

Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού

Τόμ. 9 (2009)

Special Issue - Childhood & Cinema



Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο

Stéphane Sawas

doi: [10.12681/icw.18085](https://doi.org/10.12681/icw.18085)

Copyright © 2018, Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά-Μη Εμπορική Χρήση 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Sawas, S. (2009). Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο. *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, 87-94.
<https://doi.org/10.12681/icw.18085>

Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο

Περίληψη

Το παιδί είναι στις ελληνικές οθόνες άλλοτε αντικείμενο και άλλοτε υποκείμενο. Στα μελοδράματα και στις κομεντί της μεταπολεμικής περιόδου, το παιδί, συχνά εξιδανικευμένο, αναπαρίσταιται σχεδόν πάντα μέσα από το βλέμμα των ενηλίκων: επιτρέπει την καταγγελία των υποκριτικών συμβάσεων και των ψεύτικων αξιών της καθημερινότητας και ανάγεται ενίοτε σε εξιλαστήριο θύμα που, στις καλύτερες στιγμές της ελληνικής φιλομορφίας, αποκτά τραγική διάσταση. Αντίθετα, από τη δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα πολλοί κινηματογραφιστές επιχειρούν να αναπλάσουν στην οθόνη τη ματιά του παιδιού επάνω στον κόσμο: το παιδί, μέσα από την ελευθερία του βλέμματός του, συμβάλλει στην ανανέωση της φιλικής γραφής. Έτσι, η προσέγγιση του παιδιού στην οθόνη θέτει στους σκηνοθέτες προβλήματα κατεξοχήν κινηματογραφικά και εμπνέει μερικές από τις καλύτερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου.

Λέξεις-κλειδιά: παιδί, ελληνικός κινηματογράφος, φιλική γραφή, μεταπολεμική περίοδος, μεταπολίτευση

The child in Greek cinema

Abstract

On Greek screens, children are at times the object, at others the subject of the film. In the melodramas and dramatic comedies of the 1950's and 60's, children, often idealized, are almost invariably represented through the eyes of adults, making it possible to point out the hypocritical conventions and bogus values of everyday life. In many cases they are cast as expiatory victims who, at the finest moments of Greek cinematography assume a tragic dimension. On the contrary, since the 1970's numerous directors have sought to recreate on the screen the child's view of the world. The freedom of the child's perspective promotes innovation in writing for film. In posing quintessentially cinematic problems for directors, children have inspired some of the best examples of Greek cinema.

Key words: child, Greek cinema, cinematic writing, post-war period, post-dictatorial period

* Το άρθρο αυτό σε μια πρώτη μορφή δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Barillet, J., Heitz, F., Louguet, P., & Vienne, P. (Sous la dir.). (2008). *L'enfant au cinéma* (pp. 241-248). Arras: Artois Presses Universitaires, Serie Cinemas.

Σε διεθνή κλίμακα, ο ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί *terra incognita* για τους ερευνητές. Συνεπώς, η παρούσα μελέτη, εάν αποπειραθεί να προβεί σε συνολική εποπτεία του θέματος, κινδυνεύει να περιοριστεί σε απλή παράθεση των ελληνικών ταινιών στις οποίες παίζουν παιδιά. Αντίστροφα, εάν, σε μια όχι ιδιαίτερα αναγνωρισμένη φιλμογραφία, δώσει έμφαση σε μία ή δύο ταινίες διεθνώς γνωστές, θα ενισχύσει τα κριτήρια της αγοράς, τα οποία σπανίως αντιστοιχούν στις απαιτήσεις της έρευνας. Θα αποφύγουμε λοιπόν τους δύο παραπάνω σκοπέλους, διότι ο σκοπός μας είναι να παρακολουθήσουμε την απεικόνιση του παιδιού στον ελληνικό κινηματογράφο, ούτως ώστε να αναδείξουμε τις κατευθύντριες γραμμές της εξέλιξής της.

Ασφαλώς, όλες αυτές οι ταινίες παρουσιάζουν τον τρόπο με τον οποίο ένας ενήλικος βλέπει ένα ή περισσότερα παιδιά. Η διερεύνηση αυτού του κινηματογραφικού βλέμματος προϋποθέτει μιαν ουσιώδη διευκρίνιση, η οποία συνδέεται άμεσα με την υπόσταση του κινηματογραφικού θέματος: κατά πόσον το παιδί σ' αυτές τις ταινίες αποτελεί αντικείμενο ή υποκείμενο. Διακρίνονται δύο περίοδοι στην εξέλιξη αυτής της απεικόνισης, οι οποίες αντιστοιχούν σε δύο μεγάλες φάσεις της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου: πρώτα, τον κλασικό ελληνικό κινηματογράφο, από τα τέλη του εμφυλίου πολέμου ως τη δικτατορία, έναν κινηματογράφο της φυγής και της λήθης (Αθανασάτου, 2001· Sawas, 2008a), και στη συνέχεια, από τη δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα, στο πλαίσιο παρακμής του λαϊκού κινηματογράφου και ανάπτυξης της τηλεοπτικής μυθοπλασίας, έναν «νέο ελληνικό κινηματογράφο» (Βακογιαννοπουλος, 1995).

1. Το βλέμμα των ενηλίκων επάνω στο παιδί

Κατά τη χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου, δηλαδή στις δύο δεκαετίες κυριαρχίας του λαϊκού σινεμά, η μορφή του παιδιού στην οθόνη είναι κατεξοχήν συνδεδεμένη με τρία διάσημα παιδιά ηθοποιούς: τον Γιαννάκη Καλαντζόπουλο, τη Μίρκα Καλαντζοπούλου και τον Βασιλάκη Καϊλα. Ας πάρουμε για παράδειγμα τον τελευταίο και κατά πολύ διασημότερο. Ο Βασιλάκης Καϊλας, που γεννήθηκε το 1953, στην αρχή της περιόδου που εξετάζουμε, γύρισε εξήντα μία ταινίες και το τέλος της σταδιοδρομίας του συμπίπτει με το τέλος αυτής της χρυσής εποχής¹. Παγιδευμένος από τον κόσμο των ενηλίκων στην κατάσταση του παιδιού, ονομάζεται, όπως και ο Γιαννάκης Καλαντζόπουλος, στη ζωή και συχνά και στην οθόνη, με το χαϊδευτικό του, Βασιλάκης. Καθώς περιορίζεται σε ρόλους παιδιών, ο ηθοποιός εγκαταλείπει τον κινηματογράφο όταν μπαίνει στην εφηβεία. Επιχειρεί μια σύντομη καριέρα στο θέατρο, αλλά σήμερα έχει ξεχαστεί, παρότι βρίσκεται ακόμη στη ζωή.

Τα παιδιά αυτής της περιόδου είναι πάντα εξιδανικευμένα στην οθόνη. Είναι *Αγνές ψυχές*, όπως δηλώνει και ο τίτλος μιας ταινίας του Γιώργου Διζικιρίκη που γυρίστηκε το 1960, στα μέσα αυτής της περιόδου, όπου εμφανίζονταν για πρώτη φορά στην

1. Απ' όσο γνωρίζουμε, καμία μελέτη δεν έχει γίνει γι' αυτόν τον ηθοποιό. Ένα βιογραφικό σημείωμα περιλαμβάνεται στο Ρούβας & Σταθακόπουλος (2005: 269).

οθόνη η Μίρκα Καλαντζοπούλου και ο Γιαννάκης Καλαντζόπουλος μαζί με τον Βαγγέλη Ιωαννίδη.²

Οι παιδικές παρουσίες σε λαϊκά μελοδράματα ή σε ταινίες που διεκδικούν τη θέση τους στο ρεύμα του νεορεαλισμού, όπως το *Πικρό ψωμί* (1951) του Γρηγόρη Γρηγορίου, αποκαλύπτουν τις εντάσεις που επικρατούσαν στην ελληνική κοινωνία μετά τον εμφύλιο πόλεμο και καταγγέλλουν τις κοινωνικές ανισότητες, χωρίς να τίθεται υπό αμφισβήτηση η συλλογική αμνησία (Sawas, 2008c) στο πλαίσιο της οποίας αναπαρίσταται στην οθόνη η μετεμφυλιακή ελληνική κοινωνία. Υπηρετούν επίσης τη συμβατική αντίληψη για την αντίσταση στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στο *Ξυπόλυτο τάγμα* (1954) του Γκρεγκ Τάλλας (Γρηγόρη Θαλασσινού), όπου μια συμμορία από ρακένδυτα χαμίνια κλέβει από τους Γερμανούς για να προμηθεύει τα προς το ζην στους φτωχούς της κατεχόμενης Θεσσαλονίκης.

Το παιδί εμφανίζεται κυρίως στα μελοδράματα και στις δραματικές κομεντί και λιγότερο στις κωμωδίες. Εξιλαστήριο θύμα, επιστρατεύεται στην οθόνη για να προκαλέσει τα δάκρυα των ενηλίκων: στο τρίτο μέρος της *Κάλπικης λίρας* (1955) του Γιώργου Τζαβέλλα, ένα μελόδραμα που ακολουθεί την παράδοση των χριστουγεννιάτικων αφηγήσεων, η μικρή Φανίτσα (Μαρία Καλαμιώτου), που χάνει τον πατέρα της και αναγκάζεται να πουλάει λουλούδια που κλέβει από το νεκροταφείο, ξυπνάει τα ευγενέστερα αισθήματα του σπιτονοικοκύρη της, του τρομερού Βασίλη (Ορέστης Μακρής), ο οποίος, σαν άλλος Άι-Βασίλης, δέχεται να της αλλάξει την κάλπικη λίρα.

Το παιδί στις ταινίες αυτές ορίζεται πάντοτε στο πλαίσιο της σχέσης του με τον ενήλικο, άλλοτε παρόντα, άλλοτε απόντα. Εάν είναι ορφανό, είναι ένας ενήλικος σε μικρογραφία, προικισμένος με όλες τις αρετές, μια ταλαιπωρημένη μορφή, αναγκασμένη να εργάζεται σκληρά. Κάποιες από τις ταινίες όπου παίζει ο Βασιλάκης Καϊλας φέρουν ως τίτλο ένα επάγγελμα το οποίο προσδιορίζεται αφ' υψηλού με το υποκοριστικό *-άκος*, όπως *Ο λουσιράκος* (1963) ή *Ο εμποράκος* (1967) της Μαρίας Πλυτά. Εάν δεν είναι ορφανό, η παρουσία του στην ταινία έρχεται να προσθέσει δυστυχία (ή απλώς προβλήματα) σε άλλους ταλαιπωρους χαρακτήρες του μελοδράματος –όπως στην *Οικογένεια Χωραφά* (1968) του Κώστα Ασημακόπουλου, με τον Βασιλάκη Καϊλα–, παραδείγματος χάριν στην ανύπαντρη μητέρα. Ας θυμηθούμε τα μωρά στις ταινίες *Ο γρουσουζής* (1952) του Γιώργου Τζαβέλλα ή *Το αμαξάκι* (1957) του Ντίνου Δημόπουλου. Μπορεί επίσης να συμβάλει στη συμφιλίωση των γονιών του που έχουν χωρίσει, όπως ο χαρακτήρας που ερμηνεύει ο Γιαννάκης Καλαντζόπουλος στο *Μανούλα, θέλω να ζήσεις* (1957) του Μαυρίκιου Νόβακ, πράγμα που το πληρώνει κάποτε με την ίδια του τη ζωή, όπως στο *Ενώνει ο πόνος δυο καρδιές* (1965) του Κώστα Λυχνάρá (Karakitsou-Dougé, 1991 και 1995).

2. Δεν κατέστη δυνατόν να δούμε την πρώτη αυτή ταινία του Γιώργου Διζικιρίκη, η οποία απουσιάζει από τις βασικές αρχειακές πηγές, καθώς και από κάποιες φιλμογραφίες. Σύμφωνα με τη σύνοψη που μπορούμε να διαβάσουμε λόγω χάριν στη φιλμογραφία του Δημήτρη Κολιοδήμου (2001: 20), είναι ενδεχόμενο η ταινία αυτή να διαφοροποιήσει περιστασιακά τα συμπεράσματα της παρούσας μελέτης.

Το παιδί ως εξιλαστήριο θύμα παίρνει αυτή την περίοδο, στην τρίτη και στην τέταρτη ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, τραγικές διαστάσεις. Πράγματι, στο *Κορίτσι με τα μαύρα* (1956) και στο *Τελευταίο ψέμα* (1958), όπου παίζει για πρώτη φορά στον κινηματογράφο ο Βασιλάκης Καΐλας, η θυσία του παιδιού αποκαλύπτει τις υποκριτικές συμβάσεις του κόσμου των ενήλικων. Η πρώτη ταινία αφορά τις συμβάσεις της ζωής στην επαρχία, η δεύτερη τις συμβάσεις της αθηναϊκής αστικής τάξης που έχει καταστραφεί από τον πόλεμο. Στο *Κορίτσι με τα μαύρα*, τα παιδιά πνίγονται: πέφτουν θύματα των ζηλόφθονων νεαρών της Αίγινας, οι οποίοι, για να παίξουν ένα άσχημο παιχνίδι στον Παύλο (Δημήτρης Χορν), έναν Αθηναίο που αγαπάει το κορίτσι με τα μαύρα (Ελλη Λαμπέτη), πειράζουν τη βάρκα του. Ο Παύλος όμως έχει πάρει μαζί του και τα παιδιά του λιμανιού για μια μικρή βόλτα. Η έκβαση λειτουργεί εδώ ως κάθαρση, με την έννοια πως πέφτουν τα προσώπια και αποκαλύπτονται οι πραγματικές προθέσεις των ανθρώπων. Πράγματι, καθώς μεταφέρει στην οθόνη στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας, κυρίως τη χρήση του χορού, ο Κακογιάννης, παρότι ακολουθεί τις κυρίαρχες τάσεις για την αναπαράσταση του παιδιού στον κινηματογράφο, απομακρύνεται από τις αισθητικές συμβάσεις του μελοδράματος.

Φαίνεται ότι, σ' αυτή την περίοδο, προσφέρεται πάντοτε στο θεατή μια ματιά επάνω στο παιδί, ενώ σχεδόν ποτέ δεν αναπλάθεται το βλέμμα του ίδιου του παιδιού επάνω στον κόσμο. Οι λόγοι αυτής της απουσίας πρέπει αναμφίβολα να αναζητηθούν στο γεγονός ότι, μετά τον εμφύλιο πόλεμο, ο κινηματογράφος προτείνει μια συμβατική και αποστειρωμένη εικόνα της ελληνικής κοινωνίας: είναι ένας κινηματογράφος της φυγής και της λήθης, σύμπτωμα μιας συλλογικής αμνησίας (Sawas, 2008a), ο οποίος αποδίδει συχνά στους χαρακτήρες των ενήλικων παιδικά γνωρίσματα. Έτσι εξηγείται πως οι ρόλοι που σε άλλες χώρες παίζονται από παιδιά, στην Ελλάδα ερμηνεύονται από ενήλικους. Παρότι δεν έχει διερευνηθεί κάποια άμεση επιρροή, θα μπορούσαμε εύκολα να παραλληλίσουμε μερικούς ρόλους της μικρής Marisol στην Ισπανία³ και της δημοφιλέστερης Ελληνίδας ηθοποιού Αλίκης Βουγιουκλάκη (όπως στις ταινίες *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* [1959] και *Χτυποκάρδια στο θρανίο* [1963] του Αλέκου Σακελλάριου, *Η ψεύτρα* [1963] του Γιάννη Δαλιανίδη), ακόμη και, σε μικρότερο βαθμό, της Τζέννης Καρέζη (λόγου χάριν στη *Χιονάτη και τα επτά γερο-ντοπαλίκαρα* [1960] του Ιάκωβου Καμπανέλλη).

2. Το βλέμμα του παιδιού επάνω στον κόσμο

Επί δικτατορίας, τα δεδομένα αλλάζουν (Sawas, 2008b). Δύο ταινίες, μια μικρού και μια μεγάλου μήκους, φέρνουν μια μικρή ανατροπή. Το 1969 η ταινία μεγάλου μήκους *Ο μικρός δραπετής* του Σταύρου Τσιώλη προτείνει ένα πραγματικά παιδικό βλέμμα, ή μάλλον καλεί τους θεατές να καταφύγουν στον κόσμο των παιδιών για να ξε-

3. Σχετικά με τη Marisol και τα *nīnos prodigio* του ισπανικού κινηματογράφου, βλ. Rubio Caballero (2008).

φύγουν από τη σκληρή πραγματικότητα. Το 1972 ο Τάκης Παπαγιαννίδης διασκευάζει ένα αφήγημα του Γιώργου Ιωάννου στη μικρού μήκους ταινία του *Το κρεβάτι*, που δραματίζεται επί κατοχής, χωρίς ποτέ να διευκρινίζεται ο ακριβής χρόνος των γεγονότων, ούτε να εμφανίζονται οι Γερμανοί κατακτητές, ώστε να καταστεί εφικτός ο παραλληλισμός ανάμεσα στην κατοχή και τη δικτατορία. Εδώ παρουσιάζεται το βλέμμα του παιδιού επάνω στη φρίκη του κόσμου των ενηλίκων και οι σιωπές είναι τόσο εύγλωττες, όσο η πνιγμένη κραυγή με την οποία ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να φωνάξει τον μικρό Εβραίο φίλο του την ώρα που εκείνος συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς και του οποίου το κρεβάτι θα αποκτήσει τελικά ο ίδιος.

Μετά τη δικτατορία η λειτουργία του κινηματογραφικού θεάματος αλλάζει, καθώς, κατ' αυτή την περίοδο, σχεδόν εξαφανίζεται ο λαϊκός κινηματογράφος και αναπτύσσεται ένας κατά δήλωσή του *ποιητικός κινηματογράφος* (*cinéma d'auteur*), που σπανίως γνωρίζει την επιτυχία της προηγούμενης εποχής. Σε πολλά έργα όπου παίζουν παιδιά, ο σκηνοθέτης οδηγεί το θεατή να δει μέσα από ένα παιδικό βλέμμα, που όμως έχει φιλτραριστεί από την πείρα του ενηλίκου. Παράλληλα με τις παραγωγές που ακολουθούν τα πρότυπα των προηγούμενων περιόδων, οι πιο ενδιαφέρουσες ταινίες προτείνουν παιδιά που αποτελούν στην πραγματικότητα το alter ego του κινηματογραφιστή, ο οποίος αναζητά μια καινούρια ματιά επάνω στον κόσμο. Σύμφωνα με κάποιες ενδείξεις, το παιδί στην οθόνη ταυτίζεται πράγματι με τον ίδιο το σκηνοθέτη.

Στο *Ακατανίκητοι ερασιέτες* (1988) του Σταύρου Τσιώλη, που παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με την ταινία *Ο μικρός δραπετής* (1969) του ίδιου σκηνοθέτη, ο πρωταγωνιστής Βασίλης (Τάσος Μπλιώτης), ένας παράξενος χαρακτήρας παιδιού κοντά στην εφηβεία, με ρούχα και βάδισμα που του προσδίδουν μιαν εκπληκτική σοβαρότητα, δραπετεύει από το ορφανοτροφείο. Φεύγει από την Αθήνα και πηγαίνει στην Τρίπολη, γενέτειρα του σκηνοθέτη, ο οποίος, μετά από δεκατέσσερα χρόνια απουσίας μεταξύ 1971 και 1985, επιστρέφει πίσω από την κάμερα (Σούμας, 2005).

Στις ταινίες *Αθέμιτος συναγωνισμός* (1983) και *Το δέντρο που πληγώναμε* (1986) του Δήμου Αβδελιώδη, το ρόλο του παιδιού υποδύεται ο γιος του σκηνοθέτη, Γιάννης Αβδελιώδης, και η δράση εκτυλίσσεται στην πατρίδα του, τη Χίο, στη δεκαετία του 1960, δηλαδή τότε που ο ίδιος ο σκηνοθέτης είχε την ηλικία του γιου του. Στη μικρού μήκους *Αθέμιτος συναγωνισμός*, η χρήση του ασπρόμαυρου και η αισθητική του βωβού κινηματογράφου αποτελούν τρόπον τινα μια κατάδυση στην παιδική ηλικία του κινηματογράφου. Η χρήση του παρατατικού στον τίτλο της ταινίας μεγάλου μήκους *Το δέντρο που πληγώναμε* δηλώνει άλλωστε τις προθέσεις του κινηματογραφιστή: να παραταθεί και να απαθανατιστεί, στη διάρκεια της ταινίας, η παιδική ηλικία που ανήκει πια στο παρελθόν.

Στην ταινία *Δεκαπενταύγουστος* (2001) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, ο μικρός Αντώνης (Χρήστος Μπισέλος) συγγενεύει επίσης με τη μορφή του κινηματογραφιστή. Αυτό το μικρό αγόρι, του οποίου ένα φωνητικό πρόβλημα δυσχεραίνει την προφορική ομιλία στην καθημερινή ζωή, έχει μια κάμερα που του έφερε ο πατέρας του από το εξωτερικό και, προς μεγάλη απελπισία των γονιών του, βιντεοσκοπεί τις λιγότερο κολακευτικές στιγμές των ενηλίκων. Σε μια συνέντευξη, ο σκηνοθέτης Κωνσταντίνος Γιάνναρης ταυτίζει άλλωστε την οικογένεια του Αντώνη με τη δική του (Κατσουνά-

κπ, 2002). Αυτό το παιδί που μοιάζει αδέξιο διαθέτει εξαιρετική λεπτότητα και δείχνει ταυτόχρονα εντυπωσιακή διαύγεια απέναντι στην αρρώστια της αδελφής του, ενώ οι ατάκες του, κωμικό αντίβαρο της ταινίας, έχουν συχνά πολλαπλή σημασία. Στη σκηνή του χαστουκιού, επί παραδείγματος, κοιτάζει το ζευγάρι που πρόκειται να διαλυθεί και λέει: «Δεν μου αρέσει να εκμεταλλεύομαι τον ανθρώπινο πόνο», αρνείται δηλαδή να τον σχολιάζει, αλλά και να τον βιντεοσκοπεί (Hadjipetrou, 2006: 28-29).

Η προτελευταία σκηνή της ταινίας, που αποκαλύπτει στην οικογένεια το θαύμα της ίασης, ξεκινά μ' ένα πλάνο του προσώπου του Αντώνη και γίνεται αντιληπτή μέσα από τα μάτια του μικρού αγοριού το οποίο, σε ένα αντίστροφο πλάνο (*contre-champ*), χαμογελάει σίγουρο και ήρεμο. Ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει εδώ μια αξιοθαύμαστη σύνθεση του λαϊκού είδους του μελοδράματος, όπως η ταινία *Το θαύμα της Μεγαλόχαρης* (1965) του Κώστα Στράντζαλη, όπου η Παναγία βοηθάει να βρεθεί ένα χαμένο κοριτσάκι (το θαύμα της Παναγίας είναι κλασικό θέμα του μελοδράματος), με τον ποιητικό κινηματογράφο σε συνέχεια, για να περιοριστούμε στην ελληνική φιλμογραφία, της ταινίας *Το τελευταίο ψέμα* (1958) του Μιχάλη Κακογιάννη, όπου η Χλόη (Ελλη Λαμπέτη) συνοδεύει τον Βασιλάκη (Βασιλάκης Καϊλας, στην πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση) στο προσκύνημα της Παναγίας της Τήνου.

Τέλος, στις ταινίες *Τοπίο στην ομίχλη* (1988) και *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998), ο Θόδωρος Αγγελόπουλος προτείνει δύο χαρακτήρες μικρών αγοριών μέσα από το βλέμμα των οποίων ο κόσμος επινοείται εκ νέου. Ο Αλέξανδρος (Μιχάλης Ζέκε) στο *Τοπίο στην ομίχλη*, που δεν είναι βέβαια ο *Μεγαλέξαντρος* της ταινίας του Αγγελόπουλου του 1980, δεν είναι όμως ούτε ο μικρός Αλέξανδρος, ένας Αλέκος, όπως θα μπορούσε να ονομάζεται στις ταινίες της χρυσής εποχής: είναι ο χαρακτήρας μέσω του οποίου είναι δυνατόν ακόμη να ειπωθεί ο κόσμος μέσα από ένα νέο βλέμμα (Estève, 1995). Από αυτή την άποψη, η τελευταία σκηνή της ταινίας είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα: τη στιγμή που τα παιδιά περνούν τα σύνορα, μετά τους πυροβολισμούς, ένα μαύρο πλάνο προηγείται ενός λευκού από όπου αναδύεται σιγά-σιγά ο Αλέξανδρος. Με λόγια που παραπέμπουν σε μια νέα Γένεση («Στην αρχή, ήταν το χάος... κι έπειτα έγινε φως»), το παιδί διαλύει την ομίχλη, «σαν να σκουπίζει την άχνα από ένα τζάμι», όπως διαβάζουμε στο σενάριο (Αγγελόπουλος, 2000: 186), και μετά, μαζί με την αδελφή του, πηγαίνει και αγκαλιάζει ένα δέντρο σύμβολο της ζωής, ενώ ακούγεται, εύθραυστη, η μελωδία ενός όμποε, εμπνευσμένη από το κοντσέρτο για βιολί έργο 64 του Mendelssohn, η οποία είναι, σύμφωνα με το σκηνοθέτη, «σαν μια κραυγή» (Ciment & Tierchant, 1989: 151). Αυτό το ανοικτό τέλος, όπου δεν εμφανίζονται ούτε η λέξη *τέλος* ούτε οι συντελεστές της παραγωγής, το οποίο ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι προσέθεσε γιατί το ζήτησαν οι κόρες του που δεν τους άρεσε καθόλου το αρχικά προβλεπόμενο τέλος (Ciment & Tierchant, 1989), είναι ταυτόχρονα ένας θάνατος και μια αναγέννηση –θάνατος και αναγέννηση των χαρακτήρων, του κινηματογράφου, της μουσικής και του κόσμου– μέσα σε ένα σύμπαν αγνότητας, του οποίου το παιδί, μετά το ταξίδι της μύησης, γίνεται θεματοφύλακας, σαν να αποτελεί συνειδητή ελπίδα για έναν καλύτερο κόσμο που πρέπει να δομηθεί από την αρχή. Ταυτόχρονα, αυτή η νέα δόμηση γίνεται μέσα από την ίδια την τέχνη. Με την τεχνική του εγκιβωτισμού (*mise en abyme*), το τέλος μοιάζει με απόδραση της ίδιας της ταινίας

μέσα σε μιαν άλλη, που αρχίζει με τη διαμεσολάβηση του παιδιού: τα παιδιά βρίσκουν ένα κομματάκι από φιλμ και διεισδύουν τελικά σ' αυτήν τη νέα ταινία, καθώς ο σκηνοθέτης συνιονίζει τη φαντασία του παιδιού με τη φαντασία του καλλιτέχνη.

Είτε ματιά πάνω στο παιδί, είτε, πιο σύνθετα, παιδική ματιά που μεταφέρεται στην οθόνη, το ζήτημα του παιδιού στον κινηματογράφο θέτει προβλήματα ιδιαίτερα πολύπλοκα στο σκηνοθέτη. Εμπνέει ωστόσο μερικές από τις καλύτερες ελληνικές ταινίες, γιατί αυτές οι δυσκολίες καλούν ταυτόχρονα σε αναθεώρηση της άποψης του κινηματογράφου απέναντι στον κόσμο. Όπως παρατηρεί ο François Vallet (1991): «ο κινηματογράφος προσδίδει στην παιδική ηλικία μιαν εξουσία ριζικής αναθεώρησης και την κάνει τέχνη» (σελ. 59). Με την πείρα του, ο σκηνοθέτης αναπλάθει την ελευθερία του βλέμματος του παιδιού που φέρει μέσα του, όπως κάθε θεατής, και μπορεί να δείξει, στη διάρκεια μιας προβολής, έναν κόσμο απαλλαγμένο από την καθημερινή μέριμνα των ενήλικων, όπου κάποιο ποίηση και τρυφερότητα γίνονται ένα.

Μετάφραση: Γιάννα Σκαρβέλη

Επιμέλεια μετάφρασης: Stéphane Sawas

Βιβλιογραφία

- Αγγελόπουλος, Θ. (2000). *10^{3/4} Σενάρια*. τόμ. Β'. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Αθανασάτου, Γ. (2001). *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Αθήνα: Finattec.
- Bakoyannopoulos, Y. (1995). Le Nouveau Cinéma Grec en marche (1967-1995). Dans M. Démozopoulos (Sous la dir.) *Le Cinéma grec* (pp. 65-79). Paris: Centre Georges Pompidou, Coll. Cinéma/pluriel.
- Ciment, M., & Tierchant, H. (1989). *Théo Angelopoulos*. Paris: Édilig, Coll. Filmio.
- Estève, M. (1995). Le triple itinéraire de *Paysage dans le brouillard*. Dans M. Estève (Sous la dir.). *Théo Angelopoulos* (pp. 149-159). Paris: Lettres Modernes Minard, Coll. Études cinématographiques.
- Hadjipetrou, H. (2006). *Figures de mort et de résurrection dans* *Quinze août de Constantin Giannaris*. Paris: INA LCO.
- Κατσουνάκη, Μ. (2002). Το σινεμά είναι φυγή, αναζήτηση, ελπίδα. *Η Καθημερινή*, 27 Ιανουαρίου, http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_27/01/2002_13912 (τελευταία πρόσβαση 6.9.2009).
- Κολιοδήμος, Δ. (2001). *Λεξικό ελληνικών ταινιών από το 1914 μέχρι το 2000*. Αθήνα: Γένους.
- Karakitsou-Dougé, K. (1991). *Le Cinéma populaire grec (1944-1969)*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Nanterre: Université de Paris X.
- Karakitsou-Dougé, N. (1995). Le mélodrame grec: «une esthétique de l'étonnement». Dans M. Démozopoulos (Sous la dir.). *Le Cinéma grec* (pp. 107-111). Paris: Centre Georges Pompidou, Coll. Cinéma/pluriel.
- Ρούβας, Α., & Σταθακόπουλος, Χ. (2005). *Ελληνικός κινηματογράφος. Ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Rubio Caballero, J. A. (2008). Le cinéma populaire du franquisme: Marisol et les *niños prodigio*. Dans J. Barillet, F. Heitz, P. Louguet, & P. Vienne (Sous la dir.). *L'Enfant au*

- cinéma* (pp. 289-299). Arras: Artois Presses Université, Coll. Lettres et civilisations étrangères.
- Σούμας, Θ. (Επιμ.). (2005). *Σταύρος Τσιώλης*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Sawas, S. (2008a). Le cinéma grec classique (1949-1967), un cinéma de l'évasion et de l'oubli. *Revue des Études Néo-helléniques*, 4, 107-130.
- Sawas, S. (2008b). Les écrans grecs sous la dictature des colonels (1967-1974): la grande rupture. Dans R. Muller, & T. Wieder (Sous la dir.). *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle. Écrans sous influence* (pp. 213-227). Paris: P.U.F./Éditions Rue d'Ulm, Coll. Les Rencontres de Normale Sup'.
- Sawas, S. (2008c). Entre amnésie collective et mémoire recouvrée : la guerre civile grecque au cinéma. Dans C. Hähnel-Mesnard, M. Liénard-Yeterian, & C. Marinas (Sous la dir.). *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre* (pp. 211-220). Palaiseau: Les Éditions de l'École Polytechnique, Coll. Langues et cultures.
- Vallet, F. (1991). *L'Image de l'enfant au cinéma*. Paris: Cerf, Coll. 7^e art.

Ηλεκτρονική διεύθυνση επικοινωνίας : stephane.sawas@gmail.com

Ο Stéphane Sawas, μόνιμος επίκουρος καθηγητής νεοελληνικών σπουδών στο Κρατικό Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμών (INALCO, Παρίσι), διευθύνει το μεταπτυχιακό σεμινάριο για τον ελληνικό κινηματογράφο στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης. Ειδικεύεται στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, στην ελληνική λογοτεχνία της διασποράς και στις ελληνοτουρκικές λογοτεχνικές συναλλαγές. Είναι επίσης υπεύθυνος του νεοελληνικού προγράμματος στην École Normale Supérieure (Παρίσι) και γενικός γραμματέας της Γαλλικής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών. Πρόσφατα επιμελήθηκε τον συλλογικό τόμο *Visages de Salonique au 20^e siècle* (2008).