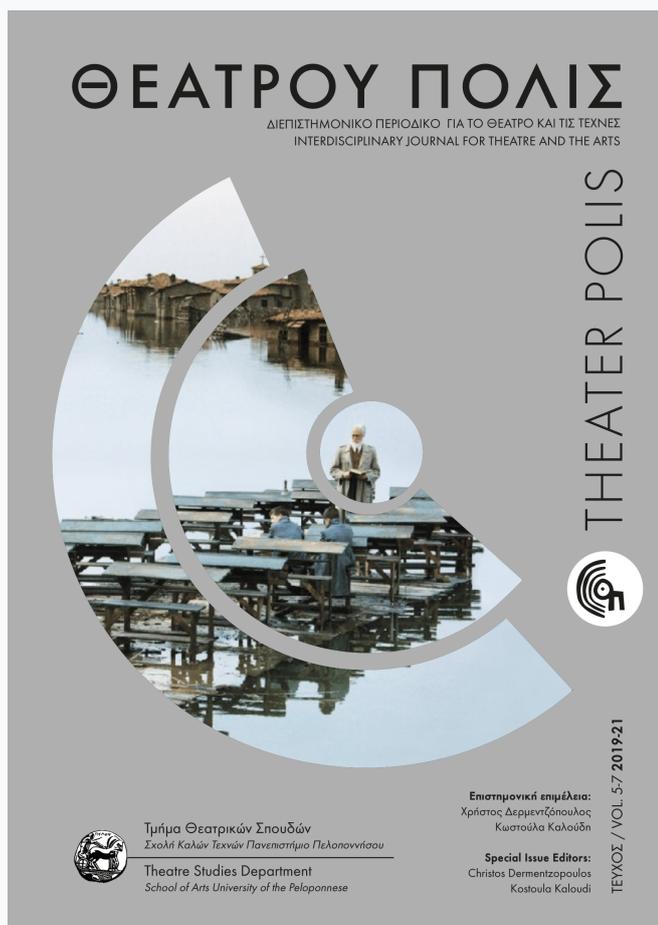


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Από το Ζ στο ...V: η ελληνική ιστορία στον
κινηματογράφο του Κώστα Γαβρά

Λάμπρος Α. Φλιτούρης

doi: [10.12681/30779](https://doi.org/10.12681/30779)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Φλιτούρης Λ. Α. (2022). Από το Ζ στο .V: η ελληνική ιστορία στον κινηματογράφο του Κώστα Γαβρά. *Θεάτρου Πόλις, Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 111-122. <https://doi.org/10.12681/30779>

ΛΑΜΠΡΟΣ Α.ΦΛΙΤΟΥΡΗΣ

Από το Z στο ...V: η ελληνική ιστορία στον κινηματογράφο του Κώστα Γαβρά

Περίληψη

Η έλευση του πολιτικού κινηματογράφου και η εισδοχή του από το σύστημα του κινηματογραφικού θεάματος εντάσσεται στο πλαίσιο της προοδευτικής κατάκτησης των θεατών από τον «κινηματογράφο του νοήματος». Σε αυτή τη νέα μορφή κινηματογράφου με έντονη πολιτική συνείδηση βασικός εκπρόσωπος αναδείχθηκε ο Κώστας Γαβράς. Η μελέτη μας ασχολείται με τις «ελληνικές» ταινίες του δημιουργού και τη σχέση τους με την Ιστορία. Τόσο το Z (1969) όσο και το *Ενήλικοι στην αίθουσα* (2019) συνομιλούν ευθέως με την σύγχρονη ελληνική ιστορία συμβάλλοντας στην κινηματογραφική ανάγνωση της «ελληνικής τραγωδίας». Οι δύο ταινίες του Γαβρά που επιλέχθηκαν ήταν εκείνες που με τον έναν ή άλλο τρόπο επέλεξαν ένα «ελληνοκεντρικό» θέμα, αλλά έθεσαν ερωτήματα με μια παγκόσμια δυναμική: την σχέση εξουσίας και Κράτους, ο κίνδυνος του φασισμού, τα ζητήματα δημοκρατίας και ελευθερίας. Ο Μάρκ Φερρό αναφέρει ότι η Ιστορία στον κινηματογράφο μπορεί να λειτουργήσει ως η κινηματογραφική μνήμη μιας χώρας, ως μια κινηματογραφική «ιστοριογραφία» που αφηγείται μια διαφορετική- από την επίσημη-εκδοχή της Ιστορίας που τα κοινωνικά υποκείμενα, ανάλογα με τα αισθητικά πρότυπα και τις ψυχαγωγικές συνήθειες κάθε εποχής, αποκωδικοποιούν διαφορετικά. Κι έτσι οι δύο ταινίες ξαναδιαβάζονται με διαφορετικό τρόπο και επιτρέπουν την συγκρότηση διαφορετικής αντίληψης της ιστορικής μνήμης και εν τέλει διαφορετικών αναγνώσεων της ίδιας της Ιστορίας.

Λέξεις κλειδιά: Γαβράς-πολιτικός κινηματογράφος-Z-Βαρουφάκης-κρίση-δικτατορία

«Je pense que si on ne les nomme pas, si on n'en parle pas, si on ne les photographie pas, ou si on ne les filme pas, les hommes, les choses, les drames, les situations n'existent pas»

Costa-Gavras, *Va où il est impossible d'aller*, Seuil, Παρίσι, 2018

«Η αδυναμία να σκηνοθετήσουμε την ψευδαίσθηση ανήκει στην ίδια τάξη με την αδυναμία επανέυρεσης ενός απόλυτου επιπέδου πραγματικότητας. Η ψευδαίσθηση δεν είναι πλέον δυνατή, επειδή το πραγματικό δεν είναι πλέον δυνατό»

Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, Πλέθρον, Αθήνα, 2019

Κινηματογράφος, Ιστορία, Πολιτική: μια επισκόπηση

Η σχέση του κινηματογράφου και της Ιστορίας μας απασχολεί εδώ και πέντε περίπου δεκαετίες υπό την έννοια ότι η χρήση της κινηματογραφικής εικόνας ως πηγής της Ιστορίας έχει γίνει αποδεκτή από την επιστημονική κοινότητα. Η πολύπτυχη αυτή σχέση μας οδηγεί να επιχειρήσουμε μια σύντομη επισκόπηση της πορείας της και της μορφής της. Αν και η ίδια η Ιστορία υπήρξε παρούσα στην αφηγηματική και αισθητική πορεία του κινηματογράφου από την γένεσή του, ωστόσο η σχέση αυτή παρέμεινε για δεκαετίες μονόπλευρη. Ο κινηματογραφιστής μπορούσε να χρησιμοποιήσει την Ιστορία για την δική του καλλιτεχνική δημιουργία, το ιστορικό παρελθόν λειτουργούσε καταλυτικά για την αφήγηση της κινούμενης εικόνας, ενώ το ίδιο το προϊόν -η ται-

νία- δημιουργούσε το δικό της αποτύπωμα -μικρότερο ή μεγαλύτερο, περισσότερο ή λιγότερο σημαντικό – στην σύνθεση της ιστορίας του κινηματογράφου, και της Τέχνης ευρύτερα. Όπως επιτυχώς έχει διατυπωθεί «η ιστορία στο σινεμά δεν είναι ούτε υπόστρωμα ούτε επίστρωμα. Το έργο ολόκληρο είναι ιστορία».¹

Για τον επαγγελματία ιστορικό, η κινηματογραφική γραφή παρέμενε για μακρύ χρονικό διάστημα περιθωριακή και άνευ επιστημονικού ενδιαφέροντος. Θα έπρεπε να μεσολαβήσει η δεκαετία του 1960 και η κορύφωση μιας σειράς αλλαγών στις ιστοριογραφικές τάσεις, ώστε από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 ο κινηματογράφος να πάρει την θέση του δίπλα στις άλλες παλιότερες και σύγχρονες πηγές της Ιστορίας.² Έκτοτε, η κινηματογραφική ταινία λογίζεται τόσο ως ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό έργο αλλά και ως ένας από τους φορείς, συντηρητές και διαμορφωτές της ιστορικής μνήμης αποτελώντας βασικό πεδίο της ιστορικής έρευνας.³ Η ταινία επηρεάζεται θεματογραφικά από την ιστορική περίοδο την οποία ανασυνθέτει, από το ιστορικό παρόν των δημιουργών της, ανασυνθέτει ένα κάποιο ιστορικό παρελθόν μέσα από τη ματιά του δημιουργού ή υπό την επίδραση της ατομικής ή συλλογικής μνήμης για την αναφερόμενη περίοδο, επιχειρεί την αναπαράσταση του παρελθόντος πάντα ανάλογα με τα όρια που επιτρέπει η επίσημη και ανεπίσημη λογοκρισία, με βάση πάντα τις σύγχρονες της αισθητικές επιδράσεις αλλά και τις οικονομικές επιταγές της αγοράς του θεάματος.⁴

Αν και, με την εδραίωση της *Δημόσιας Ιστορίας (Public history)*⁵ ως ένα διακριτό ρεύμα στη σύγχρονη ιστοριογραφία, η αποδοχή της συμβολής του κινηματογράφου στην προώθηση και εκλαΐκευση της Ιστορίας μοιάζει δεδομένη, ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται ακόμα και σήμερα με σχετική επιφυλακτικότητα λόγω ακριβώς των πολλών επιπέδων αλληλεπίδρασης που έχει το κινηματογραφικό προϊόν με την ίδια την Ιστορία. Ωστόσο, η ανασύνθεση μιας ανεπίσημης ιστορίας μέσω των ταινιών μυθοπλασίας είναι μια πραγματικότητα. Αναπαράγοντας τη μνήμη των θεσμών μας, μορφές ανεπίσημης ή επίσημης ιστορίας, προσδοκώντας την αναθεώρηση εικόνων του παρελθόντος ή απλά καταγράφοντας την άποψη ενός καλλιτέχνη για το παρελθόν, η κινηματογραφική ταινία συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση συνειδήσεων ενός κοινού που δεν περιορίζεται μόνο σε όσους δουν την ταινία στις αίθουσες.⁶ Λόγω της φύσης του κινηματογραφικού προϊόντος, η ταινία βοηθάει την ιστορική έρευνα να προσεγγίσει όψεις της συλλογικής μνήμης και αποτελεί αναμφισβήτητο αγωγό και ερμηνευτή μιας μορφής της ιστορικής μνήμης.⁷ Η κινηματογραφική ταινία λειτουργεί ως «συμπαράγωγός» της Ιστορίας είτε υπό την απλή μορφή της αναπαράστασης του παρελθόντος, είτε ως συντηρητής και μάρτυρας του παρόντος. Μπορεί το κάθε ιστορικό γεγονός να συμβαίνει παρά μόνο μια φορά, η αναπαράστασή του από την κινηματογραφική εικόνα μπορεί να γίνει πολλές φορές, από διαφορετικές οπτικές και με διαφορετικές στοχεύσεις. Ο κινηματογραφιστής από την πλευρά του

επιλέγει από την Ιστορία τα γεγονότα που θα χρησιμοποιήσει λαμβάνοντας υπόψη του διάφορους λόγους, προσωπικούς-βιωματικούς, εμπορικούς, ιδεολογικούς κ.α. Ωστόσο, όταν προσπαθούμε να αναλύσουμε τη σχέση κινηματογράφου και Ιστορίας σε κάθε επίπεδο δεν πρέπει να λησμονούμε ότι οι ταινίες αυτές «*αποτελούν μόνο την κινηματογραφική μεταγραφή μιας οπτικής της ιστορίας, την οποία συνέλαβαν άλλοι*».⁸

Οι παραπάνω εισαγωγικές σκέψεις μάς οδηγούν στο να επιχειρήσουμε μια επισκόπηση της σχέσης του κινηματογράφου με την πολιτική. Οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς δεν αμφισβητούν ότι -με τον ένα ή τον άλλο τρόπο- η πολιτική πραγματικότητα (ή η πολιτική ως ιστορικό φαινόμενο) αφενός έχει τροφοδοτήσει θεματικά τον κινηματογράφο και αφετέρου επιδρά στην σχετική παραγωγή μέσω των μηχανισμών εξουσίας. Ούτε θα ήταν εύκολο να αμφισβητηθεί η παρεμβατικότητα της εικόνας (της κινηματογραφικής εν προκειμένω) στην διαμόρφωση των πολιτικών ηθών και αισθητικών, της πολιτικής συμπεριφοράς γενικότερα και της σχέσης εξουσίας-εξουσιαζόμενου. Κατά συνέπεια ο ρόλος του κινηματογράφου είναι εξόχως πολιτικός.⁹ Στις μέρες μας, μια εποχή όπου όλα γίνονται αντιληπτά κυρίως μέσω της εικόνας, του θεάματος και της επικοινωνιακής πολιτικής, η δύναμη των εικόνων γίνεται αντιληπτή ως δεδομένη και ενίοτε ως αναγκαία. Η κινηματογραφική γραφή και η αντίστοιχη εικόνα έχουν συνεπώς την δύναμη να επηρεάζουν αισθητικά και διανοητικά διαφορετικά κοινά θεατών σε διαφορετικά ιστορικά πλαίσια, να εμπλουτίζουν τις μνήμες και τα όνειρα, να ανασύρουν αναμνήσεις, να προκαλούν νοσταλγικούς συνειρμούς και εν τέλει να ανατροφοδοτούν το ατομικό ή συλλογικό φαντασιακό.¹⁰

Θεωρώντας τώρα την σχέση του κινηματογράφου με την πολιτική υπό μια στενότερη έννοια, ο κινηματογραφιστής από την στιγμή που προσπαθεί να αποτινάξει τον έλεγχο της κυρίαρχης ιδεολογίας και να αντισταθεί μέσω μιας αισθητικής-καλλιτεχνικής αντιπρότασης, κάνει «πολιτικό κινηματογράφο». Αυτό ισχυριζόταν στη δεκαετία του 1970 ο Christian Zimmer στην κλασική μελέτη του για την σχέση κινηματογράφου και πολιτικής.¹¹ Μετά τον Μάη του 1968 ο κινηματογραφικός τρόπος σκέψης ανανεώθηκε σε βαθμό που να γίνεται λόγος για μια επανάκαμψη ενός «πολιτικού κινηματογράφου» όχι με την μορφή του φιλμ-προπαγάνδας, όπως στην δεκαετία του 1930, ή του στρατευμένου αντιφασιστικού πολεμικού φιλμ της δεκαετίας του 1940.¹² Η νέα κινηματογραφική ματιά δεν μπορούσε να είναι ξεκομμένη από τους νέους τρόπους σκέψης και ανάλυσης των νέων κοινωνικών δομών και της καθημερινής πραγματικότητας. Αν και στο παρελθόν το σινεμά είχε ασχοληθεί με το ιστορικό γεγονός -συνεπώς η σχέση του με την πολιτική προϋπήρχε- αυτό που διαφοροποίησε μια ολόκληρη γενιά δημιουργών ήταν η τελική στόχευση: σκοπός δεν ήταν η αναπαράσταση του γεγονότος αλλά η ερμηνεία του.¹³ Η έλευση του πολιτικού κινηματογράφου και η εισδοχή του (και εντέλει η αποδοχή του) από

το σύστημα του κινηματογραφικού θεάματος εντάσσεται στο πλαίσιο της προοδευτικής κατάκτησης από τον «κινηματογράφο του νοήματος» του χώρου στον οποίο κυριαρχούσε σχεδόν δεσποτικά ο λεγόμενος «κινηματογράφος του θεάματος».¹⁴ Αυτή η νέα μορφή κινηματογράφου που εμφανίζει έντονη πολιτειακή συνείδηση -με ενδεικτικούς εκπροσώπους τον Κώστα Γαβρά, τον Ken Loach και τον Chris Marker- φιλοδοξεί να προτείνει μια ριζοσπαστική κριτική της κοινωνίας και των κατεστημένων θεσμών και να κινητοποιήσει τις συνειδήσεις όσον αφορά τα άμεσα προβλήματα της πολιτικής και της κοινωνίας. Η άρνηση της καταπίεσης και της κρατικής καταστολής με μια πρόταση λιγότερο ή περισσότερο άμεσης ρήξης και ανατροπής αποτελούν κοινούς τόπους στους περισσότερους δημιουργούς της περιόδου.¹⁵

Υπό αυτό το πρίσμα συναντούμε μια άμεση σχέση με το επάγγελμα του ιστορικού όπως αυτό είχε διαμορφωθεί στο πέρασμα του 20^{ου} αι. και όπως ανανεώνεται στη δεκαετία του 1960· σκοπός του ιστορικού δεν είναι πλέον η περιγραφή του παρελθόντος χρόνου αλλά η ερμηνεία και η κατανόησή του. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 συνεπώς, ήταν μάλλον αναπόφευκτος ο επαναπροσδιορισμός της πολυπρισματικής σχέσης ανάμεσα στον Κινηματογράφο και την Ιστορία. Και σε αυτήν τη σχέση η λειτουργία και η ερμηνεία της πολιτικής πραγματικότητας αποτελούσε έναν από τους βασικότερους άξονες συνάντησής του κινηματογραφιστή με τον ιστορικό.

Η πολιτική και η ελληνική ιστορία στο Z

Γιατί επιλέξαμε την ενασχόλησή μας με το έργο του Κώστα Γαβρά (Costa-Gavras όπως έγινε διεθνώς γνωστός) και της σχέσης του με την ελληνική ιστορία; Η καταγωγή και η παιδεία του δημιουργού δεν μπορούν να μας αφήσουν αδιάφορους. Μπορεί ο Γαβράς μετά το 1951 να ζει επί της ουσίας μόνιμα στη Γαλλία, αλλά ουδέποτε διέκοψε τις σχέσεις του (πνευματικές και βιωματικές) με την χώρα καταγωγής του. Επιπρόσθετα, με το σκηνοθετικό του -και όχι μόνο- έργο έχει καταγραφεί τόσο στην γαλλική κινηματογραφία, όσο και στην διεθνή ως ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του πολιτικού κινηματογράφου, αλλά και εκείνος που εισήγαγε το λεγόμενο «πολιτικό θρίλερ».¹⁶ Στο πλούσιο κινηματογραφικό έργο του έχει ασχοληθεί σε δύο ταινίες με την σύγχρονη ελληνική ιστορία καταφέροντας εντός διαφορετικών πλαισίων να διεθνοποιήσει ζητήματα που απασχολούσαν την ελληνική κοινωνία. Τόσο το Z (1969) όσο και το *Ενήλικοι στην αίθουσα* (2019) συνομιλούν ευθέως με την σύγχρονη ελληνική ιστορία συμβάλλοντας στην κινηματογραφική ανάγνωση της «ελληνικής τραγωδίας».¹⁷

Ο Κώστας Γαβράς ωριμάζει κινηματογραφικά στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960. Από μια συγκυρία, η αυτόνομη σκηνοθετική του καριέρα ξεκινάει το 1965 με το φιλμ *Compartiment tueurs* (*Διαμέρισμα δολοφόνων*) την ίδια περίοδο που στην Ελλάδα της «χαμένης



Εικόνα 1. Η αφίσα της ταινίας «Z» (1969)

Ανοιξης» λάμβανε χώρα μια ταχύτατη πολιτικο-κοινωνική κρίση που οδηγεί το 1967 στη δικτατορία. Είναι η «εποχή που ο ρόλος της τέχνης ήταν πιο ενεργός στην πολιτική σκηνή και οι ίδιοι οι δημιουργοί έβλεπαν τον εαυτό τους ως μέρος του συνόλου μιας κοινωνίας, ως πολιτικά όντα, που παράγουν έργα για να τονίσουν, να καταγγείλουν ή να θέσουν ερωτήματα σε καίρια ζητήματα του καιρού τους».¹⁸ Σε αυτό το κλίμα ο Γαβράς αποφασίζει να καταπιαστεί με μια κορυφαία στιγμή του ελληνικού δράματος, την δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη στη Θεσσαλονίκη τον Μάιο του 1963.

Η επιλογή αυτή δεν υπήρξε τυχαία. Αν και ο Γαβράς υποστηρίζει ότι γνώριζε τα περιστατικά της δολοφονίας αρκετά αδρά και ομολογούσε δεκαετίες αργότερα ότι δεν του έκανε αρχικά εντύπωση, καθώς την θεώρησε μια ακόμα πολιτική δολοφονία από τις διάφορες που επακολούθησαν το τέλος του Εμφυλίου στην Ελλάδα, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την επίδραση που άσκησε στον νεαρό σκηνοθέτη η επικαιρότητα όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά το πραξικόπημα των συνταγματαρχών.¹⁹ Το χρονικό της δολοφονίας Λαμπράκη, της προσπάθειας συγκάλυψης των ευθυνών των αρχών, της λειτουργίας του παρακράτους και των σκοτεινών μηχανισμών εξουσίας απασχόλησε την κοινή γνώμη στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ειδικά στη Γαλλία, η υπόθεση Λαμπράκη είχε λάβει εκτενή κάλυψη από

τον τύπο και μετά την 21^η Απριλίου 1967 επανήλθε στο προσκήνιο τους αναλυτές -αλλά και την γαλλική διανοήση- στην προσπάθεια κατανόησης των αιτιών του πραξικοπήματος.²⁰ Το 1966 δημοσιεύεται, αρχικά σε συνέχειες στο περιοδικό «Ταχυδρόμος», και αργότερα από τις εκδόσεις «Θεμέλιο» το βιβλίο «Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος» του Βασίλη Βασιλικού. Αυτό το βιβλίο προμηθεύτηκε από τον αδερφό του ο Γαβράς στην Αθήνα, όπου βρέθηκε τον Μάρτιο του 1967, λίγες μόλις βδομάδες πριν την εκδήλωση του πραξικοπήματος και σε αυτό βασίστηκε το σενάριο που αποφάσισε να συγγράψει αργότερα μαζί με τον Jorge Semprún.²¹ Σύμφωνα με τον τελευταίο, οι δημιουργοί της ταινίας δεν ήθελαν να κάνουν μια αναπαράσταση της υπόθεσης αλλά να πάρουν την αφορμή για να καταγγείλουν κάποια ζητήματα που άγγιζαν την παγκόσμια κλίμακα. Με άλλα λόγια, με αφορμή το ελληνικό ζήτημα που είχε σοκάρει την ευρωπαϊκή και διεθνή κοινότητα το 1967 και εξακολουθούσε να απασχολεί ποικιλότητα τις δυτικές κοινωνίες, η πρόθεσή τους ήταν να μιλήσουν για ζητήματα πιο «ανοιχτά» δίνοντας στην ταινία μια παγκόσμια δυναμική.²² Η ταινία ως γνωστόν κατάφερε να προκαλέσει μια πραγματική τομή στον παγκόσμιο κινηματογράφο κάνοντας λόγο για την εμφάνιση του λεγόμενου «πολιτικού θρίλερ»²³, ενώ τιμήθηκε με πολλά διεθνή βραβεία μεταξύ άλλων με το Όσκαρ ξενόγλωσσης ταινίας και το Μεγάλο Βραβείο της Επιτροπής στο φεστιβάλ των Κανών. Ωστόσο, η ταινία μακροπρόθεσμα ταυτίστηκε σε σημαντικό βαθμό με την ελληνική υπόθεση εξαιτίας της θεματικής αφετηρίας της, της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη και της πορείας που έλαβε το θέμα της δικτατορίας στην Ελλάδα. Το «Z» σε αντίθεση με την πρόθεση του δημιουργού της λειτούργησε εντός του ευρύτερου εκείνου μηχανισμού ενημέρωσης και ευαισθητοποίησης της διεθνούς κοινής γνώμης για το ζήτημα της δημοκρατίας στην Ελλάδα.²⁴ Σύμβολο του αντιδικτατορικού αγώνα, η δυναμική της, όπως συχνά συμβαίνει στις ταινίες, προσανατολίστηκε κατά βάση στον αγώνα κατά των συνταγματαρχών, ενώ, δευτερευόντως, λειτούργησε στην προοπτική ανάδειξης παγκοσμίων μηνυμάτων.²⁵

Η ευρέως διαδεδομένη άποψη είναι ότι το Z αποθεώθηκε από την παγκόσμια κριτική. Ωστόσο, η αλήθεια είναι ότι τόσο κατά την προβολή της όσο και αργότερα -ειδικά μετά την άρση της λογοκρισίας στην Ελλάδα και την προβολή της τον Δεκέμβριο του 1974- πολλές κριτικές υπήρξαν αρνητικές για διάφορους λόγους. Στη Γαλλία αρκετές κριτικές που προήλθαν από τον εξειδικευμένο τύπο και σινεκριτικούς που ιδεολογικά ανήκαν στην Αριστερά κατηγορήσαν το φιλμ για ελλιπή στράτευση στον κοινό αντικαπιταλιστικό αγώνα και για απουσία αναφοράς στην πάλη των τάξεων, για μια ρηχή δημιουργία που αναπαράγει τα αισθητικά πρότυπα του αντιδραστικού εμπορικού κινηματογράφου (βλ. την λειτουργία του σασπένς ως βασικού συστατικού της πλοκής), ακόμα και ως ξεκάθαρα «αντιδραστικό» έργο. Επηρεασμένοι από τις αναγνώσεις περί τέχνης και πολιτικής όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί από την άμεση εξεγερσιακή

περίοδο που προηγήθηκε και ακολούθησε τον Μάη του 1968, και σαφώς από τα ερμηνευτικά σχήματα που υιοθετήθηκαν υπό την επίδραση της κινεζικής πολιτιστικής επανάστασης, οι κριτικοί των *Cahiers du Cinéma* ή του *Positif* δεν θα σταθούν τόσο στην ανάγνωση της Ιστορίας από τον Γαβρά.²⁶ Θα τους απασχολήσει κυρίως η απουσία κοινωνικής κριτικής στο σύστημα που γεννάει την τυραννία και θα κατηγορήσουν την κινηματογραφική οπτική του σκηνοθέτη ως απλοϊκή, που αναπαράγει τα σχήματα «καλός-κακός» με ένα τρόπο που παραπέμπει σε κλασικά αμερικανικά φιλμ αγωνίας.²⁷ Στην Ελλάδα ωστόσο, η αρνητική κριτική επικεντρώθηκε κυρίως στην αποτύπωση της ιστορικής πραγματικότητας από τον σκηνοθέτη και μάλιστα με τρόπο που φανερώνει ότι η ταινία αντιμετωπίστηκε ως βασικός φορέας διαμόρφωσης της οπτικής της ταραγμένης προδικτατορικής περιόδου, και ως ένας μάρτυρας τεκμηρίωσης της δραματικής πορείας προς την Χούντα. Ο εξειδικευμένος «Σύγχρονος κινηματογράφος» πατώντας στα χνάρια των γαλλικών κριτικών που προαναφέρθηκαν κάνει λόγο για ένα θέμα που εκτυλίσσεται «ερήμην της ιδεολογίας» και για «ουτοπικό φιλελεύθερο αστισμό», ενώ την αμφισβήτησή τους για το κατά πόσο η ταινία είναι πολιτική διατύπωσαν τόσο το «Βήμα» όσο και η «Αυγή», ενώ ο «Ριζοσπάστης» έκανε λόγο για «έκδηλο αντικομμουνισμό».²⁸

Τί κομίζει το «Z» επομένως στην ανάγνωση της ελληνικής ιστορίας και πώς θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί από τον επαγγελματία ιστορικό; Τα ερωτήματα αυτά, που θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε στην συνέχεια, θα μας επιτρέψουν να δούμε τις συσχετίσεις με την ανάγνωση της ελληνικής επικαιρότητας την εποχή της οικονομικής κρίσης που αποτελεί την θεματική του τελευταίου φιλμ του Γαβρά *Ενήλικοι στην αίθουσα*. Η αλήθεια είναι ότι αν θα εμμέναμε στους τρόπους που η ελληνική ιστορία της δεκαετίας του 1960 αναπαρίσταται από στο «Z», θα οδηγούμασταν σε ένα βασικό μεθοδολογικό λάθος που γίνεται συχνά, όταν ο ιστορικός επιχειρεί να αξιοποιήσει την κινηματογραφική εικόνα ως πηγή των ερευνητικών αναζητήσεών του. Παράλληλα, θα αγνοούσαμε την πρόθεση του δημιουργού τόσο να μην ασχοληθεί παρά ως αφορμή με την Ελλάδα για να μιλήσει για ευρύτερα ζητήματα, όσο και από την απέχθειά του απέναντι στο καθαρά «στρατευμένο φιλμ». Η ελληνική ιστορία στο Z είναι παρούσα, το δίχως άλλο, ως θεματική. Η Ελλάδα -αν και δεν υποδηλώνεται παρά έμμεσα στην ταινία- και ειδικότερα η Θεσσαλονίκη είναι ο αναγνωρίσιμος τόπος εκδήλωσης του δράματος. Οι πρωταγωνιστές της ταινίας (οι βουλευτές Γ.Λαμπράκης και Γ.Τσαρούχας, η σύζυγος του Λαμπράκη, οι παρακρατικοί, οι οπαδοί της ειρήνης, η ηγεσία της αστυνομίας, ο αδέκαστος ανακριτής Σαρτζετάκης κλπ.) αναφέρονται αόριστα ή με άλλα ονόματα χωρίς αυτό να αποτρέπει την ταύτισή τους με υπαρκτά πρόσωπα γνωστά στο ελληνικό κοινό. Η επιλογή μιας αρκετά διακριτικής «αωνυμίας» της χώρας, της πόλης και των προσώπων υπαγορευόταν τόσο από πρακτικούς λόγους, όπως ήταν το δύσκολο κλίμα της εποχής

στην Ελλάδα, αλλά κυρίως από την επιθυμία του Γαβρά να μιλήσει για τα ζητήματα που τον απασχολούσαν σε ένα διεθνές κοινό. Ένα κοινό που γνώριζε αρκετά πράγματα για την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα, αλλά δεν θα μπορούσε να παρακολουθήσει λεπτομέρειες της πολιτικής και της ιστορίας. Κάτι τέτοιο εξάλλου θα οδηγούσε αναπόφευκτα σε μια ταύτιση της ταινίας με έναν τόπο και μια κατάσταση. Ο δημιουργός όπως απέδειξε με τις επόμενες δύο ταινίες του (*Η ομολογία* και *Κατάσταση πολιορκίας*) εγκαινιάζει μια τριλογία καταγγελίας των κατασταλτικών μηχανισμών του κράτους, των μορφών εξάρτησης και της νεοαποικιοκρατίας, όπως είχαν διαμορφωθεί την ψυχροπολεμική περίοδο, χρησιμοποιώντας τις τεχνικές του θρίλερ και της αγωνίας για να αποδώσει την δραματικότητα των συμβάντων. Η ιστορική ανάγνωση κατά συνέπεια του Ζ δεν θα έπρεπε να περιοριστεί μόνο στην ανάλυση της αναπαράστασης της ελληνικής πραγματικότητας.²⁹

V...as Varoufakis

Το 2019, πενήντα χρόνια μετά την προβολή του Ζ, ο Γαβράς αποφασίζει να καταπιαστεί με ένα άλλο «ελληνικό» ζήτημα, που ξεπερνώντας τα όρια μεταξύ επικαιρότητας και ιστορίας αντιμετωπίζεται πλέον ως ένα ζήτημα *άμεσης ιστορίας* ή της *ιστορίας του παρόντος χρόνου*.³⁰ Οι *Ενήλικοι στην αίθουσα* είναι ουσιαστικά η πρώτη ελληνική συμπαραγωγή του Γαβρά που έχει ένα θέμα «ελληνικό», πολιτικό, πρόσφατο και εξαιρετικά αμφιλεγόμενο. Η ταινία ανήκει σε έναν άλλο κύκλο δημιουργιών του Γαβρά με άξονα την σύγχρονη παγκόσμια δικτατορία των αγορών, του νεοφιλελεύθερου μοντέλου και της γενικότερης πορείας της Ευρώπης, που ξεκίνησε το 2005 με το *Le Couperet (Το τσεκούρι)* και συνεχίστηκε με τα *Eden à l'ouest (Παράδεισος στη Δύση, 2009)* και *Le Capital (Το Κεφάλαιο, 2012)*.³¹ Συνεπώς δεν μπορεί να εξεταστεί αποκομμένη από την βούληση του δημιουργού για την άσκηση μιας συνολικότερης κριτικής, που ξεφεύγει από τα στενά όρια μιας «εθνικής» ή «τοπικής» ταυτότητας. Θα λέγαμε μάλιστα ότι για τον Γαβρά η επιθυμία του να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο κοινό θέτοντας την βασική προβληματική του για την πορεία των αγορών και το μέλλον της Ευρώπης μοιάζει να ευνοείται από δύο παραμέτρους. Από την μια πλευρά, η φιλμογραφική εμπειρία του και η πορεία του επί μισό αιώνα ως ενεργού πολίτη του επιτρέπουν να αντλήσει με ευκολία τη θεματολογία του από τις πληγές της ιστορίας και της πολιτικής, για να εμβαθύνει σε θέματα που απασχολούν άμεσα την κοινωνία. Από την άλλη, το διαδεδομένο κλίμα κριτικής και αμφισβήτησης της ποιότητας της δημοκρατίας και της αδυναμίας των θεσμών σε παγκόσμιο επίπεδο επιτρέπουν μια συνομιλία με ένα ευρύτερο κοινό που ενημερώνεται από πολλαπλές πηγές και με αμεσότερο τρόπο. Βασισμένο, όπως και το Ζ, σε ένα βιβλίο-τεκμήριο και διεθνές best seller, γραμμένο από τον πρώην υπουργό οικονομικών της Ελλάδας Γιάννη Βαρουφάκη³², το σενάριο της ταινίας *Ενήλικοι στην αίθουσα* παρακολουθούν την προσπάθεια της ελληνικής κυβέρνησης για μια επαναδιαπραγματεύ-

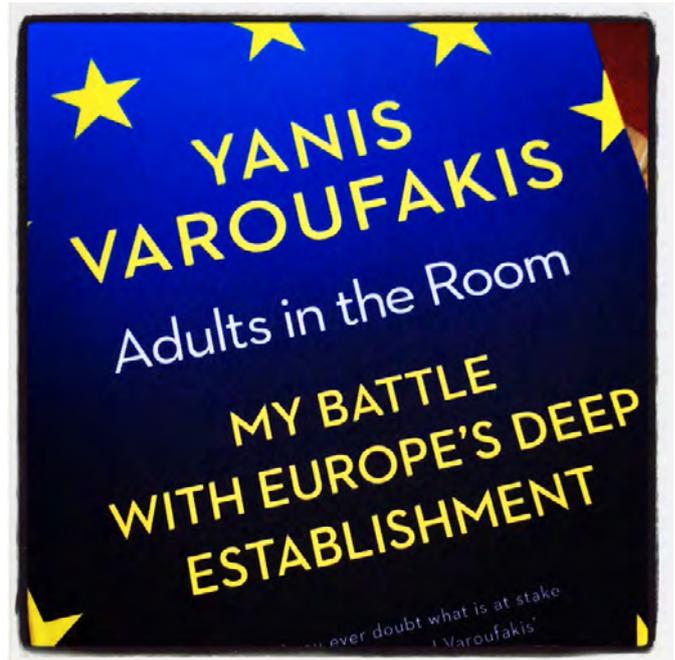


Εικόνα 2. Ο βουλευτής Γρ.Λαμπράκης πραγματοποιεί μόνος τον Μαραθώνιο Ειρήνης (Απρίλιος 1963)

ση του χρέους της χώρας κατά το πρώτο εξάμηνο του 2015. Στο σημείο αυτό συναντούμε μια ακόμα αντιστοιχία με την περίπτωση του Ζ όπου τόσο η καταγραφή των γεγονότων της Θεσσαλονίκης από τον Βασιλικό, όσο και η ταινία του Γαβρά δεν απέχουν χρονικά πολύ από τα ιστορικά γεγονότα. Ωστόσο, αντίθετα με την περίπτωση του Ζ, όπου η ταινία έκανε γνωστό το βιβλίο και τον συγγραφέα σε ολόκληρο τον κόσμο, οι *Ενήλικες* ακολουθούν την εκδοτική επιτυχία του βιβλίου αλλά και την υπερτροφοδοσία της διεθνούς κοινής γνώμης με στοιχεία γύρω από το ελληνικό ζήτημα χρέους. Η προβολή της μάλιστα έγινε σε μια χρονική περίοδο που το ελληνικό ζήτημα είχε υποχωρήσει από την επικαιρότητα, ενώ κυριαρχούσε η άποψη ότι το ζήτημα είχε κατά κάποιον τρόπο ρυθμιστεί.

Στους *Ενήλικες στην αίθουσα* η Ιστορία και η Πολιτική είναι παρούσες με μια μορφή πιο άμεση από τις άλλες ταινίες του ίδιου κύκλου. Για να επαναδιατυπώσουμε τις σκέψεις του Jacques Rancière,³³ ο βασικός πολιτικός στόχος που θέτει ο Γαβράς είναι να γίνουν κατανοητά ποια αντικείμενα και ποια υποκείμενα αφορούν οι θεσμοί και οι νόμοι της σύγχρονης Ευρώπης, και ποιες μορφές σχέσης ορίζονται στην πολιτική αυτή κοινότητα. Με έκδηλη ειρωνική διάθεση, ο σκηνοθέτης περιγράφει μια δυστοπική πραγματικότητα, αυτή των νόμων των ισχυρότερων και των αγορών. Τα βασικά επεισόδια του δράματος λαμβάνουν χώρα στις κοινοτικές αίθουσες συσκέψεων, πίσω από τις πόρτες των γραφείων των επικεφαλής της ευρωπαϊκής διπλωματίας και οικονομίας και στα δωμάτια των ξενοδοχείων που κατέλυε η ελληνική αντιπροσωπεία. Αναπόφευκτα η κλειστοφοβική γεωγραφία του χώρου επιτείνει την δυσαρέσκεια του θεατή που γνωρίζει την κατάληξη που είχαν τελικά οι διαπραγματεύσεις της κυβέρνησης Τσίπρα. Σε αντίθεση με το Ζ που η δράση του αδέκαστου ανακριτή αφήνει μια αισιοδοξία για την δύναμη της δικαιοσύνης, στους *Ενήλικες* δεν υπάρχει το στοιχείο της κάθαρσης. Αντίθετα, η συνθηκολόγηση του Ιουλίου μεταφράζεται ως μια ήττα, ως μια είσοδος σε έναν αέναο κύκλο εξαρτήσεων και πιέσεων, όπου ο Έλληνας πρωθυπουργός μοιάζει να αφήνεται να παρασυρθεί. Την ίδια ώρα ο Γιάννης Βαρουφάκης, αν και δεν ηρωοποιείται, μοιάζει να είναι το ισχυρό alter ego του αδύναμου Τσίπρα, εκείνος που επιμένει στη ρήξη, όταν όλα γύρω καταρρέουν και μεταξύ αυτών και οι ως τότε δεδομένες συντροφικές σχέσεις στα πλαίσια της κυβέρνησης.

Οι *Ενήλικες στην αίθουσα* γυρίζονται σε μια τελείως διαφορετική πολιτική και κοινωνική συγκυρία από εκείνη του 1969. Η λογοκρισία και ο φόβος της κρατικής δίωξης δεν μπορεί να επιβάλει τα όρια της αποτύπωσης της πραγματικότητας. Έτσι, τα πρόσωπα κατονομάζονται και ταυτίζονται, αν και χρησιμοποιούνται τα μικρά ονόματά τους και όχι τα επίθετα, και οι τόποι του δράματος δεν υπονοούνται αλλά αντίθετα απεικονίζονται ευθέως. Ωστόσο, αναφορές στην ελληνική ιστορία



Εικόνα 3. Το εξώφυλλο της αγγλικής εκδοσης του βιβλίου του Γ.Βαρουφάκη «Adults in the Room»



Εικόνα 4. Η αφίσα της ταινίας «Ενήλικες στην αίθουσα» (2019)



Εικόνα 5. Ο σκηνοθέτης Κώστας Γαβράς

που προηγήθηκε της κρίσης και της βασικής περιόδου που διαπραγματεύεται η ταινία δεν υπάρχουν. Σαν να πρόκειται για μια συνέχεια των τηλεοπτικών δελτίων ειδήσεων και των εκπομπών που επικαθορίζουν την επικαιρότητα, ένα είδος infotainment³⁴, η ταινία πιάνει το νήμα από την βραδιά της εκλογικής νίκης του ΣΥ.ΡΙΖ.Α. τον Ιανουάριο του 2015 και φτάνει ως την επαύριο του δημοψηφίσματος. Δεν υπάρχει ούτε το πριν της χρεοκωπίας- συμβολίζεται εν μέρει με τα κατεβασμένα ρολά των καταστημάτων στους δρόμους της Αθήνας- και δεν υπάρχει ούτε το μετά, έστω και με την μορφή που διατυπώθηκε στο Ζη τελική επικράτηση του αυταρχισμού στο ζενερίκ του τέλους. Η ιστορική ματιά παραμένει μακριά από την αναζήτηση της ρεαλιστικής απεικόνισης του άμεσου παρελθόντος και στρέφεται στην αποτίμηση της διαδραστικότητας της εικόνας και της επίδρασης της ταινίας στην συντήρηση, ανανέωση ή επανεγγραφή των πρόσφατων αναμνήσεων για ένα ζήτημα που απασχόλησε επί μακρόν τη διεθνή κοινή γνώμη.

Συμπεράσματα

Η ανάλυση που προηγήθηκε μας επιτρέπει να καταλήξουμε σε μερικές τελικές επιγραμματικές σκέψεις που θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν είτε για περαιτέρω προβληματισμό είτε για την αναζήτηση νέων πεδίων έρευνας.

Α) Στην περίπτωση της σχέσης του κινηματογράφου και της ελληνικής ιστορίας επιλέξαμε να εξετάσουμε δύο ταινίες που δεν μπορούν να ενταχθούν σε αυτό που θα ονομαζόταν ως μια «εθνική κινηματογραφία». Η αναπαράσταση δύο σημαντικών ιστορικών γεγονότων των τελευταίων 60 χρόνων από έναν Έλληνα σκηνοθέτη της διασποράς με διεθνή αναγνώριση, τον Κώστα Γαβρά, υπήρξε το επίκεντρο της μελέτης μας. Η επιλογή θεωρητικά ίσως να ξεφεύγει από την στενή θεματική του παρόντος τόμου. Νομίζουμε ωστόσο ότι συμβάλλει στον διάλογο για την σημασία συγκρότησης/ανασυγκρότησης της Ιστορίας και της Πολιτικής μέσω του κινηματογράφου, προσφέροντας την δυνατότητα εξέτασης του τρόπου που γίνεται αντιληπτή η ελληνική περίπτωση στο εξωτερικό. Η πολιτική και η Ιστορία αποτελούν έναν από τους κύριους άξονες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου των δεκαετιών 1970 και 1980. Το ίδιο ισχύει σαφώς και για το κινηματογραφικό έργο του Κώστα Γαβρά. Είναι αλήθεια επίσης ότι ο ΝΕΚ και οι δημιουργοί του επηρεάστηκαν -περισσότερο αναμφισβήτητα



Εικόνα 6. Σκηνή από την ταινία «Z» (1969)

από την προηγούμενη γενιά σκηνοθετών- από τις αλλαγές και τις τάσεις του ευρωπαϊκού σινεμά της δεκαετίας του 1960. Σε μια εποχή δηλαδή μέσα στην οποία ο Κώστας Γαβράς ανδρώνεται καλλιτεχνικά και επηρεάζεται από τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που λαμβάνουν χώρα. Συνεπώς, οι καλλιτεχνικές ρίζες του Γαβρά, ενός Έλληνα της Διασποράς, δεν μοιάζουν να είναι τόσο μακρινές ή αποκομμένες από τις ρίζες των δημιουργών του ΝΕΚ.

Β) Οι δύο ταινίες του Γαβρά που επιλέχθηκαν ήταν εκείνες που με τον έναν ή άλλο τρόπο πρόταξαν ένα «ελληνοκεντρικό» θέμα αλλά έθεσαν ερωτήματα με μια παγκόσμια δυναμική: την σχέση εξουσίας και Κράτους, τον εκφασισμό των κοινωνιών, τα ζητήματα δημοκρατίας και ελευθερίας κλπ. Τόσο το Ζ όσο και οι *Ενήλικοι στην αίθουσα*, ανεξαρτήτως της ποιοτικής αξιολόγησής τους, συνέβαλλαν και συμβάλλουν (με τις επαναπροβολές τους) ποικιλότροπα στη δόμηση του συλλογικού φαντασιακού και της πολιτισμικής μνήμης, όχι μόνο και όχι τόσο της ελληνικής κοινωνίας, όσο κυρίως της διεθνούς κοινότητας των κινηματογραφόφιλων.

Γ) Η απόσταση των πενήντα χρόνων που χωρίζει τις δύο ταινίες μας υποχρεώνει να αναφερθούμε στο διαφορετικό κοινό τους. Ο πολιτικοποιημένος και συνειδητοποιημένος θεατής της δεκαετίας του 1970 δεν είναι ο ίδιος με εκείνον του 2020. Παρά

την επαναπολιτικοποίηση της δημόσιας σφαίρας και της τέχνης, ο σημερινός θεατής δεν έχει ούτε τις ίδιες πολιτισμικές και αισθητικές προσλαμβάνουσες, ούτε και τις ίδιες ιστορικο-κοινωνικές εμπειρίες.³⁵ Το κοινό των *Ενηλίκων στην αίθουσα* δεν είναι - δεν μπορεί να είναι- το ίδιο με το κοινό του Ζ στην Ευρώπη και τον κόσμο του 1969 ή της Ελλάδας το 1974. Οι νέοι, που κρυφά ή φανερά ασπάστηκαν το αντιφασιστικό μήνυμα του Ζ και μεγάλωσαν έχοντας τοποθετήσει στο πάνθεον των ηρώων της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας τον Γρηγόρη Λαμπράκη (ακόμα κι αν αυτός στο πέρασμα των χρόνων λάμβανε πολλές φορές στο φαντασιακό την μορφή του Yves Montand), σήμερα στην πλειοψηφία τους δεν μπορούν να ταυτιστούν εύκολα με την φιγούρα του αντισυμβατικού -και ενίοτε αλαζόνα- υπουργού οικονομικών, ή να κατανοήσουν επακριβώς τους φρενήρεις ρυθμούς εξέλιξης της ελληνικής ιστορίας μέσα στους πρώτους λίγους μήνες του 2015. Το διεθνές κοινό που το 1969 πρωτογνώριζε την έννοια, τη γραφή και τις στοχεύσεις του πολιτικού θρίλερ μέσα από την αναπαράσταση μιας ελληνικής τραγωδίας της δεκαετίας του '60, στις μέρες μας έχει εξοικειωθεί με διάφορες προτάσεις «πολιτικού κινηματογραφικού λόγου» που στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι αισθητικά και οπτικά πιο θελκτικές από την διήγηση των Βαρουφάκη/Γαβρά. Ο θεατής του 2020 έχει στην διάθεσή του μια πλειάδα πηγών προσέγγισης της επικαιρότητας και της τρέχουσας ιστορίας, κάτι που στερεί από την κινη-

ματογραφική ταινία την δυναμική κινητοποίησης των συνειδήσεων που είχε την εποχή του Ζ.

Δ) Η διεθνής απήχηση των δύο αυτών ταινιών υπήρξε σαφώς μεγαλύτερη από την απήχηση που είχαν εντός των συνόρων. Η περίπτωση του Ζλειτούργησε για την γενιά της Μεταπολίτευσης ως η απόλυτη κινηματογραφική αναπαράσταση της ταραγμένης δεκαετίας του 1960 και της επικράτησης του ολοκληρωτισμού στην Ελλάδα, έχει προσλάβει τις διαστάσεις του οπτικού ντοκουμέντου μιας ιστορικής περιόδου και διατηρεί την συμβολική διεθνή δυναμική της όπως απέδειξαν το 2009 και το 2019 οι επαναπροβολές, τα δημοσιεύματα του διεθνούς τύπου, οι εκδηλώσεις και οι βραβεύσεις για τα 40 και 50 χρόνια από την πρώτη προβολή της.³⁶ Από την άλλη πλευρά, οι *Ενήλικοι στην αίθουσα* σαφώς και δεν επηρέασαν με τον ίδιο τρόπο τον μέσο θεατή. Η προσέλευση στις αίθουσες δεν υπήρξε ανάλογη προηγούμενων ταινιών του Γαβρά, οι κριτικές υπήρξαν εξαιρετικά μέτριες και προκάλεσαν σχόλια κυρίως αναφορικά με την καταγραφή της ιστορίας των διαπραγματεύσεων μέσα από την οπτική του Βαρουφάκη, ενώ αποτέλεσαν σε μεγάλο βαθμό αντικείμενο ενός ανούσιου και διόλου εποικοδομητικού σχολιασμού στα κοινωνικά δίκτυα με το βλέμμα κυρίως στις εσωτερικές πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα ενόψει των εκλογών του 2019.³⁷

Ε) Τέλος, στην όποια ανάλυση δεν θα πρέπει να υποτιμούμε την ίδια τη θέση του κινηματογράφου στις μέρες μας ως αντικείμενο καλλιτεχνικής δημιουργίας και την δυνατότητα που έχει κοινωνικής παρέμβασης. Ο Pierre Sorlin έθετε την δεκαετία του 1980 το ζήτημα μιας μελαγχολικής θεώρησης του παρελθόντος του κινηματογράφου (της δεκαετίας του 1960 ή του 1970) και της δυναμικής της τηλεόρασης που κυριαρχώντας κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αι. σχετιζόταν ποικιλοτρόπως με την Ιστορία αφήνοντας την αίσθηση μιας διαρκώς παρούσας μνήμης. Σήμερα, τόσο ο κινηματογράφος όσο και η τηλεόραση βρίσκονται σε μια σταθερή υποχώρηση μπροστά στη δύναμη του διαδικτύου και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης ως φορέων διαμόρφωσης πολιτικών απόψεων αλλά και διάχυσης της ίδιας της ιστορικής γνώσης.

Ο Ζακ Λε Γκοφ υποστηρίζει ότι «αν και η μνήμη είναι ένα διακύβευμα της εξουσίας, αν και επιτρέπει συνειδητές ή ασυνείδητες χειραγωγήσεις, αν και υπακούει σε ατομικά ή συλλογικά συμφέροντα, η ιστορία [...] έχει ως πρότυπό της την αλήθεια».³⁸ Ο κινηματογράφος από την πλευρά του μπορεί να αναπαραστήσει το παρελθόν με ποικίλους τρόπους, να προτείνει ερμηνείες ανάγνωσής του, να αποκαλύψει μια μορφή της πραγματικότητας αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αντικαταστήσει την ιστορική γραφή και την ιστορική τεκμηρίωση.³⁹ Μπορεί αναμφίβολα όμως να την βοηθήσει και να συντελέσει στην συγκρότηση της συλλο-

γικής και της ατομικής μνήμης σε συνδυασμό με τους άλλους αγωγούς διάχυσης της Ιστορίας στην δημόσια σφαίρα. Ο Μάρκ Φερρό αναφέρει ότι η Ιστορία στον κινηματογράφο μπορεί να λειτουργήσει ως η κινηματογραφική μνήμη μιας χώρας, ως μια κινηματογραφική «ιστοριογραφία» που αφηγείται μια διαφορετική- από την επίσημη -εκδοχή της Ιστορίας⁴⁰. Μια εκδοχή της Ιστορίας που τα κοινωνικά υποκείμενα, ανάλογα με τα αισθητικά πρότυπα και τις ψυχαγωγικές συνήθειες κάθε εποχής, αποκωδικοποιούν διαφορετικά. Κι έτσι οι ταινίες -είτε γυρίστηκαν το 1969 είτε το 2019- ξαναδιαβάζονται με διαφορετικό τρόπο κάθε που προβάλλονται, επιτρέποντας τη δυνατότητα διαφορετικής αντίληψης της ιστορικής μνήμης και εν τέλει διαφορετικών αναγνώσεων της ίδιας της Ιστορίας. ■

Παραπομπές

1. Ροβήρος Μανθούλης, «Κινηματογραφικά αποτυπώματα. Πόσους προβληματισμούς μπορεί να έχει κανείς σχετικά με την Ιστορία;», *Αρχειοτάξιο* 13 (Ιούνιος 2011), σ. 107»
2. R. C. Raack, «Historiography as Cinematography: a Prolegomenon to film work for historians», *Journal of Contemporary History* 18.3 (Ιούλιος 1983), σ. 413.
3. Για την σχέση του ιστορικού με την κινηματογραφική ταινία βλ. Christian Delage-Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Folio/Gallimard, Παρίσι, 2004 όπου πρβλ. το κείμενο του Georges Duby, « L'Historien devant le cinéma », σ 227-235.
4. Για την επίσημη λογοκρισία στον κινηματογράφο και την αυτολογοκρισία του δημιουργού βλ. Ρούθ Πέτρι (επιμ.), *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*, (μτφ. Ράνια Οικονόμου), Αθήνα, εκδόσεις Μαύρη Λίστα, 2000 και Jean-Luc Douin, « Un panthéon de la bêtise :la censure au cinéma », *Art press*, εκτός σειράς, (Ιούνιος 2003), σ.64-69. Ειδικά για το θεσμικό πλαίσιο της ελληνικής περίπτωσης λογοκρισίας βλ. Πάνος Κουάνης, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999*, Finatex, Αθήνα, 2001, σ. 170-171.
5. Για έναν ορισμό της Δημόσιας Ιστορίας βλ. Jill Liddington, «What Is Public History? Publics and Their Pasts, Meanings and Practices», *Oral History*, Vol. 30, No. 1, (Spring, 2002), σ. 83-93.
6. Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία* (μτφ. Πελαγία Μαρκέτου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001, σ.24-25.
7. Για μια εκτενέστερη προσέγγιση των ζητημάτων της σχέσης ιστορίας και μνήμης και των απαραίτητων διευκρινήσεων των όρων «ιστορική μνήμη» και «συλλογική μνήμη» βλ. Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, (μτφ.Γ.Κουμπουρλής), Νεφέλη, Αθήνα, 1998.
8. Μάρκ Φερρό, *Η ιστορία υπό επιτήρηση* (μτφ. Βασίλης Τομανάς), Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1999, σ.73-74.
9. Σωτήρης Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Σαβάλλας, Αθήνα 2011, σ. 120.
10. Christian Delporte-Isabelle Veyrat-Masson, « La puissance protéiforme des images », στο ιδίων (επιμ.), *La puissance des images du Moyen-Age à nos jours*, Chronos-Nouveau Monde, Παρίσι, 2018, σ. 5.
11. Christian Zimmer, *Κινηματογράφος και πολιτική*, (μτφ. Μ.Κολώνιας-Τ.Αντωνόπουλος), Εξάντας, Αθήνα 1976, σ.1 1.
12. Για μια αναλυτική παρουσίαση των διαφορετικών ειδών πολιτικής ταινίας (προπαγάνδας, στρατευμένη, κοινωνική, ταινίας με θέση) αλλά και για τον σχετικά διασταλτικό ορισμό της βλ. Vincent Pinel, *Σχολές και είδη στον κινηματογράφο*, εισαγωγή-επιμέλεια Χρ. Δερμεντζόπουλος, μτφ. Μαριλένα Καρρά, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ.220-234. Βλ. και Δημητρίου, ό.π., σ.139-142.
13. Christian Zimmer, «Κινηματογράφος και πολιτική», *Το Φιλμ* 8 (1975-76), σ.635.
14. Ό.π., σ. 641.
15. Pascal Dupuy, Christine Passevant, Larry Portis, « Sciences sociales et cinéma engagé », *L'Homme et la société* 127-128 (1998), σ.4 και Pinel, ό.π, σ.221 όπου πρβλ. Barthélemy Amengual, *Clefs pour le cinéma*, Seghers, Παρίσι 1971.
16. Για τον σπουδαίο σοβιετικό σκηνοθέτη Σεργκέι Γιουτκέβιτς ήταν με το Z που καθιερώθηκε στη Δύση ο όρος «πολιτικός κινηματογράφος». Βλ. Σεργκέι Γιουτκέβιτς, *Μοντέλα πολιτικού κινηματογράφου* (μτφ.Λ.Πρόκου), Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1983, σ.137. Για την θέση του έργου του Γαβρά στον σύγχρονο πολιτικό κινηματογράφο βλ. Yannik Dehée, *Mythologies politiques du cinéma français 1960-2000*, PUF, Παρίσι 2000.
17. Χρησιμοποιούμε τον κλασικό χαρακτηρισμό του Κωνσταντίνου Τσουκαλά που εμφανίζεται περίπου το ίδιο χρονικό διάστημα και συμβάλλει στην ενημέρωση της διεθνούς κοινής γνώμης για την τραγική πορεία της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Βλ. Κων/νος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία από την Απελευθέρωση*

ως τους συνταγματάρχες, [α' έκδοση The Greek Tragedy, Λονδίνο, Penguin, 1969], Λιβάνης, Αθήνα 1981. Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε το 2020 στην επανέκδοση του έργου του: «Όπως είναι σαφές για όλους όσοι έζησαν από κοντά τα γεγονότα, το βιβλίο αυτό εξέφραζε τις ιδέες, τις ευαισθησίες και τα διλήμματα μιας ολόκληρης γενιάς. Έχοντας θέσει την ιστορική αφήγηση στην υπηρεσία μιας απερίφραστης πολιτικής και ιδεολογικής στράτευσης, πολλοί ανάμεσα μας είχαμε επιχειρήσει πρωτόγνωρες συνθέσεις ανάμεσα στην ασίγηστη πολεμική μας βούληση, την αυτοτροφοδοτούμενη συναισθηματική μας φόρτιση και τη νοηματική αυστηρότητα μιας «αντικειμενικής» όπως πιστεύαμε, ανάγνωσης της πραγματικότητας. Είχαμε ίσως την αυταπάτη πως με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαμε να εναρμονίσουμε την εκρηκτικότητα του θυμικού μας με την πλαδαρότητα των νοηματικών εκλογικεύσεων.»

18. Συνέντευξη της Κων/νας Βούλγαρη στο αφιέρωμα «Πολιτική και κινηματογράφος», επιμ. Νίκη Κατσαντώνη, *Μοτέρ* 16 (Μάιος-Ιούνιος 2009), σ.10.

19. Βλ. σχετικά τις διηγήσεις του σκηνοθέτη https://www.cnc.fr/cinema/actualites/comment-costagavras-a-reussi-a-faire-son-film-phare--z_944653 και <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/costa-gavras-50-ans-d-engagement/> (ημ/νία. πρόσβασης. 23/8/20).

20. Για μια καταγραφή των αντιδράσεων του γαλλικού Τύπου και της γαλλικής διανοήσης τόσο για την υπόθεση Λαμπράκη όσο και για την εκδήλωση του πραξικοπήματος βλ. Λάμπρος Φλιτούρης, « Ο φλύαρος κ. Παττακός και ο Έλληνας κύριος...Νασερόπουλος: Η 21^η Απριλίου 1967 μέσα από τις γαλλικές πηγές», επιστημονική επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων *Δωδώνη* (2008-2012), σ.241-262 και του ίδιου, «Κρίση στη χώρα των θεών: Η πολιτική κρίση της δεκαετίας του 1960 και η γαλλική διπλωματία», Β.Σαμπατακάκης (επιμ.). *Πρακτικά του Στ' Ευρωπαϊκού Συνέδριου Νεοελληνικών Σπουδών*, Lund Σουηδίας, 4-7/10, 2018, τ.5, σ.96-111, https://www.eens.org/?page_id=6494 (ημ.πρσβ.30/1/2021).

21. Ο Jorge Semprún (1923-2011) ήταν Ισπανός συγγραφέας και πολιτικός, μέλος του Κ.Κ. Ισπανίας, εξόριστος επί Φράνκο και κρατούμενος στο στρατόπεδο του Μπούχενβαλντ από τους ναζί. Μεταπολεμικά έζησε κυρίως στη Γαλλία όπου ασχολήθηκε με την συγγραφή μυθιστορημάτων και σεναρίων. Με τον Γαβρά εκτός από το *Z* συνεργάστηκε στα σενάρια των ταινιών *Η ομολογία* (1970) και *Ειδικό δικαστήριο* (1975).

22. Βλ. Θανάσης Αγάθος, «Από το κείμενο στην οθόνη: Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Z του Γαβρά», *Σύγκριση* (20) 2009, σ. 52.

23. Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Α' τόμος, Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σ. 548.

24. Ο σινεκριτικός Elié Castiel θεωρεί ότι η δικτατορία των συνταγματάρχων επέδρασε καταλυτικά στην συνειδητοποίηση της «ελληνικότητάς» του και στην επιλογή του να καταγγείλει το καθεστώς μέσα από το «Z». Βλ. Elié Castiel, « Entre le goût de l'engagement et le compromis », *Séquences* 167 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1993), σ.14.

25. Αγάθος, ό.π.,σ.64. Το φιλμ λειτούργησε με έναν διαφορετικό τρόπο ανάμεσα στις φοιτητικές κοινότητες των μεσογειακών λαών (ειδικά των Ισπανών, Πορτογάλων και Ελλήνων) και των λατινοαμερικάνων στο Παρίσι αλλά και σε άλλες πόλεις. Οι επαναλαμβανόμενες προβολές του στις φοιτητικές εστίες και λέσχες τα πρώτα έτη της δεκαετίας του 1970, ακολουθούνταν από εκδηλώσεις αντιδικτατορικού χαρακτήρα, ενώ αποτελούσαν και έναυσμα για μια στενότερη επικοινωνία των νέων που στις χώρες τους βίωναν συχνά παρόμοιες ιστορικές εμπειρίες. Βλ. Kostis Kornetis, « « Le cinéma vécu ». Le film politique en Grèce et en Espagne parmi les générations des Long Sixties », *Monde(s)* 11 (2017/1), σ.195.

26. Η έννοια της μαρξιστικής ανάγνωσης των κινηματογραφικών ταινιών εισήλθε σε μια νέα φάση κατά την δεκαετία του 1960 και ειδικά στα τέλη της. Μια νέα γενιά κριτικών που προέρχονταν κυρίως έξω από τον ακαδημαϊκό χώρο -κατά βάση από την δημοσιογραφία, τις εκδόσεις και τον φοιτητικό χώρο- συνδύασαν τις μαρξιστικές θεωρίες με τον στρουκτουραλισμό, την ψυχανάλυση και την σημειολογία. Έντονα επηρεασμένοι από τον κύκλο του Godard, στάθηκαν επικριτικά απέναντι σε μια σειρά ταινιών. Βλ. Chuck Kleinhans, «Μαρξισμός και κινηματογράφος», στο John Hill-Pamela Church Gibson (επιμ.), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές*, (μτφ.Κ.Βασιλείου-Χ.Κασσιμάτη), Πατάκης, Αθήνα, 2006, σ.191-194.

27. Για μια αναλυτική παρουσίαση των αρνητικών κριτικών του Luc Moullet στα Cahiers du Cinéma ή του Paul-Louis Thirard στο Positif βλ. Jean Marcel, « Z, ou les débuts de la politique-fiction », *24 images* 158 (2012), σ. 46-47.

28. Η άποψη του «Ριζοσπάστη» θα πρέπει να ερμηνευθεί αναλογιζόμενοι και το γεγονός ότι ο Γαβράς το 1970 είχε παρουσιάσει την *Ομολογία*, μια ταινία καταγγελία για τον σταλινικό ολοκληρωτισμό. Η κριτική αρκετών διανοούμενων της Αριστεράς μετά την ταινία αυτή μεταποτίστηκε από την έλλειψη ταξικού προσήμου του Γαβρά στην υιοθέτηση ενός αντικομμουνιστικού λόγου. Βλ. αναλυτικότερα για τις κριτικές στην Ελλάδα και αλλού την διδ. διατριβή της Mado Spyropoulou, *Société, Cinéma et politique. La fiction politique de Costa-Gavras, le cas des films : Z, L'Aveu, Etat de siège, Missing*, υπό τον Bruno Pequignot, Université de Paris

III-Sorbonne/Nouvelle, 2019. Για μια σύντομη επισκόπηση δες το άρθρο της ίδιας, εφ. *Το Βήμα*, 22/5/2018.

29. Ο Θ. Αγάθος επιχειρεί μια ενδιαφέρουσα σύγκριση ανάμεσα στο βιβλίο του Βασιλικού και την ταινία του Γαβρά, όπου προχωρεί και σε μια πιο λεπτομερή καταγραφή των εικόνων που μπορούν να ταυτιστούν με υπαρκτά πρόσωπα και καταστάσεις αλλά και τις σχετικές αφαιρετικές παρεμβάσεις του Γαβρά. Βλ. Αγά, ό.π., σ.51-71.

30. *Ως Ιστορία του Παρόντος Χρόνου* (Histoire du Temps Présent) ονομάστηκε στην Γαλλία -κατά την δεκαετία του 1970- το ιστορικό ρεύμα που είχε ήδη εμφανιστεί από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 στη Δυτική Γερμανία με την ίδρυση του Institut für die Zeitgeschichte. Η Zeitgeschichte πρότεινε μια μεθοδική προσέγγιση της πολύ σύγχρονης περιόδου της γερμανικής ιστορίας που ξεκινούσε με την τομή της Επανάστασης του 1917 και κάλυπτε την ναζιστική περίοδο και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Σταδιακά η περίοδος μελέτης της θα καλύψει πιο σύγχρονες περιόδους σε συνάρτηση με την φυσική εξέλιξη των γενεών των ιστορικών αλλά και την βιολογική ύπαρξη των μαρτύρων των περιόδων μελέτης (λ.χ. ιστορία της Λ.Δ. Γερμανίας, η μεταπολεμική ανασυγκρότηση, οι νεανικές κινητοποιήσεις των δεκαετιών 1960-1970, τα φεμινιστικά και οικολογικά κινήματα κτλπ). Στην Γαλλία το σχετικό ενδιαφέρον γεννήθηκε αμέσως μετά το 1945 ως μια προσπάθεια απάντησης στα ερωτήματα που τίθονταν για ζητήματα της πολύ πρόσφατης ιστορίας όπως λ.χ. η ήττα της Γαλλίας το 1940, το κράτος του Βισί, το Ολοκάυτωμα κ.ά. Το συγκεκριμένο ιστοριογραφικό ρεύμα θεσμοθετήθηκε το 1978 με την δημιουργία στα πλαίσια του Εθνικού Κέντρου Ερευνών της Γαλλίας (CNRS) του Institut d'histoire du temps présent (IHTP).

31. Βλ. αναλυτικότερα Ricardo Jimeno Aranda & José Antonio Jiménez de las Heras, «El cine de Costa-Gavras en el siglo XXI: representaciones de la idea de Europa», *Fotocinema* 21 (2020), σ.173-198. Ο

32. Yanis Varoufakis, *Adults in the Room: My Battle With Europe's Deep Establishment*, Random House, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 2017 [ελλ. έκδοση, *Ανίκητοι ηττημένοι : Για μια ελληνική άνοιξη μετά από ατελείωτους μνημονιακούς χειμώνες*, (μτφ. Πέτρος Γεωργίου, Μαρία Χρίστου, Αλέξανδρος Βαφειάδης), Πατάκης, Αθήνα, 2017].

33. Ζακ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής* (μτφ. Αλέξ. Κιουπκιολής), Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σ.76.

34. Jordan Mintzer, «'Adults in the Room': Film Review -Venice 2019», <https://www.hollywoodreporter.com/review/adults-room-review-1235482> [προσβ. 21/8/2020]

35. Σύμφωνα με τον Ρανσιέρ, πολλοί σήμερα υποστηρίζουν εκ νέου ότι αποστολή της τέχνης είναι να αντιδρά στις μορφές της οικονομικής, κοινωνικής και ιδεολογικής κυριαρχίας. Η επιθυμία επαναπολιτικοποίησης της τέχνης ωστόσο αποκτά μορφές αποκλίνουσες, αν όχι αντιφατικές, διαφορετικές στρατηγικές και πρακτικές. Βλ. Ρανσιέρ, ό.π., σ.65-66.

36. Από τα πολλά αφιερώματα του διεθνούς τύπου βλ. χαρακτηριστικά <https://www.theguardian.com/film/2009/apr/04/costa-gavras>, <https://www.wsj.com/articles/a-film-tailor-made-for-its-times-11575656052>, βλ. επίσης την βράβεισή του από την Ευρωπαϊκή Ακαδημία Κινηματογράφου το 2018, από την Γαλλική Ακαδημία Κινηματογράφου και το Φεστιβάλ της Βενετίας το 2019 <https://www.dw.com/en/political-thriller-master-costa-gavras-honored-by-european-film-academy/a-37167868>, <https://www.firstpost.com/entertainment/50th-anniversary-of-z-by-costa-gavras-who-receives-the-jaeger-lecoultre-glory-to-the-filmmaker-award-at-venice-7204751> (για όλες τις προσβάσεις ημερομηνία 23/8/20),

37. Βλ. μια αποτίμηση της Ειρήνης Ορφανίδου, *Ενήλικοι στην Αίθουσα*: Η διαδικτυακή περιπέτεια της ταινίας του Γαβρά (πριν βγει στις αίθουσες), 6/9/2019 στο https://www.huffingtonpost.gr/entry/enelikoi-sten-aithoesa-e-diadikteake-peripeteia-tes-tainias-toe-yavra-prin-vyei-stis-aithoeses-gr_5d7226cee4b06d55b971d1bf και της Λήδας Γαλανού, «Όταν ο ΕΚΟΜΕ κι ο Κώστας Γαβράς συνάντησαν το λαϊκισμό και την ασχετοσύνη», 11/4/2019, <https://flix.gr/news/costa-gavras-ekome-tax-rebate> (ημ.πρσβ. 23/8/20)

38. Λε Γκοφ, ό.π., σ.163.

39. Arlette Farge, «Ecriture historique, écriture cinématographique», στο Antoine de Baecque-Christian Delage (επιμ.), *De l'histoire au cinéma*, Complexe, Παρίσι, 2008, σ.111-125.

40. Φερρό, ό.π.