή εποχή» από πλευράς δημοτικότητας και ανόδου των εισιτηρίων, ενώ ιδιαίτερα τα μιούζικαλ της Φίνος Φιλμ θα κυριαρχούν για μία δεκαετία στις πρώτες θέσεις του εγχώριου box office ετησίως.[11]

---

11. Αναλυτικά για το μιούζικαλ βλέπε Λυδία Παπαδημητρίου, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ. Κριτική-πολιτισμική θεώρηση* (μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Αντιγόνη Παρούση), Παπαζήσης, Αθήνα 2009.

Ο Φίνος, πέρα από τη σημασία που έδινε στις επενδύσεις τεχνικής υποδομής, ήταν και ο πρώτος που αντιλήφθηκε τη σημασία της καθετοποίησης της παραγωγής. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, αρχίζουν και διαφαίνονται κάποιες μεταβατικές διεργασίες στη διαμόρφωση ενός υποτυπώδους εγχώριου «studio system», με τρεις μεγάλες εταιρείες (Φίνος Φιλμ, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς) και άλλες οκτώ μικρότερες, στο μεταίχμιο ανάμεσα στη βιοτεχνική και τη βιομηχανική παραγωγή.[12] Από το 1965 και μετά, οι δύο μεγάλες ανταγωνίστριες εταιρείες της Φίνος συγχωνεύονται, δημιουργώντας ένα μικρό «τράστ» στο ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο. Έτσι ο Φίνος δημιουργεί τον δικό του κλάδο διανομής και εισάγει πρώτος το σύστημα του block booking, αφενός αμυνόμενος απέναντι στην κυριαρχία των αμερικανικών ταινιών στις αίθουσες, αφετέρου δημιουργώντας μεγάλες πιέσεις στις μικρές ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής.[13] Έτσι, στα τέλη της δεκαετίας, η Φίνος, ακολουθούμενη από την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, αποκτά κινηματογραφικές αίθουσες και επιβάλλει τους όρους της στην κινηματογραφική αγορά. Οι δύο εταιρείες καταφέρνουν με αυτό τον τρόπο να ελέγχουν το 50% της κατανάλωσης.[14] Ο αυξανόμενος ανταγωνισμός ωθεί την εταιρεία σε ακόμα μεγαλύτερη εντατικοποίηση της παραγωγής: από τις τρεις ταινίες τον χρόνο, που γύριζε στη δεκαετία του 1950, στη σαιζόν 1968-1969 θα προβληθούν δεκαπέντε ταινίες παραγωγής της Φίνος.[15]

Μέσα στα χρόνια της Δικτατορίας, η Φίνος θα επεκταθεί ακόμα περισσότερο, με την κατασκευή των νέων στούντιο στα Σπάτα, αξιοζήλευτα αλλά

12. Όπως εξηγεί ο Νίκος Κολοβός, αν και οι τρεις αυτές εταιρείες παράγουν το 25% των ταινιών, δεν πρόκειται για στούντιο διαμορφωμένα με τους ευρωπαϊκούς, ακόμα λιγότερο τους χολιγουντιανούς όρους, καθώς αφενός δεν δημιουργείται κάποια αξιόλογη συσσώρευση κεφαλαίου, ενώ η μορφή κάθετης ενοποίησης είναι υποτυπώδης και αφορά στοιχειωδώς την παραγωγή και τη διανομή των ταινιών. Συγχρόνως, η εκμετάλλευση παρέμενε ως έναν βαθμό στα χέρια μεγάλων γραφείων διανομής ξένων ταινιών. Κατά τον ίδιο, οι εταιρείες αυτές δεν ξεπέρασαν ποτέ το όριο των «μικρών συναγωνιστικών εμπορικών επιχειρήσεων» ούτως ώστε να μπορούν να συγκριθούν με κάποια ανεπτυγμένη κινηματογραφική βιομηχανία, ούτε μπορούμε να μιλήσουμε για σύσταση μονοπωλίων. Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος, η τέχνη της βιομηχανίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 340-341.

13. Παπαδημητρίου, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ*, *ό.π.*, σ. 40-41

14. Νίκος Κολοβός, *ό.π.*, σ. 341· Lydia Papadimitriou, «In the Shadow of the Studios, The State, and the Multiplexes: Independent Filmmaking in Greece», στο: Doris Baltruschat και Mary P. Erikson (επιμ.), *Independent Filmmaking Around the Globe*, University of Toronto Press, Τορόντο 2015, σ. 113-130· Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, *ό.π.*, σ. 47-48.

15. Καταμέτρηση βάσει του καταλόγου ταινιών που υπάρχει στη μονογραφία του Τριανταφυλλίδη, *Ταινίες για φίλημα*, *ό.π.*

και «γρουσούζικα»[16], όπως θα μείνουν στην ιστορία. Η εισπρακτική επιτυχία του 1970 με την *Υπολοχαγό Νατάσσα* του Νίκου Φώσκολου, που θα ξεπεράσει τα 750.000 εισιτήρια, θα δώσει την παραπλανητική εντύπωση μιας ανοδικής πορείας, τη στιγμή που ο εμπορικός κινηματογράφος καταρρέει εισπρακτικά, αφήνοντας να διαφανούν οι ατολμίες και οι λανθασμένες στρατηγικές που εμπόδισαν την αναγκαία ανανέωση. Είναι η στιγμή που οι ταινίες της Φίνος θα αποκρυσταλλωθούν πλέον ως «παλιός» κινηματογράφος. Σε αυτή τη λιγότερο ένδοξη φάση, κυρίαρχα είδη είναι η πολεμική περιπέτεια και το «ανολοκλήρωτο», όπως το έχει ονομάσει η Αθηνά Καρτάλου, είδος της ταινίας κοινωνικής καταγγελίας, με πρωτεργάτη τον Νίκο Φώσκολο.[17] Οι δραματικές περιπέτειες του Σταύρου Τσιώλη, όπως ο *Πανικός* (1969), *Η ζούγκλα των πόλεων* (1970), η *Κατάχρηση εξουσίας* (1971), αποτελούν ίσως την καλύτερη στιγμή της εταιρείας σε αυτή την τελευταία περίοδο. Στα τελευταία χρόνια πριν από τον θάνατο του Φίνου, η παραγωγή πέφτει στις δύο ταινίες τον χρόνο, που και αυτές γίνονται με πολύ κόπο, σε μια εποχή όπου οι αίθουσες προβολής μένουν άδειες και κλείνουν η μία μετά την άλλη.[18] Η άποψη που εκφράζεται στην τηλεοπτική εκπομπή *Παρασκήνιο* (1996)[19] συνοψίζει αποτελεσματικά ένα ουσιαστικό πρόβλημα στη δομή της Φίνος Φιλμ, που ίσως έφταιγε και για την αδυναμία της να εξελιχθεί ανάλογα με την εποχή: «Η αντίληψή του για την επιχείρηση ήταν πατερναλιστική. Τα συγκέντρωνε όλα πάνω του, δεν άφηνε καμιά πρωτοβουλία στους στενούς συνεργάτες του, με αποτέλεσμα μετά τον θάνατό του να μην υπάρξει κανείς να τον αντικαταστήσει». Η ιστορία του Φιλοποίμενα Φίνου μοιάζει να ακολουθεί απαρέγκλιτα τις συμβάσεις ενός σεναρίου του τύπου «Άνοδος και πτώση ενός μεγάλου παραγωγού». Ταυτόχρονα, όμως, επιβεβαιώνει για άλλη μία φορά το πόσο συνυφασμένη είναι η μορφή του ίδιου και της εταιρείας του με αυτό που ονομάζουμε παλιός, δημοφιλής, λαϊκός ή εμπορικός κινηματογράφος στην Ελλάδα. Είναι ο μοναδικός παραγωγός, του οποίου το όνομα είναι τόσο αναγνωρίσιμο, ακόμα και σε ένα σημερινό κοινό που βλέπει μαζικά τις ταινίες του διαδικτυακά, και είναι ίσως η καλύτερη αφορμή για να

16. Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα*, *ό.π.*, σ. 35.

17. Αθηνά Καρτάλου, *Το ανεκπλήρωτο είδος: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φιλμ*, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα 2005, https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/15592 [25/9/2021].

18. Ο Μάρκος Ζέρβας, ένας από τους βασικούς μακροχρόνιους στενούς συνεργάτες του παραγωγού, περιγράφει από τη δική του οπτική γωνία την κατάσταση της εταιρείας σε αυτά τα τελευταία χρόνια. Μάρκος Ζέρβας, *Finos Film 1939-1977. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, Άγκυρα, Αθήνα 2003.

19. «Φιλοποίμην Φίνος. Μαρτυρίες - Ντοκουμέντα», *Παρασκήνιο*, σκηνοθ. Λάκης Παπαστάθης, ΕΡΤ ΑΕ 1996.

ξεκινήσει κανείς μια αναζήτηση για το πώς διαμορφώθηκε αλλά και τι σημαίνει πλέον σήμερα, όχι μόνο εμπορικός κινηματογράφος, αλλά και το επάγγελμα του παραγωγού στην Ελλάδα.

25 Απριλίου 1977

Η Μπέττυ Βακαλίδου διαβάζει στη σκηνή του θεάτρου Λουζιτάνια την ανακοίνωση των τρανς σεξεργατριών ενάντια στο νομοσχέδιο για τα αφροδίσια

Σεξουαλική ταυτότητα και ταυτότητα φύλου στον ελληνικό κινηματογράφο

Κωνσταντίνος Κυριακός
Πανεπιστήμιο Πατρών

Η ΕΙΚΟΝΑ έχει μείνει ιστορική για το ελληνικό κίνημα σεξουαλικής ταυτότητας και ταυτότητας φύλου. Στις 25 Απριλίου 1977, συμμετέχοντας στη συγκέντρωση που είχε διοργανώσει το Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ), η Μπέττυ Βακαλίδου ανεβαίνει στη σκηνή του θεάτρου Λουζιτάνια και διαβάζει «την ανακοίνωση των εκδιδόμενων τραβεστί» ενάντια στο βαθιά ομοφοβικό νομοσχέδιο για τα αφροδίσια, που προωθούσε η τότε κυβέρνηση.[1] Ας εστιάσουμε, όμως, λίγο περισσότερο στον χώρο όπου εξελίσσεται αυτή η σκηνή. Πρόκειται για την ίδια αίθουσα όπου το αθηναϊκό κοινό παρακολουθεί συστηματικά σκηνικά θεάματα γύρω από τη σεξουαλική διαφορά: όχι μόνο επιθεωρήσεις όπου ενδημεί ο επί μακρόν καταγέλαστος κίναιδος αλλά και το σπονδυλωτό έργο του Δημήτρη Κολλάτου *Ένας Έλληνας σήμερα*· πρώτο θέαμα (1975) της μεταπολιτευτικής περιόδου, που δραματοποιεί ανοιχτά ομοφυλόφιλα επεισόδια («Λεσβιακό» και «Μια πολύ παλιά ερωτική ιστορία»). Έναν χρόνο νωρίτερα, ο Γιάννης Δαλιανίδης σκηνοθετούσε στην αστική οδό Πατησίων (θέατρο *Μινώα*) την ελληνική διασκευή της πολύκροτης κωμωδίας *Το κλουβί με τις τρελές* (*La cage aux folles*, 1973) του Ζαν Πουαρέ, ενώ, στα τέλη της δεκαετίας του '70, το ευρύ θεατρόφιλο κοινό μοιάζει να εξοικειώνεται με το «θέμα ταμπού» της ομοφυλοφιλίας, όταν προσέρχεται

1. Βλ. Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Πατάκης, Αθήνα 2018, σ. 358-360, όπου και βιβλιογραφία.

στις παραστάσεις τεσσάρων διαφορετικών ειδολογικά έργων: *Ο λάκκος της αμαρτίας* (1979) του Γιώργου Μανιώτη, *Ξανθιά φράουλα* (1980) του Mino Bellei, *Μπεντ* (1980) του Martin Sherman και *Πρόσωπα φυσικά και αλλόκοτα* (1981) του Giuseppe Patroni Griffi.[2] Στην τελευταία παράσταση πρωταγωνιστεί η Μπέττυ Βακαλίδου, λίγο μετά την έκδοση (από τον Εξάντα και τη Νεφέλη, αντίστοιχα) του ευπώλητου βιωματικού της διπτύχου (*Μπέττυ* και *Πόσο πάει;*) και την πρωταγωνιστική της εμφάνιση στη μικρού μήκους ταινία τεκμηρίωσης του Δημήτρη Σταύρακα *Μπέττυ* (1979).

Αν η ίδρυση του Απελευθερωτικού Κινήματος Ομοφυλόφιλων Ελλάδας εκλαμβάνεται στο συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς ως σταθμός στην κοινωνική και νομική ιστορία της ομοφυλοφιλίας[3] κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, σε συνδυασμό με τις (αντι)δράσεις και κινητοποιήσεις που προκάλεσε το σχέδιο νόμου «Περί της εξ αφροδισίων νόσων προστασίας και ρυθμίσεως συναφών θεμάτων»[4], την ίδια περίοδο οι τραβεστί/τρανς/διασεξουαλικοί εμφανίζονται στην ελληνική κινηματογραφία ως οργανωμένη κοινωνική ομάδα[5], λίγο μετά τη συνδικαλιστική τους οργάνωση στην Ελλάδα και υπό το φως αντεγκλήσεων, συγκειμένων και περικειμένων στον ημερήσιο Τύπο της εποχής. Ακόμα και αν τρεις καθοριστικές ταινίες για τις αναπαραστάσεις της ομοφυλοφιλίας στο ελληνικό σινεμά σχετίζονται με τον κόσμο των τρανς [*Μπέττυ* (1979), *Άγγελος* (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού, *Στρέλλα* (2009) του Πάνου Χ. Κούτρα], αυτός ο κόσμος και οι κώδικές του έγιναν αντικείμενο πραγμάτευσης διαφορετικού ύφους ταινιών (ταινίες τεκμηρίωσης και μυθοπλασίας, αβανγκάρντ εγχειρήματα, πορνό), μνημειώνοντας τοπόσημα (νυχτερινή Συγγρού, μπαρ της Πλάκας, τρανς μπαρ *Κούκλες*), πρόσωπα (βιωματικές ιστορίες), γλωσσικούς κώδικες και όψεις της κουήρ ιστορίας [*Τα καλιαρντά* (2014), *Πικροδάφνες* (2021), σκηνοθ. Πάολα Ρεβενιώτη]. Ειδικότερα στον *Άγγελο* (1982), ο παρενδεδυμένος άνδρας μετατρέπεται σε άγγελο εξολοθρευτή, στη *Στρέλλα* η άντληση στοιχείων της μυθοπλασίας από την αρχαία τραγωδία θέλει, αρχικά, τον κεντρικό χαρακτήρα ως άγγελο τιμωρό και, κατόπιν, φορέα πνεύματος συγχώρεσης

2. Για τις παραστάσεις βλ. το κεφ. «Εποχές καμπής και παραστάσεις με σημασία», Κωνσταντίνος Κυριακός, *Ομοερωτισμός και ελληνική σκηνή. Από το «αιρετικόν πάθος» στην «ορατότητα». Η πρόσληψη του παγκόσμιου θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 351-452 και σ. 965-992.

3. Βλ. David M. Halperin, «How to do the History of Male Homosexuality», όπως αναδημοσιεύεται στο: Donald E. Hall, Annamarie Jagose, Andrea Bebell και Susan Potter (επιμ.), *The Routledge Queer Studies Reader*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2013, σ. 262-286.

4. Βλ. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, «Μικρή ιστορία του Απελευθερωτικού Κινήματος Ομοφυλόφιλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ)», *«Αμφί» και Απελευθέρωση*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα 2005, σ. 13-80.

5. Βλ. αναλυτικά Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2017, σ. 348-370.

και αλληλεγγύης, ενώ στην *Μπέττυ* λειτουργεί η δυναμική του ντοκουμέντου μέσα από το βιωματικό στοιχείο (διώξεις, εξευτελισμοί, χώροι διασκέδασης των ομοφυλοφίλων, κώδικες, πρότυπα ομορφιάς, λεωφόρος Συγγρού). Πρόκειται για ταινίες, όπου η δυναμική του ντοκουμέντου και η χαρμολύπη διασταυρώνονται με τους κώδικες του camp και τη σκηνοθεσία του εαυτού μέσω της καρναβαλικότητας.

Στην ελληνική κινηματογραφία, οι αναπαραστάσεις της έμφυλης ταυτότητας γνώρισαν φάσεις, πρότυπα, παραλλαγές και τομές.[6] Συγκεκριμένα, ο ομοφυλόφιλος χαρακτήρας εισάγεται στη μυθοπλασία αργοπορημένα και διστακτικά στις αρχές της δεκαετίας του '60. Πρόκειται για την εικόνα του επιτηδευμένου και θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου που εμφανίζεται σε δευτερεύοντες, κυρίως, ρόλους και αντιπαραβάλλεται κατά τη μυθοπλασία των ταινιών με τους εκφραστές του «ρωμέικου ανδρισμού» (ταινίες του Νίκου Τσιφόρου και του Ορέστη Λάσκου). Η παγιοποίηση και αναπαραγωγή αυτής της κωμικής εικόνας στην ελληνική φαρσοκωμωδία, ακόμα και αν εκφράζει μια μη προγραμματική camp αισθητική (αστεϊσμοί, υποκριτικοί κώδικες, εικονογραφία, χώρος εργασίας), επιβεβαιώνει τις διαμορφωμένες απόψεις ενός κοινού που ελκύεται από τις γνώριμες στερεοτυπικές αναπαραστάσεις. Αυτή η δημοφιλής, ευρύτατα διανεμημένη και ευκρινώς απαξιωτική εικόνα άσκησε, επί μακρόν, επίδραση, προσφέροντας εύπεπτη διασκέδαση και διαμορφώνοντας κοινωνικές ιδέες και ηθικές αξίες στο κοινό.

Παράλληλα, στα μελοδράματα και τις κοινωνικές περιπέτειες της εποχής, οι μηχανισμοί της απαξίωσης, του στιγματισμού και της δαιμονοποίησης φαίνεται να κατισχύουν: οι ομοφυλόφιλοι εμφανίζονται μελαγχολικοί και αυτοκαταστροφικοί, φιλήδονοι και επικίνδυνοι για την κοινωνική συνοχή («αδελφές», «κραγμένοι», «τριβάδες»).[7] Αυτές οι εικόνες της ενοχής και του εμπαιγμού, σποραδικές κατά τη δεκαετία του '60 [*Εφιάλτης* (1961) του Ερρίκου Ανδρέου και *Ο πουλημένος* (1967) του Παναγιώτη Κωνσταντίνου, *Αμόκ* (1963) του Ντίνου Δημόπουλου και *Στεφανία* (1966) του Γιάννη Δαλιανίδη], θα πολλαπλασιαστούν αργότερα. Ας αναφερθούν αντιπροσωπευτικά οι (λεσβιακές) exploitation ταινίες του Όμηρου Ευστρατιάδη και του Ηλία Μυλωνάκου, οι «ταινίες καταγγελίας» *Παραγγελιά!* (1980) του Παύλου Τάσιου και *Αγόρια στην πορνεία* (1985) του Όμηρου Ευστρατιάδη και τα κοινωνικά μελοδράματα *Οξυγόνο* (2003, σκηνοθ. Μιχάλης Ρέππας και Θανάσης Παπαθανασίου) και *Γαλάζιο φόρεμα* (2006, σκηνοθ. Γιάννης Διαμαντόπουλος).

---

6. Βλ. Konstantinos Kyriakos, «My Soul Was On My Lips. Queer Greek Cinema», *Non Catalog*, 59ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1-11/11/2018), σ. 122-153.

7. Βλ. αναλυτικά Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, *ό.π.*, σ. 134-153.

Η αλλαγή οπτικής γωνίας στη θέαση της ομοφυλόφιλης συνθήκης φαίνεται να πραγματοποιείται σε δύο φάσεις: κατά την πρώτη μεταπολιτευτική πενταετία και κατά τη δεκαετία του '90, με την ανάδυση της ελληνικής εκδοχής του New Queer Cinema. Εικόνες και αφηγήσεις δεν αντανακλούν πια την ομοφοβική επιθετικότητα, τη γελοιογράφηση και τη χλεύη, αλλά καταγράφουν την ομοφυλόφιλη εμπειρία αναπολογητικά και μέσα από την γκέι προοπτική και εστίαση. Η ποικιλία των παρουσιάσεων σχετίζεται με τις συμβάσεις των φιλμικών ειδών (θεματικά μοτίβα και αφηγηματικές δομές), την τυπολογία του μυθοπλαστικού χαρακτήρα (ενδύματα, χειρονομίες, ομιλία, συμπεριφορά), την ταύτιση και την απόκλιση από την κοινωνική και ηθική νόρμα (εστιάσεις και οπτικές γωνίες), την ομοκοινωνικότητα, τις αποτυπώσεις της ανδρικής ομορφιάς, την camp αισθητική και το star system.

Ωστόσο, αν θέλουμε να είμαστε ακριβείς, θα υπογραμμίζαμε ότι κατά τα έτη της εσωτερίκευσης και της αποσιώπησης (δεκαετίες '50 και '60) σημαντικοί δημιουργοί της ελληνικής κινηματογραφίας (Μιχάλης Κακογιάννης, Νίκος Κούνδουρος, Γιάννης Δαλιανίδης) συλλαμβάνουν τη ζώσα κοινωνική εμπειρία ενεργοποιώντας τους μηχανισμούς της (ομοφυλόφιλης) απόκρυψης και του αποκλεισμού μέσα από τις αλληγορικές και συνεκδοχικές απεικονίσεις του «σκιώδους άλλου».[8] Η αναφορά σε μη ετεροκανονικές προτιμήσεις και επιλογές υπήρξε εξαιρετικά σπάνια, συνδυασμένη μάλιστα με τον αρχαιοελληνικό μύθο: *Ορέστης* (1969, σκηνοθ. Βασίλης Φωτόπουλος), *Vortex. Το πρόσωπο της Μέδουσας* (1971, σκηνοθ. Νίκος Κούνδουρος), *Συμπόσιο* (1974, σκηνοθ. Δημήτρης Κολλάτος), ενώ σε σημαντικές ταινίες της δεκαετίας του '70 με πολιτική δεσπόζουσα [*Μέρες του '36* (1972, σκηνοθ. Θόδωρος Αγγελόπουλος) και *Χάππυ Νταίη* (1976, σκηνοθ. Παντελής Βούλγαρης)] εντοπίζονται μετωνυμικές θεωρήσεις «τεράτων και αποσυνάγωγων».

Η πρώτη αυτή φάση του ελληνικού κουήρ κινηματογράφου που εκτείνεται σχηματικά μέχρι τη Μεταπολίτευση καθορίζεται από την ύπαρξη προληπτικής λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας για θέματα ταξικά και ερωτικά, ενώ το απαίδευτο και συντηρητικό, μικροαστικό και λαϊκό κοινό που γεμίζει τις αίθουσες κατά την περίοδο της μαζικής παραγωγής ταινιών αναζητά το οικείο και αναγνωρίσιμο στα ακμάζοντα είδη ταινιών (κωμωδίες, μελοδράματα, μιούζικαλ). Έτσι επιβεβαιώνεται ότι σε περιόδους ανοιχτής ομοφυλόφιλης καταστολής, όπου απουσιάζει η δυνατότητα σύλληψης και επεξεργασίας «μιας ομοφυλόφιλης θεώρησης της ομοφυλοφιλίας», επιβάλλεται στις αναπαραστάσεις η ετεροκανονική θεώρηση των ομοφυλοφίλων.

8. Βλ. *Vrasidas Karalis, Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*, I.B. Tauris, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2016, σ. 60-97 και σ. 129-156· Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, *ό.π.*, σ. 44-60 και σ. 63-79.

Μετά την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών, αρχίζουν να παίρνουν σχήμα και στην Ελλάδα τα αιτήματα ερωτικής απελευθέρωσης: Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδας, έκδοση του περιοδικού *Αμφί* (αργότερα εκδίδεται και *Το κράξιμο*), μεταφράσεις θεμελιακών κειμένων της ομοφυλόφιλης κουλτούρας, συνέδρια για τη σεξουαλικότητα των «μειονοτήτων/ετεροτήτων», καταγγελία παραβιάσεων των ανθρώπινων δικαιωμάτων, κινητοποιήσεις για το σχέδιο νόμου «Περί της εξ αφροδισίων νόσων προστασίας και ρυθμίσεως συναφών θεμάτων».[9] Στα ίδια συμφραζόμενα συνυπάρχουν οι κατασταλτικοί κρατικοί μηχανισμοί που εδράζονται στα καταστατικά της προληπτικής λογοκρισίας, οι εισαγγελικές παρεμβάσεις («περιφρούρηση της ηθικής και του καλού γούστου»), ο ρόλος του αστικού «προοδευτικού» Τύπου, η απαγόρευση προβολής στις αίθουσες ορισμένων ταινιών και η «εξορία» τους στο γκέτο των «αιθουσών τέχνης» με το ολιγάριθμο κοινό, ειδικά όταν πρόκειται για ταινίες που υιοθετούν την επαναστατική προβληματική των ομοφυλόφιλων και φεμινιστικών κινημάτων, επιχειρώντας μια ριζική κριτική των κατεστημένων μορφών.

Επιδράσεις από τα έργα του γαλλικού και γερμανικού κινηματογραφικού μοντερνισμού που αποσταθεροποιούν τις ετεροφυλόφιλες ταυτότητες στο ευρωπαϊκό σινεμά μετά το 1968 εντοπίζονται σε ανεξάρτητες, μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους παραγωγές της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου. Παραγνωρισμένες, αν και σημαντικές, αβανγκάρντ ταινίες συναντούν τη λοιδορία μέρους της κριτικής και την άκριτη αποδοκιμασία του (φεστιβαλικού) κοινού, όταν αυτό καλείται να αποκωδικοποιήσει μια σειρά από ανοίκειες αναπαραστατικές μεθόδους προκειμένου να προσλάβει το (ομοφυλόφιλο) περιεχόμενο της αφήγησης μέσα από παραξενίσματα και διακειμενικούς συσχετισμούς. Πρόκειται για ταινίες που υπογράφει μια νέα γενιά σκηνοθετών: Ανδρέας Βελισσαρόπουλος, Τάκης Σπετσιώτης, Αντουανέττα Αγγελίδη, Ίρις Ζαχμανίδη, Γιώργος Καλογιάννης, Μαρία Γαβαλά, Νίκος Λυγγούρης, Δημήτρης Σταύρακας, Δημήτρης Μαυρίκιος. Είναι η στιγμή κατά την οποία ο ελληνικός κινηματογράφος στέκεται με κριτικό πνεύμα απέναντι σε σύγχρονες ευαισθησίες: η αποδόμηση της σεξουαλικότητας και η ομοφυλόφιλη ορατότητα αποκτούν πολιτικό πρόσημο.[10]

Στα χρόνια της κατάργησης της προληπτικής λογοκρισίας (δεκαετία του '80) και σε μια δύσκολη συγκυρία που χαρακτηρίζεται και διεθνώς από την

9. Για μια καταγραφή με ευρύ χρονικό άνυσμα των συναφών τεκμηρίων στον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών στην Ελλάδα, βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Μια queer νεοελληνική ιστορία. Τα τεκμήρια (1900-2020). Τέχνες και Γράμματα. Χρονολόγιο και κριτικός βιβλιογραφικός οδηγός*, Αιγόκερως, Αθήνα 2020.

10. Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική*, *ό.π.*, σ. 211-214 και σ. 232-236.

έξαρση του πανικού γύρω από το HIV/AIDS και τη δαιμονοποίηση της ομοφυλόφιλης κοινότητας εντοπίζεται ένα εναργές βλέμμα επί του φιλμικού χαρακτήρα (προσωπική συμπεριφορά, δημόσιο τελετουργικό, εθιμικό δίκαιο). Μπορεί στον ουμανιστικά διαφωτιστικό *Άγγελο* η ομοφυλοφιλία να παρουσιάζεται μελοδραματικά ως «κλινική περίπτωση», αλλά το θέμα της ομοερωτοφοβίας και της βίας φτάνει στο ευρύ κοινό καθώς το φιλμ θα αποτελέσει τεράστια εισπρακτική επιτυχία. Με την προβολή του επίσης βραβευμένου heritage film *Μετέωρο και σκιά* (1985, σκηνοθ. Τάκης Σπετσιώτης), περιγράφεται με καίριο τρόπο το ομοφυλόφιλο συνεχές, η ιστορικότητα και η ορατότητά του. Στον πολυπρόσωπο και πολυφωνικό *…λιποτάκτη ή Το βασίλειο των περιστεριών* (1988, σκηνοθ. Γιώργος Κόρρας και Χρήστος Βούπουρας) το (αυτο)σχόλιο (voice-over) του γκέι αφηγητή-παρατηρητή και οι αποδραματοποιημένοι ρεαλιστικοί τόνοι υπηρετούν τη διεισδυτική περιγραφή της ομοερωτικής επιθυμίας στην ελληνική επαρχία, η οποία απομυθοποιείται και παρουσιάζεται ως «τόπος μελαγχολίας» και ξενοφοβίας.[11] Παράλληλα συστηματοποιούνται οι φιλμικές (και τηλεοπτικές)[12] εγγραφές μιας κουήρ ιστορίας, νοούμενης ως ευρύτατης χρονικά, αλλά σαφώς αποσπασματικής παρουσίασης των «ομοφυλόφιλων καλλιτεχνικών δομών» και της πρόσληψής τους: θέματα, μοτίβα, πορτρέτα σπουδαίων Ελλήνων ομοφυλόφιλων καλλιτεχνών (Κωνσταντίνος Καβάφης, Ναπολέων Λαπαθιώτης, Γιάννης Τσαρούχης, Μάνος Χατζιδάκις).

Στις αρχές της δεκαετίας του '90, όταν αναγνωρίζουμε σε Ευρώπη και Αμερική τα «μαχητικά» χρόνια ενός «(New) Queer Cinema», όπου η ομοφυλοφιλία είναι επαναστατική και το αίτημα «να είσαι ο εαυτός σου» ευρίσκεται σε πρώτο πλάνο, δημιουργείται και στην ελληνική κινηματογραφία ένα αντίστοιχο δυναμικό ρεύμα με κύριους εκπροσώπους κινηματογραφιστές, όπως ο Αλέξης Μπίστικας, ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης, ο Πάνος Χ. Κούτρας, ο Χρήστος Δήμας, ο Άγγελος Φραντζής, ο Παντελής Παγουλάτος. Στις αφηγήσεις των ταινιών τους αναγνωρίζονται η πολιτική οξυδέρκεια, ο κοσμοπολιτισμός, ο θαυμασμός της ελληνικής λαϊκότητας, το αυτοβιογραφικό στοιχείο, η ειρωνεία των κακοδαιμονιών και των προκαταλήψεων της ελληνικής κοινωνίας.

Σε μεταγενέστερη φάση (21ος αιώνας), εκδοχές και προσθήκες σε κουήρ θέματα και αισθητικές δομές αναγνωρίζονται σε ταινίες που υπέγραψαν ο Γιώργος Λάνθιμος, ο Κώστας Ζάππας, ο Παναγιώτης Ευαγγελίδης, ο Τηλέμαχος Αλεξίου, ο Θανάσης Νεοφώτιστος, ο Βασίλης Κεκάτος, ενώ η γυναικεία ομο-

11. Για την ταινία βλ. αναλυτικά. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική*, *ό.π.*, σ. 156-159.

12. Βλ. το κεφ. «Με λογοτεχνική και σκηνική καταγωγή», στο: Κωνσταντίνος Κυριακός, *Ελληνική τηλεόραση και ομοερωτισμός. Οι σειρές μυθοπλασίας (1975-2019)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2019, σ. 33-94.

κοινωνικότητα και ομοσεξουαλικότητα κινείται πια πέρα από τη σκοποφιλική επιθυμία, όπως συνέβαινε παλιότερα στις ταινίες του Νίκου Κούνδουρου και του Νίκου Νικολαΐδη, και περιγράφεται ως (ομοφυλόφιλη ή μη) θηλυκή ματιά που σχολιάζει το γυναικείο continuum: Τώνια Μαρκετάκη, Αντουανέττα Αγγελίδη, Φρίντα Λιάππα, Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη, Ευαγγελία Κρανιώτη.

Αυτό το νέο πνεύμα ευνοεί το πέρασμα από τη χλεύη, τη συνθήκη του πάσχειν και το πάθος της αποδοχής (*Μπέττυ, Άγγελος*) σε περιγραφές της ομοφυλόφιλης εμπειρίας αδιαμεσολάβητες από το απαξιωτικό βλέμμα του περίγυρου (Αλέξης Μπίστικας, Πάνος Χ. Κούτρας) και σε διασταυρώσεις της ερωτικής απόκλισης με τις ευαισθησίες του μεταναστευτικού θέματος (Κωνσταντίνος Γιάνναρης) – χωρίς να λησμονούμε τις φιλμικές στρατηγικές για τη διαρκή επικαιροποίηση του αρχαιοελληνικού μύθου και των κουήρ του εκφάνσεων, σε συνδυασμό με το εναργές «αίτημα οικειοποίησης» σημαντικών προσωπικοτήτων, των οποίων η σεξουαλική ροπή κρατήθηκε «κρυμμένη από την Ιστορία». Στους *Τρώες* (1990) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, στο *Δίπτυχο: Η αγάπη που δεν λέει το όνομά της* (2011) στον *Απογευματινό ύπνο* (2013) του Παναγιώτη Ευαγγελίδη, το ύφος και το πνεύμα του Καβάφη και του Τσαρούχη, αντίστοιχα, μεταγράφεται στους κουήρ κόσμους του ύστερου 20ού και 21ου αιώνα μέσα από τις διακειμενικές αναφορές, ενώ μεταγραφές του μύθου των Λαβδακιδών αναγνωρίζονται στο B-movie *Ο γιος του Τσάρλυ* (2009) του Κάρολου Ζωναρά και στη *Βασίλισσα Αντιγόνη* (2014) του Τηλέμαχου Αλεξίου.

Στο πολυπολιτισμικό πλαίσιο των ρευστών, ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων του 21ου αιώνα και στα χρόνια της «κρίσης του 2010», όταν το πολιτικό πεδίο συνδέεται αδιάρρηκτα με το προσωπικό (κρίση ταυτότητας), οι ανανεωμένες κινηματογραφικές αντιπροσωπεύσεις του κουήρ υποκείμενου σχετίζονται με τις μετωνυμικές εγγραφές της ετερότητας, τους μετασχηματισμούς της εθνικής ταυτότητας, το περιβάλλον στα χρόνια της «οικονομικής κρίσης» και το διεθνούς απήχησης κινηματογραφικό Weird Wave.[13] Από την άλλη, πολλές από τις κουήρ και ποστ-κουήρ ταινίες, διαθέτοντας ένα υψηλό προφίλ παραγωγής και αισθητικής και μια προκλητική αλλά ενδιαφέρουσα θεματική (εθνική ταυτότητα, μεταναστευτικό, οικογένειες[14], επανεγγραφές του αρχαίου μύθου), απευθύνονται στο ευρύ (και διεθνές) κοινό, ακόμα και αν πρόκειται για μικρού μήκους φιλμ, όπως *Η απόσταση ανάμεσα στον ουρανό κι εμάς* (2019) του Βασίλη Κεκάτου.

---

13. Βλ. τις συναφείς μονογραφίες: Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2016· Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave. A Cinema of Biopolitics,* Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021.

14. Βλ. Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, *ό.π.*, σ. 336-367.

Μια διόλου ευάριθμη ομάδα σημαντικών ταινιών της τελευταίας τεσσαρακονταετίας, που λόγω θεματικής και αισθητικής μπορούν να συστεγάζονται υπό τον όρο ελληνικό Queer Cinema, έχουν προσελκύσει το ενδιαφέρον θεσμικών κινηματογραφικών φορέων και ακαδημαϊκών μελετητών, σε συνδυασμό με τα αιτήματα και τις πραγματώσεις της ΛΟΑΤ κοινότητας. Είναι σημαντικό ότι οι ταινίες παύουν να αποτελούν περιθωριακή μορφή πολιτισμικής παραγωγής και ότι η ελληνική κινηματογραφία προσλαμβάνει την αποδόμηση της σεξουαλικότητας και την «ομοφυλόφιλη ορατότητα» ως μέρος γενικότερων προβληματισμών της ελληνικής κοινωνίας αναφορικά με τις πολιτικές ταυτότητας.

3-8 Οκτωβρίου 1977

Λαμβάνει χώρα το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου '77

Το Αντι-Φεστιβάλ των Κινηματογραφιστών – Παραλλαγές σ' ένα βαρύ πεπόνι

Ρέα Βαλντέν
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τα γεγονότα[1]

Τον Οκτώβριο του 1977, η Θεσσαλονίκη έζησε για έξι μέρες το δικό της Αντι-Φεστιβάλ των Κινηματογραφιστών – όπως οι Κάννες εννέα χρόνια νωρίτερα.

Όλα ξεκινούν στις 19 Ιουλίου 1977, δυο μήνες πριν από την έναρξη του 18ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όταν το υπουργείο Βιομηχανίας και Ενέργειας, στο οποίο υπαγόταν τότε ο κινηματογράφος, αλλάζει αυθαίρετα τον κανονισμό του Φεστιβάλ – έναν κανονισμό που είχαν συμφωνήσει, δύο χρόνια νωρίτερα, το υπουργείο και οι εκπρόσωποι της κινηματογραφικής κοινότητας. Με πρώτους τους σκηνοθέτες, το ένα μετά το άλλο τα κινηματογραφικά σωματεία καταγγέλλουν την πράξη. Στις 29 Ιουλίου, 72 σκηνοθέτες, δημιουργικοί και τεχνικοί συντελεστές των ολοκληρωμένων ταινιών (10 μεγάλου μήκους και 28 μικρού) συνυπογράφουν «πρωτόκολλο τιμής» ότι θα απέχουν από το Φεστιβάλ αν δεν επανέλθει ο συμφωνημένος κανονισμός. Στις 3 Αυγούστου,

---

1. Ευχαριστώ την Αντουανέττα Αγγελίδη για την παραχώρηση του αρχείου της και για τις αναμνήσεις που μοιράστηκε μαζί μου. Χρησιμοποίησα το πρόγραμμα και άλλο έντυπο υλικό που δημοσίευσε η Συντονιστική Επιτροπή του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου 1977, αποκόμματα από τον Τύπο της εποχής, καθώς και τα κείμενα που αναδημοσιεύονται στην έκδοση *Η υπόθεση του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου '77 (Το χρονικό του Τύπου μέρα με τη μέρα)*, Αθήνα, Νοέμβριος 1977. Συμβουλεύτηκα, επίσης, το περιοδικό *Φιλμ*, τχ. 14 (καλοκαίρι-φθινόπωρο 1977), το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 15/16 (Αύγουστος-Νοέμβριος 1977) και τχ. 17/18 (Μάιος-Ιούνιος 1978), και την έκδοση της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, *25 χρόνια ΠΕΚΚ, 1976-2000: Οι επιλογές των κριτικών*.

έξι κινηματογραφικά σωματεία[2] και η δευτεροβάθμια Πανελλήνια Ένωση Θεάματος-Ακροάματος αποφασίζουν να διοργανώσουν το δικό τους φεστιβάλ και εκλέγουν Συντονιστική Επιτροπή. Ένα κύμα αλληλεγγύης από τον πνευματικό και καλλιτεχνικό χώρο, τον αντιπολιτευτικό Τύπο και το κοινό αγκαλιάζει τους κινηματογραφιστές. Η κυβέρνηση και η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης, επίσημη διοργανώτρια του Φεστιβάλ, καθώς και ο φιλοκυβερνητικός Τύπος, εξαπολύουν μια επίθεση δυσφήμισης και τρομοκράτησης εναντίον τους. Στις 26 Σεπτεμβρίου με 2 Οκτωβρίου, πραγματοποιείται στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών το επίσημο Φεστιβάλ, χωρίς ταινίες και κοινό. Αμέσως μετά, 3 με 8 Οκτωβρίου, πραγματοποιείται στον κινηματογράφο Ράδιο Σίτυ, με μεγάλη επιτυχία, το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου '77 –που έμεινε στην Ιστορία ως Φεστιβάλ των Κινηματογραφιστών, Φεστιβάλ των Δημιουργών, Φεστιβάλ των Σωματείων, ή απλώς το Αντι-Φεστιβάλ.

Το μέλλον αρχίζει τώρα

Το Αντι-Φεστιβάλ του '77 είναι μια πολλαπλά κομβική στιγμή. Ενσωματώνει τη δυναμική της ιστορικής συγκυρίας· μια σύντομη περίοδος ριζοσπαστικότητας αλλά και αναδιαμόρφωσης των ιστορικών αφηγημάτων που καθόρισαν τις επόμενες δεκαετίες. Εκφράζει τις βαθύτερες πολιτικές και πολιτισμικές συγκρούσεις που χαρακτήριζαν την τότε ελληνική κοινωνία αλλά δεν μας είναι άγνωστες και σήμερα. Διατυπώνει επαγγελματικά αιτήματα του κινηματογραφικού χώρου, χαρακτηριστικά της εποχής, αλλά και με ανησυχητική διαχρονικότητα. Δραματοποιεί την πιο σημαντική τομή στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, ανάμεσα στον Παλιό και στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, καθώς και θεμελιώδη ερωτήματα για τον ορισμό και τον ρόλο της κινηματογραφικής τέχνης.

Οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές και οι σύγχρονοί τους έχουν συνείδηση της ιστορικότητας των πράξεων τους. Μόλις έναν μήνα μετά το τέλος του Αντι-Φεστιβάλ, η Συντονιστική Επιτροπή δημοσιεύει συγκεντρωμένα σε έναν τόμο όλα τα σχετικά δημοσιεύματα.[3] Είναι ενδεικτικό ότι πρόσωπα που υποστηρίζουν και τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές[4], οργανώνουν γύρω από το συμβάν τα αφηγήματά

2. Τα σωματεία που συμμετείχαν ήταν η Εταιρεία Σκηνοθετών Ελληνικού Κινηματογράφου - Τηλεόρασης, η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου - Τηλεόρασης, το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, η Ένωση Μουσικοσυνθετών - Στιχουργών Ελλάδος, το Σωματείο Παραγωγών Ελληνικών Κινηματογραφικών Ταινιών, καθώς και η δευτεροβάθμια Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος - Ακροάματος.

3. *Η υπόθεση του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου '77, ό.π.*

4. Βλ. τις συνεντεύξεις του Βαγγέλη Ψυρράκη «Πώς θα σωθεί το Φεστιβάλ Κινηματογρά-

τους για τη μέχρι τότε ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και τη σχέση της με την ιστορία της Ελλάδας. Ο διάσημος Γάλλος κινηματογραφικός κριτικός Louis Marcorelles[5] παρουσιάζει το Αντι-Φεστιβάλ στη σχέση του με την τότε πρόσφατη Δικτατορία και στο πλαίσιο της δημιουργίας της μεταδικτατορικής Ελλάδας. Με τα λόγια του Θανάση Ρεντζή, «τα πράγματα είναι εδώ και τώρα, και το μέλλον δεν είναι παρά μια προέκταση του παρόντος».[6]

Μια επαναστατική στιγμή

Το Αντι-Φεστιβάλ του '77 συμπυκνώνει για τον ελληνικό κινηματογράφο το πνεύμα της Μεταπολίτευσης. Ως Μεταπολίτευση, με τη στενή έννοια, ορίζεται το διάστημα από την πτώση της Δικτατορίας μέχρι την ψήφιση του Συντάγματος του 1975. Όμως, τόσο στη συνείδηση εκείνων που την έζησαν όσο και στη μελέτη των ιστορικών, σημαίνει πολύ περισσότερα: συγχρόνως, το τέλος της μετεμφυλιακής Ελλάδας, τη μεταβατική φάση εκδημοκρατισμού των θεσμών και της κοινωνίας αλλά και τη νέα συνθήκη της Τρίτης Ελληνικής Δημοκρατίας. Καλύπτει μια ευρεία περίοδο, με ασαφές τέλος.[7] Με αυτές τις πολλαπλές εννοιολογήσεις συνδιαλέγεται και το συμβάν του Αντι-Φεστιβάλ.

Στον απόηχο του Μάη του '68, της νεανικής αμφισβήτησης, της σεξουαλικής απελευθέρωσης, του αντιρατσιστικού και του φεμινιστικού κινήματος, και των επαναστάσεων του Τρίτου Κόσμου, το κλίμα στο Αντι-Φεστιβάλ είναι επαναστατικό. Κινητοποιείται από τη δίψα για δημοκρατία, δικαιοσύνη και δικαίωση. Όμως, σε μια χώρα που κουβαλά ακόμα ανοιχτές τις μετεμφυλιακές πληγές της, δεν μπορεί να λείπει κι ένα στοιχείο μεταϊστορικής μελαγχολίας. Στους *Κυνηγούς* του Αγγελόπουλου, ο αντάρτης που ξεπάγωσε για να κρίνει το σήμερα στο δικαστήριο της Ιστορίας, θα ξαναθαφτεί για να ξεχαστεί στο χιόνι. Στις *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα – Idées Fixes / Dies Irae* της Αγγελίδη, η επανάσταση, δολοφονημένη στην μπανιέρα του Μαρά, κείται υπό την ξεκουρδισμένη μελωδία της *Διεθνούς*, προτού ξανανοίξει τα μάτια της. Μια ένοπλη Κινέζα διαφεύγει από την κουζίνα…

φου» στην *Ελευθεροτυπία*: Θ. Αγγελόπουλος, Ν. Ζακόπουλος, 18 Οκτωβρίου, Μ. Κακογιάννης, Α. Μητροπούλου, 19 Οκτωβρίου, Ν. Φένεκ-Μικελίδης, Α. Μαγγανάρης, 20 Οκτωβρίου, Θ. Ρεντζής, 21 Οκτωβρίου 1977.

5. Louis Marcorelles, «Un défi du cinéma grec au pouvoir conservateur» [Μια πρόκληση του ελληνικού κινηματογράφου στη συντηρητική εξουσία], *Le Monde*, 3 Νοεμβρίου 1977.

6. Θανάσης Ρεντζής, πρόεδρος Συντονιστικής Επιτροπής, εισαγωγικό σημείωμα στο: *Η υπόθεση του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου '77*, *ό.π.*

7. Βλ. και Αντώνης Λιάκος, «Το πανηγύρι της Δημοκρατίας», *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, Πόλις, Αθήνα 2019, σ. 409-466.

Η τέχνη νοείται ως επανάσταση. «Ο κινηματογράφος [...] βάζει φωτιά στα θεμέλια του κράτους».[8] Το Αντι-Φεστιβάλ συνομιλεί με τις δεύτερες αβανγκάρντ[9] στις τέχνες, κυρίως μέσα από το πρίσμα της γαλλικής κινηματογραφικής Nouvelle Vague, της δεύτερης πολιτικοποιημένης φάσης της και τους Νέους Κινηματογράφους διεθνώς. Θέτει κεντρικά την άρθρωση της τέχνης με το πολιτικό, που ξεπερνά τη θεματική και αφορά τη μορφή και τις πρακτικές. Στην επιλογή των ταινιών του, περικλείει όλο το φάσμα μεταξύ της κλασικής πολιτικοποιημένης τέχνης και πολλαπλών ειδών μορφικής ριζοσπαστικότητας. Συνειδητά ή μη, διατηρεί μια γόνιμη αναποφασιστικότητα που οδηγεί σε μια αξιοπρόσεκτη πολυφωνία. Στις προβολές του συνυπάρχουν η μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ, η εθνογραφία και ο πειραματισμός, το μπρούτο και το δουλεμένο, η παρατήρηση και το σχόλιο, η τραγικότητα και η αποστασιοποίηση, το ασήκωτο βάρος και η ελαφρότητα, η λεπτή ειρωνεία και ο καρναβαλικός σαρκασμός. Στις θεματικές κυριαρχούν οι σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες και οι κοινωνικοί αγώνες, με έμφαση στην ταξικότητα, αλλά με ισχυρή παρουσία και του φεμινισμού. Αξίζει να σημειωθεί ότι στις μικρού μήκους περιλαμβάνονται ταινία για μια μουσουλμανική κοινότητα στη Θράκη[10], και ένα από τα πρώτα στον ελληνικό κινηματογράφο drag show.[11]

Οι πρακτικές του Αντι-Φεστιβάλ το δικαιώνουν. Διοργανώνεται από τους ίδιους τους κινηματογραφιστές, μέσω των συνδικαλιστικών φορέων τους, αλλά και με την προσωπική συμμετοχή τους – οι αποφάσεις λαμβάνονται από συνελεύσεις και τέσσερις εκλεγμένες επιτροπές.[12] Ενεργοποιεί τη συμπαράσταση της ευρύτερης κοινωνίας. Χρηματοδοτείται από πράξεις αλληλεγγύης, όπως μια μεγάλη μουσική συναυλία[13] και η πώληση έργων πάνω από 70 εικαστικών καλλιτεχνών.[14] Διακρίνεται για την πολυφωνία και τη συμπερίληψη, σε όλα τα

8. Ο Β. Ραφαηλίδης, τότε πρόεδρος της ΠΕΚΚ, εξηγώντας τη θέση των σωματείων, 13 Αυγούστου 1977.

9. Βλ. Rea Walldén, «The Spatio-Temporality of the Avant-Gardes: Feminist Avant-Garde U-Topoi in Greek Cinema from Transition to Crisis», στο: *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, Peter Lang, Οξφόρδη 2017, σ. 71-99.

10. Απόστολος Κρυωνάς, *Οι εντός των τειχών*.

11. Τάκης Σπετσιώτης, *Καλλονή*.

12. Συντονιστική (Γ. Δανάλης, Θ. Ρεντζής, Τ. Ζωγράφος, Α. Αλεξανδράκη, Ν. Φένεκ-Μικελίδης, Γ. Κακουλίδης, Η. Περγαντής), Οργανωτική (Π. Ζάννας, Ντ. Κατσουρίδης, Γ. Πετροπουλάκης, Α. Κρυωνάς, Γ. Καμπανέλλης), Προκριματική (Ρ. Μανθούλης, Ν. Πετανίδης, Ι. Καμπανέλλης, Ν. Αβραμέας, Γ. Μόρτζος, Χ. Λεοντής, Μ. Δημόπουλος, Μ. Αραβατινού, Κ. Βρεττάκος), Κριτική (Μ. Παπαδοπούλου, Γ. Αρβανίτης, Λ. Καλλέργης, Σ. Ξαρχάκος, Α. Σακελλάριος, Δ. Αθανασιάδης, Π. Βούλγαρης, Β. Δρακάκη, Σ. Καράς).

13. Μεταξύ άλλων, μετείχαν οι: Θεοδωράκης, Κηλαηδόνης, Λεοντής, Λοΐζος, Ξαρχάκος, Σαββόπουλος, Χατζιδάκις.

14. Σε αυτούς περιλαμβάνονταν οι: Ακριθάκης, Αργυράκης, Γαΐτης, Κατράκη, Κεσσανλής,

επίπεδα. Όπως σχολιάζει και ο Τύπος της εποχής[15], χαρακτηρίζεται από την καταλυτική παρουσία των σκηνοθετριών: μία στις τρεις ταινίες που προβάλλονται έχει σκηνοθετηθεί από γυναίκα[16], ποσοστό σίγουρα πρωτοφανές, που θα αργήσει δεκαετίες να επιτευχθεί ξανά. Βραβεύει μια ποικιλία τρόπων και προσεγγίσεων[17] – και όσοι και όσες βραβεύονται αποφασίζουν να μοιραστούν τα χρηματικά ποσά με όλες τις διαγωνιζόμενες ταινίες. Το κοινό προσκαλείται να συμμετέχει. Οι αντιφάσεις και οι αδυναμίες μετατρέπονται, μέσα από τον διάλογο και τη συλλογική δράση.

Μαρτυρία

Σαράντα τέσσερα χρόνια μετά, η Αντουανέττα Αγγελίδη θυμάται: «Στη διάρκεια της προβολής [της ταινίας *Παραλλαγές*], το ακροατήριο κραύγαζε ρυθμικά, ακολουθώντας τον παλμό του συγκοπτόμενου λεξικού στην ταινία. Ήταν εξαγριωμένοι, αλλά εγώ ήμουν ενθουσιασμένη. Μετά το τέλος της προβολής, σηκώθηκα και τους ευχαρίστησα για τη συμμετοχή. Άρχισαν να κλείνουν γύρω μου, με απειλητικές διαθέσεις. Μπήκε μπροστά μου ένας ηλικιωμένος οπερατέρ και με έσωσε. Μετά αρχίσαμε με το κοινό έναν παθιασμένο και ατελείωτο

Μποστ, Μυταράς, Ρωμανού, Τσαρούχης, Φασιανός.

15. Κώστας Πάρλας, «Έρευνες, σαρκασμοί, φαντασία γυναικών», *Το Βήμα*, 7 Οκτωβρίου 1977· Μπάμπης Κομνηνός, «Επιτέλους Κινηματογράφος!», *Ταχυδρόμος* 7 Οκτωβρίου 1977· Κώστας Σταματίου, «Γυναίκες-δημιουργοί: το αληθινό πρόσωπο της φετινής παραγωγής», Τα Νέα, 7 Οκτωβρίου· Marcorelles, «Un défi du cinéma grec au pouvoir conservateur», *ό.π.*

16. Μεγάλου μήκους: Α. Αγγελίδη, Μ. Χατζημιχάλη-Παπαλιού, Π. Αλκουλή· μικρού μήκους: Β. Ηλιοπούλου, Μ. Γαβαλά, Λ. Κοντοθεοδώρου, Φ. Λιάππα, Α. Δημητρίου· μικρού μήκους (εκτός συναγωνισμού): Α. Αναστασιάδου, Γ. Φλουτσάκου, Κ. Ιατρού.

17. Τα βραβεία της Επιτροπής του Φεστιβάλ: Πρώτο: *Το βαρύ πεπόνι* (Π. Τάσιος), Δεύτερο: *Εύβοια-Μαντούδι '76* (Γ. Αντωνόπουλος) και *Ο αγώνας των τυφλών* (Μ. Χατζημιχάλη-Παπαλιού), Τρίτο: *Οι γυναίκες σήμερα* (Π. Αλκουλή) και *Παιδεία* (Γ. Τυπάλδος), Σκηνοθεσίας: *Το βαρύ πεπόνι,* Σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενης: *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα–Idées Fixes / Dies Irae*, Α. Αγγελίδη, Σεναρίου: *Το βαρύ πεπόνι*, Γυναικείας ερμηνείας: Κ. Γώγου (*Το βαρύ πεπόνι*), Ανδρικής ερμηνείας: Μ. Χρυσομάλλης (*Το βαρύ πεπόνι*), Φωτογραφίας: *Εύβοια-Μαντούδι '76*, Μοντάζ: *Εύβοια-Μαντούδι '76*, Ηχοληψίας: *Ο τοίχος* (Σ. Παυλίδης), Πρώτο μικρού μήκους: *Ο τραγικός θάνατος του παππού* (Β. Ηλιοπούλου) και *Γιορτή στη Δραπετσώνα* (Τ. Παπαγιαννίδης), Δεύτερο μικρού μήκους: *Οι εντός των τειχών* (Α. Κρυωνάς) και *Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις* (Φ. Λιάππα), Τρίτο μικρού μήκους: *Μια άχρηστη ταινία μικρού μήκους* (Φ. Κωνσταντινίδης) και *Καληνύχτα* (Φ. Κωνσταντινίδης), Τέταρτο μικρού μήκους: *Οι καρβουνιάρηδες* (Α. Δημητρίου) και *Έπεα* (Α. Τσάφας). Τα Βραβεία των Κριτικών (ΠΕΚΚ): Μεγάλου μήκους μυθοπλασίας: *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα* και *Το βαρύ πεπόνι*, Μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ: *Οι γυναίκες σήμερα*, Μικρού μήκους μυθοπλασίας: *Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις*, Μικρού μήκους ντοκιμαντέρ: *Γιορτή στη Δραπετσώνα*.

διάλογο για τη σχέση τέχνης και πολιτικής. Με έλεγαν ελιτίστρια. Τους εξηγούσα ότι η κινηματογραφική γραφή είναι πολιτική πράξη. Μας βγάλαν από την αίθουσα και συνεχίσαμε να μιλάμε στον δρόμο μέχρι τις τρεις το πρωί. Δώσαμε ραντεβού την επομένη στον Σύλλογο Αρχιτεκτόνων. Ήρθαν. Και συνεχίσαμε».

Ιδεολογική και πολιτισμική διαμάχη

Μεταξύ του επίσημου Φεστιβάλ και του Αντι-Φεστιβάλ, διαδραματίστηκε «μια από τις πιο περίεργες και αποφασιστικές μάχες που δόθηκαν ποτέ στον ελλαδικό χώρο».[18] Μάχη πολιτική και ιδεολογική αλλά, ακόμα περισσότερο, μάχη κουλτούρας των δύο κόσμων της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Από τη μια, η κυβέρνηση, οι θεσμοί, ο φιλοκυβερνητικός Τύπος. Από την άλλη, οι κινηματογραφιστές και οι συνδικαλιστικοί φορείς τους, οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες, σύσσωμη η αντιπολίτευση, ο αντιπολιτευτικός Τύπος και το κινηματογραφικό κοινό.

Διαβάζοντας τα γεγονότα εκ των υστέρων, σοκάρουν οι αντιδημοκρατικές πρακτικές από την πλευρά της εξουσίας. Είναι σαφές ότι δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί ο εκδημοκρατισμός της χώρας. Ένας από τους όρους του αλλαγμένου κανονισμού, στους οποίους αντιτίθενται οι κινηματογραφιστές, προβλέπει ότι οι ταινίες μπορούν να προβάλλονται αποκλειστικά με απόφαση του παραγωγού. Σε εφαρμογή του, δύο μεγάλου μήκους ταινίες και δύο μικρού, προβάλλονται στο επίσημο φεστιβάλ «αλυσοδεμένες», παρά την αντίθεση των σκηνοθετών τους – μεταξύ τους, η *Ιφιγένεια* του Κακογιάννη.[19] Το πρόγραμμα του επίσημου Φεστιβάλ συμπληρώνεται από τα συραμμένα επεισόδια μιας τηλεοπτικής σειράς, μια διαφημιστική ταινία για γαλλική εταιρεία διακοπών, ταινίες που κόπηκαν σε προηγούμενα φεστιβάλ και ταινίες μη ελληνικής παραγωγής. Πέραν του τραγελαφικού της κατάστασης, είναι εκτός των προϋποθέσεων του κανονισμού. Στο μεταξύ, με την αλλαγή του κανονισμού, δίνεται η δυνατότητα να διορίζονται οι κριτικές επιτροπές του Φεστιβάλ από το υπουργείο, χωρίς προϋποθέσεις. Η νέα διαδικασία μετατρέπεται σε φάρσα, καθώς διορίζονται μέλη ερήμην τους, ενώ πολλά μέλη διαδοχικά παραιτούνται. Το υπουργείο απαγορεύει την προβολή ταινιών του Αντι-Φεστιβάλ, χρησιμοποιώντας τον κατοχικό νόμο για τη λογοκρισία. Με σειρά μηνύσεων αλλά και συνεχείς αστυνομικές παρενοχλήσεις, επιχειρείται ο εκφοβισμός των διοργανωτών. Το συ-

18. Κώστας Πάρλας, *Το Βήμα*, 15 Οκτωβρίου 1977.

19. Βλ. «Διαμαρτυρία Κακογιάννη», *Ελευθεροτυπία*, 26 Σεπτεμβρίου 1977 και «Αλυσοδεμένη η *Ιφιγένεια* στο Φεστιβάλ – Αυστηρή δήλωση του Μιχάλη Κακογιάννη», *Τα Νέα*, 27 Σεπτεμβρίου 1977.

γκρότημα εφημερίδων που ανήκει στον πρόεδρο της Δ.Ε.Θ. εξαφανίζει από τις σελίδες του το Αντι-Φεστιβάλ· μέχρι που εξαφανίζει το Ράδιο Σίτυ από τη στήλη με τους κινηματογράφους. Το Διοικητικό Συμβούλιο της Δ.Ε.Θ. προσπαθεί να αναγάγει τη σύγκρουση στο στερεότυπο του ανταγωνισμού Θεσσαλονίκης-Αθήνας. Ατυχές επιχείρημα, αφού τόσο η τοπική αυτοδιοίκηση της Θεσσαλονίκης όσο και οι τοπικές πολιτιστικές οργανώσεις υποστηρίζουν το Αντι-Φεστιβάλ. Τέλος, το κατηγορούν για κομματικές σκοπιμότητες, αποκαλώντας το «πανηγύρι της εξτρεμιστικής Αριστεράς».[20] Όμως, η μάχη των κινηματογραφιστών «είναι μια μάχη πολιτική, που δεν τη χαρακτηρίζουν, ωστόσο, στενά κομματικά συμφέροντα, [...] αλλά κοινωνικά και πολιτιστικά κριτήρια».[21]

Στις πρώτες μέρες της σύγκρουσης, ο υπουργός Βιομηχανίας, Κωνσταντίνος Κονοφάγος, απαντά ευθαρσώς στις διαμαρτυρίες των κινηματογραφιστών ότι μπορεί να κάνει ό,τι θέλει, επειδή έχει το 54% των ψηφοφόρων. Για να του ανταπαντήσει ο σκηνογράφος Τάσος Ζωγράφος: «Εμείς, όμως, κ. υπουργέ, έχουμε το 100% των ταινιών».[22] Ενδεικτικές του πολιτικού υπόβαθρου της αντίθεσης είναι οι θεματικές των διαγωνιζόμενων ταινιών των δύο φεστιβάλ: στον εθνικισμό του επίσημου Φεστιβάλ αντιπαρατίθενται οι κοινωνικοί αγώνες του Αντι-Φεστιβάλ. Η αντίθεση, όμως, μορφοποιείται και σε επίπεδο καθημερινού πολιτισμού. Αρθρογράφος δεξιάς εφημερίδας, χωρίς αίσθηση ειρωνείας, μιλά για τη μάχη ανάμεσα στο «επίσημο ένδυμα» και τα «μπλου τζην».[23]

Επαγγελματικά αιτήματα και θεμελιώδη ερωτήματα

Γύρω από το αίτημα της επαναφοράς του συμφωνημένου κανονισμού του Φεστιβάλ, το στενό συγκυριακό συγκείμενο αφορά επαγγελματικά αιτήματα του κινηματογραφικού χώρου, όπως η φορολογία της ελληνικής ταινίας, η προστασία από τις ξένες παραγωγές και την τηλεόραση αλλά και τα πνευματικά δικαιώματα επί της ταινίας και η υπαγωγή του κινηματογράφου στο υπουργείο Πολιτισμού.[24] Το Αντι-Φεστιβάλ αποτελεί ορόσημο στις ζυμώσεις που οδήγησαν το 1986 στον «Νόμο της Μελίνας»[25], ο οποίος θα ρυθμίζει την ελληνική

20. Ανακοίνωση του Διοικητικού Συμβουλίου της Δ.Ε.Θ., 1 Οκτωβρίου 1977.

21. Φ. Λ., «Το πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου», *Αυγή*, 9 Οκτωβρίου 1977.

22. Το περιστατικό αναπαράγεται πολλές φορές από τον Τύπο.

23. Βικτώρια Νταγκουνάκη, «Έναρξη χωρίς... βόμβες Μολότωφ», *Η Βραδυνή*, 29 Σεπτεμβρίου 1977.

24. Ο κινηματογράφος πέρασε τελικά στο υπουργείο Πολιτισμού το 1981.

25. Νόμος 1597/1986 (ΦΕΚ 68/Α/21-5-1986) «Προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις».

κινηματογραφία για τις επόμενες δεκαετίες. Είναι ενδεικτικό ότι ο πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής και ηγετική μορφή του Αντι-Φεστιβάλ, Παύλος Ζάννας[26], θα συνεισφέρει στη συνέχεια καθοριστικά στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής πολιτικής της χώρας, από τη θέση του προέδρου του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (1981-1986). Έχει ενδιαφέρον ότι ο επόμενος νόμος για την κινηματογραφία, του 2010, ήταν αποτέλεσμα μιας διαπραγμάτευσης που ξεκίνησε από ένα δεύτερο μποϋκοτάζ του Φεστιβάλ, από ένα άλλο κίνημα κινηματογραφιστών.[27]

Το Αντι-Φεστιβάλ του '77 ανοίγει έναν ευρύτερο προβληματισμό, που «περιλαμβάνει τις ταινίες, το περιεχόμενο και τη μορφή τους, τη λειτουργικότητά τους στο κοινό αλλά και ολόκληρη τη διαδικασία παραγωγής-διανομής, όπως και τη σχετική κρατική πολιτική».[28] Θέτει κρίσιμα ερωτήματα για τον ορισμό του κινηματογράφου ως «μορφή[ς] τέχνης και μέσο[υ] ουσιαστικού προβληματισμού»[29], και όχι ως εμπορεύματος, και για τους λόγους που πρέπει να στηρίζεται από την Πολιτεία και με ποια κριτήρια.[30] Θέτει ακόμα τα θεμελιώδη ζητήματα της πνευματικής ιδιοκτησίας των καλλιτεχνών επί του έργου τους, που δεν έχει τότε ακόμα κατοχυρωθεί, και της ελευθερίας της έκφρασης ενάντια στη λογοκρισία, που δεν έχει ακόμα καταργηθεί.

Η τομή στον ελληνικό κινηματογράφο

Η διαμάχη των δύο Φεστιβάλ δραματοποιεί τη σύγκρουση και νίκη, τελικά, του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ) επί του Παλιού (ΠΕΚ). Με ρίζες στη «χαμένη άνοιξη» της δεκαετίας του 1960 και το τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πριν από τη χούντα[31], γεννημένος μέσα από το περιοδικό *Σύγχρονος*

---

26. Ο Ζάννας υπήρξε και αρχικός εμπνευστής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1960 αλλά και τελευταίος διευθυντής του πριν από τη χούντα.

27. Πρόκειται για τους «Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη» και τον «Νόμο Γερουλάνου», Νόμος 3905/2010 (ΦΕΚ 219/Α/23-12-2010) «Ενίσχυση και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης και άλλες διατάξεις». Μια ολόκληρη μελέτη θα χρειαζόταν η σύγκριση των γεγονότων, με τις συνέχειες και ασυνέχειες, τις συμμετρίες και τους αντικατοπτρισμούς τους.

28. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, *Καθημερινή*, 25-26 Σεπτεμβρίου 1977· βλ. και Συντονιστική Επιτροπή Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου 1977, «Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν χρειάζεται 'νονούς'», *Ελευθεροτυπία*, 16 Οκτωβρίου 1977.

29. Κατερίνα Αναστασοπούλου, *Σοσιαλιστική Πορεία*, Οκτώβριος 1977.

30. Κώστας Σταματίου, «Να ενισχυθεί ο κινηματογράφος με πολιτιστικά κριτήρια», *Τα Νέα,* 8 Οκτωβρίου 1977.

31. Στο 7ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1966) προβάλλονται αρκετές ταινίες δημιουργών που δεν ακολουθούν τον κανόνα του ΠΕΚ, όπως το …*μέχρι το πλοίο* (Α. Δαμιανός) και η *Εκδρομή* (Τ. Κανελλόπουλος), καθώς και μικρού μήκους των νέων δημιουρ-

Κινηματογράφος (1969-1973, 1974-1984) στις αρχές της δεκαετίας του 1970[32], ο ΝΕΚ έκανε θριαμβικά δημόσια την παρουσία του στο πρώτο μεταδικτατορικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, με ναυαρχίδα τον *Θίασο* του Αγγελόπουλου. Για πρώτη φορά στον ελληνικό χώρο, οι κινηματογραφιστές ασχολούνται με το ερώτημα της κινηματογραφικής μορφής, αρθρώνουν θεωρητικό λόγο και διεκδικούν με αυτοσυνειδησία τη σχέση τους με την τέχνη τους και την Ιστορία. Αντιλαμβάνονται ότι ο τρόπος τους είναι «νέος» και ορίζουν κατ' αντίθεση το «παλιό».

Σε μια σχηματοποίηση της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «Πρώιμο» των κινηματογράφο μας ως και το τέλος της δεκαετίας του 1940, «Παλιό» αυτόν των δεκαετιών 1950 και 1960, «Νέο» των δεκαετιών 1970 και 1980, και «Σύγχρονο» από το 1990 και μετά. Είναι ένα απλουστευμένο σχήμα, κυρίως επειδή οι τομές των περιόδων δεν είναι τόσο χρονολογικές όσο προσέγγισης του κινηματογραφικού μέσου. Και ακριβώς η δεκαετία του 1970 είναι μια περίοδος ανταγωνιστικής συνύπαρξης του ΠΕΚ και του ΝΕΚ. Η τομή μεταξύ τους, όμως, είναι απολύτως υπαρκτή και νοηματοφόρα.

Ο ΠΕΚ είναι ένας κινηματογράφος των στούντιο και των παραγωγών[33], που αντιμετωπίζουν την ταινία ως οικονομική επένδυση. Καθώς στοχεύει στη μέγιστη «πωλησιμότητα» του προϊόντος, επενδύει στα στερεότυπα. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, είναι ένας κινηματογράφος ιδεολογικά συντηρητικός έως αντιδραστικός. Στη λογοκριτική συνθήκη της μετεμφυλιακής Ελλάδας, υποστηρίζει το κυρίαρχο αφήγημα, εξαφανίζοντας τις ταξικές εντάσεις και τα ίχνη της πρόσφατης και παρούσας Ιστορίας. Μορφικά, συνηθίζεται να τον αποκαλούμε κατ' ευφημισμό «θεατρικό», για να δηλώσουμε την απόλυτη άγνοια για τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου. Για δύο δεκαετίες, αποτέλεσε τη βασική λαϊκή διασκέδαση, μέχρι να υποκατασταθεί από την τηλεόραση.

Ο ΝΕΚ, αντιθέτως, προτάσσει την αναζήτηση στην κινηματογραφική γλώσσα αλλά και την πολιτική διάσταση του κινηματογράφου. Αναγνωρίζει τη σύνδεση μορφής-περιεχομένου και αναμετράται με τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου. Προοδευτικός ιδεολογικά, εισάγει νέες θεματικές, όπως η πολιτική ιστορία και οι ταξικοί αγώνες, αλλά και η υπαρξιακή αναζήτηση και η αυτοαναφορικότητα του κινηματογράφου. Διακηρύσσει την ανεξαρτησία από τον παραγωγό. Είναι ένας κινηματογράφος των σκηνοθετών, των «δημιουρ-

---

γών του ΝΕΚ, με πιο χαρακτηριστική την *Τζίμης ο Τίγρης* (Π. Βούλγαρης).

32. *Αναπαράσταση*, Θ. Αγγελόπουλος (1970), *Ευδοκία*, Α. Δαμιανός (1971), *Μέρες του '36*, Θ. Αγγελόπουλος (1972), *Το προξενιό της Άννας*, Π. Βούλγαρης (1972).

33. Δεν είναι τυχαίο που θυμόμαστε τα ονόματα των στούντιο, π.χ. Φίνος Φιλμ και Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, και όχι των σκηνοθετών του ΠΕΚ. Θυμόμαστε ονομαστικά τους σκηνοθέτες που εμφατικά αποκλίνουν από τον κανόνα του ΠΕΚ, όπως ο Κούνδουρος και ο Κακογιάννης.

γών», σύμφωνα με το λεξιλόγιο της εποχής. Η κύρια αναφορά του όρου είναι η γαλλική «πολιτική των δημιουργών».[34] Οι ταινίες ανήκουν στους σκηνοθέτες, με αιτιολόγηση σημειολογική και μαρξιστική, όχι ρομαντικά μεταφυσική. Από τη μια, ο κινηματογράφος είναι γλώσσα, μέσα από την οποία μπορείς να εκφραστείς. Άρα προέχει η λειτουργία της ταινίας ως κειμένου, εν δυνάμει τέχνης, και όχι ως εμπορεύματος. Από την άλλη, η ταινία ανήκει σε όσους τη φτιάχνουν και τη χρησιμοποιούν, και όχι σε εκείνους που την αντιμετωπίζουν ως μέσο πλουτισμού. Βλέπουμε πόσο καίριες είναι αυτές οι αιτιάσεις για το εγχείρημα του Αντι-Φεστιβάλ.

Η τομή ΝΕΚ/ΠΕΚ συνδυάζει και υπερβαίνει τις επιμέρους διαφορές σε επίπεδο ιδεολογίας, μορφής, θεματικής, τρόπων παραγωγής και διανομής. Σε κάποιον βαθμό, ενσωματώνει μια παραμορφωμένη αντανάκλαση της αντιληπτικής τομής στον διεθνή κινηματογράφο ανάμεσα σε «ευρωπαϊκό-καλλιτεχνικό» και «αμερικανικό-εμπορικό». Σε κάθε περίπτωση, δεν πρόκειται για δύο αντίθετες και συμπληρωματικές κατηγορίες, που συναθροιζόμενες μας δίνουν το σύνολο των δυνατοτήτων του κινηματογράφου. Είναι δύο διαφορετικοί ορισμοί του κινηματογράφου, που κανονικοποιούν μια οπτική και αντιμετωπίζουν κάθε άλλη ως εξαίρεση. Είναι κατηγορίες που ανήκουν σε διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις. Η τομή μεταξύ τους είναι επιστημολογική και είναι, νομίζω, η βασικότερη στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.

Υπόσχεση

Το Αντι-Φεστιβάλ του '77 έχει κάτι το συγκινητικό στη μοναδικότητά του. Ποιο άλλο θα μπορούσε να ανοίξει με τους *Κυνηγούς* του Αγγελόπουλου και να κλείσει με το *Vortex* του Κούνδουρου, να βραβεύσει συγχρόνως για τη σκηνοθεσία τους *Το βαρύ πεπόνι* του Τάσιου και τις *Παραλλαγές* της Αγγελίδη; Ίσως, όμως, πιο πολύ από εξαίρεση είναι συμπύκνωση. Γιατί τι άλλο από αυτό ακριβώς είναι στην ουσία του ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος; Με τις προσδοκίες και τις απογοητεύσεις του, το υψηλό και το χαμηλό, τη σπανιότητα και τη φτήνια, τη

34. Με βασικό κείμενο αναφοράς το Alexandre Astruc, «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo» [Γέννηση μιας νέας πρωτοπορίας: Η κάμερα-στυλό], *L' écran Français*, τχ. 144 (30 Μαρτίου 1948), η «πολιτική των δημιουργών» (la politique des auteurs) αποτελεί βασική παράμετρο της γαλλικής Nouvelle Vague. Ο Αμερικανός κριτικός Andrew Sarris την ερμηνεύει ως «θεωρία του δημιουργού» (auteur theory) στο ομώνυμο κείμενό του «Notes on the Auteur Theory» [Σημειώσεις στη θεωρία του δημιουργού], *Film Culture* (1962). Με αυτή τη μορφή εισάγεται στον αγγλόφωνο χώρο και αποτελεί τη βάση για τα τότε νεοσύστατα πανεπιστημιακά τμήματα κινηματογραφικών σπουδών.

θεωρία και τη χειροτεχνία, την αντισυμβατικότητα και τους συμβιβασμούς. Παγιδευμένοι στη δίνη, κυνηγοί μιας αέναα διαψευσμένης ελπίδας, αγωνιζόμενοι τυφλοί, βαριά πεπόνια, εμμονικές παραλλαγές στο ίδιο θέμα. Κι ύστερα, ανεκπλήρωτες υποσχέσεις που μένουν ανοιχτές. Το Αντι-Φεστιβάλ είναι μοναδικό και αντιπροσωπευτικό, συγκυριακό και διαχρονικό, ίχνος του παρελθόντος και κάλεσμα στο μέλλον.

Κανένα πράγμα δεν είναι κανενός – ή αν όχι,
τότε είναι σίγουρα εκείνου που το 'χει μεράκι
και τ' αγαπάει και το γνωρίζει

Bertolt Brecht, *Ο κύκλος με την κιμωλία*[35]

35. Οι στίχοι εμφανίζονται ως προμετωπίδα στο άρθρο: Κώστας Σταματίου, «Το υπουργείο με παράνομες ενέργειες προσπαθεί να προσελκύσει ταινίες – Ανατομία της κρίσεως του Φεστιβάλ Κινηματογράφου», *Τα Νέα*, 5 Σεπτεμβρίου 1977.

2 Ιουλίου 1978

Πεθαίνει στο Παρίσι ο Άρης Αλεξάνδρου

Λογοτεχνία και ελληνικός κινηματογράφος[1]

Δημήτρης Παπανικολάου
University of Oxford

Το 1967, αμέσως μετά την επιβολή της Δικτατορίας, έπειτα από χρόνια εξορίες, φυλακίσεις, αδυσώπητη κρατική (και κομματική) βία εναντίον του, ο συγγραφέας Άρης Αλεξάνδρου βρέθηκε μαζί με τη σύντροφό του, Καίτη Δρόσου, αυτοεξόριστος στο Παρίσι. Έζησε ανάμεσα στο 10ο και το 11ο διαμέρισμα, σε συνεχή αναζήτηση εργασίας, αναγκασμένος να κάνει δουλειές του ποδαριού, να στέλνει βιογραφικά για να εργαστεί ως μεταφραστής αλλά εν τω μεταξύ να εργάζεται σαν θυρωρός, υπάλληλος σε πολυκατάστημα, νυχτοφύλακας, χειριστής μηχανής όφσετ, έως και κομπάρσος σε κινηματογραφική ταινία. Στις 2 Ιουλίου 1978, έπαθε καρδιακή προσβολή ενώ βρισκόταν στο σπίτι του και κατέληξε ύστερα από δέκα δραματικές ώρες, καθώς ήταν πολύ δύσκολο να μεταφερθεί από το χωρίς ασανσέρ μικρό διαμέρισμα του έκτου ορόφου στο νοσοκομείο. Όπως γράφει –σαν μυθοποιητικό memento mori– ένα από τα πιο συγκινητικά ποιήματα που έχουν αφιερωθεί σ' αυτή τη σκηνή, «Επίσης αξίζει να θυμάσαι πως ο Αρ. Αλ. πέθανε στα 56 του χρόνια / από ανακοπή, σε ένα παρισινό δώμα τόσο φτωχικό / όπου ο απινιδωτής των Πρώτων Βοηθειών / δεν μπόρεσε να ανεβεί τη στενή σκάλα».[2]

---

1. Μολονότι σε μεγάλο μέρος αυτού του κεφαλαίου συζητώ κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών λογοτεχνικών έργων (adaptations), είμαι ταυτόχρονα επηρεασμένος από τη νέα πολιτισμική κριτική για τη μεταφορά, που ξεφεύγει από το «ταμπού της πιστότητας». Βλ. ενδεικτικά, Susan Hayward, «Adaptation», στο: *Cinema Studies, The Key Concepts*, Routledge, Λονδίνο 1996, σ. 12-17, και το εμβληματικό βιβλίο της Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Λονδίνο 2006.

2. Θανάσης Τριαρίδης, «Φορώντας τις ωραίες μας στολές», δημοσιευμένο στο διαδίκτυο. Για τη ζωή του Αλεξάνδρου στο Παρίσι και τις τελευταίες του ώρες πριν από τη μεταφορά στο νοσοκομείο, βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2004, ιδίως σ. 278.

Δεν έγιναν ποτέ αυτές οι σκηνές ταινία – αν και κάποιος θα μπορούσε να τις θεωρήσει, όπως και γενικά τη ζωή του Αλεξάνδρου, αυτό που λέμε «κινηματογραφικές». Ούτε και το αριστούργημά του, το μυθιστόρημα *Το κιβώτιο*, το οποίο ο συγγραφέας διέσωσε ως χειρόγραφο κατά τη βιαστική μετακόμισή του στο Παρίσι και ολοκλήρωσε εκεί, στέλνοντάς το να δημοσιευτεί τελικά το 1975 στην Ελλάδα. Ο Κύπριος σκηνοθέτης Χρίστος Σιοπαχάς προσπάθησε να πάρει τα δικαιώματα για την κινηματογραφική μεταφορά κατά τη δεκαετία του '80, όταν ξεκινούσε την καριέρα του μετά τις σπουδές του στη Μόσχα. «Ήρθε στο σπίτι στην Κυψέλη με τον Μάνο Ζαχαρία (φίλος μου της Κατοχής κυρίως, αλλά και πιο πριν, επαναπατρισθείς εκ Σοβ. Ευ., όπου τον είχα συναντήσει) να με πείσουν για το σοβαρόν της εργασίας του Σιοπαχά. Και το ιδεολογικόν;» γράφει η Καίτη Δρόσου το 1981, σημειώνοντας ότι δεν έδωσε τελικά τα δικαιώματα.[3] *Το κιβώτιο* παρέμεινε, πάντως, ένα από τα μυθιστορήματα που σκηνοθέτες συζητούν, ακόμα και στον 21ο αιώνα, πως θα ήθελαν να μεταφέρουν στον κινηματογράφο.

Ένας λόγος που ξεκινώ από αυτή τη μικροϊστορία, είναι γιατί ταιριάζει με μια αρκετά διαδεδομένη αντίληψη: επιμένοντας συχνά στη στενή ιδέα της «πιστής μεταφοράς», έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο σαν δύο τέχνες με τροχιές που, στην Ελλάδα, δεν διασταυρώνονται – τουλάχιστον όχι τόσο όσο, ας πούμε, η ποίηση με τη μουσική. Σαν ένα *Κιβώτιο* που δεν καταφέρνει ποτέ να γίνει ταινία.

Λίγο καλύτερα να κοιτάξει κανείς, βέβαια, κάθε φορά, συνειδητοποιεί πόσο περισσότερο περίπλοκη είναι η πραγματικότητα. Ακόμα και στη μικροϊστορία του Αλεξάνδρου: αν προσέξει κανείς τη βιογραφία του, βλέπει ότι η φόρμα της κινηματογραφικής αφήγησης τον απασχολούσε ιδιαίτερα. Ότι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα πολιτικά κείμενά του, *Ο καθηγητής Βαρχάιτ* (1961), είναι γραμμένο με τη μορφή φανταστικού σεναρίου, χωρισμένου σε πλάνα και σκηνές.[4] Και ότι ο ίδιος ο ποιητής και συγγραφέας συνυπέγραψε στη δεκαετία του '60 μαζί με τον σκηνοθέτη Κώστα Μανουσάκη το σενάριο για την ταινία *Η προδοσία* – που παρουσιάστηκε το 1965 στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ των Καννών. Η ταινία έχει μείνει στην ιστορία, αφενός για τον τρόπο με τον οποίο τολμά να θέσει το ζήτημα του αφανισμού των Ελλήνων Εβραίων, τις κρυφές επιβιώσεις του

3. Στο ευγενικό γράμμα, που η δικηγόρος της οικογένειας στέλνει στον Σιοπαχά, σημειώνεται ότι και άλλοι σκηνοθέτες είχαν ζητήσει τα δικαιώματα για τη μεταφορά του μυθιστορήματος. Επιστολή Τζίνας Κονίδου προς Χρίστο Σιοπαχά, 2/9/1981, Αρχείο Αλεξάνδρου, ΕΛΙΑ. Η σημείωση της Δρόσου είναι χειρόγραφη, γραμμένη με μολύβι στο αντίτυπο της επιστολής. Ο Σιοπαχάς θα σκηνοθετήσει τελικά το 1984 την *Κάθοδο των εννέα*, βασισμένος στην ομότιτλη νουβέλα του Θανάση Βαλτινού.

4. Πρωτοδημοσιευμένο στο περιοδικό *Καινούρια Εποχή*, χειμώνας 1962, και έπειτα στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Έξω από τα δόντια: Δοκίμια 1937-1975*, Πατάκης, Αθήνα 2018, σ. 159-210.

ναζισμού αλλά και τη λειτουργία του τραύματος, της μνήμης, του αρχείου και της ευθύνης· ομοίως και για τον τρόπο με τον οποίο ενέταξε στην αφήγησή της αρχειακό υλικό (στοκ) με πλάνα από τον Β΄Παγκόσμιο Πόλεμο (από ναζιστικές παρελάσεις ως πλάνα αρχείου από το μέτωπο), που είχε στην κατοχή του ο παραγωγός Κλέαρχος Κονιτσιώτης.[5] Ο Αλεξάνδρου συνέχισε να δουλεύει σε σενάρια καθώς βρισκόταν στο Παρίσι, όπου ολοκλήρωσε την κινηματογραφική διασκευή του θεατρικού του Γιάννη Ρίτσου *Ο λόφος με το συντριβάνι* – που όμως δεν θα βρει τον δρόμο της παραγωγής και θα δημοσιευτεί αργότερα στα ελληνικά ως βιβλίο.[6] Η σχέση του με την κινηματογραφική παραγωγή φαίνεται να περιορίστηκε πια μόνο στη συμμετοχή του, ως κομπάρσου, στην ταινία *Τζούλια* του Φρεντ Τσίνεμαν (1977), όπου φαίνεται μάλλον στα πλάνα του σιδηροδρομικού σταθμού να μπαίνει στο τραίνο μαζί με την Τζέην Φόντα (!).[7]

Δεν ξέρω αν από αυτό το γεγονός εμπνεύστηκε η Άλκη Ζέη –συνεξόριστη και φίλη με το ζεύγος Αλεξάνδρου-Δρόσου στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας– όταν έγραφε το μεγάλο αυτοβιογραφικό της μυθιστόρημα για την ιστορία της ελληνικής μεταπολεμικής Αριστεράς τη δεκαετία του '80, την *Αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (1987). Το βασικό αφηγηματικό εύρημα στο ιδιαίτερα δημοφιλές αυτό μυθιστόρημα είναι ότι το «τώρα» της αφήγησης τοποθετείται σε ένα κινηματογραφικό πλατό, όπου οι βασικοί ήρωες, αυτοεξόριστοι αριστεροί στο Παρίσι, στα χρόνια της χούντας, εργάζονται ως κομπάρσοι σε μια κινηματογραφική ιστορική ταινία, σε μια σκηνή σε σιδηροδρομικό σταθμό. Η αφήγηση, μάλιστα, μιμείται το κινηματογραφικό γύρισμα: οι δύο ήρωες συζητούν για την καθημερινότητά τους στα διαλείμματα του γυρίσματος, ενώ όταν η κάμερα κάθε φορά ξεκινά, η αφηγήτρια (που πρέπει ως κομπάρσος να μένει ακίνητη και αμίλητη) θυμάται σε φλας μπακ σκηνές από όλη της τη γεμάτη περιπέτειες ζωή της: τον Εμφύλιο, την αυτοεξορία στη Σοβιετική Ένωση, την επιστροφή στην Ελλάδα και, μετά, τη φυγή στο Παρίσι. Μια ζωή ομοίως «κινηματογραφική», αναπλασμένη τώρα στο περιθώριο των γυρισμάτων μιας ταινίας.

Ένα μεγάλο μέρος της μεταπολεμικής γενιάς Νεοελλήνων λογοτεχνών, στους οποίους ανήκουν και ο Αλεξάνδρου και η Ζέη, δεν έβγαλε ποτέ από

5. Πρβλ. Eleftheria Thanouli, «A Nazi Hero in Greek Cinema: History and Parapraxis in Kostas Manoussakis's *Prodosia*», *Journal of Greek media and* Culture τ. 1, τχ. 1, σ. 63-77.

6. Άρης Αλεξάνδρου, *Ο λόφος με το συντριβάνι: Σενάριο βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Γ. Ρίτσου*, Βέργος, Αθήνα 1977. Στο Αρχείο Αλεξάνδρου, που απόκειται στο ΕΛΙΑ, βρίσκεται και η πρωτότυπη γαλλική εκδοχή του σεναρίου. Βλ. και Ραυτόπουλος, *Αλεξάνδρου*, *ό.π.*, σ. 256-257.

7. Χρωστάω την πληροφορία στον Θανάση Τριαρίδη· αλλιώς τη μεταφέρει ο Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σ. 247-248.

τον ορίζοντά της τον κινηματογράφο. Τους απασχολούσε σίγουρα ως δυναμικός φορέας εθνικής και ιστορικής γλώσσας – αυτό δείχνουν η περιπέτεια της ταινίας *Προδοσία* ή το αφηγηματικό εύρημα της *Αρραβωνιαστικιάς του Αχιλλέα* και οι δεύτερες σκέψεις της Καίτης Δρόσου για την κινηματογραφική μεταφορά του *Κιβωτίου*. Αυτό δείχνει, επίσης, και η ετοιμότητα πολλών άλλων συγγραφέων να εργαστούν σε σενάρια όταν χρειάστηκε, περνώντας μάλιστα σε αυτά βασικά χαρακτηριστικά του έργου τους[8] – ο ποιητής Τάσος Λειβαδίτης και ο πεζογράφος Κώστας Κοτζιάς, για παράδειγμα, γράφουν το σενάριο της κλασικής *Συνοικίας το όνειρο* (1961)· η μυθιστοριογράφος και θεατρική συγγραφέας Μαργαρίτα Λυμπεράκη γράφει το σενάριο για τη νεορεαλιστική *Μαγική πόλη* (1954)[9] και, δέκα χρόνια μετά, συνεργάζεται στο σενάριο της *Φαίδρας* του Jules Dassin· ο σκηνοθέτης και θεατρικός συγγραφέας Γιώργος Σεβαστίκογλου (σύντροφος της Άλκης Ζέη) συνεργάζεται στενά με τον κινηματογραφικό σκηνοθέτη Μάνο Ζαχαρία για δεκαετίες. Η τεράστια καριέρα και δημόσια παρουσία του τελευταίου, τόσο στη Σοβιετική Ένωση –1949-1979, όπου ξεκινά με τις ταινίες *Πρωινό δρομολόγιο* (1959, βασισμένη σε ένα διήγημα του Μενέλαου Λουντέμη) και τη δημοφιλέστατη *Σφουγγαράδες* (1960, βασισμένη σε ένα διήγημα του Νίκου Κάσδαγλη)– όσο και μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, είναι από μόνη της ένα τρομερό παράδειγμα, όχι απλώς της συμπλοκής λογοτεχνίας, κινηματογράφου και πολιτικής/εθνικής ιστορίας γι αυτή τη γενιά, αλλά του πώς δεν μπορούμε στην περίπτωσή τους να τις σκεφτούμε αυτές τις κατηγορίες ξεχωριστά. Κάτι ανάλογο μπορεί να υποστηριχτεί και για το έργο του Τάκη Κανελλόπουλου.[10]

Αν την κοιτάξει κανείς υπό αυτό το πρίσμα, συνειδητοποιεί ότι η σύνθεση που περιγράφω είναι ευρύτερη και με ενδιαφέρουσα γενεαλογία. Από τις πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου υπάρχει μια όσμωση της κινηματογραφικής παραγωγής με τη λογοτεχνία και το θέατρο, που μπορεί να μην συζητιέται ως τέτοια, αλλά είναι εντούτοις πανταχού παρούσα.[11] Η τάση αυτή

8. Μολονότι τα παραδείγματα αυτά δεν καλύπτουν όλο το φάσμα των συνεργασιών, θέλησα να είναι ενδεικτικά.

9. Μια λεπτομέρεια: Ο Νίκος Κούνδουρος εμπνεύστηκε το θέμα αυτής της ταινίας για μια προσφυγική φτωχογειτονιά της Αθήνας, όταν επισκέφθηκε το Δουργούτι, μετά την επιστροφή του από τη Μακρόνησο – ψάχνοντας να συναντήσει τη μητέρα ενός συγκρατούμενού του και να της δώσει ένα γράμμα του που μετέφερε: «Ήταν η μάνα του Άρη Αλεξάνδρου…», Νίκος Κούνδουρος, *Μνήμη απειθάρχητη*, Άγρα, Αθήνα 2016.

10. Βλ. Παναγιώτα Μήνη, *Η κινηματογραφική μορφή του πόνου και της οδυνηρής αναπόλησης: Ο μοντερνισμός του Τάκη Κανελλόπουλου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2018, ιδ. σ. 128-133.

11. . Όπως θυμίζει και ο Frank Hess (βλ. εδώ, κεφ. 4), οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου βασίζονται σε δημοφιλή θεατρικά έργα, όπως η *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (1914) και το μυθιστόρημα *Η κερένια κούκλα* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου

αυξάνεται στις δεκαετίες του '50 και του '60, οπότε και πολλαπλασιάζονται οι ταινίες που παράγονται στην Ελλάδα.[12] Ο κινηματογράφος των στούντιο εν πολλοίς θα στηριχτεί (τουλάχιστον ως προς την κωμωδία) στη δουλειά συγγραφέων, όπως ο Δημήτρης Ψαθάς, ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Νίκος Τσιφόρος – πολυγραφότατοι όλοι, τα δημοφιλή χρονογραφήματα, διηγήματα, μυθιστορήματα (συχνά δημοσιευμένα σε συνέχειες) και οι θεατρικές κωμωδίες των οποίων έχουν ήδη ουσιαστικά διαμορφώσει το λαϊκό κοινό που από τα μέσα της δεκαετίας του '50 συρρέει πλέον και στους κινηματογράφους. Η πιο δημοφιλής στιγμή του κινηματογράφου των ειδών στην Ελλάδα θα στηριχτεί έτσι, κάθε φορά, όχι μόνο στις διεθνείς κινηματογραφικές τάσεις, αλλά και στο έδαφος που ήδη προϋπάρχει χάρη στη δημοφιλία κοντινών λογοτεχνικών και θεατρικών ειδών (όπως το κοινωνικό μυθιστόρημα, το μελόδραμα, η ηθογραφία). Το ελληνικό νουάρ θα στηθεί, ουσιαστικά, πάνω στη δουλειά του πιο παραγωγικού συγγραφέα αστυνομικών μυθιστορημάτων, του Γιάννη Μαρή.[13] Ταινίες αναφοράς που αλλάζουν τα δεδομένα για τον ελληνικό κινηματογράφο, όπως η *Στέλλα* (Κακογιάννης, 1955), *Ο δράκος* (Κούνδουρος, 1956), και τα *Κορίτσια στον ήλιο* (Γεωργιάδης, 1968), θα βασιστούν σε θεατρικά έργα ή/και σενάρια του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που εξελίσσεται στον πιο επιδραστικό Έλληνα σεναριογράφο, την ίδια εποχή που αναδιαμορφώνει ουσιαστικά και το ελληνικό θέατρο. Και, ας μην το ξεχνάμε, οι δύο μεγαλύτερες διεθνείς κινηματογραφικές επιτυχίες Έλληνα σκηνοθέτη της εποχής βασίζονται και οι δύο σε δημοφιλή μυθιστορήματα: ο *Αλέξης Ζορμπάς* (1964), η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, που θα δημιουργήσει ουσιαστικά έναν υπερεθνικό μύθο, βασισμένη στο μυθιστό-

---

(1916). Για μια ενδεικτική λίστα ελληνικών ταινιών που βασίστηκαν σε λογοτεχνικά έργα, βλ. *Βιβλία για τον κινηματογράφο*, ΕΚΕΒΙ, Αθήνα 2009, σ. 100-109.

12. Δεν νομίζω ότι έχει δίκιο ο Βρασίδας Καραλής όταν σημειώνει ότι έως τη δεκαετία του '60 «most members of the literary intelligentsia remained suspicious towards cinema and saw its popularity as a sign of decline and decadence, as a concession to the vulgar culture of uneducated proletarian masses», Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2012, σ. 49. Αφενός, όπως και ο ίδιος παραδέχεται, δύο από τους πιο γνωστούς συγγραφείς της εποχής, ο Μ. Καραγάτσης και ο Άγγελος Τερζάκης, όχι μόνο γράφουν κινηματογραφικές κριτικές (ο δεύτερος και αρκετά σενάρια που δεν ευδοκίμησαν), αλλά δοκιμάζουν να σκηνοθετήσουν κιόλας (ο Καραγάτσης την *Καταδρομή στο Αιγαίον*, 1946, και ο Τερζάκης τη *Νυχτερινή περιπέτεια*, 1954). Αφετέρου, όπως τα τελευταία χρόνια έχει δείξει η δουλειά του Θανάση Αγάθου, η «λογοτεχνική ελίτ της εποχής» κάθε άλλο παρά αδιάφορη στάθηκε στον κινηματογράφο και στις δυνατότητες που έδινε η κινηματογραφική αφήγηση. Βλ. Θανάσης Αγάθος, *Η εποχή του μυθιστορήματος: Αναγνώσεις της πεζογραφίας της Γενιάς του '30*, Γκοβόστης, Αθήνα 2014· *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Γκοβόστης, Αθήνα 2016· *Ο Άγγελος Τερζάκης και ο κινηματογράφος*, Gutenberg, Αθήνα 2020.

13. Άννα Πούπου, «Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ στη δεκαετία του '60», *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, τ. 19, 2018, σ. 167-187.

ρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη[14], και το *Ζ*, η διασκευή (από τον Κώστα Γαβρά και τον Jorge Semprun το 1969) του μυθιστορήματος-ντοκουμέντο του Βασίλη Βασιλικού για τη δολοφονία του βουλευτή της Αριστεράς, Γρηγόρη Λαμπράκη.

Αυτή είναι μια παράδοση στην οποία θα πατήσει μεν, αλλά και τη ρευστότητα της οποίας θα μετατρέψει σε κάτι πολύ πιο στενά ορισμένο η γενιά κινηματογραφιστών που θα εμφανιστεί προς το τέλος της δεκαετίας του '60 για να συγκροτήσει ό,τι ονομάστηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Οι σκηνοθέτες αυτοί θα συνεργαστούν κάποτε με νεότερους συγγραφείς στο σενάριο (ο Θανάσης Βαλτινός και ο Πέτρος Μάρκαρης με τον Αγγελόπουλο, ο Μένης Κουμανταρέας και αργότερα η Ιωάννα Καρυστιάνη με τον Βούλγαρη, ο Βασίλης Αλεξάκης με τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο), θα κάνουν εμβληματικές, αν και όχι πολλές, κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων –*Η φόνισσα* (Φέρρης, 1974), *Happy Day* (Βούλγαρης, 1975), *Η τιμή της αγάπης* (Μαρκετάκη, 1984), *Ξαφνικός έρωτας* (Τσεμπερόπουλος, 1984), *Η φανέλα με το εννιά* (Βούλγαρης, 1985)–, θα ασκηθούν και οι ίδιοι στη λογοτεχνική γραφή (Φρίντα Λιάππα, Χρήστος Βούπουρας, Νίκος Νικολαΐδης) και με αρκετή επιτυχία στο δοκίμιο (Δήμος Θέος, Αντουανέττα Αγγελίδη, Τάκης Σπετσιώτης, Χρήστος Βακαλόπουλος).

Το πιο κρίσιμο, όμως, εν προκειμένω είναι ότι για τους σκηνοθέτες του ΝΕΚ, με προεξάρχοντα τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, η λογοτεχνία δεν είναι απλά ένας συνομιλητής του εθνικού κινηματογράφου που θέλουν να φτιάξουν, αλλά το βασικό πλαίσιο σύγκρισης και διαμόρφωσης του εθνικού πολιτισμικού κανόνα στον οποίο θέλουν να συμμετάσχουν. Αξίζει εδώ κανείς να σκεφτεί τη μοντερνιστική ποιητική αφενός του Λάκη Παπαστάθη σχετικά με τη δημοτική και εθνολαϊκή κουλτούρα –*Τον καιρό των Ελλήνων* (1981) και *Θεόφιλος* (1987)–, αφετέρου του Θόδωρου Αγγελόπουλου ως προς τη χρήση του αρχαιοελληνικού μύθου, π.χ.. η χρήση της *Ορέστειας* στον *Θίασο* (1974), και την εικόνα του σκηνοθέτη/συγγραφέα σε υπαρξιακό ερώτημα να περιφέρεται στο κέντρο της ταινίας, τύπου «ο σκηνοθέτης ένα κενό», π.χ. *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*

14. Για τον Καζαντζάκη βλ. τη δουλειά που έχουν κάνει τα τελευταία χρόνια η Παναγιώτα Μήνη σε σειρά δημοσιεύσεων [ενδεικτικά, Panayiota Mini, «A Red Handkerchief Made with Soviet Threads: Kazantzakis's (and Istrati's) Screenplay on the Greek Revolution of 1821», *Journal of Greek Media and Culture*, 2016, σ. 49-65, όπου και η αναφορά στα άλλα άρθρα της συγγραφέα για τα Καζαντζακικά σενάρια] και ο Θανάσης Αγάθος στο: *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Gutenberg, Αθήνα 2017. Η ειρωνεία είναι ότι ο Καζαντζάκης είχε γράψει τουλάχιστον οκτώ σενάρια στις δεκαετίες του '20 και του '30 (πριν, δηλαδή, γράψει τα φημισμένα, πλέον, μυθιστορήματά του), τα οποία δεν κατόρθωσε ποτέ να προωθήσει προς την παραγωγή. Το 1956 φαίνεται ότι έγραψε, κατά παραγγελία του Σπύρου Σκούρα, ένα σενάριο για την 20th Century Fox, με τίτλο «A Greek Family». Ούτε αυτό έγινε ταινία.

(1992), *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998). Δύσκολα μπορεί να γίνουν κατανοητά όλα αυτά χωριστά από την ποιητική των Ελλήνων μοντερνιστών της λεγόμενης Γενιάς του '30. Κι αυτό, ακόμα κι αν οι θεατές δεν είναι πάντα έτοιμοι να αναγνωρίσουν τις ευθείες αναφορές στο έργο του Γιώργου Σεφέρη, που γίνονται από ταινία σε ταινία.

Ο Αγγελόπουλος αναδεικνύεται σε «εθνικό κινηματογραφικό auteur», όπως ο Σεφέρης είχε αναδειχθεί σε εθνικό συγγραφέα τρεις δεκαετίες νωρίτερα· η δε γενιά του ΝΕΚ παίρνει τον δομικό ρόλο στη συγκρότηση ενός εθνικού κινηματογραφικού κανόνα, έτσι όπως η νεωτερική Γενιά του '30 είχε λειτουργήσει λίγο νωρίτερα για την αναδιαμόρφωση του λογοτεχνικού κανόνα.[15] Δεν είναι απ' αυτή την άποψη τυχαίο ότι και τα περισσότερα ντοκιμαντέρ για την ελληνική λογοτεχνία και τους συγγραφείς της θα γίνουν από εκπροσώπους αυτής της ομάδας (Παπαστάθης, Ψαρράς, Σπετσιώτης κ.π.ά.).[16]

Περιέργως, ή ίσως όχι και τόσο περιέργως, η διαμόρφωση του σκηνοθέτη ως «εθνικού auteur» και άρα και του «σοβαρού εθνικού κινηματογράφου» ως πεδίου ισότιμου του λογοτεχνικού πεδίου, σχηματοποίησε με τρόπο αρκετά στενό και μείωσε, αντί να εντείνει, την κριτική συζήτηση και τη δημιουργική αναζήτηση για τη συμπλοκή λογοτεχνικής, θεατρικής και κινηματογραφικής γραφής στον 20ό αιώνα. Αν ξεκινά από κάπου η αίσθηση ότι «η ελληνική λογοτεχνία δεν τέμνεται τόσο πολύ με τον κινηματογράφο», νομίζω ότι ξεκινά ακριβώς από την πολιτισμική ταξινόμηση που επιβλήθηκε με τον ΝΕΚ. Μπήκε δηλαδή στο περιθώριο (και της συζήτησης αλλά και του πειραματισμού) η πιο ρευστή, πιο δημιουργικά διαλογική συμπλοκή της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο.

Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι, στις δεκαετίες του '70 και του '80, οι πιο δημοφιλείς μεταφορές νεοελληνικής λογοτεχνίας στην οθόνη γίνονται πλέον για την τηλεόραση, όπως *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (Γεωργιάδης, 1975/6), *Γιούγκερμαν* (Γεωργιάδης, 1976), *Λεμονοδάσος* (Μαρκετάκη, 1978), *Ο συμβολαιογράφος* (Μιχαηλίδης, 1979), *Αστροφεγγιά* (Χρονόπουλος, 1980), *Ακυβέρνητες πολιτείες* (Μανθούλης, 1985), *Βαμμένα κόκκινα μαλιά* (Κουτσομύτης, 1992). Η επιτυχία

15. Η διαμόρφωση αυτή υποτιμά άλλες όψεις του κινηματογραφικού μοντερνισμού, που έτσι πιέζονται στο περιθώριο της κινηματογραφικής ιστορίας. Οι πρόσφατες μελέτες, για παράδειγμα, της Μήνη για τον Κανελλόπουλο (*ό.π.*), της Βαλντέν για την πρωτοπορία και ως έναν βαθμό νέες συζητήσεις για τον Κακογιάννη ή τον Μανουσάκη (βλ. τα αντίστοιχα κεφάλαια σε αυτό το βιβλίο), δείχνουν ότι προκρίθηκε τελικά (σε πείσμα του Κανελλόπουλου ή του Κακογιάννη ή της πρωτοπορίας), ο κινηματογραφικός μοντερνισμός που πιο πολύ ταίριαζε στον προγενέστερο λογοτεχνικό κανόνα, και δη στη Γενιά του '30.

16. Πρβλ. Εύα Στεφανή, «Η λογοτεχνία στην τηλεόραση: Η περίπτωση της εκπομπής *Παρασκήνιο*», στο: Δημήτρης Αγγελάτος και Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας: Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2013, σ. 33-41.

τους αλλάζει συχνά τη σχέση του κοινού με έναν λογοτέχνη ή, όπως παραδειγματικά συνέβη στην περίπτωση της *Λωξάντρας* (Γρηγόρης Γρηγορίου, 1980), και τον τρόπο που ένα συγκεκριμένο θέμα (εν προκειμένω η πολιτισμική μνήμη των Ελλήνων της Μικράς Ασίας) αναπαράγεται αργότερα και στη λογοτεχνία και στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο.[17] Κι όμως, πολλές από αυτές τις σειρές δεν αρχειοθετήθηκαν σωστά, και μέρος τους είναι σήμερα χαμένο. Ενδεχομένως και επειδή μια αντίληψη της τηλεοπτικής μεταφοράς ως αναλώσιμου υποπροϊόντος επηρέασε και την επίσημη υποδοχή και επιμέλειά τους. Δεν επρόκειτο, βλέπεις, για «σοβαρές λογοτεχνικές μεταφορές στον κινηματογράφο».

Το κλίμα θα αλλάξει τη δεκαετία του '90. Ένα νέο ενδιαφέρον για το πώς λογοτεχνικές αφηγήσεις κυκλοφορούν και μέσω της κινούμενης εικόνας και ανοίγουν διάλογο με αυτήν έρχεται να συντεθεί με μια εκ νέου προσοχή στην ίδια την ανάπτυξη και την κυκλοφορία των ειδών (λογοτεχνικών, θεατρικών, κινηματογραφικών)· όπως, επίσης, και με ένα νέο ενδιαφέρον για την πυκνή ιστορία της επιρροής του κινηματογράφου στη λογοτεχνική γραφή[18], ή το αντίθετο.[19]

Παράλληλα, η σχέση λογοτεχνίας-κινηματογράφου ξαναγίνεται ρευστή. Μεγάλες κινηματογραφικές επιτυχίες της δεκαετίας του '90 βασίζονται σε μυθιστορήματα εκτός λογοτεχνικού κανόνα, π.χ. *Άντε γεια* (Τσεμπερόπουλος, 1991), *Απ' το χιόνι* (Γκορίτσας, 1993), *Ζωή ενάμισυ χιλιάρικο* (Σισκοπούλου, 1995), *Βαλκανιζατέρ* (Γκορίτσας, 1997), κάποτε ακολουθούν πολύ κοντά στα χνάρια λογοτεχνικών αναζητήσεων της εποχής, όπως η ταινία *Λευτέρης Δημακόπουλος* (Χούρσογλου, 1993), ή προσδιορίζουν θεματικά και υφολογικά ένα ενδιαφέρον που θα μοιραστεί η λογοτεχνία λίγο αργότερα. Της μεγάλης επιτυχίας της λογοτεχνίας του Γιάννη Μακριδάκη και της λογοτεχνικής επιστροφής στις μικροϊστορίες της υπαίθρου μετά το 2008, είχαν προηγηθεί οι ταινίες του Δήμου Αβδελιώδη, *Το δέντρο που πληγώναμε* (1987) και *Η εαρινή σύναξις των αγροφυλάκων* (1999)· της επιδραστικής νουβέλας *Η ανάκριση* (2008), του Ηλία Μαγκλίνη, για το σωματικό τραύμα και την εποχή της Δικτατορίας, είχε προηγηθεί το *Ένα τραγούδι δεν φτάνει* (Ελισσάβετ Χρονοπούλου, 2003).

---

17. Πρβλ. ενδεικτικά τη μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου, *Πολιτική κουζίνα* (Μπουλμέτης, 2003).

18. Βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα δουλειά της Νάντιας Φραγκούλη, *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο*, διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2019, όπως και μια σειρά ερευνητικών προγραμμάτων με τη συμμετοχή της στο Πανεπιστήμιο Αθηνών για την καταγραφή της σχέσης λογοτεχνία/κινηματογράφος στην Ελλάδα με νέους όρους.

19. Βλ. ενδεικτικά, Erato Basea, *Literature and the Greek Auteur*, διδακτορική διατριβή, Οξφόρδη 2009, όπου και μια διεξοδική ανάλυση της επιρροής του λογοτεχνικού κανόνα στη διαμόρφωση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Θα μπορούσε να επεκτείνει κανείς αυτή τη σειρά πολύ, και δεν το επιτρέπει ο χώρος. Όμως, αξίζει να αναφερθεί το σημείο του 2009: και οι δύο ταινίες που σηματοδοτούν εκείνη τη χρονιά μια γενικότερη στροφή του ελληνικού κινηματογράφου, ο *Κυνόδοντας* (Γιώργος Λάνθιμος) και η *Στρέλλα* (Πάνος Κούτρας), βασίζονται στην πολύ στενή συνεργασία των σκηνοθετών τους, αντίστοιχα, με τον Ευθύμη Φιλίππου, γνωστό ως τότε κειμενογράφο στη διαφήμιση και πρωτεϊκό συγγραφέα, και τον Παναγιώτη Ευαγγελίδη, επιδραστικό μυθιστοριογράφο, μεταφραστή και σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ.

Το Νέο ή Παράξενο Κύμα, που ήρθε μετά το 2009, έγινε γνωστό στο εξωτερικό χάρη στις κινηματογραφικές ταινίες στις οποίες αποδόθηκε ο όρος. Στην Ελλάδα, όμως, αντιμετωπίστηκε, σωστότερα, ως μια νέα τάση που έπιανε ισότιμα τον κινηματογράφο όσο και τη σκηνή, τη λογοτεχνία, την τηλεοπτική παραγωγή και τη σύνθεση κειμένου-εικόνας στα νέα media – με βασικούς εκπροσώπους του να μεταπηδούν από το ένα είδος στο άλλο, χωρίς να γίνεται και θέμα.[20] Το ερώτημα για τη σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με τη λογοτεχνία έμοιαζε πλέον να μην έχει και πολύ νόημα, να ανήκει σε μια άλλη εποχή· ή, καλύτερα: είχε επιτέλους εφευρεθεί η κατάργησή του.

20. Βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, «The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave'», *Filmicon*, τ. 2, σ. 20-44, και Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021.

13 Νοεμβρίου 1978

Αρχίζει το Ιο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας

Η «στιγμή» της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους

Μανώλης Κρανάκης
κριτικός κινηματογράφου

Μια νεαρή παντρεμένη γυναίκα, η Σοφία, αφήνει για λίγο στο σπίτι τον σύζυγό της και την κόρη της για να ψωνίσει κάτι να φάνε και να πάει μέχρι τον υδραυλικό να τον παρακαλέσει να περάσει να δει το χαλασμένο θερμοσίφωνο στο σπίτι τους, παρόλο που είναι Σάββατο. Και τι Σάββατο! Με έναν ήλιο έτοιμο να κάψει τα πάντα, η Σοφία θα φτάσει στη παλιά αθηναϊκή μονοκατοικία του υδραυλικού, δεν θα τον βρει εκεί, αλλά θα ακολουθήσει τον βοηθό του στην πίσω εσωτερική αυλή. Είναι ιδρωμένος και θέλει να βρέξει το πρόσωπο του, κάνει ζέστη, βγάζει την μπλούζα του, πίνει λίγο ούζο, προσφέρει στη Σοφία, γελάνε, πίνουν λίγο ακόμα, γελάνε ακόμα πιο δυνατά, κάνουν σεξ, καίγονται. Η Σοφία φεύγει, γυρίζει σπίτι, δεν ξέρει τι να κάνει, δεν ξέρει τι της έχει συμβεί, θέλει να μιλήσει στον άνδρα της, την κόρη της, την κολλητή της φίλη. Αλλά τι να πει και, κυρίως, πώς να το πει; Πώς να ομολογήσει ότι, άξαφνα, μέσα σε μια τόση δα στιγμή σαν να σταμάτησε ο κόσμος όλος, άδειασε από μνήμες, σχέσεις, οικογένειες και γειτονιές και έγινε ένα ανώνυμο κορίτσι μέσα στο πλήθος, ένα σώμα που παραδομένο στην επιθυμία άδειασε κι αυτό με τη σειρά του από οτιδήποτε ήταν μέχρι τότε, ρισκάροντας να μην είναι ποτέ πια η ίδια γυναίκα που ξύπνησε εκείνο το σαββατιάτικο πρωί;

Η ΠΑΡΑΠΑΝΩ ιστορία ανήκει σε μια από τις καλύτερες ελληνικές ταινίες μικρού μήκους[1] που, με έναν τόσο απροσδόκητο, κι όμως τέλεια εφαρμοσμένο πάνω στην παραμικρή «ανάσα» της τρόπο, περιγράφει ακριβώς και χωρίς καμία περιστροφή την ιστορία της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους μέσα στις δεκαετίες.

1. Κατερίνα Φιλιώτου, *Έλα να σου πω*, 2000.

Όλα είναι αυτή η «στιγμή». Μια απόφαση που παίρνεις ασυνείδητα, μια «λάθος» λέξη που βγαίνει από το στόμα σου χωρίς να σε ρωτήσει, ένα βλέμμα ξυστά στην κάμερα, μια στροφή από την ευθεία γραμμή της καθημερινής ίδιας κι απαράλλαχτης διαδρομής σου. Ένα μικροσκοπικό, σχεδόν αόρατο, σημείο στον χώρο και τον χρόνο, που φιλοδοξεί, όπως οτιδήποτε ασήμαντο σε αυτή τη ζωή, να κλέψει από κάπου όλη τη μαγεία του κόσμου και να γίνει έστω και για λίγα δευτερόλεπτα το πιο σημαντικό.

Μια «στιγμή», με διάρκεια μικρότερη και από αυτή μιας «μικρού μήκους», που χρόνια τώρα, από την επίσημη πρώτη του σινεμά, όταν κάθε ταινία ήταν μικρού μήκους, αναζητά ορισμό («τι είναι τελικά η ταινία μικρού μήκους;») με «θετικό» πρόσημο, και όχι μέσα από τα διάφορα «δεν» που χρησιμοποιούνται ευρέως για να την περιγράψουν («δεν είναι κινηματογραφικό είδος», «δεν είναι φόρμα», «δεν είναι σαν το διήγημα» κ.ά.).

Ας είναι, λοιπόν, ο θετικός ορισμός της ταινίας μικρού μήκους αυτή η «στιγμή». Που στην τελική είναι η μόνη ευκαιρία για μια ταινία μικρού μήκους να μείνει στη μνήμη του θεατή, γιατί αλλιώς είναι ελάχιστες οι ευκαιρίες να την ξανασυναντήσει κάπου ή να μοιραστεί την «εμπειρία» του με κάποιον άλλο (οι πιθανότητες να έχουν δει δύο άνθρωποι την ίδια ταινία μικρού μήκους είναι ελάχιστες), προτού την ξεχάσει για πάντα.

Αυτή είναι, όμως, η μοίρα των ελληνικών μικρού μήκους ταινιών που δεν ευτύχησαν να αρχειοθετηθούν παρά περιστασιακά και αποσπασματικά, έτσι ώστε να μπορεί κάποιος να ανατρέξει σε αυτές, να τις μελετήσει, να (τις) καταλάβει. Καταδικασμένες να προβάλλονται σε φεστιβάλ, διάσπαρτες σε κινηματογραφικά αφιερώματα, σε τηλεοπτικές προβολές (πολύ) μετά τα μεσάνυχτα και μόνο άτακτα και χωρίς κάποια συγκεκριμένη λογική σε νόμιμο streaming, οι ελληνικές ταινίες μικρού μήκους νιώθεις ότι ζουν περισσότερο μέσα στις αναμνήσεις των θεατών τους. Μοιάζουν σε αυτό και με τις ελληνικές ταινίες μεγάλου μήκους, που κι αυτές διασώζονται για την ώρα, (σίγουρα) όχι τόσο από την Πολιτεία, όσο από τους φανατικούς θαυμαστές τους και περιμένουν υπομονετικά μέσα στα χρόνια πως κάπου, κάπως, κάποτε θα τις ανακαλύψουν νεότερες γενιές, θα τους δώσουν μια δεύτερη (ή και πρώτη, σε κάποιες, αρκετές, περιπτώσεις) ευκαιρία, θα γίνουν κάποια στιγμή μέρος της (ποπ) κουλτούρας, όπως (και όσες) το αξίζουν.

Μέχρι τότε οι ελληνικές ταινίες μικρού μήκους αναζητούν και, αν είναι τυχερές, βρίσκουν νόμιμα και παράνομα καταφύγια, καταδέχονται να προβάλλονται, στην πλειονότητά τους, σε πολύ κακή ποιότητα και μόνο μεμονωμένα αρχειοθετούνται, πάντα με προσωπικό κόπο και φροντίδα.[2] Κινούμενες μέσα σε ομόκε-

2. Ο λόγος για την t-short (t-short.gr), τη μοναδική ίσως πηγή/βάση δεδομένων/ταινιοθήκη στην Ελλάδα, από την οποία μπορεί να αντλήσει κανείς συγκεντρωμένες πληροφορίες για

ντρους κύκλους που έχουν να κάνουν με τις εποχές και τις μόδες του ελληνικού σινεμά, κάποιες χάνονται για πάντα, προτού καν συναντήσουν τον πρώτο τους θεατή, οι πιο τυχερές εμφανίζονται με την ίδια ορμή που εξαφανίζονται, δοκιμάζονται σε cult status και αντοχή, προτού γίνουν και πάλι θέμα συζήτησης, ξεχνιούνται από την αρχή και αναμένουν υπομονετικά την επόμενη φορά που (αν και εφόσον) ο κόσμος θα τις χρειαστεί – είτε ως σημείο αναφοράς για κάποιον δημιουργό είτε ως μέρος μιας θεματικής στο πλαίσιο μιας έρευνας ή ως κομμάτια μιας κάποιας ελλιπούς στατιστικής γύρω από το ελληνικό σινεμά.

Στην πραγματικότητα, και με μοναδική εξαίρεση τους επαγγελματίες της κινηματογραφικής κοινότητας, κανείς δεν χρειάζεται ποτέ μια μικρού μήκους ταινία, παρά μόνο –κι αυτό τα τελευταία χρόνια– για λόγους ενίσχυσης του «viral ηθικού» των κοινωνικών δικτύων. Κανείς δεν θα αναζητήσει ποτέ μια μικρού μήκους ταινία, αφού, παρά τη σταδιακά αυξανόμενη ορατότητά τους και την ύπαρξη αμέτρητων (και πολλών αχρείαστων) φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους ανά την επικράτεια ή/και παγκοσμίως, οι μικρού μήκους ταινίες «δεν είναι παρά φράσεις μέσα στα βιβλία του σινεμά»[3], ενώ παραμένουν διαχρονικά τα παιδιά ενός κατώτερου θεού, ενός συστήματος που ευνοεί τις μεγάλου μήκους – ως τις μόνες που αφορούν το εμπορικό κύκλωμα και άρα τον θεατή, σε μια εξίσωση λογική όσο και πάντα τρομακτική, την ίδια ακριβώς στιγμή. Και τελικά κανείς δεν θα συναντήσει τυχαία μια μικρού μήκους ταινία, εκτός αν, σε μια αναπάντεχη στροφή της δικής του προκαθορισμένης διαδρομής, γίνει ο προνομιούχος θεατής, γιατί τι άλλο μπορεί να είναι οι θεατές μιας ταινίας όταν είναι λίγοι, ακόμα και μετρημένοι στα δάχτυλα, μοναδικοί τελικά αυτόπτες μάρτυρες μιας παρεξήγησης που συνεχίζει, έπειτα από τόση θεωρία και τόση ανάλυση, να συνοδεύει τις ταινίες μικρού μήκους.

Ανθεκτική μέσα στις δεκαετίες, κυρίως για όλα τα κλισέ που της αποδίδονται και πρέπει κάθε φορά να ανατρέψει, η ταινία μικρού μήκους δεν είναι ούτε «έργο νεότητας» ούτε «πρωτόλεια απόπειρα»· ούτε «προϋπόθεση για τη μεγάλου μήκους» ούτε «επαναστατική πράξη» ούτε (με το ζόρι) «ένα κινηματογραφικό είδος από μόνη της». Η μικρού μήκους ταινία είναι απλά (με όλη τη μεγάλη σημασία της λέξης) μια ταινία. Απαλλαγμένη δε από την εμπορική αγωνία της μεγάλου μήκους, προσεγγίζει την καθαρότητα μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας που από τις απαρχές της ιστορίας του σινεμά διέσχισε τα κινηματογραφικά

την ιστορία της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους. Ειδικότερα στο τμήμα shortfromthepast.gr, αφιερωμένο στην ιστορική εξέλιξη της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους, μπορεί κανείς να ανατρέξει σε κείμενα, αποσπασματικούς απολογισμούς από έτη του Φεστιβάλ Δράμας, ντοκουμέντα για επιλεγμένες ταινίες κ.ά.

3. Πατρίς Βιβάνκο, «Για την ταινία μικρού μήκους! (ή πώς να παίζει κανείς το ρόλο της Κασσάνδρας όταν είναι μέτοικος στην Τροία)», περιοδικό *Οθόνη*, τχ. 20 (Απρίλιος-Ιούνιος 1985).

είδη, όρισε αφηγηματικές τεχνικές, παρέδωσε αριστουργήματα και φλέρταρε με αξιώσεις ακόμα και με το εμπορικό κύκλωμα. Ειδικά στην Ελλάδα της ασυνέχειας (σε θεσμούς, πολιτικές, ιστορική συνέπεια κ.ά.), οι ταινίες μικρού μήκους κάλυψαν με τη δύναμη της νεότητας των δημιουργών τους και της ανάγκης τους να κάνουν ταινία «εδώ και τώρα» συχνά και με απροσδόκητο τρόπο πολλές ελλείψεις ενός ακόμα και σήμερα προβληματικού συστήματος παραγωγής. Ταυτόχρονα, υπήρξαν το «εθνικό σινεμά» και το «κινηματογραφικό ρεύμα» που δεν συγκροτήθηκε ποτέ μεταπολεμικά λόγω πολιτικών συνθηκών στη χώρα, όπως συνέβη στην υπόλοιπη Ευρώπη (με τον νεορεαλισμό στην Ιταλία, τη Nouvelle Vague στη Γαλλία, το Free Cinema στην Αγγλία, το Cinema Novo στη Βραζιλία κ.ά.), ανάχωμα στον τρόπο παραγωγής του εμπορικού κυκλώματος και μαζί βάση για μια νέα εποχή στον τρόπο που κάνουμε και βλέπουμε ταινίες.[4]

Αρκεί να ακολουθήσει κανείς με καθαρό βλέμμα τις γραμμές που ενώνουν ένα φιλμάκι για τη γιορτή του βασιλιά Γεωργίου του Α΄[5] με το αναπάντεχο love story δύο αγοριών που συναντιούνται τυχαία ένα βράδυ σε ένα βενζινάδικο στην Εθνική Οδό[6] ή ένα ντοκιμαντέρ για τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης[7] με το video diary μιας γυναίκας που στέλνει ένα γράμμα στον σύζυγό της από την Αθήνα στη Σοβιετική Ένωση την τελευταία χρονιά του Ψυχρού Πολέμου.[8] Οι γραμμές δεν είναι ευθείες, τέμνονται μέσα σε μια ιστορία τουλάχιστον ενός αιώνα – λίγο περισσότερο, αν θεωρήσουμε ως πρώτη ελληνική ταινία μικρού μήκους ένα ζουρνάλ για τους ενδιάμεσους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1906 στην Αθήνα[9] ή, λίγο λιγότερο, αν θεωρήσουμε ως ημερομηνία κλειδί για την ελληνική

---

4. Όπως υποστηρίζει εύστοχα η Αλίντα Δημητρίου στο *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993, σ. 13, τη μόνη λεπτομερή καταγραφή της παραγωγής της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους, τουλάχιστον από το 1939 μέχρι και το 1992, όπου και αναφέρεται.

5. *Η εορτή του Βασιλέως Γεωργίου Α΄*, 1907. Το ντοκιμαντέρ-ζουρνάλ (επίκαιρα) καταγράφει τη γιορτή του βασιλιά και τους προσκεκλημένους του. Αποδίδεται κατ' άλλους στον κινηματογραφιστή Joseph Hepp, φωτογράφο της βασιλικής οικογένειας, που για τις ανάγκες του γυρίσματος μετέβη προσωρινά από το Παρίσι στην Αθήνα, και κατ' άλλους στον οπερατέρ Λεόν (ή Λεόνς). Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2015, και Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη & Λονδίνο 2012.

6. Βασίλης Κεκάτος, *Η απόσταση ανάμεσα στον ουρανό κι εμάς*, 2019.

7. Ρούσσος Κούνδουρος, *Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης*, 1960.

8. Θέλγια Πετράκη, *Bella*, 2020.

9. Θεωρητικά η πρώτη μικρού μήκους ταινία που γυρίστηκε στην Ελλάδα από τον Γάλλο οπερατέρ Λεόν (ή Λεόνς) για τους ενδιάμεσους Ολυμπιακούς Αγώνες που έγιναν στην Αθήνα το 1906, με ανάθεση της Επιτροπής Ολυμπιακών Αγώνων. Βλ. Αργύρης Τσιάπος, *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου (Η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά)*, Β΄ έκδοση, Σέρρες 2018, σ. 19.

ταινία μικρού μήκους το πρώτο Φεστιβάλ (τότε Εβδομάδα Ελληνικού Σινεμά) Θεσσαλονίκης το 1960.[10]

Υπάρχουν πολλές ακόμα ημερομηνίες που συνθέτουν το όχι και τόσο άναρχο χρονολόγιο της ιστορίας της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους[11], όπως τα πρώτα πιο επαγγελματικά ζουρνάλ το 1909[12], η πρώτη κωμωδία το 1911[13], η πρώτη εμπορική επιτυχία το 1920[14], τα πρώτα ντοκιμαντέρ το 1928[15], η πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία το 1949-1950[16], οι πρώτες επιστημονικές ταινίες το 1953[17], το πρώτο κρατικό βραβείο σε ελληνικές ταινίες μικρού μήκους το 1960[18], το πρώτο πολιτικό ντοκιμαντέρ το 1963[19], το πρώτο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους το 1970.[20]

Απαραίτητα εδώ προστίθενται όλες οι ημερομηνίες που συνδέονται με το σημαντικότερο και με διεθνή εμβέλεια Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους στην

---

10. Στην πρώτη Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου συμμετείχαν σε κοινό πρόγραμμα με τις ταινίες μεγάλου μήκους και δέκα μικρού μήκους ταινίες. Είναι η ίδια χρονιά που ο Τάκης Κανελλόπουλος κερδίζει το πρώτο βραβείο με τον *Μακεδονικό γάμο*, ανατρέποντας όλα όσα γνώριζε το ελληνικό σινεμά μέχρι τότε για την ταινία τεκμηρίωσης, το ποιητικό σινεμά, την ταινία μικρού μήκους εν γένει. Βλ. Συλλογικό έργο, *50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1960-2009*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2009.

11. Για τον προπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο, βλ. ενδεικτικά Φρίξος Ηλιάδης, *Ο ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, Αθήνα 1960· Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006· Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1900-1967)*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2020· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *«1900-1922 κινηματογράφος»*, στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999· Αργύρης Τσιάπος, *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου (Η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά)*, *ό.π.*

12. Ιδιαίτερη αναφορά στον Joseph Hepp από τη Βουδαπέστη, από τους πρώτους κινηματογραφιστές, που με τις ιδέες του και τα μηχανήματα που κατασκεύασε συνέβαλε τα μέγιστα στην καλύτερη προβολή των ταινιών στην Ελλάδα και θεωρείται σήμερα ο άνθρωπος που θεμελίωσε το ελληνικό σινεμά.

13. Πρωτοπόρος στο δημοφιλές είδος της κωμωδίας ο Σπύρος Δημητρακόπουλος, ηθοποιός του βαριετέ, ιδρύει την πρώτη εταιρεία παραγωγής στην Ελλάδα, την Αθήνη Φιλμς, και γυρίζει τέσσερις κωμωδίες.

14. Ο Βιλλάρ, πετυχημένος ηθοποιός του θεάτρου, σκηνοθετεί την ταινία *Ο Βιλλάρ στα γυναικεία λουτρά του Φαλήρου*, που δεν διασώθηκε, αλλά είχε μεγάλη επιτυχία στο κοινό.

15. Ο Δημήτρης Μεραβίδης γυρίζει δύο ταινίες μικρού μήκους, τα πρώτα δείγματα μετεξέλιξης του ζουρνάλ σε ντοκιμαντέρ, τα *Νότιος Εύβοια-Κάρυστος* και *Τήνος*.

16. Πρόδρομος Μεραβίδης, *Κως*.

17. Ο Ρούσσος Κούνδουρος ιδρύει το 1953 το Ινστιτούτο Μορφωτικού και Επιστημονικού Κινηματογράφου, με σκοπό τη διάδοση της χρήσης του κινηματογράφου για μορφωτικούς σκοπούς.

18. Πρώτο βραβείο στον *Μακεδονικό γάμο* του Τάκη Κανελλόπουλου και τιμητική διάκριση για το έργο του στον Ρούσσο Κούνδουρο.

19. Δήμος Θέος, Φώτος Λαμπρινός, *100 ώρες του Μάη*, 1963.

20. Μια διοργάνωση του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τον Νοέμβριο του 1970.

Ελλάδα, το Φεστιβάλ Δράμας: η πρώτη διοργάνωσή του ως μια πρωτοβουλία της Κινηματογραφικής Λέσχης Δράμας το 1978· η κρατική επισημοποίησή του δέκα χρόνια αργότερα, το 1987, έπειτα από χρόνια αντιπαλότητας με το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης· η διεθνοποίησή του το 1995· η (αναγκαστική) έκρηξη της εξωστρέφειάς του τα χρόνια της κρίσης, από το 2009 μέχρι και σήμερα· το πέρασμά του σε μια (επιτακτική) νέα εποχή το 2020· η διαχρονική ορμή του ως φυτωρίου του, κάθε φορά, νέου ελληνικού σινεμά αλλά και η, για χρόνια σε παράλληλο σύμπαν, προσκόλλησή του σε κάτι πιο τοπικό και τελικά πιο «μικρό» από όσο, ειρωνικά, αναλογεί στο περιεχόμενό του.[21]

Και, φυσικά, δεν μπορεί κανείς να μην προσμετρήσει το μεγάλο ημερολόγιο των διεθνών διακρίσεων των ελληνικών ταινιών μικρού μήκους: από τις πρώτες ταινίες που πέρασαν τα σύνορα της Ελλάδας, αυτές που έφτασαν μέχρι τα φεστιβάλ του κόσμου, προβλήθηκαν και διακρίθηκαν (και) με πρώτα βραβεία στα μεγαλύτερα από αυτά (Κάννες, Βενετία, Κλερμόν-Φεράν, Ομπερχάουζεν, Βερολίνο, Λοκάρνο, Σαν Σεμπαστιάν, Σάντανς, Τορόντο κ.ά.), ταξίδεψαν μέχρι τα Ευρωπαϊκά Βραβεία και τα βραβεία Όσκαρ της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, ώστε να μπορεί η Ελλάδα σήμερα –και μετά την επιτέλους επί ίσοις όροις με άλλες εθνικές κινηματογραφίες διεθνή απήχηση του νεότερου ελληνικού σινεμά– να θεωρείται υπολογίσιμη δύναμη στη διεθνή κοινότητα της μικρού μήκους ταινίας.

Στο εσωτερικό, η ελληνική ταινία μικρού μήκους παλινδρομεί. Άλλες φορές προπορεύεται της παραγωγής ταινιών μεγάλου μήκους, με πιο ριψοκίνδυνες προτάσεις, καίριο πολιτικό πρόσημο σε σχέση με την εποχή της και σαρωτική επαναστατική διάθεση. Άλλες φορές ακολουθεί με χαρακτηριστική δουλοπρέπεια την εσωστρέφεια που απλώνεται σαν μαύρη σκιά ανά περιόδους πάνω στο ελληνικό σινεμά, έχοντας σημαδευτεί κι αυτή με τη σειρά της από φεστιβάλ και «αντιφεστιβάλ», από «εξώστες» και «υπόγεια», από σωματεία «μικρά» και «μεγάλα», από αυτόκλητους «σωτήρες» και «ελευθερωτές», από «τοπικιστές» και «διεθνιστές». Και μπορεί ελέω της ψηφιακής εξέλιξης, όπως συνέβη σε όλο τον κόσμο, η παραγωγή των ελληνικών ταινιών μικρού μήκους να εκτοξεύτηκε σε αριθμό, όχι όμως και σε «ουσία», αφήνοντας τελικά πίσω της στιγμές εν τη γενέσει τους καταδικασμένες να ξεχαστούν διά παντός, και άλλες, μεγαλύτερες ή μικρότερες, να ορίζουν νομοτελειακά τη συναρπαστική ιστορία της.

Είναι κάτι περισσότερο από χαρακτηριστικό πως το ντοκιμαντέρ υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες πηγές έμπνευσης των δημιουργών ταινιών μικρού

21. Ενδεικτικά για την ιστορία του Φεστιβάλ Δράμας βλ. στο τμήμα «Αρχείο» του επίσημου site του Φεστιβάλ dramafilmfestival.gr. Αρχειακό ενδιαφέρον υπάρχει και στο αφιέρωμα «20 χρόνια Φεστιβάλ Δράμας», περιοδικό *Αντι-Κινηματογράφος*, τχ. 19 (Δεκέμβριος 1997).

μήκους, το animation γεννήθηκε εκ των πραγμάτων (και λόγω κόστους) στο μικρό μήκος, υβριδικές ταινίες και μερικά από τα εξέχοντα δείγματα της ελληνικής αβανγκάρντ βρήκαν γόνιμο έδαφος στη μικρού μήκους, η κουήρ κινηματογραφική γλώσσα αρθρώθηκε με δύναμη σε λίγα μέτρα φιλμ, οι γυναικείες υπογραφές υπήρξαν περισσότερες από ό,τι στο μεγάλο μήκος, συνεπείς τόσο σε παρουσία όσο και σε καλλιτεχνικό εκτόπισμα.

Ένα βλέμμα που κοιτά κατάματα τους κατοίκους της Σαντορίνης[22], το εμβληματικό «24ωρο ενός τραβεστί»[23], ένας άνδρας που περπατά στο δρόμο[24], η ζωή Ελλήνων μεταναστών στο Βέλγιο[25], ένας παλαιστής-θέαμα στο τουριστικό Μοναστηράκι[26], μια εκπομπή για τον ιδανικό άνδρα[27], ο αχαρτογράφητος έρωτας ενός Έλληνα με έναν Αλβανό στο κέντρο της Αθήνας[28], μια τρόφιμος ενός γηροκομείου που συνομιλεί με την τηλεόρασή της[29], μια 90χρονη γυναίκα που θα διεκδικήσει με κάθε τρόπο την «πατρίδα» της[30], μια άλλη γυναίκα που θα διασχίσει όλους τους χειμώνες του κόσμου για να συνοδεύσει τον σύζυγό της στην τελευταία του κατοικία[31], η σινεφίλ σεξουαλική αφύπνιση ενός κοριτσιού[32], δύο αγόρια που θα δοκιμάσουν τα όρια τους μέσα στη μικροκοινωνία ενός σχολείου[33], ένας μετανάστης που θα γευτεί το «αμερικανικό όνειρο»[34], ένα χαμένο παιδί που θα βρει οικογένεια σε μια νεοναζιστική οργάνωση[35], ένα αγόρι που δεν μοιάζει με τα άλλα[36], ένα κορίτσι που θα περάσει μόνο του την τελευταία μέρα της χρονιάς.[37]

Ενδεικτικές και μόνο στιγμές μιας κοινωνίας (του κόσμου) σε διαρκή κίνηση, σε αέναη αναθεώρηση ταυτότητας, σε συνεχή επαναδιαπραγμάτευση με την παράδοση, σε εξακολουθητικές νέες αφηγήσεις προαιώνιων ιστοριών, σε ένα παιχνίδι με τη φόρμα και το στιλ, που δεν τελειώνει ποτέ. Μαζί με –ευτυχώς– πολλές ακόμα, ανήκουν στις ελληνικές ταινίες μικρού μήκους που δεν το σκέ-

22. Κώστας Σφήκας, Σταύρος Τορνές, *Θηραϊκός όρθρος*, 1967.
23. Δημήτρης Σταύρακας, *Μπέττυ*, 1979.
24. Τώνια Μαρκετάκη, *Ο Γιάννης και ο δρόμος*, 1967.
25. Λάμπρος Λιαρόπουλος, *Γράμμα από το Σαρλερουά*, 1965.
26. Παντελής Βούλγαρης, *Τζίμης ο Τίγρης*, 1966.
27. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Η εκπομπή*, 1968.
28. Κωνσταντίνος Γιάνναρης, *Μια θέση στον ήλιο*, 1995.
29. Εύα Στεφανή, *Το Κουτί*, 2004.
30. Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος, *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου*, 1997.
31. Νεριτάν Ζιντζιρία, *Χαμομήλι*, 2012.
32. Φρίντα Λιάππα, *Απεταξάμην*, 1980.
33. Θανάσης Νεοφώτιστος, *Προσευχή*, 2014.
34. Χρήστος Δήμας, *Αμερικάνος*, 1999.
35. Ασημίνα Προέδρου, *Red Hulk*, 2013.
36. Κωνσταντίνα Κοτζαμάνη, *Limbo*, 2016.
37. Ζακλίν Λέντζου, *Έκτορας Μαλό: Η τελευταία μέρα της χρονιάς*, 2018.

φτηκαν δεύτερη φορά, προτού ακολουθήσουν τον βοηθό του υδραυλικού στην εσωτερική αθηναϊκή αυλή, εκείνο το ζεστό σαββατιάτικο πρωί, σαν τη Σοφία, ξεχνώντας και ρισκάροντας για μια στιγμή τα πάντα.

Η (ανέκδοτη, ακόμα) ιστορία της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους είναι αυτή η «στιγμή».

18 Φεβρουαρίου 1983

Τίθεται σε ισχύ ο νόμος 1329/1983 για το οικογενειακό δίκαιο

Αρχειοθετώντας την αισθητική της ταινίας *Η τιμή της αγάπης*

Ιουλία Μέρμηγκα
Πανεπιστήμιο Αθηνών και Ταινιοθήκη της Ελλάδος

ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ της μεταπολίτευσης, στην απήχηση των φεμινιστικών κινημάτων που πέτυχαν το 1983 την αναθεώρηση του οικογενειακού δικαίου πατριαρχικής κοπής που ίσχυε από το 1946[1], και στο πλαίσιο της λεγό-

1. Στα πρώτα ελληνικά συντάγματα του 1844 και 1864 εγγραφόταν η ανδρική κυριαρχία πάνω στα γυναικεία σώματα και πρόσωπα – αυτά δεν ψήφιζαν, δεν υπέγραφαν, δεν σπούδαζαν, δεν είχαν επάγγελμα, ήταν νομικά ανενεργά υποκείμενα, ωστόσο μοχθούσαν για την αναπαραγωγή του έθνους, στο καθημερινό κουμάντο του νοικοκυριού. Από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι τον Μεσοπόλεμο, το πρώτο ρεύμα των φεμινιστικών διεκδικήσεων μετατόπισε τον νόμο και, το 1930, ένα μικρό ποσοστό εγγράμματων γυναικών ψήφισαν και ψηφίστηκαν στις δημοτικές εκλογές. Τον Απρίλιο του 1944, γυναίκες εξέλεξαν και εκλέχτηκαν στην αντιστασιακή Κυβέρνηση του Βουνού. Μετεμφυλιακά, υπό την πίεση της διεθνούς αναγνώρισης των δικαιωμάτων των γυναικών αλλά και με τα εγχώρια προσχήματα εκδημοκρατισμού, το 1952 οι Ελληνίδες απέκτησαν πλήρη πολιτικά δικαιώματα. Στο οικογενειακό δίκαιο, όμως, του 1940, που επικυρώθηκε το 1946 και ίσχυε μέχρι το 1983, ο νόμος όριζε μεταξύ άλλων ότι «ο ανήρ [είναι] αρχηγός του οίκου», «ο ανήρ είναι η κεφαλή της οικογενείας και αποφασίζει περί παντός ό,τι αφορά τον συζυγικόν βίον, ενόσω η απόφασις αυτού δεν παρίσταται ως κατάχρησις δικαιώματος», «ο πατήρ έχει την πατρικήν εξουσίαν επί του ανηλίκου τέκνου», ενώ «η γυνή έχει την διεύθυνσιν του συζυγικού οίκου» και, στις περιουσιακές σχέσεις, «προιξ είναι η υπό της γυναικός ή άλλου χάριν αυτής παρεχομένη εις τον άνδρα περιουσίαν προς ανακούφιση των βαρών του γάμου». Το φεμινιστικό κίνημα της Μεταπολίτευσης, υπό τον αστερισμό του συνθήματος της «Αλλαγής» του ΠΑΣΟΚ, πέτυχε την αναθεώρηση του οικογενειακού κώδικα, ο οποίος εισήγαγε, μεταξύ άλλων, τη συντροφικότητα αλλά και την αυτονομία των προσώπων του ζευγαριού ως νομική βάση του γάμου, την από κοινού γονική μέριμνα και αναγνώριση εξώγαμων παιδιών, κατάργησε την προίκα και τη μνηστεία, αποποινικοποίησε τη μοιχεία και αποδαιμονοποίησε το διαζύγιο. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα φεμινιστικά κινήματα πέτυχαν και την πλήρη αυτοδιάθεση στην άμβλωση το 1986. Για τα ρεύματα του ελληνικού φεμινισμού βλ. ενδεικτικά Έφη Αβδελά και Αγγέλικα Ψαρά (επιμ.), *Ο φεμινισμός στην*

μενης πολιτικής των ταυτοτήτων, αναδύθηκε στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο το αίτημα για έναν γυναικείο κινηματογράφο.[2] Η Τώνια Μαρκετάκη, στον κανόνα της θεωρίας του δημιουργού και των «μεγάλων Ελλήνων δημιουργών» που έχει επικρατήσει στις ελληνικές κινηματογραφικές σπουδές, αναγνωρίζεται ως μια από τις πιο σημαντικές γυναίκες δημιουργούς του ελληνικού κινηματογράφου. Ωστόσο, έχει ενδιαφέρον ότι σε μια συνέντευξη το 1983 δήλωνε: «Ξαφνικά, μετά από δέκα χρόνια, παύω να είμαι σκηνοθέτης και γίνομαι ''γυναίκα σκηνοθέτης''. Όχι! Το αρνιέμαι. Ναι, είμαι γυναίκα [...] Αλλά ''γυναίκα σκηνοθέτης'', όχι!».[3] Λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη ότι η Μαρκετάκη δεν θα ήθελε η ταυτότητα του φύλου της να προσδιορίζει το έργο της, αλλά και με τα κουήρ φεμινιστικά μάτια του σήμερα[4], που μας βοηθούν να γνωρίζουμε τα όρια της πολιτικής των ταυτοτήτων και να ψάχνουμε πώς το φύλο, το σώμα, η επιθυμία και το αρχείο μπορούν να σηματοδοτηθούν πολιτικά και διαθεματικά ενάντια σε έναν επελαύνοντα, εγχώριο και πλανητικό, νεοφιλελεύθερο εκβαρβαρισμό, ανασύρω από το αρχείο την ταινία της *Η τιμή της αγάπης* (1984) και επιχειρώ να αναδείξω τις αισθητηριακές και αισθητικές πολιτικές της ταινίας.

Η Μαρκετάκη, απομακρυνόμενη από περισσότερο εσωστρεφείς φορμαλιστικές αναζητήσεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και θέλοντας να κάνει «μια ταινία λαϊκή»[5], διασκεύασε τη νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα* (1914) σε μια ταινία εποχής. Στην Κέρκυρα των αρχών του 20ού αιώνα, η φτωχή Ρήνη (Άννυ Λούλου) ερωτεύεται τον Αντρέα (Στράτης Τσοπανέλης), έναν ξεπεσμένο αριστοκράτη που με τις πλάτες βουλευτάδων κάνει λαθρεμπόριο. Ο Αντρέας, παρόλο που την ποθεί κι αυτός, ζητά από τη μάνα της, τη σιόρα Επιστήμη (Τούλα Σταθοπούλου), στυλοβάτισσα του σπιτιού, καθώς ο πατέρας της είναι μέθυσος, όλο και περισσότερη προίκα προκειμένου να ξεπληρώσει τα χρέη του. Στο τέλος, η Ρήνη πιάνει δουλειά σε εργοστάσιο, αρνείται τον γάμο και μεταναστεύει στην πόλη για να μεγαλώσει μόνη της το παιδί που κυοφορεί.

Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία, Γνώση, Αθήνα 1985· Ελένη Βαρίκα, *Με διαφορετικό πρόσωπο. Φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Κατάρτι, Αθήνα 2005· Μαρία Ρεπούση, Αγγέλικα Ψαρά, Άννα Μιχαηλίδου (επιμ.), *Ο φεμινισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Ιδέες, συλλογικότητες, διεκδικήσεις,* Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2017.

2. Βλ. ενδεικτικά Γκαίη Αγγελή (επιμ.), «Κινηματογράφος και γυναίκες. Γυναίκες και κινηματογράφος», *Φιλμ*, τχ. 17 (1979).

3. Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη.* 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 43.

4. Βλ. ενδεικτικά Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2005· Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος, συγγένεια*, Πατάκης, Αθήνα 2018.

5. Κυριακίδης, *Τώνια Μαρκετάκη*, *ό.π.*, σ. 49.

Η τιμή της αγάπης εξυμνήθηκε ως μια φεμινιστική ταινία, ενδεχομένως γιατί το 1984, όταν κυκλοφόρησε, η αναπαράσταση της χειραφετημένης Ρήνης αντηχούσε τις φεμινιστικές διεκδικήσεις της εποχής. Ωστόσο, θεωρώ ότι η έμφαση είτε στον αφηγηματικό συμβολισμό της εμπρόθετης δράσης του γυναικείου χαρακτήρα είτε στο φύλο της δημιουργού περιορίζουν τη φεμινιστική ανάγνωση της ταινίας.[6] Από μια πολιτισμική σκοπιά, η ταινία αναφέρεται στη μετάβαση προς την επικράτηση της οικονομίας του χρήματος, στην υπαγωγή της αγάπης και των γαμήλιων πρακτικών στο χρήμα, στον ανθρωπολογικό κώδικα της τιμής και της ντροπής[7] αλλά και στην εξαγορά της τιμής και στο ξέπλυμα της ντροπής με το χρήμα –ή τη μισθωτή εργασία– και εντέλει στους γάμους της ελληνικής πατριαρχίας και του ύστερου καπιταλισμού. Η προίκα καταργήθηκε μόλις το 1983 και μέχρι τότε ήταν ένα βασικό συστατικό των μετασχηματισμών αυτού που σήμερα λέμε «ετεροκανονικότητα».[8] Η προίκα στην Ελλάδα δεν υπήρξε απλώς ένα προνεωτερικό ανθρωπολογικό επιβίωμα, αλλά ένας τρόπος εξορθολογισμού της παράδοσης και εκσυγχρονισμού του ελληνικού πατριαρχικού καπιταλισμού. Μεταπολεμικά, το φαινόμενο της προίκας, με τη μορφή του διαμερίσματος, αναδείχθηκε σε προνομιακό εργαλείο αστικοποίησης και συναρθρώθηκε με την άνιση σε όρους είσοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας.[9] Σημειωτέον ότι και στην ταινία *Ιωάννης ο Βίαιος* (1973) της Μαρκετάκη[10], η δολοφονημένη Ελένη δούλευε ως υπάλληλος για να μα-

6. Βλ. Ιωάννα Αθανασάτου, «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Προσεγγίσεις στην αναζήτηση γυναικείας ταυτότητας», στο: Διαμαντής Λεβεντάκος (επιμ.), *Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου,* Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών και Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 159-170.

7. Για τον ανθρωπολογικό κώδικα της τιμής και της ντροπής, βλ. τη σύνοψη στο: Έφη Αβδελά, *Διά λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα,* Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 196-230.

8. Για την ετεροκανονικότητα, βλ. ενδεικτικά Judith Butler, *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μτφρ. Γιώργος Καράμπελας), Βενετία Καντσά (επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.

9. Για την προίκα, βλ. ενδεικτικά Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Πολίτης, Αθήνα 1984· Roberta Shapiro, «Γαμηλιακή ανταλλαγή και γυναικεία εργασία: τα παράδοξα της νεωτερικότητας», Collete Piault (επιμ.), *Οικογένεια και περιουσία στην Ελλάδα και την Κύπρο* (μτφρ. Μαρίνα Μαροπούλου, Λήδα Ιστικοπούλου), Εστία, Αθήνα 1994· Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία, 1960-1975*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 1993, σ. 105-108.

10. Βλ. Ιουλία Μέρμηγκα, «*Ιωάννης ο Βίαιος* και η κινηματογραφική μηχανή της Τώνιας Μαρκετάκη», στο: Μαρία Κομνηνού, Μυρτώ Ρήγου (επιμ.), *Οι πολιτικές της εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2014, σ. 109-128. Η προίκα είναι συχνά στο επίκεντρο της πλοκής των δημοφιλών ταινιών της δεκαετίας του '60, ιδιαίτερα στις κωμωδίες. Ενδεικτικά οι ταινίες: *Η Νάνσυ την ψώνισε* (1960), *Το έξυπνο πουλί* (1961), *Η ωραία του κουρέα* (1969). Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου,*

ζέψει την προίκα της, και ο μνηστήρας της έπρεπε πρώτα να εξασφαλίσει την προίκα της αδελφής του.

Ενώ αυτή η συζήτηση για την προίκα είναι ενδιαφέρουσα, θα ήθελα εδώ περισσότερο να δείξω πώς και με ποιους κινηματογραφικούς τρόπους –ρεαλιστικούς, αισθητηριακούς και αισθητικούς– η Μαρκετάκη στην *Τιμή της αγάπης* συνθέτει οπτικοακουστικά την εικόνα της κυριαρχίας του χρήματος αλλά και πώς εκφραστικά και αισθητικά την υπερβαίνει. Το επιχείρημά μου είναι ότι, ενώ ο φιλμικός χωροχρόνος της ταινίας αναπτύσσεται σταδιακά με διαδοχές δράσεων και καταστάσεων που δείχνουν ρεαλιστικά την ταλάντευση ανάμεσα στην αγάπη και το χρήμα, η Μαρκετάκη πραγματώνει αυτό τον ρεαλισμό με αισθητηριακά σχήματα έλξης στο μοντάζ[11], τα οποία στη ρυθμική οπτικοακουστική σύνθεσή τους, *στις σχέσεις δηλαδή μεταξύ εικόνας, γλώσσας και μουσικής*[12], *εντέλει, διανοίγονται σε μια αισθητική διάσταση για το πάντοτε διαφεύγον και εμμενές γίγνεσθαι της αγάπης.*[13]

Αυτό το γίγνεσθαι της αγάπης σηματοδοτείται ήδη από τους τίτλους αρχής, όπου ακούμε το ομώνυμο τραγούδι, σε στίχους της Μαρκετάκη, με τη φωνή της Δήμητρας Γαλάνη και σε σύνθεση της Ελένης Καραΐνδρου, όπως και όλη η μουσική υπόκρουση της ταινίας:

1948-1974, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς - Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών ΕΙΕ, Αθήνα 2004, σ. 221-226.

11. Αντλώ εδώ από το μοντάζ των έλξεων και την αισθητηριακή σκέψη του Σεργκέι Αϊζενστάιν. Εν συντομία, παράλληλα με το διανοητικό μοντάζ των συγκρούσεων, το μοντάζ των έλξεων αφορά τη συναρμολόγηση εκφραστικών εικόνων με θεατρικά, σκηνογραφικά, οπτικά ή ηχητικά πλαστικά γνωρίσματα, που απευθύνονται στην αισθητηριακή σκέψη ή τη συγκινησιακή νόηση των θεατών: «Η διαλεκτική των έργων τέχνης βασίζεται πάνω σε μια παράξενη "διπλή ενότητα". Η συγκινησιακή δύναμη ενός έργου τέχνης βασίζεται στο γεγονός ότι πραγματώνεται μέσα σε μια διπλή διαδικασία: μια μεγαλοπρεπή προοδευτική ανάταση σύμφωνα με τη γραμμή που χαράζουν τα υψηλότερα σκαλοπάτια της συνείδησης και, ταυτόχρονα, μια διείσδυση, μέσω της μορφικής δομής, στα βαθύτερα στρώματα της αισθητηριακής σκέψης. Ο πολιτικός διαχωρισμός αυτών των δύο γραμμών ροής δημιουργεί εκείνη την ένταση ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο που χαρακτηρίζει τα πραγματικά έργα τέχνης», Σεργκέι Αϊζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σ. 147. Επίσης, από τη διαπραγμάτευση του μοντάζ των έλξεων από τον Gilles Deleuze στο *Κινηματογράφος 1. Η εικόνα-κίνηση* (μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), Νήσος, Αθήνα 2004, σ. 217-218.

12. Αντλώ, επίσης, από τις επισημάνσεις του Deleuze για τις σχέσεις εικόνας και ήχου –συγκεκριμένα γλώσσας και μουσικής– στον κινηματογράφο. Βλ. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος 2. Η χρονοεικόνα* (μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), Νήσος, Αθήνα 2004, σ. 251-292.

13. Για τη φιλοσοφική έννοια του γίγνεσθαι ως διαδικασίας των συναρμογών της επιθυμίας και των αισθήσεων και ως ίδιον της μουσικής, βλ. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2. Χίλια Πλατώματα* (μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης), Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 287-430.

Τιμή δεν έχει η αγάπη,
τιμή δεν έχει κι η ζωή.
Ποιος την πουλά, ποιος αγοράζει,
ποιος τηνε βγάζει στο σφυρί;

Τιμή δεν έχει η αγάπη,
τιμή δεν έχει κι η ζωή.
Όποιος την έχει τηνε δίνει
με μια ματιά, μ' ένα φιλί.

Αν έχεις λίγη αγάπη, δώσ' μου
να μου γλυκάνεις τη ζωή.
Τιμή δεν έχει η αγάπη,
τιμή δεν έχει κι η τιμή.

Η πρώτη δράση της ταινίας είναι ότι η χωροφυλακή διώκει τον Αντρέα, ο οποίος κρύβει τη λαθραία ζάχαρη στο σπίτι της πληβείας σιόρας Επιστήμης, που μετά το κομπόδεμα της, κι εκεί οι δύο νέοι βλέπονται και κεραυνοβολούνται για πρώτη φορά. Το τραγούδι και το κοντινό πλάνο στο κομπόδεμα της σιόρας Επιστήμης, όμως, ήδη μας έχει προετοιμάσει αισθητηριακά για την αμφίσημη σχέση αγάπης και χρήματος που θα αναπτυχθεί.

Οι ταξικές διαφορές δεν καταδεικνύονται μόνο από τη δράση και τις συνομιλίες των χαρακτήρων αλλά και αισθητηριακά, καθώς στα επόμενα πλάνα ο Αντρέας ζητά ρουσφέτι από μια αριστοκράτισσα σε ένα αρχοντικό, όπου εξελίσσεται ένα κοντσέρτο κλασικής μουσικής. Το οπτικοακουστικό σύνολο του κοντσέρτου στο αρχοντικό, ως σχήμα έλξης, σε σχέση με τα προηγούμενα και τα επόμενα πλάνα, επιτυγχάνει μια αισθητηριακή διαφοροποίηση στην απεικόνιση των ταξικών αντιθέσεων. Διότι, κατόπιν, μεταφερόμαστε στο εργοστάσιο όπου δουλεύει η σιόρα Επιστήμη, και η φωνή του αφηγητή μας μιλά για τον μόχθο της προλετάριας μάνας. Αυτά τα πλάνα παραπέμπουν μάλιστα στις πρώτες κινηματογραφικές εικόνες των αδελφών Λιμιέρ, την έξοδο των εργατών από το εργοστάσιο.

Με μουσική υπόκρουση το «Πέρασμα του χρόνου», περιδιαβαίνουμε τους δρόμους της αγοράς, καθώς η Επιστήμη επιστρέφει σπίτι. Στο φτωχικό της πάλι μετρά τα χρήματα που θα βγάλει από τα καλάθια που πλέκει η Ρήνη. Καθώς η Μαρκετάκη συνθέτει σταδιακά τους διαφορετικούς χωροχρόνους της ταινίας, ο ανθρωπολογικός κοινοτιστικός χώρος της ταβέρνας στα επόμενα πλάνα είναι σημαντικός για την αισθητηριακή σύνθεση του συνόλου. Ο μέθυσος πατέρας ξημεροβραδιάζεται στην ταβέρνα, κι εκεί ο Αντρέας κάθε τόσο τον ρωτά πόση προίκα δίνει η σιόρα Επιστήμη στη Ρήνη. Στην ταβέρνα, όμως,

οι άνδρες συζητούν για οικονομία και πολιτική αλλά και τραγουδούν αριέτες, μικρά επτανησιακά τετράστιχα που εξυμνούν, τι άλλο, την αγάπη. Οι μουσικές αυτές παρεμβολές στο ανθρωπολογικό τοπίο της ταβέρνας είναι κατεξοχήν σχήματα έλξης, που ενδυναμώνουν αισθητηριακά και εκφραστικά την ταινία. Επίσης, στον χώρο της ταβέρνας ακούγεται για πρώτη φορά το «ανάθεμα τα τάλαρα!» από τον Αντρέα, μια επιφώνηση που, καθώς θα επαναληφθεί, συμπυκνώνει λεκτικά το νόημα της ταινίας.

Έπειτα, σε ένα ηλιόλουστο κερκυραϊκό τοπίο της κυριακάτικης σχόλης, κανταδόροι τραγουδούν εντός πεδίου το ομώνυμο τραγούδι της ταινίας, ενώ οι πληβείες γυναίκες κουτσομπολεύουν για προίκες και γάμους. Με παράλληλο μοντάζ μεταφερόμαστε στο σπίτι της Ρήνης, όπου ο Αντρέας έχει παραβιάσει τον κώδικα της τιμής και της ντροπής και έχει περάσει το κατώφλι του σπιτιού. Όταν η παράβαση αυτή φτάνει στα αυτιά της σιόρας Επιστήμης, αυτή τρέχει για να σώσει την υπόληψη του φτωχού, πλην τίμιου, σπιτικού της. Μέσα στο σπίτι, υπό τα βλέμματα των κουτσομπόλων, ο Αντρέας θα ζητήσει τώρα χίλια τάλαρα, αντί για τριακόσια, και η Ρήνη θα πει χαρακτηριστικά: «Δουλευτάδες είμαστε, ποιον έχουμε ανάγκη».

Στη συνέχεια, ο Αντρέας θα «κλέψει» τη Ρήνη και την παρθενιά της και θα την αφήσει «αστεφάνωτη» και έγκυο και, ως εκ τούτου, ατιμασμένη και εγκλωβισμένη στο υποθηκευμένο αρχοντικό του. Στον ηθικό εγκλωβισμό της Ρήνης η Μαρκετάκη παρεμβάλλει άλλα δύο σχήματα έλξης. Ο κερκυραϊκός καρνάβαλος επισκέπτεται τη γειτονιά, και οι εικόνες της ηθικής έκπτωσης και του κοινωνικού αποκλεισμού της Ρήνης υπογραμμίζονται έμμεσα και εξ αντανακλάσεως από τα τραγούδια, τους χορούς και τα καυστικά σχόλια των μασκαράδων, προοιωνίζοντας όμως και αισθητηριακά την αντιστροφή που θα ακολουθήσει, όπου τα «μασκαραλίκια» του Αντρέα δεν θα γίνουν πλέον ανεκτά. Το καρναβαλικό τσούρμο τραγουδά: «Να ζήσει ο καρνάβαλος, απόψε θα πεθάνει!». Ένα άλλο βράδυ, καθώς η Ρήνη ξαγρυπνά κλεισμένη στο αρχοντικό και κοιτάζει στον καθρέφτη το σώμα της που κυοφορεί, ακούει από το παράθυρο τον ύμνο της *Διεθνούς των εργατών,* τραγουδισμένο από ποπολάρους. Από την εκτός πεδίου μουσική μεταφερόμαστε στο παραλιακό τοπίο, με την εικόνα των προλετάριων που τραγουδούν την αυγή για της «γης τους κολασμένους». Ούτε η ώρα ούτε το άσμα της εργατικής χειραφέτησης που επιλέγει η Μαρκετάκη είναι τυχαία για την αντιστροφή με την οποία καταλήγει η ταινία.

Στο τέλος, στην αγορά, ο ξεπεσμένος Αντρέας έχει γίνει ψαράς και δέχεται την επίθεση της ντροπιασμένης μάνας σιόρας Επιστήμης. Όταν εκείνη συλλαμβάνεται από τη χωροφυλακή, ενδίδει και του δίνει τα χίλια τάλαρα για να ξεπλύνει την ντροπή, αναφωνώντας, άλλη μία φορά, «ανάθεμα τα τάλαρα!» Η Ρήνη, όμως, αρνείται να τον παντρευτεί και αποφασίζει ότι θα πάει στη μεγαλούπολη να δουλέψει σε εργοστάσιο και να μεγαλώσει το παιδί της. «Ανάθεμα

τα τάλαρα!» αναφωνεί πάλι ο Αντρέας. Στους τίτλους τέλους επαναλαμβάνεται το ομώνυμο τραγούδι, «Τιμή δεν έχει η αγάπη, τιμή δεν έχει και η ζωή…», στο οποίο συναρμόζονται εκφραστικά η προνεωτερική έννοια της τιμής με τη νεότερη χρηματική αξία αλλά και το κάλεσμα για μια ρομαντική επαναμάγευση του κόσμου.

Με αυτή τη σύντομη και, αναγκαστικά, περιορισμένη ανάγνωση, επιχειρώ να δείξω, σε ένα πρώτο επίπεδο, ότι ο αφηγηματικός ρεαλισμός της ταινίας πραγματώνεται σε συστοιχία με μια αισθητηριακή προσέγγιση. Η Μαρκετάκη δείχνει την ιστορία μέσω οπτικοακουστικών αισθητηριακών σχέσεων, οι οποίες διέπουν την ανάπτυξη των χαρακτήρων: το αρχοντικό και η κλασική μουσική σε σχέση με το εργοστάσιο και το φτωχικό σπίτι· ο κοινοτιστικός χώρος της ταβέρνας, με τις κουβέντες για την πολιτική, τις γαμήλιες πρακτικές αλλά και τις επτανησιακές ερωτικές αριέτες· το ηλιόλουστο κερκυραϊκό τοπίο της σχόλης και του κουτσομπολιού, κινηματογραφημένο με αισθητική του μοντέρνου ζωγράφου Νικόλαου Λύτρα[14], και το τραγούδι της ταινίας, τραγουδισμένο από κανταδόρους· ο ανατρεπτικός κερκυραϊκός καρνάβαλος· η χειραφετησιακή *Διεθνής* το χάραμα και, τέλος, η μεταστοιχείωση του πολιτικού και αισθητικού νοήματος της ταινίας στο επαναλαμβανόμενο επιφώνημα «ανάθεμα τα τάλαρα!»

Το «ανάθεμα τα τάλαρα!» είναι ένα αναστοχαστικό σχήμα λόγου, το οποίο επιπλέον έρχεται σε αντίστιξη και έπειτα μεταστοιχειώνεται στην επωδό του τραγουδιού «Τιμή δεν έχει η αγάπη, τιμή δεν έχει κι η ζωή…» Στο οπτικοακουστικό συνεχές της ταινίας το τραγούδι ακούγεται στους τίτλους αρχής και τέλους και εντός πεδίου της εικόνας ως επτανησιακή καντάδα, και αποτελεί μια βασική συνιστώσα της αισθητηριακής σύνθεσης της ταινίας. Ωστόσο, θεωρώ ότι το τραγούδι, ενώ είναι αναπόσπαστο μέρος της οπτικοακουστικής σύνθεσης, αποκτά μια αυτόνομη διάσταση που υπερβαίνει τα δρώμενα και έτσι προσδίδει ένα ανώτερο ηθικό-αισθητικό νόημα στην ταινία. Δεν λέω ότι μπορεί να σταθεί από μόνο του, αλλά ότι η μουσική συμπυκνώνει άμεσα το νόημα της αγάπης που υπερβαίνει την εκποίησή της, κι έτσι, συνοδεύοντας τη ρεαλιστική, αισθητηριακή και ποιητική αφήγηση, διανοίγει μουσικά την ταινία προς την αισθητική έκφραση της δύναμης της αγάπης. Με άλλα λόγια, το τραγούδι δεν κάνει την ταινία να μιλά πιο πολύ για την αγάπη παρά για το χρήμα και δεν αναφέρεται ανιστορικά και ρομαντικά απλώς στο συναίσθημα. Το τραγούδι αυτό, σύνθεση τριών δυναμικών καλλιτέχνιδων, ως η μουσική συνιστώσα της ταινίας,

14. Είχε πει η Μαρκετάκη: «Η ταινία είναι η αισθητική του Λύτρα», Κυριακίδης, *Τώνια Μαρκετάκη*, *ό.π.*, σ. 49. Ο Νικόλαος Λύτρας, με τα σαρκώδη χρώματα στην απόδοση του ελληνικού φωτός, είναι ένας από τους πιο σημαντικούς ζωγράφους του ελληνότροπου μοντερνισμού των αρχών του 20ού αιώνα. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η διεύθυνση φωτογραφίας είναι του Σταύρου Χασάπη.

είναι μέρος του σύνολου της και, ως εκ τούτου, συναρμόζεται με τη νοηματική και αισθητηριακή εκδίπλωση των εννοιών της τιμής, της χρηματικής αξίας και της έμφυλης διαφοράς. Δεδομένης της συναρμογής του στην ταινία, την ίδια στιγμή, όμως, το τραγούδι στη σχετική μουσική αυτονομία του ιστορικοποιεί εκ νέου τη ρομαντική έννοια της αγάπης και ακούγεται σαν κέλευσμα για την επαναμάγευση του κόσμου, ως μια έξοδος από την ιστορία της έμφυλης κυριαρχίας.

Τα παραπάνω δεν αποσκοπούν μόνο στη δικαίωση της Μαρκετάκη ως δημιουργού –κι όχι αποκλειστικά ως «γυναίκας δημιουργού»–, αλλά προσβλέπουν και στην ανάπτυξη μιας κινηματογραφικής παιδαγωγικής και αρχειοθέτησης, η οποία αναμφισβήτητα θα πρέπει να παραμένει σε διάλογο με τις φεμινιστικές θεωρίες και την πολιτισμική κριτική, αλλά θα μπορεί να συναρθρώνει, πέρα από ζητήματα πολιτισμικών αναπαραστάσεων και αφηγηματικών συμβολισμών, μορφολογικές, ειδολογικές, αισθητηριακές και αισθητικές ερμηνευτικές πολιτικές του ελληνικού κινηματογραφικού αρχείου. Σε διάλογο με τη «συν-αισθηματική στροφή», την «αρχειακή στροφή» και την «αναταραχή αρχείου»[15] στις ανθρωπιστικές επιστήμες, που αμφότερες νοηματοδοτούν εκ νέου τη σωματικότητα, θεωρώ ότι μπορούμε πλέον να προσεγγίσουμε τις ταινίες με περισσότερο υλιστικές και ενσώματες σημειωτικές, καθώς πλέον δεν θα παραγνωρίζουμε ότι ίδιον των κινηματογραφικών εικόνων είναι και μια αισθητηριακή επιτελεστικότητα που διεγείρει ενσώματα την αντίληψη και τη συν-αίσθηση ή τη σινε-αίσθηση[16] των θεατών.

Στο πλαίσιο ενός πρώτου σχεδιάσματος ενός κουήρ ελληνικού αρχείου σινε-αισθήματων, θα έχει ενδιαφέρον να διερωτηθούμε, ενδεικτικά, πώς οι κινηματογραφικές συγκινήσεις του πόθου (όχι απλώς ως αναπαραστάσεις) στα δημοφιλή μελοδράματα της Μαρίας Πλυτά αναβλύζουν από τις αλλαγές στις έμφυλες και οικογενειακές σχέσεις στις δεκαετίες του '60 και '70· πώς η Φρίντα Λιάππα αξιοποιεί στο έργο της το κινηματογραφικό καδράρισμα, το σκοτάδι και το φως, για να συναρμόσει στο είδος του μελόδραματος, εκτός από τον

15. Η έννοια του affect, η οποία έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως συν-αίσθημα, δεν αναφέρεται στα ιδιωτικά και εσωτερικά συναισθήματα, αλλά σε αυτό που διαβιώνει επιθυμητικά και αισθητηριακά στα σώματα και διαμεσολαβεί τη σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό, το ατομικό και το συλλογικό. Βλ. ενδεικτικά Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula, Kostas Yannakopoulos, «Towards a New Epistemology: The 'Affective Turn'», *Historein*, τχ. 8, 2008, σ. 5-16· Ειρήνη Αβραμοπούλου (επιμ.), *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό. Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στο σύγχρονο κόσμο* (μτφρ. Ουρανία Τσιάκαλου), Νήσος, Αθήνα 2017. Για την «αρχειακή στροφή» και «την αναταραχή αρχείου», βλ. Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια, ό.π.*

16. Για περισσότερο ενσώματες και συν-αισθηματικές προσεγγίσεις του κινηματογράφου, βλ. ενδεικτικά Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Μιννεάπολις 1993· Patricia MacCormack, *Cinesexuality*, Ashgate, Όλντερσοτ 2008· Gregory Flaxman, «Once More, with Feeling: Cinema and Cinesthesia», *SubStance*, τ. 45, τχ. 3 (2016), σ. 174-189.

πόθο, τα κενά του πόθου που γεμίζουν με πένθος, ενοχή και μοναξιά, αλλά και πώς δίνεται μια υπόσχεση εξόδου από αυτά· ή ακόμα πώς το ανοικείο ως συν-αίσθημα στο πειραματικό έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη επιτυγχάνεται οπτικοακουστικά και διακειμενικά και πώς λειτουργεί χειραφετησιακά για την κινηματογραφική και τη γυναικεία ενσώματη γραφή. Επίσης, αν θα πρέπει να αποφύγουμε να περιχαρακωθούμε αποκλειστικά σε γυναίκες δημιουργούς, και να σταθούμε στη δεκαετία του '80, να διερευνήσουμε πώς *Το στίγμα* (1982) του Παύλου Τάσιου προσφέρεται για την ανάγνωση του συν-αισθήματος στις διατομές σεξουαλικότητας, αναπαραγωγής και ετεροκανονικότητας· πώς η *Ρεβάνς* (1983) του Νίκου Βεργίτση, εκτός από μια απελεύθερη γυναικεία σεξουαλικότητα, ενσωματώνει την κινηματογραφοφιλία και το αρχείο στην αφήγηση και, τέλος, πώς η βακχεία της *Μανίας* (1985) του Γιώργου Πανουσόπουλου προκύπτει από μια παθιασμένη αξιοποίηση κινηματογραφικών τεχνικών και παραπέμπει σε μια σύγχρονη τελετή αντίστασης.

1985

Κυκλοφορεί η πρώτη ελληνική βιντεοταινία μυθοπλασίας

Η σύντομη ζωή της ελληνικής βιντεοταινίας στη δεκαετία του 1980

Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

ΣΤΗΝ ΑΥΓΗ της δεκαετίας του 1980, η εικόνα της τύποις τακτοποιημένης ελληνικής κοινωνίας δεν θύμιζε σε τίποτα την αντίστοιχή της στη σκοτεινή επταετία της χούντας. Ειδικά μετά τη σειρά θεσμικών ρυθμίσεων και κομβικών μετασχηματισμών που εγκαινιάστηκαν με την «Αλλαγή» (1981) της σοσιαλίζουσας κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, το κοινωνικοπολιτικό πεδίο έμοιαζε να σταθεροποιείται και να επιζητά περισσότερο αέρα για νέες, περισσότερο ή λιγότερο εντυπωσιακές, χειρονομίες. Εν μέσω μεταβολών και στο πλαίσιο της πολιτιστικής παραγωγής, η αγκυλωμένη και σχεδόν ακινητοποιημένη κρατική τηλεόραση από το επιβεβλημένο κύμα σοσιαλιστικού εξαμερικανισμού[1] στον καθημερινό και μάλλον αμήχανο προγραμματισμό της πάσχιζε να κρατήσει τα ηνία της τηλεθέασης και διαισθητικά να προσεγγίσει μια όσο το δυνατόν μεγαλύτερη μερίδα του ακροατηρίου. Το τελευταίο, ήδη πριν από είκοσι χρόνια, είχε προϊδεάσει τον οποιονδήποτε αδαή για τον προσανατολισμό που θα ακολουθούσε: η ευκαιριακή και εφήμερη σχέση που διατηρούσε με το θέαμα που παρείχε ο ελληνικός κινηματογράφος θα υπαγόρευε μια αντίστοιχη στάση σε διαφορετικά μέσα και συσκευές, ασχέτως εάν οι διαστάσεις τους σταδιακά θα μίκραιναν.

Σύντομα, η τηλεόραση αφουγκράστηκε με αφοπλιστική ειλικρίνεια την ανάγκη των θεατών για ένα πρόγραμμα ιδίων προδιαγραφών, καμωμένο από τα

1. Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, «Ο σοσιαλιστικός εξαμερικανισμός της ελληνικής κρατικής τηλεόρασης κατά την περίοδο της Αλλαγής: η εποχή της σαπουνόπερας και της κωμωδίας-παρωδίας (1981-1989)», στο: Β. Βαμβακάς και Α. Γαζή (επιμ.), *Αμερικανικές τηλεοπτικές σειρές στην Ελλάδα (1966-2015). Δημοφιλής κουλτούρα και ψυχοκοινωνική δυναμική*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 141-180.

ξεφτίδια της πάλαι ποτέ ανθούσας δημοφιλούς κινηματογραφικής παραγωγής, και προσωρινά κατέκτησε μια αρκετά μεγάλη μερίδα κοινού. Ο κινηματογράφος, ακολουθώντας είτε το δύσβατο μονοπάτι της πολιτικής αφύπνισης και κριτικής είτε τη γνωστή ευπώλητη διαδρομή του, αδυνατούσε να συλλάβει την αμηχανία της αλλαγής –πολιτικής και, προπάντων, ουσιαστικής– στο γύρισμα της δεκαετίας. Έζησε μια συμπτωματική εισπρακτική αναγέννηση, ειδικά σε ό,τι αφορά το είδος της κωμωδίας[2] και τον κύκλο των κινηματογραφικών ταινιών της παραβατικής νεολαίας[3], για να επιστρέψει σε μια μηχανιστική μορφολογική και ουσιώδη έκπτωση.

Και ενώ στο καλενδάριο το ένα έτος διαδέχεται το επόμενο, σταδιακά ακούγονται ή διατυπώνονται απόψεις ή και φήμες για ένα απροσδιόριστο νεφέλωμα, μέσα στο οποίο η ψυχαγωγία φάνταζε βολική, εντυπωσιακά προκλητική και ικανή να υποδεχτεί χωρίς καμιά κριτική ή γκρίνια την παρέμβαση του τηλεθεατή. Οι ειδήσεις για τη βιντεοσυσκευή (VCR, Video Cassette Recorder)[4] και τις βιντεοκασέτες του συστήματος VHS (Video Home System), που επικράτησε έναντι άλλων, όπως το Betamax της Sony, υπήρξαν σποραδικές στις αρχές της δεκαετίας του 1980 και αλληλοπλέκονταν με τα ατομικά βιώματα των Ελλήνων ναυτικών, οι οποίοι, σαν κάποιοι αλλόκοτοι εξερευνητές, παρουσίαζαν στην οικογένειά τους και σε όλη τη γειτονιά ένα απίθανο τεχνολογικό απόκτημα: μια ηλεκτρική συσκευή που λειτουργούσε με κασέτες, στη μαγνητοταινία των οποίων ήταν εγγεγραμμένο οπτικοακουστικό υλικό. Για μια στιγμή, για μερικές ώρες, οι τηλεθεατές, ασχέτως εάν δεν καταλάβαιναν από ξένες γλώσσες, ένιωθαν ότι με κάποιον τρόπο κυριαρχούσαν επί των μηχανημάτων και έσπαζαν τα δεσμά της αιώνιας τηλεοπτικής κυριαρχίας.

Η αντίστοιχη εξέλιξη είχε λάβει χώρα στις ΗΠΑ μία δεκαετία νωρίτερα[5] –και ακόμα πιο νωρίς, το βίντεο είχε αποτελέσει ένα συστατικό στοιχείο για τον εμπλουτισμό του τηλεοπτικού προγράμματος με μαγνητοσκοπημένες εκ-

---

2. *Πονηρό θηλυκό, κατεργάρα γυναίκα* (Κώστας Καραγιάννης, 1980), *Ο παρθενοκυνηγός* (Όμηρος Ευστρατιάδης, 1980), *Ρένα, να η ευκαιρία* (Κώστας Καραγιάννης, 1981) κ.ά.

3. *Τα τσακάλια* (Γιάννης Δαλιανίδης, 1981), *Άγρια νιάτα* (Νίκος Φώσκολος, 1982), *Η στροφή* (Γιάννης Δαλιανίδης, 1982) κ.ά.

4. Siegfried Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Volker Spiess, Βερολίνο 1985· Eugene Marlow & Eugene Secunda, *Shifting Time and Space. The Story of Videotape*, Praeger, Νέα Υόρκη & Λονδίνο 1991.

5. Βλ. σχετικά Gladys D. Ganley & Oswald H. Ganley, *Global Political Fallout: The First Decade of the VCR 1976-1985*, Ablex Publishing Corporation, Νιου Τζέρσι 1987· Roy Armes, *On Video*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 1988· Mark R. Levy (επιμ.), *The VCR Age. Home Video and Mass Communication*, Sage, Λονδίνο & Νέο Δελχί 1989· Julia R. Dobrow (επιμ.), *Social & Cultural Aspects of VCR Use*, Lawrence Erlbaum Associates, Νιου Τζέρσι, Χόουβ & Λονδίνο 1990· Sean Cubitt, *Timeshift. On Video Culture*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 1991.

πομπές, την καταγραφή οικογενειακών στιγμών με μια απλή βιντεοκάμερα και μια ενδιαφέρουσα αφορμή για την ανάδυση της βιντεοτέχνης– και είχε μάλλον διαφορετικές περιπλοκές, με τις πρώτες εταιρείες παραγωγής να συστήνονται και να έχουν εξασφαλίσει τα δικαιώματα προβολής κλασικών αμερικανικών φιλμ. Παράλληλα, η βιντεολέσχη ως ανεξάντλητο δανειστικό αρχείο θεάματος του θεάματος, πραγματοποιούσε τα πρώτα αμφίβολα βήματά της, για να αποτελέσει μια ακμαία οικογενειακής βάσης επιχείρηση.[6] Στην Ευρώπη, οι ίδιες εξελίξεις προκάλεσαν αρχικά και μεμονωμένες και ίσως ακραίες αντιδράσεις ηθικολογικού παροξυσμού, όπως συνέβη με τη σταυροφορία εναντίον των video nasties στη Μεγάλη Βρετανία, ήτοι μια σειρά κινηματογραφικών ταινιών από ευπώλητα είδη (gore, giallo, erotica κ.ά.) που κυκλοφόρησαν σε βιντεοκασέτες και υπήρχαν υποψίες ότι θα εκμαύλιζαν τη νεολαία με το ακραίο περιεχόμενό τους.[7]

Από την άλλη πλευρά, η Ελλάδα υπήρξε ελάχιστα προετοιμασμένη για μια τέτοια μεταβολή[8] – φήμες και μεμονωμένες κινήσεις δεν στάθηκαν αρκετές για να διασαλεύσουν την οπτικοακουστική ισορροπία. Ωστόσο, οι παλαιότεροι παραγωγοί (Γιώργος Καραγιάννης, Απόστολος Τεγόπουλος κ.ά.) είχαν οσμιστεί τις δυνατότητες του νέου μέσου και, γρήγορα, υποδέχτηκαν και νεότερους (Νίκος Γουδέβενος, Τάσος Κοτζαμάνης κ.ά.) στην κάθε άλλο παρά κλειστή επαγγελματική κατηγορία τους. Για όλους τους παραπάνω επαγγελματίες, το έτος 1985 αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης ενός εξαιρετικά αμφίβολου αγώνα δρόμου με ποικίλα εμπόδια, μια βραχύβια και αποσπασματική διαδρομή και μια εξίσου αμφισβητούμενη μεταγενέστερη απήχηση. Χωρίς να υπολογίζονται οι περιστασιακές κυκλοφορίες κακο-υποτιτλισμένων τουρκικών ή ινδικών κινηματογραφικών παραγωγών και μαγνητοσκοπημένων τηλεπαιχνιδιών, η ελληνική

6. Joshua M.Greenberg, *From Betamax to Blockbuster. Video Stores and the Invention of Movies on Video*, The MIT Press, Καίημπριτζ & Λονδίνο 2008· Daniel Herbert, *Videoland. Movie Culture at the American Video Store*, University of California Press, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες & Λονδίνο 2014.

7. Martin Barker, *The Video Nasties. Freedom and Censorship in the Media*, Pluto, Λονδίνο 1984.

8. Για την περίπτωση της Ελλάδας και αναφορικά με ζητήματα παραγωγής, διανομής, πολιτιστικού πλαισίου, βλ. Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985-1990). Ειδολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Ασίνη, Αθήνα 2014· Ursula-Helen Kassaveti, «Audio-visual Consumption in the Greek VHS Era: Social mobility, Privatization and the VCR Audiences in the 1980s», στο: K. Kornetis, E. Kotsovili & N. Papadogiannis (επιμ.), *Consumption and Gender in Southern Europe since the Long 1960s*, Bloomsbury, Λονδίνο, Νέο Δελχί & Νέα Υόρκη 2016, σ. 241-256· Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, «Από την κινητικότητα στο 'κραχ': έργα και ημέραι των Ελλήνων ιδιοκτητών βιντεολεσχών στη δεκαετία του 1980», στο: Ε.-Α. Δελβερούδη & Ν. Ποταμιάνος (επιμ.), *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος*, Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο 2020, σ. 163-178.

βιντεοταινία, ως το αποκλειστικό δημιούργημα της τυχοδιωκτικής ελληνικής συγκυρίας και υπό τον πρώιμο όρο «τηλεταινία», κυκλοφορεί για πρώτη φορά και αποκλειστικά για ιδιωτική προβολή, βασισμένη πάνω στις παλαιότερες επιτυχημένες συνταγές του δημοφιλούς ελληνικού κινηματογράφου περασμένων δεκαετιών. Βάσει προφορικών μαρτυριών, η πρώτη ελληνική βιντεοκωμωδία *Ο απατών ελλη… νικά* (Κώστας Μπακοδήμος, 1985) δημιουργεί ποικίλες συνδέσεις στο θυμικό του Έλληνα τηλεθεατή, πρωτίστως ειδολογικές και, μετέπειτα, καθημερινές και καίριες. Η απιστία, ικανή να διασαλεύσει την αφηγηματική τάξη, συνιστά μια κεντρομόλο δύναμη που εξωθεί σε κωμικές περιπλοκές και του υπενθυμίζει ότι το νέο δεν μπορεί παρά να είναι ένα καλύτερο –ίσως και τεχνολογικά αρτιότερο– φασόν του παλιού.

Το 1985 θα άλλαζε για τουλάχιστον μία πενταετία σχεδόν τα πάντα στο ελληνικό οπτικοακουστικό πεδίο και θα λειτουργούσε ως ένα κρίσιμο ναρκοπέδιο για την τηλεόραση και κυρίως για τον ελληνικό κινηματογράφο. Τόσο η δημοφιλής όσο και η καλλιτεχνική διάστασή του δεν θα παρέμεναν αλώβητες από τις καταιγιστικές εξελίξεις – οι χαμηλοί αριθμοί των εισιτηρίων είναι ενδεικτικοί, όπως, εξάλλου, αδιαμφισβήτητη είναι η προχειρότητα της εμπορικής κατεύθυνσης και η εσωστρέφεια των φιλμ των δημιουργών. Το ελληνικό ακροατήριο σε όλες τις πιθανές παραλλαγές του αγκάλιασε τη βιντεοσυσκευή και αμέσως την τοποθέτησε με περισσή ευγένεια στο καθιστικό του. Σε ελάχιστο χρόνο θα την εννοιολογούσε κατά το δοκούν και σύμφωνα με συγκεκριμένους ιδιότυπους ταξικούς συσχετισμούς, αφού συνέδεε το βίντεο με την επιδεικτική κατανάλωση και την κατοχή ενός διαρκούς καταναλωτικού αγαθού που, αναμφισβήτητα, ήταν ακριβό για την εποχή του. Συγχρόνως, επιβεβαίωσε την ευκαιριακή σύνδεσή του με τον κόσμο του θεάματος σε μια δεκαετία που και η πολιτική ακόμα δεν στερούνταν θεαματικών συμπαραδηλώσεων και εικονολογικών στρατηγικών.[9]

Μέσα στα επόμενα πέντε χρόνια, η κατ' οίκον ψυχαγωγία στηρίχτηκε ως επί το πλείστον σε πάνω από περίπου 1.100 ελληνικές βιντεοταινίες – πέρα από τις ελληνικές και ξένες κινηματογραφικές παραγωγές που κυκλοφόρησαν σε βιντεοκασέτα. Οι συγκεκριμένες βιντεοπαραγωγές γυρίζονταν με επαγγελματικές βιντεοκάμερες (camcorders) και μοντάρονταν στο video control unit. Παρόλο που κινήθηκαν στο φάσμα των καθιερωμένων από τη δεκαετία του 1960 κινηματογραφικών ειδών, η κωμωδία θα κυριαρχούσε ως επιλογή των σεναριογράφων και των νεότερων ή παλαιότερων παραγωγών, ενώ το μελόδραμα θα αποκτούσε μια δεύτερη ζωή στο βίντεο. Παλαιότεροι ηθοποιοί (Κώστας Χατζηχρήστος, Νίκος Ξανθόπουλος, Γιάννης Γκιωνάκης, Ρένα Βλαχο-

9. Βασίλης Βαμβακάς, *Εκλογές και επικοινωνία στη Μεταπολίτευση. Πολιτικότητα και θέαμα*, Σαββάλας, Αθήνα 2006.

πούλου κ.ά.) συνεργάζονται με τη νεότερη γενιά που αναδύθηκε κυρίως από τον δημοφιλή κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980 (Στάθης Ψάλτης, Πάνος Μιχαλόπουλος, Σταμάτης Γαρδέλης, Χρήστος Κάλοου, Καίτη Φίνου κ.ά.). Κατ' αντίστιξη, γνωστά μοτίβα (π.χ. απιστία) και τύποι (μπερμπάντης μεσήλικας κ.ά.) αναπαράγονται, ελαχιστοποιώντας την απόσταση από παλαιότερες δεκαετίες. Συγχρόνως, οι βιντεο-αφηγήσεις μπολιάζονται από το καθημερινό υλικό της επικαιρότητας, συχνά υιοθετώντας πολιτικές αποχρώσεις στο πλαίσιο μιας εύπεπτης κοινωνικοπολιτικής κριτικής.

Καθώς η βιντεοταινία δεν προβαλλόταν στην κινηματογραφική αίθουσα και, επομένως, δεν εντασσόταν στο στάδιο της εκμετάλλευσης, απαραίτητη συνδετική ύλη μεταξύ ακροατηρίου και παραγωγών αποτέλεσε η βιντεολέσχη, που διένειμε την ελληνική βιντεοταινία στους απανταχού θεατές της. Ως άλλη μια οικογενειακή επιχείρηση, η βιντεολέσχη εμφανίστηκε σε όλη την ελληνική επικράτεια, με μεγαλύτερη συχνότητα στα αστικά κέντρα. Εκτός από τα καφενεία και την ΕΒΓΑ της, η γειτονιά απέκτησε έναν *τρίτο χώρο*, ικανό να συσχετίζει την εμπορική δραστηριότητα με την κοινωνικότητα και την καλλιέργεια φιλικών δεσμών μεταξύ επιχειρηματιών και πελατών.[10]

Η ελληνική πενταετής «βιντεο-ύβρις» διαπράχθηκε χωρίς σαφή επίγνωση της παροδικότητας του συνολικού εγχειρήματος από όλους τους εμπλεκόμενους. Η αδικαιολόγητη πίστη στην επιτυχία της ελληνικής βιντεοταινίας υπήρξε πρόσκαιρη και επρόκειτο να φτάσει στο τέλος μιας διαδρομής με τρομακτικά εμπόδια, τα οποία στάθηκαν ικανά για την οριστική αποσύνθεση του ελληνικού βιντεοκυκλώματος στους πρώτους μήνες του 1990. Ο τυχοδιωκτισμός, η προχειρότητα και η απειρία που εγγραφόταν στο βιντεο-υλικό και ο κορεσμός σε κυκλοφορίες και επιχειρήσεις παραγωγής, εμπορίας και ενοικίασης, σε συνδυασμό με την απορρύθμιση του ραδιοτηλεοπτικού πεδίου και την άφιξη της ιδιωτικής τηλεόρασης, αποτέλεσαν τις οριστικές αφορμές για την εξαφάνιση της ελληνικής βιντεοταινίας από τα ράφια των βιντεολεσχών. Ωστόσο, κάτι αντίστοιχο δεν ίσχυσε στην ελληνική δημόσια και ιδιωτική τηλεόραση: στα πρώτα έτη της δεκαετίας του 1990, η ελληνική βιντεοταινία –ειδικά εκείνη που δεν προφυλάσσεται από τηλεοπτική προβολή– εντάσσεται στον προγραμματισμό των ελληνικών καναλιών και ψυχαγωγεί από κοινού με τα φιλμ του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου τον Έλληνα θεατή.

Εξάλλου, και στη δεύτερη δεκαετία του 2000, είναι εξόχως ενδιαφέρουσα η επανεκτίμηση, όχι τόσο του περιεχομένου ή της μορφολογίας της ελληνικής

10. Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, «Από τη γωνία της βιντεολέσχης έως και το μικρό σαλόνι μας – Το ιδιωτικό βασίλειο της βιντεοκασέτας στη δεκαετία του 1980», *Οι περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα*, Πρακτικά συνεδρίου, Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών / Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 2019, σ. 193-203.

βιντεοταινίας, όσο της συμβολής της στην κατανόηση του μετασχηματισμού του θεάματος, το οποίο κινείται, βέβαια, γύρω από τους ίδιους, ασφαλείς ομόκεντρους κύκλους. Επίσης, ο τρόπος που το ακροατήριο προσλαμβάνει το εν λόγω υλικό στη δεκαετία που εκείνο παρήχθη είναι τουλάχιστον κομβικός για τη λειτουργία του συμβολικού βιντεο-υλικού που παρείχε στο πρώτο. Μια αντίστοιχη διαπίστωση θα μπορούσε να ισχύει και στις ημέρες μας: παρ' όλη τη μάλλον επιπόλαιη απόδοση του όρου «cult» συλλήβδην σε όλη την ελληνική βιντεοπαραγωγή, ο χώρος που καταλαμβάνει στο πεδίο της δημοφιλούς κουλτούρας και οι απόπειρες κατανόησής της μας βοηθούν να αποτιμήσουμε καλύτερα την ειδική θέση της μέσα στο ελληνικό συλλογικό ασυνείδητο. Γιατί εκτός από το σύστημα αναπαράστασης που το βίντεο προτείνει για να δημιουργήσει νέους μυθοπλαστικούς κόσμους, δεν παύει να είναι ένα σύστημα που ανακαλύφθηκε για να καταγράφει το αληθινό παρόν. Ίσως τελικά να είχαμε βιντεοσκοπήσει όλοι μαζί, εκείνο το 1985, τα πρώτα του βήματα.

13 Οκτωβρίου 1988

Η προβολή της ταινίας *Ο τελευταίος πειρασμός* προκαλεί διαδηλώσεις και καταστροφές στους κινηματογράφους της Αθήνας

Ο νόμος δυτικά του σελιλόιντ: Το πάθος για λογοκρισία και ο θεατής ως όχλος

Αλέξανδρος Παπαγεωργίου
κριτικός κινηματογράφου

«Ο ΛΑΟΣ απαιτεί η ταινία να καεί». Στις 16:10 της Πέμπτης 13 Οκτωβρίου 1988, πρώτη μέρα προβολής του *Τελευταίου πειρασμού* (Martin Scorsese) στην Ελλάδα, το διαμαρτυρόμενο πλήθος εισβάλλει στη στοά όπου βρίσκεται ο κινηματογράφος Όπερα. Δεν καταφέρνει να κάψει την ταινία, αλλά προλαβαίνει να σκίσει το πανί της οθόνης. Αυτό το επεισόδιο αποτελεί την έναρξη μιας λεπτομερώς καταγεγραμμένης –από τον Τύπο και την τηλεόραση– αλληλουχίας ταραχών (στους αθηναϊκούς δρόμους και τις δικαστικές αίθουσες) που συνόδευσαν την ελληνική διαδρομή της ταινίας του Martin Scorsese. Δεδομένου ότι το ομώνυμο μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη αποτελούσε ήδη επί δεκαετίες κόκκινο πανί για τις χριστιανικές θρησκευτικές και παραθρησκευτικές οργανώσεις (ας θυμηθούμε ότι η ελληνική Εκκλησία ζητούσε τον διωγμό του συγγραφέα ήδη από το 1953, προτού εκδοθεί το βιβλίο στα ελληνικά, και ότι ο πάπας το συμπεριέλαβε στον κατάλογο των απαγορευμένων βιβλίων το 1955), η παρεμβατική και λογοκριτική εκστρατεία εναντίον της ταινίας υπήρξε λιγότερο προϊόν αυθόρμητης αντίδρασης του πλήθους και περισσότερο αποτέλεσμα οργανωμένης συνέργειας ενός συνόλου θεσμικών και εξωθεσμικών παραγόντων.

Καταγγέλλοντας την ταινία για «βεβήλωση», η Ιερά Σύνοδος, μέσω του τότε αρχιεπισκόπου Σεραφείμ, απευθύνεται στην κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ και ζητά ευθέως την απαγόρευση του φιλμ. Ταυτόχρονα, ιερωμένοι καλούν τους πιστούς σε δράση και αρχίζουν να οργανώνουν το ακτιβιστικό σκέλος του λογοκριτικού αιτήματος της Εκκλησίας, με έναν εκ των πρωτοστατών να είναι ο μητροπολίτης Δημητριάδος και μετέπειτα αρχιεπίσκοπος Χριστόδουλος,

ο οποίος αναγγέλλει τη θεϊκή και λαϊκή «νέμεσιν» που θα ακολουθήσει την «ύβριν» του *Τελευταίου πειρασμού*.[1] Οι συγκεντρώσεις και διαδηλώσεις εναντίον της ταινίας κορυφώθηκαν στις 13 Οκτωβρίου 1988, όταν ο διαμαρτυρόμενος όχλος, οργανωμένος γύρω από θρησκευτικές και ακροδεξιές ομάδες, επιτέθηκε στους κινηματογράφους που πρόβαλλαν τον *Τελευταίο πειρασμό*. Κι αν τις επόμενες μέρες οι ταραχές υποχώρησαν, αυτό οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι είχαν ήδη τεθεί σε κίνηση οι διαδικασίες που έμελλε να διασφαλίσουν τη de jure θεσμική κατοχύρωση της de facto εξωθεσμικής ισχύος του λογοκριτικού πλήθους. Στις 15 Νοεμβρίου, το Πρωτοδικείο Αθηνών απαγόρευσε την περαιτέρω προβολή της ταινίας και διέταξε την κατάσχεσή της, θεωρώντας ότι διαπράττεται κακόβουλη βλασφημία (άρθρα 198-200 του Ποινικού Κώδικα) και προσβάλλεται η προσωπικότητα των χριστιανών (άρθρο 57 του Αστικού Κώδικα).[2] Κανείς δεν άσκησε έφεση στην απόφαση, η οποία (φαίνεται να) ισχύει μέχρι σήμερα και η οποία επικαλούνταν την ιδιαίτερη προστασία που χρήζει η θρησκεία ως «βάση του κράτους». Για την ιστορία, μέχρι το απόγευμα της 15ης Νοεμβρίου, οπότε και σταμάτησαν διά νόμου οι προβολές, *Ο τελευταίος πειρασμός* είχε κόψει περίπου 165.000 εισιτήρια.

Τι ήταν ακριβώς, λοιπόν, αυτό που ενόχλησε; Από πού πήγαζε αυτό το λογοκριτικό πάθος; Ποιο ήταν το συγκεκριμένο θεολογικό περιεχόμενο της ταινίας, μιας ταινίας για τη ζωή του Ιησού Χριστού, που θεωρήθηκε βλάσφημο; Θα ήταν λάθος μας να υποθέσουμε ότι η εναντίωση στην ταινία του Scorsese ήταν μια αποκλειστικά, ή έστω πρωτίστως, ελληνική υπόθεση. Μπορεί η δικαστική απαγόρευση ενός κινηματογραφικού έργου, όπως συνέβη στην περίπτωση του *Τελευταίου πειρασμού*, να είναι μοναδική ανάμεσα στις εγχώριες μεταπολιτευτικές λογοκριτικές πρακτικές, αλλά παρόμοιες εκστρατείες (που κατέληξαν και σε άλλες χώρες σε απαγορευτικές αποφάσεις ή/και βίαιες ταραχές) σημειώθηκαν σχεδόν στο σύνολο των κοινωνιών όπου η χριστιανική Εκκλησία κατέχει κοινωνική και πολιτική εξουσία, από το μποϊκοτάζ των κινηματογράφων στις ΗΠΑ και την ευρεία λογοκρισία στη Λατινική Αμερική μέχρι τον εμπρησμό κινηματογράφων στη Γαλλία και τα επεισόδια στο Φεστιβάλ Βενετίας, όπου παρουσιάστηκε η ταινία.[3]

---

1. Δημήτρης Δημούλης, «*Τελευταίος πειρασμός, Ο*», στο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018, σ. 503.

2. Δημήτρης Δημούλης, *ό.π.*, σ. 504.

3. Στέλιος Κυμιωνής, «Τελευταίος πειρασμός. Λογοκρισία και παραεκκλησιαστικός ακτιβισμός», στο: Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 580. Βλ. επίσης Darren J. N. Middleton (επιμ.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's* The Last Temptation of Christ *Fifty Years On*, Continuum, Νέα Υόρκη & Λονδίνο 2005.

Μοιάζει αρκετά εύλογο, βέβαια, το γεγονός ότι η μπασταρδεμένα θρησκόληπτη και αντικληρική προσέγγιση του Καζαντζάκη στο βιβλίο του προκάλεσε το κυρίαρχο συντηρητικό χριστιανορθόδοξο αίσθημα της ελληνικής κοινωνίας. Αντλώντας κατά τρόπο οριακά χαοτικό από πηγές σκέψης και γραφής τόσο διαφορετικές όσο ο ιστορικός υλισμός, ο νιτσεϊσμός, η ψυχανάλυση, ο μπερξονισμός, η θεοσοφία, ο δαρβινισμός και ο τεκτονισμός, ο Καζαντζάκης φαντάζεται τον Χριστό ως έναν αμφιταλαντευόμενο κι αγωνιζόμενο ανθρώπινο ήρωα, απογυμνωμένο από τη δύναμη του θαύματος και ριγμένο μέσα στον κόσμο της πρόσκαιρης ζωής με στόχο την αθανασία-μέσω-του-μαρτυρίου. Ο ίδιος ο συγγραφέας, λοιπόν, σήκωνε πρώτος το δικό του ξίφος, τονίζοντας με σαφήνεια το συγκρουσιακό περιεχόμενο του έργου και μιλώντας για «μια επίπονη, άγια δημιουργική προσπάθεια να ξανασαρκώσω την ουσία του Χριστού, αναμερίζοντας τις σκουριές, τις ψευτιές και τις μικρότητες, που του φόρτωσαν και τον παραμόρφωσαν όλες οι εκκλησίες και όλοι οι ρασοφόροι της χριστιανοσύνης».[4]

Η αναπαράσταση του Χριστού ως ενός σύγχρονου νευρωτικού αντιφατικού ήρωα, όμως, δεν πηγάζει απλώς από το έργο του ίδιου του Καζαντζάκη. Ο Martin Scorsese και ο σεναριογράφος της ταινίας, Paul Schrader, προσέγγισαν τον Ιησού μέσα από μια σχιζο-μητροπολιτική[5] θεολογική προβληματική που είχαν ήδη διερευνήσει τόσο στις προηγούμενες δύο ταινίες που έφτιαξαν μαζί (*Ο ταξιτζής*, *Οργισμένο είδωλο*) όσο και σε ταινίες που είχε γράψει και σκηνοθετήσει μόνος του ο Schrader (*Χάρντκορ*, *Μισίμα*). Αυτός ο τελευταίος μάλιστα, έχοντας θητεύσει στην κινηματογραφική θεωρία προτού περάσει στο γράψιμο και τη σκηνοθεσία, προβληματιζόταν πάνω στο ζήτημα της μυθοπλαστικής αναπαράστασης του Χριστού από τη σκοπιά της αποτύπωσης της υπερβατικότητας στο σινεμά, γράφοντας ήδη το 1972 ότι «το πώς να αναπαραστήσεις αυτό το πρόσωπο οφείλει να αποτελεί το κρισιμότερο ερώτημα κάθε είδους θρησκευτικής τέχνης».[6]

Ο Χριστός-ως-ήρωας, κατ' αυτό τον τρόπο, επανατοποθετεί την ηθική στο επίκεντρο του θεολογικού στοχασμού μέσω του έργου τέχνης. Εκεί που ο λογοκριτικός θρησκευτικός λόγος αποηθικοποιεί τον χριστιανισμό μέσα από την αναγόρευση του οχλικού λαού σε κριτήριο θεολογικής και ιδεολογικο-

4. Ελένη Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης, ο ασυμβίβαστος*, Καζαντζάκη, Αθήνα 1977, σ. 591.

5. Αναφέρομαι εδώ στον όρο που χρησιμοποιούν οι Renato Curcio και Alberto Franceschini για να περιγράψουν τη σχιζοειδή υποκειμενικότητα που παράγεται εντός των σύγχρονων μητροπολιτικών ροών και μορφών ζωής, βλ. Renato Curcio, Alberto Franceschini, *Σταγόνες ήλιου στη στοιχειωμένη πόλη* (μτφρ. Χρήστος Νάσιος), Convoy, Αθήνα 1990, σ. 21.

6. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, Βοστώνη 1988, σ. 104.

πολιτικής αλήθειας, ο Χριστός-ως-ήρωας τοποθετεί διαρκώς τον εαυτό του ενώπιον του Θεού, δηλαδή της αμφιβολίας, και αναρωτιέται με αγωνία για το ηθικό περιεχόμενο κάθε του βήματος.[7] Ο Χριστός του *Τελευταίου πειρασμού* κλέβει την απόλαυση από τη χριστιανική κοινότητα, που αντιμετωπίζει το περιεχόμενο της πίστης της ως κριτήριο αλήθειας. Ο Χριστός είναι αδύναμος, και η ομολογία αυτής της αδυναμίας συνιστά όχι ένα κριτήριο αλήθειας, αλλά μια αυτο-αληθουργία, δηλαδή μια πράξη παραγωγής και εκδήλωσης της αλήθειας που περιστρέφεται γύρω από το εγώ και τον εαυτό, σύμφωνα με τον ορισμό του Michel Foucault. Προσοχή, όμως! Η θεία αληθουργία είναι αυτή που κηρύσσει, βεβαιώνει, διατάζει, εκφέρει και αποφαίνεται συγχρόνως. Από την άλλη, η ανθρώπινη αληθουργία, η αληθουργία του Χριστού-ως-ήρωα, ομολογεί. Ομολογεί και αναγνωρίζει ότι, πράγματι, αυτό συνέβη, και δεν μπορούμε να μην υποταχθούμε στον νόμο αυτού που συνέβη.[8]

Αν υποθέσουμε ότι οι λογοκριτικές πρακτικές είναι πρωτίστως λογοθετικές πρακτικές, δηλαδή ότι το περιεχόμενό τους δεν συνίσταται απλώς στο ότι περιορίζουν και καταστέλλουν, αλλά κατά βάση στο ότι παράγουν νόημα μέσα σε ιστορικά διαμορφωμένες συνθήκες, τότε θα πρέπει να δούμε το «σκάνδαλο βλασφημίας» του *Τελευταίου πειρασμού* ως ένα ιστορικό προϊόν της αντιφατικής ελληνικής δεκαετίας του '80, ένα συμβάν-ρήξη στη δημόσια σφαίρα, μια πολιτική πρωτοβουλία εκ μέρους της ελληνικής Εκκλησίας και ακροδεξιάς ώστε να αλλάξει τους συσχετισμούς προς όφελός της. Καθώς η περίοδος της ώριμης πασοκικής μεταπολίτευσης είχε επιφέρει μια σειρά από ρηγματώσεις στην παραδοσιακή ελληνορθόδοξη συναρμογή κράτους-Εκκλησίας με τη νομιμοποίηση του πολιτικού γάμου, το άνοιγμα της συζήτησης για την εκκλησιαστική περιουσία και την ανάδειξη σωρείας εκκλησιαστικών σκανδάλων, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η επιλογή της Εκκλησίας για κεντρική πολιτική σύγκρουση πάνω στο «απλώς πολιτισμικό» ζήτημα της αναπαράστασης του Χριστού σε μια ταινία σαν τον *Τελευταίο πειρασμό* αποτέλεσε μια κομβική στιγμή στη διαδικασία ανάκτησης του γοήτρου και επανεπικύρωσης της εξουσίας της, που ακολούθησε τα επόμενα χρόνια.[9]

Στα τέλη της δεκαετίας του '80, η προβληματική της ελληνικότητας έρχεται εκ νέου στο προσκήνιο με όρους συγκρουσιακούς, διαμορφώνοντας μια δημόσια σφαίρα αποικισμένη από τη διαλεκτική του «σύγχρονου» και του

7. Σταύρος Ζουμπουλάκης, *Χριστιανοί στον δημόσιο χώρο: Πίστη ή πολιτιστική ταυτότητα;*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2010, σ. 61.

8. Μισέλ Φουκώ, *Για την κυβέρνηση των ζωντανών: Μαθήματα στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1979-1980* (μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Πάρις Μπουρλάκης), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2020, σ. 91.

9. Στέλιος Κυμιωνής, *ό.π.*, σ. 581.

«παρωχημένου» (που συχνότατα χρησιμοποιούνται ως απλές μεταφορές για το δυτικό και το ανατολικό, το ευρωπαϊκό και το ελληνικό κτλ.). Ενώ πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία ο ελληνικός κοινωνικός σχηματισμός ενσωματώνεται όλο και πιο οργανικά στο δυτικό καπιταλιστικό παράδειγμα (και τις υπερεθνικές δομές εξουσίας του), ταυτόχρονα ανθίζει ένας μυθικός-νοσταλγικός νεορομαντικός ελληνοκεντρισμός επιστροφής στο εθνικό παρελθόν και την εθνική παράδοση. Πρόκειται για ένα νέο ρεύμα εθνορομαντισμού, που λειτουργεί κυρίως ως πολιτισμική αντιπολίτευση του κατεστημένου εκσυγχρονισμού[10], τόσο στο πεδίο των λαϊκών θρησκευτικοπολιτικών πρακτικών όσο και στο πεδίο της διανόησης και της κουλτούρας (από στοχαστές σαν τον Χρήστο Γιανναρά, τον Θεόδωρο Ζιάκα, τον Σωτήρη Γουνελά και τον Γιώργο Καραμπελιά μέχρι και καλλιτέχνες σαν τον Διονύση Σαββόπουλο, τον Χρήστο Βακαλόπουλο και τον Απόστολο Δοξιάδη – ουκ ολίγοι εκ των οποίων προέρχονταν από τους κύκλους της μεταπολιτευτικής Αριστεράς).

Αν το σκάνδαλο του *Τελευταίου πειρασμού* ήταν μια πρώτη επιτυχημένη μάχη δρόμου και δικαστηρίου για την ακτιβιστική-λογοκριτική πτέρυγα του εθνορομαντικού νεοορθόδοξου ρεύματος, τότε ήταν και μια πρώτη γεύση νίκης του αναδυόμενου συγκρουσιακού συντηρητισμού εναντίον της θεωρούμενης «αριστερής πολιτισμικής ηγεμονίας». Και, βέβαια, η όρεξη είχε ανοίξει. Τα επόμενα χρόνια αρχίζουν να συσσωρεύονται όλο και περισσότερες τέτοιες πολιτικές και πολιτισμικές συγκρούσεις. Το 1991 έχουμε την υπόθεση «βλασφημίας» του Θόδωρου Αγγελόπουλου στα γυρίσματα για *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* όταν ο σκηνοθέτης συγκρούστηκε με τον μητροπολίτη Φλώρινας, Αυγουστίνο Καντιώτη, και ένα σημαντικό μέρος της τοπικής κοινωνίας. Το 1992 πραγματοποιούνται τα μεγάλα εθνικιστικά συλλαλητήρια για τη Μακεδονία, στην οργάνωση των οποίων πρωτοστατεί ο αρχιεπίσκοπος Σεραφείμ, πρωτεργάτης της υπόθεσης *Τελευταίος πειρασμός*. Την ίδια χρονιά, ξεσπά το σκάνδαλο ηθικού πανικού και λογοκρισίας που ενορχήστρωσε ο Απόστολος Δοξιάδης, από τη θέση του διορισμένου συμβούλου κινηματογραφίας στο υπουργείο Πολιτισμού, εναντίον της Φρίντας Λιάππα και της ταινίας της *Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης*. Και, βέβαια, το 2000 ο τότε αρχιεπίσκοπος Χριστόδουλος, επίσης παλιός γνώριμος ως πολέμιος του *Τελευταίου πειρασμού*, πολιτικοποιεί ακόμα πιο ευθέως τα ζητήματα θρησκευτικής πίστης οργανώνοντας τα συλλαλητήρια για την αναγραφή του θρησκεύματος στις ελληνικές αστυνομικές ταυτότητες. Δεν θα ήταν, ίσως, υπερβολή να πούμε ότι οι ταραχές για τον *Τελευταίο πειρασμό* εγκαινιάζουν λίγο πολύ μία δεκαετία συντηρητικής αντιεξέγερσης, στην οποία πρωτοστατεί, με θεσμικούς τρόπους ή μέσα από μοριακές διεργασίες, η ελληνική Εκκλησία.

10. Νικόλας Σεβαστάκης, *Κοινότοπη χώρα: Όψεις του δημόσιου χώρου και αντινομίες αξιών στη σημερινή Ελλάδα*, Σαββάλας, Αθήνα 2004, σ. 121.

Το ότι αυτή η ιστορική γραμμή, όπως τη διασχίσαμε συνοπτικά παραπάνω, εκκινεί από το συμβάν της (μη) προβολής μιας ταινίας είναι, φυσικά, σε έναν βαθμό συμπτωματικό. Αυτό, βέβαια, δεν μας απαλλάσσει από το να επιχειρήσουμε να ακολουθήσουμε μια άλλη, λοξή γραμμή, που μας καλεί να αναλύσουμε ακριβώς αυτό: το πώς αναδύθηκε ένας πραγματικός λογοκριτικός όχλος μέσα από το δυνητικό κινηματογραφικό πλήθος. Οι νεοορθόδοξοι λογοκριτές δεν είχαν δει την ταινία προτού αποφασίσουν να την κρίνουν έμπρακτα και βίαια, αν και υπήρξαν κάποιες περιπτώσεις οργισμένων χριστιανών που μπήκαν στις αίθουσες προσποιούμενοι τους θεατές, έτσι ώστε να σαμποτάρουν τις προβολές (κάτι τέτοιο συνέβη και στον κινηματογράφο *Τροπικάλ*, που έπαιζε τον *Τελευταίο πειρασμό* την Παρασκευή 14 Οκτωβρίου 1988). Παρ' όλα αυτά, κατά μία έννοια, ο ίδιος ο όχλος που επιθυμούσε την καταστροφή της ταινίας αποτελούσε επίσης μια οριακή μορφή κοινού, έναν απογοητευμένο θεατή που φτάνει μέχρι τις ακρότατες συνέπειες της συμμετοχής του στην κινηματογραφική εμπειρία.

Εργαλειοποιώντας τη δυνητική ταυτότητα του θεατή που συγκεντρώνεται ενσώματα γύρω από και μέσα στην κινηματογραφική αίθουσα ως θεατής-μάζα, το λογοκριτικό πλήθος των οργισμένων πιστών και ακροδεξιών μετατράπηκε σε θεατή-όχλο που δρα ενάντια στην ταινία. Αν, ακολουθώντας τον Jacques Rancière, προχωρήσουμε πέρα από το επίμονο στερεότυπο της παθητικής κατανάλωσης της εικόνας ώστε να εξετάσουμε τον θεατή ως δρων υποκείμενο που συμμετέχει στην παραγωγή της κινηματογραφικής εμπειρίας[11], τότε ο θεατής-όχλος μετασχηματίζει την κατανομή των θέσεων σε τέτοιον βαθμό που καθιστά αυτή την εμπειρία ανοιχτά πολεμική. Και η υλική οργάνωση της πολεμικής εμπειρίας, όπως την είδαμε στον *Τελευταίο πειρασμό* και σε άλλα συγκρουσιακά γεγονότα τέτοιου τύπου, μοιάζει με μια δεξιά-συντηρητική εκτροπή της αριστερής-προοδευτικής μεταπολιτευτικής ανταγωνιστικής λαϊκότητας, δηλαδή του κυρίαρχου τρόπου με τον οποίο οι λαϊκές μάζες κατέβαιναν διεκδικητικά στον δρόμο τις προηγούμενες δεκαετίες, εμφορούμενες από δημοκρατικά-αμφισβητησιακά αισθήματα και ιδέες. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια ειδική μορφή των όρων της εισβολής των μαζών στο προσκήνιο της ιστορίας, μια διαστροφή της επιθυμίας για ολική συμμετοχή, που παίρνει το σχήμα της ζηλωτικής και δυνάμει βίαιης θρησκευτικής κινητοποίησης.[12] Τις απολήξεις αυτού του τρόπου οριακής μη θέασης μπορούμε να τις εντοπίσουμε τα τελευταία χρόνια σε τόσο φαινομενικά διαφορετικές εκδηλώσεις της μορφής θεατής-όχλος, όπως είναι ο

11. Ζακ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής* (μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής), Εκκρεμές, Αθήνα 2015, σ. 22.

12. Πέτερ Σλότερνταϊκ, *Στη σκιά του Σινά: Υποσημείωση περί των απαρχών και των μεταβαλλόμενων μορφών της ολικής συμμετοχής* (μτφρ. Νίκος Σουελτζής), Νήσος, Αθήνα 2020, σ. 27.

χρυσαυγιτικός ακτιβισμός ενάντια στη θεατρική παράσταση *Corpus Christi* στο *Χυτήριο* το 2012 και η online εκστρατεία review-bombing εναντίον της ταινίας *Ενήλικοι στην αίθουσα* του Κώστα Γαβρά το 2019, στο πλαίσιο μιας πρόσφατης ελληνικής εκδοχής των σύγχρονων culture wars και ψηφιακών οχλοκρατικών πρακτικών που συνδέονται με τις alt-right κοινότητες.

Αν, βέβαια, οι παθιασμένοι λογοκριτές είχαν δει πράγματι τον *Τελευταίο πειρασμό*, τότε θα είχαν έρθει αντιμέτωποι με ένα απρόσμενα ειρωνικό τσαχπίνισμα της μοίρας. Στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, όταν ο Ιησούς του Willem Dafoe ψελλίζει «τετέλεσται», το φιλμ καίγεται. Το φιλμ καίγεται! Όχι από καλλιτεχνική επιλογή, αλλά από καθαρό, τυχαίο, μεγαλοφυές λάθος. Ανυπόμονε λαέ, δεν χρειάζεται να απαιτήσεις τίποτα. Η ταινία ξέρει να καίγεται από μόνη της.

Νοέμβριος 1988

Ο Αντρέας Παγουλάτος πραγματοποιεί στην Ελλάδα την πρώτη ξεχωριστή εκδήλωση με αποκλειστικό αντικείμενο το ντοκιμαντέρ, με τον τίτλο «Κινηματογράφος και πραγματικότητα»

Από το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα στο ελληνικό ντοκιμαντέρ

Κωνσταντίνος Αϊβαλιώτης
Διευθυντής Ethnofest και Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Το 2018, η δημιουργός ντοκιμαντέρ και πανεπιστημιακός Εύα Στεφανή σημείωνε ότι το ντοκιμαντέρ «συγγενεύει με την ποίηση και το παιχνίδι, δηλαδή με τη φαντασίωση της πραγματικότητας».[1] Το 2007, η ίδια ανέφερε πιο αναλυτικά ότι στην Ελλάδα η χρήση του όρου «ντοκιμαντέρ» γίνεται πολλές φορές με έναν κάπως αυθαίρετο τρόπο και χρησιμοποιείται ο όρος για ένα τεράστιο εύρος ταινιών που συμπεριλαμβάνει ταξιδιωτικά ρεπορτάζ, δημοσιογραφικές έρευνες, λαογραφικές εκπομπές, αρχειακό υλικό. Το ντοκιμαντέρ, αναφέρει, «είναι πρωτίστως κινηματογράφος, επομένως τέχνη. Υπό αυτή την έννοια, βρίσκεται εγγύτερα στη μυθοπλασία από ό,τι στη δημοσιογραφία, συνδέεται περισσότερο με τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική παρά με το ρεπορτάζ και την τηλεόραση. Ο διδακτισμός και η ψευδοαντικειμενικότητα απουσιάζουν, ενώ αυτό που προέχει είναι η προσωπική ματιά του σκηνοθέτη, όπως ακριβώς στις ταινίες μυθοπλασίας».[2]

Η Στεφανή δεν στέκεται μόνη της σε αυτή τη θέση. Δεν είναι λίγες οι φωνές που προσπάθησαν να μεταφέρουν αυτή τη διάσταση στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το ντοκιμαντέρ. Αποδεικνύεται, όμως, ένα δύσκολο εγχείρημα, μιας και οι λέξεις που χρησιμοποιούμε ακόμα και σήμερα για να

1. Εύα Στεφανή, «Το ντοκιμαντέρ και το παιχνίδι: Το είδος της εκστατικής αλήθειας», *Α΄ Κατάλογος*, 20ό Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης 2018, σ. 56-64.

2. Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 13.

περιγράψουμε αυτό το κινηματογραφικό είδος συνδέονται άμεσα με αυτές της «αλήθειας», της «τεκμηρίωσης» και του «πραγματικού». Ίσως καμία άλλη μορφή τέχνης δεν έχει τόσο μεγάλη επιρροή στη γνώση ενός γεγονότος, μιας κατάστασης ή ενός αντικειμένου. Και όχι άδικα. Ο συνδυασμός της δυναμικής του κινηματογράφου (της κινούμενης εικόνας) και της επίκλησης στο ντοκουμέντο είναι τόσο δυνατός που δύσκολα μπορούμε να βρούμε άλλες μορφές τέχνης με την ίδια διαχρονική επιδραστικότητα.

Και αυτό το γεγονός, πέρα από μια θεωρητική συζήτηση, αποδείχθηκε ίσως η σημαντικότερη αιτία για τη χρονική καθυστέρηση των πολλών και διαφορετικών κινηματογραφικών προσεγγίσεων του είδους στην Ελλάδα. Οι αρκετές και αξιοσημείωτες εξαιρέσεις, που όμως τελικά επιβεβαιώνουν τον κανόνα, δεν φτάνουν να αναιρέσουν τη διαπίστωση ότι το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, μέχρι το τέλος του 20ού αιώνα, δεν είχε βρει έναν συστηματικό δρόμο προς μια ελεύθερη, πιο δημιουργική, πιο πειραματική και, εντέλει, πιο κινηματογραφική φόρμα. Δεν είναι τυχαίο –ανάμεσα σε πολλά ακόμα γεγονότα– ότι το ντοκιμαντέρ αντιμετωπιζόταν ακόμα και από τον ίδιο τον κανονισμό χρηματοδότησης του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου σαν μια ειδική περίπτωση, η οποία δεν είχε χώρο στην ενίσχυση στα πρώτα στάδια της ανάπτυξής της, με αποτέλεσμα τον αποκλεισμό του ντοκιμαντέρ στα πρώτα δημιουργικά στάδια παραγωγής του.[3] Κάτι που ευτυχώς άλλαξε λίγους μήνες προτού γραφτεί αυτό το κείμενο.

Τι συμβαίνει, όμως, και δύο πολιτιστικές εκδηλώσεις, δύο θεσμικές ουσιαστικά πρωτοβουλίες, επηρεάζουν την πορεία ενός κινηματογραφικού είδους; Γιατί να επιλέξουμε αυτό το χρονικό σημείο; Η απάντηση βρίσκεται στο γεγονός ότι οι δύο αυτές ημερομηνίες, τα δύο αυτά γεγονότα, σηματοδοτούν ουσιαστικά την αλλαγή του παραδείγματος, την αλλαγή της κατανόησης, σε ευρύτερο πλαίσιο για την Ελλάδα, σχετικά με το τι εννοούμε όταν αναφερόμαστε στο είδος του ντοκιμαντέρ.

Τον Νοέμβριο του 1988, ως παράλληλη εκδήλωση στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ο πολυσχιδής θεωρητικός του κινηματογράφου, Αντρέας Παγουλάτος, προσπαθεί να αναδείξει, να συστηματοποιήσει και να φέρει το κοινό κοντά στις σύγχρονες τάσεις αλλά και στην ιστορία του ντοκιμαντέρ δημιουργώντας την πρώτη ξεχωριστή –φεστιβαλικού τύπου– εκδήλωση στην Ελλάδα, με αποκλειστικό αντικείμενο το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, με το όνομα «Κινηματογράφος και πραγματικότητα». Δίνοντας έμφαση περισσότερο στα αφιερώματα και στην ανάδειξη νέων καλλιτεχνών, η διοργά-

3. Μέχρι πρόσφατα, το ΕΚΚ δεν δεχόταν αιτήσεις για χρηματοδότηση έργων ντοκιμαντέρ στα πρώτα στάδια παραγωγής (γραφή και ανάπτυξη). Από τον Μάιο του 2021, ο νέος κανονισμός χρηματοδότησης συμπεριλαμβάνει το ντοκιμαντέρ για πρώτη φορά σε όλες τις φάσεις της παραγωγής του και σε όλα τα προγράμματα χρηματοδότησης.

νωση στόχευσε από την πρώτη στιγμή να ανατρέψει τη στερεοτυπική εικόνα για το ντοκιμαντέρ, το οποίο βρισκόταν μέχρι τότε μακριά από τις κινηματογραφικές αίθουσες και την ευρεία διανομή. Για τον ίδιο, το ντοκιμαντέρ ήταν πάντα πιο κοντά στον «ποιητικό κινηματογράφο του δημιουργού, μακριά από τηλεοπτικά πρότυπα και από εύκολες αναγωγές στην πραγματικότητα που προτιμά να δίνει απαντήσεις από το να θέτει ερωτήσεις».[4]

Έντεκα χρόνια μετά, τον Μάρτιο του 1999, πραγματοποιείται για πρώτη φορά το Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, το πρώτο στην Ελλάδα που, έχοντας αποκλειστικό αντικείμενο το ντοκιμαντέρ, αποκτά και διεθνή χαρακτήρα, με όλες τις δραστηριότητες του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, συμπεριλαμβανομένης και της αγοράς (Agora doc market), ανοίγοντας έτσι ακόμα περισσότερο τους ορίζοντες του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, τόσο για το κοινό που ήρθε σε επαφή με άγνωστα και διαφορετικά ντοκιμαντέρ από όλο τον κόσμο, όσο και για τους επισκέπτες επαγγελματίες που δεν είχαν τη δυνατότητα να ταξιδέψουν σε άλλες κινηματογραφικές αγορές στον κόσμο και να αποκτήσουν νέα ερεθίσματα και επαφές για τα επόμενα έργα τους.

Το Φεστιβάλ αποτέλεσε πολύ γρήγορα έναν από τους σημαντικότερους, αν όχι τον σημαντικότερο, παράγοντα προβολής και προώθησης της παραγωγής ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, ενώ ουσιαστικά αποτέλεσε το σημείο αναφοράς για το πώς διαμορφώνεται το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος σήμερα, ένα είδος που δεν ήταν μέχρι τότε καθόλου δημοφιλές. Κεντρικό πρόσωπο σε αυτή την προσπάθεια ήταν ο Δημήτρης Εϊπίδης. Συνειδητοποιώντας την ευρύτερη έλλειψη προβολής και τη μονοδιάστατη αντίληψη του κοινού για το τι είναι ακριβώς το ντοκιμαντέρ, αποφάσισε να δημιουργήσει, όπως σημειώνει ο ίδιος, «έναν φορέα που να εξυπηρετεί τους Έλληνες ντοκιμαντερίστες, να φέρνει το κοινό σε επαφή με τη σύγχρονη πληροφόρηση, τις νέες τεχνολογίες, τις αλλαγές στο επίπεδο παραγωγής, δημιουργίας και προβολής ταινιών […] έναν φορέα διανομής αυτών των ταινιών στην τηλεόραση και στις αίθουσες ώστε να υποβοηθά τους δημιουργούς και σε αυτή τη φάση της πορείας τους».[5]

Επιπλέον, το συγκεκριμένο Φεστιβάλ κατάφερε σε ένα μικρό χρονικό διάστημα όχι μόνο να ανήκει στο ευρύτερο δίκτυο των κινηματογραφικών φεστιβάλ, μέσα από το οποίο προβάλλονται, προωθούνται και αγοράζονται έργα ντοκιμαντέρ για πρώτη φορά στην Ελλάδα, αλλά και να έχει έναν πολύ σημαντικό και ενεργό ρόλο, δηλαδή να είναι ανταγωνιστικό και σε διεθνές επίπεδο

4. Μανώλης Κρανάκης, «Κινηματογράφος και πραγματικότητα: Αναμνήσεις από ένα μέλλον!», *Flix*, 21 Νοεμβρίου 2012, https://flix.gr/news/kinhmatografos-kai-pragmatikothta-anamnhseis-apo-t.html [15/9/2021].

5. Απόσπασμα από τη συνέντευξή του στην εφημερίδα του Φεστιβάλ, *Πρώτο Πλάνο*, τχ. 1, Μάρτιος 2001.

δίνοντας έμφαση τόσο στο τοπικό και διεθνές άνοιγμα όσο και στη δημιουργία του κατάλληλου περιβάλλοντος ώστε ως εκδήλωση να έχει συνέχεια. Όπως αναφέρει και ο Brown, χρησιμοποιώντας τη σκέψη του Roland Barthes, πρόκειται για τη διαδικασία που κάθε φεστιβάλ ακολουθεί για να χτίσει έναν μύθο, να σημαίνει δηλαδή κάτι παραπάνω από ό,τι πραγματικά υποδηλώνει.[6]

Οι δύο αυτές ημερομηνίες τελικά σηματοδοτούν την προσδοκώμενη αλλαγή στην Ελλάδα. Το κοινό έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με ντοκιμαντέρ διαφορετικών τάσεων και κινηματογραφικής φόρμας, ενώ οι νέες και νέοι δημιουργοί αντιλαμβάνονται πλέον καλύτερα τι σημαίνει ταινία ντοκιμαντέρ. Επιπλέον, τα δύο αυτά χρονικά σημεία προσέφεραν ένα κατάλληλο πεδίο διαλόγου, ενημέρωσης και έμπνευσης, ώστε από τη μια να γεννηθούν και άλλες παρόμοιες εκδηλώσεις και φεστιβάλ, αναζητώντας ακόμα πιο άγνωστες και δημιουργικές πτυχές του είδους αλλά, πάνω από όλα, να δημιουργηθούν τελικά οι βάσεις για να αναδειχθεί η επόμενη γενιά δημιουργών ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα.

Μπορούν, όμως, τέτοιες εκδηλώσεις να επηρεάζουν σε τέτοιον βαθμό την κινηματογραφική κοινότητα μιας χώρας; Η απάντηση είναι θετική. Τα φεστιβάλ έχουν αναπτυχθεί τόσο ραγδαία, που η πορεία τους δεν μπορεί εύκολα να συγκριθεί με άλλες μορφές πολιτιστικών εκδηλώσεων. Παρά το γεγονός ότι έχουν αλλάξει πολλά από τη δεκαετία του '30, όταν εμφανίστηκε το πρώτο επίσημο κινηματογραφικό φεστιβάλ, το φαινόμενο δεν γνώρισε περίοδο κάμψης. Αντίθετα, ο αριθμός τους ολοένα και αυξάνεται, ενώ κάποια από αυτά θεωρούνται από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά γεγονότα κάθε χρονιάς. Μπορούμε, λοιπόν, να διαπιστώσουμε μια παράξενη τάση. Ενώ στις μέρες μας ο αριθμός των ανθρώπων που πηγαίνει σινεμά έχει μειωθεί εντυπωσιακά, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ αποτελούν την εξαίρεση στον κανόνα, προσελκύοντας αξιοζήλευτο αριθμό θεατών σε μικρό χρονικό διάστημα.

Ίσως το πιο σημαντικό στοιχείο που θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε τη σπουδαιότητα των φεστιβάλ κινηματογράφου αντίστοιχου μεγέθους είναι οι πολλές και παράλληλες μορφές που παίρνουν στη διάρκεια των λίγων ημερών κατά τις οποίες πραγματοποιούνται. Η οργάνωσή τους έχει πολλαπλές επιδράσεις στην κινηματογραφική πραγματικότητα, και μέσα από την πορεία και τη σταθερή παρουσία τους καταφέρνουν, σε διαφορετικό βαθμό το καθένα, να διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη θέση και το περιεχόμενο των ταινιών που προβάλλουν. Αποτελούν κατά βάση μια πλατφόρμα, ένα μέρος όπου οι επισκέπτριες και οι επισκέπτες μπορούν να έρθουν σε επαφή με ταινίες που διαφορετικά δεν θα

6. William Brown, «The Festival Syndrome: Report on the International Film Festival, Workshop, University of St Andrews, 4 April 2009», στο: Dina Iordanova & Ragan Rhyne (επιμ.), *Film Festival Yearbook I: The Festival Circuit*, St Andrews Film Studies, Σαιν Άντρους 2009, σ. 216-225.

είχαν τη δυνατότητα να δουν, ενώ, όπως πολλοί θεωρητικοί έχουν υποστηρίξει, τα φεστιβάλ αποτελούν πλέον ένα δίκτυο εναλλακτικής διανομής.[7]

Συγχρόνως, αναδεικνύονται και άλλες σημαντικές διαστάσεις, όπως η εκπαιδευτική, κυρίως μέσα από την παρουσία του ειδικού τμήματος, της «αγοράς», και μέσα από τον τρόπο εμπλοκής των επαγγελματιών, σκηνοθετών και παραγωγών του κινηματογραφικού χώρου σε αυτά. Εντέλει, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ λειτουργούν με τρόπο ενεργό και διαμορφωτικό, κι έτσι καταφέρνουν να υπερβούν τα όρια ενός μονοδιάστατου πολιτιστικού γεγονότος. Πιο συγκεκριμένα, το ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικό είδος στην Ελλάδα ήταν για πολύ καιρό ταυτισμένο με την αποκαλούμενη «ακαδημαϊκή τηλεοπτική εκδοχή», ενώ ένα από τα πρώτα και σημαντικότερα επιτεύγματα των συγκεκριμένων προσπαθειών ήταν ακριβώς αυτό το άνοιγμα σε διαφορετικά παραδείγματα που τοποθέτησαν το είδος στην «κανονική» κινηματογραφική του διάσταση, καθώς και η δυνατότητα των δημιουργών να έρθουν σε άμεση επαφή με την κινηματογραφική βιομηχανία και με νέες δυνατότητες παραγωγής.

Είναι, τέλος, ενδιαφέρον το γεγονός ότι το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης –από το ξεκίνημά του και ενώ προώθησε την ιδέα του δημιουργικού ντοκιμαντέρ ως μορφή τέχνης και ανέδειξε την έννοια της προσωπικής ματιάς του δημιουργού– ποτέ δεν απέκλεισε την παρουσία όλων των τάσεων του είδους στο πρόγραμμά του, ακόμα και αυτών που συγκαταλέγονταν στην ήδη γνωστή και στερεοτυπική έκφανσή του, ενώ έδωσε χώρο και σε άλλες τάσεις, επίσης παραμελημένες. Ενδεικτικά, απενεχοποιώντας αυτή την τάση που βγάζει το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ από τα στενά όρια της μικρής οθόνης.[8] Το αποτέλεσμα της συνύπαρξης αυτής είναι τελικά η ανάδειξη ακόμα πιο καθαρά των διαφορών στη φόρμα και την κινηματογραφική γλώσσα.

Φυσικά, το ελληνικό ντοκιμαντέρ δεν εμφανίστηκε το 1988. Η αρχή της ίδιας της κινηματογραφικής τέχνης συνδέθηκε με αυτό το είδος, και η Ελλάδα δεν περίμενε πολλά χρόνια για να το ανακαλύψει. Ευτυχώς, παραδείγματα έργων ντοκιμαντέρ με ελεύθερη φόρμα και τάση προς τον πειραματισμό εμφανίστηκαν από πολύ νωρίς. Ενδεικτικά και μόνο, η πρωτοπόρος δημιουργός Αλίντα Δημητρίου κληροδότησε ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1970 στον ελληνικό κινηματογράφο έργα ντοκιμαντέρ[9], όπου τα πρόσωπα και οι ιστορίες αφήνονται ελεύθερα μπροστά στην κάμερα να πάρουν τη θέση που θέλουν, και

7. Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2007.

8. Afroditi Nikolaidou, «Greek TV Documentary Journalism: Discourses, Forms and Authorship», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τχ. 5 (2018), σ. 41-66.

9. Ενδεικτικά *Οι καρβουνιάρηδες* (1977), *Σπάτα, το στιφάδο του αγίου Πέτρου* (1978), *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία* (1982).

όχι αυτή που «πρέπει». Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος[10] διάλεξε πολλούς δημιουργικούς τρόπους για να εξιστορήσει πολιτικά και ιστορικά γεγονότα, οι ιστορίες των οποίων ταξίδεψαν πέρα από τα σύνορα της Ελλάδας σε σημαντικά φεστιβάλ. Ενώ στο πεδίο του πολιτικού ντοκιμαντέρ, το οποίο μεσουράνησε στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, ανήκει η αναστοχαστική προσέγγιση της *Δοκιμής* (1974) του Jules Dassin και η οικολογική ευαισθησία των *Μεγάρων* (1974) του Γιώργου Τσεμπερόπουλου και του Σάκη Μανιάτη, έργα που εμπνέουν ακόμα τις νέες γενιές κινηματογραφιστών. Ακόμα και η ιστορική τηλεοπτική εκπομπή *Παρασκήνιο,* μια ιδέα του Λάκη Παπαστάθη και του Τάκη Χατζόπουλου, ενέπνευσε, έδωσε χώρο στις κινηματογραφίστριες και τους κινηματογραφιστές και κατάφερε να ανοίξει ευρύτερα τον διάλογο για μια διαφορετική προσέγγιση στην παραγωγή ντοκιμαντέρ.

Ωστόσο, η δυναμική που απορρέει από τη συστηματικότητα των φεστιβάλ και εντείνεται με τον χρόνο είναι αυτή που τα καθιστά τόπους εδραίωσης, έμπνευσης και νομιμοποίησης μιας ολόκληρης γενιάς αλλά και των επόμενων. Το εμβληματικό *Αθήναι* (1995) της Εύας Στεφανή δεν αποτελεί απλά ένα πειραματικό ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ και ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του κινηματογράφου της παρατήρησης, αλλά ένα έργο με μορφικά καινοτόμο αισθητικό χαρακτήρα, αντιπροσωπευτικό μιας έρευνας στην οποία ενσωματώνονται ισοδύναμα η επιστημολογία, η ηθική και η αισθητική.[11] Η *Αγέλαστος πέτρα* (2000) του Φίλιππου Κουτσαφτή δεν είναι πλέον μόνο ένα δοκιμιακό ντοκιμαντέρ που καταγράφει τις αλλαγές και τις συνέπειες της εκβιομηχάνισης σε έναν ιστορικό τόπο, όπως η Ελευσίνα αλλά και το ντοκιμαντέρ που έφερε μαζικά το κοινό στις αίθουσες σφραγίζοντας τη μετάβαση του κινηματογραφικού είδους από την προηγουμένη εποχή.

Αλλά και έργα, όπως *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου* (1997) του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου, τα *Νυχτολούλουδα* (1998) του Νίκου Γραμματικού και η *Ήπειρος* (1998) του Στράτου Στασινού ανοίγουν τα όρια του ντοκιμαντέρ επαναπροσεγγίζοντας οικεία θέματα, όπως η μνήμη, ο τόπος, η ταυτότητα, με νέες φόρμες και τελικά ξεκινούν μια νέα παράδοση στην Ελλάδα. Ενώ, μαζί με την *Αγέλαστο πέτρα* του Φίλιππου Κουτσαφτή, μόνο το έτος 2000 εμφανίζονται και τα ντοκιμαντέρ *Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν* του Σταύρου Ψυλλάκη, *Είδαν τα μάτια μας γιορτές* του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου και *Το σπίτι του Κάιν* του Χρήστου Καρακέπελη, σηματοδοτώντας και αυτά τη νέα περίοδο για την επαφή του ελληνικού ντοκιμαντέρ με το κοινό.

---

10. Ενδεικτικά *Ελληνική Κοινότητα Χαΐδελβέργης* (1976), *Ο Γιώργος από τα Σωτηριάνικα* (1978), *Στα Τουρκοβούνια* (1982), *Καλή πατρίδα, σύντροφε – Beloiannisz* (1986).

11. Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Ο κινηματογράφος της παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, Πόλις, Αθήνα 2012.

Από το 1960 και τον *Μακεδονικό γάμο* μέχρι το 2019, όταν ένα ντοκιμαντέρ γίνεται η επίσημη υποψηφιότητα της Ελλάδας για το βραβείο Όσκαρ, μεσολαβούν εξήντα χρόνια. Το έργο του Τάκη Κανελλόπουλου δεν αποτελεί απλά ένα πρώιμο δείγμα εθνογραφικού κινηματογράφου που εμπνέεται από τον Jean Rouch ξεπερνώντας τα στενά όρια του είδους αλλά και προπομπό του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Το έργο *Όταν ο Βάγκνερ συνάντησε τις ντομάτες* (2019) της Μαριάννας Οικονόμου, εξερευνώντας την οικονομική κρίση από μια ανθρώπινη ματιά, έσπασε μια παράδοση στις υποψηφιότητες της Ελλάδας, κάτι που δύσκολα φανταζόμασταν ότι το ντοκιμαντέρ θα καταφέρει να κάνει. Ανάμεσα στα εξήντα αυτά χρόνια, βρίσκονται δύο ιδέες αφιερωμένες στο ντοκιμαντέρ, που γέννησαν ακόμα περισσότερες πρωτοβουλίες, εκδηλώσεις και φεστιβάλ, κυρίως όμως έθεσαν τις βάσεις για την ταυτότητα του ελληνικού ντοκιμαντέρ.

20 Φεβρουαρίου 1991

Διαδηλωτές γκρεμίζουν τον γιγαντιαίο ορειχάλκινο ανδριάντα του Ενβέρ Χότζα θεμελιωτή της κομμουνιστικής Αλβανίας

Ο Αλβανός μετανάστης/«Άλλος» στον ελληνικό κινηματογράφο

Philip E. Phillis
Sciences Po Collège Universitaire, Le Havre

Η ΚΑΤΑΡΡΕΥΣΗ της Σοβιετικής Ένωσης και των κομμουνιστικών καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης το 1989 πυροδότησε εκτεταμένες δημογραφικές αλλαγές στην Ευρώπη. Το άνοιγμα των συνόρων, σε συνδυασμό με την υπογραφή της Συνθήκης του Σένγκεν, ανήγγειλε μια νέα εποχή διακρατικών ροών και μεγαλύτερης κινητικότητας εντός της Ε.Ε. Ταυτόχρονα, η Συνθήκη προέβλεπε την ενίσχυση των συνόρων απέναντι σε μετανάστες από φτωχότερες και κοινωνικά ασταθείς χώρες, που αντιμετωπίζονταν ως απειλή για τη δημόσια ασφάλεια, την υγεία και τις τοπικές οικονομίες.[1] Μέχρι το 1994, περίπου 4 εκατομμύρια άνθρωποι είχαν μεταναστεύσει διασχίζοντας τα μεταβαλλόμενα σύνορα μιας Ευρώπης που άλλαζε, εγκαινιάζοντας την εποχή της μετανάστευσης και της παγκοσμιοποίησης.[2] Τα ευρωπαϊκά κράτη υποδοχής αντιμετώπισαν απρόθυμα τη συνεχιζόμενη πρόκληση της εξωτερικής μετανάστευσης, ισχυροποιώντας εμμονικά τα υπάρχοντα –γεωγραφικά και άλλα– σύνορα. Αυτό γίνεται αντιληπτό με σαφήνεια στις χώρες του ευρωπαϊκού Νότου, οι οποίες από χώρες αποστολής μετατράπηκαν σε χώρες υποδοχής μεταναστών και σχημάτισαν τον άξονα της λεγόμενης Ευρώπης-φρούριο. Ο όρος υποδεικνύει μια

1. Sarah Collinson, «Migration and Security in the Mediterranean: a Complex Relationship», στο: Russell King, Gabriella Lazaridis, Charalambos Tsardanidis (επιμ.), *Eldorado or Fortress? Migration in Southern Europe*, Macmillan Press, Λονδίνο 2000, σ. 301-302.

2. Michael Gott, Todd Herzog, «Introduction: East, West and Centre: 'Mapping Post-1989 European Cinema'», στο: Michael Gott, and Todd Herzog (επιμ.), *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2015, σ. 1.

«οχυρωματική» νοοτροπία που αποτυπώνεται στους αυστηρούς συνοριακούς ελέγχους, τις περιοριστικές πολιτικές υπηκοότητας και το εθνικιστικό δημόσιο αίσθημα που θεμελίωσε τις μαζικές διακρίσεις ενάντια στους νεοαφιχθέντες. Επιπλέον, οι μετανάστες/τριες και οι αιτούντες άσυλο ήρθαν αντιμέτωποι με μια εφιαλτική γραφειοκρατία σε χώρες σαν την Ελλάδα, όπου απουσιάζουν πλήρως οι υποδομές και οι κατάλληλες πολιτικές ενσωμάτωσης. Το ελληνικό κράτος έχει καταφύγει συστηματικά σε αυστηρά μέτρα αποκλεισμού, ενώ τα μέσα μαζικής ενημέρωσης σκιαγραφούν τους μετανάστες ως απειλή για τον ηθικό πυρήνα του ελληνικού έθνους. Επιπλέον, αναδύθηκαν δημόσιες ανησυχίες για την υπογεννητικότητα και την ταυτότητα, καθώς οι Έλληνες αισθάνονταν αποξενωμένοι στην αυγή μιας «νέας διεθνούς τάξης». Με αυτό τον όρο, ο Βαγγέλης Καλότυχος αναφέρεται και στο σκληρό εκσυγχρονιστικό πρόγραμμα που ακολούθησε το ελληνικό κράτος την επαύριο της εισόδου του στην Ε.Ε. το 1981, το οποίο προέβλεπε ότι η Ελλάδα θα πρέπει «να κάνει μεταρρυθμίσεις και να αναμορφωθεί στο πλαίσιο ενός νέου διεθνούς περιβάλλοντος».[3]

Μετά την κατάρρευση του κομμουνιστικού καθεστώτος της Αλβανίας το 1991, περισσότεροι από 100.000 Αλβανοί πολίτες μετανάστευσαν σε σύντομο χρονικό διάστημα στην Ελλάδα και έγιναν ο μεγαλύτερος μεταναστευτικός της πληθυσμός. Μια μεταναστευτική εισροή αυτής της κλίμακας αποτέλεσε εξέλιξη άνευ προηγουμένου για μια χώρα που είχε κυρίως την εμπειρία της εκροής μεταναστών στο ενεργητικό της και δεν διέθετε κατάλληλη νομοθεσία ή κρατικούς μηχανισμούς.[4] Το 1996 ζούσαν στην Ελλάδα 300.000 μη καταγεγραμμένοι Αλβανοί υπήκοοι, ενώ το 1999 ένας στους δέκα κατοίκους της Ελλάδας ήταν μετανάστης αλβανικής καταγωγής, σε αντίθεση με τα στοιχεία που παρείχε το υπουργείο Δημόσιας Τάξης – στοιχεία που εκθέτουν τις αμφισβητήσιμες κυβερνητικές προθέσεις της εποχής να δοθεί μια επιφανειακή εντύπωση ασφάλειας σε έναν λαό τρομοκρατημένο από την ιδέα της «παράνομης» μετανάστευσης.[5]

Η πρώτη ελληνική ταινία που πραγματεύτηκε τη νέα διεθνή τάξη της μετανάστευσης ήταν *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ένας θρήνος για τον τραγικό εκτοπισμό ολόκληρων πληθυσμών παγιδευμένων σε έναν προσφυγικό καταυλισμό κοντά στα αλβανικά σύνορα. Η ταινία του Αγγελόπουλου χαρακτηρίζεται από τη μελαγχολία για το τέλος μιας εποχής, μελαγχολία που στιγματίζεται από την τραγωδία του εκτοπισμού.

---

3. Vangelis Calotychos, *The Balkan Prospect, Identity, Culture and Politics in Greece after 1989*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2013, σ. 2.

4. Για την ακρίβεια, η μόνη υπάρχουσα νομοθεσία τότε ήταν του 1922 και αφορούσε τους επαναπατρισθέντες Έλληνες της Σμύρνης.

5. Rossetos Fakiolas, «Migration and Unregistered Labour in the Greek Economy», στο: King, Lazaridis, Tsardanidis (επιμ.), *Eldorado or Fortress?*, *ό.π.*, σ. 58.

Ταυτόχρονα, αντικατοπτρίζει τα ρευστά κοινωνικοπολιτικά τοπία της Ευρώπης και τις διαδρομές μετακίνησης στη μετά-Σένγκεν Ευρώπη ως πεδίου επαναδιαπραγμάτευσης και επαναπροσδιορισμού της ευρωπαϊκής ταυτότητας. *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* φέρνει στο προσκήνιο τα πραγματικά σύνορα που χωρίζουν την Ελλάδα από την Αλβανία και φωτίζει την παραδοξότητα και τον πολλαπλασιασμό τους στα Βαλκάνια, όπως αποτυπώνονται στη φράση-κλειδί του πρωταγωνιστή: «Περάσαμε τα σύνορα κι είμαστε ακόμα εδώ. Μα πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να πάμε σπίτι μας;».

Το μετέωρο βήμα του πελαργού ήταν το πρώτο μέρος μιας ανεπίσημης τριλογίας για τα σύνορα και τις διαδρομές στα Βαλκάνια. Τα επόμενα μέρη ήταν οι ταινίες *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) και *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998), οι οποίες επίσης υπενθύμισαν στους θεατές τις σχέσεις της Ελλάδας με τα Βαλκάνια, καθώς ο Αγγελόπουλος επέμεινε, σε πείσμα των δυσκολιών, να κάνει γυρίσματα σε τραχιές περιοχές κοντά στα βόρεια σύνορα, όπου οι Βαλκάνιοι γείτονες της Ελλάδας απέχουν δυο βήματα στην κυριολεξία. Εκτός από τον Αγγελόπουλο, και άλλοι κινηματογραφιστές ασχολήθηκαν με τη μετανάστευση μέσα από ένα υβριδικό μείγμα ντοκιμαντέρ και ταινίας είδους, παρουσιάζοντας τους μετανάστες ως χαρακτήρες παγιδευμένους ανάμεσα στα σύνορα ή στο περιθώριο μητροπολιτικών πόλεων σαν την Αθήνα, όπου πέφτουν θύματα της αστυνομικής βαναυσότητας. Οι Έλληνες δημιουργοί επιδίωξαν να απεγκλωβίσουν τους μετανάστες, και ιδιαίτερα τους «Αλβανούς εγκληματίες», από την ξενοφοβική ρητορική προσφέροντας ένα αντίδοτο για τη μισαλλοδοξία.

Επιπλέον, ο ελληνικός κινηματογράφος της μετανάστευσης θέτει υπό αμφισβήτηση την κατηγορία του εθνικού κινηματογράφου, καθώς η πολιτισμική διαφορά και η υβριδικότητα ανάγονται σε κυρίαρχα ζητήματα. Αυτό το γεγονός τροφοδοτεί τις ταινίες, όχι μόνο από πλευράς περιεχομένου per se, αλλά προσφέροντάς τους ένα υβριδικό δημιουργικό υπόβαθρο, αναμφίβολα διεθνικό. Η ίδια η έννοια του εθνικού κινηματογράφου βασιζόταν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στον διάσημο ορισμό του Benedict Anderson για το έθνος: μια εγγενώς κυρίαρχη και οριοθετημένη «φαντασιακή κοινότητα».[6] Ο κινηματογράφος της μετανάστευσης ενσωματώνει το πέρασμα των συνόρων ως μια έννοια μείζονος σημασίας στα καλλιτεχνικά και δημιουργικά συμφραζόμενα των ταινιών. Έτσι, οι κανόνες του κινηματογράφου τέχνης αναμειγνύονται με τους κανόνες των συμβατικών ειδών, πολλαπλές γλώσσες, πολιτισμικά και ιδεολογικά τοπία παρουσιάζονται και, εντέλει, αρκετοί ξένοι παράγοντες καθορίζουν ένα δημιουργικό συγκείμενο που δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί εύκολα ως αποκλειστικά «εθνικό», γεγονός που καθιστά την ταυτότητα ρευστή.[7]

6. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, Λονδίνο 2006.

7. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η ταινία *Από την άκρη της πόλης* (1998) του

Οι Έλληνες κινηματογραφιστές, μέσα από το έντονο ενδιαφέρον τους για την αλβανική μετανάστευση, αναδημιουργούν την τεταμένη συνάντηση της Ελλάδας με τον Αλβανό «Άλλο» και την παρουσιάζουν αλληγορικά. Έτσι, επαναδιαπραγματεύονται την ταυτότητα και την πολιτισμική θέση, επιτιθέμενοι συχνά και ανενδοίαστα σε ελληνικές αξίες (οικογένεια, έθνος, ορθοδοξία).

Η πρώτη ελληνο-ευρωπαϊκή συμπαραγωγή που αναδιαμόρφωσε αυτή τη συνάντηση ήταν το *Mirupafshim* (1997) του Γιώργου Κόρρα και του Χρήστου Βούπουρα. Η ταινία ξεκινά σε ένα λεωφορείο, όπου ο πρωταγωνιστής, ο Χρήστος, γνωρίζει τον Fuad, τον Victor και τον Omer, όταν ένας Έλληνας επιβάτης εξαναγκάζει τους τρεις να κατεβούν από το όχημα, απευθύνοντάς τους μια ρατσιστική προσβολή. Οι υπόλοιποι επιβάτες μένουν απαθείς, στοιχείο που αναδεικνύει τη γενικευμένη αδιαφορία. Ο Χρήστος ακολουθεί τους Αλβανούς. Έπειτα από μόλις τρία λεπτά, οι μετανάστες βρίσκονται στο διαμέρισμά του.

Το φλέγον ερώτημα για την Ελλάδα της δεκαετίας του 1990 είναι: Ποια η αλληλουχία των γεγονότων και προθέσεων που οδήγησε στη φιλοξενία; Το απότομο μοντάζ, που μας μεταφέρει από την εναρκτήρια σκηνή στο εσωτερικό του σπιτιού του Χρήστου, δίνει την εντύπωση μιας «εισβολής». Εξάλλου, τα συμβατικά μέσα ενημέρωσης προειδοποιούσαν συνεχώς για κάτι τέτοιο, παρουσιάζοντας τους Αλβανούς ως μια απειλή για τα νοικοκυριά και κατ' επέκταση για το έθνος. Με την αποφυγή μιας ευθύγραμμης αφήγησης βασισμένης στη δράση, η φιλοξενία εμφανίζεται στην ταινία ως μια αυτόματη ανταπόκριση στην παρουσία των Αλβανών. Ο Κόρρας διευκρινίζει: Χρειάζεται να αναρωτηθούμε αν υπάρχει κάποια αιτία γι' αυτό; Δεν αρκεί το ότι αυτοί οι άνθρωποι ωθούν τον κεντρικό χαρακτήρα να επανεξετάσει τη σχέση του με τον εαυτό

Κωνσταντίνου Γιάνναρη, η οποία σηματοδοτεί τη μείζονα απόπειρα του σκηνοθέτη να τιθασεύσει τα αξιώματα του New Queer Cinema και τα διδάγματα του μέντορά του, Derek Jarman, ο οποίος υπήρξε αιχμή του δόρατος του British Queer Cinema τη δεκαετία του 1980. Μέσα από αυτή τη ρηξικέλευθη ενασχόληση με την κουήρ ταυτότητα και θέση, ο Γιάνναρης αμφισβητεί τον ίδιο τον πυρήνα της εθνικής ταυτότητας, καθώς οι πρωταγωνιστές του, Έλληνες παλιννοστούντες από την περιοχή της Μαύρης Θάλασσας, γνωστοί και ως Ρωσοπόντιοι, απέχουν από κάθε στοιχειώδη αντίληψη της ελληνικότητας, και κυρίως από τα χαρακτηριστικά του αρχετυπικού Έλληνα άνδρα. Ένα άλλο παράδειγμα ταινίας που αναμειγνύει τα είδη και τις φόρμες είναι *Ο δρόμος προς τη Δύση* (2003) του Κυριάκου Κατζουράκη, που συνδυάζει το θέατρο, το ντοκιμαντέρ, το docudrama, το video essay και τη μυθοπλασία ως μέσα αποτύπωσης των δεινών που αντιμετωπίζουν τα θύματα διακίνησης και εμπορίας, καθώς και οι κάθε είδους ξένοι. Ο σκηνοθέτης Σταύρος Ιωάννου διακρίνεται, επίσης, για τη σύγκλιση του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας στην ταινία *Κλειστοί δρόμοι* (2000), η οποία εξετάζει τον καθημερινό αγώνα Κούρδων προσφύγων στη σύγχρονη Αθήνα. Χάρη στην επιδέξια χρήση ντοκιμαντερίστικων στρατηγικών, ο Ιωάννου οπτικοποιεί τη λαχτάρα και την ανείπωτη οδύνη μιας ζωής στην εξορία, ενώ παράλληλα αποτίει φόρο τιμής στο ίδιο το κουρδικό έθνος που τελεί υπό εξορία.

του και τους συμπολίτες του;[8] Ακόμα, η αντίδραση του Χρήστου μοιάζει να προοικονομεί το δημοφιλές σύνθημα «refugees welcome/πρόσφυγες, καλώς ήρθατε», που χρησιμοποιήθηκε ευρέως τη δεκαετία του 2010 – κάνοντας την ταινία *Mirupafshim* για μια ακόμα φορά επίκαιρο παράδειγμα της δεκτικότητας προς τον «Άλλο».

Ο Χρήστος βιώνει μια εσωτερική εξορία, απογοητευμένος από τη χώρα και τους συμπατριώτες του. Δεν είναι περίεργο, λοιπόν, που δηλώνει περήφανα: «Έχω μόνο Αλβανούς φίλους». Ο Χρήστος συμμαχεί με τους απόβλητους, αυτούς που έχουν διασυρθεί περισσότερο από όλους, και βλέπει σε αυτούς μια δική του αντανάκλαση, πως είναι και ο ίδιος ένας παρίας. Με άλλα λόγια, ο μετανάστης «Άλλος» αντικατοπτρίζει τη διαφορετικότητα των Ελλήνων στην εποχή της παγκοσμιοποίησης και της μετανάστευσης. Ο Βρασίδας Καραλής υποστηρίζει εύστοχα ότι οι μετανάστες είναι οι «πολιτισμικοί ήρωες» του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1990 και αναδεικνύει ακόμα τη σημασία του ρόλου τους ως προς την εθνική ταυτότητα, επισημαίνοντας ότι η ελληνική εμπειρία φαίνεται να έχει απωλέσει το δικαίωμα αναπαράστασής της· οι σύγχρονοι Έλληνες σκηνοθέτες μοιάζουν ακόμα να αρνούνται να ασχοληθούν με την ελληνική εμπειρία και αντ' αυτού χρησιμοποιούν τον καθρέφτη του μετανάστη προκειμένου να απεικονίσουν την κρίση νοήματος, εξουσίας και σκοπού που φαίνεται να κυριαρχεί στην κοινωνική ζωή, χωρίς να παραδέχονται ποτέ ότι αυτοί οι ίδιοι *είναι* οι μετανάστες που βλέπουμε στην οθόνη, ξένοι στην ίδια τους τη χώρα.[9]

Ο Κόρρας και ο Βούπουρας, προκειμένου να απαγκιστρώσουν τους Αλβανούς από τις προκαταλήψεις, παρουσιάζουν τον πρωταγωνιστή τους να ταξιδεύει στην Αλβανία, βαθιά γοητευμένος από τον «Άλλο». Έτσι, η πορεία του Χρήστου αντιστρέφει τη γραμμική πορεία της μετανάστευσης και αποσπάται από την ευρωκεντρική συλλογιστική της, σύμφωνα με την οποία οι χώρες αποστολής μεταναστών είναι εξαθλιωμένες no man's lands και η Ευρώπη η Γη της Επαγγελίας, με τους μετανάστες σε αέναη τροχιά γύρω της.[10] Ο Χρήστος ανακαλύπτει μεν τη σκληρότητα της ζωής στη μετακομμουνιστική Αλβανία, ταυτόχρονα όμως συναντά άνδρες και γυναίκες που μοιράζονται το αίσθημα και την αξία της συντροφικότητας, τα οποία συγκροτούν τον αλβανικό λαό. Πέρα από τις εθνικές ταυτότητες και τις εθνότητες, ο Χρήστος συναντά και αποδέχεται έναν λαό. Ακόμα, το ταξίδι του από την Ελλάδα στην Αλβανία και

8. Philip E. Phillis, *Greek Cinema and Migration (1991-2016)*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2020, σ. 129.

9. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη & Λονδίνο 2012, σ. 241.

10. Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*, Routledge, Λονδίνο 1994.

πάλι πίσω είναι ενδεικτικό ενός ευρύτερου ενδιαφέροντος των Ευρωπαίων κινηματογραφιστών για την ταινία δρόμου. Ενδιαφέρον που ανανεώθηκε, ιδιαίτερα στα Βαλκάνια, με το άνοιγμα των συνόρων, τη ροή του συναλλάγματος αλλά και την κατοπινή διακίνηση και εμπορία ανθρώπων, επακόλουθα της μετάβασης από τον κομμουνισμό σε μια οικονομία της αγοράς.

Οι βαλκανικές ταινίες δρόμου, αντί να επικυρώνουν τη σταθερότητα των συνόρων, υπογραμμίζουν πόσο πορώδη και ρευστά είναι τα σύνορα, αναδεικνύοντας τους υπερεθνικούς δεσμούς του ελληνικού πολιτισμού, χάρη στους οποίους η Ελλάδα είναι ταυτόχρονα ευρωπαϊκή και βαλκανική και ο ελληνικός κινηματογράφος βαλκανικός, διεθνικός και υβριδικός. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το *Βαλκανιζατέρ* (1997) του Σωτήρη Γκορίτσα, στο οποίο δύο Έλληνες τυχοδιώκτες ταξιδεύουν στη Βουλγαρία για να κάνουν μια οικονομική απάτη. Όλες οι ταινίες, όπως αυτή, είναι ευρωπαϊκές συμπαραγωγές. Αμφισβητούν τις συμβάσεις των ειδών και απομακρύνονται από τους κανόνες του λεγόμενου Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, στον οποίο συχνά πρωταγωνιστούσαν Έλληνες μετανάστες που επαναπατρίζονται. Αυτές οι ταινίες και αυτοί οι χαρακτήρες επισφράγιζαν ανεπιφύλακτα τους δεσμούς της φαντασιακής κοινότητας και τις κυρίαρχες προσδοκίες σχετικά με τις πολιτισμικές διαφορές, συχνά με ρατσιστικούς υπαινιγμούς.[11]

Ο Γκορίτσας ήταν μάλιστα ο πρώτος που ασχολήθηκε με τη μετανάστευση της ελληνικής μειονότητας από τη νότια Αλβανία, γνωστή στα ελληνικά συμφραζόμενα ως Βόρεια Ήπειρο. Η ταινία ορόσημο *Απ' το χιόνι*, που κυκλοφόρησε το 1993, καθώς χάραζε μια «νέα διεθνής τάξη», πραγματεύεται την άνιση ενσωμάτωση των ομογενών Ελλήνων της Αλβανίας, οι οποίοι παρουσιάστηκαν ως πληθυσμοί που «επέστρεφαν» προκειμένου να ενισχύσουν τη «φαντασιακή κοινότητα», σε μια περίοδο δημογραφικών προκλήσεων, συμπεριλαμβανομένης μιας αξιοσημείωτης μείωσης του πληθυσμού. Η Βόρεια Ήπειρος ήταν ένα από τα κέντρα του αλυτρωτισμού, σύμφωνα με τη «Μεγάλη Ιδέα». Αυτά τα αλυτρωτικά κέντρα ήταν περιοχές εκτός της Ελλάδας, στις οποίες κατοικούσαν όσοι προσδιορίζονταν εθνοτικά ως Έλληνες. Ο αλυτρωτισμός επιδιώκει τα εθνικά όρια να ταυτίζονται με τα εθνοτικά, όπως προσδιορίζονται από τη θρησκεία, τη γλώσσα και τον πολιτισμό. Η «Μεγάλη Ιδέα» εξέφρασε τον στόχο εγκαθίδρυσης ενός ελληνικού κράτους που θα ενσωμάτωνε ελληνικούς πληθυσμούς από περιοχές που τελούσαν ακόμα και μετά την Επανάσταση υπό οθωμανική

11. Βλ., για παράδειγμα, τη δημοφιλή κωμωδία *Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη* (Καραγιάννης, 1972), στην οποία ένας Έλληνας μετανάστης στη Νότια Αφρική επιστρέφει στην Ελλάδα πλούσιος αλλά αποξενωμένος από την οικογένειά του. Μαζί του έρχεται ο Αφρικανός υπηρέτης του, ερμηνευμένος από τον δημοφιλή ηθοποιό Δήμο Μούτσιο με blackface (συνήθης επιλογή στις δημοφιλείς ταινίες της εποχής).

κατοχή και από όλες τις περιοχές, οι οποίες ανήκαν στους Έλληνες κατά την αρχαιότητα. Η «Μεγάλη Ιδέα», σύμφωνα με την Άννα Τριανταφυλλίδου, «αντιπροσώπευε την πολιτική έκφραση του ελληνικού έθνους που προσδιοριζόταν από εθνοτικά, θρησκευτικά και πολιτισμικο-γλωσσικά στοιχεία».[12] Η ουσία, επομένως, του «επαναπατρισμού» ήταν να μεταμορφωθεί μια διχασμένη χώρα σε ένα ομογενοποιημένο εθνικό κράτος. Ο Δημήτρης Παπανικολάου διατυπώνει μια καίρια παρατήρηση σχετικά με τη λειτουργία των αφηγήσεων γύρω από τους ομογενείς: «Οι ιστορίες επαναπατρισμού και ''επιστροφής'' είναι ενδεχομένως ελκυστικές στα σημερινά εθνικά [...] συμφραζόμενα. Είναι ευανάγνωστες, καθώς μάλλον επιβεβαιώνουν (παρά υπονομεύουν) τα στερεότυπα (ο ηρωικός Έλληνας), τις συμβολικές αφηγήσεις (ο γυρισμός του Οδυσσέα) και τα πιο σταθερά στοιχεία που μαρτυρούν τη συλλογική ταυτότητα (η γενέτειρα)».[13] Ωστόσο, αυτές οι σταθερές έννοιες δεν βρίσκουν αβίαστα εφαρμογή στον ελληνικό κινηματογράφο της μετανάστευσης.

Το *Απ' το χιόνι* ακολουθεί το ταξίδι του Αχιλλέα, του Θωμά και του μικρού ορφανού Νίκου. Η εναρκτήρια σεκάνς δείχνει μια ομάδα ανθρώπων στην καρότσα ενός φορτηγού που κατευθύνεται προς τα ελληνοαλβανικά σύνορα. Ο Αχιλλέας αφηγείται με voice-over την ξαφνική απόφαση επιστροφής στην «πατρίδα». Το βράδυ, οι τρεις τους διασχίζουν τα σύνορα μέσα από φράχτες με συρματοπλέγματα. Εκεί τους συλλαμβάνουν Έλληνες στρατιώτες και τους μεταφέρουν σε έναν πρόχειρο καταυλισμό προσφύγων, που μοιάζει περισσότερο με εγκαταλελειμμένο στρατώνα, από τον οποίο όμως δραπετεύουν και ξεκινούν για την Αθήνα. Εκεί έρχονται αντιμέτωποι με την ξενοφοβία των Ελλήνων και την εκμετάλλευση που τους επιφυλάσσουν καιροσκόποι εργοδότες – ένας αναδυόμενος ελληνικός αστικός πληθυσμός που έδρεψε εν καιρώ τους καρπούς της ευέλικτης μεταναστευτικής εργασίας. Στο τέλος της ταινίας, οι θεατές έχουν παρακολουθήσει μια πορεία που, αντί για την επιστροφή στην πατρίδα, καταλήγει στην απώλειά της. Ο Γκορίτσας θέτει υπό εξέταση τα νεοελληνικά ήθη και δείχνει πόσο οι Βορειοηπειρώτες δεν αναγνωρίζονταν ως πολίτες στη βάση καμίας σταθερής αρχής που υποτίθεται ότι δέχεται η ελληνική κοινή γνώμη της εποχής: ούτε με βάση το jus sanguinis (δίκαιο της καταγωγής) ούτε τα jus soli (δίκαιο του εδάφους) και jus domicile (δίκαιο της κατοικίας).[14]

---

12. Anna Triandafyllidou (2000), «Racists? Us? Are you Joking? The Discourse of Social Exclusion of Immigrants in Greece and Italy», στο: King, Lazaridis, Tsardanidis (επιμ.), *Eldorado or Fortress?*, *ό.π.*, σ. 190.

13. Dimitris Papanikolaou, «Repatriation on Screen: National Culture and the Immigrant Other Since the 1990s», στο: Dimitris Tziovas (επιμ.), *Greek Diaspora and Migration Since 1700*, Ashgate Publishing, Σάρρεϋ 2009, σ. 255-269.

14. Phillis, *Greek Cinema and Migration*, *ό.π.*, σ. 180.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 2000, οι Έλληνες σκηνοθέτες συνέχισαν να υποσκάπτουν το στερεότυπο του «Αλβανού εγκληματία». Οι ταινίες *Όμηρος* (2005) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη και *Eduart* (2006) της Αγγελικής Αντωνίου ξεχώρισαν, αφού ήταν οι πρώτες στις οποίες οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι ήταν Αλβανοί εγκληματίες. Αρχικά, παρουσιάζονται ως «παράνομοι» μετανάστες που ανταποκρίνονται στους διαδεδομένους φόβους προς τους Αλβανούς μετανάστες. Εντέλει, όμως, αποδεικνύονται θύματα ενδημικής ξενοφοβίας, καθώς το ελληνικό κράτος τους χρησιμοποιεί ως αποδιοπομπαίους τράγους, ωθώντας τους έτσι στην παρανομία. Έτσι, η παραβατική τους συμπεριφορά ενέχει τον χαρακτήρα εξεγερμένης αντίδρασης απέναντι στον αλβανικό και τον ελληνικό εθνικισμό, οι οποίοι παρουσιάζουν τους Αλβανούς άνδρες είτε ως πυλώνες του αλβανικού νοικοκυριού και έθνους είτε ως υπόδουλο εργατικό δυναμικό και πιθανή απειλή για την Ελλάδα. Οι δημιουργοί φώτισαν με αυτό τον τρόπο τις αθέατες πλευρές της εγκληματικότητας, εξιλεώνοντας τον Αλβανό πρωταγωνιστή στα μάτια των θεατών.

Εξαιτίας της εντεινόμενης προσφυγικής κρίσης στη διάρκεια της δεκαετίας του 2010, οι νέοι «πολιτισμικοί ήρωες» του ελληνικού κινηματογράφου είχαν άλλη καταγωγή, καθώς οι μετανάστες από την Αλβανία ενσωματώθηκαν σε μεγαλύτερο βαθμό. Όμως η ίδια η μετανάστευση παραμένει φλέγον ζήτημα, και οι Έλληνες κινηματογραφιστές συνεχώς εξερευνούν το ζήτημα της φιλοξενίας σε μια χώρα που μετεωρίζεται ανάμεσα στην ευρωπαϊκή αναμόρφωση, την παγκοσμιοποίηση και την ανάγκη για εθνική επιβεβαίωση.

Ιανουάριος 1992

Αποφασίζεται ο αποκλεισμός της σκηνοθέτιδας Φρίντας Λιάππα και της ταινίας της από τα Κρατικά Βραβεία Κινηματογράφου

Το αποσιωπημένο γυναικείο βλέμμα στο ελληνικό σινεμά

Νίκος Βασιλόπουλος
κριτικός κινηματογράφου και ερευνητής

Το 2017, το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ της Δάφνης Ματζιαράκη *4.1 Miles* διεκδίκησε ένα από τα βραβεία της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, στην κατηγορία «Ντοκιμαντέρ Μικρού Μήκους». Μάλιστα ήταν η πρώτη ολοκληρωμένη δουλειά της (τότε) φοιτήτριας του Μπέρκλεϊ. Κι όμως, παρά τα λίγα και κάπως κλισέ ρεπορτάζ, δεν συναντήσαμε κανέναν παροξυσμό στη δημόσια συζήτηση, ούτε κάποιο αίσθημα «εθνικής υπερηφάνειας». Μια πρώτη υπόθεση είναι ότι αυτό συνέβη λόγω του θέματος του ντοκιμαντέρ. Η ιστορία του Κυριάκου Παπαδόπουλου, ανθυποπλοίαρχου του Λιμενικού, που διασώζει πρόσφυγες μέσα στην πιο οξυμμένη φάση της προσφυγικής κρίσης το 2015, είναι σίγουρα κάπως «αντιεμπορική». Από την άλλη, μπορεί κανείς βάσιμα να υποθέσει ότι, όπως σε όλες τις ανδροκρατούμενες περιοχές της κοινωνικής ζωής και του πολιτισμού, έτσι και στον κινηματογράφο, αναπαράγεται διαρκώς στην ιστορία του ένας αγώνας προνομιοποίησης της φιγούρας του auteur, του σημαντικού άνδρα σκηνοθέτη που με τον φακό του δημιουργεί αξιομνημόνευτα έργα, ενώ οι γυναίκες σκηνοθέτριες δεν φαίνεται να εισπράττουν αντίστοιχη μνεία, εφόσον πρώτα έχουν να ξεπεράσουν το εμπόδιο της αποσιώπησης των έργων τους και της σημασίας τους. Η διαδικασία επιβεβαίωσης της προνομιακής θέσης του άνδρα auteur είναι μια διαρκής υπενθύμιση ότι οι γυναίκες μπορεί να αυξάνουν τον χώρο που καταλαμβάνουν στον κινηματογράφο, όπως αναφέρει με στοιχεία ο Guardian,[1] αλλά οι άνδρες έχουν, δυστυχώς ακόμα και σήμερα, ένα συμβολικό προβάδισμα.

1. André Wheeler, «More women than ever working in film – but men still dominate key roles», *The Guardian*, 2 Ιανουαρίου 2020, https://www.theguardian.com/film/2020/jan/02/women-film-industry-hollywood-2019 [12/1/2022].

Πριν από την κάμερα, η κριτική

Η ιστορία του ιδιαίτερου και συχνά αποσιωπημένου γυναικείου βλέμματος στο ελληνικό σινεμά ξεκινά από μια άλλη περιοχή του κινηματογράφου. Αυτή της διαμόρφωσης του κινηματογραφικού βλέμματος από τη σκοπιά του κριτικού. Στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου η πρώτη επίσημη κριτικός, η οποία μάλιστα εισήγαγε σημαντικά στοιχεία, είναι η Έλλη ή Καλλιόπη Ιγγλέση[2], η οποία υπέγραφε ως «Ίρις Σκαραβαίου», στο πρώτο ανεξάρτητο κινηματογραφικό περιοδικό, τον *Κινηματογράφο*, το 1924. Η Σκαραβαίου, γνώστρια του γαλλικού σινεμά και της γαλλικής λογοτεχνίας, θα επηρεάσει σημαντικά την ελληνική κινηματογραφική κριτική και ευρύτερα τη δημοσιογραφία. Εισήγαγε την κινηματογραφική ορολογία και αργκό από τα γαλλικά, συστηματοποίησε ένα ολόκληρο στιλ κριτικής με διακειμενικές αναφορές αλλά και συμβάντα από τη ζωή των ηθοποιών και των σκηνοθετών, ενώ διετέλεσε μέλος της συνδικαλιστικής ένωσης των δημοσιογράφων, της ΕΣΗΕΑ, από το 1936. Ο Καραλής μάλιστα αναφέρει ότι η Σκαραβαίου είναι μια από τις πρώτες κριτικούς και ανθρώπους του κινηματογράφου, εν γένει, που θα συζητήσει το πρόβλημα του φωτισμού στις ελληνικές ταινίες, καθώς σε άρθρα της προτείνει πώς μπορούν οι σκηνοθέτες να αναμετρηθούν σωστά με τη λαμπρότητα του μεσογειακού ήλιου και την αντανάκλαση του ελληνικού τοπίου.[3]

Μετά την κριτική, η κάμερα

Ακολουθώντας το επιχείρημα που αδρομερώς περιγράφουν τόσο η Δελβερούδη[4] όσο και ο Καραλής[5], η παρουσία της Σκαραβαίου στα ελληνικά κινηματογραφικά πράγματα συμβολίζει την κοινωνική δυναμική και την ορμή του ακόμα νέου την εποχή εκείνη μέσου του κινηματογράφου. Θα πρέπει να περάσουν πολλά χρόνια, όμως, για να δούμε μια γυναίκα να αναγνωρίζεται πίσω από την κάμερα, παρόλο που έχουμε βάσιμες υποψίες ότι υπήρξαν

2. Αναφέρεται και με τα δύο ονόματα, ένδειξη ότι ένα τόσο σημαντικό πρόσωπο είναι σήμερα σχεδόν εντελώς εξαφανισμένο από ιστορικές πηγές. Περισσότερα στη δημοσίευση της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη, «Όταν η Ίρις Σκαραβαίου συνάντησε την Iris Barry, την Colette και τη Germaine Dulac», στο: *Θέατρο και κινηματογράφος, θεωρία και κριτική*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2012, σ. 341-370.

3. Περισσότερα για τη Σκαραβαίου στο: Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη & Λονδίνο 2012, σ. 28-29.

4. Δελβερούδη, «Όταν η Ίρις Σκαραβαίου συνάντησε την Iris Barry, την Colette και τη Germaine Dulac», *ό.π.*, σ. 342.

5. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 29.

κι άλλες πιο πριν. Η πρώτη, λοιπόν, γυναίκα που ξέρουμε με βεβαιότητα ότι σπάει τα στεγανά και γυρίζει ταινίες που τις αποδέχεται το πλατύ κοινό –και μάλιστα αρκετές– είναι η Μαρία Πλυτά. Αν και η πιο γνωστή της παραμένει *Ο λουστράκος* (1962), εντούτοις η συνεισφορά της στην απεικόνιση της γυναίκας με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο από τον κυρίαρχο της εποχής πρέπει να αναζητηθεί αρκετά νωρίτερα.

Το μεταπολεμικό ελληνικό σινεμά χωνεύει τα πρότυπα που έχουν διεθνώς επικρατήσει την προηγούμενη κινηματογραφική δεκαετία, έχοντας παράλληλα να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες που έχει η περίοδος του Εμφυλίου και της ανοικοδόμησης μετά τον πόλεμο με το σχέδιο Μάρσαλ. Η γυναίκα στις ταινίες της εποχής είναι μια σταρ στα πρότυπα του πρώιμου αμερικανικού μιούζικαλ. Στις ταινίες που ακολουθούν τον Εμφύλιο, κεντρική φιγούρα είναι κυρίως ο άνδρας ως φορέας ιδανικών, αξιών, πότε αντιπρόσωπος και πότε θύμα της καταπιεστικής κοινωνίας. Αυτή την τάση τη συναντάμε ακόμα και σε ταινίες με αμιγώς πολιτικές, μαρξιστικές αναφορές, όπως είναι το *Πικρό ψωμί* (1952) του Γρηγόρη Γρηγορίου, που είναι η πρώτη ταινία στην οποία απεικονίζεται ο διωγμός των Ελλήνων Εβραίων από τους ναζί, αλλά και σε εμβληματικές κοινωνικές ταινίες, όπως *Ο δράκος* (1956) του Νίκου Κούνδουρου.

Σε αυτό το τοπίο, η Μαρία Πλυτά σκηνοθετεί τη *Λύκαινα* (1951). Πρόκειται για την ιστορία μιας γυναίκας, της Λουκίας, που είναι μπλεγμένη σε μια βεντέτα από την οποία έχασε τον πατέρα της, και θα καταλήξει να σκοτώσει τον έρωτά της, τον Αλέξη, ο οποίος δεν αναλαμβάνει από την πλευρά της δικής του οικογένειας να συνεχίσει το φονικό. Η Λουκία είναι η πρώτη γυναίκα πρωταγωνίστρια μελοδραματικής ιστορίας, η οποία έχει κοινωνικό ρόλο και επιτελεί πράξεις και συμπεριφορές πέρα από το δοσμένο κοινωνικό φύλο της εποχής.

Η Μαρία Πλυτά ήταν αναμφίβολα μια σημαντική προσωπικότητα. Δεν ήταν μόνο συγγραφέας και σκηνοθέτρια, είχε ρόλο συντονιστικό, γνώριζε από φωτισμό και μοντάζ, είχε επίβλεψη σε κάθε στάδιο της διαδικασίας παραγωγής μιας ταινίας.[6] Την ίδια περίοδο, ο πιο γνωστός Έλληνας παραγωγός, ο Φιλοποίμην Φίνος, διαλαλούσε σε κάθε τόνο ότι οι γυναίκες δεν μπορούν να είναι σκηνοθέτριες.[7] Η Πλυτά ήταν μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1960 (δηλαδή και μετά την τρομερή εμπορική επιτυχία του *Λουστράκου*) αναγκασμένη να δουλεύει με ελάχιστο προϋπολογισμό, καθώς συναντούσε συχνά τεράστιες δυσκολίες για την αποπεράτωση των ταινιών της.

Κάπως έτσι θα σκηνοθετήσει την *Εύα* το 1953. Η *Εύα* είναι η ιστορία μιας γυναίκας που έχει έναν μεσήλικα σύζυγο κι έναν νεαρό εραστή. Πέρα από την προφανή βιβλική αναφορά για το πιο παλιό αμάρτημα, η *Εύα* είναι μια διεισδυ-

6. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 60.
7. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 60.

τική ματιά στην πατριαρχική κατασκευή του άνδρα, μέσω της ενοχής και της απώθησης της ευθύνης. Ο αδύναμος εραστής και ο ισχυρός σύζυγος είναι οι δύο όψεις της ανδρικής εξουσίας, η οποία μέσα από τους χαρακτήρες αυτούς φαίνεται να φωνάζει στον Θεό/ανδρικό αρχέτυπο: «Η γυναίκα που Εσύ μου έδωσες ως σύντροφο μου έδωσε τον απαγορευμένο καρπό». Η Πλυτά εξερευνά, με τρομερό θάρρος για την εποχή, τη γυναικεία σεξουαλικότητα και επιθυμία ως μια πραγματικότητα ανεξάρτητη από τον άνδρα αλλά και απολύτως συνδεδεμένη με τις κοινωνικές σχέσεις. Και όπως συνέβη με την επόμενη σημαντική, αντίστοιχης θεματικής, ταινία, τη *Στέλλα* (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη, η *Εύα* δέχτηκε τα πυρά της κριτικής τόσο από τη συντηρητική Δεξιά όσο και από την Αριστερά.[8]

Μια ακόμα σημαντική περίπτωση για το ελληνικό σινεμά είναι η ταινία *Το νησί της σιωπής* (1959) της Λίλας Κουρκουλάκου. Η Κουρκουλάκου μάλιστα γίνεται η πρώτη Ελληνίδα σκηνοθέτρια που πηγαίνει σε διεθνές φεστιβάλ, στη Βενετία. Την εποχή όπου κυριαρχεί στο σινεμά ο κοινωνικός νεορεαλισμός, με ταινίες όπως η *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη, που έχουν στο κέντρο τους άνδρες ήρωες της εργατικής τάξης, ή με ταινίες που φυσικοποιούν τις κοινωνικές σχέσεις χρησιμοποιώντας την κομεντί, όπως *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* (Αλέκος Σακελλάριος, 1959), η Λίλα Κουρκουλάκου επιλέγει να ρίξει τη ματιά της σε πραγματικά σώματα που έμεναν αόρατα καθώς δεν χωρούσαν στην υπό διαμόρφωση νέα ελληνικότητα της εποχής. Οι χανσενικοί της Σπιναλόγκας, κρυμμένοι από τον ελληνικό ήλιο, τον ελληνικό τουρισμό και την αναπαράσταση της «ελληνικής λεβεντιάς», θα βγουν από την αφάνεια. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Καραλής[9], η Κουρκουλάκου σκηνοθέτησε κανονικούς χανσενικούς σε πραγματικές συνθήκες, ανοίγοντας τον δρόμο για τα ντοκιμαντέρ εθνογραφικού τύπου και συμβάλλοντας ακόμα και στο κλείσιμο της αποικίας λεπρών στη Σπιναλόγκα.

Η κάμερα ως μέσο συμβολοποίησης για το γυναικείο σώμα

Στη δεκαετία του 1960 αρχίζει να γράφεται η πρώτη ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, η οποία με συστηματικό τρόπο διαμορφώνει μια πολύ συ-

8. Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, FINATEC AE, Αθήνα 2001, σ. 192-193. Συγκεκριμένα, η Αθανασάτου κάνει αναφορά στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, η οποία είχε χαρακτηρίσει τη *Στέλλα* ως την «πιο χυδαία κατασυκοφάντηση της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας». Η προβληματοποίηση της κοινωνικής κατασκευής της γυναίκας στην *Εύα* ως «πρόβλημα» για κοινό και κριτικούς αναφέρεται και στο Karalis, *ό.π.*, σ. 61.

9. Karalis, *A History of Greek Cinema*, *ό.π.*, σ. 85.

γκεκριμένη αφήγηση που αποσιωπά τις γυναίκες και την πρωτοπόρα συμβολή τους σε αυτόν. Παράλληλα, όπως αναφέρει συνοπτικά η Άννα Πούπου, χτίζεται το νέο, εξιδανικευμένο ελληνικό τοπίο, στο οποίο κυριαρχούν η ανοικοδόμηση και η ευημερία. Έτσι, από τις συνοικίες και τους κλειστούς χώρους αλλά και τα παραδοσιακά σημεία-σύμβολα της Αθήνας, μεταφερόμαστε στα μεγάλα εξωτερικά πλάνα, στον αττικό ήλιο, την Ομόνοια, το αεροδρόμιο, τις μεγάλες λεωφόρους.[10] Σε αυτό το πλαίσιο, τα νέα μικροαστικά στρώματα και η μεσαία τάξη γίνονται τα κυρίαρχα θέματα απεικόνισης, ενώ η γυναίκα, η γυναικεία σεξουαλικότητα και το γυναικείο σώμα απεικονίζονται αρκετά διαφορετικά σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία. Στη μορφή και τους ρόλους της Αλίκης Βουγιουκλάκη θα ενσωματωθούν τα περισσότερα στερεότυπα για τη γυναίκα της ελληνικής κοινωνίας της εποχής.

Το πρότυπο της θηλυκότητας θα εκφραστεί και με ταινίες που υποτίθεται πως το αναιρούν, όπως η κωμωδία *Η αρχόντισσα και ο αλήτης* (Ντίνος Δημόπουλος, 1968), με πρωταγωνίστρια την Αλίκη Βουγιουκλάκη, και η *Δεσποινίς διευθυντής* (Ντίνος Δημόπουλος, 1964) στην οποία πρωταγωνιστεί η Τζένη Καρέζη. Οι ταινίες αυτές, ενώ παρουσιάζουν ως κεντρικό θέμα γυναίκες που αντιδρούν στην επιβολή των κοινωνικών προτύπων (η Βουγιουκλάκη το σκάει από το σπίτι της για να αποφύγει έναν γάμο, ενώ η Καρέζη προσπαθεί να επιβληθεί σε έναν ανδροκρατούμενο επαγγελματικό χώρο), εντούτοις η ιστορία τους εξελίσσεται με την κατίσχυση των παραδοσιακών προτύπων και κοινωνικών ρόλων του άνδρα και της γυναίκας.

Ειδικά για την ταινία *Δεσποινίς διευθυντής* γράφει η Υβόν-Αλεξία Κοσμά: «Η αναγνώριση και ο θαυμασμός που δέχεται για τη μόρφωση, τον δυναμισμό και την επαγγελματική της επιτυχία [ενν. την πρωταγωνίστρια Λίλα] αισθάνεται πως, όχι απλώς δεν την κολακεύουν ως πρόσωπο και ως γυναίκα ειδικότερα, αλλά θεωρεί ότι υπονομεύουν κιόλας τον ρόλο της ως ''επιθυμητής γυναίκας'', καθώς αυτά συνιστούν γνωρίσματα που, στο πλαίσιο μιας τέτοιας ταξινόμησης, παραδοσιακά αποδίδονται στους άνδρες».[11]

Θα πρέπει να παρέλθει η «χρυσή δεκαετία του ελληνικού σινεμά» για να δούμε να αναδύεται ξανά το γυναικείο βλέμμα στη σκηνοθεσία. Η πιο σημαντική σκηνοθέτρια της εποχής είναι η Τώνια Μαρκετάκη. Η εποχή της σκηνοθετικής παραγωγής της Μαρκετάκη (δεκαετίες 1970 και 1980) έχει ως βασικό στοιχείο

10. Άννα Πούπου, «Η ρητορική της ανοικοδόμησης στον ελληνικό κινηματογράφο του '60», https://enthemata.wordpress.com/2011/06/19/poupou/ [12/1/2022].

11. Υβόν-Αλεξία Κοσμά, *Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60: Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959-1967)*, διατριβή ΕΚΠΑ, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, Αθήνα 2007, σ. 111, http://repository.edulll.gr/1382 [12/1/2022].

την αντικατάσταση του κινηματογράφου, ως μέσου μαζικής κουλτούρας, από την τηλεόραση. Η Μαρκετάκη θα μιλήσει και τις δύο γλώσσες δημιουργίας μέσα από τις ταινίες της και τις δουλειές της στην τηλεόραση. Το έργο της θεμελιώνει την αλλαγή παραδείγματος που ορίζουμε ως Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ) και έχει ως κύριο εκφραστή του τον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Αν η *Αναπαράσταση* (1970) είναι η ταινία που οριστικά μεταβαίνει σε έναν νέο τρόπο θέασης του ελληνικού τοπίου, μακριά από τον ήλιο και την αντίθεση λευκού και γαλάζιου, κι έτσι φέρνει πιο σκοτεινά μοτίβα και στρέφεται στην εσωτερική διαπάλη των ηρώων, στην Τώνια Μαρκετάκη το παιχνίδι με τις σκιές και η εσωτερικότητα των χαρακτήρων θα βρουν την ακόμα δραματικότερη έκφρασή τους.

Το μεγάλο αριστούργημα της Μαρκετάκη και μια αποσιωπημένη, γενικά, ταινία είναι ο *Ιωάννης ο Βίαιος* (1973). Η ταινία πραγματεύεται τη ζωή των γυναικών και τη γυναικοκτονία σε μια εποχή όπου ακόμα και ο όρος ήταν αδιανόητος. Χωρισμένη στα δύο, η ταινία περιγράφει την ιστορία της δολοφονίας μιας γυναίκας, της Ελένης, από έναν άνδρα, τον Ιωάννη, χωρίς αρχικά να δίνεται κάποια αιτιολογία, παρακολουθώντας στη συνέχεια την ανάκριση και τη δίκη του. Τα θέματα που αγγίζει η ταινία είναι πολλά και πολυεπίπεδα: η ανδρική εξουσία, ο νόμος και η επιβολή του, η ψυχική ασθένεια.

Όπως έχει αναφέρει και η Σοφία Ξυγκάκη, είναι ενδεικτικό ότι, μέχρι πρόσφατα, η πλειονότητα των κριτικών και των ιστορικών του κινηματογράφου αποσιωπούσαν το πρώτο μισό μέρος της ταινίας.[12] Πράγματι, το πρώτο μισό της ταινίας, μέσω μιας πρωτοπόρας σύνθεσης από σκηνές φλας μπακ και μαρτυρίες του «κοινωνικού περίγυρου», σκιαγραφεί την εικόνα του θύματος: γυναίκα, εργαζόμενη, φτωχή, ίσως λίγο «εύκολη», καθώς ο αρραβωνιαστικός της φαίνεται να ανησυχεί μήπως δεν είναι παρθένα. Μέσα σε μία κινηματογραφική ώρα αναδύεται συμπυκνωμένος ο φεμινιστικός λόγος της εποχής, και όχι με τη μορφή του ανοιχτά πολιτικού συνδυασμού λόγου-εικόνας, αλλά της ουσιώδους αναπαράστασης όσων καθιστούν τη γυναίκα καταπιεσμένη.

Το φεμινιστικό σινεμά της Μαρκετάκη έχει την ειλικρινή ευαισθησία να μιλήσει ταυτόχρονα για το θύμα και τον θύτη μέσα στο πλαίσιο των κοινωνικών καταναγκασμών και της επιβολής που ασκεί η εξουσία μέσω του νόμου, ξεπερνώντας το δίπολο καλού-κακού και παίρνοντας θέση στην πλευρά του θύματος. Αυτή η δύσκολη κινηματογραφική γλώσσα και διαλεκτική γίνεται εφικτή χάρη στον τρόπο που βλέπει η Μαρκετάκη την καταπίεση που υφίσταται γενικά η γυναίκα, καθώς αυτή διαπερνά τις πιθανές ταξικές διαιρέσεις: η γυναίκα στις ταινίες της Μαρκετάκη υπάρχει και ζει σε ένα καταναγκαστικό σύμπαν χωρίς πολλές διεξόδους. Η Ελένη της ταινίας είναι η συμβολοποιημένη Γυναίκα, γι'

12. Σοφία Ξυγκάκη, «Το βλέμμα της Τόνιας Μαρκετάκη», *Εποχή*, 14 Ιανουαρίου 2018, https://www.epohi.gr/article/17623/το-βλέμμα-της-τόνιας-μαρκετάκη [12/1/2022].

αυτό και στην εξέλιξη της υπόθεσης της ταινίας δεν μαθαίνουμε τίποτα πραγματικά για το θύμα μέσω των «μαρτυριών», αλλά καταλαβαίνουμε διαρκώς πώς χτίζεται το πλέγμα καταπίεσης και υποχρεώσεων της πατριαρχικής ελληνικής κοινωνίας της εποχής.

Οι άλλες ταινίες της Μαρκετάκη είναι ένα διαρκές κινηματογραφικό «ni santas, ni putas…»·[13] δεν χωρούσαν στα μέτρα της εποχής και γι' αυτό μέχρι πρόσφατα ήταν λησμονημένες. Στη δεκαετία του 1980, θα γυρίσει την πιο βραβευμένη ταινία της, την *Τιμή της αγάπης* (1984). Όπως εύστοχα αναφέρει ο Αχιλλέας Κυριακίδης, στην *Τιμή της αγάπης* η Μαρκετάκη κατάφερε να κάνει να συμπλεύσουν αρμονικά ο ρεαλισμός και η ποίηση των συμβόλων.[14] *Η τιμή της αγάπης* είναι μια διασκευή της νουβέλας του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα* (1914). Η Μαρκετάκη θα κάνει δική της την πολιτική γραφή του Θεοτόκη και θα προσθέσει στοιχεία που βασανίζουν την ίδια ως ερωτήματα. Σε μια συνέχεια του προβληματισμού της, ο οποίος αποτυπώνεται και στα πλάνα του *Ιωάννη του Βίαιου*, η Μαρκετάκη επιμένει διαρκώς να στοχάζεται πώς ο γάμος και η προίκα λειτουργούν ως κοινωνικοί μηχανισμοί καταπίεσης. Σε αντίθεση με την Ελένη του *Ιωάννη του Βίαιου*, που εμφανίζεται ως διαρκώς καταπιεσμένο υποκείμενο, στην *Τιμή της αγάπης* η Ρήνη (το όνομα της πρωταγωνίστριας) είναι πιο διεκδικητική, επιμένοντας στις επιλογές της ως το τέλος.

Μια άλλη μεγάλη σκηνοθέτρια που θα διχάσει κοινό και κριτικούς είναι η Φρίντα Λιάππα. Το έργο της, εσωτερικό και ψυχαναλυτικό σε όλες του τις εκφάνσεις, ξεκινά τη δεκαετία του 1980 και καταλήγει με τον θάνατό της το 1994. Οι δύο ταινίες που ορίζουν το βλέμμα της στο σινεμά είναι το *Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί* (1981) και *Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης* (1991). Τριάντα χρόνια –και μια Μεταπολίτευση– μετά τη Μαρία Πλυτά, η Λιάππα θα εστιάσει στο ζήτημα της ερωτικής επιθυμίας από τη σκοπιά των γυναικών.

Στην πρώτη ταινία εξερευνά τη γυναικεία μοναξιά, την ψυχοσύνθεση ως αποτέλεσμα των κοινωνικών-οικογενειακών σχέσεων και τους γυναικείους περιορισμούς στον έρωτα οι οποίοι φυσικοποιούνται. Δεν είναι με τη στενή έννοια μια φεμινιστική ταινία, αλλά αποτελεί την πιο σημαντική προσπάθεια να αποδοθούν οι πολλαπλοί ρόλοι (γυναίκα, αδελφή, ερωμένη) και η πολλαπλή καταπίεση που υφίσταται η γυναίκα από το οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό σύστημα της εποχής.

Η δεύτερη σημαντική ταινία της, *Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης*, έγινε γνωστή κυρίως για το σκάνδαλο έμμεσης λογοκρισίας της για μια σκηνή για την

13. «Ούτε άγιες ούτε πουτάνες». Σημαντικό σύγχρονο σύνθημα των γυναικείων αγώνων για τη χειραφέτηση στον ισπανόφωνο κόσμο.

14. Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη*, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 26.

οποία κατηγορήθηκε για κακοποίηση βρέφους, κατηγορία που κατέπεσε στο δικαστήριο. Όπως αναφέρει η Ευαγγελία Θέμελη, στην ουσία επιλέχθηκε να αποσιωπηθεί η ταινία της Λιάππα, καθώς άνοιγε θέματα τα οποία ήταν ακόμα ταμπού στην ελληνική κοινωνία.[15] Σημαντικό παράδειγμα είναι μια σκηνή γυναικείας αυτοϊκανοποίησης, όπως και η περίφημη ερωτική σκηνή που είχαν παρακολουθήσει οι πρωταγωνιστές στο παρελθόν τους.

Η Λιάππα και η σημαντική αυτή ταινία της ολοκληρώνουν μια σπουδή στη γυναικεία πρόσληψη του έρωτα, που έμεινε μετέωρη και αποσιωπήθηκε συνειδητά. Παρόλο που οι φίλα προσκείμενοι στην ταινία είδαν πίσω από την εναντίον της επίθεση τη νεοφιλελεύθερη επέλαση και την προσπάθεια εισβολής των ιδιωτικών κεφαλαίων στην καλλιτεχνική παραγωγή, εντούτοις έχασαν μια σημαντική παράμετρο: την υποταγή του γυναικείου βλέμματος προς τη γυναίκα και τον ερωτισμό της στη mainstream, κυρίαρχη (διάβαζε ανδρική) πρόσληψη – που εν προκειμένω ασκούσε και τη λογοκρισία. Αυτή τη mainstream πρόσληψη του γυναικείου ερωτισμού συναντάμε άλλωστε λίγο αργότερα στις ταινίες της Όλγας Μαλέα *Ο οργασμός της αγελάδας* (1996), *Η διακριτική γοητεία των αρσενικών* (1999) και σε άλλες αντίστοιχες της περιόδου. Μια απόδειξη αυτής της μετατόπισης μπορεί να δει κανείς στη γυναικεία αυτοϊκανοποίηση, όπως αποτυπώνεται στις δυο ταινίες, *Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης* και *Η διακριτική γοητεία των αρσενικών.* Παρόλο που και οι δύο σκηνοθέτριες είναι γυναίκες, η επιλογή της Μαλέα γέρνει ξεκάθαρα, θεωρώ, προς την ανδρική πρόσληψη, όπως αυτή αποτυπώνεται και στα προϊόντα της πορνοβιομηχανίας.[16]

Το γυναικείο βλέμμα παρατηρεί: Το σύγχρονο ντοκιμαντέρ

Ένα μέρος της διαρκούς συζήτησης για το «αν οι γυναίκες μπορούν να σκηνοθετούν» περιλαμβάνει και τη (ρητή ή υπόρρητη) παραδοχή ότι εφόσον ο χώρος του σκηνοθέτη-δημιουργού μεγάλων αφηγήσεων είναι αυστηρά ανδροκρατούμενος, τότε στις γυναίκες αφήνεται χώρος για την κινηματογράφηση της παρατήρησης, δηλαδή για το ντοκιμαντέρ.

15. Ευαγγελία Θέμελη, «Φρίντα Λιάππα: η δημιουργός αντιμέτωπη με τη λογοκρισία», ανακοίνωση στο 30ο Πανελλήνιο Συνέδριο της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας, με θέμα *Η γυναίκα δημιουργός στον ελληνικό κινηματογράφο*, Ηράκλειο, 2-4/6/2017.

16. Η Antonia Kazakopoulou de Senna θεωρεί ότι η Μαλέα χρησιμοποιεί κυρίως το χιούμορ και το κωμικό στοιχείο για να αποδομηθεί ο πατριαρχικός λόγος. Εγώ επιμένω ότι στη συγκεκριμένη σκηνή (και σε άλλες) ενσωματώνεται το ανδρικό βλέμμα. Περισσότερα για το θέμα στο: Antonia Kazakopoulou de Senna, *Women's Popular Cinema in Greece: the case of Olga Malea*, διδακτορική διατριβή, University of Reading, 2014, σ. 67, https://centaur.reading.ac.uk/40460/1/12022272_Kazakopoulou_De_Senna_thesis.pdf [12/1/2022].

Οι δεκαετίες του 1990 και του 2000 έχουν να επιδείξουν πολλές και σημαντικές γυναίκες ντοκιμαντερίστριες στην Ελλάδα, ανάμεσά τους την Αλίντα Δημητρίου και την Εύα Στεφανή. Η Αλίντα Δημητρίου, με πάνω από 50 ντοκιμαντέρ, θεωρείται η κατεξοχήν εκπρόσωπος του είδους. Εκτός από τη γνωστή της τριλογία που αγαπήθηκε πολύ (*Πουλιά στον βάλτο*, *Η ζωή στους βράχους* και *Τα κορίτσια της βροχής*), η οποία δείχνει τη σημασία των γυναικών στους σύγχρονους πολιτικοκοινωνικούς αγώνες του 20ού αιώνα, πολλά από τα ντοκιμαντέρ της εστιάζουν στην ανάδειξη της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας και των αποτελεσμάτων που παράγει στην κοινωνία. Ενδεικτικό παράδειγμα, το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία,* το οποίο μέσα από πυκνή κινηματογραφική γλώσσα δείχνει τη θέση της γυναίκας στο νησί Φούρνοι στο ιστορικό της διηνεκές, εξηγώντας και γιατί διαφέρει από την υπόλοιπη Ελλάδα.

Μια άλλη σημαντική μορφή του ελληνικού ντοκιμαντέρ είναι η Εύα Στεφανή. Από το πρώτο της έργο, το *Αθήναι* (1995), ανέδειξε τη διαφορά στην προσέγγιση του κεντρικού θέματος που μπορεί να προσφέρει το γυναικείο βλέμμα. Στο *Αθήναι* οι ήρωες της καθημερινότητας αποτυπώνονται στο περιβάλλον στο οποίο ζουν, γύρω από τον κεντρικό σταθμό των τραίνων στην Αθήνα. Με ένα «σφιχτό» καδράρισμα, εμφανίζονται φτωχοδιάβολοι, άστεγοι, πλάνητες και πένητες, flâneurs αλλά και «κολλημένοι» στον σταθμό και στην ασφάλεια που προσφέρει. Η ματιά της Στεφανή είναι τρυφερή και ταυτόχρονα διεισδυτική, χωρίς να γίνεται παραβιαστική, ακόμα και όταν καταγράφει τη διαδικασία ύπνου μιας άστεγης γυναίκας.

Το γυναικείο βλέμμα στο ελληνικό Weird Wave

Η τελευταία σημαντική αποσιώπηση του γυναικείου βλέμματος στο ελληνικό σινεμά παρατηρείται στις μέρες μας και αφορά το ρεύμα του Weird Wave. Αν ψάξει κανείς τους καταλόγους των μεγάλων ελληνικών κινηματογραφικών φεστιβάλ της τελευταίας εικοσαετίας, θα δει ότι έχουν πολλαπλασιαστεί οι γυναίκες σκηνοθέτριες και συμμετέχουν σχεδόν σε όλα τα είδη. Μάλιστα, αν πάρουμε κατά λέξη την ερμηνεία που έδωσε ο Benjamin στο επικό θέατρο του Brecht, τότε καταλαβαίνουμε ότι για κάθε νέο ρεύμα που συγκροτείται στις αναπαραστατικές τέχνες, παίζει σημαντικό ρόλο η διαδικασία παραγωγής του, και όχι μόνο το περιεχόμενό του.[17] Το ελληνικό Weird Wave, λοιπόν, δεν είναι αποτέλεσμα ενός ή παραπάνω πετυχημένων σκηνοθετών που έφτασαν να διαγωνίζονται στα πρόσφατα Όσκαρ. Υπήρξε ήδη από το 1997, όταν γεννήθηκε η

17. Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Verso, Λονδίνο 1998, σ. 2-15.

εταιρεία παραγωγής Haos Film της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη.[18] Η συνεισφορά της Τσαγγάρη στο σύγχρονο ελληνικό σινεμά από όλες τις θέσεις δεν έχει λάβει ακόμα την ορατότητα που της αξίζει. Σημαντική καλλιτεχνική στιγμή της είναι η ταινία *Attenberg* (2010). Αν ο *Κυνόδοντας* (2009) του Λάνθιμου είναι μια ταινία για την οικογένεια και τη διαταραχή που προκαλεί η επιβολή της κανονικότητας της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης από την ανδρική σκοπιά, τότε το *Attenberg* είναι το λυρικό γυναικείο αντίστοιχό του.[19]

Στην ιστορία του ελληνικού σινεμά δεν συναντάμε άλλη τέτοια σύμπτωση: σχεδόν δίπλα δίπλα και χρονολογικά, κάτω από την ίδια στέγη παραγωγής, έχουμε το ανδρικό και το γυναικείο βλέμμα για το ίδιο ζήτημα: οικογένεια, σχέσεις, σεξουαλικότητα. «Νικητής» ως σήμερα (στη συνείδηση του κοινού και των κριτικών) βγαίνει, δυστυχώς, η ανδρική πρόσληψη, που βάζει στο κέντρο τα ονόματα του πατρός και τη συμβολική τους εξουσία.[20] Ενώ το γυναικείο βλέμμα και η ριζοσπαστική ψυχοκοινωνική του δυναμική δεν βρίσκουν ακόμα τη θέση που τους αναλογούν, εφόσον ακόμα γίνονται αντικείμενα αποσιώπησης.

18. Η Haos Film είναι η βασική εταιρεία που πάνω της στηρίχθηκαν οι εγχώριες ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου (*Κινέττα*, *Κυνόδοντας*, *Άλπεις*), σημαντικά ντοκιμαντέρ, όπως το *Palestine Blues* (2006) του Nida Sinnokrot και πολλά άλλα καλλιτεχνικά έργα των ευρύτερων αναπαραστατικών τεχνών.

19. Βλ. και Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021, σ. 117-123.

20. Tonia Kazakopoulou, «The mother accomplice: Questions of representation in *Dogtooth* and *Miss Violence*», *Journal of Greek Media & Culture,* τ. 2, τχ. 2 (2016), σ. 187-200.

20 Νοεμβρίου 1994

Απονομή βραβείων του 35ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Ο Αλέξης Μπίστικας στη σκηνή της απονομής

HIV/AIDS: Η χαμένη αναπαράσταση

Γιώργος Σαμπατακάκης
Πανεπιστήμιο Πατρών

ΑΣ ΚΡΑΤΗΣΟΥΜΕ τρία κλικ από την παρουσία του Αλέξη Μπίστικα το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1990 και από την ιστορική πληγή όλων των πρόωρων θανάτων που άφησε πίσω της μια νόσος υπερήφανων αγώνων αλλά και αμέτρητων φοβικών χλευασμών.

1. Τον χειμώνα του 1994 έκανε πρεμιέρα στους ελληνικούς κινηματογράφους *Το χάραμα,* η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Αλέξη Μπίστικα. Για τις ανάγκες προώθησης της ταινίας ήταν προγραμματισμένο να μιλήσει ο σκηνοθέτης σε βραδινό δελτίο ειδήσεων κάποια συγκεκριμένη ώρα. Η σύνδεση είχε καθυστερήσει, αλλά έστω και αργότερα από το προγραμματισμένο, ο σκηνοθέτης εμφανίστηκε, με κάποια τεχνικά προβλήματα ήχου, σε ζωντανή σύνδεση από κάποιο νοσοκομείο. Η παρουσιάστρια, αφού καληνύχτισε τον ευδιάθετο σκηνοθέτη και βεβαιώθηκε πως δεν την ακούει, άρχισε να χτυπά τα χέρια της στο τραπέζι και ωρυόμενη να βρίζει την Ελλάδα. Είχε ενημερωθεί πως οι τεχνικοί αρνούνταν να πλησιάσουν τον σκηνοθέτη για να τοποθετήσουν τα μικρόφωνα. Ο Αλέξης Μπίστικας πέθανε από σχετιζόμενες με το AIDS επιπλοκές τον Σεπτέμβριο του 1995, εννιά περίπου μήνες έπειτα από αυτή τη σκηνή. Για την ιστορία και μόνο, παρουσιάστρια ήταν η Λιάνα Κανέλλη, κι όλα αυτά, μόνο αν δεν με απατά η μνήμη μου…

Για τη φιλμική ιδεολογία και την αισθητική του Μπίστικα, *Το χάραμα* ήταν ένας περίεργος επαναπατρισμός στις κλασικές συνταγές του λεγόμενου Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου και ταυτόχρονα επέβαλε ως ποπ ταινία μια «κανονική» παρουσία του σκηνοθέτη. Το νοσοφοβικό και στιγματιστικό κλίμα της εποχής[1]

1. Για μια πολιτισμική ιστορία του HIV/AIDS στην Ελλάδα βλ. Δημήτρης Παπανικολάου και Γιώργος Σαμπατακάκης, «Η λογοκρισία ως πολιτισμική ιστορία: Το HIV/AIDS στην Ελλάδα

είχε ήδη υπερκαθορίσει το HIV/AIDS ως ανήθικη και μολυσματική (ομοφυλόφιλη) νόσο, και η «οροθετική» ορατότητα του Μπίστικα διέκοπτε την κανονική ροή του ηθικού πανικού και της άρνησης. *Το χάραμα*, βεβαίως, δεν ήταν η πιο τολμηρή ταινία του Μπίστικα. Δεν είχε τίποτε από τις μικρού και μεσαίου μήκους, όπως *Τα μάρμαρα* του 1989, *Η γραβάτα* του 1991 ή *Το ξέφωτο* το 1993, ταινία στην οποία ένας Derek Jarman, καταβεβλημένος από την ασθένεια, περπατά μόνος στο πάρκο του Hampstead Heath. Αν κανείς θέλει, μπορεί βέβαια να βάλει το κουήρ *Ξέφωτο* δίπλα δίπλα με το *Το χάραμα*, κι έτσι να δει πώς ο Μπίστικας ειρωνικά προβάλλει μια αναστροφή των αστικών πλάνων, από τους ξέφωτους τόπους του λονδρέζικου cruising στην εικόνα του ξημερώματος της Αθήνας. Όμως, το *Το χάραμα* προσπαθούσε να κάνει και κάτι άλλο: επέστρεφε στην κλασική φόρμα και την παρηγορητικότητα των ταινιών του 1960 με τις μεγάλες πρωταγωνίστριες και στο καμουφλάρισμα της ομοφυλόφιλης ευαισθησίας πίσω από camp φώτα και άγρια μπουζούκια. Δεν εννοώ, βέβαια, πως στη δύση του βίου του ο Μπίστικας έγινε ένας άλλος Δαλιανίδης, αλλά ότι έστησε μια παγίδα: μίλησε για το χάραμα, την εκκίνηση, δηλαδή, της δικής του ποιητικής ευαισθησίας, χρησιμοποιώντας μια παλιά συνταγή για να καταθέσει το ιδεολογικό prequel του φιλμικού εαυτού του «σαν καλοτυπωμένο σενάριο». Εξάλλου, αυτός ο στίχος από το τελευταίο ποίημα του εμβληματικού *Ευαγγελισμού* του Μπίστικα[2], ήταν καρφωμένος πάνω σε μια τελευταία προσευχή που αποκαθιστούσε την τάξη της οριστικής αποδοχής και ενός απέλπιδος ευαγγελισμού λίγο πριν γυρίσει το *Το χάραμα*:

Ξύπνησα σαν καλοτυπωμένο σενάριο,
έξω από το παράθυρο η νύχτα δε ζητούσε
τίποτε, η πόλη ήταν εντάξει. Μόνο το τέλος
της προσευχής ήθελε: «Εις το όνομα
του Πατρός και του Υιού και του Αγίου Πνεύματος».

Η ειρωνεία του *Χαράματος* είναι, βέβαια, ότι ανατέμνει το τέλος της νύχτας, ενώ στην πραγματικότητα μας ειδοποιεί για το βασίλεμα του σκηνοθέτη. Ήδη όμως σε ανταπόκριση από το Λονδίνο το 1987, ο σκηνοθέτης μας προειδοποιούσε για μια δύση του κόσμου του. Στην *Οδό Πανός* κατέθετε το σπαρακτικό κομμάτι

(1982- 2000)», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 22 (2020), σ. 163-182. Βλ. και Γιώργος Σαμπατακάκης, *HIV/AIDS. Θέατρο και τραύμα στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2021. Για το HIV/AIDS στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2017, σ. 243 κ.εξ.

2. Αλέξης Μπίστικας, *Ευαγγελισμός*, Πατάκης, Αθήνα 1994. Το λεύκωμα δεν περιείχε σελιδαρίθμηση, απορρίπτοντας κάθε τυπική έννοια μέτρησης του μαρτυρίου της ασθένειας, κυριολεκτικά και μεταφορικά.

«Οι κόκκινες κηλίδες στο δέρμα σου»[3], που δεν ήταν μόνο ένα πρώτο ελληνικό αποτύπωμα της ποιητικής του να ζει κανείς με τον HIV, αλλά συνιστούσε και μια υπεράσπιση των ανακαινισμένων ομοφυλόφιλων βιοπολιτικών και πρακτικών του σεξ. Στο κείμενο αυτό, το σάρκωμα Καπόζι, ο κοινωνικά επάρατος αυτός καρκίνος του δέρματος (που μοιάζει με πληγή από κάψιμο τσιγάρου), μετατρεπόταν «αισθητικά» σε *τσιγαριά*, η οποία σηματοδοτούσε και προανήγγελλε τον θάνατο των αιμαδελφών με την ημερομηνία λήξης, εικονοποιώντας το πολιτισμικό τραύμα του γεγονότος AIDS, το οποίο διέκοψε κάθε έννοια συνέχειας του κόσμου, όπως τη γνώριζε το ομοφυλόφιλο υποκείμενο μέχρι τότε.

2. Το «πρόβλημα» με τους νεκρούς του AIDS είναι ότι μένουν πάντα ενοχλητικά παρόντες και, με έναν οξύμωρο τρόπο, η απουσία τους γίνεται επικίνδυνη παρουσία που στοιχειώνει το παρόν και επανορίζει το παρελθόν. Ο Κώστας Ασημακόπουλος, στην απολογητική κριτική του στη *Νέα Εστία*, σημείωνε πως «άργησε σκόπιμα» μετά την πρεμιέρα του *Χαράματος* να γράψει για «τις συμπυκνωμένες λυρικές εμπειρίες της ευαισθησίας [του Μπίστικα] και της δοκιμασίας του [και] της ιδιαιτερότητάς του».[4] Στο κείμενο αυτό, οι τρομακτικές γενικές κτητικές των επάλληλων «του», σαν να πρόκειται για κάτι ξένο που δεν πρέπει να ανήκει στην κριτική ευθύνη της εποχής του συντάκτη και που ο ίδιος ο συντάκτης καθυστέρησε να πραγματευτεί ως ξένη «ιδιαιτερότητα», γίνονταν η αποποίηση μιας έγκαιρης κριτικής υποχρέωσης, το δείξιμο με το δάχτυλο και η μετάθεση της ευθύνης στους ίδιους τους ανθρώπους που πέθαιναν ηθικά δολοφονημένοι από το κοινωνικό AIDS, ακούγοντας τις ίδιες αποφάνσεις περί περιπτωσιολογικής «ιδιαιτερότητας». Όταν αναρωτιόμαστε γιατί σχεδόν δεν υπάρχουν ταινίες για το HIV/AIDS στον ελληνικό κινηματογράφο, αξίζει να συνυπολογίσουμε το κλίμα με το οποίο υποδέχθηκε η κριτική το (φαινομενικά μόνο) «αθώο» *Χάραμα*, και την αδυναμία της να το συνδέσει με την εμπειρία αλλά και την ευρύτερη ποιητική του σκηνοθέτη.

Η πληροφορητής μου και αυτόπτης μάρτυρας από το 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης τον Νοέμβριο του 1994 (βλ φωτ. 1), όπου ο Σταύρος Ζαλμάς κέρδισε το Βραβείο Ερμηνείας Πρώτου Ανδρικού Ρόλου για *Το χάραμα*, θυμάται ότι ο Ζαλμάς έκανε σούζες τον «ξετρελαμένο από χαρά» Αλέξη Μπίστικα πάνω στο αμαξίδιό του. Αρκετά χρόνια αργότερα, η Ελένη Μπίστικα θυμάται κι εκείνη την επικίνδυνη παρουσία ισότητας του σκηνοθέτη με τους άλλους παρευρισκόμενους στο Φεστιβάλ: «Τότε ο γιος μου ήταν

3. Αλέξης Μπίστικας, «Οι κόκκινες κηλίδες στο δέρμα σου», *Οδός Πανός*, τχ. 30 (1987), σ. 88-89.

4. Κώστας Ασημακόπουλος, «Η περίπτωση του Αλέξη Μπίστικα», *Νέα Εστία*, τχ. 1628 (1η Μαΐου 1995), σ. 197 (196-198).

Φωτ. 1
Ο Αλέξης Μπίστικας με τους πρωταγωνιστές του *Χαράματος,* Σταύρο Ζαλμά και Κατερίνα Κούκα, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Νοέμβριος 1994)

καθηλωμένος στο αναπηρικό καροτσάκι, όμως ζητούσε να αντιμετωπιστεί ως ίσος προς ίσους».[5] Το ίδιο κλίμα μετέδιδαν τα ρεπορτάζ από την επίσημη πρεμιέρα του *Χαράματος* στο Ιντεάλ της Πανεπιστημίου, αρχειοθετώντας την τελευταία δημόσια παρουσία του Μπίστικα (φωτ. 2) στις 15 Φεβρουαρίου του 1995. «Ελπίζω να διασκεδάσατε! Δεν ήθελα να σας προβληματίσω!» έλεγε ο σκηνοθέτης εκείνο το βράδυ, αλλά εγώ θυμάμαι ότι κλαίγαμε στο σινεμά, γιατί γνωρίζαμε την επισφάλεια αυτών των ζωών (με την άνεση, βέβαια, της δικής μας ζωντανής ασφάλειας). Κλαίγαμε γιατί είχαμε συνείδηση πως οι ομοφυλόφιλες ζωές διαβιούσαν ανέκαθεν ως «επισφαλείς»[6], αν και σήμερα καταλαβαίνουμε περισσότερο ότι όλες οι ante mortem παρουσίες του Μπίστικα μνημείωσαν αυτήν ακριβώς την επισφάλεια και καταχωρίστηκαν σε ένα εθνικό μαρτυρολογικό αρχείο.

Φωτ. 2
Ο Αλέξης Μπίστικας στην πρεμιέρα του *Χαράματος*, Ιντεάλ, 15 Φεβρουαρίου 1995. https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/alexis-mpistikas-29-septemvrioy-1995/

5. Ελένη Μπίστικα, «Αντάμωμα ξανά με *Το χάραμα* την Κυριακή στον "Αλέξανδρο"», *Καθημερινή,* 21 Νοεμβρίου 2008, https://www.kathimerini.gr/opinion/711878/antamoma-xana-me-to-charama-tin-kyriaki-ston-alexandro/.

6. Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2004, σ. 20.

3. Ιστορικά, το φιλμικό αρχείο του AIDS κατά τις δεκαετίες της κρίσης του '80 και του '90 σχετίζεται με ειδικότερες στιγμές αλλά και «αναμφισβήτητα με *πρόσωπα*, σε πληθυντικό αριθμό».[7] Αυτός ο ποικιλόμορφος και πολυφωνικός πληθυντικός του AIDS σε ολόκληρο τον κόσμο (το απεικονισμένο πλήθος των υποψήφιων νεκρών μέσα σε έναν ενικά εχθρικό κόσμο) είχε υφολογικά ένα εν πολλοίς ενιαίο ύφος που αναπαριστούσε την οδύνη από την αρρώστια σε ελεγειακούς τόνους και νοηματοδοτούσε το AIDS ως «οικουμενική» νόσο.[8] Επρόκειτο αναμφίβολα για «συναισθηματική παιδαγωγία»[9] και συνιστούσε ένα διάφωνο εθνοποιητικό εγχείρημα καταγγελίας του στίγματος και του χλευασμού με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικές χώρες. Η δημιουργία μιας αντι-χώρας αλληλεγγύης μετατρεπόταν κάθε φορά σε ένα αίτημα για κοινωνική υπεράσπιση, το οποίο βέβαια δεν ήταν πάντα δυνατόν να έχει την εμβέλεια του χολιγουντιανού *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) και παρέμενε συχνά σε μια περιφέρεια κοινοτήτων και ειδικότερων σινεφίλ. Για να φτάσουμε στο ελληνικό «παράδειγμα», αναρωτιέται κανείς πόσοι είδαν το 1995 την εικοσάλεπτη ταινία του Χρήστου Δήμα *Ένας ουρανός γεμάτος αστέρια* (ένας ουρανός, δηλαδή, από αστερισμούς νεκρών). Μάλλον μόνο το κοινό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και κάποιοι σινεφίλ. Στην όμορφη ταινία του Δήμα, οι έντεκα μικρές ιστορίες ενός νεαρού οροθετικού (ο διάλογος με τη γιατρό, ένας πρώην εραστής, το πάρτι γενεθλίων του, οι μοναχικές νύχτες, η συνομιλία με τη μητέρα του) ήταν οργανωμένες «με συναισθηματική ένταση και πένθιμο πνεύμα ως ''προθανάτια'' και μεταθανάτια, στιγμιότυπα βίου».[10] Η μελό υφολογία στις ελληνικές κινηματογραφήσεις του AIDS παγιώνεται οριστικά τη δεκαετία του '90, που καθορίστηκε από πλήθος αποχαιρετισμών τους οποίους οι καλλιτέχνες ένιωθαν την ανάγκη να καταθέσουν, όπως έδειχνε πάλι ο

Φωτ. 3
Από την ταινία μικρού μήκους *Ανάσα* του Χρήστου Δήμα (1998). https://www.filmfestival.gr/el/section-tiff/movie/11755

7. Paula A. Treichler, «Preface: Faces, Meanings, Archives», στο: Elisabet Björklund και Mariah Larsson (επιμ.), *A Visual History of HIV/AIDS: Exploring the Face of AIDS Film Archive*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2019, σ. xiv (xii-xx).

8. *Ό.π.*, σ. xv.

9. Robert J. Corber. «Nationalizing the Gay Body: AIDS and Sentimental Pedagogy in *Philadelphia*», *American Literary History*, τ. 15, τχ. 1 (2003), σ. 107-133.

10. Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική*, *ό.π.*, σ. 247.

Χρήστος Δήμας στην ασπρόμαυρη μικρού μήκους ταινία του *Ανάσα* (Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, Κρατικό Βραβείο Ποιότητας ΥΠΠΟ, 1998):

> *Γλυκέ μου! [...] Σε ποια σιωπή να είσαι άραγε τυλιγμένος; Έφυγες τελικά χωρίς αντίο. [...] Τυλιγμένος στα σεντόνια, με την ανάσα σου να βγαίνει με κόπο. Και το βιβλίο πάνω στο κομοδίνο να με περιμένει στην επόμενη συνάντηση. [...] Θα βγαίνω στο μπαλκόνι και θα σου λέω: Καλωσόρισες...*[11]

Με τις μητέρες Παναγίες και τους αγωνιστικούς θρήνους, το HIV/AIDS έγινε μέρος μιας ειδικότερης κοινωνικής συνείδησης και ευαισθησίας, ακριβώς επειδή το «AIDS μεταμόρφωσε την γκέι γραφή φέρνοντάς την αντιμέτωπη με τον θάνατο σε μια κλίμακα προηγουμένως άγνωστη».[12] Για το ελληνικό σινεμά (σε αντίθεση με το θέατρο και τον χορό, όπου δημιουργήθηκαν ή παρουσιάστηκαν κάποια –έστω και λίγα– εμβληματικά έργα ευρύτατης εμβέλειας και αποδοχής), η ευκαιρία της αναπαράστασης του AIDS περιορίστηκε σε συγκεκριμένες φιλμικές χειρονομίες, που πάντως έδιναν το κλίμα πένθους και οργής μιας ολόκληρης εποχής. Η ποιητικότητα, η συμβολικότητα και η εμμεσότητα των ελληνικών αναπαραστάσεων επένδυαν συχνά το θέμα με έναν πέπλο λυρικής θολότητας, αν και μνημείωναν τους νεκρούς του HIV/AIDS ως θύματα μιας κοινωνικής νόσου φοβίας και στιγματισμού – και θα μπορούσαμε εδώ να θεωρήσουμε ως στιγμή εκκίνησης τους *Τρώες* του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, με την εικόνα του έρωτα ως διαδρομής Μαρτυρίου το ιστορικό 1989.

Σε ό,τι αφορά το μετά-την-κρίση, το HIV/AIDS συνέχισε να σχετίζεται παραγωγικά και σχεδόν παιδαγωγικά με το bullying και τη νοσοφοβία (στο *Οι άνδρες δεν κλαίνε του* Κυριάκου Χατζημιχαηλίδη, 2001, και στην *Προσευχή* του Θανάση Νεοφώτιστου, 2012)[13] και δεν ξεχάστηκε ούτε απαξιώθηκε ως θέμα μιας μακρινά «μολυσματικής» εποχής. Και αν η ευκαιρία για αυτούς που κάποτε δεν θέλησαν να πάρουν θέση πήγε χαμένη, παραμένει σήμερα παρούσα στην ιστορική και ηθική προοπτική της.

---

11. Χρήστος Δήμας, *Ανάσα*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα 2008, σ. 53-54.

12. Tim Dean & Steven Ruszczycky, «AIDS Literatures», στο: Mikko Tuhkanen & E. L. McCallum (επιμ.), *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*, Cambridge University Press, Καίημπριτζ 2014, σ. 712 (712-732).

13. Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική*, *ό.π.*, σ. 271.

27 Οκτωβρίου 1995

Πρώτη δημόσια προβολή ταινίας στην Ελλάδα, με ψηφιακό ήχο DTS

Η μετάβαση στον ψηφιακό ήχο στην Ελλάδα

Ηλέκτρα Βενάκη
Université Libre de Bruxelles, altcine.com

ΣΤΙΣ 27 Οκτωβρίου 1995 γίνεται η πρώτη επίσημη δημόσια προβολή της ταινίας *Υδάτινος κόσμος* (*Water World*, Kevin Reynolds, 1995) στην Αθήνα, στον κινηματογράφο *Αελλώ*, με το ψηφιακό σύστημα ήχου DTS. Έναν χρόνο νωρίτερα, τον χειμώνα του 1994, ο κινηματογράφος Αττικόν εγκαθιστά το ψηφιακό σύστημα ήχου Dolby Digital για την προβολή της ταινίας *Ο κύριος Χούλα Χουπ* (*The Hudsucker Proxy*, Αδελφοί Coen). Η ελληνική και ευρωπαϊκή κινηματογραφική κοινότητα (παραγωγή, διανομή και αίθουσες) παραμένει μουδιασμένη λόγω των συνεχών εξελίξεων στον κινηματογραφικό ήχο την τελευταία εικοσαετία, αναμένοντας να φανεί ποιο ψηφιακό σύστημα θα κυριαρχήσει ώστε να επενδύσει εκ νέου σε αυτό. Σχετικά πρόσφατα είχαν γίνει επενδύσεις στον αναλογικό τετρακάναλο ήχο της Dolby, το Dolby SR, ο οποίος άλλαξε δραστικά τα δεδομένα του κινηματογραφικού ήχου, σαράντα σχεδόν χρόνια μετά την οριστική μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο.

Η δεύτερη επανάσταση του ήχου, όπως ορίζεται, με την είσοδο του τετρακάναλου ήχου στον κινηματογράφο, είναι εξίσου τεχνολογική όσο και θεωρητική. Στις αρχές του '80, με τα κείμενα των Rick Altman[1], Michel Chion[2] και πολλών άλλων, ξεκινά αυτό που αποκαλείται σύγχρονη περίοδος της ηχητικής θεωρίας στον κινηματογράφο, η οποία «επιτίθεται» στην ευρέως διαδεδομένη αντίληψη του κινηματογράφου ως ουσιαστικά οπτικού μέσου, ως «κινούμενης εικόνας». Ο Rick Altman προτείνει το 1992[3] τον όρο φιλμικό «γεγονός», σε

1. Rick Altman (επιμ.), «Cinema/Sound», ειδικό τεύχος, *Yale French Studies*, τχ. 60 (1980).
2. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Παρίσι 1982.
3. Rick Altman, «General Introduction: Cinema as Event», Rick Altman (επιμ.), *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, Νέα Υόρκη 1992, σ. 1.

αντιδιαστολή με το φιλμικό «κείμενο», θεωρώντας ότι η κινηματογραφική ταινία πρέπει να αναλύεται και να διαβάζεται σε συνάρτηση με τις οικονομικές, τεχνολογικές και πολιτισμικές παραμέτρους της εποχής της. Ο Michel Chion, αναλύοντας κατ' αρχάς τη φωνή και στη συνέχεια τον ήχο, τη μουσική και τον πολυκάναλο ήχο, εισήγαγε ένα νέο λεξιλόγιο για την περιγραφή και ανάλυση του κινηματογραφικού ήχου και όρισε για μακρά περίοδο το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης του.

Αυτή η νέα προσοχή στον κινηματογραφικό ήχο δεν βασίστηκε αποκλειστικά στις, ομολογουμένως καθοριστικές, τεχνολογικές εξελίξεις, αλλά και στη νέα ευαισθητοποίηση για τα ηχητικά περιβάλλοντα, λόγω της απότομης αύξησης του θορύβου, που οφειλόταν εν μέρει και στις νέες τεχνολογίες. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '60, ο Καναδός συνθέτης Raymond Murray Schafer αρχίζει με το The World Soundscape Project[4] τη μελέτη του ηχητικού περιβάλλοντος, ορίζοντας το νέο γνωστικό πεδίο της ακουστικής οικολογίας. Επιστήμονες, τεχνικοί και καλλιτέχνες αρχίζουν να ασχολούνται με τον ήχο στην καθημερινότητα, να μελετούν και να δημιουργούν ηχοτοπία.[5] Ο κινηματογράφος ανταποκρίθηκε σε αυτή την πρόκληση, με όπλο του κατ' αρχάς την τεχνολογία, που ήταν πλέον ώριμη να προσφέρει το αντίστοιχο της στερεοφωνίας στον κινηματογράφο, με το σύστημα της Dolby.

Η εταιρεία Dolby παρουσίασε τον κωδικοποιημένο τετρακάναλο ήχο (4:2:4 κανάλια)[6], το Dolby Stereo, το 1977. Μέχρι τότε, από το 1927 που προβάλλεται η πρώτη ταινία με ήχο, ο κινηματογραφικός ήχος παρέμενε οπτικός, αναλογικός και μονοφωνικός. Η χρήση του Dolby Stereo είχε δύο προϋποθέσεις: να γίνει η τελική μείξη της ταινίας με τον κωδικοποιητή της Dolby ώστε τα τέσσερα κανάλια να κωδικοποιηθούν σε 2 για να γίνει η εγγραφή πάνω στην ταινία, στη θέση του οπτικού μονοφωνικού ήχου, ενώ, παράλληλα, η αίθουσα έπρεπε να έχει κι αυτή τον αποκωδικοποιητή της Dolby ώστε να μπορεί να διαβάσει τα 2 κωδικοποιημένα κανάλια και να τα διαχωρίσει σε 4. Η ταινία σταθμός για τη χρήση και καθιέρωση του νέου τετρακάναλου συστήματος ήχου Dolby Stereo ήταν το *Star Wars*, το 1977. Αν και γράφτηκαν πολλά εκείνη την εποχή και ακόμα γράφονται[7] για τον εξαιρετικό ήχο των ταινιών *Star Wars*, καθώς στην Ελλάδα

4. https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html [25/9/2021].

5. Στην Ελλάδα ιδρύεται Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας το 2005. http://www.akouse.gr/

6. Τα κανάλια ήταν τέσσερα: αριστερό, κεντρικό, δεξιό και ένα μονοφωνικό κανάλι για όλα τα ηχεία του surround. Αυτά τα 4 κανάλια επιδέχονταν κωδικοποίηση σε 2 κανάλια ώστε να μπορούν να εγγραφούν οπτικά πάνω στην κόπια στη θέση του μονοφωνικού ήχου. Η αίθουσα έπρεπε να έχει τον κατάλληλο αποκωδικοποιητή ώστε να μετατρέψει τα 2 κανάλια και πάλι σε 4, εξ ου και η συντόμευση 4:2:4.

7. Ενδεικτικά: James Buhler, «Star Wars, Music and Myth», στο: James Buhler, Caryl Flinn, David Neumeyer (επιμ.), *Music and Film*, Wesleyan University Press, Ανόβερο & Λονδίνο

δεν υπήρχε τότε αίθουσα με τετρακάναλο σύστημα ήχου Dolby Stereo, γνωρίσαμε την ταινία με μονοφωνικό ήχο.

Η αρχή του τέλους για τον μονοφωνικό κινηματογράφο στην Ελλάδα ξεκινά σχεδόν 10 χρόνια αργότερα, το 1986, όταν ο κινηματογράφος Όπερα εγκαθιστά το πρώτο σύστημα Dolby Stereo. Μέσα στα επόμενα δύο χρόνια το εγκαθιστούν πολλές άλλες αίθουσες σε ολόκληρη τη χώρα. Όμως, ήδη τον Ιούλιο του 1987 εμφανίζεται στην παγκόσμια αγορά το νέο εξελιγμένο σύστημα αποθορυβοποίησης Dolby Spectral Recording (Dolby SR), με την ταινία *Robocop* του Paul Verhoeven. Οι μεγάλες κινηματογραφίες της Ευρώπης και της Αμερικής το υιοθετούν άμεσα. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τις μικρές κινηματογραφίες. Μόνο οι αίθουσες που δεν είχαν εγκαταστήσει συστήματα Dolby Stereo αρχίζουν να επενδύουν μεταξύ 1991-1992 στο νέο σύστημα Dolby SR στην Ελλάδα. Μέχρι το 1993, σχεδόν όλες οι ελληνικές αίθουσες είχαν έστω ένα υποτυπώδες σύστημα αναπαραγωγής του τετρακάναλου αναλογικού Dolby SR ή Dolby Stereo οπτικού ήχου. Κάποιες αίθουσες, μην έχοντας ακόμα τη δυνατότητα να επενδύσουν στα συστήματα αυτά, κατασκευάζουν δικές τους πατέντες ώστε να αποκωδικοποιούν το σήμα σχετικά ικανοποιητικά. Παράλληλα, από το 1989 έχει δημιουργηθεί στην Αθήνα το δεύτερο σύγχρονο στούντιο[8] κινηματογραφικού ήχου στη Cinemagic και είναι το πρώτο με πιστοποίηση της Dolby. Πρώτη μείξη σε Dolby SR στην Ελλάδα έχουμε στην ταινία *Δύο ήλιοι στον ουρανό* σε σκηνοθεσία Γιώργου Σταμπουλόπουλου το 1991.[9] Μέσα στη δεκαετία οι περισσότερες ελληνικές παραγωγές υιοθετούν σταδιακά την τελική μείξη σε Dolby SR. Αξίζει να επισημανθεί ότι, μέχρι το 1996, τα ηχητικά υλικά της ελληνικής ταινίας όταν έφτανε στο στάδιο της τελικής μείξης ήταν ταλαιπωρημένα και τα αποτελέσματα φτωχά. Η τελική μείξη σε Dolby SR δεν ακουγόταν όπως θα έπρεπε. Μόνο όταν αρχίζει, μετά το 1996, η εκτεταμένη χρήση του AVID Media Composer, του ψηφιακού μοντάζ, τα δεδομένα αλλάζουν. Ο ψηφιακός ήχος του γυρίσματος δεν μεταγράφεται πλέον σε αναλογικό μαγνητικό υλικό, αλλά μετατρέπεται κατευθείαν σε ψηφιακό αρχείο, κατ' επέκταση όλη η επεξεργασία του ήχου, από το γύρισμα έως το μιξάζ, γίνεται ψηφιακά. Ο ήχος είναι καθαρότερος, διότι δεν έχει ταλαιπωρηθεί από τις μετατροπές και τη φυσική

2000, σ. 33-57· William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, University of Texas Press, Όστιν 2007, κυρίως σ. 93-126· James Buhler, David Neumeyer, Rob Deemer, *Hearing the movies: Music and Sound in Film History*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2010, κυρίως σ. 366-391· Jay Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, Rutgers University Press, Νιου Μπράνσγουικ, Νιου Τζέρσι και Λονδίνο 2016, κυρίως σ. 191-220.

8. Πρώτο αμιγώς κινηματογραφικό στούντιο ήταν το Sound Studio σε συνέχεια του στούντιο ERA.

9. Η πρώτη ελληνική ταινία με τελική μείξη σε Dolby Stereo A είναι η ταινία *Oh Babylon* (1989) του Κώστα Φέρρη, αν και το μιξάζ γίνεται στην Ιταλία.

φθορά του μαγνητικού υλικού. Από εκεί και πέρα, η επιλογή της τετρακάναλης αναλογικής μείξης Dolby SR με σαφώς βελτιωμένο ηχητικό αποτέλεσμα ήταν μονόδρομος και για την Ελλάδα.

Οι εξελίξεις, όμως, στον παγκόσμιο κινηματογράφο σε σχέση με τον ήχο ήταν καταιγιστικές. Μόλις οι ελληνικές παραγωγές και το κοινό αρχίζουν να κατανοούν τη σημασία και μπορούν να καλύψουν τα έξοδα μιας τετρακάναλης αναλογικής μείξης, εμφανίζεται ο ψηφιακός ήχος, Dolby Digital, το 1992. Ήδη με την έλευση του CD το 1982, το οποίο επιτρέπει καλύτερη ακρόαση στο σπίτι από ό,τι σε μια κινηματογραφική αίθουσα, η κινηματογραφική βιομηχανία υποχρεούται να ακολουθήσει τις εξελίξεις. Πολλά ψηφιακά συστήματα εμφανίστηκαν εκείνη την περίοδο, αλλά δύο εκ των τριών επικρατέστερων, το Dolby Digital και το DTS, θα εμφανιστούν σταδιακά στις ελληνικές αίθουσες και, πολύ αργότερα, θα γίνουν μείξεις ελληνικών ταινιών σε αυτά τα συστήματα. Οι ταινίες που είχαν τελική μείξη σε οποιοδήποτε άλλο σύστημα παίχτηκαν με τον αναλογικό τετρακάναλο ήχο Dolby SR.

Το Dolby Digital εμφανίζεται το 1992 στην ταινία *Batman Returns* του Tim Burton. Κυριάρχησε με ευκολία στη διεθνή αγορά, διότι αρκετές αίθουσες και στούντιο ήχου είχαν ήδη το αναλογικό σύστημα και με ελάχιστες μετατροπές μπορούσαν να αναβαθμιστούν στο νέο ψηφιακό σύστημα. Όμως, το άγνωστο μέχρι τότε DTS (Digital Theater Systems) κερδίζει την εμπιστοσύνη του Steven Spielberg, ο οποίος το χρησιμοποιεί στην ταινία *Jurassic Park* το 1993, ενώ η Universal θα το υιοθετήσει για αρκετό καιρό ως αποκλειστικό ηχητικό σύστημα της εταιρείας της.

Τα δύο συστήματα είναι παρόμοια. Προσπαθούν κατά κύριο λόγο να χωρέσουν πάνω στο φιλμ, ενώ προσφέρουν τουλάχιστον πέντε, διακριτά και όχι κωδικοποιημένα, κανάλια (αριστερό, κεντρικό, δεξί και δύο surround) καθώς και ένα ξεχωριστό κανάλι για τις χαμηλές συχνότητες, το subwoofer, εξ ου και η ονομασία τους, 5.1. Πρόκειται για διπλά συστήματα που φέρουν τετρακάναλο αναλογικό οπτικό ήχο και εξακάναλο ψηφιακό ήχο. Η ύπαρξη του αναλογικού τετρακάναλου ήχου ήταν απαραίτητη για την προβολή των ταινιών στις αίθουσες που δεν είχαν ακόμα εξοπλιστεί με ψηφιακό σύστημα αναπαραγωγής ήχου ή όταν προέκυπτε πρόβλημα με την αναπαραγωγή του ψηφιακού ήχου. Το Dolby Digital εκμεταλλεύεται τον χώρο ανάμεσα στην περφορασιόν του φιλμ, ενώ το DTS φέρει τον ήχο ξεχωριστά. Κάθε ταινία συνοδεύεται από δίσκους CD-ROM που περιέχουν το ψηφιακό soundtrack. Πάνω στο φιλμ βρίσκεται εγγεγραμμένο ανάμεσα στον αναλογικό ήχο και την εικόνα μόνο ένα κωδικοποιημένο σήμα (time code) που οδηγεί τα CD-ROM. Σε περίπτωση δε κάποιου προβλήματος κατά τη διάρκεια της προβολής, ο ήχος γυρίζει στο οπτικό αναλογικό τετρακαναλικό Dolby (A ή SR) ή οποιοδήποτε άλλο συμβατό, το οποίο συνυπάρχει, όπως έχουμε ήδη πει, πάντα πάνω στην κόπια.

Το 1996, η κατάσταση στην Ελλάδα έχει διαμορφωθεί ως εξής: με το σύστημα Dolby Digital είναι εξοπλισμένες μόνο οι αίθουσες Αττικόν και Ιντεάλ, ενώ με το DTS οι αίθουσες Αελλώ, Γλυφάδα, Νανά, Αθήναιον, Δαναός και Απόλλων. Οι υπόλοιπες αίθουσες έπαιζαν τον τετρακάναλο αναλογικό ήχο. Στο διάστημα 1992-1996, όλες οι ταινίες με ψηφιακό ήχο ακούστηκαν στην Ελλάδα από τον αναλογικό τους ήχο, εκτός αν είχαν διανομή σε αυτές τις αίθουσες. Έτσι, στην Ελλάδα ακούσαμε το *Batman Returns* και το *Jurassic Park* από τον αναλογικό τετρακάναλο ήχο τους.

Γύρω στις αρχές του 2000, ο πόλεμος των ψηφιακών φορμά έχει κατ' ουσίαν τελειώσει. Όπως αποδείχθηκε στην πράξη, η ηχητική ποιότητα και των τριών συστημάτων ήταν σχετικά ισότιμη. Οι μεγάλες εταιρείες αρχίζουν και τυπώνουν τις κόπιες διανομής και με τα τρία ψηφιακά φορμά. Οι αιθουσάρχες πλέον μπορούσαν να αποφασίσουν σε ποιο σύστημα θα επενδύσουν, αφού σε κάθε περίπτωση θα μπορούσαν να προβάλουν την ταινία με έναν τουλάχιστον ψηφιακό ήχο: αυτόν που διέθετε η κάθε αίθουσα.

Για την παραγωγή, όμως, στις μικρές κινηματογραφίες, όπως η Ελλάδα, τα πράγματα ήταν τελείως διαφορετικά, διότι δεν είχαν τη δυνατότητα να ακολουθήσουν τη λύση των πολλαπλών ψηφιακών μείξεων πάνω στην ταινία. Η ελληνική παραγωγή δεν άντεχε οικονομικά τη διπλή ψηφιακή διανομή με μείξη και σε Dolby Digital και σε DTS. Θα έπρεπε να επιλέξει. Και θα έπρεπε να επιλέξει, σύμφωνα με το κόστος αλλά και σύμφωνα με τη διανομή της. Σε πόσες αίθουσες με DTS ή με Dolby Digital θα είχε διανομή; Το κόστος της ψηφιακής μείξης άξιζε τον κόπο για την προβολή της ταινίας σε μόνο μία αίθουσα με το αντίστοιχο σύστημα; Πρέπει να επισημάνουμε ότι το κόστος της τελικής μείξης και της ψηφιακής εγγραφής στην κόπια στα πρώτα χρόνια ήταν σημαντικό. Όμως, όσο οι διεθνείς παραγωγές υιοθετούσαν τα ψηφιακά φορμά, τόσο το κόστος της μείξης στο αναλογικό Dolby SR έπεφτε και γινόταν προσιτό, ακόμα και για πολύ χαμηλού προϋπολογισμού ταινίες, όπως οι ελληνικές. Κατά συνέπεια, η επιλογή των ελληνικών παραγωγών να παραμείνουν στη μείξη Dolby SR μέχρι να ξεκαθαρίσει το τοπίο ήταν σοφή και αναγκαία. Οι ελληνικές ταινίες ξεκίνησαν πρώτα τη μείξη σε DTS στα τέλη της δεκαετίας του '90 και, αργότερα, στις αρχές του 2000, σε Dolby Digital. Το 1998 γίνεται η πρώτη μείξη σε DTS της ταινίας *Black Out* του Μενέλαου Καραμαγγιώλη.

Η επανάσταση του ψηφιακού ήχου στον κινηματογράφο έχει αρκετές ομοιότητες με την πρώτη ηχητική επανάσταση και τη μάχη της κυριαρχίας μεταξύ Vitaphone και Movietone. Το πρώτο σύστημα, το Vitaphone, παρουσιάζεται με την ταινία *The Jazz Singer* το 1927 και έχει τον ήχο εγγεγραμμένο σε πλάκες γραμμοφώνου, όπως ανάλογα έπραξε το DTS σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, ενώ το Movietone της Fox εγγράφει τον ήχο πάνω στο φιλμ, όπως έπραξε το Dolby Digital 5.1. Από το 1927 μέχρι το 1933 συνυπήρχαν και τα δύο συστήματα.

27 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1995 – Πρώτη δημόσια προβολή ταινίας στην Ελλάδα, με ψηφιακό ήχο DTS

Σιγά σιγά επιβλήθηκε το Movietone, διότι ο δίσκος είχε σοβαρότατα προβλήματα συγχρονισμού.[10] Όπως αναφέρεται στο περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ*[11], από τον Οκτώβριο του 1929 έως τον Ιούλιο του 1930, δεκαεννέα αίθουσες στην Ελλάδα είχαν εξοπλιστεί ήδη με μηχανήματα ήχου, ενώ μέχρι τα τέλη του ίδιου χρόνου είχαν ανέλθει στις τριάντα πέντε, αλλά μόνο οι δεκαπέντε εξ αυτών είχαν επενδύσει σε αναγνωρισμένα συστήματα είτε της Αμερικής είτε της Ευρώπης.[12] Τα υπόλοιπα (όπως έγινε και στην περίοδο του Dolby SR) λειτουργούσαν με ιδιοκατασκευές και ελληνικές πατέντες μέχρι να αποφασιστούν διεθνώς οι τελικές προδιαγραφές και τα συστήματα που θα κυριαρχήσουν.

Όλες αυτές οι εξελίξεις στον κινηματογραφικό ήχο, για μικρές χώρες όπως η Ελλάδα, έμοιαζαν με «παιχνίδια της τεχνολογίας», αφού για πολλά χρόνια κανείς δεν μπορούσε να πει με σιγουριά τι ακριβώς άκουγε. Αν, από το 2000 και μετά, οι μεγάλου προϋπολογισμού παραγωγές ακούγονταν στις περισσότερες αίθουσες όπως τις είχαν κατασκευάσει οι δημιουργοί τους, δηλαδή από μία τουλάχιστον ψηφιακή μείξη, σύμφωνα με τις δυνατότητες της εκάστοτε αίθουσας, για όλες τις άλλες παραγωγές, ακόμα και από μεγάλες ευρωπαϊκές κινηματογραφίες που όμως δεν μπορούσαν να προσφέρουν ψηφιακές μείξεις στα διαφορετικά συστήματα, οι περισσότεροι Έλληνες θεατές/ακροατές άκουγαν τον αναλογικό τετρακάναλο ήχο. Αυτό σημαίνει ότι ακόμα και όσοι ή όσες ήταν ενήμεροι για τις μεγάλες αλλαγές που επέφερε ο ψηφιακός ήχος στον κινηματογράφο, δεν είχαν την αντίστοιχη ακουστική εμπειρία. Και, το κυριότερο, δεν γνώριζαν ότι δεν την έχουν. Οι αιθουσάρχες δήλωναν με λογότυπα σε εμφανή σημεία της αίθουσας το ψηφιακό σύστημα που διέθεταν, αλλά οι θεατές/ακροατές δεν γνώριζαν το ηχητικό σύστημα της ταινίας που παρακολουθούσαν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα πολύ συχνά το κοινό να θεωρεί ότι ακούει ψηφιακό ήχο ενώ άκουγε αναλογικό, ακριβώς δηλαδή όπως θα άκουγε την ταινία σε μια αίθουσα χωρίς ψηφιακό σύστημα. Εξάλλου, εδώ και καιρό άκουγε καλύτερα στο σπίτι. Κατά συνέπεια, οι εντυπώσεις ήταν σχεδόν αδιάφορες σε σχέση με την ποιότητα του ψηφιακού ήχου, συχνά μάλιστα αρνητικές με απαξιωτικά σχόλια, σε αντίθεση με τη διεθνή αρθρογραφία που υποστήριζε εκείνη την εποχή τις νέες δυνατότητές του.[13] Αξίζει, όμως, να επισημανθεί ότι η πλειονότητα των

10. Για περισσότερες πληροφορίες στα ελληνικά σχετικά με τις τεχνολογίες της εποχής, βλ. Ηλέκτρα Βενάκη, «Vitaphone ή Movietone», *Ήχος στο σινεμά*, https://altcine.wordpress.com/2008/02/03/34/ [4/9/2021].

11. «Οι εν Ελλάδι ηχητικοί κινηματογράφοι», ανυπόγραφο άρθρο, *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος Ζ΄, τχ. 21, 27 Ιουλίου 1930, σ. 10.

12. Ralph B. Curren, (Acting Commercial Attaché in Athens), «European Motion-Picture Industry in 1930-Greece», U.S. Department of Commerce, the Bureau of Foreign and Domestic Commerce, *The Trade Information Bulletin*, τχ. 751-780 (1931), σ. 67-70.

13. Ενδεικτικά βλ. Michel Chion, *Un art sonore, le cinema: histoire, esthétique, poétique*,

κειμένων τα οποία πραγματεύονται τον ψηφιακό ήχο στον κινηματογράφο χρησιμοποιούν παραδείγματα κυρίως από τις ταινίες του Χόλιγουντ, σπανιότατα δε από ευρωπαϊκές ταινίες μεγάλων δημιουργών, γεγονός που ενέχει τον κίνδυνο να δημιουργηθεί ένα περιοριστικό πλαίσιο κανόνων ορθής χρήσης των ήχων σε συνάρτηση με μια συγκεκριμένη γραφή και αφήγηση, ηχητική κουλτούρα και αντίληψη. Ότι δηλαδή οι αφηγηματικές, αισθητικές, ρυθμικές κ.ο.κ. δυνατότητες του πολυκάναλου ψηφιακού ήχου αφορούν μόνο ταινίες δράσης μεγάλου προϋπολογισμού. Κατ' επέκταση, όλα αυτά που στα κείμενα φάνταζαν εντυπωσιακά, στην ελληνική αίθουσα δεν υπήρχαν. Εφόσον ο θεατής/ακροατής δεν γνώριζε αν ακούει μονοφωνικό, στέρεο ή 5.1 ψηφιακό ήχο, δεν μπορούσε να αντιληφθεί το νόημα της νέας ηχητικής συνθήκης που διαμορφωνόταν για τον κινηματογράφο ή να αισθανθεί μια πιο εκλεπτυσμένη, πλούσια ηχητική μπάντα.

Παρ' όλα ταύτα, μέσα σε αυτή τη μεγάλη περίοδο της μετάβασης στον ψηφιακό πολυκάναλο ήχο, που διήρκησε τουλάχιστον εικοσιπέντε χρόνια, η ποιότητα ήχου και εικόνας στις ελληνικές αίθουσες βελτιώθηκε σημαντικά. Οι αίθουσες, παλιάς αρχιτεκτονικής οι περισσότερες, δεν πληρούσαν τις νέες προδιαγραφές σωστής ακρόασης του ψηφιακού ήχου. Χρειάστηκαν ειδικές μελέτες για την ακουστική, την τοποθέτηση των ηχείων περιμετρικά της αίθουσας, μετεκπαίδευση των ειδικών συνεργατών τους. Έτσι, σε συνάρτηση με τον καθαρότερο ψηφιακό ήχο, στον οποίο συνέβαλε αποφασιστικά η χρήση του ψηφιακού μοντάζ, το κοινό (των δημιουργών συμπεριλαμβανομένων) μπορούσε πλέον να αντιληφθεί, να αισθανθεί τη διαφορά, να ακούει καλύτερα, ακόμα και όταν οι συνθήκες επέβαλαν να παρεισφρέει μέσα στον ηχητικό κόσμο της ταινίας ο ηχητικός κόσμος της αίθουσας ή του περιβάλλοντος, κυρίως στα θερινά σινεμά, που επέμεναν να παίζουν ταινίες πρώτης προβολής. Κατ' επέκταση, μέσα σε αυτά τα εικοσιπέντε χρόνια δημιουργήθηκε η εντύπωση ότι ο «ψηφιακός» ήχος σημαίνει απλώς καθαρός, ευδιάκριτος και, συχνά, δυνατός, επιβλητικός ήχος με πολλά εφέ. Δεν είναι τυχαίο ότι σε μεγάλο βαθμό, τόσο στην Ελλάδα όσο και σε παγκόσμια κλίμακα, ακόμα και σήμερα, τα ψηφιακά αρχεία ταινιών που διακινούνται είτε για τα φεστιβάλ είτε ακόμα και στην περίπτωση υποψηφιότητας μιας ταινίας για ένα βραβείο ήχου είναι απλώς στερεοφωνικά.

Αν θεωρήσουμε ότι στην Ελλάδα ακούσαμε σωστά και παντού τον ψηφιακό ήχο μιας ταινίας προς τα τέλη του 2014, όταν οι ταινίες άρχισαν να προβάλλο-

---

Cahiers du Cinéma–essais, Παρίσι 2003, σ. 137-138, όπου υποστηρίζει ότι οι μεγάλες αισθητικές αλλαγές προκλήθηκαν με τον πολυκάναλο ήχο, αναλογικό ή ψηφιακό, αλλά αποδίδει στον ψηφιακό δύο σημαντικές αλλαγές: α) τη σιωπή και β) το μικρομοντάζ. Αργότερα, ακολούθησαν οι James Buhler, Kevin J. Donnelly, Claudia Gorman, Mark Kerins, David Neumeyer, Gianlouca Sergi, William Whittington και πολλοί άλλοι, με ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις του πολυκάναλου ήχου.

νται σταδιακά από το DCP[14] και όχι από κόπια, η ακουστική κινηματογραφική εμπειρία είναι ακόμα φτωχή και οι δημιουργικοί πειραματισμοί περιορισμένοι. Ωστόσο, την τελευταία δεκαετία έχει αρχίσει να γίνεται σαφές και στην Ελλάδα ότι ο ψηφιακός ήχος στον κινηματογράφο δεν επιτρέπει μόνο περισσότερους καθαρούς, ευδιάκριτους ήχους, αλλά δημιουργεί και την ανάγκη κατασκευής ενός ηχητικού κόσμου, με την ένταξη μοναδικών ηχοτοπίων στην αφήγηση, στο φιλμικό γεγονός. Καθώς νέες ειδικότητες δημιουργούνται και σταδιακά ορίζονται με μεγαλύτερη σαφήνεια ώστε να ανταποκριθούν στις ανάγκες της παραγωγής, η διεθνής βιβλιογραφία έχει τη δυνατότητα να επεκτείνει τις αναφορές της σε διαφορετικές ηχητικές τάσεις, διαφορετικά ηχοτοπία, διαφορετικές ηχητικές κουλτούρες, εντέλει, οι οποίες ενσαρκώνονται στον ηχητικό κόσμο των ταινιών.

Ευχαριστώ θερμά τον Χρήστο Γαργαγάνη και τον Κώστα Βαρυμποπιώτη για την πολύτιμη συμβολή τους στη συλλογή των πληροφοριών.

14. Με την κυριαρχία της ψηφιακής προβολής και το DCP, το οποίο εμφανίζεται παγκοσμίως στις αρχές του 2000, ο ήχος είναι πλέον πάντα ψηφιακός, χωρίς κωδικοποίηση ή συμπίεση. Το 2007, το *Alter Ego* του Νικόλα Δημητρόπουλου (με πρωταγωνιστή τον Σάκη Ρουβά) βγαίνει σε διπλή διανομή Dolby Digital σε κόπια και DCP με 6 διακριτά κανάλια, ενώ από τα τέλη του 2014 οι περισσότερες ελληνικές αίθουσες έχουν εξοπλιστεί με συστήματα ψηφιακής προβολής.

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

Η διαφορά των γενεών στον ελληνικό κινηματογράφο

Κώστας Περούλης
συγγραφέας και σεναριογράφος

Το 1998, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, όπου για δεκαετίες το ελληνικό σινεμά έκρινε τον εαυτό του, το Α΄ Βραβείο δόθηκε στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ήδη βραβευμένη με τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών της χρονιάς εκείνης, και το Β΄ Βραβείο στο *Από την άκρη της πόλης* του Κωνσταντίνου Γιάνναρη. Στην πρώτη, ένας διάσημος ποιητής, σε τελικό στάδιο ανίατης ασθένειας, ετοιμάζεται να μπει στο νοσοκομείο για να πεθάνει. Η τυχαία συνάντηση με ένα «παιδί των φαναριών»[1], παιδί της πρώτης σύγχρονης μεταναστευτικής ροής από την Αλβανία στην Ελλάδα, θα κάνει τον Έλληνα ποιητή να αναβάλει την «αναχώρησή» του στην αιωνιότητα και να ξαναζήσει ακόμα μία μέρα όλη τη ζωή του – μια αναδρομή προσωπική και ιστορική. Στη δεύτερη,

1. Πρόκειται στην πραγματικότητα για Βορειοηπειρώτη, δηλαδή για Αλβανό με ελληνική εθνική καταγωγή. Τα παιδιά αυτά έγιναν μαζικά αντικείμενο εκμετάλλευσης από ομοεθνείς τους. Τα εξανάγκαζαν να πλευρίζουν σε αυτοκίνητα, με το που σταματούσαν σε κεντρικά φανάρια, και να ζητιανεύουν. Πρόκειται για μια συνηθισμένη εικόνα των ελληνικών δρόμων της δεκαετίας του '90, που οδήγησε και στην καθιέρωση της έκφρασης «παιδιά των φαναριών», τα οποία, όπως αναφέρει ο Λιάκος, δεν ήταν όλα μετανάστες αλλά και τσιγγανόπουλα. Βλ. Αντώνης Λιάκος, «Παιδιά στον δρόμο», στο: *Ο ελληνικός 20ός αιώνας,* Πόλις, Αθήνα 2019, σ. 549-552.

μια παρέα νεαρών Ρωσοπόντιων μεταναστών από το Καζακστάν, παιδιά της ίδιας μεταναστευτικής ροής, εφορμά με όνειρα από την άκρη της Αθήνας, το υποβαθμισμένο Μενίδι, για να περιηγηθεί στο κέντρο της πόλης, στις πιάτσες ναρκωτικών και πορνείας γύρω από την Ομόνοια. Η ιστορία για τη βραδιά της βράβευσης είναι γνωστή: ο Γιάνναρης, κατεβαίνοντας από τη σκηνή, έχοντας μόλις παραλάβει το Β΄ Βραβείο, θα χειρονομήσει μπροστά στις κάμερες δηλώνοντας τη δυσαρέσκειά του.

Οι δύο ταινίες, άσχετα με το πώς εξελίχθηκε η βραδιά της βράβευσής τους, μέσα από την παράδοξα κοινή τους θεματολογία συμπυκνώνουν μια διαφορά γραφής που είναι συγχρόνως διαφορά εποχής. Η ταινία του Γιάνναρη, σπουδή πάνω στην de facto περιθωριακή ζωή των μεταναστών, με σεξ, εκμετάλλευση και βία, ρευστές ταυτότητες, διαρκή κίνηση της κάμερας, των σωμάτων και των προσώπων στα γκρο πλάνα, γρήγορο μοντάζ και ντοκιμαντερίστικο ρεαλισμό που ταλαντώνεται ανάμεσα στα νατουραλιστικά ενσταντανέ, σαν φωτογραφίες ενός ύφους που τότε ήταν ήδη δημοφιλές στην Ελλάδα από το περιοδικό *01*[2], και στις ονειρικές σκηνές των παιδικών χρόνων πίσω στο χαμένο για πάντα Καζακστάν, κοιτάζει το εδώ και τώρα της Αθήνας της εποχής και αντιπαραβάλλεται ευθέως με την αιωνιότητα του Αγγελόπουλου.[3] Εκεί, μέσα στα γνωστά μακρόσυρτα πλάνα που παρακολουθούν τον αστό ήρωά του, ο μετανάστης γίνεται συμβολικός και αχρονικός, όπως εκείνες οι κούκλες που σκαρφαλώνουν τον συρμάτινο φράχτη στα σύνορα στην πλέον εμβληματική σκηνή της ταινίας, όλα όμορφα και «fake» μπροστά στα ιδρωμένα σώματα των Ρωσοπόντιων που κάνουν kick boxing στα γυμναστήρια και σεξ στα clubs. Ο

2. Βραχύβιο περιοδικό (30 τεύχη συνολικά) που εξέδωσε ο Στάθης Τσαγκαρουσιάνος το 1994. Η επιθετική του urban αισθητική και θεματολογία χαρακτήρισε την ελληνική Generation X των μέσων του '90 απέναντι σε έναν όλο και πιο τεχνητό κοσμοπολιτισμό των lifestyle περιοδικών του Πέτρου Κωστόπουλου. Θεωρείται ο –πολύ πιο underground– πρόδρομος της εφημερίδας/διαδικτυακής πλατφόρμας *Lifo*.

3. Όπως θα πει ο αγγλοτραφής Γιάνναρης ανακαλώντας το παγκόσμια κυρίαρχο εκείνη την εποχή, ωμό και βίαιο βρετανικό in yer-face-theater που θεματοποιεί αφανή στρώματα που ζουν κάτω από τις γκλαμ βιτρίνες του Λονδίνου, «η Αθήνα είναι in your face». Ο ίδιος δεν ήθελε να δώσει το θέμα όπως συνήθως δίνεται, «με μια πολύ συγκεκριμένη αριστερή ματιά και ουμανιστική νοοτροπία». Βλ. έκδοση-αφιέρωμα στον σκηνοθέτη του 52ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 2011, σ. 58 στο http://www.myfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=19&id=70215. Ο Αγγελόπουλος, πάλι, επιστρέφοντας από τις Κάννες με τον Χρυσό Φοίνικα, στο αεροδρόμιο που τον υποδέχεται η Πολιτεία, θα πει ότι «η Ελλάδα είναι κυρίως μια έννοια, μια ιστορία με διαχρονική βαρύτητα πολύ πιο μακριά από αυτή των γεωγραφικών συνόρων της». Από απόκομμα εφημερίδας που παραθέτει ο Σολδάτος στο *Ελληνικός κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα (1970-2000)*, τ. Β΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2020, σ. 484. Οι διαφορετικές αυτές ιδεολογικές προσεγγίσεις του ίδιου πράγματος οδηγούν και στις διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις.

on camera ποιητής Αγγελόπουλος/Bruno Ganz που σέρνει τον μετανάστη του στις μνήμες του υπό την υπέροχη κλασικότροπη μελωδία της Καραΐνδρου δίνει τη θέση του στη φωνή του Γιάνναρη που, υπό τα «πριόνια» της τέκνο, παίρνει συνέντευξη off camera από τον Ρωσοπόντιο ήρωά του, τον οποίο έχει γνωρίσει στην πραγματικότητα σαν go go boy στο κλαμπ Factory. Είναι ειρωνικό ότι η επιβλητική ταινία του Αγγελόπουλου, που μπορεί να ιδωθεί «ως μια ελεγεία για μια χαμένη ευαισθησία και μια νοσταλγική ανάπλαση μιας ουμανιστικής παράδοσης»[4], μοιάζει εκ των υστέρων σαν να αποχαιρετά μια ολόκληρη εποχή καθώς αισθάνεται ότι θα βαδίσει το τέλος της.[5] Κι από την πλευρά του Γιάνναρη, όμως, οι ονειρικές του σκηνές από τον «χαμένο παράδεισο» του Καζακστάν, που φέρνουν στον νου περισσότερο από μοντερνισμό πλησιέστερο σε εκείνον του Ταρκόφσκι και του Παρατζάνωφ, όπως σημειώνει και ο Δημήτρης Παπανικολάου[6], λιώνουν μέσα στις ωμές ρεαλιστικές σκηνές της σύγχρονης Αθήνας, σαν αποχαιρετισμός σε μια χαμένη αθωότητα.

Ο ίδιος ο Γιάνναρης αντιλαμβάνεται τον Αγγελόπουλο ως μέρος μιας διαφορετικής γενιάς (που από νωρίς αποκλήθηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος), η οποία, κατά τη γνώμη του, έχασε από ένα σημείο και μετά τον δρόμο της, μην μπορώντας να τον ακολουθήσει παρά σε μια «ψευτοκουλτούρα».[7] Ο Γιάνναρης θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο προπομπός μιας νεότερης γενιάς που θα εμφανιστεί την επόμενη δεκαετία και έχει επικρατήσει να αποκαλείται Νέο Κύμα και/ή Greek Weird Wave.[8] Τριάντα χρόνια πιο πριν, οι κινηματο-

---

4. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema,* Continuum, Νέα Υόρκη & Λονδίνο 2012, σ. 253.

5. Στη μέση, περίπου, της ταινίας ο γιατρός του ήρωα τον συναντά στον δρόμο και, αφού επιβεβαιώνουν το προς-θάνατον, του λέει ότι «η γενιά μας μεγάλωσε με τα βιβλία και τους στίχους σας». Το γενεακό είναι ιδιαίτερα παρόν στην ταινία αυτή του Αγγελόπουλου, που μοιάζει σε πολλά σημεία με μια προσωπική αναδρομή.

6. Ο Δημήτρης Παπανικολάου επισημαίνει τον κατασκευασμένο από τον σκηνοθέτη χαρακτήρα αυτών των σκηνών (δεν είναι δηλαδή αυτοβιογραφικές των πρωταγωνιστών). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό υποδηλώνει ίσως και τη συνείδηση του Γιάνναρη για αυτό το αισθητικό contrast στο εσωτερικό της ταινίας του, καθώς και για το νόημά του. Βλ. Dimitris Papanikolaou, «Repatriation on Screen: National Culture and the Immigrant Other since the 1990s», στο: Dimitris Tziovas (επιμ.), *Greek Diaspora and Migration since 1700. Society, Politics and Culture*, Ashgate, Σάρρεϋ 2009, σ. 265.

7. Βλ. συνέντευξή του Γιάνναρη στην Κάτια Αρφαρά στο *Βήμα* (https://www.tovima.gr/2008/11/24/ culture/kwnstantinos-giannaris-2/)

8. Βλ. ενδεικτικά Karalis, *ό.π.*, σ. ix, xiii, xv. Βλ. και Πούπου και Νικολαΐδου, οι οποίες χρησιμοποιούν επίσης τον όρο Νέο Κύμα έναντι του Weird Wave, επικεντρωνόμενες στη μετά το 2009 παραγωγή που συνδέθηκε με τη διεθνοποίηση του σινεμά των νέων κινηματογραφιστών, αρκετοί εκ των οποίων ωστόσο έχουν εμφανιστεί ήδη νωρίτερα μέσα στη δεκαετία. Αφροδίτη Νικολαΐδου, Άννα Πούπου, «Κάποιες post-weird σκέψεις για το νέο κύμα του

γραφιστές του ΝΕΚ είχαν συγκροτήσει εαυτούς ως γενιά μέσα από την αντιπαράθεσή τους με τους παλαιότερους συναδέλφους τους του επονομαζόμενου Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, απορρίπτοντάς τους ως «εμπορικούς» και διακηρύσσοντας ακριβώς αυτό το σινεμά του auteur.

Οι γενιές αποτελούν το παλαιότερο και πλέον εμπειρικό περιοδολογικό εργαλείο στην τέχνη.[9] Και όπως κάθε περιοδολόγηση, διακόπτουν το συνεχές του ιστορικού χρόνου σε περιόδους, ακριβώς δίνοντας τους το επιθυμητό νόημα μέσα από τη «δραματική» αντιπαράθεση μεταξύ τους.[10] Η έννοια της γενιάς ως περιοδολογικού εργαλείου υπήρξε πάντοτε ιδιαίτερα προβληματική. Στην προσπάθειά της να εντοπίσει μια χρονική περίοδο με βάση τα πρόσωπα που τη χαρακτήρισαν, βρίσκεται πάντοτε στην αμήχανη θέση να πρέπει να περιλάβει πρόσωπα μεγαλύτερης και μικρότερης ηλικίας και, κυρίως, να συγχωνεύσει πρόσωπα εντελώς διαφορετικών ιδεολογικών και αισθητικών κατευθύνσεων σε μια κοινή συνισταμένη, κάτι που συχνά απαιτεί παραμορφώσεις και ακρωτηριασμούς – και αυτό μπορούμε να το δούμε τόσο μεταξύ των σκηνοθετών του ΝΕΚ όσο και του Νέου Κύματος. Ωστόσο, καθώς διαθέτει χρονολογική ευκρίνεια και αντιπαραθέτει όσο πιο δραματικά και πολεμικά γίνεται δύο εποχές, αυτών που φεύγουν και αυτών που έρχονται, η έννοια της γενιάς λειτουργεί πάντα ως ένα σήμα αλλαγής και μετάβασης. Τι είναι όμως αυτό που επικυρώνει αυτή την αντιπαράθεση, κατακυρώνοντας ανθρώπους ως μέλη μιας «γενιάς» και εντέλει μιας «εποχής»;

Στην αρχή της ταινίας του Αγγελόπουλου, ο θνήσκων ήρωας-alter ego του σκηνοθέτη, σε μια σκηνή όπου αποχαιρετά την κόρη του χωρίς αυτή να το ξέρει, της παραδίδει κάποια γράμματα της μητέρας της, που έχει από καιρό πεθάνει. Σε ένα κλασικό αγγελοπουλικό παιχνίδι με τον χρόνο, ξεκινάμε στην αρχή της σκηνής, καθώς η κόρη ανοίγει μια επιστολή, να ακούμε off την αγαπημένη του ήρωα να διαβάζει την ερωτική εξομολόγηση που του είχε γράψει, για

ελληνικού κινηματογράφου», *Α-Κατάλογος*, 58ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 88-105. Βλ. και τη διευρυμένη χρήση του όρου «Greek Weird Wave» στο Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021.

9. Για μια μικρή αναδρομή της έννοιας βλ. Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία* (μτφρ. Δημήτρης Αγγελάτος), Πατάκης, Αθήνα 1998, σ. 137-140. Ιστορικά, οι γενιές εκλαμβάνονται από άλλους μελετητές κάθε δεκαπέντε έτη και από άλλους κάθε τριάντα έτη. Στην Ελλάδα συχνά βλέπουμε μια (μάλλον ναρκισσιστική) αυτοανακήρυξη καλλιτεχνών σε γενιά κάθε δεκαετία.

10. Ted Underwood, *Why Literary Periods Mattered. Historical Contrast and the Prestige of English Studies,* Stanford University Press, Στάνφορντ (Καλιφόρνια) 2013, σ. 1-16. Κατά τον συγγραφέα, η αυτοπεριοδοποίηση από τους καλλιτέχνες ή η περιοδολόγηση από τους κριτικούς συνδέεται τόσο με ένα αίτημα διάκρισης όσο και με ένα αίτημα αθανασίας.

να καταλήξουμε στο τέλος της σκηνής να βλέπουμε το ζευγάρι στη βεράντα, χωρίς flash back. Η επιστολή έχει γραφτεί ελάχιστα αφότου έχει γεννηθεί ο καρπός του έρωτά τους, εκείνη η κόρη στην οποία τώρα παραδίδεται. Η ημερομηνία της, όπως ακούμε, είναι 20 Σεπτεμβρίου 1960 – «η μέρα μου!» λέει η κόρη. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι αυτή ήταν η πρώτη ημέρα του Ιου Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης.

Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης υπήρξε θεσμός σύμφυτος με τον ΝΕΚ, αφού οι τότε νέοι κινηματογραφιστές που τον απάρτιζαν βρήκαν εκεί μια αίθουσα προβολής για τις ταινίες τους και ένα βραβείο που να πιστοποιεί την καλλιτεχνικότητά τους ως αντίδοτο στα εισιτήρια που ακόμα έκοβε στις αίθουσες το εμπορικό σινεμά του ΠΕΚ, λίγο προτού σβήσει μέσα στη νεοπαγή τηλεόραση. Παρόλο που αρχικά η ορμητική πορεία αυτής της σχέσης ανακόπηκε εκ των πραγμάτων με την έλευση της Δικτατορίας[11], γίνεται φανερή η «κτητική» προσέγγιση προς τον θεσμό από μέρους τους, αμέσως μετά την πτώση της στη διοργάνωση του 1974 (με ταινίες του Φίνου να κόβονται ή να γιουχάρονται)[12]: Οι νέοι κινηματογραφιστές θα φέρουν μαζικά τις «απαγορευμένες» ταινίες της επταετίας, θα απαιτήσουν αλλαγές στα πρόσωπα των επιτροπών και θα απόσχουν από την παραλαβή των βραβείων με τα οποία τους βραβεύουν (έστω για μία μέρα).[13] Τόσο, που όταν ένας νόμος το 1977 προσπαθεί –πλέον– να

11. Ο Σολδάτος αναφέρει τις «πρώτες βολές» των νέων κινηματογραφιστών στη διοργάνωση του 1966, όπου θα πρωτοεμφανιστούν πολλοί από αυτούς. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Β΄, Αιγόκερως, 15η έκδ., Αθήνα 2010, σ. 7-8. Βλ. αναλυτικά για τη σύγκρουση του «παλιού» με το «νέο» στο 7ο αυτό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με την επεισοδιακή βραδιά των βραβείων (Α΄ βραβείο στον Τζέημς Πάρις, ενώ το κοινό γιουχάρει και ζητά Κολλάτο-Κανελόπουλο) και όσα ακολούθησαν τις επόμενες μέρες, στο: Νίκος Γκροσδάνης, *Θυμάμαι… 32 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 96-107. Και ο Καραλής βλέπει την περίοδο από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και μετά ως την πορεία προς αυτό που ονομάστηκε ΝΕΚ. Βλ. Karalis, *ό.π.*, σ. 107.

12. Βλ. Γκροσδάνης, *ό.π.*, σ. 198, 202.

13. Οι νέοι κινηματογραφιστές «ζήτησαν επαναστατικές αλλαγές προς όλες τις κατευθύνσεις: στη λειτουργία του Φεστιβάλ, στις επιτροπές, στους νόμους για τον ελληνικό κινηματογράφο, στα βραβεία…». Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, *ό.π.*, σ. 64. Ο Σολδάτος κάνει λόγο για το πλέον επεισοδιακό Φεστιβάλ στην ιστορία του θεσμού. Τη χρονιά εκείνη, ήδη οι νέοι κινηματογραφιστές βάλλουν κατά της κρατικής πολιτικής στον κινηματογράφο, με αποκορύφωμα τη στάση τους στο Φεστιβάλ. Το 1973 έχει ιδρυθεί η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών (ΕΕΣ), η οποία «μετατράπηκε σε συνδικαλιστικό όργανο των νέων σκηνοθετών», *ό.π.*, σ. 63. Και με τη μετονομασία του κρατικού φορέα χρηματοδότησης (από Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων ΑΒΕΕ σε Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, όπως εξακολουθεί μέχρι σήμερα να λέγεται), που μέχρι τότε είχε αγνοήσει επιδεικτικά τους νέους κινηματογραφιστές χρηματοδοτώντας εμπορικές παραγωγές, κατευθείαν θα χρηματοδοτηθούν ταινίες του Κανελλόπουλου και του Φέρρη. Βλ. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία, 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο – οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989, σ. 87-89.

τους αφαιρέσει την επιρροή στη διοργάνωση του Φεστιβάλ, κυρίως για πολιτικούς λόγους, μιας και στην πλειονότητά τους είναι αριστεροί, αρνούνται να καταθέσουν τις ταινίες τους και οργανώνουν αυτό που έμεινε στην ιστορία ως Αντι-Φεστιβάλ.[14] Αποτέλεσμα ήταν την επόμενη χρονιά το κράτος να υποχωρήσει (όπως και οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές) και «να βαδίσουν μαζί προς το 19ο Φεστιβάλ, που απέδειξε και πάλι την απόλυτη κυριαρχία του ΝΕΚ».[15]

Αν η πορεία αυτών των κινηματογραφιστών προς τη θεσμική επικράτησή τους στο ελληνικό σινεμά διήρκεσε μία δεκαετία και αντανακλάται στον σημαντικότερο θεσμό που υπήρξε το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, κάτι παρόμοιο θα επαναληφθεί περίπου δυόμισι δεκαετίες αργότερα από τους επόμενους. Η χειρονομία του Γιάνναρη το 1998, όχι στον Αγγελόπουλο, αλλά καταπρόσωπο στο ίδιο αυτό Φεστιβάλ[16], σηματοδοτεί αυτή τη νέα «γενιά» κινηματο-

---

14. Ο νόμος αλλάζει τον μέχρι τότε κανονισμό του Φεστιβάλ ως προς τα κριτήρια επιλογής μελών των επιτροπών, οι οποίες συγκροτούνταν σε συμφωνία με τα σωματεία του κινηματογραφικού χώρου που απαρτίζονταν κατά βάση από ανθρώπους της νέας αυτής γενιάς. Το ίδιο και με το ΔΣ του ΕΚΚ. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, *ό.π.*, σ. 83-84. Βλ. αναλυτικά για το Αντι-Φεστιβάλ και Γκροσδάνης, *ό.π.*, σ. 236.

15. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, *ό.π.*, σ. 92.

16. Προς το κοινό, την επιτροπή, τους δημοσιογράφους. Βλ. Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα*, *ό.π.*, σ. 484. Ο Γιάνναρης θα καταφερθεί αργότερα όχι εναντίον του Αγγελόπουλου, αλλά του Φεστιβάλ και του συνδεδεμένου συστήματος κρατικής χρηματοδότησης από το υπουργείο. Βλ. τη συνέντευξή του στο *Βήμα*, *ό.π.* Θα πρέπει να διευκρινισθεί ότι από το έτος εκείνο, το 1998 δηλαδή, με το άρθρο 4 (Ζητήματα Κινηματογραφικής Πολιτικής του Ν. 2557/97) τα βραβεία αποσπάσθηκαν από το Φεστιβάλ και δίνονταν τυπικά από το υπουργείο Πολιτισμού ως «Κρατικά Βραβεία Ποιότητας», με την απονομή τους, ωστόσο, όπως αναφέρει και η Αιτιολογική Έκθεση του νόμου, υποχρεωτικά να «συσχετίζεται με τις δραστηριότητες του Φεστιβάλ Κινηματογράφου». Ειδικότερα, αποτελούσε προϋπόθεση η παρουσίαση της ταινίας στο Φεστιβάλ, προκειμένου να συμμετάσχει στα βραβεία του υπουργείου (τα οποία συνοδεύονταν από χρηματικό έπαθλο), έτσι ώστε να «θεσμοθετείται ένα κίνητρο για τη συμμετοχή στο Ελληνικό Τμήμα του Φεστιβάλ όλων των ταινιών της ετήσιας παραγωγής, κάτι που δεν συμβαίνει σήμερα». Η αναφορά αυτή της Αιτιολογικής Έκθεσης του νόμου δείχνει και το πρόβλημα που είχε ήδη αρχίσει να επισκιάζει το Φεστιβάλ. Η επιτροπή του υπουργείου για τα βραβεία αποτελούνταν, σύμφωνα με τον νέο νόμο, στη μεγάλη πλειονότητα από πρόσωπα που υποδεικνύονταν από τα διάφορα σωματεία του χώρου (σκηνοθετών, τεχνικών, ηθοποιών κτλ.), στα οποία δεν είχαν παρουσία ή επιρροή οι νέοι κινηματογραφιστές (35 από τους 50, με τους υπόλοιπους να αποτελούνται από άτομα «εγνωσμένου κύρους», που τοποθετούσε ο υπουργός, όπως και κατά το προηγούμενο καθεστώς, και ανθρώπους των Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και Δράμας). Συνεπώς, το ίδιο το Φεστιβάλ παρέμεινε ως ο κατεξοχήν χώρος δημοσιότητας των ταινιών και των βραβείων, με αποτέλεσμα να γίνει το «θέατρο» των αντεγκλήσεων, διαμαρτυριών και παρασκηνίων, όχι μόνο στην περίπτωση του Γιάνναρη, που πρώτος «βίωσε» τον καινούριο νόμο αλλά και αργότερα καθ' όλη τη δεκαετία του 2000. Το πρόβλημα με τις επιτροπές των βραβείων υπήρχε και κατά το προηγούμενο καθεστώς (εξ ου ίσως και η άρνηση σκηνοθετών

γραφιστών που σταδιακά θα εμφανίζονται μέσα στα επόμενα δέκα χρόνια, και όλο και περισσότερο θα ασφυκτιούν θεσμικά, στις χρηματοδοτήσεις, τις βραβεύσεις, τις εκπροσωπήσεις.[17] Το 2009 θα ενωθούν και, σύσσωμοι[18], θα συστήσουν τους «Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη» και θα αποφασίσουν να μην καταθέσουν τις ταινίες τους στο επετειακό 50ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης όπου, στο Διεθνές Τμήμα, προεδρεύει ο Αγγελόπουλος.[19] Την ίδια χρονιά, καθώς η καταξίωση έχει αρχίσει να έρχεται μέσα από τα διεθνή φεστιβάλ αλλά και την εγχώρια καλλιτεχνική σκηνή, θα δημιουργήσουν τον νέο φορέα της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, ο οποίος απονέμει έκτοτε τα ελληνικά κινηματογραφικά βραβεία αντικαθιστώντας ως προς αυτό τα Κρατικά Βραβεία.[20]

να «ανεβάσουν» τις ταινίες τους στο Φεστιβάλ, που αναφέρει και η Αιτιολογική Έκθεση), ωστόσο με τον νέο νόμο και την πλήρη επικράτηση των σωματείων, ο θεσμός των βραβείων παρήκμασε ακόμα περισσότερο συμπαρασύροντας μαζί του και το υποχρεωτικά συνδεδεμένο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το οποίο άλλωστε ουδέποτε «αποστιγματίστηκε» στη συνείδηση των κινηματογραφιστών.

17. Σκηνοθέτες όπως ο Οικονομίδης, ο Κούτρας, ο Λάνθιμος και πολλοί άλλοι δεν αξιώθηκαν κάποιο βραβείο.

18. Με μόνους αρωγούς από τον ΝΕΚ τον Παντελή Βούλγαρη, που όχι τυχαία έχει δύο παιδιά που ανήκουν στην κίνηση των νέων κινηματογραφιστών, και τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο, σημερινό πρόεδρο της ΕΑΚ. Βλ. τη λίστα των «64» στο https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/07/15/kinimatografistes_stin_omixli-alternative _network_of_artists/. Άμεση υπήρξε η αντίδραση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών (ΕΕΣ), το σωματείο που, όπως αναφέρθηκε (βλ. υποσ. 13), ιδρύθηκε το 1973 και υπήρξε το κεντρικό συνδικαλιστικό όργανο των σκηνοθετών του ΝΕΚ, και στο οποίο μετρημένοι στα δάχτυλα είναι μέλη σκηνοθέτες του Νέου Κύματος: με την από 11 Νοεμβρίου 2010 ανακοίνωσή της επιτίθεται στον «κρυφό πυρήνα» των Ομιχλιστών, που «κήρυξε εμφύλιο, με απώτερο σκοπό να μονοπωλήσει και να ελέγξει τον κινηματογράφο σε όλο του το φάσμα», υπενθυμίζοντας σε κάποιους σκηνοθέτες που άλλαξαν στρατόπεδο τα ποσά με τα οποία χρηματοδοτήθηκαν τα προηγούμενα χρόνια από το ΕΚΚ, βλ. https://www.greekdirectorsguild.gr/new. asp?lang=&id=51 [12/7/2021]. Πολλοί από τους Ομιχλιστές είχαν μείνει, εξάλλου, εκτός χρηματοδοτήσεων από το ΕΕΚ τα χρόνια αυτά.

19. «Ήρθα στο Φεστιβάλ μόνο και μόνο επειδή το σνόμπαραν οι άλλοι. Μια ολόκληρη ομάδα Ελλήνων δημιουργών απέχει, πιστεύω ότι αυτό είναι λάθος και γι' αυτό είμαι εδώ», θα πει ο Αγγελόπουλος στη συνέντευξη Τύπου, βλ. https://www.cinemagazine.gr/nea/arthro/boles_aggelopoulou_kata_ omixliston-6420144/. «Ο καθένας είναι μέσα για τους δικούς του λόγους, αλλά κυρίως γιατί όλοι έχουμε πολλά ράμματα για τη γούνα του κινηματογραφικού κατεστημένου. Μάλιστα δεν είμαι καν από αυτούς που πιστεύουν ότι πρέπει να προστατεύσουμε το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρέπει να δούμε ειλικρινά τι είναι το Φεστιβάλ, κατά πόσο έχει βοηθήσει το ελληνικό σινεμά τα τελευταία είκοσι χρόνια και ποιους σκοπούς εξυπηρετεί», θα δηλώσει ο Γιάννης Οικονομίδης, βλ. https://www.athinorama.gr/cinema/article/kinfistes_stin_omixli_-7762.html [12/7/2021].

20. Μέσα από νέες διαδικασίες, τα βραβεία δεν δίνονται από τα σωματεία του χώρου, αλλά από τα μέλη της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου.

Η πορεία των νέων κινηματογραφιστών προς την αυτοσυγκρότησή τους ως γενιάς έχει ολοκληρωθεί.

Θα μπορούσε κανείς να επιχειρηματολογήσει εξίσου για τομές, συνέχειες ή διαλεκτικές κινήσεις του ελληνικού σινεμά, αισθητικές, ιδεολογικές, ειδολογικές ή άλλες. Το σίγουρο είναι ότι δεν μπορείς να τοποθετήσεις «γενιές» χωρίς να μετρήσεις το θεσμικό τους αποτύπωμα στο κινηματογραφικό πεδίο.[21] Η χειρονομία του Γιάνναρη δέκα χρόνια πριν από τους Ομιχλιστές δεν θέλει και (ξέρει πως) δεν μπορεί να απορρίψει τους προγόνους – μήπως δεν μπορούν να βρεθούν επιρροές στους νέους σκηνοθέτες από εκείνους του ΝΕΚ, μήπως π.χ. η κινηματογράφηση του Γιάνναρη στο Μενίδι δεν ανακαλεί την *Ευδοκία* του Δαμιανού; Με την αυθάδεια που τη διακρίνει, θέλει απλά να τους δείξει πως το νέο δεν θα ασφυκτιά για πολύ από το παλιό αλλά, ό,τι και να κάνει αυτό, θα κατακτήσει τελικά τη δική του θέση στον κανόνα του ελληνικού σινεμά.

21. Και με αυτό εννοούμε, βέβαια, όλο το πεδίο, δηλ. χρηματοδοτήσεις, διανομή, Φεστιβάλ και βραβεία, θέση στην κριτική και στην ιστοριογραφία, αφιερώματα, δημόσιες θέσεις κ.ο.κ.

27 Μαρτίου 2001

Πραγματοποιείται η τελευταία πτήση από το Διεθνές Αεροδρόμιο Ελληνικού

Αφηγήματα «εκσυγχρονισμού» της ελληνικής πόλης και ελληνικός κινηματογράφος

Φοίβος Καλλίτσης
University of Portsmouth

ΣΕ ΜΙΑ σκηνή της ταινίας *Αυτή η νύχτα μένει* του Νίκου Παναγιωτόπουλου (1999), ο Ανδρέας (Νίκος Κουρής) και η Στέλλα (Αθηνά Μαξίμου) στέκονται έξω από τον Κρατικό Αερολιμένα Αθηνών (γνωστό ως Ελληνικό) και κοιτάζουν τα αεροπλάνα να απογειώνονται, ενώ ονειρεύονται μια νέα ζωή. Η ταινία του Παναγιωτόπουλου δεν τονίζει μόνο τον ρόλο του Ελληνικού ως μιας πύλης στον υπόλοιπο κόσμο – λίγο προτού αυτό χαθεί από τον χάρτη μαζί με τον 20ό αιώνα, υπογραμμίζει πόσο προσιτό ήταν ακόμα και σε αυτούς που δεν ταξιδεύουν. Δύο χρόνια αργότερα, το Ελληνικό κλείνει και οι λειτουργίες του μεταφέρονται στον νέο Διεθνή Αερολιμένα Αθηνών Ελευθέριος Βενιζέλος στα Σπάτα. Το «παλιό αεροδρόμιο» θα παραμείνει για τα επόμενα χρόνια μετέωρο, αποτελώντας έναν τόπο, που συμπυκνώνει την ελληνική εκδοχή παγκόσμιων αφηγημάτων «εκσυγχρονισμού» και «αναζωογόνησης» αστικών περιοχών, όπως αυτά αναδύονται στο τέλος του 20ού αιώνα[1] και επικρατούν στον 21ο αιώνα. Η Αθήνα αλλάζει, το νέο της πρόσωπο αποτελεί την εικόνα της χώρας, σε μια συγκυρία όπου «το φαντασιακό για το ''τι κέντρο πόλης θέλουμε'' στερείται συνοχής».[2] Ο ελληνικός κινηματογράφος, όπως και η παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή, συγχωνεύει διαφορετικές οπτικές αυτών των αλλαγών, καταγράφει τους χώρους και τις διαδρομές μέσα στην ελληνική

1. Saskia Sassen, *Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1996.

2. Λουκάς Τριάντης, «Το θεσμικό πλαίσιο του χωρικού σχεδιασμού για το κέντρο της Αθήνας: Όψεις του στρατηγικού και του κανονιστικού σχεδιασμού», *Athens Social Atlas,* Ιούνιος 2017, https://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/χωρικός-σχεδιασμός/ [30/07/2021].

πόλη, είτε προωθώντας το εθνικό φαντασιακό, νοσταλγώντας το παλιό, είτε αμφισβητώντας και καταρρίπτοντας αφηγήματα, αποκαλύπτοντας την άλλη πόλη ή την «πόλη των άλλων».[3]

Το κλείσιμο του Ελληνικού είναι τμήμα ενός συνόλου μεγάλων και μικρών έργων που θα καθορίσουν την πορεία της Αθήνας και της Ελλάδας σε διεθνές επίπεδο, με επίκεντρο τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004, τα οποία έχουν σημαντικές επιπτώσεις στο κοινωνικό γίγνεσθαι και στο μέλλον των πόλεων και της χώρας.[4] Ένας δημόσιος λόγος εκσυγχρονισμού οραματίζεται το 2004 ως τη «συμβολική πύλη για την ανανέωση της συμβολικής εικονογραφίας της σύγχρονης Αθήνας».[5] Παρά τις αντιδράσεις από την τότε αντιπολίτευση[6], το νέο αεροδρόμιο επιβάλλει το κλείσιμο του «παλιού», προσφέροντας μια τεράστια έκταση που θα προωθηθεί ως «το μεγαλύτερο αναπτυξιακό έργο στην Ελλάδα».[7] Ακολουθώντας, όμως, τα διεθνή πρότυπα της ανάπτυξης, τα σχέδια για το Ελληνικό και την ελληνική πόλη αποσιωπούν τον βαθμό στον οποίο οι διεθνείς επιδιώξεις οδηγούν σε αστικά τοπία θυλάκων ακραίου πλούτου, που διακόπτονται από νησίδες φτώχειας, αποκρύπτουν κοινωνικούς αποκλεισμούς και διαβρώνουν την κοινωνική σύνθεση και συνοχή της πόλης.[8] Το νέο πρόσωπο της Αθήνας γεννιέται μέσα από έναν επιθετικό νεοφιλελεύθερο λόγο για την

---

3. Από το 1990 υπάρχει μια πλούσια βιβλιογραφία για τη σχέση αρχιτεκτονικής-χώρου-κινηματογράφου: David B. Clarke (επιμ.), *The Cinematic* City, Routledge, Νέα Υόρκη 1997· Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (επιμ.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in an Urban Context*, Blackwell, Οξφόρδη 2001· Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, Νέα Υόρκη 2002· Stephen Barber, *Projected Cities: Cinema and Urban Space,* Reaktion Books, Λονδίνο 2002. Στην ελληνική βιβλιογραφία: Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος,* Νήσος, Αθήνα 2011· Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Κινούμενα τοπία: Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου,* Μεταίχμιο, Αθήνα 2001. Επίσης, μια προσπάθεια αποτύπωσης της σχέσης πόλης και κινηματογράφου με τη συνεργασία του αρχιτέκτονα Δημήτρη Φιλιππίδη είναι το ντοκιμαντέρ του Γιάννη Σκοπετέα, *Για πέντε διαμερίσματα και ένα μαγαζί,* Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004.

4. Μαρία Μαντουβάλου, Ευαγγελία Μπαλλά, «Μεταλλαγές στο σύστημα γης και οικοδομής και διακυβεύματα του σχεδιασμού στην Ελλάδα», στο: *Πόλη και χώρος από τον 20ό στον 21ο αιώνα*, τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Α. Αραβαντινό, ΕΜΠ, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, ΣΕΠΟΧ, Αθήνα 2004, σ. 313-330.

5. Νίκος Βατόπουλος, «Η νέα αίγλη της Αθήνας», *Η Καθημερινή,* 1 Ιανουαρίου 2002, https://www.kathimerini.gr/opinion/686810/h-nea-aigli-tis-athinas/ [30/07/2021].

6. Αναστάσης Παπαληγούρας, «Λάθος η καταστροφή του παλαιού αεροδρομίου», *Η Καθημερινή,* 3 Φεβρουαρίου 2002, https://www.kathimerini.gr/society/110291/lathos-i-katastrofi-toy-palaioy-aerodromioy/ [30/07/2021].

7. Μια δήλωση που αναπαράγεται διαρκώς και επαναλαμβάνει ο πρωθυπουργός Κυριάκος Μητσοτάκης το 2020, όταν ξεκινά η κατεδάφιση των κτιρίων του πρώην αεροδρομίου.

8. Γιώργος Σταθάκης, Κωστής Χατζημιχάλης, «Αθήνα διεθνής πόλη. Από την επιθυμία των ολίγων στην πραγματικότητα των πολλών», *Γεωγραφίες*, τχ. 7 (2004), σ. 26-47.

πόλη, που έρχεται να αμφισβητήσει την εγχώρια παραγωγή του χώρου μέσα από διεθνείς τάσεις αστικής αναγέννησης, εξευγενισμού και περιφράξεων.[9]

Αν τη δεκαετία του 1970 αναδύεται η ανάγκη ενός νέου αεροδρομίου, ο ελληνικός κινηματογράφος της εποχής αποτυπώνει μια εντελώς διαφορετική όψη του διεθνούς αερολιμένα της Αθήνας. Οι κλασικές σκηνές αφίξεων, με τις φωνές και τους χαιρετισμούς κατά την έξοδο από το αεροσκάφος, και η εμφάνιση των σύγχρονων επαγγελμάτων της αεροσυνοδού και του πιλότου στον κόσμο των ταινιών δεν αποτελούν τυχαίες επιλογές. Το αεροπλάνο και το «διεθνές»[10] υπογραμμίζουν τον ρόλο που παίζει το Ελληνικό, ειδικά μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ως κοσμοπολίτικη και σύγχρονη εικόνα της χώρας, από ταινίες με διεθνές επιτελείο, όπως το *Μια Ιταλίδα στην Αθήνα* (Ντίνος Δημόπουλος, 1958), σε εγχώριες παραγωγές με την υποδοχή (εντός του αεροδιαδρόμου!) της *Θείας από το Σικάγο* (Αλέκος Σακελλάριος, 1957) και τις σκηνές αεροδρομίου στις ταινίες *Ένας Δον Ζουάν για κλάματα* (Ντίμης Δαδήρας, 1960), *Με το ζόρι εφοπλιστής* (Γιώργος Παπακώστας, 1971) και *Εκείνο το καλοκαίρι* (Βασίλης Γεωργιάδης, 1971).[11] Το 2001, όμως, λίγους μήνες μετά το κλείσιμο του αεροδρομίου, η εμπορικότερη ελληνική ταινία της χρονιάς *Το κλάμα βγήκε απ' τον Παράδεισο* των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου, ανάμεσα στα κλισέ του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ), αποδομεί τις σκηνές υποδοχής των αφιχθέντων στο αεροδρόμιο και τις επαναλαμβανόμενες φωνές από τη χαρακτηριστική βεράντα από όπου το κοινό μπορεί να βλέπει τις αφίξεις. Στην ταινία, η πλούσια κυρία, Τζέλα Δελαφράγκα, μαζί με τον μέλλοντα γαμπρό της, υποδέχονται την κόρη της, η οποία επιστρέφει από το Λονδίνο, φωνάζοντας «Τζένη, Τζένη, ουου». Η επανάληψη και η υπερβολή των ερμηνειών εντάσσουν τη χωρική εγγύτητα του Ελληνικού στο πλαίσιο της νοσταλγίας για το παλιό. Όταν οι θεατές βλέπουν την ταινία, βέβαια, το νέο αεροδρόμιο στα Σπάτα δεν έχει το αντίστοιχο μπαλκόνι και υπάρχει ένα διαχωριστικό τζάμι που δεν επιτρέπει πλέον στις φωνές να ακουστούν. Η απεικόνιση του αεροδρομίου του Ελληνικού εν έτει 2001 εντάσσεται πλέον σε ένα «εθνικό πολιτιστικό παρελθόν» μαζί με τον ΠΕΚ.[12]

---

9. Μαντουβάλου, Μπαλλά, «Μεταλλαγές στο σύστημα γης και οικοδομής και διακυβεύματα του σχεδιασμού στην Ελλάδα», *ό.π.*

10. Φώντας Τρούσας, «Οι εμβληματικές ελληνικές ταινίες των '70s που γυρίστηκαν στα νότια προάστια», *Lifo,* 26 Ιουνίου 2019, https://www.lifo.gr/culture/cinema/oi-emblimatikes-ellinikes-tainies-ton-70s-poy-gyristikan-sta-notia-proastia [29/07/2021].

11. Για μια ευρύτερη ανάλυση του αστικού χώρου, η οποία επικεντρώνεται στον χώρο της κατοικίας, για τον ΠΕΚ, βλ. Αγγελική Μυλωνάκη, *Αναπαραστάσεις του αστικού χώρου στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο (1950-1970)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Τμήμα Δημοσιογραφίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Θεσσαλονίκη 2004.

12. Μαρία Χάλκου, «Μνήμη, νοσταλγία και κοσμοπολιτισμός. Ταινίες πολιτισμικής και

Η παρουσία του νέου αεροδρομίου στα Σπάτα, σε συνδυασμό με έργα κυκλοφοριακής υποδομής (Αττική οδός, Περιφερειακή Υμηττού, προαστιακός σιδηρόδρομος, μετρό) και τα έργα των Ολυμπιακών Αγώνων, εγγράφουν στον χώρο τον πολιτικό λόγο του «εκσυγχρονισμού» και συνδέουν για πρώτη φορά άμεσα το Θριάσιο, το Λεκανοπέδιο Αττικής και τα Μεσόγεια, και σταδιακά επεκτείνονται εκτός Αττικής. Η Ελλάδα δεν είναι απλά η χώρα του ήλιου, της θάλασσας, της Ακρόπολης και των μύθων, αλλά σε μια νέα προσέγγιση του place-marketing είναι μια σύγχρονη χώρα με υποδομές· η περιήγηση στην ιστορία γίνεται πιο εύκολη, η πρόσβαση στα νησιά απλοποιείται, τα νέα έργα επιτρέπουν τη διάχυση λειτουργιών εκτός του κέντρου της πόλης και προσφέρονται ευκαιρίες για μεγάλες αλλαγές στον τρόπο διαχείρισης και σχεδιασμού του χώρου. Η οικοδομική έκρηξη, που έχει ξεκινήσει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και εντείνεται με τα ολυμπιακά έργα, προσελκύει εργατικά χέρια και ευνοείται από την αθρόα προσφορά εργατικού δυναμικού από μετανάστες, εντάσσοντας το πολυπολιτισμικό και πολυεθνικό πρόσωπο της ελληνικής πόλης στην καθημερινή πραγματικότητα.

Ο ελληνικός κινηματογράφος καταγράφει τις δυσκολίες άφιξης και επιβίωσης (*Απ' το χιόνι*, Σωτήρης Γκορίτσας, 1993· *Eduart*, Αγγελική Αντωνίου, 2006), τις συγκρούσεις με την τοπική κοινωνία και την πολυπλοκότητα της συνύπαρξης (*Διόρθωση*, Θάνος Αναστόπουλος, 2007· *Ο εχθρός μου*, Γιώργος Τσεμπερόπουλος, 2013· *Όμηρος*, Κωνσταντίνος Γιάνναρης 2005). Ο Γιάνναρης, στην πρώτη του εγχώρια ταινία, *Από την άκρη της πόλης* (1998), τονίζει τις χωρικές διαιρέσεις στην ελληνική πρωτεύουσα μεταξύ μεταναστών που επιδίδονται σε περιστασιακή σεξεργασία και των ευκατάστατων πελατών τους, με τους πρώτους να μένουν στα δυτικά προάστια σε ημιτελείς κατασκευές, ενώ ο εύπορος Νίκος που γράφει μουσική για δημοφιλείς τραγουδίστριες μένει σε ένα ρετιρέ με θέα τη θάλασσα στα νότια προάστια. Παράλληλα, η ταινία του Γιάνναρη αναδεικνύει το κέντρο της Αθήνας ως έναν τόπο συνύπαρξης αυτών των διαφορετικών ομάδων[13], φέρνοντας στο προσκήνιο μια ιδιοτυπία της ελληνικής πόλης. Όπως περιγράφουν οι Βαΐου, Μαυρίδου και Μαντουβάλου, οι κυρίαρχοι τύποι οικοδόμησης (αντιπαροχή-αυθαίρετη δόμηση) και η τυπολογία της πολυκατοικίας

ιστορικής κληρονομιάς (heritage films) στον ελληνικό κινηματογράφο», στο: Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017, σ. 261-280.

13. Για μια εκτενή ανάλυση της ταινίας του Γιάνναρη ως ταινίας πόλης και της σύνδεσής της με την ελληνική κινηματογραφία και θεματικές βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογραφική μορφή. Οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Αθήνα 2012, σ. 351-378.

δημιούργησαν ένα «άμορφο αστικό συνεχές», το οποίο «λειτούργησε σαν ένα ''σφουγγάρι''».[14] Υπό αυτές τις συνθήκες δημιουργείται η κοινωνική συνύπαρξη της ετερόκλητης κοινότητας του *Ώρες κοινής ησυχίας* (2006). Στην ταινία της Κατερίνας Ευαγγελάκου καταγράφεται η κοινωνική ώσμωση που προκύπτει από τον τρόπο ανάπτυξης της πόλης, όπου οι κοινωνικοί διαχωρισμοί συμβαίνουν μέσα από εσωτερικές διαφοροποιήσεις, από τα ημιυπόγεια στα ρετιρέ και από τη θέα στον δρόμο στην όψη στον ακάλυπτο.[15] Η ιδιότυπη αυτή ανάπτυξη μειώνει κατά μία έννοια τις κοινωνικές διαιρέσεις που παρατηρεί κανείς σε άλλες πόλεις του παγκόσμιου Βορρά.[16]

Το ελληνικό στοίχημα των αρχών του 21ου αιώνα είναι η «επόμενη μέρα» των Ολυμπιακών Αγώνων, οι οποίοι υπόσχονται να φέρουν νέες δραστηριότητες και τομές στην παραγωγή του χώρου. Πολιτικές με στόχο την έλξη επενδύσεων προσπαθούν να προβάλουν τη νέα εποχή που έρχεται και αμφισβητούν τη μέχρι τότε παραγωγή του χώρου και την ανάπτυξη της ελληνικής πόλης. Και ενώ το 2004 η Αθήνα ετοιμάζεται να «βάλει τα καλά της», ο ελληνικός κινηματογράφος φέρνει στο προσκήνιο τις νησίδες φτώχειας που δημιουργούνται. Το 2004, ο Παναγιωτόπουλος αφήνει τα σκυλάδικα (*Βαρέθηκα να σκοτώνω τους αγαπητικούς σου*, 2002) και την κοσμοπολίτικη Μύκονο (*Beautiful People*, 2001) και επιστρέφει με μια από τις καλύτερες ταινίες του. Στο *Delivery*, ο κεντρικός ήρωας καταφθάνει στην πρωτεύουσα και σιωπηλά γνωρίζει το σκληρό της πρόσωπο, μακριά από τις τουριστικές εικόνες. Ο Παναγιωτόπουλος φέρνει στο προσκήνιο τη φθορά της πρωτεύουσας, σε μια στιγμή όπου η Αθήνα ετοιμάζεται για να υποδεχτεί το μεγαλύτερο αθλητικό γεγονός στον κόσμο.[17] Το 2006, ο Γιάννης Οικονομίδης στο *Η ψυχή στο στόμα*, μετά την αυλαία των Ολυμπιακών, φέρνει στο προσκήνιο την κλειστοφοβική πτυχή της ελληνικής πόλης, μια πιεσμένη αστική τάξη και τον σταδιακό εκφασισμό της χώρας. Ένας εκφασισμός και μια παρακμή, που ξεκινούν πολύ καιρό πριν από την οικονομική κρίση και τα μνημόνια με την ΕΕ και το ΔΝΤ, και σταδιακά ανατρέπουν τις συνθήκες συνύπαρξης στην αστική πολυκατοικία, όπως καταγράφει ο Γιάννης Σακαρίδης στην *Πλατεία Αμερικής* (2016), μία δεκαετία μετά τις *Ώρες κοινής ησυχίας*.

---

14. Ντίνα Βαΐου, Μαρία Μαντουβάλου, Μαρία Μαυρίδου, «Αθήνα 2004. Στα μονοπάτια της παγκοσμιοποίησης;», *Γεωγραφίες*, τχ. 7 (2004), σ. 13-15.

15. Βαΐου, Μαντουβάλου, Μαυρίδου, «Αθήνα 2004. Στα μονοπάτια της παγκοσμιοποίησης;», *ό.π.*

16. Maria Mantouvalou, Maria Mavridou, «Processes of social integration and urban development in Greece: Southern challenges to European unification», *European Planning Studies,* τ. 3, τχ. 2 (1995), σ. 189-205.

17. Betty Kaklamanidou, «Filmed Cities: Eden or Purgatory? From Los Angeles to Athens», *Offscreen,* τ. 11, τχ. 2 (2007), https://offscreen.com/view/filmed_cities [30/8/2021].

Ο εκσυγχρονισμός που σηματοδοτεί το κλείσιμο του Ελληνικού, τα εγκαίνια του νέου αεροδρομίου Ελευθέριος Βενιζέλος, η Αττική Οδός και οι επικείμενοι Ολυμπιακοί Αγώνες του 2004 δεν αποτελούν απλώς βελτίωση των υποδομών αλλά και μια ευκαιρία μεταλλαγής της διαχείρισης του χώρου και του ιδιοκτησιακού καθεστώτος.[18] Το χάσμα μεταξύ τοπικών επιθυμιών και παγκόσμιων προσδοκιών αποτελεί επίδικο από τις αρχές του 21ου αιώνα και αποτυπώνεται με ιδιαίτερο χιούμορ στο *Μπραζιλέρο* του Σωτήρη Γκορίτσα (2001), το οποίο παρακολουθεί τις παρεμβάσεις μιας τρόικας σε μια επαρχιακή πόλη. Ο τοπικός παράγοντας επενδύει σε έναν Βραζιλιάνο ποδοσφαιριστή πιστεύοντας ότι με αυτό τον τρόπο θα ενισχυθεί η τοπική ποδοσφαιρική ομάδα και θα βάλει τον τόπο του στον εθνικό και τον παγκόσμιο χάρτη. Τα χρήματα, όμως, προέρχονται από ευρωπαϊκή χρηματοδότηση για τη δημιουργία ενός πολιτιστικού κέντρου. Τα οφέλη για τους κατοίκους αποτελούν παράπλευρο κέρδος, καθώς ο βασικός στόχος είναι η αύξηση της ανταγωνιστικότητας των ελληνικών πόλεων και η προσέλκυση διεθνών επενδύσεων.

Σε αυτό το πλαίσιο έχει ενδιαφέρον το πώς η Αθήνα την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων, όσο οι κάτοικοί της αποκλείονται από την πόλη για να διευκολυνθούν οι μετακινήσεις των αθλητών, προσέφερε τις κατάλληλες συνθήκες για τμήμα των γυρισμάτων της πρώτης ελληνικής zombie apocalypse ταινίας, *Το κακό* του Γιώργου Νούσια (2005). Αντίθετα, ταινίες που διαπρέπουν στο εξωτερικό τα επόμενα χρόνια και παρουσιάζουν τις παθογένειες της Ελλάδας «χωρίς απαραιτήτως να αναφέρονται ούτε στο παρελθόν, αλλά ούτε ακόμα και στο κοινωνικό πλαίσιο» τείνουν να «εκτυλίσσονται μέσα σε τέσσερις τοίχους», όπως γράφει ο Δημήτρης Παπανικολάου.[19] Στον *Κυνόδοντα* του Γιώργου Λάνθιμου (2009) οι γονείς επιβάλλουν στα παιδιά τους τον εγκλεισμό ενάντια σε μια χώρα που καλπάζει να συνδεθεί με τις παγκόσμιες ροές του κεφαλαίου και του πολιτισμού.[20] Αντίστοιχα, η ανδροπαρέα του *Chevalier* της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη (2015), προκειμένου να μπορέσει να επιτελέσει την ανταγωνιστική αρρενωπότητά της, απομονώνεται σε ένα σκάφος. Σε μια διαφορετική εκδοχή της απομόνωσης, ο μεσοαστός αρχιτέκτονας της *Ιστορίας 52* του Αλέξη Αλεξίου (2008) μένει σε ένα διαμέρισμα στο οποίο υπάρχουν στοιχεία από σύγχρονα περιοδικά διακόσμησης. Η πόλη δεν εμφανίζεται σε κανένα πλάνο της ταινίας, τονίζονται όμως οι νέες συνθήκες αστικής κατοίκησης, με τα

18. Μαντουβάλου, Μπαλλά, «Μεταλλαγές στο σύστημα γης και οικοδομής και διακυβεύματα του σχεδιασμού στην Ελλάδα», *ό.π.*

19. Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια*, Πατάκης, Αθήνα 2018, σ. 152.

20. Για μια εκτενή ανάλυση του Greek Weird Wave και της ποιητικής του χώρου βλ. Anna Poupou, «The Poetics of Space in the New Wave of Contemporary Greek Cinema», *Parabasis*, τ. 16, τχ. 1 (2018), σ. 295-313.

loft και τις ανακαινίσεις διαμερισμάτων να έχουν ήδη δημιουργήσει θύλακες απομόνωσης.[21] Σε αντίθεση με την αυθόρμητη συγχρώτιση της αστικής πολυκατοικίας, η νέα εποχή της Ελλάδας φοβάται να συναντήσει το «άλλο», και οι μεταλλαγές στην παραγωγή του χώρου ενισχύουν τις διαχωριστικές τάσεις.[22] Τα πρόσφατα σχέδια για την ανάπτυξη του Ελληνικού αποσκοπούν σε σενάρια αποκλεισμών και περιφράξεων.[23] Το νομικό πλαίσιο και οι οπτικές αναπαραστάσεις που έχουν έρθει στη δημοσιότητα[24] αποκαλύπτουν τη στερεοτυπική προσέγγιση της ελληνικότητας και μια ισοπεδωτικά παγκοσμιοποιημένη οπτική.

Παρά την οικονομική κρίση που παρεμβλήθηκε και ανέδειξε τις αδυναμίες του νεοφιλελεύθερου μοντέλου, είκοσι χρόνια μετά την τελευταία πτήση στο αεροδρόμιο του Ελληνικού, ο δημόσιος λόγος διατηρεί το όνειρο του εξευρωπαϊσμού ως λύση για τα προβλήματα της χώρας. Μια πλευρά του κυρίαρχου λόγου μοιάζει να προτιμά μια άλλη τάση του ελληνικού κινηματογράφου, που διεθνοποιεί την Ελλάδα και ελκύει το ελληνικό κοινό. Μπορεί να τη διακρίνει κανείς σε αρκετές παραγωγές που έχουν εμπορικές βλέψεις, όπως *Οι αριθμημένοι* (Τάσος Ψαρράς, 1998), *Η διακριτική γοητεία των αρσενικών* (Όλγα Μαλέα, 1999), *Συμφωνία χαρακτήρων* (Λουκία Ρικάκη, 1999), *Ριζότο* (Όλγα Μαλέα, 2000), *Ο καλύτερός μου φίλος* (Λάκης Λαζόπουλος, Γιώργος Λάνθιμος, 2001). Σε αυτές τις ταινίες, τα επαγγέλματα ανήκουν στον τριτογενή τομέα και στο θέαμα, και οι χώροι είναι βγαλμένοι από περιοδικά διακόσμησης, ανεξάρτητα με το αν ταιριάζουν στην οικονομική δυνατότητα των ηρώων και των ηρωίδων τους.[25] Αντίθετα, λοιπόν, με τις κινηματογραφικές απεικονίσεις της παθογένειας της ελληνικής κοινωνίας, πόλης και περιφέρειας και την αποδόμηση των εθνικών απεικονίσεων, ο επίσημος λόγος που αυτή τη στιγμή χαιρετίζει τη μετατροπή του παλιού αεροδρομίου του Ελληνικού σε τεράστιο πάρκο ουρανοξυστών και καζίνο μοιάζει να αντιμετωπίζει την Ελλάδα όπως το *E-mail* του Μάρκου Χολέβα (2000). Οι ήρωές του τρώνε σούσι σε delivery, ανταλλάσσουν διαρκώς email σε μια εποχή κατά την οποία τέτοιου είδους συνήθειες δεν αποτελούν

21. Phevos Kallitsis, «Fear, city, cinema: Urban regeneration as a mental trap in Alexis Alexiou's film *Istoria 52* (Tale 52)», *Journal of Greek Media and Culture*, τ. 6, τχ. 1 (2020), σ. 51-69.

22. Μαρία Καλαντζοπούλου, Πέννυ Κουτρολίκου, Κατερίνα Πολυχρονιάδη, «Ο κυρίαρχος λόγος για το κέντρο της Αθήνας», *Encounter Athens,* 15 Μαΐου 2011, https://encounterathens.wordpress.com/2011/05/15/ο-κυρίαρχος-λόγος-για-το-κέντρο-της-αθήν/ [16/07/2021].

23. Λουκάς Τριάντης, «Το ''Ελληνικό'' ως πολιορκητικός κριός για τις διαδικασίες ανάπτυξης του αστικού χώρου», *Γεωγραφίες*, τχ. 37 (2021), 81-87.

24. Γιάννης Χωριανόπουλος, Θάνος Παγώνης, *Στα ίχνη της μεσογειακής πόλης. Αστικότητα, σχεδιασμός και διακυβέρνηση στην αθηναϊκή μητρόπολη,* Κριτική, Αθήνα 2020.

25. Afroditi Nikolaidou, «Cinematic Athens 1993-2013: from the city in transition to the city in crisis», στο: A. Brenas & T. El-Khoury (επιμ.), *La ville méditerranéenne au cinéma*, Orizons, Παρίσι 2015, σ. 111-129.

καθημερινότητα για την ελληνική κοινωνία, οι χώροι που κινούνται εμφανώς είναι σκηνικά, αποκαλύπτοντας αντιγραφές του lifestyle αμερικανικής ταινίας. Σε αυτό το σύνολο, ο Χολέβας φροντίζει διαρκώς να εντάσσει την Ακρόπολη στα πλάνα του, ως πλάνα-δείκτες τα οποία αρκούν για να συνδέσουν την αφήγηση με την Ελλάδα.[26] Έτσι, οι κυβερνητικές και επενδυτικές βλέψεις για το Ελληνικό το 2021 συνεχίζουν να υπόσχονται ουρανοξύστες εμπνευσμένους από τις Καρυάτιδες[27] και χρήσεις που θα προσεγγίσουν το κεφάλαιο από το εξωτερικό.[28] Οτιδήποτε ανάμεσα στην «ανάπτυξη» και την «Ιστορία», αποτελεί μια πίσω αυλή, την οποία, ακολουθώντας διεθνή πρότυπα αστικού εξευγενισμού, προσπαθούν με σχεδιαστικά και νομικά μέσα να αποκρύψουν.

Εδώ όμως, σε αυτή την εικόνα, πρέπει κανείς να αντιπαραβάλει μια σειρά ταινιών που γυρίστηκαν στο έρημο Ελληνικό την εικοσαετία 2000-2020, καθώς η οικονομική κρίση του 2010 αλλά και η πολιτική διαμάχη γύρω από αυτό «καθυστερούσε τα επενδυτικά σχέδια». Ένα μεγάλο μέρος του δημιουργικού ελληνικού κινηματογράφου έτεινε σε αυτή την εικοσαετία να επιστρέφει «στην πίσω αυλή», στην ανώνυμη αρχιτεκτονική, για να μιλήσει για την Αθήνα και την Ελλάδα[29], και αρκετοί κινηματογραφιστές είδαν στο Ελληνικό μια μετωνυμία της σύγχρονης χώρας. Κατέγραψαν, έτσι, διαφορετικές όψεις, φέρνοντας στο προσκήνιο ζητήματα που αντιβαίνουν στη μυθολογία της «αναπτυξιακής» ευκαιρίας που θα ωφελήσει το σύνολο. Ακόμα και ο εμπορικός κινηματογράφος του Χριστόφορου Παπακαλιάτη στο *Ένας άλλος κόσμος* (2015) καταγράφει τον κοινωνικό ρόλο που διαδραμάτισε το πρώην αεροδρόμιο στο θέμα του προσφυγικού ως τόπος συγκέντρωσης προσφύγων, σε μια αυξανόμενα ρατσιστική Ελλάδα. Το Ελληνικό, είκοσι χρόνια μετά την τελευταία πτήση, παρέμεινε ένας χώρος διεκδικήσεων, σποραδικών δράσεων και παροδικών χρήσεων. *Το αεροδρόμιο των απογοητεύσεων* της Olivia Dehez και της Άννας Ψαρουδάκη (2017)

---

26. Nikolaidou, «Cinematic Athens 1993-2013: from the city in transition to the city in crisis», *ό.π.*

27. Θανάσης Χαραμής, «Καζίνο στο Ελληνικό: Αυτή είναι η πρόταση της Mohegan – Επιβλητικό κτίριο εμπνευσμένο από τη μορφή Καρυάτιδας», *Lifo,* 8 Οκτωβρίου 2019, https://www.lifo.gr/now/economy/kazino-sto-elliniko-ayti-einai-i-protasi-tis-mohegan-epiblitiko-ktirio-empneysmeno-apo [29/07/2021].

28. Ο ελληνικός Τύπος αναπαράγει διαρκώς το ζήτημα της μεγάλης ευκαιρίας για τις επενδύσεις ενώ τονίζεται ο τρόπος που το Ελληνικό παρουσιάζεται στα διεθνή μέσα. Βλ. Ηλίας Μπέλλος, «Ελληνικό: Ξεκινάει η επένδυση – Ολοκληρώνεται η μεταβίβαση στη Lamda», *Η Καθημερινή,* 17 Ιουνίου 2021, https://www.kathimerini.gr/economy/561402643/elliniko-xekinaei-i-ependysi-oloklironetai-i-metavivasi-sti-lamda/ [30/07/2021].

29. Βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Η "προσοικειωμένη" πόλη. Μια νεοφορμαλιστική προσέγγιση για την Αθήνα στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο», στο: Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017, σ. 170-200.

και η *Καρτ ποστάλ από το Ελληνικό* της Αφροδίτης Κατερινοπούλου (2020) καταγράφουν μέσα από σπονδυλωτές ιστορίες το πώς το πρώην αεροδρόμιο συνέχισε να παίζει έναν ρόλο στη ζωή των κατοίκων της πρωτεύουσας και των περιφερειακών δήμων, όχι μόνο ως νοσταλγία, αλλά ως ένας λανθάνων χώρος που σύντομα θα χαθεί. Ο Κωνσταντίνος Πρέπης καταγράφει στο *Ελληνικόν* (2019) το πρώην αεροδρόμιο ως ένα προσωρινό καταφύγιο ενός άστεγου, ο οποίος όμως ζει με τον φόβο του διωγμού μόλις ο χώρος αποκτήσει και πάλι «ζωή» – όπως συμβαίνει όταν μπαίνουν οι μπουλντόζες να κατεδαφίσουν τα κτίρια. Τέλος, ο Γιώργος Ζώης δημιουργεί με το *Third Kind* (2018) μια ταινία επιστημονικής φαντασίας χρησιμοποιώντας τις εικόνες του χώρου του πρώην αεροδρομίου μετά τον διωγμό των μεταναστών και των προσφύγων.[30]

Μια ταινία που συμπυκνώνει την Αθήνα και την Ελλάδα μετά την πτώση του αναπτυξιακού οράματος των αρχών του 21ου αιώνα είναι το *Park* της Σοφίας Εξάρχου (2016), το οποίο αντιπαραθέτει το Ολυμπιακό χωριό στα βορειοδυτικά της πρωτεύουσας, με σκηνές από το εγκαταλελειμμένο Ελληνικό και την Αθηναϊκή Ριβιέρα των νοτίων προαστίων. Το *Park* γυρίζεται και βγαίνει στις αίθουσες σε μια περίοδο όπου η ελληνική κοινωνία βιώνει την οικονομική κρίση, και το Ολυμπιακό χωριό γίνεται μια απτική κινηματογραφική διαδρομή της πτώσης μετά τα χρόνια της ανάπτυξης. Όταν οι έφηβοι καταφέρνουν να αποδράσουν και φτάνουν στα νότια προάστια, βλέπουν τη διασκέδαση και τον πλούτο και έρχονται σε επαφή με βορειοευρωπαίους τουρίστες, η ταινία της Εξάρχου καταγράφει μια άλλη σκληρή πραγματικότητα. Οι νέοι της πίσω αυλής της ανάπτυξης δεν θα επωφεληθούν από αυτήν, η επενδυτική σωτηρία που προβάλλεται μέσω του Ελληνικού υπογραμμίζει την Αθήνα, και στην ουσία την Ελλάδα, των διαχωρισμών και διαφορετικών ταχυτήτων. Και εκεί είναι η σκληρότητα της ταινίας: ακόμα και αν η κρίση περάσει, το αστικό τοπίο έχει αλλάξει ριζικά από την αστική πολυκατοικία της συγχρώτισης και έχουμε μπει σε μια εποχή αστικών διαχωρισμών που χαράσσονται σε επίσημους, νοητικούς και κινηματογραφικούς, χάρτες.

30. Για το πώς συνυφαίνεται το Ελληνικό με την έννοια του προσφυγικού camp και με την εθνική διαχείριση του προσφυγικού ζητήματος στην ταινία του Ζώη, βλ. Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics,* Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021, σ. 70-75.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ
ΧΩΡΑ, ΣΕ ΒΛΕΠΩ

Χώρα, σε βλέπω

Σύλλας Τζουμέρκας, Ελίνα Ψύκου

«Καλωσορίσατε στην Κύπρο, αρχόντοι – τράγοι και μαϊμούδες». Αν θέσουμε κάποια στιγμή μέσα στη δεκαετία του '90 ως σημείο που θα έπρεπε να ξεκινήσει η προσπάθεια διάσωσης της ελληνικής κινηματογραφικής κληρονομιάς, έχουν παρέλθει τριάντα χρόνια με μικρά ως ανύπαρκτα αποτελέσματα. Το *Χώρα, σε βλέπω – Ο 20ός αιώνας του ελληνικού σινεμά* είναι μια δράση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου ενάντια σε αυτή την αδράνεια και την έλλειψη φροντίδας: ένα πρόγραμμα διάσωσης, μελέτης και προβολής της πνευματικής και πολιτιστικής κληρονομιάς που είναι το ελληνικό σινεμά του 20ού αιώνα, η εικόνα, ο ήχος και η αφήγηση μιας χώρας για επτά δεκαετίες, όπως την αποτύπωσε το βλέμμα των Ελλήνων κινηματογραφιστών – ένα βλέμμα οξύ, βίαιο, άναρχο, τρυφερό, αδυσώπητο και βαθιά διεισδυτικό στα πεπραγμένα ανθρώπων, κοινοτήτων και πάσης φύσεως δημογερόντων. Μια συλλογική αφήγηση μέσα από ένα εξαιρετικά ευρύ φάσμα ειδών – από το θρίλερ μέχρι το μιούζικαλ, από το δράμα στη σκρούμπολ κωμωδία, και από το στούντιο σινεμά στο ντοκιμαντέρ. Μέσα από ταινίες όλων των διαρκειών που κοιτούν κατάματα και ανασυγκροτούν το δράμα και το γελοίο των ανθρώπων, ταινίες πολιτικές, δραματικές, αστείες, κουήρ, υβριδικές, οικείες ή ανοίκειες, βουβές ή γεμάτες φωνές, μοναχικές ή στην κοίτη ευρύτερων ρευμάτων. Ταινίες που επέδρασαν στο σύνολο τους μέσα από εμφανείς ή απροσδόκητους δρόμους στη νεότερη γενιά του ελληνικού σινεμά των τελευταίων δύο δεκαετιών, αυτή που άνθισε παράλληλα με τη γέννηση και την παρουσία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου.

Πλάι στην *Ευδοκία*, το *Τελευταίο ψέμμα,* τους *Βοσκούς,* το *Ζ* και τον *Θίασο,* δίπλα στη *Μπέττυ,* το *Μπλόκο,* τον *Ιωάννη τον Βίαιο,* τον *Αγώνα των τυφλών* και το *Από την άκρη της πόλης,* θα θέλαμε να είναι ο *Φόβος* του Κώστα Μανουσάκη, το *Αλουμίνιον της Ελλάδος* του Ρούσσου Κούνδουρου ή *Τα μάρμαρα* του Αλέξη Μπίστικα, αλλά αυτό στάθηκε αδύνατον για λόγους που έχουν να κάνουν με την κατάσταση στην οποία βρίσκονται τα δικαιώματα των ταινιών ή και άλλους, παράδοξους και μη. Πώς η Πολιτεία θα μπορούσε να προστατέψει τη μοίρα ταινιών που οι δημιουργοί τους δεν βρίσκονται πια στη ζωή και που οι κληρονόμοι τους δεν ενδιαφέρονται ή αδυνατούν να υπερασπιστούν το ηθικό

δικαίωμα τους, παραμένει άγνωστο. Το παρόν νομικό πλαίσιο δεν προστατεύει τίποτε, πλην της αρχής της ιδιοκτησίας, εφόσον αυτή τύχει να είναι ξεκάθαρη. Μπορεί κανείς από το να εξαφανίσει, να χάσει ή να βλάψει μια ταινία, μέχρι να την πειράξει αυθαίρετα προς τις οδηγίες, την επιθυμία και την εργασία των συντελεστών της.

Χάρη στην πρωτοβουλία και την εργασία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου και των συνεργατών της, χάρη στην αιγίδα της Επιτροπής «Ελλάδα 2021», του κύριου χορηγού της δράσης ΕΚΟΜΕ, του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, του Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου, του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και την υποστήριξη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και της Φίνος Φιλμ, οι είκοσι επτά από τις σαράντα μία ταινίες του αφιερώματος ψηφιοποιήθηκαν και αποκαταστάθηκαν ψηφιακά για πρώτη φορά, ολόκληρο ή μέρος του προγράμματος ταξιδεύει σε είκοσι μία πόλεις του κόσμου, και δημιουργήθηκε η παρούσα έδοση, που κυκλοφορεί ταυτόχρονα και στα αγγλικά.

Το ερώτημα είναι και θα παραμείνει το εξής: Πώς αυτή η κίνηση δεν θα μείνει μόνο εδώ, αλλά θα συνεχίσει και θα γίνει συστηματική; Θα θέλαμε να ελπίζουμε ότι το ερώτημα δεν θα μείνει χωρίς απάντηση για άλλα τριάντα χρόνια. Μόνο έτσι, το σπουδαίο έργο των Ελλήνων κινηματογραφιστών θα σωθεί, θα μείνει ζωντανό και προσβάσιμο και θα συνεχίσει να εμπνέει, να μπολιάζει και να ορίζει την εμπειρία όλων μας – ζώντων τώρα, και που θα ζουν αύριο.

ΧΩΡΑ, ΣΕ ΒΛΕΠΩ – Ο ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΣΙΝΕΜΑ / επιμέλεια δράσης (ΕΑΚ): Σύλλας Τζουμέρκας, Ελίνα Ψύκου / συνεπιμέλεια προγράμματος, επιμέλεια έκδοσης και εκπαιδευτικού υλικού: Αφροδίτη Νικολαΐδου, Δημήτρης Παπανικολάου / γενικός συντονισμός δράσης (ΕΑΚ): Φαίδρα Βόκαλη / διεύθυνση έκδοσης και επιμέλεια: Ασπασία-Μαρία Αλεξίου / επιμέλεια ψηφιοποίησης και αποκατάστασης: Γιάννης Βεσλεμές / εργαστήρια εικόνας: ANMAR FILM LAB, STEFILM, AUTHORWAVE / εργαστήριο ήχου: KVARYBOSOUND MFC / συντονισμός παραγωγής: Ιωάννα Ραμπαούνη / βοηθός συντονισμού: Βάιος Γαλάνης / νομική σύμβουλος: Μαρίνα Μαρκέλλου / γραφιστικά: Νίκος Πάστρας, TALC / υπεύθυνη επικοινωνίας: Νατάσσα Πανδή / social media manager: Γιώργος Παππάς, Δημήτρης Τσακαλέας / συνόψεις ταινιών: Θοδωρής Δημητρόπουλος / συντονισμός φεστιβάλ: Σταύρος Μαρκουλάκης / μεταφράσεις έκδοσης: Ασπασία-Μαρία Αλεξίου, Michael Eleftheriou, Δέσποινα Παυλάκη, Κώστας Σκορδύλης / επιμέλεια μεταφράσεων έκδοσης: Nina Macaraig / υποτιτλισμός & μεταφράσεις ταινιών: AUTHORWAVE / έξτρα μεταφράσεις ταινιών: ΝΕΑΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ, STORYTELLER

Μια δράση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, υπό την αιγίδα της Επιτροπής «Ελλάδα 2021», με κύριο χορηγό το Εθνικό Κέντρο Οπτικοακουστικών Μέσων και Επικοινωνίας (ΕΚΟΜΕ), με τη χορηγία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, του Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και με την υποστήριξη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και της Φίνος Φιλμ.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Γιάννα Αγγελοπούλου-Δασκαλάκη, Ορέστης Ανδρεαδάκης, Κατερίνα Ευαγγελάτου, Ελίζ Ζαλαντό, Αθηνά Καρτάλου, Μαρία Κομνηνού, Κωστής Κοντογιάννης, Πάνος Κουάνης, Παντελής Μητρόπουλος, Χριστίνα Σιγάλα, Μάρτων Σίμιτσεκ, Γεώργιος Τσαγκαράκης, Μάρκος Χολέβας

Ελένη Αγγελόπουλου, Τάσος Αδαμόπουλος, Ελένη Ανδρουτσοπούλου, Léonie Bégé, Αλεξάνδρα Γεωργοπούλου, Άντυ Δημοπούλου, Βασιλική Διαγουμά, Περικλής Δουβίτσας, Ηλιάνα Ζακοπούλου, Νίκος Θεοδοσίου, Κωστής Θέος, Μάρω Καβαφάκη, Αθηνά Καλκοπούλου, Στάθης Καμβασινός, Χρήστος Κανάκης, Σίβυλλα Κατσουρίδη, Δημήτρης Κολιοδήμος, Ελένη Κοσσυφίδου, Στέλιος Κυμιωνής, Ελένη Κυπριώτη, Αγλαΐα Λάτσιου, Georges Λιαρόπουλος-Legendre,

Σταύρος Λιόκαλος, Δημήτρης Μερζιώτης, Νικόλ Μουζάκη, Δημήτρης Μπούρας, Ράνια Μπριλάκη, Μαρί-Λουίζ Νικολαΐδη, Συμεών Νικολαΐδης, Φοίβη Οικονομοπούλου-Αγγελοπούλου, Μαργαρίτα Πανουσοπούλου, Φαίδρα Παπαδοπούλου, Ζωή Παπαντώνη, Manuela Papatakis, Michèle Ray-Gavras, Ορέστης Πλακιάς, Πωλίνα Τζεϊράνη, Κρίστυ Τσερκετζή, Κατερίνα Τσιώλη

Θόδωρος Αγγελόπουλος Παραγωγή Ταινιών, Αθηνά - Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης Δημιουργών Θεατρικών και Οπτικοακουστικών Έργων, Gaumont, Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας – Νύχτες Πρεμιέρας, Διόνυσος – Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης Δικαιωμάτων Ελλήνων Ηθοποιών, Ίδρυμα Μελίνας Μερκούρη, Ίδρυμα Μιχάλη Κακογιάννη, Ισοκράτης – Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης Πνευματικών Δικαιωμάτων, NFTS, Odeon, Παπανδρέου Α.Ε., Paris Films Coop, Feelgood Entertainment

ΑΣΤΕΡΩ του Δημήτρη Γαζιάδη | 1929 | 57΄ | Σενάριο: Ορέστης Λάσκος, Δημήτρης Γαζιάδης (βασισμένο σε κείμενο του Παύλου Νιρβάνα) | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Μιχάλης Γαζιάδης | Παραγωγή: DAG Film.

Παίζουν: Αλίκη Θεοδωρίδου, Κώστας Μουσούρης, Αιμίλιος Βεάκης, Δημήτρης Τσακίρης.

Στους πρόποδες του Χελμού, μακριά από την πόλη και τα απομεινάρια περασμένων αστικών μεγαλείων, και κάπου στα βάθη της ελληνικής υπαίθρου, η Αστέρω κι ο Θύμιος ανταλλάσσουν όρκους αιώνιας αγάπης. Ο πατέρας του Θύμιου θεωρεί, όμως, την Αστέρω ανάξια για να παντρευτεί τον γιο του, απειλώντας τον πως, αν συμβεί κάτι τέτοιο, θα τον αποκληρώσει. Η μοίρα και οι προκαταλήψεις φαίνεται να χωρίζουν τους δύο εραστές. Θα μπορέσουν να βρεθούν ποτέ ξανά μαζί; Εν μέρει βασισμένο στη *Ραμόνα* της Έλεν Χαντ Τζάκσον (που αφηγείται έναν επίσης απαγορευμένο έρωτα σε αμερικανικά εδάφη), το ιστορικής σημασίας φιλμ μεταφέρει τη δράση στην ελληνική ύπαιθρο, εκεί όπου εκτυλίσσονται πολλές δημοφιλείς παραγωγές της εποχής. Ο κόσμος, από τα αστικά κέντρα ως την επαρχία, είναι την περίοδο αυτή βυθισμένος σε μια κοινωνικοπολιτική κρίση (χαρακτηριστικά στην ταινία, ο θείος της Αστέρως είναι πολιτικός κρατούμενος στην Αθήνα, και η περιουσία του ουσιαστικά ορίζει τις μοίρες των πρωταγωνιστών), και έτσι το είδος της «φουστανέλας» γίνεται δημοφιλές ως ξεκάθαρη περίπτωση απόδρασης.

Ο Γαζιάδης συνθέτει ένα μικρό βουκολικό έπος σε τρεις πράξεις, όπου η κοινωνική διαστρωμάτωση και το ερωτικό πάθος δίνουν τον τόνο για ένα μελόδραμα με ήρωες που μοιάζουν αποφασισμένοι να τα βάλουν με την ίδια τη μοίρα. Στοιχεία, εξάλλου, διαχρονικής αξίας που –όπως αποδεικνύει και η μετάβαση από τη *Ραμόνα* στη «φουστανέλα»– αποτελούν δομικά δραματουργικά στοιχεία και διαπερνούν σύνορα και εποχές. Το φιλμ, χαμένο για δεκαετίες, απέκτησε εμπορικά πετυχημένο ριμέικ το 1959 από τον Ντίνο Δημόπουλο, με την Αλίκη Βουγιουκλάκη. Μέχρι που μια κόπια με γαλλικούς μεσότιτλους ανακαλύφθηκε στη Γαλλική Ταινιοθήκη το 2003, οπότε και αποκαταστάθηκε από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος, σε συνεργασία με τη Γαλλική Ταινιοθήκη.

ΠΡΟΣΩΠΑ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΑ του Γιώργου Τζαβέλλα | 1946 | 86΄ | Σενάριο: Γιώργος Τζαβέλλας | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Πρόδρομος Μεραβίδης | Μοντάζ: Φιλοποίμην Φίνος | Μουσική: Γιώργος Μαλλίδης | Ήχος: Φιλοποίμην Φίνος | Μακιγιάζ: Σταύρος Κελεσίδης | Παραγωγή: Φίνος Φιλμ, Ωρίων.

Παίζουν: Στέλλα Γκρέκα, Αιμίλιος Βεάκης, Μιράντα Μυράτ, Γιώργος Παππάς, Ζινέτ Λακάζ, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Αθανασία Μουστάκα, Δήμος Σταρένιος, Μαρίκα Φιλιππίδου, Τζόλυ Γαρμπή, Κούλης Στολίγκας, Νάσος Κεδράκας, Αλέκος Γκόνης, Γιώργος Κοκούλης, Σώτος Αρβάνης, Τάκης Σαλιάρης, Γ. Λόγγος.

Ο Τόνι, ένας περιθωριακός τύπος του υποκόσμου, επιστρέφει στην Ελλάδα από την Αμερική ύστερα από χρόνια. Σε ένα καμπαρέ της Τρούμπας βρίσκει ξανά την παλιά του ερωμένη, τη Μαρία, η οποία για χάρη του έχει εγκαταλείψει τον άνδρα και την κόρη της κι έχει γίνει πόρνη. Η κόρη της, Άλκη, ετοιμάζεται τώρα να παντρευτεί τον Παύλο, έναν πλούσιο νεαρό. Έχει ζήσει τόσα χρόνια πιστεύοντας πως η μητέρα της έχει πεθάνει, τώρα όμως ο κόσμος της κινδυνεύει να γίνει κομμάτια. Κι αυτό, επειδή ο Τόνι τηλεφωνεί στον πατέρα της Άλκης και του ζητά χρήματα, προκειμένου να μην αποκαλύψει σε εκείνη την αλήθεια για τη μητέρα της. Όμως, η Μαρία θα κάνει τα πάντα για να προστατέψει την κόρη της και να μην αφήσει τα δικά της λάθη να καταστρέψουν την ευτυχία της.

Δύο χρόνια μετά τα σημαδιακά *Χειροκροτήματα* που αποτέλεσαν το ντεμπούτο του, ο σκηνοθέτης-ορόσημο του ελληνικού σινεμά, Γιώργος Τζαβέλλας, επιστρέφει διχάζοντας με τα *Πρόσωπα λησμονημένα*, την πρώτη του συνεργασία με τον Φιλοποίμενα Φίνο. Με την ταινία για πολύ καιρό χαμένη και με τον ίδιο τον δημιουργό να την έχει αποκηρύξει κατά την κυκλοφορία (όταν και συνάντησε εμπορική αποτυχία), οι δεκαετίες που μεσολάβησαν τη βοήθησαν να πάρει τη θέση της ως σημαντική εκπρόσωπος του μεταπολεμικού σινεμά. Πολλά πρόσωπα της εποχής περνούν από την οθόνη (ο Λάμπρος Κωνσταντάρας είναι νέος εδώ), καθώς ο Τζαβέλλας μας βυθίζει στον κόσμο ενός αγνού μελοδράματος με αμαρτωλούς γκάνγκστερ και ξεπεσμένους αριστοκράτες. Με φόντο την αθηναϊκή εικονογραφία και με ήρωες στο έλεος της ηθικής και της μοίρας, ο σκηνοθέτης εμπνέεται από τη λαϊκή λογοτεχνία των επιφυλλίδων και κερδίζει την κριτική της εποχής, που χαρακτηρίζει το έργο εφάμιλλο των σημαντικότερων σύγχρονών του παραγωγών σε διεθνές επίπεδο, και μάλιστα σε μια περίοδο που το ελληνικό σινεμά είναι ακόμα αποδεκατισμένο.

Η ταινία έχει ψηφιοποιηθεί από τη Φίνος Φιλμ.

Ο ΔΡΑΚΟΣ του Νίκου Κούνδουρου | 1956 | 105΄ | Σενάριο: Ιάκωβος Καμπανέλλης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Κώστας Θεοδωρίδης | Μοντάζ: Νίκος Κούνδουρος | Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις | Σκηνικά: Τάσος Ζωγράφος, Πάνος Παπαδόπουλος | Κοστούμια: Ντένη Βαχλιώτη | Ήχος: Μικές Δαμαλάς | Μακιγιάζ: Νίκος Βαρβέρης | Παραγωγή: Αθηναϊκή Κινηματογραφική Εταιρία.

Παίζουν: Ντίνος Ηλιόπουλος, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου, Γιάννης Αργύρης, Θανάσης Βέγγος, Θόδωρος Ανδριακόπουλος, Μαρίκα Λεκάκη, Μανώλης Βλαχάκης, Ανδρέας Ντούζος, Ανέστης Βλάχος, Ζιζή Βιοπούλου, Κάση Τζάνετ, Νίκος Τσαχιρίδης, Αλέκος Τζανετάκος, Κώστας Σπαγγόπουλος.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Ειδική Μνεία, Φεστιβάλ Βενετίας 1956.

Ένας τραπεζικός υπάλληλος, καθώς ετοιμάζεται να περάσει μια μοναχική Πρωτοχρονιά στην Αθήνα, διαπιστώνει πως μοιάζει με έναν καταζητούμενο κακοποιό, τον αποκαλούμενο Δράκο. Προσπαθώντας να ξεφύγει από την αστυνομία, βρίσκει καταφύγιο σε ένα καμπαρέ, όπου, εκτός από μια χορεύτρια με την οποία αναπτύσσει μια έντονη σχέση, θα έρθει σε επαφή και με άτομα του υποκόσμου, που τον περνούν για τον αληθινό Δράκο. Ο υπάλληλος αρχίζει και βρίσκει ένα είδος απόδρασης μέσα σε αυτό το επικίνδυνο παιχνίδι παραλλαγμένων ταυτοτήτων και σταδιακά παίζει τον ρόλο που του έδωσε η μοίρα – ή μήπως είναι κάτι παραπάνω από απλός ρόλος; Το ξεκαθάρισμα λογαριασμών –και ρόλων– θα είναι, πάντως, σκληρό.

Βασισμένος σε κείμενο του Ιάκωβου Καμπανέλλη και μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, ο Νίκος Κούνδουρος επανεγγράφει τους κανόνες του νουάρ, κοιτάζοντάς τους μέσα από τον παραμορφωτικό καθρέφτη της μετεμφυλιακής Αθήνας. Ο ανατριχιαστικός Ντίνος Ηλιόπουλος υποδύεται έναν άντρα που ενσαρκώνει μια φρικιαστική αντι-ηρωική ιδέα, σε μια αλληγορία για μια χώρα σε αναζήτηση ταυτότητας, μέσα στο έρεβος της φτώχειας και της κοινωνικής παράλυσης. Εδώ, οι ήρωες και οι θεσμοί μοιάζουν ανύπαρκτοι, τα αρχέτυπα είναι αλλοιωμένα, και η πλήρης αποξένωση αναδεικνύεται μέσα από μια εξπρεσιονιστικών τόνων αρχαιοελληνική τραγωδία, ντυμένη ως σύγχρονη κοινωνία με λαβυρινθώδη αδιέξοδα. Η ταινία, κατόπιν συμμετοχής στο Φεστιβάλ Βενετίας, γνώρισε εισπρακτική αποτυχία στην εποχή της, όμως στις δεκαετίες που ακολούθησαν πήρε τη θέση της ανάμεσα στα πλέον καθοριστικά φιλμ της Ιστορίας του ελληνικού σινεμά.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω*.

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΨΕΜΜΑ του Μιχάλη Κακογιάννη | 1958 | 105΄ | Σενάριο: Μιχάλης Κακογιάννης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ουόλτερ Λάσαλι | Μοντάζ: Γιώργος Τσαούλης | Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις | Σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης | Ήχος: Μάρκος Ζέρβας | Μακιγιάζ: Σταύρος Κελεσίδης, Νίκος Ξεπαπαδάκος | Παραγωγή: Φίνος Φιλμ.

Παίζουν: Έλλη Λαμπέτη, Γιώργος Παππάς, Μιχάλης Νικολινάκος, Αθηνά Μιχαηλίδου, Ελένη Ζαφειρίου, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Δέσπω Διαμαντίδου, Βασίλης Καΐλας, Μηνάς Χρηστίδης, Ζωρζ Σαρρή, Νίκος Φέρμας, Μαίρη Χρονοπούλου, Νίκος Κούρκουλος, Δέσποινα Νικολαΐδου.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Επίσημη Συμμετοχή, Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Καννών 1958. Υποψηφιότητα BAFTA Καλύτερης Ξένης Ηθοποιού (Έλλη Λαμπέτη).

Έχοντας ήδη κερδίσει την αναγνώριση με το *Κυριακάτικο ξύπνημα* και τη *Στέλλα*, ο Κακογιάννης επιστρέφει στο Φεστιβάλ Καννών με ένα κοινωνικό μελόδραμα για την κατάρρευση της παραδοσιακής αθηναϊκής αριστοκρατίας, την οποία κοιτά μέσα από το βλέμμα μιας νέας γυναίκας, σύμβολο μιας ολόκληρης γενιάς παγιδευμένης στα λάθη της προηγούμενης. Η οικογένεια Πέλλα είναι μεγιστάνες στα πρόθυρα της χρεοκοπίας. Με τη λέξη «φτώχεια» να μοιάζει με την πιο ανήκουστη προσβολή όλων, η οικογένεια προσπαθεί απεγνωσμένα να κρύψει από τον στενό κοινωνικό κύκλο της την αληθινή κατάσταση. Η νεαρή Χλόη μαθαίνει την αλήθεια και, προσπαθώντας να σώσει τους γονείς της, αποφασίζει να σαγηνεύσει έναν εκατομμυριούχο που καιρό τώρα δηλώνει ερωτευμένος μαζί της. Τα λεφτά του βαρετού Δρίτσα θα σώσουν την οικογένειά της, όμως κανείς δεν πρέπει να μάθει την αλήθεια στο μεταξύ. Παγιδευμένη ανάμεσα σε ένα ψέμα και την καταστροφική αλήθεια, η Χλόη χάνει τον έλεγχο της ζωής της. Ο Κακογιάννης καταφέρνει να καδράρει την ασφυξία των κοινωνικών τάξεων, την ντροπή και την απόγνωση. Στο επίκεντρο, η Έλλη Λαμπέτη λάμπει με τραγικότητα στον ρόλο της νέας γυναίκας που προσπαθεί να αποκτήσει τον έλεγχο της προσωπικότητάς της μέσα σε μια αδιέξοδη συνθήκη. Μελόδραμα συνεχών αντιστίξεων και υπαρξιακού βάθους, που ξεκινά από τα αριστοκρατικά σοκάκια της παλιάς Αθήνας για να καταλήξει με ένα ντοκιμαντεριστικό φινάλε-θαύμα στην Τήνο τον Δεκαπενταύγουστο, συγκροτεί ένα από τα πλέον επιδραστικά στο σινεμά του 21ου αιώνα έργα της φιλμογραφίας του Μιχάλη Κακογιάννη.

Η ταινία αποκαταστάθηκε το 2016 από το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης.

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ του Τάκη Κανελλόπουλου | 1960 | 24΄| Παραγωγή: Παναγιώτης Χαρατσάρης | Σενάριο: Τάκης Κανελλόπουλος | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ιάκωβος Παϊρίδης.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Α΄ Βραβείο Ταινίας Μικρού Μήκους, Ιη Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου 1960. Α΄ Βραβείο, Φεστιβάλ Βελιγραδίου 1961.

Σκηνοθετικό ντεμπούτο για τον Τάκη Κανελλόπουλο, έναν από τους προπομπούς του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, το οποίο ξεσήκωσε σχόλια ενθουσιασμού κατά την πρεμιέρα του στην Ιη Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου (τη διοργάνωση που θα εξελισσόταν, δηλαδή, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), όπου και κέρδισε το Α΄ Βραβείο Μικρού Μήκους εν μέσω διθυράμβων. Στην ταινία, ένας γάμος πρόκειται να πραγματοποιηθεί στο Βελβεντό Κοζάνης. Η νύφη είναι έτοιμη, στολισμένη. Ακίνητη. «Μάνα μου, γιατί με πάντρεψες μικρή;» Απλώνει την προίκα της στην αυλή, «όλα καμωμένα από τα χέρια τα δικά της και της μάνας της». Εκεί, σαν να πρέπει να αποτιμηθεί η αξία της. Γύρω της όλο το χωριό χορεύει, γλεντά. Ο γαμπρός ξυρίζεται και η τελετή ξεκινά. Η κάμερα παρακολουθεί προσεκτικά, με μια ιδιαίτερα ποιητική ματιά, και η αφήγηση μας συστήνει τα ήθη και τα έθιμα που σχετίζονται με τον παραδοσιακό γάμο στη δυτική Μακεδονία.

Μέσα σε λιγότερο από μισή ώρα, ο Κανελλόπουλος δημιουργεί ένα κλασικό δείγμα εθνογραφικού σινεμά που ξεπερνά μεμιάς τα όρια του είδους, καθώς εξελίσσεται σε ένα λυρικό ποίημα για τις ρίζες, την παράδοση και, τελικά, την ίδια την Ελλάδα.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε μερικώς ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω*.

ΜΑΝΤΑΛΕΝΑ του Ντίνου Δημόπουλου | 1960 | 88΄ | Σενάριο: Γιώργος Ρούσσος | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ουόλτερ Λάσαλι | Μοντάζ: Γιώργος Τσαούλης | Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις | Σκηνικά: Μάρκος Ζέρβας | Μακιγιάζ: Σταύρος Κελεσίδης | Παραγωγή: Φίνος Φιλμ.

Παίζουν: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Παντελής Ζερβός, Θανάσης Βέγγος, Θόδωρος Μορίδης, Γιώργος Δαμασιώτης, Δέσπω Διαμαντίδου, Σμάρω Στεφανίδου, Καίτη Λαμπροπούλου, Λαυρέντης Διανέλλος, Περικλής Χριστοφορίδης, Σπύρος Καλογήρου, Μαρία Γιαννακοπούλου, Θανάσης Τζενεράλης, Μαίρη Μεταξά, Παναγιώτης Καραβουσιάνος, Νίκος Φλόκας, Ελεάνα Απέργη, Βασίλης Καΐλας.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Σεναρίου, Α΄ Γυναικείου Ρόλου (Αλίκη Βουγιουκλάκη), Β΄ Ανδρικού Ρόλου (Παντελής Ζερβός), Ιο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1960. Επίσημη Συμμετοχή, Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Καννών 1961.

Η μικρή κοινωνία ενός κυκλαδίτικου νησιού είναι χωρισμένη στα δύο, εξαιτίας της έχθρας δύο καπετάνιων. Όταν ο καπετάν Κοσμάς πεθαίνει, η κόρη του, Μανταλένα, βρίσκεται σε δύσκολη θέση, έχοντας να θρέψει τα έξι αδέλφια της. Αποφασίζει να δουλέψει μόνη της το καΐκι, αλλά κανένας δεν εμπιστεύεται μια καπετάνισσα και όλοι προτιμούν τον ανταγωνιστή του πατέρα της. Τίποτα δεν πηγαίνει καλά, κανείς δεν την εμπιστεύεται, και τα χρέη τρέχουν. Μια μέρα, ο παπάς του χωριού θα επιχειρήσει να τη βοηθήσει και σκαρφίζεται ένα σχέδιο: στα Θεοφάνεια θα βοηθήσει τη Μανταλένα να πιάσει τον σταυρό λέγοντας μετά στους συγχωριανούς πως επρόκειτο για θέλημα Θεού. Όταν όλοι αρχίζουν να ταξιδεύουν με το καΐκι της, η Μανταλένα βρίσκει εκεί τριαντάφυλλα, χωρίς να ξέρει ποιος τα αφήνει. Αν ταξιδεύει ο έρωτας με το καΐκι της, ποια είναι η μορφή του; Ο σεναριογράφος Γιώργος Ρούσσος εμπνέεται από πραγματικό περιστατικό της νιότης του στο νησί και γράφει μια από τις μεγάλες επιτυχίες της εποχής, τόσο ηθογραφία μιας μικρής, κλειστής κοινωνίας όσο και λαϊκού ερείσματος αισθηματική ιστορία που βάζει την ηρωίδα σε πρώτο πλάνο, καθώς προσπαθεί να ξεπεράσει τις προκαταλήψεις του συντηρητικού, ανδροκρατούμενου περιβάλλοντός της.

Η ταινία του Ντίνου Δημόπουλου ταξίδεψε μέχρι το Φεστιβάλ Καννών το 1961 και μπόρεσε να κοιτάξει πίσω από το όμορφο πρόσωπο του ελληνικού νησιωτικού τοπίου, εντοπίζοντας συμπεριφορές και ιδεοληψίες βαθιά ριζωμένες στον τόπο και τους ανθρώπους του, στήνοντας ταυτόχρονα ένα περίτεχνο ρομαντικό γαϊτανάκι γύρω από ένα γεμάτο ζωή κοινωνικό ψηφιδωτό. Η μεγάλη σταρ του ελληνικού σινεμά της εποχής, Αλίκη Βουγιουκλάκη, ενσαρκώνει έναν

από τους πιο εμβληματικούς ρόλους της καριέρας της, ο διευθυντής φωτογραφίας, Ουόλτερ Λάσαλι, εμπνέεται μοναδικά από τη θάλασσα και το τοπίο της Αντιπάρου, ενώ ο Μάνος Χατζιδάκις γράφει για την ταινία μερικά από τα δημοφιλέστερα τραγούδια του. Μια ταινία γεμάτη χάρη, νιότη και απαλότητα, με την υπογραφή ενός κλασικού σκηνοθέτη του ελληνικού συστήματος των στούντιο, με μοναδική ευκινησία ανάμεσα στα κινηματογραφικά είδη.

Η ταινία έχει ψηφιοποιηθεί από τη Φίνος Φιλμ.

ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ του Ροβήρου Μανθούλη | 1960 | 28΄ | Παραγωγοί: Ροβήρος Μανθούλης, Φώτης Μεσθεναίος, Ηρακλής Παπαδάκης | Σενάριο: Ροβήρος Μανθούλης, σε συνεργασία με τον αρχαιολόγο Γιάννη Μηλιάδη | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Φώτης Μεσθεναίος.

Αφηγείται ο Γιάννης Μηλιάδης.

Μορφωτικό ντοκιμαντέρ των Ροβήρου Μανθούλη, Φώτη Μεσθεναίου και Ηρακλή Παπαδάκη, γυρισμένο υπό την αρχαιολογική καθοδήγηση του Γιάννη Μηλιάδη, διευθυντή του Μουσείου της Ακροπόλεως, ο οποίος είναι και αφηγητής. Αποτελεί μια θαυμαστής συνέπειας χαρτογράφηση του χώρου της Ακρόπολης, στα αντικείμενα, τους χώρους, την εικονογραφία, τη σύνδεση με την ιστορία και με την παράδοση. Από τις εναρκτήριες στιγμές και την παρουσίαση της περιπλοκότητας και της ιδιαιτερότητας της θέσης της, και μέσα από την παρουσίαση κάθε εντυπωσιακής λεπτομέρειας αλλά και ενός ευρύτερου καλλιτεχνικού πλαισίου, το φιλμ μας ταξιδεύει στον χρόνο συνδέοντας τους αιώνες δόξας της αθηναϊκής ιστορίας με το σήμερα, με το μνημείο να καδράρεται όχι μόνο ως το λαμπερό μνήμα ενός παλιού πολιτισμού αλλά και ως προς την τωρινή θέση του, πάνω από μια μεγάλη, σύγχρονη πόλη. Σε μια εποχή όπου έργα του Ροβήρου Μανθούλη βραβεύονταν και ταξίδευαν ήδη στο εξωτερικό ενώ και ο ίδιος ως μέλος της Ομάδας των 5 προωθούσε παθιασμένα την τέχνη του ντοκιμαντέρ και την εκπαίδευση του κοινού, η *Ακρόπολις των Αθηνών* βρήκε διανομή με έναν αξιομνημόνευτο τρόπο, μέσα από μια προβολή της στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης, που οδήγησε στην πώλησή της σε σειρά πανεπιστημίων στην Αμερική και τον κόσμο.

100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ των Δήμου Θέου και Φώτου Λαμπρινού | 1964 | 20΄ | Παραγωγοί: Δήμος Θέος, Φώτος Λαμπρινός | Σενάριο: Δήμος Θέος, Φώτος Λαμπρινός | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Τάκης Καλατζής, Γιάννης Καλοβυρνάς | Μοντάζ: Δήμος Θέος, Βαγγέλης Σερντάρης | Μουσική: Νικηφόρος Ρώτας.

Αφηγείται ο Θόδωρος Μαλικιώσης.

Μέσα από αυθεντικές εικόνες και άγνωστα τεκμήρια, η ταινία αφηγείται τον τρόπο που οργανώθηκε από παρακρατικές ομάδες σε επαφή με την κυβέρνηση της ΕΡΕ, του Κ. Καραμανλή, και άλλους κομματικούς παράγοντες, και με τη συνέργεια και καθοδήγηση της τότε Βασιλικής Χωροφυλακής, η δολοφονία του βουλευτή της Αριστεράς, Γρηγόρη Λαμπράκη. Αδιάψευστα τεκμήρια έρχονται για πρώτη φορά στο φως και αναδεικνύουν το ζοφερό παρασκήνιο μιας πολιτικής δολοφονίας, καθώς παράλληλα σκιαγραφούνται ο κοινωνικός περίγυρος και η οικονομική και κοινωνική θέση των ανθρώπων που στελέχωναν αυτές τις παρακρατικές οργανώσεις, οι οποίες είχαν ως κύριο έργο τις επιθέσεις κατά στελεχών και μελών της Αριστεράς. Αποκορύφωμα, η μεγαλειώδης κηδεία του παλαιού βαλκανιονίκη και βουλευτή της Αριστεράς.

Ένα ντοκιμαντέρ-μαρτυρία, που προαναγγέλει τη μετέπειτα άφιξη του *Κιέριον* από τον Δήμο Θέο, εκ των βασικών εισηγητών του πολιτικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, μαζί με τον ντοκιμαντερίστα (και μετέπειτα δημιουργό του *Άρη Βελουχιώτη*) Φώτο Λαμπρινό, οι *100 ώρες* ανοίγουν τον δρόμο για το είδος του άμεσα πολιτικού φιλμ, που παίρνει κεντρική θέση στην κινηματογραφική σκηνή της δεκαετίας του '70. Αφουγκραζόμενοι τις έντονες αναταράξεις στον κοινωνικό ιστό, οι δημιουργοί ξεκινούν γυρίσματα και είναι εκεί για να καταγράψουν τις αντιδράσεις από την επίθεση στον Λαμπράκη μέχρι και την πάνδημη κηδεία αλλά και, μέσα από ενδελεχή έρευνα, να φτάσουν ακόμα παραπέρα, εξετάζοντας τις συνθήκες και την πραγματικότητα μιας πολιτικής δολοφονίας που έμελλε να αλλάξει το πρόσωπο της νεότερης Ελλάδας. Η ταινία, που ολοκληρώθηκε το 1964 αλλά βρέθηκε αντιμέτωπη με την απαγόρευση προβολής της από την τότε κυβέρνηση της Ενώσεως Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου, δεν μεταδόθηκε ποτέ από την κρατική τηλεόραση και προβλήθηκε δημόσια στην Ελλάδα μόλις το 1974.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΓΙΑ ΦΙΛΗΜΑ του Γιάννη Δαλιανίδη | 1965 | 105΄ | Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Νίκος Καβουκίδης | Μοντάζ: Πέτρος Λύκας | Μουσική: Μίμης Πλέσσας | Σκηνικά: Μάρκος Ζέρβας | Κοστούμια: Α. Σταυροπούλου | Ήχος: Θανάσης Γεωργιάδης | Μακιγιάζ: Νίκος Ξεπαπαδάκος | Παραγωγή: Φίνος Φιλμ.

Παίζουν: Ζωή Λάσκαρη, Ρένα Βλαχοπούλου, Μάρθα Καραγιάννη, Κώστας Βουτσάς, Ανδρέας Ντούζος, Χλόη Λιάσκου, Γιάννης Βογιατζής, Αλέκος Τζανετάκος, Γιώργος Γαβριηλίδης, Γιώργος Βρασιβανόπουλος, Άγγελος Μαυρόπουλος, Περικλής Χριστοφορίδης, Νίκος Παπαναστασίου, Ειρήνη Κουμαριανού, Μαρία Γκέκα, Κίτυ Ναυπλιώτου, Έλεν Ρωμανού, Μαρία Μαυριδόγλου, Αλέκα Χρηστίδη, Μάγδα Κιούρκου.

Όταν μιλάμε για εμπορικό ελληνικό μιούζικαλ, λίγες ταινίες μπορούν να σταθούν δίπλα στην κλασική επιτυχία του Γιάννη Δαλιανίδη, με το απόλυτο all-star cast της εποχής. Πάνω σε μια κλασική δομή παρεξηγήσεων και πλαστοπροσωπίας, στήνεται ένα ξέφρενο θέαμα, όπου χαρακτήρες και καταστάσεις μπλέκονται απολαυστικά εν μέσω μουσικής και κλασικών χορογραφιών, σε μια συνταγή τόσο ιδανικά εκτελεσμένη που δικαιολογημένα αποκτά μια σταθερή θέση στις επαναλήψεις και τις προτιμήσεις των θεατών διαμέσου των δεκαετιών της ελληνικής τηλεόρασης. Ιστορικής σημασίας, μιας και για πρώτη φορά έγχρωμη ελληνική ταινία γυρίζεται σε φορμά σινεμασκόπ, το φιλμ του Δαλιανίδη γίνεται εμπορικό φαινόμενο και στην εποχή του, κερδίζοντας τη μάχη των ταμείων ανάμεσα στις 93 ελληνικές ταινίες εκείνης της χρονιάς.

Στο φιλμ ακολουθούμε τη Ρένα, διευθύντρια τουριστικού γραφείου στη Νέα Υόρκη, που έρχεται για διακοπές στην Ελλάδα μαζί με την ανιψιά της, Τζένη. Ο αδελφός της Ρένας χρειάζεται χρήματα για μια δουλειά, κι έτσι η Ρένα, για να τον βοηθήσει, ταξιδεύει στη Ρόδο για να συναντήσει τον επιχειρηματία Πέτρο Ράμογλου. Ο υιός Ράμογλου, ο Ανδρέας, και ο φίλος του, Κώστας, ενδιαφέρονται να μπουν στο καλλιτεχνικό στερέωμα και ξετρελαίνονται με την Τζένη. Αποφασίζουν να τη διεκδικήσουν ακολουθώντας ένα παλαβό σχέδιο αλλαγής ρόλων. Ο Ανδρέας, παριστάνοντας τον φτωχό Κώστα, θα γοητεύσει την Τζένη, ενώ την ίδια στιγμή ο Κώστας, παριστάνοντας τον πλούσιο Ανδρέα, θα γνωρίσει την Έφη Ράμογλου που έφτασε στο νησί με τον πατέρα της. Αυτή η ανταλλαγή ρόλων θα δημιουργήσει ένα ντόμινο από μπελάδες και παρεξηγήσεις.

Η ταινία έχει ψηφιοποιηθεί από τη Φίνος Φιλμ.

ΤΟ ΜΠΛΟΚΟ του Άδωνι Κύρου | 1965 | 82΄ | Σενάριο: Γεράσιμος Σταύρου | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Πανουσόπουλος, Γρηγόρης Δανάλης | Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης | Παραγωγή: Grift Films.

Παίζουν: Κώστας Καζάκος, Μάνος Κατράκης, Κώστας Μπάκας, Αλεξάνδρα Λαδικού, Γιάννης Φέρτης, Ξένια Καλογεροπούλου.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Τιμητική Διάκριση Σκηνοθεσίας, 6ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1965. Συμμετοχή, Εβδομάδα Κριτικής του Φεστιβάλ Καννών 1965.

Μια νύχτα του καλοκαιριού του 1944 στην Κοκκινιά, ο μαυραγορίτης Κοσμάς διασκεδάζει με τους φίλους του προτού τον συλλάβει μια γερμανική περίπολος. Οι Γερμανοί τον πιέζουν να καταδώσει τους αντιστασιακούς, αλλιώς θα τον εκτελέσουν. Την επόμενη μέρα, ο Κοσμάς, φορώντας μαύρη κουκούλα, υποδεικνύει με το δάχτυλο τους αγωνιστές που έχουν συγκεντρωθεί διά της βίας στην κεντρική πλατεία της συνοικίας. Το φιλμ του υπερρεαλιστή θεωρητικού του κινηματογράφου και συγγραφέα Άδωνι Κύρου αναδημιουργεί τις συνταρακτικές συνθήκες του Μπλόκου της Κοκκινιάς, όταν κατά την ύστερη περίοδο της γερμανικής Κατοχής οι πολυπληθείς γειτονιές της Αθήνας αντιστέκονταν με κάθε τρόπο.

Ξεκινώντας από ένα ιστορικό γεγονός που σημάδεψε τη λαϊκή ιστορία του τόπου, η ταινία «προσπαθεί να αποτελέσει μια σύνθεση της κατοχικής Ελλάδας πέρα από τις επιμέρους πολιτικές διαφοροποιήσεις», σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη, ή, αλλιώς, δείχνει την «αντικειμενική αδυναμία του σύγχρονου ανθρώπου να μένει αμέτοχος στα μεγάλα γεγονότα», όπως εκείνα που είχαν ξεσπάσει τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς. Με οδηγό την αλήθεια και σύμμαχο το ντοκουμέντο, ο Κύρου, που ως αυτεξόριστος στο Παρίσι εκείνη την εποχή συνομιλούσε δημιουργικά με καλλιτέχνες όπως ο Μπουνιουέλ ή ο Μπρετόν, πραγματοποιεί μια από τις πρώτες ουσιαστικές απόπειρες απεικόνισης της Εθνικής Αντίστασης κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σε ένα μπρεχτικών καταβολών δημιούργημα. Εύκολα κανείς κατανοεί γιατί το έργο δημιούργησε τόσο έντονες αντιδράσεις κατά την πρεμιέρα του στην Εβδομάδα Κριτικής των Καννών, παρότι παραμένει μέχρι σήμερα ένα αληθινό κινηματογραφικό κειμήλιο της «χαμένης άνοιξης» της δεκαετίας του '60.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε μερικώς ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

Η 7η ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ του Βασίλη Γεωργιάδη | 1966 | III΄ | Παραγωγοί: Αφοί Ρουσσόπουλοι, Γ. Λαζαρίδης, Δ. Σαρρής, Κ. Ψαρράς | Σενάριο: Ιάκωβος Καμπανέλλης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Αριστείδης Καρύδης-Φουκς, Νίκος Γαρδέλης, Γρηγόρης Δανάλης, Συράκος Δανάλης | Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος | Σκηνικά: Νίκος Νικολαΐδης.

Παίζουν: Έλλη Φωτίου, Γιώργος Τζώρτζης, Δήμος Σταρένιος, Κώστας Μπάκας, Μπέτυ Αρβανίτη, Άγγελος Αντωνόπουλος, Βάσος Ανδρονίδης, Θόδωρος Κατσαδράμης, Χριστόφορος Ζήκας, Χρήστος Δοξαράς, Θάνος Κανέλλης, Νίκος Πασχαλίδης, Ρία Δελούτση, Μίκα Φλωρά, Χαράλαμπος Πλακούδης, Αλέκος Κουρής, Νίκος Δαδινόπουλος, Ντίνος Δουλγεράκης, Γιάννης Φύριος.

Ο Αλέκος Σταθάκης είναι ένας νιόπαντρος που μόλις έχει απολυθεί από τον στρατό. Προσπαθώντας να ξεπεράσει τους κοινωνικούς και οικονομικούς περιορισμούς που επιβάλλονται σε ανθρώπους της τάξης του, αλλά δίχως να διαθέτει τα εφόδια και τα προνόμια που θα του το επέτρεπαν, συλλαμβάνει ένα φιλόδοξο σχέδιο και το υποβάλλει σε μια μεγάλη τσιμεντοβιομηχανία. Πιστεύει πως η επιτυχία είναι κοντά, πως το όνειρο είναι απτό. Αυτή του την ψευδαίσθηση μεταδίδει τόσο στη γυναίκα του όσο και στον πατέρα του, καθώς αρχίζουν όλοι να πιστεύουν πως μια νέα ζωή είναι κοντά. Όταν όμως το σχέδιό του απορρίπτεται από την εταιρεία, ο Αλέκος αποφασίζει να κρύψει το γεγονός από τους δικούς του, εντείνοντας το αδιέξοδο. Κάθε μέρα συνεχίζει αυτή τη φαντασιακή ρουτίνα. Φεύγει κάθε πρωί από το σπίτι, δήθεν για να πάει στη δουλειά του, όμως περιπλανιέται ασκόπως στην Αθήνα, παρατηρώντας σαν υπνωτισμένος τον κόσμο γύρω του.

Η ταινία βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, το πρώτο έργο από την τριλογία του συγγραφέα, που συμπληρώνουν *Η αυλή των θαυμάτων* και *Η ηλικία της νύχτας*. Η κινηματογραφική μεταφορά έρχεται κατά το αποκορύφωμα των άκρως επιδραστικών δημιουργιών του Βασίλη Γεωργιάδη τη δεκαετία του '60, αμέσως μετά τις δύο υποψηφιότητές του για Όσκαρ Ξενόγλωσσης Ταινίας (*Τα κόκκινα φανάρια* και *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο*) και πριν από τα *Κορίτσια στον ήλιο*, που κέρδισαν υποψηφιότητα στις Χρυσές Σφαίρες. Ένα σύνολο έργου που εξερευνά ταξικά ζητήματα και κοινωνικά αδιέξοδα μέσα από ηλεκτρισμένα πορτρέτα χαρακτήρων και κλασικές ιστορίες πάθους και επιβίωσης, που επιχειρούν να διαπεράσουν φράγματα ανάμεσα στα είδη. Στην *7η μέρα της Δημιουργίας*, ο Γεωργιάδης εντείνει την αποπνικτική αίσθηση του ταξικού αδιεξόδου του πρωταγωνιστή μέσα από έντονες δραματικές σκηνές απόγνωσης και ντροπής που έχουν κοινωνικοπολιτική, ταξική ρίζα. Ο ήρωάς του, έρμαιο μιας συνθήκης που του απαγορεύει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη φιλοδοξία και την πράξη, τη φαντασίωση και την πραγ-

ματικότητα, τελικά συντρίβεται δημιουργώντας μια δίνη που συμπαρασύρει τους πάντες.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΟΙ ΒΟΣΚΟΙ του Νίκου Παπατάκη | 1967 | 117΄ | Σενάριο: Νίκος Παπατάκης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Jean Boffety, Christian Guillouet | Μοντάζ: Suzanne Cabon, Geneviève Vaury, Πάνος Παπακυριακόπουλος | Μουσική: Pierre Barbaud | Κοστούμια: Ρίτα Σφήκα | Ήχος: Αντώνης Μπαϊρακτάρης, Alex Pront | Παραγωγή: Lenox Films.

Παίζουν: Όλγα Καρλάτου, Γιώργος Διαλεγμένος, Έλλη Ξανθάκη, Λάμπρος Τσάγκας, Καρούσσος Τζαβαλάς, Δήμος Σταρένιος, Γιάννης Αργύρης, Νικηφόρος Νανέρης.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Διεθνές Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Βενετίας 1967.

Ο Θάνος, φτωχός βοσκός, ερωτεύεται την όμορφη Δέσποινα, κόρη του Βλαχόπουλου, αφέντη της περιοχής. Εκείνος, όπως είναι αναμενόμενο, αρνείται κατηγορηματικά να δώσει την κόρη του σ' έναν παρακατιανό και προσπαθεί να την παντρέψει με τον Γιάγκο, γιο ενός μεγαλοτσέλιγκα. Τη μέρα της Ανάστασης, όταν όλο το χωριό είναι μαζεμένο στην εκκλησία, ο Θάνος και η Δέσποινα κλέβονται και, μες στην απελπισία τους, καταφεύγουν στα βουνά, καταδιωκόμενοι από ένα απόσπασμα χωροφυλακής αλλά και από τον Γιάγκο ο οποίος, βαθύτατα προσβεβλημένος, ζητά εκδίκηση.

«Cinéaste provocateur» κατά τη *Libération*, «εικονοκλάστης με ένα από τα πιο ριζοσπαστικά σύνολα δουλειάς του ευρωπαϊκού σινεμά» κατά την *Criterion*, ο Νίκος Παπατάκης μετέφερε στο σινεμά του κάθε χιλιοστό της φιλοσοφίας ζωής του, κατά τη διάρκεια της οποίας δεν σταμάτησε να αγωνίζεται ενάντια σε κάθε μορφή φασισμού και κοινωνικής κυριαρχίας. Θεματικές που διατρέχουν το έργο του, όπως η καταπίεση και η εξορία, αποτυπώνονται στους ντελιριακά εξπρεσιονιστικούς *Βοσκούς*, εκεί που η παράδοση του βουκολικού φιλμ συναντά την ερωτική τραγωδία. Τολμηρό, υπερρεαλιστικό πορτρέτο μιας κοινωνίας βυθισμένης στη φτώχεια και την καταπίεση, εντυπωσιακά στυλιζαρισμένο, χωρίς να χάνει ποτέ τον φορμαλιστικό έλεγχο, μια ταινία με πολύ μεγάλη επιδραστικότητα στο ελληνικό σινεμά του 21ου αιώνα.

Η ταινία αποκαταστάθηκε το 2015 από την Gaumont.

ΚΙΕΡΙΟΝ του Δήμου Θέου | 1974 | 90΄ | Παραγωγοί: Γιώργος Παπαλιός, Δήμος Θέος | Σενάριο: Δήμος Θέος, Κώστας Σφήκας | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Πανουσόπουλος | Μοντάζ: Βαγγέλης Σερντάρης | Μουσική: Βαγγέλης Μανιάτης | Ήχος: Τάσος Μεταλλινός, Θανάσης Γεωργιάδης, Γιάννης Τσιτσόπουλος.

Παίζουν: Ανέστης Βλάχος, Κυριάκος Κατζουράκης, Ελένη Θεοφίλου, Δήμος Σταρένιος, Έλλη Ξανθάκη, Σταύρος Τορνές, Κώστας Σφήκας, Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Τιμητική Διάκριση, Φεστιβάλ Βενετίας 1968. Α΄ Βραβείο Καλύτερης Καλλιτεχνικής Ταινίας, Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη, Τιμητική Διάκριση στον ηθοποιό Ανέστη Βλάχο, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1974.

Ένας Έλληνας δημοσιογράφος κατηγορείται για τη δολοφονία ενός Αμερικανού συναδέλφου του, ο οποίος έχει βρεθεί στην Ελλάδα για ένα ρεπορτάζ σχετικό με τη διασύνδεση πολιτικής και εταιρειών πετρελαίου. Οι Αρχές συλλαμβάνουν και έναν συνάδελφό του εβραϊκής καταγωγής, ο οποίος εντέλει δολοφονείται, όπως και μια κοπέλα που είναι βασική μάρτυρας. Ο δημοσιογράφος αφήνεται προσωρινά ελεύθερος και ξεκινά τη δική του έρευνα πάνω στην υπόθεση, σταδιακά αντιλαμβανόμενος πως οι Αρχές επιδιώκουν τη συγκάλυψη της αλήθειας και την παραπλάνηση της κοινής γνώμης. Προσπαθεί να πείσει τη βασική μάρτυρα να καταθέσει, όμως αυτή θα βρεθεί δολοφονημένη, καθώς ο κλοιός σφίγγει ασφυκτικά γύρω από τον ίδιο και από την αλήθεια.

Ταινία εμπνευσμένη από τη γνωστή υπόθεση Πολκ, όταν ο Αμερικανός δημοσιογράφος Τζορτζ Πολκ είχε έρθει στην Ελλάδα για να πάρει συνέντευξη από τον Μάρκο Βαφειάδη και βρέθηκε δολοφονημένος. Το *Κιέριον*, η μυθοπλαστική μεγάλου μήκους στροφή του Δήμου Θέου μετά τις *100 ώρες του Μάη* και σημαντικό κεφάλαιο στη γένεση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, αποτελεί ταυτόχρονα σημαία για το είδος μιας βαθύτατα, άφοβης πολιτικής τέχνης που εκπροσωπούσε καθ' όλη του την καριέρα ο σκηνοθέτης. Βραβευμένο στη Βενετία χρόνια προτού προβληθεί ολόκληρο στην Ελλάδα, το φιλμ αποτύπωσε στη μεγάλη οθόνη κοινωνικές συνθήκες που κανείς ως τότε δεν είχε τολμήσει να συλλάβει σε κινηματογραφική εικόνα, από την παραβατική, αυταρχική βιαιότητα της αστυνομίας μέχρι τη γιγάντωση του φοιτητικού κινήματος. Εκμεταλλευόμενος τη φόρμα του νουάρ και τη βοήθεια πλήθους διάσημων κινηματογραφιστών και φίλων της εποχής, ο Θέος παρουσιάζει μια Αθήνα υπνωτιστική και μαγεμένη, χωρίς όμως να εξωραΐζει ή να αποκλίνει ποτέ από τον διαχρονικό του στόχο: την αποκάλυψη μιας αλήθειας.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ των Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ | 1968 | 22΄ | Παραγωγή: Σταύρος Τορνές, Γιώργος Σαμιώτης, ΕΚΚ | Σενάριο: Κώστας Σφήκας | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Πανουσόπουλος | Μοντάζ: Πάνος Παπακυριακόπουλος | Ήχος: Κώστας Σφήκας.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ Μικρού Μήκους Ταινίας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1968.

Μια «οπτική κοινωνική έρευνα» πάνω στη Σαντορίνη, την εποχή όπου η πρωτόγονη αγροτική οικονομία δίνει σταδιακά τη θέση της στην τότε ανερχόμενη βιομηχανία του τουρισμού. Οι εξαθλιωμένοι και υποσιτισμένοι κάτοικοί της αντιπαραβάλλονται στην υποβλητική ομορφιά του νησιού με ηχητικό φόντο τους ψαλμούς του Όρθρου. Γυρισμένο στο νησί το καλοκαίρι του ’67, κατά την έναρξη της Δικτατορίας, το μικρού μήκους φιλμ, μέσα από τη δύναμη της αντίστιξης των εικόνων και της μουσικής, ξεφεύγει από τα όρια ενός απλού λαογραφικού ντοκιμαντέρ και παρουσιάζεται ως ένα στοιχειωτικό πορτρέτο μιας κοινωνίας δύο ταχυτήτων, σαν δυσοίωνο όραμα ενός μέλλοντος που ήδη εξαπλωνόταν.

«Έπρεπε να δέσουν σε μια ενότητα τραγικά, σατιρικά, επικά, λυρικά στοιχεία, να απαλλαγούν από οποιονδήποτε νατουραλιστικό χειρισμό στην ηχητική πλαισίωση, ν’ αποκτήσουν μουσική έκφραση που να πηγάζει από την παράδοση, αλλά που να είναι συγχρόνως σημερινή, αντιμεταφυσική κραυγή του πάσχοντος», λένε οι δύο σκηνοθέτες για αυτή τη μέχρι σήμερα σπάνια και ευτυχή κινηματογραφική συνάντηση. Το ηχητικό τοπίο της ταινίας μετατρέπεται έτσι σε ένα πλαίσιο αντιπαραβολής και έκθεσης. Σε συνδυασμό με την ιδιαίτερη χρήση του μοντάζ και της φωτογραφίας, η ταινία οδηγεί τον θεατή σε μια βαθιά, συγκλονιστική διαδρομή παρατήρησης. Ρημαγμένοι πληθυσμοί, μια ολόκληρη τάξη στην υπηρεσία της ραγδαίας τουριστικής ανάπτυξης, σε ένα αιχμηρά πολιτικό έργο-προπομπό του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, που θα ερχόταν με τη Μεταπολίτευση. Η ταινία αγοράστηκε μεταξύ άλλων και από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA), που θέλησε να τη συμπεριλάβει στη συλλογή του.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

Ο ΜΙΚΡΟΣ ΔΡΑΠΕΤΗΣ του Σταύρου Τσιώλη | 1969 | 87΄ | Σενάριο: Σταύρος Τσιώλης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Μάρκος Δεφιλίππου | Μοντάζ: Βασίλης Συρόπουλος | Μουσική: Κώστας Καπνίσης | Σκηνικά: Μάρκος Ζέρβας | Μακιγιάζ: Νίκος Ξεπαπαδάκος | Τραγούδι: Γιάννης Πουλόπουλος, Πόπη Αστεριάδη | Παραγωγή: Φίνος Φιλμ.

Παίζουν: Μαρία Παπαϊωάννου, Νίκος Οικονομίδης, Γιώργος Ζωγράφος, Νάνσυ Μάνδρου, Τασούλης Δαρδαμάνης, Δαμιανός Ζέης, Μαριβάνα Μπλάνου, Πέτρος Μπερέτας, Άγγελος Αντωνόπουλος, Άινα Μάουερ, Μαρία Φωκά, Θεανώ Ιωαννίδου, Βασίλης Ανδρονίδης, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Λίζα Κουντούρη, Νάσος Κεδράκας, Χρήστος Στύπας, Νίκος Πασχαλίδης, Γιάννης Κοντούλης, Τάκης Αλαβάνος, Έφη Αρβανίτη, Ντούο Μπάλλας.

Ένα μικρό αγόρι το σκάει από το αναμορφωτήριο στο οποίο είχε περάσει τα τελευταία χρόνια και κρύβεται στο σπίτι μιας κοπέλας. Ανάμεσά τους θα αναπτυχθεί μια πολύ δυνατή φιλία, όταν όμως θα περάσει τυχαία από την περιοχή ο περιοδεύων θίασος των γονιών του μικρού, εκείνοι θα τον βρουν και θα τον πάρουν μαζί τους. Με τα τραγούδια του Γιάννη Πουλόπουλου να εντείνουν τη μελοδραματική αίσθηση, ο Σταύρος Τσιώλης σκηνοθετεί το κινηματογραφικό του ντεμπούτο ύστερα από δεκάδες ταινίες ως βοηθός στον Φίνο. Στην τρυφερή σχέση δύο παιδιών, ο Τσιώλης εντοπίζει κάτι το σχεδόν πρωτογενές, μια ματιά αγνή, που με παιδική αφέλεια και ανοιχτή καρδιά αφουγκράζεται έναν κόσμο που ίσως δεν βγάζει νόημα. Ο ίδιος ο Τσιώλης έλεγε πως για να του δώσει ο Φίνος την ταινία, του ζήτησε ένα δοκιμαστικό, κι εκείνος γύρισε τη σκηνή που τα παιδιά παντρεύουν τις κούκλες, μια συναισθηματική μικρογραφία όλης της κοσμοθεωρίας του φιλμ. Ο Φίνος γοητεύτηκε από την παιδικότητα και την αγνότητα και πείστηκε να δώσει στον Τσιώλη το πράσινο φως. Έτσι ξεκίνησε μια από τις καθοριστικές σκηνοθετικές καριέρες του σύγχρονου ελληνικού σινεμά, με μια ιδιομορφία στην εξέλιξή της. Ύστερα από μόλις δύο χρόνια, και αφού πειραματίστηκε με είδη και επιρροές, ο Τσιώλης εγκατέλειψε το σινεμά, ταξίδεψε στην Ελλάδα και επέστρεψε το 1985 με το *Μια τόσο μακρινή απουσία*, εκκινώντας μια περίοδο κλασικών λαϊκών κωμωδιών που έφτασαν να θεωρούνται λίγο ως πολύ κοινά συλλογικά αποκτήματα των μετέπειτα γενεών θεατών. Με τον τρόπο τους, κι αυτές δεν ήταν παρά λαϊκά παραμύθια, όπως ακριβώς και το μαγικά ρεαλιστικό μελόδραμα του *Μικρού δραπέτη*. Όλα, προσωπικές αναγνώσεις της πραγματικότητας μέσα από μια στυλιστικά τεταμένη κινηματογραφική ματιά. Ίσως κάποιες φορές, πολύ απλά, είναι ζωτικής σημασίας να δραπετεύσεις.

Η ταινία έχει ψηφιοποιηθεί από τη Φίνος Φιλμ.

Z του Κώστα Γαβρά | 1969 | 127΄ | Παραγωγοί: Ζακ Περάν, Αμέντ Ρασντί | Σενάριο: Χόρχε Σεμπρούν, Κώστας Γαβράς (βασισμένο στο μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού) | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ραούλ Κουτάρ | Μοντάζ: Φρανσουάζ Μπονό | Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης | Σκηνικά: Ζακ Ντ' Οβιντιό | Κοστούμια: Πιετ Μπολσέρ | Ήχος: Μισέλ Μποέμ.

Παίζουν: Ιβ Μοντάν, Ζαν-Λουί Τρεντινιάν, Ειρήνη Παπά, Ζακ Περάν, Φρανσουά Περιέ, Σαρλ Ντενέ, Πιέρ Ντιξ, Ζορζ Ζερέ, Ρενάτο Σαλβατόρι, Μπερνάρ Φρεσόν, Κλοτίλντ Ζοανό.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Όσκαρ Ξενόγλωσσης Ταινίας, Καλύτερου Μοντάζ. Υποψήφιο για άλλα 3 Όσκαρ (Καλύτερης Ταινίας, Σκηνοθεσίας, Διασκευασμένου Σεναρίου). Βραβείο της Επιτροπής και Βραβείο Ανδρικής Ερμηνείας (Ζαν-Λουί Τρεντινιάν), Φεστιβάλ Καννών 1969. Χρυσή Σφαίρα Καλύτερου Ξενόγλωσσου Φιλμ. BAFTA Καλύτερης Μουσικής (Μίκης Θεοδωράκης). Υποψήφιο για άλλα 4 BAFTA, ανάμεσα στα οποία και Καλύτερης Ταινίας.

«Κάθε ομοιότητα με αληθινά γεγονότα, με πρόσωπα ζωντανά ή νεκρά, είναι σκόπιμη!» Η ειλικρινής οργή που διατρέχει το κλασικό πολιτικό θρίλερ του Γαβρά γίνεται εμφανής σε κάθε του καρέ, από τα credits μέχρι τα βλέμματα, από τις διαδηλώσεις στις ανακρίσεις και σε κάθε πιθανό ενδιάμεσο σημείο. Βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού, που αφορά τη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ, Γρηγόρη Λαμπράκη, από παρακρατικούς στην ταραγμένη δεκαετία του '60 για την Ελλάδα, το *Ζ* (που διαβάζεται «ζει», από το «ζει, ζει, ζει» κι όχι «ζήτα») έχει ως σημείο εκκίνησης την επίθεση σε μια πολιτική φιγούρα της αντιπολίτευσης (Yves Montand) και την άμεση απόπειρα συγκάλυψης, ακολουθώντας τη μετέπειτα έρευνα από έναν ανακριτή (Ζαν-Λουί Τρεντινιάν) αποφασισμένο να φέρει τα αληθινά γεγονότα στο φως. Όμως, ποιο μπορεί να είναι το τίμημα της αλήθειας σε ένα τόσο διεφθαρμένο και πολιτικά ασταθές περιβάλλον;

Πάνω σε ένα σενάριο που έγραψε μαζί με τον μετέπειτα υπουργό Πολιτισμού της Ισπανίας, Χόρχε Σεμπρούν, ο Κώστας Γαβράς πλέκει ένα θρίλερ που ανεβάζει τους παλμούς, όχι μέσα από υπερβολές και φτηνές ανατροπές, αλλά εντοπίζοντας τον πολιτικό τρόμο με σχολιαστικότητα, μέσα από ανακρίσεις και μέσα από βλέμματα που ποτέ δεν αποκρύπτουν την αλήθεια. Μέσα από ένα αδιάκοπο μοντάζ και τις ορμητικές συνθέσεις του Μίκη Θεοδωράκη, ο Γαβράς ακολουθεί πρόσωπα, διαδικασίες και αλήθειες κρυμμένες στη σκιά, ολοκληρώνοντας ένα τολμηρό, ζωτικής σημασίας πορτρέτο του κοινωνικού αδιεξόδου της περιόδου, που καθήλωσε τελικά το παγκόσμιο κοινό. Έγινε μό-

λις η δεύτερη μη αγγλόφωνη ταινία στην ιστορία που προτάθηκε για Όσκαρ Καλύτερης Ταινίας.

Η ταινία αποκαταστάθηκε το 2014 από την KG Productions, με την υποστήριξη του CNC.

ΕΥΔΟΚΙΑ του Αλέξη Δαμιανού | 1971 | 105΄ | Σενάριο: Αλέξης Δαμιανός | Παραγωγός: Άρτεμις Καπασακάλη | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Χρήστος Μάγκος | Μοντάζ: Ματ ΜακΚάρθι | Μουσική: Μάνος Λοΐζος | Κοστούμια: Τζούλια Ανδρεάδη | Ήχος: Τόνι Άνσομπ, Νίκος Δεσποτίδης | Μακιγιάζ: Τζούλια Ανδρεάδη.

Παίζουν: Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης, Κούλα Αγαγιώτου, Χρήστος Ζορμπάς, Ελένη Ροδά (φωνή Ευδοκίας).

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Α΄ Γυναικείου Ρόλου, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1971. Βραβείο Ciné-Clubs, Γαλλία 1971. Χρυσούς Απόλλων της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών.

Μια από τις σημαντικότερες δημιουργίες του ελληνικού κινηματογράφου. Ένας λοχίας γνωρίζεται με μια πόρνη, την Ευδοκία, την οποία και παντρεύεται. Δέσμιοι πλέον μιας κοινής μοίρας, βρίσκονται αντιμέτωποι με έναν κοινωνικό περίγυρο που θέλει να τους (περι)ορίσει και τελικά να τους συντρίψει. Οι δύο εραστές ζουν στα όρια ενός γνώριμου αλλά και σουρεαλιστικού κόσμου, γεμάτου φτωχές γειτονιές και άδεια, σκληρά τοπία. Σαν μεταφορά κάποιας κλασικής τραγωδίας που ποτέ δεν γράφτηκε, η ταινία επιλέγει μια δραματουργικά αντισυμβατική οδό για τα δεδομένα της εποχής, μακριά από την όποια εύκολη λύτρωση, έχοντας στο επίκεντρο μια ηρωίδα (με Βραβείο Γυναικείου Ρόλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για τη Μαρία Βασιλείου) που θέλει πάνω απ' όλα να ζήσει και να αγαπηθεί, ελεύθερη.

Δεύτερη (μετά το …*μέχρι το πλοίο*) ταινία γυρισμένη από τον ηθοποιό, σκηνοθέτη και θεατρικό συγγραφέα Αλέξη Δαμιανό, που ολοκληρώνει εδώ ένα δημιούργημα άγριας κινηματογραφικής ελευθερίας, βαθιά πολιτικό, άρρηκτα συνδεδεμένο για πάντα με το εμβληματικό μουσικό έργο του Μάνου Λοΐζου. Ένα ορμητικό έργο πάθους, έρωτα και ιερής οργής, μια ταινία αντίδραση σε έναν κόσμο σε αγκύλωση.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΟΙΚΟΠΕΔΟ του Θόδωρου Μαραγκού | 1971 | 13΄ | Παραγωγός: Θόδωρος Μαραγκός | Σενάριο: Θόδωρος Μαραγκός | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θόδωρος Μαραγκός | Μοντάζ: Θόδωρος Μαραγκός | Συγχρονισμοί και Τεχνική Επεξεργασία: Μανώλης Σακκαδάκης | Παραγωγή: Τριαντάφυλλος Films.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Πρώτο Βραβείο, Β΄ Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους.

Η ζωή σε ένα οικόπεδο των Πετραλώνων σε τρεις εποχές του χρόνου. Σε μια αλάνα, το φθινόπωρο στήνεται ένα λούνα παρκ, τον χειμώνα το οικόπεδο ερημώνει, ενώ την άνοιξη χρησιμεύει σαν στάδιο για τις γυμναστικές επιδείξεις του σχολείου, οι οποίες κατά τη διάρκεια της χούντας μετατρέπονται σε ένα ακόμα εργαλείο αποπροσανατολισμού από το καθεστώς. Μια σύνθεση από στιγμές της ζωής, όπως κυλά σε μια από τις τότε λιγότερο αστραφτερές γωνιές της πρωτεύουσας, όπου ένας χώρος αποκτά τη δική του υπόσταση. Το πέρασμα του χρόνου σμιλεύει τον χαρακτήρα ενός κομματιού γης, αφήνοντας εκεί πάνω τα σημάδια του, όπως θα το έκανε και σε έναν άνθρωπο. Στιγμές χαράς και ζωντάνιας δίνουν τη θέση τους σε μια βροχερή μελαγχολία, σαν αλλαγές διάθεσης στην αλλαγή των εποχών. Μέχρι που το συμφέρον, μια εξωγενής δύναμη, διαλύει τα πάντα κατά την ανέγερση μιας οικοδομής. Το τέλος είναι αμείλικτο και αναπόφευκτο.

Στο πρώτο του δείγμα live action κινηματογράφου έπειτα από αξιοσημείωτες δουλειές στο animation, ο Μαραγκός κοιτάζει με ματιά ανθρώπινη και κινηματογραφική εκεί που μοιάζει να μην υπάρχει απολύτως τίποτα και βλέπει τον λυρισμό μιας ολόκληρης ύπαρξης. Χρησιμοποιώντας τα απλούστερα μέσα, αποδίδει με αυθεντικότητα έναν ανθρώπινο χώρο, διασφαλίζοντας ταυτόχρονα έναν σπάνιο εσωτερικό ρυθμό. Μετατρέποντας σε ποίηση κάτι τόσο καθημερινό, που περνά τελικά απαρατήρητο, αναδεικνύει έτσι την πολιτική του διάσταση. «Έδειχνα την κατάντια της ελληνικής κοινωνίας στα χρόνια της χούντας», λέει ο ίδιος για το έργο, που γυρίστηκε το '71 και είχε απαγορευτεί από το καθεστώς. Ο Μαραγκός, που σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του θα παραμείνει πιστός στο ανθρωποκεντρικό του όραμα, χαρίζοντας στο κοινό μεγάλες εμπορικές και καλλιτεχνικές επιτυχίες, όπως το *Μάθε παιδί μου γράμματα*, μπολιάζει εδώ με την εικαστική του ευαισθησία μια δήλωση πολιτικών πεποιθήσεων, αφήνοντας μια μικρού μήκους διάρκειας, αλλά μεγάλης σημασίας παρακαταθήκη.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ του Παντελή Βούλγαρη | 1972 | 85΄ | Παραγωγός: Ντίνος Κατσουρίδης | Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης, Μένης Κουμανταρέας | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Νίκος Καβουκίδης | Μοντάζ: Ντίνος Κατσουρίδης | Σκηνικά-Κοστούμια: Κυριάκος Κατζουράκης | Ήχος: Πέτρος Πατέλης.

Παίζουν: Άννα Βαγενά, Σμαρώ Βεάκη, Κώστας Ρηγόπουλος, Σταύρος Καλάρογλου, Αλίκη Ζωγράφου, Ειρήνη Εμιρζά, Αλέκος Ουδινότης, Μαρία Μαρτίκα, Μίκα Φλώρα, Νίκος Γαροφάλου, Λούλα Χρηστίδη, Γιώργος Μόρτον.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερης Καλλιτεχνικής Ταινίας, Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη, Α΄ Γυναικείου Ρόλου (Άννα Βαγενά), Β΄ Γυναικείου Ρόλου (Σμαρώ Βεάκη), Β΄ Ανδρικού Ρόλου (Κώστας Ρηγόπουλος), 13ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1972. Βραβείο FIPRESCI, Βραβείο Otto-Dibelius, Βραβείο OCIC, Φεστιβάλ Βερολίνου 1974. Βραβείο Εξαιρετικής Ταινίας της Χρονιάς, Φεστιβάλ Λονδίνου 1974.

Η Άννα, ένα φτωχό κορίτσι από χωριό, εργάζεται εδώ και δέκα χρόνια εσωτερική υπηρέτρια σε μια μικροαστική αθηναϊκή οικογένεια. Όταν τα αφεντικά διαπιστώνουν ότι η Άννα έφτασε σε ηλικία γάμου, διαλέγουν για λογαριασμό της έναν νέο και τον καλούν στο σπίτι μια Κυριακή. Το ίδιο βράδυ επιτρέπουν στην Άννα να βγει έξω μόνη με τον υποψήφιο γαμπρό. Στη σύντομη αυτή έξοδο, η Άννα θα νιώσει για πρώτη φορά στη ζωή της συναισθήματα που ως τότε έπνιγε βαθιά μέσα της, κάτι που δεν μπορεί να δεχτεί η ηθικόλογη υποκρισία των αφεντικών. Έτσι, όταν επιστρέψει στο σπίτι, θα ανακαλύψει ότι οι διαθέσεις της οικογένειας έχουν αλλάξει. Με την ίδια ευκολία που αποφάσισαν να της φτιάξουν τη ζωή, εξίσου αυθαίρετα σαρώνουν το έδαφος κάτω από τα πόδια της.

Στο μεγάλου μήκους ντεμπούτο του, ο Παντελής Βούλγαρης συστήνεται ως ένας δημιουργός έτοιμος να σχολιάσει με υπόκωφα αιχμηρό τρόπο την αστική πραγματικότητα της Ελλάδας στις αρχές των '70s, με μια από τις καθοριστικές για τη γέννηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου ταινίες. Ο Βούλγαρης εξετάζει τις ταξικές δυναμικές, τις σχέσεις οικονομικής εξάρτησης αλλά και τη θέση της γυναίκας, σε μια εποχή όπου η Αθήνα αρχίζει να αποτελεί μοναδική διέξοδο, εκεί όπου το νέο ελληνικό όνειρο γεννιέται και πεθαίνει, εκεί όπου μοίρες καθορίζονται με ένα νεύμα και ένα καπρίτσιο της άρχουσας τάξης. Εμμένοντας στο αρχικό του προσωπικό όραμα και αρνούμενος να προχωρήσει σε αλλαγές που θα έκαναν το φιλμ πιο εμπορικό, ο Βούλγαρης ολοκληρώνει τελικά μια σκληρή, ειλικρινή ηθογραφία μιας άγριας εποχής.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ του Λάκη Παπαστάθη | 1972 | 19΄ | Σενάριο: Λάκης Παπαστάθης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θανάσης Νέτας | Μοντάζ: Θανάσης Ρεντζής | Μουσική: Μάνος Λοΐζος, Δόμνα Σαμίου (τραγούδι) | Παραγωγή: Cinetic.

Αφηγείται ο Θόδωρος Κατσαδράμης.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερης Ταινίας Μικρού Μήκους, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1972.

Ολόκληρη η ζωή ενός μετανάστη, όπως την αφηγείται ο ίδιος μέσα από ένα δεματάκι από 120 καρτ ποστάλ και φωτογραφίες, μετατρέπεται σε ντοκουμέντο ενός ολόκληρου εθνικού ξεριζωμού. Ο Αναστάσιος ξεκινά από το Γύθειο το 1905, φτάνει στην Πάτρα και από εκεί με το υπερωκεάνιο ταξιδεύει στην Αμερική. Ζει εκεί εργαζόμενος σε εστιατόρια. Το 1930 γυρίζει στον τόπο του για να παντρευτεί γυναίκα από την πατρίδα του. Φεύγει μαζί της στην Αμερική, δημιουργούν οικογένεια με δύο παιδιά. Μετά τον Εμφύλιο και την άνοδο του στρατάρχη Παπάγου στην εξουσία, επιστρέφουν οριστικά για να πεθάνουν στην Ελλάδα. Όλο το ντοκιμαντέρ στηρίζεται στις εικόνες από τις καρτ ποστάλ και τις φωτογραφίες που έστελνε στο σπίτι του ο Αναστάσιος για περίπου πενήντα χρόνια. Πίσω από αυτές τις εικόνες, υπάρχει πάντα ένα κείμενο, το οποίο αποτέλεσε και το υλικό για το σπικάζ της ταινίας.

Ο Λάκης Παπαστάθης αποκρυπτογραφεί τη ζωή ενός μετανάστη μέσα από δικά του αναμνηστικά που κάπως, κάποτε, κατέληξαν σε ένα υπόγειο παλαιοπωλείο στο Μοναστηράκι. Μια ολόκληρη ζωή ξεχασμένη σε μια σκονισμένη στοίβα σε κάποιο παλιό ράφι; Στα χέρια του Παπαστάθη, γίνεται και κάτι ακόμα παραπάνω, καθώς η ταινία του μοιράζεται μοτίβα και κοινές αγωνίες για την «κακούργα ξενιτιά», για τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες πίσω από την «κατάρα της Ελλάδας». Τα λόγια που έγραφε δεκαετίες πριν ο Αναστάσιος τυλίγουν με ζεστασιά και ευγένεια τις εικόνες του, ζωντανά κειμήλια ενός συλλογικού εθνικού πόνου. «Πονούσε το κορμί του από τον ξεριζωμό και στρεφόταν στις ρίζες του εδώ, για να βρει τα λόγια να το εκφράσει», λέει ο Παπαστάθης καταφέρνοντας σε ένα σπουδαίο κινηματογραφικό ντοκουμέντο να αποτυπώσει τη βιωματική νοσταλγία με τρόπο πρωτοποριακό όσο και βαθιά ανθρώπινο. Ταυτόχρονα, δίνει τον τόνο για ένα εμβληματικό και μονίμως ανήσυχο σύνολο έργου που θα ακολουθούσε, καθώς απλώνεται στις δεκαετίες.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΙΑΙΟΣ της Τώνιας Μαρκετάκη | 1973 | 177΄ | Παραγωγός: Τώνια Μαρκετάκη | Σενάριο: Τώνια Μαρκετάκη | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Αρβανίτης, Γιώργος Πανουσόπουλος | Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας | Σκηνικά: Αναστασία Αρσένη | Κοστούμια: Λευτέρης Χαρωνίτης | Ήχος: Πάνος Πανουσόπουλος | Μακιγιάζ: Έφη Αρβανίτη.

Παίζουν: Μανώλης Λογιάδης, Μίκα Φλώρα, Βαγγέλης Καζάν, Μηνάς Χατζησάββας, Τάκης Δουκάκος, Μαίρη Μεταξά, Νικήτας Τσακίρογλου, Λήδα Πρωτοψάλτη, Μαλένα Ανουσάκη, Κώστας Αρζόγλου.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Σκηνοθεσίας, Σεναρίου, Α΄ Ανδρικού Ρόλου, Τιμητική Διάκριση Φωτογραφίας, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1973.

Μεσάνυχτα, σε κάποιον έρημο δρόμο της Αθήνας. Μια νεαρή κοπέλα δολοφονείται από τη μαχαιριά ενός αγνώστου, ο οποίος αμέσως εξαφανίζεται πίσω στις σκιές. Ο φερόμενος ως δράστης, Ιωάννης Ζάχος, ένας νεαρός άνδρας δίχως καμία αίσθηση νοητικής και ψυχολογικής ισορροπίας, διοχετεύει την ερωτική του επιθυμία φαντασιωνόμενος γυναικοκτονίες. Στο μυαλό του, με αυτό τον τρόπο ασκεί εξουσία και επιβεβαιώνει τον ανδρισμό του, όπως τον επιτάσσει και τον εννοεί μια ολόκληρη κοινωνία γύρω του. Όταν συλλαμβάνεται, ομολογεί μεμιάς το έγκλημα, όμως κατά τη διάρκεια της δίκης που ακολουθεί αναπαριστά με αντιφάσεις όλα όσα έχει διαβάσει στον Τύπο. Η αναζήτηση της αλήθειας μένει μετέωρη, η σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνία μαίνεται.

Το μνημειώδες ντεμπούτο της Τώνιας Μαρκετάκη άντλησε το θέμα του από αληθινά συμβάντα δημιουργώντας μεγάλο θόρυβο στα μέσα της εποχής, καθηλώνοντας την ίδια στιγμή το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το δαιδαλώδες ψυχολογικό πορτρέτο ενός καθ' ομολογία θύτη, που έχει σφυρηλατηθεί μέσα στα τοξικά καλούπια της πατριαρχίας, απλώνεται στους σκοτεινούς δρόμους μιας πόλης (και μιας εποχής) βουτηγμένης στην αβεβαιότητα και την ακινησία, καθώς η αλήθεια παίρνει πολλά πρόσωπα και η ενοχή ακόμα περισσότερα. Η Μαρκετάκη χρησιμοποιεί το έγκλημα, όχι ως το κέντρο της θεματικής της, αλλά ως την αφετηρία για μια πολύ μπροστά από την εποχή της φεμινιστική εξερεύνηση, συνθέτοντας μια καθοριστική ηθογραφία της ελληνικής κοινωνίας των '60s, μια πνιγηρή σκιαγράφηση ενός ψυχολογικά ραγισμένου κοινωνικού ιστού σε αναζήτηση εξιλέωσης.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΔΟΚΙΜΗ του Ζιλ Ντασέν | 1974 | 88΄ | Σενάριο: Ζιλ Ντασέν | Παραγωγή: Μελίνα Μερκούρη για τη Nike Films | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Άλαν Μέτζκερ | Μοντάζ: Σούζαν Μπάουμαν | Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης και δύο τραγούδια του Γιάννη Μαρκόπουλου | Σκηνικά: Νταν Κουίν | Ήχος: Μπιλ Ντέιλι.

Παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Μίκης Θεοδωράκης, Γιάννης Μαρκόπουλος, Ρένος Μάντης, Στάθης Γιαλελής, Ρόμπιν Γκούντμαν, Στιβ Ίνγουντ, Ολυμπία Δουκάκη, Τζέρρυ Ζάφερ, Γιάννης Ιορδανίδης, Τζον Μοράτους, Δημήτρης Χατζής, Τζον Ράντολφ, Τζέρολντ Ζίμαν, Λούις Ζόρικ, Σάλεμ Λούντβιχ, Στιβ Καρπ, Λου Τιάνο, Τομ Ηλιόπουλος, Φίλις Μακμπράιντ, Αριστείδης Φίλιπ Ντιβάλ, Στίβεν Ντιακρούσι, Γιώργος Πανουσόπουλος, Μάικλ Χάρντσταρκ, Μάικλ Μάλινς, Σάρα Κάνινγκχαμ, Τζέιμς Δούκας, Κρέγκ Αντονάτσι, Έλενα Κάραμ, Μπρέντα Κάριν, Βέρα Λόκγουντ, Τομ Όλντριτζ, Ζιλ Ντασέν.
Ειδική συμμετοχή: Άρθουρ Μίλερ, Λόρενς Ολίβιε, Λίλιαν Χέλμαν, Μαξιμίλιαν Σελ, Ρεξ Ριντ.

Καθώς η αντίσταση κατά της χούντας κορυφωνόταν, ο Ζιλ Ντασέν μαζί με την Μελίνα Μερκούρη σε εξορία από την Ελλάδα συνέχιζαν την επί σειρά ετών αντιδικτατορική τους εκστρατεία σε Ευρώπη και Αμερική. Το 1974, ο Ντασέν δημιούργησε αυτό το θαρραλέα ακατηγοριοποίητο φιλμικό δοκίμιο πάνω στις λαϊκές εξεγέρσεις, παρουσιάζοντας τις πρόβες και τα γυρίσματα μιας ταινίας που είχε ως θέμα τα γεγονότα του Πολυτεχνείου το 1973, καθώς και τα βασανιστήρια των αντιχουντικών.

Ο Ντασέν συνδυάζει ντοκουμέντο, αναπαράσταση, μπρεχτικές δομές, πρόζα, μουσική και τις δικές του σκέψεις και εμπειρίες, δημιουργώντας ένα φιλμ γεμάτο ενέργεια, πόνο αλλά και ελπίδα. Ο Θεοδωράκης και ο Μαρκόπουλος εκτελούν ζωντανά τα τραγούδια τους, η Μελίνα Μερκούρη τραγουδά το «Με το λύχνο του άστρου» από το *Άξιον Εστί*, ενώ προσωπικότητες διαβάζουν ποιήματα, γράμματα φυλακισμένων και άλλα ντοκουμέντα της εποχής, καθώς παρεμβάλλονται κινηματογραφημένα επίκαιρα και μαρτυρίες. Η *Δοκιμή* ολοκληρώθηκε με την πτώση της χούντας και δεν κυκλοφόρησε ποτέ εμπορικά, παραμένοντας στη θέασή της ένα καλλιτεχνικό και πολιτικό αίνιγμα.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΜΕΓΑΡΑ των Σάκη Μανιάτη και Γιώργου Τσεμπερόπουλου | 1974 | 72΄ | Παραγωγός: Γιώργος Τσεμπερόπουλος | Σενάριο: Γιώργος Τσεμπερόπουλος, Σάκης Μανιάτης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Σάκης Μανιάτης | Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης | Ήχος: Γιώργος Τσεμπερόπουλος.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο FIPRESCI, Φεστιβάλ Βερολίνου Φόρουμ 1974. Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1974. Επίσημη Συμμετοχή, Φεστιβάλ Βενετίας 1975. Επίσημη Συμμετοχή, Φεστιβάλ Ρότερνταμ 1975.

Ο ξεσηκωμός των κατοίκων των Μεγάρων ενάντια στην απόφαση της χούντας να απαλλοτριώσει μια μεγάλη αγροτική περιοχή για την εγκατάσταση διυλιστηρίου πετρελαίου και η τελική έκβαση του αγώνα τους. Σε μια εποχή όπου Οικολογία και Περιβάλλον αποτελούν ακόμα άγνωστους όρους στην Ελλάδα, η ταινία δίνει τον λόγο στους αγρότες και τους προσφέρει τον χώρο για να αναφέρουν τις εμπειρίες τους, να θυμώσουν, να συγκινηθούν. Με vérité γλώσσα και με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους αγρότες-θύματα ενός απάνθρωπου οικονομικού μετασχηματισμού, η ταινία εντοπίζει βαθύτερα αίτια και αποτελέσματα πίσω από το επίπεδο του ορατού. Με βλέμμα διερευνητικό και πάνω απ' όλα κοινωνικό, αφουγκράζεται τις αγωνίες μιας τάξης ανθρώπων, των οποίων ο λόγος σπανίως βρίσκει διέξοδο στο σινεμά με τέτοια καθαρότητα και ευθύτητα, αποτυπώνοντας ανάγλυφα την εικόνα μιας Ελλάδας σε κρίσιμη καμπή, μέσα από ανθρώπινα πρόσωπα, ενστικτώδη λόγια και ένα εφιαλτικά παρηκμασμένο τοπίο. Καθώς λαμβάνει χώρα μια από τις σοβαρότερες οικολογικές καταστροφές που έχει δει η χώρα, οι δύο δημιουργοί την καταγράφουν με δυναμική κινηματογραφική γλώσσα, σε ένα από τα σημαντικότερα ντοκιμαντέρ του σύγχρονου ελληνικού –και όχι μόνο– σινεμά. Ένα αληθινό πολιτικό τεκμήριο, το πρώτο οικολογικό ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα βραβεύεται στα Φεστιβάλ Βερολίνου και Θεσσαλονίκης, αποτελώντας ταυτόχρονα και το ξεκίνημα της σπουδαίας διαδρομής για τους δύο σημαντικούς δημιουργούς του – τον Σάκη Μανιάτη, που μετέπειτα ως διευθυντής φωτογραφίας δούλεψε σε φιλμ, όπως η *Καρκαλού* και η *Παραγγελιά!*, και τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο, του οποίου το βαθιά προσωποκεντρικό σινεμά δεν έπαψε ποτέ να βρίσκεται σε διάλογο με μια ανήσυχη κοινωνία σε διαρκή αλλαγή.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

Ο ΘΙΑΣΟΣ του Θόδωρου Αγγελόπουλου | 1975 | 230΄ | Παραγωγός: Γιώργος Παπαλιός | Σενάριο και Διάλογοι: Θόδωρος Αγγελόπουλος | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Αρβανίτης | Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος | Μουσική και Μουσική Επιμέλεια: Λουκιανός Κηλαηδόνης | Σκηνικά-Κοστούμια: Μικές Καραπιπέρης | Μακέτες Κοστουμιών: Γιώργος Πάτσας | Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης | Μακιγιάζ: Γιώργος Σταυρακάκης.

Παίζουν: Εύα Κοταμανίδου, Βαγγέλης Καζάν, Αλίκη Γεωργούλη, Κυριάκος Κατριβάνος, Στράτος Παχής, Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Γιάννης Φύριος, Αλέξης Μπούμπης, Μαρία Βασιλείου, Γρηγόρης Ευαγγελάτος, Πέτρος Ζαρκάδης, Κώστας Στυλιάρης.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο FIPRESCI Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, Φεστιβάλ Καννών 1975. Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Σκηνοθεσίας, Σεναρίου, Α΄ Ανδρικού Ρόλου (Βαγγέλης Καζάν), Α΄ Γυναικείου Ρόλου (Εύα Κοταμανίδου), Βραβείο Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1975. Ειδικό Βραβείο, Φεστιβάλ της Ταορμίνα 1975. Βραβείο «Interfilm», Φεστιβάλ Βερολίνου Φόρουμ 1975. Βραβείο Sutherland, British Film Institute 1975. Βραβείο Age d'Or (Καλύτερη Ταινία της Χρονιάς), Βρυξέλλες 1975. Βραβείο Φιγκουέιρα ντα Φος, Πορτογαλία 1976. Μέγα Βραβείο των Τεχνών, Βραβείο Καλύτερης Ταινίας της Χρονιάς, Ιαπωνία 1979. Καλύτερη Ταινία της Δεκαετίας 1971-1980, Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου της Ιταλίας. 44η Καλύτερη Ταινία στην Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου, Διεθνής Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (FIPRESCI).

Η ταινία ακολουθεί έναν περιοδεύοντα θίασο στην Ελλάδα, από το 1939 μέχρι το 1952, ο οποίος προσπαθεί να παρουσιάσει μια θεατρική παράσταση του βουκολικού δράματος του Περεσιάδη *Γκόλφω, η βοσκοπούλα.* Η πολιτική ιστορία της Ελλάδας και η ιδιωτική των μελών του θιάσου (που είναι ταυτόχρονα και μέλη της ίδιας οικογένειας) πλέκονται αξεδιάλυτα. Οι περιπέτειες της οικογένειας του Ορέστη, της αδελφής του, του πατέρα του, της μητέρας του και του εραστή της παραπέμπουν στον κεντρικό πυρήνα του μύθου των Ατρειδών. Ο πατέρας εκτελείται από τους Γερμανούς, μετά την προδοτική καταγγελία του εραστή της μητέρας, και ο Ορέστης, αντάρτης της Αριστεράς, με τη συνεργασία της αδελφής του, θα σκοτώσει επί σκηνής τη μητέρα του και τον εραστή της, για να έρθει και η δική του εκτέλεση στη διάρκεια των εκκαθαρίσεων που ακολούθησαν τη γενική καταστολή του αντάρτικου κατά τον Εμφύλιο. Το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι η μεγάλη αδελφή (εκείνη που, κατά το σχήμα του μύθου, θα ήταν η Ηλέκτρα). Η χρονολογική κατασκευή της ταινίας,

περίπλοκη και πολύπλοκη, χτίζεται με διαρκείς χρονικούς ελιγμούς και συνεχείς εναλλαγές εποχών.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ, ΚΡΟΪΤΣΜΠΕΡΓΚ του Γιώργου Καρυπίδη | 1975 | 22΄ | Παραγωγός: Γιώργος Καρυπίδης | Σενάριο: Γιώργος Καρυπίδης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θεόδωρος Μαργκάς.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Β΄ Βραβείο Ταινίας Μικρού Μήκους, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1975.

Στη συνοικία Κρόιτσμπεργκ του Δυτικού Βερολίνου ζουν ξένοι εργάτες, Έλληνες και Τούρκοι, οι οποίοι αγωνίζονται για ένα καλύτερο μέλλον, ενώ παράλληλα προσπαθούν να διατηρήσουν την εθνική τους ταυτότητα. Η ζωή, τα προβλήματα και η συλλογική πολιτική δράση των γκασταρμπάιτερ γίνονται αντικείμενο εξερεύνησης στο σπουδαίο ντοκιμαντέρ του Γιώργου Καρυπίδη, ο οποίος για ένα διάστημα είχε και ο ίδιος ζήσει και εργαστεί ως σκηνοθέτης στο Βερολίνο για τη δημόσια τηλεόραση SFB.

Δημιουργός με βαθιά γνώση της διαρκώς εξελισσόμενης διεθνούς κοινωνικοπολιτικής συνθήκης, ο Καρυπίδης, έχοντας παράλληλα δουλέψει και σπουδάσει σε διαφορετικές χώρες, διέθετε όλα τα αναγκαία εργαλεία για ένα σινεμά διεθνιστικό, με ανοιχτές κοινωνικές κεραίες. Είτε μέσα από ντοκιμαντέρ είτε μέσα από τα μετέπειτα κλασικά του νουάρ, η κοινή γραμμή πάντοτε επιστρέφει σε καταστάσεις και σε ήρωες που κουβαλάνε το υπαρξιακό τους βάρος, με ένα ελπιδοφόρο βλέμμα στο μέλλον. Σε αυτό το έξοχο δείγμα κοινωνικού ντοκιμαντέρ, μακριά από την οποιαδήποτε απόπειρα αφηγηματικής και συναισθηματικής ευκολίας, ο Καρυπίδης συλλαμβάνει κάτι από τη συλλογική αγωνία ολόκληρων γενιών που βρέθηκαν ξεριζωμένες.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε μερικώς ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

Η ΛΙΖΑ ΚΑΙ Η ΑΛΛΗ του Τάκη Σπετσιώτη | 1976 | 7΄ | Σενάριο: Τάκης Σπετσιώτης | Παραγωγός: Τάκης Σπετσιώτης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιάννης Κασπίρης | Μοντάζ: Γιάννης Κασπίρης | Σκηνικά-Κοστούμια: Δημήτρης Ξανθούλης | Ήχος: Γιάννης Κασπίρης | Μακιγιάζ: Δημήτρης Ξανθούλης.

Παίζουν: Νίκος Μουρατίδης, Νίκος Παναγιωτόπουλος.

Εικόνα και ήχος ακολουθούν διαφορετικές, αλλά τελικά καθόλου ασύμβατες διαδρομές στο αβανγκάρντ φιλμ του κουήρ σινεμά, με το οποίο αποφοίτησε από τη σχολή κινηματογράφου ο Τάκης Σπετσιώτης το 1976. Στην εικόνα, ένας άνδρας (Νίκος Μουρατίδης) υποδύεται τη Λάιζα Μινέλι, παρωδώντας την ηχογράφηση της κλασικής επιτυχίας *Life is a Cabaret*. Στον ήχο, ένας πατέρας και μια μητέρα συμβουλεύονται έναν ψυχίατρο για το πώς το παιδί τους θα γίνει παλαιάς κοπής άνδρας. Οι φωνές είναι παραληρηματικές, άλλοτε σοβαρές, άλλοτε ξέφρενες, άλλοτε τραγουδιστές, σαν μια σκέψη που δεν έχει ιδέα πού θα καταλήξει, σαν ένστικτα και σκέψεις σε σύγκρουση.

Σε μια εποχή όπου οι κουήρ αναπαραστάσεις στο σινεμά καθώς και τα ζητήματα ταυτότητας και φύλου κινούνταν είτε προς στερεοτυπικά «κωμικές» αναπαραστάσεις είτε προς το μελό, οι πρώιμες δουλειές του Σπετσιώτη (όπως η *Λίζα* και η *Καλλονή*) ανήκουν σε ένα νέο ρεύμα που αποδομεί τα έμφυλα στερεότυπα.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ του Λάμπρου Λιαρόπουλου | 1976 | 72΄ | Παραγωγός: Λάμπρος Λιαρόπουλος | Σενάριο: Λάμπρος Λιαρόπουλος | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Σταύρος Χασάπης | Μοντάζ: Ανδρέας Ανδρεαδάκης | Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Αφηγείται ο Κώστας Καστανάς.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Β΄ Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Βραβείο Φωτογραφίας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1976.

«Μου ζητάς να σου πω μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Αρχή γίνεται κάθε στιγμή και το τέλος δεν χωρά στην οθόνη που βλέπεις». Τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη, Λάμπρου Λιαρόπουλου, γίνονται νοηματική άγκυρα ενός στυλιστικά φιλόδοξου, μα πάνω απ' όλα δυσβάσταχτα προσωπικού, υβριδικού φιλμικού ντοκουμέντου, όπου η πόλη, η χώρα, οι εποχές, οι πολιτικές μετεξελίξεις διαπλέκονται ως ένα με το σινεμά του δημιουργού. Η ταινία, η πρώτη και τελευταία μεγάλου μήκους ενός σκηνοθέτη που έφυγε τραγικά νωρίς αφήνοντας ένα μικρό σύνολο έργου πίσω του (ή, όπως έλεγε ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, «μάλλον ο όγκος του έργου του Λιαρόπουλου ήταν αρκετά μεγάλος, αλλά φαίνεται πως τον αγνοούσαν ακόμα και οι συνάδελφοί του»), αποτελεί μια αυτοβιογραφική καταγραφή όσο και ένα σχόλιο πάνω στην κρίσιμη δεκαετία 1965-1975, για τον χρόνο που σμιλεύει, δημιουργεί, καταστρέφει, για τον κόσμο γύρω μας που αλλάζει, για την Αθήνα και την Ελλάδα.

Ξεκινά ως δοκίμιο σε πρώτο πρόσωπο, με τον Λιαρόπουλο να εξηγεί πως «η ταινία που γυρίζουμε δεν έχει υπόθεση ούτε ηθοποιούς. Πρωταγωνιστής είναι ο χρόνος που έρχεται και φεύγει, και ο κόσμος γύρω μας που αλλάζει. Ο κόσμος αυτός είμαστε όλοι μας, με τη δουλειά μας, με τους ανθρώπους που αγαπούμε, με τα παιδιά μας. Είναι τα σπίτια μας, είναι η πόλη που ζούμε, είναι η χώρα μας. Η κινηματογραφική μηχανή γράφει εικόνες από την καθημερινή ζωή και αποτυπώνει πάνω στο φιλμ τη σημασία τους». Στο φιλμ ενσωματώνει τις δύο μικρού μήκους του, το *Γράμμα από το Σαρλερουά*, που γύρισε το 1965 όταν ακόμα δούλευε ως βοηθός του Ανρί Λανγκλουά στη Γαλλική Ταινιοθήκη, και το *Αθήνα, πόλη χαμόγελο*, που γυρίστηκε το 1967, αμέσως πριν από την έλευση της Δικτατορίας. Αυτές οι εικόνες, δεμένες όλες μεταξύ τους, θα αποτελέσουν μια καθηλωτική προσπάθεια του σκηνοθέτη να μιλήσει για τη σχέση του με μια χώρα, καθώς προσπαθεί να προσαρμοστεί σε μια νέα δεκαετία, μια νέα εποχή. Τη σχέση του, και τη σχέση τελικά όλων μας, με τη ζωή και με τον ίδιο μας τον τόπο.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

IDÉES FIXES / DIES IRAE (ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ) της Αντουανέττας Αγγελίδη | 1977 | 63΄ | Παραγωγός: Αντουανέττα Αγγελίδη | Σενάριο & Μοντάζ: Αντουανέττα Αγγελίδη | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Πάκο Περινιάν | Μουσική: Ζιλμπέρ Αρτμάν | Διεύθυνση Παραγωγής: Φρανσουά Μαργκολέν | Ήχος: Αλέν Μπανό, Ντομινίκ Βιεγιάρ | Μακιγιάζ: Βουόκο Νικίνεμ | Παραγωγή: IDHEC.

Παίζουν: Ζοσί Ντελέτρ, Αντουανέττα Αγγελίδη, Μακίκο Σουζούκι.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη, Βραβείο της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, Αντι-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1977. Επίσημη Συμμετοχή, Φεστιβάλ Τονόν-λε-Μπαν 1977. Επίσημη Συμμετοχή, Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών 16mm Μοντρεάλ 1978. Επίσημη Συμμετοχή, Εβδομάδα Πειραματικού Κινηματογράφου Ντελφτ 1979. Επίσημη Συμμετοχή, Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου Γκέτεμποργκ 1981. Επίσημη Συμμετοχή, «Cinéma différent» Γερ 1983.

Η Αντουανέττα Αγγελίδη χρησιμοποιεί δημιουργικά τη γνώση της ιστορίας της κινηματογραφικής εικόνας και τη συνδέει με μια παγκόσμια καλλιτεχνική γλώσσα ενός εναλλακτικού και ποιητικού σινεμά, διατηρώντας όμως τις ιδιαιτερότητες της δικής της προσωπικής γραφής, των δικών της ερωτημάτων. Ένα μεγαλείο μετα-αφηγηματικότητας, το φιλμ της Αγγελίδη χρησιμοποιεί όχι μόνο τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά και μουσική, λόγια, ήχο, αρχιτεκτονική, ποίηση και πάνω απ' όλα την ίδια τη γλώσσα του σώματος, σε μια πειραματική εξερεύνηση του φύλου, που επεκτείνεται σε μια σπουδή πάνω σε κάθε λογής αντιθέσεις, μέσα από ένα οπτικοακουστικό κολάζ, κάπου ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα. Η Αγγελίδη λέει πως την απασχολούσε εξαρχής «η διεύρυνση των ορίων της κινηματογραφικής αναπαράστασης και η ενσωμάτωση της υποκειμενικότητας της δημιουργού». Και, πράγματι, μέσα από τη δεξιοτεχνική χρήση του κινηματογραφικού χώρου, κάθε σεκάνς, κάθε ακολουθία εικόνων, κάθε κάδρο αποτελεί μια αναπαράσταση σε ένα πλαίσιο αντιθέσεων, φτάνοντας μέχρι τη σύνθεση και την αναίρεση κωδίκων, μια αληθινή κινηματογραφική ύλη και αντιύλη.

«Η ταινία αφορά τις αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης: το φύλο ως κατασκευή και όχι ως μοίρα», παραθέτει η δημιουργός. «Η αναστροφή του κώδικα, καθώς και η σύγκρουση των διαφορετικών κωδίκων, γίνονται μέθοδος της γραφής και, επομένως, και της ανάγνωσης της ταινίας. Μια διαδοχή από έμμεσες αναφορές και παιχνίδια σχολιάζουν ανατρεπτικά αισθητικές θεωρίες και συγκεκριμένα έργα τέχνης. Οι αναστροφές της εικόνας και του ήχου λειτουργούν αφηγηματικά, επανεγγράφοντας το γυ-

ναικείο σώμα». Ένα από τα πλέον καθοριστικά πειραματικά φιλμ του ελληνικού σινεμά, ανακοίνωσε την άφιξη μιας δημιουργού που δεν σταματά να προκαλεί τον θεατή αναζητώντας τα όρια της κινηματογραφικής απεικόνισης μέσα από έργα εντυπωσιακής κατασκευής.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΥΦΛΩΝ της Μαρίας Χατζημιχάλη-Παπαλιού | 1977 | 87΄ | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Δημήτρης Βερνίκος, Κώστας Καραμανίδης | Μοντάζ: Δημήτρης Βερνίκος, Μαρία Χατζημιχάλη-Παπαλιού | Ήχος: Γιάννης Δερμιτζάκης, Δημήτρης Αθανασόπουλος | Παραγωγή: Positive ΕΠΕ.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, FIPRESCI 1977. Β΄ Βραβείο Ταινίας Μεγάλου Μήκους, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1977. Επίσημη Συμμετοχή, Φεστιβάλ Καννών (Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών) 1978. Επίσημη Συμμετοχή, Φεστιβάλ Λοκάρνο 1978.

Ντοκιμαντέρ που, ξεκινώντας από μια σκληρή πραγματικότητα, την αδιαφορία με την οποία αντιμετωπίζονται οι χιλιάδες τυφλοί της χώρας μας, παρακολουθεί για δύο χρόνια (1976-77) την ορμητική τους εξέγερση. Στις κινητοποιήσεις αυτές, πάνω από 15.000 τυφλοί ύψωσαν τη φωνή τους απαιτώντας να τερματιστούν η καταπίεση και η εκμετάλλευσή τους από το κράτος και τα φιλανθρωπικά κυκλώματα. Με σύνθημα «ψωμί, παιδεία και όχι επαιτεία», 300 άνθρωποι καταλαμβάνουν τον Οίκο Τυφλών και θέτουν επί τάπητος τα προβλήματά τους, κερδίζοντας κάποιες πρώτες νίκες. Μέσα στο αγωνιστικό κλίμα της Μεταπολίτευσης, μετά την πτώση της χούντας, ο αγώνας αυτός των τυφλών πραγματοποιείται σε μια στιγμή που οι κοινωνικοί συσχετισμοί επαναπροσδιορίζονται, καθορίζοντας την κατεύθυνση της χώρας για τις επόμενες δεκαετίες.

Η Χατζημιχάλη-Παπαλιού αποτυπώνει δυναμικά τον παλμό των γεγονότων και το πώς πραγματοποιούνται τα πρώτα βήματα για ένα καλύτερο αύριο. Πετυχαίνοντας μάλιστα να δώσει και μια ουσιαστική απάντηση στο κατά πόσο μπορεί το σινεμά να αλλάξει τον κόσμο, καθώς η ίδια αυτή ταινία αποτέλεσε τελικά μέρος του αγώνα που απεικόνιζε, βοήθησε να γίνουν ευρύτερα γνωστά τα αιτήματα του κινήματος και να εδραιωθεί ένα ρεύμα συμπαράστασης κόντρα στην εκμετάλλευση και τις απανωτές διώξεις που ασκήθηκαν εναντίον των εξεγερμένων και μερίδας του Τύπου που τους συμπαραστάθηκε αλλά και εναντίον της σκηνοθέτριας και της ταινίας, της οποίας είχε ζητηθεί η απαγόρευση από τη Διοίκηση του Οίκου Τυφλών, με την αιτιολογία ότι το περιεχόμενό της προσβάλλει «Εκκλησίαν τε και Πολιτείαν». Μέσω των προβολών της ταινίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό, συγκεντρώθηκαν χιλιάδες υπογραφές συμπαράστασης στον αγώνα των τυφλών, από προσωπικότητες όπως ο Jean-Paul Sartre, η Simone de Beauvoir, ο Κώστας Γαβράς, ο Yves Montand, η Simone Signoret, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Michel Foucault, ο Ray Charles κ.ά.. Δείγμα ενός καίριου σινεμά με έντονο κοινωνικό χαρακτήρα, που βρίσκεται από το 1980 στην Ταινιοθήκη του Κέντρου Ζορζ Πομπιντού.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ του Νίκου Παναγιωτόπουλου | 1978 | 118΄ | Σενάριο: Νίκος Παναγιωτόπουλος (από το μυθιστόρημα τού Αλμπέρ Κοσερί) | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ανδρέας Μπέλλης | Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου | Μουσική: Γκούσταβ Μάλερ (επιλογή από το έργο του) | Σκηνικά-Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος | Ήχος: Νίκος Αχλάδης | Μακιγιάζ: Φανή Αλεξάκη | Παραγωγή: Alix Film Productions Ltd.

Παίζουν: Όλγα Καρλάτου, Γιώργος Διαλεγμένος, Νικήτας Τσακίρογλου, Δημήτρης Πουλικάκος, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Κώστας Σφήκας, Ήβη Μαυρίδη, Θανάσης Κονιάρης.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Χρυσό Βραβείο, Φεστιβάλ Λοκάρνο 1978. Β΄ Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Βραβείο Σκηνογραφίας, Βραβείο Μοντάζ & Βραβείο Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1978. Αργυρό Βραβείο, Φεστιβάλ Σικάγο 1978.

Έχοντας επιστρέψει στην Ελλάδα από το Παρίσι και έχοντας πραγματοποιήσει λίγα χρόνια πριν το σκηνοθετικό του ντεμπούτο με *Τα χρώματα της Ίριδος*, στη δεύτερη ταινία του ο Νίκος Παναγιωτόπουλος αφήνει ήδη το στίγμα του στο εγχώριο κινηματογραφικό τοπίο με την πιο καθοριστική ίσως ταινία της φιλμογραφίας του. Ένας εύπορος μεγαλοαστός και οι τρεις γιοι του βρίσκονται σε μια επιβλητική εξοχική έπαυλη, όπου αρχίζουν να υποκύπτουν στη νωθρότητα, απαλλαγμένοι από την ανάγκη της οποιασδήποτε εργασίας. Η ακινησία γίνεται μεταδοτική και απλώνεται στον κόσμο τους, σε σημείο ώστε πλέον να μοιάζουν με ζωντανούς νεκρούς. Βγαίνουν από τον λήθαργο μόνο για φαγητό και σεξ. Ένας γιος επιχειρεί να φύγει μαζί με την υπηρέτρια, όμως προτού απομακρυνθεί νιώθει την κούραση να καταλαμβάνει το κορμί του, πριν κοιμηθεί επί τόπου, στο σημείο όπου βρίσκεται. Ένας άλλος γιος κοιμάται αδιαλείπτως.

Υπάρχει διέξοδος από την ηδονή της τεμπελιάς; Σε αυτό τον κόσμο των νοητικά γερασμένων, οκνηρών αρσενικών, μόνο η γυναίκα υπηρέτρια εκπροσωπεί μια θετική ενέργεια κίνησης, θέλησης. Ο Παναγιωτόπουλος, σε μια πρώιμη δουλειά του που ανθίζει στο πέρασμα του χρόνου, ολοκληρώνει μια σκοτεινή σάτιρα που κοιτά με οίκτο την αστική τάξη της εποχής, εντοπίζοντας εκεί οκνηρία και παρακμή. Απόγονος ενός Μπουνιουέλ και προπομπός ενός ελληνικού σινεμά που έπεται, το φιλμ είναι αλληγορικό, δίχως ποτέ να παγιδεύεται στον χρόνο (του), διατηρώντας τη σουρεαλιστική δύναμή του όσο και την ανάλαφρη διάστασή του, που το έχει μετατρέψει σε διαχρονικό classic αγαπημένο.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΜΠΕΤΤΥ του Δημήτρη Σταύρακα | 1979 | 33΄ | Σενάριο: Δημήτρης Σταύρακας (βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο της Μπέττυς Βακαλίδου) | Παραγωγός: Χρήστος Μάγγος | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Σταύρος Χασάπης | Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου | Ήχος: Μαρίνος Αθανασόπουλος.

Παίζει η Μπέττυ Βακαλίδου.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Φεστιβάλ Μικρού Μήκους Δράμας 1979. Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ, Φεστιβάλ Λάρισας 1979. Βραβείο Καλύτερης Ταινίας Μικρού Μήκους, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

Σαράντα χρόνια πριν από τη νομική αναγνώριση της ταυτότητας φύλου, ο Δημήτρης Σταύρακας βασίζεται στο βιβλίο και τη ζωή της Μπέττυς Βακαλίδου και συνθέτει έναν εμβληματικό μικρού μήκους συνδυασμό ντοκιμαντέρ και φιξιόν για το 24ωρο από τη ζωή μιας τρανς γυναίκας. Αναμνήσεις από την προηγούμενη ζωή της και στιγμές από την τωρινή, σε μια μέρα που βαδίζει προς το τέλος της, όπου εικόνες παστέλ ομορφιάς διαχέονται μέσα σε εικόνες επίπονης αγριότητας, με το παρελθόν και το παρόν να τέμνονται σχηματίζοντας ένα προφίλ μοναξιάς και δύναμης. Η Μπέττυ μιλά για τα παιδικά της χρόνια και για τους αγώνες του σήμερα, την ώρα που ο Σταύρακας, σε απόλυτο έλεγχο φόρμας και αφήγησης, οδηγεί το υλικό του στην περιοχή του δοκιμίου. Το πορτρέτο μιας ηρωίδας ή μια στιγμή στον χρόνο ή μια κοινωνία στο πέρασμα του χρόνου.

Γυρισμένο σε μια Ελλάδα που ακόμα νιώθει τις πληγές της Επταετίας να επουλώνονται, με την κοινωνία ανέτοιμη να ακούσει τις ΛΟΑΤΚΙ φωνές και με την κυβέρνηση Καραμανλή να προσπαθεί να περάσει το «Περί της εξ αφροδισίων νόσων προστασίας και ρυθμίσεις συναφών θεμάτων» νομοσχέδιο μόλις δύο χρόνια πριν, το φιλμ του Σταύρακα συναντά αντιστάσεις, όμως γρήγορα αγκαλιάζεται από τους ανθρώπους του χώρου. Απορρίπτεται από το Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης λόγω θέματος, και όχι λόγω αισθητικής αξίας, όμως παίζεται σε ειδική προβολή ενθουσιάζοντας τον κόσμο. Την επόμενη σαιζόν, θα κυκλοφορήσει στους κινηματογράφους της χώρας, ανοίγοντας την *Πρόβα ορχήστρας* του Fellini.

ΣΤΑ ΤΟΥΡΚΟΒΟΥΝΙΑ του Λευτέρη Ξανθόπουλου | 1982 | 23΄ | Σενάριο: Λευτέρης Ξανθόπουλος | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Σπύρος Νούνεσης | Μοντάζ: Σπύρος Προβής |Ήχος: Δημήτρης Αθανασόπουλος | Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Γ. Εμιρζάς ΕΠΕ.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1982.

Στην υψηλότερη κορυφή της λοφοσειράς των Τουρκοβουνίων στην Αθήνα, τα πρώτα αυθαίρετα κτίσματα άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους στη δεκαετία του '50, εποικισμένα από οικογένειες άστεγων εσωτερικών μεταναστών σε αναζήτηση ενός μέρους το οποίο θα μπορούσαν να αποκαλέσουν σπίτι. Βασισμένη σε αφηγήσεις των κατοίκων της περιοχής, από τις περιπέτειες που τους οδήγησαν ως εκεί μέχρι τα πορτρέτα τους σε ένα ακόμα βασανισμένο και αβέβαιο παρόν, η ταινία ολοκληρώνει μια τριλογία μικρού μήκους ντοκιμαντέρ πάνω στο μεταναστευτικό ζήτημα από τον Λευτέρη Ξανθόπουλο, μετά τις ταινίες *Ελληνική Κοινότητα Χαϊδελβέργης* και *Ο Γιώργος από τα Σωτηριάνικα*.

Με όπλο την ιδιότυπη καλλιτεχνική του γλώσσα και εντοπίζοντας τη σκληρή αστική ποίηση στο σινεμά τεκμηρίωσης, ο Ξανθόπουλος στοχάζεται πάνω στον ξεριζωμό και τη φυγή. Το βλέμμα του είναι αφενός εστιασμένο πάνω στους ήρωές του μέσα σε μια Αθήνα που αλλάζει ραγδαία, και αφετέρου στο πλαίσιο μες στο οποίο κινούνται, από τις αντιστάσεις που συναντούν μέχρι την αντιπαραβολή με ένα λαβυρινθώδες αστικό τοπίο που ελλοχεύει στο περιθώριο του πορτρέτου που ζωγραφίζει. Ένα ντοκιμαντέρ φτιαγμένο με τα απολύτως αναγκαία υλικά, σμιλεμένο με ταπεινότητα και λεπτομέρεια πάνω σε πρόσωπα και σε τόπους, δομημένο σαν ένα δυσβάσταχτο κοινωνικό δράμα για μια ολόκληρη κοινωνία κρυμμένη από τα μάτια μας.

Η ταινία παραχωρήθηκε από το Αρχείο Ταινιών της Διεύθυνσης Παραστατικών Τεχνών και Κινηματογράφου του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού και έχει αποκατασταθεί και ψηφιοποιηθεί με δαπάνες του ίδιου του Υπουργείου.

ΦΟΥΡΝΟΙ, ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΑ των Αλίντα Δημητρίου και Νίκου Κανάκη | 1983 | 48΄ | Σενάριο: Αλίντα Δημητρίου, Νίκος Κανάκης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Αλέξης Γρίβας | Μοντάζ: Νίκος Κανάκης | Ήχος: Μίμης Κιμουλιάτης | Παραγωγή: ΥΠΠΟΑ.

Αφηγείται ο Νίκος Κανάκης.

Στο νησί Φούρνοι της Ικαρίας, ένας ερευνητής παρακολουθεί τη ζωή των κατοίκων, δίχως προκαθορισμένο σενάριο, δίχως έτοιμες ερωτήσεις, ως απλός παρατηρητής. Μέσα από αυτή την έρευνα, ζωντανεύει μπροστά στα μάτια μας η κοινωνία των Φούρνων μέσα από τους ανθρώπους της, μέσα από αναμνήσεις, μέσα από αγωνίες, μέσα από τον καθημερινό μόχθο. Στο νησί, οι άνδρες είναι ναυτικοί και οι γυναίκες έχουν αναλάβει όλα τα πόστα που πιο συμβατικά θα περίμενε κανείς να εκτελούνται από τους άνδρες, από οικοδομικές εργασίες μέχρι αγροτικές δουλειές. Η κάμερα της Αλίντας Δημητρίου και του Νίκου Κανάκη καταγράφει έτσι με ανάγλυφο τρόπο τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα και το πώς ο καταμερισμός της εργασίας αποτελεί βασικό γρανάζι στη λειτουργία της κοινωνικής μηχανής.

Ένα από τα πρώτα ντοκιμαντέρ της Αλίντας Δημητρίου, η οποία καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας της υπηρέτησε το ακτιβιστικό ντοκιμαντέρ, συνδέοντας την κοινωνική παρατήρηση με την εξερεύνηση της θέσης και του ρόλου της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία των τελευταίων δεκαετιών. Ταυτόχρονα, ένα από τα πιο σημαντικά έργα του μοντέρ και σκηνοθέτη Νίκου Κανάκη, ο οποίος έχοντας μόλις ολοκληρώσει τη σειρά δεκάδων ντοκιμαντέρ *Η Ελλάδα των 5 ωκεανών*, εφαρμόζει τεχνογνωσία και βλέμμα σε έναν μικρότερης εμβέλειας, αλλά πυκνότερης σημειολογίας καμβά. Μέσα από μια σπουδαίας αφοσίωσης μεθοδολογία προφορικής ιστορίας, όπου την Ιστορία την αφηγούνται μέσα από τα βιώματά τους οι ίδιοι οι –συνήθως χωρίς βήμα και χωρίς φωνή– μάρτυρες, η Δημητρίου και ο Κανάκης τελειοποιούν ένα είδος πολιτικού ντοκιμαντέρ που δεν μένει στη στείρα καταγραφή, αλλά συνδέει την παρατήρηση με την ιδεολογία και με το κοινωνικό ιδεατό. Η ανθρωπολογική τους ματιά δίνει πλατφόρμα και βοή σε φωνές περιθωριοποιημένες από την επίσημη ιστορική καταγραφή, όπως αναδεικνύεται ιδανικά και στην περίπτωση των *Φούρνων*, όπου ο φεμινισμός αναπτύσσεται αναγκαία μέσα από τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες.

Η ταινία παραχωρήθηκε από το Αρχείο Ταινιών της Διεύθυνσης Παραστατικών Τεχνών και Κινηματογράφου του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού και έχει αποκατασταθεί και ψηφιοποιηθεί με δαπάνες του ίδιου του Υπουργείου.

ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ του Νίκου Περάκη | 1984 | 96΄ | Σενάριο: Νίκος Περάκης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Πανουσόπουλος | Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου | Μουσική: Νίκος Μαμαγκάκης | Σκηνικά: Γιώργος Κολιοπάντος | Κοστούμια: Χάιντρουν Μπραντ (aka Χάιδω Περάκη) | Ήχος: Μαρίνος Αθανασόπουλος | Μακιγιάζ: Νίκη Ψιμούλη, Αμαρυλλίς Σινιόσογλου | Παραγωγή: Συνεργασία ΕΠΕ (Stefi Film), Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Σπέντζος Φιλμ, Νίκος Περάκης Filmproduktion.

Παίζουν: Τάνια Καψάλη, Ιφιγένεια Μακάτη, Ρόκι Τέιλορ, Δημήτρης Πουλικάκος, Αντώνης Μανιάτης, Νίκος Καλογερόπουλος, Γιώργος Κιμούλης, Τάκης Σπυριδάκης, Φώτης Πολυχρονόπουλος, Γιάννης Χατζηγιάννης, Πάρις Τσέλιος, Σταύρος Ξενίδης, Ανδρέας Φιλιππίδης, Χρήστος Βαλαβανίδης, Αντώνης Θεοδωρακόπουλος, Νίκος Τσαχιρίδης.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Καλύτερου Σεναρίου, Καλύτερης Α΄ Ανδρικής Ερμηνείας & Καλύτερου Μοντάζ, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1984. Επίσημο Διαγωνιστικό Τμήμα, Φεστιβάλ Βερολίνου 1985. Ειδική Μνεία, Φεστιβάλ Βαλένθια 1985.

Στη διάρκεια της αναγκαστικής τους θητείας το 1967 και 1968, πριν και κατά τη στρατιωτική Δικτατορία στην Ελλάδα, μια ομάδα στρατιωτών έχουν αποσπαστεί στην τότε νεοσύστατη τηλεόραση της ΥΕΝΕΔ, έναν τηλεοπτικό σταθμό υπό τη διεύθυνση της Κινηματογραφικής Ένωσης του Στρατού, που μέχρι τότε παρήγαγε μόνο προπαγανδιστικές ταινίες και επίκαιρα και είχε αναλάβει τη διασκέδαση του στρατεύματος. Η ταινία ακολουθεί τις κωμικοτραγικές καταστάσεις της καθημερινότητας των στρατιωτών, βγαλμένες μέσα από αυτοβιογραφικά επεισόδια, σε μια ιστορία μόνο κατά το 95% αληθινή (κι αυτό μόνο και μόνο επειδή η αλήθεια είναι ακόμα πιο παράλογη), που σχηματίζει την εικόνα μιας ολόκληρης εποχής.

Μέσα από μια συνθήκη καταπίεσης και ανελευθερίας, ο Νίκος Περάκης βουτά στα προσωπικά του βιώματα και στήνει μια σπαρταριστή σάτιρα όπου ο παραλογισμός καλύπτει την απόγνωση σε μια απολαυστικά δομημένη πολιτική φάρσα. Εμπνευσμένο από αληθινά πρόσωπα και γεγονότα της θητείας του σκηνοθέτη, και με αυθεντικότητα ως προς τη γλώσσα και το ύφος του υλικού εκείνης της εποχής, το φιλμ ζωντανεύει το ξεκίνημα της Δικτατορίας μέσα από ένα πικρά κωμικό φίλτρο και μια εντυπωσιακή άσκηση ισορροπίας τόνου και περιεχομένου. Παιγμένη από ένα χαρισματικό καστ, η κωμωδία του Περάκη δεν χάνει σήμερα τίποτε από την αιχμή της, την ίδια στιγμή που παραμένει τέλειο δείγμα διασκεδαστικού σινεμά. Απόδειξη, εξάλλου, πως παρά τις μέτριες κριτικές, η ταινία αποτέλεσε τη μεγαλύτερη κινηματογραφική επιτυχία των δε-

καετιών 1980-90, και το 2016 η ψηφοφορία των αναγνωστών του περιοδικού *Αθηνόραμα* της απένειμε τον τίτλο «Καλύτερη Ελληνική Ταινία 1976-2016».

ΜΑΝΙΑ του Γιώργου Πανουσόπουλου | 1985 | 87΄ | Σενάριο: Γιώργος Πανουσόπουλος | Παραγωγός: Γιώργος Πανουσόπουλος | Executive producer: Γιώργος Τσεμπερόπουλος | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Πανουσόπουλος | Μοντάζ: Γιώργος Πανουσόπουλος | Μουσική: Νίκος Ξυδάκης | Σκηνικά: Νίκος Περάκης | Ήχος: Μαρίνος Αθανασόπουλος | Παραγωγή: Synergasia Ltd, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Γιώργος Πανουσόπουλος, Σπέντζος Φιλμ.

Παίζουν: Αλεσάντρα Βάντσι, Άρης Ρέτσος, Αντώνης Θεοδωρακόπουλος, Σταύρος Ξενίδης, Ασπασία Κράλλη (φωνή Ζωής).

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1985. Διεθνές Διαγωνιστικό Τμήμα, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βερολίνου 1986.

Είναι μια από εκείνες τις παράξενες, παροξυσμικά καυτές ημέρες στις αρχές του καλοκαιριού, όπου μπορεί να συμβεί το οτιδήποτε, όταν η ξαφνική ζέστη χτυπά τον άνθρωπο με ανεξήγητο σθένος. Η Ζωή, 30 χρονών, παντρεμένη με δύο παιδιά, εργάζεται σε μια πολυεθνική εταιρεία υπολογιστών ως αναλύτρια προγραμμάτων. Έχει μόλις μάθει πως είναι η μοναδική γυναίκα που έχει επιλεγεί, χάρη στην τετράγωνη λογική της, για ένα ειδικό μετεκπαιδευτικό πρόγραμμα στις ΗΠΑ. Δεν υποψιάζεται, όμως, πως μέσα της οι μνήμες και τα αρχέγονα ένστικτα επηρεάζουν το υποσυνείδητο, τη δουλειά της, όλο της το Είναι με τρόπους τελικά ανεξέλεγκτους. Το ίδιο απόγευμα στον Εθνικό Κήπο, μέσα από μια σειρά γεγονότων, αιχμαλωτίζεται από αυτές τις εσωτερικές δυνάμεις, χάνοντας προοδευτικά κάθε αίσθηση της ταυτότητάς της, και φτάνει να καταδιώκεται σαν άγριο θηρίο, την ώρα που ο άνδρας της κάνει μια απέλπιδα προσπάθεια να σώσει εκείνη και την κόρη τους.

Ο Πανουσόπουλος, επιστρέφοντας μετά τους *Απέναντι*, έρχεται σε διάλογο με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη σε μια επαναπροσέγγιση της τραγωδίας μέσα από ένα σύγχρονο πρίσμα, όπου η τεχνοκρατική νέα καθημερινότητα έρχεται σε άγρια σύγκρουση με μια βαθιά ριζωμένη παγανιστική ωμότητα. Η κεντρική ηρωίδα, σαν κάποια αχαλίνωτη πανάρχαιη θεότητα απαλλαγμένη από τις κοινωνικές της αλυσίδες, ενσαρκώνει την προαιώνια πάλη ανάμεσα στο μεταφυσικό και το γήινο, το ενστικτώδες και το λογικό.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ του Δήμου Αβδελιώδη | 1986 | 65΄ | Παραγωγός: Δήμος Αβδελιώδης | Σενάριο: Δήμος Αβδελιώδης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Φίλιππος Κουτσαφτής | Μοντάζ: Κώστας Φούντας | Μουσική: Δημήτρης Παπαδημητρίου | Σκηνικά: Μαρία Αβδελιώδη | Κοστούμια: Αγγελική Ζυγλάκη | Ήχος: Ντίνος Κίττου | Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Παίζουν: Γιάννης Αβδελιώδης, Νίκος Μειωτέρης, Μαρίνα Δεληβοριά, Δήμος Αβδελιώδης, Τάκης Αγόρης, Κατερίνα Γεωργακώδη, Βαγγελιώ Μιχαηλίδου, Στέλιος Μακριάς.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο CIFEJ, Φεστιβάλ Βερολίνου 1987. Ειδική Μνεία της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1987. Συμμετοχή, Εβδομάδα Κριτικής Καννών 1987. Χρυσός Ελέφαντας για Καλύτερη Ταινία και Ασημένιος Ελέφαντας για Καλύτερο Σκηνοθέτη, Φεστιβάλ Νέου Δελχί 1987.

Είναι καλοκαίρι σε ένα χωριό της Χίου γύρω στο 1960. Λίγες μέρες προτού τα σχολεία κλείσουν για τις καλοκαιρινές διακοπές, η φιλία δύο αγοριών χαλά άθελά τους, λόγω ενός άτυχου περιστατικού. Τα αγόρια συναντιούνται, όμως, ξανά στα μέσα του καλοκαιριού και περνούν μαζί με τους φίλους τους ένα ανέμελο καλοκαίρι. Βρίσκουν τρόπους να βγάζουν λίγα λεφτά και μπλέκουν σε περιπέτειες στο καταπράσινό τους βασίλειο. Ο Γιάννης βοηθά τη μητέρα του στο μάζεμα των «δακρύων» της μαστίχας, το πολύτιμο εκχύλισμα του μαστιχόδεντρου, του «δέντρου που πληγώναμε». Η άφιξη ενός κοριτσιού θα αλλάξει τις ισορροπίες, αλλά πριν καλά καλά το καταλάβουν τα παιδιά, το φθινόπωρο φτάνει γρήγορα σημαίνοντας το τέλος μιας εποχής – με κάθε πιθανή έννοια.

Το μεγάλο μήκους ντεμπούτο του Δήμου Αβδελιώδη χρωματίζει με φωτεινές γήινες αποχρώσεις και μια μεστή, sui generis ποιητική το λεύκωμα μιας αθώας νιότης και μια από τις πιο ξεχωριστές ιστορίες ενηλικίωσης στην ιστορία του ελληνικού σινεμά. Ενώ η κάμερα ακολουθεί ήρεμα τους νεαρούς ήρωες, και μια απαράμιλλη ευαισθησία διαποτίζει την επεισοδιακή εξιστόρηση, μικρές στιγμές αποκτούν τη σημασία σεισμικού γεγονότος. Η αφήγηση λειτουργεί συνδετικά ανάμεσα στα συμβάντα που θα μπορούσαν να είναι διήγηση, όνειρο ή ανάμνηση. Ευαίσθητο, παράξενο, αστείο και τραχύ, το *Δέντρο* αυτό έχει μεγαλώσει πάνω σε κοινές, συλλογικές ρίζες. Αφηγείται ένα καλοκαίρι τόσο συγκεκριμένο, που μπορεί και να το ονειρευτήκαμε.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ του Νίκου Νικολαΐδη | 1987 | 108΄ | Παραγωγοί: Νίκος Νικολαΐδης, Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου | Σενάριο: Νίκος Νικολαΐδης, με αποσπάσματα από έργα των Δάφνη ντι Μωριέ, Φίλιπ Κ. Ντικ, Ρέημοντ Τσάντλερ, Χέρμαν Ράουτσερ | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ντίνος Κατσουρίδης | Μοντάζ: Ανδρέας Ανδρεαδάκης | Μουσική: Γιώργος Χατζηνάσιος | Σκηνικά-Κοστούμια: Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου | Ήχος: Ηλίας Ιονέσκο, Σίβυλλα Κατσουρίδη | Συμπαραγωγή: ΕΚΚ.

Παίζουν: Μισέλ Βάλεϊ, Τάκης Σπυριδάκης, Παναγιώτης Θανασούλης, Τάκης Λουκάτος, Ράνια Τριβέλα, Χάρης Μαύρος, Νίκος Χατζής, Λιάνα Χατζή, Βίκυ Καβούρη.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Σκηνοθεσίας, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1987. Βραβείο Φωτογραφίας, Βραβείο Σκηνογραφίας & Βραβείο Τεχνικών Επιτεύξεων, Κρατικά Βραβεία Ποιότητας ΥΠΠΟ 1988. Επίσημη Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Μόντρεαλ 1987, Αβοριάζ 1988, Σαν Ρέμο 1988, Πορτό Φανταστίκ 1989, Κάιρο 1989, Τετουάν 1989.

Σε μια έρημη και κατεστραμμένη πόλη, μια γυναίκα βαδίζει ολομόναχη. Προσπαθεί να διασχίσει την απαγορευμένη ζώνη και να φτάσει στη θάλασσα. Παντού παραμονεύουν παγίδες και η πρωινή περίπολος την παρακολουθεί. Οι μηχανισμοί της πόλης λειτουργούν ανεξέλεγκτα. Ηλεκτρονικές φωνές καλούν τους ανύπαρκτους πολίτες να εγκαταλείψουν την πόλη. Ένας άνδρας, από τους λίγους επιζώντες, που τώρα φρουρεί την πόλη, εμφανίζεται ξαφνικά κοντά της. Θα πλησιάσουν ο ένας τον άλλον θα προσπαθήσουν να θυμηθούν το παρελθόν. Μια σχέση βίας και θανάτου, μια ιστορία αγάπης σ' έναν αβάσταχτο κόσμο, τι νόημα μπορεί να έχει;

Συμπληρώνοντας το μετα-αποκαλυπτικό όραμα του Νίκου Νικολαΐδη για έναν πιθανό κόσμο του αύριο, η *Πρωινή Περίπολος* μας ταξιδεύει σε μια ερειπωμένη Αθήνα όπου τα πάντα μοιάζουν στοιχειωμένα και οι άνθρωποι είναι σαν ηχώ πολιτισμών και σχέσεων ενός κάποιου παρελθόντος. Μέσα από τη χρήση λογοτεχνικών αποσπασμάτων (το συλλογικό μας πολιτιστικό παρελθόν) και κινούμενο σε ένα αποστομωτικά σκληρής ποίησης περιβάλλον, το φιλμ ζωντανεύει έναν εφιάλτη του χθες, του αύριο, του τώρα. Η φωτογραφία του Ντίνου Κατσουρίδη, η καλλιτεχνική διεύθυνση της Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου και η μουσική του Γιώργου Χατζηνάσιου συνθέτουν τις χροιές στο σκοτάδι του κινηματογραφικού σύμπαντος του Νίκου Νικολαΐδη, σε μια θαυματουργή ταινία φτιαγμένη με λιγοστά μέσα στην Ελλάδα των '80s, αλλά της οποίας η επίδραση παραμένει ανυπολόγιστη.

Η ταινία αποκαταστάθηκε το 2020 από τους κληρονόμους του Νίκου Νικολαΐδη.

...ΛΙΠΟΤΑΚΤΗΣ των Γιώργου Κόρρα, Χρήστου Βούπουρα | 1988 | 121΄ | Παραγωγοί: Γιώργος Κόρρας, Χρήστος Βούπουρας | Σενάριο: Γιώργος Κόρρας, Χρήστος Βούπουρας | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ανδρέας Μπέλλης | Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας, Χρήστος Βούπουρας | Μουσική: Ελένη Καραΐνδρου | Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης | Ήχος: Νίκος Αχλάδης | Παραγωγή: Οπτικοακουστική ΕΠΕ, ΕΤ 1, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Παίζουν: Στέλιος Μάινας, Τούλα Σταθοπούλου, Λεωνίδας Νομικός, Στέλιος Παύλου, Σίντα Στεφανοπούλου, Γιώργος Γιαννόπουλος, Στέλιος Ρέππας, Γιάννης Χριστογιάννης, Μάγδα Τσαγκάνη, Παναγιώτης Σταματόπουλος, Τάσος Παντζαρτζής.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Β΄ Γυναικείου Ρόλου (Τούλα Σταθοπούλου) & Βραβείο Κριτικών, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1988. Α΄ Βραβείο, Φεστιβάλ Τορίνο 1989. Επίσημη Συμμετοχή, Πανόραμα Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βερολίνου 1988.

Σε μια επαρχιακή λουτρόπολη, ο Μανώλης, τρεις φορές λιποτάκτης από τον στρατό, θα θελήσει να επανενταχτεί στην κοινωνία της πόλης του. Την αλλαγή αυτή παρακολουθεί με πίκρα ο Χρήστος, ένας νεαρός γκέι άνδρας από την Αθήνα, που φτάνει εκεί γοητευμένος από τον Μανώλη, τον ατίθασο χαρακτήρα του και την ικανότητά του να κουβαλά φαινομενικά άκοπα όλες τις αντιφάσεις του κοινωνικού τους περιβάλλοντος. Σε αυτό το μωσαϊκό χαρακτήρων, το χρήμα λειτουργεί ως συνδετικός ιστός, αφού η πόλη τελικά ευημερεί χάρη στις ντόπιες τουριστικές επιχειρήσεις. Αυτή ακριβώς η στροφή στο γρήγορο κέρδος και το αδιέξοδο της ανεξέλεγκτης εμπορευματοποίησης είναι τελικά που θα επιτρέψουν στον Μανώλη να υποκύψει και να αφομοιωθεί από το περιβάλλον, αφήνοντας τον Χρήστο να παρακολουθεί, σαν όλα να τον γοητεύουν και να τον απωθούν την ίδια στιγμή. Η ομοφυλοφιλία τους όχι μόνο δεν γίνεται αποδεκτή, αλλά τα επαρχιακά σαλόνια αντηχούν και αναπαράγουν την αστική εχθρότητα.

Το φιλμ, μέσα από μια στιβαρή κινηματογραφική ματιά και μια αναγκαία οικονομία στην προσέγγιση, προοικονομεί μια Ελλάδα που έρχεται ή και που είναι ήδη εδώ, χαρτογραφώντας τόσο τον ψυχισμό των ηρώων και της μεταξύ τους ερωτικής σχέσης που δοκιμάζεται όσο και έναν κοινωνικό μικρόκοσμο γύρω τους, βυθισμένο στην υποκρισία, τον νεοπλουτισμό και την πνευματική παρακμή. Με άλλα λόγια, ψηλαφεί και καταγράφει την απώλεια της λαϊκότητας της ελληνικής επαρχίας και της ελληνικής κοινωνίας. Μια λαϊκότητα που υπήρξε τροφός για τον ελληνικό κινηματογράφο και την τέχνη επί δεκαετίες. Με ρίζες που εντοπίζονται ακόμα και στον ιταλικό νεορεαλισμό και με μια παθιασμένη

αναζήτηση ερεθισμάτων, αισθητικής αλήθειας και ποίησης σε μια κυνική νέα πραγματικότητα, το φιλμ ταξιδεύει μέχρι το Πανόραμα του Βερολίνου και αποτελεί μια τολμηρή προσθήκη στην έως τότε σπάνια στα ντόπια εδάφη κουήρ φιλμογραφία αλλά και τον θεμέλιο λίθο σε μια φιλμογραφία αφοσιωμένη στην εξερεύνηση του διαφορετικού. Κάτι που, όπως εξάλλου λέει κι ο συν-σκηνοθέτης, Χρήστος Βούπουρας, αποτελεί για τον ίδιο «μια γοητεία που δεν έχει τελειωμό. Καθετί το διαφορετικό ενέχει κι έναν άγνωστο κόσμο. Η ανακάλυψή του αποτελεί πηγή γνώσης και καθρέφτη του ίδιου μας του εαυτού».

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ROM του Μενέλαου Καραμαγγιώλη | 1989 | 75΄ | Σενάριο: Μενέλαος Καραμαγγιώλης | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ανδρέας Σινάνος, Ηλίας Κωνσταντακόπουλος | Μοντάζ: Τάκης Γιαννόπουλος | Μουσική: Νίκος Κυπουργός | Ήχος: Δημήτρης Αθανασόπουλος, Δημήτρης Κασιμάτης.

Αφηγούνται οι: Ηλέκτρα Αλεξανδροπούλου, Γιώργος Κώνστας, Μενέλαος Καραμαγγιώλης, Μαρίκα Τζιραλίδου.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ και Μοντάζ, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1989. Βραβείο Καλύτερης Ταινίας-Ντοκιμαντέρ και Καλύτερης Μουσικής, Κρατικά Βραβεία Κινηματογράφου 1990. Επίσημη Συμμετοχή, Cinéma du Réel 1990. Επίσημη Συμμετοχή, IDFA 1991, Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Σαν Σεμπαστιάν 1991, Βιεννάλε 2018.

Το 1979, ο ΟΗΕ αναγνωρίζει όλους τους Τσιγγάνους, με την ονομασία ROM. Μία δεκαετία αργότερα, η ταινία του Μενέλαου Καραμαγγιώλη χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο ROM στην Ελλάδα και επιχειρεί να δώσει το στίγμα του λαού αυτού στην ευρωπαϊκή ήπειρο, ακολουθώντας τέσσερις διαφορετικές κατευθύνσεις που εκφράζονται στα πρόσωπα των τεσσάρων αφηγητών. Έτσι, ο Δάσκαλος παρουσιάζει τις ρίζες των Ρομά αναλύοντας τις σπάνιες ιστορικές μνείες, σαν να διαβάζει από τα περιθώρια της Ιστορίας, ενώ ο Φωτογράφος αποτυπώνει σε εικόνες το παρόν ενός λαού που δεν είχε ποτέ γραπτή παράδοση και επίσημη ιστορία. Η Τάμαρα μας ξεναγεί σε αρχέγονους μύθους, ιστορίες και τρόμους που εκφράζουν μια ολόκληρη κοινή ιστορία, ενώ η Άιμα μας συστήνει τη ματιά μιας νέας γενιάς που κοιτά προς το μέλλον, αναζητώντας μια νέα ταυτότητα δεμένη με το σήμερα.

Θεματικά και στυλιστικά τολμηρό, πρωτοποριακό αβανγκάρντ ντοκιμαντέρ που προέκυψε ως παραγωγή της –αμήχανης απέναντι στο περιεχόμενο– δημόσιας τηλεόρασης, το φιλμ του Καραμαγγιώλη βρήκε απέναντί του αντιστάσεις, λογοκρίθηκε στην εποχή του και δημιούργησε αντιδράσεις, βουτώντας βαθιά σε μια πλευρά της Ελλάδας που πολλοί θα προτιμούσαν να προσποιούνται πως δεν υφίσταται. Πλέκοντας περίτεχνα μύθο με ιστορική αλήθεια και νότες μαγείας με κοινωνιολογική παρατήρηση, ο Καραμαγγιώλης αφήνει κατά μέρος την προσέγγιση της γραμμικής αφήγησης και ανιχνεύει την ιστορική εξέλιξη της Ρομά παράδοσης μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον βίαιης απόρριψης. Συνεκτικό ρόλο παίζουν τα έμμονα λάιτ μοτίφ της εικόνας και της μουσικής, που τονίζουν ακόμα περισσότερο τη συνειρμική διάσταση του φιλμ, μια διάσταση που δεν παρακολουθεί τη διαδρομή της λογικής, αλλά την τροχιά της περιπέτειας, και που επιμένοντας στη γοητεία του επουσιώδους, συγγενεύει όσο μπορεί με τα τσιγγάνικα παραμύθια. Ταινία σταθμός στην ιστορία του ελληνικού

ντοκιμαντέρ, που χαρακτηρίστηκε από τη Γαλλική Ταινιοθήκη «αριστούργημα που πρέπει να μείνει κλασικό στην ιστορία του σινεμά», το φιλμ του Καραμαγγιώλη αποτελεί ένα φορμαλιστικά περιπετειώδες δείγμα κοινωνικού και πολιτικού σινεμά που ερευνά με καθοριστικό τρόπο την ιδέα της ταυτότητας.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΑΘΗΝΑΙ της Εύας Στεφανή | 1995 | 40΄ | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Εύα Στεφανή | Μοντάζ: Γκίντεον Μπόλτιν | Ήχος: Λαουρέντιου Καλσίου | Παραγωγή: The National Film & TV School.

Η ζωή στον Σταθμό Λαρίσης, μια ανοιξιάτικη βραδιά του 1995. Γυρισμένο κατά τη διάρκεια τεσσάρων εβδομάδων, αλλά υιοθετώντας τη χρονολογική δομή μίας βραδιάς, το φιλμ αποτελεί μια πινακοθήκη προσώπων που συχνάζουν στον σταθμό: άστεγοι, φαντάροι, μετανάστες ορίζουν έναν χώρο συνάντησης και συνύπαρξης διαφορετικών κόσμων. Η πτυχιακή ταινία της Εύας Στεφανή, όχι μόνο μας συστήνει μια καθοριστική φιγούρα της ελληνικής αβανγκάρντ, αλλά μας εισάγει και στον κόσμο του ντοκιμαντέρ παρατήρησης που υπηρετεί, επιτρέποντας στους χαρακτήρες της να καταλάβουν τον κινηματογραφικό χώρο που τους αρνείται συχνά το σινεμά ευρείας κατανάλωσης.

Η άσκηση της παρατήρησης επηρεάζει δεδομένα αυτό που παρατηρείται, όμως η Στεφανή περιπλανιέται στον χώρο, έρχεται σε επαφή με τα πρόσωπα, ώσπου να εξοικειωθούν πλήρως με την εισβολή της κάμερας, δίνοντας τελικά στους σχεδόν αόρατους ήρωές της μια απόλυτη ελευθερία κίνησης και έκφρασης, κινηματογραφικά σχεδόν άφταστη. Με αυτό τον τρόπο, καταλήγει να εξερευνά την ίδια τη διάσταση της αλήθειας μέσω της εικόνας, οδηγώντας τον θεατή να χαθεί σε έναν πραγματικό κόσμο, όπου απρόβλεπτοι άνθρωποι –κάποιοι από αυτούς περιθωριοποιημένοι– παίρνουν φωνή, ταξιδεύουν σε ανεξερεύνητες γωνιές του ψυχισμού τους και ορίζουν οι ίδιοι τον κόσμο τους. Η παρατήρηση, ως ταξίδι σε έναν άλλο τόπο – ταυτόχρονα οικείο αλλά και ανοίκειο. Ένας Σταθμός που νοηματοδοτείται από τους περιστασιακούς του κατοίκους.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ του Κωνσταντίνου Γιάνναρη | 1998 | 94΄ | Σενάριο: Κωνσταντίνος Γιάνναρης | Παραγωγοί: Αναστάσιος Βασιλείου, Διονύσης Σαμιώτης | Executive producer: Μαρία Πάουελ | Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Αργυροηλιόπουλος | Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου | Μουσική: Άκης Δαούτης | Σκηνικά: Μιχάλης Σαμιώτης | Κοστούμια: Σάννυ Αλμπέρτη | Ήχος: Ντίνος Κίττου | Μακιγιάζ: Ελευθερία Ευθυμίου | Κομμώσεις: Χρόνης Τζήμος | Παραγωγή: Μύθος, Rosebud, Hot Shot Productions, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Παίζουν: Στάθης Παπαδόπουλος, Δημήτρης Παπουλίδης, Θεοδώρα Τζήμου, Κώστας Κοτσιανίδης, Παναγιώτης Χαρτοματσίδης, Ανέστης Πολυχρονίδης, Νίκος Καμόντος, Στέλιος Τσεμπογλίδης, Γιώργος Μαυρίδης, Παναγιώτα Βλαχοσωτηρίου, Σύλβια Βενιζελέα, Αιμίλιος Χειλάκης, Βάσσιας Ελευθεριάδης,΄Εβρη Σωφρονιάδη, Γιάννης Κοντραφούρης, Τάσος Νούσιας.

Βραβεία / Διακρίσεις / Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Βραβείο Σκηνοθεσίας και Β΄ Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1998. Επίσημη Συμμετοχή, Πανόραμα Φεστιβάλ Βερολίνου 1999.

Η καθημερινότητα μιας μικρής παρέας Ρωσοπόντιων από το Μενίδι, από τις περιπέτειες στη γειτονιά ως τις μικροκλοπές και το ψωνιστήρι στην Ομόνοια. Ο Σάσα, ο Κοτσιάν και ο Παναγιώτης είναι μετανάστες από το Καζακστάν, που ζουν στο Μενίδι και θέλουν να κατακτήσουν τον κόσμο. Ήρθαν στην Ελλάδα πριν από λίγα χρόνια και νιώθουν ακόμα αποκλεισμένοι στη νέα τους πατρίδα. Ο Σάσα βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με τον πατέρα του και με μια μισητή δουλειά σε οικοδομή. Ο Παναγιώτης φροντίζει μια πόρνη, μέχρι ο νταβατζής της να βρει κάποιον να την πουλήσει, αλλά την ερωτεύεται. Καθώς ένας φίλος τους πεθαίνει από νοθευμένη ηρωίνη, οι οργισμένα αδιέξοδες διαδρομές όλων των ηρώων διασταυρώνονται με συνταρακτικά αποτελέσματα.

Ένα ηλεκτρισμένο πορτρέτο μιας περιπετειώδους εφηβείας αποκλεισμένης στο περιθώριο, για μια παρέα νέων που αποτολμούν την κατάκτηση της μεγάλης πόλης που απλώνεται μπροστά τους. Μια κατάκτηση που δεν θα είναι παρά το επόμενο απλώς βήμα προς την εκπλήρωση ενός ονείρου που μοιάζει πάντα φευγαλέο. Οι τρεις τους ξεκινούν με ορμή από την άκρη της πόλης, όμως η σύγκρουση είναι πάντα σαρωτική. Η ταινία που θεμελίωσε τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη ως έναν νέο μεγάλο δημιουργό για το ελληνικό σινεμά λίγο πριν από την αυγή του 21ου αιώνα και τον *Δεκαπενταύγουστο*.

Η ταινία ψηφιοποιήθηκε και αποκαταστάθηκε ψηφιακά στο πλαίσιο της Δράσης *Χώρα, σε βλέπω.*

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

ευρετήριο τίτλων

100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ **20, 22, 121-127, 225, 325, 331**
4.1 MILES **269**
45 ΤΕΤΡΑΓΩΝΙΚΑ (45m2) **173**

A GREEK FAMILY **216**
ATTENBERG **278**

BATMAN RETURNS **288, 289**
BEAUTIFUL PEOPLE **305**
BELLA **224**
BLACK OUT **289**

CE N'EST PAS QUE LE DEBUT **125**
CHEVALIER **306**

DELIVERY **305**

E-MAIL **307**
EDUART **268, 304**

FOX MOVIETONE FOLLIES **61, 62, 64**

IDÉES FIXES / DIES IRAE (ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ) **15, 23, 201, 203, 349**
INEXTINGUISHABLE FIRE **86**

JURASSIC PARK **288, 289**

LES SANS ESPOIR **148**
LIFE IS A CABARET **347**
LIMBO **227**

MIRUPAFSHIM **264, 265**
MISS VIOLENCE **174, 278**

OH! BABYLON **117, 287**

PARK **309**
PHILADELPHIA **283**

RED HULK **227**
ROBOCOP **287**
ROM **23, 363**

STAR WARS **286**

THE JAZZ SINGER **289**
THIRD KIND **309**
TWO MEN IN A LANDSCAPE / FIGURES IN A LANDSCAPE **148**

VORTEX. ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ **194, 208**

WOODSTOCK **148**

XENIA **81**

ΑΓΓΕΛΟΣ **192, 197**
ΑΓΕΛΑΣΤΟΣ ΠΕΤΡΑ **23, 258**
ΑΓΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΡΝΕΙΑ **193**
ΑΓΡΙΑ ΝΙΑΤΑ **240**
ΑΓΩΝΑΣ **126**
ΑΘΗΝΑ ΠΟΛΗ ΧΑΜΟΓΕΛΟ **348**
ΑΘΗΝΑΙ **23, 258, 277, 365**
ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ **217, 263, 293**
ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ **179, 324**
ΑΚΥΒΕΡΝΗΤΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ **180, 217**
ΑΛΕΞΗΣ ΖΟΡΜΠΑΣ **80, 215**
ΑΛΟΥΜΙΝΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ **313**
ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ **227**
ΑΜΟΚ **193**
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ **20, 54, 149, 155, 156, 185, 207, 274**
ΑΝΑΣΑ **283, 284**
ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΘΕΟΙ **179, 324**
ΑΝΤΕ ΓΕΙΑ **172, 218**
ΑΝΤΙΓΟΝΗ **114**
ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ **218, 266, 267, 304**
ΑΠΕΝΑΝΤΙ **358**
ΑΠΕΤΑΞΑΜΗΝ **227**
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ **23, 263, 293, 304, 313, 366**
ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΟΣ ΥΠΝΟΣ **197**
ΑΡΗΣ ΒΕΛΟΥΧΙΩΤΗΣ **325**
ΑΣΤΕΡΩ **13, 22, 23, 47-57, 61, 62, 317**
ΑΣΤΕΡΩ (Δημόπουλος) **73, 75**
ΑΣΤΡΟΦΕΓΓΙΑ **217**
ΑΥΤΗ Η ΝΥΧΤΑ ΜΕΝΕΙ **301**

ΒΑΛΚΑΝΙΖΑΤΕΡ **218, 266**
ΒΑΜΜΕΝΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΜΑΛΛΙΑ **217**
ΒΑΡΕΘΗΚΑ ΝΑ ΣΚΟΤΩΝΩ ΤΟΥΣ ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΥΣ ΣΟΥ **305**
ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΤΙΓΟΝΗ **197**

ΓΑΛΑΖΙΟ ΦΟΡΕΜΑ **193**
ΓΙΑ ΠΕΝΤΕ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΝΑ ΜΑΓΑΖΙ **302**
ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΧΤΥΠΑ Η ΚΑΜΠΑΝΑ **113**
ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗ ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ **203**
ΓΙΟΥΓΚΕΡΜΑΝ **217**
ΓΚΑΖΙ **124**
ΓΚΟΛΦΩ **214**
ΓΛΕΝΤΙ, ΛΕΦΤΑ ΚΙ ΑΓΑΠΗ **70**
ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ **23**
ΓΟΡΓΟΝΕΣ ΚΑΙ ΜΑΓΚΕΣ **81**
ΓΡΑΜΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΑΡΛΕΡΟΥΑ **124, 227, 348**
ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ **340**

ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΥΓΟΥΣΤΟΣ **366**
ΔΕΛΗΣΤΑΥΡΟΥ ΚΑΙ ΥΙΟΣ **70**
ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ **187, 273**
ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ **64**
ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ **117**
ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΗΝ ΑΙΓΙΝΑ **79**
ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ **224**
ΔΙΠΤΥΧΟ: Η ΑΓΑΠΗ ΠΟΥ ΔΕ ΛΕΕΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΗΣ **197**
ΔΙΟΡΘΩΣΗ **302**
ΔΟΚΙΜΗ **126, 127, 258, 342**
ΔΥΟ ΗΛΙΟΙ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ **287**

ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ ΚΟΛΩΝΑΚΙ **70**
ΕΔΩ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ **125**
ΕΙΔΑΝ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΑΣ ΓΙΟΡΤΕΣ **258**
ΕΚΔΡΟΜΗ **154, 175, 206**
ΕΚΕΙΝΟ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ **303**
ΕΚΤΟΡΑΣ ΜΑΛΟ, Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ **227**
ΕΛΑ ΝΑ ΣΟΥ ΠΩ **221**
ΕΛΛΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ **125**
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΧΑΪΔΕΛ-ΒΕΡΓΗΣ **258, 354**

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ **309**
ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΛΟΓΟΣ **126**
ΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΔΕΝ ΦΤΑΝΕΙ **218**
ΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ ΚΟΣΜΟΣ **308**
ΕΝΑΣ ΔΟΝ ΖΟΥΑΝ ΓΙΑ ΚΛΑΜΑΤΑ **303**
ΕΝΑΣ ΟΥΡΑΝΟΣ ΓΕΜΑΤΟΣ ΑΣΤΕΡΙΑ **283**
ΕΝΗΛΙΚΟΙ ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ **251**
ΕΞΩ ΦΤΩΧΕΙΑ **64**
ΕΠΕΑ **203**
ΕΥΑ **271, 272**
ΕΥΒΟΙΑ – ΜΑΝΤΟΥΔΙ '76 **203**
ΕΥΔΟΚΙΑ **150, 207, 300, 313, 337**
ΕΦΙΑΛΤΗΣ **193**

Ζ **121, 335**
ΖΩΗ ΕΝΑΜΙΣΥ ΧΙΛΙΑΡΙΚΟ **218**

Η 7η ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ **328**
Η ΑΓΝΗ ΤΟΥ ΛΙΜΑΝΙΟΥ **69**
Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ **XX**
Η ΑΠΟΣΤΑΣΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ ΚΑΙ ΕΜΑΣ **197, 224**
Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΚΑΙ Ο ΑΛΗΤΗΣ **273**
Η ΑΥΓΗ ΤΟΥ ΘΡΙΑΜΒΟΥ **70**
Η ΑΦΙΞΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ **37**
Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΕΘΝΟΥΣ **52**
Η ΓΡΑΒΑΤΑ **280**
Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ **XX**
Η ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΗ ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΩΝ ΑΡΣΕΝΙΚΩΝ **266, 307**
Η ΔΙΚΗ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ **127**
Η ΕΑΡΙΝΗ ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΓΡΟΦΥΛΑΚΩΝ **218**
Η ΕΚΠΟΜΠΗ **227**
Η ΕΛΛΑΔΑ ΤΩΝ 5 ΩΚΕΑΝΩΝ **355**
Η ΕΞΟΔΟΣ ΤΟΥ ΜΕΣΟΛΟΓΓΙΟΥ **70**
Η ΕΟΡΤΗ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α΄ **224**
Η ΖΟΥΓΚΛΑ ΤΩΝ ΠΟΛΕΩΝ **189**
Η ΖΩΗ ΜΟΥ ΑΡΧΙΖΕΙ ΜΕ ΣΕΝΑ **74**
Η ΖΩΗ ΣΤΟΥΣ ΒΡΑΧΟΥΣ **277**
Η ΗΛΙΚΙΑ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ **126, 127**
Η ΘΕΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΙΚΑΓΟ **69, 78, 79**
Η ΚΑΛΠΙΚΗ ΛΙΡΑ **69**
Η ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ **113**
Η ΚΑΦΕΤΖΟΥ **69**
Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΜΑΣ ΑΔΙΚΗΣΕ **75**
Η ΛΙΖΑ ΚΑΙ Η ΑΛΛΗ **347**
Η ΛΥΚΑΙΝΑ **271**
Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΤΖΟΥΜΑΓΙΑΣ (προβλήθηκε με αυτόν τον τίτλο στην Ελλάδα και μια άλλη εκδοχή προβλήθηκε ως *With the Greeks in the firing line* στην Αμερική) **31-40**
Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΟΜ **39**
Η ΜΕΓΑΛΗ ΣΤΙΓΜΗ ΤΟΥ '21: ΠΑΠΑΦΛΕΣΣΑΣ **22, 70, 150**
Η ΜΠΟΡΑ **62**
Η ΝΑΝΣΥ ΤΗΝ ΨΩΝΙΣΕ **231**
Η ΝΕΡΑΪΔΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΛΙΚΑΡΙ **187**
Η ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΕΝΟΣ ΞΕΡΙΖΩΜΕΝΟΥ **73**
Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΛΑΟ **124**
Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ **212, 214**
Η ΠΡΟΙΚΑ ΤΗΣ ΑΝΝΟΥΛΑΣ **60**
Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ **28, 216, 229-237, 275**
Η ΦΑΝΕΛΑ ΜΕ ΤΟ ΕΝΝΙΑ **169, 276**
Η ΦΛΟΓΑ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ **70**
Η ΨΥΧΗ ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ **305**
Η ΩΡΑΙΑ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ **148**
Η ΩΡΑΙΑ ΤΟΥ ΚΟΥΡΕΑ **231**
ΗΛΕΚΤΡΑ **111-117, 129, 132**
ΗΠΕΙΡΟΣ **258**

ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ **23, 27, 333**

ΙΣΤΟΡΙΑ 52 **306**

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ **204**
ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΙΑΙΟΣ **23, 231, 274, 341**

ΚΑΛΑΒΡΥΤΑ 1821 **70**
ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ, ΣΥΝΤΡΟΦΕ – BELOIANNIS Z **258**
ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ **203**
ΚΑΛΛΟΝΗ **202, 347**
ΚΑΛΩΣ ΗΛΘΕ ΤΟ ΔΟΛΛΑΡΙΟ **73**
ΚΑΡΚΑΛΟΥ **343**
ΚΑΡΤ ΠΟΣΤΑΛ ΑΠΟ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ **309**
ΚΑΤΑΔΡΟΜΗ ΣΤΟ ΑΙΓΑΙΟΝ **215**
ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ **150**
ΚΑΤΑΧΡΗΣΗ ΕΞΟΥΣΙΑΣ **189**
ΚΑΤΗΓΟΡΩ ΤΟΥΣ ΔΥΝΑΤΟΥΣ **74**
ΚΑΤΗΦΟΡΟΣ **159, 161, 162**
ΚΕΡΕΝΙΑ ΚΟΥΚΛΑ **60**
ΚΙΕΡΙΟΝ **20, 325, 331**
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ '73 **127**
ΚΛΕΙΣΤΟΙ ΔΡΟΜΟΙ **264**
ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ **117**
ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΓΙΑ ΦΙΛΗΜΑ **23, 80, 81, 326**
ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ **215, 328**
ΚΡΑΥΓΗ ΓΥΝΑΙΚΩΝ **117**
ΚΥΝΟΔΟΝΤΑΣ **174, 219, 278, 306**
ΚΥΡΙΑ ΔΗΜΑΡΧΟΣ **179**
ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΟ ΞΥΠΝΗΜΑ **320**
ΚΩΣ **225**

ΛΑΟΣ ΚΑΙ ΚΟΛΩΝΑΚΙ **69**
...ΛΙΠΟΤΑΚΤΗΣ **23, 196, 361**
ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ **356-357**
ΛΥΓΚΟΣ Ο ΛΕΒΕΝΤΗΣ, Ο ΑΡΧΙΛΗΣΤΗΣ **75**
ΛΩΞΑΝΤΡΑ **218**

ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΙΣ **106, 109, 214**
ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ **338**
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ **225, 259, 321**
ΜΑΚΡΥΑ ΑΠ' ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ **45**
ΜΑΝΙΑ **117, 358**
ΜΑΝΤΑΛΕΝΑ **23, 187, 322**
ΜΑΝΤΩ ΜΑΥΡΟΓΕΝΟΥΣ **22**
ΜΑΡΙΑ Η ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ **75**
ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ **125**
ΜΑΤΩΜΕΝΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ **69**
ΜΑΥΡΗ ΓΗ **69**
ΜΕ ΤΟ ΖΟΡΙ ΕΦΟΠΛΙΣΤΗΣ **303**
ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΤΡΟΣ **22, 51**
ΜΕΓΑΡΑ **23, 126, 343**
ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36 **150, 194, 207**
ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ **196**
...ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ **20, 23, 154, 175, 206, 337**
ΜΙΑ ΑΧΡΗΣΤΗ ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ **203**
ΜΙΑ ΖΩΗ ΜΙΑ ΕΠΟΧΗ **115, 116**
ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΕ ΘΥΜΑΜΑΙ ΝΑ ΦΕΥΓΕΙΣ **203**
ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ **227**
ΜΙΑ ΙΤΑΛΙΔΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ **303**
ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ **334**
ΜΙΑ ΤΡΕΛΛΗ ΤΡΕΛΛΗ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ **187**
ΜΙΑ ΧΩΡΑ ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ **179**
ΜΙΚΡΕΣ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ **54**
ΜΙΣΙΜΑ **247**
ΜΠΕΤΤΥ **23, 192, 193, 197, 227, 313, 353**
ΜΠΛΟΥΖ ΜΕ ΣΦΙΓΜΕΝΑ ΔΟΝΤΙΑ **179**
ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΝΑ **13**
ΜΠΡΑΖΙΛΕΡΟ **306**

ΝΟΤΙΟΣ ΕΥΒΟΙΑ-ΚΑΡΥΣΤΟΣ **225**
ΝΥΧΤΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ **216**
ΝΥΧΤΟΛΟΥΛΟΥΔΑ **258**

ΞΑΦΝΙΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ **172, 216**
ΞΕΧΑΣΜΕΝΟΙ ΗΡΩΕΣ **70**

Ο ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ **59, 63**
Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΥΦΛΩΝ **23, 127, 203, 351**
Ο ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ **55**
Ο ΑΝΗΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΓΟΛΓΟΘΑ **60**
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ **55**
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΓΥΡΙΣΕ ΑΠΟ ΤΗ ΖΕΣΤΗ **266**
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΓΥΡΙΣΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΟΝΟ **74**
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΝΟΧΛΗΣΕ ΤΟ ΣΥΜΠΑΝ **258**
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΤΡΑΙΝΟΥ **70**
Ο ΑΠΑΤΩΝ ΕΛΛΗ…ΝΙΚΑ **242**
Ο ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ **28, 159, 162, 163, 166**
Ο ΒΙΛΛΑΡ ΣΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΛΟΥΤΡΑ ΤΟΥ ΦΑΛΗΡΟΥ **225**
Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΟΝΤΣΕΤΑΣ **42**
Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ **227**
Ο ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΤΣΑΡΛΥ **195**
Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΣΩΤΗΡΙΑΝΙΚΑ **258, 354**
Ο ΔΡΑΚΟΣ **23, 215, 271, 319**
Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΔΥΣΗ **264**
Ο ΕΡΩΣ ΤΗΣ ΚΟΝΤΣΕΤΑΣ ΣΩΖΕΙ ΤΟΝ ΜΙΧΑΗΛ **42**
Ο ΕΧΘΡΟΣ ΜΟΥ **304**
Ο ΕΧΘΡΟΣ ΤΟΥ ΛΑΟΥ **134**
Ο ΗΡΑΚΛΗΣ, Ο ΑΧΕΛΩΟΣ ΚΑΙ Η ΓΙΑΓΙΑ ΜΟΥ **227, 258**
Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ **154**
Ο ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΤΗ **73, 131**
Ο ΘΙΑΣΟΣ **22, 109, 117, 126, 127, 344-345**
Ο ΘΟΔΩΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΚΑΝΟ **73**
Ο ΚΑΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ **64**
Ο ΚΑΛΥΤΕΡΟΣ ΜΟΥ ΦΙΛΟΣ **307**
Ο ΚΑΤΑΤΡΕΓΜΕΝΟΣ **73**
Ο ΚΡΑΧΤΗΣ **75**
Ο ΚΥΡΙΟΣ ΧΟΥΛΑ ΧΟΥΠ **285**
Ο ΛΟΥΣΤΡΑΚΟΣ **271**
Ο ΜΕΘΥΣΤΑΚΑΣ **74**
Ο ΜΙΚΡΟΣ ΔΡΑΠΕΤΗΣ **334**
Ο ΜΙΜΙΚΟΣ ΚΑΙ Η ΜΑΙΡΗ **74**
Ο ΜΙΧΑΗΛ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΨΙΛΑ **42**
Ο ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ **39**
Ο ΝΕΟΣ ΑΝΕΝΔΟΤΟΣ **124**
Ο ΝΕΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ **126**
Ο ΟΡΓΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΓΕΛΑΔΑΣ **276**
Ο ΠΑΡΘΕΝΟΚΥΝΗΓΟΣ **240**
Ο ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΣ **193**
Ο ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ **217**
Ο ΤΑΞΙΤΖΗΣ **247**
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ **245-251**
Ο ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΓΡΗΣ **154, 175, 207, 227**
Ο ΤΟΙΧΟΣ **203**
Ο ΤΡΑΓΙΚΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΠΠΟΥ **203**
Ο ΦΟΒΟΣ **23, 313**
Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΞΑΝΑΣΤΑΥΡΩΝΕΤΑΙ **217**
ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ **13, 55, 62, 65, 66**
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΔΕΝ ΚΛΑΙΝΕ **284**
ΟΙ ΑΡΙΘΜΗΜΕΝΟΙ **307**
ΟΙ ΒΟΣΚΟΙ **20, 313, 330**
ΟΙ ΓΑΜΠΡΟΙ ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ **95**
ΟΙ ΓΕΝΝΑΙΟΙ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ **148**
ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΗΜΕΡΑ **203**
ΟΙ ΔΕΛΦΙΚΕΣ ΕΟΡΤΕΣ **112**
ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ **275**
ΟΙ ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΤΕΙΧΩΝ **202, 203**
ΟΙ ΘΑΛΑΣΣΙΕΣ ΟΙ ΧΑΝΤΡΕΣ **81**
ΟΙ ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΔΕΣ **203, 257**
ΟΙ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΟΙ **74**
ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ **201, 208**

ΟΙ ΟΥΡΑΝΟΙ ΕΙΝΑΙ ΔΙΚΟΙ ΜΑΣ **70**
ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΒΙΛΛΑΡ **13, 23, 48**
ΟΙ ΠΥΡΟΒΟΛΙΣΜΟΙ ΠΟΥ ΠΕΣΑΝ ΤΟ ΠΡΩΪ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΙ **127**
ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ **352**
ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ **179**
ΟΙΚΟΠΕΔΟ **338**
ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ **112**
ΟΜΗΡΟΣ **117, 118, 268, 304**
ΟΞΥΓΟΝΟ **193**
ΟΡΑΤΟΤΗΣ ΜΗΔΕΝ **74**
ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ **247**
ΟΡΕΣΤΗΣ **117, 194**
ΟΡΦΑΝΗ ΣΕ ΞΕΝΑ ΧΕΡΙΑ **74**
ΟΤΑΝ Ο ΒΑΓΚΝΕΡ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕ ΤΙΣ ΝΤΟΜΑΤΕΣ **259**
ΟΧΙ **148**

ΠΑΙΔΕΙΑ **127, 203**
ΠΑΝΙΚΟΣ **189**
ΠΑΠΑΦΛΕΣΣΑΣ (βλ. *Η μεγάλη στιγμή του '21*)
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑ! **193, 343**
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΡΟΛΟ **126, 127**
ΠΕΡΙΦΡΟΝΑ ΜΕ ΓΛΥΚΕΙΑ ΜΟΥ **74**
ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ **69, 181, 271**
ΠΙΚΡΟΔΑΦΝΕΣ **192**
ΠΙΣΤΕΥΟΥΜΕ ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ **90**
ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΜΕΡΙΚΗΣ **305**
ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΟΥΖΙΝΑ **21, 68, 140**
ΠΟΝΗΡΟ ΘΗΛΥΚΟ, ΚΑΤΕΡΓΑΡΑ ΓΥΝΑΙΚΑ **240**
ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ **80, 91, 92, 93, 95**
ΠΟΥΛΙΑ ΣΤΟΝ ΒΑΛΤΟ **277**
ΠΡΕΣΠΕΣ **124**
ΠΡΟΒΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ **353**
ΠΡΟΣΕΥΧΗ **227, 284**
ΠΡΟΣΩΠΑ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΑ **318**
ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ **23, 142, 154, 176, 179**
ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ **360**
ΠΡΩΙΝΟ ΔΡΟΜΟΛΟΓΙΟ **214**
ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΙΑΝΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ **69**

ΡΕΒΑΝΣ **172, 237**
ΡΕΝΑ, ΝΑ Η ΕΥΚΑΙΡΙΑ **240**
ΡΙΖΟΤΟ **307**

ΣΑΣ ΖΗΤΟΥΝ ΣΤΟ ΤΗΛΕΦΩΝΟ **64**
ΣΟΥΛΙΩΤΕΣ **70**
ΣΠΑΤΑ, ΤΟ ΣΤΙΦΑΔΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ **257**
ΣΠΙΡΤΟΚΟΥΤΟ **173**
ΣΤΑ ΚΥΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΒΟΣΠΟΡΟΥ **64**
ΣΤΑ ΣΥΝΟΡΑ ΤΗΣ ΠΡΟΔΟΣΙΑΣ **148**
ΣΤΑ ΤΟΥΡΚΟΒΟΥΝΙΑ **258, 354**
ΣΤΕΛΛΑ **23, 94, 161, 215, 272, 320**
ΣΤΕΦΑΝΙΑ **159, 161, 193**
ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ **37**
ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 288 (ΦΤΩΧΕΙΑ ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΑ) **73**
ΣΤΡΕΛΛΑ **118, 119, 174, 192, 219**
ΣΥΜΠΟΣΙΟ **194**
ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ **307**
ΣΥΝΟΙΚΙΑ ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ **23, 103, 105-109, 214, 272**
ΣΦΟΥΓΓΑΡΑΔΕΣ **214**

ΤΑ ΚΑΛΙΑΡΝΤΑ **192**
ΤΑ ΚΑΝΟΝΙΑ ΤΟΥ ΝΑΒΑΡΟΝΕ **93**
ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ **129, 328**
ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ **277**
ΤΑ ΜΑΡΜΑΡΑ **94, 280, 313**
ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ **125, 127**
ΤΑ ΤΣΑΚΑΛΙΑ **240**
ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΖΕΣΤΗΣ **117, 249, 275, 276**

ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ **352**
ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ, ΚΡΟΪΤΣΜΠΕΡΓΚ **23, 346**
ΤΗΝΟΣ **225**
ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ, ΘΑΝΑΣΗ **71, 150**
ΤΟ ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ ΤΩΝ ΑΠΟΓΟΗΤΕΥΣΕΩΝ **308**
ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ **348**
ΤΟ ΑΜΑΞΑΚΙ **69**
ΤΟ ΒΑΡΥ ΠΕΠΟΝΙ **203, 208**
ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ **217, 263**
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ **218, 359**
ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΜΑΤΕΟΤΙ **150**
ΤΟ ΕΞΥΠΝΟ ΠΟΥΛΙ **231**
ΤΟ ΚΑΚΟ **306**
ΤΟ ΚΛΑΜΑ ΒΓΗΚΕ ΑΠ' ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ **303**
ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ **94, 97, 98, 100, 101**
ΤΟ ΚΟΥΤΙ **227**
ΤΟ ΚΟΥΤΙ ΤΗΣ ΠΑΝΔΩΡΑΣ **55**
ΤΟ ΛΕΜΟΝΟΔΑΣΟΣ **217**
ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΩΝ ΔΑΚΡΥΩΝ **56**
ΤΟ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΡΙ ΤΟΥ ΙΟΝΙΟΥ **37**
ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ **216, 249, 262, 263**
ΤΟ ΜΠΛΟΚΟ **22, 71, 313, 327**
ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ **272**
ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΓΕΝΝΑΙΩΝ **70**
ΤΟ ΞΕΦΩΤΟ **280**
ΤΟ ΞΥΛΟ ΒΓΗΚΕ ΑΠ' ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ **272**
ΤΟ ΞΥΠΟΛΗΤΟ ΤΑΓΜΑ **55, 70**
ΤΟ ΟΡΓΑΝΑΚΙ **73**
ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΚΑΙ ΤΟ ΔΕΛΦΙΝΙ **78, 80, 89-94**
ΤΟ ΠΕΝΘΟΣ ΤΑΙΡΙΑΖΕΙ ΣΤΗΝ ΗΛΕΚΤΡΑ **113**
ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ **23, 150, 171, 172, 207, 339**
ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΚΑΪΝ **258**
ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ **237**
ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ **187**
ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΨΕΜΜΑ **97-102, 320**
ΤΟ ΧΑΡΑΜΑ **27, 279**
ΤΟ ΧΩΜΑ ΒΑΦΤΗΚΕ ΚΟΚΚΙΝΟ **27, 279-282**
ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ **22, 216**
ΤΟΝ ΠΑΛΙΟ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ **52**
ΤΡΩΑΔΕΣ **117**
ΤΡΩΕΣ **197, 284**
ΤΣΑΚΙΤΖΗΣ, Ο ΠΡΟΣΤΑΤΗΣ ΤΩΝ ΦΤΩΧΩΝ **75**

ΥΔΑΤΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ **285**
ΥΠΟΛΟΧΑΓΟΣ ΝΑΤΑΣΣΑ **189**

ΦΑΙΔΡΑ **93, 95, 117, 214**
ΦΙΛΗΣΕ ΜΕ ΜΑΡΙΤΣΑ **45**
ΦΟΥΡΝΟΙ, ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΑ **257, 277, 355**

ΧΑΜΟΜΗΛΙ **227**
ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ **127, 194**
ΧΑΡΝΤΚΟΡ **247**
ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ **55, 318**

ΨΗΛΑ ΤΑ ΧΕΡΙΑ, ΧΙΤΛΕΡ **179**

ΩΡΕΣ ΚΟΙΝΗΣ ΗΣΥΧΙΑΣ **305**

ευρετήριο σκηνοθετών

Buñuel, Luis **55, 148**
Burton, Tim **288**

Carewe, Edwin **52**
Coen (αδερφοί) **285**
Crisp, Donald **52**

Dali, Salvador **55**
Dassin, Jules **80, 91, 92, 93, 117, 126, 127, 214, 258, 342**
Dehez, Olivia **308**
DeMille, Cesil B. **138**
Demme, Jonathan **283**

Farocki, Harun **86**
Fellini, Federico **353**
Franju, George **138**

Griffith, D.W. **52, 53**

Hepp, Joseph **23, 48, 60, 185, 224, 225**

Ivens, Joris **148**

Jancsó, Miklós **148**
Jarman, Derek **264, 280**

Losey, Joseph **148**

Negulesco, Jean **78, 90**
Nichols, Daniel **113**

Pabst, Georg Wilhelm **50, 55**

Reynolds, Kevin **285**
Rivette, Jacques **148**
Rouch, Jean **259**

Scorsese, Martin **245-247**
Schrader, Paul **247**
Spielberg, Steven **288**

Thompson, J. Lee **93**

Vadim, Roger **148**
Verhoeven, Paul **287**
Vertov, Dziga **55**
Visconti, Luchino **114**

Wadleigh, Michael **148**
Welles, Orson **114**
Wood, Sam **113**

Αβδελιώδης, Δήμος **218, 359**
Αβρανάς, Αλέξανδρος **174**
Αγγελίδη, Αντουανέττα **15, 23, 117, 195, 197, 199, 201, 203, 208, 216, 237, 349**
Αγγελόπουλος, Θόδωρος **12, 20, 22, 51, 54, 56, 109, 117, 126, 149, 150, 155, 185, 194, 201, 207, 208, 216, 217, 227, 262, 263, 274, 293-296, 298, 299, 316, 331, 344, 348**
Αϊζενστάιν, Σεργκέι **232**
Αλεξανδράκης, Αλέκος **23, 72, 104, 106, 108, 202, 272**
Αλεξίου, Αλέξης **14, 306**
Αλεξίου, Τηλέμαχος **196, 197**
Αλιφέρης, Τζανής **71**
Αλκουλή, Πόπη **203**
Αναστασιάδου, Α. **203**
Αναστόπουλος, Θάνος **144, 304**
Ανδρέου, Ερρίκος **22, 150, 193**
Ανδρίτσος, Κώστας **13, 75**
Αντωνίου, Αγγελική **268, 304**
Αντωνόπουλος, Γιώργος **203**

Βακαλόπουλος, Χρήστος **151, 216, 249**
Βαρβέρης, Νίκος **74, 319**
Βελισσαρόπουλος, Ανδρέας **195**
Βεργίτσης, Νίκος **172, 237**
Βεσλεμές, Γιάννης **14, 315**
Βούλγαρης, Παντελής **23, 125, 127, 144, 150, 154, 169, 170, 171, 172, 175, 182, 184, 194, 202, 207, 216, 227, 299, 339**
Βούπουρας, Χρήστος **23, 196, 216, 264, 265, 361, 362**
Βρατσάνος, Δήμος **60, 112**

Γαβαλά, Μαρία **195, 203**
Γαβράς, Κώστας **23, 121, 216, 251, 335, 351**
Γαζιάδης, Δημήτρης **22, 45, 47, 49-57, 61, 62, 63, 64, 112, 317**
Γαζιάδης, Μιχάλης **53-56, 61, 62, 63, 112, 317**
Γαρδέλης, Νίκος **70, 100, 328**
Γεωργιάδης, Βασίλης **130-133, 215, 217, 303, 328**
Γιάνναρης, Κωνσταντίνος **23, 117, 118, 196, 197, 227, 264, 268, 284, 293-295, 298, 300, 304, 366**
Γκορίτσας, Σωτήρης **218, 266, 304, 306**
Γραμματικός, Νίκος **258**
Γρηγοράτος, Διονύσης **126**
Γρηγορίου, Γρηγόρης **69, 74, 138, 151, 218, 271**

Δαδήρας, Ντίμης **70, 303**
Δαλιανίδης, Γιάννης **23, 69, 80, 81, 159, 161-164, 166, 191, 193, 194, 240, 326**
Δαμιανός, Αλέξης **15, 20, 23, 72, 98, 99, 101, 150, 154, 175, 206, 207, 300, 337**
Δήμας, Χρήστος **196, 227, 283-284**
Δημητρίου, Αλίντα **203, 224, 257, 277, 355**
Δημόπουλος, Ντίνος **23, 52, 69, 70, 73, 75, 185, 187, 193, 273, 303, 317, 322**
Διαμαντόπουλος, Γιάννης **193**
Δούκας, Δημήτρης **70**

Εξάρχου, Σοφία **309**
Ευαγγελάκου, Κατερίνα **305**
Ευαγγελίδης, Παναγιώτης **118, 119, 196, 197, 219**
Ευστρατιάδης, Όμηρος **193, 240**

Ζάππας, Κώστας **196**
Ζάρπας, Τεντ **113**

Ζαχαρίας, Μάνος **212, 214**
Ζαχμανίδη, Ίρις **195**
Ζερβός, Γιώργος **69**
Ζερβουλάκος, Γιώργος **124**
Ζιάγκος, Σπύρος **70**
Ζιντζιρία, Νεριτάν **227**
Ζυρίνης, Κώστας **125, 127**
Ζώης, Γιώργος **309**
Ζωναράς, Κάρολος **197**

Ηλιάδης, Φροίξος **20, 40, 73, 141, 225**
Ηλιοπούλου, Βασιλική **203**

Θαλασσινός, Ερρίκος **74**
Θεοδοσόπουλος, Θεοδόσης **127**
Θέος, Δήμος **20, 22, 117, 122, 123, 124, 126, 142, 216, 225, 325, 331**

Ιατρού, Κ. **203**
Ιωάννου, Σταύρος **264**

Καβουκίδης, Νίκος **125, 184, 326, 339**
Κακογιάννης, Μιχάλης **12, 20, 23, 28, 53, 72, 80, 93, 94, 97, 111, 114-117, 119, 129, 132, 133, 194, 201, 204, 207, 215, 217, 272, 320**
Καλαποθάκης, Λυκούργος **42**
Καλογιάννης, Γιώργος **195**
Κανάκης, Νίκος **315, 355**
Κανελλόπουλος, Τάκης **72, 138, 145, 154, 175, 206, 214, 217, 225, 259, 297, 321**
Καραγάτσης, Μ. **215**
Καραγιάννης, Κώστας **22, 150, 240, 266**
Καρακέπελης, Χρήστος **258**
Καραμαγγιώλης, Μενέλαος **23, 289, 363-364**
Καρρά, Λυδία **115, 116**
Καρυπίδης, Γιώργος **23, 346**
Κατακουζηνός, Γιώργος **192**
Κατερινοπούλου, Αφροδίτη **309**
Κατζουράκης, Κυριάκος **264, 331, 339**
Κατσουρίδης, Ντίνος **71, 150, 185, 202, 339, 360**
Καψάσκης, Σωκράτης **95**
Κεκάτος, Βασίλης **196, 197, 224**
Κολλάτος, Δημήτρης **154, 191, 194, 297**
Κοντοθεοδώρου, Λάλη **203**
Κόρρας, Γιώργος **23. 196, 264, 265, 341, 361**
Κοτζαμάνη, Κωνσταντίνα **227**
Κούνδουρος, Νίκος **23, 54, 72, 98, 106, 125, 127, 137, 138, 161, 185, 194, 197, 207, 208, 214, 215, 271, 319**
Κούνδουρος, Ρούσσος **126, 150, 179, 224, 225, 313**
Κουρκουλάκου, Λίλα **272**
Κούτρας, Πάνος **81, 118, 119, 192, 196, 197, 219, 299**
Κουτσαφτής, Φίλιππος **23, 258, 359**
Κουτσιαμπασάκος, Δημήτρης **227, 258**
Κουτσομύτης, Κώστας **217**
Κρανιώτη, Ευαγγελία **197**
Κρυωνάς, Απόστολος **202, 203**
Κύρου, Άδωνις **22, 71, 72, 327**
Κωνσταντινίδης, Φοίβος **203**
Κωνσταντίνου, Παναγιώτης **193**

Λαζόπουλος, Λάκης **307**
Λαμπρινός, Ανδρέας **79**
Λαμπρινός, Φώτος **20, 23, 122, 124, 126, 143, 225, 325**
Λάνθιμος, Γιώργος **174, 182, 196, 219, 278, 299, 306, 307**
Λάσκος, Ορέστης **63, 70, 72, 75, 193, 317**

Λεβεντάκος, Διαμαντής **126, 231**
Λέντζου, Ζακλίν **227**
Λεόν (ή Λεόνς) **112, 224**
Λιάππα, Φρίντα **117, 197, 203, 216, 227, 236, 249, 269, 275, 276**
Λιαρόπουλος, Λάμπρος **124, 227, 348**
Λυγγούρης, Νίκος **195**

Μαδράς, Αχιλλέας **44**
Μακρής, Δημήτρης **125**
Μαλέα, Όλγα **276, 307**
Μανθούλης, Ροβήρος **23, 26, 72, 126, 142, 154, 175-180, 202, 217, 324**
Μανιάτης, Σάκης **23, 126, 258, 343**
Μανουσάκης, Κώστας **23, 28, 72, 97, 212, 217, 313**
Μαραγκός, Θόδωρος **338**
Μαρκετάκη, Τώνια **23, 28, 180, 197, 216, 217, 227, 230-236, 273-275, 341**
Μάρος, Βασίλης **113**
Ματζιαράκη, Δάφνη **269**
Μαυρίκιος, Δημήτρης **195**
Μελετόπουλος, Τάσος **112**
Μεραβίδης, Πρόδρομος **225, 318**
Μεσθεναίος, Φώτης **126, 179, 324**
Μιχαηλίδης, Γιώργος **217**
Μπακοδήμος, Κώστας **242**
Μπίστικας, Αλέξης **27, 94, 196, 197, 279-282, 313**
Μπουλμέτης, Τάσος **218**
Μυλωνάκος, Ηλίας **193**

Νεοφώτιστος, Θανάσης **196, 227, 284**
Νικολαΐδης, Νίκος **23, 197, 216, 328, 360**
Νούσιας, Γιώργος **306**

Ξανθόπουλος, Λευτέρης **150, 258, 354**

Οικονομίδης, Γιάννης **173, 299, 305**
Οικονόμου, Μαριάννα **259**

Παγουλάτος, Παντελής **196**
Παναγιωτόπουλος, Νίκος **301, 305, 347, 352**
Πανουσόπουλος, Γιώργος **117, 237, 327, 331, 341, 342, 356, 358**
Πάντζης, Ανδρέας Δημήτρης **127**
Παπαγιαννίδης, Τάκης **126, 203**
Παπαδάκης, Ηρακλής **126, 179, 324**
Παπαδημητράκης, Λάμπρος **127**
Παπαθανασίου, Θανάσης **193, 303**
Παπακαλιάτης, Χριστόφορος **308**
Παπακωνσταντής, Δημήτρης **70**
Παπακώστας, Γιώργος **303**
Παπαστάθης, Λάκης **22, 180, 182, 189, 216, 217, 258, 340**
Παπατάκης, Νίκος **20, 23, 330**
Παρατζάνωφ, Σεργκέι **295**
Περάκης, Νίκος **356, 358**
Πετράκη, Θέλγια **224**
Πετροπουλάκης, Γιάννης **69, 202**
Πλυτά, Μαρία **236, 271, 272, 275**
Πρέπης, Κωνσταντίνος **309**
Προέδρου, Ασημίνα **227**

Ρεβενιώτη, Πάολα **192**
Ρεντζής, Θανάσης **156, 201, 202, 340**
Ρέππας, Μιχάλης **193, 303**
Ρικάκη, Λουκία **307**

Σακαρίδης, Γιάννης **305**
Σακελλάριος, Αλέκος **52, 69, 70, 78, 116, 185, 202, 215, 272, 303**
Σαντάς, Θάνος **75**
Σιοπαχάς, Χρίστος **212, 213**

Σισκοπούλου, Φωτεινή **218**
Σκοπετέας, Γιάννης **302**
Σπετσιώτης, Τάκης **195, 196, 202, 216, 217, 347**
Σπύρου, Παναγιώτης **70**
Σταμπουλόπουλος, Γιώργος **185, 287**
Στασινός, Στράτος **258**
Σταύρακας, Δημήτρης **23, 124, 192, 195, 227, 353**
Στεφανή, Εύα **23, 142, 217, 227, 253, 258, 277, 365**
Σφήκας, Κώστας **23, 126, 227, 331, 333, 352**

Τάλλας, Γκρεγκ **55, 70**
Ταρκόφσκι, Αντρέι **295**
Τάσιος, Παύλος **23, 193, 203, 208, 237**
Τατασόπουλος, Στέλιος **29, 75**
Τεγόπουλος, Απόστολος **73, 74, 241**
Τερζάκης, Άγγελος **113, 215**
Τζαβέλλας, Γιώργος **55, 69, 72, 74, 114, 162-165, 185, 318**
Τζίτζης, Στράτος **173**
Τζουμέρκας, Σύλλας **15, 28, 97, 313, 315**
Τορνές, Σταύρος **23, 126, 227, 331, 333**
Τσαγγάρη, Αθηνά Ραχήλ **197, 278, 306**
Τσακίρης, Δημήτρης **45, 63, 317**
Τσάφας, Αλέξης **203**
Τσεμπερόπουλος, Γιώργος **23, 126, 172, 216, 218, 258, 299, 304, 343, 358**
Τσιφόρος, Νίκος **70, 73, 193, 215**
Τσιώλης, Σταύρος **189, 334**
Τυπάλδος, Γιάννης **127, 203**

Φέρρης, Κώστας **117, 182, 216, 287, 297**
Φιλιώτου, Κατερίνα **221**
Φλουτσάκου, Γεωργία **203**
Φραντζής, Άγγελος **196**
Φυλακτός, Φίλιππος **70, 74**
Φώσκολος, Νίκος **74, 178, 189, 240**
Φωτόπουλος, Βασίλης **117, 194**

Χαραλαμπόπουλος, Στέλιος **258**
Χατζημιχαηλίδης, Κυριάκος **284**
Χατζημιχάλη-Παπαλιού, Μαρία **23, 127, 203, 351**
Χατζόπουλος, Τάκης **124, 180, 258**
Χολέβας, Μάρκος **307, 308, 315**
Χούρσογλου, Περικλής **184, 218**
Χρονόπουλος, Κώστας **125, 217**
Χρονοπούλου, Ελισσάβετ **218**

Ψαρουδάκη, Άννα **308**
Ψαρράς, Τάσος **188, 217, 307, 328**
Ψύκου, Ελίνα **14, 15, 313, 315**
Ψυλλάκης, Σταύρος **258**