

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

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ
INTERDISCIPLINARY JOURNAL FOR THEATRE AND THE ARTS



THEATER POLIS



Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Theatre Studies Department
School of Arts University of the Peloponnese

Επιστημονική επιμέλεια:
Χρήστος Δερμετζόπουλος
Κωστούλα Καλούδη

Special Issue Editors:
Christos Dermentzopoulos
Kostoula Kaloudi

ΤΕΥΧΟΣ / VOL. 5-7 2019-21

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ
INTERDISCIPLINARY JOURNAL FOR THEATRE AND THE ARTS

THEATER POLIS



Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Theatre Studies Department
School of Arts University of the Peloponnese

Επιστημονική επιμέλεια:
Χρήστος Δερμεντζόπουλος
Κωστούλα Καλούδη

Special Issue Editors:
Christos Dermentzopoulos
Kostoula Kaloudi

ΤΕΥΧΟΣ / VOL. 5-7 2019-21

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ THEATER POLIS

ΤΕΥΧΟΣ #5-7

*Κινηματογράφος
και ιστορία:
η μνήμη μιας χώρας
και οι χώρες της μνήμης*

Επιστημονική Επιμέλεια
Χρήστος Δερμεντζόπουλος
Κωστούλα Καλούδη

VOL. 5-7

*Cinema and history:
a country's memory
and the countries of
memory*

Special Issue Editors
Christos Dermentzopoulos
Kostoula Kaloudi

2019-21



Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Theatre Studies Department
School of Arts University of the Peloponnese

Ἐπειδὴ πᾶσαν πόλιν ὀρῶμεν κοινωνίαν τινὰ οὖσαν καὶ πᾶσαν κοινωνίαν ἀγαθοῦ τινος ἔνεκεν συνεστηκυῖαν (τοῦ γὰρ εἶναι δοκοῦντος ἀγαθοῦ χάριν πάντα πράττουσι πάντες) δῆλον ὡς πᾶσαι μὲν ἀγαθοῦ τινος στοχάζονται, μάλιστα δὲ καὶ τοῦ κυριωτάτου πάντων ἢ πασῶν κυριωτάτη καὶ πάσας περιέχουσατὰς ἄλλας. Αὕτη δ' ἐστὶν ἡ καλουμένη πόλις καὶ ἡ κοινωνία ἡ πολιτική.

Ἀριστοτέλους Πολιτικά (1252a. 1-7)

Το περιοδικό [ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ](http://ts.uop.gr) είναι ένα διεπιστημονικό ηλεκτρονικό περιοδικό για το θέατρο, τις τέχνες και τον πολιτισμό στην Ελλάδα και διεθνώς, το οποίο εκδίδεται από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Βασίζεται στο σύστημα της πολλαπλής ανώνυμης κρίσης, εκδίδεται μία φορά τον χρόνο ή κάθε δύο χρόνια (διπλό τεύχος) και λειτουργεί κυρίως με θεματικά αφιερώματα που επιμελούνται διαφορετικοί επιμελητές κάθε φορά, μετά από έγκριση της Συντακτικής / Επιστημονικής Επιτροπής που αποτελείται από τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος. Οι προδιαγραφές των δημοσιευμάτων ορίζονται από τις προσκλήσεις των επιμελητών του εκάστοτε τεύχους και αναγράφονται στον ιστότοπο του περιοδικού και στην ιστοσελίδα του Τμήματος <http://ts.uop.gr>

Τα πρωτότυπα άρθρα που υποβάλλονται προς δημοσίευση στους ειδικούς επιμελητές ή την συντακτική επιτροπή υπόκεινται στην κρίση τουλάχιστον δύο ειδικών αναγνωστών. Στο περιοδικό δημοσιεύονται κυρίως πρωτότυπα επιστημονικά άρθρα και μελέτες μετά από ανώνυμη κρίση, αλλά σε ορισμένα τεύχη μπορεί να δημοσιευθούν επίσης επιλεγμένες μεταφράσεις ξένων άρθρων (κατά προτίμηση πρωτότυπων), βιβλιοκρισίες και συνεντεύξεις ή πρωτότυπο καλλιτεχνικό έργο κατά την κρίση των επιμελητών και τη σύμφωνη γνώμη της Συντακτικής Επιτροπής.

Τα πνευματικά δικαιώματα των δημοσιευμένων άρθρων ανήκουν στο περιοδικό. Απαγορεύεται η μερική ή/και ολική αναδημοσίευση κειμένων που δημοσιεύονται στο περιοδικό, χωρίς την συγκατάθεση της των Επιμελητών ή της Συντακτικής Επιτροπής και επιβάλλεται αναφορά στην πρώτη δημοσίευσή τους στο περιοδικό Θεάτρου Πόλις.

Συντακτική επιτροπή

Τα μέλη ΔΕΠ του
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών:

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Κωστούλα Καλούδη
Επίκουρη Καθηγήτρια

Χρήστος Καρδαράς
Καθηγητής, Κοσμήτορας ΤΘΣ

Μαρίνα Κοτζαμάνη
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Ιωάννης Λεοντάρης
Αναπληρωτής Καθηγητής

Αντωνία Μερτύρη
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Μαρία Μικεδάκη
Επίκουρη Καθηγήτρια

Αθανάσιος Μπλέσιος
Καθηγητής

Ιωάννα Παπαδοπούλου
Επίκουρη Καθηγήτρια

Έλενα Παπαλεξίου
Επίκουρη Καθηγήτρια

Ευτύχης Πυροβολάκης
Επίκουρος Καθηγητής

Αγγελική Σπυροπούλου
Καθηγήτρια, Πρόεδρος ΤΘΣ

Ιωάννα Τζαρτζάνη
Επίκουρη Καθηγήτρια

Αστέριος Τσιάρας
Καθηγητής

Στυλιανός Χρονόπουλος
Αναπληρωτής Καθηγητής

Συμβουλευτική επιτροπή

Constantin Bobas
Professor, Université Charles de Gaulle
Lille III

Stathis Gourgouris
Professor, Columbia University

Vassiliki Kolocontroni
Senior Lecturer, University of Glasgow

Maria Koundoura
Professor, Emerson College

Vassilios Lambropoulos
Professor, University of Michigan

Gonda van Steen
Professor, University of Florida

Olga Taxidou
Professor, University of Edinburgh

Dimitris Tziovas
Professor, University of Birmingham

Φιλολογική επιμέλεια

Μ. Αναστασιάδης, Χ. Ευστρατίου, Β. Παρταλιού
υπεύθυνη ομάδας φιλολογικής επιμέλειας: Ι.Ν. Παπαδοπούλου

Σχεδιασμός εικονιδίου λογοτύπου

Κατερίνα Κούδα

Σχεδιασμός έκδοσης & εξωφύλλου

Πηνελόπη Θωμαΐδη & Αχίλλεας Τσομκόπουλος / What If Design

Περιεχόμενα

- 8 **Αγγελική Σπυροπούλου**
Πρόλογος
- 9 **Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Κωστούλα Καλούδη**
Εισαγωγή. Σινεμά και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης

1. Ο Κινηματογράφος ως ιστορικός μάρτυρας: μια ποιητική του ανείπωτου

- 15 **Michèle Lagny**
Η τέχνη του να γράφεις την ιστορία
- 23 **Jacques Rivette**
Περί απόρριψης: Καρο του Gillo Pontecorvo
- 25 **Ελευθερία Θανούλη**
Μελετώντας την ιστορική αναπαράσταση στον κινηματογράφο: εργαλεία και έννοιες
- 38 **Sylvie Rollet**
Ένα υπερηχογράφημα της ευρωπαϊκής ιστορίας
- 51 **Θανάσης Βασιλείου**
Αραράτ (2002) του Ατόμ Εγκογιάν: ό,τι στερείται νοήματος δε συνέβη ποτέ

2. Μνήμη και Ελληνική ιστορία

- 64 **Γιάννης Βαγγελοκώστας**
Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: Η Κάθοδος των εννιά από το χαρτί στην οθόνη
- 79 **Κωστούλα Καλούδη**
Μνήμη και Νοσταλγία στον ΝΕΚ: Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα και Ο εξόριστος της κεντρικής λεωφόρου
- 87 **Βασιλική Κώστα**
«Άραγε θα μας ξεχάσουν;». Φιλμική αφήγηση, λογοτεχνικές αναπαραστάσεις και πολιτισμική μνήμη στο Τελευταίο Σημείωμα του Παντελή Βούλγαρη
- 101 **Άννα Πούπου**
Ο άνθρωπος του τρένου, των Ντίνου Δημόπουλου και Γιάννη Μαρή: ιστορία, τραύμα και αφήγηση σε ένα μεταπολεμικό φιλμ νουάρ
- 111 **Λάμπρος Φλιτούρης**
Από το Z στο ...V: η ελληνική ιστορία στον κινηματογράφο του Κώστα Γαβρά

3. Ταινίες τεκμηρίωσης: Ξαναγράφοντας (την) Ιστορία

- 124 **Σοφία Ζησιμοπούλου**
Αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου στον κινηματογραφικό φακό: ταινίες τεκμηρίωσης στην εκπνοή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης
- 139 **Λίνα Μυλωνάκη**
Μνήμη, λήθη και προφορικές μαρτυρίες στο σύγχρονο ελληνικό «ντοκιμαντέρ μνήμης»: Ματαρόα, Το ταξίδι συνεχίζεται (2019) του Ανδρέα Σιαδήμα
- 153 **Θανάσης Βασιλείου**
Angelos' Film (2000) του Peter Forgács: Από τις home movies στην Ιστορία του μέλλοντος
- 164 **Νίκος Φιλιππαίος**
Τρεις ελληνικές ταινίες θεάματος: ρωγμές στην ουτοπία της «μακράς» δεκαετίας του '60

4. Το παράδειγμα του Θ. Αγγελόπουλου: από τη μνήμη στη λήθη

- 180 **Νίκος Σαραφιανός**
Η απουσία της πραγματικότητας (Cavell) και η παρουσία του φαντάσματος (Derrida) στο Βλέμμα του Οδυσσέα του Αγγελόπουλου: το τέλος του τέλους της ιστορίας;
- 191 **Ειρήνη Στάθη**
Η ταινία ως Αρχείο: Η αναπαραγωγή της ιστορίας και της μνήμης στον Θόδωρο Αγγελόπουλο

5. Πέρα από τα κείμενα: Το ελληνικό σινεμά ως ολικό κοινωνικό φαινόμενο

- 203 **Χρήστος Ξένος**
Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή 1942-1972: από την παραγωγή της κουλτούρας στην κουλτούρα της παραγωγής
- 220 **Ελένη Σιδερί**
Ελληνικές συμπαραγωγές: από τον ιδεολογικό σκεπτικισμό στον οικονομικό πραγματισμό
- 234 **Ειρήνη Σηφάκη**
Ο κινηματογράφος ως πολιτισμική κατασκευή και ως κοινωνική πρακτική

6. Μαρτυρίες δημιουργών: Ρεαλισμός, αναπαραστάσεις και αρχεία

- 248 **Νώντας Σαρλής**
Αρχεία και προσβασιμότητα
- 249 **Βασίλης Δούβλης**
Ο παραλογισμός και η γελοιότητα της χουντικής λογοκρισίας
- 251 **Περικλής Χούρσογλου**
Σχεδόν είχαμε χαθεί
- 252 **Τώνης Λυκουρέσης**
*Τα θραύσματα της ιστορικής πραγματικότητας στον περίγυρο
της κινηματογραφικής αφήγησης*
- 256 **Στέλλα Θεοδωράκη**
*Κινηματογραφικά ταξίδια με απρόσμενες εκπλήξεις.
Συνέχεια επί της οθόνης...*

Abstracts & Βιογραφικά

- 260 **Abstracts**
- 266 **Βιογραφικά Συντελεστών**

Πρόλογος

Με ιδιαίτερη χαρά υποδεχόμαστε το νέο και ιδιαίτερα πλούσιο τεύχος του επιστημονικού περιοδικού με κριτές Θεάτρου Πόλις, που εκδίδει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και το οποίο επιμελήθηκαν οι εξαιρετικοί συνάδελφοι, Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και Κωστούλα Καλούδη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματός μας. Ο καρπός της συνεργασίας τους πιστοποιεί όχι μόνον τη ρητά διεπιστημονική διάσταση του περιοδικού, αλλά ευρύτερα την ερευνητική εξωστρέφεια του Τμήματος και των δύο επιμελητών.

Είναι, επίσης, ιδιαίτερα σημαντικό ότι, ύστερα από μια εποχή εκδοτικής, ερευνητικής και καλλιτεχνικής στασιμότητας που επέβαλε η πανδημία, το συγκεκριμένο τεύχος εγκαινιάζει τη σύμπραξη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών με το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, από το οποίο πλέον εκδίδεται το περιοδικό με ελεύθερη πρόσβαση, σηματοδοτώντας έτσι το άνοιγμα της επιστημονικής έρευνας προς την κοινωνία και τις μελλοντικές γενιές μέσα από την συνεργασία πολιτιστικών, ακαδημαϊκών και ερευνητικών φορέων.

Η θεματική του παρόντος τεύχους εισάγει, επιπλέον, μια κρίσιμη προβληματική στην έρευνα της τέχνης, εστιάζοντας στον κινηματογράφο και την ιστορική μνήμη, αντανακλώντας έτσι τη σύγχρονη «ιστορική στροφή» στις πολιτισμικές και καλλιτεχνικές σπουδές. Στις πρωτότυπες εργασίες που φιλοξενούνται εδώ και τις οποίες υπογράφουν εκλεκτοί Έλληνες και ξένοι θεωρητικοί, κριτικοί και καλλιτέχνες, παρατηρείται ένα εύρος προσεγγίσεων της σχέσης κινηματογράφου και ιστορίας, που εκτείνεται από το τοπικό στο διεθνές, από την ενδελεχή ανάλυση συγκεκριμένων ταινιών σε θεωρητικά, επιστημολογικά και μεθοδολογικά ζητήματα, κυκλώνοντας έτσι πλήρως το αντικείμενο μελέτης.

Η σχέση κινηματογράφου και ιστορικής μνήμης ξεδιπλώνεται στο τεύχος σημαίνουσα και πολύπλευρη, με μια δική της μοναδική ιστορικότητα. Ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα, ο Γερμανός φιλόσοφος Βάλτερ Μπένγιαμιν εντόπισε την ριζικά καινοτόμο συμβολή του κινηματογράφου τόσο ως προς την πρόσληψη ευρύτερα της τέχνης εκτός του παραδοσιακού λατρευτικού πλαισίου της όσο και ως προς την μεγάλη αφηγηματική του δύναμη, καθώς μπορεί να διακόπτει και να ανασυστήνει την ιστορία με τις νέες τεχνικές αναπαραγωγής, αναπαραστάσης και απεύθυνσης καθώς και τις συνθήκες μαζικής υποδοχής, που του προσιδιάζουν. Οι επιμελητές και οι συγγραφείς πραγματεύονται καίριες όψεις αυτής της δυναμικής και στενής σχέσης και αξίζουν τις πιο θερμές ευχαριστίες και τα συγχαρητήριά μας για την πολύτιμη προσφορά τους στο περιοδικό του τμήματος και πάνω από όλα στις κινηματογραφικές και πολιτισμικές σπουδές!

**Αγγελική Σπυροπούλου, Καθηγήτρια
Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου**

Ναύπλιο, Μάϊος 2022

ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ & ΚΩΣΤΟΥΛΑ ΚΑΛΟΥΔΗ

Σινεμά και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης

Ο κινηματογράφος μπορεί να αναπαραστήσει το παρελθόν, να επιχειρήσει ένα ταξίδι στον χρόνο, να ζωντανέψει μεγάλα και μικρά γεγονότα, να ανακατασκευάσει, μέσω της εικόνας, την παράλληλη πορεία της συλλογικής και της προσωπικής μνήμης, να επανακαθορίσει τις σημασίες του παρελθόντος, να διανοίξει νέες οπτικές σε κυρίαρχες αναγνώσεις. Αναμνήσεις, μαρτυρίες, αναπαραστάσεις, εξεικονίσεις, ιστορικά γεγονότα συναντιούνται στην οθόνη, κρατώντας ζωντανό τον διάλογο ανάμεσα σε δύο προσεγγίσεις του κόσμου: τον Κινηματογράφο και την Ιστορία. «Ο κινηματογράφος ήταν ακόμα στα πρώτα του βήματα όταν ανακάλυψε την Ιστορία και έπειτα καθιέρωσε μια μακροχρόνια σχέση με την αναπαράσταση του παρελθόντος», σημειώνει ο P. Sorlin.¹

Αλλωστε, τόσο ο ιστορικός όσο και ο κινηματογραφιστής αφηγούνται ιστορίες. Τόσο οι ιστορικές έρευνες και μελέτες όσο και οι ταινίες ανασυστήνουν το παρελθόν. Ωστόσο, η σχέση του κινηματογράφου με την Ιστορία δεν περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στην αναπαραστατική του ικανότητα. Έχει τη δυνατότητα να διατρέξει τον χρόνο με διαφορετικό τρόπο από αυτόν της γραπτής ιστοριογραφίας, μέσα από την επανεξέταση των λήψεων του «τότε» κάτω από το φως του «σήμερα», μέσα από την εξιχνίαση της θεατρικότητας των μαρτυριών, μέσα από τη δομή που «επιβάλλει» στο εκάστοτε γεγονός μέσω του μοντάζ. Με άλλα λόγια, ο κινηματογράφος έχει μία έμφυτη ικανότητα ιστορικής γραφής, ακόμα και αν μέχρι σήμερα ο γραπτός λόγος συνεχίζει να έχει την πρωτοκαθεδρία στην ερμηνεία της ιστορικής γνώσης του παρελθόντος. Μπορεί, ακόμη, και «να επαναπρογραμματίσει τη λαϊκή μνήμη», όπως ανέφερε εύστοχα ο M. Foucault από το μακρινό 1974, μιλώντας για τις δυνατότητες μιας αντι-ιστορίας.² Κάτι τέτοιο, άλλωστε, είχε διαφανεί ήδη από τα διάφορα κινηματογραφικά κινήματα της ταραγμένης «μακράς» δεκαετίας του 60.

Σήμερα, πάντως, ο κινηματογράφος και τα προϊόντα του στις διάφορες εκδοχές (ταινίες για τη μεγάλη και τη μικρή οθόνη, τηλεοπτικές σειρές, κ.τ.τ.), είναι απόλυτα αποδεκτός τόσο ως υποκείμενο της ιστορίας όσο και ως ιστοριογραφικό αντικείμενο. Με αυτές τις σκέψεις, στον φιλόξενο χώρο του περιοδικού *Θεάτρου Πόλις*, παρουσιάζουμε ένα αφιέρωμα το οποίο ασχολείται, κυρίως, με τις πολύτροπες σχέσεις του ελληνικού κινηματογράφου με την ιστορία τόσο ως γραφή και λόγο για το παρελθόν όσο και ως πρακτική που ερμηνεύει το παρόν. Οι σχέσεις αυτές, ωστόσο, δεν είναι μονοσήμαντες αλλά δομούνται μέσα από οπτικές που επιχειρούν κάθε φορά να αναδιατάξουν το πεδίο και να μελετήσουν το κινηματογραφικό προϊόν και τον κινηματογράφο εν γένει μέσα στο ιστορικό του πλαίσιο. Ταυτόχρονα, το αφιέρωμα ανοίγεται και σε σύγχρονες οπτικές που αφορούν τη διεθνή συζήτηση για τις σχέσεις που περιγράψαμε παραπάνω.

Ο ελληνικός κινηματογράφος ως ολικό κοινωνικό φαινόμενο, σύμφωνα με την οπτική του M. Mauss, έχει αρκετές ιδιομορφίες. Καταρχήν πολύ δύσκολα προσδιορίζεται ως εθνικός κινηματογράφος, τόσο ο προπολεμικός όσο και ο αποκαλούμενος Παλιός Ελληνικός κινηματογράφος (ΠΕΚ) των δεκαετιών '50 και '60. Παραγνωρισμένος από την πολιτεία για πολλές δεκαετίες, λειτούργησε στο πεδίο της λαϊκής κουλτούρας και των δημοφιλών θεαμάτων.³ Παραπαίοντας αμφιθυμικά μεταξύ αποδοχής και αντίδρασης, άρνησης και ταύτισης προς τον κυρίαρχο πολιτισμό, εγκλωβισμένος στα δίπολα υψηλό / χαμηλό, εμπορικό / καλλιτεχνικό, παράδοση / νεωτερικότητα κ.τ.τ., ανέδειξε έντονα τις πολιτισμικές σχέσεις, για να θυμηθούμε τον M. Bakhtin, μεταξύ της λόγιας κυρίαρχης έκφρασης και της λαϊκής κουλτούρας των υπάλληλων στρωμάτων. Σήμερα, οι χαρακτηρισμοί του ελληνικού κινηματογράφου στην ολότητά του με βάση τα είδη (genre), τον κινηματογράφο του «δημιουργού», το σύστημα της παραγωγής, τις πολιτικές περιοδολογήσεις, τους επιθετικούς προσδιορισμούς (παλιός, νέος, σύγχρονος) κ.λπ. επιδέχονται πολλές αναθεωρήσεις. Το σίγουρο είναι ότι στην περίπτωση του συναντάμε πολύ συχνά την αναπαράσταση ιστορικών γεγονότων σε ταινίες μυθοπλασίας, καθώς και σε ντοκιμαντέρ, που αναφέρονται σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους ή/και σε συγκεκριμένες ιστορικές προσωπικότητες: Η οθωμανική εποχή, η επανάσταση του 1821, η μικρασιατική εκστρατεία και καταστροφή, η Κατοχή, παλιότερες ιστορικές περίοδοι και γεγονότα ή εποχές είναι οι «τόποι μνήμης» που συναντάμε στην οθόνη του (ΠΕΚ), μέχρι την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού κινηματογράφου (ΝΕΚ), όταν πλέον στη θεματολογία προστίθενται οι «δύσκολες» μνήμες και τα συλλογικά τραύματα, όπως ο εμφύλιος αλλά και η δικτατορία των συνταγματαρχών. Άλλωστε η πολιτική και η Ιστορία αποτελούν έναν από τους κύριους άξονες του ΝΕΚ. Όμως, και οι ταινίες του αποκαλούμενου Σύγχρονου Ελληνικού κινηματογράφου (ΣΕΚ) αποδεικνύουν πως η Ιστορία παραμένει παρούσα και στο σημερινό τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου. Έτσι, στα προηγούμενα θέματα προστίθενται και άλλα, όπως οι αλλαγές της ελληνικής κοινωνίας, η πρόσφατη οικονομική κρίση, ο ρατσισμός και ο σεξισμός, η δυσλειτουργική οικογένεια, το μεταναστευτικό και η άνοδος της ακροδεξιάς. Θέλοντας να εξετάσουμε τον ελληνικό κινηματογράφο στην ολότητά του καθώς και να διατρέξουμε τις ιστορικές αναπαραστάσεις του χωρίς τις δεσμεύσεις μεθοδολογικών κατηγοριοποιήσεων που, εντέλει, δεσμεύουν την έρευνα, επιδιώξαμε τις συμβολές νέων και νεότερων ερευνητών που στοχάζονται δημιουργικά στο πεδίο και αναδεικνύουν νέες προοπτικές στη στενή σχέση ιστορίας και κινηματογράφου.

Θεωρούμε ότι τόσο ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος όσο και η ταινία τεκμηρίωσης, αλλά και οι ταινίες-δοκίμια και ο πειραματικός κινηματογράφος, αποτελούν ένα ισχυρό καταγραφικό αλλά και καλλιτεχνικό μέσο – οικονομικό προϊόν που διαμορφώνει, σε μεγάλο βαθμό, την πολιτισμική⁴ και προσθετική⁵ μνήμη μιας κοινωνίας. Ταυτόχρονα, το σινεμά είναι ένας ισχυρός τελεστικός μηχανισμός που παράγει δημόσια ιστορία δημιουργώντας μία κοινή πολιτισμική γλώσσα για ετερόκλητα κοινά. Για τον λόγο αυτό αναζητούμε τις συγκλίσεις εκείνες που καθορίζουν τόσο τα αισθητικά και εκφραστικά μέσα των ταινιών όσο και το πεδίο συγκρότησης, με την έννοια του P. Bourdieu, του ελληνικού κινηματογράφου εν συνόλω, ιδωμένου ως ολικό κοινωνικό φαινόμενο. Ιδιαίτερα μας ενδιαφέρουν οι ταινίες με ιστορικό περιεχόμενο οι οποίες συμβάλλουν ποικιλότροπα στη δόμηση του συλλογικού φαντασιακού και της πολιτισμικής μνήμης της κοινωνίας ενώ, ταυτόχρονα, παράγουν προσθετική μνήμη για το παρελθόν. Χωρίς να ξεχνάμε ότι αναπαριστώντας το παρελθόν, όπως μας υπενθυμίζει ο A. Gramsci, κάνουμε σύγχρονη πολιτική, αναζητούμε τις αφηγήσεις των εθνικών ταυτοτήτων αλλά και των ταυτοτήτων που διαφεύγουν και παρεισφρέουν στο συλλογικό φαντασιακό ως εξαιρέσεις.

Από τη συνάντηση ελληνικού κινηματογράφου και Ιστορίας, προκύπτει και το ερώτημα του ρεαλισμού.

- Βρίσκουμε ρεαλιστικές αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων στην αντίστοιχη φιλμογραφία; Πώς λειτουργεί η διαμεσικότητα και η μεταφορά σε συνδυασμό με τις πολιτικές και ιστορικές συνθήκες;
- Συναντάμε περιπτώσεις λογοκρισίας ή αυτολογοκρισίας που εμποδίζουν την κινηματογραφική έκφραση του ρεαλισμού;
- Πώς επηρεάζει το γενικότερο κλίμα τις στιλιστικές και αφηγηματικές τεχνικές των ταινιών και των δημιουργών;
- Πώς λειτουργεί το σύστημα των εθνικών παραγωγών ή, πρόσφατα, των διεθνών συμπαραγωγών;
- Πώς πλάθεται η σχέση τόπων, συμβάντων και αναπαραστάσεων;
- Πώς λειτουργεί η νοσταλγία αλλά και η ουτοπία, σύμφωνα με τον Jameson, τόσο στα έργα της δημοφιλούς όσο και σε αυτά της υψηλής τέχνης;
- Με ποιους τρόπους δομείται η προσθετική και πολιτισμική μνήμη στο κοινό και πώς δημιουργούνται εθνικοί τόποι μνήμης;

Αρκετά από τα παραπάνω ερωτήματα εξετάζονται κατά περίπτωση στα κείμενα του παρόντος τεύχους ενώ άλλα παραμένουν ως υποσχόμενες μελλοντικές προσεγγίσεις. Το εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο των κειμένων, πάντως, προκύπτει από τη διεπιστημονική συνύπαρξη των ερευνητών που αναδεικνύουν στα κείμενά τους πλευρές οι οποίες αναδιατάσσουν και επανακαθορίζουν τις οπτικές που είχαμε για τον ελληνικό κινηματογράφο και τα προϊόντα του. Εντός του πλαισίου αυτού, τα κείμενα του τεύχους τα οποία αφορούν τον ελληνικό κινηματογράφο στις πολλαπλές του διαστάσεις και ρόλους, τόσο ως υποκείμενο όσο και ως αντικείμενο των κοινωνικών επιστημών, διαχωρίζονται σε τέσσερις ενότητες:

- *Μνήμη και Ελληνική ιστορία* (2^η ενότητα: τα κείμενα των Γιάννη Βαγγελοκώστα, Κωστούλας Καλούδη, Βασιλικής Κώστα, Άννας Πούπου και Λάμπρου Φλιτούρη),
- *Ταινίες τεκμηρίωσης: ξαναγράφοντας (την) Ιστορία* (3^η ενότητα: τα κείμενα των Σοφίας Ζησιμοπούλου, Λίνας Μυλωνάκη, Θανάση Βασιλείου και Νίκου Φιλιππαίου),
- *Το παράδειγμα του Θ. Αγγελόπουλου: από τη μνήμη στη λήθη* (4^η ενότητα: τα κείμενα των Νίκου Σαραφιανού και Ειρήνης Στάθη) και
- *Πέρα από τα κείμενα: Το ελληνικό σινεμά ως «ολικό κοινωνικό φαινόμενο»* (5^η ενότητα: τα κείμενα των Χρήστου Ξένου, Ελένης Σιδερέ και Ειρήνης Σηφάκη).

Η έκτη ενότητα, Μαρτυρίες δημιουργών: Ρεαλισμός, αναπαραστάσεις και αρχεία, πρωτοτυπεί δίνοντας τον λόγο στους ίδιους τους δημιουργούς οι οποίοι επιχειρούν, με τον δικό τους δημιουργικό τρόπο, να απαντήσουν στα παραπάνω ερωτήματα, είτε το έργο τους εντάσσεται «τυπικά» στο πεδίο της μυθοπλασίας είτε των ταινιών τεκμηρίωσης. Οι πέντε σκηνοθέτες (Νώντας Σαρλής, Βασίλης Δούβλης, Περικλής Χούρσογλου, Τώνης Λυκουρέσης και Στέλλα Θεοδωράκη) με την ιδιαίτερη ματιά τους αναστοχάζονται πάνω στο έργο τους και τις καταγραφές / αναπαραστάσεις / χρήσεις της ιστορίας σε αυτό.

Τέλος, η πρώτη ενότητα, *Ο κινηματογράφος ως ιστορικός μάρτυρας: μια ποιητική του ανείπωτου*, επιχειρεί να διερευνήσει το γενικό πλαίσιο εντός του οποίου ο διάλογος για τη σχέση κινηματογραφικής γραφής και ιστορίας, τον οποίο άνοιξαν διανοητές όπως ο M. Ferro, ο P. Sorlin, ο R. Rosenstone και άλλοι⁶, διαμορφώνεται στη σημερινή συνθήκη. Μέσα από κείμενα καταξιωμένων ερευνητών που άφησαν τη σφραγίδα τους στο πεδίο, όπως της M. Lagny, διανοούμενων κινηματογραφιστών, όπως ο J. Rivètte, προστίθενται νέοι και νεότεροι στοχαστές (S. Rollet, Θ. Βασιλείου) που επεκτείνουν τους σημερινούς προβληματισμούς είτε μέσα από παραδειγματικές περιπτώσεις

ιδιαίτερων δημιουργών (Σ. Λόζνιτσα, Α. Εγκογιάν) είτε με ευρύτερο προβληματισμό των νέων δεδομένων για την ποιητική του κινηματογράφου και της Ιστορίας (Ε. Θανούλη).

Κατά τον Ferrro, ο κινηματογράφος μπορεί να είναι «μια οπτική στην ιστορία», μία «παράλληλη ιστορία» ή/και μία «αντι-ανάλυση της κοινωνίας».⁷ Ψάχνοντας πιθανές απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα, μπορούμε να συνθέσουμε εικόνες της φιλικής ανάγνωσης της Ιστορίας από τον ελληνικό κινηματογράφο και να εξετάσουμε, παράλληλα, την αντίστοιχη παρουσία των αναπαραστάσεων, των κοσμοεικόνων και της προσθετικής/πολιτισμικής μνήμης. Η δημιουργία ιστορικής κουλτούρας, άλλωστε, δεν είναι προνόμιο μόνο των ιστορικών και εν γένει των ακαδημαϊκών κοινωνικών ερευνητών αλλά και του κινηματογράφου, ως σημαντικού μέσου δημόσιας ιστορίας. Πρόκειται για τις πρακτικές εκείνες που γεφυρώνουν το χάσμα μεταξύ παρόντος και παρελθόντος με ιδιότυπο τρόπο και μετασχηματίζουν τις ποικίλες μυθοπλασίες, μέσω της αναμετάδοσης (remediation)⁸, σε πολιτισμική και προσθετική μνήμη.

Παρόλα αυτά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο κινηματογράφος δεν είναι μόνο οι ταινίες -προϊόντα του τα οποία ορίζονται απλά ως ιστοριογραφικά κείμενα προς διερεύνηση από τους ακαδημαϊκούς ερευνητές, αλλά και πολλά επιπλέον πράγματα: θέαμα, τέχνη, ψυχαγωγία, διασκέδαση, ποικίλα κοινά, επιρροή συνειδήσεων, άσκηση πολιτικής, οικονομικές σχέσεις, έμφυλες οπτικές κ.ά. Ο ιστορικός από μόνος του δεν μπορεί να διερευνήσει την ποικιλία του μέσου αλλά χρειάζονται διεπιστημονικές προσεγγίσεις με νέες θεωρίες και μεθοδολογίες, που βλέπουν τον κινηματογράφο ως έναν τόπο κοινωνικών και πολιτισμικών ανταλλαγών.⁹ Και σε αυτό το τελευταίο ο παρόν τόμος φιλοδοξεί να θέσει τα θεμέλια μίας ευρύτερης συζήτησης πάνω στη δύναμη του μέσου, τις διαπλοκές του με τις άλλες τέχνες καθώς και τη σημαντική συμβολή του στη ίδια την ιστορική κατανόηση του παρελθόντος στο ενίοτε δυναμικό παρόν.

Αθήνα, Μάιος 2022

Χρήστος Δερμεντζόπουλος / Κωστούλα Καλούδη

1 P. Sorlin, *Ευρωπαϊκές κοινωνίες, Ευρωπαϊκός κινηματογράφος 1939-1990*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2004, σελ. 267.

2 "Anti-rétro", entretien avec M. Foucault, *Cahiers du Cinéma*, 251-2, (1974).

3 Βλ., κυρίως, Χ. Δερμεντζόπουλος, «Ταινίες για όλη την οικογένεια'. Ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα (1950-1975)», στο Χ. Δερμεντζόπουλος / Γ. Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και δημοφιλή κουλτούρα*, Ορροτυνα, Πάτρα, 2021, σ. 433-480.

4 Για την έννοια της πολιτισμικής μνήμης βλ. κυρίως J. Assmann, *Religion and cultural memory: ten studies*, Stanford University Press, Stanford-California, 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, τηλεοπτικές 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», Χ. Δερμεντζόπουλος,

Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην Πολιτική κουζίνα, Orportuna, Πάτρα, 2015, σ. 53-54.

5 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, A. Landsberg, «Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*», *Body and Society* 1, (1995), σ. 175-189 και *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York, 2004.

6 Βλ. κυρίως M. Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (Εισαγωγή Σ. Τριανταφύλλου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002., P. Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past*, Barnes and Noble, Totowa, New Jersey, 1980, του ίδιου, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, (Επιστημονική επιμέλεια - Εισαγωγή Χ. Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, R. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Boston, 1998, του ίδιου, *History on Film, Film on History*, (third edition), Routledge, London and New York, 2018.

7 Πρόκειται για τίτλους βιβλίου, άρθρου και σειράς εκπομπών του M. Ferro: *Cinéma, une vision de l'histoire*, Éditions du chêne, Paris, 2003, «Le film, une contre-analyse de la société?», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28^e année, N. 1, (1973), σ. 109-124 και *Histoire parallèle*, De 1989 à 2001 sur La Sept, puis sur Arte.

8 A., Erll, «Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory», στο, A. Erll, A. Nünning (επιμ.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, De Gruyter, Berlin, 2010, σ. 392-395.

9 R. Maltby, «New Cinema Histories», στο R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers (επιμ.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, 2011.

1

*Ο Κινηματογράφος
ως ιστορικός
μάρτυρας:
μια ποιητική
του ανείπωτου*

MICHELE LAGNY | Μετάφραση: Λάμπρος Φλιτούρης

Η τέχνη του να γράφεις την ιστορία¹

Το 1971 ο Paul Veyne με το *Comment on écrit l'histoire*. Το 1973 ο Resnais με το *Σταβίσκι*. Το 1975 ο Michel de Certeau με το *L'Écriture de l'histoire*. Το 1977 ο Chris Marker με το *Βάθος του ουρανού είναι κόκκινο*. Ιστορία και κινηματογράφος κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970. Όχι όμως οποιαδήποτε ιστορία ούτε οποιοσδήποτε κινηματογράφος. Είναι εκείνα που δημιουργούνται σε μια ταραχώδη περίοδο, όταν η γραφή τόσο της μιας όσο και της άλλης αναζητούν νέες φόρμες. Είναι επίσης η στιγμή που συναντώ τον Eisenstein («“Οκτώβρης” τι ιστορία;», 1976²).

Πριν από εκείνη την εποχή πίστευα ότι η ιστορία ήταν μία επιστήμη και ο κινηματογράφος μία τέχνη. Καθένα με το δικό του χώρο, τη λειτουργία του. Φυσικά, γνώριζα το καθένα και με την ιδιότητα του ερευνητή. Η ιστορία μοιράζεται την τέχνη του ντετέκτιβ αλλά κι εκείνη του ανακριτή. Σύντομα αυτό θα το έγραφε ο Ricoeur (*Temps et Récit*, 1983-1985) και θα το επαναλάμβανε (*La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, 2000), και αργότερα θα το έλεγε και ο Ginzburg (*Le Juge et l'Historien*, 1997), αφού στο εξής αυτός ο «ειδικός» του παρελθόντος καλείται να ενεργήσει ως ένας δικαστικός πραγματογνώμονας. Αλλά εδώ πρόκειται για μια «κοινωνική» τέχνη, μια μορφή χειροτεχνίας («το επάγγελμα του ιστορικού» κατά τον Marc Bloch). Όχι μια «ποιητική» τέχνη. Η ιστορία ήταν, ωστόσο, κάποτε μια τέτοια, αλλά αυτό κατά τους προϊστορικούς χρόνους του Ρομαντισμού. Έχω διαβάσει πολύ τον Michelet και θυμάμαι, μεταξύ άλλων, αυτές τις σελίδες από την *Ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης* αφιερωμένες στη νύχτα πριν από την πτώση της Βαστίλης:

Το απόγευμα της 13^{ης} Ιουλίου εξακολουθούσαν να υπάρχουν αμφιβολίες, που δεν υπήρχαν πλέον το πρωί. Το βράδυ ήταν γεμάτο αναταραχές και άτακτη οργή. Το πρωινό ήταν φωτεινό και με τρομερή γαλήνη. Με το φως της ημέρας μια ιδέα ανέτειλε πάνω από το Παρίσι και όλοι είδαν το ίδιο φως. Ένα φως μέσα στα μυαλά, και μια φωνή μέσα σε κάθε καρδιά: «Ξεκίνα και θα καταλάβεις τη Βαστίλη».

Ήταν αδύνατο, παράλογο, περίεργο να ειπωθεί... Και όλοι, ωστόσο, το πίστευαν. Και έγινε. [...] Κανείς δεν το πρότεινε. Όμως, όλοι το πίστε-

ψαν και όλοι έδρασαν. Κατά μήκος των δρόμων, των αποβάθρων, των γεφυρών, των λεωφόρων, το πλήθος φώναζε στο πλήθος: «Στη Βαστίλη! Στη Βαστίλη!» Και από το καμπαναριό όλοι άκουγαν «Στη Βαστίλη!».

[...] Τι συνέβη εκείνη τη σύντομη νύχτα, όταν κανείς δεν κοιμόταν, έτσι ώστε, όταν το πρωί κάθε διαφωνία, κάθε αβεβαιότητα εξαφανιστεί μαζί με τις σκιές, να έχουν όλοι τις ίδιες σκέψεις; [...]

[...] Η ιστορία, μια μακρά ιστορία βασάνων, εκείνο το βράδυ επέστρεψε στο εκδικητικό ένστικτο των ανθρώπων. Η ψυχή των πατέρων που για τόσους πολλούς αιώνες υπέφεραν και πέθαναν σιωπηλά επέστρεψε στους γιους και μίλησε.³

Το ίδιο συναίσθημα της νεότητας και του ενθουσιασμού προκαλείται με το να βλέπεις το έργο του Ντελακρουά *Η 28^η Ιουλίου, ή η Ελευθερία οδηγεί τον λαό στα οδοφράγματα* (1831) ή με το να ακούς το «All'Armi! [Στα όπλα!]

 στην όπερα *Τροβατόρε* του Βέρντι (1853), το οποίο ξαναχρησιμοποίησε ο Βισκόντι στο *Senso*, έναν αιώνα αργότερα, για να μεταφέρει στο θέατρο της La Fenice την απαρχή της ιταλικής επανάστασης του 1866. Αλλά εκείνες οι εποχές που η ιστορία και οι τέχνες αγωνίζονταν από κοινού έχουν παρέλθει προ πολλού. Και η ρομαντική ιστορία έχει εγκαταλειφθεί εδώ και πολύ καιρό εξαιτίας του θριάμβου μιας ιστορικής «επιστήμης», που καταφεύγει στους αριθμούς και στις «προβληματικές», απορρίπτοντας την αφήγηση και το θεαματικό γεγονός, τις μεταφορές και την κατάχρηση εικόνων, καταγγέλλοντας τους *τρόπους* των οποίων η ιστορική αφήγηση είναι συνηθισμένη (όπως αναλύθηκε από τον Hayden White στο *Metahistory*, 1973).

Στην πραγματικότητα, στη δεκαετία του 1970 τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν εν αναμονή του Jacques Rancière, είκοσι χρόνια αργότερα, στο «Δοκίμιο για την ποιητική της γνώσης» (*Les Nomes de l'histoire*, 1992), να συστηματοποιήσει τη συμφιλίωση του μύθου με την ιστορική γνώση. «Μόνο η γλώσσα των ιστοριών ήταν κατάλληλη για να επισημάνει την καθαρή επιστημονικότητα της ιστορικής επιστήμης», η οποία πρέπει να προσέξει «τις μορφές γραφής που την καθιστούν κατα-

οποία με τη σειρά της θα προκαλέσει διαδηλώσεις κατά της Εθνοσυνέλευσης («όλοι βρόμικοι»⁶) στις 6 Φεβρουαρίου 1934, που σηματοδεύτηκε από την αντίθεση στην κοινοβουλευτική δημοκρατία τόσο του Κομμουνιστικού Κόμματος όσο και των ακροδεξιών ενώσεων με ταραχές που προκάλεσαν την πτώση της κυβέρνησης και είχαν πολλές άλλες συνέπειες... εάν θα πρέπει να πιστέψουμε τον παραδοσιακό ιστορικό απολογισμό.

Με επίκεντρο την προσωπικότητα του Sacha (που τον υποδύεται ο Belmondo), ενός γοητευτικού απατεώνα, του οποίου η ζωή φαίνεται πάντα αβέβαιη, περιστοιχισμένος όπως είναι από τους γιατρούς του, τον δικηγόρο του, ακόμη και από εκβιαστές και από λιγότερο ή περισσότερο διακριτικούς ερευνητές, η ταινία θεωρείται ως ήσσοнос σημασίας στο έργο του Resnais. Η γοητεία της έγκειται περισσότερο στην φωτογραφημένη εικόνα «σαν να ήταν για την *Vogue*», όπως καταγγέλλουν ορισμένοι κριτικοί εκείνη την εποχή, στα σκηνικά, τα κοστούμια, στην ποιότητα των ηθοποιών, που της χαρίζουν την εξωτική γοητεία ενός λαμπρού παρελθόντος, όπως οι γυναίκες και τα αυτοκίνητα, τα λουλούδια και τα κοσμήματα, που λατρεύει ο ήρωας. Ωστόσο, ίχνη του ιστορικού πλαισίου επανέρχονται επίμονα, αν και με διάσπαρτο τρόπο: οι υπαιτιγμοί για τον αντισημιτισμό, την ναζιστική πίεση, την απειλή της επανάστασης στην Ισπανία, την αστυνομική επιτήρηση, την πολιτική διαφθορά είναι πολλαπλοί. Εν ολίγοις, πρόκειται για ένα είδος ειδησεογραφικού δελτίου, το οποίο ωστόσο πρέπει να διαβαστεί σαν μια ιστορική ταινία, καθώς κάνει συνεχώς αναφορές σε γεγονότα. Και ακριβώς, ο Jorge Semprún, ο σεναριογράφος του, υπογραμμίζει το ενδιαφέρον του χαρακτήρα για να θέσει το ερώτημα της σχέσης μεταξύ της φανταστικής αφήγησης και της πραγματικότητας:

Ο *Stavisky*, γραμμένος για τον Resnais, είναι μια μυθοπλασία που καθιερώνει συγκεκριμένες σχέσεις με την ιστορική πραγματικότητα, ταυτόχρονα ακριβείς και υπέροχες (θέλω να πω όσον αφορά τον μύθο, είδος επιβλητικά ηθικό).

Δεν ήταν εύκολο να εντάξουμε αυτήν την μυθοπλασία στο πραγματικό. Μάρτυρες, δημοσιογράφοι, ακόμη και ιστορικοί έχουν πει πολλές ανακρίβειες σχετικά με την υπόθεση *Stavisky*. Όταν βέβαια δεν πρόκειται για απλά και ξεκάθαρα ψεύδη.

Το γεγονός είναι, και η ταινία το δείχνει με σαφήνεια, ότι ο *Stavisky* (που επιπλέον χρησιμοποιούσε πολλά ονόματα) είναι ένας «μύθος», μια μυθοπλασία: αυτό που έχει σημασία, κάτι στο οποίο ο χαρακτήρας επιμένει συχνά, είναι η εικόνα που δίνει ο ίδιος για τον εαυτό του (ειδικά ξοδεύοντας πολλά χρήματα). Η επιλογή ενός διάσημου ηθοποιού που δεν μοιάζει καθόλου με την ιστορική φιγούρα τονίζει περαιτέρω αυτή τη διάσταση. Και θα μπορούσε κάποιος να πιστέψει ότι η θέση που πήρε ο *Renais* συνίσταται στο να καταγγείλει τη συσσώρευση των απατών και των πλαστογραφιών που χαρακτηρίζουν

όχι μόνο τη ζωή του απατεώνα που υπήρξε, αλλά και την πολιτική ζωή, δεδομένου ότι του έχει δοθεί «ιστορικός ρόλος». Είμαστε λοιπόν μπροστά σε μια διπλή «μυθοπλασία»: εκείνη της ταινίας και εκείνη της ιστορίας. Η πολυπλοκότητα της αφήγησης, η οποία δημιουργεί δυσκολίες κατανόησης από τον σύγχρονο θεατή, θα προκαλούσε την σύγχυση του κοινού της εποχής όπως το δήλωσε ο φίλος του *Stavisky*, βαρόνος Ραουί: «Είμαι σαν τον Φαμπρίς στο Βατερλό, κύριοι: ξέρω μόνο ένα μικρό κομμάτι αυτού του κινεζικού παζλ».⁷ Αλλά μου φαίνεται ότι η επιλεγμένη μέθοδος κατασκευής μαρτυρεί επίσης τις αμφιβολίες που προκαλούν οι ιστορικοί: αν και χρησιμοποιεί ορισμένους κανόνες για τη «συγγραφή της ιστορίας», τους μεταστρέφει επιδέξια, μέχρι να τους κάνει να προκαλέσουν έναν προβληματισμό σχετικά με την ίδια την πιθανότητα αυτής της συγγραφής.

Όντως, το πραγματικό του ενδιαφέρον έγκειται σε μια «διάσπαρτη», ασυνεχή, αποσπασματική διήγηση, η οποία χάρη στις διαφορετικές αφηγηματικές διαδικασίες δίνει μια εντύπωση συνολικής ασυνέπειας. Η χρονολογία («ο μασκαρεμένος νόμος» της ιστορικής γραφής κατά τον de Certeau) επιβεβαιώνεται (με συχνά επαναλαμβανόμενες ημερομηνίες) αλλά συνεχώς διακοπτόμενος από ένθετα, από *flashbacks* (σε έναν διαγωνισμό κομψότητας στο Μπιαρίτζ, στην σύλληψη του *Stavisky* στο Μαρλί το 1926, στις νεανικές αναμνήσεις του κοντά στο Πάρκο Monceau) και από *flash-forwards* (ειδικότερα, οι ακροάσεις μαρτύρων και αστυνομικών που ήταν επιφορτισμένοι με την έρευνα σχετικά μ' αυτόν για μια επιτροπή που θα διεξαγόταν τον Δεκέμβριο 1934, μερικές λήψεις από μια κηδεία στο χιόνι, χωρίς αμφιβολία τον Ιανουάριο του 1934). Ξαφνικά ο χρόνος παίρνει την μορφή διαδοχικών ξεχωριστών στιγμών, ετερογενών μεταξύ τους, η διάρκεια των οποίων είναι ασαφής και οι μεταξύ τους σχέσεις αβέβαιες. Συνεπώς, οποιαδήποτε πιθανότητα αποκατάστασης μιας υποθετικής γραμμικότητας και ενός συστήματος διαδοχής-αποτελέσματος καταστρέφεται από εναλλαγές μεταξύ της ζωής του Τρότσκι, που βρισκόταν υπό κατ' οίκον περιορισμό στη Γαλλία κατά τη στιγμή του οικονομικού σκάνδαλου, και εκείνης του *Stavisky*, παρόλο που δεν υπάρχει απολύτως καμία σχέση μεταξύ των δύο χαρακτήρων (εκτός από την τελική συλλαβή του ονόματός τους, δείγμα εβραϊκότητας, την ρωσική καταγωγή τους – αναφερόταν ως μέτοικος – και το γεγονός ότι και οι δύο θα δολοφονηθούν για πολιτικούς λόγους). Η ταινία ξεκινά με ένα τέχνασμα, την άφιξη του Τρότσκι στο Cassis το 1933, σκηνή ιδωμένη μέσα από τα κιάλια ενός κομπάρσου, που ακολουθείται από διάσπαρτες σκηνές με το αυτοκίνητο του εξόριστου στον δρόμο που τον οδηγεί στην περιοχή του Παρισιού· έτσι καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, παράλληλα με την ιστορία του *Stavisky* θα παρακολουθήσουμε αποσπασματικά κι εκείνη του εξόριστου επαναστάτη. Στην πραγματικότητα, αυτή η παράξενη εισβολή, αυτές οι «φευγαλέες και σιωπηλές» εμφανίσεις, ενισχύουν την ιστορική διάσταση της ταινίας, χάρη στο ρόλο των «συμπτώσεων» στην ιστορία: η ιδέα προέρχεται από τον Semprún ο οποίος, συμβουλευόμενος τις εκθέσεις της εξεταστικής κοινοβουλευτικής

νοητή» και που συναινεί «για το λόγο αυτό στη δική της ευθραυστότητα, στη δύναμη που υπενθυμίζει την επαίσχυντη συγγενεία της με τους κατασκευαστές της ιστορίας και τους αφηγητές της ιστορίας». ⁴ Έχοντας επηρεαστεί έντονα από τον Φουκώ, ο οποίος στην *Αρχαιολογία της γνώσης* (1969) «επαναστατικοποιεί την ιστορία» επιμένοντας στην ανάγκη «να σκεφτούμε τη διαφορά» και «να περιγράψουμε τις αποκλίσεις και τις διασπορές», δύο ιστορικοί επέστρεψαν την ιστορική επιστήμη στο πεδίο της γραφής, αν όχι στη «λογοτεχνία». Ήδη από το 1971, ο Paul Veyne σκανδάλιζε εγκαινιάζοντας ένα πραγματικό «επιστημολογικό σημείο καμπής»: «η ιστορία είναι μια περιγραφή των γεγονότων, όλα τα άλλα απορρέουν από αυτή». ⁵ Τέσσερα χρόνια αργότερα, το κορυφαίο έργο του Michel de Certeau, λιγότερο προκλητικό, ανέλυε την ένταση μεταξύ από την μια πλευρά του τεκμηρίου, του αρχείου, ως ίχνους μιας πραγματικής αναφοράς, και από την άλλη, του ιστοριογραφικού κειμένου, ως μια γλωσσική έκφραση, προτείνοντας μια γραφή τεμαχισμένη και τυχαία, ασυνεχή και συχνά αποσπασματική, για να δώσει δύναμη και αξιοπιστία στην ιστορική αφήγηση. Ωστόσο, αυτό δεν εμποδίζει την αμφιβολία να φτάσει στην ίδια την ιστορία: τοποθετημένη «μεταξύ της αφήγησης και της γνώσης» (Chartier, 1998) υπονομεύεται εκ των έσω από τα γλωσσικά παιχνίδια, τα οποία δεν μπορούν να αντικατασταθούν από τις πρακτικές τις οποίες επιδιώκουν να κατανοήσουν και διατρέχουν πάντα τον κίνδυνο να προκαλέσουν την σύγχυση μεταξύ του αληθούς και του ψευδούς, μεταξύ μυθοπλασιών και αληθινών ιστοριών.

Ωστόσο, μια «τέχνη» διαφορετική από τη λογοτεχνία σφετερίστηκε την ιστορική γραφή. Ο κινηματογράφος -ουσιαστικά από τη γέννησή του- ισχυρίζεται ότι είναι ιστορικός. Τίποτα καλύτερο από μια ταινία, για να φτιάξουμε τον «τέλειο ιστορικό»: «πρόκειται για μια μάχη που λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια μας με αδιάκοπη ακρίβεια και η ιδέα σχετικά με την ιστορία που εμείς διαμορφώνουμε είναι πολύ διαφορετική από εκείνη που θα μεταδοθεί από ένα βιβλίο» (*Ciné-Journal*, vol. 141, 1911). Η βασική «καλλιτεχνική» ποιότητα περνά μέσα από την λάμψη και η αλήθεια μέσα από τα σκηνικά και τα κοστούμια, μέσα από τον δραματικό και συγκινητικό χαρακτήρα της δράσης (και μερικές φορές των ηθοποιών), ακόμη και μέσω της αναπαραγωγής σε *tableaux vivants* διάσημων έργων (*Η στέψη του Ναπολέοντα* του Νταβίντ χρησιμοποιήθηκε ως διαφήμιση για το *L'Épopée napoléonienne* του Lucien Nonguet από την εταιρεία Pathé το 1903). Επομένως, είναι η εικόνα που φαίνεται πειστική και θέλει να το αποδείξει, ανασυνθέτοντας ίχνη (στην καλύτερη περίπτωση) ή συχνότερα επανακαλύπτοντάς τα. Όσον αφορά το μοντάζ και την αφηγηματική δομή, δεν έχουν άλλη λειτουργία παρά επιδεικτική, που τις περισσότερες φορές είναι ιδεολογικά αφελής. Έτσι λοιπόν, αυτή η μορφή «λαϊκής τέχνης» λειτούργησε για πολύ καιρό ως μια «τέχνη της πειθούς», αν και καθ' όλη την ιστορία του κινηματογράφου πολλαπλασιάστηκαν -με επιτυχία- οι παραγωγές του προφανώς δεν γοήτευσαν τους αυστηρούς ιστορικούς. Στην πραγματικότητα, οι ταινίες αυτές ασχολούνται λιγότερο με το «γράψιμο της ιστορίας»

και περισσότερο με τη θεαματική αποτελεσματικότητα, της οποίας ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας εξαρτάται από την ακρίβεια και η ακρίβεια εξαρτάται από τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Αλλά αυτή η ταυτολογία και αυτές οι αφέλειες των εμπόρων που επιθυμούν την πολιτισμική αξιοπρέπεια προδίδουν την απορία που υπονομεύει οποιαδήποτε σκηνοθεσία της ιστορίας, τόσο μέσω του κινηματογράφου όσο και μέσω της λογοτεχνίας.

Η σοβαρή ιστορία, λοιπόν, για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξε πιο πολύ επιφυλακτική απέναντι στη «γοητεία της εικόνας», που είναι κινηματογραφική, και στην υποχώρηση απέναντι στους πειρασμούς μιας αφήγησης που έχει μολυνθεί σε μεγάλο βαθμό από τους κανόνες της φαντασίας. Στην εικόνα δεν εκχωρείται παρά μόνο μια επιφυλακτική προσοχή, ως ένα είδος τεκμηρίου, που χρησιμοποιείται με προσοχή και κρίνεται με αυστηρότητα. Ωστόσο, οι κινηματογραφιστές από την πλευρά τους, για να ανταποκριθούν είτε σε εμπορικά κίνητρα (επιτυχία των ταινιών «εποχής») είτε σε κοινωνικά αιτήματα (εκπαιδευτικός ρόλος, αναμνηστική λειτουργία της ιστορικής ταινίας), δεν διστάζουν να υποστηρίξουν (θέλοντας να αντικαταστήσουν;) τους ειδικούς στη μετάδοση της γνώσης που συγκροτείται στον τομέα της έρευνας. Μερικοί από αυτούς επίσης χρησιμοποιούν τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου, για να αμφισβητήσουν τον τρόπο αναπαράστασης της ιστορίας. Συγκεκριμένα, δύο ταινίες που χρονολογούνται από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 αμφισβητούν τους όρους αξιοπιστίας του ιστορικού λόγου. Παραβιάζοντας τα όρια μεταξύ της ανακατασκευασμένης αφήγησης και της αξιοποίησης των αρχειακών εγγράφων, ο *Stavisky* του Renais το 1973, και το *Βάθος του ουρανού είναι κόκκινο*, που σκηνοθέτησε ο Chris Marker το 1977, κατασκευάζουν τη σχέση μεταξύ μύθου και αλήθειας με πολύ διαφορετικό τρόπο: η πρώτη αναπτύσσοντας εκ νέου μια μυθοπλασία, της οποίας εκθέτει τα τεχνάσματα, η δεύτερη παραπέμποντας μέσω εικόνων ντοκιμαντέρ σε ένα μυθικό μοντέλο, που έχει ήδη κατασκευαστεί από μια ημι-φανταστική ιστορική ταινία, *Το θωρηκτό Ποτέμκιν*. Δεν είναι άσχετο το γεγονός ότι οι δύο κινηματογραφιστές αυτή τη στιγμή αναγνωρίζονται ως δημιουργοί που ενδιαφέρονται τόσο για την τέχνη όσο και για την ιστορία, και ότι έχουν εκφράσει κοινές κριτικές ανησυχίες έχοντας συνεργαστεί επί είκοσι χρόνια κατά το παρελθόν στο ζήτημα μιας τέχνης («νέγρικης») που απειλείται από την ιστορία («αποικιακή»), στο φιλμ *Και τα αγάλματα πεθαίνουν* (που κυκλοφόρησε το 1953 και παρέμεινε λογοκριμένο επί δέκα χρόνια).

Η πρώτη ταινία ασχολείται με μια ήδη μακρινή «υπόθεση» του δεύτερου μισού του 1933 και παρουσιάζει έναν απατεώνα που κερδοσκοπεί εις βάρος του δημοτικού ταμείου της Bayonne με την διακριτική υποστήριξη (και την επίβλεψη) πολιτικών που επωφελούνται από αυτό. Όταν χρεοκοπήσει, δέχεται επίθεση και, ενώ πρόκειται να συλληφθεί, «αυτοκτονεί» σε ένα σαλέ στο Chamoni. Στην πραγματικότητα η εξαφάνισή του οδήγησε στην παραίτηση του διοικητή της αστυνομίας, η

επιτροπής (6 τόμοι, 4749 σελίδες!), επισημαίνει ότι ο επιθεωρητής που κλήθηκε να ερευνήσει την (τουλάχιστον περίπλοκη) ταυτότητα του Stavisky ήταν ο ίδιος στον οποίο είχε ανατεθεί να συνοδεύει και να παρακολουθεί τον Τρότσκι κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γαλλία. Στην ταινία πρόκειται για τον επιθεωρητή Gardet.

Επιπλέον, εάν και υπάρχει πράγματι ένα «ξεφύλλισμα» της έκθεσης, μια αναγκαιότητα για την ιστορία που υπογραμμίζεται και από τον de Certeau, χάρη στην εισαγωγή πηγών με την αξία μαρτυρίας, ακόμη και τεκμηριωτικών αποδεικτικών στοιχείων και ερμηνευτικών προτάσεων, τόσο οι μεν όσο και οι δε φανερώνουν τις αλληλεπικαλύψεις τους. Οι πηγές που επιλέχθηκαν είναι αποσπάσματα από εφημερίδες της εποχής: πρόκειται επομένως ήδη για ερμηνευτικά κείμενα, που είναι πιο εύκολα να αμφισβητηθούν, καθώς έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους. Επιπλέον, η αναπαραγωγή τους είναι προσαρμοσμένη στις ανάγκες της ταινίας, καθώς, για τις φωτογραφίες, τα πρόσωπα του Belmondo και της Annie Duperey αντικαθιστούν τα πρόσωπα του Stavisky και της συντρόφου του, Arlette. Όσον αφορά τις μαρτυρίες που συλλέγει η εξεταστική επιτροπή, είναι επίσης διπλά ασαφείς: όχι μόνο ανασυγκροτείται η επιτροπή (μέσα από μια σειρά θραυσμάτων flash-forward διάσπαρτων σε όλη την ταινία) αλλά βλέπουμε πώς οι συζητήσεις των αστυνομικών και των μαρτύρων είχαν χειραγωγηθεί. Τίποτα πραγματικά δεν «αποτελεί απόδειξη» και η επεξηγηματική διάσταση του ιστορικού λόγου είναι διαρκώς μπερδεμένη. Όλες οι διεργασίες, κάθε είδους, απομονώνουν τον Stavisky ή τον Τρότσκι, που μετατρέπονται σε ένα είδος μαριονέτας: παρακολουθούνται από μάρτυρες, που μερικές φορές απευθύνονται άμεσα μέσα από την κάμερα στον θεατή [regard-camera], με τη μεσολάβηση παρατηρητών οπλισμένων με κιάλια, οι ενέργειές τους σχολιάζονται από δευτερεύοντες χαρακτήρες που συνομιλούν εκτός τόπου και χρόνου, αν όχι σε *voice off*, τουλάχιστον με συχνές διαφορές μεταξύ ήχου και εικόνας (οι «φίλοι» του Stavisky, που σχολιάζουν τη μεγαλομανία του, ο θαυμαστής του Τρότσκι, που τον ακολουθεί με πάθος και ανησυχία). Πραγματικές εικόνες μέσα στην εικόνα [mise en abyme], όπως μια πρόβα στο δικό του θέατρο, όπου ο Stavisky φτάνει μέχρι να βοηθήσει στο ρόλο της μια γερμανοεβραία ηθοποιό, παίζοντας το ρόλο του φαντάσματος στο *Ιντερμέτζο*,⁸ μια αναπαράσταση του *Κοριολανού*, που αναφέρεται στις πολιτικές χειραγωγήσεις, με αναφορές στην λογοτεχνία σχετικά με τον Τρότσκι, ο οποίος ζει «όπως στα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι», τονίζουν το ρόλο που η σκηνοθεσία, ακόμη και η μυθοπλασία (σε τρίτο επίπεδο, αυτή τη φορά), διαδραματίζουν τόσο στην εκπλήρωση όσο και στην αφήγηση της ιστορίας. Έτσι, το συμβάν-σύμπτωμα (η οργανωμένη αυτοκτονία ενός απατεώνα) δεν έχει καμία αξία ως αποκάλυψη για το τι συμβαίνει βαθύτερα: είναι μόνο ένα στάδιο μεταξύ πολλών. Κατ' αυτό τον τρόπο αιτιολογείται ο παραλογισμός της ερμηνείας που μπορεί να αντληθεί από την απλουστευμένη διαδοχή των γεγονότων, όπως διατυπώνει ο νεαρός Τροτσικιστής: «Ορίστε, πρόκειται να εκδιώξουν τον Τρότσκι [...]. Είναι

τρελό ωστόσο ότι αυτό το προκάλεσε ο Stavisky [...]. Χωρίς τον Stavisky δεν θα υπήρχε η 6^η Φεβρουαρίου. Χωρίς τη φασιστική αναταραχή της 6^{ης} Φεβρουαρίου, μπροστά στην οποία συνθηκολόγησε ο Νταλατιέ, δεν θα υπήρχε καμία κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας. Χωρίς κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας, δεν θα υπήρχε η απέλαση του Τρότσκι. Επομένως, χωρίς τον Stavisky... »

Αλλά δεν είναι αυτά τα ερωτήματα ή αυτές οι παρεκκλίνοσες ακολουθίες που απασχολούν τον Resnais: δημιουργώντας έναν επιβλητικό και καταθλιπτικό ήρωα, πλαστογράφο, ψεύτη, χαρτοπαίκτη, κλέφτη, ηθοποιό, που έχει γίνει ένα φάντασμα του οποίου ο ίδιος ο θάνατος είναι προβληματικός, δεν προσπαθεί να πει ούτε το «αληθινό» ούτε το «ψευδές» αλλά να επισημάνει πώς το αληθινό και το ψεύτικο αναμιγνύονται και υπογραμμίζει τις δυνατότητες παραποίησης της ιστορίας από την αφήγηση που της δίνεται. Αν κάποιος μπορεί να αναγνωρίσει, κυρίως χάρη στις «πηγές» που εκτίθενται στην ταινία, εικόνες γεγονότων των οποίων η ύπαρξη γίνεται τότε πιθανή, η «ιστορία» του Stavisky δεν έχει καμία σημασία από μόνη της και δεν μας προσφέρει κανένα μάθημα. Είναι απλώς ένα άδειο σημάδι, που διατυπώνεται από έναν γέρο με τη μορφή ενός κοινού τόπου (ο θάνατος του Stavisky ανακοινώνει τον θάνατο μιας εποχής). Στην πραγματικότητα η ταινία δημιουργεί, σχετικά με έναν κοσμικό πλαστογράφο που και ο ίδιος είναι θύμα των πολιτικών πλαστογράφων, μια ολόκληρη αλυσίδα τεχνασμάτων. Η πραγματική ιστορία λαμβάνει χώρα κάπου αλλού παρά στο προσκήνιο, για παράδειγμα στην οικονομική εκστρατεία στη Ρώμη του Ισπανού Montalvo, ο οποίος, ενώ φλερτάρει την φίλη του Stavisky στο Μπιαρίτζ, προετοιμάζεται για τον πόλεμο στην Ισπανία, ένα προοίμιο για τον επακόλουθο πόλεμο, μεταξύ του φασισμού και των διεφθαρμένων δημοκρατικών. Δεν προσφέρεται καμιά *a posteriori* υπόθεση ερμηνείας: ο θεατής θα πρέπει να την εφεύρει μέσα από τα ελαττώματα και τις ρήξεις του μοντάζ.

Η τέχνη του σκηνοθέτη εδώ είναι να μεταμορφώσει, χάρη σε μια ημι-μυθοπλασία που οργανώνεται με έναν έξυπνα χαοτικό τρόπο, μια σαφή αλλά παραπλανητική εξήγηση σε μια αφήγηση που δεν είναι ούτε αληθινή ούτε ψευδής, όπου το πραγματικό και το φανταστικό αποβαίνουν δυσδιάκριτα (θα έλεγε ο Deleuze, ο οποίος επιπλέον, συγκρίνει τη θέση του Stavisky στο έργο του Resnais με εκείνη στο *Η εικόνα στο χαλί* του Henry James⁹). Ξεκινώντας από μια «ασαφή» υπόθεση και μια πολιτική κρίση, που παραδοσιακά και εν μέρει επιφανειακά συνδέεται με αυτήν, η φιλική γραφή παίζοντας με το κενό και το θραύσμα, ενδιαφερόμενη όμως και για το θέαμα, προτείνει την κριτική διάσταση που μπορεί να λάβει η ιστορική αφήγηση.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, ο Chris Marker έχει μια πιο ριζοσπαστική προοπτική: όχι μόνο δεν επιδιώκει να διακρίνει το αληθινό από το ψευδές ή να πάρει μια κριτική θέση σε σχέση με τις παραπλανητικές ικανότητες της εικόνας και του μοντάζ, αλλά, αντιθέτως, παίρνει το ψεύτικο (μια

άλλη ταινία) ως σημείο αναφοράς, ως προϋπόθεση για μια δυνατότητα ιστορικής αφήγησης. Το *Βάθος του ουρανού είναι κόκκινο* δεν είναι μια αναπαράσταση, αλλά ένα μοντάζ ντοκιμαντέρ, σκηνοθετημένο το 1977 σχετικά με τα γεγονότα του 1967-1968 και επεξεργασμένο εκ νέου με αρκετές αλλαγές από τον δημιουργό το 1996. Το πλαίσιο του φιλμ έχει προφανώς αλλάξει από την εποχή που δημιουργήθηκε. Έχοντας γίνει από τα «απωθημένα μας σε εικόνες», από «καταπτώσεις» στην «συλλογική μνήμη»,¹⁰ υπήρξε αναμφισβήτητα αμφιλεγόμενο στην πρώτη του έκδοση: αυτές οι «σκηνές από τον Τρίτο Παγκόσμιο Πόλεμο, 1967-1977» (ο υπότιτλός του το 1977) περιγράφουν την υπεράσπιση ενός «επαναστατικού» κινήματος στο οποίο ο/οι δημιουργοί ήταν στρατευμένοι, αλλά το οποίο εξαντλήθηκε (ή «ανακαταλήφθηκε», όπως λέγαμε τότε, για να μην πούμε καλύτερα ότι καταπνίγηκε)· το 1996, προβάλλεται ως «η μνήμη των σιωπηλών μαζών», την ώρα που το εμπόριο υποτάσσει τον επαναστατικό ρομαντισμό (τραγούδι για τον Τσε, μόδα των φωτογραφιών του και των T-shirts...). Εκείνη την εποχή παρουσιάστηκε ως μια ταινία «που έχει γίνει ένα κάλτ έργο του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ και μια βασική αναφορά για το φιλμ αρχείου και του κινηματογράφου του δημιουργού» (από το δελτίο τύπου του καναλιού ARTE). Ως μια τέχνη. Η τέχνη του σκηνοθέτη που δημιουργεί την τέχνη της ιστορίας.

Η περιγραφή του «κόκκινου» κύματος των τελών της δεκαετίας του 1960 βασίζεται σε «γεγονότα» που αποδεικνύονται από εικόνες που τραβήχτηκαν επί τόπου συνδέοντας μέσω του μοντάζ τους, συνοδευόμενες από έναν *off* σχολιασμό, διαφορετικές εκδηλώσεις των επαναστατικών κινήματων – αγώνας κατά του αμερικανικού πολέμου στο Βιετνάμ, κουβανική επανάσταση και αντάρτικο στη Βολιβία το 1967, κινήματα εξέγερσης και αντίστασης στο Παρίσι, στην Πράγα, στο Σαντιάγο το 1968. Έχοντας μια απλή δομή (προφανώς), αν ακολουθήσουμε το ντεκουπάζ το οποίο διακρίνει δύο περιόδους που αντιστοιχούν σε δύο μέρη («Τα εύθραυστα χέρια» και τα «Κομμένα χέρια») και βασίζεται σε δύο χρονολογίες, το 1967 και το 1968, ακόμα κι αν τα *flashbacks* (τουλάχιστον από το 1961) και τα *flash-forwards* (τουλάχιστον μέχρι το 1973), αλλά και οι μετέπειτα χρονολογικά συνεντεύξεις επέκτειναν την αναπαριστώμενη περίοδο. Το ζενερίκ του τέλους αναφέρει τις πηγές, οι οποίες είναι εντυπωσιακά πλούσιες και κατ' αρχήν επαληθεύσιμες, δεδομένου ότι έχουν ληφθεί από δελτία ειδήσεων, ταινίες και ιδιωτικές φωτογραφίες, *ciné-tracts* της εποχής κ.λπ. (με εικόνες συγκεκριμένα των Fano, Depardon, Reichenbach, Vautier, Klein, συλλογικότητων στις οποίες συμμετείχαν οι Marker, Godard και μερικοί άλλοι) και που συνδέθηκαν με αποσπάσματα από πολιτικές ταινίες (του Miguel Littín ή του ίδιου του Marker).

Ωστόσο, η χρήση των φιλμικών ή των φωτογραφικών ιχνών των γεγονότων δεν χαρακτηρίζεται από την αυστηρότητα των αναφορών: παρά το ζενερίκ του τέλους, οι εικόνες δεν είναι ξεκάθαρα αυθεντικές, αν και προέρχονται από λήψεις που δίνουν την εντύπωση ότι έγιναν

πάνω στη δράση, ότι μαρτυρούν το «τι έγινε». Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι το πώς τοποθετούνται διαδοχικά μέσω του μοντάζ με πολύ γρήγορο ρυθμό: από το ζενερίκ, πλάνα συλλογικού πένθους, λαϊκών κηδειών, διαδηλώσεων εξέγερσης, στη συνέχεια καταστολής, κάποια από τα οποία είναι αναγνωρίσιμα (Η κηδεία του Togliatti για παράδειγμα), εκφράζουν περισσότερο έναν ήδη εννοιολογικό κύκλο παρά τα «γεγονότα». Μέσα σε λίγα λεπτά θα ειπωθούν όλα για τον κύκλο καταπίεση / εξέγερση / καταστολή. Το ίδιο ισχύει για την αλληλεγγύη, στο μέρος που αναφέρεται στα έτη 1967 και 1968, σχετικά με τα «εύθραυστα χέρια» των φοιτητών (των οποίων το «όνομα», γραμμένο σε ένα πανό του 1968, έδωσε τον τίτλο σε ένα από τα *ciné-tracts* των οποίων η ανωνυμία δεν κρύβει τον Godard και τον ίδιο τον Marker). Το μοντάζ υπό το καθοδηγητικό νήμα του *voice off* της Simone Signoret («Όλοι έμοιαζαν...») χτίζει μια ολόκληρη αλυσίδα σχέσεων: τα πρόσωπα των Αμερικανών φοιτητών στις πανεπιστημιούπολεις κατά τη διάρκεια του αγώνα ενάντια στον πόλεμο στο Βιετνάμ (το επίμονο πρόσωπο με το κενό βλέμμα ενός νεαρού λευκού κοριτσιού, το ψεύτικο κόκκινο τραύμα στο μάγουλο ενός νεαρού μαύρου ξαπλωμένου στο γρασίδι, αλλά και άλλα πρόσωπα)· μια διαδοχή ανώνυμων χεριών στη δουλειά, που ανταλλάζουν φαγητό, που οπλίζουν ένα πιστόλι, που κολλούν αφίσες ή κραδαίνουν το πανό που περιγράφει την ευθραυστότητά τους. Η σειρά διακόπτεται από τις ευχές του στρατηγού de Gaulle, ο οποίος είναι γεμάτος χαρά για το νέο έτος 1968, προτού ειρωνικά πέσει στο κενό ενός μαύρου πλάνου. Έπειτα έρχεται μια σειρά διαδηλώσεων ή αντιδιαδηλώσεων που διαλύθηκαν από την αστυνομία, ιδίως με την χρήση αντλιών νερού. Ξαναδουλεμένες με το πάγωμα της εικόνας και τη αλλαγή σε σέπια ή σε κόκκινο, οι εικόνες σχολιάζονται από τις παρατηρήσεις των οπερατέρ σχετικά με τη συναισθηματικότητα της κάμερας, που είναι ικανή να «τεθεί μόνη της σε αργή κίνηση», και διαδέχονται κάθε φορά με μεσότητους: «Γιατί ... μερικές φορές ... οι εικόνες ... ξεκινούν ... να τρέμουν;» στο Καρτιέ Λατίν, στην Πράγα, στο Σαντιάγο της Χιλής.

Αυτό το συναίσθημα οφείλεται όχι μόνο σε αυτό που αποδίδεται στην κάμερα, η οποία θα μπορούσε να τεθεί σε αργή κίνηση, αλλά και στην σειριοποίηση, στην κυκλοφορία των χεριών, στην αντιπαράθεση αστυνομίας / διαδηλωτών, στην κίνηση του νερού, που ρίχνεται από τις αντλίες και επαναλαμβάνεται συνεχώς. Σε αυτό προστίθεται η συμβολή της μουσικής επένδυσης, που είναι θεμελιώδους σημασίας: το συναισθηματικό αποτέλεσμα τονίζεται από τη μπερδεμένη, μερικές φορές εκθαμβωτική χροιά της μουσικής του Berio (*Musica Notturna nelle strade di Madrid*, από μια παραλλαγή που αποτελείται από το *Quintet 60* του Boccherini, που συνοδεύει το ζενερίκ του φιλμ), από τη βραχνή φωνή της Signoret και προφανώς από εκείνη των ηχογραφημένων ανθρώπων και των άλλων αγωνιστικών ή νοσταλγικών τραγουδιών (για παράδειγμα το τραγούδι «*Le temps des cerises*» του Jean-Baptiste Clément). Στην πραγματικότητα η αποτελεσματικότητά του λειτουργεί υπέρ της μνήμης: οι

εικόνες-ντοκουμέντα πραγματικές (ή επαληθεύσιμες), μετατρέπονται σε μνημεία, επαναγράφουν τη διάσταση της μνήμης στο πεδίο της ιστορίας. Αυτές οι εικόνες που είναι τόσο διαφορετικές, και που μερικές φορές τρέμουν, αποκατεστημένες εξολοκλήρου από τον κινηματογραφιστή χωρίς καν να το γνωρίζουν οι δημιουργοί, έχουν ληφθεί με έναν ρυθμό γραφής και σε μορφές στυλ όπου βρίσκουμε την ανάσα του Michelet, τη σιωπηλή κραυγή των νεκρών, τη συναισθηματική διάσταση της ιστορίας, αυτή των κινούμενων μαζών. Η κατηγορία της πραγματικότητας που περιέχεται στην εικόνα δεν είναι ούτε άμεσα παραδεκτή ούτε αντικειμενικά εκτιμήσιμη, δεν εξηγεί τίποτα από μόνη της. Δεν αποτελεί απόδειξη: μπορεί να την αγγίξει, αλλά ωστόσο είναι η κατασκευή της (μερικές φορές υπογραμμισμένη, όπως στην περίπτωση της πληροφορίας που δίνεται σε αργή κίνηση), και στη συνέχεια η επαναχρησιμοποίησή της που την κάνουν ιστορικά να καταδεικνύει και να πράττει.

Ωστόσο, η συσσώρευση εικόνων-πηγών δεν είναι αρκετή, για να γραφτεί η ιστορία ή ακόμη και για να ανακαλέσει τη μνήμη: για αυτό είναι απαραίτητο να συντάξει μια φόρμα. Και αυτή πηγάζει από την ουσιαστική σχέση της ιστορίας με το μύθο, η οποία υπογραμμίζει τη λειτουργία του φανταστικού (και όχι του παρελθόντος) στην οικοδόμηση ενός νέου κόσμου. Από το ζενερικ, είναι το *Ποτέμκιν* που καθορίζει το άνοιγμα και περιγράφει την προβληματική, ακόμα και αν η κατάτμηση είναι πιο περίπλοκη. Οι σειρές των δελτίων ειδήσεων τοποθετούνται εναλλάξ με πολύ συγκεκριμένες και υπέροχες *raccords-mouvements*, με μια άλλη σειρά από εικόνες, συχνά σε σέπια (κηδεία του Vakoulintchouk) που προέρχονται από το έργο του Eisenstein, το οποίο επανεμφανίζεται και σε άλλες στιγμές, ειδικά με τα διάσημα αγάλματα των λιονταριών που σηκώνονται και βρυχώνται ξανά, όπως και στην βωβή ταινία. Αυτή η πρωτότυπη πηγή, τόσο οπτική όσο και μορφολογική (ρυθμός και σύνδεση του μοντάζ, χρήση μουσικής που αυτή τη φορά αντίθετα χρησιμοποιεί την καντάτα του Προκόφιεφ από το *Αλέξανδρος Νιέφσκι*), διατηρείται κυρίως στο πρώτο μέρος (εικόνες επανάστασης). Αυτό συμβαίνει επειδή για τον Marker υπάρχει ήδη ένα «βιβλίο» που θεμελιώνει τον ιστορικό λόγο θέτοντας τις ρίζες του στην τέχνη: όπως η *Οδύσσεια* μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε τόσο τη Μεσόγειο (η οποία σύμφωνα με τον Rancière είναι «η καρδιά της συγγραφής») που επιτρέπει στον Braudel να μετατρέψει έναν χώρο σε ένα «νέο θέμα της ιστορίας»¹¹), όσο και τη γέννηση της ιστορίας (με την τομή μεταξύ παρελθόντος και παρόντος που προκαλεί τα «δάκρυα του Οδυσσέα»¹²), έτσι και *Το θωρηκτό Ποτέμκιν* ήταν σε θέση να συνθέσει τη μυθική ιδρυτική ιστορία που μας επιτρέπει να γράψουμε την ιστορία της Επανάστασης. Από την άλλη πλευρά, στο δεύτερο μέρος της ταινίας (εικόνες καταστολής), ο μύθος οδηγεί σε κατακερματισμό των ολοένα και πιο απατηλών μυθολογικών αναφορών: από την παρουσίαση των ολυμπιακών αγώνων του Μεξικού με σκελετούς-μαριονέτες έως τις σκηνές μπαλέτου της κινεζικής όπερας (που αποτελεί αναφορά στην μαοϊκή απάτη) και στο καρναβάλι των γατών (μια φλαμανδική

ακροδεξιά διαδήλωση), μορφές θανάτου και καταπίεσης αλλά και καρικατούρες μιας δημευμένης ιστορίας.

Έτσι, οι βεβαιότητες φαίνεται να επανεμφανίζονται υπέρ του συναισθήματος, της μνήμης, του *μύθου*, αλλά εις βάρος της κριτικής ιστορίας. Και φυσικά, η ταινία δεν είναι ουδέτερη, ακόμη λιγότερο από ό,τι μπορεί να είναι και ο πιο ειλικρινής ιστορικός ή ο πιο νηφάλιος δικαστής, καθώς παρά την θέλησή της δεσμεύεται από τις κυρίαρχες πολιτιστικές αντιλήψεις, όπως επεσήμανε ο de Certeau. Ακόμα κι αν δεν γνωρίζαμε τη ζωή και τις απόψεις του Marker, είναι σαφές ότι δεν θα μπορούσαν να αγνοηθούν οι ιδεολογικές του επιλογές, καθώς υιοθετεί ανοιχτά μια άποψη που την δηλώνει σε ένα κείμενο στην αρχή και στο τέλος της ταινίας, και την επιβεβαιώνει εκ νέου μέσω του μοντάζ, όπως και μέσω των σχολιασμών σε *off* (χωρίς ψευδο-αντικειμενικότητα, ο τόνος, διακριτικός και συχνά ειρωνικός, είναι ανοιχτά πολύ στρατευμένος): κάθε επιθυμία για αλλαγή στρέφεται κατά της εξουσίας των Κρατών που είναι (ή στην πραγματικότητα γίνονται) πάντα αστυνομικά κράτη, εξ ου και η σημασία της «επανάστασης εντός της επανάστασης» (ένα θέμα που αναπτύχθηκε από τον Régis Debray) και της ανάγκης για μια «μόνιμη» επανάσταση (αναφερά στον Τρότσκι). Όμως, η μνεία που ο κινηματογραφιστής κάνει εδώ και πολύ καιρό τόσο στη γραφή όσο και στην πολιτική, του επιτρέπει να ορίσει το σημείο από το οποίο μιλά, μέσα από ποιες επιλογές και από ποια παιχνίδια μεταφορών. Αντικαθιστώντας τους ανακριτές και τον δικαστή, υποβάλλει στους θεατές τα στοιχεία που θα του επιτρέψουν να αποφασίσει, όπως θα έκαναν οι ένορκοι, συμβάλλοντας μόνο στον προσανατολισμό τους (ή στον αποπροσανατολισμό) από την ποικιλία των διαφορετικών οπτικών των «μαρτύρων» που παρουσιάζονται. Από τον Αμερικανό πιλότο που είναι ευτυχής να πυροβολεί τους Βιετναμέζους που εξαιτίας των ναπάλμ ξετρυπώνουν σαν τα κουνέλια ως τους εργάτες της CGT¹³ και τους αριστεριστές φοιτητές, περνώντας από πολιτικά πρόσωπα (ειδικά τον Κάστρο, τον Αλλιέντε, αλλά και τον Ντε Γκολ, τον Μάο και άλλους) και τα αφεντικά (εκείνα της Citroën που διεκδικούν «τεχνοκρατική» ικανότητα), η αντίθεση καταπιεστών-καταπιεσμένων δεξιάς-αριστεράς δεν κρύβει τις ενδοαριστερές συγκρούσεις: ξαναβρίσκουμε τα κίνητρα και τις υπερβολές των αριστεριστών όπως και εκείνες των κομμουνιστικών κομμάτων και των ηγεσιών τους. Παραμένει λοιπόν στην ταινία ένα μέρος για συγκρίσεις, επαληθεύσεις, υποψία, δυσπιστία, εν συντομία, για την άσκηση μιας κριτικής ανάγνωσης και την έναρξη ενός προβληματισμού σχετικά με την έννοια του θορύβου και της οργής που εισβάλλουν στην οθόνη και την επίδραση του θεατή. Ακόμα καλύτερα, η ταχύτητα και η πολυπλοκότητα της ταινίας επιτρέπουν τον πολλαπλασιασμό των πιθανών αποτελεσμάτων του νοήματος (και την ελεύθερη αναπαραγωγή τους) που δεν απαιτούν τη ρητή παρέμβαση ενός καθοδηγητή, αλλά οφείλονται στο γεγονός ότι το φιλικό κείμενο προσφέρεται όχι ως μια σειρά από κλισέ που θα έλεγαν την αλήθεια ή σχετικά με τα οποία θα λεγόταν η αλήθεια, αλλά ως ίχνη ενός κόσμου που μεταμορφώνεται μαζί με αυτό και που θα

πρέπει συνεχώς να αναδιοργανώνεται, να ερμηνεύεται εκ νέου και να ξαναγράφεται.

Η κινηματογραφική τέχνη επομένως θα σκηνοθετούσε ήδη από τη δεκαετία του 1970 τις απαρχές της κρίσης της ιστορίας-κριτική και του θριάμβου της ιστορίας-μνήμη, της οποίας η ιστοριογραφική αναγνώριση εμφανίστηκε στο τέλος της δεκαετίας με την είσοδο του όρου «συλλογική μνήμη» από τον Pierre Nora στο λεξικό με τίτλο *La Nouvelle Histoire* (1978). Μακριά από εμένα η ιδέα ότι οι καλλιτέχνες παρακολούθησαν στενά τις συζητήσεις των ιστορικών που ασκούσαν την επιστημολογία ούτε ότι αυτές εμπότιζαν σε τέτοιο βαθμό το «πνεύμα της εποχής», ώστε να διαταράξουν τους κινηματογραφιστές, αλλά οι χρονικές συμπτώσεις είναι ισχυρές. Και νομίζω ότι όχι μόνο οι δύο ταινίες που επέλεξα, αλλά και πολλές άλλες, έφεραν στο προσκήνιο τους δισταγμούς μιας «επιστήμης» που δεν καταφέρνει να εκφράσει καλά την πολυπλοκότητα των προσεγγίσεων και των αποτελεσμάτων της. Θα παραδεχόμουν με ευκολία ότι δεν έχουν όλες οι απόπειρες ιστορικών αναφορών μέσω της ταινίας την διπλή κριτική και γραπτή ποιότητα που μόλις τόνισα και συχνά υπολείπονται τόσο της ιστορικής πρακτικής όσο και της κινηματογραφικής τέχνης. Ωστόσο, οι συγγένειες του ενός και του άλλου δεν είναι αναμφισβήτητα τυχαίες. Και αν ο κινηματογράφος σίγουρα δεν χρειάζεται την ιστορία για να γίνει, η ιστορία, στην πολυπλοκότητα και τις αντιφάσεις της, μπορεί να βρει χάρη σ' εκείνον την τέχνη για να εκφραστεί. ■

Παραπομπές

1. Δημοσιευμένο αρχικά υπό τον τίτλο «L'art d'écrire l'histoire: les stratagèmes du cinéma», στο Pierre Bayard και Christian Doumet (dir.), *Le Détour par les autres arts: pour Marie-Claire Ropars*, Paris, L'Improviste, 2004, σ. 175-188.
2. Σημ. του εκδότη: Αυτό το άρθρο, που γράφτηκε μαζί με την Marie-Claire Ropars και τον Pierre Sorlin, εκδόθηκε στην επιθ. *Image et Son: La Revue du cinéma*, 1976, σ. 43-54.
3. Κείμενο που γράφτηκε το φθινόπωρο του 1846. *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1952, σ. 145 και 146.
4. Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, σ. 19 και 207.
5. Paul Vayne, *Comment on écrit l'histoire: essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971, σ. 14.
6. Σ.τ.Μ: αναφορά στο σύνθημα που κυριάρχησε στις διαδηλώσεις εκείνης της περιόδου.
7. Σ.τ.Μ: αναφορά στον Φαμπρίς, ήρωα στο μυθιστόρημα του Σταντάλ *Το μοναστήρι της Πάρμας*, ο οποίος προσπαθεί να μεταβεί από την Ιταλία στο Βέλγιο, για να πολεμήσει μαζί με τα στρατεύματα του Ναπολέοντα λίγο πριν την μάχη στο Βατερλό.
8. Σ.τ.Μ: αναφορά στο θεατρικό έργο του Ζαν Ζιροντού του 1933.
9. Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, σ. 173.
10. Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième guerre mondiale 1967-1977*, [σενάριο], Paris, François Maspéro, 1978, σ. 5.
11. Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire, ο.π.*, σ. 172.
12. François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil 2003, σ. 59
13. Σ.τ.Μ: συνδικαλιστική εργατική οργάνωση που πρόσκειται στο γαλλικό Κ.Κ.

JACQUES RIVETTE | Μετάφραση: Λάμπρος Φλιτούρης

Περί Απόρριψης

Για την ταινία:

ΚΑΠΟ, ιταλική ταινία του GILLO PONTECORVO. Σενάριο: Franco Solinas και Gillo Pontecorvo. Φωτογραφία: Alexander Sekolovic. Μουσική: Carlo Rusfichelli. Ηθοποιοί: Didi Perego, Gianni Garko, Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva. Παραγωγή: Vides, Zebro, Francinex, 1960. Διανομή: Cinedis.

Το λιγότερο που μπορεί να ειπωθεί είναι ότι είναι δύσκολο, όταν κάποιος αναλαμβάνει να κάνει μια ταινία για ένα τέτοιο θέμα (τα στρατόπεδα συγκέντρωσης), να μην τεθούν κάποιες προκαταρκτικές ερωτήσεις. Εντούτοις, ό,τι συμβαίνει είναι σαν ο Pontecorvo να το είχε συνειδητά αμελήσει, από ασυναρτησία, ανοησία ή δειλία.

Για παράδειγμα, το ζήτημα του ρεαλισμού: Για πολλούς λόγους, που είναι εύκολο να γίνουν κατανοητοί, ο απόλυτος ρεαλισμός ή εκείνος που μπορεί να υπάρξει στον κινηματογράφο είναι εδώ αδύνατος. Οποιαδήποτε απόπειρα προς αυτή την κατεύθυνση είναι απαραίτητως ημιτελής («επομένως και ανήθικη»), οποιαδήποτε προσπάθεια αναπαράστασης ή γελοίου και γκροτέσκου μακιγιάζ, οποιαδήποτε παραδοσιακή προσέγγιση του «θεάματος» εμπίπτει στην ηδονοβλεψία και την πορνογραφία. Ο σκηνοθέτης υποχρεούται να είναι πιο ήπιος, έτσι ώστε αυτό που τολμά να παρουσιάσει ως «πραγματικότητα» να είναι σωματικά ανεκτό από τον θεατή, ο οποίος στη συνέχεια να μην μπορεί παρά να καταλήξει στο ότι, ίσως ασυνείδητα, ότι βεβαίως όλο αυτό ήταν επώδυνο, όντως τι άγριοι αυτοί οι Γερμανοί, αλλά τελικά δεν ήταν αναπόφευκτο, και ότι, αν κάποιος ήταν φρόνιμος, με λίγη τύχη ή υπομονή, θα μπορούσε να την είχε γλιτώσει. Ταυτόχρονα, ο καθένας συνηθίζει υπόγεια στον τρόπο, αυτό γίνεται ηθικά αποδεκτό και σύντομα θα ενταχθεί στο ψυχικό τοπίο του σύγχρονου ανθρώπου. Ποιος θα είναι σε θέση την επόμενη φορά να εκπλαγεί ή να αγανακτήσει με αυτό που παύει πλέον να είναι σοκαριστικό;

Στο σημείο αυτό γίνεται κατανοητό ότι η δύναμη της *Νύχτας και καταχνιάς* (του A. Resnais) προερχόταν λιγότερο από τα ντοκουμέντα και περισσότερο από το μοντάζ, από την σπουδή με την οποία τα σκληρά

γεγονότα -πραγματικά δυστυχώς! - προσφέρθηκαν στο βλέμμα, μέσα από μία κίνηση που είναι ακριβώς αυτή της διαυγούς και σχεδόν απρόσωπης συνείδησης, η οποία δεν μπορεί να δεχτεί ούτε να κατανοήσει και να παραδεχτεί το φαινόμενο. Έχουμε δει κι αλλού ντοκουμέντα, πιο φρικτά από αυτά που επέλεξε ο Resnais. Σε τι όμως δεν μπορεί να συνηθίσει ο άνθρωπος; Όπως και να 'χει, δεν μπορούμε να συνηθίσουμε τη *Νύχτα και καταχνιά*: είναι γιατί ο σκηνοθέτης κρίνει αυτό που δείχνει και κρίνεται από τον τρόπο με τον οποίο το δείχνει.

Άλλο ζήτημα: παρατίθεται πολλές φορές, αριστερά και δεξιά, και συνήθως πολύ ανόητα, μια φράση του Moullet: *η ηθική είναι θέμα travelling* (ή κατά την εκδοχή του Godard: *το travelling αποτελεί ζήτημα της ηθικής*). Θελήσαμε σ' αυτό να δούμε το ακραίο του φορμαλισμού, ενώ θα μπορούσαμε περισσότερο να επικρίνουμε την «τρομοκρατική» υπερβολή, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Jean Paulhan. Δείτε, ωστόσο, στο *Κάπο* τη σκηνή όπου αυτοκτονεί η Ριβιά πέφτοντας στο ηλεκτροφόρο συρματοπλέγμα. Αυτός που αποφασίζει εκείνη τη στιγμή να κάνει ένα travelling-avant, για να ξανακαδράρει το πτώμα από χαμηλή γωνία (contre-plongée), φροντίζοντας να καταγράψει ακριβώς το ανυψωμένο χέρι από μια γωνία στο τελικό καρέ, αυτός ο άνθρωπος δεν αξίζει παρά την βαθύτερη περιφρόνηση. Μας έχουν κουράσει εδώ και μήνες με τα λανθασμένα προβλήματα της μορφής και του φόντου, του ρεαλισμού και του μύθου (μαγείας), του σεναρίου και της «σκηνοθεσίας», του ελεύθερου ή υποταγμένου και άλλες αμφιταλαντεύσεις. Ας υποθέσουμε ότι θα μπορούσαν όλα τα θέματα των ταινιών να έχουν γεννηθεί ελεύθερα και ισότιμα. Αυτό που μετράει είναι ο τόνος, ή ο επιτονισμός, η απόχρωση, όπως θα το ονομάζαμε -δηλαδή η οπτική ενός ανθρώπου, του δημιουργού, ως αναγκαίο κακό και η στάση που κρατά αυτός ο άνθρωπος σε σχέση με αυτό που κινηματογραφεί και ως εκ τούτου σε σχέση με τον κόσμο και με όλα τα πράγματα. Πράγμα που μπορεί να εκφραστεί με βάση την επιλογή των καταστάσεων, την κατασκευή της πλοκής, τους διαλόγους, το παίξιμο των ηθοποιών, ή την ατόφια και απλή τεχνική, «αδιάφορα αλλά μετρημένα». Υπάρχουν ζητήματα που δεν πρέπει να προσεγγίζονται παρά μόνο με φόβο και τρέμουλο. Και ο θάνατος είναι χωρίς αμφιβολία ένα από αυτά. Και πώς όταν κινηματογραφείς ένα τόσο μυστηριώδες θέμα να

μην νιώθεις σαν απατεώνας; Θα ήταν καλύτερα σε κάθε περίπτωση να τεθεί το ερώτημα και να συμπεριληφθεί αυτό το ερώτημα κατά κάποιο τρόπο σε αυτό που κινηματογραφείται. Αλλά η αμφιβολία είναι αυτό που λείπει περισσότερο από τον Pontecorvo και τους όμοιούς του.

Το να κάνεις μια ταινία σημαίνει, επομένως, να καταδείξεις ορισμένα πράγματα. Σημαίνει, *ταυτόχρονα*, και με την ίδια διαδικασία να δείξεις μέσω μιας συγκεκριμένης οπτικής. Αυτές οι δύο πράξεις είναι αυστηρά αδιαχώριστες. Ακριβώς όπως δεν μπορεί να υπάρχει απόλυτο στην σκηνοθεσία, διότι δεν υπάρχει σκηνοθεσία μέσα στην απολυτότητα, έτσι και ο κινηματογράφος δεν θα είναι ποτέ «*γλώσσα*»: οι σχέσεις σημαίνοντος και σημαινομένου δεν χρησιμοποιούνται καθόλου εδώ, και δεν οδηγούν παρά μόνο σε θλιβερές αιρέσεις, όπως στην μικρή Ζαζί. Οποιαδήποτε προσέγγιση του κινηματογραφικού γεγονότος που επιχειρεί να υποκαταστήσει τη σύνθεση με την πρόσθεση, την ανάλυση με την ενότητα, μας ξαναοδηγεί ευθέως σε μια ρητορική της εικόνας που έχει πλέον τόση σχέση με το κινηματογραφικό γεγονός όσο έχει το βιομηχανικό σχέδιο με την εικόνα. Γιατί αυτή η ρητορική παραμένει τόσο αγαπητή σε όσους αυτοαποκαλούνται «*αριστεροί κριτικοί*»; Ίσως, τελικά, γιατί όλοι αυτοί είναι πάνω απ' όλα σκληροπυρηνικοί καθηγητές. Αλλά αν πάντα μισούσαμε, για παράδειγμα, τους Pudovkin, de Sica, Wyley, Lizzani και τους πρώην μαχητές του IDHEC, είναι διότι η λογική κατάληξη αυτού του φορμαλισμού ονομάζεται Pontecorvo. Ότι κι αν σκέφτονται οι εξειδικευμένοι δημοσιογράφοι, η ιστορία του κινηματογράφου δεν επαναστατικοποιείται κάθε εβδομάδα. Η μηχανική ενός Losey ή ο νεοϋορκέζικος πειραματισμός δεν ταραίζουν τον κινηματογράφο περισσότερο απ' όσο τα κύματα της ακτής ταραίζουν τη γαλήνη του βυθού. Γιατί; Αυτό συμβαίνει επειδή οι μεν θέτουν μόνο φορμαλιστικά προβλήματα, ενώ οι δε τα επιλύουν όλα εκ των προτέρων με το να μη θέτουν κανένα. Αλλά τι λένε αυτοί που πραγματικά κάνουν ιστορία και που ονομάζονται επίσης «*άνθρωποι της τέχνης*»; Ο Resnais θα παραδεχτεί ότι, αν μια τέτοια ταινία της εβδομάδας ενδιαφέρει τον ίδιο ως θεατή, είναι μπροστά στον Αντονιονί ωστόσο που αισθάνεται ερασιτέχνης. Χωρίς αμφιβολία έτσι θα μιλούσε ο Truffaut για τον Renoir, ο Godard για τον Rossellini, ο Demy για τον Visconti. Και όπως ο Cézanne, ενάντια σε όλους τους δημοσιογράφους και τους χρονικογράφους, κατάφερε σταδιακά να επιβληθεί με τη βοήθεια των ίδιων των συναδέλφων του ζωγράφων, έτσι και οι κινηματογραφιστές επιβάλλουν στην ιστορία τον Mugnai ή τον Mizoguchi...

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΘΑΝΟΥΛΗ

Μελετώντας την ιστορική αναπαράσταση στον κινηματογράφο: εργαλεία και έννοιες

Περίληψη

Η μελέτη της ιστορικής αναπαράστασης στον κινηματογράφο απασχολεί έναν σημαντικό αριθμό ερευνητών τόσο από το πεδίο των ιστορικών σπουδών όσο και από τον χώρο της κινηματογραφικής θεωρίας. Παρά το γεγονός ότι ο αριθμός των ιστορικών ταινιών αυξάνεται διαρκώς, διευρύνοντας ταυτόχρονα και την επίδραση του κινηματογράφου στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης, τα εργαλεία για την κατανόηση της οπτικοακουστικής ιστορίας παραμένουν περιορισμένα. Το κενό αυτό θα προσπαθήσω να καλύψω στο παρόν κείμενο συνοψίζοντας ένα μέρος της δικής μου πρότασης, όπως την παρουσίασα στο βιβλίο *History and Film: A Tale of Two Disciplines* (2018). Συγκεκριμένα, θα εστιάσω στον διακεκομμένο διάλογο ανάμεσα σε ιστορικούς και θεωρητικούς του κινηματογράφου, επισημαίνοντας τα κύρια ζητήματα που στάθηκαν εμπόδιο για την ουσιαστική σύγκλιση των δύο πεδίων. Στη συνέχεια θα επιχειρήσω την σύζευξή τους συνδυάζοντας την ποιητική της ιστορίας από το έργο του Hayden White με την ιστορική ποιητική του David Bordwell.

Λέξεις-κλειδιά: Ιστορία, Κινηματογράφος, αφήγηση, μέθοδοι ανάλυσης, ιστορικές εξηγήσεις

Εισαγωγή

Τα βιβλία ιστορίας και οι ιστορικές ταινίες είναι δύο μορφές ιστορίας, οι οποίες έχουν πολύ περισσότερα κοινά από ό,τι οι περισσότεροι αντιλαμβάνονται ή είναι διατεθειμένοι να παραδεχτούν. Ως αντικείμενα μελέτης τα ιστορικά βιβλία αναλύονται από τους ίδιους τους ακαδημαϊκούς ιστορικούς και τους θεωρητικούς της ιστοριογραφίας, ενώ οι ταινίες από ένα περιορισμένο κομμάτι μελετητών του κινηματογράφου που εξειδικεύονται στην αναπαράσταση της ιστορίας. Το χάσμα που χωρίζει τις συζητήσεις που γίνονται σε αυτά τα δύο πεδία, δηλαδή την ακαδημαϊκή ιστορία και τις κινηματογραφικές σπουδές, είναι τις περισσότερες φορές αγεφύρωτο. Για έναν παραδοσιακό ιστορικό μελετητή, η ιστορική ταινία είναι όπως για τον απλό θεατή ένα

τεχνούργημα, ένα προϊόν φαντασίας, παρά την όποια επίκληση σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα. Το να ισχυριστεί κανείς, για παράδειγμα, ότι η *Λίστα του Σίντλερ* έχει θεμελιώδεις ομοιότητες σε επίπεδο μορφής και φιλοσοφίας με πολλά γραπτά ιστορικά κείμενα για το Ολοκαύτωμα φαντάζει σκανδαλώδες. Από την άλλη πλευρά, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου προσπαθούν να αναδείξουν τη σημασία των ιστορικών ταινιών για το δημόσιο διάλογο και τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης γύρω από σημαντικά ιστορικά γεγονότα, ειδικά σε μια εποχή που το κοινό ενημερώνεται για την ιστορία πολύ περισσότερο από τον κινηματογράφο παρά από άλλες πηγές. Ωστόσο, και εκείνοι συγκλίνουν με τους ιστορικούς σε μία βασική παραδοχή: τα βιβλία και οι ταινίες είναι δύο είδη ιστορικής αποτύπωσης εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους.

Στο κείμενο αυτό θα συνοψίσω τη δική μου προσπάθεια να ανασκευάσω αυτήν την κοινή παραδοχή, όπως την παρουσίασα στο βιβλίο μου *History and Film: A Tale of Two Disciplines*.¹ Η επανεξέταση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στη γραπτή και κινηματογραφική ιστορία ανέδειξε πως η ταυτόχρονη ιστορικοποίηση και θεωρητικοποίηση της ίδιας της έννοιας της «ιστορίας» μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τις διαδικασίες και τα μέσα που παράγουν ιστορική γνώση, καθώς και το πώς αμφότερα μεταβάλλονται στο πέρασμα του χρόνου. Αν η ανάδυση της ιστορίας ως επιστήμης οφείλεται στις πολιτισμικές και επιστημολογικές διεργασίες του 19^{ου} αιώνα, τότε η κινηματογραφική ιστορία του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα αναμφίβολα διεκδικεί πλέον έναν εξίσου σημαντικό ρόλο στη σχέση που διαμορφώνουμε με το παρελθόν μας. Στις σελίδες που ακολουθούν θα προσπαθήσω να παρουσιάσω ένα σύντομο ιστορικό της συζήτησης γύρω από τη σημασία του ιστορικού κινηματογράφου, η οποία ξεκινά τη δεκαετία του 1980 στους ακαδημαϊκούς κύκλους των ιστορικών επιστημόνων και σταδιακά μεταπηδά στους κόλπους των θεωρητικών του κινηματογράφου. Στη συνέχεια, θα σκιαγραφήσω τη δική μου πρόταση για τη μελέτη της ποιητικής του ιστορικού κινηματογράφου, η οποία καταδεικνύει την πολύ στενή σχέση που έχουν τα βιβλία και οι ταινίες με θέμα την ιστορία. Παρά την αντίληψη ότι τα πρώτα λένε την αλήθεια, ενώ τα δεύτερα είναι αποκυήματα της φαντασίας, η μελέτη των μορφολογικών, φιλοσοφικών και ιδεολογικών τους χαρακτηριστικών μπορεί να μας πει μια διαφορετική ιστορία.

Το χρονικό μιας συζήτησης μετ' εμποδίων

Για τους περισσότερους ιστορικούς οι ταινίες είναι πρώτον και κύριον τεχνουργήματα, αντικείμενα φτιαγμένα από ανθρώπους για συγκεκριμένη ανθρώπινη χρήση, όπως πολλά άλλα αντικείμενα, με τα οποία ο άνθρωπος γεμίζει το περιβάλλον του.²

Ο όρος «τεχνούργημα» (artifact) απαντά συχνά στις πρώτες προσπάθειες των ακαδημαϊκών να εξηγήσουν τη σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία. Ανάμεσα σε αυτούς ξεχωρίζει ο Warren Susman, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια της συζήτησης, σκιαγραφώντας τέσσερις άξονες για τη συσχέτιση μιας ταινίας με την ιστορία: πρώτον, η ταινία αποτελεί ένα «προϊόν» της ιστορίας, καθώς απαιτείται η σύγκλιση πολλών τεχνολογικών, οικονομικών και ιδεολογικών παραγόντων, μεταξύ άλλων, για την πραγματοποίησή της. Δεύτερον, ένα φιλμ μπορεί να ιδωθεί ως μία «αντανάκλαση» της ιστορίας, δηλαδή ως ένα αποτύπωμα του πραγματικού κόσμου, το οποίο στη συνέχεια θα αποτελέσει τεκμήριο στα χέρια των ιστορικών ή των κοινωνιολόγων. Τρίτον, μία ταινία με ιστορικό θέμα μπορεί να παρέχει μία εξήγηση και ερμηνεία ενός ιστορικού γεγονότος, ενώ, τέλος, οι ίδιες οι ταινίες μπορούν να μετατραπούν σε «δρώντες της ιστορίας», καθώς ασκούν μεγάλη επιρροή στο κοινό και διαμορφώνουν συνειδήσεις.³ Αυτή η τετραπλή διάκριση⁴ είναι σημαντική, καθώς χαρτογραφεί ένα

ευρύτατο πεδίο αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο σινεμά και την ιστοριογραφία και διευκολύνει τον αναλυτή να επιλέξει ένα σημείο εκκίνησης, χωρίς φυσικά να αποκλείεται η δυνατότητα συνδυασμού. Από τις παραπάνω τέσσερις περιπτώσεις εκείνη που θα μας απασχολήσει κυρίως στο παρόν δοκίμιο είναι η τρίτη, δηλαδή ο ρόλος του κινηματογράφου ως ερμηνευτή (interpreter) της ιστορίας, ο οποίος προσφέρει μία δική του αφήγηση για όσα διαδραματίστηκαν στο παρελθόν.

Ο πιο διακεκριμένος ιστορικός που ανέδειξε την αξία του κινηματογραφικού μέσου ως ερμηνευτή είναι αναμφίβολα ο Robert Rosenstone.⁵ Εκπαιδευμένος ως ακαδημαϊκός ιστορικός και συγγραφέας πολλών ιστορικών κειμένων, ο Rosenstone ήταν ο πρώτος που επέλεξε να αλλάξει ρότα στην καριέρα του μπαίνοντας στο πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών, έστω και ως εξωτερικός παρατηρητής. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και μέχρι σήμερα έχει εκδώσει μία σειρά βιβλίων και άρθρων που επιχειρούν να διαπραγματευτούν τη σημασία των ιστορικών ταινιών ως μίας ιδιότυπης μορφής ιστορίας, η οποία εμπεριέχει το συναίσθημα και καταφέρνει να εμπλέξει τους θεατές με τρόπο πολύ διαφορετικό απ' ό,τι η παραδοσιακή ιστορία.⁶ Βασιζόμενος, λοιπόν, στην παραδοχή ότι «μία ταινία δεν είναι ένα βιβλίο» αναζητά να περιγράψει τις ιδιότητες της οπτικοακουστικής ιστορίας, την οποία συχνά αποκαλεί «ιστορία ως δράμα».⁷ Αυτή η νέα μορφή ιστορίας του 20^{ου} αιώνα διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες: τη δραματική μυθοπλασία, το ντοκιμαντέρ και το καινοτόμο φιλμ.⁸ Οι περιγραφές, ωστόσο, αυτών των κατηγοριών παραμένουν γενικόλογες και ασαφείς, χωρίς να περιλαμβάνουν όρους από την κινηματογραφική θεωρία και αφήγηση. Εκείνο, όμως, που καλλιεργήθηκε στα γραπτά του Rosenstone με το πέρασμα του χρόνου είναι η αποδοχή όλου του φάσματος της κινηματογραφικής παραγωγής ως άξιου μελέτης και προσοχής. Ενώ αρχικά, για παράδειγμα, τα Χολιγουντιανά δράματα αντιμετωπίζονταν ως κατώτερα δείγματα ιστορικού κινηματογράφου, σταδιακά έγινε αντιληπτό ότι και σε αυτές τις περιπτώσεις οι ταινίες αρθρώνουν έναν ιστορικό λόγο που οφείλουμε να κατανοήσουμε πώς λειτουργεί. Αντί, λοιπόν, να απορρίπτουμε τα ιστορικά δράματα για λόγους «ανακρίβειας» ή διαστρέβλωσης της υποτιθέμενης «ιστορικής αλήθειας», ο Rosenstone επιμένει να αποδεχτούμε αυτά τα έργα ως κατασκευές που έχουν τους δικούς τους «όρους εμπλοκής».⁹

Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης βρίσκονται οι σκέψεις της Natalie Zemon Davis, της Αμερικανίδας ιστορικού που άφησε το δικό της σημάδι σε αυτές τις συζητήσεις με το διάσημο βιβλίο της *Slaves on Screen*.¹⁰ Η Davis, αν και βλέπει θετικά τη σχέση κινηματογράφου-ιστορίας, διακατέχεται, ωστόσο, από μια προσκόλληση στον ιστορικό εμπειρισμό, καθώς και από μια τελεολογική αντίληψη για τις δυνατότητες του μέσου. Όπως επισημαίνει, «ο κινηματογράφος μόλις αρχίζει να βρίσκει το δρόμο του ως ένα μέσο για την ιστορία», ενώ, για να πετύχει αυτή η πορεία, πρέπει οι σκηνοθέ-

τες να δεσμευτούν στο να λένε την αλήθεια.¹¹ Το βιβλίο της βρίθει συστάσεων για το πώς ο κινηματογράφος οφείλει να διαχειριστεί τα ιστορικά στον χώρο θέματα έχοντας ως εφιαλτήριο τη δική της εμπειρία στο χώρο της ακαδημαϊκής ιστορίας.

Αντιθέτως, άλλοι ιστορικοί προσπάθησαν να κατανοήσουν τις ιδιαιτερότητες της κινηματογραφικής ιστορίας υιοθετώντας μια πιο αυτο-αναφορική στάση απέναντι στην ίδια την ακαδημαϊκή ιστορία με τη βοήθεια της φιλοσοφίας της ιστοριογραφίας. Συγκεκριμένα, αναφέρομαι στους William Guynn και την Marnie Hughes-Warrington, το έργο των οποίων, αν και λιγότερο γνωστό, έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Στο έργο του *Writing History in Film* (2006), ο Guynn, για παράδειγμα, αναγνωρίζει ευθύς εξαρχής το πόσο πρόσφατο είναι το επάγγελμα του ιστορικού καθώς και το πόσο απρόθυμοι είναι οι ιστορικοί να συζητήσουν τη λειτουργία της ιστορικής πρακτικής.¹² Συνεπώς, παρατηρεί τα εξής:

Η ανακατασκευή του παρελθόντος είναι ένα ευρύ πολιτισμικό εγχείρημα που δεν μπορεί να περιοριστεί στον κλειστό κύκλο ενός ακαδημαϊκού λόγου. Ο κινηματογράφος, όπως υποστηρίζω, έχει έναν θεμιτό ρόλο να παίξει σε εκείνο το εγχείρημα.¹³

Για να διερευνήσει τις παραμέτρους αυτού του εγχειρήματος, ο Guynn μελετά την κινηματογραφική αναπαράσταση της ιστορίας και προχωρά σε αναλύσεις ταινιών, κάνοντας χρήση εννοιών από το χώρο της φιλοσοφίας, της λογοτεχνικής θεωρίας, της σημειολογίας και της ρητορικής. Παρά το γεγονός ότι δεν αγγίζει καθόλου τους όρους της κινηματογραφικής θεωρίας ή αφήγησης, δομεί μία συζήτηση με αξιοσημείωτο θεωρητικό σφρίγος. Από την άλλη πλευρά, η Hughes-Warrington κάνει ένα βήμα εγγύτερα στις κινηματογραφικές σπουδές μέσω των εννοιών του είδους, του ζητήματος ταυτότητας και της προπαγάνδας, παρά το γεγονός ότι η διχοτόμηση ανάμεσα στις «εικόνες» και τις «λέξεις» παραμένει σταθερή. Είναι πεποίθησή της ότι η κινηματογραφική ιστορία είναι μια μορφή ιστορίας που δεν μπορεί να σταθεί αυτοτελώς για τρεις λόγους. Πρώτον, η ακαδημαϊκή ιστορία, με Ι κεφαλαίο, παρά τους περιορισμούς της, παραμένει ο πιο ασφαλής δρόμος στην αντικειμενική προσέγγιση του παρελθόντος. Δεύτερον, οι κινηματογραφικές εκδοχές των ιστορικών γεγονότων μπορούν να λειτουργήσουν ως «συμπληρώματα» της ακαδημαϊκής ιστορίας, προσφέροντας αφορμές για συζητήσεις. Τέλος, τα ιστορικά φιλμ δεν είναι απλώς κείμενα αλλά λειτουργούν ως «πολιτισμικοί τόποι», όπου το νόημα είναι υπό διαπραγμάτευση ανάμεσα στους κινηματογραφικούς παραγωγούς, τους κριτικούς και τους διανοητές.¹⁴

Η επιφύλαξη απέναντι στον κινηματογράφο είναι απολύτως αναμενόμενη από τη σκοπιά των ιστορικών που αντιλαμβάνονται την ιστορία ως μια επιστήμη που διέπεται από αυστηρές αρχές και κανόνες και, κυρίως,

από τη δέσμευση να περιγράψει το παρελθόν «πώς ήταν πραγματικά» (wie es eigentlich gewesen), κατά τα λόγια του Leopold von Ranke.¹⁵ Εκείνο που, επίσης, παρατηρούμε είναι ότι οι ιστορικοί που είναι πρόθυμοι να δουν θετικά τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου και να προβούν σε μία διεπιστημονική μελέτη των ιστορικών ταινιών δεν προχωρούν αρκετά στα χωράφια της κινηματογραφικής θεωρίας, αφήνοντας έτσι τη συζήτηση ημιτελή. Το ίδιο συμβαίνει και στην αντίπερα όχθη, την πλευρά δηλαδή των θεωρητικών του κινηματογράφου, οι οποίοι προσπαθούν να κατανοήσουν την ιστορία επί της οθόνης, χωρίς να μπαίνουν αρκετά βαθιά σε ζητήματα ιστοριογραφίας. Παρά την ιλιγγιώδη αύξηση των δημοσιεύσεων που πραγματεύονται τις ιστορικές ταινίες, σε επίπεδο εννοιολογικό ή μεθοδολογικό η έρευνα παραμένει εξαιρετικά φτωχή. Εκείνο που φαίνεται να προέχει από τη θέση της κινηματογραφικής θεωρίας είναι η οριοθέτηση των ταινιών αυτών στο πλαίσιο ενός αυτοτελούς «είδους». Η έννοια του είδους παίζει βαρυσήμαντο ρόλο, όχι μόνο γιατί είναι ζωτικής σημασίας για την ίδια τη βιομηχανία του Χόλιγουντ αλλά γιατί μας διευκολύνει να κατηγοριοποιήσουμε μορφολογικά χαρακτηριστικά, διαδικασίες παραγωγής αλλά και τις προσδοκίες του κοινού.¹⁶ Ωστόσο, το είδος της «ιστορικής ταινίας» αποδείχθηκε εξαιρετικά δύσκολο να συγκροτηθεί.

Η πιο φιλόδοξη προσπάθεια απαντά στο έργο του Robert Burgoyne με τίτλο *The Hollywood Historical Film* (2008).¹⁷ Στην εισαγωγή του ο Burgoyne προτείνει πέντε υποκατηγορίες ιστορικών ταινιών σε μια προσπάθεια να χωρέσει το μεγάλο τους εύρος. Αυτές είναι η πολεμική ταινία, η βιογραφική, η επική, η μετα-ιστορική και η ταινία επικαιρότητας (topical film). Ως προς το θεωρητικό του πλαίσιο βασίζεται στους δύο προαναφερθέντες ιστορικούς, τον Rosenstone και την Davis, για να τεκμηριώσει την ανάγκη διερεύνησης του ιστορικού κινηματογράφου, ενώ η σημασιολογική/συντακτική προσέγγιση του είδους¹⁸ του Rick Altman του παρέχει το εργαλείο που θα τον βοηθήσει να περιγράψει τις πτυχές της συγκεκριμένης περίπτωσης. Ο Burgoyne, λοιπόν, παρατηρεί ότι όλα τα ιστορικά φιλμ έχουν ως σημασιολογικό χαρακτηριστικό (register) το στοιχείο της αναπαράστασης (reenactment).¹⁹ Αυτό που ενώνει τις τόσο διαφορετικές αφηγήσεις κάτω από τον όρο της ιστορικής ταινίας είναι «η πράξη της φανταστικής αναδημιουργίας που επιτρέπει στον θεατή να φανταστεί ότι «παρακολουθεί ξανά» τα γεγονότα του παρελθόντος» (ο.π.). Για να διαχειριστεί τη μεγάλη μορφική ετερογένεια της ιστορικής αναπαράστασης, σημειώνει τα εξής:

Ο εκ νέου οραματισμός (reimagining) του παρελθόντος διαμορφώνεται μέσω συγκεκριμένων στιλιστικών και αφηγηματικών μηχανισμών στον κινηματογράφο, δημιουργώντας μια σειρά από ιστορικά στιλ, από τον ρεαλισμό του Ρομπέρτο Ροσελίνι μέχρι την κινηματογραφική γραφή του Σεργκέι Αϊζεν-

στάιν. Η σειρά των στίλ, των θεμάτων και των προσεγγίσεων στην Χολιγουντιανή ιστορική ταινία μπορεί να γίνει κατανοητή ως το συντακτικό register της ιστορικής ταινίας, μια σύνταξη που εκφράζεται με τη μορφή της πολεμικής ταινίας, της επικής ή της βιογραφικής ταινίας.²⁰

Επομένως, με αυτό το σκεπτικό οι σημασιολογικοί/συντακτικοί κανόνες άλλων καθιερωμένων ειδών, όπως η πολεμική ταινία, μετατρέπονται σε ένα νέο συντακτικό δευτέρου επιπέδου, το οποίο μαζί με την αναπαράσταση συγκροτούν τον πυρήνα του ιστορικού φιλμ και αιτιολογούν την πολυμέρεια της μορφής τους. Ωστόσο, αυτή η σύνθετη σχέση της ιστορικής ταινίας με τα υπάρχοντα είδη δεν αναλύεται περαιτέρω ούτε επεξηγείται επαρκώς η απότομη μεταμόρφωση στιλιστικών στοιχείων σε δομικά χαρακτηριστικά. Αυτό, όμως, δεν είναι το μεγαλύτερο πρόβλημα στη θεωρία του Burgoyne. Καθώς προχωρά στη συζήτηση για το αν τελικά τα δραματικά ιστορικά φιλμ μπορούν να θεωρηθούν «ιστορία» ή απλώς «ιστορική σκέψη», «ιστορική φαντασία» ή «ιστορικό δράμα», προσκρούει πάνω στο λεγόμενο πρόβλημα του παροντισμού (presentism). Εκείνο, όπως ισχυρίζεται, που μας κάνει να νιώθουμε άβολα με το μυθοπλαστικό χαρακτήρα των ταινιών αυτών είναι το γεγονός ότι καταλαβαίνουμε πως διαχειρίζονται το παρελθόν κυρίως μέσα από τον φακό του παρόντος.²¹ Συνεπώς, το μεγάλο ελάττωμα της κινηματογραφικής ιστορίας έναντι της γραπτής είναι η παροντική θέση της πρώτης, την οποία μας παροτρύνει να δούμε με επιείκεια, καθώς «αναπαριστώντας το παρελθόν στο παρόν, το ιστορικό φιλμ φέρνει το παρελθόν σε διάλογο με το παρόν».²²

Αυτή η δήλωση θα ήταν επαρκώς πειστική μάλλον για τους περισσότερους μελετητές του κινηματογράφου αλλά και για μένα. Για την ακρίβεια, ήταν πειστική μέχρι τη στιγμή που άρχισα να εντρυφώ στη θεωρία και την ιστορία της ιστοριογραφίας. Δεν χρειάστηκε να πάω σε μεγάλο βάθος, για να διαπιστώσω ότι το πρόβλημα του παροντισμού, το οποίο παρουσιάζεται από τον Burgoyne ως εγγενής αδυναμία του ιστορικού φιλμ, στην πραγματικότητα αποτελεί θέμα συζήτησης στον κύκλο των ιστορικών εδώ και αιώνες. Ο Donald Kelley στην επισκόπηση της ιστοριογραφίας από την αρχαιότητα μέχρι τον Διαφωτισμό σημειώνει ότι η παράδοση των παροντικών ιστορικών ξεκίνησε με τον Θουκυδίδη και τον Πολύβιο.²³ Αν περιοριστούμε στον 20^ο αιώνα, το έργο του Collingwood ξεχωρίζει ως σημείο αναφοράς για την θέση του παροντισμού, η οποία συνοψίζεται ως εξής: «Όλη η ιστορία είναι μία προσπάθεια να κατανοήσουμε το παρόν, ανακατασκευάζοντας τις καθοριστικές του συνθήκες».²⁴ Μπαίνοντας, μάλιστα, και λίγο περισσότερο στις αποδομιστικές προσεγγίσεις διανοητών, όπως ο Michel Foucault ή ο Keith Jenkins, τότε συνειδητοποιούμε ότι η παροντική παράμετρος της ιστορίας αντιμετωπίζεται ως αποδεδειγμένο χαρακτηριστικό της σχετικιστικής φύσης της ιστορίας.²⁵ Το

παράδειγμα της αντιμετώπισης του παροντισμού από έναν επιφανή θεωρητικό, όπως ο Burgoyne, είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο διεξάγεται η μελέτη των ιστορικών ταινιών από την πλευρά της κινηματογραφικής θεωρίας. Με ελάχιστη γνώση, δηλαδή, της γραπτής ιστοριογραφίας. Συνολικά, ενώ οι πολυάριθμες και όλο και πιο συναρπαστικές ιστορικές ταινίες προσελκύουν το ενδιαφέρον των ερευνητών ένθεν κακείθεν, η έλλειψη ενός κοινού θεωρητικού και μεθοδολογικού υπόβαθρου αφήνει διαρκώς τη συζήτηση στη μέση.

Το πρόβλημα αυτό το αντιλήφθηκε πάλι πρώτος ο Rosenstone στο πιο πρόσφατο κείμενο του, όπου κάνει την αυτοκριτική του για τα παλαιότερα έργα του και ανασκευάζει το αρχικό του δόγμα, δηλαδή ότι το φιλμ δεν είναι βιβλίο. Όπως σημειώνει:

Αυτό που λέω είναι το εξής: για να κατανοήσουμε την ιστορία (historying) που γίνεται από το ιστορικό φιλμ, πρέπει να το αναλύσουμε ως μία οπτική, ακουστική και δραματική παρουσίαση που εμπλέκει -όπως κάνει κάθε έργο της ιστορίας- τις παρελθοντικές, τις παροντικές και το μελλοντικές στιγμές, γεγονότα, ανθρώπους, πεποιθήσεις και ιδεολογίες. Το ιστορικό φιλμ δεν μπορεί να κριθεί μέσω των τρεχόντων κανόνων ούτε της γραπτής ιστορίας ούτε της ανάλυσης του είδους των κινηματογραφικών σπουδών, αλλά συνδυάζοντας και τα δύο.²⁶

Εδώ, λοιπόν, αρχίζει να γίνεται αντιληπτό ότι η συζήτηση για την ιστορία με λέξεις και την ιστορία με εικόνες δεν μπορεί να συνεχίσει να γίνεται σε παράλληλη τροχιά. Οι μηχανισμοί και των δύο μορφών ιστορίας μοιράζονται ένα κοινό έδαφος, το οποίο θα πρέπει να εξεταστεί με εργαλεία και έννοιες και από τις δύο πειθαρχίες εξίσου. Αυτό ακριβώς επιχείρησα να κάνω στη δική μου έρευνα, διαμορφώνοντας έναν τρόπο μελέτης των ιστορικών ταινιών, παρόμοιο με αυτόν των γραπτών κειμένων. Ένα σύντομο κομμάτι αυτής της προσπάθειας θα παρουσιάσω ευθύς αμέσως.

Η Ποιητική του Ιστορικού Κινηματογράφου

Καταρχάς ας αποσαφηνίσω τον ορισμό του ιστορικού κινηματογράφου που υιοθετώ, ο οποίος είναι ευρύτατος και περιεκτικός, καθώς περιλαμβάνει τόσο μυθοπλαστικά έργα όσο και ντοκιμαντέρ. Όσον αφορά τα πρώτα, για να θεωρηθούν «ιστορικά», είναι απαραίτητο η ιστορία τους να τοποθετείται στο παρελθόν, αν και αυτό από μόνο του δεν είναι πάντα αρκετό. Για να εξειδικεύσουμε τη σχέση που πρέπει να έχει μία μυθοπλαστική ταινία με το παρελθόν είναι χρήσιμο να επικαλεστούμε τον παρακάτω ορισμό της Davis:

Με τον όρο ιστορικά φιλμ εννοώ εκείνα που έχουν ως την κεντρική τους πλοκή τεκμηριώσιμα (documentable) γεγονότα, όπως η ζωή

ενός προσώπου ή ένας πόλεμος ή μία επανάσταση, και εκείνα με μυθοπλαστική πλοκή αλλά με ένα ιστορικό πλαίσιο που είναι εγγενές στη δράση.²⁷

Ο χαρακτηρισμός «εγγενές στη δράση» είναι κρίσιμος, κατά τη γνώμη μου, για να μπορέσουμε να διαφοροποιήσουμε τα ιστορικά φιλμ από εκείνα, των οποίων η δράση τοποθετείται αόριστα στο παρελθόν.²⁸ Κατά αναλογία, και στα ιστορικά ντοκιμαντέρ μπορούμε να αποδώσουμε το χαρακτηριστικό του «ιστορικού» ανάλογα με το ρόλο που κατέχουν τα ιστορικά γεγονότα στη διήγηση τους.

Έχοντας, λοιπόν, ένα εκτενές σώμα ταινιών ως εκφάνσεις της ιστοριοφωτίας²⁹ (historiophoty), στόχος μου είναι να διερευνήσω την ιδιόμορφη σχέση της με την ιστοριογραφία και να ψηλαφήσω το σύνθετο παιχνίδι ομοιότητας και διαφοράς ανάμεσά τους.³⁰ Ένα πρώτο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η διατύπωση της θέσης μου ότι μία ιστορική ταινία αποτελεί μία μεγεθυμένη μινιατούρα (magnified miniature) ενός ιστορικού βιβλίου. Αυτό σημαίνει ότι η θέαση μιας δίωρης ιστορικής ταινίας μπορεί να διαφέρει από την ανάγνωση ενός πολύτομου ιστορικού έργου αλλά η πρώτη συμπυκνώνει και μεγεθύνει πολλά χαρακτηριστικά του τελευταίου. Ως μινιατούρα του βιβλίου, η ταινία περιλαμβάνει όλα τα ποιοτικά στοιχεία της ιστορικής σκέψης αλλά το μέγεθος και η μορφή της παράγουν ένα υπερβολικό και διαστρεβλωτικό αποτέλεσμα που μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους. Ο ένας είναι να ισχυριστούμε ότι η υπερβολή και η παραμόρφωση είναι τέτοιες, ώστε οποιοσδήποτε συσχετισμός των δύο μορφών ιστορίας είναι εξωφρενικός. Αυτή ήταν, άλλωστε, η τακτική όλων των ιστορικών και των κριτικών εδώ και δεκαετίες. Ο άλλος τρόπος, τον οποίο επιχειρώ εγώ, είναι να δούμε την υπερβολή και την παραμόρφωση ως μια πολύτιμη μορφή ειρωνείας, η οποία θα μας επιτρέψει, αν κοιτάξουμε προσεκτικά, να παρατηρήσουμε ένα σύνολο συσχετισμών, οι οποίοι θα ρίξουν φως όχι μόνο στη λειτουργία των κινηματογραφικών έργων αλλά και των κειμένων της ιστορίας.

Ένας από αυτούς τους συσχετισμούς αφορά το ζήτημα της αφήγησης, η οποία στον κινηματογράφο αναδεικνύεται με τρόπο χειροπιαστό και οφθαλμοφανή. Και τα ιστορικά βιβλία εμπεριέχουν αφήγηση, αναμφίβολα, αλλά η ίδια η διαδικασία αποσιωπάται από τους ιστορικούς, οι οποίοι προσπαθούν με κάθε τρόπο να σβήσουν τα σημάδια της, όπως πολύ εύστοχα έχει αποδείξει ο Roland Barthes στο διάσημο κείμενό του «The Discourse of History».³¹ Αντιθέτως, ο κινηματογράφος δεν μπορεί να προσεγγίσει το παρελθόν παρά μέσω μιας οπτικοακουστικής αφήγησης, η οποία φαντάζει στα μάτια μας κατασκευασμένη και άρα πιθανότατα ψευδής.³² Αυτοί οι συνειρμοί που προκύπτουν στη θέαση μιας ιστορικής ταινίας καθώς και η υλικότητα (materiality) της κινηματογραφικής αφήγησης δεν πρέπει να μας πείσουν για τη μοναδικότητα του κινηματογράφου αλλά να μας κάνουν

να σκεφτούμε περισσότερο για τον ρόλο της αφήγησης στα γραπτά κείμενα και τις ομοιότητες που ενδεχομένως υπάρχουν ανάμεσα στα δύο μέσα.

Για να το πετύχουμε αυτό, ο βασικός μας σύμμαχος είναι η ποιητική του ιστορικού λόγου, όπως αυτή παρουσιάστηκε από τον Hayden White στο μνημειώδες έργο του *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1973. Εκεί ο White διατείνεται ότι κάθε γραπτό έργο ιστορίας αποτελεί μία μορφή αναπαράστασης που χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες μορφικές, φιλοσοφικές και ιδεολογικές παραμέτρους. Για να τις περιγράψει με ακρίβεια, μάλιστα, αναπτύσσει ένα περίπλοκο θεωρητικό και εννοιολογικό πλέγμα, το οποίο συνδυάζει τη λογοτεχνική θεωρία, τη φιλοσοφία και την κοινωνιολογία. Το πλέγμα αυτό μπορεί να λειτουργήσει και για τα ιστορικά έργα στον κινηματογράφο με την προϋπόθεση ότι στη θέση των λογοτεχνικών θεωριών θα τοποθετήσουμε τις κινηματογραφικές και ειδικότερα εκείνες που εξειδικεύουν στις διαφορετικές μορφές αφήγησης στο μυθοπλαστικό φιλμ.³³

Είναι καθοριστικής σημασίας για την εποχή μας να υπάρξει μία ουσιαστική σύγκλιση ανάμεσα στις ιστορικές και κινηματογραφικές σπουδές, αν θέλουμε να κατανοήσουμε τις διαφορετικές μορφές ιστορίας που διαμορφώνουν την ιστορική μας μνήμη. Όπως είδαμε στη βιβλιογραφία ως τώρα, οι μεν ιστορικοί, όπως ο Gyunn και η Davis, δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσουν τα εγγενή χαρακτηριστικά των ταινιών, ενώ οι θεωρητικοί του κινηματογράφου, όπως ο Burgoyne, είχαν έναν περιορισμένο ορίζοντα ως προς τα θέματα της ιστοριογραφίας. Ωστόσο, η ιστορία επί της οθόνης εδώ και έναν αιώνα μπορεί να διερευνηθεί ως αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης, μόνο αν αυτά τα δύο πεδία συνεργαστούν. Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τις μορφές, το περιεχόμενο και το ρόλο του ιστορικού κινηματογράφου στην παραγωγή ιστορικής γνώσης για παραπάνω πλέον από έναν αιώνα, οφείλουμε να αναπτύξουμε μια μέθοδο που θα περιλαμβάνει όρους και έννοιες και από τις δύο πλευρές, όχι γιατί θέλουμε να αποδείξουμε ότι ταυτίζονται ούτε γιατί θέλουμε να τονίσουμε το πόσο διαφορετικές είναι. Χρειάζεται να σχεδιάσουμε με μεγάλη λεπτομέρεια μια προσέγγιση στην ιστορία επί της οθόνης, η οποία, αφενός, θα αποδίδει με ακρίβεια τα εγγενή χαρακτηριστικά του κινηματογράφου και, αφετέρου, θα συλλαμβάνει τη σύνθετη σχέση της με προγενέστερες μορφές ιστορικής σκέψης. Ο συνδυασμός της ποιητικής της ιστορίας από τον ακαδημαϊκό χώρο των ιστορικών σπουδών με την ιστορική ποιητική του κινηματογράφου θα με βοηθήσει να συγκροτήσω μία σύνθετη εργαλειοθήκη για την κατανόηση και την ερμηνεία της ιστορικής γνώσης που προκύπτει μέσω της κινηματογραφικής αφήγησης. Αυτή η σύμπραξη ανάμεσα στα δύο πεδία δεν είναι ένα εύκολο εγχείρημα και μπορεί να χρειαστεί αρκετές διευκρινίσεις στην πορεία. Είναι αναμφίβολα, όμως, ένα ρίσκο που αξίζει να πάρει κανείς, προκειμένου να

κατανοήσει πώς οι μορφές της ιστορικής φαντασίας εξελίσσονται στον χρόνο.

Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, εισάγοντας τις βασικές έννοιες από το έργο του White, οι οποίες θα ενσωματωθούν στην προσέγγιση της κινηματογραφικής θεωρίας. Αν και το δοκίμιο του περί ιστοριοφωτίας επέδρασε αισθητά στους κινηματογραφικούς κύκλους, στο *Metahistory* είναι που συναντάμε το πρότυπο για τη μελέτη της ιστορίας. Εκεί, ο White ορίζει εξαρχής το ιστορικό έργο ως

μια λεκτική δομή με τη μορφή αφηγηματικού πεζογραφικού λόγου που υποτίθεται ότι αποτελεί πρότυπο, ή εικόνα, των παλαιότερων δομών και διαδικασιών με σκοπό να εξηγήσει τι ήταν αναπαριστώντας τους.³⁴ [έμφαση στο πρωτότυπο]

Μέσω της ανάλυσης τεσσάρων επιφανών ιστορικών (Ranke, Michelet, Tocqueville, Burckhardt) και τεσσάρων φιλοσόφων της ιστορίας (Hegel, Marx, Nietzsche και Croce), ο White επιχειρεί να αποκαλύψει μια σειρά από διαδικασίες και μορφολογικές στρατηγικές που λειτουργούν στα κείμενα όλων των παραπάνω συγγραφέων, ανεξάρτητα από τις «πρώτες ύλες» τους ή άλλους εξωγενείς παράγοντες. Εξετάζει τα μνημειώδη γραπτά τους, για να εξαγάγει μια σειρά «πιθανών μοντέλων ιστορικής αναπαράστασης ή σύλληψης».³⁵ Ως σημείο εκκίνησης, διακρίνει μεταξύ πέντε εννοιών που ανήκουν σε διαφορετικά επίπεδα γενίκευσης: το χρονικό, την ιστορία, τον τρόπο δόμησης της πλοκής (emplotment), τον τρόπο επιχειρηματολογίας και τον τρόπο ιδεολογικής εμπλοκής.³⁶ Κάθε ιστορική αφήγηση μετατρέπει ένα χρονικό γεγονός σε μια ιστορία οργανώνοντάς τα σε μια συγκεκριμένη χρονική και αιτιώδη σειρά. Μέσω της αφηγηματικής του πράξης το ιστορικό έργο όχι μόνο παρουσιάζει συγκεκριμένα γεγονότα (τι συνέβη, πότε και γιατί) αλλά επιπλέον προτείνει ένα πρόσθετο νόημα της ιστορίας που απαντά σε ερωτήματα, όπως «ποιο είναι το νόημα όλων αυτών;» ή «πού οδηγούν όλα αυτά;».³⁷ Αυτό το δεύτερο επίπεδο απαντήσεων προκύπτει από τους ακόλουθους τρεις τύπους εξηγήσεων: α. εξήγηση μέσω δόμησης της πλοκής, β. εξήγηση μέσω επιχειρήματος, και γ. εξήγηση μέσω ιδεολογικής εμπλοκής. Καθεμία από αυτές τις εξηγήσεις παρέχει στους ιστορικούς ένα διακριτό σύνολο επιλογών που απαιτούν περαιτέρω εξήγηση.

Ξεκινώντας με τον τρόπο δόμησης της πλοκής ο White δανείζεται από τη λογοτεχνική θεωρία τέσσερις διαφορετικούς τύπους, όπως το Ρομάντζο, την Τραγωδία, την Κωμωδία και τη Σάτιρα, οι οποίες αντιστοιχούν σε διαφορετικά είδη αφηγηματικών δομών, το καθένα με τις δικές του επεξηγηματικές επιπτώσεις. Αυτά τα είδη καθοδηγούν την αφηγηματική πορεία ενός ιστορικού έργου, είτε το συνειδητοποιεί ο ιστορικός είτε όχι. Το βασικό ερώτημα είναι να παρατηρήσουμε πώς αυτοί οι τρόποι διαμορφώνουν την έννοια της ιστορίας που πηγάζει από αυτούς. Αν, για παράδειγμα, ένας ιστορικός

αναπαριστά τα ιστορικά γεγονότα ως Ρομάντζο, τότε παρουσιάζει σιωπηρά «ένα δράμα αυτο-ταυτοποίησης (self-identification) που συμβολίζεται από την υπέρβαση του ήρωα του κόσμου της εμπειρίας, τη νίκη του πάνω σε αυτόν και την τελική του απελευθέρωση από αυτόν».³⁸ Αντίθετα, η δόμηση της πλοκής της Σάτιρας βλέπει ειρωνικά όλες τις ελπίδες και τις δυνατότητες της ανθρώπινης ύπαρξης και απορρίπτει τη δυνατότητα λύτρωσης. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα, τοποθετούνται οι τρόποι της Κωμωδίας και της Τραγωδίας, ο καθένας με έναν αισιόδοξο ή απαισιόδοξο τόνο αντίστοιχα, κάτι που υποδηλώνει ότι οι άνθρωποι είναι τουλάχιστον εν μέρει ικανοί να απελευθερωθούν και να κυριαρχήσουν, ακόμα και προσωρινά, επί του κόσμου γύρω τους. Κάθε είδος δόμησης της πλοκής, δηλαδή κάθε τύπος ιστορίας, θέτει ένα διαφορετικό πλαίσιο για την ανθρώπινη δράση και τον σκοπό της.

Το δεύτερο επίπεδο της εξήγησης, σύμφωνα με τον White, είναι το μορφικό ή λογοθετικό (discursive) επιχείρημα που προβάλλεται από ιστορικές αφηγήσεις, το οποίο προσκολλάται σε «κάποιον υποθετικό καθολικό νόμο των αιτιωδών σχέσεων».³⁹ Εάν οι τρόποι δόμησης της πλοκής δημιουργούν εξηγήσεις μέσω των «καλλιτεχνικών» λειτουργιών, τα επιχειρήματα αυτής της δεύτερης κατηγορίας αφορούν τις «επιστημονικές» φιλοδοξίες του έργου ενός ιστορικού. Κάθε ιστορικό κείμενο όχι μόνο παρατάσσει μια σειρά από ιστορικά γεγονότα, αλλά και προσπαθεί να εξηγήσει γιατί συνέβησαν όπως συνέβησαν. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τέτοιες εξηγήσεις δεν αποκαλύπτουν τις σιωπηρές φιλοσοφικές παραδοχές του συγγραφέα τους αλλά, εντούτοις, πηγάζουν από συγκεκριμένες «παγκόσμιες υποθέσεις» (world-hypotheses), σύμφωνα με τους όρους του Stephen C. Pepper.⁴⁰ Ο White βασίζεται στην τυπολογία των παγκόσμιων υποθέσεων του Pepper, για να προσδιορίσει τέσσερις τύπους επιχειρημάτων που παρουσιάζονται από τους ιστορικούς ως εξήγηση: α. το Φορμικό (Formist), β. το Οργανιστικό (Organicist), γ. το Μηχανιστικό (Mechanistic) και δ. το Συγκειμενικό (Contextualist). Ένας ιστορικός που εξηγεί τα γεγονότα με τον Φορμικό τρόπο επιδιώκει να προσδιορίσει τα αντικείμενα στο ιστορικό πεδίο ως μοναδικά και αυτοτελή ιστορικά συμβάντα που δεν οδηγούν απαραίτητα σε συγκεκριμένες γενικεύσεις σχετικά με την ιστορική διαδικασία. Ένας Οργανιστικός ιστορικός, από την άλλη πλευρά, θα προσεγγίσει κάθε ατομικό συμβάν μόνο ως μέρος ενός συνόλου, το οποίο υπερτερεί σε σημασία. Ως αποτέλεσμα, μία τέτοια ιστορική περιγραφή είναι πιο αφηρημένη από τη φύση της και δίνει έμφαση στις συνθετικές διαδικασίες ή στην αποκρυστάλλωση των διεσπαρμένων γεγονότων σε ολοκληρωμένες οντότητες.⁴¹ Ο Μηχανιστικός ιστορικός πηγαίνει αυτό το σκεπτικό ένα βήμα παραπέρα, μειώνοντας τα ιστορικά γεγονότα σε συγκεκριμένους επικυρίαρχους νόμους. Όπως και ο Οργανιστικός, ενδιαφέρεται περισσότερο για τάξεις φαινομένων παρά για μεμονωμένα γεγονότα, αλλά ο απώτερος στόχος του είναι να αποδείξει ότι αυτά τα φαινόμενα δεν είναι παρά το αποτέλεσμα

των οικουμενικών κανόνων, που προσομοιάζουν με εκείνους που συναντώνται στις φυσικές επιστήμες. Τέλος, ο Συγκειμενικός ιστορικός επιλέγει μια συγκεκριμένη ισορροπία μεταξύ του συγκεκριμένου και του γενικού: κάθε ιστορικό γεγονός πρέπει να τοποθετηθεί στο πλαίσιο της εμφάνισής του, έτσι ώστε οι «λειτουργικοί συσχετισμοί» μεταξύ διαφορετικών παραγόντων και φορέων να μπορούν να έρθουν στο προσκήνιο.⁴² Θεωρητικά, οποιοδήποτε από αυτά τα τέσσερα επιχειρήματα μπορεί να διέπει την αφήγηση σε ένα ιστορικό έργο, αλλά οι ακαδημαϊκές πρακτικές έχουν επιλέξει συστηματικά και ανοιχτά τον τύπο των Φορμικών και Συγκειμενικών επιχειρημάτων, τα οποία αποτελούν σύμφωνα με τον White μια μορφή ορθοδοξίας στις τάξεις των ιστορικών κυρίως για ιδεολογικούς λόγους.⁴³

Η κυριαρχία του Φορμικού και Συγκειμενικού μοντέλου στον ακαδημαϊκό χώρο οδήγησε τον White να προσθέσει ένα ακόμη είδος ιστορικής εξήγησης που αποτελείται από εξωεπιστημολογικά ζητήματα, δηλαδή την εξήγηση μέσω της ιδεολογικής εμπλοκής. Η «ιδεολογία» σε αυτήν την περίπτωση ορίζεται ως «ένα σύνολο οδηγιών, για να τοποθετηθεί κανείς στον σημερινό κόσμο της κοινωνικής πράξης και να ενεργήσει πάνω του», ενώ υιοθετείται η τετραμερής διαίρεση του Karl Mannheim⁴⁴ που προσδιορίζει τις ακόλουθες ιδεολογίες: Αναρχισμός, Συντηρητισμός, Ριζοσπαστισμός και Φιλελευθερισμός.⁴⁵ Καθεμία από αυτές τις γενικές ιδεολογικές προτιμήσεις περιέχει ένα σύστημα αξιών που ρυθμίζει την έννοια των όρων, όπως η λογική, ο ρεαλισμός, η επιστήμη και η κοινωνική αλλαγή. Κάθε ιστορικός φέρει ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό φορτίο, το οποίο καθορίζει όχι μόνο τη στάση του απέναντι στα γεγονότα που υποτίθεται ότι θα μελετήσει αλλά και τα προτάγματα που απορρέουν από την αφηγηματική του πεζογραφία. Ο White τονίζει την ανάγκη να διαφοροποιηθεί η ιδεολογία από την πολιτική και να αναζητηθούν ιδεολογικά ίχνη, ακόμα και όταν φαίνεται να μην υπάρχει κανένα. Όπως το θέτει,

Ενδιαφέρομαι μόνο να δείξω πώς οι ιδεολογικές σκέψεις εισέρχονται στις προσπάθειες του ιστορικού να εξηγήσει το ιστορικό πεδίο και να κατασκευάσει ένα λεκτικό μοντέλο των διαδικασιών του σε μια αφήγηση. Αλλά θα προσπαθήσω να δείξω ότι ακόμη και τα έργα εκείνων των ιστορικών και των φιλοσόφων της ιστορίας, των οποίων τα ενδιαφέροντα ήταν προφανώς μη πολιτικά, όπως ο Burckhardt και ο Nietzsche, έχουν συγκεκριμένες ιδεολογικές επιπτώσεις.⁴⁶

Οι κρυφές παραδοχές κάθε ιστορικού έργου και τα ηθικά μαθήματα στα οποία βασίζεται κάθε ιστορία του παρελθόντος μπορούν σε μεγάλο βαθμό να ταξινομηθούν στις τέσσερις κατηγορίες του Mannheim, παρά τις πολυάριθμες ποικιλίες και τις λεπτές αποχρώσεις που βρίσκονται στο ιδεολογικό φάσμα. Αυτό που είναι σημαντικό, τελικά, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο White

συσχετίζει αυτόν τον τύπο εξήγησης με τους δύο προηγούμενους, δηλαδή τη δόμηση πλοκής και το φιλοσοφικό επιχείρημα. Όπως εξηγεί ο White, παρόλο που ο ιστορικός μπορεί να φαίνεται απλώς ότι περιγράφει και αναλύει ιστορικά φαινόμενα, αυτό που στην πραγματικότητα συμβαίνει είναι το εξής: τα ιστορικά γεγονότα δομούνται μέσα σε ένα συγκεκριμένο τύπο πλοκής (αισθητική λειτουργία), προβάλλοντας ένα συγκεκριμένο επιχείρημα (γνωστική λειτουργία), προκειμένου να δημιουργήσουν εντεταλμένες δηλώσεις σχετικά με το πώς πρέπει να προχωρά ο κόσμος (ιδεολογική/ηθική κρίση) (ο.π.ν.). Σε αυτό το σχήμα τα ανεπεξέργαστα δεδομένα στα χέρια κάθε ιστορικού υφίστανται τριπλή επεξεργασία, πρώτα, από τον τύπο της δομής στην οποία εντάσσονται και, στη συνέχεια, από τον τύπο του φιλοσοφικού επιχειρήματος στο οποίο υπάγονται και τέλος, από το ιδεολογικό φίλτρο που καθορίζει την κατεύθυνση και το νόημά τους.

Αυτό το συναρπαστικό εννοιολογικό σχήμα που προτείνει ο White για την προσέγγιση των ιστορικών έργων, το οποίο θεωρήθηκε επαναστατικό στους κύκλους της ακαδημαϊκής ιστορίας,⁴⁷ μπορεί να είναι ιδιαίτερα διαιρητικό για τη λειτουργία της κινηματογραφικής ιστορίας, υπό την προϋπόθεση ότι θα εφαρμόσουμε δύο βασικές τροποποιήσεις. Η πρώτη αφορά την εξήγηση μέσω της δόμησης της πλοκής, η οποία περιλαμβάνει τα είδη του Ρομάντζου, της Τραγωδίας, της Κωμωδίας και της Σάτιρας. Παρόλο που μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια συνάφεια αυτών των όρων σε μια σειρά από ιστορικές ταινίες, η περιγραφική τους αξία για τις κινηματογραφικές αφηγηματικές δομές είναι εξαιρετικά περιορισμένη. Αν θέλουμε να καταλάβουμε πώς λειτουργεί η ιστορία στην οθόνη, πρέπει να υιοθετήσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια το λεξιλόγιο που παρέχεται από τις κινηματογραφικές αφηγηματικές θεωρίες. Για τον ίδιο λόγο θεωρώ ότι η ποιητική της κινηματογραφικής ιστορίας δεν έχει πολλά να κερδίσει από τη θεωρία των σχημάτων λόγου (Μεταφορά, Μετωνυμία, Συνεκδοχή, Ειρωνεία), η οποία κατέχει εξέχουσα θέση στη σκέψη του White όχι μόνο στο *Metahistory* αλλά και στα περισσότερα γραπτά του από τότε και έπειτα. Παρά την επεξηγηματική τους αξία, τα σχήματα λόγου παραμένουν γλωσσικά πρωτόκολλα που δεν μπορούν εύκολα να προσαρμοστούν στις παραμέτρους του οπτικοακουστικού έργου. Η χρήση τους στην περιγραφή του κινηματογραφικού υλικού διεξήχθη πάντοτε με τεράστια προσπάθεια και με αρκετά προβληματικά αποτελέσματα.⁴⁸ Όπως υποστήριξε εύστοχα ο Bordwell, ακριβώς πριν παρουσιάσει τη θεωρία της αφήγησής του το 1985,

χρειαζόμαστε μια θεωρία αφήγησης που δεν δεσμεύεται από αόριστες ή ατομικές αναλογίες μεταξύ των αναπαραστατικών συστημάτων, που δεν αντιμετωπίζει προνομιακά συγκεκριμένες τεχνικές και που είναι αρκετά ευρεία, για να καλύψει πολλές περιπτώσεις, αλλά και αρκετά εύκαμπτη, για να διακρίνει

μεταξύ τύπων, επιπέδων και ιστορικών εκδηλώσεων της αφήγησης.⁴⁹

Επομένως, σε αυτό το σημείο είναι που πρέπει να εισάγουμε στη συζήτηση το πρωτοποριακό έργο του Bordwell πάνω στην ποιητική του κινηματογράφου και να το συνδέσουμε με την ποιητική της γραπτής ιστοριογραφίας, ώστε να μπορέσουμε να αντιμετωπίσουμε τις ιδιαιτερότητες της κινηματογραφικής ιστορίας. Σε αντίθεση με τον ακαδημαϊκό ιστορικό που έχει δεσμευθεί εκ των προτέρων για μια αληθινή και ακριβή αναπαράσταση του ιστορικού παρελθόντος, ένας σκηνοθέτης που θέλει να «κάνει ιστορία» μέσω μιας μυθοπλαστικής ταινίας,⁵⁰ απολαμβάνει αναμφίβολα έναν βαθμό ελευθερίας ως προς τον συνδυασμό των ιστορικών δεδομένων με στοιχεία της φαντασίας. Οι δρόμοι όμως που μπορεί να ακολουθήσει και οι εξηγήσεις που μπορεί να αποδώσει στα ιστορικά γεγονότα, έστω και εμποτισμένα με φανταστικά, δεν είναι τόσο ανοιχτοί και απρόβλεπτοι όσο ενδεχομένως να φανταζόμαστε. Όπως έχει παρατηρήσει ο Bordwell στο *Narration in the Fiction Film* (1985), στην ιστορία του κινηματογράφου μπορούν να εντοπιστούν τρεις σημαντικοί τρόποι αφήγησης (modes of narration), όπου ο κάθε τρόπος ορίζεται ως «ένα ιστορικά διακριτό σύνολο κανόνων αφηγηματικής κατασκευής και κατανόησης».⁵¹ Αυτό σημαίνει ότι παρά το γεγονός ότι κάθε ταινία είναι μοναδική, οι στιλιστικές και αφηγηματικές της επιλογές δεν είναι ανεξάντλητες αλλά μπορούν να υπαχθούν σε μερικά μοντέλα αφήγησης, τα οποία έχουν διαμορφωθεί σε συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Συγκεκριμένα, μετά από ενδελεχή έρευνα σε χιλιάδες ταινίες από όλον τον κόσμο, ο Bordwell κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι τρεις βασικοί και πιο ολοκληρωμένοι τρόποι αφήγησης που εμφανίστηκαν από τη δεκαετία του 1910 ως τα μέσα της δεκαετίας του 1980 είναι ο κλασικός, ο καλλιτεχνικός και ο ιστορικο-υλιστικός.⁵² Σε αυτούς τους τρεις θα ήθελα να προσθέσω και τον μετακλασικό τρόπο που διατύπωσα στη δική μου έρευνα για την κινηματογραφική αφήγηση από τη δεκαετία του 1990 και μετά.⁵³ Αυτό σημαίνει ότι, αν μελετήσουμε όλες τις ιστορικές ταινίες μέχρι τις μέρες μας, θα παρατηρήσουμε ότι σε αδρές γραμμές υπακούουν στους κανόνες αφηγηματικής κατασκευής που υπάρχουν σε έναν από τους τέσσερις αυτούς τους τρόπους αφήγησης.

Η δική μου πρόταση ως προς την τροποποίηση του σχήματος του White αφορά την αντικατάσταση της εξήγησης «μέσω τρόπου δόμησης της πλοκής» με την εξήγηση «μέσω τρόπου αφήγησης», καθώς ο τρόπος αφήγησης ανταποκρίνεται με μεγαλύτερη ακρίβεια στα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου σε σχέση με τη δόμηση πλοκής που προέρχεται από τη λογοτεχνία. Τι σημαίνει, όμως, να εξηγείς την ιστορία μέσω του τρόπου αφήγησης; Σημαίνει ότι κάθε τρόπος αφήγησης παρουσιάζει τα ιστορικά γεγονότα και τις δράσεις σύμφωνα με συγκεκριμένα πρότυπα που εμπεριέχουν ήδη μια εξήγηση το πώς λειτουργούν οι άνθρωποι και ο κόσμος γύρω τους. Για παράδειγμα, μια κλασική αφήγηση βασίζεται

στην χαρακτηροκεντρική αιτιότητα, η οποία τοποθετεί την ανθρώπινη πρωτοβουλία στο επίκεντρο της δράσης και θέτει στο προσκήνιο την ολοκλήρωση μιας αποστολής. Όταν ένας σκηνοθέτης σχεδιάζει το ιστορικό του αφήγημα με τον κλασικό τρόπο, αντιλαμβάνεται την ιστορία ως μια διαδικασία που κυριαρχείται από την ανθρώπινη πρωτοβουλία και την ελευθερία δράσης. Αυτή η άποψη ισοδυναμεί πάντα με μια εξήγηση για το πώς λειτουργεί η ιστορία και ποια είναι η σημασία της.

Από την άλλη πλευρά, όταν χρησιμοποιείται ο καλλιτεχνικός τρόπος αφήγησης για την απεικόνιση μιας ιστορικής κατάστασης, το υποκείμενο δεν θεωρείται πλέον ελεύθερο να δράσει στο περιβάλλον του. Αντίθετα, άλλες δυνάμεις, όπως η τύχη, οι συμπτώσεις ή υποσυνείδητα κίνητρα χαράζουν ένα απρόβλεπτο μονοπάτι χωρίς σαφή αρχή, μέση ή τέλος. Όταν περνάμε στον ιστορικό-υλιστικό τρόπο, αυτή η ασάφεια και η έλλειψη σκόπιμης δράσης εξαλείφονται πλήρως. Οι ταινίες αυτού του τρόπου, ο οποίος είναι ο πιο ανοιχτά πολιτικός και στρατευμένος, συμμορφώνονται με το λενινιστικό-μαρξιστικό δόγμα, προβάλλοντας ρητά αυτήν τη συγκεκριμένη προσέγγιση στην ιστορική διαδικασία και ευνοώντας τους συλλογικούς αγώνες έναντι των προσωπικών και υποκειμενικών στόχων. Τέλος, ο μετακλασικός τρόπος αφήγησης είναι ένας ιδιαίτερα αυτο-αναφορικός τύπος που περιπλέκει πολλά από τα κλασικά στοιχεία της πλοκής και αποσταθεροποιεί τη βεβαιότητα σχετικά με τη δύναμη της ατομικότητας. Η μετα-κλασική αφήγηση πολλαπλασιάζει τα σημάδια της αναπαράστασης με τρόπο που αρνείται κάθε οριστική αποτύπωση της ιστορικής πραγματικότητας και καλεί σε μια πιο προσωρινή και ανοιχτή κατανόηση του ιστορικού παρελθόντος.

Ως εκ τούτου, όταν μελετάμε την ιστορική μυθοπλασία στον κινηματογράφο, το πρώτο βήμα είναι να προσδιορίσουμε την εξήγηση με βάση τον τρόπο αφήγησης, καθώς αυτός παρέχει ήδη μια ερμηνεία της ιστορικής κατάστασης μέσω των μορφολογικών του στοιχείων. Αυτό είναι το πιο χειροπιαστό επίπεδο εξήγησης, δεδομένου ότι οι αφηγηματικοί τρόποι έχουν περιγραφεί με λεπτομέρεια και εξηγούν τη λειτουργία της εξιστόρησης στο χώρο της μυθοπλασίας. Ωστόσο, ο White μάς θυμίζει ότι τα ακατέργαστα ιστορικά γεγονότα υπόκεινται σε *τριπλή* επεξεργασία. Άρα, το επόμενο βήμα είναι να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι εξηγήσεις μέσω τρόπου αφήγησης συνδυάζονται με τα δύο επόμενα επίπεδα εξηγήσεων, δηλαδή το φιλοσοφικό επιχείρημα και την ιδεολογική εμπλοκή.

Σε αντίθεση με τον White, ο οποίος μελέτησε κείμενα ιστορίας και κείμενα φιλοσοφίας της ιστορίας, η δική μου μελέτη πάνω στις ιστορικές μυθοπλαστικές ταινίες έδειξε ότι ο τρόπος συνδυασμού της αφήγησης με το επιχείρημα και την ιδεολογία δεν είναι τόσο ευέλικτος όσο στον γραπτό λόγο.⁵⁴ Όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 1, κάθε τρόπος αφήγησης μπορεί να φιλοξενήσει μία ή δύο μορφές εξήγησης όσον αφορά το επιχείρημα

Τρόπος Αφήγησης	Τρόπος Επιχειρήματος	Τρόπος Ιδεολογικής εμπλοκής
Κλασικός Καλλιτεχνικός Ιστορικο-υλιστικός Μετακλασικός	Φορμικός ή Συγκειμενικός Οργανιστικός Μηχανιστικός Συγκειμενικός	Φιλελεύθερος ή Συντηρητικός Αναρχικός Ριζοσπαστικός Φιλελεύθερος ή Συντηρητικός

Πίνακας 01

και την ιδεολογία. Ενδεικτικά θα αναφέρω ότι η πιο διαδεδομένη μορφή ιστορικής ταινίας που ακολουθεί την κλασική αφήγηση τείνει να υποστηρίζει μία Φορμική αντίληψη της ιστορίας, ενώ σπανιότερα μπορεί να προάγει και ένα Συγκειμενικό επιχείρημα. Και τα δύο επιχειρήματα είναι εφικτά εντός του κλασικού μοντέλου, καθώς οι γενικές θεωρίες τους είναι διασπαρτικές (dispersive), δίνουν μεγάλη προσοχή στην ιδιαιτερότητα των πραγμάτων και αφήνουν έναν σχετικό χώρο για τυχαίους και απρόβλεπτους παράγοντες, κάτι που αποκλείεται από την Οργανιστική ή Μηχανιστική αντίληψη της ιστορικής διαδικασίας. Ωστόσο, το Φορμικό επιχείρημα επικρατεί τις περισσότερες φορές έναντι του Συγκειμενικού, λόγω της έμφασης που δίνουν οι κλασικές ιστορικές ταινίες στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και των συμβάντων ως μοναδικών και επικυρίαρχων οντοτήτων.

Αυτό είναι και το γεγονός που περιορίζει τις ιδεολογικές εξηγήσεις τους στο φάσμα μεταξύ του φιλελευθερισμού και του συντηρητισμού αποκλείοντας εξ ολοκλήρου τη δυνατότητα του Ριζοσπαστισμού και της Αναρχίας. Όταν ένα κλασικό ιστορικό δράμα ή μία κωμωδία προσεγγίζει ένα ιστορικό γεγονός μέσω της προσωπικής ιστορίας κάποιων προσώπων και τα παρουσιάζει ως φορείς ιστορικής δράσης και πρωτοβουλίας, τότε η ιδεολογία που προάγει μπορεί να είναι είτε ένα Φιλελεύθερο όραμα προόδου και βελτίωσης των ανθρωπιστικών ιδεών είτε ένας Συντηρητικός εορτασμός του status quo ως ενός ήδη κατακτημένου ιδανικού. Αντίστοιχα, και οι άλλοι τρόποι αφήγησης χτίζουν ένα φάσμα εξηγήσεων με βάση τα αφηγηματικά και στιλιστικά τους χαρακτηριστικά, επιτρέποντάς μας να δούμε το ιστορικό παρελθόν μέσω συγκεκριμένων φιλοσοφικών και ιδεολογικών σχημάτων (βλ. πίνακα). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις καθίσταται σαφές ότι ο κινηματογράφος, όπως και η γραπτή ιστορία, δεν αποκαλύπτουν το ιστορικό παρελθόν ως απόλυτη αλήθεια αλλά αποτελούν διαμεσολαβημένες αναπαραστάσεις ενός παρελθόντος που δεν μπορούμε να κατανοήσουμε παρά μέσω της αφήγησής μας γι' αυτό.

Σύντομος επίλογος

Οι ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας μπορούν να προσεγγιστούν ως μεγεθυμένες μικρογραφίες ιστορικών βιβλίων που επιδιώκουν να εξηγήσουν το παρελθόν μέσω της αφήγησης. Ενώ η διαδικασία εξήγησης μέσω της αφήγησης σε γραπτές μορφές ιστορίας μπορεί να πε-

ράσει απαραίτητη χάρη στα επιστημονικά ή γενικότερα ακαδημαϊκά διαπιστευτήριά τους, η ίδια διαδικασία στον κινηματογράφο αναγνωρίζεται εύκολα και εκτίθεται σε ευρεία κριτική για τους όρους κατασκευής της. Ως εκ τούτου, αυτό που ο White προσπάθησε με κόπο να αποδείξει στο έργο του *Metahistory*, διακρίνοντας τον ρόλο της δόμησης της πλοκής, του επιχειρήματος και της ιδεολογίας σε κάθε ιστορικό έργο, είναι πολύ πιο εξόφθαλμο σε μία ιστορική ταινία λόγω των μεγεθυντικών επιδράσεων της κινηματογραφικής φόρμας. Επιπλέον, η επιχείρηση της διατύπωσης της ποιητικής της κινηματογραφικής ιστορίας γίνεται ακόμη ευκολότερη χάρη στην ιστορική ποιητική του Bordwell και τη φορμαλιστική ακρίβεια, με την οποία είμαστε σε θέση να περιγράψουμε τους τρόπους αφήγησης στις ταινίες μυθοπλασίας.

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που πρέπει να κρατήσει κάποιος από όλη τη συζήτηση που επιχειρήσα να παρουσιάσω -και στην οποία έκανα τη δική μου συνεισφορά- είναι το εξής: η κινηματογραφική ιστορία είναι μια σημαντική μορφή ιστορίας και ο ρόλος που αναμένεται να διαδραματίσει τις επόμενες δεκαετίες στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης αλλά και της πολιτικής είναι καθοριστικός. Η κατανόηση της ιστορίας αυτής είναι ένα σύνθετο εγχείρημα και μπορεί να επιτευχθεί ικανοποιητικά μόνο μέσω της σύμπραξης της κινηματογραφικής θεωρίας και της ακαδημαϊκής ιστορίας. Είναι μία σύμπραξη που θα συναντήσει πολλά εμπόδια, όχι μόνο λόγω των δυσκολιών της διεπιστημονικότητας, αλλά κυρίως λόγω της άνισης εξουσίας ανάμεσα στα δύο επίπεδα και των ακλόνητων εμπειριστικών πεποιθήσεων μέσα στην κοινότητα των επαγγελματιών ιστορικών. Είναι, όμως, και ένα δύσκολο εγχείρημα, γιατί απειλεί να ανοίξει τον ασκό του Αιόλου συμπαρασύροντας τη συζήτηση περί ιστορίας σε έναν άκρατο σχετικισμό και διευκολύνοντας όσους θέλουν να θέσουν τη συζήτηση περί μετα-αλήθειας στην εξυπηρέτηση των δικών τους πολιτικών συμφερόντων. Απέναντι σε αυτόν τον κίνδυνο και ενόψει των πολιτισμικών αλλαγών που ήδη αντιμετωπίζουν οι δυτικές κοινωνίες η λύση δεν είναι να οχυρωθούμε πίσω από τις ουσιοκρατικές αντιλήψεις της ιστορίας του 19^{ου} αιώνα αλλά να μάθουμε να πλοηγούμαστε με τόλμη στις αντιφάσεις, τις αμφισημίες και τα παράδοξα του 21^{ου}. ■

Παραπομπές

1. Eleftheria Thanouli, *History and Film: A Tale of Two Disciplines*, Bloomsbury, New York, 2018.
2. Warren Susman, «Film and History: Artifact and Experience», *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 15(2) (1985), 26.
3. Ό.π., σ. 26-36.
4. Ομοίως τετραπλή είναι η διάκριση του John O'Connor στην ανθολογία *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, όπου προστίθεται η συζήτηση και για την τηλεοπτική ιστοριογραφία. Βλ. O'Connor (1990).
5. Στον ελληνικό χώρο ευρύτερα γνωστό είναι το έργο του Marc Ferro, του Γάλλου ιστορικού που ήταν επίσης θετικός απέναντι στην ιδέα της ιστορίας μέσω του κινηματογράφου. Το έργο του έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα πλαίσια της συζήτησης για την ιδιαιτερότητα του μέσου (media specificity) της κινηματογραφικής ιστορίας. Βλ. Thanouli (2018, σ. 46-47).
6. Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Boston, 1995, *History on Film/Film on History*, Pearson Education, Harlow, 2006, «The History Film as a Mode of Historical Thought» στο R. Rosenstone and C. Parvulescu (επιμ.), *A Companion to the Historical Film*, John Wiley & Sons, New York, 2013, σ. 71-87.
7. Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Boston, 1995, σ. 15.
8. Η τρίτη κατηγορία μπορεί να περιλαμβάνει ταινίες μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ, αρκεί να εμφανίζουν στοιχεία πειραματισμού και καινοτομίας ως προς τη φόρμα τους.
9. Rosenstone, 2006, ό.π., σ. 7.
10. Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen, Film and historical vision*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.
11. Ό.π., σ. 5.
12. William Guynn, *Writing History in Film*, Routledge, New York, 2006.
13. Ό.π., σ. 19-20.
14. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies, Studying History on films*, Routledge, Abingdon, 2007, σ. 6-7.
15. Αυτή είναι η πιο διάσημη και πιο συχνά αναφερόμενη φράση του διάσημου Γερμανού ιστορικού, η οποία από ένα σημείο και έπειτα χρησιμοποιείται, για να περιγράψει τον αφελή ρεαλισμό πολλών παραδοσιακών ιστορικών. Βλ. Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, σ. 109-10.
16. Παρά την πρωτοκαθεδρία των κειμενικών χαρακτηριστικών στις μελέτες των ειδών, είναι πλέον ευρέως αντιληπτό ότι αυτά τοποθετούνται σε ένα αρκετά ευρύ πλέγμα αλληλεπιδράσεων τόσο με το θεσμικό λόγο όσο και με την πρόσληψη του κοινού. Βλ. Neale (1995).
17. Σημαντική είναι και η προσπάθεια του Jonathan Stubbs στο *Historical Film: A Critical Introduction* Bloomsbury, New York, 2013, όπου επιχειρεί να αναδείξει τόσο τα κειμενικά όσο και τα εξω-κειμενικά χαρακτηριστικά των ιστορικών ταινιών.

18. Αρχικά ο Altman διαμόρφωσε την σημασιολογική/συντακτική προσέγγιση και στη συνέχεια την εμπλούτισε με μία επιπλέον παράμετρο, την «πραγματιστική» (pragmatic). Rick Altman, (1999α), «A semantic/syntactic approach to film genre» στο L. Braudy and M. Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1999, σ. 630–41, Rick Altman, (1999β), *Film/Genre*, British Film Institute, London, 1999. Ο Burgoyne χρησιμοποιεί στην ουσία μόνο την αρχική προσέγγιση, καθώς η νεότερη προσθήκη δεν έχει επαρκώς αναπτυχθεί από τον ίδιο τον Altman και παρουσιάζει δυσκολία στην εφαρμογή της.

19. Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Wiley- Blackwell, Malden, 2008.

20. Ό.π., σ. 8-9.

21. Ό.π., σ. 10.

22. Ό.π., σ. 11.

23. Donald Kelley, *Versions of History from Antiquity to the Enlightenment*, Yale University Press, London, 1991, σ. 6.

24. Robin George Collingwood, «Lectures on the Philosophy of History», στο J. van der Dussen (επιμ.), *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford, 1994, σ. 359–425.

25. Alun Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies*, Taylor & Francis, Νεϋ Υορκ, 2006, σ. 120.

26. Robert Rosenstone, 2013, ό.π., σ. 84.

27. Natalie Zemon Davis, «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», *The Yale Review*, 76(4), 1987, 459.

28. Αναμφίβολα, βέβαια, και η ερμηνεία της έννοιας του «εγγενούς» δεν μπορεί να μας ορίσει με απόλυτη ακρίβεια το διαχωρισμό ανάμεσα στο ιστορικό και το μη-ιστορικό φιλμ, αλλά αυτό είναι και το εγγενές πρόβλημα του ίδιου του ορισμού του ιστορικού γεγονότος.

29. Ο White ορίζει ως ιστοριοφωτία την «αναπαράσταση της ιστορίας και της σκέψης μας γι' αυτήν σε οπτικές εικόνες και κινηματογραφικό λόγο». Βλ. Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review*, 93(5) 1988, 1193.

30. Πρόκειται για ένα σύνθετο εγχείρημα με βαθύτερες φιλοσοφικές προεκτάσεις, τις οποίες εξηγώ αναλυτικά στο βιβλίο μου. Βλ. Thanouli 2018, ό.π., σ. 63-93.

31. Ο Barthes υπήρξε απρόσμενα επιδραστικός στο χώρο των ιστορικών σπουδών παρά την αποδομιστική του προσέγγιση. Βλ. Roland Barthes, «The Discourse of History», *Comparative Criticism*, 3(1), 1981, σ. 7-20.

32. Ακριβώς αυτό το σημείο ήταν που οδήγησε τον Siegfried Kracauer στην εσφαλμένη κατά τη γνώμη μου απόρριψη της ιστορικής μυθοπλασίας στον κινηματογράφο. Παρά το γεγονός ότι αναγνώρισε με θάρρος την εφευρετικότητα της γραπτής ιστορίας, η αντίστοιχη εφευρετικότητα στις ιστορικές ταινίες ήταν ένα βήμα παραπέρα ή «ένα σώμα παραπάνω», όπως είπε ο Jean-Louis Comolli στο ομώνυμο διάσημο άρθρο του. Βλ. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960· Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last, completed by Paul Oskar Kristeller*, Oxford University Press, New York, 1969 και Jean-Louis Comolli, «Historical Fiction: A Body Too Much», *Screen*, 19(2), (1978) 41-53.

33. Βλ. David Bordwell, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985. Αντιστοίχως, για το ιστορικό ντοκιμαντέρ πολύτιμο είναι το έργο του Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 1991· Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.

34. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2014, σ. 2.

35. Ό.π., σ. 3.

36. Ό.π., σ. 5.

37. Ό.π., σ. 7.

38. Ό.π., σ. 8.

39. Ό.π., σ. 11.

40. Αξίζει κανείς να ανατρέξει στο ίδιο το έργο του Pepper, για να κατανοήσει τον τρόπο που ο White προσαρμόζει τις παγκόσμιες υποθέσεις στην εξήγηση της ιστορικής διαδικασίας. Βλ. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, University of California Press, Berkeley, 1970.

41. White, ό.π., σ. 15.

42. White, ό.π., σ. 17.

43. White, ό.π., σ. 19-21.

44. Όπως και για τον Pepper, το έργο του Mannheim πρέπει να μελετηθεί σε βάθος, για να γίνει κατανοητό το ζήτημα της εξήγησης μέσω ιδεολογικής εμπλοκής. Βλ. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, Routledge, London, 1979.

45. White, ό.π., σ. 21.

46. White, ό.π., σ. 26.

47. Όπως σημειώνει ο Alun Munslow, «Παρά την επανάσταση του White, οι περισσότεροι ιστορικοί συνεχίζουν να αγνοούν την έννοια και τη λειτουργία του λόγου - την αφήγηση της ιστορίας. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί εκπληκτικό δεδομένου ότι το περιεχόμενο του παρελθόντος δεν μπορεί να ειπωθεί από μόνο του», Munslow, 2010, σ. 151.

48. Το έργο του Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, New York, 1990 είναι εμβληματικό αυτού του προβλήματος.

49. Bordwell, ό.π., σ. 26.

50. Η άλλη επιλογή στον κινηματογράφο είναι το ιστορικό ντοκιμαντέρ, το οποίο μελετώ διεξοδικά στο βιβλίο μου *History and Film*, βλ. σ. 173-227.

51. Bordwell, ό.π., σ. 150.

52. Στο *Narration in the Fiction Film* ο Bordwell προσδιορίζει έναν τέταρτο τρόπο αφήγησης που τον ονομάζει «παραμετρικό», ο οποίος απαντά σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Η παραμετρική αφήγηση είναι μια χαλαρά καθορισμένη αφηγηματική κατηγορία που δεν περιέχει μια ξεχωριστή δομή πλοκής σε σχέση με τις άλλες τρεις περιπτώσεις. Επομένως, δεν πιστεύω ότι είναι ικανή να προτείνει μια ξεχωριστή μορφή ιστορικής εξήγησης.

53. Eleftheria Thanouli, *Post-Classical cinema: an International Poetics of Film Narration*, Wallflower Press, London, 2009.

54. Και ο White προβλέπει τους βασικούς συνδυασμούς ανάμεσα στις τρεις μορφές εξηγήσεων αλλά αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο για περισσότερους. Οι λόγοι για τους οποίους αυτό φαίνεται να διαφέρει στον κινηματογράφο είναι αντικείμενο συζήτησης και διερεύνησης στο *Film and History*, βλ. σ. 165-6.

Βιβλιογραφία

- Rick Altman, (1999a), «A semantic/syntactic approach to film genre» στο L. Braudy and M. Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1999, 630–41.
- Rick Altman, (1999β), *Film/Genre*, British Film Institute, London, 1999.
- Roland Barthes (1981b), «The Discourse of History», *Comparative Criticism* 3(1)1981, 7–20.
- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, Madison, 1985.
- Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Malden: Wiley-Blackwell, Malden, 2008.
- Robin George Collingwood, (1994), «Lectures on the Philosophy of History» στο J. van der Dussen (επιμ.), *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford, σ. 359–425.
- Jean-Louis Comolli, (1978), «Historical Fiction: A Body Too Much» *Screen*, 19(2), (1978), σ. 41–53.
- Natalie Zemon Davis, (1987), «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», *The Yale Review*, 76(4), (1987) 457–82.
- Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.
- Marc Ferro, (1983), «Film as an Agent, Product and Source of History» *Journal of Contemporary History*, 18(3), (1983) 357–64.
- Marc Ferro, (1987), «Does a Filmic Writing of History Exist?» *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 17(4) (1987) 81–9.
- Marc Ferro, *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit, 1998.
- William Guynn, *Writing History in Film*, Routledge, New York, 2006.
- Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Abingdon: Routledge, 2007.
- Donald Kelley, *Versions of History: from Antiquity to Enlightenment*, London: Yale University Press, London, 1991.
- Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960.
- Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last, completed by Paul Oskar Kristeller*, Oxford University Press, New York, 1969.
- Alun Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies*, Taylor & Francis, New York, 2006.
- Alun Munslow, *The Future of History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.
- Alun Munslow, «Genre and History/Historying», *Rethinking History*, 19(2) (2015) 158–76.
- Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, London: Routledge, London, 1979.
- Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Stephen C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, University of California Press, Berkeley, 1970.
- Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.
- Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Boston, 1995.
- Robert Rosenstone, (2006), *History on Film/Film on History*, Pearson Education, Harlow, 2006.
- Robert Rosenstone, (2013), «The History Film as a Mode of Historical Thought», στο R. Rosenstone and C. Parvulescu (επιμ.), *A Companion to the Historical Film* John Wiley & Sons, New York, σ. 71–87.
- Jonathan Stubbs, *Historical Film: A Critical Introduction*, Bloomsbury, New York, 2013.
- Susman, Warren «Film and History: Artifact and Experience», *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 15(2) (1985), 26–36.
- Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, Wallflower Press, London, 2009.
- Eleftheria Thanouli, *History and Film, A Tale of two Disciplines*, Bloomsbury, New York, 2018.
- Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review* 93(5) (1988) 1193–9.
- Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: John Hopkins University Press, Baltimore, 2014 (=1973).
- Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, New York: Cambridge University Press, New York, 1990.

SYLVIE ROLLET | Μετάφραση: Θανάσης Βασιλείου

Ένα υπερηχογράφημα της ιστορίας

Περίληψη

Ο *Αποκλεισμός* (*Blokada*, 2005) θα σημάνει αναμφισβήτητα μία σημαντική στροφή στο έργο του Σεργκέϊ Λόζνιτσα.¹ Αποτελούμενο αποκλειστικά από εικόνες αρχείου οι οποίες καταγράφηκαν από οπερατέρ επικαίρων κατά τη διάρκεια των εννιακοσίων ημερών της πολιορκίας του Λένινγκραντ, η ταινία είναι, βασικά, η πρώτη μίας σειράς «ταινιών μοντάζ» που θα δημιουργήσει ο σκηνοθέτης τα επόμενα χρόνια: *Επισκόπηση* (*Tredstavlenye*, 2008), *Το Γεγονός* (*Sobytie*, 2015), *Η Δίκη* (*Protsess*, 2018) και *Η Κηδεία του Κράτους* (*Gosudartsvenyye pokhorony*, 2019). Εγκαινιάζοντας μία νέα πρακτική ντοκιμαντέρ, ο *Αποκλεισμός* χαρακτηρίζεται απ' το ότι φέρει μέσα του ό,τι θα αποτελέσει, στη συνέχεια, τη βαθιά ενότητα του έργου του Λόζνιτσα, του οποίου τα ντοκιμαντέρ και οι μυθοπλασίες² φαίνεται να αντηχούν, υπόκωφα, στιγμές της ευρωπαϊκής ιστορίας.

Λέξεις-κλειδιά: Αρχαία, Ουκρανία, Ιστορία, Μνήμη, Λαός

Playback

Ο *Αποκλεισμός* ρίχνει αρχικά ένα ιδιαίτερο φως στη χρονική προοπτική που υιοθετεί ο σκηνοθέτης αναφορικά με τις κινηματογραφικές λήψεις τις οποίες περιυπαλλέγει. Οι εικόνες αυτές είναι αποτέλεσμα πρωτοβουλίας των οπερατέρ³ τού Λένινγκραντ, οι οποίοι ήδη απ' τον Δεκέμβρη του 1941 δεν λαμβάνουν πια καμία οδηγία και δεν θα συναντηθούν μεταξύ τους ξανά, μιας και το εμφανιστήριο θα πάψει να λειτουργεί. Χωρίς καμία διευκόλυνση, είναι αντιμέτωποι με το κρύο και την πείνα, όπως αυτές και αυτοί που κινηματογραφούν.⁴ Το ότι έχουμε να κάνουμε με κυριολεκτικά «επιζώσες» εικόνες, είναι κάτι το οποίο υπογραμμίζει το μοντάζ, εναλλάσσοντας πλάνα που καταγράφηκαν «στο πόδι», με μεγάλης διάρκειας κομμάτια μαύρου, των οποίων οι επανεμφανίσεις ανά τακτά διαστήματα θυμίζουν την θανάσιμη απειλή που σφίγγει γύρω από τα σύνορα της πόλης. Αυτό προσδίδει στις «αποδράσασες» αυτές σκηνές το χαρακτήρα του ερειπίου, λες και ήταν απομεινάρια ενός καταβυθισμένου κόσμου. Στα βουβά πλάνα αρχείου, ωστόσο, ο Λόζνιτσα προσθέτει «ήχους χώρου», τους οποίους καταγράφει προσεκτικά στο στούντιο.

Θόρυβοι διάφορων χαρακτήρων, αντηχήσεις βημάτων και κίνησης, προσδίδουν εύρος και πυκνότητα στον μετέωρο βιωμένο χρόνο των κατοίκων. Παραδόξως η ηχητική επένδυση μεγιστοποιεί την αίσθηση μιας πόλης-φάντασμα. Στην πραγματικότητα μονάχα κάποια θραύσματα φωνών καταφέρνουν να ακουστούν μέσα από το υπόκωφο μουρμουρητό των σωμάτων και των αντικειμένων.

Με την πρώτη ματιά η δουλειά αυτής της ηχητικής -εκ νέου- δημιουργίας, στην οποία αφιερώνεται ο Λόζνιτσα στον *Αποκλεισμό*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι του έχει υπαγορευτεί από την έλλειψη ήχου των εικόνων αρχείου που διαθέτει. Αλλά αυτή η υπόθεση καταρρέει, όταν εξετάσουμε την ηχητική προσέγγιση των υπόλοιπων ταινιών του. Ακόμη κι όταν έχει στη διάθεσή του τους σύγχρονους ήχους, ο σκηνοθέτης μετατρέπει τις φωνές σε voice over, δηλαδή τις ξαναγράφει, καθώς επίσης δημιουργεί νέες ενορχηστρώσεις για τα τραγούδια.⁵ Είτε πρόκειται για εικόνες αρχείου είτε όχι, η ηχητική σύνθεση, λαξευμένη από τον ηχολόγητη Vladimir Golovnitski,⁶ διατηρεί συστηματικά έναντι των εικόνων μία απόσταση, η οποία προβάλλει ένα «ύστερο» βλέμμα πάνω στα

γεγονότα. Για το ξεχωριστό ενδιαφέρον αυτής της επιλογής θα πάρω το παράδειγμα του *Αρτέλ* (Artel, 2006), μία ταινία σχεδόν σύγχρονη του *Αποκλεισμού*. Παρακολουθούμε τη δουλειά μιας χειμωνιάτικης ημέρας σε ένα μικρό συνεταιρισμό ψαράδων, ο οποίος βρίσκεται στις όχθες της Λευκής Θάλασσας, αλλά η εικόνα δεν μας επιτρέπει ποτέ να τοποθετήσουμε με σιγουριά στο χώρο τις πηγές των ήχων των διαλόγων ή των φράσεων, οι οποίες παρόλα αυτά είναι καταγεγραμμένες σε σύγχρονο ήχο. Ο λόγος, που φαίνεται να εκφέρεται από ανθρώπινες φιγούρες που καδράρονται με πλάτη ή είναι τόσο απομακρυσμένες που είναι αδύνατο να διακρίνουμε το πρόσωπό τους, δίνει την εντύπωση ότι δεν είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων φωνών. Αντιθέτως, δημιουργείται η αίσθηση ενός μουρμουρητού που δίνει την αίσθηση ότι έρχεται από το βάθος της εικόνας, σαν από ένα πρωτόγονο πλήθος. Η δυσκολία του να διαχωριστούν οι φωνές είναι, επίσης, αποτέλεσμα μιας σαφούς προτεραιότητας, η οποία δίνεται στους ήχους του κόσμου: το τρίξιμο των βημάτων πάνω στο χιόνι, το σφύριγμα της χιονοθύελλας, το γουργουρητό των μηχανών, οι μεταλλικοί ήχοι, το γάβγισμα των σκύλων, καταπνίγουν τα λόγια των ανθρώπων. Το πάχος της ηχητικής ύλης που τυλίγει τις φωνές αναδιπλασιάζει και ενισχύει τη σκληρότητα των κλιματικών συνθηκών και τη γεωγραφική απομόνωση, οι οποίες πλήττουν αυτό το ψαροχώρι που βρίσκεται χαμένο στα βάθη της Ρωσίας.



Εικόνα 1

Εντούτοις, αν το ηχητικό μοντάζ διευρύνει το κενό μεταξύ του βλέμματός μας και των εικόνων, αυτές, είναι αποτυπώματα μιας ολότελα διαφορετικής χρονικής αναντιστοιχίας. Στην πραγματικότητα, από την πρώτη κιόλας εμφάνιση των στρατιωτικών ο χρόνος κατακρημνίζεται: κάτω από τις σιλουέτες των εργατών του συνεταιρισμού αναδύονται τα φαντάσματα των κατάδικων που κατοίκησαν τα σοβιετικά στρατόπεδα του ρωσικού Βορρά. (Εικ. 1).

Όπως στο Γκουλάγκ,⁷ η εργασία στην οποία επιδίδονται οι ψαράδες στηρίζεται αποκλειστικά στην φυσική τους δύναμη και στον χειρισμό του φτυαριού και της αξίνας. Η βραδύτητα των κινήσεων, το επίπονο βάδισμα των «ζεκ» μοιάζουν να κατοικούν τους χαρακτήρες της ταινίας. Αναδρομικά, φωτίζεται η σημασία και ο στόχος του πλάνου που ανοίγει την ταινία: απ' το σκοτάδι, εμφανίζεται στο βάθος του κάδρου ένα χιονισμένο τοπίο, μέσα από την πολεμίστρα που δημιουργεί ένα κάδρο μέσα στο κάδρο (Εικ. 2). Κρατώντας τον θεατή μακριά από το τοπίο του χωριού, το εναρκτήριο πλάνο της ταινίας φέρει μέσα του μία σημαντική προειδοποίηση: μέσα από τα κορμιά που εργάζονται σήμερα, ανοίγεται ένα παράθυρο προς ένα παρελθόν από το οποίο δεν επέζησε κανένα ίχνος.

Διαπιστώνουμε έτσι γιατί ο Λόζνιτσα, για να χαρακτηρίσει το έργο του, αρνείται πεισματικά τη συνηθισμένη διχοτόμηση μεταξύ μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Στην πραγματικότητα, είτε πρόκειται για εικόνες αρχείου είτε για δικές του λήψεις (οι οποίες βρίσκονται πάντα στο

«κατώφλι», σε μία ενδιάμεση απόσταση σε σχέση με το γεγονός), η διευθέτησή τους και ο συσχετισμός τους με τους ήχους, οι οποίοι εγγράφονται και συγχρονίζονται μετά, εισάγουν στις «πραγματικές» καταγεγραμμένες σκηνές αυτό που ο ίδιος ονομάζει μία «μυθοπλαστική δραματολογία».⁸ Αυτή η «δραματοποίηση» είναι κατ' αρχάς αυτή του θεατή-ερευνητή, την οποία απαιτεί το έργο αυτού του σκηνοθέτη-αρχαιολόγου. Είναι βασικά η αίσθηση του «άκαιρου» αυτή που καθορίζει την εμπειρία του θεατή των ταινιών του Λόζνιτσα, απέναντι σ' αυτές τις εικόνες που επιστρέφουν από ένα ξεχασμένο παρελθόν τοποθετώντας μας σε ένα διαχωρισμένο παρόν, μεταξύ ανάμνησης και επικαιρότητας.



Εικόνα 2

Άκαιρος χρόνος

Οι περισσότερες εικόνες αρχείου, τις οποίες χρησιμοποιεί ο Λόζνιτσα στον *Αποκλεισμό*, είναι αρκετά γνωστές, καθώς ανακυκλωθηκαν αρκετές φορές κατά την σοβιετική περίοδο.⁹ Μπορούμε λοιπόν να αναρωτηθούμε γύρω από το τι ακριβώς κέντρισε το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη, ως «μία μη-ανακτήσιμη εικόνα του παρελθόντος η οποία κινδυνεύει να σβήσει κάθε φορά που ένα παρόν δεν αναγνωρίστηκε ως στοχευμένο από αυτήν».¹⁰

Η απάντηση δίνεται από την συστηματική δουλειά διαχωρισμού εικόνων, στην οποία αφιερώνεται ο Λόζνιτσα. Αφαιρέθηκαν όλα τα πλάνα που στα σοβιετικά φιλμ συνέβαλλαν στο να δημιουργήσουν μία εικόνα, η οποία δεν είναι μόνον ενός ενωμένου λαού ενάντια στον εχθρό, αλλά επίσης ενός λαού σφικτά πλεγμένου με τα σοσιαλιστικά ιδεώδη. Εξαφανίστηκαν έτσι οι μάχες στα όρια της πόλης όπως και οι σεκάνς που αφορούσαν στον μόχθο της εργασίας στα εργοστάσια που, παρά την δριμύτητα των ελλείψεων, συνέχισαν να προμηθεύουν το μέτωπο με πυρομαχικά κατά τη διάρκεια του μπλόκου.¹¹ Ο *Αποκλεισμός* δεν κρατά παρά τις εικόνες που περιγράφουν την προοδευτική εδραίωση του μπλόκου, το φθινόπωρο του 1941, και τους μήνες του χειμώνα 1941-1942, κατά τη διάρκεια των οποίων ο ανεφοδιασμός ήταν αδύνατο να καταφθάσει απ' τα μετόπισθεν. Η ταινία καταφέρνει έτσι μία χωρική συμπίεση (ούτε ο πόλεμος, ούτε η διοίκηση της πόλης δεν είναι ορατά) και μία χρονική συστολή—οι πρώτοι μήνες του αποκλεισμού και η περίοδος του ακραίου λιμού κατά τη διάρκεια του οποίου χάθηκε το μεγαλύτερο κομμάτι των κατοίκων.¹²

Ωστόσο, τι είναι αυτό το «απομεινάρι», απαραίτητο ως εδώ, που μας δίνεται από τον σκηνοθέτη μέσα από τα πλάνα τα οποία επιλέγει να χρησιμοποιήσει; Θα απαντήσω απροκάλυπτα: τα πλάνα που γυρίστηκαν στην πολιορκημένη πόλη είναι, σε αναλογία, οι μοναδικές εικόνες που μπορούν να αποτελέσουν το ανάλογο των εικόνων ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης σε λειτουργία. Τις εικόνες των στρατοπέδων συγκέντρωσης¹³ που τόσοι ιστορικοί και σκηνοθέτες έψαξαν, αυτές τις αμετάκλητα αγνοούμενες εικόνες, ο Λόζνιτσα τις βρήκε



Εικόνα 3



Εικόνα 4

στο Λένινγκραντ. Αναγνωρίζουμε σε αυτές, βασικά, όλα τα συστατικά των στρατοπέδων συγκέντρωσης, τα «ειδικά εργαστήρια που προορίζονταν για την εμπειρία της ολικής κυριαρχίας»¹⁴ πάνω στο ανθρώπινο «είδος». Εκτεθειμένη στο υπερβολικό κρύο, στην πείνα, στην εξάντληση, η «ανθρωπότητα» των κατάδικων, οι οποίοι βρίσκονταν σε διαρκή αναζήτηση ικανοποίησης των βασικών αναγκών τους, περιορίζεται στις κινήσεις επιβίωσης: άντληση νερού τρυπώντας τον πάγο, αναμονή στην ουρά για λίγα γραμμάρια υποκατάστατου ψωμιού.¹⁵ Επίσης, στο πολιορκημένο Λένινγκραντ, όπως και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ο διαχωρισμός των νεκρών από τους ζωντανούς, ως θεμέλιο κάθε ανθρώπινης κοινωνίας, δεν υφίσταται πια. Οι ζωντανοί, σε διαρκή συγχρωτισμό με τα πτώματα ανθρώπων που κατέρρευσαν και κείτονται στο χιόνι, υπερβολικά εξαντλημένοι για να τα θάψουν, ανήμποροι, αδιάφοροι, περνούν δίπλα τους χωρίς ούτε καν να τους ρίξουν ένα βλέμμα (Εικ. 3-4).

Αυτοί οι «βουλιαγμένοι», όπως τους αποκαλεί ο Πρίμο

Λέβι, γιατί «ο θάνατός τους ξεκίνησε πριν τον σωματικό θάνατο»,¹⁶ δεν έχουν δικαίωμα στο παραμικρό ίχνος ανθρωπιάς. Η υποβάθμιση των ανθρώπινων ζώων στο επίπεδο της οργανικής επιβίωσης, που καταλήγει στην παραγωγή ανώνυμων πτωμάτων, κατάφερε να ξεριζώσει κάθε έννοια που συνδέεται με τον θάνατο τον ίδιο: ο θάνατος έπαψε να είναι το τέλος της *ανθρώπινης* ζωής. Θυμίζοντας αναπόφευκτα τα πρώτα πλάνα που καταγράφηκαν από τους Συμμάχους με το άνοιγμα του στρατοπέδου Μπέργκερ Μπέλσεν (Bergen Belsen) οι εικόνες του σωρού των πεταγμένων πτωμάτων στις τάφρους που μετακινούνται από τους νεκροθάφτες να επρόκειτο για στοίβα σκουπιδιών, επιβεβαιώνουν τη νίκη της διαδικασίας «απανθρωποποίησης» (Εικ. 5-6).

Εάν το φάντασμα ενός άλλου παρελθόντος (και άρα άλλου μέλλοντος) συνοδεύει εικονικά τα πλάνα του *Αποκλεισμού*, το «άκαιρο» βλέμμα, στο οποίο απευθύνονται, είναι παράγωγο της γνώσης και της μνήμης των θεατών. Συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο με το *Γεγονός*,¹⁷ το οποίο συγκεντρώνει αρχεία που ήταν, έως τότε, πα-



Εικόνα 5



Εικόνα 6

ντελώς άγνωστα. Οι εικόνες είναι αυτές που γύρισαν οι οπερατέρ της ένωσης ντοκιμαντέρ των στούντιο Λένφιλμ (Lenfilm) κατά τη διάρκεια των πέντε ημερών έκτακτης ανάγκης που ανακυρήχθηκε στη Μόσχα τον Αύγουστο του 1991, από μία ομάδα συντηρητικών πολέμιων της Περεστρόικα. Η κρίση θα ολοκληρωθεί με τη νίκη του Μπόρις Γιέλτσιν και τη σύλληψη των πραξικοπηματιών.¹⁸ Όπως στον *Αποκλεισμό*, τα πλάνα αρχείου, βουβά, επενδύονται ηχητικά από τον Λόζνιτσα με τη βοήθεια «ήχων χώρου», οι οποίοι παραπέμπουν σε μια μυθοπλαστική κατασκευή και στους οποίους το μισάζ προσθέτει ήχους από ραδιοφωνικές εκπομπές της Δύσης στα ρωσικά, που επιλέχτηκαν υπομονετικά από τον σκηνοθέτη.¹⁹ Συνδυάζοντας δηλώσεις οι οποίες μεταδόθηκαν από διάφορους ραδιοφωνικούς σταθμούς με βουβές εικόνες των κατοίκων του Λένινγκραντ ο Λόζνιτσα κάνει κάτι περισσότερο από το να τους προσδώσει απλά μία φωνή: αποδίδει την ατμόσφαιρα μιας ολόκληρης πόλης σε κατάσταση πολιορκίας (Εικ. 7-8).

Το «γεγονός», με την ιστορική έννοια, εκτυλίσσεται στην πραγματικότητα αλλού, στη μακρινή πρωτεύουσα, από την οποία δεν καταφθάνει καμία εικόνα. Η υφή του γεγονότος προκύπτει από αυτή την αβεβαιότητα: μία απειλή πλανιέται, σίγουρα ακόμη αόρατη, αλλά για πόσο ακόμη; Παρόλο που ο καθένας είναι ελεύθερος να κινηθεί για την ώρα, κάθε μετακίνηση και κάθε νεύμα φαίνονται να είναι αιχμάλωτα μέσα σε μία απροσδιόριστη διάρκεια η οποία, ωστόσο, είναι την ίδια στιγμή και καθορισμένη: πρόκειται για τη διάρκεια της αναβολής. Η ιδιαίτερη τονικότητα του χρόνου που είναι σαν προσωρινά μετέωρος, διαποτίζει όλα τα πλάνα της ταινίας, τα οποία ακολουθούν ώρα την ώρα την ανήσυχη αναμονή και την κινητοποίηση του πλήθους. Ο θεατής έρχεται έτσι αντιμέτωπος «σε πραγματικό χρόνο» με μία «διαστολή των ημερών» κατά τη διάρκεια των οποίων οι κάτοικοι χωρίς πληροφορίες από τη Μόσχα προετοιμάζονται για να αντιμετωπίσουν την εισβολή των αρμάτων και του στρατού. Η παρουσία αυτής της αόρατης απειλής—που είναι όλο και πιο αγνωστώδης ακριβώς επειδή είναι αόρατη—κατοικεί την ταινία μέσα από την επιλογή μεγάλης διάρκειας διπλοτυπιών σε μαύρο (*fonds au noir*), οι οποίες διακόπτουν την διαδοχή των πλάνων που τραβήχτηκαν επί τόπου από τους οπερατέρ. Η βασανιστική επιστροφή του σκοταδιού συνοδεύεται από ένα μουσικό ρεφρέν: το μελαγχολικό θέμα της *Λίμνης των Κύκνων* του Τσαϊκόφσκι.²⁰ Τα μουσικά πέπλα που καταπνίγουν τις φωνές, η επιμονή του μαύρου που πάλλει ρυθμικά σκίζοντας τον ιστό του οπτικού, προσδίδουν στην ιδιαίτερη χρονικότητα του «γεγονότος» τη μορφή του συγκεκριμένου.

Η εντύπωση του θεατή είναι αυτή του να βιώνει μαζί με τους κατοίκους της πόλης την αγχώδη αναμονή τους. Αυτό, βέβαια, οφείλεται και στις λήψεις τις ίδιες. Με την κάμερα στον ώμο και περπατώντας, οι οπερατέρ υιοθετούν την οπτική των ανθρώπων γύρω τους, περιδιαβαίνοντας τις λεωφόρους, προσχωρώντας στις ομάδες που διαμορφώνονται στην πλατεία Αγίου Ισα-



Εικόνα 7



Εικόνα 8

άκ κι ανοίγοντας δρόμο μέσα στο πλήθος. Η κάμερα αιχμαλωτίζει ένα βλέμμα εδώ κι ένα χαμόγελο που της απευθύνεται λίγο παραπέρα. Οι άνθρωποι ανοίγουν, για να περάσει. Η κυριαρχούσα εντύπωση ενότητας αντρών και γυναικών κάθε ηλικίας προέρχεται από την ανησυχία που μπορούμε να διαβάσουμε στα σιωπηλά τους πρόσωπα, τα οποία φαίνεται να διέπονται από την ίδια ένταση, την ίδια συγκέντρωση, χωρίς ωστόσο να χάσουν την ιδιαιτερότητά τους. Η διαρκής προσοχή των οπερατέρ στα πρόσωπα, τα οποία καδράρουν συχνά σε κοντινό πλάνο, συνοδεύεται από μία όμοια έγνοια για τις «λεπτομέρειες»: καδραρισμένες σε πολύ κοντινό πλάνο οι ανακοινώσεις και τα διαγγέλματα στα πανό και τις αφίσες, πάνω στα οποία εκφράζεται η ομόφωνη άρνηση για μια νέα δικτατορία και τα διάσπαρτα υλικά των οδοφραγμάτων, σχεδιάζουν, μαζί με τα πρόσωπα νέων και μεγαλύτερων, το περίγραμμα μιας φυσικής αντίστασης που αντιτίθεται στους πραξικοπηματίες. Αυτό που αρπάζει η κάμερα καταγράφοντας την εν λόγω κατάσταση, είναι αυτή η «αμοιβαία φυσική και σπλαχνική ενέργεια»,²¹ η οποία σχηματίζει την ίδια την ύλη της εξέγερσης, κατά την Τζούντιθ Μπάτλερ (Judith Butler).

Η ταινία μάς προκαλεί να βιώσουμε έναν «άκαιρο» χρόνο της ιστορίας. Άκαιρο, αρχικά, διότι η διάρκεια αυτής της αναμονής, μέσα στην οποία δεν παράγεται τίποτα, δεν έχει θέση στην ιστορική αφήγηση. Το να κάνεις ιστορία στην πραγματικότητα είναι να εκλάβεις τον χρόνο ως διαδικασία, δηλαδή ως διάρθρωση και αλληλουχία στιγμών, όπου η σύζευξη των δυνάμεων προβαίνει σε μεταβολές στο πραγματικό. Όμως, από την οπτική της ιστορικής αφήγησης, στο Λένινγκραντ «δε συνέβη τίποτε». Είναι, άλλωστε, η εντύπωση που θα μπορούσε να δώσει η δομή της ταινίας, η οποία ανοίγει με τη δήλωση των πραξικοπηματιών, όπως αυτή μεταδόθηκε από το κρατικό ραδιόφωνο και ολοκληρώνεται με το σφράγισμα των αρχείων του Κομμουνιστικού Κόμματος, συγκεντρωμένα στο Ιστιτούτο Σμόνλι (Smolny). Το «ανάμεσα» (entre-deux) δεν ήταν παρά μια παρένθεση.

Επίσης, είναι προς την αντίθετη κατεύθυνση από αυτή του ιστορικού χρόνου, ορθολογικά οργανωμένου, που η ταινία «κάνει ιστορία», επιτρέποντάς μας να βιώσουμε το χρόνο «σε ανόθευτη κατάσταση», έναν χρόνο ριγμένο στη μεθόριο της ιστορικής αφήγησης και τον οποίο στοιχειώνει σαν φάντασμα.

Το ασυνείδητο της ιστορίας

Μέσα από την οπτική της ιστορίας, η κινητοποίηση του πλήθους στο Λένινγκραντ δεν είχε καμία επίπτωση. Μπορούμε, λοιπόν, να μιλήσουμε άραγε για αποτυχία της εξέγερσης; Μπορεί να δοθεί μία απάντηση, αν παρατηρήσουμε τη διαδοχή των σεκάνς, οι οποίες συμπίπτουν στην ταινία με τη στιγμή που η αντίσταση από την πλευρά της κυβέρνησης του Μπόρις Γιέλτσιν στη Μόσχα φαίνεται να μεταβάλλει τις σχέσεις δύναμης. Ενώ ο δήμαρχος, Ανατόλι Σόμπτσικ,²² δίνει το λόγο



Εικόνα 9



Εικόνα 10

στο μαζεμένο πλήθος μπροστά από το δημαρχείο της Αγίας Πετρούπολης, πλάνα σε αντιστοιχία (*champs-contrechamps*), τα οποία απουσίαζαν εμφαντικά έως εκείνη τη στιγμή, ξαφνικά κάνουν την εμφάνισή τους. Επίσης, η κάμερα υιοθετεί ένα κυριαρχικό βλέμμα από ψηλά, συνθλίβοντας τις προοπτικές και τα σημεία φυγής του κάδρου, μετατρέποντας τη δυναμική διάδραση των ατόμων σε μία ανθρώπινη παλίρροια που κατακλύζει το κάδρο. Η ελεύθερη κυκλοφορία των σωμάτων μεταμορφώνεται έτσι σε μία πυκνή, ομοιογενή και συμπαγή μάζα (Εικ. 9). Μια παρόμοια σκηνή γυρισμένη με την ίδια λογική επαναλαμβάνεται λίγο μετά, τη στιγμή που η κρίση αγγίζει το απόγειό της, όταν ο Γιέλτσιν πάρει υπό τον έλεγχό του τις δυνάμεις της Κα-Γκε-Μπε (KGB). Σε απάντηση στις ομιλίες που έλαβαν χώρα στα Χειμερινά Ανάκτορα, η *αντίδραση* του πλήθους είναι άμεση: από τη συμπαγή μάζα αναδύονται εκατοντάδες γροθιές στον αέρα, ή δάχτυλα που κάνουν το σχήμα της νίκης σε σχήμα «V» (Εικ. 10).

Τέλος, όταν η τρίχρωμη σημαία της Ρωσίας υψώνεται στο κρατικό κτίριο όπου κυμάτιζε μέχρι εκείνη τη στιγμή η κόκκινη σημαία της ΕΣΣΔ το πλήθος, πιο αραιό πια, περιορίζεται στο ρόλο του θεατή. Με άλλα λόγια, οι χειρονομίες *επιδοκίμασias* φαίνεται να κλείνουν οριστικά την «παρένθεση» της κινητοποίησης σφραγίζοντας την επιστροφή στην «τάξη»,²³ δηλαδή στην αποτυχία του ξεσηκωμού. Αυτή η ερμηνεία θα ήταν δίχως άλλο ακριβής, εάν θεωρήσουμε ότι μια εξέγερση είναι ένα ιστορικό γεγονός μεταξύ άλλων, του οποίου η σημαντικότητα δεν μπορεί να υπολογιστεί παρά μόνο από τις επιπτώσεις που θα έχει στα γεγονότα που θα ακολουθήσουν.

Όμως το σινεμά διαθέτει, έχω την εντύπωση, μία δυναμική «ιστορικοποίησης», η οποία του είναι έμφυτη και την οποία ενεργοποιεί η ταινία, προτείνοντάς μας έναν άλλο τρόπο ιστορικής γραφής. Μία γραφή ικανή να (υπο)δεχτεί τα «υπολείμματα», αυτές στις στιγμές κι αυτές τις λεπτομέρειες τις οποίες συνήθως η ιστορική γραφή²⁴ παραμελεί. Παράλληλα με τις χειρονομίες επιδοκίμασias, οι οπερατέρ κατέγραψαν κι άλλες, φευγαλέες αλλά επαναλαμβανόμενες, στο δρόμο, όσο το πλήθος συνέκλινε προς τα Χειμερινά Ανάκτορα (Εικ. 11-12). Αυτά τα σημάδια συνεργίας, τα οποία οι διαδηλωτές απευθύνουν προς την κάμερα, παραείναι πολλά για να θεωρηθούν ως ίχνη απλών προσωπικών συναντήσεων με τον εκάστοτε οπερατέρ. Αντιθέτως, μας αποκαλύπτουν τι είναι ένας πληθυσμός ως «πλήθος»: η επιθυμία του καθενός (δηλαδή του οποιουδήποτε) να γίνει ορατός εισβάλλοντας στο κάδρο. Όλο το πολιτικό στοίχημα αυτής της χειρονομίας είναι αυτό του να «δηλώσεις παρόν», δηλαδή κυριολεκτικά να *εμφανιστείς δημόσια*.²⁵

Το μοντάζ του Λόζνιτσα μου φαίνεται, έτσι, να ενεργοποιεί μία σημαντική δύναμη του κινηματογράφου: το ότι -μόνον αυτό- μπορεί να φέρει στο φως ένα ελάχιστο γεγονός, το οποίο είναι ικανό από μόνο του να επανακαθορίσει μία πολιτική κατηγορία -όπως εδώ,



Εικόνα 11



Εικόνα 12

αυτή του λαού- καταφέροντας να σκορπίσει τις συμβατικές εικόνες. Αυτό που δείχνει η ταινία του Λόζνιτσα είναι ότι από τον «λαό» δεν μπορούμε να έχουμε μία *αναπαράσταση* (*représentation*) αλλά μονάχα μία *παρουσίαση* (*présentation*). Με άλλα λόγια, η ταινία δεν συναρμολογεί εικόνες²⁶ του λαού αλλά εκθέτει το ίχνος μιας ανταλλαγής βλεμμάτων, τη σκηνή μιας συνδιάλεξης, όπου η πρωτοβουλία των ανθρώπων να «δειχθούν», να «παρουσιαστούν», ανήκει στον καθέναν ξεχωριστά και σε όλους μαζί. Το πραγματικό «γεγονός» που αιχμαλωτίζει η ομώνυμη ταινία είναι λοιπόν αυτή η παρουσία που εισβάλλει, απρόβλεπτα στο πεδίο των «ιστορικών» χρόνων, και η οποία δηλώνει την ανάδυση μιας νέας κυριαρχίας, που εξασκείται από όλους.

Όμως αυτή η ιστορία δεν μπορεί παρά να είναι μία ιστορία «άκαιρη». Πράγματι, εάν το φιλμ μπορεί να συμβάλει στο να γραφτεί η ιστορία διαφορετικά, είναι γιατί διατηρώντας το φευγαλέο ίχνος αυτών των γεγονότων που «εισβάλλουν», μας επιτρέπει να διακρίνουμε σύμφωνα με τα λόγια του Φουκώ «λίγο πιο κάτω από την ιστορία, αυτό που την διαρρηγνύει και την συνταράζει».²⁷ Το κινηματογραφικό μέσο εμφανίζεται έτσι ως ικανό να κατανοήσει τη χρονικότητα της εξέγερσης, η οποία είναι κυριολεκτικά «αναχρονιστική». Στην πραγματικότητα αυτό που χαρακτηρίζει την εξέγερση είναι, λέει ο Ζιλ Ντελέζ, το ότι «δεν έλαβε χώρα»,²⁸ δηλαδή αυτό που δεν βρήκε χώρο, δεν μπόρεσε να εισχωρήσει στην αλυσίδα αιτιότητας της ιστορίας. Ταυτόχρονα «εκτός ιστορίας» και «εντός της»²⁹, γράφει ο Φουκώ, διαφοροποιείται από την επανάσταση, γιατί δεν έχει το σχέδιο να εγκαθιδρύσει μία άλλη κοινωνική διαταγή. Δηλώνει πάνω απ' όλα μία δύναμη άρνησης, η οποία μεταφράζεται από ένα χρονικό «μπλόκο», μία διακοπή, έναν μετεωρισμό. Επίσης, αν θυμίζει ένα παρελθόν ή προβλέπει ένα μέλλον, πρόκειται για αυτά μιας ιστορίας ασυνεχούς, η οποία είναι αδύνατον να περιοριστεί στο δίπολο «επιτυχία ή αποτυχία».

Απ' τον ένα λαό, στον άλλο

Μεταξύ του μοντάζ εικόνων αρχείου του *Αποκλεισμού* και της σκηνοθεσίας του *Γεγονότος*, κύλησαν δέκα χρόνια.³⁰ Εντούτοις, το ίδιο ερώτημα φαίνεται να απασχολεί και τις δύο ταινίες: τι είναι ένας «λαός»; Ποια είναι αυτή η στιγμή που μας επιτρέπει να επιβεβαιώσουμε ότι ο «λαός» διαχωρίζεται από ένα σύνολο ατόμων, από ένα πλήθος, δηλαδή από μία ομοιογενή μάζα;

Ο επίλογος με τον οποίο ολοκληρώνεται ο *Αποκλεισμός* καταφέρει βασικά μία ριζοσπαστική ρήξη στην τονικότητα της ταινίας. Στις εικόνες «ερήμωσης»,³¹ οι οποίες αποκαλύπτουν έναν πληθυσμό κυριολεκτικά γονατισμένο κατά τη διάρκεια των τελευταίων ατελείωτων χειμώνων, ο Λόζνιτσα προσθέτει κατ' αρχάς μία σειρά πλάνων, τα οποία, στην ταινία *Podvid Leningrada* [Η κατάκτηση του Λένινγκραντ] (1959) των Εφίμ Ουτσιτέλ (Efim Outchitel) και Βαλερί Σολοφτσόφ (Valeri Solontsov) δίνουν ένα ευτυχές τέλος στην πολιορκία



Εικόνα 13



Εικόνα 14

με τα βεγγαλικά να σημαίνουν τη νίκη του σοβιετικού στρατού. Αλλά τις εικόνες του ευτυχισμένου πλήθους, στο οποίο η σοβιετική δύναμη προσφέρει το θέαμα της νίκης της, ακολουθούν αμέσως τα αποσπάσματα, αυτή τη φορά, της ταινίας *Prigonoznaroda* [Η ετυμηγορία του λαού] (1946) του Εφίμ Ουτσιτέλ (Efim Outchitel), που παρουσιάζουν τον δημόσιο απαχονισμό αξιωματικών ναζί,³² ενόχων για εγκλήματα πολέμου.

Στα πλάνα αντιστοιχίας (*champs-contrechamps*) που δίνουν το ρυθμό της «ατραξιόν» ξαναβρίσκουμε τα καθαρρίσματα σε πλονζέ (*plongée*) του πλήθους, τα οποία κλείνουν την παρένθεση της εξέγερσης των διανοητών του Λένινγκραντ στο τέλος του Γεγονότος. Αυτή η συμπαγής μάζα, καταδικασμένη σε ρόλο θεατή των θεαμάτων της εξουσίας, είναι μήπως η άλλη όψη της «ερήμωσης», ως παράγωγο της εμπειρίας της



Εικόνα 15



Εικόνα 16

απανθρωποποίησης των στρατοπέδων εξόντωσης; Το ερώτημα μένει μετέωρο. Όπως ομολογεί ο σκηνοθέτης, οι ταινίες του γεννιούνται από την ανάγκη να δείξει παράδοξες καταστάσεις για τις οποίες δεν έχει απαντήσεις.³⁴

Τι συγκεντρώνει τους ανθρώπους; Τι τους χωρίζει; Το ίδιο ερώτημα, βασανιστικό, δε σταματά να αναδύεται στα *Μάινταν* [*Maidan*] (2014), *Όστερλιτς* [*Austerlitz*] (2016), *Ημέρα της Νίκης* [*Den 'robedy*] (2017), *Η Δίκη* [*The Trial*] (2018) και *Κηδεία του Κράτους* [*State Funeral*] (2019).³⁵ Κι αυτό, πέρα από την ποικιλότητα των θεμάτων τους και την ετερογένεια των εικόνων που τις συνθέτουν, μιας και πρόκειται άλλοτε για σύγχρονες λήψεις κι άλλοτε για μοντάζ αρχείων. Οι αντηχήσεις που δημιουργούνται από την μία ταινία στην άλλη, είναι πάρα πολλές για να αναλυθούν στο παρόν κείμενο. Θα περιοριστώ σε ένα ιδιαίτερο φιλμ, την *Ημέρα της Νίκης*, το οποίο, παρότι καταπιάνεται με το ίδιο ερώτημα, εμπλουτίζει την προοπτική του και μετακινεί τους στόχους του. Έτσι, έχουμε την εντύπωση ότι τα πυροτεχνήματα που, στον *Αποκλεισμό*, προσφέρονται ως θέαμα στον πληθυσμό του Λένινγκραντ για τον εορτασμό της απελευθέρωσης της πόλης, βρίσκουν την συνέχειά τους, περισσότερο από εβδομήντα χρόνια αργότερα στον εορτασμό της «Ημέρα της Νίκης», στις 9 Ιουνίου 2017 στο Βερολίνο. Η ταινία ακολουθεί βασικά το αντάμωμα διαφόρων ομάδων φίλων ή οικογενειών Ρώσων, οι οποίοι ήρθαν να γιορτάσουν την παράδοση των ναζιστικών στρατευμάτων το 1945,³⁶ που έβαλε τέλος στον «Μεγάλο Πατριωτικό Αγώνα».³⁷

Από την αρχή ο θεατής αναρωτιέται γύρω από το μέρος στο οποίο εκτυλίσσεται η συγκέντρωση μιας και οι λήψεις τεμαχίζουν μία σειρά χώρων, τους οποίους πολύ δύσκολα μπορεί να συνδέσει μεταξύ τους. Η πρώτη κινηματογραφική επιλογή του σκηνοθέτη είναι να αποσυναρμολογήσει τη συνέχεια του αρχιτεκτονικού συνόλου του σοβιετικού Μνημείου, το οποίο απλώνεται σε 100.000 μ² του πάρκου Treptowet και αποτελεί αυτό που οι σχολιαστές ονομάζουν ένα «Ολικό Έργο Τέχνης».³⁸ Ενώ οι αρχιτεκτονικές επιλογές χρησιμοποιούν τις θυσίες των σοβιετικών στρατιωτών ως επέκταση μιας αμνημόνευτης ρωσικής ιστορίας,³⁹ ο Λόζνιτσα αποσταθεροποιώντας την χωρική συνέχεια εκθέτει ένα προς ένα τα στολίδια του εθνικιστικού φαντασιακού. Απ' την πορτοκαλόμαυρη κορδέλα του παράσημου του Τάγματος του Αγίου Γεωργίου⁴⁰ στον χρυσό θόλο της κρύπτης όπου θρονιάζεται το κόκκινο αστέρι (και είναι επίσης το

μέρος και ο χώρος του Παντοκράτορα), ο Λόζνιτσα φέρνει αντιμέτωπο τον θεατή με μία ζούγκλα συμβόλων και εμβλημάτων, των οποίων πρέπει να επαναπροσδιορίσει τη σημασία. Ο κατακερματισμός παρουσιάζει το τεχνητό της ανακατασκευής του παρελθόντος, το οποίο χρησιμοποιείται ως ιδεολογικός συνδετικός ιστός για τη συγκέντρωση του πλήθους -συν τοις άλλοις αραιού. Η κοινή βάση των «αμοιβαίων» αξιών γίνεται έτσι χίλια κομμάτια. Τι αμοιβαίο υπάρχει στην πραγματικότητα ανάμεσα στους παραδοσιακούς χορούς των χωρικών ή τα λαϊκά τραγούδια μιας ομάδας ηλικιωμένων γυναικών (Εικ. 15) και της μαύρης μάζας, παραταγμένης σαν τάγμα εφόδου (Εικ. 16), των «Λύκων της Νύχτας»⁴¹ (ένα κλαμπ μοτοσικλετιστών που αποκαλούνται οι «μηχανόβιοι του Πούτιν» [«bikers de Routine»]), οι οποίοι κραυγάζουν ένα τραγούδι πολέμου;

Εκεί που η ανατροπή που παράγεται από την τελική σκηνή καθόριζε την αφηγηματική δομή του *Αποκλεισμού*, η *Ημέρα της Νίκης* φαίνεται να καθορίζεται από την αιώρηση και την αμφιθυμία. Η ποικιλία των «ρωσικών παραδόσεων», τις οποίες επικαλούνται οι συμμετέχοντες διαδηλωτές, δεν συνιστά «κοινότητα» παρά μόνον από τον τόπο στον οποίο συγκεντρώνονται, όπως σημειώνει η ραψωδική κατασκευή της ταινίας. Οι σεκάνς είναι, βασικά, στιγματισμένες (περισσότερο από συνδεδεμένες) από την επιστροφή των εικόνων των ανάγλυφων, τα οποία στολίζουν τις σαρκοφάγους του Μνημείου. Αλλά στη μυθολογία της θυσίας ενός λαού, ενωμένου για την υπεράσπιση της πατρίδας, χαραγμένο στην πέτρα, απαντά ένα μελαγχολικό «αντι-τραγούδι» («contre-chant»), πάνω στο οποίο ανοίγει και ολοκληρώνεται η ταινία: τα λόγια του αποχαιρετισμού ενός στρατιώτη στον συμπολεμιστή του, που γράφτηκαν και τραγουδήθηκαν από αυτόν που αποκαλέστηκε ο «Μπρασένς της Αρμπάτ» και του οποίου το πραγματικό όνομα ήταν Μπουλάτ Οκουτζάβα (Boulat Okoudjava).

Ανάμεσα στην πέτρα και το τραγούδι η ταινία δεν διαλέγει τίποτα. Είναι στον θεατή να συλλογιστεί γύρω από την οδυνηρή ευρωπαϊκή ιστορία του 20^{ου} αιώνα, της οποίας ο σκηνοθέτης μάς προσφέρει μονάχα τις αντηχήσεις. ■

Παραπομπές

1. Ευχαριστώ το περιοδικό *Proteus*, το οποίο υποδέχτηκε τα πρώτα στοιχεία του συλλογισμού που προτίθεμαι να αναπτύξω εδώ. Βλ. Sylvie Rollet, «Saisir "l'inconscient" de l'histoire: autour de trois films de Sergueï Loznitsa», *Proteus* n° 12, Ιούλιος 2017, «(Re)montages du temps en art», σ. 45-54,
2. Ο Λόζνιτσα θα σκηνοθετήσει την πρώτη του ταινία μυθοπλασίας, *My Joy (Schastyemoe)*, το 2010.
3. Ο Λόζνιτσα εμφανίζει τα ονόματα όλων των οπερατέρ στο ζενερίκ της ταινίας.
4. Ένας από αυτούς, ο Ανσέλμ Μπόγκοροφ [Anselm Bogorov], περιγράφει τις ημέρες του: «το ηρωί [...], πίνω μία κούπα ζεστό νερό με ένα πολύ μικρό κομμάτι ψωμί και προετοιμάζομαι για την «πορεία» (δηλαδή να πάω να βρω νερό σε μία από τις παγωμένες τρύπες των καναλιών και να κινηματογραφήσω ό,τι συμβαίνει εκεί έξω). Παίρνω το έλκρηρο, τον κουβά, και χώνω την κάμερα "Eyemo" στο παλτό μου... Δεν γνωρίζω τι θα γίνει με το φιλμ... Δεν έχω δει τους φίλους μου εδώ και καιρό, δεν είμαι σίγουρος ότι είναι ακόμα ζωντανοί. Αλλά παρόλα αυτά, κάθε ηρωί που βγαίνω έξω για να βρω νερό ξαναπαίρνω την κάμερα». Vladimir Michailov, επιμ., *Le Prix du tournage: un sur deux est blessé, un sur quatre est mort*, Kanon, Moscou, 2010, σ. 176· αναφορά και μετάφραση από την Μαρία Γκόλικ [Maria GOLIK], *Le Traitement du blocus de Leningrad (1941-1944) dans les documentaires russo-soviétiques et contemporains: l'image-témoin*, διατριβή Master 2 Κινηματογραφικών Σπουδών, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2015, στο διαδίκτυο: https://www.academia.edu/21457596/Blocus_de_Leningrad_dans_le_cin%C3%A9ma_documentaire_russo-sovi%C3%A9tique.
5. Βλ. «La fabrique des sons: master class de Sergueï Loznitsa», εγγραφή στις 10 Ιουνίου 2018 από την Cinémathèque du documentaire, για τη Δημόσια Βιβλιοθήκη του Κέντρου Πομπιντού [Centre Pompidou]. Στο διαδίκτυο: <https://www.youtube.com/watch?v=0JqK98jWsc8> (21/3/2019)
6. Ηκολήπτης στις ταινίες του Σαρούνας Μπάρτας [Sharunas Bartas] από την ταινία *Ο Διάδρομος* [Koridorius] (1995) και μετά ο Βλαντιμίρ Γκολοβνίτσκι [Vladimir Golovnitski] συνεργάστηκε με τον Λόζνιτσα σε όλες τις ταινίες του από τον *Αποκλεισμό* κι έπειτα.
7. Ευρέως γνωστό από το *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ* (1973) του Αλεξάντρ Σολζενίτσιν [Alexandre Soljenitsyne], ο όρος είναι το ακρωνύμιο του *Гланвоіе ОУправленіе ЛАГереі* («Κρατική Υπηρεσία Στρατοπέδων»). Ο αριθμός των κρατούμενων του Γκουλάγκ υπολογίζεται στα δεκαοκτώ εκατομμύρια, από το 1929 έως τον θάνατο του Στάλιν (1953). Τουλάχιστον δύο εκατομμύρια δεν επέστρεψαν ποτέ. Προορισμένο ήδη από την δεκαετία του 1920 να «αναμορφώσει» τους εχθρούς του λαού που υποτίθεται ότι ήταν τέτοιοι, το σύστημα θα καταλήξει να διαδραματίζει έναν κεντρικό ρόλο στην οικονομία της χώρας (ένα τρίτο της παραγωγής σοβιετικού χρυσού, και ένα πολύ μεγάλο μέρος παραγωγής άνθρακα και ξυλείας, χωρίς να υπολογίσουμε την βιοτεχνική και αγροτική παραγωγή). Βλ. Juliette Cadot και Marc Elie, *Histoire du goulag*, La Découverte, «Repères», Paris, 2017.
8. Λόγια του σκηνοθέτη κατά τη διάρκεια του Master class που έδωσε στην EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), στις 30 Οκτωβρίου 2019.
9. Ιδίως η πρώτη ταινία, που προβλήθηκε το 1942, *Η Πολιορκία του Λένινγκραντ* (Leningrad v borbe), των Ρομάν Κάρμεν [Roman Karmen], Βαλερί Σολόφτσοφ [Valeri Solovtsov] και Εφίμ Ουτσιτέλ [Efim Outchitel], καθώς επίσης και η *Podvig Leningrada* (1963) [γαλλικός τίτλος, ελλείπει ελληνικού: L'Exploit de Leningrad] των Εφίμ Ουτσιτέλ και Βαλερί Σολότσσοφ, ή ακόμη η *Dev'yatsot nezabyvaemykh dney* (1964) [γαλλικός τίτλος ελλείπει ελληνικού: 900 jours inoubliables] του Βαλερί Σολότσσοφ, οι οποίες αναφέρονται ως πηγές στο ζενερίκ του Αποκλεισμού. Σε μία συνέντευξη του σκηνοθέτη στο κανάλι της δημόσιας τηλεόρασης Cultura, την περίοδο της κυκλοφορίας της ταινίας, ο Λόζνιτσα επιβεβαιώνει: «Δεν χρησιμοποίησα παρά το χρονικό που βρήκα στα αρχεία του Στούντιο του Ντοκιμαντέρ της Αγίας Πετρούπολης. Δεν είχα τη δυνατότητα, κυρίως οικονομική, να κάνω μία σοβαρή έρευνα και να μαζέψω όλο το υλικό. Κάποια ντοκουμέντα βρίσκονται στα αρχεία του Κράσνογκορσκ [Krasnogorsk] και κάποια άλλα σε άλλα μέρη. Το στούντιο διαθέτει περίπου έξι ώρες υλικού, μεταξύ των οποίων ταινίες για το μπλόκο, οι οποίες γυρίστηκαν σε διάφορες περιόδους. Αυτό είναι το υλικό που χρησιμοποίησα.» (http://tvkultura.ru/article/show/article_id/46520)
10. Walter Benjamin, «Thèses "sur le concept d'histoire"», *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, σ. 430.
11. Η ταινία δεν παρουσιάζει λήψεις που αφορούν στις εργασίες για την διατήρηση της «Οδού της Ζωής» [«Route de la vie»] η οποία διέσχιζε και ένωνε τις παγωμένες επιφάνειες από το Λένινγκραντ στα μετόπισθεν

I. Ο Κινηματογράφος ως ιστορικός μάρτυρας: μια ποιητική του ανείπωτου

περνώντας από τη λίμνη Λάντογκα [Ladoga] με σκοπό τη διάσωση με φορτηγά των πιο αδύναμων κατοίκων. Κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού του 1942 ένας αγωγός που θα ονομαστεί «Αρτηρία της ζωής» [«Artère de la vie»] και ένα ηλεκτρικό καλώδιο θα τοποθετηθούν στον βυθό της λίμνης Λάντογκα δίνοντας τη δυνατότητα ανεφοδιασμού της πόλης σε καύσιμα και ηλεκτρική ενέργεια.

12. Οι νεκροί υπολογίζονται στους 700.000 περίπου μεταξύ Σεπτεμβρίου 1941 και Ιουλίου 1942, που συνιστά το ένα τρίτο των κατοίκων. Ο αριθμός νεκρών αυξάνεται ραγδαία τον Φεβρουάριο 1942, όταν οι νεκροί θα είναι περισσότεροι από 10.000 την ημέρα.

13. Το μπλόκο του Λένινγκραντ είναι, άλλωστε, μια απόφαση η λογική της οποίας είναι πανομοιότυπη με το ναζιστικό πλάνο της «εθνικής κάθαρσης». Ο Χίτλερ δίνει την εντολή να απορριφθεί κάθε παράδοση από την πλευρά των κατοίκων: η πόλη πρέπει να «αφανιστεί από την επιφάνεια της γης». Πρόκειται, σίγουρα, για μία λύση με σκοπό την αποφυγή σιτισμού τριών εκατομμυρίων ανθρώπων, αλλά αν ο πληθυσμός της πόλης πρέπει να αφανιστεί, αυτό είναι επίσης, και κυρίως, γιατί πρόκειται για το λίκνο της επανάστασης. Βλ. David Glantz, *The Battle for Leningrad, 1941-1944*, Lawrence, Kansas U.P., 2002.

14. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, Gallimard, «Quarto», Paris, 2002, σ. 723.

15. Στις αρχές Σεπτεμβρίου 1941, η πόλη διαθέτει τρόφιμα για ένα μήνα το πολύ. Ένα σύστημα κατανομής εγκαθίσταται στις 12 Σεπτεμβρίου: 500 γρ. ψωμί για τους εργάτες, 395γρ. για τους υπαλλήλους, 310γρ. για τα παιδιά και τους υπόλοιπους πολίτες. Στις 11 Νοεμβρίου, οι μερίδες μειώνονται στα 300γρ. για τους εργάτες, και 150γρ. για τα παιδιά και τους υπόλοιπους πολίτες. Στις 5 Δεκεμβρίου, αντίστοιχα, 200γρ. και 125γρ. Ήδη από τον Οκτώβριο, όλοι ψάχνουν για υποκατάστατα για την παραγωγή ψωμιού: σόγια, κυτταρίνη, ζύμη από βαμβάκι.

16. Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés: quarante ans après Auschwitz*, trad. A. Maugé, Gallimard, Paris, 1989, σ. 83.

17. «*Sobytié*» σημαίνει στα ρωσικά ταυτόχρονα ένα «γεγονός» με την ιστορική έννοια και «επικαιρότητα» με την ενημερωτική έννοια. Η χρήση του τίτλου από τον Λόζιτσα παραπέμπει αρχικά στη δεύτερη έννοια, μιας και η ταινία του αποτελείται από λήψεις που βρήκε στα Αρχεία Gosfilmfond του Λένινγκραντ.

18. Ενόσω ο Μιχαήλ Γκορμπατσόφ βρίσκονταν σε διακοπές στην Κριμαία, ένα γκρουπ αυτό-ονομαζόμενο «Κρατική Επιτροπή για την Κατάσταση Έκτακτης Ανάγκης» [«Comité d'État pour l'État d'urgence»] παίρνει προσωρινά την εξουσία αναστέλλοντας τις θεσμικές λειτουργίες, με σκοπό να τερματίσει τις φιλελεύθερες και δημοκρατικές τροπολογίες της Περεστρόικα. Μια σχεδιασμένη επίθεση στον Λευκό Οίκο, έδρα της Ρωσικής Βουλής η οποία είναι περικυκλωμένη από άρματα, αποτυγχάνει, αφού τα στρατεύματα αρνούνται ομόφωνα να υπακούσουν. Το αποτυχημένο πραξικόπημα είχε τεράστιες επιπτώσεις: τον Σεπτέμβριο 1991 η ανεξαρτητοποίηση των τριών βαλτικών χωρών αναγνωρίζεται από την Σοβιετική Ένωση· το Κομμουνιστικό Κόμμα, που κυβερνούσε τη χώρα από το 1917, καταλύεται· τον Δεκέμβριο 1991 ο Γκορμπατσόφ ανακοινώνει την παραίτησή του από τη θέση του Προέδρου της ΕΣΣΔ και η Σοβιετική Ένωση παύει να υφίσταται.

19. Στην πραγματικότητα, παρότι οι πραξικοπηματίες ανέστειλαν όλα τα ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά προγράμματα –το μοναδικό τηλεοπτικό κανάλι μεταδίδει μονάχα τις ανακοινώσεις της «Κρατικής Επιτροπής για την Κατάσταση Έκτακτης Ανάγκης»– η ομάδα του Μπόρις Γιέλτσιν καταφέρνει σε λιγότερο από εικοσιτέσσερις ώρες να επαναφέρει σε λειτουργία τους ραδιοφωνικούς πομπούς. Άλλωστε, με τις τηλεφωνικές επικοινωνίες στο Ανώτατο Σοβιέτ σε λειτουργία οι ρωσικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί της Δύσης άνοιξαν αμέσως τις κεραίες τους στους μοσχοβίτες και στους δημοσιογράφους που ήταν παρόντες. Επίσης, το κάλεσμα για αντίσταση στο πραξικόπημα, (κάλεσμα που, από τις πρώτες ώρες, κυκλοφόρησε σε τρικάκια) μπόρεσε επίσης να μεταδοθεί το πρωινό της 21^{ης} Αυγούστου σε όλες τις συχνότητες.

20. Κατά τη διάρκεια της Κατάστασης Εκτάκτου Ανάγκης το μπαλέτο μεταδίδονταν συνεχόμενα από την τηλεόραση που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο των πραξικοπηματιών.

21. Judith Butler, «Soulèvement», στο Georges DIDI-HUBERMAN (επιμ.), *Soulèvements*, Gallimard/Jeu de Paume, Paris, 2016, σ. 25.

22. Ο πρώτος εκλεγμένος δήμαρχος της Αγίας Πετρούπολης, Ανατόλι Σόμπτσακ [Anatoli Sobtchak] (που, ως καθηγητής νομικής, θα συντάξει, λίγο αργότερα, ένα μέρος του ρωσικού Συντάγματος), είναι ταυτόχρονα ο καθηγητής και ο μέντορας του Βλαντιμίρ Ρούτιν [Vladimir Routine] και του Ντμίτρι Μεντβεντέφ [Dmitri Medvedev].

23. Αυτή την «τάξη» θα στηρίξει ο νομικός Καρλ Σμιτ [Carl Schmitt]: «Είναι από τη στιγμή που ο λαός είναι φυσικά συγκεντρωμένος, που μπορεί να ονομαστεί έτσι [λαός], και ο λαός φυσικά συγκεντρωμένος μπορεί να κάνει αυτό που υπεισέρχεται αποκλειστικά στην δράση του λαού: μπορεί να ζητωκραυγάσει». Carl Schmitt, *Théorie de la constitution*, Paris, σ. 382. Τα λόγια αυτά γίνονται αντικείμενο συλλογισμού για τον

I. Ο Κινηματογράφος ως ιστορικός μάρτυρας: μια ποιητική του ανείπωτου

Giorgio Agamben (*Le Règne et la Gloire* Le Seuil, Paris, 2008, σ. 378-379) και τον Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, Minuit, Paris, 2009, σ. 83-86.

24. Είναι ο στόχος όλης της ιστοριογραφικής έρευνας (κατά βάση ιταλικής), όπως την περιγράφει ο Carlo Ginzburg: « το βλέμμα 'από κοντά' μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε κάτι που διαφεύγει της γενικής οπτικής και αντιστρόφως», *Le Fil et les Traces*, Lagrasse, Verdier, 2006, σ. 389.

25. Βλ. Βλ. Jacques Rancière, *La Méésentente: politique et philosophie*, «La Philosophie en effet», Galilée, Paris, 1995.

26. Ο συλλογισμός μου συναντάται εδώ με αυτόν του Pierre-Damien Huyghe: «Λαός», γράφει, «είναι το ασαφές και απροσδιόριστο όνομα που λείπει από κάθε πολιτική ονομασία και από κάθε πολιτική αναπαράσταση, είναι η δύναμη δράσης *δίχως εικόνα*», «“Un peuple manque”», *Vertigo*, n° 37, 2010, σ. 47, (υπογράμμιση της συγγραφέως).

27. Michel Foucault, «Inutile de se soulever?», στο *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris, 1979, σ. 794.

28. Gilles Deleuze και Félix Guattari, «Mai 68 n'a pas eu lieu», (*Les Nouvelles*, 1984/5) επανέκδοση στο *Chimères* n° 64, 2007/2, σ. 23-24.

29. «Εδώ και δύο αιώνες, [η επανάσταση] έκανε μία γιγαντιαία προσπάθεια με σκοπό να προσαρμόσει την εξέγερση στο εσωτερικό μιας ιστορίας λογικής και ελεγχόμενης», Michel Foucault, «Inutile de se soulever?», ό.π., σ. 791.

30. Είναι χάρη στις έρευνές του για τον *Αποκλεισμό*, στα αρχεία του στούντιο Λέντοκφιλμ [Lendokfilm] που ο σκηνοθέτης βρίσκει τις λήψεις που θα μοντάρει δέκα χρόνια αργότερα στο *Γεγονός*.

31. Αυτό που η Αρέντ ονομάζει «ερήμωση» είναι «αυτό που μπορεί να συμβεί σε έναν κόσμο όπου [...] το μόνο που απομένει είναι μονάχα ο ανόθευτος μόχθος της εργασίας, με άλλα λόγια ο μόχθος για να διατηρηθείς στη ζωή [...]. Η κυριαρχία του ολοκληρωτισμού [...] βασίζεται στην ερήμωση, στην απόλυτη εμπειρία του μη-ανήκειν σε αυτόν τον κόσμο, η οποία είναι μία από τις πιο ριζοσπαστικές και τις πιο απελπιστικές ανθρώπινες εμπειρίες». Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, ό.π., σ. 833-834.

32. Η δημόσια εκτέλεση των ναζί θα επιφέρει μία από τις πολλές δίκες, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από την *Έκτακτη Επιτροπή Κρατικής Έρευνας για την εξέταση των εγκλημάτων των εισβολέων Ναζί και των συνεργατών τους* (και η οποία συστάθηκε το Νοέμβριο 1942).

33. Η ταινία αυτή, γυρισμένη κατά τη διάρκεια αλλά και μετά το πέρας της δίκης του Λένινγκραντ, φέρει τον ίδιο τίτλο με αυτήν του 1943, γυρισμένη από την Ιρίνα Σέτνικα [Irina Setkina] για τη δίκη του Κράσοννταρ [Krasnodar]. Ευχαριστώ τον Βικτόρ Μπαρμπά [Victor Barbat] για αυτές τις διευκρινίσεις.

34. Από την ομιλία του σκηνοθέτη κατά τη διάρκεια του Master class στο Πανεπιστήμιο Paris 8, στις 24 Οκτωβρίου 2019.

35. Σε μία συνέντευξη που έδωσε στο περιοδικό *Débordements* την περίοδο της κυκλοφορίας της ταινίας *Η Κηδεία του Κράτους* [State Funeral] ο Λόζνιτσα θέτει το ερώτημα που τον απασχολεί: «Κατευθυνόμαστε προς έναν κόσμο, όπου κάθε άτομο θα αισθανθεί ότι αποτελεί κομμάτι από κάτι το οποίο είναι πολύ μεγαλύτερο από εμάς. Είμαστε, λίγο-πολύ ήδη εκεί. Χωρίς να το κάνω εντελώς συνειδητά, προσπάθησα να περιγράψω τις ανθρώπινες κοινωνίες μέσα από αυτή την προοπτική [...]. Προσπαθώ να βρω αυτή που ρυθμίζει την ενότητά μας ως κοινωνία και επηρεάζει το ήθος και την ηθική.» Στο διαδικτυο: <http://debordements.fr/Serquei-Loznitsa>

36. Η επέτειος αυτή γιορτάζεται όχι μόνον σε όλη την πρώην ΕΣΣΔ αλλά παντού όπου υπήρξε μία σημαντική ρωσική κοινότητα, όπως στη Γερμανία που μετρά 3.500.000 πολίτες προερχόμενους από την Ρωσία.

37. Έτσι προσδιορίζεται γενικότερα ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος στις χώρες της πρώην ΕΣΣΔ.

38. Βλ. Peter Fibich, «Der Triumph des Sieges über den Tod: Das sowjetische Ehrenmal in Berlin-Treptow», <https://zeitgeschichte-online.de/themen/der-triumph-des-sieges-ueber-den-tod>. Εγκαινιασμένο στις 8 Μαΐου 1949 και κατασκευασμένο από τον αρχιτέκτονα Γιάκοβ Μπελοπόλσκι το μνημείο ανεγέρθηκε εις μνήμην των 80.000 στρατιωτών του Κόκκινου Στρατού, που έπεσαν στη μάχη του Βερολίνου τον Απρίλιο-Μάιο 1945. 5.000 από αυτούς ενταφιάστηκαν εκεί.

39. Ο Τύμβος μέσα στον οποίο είναι σκαμμένη η κρύπτη, είναι μια ιδέα που προέρχεται από το μοντέλο των «Κουργκάν» [«Kurgans»], που είναι θολωτοί τάφοι, των οποίων βρίσκουμε τα απομεινάρια από την Ουκρανία μέχρι τις στέπες της κεντρικής Ασίας και μέσα στους οποίους είναι ενταφιασμένοι πολεμιστές από τη νεολιθική εποχή έως την χριστιανική περίοδο.

40. Το παράσημο καταργήθηκε από τον Λένιν και επαναφέρθηκε το 1992. Σύμβολο της νίκης του Κόκκινου Στρατού ενάντια στους Ναζί και του δοξασμένου πατριωτισμού για το Κρεμλίνο κάθε χρόνο από το 2005 κι έπειτα την προηγούμενη της 9^{ης} Μαΐου χιλιάδες πορτοκαλόμαυρες κορδέλες μοιράζονται δωρεάν στους δρόμους της Μόσχας.

41. Εκατοντάδες από αυτούς συμμετέχουν κάθε χρόνο στις εκδηλώσεις μνήμης της Ημέρας της Νίκης. Είναι γνωστοί για τη στήριξή τους στην ιδέα της προσάρτησης της Κριμαίας και πιθανότατα πολέμησαν με την πλευρά των σεπαρατιστών [ανεξαρτησιακών] του Ντονμπάς [Donbass].

ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Αραράτ (2002) του Ατόμ Εγκογιάν: ό,τι στερείται νοήματος δεν συνέβη ποτέ

Περίληψη

Το πρόβλημα της εφαρμογής μιας «κλασικής» κινηματογραφικής σκηνοθεσίας για την αναπαράσταση τραυματικών ιστορικών γεγονότων είναι διαχρονικά άλυτο και ακανθώδες. Το *Ararat* (2002) του Atom Egoyan είναι μία προσπάθεια ανάδειξης αυτής της περίπλοκης αναμέτρησης, ανάμεσα στη φιλική γραφή και την ιστορική αναγκαιότητα. Η προσέγγιση του Καναδού σκηνοθέτη μέσα από μία αισθητική *διασκορπισμού* και μία *διαστρωματική αφήγηση* καταφέρνει να αναδείξει την πολυπλοκότητα της αναπαραστατικής διαδικασίας και την ανεπάρκεια του λόγου και της εικόνας. Τα πολύπλοκα *ιστορικά δίκτυα* που δημιουργεί η ταινία καταλήγουν σε *ιστοριογραφικά αδιέξοδα*, τα οποία καθιστούν το πένθος των χαρακτήρων αδύνατο και την Καταστροφή ακόμη και τώρα παρούσα.

Λέξεις κλειδιά: Γενοκτονία των Αρμενίων, αδύνατο πένθος, αισθητική διασκορπισμού, ιστορικά δίκτυα, διαστρωματική αφήγηση

Η Michèle Lagny στο κείμενό της, *La double mise-en-scène du passé*¹ [*Η διπλή σκηνοθεσία του παρελθόντος*], στέκεται στο γεγονός ότι οι «ιστορικές» ταινίες θεωρούνται πριν και πάνω απ' όλα ταινίες «μεγάλου θεάματος», στοιχείο που επηρεάζει και καθορίζει τις προσδοκίες του θεατή και άρα της σκηνοθεσίας. Το πρόβλημα της «εφαρμογής» μιας κλασικής σκηνοθεσίας για την αναπαράσταση τραυματικών ιστορικών γεγονότων είναι διαχρονικά άλυτο και ακανθώδες. Η διάσημη διαμάχη που ξέσπασε με την κριτική του Jacques Rivette² στο *Kapo* (1959) του Gillo Pontecorvo θα απασχολήσει έντονα την κινηματογραφική κριτική. Τη δεκαετία του 1990 βλέπουμε τα ίδια ερωτήματα να αναδύονται ξανά, με δύο ταινίες που σημάδεψαν το τέλος του αιώνα. Η ταινία του Steven Spielberg *Shindler's List* (1993) θα προκαλέσει την έκρηξη του Claude Lanzmann⁴ και την ειρωνεία του François Nizy⁵. Η ταινία του Roberto Benigni *Life is Beautiful* (1997) θα δεχτεί δριμυία κριτική από τον Jean-Michel Frodon⁶. Η «ιστορική» ταινία καλείται από τη μία να απαντήσει σε ένα «καθήκον μνήμης», το οποίο, όπως σημειώνει η Lagny, είναι συχνά «αγιογραφικό» και από την άλλη να δώσει νόημα στο ιστορικό γεγονός, να το καταστήσει κατανοητό. Αυτό το τελευταίο καλύπτει ένα μεγάλο εύρος προσεγγίσεων, από την

αδυναμία εξήγησης έως την προπαγανδιστική σιγουριά. Τι είδους νόημα, όμως, μπορεί να δοθεί στη σύλληψη και εκτέλεση μιας γενοκτονίας; Πώς η κλασική αφηγηματική δομή μπορεί να επιλέξει γεγονότα στα οποία θα εφαρμόσει τους κανόνες της, για να μιλήσει για το ανείπωτο και το αδιανόητο; Με άλλα λόγια, μπορεί να υπάρξει ισορροπία μεταξύ φιλικής γραφής και ιστορικής αναγκαιότητας;

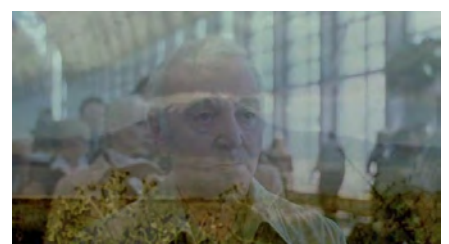
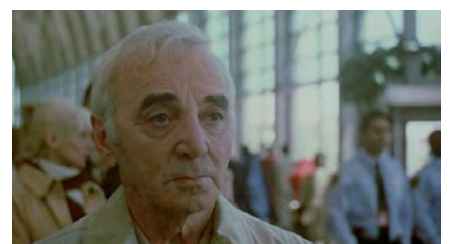
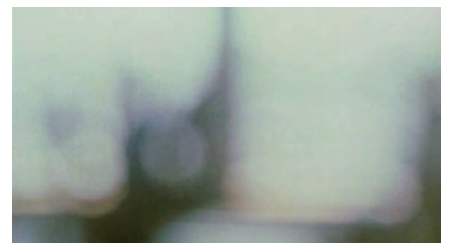
Υπάρχουν ταινίες, οι οποίες βάζουν στο κέντρο του ενδιαφέροντός τους την αμηχανία αυτή. Το *Ararat* (2002) του Ατόμ Εγκογιάν, είναι μία από αυτές, διότι αποφασίζει να αναμετρηθεί με το αδιανόητο της σύλληψης της γενοκτονίας των Αρμενίων, όχι για να προτείνει μία ιστορική εκδοχή μέσω της κινηματογραφικής αναπαράστασης αλλά αντιθέτως για να εξερευνήσει τα όρια αυτού του κινηματογραφικού εγχειρήματος. Ήδη από το *Calendar* (1993), το οποίο αποτελεί τον πρώτο κρίκο «στην έρευνα του Egoyan σχετικά με την [κινηματογραφική] 'μεταφραστικότητα' της Καταστροφής»,⁷ ο Καναδός σκηνοθέτης έψαξε τις πιθανότητες αναπαράστασης αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «μη-ανάμνηση». Με τη βοήθεια μιας εξαιρετικά δαιδαλώδους δομής, η οποία μπλέκει χρονολογίες, οπτικές

και είδη εικόνων, η ταινία εξελίσσει μία *διαστρωματική αφήγηση*, η οποία μαρτυρεί την ίδια στιγμή που καλύπτει, επαναλαμβάνει την ίδια στιγμή που μετατοπίζει, ανασύρει την ίδια στιγμή που ξεχνά. Με άλλα λόγια, στο *Calendar* εκκολάπτονται, ήδη, τα βασικά ερωτήματα του *Ararat*: η εικόνα είναι αποδεικτικό στοιχείο, πηγή ερμηνειών ή ανεπαρκές ντοκουμέντο;

Στο *Ararat* ερχόμαστε αντιμέτωποι από την αρχή της ταινίας με μία *αισθητική διασκορπισμού*. Πολλοί οι βασικοί χαρακτήρες, πολλές οι χρονολογίες, πολλές οι ιστορίες. Η αφήγηση φαίνεται να καθορίζεται από μία παρόμοια διαστρωματική αρχή με αυτή του *Calendar*. Τουλάχιστον έξι χαρακτήρες μοιράζονται -περίπου- τον ίδιο φιλικό χρόνο φέρνοντας μαζί τους τη δική τους τραυματική ιστορία: ο Αρμένιος ζωγράφος Arshile Gorky (που υποδύονται οι Simon Abkarian και Garen Boyajian), αφότου επέζησε της γενοκτονίας με τη μητέρα του φεύγοντας για το Γερεβάν (ο πατέρας του ήταν στην Αμερική), είδε τη μητέρα του να πεθαίνει στα χέρια του από την πείνα στον λιμό του χειμώνα του 1918· ο επίσης Αρμένιος σκηνοθέτης της ταινίας Edward Sragoian (που υποδύεται ο Charles Aznavour), θέλει να γυρίσει μία ταινία για τη γενοκτονία των Αρμενίων ακουμπώντας σε όσες μαρτυρίες κατάφερε να του αφήσει η μητέρα του πριν σκοτωθεί από τους Τούρκους· ο Raffi (που υποδύεται ο David Alpay), ένας Καναδός νέος με αρμένικες ρίζες, που εργάζεται ως βοηθός παραγωγής για την ταινία του Sragoian, έχασε τον πατέρα του, όταν αυτός σκοτώθηκε τη στιγμή που επιχειρούσε να δολοφονήσει έναν Τούρκο διπλωμάτη· η μητέρα του Raffi, Ani (που υποδύεται η Arsinée Khanjian), καθηγήτρια Τέχνης και ιστορικός σύμβουλος για την ταινία του Sragoian, έχασε τους δύο συζύγους της (τον πατέρα του Raffi και τον πατέρα της Célia, ετεροθαλούς αδερφής του Raffi) και φαίνεται στοιχειωμένη από την ιστορία του Arshile Gorky, του έργου του οποίου θεωρείται η σπεσιαλίστας· η Célia (που υποδύεται η Marie-Josée Croze), έχασε τον πατέρα της και θεωρεί υπεύθυνη την Ani για τον θάνατό του· τέλος, ο τελωνειακός David (που υποδύεται ο Christopher Plummer) φαίνεται να μην μπορεί να συγχωρέσει στον γιο του ότι είναι ομοφυλόφιλος.

Η καθεμιά από αυτές τις ιστορίες ακολουθεί τη δική της πορεία δίνοντας την αίσθηση ότι είναι αυτόνομες. Εντούτοις, κάποιες φορές η μία μπορεί να είναι ένας τεθλασμένος αντικατοπτρισμός για την άλλη και κάποιες άλλες η απάντησή της, η συνέχειά της ή, ακόμη και η άρνησή της. Όλες μαζί, ωστόσο, είναι σαν να μαγνητίζονται από ένα ανείπωτο τραύμα, αδύνατο να ιδωθεί μετωπικά, να εξηγηθεί και να κατανοηθεί.

Εννέα⁸ διαφορετικές χρονολογίες, μέσα από τις οποίες εξελίσσονται οι ιστορίες αυτές, μεταβάλλουν τον ρυθμό εξέλιξης του σεναρίου κι ο Egoian, ένας από τους μεγαλύτερους *μετρ* στο είδος αυτό, καταφέρνει να υφάνει μια ιστορία, η οποία φαίνεται να εξαρτάται από την ταυτοποίηση του ημερολογιακού χρόνου την ίδια στιγμή που τον αμφισβητεί. Δεδομένης έτσι αυτής της υπερτροφικής αφηγηματικής κατασκευής, όπου τα στοιχεία της πολλαπλασιάζονται με σκοπό –πολλές φορές- τον αποπροσανατολισμό, το σενάριο διαπερνάται από ένα αίσθημα αβεβαιότητας. Αν σε αυτά προσθέσουμε ότι το *Ararat* είναι και η ιστορία μιας ταινίας-μέσα-στην-ταινία, και μάλιστα πολλές φορές με τα σύνορα μεταξύ των «δύο» ταινιών εξαιρετικά πορώδη, καταλαβαίνουμε ότι τα σημεία αναφοράς, είτε αφηγηματικά είτε «ιστορικά» είτε αναπαραστατικά, καταλύονται. Αμέτρητες αφηγηματικές αποκλίσεις, διασταυρώσεις και μετατοπίσεις δημιουργούν έτσι ένα φιλικό σύμπαν, το οποίο παραμερίζει τις σχέσεις αιτιότητας αναδεικνύοντας τις φιγούρες της απορίας, του εμβρόντητου και του άναυδου.



Εικόνες 1-6

Αναχρονιστικό ντεκουπάζ

Η αρχή του *Ararat* είναι, άλλωστε, ενδεικτική.⁹ Ένα πανοραμικό σαρώνει αργά σε κοντινό πλάνο τα πινέλα, τους καμβάδες και άλλες επιφάνειες του ατελιέ του Arshile Gorky πριν τον καδράρει σε κοντινό πλάνο, διαγώνια πίσω από το αριστερό του προφίλ, να αγναντεύει απ' το παράθυρό του. Το φως είναι διάχυτο και παραπέμπει οριακά σε όνειρο. Μία διπλοτυπία (*fondue enchainée*) μάς μεταφέρει σε ένα φλου πλάνο που με δυσκολία διακρίνουμε κάποιες ανθρώπινες φιγούρες, οι οποίες διασχίζουν το κάδρο. Όσο ο φακός νετάρει και η κάμερα επιχειρεί ένα αργό πανοραμικό προς τα αριστερά, συνειδητοποιούμε ότι βρισκόμαστε σε ένα αεροδρόμιο. Το πλάνο ολοκληρώνεται όταν το πανοραμικό σταματά απαλά, καδράροντας σε κοντινό πλάνο τον Sargoyan. Μέσω μιας νέας διπλοτυπίας περνάμε σε μία εικόνα βιντεοκάμερας, τραβηγμένης στο χέρι. Το πλάνο είναι γενικό και καδράρει το βουνό Αραράτ πριν ζουμάρει επάνω του.

Ακολουθούν: η σκηνή που αποτελεί τη συνέχεια του δεύτερου πλάνου στο αεροδρόμιο, με τον David (τελωνειακό) ο οποίος απαγορεύει στον Sargoyan να περάσει στα καναδέζικα σύνορα το ρόδι που φέρνει μαζί του· τρεις σκηνές μεταξύ του Raffi, της μητέρας του, Ani, και της ετεροθαλούς αδερφής του Célia· μία συζήτηση του Raffi με την Ani την επόμενη μέρα των προηγούμενων σκηνών· και δύο σκηνές μεταξύ του David, του γιού του Philip (Brent Craver), του συντρόφου του Ali (Elias Koteas) και του εγγονού του David. Όλες μονταρισμένες με *cut* και όχι πια με διπλοτυπία. Με άλλα λόγια, μετά τα τρία πρώτα αιγυπτιακά πλάνα οι σκηνές που ακολουθούν είναι κλασσικές σκηνές έκθεσης και παρουσίασης των χαρακτήρων (*exposition*).

Γιατί, ωστόσο, η ταινία ανοίγει με αυτά τα τρία πλάνα πριν περάσει σε μία κλασσική παρουσίαση καταστάσεων και χαρακτήρων; Γιατί ο Egoyan προτιμά τη συρραφή των πλάνων με διπλοτυπία (*fondue enchainée*); Γιατί αντιπαραβάλλει στιγμές από τρεις διαφορετικές ιστορίες, τριών διαφορετικών χαρακτήρων και τριών διαφορετικών χρονολογιών; Η πρώτη ιστορία τοποθετείται στο 1934 και αφορά την μακρόχρονη πάλη του Arshile Gorky με τον πίνακα «*The artist and his mother*» (1926-1936) [Ο καλλιτέχνης και η μητέρα του], ο οποίος αναπαριστά την φωτογραφία που έβγαλε με την μητέρα του το 1912 με σκοπό να τη στείλουν στον πατέρα του στην Αμερική. Η δεύτερη αφορά στην άφιξη του Sargoyan στον Καναδά, πριν καν ξεκινήσει το γύρισμα της ταινίας του. Η τρίτη, είναι μία εικόνα-βίντεο που τράβηξε ο Raffi στην Αρμενία μετά το τέλος του γυρίσματος της ταινίας του Sargoyan. Οι χρονολογικές, θεματικές και αισθητικές διαφορές των τριών στιγμών, ωστόσο, δεν είναι παρά φαινομενικές. Δύο στοιχεία διαπερνούν τα τρία αυτά πλάνα, στα οποία πρέπει να σταθούμε: α) η γενοκτονία των Αρμενίων, και β) η σχέση των χαρακτήρων με την εικόνα: πίνακας για τον Gorky, ταινία για τον Sargoyan,

ερασιτεχνική καταγραφή της Αρμενίας στο παρόν, για τον Raffi.

Βασικά τα τρία πρώτα πλάνα του *Ararat* θέτουν τις βάσεις όλης της προβληματικής της ταινίας, μιας και οι χαρακτήρες μέσα από την αναμέτρησή τους με εικόνες που έχουν να κάνουν με το τραύμα της γενοκτονίας, θα καταλήξουν ηττημένοι, κλονισμένοι και ανίκανοι να αρθρώσουν ιστορικό λόγο. Η αρχική δύναμη της εικόνας θα ξεψυχήσει, η μνήμη θα αμφισβητηθεί, το γεγονός θα υποβαθμιστεί. Ωστόσο, το σύμπαν που θα δημιουργήσει ο Egoyan μέσω της αδιάκοπης αναμέτρησης των πρωταγωνιστών του με την εικόνα είναι *αναχρονιστικό* και *ασυνεχές*, δηλαδή *ιστορικό* με τη φουκωϊκή προσέγγιση της ιστορίας:

Η γνώση, ακόμη και μέσα σε μία ιστορική συνέχεια, δε σημαίνει το «να ξαναβρείς», ούτε, κυρίως, το «να ξαναβρεθείς». Η ιστορία θα είναι «λειτουργική» από τη στιγμή που το ασυνεχές θα εισχωρήσει στο ίδιο μας το είναι [...] Κι αυτό, διότι η γνώση δεν υπάρχει για να καταλάβουμε, υπάρχει για να αποφασίσουμε.¹⁰

Με άλλα λόγια, η ασταμάτητη έρευνα της ιστορίας –προσωπικής και συλλογικής– των χαρακτήρων του *Ararat* δεν μπορεί να ολοκληρωθεί παρά με την παραδοχή ότι αυτή θα παρουσιάζεται, πάντα, ως *ανεπαρκής* και *ασυνεχής*.

Εξάλλου, από πολύ νωρίς η ταινία δίνει την αίσθηση της γραμμικής εξέλιξης, μόνο και μόνο για να αποδειχθεί στη συνέχεια ότι η ερμηνευτική τάση του θεατή δεν μπορεί να παράξει παρά ψευδαισθήσεις μιας *αδύνατης* ιστορίας. Μετά το μπλοκ σκηνών που ακολουθούν τα τρία πρώτα πλάνα ο Egoyan τοποθετεί τη σκηνή της επιστροφής του Raffi από την Αρμενία και τον έλεγχο που υπόκειται από τον David σχετικά με κάποια σφραγισμένα κουτιά φιλμ, τα οποία φέρεται να γύρισε εκεί –και που τελικά είναι γεμάτα με ναρκωτικά. Η σκηνή δίνει την εντύπωση ότι είναι συνέχεια αυτής της άφιξης του Sargoyan (μιας και βρισκόμαστε στο αεροδρόμιο και ο David δεν παρουσιάζεται διαφορετικός απ' ό,τι στη σκηνή με τον Sargoyan), αλλά τελικά η χρονική τους απόσταση καλύπτει σχεδόν όλο το εύρος της ιστορίας (πριν και μετά το γύρισμα). Ο Egoyan τεμαχίζει την σκέψη αυτή σε δεκατέσσερα κομμάτια, τα οποία απλώνει από την αρχή έως το τέλος της ταινίας, και τα οποία αλληλεπιδρούν και αλληλοκαθορίζονται με το υπόλοιπο της ταινίας, δημιουργώντας παράλληλες πορείες και ενδιαφέρουσες αντηχήσεις. Η μικρή κι ασήμαντη ιστορία της επιστροφής του Raffi αντιπαραβάλλεται με τη μεγάλη ιστορία της Γενοκτονίας, όχι για να ρίξει φως σε αναπάντητα ερωτήματα αλλά για να επιμείνει στην αδυναμία απόδειξης του αδιανόητου της γενοκτονίας. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της έξοχα γραμμένης σκηνής, ο Raffi καλείται να εξηγήσει την ιστορία της χώρας του σε έναν θεσμικό εκπρόσωπο που τον υποδέχεται (όπως ακριβώς συνέβη με όσους επέζησαν της γενοκτονίας ζητώντας άσυλο σε δεκάδες χώρες του

κόσμου) αλλά αναγκάζεται να αλλάζει την ιστορία ξανά και ξανά. Αυτός ο δισταγμός, δείγμα της αδυναμίας του να αποδείξει, μετατρέπει την εξέλιξη της ανάκρισης του Raffi από τον David στο αεροδρόμιο σε κάτι το αδύνατο να ολοκληρωθεί. Η ιστορία ξαναπιάνεται ξανά και ξανά από την αρχή αλλά δεν καταλήγει πουθενά, τα συμπεράσματα είναι ασαφή και το αρχικό ερώτημα (τι υπάρχει στα κουτιά φιλμ;) μετατοπίζεται: το ενδιαφέρον της σεκάνς δεν θα προέλθει πια από το αν ο Raffi είναι αθώος ή ένοχος, αλλά από το αν θα καταφέρει να μιλήσει για τον λόγο του ταξιδιού του.

Η χρονολογική αποσταθεροποίηση, την οποία καταφέρνει ο τεμαχισμός και ο διασκορπισμός αυτής της σεκάνς σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, δεν πλήττει μόνο τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής προσπαθεί να συσχετίσει νοημαδοτώντας τα απομακρυσμένα κομμάτια των σκηνών. Η αποσταθεροποίηση αυτή τον αναγκάζει, επίσης και κυρίως, να ερμηνεύσει τις πολυάριθμες ιστορίες μέσα από μία λογική, όχι αφηγηματικής εξέλιξης, αλλά ξεχαρβαλωμένων *ιστορικών δικτύων*. Και αυτό συμβαίνει όσο στην ταινία-μέσα-στην-ταινία (που γυρίζει ο Saroyan), όλοι -σε αντίθεση με τον Raffi- φαίνεται να έχουν μία εύκολη απάντηση απέναντι στην ιστορική απορία. Κι αυτή έρχεται από την τυφλή πίστη στην ιστορική μαρτυρία.

Η πίστη στη μαρτυρία και η κρίση της εικόνας

Στις πρώτες σκηνές, που αφορούν στην προετοιμασία των γυρισμάτων της ταινίας του Saroyan, αυτός με τον βοηθό του Ruben (Eric Bogosian) συναντούν την Ανί μετά από μια διάλεξη της για τον ζωγράφο Arshile Gorky και της προτείνουν να συνεργαστεί μαζί τους ως ιστορική σύμβουλος, καθώς σκέφτονται να εισαγάγουν στο σενάριο της ταινίας τον χαρακτήρα του Gorky. Ο Saroyan εκμυστηρεύεται στην Ανί ότι η μητέρα του επέζησε της γενοκτονίας και θέλει να κάνει ταινία την ιστορία της και τα μαρτύριά της.

Στη συνέχεια, κι ενώ βρισκόμαστε στο στούντιο όπου θα γυριστεί η ταινία, ο Ruben (βοηθός του Saroyan) επιστά την προσοχή στον ηθοποιό (Bruce Greenwood) που θα υποδυθεί το ρόλο του Clarence Ussher σχετικά με τη σημαντικότητα της μαρτυρίας του τελευταίου.¹¹ Του υπενθυμίζει ότι, ότι υπάρχει στο σενάριο, είναι παρμένο από το βιβλίο του.¹² Ο ηθοποιός τον εκπλήσσει λέγοντάς του ότι έχει διαβάσει ήδη το βιβλίο του Ussher αλλά και ότι διαθέσιμο αρχείο μπόρεσε να βρει σχετικά με την περιοχή και την πολιορκία. Κλείνοντας, του λέει ότι αυτή τη στιγμή διαβάζει τη Βίβλο σκεπτόμενος τον Ussher και ότι όλα τα υπόλοιπα είναι θέμα της «προσωπικής του φαντασίας».

Αργότερα ο Saroyan ξεναγεί την Ανί στα ντεκόρ του στούντιο και βγαίνοντας μαζί της στο μπαλκόνι ενός αρμένικου σπιτιού της ομολογεί ότι τα πάντα είναι βασισμένα στη μαρτυρία της μητέρας του. Η Ανί θα παρατηρήσει ζωγραφισμένο το βουνό Αραράτ στο φόντο του στούντιο, σαν δηλαδή από το μπαλκόνι ενός σπιτιού της πόλης Βαν να ήταν ορατό το Αραράτ.¹³ Η Ανί θα του πει ότι αυτό είναι αδύνατο κι ο Saroyan θα της απαντήσει ότι «είναι δυνατόν στο πνεύμα». Ο διάλογος που ακολουθεί είναι σημαντικός. Εκείνη τη στιγμή, ο Ruben καταφθάνει και ο Saroyan του απευθύνει το λόγο.

Saroyan: «Ruben (στον βοηθό), η Ανί είναι λίγο μπερδεμένη σχετικά με το Αραράτ. Σημειώνει, σωστά, ότι δεν θα μπορούσαμε να το δούμε από το Βαν»

Ruben: «Ναι, απλά σκεφτήκαμε ότι θα μπορούσαμε να «τραβήξουμε» λίγο τα πράγματα. Θέλω να πω, πρόκειται για ένα ταυτοποιήσιμο σύμβολο και



Εικόνες 7-10

λόγω της ιστορικής στιγμής που θέλουμε να αφηγηθούμε σκεφτήκαμε...»

Ani: «Δηλαδή είναι κάτι που μπορείτε να δικαιολογήσετε;»

Ruben: «Φυσικά! Ποιητική αδεία!»

Ani: «Και πού τις βρίσκετε αυτές;» (χαμογελώντας)

Ruben: «Παντού, όπου μπορούμε!»

Ani: «Δηλαδή αυτή θα είναι η δουλειά μου; Να σας επιτρέπω να νιώσετε καλύτερα που παραλλάσσετε τα πράγματα;»

Saroyan: «Το αγόρι της ταινίας μας [εννοώντας τον Gorky], στέλνεται από τον Ussher να παραδώσει ένα γράμμα. Οι Τούρκοι τον πιάνουν...»

Ruben: «Είναι ο χαρακτήρας που δημιουργήσαμε πάνω στον Gorky»

Ani: «Μα πώς μπορείτε να το κάνετε αυτό;»

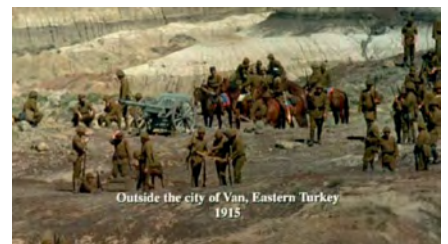
Ruben: «Λοιπόν, τον Απρίλιο του 1915 οι Τούρκοι περικύκλωσαν την περιοχή. Μέσα στους τοίχους αυτούς (δείχνει τους τοίχους του ντεκόρ) υπάρχει η αμερικανική αποστολή, η οποία διοικείται από τον γιατρό Ussher. Έξω, κάποιες εκατοντάδες οπλισμένων Αρμενίων είναι περικυκλωμένοι από καλά εξοπλισμένους Τούρκους, οι οποίοι διαθέτουν πιο σύγχρονο οπλισμό»

Στο σημείο αυτό, όσο η φωνή του βοηθού συνεχίζει να περιγράφει, η εικόνα μάς μεταφέρει στη μάχη, στα βουνά της Αρμενίας, η οποία τελειώνει σε ένα πλάνο στο στούντιο, όταν ο Ussher θα βγει στο ίδιο μπαλκόνι που βρισκόμασταν λίγο πριν με τον Saroyan και την Ani.¹⁴ Όμως, ποια είναι η ταυτότητα των πλάνων της μάχης; Πρόκειται για εικόνες που γεννά η φαντασία του Ruben και απλά εικονογραφούν τα λόγια του; Πρόκειται για εικόνες της ταινίας-μέσα-στη-ταινία (δηλαδή του Saroyan); Πρόκειται για εικόνες «ιστορικά τεκμηριωμένες»;

Βασικά οι εικόνες αυτές αποτελούν τη συνέχεια μιας σκηνής η οποία φάνηκε να ολοκληρώθηκε λίγα λεπτά πριν και είναι ενδεικτική της προσέγγισης του Egoyan σχετικά με τη σχέση φιλμικού και ιστορικού λόγου. Η εν λόγω σκηνή¹⁵ ανοίγει με ένα γενικό πλάνο σε μία οροσειρά, η οποία έχει καταληφθεί από τον τουρκικό στρατό. Στην αρχή του πλάνου, εμφανίζεται ένας υπότιτλος ο οποίος μας πληροφορεί: «Outside the City of Van, Eastern Turkey, 1915» [Έξω από την πόλη Van, Ανατολική Τουρκία, 1915]. Γρήγορα καταλαβαίνουμε ότι το αρχικό πλάνο είναι το υποκειμενικό μιας ομάδας Αρμενίων ανταρτών, οι οποίοι εξαπολύουν επίθεση. Ακολουθούν εκρήξεις, μάχες σώμα με σώμα, μουσική υπόκρουση, και καταλήγουμε στο στούντιο όπου Αρμένιοι τραυματίες μεταφέρονται στο ντεκόρ, όσο ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ussher κρατώντας ένα γράμμα στα χέρια του λέει σε μία ομάδα Αρμενίων πόσο σημαντικό είναι το γράμμα αυτό να βγει από το Van, για να μαθευτεί στον κόσμο ότι η πόλη σφαγιάζεται από τις τουρκικές δυνάμεις. Η κάμερα υποχωρεί, αποκαλύπτοντας όλο το συνεργείο του Saroyan ο οποίος φωνάζει «cut!».

Η σκηνή αυτή ταυτοποιείται με δυσκολία αφήνοντας το θεατή σε μια θέση άβολη κι αμήχανη. Τα εξωτερικά πλάνα διαχωρίζονται από αυτά του στούντιο την ίδια στιγμή που τα ρακόρ προσπαθούν να εγγραφήσουν μία *αδύνατη συνέχεια*. Κατ' αρχάς, διαχωρίζονται από αυτά του στούντιο λόγω του υπότιτλου, ο οποίος τοποθετεί γεωγραφικά και χρονολογικά τις εικόνες αυτές στη συνέχεια, από το γεγονός ότι στα εξωτερικά πλάνα δεν υπάρχει πλάνο που να αποκαλύπτει μια ομάδα γυρίσματος. Τί είδους πλάνα είναι αυτά της μάχης; Πρόκειται για εξωτερικό γύρισμα; Αν ναι, γιατί δεν υπάρχει ομάδα συνεργείου που να το υπογραμμίζει; Πρόκειται για το αποτέλεσμα που θα έχει η ταινία, όταν θα έχει γυριστεί; Αν ναι, γιατί ο Egoyan «δένει» στο μοντάζ την τελική εκδοχή της ταινίας με το γύρισμά της, τοποθετώντας πρώτα το *μετά* και ύστερα το *πριν* μέσα από μία περίπλοκη γραφή φιλμικής -αλλά όχι χρονολογικής- συνέχειας; Ποια λογική υποδεικνύει αυτό το πέρασμα;

Όποια υπόθεση κι αν υιοθετήσουμε, ο χρόνος παρουσιάζεται ως κλωνισμένος, παραπαίων, κατακρημνισμένος. Όταν ο Ruben λίγο αργότερα



Εικόνες 11-16

ενεργοποιήσει εκ νέου τις εικόνες αυτές (στη σκηνή που αναλύσαμε πιο πάνω) τη στιγμή που εξηγεί στην Ανί το πώς -ποιητική αδεία- φαντάστηκαν να ενσωματώσουν τον χαρακτήρα του ζωγράφου Arshile Gorky στην ταινία, η δομή παραμένει η ίδια: εξωτερικά πλάνα της μάχης, μέσα στα οποία εισάγεται αυτή τη φορά ο ηθοποιός που υποδύεται τον Gorky σε μικρή ηλικία, θα «δεθούν» με πλάνα του στούντιο ακολουθώντας τον Ussher έως το μπαλκόνι του ντεκόρ.¹⁶

Δύο στοιχεία αξίζουν την προσοχή μας αναφορικά με τη σχέση κινηματογράφου και ιστορίας, έτσι όπως την προσεγγίζει ο Egoan. Το πρώτο αφορά στην αμφιλεγόμενη πίστη που εκδηλώνουν οι συντελεστές της ταινίας για το ντοκουμέντο -γενικότερα- και για την ιστορική μαρτυρία -ειδικότερα. Από τη μία δείχνουν να σέβονται ευλαβικά κάθε είδους πηγή κι από την άλλη δε διστάζουν να την παρακάμψουν. Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ussher είναι πλήρως ενημερωμένος αλλά αφήνει «τη φαντασία του» να αποφασίσει για το αποτέλεσμα· ο Saroyan επαναλαμβάνει τη σημασία της μαρτυρίας της μητέρας του για τη συγγραφή του σεναρίου αλλά δεν έχει πρόβλημα στο να διαστρεβλώσει τη γεωγραφία της πόλης Βαν ούτε να αλλάξει τη βιογραφία του Gorky για τις ανάγκες της ταινίας· ο βοηθός του Saroyan (Ruben) ομολογεί ότι όλα γράφτηκαν με βάση το βιβλίο του Ussher και λίγο αργότερα παραδέχεται ότι οι όποιες μετατροπές, έγιναν «ποιητική αδεία».

Ο λόγος, άλλωστε, φαίνεται να προέρχεται από διάφορες πηγές, άλλοτε τεκμηριωμένες κι άλλοτε ιστορικά στρεβλές και σε άλλες στιγμές της ταινίας. Παραδείγματος χάριν, στην τεμαχισμένη σκηνή του αεροδρομίου, ο Raffi αφηγείται στον David (τελωνειακός) την ιστορία της γενοκτονίας της χώρας του, αντλώντας τις πληροφορίες άλλοτε στις δικές του ιστορικές γνώσεις, όπως τις κληρονόμησε από τους γονείς του, κι άλλοτε διαβάζοντας το σενάριο του Saroyan που, όπως μόλις σημειώσαμε, ενέχει την πιθανότητα να είναι διαστρεβλωμένες. Εξ ου και η μετατόπιση του ενδιαφέροντος της τεμαχισμένης σεκάνς που σημειώσαμε πιο πάνω: το γεγονός ότι η ιστορία ξαναπιάνεται ασταμάτητα από την αρχή, αναγκάζει τον Raffi να πέφτει διαρκώς σε αντιφάσεις. Ο λόγος του μπορεί να παύει να έχει συνοχή και να υποπίπτει σε ψέματα· η επιθυμία του, όμως, να βρει αυτό που ψάχνει μιλώντας είναι αδιαμφισβήτητη και ξεκάθαρη. Γι' αυτό, άλλωστε, ο David αρνείται να τον συλλάβει: καταλαβαίνει ότι αυτό που στοιχειώνει τον Raffi, είναι αδύνατο να περιγραφεί με λέξεις.

Έτσι, λόγος και εικόνα, βλέμμα και οπτική, ντοκουμέντο και μυθοπλασία μπλέκονται, μεταλλάσσονται και αντικαθίστανται ασταμάτητα δημιουργώντας ένα φιλικό παράδειγμα, όπου όλα εξηγούνται και αναιρούνται την ίδια στιγμή, αδύνατον να αρθρωθούν σε ένα λόγο ομοιογενή, σαφή και κατανοητό. Η μαρτυρία έτσι βρίσκει τρόπο έκφρασης στη μυθοπλαστική αναπαράσταση, το ντοκουμέντο υφάινεται με εικόνες σε κρίση (μιας και αδυνατούν να συντάξουν μία ιστορική συνέχεια)

και η κινηματογραφική απόδοση της γενοκτονίας στην ταινία-μέσα-στην-ταινία, αναγκάζεται να προσαρμοστεί και άρα να αλλοιωθεί για λόγους «συμβόλων», «πνευματικής δίψας» και «ποιητικής αδείας». Ο Egoan σημειώνει ότι η ταινία

έπρεπε να αφηγηθεί αυτό που έγινε, γιατί έγινε, γιατί το αρνήθηκαν, γιατί αυτό συνεχίζει, και τι συμβαίνει όσο η άρνηση εξακολουθεί να υφίσταται. Η γραμματική του κειμένου χρησιμοποιεί όλους τους πιθανούς χρόνους, παρελθόν, παρόν, μέλλον, έως την υποτακτική και τον υποθετικό λόγο. Πιστεύω βαθιά ότι είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο η ιστορία μπορεί να ειπωθεί. Το κείμενο είναι πυκνό γιατί τα ερωτήματα είναι τρομερά περίπλοκα.¹⁷

Το αδύνατο πένθος

Ο Jacques Derrida σημειώνει ότι η «αρχειοποίηση παράγει όσα κατέγραψε το γεγονός»¹⁸ και ο Marc Nichanian γράφει ότι «το σύνολο των μαρτυριών δε συνιστά την απόδειξη μιας ερμηνείας».¹⁹ Είναι αυτή η αυτοκαταστροφική έμφυτη τάση για την οποία μιλά, άλλωστε, ο Derrida όταν λέει ότι

το αρχείο δε θα ασκούσε την ίδια έλξη δίχως την ανατρεπτική έννοια του πεπερασμένου, δίχως την πιθανότητα μιας λήθης η οποία δεν περιορίζεται στην απώθηση... δεν θα υπήρχε το άλγος του αρχείου δίχως την απειλή μιας παρόρμησης θανάτου, επίθεσης, καταστροφής.²⁰

Στο *Ararat* ο Egoan μέσα από μία *ποιητική υπερτροφία* υποσκάπτει και αποσταθεροποιεί την έννοια του αρχείου αντιπαραβάλλοντάς το διαρκώς με οτιδήποτε μπορεί να το απαξιώσει. Η σχέση μεταξύ της ιστορικής απόδειξης και της ιστορικής αμφιβολίας γίνεται οσμωτική, σαν το αρχείο να «μολύνονταν» διαρκώς απ' ό,τι μπορεί να το αμφισβητήσει. Το αποτέλεσμα είναι ότι το πένθος για αυτούς που επέζησαν και θέλουν να καταθέσουν αυτό που έζησαν ή κληρονόμησαν καθίσταται αδύνατο. Η μαρτυρία, ως μοναδική πιθανότητα έκφρασης του θύματος από των επιζώντα που μιλά *στη θέση του*, είναι την ίδια στιγμή η ολοκλήρωση του πένθους, για αυτήν ή αυτόν που την καταθέτουν. Ωστόσο,

το να ολοκληρώσεις το πένθος ενός απεχθούς θανάτου θα σήμαινε ότι καταφέρνεις να του δώσεις μία θυσιαστική έννοια, τη μόνη που θα δικαιολογούσε, λόγω της θυσίας των θυμάτων, την επιβίωση των επιζώντων. Όμως, είναι ακριβώς αυτή η συμβολική μετάβαση του αδιανόητου την οποία απαγορεύει η Καταστροφή. Ποτέ η «απανθρωποποίηση» των συγγενών δεν θα αποκτήσει νόημα για τον επιζώντα. Το πένθος είναι αδύνατο. Η καταστροφή είναι δίχως τέλος και δίχως όρια.²¹

Είναι λοιπόν γύρω από αυτή την αδυναμία που η ταινία περιστρέφεται δίχως να την ονομάσει. Κανένας από τους χαρακτήρες-μάρτυρες, άλλωστε, δε θα μιλήσει για πένθος. Η κάθε πράξη με σκοπό την απόδειξη της απώλειας που σχετίζεται με τους χαρακτήρες είναι σαν να κατατρώγεται από μέσα, σαν αυτή η παρόρμηση καταστροφής για την οποία μιλά ο Derrida να μη σταματά να αλλοιώνει κάθε τεκμηριωτική πιθανότητα. Στο *Ararat*, όπου το ερώτημα της ιστορικής γραφής περνά μέσα από την εικόνα -γενικότερα- και την κινηματογραφική της εκδοχή -ειδικότερα, οι χαρακτήρες αδυνατούν να συμπεράνουν.

Ο Raffi κατά τη διάρκεια του γυρίσματος έρχεται σε αντιπαράθεση δύο φορές με τους συντελεστές της ταινίας. Στην πρώτη²² με τον Saroyan, ο οποίος συγκαίρει τον ηθοποιό του, Ali (Elias Koteas), που υποδύεται τον Djevdet Bey (Τούρκου κυβερνήτη του Βαν), για την ερμηνεία του στο γύρισμα μιας -οριακά απάνθρωπης- σκηνής. Ο Ali, ο οποίος είναι Τούρκος, ξεκινά μία συζήτηση με τον Saroyan στα παρασκήνια θέλοντας να καταθέσει τη γνώμη του για τη γενοκτονία. Λίγο-πολύ, αναπαράγει την θεωρία του πολέμου μεταξύ Τουρκίας και Αρμενίας, η οποία δικαιολογεί τα θύματα και τη στάση των Τούρκων. Ο Saroyan όχι μόνο δεν αντιδρά αλλά τον ευχαριστεί θερμά. Στη συνέχεια απομακρύνεται προς το στούντιο χαιρετώντας τον. Ο Ali μένει αμήχανος. Ο Raffi, που παρίσταται στη συζήτηση από απόσταση, πλησιάζει τον Saroyan σταματώντας τον. Τον ρωτάει γιατί δεν αντέδρασε απέναντι στα σχεδόν προκλητικά σχόλια του Ali. Ο Saroyan του δίνει χρήματα, για να αγοράσει μια σαμπάνια στον Ali, μιας και θα τον πάει σπίτι του (ως βοηθός παραγωγής). Ο Raffi επιμένει και του απαντά ότι δεν καταλαβαίνει. Ο Saroyan του απαντά φορτισμένος: «Νεαρέ μου, ξέρεις τι προκαλεί, ακόμη και σήμερα, τόσο πόνο; Δεν είναι οι άνθρωποι που χάσαμε, ούτε η γη. Είναι ότι βλέπουμε ότι κάποιος μπόρεσαν να μας μισήσουν τόσο πολύ. Ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι που μας μισούν τόσο; Πώς γίνεται να αρνούνται, ακόμη και σήμερα το μίσος τους; Κι έτσι, να μας μισούν ακόμη πιο πολύ;».

Στην αμέσως επόμενη σκηνή ο Raffi μεταφέρει με το αυτοκίνητο της παραγωγής τον Ali στο σπίτι του και μόλις φτάσουν τον συγκαίρει για την ερμηνεία του. Συνεχίζει ομολογώντας του ότι μεγάλωσε με ιστορίες περί κακών Τούρκων και ότι η ερμηνεία του Ali κατάφερε να του βγάλει όλο το θυμό που σιγόβραζε μέσα του για χρόνια. Ο Ali χωρίς να πολυενδιαφέρεται τον ευχαριστεί και του ανταπαντά ότι, μιας κι από τα λεγόμενά του υποθέτει ότι ο Raffi είναι Αρμένιος (ο Raffi το επιβεβαιώνει), δεν θα του ήταν και πολύ δύσκολο να τον μισήσει, μιας και ήταν προδιατεθειμένος. Ο Raffi συμφωνεί αλλά, όπως λέει, είναι επιφυλακτικός απέναντι σε οτιδήποτε είναι ικανό να τον συγκινήσει, και ότι κοιτώντας τον να υποδύεται το ρόλο του Djevdet Bey λίγο πριν, παρότι ήξερε ότι αυτό θα προκαλούσε την οργή του, αντιστάθηκε. Ωστόσο, ο Raffi συνεχίζοντας ομολογεί ότι: «στο τέλος της σκηνής θα...» και ο Ali τον διακόπτει συμπληρώνοντας: «...μπορούσε να με σκοτώσεις».²³ Ο Raffi συμφωνεί συγκλονισμένος. Στη συνέχεια του μιλά για το θάνατο του πατέρα του, ο οποίος σκοτώθηκε τη στιγμή που προσπάθησε να δολοφονήσει έναν Τούρκο διπλωμάτη πριν δεκαπέντε χρόνια. Λέει: «Ποτέ δεν κατάλαβα τι του έδωσε το κίνητρο για να το κάνει, τί αντιπροσώπευε στα δικά του μάτια ο Τούρκος πρέσβης. Σήμερα μου επιτρέψατε να καταλάβω καλύτερα. Σας ευχαριστώ».

Ο Ali τον χαιρετά και φεύγει. Ο Raffi συνειδητοποιεί ότι ξέχασε να του δώσει το μπουκάλι σαμπάνιας που αγόρασε εκ μέρους του Saroyan. Τον βρίσκει στην είσοδο του διαμερισμάτος του και μια νέα συζήτηση ξεκινά, μιας και ο Raffi θέλει να μάθει αν όσα είπε ο Ali στον Saroyan για τη γενοκτονία, περί πολέμου, μεταφοράς πληθυσμών και απωλειών και από τις δύο πλευρές, τα πιστεύει. Ο Ali εμμένει στις απόψεις του και υποβαθμίζει το γεγονός.²⁴ Λέει στον Raffi ότι όλα αυτά είναι πολύ μακριά, ότι και οι δύο ζουν σε μια νέα πατρίδα, κι ότι δεν κινδυνεύουν από κανέναν. Του προτείνει



Εικόνες 17-20

μάλιστα να τα αφήσουν πίσω, πίνοντας την σαμπάνια μαζί.

Με άλλα λόγια, ο χαρακτήρας του Ali αντιπροσωπεύει τη μοντέρνα έκφραση της ιστορικής λήθης αρνούμενος, χωρίς φανατισμό, την εκδοχή της γενοκτονίας. Παραδέχεται ότι σίγουρα «κάτι έγινε τότε» χωρίς όμως ούτε να το έχει ερευνήσει ούτε να τον ενδιαφέρει και ιδιαίτερα. Ο Raffi τού θυμίζει τη γνωστή φράση του Χίτλερ, η οποία φέρεται να έπεισε τους αξιωματικούς του σχετικά με την επιτυχία της Τελικής λύσης: «Ποιος θυμάται τον αφανισμό των Αρμενίων;». Ο Ali του απαντά ότι όντως, κανείς δεν τη θυμόταν, και κανείς δεν τη θυμάται. Και φεύγει.

Οι δύο αυτές αντιπαραθέσεις είναι σημαντικές, γιατί επιβεβαιώνουν ότι όσο η Καταστροφή αμφισβητείται, σημαίνει ότι είναι ακόμη παρούσα, ότι το πένθος είναι αδύνατο, κι ότι το μόνο που μένει είναι ένα ανεξέλεγκτο συναίσθημα ανείπωτου πόνου, το οποίο, στην περίπτωση της ταινίας, καταδικάζει κάθε αναπαραστατική προσπάθεια σε αποτυχία. Τα λόγια του Saroyan δεν έχουν καμία σχέση με την ταινία που προσπαθεί να κάνει, η οποία είναι ένα αμάλγαμα πάθους, κινηματογραφικού ηρωισμού και τραγωδίας. Άλλωστε, οι κριτικοί μιλώντας για αυτή μετά την πρεμιέρα της (στο τέλος της ταινίας) θα μιλήσουν για «υπερβολές», όπως λίγο-πολύ ο Ali.

Ο Raffi θα αντλήσει την οργή που φαίνεται να έφαχνε για χρόνια σε μία σκηνή μυθοπλασίας -δηλαδή ιστορικά αλλοιωμένης για χάρη του δράματος- πράγμα που τον φέρνει σε εξαιρετικά δύσκολη θέση, μιας και φαίνεται να είναι ο μοναδικός χαρακτήρας ο οποίος ψάχνει με όλους τους δυνατούς τρόπους να νοηματοδοτήσει το γεγονός, χωρίς να εμπλακεί συναισθηματικά.

Μέσα από την ίδια λογική βλέπουμε, εξάλλου, ότι και ο ίδιος ο Arshile Gorky δεκαετίες πριν στον διάσημο πίνακα που αναπαριστά την φωτογραφία που έβγαλε με την μητέρα του το 1912 πριν αυτή χαθεί στα χέρια του από την πείνα το 1918, θα αφήσει τα χέρια της μητέρας του καθώς και το αριστερό δικό του (που σχεδόν ακουμπάει αυτό της μητέρας του) ανολοκλήρωτα.²⁵

Η ταινία μάλιστα, αφήνει το ενδεχόμενο να τα ολοκλήρωσε και να τα έσβησε με τα δικά του χέρια όσο τα χρώματα στον καμβά ήταν ακόμη φρέσκα.²⁶ Στον πίνακα αυτόν που ο Gorky προσπαθεί να σώσει τη μητέρα του από τη λήθη, τα χέρια, που για τον ζωγράφο θυμίζουν το άγγιγμα της μάνας, κυριολεκτικά *δεν μπορούν να ιδωθούν*. Είναι αδύνατο να αναπαρασταθούν *μιμητικά*. Ο πίνακας, άλλωστε, φέρει τη δύναμη μιας συγκλονιστικής αδιαφάνειας και βουβαμάρας, ως άρνηση της περιγραφής προς όφελος της μετάδοσης: τα στόματα είναι ερμητικά κλειστά, τα βλέμματα ανέκφραστα, τα κορμιά παγωμένα σαν αγάλματα. Το φόντο είναι πρακτικά ανύπαρκτο θυμίζοντας αυτά της κυβιστικής περιόδου. Ο Gorky κάνει δέκα χρόνια για να ολοκληρώσει τον πίνακα, δείγμα της δυσκολίας του να αποδώσει το ανολοκλήρωτο, το διακεκομμένο, αυτό που η γενοκτονία των Αρμενίων από τους Τούρκους διέκοψε βίαια και μη αναστρέψιμα. Αυτό που του απαγορεύει να ολοκληρώσει το πένθος του.

Η Ani απ' την πλευρά της φαίνεται να αφιερώνει όλη την ερευνητική της δραστηριότητα στην ιστορία του πίνακα αυτού και της ζωής του Gorky. Η ιστορία του φαίνεται να θυμίζει -έστω και τεθλασμένα- τη δική της. Η φωτογραφία που θα γεννήσει τον πίνακα επρόκειτο να σταλεί στον πατέρα του Gorky, ο οποίος το 1912 βρισκόνταν στην Αμερική. Το ότι δεν γύρισε να προστατεύσει την οικογένειά του με το ξέσπασμα της Γενοκτονίας είναι κάτι που ενδεχομένως έπληξε μητέρα και γιο. Η εγκατάλειψη αυτή φαίνεται να θυμίζει τον θάνατο του συζύγου της, πατέρα του Raffi, ο οποίος για λόγους



Εικόνες 21-23



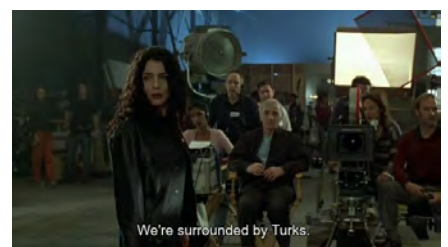
Εικόνα 24. Arshile Gorky, The Artist and his Mother (1926-1936)

μιας ασαφούς εκδίκησης που πηγάζει από την άλυτη καταστροφή της γενοκτονίας, όπως και στην περίπτωση του Gorky, τους εγκατέλειψε χάνοντας τη ζωή του. Και η ίδια όμως, όπως ο Saroyan, ο Raffi, ο Gorky, βλέπει να χάνει το νόημα της ιστορικής της εξειδίκευσης, όταν όλες της οι γνώσεις σχετικά με τη γενοκτονία μπαίνουν στην υπηρεσία ενός δράματος, αυτού της ταινίας-μέσα-στην-ταινία. Η σύγχυσή της δίνεται εύγλωττα τη στιγμή που αποφασίζει -στιγμιαία τελικά- να εγκαταλείψει το στούντιο εν ώρα γυρίσματος. Θα διασχίσει το ντεκόρ τη στιγμή μιας λήψης, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Ussher προσπαθεί να σώσει ένα βαριά τραυματισμένο παιδί.²⁷ Η λήψη διακόπτεται και ο Ussher συνεχίζοντας να είναι σκυμμένος πάνω από το αιμόφυρτο παιδί της λέει εκνευρισμένος: «Τι στο διάολο συμβαίνει; Είμαστε περικυκλωμένοι από τους Τούρκους, οι προμήθειες εξαντλούνται και όλοι μας πρόκειται να πεθάνουμε. Μας χρειάζεται ένα θαύμα. Αυτό το παιδί είναι στα πρόθυρα του θανάτου. Αν καταφέρω να το σώσω θα μας δώσει λίγο κουράγιο να συνεχίσουμε. Αυτός είναι ο αδερφός του, η έγκυος αδερφή του βιάστηκε μπροστά στα μάτια του, πριν της ανοίξουν την κοιλιά για να σκοτώσουν το αγέννητο παιδί της. Έβγαλαν τα μάτια του πατέρα του, και του τα έβαλαν στο στόμα. Έκοψαν τα στήθη της μητέρας του και την άφησαν να πεθάνει από αιμορραγία. Εσύ, ποια στο διάολο είσαι;» Η Ανί δεν καταφέρνει να αρθρώσει λέξη, σαν η μετατροπή της γενοκτονίας σε μυθοπλασία να την καλούσε και να την σύντριβε την ίδια στιγμή. Σαν το αδύνατο πένθος, να βρίσκονταν ακριβώς εκεί, ανάμεσα στη φερόμενη πληρότητα της μυθοπλασίας και την συγκλονιστική ανεπάρκεια της σιωπής.

Ο Raffi πηγαίνοντας στην Αρμενία καταφεύγει ουσιαστικά στην ύστατη λύση. Δεν του αρκούν πια οι ιστορίες που διάβασε και άκουσε, θέλει να δει *τι επέζησε*. Ελπίζει ότι βλέποντας και καταγράφοντας τα ίχνη της γενοκτονίας θα μπορέσει να αρθρώσει ιστορικό λόγο, να νοηματοδοτήσει την Καταστροφή και κατά συνέπεια να ολοκληρώσει το πένθος του. Όμως, η καταστροφή κάθε ίχνους της γενοκτονίας βρίσκεται ήδη στο πρόγραμμα της σύλληψής της. Η γενοκτονία περιλαμβάνει ήδη από τον προγραμματισμό εκτέλεσής της τη διαδικασία αφανισμού κάθε στοιχείου που θα την αποδείκνυε στο μέλλον. Ο Raffi συνειδητοποιεί ότι το να γίνεις μάρτυρας ενός τέτοιου γεγονότος σημαίνει, όπως σημειώνει ο Giorgio Agamben, να: «μιλήσεις μέσα από την αδυναμία του να μιλήσεις».²⁸

Σε ένα από τα τελευταία κομμάτια της τεμαχισμένης σεκάνς του αεροδρομίου, ο Raffi βλέπει μαζί με τον David τα πλάνα που τράβηξε στην Αρμενία.²⁹ Διαπιστώνουμε ότι μιλούσε στη μητέρα του καθώς κινηματογραφούσε, σαν να έψαχνε μια απάντηση σε ένα ερώτημα που στοιχειώνει και τους δύο –όπως ίσως και στην περίπτωση του Gorky. Τα πλάνα-βίντεο καδράρουν ερείπια μνημείων σε ερημικές εκτάσεις. Ο Raffi λέει: «Θυμάμαι όλες αυτές τις ιστορίες που άκουγα για την πατρίδα. Τη δοξασμένη πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας μας. Την αρχαία ιστορία. Όπως και την ιστορία του πατέρα που υπήρξε ένας ακτιβιστής της ελευθερίας παλεύοντας για την επιστροφή όλων αυτών. Μετά πέθανε. Και κάτι μέσα μου πέθανε μαζί του. Τι πρέπει να νιώσω κοιτώντας όλα αυτά τα ερείπια; Ότι είναι γκρεμισμένα από το χρόνο ή διαλυμένα από πρόθεση; Υπάρχει κάποια απόδειξη για ό,τι συνέβη; Πρέπει, μήπως, να νιώσω οργή; Θα μπορέσω ποτέ να νιώσω τον θυμό του πατέρα μου, όταν αυτός προσπάθησε να σκοτώσει αυτόν τον άνθρωπο; Πώς γίνεται και ήταν έτοιμος να μας εγκαταλείψει για αυτό; Μαμά, ποια είναι η κληρονομιά που υποτίθεται ότι μου άφησε; Γιατί ο θάνατός του δεν μου προσφέρει καμία ανακούφιση; Όταν κοιτώ αυτά τα μέρη, συνειδητοποιώ όλα αυτά που χάσαμε. Όχι μόνο τη γη και τις ζωές, αλλά τους τρόπους και τα μέσα που θα μας επέτρεπαν να τα θυμόμαστε. Δεν υπάρχει τίποτε εδώ που να αποδεικνύει ότι κάτι συνέβη».

Τη στιγμή εκείνη, ο Egoyan δένει «ύπουλα» για άλλη μία φορά ένα πλάνο του «παρόντος» με ένα της ταινίας του Saroyan. Ενώ μάς έχει συνηθίσει



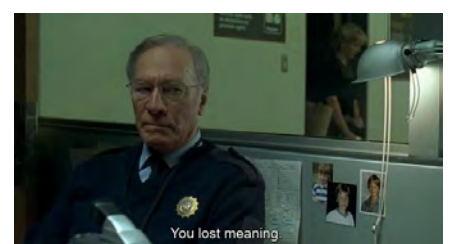
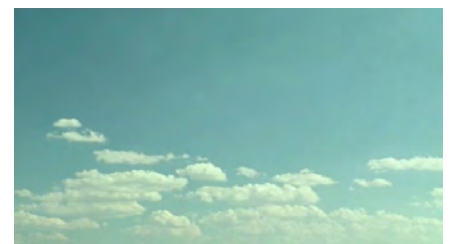
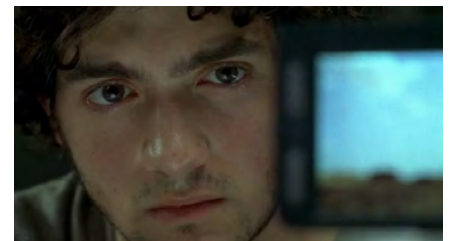
Εικόνες 25-30

έως εκείνο το σημείο σε ένα κλασικό ντεκουπάζ χρησιμοποιώντας κοντινά πλάνα για τους δύο πρωταγωνιστές, κοντινό στο βιζέρ της κάμερας, και περάσματα στις εικόνες-βίντεο του Raffi, στο σημείο αυτό που το βιζέρ της κάμερας αναπαράγει ένα πλάνο ουρανού, ο Egoyan κόβει σε ένα πλάνο ουρανού, αλλά *άλλου* και *αλλού*, αυτού της ταινίας του Saroyan.³⁰ Το καταλαβαίνουμε όταν η κάμερα πραγματοποιήσει ένα βερτικάλ προς τα κάτω και καδράρει μία σκηνή της ταινίας σε ανάλογο τοπίο που αναπαριστά μια από τις αμέτρητες πορείες θανάτου που επέβαλλαν οι Τούρκοι στους Αρμένιους. Με άλλα λόγια, περνάμε μέσα από μία κινηματογραφική γραμματική *σύνδεσης* (φαινομενικό ρακόρ ουρανού) και όχι *διακοπής* (*cut*) από τη σημαντική ομολογία του Raffi στην ταινία του Saroyan. Για άλλη μια φορά η παραπομπή στην απορία του ιστορικού τραύματος φαίνεται σαν καταδικασμένη να μην μπορεί παρά να επιβεβαιωθεί από τη μυθοπλασία.

Διαπιστώνουμε, έτσι, ότι η ταινία-μέσα-στην-ταινία παίρνει τη μορφή ενός *ιστοριογραφικού αδιεξόδου*, μιας και κάθε προσπάθεια αναφοράς στη γενοκτονία καταλήγει πάντα σε μία εκδοχή της ταινίας είτε πρόκειται για το γύρισμα είτε για το τελικό αποτέλεσμα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα κινηματογραφικό κατασκευασμένο ντοκουμέντο, το οποίο έχει την ικανότητα να εγκολπώνεται κάθε εκδοχή και κάθε άποψη, δηλαδή να μοιάζει στα πάντα, δηλαδή σε τίποτα απολύτως. Πρόκειται για αυτού του είδους τις ομοιότητες τις οποίες ο Georges Didi-Huberman περιγράφει ως εξής: «μία ομοιότητα καταδικασμένη σε θάνατο, καθώς πρόκειται για μία ομοιότητα χωρίς υπολείμματα, χωρίς μνήμη, χωρίς παράδοση, χωρίς γενεαλογική μετάδοση».³¹

Ο Raffi, όταν φτάνει προς το τέλος της κατάθεσής του, πλησιάζοντας όλο και πιο πολύ την αλήθεια, ομολογεί στον David για το ταξίδι του στην Αρμενία: «έπρεπε να πάω» και ο David τού απαντά: «αλλά έχασες το νόημα».³² Ίσως όλη η τραγωδία της γενοκτονίας περιγράφεται σε αυτή την απλή απάντηση. Ο Raffi είναι σα να παραδέχεται ότι έψαξε την απόδειξη εκεί που το νόημα απουσιάζει, συνειδητοποιώντας ότι το γεγονός, είναι σα να μην υπήρξε. «Ό,τι δεν έχει νόημα δεν έχει ύπαρξη»³³ δηλώνει ο Marc Nichanian. Κανείς δε θα μπορέσει να νοηματοδοτήσει ένα «μη-γεγονός». Οι χαρακτήρες της ταινίας ηττήθηκαν ένας προς έναν κάθε φορά που προσπάθησαν να αναμετρηθούν με το ανυπέρβλητο τραύμα της γενοκτονίας.

Ο Atom Egoyan απ' την πλευρά του καταφεύγοντας σε αυτή την εξαιρετικά περίπλοκη φιλική γραφή και στηριζόμενος από τη μία πλευρά σε ένα *αναχρονιστικό* ντεκουπάζ που αποσταθεροποιεί την ταυτότητα και την αποδεικτική ικανότητα των εικόνων και από την άλλη σε χαρακτήρες των οποίων η ύπαρξη καθορίζεται από ένα απαγορευμένο πένθος δημιουργεί μία ταινία που δεν προσποιείται ότι θα αναπαραστήσει *αυτό που συνέβη* αλλά θέτει ένα σημαντικό ερώτημα: πώς να αποδοθεί κινηματογραφικά η μετάδοση του γεγονότος, δηλαδή η παρουσία της Καταστροφής, «σήμερα». Γι' αυτόν τον λόγο, η πρόταση της ταινίας δεν είναι να προτείνει την *αναπαράσταση* [représentation] της γενοκτονίας, αλλά να καταφύγει στην *παρουσίαση* [présentation] των εικόνων και στην έκθεση του ρόλου τους αναφορικά με τη μνήμη της Καταστροφής.³⁴ ■



Εικόνες 31-37

Παραπομπές

1. Michèle Lagny, «La double mise-en-scène du passé» [2000] στο Emmanuelle André, Christa Blümlinger, Sylvie Lindeperg et Sylvie Rollet (επιμ.), *Imaginaires cinématographiques de l'histoire* éd. Hermann, Paris, 2020, σ. 155-163.
2. Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du Cinéma*, n° 120, (Ιούνιος 1961) σ. 54-55.
3. Βλ. Serge Daney, «Le travelling de Karpov», *Trafic*, n° 4, (φθινόπωρο 1992).
4. Βλ. Claude Lanzmann, «Holocauste, la représentation impossible», άρθρο στην εφημερίδα *Le Monde*, 3 Μαρτίου 1994.
5. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, éd de boeck, Bruxelles, 2002, σ. 279-280.
6. Jean-Michel Frodon, «La Shoah comme un gag absurde. La Vie est belle, un film habile mais dérangeant», άρθρο στην εφημερίδα *Le Monde*, 19 Μαΐου 1998· «Auschwitz, l'éthique et l'innocence», άρθρο στην εφημερίδα *Le Monde*, 22 Οκτωβρίου 1998
7. Sylvie Rollet, *Une Éthique du Regard*, éd. Hermann, Paris, 2011, σ. 121.
8. Μιας και η χρονολογική σειρά δεν είναι παρά προσεγγιστική, οι εννέα χρονολογίες είναι οι εξής:
 - 1) Οι εικόνες της πολιορκίας της πόλης Βαν, στις οποίες υπάρχει ο υπότιτλος «Outside of the city of Van, Turkey, 1915».
 - 2) Τα πλάνα του ατελιέ του Gorky, στα οποία υπάρχει επίσης ο υπότιτλος «Arshile's Gorky Studio, New York City, 1934».
 - 3) Η ημέρα του θανάτου του πατέρα της Célia.
 - 4) Οι εικόνες-βίντεο που γύρισε ο Raffi στην Αρμενία.
 - 5) Η άφιξη του Saroyan στο αεροδρόμιο.
 - 6) Οι σκηνές πριν την έναρξη του γυρίσματος της ταινίας του Saroyan.
 - 7) Το γύρισμα της ταινίας του Saroyan.
 - 8) Η ημέρα της πρεμιέρας της ταινίας που συμπίπτει με την ημέρα της άφιξης του Raffi στον Καναδά και της ανάκρισής του από τον τελωνιακό David.
 - 9) Η ημέρα της επίσκεψης του Raffi στην Célia στη φυλακή.
9. Βλ. εικ. 1-6.
10. Michel Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire» in *Dits et Écrits 1954-1988, II*, éd. Gallimard, Paris, 1994, σ. 147-148.
11. Βλ. εικ. 7-8.
12. Ο αμερικανός γιατρός ιεραπόστολος Clarence Ussher ήταν μία σημαντική φιγούρα της πολιορκίας και της αντίστασης της πόλης Βαν στην ομώνυμη επαρχία. Υπήρξε ενδιάμεσος μεταξύ των Αρμενίων και του Τούρκου κυβερνήτη Jevdet Bey και συνέταξε τη σημαντική μαρτυρία *An American Physician in Turkey*, η οποία εκδόθηκε το 1917 (από την Houghton Mifflin Company) και η οποία θεωρείται μία από τις σημαντικότερες μαρτυρίες σχετικά με τη γενοκτονία των Αρμενίων.
13. Βλ. εικ. 9-10
14. Βλ. εικ. 11-13
15. Βλ. εικ. 14-16
16. Βλ. εικ. 11-13.
17. Sylvie Rollet, *Une Éthique du Regard*, ό.π., σ. 121.
18. Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, éd. Galilée, Paris, 1995, σ. 34.

19. Marc Nichanian, *La Perversion Historiographique. Une réflexion Arménienne*, éd. Lignes, Paris, 2006, σ. 72-73.
20. Derrida, *Mal d'Archive*, ό.π., σ. 38.
21. Sylvie Rollet, *Une éthique du regard*, ό.π., σ. 128.
22. Βλ. εικ. 17-20
23. Βλ. εικ. 21.
24. Βλ. εικ. 22-23.
25. Βλ. εικ. 24.
26. Βλ. εικ. 25-26.
27. Βλ. εικ. 27-30.
28. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, éd. Payot et Rivages, Paris, 1999, σ. 216-217.
29. Βλ. εικ. 31-32.
30. Βλ. εικ. 33-35.
31. Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps*, éd. Minuit, Paris, 2000, σ. 81.
32. Βλ. εικ. 36-37
33. Marc Nichanian, *La Perversion Historiographique. Une réflexion Arménienne*, ό.π., σ. 84.
34. Sylvie Rollet, *Une éthique du regard*, ό.π., σ. 139.

2

***Μνήμη
και
Ελληνική
Ιστορία***

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΓΓΕΛΟΚΩΣΤΑΣ

Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: Η Κάθοδος των εννιά από το χαρτί στην οθόνη

Περίληψη

Η κάθοδος των εννιά (1984) του Χρίστου Σιοπαχά, κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου αφηγήματος του Θανάση Βαλτινού (1963), ανήκει σε μια διακριτή ομάδα ιστορικοπολιτικών ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, οι οποίες συνέβαλαν στη διαμόρφωση της κοινωνικής μνήμης του Εμφυλίου κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο. Θέτοντας ως κεντρικό ερευνητικό άξονα την αναπαράσταση της ήττας της αριστερής παράταξης το άρθρο εξετάζει τη διακειμενική σχέση της ταινίας με τη λογοτεχνική της πηγή. Η ανάλυση θεμελιώνεται θεωρητικά στις προσεγγίσεις οι οποίες υπερβαίνουν το αξιολογικό κριτήριο της πιστότητας του φιλικού στο λογοτεχνικό κείμενο αντιλαμβάνονται τις κινηματογραφικές μεταφορές ως λογοθετικές πρακτικές, τοποθετημένες σε συγκεκριμένα ιστορικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Μέσα σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο εντάσσεται και η συζήτηση για την ιδεολογικοποιημένη μεταπολιτευτική πρόσληψη του βαλτινικού κειμένου ως αριστερής μαρτυρίας για τον Εμφύλιο, την οποία η παρούσα ανάλυση επιχειρεί να αναδείξει σε σημαντικό στοιχείο του ευρύτερου πολιτισμικού συγκειμένου της ταινίας.

Λέξεις κλειδιά: κινηματογραφική μεταφορά, μνήμη του Εμφυλίου, Μεταπολίτευση, Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

1. Η μεταπολιτευτική μνήμη του Εμφυλίου και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ): Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Η επιστημονική ενασχόληση με τη Μεταπολίτευση έχει παραγάγει διαφορετικές προσεγγίσεις και αντιτιθέμενα επιχειρήματα γύρω από το ζήτημα του κατά πόσο η πολιτειακή αλλαγή του 1974 σηματοδότησε μια ολική και βαθιά ρήξη με το προδικτατορικό παρελθόν.¹ Ωστόσο, δεν αμφισβητείται ότι ένα από τα πεδία όπου συντελέστηκε μια ριζική τομή αφορά τη διαμόρφωση της κοινωνικής μνήμης του Εμφυλίου. Η πολιτική της λήθης που εφάρμοζε το μετεμφυλιακό καθεστώς είχε ως συνέπεια την αποσιώπηση και τον εξοστρακισμό της μνήμης των ηττημένων του πολέμου έως το 1974,² οπότε άρχισε να διατυπώνεται το αίτημα της Αριστεράς

για απελευθέρωση της καταπιεσμένης μνήμης μέσα από την αναθεώρηση της κυρίαρχης αντικομμουνιστικής ιστορικής προσέγγισης και τη συγκρότηση μιας εναλλακτικής αφήγησης για το τραυματικό παρελθόν. Τα προτάγματα αυτά εντάσσονταν, στην αυγή της μεταπολιτευτικής περιόδου, στο πλαίσιο ευρύτερων κοινωνικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών διεργασιών που καθόρισαν τη μετάβαση από μια δικαστική σε μια περισσότερο συμπεριληπτική εκδοχή της εθνικής ταυτότητας.³

Αν και σε θεσμικό επίπεδο η ανάγκη εξόφλησης λογαριασμών με τις μνήμες του Εμφυλίου δεν ικανοποιήθηκε κατά την πρώιμη Μεταπολίτευση (1974-1981), καθώς η μεταδικτατορική Δεξιά επέλεξε τη θέση της «λήθης» και όχι της «αναθεώρησης»,⁴ το αίτημα της επανανάγνωσης

και επαναφήγησης της πρόσφατης ιστορίας βρήκε διέξοδο σε έναν ενδιάμεσο χώρο φορέων μνήμης μεταξύ της επίσημης και της ατομικής μνήμης (έκδοση μαρτυριών αγωνιστών της Αριστεράς, αρθρογραφία στον Τύπο, καλλιτεχνικά έργα κ.ά.).⁵ Ένα τέτοιο πεδίο παραγωγής συλλογικής μνήμης αποτέλεσε το μεταπολιτευτικό σινεμά και συγκεκριμένα ο επονομαζόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK), η ακμή του οποίου είναι άμεσα συνυφασμένη με το «υπερπολιτικοποιημένο» κλίμα της πρώτης Μεταπολίτευσης.⁶ Κατασκευάζοντας ένα πλήθος εναλλακτικών αναπαραστάσεων του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος, οι οποίες λειτούργησαν ως αντίβαρο τόσο στον κυρίαρχο δεξιό ιδεολογικό λόγο όσο και στην επίσημη αντικομμουνιστική ιστοριογραφία,⁷ ο NEK αναδείχτηκε σε μείζον όχημα της μνήμης της Αριστεράς.⁸ Η «κινηματογραφική εκδίκηση των ηττημένων»⁹ έλαβε χώρα μέσα από μια σειρά εμβληματικών ιστορικοπολιτικών ταινιών μυθοπλασίας – *Ο θίασος* (1975) και *Οι κυνηγοί* (1977) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Χάπυ Νταϊή* (1976) του Παντελή Βούλγαρη, *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο* (1980) του Νίκου Τζίμα κ.ά.– οι οποίες καταγράφοντας σημαντική εισπρακτική επιτυχία και μεγάλη απήχηση συνέβαλαν στη μεταπολιτευτική (ανα)κατασκευή της πολιτισμικής μνήμης του

Εμφυλίου και της μετεμφυλιακής περιόδου.¹⁰

Παρά το γεγονός ότι στη δεκαετία του '80 τα στοιχεία της αριστερής αφήγησης που αναφέρονταν στην ιστορική δικαίωση των αγώνων έγιναν «αδιαπραγμάτευτοι κοινοί τόποι της εθνικής αφήγησης»,¹¹ η τάση για αναμόχλευση του οδυνηρού παρελθόντος εξακολούθησε να παράγει κινηματογραφικούς καρπούς, οι οποίοι όμως προσέλκυαν πλέον το ενδιαφέρον όλο και μικρότερης μερίδας του κινηματογραφικού κοινού.¹² Είναι αξιοσημείωτο ότι οι εν λόγω κινηματογραφικές αφηγήσεις δεν ενδιαφέρονται τόσο για το στρατιωτικό σκέλος του πολέμου ούτε επιχειρούν να αναζητήσουν ευθύνες για την ήττα, αλλά επικεντρώνονται πρωτίστως στην αποτύπωση των συνεπειών του πολέμου στους ηττημένους. Ειδικότερα, οι περιπέτειες της αριστερής παράταξης προσεγγίζονται στην πλειονότητα αυτών των ταινιών είτε με μια ηρωοποιητική είτε με μια ελεγειακή διάθεση.¹³ Η *Κάθοδος των εννιά* (1984) του Χρίστου Σιοπακά (στο εξής: *Κάθοδος*) –μεταφορά του ομώνυμου αφηγήματος του Θανάση Βαλτινού, η οποία επικεντρώνει την αφήγηση στους τελευταίους μήνες του Εμφυλίου, μετεωρίζεται ανάμεσα στις δύο αυτές διαθέσεις, όπως είχε επισημάνει

Εικόνα 1 «Μόλις βραδιάσει να φύγουμε»



ο Βασίλης Ραφαηλίδης στην κριτική του για την ταινία.¹⁴ Το παρόν άρθρο τείνει στην επιβεβαίωση αυτής της άποψης επιχειρώντας μια συγκριτική ανάγνωση της ταινίας με τη λογοτεχνική της πηγή, με κεντρικό άξονα τη διερεύνηση των τρόπων αναπαράστασης της αριστερής ήττας.

2. Ιστορικοκοινωνικές προσεγγίσεις του κινηματογράφου και της κινηματογραφικής μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων (adaptation): Θεωρητικές προϋποθέσεις

Η μεθοδολογική επιλογή της τοποθέτησης του υπό εξέταση φιλικού παραδείγματος στα ιστορικά συμφραζόμενα της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου θεμελιώνεται σε προσεγγίσεις που επικεντρώνονται στην ιστορική και κοινωνική διάσταση του φιλικού φαινομένου και συγκεκριμένα αυτές που αναπτύχθηκαν στη δεκαετία του '70 από τον θεωρητικό των οπτικοακουστικών μέσων Pierre Sorlin και τον ιστορικό Marc Ferro. Οι θεωρητικές αυτές συμβολές αντιμετωπίζουν τις κινηματογραφικές αφηγήσεις ως ιστορικά τεκμήρια που μπορούν να παράσχουν πληροφορίες για τις νοοτροπίες, τις προσδοκίες και τα προτάγματα της εποχής

κατά την οποία κατασκευάστηκαν. Ειδικότερα, για τον Pierre Sorlin οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούν σημαίνουσες πολιτισμικές πρακτικές που λειτουργούν ως «ιδεολογικές εκφράσεις» ενός δεδομένου κοινωνικού σχηματισμού. Υπό αυτή την έννοια, η μελέτη των στρατηγικών σύνταξης των ταινιών, δηλαδή της διευθέτησης των οπτικών και ηχητικών υλικών που τις συνθέτουν, μπορεί να αποκαλύψει τους ποικίλους τρόπους συσχέτισής τους με το κοινωνικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό περιβάλλον παραγωγής τους.¹⁵ Την πολυεπίπεδη αλληλόδραση του κινηματογράφου με την κοινωνική πραγματικότητα αναδεικνύει και η προσέγγιση του Marc Ferro, ο οποίος στην κλασική μελέτη του για τη σχέση κινηματογράφου και Ιστορίας σημειώνει πως οι ταινίες που επιχειρούν να ανασυστήσουν το ιστορικό παρελθόν

στερούνται παραδόξως εντελώς την ικανότητα να υπερβούν το επίπεδο της μαρτυρίας για το παρόν τους. [...] Διηθούν το παρελθόν μέσα από την επιλογή των θεμάτων, τις αισθητικές προτιμήσεις της εποχής τους, τις αναγκαιότητες της παραγωγής, τις ικανότητες γραφής, τα ασυναίσθητα ολισθήματα του δημιουργού.

Εικόνα 2 «Αν μου το 'λεγε κανείς πέρσι τέτοιον καιρό πού θα καταντάγαμε, δε θα τον πίστευα»



Εδώ έγκειται η αληθινή ιστορική πραγματικότητα των ταινιών αυτών και όχι στο πώς αναπαριστούν το παρελθόν.¹⁶

Οι παραπάνω παραδοχές διασταυρώνονται με το ειδικότερο θεωρητικό υπόβαθρο της ανάλυσής μου, που αντλεί από τις λεγόμενες σπουδές κινηματογραφικής μεταφοράς (adaptation studies) και συγκεκριμένα από προσεγγίσεις που έχουν αναπτυχθεί υπό την επίδραση της θεωρίας της διακειμενικότητας, του μεταδομισμού και των πολιτισμικών σπουδών. Οι εν λόγω θεωρήσεις εκκινώντας από την απόρριψη του κριτηρίου της πιστότητας της μεταφοράς στη λογοτεχνική της πηγή -που υιοθετείται ακόμη και σήμερα από ένα μέρος της κινηματογραφικής κριτικής¹⁷ στρέφουν το ενδιαφέρον τους στην ανάδειξη στοιχείων του συγκεκριμένου (context) της ταινίας ή, ακριβέστερα, στη σχέση του κινηματογραφικού κειμένου με το ευρύτερο ιστορικο-κοινωνικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό συγκείμενο της εποχής παραγωγής του. Ειδικότερα, οι διαφοροποιήσεις που λαμβάνουν χώρα κατά την προσαρμογή ενός λογοτεχνικού κειμένου στο κινηματογραφικό μέσο (ποικίλες μεταβολές στην πλοκή και στους χαρακτήρες, συμπυκνώσεις, αναπτύξεις, αφαιρέσεις ή προσθήκες αφηγηματικών επεισοδίων και σκηνών, μετατοπίσεις του χρόνου ή/και του χώρου της ιστορίας κ.ά.) εξετάζονται σε σχέση με τις αισθητικές και ιδεολογικές σκηνοθετικές προτιμήσεις, τους πολιτικούς, οικονομικούς ή τεχνολογικούς περιορισμούς της παραγωγής της ταινίας, καθώς και τις κυρίαρχες ή μη ιδεολογικές τάσεις, τις πολιτισμικές αξίες και τις κοινωνικές επιταγές της εκάστοτε εποχής.¹⁸ Σε αυτό το πλαίσιο θεώρησης του υπό συζήτηση διακαλλιτεχνικού φαινομένου, κάποιοι/ες μελετητές/τριες αντιμετωπίζουν τόσο τη λογοτεχνία όσο και τον κινηματογράφο -υιοθετώντας συχνά μια φουκωκικής προέλευσης ορολογία- ως τόπους παραγωγής και διάδοσης λόγων ή αλλιώς ως λογοθετικές πρακτικές που συνδέονται με ένα ευρύτερο δίκτυο λόγων σε μια συγκεκριμένη εποχή. Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Francesco Casetti περιγράφει τις διασταυρώσεις ανάμεσα στους ποικίλους λογοθετικούς σχηματισμούς, που αποτελούν τους κόμβους αυτού του δικτύου, ως μια «διαπραγμάτευση» που διεξάγεται σε επίπεδο διακειμενικότητας. Η εν λόγω διαπραγμάτευση συνοδεύεται από άλλες διαπραγματεύσεις που λαμβάνουν χώρα σε πολλαπλά επίπεδα: το κείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τις αναμονές και την πρότερη γνώση των αποδεκτών του, τους κανόνες και τις αρχές του πεδίου στο οποίο ανήκει καθώς και τον ορίζοντα των βιωμένων εμπειριών, των πρακτικών, των αναγκών και των προσδοκιών μιας κοινωνίας ή μιας ορισμένης κοινωνικής ομάδας.¹⁹

Αν, λοιπόν, η εφαρμογή του εννοιολογικού εργαλείου της διακειμενικότητας στις σπουδές κινηματογραφικής μεταφοράς προϋποθέτει και συνεπάγεται την προβληματοποίηση της «αυθεντικότητας» του κειμένου που μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη, τότε ένα καθοριστικό μεθοδολογικό βήμα προς αυτή την κατεύθυνση μπορεί να αποτελέσει η τοποθέτηση της λογοτεχνικής πηγής στο δίκτυο των κριτικών αναγνώσεων και των ερμηνευτικών της προσεγγίσεων. Η διαδικασία της κινη-

ματογραφικής μεταφοράς, όπως σημειώνει η Imelda Whelehan, «είναι ήδη βεβαρημένη με το φορτίο των ερμηνειών που περιβάλλουν [τη λογοτεχνική πηγή], και ενδέχεται αυτές να παρέχουν το κλειδί στη λήψη καίριων αποφάσεων κατά την παραγωγή μιας ταινίας».²⁰ Αν και η μελετήτρια στο συγκεκριμένο παράθεμα αναφέρεται στις διασκευές κλασικών λογοτεχνικών κειμένων, η επισήμανσή της δύναται να επαληθευτεί και σε περιπτώσεις κινηματογραφικών μεταφορών των οποίων η παραγωγή δεν απέχει μεγάλο χρονικό διάστημα από την κυκλοφορία της λογοτεχνικής τους πηγής. Εν προκειμένω, θεωρώ ότι η κριτική πρόσληψη της λογοτεχνικής *Καθόδου* κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, η οποία θα παρουσιαστεί συνοπτικά στη συνέχεια, αποτελεί καίριας σημασίας παράμετρο στη μελέτη της απεικόνισης της εμφυλιακής ήττας της Αριστεράς στην κινηματογραφική *Κάθοδο*.

3. Η μεταπολιτευτική πρόσληψη της λογοτεχνικής *Καθόδου των εννιά* (1963)

Το πολυεκδομένο και πολυμελετημένο αφήγημα του Θανάση Βαλτινού γράφτηκε το 1959 και πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εποχές* τον Σεπτέμβριο του 1963 (τεύχ. 5), ενώ κυκλοφόρησε για πρώτη φορά σε αυτοτελές βιβλίο στα γερμανικά το 1976 και στα ελληνικά το 1978 από τις εκδόσεις Κέδρος. Η αφήγηση παρακολουθεί την επώδυνη και περιπετειώδη προσπάθεια κατάβασης μιας αποκομμένης ομάδας εννέα μαχητών του Δημοκρατικού Στρατού από τις βουνοπλαγιές του Πάρνωνα προς τη θάλασσα το καλοκαίρι του 1949, όταν πια η έκβαση του πολέμου έχει κριθεί. Στον ανέλπιδο αγώνα τους για επιβίωση έχουν να αντιμετωπίσουν όχι μόνο τις δυνάμεις του Εθνικού Στρατού και των παραστρατιωτικών οργανώσεων που έχουν κατακλύσει την ορεινή Πελοπόννησο αλλά επιπλέον την εχθρική στάση των χωρικών καθώς και μια σειρά από αντίξοους φυσικούς παράγοντες (ζέστη, πείνα, δίψα, σωματική εξάντληση). Η ομάδα των ανταρτών αποδεκατίζεται σταδιακά από τα πυρά των αντιπάλων ενώ ο αρχηγός τους, καπετάν Νικήτας, αυτοκτονεί. Ο μόνος που επιζεί επιλέγοντας να παραδοθεί στους αντιπάλους είναι ο νεότερος της ομάδας, ο δεκαοκτάχρονος Νάσιος, ο οποίος και αφηγείται αναδρομικά το χρονικό της ανεσταλμένης και μοιραίας καθόδου.

Όπως έχει αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας σε προσωπική συζήτηση με τον Δημήτρη Παϊβανά, τον συστηματικότερο μελετητή του έργου του, η *Κάθοδος* γράφτηκε μέσα στο μετεμφυλιακό κλίμα «απώλειας ιστορικής μνήμης και πολιτικής μισαλλοδοξίας, από τα οποία το κείμενο σαφώς απέχει».²¹ Παρόλο που μέχρι το 1978 δεν εντοπίζονται δημοσιευμένες κριτικές ή σχόλια για το κείμενο,²² άμεσες και έμμεσες μαρτυρίες ανθρώπων που το είχαν διαβάσει πριν από την κυκλοφορία του σε μορφή βιβλίου καταδεικνύουν τη θετική απήχηση που είχε σε τμήμα της αριστερής -και όχι μόνο- διανόησης ήδη τα πρώτα χρόνια μετά τη δημοσίευσή του.²³ Σύμφωνα με την ανάλυση του Παϊβανά, η δημοφιλία του αφηγήματος συνδέεται με τον σκεπτικισμό αναφορικά με τα αποτελέσματα του Εμφυλίου καθώς και με το γενικότερο κλίμα ιδεολογικής απογοήτευσης που άρχισε



Εικόνα 3 «Έεεε... παλιοκουμμούνια, θα πεθάνετε ...»

να καλλιεργείται στους κόλπους της Αριστεράς από τις αρχές της δεκαετίας του '60.²⁴ Αν αυτή η εκτίμηση είναι ορθή, μπορεί να εικάσει κανείς ότι η πρώιμη θετική υποδοχή της *Καθόδου* οφειλόταν στην πρόσληψή της ως κειμένου που προσέγγιζε την αριστερή ήττα με διάθεση αντιηρωική και αναστοχαστική. Πράγματι, πέρα από την απόρριψη της αυτοθυσίας ως ηρωικού ιδεώδους, που υποδηλώνει η τελική απόφαση του Νάσιου να προτάξει την ατομική –αν και αβέβαιη– λύτρωση έναντι της μέχρις εσχάτων αφοσίωσης στη συλλογική επιταγή, το κείμενο υποβάλλει, μέσα από τον λακωνικό και υπαινικτικό διάλογο μεταξύ του Νικήτα και του Μπρατίτσα, έναν προβληματισμό αναφορικά με τη διάψευση του οράματος και τη ματαιότητα του αγώνα.²⁵ Όπως και να είναι, οι κριτικές που δημοσιεύτηκαν μετά την πρώτη έκδοση της *Καθόδου* απομακρύνθηκαν πλήρως από μια τέτοια ανάγνωση. Τονίζοντας στοιχεία του κειμένου, όπως η εκφραστική αμεσότητα και το κοφτό, λαϊκότροπο ύφος του αφηγητή, οι μεταπολιτευτικοί κριτικοί υποδέχτηκαν το αφήγημα του Βαλτινού ως «δραματική μαρτυρία» ενός «υποτυπώδ[ους] καλλιέργεια[ς]» αγρότη,²⁶ η μικροϊστορική οπτική της οποίας μπορεί να αναχθεί στη συλλογικότητα του ιστορικού βιώμα-

τος των ηττημένων του πολέμου. Ενδεικτικά ο Σπύρος Τσακνιάς το 1979 σημείωνε πως η απουσία μιας ιδιαίτερης ατομικότητας, που χαρακτηρίζει τους ήρωες του αφηγήματος, «κάνει την τραγική «πορεία» [των εννιά] συνισταμένη της μοίρας ενός ολόκληρου κινήματος».²⁷ Ωστόσο, οι εν λόγω κριτικοί δεν εντοπίζουν στο κείμενο κάποια συγγραφική πρόθεση ιδεολογικής δικαίωσης, σε αντίθεση με τον Βασίλη Ραφαηλίδη, του οποίου τα ενθουσιώδη σχόλια την ίδια εποχή δημιουργούν την εντύπωση ότι η *Κάθοδος* διακρίνεται από σαφή πολιτική στράτευση. Ο κριτικός κινηματογράφου σε έναν ιδεολογικά φορτισμένο σχολιασμό του κειμένου βλέπει μια «ηρωική ατμόσφαιρα» στην αποτύπωση της αριστερής ήττας από τον Βαλτινό, ενώ η «αισιόδοξη» ανάγνωση της έκβασης της *Καθόδου* προσδίδει στο αφήγημα μάλλον απροσδόκητες νοηματικές προεκτάσεις:

[...] στην τελευταία σκηνή τούτος ο σπόρος [ενν. τον Νάσιο] φυτεύεται μέσα στο πλήθος: Η τραγωδία δεν είναι εντελώς απαισιόδοξη και η ήττα δεν πρέπει να διαβάζεται πάντα κατά τις προσταγές του λήμματος ενός ψυχρού λεξικού. Η *Κάθοδος των εννιά* είναι, λοιπόν, μια αισιόδοξη

τραγωδία. [...] ο ένατος, ο μικρότερος, γλίτωσε απ' τη σφαγή. Και περιφέρεται ανάμεσά μας. Και διατηρεί την Ελπίδα.²⁸

Η μεταπολιτευτική κριτική, λοιπόν, διαβάζει την επινοημένη διήγηση του Νάσιου –είτε εντοπίζει κάποια αισιόδοξη διάσταση σε αυτή είτε όχι– ως ντοκουμέντο που διασώζει από τη λήθη την επώδυνη περιπέτεια της Αριστεράς και –για κάποιους– επικαιροποιεί το ματαιωμένο και συνάμα ελπιδοφόρο όραμά της.²⁹ Η ιδεολογικοποιημένη αυτή ερμηνεία πιθανώς φαίνεται πλέον μονοσήμαντη, ύστερα μάλιστα από τη ριζική αναθεώρησή της από μεταγενέστερες, θεωρητικά ενημερωμένες προσεγγίσεις, οι οποίες ανέδειξαν την αντίσταση του κειμένου στην ιδεολογική στράτευση καθώς και τη ροπή του προς την αλληγορία.³⁰ Ωστόσο, μπορεί να θεωρηθεί εύλογη, αν τοποθετηθεί στα ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της περιόδου κατά την οποία διατυπώθηκε.³¹ Εντέλει, η πρόσληψη της *Καθόδου* ως αφηγήματος-μαρτυρίας που μεταγράφει το οδυνηρό βίωμα των καταδιωχθέντων ιστορικών υποκειμένων-φορέων μιας ανολοκλήρωτης εποποιίας συμβάδιζε με το μεταπολιτευτικό αίτημα αναφορικά με την επαναφήγηση του τραυματικού παρελθόντος από αριστερή οπτική γωνία.

4. Από την ελεγεία της ήττας στην επικαιροποίηση του οράματος: Η κινηματογραφική *Κάθοδος των εννιά* (1984)

Η κινηματογραφική μεταφορά της *Καθόδου* από τον κυπριακής καταγωγής σκηνοθέτη Χρίστο Σιοπακά έξι μόλις χρόνια μετά την πρώτη της κυκλοφορία σε μορφή βιβλίου ενίσχυσε κατά τον Παϊβανά την ιδεολογικοποιημένη μεταπολιτευτική ερμηνεία του κειμένου.³² Ο ισχυρισμός αυτός προκαλεί εύλογα μια διερώτηση που αφορά την αντιστροφή αυτής της σχέσης επίδρασης: Αν, δηλαδή, και σε ποιον βαθμό η πρόσληψη του βαλτινικού αφηγήματος ως μαρτυρίας για την «αισιόδοξη τραγωδία» του αριστερού κινήματος εγγράφεται στον τρόπο με τον οποίο μεταφέρθηκε η *Κάθοδος* στη μεγάλη οθόνη. Η παρούσα ενότητα επιχειρεί να διερευνήσει αυτή την υπόθεση μέσα από τη μελέτη των διαφοροποιήσεων που λαμβάνουν χώρα σε αφηγηματικό και αναπαραστατικό επίπεδο κατά τη μετάβαση από το λογοτεχνικό στο κινηματογραφικό κείμενο, με άξονα τη μυθοπλαστική πραγμάτευση της ήττας της Αριστεράς στον Εμφύλιο. Ας σημειωθεί διευκρινιστικά ότι η εν λόγω σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη μεταπολιτευτική υποδοχή του λογοτεχνικού κειμένου και την κινηματογραφική του ανάγνωση από τον Σιοπακά, δεν εκλαμβάνεται ως αιτιώδης· στο πλαίσιο της διακειμενικής θεώρησης του φαινομένου της κινηματογραφικής μεταφοράς, η κριτική πρόσληψη του εκάστοτε κειμένου-πηγή σε μια δεδομένη εποχή ενδιαφέρει στον βαθμό που αποτελεί ένα καίριας σημασίας στοιχείο του ευρύτερου πολιτισμικού συγκειμένου της ταινίας.³³

Σε μια πρώτη θέαση της κινηματογραφικής *Καθόδου*, λοιπόν, αποκομίζει κανείς την εντύπωση ότι η ταινία ανήκει στην κατηγορία των κινηματογραφικών μεταφορών που ο Geoffrey Wagnef ονομάζει *μετάθεση*: το

μυθοπλαστικό υλικό του λογοτεχνήματος μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με τις ελάχιστες δυνατές σεναριακές ή σκηνοθετικές παρεμβάσεις.³⁴ Χωρίς να προτίθεται εδώ να υπεισέλθω σε μια τυπολογική συζήτηση σημειώνω απλώς ότι η ταινία τηρεί σχεδόν κατά γράμμα τη χρονική διαδοχή των επεισοδίων που συνθέτουν την πλοκή της λογοτεχνικής της πηγής, με εξαίρεση μόνο μία –αλλά καίριας σημασίας– αναδιάταξη του υλικού, η οποία θα συζητηθεί στη συνέχεια. Επιπλέον, μεταφέρονται αυτούσιοι οι διάλογοι μεταξύ των ηρώων, ενώ παραλείπονται ελάχιστα –όχι κεντρικά– αφηγηματικά επεισόδια του βαλτινικού κειμένου. Ασφαλώς, η συγκεκριμένη επιλογή ως προς τον τρόπο σεναριοποίησης του αφηγήματος μπορεί να θεωρηθεί εύλογη, καθώς το σενάριο της ταινίας υπογράφεται από τον ίδιο τον Βαλτινό. Ωστόσο, αυτή τη φαινομενική «πιστότητα» της ταινίας στη λογοτεχνική της πηγή διαρρηγνύουν ορισμένες λιγότερο ή περισσότερο εμφανείς διαφοροποιήσεις, οι οποίες αφορούν είτε αφηγηματικές τροποποιήσεις (κυρίως προσθήκες επεισοδίων και διαλόγων) είτε παρεμβάσεις που συνδέονται με τα ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου.³⁵

Ένας πρώτος άξονας διαφοροποίησης ανάμεσα στο λογοτεχνικό και το φιλικό κείμενο εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο καθένα από τα δύο εγγράφει το ιστορικό διακείμενο του ελληνικού Εμφυλίου. Πέρα από τον ακριβή προσδιορισμό του ιστορικού χωροχρόνου στην αρχή του βαλτινικού αφηγήματος,³⁶ ελάχιστα στοιχεία στην εξέλιξη της αφήγησης παραπέμπουν ευθέως στη γενικότερη συνθήκη της εμφύλιας σύρραξης. Επιπλέον, η ιδεολογική ταυτότητα των εννέα καταδιωκόμενων αντρών παραμένει ασαφής, καθώς απουσιάζει οποιαδήποτε αναδρομική αναφορά στην πρότερη (αγωνιστική) δράση τους, ενώ ως μοναδικό κίνητρο των αποφάσεων και των ενεργειών τους παρουσιάζεται η ανάγκη τους για επιβίωση. Αντίστοιχα, αδιευκρίνιστα είναι και τα αίτια της εχθρικής στάσης των χωρικών, με τους οποίους διασταυρώνονται κατά τη διάρκεια της κατάβασης.³⁷ Η απογύμνωση των λογοτεχνικών χαρακτήρων από την ιστορικότητά τους είναι συναφής με την εστίαση της αφήγησης στη σωματική τους ευαλωτότητα, στοιχείο που θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της ενσώματης βίωσης της «τρομοκρατία[ς] της ιστορίας».³⁸ Εντέλει, η ροπή της αφήγησης προς την αφαίρεση, παρότι δεν αναιρεί το ρεαλιστικό υπόστρωμα του κειμένου, του προσδίδει καθολικές και υπερ-ιστορικές διαστάσεις.³⁹

Από την άλλη πλευρά, η ταινία παρουσιάζει έναν μεγαλύτερο βαθμό αναφορικότητας σε σχέση με τη λογοτεχνική της πηγή. Το αφηγηματικό «ήθος της υποβολής»⁴⁰ που χαρακτηρίζει το λογοτεχνικό κείμενο δίνει τη θέση του στον γλαφυρό ρεαλισμό της κινηματογραφικής εικόνας. Ήδη τα πρώτα πλάνα, με τη συνδρομή του ενδυματολογικού κώδικα, παρέχουν σαφείς ενδείξεις για την ταυτότητα των πρωταγωνιστών της ταινίας. Η κάμερα με πολύ αργή κίνηση από το εσωτερικό προς την είσοδο μιας βραχοσπηλιάς καταγράφει εικόνες –μια αναμμένη φωτιά, τουφέκια στερεωμένα στο τοίχωμα της σπηλιάς, αξύριστους άντρες με στρατιωτική περιβολή– που λειτουργούν καταδηλωτικά ως προς τον

ιστορικό χρόνο της περιπέτειας που θα ακολουθήσει. Την αναφορικότητα του φιλικού κειμένου ενισχύει επίσης ο διπλά ρεαλιστικός χαρακτήρας του σκηνηκού χώρου: πέρα από το γεγονός ότι η ταινία έχει γυριστεί εξ ολοκλήρου σε ένα φυσικό ορεινό τοπίο, ο κινηματογραφημένος αυτός χώρος αντιστοιχεί στα πραγματικά τοπωνύμια που αναφέρονται στο βαλτινικό κείμενο.⁴¹ Ακόμη, στην κατεύθυνση της διασάφησης της ιδεολογικής ταυτότητας των εννέα ηρώων συντείνουν δύο προσθήκες της ταινίας. Η πρώτη από αυτές είναι μια σκηνή διαλόγου ανάμεσα στον Νικήτα (Χρήστος Καλαβρούζος) και τον Μπρατίτσα (Αντώνης Αντωνίου). Με αφορμή ένα σχόλιο του τελευταίου για την απρόσμενη αντιστροφή της εξέλιξης του πολέμου σε βάρος των μαχητών του Δημοκρατικού Στρατού, ο Νικήτας θυμάται έναν νεκρό σύντροφό τους και αφηγείται ένα σύντομο περιστατικό από κάποια μάχη του 1943. Ενώ η λογοτεχνική *Κάθοδος* ενδιαφέρεται αποκλειστικά για το αντιηρωικό παρόν των εννιά αντρών, η φιλική αφήγηση, προσθέτοντας στοιχεία που αφορούν το αγωνιστικό παρελθόν τους, και ειδικότερα τη δράση τους κατά την περίοδο της Εθνικής Αντίστασης, εντάσσει την περιπετειώδη πορεία τους στα ευρύτερα ιστορικά συμφραζόμενα της δεκαετίας του '40. Η δεύτερη προσθήκη αφορά την κινηματογραφική απόδοση της ενέδρας στη ρεματιά, όπου σημειώνεται και η πρώτη απώλεια της ομάδας. Λίγο πριν ολοκληρωθεί το στατικό πλάνο που καταγράφει την οπισθοχώρηση των ανταρτών υπό τα καταγιστικά πυρά των αντιπάλων, κάποιος στρατιώτης από την πλευρά των (μη απεικονιζόμενων) εχθρικών δυνάμεων ακούγεται να φωνάζει: «Παλιοκουμμούνια, θα πεθάνετε». Συνεπώς η ταινία, προσδιορίζοντας με σαφήνεια τα πολιτικά αίτια των εχθροπραξιών, αναπτύσσει μια στενότερη σχέση με το ιστορικό της διακείμενο σε σύγκριση με το λογοτεχνικό κείμενο, το οποίο προχωρά στη σταδιακή αποϊστορικοποίηση των αφηγούμενων επεισοδίων.

Η προσπάθεια της ταινίας να εμπλουτίσει τη λιτή λογοτεχνική απεικόνιση των ανταρτών δεν περιορίζεται στη διασάφηση του ιδεολογικού τους προσανατολισμού, αλλά επεκτείνεται στην προβολή πιο προσωπικών πτυχών της ταυτότητάς τους. Έτσι, παρέχονται πληροφορίες για την οικογενειακή τους κατάσταση, ενώ προστίθενται διαλογικές σκηνές, στις οποίες ανασύρονται νοσταλγικές μνήμες και απωθημένες επιθυμίες. Ενδεικτική είναι η πρόσθετη σκηνή στην οποία ο Νικήτας, ο Μπρατίτσας και ο Νάσιος (Ηλίας Γιαννίτσος), όταν πλέον έχουν απομείνει οι τρεις τους, κουβεντιάζουν για όσα τους έχουν λείψει. Η λαχτάρα τού αρχηγού της ομάδας για «κορμί γυναίκας» εκφράζεται ρητά, σε αντίθεση με το λογοτεχνικό κείμενο, όπου το στοιχείο της ερωτικής επιθυμίας διαπερνά την αφήγηση με υπαινικτικό και λανθάνοντα τρόπο.⁴² Επιπλέον, τόσο σε αυτή όσο και σε άλλες σκηνές καλλιεργείται ένα θερμό κλίμα μεταξύ των ανταρτών, που ευνοεί την ανάπτυξη μορφών συνάφειας πέρα από το όριο της αγωνιστικής συντροφικότητας. Ενδεικτική είναι, παραδείγματος χάρη, η οιοονεί πατρική σχέση που δημιουργείται ανάμεσα



Εικόνα 4 «... κι άμα σε θέλει θα σ' τη δώκω, ρε»



Εικόνα 5 «Εγώ θα 'θελα να 'χανε γίνει τα σύκα»



Εικόνα 6 Ο Νάσιος κουβαλά τον τραυματία Κουτσό

στον Κουτσό (Βασίλης Τσάγκλος) και τον Νάσιο, όταν ο πρώτος προτείνει στον δεύτερο να τον παντρέψει με την κόρη του.

Μια άλλη σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ του λογοτεχνικού και του φιλικού κειμένου αφορά τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται αφηγηματικά η μοιραία πορεία των εννέα καταδιωκόμενων. Στη βαλτινική *Κάθοδο* η αφήγηση του ομοδιηγητικού Νάσιου, η οποία λαμβάνει χώρα σε αδιευκρίνιστη χρονική απόσταση από τα αφηγούμενα γεγονότα, χαρακτηρίζεται από νηφαλιότητα και αντιδραματική διάθεση. Με εξαίρεση κάποιες λυρικές παρεκβάσεις – οι οποίες παρεμπιπτόντως αποκαλύπτουν τον επιτηδευμένο χαρακτήρα της προφορικότροπης αφήγησης – η εξιστόρηση του Νάσιου κυριαρχείται από την κυριολεκτική και λακωνική εκφορά του λόγου, που επιτυγχάνεται με τη φειδωλή χρήση επιθετικών προσδιορισμών και ρητορικών σχημάτων, τη μικροπερίοδη σύνταξη και τους ολιγόλογους διαλόγους. Τα στοιχεία αυτά διαμορφώνουν έναν σχεδόν αμέτοχο συναισθηματικά αφηγητή, ο οποίος εκθέτει το οδυνηρό προσωπικό και συνάμα συλλογικό παρελθόν μέσα από το ψυχρό βλέμμα ενός αποστασιοποιημένου εξιστορούντος υποκειμένου. Αν και δεν απουσιάζουν οι στιγμές δραματικής έντασης, αυτές αποδίδονται με

υπόκωφο τρόπο μέσα από τη χαρακτηριστική δωρικότητα του βαλτινικού αφηγηματικού ύφους. Ακραία έκφανση αυτού του αποστασιοποιημένου αφηγηματικού τρόπου αποτελεί η περιγραφική αφαιρετικότητα και ενίοτε η υπαινικτικότητα, με τις οποίες αποδίδονται οι θάνατοι των ανταρτών.⁴³

Στην εκδοχή του Σιοπαχά, όπου το συγχρονικό βλέμμα του κινηματογραφικού φακού αντικαθιστά την υστερόχρονη και αποστασιοποιημένη ματιά του λογοτεχνικού Νάσιου-αφηγητή, η περιπέτεια των εννέα μαχητών του Δημοκρατικού Στρατού επενδύεται με μεγαλύτερες δόσεις συναισθηματισμού. Παρόλο που κυριαρχούν τα γενικά και τα πολύ γενικά πλάνα, που προσδίδουν στην κάμερα-αφηγητή μια παντογνωστική προοπτική, δεν λείπουν κάποια κοντινά κυρίως στα πρόσωπα των ανταρτών, τα οποία καταγράφουν με ρεαλιστική γλαφυρότητα τις – σαφώς περισσότερες και εντονότερες σε σχέση με τη λογοτεχνική εκδοχή – στιγμές συναισθηματικής φόρτισης. Αξιομνημόνευτη και απολύτως ενδεικτική είναι η κινηματογραφική απόδοση της πορείας του Νάσιου με τον τραυματισμένο και λιπόθυμο Κουτσό φορτωμένο στην πλάτη του. Η κάμερα εστιάζει στην ταλαιπωρημένη και απεγνωσμένη έκφραση του προσώπου του νεαρού αντάρτη ενεργοποιώντας τη

συγκινησιακή ανταπόκριση του θεατή. Με ανάλογη δραματική ένταση κινηματογραφείται και το ξέσπασμα που συνοδεύει την απόφαση του Νάσιου να πυροβολήσει τον Κουτσό, ένα κομβικό σημείο της πλοκής, το οποίο στο βαλτινικό κείμενο περιγράφεται με εντυπωσιακή εκφραστική λιτότητα και αφηγηματική ουδετερότητα.⁴⁴ Η έμφαση του κινηματογραφικού φακού στη συναισθηματική ευθραυστότητα των ανταρτών συνδυάζεται αντιστικτικά με την προβολή του ψυχικού και σωματικού τους σθένους με αποτέλεσμα η ταινία να αποκτά τον χαρακτήρα μιας ελεγείας για τον ηττημένο ηρωισμό του αριστερού κινήματος. Εξάλλου, στη δημιουργία μιας τέτοιας ατμόσφαιρας συντείνει καθοριστικά και η επικολυρική μουσική του Μιχάλη Χριστοδουλίδη, η οποία συνοδεύει αρκετές, συχνά έντονα συγκινησιακές στιγμές του μοιραίου οδοιπορικού.⁴⁵

Αν οι παραπάνω αποκλίσεις του φιλικού από το λογοτεχνικό κείμενο συγκροτούν μια κινηματογραφική αφήγηση που μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ηρωική ελεγεία» για τους ηττημένους του Εμφυλίου, η εν λόγω πρόσληψη ενισχύεται περαιτέρω στο τέλος της ταινίας, όπου λαμβάνει χώρα μια σαρωτική διαφοροποίηση σε σχέση με την έκβαση του βαλτινικού αφηγήματος. Στη λογοτεχνική *Κάθοδο* ο Νάσιος, όταν πλέον απομένει μόνος του, αποφασίζει να βγει στον δημόσιο δρόμο και να πετάξει το όπλο του αναμένοντας τη σύλληψή του, η οποία πραγματοποιείται εντέλει στην καταληκτική περίοδο του κειμένου. Η απόφαση αυτή αποτελεί ουσιαστικά το σημείο κορύφωσης μιας πορείας συγκρότησης ενός ατομικού εαυτού, που επιλέγει να πραγματοποιήσει μια χειρονομία κατάφασης στη ζωή έναντι του αυτοθυσιαστικού ηρωισμού που επιβάλλει η δέσμευση σε ένα συλλογικό πρόταγμα.⁴⁶ Από την άλλη πλευρά, στην κινηματογραφική *Κάθοδο* παραλείπεται ολόκληρη η τελευταία σκηνή του βαλτινικού αφηγήματος που καταλήγει στη σύλληψη του νεαρού αντάρτη. Συγκεκριμένα, η βασική αφήγηση διακόπτεται αμέσως μετά την αυτοκτονία του Νικήτα, αφού η κάμερα έχει καταγράψει για ελάχιστα μόλις δευτερόλεπτα τον Νάσιο να φεύγει προς άγνωστη κατεύθυνση. Ωστόσο, η ταινία δεν ολοκληρώνεται σε αυτό το σημείο, καθώς ακολουθεί μια ολιγόλεπτη σκηνή, η οποία αυτονομείται από την κύρια αφήγηση και λειτουργεί εν είδει επιλόγου. Η καταληκτική αυτή σκηνή ξεκινά με ένα στατικό πλάνο, κατά τη διάρκεια του οποίου η ομάδα των ανταρτών περνά μπροστά από τον κινηματογραφικό φακό σε πλήρη απαρτία, αφήνοντας την αίσθηση στον θεατή ότι οι εννιά άντρες συνεχίζουν το οδοιπορικό τους. Ταυτόχρονα, ένας εξωδιηγητικός αφηγητής σε voice over –η φωνή δεν ανήκει στον Ηλία Γιαννίτσο, που υποδύεται τον Νάσιο– ακούγεται να διαβάζει την αρχή της διήγησης του λογοτεχνικού Νάσιου· πραγματοποιεί δηλαδή μια αναδρομή στα γεγονότα που προηγήθηκαν της απόφασης των εννιά να περάσουν στο όρος Μαλεβός και τα οποία δεν απεικονίζονται στην ταινία. Ακολουθεί μια αλληλουχία στατικών πλάνων, τα οποία αποτυπώνουν εν είδει καρτ ποστάλ ορεινά και υδάτινα φυσικά τοπία, σημεία από τα οποία πέρασαν οι εννιά αντάρτες, ερη-



Εικόνα 7 «Το 1948, ανήμερα του αγίου Δημητρίου, πέρασε σε ενέδρα ...»



Εικόνα 8 «... το ρυάκι που φούσκωσε κι έγινε ποτάμι»

μωμένα πλέον από την ανθρώπινη παρουσία. Πέρα από τη διαφοροποίηση που επιφέρει η αναχρονία της καταληκτικής σκηνής σε επίπεδο αφηγηματικής δομής – από τη γραμμικότητα του λογοτεχνικού κειμένου περνάμε στην κυκλικότητα του φιλικού κειμένου,⁴⁷ η επιλογή του Σιοπακά να μεταβάλει ριζικά την έκβαση του βαλτινικού αφηγήματος επισφραγίζει την απομάκρυνση της κινηματογραφικής μεταφοράς από τη λογοτεχνική της πηγή σε επίπεδο ιδεολογικό. Αντικαθιστώντας την παράδοση του Νάσιου με τη συμβολική επάνοδο των εννέα ανταρτών στη ζωή, ο σκηνοθέτης πραγματοποιεί μια σημαίνουσα μετατόπιση από την αποδοχή της ήττας στην αποσιώπηση ή/και την ακύρωσή της, και από τη λανθάνουσα αποκήρυξη του ηρωικού ιδεώδους στη διατήρηση και τη διαιώνιση της μνήμης του ανολοκλήρωτου αγώνα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ερμηνείας, το τελευταίο πλάνο με το ρυάκι που κυλάει, το οποίο εμφανίζεται έπειτα από μια σειρά «παγωμένων» τοπίων, ανοίγει –κλείνοντας συγχρόνως την ταινία– την ελπιδοφόρα προοπτική της ιδεολογικής ανασύνταξης και της αναζωπύρωσης του αριστερού οράματος.

5. Επίλογος

Οι μεταβολές που πραγματοποιούνται κατά τη μεταφορά του πολυδιαβασμένου μεταπολεμικού αφηγήματος του Θανάση Βαλτινού στη μεγάλη οθόνη, τις οποίες επιχείρησα να σκιαγραφήσω στην προηγούμενη ενότητα, στοιχειοθετούν την αποφασιστική απομάκρυνση της ταινίας από μια αποδραματοποιημένη, στα όρια της αφαίρεσης, λογοτεχνική αφήγηση η οποία, με πρόσχημα την ήττα της αριστερής παράταξης στον Εμφύλιο, μιλά για το οδυνηρό τίμημα της –οποιασδήποτε– πολιτικής και ιδεολογικής στράτευσης. Από την άλλη πλευρά, η κινηματογραφική *Κάθοδος* του Χρίστου Σιοπακά αναπτύσσει μια μαρτυρολογική και συγχρόνως ηρωοποιητική προσέγγιση της ιστορικής ήττας, παράγοντας μια ανάγνωση του βαλτινικού κειμένου, η οποία εγγράφει –και παράλληλα εγγράφεται– (σ)την μεταπολιτευτική πρόσληψή του ως «αισιόδοξης τραγωδίας».⁴⁸ Αυτή η σημαίνουσα ιδεολογική μετατόπιση της ταινίας σε σχέση με τη λογοτεχνική της πηγή μπορεί να γίνει κατανοητή εντός των συμφραζόμενων της μεταπολιτευτικής έκρηξης προσδοκιών μιας μνημονικής κοινότητας, η οποία εξακολουθούσε να αποζητά –ομολογουμένως με φθίνουσα ζέση δέκα χρόνια μετά την πολιτειακή αλλαγή του 1974– τόσο την απελευθέρωση της μνήμης των καταπιεσμένων συλλογικών υποκειμένων του Μεταπολέμου όσο και την (κινηματογραφική) δικαίωση της μείζονος αφήγησης της Αριστεράς. ■

Παραπομπές

1. Ο Γιάννης Βούλγαρης, ένας από τους συστηματικότερους μελετητές της περιόδου, θεωρεί ότι η στιγμή της Μεταπολίτευσης σήμανε το τέλος της «μετεμφυλιακής Ελλάδας» επιφέροντας μια «τομή συνολική σε όλα τα επίπεδα: πολιτικό, πολιτειακό, οικονομικό, ιδεολογικό». Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σ. 18-19. Ωστόσο, άλλοι/ες μελετητές/τριες έχουν αναδείξει ποικίλες συνέχειες που αφορούν κυρίως την επιβίωση στοιχείων αυταρχισμού κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Βλ. το αφιέρωμα του περιοδικού *Αρχειοτάξιο* στη Μεταπολίτευση και ειδικότερα το εισαγωγικό άρθρο του Ηλία Νικολακόπουλου, «Τα διλήμματα της Μεταπολίτευσης: μεταξύ συνέχειας και ρήξης», *Αρχειοτάξιο*, 15 (2013) 6-13. [http://www.askiweb.eu/images/seminaria/Metapoliteusi_archeiotaxio.pdf (23-1-2021)]. Για μια αναθεώρηση των «από τα πάνω» προσεγγίσεων που κάνουν λόγο για «βελούδινη» μετάβαση στη δημοκρατία, βλ. Κωστής Κορνέτης, «Μεταβάσεις, συλλογική μνήμη και δημόσια ιστορία στην Ελλάδα, την Ισπανία και την Πορτογαλία», στο Μάνος Αυγερίδης - Έφη Γαζή - Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση: η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 393-414.
2. Η θεσμικά οργανωμένη «ομερτά» που είχε επιβληθεί καθ' όλη τη διάρκεια της μετεμφυλιακής περιόδου λειτουργούσε αφενός ως στρατηγική άσκησης κοινωνικού ελέγχου και αφετέρου ως τρόπος επούλωσης των εμφυλιακών τραυμάτων με στόχο τη διαφύλαξη της κοινωνικής συνοχής. Βλ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτυρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, & Κωνσταντίνα Μπάδα, «Εισαγωγή», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτυρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, & Κωνσταντίνα Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 16-18.
3. Η ιστορικός Τζένη Λιαλιούτη αναφέρεται στη διαδικασία διαμόρφωσης μιας νέας εθνικής αφήγησης, στην οποία ενσωματώθηκαν τα βασικά σχήματα μιας αριστερόστροφης «κοινότητας λόγου». Βλ. Τζένη Λιαλιούτη, «Ο αντιαμερικανισμός και το εθνικό αφήγημα της Μεταπολίτευσης, 1974-1985: Ανορθολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, & Κωστής Κορνέτης (επιμ.), ό.π., σ. 197-199. Βλ. επίσης την ανάλυση του Γιάννη Βούλγαρη (ό.π., σ. 87-92) σχετικά με τα στοιχεία που συγκρότησαν τη νέα βάση νομιμοποίησης του μεταπολιτευτικού πολιτικού συστήματος (αντιφασισμός, ηγεμονία της «προοδευτικής-δημοκρατικής» κουλτούρας, ταύτιση του λαϊκού με το εθνικό, αντιδυτικισμός, αντιδεξιός).
4. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης, 1974-1990: σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα (4η έκδ.), 2008, σ. 153.
5. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν κ.ά., ό.π., σ. 11-12.
6. Χρήσιμο βοήθημα που εκθέτει συνοπτικά αρκετά ζητήματα γύρω από τον ΝΕΚ (αισθητικά προτάγματα, στοιχεία διαφοροποίησης από τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, ιδεολογικός προσανατολισμός) αποτελεί ο συλλογικός τόμος: Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), *Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών / Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, 2002. Η σχέση του ΝΕΚ με την ιστορία και την πολιτική έχει συζητηθεί κατά κόρον από την κριτική και την ιστοριογραφία [βλ. ενδεικτικά Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981): Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2011] με αποτέλεσμα να έχει διαμορφωθεί η στερεότυπη εικόνα ενός μονότροπα πολιτικού, ακόμα και στρατευμένου κινηματογραφικού ρεύματος. Ωστόσο, πρόσφατες αναθεωρητικές προσεγγίσεις έχουν επιχειρήσει να αναδείξουν την αισθητική πολυμορφία και τη θεματική ποικιλότητα του ΝΕΚ, υποδεικνύοντας άλλες εκδοχές του πολιτικού, πέρα από την επαναδιαπραγμάτευση του ιστορικού παρελθόντος και τη διαχείριση της αριστερής μνήμης. Βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, & Άννα Πούπου (επιμ.), *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά*, Νεφέλη, Αθήνα, 2019.
7. Όπως έχει δείξει ο ιστορικός Marc Ferro, «οι ταινίες συμβάλλουν στη σύνθεση μιας αντι-ιστορίας, μιας ανεπίσημης ιστορίας, η οποία έχει εν μέρει απελευθερωθεί από τα αρχεία εγγράφων, τα οποία συχνά δεν συντηρούν τίποτε άλλο εκτός από τη μνήμη των θεσμών μας. Διαδραματίζοντας λοιπόν ενεργητικό ρόλο ως αντίστιξη της επίσημης ιστορίας η ταινία αναδεικνύεται σε δημιουργό της ιστορίας, εφόσον συμμετέχει στη διαμόρφωση συνειδήσεων». Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, πρόλογος Σώτη Τριανταφύλλου, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002, σ. 24-25.
8. Βλ. Kostis Kornetis, «From reconciliation to vengeance: The Greek civil war on screen in Pantelis Voulgaris's *A Soul so Deep* and Kostas Charalambous's *Tied Red Thread*», *FILMICON: Journal of Greek Film*

Studies, 2 (2014) 95-99. [<http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/6> (23-1-2021)].

9. Λάμπρος Φλιτούρης, «Ο εμφύλιος στο σέλιλοϊντ: Ιστορία και μνήμη», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν κ.ά., ό.π., σ. 396.

10. Ο όρος «πολιτισμική μνήμη», που εισήγαγε ο αιγυπτιολόγος Jan Assmann, αναφέρεται στη μεταβίβαση της μνήμης μη βιωμένων γεγονότων μέσα από διαδικασίες επιλεκτικής μνήμης, που περιλαμβάνουν πολιτισμικά σύμβολα, μνημονικούς τόπους και τελετουργίες. Η πολιτισμική μνήμη (ανα) κατασκευάζεται και προσαρμόζεται στην εκάστοτε ιστορική συγκυρία, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αυτοσυνείδησης και την (ανα)δόμηση της ταυτότητας μιας κοινωνίας ή μιας επιμέρους κοινωνικής ομάδας. Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη: Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μετ.-επιστημονική επιμ. Διαμαντής Παναγιωτόπουλος, πρόλογος Άγγελος Χανιώτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2017. Βλ. και Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επιπόηση του τόπου: Νοσταλγία και μνήμη στην «Πολιτική κουζίνα»*, πρόλογος Σωτήρης Δημητρίου, Orpoptuna, Πάτρα, 2015, σ. 53-56.

11. 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*, Επίκεντρο, Αθήνα (2^η έκδ), 2014, σ. LIV. Εξάλλου, η αλλαγή στην ανάγνωση και την ερμηνεία της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας πιστοποιήθηκε σε θεσμικό επίπεδο ήδη από τα πρώτα χρόνια της διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ μέσα από μια σειρά κυρίως συμβολικών μέτρων (κατάργηση επετειακών εκδηλώσεων του Εμφυλίου, αναγνώριση της συμβολής της Αριστεράς στην Εθνική Αντίσταση, μέτρα για την παλιννόστηση των πολιτικών προσφύγων κ.ά.). Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης, 1974-1990*, ό.π., σ. 153-155.

12. Η σταδιακή μείωση του ενδιαφέροντος του μεταπολιτευτικού κοινού για τις ταινίες που αντλούσαν το μυθοπλαστικό τους υλικό από την πρόσφατη ελληνική ιστορία μπορεί να αποδοθεί μεταξύ άλλων στο κλίμα εθνικής συμφιλίωσης που καλλιεργήθηκε από το επίσημο κράτος στη δεκαετία του '80. Βλ. Γιώργος Ανδρίτσος, «Ο Εμφύλιος στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1974 μέχρι το 1989», αδημοσίευτη ανακοίνωση στο συνέδριο «Διαδρομές του παρελθόντος. Ο εμφύλιος πόλεμος στη δημόσια ιστορία και τη μνήμη» (Αθήνα, 2-3 Δεκεμβρίου 2016), διοργάνωση Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ). Διαθέσιμο στον λογαριασμό του συγγραφέα στον δικτυακό τόπο Academia.edu: <https://www.academia.edu/42261483> (23-1-2021).

13. Σύμφωνα με τον Στάθη Βαλούκο (ό.π., σ. 142-143), οι απεικονίσεις του αριστερού κινήματος στις πολιτικές ταινίες της εποχής διέπονται από δύο διαφορετικές προσεγγίσεις: την «πλατωνική», που ταυτίζει την Αριστερά με την εικόνα ενός ανολοκλήρωτου ιδανικού (κυρίαρχη στις ταινίες του Αγγελόπουλου), και την «αριστοτελική», που προβάλλει τον ηρωισμό και την ηθική ανωτερότητα της Αριστεράς έναντι των αντιπάλων της (χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Χάππυ Νταιή*). Βλ. και Ρέα Βαλντέν, «Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1980: Από την ανατρεπτικότητα στη θεσμοποίηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *Χρόνος*, σ. 56-57 (2008). [<https://chronos.fairead.net/walden-kinimatografos80> (23-1-2021)].

14. Βασίλης Ραφαηλίδης, «*Η κάθοδος των εννιά του Χρίστου Σιοπακά. Η ελεγεία και το έπος*», *Έθνος της Κυριακής*, 4.11.1984.

15. Βλ. Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, επιστημονική, επιμ. - εισαγωγή Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, σ. 36-38, 73, 88-89, κ.α., καθώς και την κατατοπιστική εισαγωγή του Χρήστου Δερμεντζόπουλου (στο ίδιο, σ. 9-17).

16. Μαρκ Φερρό, ό.π., σ. 74-75.

17. Η θεωρητικός της λογοτεχνίας Linda Hutcheon επιχειρώντας να αποδομήσει την εγκυρότητα της αξιολογικής διάκρισης μεταξύ λογοτεχνικού κειμένου-πρωτοτύπου και κινηματογραφικής μεταφοράς-αντιγράφου αναφέρεται στη «μεταρομαντική αξιοδότηση του αυθεντικού», η οποία αποτελεί «μια όψιμη προσθήκη σε μια μακρά ιστορία ιδιοποίησης και κλοπής -ή, ακριβέστερα, *μοιράσματος*- ιστοριών». Linda Hutcheon, «From page to stage to screen: The age of adaptation», στο Michael Goldberg (επιμ.), *Great minds at the University of Toronto: The University Professor Lecture Series, 2002-2003*, Faculty of Arts and Science, University of Toronto, Τορόντο, 2003, σ. 40. [http://www.canadianshakespeares.ca/essays/hutcheon_page_stage.pdf (23-1-2021)].

18. Βλ. Robert Stam, «Introduction: the theory and practice of adaptation», στο Robert Stam and Alessandra Raengo. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Blackwell, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, 2005, σ. 41-46.

19. Υπό αυτή την έννοια μια κινηματογραφική μεταφορά δεν αντιμετωπίζεται ως παράγωγο ενός

πρωτότυπου έργου ή ως μια επανανάγνωσή του, αλλά ως «επανεμφάνιση» ενός αφηγηματικού στοιχείου (πλοκής, χαρακτήρα, κ.ά.) σε ένα νέο πεδίο παραγωγής λόγου ή, διαφορετικά, ως μια «επανασυσκευμενοποίηση» (recontextualization) ενός προγενέστερου κειμένου. Βλ. Francesco Casetti, «Adaptation and mis-adaptations: Film, literature, and social discourses», στο Robert Stam, & Alessandra Raengo (επιμ.), *A companion to literature and film*, Blackwell, Οξφόρδη, 2004, σ. 82-83, 88-90.

20. Imelda Whelehan, «Adaptations: the contemporary dilemmas», στο Deborah Cartmell, & Imelda Whelehan, *Adaptations: from text to screen, screen to text*, Routledge, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, 1999, σ. 7. Βλ. και Mireia Aragay, «Introduction. Reflection to refraction: adaptation studies then and now», στο Mireia Aragay (επιμ.), *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*, Rodopi, Άμστερνταμ/ Νέα Υόρκη, 2005, σ. 25-26.

21. Δημήτρης Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση. Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*, Εστία, Αθήνα, 2012, σ. 89.

22. Η Μαρία Νικολοπούλου κάνει την υπόθεση ότι το κείμενο αγνοήθηκε από την επίσημη κριτική, επειδή θεωρήθηκε ηττοπαθές από την Αριστερά «σε μια εποχή που οι παρατάξεις στρέφονταν σε μεγάλες αφηγήσεις, ενώ ο Βαλτινός λειτουργούσε στο επίπεδο της μικροϊστορίας». Μαρία Νικολοπούλου, «Ο "τριακονταετής πόλεμος": η πεζογραφία με θέμα τον Εμφύλιο και η διαχείριση της μνήμης στο πεδίο της αφήγησης (1946-1974)», στο Γιώργος Αντωνίου, & Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης: η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Εστία, Αθήνα, 2008, σ. 485.

23. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 92.

24. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 92-93.

25. «-Τόσο όνειρο, ε; -Τι τα σκαλίζεις; -Δε σε τρώει από μέσα σου; -Μην ψάχνεις να βρεις άκρη. -Τόσο αίμα. Κι ύστερα να μην έχεις πού να φτάσεις». Θανάσης Βαλτινός, *Η κάθοδος των εννιά*, Εστία, Αθήνα (14^η έκδ.), 2017, σ. 51.

26. Ηλίας Κεφάλας, «Θανάση Βαλτινού: Η κάθοδος των εννιά», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 81 [πρώτη δημοσίευση ως Η.Κ., «Πορεία στη νύχτα και στο θάνατο», *Διαβάζω*, 104 (1984) 67-68]. Ως «λογοτέχνημα-μαρτυρία» χαρακτηρίζεται η *Κάθοδος* και από τον Γ. Ματζουράνη σε μια σύντομη παρουσίαση του αφηγήματος. Γ. Ματζουράνης, «Θανάσης Βαλτινός. Η κάθοδος των εννιά», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), ό.π., σ. 72 [πρώτη δημοσίευση στην εφημ. *Αυγή* (1 Απριλίου 1979)].

27. Σπύρος Τσακνιάς, «Θανάσης Βαλτινός: Η κάθοδος των εννιά», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), ό.π., σ. 78 [πρώτη δημοσίευση με τίτλο «Ένα τέλειο έργο», *Η Καθημερινή* (19 Απριλίου 1979)· αναδημοσιευμένο επίσης με τίτλο «Θανάσης Βαλτινός: Η κάθοδος των εννιά», στο Σπύρος Τσακνιάς, *Δακτυλικά αποτυπώματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1983, σ. 17-23]. Σε παρόμοιο μήκος κύματος, ο Ηλίας Κεφάλας επισημαίνει πως «δεν εκφυλίζεται ο λόγος σε ατομικές περιπτώσεις, που θα μπορούσαν να δραματοποιήσουν το μύθο άδοξα και χλιαρά, αλλά εμβαπτίζεται στο κοινό δράμα του πλήθους». Ηλίας Κεφάλας, ό.π., σ. 81.

28. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», *Διαβάζω*, 22 (1979), σ. 68 και 70.

29. Η πρώτη μεταπολιτευτική πρόσληψη του κειμένου δημιούργησε μάλιστα μια ερμηνευτική παράδοση που παρέμεινε ακμαία και τις επόμενες δεκαετίες. Ενδεικτικά, η Μαρία Νικολοπούλου αποδίδει σαφή πολιτική στράτευση στην *Κάθοδο*, αναφέροντας ότι ο Θανάσης Βαλτινός υιοθέτησε τον λόγο της μαρτυρίας «για να στηρίξει τη «μεγάλη αφήγηση» της Αριστεράς στη δεκαετία του '60». Μαρία Νικολοπούλου, «Η μαρτυρία στο έργο του Θανάση Βαλτινού», *Πόρφυρας*, 103 (2002) σ. 101.

30. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 73-99. Βλ. και Χρήστος Ι. Σκούπρας, *Η δραστική παρουσία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στο πεζογραφικό έργο του Θανάση Βαλτινού: θεματικά μοτίβα του εμφυλίου στο Θανάση Βαλτινό, ομοiotητες και διαφορές με τη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή* (Ρ. Αποστολίδης, Α. Κοτζιάς, Α. Φραγκιάς, Σ. Πατατζής, Γ. Πάνου, Σ. Δημητρίου, Ν. Δαββέτας), διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας – Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας – Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Φλώρινα, 2010, σ. 67-72.

31. Ο Θεοδόσης Πυλαρινός σχολιάζει ότι η κριτική αντιμετώπισε την *Κάθοδο* αλλά και τα υπόλοιπα κείμενα του Βαλτινού «συγχρονικά, συνεπώς μονοδιάστατα, [...] εγκλωβισμένη –άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο– στο ιστορικό παρόν και τις πολυτραυματικές εμπειρίες του». Θεοδόσης Πυλαρινός, «Εισαγωγή», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), ό.π., σ. 17. Παρομοίως ο Παϊβανάς (ό.π., σ. 20) θεωρεί ότι η κριτική αντιμετώπιση των κειμένων του Βαλτινού διακρίνεται διαχρονικά από μια «ιστορικά συγκυριακή ερμηνευτική καταχρηστικότητα», ενώ ειδικότερα επισημαίνει πως η θετική υποδοχή που έλαβαν τα πρώτα του κείμενα όταν πρωτοκυκλοφόρησαν σε μορφή βιβλίου «στήριξε και [...] στηρίχθηκε από το

ιδεολογικό κλίμα της πρώτης μεταπολιτευτικής δεκαπενταετίας» (ό.π., σ. 46).

32. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 41.

33. Τη γενική αυτή επισήμανση κάνει η Jean I. Marsden στο *The re-imagined text: Shakespeare, adaptation, and eighteenth-century literary theory*, University Press of Kentucky, Λέξινγκτον, Κεντάκι, 1995, σ. 6-7.

34. Η *μετάθεση* (transposition) αποτελεί τον έναν από τους τρεις τύπους κινηματογραφικών μεταφορών –οι άλλοι δύο είναι το *σχόλιο* (commentary) και η *αναλογία* (analogy)– που έχει προτείνει ο Geoffrey Wagner στο *The novel and the cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Ράδερφορντ, Νιου Τζέρσεϊ, 1975, σ. 222-231. Η τριμερής διάκριση του Wagner είναι ίσως το γνωστότερο και πιο χρησιμοποιημένο από τα σχήματα που κατά καιρούς έχουν προταθεί για την κατηγοριοποίηση των κινηματογραφικών μεταφορών με βάση τον βαθμό ενσωμάτωσης του μυθοπλαστικού υλικού του λογοτεχνικού κειμένου στην ταινία. Ωστόσο, σε αυτές τις ταξινομικές απόπειρες συνήθως λανθάνει η ιδέα της καλλιτεχνικής υπεροχής της λογοτεχνίας έναντι του κινηματογράφου, ακόμη και όταν το κριτήριο της πιστότητας απορρίπτεται ρητά. Για μια σύντομη κριτική στον Wagner, βλ. Μιρέια Aragay, ό.π., σ. 16.

35. Όπως σημειώνει ο Christopher Orr, αυτές οι «απώλειες της πιστότητας [...] παρέχουν ενδείξεις για την ιδεολογία που ενσωματώνεται στο [κινηματογραφικό] κείμενο». Christopher Orr, «The discourse on adaptation: A review», *Wide Angle*, 6/2 (1984) σ. 73. Παρατίθεται στο Μιρέια Aragay, ό.π., σ. 20.

36. Στις πρώτες δύο σελίδες παρουσιάζονται συμπυκνωμένα τα βασικά γεγονότα της πορείας των ανταρτών από την πρώτη σε βάρος τους ενέδρα τον Οκτώβριο του 1948 έως την απόφασή τους να εγκαταλείψουν τα γνώριμα μέρη του Ταΰγετου και να ξεκινήσουν την πορεία τους στο όρος Μαλεβός το καλοκαίρι του 1949. Βλ. Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 9-10.

37. Βλ. και Μαρία Νικολοπούλου, «Ο «τριακονταετής πόλεμος» ...», ό.π., σ. 484.

38. Σύμφωνα με τον Γιάννη Παπαθεοδώρου «στα βιβλία του Βαλτινού δεν κυριαρχεί απλώς μια αντιεπική εκδοχή της επίσημης ιστορίας· αντίθετα, κυριαρχεί η «τρομοκρατία της ιστορίας»: τα κοινωνικά υποκείμενα συνθλίβονται από το βάρος της, υφίστανται τις συνέπειές της, τη νιώθουν σχεδόν σωματικά σαν βαθύ τραύμα και πληγή που δεν λέει να κλείσει». Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης: Ζητήματα ιστορίας και ιδεολογίας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», *Νέα Εστία*, 1802 (2007) σ. 87.

39. Βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, «Ο Θανάσης Βαλτινός κλασικός», *Νέα Ευθύνη*, 26 (2014) σ. 701-702.

40. Νικήτας Παρίσης, «Αναφορά στο έργο του Θ. Βαλτινού. Αναζήτηση του αφηγηματικού ύφους», στο Θεοδόσης Πυλαρινός, ό.π., σ. 406 [πρώτη δημοσίευση στο περ. *Η Λέξη*, τευχ. 71 (1988)].

41. Βλ. Νίκη Μίγγα, *Η φιλοσοφία της αφήγησης από τον λόγο στην εικόνα: Κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών πεζογραφημάτων για τον Εμφύλιο*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας & Παιδαγωγικής, Τομέας Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη, 2019, σ. 130.

42. Ενδεικτικά: «Οι γυναίκες χαχάνιζαν. Μεσ στο κακάρισμά τους μαντεύαμε την έκλυση των κορμιών τους από τη ζέστη και τον μόχτο». Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 34.

43. «Κάτσαμε να ανασάνουμε, μας έλειπε ο Κατσάνης». Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 23.

44. «Τον σημάδεψα στο κεφάλι. Η ρεματιά τράβηξε την ντουφεκιά. Ούτε που σκέφτηκα πως μπορεί να με προδώσει ο αντίλαλος». Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 47.

45. Ο Βασίλης Ραφαηλίδης στο σημείωμα του οπισθόφυλλου του δίσκου με το soundtrack της ταινίας γράφει πως «μέσα στην εκπληκτική μουσική του Χριστοδουλίδη που υποβαστάζει την εικόνα του Σιοπακά και το λόγο του Βαλτινού μπορεί ν' ακούσει κανείς τον τελευταίο στεναγμό ανθρώπων που κάποτε τραγούδησαν, έστω και φάλτσα, το μεγάλο τραγούδι της λευτεριάς». Ολόκληρο το σημείωμα παρατίθεται στο Άκης Καπράνος, «Για τον Χρίστο Σιοπακά και την *Κάθοδο των εννιά*, μια κορυφαία στιγμή του Νέου Ελληνικού Σινεμά», *lifo.gr*, 4-10-2019. [https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/254003/gia-ton-xristo-siopaxa-kai-tin-kathodo-ton-ennia-mia-koryfaia-stigmi-toy-neoy-ellinikoy-sinema (23-1-2021)].

46. Βλ. την ερμηνευτική προσέγγιση του Παϊβανά (ό.π., σ. 89), σύμφωνα με την οποία η απόφαση του Νάσιου σηματοδοτεί «τον «απογαλακτισμό» του από την πατρική μορφή του Νικήτα», ενώ υποδηλώνει μια ιδεολογική θέση που «αντιμετωπίζει την ηρωική αυτοθυσία ως μύθο του παρελθόντος που δεν αρμόζει στη νεότητα του αφηγητή ή στις διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες». Πρβλ. Γιάννης Σπ. Καραχάλιος, «Ιστορίες βίας, ο απόηχος του δημοτικού τραγουδιού (Το κλασικό μέτρο στο έργο του Βαλτινού και ο

Νικήτας της *Καθόδου*», *Πόρφυρας*, 103 (2002), σ. 46.

47. Βλ. Νίκη Μίγγα, σ. 136-137 και 142-143.

48. Δεν προκαλεί ίσως έκπληξη το γεγονός ότι ο ίδιος ο Σιοπαχάς αναπαράγει τον εν λόγω χαρακτηρισμό, τον οποίο είχε αποδώσει ο Ραφαηλίδης στο βαλτινικό αφήγημα, προκειμένου να περιγράψει την ταινία του στις συνεντεύξεις που δίνει την εποχή της κυκλοφορίας της: «[Ο Νάσιος] είναι μόνο ο συντηρητής της μνήμης. Είναι ο μελλοντικός σπόρος μιας άλλης επανάστασης που μπορεί να βλαστήσει κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες. Μετά το '49 ένας βαρύς χειμώνας έπεσε στην Ελλάδα. Ένας χειμώνας όμως, που έχει σαν κατάληξή του το ρυάκι που φούσκωσε και έγινε ποτάμι. Το νερό δεν ξεπλένει μόνο πάντα. Το ποτάμι δε γυρίζει πίσω. Κι απ' αυτή την άποψη θεωρώ την *Κάθοδο των εννιά* σαν μια αισιόδοξη τραγωδία». Παύλος Κάγιος, «Το οδοιπορικό της ήττας. Ο Χρίστος Σιοπαχάς μιλάει στα *Νέα* για την *Κάθοδο των εννιά*», *Τα Νέα*, 3.12.1984.

ΚΩΣΤΟΥΛΑ ΚΑΛΟΥΔΗ

Μνήμη και νοσταλγία στον νέο ελληνικό κινηματογράφο: Ο εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα

Περίληψη

Στις ταινίες *Ο εξόριστος της κεντρικής λεωφόρου* και *τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, συναντάμε το θέμα της μνήμης και της νοσταλγίας. Οι ήρωες απογοητευμένοι αναπολούν το παρελθόν τους και βρίσκουν καταφύγιο στις αναμνήσεις τους μέχρι που συνειδητοποιούν πως πια όλες οι ευκαιρίες έχουν χαθεί. Και στις δύο ταινίες, το περιθώριο και η αντικουλτούρα αποτελούν στάση ζωής. Η μυθολογία της ροκ μουσικής, η αγάπη για τον κινηματογράφο, η απόρριψη των κοινωνικών κανόνων αποτελούν αναφορές και δημιουργούν ένα ξεχωριστό τόπο μνήμης.

Λέξεις-κλειδιά: Ανάμνηση-νοσταλγία-περιθώριο-αντικουλτούρα

Ο εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο του Νίκου Ζερβού και τα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* του Νίκου Νικολαΐδη προβάλλονται το 1979, σε μια ιδιαίτερα δημιουργική περίοδο για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Μετά το *Αλδεβαράν* του Ανδρέα Θωμόπουλου, που έχει γυριστεί λίγα χρόνια πριν,¹ είναι ουσιαστικά οι πρώτες ταινίες που αναφέρονται στην αντικουλτούρα, στο περιθώριο ως επιλογή, στη ροκ μουσική και σε ένα διαφορετικό τρόπο ζωής μακριά από τις κοινωνικές συμβάσεις αλλά και από την πολιτική στράτευση. Το στοιχείο της μνήμης που είναι παρόν μέσα από τους διαλόγους, τη μουσική, αλλά και μέσα από ιδιαίτερες αναφορές και η έντονη νοσταλγία για το παρελθόν που εκφράζουν οι ήρωες των ταινιών, αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα και των δύο περιπτώσεων.

Ο Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Νίκου Ζερβού. Ο τίτλος της ταινίας αποτελεί μια ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά του άλμπουμ *Exile on Main Street*² και ουσιαστικά δηλώνει τη σχέση της ταινίας με τη ροκ μουσική, την αντικουλτούρα και τις πρόσφατες εξεγέρσεις και αμφισβητήσεις της δεκαετίας του '60. Η ταινία αφηγείται τις τελευταί-

ες περιπλανήσεις ενός σαραντάχρονου άνδρα, που απογοητευμένος από την αποτυχία της γενιάς του και ανίκανος να προσαρμοσθεί στο παρόν, οδηγείται προς την απόλυτη μοναξιά και το θάνατο, αναπολώντας τις αναφορές και τις αναμνήσεις της «χαμένης» γενιάς του.³ Πρωταγωνιστής του *Εξόριστου* ο Κώστας Φέρρης, φιγούρα που ήδη έχει μια κινηματογραφική παρουσία ως σκηνοθέτης που συνυπογράφει επίσης και το σενάριο της ταινίας, την οποία καθορίζει με την παρουσία του. Γράφει σχετικά ο Βαγγέλης Κοτρώνης τη χρονιά που προβλήθηκε στις αίθουσες *ο Εξόριστος*: «Βασικός «ήρωας» της ταινίας, ο Κώστας Φέρρης, έξοχος σαν ερμηνευτής, που ωστόσο κουβαλάει τα βιώματά του στον τύπο που υποδύεται. Στην ουσία δεν ερμηνεύει κανένα ρόλο αλλά ζει στον εαυτό του. Και αυτό είναι που έχει αξία».⁴ Η μνήμη μέσα από αφηγήσεις, μουσικά κομμάτια και μονολόγους είναι παρούσα μαζί με ένα έντονο κλίμα νοσταλγίας. Ο Κώστας Φέρρης λοιπόν, ο ήρωας της ταινίας βιώνει πολλαπλές απογοητεύσεις βλέποντας τα οράματα της γενιάς του να καταρρέουν

Η νοσταλγία τού πρωταγωνιστή πολλές φορές επικεντρώνεται στη δεκαετία του '60 μέσα από αναφορές

σε κινήματα, τραγούδια, συνθήματα, πρόσωπα και γεγονότα. Σχετικά, άλλωστε, με τη δεκαετία του '60 λέει ο Νίκος Ζερβός:

Το πιο μαζικό, κατά τη γνώμη μου κίνημα ήταν εκείνο της γενιάς του '60, κίνημα για την απόλαυση των αισθήσεων, του κορμιού, κίνημα για το νιώσιμο κάθε στιγμής. Οι Χίπυς, οι Γίπυς, το Γούντστοκ, το περίφημο Do it του Jerry Rubin τι άλλο έκφραζαν παρά τη βίαιη (Γίπυς) ή την «τρυφερή» (Χίπυς) αντίδραση σε μια κοινωνία που νοιώθανε ότι τους απαγορεύει να υπάρχουν;⁵

Αυτό το κλίμα της αμφισβήτησης, μαζί με την αναζήτηση μιας ουτοπίας μοιάζει, αν και η ταινία γυρίστηκε το 1979, να είναι κάτι πολύ μακρινό για τον ήρωα που αναπολεί τη χαμένη γενιά και τα όνειρα που δεν πραγματοποιήθηκαν. Ο Φέρρης συχνά, αναφέρεται με μια έντονη πικρία σε ροκ μουσικούς – σύμβολα του '60 όπως τον Jim Morrison, τον Jimmy Hendrix και την Janis Joplin, που πέθαναν στα 27 τους χρόνια το 1971. Ιδιαίτερη όμως και μεγαλύτερη αναφορά, κάνει σε έναν άλλο μουσικό, τον Alan Wilson ή Blind Owl, ο οποίος αυτοκτόνησε και αυτός στα τέλη του 1971. Όμως, ο ήρωας συνδέει την αυτοκτονία του Alan Wilson, της «τυφλής κουκουβάγιας», όπως μάλιστα τον αποκαλεί με οικειότητα, με το τέλος του φεστιβάλ του Γούντστοκ, αυτής της τριήμερης γιορτής της μουσικής, της αγάπης και της ειρήνης. Στην πραγματικότητα ο Wilson αυτοκτόνησε αργότερα στην Καλιφόρνια. Όμως, η σύνδεση του θανάτου αυτού του μελαγχολικού και μοναχικού μουσικού με το τέλος ενός πολύ σημαντικού και μαζικού γεγονότος της δεκαετίας του '60 μοιάζει με μια αλληγορία για την αποτυχία μιας γενιάς. Μένει σύμφωνα με τον Φέρρη μόνο μια αίσθηση θλίψης και νοσταλγίας για τις χαμένες ευκαιρίες της εξέγερσης και της αλλαγής της κοινωνίας που σύμφωνα με τον ίδιο δεν έχει αλλάξει καθόλου κι εξακολουθεί να εκδικείται όσους ξεφεύγουν από τους κανόνες της.

Έντονη πικρία και απογοήτευση φαίνεται να νιώθει ο ήρωας και για τους φίλους του που πλέον σύμφωνα με τη δική του άποψη έχουν συμβιβαστεί κι εγκαταλείψει κάθε περίπτωση προσπάθειας για μια διαφορετική ζωή μακριά από την αναζήτηση της επαγγελματικής επιτυχίας, των κτητικών ερωτικών σχέσεων ή των κενών συγκρούσεων. Ο Φέρρης μοιάζει να προαναγγέλλει τις δηλώσεις που έκανε ο σκηνοθέτης της ταινίας λίγα χρόνια αργότερα σχετικά με τους εφήμερους επαναστάτες: «Για να καταλήξουν, μοιραία, σε μερικά χρόνια, να χαρακτηρίζονται οι πρώην ροκάδες, πρώην επαναστάτες, πρώην αμφισβητίες, νυν, συμβιβασμένοι φιλήσυχoi πολίτες [...] αγκαλιά με τις αναμνήσεις και τις αποτυχίες τους».⁶ Νοσταλγία λοιπόν και για μια άλλη εποχή, κατά την οποία οι εφησυχασμένοι ή αποσυρμένοι στο δικό τους κόσμο πλέον φίλοι, ήταν συνοδοιπόροι στις αναζητήσεις της ελευθερίας και της απόρριψης των κανόνων μιας πιεστικής κοινωνίας στερημένης από κάθε φαντασία.

Ο Φέρρης περιπλανιέται σε μια εκθρική Αθήνα, περνάει από στέκια που δεν μοιάζουν πια τόσο φιλόξενα, στέκεται και παρατηρεί τους ανώνυμους ανθρώπους της πόλης που του προκαλούν θλίψη. Το κοινόβιο που βλέπουμε στην αρχή της ταινίας έχει πλέον εγκαταλειφθεί από τα μέλη του και ο ίδιος έχει μείνει ολομόναχος. Διαφορετικός για τη μάζα, τη «σιωπηλή πλειοψηφία», όπως την αποκαλεί, αλλά και αλλόκοτος για τους δικούς του φίλους, αδυνατεί να βρει τελικά τη θέση του σε κάποιο σύνολο. Μόνη του ελπίδα η συνάντηση με έναν παλιό του έρωτα και πάλι όμως φαίνεται πως κι εδώ είναι οι αναμνήσεις που κυριαρχούν και πως οι πιθανότητες της επικοινωνίας είναι ελάχιστες, που ξυπνούν χάρη σε αγαπημένα τραγούδια ή ξαφνικές συναντήσεις χωρίς μέλλον. Άλλωστε, η πρώτη αυθόρμητη χαρά της τυχαίας συνάντησης σύντομα καταλήγει σε σύγκρουση μεταξύ των δύο πρώην εραστών. Ο πρωταγωνιστής δέχεται το ξέσπασμα και την επίθεση του παλιού του έρωτα που τον πικραίνει ιδιαίτερα και τον βυθίζει ακόμα πιο πολύ στο δικό του χωροχρόνο που είναι φτιαγμένος από θραύσματα μνήμης μιας πολύ πρόσφατης εποχής, που όμως μοιάζει να έχει τελειώσει οριστικά. Μένει λοιπόν «με τα φαντάσματα» που τα φροντίζει και τον φροντίζουν, όπως λέει ο ίδιος.

Με φαντάσματα της δεκαετίας του '60 βγαλμένα από be-in, ροκ μουσικά φεστιβάλ αλλά και αυτοσχέδιες γιορτές στη θρυλική Haight Ashbury του Σαν Φρανσίσκο μοιάζουν και οι ίδιοι, όταν μεθυσμένοι αποφασίζουν να βγουν ξαφνικά ένα μεσημέρι στο κέντρο της Αθήνας και να προσπαθήσουν να ζωντανέψουν όχι μόνο τα συναισθήματα και την επιθυμία τους αλλά και να επαναφέρουν το γιορτινό κλίμα της εποχής των κινημάτων και της αμφισβήτησης. Όμως, αυτή η πράξη που μοιάζει τελικά να στοιχειώνεται από την ιδέα του χάπενινγκ και της περφόρμανς, όπως παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 σε δυτικές μητροπόλεις από το Living Theatre και την ομάδα των μίμων του Σαν Φρανσίσκο μέχρι τις δράσεις του Λεωνίδα Χρηστάκη στην Αθήνα, φέρνει και το οριστικό τέλος αρχικά με την αδυναμία της συνέχειας της επικοινωνίας του ζευγαριού, για να ακολουθήσουν μέχρι το τέλος της ταινίας οι αυτοκτονίες και των δύο.

Η επίμονη επαναφορά των αναμνήσεων κάποιων καλύτερων εποχών προσωπικών και συλλογικών δεν μπορεί να σταθεί στο παρόν και στην εποχή τους. Μέσα στην ταινία, άλλωστε, ο Φέρρης βρίσκεται και κάποιες άλλες φορές στους δρόμους της Αθήνας, μόνος και αμέτοχος, παρατηρώντας το ανώνυμο πλήθος, που βέβαια σε καμία περίπτωση δεν θυμίζει την ουτοπία μιας δημιουργικής κι ενεργής κοινωνίας. Μοιάζει τότε να επιμένει πεισματικά στις δικές του ελπίδες και αξίες που τις βλέπει μέρα με τη μέρα να πεθαίνουν, οδηγώντας τον σε αδιέξοδο: «ροκ είναι ακόμα κι όταν δακρύζεις, γιατί βλέπεις ότι το επόμενο βήμα σου είναι σαν κι αυτούς ή στο φρενοκομείο»,⁷ είναι η φράση του Ζερβού που την οικειοποιείται με τη στάση του και ο ήρωας.

Το Γούντστοκ, η ροκ μυθολογία, η απόπειρα μιας άλλης καθημερινής διαχείρισης, όπως το κοινόβιο, που κι αυτό αποτυχαίνει, η ανάμνηση της ευφορίας και της ηδονής στοιχειώνουν τον ήρωα. Μήπως η ταινία είναι μια υπενθύμιση της δεκαετίας του '60 και των πειραματισμών της; Ή πλέον η απογοήτευση αλλά και η νοσταλγία που είναι διάχυτη παντού τη μετατρέπει σε μελαγχολικό αποχαιρετιστήριο σκιαγράφημα μιας χαμένης γενιάς; Γράφει σχετικά ο σκηνοθέτης Νίκος Ζερβός:

Ας μου επιτρέψουν οι κάθε λογής ειδήμονες να θεωρώ ροκ τις περισσότερες ταινίες από αυτές που έχω κάνει εγώ, όχι τόσο για την ύπαρξη στοιχείων όπως μουσικές αναφορές σε πρόσωπα κ.λπ., όσο για τον τρόπο κατασκευής τους -το αισθητικό αποτέλεσμα του οποίου ενοχλεί αφόρητα κάθε εθισμένο σε άλλου είδους αισθητική, θα πρόσθετα μάλιστα ότι η πιο παραδεκτή ταινία μου, η πιο μυθοποιημένη, *Ο Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο*, που αναφέρεται στη γενιά του '60, είναι η λιγότερο ροκ για μένα.⁸

Ο σκηνοθέτης συνειδητά επιλέγει μια αισθητική που αρνείται τους κανόνες ενός κλασικού κινηματογράφου: βρίσκουμε jump-cuts, βλέμματα στην κάμερα, μονολόγους, περίπλοκη μίξη της ηχητικής μπάντας που δρα σχολιαστικά σε σχέση με την εικόνα χωρίς να τη συνοδεύει. Ξεκάθαρος άλλωστε ο Ζερβός δηλώνει σχετικά: «μόνο το σπάσιμο της αισθητικής της δοσμένης, μόνο μια επανάσταση σε φόρμα, περιεχόμενο και αισθητική, χαρακτηρίζει μια ταινία με ροκ διάθεση». Η ταινία, όπως και ο ήρωάς, της έχει σκοπό να αμφισβητήσει και να προκαλέσει.⁹

Στον *Εξόριστο* βρίσκουμε και τη μνήμη του ίδιου του κινηματογράφου μέσα από αναφορές σε ταινίες, σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Μαζί με τα «φαντάσματα» της ροκ μυθολογίας, τις μνήμες του Μάη, οι κινηματογραφικές αναφορές συμπληρώνουν τον απόλυτα προσωπικό χώρο, στον οποίο ζει ο ήρωας εξόριστος από την πραγματικότητα που ο ίδιος δεν αντέχει. «Ποιος νομίζεις πως είσαι, ο Μπελμοντό στο *Με κομμένη την ανάσα*» τον ακούμε να λέει κάποια στιγμή σε μονόλογό του αναφερόμενος στην ταινία του Γκοντάρ που ταυτίστηκε με την έναρξη της νουβέλ βαγκ κι επομένως με την ανανέωση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Αλλά και ο Μπελμοντό στην ταινία ενσαρκώνει, ως Μισέλ Πουακάρ, μια παραβατική φιγούρα που δεν θέλει να ενταχθεί πουθενά. Αλλά και ο Φέρρης είναι ένας παραβάτης της εποχής του, εφόσον επιμένει στην αγάπη του για τη μουσική και τον κινηματογράφο, συνειδητά απέχει από τις διαδικασίες της παραγωγής, στις οποίες συμμετέχει μόνο για να εξασφαλίσει την επιβίωσή του και όπως φαίνεται νιώθει:

Νοσταλγία και ενοχή από τη μία [...] αβεβαιότητα και

ελπίδα από την άλλη, για την κατάληξη μιας περιπέτειας [...]. Παράξενο μίγμα πένθους και ενθουσιασμού που καθιστά συνεπώς την αναζήτηση της γνώσης (κυρίως μέσω της τέχνης) μιαν αληθινή εμπειρία απομάκρυνσης από το προβλέψιμο και μια περιπέτεια μοναχικής πραγμάτωσης.¹⁰

Η αναζήτηση της γνώσης για τον ήρωα περιορίζεται στο ότι ξεκινάει να μάθει γαλλικό κόρνο, γιατί, όπως δηλώνει στους φίλους του, «του θυμίζει άλλες εποχές» δηλώνοντας για άλλη μια φορά την εμμονή του στο παρελθόν. Αναφορά γίνεται επίσης και στην Marilyn Monroe, όταν ο ήρωας ξεκινά την παράθεση των ροκ ηρώων που έχασαν τη ζωή τους από υπερβολική δόση ναρκωτικών την ίδια χρονιά του 1971 πηγαίνοντας αυτή τη φορά πιο πίσω στο οριστικό τέλος της χρυσής εποχής του Χόλλυγουντ.

Την εμμονή του ήρωα με το παρελθόν φαίνεται ότι επικρίνουν και οι φίλοι του ήρωα. Χαρακτηριστικό επεισόδιο είναι η συνάντησή του με έναν από αυτούς, τον οποίο και υποδύεται ο σκηνοθέτης Δήμος Θεός σε ένα από τα στέκια τους. Ο Φέρρης διακατέχεται όλο και πιο πολύ από συναισθήματα πικρίας, απογοήτευσης και μια έντονη τάση παραίτησης. Τη συγκεκριμένη σκηνή ανοίγει ο μουσικός Δημήτρης Πολύτιμος -που θα τον συναντήσουμε και στα *Κουρέλια* του Νικολαΐδη, παίζοντας ένα τζαζ ρυθμό στο πιάνο και κοιτάζοντας κατευθείαν την κάμερα. Αυτό το πλάνο, στο οποίο μπορούμε να διακρίνουμε τη χρήση ενός μπρεχτικού εφφέ, προαναγγέλλει την ιδιαίτερη σημασία του διαλόγου που θα ακολουθήσει και χαρακτηρίζει όχι μόνο τον πρωταγωνιστή αλλά και μέσα από αυτόν, μια ολόκληρη γενιά. Ο Φέρρης συνομιλεί με τον Θεό, ο οποίος υποστηρίζει πως «η καταφυγή στο παρελθόν δεν είναι λύση». Με τη σειρά του ο Φέρρης απαντά «εμείς στη δεκαετία του '60 είχαμε μια αυθεντικότητα». Η πεισματική μανία του ήρωα να παραμένει αμετακίνητος και να επιστρέφει στα βιώματα που τον σημάδεψαν και η άρνησή του να ζήσει στο παρόν, ανιχνεύονται σε αυτές τις φράσεις. Άλλωστε, από ό,τι φαίνεται αυτή η νοσταλγική εμμονή με την προηγούμενη δεκαετία είναι που κάνει δύσκολη την επικοινωνία με τους φίλους του.¹¹

Όμως αναφορές υπάρχουν και στον ίδιο τον Νέο ελληνικό κινηματογράφο, με την παρουσία των δύο πρωταγωνιστών του *Αλδεβαράν*, της πρώτης ελληνικής ταινίας που αναφέρεται στην αντικουλτούρα, το συνειδητό περιθώριο και την αμφισβήτηση της δεκαετίας του '60: του Δημήτρη Φινινή που συμπρωταγωνιστεί αλλά και της Ελένη Μανιάτη. Για την παρουσία του Φινινή στον *Εξόριστο* αλλά και για τη σκηνή που συνυπάρχουν έγραψε ο Βαγγέλης Κοτρώνης: «Ο Φέρρης και ο Φινινής να συζητάνε σε δεύτερο πλάνο [...] και σε πρώτο πλάνο η Ελένη Μανιάτη (άλλη μια έξοχη παρουσία – μνήμη από το *Αλδεβαράν*)».¹²

Οι αναφορές και οι μνήμες του Μάη του '68 είναι επίσης έντονα παρούσες στην ταινία. Στον μονόλογο του Φέρρη που αποτελεί μια συμβολική παράθεση για τα γεγο-

νότα του Μάη, στη διαπίστωση προς τη νεκρή πλέον φίλη του «έπρεπε να κάνετε το δικό σας Μάη» αλλά και στην τελική σκηνή της σκηνοθετημένης αυτοκτονίας του που ουσιαστικά αποτελεί μια προετοιμασία αλλά και μια άσκηση μαύρου χιούμορ προς τους φίλους του, καθώς ακολουθεί η πραγματική αυτοκτονία που εμείς ως θεατές δεν βλέπουμε, αλλά μαντεύουμε.

Στον αντίστοιχο μονόλογο ο ήρωας κοιτάζει την κάμερα ξεκινώντας με τη φράση: «Θα σου πω για τον Μάη». Τον ακούμε να συγκεντρώνει κάποιες από τις εμβληματικές στιγμές της εξέγερσης, την ημέρα της Παρασκευής 10 Μαΐου. Το κλίμα ευφορίας, τη συνύπαρξη φοιτητών και εργατών, την παρουσία των Σαρτρ και Γκοντάρ στις διαδηλώσεις, τα οδοφράγματα μαζί με τις αναφορές στα συνθήματα των ημερών. Με τα λόγια του, εκφράζει τη νικηφόρα διάθεση, την ουτοπία, την αίσθηση πως η επανάσταση μπορεί τελικά να γίνει και ίσως να αποτελεί μια από τις τελευταίες του ελπίδες. Τον ίδιο μονόλογο ακούμε στο τέλος της ταινίας. Όμως, αυτή τη φορά τα γεγονότα έχουν μεταφερθεί λίγες μέρες μετά και κατά την αφήγηση του ήρωα οι φοιτητές επιχειρούν μια «αναπαράστασή» τους μετατρέποντας τον απόηχο της εξέγερσης σε τουριστική ατραξιόν. Αυτή την αναπαράσταση του δικού του θανάτου αλλά και της αποτυχίας της γενιάς του επιχειρεί και ο Φέρρης τοποθετώντας αρχικά ένα ανδρείκελο ντυμένο με τα ρούχα του και λεκιασμένο με κόκκινο χρώμα προτού προχωρήσει στην πράξη της αυτοκτονίας, η οποία τον στοιχειώνει σε ολόκληρη την ταινία. Ο μονόλογος που συνοδεύει τα αντίστοιχα πλάνα έχει έναν ειρωνικό και ταυτόχρονα θυμωμένο τόνο· θα μπορούσε να μας θυμίζει το ξέσπασμα της ανώνυμης εργάτριας στο ντοκιμαντέρ *La reprise du travail aux usines wonder*.¹³ Η ταινία κλείνει με την αποδοχή της αποτυχίας, της αδυναμίας του ήρωα να δεχτεί το παρόν και να απαλλαγεί από τα φαντάσματά του.

Την ίδια χρονιά, το 1979, ο Νίκος Νικολαΐδης γυρίζει την ταινία *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*. Ο σκηνοθέτης συνοψίζει την ταινία ως εξής:

Πέντε φίλοι -σαραντάρηδες σήμερα- εκπρόσωποι της γενιάς του '50 ξανασυναντιούνται μετά από πολλά χρόνια σιωπής [...]. Μετέωροι όλοι, τυραννισμένοι από άγονους έρωτες, σημαδεμένοι από το θάνατο αγαπημένων συνομηθικών, προδομένοι από την πολιτική των καιρών τους, προσπαθούν -μάταια όμως- να ξαναστήσουν την παλιά συμμορία της εφηβείας τους. Η επανάσταση χάθηκε. Ο καθένας θα τραβήξει τώρα για το δικό του θάνατο, ανοίγοντας ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της γενιάς τους.¹⁴

Τα κουρέλια του Νικολαΐδη όπως και *Ο εξόριστος στην*

κεντρική λεωφόρο αναφέρονται σε ένα περιθώριο που εκείνη την εποχή απουσίαζε εντελώς από το τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου και μπορούμε να πούμε πως αποτελούν ένα δίπτυχο που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης προκαλώντας θετικές και αρνητικές αντιδράσεις, προσθέτοντας και την περίπτωση του *Ασυμβίβαστου*¹⁵ του Ανδρέα Θωμόπουλου που συμμετείχε στο Φεστιβάλ την ίδια χρονιά. Γεγονός είναι πως και οι δύο ταινίες αποτελούν μια ξεχωριστή αναφορά μέσα στην πιο ενεργή περίοδο του ΝΕΚ και που τολμούν να προτείνουν μια διαφορετική θεματολογία και αισθητική από αυτές που επικρατούν χωρίς όμως να δημιουργήσουν ισχυρό ρεύμα.¹⁶

Όλη η ταινία χαρακτηρίζεται από ένα έντονο κλίμα νοσταλγίας που δημιουργείται από τις αναμνήσεις των ηρώων σχετικά με τα βιώματα και τις περιπέτειες της νεότητάς τους. Άλλωστε, όπως ακούμε, έχουν δεκαπέντε χρόνια να συναντηθούν και η συγκέντρωσή τους στο σπίτι του Άλκη¹⁷ επαναφέρει συνθηματικές φράσεις, στίχους, ρυθμούς και αστεία που τους πηγαίνουν πίσω στα χρόνια της παρέας τους. Μιλούν κωδικοποιημένα, μόνο εκείνοι μπορούν να αποκρυπτογραφήσουν τα λόγια που ανταλλάσσουν ενώ οι αναφορές τους σε τραγούδια, ταινίες αλλά και στέκια μιας εποχής που έχει παρέλθει είναι διαρκείς και δημιουργούν το τόσο ιδιαίτερο κλίμα της ταινίας.

Οι αναφορές στον ίδιο τον κινηματογράφο είναι φανερές μέσα από τους διαλόγους αλλά και μέσα από τις σκηνοθετικές επιλογές του Νικολαΐδη, όπως στον πρώτο μεγάλο μονόλογο του Άλκη ενώ παίζει ντραμς, μπορούμε να σημειώσουμε τίτλους κολλυγουντιανών ταινιών¹⁸ που διαμόρφωσαν τη νεότητα και την προσωπική μυθολογία του αφηγητή: *Μάρτζορι Μόρνινγκ Σταρ*,¹⁹ *Η κυρία απ' τη Σαγγάη*,²⁰ *Μάρα Μαρού*,²¹ *Λάουρα*.²² Πρόκειται για αμερικανικές ταινίες που ανήκουν σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη και που δείχνουν την αγάπη του σκηνοθέτη για τη χρυσή εποχή του Χόλιγουντ. Το κινηματογραφικό είδος του φιλμ νουάρ το βρίσκουμε άλλωστε ως επιρροή σε πολλά σημεία της ταινίας. Ο ήχος της βροχής που πέφτει ασταμάτητα, ο κλειστός χώρος του σπιτιού, η παρουσία της Ρίτας που παραπέμπει στη φιγούρα της μοιραίας γυναίκας, το έγκλημα, η χρήση της νοϊχ-off, είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του φιλμ νουάρ που συναντάμε και στα *Κουρέλια*.²³ Ακόμα μια αναφορά στο φιλμ νουάρ, μπορούμε να βρούμε και στην αρχική σκηνή της ταινίας, όταν ο μονόλογος αρχίζει μετά την αυτοκτονία του Άλκη θυμίζοντάς μας το εύρημα του νεκρού που ανοίγει την αφήγηση στην αρχή της ταινίας *Sunset Boulevard* του Billy Wilder. Άλλωστε, και η λεκτική επιστροφή στη Βέρα, ως μια μυστήρια φιγούρα που δεν είμαστε σίγουροι τελικά αν ποτέ υπήρξε και που εκπροσωπεί τον εξιδανικευμένο εφηβικό έρωτα, παραπέμπει και στον χαρακτήρα της Λάουρας στη συγκεκριμένη ταινία. Οι αναφορές συνεχίζονται και στον επόμενο εσωτερικό μονόλογο του Άλκη: «Να τώρα για παράδειγμα έχω για παρέα τον Άμποτ και τον Κοστέλλο, τον Αόρατο Άν-

θρωπο και τη φοβερή Ρίτα Χέιγουορθ στο διπλανό κάθισμα... κι αυτό είναι νομίζω δικαίωμά μου... Εντάξει;». Εκτός από το φιλμ νουάρ και την περιπέτεια βρίσκουμε την κωμωδία και τη φανταστική ταινία, άλλωστε τέτοια στοιχεία δοσμένα με πολύ προσωπικό τόνο, συναντάμε μέσα στην ταινία στα αστεία που ανταλλάσσουν οι πέντε φίλοι ακόμα κι όταν πρόκειται για ένα κυριολεκτικά μαύρο χιούμορ, αλλά και στο «φάντασμα» της Βέρας που εμφανίζεται στο σπίτι.

Η μνήμη του κινηματογράφου, βρίσκεται και σε άλλες δύο ταινίες που όπως οι παραπάνω μονόλογοι, διαμορφώνουν τη νοσταλγική ατμόσφαιρα των *Κουρελιών*. Πρόκειται για τις ταινίες *Ο τρίτος άνθρωπος* και *Ρούμπι Τζέντρι* που τις συναντάμε στην άφιξη του Χρήστου στην πρώτη περίπτωση και του Κωνσταντίνου, στη δεύτερη, όπου και τονίζουν τα κοινά βιώματα των ηρώων. Δεν είναι τυχαίο που και οι δύο περιπτώσεις μεταφέρουν είτε τη συνάντηση των πρωταγωνιστών της ταινίας (*Ρούμπι Τζέντρι*) και το συγκεκριμένο διάλογο χρησιμοποιούν ο Άλκης και ο Κωνσταντίνος όταν συναντιούνται ξανά,²⁴ αναφέροντας και στοιχεία της ταινίας, είτε την ξαφνική επανεμφάνιση του Όρσον Ουέλς που παραθέτει ο Χρήστος όταν φτάνει στο σπίτι.²⁵ Σε αυτές τις αναφορές ακούγονται και τα αντίστοιχα μουσικά θέματα των ταινιών, που ενισχύουν τη νοσταλγική ατμόσφαιρα. Αναφορές βρίσκουμε επίσης και στο μιούζικαλ, στο χορευτικό νούμερο που εκτελούν ξαφνικά ο Κωνσταντίνος και ο Χρήστος και που εισάγει στην ταινία το ξαφνικό και αδικαιολόγητο πέρασμα από την πραγματικότητα στο όνειρο, ένα απρόσμενο «θεατρικό ιντερλούδιο»²⁶ που παραπέμπει σε αντίστοιχες ταινίες όπως το συναντάμε συχνά στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος.²⁷

Τα στοιχεία που αποτελούν ένα αφιέρωμα στον ίδιο τον κινηματογράφο επισημαίνει και η Αγγλαΐα Μητροπούλου:

Με συνεχείς αναφορές στον κινηματογράφο της εποχής -η αρχική σκηνή της ταινίας, δομημένη πάνω σε μνήμες από τη *Λεωφόρο της Δύσεως* (*Sunset Boulevard*, 1950) του Μπίλλυ Ουάιλντερ, η σκηνή με τις μοτοσυκλέτες, παρμένη από το *The wild one* (*Ο ατίθασος*, 1954) του Λάζλο Μπένεντεκ, σε μνήμες από τον Όρσον Ουέλς, τον Νικόλας Ραΐν κ.α.- η ταινία γίνεται ένα αφιέρωμα στον κινηματογράφο των χρόνων 1950-1960 [...].²⁸

Ο σκηνοθέτης επανερχόταν συχνά στην αγάπη του για τον κινηματογράφο και στο πόσο τον διαμόρφωσαν οι ταινίες που είδε ως έφηβος.²⁹ Αυτή την ατμόσφαιρα των αναμνήσεων και της αίσθησης, μιας άλλης, πιο αθώας εποχής, στην οποία οι ήρωες της ταινίας μπορούσαν να ονειρεύονται, να ερωτεύονται και να ζουν έντονα, μεταφέρουν στα *Κουρέλια* όλες αυτές οι λαβυρινθώδεις παραθέσεις των ταινιών που συναντάμε.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα της ταινίας είναι η χρήση της μουσικής. Η μουσική όχι μόνο δημιουργεί μια νοσταλγική ηχητική ατμόσφαιρα αλλά υπογραμμίζει και τις σχέσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών, τις κοινές τους μνήμες. Άλλωστε, η φράση κλειδί που ταυτίζεται με τη διάλυση της παρέας είναι η εξής: «Μου φαίνεται πως το πράγμα χάλασε ξέρεις πότε; Όταν εκείνος ο Πέρι Κόμο τραγούδησε τη Γκλεντόρα». Τα κομμάτια που ακούγονται προέρχονται από τη δεκαετία του '50, την εποχή της αθωότητας, της νεότητας, του ενθουσιασμού και της εξέγερσης που περιγράφει ο Άλκης στον πρώτο μονόλογο του αυτοσχεδιάζοντας παράλληλα στα ντραμς.³⁰ Η ταινία του Νικολαΐδη είναι μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις της εποχής στην οποία ακούγονται ροκ εντ ρολ τραγούδια, ως χαρακτηριστικά της νεανικής υποκοουλτούρας. Σίγουρα στα *Κουρέλια* η ηχητική μπάντα παίζει μεγάλο ρόλο στο να δημιουργηθεί αυτό το νοσταλγικό κλίμα με τις διαρκείς αναφορές στο παρελθόν και στο να δηλωθεί από τα πρώτα πλάνα η ταυτότητα των ηρώων και της παρέας τους.

Η συνάντηση των πέντε φίλων τούς οδηγεί σε ένα τελευταίο ταξίδι στον τόπο της μνήμης τους. Αυτός ο τόπος αποτελείται από μέρη που σημάδεψαν τη νεότητά τους και τους θυμίζουν μια διαφορετική πόλη που δείχνει να μην υπάρχει πια,³¹ από αναμνήσεις προβολών σε σκοτεινές αίθουσες και από παραθέσεις στίχων³² αλλά και τραγουδιών που κωδικοποιημένα αναφέρονται σε γεγονότα που τους διαμόρφωσαν. Όμως, υπάρχει μια μεγάλη απόσταση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. «Ξύπνησα εκείνο το πρωί νιώθοντας, όπως πάντα, άχρηστος και λίγο μετέωρος, πράγμα που το 'χα συνηθίσει και δεν μου 'κανε πια καμιά εντύπωση. Η μια μονότονη μέρα ακολουθούσε την άλλη και τίποτε δεν έδειχνε πως κάποτε τα πράγματα θα άλλαζαν», λέει ο Άλκης στον αρχικό του μονόλογο, αυτή η σκέψη μοιάζει να είναι κοινή για όλους τους. Η κόπωση, η απογοήτευση και ο κυνισμός κυριαρχούν και σημειώνουν το διαφορετικό τέλος της διαδρομής του καθενός.

Οι δύο ταινίες, *ο Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο* και *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, αποτελούν ένα κινηματογραφικό δίπτυχο για το περιθώριο, τη ζωή μακριά από κανόνες, τη ροκ μυθολογία και την προσωπική ήττα. Και οι δύο ταινίες τελειώνουν με το θάνατο και την απόσυρση, ως μοναδική επιλογή. Η μνήμη, στην οποία επιστρέφουν οι ήρωες και στις δύο περιπτώσεις, είναι το τελευταίο καταφύγιο πριν την αποδοχή του τέλους. Η νοσταλγία δεν αποτελεί λύση, όλες οι αναφορές οδηγούν στη συνειδητοποίηση του παρόντος, που δεν μπορεί να τους προσφέρει πια κανέναν τρόπο ζωής στον οποίο να χωράνε οι επιθυμίες τους. Εγκαταλείπουν, λοιπόν, κάθε προσπάθεια να προσαρμοστούν και αποχωρούν οριστικά για ένα φανταστικό σύμπαν, παρέα με ροκ μουσικούς, αναμνήσεις προηγούμενων δεκαετιών, σκηνοθέτες αγαπημένων ταινιών, ηθοποιούς ταινιών της χρυσής εποχής του Χόλιγουντ, αφού αποχαιρετήσουν με το δικό τους τρόπο αυτά τα τελευταία πράγματα που τους κάνουν να νιώθουν ζωντανοί.

Παραπομπές

1. *Αλδεβαράν* (1975), σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, πρωταγωνιστούν: Δημήτρης Φινινής, Δημήτρης Πουλικάκος, Ελένη Μανιάτη.
2. *Exile on Main street*, Rolling Stones, 1972.
3. «Ο περιθωριακός εκπρόσωπός της, Κώστας, που τον υποδύεται ο σκηνοθέτης Κώστας Φέρρης, κουβαλάει ακόμα τα ξεπουλημένα όνειρα και τις εξεγέρσεις της δεκαετίας του '60. Το κίνημα των χίπς που κάποτε έδωσε τις ελπίδες του για μια από τις μεγαλύτερες επαναστάσεις των τελευταίων αιώνων, μέσα από την προκλητική αδιαφορία του για τον αστικό τρόπο διαβίωσης και τελικά κατάντησε δημιουργός ενός νέου μοντέλου καταναλωτικής συμπεριφοράς. Κι ακόμα ο Μάης του '68, βίαιο αποκορύφωμα της ίδιας εξέγερσης που πια έχει καταντήσει απλά αντικείμενο για τους ιστοριοδίφες. Ο Κώστας ξέρει πως αυτά για τη γενιά του έχουν απωθηθεί σαν νεανικά όνειρα και χάθηκαν για πάντα. Η γενιά της επόμενης δεκαετίας, που προσπαθεί να συναντήσει σε μια ερωτική του περιπέτεια, φαίνεται βολεμένη μέσα στην αδράνεια και στην ανυπαρξία ονείρων. Όλες οι αξίες παραμένουν ξοφλημένες, μόνο που τώρα δεν διαφαίνεται καμιά καινούργια διέξοδος πέρα απ' αυτές. Και τελικά η αδυναμία επικοινωνίας είναι κι αυτή ολοκληρωτική. Ο ήρωας συνεχίζει να κουβαλάει όλα του τα αδιέξοδα μέχρι το τέλος». Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Ε' τόμος, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1991, σ. 103-104.*
4. Γράφει σχετικά ο Βαγγέλης Κοτρώνης: «Τούτο το φιλμ, αν και του Ζερβού, μοιάζει με οριστικό ξεκαθάρισμα του Φέρρη, αναφορικά με μια σειρά εμπειρίες που έχει γνωρίσει κείνη η γενιά που τραυματίστηκε από τα γεγονότα των σίξτις. Οι αναφορές στον Μόρρισον, στο Γούντστοκ, στο Μάη του '68, στα ναρκωτικά, στα κοινόβια, στις αυτοκτονίες [...], υπάρχουν με την απ' ευθείας παρουσία του Φέρρη, σαν κύρια δρώντα στοιχεία στον Εξόριστο». Βαγγέλης Κοτρώνης, «20° φεστιβάλ κινηματογράφου», *Χιονάτη για μεγάλους*, 1, (1979), 24-25.
5. Νίκος Ζερβός, «Ροκ, άνεση και εμφάνιση», *Cine 7*, 2 (1987), 30.
6. Ζερβός, ό.π.
7. Ζερβός, ό.π., σ. 31.
8. Ζερβός, ό.π.
9. «Από την ίδια την ταινία όσο και από τις δηλώσεις του σκηνοθέτη της είναι φανερό η πρόθεσή του να «ενοχλήσει τους εφησυχασμένους κάθε λογής». Ένα είδος ενόχλησης που ο Ζερβός το μετατρέπει σε στυλ και στάση μέσω του κινηματογράφου και που θα την υπηρετήσει και στο κατοπινό του έργο μετατρέποντάς την σε αυτοσκοπό. Η πίστη του στην «λειτουργία», όπως την αποκαλεί, της ενόχλησης, τον μετατρέπει σε ιδιόζουσα περίπτωση μέσα στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου. Αποκτά τους δικούς του οπαδούς μα και βρίσκεται αντιμέτωπος με το σύνολο των κριτικών του κινηματογράφου με τους οποίους όχι σπάνια φτάνει σε δημόσιους αλληλοδιαπληκτισμούς. Ήδη η κριτική φαίνεται ενοχλημένη με τον *Εξόριστο στην κεντρική λεωφόρο* παρά το γεγονός της αναγνώρισης αρκετών αρετών στην ταινία. Και έχει πραγματικά αρετές αυτή η ταινία που αποτελεί και την πλέον ενδιαφέρουσα δουλειά του Ζερβού». Γιάννης Σολδάτος ό.π., σ. 104.
10. Νικόλας Χρηστάκης, «Πρόλογος», στο Λεωνίδα Χρηστάκης, *Παράβαση*, εκδόσεις Τυφλόμουγα, Αθήνα, 2007, σ. 13.
11. Κάποιους από τους φίλους του ήρωα υποδύονται όπως ήδη είπαμε, ο Δημήτρης Πολύτιμος, ο Δήμος Θεός και ο Σπύρος Σακκάς. Ο τελευταίος δίνει κάποια ενδιαφέροντα στοιχεία για την ταινία : «Σε ό,τι αφορά την ταινία του Ζερβού, αυτός ήτανε συνέχεια κοντά μας, του 'χε αρέσει πολύ η ταινία και στη Θεσσαλονίκη στο φεστιβάλ, θυμάμαι. Έγραψε το σενάριο, τον «Εξόριστο στην κεντρική λεωφόρο»,

για μένα! Εγώ το διάβασα και ξέρω ότι πολλές φορές το σενάριο καταστρατηγείται και μεταπορίζεται το κέντρο βάρους. [...] Του το 'πα ότι έχω υποχρεώσεις και επέμενε πολύ. «Γιατί δεν το λες στον Κώστα, που 'χει και μακριά μαλλιά κι αυτός και θα παίξει μια χαρά;» Έτσι έπαιξε ο Φέρρης κι έτσι γυρίστηκε η ταινία αυτή. Με παρακάλεσε, όμως, να πάω κι εγώ να εμφανιστώ έστω σε μία σκηνή με ατάκες που προέκυψαν αυτοσχεδιαστικά». Σπύρος Σακκάς, (συνέντευξη στον Αντώνη Μποσκοϊτή), Η φωνή είναι παράγωγο του μυαλού, του σώματος και του νευρικού συστήματος. Το κουτί της Πανδώρας, (2020) [https://www.koutipandoras.gr/article/synteyxi-spyros-sakkas?fbclid=IwAR2h5u5bjQnJO6wek_gaeQ2ELGDN1C768g9cPGj4PBBBdNpqwdO8toLOet0 (2-11-2020)].

12. Βαγγέλης Κοτρώνης, «20° φεστιβάλ κινηματογράφου», *Χιονάτη για μεγάλους*, 1, (1979), σ. 26.

13. *La reprise du travail aux usines wonder* (1968), σκηνοθεσία: Jacques Vilemmon.

14. Νικολαΐδης, Ν. 1979, Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα, σύνοψη, του ίδιου, (2017), [<https://nikosnikolaidis.com/the-wretches-are-still-singing/?lang=el> (1-11-2020)]

15. *Ο ασυμβίβαστος* (1979), σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, πρωταγωνιστούν: Παύλος Σιδηρόπουλος, Μπέτυ Λιβανού, Βέρα Κρούσκα.

16. «Για μένα είναι μια πολύ σημαντική πρόταση τα «Κουρέλια» και ταινία που άργησε πολύ να δημιουργήσει σχολή. Πήγαμε να δημιουργήσουμε σχολή αλλά μάλλον δεν τα καταφέραμε». Βλ. Ν. Νικολαΐδης (συνέντευξη στους Βάσο Γεωργα-Νίκο Κουλαυτάκη), «Εξόριστος στον σινεμά», *Cine 7*, 6, 1987, 63.

17. Οι πρωταγωνιστές κρατούν στην ταινία τα πραγματικά τους μικρά ονόματα, οπότε και αναφέρονται με αυτά στο κείμενο.

18. Όλες οι ταινίες σημειώνονται με τους ελληνικούς τίτλους μέσα στο κείμενο, όπως στην έκδοση του σεναρίου της ταινίας. Παρακάτω παρατίθενται οι πρωτότυποι τίτλοι (βλ. υποσημειώσεις 17,18, 19, & 20.

19. *Marjorie Morning Star* (1958), σκηνοθεσία: Irving Rapper, πρωταγωνιστούν: Gene Kelly, Natalie Wood. (Όλες οι ταινίες σημειώνονται με τους ελληνικούς τίτλους μέσα στο κείμενο, όπως στην έκδοση του σεναρίου της ταινίας).

20. *Lady from Shanghai* (1947), σκηνοθεσία: Orson Welles, πρωταγωνιστούν: Rita Hayworth, Orson Welles.

21. *Mara Maru* (1952), σκηνοθεσία: Gordon Douglas, πρωταγωνιστούν: Errol Flynn, Ruth Ronan.

22. *Laura* (1944), σκηνοθεσία: Otto Preminger, πρωταγωνιστούν: Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb.

23. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, αυτές οι αναφορές αντιμετωπίστηκαν με μια διάθεση εκθρότητας και καχυποψίας, καθώς δύσκολα μπορούσαν να αναγνωρισθούν: «Βέβαια πέσανε κάτι φιλμνουαρίστικα στοιχεία, αλλά ακόμα δεν ξέρανε το φιλμ νουάρ, δεν το είκανε ανακαλύψει», βλ. ό.π., «Εξόριστος στον σινεμά», *Cine 7*, 6, 1987, 63.

24. Κωνσταντίνος: «Δεν έχεις αλλάξει καθόλου· το ξέρεις;», Άλκης: «Αν έσβηνες τον φακό και σ' έβλεπα, θα σου 'λεγα κι εγώ αν έχεις αλλάξει... ωραία λέγε γρήγορα σκηνικό», Κωνσταντίνος: «Αρχισε πρώτος», Άλκης: «Ρούμπυ Τζέντρου», Κωνσταντίνος: «Τζένιφερ Τζονς», Άλκης: «Κουρέλι καλώς ήρθες», Νίκος Νικολαΐδης, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1980, σ. 26.

25. «Πρόσεξέ με [...]· Κρύβομαι στο σκοτάδι, καθ' ότι και ο Τρίτος Άνθρωπος... Χάρυ, Χάρυ Λάιμ», Νίκος Νικολαΐδης, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, ό.π., σ. 48.

26. Βλ. Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου, Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1983, σ. 119-120.

27. «Μ' έχουν επηρεάσει πολύ τα μιούζικαλ. [...]· Ο χορός σου έδινε μια ελευθερία, μια κίνηση και βοήθησε στο να ξεπετάξουμε από πάνω μας αυτά τα πεπαλαιωμένα ντυσίματα. Γι' αυτό αγαπήθηκε και το μιούζικαλ». Βλ. Γιάννης Σολδάτος, ό.π., σ. 89.

28. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδόσεις Παπαζήση, (Β΄ έκδοση), Αθήνα, 2006, σ. 320.

29. «Εγώ βασικά αγαπώ το γ' κατηγορίας αμερικάνικο σινεμά. Είμαστε μια γενιά που είδε πολύ αμερικάνικο σινεμά, α', β' και γ' κατηγορίας, και το γ' κατηγορίας, το μαύρο δηλαδή αμερικάνικο σινεμά, το αισθάνομαι πιο δικό μου [...]. Και τέτοιες αναφορές υπάρχουν στην ταινία». Βλ. Γιάννης Σολδάτος, ό.π., σ. 89.

30. «Αθήνα, Σεπτέμβρης πριν από πολλά πολλά χρόνια, δώδεκα το πρωί. Οι μπάσοι μπουκάρουνε στο Maxim. Μέσα πεντακόσιοι κάφροι με μπλου τζηνς και πάνω στην οθόνη ο δεινόσαυρος Μπιλ Χάλεϋ με τους Κομήτες του, ο Λιτλ Ρίτσαρντ, ο Έλβις Πρίσλεϋ, ο Τένεσσυ Έρνι Φορντ, οι Πλάτερς, ο Μπαζ Κλίφορντ, ο Φατς Ντόμινο κι ο Τζόνυ Ρέη με το «μικρό συννεφάκι που έκλαιγε». Κάτω στην πλατεία οι άγριοι χορεύουνε, καπνίζουνε, φιλιούνται, σκίζουνε καθίσματα». Νίκος Νικολαΐδης, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, ό.π., σ. 17.

31. «Τοπ Χατ, Γκριν Πάρκ, Μπλε Αλεπού», από τον αρχικό μονόλογο του Άλκη, Νίκος Νικολαΐδης, ό.π., σ. 18.

32. Στίχοι των Γιάννη Δάλλα και Νίκου Καββαδία.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΩΣΤΑ

«Άραγε θα μας ξεχάσουν;»
Φιλμική αφήγηση, λογοτεχνικές αναπαραστάσεις
και πολιτισμική μνήμη στο Τελευταίο σημείωμα
του Παντελή Βούλγαρη

Περίληψη

Η ταινία του Παντελή Βούλγαρη, *Το Τελευταίο σημείωμα* (2017), εντάσσεται σε μια γενεαλογία κινηματογραφικών ταινιών γύρω από την Κατοχή και την Αντίσταση. Ήδη πριν από την προβολή της ξεκίνησε μία δημόσια συζήτηση γύρω από τη μυθοπλαστική χρήση των ιστορικών τεκμηρίων της εποχής, με ειδική αναφορά στη ναζιστική ανακοίνωση της εκτέλεσης των 200 κρατουμένων από το στρατόπεδο Χαϊδαρίου την Πρωτομαγιά του 1944. Η κριτική που ασκήθηκε στην ταινία επικεντρώθηκε στην αποσιώπηση της πολιτικής ταυτότητας των κρατουμένων και στην ενδεχόμενη καλλιτεχνική λογοκρισία της ταινίας μέσω της παραγωγής της. Με κύριο άξονα το πορτραίτο του κεντρικού ήρωα, Ναπολέοντα Σουκατζίδα, στη μελέτη μου πρόκειται να εξετάσω τα πολύπλοκα όρια μεταξύ της ρεαλιστικής αναπαράστασης και της κινηματογραφικής μυθοπλασίας, όπως αυτά διαμορφώνονται μέσα στο υβριδικό είδος του τεκμηριωτικού δράματος (docudrama). Με αφορμή μάλιστα τις ιστορικές και λογοτεχνικές πηγές πάνω στις οποίες βασίστηκε το σενάριο της ταινίας, θα επιχειρήσω να αναλύσω τις σύνθετες διαδρομές αυτού του αρχείου, αλλά και τη σημασία του για τη συγκρότηση της σύγχρονης πολιτισμικής μνήμης της Αντίστασης.

Λέξεις – Κλειδιά: Πολιτισμική μνήμη, Ιστορία, Λογοτεχνία, Κινηματογράφος, docudrama

Τεκμήρια και μυθοπλασία

«Άραγε θα μας ξεχάσουν;». Το ερώτημα αυτό τοποθετείται ως μόντο στην αφίσα της ταινίας του Παντελή Βούλγαρη, *Το Τελευταίο σημείωμα* (2017). Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται εξαρχής και σχεδόν προγραμματικά η πρόθεση του σκηνοθέτη να διαπραγματευτεί εκ νέου τη σχέση του με το παρελθόν. Ταυτόχρονα, όμως, παρουσιάζεται το κεντρικό πρίσμα μέσα από το οποίο ο θεατής καλείται να αναγνώσει την οπτική αφήγηση που στήνεται πάνω στο ζήτημα της διαχείρισης της μνήμης. Αφορμή αυτής της μελέτης στάθηκε η προμετωπίδα της αφίσας¹ πρόκειται για μια μικρό-αφήγηση που θέτει το εξής κομβικό ερώτημα, πώς μια αφηγηματική φωνή από το παρελθόν προτείνει την αμφίρροπη όσο και αβέβαιη διάσωση της μνήμης στο μέλλον. Όσο και

αν φαίνεται περίεργο, η σημασία αυτής της φράσης παρουσιάζει και επιστημολογικό ενδιαφέρον· μέσα από την ανεκδοτολογική της απόχρωση μπορούμε να προσεγγίσουμε τις τομές και τις συνέχειες, τους κρυμμένους ετεροχρονισμούς, αλλά και την ειδολογική ποικιλία των κειμένων και των εικόνων με την οποία συγκροτείται η μνήμη.¹ Η έννοια της μνήμης όσο και της αναπαράστασης ιστορικών γεγονότων αποτελούν οικεία θέματα της φιλομορφίας του Βούλγαρη, καθώς η θεματογραφία των ταινιών με ιστορικά συμφραζόμενα εστιάζει στην κινηματογραφική απεικόνιση των ιδιαίτερων διαδρομών του μεταπολεμικού και μετεμφυλιακού παρελθόντος.

Το άρθρο αυτό εξετάζει τις πρακτικές παραγωγής και πρόσληψης της ταινίας στο πλαίσιο της πολιτισμικής

μνήμης.² Ειδικότερα, θα με απασχολήσει η λογοτεχνική γενεαλογία της φιλικής αφήγησης, επειδή εκεί βρίσκονται, κατά τη γνώμη μου, τα αρχειακά τεκμήρια αλλά και τα μνημονικά ίχνη³ που καθορίζουν την αναπαραγωγή και την ερμηνεία του ιστορικού παρελθόντος. Το κεντρικό επιχείρημα της μελέτης μου είναι ότι μέσα από αυτή τη διαρκή «αναμεσοποίηση»⁴ και «μετακωδικοποίηση»⁵ των διασταυρούμενων σημειωτικών «γλωσσών» (λογοτεχνία, κινηματογράφος) μπορούμε να κατανοήσουμε τις «δυναμικές της πολιτισμικής μνήμης»⁶ στη διαχρονία και τη συγχρονία. Σε κάθε περίπτωση, η επιλογή του τρόπου της καλλιτεχνικής αναπαραστάσης όψεων του ιστορικού παρελθόντος έχει ιδιαίτερη σημασία για την ίδια την πρόσληψη της κινηματογραφικής ταινίας και καθορίζεται από τις εκάστοτε πολιτισμικές συνθήκες, το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, αλλά και από την ίδια τη διαχείριση της μνήμης από το κοινό.⁷

Στο *Τελευταίο σημείωμα* η συνάντηση του κινηματογράφου με την Ιστορία τοποθετείται στα τελευταία χρόνια της γερμανικής Κατοχής. Υιοθετώντας την τάση που κινείται ανάμεσα στο ντοκουμέντο και το δράμα, ο Βούλγαρης επιχειρεί μέσω της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας⁸ να αναδείξει μια περίοδο που «δεν έχει αξιοποιηθεί όσο της αξίζει στον ελληνικό κινηματογράφο».⁹ Για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια της Ιωάννας Καρυστιάνη, η οποία συνυπογράφει το σενάριο της ταινίας μαζί με τον σκηνοθέτη, «η ιστοριογραφία σου δίνει μια πολύ καλή βάση, αλλά μετά πρέπει να την μπολιάσεις με βιώματα, με ιστορίες πραγματικές, τις οποίες μπορείς να τις χρησιμοποιήσεις ατόφια, να τις μετασκευάσεις, να τις ενώσεις κ.λπ.».¹⁰ Οι συμβάσεις του ρεαλισμού ακολουθούνται στον βαθμό που η ταινία αφορά σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός και διαδραματίζεται σε έναν πραγματικό χρόνο και χώρο. Ειδικότερα, η υπόθεση της ταινίας εκτυλίσσεται στο συμπυκνωμένο χρονικό διάστημα των δέκα ημερών, καταγράφοντας τα όσα διαδραματίζονται στο στρατόπεδο Χαϊδαρίου,¹¹ μέχρι τη στιγμή της εκτέλεσης διακοσίων κρατουμένων στο σκοπευτήριο της Καισαριανής την Πρωτομαγιά του 1944. Η μαζικότερη, για τα ελληνικά δεδομένα, εκτέλεση ήταν το αποτέλεσμα αντιποίνων λόγω της δολοφονίας τεσσάρων Γερμανών αξιωματικών στους Μολάους Λακωνίας στις 27 Απριλίου του 1944.

Το σενάριο της ταινίας αντλεί υλικό από τις διαθέσιμες ιστορικές και λογοτεχνικές πηγές και εστιάζει στην επιμέρους ιστορία των διακοσίων της Καισαριανής, όπως αναπαράγεται από τον διερμηνέα του στρατοπέδου, Ναπολέοντα Σουκατζίδα. Τόσο στην αρχή, όσο και σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, επιχειρείται η ανάκληση ορισμένων μοτίβων, όπως π.χ. η ομαδική ταφή, οι συνωμοτικές πρακτικές, ο τελευταίος χορός των κρατουμένων, τα τελευταία σημειώματα, η «τελετουργία» της εκτέλεσης, τα οποία έχουν καταγραφεί στην πολιτισμική μνήμη και ανάγονται πια σε κοινούς τόπους αναφοράς στις ιδιαίτερες στιγμές που συγκροτούν το παρελθόν της Αριστεράς.¹² Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένας άρρητος κώδικας ανάμεσα στους δημιουργούς και

τους θεατές, μέσω του οποίου η επιλογή των διακοσίων εκτελεσμένων αγωνιστών ανταποκρίνεται σε μια ήδη διαμορφωμένη «κοινότητα μνήμης», με έντονο ιδεολογικό και πολιτικό χαρακτήρα.¹³

Το πρόσωπο του Ναπολέοντα Σουκατζίδα, σύμφωνα με τη δήλωση του σκηνοθέτη, υπήρξε το αρχικό έρεισμα της ενασχόλησής του με την ιστορία της Αντίστασης.¹⁴ Ακολουθώντας τις συμβάσεις του είδους (docudrama), το οποίο συχνά αναπαράγει το μοτίβο του «ιστορικού ρομάντζου»,¹⁵ γύρω από την περίπτωση του Σουκατζίδα ξεδιπλώνεται, μεταξύ άλλων, μια ερωτική ιστορία μέσα από τις επισκέψεις της αρραβωνιαστικιάς του, Χαράς Λιουδάκη, στις φυλακές.¹⁶ Όπως αναφέρουν, με άλλη αφορμή, οι Rosenstone και White, και σε αυτή την περίπτωση αναδύεται συχνά ο κίνδυνος, το συναίσθημα και το μελοδραματικό στοιχείο να επισκιάσουν την ιστορική αφήγηση.¹⁷ Ο Βούλγαρης, ωστόσο, καταφέρνει να μειώσει αυτόν τον κίνδυνο αναδεικνύοντας τις συνδέσεις, τις διαφωνίες, τους δεσμούς και εν γένει το αξιακό σύστημα που διέπει τη συλλογικότητα των κρατουμένων, ο πυρήνας της οποίας είχε διαμορφωθεί από την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά και την εξορία πολλών κομμουνιστών στην Ακροναυπλία το 1937.¹⁸ Μέσα σε αυτή τη συλλογικότητα, λοιπόν, το ατομικό παράδειγμα του Σουκατζίδα λειτουργεί περισσότερο σαν ένα πρόσωπο απαραίτητο προκειμένου να αποκρυσταλλωθεί στην ανάμνηση των θεατών η ηρωική θυσία της Καισαριανής.¹⁹ Με άλλα λόγια, ο Σουκατζίδης δεν είναι μόνο ένα ιστορικό πρόσωπο, ή ένας λογοτεχνικός/κινηματογραφικός ήρωας, αλλά μια συμβολική φιγούρα της μνήμης,²⁰ η οποία συμπυκνώνει νοήματα και συλλογικές εμπειρίες, που συσχετίζουν το άτομο με την ομάδα, την παραδειγματική περίπτωση με την ιστορία των συνόλων, το παρελθόν με το παρόν.

Η εκτέλεση της Καισαριανής συνιστά ένα επεισόδιο της Αντίστασης κατά της ναζιστικής κατοχής, το οποίο έχει αναχθεί στη σφαίρα του μυθικού για τη συλλογική συνείδηση και έχει αναδρομικά φορτιστεί με ποικίλες ιδεολογικές και πολιτικές συνδηλώσεις. Όπως συμβαίνει συχνά με τέτοιου είδους ιστορικά γεγονότα, οι σελίδες της ιστορίας και της λογοτεχνίας έχουν ήδη φωτίσει με διαφορετικά μέσα και τρόπους την αιματοβαμμένη Πρωτομαγιά του '44. Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, κανείς ότι, ακόμα και εάν δεν δηλωθεί απόλυτα η προτίμηση «να μιλάμε για το δημιουργό της ταινίας ως ιστορικό»,²¹ οι σαφείς και ιστορικά προσδιορισμένες αναφορές προϋποθέτουν -λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη την ιδιαιτερότητα του μέσου- πρακτικές εξιστόρησης και «μνημείωσης» των πραγματικών ιστορικών συμβάντων. Μια ιστορική ταινία, άλλωστε, ανεξάρτητα από το είδος στο οποίο εντάσσεται, προϋποθέτει την έρευνα γύρω από τα συμβάντα της ιστορίας, τα οποία ανασυνθέτει. Στην ταινία του Βούλγαρη το στοιχείο αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές καθώς η χρήση ιστορικών τεκμηρίων από τον Τύπο της περιόδου και από το «αρχείο»²² Σουκατζίδα ενισχύει την αληθοφάνεια και δημιουργεί στον θεατή μια αίσθηση του πραγματικού, χωρίς να τον απομακρύνει από την κινηματογραφική αφήγηση της ιστορίας.

Πολύ συχνά οι ταινίες με ιστορικό περιεχόμενο αποτελούν πεδίο έγερσης ερωτημάτων σχετικά με τη δυνατότητα «μετάφρασης» των γραπτών ιστορικών πηγών σε ένα οπτικοακουστικό ισοδύναμο χωρίς σημαντική απώλεια του περιεχομένου τους.²³ Ταυτόχρονα, η ταινία ως ένα μέσο εισόδου των ιδεών «ως αντικείμενα στο χώρο της ανάμνησης»,²⁴ συνιστά ένα επίδικο αντικείμενο της πολιτισμικής μνήμης, το οποίο θα επιχειρήσω να συσχετίσω με την προβολή της ταυτότητας της Αριστεράς. Ο κινηματογράφος του Βούλγαρη, από το *Χάππου Νταίβ*²⁵ μέχρι την *Ψυχή Βαθιά*, γίνεται μεταξύ άλλων η αφορμή για να δημιουργηθούν δημόσιες συζητήσεις που ανακινούν τη «διαιρεμένη μνήμη»²⁶ μιας κοινωνίας που έχει κληρονομήσει ως παρακαταθήκη ένα τραυματικό παρελθόν και προβληματοποιούν στο χώρο της δημόσιας ιστορίας το ζήτημα της αναπαράστασης του ιστορικού παρελθόντος.

Στο ζήτημα της πρόσληψης της ταινίας μπορεί κανείς να διακρίνει δύο διαφορετικές πλευρές, που συνυπάρχουν στη δημόσια συζήτηση που αναπτύσσεται. Ειδικότερα, αφενός παρατηρείται θετική υποδοχή της ταινίας από την επίσημη ηγεσία του ΚΚΕ, όπως αυτή διατυπώνεται μέσω του *Ριζοσπάστη*, στο οποίο έντυπο αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι η ταινία «χωρίς να έχει την πρόθεση να διδάξει ιστορία, σέβεται την ιστορικά χρήσιμη αλήθεια της».²⁷ Ταυτόχρονα, υιοθετείται πλήρως η οπτική των δύο καλλιτεχνών. Όπως διαβάζουμε στη συνέχεια του ίδιου άρθρου «παρά τις δυσκολίες της, η ταινία δικαίωσε τη φιλοδοξία των δημιουργών της: Να ξυπνήσει τη διάθεση για να ψάξουμε περισσότερο την πρόσφατη ιστορία της ταξικής πάλης στη χώρα μας, ν' αναζητήσουμε στην αγωνιστική κληρονομιά των γονιών και των παππούδων μας, στις πιο πολύτιμες παρακαταθήκες του χτες, απαντήσεις και αναλογίες για το πώς πρέπει να αντιμετωπίσουμε το σήμερα.»²⁸

Ο πολιτικός τόνος που δίνεται στην ταινία γίνεται πιο εμφανής, αν αναλογιστεί κανείς την επικαιρότητα που κυριαρχεί το διάστημα της κυκλοφορίας της. Πιο συγκεκριμένα, λίγες μέρες πριν από την προβολή της ταινίας πραγματοποιείται εκδήλωση μνήμης στη Μακρόνησο, κατά τη διάρκεια της οποίας στελέχη της τότε κυβέρνησης του ΣΥ.ΡΙΖ.Α επισημαίνουν σε δηλώσεις τους την ιδιαίτερη σημασία της εκδήλωσης σε μια εποχή που «κάποιοι αμετανόητοι προσπαθούν να μας κάνουν να ξεχάσουμε ή περισσότερο προσπαθούν να ξαναγράψουν την ιστορία, μιλώντας για εγκλήματα με έναν ισοπεδωτικό τρόπο».²⁹ Το ζήτημα του ιστορικού αναθεωρητισμού κυριαρχεί στον δημόσιο λόγο και επισημαίνεται, επίσης, στην κριτική του *Ριζοσπάστη* για το *Τελευταίο σημείωμα*: «το έργο παίρνει θέση και σ' ένα ακόμη πιο κρίσιμο ζήτημα της πολιτικής και ιδεολογικής διαπάλης, τη διεθνή εκστρατεία του κεφαλαίου για ταύτιση του φασισμού με τον κομμουνισμό».³⁰

Από την άλλη πλευρά, μια μερίδα της κριτικής, που αναπτύσσεται μέσω του διαδικτύου κυρίως σε προσωπικά

ιστολόγια, αλλά και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, εστιάζει στις ιστορικές πηγές και στη χρήση τους μέσα στην ταινία. Μια άμεση αντιπαραβολή ανάμεσα στις σκηνές της ταινίας και τις πηγές δεν θα είχε πολλά να προσφέρει στη συζήτηση, δεδομένου ότι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η ένταξη στην ειδολογική κατηγορία του *docudrama* δίνει το πλαίσιο ερμηνείας του καλλιτεχνικού προϊόντος. Αξίζει, ωστόσο, να εστιάσει κανείς στο τεκμήριο που πυροδότησε τον δημόσιο διάλογο. Πρόκειται για τη διαταγή των ναζι σχετικά με την εκτέλεση των διακοσίων κρατουμένων στο Χαϊδάρι. Στον ελληνικό Τύπο η είδηση της εκτέλεσης ανακοινώνεται στις 30 Απριλίου 1944 και αναφέρει τα εξής: «Την 27.4.1944 κομμουνιστικά συμμορίαί παρά τους Μολάους κατόπιν μίας εξ ενέδρας επιθέσεως εδολοφόνησαν ανάνδρωσ ένα Γερμανόν στρατηγόν και 3 συνοδούς του. Πολλοί Γερμανοί στρατιώται ετραυματίσθησαν. Ως αντίποινα θα εκτελεσθούν: 1) ο τυφεκισμός 200 κομμουνιστών την 1.5.1944, 2) ο τυφεκισμός όλων των ανδρών, τους οποίους θα συναντήσουν τα γερμανικά στρατεύματα επί της οδού Μολάοι προς την Σπάρτην έξωθεν των χωρίων. Υπό την εντύπωσιν του κακούργηματος τούτου Έλληνες εθελονταί εφόνευσαν αυτοβούλως 100 άλλους κομμουνιστάς. Ο στρατιωτικός διοικητής Ελλάδος.»³¹

Στην κινηματογραφική αφήγηση του Βούλγαρη, ωστόσο, η είδηση της εκτέλεσης παρουσιάζεται διαφορετική. Πιο συγκεκριμένα, η λέξη «κομμουνιστές» αντικαθίσταται από τη λέξη «Έλληνες». Η επίμαχη αυτή σκηνή δημιούργησε μια σειρά από αντιδράσεις που κάνουν λόγο αφενός για παραποίηση ενός ιστορικού τεκμηρίου και αφετέρου για εμπρόθετη αποσιώπηση της ιδεολογικής ταυτότητας των διακοσίων εκ μέρους των δημιουργών της ταινίας μιλώντας ακόμα και για παραχάραξη της Ιστορίας.³² Σύμφωνα με τους επικριτές οι διακόσιοι εκτελέστηκαν ακριβώς λόγω της δράσης και της ένταξής τους στην Αριστερά. Συνεπώς, η μη αναφορά στην κομμουνιστική ιδεολογία, σε ένα κρίσιμο για την ταινία σημείο, αναπαράγει μια διαφορετική ερμηνεία του ιστορικού παρελθόντος, η οποία δεν δικαιολογείται από το μυθοπλαστικό πλαίσιο του καλλιτεχνικού έργου.³³ Ταυτόχρονα, η επιλογή μιας λέξης που αποδίδει με έναν πιο ουδέτερο τόνο την ιστορική πραγματικότητα, συνιστά μια προσπάθεια αποσιώπησης³⁴ ενός ακανθώδους ζητήματος³⁵ που συνέβαλε για πολλές δεκαετίες στην παραγωγή ενός διχαστικού κλίματος και αφορά τη δράση των Ταγμάτων Ασφαλείας κατά τη διάρκεια της κατοχικής περιόδου.³⁶

Η ενωτική πρόθεση, λοιπόν, που αποδίδεται στον Βούλγαρη υπαγορεύεται και από εξωτερικούς παράγοντες που προσδιορίζουν τα όρια της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Στο σημείο αυτό τίθεται το ζήτημα των πιέσεων και του καθεστώτος λογοκρισίας στο οποίο υπόκεινται πολύ συχνά οι κινηματογραφιστές από τους παραγωγούς των ταινιών. Στην περίπτωση αυτή οι λόγοι είναι καθαρά εμπορικοί. Πιο συγκεκριμένα, λόγω της συμμετοχής μεγάλων πολυεθνικών στην παραγωγή της

ταινίας (Cosmote TV), το κοινό στο οποίο απευθύνεται θα πρέπει να είναι αρκετά διευρυμένο. Συνεπώς, η αναφορά στο παρελθόν της Αριστεράς, γεγονός που συνεπάγεται ένα ειδικό κοινό στο οποίο απευθύνεται, θα περιόριζε σημαντικά την εισπρακτική της επιτυχία.

Τόσο ο Βούλγαρης όσο και η Καρυστιάνη απαντώντας στις επικρίσεις σχετικά με τα ζητήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, δηλώνουν σαφώς ότι η απόκρυψη της ταυτότητας των διακοσίων δεν ήταν ανάμεσα στις προθέσεις τους. Στην ταινία αναφέρεται ρητά η λέξη «κομμουνιστής» σε τρία καίρια σημεία,³⁷ ενώ η Καρυστιάνη με μια αναφορά στους καλλιτεχνικούς όρους της ταινίας επισημαίνει: «Αφήσαμε κάποια πράγματα μετέωρα για να υπάρξει και το σασπένς».³⁸ Εξάλλου, η αναβίωση ορισμένων μοτίβων της πολιτισμικής θεματογραφίας ήδη έχει υποβάλει τους όρους θέασης και πρόσληψης του καλλιτεχνικού προϊόντος. Ο σκηνοθέτης από την πλευρά του, απαντώντας σε όσους εξέφρασαν την άποψη ότι το στοιχείο της ιδεολογικής ταυτότητας όσων εκτελέστηκαν θα έπρεπε να υπερτονίζεται και όχι απλώς να αναφέρεται στην ταινία, υποστηρίζει ότι «υπονομεύεις το νόημα αν καταφύγεις σε συνθηματολογία και κραυγές».³⁹

Αντιθέτως, και από τους δύο δημιουργούς η έμφαση δίνεται στο ανθρωποκεντρικό στοιχείο καθώς και στην αποτύπωση των συναισθημάτων που προκαλεί η πρόβλεψη της επικείμενης εκτέλεσης. Αυτό το στοιχείο ενισχύεται και πάλι μέσα από τη χρήση των ιστορικών και αρχειακών τεκμηρίων. Ειδικότερα, τα σύντομα σημειώματα των κρατουμένων, τα οποία πετούσαν μέσα από τα αυτοκίνητα που τους μετέφεραν στο σκοπευτήριο της Καισαριανής, αφήνουν πίσω ένα τελευταίο ίχνος ζωής. Το «Τελευταίο σημείωμα» του Σπήλιου Αμπελογιάννη απευθύνεται στον περαστικό μεταφέροντας μια «στερνή επιθυμία»: «[...] Διαβάτη Έλληνα, τούτο το ρούχο να το πας στην παραπάνω διεύθυνση. Αυτή είναι η στερνή επιθυμία ενός ανθρώπου που ξέρει να πεθαίνει για τη λευτεριά. Ζήτω ο ελληνικός Λαός».⁴⁰ Το αρχείο των «χαμένων σημειωμάτων» αποτέλεσε μια πηγή πληροφόρησης για τη συγχρονία του γεγονότος⁴¹ αλλά και ένα μέσο για τη διατήρηση της μνήμης.

Η σκηνοθετική οπτική του Βούλγαρη εστιάζει στο *Τελευταίο σημείωμα* του Ναπολέοντα Σουκατζίδη. Στην πραγματικότητα πρόκειται για τρία «τελευταία» σημειώματα, τα οποία απευθύνονται στον πατέρα του, την αρραβωνιαστικιά του, Χαρά Λιουδάκη και την αδερφή της, Μαρία Λιουδάκη. Η ταινία περιλαμβάνει τα δύο πρώτα σημειώματα. Ωστόσο λόγω της ιδιαίτερης δημοσιότητας που λαμβάνει η ταινία, πολλά αφιερώματα τόσο στον έντυπο όσο και στον ηλεκτρονικό τύπο,⁴² αναπαράγουν το σύνολο των σημειωμάτων. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το δημοσίευμα του *Ριζοσπάστη* με υλικό από την αλληλογραφία του Σουκατζίδη, το οποίο αντλείται από το Αρχείο του ΚΚΕ, αναδεικνύοντας και προτάσσοντας εμφατικά τη συνδικαλιστική δράση του Σουκατζίδη.⁴³

Ο σκηνοθέτης, ωστόσο, επισημαίνει τον προσωπι-

κό και συναισθηματικό τόνο των σημειωμάτων. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι «στα σημειώματά του ο κομμουνιστής Σουκατζίδης δεν έχει καθόλου πολιτική συνθηματολογία».⁴⁴ Μιλά για πατερούλη και αδελφούλα. Υπάρχουν κάποια σημειώματα άλλων που μιλούν για το ΕΑΜ, αλλά στα περισσότερα δίνει και παίρνει οι λέξεις πατρίδα, Ελλάδα, λευτεριά».⁴⁵ Και σε αυτό το σημείο της ταινίας, η επιλογή και η εστίαση στον κεντρικό ήρωα ακολουθεί τους αφηγηματικούς τρόπους του μελοδράματος, ως στοιχείο της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας. Αποτελεί, δηλαδή, ένα μέσο για την ανάδειξη των ηθικών διαστάσεων της συλλογικότητας των κρατουμένων⁴⁶ και έρχεται σε αντίθεση με τη θηριωδία των Ναζί. Ο Σουκατζίδης, μέσα στο περιβάλλον του στρατοπέδου αναδύεται σε μια «πατρική» φιγούρα. Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του προς τον διερμηνέα Θανάση Μερμετέη πριν πάρει τη θέση ανάμεσα στους άλλους μελλοθάνατους: «Θανάση, μην ξεχνάς πως είσαι Έλληνας κρατούμενος και εξυπηρετείς Έλληνες αγωνιστές. Να είσαι πάντα καλός και μαλακός μαζί τους. Στο πρόσωπό σου αποχαιρετώ όλους [...] Στα χέρια σου τους εμπιστεύομαι. Στάσου πάντα καλός. Έχε γεια!»⁴⁷

Το αρχείο των διακοσίων και του Ναπολέοντα Σουκατζίδη έχει ήδη διαγράψει μια ιδιαίτερη πορεία προτού αποτελέσει το θέμα της κινηματογραφικής αναπαράστασης του Βούλγαρη. Ποιες είναι, όμως, οι τομές και οι συνέχειες ανάμεσα σε αυτή την πρώτη και δεύτερη «ζωή» του αρχείου;

Από την Καρυστιάνη στον Πατατζή: η διαμόρφωση της μνήμης

Μια ταινία με ιστορικό περιεχόμενο συνιστά a priori μια «επίσκεψη» στο παρελθόν. Στην περίπτωση, ωστόσο, της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας ένα ακόμα στοιχείο που σχετίζεται με τους τρόπους αναπαράστασης της πραγματικότητας αναδεικνύει τον υβριδικό χαρακτήρα του είδους. Πιο συγκεκριμένα, ένα οπτικό αφήγημα που εντάσσεται στη συγκεκριμένη ειδολογική κατηγορία ενδέχεται να αναφέρεται σε άλλα, παλαιότερα κείμενα, τα οποία προσφέρουν τον βασικό πυρήνα του μυθοπλαστικού υλικού. Σε αυτή την περίπτωση, η ίδια η ύπαρξη ενός παλαιότερου κειμένου συνιστά αναμφισβήτητη έναν παράγοντα, ο οποίος αφενός δίνει το έρεισμα για την παραγωγή της ταινίας και αφετέρου διαμορφώνει την αφηγηματική της δομή. Η διαδικασία αυτή δημιουργεί μια συνθήκη κατά την οποία η ανακατασκευή της ιστορίας που παρουσιάζεται στην κινηματογραφική οθόνη αναπαράγει με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια τα πραγματικά γεγονότα. Με άλλα λόγια, η χρήση προηγούμενων κειμένων ενισχύει τη σύνδεση της μυθοπλασίας με το ντοκουμέντο.⁴⁸

Τι συμβαίνει, όμως, στην περίπτωση του *Τελευταίου Σημειώματος*; Με ποιον τρόπο η ταινία αξιοποιεί τις προηγούμενες καταγραφές του συγκεκριμένου επεισοδίου από την ιστορία της Αντίστασης; Και σε ποιο βαθμό οι παλαιότερες αφηγήσεις διαμορφώνουν το ίδιο το οπτι-

κό αφήγημα και εν τέλει τη μνήμη για τους αγωνιστές της Καισαριανής; Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι ιστορικές πηγές γύρω από την Πρωτομαγιά του '44 είναι πολλές και διαφορετικές. Στο σημείο αυτό θα εστιάσω σε τρεις περιπτώσεις που αποτελούν τις πρώτες γραπτές αναπαραστάσεις της Καισαριανής και οι οποίες εν είδει μαρτυρίας⁴⁹ και χρονικού καταγράφουν τη «θυσία» των διακοσίων αλλά και το «πορτραίτο του ήρωα».⁵⁰ Το είδος έχει και εδώ τη σημασία του. Ο πρόλογος του Σωτήρη Πατατζή στα *Ματωμένα Χρόνια*,⁵¹ ένα βιβλίο που αποτελείται από χρονικά και διηγήματα για την Αντίσταση, προβληματοποιεί τον τρόπο αναπαράστασης των γεγονότων που αφορούν την Αντίσταση. Γράφει, λοιπόν, ο Πατατζής «έχω πεισθεί προσωπικά ότι δεν πρόκειται να βγει ποτέ λογοτεχνικό έργο της Αντίστασης που να στέκεται στο ύψος της Αντίστασης. Εκείνοι που την έζησαν, δε μπορούν να την δώσουν γιατί συντρίβονται από το μεγαλείο της, από την έκτασή της και τη δραματική της ένταση. Και κείνοι που δεν την έζησαν δεν είναι εύκολο να την αναπλάσουν με την φαντασία τους.»⁵² Και – από άλλη πάντοτε θέση – συμπληρώνει και καταλήγει στα εξής «γι' αυτό το λόγο, όλα αυτά, προτίμησα να τ' αναπαραστήσω φωτογραφικά, να τα δώσω δηλαδή σε χρονικά, ομολογώντας την ήττα μου. Και εύχομαι να γίνει κάποτε εκείνο που μου φαίνεται ακατόρθωτο και να παρουσιαστεί μια μέρα ο γίγαντας που θα μπορέσει να τα μετουσιώσει σε τέχνη.»⁵³

Στην κατηγορία της οπτικής αναπαράστασης δεν εντάσσεται μόνο το χρονικό αλλά και ο κινηματογράφος. Αρχικά, όμως, ας πλησιάσουμε περισσότερο στη συγχρονία των γεγονότων. Η μαρτυρία από το ημερολόγιο του «σ. Ζ. Ακροναυπλιώτη», δηλαδή του Ζήση Ζωγράφου, χρησιμοποιείται στο επετειακό αφιέρωμα του *Ριζοσπάστη*, δύο μόλις χρόνια μετά την εκτέλεση της Καισαριανής. Ο Αντώνης Φλούντζης, γιατρός του στρατοπέδου, σημειώνει ότι ο Ζωγράφος «είναι σε θέση να δώσει την πιο πλήρη, υπεύθυνη και αντικειμενική μαρτυρία»,⁵⁴ καθώς στο διάστημα αυτό ήταν επικεφαλής όλων των συνεργείων του στρατοπέδου. Ωστόσο, ένα χρόνο πριν, το 1945, ο Ζωγράφος με το άρθρο του, «Ναπολέων Σουκατζίδης», στην *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*⁵⁵ μεταφέρει αυτή τη βιωμένη εμπειρία ενταγμένη μέσα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο. Πιο συγκεκριμένα, το ύφος του άρθρου δεν διαμορφώνεται μόνο από τον χαρακτήρα της εφημερίδας⁵⁶ αλλά και από την ιδιότητα του ίδιου ως μέλους της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ.

Μέσα στον πρώτο χρόνο του Εμφυλίου Πολέμου, ο Ζήσης Ζωγράφος αποτίει φόρο τιμής στους ήρωες και τους μάρτυρες του εθνικού και απελευθερωτικού αγώνα κατά του φασισμού. Ο ρόλος της Αριστεράς σε αυτόν τον αγώνα διακηρύσσεται μέσα από ένα emphaticό κομματικό λεξιλόγιο· το Κ.Κ.Ε. με «την πολύχρονη και πολύμορφη δράση του» ανάθρεψε, γαλούχησε, γιγάντωσε και «διαπαιδαγόησε τα καλύτερα παιδιά της Ελλάδας με τις πιο τρανές αρετές».⁵⁷ Οι θυσίες των Ελλήνων κομμουνιστών προσωποποιούνται στη μορφή του Σουκατζίδη, ο οποίος γίνεται το «Σύμβολο του αλύγιστου, αδούλωτου, μαχόμενου ελληνικού λαού».⁵⁸

Το άρθρο εστιάζει στην ανάδειξη της ιδεολογικής ταυτότητας του ήρωα από τα πρώτα χρόνια της συνδικαλιστικής του δράσης στο Ηράκλειο μέχρι τους αγώνες που δίνει στους διαδοχικούς τόπους εξορίας και φυλάκισης. Αυτή η ταυτότητα προβάλλεται από τον ίδιο τον Σουκατζίδη ως αντίβαρο απέναντι στην ωμή βία των Ιταλών κατακτητών: «Είμαστε κομμουνιστές, [...] αγαπούμε το λαό και την πατρίδα μας όσο κανείς άλλος. Τη ζωή μας είμαστε αποφασισμένοι να τη δώσουμε οποιαδήποτε στιγμή».⁵⁹ Έτσι, η πορεία του Σουκατζίδη διαμορφώνεται μέσα από τους δεσμούς του με το Κόμμα που διαρκώς ενισχύονται: «Η καλωσύνη, η στοργή για το λαό, η παλληκαριά, η δύναμη της αυτοθυσίας του Ναπολέοντα είναι αρετές του κομμουνισμού».⁶⁰ Δεν ενισχύονται, όμως, μόνο οι κομματικοί δεσμοί. Η μακρόχρονη εξορία και το περιοριστικό πλαίσιο εγκλεισμού συγκροτεί μια συλλογικότητα, η οποία ανακαλεί και αναβιώνει πρακτικές του θεσμού της οικογένειας. Η Ακροναυπλία γίνεται ένα «καταφύγιο της ελεύθερης σκέψης».⁶¹ Εγγυητής της συνοχής και της αρμονικής συμβίωσης μεταξύ των κρατούμενων είναι και πάλι ο Σουκατζίδης: «Στάθηκε πάντα υπέρμαχος των συντρόφων του, ο παραστάτης τους, ο παρηγορητής τους, ο σύντροφός τους».⁶² Σε μια εποχή, λοιπόν, που η εμφύλια σύρραξη συνυπάρχει με τη δεξιά ρητορική σύμφωνα με την οποία οι ευθύνες για την έναρξη του Εμφυλίου βαραινούν αποκλειστικά την Αριστερά, το Κ.Κ.Ε. μέσα από τα ιδεολογικά του όργανα επιχειρεί να αποκαταστήσει την «ιστορική αλήθεια», μέσα από μια κομματική οπτική. Ο Σουκατζίδης και οι διακόσιοι που «βάδισαν προς το θάνατο απλά, σεμνά, σταθερά»⁶³ εντάσσονται στο «μαρτυρολόγιο» της Αριστεράς, ως μια απάντηση στην απόπειρα της Δεξιάς να ταυτίσει την εαμική πατριωτική αντίσταση με τον «κομμουνιστικό κίνδυνο». Παρ' όλα αυτά, τόσο λόγω του μέσου στο οποίο δημοσιεύεται το κείμενο όσο και εξαιτίας των σκληρών διώξεων τις οποίες υφίστανται στο διάστημα αυτό οι Αριστεροί, το κοινό στο οποίο απευθύνεται είναι περιορισμένο και με σαφή ιδεολογική ταυτότητα.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, οι όροι του πολιτικού σκηνοικού δημιουργούν την ανάγκη για την υιοθέτηση μιας διαφορετικής αριστερής αφήγησης στο πλαίσιο του δημόσιου λόγου. Παρά την ήττα του Εμφυλίου και το κλίμα αυστηρής επιτήρησης, η Αριστερά επιτυγχάνει την πολιτική της ανασυγκρότηση κυρίως μέσα από την ίδρυση της ΕΔΑ. Ο κοινοβουλευτικός προσανατολισμός του κόμματος αναδεικνύει την Αριστερά σε έναν από τους τρεις πόλους ρύθμισης της μεταπολεμικής πολιτικής πραγματικότητας.⁶⁴ Έτσι, τον Απρίλιο του 1960 ο Θέμος Κορνάρος, ως συνεργάτης της *Αυγής*, δημοσιεύει στην εφημερίδα ένα άρθρο σε οκτώ συνέχειες με τίτλο, «Πορτραίτα ηρώων – Ναπολέων Σουκατζίδη. Το μεγαλείο ενός αγωνιστή». Ο Κορνάρος, είχε ήδη αποτυπώσει την εμπειρία του εγκλεισμού στο βιβλίο του *Στρατόπεδο του Χαϊδαρίου*, το οποίο εκδίδεται πρώτη φορά το 1945. Σε αυτή την έκδοση η ιδεολογική ταυτότητα των διακοσίων αποκαλύπτεται στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου μέσα από τον διάλογο με έναν κρατούμενο: «

«Ήθελα να σε ρωτήσω κάτι, μου λέει. Λένε πως τα παιδιά ήσαν όξω κομμουνιστάδες! Είν' αλήθεια; - Ναι, αλήθεια, είναι, Κώστα». ⁶⁵ Ωστόσο, στο κείμενο της *Αυγής* η έμφαση αφορά στην ανάδειξη του πατριωτισμού και του ηρωισμού των διακοσίων. Ο Ναπολέων Σουκατζίδης εκπροσωπεί «τον περήφανο Έλληνα που πιάστηκε για τις ιδέες και για την πατρίδα του» ⁶⁶ και είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που προτάσσεται από τον ίδιο τον ήρωα σε ένα επεισόδιο με τον Γερμανό διοικητή στο Χαϊδάρι: «Κύριε Διοικητά, είμαι Έλληνας. Και μόνος μου δεν πέφτω ποτέ για ξυλοδαρμό...!». ⁶⁷

Η μνημόνευση, λοιπόν, της Αντίστασης παραμένει ένα βασικό διακύβευμα για τον αριστερό χώρο, ως στοιχείο άμεσα συνυφασμένο με την ταυτότητά του. Παρά την απόσταση από το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου, η Αριστερά διατηρεί τον χαρακτηρισμό των «ηττημένων». Στο κείμενο του Κορνάρου οι κρατούμενοι του Χαϊδαρίου αποτελούν μια συλλογικότητα που εμπνέει τον θαυμασμό και τον σεβασμό για τη στάση της απέναντι στον θάνατο: «Σπάνιες είναι οι ώρες που τη ζωή αυτή τη δίνεις μόνος σου, ύψιστη προσφορά στον αγώνα του καλού. Η αγωνία τους είναι μήπως τους αγνοήσει αυτή η Μεγάλη Ώρα». ⁶⁸ Έτσι, οι διακόσιοι μελλοθάνατοι («ηττημένοι κομμουνιστές») αναδεικνύονται ως νικητές απέναντι στη μάχη κατά του φασισμού. Ο ηρωισμός τους εντάσσεται πλέον μέσα στο αφήγημα του ενιαίου εθνικού-πατριωτικού αγώνα.

Το αφήγημα αυτό, στη δεκαετία του '60, εξυπηρετούσε την ιδεολογική εξομάλυνση των προηγούμενων εμφυλιοπολεμικών ταυτοτήτων. Απέναντι στο διχαστικό λόγο της Δεξιάς, η συμμαχία Κέντρου και Αριστεράς δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τον εκδημοκρατισμό της πολιτικής ζωής. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η Ένωση Κέντρου προχωρά στη θεσμοθέτηση επετείων και εορτασμών της Απελευθέρωσης, όπως αντίστοιχα συμβαίνει σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. ⁶⁹ Οι επετειακές πρακτικές, οι οποίες περιβάλλονται από τον επίσημο και θεσμικό λόγο, διαμορφώνουν τους όρους για τη διεκδίκηση της «εθνικής αντίστασης» μέσα σε μια νέα πολιτική φάση. Ωστόσο, οι παλινδρομήσεις της ελληνικής πολιτικής ζωής διαδραματίζουν για ακόμα μία φορά ισχυρό ρόλο. Έτσι, ενώ τον Σεπτέμβριο του 1964 πραγματοποιούνται οι εορτασμοί για το «Έτος Ευρωπαϊκής Αντίστασης», η *Επιθεώρηση Τέχνης* δημοσιεύει ένα άρθρο με μια σειρά από ανακοινώσεις εκτελέσεων Ελλήνων κομμουνιστών ως αντίποινα σε επιθέσεις, δολιοφθορές, δολοφονίες που πραγματοποιούνταν από Έλληνες αντιστασιακούς. ⁷⁰ Η Αριστερά επιδεικνύει και πάλι το δικό της «μαρτυρολόγιο», αυτή τη φορά ως μια διαμαρτυρία για την απαγόρευση του εορτασμού της ίδρυσης του ΕΑΜ.

Ταυτόχρονα, όμως, και για να επιστρέψουμε στο βιβλίο του Πατατζή, στη δεκαετία αυτή τα γεγονότα της Αντίστασης ανήκουν ακόμα στο πρόσφατο παρελθόν, ως μέρος της βιωμένης εμπειρίας μιας γενιάς, η οποία παρά τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, παραμένει στο προσκήνιο. ⁷¹ Το γεγονός αυτό δημιουργεί την ανά-

γκη η περίοδος αυτή να μην περιπέσει στη λήθη «για να μπορούμε», όπως αναφέρει ο Πατατζής, «να την ξαναζούμε κάπου – κάπου εμείς οι ίδιοι που τη ζήσαμε». ⁷² Η νοσταλγία, όμως, αυτή δεν αφορά το γενικό κλίμα μιας εποχής που πέρασε αλλά τη νοσταλγία «εκείνης της ανάτασης, της ψυχικής ευφορίας που δεν την βλέπουν τώρα πουθενά τριγύρω τους [οι άνθρωποι της Αντίστασης]». ⁷³

Μέσα σε αυτή την καταγραφή των γεγονότων της Αντίστασης, η ιστορία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη ενσωματώνεται στα χρονικά της Αντίστασης. Στη «Μονομαχία», ο συγγραφέας εστιάζει σε διαδοχικά επεισόδια από τον χειμώνα του 1943 μέχρι την Πρωτομαγιά του 1944, προκειμένου να αναδείξει τις ιδιαίτερες πτυχές της σχέσης που δημιουργείται ανάμεσα στον ήρωα και τον διοικητή του στρατοπέδου του Χαϊδαρίου. ⁷⁴ Πρόκειται για μια «μονομαχία» που αναπτύσσεται κυρίως με όρους ηθικής υπεροχής ανάμεσα στους δύο αντιπάλους. Στην πραγματικότητα μέσα από τα δύο αυτά πρόσωπα, ο Πατατζής σκιαγραφεί την αντιπαράθεση δύο διαφορετικών ιδεολογιών και στάσεων ζωής. Από τη μια μεριά, η απρόβλεπτη, καταπιεστική και απροκάλυπτα βίαιη εξουσία των Ναζί και από την άλλη ο «ηρωισμός βάθους» του Σουκατζίδη. Η προσπάθεια της ηθικής εξόντωσης του αντιπάλου («είχε παλέψει [...] να τον πάρει με το μέρος του και να τον κάνει όργανό του») ⁷⁵ έχει ήδη ματαιωθεί καθώς ο ήρωας έχει αποφασίσει να πεθάνει «με αξιοπρέπεια. Να φύγει απ' τον κόσμο και να γράψει με το αίμα του μια ηθική επιταγή που θα την άφηγε στους άλλους σαν κληρονομιά. Τέτοια ήταν η απόφαση του». ⁷⁶ Συμπληρωματικά, η αποτύπωση της μορφής του διοικητή με όλες τις αντιφάσεις της προσωπικότητάς του (το μίσος για τους κρατούμενους μαζί με τη αγάπη για τα λουλούδια, τα βασανιστήρια προς τον Σουκατζίδη μαζί με ένα υφέρπον αίσθημα ομοφυλοφιλικού έρωτα) ⁷⁷ λειτουργούν ως μια απεικόνιση της κοινοτοπίας του Κακού. ⁷⁸

Λογοτεχνία, σινεμά και πολιτισμική μνήμη

Μέσα στη διάρκεια, λοιπόν, των προηγούμενων δεκαετιών, φορείς της επίσημης και ανεπίσημης μνήμης ανέλαβαν με ποικίλους τρόπους την αποκρυστάλλωση αυτής της ιδιαίτερης ιστορικής στιγμής που αφορά την ελληνική Αντίσταση. Μετά τη δεκαετία του '60, στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης «Οι πολλαπλοί τρόποι κατανόησης, ερμηνείας και χρήσης του παρελθόντος [...] αποτελούν συστατικό στοιχείο της περιόδου». ⁷⁹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης από το ΠΑ.ΣΟ.Κ. το 1982, ⁸⁰ συνιστά μια τομή για τους «πολέμους της μνήμης», καθώς το κυρίαρχο πλέον εθνικό αφήγημα συνοδεύεται από την «ιδεολογία της συμφιλίωσης». Κατά τη διάρκεια των συζητήσεων για την ψήφιση του σχετικού νομοσχεδίου ο Γ. Γεννηματάς αναφέρεται από το βήμα της Βουλής στον Ναπολέοντα Σουκατζίδη και στην άρνηση του να εξαιρεθεί από την επικείμενη μαζική εκτέλεση. ⁸¹ Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, το όνομα του Σουκατζίδη, στη

συγχρονία των αρχών της δεκαετίας του '80, αποκτά μια νέα συμβολική αξία. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Γεννηματά το «παρών» του Σουκατζίδη και των διακοσίων στο προσκλητήριο θανάτου της Καισαριανής συμπυκνώνει αφενός το πνεύμα της Εθνικής Αντίστασης και αφετέρου υπερβαίνει τις μικροπολιτικές και κομματικές επιδιώξεις.

Ωστόσο, ανάμεσα στους φορείς επίσημης και ανεπίσημης μνήμης διαμορφώνεται ένας «ενδιάμεσος χώρος» (transitional space),⁸² ο οποίος καλύπτεται, μεταξύ άλλων, από λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά προϊόντα. Μολονότι η επιρροή των φορέων μνήμης του «ενδιάμεσου χώρου» παρουσιάζεται λιγότερο ισχυρή σε σχέση με αυτή των θεσμικών φορέων, η δυναμική τους αναφορικά με τον ρόλο που διαδραματίζουν στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης αναπτύσσεται και αναδεικνύεται στο πλαίσιο των Σπουδών Πολιτισμικής Μνήμης (Cultural Memory Studies).

Όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, οι γραπτές καταγραφές της Καισαριανής, ενταγμένες στα αντίστοιχα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα, δημιούργησαν ισχυρούς συμβολισμούς και πυκνές νοηματοδοτήσεις γύρω από το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, τα κείμενα δεν λειτουργούν μόνο ως ένας τρόπος ανάμνησης αλλά γίνονται τα ίδια αντικείμενα ανασυγκρότησης της μνήμης σε διαφορετικά μέσα και μορφές έκφρασης.⁸³ Η αναθεώρηση και κατόπιν η μεταφορά των προηγούμενων αφηγήσεων σε ένα νέο μέσο αφενός επαναφέρει στο προσκήνιο παλαιότερα πολιτισμικά μοτίβα και αφετέρου δημιουργεί μια «κινητικότητα» εντός του ίδιου του πολιτισμικού πεδίου.⁸⁴

Στο *Τελευταίο σημείωμα*, λοιπόν, η «συνομιλία» του κινηματογράφου με το παρελθόν αναπτύσσεται σε δύο παράλληλες κατευθύνσεις: από τη μια μεριά επιχειρείται ο διάλογος με την Ιστορία και από την άλλη ο διάλογος με τη λογοτεχνική παράδοση, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον Αριστερό λόγο. Ανεξάρτητα από το διαφορετικό σημείο εκκίνησης των κειμενικών αναπαραστάσεων για την Καισαριανή, διαπλάθεται εν τέλει ένας κοινός αφηγηματικός κώδικας που βασίζεται στην ανάκληση συγκεκριμένων μοτίβων. Η ηρωική θυσία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη και των έγκλειστων αγωνιστών στο «Μπλοκ 15» του Χαϊδαρίου, εντάσσεται στην προσπάθεια της Αριστεράς να αναδείξει τη συμμετοχή της στους πατριωτικούς αγώνες.

Η κινηματογραφική απεικόνιση του Βούλγαρη δεν επιδιώκει να διαφοροποιηθεί από αυτόν τον κοινό αφηγηματικό κώδικα. Ο σκηνοθέτης επιλέγει ένα γεγονός της Αντίστασης, η σημασία του οποίου έχει ήδη αναγνωριστεί από το κοινωνικό σώμα και κατ' επέκταση από το κοινό της ταινίας του. Μακριά από το Βίτσι και το Γράμμο της προηγούμενης ταινίας με ιστορικό περιεχόμενο (*Ψυχή Βαθιά*), η ιστορία της Καισαριανής πληροί τα κριτήρια που προσφέρουν στον Βούλγαρη τη δυνατότητα να επικυρώσει την Αντίσταση ως το κατεξοχήν ενωτικό αφήγημα της πρόσφατης ελληνικής Ιστορίας.

Συνεπώς, σε αυτή την περίπτωση η διαμεσικότητα τείνει να σταθεροποιήσει την πολιτισμική μνήμη μέσα από την κατασκευή συγκεκριμένων αφηγήσεων και μοτίβων του παρελθόντος.⁸⁵

Ταυτόχρονα, όμως, και στο βαθμό που η κινηματογραφική ταινία αποτελεί μια μορφή ερμηνείας,⁸⁶ η ανακατασκευή του ιστορικού παρελθόντος γίνεται με βάση τα δεδομένα και τις γνώσεις του παρόντος. Το στοιχείο αυτό, δηλαδή η αλληλεπίδραση παρόντος και παρελθόντος μέσα στα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα μας ορισμένης εποχής, συνιστά ένα βασικό πεδίο της πολιτισμικής μνήμης.⁸⁷ Σχετικά με το ζήτημα αυτό η Καρυστιάνη αναφέρει ότι ο δημιουργός, είτε πρόκειται για κινηματογραφική ταινία, είτε για μυθιστόρημα, θέτει «ερωτήματα που έχουν σχέση με το σήμερα, ξέροντας τις μεταγενέστερες εξελίξεις. Μεγάλος σύμμαχος αυτό σε σχέση με καυτά σημερινά θέματα. Είναι αυτά που έχουν μείνει μέσα μας, που έχουν εγκατασταθεί ως ερωτήματα, ως περιέργεια, ως ενδιαφέρον να ψάξουμε να μάθουμε περισσότερα».⁸⁸ Έτσι, στη συγχρονία παραγωγής της ταινίας, η παρουσία όψεων ενός κοινού παρελθόντος, υπερβαίνει τους όρους διεκδίκησης και οικειοποίησης αυτού του παρελθόντος και συνεπώς δεν μπορεί να λειτουργήσει απλώς ως υπενθύμιση μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής ταυτότητας. Και για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του σκηνοθέτη: «σήμερα, αυτό που πιστεύω ότι μπορεί να προσφέρει η ταινία ως άποψη, πέρα από την πολιτική επιλογή ενός ανθρώπου, είναι το ήθος, η αξιοπρέπεια και η εντιμότητα».⁸⁹

Τη συγκεκριμένη στόχευση εξυπηρετεί η «αμφίδρομη» επιλογή της ειδολογικής κατηγορίας του *documentary*. Ειδικότερα, η μελοδραματική αφήγηση, ως στοιχείο της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας, επιτρέπει την εφαρμογή μιας σειράς ηθικών αξιολογικών κρίσεων πάνω στο υλικό των προηγούμενων κειμενικών καταγραφών, οι οποίες έχουν ενταχθεί στη σεναριακή δομή της ταινίας.⁹⁰ Μέσα από την ηθική προσέγγιση που αναπτύσσει το οπτικό αφήγημα, η ηρωική θυσία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη και των διακοσίων κρατουμένων του Χαϊδαρίου, δεν εντάσσεται μόνο μέσα σε ένα συλλογικό – εθνικό αφήγημα. Οι διακόσιοι τόσο ως μια αδιάσπαστη συλλογικότητα όσο και ως ατομικές περιπτώσεις λειτουργούν ως παραδείγματα προς μίμηση και ηθικά πρότυπα ακεραιότητας, αξιοπρέπειας και αλληλεγγύης που αντιμετώπισαν με αξιοπρέπεια τον φασισμό. Το στοιχείο αυτό εντείνεται ακόμη περισσότερο, εάν αναλογιστεί κανείς την αντίθεση που δημιουργείται στις σκηνές όπου απεικονίζονται τα βασανιστήρια των κρατουμένων και η αναίτια, μη προβλέψιμη άσκηση βίας.

Με αυτόν τον τρόπο η ταινία διερευνά τις κοινωνικές συνθήκες που πυροδοτούν την ανάδειξη του καταπιεστικού, εξουσιαστικού ελέγχου επιτρέποντας τον συσχετισμό με αντίστοιχες περιόδους στις οποίες η αδικία προκύπτει από τη διατάραξη του κοινωνικού συστήματος. Η αναπαραστάση της Καισαριανής με όρους

που απηχούν τη «μονομαχία» ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, υποβάλλει μια «αναγνωστική» σύμβαση η οποία επιτρέπει στον θεατή την ηθική «επανοικειοποίηση» (refamiliarization)⁹¹ του ιστορικού του παρελθόντος. Μέσα από την μορφή του μελοδράματος, λοιπόν, η θυσία των διακοσίων γίνεται ένα σύμβολο που αναδεικνύει τη δυνατότητα αποκατάστασης ενός χαμένου ηθικού κώδικα, ενισχύοντας παράλληλα την αίσθηση εγγύτητας του θεατή με την ιστορική πραγματικότητα. Με άλλα λόγια και με τους όρους της διαμεσικότητας, ο Βούλγαρης, καταφέρνει να μεταδώσει κάτι από τη νοσταλγία του Πατατζή στα *Ματωμένα Χρόνια* για το «αληθινό» Πνεύμα της Αντίστασης ως συμπύκνωση υψηλών ιδανικών και ηθικού μεγαλείου.

Η συνύπαρξη της ηθικής προσέγγισης του μελοδράματος με την ενσωμάτωση και προβολή ιστορικών – αρχειακών τεκμηρίων αποτελεί ίσως τη μεγαλύτερη προϋπόθεση που διαμορφώνει το υβριδικό είδος της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας και ενισχύει, έτσι, τη σύνδεση με την ιστορική στιγμή. Παρ' όλο που το αρχείο αντιμετωπίζεται ως μια μορφή παθητικής πολιτισμικής μνήμης,⁹² η αξιοποίηση του σε ένα οπτικό αφήγημα φωτίζει με διαφορετικούς όρους τη διαλογική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν. Το αρχείο λογίζεται ως μια διαρκής επανερμηνεία του παρελθόντος «με τα μέτρα της σύγχρονης κοινωνίας και των αναγκών της».⁹³ Η κινηματογραφική αφήγηση του Βούλγαρη γύρω από την Καισαριανή έχει ήδη «προσημειωθεί» μέσα από ένα ορισμένο ερμηνευτικό πλαίσιο. Μέσα σε αυτό, το Τελευταίο σημείωμα του Ναπολέοντα Σουκατζίδα αποτελεί έναν ακόμα αναβαθμό ανακατασκευής του πραγματολογικού υλικού. Το αρχειακό τεκμήριο λαμβάνει πια τη λειτουργία ενός «κοινωνικού»⁹⁴ τεκμηρίου με ισχυρή συμβολική σημασία· συμπυκνώνει τα «τελευταία σημειώματα» των κρατουμένων του Χαϊδαρίου και επικυρώνει την ένταξη των ιστορικών υποκειμένων στην εμπρόθετη αφήγηση του Βούλγαρη.

Αξίζει, ωστόσο, στο σημείο αυτό να εστιάσουμε περισσότερο σε δύο χαρακτηριστικές ρεαλιστικές τεχνικές του Βούλγαρη, οι οποίες συνδυάζουν μέσα στο υβριδικό είδος του docudrama τη δείξη (showing) με την αφήγηση (telling). Και οι δύο τεχνικές προσθέτουν μια ακόμα διάσταση στη νοηματοδότηση της ταινίας ως αγωγού της πολιτισμικής μνήμης. Η πρώτη τεχνική αφορά και πάλι το «Τελευταίο σημείωμα». Εκτός από τη συμβολική διάσταση, που αναφέραμε, το «Τελευταίο σημείωμα» ως υλικό τεκμήριο εισάγει ως «υποσημείωση»⁹⁵ την «αυθεντική» ιστορική πραγματικότητα. Αναλαμβάνει, δηλαδή, να δείξει «αυτό που έγινε» και επικυρώνει ταυτόχρονα την οπτική γωνία του σκηνοθέτη που εστιάζει στο ανθρωποκεντρικό στοιχείο. Το «Τελευταίο σημείωμα» γίνεται έτσι μέρος μιας «αρχαιολογίας του βλέμματος»:⁹⁶ οι θεατές «βλέπουν» αυτό που είχαν δει και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές. Το τεκμήριο εξασφαλίζει τον αντικατοπτρισμό των δύο κοινοτήτων, την ίδια ώρα που κατασκευάζεται μια κοινότητα συναισθημάτων, κωδίκων και αξιών. «Εμείς» οι θεατές ταυτιζόμαστε με

τους πρωταγωνιστές της ταινίας μέσα από το βλέμμα του σκηνοθέτη.

Η δεύτερη τεχνική εκδηλώνεται με τη «φωνή του αθέατου αφηγητή»,⁹⁷ ο οποίος, κατά τη διάρκεια της σκηνής του «τελευταίου χορού» των διακοσίων διατυπώνει την ερώτηση: «άραγε θα μας ξεχάσουν;». Η «κρυμμένη» αφηγηματική φωνή κατασκευάζει μια ενδιαφέρουσα διαλογική προοπτική⁹⁸ σε μια κρίσιμη σκηνή της ταινίας. Αφενός μεν σχολιάζει τα προηγούμενα λόγια των ηρώων ενόψει της «θυσίας», αφετέρου δε εγκαινιάζει ένα διπλό χρονότοπο ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, γύρω από τη μνήμη αυτής της θυσίας. Αυτή η σχολιαστική αφήγηση που απευθύνεται ταυτόχρονα σε ένα ενδοκειμενικό και σε ένα εξωκειμενικό κοινό, μεταφέρει την πιο ευάλωτη ίσως στιγμή της μνήμης: τον κίνδυνο της λήθης. Με τον τρόπο αυτό ο σκηνοθέτης προβάλλει έμμεσα την ταινία ως μια χειρονομία διάσωσης της μνήμης και «αντικείμενο ενθύμησης».

Οι πρακτικές συγκρότησης της ταινίας αλλά και οι διαδικασίες πρόσληψής της, επιτρέπουν μια διαπίστωση σύμφυτη τόσο με την έννοια της πολιτισμικής μνήμης όσο και της ειδολογικής κατηγορίας του docudrama. Το βασικό ζητούμενο σε μια ταινία με ιστορικό περιεχόμενο – με την προϋπόθεση, όμως, ότι δεν προχωρά σε ιστορικές «αυθαιρεσίες» – δεν είναι ο βαθμός πιστότητας και ιστορικής ακρίβειας που διαθέτει αλλά ο τρόπος με τον οποίο η πραγματική ιστορία μπορεί να γίνει αντικείμενο ενθύμησης. Στον βαθμό που αυτό επιτυγχάνεται στην ταινία, ο Βούλγαρης καταφέρνει μέσω της μνήμης η ιστορία να γίνει μύθος, με την έννοια της «θεμελιακής ιστορίας που γίνεται αντικείμενο αφήγησης».⁹⁹ Το στοιχείο αυτό μεταφέρει καλύτερα ο Σαββόπουλος του *Χάππου Νταίη* με τους στίχους από την «Εξοδο»: «Να ελευθερωθεί η Ιστορία, να ανοιχθεί στο μύθο. Αν δεν το μπορέσουμε εμείς, Παντελή, πώς θα το μπορέσουν οι πολιτικές; Το πτώμα να γίνει γεγονός αναστάσιμο. Παύση. Καλό ξημέρωμα».¹⁰⁰ ■

Παραπομπές

1. Για την επιστημολογική αξία των ανεκδοτολογικών μικρό-αφηγήσεων στην Ιστορία της Λογοτεχνίας βλ. Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2000, σ. 49-74.
2. Για τον όρο βλ. ενδεικτικά Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτισμική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μετ. – επιστ. επιμ. Διαμαντής Παναγιωτόπουλος, πρόλογος, Άγγελος Χανιώτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2017· Astrid Erll and Ann Rigney (επιμ.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlin/ New York, 2009· Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), *Media and Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin/ New York, 2008· Ann Rigney, «Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory», *Journal of European Studies*, 35:1 (2005) 209-226. Για τη σημασία της πολιτισμικής μνήμης στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο με αφορμή την *Πολίτικη Κουζίνα* βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην Πολίτικη Κουζίνα*, εκδόσεις Orportuna, Πάτρα, 2015.
3. Για τη σημασία της λογοτεχνίας στη συγκρότηση της πολιτισμικής μνήμης, ιδίως μέσω της σύγχρονης πολυμεσικής μιντιακής κουλτούρας βλ. Ann Rigney, «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 345-353.
4. Βλ. Astrid Erll and Ann Rigney, «Introduction: Cultural Memory and its Dynamics», στο Astrid Erll and Ann Rigney (επιμ.), ό.π., σ.1-14.
5. Για τη σημασία της «μετακωδικοποίησης» ως διαδικασία μετάβασης και μεταβίβασης της ερμηνείας ενός μηνύματος μέσα σε διαφορετικές «γλώσσες» και χρονικές στιγμές βλ. Jean Starobinski, «Η λογοτεχνία: Το κείμενο και ο ερμηνευτής», στο Ζακ Λε Γκοφ – Πιερ Νορά (επιμ.), *Το έργο της Ιστορίας*, μετ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1975, σ. 238-256.
6. Βλ. σχετικά Astrid Erll and Ann Rigney (επιμ.), ό.π.
7. Σχετικά με την έννοια της ιστορικής αναπαράστασης στον κινηματογράφο βλ. ενδεικτικά Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001. Για την αλληλεπίδραση του κινηματογράφου με κοινωνικά φαινόμενα βλ. Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, επιμ. - εισαγωγή Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006. Για τη θεωρία της πρόσληψης βλ. Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μετ. Μίλτος Πechλιβάνος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1995.
8. Σχετικά με τον όρο βλ. Alan Rosenthal (επιμ.), *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Southern Illinois University Press, USA, 1999· Steven N. Lipkin, *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Southern Illinois University Press, USA, 2002.
9. Γιάννης Ζουμπουλάκης, «Παντελής Βούλγαρης – Ιωάννα Καρυστιάνη: Δεν μαθαίνεις Ιστορία μέσα από μια ταινία», *Το Βήμα*, 26 Οκτωβρίου 2017, [<https://www.tovima.gr/2017/10/26/culture/pantelis-boylgaris-iwannakarystiani-den-mathaineis-istoria-mesa-apo-mia-tainia/> (20-7-2020)]. Σχετικά με τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της Αντίστασης βλ. Γιώργος Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και Ιστορία. Η κατοχή και η αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981*, Εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα, 2020.
10. Ζουμπουλάκης, ό.π.
11. Για μια καταγραφή της εμπειρίας του εγκλεισμού στο στρατόπεδο βλ. Αντώνης Ι. Φλούντζης, *Χαϊδάρι. Κάστρο και βωμός της εθνικής αντίστασης*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1986 και Θέμος Κορνάρος, *Στρατόπεδο του Χαϊδαρίου*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2017. Για το στρατόπεδο Χαϊδαρίου ως χώρο εγκλεισμού και τόπο μνήμης βλ. Άννα – Μαρία Δρουμπούκη, *Μνημεία της λήθης. Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, Πόλις, Αθήνα, 2014.
12. Για τα μοτίβα αυτά και ειδικότερα για τα «τελευταία μηνύματα» των κρατουμένων βλ. Δήμητρα Λαμπροπούλου, *Γράφοντας από τη φυλακή. Όψεις της υποκειμενικότητας των πολιτικών κρατουμένων 1947-1960*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1999, ιδίως σ. 63-93.
13. Για τον πολιτικό χαρακτήρα που αποκτούν ορισμένες κοινότητες μνήμης μέσα στο πέρασμα του χρόνου βλ. ενδεικτικά W. James Booth, «Communities of Memory: On Identity, Memory, and Debt», *American*

Political Science Review 93:2 (1999) 249-263.

14. Άθως Δημουλάς, «Παντελής Βούλγαρης: Είναι έρωτας αυτή η δουλειά», *Η Καθημερινή*, 23.10.2017, [<https://www.kathimerini.gr/931560/gallery/periodiko-k/an8rwpoi/pantelhs-voylgarhs-einai-erwtas-ayth-h-doyleia> (20-7-2020)].

15. Robert A. Rosenstone, «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *The American Historical Review*, 93:5 (1988) 1178.

16. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της συνάντησης των δύο ηρώων στο γραφείο του διοικητή του στρατοπέδου, Κάρλ Φίσερ, όπου τους ανακοινώνει τη δυνατότητα διαφυγής τους στο Βερολίνο. Η σκηνή αυτή, όπως αναφέρει η ίδια η Καρυστιάνη, αποτελεί μια σεναριακή επινόηση. Βλ. Ζουμπουλάκης, ό.π. Προκειμένου να διαφανούν τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ ρεαλιστικής αναπαράστασης και μυθοπλασίας, αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη σκηνή φάνηκε να βρίσκεται εντός του ορίζοντα προσδοκιών των θεατών. Αντιθέτως, για τη σκηνή του χορού των μελλοθάνατων το προηγούμενο βράδυ της εκτέλεσης, η οποία αναφέρεται στις γραπτές πηγές, εκφράστηκαν αρκετές κρίσεις περί καλλιτεχνικής επινόησης που στόχο είχε τη μεγαλύτερη συναισθηματική εμπλοκή των θεατών.

17. Lipkin, ό.π., σ. 32.

18. Ήδη από τη δικτατορία του Μεταξά η Ακροναυπλία έχει κατοχυρωθεί ως ένας ισχυρός τόπος μνήμης μέσα στην αριστερή ταυτότητα. Βλ. ενδεικτικά Αντώνης Ι. Φλούντζης, *Ακροναυπλία και Ακροναυπιώτες 1937-1943*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1979· Στράτος Ν. Δορδανάς, «Αυτοί που δεν πολέμησαν: Οι αποσυνάγωγοι του μεταξικού καθεστώτος», *Athens Review of books*, τχ. 91, 26.1.2020. Βλ. επίσης το σχετικό απόσπασμα από το ντοκιμαντέρ του Νίκου Καβουκίδη «Μνήμες φυλακών Ακροναυπλίας» [<https://www.youtube.com/watch?v=00FcmnrRo04> (26-7-2020)].

19. Maurice Halbwachs, *La topographie legendaire des évangiles en terre sainte*, Παρίσι, 1941, σ. 157: «Για να μπορέσει μια αλήθεια να αποκρυσταλλωθεί στην ανάμνηση μιας ομάδας, πρέπει να πάρει τη συγκεκριμένη μορφή ενός γεγονότος, ενός προσώπου ή ενός τόπου». Αναφέρεται στο Assmann, ό.π. σ. 38.

20. Για την έννοια του ήρωα ως συμβολικής φιγούρας της μνήμης (memory figure) βλ. Dietrich Harth, «The Invention of Cultural Memory», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 86-92.

21. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μετ. Αντρέας Π. Ανδρέου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003, σ. 201.

22. Για το «αρχείο» ως ένα σύνολο τεκμηρίων, «λόγων» (discourses) και «ειπωμένων πραγμάτων» γύρω από ένα αντικείμενο ή πεδίο γνώσης βλ. σχετικά Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Πλέθρον, Αθήνα, 2017.

23. Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review*, 93:5 (1988) 1193.

24. Assmann, ό.π.

25. Βλ. σχετικά Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Εφιαλτικά σενάρια για ευτυχισμένες μέρες. Για το «Χάπυ Νταίη» του Παντελή Βούλγαρη», στο Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2007, σ. 117-127.

26. Σχετικά με τον όρο βλ. Alessandro Portelli, *The Battle of Valle Giuila. Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Madison, 1997. Εδώ χρησιμοποιείται με τη διευρυμένη έννοια, που επισημαίνει ο Πολυμέρης Βόγλης, καθώς συμπεριλαμβάνει «το κατακερματισμένο πλήθος των διαφορετικών μνημών». Βλ. σχετικά Πολυμέρης Βόγλης, «Οι μνήμες της δεκαετίας του 1940 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: μεθοδολογικές προτάσεις», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτυρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, Κωνσταντίνα Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και Λήθη του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 69.

27. Ε. Μ., «Το μήνυμα στο “Τελευταίο Σημείωμα”», *Ριζοσπάστης*, Σάββατο 28 Οκτώβρη 2017 - Κυριακή 29 Οκτώβρη 2017, [<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9560240> (20-7-2020)].

28. Ό.π.

29. Δήλωση του τότε υπουργού Εσωτερικών, Πάνου Σκουρλέτη. Βλ. «Μαζική η εκδήλωση μνήμης και τιμής στη μαρτυρική Μακρόνησο», *Το Βήμα*, 23 Οκτωβρίου 2017, [<https://www.tovima.gr/2017/10/23/politics/maziki-i-ekdilwsi-mnimis-kai-timis-sti-martyriki-makroniso/> (20-7-2020)].

30. Ε. Μ., «Το μήνυμα στο “Τελευταίο Σημείωμα”»..., ό.π.

31. *Η Καθημερινή*, 30.4.1944 (υπογράμμιση δική μου)

32. Η άποψη αυτή αναφέρεται στη διαδικτυακή συζήτηση που ακολουθεί το άρθρο του Νίκου Σαραντάκου, «Το τελευταίο σημείωμα του Ναπολέοντα Σουκατζίδη», 2 Νοεμβρίου 2017, [<https://sarantakos.wordpress.com/2017/11/02/soukatzidis/> (20-7-2020)].

33. Νίκος Μπογιόπουλος, «Σημείωμα για “Το τελευταίο σημείωμα”», 26 Οκτωβρίου 2017, [<https://www.imerodromos.gr/simioma-gia-to-telefteo-simioma-tou-nikou-mpogiopoulou/> (20-7-2020)].

34. Για την πρακτική της «αποσιώπησης» πηγών, αρχείων και αφηγήσεων με σκοπό μια νέα «σύνθεση» της ιστορίας βλ. Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the production of history*, Beacon Press, Boston, 1995.

35. Γιώργου Πετρόπουλου, «Μια κριτική για “Το τελευταίο σημείωμα” του Παντελή Βούλγαρη», *Εργατικός Αγώνας*, [<https://ergatikosagwnas.gr/arhra/teχνi-politismos/1518-mia-kritiki-gia-to-teleftaio-simeiomatou-panteli-voylgari> (20-7-2020)].

36. Για το θέμα των Ταγμάτων Ασφαλείας βλ. ενδεικτικά Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Οι άλλοι καπετάνιοι. Αντικομμουνιστές ένοπλοι στα χρόνια της κατοχής και του εμφυλίου*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα (4^η έκδ.), 2007 και Στράτος Ν. Δορδανάς, *Η γερμανική στολή στη ναφθαλίνη. Επιβιώσεις του δοσιλογισμού στη Μακεδονία, 1945-1974*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2011.

37. Από τον Γερμανό διοικητή όταν απευθύνεται στον Σουκατζίδη, από Γερμανούς αξιωματικούς οι οποίοι αναφέρονται στην επικείμενη εκτέλεση των διακοσίων «κομμουνιστών» και τέλος από έναν κρατούμενο τη στιγμή της εκτέλεσής του.

38. Ζουμπουλάκης, ό.π.

39. ό.π.

40. «Ο θάνατος των αντρειωμένων», *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 27 Απρίλη 1975, σ. 7.

41. Σε μια μαρτυρία του Στέλιου Φραγκίσκου, εξόριστου στην Ακροναυπλία, αναφέρεται: «Από τα σημειώματα πούχαν ρίξει οι μελλοθάνατοι, καθώς πλησίαζαν στο Σκοπευτήριο, είχαμε μάθει τι συνέβαινε». «Ο λαός της Καισαριανής ξαναθυμάται τους 200», *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 27 Απρίλη 1980, σ. 14.

42. Βλ. ενδεικτικά «Ναπολέων Σουκατζίδης. Χαρά Λιουδάκη, Μαρία Λιουδάκη, Φώτιος Σουκατζίδης. Ανέκδοτα ντοκουμέντα», *The Athens Review of books*, τχ. 90, Δεκέμβριος 2017, σ. 27-47· Ευάννα Βενάρδου, «Το τρίτο σημείωμα», *Huffpost Greece*, 4/10/2017, [https://www.huffingtonpost.gr/2017/10/04/culture-to-trito-shmeiwma-pantelis-voulgaris_n_18181514.html (20-7-2020)].

43. «Υλικά από την αλληλογραφία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη», *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 8 Νοέμβρη 2017, [<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9575102> (20-7-2020)].

44. Μια πολιτική αναφορά περιλαμβάνεται στη μαρτυρία του Ζήση Ζωγράφου, μέλους της ΚΕ του ΚΚΕ και Ακροναυπλιώτη, όπου αναφέρει την τελευταία επιθυμία του Σουκατζίδη: «Αν ζήσεις να πεις στο Κόμμα μας: Πεθαίνουμε ακροναυπλιώτικα!». Βλ. «Η ματωμένη Πρωτομαγιά του Χαϊδαρίου – Πεθαίνουμε ακροναυπλιώτικα! Έτσι απαντούν οι κομμουνιστές εις φασίστες δήμιους», *Ριζοσπάστης*, 1 Μάη 1946, σ. 2.

45. Ζουμπουλάκης, ό.π.

46. Lipkin, ό. π., σ. 7.

47. Φλούντζης, ό. π., σ. 458. Η φράση αυτή περιλαμβάνεται και στην ταινία.

48. Σχετικά με το επικήρυγμα που αναπτύσσεται στο σημείο αυτό βλ. Lipkin, ό.π., σ. 4.

49. Για το είδος της μαρτυρίας βλ. ενδεικτικά Πολυμήρης Βόγλης, «Η δεκαετία του 1940 ως παρελθόν: μνήμη, μαρτυρία, ταυτότητα», *Τα Ιστορικά*, 47 (2007) 253-266· Ιωάννα Παπαθανασίου, «Βίωμα, Ιστορία και Πολιτική: η υπόσταση της προσωπικής μαρτυρίας. Σκέψεις με αφορμή δύο βιβλία του Τάκη Μπενά», *Τα Ιστορικά*, 24-25 (1996) σ.253-266.

50. Για τα όρια της ρεαλιστικής αναπαράστασης στη λογοτεχνία βλ. Lars Ole Sauerberg, *Fact into Fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel*, Palgrave MacMillan, New York, 1991.

51. Σωτήρη Πατατζή, *Ματωμένα χρόνια. Χρονικά και διηγήματα της Αντίστασης*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα (6^η έκδ.), 2006, σ. 11-22.

52. ό.π., σ. 21.

53. ό.π., σ. 22. (υπογράμμιση δική μου)

54. Φλούντζης, *Χαιδάρη. Κάστρο και βωμός της εθνικής αντίστασης*, ό.π., σ. 465. Ο Παντελής Βούλγαρης, αναφερόμενος στη διαδικασία της έρευνας για την ταινία, επισημαίνει ότι το βιβλίο του Φλούντζη είναι το πιο ενδιαφέρον βιβλίο για τα γεγονότα. Βλ. «Παντελής Βούλγαρης: Η ιστορία είναι ένας ανοιχτός διάλογος», *Η εποχή*, 29 Οκτωβρίου 2017, [<http://epohi.gr/%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%AE%CF%82-%CE%B2%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B3%CE%B1%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BD/> (20-7-2020)].

55. Ζήση Ζωγράφου, «Ναπολέον Σουκατζίδης», *Κομμουνιστική Επιθεώρηση. Μηνιαίο Πολιτικό – Θεωρητικό Όργανο της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας*, αρ. φ. 36 -37, Απρίλης – Μάης 1945, σ. 21-27.

56. Στον υπότιτλο χαρακτηρίζεται ως «Μηνιαίο Πολιτικό – Θεωρητικό Όργανο της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας».

57. ό.π., σ. 21.

58. ό.π., σ. 22.

59. ό.π., σ. 24.

60. ό.π., σ. 27.

61. ό.π., σ. 23.

62. ό.π., σ. 25.

63. ό.π., σ. 26.

64. Για την ΕΔΑ βλ. Ιωάννα Παπαθανασίου, *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά: Αρχείο 1951-1967* (συνεργάτες Άντα Κάπολα και Γιάννης Παπαθεοδώρου), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών – Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, Αθήνα, Θεμέλιο, 2001· Κατερίνα Λαμπρινού, *ΕΔΑ (1956-1967). Πολιτική και ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2017.

65. Εδώ η παραπομπή προέρχεται από την έκδοση του 2017. Βλ. Κορνάρος, ό.π., σ. 213.

66. Θέμου Κορνάρου, «Πορτραίτα ηρώων – Ναπολέον Σουκατζίδης. Το μεγαλείο ενός αγωνιστή», *Η Αυγή*, τχ. 2235 (26.4.1960) σ. 1.

67. ό.π., τχ. 2230 (20.4.1960) σ. 5.

68. ό.π., τχ. 2233 (23.4.1960) σ. 5.

69. Βλ. σχετικά Γιώργος Αντωνίου και Ελένη Πασχαλούδη, «Το άψογο πρόσωπο της ιστορίας θολώνει»: η αναγνώριση της εαμικής Αντίστασης και το πολιτικό σύστημα», στο Βασίλης Γούναρης (επιμ.), *Ήρωες των Ελλήνων. Οι καπετάνιοι και τα παληκάρια και η αναγνώριση των Εθνικών Αγώνων*, 19ος – 20ος αιώνας, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον κοινοβουλευτισμό και τη δημοκρατία, Αθήνα, 2014, σ. 257-287.

70. Βλ. σχετικά «Πώς να ξεχάσει ο λαός την ιστορία του;», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 117 (Σεπτέμβριος 1964) σ. 202-210.

71. Σύμφωνα με τον Assmann η καταγραφή των αναμνήσεων του πρόσφατου παρελθόντος εντάσσεται στο «επικοινωνιακό» πλαίσιο της μνήμης. Βλ. σχετικά Assmann, ό.π., σ. 54-65.

72. Πατατζή, ό.π., σ. 14.

73. ό.π.

74. Ο Πατατζής αναφέρει ως μοναδικό διοικητή του στρατοπέδου τον Ραντόμσκυ. Ωστόσο, ο Ραντόμσκυ φτάνει στο Χαϊδάρνι τον Νοέμβριο του 1943 και παραμένει στη διοίκηση έως τις 27 Φεβρουαρίου 1944, οπότε τον διαδέχεται ο Κάρλ Φίσερ. Βλ. Φλούντζης, ό.π., σ. 321-323.

75. ό.π., σ. 175.

76. ό.π., σ. 172.

77. Γράφει σχετικά ο Πατατζής: «Μπορεί ακόμα κάτω από το αβυσσαλέο μίσος του Ραντόφσκυ να κρυφόκαιγε ένας διεστραμμένος έρ.τας για το λυγερό κορμί του Ναπολέοντα». Βλ. ό.π., σ. 173.

78. Χάνα Άρεντ, *Ο Αιχμάν στην Ιερουσαλήμ. Έκθεση για την κοινοτοπία του κακού*, μετ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, 2009.

79. «Εισαγωγή» στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2015, σ. 18.

80. Σχετικά με το ζήτημα αυτό βλ. Μάγδα Φυτιλή, «Λωτοφάγοι και Ηρόστρατοι: Μνήμες του '40 στον πολιτικό λόγο των κομμάτων κατά τη δεκαετία του '80», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), ό.π., σ. 29-39· Ελένη Στριφτόμπολα, «Μαθήματα δημόσιας ιστορίας στο ελληνικό Κοινοβούλιο. Η περίπτωση του νόμου 1285/1982 «Για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού εναντίον των στρατευμάτων κατοχής 1941-1944», στο Αντρέας Ανδρέου, Σπύρος Κακουριώτης, Γιώργος Κόκκινος, Έλλη Λεμονίδου, Ζέτα Παπανδρέου, Ελένη Πασχαλούδη (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2015, σ. 239-252

81. Βλ. το σχετικό απόσπασμα από την ομιλία του Γ. Γεννηματά [<https://www.youtube.com/watch?v=za9mm2VjOsU&t=8m51s> (25-7-2020)]

82. Σχετικά με τον όρο και γενικότερα για τους φορείς της μνήμης βλ. T. G. Ashplant, Graham Dawson and Michael Roper (επιμ.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, Routledge, London and New York, 2000, σ. 25-32.

83. Ann Rigney, «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing», ό.π., σ. 351.

84. ό.π.

85. Astrid Erll, «The Power of Fiction: Novels and Films as Media of Cultural Memory», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 393.

86. Burke, ό.π., σ. 201.

87. Astrid Erll, «Cultural Memory Studies: An Introduction», ό.π., σ. 2.

88. Ζουμπουλάκης, ό.π.

89. «Παντελής Βούλγαρης: Η ιστορία είναι ένας ανοιχτός διάλογος», ό.π.

90. Βλ. σχετικά Lipkin, ό.π., σ. 5.

91. ό.π.

92. Aleida Assmann, «Canon and Archive», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 102.

93. Arlette Farge, *Η γεύση του αρχείου*, προλ. – μετ. Ρίκα Μπενβενίστε, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2004, σ. 111.

94. Βλ. σχετικά Jan Assmann, ό.π., σ. 40.

95. Σχετικά με την τεχνική του «archival footage» βλ. ενδεικτικά Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Routledge, London/New York, 2014.

96. Για τη φουκωική έννοια της «αρχαιολογίας» του βλέμματος καθώς και για τις τεχνικές κατασκευής της ταυτότητας των θεατών μέσω των «αντικατοπτρισμών» βλ. Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2003, ιδίως σ. 247-263.

97. Σχετικά με την τεχνική του «voice over» βλ. ενδεικτικά Michel Chion, *The Voice in Cinema*, Columbia

University Press, New York, 1999.

98. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, M. Holquist (επιμ.), C. Emerson – M. Holquist (μετ.), University of Texas Press, Austin, 1981.

99. Jan Assmann, ό.π., σ. 60.

100. Διονύσης Σαββόπουλος, «Εξοδος», [https://www.youtube.com/watch?v=JqYBk3LD_Pg (25-7-2020)].

ANNA ΠΟΥΠΟΥ

Ο Άνθρωπος του τρένου, των Ντίνου Δημόπουλου και Γιάννη Μαρή: ιστορία, τραύμα και αφήγηση σε ένα μεταπολεμικό φιλμ νουάρ

Περίληψη

Ο Άνθρωπος του τρένου (Ντίνος Δημόπουλος 1958) σε σενάριο του Γιάννη Μαρή έχει θεωρηθεί ως ένα από τα καλύτερα ελληνικά φιλμ νουάρ με στοιχεία ψυχολογικού θρίλερ και έμφαση στη γυναικεία οπτική. Καθώς μεγάλο μέρος της ταινίας διαδραματίζεται στην περίοδο της κατοχής, θίγει την προβληματική της λήθης, της απωθημένης ανάμνησης και της επιβεβλημένης συναίνεσης, ενώ μπορεί να ερμηνευτεί ως μια από τις καλύτερες αλληγορίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου οι οποίες πραγματεύτηκαν το τραύμα και την αποσιώπηση της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Με σημείο εκκίνησης την γενικότερη θεώρηση των κινηματογραφικών ειδών εγκλήματος και μυστηρίου ως έκφραση των ιστορικών και κοινωνικοπολιτικών ανησυχιών μέσα στις οποίες παράχθηκαν και καταναλώθηκαν, το κείμενο θα εξετάσει τις αφηγήσεις της βιωμένης ιστορικής εμπειρίας σε σχέση με την εποχή του, το θέμα της επιστροφής στην περίοδο της κατοχής ως μοτίβο στα σενάρια του Γιάννη Μαρή, τη μεταφορά των συμβάσεων του θρίλερ σε ελληνικούς «τόπους μνήμης» που προκαλούν δέος και εγείρουν ζητήματα πολιτισμικής μνήμης, και θα συσχετίσει την ταινία με αντίστοιχα παραδείγματα του ευρωπαϊκού μεταπολεμικού κινηματογράφου.

Λέξεις Κλειδιά: Φίλμ νουάρ, θρίλερ, μεταπολεμικός ευρωπαϊκός κινηματογράφος τέχνης, λογοτεχνία και κινηματογράφος, φύλο και κινηματογράφος.

Ο Άνθρωπος του τρένου (Ντίνος Δημόπουλος 1958) σε σενάριο του Γιάννη Μαρή έχει θεωρηθεί ως ένα από τα καλύτερα ελληνικά φιλμ νουάρ με στοιχεία ψυχολογικού θρίλερ και έμφαση στην γυναικεία οπτική. Καθώς μεγάλο μέρος της ταινίας διαδραματίζεται στην περίοδο της κατοχής, θίγει την προβληματική της λήθης, της απωθημένης ανάμνησης και της επιβεβλημένης συναίνεσης, ενώ μπορεί να ερμηνευτεί ως μια από τις καλύτερες αλληγορίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου για το τραύμα και την αποσιώπηση της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Στην ταινία εντοπίζουμε μια από τις πιο πρωτότυπες χρήσεις του αφηγηματικού εργαλείου της αναδρομής στο παρελθόν που συναντάμε στον ελληνικό κινηματογράφο αυτής της περιόδου. Με σημείο εκκίνησης την γενικότερη θεώρηση των κινηματογραφικών ειδών εγκλήματος και μυστηρίου ως έκφραση των ιστο-

ρικών και κοινωνικοπολιτικών ανησυχιών μέσα στις οποίες παράχθηκαν και καταναλώθηκαν, το κείμενο θα εξετάσει τις αφηγήσεις της βιωμένης ιστορικής εμπειρίας σε σχέση με την εποχή του, το θέμα της επιστροφής στην περίοδο της κατοχής ως μοτίβο στα σενάρια του Γιάννη Μαρή, τη μεταφορά των συμβάσεων του θρίλερ σε ελληνικούς «τόπους μνήμης»¹ που προκαλούν δέος και εγείρουν ζητήματα πολιτισμικής μνήμης, και θα συσχετίσει την ταινία με αντίστοιχα παραδείγματα του ευρωπαϊκού μεταπολεμικού κινηματογράφου.

Ο ρόλος του κινηματογράφου ως παράγοντας της ιστορικής μνήμης ή ως ιστορικό τεκμήριο έχει ήδη από τη δεκαετία του 1970 θεωρηθεί αδιαμφισβήτητος από ιστορικούς και θεωρητικούς κινηματογράφου. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές γίνονται αντικείμενο έρευνας

οι ταινίες, υπό την οπτική της ιστορικότητάς τους, οι οποίες στηρίζονται σε εμβληματικά ιστορικά γεγονότα ή τοποθετούνται σε ένα μακρινό, επικό ή εθνικά νοηματοδοτημένο παρελθόν. Συνήθως, πρόκειται για ταινίες που ανήκουν στο είδος του heritage film, στο είδος της ταινίας νοσταλγίας ή στην ευρύτερη κατηγορία της ταινίας εποχής. Οι ταινίες της τελευταίας κατηγορίας συχνά στηρίζονται σε αναγνωρισμένα και αξιολογικά κείμενα, τα οποία, κατά κάποιον τρόπο, αποτελούν κομμάτι τις πολιτιστικής κληρονομιάς και είναι αναγνωρίσιμοι κοινός τόπος τόσο για τους αναγνώστες, όσο και τους θεατές. Υπό αυτήν την έννοια, μεγάλο μέρος των ιστορικών προσεγγίσεων της κινηματογραφικής αφήγησης επικεντρώνεται σε έργα τα οποία τοποθετούνται εντός του κανόνα της υψηλής πολιτισμικής δημιουργίας. Πώς χωράει σε αυτήν τη συζήτηση, ωστόσο, η επίκαιρη καταγραφή, ο στοχασμός για το πολύ πρόσφατα βιωμένο παρελθόν, η ιστορικότητα του εφήμερου και η προσήλωση του κινηματογράφου στην καταγραφή του παρόντος χρόνου, που θα μετατραπεί μεταγενέστερα σε ιστορικό τεκμήριο;

Σπανιότερα τυγχάνουν αντίστοιχης εξέτασης ταινίες που ανήκουν σε πιο εμπορικά είδη, τα οποία χωρίς να φέρουν στην εποχή τους την αξίωση της ιστορικής ταινίας, σήμερα αποκτούν σημασία και μπορούν να παρέχουν στον σημερινό θεατή μια διεισδυτική ματιά στον τρόπο θεώρησης του πρόσφατου παρελθόντος της στιγμής που κατασκευάστηκαν. Ένα από τα καλύτερα παραδείγματα δίνει ο Μαρκ Φερρό¹ ο ιστορικός ξεφεύγει από την ανάλυση του κανόνα των ιστορικών ταινιών που αναπαράγουν, ανακατασκευάζουν και επανανοηματοδοτούν ιστορικά γεγονότα ή που διασκευάζουν αναγνωρισμένου κύρους λογοτεχνικές πηγές. Αντίθετα, στρέφει το βλέμμα του στην κοινωνική είδηση ως παράγοντας ερμηνείας κοινωνικών μηχανισμών, και στην αξιοποίησή της από τον κινηματογράφο. Σημειώνει χαρακτηριστικά «πώς να κινητοποιήσει τους ερευνητές η ασήμαντη κοινωνική είδηση στη στήλη των ποικιλιών που αφορά ένα ή δύο πρόσωπα και δεν μεταβάλλει τον ρου της ιστορίας, ούτε βέβαια τροποποιεί τις οικονομικές και κοινωνικές δομές; [...] Η κοινωνική είδηση έχει απομείνει η παραμελημένη ορφανή της ιστορίας.»² Έτσι, στο γνωστό του κείμενο ασχολείται με την ανάλυση της ταινίας εγκλήματος *M (Ο δολοφόνος του Ντύσελντορφ, 1932)* του Fritz Lang, που χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη την δημοσιογραφική παρουσίαση αντίστοιχων εγκλημάτων στον τύπο της εποχής. Μέσα από αυτήν τη προσέγγιση, που στηρίζεται και στην προηγούμενη ερμηνεία του Siegfried Kracauer, η ταινία αναδεικνύεται ως μια ανατομία των αντιφάσεων της κυβέρνησης της Βαϊμάρης και ως ένας οξυδερκής σχολιασμός των ιδεολογημάτων που συνεπικουρούν στην άνοδο του ναζισμού.

Ο Kracauer, ως κριτικός παρατηρητής της καθημερινής ζωής και των φαινομένων της μαζικής κουλτούρας μέσα από τα δημοσιογραφικά του κείμενα, γράφει στη δεκαετία του 1920 μια φιλοσοφική πραγματεία για το αστυνο-

μικό μυθιστόρημα η οποία εκείνη την εποχή στερούταν οποιουδήποτε λογοτεχνικού ή πολιτισμικού κύρους. Σε αυτήν τη μελέτη εντοπίζει στους συγγραφείς της εποχής του, ανεξάρτητα από την εθνική τους καταγωγή και τη γλώσσα στην οποία γράφουν, έναν κοινό τόπο, την «ιδέα της εντελώς εξορθολογισμένης πολιτισμένης κοινωνίας, την οποία κατανοούν μέσω μιας ριζικά μεροληπτικής σύλληψης και ενσαρκώνουν μέσω της αισθητικής διάθλασης. Σ' αυτά τα μυθιστορήματα δεν προέχει η φυσιολογική πιστή αναπαράσταση αυτής καθεαυτήν της πραγματικότητας που ονομάζεται πολιτισμός, αλλά μάλλον εξαρχής η προβολή του διανοητικού χαρακτήρα αυτής της πραγματικότητας».³ Στρέφοντας το βλέμμα στο εγκόσμιο, το επιφανειακό και το εφήμερο, στο κοινό και στο τυποποιημένο, τα διασκεδαστικά αυτά μυθιστορήματα κατασκευάζουν μια τρομακτική διάθλαση μιας κοινωνίας την οποία ορίζει η λογική και στην οποία θριαμβεύει η «αδέσμευτη διάνοια»⁴. Η στενή σχέση ανάμεσα σε αυτήν τη διάθεση καταγραφής του παρόντος χώρου και χρόνου, της δημοσιογραφικής γραφής και της αστυνομικής μυθοπλασίας θα συμπληρωθεί με τον καλύτερο τρόπο με την εμφάνιση των κινηματογραφικών ειδών εγκλήματος και μυστηρίου και κυρίως με την εμφάνιση του φιλμ νουάρ.

Τα δημοφιλή μυθιστορήματα του συγγραφέα, δημοσιογράφου και αρχισυντάκτη Γιάννη Μαρή δημοσιεύονται σε εφημερίδες ή ευτελείς εκδόσεις τσέπης⁵ από τη δεκαετία του 1950 με μεγάλη επιτυχία. Αν και στην εποχή τους δεν διεκδίκησαν ένα λογοτεχνικό κύρος που να ξεπερνά τα όρια της pulp λογοτεχνίας και του διασκεδαστικού αστυνομικού αναγνώσματος, αναπαριστούν στοιχεία της περιόδου, όπως π.χ. η ανοικοδόμηση που αποτυπώνει τα αντιφατικά χαρακτηριστικά της εποχής, το έμφυλο και του κοινωνικό άγχος των αναγνωστών, τους αυτοπεριορισμούς του είδους, τις αποσιωπήσεις και τα κενά που αφήνει ο συγγραφέας. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της γραφής του Μαρή είναι η σχέση του με τον δημοσιογραφικό λόγο, ο οποίος προσθέτει σε αυτά τα μυθιστορήματα το άγχος της επικαιρότητας, την απεγνωσμένη προσπάθεια να σταθεί διαρκώς μπροστά από τις εξελίξεις και με αυτόν τον τόπο να αποτυπώσει την πολιτιστική ζωή, τους τρόπους διασκέδασης, τη μόδα και το lifestyle της αθηναϊκής νεωτερικότητας. Τα μυθιστορήματα αυτά αλιεύουν χαρακτήρες, καταστάσεις και περιστατικά όχι μόνο από το αστυνομικό δελτίο, αλλά και από τις πολιτιστικές σελίδες, από τις στήλες κοινωνικού σχολιασμού και κουτσομπολιού και φυσικά από τις διαφημιστικές τοποθετήσεις και καταχωρίσεις που βρίσκει κανείς στις σελίδες των εφημερίδων. Ο Μαρής φαίνεται να μετατρέπει σε μυθοπλαστικό υλικό, όσο το δυνατόν πιο γρήγορα και επίκαιρα, το σύμπαν το οποίο κατασκευάζει ο δημοσιογραφικός και διαφημιστικός λόγος, την ίδια την εφημερίδα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο Μαρής θα μετατρέψει ο ίδιος τα μυθιστορήματά του σε σεναρία, ταινίες άλλων δημιουργών θα βασιστούν σε δικά του κείμενα, χωρίς την δική του εμπλοκή ως σεναριογράφου. Συνολικά πάνω από είκοσι τρεις ταινίες βασίζονται σε μυθιστορήματα

του Μαρή: το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (Αλιφέρης 1959) και *Έγκλημα στα Παρασκήνια* (Κατσουρίδης 1960) θα εγκαινιάσουν έναν κύκλο αστυνομικών θρίλερ που θα συνεχιστεί έχοντας απήχηση στο κοινό και κατά τη δεκαετία του 1960 και που θα αποτελέσουν την ελληνική, κάπως καθυστερημένη χρονολογικά, εκδοχή του φιλμ νουάρ.

Το κλασικό αμερικάνικο φιλμ νουάρ γεννιέται ως είδος μέσα στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και αναπτύσσεται σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, αποτυπώνοντας το πέρασμα από την κρίση του πολέμου στην μεταπολεμική απογοήτευση. Μέσα από τις θεματικές του εγκλήματος, της προδοσίας, της αμφιβολίας, της ετερότητας και της απόρριψης, αντανακλά τα κοινωνικά άγχη της μεταπολεμικής αμερικάνικης κοινωνίας, ιδιαίτερα στα χρόνια του Μακαρθισμού, της ψυχροπολεμικής περιόδου και των αντικομμουνιστικών διώξεων. Αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τον «μαύρο καθρέφτη» του Χόλυγουντ,⁶ σε μια εποχή που οι αμερικάνικες ταινίες εξυμνούν τον πατριωτισμό, την επιστροφή στην μεταπολεμική ανάπτυξη, τις αξίες της πυρηνικής οικογένειας, τον καταναλωτισμό και την ευημερία. Το ελληνικό νουάρ, αν και πιο κοντά στις παραδοσιακές δομές του αστυνομικού «whodunit» κρύβει και αυτό στιγμές κριτικής απέναντι σε πτυχές του μεταπολεμικού προτάγματος της πλασματικής ευημερίας στην περίοδο της ανοικοδόμησης, ενώ ταυτόχρονα ανασύρει γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος, τραυματικές εμπειρίες, αποσιωπήσεις, εξαφανίσεις και προδοσίες, και επιστρέφει στη μακρά δεκαετία του 1940 στην οποία εντοπίζονται συνήθως οι αιτίες που σπρώχνουν στο έγκλημα.

Τραύμα, αφήγηση και γυναικείο βλέμμα στο ψυχολογικό θρίλερ

Πολλά από τα μοτίβα του κλασικού φιλμ νουάρ της δεκαετίας του 1940, όπως π.χ. η έμφαση στις έμφυλες σχέσεις και η φιγούρα της δυναμικής και επικίνδυνης femme fatale, έχουν συσχετισθεί με την αύξηση της γυναικείας συμμετοχής στο εργατικό δυναμικό της Αμερικής, την «κατάληψη» ανδροκρατούμενων έως τότε θέσεων από γυναίκες, είτε ως στελέχη σε επιχειρήσεις (ακόμη και σε διοικητικές θέσεις) είτε ως εργάτριες στη βαριά βιομηχανία.⁷ Μια από τις βασικές θεματικές του φιλμ νουάρ είναι ακριβώς αυτό το άγχος που δημιουργείται από την επιστροφή των βετεράνων που έρχονται αντιμέτωποι με δείγματα αυτής της ενδυνάμωσης και χειραφέτησης. Εκτός από την δυναμική καταστροφική γυναίκα, μια αντίστοιχα εμβληματική μορφή αυτών των ταινιών⁸ είναι ο αποτυχημένος, αδύναμος, ασταθής και περιθωριακός loser, ένας άνδρας που δεν βρίσκει ακριβώς τη θέση του στην μεταπολεμική κοινωνία, συχνά μετά την τραυματική του εμπειρία ως στρατιώτης. Στην καθιέρωση αυτού του είδους συμβάλει και το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του πολέμου αυξάνεται η συμμετοχή γυναικών σε όλα τα κινηματογραφικά επαγγέλματα. Πίσω από εμβληματικά φιλμ νουάρ

έχουμε συχνά γυναίκες σεναριογράφους, παραγωγούς, βοηθούς σκηνοθετών, ακόμη και διοικητικά στελέχη, οι οποίες τονίζουν ιδιαίτερα την λεγόμενη «γυναικεία οπτική γωνία», ένα ζητούμενο εκείνης της εποχής λόγω της κατεύθυνσης και αναφοράς τους σε ένα μεγαλύτερο και πλέον οικονομικά αναβαθμισμένο γυναικείο κοινό.⁹ Πολύ σύντομα ωστόσο, από το τέλος του πολέμου και έπειτα, ο λόγος σχετικά με τη γυναικεία συμμετοχή στην εργασία αντιστρέφεται, οι γυναίκες αρχίζουν να θεωρούνται υπεύθυνες για την αύξηση της ανεργίας, χαρακτηρίζονται ως πλεονάζον εργατικό δυναμικό, εκδιώχνονται και αναγκάζονται να επιστρέψουν στα οικιακά και οικογενειακά τους καθήκοντα.¹⁰ Διαβάζει κανείς για παράδειγμα στο δημόσιο λόγο επικρίσεις, σύμφωνα με τις οποίες το να κρατά γυναίκα μια υψηλή διοικητική θέση, ενώ υπάρχουν άνδρες που είχαν υπηρέτησι άνεργοι, θεωρείται δείγμα αντιπατριωτισμού.¹¹

Στις αμερικάνικες ταινίες της εποχής διακρίνεται πολύ έντονα αυτή η ένταση που οφείλεται στην απότομη μεταστροφή των προβαλλόμενων προτύπων και την αλλαγή παραδείγματος. Από το 1940 έως το 1946 παράγεται μία πλειάδα ταινιών θρίλερ και μυστηρίου που τονίζουν την γυναικεία ματιά μέσα από δυναμικές ηρωίδες, π.χ. «Rosie the Riveter», περιγράφουν γυναικείους χαρακτήρες με ανοδική επαγγελματική πορεία,¹² όπως στις ταινίες *Laura*, (Otto Preminger 1944), *Mildred Pierce* (Michael Curtiz 1946), *Phantom Lady* (Robert Siodmak 1944) κ.α. Αυτές οι ταινίες στην Ελλάδα προβάλλονται από το 1946 και μετά με πολύ μεγάλη επιτυχία. Από το τέλος του πολέμου, πολύ συχνά οι ηρωίδες εμφανίζονται ως θύματα ή ως οσιομάρτυρες. Αυτή η μεταβολή θα θεωρηθεί εκ νέου ως έκφραση των έμφυλων διαταραχών που βιώνει το Χόλυγουντ κατά την άμεση μεταπολεμική περίοδο. Το γοτθικό ή ψυχολογικό γυναικείο θρίλερ μπορεί να θεωρηθεί ως ένας καθρέφτης του φιλμ νουάρ, στο οποίο οι έμφυλοι συσχετισμοί δυναμικών εμφανίζονται ανεστραμμένοι, λόγω του γεγονότος ότι βασιζείται στην κατασκευή της γυναικείας υποκειμενικότητας, μέσα από αναδρομές στο παρελθόν, φλασμπακς και χρήση voice over σε πρώτο πρόσωπο και, επιπλέον, δείχνει την πορεία μιας γυναίκας ηρωίδας προς την ενδυνάμωση και χειραφέτηση απέναντι σε έναν μοιραίο άνδρα. Βασικό μοτίβο του ψυχολογικού θρίλερ της δεκαετίας του 1940 είναι ακριβώς μια ηρωίδα στην οποία προκαλεί ανοίκειο τρόπο ένα σπίτι ή/και ο ίδιος της ο σύζυγος,¹³ ένας φόβος ο οποίος έχει ως σημείο αναφοράς την επιστροφή των γυναικών πίσω στα οικιακά επαγγέλματα και στους μητρικούς και οικογενειακούς τους ρόλους.

Στην Ελλάδα ψυχολογικά θρίλερ όπως οι ταινίες του Alfred Hitchcock *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941), οι ταινίες *Gaslight* (Cukor 1944), *Man of Evil* (Asquith 1944) προβάλλονται από το 1946 και μετά με πολύ μεγάλη επιτυχία, παραμένουν στις αίθουσες για όλη τη χρονιά και συχνά επαναλαμβάνονται στη θερινή περίοδο και στα επόμενα χρόνια της επόμενης δεκαετίας. Το είδος όμως, παρά τη δημοφιλία του, δεν φαίνεται να επηρε-

ασε σε μεγάλο βαθμό την ελληνική κινηματογραφία, καθώς ελάχιστες ελληνικές ταινίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν σαν πραγματικά γοτθικά¹⁴ ψυχολογικά θρίλερ. Μπορούμε όμως να εντοπίσουμε επιδράσεις και ειδολογικά στοιχεία – εντυπωσιακά κάστρα και ερείπια, τρομακτικές κατοικίες, *hommes fatals* που χρησιμοποιούν πρακτικές του *gaslighting*, ανοίκιες παρουσίες, άγρια φυσικά τοπία, καθρέπτες, είδωλα και φαντάσματα – τόσο στο μελόδραμα όσο και στην ταινία εγκλήματος. Η ταινία του Ντίνου Δημόπουλου είναι ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα που καταφέρνουν να μεταφέρουν τους όρους και τις εντυπώσεις του «γοτθικού» ψυχολογικού θρίλερ στο ελληνικό τοπίο και στο εγχώριο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.

Η ταινία αυτή, αν και αρκετά παραγνωρισμένη, σήμερα αναδεικνύεται ως μία από τις πλέον αμφιλεγόμενες. Στην εποχή της προβολής της είχε αρκετή επιτυχία και θετική αποδοχή από τον τύπο. Είναι γυρισμένη το 1956, έκανε πρεμιέρα τον Φεβρουάριο του 1958 και συνεχίστηκε να παίζεται για ολόκληρη τη θερινή σαιζόν σε πολλούς κινηματογράφους έως τον Οκτώβριο. Ωστόσο, είναι μια ταινία που ποτέ δεν καθιερώθηκε στον κανόνα του ελληνικού μεταπολεμικού κινηματογράφου τέχνης. Ένας από τους λόγους, γιατί δεν συνέβη αυτό, είναι η ειδολογική ασάφειά της, η οποία δεν ταίριαζε σε κάποια από τις ήδη καθιερωμένες ταξινομήσεις του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Επιπλέον, η ρευστότητα σχετικά με το αν ανήκει στον κινηματογράφο τέχνης ή στον εμπορικό κινηματογράφο. Ο Ντίνος Δημόπουλος, μεταγενέστερα, καθιερώθηκε ως ένας από τους σκηνοθέτες των μεγάλων πρωταγωνιστριών και εκπρόσωπος του εμπορικού κινηματογράφου των μεγάλων στούντιο, ενώ η ταινία αυτή μπορεί να θεωρηθεί μια από τις λίγες απόπειρες του Δημόπουλου να στραφεί προς την ταινία τέχνης. Από την άλλη, τα ειδολογικά στοιχεία της ταινίας – το ότι ανήκει στο είδος του θρίλερ, σε μια εποχή που ακόμα και ο Χίτσκοκ θεωρούταν ένας επιτυχημένος σκηνοθέτης ταινιών «της σειράς»,¹⁵ απομάκρυναν αυτήν την απόπειρα από την κατηγορία του κινηματογράφου τέχνης.

Για πολλά χρόνια ο μόνος λόγος να αναφερθεί κάποιος σε αυτήν την ταινία, ήταν το εντυπωσιακό της καστ, διότι αποτέλεσε μια από τις ελάχιστες εμφανίσεις στην οθόνη της Άννας Συνοδινού, ενώ ήταν και ο τελευταίος ρόλος του Γιώργου Παππά, που απεβίωσε την χρονιά που προβλήθηκε, σε ηλικία 47 ετών.¹⁶ Τέλος, σημαντική ήταν και παρουσία του Μιχάλη Νικολινάκου, η «αρσενική Τζοκόντα», όπως τον ανέφεραν στον τύπο της εποχής, ο οποίος πρωταγωνίστησε σε πολλά από τα ελληνικά φιλμ νουάρ δεκαετίας του 1960. Βασική συνεργάτιδα του Δημόπουλου ήταν η εδραιωμένη σκηνογράφος Μαριλένα Αραβαντινού, που ήταν υπεύθυνη για την εικόνα της ταινίας. Ένα από τα πιο εντυπωσιακά χαρακτηριστικά της ταινίας είναι η επιλογή των χώρων, η αφηγηματική λειτουργία εμβληματικών μνημείων, όπως το θέατρο της Επιδάουρου ή το Παλαμίδι, η χρήση του αστικού και φυσικού τοπίου και της σκηνογραφίας

που αντανακλούν την ψυχολογική κατάσταση της ηρώιδας. *Ο Άνθρωπος του τρένου* επανήλθε στη δημοσιότητα πριν λίγα χρόνια καθώς επαναπροβλήθηκε στη ρετροσπεκτίβα για το ελληνικό φιλμ νουάρ από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 2007. Στο συνοδευτικό έντυπο του αφιερώματος εμφανίζεται ως το πρώτο χρονολογικά φιλμ νουάρ, ενώ φωτογραφία από την ταινία εικονογραφεί το εξώφυλλο¹⁷. Τα τελευταία χρόνια ορισμένοι θεωρητικοί έχουν αναφερθεί σε αυτήν την ταινία σε σχέση με τη θεματική του ιστορικού τραύματος ως μια ενδιαφέρουσα περίπτωση ειδολογική υβριδικότητας και ως μια περίπτωση εξαιρέσης στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1950.¹⁸

Η ταινία στηρίζεται σε μια διασκευή της σύντομης νουβέλας του Μαρή, *Ο άνθρωπος με το γκρι κοστούμι*, που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ακρόπολις* το 1955. Την ίδια χρονιά εκδόθηκε από τις εκδόσεις Πεχλιβανίδης με τον τίτλο *Ο άνθρωπος του τρένου*, ενώ διάφορες εκδοχές της νουβέλας ανακυκλώθηκαν σε περιοδικά της εποχής με άλλους τίτλους, όπως *Μια νύχτα στην κατοχή*. Το κείμενο δεν θεωρείται από τα καλύτερα έργα του Μαρή, και μάλλον σήμερα δεν θα το θυμόμασταν, εάν η ταινία δεν είχε συντηρήσει την ανάμνησή του. Η ταινία διαφημίστηκε ως ταινία μυστηρίου και αγωνιώδους θρίλερ, κάτι που συζητήθηκε ως μια καινοτομία για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Μαρή σε μια συνέντευξή του κατά της διάρκειας της προώθησης της ταινίας μιλάει για τις ιδιαιτερότητές της. Όταν ρωτήθηκε αν πρόκειται για μια αστυνομική ταινία, απαντά: «όχι ακριβώς. Το θέμα της χωρίς να είναι καθαρά αστυνομικό έχει στοιχεία αγωνίας, μυστηρίου και δράσεως». Και συνεχίζει: «απ' όσο θυμούμαι, ταινίες με «σασπένς» (αγωνία), ταινίες τόσο συνηθισμένες στην ξένη παραγωγή δεν έχουν γίνει εδώ» και τονίζει ότι οι «ταινίες σασπένς που είναι τόσο συνηθεις στον διεθνή κινηματογράφο δεν έχουν γυριστεί ξανά στην Ελλάδα».¹⁹ Στην ίδια γραμμή, η ταινία διαφημίστηκε με το παρακάτω σλόγκαν: «η συναισθηματική τραγωδία μιας γυναίκας που είδε το πρόσωπο ενός νεκρού στο παράθυρο ενός τρένου και άλλαξε τη ζωή της»²⁰. Αυτή η φράση προετοιμάζει τον θεατή για ένα ρομαντικό θρίλερ με μια δόση μεταφυσικού τρόμου, ωστόσο αποδεικνύεται παραπλανητική για δύο λόγους: αφενός γιατί ο νεκρός δεν είναι στην πραγματικότητα νεκρός, αφετέρου γιατί η ηρωίδα δεν αλλάζει τη ζωή της. Πράγματι, κάποιοι κριτικοί, παρά τη γενική θετική υποδοχή της ταινίας, παραπονέθηκαν ότι το στοιχείο του μυστηρίου και του σασπένς δεν ήταν τόσο ενισχυμένα, όσο η διαφημιστική καμπάνια της ταινίας υποσχόταν²¹. Άλλοι πάλι κριτικοί τόνισαν το συναίσθημα της αγωνίας μέσω της οποίας ο θεατής συμπάσχει με τον κεντρικό χαρακτήρα, αποδεικνύοντας ότι το εγχείρημα σχετικά με την ταύτιση και την έμφαση στην υποκειμενικότητα ήταν επιτυχημένο.²² Σε κάθε περίπτωση, η ειδολογική ρευστότητα ανάμεσα στο θρίλερ, το ρομαντικό δράμα και την ταινία εγκλήματος έγινε θέμα συζήτησης, όταν κυκλοφόρησε η ταινία.

Ο βασικός χαρακτήρας είναι η Μαντώ (Συνοδινού), μια τριανταπεντάχρονη γυναίκα, μητέρα δύο παιδιών και σύζυγος του Δημήτρη, ενός άνδρα μεγαλύτερης ηλικίας (Παππάς). Ανήκουν στα εύπορα κοινωνικά στρώματα της Αθήνας, ζουν σε μια βίλλα κάπου στα βόρεια προάστια της πόλης. Το ζευγάρι, μαζί με μια μεγάλη παρέα φίλων φεύγουν για μια διήμερη απόδραση στο Ναύπλιο, ώστε να παρακολουθήσουν και την παράσταση στο θέατρο της Επιδάουρου. Όταν τα αυτοκίνητα σταματούν σε μια διάβαση τρένων, η Μαντώ θα δει φευγαλέα το πρόσωπο ενός άνδρα στο παράθυρο του τρένου. Αυτό το ξαφνικό συμβάν θα προκαλέσει ταραχή στην ηρωίδα, η οποία θα πέσει σε μια κατάσταση θλίψης, άγχους και σιωπής, χωρίς να εξηγήσει τους λόγους αυτής της κατάστασης. Θα δει τον άνδρα πάλι, κατά της διάρκειας της παράστασης στην Επίδαυρο, και αργότερα στο ξενοδοχείο στο Ναύπλιο. Την τρίτη φορά που θα τον συναντήσει θα του μιλήσει, χωρίς επιτυχία όμως, καθώς ο άγνωστος άνδρας θα δείξει σαν να μην την γνωρίζει, λέγοντας ότι μάλλον τον μπέρδεψε με κάποιον άλλον. Η Μαντώ τότε θα ομολογήσει στην φίλη της Ελένη (Σαρρή) ότι ο άνδρας αυτός μοιάζει με έναν μεγάλο της έρωτα που είχε γνωρίσει κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Όπως θα εξηγήσει, ήταν κατάσκοπος σε αποστολή από τη Μέση Ανατολή, και η ίδια ήταν αυτόπτης μάρτυρας της δολοφονίας του σε έναν σκοτεινό δρόμο της Αθήνας το 1942. Ο Δημήτρης αρχίζει να ανησυχεί για την κατάθλιψη της συζύγου του και μαντεύει ότι η αιτία της αναταραχής της είναι «αυτή η σκιά, το φάντασμα από το παρελθόν». Εν τέλει ο άνδρας μέχρι και την τελευταία στιγμή δεν θα παραδεχτεί την πραγματική του ταυτότητα και δεν θα ομολογήσει ότι είναι αυτός που η Μαντώ πιστεύει. Στην τελική σκηνή στην κεντρική πλατεία της πόλης, βλέπουμε τους δυο άνδρες στις άκρες του κάδρου. Η Μαντώ διστάζοντας λίγο κατευθύνεται προς τον σύζυγό της, ενώ ο άγνωστος άνδρας αποχωρεί με μια βαλίτσα στο χέρι.

Μια από τις ιδιαιτερότητες αυτής της ταινίας, που δείχνει και την επιτυχημένη συνεργασία ανάμεσα στην Αραβαντινού που είχε την καλλιτεχνική επιμέλεια των χώρων και σκηνικών και τον διευθυντή φωτογραφίας, Φούκς, είναι το γεγονός ότι στηρίζεται σε δύο διαφορετικά σκηνοθετικά και εικονογραφικά συστήματα. Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας ανήκει στην ευρύτερη επικράτεια του μεταπολεμικού ρεαλισμού, με κάποιες λεπτομέρειες που την φέρνουν κοντά στο παράδειγμα των ταινιών του όψιμου ιταλικού νεορεαλισμού. Σε αρκετά σημεία μπορούμε να υποθέσουμε ότι ως πρότυπο ο Δημόπουλος έχει στο μυαλό του ταινίες όπως το *Ταξίδι στην Ιταλία*, (Roberto Rossellini 1954) ή το *Χρονικό ενός έρωτα* (Michelangelo Antonioni 1950). Πέραν από τις εμφανείς θεματικές επιδράσεις που αφορούν την ώριμη σχέση ενός ζευγαριού και την ελλειπτικότητα αναφορικά με γεγονότα του παρελθόντος, ο τρόπος με τον οποίο οι ψυχολογικές διακυμάνσεις των ηρώων εκφράζονται μέσα από το φυσικό τοπίο είναι χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου. Ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί στις πραγματικές και αναγνωρίσιμες τοποθεσίες, χρησι-

μοποιείται φυσικό φωτισμός και το τοπίο αντανakλά την ψυχολογία των ηρώων. Ο ρυθμός της ταινίας είναι αργός με αρκετά μονοπλάνα, γενικά κάδρα και χρήση μεγάλου βάθους πεδίου, κάτι που φέρνει την ταινία αρκετά κοντά στην εικονογραφία του νεορεαλισμού.

Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της αναδρομής της Μαντώς, που διαδραματίζεται το 1942, δεκατέσσερα χρόνια πριν από την αφηγηματική τοποθέτηση της ταινίας, τα στοιχεία της σκηνοθεσίας είναι εντελώς διαφορετικά και η ταινία παίρνει τη μορφή ενός πραγματικού φιλμ νουάρ, δηλαδή ενός επίκαιρου εκείνης της εποχής είδους. Η ηρωίδα, βγαίνοντας από αυτήν την κατάσταση σιωπής και λήθης ξεκινάει να αφηγείται στη φίλη της τα γεγονότα εκείνης της περιόδου κατά τη διάρκεια της οποίας ήταν φοιτήτρια. Εκκινεί από ένα βράδυ, όπου αναζητούσε καταφύγιο, για να αποφύγει μια γερμανική περίπολο. Ένας άγνωστος άνδρας θα τη βοηθήσει και κρυφτούν μαζί. Η αναδρομή αυτή στο παρελθόν, η οποία κατέχει σημαντική θέση στην αφήγηση καθώς διαρκεί περίπου το εν τρίτο της ταινίας, έχει σκηνές κυρίως νυχτερινές, υποφωτισμένες, με έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Ο Δημόπουλος χρησιμοποιεί με μαεστρία το key lighting, δηλαδή μια έντονη πηγή φωτός (από μια λάμπα, ένα κερί ή ένα σπύρτο) ενώ το μεγαλύτερο μέρος του κάδρου βρίσκεται σε βαθύ σκοτάδι. Εδώ, σε αντίθεση με το προηγούμενο μέρος της ταινίας, ο σκηνοθέτης επιλέγει τα μεσαία και κοντινά κάδρα, με σφικτοδεμένο μοντάζ συνέχειας και πιο γρήγορο ρυθμό πλάνων. Συχνές είναι οι περιπτώσεις υποκειμενικών πλάνων, όπου κυριαρχεί το εξεταστικό βλέμμα της Μαντώς πάνω στον άγνωστο άνδρα. Έχουμε σκηνές παρακολούθησης, καταδίωξης και πυροβολισμών στους δρόμους της Αθήνας, πάνω σε υγρά πλακόστρωτα σοκάκια που αντανakλούν το φως, αναπάντεχες λάμπεις φωτός μέσα στο σκοτάδι, χαμηλές και περίεργες γωνίες λήψης και συχνή χρήση ευρυγώνιου φακού. Οι χαρακτήρες είναι ντυμένοι με καπαρντίνες, ενώ η Μαντώ φοράει το χαρακτηριστικό μπερέ που θυμίζει τη Lauren Bacall σε ταινίες εκείνης της εποχής. Το πιο σημαντικό στοιχείο όμως είναι ότι η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, από την πλευρά της ηρωίδας, η οποία αναφέρεται στα συναισθήματά της, τονίζει τις πρώτες τις εντυπώσεις, ακόμα και τις λανθασμένες εικασίες της από αυτήν τη γνωριμία εισάγοντας το στοιχείο της ταύτισης αλλά και την πιθανότητα της λάθος ερμηνείας. Φράσεις όπως «τότε ακόμα δεν ήξερα» και «αργότερα κατάλαβα» τονίζουν το συναίσθημα της αμφιβολίας, χαρακτηριστικού στο film noir, όσο και της μεταγενέστερης επεξεργασίας του αφηγημένου γεγονότος. Από τη στιγμή που θα ξεκινήσει αυτή η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, από κει και πέρα η υποκειμενικότητα της ηρωίδας θα είναι ισχυρή, μέσα από voice over, υποκειμενικά κοντινά πλάνα στα μάτια της, με αποτέλεσμα την αναπαραγωγή μια γυναικείας οπτικής γωνίας.

Στο μυθιστόρημα η ιστορία εκτυλίσσεται σε τρίτο πρόσωπο, και ο Μαρής κατά τη γνωστή του τακτική χρησι-

μπορεί πολλαπλές οπτικές γωνίες από τους διαφορετικούς χαρακτήρες που εμπλέκονται στην υπόθεση. Ενώ στην αρχή η αφήγηση δείχνει να επιλέγει ως κεντρικό ήρωα τον σύζυγο της Μαντώ, Νίκο, (τον Δημήτρη στην ταινία), φανερώνοντας τις σκέψεις και τις ανησυχίες του, στη συνέχεια παίρνει τη σκυτάλη η οπτική γωνία της Ελένης Κόρν, η οποία λαμβάνει θέση ερευνητή απέναντι στην αιγυπτιακή συμπεριφορά της Μαντώ. Εάν το μυθιστόρημα ξεκινάει στις πρώτες σελίδες με το βλέμμα του Νίκο πάνω στη σύζυγό του, το φιλμ λίγο αναπάντεχα ξεκινάει με το βλέμμα των δύο γυναικών, της Μαντώ και της Ελένης, πάνω σε μια άλλη γυναίκα, την εντυπωσιακή κυρία Ζερμπίνη (Μάρω Κοντού) στην σκηνή του πάρτυ,²³ ένας χαρακτήρας που μάλλον λειτουργεί παραπλανητικά στην υπόθεση. Αυτό που επίσης αναδεικνύεται στην ταινία είναι τα συναισθήματα της Ελένης, που γίνεται όλο και πιο ανήσυχη και κτητική απέναντι στη Μαντώ. Στο μυθιστόρημα, ο Μαρής με το χαρακτηριστικό του ηδονοβλεπτικό ύφος αποδίδει μια υποψία ομοερωτισμού σε σκηνές που βρίσκονται μόνες τους οι δύο γυναίκες, κάτι καθόλου σπάνιο για τον συγγραφέα που γράφοντας σε συνέχειες προσπαθεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον των αναγνωστών. Η ένταση αυτή διαφαίνεται και στην ταινία, καθώς η Ελένη δείχνει υπερβάλλοντα ζήλο στη διάθεσή της να εξερευνήσει, να κατανοήσει και ακόμα και να ελέγξει τις σκέψεις και επιθυμίες της Μαντώ. Αν η Μαντώ ενέχει ρόλο του κεντρικού αινίγματος της ταινίας αλλά και της κεντρικής αφηγήτριας, η Ελένη γίνεται ο καταλύτης της πλοκής αναλαμβάνοντας τον ρόλο της δράσης, καθώς ενημερώνει τον Δημήτρη, τον καλεί να αναλάβει δράση, συναντάται με τον άγνωστο άνδρα και λαμβάνει πρωτοβουλίες προκειμένου να προστατέψει την Μαντώ και να απομακρύνει την απειλή. Τέλος, η Ελένη είναι αυτή που έχει το ρόλο της έμπιστης²⁴, και που βγάζει την ηρωίδα από την σιωπή και την άρνηση, ενώ με ψυχαναλυτικό τρόπο την βοηθάει να ανακαλέσει το ξεχασμένο τραύμα από τη λήθη.

Οι σκηνές που εκτυλίσσονται κατά τη διάρκεια της κατοχής ανακαλούνται με νοσταλγία από τη Μαντώ, ως μια εποχή «ονείρων και ιδανικών», ενώ η ίδια φαίνεται να απολαμβάνει αυτήν την αίσθηση περιπέτειας στην οποία εμπλέκεται με τη θέλησή της. Ο άγνωστος άνδρας με το όπλο τον οποίο συναντά στο σκοτάδι αποδίδεται περισσότερο σαν ένας μυθιστορηματικός χαρακτήρας αμερικάνικης ταινίας, σε σκηνές που θυμίζουν την ταινία *Καζαμπλάνκα*, ξεφεύγοντας από την κλασική φιγούρα του έλληνα πατριώτη αντιστασιακού όπως σε άλλες ταινίες του ΠΕΚ. Ξένες δυνάμεις κατοχής δεν εμφανίζονται στις σκηνές καταδίωξης, και μόνο η παρουσία πινακίδων στα γερμανικά στον Ηλεκτρικό μας τοποθετεί χρονολογικά στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Όπως αναφέρει και ο Καραλής, δεν είναι μια ταινία για τους Γερμανούς, αλλά για τους Έλληνες, για τα ηθικά τους διλήμματα, για τη δράση ή την απάθεια.²⁵ Η τελική σκηνή στην οποία δολοφονείται ο ήρωας μπροστά στα μάτια της Μαντώ λαμβάνει χώρα λίγο πριν το ξημέρωμα, σε βαθύ σκοτάδι, σε κάποια σκαλοπάτια γύρω

από το Λυκαβηττό. Οι άνδρες που του έχουν στήσει ενέδρα και τον πυροβολούν με αυτόματα είναι ντυμένοι με πολιτικά ρούχα και με καπαρντίνες, μιλούν ελληνικά και γενικώς η σκηνοθεσία όλης της σεκάνς παραπέμπει πολύ περισσότερο σε γκανγκστερική ταινία και φιλμ νουάρ παρά σε πολεμική ταινία, ενώ ο «εχθρός» παραμένει ασαφής και απροσδιόριστος.

Τόποι μνήμης σε ένα μεσογειακό «γοτθικό» θρίλερ.

Ένα από τα πιο αξιόλογα στοιχεία της ταινίας είναι η επιλογή των τοποθεσιών και η οργάνωση του χώρου. Η Αραβαντινού και ο Καρύδης Φούκς έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν μια εντελώς πρωτότυπη ατμόσφαιρα μεσογειακού γοτθικού σύμπαντος, συνδυάζοντας εικόνες ρομαντικών ερειπίων, εντυπωσιακών μνημείων και ενός φυσικού καλοκαιρινού ελληνικού τοπίου με εκτυφλωτικό φως, άνυδρους χώρους, πέτρα και θάλασσα. Ωστόσο, δεν είναι μόνο ο διακοσμητικός και σκηνογραφημένος χώρος που αναδεικνύεται στην ταινία, όσο ή ίδια η επιλογή τόπων μνήμης, χώρων δηλαδή που προκαλούν τη διάδραση μνήμης και ιστορίας και λειτουργούν σε τοπικό, συμβολικό και λειτουργικό επίπεδο.²⁶ Μεγάλο μέρος της υπόθεσης διαδραματίζεται στο Ναύπλιο, το οποίο αναδεικνύεται ως τουριστικός προορισμός, καθώς η δράση εκτυλίσσεται σε καφέ, εστιατόρια, παραλίες και ξενοδοχεία (*Αμφιτρώων, Μπούρτζι*), τονίζοντας τη γραφικότητα αλλά και την αυθεντικότητα της πόλης – όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη νεορεαλιστικής εμπνεύσεως σεκάνς με τους ψαράδες που μαζεύουν τα δίχτυα τους. Το ξενοδοχείο στο οποίο διαμένουν οι ήρωες βρίσκεται στο νησί Μπούρτζι, και στο υποβλητικό Ενετικό κάστρο του 15ου αιώνα, Castello dello Soglio. Αρχικά χώρος φυλακών και κατοικία δημίων έως τον 19ο αιώνα, στη δεκαετία του 1920 είχε ανακαινιστεί και μετατραπεί σε πολυτελές θέρετρο. Στον τύπο της δεκαετίας του 1950, όταν γράφει ο Μαρής τη νουβέλα, βρίσκουμε συχνά χρονογραφήματα και ελαφρά άρθρα τα οποία συνδυάζουν ιστορικές πληροφορίες με θρύλους σχετικά με αυτό το υποτιθέμενο στοιχειωμένο μέρος με το «φρικιώδες» παρελθόν. Μπορεί κανείς να υποθέσει ότι πρόκειται για έμμεση διαφήμιση του ξενοδοχείου και τουριστική προώθηση της πόλης του Ναυπλίου. Τόσο στη νουβέλα του Μαρής, όσο και στην ταινία οι χαρακτήρες με το που θα βρεθούν στο εν λόγω ξενοδοχείο θα αναφερθούν με παιχνιδιάρικο τρόπο στην «ανατριχιαστική» ατμόσφαιρα του κάστρου και σε αυτήν την ανοίκεια εμπειρία του να παραθερίζει κανείς σε αυτό το μέρος. Με έναν παρόμοιο τρόπο, η παρέα θα επισκεφτεί το μεσαιωνικό φρούριο του Παλαμιδίου που δεσπόζει πάνω από την πόλη. «Αυτά τα παλιά κάστρα σου δίνουν την εντύπωση ότι είναι γεμάτα φαντάσματα» θα πει η Ελένη, λίγο πριν η σκιά του άγνωστου άνδρα γίνει αντιληπτή στο βάθος μιας στοάς. Η αντίδραση της Μαντώ δεν αφήνει τον θεατή να καταλάβει αν αυτή η φευγαλέα παρουσία είναι πραγματική ή πρόκειται για φανταστική επινόηση της ηρωίδας. Η μορφή του φαντάσματος εμφανίζεται συχνά και στους διαλόγους της ταινίας. Ο Δημήτρης

ομολογεί στην Ελένη ότι αυτή η «σκια» του νεκρού εραστή είναι πιο ζωντανή όλους τους, και ότι ο ίδιος δεν θα μπορούσε ποτέ να τα βγει νικητής σε μια αντιπαράθεση με ένα φάντασμα, μια χίμαιρα, μια φαντασία.

Η τρίτη εμβληματική τοποθεσία την οποία ο Δημόπουλος κινηματογραφεί με αριστοτεχνικό τρόπο είναι το θέατρο της Επιδαύρου. Οι ήρωες της παράας επιχειρούν αυτήν τη διήμερη απόδραση με στόχο να παρακολουθήσουν την παράσταση *Μήδεια* με πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού στο αρχαίο θέατρο (στη νουβέλα πρόκειται για την *Εκάβη*). Το φεστιβάλ εγκαινιάζεται το 1954, οπότε το καλοκαίρι του 1956, όπου και γυρίζεται η ταινία, αυτού του τύπου η εκδρομή αποτελεί μια νέα εμπειρία για τα Αθηναϊκά στρώματα της μεσαίας τάξης, καθώς συνδυάζει μια υψηλού κύρους πολιτιστική δραστηριότητα σε έναν αρχαιολογικό χώρο, από εμβληματικούς θιάσους και ταυτόχρονα δίνει την ευκαιρία για ένα γουηκέντ στο κοντινό Ναύπλιο, κατά προτίμηση με το νεοαποκτηθέν ιδιωτικό αυτοκίνητο. Είναι ακριβώς κατά τη διάρκεια αυτής της παράστασης που η Μαντώ μέσα στο σκοτάδι θα δει (ή έτσι θα νομίσει) το πρόσωπο που παλιού της εραστή, να κάθεται σε ένα ανώτερο διάζωμα παρακολουθώντας την παράσταση. Όταν θα ξαναγυρίσει το βλέμμα, η φιγούρα αυτή δεν θα είναι πια εκεί. Ο Δημόπουλος εδώ θα καταφέρει να αναπαράγει ένα πνιγηρό, σχεδόν αγοραφοβικό συναίσθημα μέσα σε ένα ανοιχτό αλλά γεμάτο από κόσμο αμφιθέατρο, ένα συναίσθημα που το θέατρο της Επιδαύρου τόσο αποτελεσματικά μπορεί να προκαλέσει. Όπως αντίστοιχα ο Χίτσκοκ τοποθετεί έναν εγκλωβισμένο ήρωα κατά τη διάρκεια ενός θεάματος σε ένα γήπεδο ή σε μια όπερα, όπου ακινητοποιημένος μέσα στο πλήθος δεν μπορεί να αποδράσει, έτσι και εδώ ο Δημόπουλος χρησιμοποιεί αυτήν την αντίθεση ανάμεσα στην αδυναμία κίνησης και την υποχρεωτική οπτική επαφή, σε έναν χώρο που όπως περιγράφει στη νουβέλα του ο Μαρής²⁷ είχε συγκεντρωθεί «όλη η καλή κοινωνία» της Αθήνας για αυτό το πολυδιαφημισμένο θεατρικό γεγονός²⁸.

Αυτό που κατά τη γνώμη μου καθιστά αυτήν την ταινία τόσο περίεργη και αμφιλεγόμενη, είναι το ότι κατά κάποιον τρόπο είναι ημιτελής. Προκαλεί προσδοκίες τις οποίες δεν εκπληρώνει, θέτει ψηλά τον πήχη χτίζοντας μια κλιμάκωση του σασπένς που όμως δεν καταλήγει πουθενά. Οι θεατές προετοιμάζονται εξ αρχής για ένα δραματικό γεγονός, για την αποκάλυψη ενός σκοτεινού παρελθόντος, για την πιθανή απόκρυψη ενός εγκλήματος ή για μια ανατροπή που δεν συμβαίνει ποτέ. Είναι σχεδόν σαν να έχει σβηστεί η τρίτη πράξη ενός δράματος. Κάτι λείπει, και κάτι δεν αναφέρεται ποτέ: η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στα χρόνια της Αντίστασης και του Εμφυλίου θα έλεγε κανείς ότι λειτουργούν σαν μια δομική απουσία που αναπόφευκτα οδηγεί σε αλληγορικές ερμηνείες. Ο διάλογος είναι γεμάτος ελλείψεις, πράγματα που υπονοούνται και δεν κατονομάζονται: «έρχεσαι από εκεί;» θα ρωτήσει η Μαντώ, και ο άνδρας θα απαντήσει «ναί έρχομαι από εκεί», χωρίς καμία άλλη πληροφορία. Ο άνδρας αυτός για πολλά χρόνια θα είναι εντελώς απών. Ο πρώην αντιστασιακός

που σβήνει την παλιά του ταυτότητά του και αρνείται να μιλήσει για οτιδήποτε έχει να κάνει με το πρόσφατο παρελθόν, τώρα ζει με νέο όνομα και εργάζεται, όπως μαθαίνουμε, ως μηχανικός, ένα από τα επαγγέλματα που κατεξοχήν συνδέονται με την περίοδο της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης. Σε μια σκηνή λίγο πριν το τέλος, ο ήρωας εξηγώντας της ότι είναι μάταια μια τέτοια επιστροφή στο παρελθόν αναφέρει βιαστικά στην Ελένη «πέρασα από στρατόπεδα και φυλακές», κάτι που αναπόφευκτα φέρνει στο μυαλό την περίοδο του Εμφυλίου και τις διώξεις της Αριστεράς στη μετεμφυλιακή περίοδο, ένα θέμα που απουσιάζει από τον ελληνικό κινηματογράφο αυτής της εποχής. Για τα δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου, η ταινία θα μπορούσε να συγκριθεί με την ταινία *Θάνατος ενός Ποδηλάτη* του Juan Antonio Bardem, που επίσης χρησιμοποιώντας το μοτίβο μιας ερωτικής σχέσης και της απόκρυψης μιας δολοφονίας, μιλάει με έναν κρυπτικό και ελλειπτικό τρόπο για τα εγκλήματα της εποχής του Φράνκο.

Η εκκωφαντική αυτή απουσία έρχεται σε αντίθεση με όλα αυτά τα οποία οι ταινία δείχνει με emphaticό τρόπο, με αυτό που θα λέγαμε «το κινηματογραφικό πλεόνασμα»²⁹ του φιλμ. Η εικονογραφία της ταινίας ξεχειλίζει από όψεις μιας εύπορης μεσαίας τάξης, ενός καταναλωτικού τρόπου ζωής, μιας διακριτικής πολυτέλειας που είναι τώρα εφικτή για τα αναδυόμενα ανώτερα στρώματα της Αθηναϊκής μεσαίας τάξης. Σκηνές των εκδρομών σε ιστορικές τοποθεσίες υψηλού πολιτισμικού κύρους, πλάνα των αστραφτερών αυτοκινήτων στην Κακιά Σκάλα, στην Επίδαυρο και στο Ναύπλιο. Παρά το ότι στον τίτλο της ταινίας εμφανίζεται η φιγούρα του τρένου, συμβολίζοντας το παρελθόν, την καταπιεσμένη μνήμη που βγαίνει από το τούνελ και έρχεται ξαφνικά στο φως, η ταινία τελικά επικεντρώνεται σχεδόν ασύμμετρα στην εικόνα του ιδιωτικού πολυτελούς αυτοκινήτου – κάτι που επίσης συμβαίνει στις ταινίες που προαναφέραμε. Και στις τρεις ταινίες το αυτοκίνητο παίζει σημαντικό ρόλο, ως σύμβολο ενός εύπορου παρόντος, που μπορεί να γίνει εφικτό μόνο με έναν όρο, την απόκρυψη, την καταπίεση και την τελική λήθη ενός πιο ριζοσπαστικού παρελθόντος.

Το τέλος της ταινίας υπογραμμίζει αυτό το δίλημμα, με την ηρωίδα να καλείται να επιλέξει ανάμεσα σε αυτήν την ανάμνηση από το συναρπαστικό παρελθόν από τη μία, και από την άλλη την ασφάλεια, την οικογενειακή ζωή και τον εύπορο τρόπο διαβίωσης. Το τελευταίο πλάνο της ταινίας που δείχνει τη Μαντώ να κατευθύνει τα βήματά της προς τον σύζυγο, και όχι προς τον άνδρα χωρίς ταυτότητα μπορεί να ερμηνευτεί σαν μια κινηματογραφική αποτύπωση της μετεμφυλιακής συναίνεσης, που καταδικάζει τη μνήμη του εμφυλίου και της αντίστασης στη λήθη, τουλάχιστον ενός μεγάλου μέρους της ελληνικής κοινωνίας, προκειμένου να γίνει εφικτή η μικροαστικοποίηση των ανερχόμενων κοινωνικών στρωμάτων, με την απόρριψη της ριζοσπαστικοποίησης και της αριστερής ιδεολογίας. Έτσι, αν ο *Άνθρωπος του τρένου* αποτυγχάνει να σταθεί στο ύψος του ως ένα

αγωνιώδες θρίλερ με σασπένς, όπως αρχικά υπόσχεται, καταφέρνει ωστόσο να αποτελέσει μια από τις πιο τολμηρές και υποβλητικές εκφράσεις του τραύματος και της επιβεβλημένης λήθης των γεγονότων που ακολούθησαν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνει ότι, και στην ελληνική περίπτωση, οι ταινίες που συνήθως κατατάσσονται κάτω από τον γενικό όρο του φιλμ νουάρ δεν είναι απλά αστυνομικές ιστορίες, αλλά ταινίες των οποίων ο θεματικός τους πυρήνας περιστρέφονται γύρω από την έννοια του ιστορικού τραύματος, καθώς έχουν γεννηθεί μέσα από την εμπειρία της απογοήτευσης, ματαίωσης και διάψευσης των προσδοκιών της ψυχροπολεμικής περιόδου. Ταυτόχρονα, μέσα από μια σύγχρονη προοπτική, διαβάζεται ως μια ταινία αν και έχει γυριστεί μέσα σε ένα πατριαρχικό και συντηρητικό πλαίσιο, δείχνει ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες στην ελληνική εκδοχή του φιλμ νουάρ μπορούν να είναι πιο σύνθετοι και πολύπλοκοί από μια απλή στερεοτυπική απομίμηση της *femme fatale*. ■

Παραπομπές

1. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire : La République*, vol. I. Gallimard nrf, 1984.
2. Μάρκ Φερρό « Κοινωνικές ειδήσεις και ιστορική γραφή: το παράδειγμα του Μ. Ο δολοφόνος του Φριτζ Λάγκ» στο *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002 σ. 232.
3. Siegfried Kracauer Εισαγωγή από το έργο του «Το αστυνομικό μυθιστόρημα. Φιλοσοφική πραγματεία», στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Άγρα, Αθήνα 1986, σ. 301
4. Νία Περιβολαροπούλου, «Η κινηματογραφική πόλη: Siegfried Kracauer» στο Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.) *Πόλη και κινηματογράφος. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Νήσος, Αθήνα 2011, σ. 24.
5. Η έννοια του είδους είναι κεντρική σε αυτήν την παραγωγή, καθώς εκτός από τις εφημερίδες και τα περιοδικά ποικίλης ύλης στα οποία δημοσιεύονται σε συνέχειες ελαφρά διασκεδαστικά αναγνώσματα, υπάρχουν και τα περιοδικά τα οποία εξειδικεύονται σε συγκεκριμένα είδη, όπως το *Μυστήριο* και η *Μάσκα* που ειδικεύονται σε αστυνομικά μυθιστορήματα με σασπένς ή περιπέτειας της Άγριας Δύσης, ή ο *Ζέφυρος* και το *Φύλαξέ με*, με ειδίκευση στα αισθηματικά αναγνώσματα, μελοδράματα, ιστορικά μυθιστορήματα ή γοτθικές ιστορίες τρόμου. Συνήθως πρόκειται για μεταφράσεις και διασκευές ξένων έργων ή για πρωτότυπα έργα Ελλήνων συγγραφέων που όμως υπογράφουν με ξένο ψευδώνυμο, από τη δεκαετία του 1950 αρχίζουν οι συγγραφείς να υπογράφουν με ελληνικό όνομα, κάτι που σηματοδοτεί την απόκτηση ελληνικής ιθαγένειας του αστυνομικού μυθιστορήματος, και που λίγα χρόνια αργότερα αποδεικνύεται καθοριστικός παράγοντας στη δημιουργία του κινηματογραφικού κύκλου αστυνομικών θρίλερ, μιας ελληνικής εκδοχής του film noir. Βλέπε Νίκος Φιλιππαίος «Η Λαϊκή Λογοτεχνία στην Ελλάδα κατά τον 19° και 20° αιώνα, περιοδικό *Αντλία*, τεύχος 6 (Σεπτέμβριος 2017) σ. 89-104.
6. Βλέπε για παράδειγμα ένα από τα πρώτα και πιο διεισδυτικά κείμενα που ερμηνεύουν με σαφήνεια το φιλμ νουάρ ως αποτέλεσμα της μεταπολεμικής διάψευσης προσδοκιών και των ψυχροπολεμικής περιόδου, το οποίο γράφεται το 1972, κατά τη διάρκεια δηλαδή του πολέμου του Βιετνάμ, Paul Schrader «Notes on Film Noir», στο Alain Silver & James Ursini (επιμ.), *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 2006 σ. 53-63. Επίσης Spicer Andrew, *Film noir*, Routledge, London & New York, 2002, σ. 19-20.
7. Βλέπε σχετικά τα κείμενα του τόμου Ann Kaplan (επιμ.) *Women in Film Noir*, British Film Institute - Palgrave MacMillan, London, 1998 (πρώτη έκδοση 1998).
8. Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge, London 1991.
9. Sheri Chinen Biesen, *BlackOut: World War II and the Origins of Film Noir*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, σ. 125-126
10. Martin, Angela, 'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over! The Central Woman of 40s Films Noirs', στο E. Ann Kaplan (επιμ.), *Women in Film Noir*, ό.π. 1988, σ. 202-228. Chinen Biesen ό.π. σ. 155
11. Chinen Biesen ό.π. σ.154-155
12. Sheri Chinen Biesen, "Manufacturing Heroines: Gothic Victims and Working Women in Classic Noir Films". *Film Noir Reader 4. The Crucial Films and Themes* Alain Silver & James Ursini, Limelight Editions, New Jersey, 2004 σ.168
13. Σε μεταγενέστερα ή και σύγχρονα θρίλερ θα προστεθεί και η φιγούρα ενός παιδιού που τρομοκρατεί την ηρωίδα, ξεκινώντας με το *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) και καταλήγοντας σε πολλά σύγχρονα θρίλερ, στα οποία πηγή του άγχους προκαλεί συνήθως η ένταξη στην οικογένεια ενός νέου μέλους, συνήθως υιοθετημένου παιδιού.
14. Ο χαρακτηρισμός του «γοτθικού» θρίλερ δεν σημαίνει ότι απαραίτητα το είδος πρέπει να το τοποθετείται στο παρελθόν, με κάστρα, πύργους και ανοίκειες παρουσίες. Πολλές ταινίες στη δεκαετία του 1940 ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία, όπως η *Jane Eyre* (Robert Stevenson, 1943) ή το *Wuthering Heights* (William Wyler 1940), όμως μπορεί να και να τοποθετείται στο παρόν όπως η ταινία *Rebecca* ενώ ένα τρομακτικό

σπίτι μπορεί να βρίσκεται και μέσα στο κέντρο μιας μοντέρνας πόλης, όπως άπειρα μεταγενέστερα και σύγχρονα ψυχολογικά θρίλερ έχουν δείξει.

15. Φρανσουά Τρυφώ *Χίτσκοκ*, Ύψιλον, Αθήνα 1986, σελ.8

16. Προσφάτως το απόσπασμα που δείχνει τους χαρακτήρες να επισκέπτονται την παράσταση αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο έχει χρησιμοποιηθεί στο You Tube και σε τηλεοπτικές εκπομπές ως τεκμήριο μιας επίσκεψης στο αρχαίο θέατρο στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του φεστιβάλ.

17. Αλέξης Δερμεντζόγλου, *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*. Ερωδιός, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Film Pads No 8, Θεσσαλονίκη 2007

18. Η Ρία Θανούλη για παράδειγμα καταλήγει στο ότι εάν η ταινία είχε γίνει λίγα χρόνια αργότερα, όλοι θα την είχαν θεωρήσει μια κακή απομίμηση του *Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1959), παρόλα αυτά ο Δημόπουλος ήταν ο πρώτος που δημιούργησε αυτήν την τόσο υποβλητική ταινία για τη μνήμη και τη λήθη. Eleftheria Thanouli, «Film Style in Old Greek Cinema: The Case of Dinos Dimopoulos» στο *Greek Cinema: Texts, Histories Identities*, Bristol & Chicago: Intellect, 2012 σ. 221-239. Ο Βρασίδης Καραλής αναφέρει: «δεν ήταν μια ταινία για τους Γερμανούς, όσο μια ταινία για τους Έλληνες: για τα ηθικά τους διλήμματα ανάμεσα στην αντίσταση ή την συνεργασία, τη δράση ή την απάθεια [...]. Η ταινία εισάγει την παράδοση του φιλμ νουάρ στην Ελλάδα, μια παράδοση που συνεχίστηκε και από άλλους σκηνοθέτες στη δεκαετία του 1960. Η τελική σκηνή στην οποία ο άγνωστος άνδρας χάνεται στο σκοτάδι, με τα βήματά του να ηχούν σαν σε όνειρο είναι μια από τις πιο υποβλητικές και ατμοσφαιρικές του ελληνικού κινηματογράφου». Vrassidas Karalis, *A history of Greek Cinema*, Bloomsbury, 2012, σ.84

19. Συνέντευξη με τον Γιάννη Μαρή «Μυθιστόρημα της Ακροπόλεως έγινε πρωτότυπο φιλμ μυστηρίου» Ακρόπολις 21/1/1958

20. Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, Αγρα, Αθήνα, 2012 σ.150

21. Ροζίτα Σόκου, *Καθημερινή*, 22/1/1958

22. Βίων Παπαμικάλης, *Απογευματινή*, 21/1/1958

23. Οι σκηνές αυτές που διεξάγονται σε κοσμικά πάρτυ και συγκεντρώσεις και στις οποίες είναι έντονοι οι εναλλαγές των βλεμμάτων, άλλοτε με θαυμασμό, ζήλια ή καχυποψία θυμίζουν και πάλι την ταινία του Αντονιόνι *Χρονικό μιας αγάπης*.

24. Η φιγούρα μιας λίγο μεγαλύτερης σε ηλικία γυναίκας, ως έμπιστη σύντροφος, ως φίλη, ακόμα και ως φιγούρα σε πορτραίτο – μια πρόγωνα ή ένα φάντασμα, που λειτουργεί ως οδηγός για την ηρωίδα βοηθώντας την να βρει τη φωνή της και την εκφράσει την υποκειμενικότητά της είναι από τα πιο συνηθισμένα μοτίβα του γυναικείου γοτθικού θρίλερ. Βλέπε Helen Hanson *Hollywood Heroines. Women in the Film Noir and the Female Gothic Thriller*, I.B. Tauris, London & New York, 2005

25. Karalis, *A history of Greek Cinema*, ό.π., σ.84

26. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire: La Republique*, vol. I Gallimard nrf, 1984 σ. XXXV

27. «Πραγματικά, όλη η Αθήνα των γραμμάτων, του πλούτου και της κοσμικής ζωής νόμιζες πως είχε δώσει το ραντεβού της στο αρχαίο θέατρο». Γιάννης Μαρή, *Ο άνθρωπος του τρένου*, Ατλαντίς, Αθήνα σελ. 94

28. Ο Μαρή αναφέρει στη συνέντευξή του για την προώθηση της ταινίας άλλη μια ιδιαιτερότητά της: «*Ο Άνθρωπος του Τρένου* κινείται μέσα σε κόσμο, θα μπορούσαμε να πούμε "αστικό". Στον κόσμο που ζει γύρω μας στο κέντρο της Αθήνας. Αυτό δίνει την ευκαιρία στον θεατή να παρακολουθήσει από το κάθισμα της κινηματογραφικής αιθούσης... και το Φεστιβάλ Επίδαυρου!» Ακρόπολις 21/1/1958.

29. Για την έννοια του «κινηματογραφικού πλεονάσματος» / «cinematic excess» βλέπε Christine Thompson «The Concept of Cinematic Excess» στο David Allen & Teresa de Lauretis, *Cine Tracts Vol.2 No.2 Summer 1977* σ. 54-56.

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-

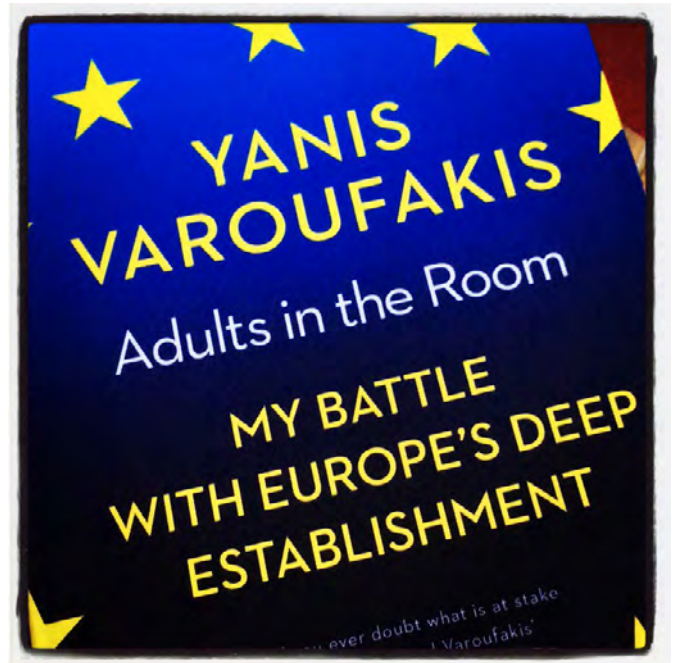


Εικόνα 2. Ο βουλευτής Γρ.Λαμπράκης πραγματοποιεί μόνος τον Μαραθώνιο Ειρήνης (Απρίλιος 1963)

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.

A) 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 ανάμεσά 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 Spyrgoroulou, *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.

3

*Ταινίες
Τεκμηρίωσης:
Ξαναγράφοντας
(την) Ιστορία*

ΣΟΦΙΑ ΖΗΣΙΜΟΠΟΥΛΟΥ

Αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου στον κινηματογραφικό φακό: ταινίες τεκμηρίωσης στην εκπνοή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης

Περίληψη

Στο παρόν κείμενο, επιχειρείται η εξέταση των αναπαραστάσεων του Πολυτεχνείου από τον κινηματογραφικό φακό, όπως αυτή πραγματοποιήθηκε σε ταινίες τεκμηρίωσης κατά την εκπνοή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης. Λαμβάνοντας υπόψη την πληθώρα σχετικών τεκμηριωτικών αφηγημάτων στον Τύπο, τη λογοτεχνία και την τηλεόραση, αυτό το άρθρο διερευνά τη συμβολή των φιλικών αφηγήσεων στην εδραίωση του Πολυτεχνείου, ως κυρίαρχο μνημονικό τόπο στη συλλογική μνήμη και στη δημόσια ιστορία. Στο πλαίσιο αυτό, αξιοποιούνται ταινίες, όπου το Πολυτεχνείο αποτελεί κύρια (*Η Δοκιμή & Εδώ Πολυτεχνείο*) ή δευτερεύουσα θεματική (*Μέγαρο, Αγώνας, Μαρτυρίες, Νέος Παρθενώνας, Παράσταση για έναν ρόλο, Η ηλικία της θάλασσας, Τα τραγούδια της φωτιάς, Η δίκη της Χούντας*). Στις ταινίες αυτές εξετάζονται τόσο θεματικά και αφηγηματικά γνωρίσματα, όσο και τα περικειμενικά στοιχεία, που δίνουν πληροφορίες για την πολιτική αυτοσυνειδησία των εκάστοτε κινηματογραφιστών. Παράλληλα, και μέσω των ίδιων παρακειμενικών πληροφοριών, επιχειρείται η ανασύνθεση του πλαισίου παραγωγής και κυκλοφορίας της κάθε ταινίας σε ευρύτερα ακροατήρια. Όπως θα προσπαθήσω να αποδείξω, οι ταινίες αυτές συνιστούν προνομιακούς φορείς ιστορικής γνώσης, στον βαθμό που επιχειρούν μια σύνθετη ανάγνωση των ιστορικών γεγονότων, εστιάζοντας στα κίνητρα και τη στοχοθεσία του φοιτητικού κινήματος, αλλά και στη σχέση του με ευρύτερες κοινωνικο-πολιτικές ομάδες (εργατικό κίνημα, χουντικές αρχές κτλ.). Ταυτόχρονα, πολλές από τις ταινίες διερευνούν τα γεγονότα τόσο σε επίπεδο συγχρονίας όσο και σε επίπεδο διαχρονίας, με το Πολυτεχνείο να τοποθετείται πλάι σε μείζονα ιστορικά γεγονότα της προδικτατορικής, δικτατορικής και μεταδικτατορικής περιόδου, σε μια ευρύτερη γενεαλογία συλλογικών αγώνων και διεκδικήσεων.

Λέξεις-κλειδιά: Πολυτεχνείο, Χούντα, κινηματογράφος τεκμηρίωσης, δημόσια ιστορία

Στην πυκνή σε γεγονότα χουντική επταετία (πραξικόπημα, αντικίνημα, φιλελευθεροποίηση καθεστώτος, κατάληψη Νομικής, κατάληψη Πολυτεχνείου, Κύπρος), η εξέγερση του Πολυτεχνείου κατέχει κομβική θέση στο συλλογικό φαντασιακό και επανέρχεται συχνά στον δημόσιο λόγο ως μετωνυμία της Μεταπολίτευσης, αλλά και ως κεφαλαιώδης στιγμή της αντιχουντικής διαμαρτυρίας.¹ Στα χρόνια που ακολούθησαν τη δικτατορική περίοδο, παρότι πολλές πτυχές της επταετίας μελετή-

θηκαν ισχνά, για το Πολυτεχνείο ειδικότερα, και για τη φοιτητική αντίσταση γενικότερα, σημειώθηκε ευρεία βιβλιογραφική παραγωγή, ενώ συστάθηκε ένα αφηγηματικό αμάλγαμα,² το οποίο καθιέρωσε το Πολυτεχνείο σε συμβολικό τόπο μνήμης και το φοιτητικό κίνημα σε συλλογικό ήρωα της μεταπολιτευτικής Ελλάδας.³

Στο αφηγηματικό αυτό σώμα, διακρίνονται αναρίθμητες μαρτυρίες και οπτικοακουστικό τεκμηριωτικό υλικό,

τα οποία διαχύθηκαν άμεσα στη δημόσια σφαίρα και κοινοποιήθηκαν σε εγχώρια και διεθνή ακροατήρια.⁴ Με βασικό αιτούμενο την καταγγελία της Χούντας, και αργότερα την απονομή δικαιοσύνης για τα εγκλήματα της, οι εκάστοτε ερμηνευτικές κοινότητες αφομοίωσαν το υλικό και οδηγήθηκαν σε μια έκρηξη πολιτικού λόγου, χαρακτηριστικό γνώρισμα της πρώιμης Μεταπολίτευσης. Έτσι, το Πολυτεχνείο εγγράφηκε γρήγορα στη δημόσια ιστορία, προτού ακόμη προλάβει να καταστεί αντικείμενο διερεύνησης στην ακαδημαϊκή έρευνα, και κατέκτησε επάξια τον χώρο των ΜΜΕ, της τηλεόρασης, του κινηματογράφου και γενικά του δημόσιου λόγου.⁵

Σύμφωνα με τον Α. Rosenstone, στη σύγχρονη εποχή, οι τρόποι που οι άνθρωποι κατανοούν το παρελθόν τους βασίζονται εν πολλοίς σε οπτικά μέσα.⁶ Δε θα ήταν άστοχο να ισχυριστεί κανείς το ίδιο και για το Πολυτεχνείο ή συλλήβδην για τη χουντική επταετία. Μέσω της εξαντλητικής οπτικής και ηχητικής καταγραφής του, το Πολυτεχνείο πέρασε ταχύτατα στη δημόσια σφαίρα, με τις φιλικές αφηγήσεις γύρω από αυτό να συνυπάρχουν με πλήθος λογοτεχνικών αφηγήσεων, προφορικών και γραπτών μαρτυριών. Κατά τη γνώμη μου, τα φιλμ αυτά είναι προνομιακοί φορείς ιστορικής συνείδησης στον βαθμό που αφενός εγγράφουν ιστορικά γεγονότα (είτε εν τη γενέσει τους, είτε με την αναπαραγωγή παλαιότερων τεκμηρίων), αφετέρου αποτελούν και τα ίδια ιστορικούς δείκτες για τις νοοτροπίες και την ιστορική κουλτούρα της εποχής τους, με τον τρόπο που χειρίζονται κάθε φορά το θέμα τους.⁷ Ειδικότερα, ως προς τη θεματογραφία τους, οι αφηγήσεις αυτές καλύπτουν τα γεγονότα του τριημέρου, αλλά ταυτόχρονα θέτουν στο προσκήνιο το ίδιο το φοιτητικό κίνημα, χαρτογραφώντας το πεδίο δράσης του, αναδεικνύοντας τη στοχοθεσία του και τη σχέση του με ευρύτερα συλλογικά υποκείμενα (π.χ. εργατικό κίνημα). Παράλληλα, με βασικό άξονα το Πολυτεχνείο και το σύνολο της χουντικής επταετίας, πολλές από αυτές τις ταινίες επιχειρούν να αξιολογήσουν τα γεγονότα όχι μόνο στη συγχρονία, αλλά και στη διαχρονία τους, προσφέροντας μια «γενεαλόγηση» της νεότερης ελληνικής ιστορίας, όπου το Πολυτεχνείο τοποθετείται συχνά δίπλα στην Κατοχή, τον Εμφύλιο και τα Ιουλιανά, ως ορόσημο στην αλληλουχία συλλογικών αγώνων.

Στο παρόν άρθρο, θα επικεντρωθώ στις αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου σε ταινίες τεκμηρίωσης, λίγο πριν την εκπονή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης. Χρησιμοποιώ τον όρο «ταινία τεκμηρίωσης», αντί του όρου «ντοκιμαντέρ», εξαιτίας της ορολογικής ασάφειας που διακρίνει τον δεύτερο όρο, αλλά και εξαιτίας της ετερογένειας των εξεταζόμενων ταινιών, γεγονός που συνεπάγεται διαφορετικές ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις.⁸ Επιλέγω να καταπιαστώ με ταινίες τεκμηρίωσης, αντί για ταινίες μυθοπλασίας, αρχικά λόγω της αριθμητικής υπεροχής τους, αλλά και λόγω της έκρηξης των τεκμηριωτικών αφηγήσεων κατά την περίοδο αυτή,⁹ όπου το τραυματικό βίωμα της Κύπρου είναι ακόμη νωπό, οι δίκες των χουντικών στελεχών είναι εν εξελίξει και η ελληνική κοινωνία καλείται να αφηγηθεί

με νέους τρόπους το παρελθόν της, με αίτημα την εθνική συμφιλίωση και την εξάλειψη των μετεμφυλιακών διαιρέσεων. Στο πλαίσιο αυτό, επιλέγω τις ταινίες τεκμηρίωσης ως προνομιακές εστίες κατόπτευσης αυτού του κλίματος, και ως εγχειρήματα αφηγηματοποίησης του Πολυτεχνείου, σε άμεση χρονική απόσταση από τα ίδια τα γεγονότα.

Από τις ταινίες αυτές, κάποιες αξιοποιούν την κατάληψη του Πολυτεχνείου σχεδόν σε όλη τους την έκταση (*Η Δοκιμή & Εδώ Πολυτεχνείο*),¹⁰ ενώ άλλες καταπιάνονται σε πολύ μικρή έκταση με το ζήτημα της φοιτητικής εξέγερσης, εντάσσοντάς τη συνήθως σε μια διαφορετική θεματική (*Μέγαρο, Αγώνας, Μαρτυρίες, Νέος Παρθενώνας, Παράσταση για έναν ρόλο, Η ηλικία της θάλασσας, Τα τραγούδια της φωτιάς, Η δίκη της Χούντας*)¹¹ και για αυτόν τον λόγο δε θα θιγούν σχολαστικά στο παρόν άρθρο. Θα πρέπει, παράλληλα, να τονιστεί ότι δε σκοπεύω να εξαντλήσω το σύνολο των αφιερωμάτων στο Πολυτεχνείο, παρά μόνο να αναφερθώ στις γνωστότερες ταινίες της δικτατορικής περιόδου και των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης (έως και το 1981), όπου το βίωμα των γεγονότων είναι ακόμη νωπό.¹² Σε σχέση με τις προαναφερόμενες ταινίες, θα επιμείνω κυρίως σε ζητήματα αναπαράστασης του φοιτητικού κινήματος, στις μεταξύ τους ομοιότητες και σε περικειμενικά στοιχεία, που δίνουν πληροφορίες για την πρόθεση του δημιουργού και την κυκλοφορία των ταινιών σε ποικίλα δίκτυα της επικοινωνιακής σφαίρας (βραβεία, περιοδικά και εφημερίδες), ενώ θα τις εντάξω στα χρονικά συμφραζόμενα της παραγωγής τους, δίνοντας έμφαση στις ιδιαίτερες συνθήκες της δικτατορικής και μεταδικτατορικής περιόδου.

Το κινηματογραφικό τοπίο πριν το Πολυτεχνείο

Αναφορικά με το κινηματογραφικό τοπίο, όπως αυτό διαμορφώνεται λίγο πριν το 1973, κρίνεται απαραίτητο να δοθούν ορισμένες διευκρινίσεις. Στα τέλη της δεκαετίας του '60, και συγκεκριμένα κατά το 1970, συντελείται μια αλλαγή στον ελληνικό κινηματογράφο. Πρόκειται για την περίοδο, όπου ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος (ΠΕΚ) αρχίζει να υποχωρεί. Στη θέση του, γεννιέται, κατά πολλούς μελετητές, ένα νέο κύμα, ο λεγόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Ο όρος καταγράφηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ενώ η νέα τάση αποκρυσταλλώθηκε και καθιερώθηκε στη συνείδηση κοινού και κριτικών με την προβολή της ταινίας, *Αναπαράσταση*, του Αγγελόπουλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1970.¹³ Παρότι ο όρος και η αυστηρή τομή μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ έχουν κατά καιρούς αμφισβητηθεί, η αλλαγή στο εγχώριο κινηματογραφικό τοπίο γίνεται εν πολλοίς αποδεκτή, τουλάχιστον σε επίπεδο λειτουργίας ορισμένων σκηνοθετών και στην προσωπική τους γραφή.¹⁴

Οι σκηνοθέτες, που συχνά συγκαταλέγονται, στη γενιά του ΝΕΚ, έχουν επηρεαστεί από τον Μάη του '68 και άλλα ευρωπαϊκά ιδεολογικά ρεύματα, ενώ εκδηλώνουν σχετικά νωρίς τη σαφή τους αντίσταση κατά της Χούντας.¹⁵ Η

αντίσταση αυτή περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων. Πολλοί εξ αυτών διώκονται και εξορίζονται (Βρεττάκος, Βούλγαρης, Μαρκετάκη), ενώ άλλοι καταγγέλλουν έμμεσα τη Χούντα μέσα από τις ταινίες τους, στρεφόμενοι προς την πολιτική θεματολογία, η οποία θα κορυφωθεί στη μεταπολιτευτική κινηματογραφία.¹⁶ Με το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου, η Χούντα θα ανακόψει τις προσπάθειες πολλών κινηματογραφιστών και αρκετά κινηματογραφικά γυρίσματα θα μείνουν μετέωρα.¹⁷ Αρκετοί σκηνοθέτες καταφεύγουν στο εξωτερικό, ενώ, όσοι μένουν στην Ελλάδα, θα πρέπει να αντιμετωπίσουν τους κατασταλτικούς μηχανισμούς του χουντικού καθεστώτος. Στο πλαίσιο αυτό, η δραστηριότητα των επίδοξων τεχνικών και σκηνοθετών δεν κάμπτεται, αλλά τροποποιείται αναλόγως. Ο κινηματογράφος θα λειτουργήσει ως μέσο διαμαρτυρίας με τα έμμεσα αντικουντικά μηνύματα, που εγγράφονταν στις ταινίες, αλλά και με την κινηματογράφιση σημαντικών στιγμών της επταετίας στους δρόμους.¹⁸

Όπως σημειώνει η Μαρία Κομνηνού, την περίοδο της χουντικής επταετίας, δημιουργούνται δύο επίπεδα στη δημόσια σφαίρα: από τη μια μεριά η καθεστωτική δημόσια σφαίρα, κι από την άλλη, η παράνομη-αντικαθεστωτική.¹⁹ Στο πρώτο επίπεδο, λειτουργεί ο επίσημος καθεστωτικός λόγος, με τη Χούντα να σκηνοθετεί διαρκώς τον εαυτό της σε ταινίες επικαίρων, όπου προβάλλεται η δημόσια ζωή της χώρας και τα επιτεύγματα του κράτους (γιορτές πολεμικής αρετής, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αθλητικά επιτεύγματα κ.ά.), ενώ ταυτόχρονα οι κινηματογραφικές αίθουσες κατακλύζονται από τις εθνοπατριωτικές υπερπαραγωγές του Τζαίημς Πάρις.²⁰ Από την άλλη μεριά, στη σφαίρα της αντικαθεστωτικής δράσης και στο μαχόμενο πεδίο των δρόμων βγαίνουν πολλοί κινηματογραφιστές, όπως ο Βούλγαρης, ο Καβουκίδης και ο Ζυρίνης, ο Μαραγκός κ.ά..²¹

Ο Παντελής Βούλγαρης κινηματογράφησε τις γιορτές πολεμικής αρετής στο Παναθηναϊκό Στάδιο, απαθανάτισε την κηδεία του Γεωργίου Παπανδρέου, και με βάση το υλικό αυτό, υλοποίησε το πρώτο αντιστασιακό ντοκιμαντέρ, με στόχο την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης. Πρόκειται για το *Ce n'est que le début* (Δεν είναι παρά η αρχή..., 1969), που ολοκληρώθηκε στο Παρίσι, το 1971, με τη βοήθεια των Γαβρά και Βασίλη Βασιλικού.²² Ο Κώστας Ζυρίνης ανέλαβε να κινηματογραφήσει πλάνα, για λογαριασμό της πολιτικής οργάνωσης, στην οποία ανήκε.²³ Ήδη, από το 1973, είχε τραβήξει στιγμιότυπα από την κατάληψη της Νομικής. Κατόπιν, το φθινόπωρο του 1973, και έχοντας ιδρύσει την ομάδα ΚΙΝΟ, τράβηξε πλάνα από τους ξυλοδαρμούς των φοιτητών στο μνημόσυνο του Γιώργου Παπανδρέου.²⁴ Οι φωτογραφίες, μάλιστα, των φοιτητών θα διανεμηθούν σε δημοσιογράφους και θα χρησιμοποιηθούν από τον Γιώργο Μαγκάκη ως αποδεικτικό υλικό στη δίκη των συλληφθέντων.²⁵ Κατόπιν, ο Ζυρίνης και οι συνεργάτες του κινηματογράφησαν την εξέγερση του Πολυτεχνείου, και έστειλαν ξανά το κινηματογραφημένο υλικό στο εξωτερικό. Κατά τον Ζυρίνη, επρόκειτο για μια λανθασμένη ενέργεια, καθώς τα φιλικά ντοκουμέντα ξέφυγαν από τον έλεγχό τους και κα-

τέστησαν προϊόντα καπηλείας. Αργότερα, αποφάσισαν να φέρουν τον κόσμο σε επαφή με το υλικό και για τον λόγο αυτό μονταρίστηκε το φιλμ *Κινηματογραφημένες στιγμές του '73*, το οποίο προβλήθηκε σε διάφορους χώρους ανά την Ελλάδα.²⁶ Σε παρόμοια γραμμή, είχε κινηθεί και στο εξωτερικό ο Κώστας Χρονόπουλος με το *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών*, το 1971, όπου παρουσίαζε στιγμές της χουντικής επταετίας, πριν το Πολυτεχνείο. Η ταινία του στόχευε κυρίως στην ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης και στην ενίσχυση του δημοκρατικού φρονήματος των Ελλήνων μεταναστών και εμικρέδων.²⁷

Στις δηλώσεις τους οι παραπάνω σκηνοθέτες και παρά τις εκάστοτε ιδεολογικές τους διαφοροποιήσεις φαίνεται να ορίζουν τη συγκεκριμένη τους δουλειά με περισσότερο πολιτικούς όρους, εμφανίζοντας πλήρη αυτοσυνειδησία για τον ρόλο τους ως ιστορικοί δράστες.²⁸ Η κυρίαρχη στόχευσή τους αφορά λιγότερο την καλλιτεχνική δημιουργία και περισσότερο την πληροφόρηση της διεθνούς κοινής γνώμης, με τη φυγάδευση των ταινιών στο εξωτερικό και τη μετέπειτα προβολή τους σε φεστιβάλ και άλλους χώρους, που λειτουργούν ως πλατφόρμες διαμαρτυρίας κατά της Χούντας. Με τη συμβολή τους, οι εν λόγω κινηματογραφιστές δρουν στο πλαίσιο ενός ευρύτερου αντιδικτατορικού αγώνα εντός και εκτός Ελλάδας (παράνομος Τύπος στην Ελλάδα, εκπομπές BBC και Deutsche Welle, αντιδικτατορικά έντυπα του εξωτερικού),²⁹ ενώ σηματοδοτούν τις απαρχές μιας πλούσιας φιλικής ιστορίας της χουντικής επταετίας, η οποία θα γνωρίσει ακόμη μεγαλύτερη άνθιση με την εξέγερση του Πολυτεχνείου, και θα κορυφωθεί στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια.

Η εξέγερση του Πολυτεχνείου στη δημόσια ιστορία: οπτικοακουστικά τεκμήρια και φιλική μνήμη

Κατά τη διάρκεια της τριήμερης κατάληψης του Πολυτεχνείου, το γεγονός παρακολουθείται συστηματικά από τον πολιτικό και καλλιτεχνικό κόσμο, ενώ καλύπτεται ενδελεχώς από ξένα και ελληνικά ειδησεογραφικά πρακτορεία, τα οποία διαχέουν ντοκουμέντα στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Οι φωτορεπόρτερ Αριστοτέλης Σαρρηκώστας, Αλέκος Βουτσαράς και Βασίλης Καραμανώλης βρέθηκαν στην πρώτη γραμμή,³⁰ ενώ οι Νίκος Πατσαβός, Β. Μάλλιος και Σινάνης Σινανίδης έζησαν από κοντά τις τραγικές ώρες εισβολής του τανκ στο Πολυτεχνείο ως απεσταλμένοι τηλεοπτικών συνεργείων. Μάλιστα, ο Σινάνης Σινανίδης αναγκάστηκε να κινηματογραφήσει πλάνα για λογαριασμό των χουντικών αρχών, προκειμένου να προβάλει τα τεκταινόμενα από την οπτική της Χούντας, σε ένα δικαιωτικό για την ίδια θέαμα.³¹

Η ταινία της αστυνομίας για τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, όπου οι φοιτητές παρουσιάζονταν ως βέβηλοι αναρχικοί, αναμετρήθηκε αργότερα με την ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης, το μοναδικό ντοκουμέντο που δείχνει την εισβολή του τανκ στο Πολυτεχνείο και χρησιμοποιήθηκε ως αποδεικτικό υλικό στη δίκη του Πολυτε-

χνείου, το φθινόπωρο του 1975.³² Οι δύο αντιτιθέμενες ταινίες, που θα προβληθούν στο δικαστήριο, της ολλανδικής τηλεόρασης και της αστυνομίας, μεταφέρουν στην πολιτική αρένα την πολεμική των εικόνων, και τοποθετούν τα ντοκουμέντα όχι μόνο ενώπιον του δικαστηρίου, αλλά και ενώπιον όλης της κοινής γνώμης. Εξάλλου, δεν είναι μόνο οι παρευρισκόμενοι που πληροφορούνται τα τεκταινόμενα, αλλά κάθε ενδιαφερόμενος πολίτης, εφόσον οι περιγραφές των ταινιών φιλοξενούνται στον Τύπο, ενώ η ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης θα προβληθεί αργότερα στο ΕΙΡΤ.³³

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι, κατά την περίοδο αυτή, η πρόσφατη ιστορία γίνεται αντιληπτή με τη διαμεσολάβηση των ΜΜΕ, τα οποία καθορίζουν το γεγονός είτε ως είδηση, είτε ως αντικείμενο ερμηνευτικών διενέξεων. Το πληροφοριακό δυναμικό των φωτογραφιών, των ταινιών και των αντίστοιχων δημοσιευμάτων διαμορφώνουν μια ορισμένη στάση της κοινής γνώμης και εδραιώνουν συγκεκριμένες ερμηνευτικές σταθερές γύρω από το γεγονός του Πολυτεχνείου ειδικά, και της χουντικής επταετίας συνολικά.³⁴ Ανάμεσα στις σταθερές αυτές, θα πρέπει να σημειωθεί η εξιδανικευτική προσέγγιση του φοιτητικού κινήματος, αλλά και η παγίωση μιας πεποίθησης περί παλλαϊκής συμμετοχής, άξονες που θα προβληματίσουν τη δημόσια συζήτηση μέσα στις επόμενες δεκαετίες.³⁵ Ταυτόχρονα, οι πρώτες αυτές καταγραφές, στηριγμένες αποκλειστικά στην αποδεικτική ισχύ του τεκμηρίου, θα αποτελέσουν τη μαγιά για τα κινηματογραφικά και πλείστα άλλα οπτικοακουστικά εγχειρήματα που θα ακολουθήσουν. Με αυτόν τον τρόπο, αρχίζει σταδιακά να σχηματίζεται μια ισχυρή εικονογραφία (φωτογραφίες του Πολυτεχνείου, πλάνα του τανκ), που θα συνοδεύσει όλες τις απόπειρες αναπαραστάσης και επιμνημόνευσης του Πολυτεχνείου στη δημόσια σφαίρα της Μεταπολίτευσης, από τη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη, μέχρι τις σχολικές γιορτές και τις διαδηλώσεις.

Το Πολυτεχνείο ως κυρίαρχη κινηματογραφική θεματική

Ενώ πολλοί κινηματογραφιστές στην Ελλάδα βρίσκονται εντός του χώρου του Πολυτεχνείου ή στους πέριξ δρόμους, και βιώνουν λεπτό προς λεπτό τις εξελίξεις, οι διαμένοντες στο εξωτερικό, Δημήτρης Μακρής (Ιταλία) και Ζυλ Ντασέν (Αμερική) πληροφορούνται τα γεγονότα από άλλες πηγές, και αποφασίζουν να δράσουν άμεσα. Στις μαρτυρίες τους η απόφαση αυτή στηρίζεται σε συναισθηματική και ιδεολογική βάση.³⁶ Και οι δύο σκηνοθέτες αναζήτησαν άμεσα υλικό: ο Μακρής άντλησε τεκμήρια από φίλους του φωτορεπόρτερ στην Ελλάδα, ενώ χρησιμοποίησε επίσης μέρος της ταινίας της ολλανδικής τηλεόρασης.³⁷ Αντίστοιχα, ο Ντασέν αναζήτησε μαρτυρίες ανθρώπων, που συμμετείχαν στο Πολυτεχνείο (από γιατρούς, νοσοκόμες, αυτόπτες μάρτυρες) τις οποίες και ενέταξε στην ταινία.³⁸

Οι ταινίες, που παρήχθησαν, φέρουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ τους, τόσο ως προς την ειδολογική τους κατηγοριοποίηση όσο και ως προς τη θεματική τους. Και οι δύο θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ, εφόσον συμπλέκουν πραγματικά τεκμήρια με δραματοποιημένες σκηνές, χωρίς ωστόσο να μπορούν να κατηγοριοποιηθούν πλήρως.³⁹ Ωστόσο, ο βαθμός ένταξης του δραματοποιημένου στοιχείου διαφέρει στις δύο ταινίες. Ο Μακρής ενσωματώνει αρκετό τεκμηριωτικό υλικό και το διασυνδέει με δραματοποιημένες σκηνές, που αφορούν κυρίως τη δράση των φοιτητών στο Πολυτεχνείο, τις ενέργειες της αστυνομίας και του πλήθους, ισορροπώντας τα στοιχεία fiction (ηθοποιοί) με τα στοιχεία faction (ντοκουμέντα Πολυτεχνείου).⁴⁰ Για την επίτευξη της μέγιστης αληθοφάνειας στις δραματοποιημένες σκηνές, χρησιμοποίησε την τεχνική front projection, ενώ με το απρόσωπο αφηγηματικό σχόλιο (voice over) κατάφερε να τιθασεύσει την πολυσημία της εικόνας και του ήχου, προσδίδοντας ακόμη περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία στο σύνολο της ταινίας.⁴¹ Αντίθετα, η ταινία του Ντασέν βρίθκει δραματοποιημένων σκηνών, και το τεκμηριωτικό υλικό είναι ελάχιστο: αφορά κυρίως τις στιγμές εισβολής του τανκ στο Πολυτεχνείο, τη συνέντευξη ενός Δανού δημοσιογράφου, ο οποίος βρέθηκε στο Πολυτεχνείο, και τις μαρτυρίες που συνέλεξε ο Ντασέν και διαβάζονται από διεθνούς φήμης προσωπικότητες (Μαξιμίλιαν Σελ, Λίλιαν Χέλμαν, Άρθουρ Μίλερ, Λώρενς Ολίβιε).⁴² Στα υπόλοιπα μέρη της ταινίας, ο θεατής παρακολουθεί τη «δοκιμή», δηλαδή τις πρόβες μιας κινηματογραφικής ταινίας του Πολυτεχνείου, όπου δίδονται σκηνοθετικές οδηγίες, και γυρίζονται σκηνές σχετικές με τη φοιτητική εξέγερση και την κατάληψη του Πολυτεχνείου. Ανάμεσα σε αυτές τις σκηνές, παρεμβάλλονται μουσικά ιντερμέδια με τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Γιάννη Μαρκόπουλο, μαζί με την ανάγνωση μαρτυριών και δυο μονολόγους της Μερκούρη και του Ντασέν, που απευθύνονται στο αμερικανικό κοινό.⁴³

Η ανισοβαρής σχέση τεκμηριωτικού υλικού και δραματοποιημένων σκηνών επικρίθηκε στην ταινία του Ντασέν, όπου αμφισβητήθηκαν τόσο οι αναπαραστατικές της μέθοδοι όσο και η επίτευξη του βασικού της στόχου, να ευαισθητοποιήσει δηλαδή την αμερικανική κοινή γνώμη. Σε άρθρο του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ο Μ. Δημόπουλος σημείωνε ότι «η ταινία προσβάλλει το κοινό με τη σκηνοθεσία της, που μπαλαντζάρει μεταξύ μιας "αποστασιοποίησης" μπρεχτιζόντος τύπου (ο σκηνοθέτης που θέλει ν' αναπαραστήσει τα γεγονότα πάνω σε μια θεατρική σκηνή) και μιας κλασιάρικης και λυρικής μεγαλοστομίας, που οι δημιουργοί της δεν προσπαθούν να την συγκρατήσουν, ποζάροντας στις συγκινησιακές εντυπώσεις που θα προξενήσει [...]». Αρνητικά κρίνεται και η μουσική του Θεοδωράκη, ενώ ως μοναδικό πλεονέκτημα αναγνωρίζεται η χρήση ντοκιμαντέρ από το Πολυτεχνείο.⁴⁴ Ηπιότερη είναι η κριτική του Μπ. Κολώνια στο ίδιο περιοδικό, ο οποίος διακρίνει αρετές στην ταινία, αλλά τη θεωρεί άνιση, κατηγορώντας τη πως δίνει μια εντελώς διαστρεβλωτική εικόνα για την εξέγερση του Πολυτεχνείου.⁴⁵ Παρομοίως δυσμενής είναι και η

κριτική που πραγματοποιείται από τη στήλη του *Ριζοσπάστη*. Με αφετηρία το *Ποτέ την Κυριακή* και τη φολκλορική αναπαράσταση της Ελλάδας στον κινηματογράφο, ο αρθρογράφος εντάσσει σε ένα παρόμοιο πλαίσιο τη *Δοκιμή*, θεωρώντας πως μεταφέρει το αντίστοιχο φολκλορικό κλίμα και στο Πολυτεχνείο. Παράλληλα, αμφισβητεί τόσο τις αναπαραστατικές της ιδιότητες, όσο και τη στοχοθεσία της (δηλαδή την ευαισθητοποίηση του αμερικανικού κοινού για την εμπλοκή της χώρας του στα ελληνικά πολιτικά πράγματα).⁴⁶

Επιστρέφοντας ξανά στη θεματική και τα αφηγηματικά γνωρίσματα των ταινιών, θα πρέπει να επισημανθεί ότι και οι δύο επιχειρούν να αποδώσουν τα γεγονότα πολυεστιακά: από τη μεριά των φοιτητών, του πλήθους και της αστυνομίας. Ωστόσο, το φοιτητικό κίνημα είναι ο βασικός πρωταγωνιστής. Και οι δύο ταινίες επιμένουν στη σκιαγράφηση των κινήτρων του, στη χαρτογράφηση του πεδίου δράσης αλλά και των κύριων γνωρισμάτων του. Στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, το ελληνικό φοιτητικό κίνημα τοποθετείται μεταξύ των εγχώριων συλλογικών διεκδικήσεων αλλά και των διεθνών ζητημάτων της περιόδου. Οι φοιτητές αναφέρονται τόσο στα εσωτερικά ζητήματα, που τους απασχολούν (αναβολή υποχρεωτικής στράτευσης, κονδύλια στην παιδεία, ανατροπή χουντικού καθεστώτος), αλλά και στα διεθνή τεκταινόμενα των ημερών τους (εξελίξεις στη Μ. Ανατολή).⁴⁷ Αντίστοιχα, στη *Δοκιμή*, οι φοιτητές, έχοντας συσπειρωθεί με ομάδα εργατών, αναφέρονται λιγότερο στις διεθνείς εξελίξεις. Έντονο, ωστόσο, είναι και στις δύο περιπτώσεις το αντιαμερικανικό πρόσημο, και ιδίως στη *Δοκιμή*, όπου η Μελίνα Μερκούρη και ο Ζυλ Ντασέν αναφέρονται ρητά στην ευθύνη της αμερικανικής κυβέρνησης και τοποθετούν την κατάσταση στην Ελλάδα σε ένα διεθνές συγκείμενο, παραλληλίζοντας το ελληνικό καθεστώς με το δικτατορικό καθεστώς της Χιλή.⁴⁸

Η πολιτική ταυτότητα των φοιτητών, όμως, δε συγκροτείται μόνο από την άρθρωση πολιτικού λόγου, αλλά και από τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους. Και στις δύο ταινίες, προβάλλεται εμφανώς η αλληλένδετη σχέση πολιτισμού και πολιτικής, ιδίως μέσα από το πλαίσιο της μουσικής.⁴⁹ Στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, οι φοιτητές τραγουδούν τραγούδια του Γιάννη Μαρκόπουλου και του Μίκη Θεοδωράκη, ενώ στη *Δοκιμή*, πρωταγωνιστούν και οι ίδιοι οι συνθέτες. Συγκεκριμένα, εμφανίζεται κάποια στιγμή ο ίδιος ο Μαρκόπουλος να τραγουδά με τους φοιτητές, ενώ ο Θεοδωράκης συμμετέχει ακόμη πιο ενεργά και η παρουσία του βαραίνει πολύ περισσότερο. Όπως είναι ευρέως γνωστό, ήδη από τη δεκαετία του '60, μέσα από τη μελοποίηση σημαντικών Ελλήνων ποιητών, αλλά και μέσα από την πολιτική του δραστηριότητα, ο Θεοδωράκης είχε αποκτήσει κύρος και σημαντική παρουσία ανάμεσα στη νεολαία και το αφυπνιζόμενο φοιτητικό κίνημα.⁵⁰ Η δυναμική της μελοποιημένης ποίησης και η συγκινησιακή λειτουργία της μουσικής του επιδρούν καταλυτικά στην ταινία, ιδίως όταν πλαισιώνουν τις καταθέσεις μαρτύρων, αλλά και στον επίλογο ταινίας, όπου το αντικείμενο της αναπαράστασης και η μουσική

ενώνονται σε μια τελετουργική-συμβολική έξοδο.⁵¹

Παρότι, ο Μπ. Κολώνιας θεωρεί ότι η ισχυρή παρουσία της μουσικής στην ταινία ισοδυναμεί σχεδόν με «αποπολιτικοποίηση της πολιτικής» και οδηγεί σε μια απλουστευτική παρουσίαση του αντικουντικού αγώνα (ως το «δικαίωμα να τραγουδάμε λεύτερα»), επισημαίνει ταυτόχρονα τη δυνατότητα της μουσικής του Θεοδωράκη να διευρύνει τη χρονική εμβέλεια των γεγονότων.⁵² Εφόσον η μουσική του συνδέεται με διαφορετικές ιστορικές στιγμές της νεοελληνικής ιστορίας, κάθε του νέα δουλειά τοποθετείται σε μια ευρύτερη ερμηνευτική προοπτική, όπου συνδέονται οι τωρινοί αγώνες με τους προγενέστερους.⁵³ Θα προεκτείνω το επιχείρημα εδώ για να αναφερθώ συγκεκριμένα στην επιλογή του *Άξιον Εστί*, και στο απόσπασμα με το οποίο κλείνει η ταινία. Πλαισιωμένοι από τη Μελίνα Μερκούρη και απαγγέλλοντας τη «Μεγάλη Έξοδο» (Ανάγνωσμα Τρίτο) του *Άξιον Εστί*, οι φοιτητές πραγματοποιούν μια συμβολική τελετουργική έξοδο. Ο παραλληλισμός τους με «ελεύθερους πολιορκημένους» είναι αρκετά συχνός σε έντυπα της περιόδου,⁵⁴ αλλά στο σημείο αυτό η ανάγνωση του συγκεκριμένου αποσπάσματος συνδέει το Πολυτεχνείο τόσο με την Επανάσταση του '21, όσο και με την περίοδο της Κατοχής. Το ποιητικό χωρίο αναφέρεται στον απαγορευμένο εορτασμό της 25^{ης} Μαρτίου 1942, όπου μαθητές και φοιτητές επιχείρησαν να καταθέσουν στεφάνια σε αγάλματα ηρώων της επανάστασης του 1821.⁵⁵ Μέσω της μελοποιημένης ποίησης, οι δύο χρονικές στιγμές ενώνονται ως κοινές συγκυρίες αντιστασιακού πνεύματος. Στο υπόλοιπο μέρος της, η *Δοκιμή* δεν έχει πολλές αναφορές στο προδικτατορικό παρελθόν, με εξαίρεση μια δραματοποιημένη σκηνή, όπου αναφέρεται ο έλεγχος πολιτικών φρονημάτων, πριν και κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας.

Στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, η ερμηνεία της σημασίας του Πολυτεχνείου στη διαχρονία του και η τοποθέτησή του σε μια σειρά από λαϊκούς αγώνες της νεότερης ιστορίας, προκύπτει με ενάργεια. Οι σκηνές των φοιτητικών διαδηλώσεων εναλλάσσονται με σκηνές από την κηδεία του Σωτήρη Πέτρουλα, ενώ ακούγεται το ομότιτλο τραγούδι του Μίκη Θεοδωράκη.⁵⁶ Σύμφωνα με τον Βαλούκο, παρόμοια λειτουργία έχει και μια δραματοποιημένη σκηνή ανάκρισης, όπου ο αξιωματικός ρωτά επίμονα έναν συλληφθέντα φοιτητή, αν ανήκει στους Λαμπράκηδες.⁵⁷ Η επίμονη ερώτηση δείχνει αφενός την ανοησία των αστυνομικών, που αποδίδονται γελοιογραφικά σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, καθώς η ηλικία του νέου δεν ευνοεί την ένταξή του στην οργάνωση.⁵⁸ Ταυτόχρονα, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η σκηνή αυτή ισχυροποιεί την άποψη του σκηνοθέτη για την ιστορική ολότητα όλων των αγώνων. Σύμφωνα με το ιδεολογικο-πολιτικό μήνυμα της ταινίας, οι αγώνες του Πολυτεχνείου αποτελούν συνέχεια των μαχητικών διαδηλώσεων του καλοκαιριού του '65, και το πνεύμα του Πολυτεχνείου μετεξέλιξη των κινήματων της γενιάς των Λαμπράκηδων.⁵⁹

Το φοιτητικό κίνημα αποδίδεται εξιδανικευτικά και στις

δύο περιπτώσεις, με τους φοιτητές να παρουσιάζονται ως ομοιογενές σώμα, χωρίς αναφορά στην «πάλη των γραμμών» και τις διαφορετικές ιδεολογικές πεποιθήσεις περί ανατροπής του καθεστώτος, που υπέβρασαν στις εκάστοτε οργανώσεις.⁶⁰ Παράλληλα, στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, ο κόσμος φαίνεται να υποστηρίζει σύσσωμος τη φοιτητική εξέγερση, ενώ στη *Δοκιμή*, η εικόνα αυτή τίθεται εν αμφιβόλω για ορισμένες κοινωνικές ομάδες, αμφισβητώντας το αφήγημα της παλλαϊκής αντίστασης, που θα συνεχίσει να κυριαρχεί για χρόνια στη δημόσια συζήτηση.⁶¹ Τέλος, και στις δύο ταινίες πραγματοποιείται αναφορά σε νεκρούς, γεγονός που επίσης ταλάνισε τον δημόσιο λόγο, ενώ επανήλθε δριμύτατα σε κινηματογραφικά και τηλεοπτικά αφιερώματα.⁶²

Σχετικά με τις πολιτισμικές τύχες των ταινιών, θα πρέπει να ειπωθεί ότι το *Εδώ Πολυτεχνείο* παίχτηκε στο Πανεπιστήμιο του Μιλάνου, και στην Palazzina Liberty, ενώ φιλοξενήθηκε στο Φεστιβάλ Βενετίας 1974 σε αντιφασιστικό κινηματογραφικό αφιέρωμα.⁶³ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του σκηνοθέτη της, η ταινία δεν είχε ευμενή αποδοχή στην Ελλάδα και μάλιστα δεν έγινε δεκτή στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1975, παρότι το Φεστιβάλ φιλοξένησε πολλές ταινίες με θέμα τη χουντική επταετία.⁶⁴ Ωστόσο, προβλήθηκε στη δημόσια τηλεόραση, μεταγενέστερα, ενώ ο Μακρής συνέχισε να ασχολείται με το ζήτημα αναπαράστασης της χουντικής επταετίας, εντάσσοντας το *Εδώ Πολυτεχνείο* σε μια τριλογία, μαζί με τις μεταγενέστερες ταινίες του *Κεκαρμένοι* (1986) και *Χαιρέτα μας τον Πλάτανο* (2004).⁶⁵ Η *Δοκιμή*, αντίστοιχα, ταξίδεψε στο Φεστιβάλ Βερολίνου το 1974, και γνώρισε την έντονη αποδοκιμασία του κοινού, σε μια προβολή όπου τα εισιτήρια εξαντλήθηκαν μέσα σε 90 λεπτά. Σε συνέντευξή του, ο Ντασέν δήλωνε τις επιφυλάξεις της Μελίνας Μερκούρη για τη συγκεκριμένη φεστιβαλική συμμετοχή εξαιτίας της παρουσίας πολλών ομάδων της άκρας Αριστεράς στο Βερολίνο, ενώ στην ίδια γραμμή κινούνταν και οι διοργανωτές της εκδήλωσης. Εν τέλει, η ταινία γνώρισε πολλές αποδοκιμασίες, αρκετές από τις οποίες στόχευαν στον ίδιο τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Λώρενς Ολίβιε.⁶⁶ Σύμφωνα με τον Ντασέν, το κλίμα ήταν εντελώς διαφορετικό στην προβολή της ταινίας στη Γαλλία αλλά και στην Αμερική, όπου φαίνεται να πέτυχε τον στόχο της, δηλαδή την ευαισθητοποίηση του κοινού σχετικά με την εμπλοκή του αμερικανικού παράγοντα στην ελληνική πολιτική κατάσταση.⁶⁷ Με το πέρασμα του χρόνου, η ταινία επαναπροβλήθηκε στην ελληνική τηλεόραση και επαναξιολογήθηκε, μακριά από το συγκινησιακά φορτισμένο κλίμα των ημερών, με την αναγνώριση της πρόθεσης του Ντασέν για την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης και την εκτροπή της Χούντας.⁶⁸

Οι αντιφατικές αντιδράσεις που συνόδευαν τις ταινίες κατά την πρώτη προβολή τους και τις πλαισίωσαν στο πέρασμα του χρόνου αποτελούν ένα γλαφυρό παράδειγμα, προκειμένου διαπιστώσει κανείς την πολυκύμαντη σχέση της δημόσιας ιστορίας με το παρελθόν. Αποτελώντας οι ίδιες προϊόντα δημόσιας ιστορίας, στον βαθμό που επιχειρούν να αφηγηθούν ιστορικά γεγονότα και να τα

επικοινωνήσουν σε δημόσια ακροατήρια, οι ταινίες του Μακρή και του Ντασέν καταναλώθηκαν με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικές χρονικές συγκυρίες, αναδεικνύοντας τις πολιτισμικές μεταβλητές που καθορίζουν τη σχέση μιας κοινωνίας με προγενέστερες περιόδους. Η αποτίμησή τους θα πρέπει να αξιολογηθεί σε διακριτά χρονικά επίπεδα: στο δικτατορικό πλαίσιο παραγωγής τους, στο μεταδικτατορικό πλαίσιο προβολής τους αλλά και σε όλο το πολιτικό φάσμα της πρώιμης και ύστερης Μεταπολίτευσης, όπου το Πολυτεχνείο επανήλθε συχνά στον δημόσιο λόγο, άλλοτε με ευνοϊκούς και άλλοτε με δυσμενείς όρους.

Το Πολυτεχνείο ως δευτερεύουσα θεματική σε ταινίες τεκμηρίωσης

Κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά έτη, αναδύονται νέες μορφές συλλογικής δράσης και κοινωνικής διαμαρτυρίας, με το Πολυτεχνείο να εδραιώνεται ως μνημονικός τόπος και να επανέρχεται διαρκώς στο προσκήνιο μέσα από τους επετειακούς εορτασμούς του. Το κοινό της περιόδου είναι έντονα πολιτικοποιημένο και βρίσκει βήμα πολιτικής έκφρασης σε ποικίλους χώρους και συγκυρίες (διαδηλώσεις, μουσικές σκηνές, πολιτιστικούς οργανισμούς).⁶⁹ Αναφορικά με τον κινηματογράφο, το Πολυτεχνείο επιστρέφει ως δευτερεύουσα αναφορά στη θεματογραφία πολλών ταινιών τεκμηρίωσης, που διακρίνονται για τον πολιτικό τους χαρακτήρα. Πρόκειται, εξάλλου, για μια περίοδο άνθισης του ντοκιμαντέρ –και ιδίως του πολιτικού ντοκιμαντέρ.⁷⁰

Στα *Μέγαρα* των Μανιάτη και Τσεμπερόπουλου και στον *Αγώνα* (Ομάδα των έξι), το Πολυτεχνείο επιστρέφει για να συνδεθεί με τις εργατικές κινητοποιήσεις και αποτελεί αποσπασματική αναφορά στο σύνολο των ταινιών. Στην ταινία αποτυπώνονται τα γεγονότα της υποχρεωτικής απαλλοτρίωσης γης στην Πάχη Μεγάρων, και ο αγώνας των Μεγαριτών για να εμποδίσουν αυτή την εξέλιξη. Κατά την 16^η Νοέμβρη 1973, κι ενώ οι Μεγαρίτες βρίσκονται έξω από το Συμβούλιο Επικρατείας και περιμένουν να μάθουν τα αποτελέσματα της προσφυγής τους, πληροφορούνται την αρνητική για αυτούς απόφαση και αποφασίζουν να ενωθούν με τους φοιτητές στο Πολυτεχνείο. Μάλιστα, το τρίτο μέρος της ταινίας των *Μεγάρων* ολοκληρώνεται με την παράθεση φωτογραφιών από την επέμβαση του ταנק στο Πολυτεχνείο και τη λήξη της τριήμερης κατάληψης.⁷¹ Παρομοίως, η σύνδεση εργατών και φοιτητών φαίνεται και πάλι, αλλά σε πολύ μικρότερο βαθμό στον *Αγώνα* (Ομάδα των έξι), όπου θεματοποιούνται ακριβώς οι αγώνες του ελληνικού λαού από την κατάληψη της Νομικής μέχρι τη Μεταπολίτευση και τις μεγάλες απεργίες εναντίον της κυβέρνησης Καραμανλή, το καλοκαίρι του 1975. Στο πλαίσιο αυτό, το Πολυτεχνείο καλύπτεται αποσπασματικά στον βαθμό που καταδεικνύει την εξέλιξη των αγώνων στο πέρασμα του χρόνου.⁷²

Στις *Μαρτυρίες* του Νίκου Καβουκίδη, το Πολυτεχνείο επιστρέφει με ποικίλους τρόπους: μέσα από την χρή-

ση πλάνων και εικόνων της χουντικής επταετίας, αλλά και μέσα από την επιμνημόνευσή του στους δρόμους με πορείες και κατάθεση στεφάνου στον προαύλιο χώρο του Πολυτεχνείου. Λειτουργώντας ως χρονικογράφος, ο Καβουκίδης, κατέγραψε όλες τις δημόσιες εκδηλώσεις αντίστασης της δικτατορικής περιόδου, αλλά και τις αντίστοιχες εκδηλώσεις του πρώτου μεταπολιτευτικού έτους, δημιουργώντας ένα φιλικό αποτέλεσμα, που παραπαίει ανάμεσα στην «αυστηρότητα της ιστορικής ανάλυσης και την παραφορά του βιωμένου, τον παλμό των εικόνων».⁷³ Στο σύνολο της ταινίας ανιχνεύονται επίσης και μαρτυρίες φοιτητών. Στα λεγόμενα των τελευταίων, η βασική στόχευση του φοιτητικού κινήματος ήταν η αποτίναξη του χουντικού ζυγού και των Αμερικανών. Το φοιτητικό κίνημα, ενωμένο με το λαϊκό, πάλεψε προς αυτή την κατεύθυνση αλλά οι στόχοι του Πολυτεχνείου δεν εκπληρώθηκαν και εκκρεμούν ακόμη ως προς την ολοκλήρωσή τους. Το αντιαμερικανικό πρόσημο είναι εξίσου έντονο και στα *Τραγούδια της φωτιάς* του Κούντουρου, που δεν καταπιάνεται τόσο με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου όσο με τη μνήμη του Πολυτεχνείου και τη λαϊκή εκτόνωση των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης, όπως αυτή εκδηλώνεται στις μεγάλες συναυλίες των Μαρκόπουλου και Θεοδωράκη. Τα συνθήματα «Έξω το ΝΑΤΟ», «Έξω οι Αμερικάνοι», συνδυάζονται με την καταγγελία του αμερικανικού παράγοντα, μέσα από την περίπτωση του Δώρου Λοϊζου και τα γεγονότα της Κύπρου.

Παράλληλα, προσπάθειες αποτίμησης του Πολυτεχνείου στη διαχρονία της νεοελληνικής ιστορίας εντοπίζονται στον *Νέο Παρθενώνα*, στην *Ηλικία της θάλασσας* και στο *Παράσταση για έναν ρόλο*. Στις ταινίες αυτές το Πολυτεχνείο εμφανίζεται ως ένας κρίκος στην αλυσίδα των αγώνων της μεταπολεμικής Ελλάδας και συγκεκριμένα των αγώνων της Αριστεράς. Έτσι, άλλοτε μέσω του voice over, και άλλοτε μέσω του μοντάζ και της αλληλουχίας των εικόνων, το Πολυτεχνείο τοποθετείται ως συνδεκτικός κρίκος σε μια αλληλουχία, που περιλαμβάνει επίσης την Αντίσταση, τον Εμφύλιο και τα Ιουλιανά.⁷⁴ Στη *Δίκη της Χούντας*, τέλος, το Πολυτεχνείο και η κατάληψη της Νομικής αναφέρονται ελάχιστα, καθώς το κέντρο βάρους πέφτει στα ίδια τα χουντικά στελέχη. Ωστόσο, και στο εν λόγω φιλμ εντοπίζεται το αντιαμερικανικό στοιχείο, ιδίως σε σχέση με το ζήτημα της Κύπρου, ενώ σαφής και χαρακτηριστική είναι η σύνδεση της δικτατορικής περιόδου με προδικτατορικά γεγονότα, μέσα όμως από την πορεία των πρωταγωνιστών της άλλης πλευράς, δηλαδή των εκπροσώπων και συνεργατών του χουντικού καθεστώτος.⁷⁵

Επιχειρώντας να συσχετίσει κανείς αυτές τις φιλικές προσπάθειες με τις ταινίες του Μακρή και του Ντασέν, διακρίνει σαφώς μια κοινή τάση σκιαγράφησης του εγχώριου φοιτητικού κινήματος, το οποίο αποδίδεται εξιδανικευτικά, ενώ συνδέεται άμεσα με τα λοιπά κινήματα του καιρού του, και κυρίως με το εργατικό. Ταυτόχρονα, κοινή παραμένει μια προσπάθεια επανα-αφήγησης της νεοελληνικής ιστορίας, με άξονα τους συλλογικούς αγώ-

νες αντίστασης, όπου το αντιαμερικανικό πρόσημο και η επεμβατική αμερικανική πολιτική αποτελούν το αντίπαλον δέος, πρακτική που διαπερνά αυτή την περίοδο πολλές πτυχές της μαζικής κουλτούρας και του πολιτικού λόγου.⁷⁶

Αντί επιλόγου

Είναι πλέον αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι το Πολυτεχνείο συνιστά έναν κυρίαρχο μνημονικό τόπο στη δημόσια σφαίρα των τελευταίων δεκαετιών. Για να κατανοήσει κανείς τη δυναμική του ως αντικείμενο της δημόσιας ιστορίας, θα πρέπει να διατρέξει το σύνολο των φιλικών αφηγήσεων όλης της μεταπολιτευτικής περιόδου, και παράλληλα να τις συγκρίνει με σχετικές μυθοπλασίες, τηλεοπτικά και ραδιοφωνικά αφιερώματα, δημοσιεύματα στον Τύπο και πλήθος άλλων πηγών, εργασία που υπερβαίνει κατά πολύ την έκταση του παρόντος άρθρου.

Στο παρόν κείμενο, επικεντρώθηκα στις φιλικές αφηγήσεις τεκμηρίωσης γύρω από το Πολυτεχνείο, κατά την εκπονή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης, συσχετίζοντας τα εκάστοτε εγχειρήματα, με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα στην οποία εντάσσονται. Επιχείρησα να δείξω την ιστορική αξία των ταινιών αυτών ως μηχανισμών καταγραφής των γεγονότων αλλά κυρίως ως μοχλών παραγωγής ιστορικής συνείδησης. Ειδικότερα, επεσήμανα την προσπάθεια των κινηματογραφιστών να ανιχνεύσουν τα πλέγματα σχέσεων ανάμεσα στις εκάστοτε δομές, και κυρίως ανάμεσα στο φοιτητικό κίνημα και λοιπές κοινωνικο-πολιτικές ομάδες (εργατικό κίνημα, διανοούμενοι, χουντικές αρχές), αλλά και την προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν τα γεγονότα στη συγχρονία και στη διαχρονία τους. Τέλος, υπογράμμισα την πολιτική αυτοσυνειδησία των εκάστοτε κινηματογραφικών συντελεστών τόσο κατά τη δικτατορική όσο και κατά τη μεταδικτατορική περίοδο, εντάσσοντάς την κάθε ταινία στα συμφραζόμενα παραγωγής της, είτε στην ατμόσφαιρα της αντιχουντικής διαμαρτυρίας είτε στο κλίμα των πολιτικών συγκυριών της πρώιμης Μεταπολίτευσης.

Σε σχέση τώρα με τη μεταγενέστερη παραγωγή αντίστοιχων ταινιών, θα πρέπει να ειπωθούν τα εξής: η πληθώρα των ταινιών τεκμηρίωσης στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης δεν ανέκοψε την πορεία των αντίστοιχων φιλικών εγχειρημάτων μέσα στις επόμενες δεκαετίες. Αντιθέτως, η έκρηξη αφηγημάτων τεκμηρίωσης συνεχίστηκε ακάθεκτη –εν αντιθέσει με τις μυθοπλαστικές παραγωγές για την περίοδο αυτή– με τα πρώτα φιλμ να επαναπροβάλλονται στην τηλεόραση και να αξιοποιούνται αποσπασματικά σε νέα αφιερώματα και ρεπορτάζ.⁷⁷ Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να αναφερθούν τα αφιερώματα των εκπομπών *Μηχανή του Χρόνου*, *Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα*, *Φάκελοι*, αλλά και οι κινηματογραφικές παραγωγές *Η δικτατορία των συνταγματαρχών*, *Στοργή στο λαό*, απόπειρες ετερογενείς ως προς το ύφος και τη στόχευση, αλλά απόλυτα στραμμένες στα γεγονότα της περιόδου.⁷⁸ Έτσι, η έκρηξη του ντοκουμέντου δεν επέφερε κορεσμό αλλά μεγιστοποίησε την επιθυμία αναδιάρθρωσης του παρελθόντος σε οπτικά μέσα, οδηγώντας σε μια φιλικά διαμεσολαβημένη μνήμη του Πο-

λυτεχνείου, και αργότερα με το διαδίκτυο, στην πλήρη εκτεχνολόγησή της.⁷⁹

Παρότι, πια, υπάρχουν πολλές και διαφορετικές ταινίες τεκμηρίωσης για τη χουντική επταετία, η επαναπροσέγγιση αυτών των πρώτων εγχειρημάτων δεν έχει απωλέσει την ερευνητική της σημασία. Έχοντας πλέον απομακρυνθεί από την ηρωοποίηση του φοιτητικού κινήματος στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, και έχοντας βιώσει την κριτική αξιολόγηση της γενιάς του Πολυτεχνείου στην πρόσφατη μνημονιακή κρίση, τόσο η δημόσια ιστορία όσο και η ακαδημαϊκή καλούνται να επανεξετάσουν τα τεκμήρια του παρελθόντος υπό νέες προοπτικές. Στο πλαίσιο αυτό, η επαναπροσέγγιση του συνόλου των ταινιών, σε μία συγκριτολογική βάση, αναδεικνύει τη σημασία των πολιτισμικών μεταβλητών, που καθορίζουν το ιστορικό νόημα κάθε εποχής και τους τρόπους με τους οποίους μια κοινωνία τοποθετείται απέναντι στο παρελθόν της. Με αφετηρία τις ταινίες της δικτατορικής και της πρώιμης μεταδικτατορικής περιόδου, μπορεί κανείς να ιχνηλατήσει την πληθωρική φιλική μνήμη του Πολυτεχνείου, συσχετίζοντας τις ετερογενείς προσλήψεις του με τις κατά καιρούς πολιτικές εξελίξεις, οι οποίες επιτάσσουν διαφορετικές αναγνώσεις του παρελθόντος, και αναπόφευκτα επηρεάζουν τη θέση και την κυκλοφορία των ιστορικών γεγονότων στα πληροφοριακά κανάλια της εκάστοτε δημόσιας σφαίρας. ■

Παραπομπές

1. Βλ. Κωστής Κορνέτης, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας, Φοιτητική Αντίσταση, Πολιτισμικές Πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, (μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου), Αθήνα, Πόλις, 2015, σ. 23-25.
2. Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Εισαγωγή» στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης (επιμ.), *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974, Έξι στιγμές του εικοστού αιώνα, Τα Νέα*, Αθήνα, 2012, σ. 9-10. Κωστής Κορνέτης, ό. π., σ. 505.
3. Κωστής Κορνέτης, «Να τελειώνουμε με το Πολυτεχνείο;», *Χρόνος*, 24 Νοεμβρίου 2016. Διαθέσιμο εδώ: <https://chronos.fairead.net/kornetis-polytexneio>
Βλ. επίσης Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Ανώτατη εκπαίδευση: η επόμενη μέρα», στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Ηλίας Νικολακόπουλος, Τάσος Σακελλαρόπουλος, (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74-'75, στιγμές μιας μετάβασης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2016, σ. 155-156.
4. Αναφέρω ενδεικτικά τα εξής: Νίκος και Βούλα Καστρινού, *Πολυτεχνείο: Μέρες του Νοέμβρη 1973: χρονικό*, Αθήνα, Μήνυμα, 1974. Φ. Καββαδίας, *Εδώ Πολυτεχνείο*, Αθήνα, Αντ. Ν. Σάκκουλας, 1974. Βλ. επίσης το βιβλίο του Μηνά Παπάζογλου, που εκδίδεται το 1975 και περιέχει μαρτυρίες από αυτόπτες μάρτυρες. Μηνάς Παπάζογλου, *Φοιτητικό κίνημα και δικτατορία*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1975. Ταυτόχρονα, οι εφημερίδες της εποχής, και ιδίως στο πλαίσιο παρακολούθησης των δικών των χουντικών, αναπαράγουν τις εκάστοτε καταθέσεις μαρτύρων, αλλά και τις περιγραφές της ραδιοφωνικής εκπομπής του Πολυτεχνείου, όπως επίσης και τη σχετική ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης για τα γεγονότα των ημερών. «Συνετρίβησαν βλέποντας και ακούγοντας όσα διέπραξαν στο Πολυτεχνείο. Προβλήθηκε χθες στο Εφετείο η ταινία από τα γεγονότα στο Πολυτεχνείο και ακούσθηκε η δραματική μαγνητοταινία», εφ. *Το Βήμα*, 26 Νοεμβρίου 1975. Τα επόμενα χρόνια, η δημοσίευση μαρτυριών συνεχίζεται και οι πρωταγωνιστές-αυτόπτες μάρτυρες πρωτοστατούν σε αυτό το εγχείρημα. Όπως επισημαίνει η Κατερίνα Λαμπρινού, ο λόγος για τη γενιά του Πολυτεχνείου στη δημόσια σφαίρα είναι λόγος από την ίδια τη γενιά, που λειτουργεί αυτοαναφορικά. Κατερίνα Λαμπρινού, «Η "γενιά του Πολυτεχνείου" στο καλειδοσκόπιο της Μεταπολίτευσης» στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 154.
5. Dimitris Antoniou, Kostis Kornetis, Anna-Maria Sichani, Katerina Stafatos, «Introduction: The Colonels' Dictatorship and its Afterlives», *Journal of Modern Greek Studies*, 35 (2017) σ. 281. Ως δημόσια ιστορία, νοείται η ιστορία που ποιείται στους δρόμους, στα ΜΜΕ, στις τέχνες και γενικά στον δημόσιο χώρο. Εν αντιθέσει με την ακαδημαϊκή ιστορία, η δημόσια ιστορία ερμηνεύει το παρελθόν για πολύ μεγαλύτερα ακροατήρια, ενώ, μέσω του διαδικτύου, εξαπλώνεται ταχύτατα σε όλο τον κόσμο. Serge Noiret, «Ο καθένας μας είναι ιστορικός του παρελθόντος του», συνέντευξη στον Σπύρο Κακουριώτη, *Η Αυγή*, 08 Σεπτεμβρίου 2013. Διαθέσιμο εδώ: <http://www.avgi.gr/article/10966/901393/serge-noiret-o-kathenas-mas-einai-istorikos-tou-parelthontos-tou-#>
Για την έννοια της δημόσιας ιστορίας βλ. επίσης τον ορισμό του Raphael Samuel, ο οποίος ορίζει τη δημόσια ιστορία ως το σύνολο πρακτικών, όπου ενσωματώνεται η ιστορία, ή εντοπίζεται μια διαλεκτική σχέση παρόντος-παρελθόντος. Με την έννοια αυτή, η δημόσια ιστορία εκλαμβάνεται ως μια σύνθετη διαδικασία, μονίμως ενεργή, η οποία διαμορφώνεται από ποικίλους χρήστες, πέραν των ακαδημαϊκών ιστορικών, όπως σκηνοθετών, δημοσιογράφων, ξεναγών κτλ. Raphael Samuel, *Theatres of Memory, Past and present in contemporary culture*, London, Verso, 1994, σ. 8. Βλ. επίσης Paul Ashton & Helda Kean "Introduction: People and their Pasts and Public History Today", στο Paul Ashton & Helda Kean (επιμ.), *People and their Pasts. Public History today*, London, New York, Palgrave, Macmillan, σ. 1-15.
6. Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, London, Harvard University Press, 1995, σ. 22-23.
7. Για τον Marc Ferro, κάθε ταινία είναι ιστορικό τεκμήριο, εφόσον μας προμηθεύει με μια εικόνα των νοοτροπιών, αφού αντανakλά μια κατάσταση πραγμάτων. Σώτη Τριανταφύλλου, «Watch out: cinema is so permanent», σημείωμα στην έκδοση Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και ιστορία*, (μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου-εισαγωγή Σώτη Τριανταφύλλου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2001, σ. 13.
8. Χρησιμοποιώ την έννοια «ταινία τεκμηρίωσης» για να ορίσω τις μη-μυθοπλαστικές ταινίες (non-fiction), που αξιοποιούν τεκμηριωτικό υλικό, αλλά ενίοτε εντάσσουν σε μεγάλο βαθμό τεχνικές δραματοποίησης. Στην παρούσα εργασία, συνεξετάζονται ταινίες διαφορετικού ύφους, όπου η δραματοποίηση βαραίνει συχνά περισσότερο από το τεκμηριωτικό υλικό, αλλά δε θα μπορούσαν να θεωρηθούν αμιγώς μυθοπλα-

στικές ταινίες. Για την ορολογική ασάφεια του ντοκιμαντέρ αλλά και για την έννοια του non-fiction βλ. ενδεικτικά τα εξής: Carl Platina, «What a Documentary is, After all», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, No 2, (Spring 2005) σ. 105. Nora M. Alter, *Projecting History, German Nonfiction Cinema, 1967-2000*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, σ. 1-11. Ο Στάθης Βαλούκος έχει κατατάξει χρονολογικά τις ταινίες σε ντοκιμαντέρ πριν και μετά τη δικτατορία, κατηγοριοποιώντας τις κατόπιν ανάλογα με τη διαφορετική υφολογία τους σε *cinéma vérité*, *cinéma direct*, αγωνιστικό ντοκιμαντέρ κ.ά. Στάθης Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011, σ. 99-127. Η Αφροδίτη Νικολαΐδου αποδέχεται την κατάταξη των παραπάνω ταινιών στην ευρύτερη θεματολογία του πολιτικού ντοκιμαντέρ. Όπως επισημαίνει, οι ταινίες χαρακτηρίζονται από κοινή θεματολογία, αλλά διαφορετικό αισθητικό τρόπο αντιμετώπισής της. Διαπιστώνοντας και η ίδια τους πολλαπλούς ειδολογικούς ορισμούς, που έλαβε η *Δοκιμή* (οπτικό δοκίμιο, δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, ημι-ντοκιμαντέρ), επιχειρεί να την προσεγγίσει ως επιτελεστικό ντοκιμαντέρ, πλάι στα *Τραγούδια της Φωτιάς* του Κούνδουρου. Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Η στρατηγική της επιτελεστικότητας στα πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη Δικτατορία: Η δοκιμή του Ζυλ Ντασέν και Τα τραγούδια της φωτιάς του Νίκου Κούνδουρου», στο *Θέατρο και δημοκρατία, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούνερ, Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, 5-8 Νοεμβρίου 2014*, τ. Β΄, Αθήνα, 2018, σ. 239-240, 242.

9. Όπως επισημαίνει ο Αλέξης Δερμεντζόγλου, το Πολυτεχνείο περιμένει ακόμη τον σκηνοθέτη του, εφόσον υπάρχουν ελάχιστες μυθοπλαστικές ταινίες που να καταπιάνονται με το ζήτημα αυτό ως κυρίαρχη θεματική, εν αντιθέσει με τα αντίστοιχα πολυάριθμα ντοκιμαντέρ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, «Το Πολυτεχνείο περιμένει πάντα... τον σκηνοθέτη του», εφ. *Μακεδονία*, 17 Νοεμβρίου 2019. Διαθέσιμο εδώ: <https://kemes.wordpress.com/2019/11/16/%cf%84%ce%bf-%cf%80%ce%bf%ce%bb%cf%85%cf%84%ce%b5%cf%87%ce%bd%ce%b5%ce%b9%ce%bf-%cf%80%ce%b5%cf%81%ce%b9%ce%bc%ce%b5%ce%bd%ce%b5%ce%b9-%cf%80%ce%b1%ce%bd%cf%84%ce%b1-%cf%84%ce%bf%ce%bd%cf%83/> Με το φοιτητικό αντιδικτατορικό κίνημα σε ταινίες τεκμηρίωσης και μυθοπλασίας έχει καταπιαστεί και η Αγγελική Κόκκαλη στο εξής άρθρο: Αγγελική Κόκκαλη, «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 92-93 (1997) σ. 127-150.

10. *Η Δοκιμή* (Ζυλ Ντασέν, 1974), *Εδώ Πολυτεχνείο* (Δημήτρης Μακρής, 1974)

11. *Μαρτυρίες* (Καβουκίδης Νίκος, 1975), *Μέγαρα* (Τσεμπερόπουλος Γιώργος, Μανιάτης Σάκης, 1974), *Αγώνας* (Ομάδα των έξι: Παννικόπουλος Δημήτρης, Ζαφειρόπουλος Ηλίας, Θανάσουλαι Γιώργος, Μαραγκός Θεόδωρος, Παπανικολάου Κώστας, Οικονομίδης Φοίβος, 1975), *Παράσταση για έναν ρόλο [Μικρασία-Εμφύλιος-Κυπριακό]* (Γρηγοράτος Διονύσης, 1978), *Νέος Παρθενώνας* (Χρονόπουλος Κώστας, Χρυσοβιτσάνος Γιώργος, Σκρομπέλος Θανάσης, Ζάχος Σπύρος, 1975), *Η ηλικία της θάλασσας* (Παπαγιαννίδης Τάκης, 1978), *Τα τραγούδια της φωτιάς* (Κούνδουρος Νίκος, 1974), *Η δίκη της Χούντας* (Θεοδοσόπουλος Θεοδόσης, 1981).

12. Χρησιμοποιώ ως συμβατικό όριο το 1981, στηριζόμενη αποκλειστικά στην αριθμητική υπεροχή των σχετικών με το Πολυτεχνείο ταινιών τεκμηρίωσης, κατά την περίοδο 1974-1981. Η επιλογή μου υπαγορεύεται από την κοινή θεματολογία, τον πολιτικό ρόλο που διαδραματίζουν συχνά οι συντελεστές των ταινιών, αλλά και τη μικρή χρονική απόσταση από τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα, που εγγράφονται στις ταινίες. Ταυτόχρονα, υπαγορεύεται από την αλλαγή, που συντελείται στο εγχώριο κινηματογραφικό τοπίο, μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, την τοποθέτηση της Μελίνας Μερκούρη στο Υπουργείο Πολιτισμού και του Μάνου Ζαχαρία ως συμβούλου κινηματογραφίας. Σύμφωνα με τον Σολδάτο, η κατάσταση στα εγχώρια κινηματογραφικά ζητήματα μοιάζει πλήρως συγκεκριμένη την περίοδο 1981-1982, γεγονός που ενισχύεται από την προαναγγελία νομοσχεδίου για τον κινηματογράφο, το οποίο προκαλεί ενστάσεις και μακροχρόνιες συζητήσεις, και ψηφίζεται τελικά το 1986. Βλ. σχετικά Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 45-48 και Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Β΄ 1967-1990, Αθήνα, Αιγόκερως, 2010 (15^η έκδοση), σ. 125, 159. Στο πλαίσιο αυτό, λαμβάνω υπόψη μου τις συζητήσεις γύρω από τα επισφαλή όρια κατάτμησης της Μεταπολίτευσης σε διακριτές υποχρονικότητες και τις σχετικές διαφωνίες. Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης, «Εισαγωγή» στο Μάνος Αυγερίδης κ.ά, ό. π., σ. 18.

13. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 37.

14. Μαρία Κομνηνού, «Ένας διανοούμενος στη δημόσια σφαίρα», στο Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006 (2^η έκδοση), σ. 24.

15. Μαρία Κατσουνάκη, «Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και η άνθιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου» στο «Διότι δεν συνεμορφώθη...» *Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας, Ο Πολίτης*, τχ. 99 (Απρίλιος 2002) σ. 35.

16. Βασίλης Βαμβακάς, «Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010)», *Filmicon, Journal of Greek Film Studies*, 21/09/2017. Διαθέσιμο εδώ: [http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-](http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko)

kinimatografo-1974-2010

17. Κλασική περίπτωση είναι η ταινία *Κιέριον* του Δήμου Θέου, τα γυρίσματα της οποίας συνέπεσαν με το χουντικό πραξικόπημα. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 67. Αντίστοιχη περίπτωση ήταν και η *Ανοικτή επιστολή* του Σταμπουλόπουλου. Βλ. τη μαρτυρία του Σταμπουλόπουλου στο ντοκιμαντέρ του Τάκη Παπαγιαννίδη, *Από τη στάχτη του Φοίνικα* (1998).

18. Γ. Κοντογιάννης, «Ο κινηματογράφος "περισώζει" τα γεγονότα της επταετίας», εφ. *Το Βήμα*, 15 Σεπτεμβρίου 1974.

19. Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα : μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2001, σ. 117.

20. Φώτος Λαμπρινός, *Χούντα είναι. Θα περάσει; Τα κινηματογραφικά Επίκαιρα στη διάρκεια της Δικτατορίας, 1967-1974*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2013, σ. 25,195,225. Όπως επισημαίνει ο Σολδάτος, δε θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ο ελληνικός κινηματογράφος αντιδρά σύσσωμος στη δικτατορία. Αντίθετα, ένα μεγάλο μέρος του συμπλέει μαζί της. Γιάννης Σολδάτος, ό. π., σ. 7.

21. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99.

22. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99. Βλ. επίσης τη μαρτυρία του Παντελή Βούλγαρη στο ντοκιμαντέρ του Τ. Παπαγιαννίδη ό.π.

23. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99-100. Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος ο Ζυρίνης, ανήκε στη μαρξιστική-λενινιστική αντιστασιακή οργάνωση «Λαϊκή Εξουσία». Βλ. σχετικά Κώστας Ζυρίνης, «Η ιστορία της ταινίας του Πολυτεχνείου, ή αλλιώς το χρονικό μιας διαρκούς σύλησης», *Ελευθεροτυπία*, 15 Νοεμβρίου 2005. Διαθέσιμο εδώ: <https://zyrinis.gr/node/36063>

24. Κώστας Ζυρίνης, «Ένας "άλλος" κινηματογράφος», *Φιλμ*, 3 (01/04/1974) σ. 434-435. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99.

25. Στάθης Βαλούκος, ό.π. Σε δημοσίευμα της εφημερίδα, *Το Βήμα*, γράφεται πως ο συνήγορος των κατηγορουμένων ζήτησε να προβάλει το ίδιο το φιλμ αλλά η πρότασή του δεν έγινε δεκτή. Γ. Κοντογιάννης, ό. π.

26. Κώστας Ζυρίνης, «Ένας "άλλος" κινηματογράφος», ό. π., σ. 435-436.

27. Η ταινία προβλήθηκε στη βελγική και ολλανδική τηλεόραση, αλλά και σε φεστιβάλ ντοκιμαντέρ της Ιταλίας και της Ελβετίας. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 100. Βλ. επίσης Μάμπης Κολώνιας, «13 μικρού μήκους ταινίες εκτός συναγωνισμού», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 2-3 (1974) σ. 91. Στο ίδιο περιοδικό, και σε κριτική του για την ταινία, ο Κολώνιας εντόπιζε πολλαπλά μειονεκτήματα στη σύνθεση της ταινίας και κατέληγε στο συμπέρασμα πως παρουσίαζε ενδιαφέρον περισσότερο ως πολιτική πράξη και λιγότερο ως καλλιτεχνικό προϊόν. Μάμπης Κολώνιας, «Κώστας Χρονόπουλος, Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 2-3 (1974) σ. 92-93.

28. Οι παραπάνω σκηνοθέτες εκκινούν από διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες, και επιλέγουν να διακινήσουν με διαφορετικό τρόπο τις ταινίες τους. Είναι, για παράδειγμα, χαρακτηριστικό το ότι η ταινία του Χρονόπουλου διατίθεται σε φεστιβάλ ενώ ο Ζυρίνης αντιμετωπίζει τα φεστιβάλ με καχυποψία. Αντίστοιχα, κάποιοι λειτουργούν συνεργατικά και κάποιοι μεμονωμένα. Ωστόσο, στο σύνολό τους, όλοι εκφράζουν την πρόθεσή τους να διασώσουν τη σύγχρονη πραγματικότητα, να πληροφορήσουν την κοινή γνώμη και να συμβάλουν στην ανατροπή της Χούντας. Βλ. τη μαρτυρία του Βούλγαρη στο ντοκιμαντέρ του Τάκη Παπαγιαννίδη, *Από τη στάχτη του φοίνικα*, ό.π. Κώστας Ζυρίνης, «Ένας "άλλος" κινηματογράφος», ό.π. Κώστας Χρονόπουλος, «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», *Φιλμ*, 3, (01/04/1974) σ. 395-397.

29. Βλ. σχετικά Καραμανωλάκης Βαγγέλης, *Η έντυπη αντίσταση: δικτατορία 1967-1974*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010, σ. 18-22.

30. «Εικόνες μέσα από τον φακό και την ψυχή τους», *Ριζοσπάστης*, 14 Νοέμβρη 1997. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3704940>

31. Για τις μαρτυρίες των Πατσαβού, Μάλλιου, Σινανίδη και Κόνραντ βλ. την εκπομπή-αφιέρωμα του δημοσιογράφου Δημήτρη Παπαναγιώτου (17 Νοεμβρίου 1978): «Ημέρες Πολυτεχνείου με τον φακό των Ελλήνων και ξένων οπερατέρ» <https://archive.ert.gr/91471/>
Βλ. επίσης «Πολυτεχνείο. Πλούσιο αποδεικτικό υλικό στα χέρια του εισαγγελέως», εφ. *Το Βήμα*, 13 Οκτω-

βρίου 1974.

32. Ό.π. Βλ. επίσης «Συνετρίβησαν βλέποντας και ακούγοντας...», ό.π.«Και η Αστυνομία κινηματογράφησε όλα τα γεγονότα. Ο κ. Τσεβάς συντάσσει το πόρισμα», εφ. *Το Βήμα*, 11 Οκτωβρίου 1974.

33. «Συνετρίβησαν βλέποντας και ακούγοντας...», ό.π.Η ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης φαίνεται πως μεταδόθηκε άμεσα από το ΕΙΡΤ, όπως προκύπτει από σχετικά δημοσιεύματα στην εφημερίδα *Τα Νέα* και *Το Βήμα*. «Θα διευκρινισθεί εντός των ημερών το θέμα της ταινίας του Πολυτεχνείου», *Το Βήμα*, 29 Οκτωβρίου 1974. «Υπάρχει κι άλλη ταινία για το Πολυτεχνείο», εφ. *Τα Νέα*, 6 Νοεμβρίου 1974. Γ. Κοντογιάννης, ό. π.

34. Βλ. Hagen Fleischer, *Οι πόλεμοι της μνήμης: ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη δημόσια ιστορία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σ. 29, όπου ο Fleischer κάνει μια αντίστοιχη παρατήρηση για τον ρόλο που διαδραμάτισαν τα ΜΜΕ στην ερμηνεία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

35. Βλ. συνολικά Κωστής Κορνέτης, ό. π., σ. 22, 526, 533-538.

36. Ο Μακρής έχει δηλώσει ότι ο συναισθηματικός αντίκτυπος, που του γέννησαν τα γεγονότα, τον ώθησε στον σχεδιασμό της ταινίας το ίδιο μόλις βράδυ. Συνέντευξη του Δημήτρη Μακρή στην Ντέπυ Βρεττού. ERTopen/Doc on air.

<https://www.youtube.com/watch?v=acTkTY0GtMo>

Παρομοίως, ο Ντασέν περιγράφει την επαφή του με τα γεγονότα σε ένα εξίσου φορτισμένο κλίμα. Όπως εξομολογείται σε συνεντεύξεις, όλο το βράδυ της 17^{ης} Νοέμβρη ενημερωνόντουσαν με τη Μελίνα Μερκούρη για την εξέλιξη των γεγονότων από το τηλέφωνο, δεχόμενοι κλήσεις από φίλους στην Αθήνα. Παράλληλα, φοιτητές μέσα από το Πολυτεχνείο τηλεφωνούσαν στη Μερκούρη, ζητώντας της να μεσολαβήσει στον Διεθνή Ερυθρό Σταυρό για δωρεά αίματος. Η συναισθηματική έξαρση, που του προκάλεσαν τα ερεθίσματα αυτά, σε συνδυασμό με την ασίγαστη έγνοια των Μερκούρη-Ντασέν για την Ελλάδα, όπως μεταφραζόταν σε μια ήδη εντατική αντικουντική εκστρατεία στο εξωτερικό, τον οδήγησαν αμέσως στην οργάνωση ενός κινηματογραφικού εγχειρήματος, άμεσα συνδεδεμένου με τα επικαιρικά γεγονότα. Κώστας Πάρλας, «Το Πολυτεχνείο στη “Δοκιμή” του Ζυλ Ντασέν. Ο σκηνοθέτης της ταινίας εξηγεί πώς γυρίστηκε και ποιες αντιδράσεις συνάντησε», εφ. *Το Βήμα*, 27 Οκτωβρίου 1974. Σύμφωνα με την Μ. Κοτζαμάνη, οι Ντασέν και Μερκούρη είχαν ήδη οραματιστεί μια ταινία σχετική με το χουντικό καθεστώς, αλλά οι εξελίξεις του Πολυτεχνείου τους οδήγησαν σε νέα κατεύθυνση. Marina Kotzamani, “The Rehearsal by Jules Dassin (1974): An edifying story told inside out”, *Journal of the Hellenic Diaspora*, 26/2 (2000) σ. 97.

37. Στην ταινία του Μακρή εντοπίζονται πολλά στιγμιότυπα, που ενσωματώνονται στην εκπομπή «Ημέρες Πολυτεχνείου με τον φακό των Ελλήνων και ξένων οπερατέρ» ό. π.

Κατά τον σκηνοθέτη, το υλικό, που έφτανε στα χέρια του, ανανεωνόταν διαρκώς, με αποτέλεσμα τη συνεχή αναπροσαρμογή του σεναρίου. «Συζήτηση με το σκηνοθέτη. Παρακολουθώντας το γύρισμα μερικών σκηνών του “Εδώ Πολυτεχνείο”», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 20 Ιουνίου 1974. Βλ. επίσης «Οι στόχοι της ταινίας “Εδώ Πολυτεχνείο”». Γυρίζεται στο Μιλάνο και θα προβληθεί σε φοιτητικές και εργατικές λέσχες», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 30 Μαΐου 1974.

38. Κώστας Πάρλας, ό. π.

39. Στον πρόλογο της ταινίας, ο Ντασέν δηλώνει πως δεν έχει αξιώσεις ντοκιμαντέρ. Δημήτρης Δανίκας, «Η Δοκιμή του Ζυλ Ντασέν», *Ριζοσπάστης*, 7 Γενάρη 1975.

40. Σε δημοσίευμα στην εφημερίδα *Το Βήμα*, αναφέρεται πως ο Μακρής αξιοποιεί απόσπασμα από ταινία της βελγικής τηλεόρασης. Ωστόσο, το υλικό της ταινίας του Μακρή ταυτίζεται με το ντοκιμαντέρ της ολλανδικής τηλεόρασης. Γ. Κοντογιάννης, ό. π.

41. Για την τεχνική front projection μιλά ο ίδιος στη Ντέπυ Βρεττού ό.π.Ο Βαλούκος κάνει λόγο για «κλεμμένο» γύρισμα: λήψη που αποκρύπτει τεχνηέντως αφηγηματικά στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου, με την πρόθεση να υποβάλει την εντύπωση διαφορετικού τόπου και χρόνου των γυρισμάτων. Στάθης Βαλούκος, ό.π.σ. 102.

42. Όπως επισημαίνει η Αφροδίτη Νικολαΐδου, ο Μίλλερ, η Χέλμαν και ο Ντασέν, που συμμετέχουν στην ταινία, είχαν επίσης υποστεί τις διώξεις του μακαρθισμού. Η ανάγνωση μαρτυριών Ελλήνων αγωνιστών από τους ίδιους δημιουργεί ένα χωροχρονικό συνεχές αγώνων ενάντια στον αυταρχισμό της εξουσίας. Παρομοίως, ερμηνεύεται και ο ρόλος των Θεοδωράκη και Μερκούρη, που είναι γνωστοί για τον αντιδικτατορικό τους αγώνα και συμμετέχουν στο φιλμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, ό. π., σ. 245. Σύμφωνα με την Μ. Κοτζαμάνη, όλο το φιλμ δομείται σε δύο επίπεδα: μέσα και έξω από το Πολυτεχνείο. Εκτός τοποθετούνται όσοι ζουν εκτός Ελλάδος, όπως, για παράδειγμα, η Μερκούρη και ο Θεοδωράκης, που είναι αναγκαστικά εξόριστοι. Αντίστοιχα, οι μαρτυρίες όσων έζησαν τα γεγονότα συνδέονται με τη βιωμένη εμπειρία εντός Ελλάδος, και ενίοτε εντός του ίδιου του Πολυτεχνείου. Marina Kotzamani, ό. π., σ. 98-101.

43. Μπάμπης Κολώνιας, «Τρεις ταινίες-ένα σύμπτωμα», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 4 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1975) σ. 22. Ο Ντασέν περιγράφει τη μορφή της ταινίας ως εξής: «Σαν δοκιμή για το γύρισμα ενός φιλμ. Η μορφή της είναι, κατά την άποψή μου, πολύ ενδιαφέρουσα. Υπάρχει ένα είδος χορού, που τραγουδά τα τραγούδια που ακούγονταν τις μέρες εκείνες μέσα στο Πολυτεχνείο. Παράλληλα, όλοι όσοι παίζουν στην ταινία, ανήκουν σε αυτόν τον Χορό. Όταν έρχεται η στιγμή να παίξουν έναν συγκεκριμένο ρόλο, βγαίνουν από το σύνολο, κάνουν τη “δοκιμή” τους, και ξαναγυρίζουν στη θέση τους. Ο χορός στα μάτια μου αντιπροσωπεύει την Ενότητα, τον Ελληνικό Λαό, την Ελληνική Πραγματικότητα». Κώστας Πάρλας, «Το Πολυτεχνείο στη “Δοκιμή”...», ό.π. Να σημειωθεί εδώ ότι στην εφημερίδα *Ελεύθερη Ελλάδα*, ο τίτλος της ταινίας αποδίδεται ως «Η πρόβα». «“Η πρόβα” του Ζυλ Ντασέν σε παγκόσμια πρώτη. Ο ξεσηκωμός του Νοέμβρη θέμα της ταινίας. Μια συνέντευξη με τη Μελίνα», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 18 Ιουλίου 1974.

44. Μ. Δημόπουλος, «Φεστιβάλ Βερολίνου, Φόρουμ Νέου Κινηματογράφου 1973-1974. Κριτική παρουσίαση από τον Μ. Δημόπουλο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 1 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1974) σ. 35-36.

45. Μπάμπης Κολώνιας, «Τρεις ταινίες-ένα σύμπτωμα», ό. π., σ. 22-29. Στην ίδια γραμμή κινήθηκε και η κριτική του Χρ. Ντόκα στο *Αντί*, σύμφωνα με την οποία ο Ντασέν παρέλειψε ή αποσιώπησε πολλά γεγονότα, με γνώμονα το εξωελλαδικό κοινό, στο οποίο και σκόπευε να παρουσιάσει την ταινία. Χρ. Ντόκας, «Η “Δοκιμή” του Ζυλ Ντασέν έβαλε σε δοκιμασία πολλές δόκιμες και αδόκιμες συνειδήσεις», *Αντί-Δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση*, τχ. 11, (25 Ιανουαρίου 1975), 6.

46. «Αν στο *Ποτέ την Κυριακή* υπήρχε η γραφικότητα της ελληνικής πραγματικότητας και η μηχανικότητα της περιγραφής της, στη *Δοκιμή* προστίθεται μια άλλη διάσταση: η αμερικανικότητα. Έτσι έχουμε: τραγούδι, χορό, απαγγελία, συνθήματα, μια πόρτα που μοιάζει με την Πόρτα του Πολυτεχνείου, την Μ. Μερκούρη να τραγουδάει και να χορεύει, τον Θεοδωράκη να διευθύνει χορωδία φοιτητών, τον Μαρκόπουλο να χτυπιέται τραγουδώντας, και τέσσερα μεγάλα αστέρια του δυτικού θεατρικού και κινηματογραφικού στερεώματος να απαγγέλλουν Σεφέρη και γράμματα φυλακισμένων. Στο τέλος υπάρχει και λίγο ντοκουμανταίρ από τα γεγονότα, δείχνοντας τα τανκς και την αστυνομία. Τώρα αν όλα αυτά αναφέρονται στις μέρες του Πολυτεχνείου και ανταποκρίνονται έστω και στο ελάχιστο σε κάποια πραγματικότητα, ας μας επιτρέψουν οι δημιουργοί της ταινίας ν’ αμφιβάλουμε». Δημήτρης Δανίικας, ό. π.

47. Όπως επισημαίνει ο Α. Ελεφάντης, το πολιτικο-ιδεολογικό τοπίο της εποχής συγκροτείται από τους εξής άξονες: Βιετνάμ, Μάης του ‘68, γκεβαρισμός στον δυτικοευρωπαϊκό φοιτητικό κόσμο, ισραηλινο-αραβικός πόλεμος των έξι ημερών και παρακολούθηση των εξελίξεων στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού. Άγγελος Ελεφάντης, «Οι Έλληνες στη Δυτική Ευρώπη», στο «*Διότι δεν συνερμορφώθην...*» *Ο πολιτικός στα χρόνια της δικτατορίας*, ό. π., σ. 16

48. Η Μελίνα Μερκούρη, απευθυνόμενη προς το αμερικανικό κοινό, λέει τα εξής: «Εσύ... Ξέρεις πως Έλληνες σπουδαστές κι εργάτες [...] ακρωτηριάστηκαν από αμερικανικές εκρηκτικές σφαίρες; Θ’ αναστατώσουν αν μάθαινες τη συνενοχή της κυβέρνησής σου;» Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελεύθερη Ελλάδα*, μιλώντας για την ταινία, η Μερκούρη υπερτονίζει την υπαιτιότητα της αμερικανικής κυβέρνησης. «[...] Γιατί οι Αμερικανοί είναι υπεύθυνοι για ό,τι συνέβη στην Ελλάδα. Τα αμερικανικά τανκς σκότωσαν αυτά τα παιδιά. Για μένα είναι πολύ σημαντικό να δουν οι Αμερικάνοι το τι κάνει το Πεντάγωνο στην Ελλάδα [...]». «Ταινία για τη λαϊκή εξέγερση του Νοέμβρη γυρίζει ο Ζυλ Ντασέν με συμμετοχή κορυφαίων του κινηματογράφου», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 02 Μαΐου 1974.

49. Σταύρος Ζουμπουλάκης, «Ο πολιτισμικός ριζοσπαστισμός της δεκαετίας του ‘60» στο «*Διότι δεν συνερμορφώθην...*», ό. π., σ. 12-15.

50. Βλ. σχετικά Ιωάννα Παπαθανασίου, Πολίνα Ιορδανίδου, Άντα Κάπολα, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αγγελική Χριστοδούλου, *Η νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960. Αρχαιακές τεκμηριώσεις και αυτοβιογραφικές καταθέσεις*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 2009, σ. 63-64.

51. Μπάμπης Κολώνιας, «Τρεις ταινίες-ένα σύμπτωμα», ό. π., σ. 25.

52. Ό. π., σ. 23.

53. Αντίθετα, στην περίπτωση της μουσικής του Μαρκόπουλου, βλέπει να εκφράζεται περισσότερο η πρωτογενής αντίδραση απέναντι σε όσα διαδραματίζονται στην ταινία. ό.π.

54. Μηνάς Παπάζογλου, ό. π., σ. 131.

55. Τάσος Λιγνάδης, *Το Αξιον Εστί του Ελύτη, Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση*, Αθήνα, Πορεία, 1999 (1^η έκδοση με προσθήκη), σ. 160-161.

III. Ταινίες τεκμηρίωσης: Ξαναγράφοντας (την) Ιστορία

56. Πρόκειται για το ομώνυμο τραγούδι «Σωτήρη Πέτρουλα», που ηχογραφήθηκε το 1965 στην Αθήνα και συμπεριλαμβάνεται στον δίσκο *Της εξορίας* (1976). Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση, τ. Α: Τραγούδια*, Αθήνα, Ύψιλον, 1997-1998, σ. 142-145.

57. Στάθης Βαλούκος, ό.π.σ. 103

58. Ο αστυνομικός ρωτά: «Δεν ήσουνα Λαμπράκης ρε;». Ο φοιτητής απαντά: «Μα πώς να ήμουν Λαμπράκης; Ήμουνα μόλις 12 χρονών».

59. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 103

60. Βλ. Κωστής Κορνέτης, ό. π., σ. 533-538.

61. Η λαϊκή συμμετοχή δεν ήταν κολοσσιαία, όπως συχνά αναφέρεται. Οι ποσοτικές εκτιμήσεις για την προσέλευση του κόσμου διαφέρουν. ό. π., σ. 526.

62. Για τις αντικρουόμενες απόψεις περί νεκρών και τη «θεωρία του δήθεν έπους» βλ. ό. π., σ. 22.

63. R.S., «Il cinema antifascista in rassegna a Venezia», *La Stampa*, 11/10/1974.

64. Συνέντευξη του Δημήτρη Μακρή στη Ντένυ Βρεττού ό.π.Μαρία Παπαδοπούλου, «Η νέα κινηματογραφική γενιά εξορμά. 76 ταινίες υπεβλήθησαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Θέματα παρμένα από την επταετία της Χούντας», εφ. *Τα Νέα*, 20 Αυγούστου 1975.

65. Χρήστος Αγγελίδης, «Δημήτρης Μακρής: Να ψαρεύουμε στο μεγάλο πέλαγος του ωραίου», Διαθέσιμο εδώ: <https://www.oanagnostis.gr/dimitris-makrisna-psarevoume-sto-megalo-pelagos-tou-oreou/>

66. Πάρλας Κώστας, «Το Πολυτεχνείο στη *Δοκιμή* του Ζυλ Ντασέν...», ό.π.

67. ό.π.

68. Σε μεταγενέστερες εκτιμήσεις, και παρά τις καλλιτεχνικές αδυναμίες που εντοπίζονται στην ταινία, η *Δοκιμή* δικαιώνεται με βάση τη στοχοθεσία της, δηλαδή την καταγγελία του απριλιανού καθεστώτος και την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης. Γιώργος Μπράμος, «Στην οδό Αθηναίων εφήβων» και Νίκος Κολοβός «Ένας Αμερικανός Έλληνας» στο *Ζυλ Ντασέν* (επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης-Γιάννης Σολδάτος), Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου, 2000, σ. 11-16, 49-58.

69. Νίκος Σερεντεδάκις, «Συνέχειες και ασυνέχειες της συλλογικής δράσης κατά τη μετάβαση από την “καχεκτική δημοκρατία” στη “Μεταπολίτευση”», στο Μάνος Αυγερίδης κ.ά, ό. π., σ. 108.

70. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 107-108.

71. Ό. π., σ. 116-117.

72. Ό. π., σ. 110-111.

73. Κώστας Σταματίου, «Φιλμ-Χρονικό: *Μαρτυρίες*-ταινία ντοκουμέντο του Νίκου Καβουκίδη», εφ. *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 1975. Για τη φράση εντός της παρένθεσης και τον αντίστοιχο χαρακτηρισμό της ταινίας βλ. Μ. Δημόπουλος, «Από την κινηματογράφηση των αγώνων στον αγωνιστικό κινηματογράφο (*Νέος Παρθενώνας-Αγώνας-Μαρτυρίες*)», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 7 (Ιούλιος-Οκτώβριος 1975) σ. 32-33.

74. Σχετικό με τα ντοκιμαντέρ της περιόδου αυτής είναι και το *24 Ιούλη 1974* του Λευτέρη Χαρωνίτη, όπου παρουσιάζεται η συζήτηση νέων από διαφορετικές παρατάξεις, χωρίς την επέμβαση του σκηνοθέτη. Βλ. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ.112,115-122.

75. Ο Θεοδόσης Θεοδοσόπουλος θα επανέλθει αργότερα στο ίδιο θέμα με το φιλμ *Η δίκη των βασανιστών* (1982), που όμως θα γνωρίσει μικρότερη επιτυχία. Πάννης Σολδάτος, ό. π., σ. 130. Αξίζει, εδώ, να σημειωθεί ότι, στις αρχές του 1981, η Πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου απαγόρευσε το έργο θεωρώντας ότι «αναζωπυρώνει τα πολιτικά πάθη», με την εμφάνιση προσώπων όπως ο Άρης Βελουχιώτης και ο Ιωάννης Μεταξάς, ενώ αρκετές ενστάσεις σημειώθηκαν και για τα σχόλια της αφηγήτριας του ντοκιμαντέρ και τους ιστορικούς της συσχετισμούς. Βλ. περισσότερα στο Πηνελόπη Πετσίνη, «Από τον “κατευνασμό των πολιτικών παθών” στη “δεξιά κουλτούρα”. Μάχες της μνήμης και πολιτική λογοκρισία στη Μεταπολίτευση», στο *Αφιέρωμα: Λογοκρισία και δημοκρατία. Μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση, Αρχαιοτάξιο*, 22, (Νοέμβριος 2020), 103.

76. Τζένη Λαλιούτη, «Ο αντιαμερικανισμός και το εθνικό αφήγημα της Μεταπολίτευσης, 1974-1985: ανθρωπολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις» στο Μάνος Αυγερίδης κ.ά., ό. π., σ. 197-210.

77. Η *Δοκιμή* θα παιχτεί αρκετές φορές στην ελληνική τηλεόραση. Βλ. ενδεικτικά, «Το Πολυτεχνείο κλέβει την παράσταση. Με εκδηλώσεις-εκπομπές-προγράμματα», εφ. *Το Βήμα*, 14-20 Νοεμβρίου 1982. «Επτά εκπομπές για την επέτειο του Πολυτεχνείου», εφ. *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 1983. Βλ. επίσης Αλέξης Δερμεντζόγλου, ό.π.

78. Αναφέρομαι στα τηλεοπτικά αφιερώματα: *Η Μηχανή του Χρόνου-Οι νεκροί του Πολυτεχνείου και οι ελεύθεροι σκοπευτές της Χούντας* (28 Ιανουαρίου 2017), *Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα-Η αληθινή ιστορία της 17 Νοέμβρη. Από τις βόμβες...στη Νομική* (Νοέμβρης 2002), *Νέοι Φάκελοι* (23/04/2012). Πρόκειται για τις εξής ταινίες: *Η δικτατορία των συνταγματάρχων* του Ροβήρου Μανθούλη (1998) και το *Στοργή στο λαό* του Βασίλη Δούβλη (2013). Τα προαναφερθέντα αφιερώματα και ταινίες είναι απλώς ενδεικτικά και δεν εξαντλούν τα αναρίθμητα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά προϊόντα, που έχουν υλοποιηθεί τα τελευταία χρόνια.

79. Πρβ. εδώ τη σχετική παρατήρηση του Αντώνη Λιάκου για την ιστορία στο διαδίκτυο, «η οποία δε μείωσε αλλά αύξησε τη λατρεία του ντοκουμέντου, και μάλιστα του αδιαμεσολάβητου ντοκουμέντου. Αυτή η λατρεία φαίνεται, άλλωστε, και στη μηχανική αναπαραγωγή του ντοκουμέντου στο διαδίκτυο, με τα προγράμματα ψηφιοποιήσεων, στον Τύπο και στα ιστορικά ένθετα. Πρόκειται για μια λατρεία η οποία αναδιαρθρώνει την εικόνα του παρελθόντος πάνω σε ορατά στοιχεία». Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Αθήνα, Πόλις, 2007, σ. 19. Κατά τον Hoskins, η σχέση μας με το παρελθόν σήμερα είναι πλήρως μεσολαβημένη από τα ηλεκτρονικά μέσα, που έχουμε στη διάθεσή μας, και συνεπώς πλήρως εκτεχνολογημένη, εφόσον μεσολαβείται από διαφορετικές τεχνολογικές συσκευές. Andrew Hoskins, «New Memory: Mediating History», *Historical Journal of Film Radio and Televisual*, 21:4, σ. 333-346.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΥΛΩΝΑΚΗ

Μνήμη, λήθη και προφορικές μαρτυρίες στο σύγχρονο ελληνικό «ντοκιμαντέρ μνήμης», Ματαρόα: Το ταξίδι συνεχίζεται (2019) του Ανδρέα Σιαδήμα

Περίληψη

Το άρθρο, ως μελέτη περίπτωσης, αναλύει από τη σκοπιά της δημόσιας ιστορίας, το ντοκιμαντέρ *Ματαρόα - Το ταξίδι συνεχίζεται* (2019), σε σκηνοθεσία Ανδρέα Σιαδήμα, που επαναφέρει στη συλλογική μνήμη ένα υποφωτισμένο ιστορικό γεγονός: το περιπετειώδες ταξίδι 150 Ελλήνων φοιτητών και φοιτητριών από τον Πειραιά για την Ιταλία και από εκεί για το Παρίσι, όπου «φυγαδεύτηκαν» το Δεκέμβριο του 1945 με το οπλιταγωγό Ματαρόα, ως υπότροφοι του γαλλικού κράτους, με πρωτοβουλία του διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών Οκτάβιου Μερλιέ, προκειμένου να διαφύγουν από τη μετά-κατοχική Ελλάδα και να κερδίσουν μια δεύτερη ευκαιρία για επιστημονική και επαγγελματική ανέλιξη, μακριά από εθνικές, ιδεολογικό-πολιτικές και πολιτισμικές διενέξεις.

Η εργασία εξετάζει την κινηματογραφική διαχείριση της μνήμης για τη σύγχρονη ιστορία αξιοποιώντας το παράδειγμα ενός «ντοκιμαντέρ μνήμης», όπως αυτό του Σιαδήμα, που παρουσιάζει πώς το παρελθόν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πυξίδα για το παρόν και το μέλλον και να προτείνει στους θεατές νέες προοπτικές για ενδομεσικές και διαμεσικές αναγνώσεις ενός ιστορικού γεγονότος.

Λέξεις-κλειδιά: ντοκιμαντέρ μνήμης, πολιτισμική μνήμη, προφορικές μαρτυρίες, δημόσια ιστορία

Το 2019 προβάλλεται στο 21^ο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης ένα ελληνικό ντοκιμαντέρ, το *Ματαρόα - Το ταξίδι συνεχίζεται*, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Σιαδήμα, που συγκεντρώνει τα φώτα της δημοσιότητας, καθώς παρουσιάζει για πρώτη φορά στον κινηματογράφο ένα ταξίδι-θρύλο του πλοίου Ματαρόα,¹ που, μολονότι αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της εποχής του, έμεινε στη λήθη επί δεκαετίες. Πρόκειται για μια ξεχωριστή πολιτιστική αποστολή, που πραγματοποιήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 1945, στις τεταμένες συνθήκες της μετακατοχικής Ελλάδας, με πρωτοβουλία του τότε διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, Οκτάβιου Μερλιέ, ο οποίος χορήγησε γαλλικές υποτροφίες σε 150 νεαρούς Έλληνες, φοιτητές και φοιτήτριες, επιστήμονες και καλλιτέχνες, που «φυγαδεύτηκαν» με το οπλιταγωγό πλοίο Ματαρόα από την Ελλάδα στο Παρίσι,

ως υπότροφοι του γαλλικού κράτους. Με το Ματαρόα διαφεύγει από την Ελλάδα ένα μέρος της μετέπειτα πνευματικής ελίτ, στην οποία συγκαταλέγονται σημαντικοί εκπρόσωποι της ελληνικής διανόησης, τέχνης και επιστήμης, όπως ο Κώστας Αξελός, ο Κορνήλιος Καστοριάδης, ο Εμμανουήλ Κριαράς, ο Νίκος Σβορώνος, ο Μέμος Μακρής, η Μάτση Χατζηλαζάρου, η Νέλλη Ανδρικοπούλου, ο Γιώργος Κανδύλης, η Μιμίκια Κρανάκη. Εβδομήντα πέντε σχεδόν χρόνια μετά, η ταινία του Σιαδήμα ανασύρει τις ξεχασμένες μνήμες για το συμβάν και ξαναφέρει στο προσκήνιο τις ιστορίες των επιβατών του, που επηρέασαν σημαντικά τις πνευματικές και τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στη μεταπολεμική Ευρώπη.²

Το ντοκιμαντέρ *Ματαρόα - Το ταξίδι συνεχίζεται* (2019) εξετάζεται από τη σκοπιά της δημόσιας ιστορίας, δίνο-

ντας έμφαση στην κινηματογραφική διαμεσολάβηση της μνήμης που επιχειρεί η ταινία, η οποία ισορροπεί ανάμεσα στο πολιτικό ντοκιμαντέρ και το «ντοκιμαντέρ μνήμης». Η ταινία επιδιώκει να επαναφέρει στη συλλογική μνήμη και, ταυτόχρονα, στη δημόσια συζήτηση για το παρελθόν ένα υποφωτισμένο ιστορικό γεγονός της δεκαετίας του '40: Το θρυλικό ταξίδι του Μатарόα μακριά από εθνικές, ιδεολογικο-πολιτικές και πολιτισμικές διενέξεις.

Η ανάλυση επικεντρώνεται στο πώς το ταξίδι του *Ματαρόα* αναπαρίσταται κινηματογραφικά στο ομώνυμο ντοκιμαντέρ και πώς μέσα από αυτή την αναπαράσταση διαμέσου της μνήμης η ταινία συνομιλεί όχι μόνο με το παρελθόν, αλλά και με το παρόν και το μέλλον. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς το πώς ο σκηνοθέτης ανασυγκροτεί κινηματογραφικά το ταξίδι της μνήμης, χρησιμοποιώντας κυρίως προφορικές μαρτυρίες (επιβατών και απογόνων τους), που διανθίζονται και συμπληρώνονται από σύγχρονες συνεντεύξεις με ιστορικούς, καλλιτέχνες και ερευνητές. Οι νέες αυτές τοποθετήσεις ενισχύουν την ιστορική τεκμηρίωση, ενώ παράλληλα ερμηνεύουν τις βιογραφικές αφηγήσεις σχετικά με το *Ματαρόα* προκειμένου να τις τοποθετήσουν στην τρέχουσα ιστορική συγκυρία. Έτσι, το *Ματαρόα* μετατρέπεται από ιστορικό γεγονός σε αλληγορία, σε ένα πολυεστιακό πρίσμα θεώρησης της σύγχρονης μεταπολεμικής Ελλάδας, από όπου διαχέονται πολλαπλές ερμηνείες για τα νοήματα και τις προεκτάσεις –πολιτικές, κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές– εκείνου του ταξιδιού.

Ο σκηνοθέτης της ταινίας φαίνεται εξαρχής αποφασισμένος να ξεπεράσει την καταστατική διάκριση ανάμεσα στην «αντικειμενική» αλήθεια της επίσημης ιστορικής αφήγησης, που παραπέμπει στην ακαδημαϊκή ιστορία, και την υποκειμενική «αλήθεια» της προφορικής μαρτυρίας, δηλώνοντας τις προθέσεις του να εστιάσει το φακό του στη δεύτερη. Ο Σιαδήμας σκύβει στις προσωπικές ιστορίες που του εξομολογούνται οι ήρωές του, επιζώντες του *Ματαρόα*, με σκοπό να επαναφέρει στο προσκήνιο μέσω του κινηματογράφου ξεχασμένες σκηνές από το πρόσφατο παρελθόν, έχοντας ωστόσο το βλέμμα στραμμένο στο παρόν και το μέλλον, όπου διαρκώς αποκαλύπτονται, προβάλλονται και επανα-νοηματοδοτούνται οι ιστορίες των υποτρόφων του *Ματαρόα*.

Κατά συνέπεια, οι προθέσεις της ταινίας δεν περιορίζονται στην ιστορική τεκμηρίωση, όπως συνήθως συμβαίνει στα ντοκιμαντέρ ιστορικού περιεχομένου, αλλά προχωρούν σε έναν πιο διεισδυτικό πολιτικό σχολιασμό. Μέσα από το δίπολο μνήμη-λήθη ως αναπαραστατικό και ταυτόχρονα ερμηνευτικό εργαλείο, που ξεκλειδώνει τις προφορικές αφηγήσεις, η ταινία σε πρώτο επίπεδο αναζητά, ανασύρει, καταγράφει και ξαναζωντανεύει τις μνήμες των πρωταγωνιστών ενός ιστορικού γεγονότος που, εξαιτίας του τραυματικού του χαρακτήρα, απωθήθηκε από τη συλλογική μνήμη. Ο σκηνοθέτης εξυφαίνει μέσω της προφορικής μαρτυρίας τις σκηνές του ταξιδιού και παρακολουθεί μια αθέατη διαδρομή, που η πλειονό-



Ο Ανδρέας Σιαδήμας, σκηνοθέτης του ντοκιμαντέρ *Ματαρόα*: Το ταξίδι συνεχίζεται

τητα των ταξιδιωτών βίωσε «ως ένα μη-γεγονός, [...] ως ένα είδος μαύρης τρύπας της συλλογικής μνήμης»,³ που για δεκαετίες έμεινε αποκλεισμένο στη λήθη ως τραυματική εμπειρία. Εκείνο που τώρα μοιάζει με «success story» των υποτρόφων, οι ίδιοι, από ό,τι φαίνεται στην ταινία, το απώθησαν από τη μνήμη τους και απέφυγαν για δεκαετίες να μιλήσουν γι' αυτό στον περίγυρό τους. Είναι ενδεικτικό, όπως αποκαλύπτει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ότι οι υπότροφοι του *Ματαρόα* είναι η γενιά της λήθης, αφού δεν μεταφέρουν –ή μεταφέρουν επιλεκτικά– τις αναμνήσεις τους στους απογόνους τους, καλύπτοντας την εμπειρία του ταξιδιού με ένα πέπλο σιωπής.⁴

Το ντοκιμαντέρ συμπλέει έτσι με την κυρίαρχη τάση που χαρακτηρίζει την τελευταία δεκαετία το σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο και, ιδιαίτερα, τον κινηματογράφο τεκμηρίωσης, να ασχολείται επισταμένα με ιστορικά θέματα, που αφορούν κυρίως στη μεταπολεμική ελληνική ιστορία, με έμφαση σε τραυματικά γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου. Η αναζωπύρωση του κινηματογραφικού ενδιαφέροντος για την περίοδο 1940-1950 οφείλεται εν πολλοίς και στη συγκυρία της οικονομικής και πολιτι-

σμικής κρίσης που διανύει η Ελλάδα, οι οποίες ευνοούν την ενασχόληση των κινηματογραφιστών με ιστορικά ευαίσθητα ζητήματα, που τίθενται στο επίκεντρο του δημόσιου διαλόγου.⁵

Γίνεται πλέον ευδιάκριτη η επιλογή της ελληνικής παραγωγής ταινιών ντοκιμαντέρ να «στρέφεται ολοένα και συχνότερα στο πεδίο της ιστορίας, όχι όμως για να προβάλλει την κυρίαρχη οπτική της παραδοσιακής ιστοριογραφίας, που εξαντλείται στην καταγραφή ιστορικών γεγονότων, συνοδεία σχολιασμού. Διαγράφοντας μια ευδιάκριτη αλλαγή πορείας τόσο στην επιλογή των θεμάτων (από τη «μεγάλη», επίσημη ιστορία στη μικρο-ιστορία) όσο και στην ίδια τη μορφή της αφήγησης, που απηχούν την τρέχουσα ιστορική συγκυρία της Ελλάδας σε κρίση όσο και την ανάδειξη του πεδίου της προφορικής ιστορίας ως πρακτικής δημόσιας ιστορίας, τα ντοκιμαντέρ αυτά σκύβουν με προσοχή στο ανώνυμο πλήθος για να αφουγκραστούν και να ζωντανέψουν τη δική του φωνή».⁶

Πρακτικές δημόσιας ιστορίας στα σύγχρονα «ντοκιμαντέρ μνήμης»

Κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας 2010-2020 το σύγχρονο ελληνικό «ντοκιμαντέρ μνήμης», όπου ειδολογικά εντάσσεται το *Ματαρόα - Το ταξίδι συνεχίζεται*, ενδιαφέρεται πλέον συχνά και συστηματικά να αφηγηθεί ιστορίες του πρόσφατου παρελθόντος, κυρίως δε του λεγόμενου «πρακτικού παρελθόντος», με την ερμηνεία που του αποδίδει ο ιστορικός Hayden White. Σύμφωνα με τον White, πρακτικό είναι εκείνο το παρελθόν «για το οποίο μιλάμε στη μνήμη [...], που έχει να κάνει με συναισθήματα και προσανατολισμούς του παρόντος».⁷ Πρόκειται, όπως εξηγεί ο Αντώνης Λιάκος,⁸ για το παρελθόν που σχετίζεται κατά κύριο λόγο με τραυματικές μνήμες, οι οποίες έχουν επιμελώς απωθηθεί εξαιτίας της άρνησης των υποκειμένων να βιώσουν το τραύμα. Όμως το «πρακτικό παρελθόν» παραμένει ενεργό και άμεσο, κουβαλά τους συμβολισμούς του στο σήμερα, γι' αυτό και είναι ικανό να μεταβάλλει όχι τα γεγονότα αυτά καθαυτά, αλλά την εικόνα τους: το πώς τα αντιλαμβανόμαστε και σκεφτόμαστε γι' αυτά, τη θέση τους και το ρόλο τους στη συνείδηση των ανθρώπων.

Εξίσου σημαντικός στη διαμόρφωση της εικόνας μιας κοινωνίας για την ιστορία της είναι και ο ρόλος της πολιτισμικής μνήμης, «η οποία στηρίζεται σε συγκεκριμένα στοιχεία του παρελθόντος τα οποία ενθυμούμαστε μέσω ιδιαίτερων πολιτισμικών σχημάτων και θεσμικών επικοινωνιακών στοιχείων, όπως κινηματογραφικές ταινίες, τελετουργίες, φωτογραφίες, μνημεία κλπ».⁹ Σ' αυτό το πλαίσιο, γίνεται σαφής η επίδραση του κινηματογράφου και, ειδικότερα, των «ντοκιμαντέρ μνήμης» στην εξελικτική διαδικασία διαμόρφωσης τόσο της συλλογικής, όσο και της πολιτισμικής μνήμης, διαδικασία κατά την οποία δεν ενδιαφέρει τόσο η πραγματική ιστορία, αλλά το πώς αυτή γίνεται αντικείμενο αναπαράστασης και εν-



Αφίσα του ντοκιμαντέρ Ματαρόα: Το ταξίδι συνεχίζεται



Σκηνή από τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ Ματαρόα στο Παρίσι, προορισμό των επιβατών του θρυλικού πλοίου

θύμησης μέσα από μια ταινία. Τα «ντοκιμαντέρ μνήμης» διαπραγματεύονται και προβάλλουν το ρόλο της μνήμης ως πολιτισμικού φαινομένου που προσδίδει νόημα στο παρελθόν, καθώς «η πολιτισμική μνημόνευση είναι μια διαδικασία που συμβαίνει στο παρόν μέσα από τις διαρκείς αναδιαπραγματεύσεις του παρελθόντος».¹⁰

Έτσι, τα «ντοκιμαντέρ μνήμης» καταγράφουν, ενώ ταυτόχρονα συνδιαμορφώνουν τον τρόπο που τα μέλη μιας κοινότητας (εν προκειμένω στην ταινία του Σιαδήμα οι υπότροφοι του Μатарόα) ανακαλούν το κοινό τραυματικό παρελθόν τους στις κινηματογραφικές αφηγήσεις τους, καθώς και πώς αυτό το παρελθόν ερμηνεύεται από τις νεότερες γενιές και από τους θεατές των ταινιών, αποκτώντας συμβολισμούς στο σήμερα. Τα «ντοκιμαντέρ μνήμης» γίνονται το όχημα που αναλαμβάνει, μέσω της μνήμης, τη μετάβαση από την ιστορία στο μύθο που αυτή δημιουργεί. Επηρεάζοντας τον τρόπο που η σύγχρονη ελληνική κοινωνία ανασυγκροτεί το παρελθόν της, με τους όρους και τις ανάγκες του παρόντος, το «ντοκιμαντέρ μνήμης» συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία ανακατασκευής της συλλογικής μνήμης, διότι φροντίζει να διατηρήσει «ό,τι η κοινωνία σε κάθε εποχή μπορεί να ανακατασκευάσει στο εκάστοτε πλαίσιο αναφοράς της».¹¹

Σε αυτό το πλαίσιο, ζητήματα τοπικής ιστορίας και συλλογικής μνήμης αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους Έλληνες κινηματογραφιστές, που εμπνέονται από μια σειρά από συγκινησιακά φορτισμένες ιστορίες, με κοινό παρονομαστή την ανάδειξη της μνήμης μέσα από την προφορική μαρτυρία και την καταγραφή του βιώματος. Ο πολλαπλασιασμός των τίτλων των ντοκιμαντέρ αυτής της οπτικής τα τελευταία χρόνια και ο εμπλουτισμός της θεματολογίας τους με νέες, τραυματικές ιστορίες, κυρίως από την περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου, έχουν αφενός διευρύνει για το ελληνικό κοινό το πεδίο πολιτισμικής διαμεσολάβησης του κινηματογράφου στο δημόσιο λόγο και έχουν συμβάλει στην εδραίωση της παρουσίας του ως μέσου δημόσιας ιστορίας. Αφετέρου δε έχουν διαμορφώσει ένα ευδιάκριτο σώμα ταινιών τεκμηρίωσης ιστορικού χαρακτήρα, με επίκεντρο την ανάδειξη της μνήμης, οι οποίες μάλιστα φιλοξενούνται σε ξεχωριστή θεματική ενότητα («μνήμη/ιστορία») στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, το μεγαλύτερο φεστιβάλ ταινιών τεκμηρίωσης στην Ελλάδα, όπου τα ντοκιμαντέρ αυτής της φιλοσοφίας ολοένα και συχνότερα επεκτείνονται σε όλο το εύρος του ελληνικού προγράμματος.

Η κινηματογραφική παραγωγή των «ντοκιμαντέρ μνήμης» κατά την τελευταία τριετία (2018-2020), στην οποία εντάσσεται και το *Μатарόα - Το ταξίδι συνεχίζεται*, είναι πλούσια σε ανάλογα παραδείγματα. Αντιστασιακοί στην κατοχική Αθήνα που αγωνίζονται ενάντια στους Γερμανούς και τους Ιταλούς κατακτητές και τους ντόπιους συνεργάτες τους στο ντοκιμαντέρ *Οι παρτιζάνοι των Αθηνών* (2018) των Ξενοφώντα Βαρδαρού και Γιάννη Ξύδα· επιζώντες από τα δεκάδες μαρτυρικά χωριά

ανά την Ελλάδα που έγιναν αυτόπτες μάρτυρες θηριωδιών στα ολοκαυτώματα του τόπου τους από τους Ναζί: οι Λιγιάδες Ιωαννίνων στο *Μπαλκόνι-Μνήμες Κατοχής* (2018) του Χρύσανθου Κωνσταντινίδη, ο Κακόπετρος Χανίων στο *Κακόπετρος: Λουλούδια που μαράθηκαν νωρίς* (2018) των Ματθαίου Φραντζεσκάκη και Βίκης Αρβελάκη¹² μαρτυρίες από την κατεχόμενη Θεσσαλονίκη στο ντοκιμαντέρ *Από τον τρόπο στην Αντίσταση - Ναζιστικό στρατόπεδο Π. Μελά Θεσσαλονίκη 1941-1944* (2018) του Γιώργου Κεραμιδιώτη· ο αγώνας επιβίωσης των φυματικών ασθενών την περίοδο της Κατοχής και τη συμμετοχή τους στην αντίσταση, στο ντοκιμαντέρ *Η ιστορία του λαϊκού σανατορίου Ασβεστοχωρίου* (2018) του Ανδρέα Τσατσάια· αναμνήσεις από τη σφαγή 13 αθώων πολιτών στην Καλαμαριά Θεσσαλονίκης και την εμπλοκή Ελλήνων συνεργατών των Ναζί στο ντοκιμαντέρ *Το ρόδο, τα τριαντάφυλλα (Το μπλόκο της Καλαμαριάς)* (2018) του Μιχάλη Αγραφιώτη. Επιπλέον, οι ιταλογερμανικές διενέξεις την περίοδο της Κατοχής στην Κεφαλλονιά, μέσα από τις αναμνήσεις Ελλήνων και Ιταλών επιζώντων στην ταινία *Θυμάμαι τη ναζιστική σφαγή* (2020) του Κώστα Βάκκα· τα χαμένα ίχνη της εβραϊκής κοινότητας των Ιωαννίνων, που κινδύνευσε με ολοκληρωτικό αφανισμό στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στο ντοκιμαντέρ *Ρωμανιώτες, οι Έλληνες Εβραίοι των Ιωαννίνων* (2020) των Αννιές Σκλάβου και Στέλιου Τατάκη· τα ημερολόγια των επιβαινόντων στο θρυλικό υποβρύχιο Υ1 «Κατσώνης», που βυθίστηκε από τους Γερμανούς κατά τη διάρκεια της Κατοχής, και ανθρώπινες ιστορίες που ανασύρονται από τα ημερολόγια του πληρώματος στο ντοκιμαντέρ *Υ1-Στη σιωπή του βυθού* (2020) του Φίλιππου Βραδάκα.

Στα «ντοκιμαντέρ μνήμης» οι προφορικές αφηγήσεις γίνονται προνομιακό εργαλείο ανάλυσης και προβολής της σύγχρονης ιστορίας, μέσα από μια εντελώς διαφορετική οπτική: πρόκειται για ένα κινηματογραφικό βλέμμα στραμμένο στους «από κάτω», στους καθημερινούς ανθρώπους, τους άλλοτε «κομπάρσους της ιστορίας» που έρχονται στο προσκήνιο για να αφηγηθούν την ιστορία όπως την έζησαν. Η έμφαση στη βιωματική αφήγηση, καλύπτοντας και πολλές άλλες περιπτώσεις ανθρώπων, όχι μόνο αυτών που ήταν στο περιθώριο, φανερώνει αχαρτογράφητες όψεις της επίσημης ιστορίας και δημιουργεί νέες προσεγγίσεις τόσο στην ιστορική έρευνα, όσο και την κινηματογραφική αφήγηση που προσδίδει στις ταινίες αμεσότητα στην παρουσίαση του θέματος και στους τρόπους πρόσληψης από τους θεατές, εγκαθιδρύοντας σχέσεις αλληλεπίδρασης των δημιουργών με το κοινό.¹³ Άλλωστε, η διαδραστικότητα στη σχέση των υποκειμένων των «ντοκιμαντέρ μνήμης» με τον κινηματογραφιστή που αποτυπώνει τις μαρτυρίες τους συμβαδίζει με τις τρέχουσες τάσεις στις τεχνικές συγκρότησης της προφορικής ιστορίας, που πλέον δεν στηρίζονται στο «αδιαμεσολάβητο» κείμενο και τον απόμακρο ρόλο του ιστορικού απέναντι στα υποκείμενα της αφήγησης, αλλά ευνοούν την εδραίωση σχέσεων ενσυναίσθησης και συμμετοχής εκατέρωθεν.¹⁴

Παράλληλα, ο πρωταγωνιστικός ρόλος της τραυματι-

κής μνήμης, ως κυρίαρχης μνήμης, που αναδύεται στην επιφάνεια στα «ντοκιμαντέρ μνήμης», δίνει νέα μορφή και περιεχόμενο στην κινηματογραφική αναπαράσταση της ιστορίας. Σκηνοθέτες και ιστορικοί ξαναβλέπουν το παρελθόν με μια διαφορετική ματιά. Οι μεν κινηματογραφιστές στηρίζονται πιο συστηματικά στην επιστημονική έρευνα, αφού η συνεργασία τους με τους ιστορικούς δεν περιορίζεται στην επιλογή θέματος, αλλά και στη διαχείριση των ιστοριών. Αφορά δηλαδή εξίσου και στο «ξεκλείδωμα» της μνήμης, στην ορθή διαχείριση της προφορικής μαρτυρίας και στην κριτική της αντιμετώπιση, σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες ιστορικές πηγές.¹⁵ Από την άλλη πλευρά, οι ιστορικοί εξοικειώνονται με τις ιδιαιτερότητες και τις απαιτήσεις της κινηματογραφικής αφήγησης της ταινίας τεκμηρίωσης, ενώ παράλληλα αναγνωρίζουν και μπορούν ερευνητικά να επικαλεστούν τη θέση της ως μέσου δημόσιας ιστορίας, όπως και το διαμεσολαβητικό της ρόλο στην καλλιέργεια και τη διαμόρφωση ιστορικής συνείδησης.¹⁶ Σύμφωνα με τον ιστορικό Μενέλαο Χαραλαμπίδη, ο οποίος έχει συνεισφέρει ως σύμβουλος στο ιστορικό ντοκιμαντέρ *Οι παρτιζάνοι των Αθηνών* (2018), σε σκηνοθεσία Ξενοφώντα Βαρδαρού και Γιάννη Ξύδα, «ο ρόλος του ιστορικού είναι σημαντικός στον κινηματογράφο, γιατί οι προφορικές μαρτυρίες έχουν μία ιδιαιτερότητα ως πηγή, που ο ιστορικός γνωρίζει να τη διαχειριστεί. Οι άνθρωποι αφηγούνται περασμένα γεγονότα, αρκετά χρόνια αφ' ότου συνέβησαν. Η αφήγησή τους δεν μας δείχνει τα γεγονότα όπως έγιναν τότε. Στην προφορική ιστορία δεν ζητάμε να μάθουμε τι, πού και πότε συνέβη κάτι. Στην προφορική ιστορία μας ενδιαφέρει το πώς θυμούνται οι άνθρωποι. Δεν αναζητούμε την αλήθεια, αλλά το πώς οι άνθρωποι έχουν καταγράψει και θυμούνται το δύσκολο παρελθόν τους. Γι' αυτό στην προφορική μαρτυρία η συνεργασία κινηματογραφιστών και ιστορικών είναι απαραίτητη».¹⁷

Το Μатарόα ως βιωμένη εμπειρία: Από τη λήθη στη συλλογική μνήμη

Το *Μатарόα – Το ταξίδι συνεχίζεται* του Ανδρέα Σιαδήμα αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση «ντοκιμαντέρ μνήμης», το οποίο στηρίζεται σεναριακά σε ένα εμβληματικό ιστορικό γεγονός της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας και το οποίο προωθεί ως μνημονικό γεγονός, προκειμένου να διαγράψει μια νέα, ερμηνευτική πορεία διαχείρισης της μνήμης, από τη λήθη στην ιστορία και, από εκεί, στον μύθο της. Σημείο εκκίνησης της ταινίας είναι το ταξίδι διαφυγής 150 Ελλήνων και Ελληνίδων υποτρόφων του Γαλλικού Ινστιτούτου της Αθήνας από τον Πειραιά στο Παρίσι, όπως αποτυπώνεται ως βιωμένη εμπειρία στις αφηγήσεις των επιβαινόντων. Για το σκοπό αυτό ο σκηνοθέτης συλλέγει και κινηματογραφεί όλες τις διαθέσιμες προφορικές μαρτυρίες από τους επιζώντες του Μатарόα. Η έρευνά του και τα γυρίσματα για την ολοκλήρωση της ταινίας διαρκούν έξι χρόνια, κατά τη διάρκεια των οποίων ο Σιαδήμας παίρνει συνεντεύξεις από τους Νέλλη Ανδρικοπούλου (γλύπτρια), Μάνο Ζαχαρία (σκηνοθέτη), Εμμανουήλ Κριαρά (καθηγητή φιλολογίας),

Ελένη Θωμοπούλου (καθηγήτρια ενδοκρινολογίας), τις οποίες διανθίζει με αφηγήσεις συγγενικών προσώπων των επιβαινόντων, που βρίσκονται στη ζωή, συζύγων και παιδιών: Françoise Xenakis και Makhi Xenakis, σύζυγος και κόρη του αρχιτέκτονα και συνθέτη Ιάννη Ξενάκη, Sparta Kastoriades, κόρη του φιλοσόφου Κορνήλιου Καστοριάδη, Ben Kouliantianos, γιος του γλύπτη Κώστα Κουλεντιανού, George Corraface, γιος του μαέστρου Δημήτρη Χωραφά, Drina Kandyli-Huissman, κόρη του αρχιτέκτονα Γιώργου Κανδύλη. Όλοι αυτοί μεταφέρουν τις δικές τους μνήμες (ή τις απουσίες μνήμης, τις σιωπές των δικών τους για το απωθημένο τραύμα) σχετικά με το ταξίδι. Επίσης, το σενάριο στηρίζεται στην πρωτότυπη ιδέα δύο επιστημόνων, του ιστορικού Κωστή Κορνέτη και της Δρ. φιλοσοφίας και ερευνήτριας στο CNRS Servanne Jollivet, ενώ εμπλουτίζεται με συνεντεύξεις επιστημόνων από διαφορετικές ειδικότητες, που σχολιάζουν τη ζωή και το έργο των ανθρώπων του Μатарόα.

Οι επιζώντες του θρυλικού ταξιδιού καλούνται να ξαναθυμηθούν όσα έζησαν μπροστά στην κάμερα και, παράλληλα, να επαναφέρουν σε δημόσια θέα όσα επί δεκαετίες έμειναν στη λήθη ως απωθημένο τραύμα. Εκείνο που αρχικά προκύπτει από τη σύνθεση των προφορικών μαρτυριών των επιβαινόντων στο Μатарόα στο ομώνυμο ντοκιμαντέρ είναι η αμφίσημη όψη του ταξιδιού. Από τη μια πλευρά, ο πλους για τη Γαλλία είναι για τους υποτρόφους ένα ταξίδι απελευθέρωσης από τα δεινά του πολέμου, την πείνα και τις πολιτικές αντιπαλότητες της κατοχικής Ελλάδας, που μόλις είχε εισέλθει στη δίνη της εμφύλιας διαμάχης. «Ήταν η απόγνωση τόσο μεγάλη τότε, που έπρεπε να δοθεί η άδεια να φύγουμε. Να πάμε σε άλλο τόπο, να προχωρήσουμε», εξομολογείται σε μια από τις τελευταίες του δημόσιες εμφανίσεις ο καθηγητής φιλολογίας Εμμανουήλ Κριαράς, με την ιδιότητα του προέδρου τότε της φοιτητικής ένωσης των υποτρόφων. «Όποιος δεν μπορεί να καταλάβει τι είναι τα Δεκεμβριανά, δεν μπορεί να καταλάβει τι είναι το Μатарόα», περιγράφει emphaticά ο σκηνοθέτης Μάνος Ζαχαρίας, ενθυμούμενος τις αιματηρές συγκρούσεις των Δεκεμβριανών και τις πολιτικές διώξεις αρκετών από τους υποτρόφους – διώξεις που θα επανέλθουν στην ταινία μέσα και από άλλες μαρτυρίες. Την τρομακτική φτώχεια και την αναιμική της φιγούρα εξαιτίας της ανέχειας, μόλις έφτασε στη Γαλλία, ανακαλεί στη μαρτυρία της η καθηγήτρια ενδοκρινολογίας Ελένη Θωμοπούλου, μία ακόμη από τις διακεκριμένες επιβάτιδες του Μатарόα. «Τι να περιμένει κανείς; Από πεινασμένο τόπο ερχόμασταν [...] Αυτό που προείχε τότε ήταν να φύγει κανείς, και η παριζιάνικη ζωή μάς έκανε πολύ σύντομα να ξεχάσουμε το ταξίδι», εξηγεί.¹⁸

Από την άλλη πλευρά, το Μатарόα είναι ένα ταξίδι εξορίας από το γενέθλιο τόπο, όπου αρκετοί από τους υποτρόφους δεν θα μπορούσαν να επιστρέψουν ποτέ – ή θα επιστρέψουν πολύ αργότερα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των πολιτικών εξορίστων, που μεταπολεμικά θα ζήσουν και θα δημιουργήσουν σε χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ, όπως του σκηνοθέτη Μάνου Ζαχαρία, ή του γλύπτη Μέμου Μακρή, που καταφεύγουν

στη Σοβιετική Ένωση και στην Ουγγαρία αντίστοιχα. Το *Ματαρόα* παρουσιάζεται ως μια αυθυπόστατη περιπέτεια –ένα ταξίδι με πολλές δυσκολίες μέχρι την άφιξη στον προορισμό, μια Οδύσσεια που για όλους όσοι παρέμειναν στη Γαλλία «συνδέθηκε επιπλέον με μια άλλη τραυματική εμπειρία, την αδυναμία επιστροφής στην Ελλάδα, που κράτησε σε ορισμένες περιπτώσεις μέχρι και τη Μεταπολίτευση».¹⁹

«Αρχίσαμε λοιπόν να ανεβάζουμε τα σκαλιά του Ματαρόα και να ανεβάζουμε στο κατάστρωμα. Ξένος τόπος! Ήδη βρισκόμαστε εκτός ελληνικού εδάφους. Αλλά είμαστε ακόμη μέσα στο λιμάνι. Όσπου να φύγει το Ματαρόα, τη νύχτα δεν κοιμήθηκε κανένας. Φεύγει ο Πειραιάς, δύο πλάνα. Εμείς στο παραπέτο, τρία πλάνα. Βγαίνει ο αξιωματικός από την πόρτα και τον ρωτάμε. Τέσσερα πλάνα. Πηγαίνουμε στην τραπεζαρία και βλέπουμε άδειο το τραπέζι. Έχει έξι πλάνα, επτά πλάνα αυτό που σου είπα», ανασύρει στη μνήμη του με κινηματογραφικό τρόπο την εμπειρία του ταξιδιού ο σκηνοθέτης Μάνος Ζαχαρίας, ο οποίος σε άλλο σημείο της ταινίας θα εκφράσει με πικρία το συναίσθημα της εξορίας: «Εμείνα όλα αυτά τα χρόνια απατρίδης».

Το βίωμα της εξορίας μέσα από το ταξίδι προβάλλει έντονα και στην περίπτωση του αρχιτέκτονα και συνθέτη Ιάνη Ξενάκη, υποτρόφου του Ματαρόα, όπως το θυμάται και το αφηγείται στο φακό η σύζυγός του, η συγγραφέας και δημοσιογράφος Françoise Xenakis, αποκαλύπτοντας μάλιστα μια άγνωστη λεπτομέρεια γύρω από το ταξίδι: ο Ξενάκης δεν έφτασε στη Γαλλία με το Ματαρόα, αλλά αργότερα, με κάποιο άλλο μικρότερο πλοίο. «Αλλά το ήξερε ότι ήταν στην εξορία. Μου έλεγε ότι έκλαιγε ένα ολόκληρο βράδυ. Ήταν συντετριμμένος που έπρεπε να αφήσει την Ελλάδα. Ο Ξενάκης ήταν βαθιά Έλληνας. Και συνέβη σ' αυτόν να τον διώξουν...», διηγείται η σύζυγός του.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, η χρήση της προφορικής ιστορίας και η ανάσυρση μέσω αυτής άγνωστων πτυχών ενός ιστορικού γεγονότος συνεισφέρει σαφώς σε μια πιο πλουραλιστική, «πολυ-υποκειμενική, πολυπρισματική και βιωμένη προσέγγιση της πραγματικότητας».²⁰ Οι ατομικές μνήμες των επιβαινόντων μετασχηματίζονται σε συλλογική μνήμη, έμπληξη συναισθημάτων και προσωπικών ματαιώσεων, η οποία ανασυγκροτεί το ταξίδι του Ματαρόα και το παρουσιάζει ως βιωμένη εμπειρία, σε μια διαδικασία ανάκλησης της μνήμης. Μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες των πρωταγωνιστών το ιστορικό γεγονός επανέρχεται αρχικά ως βίωμα, για να το επανασυσταθεί αργότερα σε ιστορία. Η διευθύντρια του Ιδρύματος Ελληνικού Πολιτισμού (Fondation Hellénique) στο Παρίσι Maria Gravaří συνοψίζει σε μια σκηνή του ντοκιμαντέρ αυτό τον πολιτισμικό μετασχηματισμό, την πορεία από τη λήθη στη μνήμη και από εκεί στην ανασυγκρότηση του ιστορικού γεγονότος. «Το Ματαρόα κάνει μία τομή. Την οποία προφανώς δεν έζησαν οι Έλληνες που ήρθαν αργότερα στο Παρίσι, τη δεκαετία του '60 και του '70. Μια ζωή πριν, μια ζωή μετά και ανάμεσά τους

αυτό το ταξίδι, το οποίο ήταν ένας ορίζοντας που τους μετέστρεψε».

Το Ματαρόα στο σήμερα: Από τη συλλογική μνήμη στην ιστορία

Η «έκρηξη μνήμης» γύρω από το ταξίδι του Ματαρόα και η επαναφορά του στη δημόσια συζήτηση σημειώνεται το 2007, μια χρονιά-σταθμός στην επανα-ανακάλυψη του ιστορικού ταξιδιού, χάριν, πρωτίστως, σε δύο λογοτεχνικές εκδόσεις: την κυκλοφορία μιας μικρής μελέτης της γλύπτριας και υποτρόφου Νέλλης Ανδρικοπούλου, με τίτλο *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης* (εκδόσεις Εστία) και της αυτοβιογραφικής μαρτυρίας της πεζογράφου και συγγραφέα Μιμίκας Κρανάκη, επιβάτιδας επίσης της ελληνικής πολιτιστικής αποστολής, με τίτλο *Ματαρόα σε δύο φωνές-Σελίδες ξε-νιτιάς* (εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη), που κυκλοφορεί σε δίγλωσση έκδοση (ελληνικά και γαλλικά).²¹ Πρόκειται για την πρώτη δημόσια επανεμφάνιση του ξεχασμένου ιστορικού γεγονότος μέσα από τη συλλογή προσωπικών, αυτοβιογραφικών ιστοριών δια της λογοτεχνίας, οι οποίες πυροδοτούν την ιστορική έρευνα και οδηγούν σχετικά σύντομα στη διοργάνωση μιας επιστημονικής ημερίδας στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, τον Οκτώβριο του 2013, με την υποστήριξη της Γαλλικής Σχολής Αθηνών, όπου εκφράζεται το ενδιαφέρον των ιστορικών για το ταξίδι του Ματαρόα, το οποίο χαρακτηρίζεται ως «το πορτρέτο μιας εξόριστης γενιάς».²²

Το ντοκιμαντέρ του Ανδρέα Σιαδήμα εμπνέεται θεματικά από αυτό το διαμεσικό ταξίδι της συλλογικής μνήμης για το Ματαρόα, από τη λογοτεχνία στην επιστημονική έρευνα, και επιδιώκει να συνεχίσει τον διάλογο και να το μεταφέρει στον κινηματογράφο. Εγγράφει με ευαισθησία τις προσωπικές ιστορίες των υποτρόφων και παρακολουθεί πώς τα ατομικά βιώματα τροφοδοτούν την ιστορική αφήγηση και ανασυνθέτουν το παρελθόν. Ένα «ντοκιμαντέρ μνήμης», όπως το *Ματαρόα*, παρουσιάζει και ταξινομεί τις προφορικές ιστορίες των υποτρόφων, ενώ ταυτόχρονα τις σχολιάζει και τις ερμηνεύει, πλαισιώνοντας το γεγονός του ταξιδιού στα πολιτικά, κοινωνικά και ιστορικά του συμφραζόμενα. «Όλο το ταξίδι και το όνομα του πλοίου δεν ακουγόταν τόσο πολύ. Γιατί τότε, μέσα στη ροή των γεγονότων και κυρίως για τους ανθρώπους που τα έζησαν, δεν είχε αποτελέσει ένα ανεξάρτητο γεγονός και ένα πεδίο ανεξάρτητο από τη ροή των βιωμένων ιστορικών γεγονότων της εποχής. Ήταν κάτι αλληλένδετο με τη ροή των γεγονότων. Διότι ήταν ακόμη μέρος της ιστορίας και δεν είχε βγει από τα συμφραζόμενα της εποχής», εξηγεί το διαμεσολαβητικό ρόλο της ταινίας ο ιστορικός Λεωνίδας Εμπειρικός, συνδέοντας το Ματαρόα με το ιστορικό παρόν. Η παρατήρηση του Εμπειρικού είναι σημαντική, γιατί αντανάκλα την αμοιβαία σημασιοδότηση παρόντος-παρελθόντος που επιτελεί η ταινία μέσω του κινηματογράφου. Το ντοκιμαντέρ του Σιαδήμα δεν καταγράφει απλά το Ματαρόα, αλλά το ξαναβλέπει στο σήμερα, επιδιώκοντας αφενός

να υπογραμμίσει τον καταλυτικό ρόλο του θρυλικού ταξιδιού στη σύγχρονη ελληνική ιστορία, αλλά και να το προτάξει στη συνείδηση των θεατών.

Το κυρίαρχο ερώτημα της ταινίας είναι «τι σημαίνει το Μатарόα σήμερα;» και σ' αυτό το πλαίσιο ο σκηνοθέτης παρουσιάζει πολύπλευρα το ταξίδι της εξόριστης γενιάς στο χάρτη της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Το Μатарόα ερμηνεύεται ως πολιτισμική αφαίμαξη της μεταπολεμικής Ελλάδας, που χάνει πολλά από τα πιο δημιουργικά ταλέντα της στις τέχνες και στις επιστήμες,²³ αλλά και ως απελευθέρωση για τους υποτρόφους, που έχουν την ευκαιρία να ανοίξουν τους ορίζοντές τους και να μνηθούν στη γαλλική κουλτούρα. «Συχνά έλεγα στον εαυτό μου...Αν όλοι αυτοί που ήρθαν στο Παρίσι, έμεναν στην Ελλάδα...μήπως η Ελλάδα θα ήταν διαφορετική;», αναρωτιέται σε μια σκηνή του ντοκιμαντέρ η Sparta Kastoriades, κόρη του φιλοσόφου Κορνήλιου Καστοριάδη, ενός από τους πιο σημαντικούς Έλληνες διανοούμενους της γενιάς του Μатарόα.

«Αυτοί που διεκδίκησαν μια υποτροφία για να πάνε στη Γαλλία και εκείνοι στους οποίους απευθύνθηκαν και τους πρόσφεραν μια υποτροφία –γιατί συνέβησαν και τα δύο, ήταν ανήσυχα πνεύματα και επίλεκτοι νέοι. Έφυγαν από ένα περιβάλλον αναταραχής, ήταν φιλόδοξοι, ήθελαν τα πάντα. Και νομίζω ότι πολλοί από αυτούς τα πήραν. Τα κέρδισαν. Διεκδίκησαν έναν κόσμο είτε στη φιλοσοφία είτε στις επιχειρήσεις, στις επιστήμες, στην αρχιτεκτονική», παρατηρεί στην ταινία ο καθηγητής αρχιτεκτονικής Παναγιώτης Τουρνικιιώτης, σχολιάζοντας τον πολιτισμικό αντίκτυπο του ταξιδιού του Μатарόα στις τέχνες και στην επιστήμη.

Το ταξίδι του Μатарόα παρουσιάζεται επίσης από τη σκοπιά της πολιτισμικής ιστορίας, εκφράζοντας μια ευτυχή στιγμή της πολιτιστικής διπλωματίας και των στενών πολιτισμικών δεσμών που συνδέουν μεταπολεμικά την Ελλάδα με τη Γαλλία, γεγονός που αναγνωρίζεται τόσο από τους υποτρόφους όσο και μετέπειτα από τους ερευνητές. «Εκείνο που έχω να πω για τη Γαλλία και είμαι ευγνώμων δεν είναι οι σπουδές, η ιατρική επιστήμη. Είναι η κουλτούρα, το πνευματικό βάπτισμα. Επήγα εκεί πέρα και έπεσα μέσα σε μια κολυμπήθρα του Σιλβάμ, που ήταν όλο πνεύμα και κουλτούρα. Πήγαινες στο Saint Germain και έβλεπες τον Jean Paul Sartre, τον Camus, τη Simonne de Beauvoir. Μου άνοιξε τα μάτια, με έβαλε σε έναν άλλο κόσμο, τον κόσμο του πνεύματος. Δεν ξεχνιούνται αυτά τα πράγματα. Κι έχω μεγάλη ευγνωμοσύνη», συνοψίζει η καθηγήτρια ενδοκρινολογίας Ελένη Θωμοπούλου. Η ίδια άποψη για την πολιτισμική παρακαταθήκη της Γαλλίας στους υποτρόφους της διατυπώνεται και από τη γλύπτρια και συγγραφέα Νέλλη Ανδρικοπούλου, που μιλά με ζέση για τον Οκτάβιο Μερλιέ, που συντόνισε την πρωτοβουλία των υποτροφιών του γαλλικού κράτους, καθώς και για τη σοβαρότητα με την οποία αντιμετώπισε την πολιτιστική αποστολή του.

Οι μαρτυρίες των υποτρόφων επικυρώνονται από την



Η ζωγράφος και συγγραφέας Νέλλη Ανδρικοπούλου, μία από τις επιβίτιδες του «Μатарόα» μιλά στην Ελίτα Κουνάδη για το «πλοίο της μεγάλης φυγής»



Το Μатарόα σε πίνακα ζωγραφικής

ιστορική έρευνα, που συμπληρώνει την αφήγηση. Η ιστορία του Μатарόα, σύμφωνα με τη Μαρία Οικονόμου-Meurier²⁴ «θεωρείται ως ένα επεισόδιο της πολιτιστικής διπλωματίας μεταξύ των δύο χωρών. Αλλά και η ιστορία μιας διάσωσης, η σωτήρια επέμβαση σε μια σκοτεινή στιγμή της ιστορίας, ένα σχέδιο πρωτότυπο και τολμηρό σύμφωνα με ανθρωπιστικές πεποιθήσεις. Θα πρόσθετα ότι είναι επιπλέον η ιστορία ενός ξεριζωμού, που διαπράττεται μεσούσης της τραγωδίας του Διαφωτισμού, στο όνομα του Διαφωτισμού».

Το ντοκιμαντέρ παρακολουθεί με ενδιαφέρον την εξέλιξη της πνευματικής σχέσης μεταξύ του γαλλικού και του ελληνικού πολιτισμού, όπως αποτυπώνεται στις προσωπικότητες των υποτρόφων του Μатарόα. «Οι άνθρωποι που ανέβηκαν στο Μатарόα είχαν την αίσθηση ότι ήταν Ευρωπαίοι. Δεν ήταν αυτό που λέμε οι Νεοέλληνες σήμερα "Πάω στην Ευρώπη". Είχαν την αίσθηση ότι ανήκαν στην Ευρώπη και ότι η Ελλάδα ήταν αναπόσπαστο τμήμα της Ευρώπης. Είχαν μια ευρωπαϊκή συνείδηση, η οποία είχε καλλιεργηθεί από τους αμέσως προηγούμενους, της γενιάς του '30, οι οποίοι είχαν μια λειτουργική σχέση και καλλιτεχνική επικοινωνία με την Ευρώπη. Η φιλοξενία που έδωσε η Γαλλία στους Έλληνες συνέβη, επειδή θεωρούσαν ότι η Ελλάδα ήταν συγγενική χώρα και πολιτισμός και είχαν μια συνείδηση ευρωπαϊκής αλληλεγγύης», σχολιάζει στην ταινία ο ερευνητής και συγγραφέας Χρίστος Δανιήλ, ο οποίος αναφέρεται στους διακεκριμένους εκπροσώπους των γραμμάτων που ταξίδεψαν με το Μатарόα.

«Επιμένω ότι το Μатарόα είναι ένα πραγματικό γεγονός μεγάλης σημασίας. Συμπυκνώνει μια τάση της ελληνικής κοινωνίας. Συμπυκνώνει μία στιγμή της ελληνικής ιστορίας, αλλά και της γαλλικής ιστορίας. Συμπυκνώνει μία σχέση φιλίας και αλληλεγγύης της Ελλάδας με τη Γαλλία και της Γαλλίας προς την Ελλάδα [...] και μία σχέση Ελλάδας-Γαλλίας μέσω των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων ή της τέχνης», υποστηρίζει στην ταινία ο ιστορικός Λεωνίδας Εμπειρίκος, ο οποίος ωστόσο σπεύδει να τονίσει την απώλεια της θερμής σχέσης μεταξύ Ελλάδας και Γαλλίας, που «δεν υπάρχει πια, ούτε κατά διάνοια».

Το Μатарόα και οι συμβολισμοί του: Από την ιστορία στο μύθο

Αξιοπρόσεκτος στο ντοκιμαντέρ του Ανδρέα Σιαδήμα είναι ο τρόπος διαχείρισης της διαδρομής της μνήμης. Ξεκινά, όπως προαναφέρθηκε, από τη λήθη για τα απωθημένα τραύματα (το δύσκολο ταξίδι διαφυγής και η αναγκαστική εξορία από την πατρίδα), περνά στην ανάκληση των προσωπικών αναμνήσεων των υποτρόφων, που θα συγκροτήσουν τη συλλογική μνήμη και, στη συνέχεια, θα ανασυνθέσουν το ιστορικό γεγονός, για να καταλήξει στους συμβολισμούς και την πολιτισμική παρακαταθήκη που διαμορφώνεται στο παρόν για το Μатарόα.

Στο σημείο αυτό ο σκηνοθέτης αποκαλύπτει την πολιτι-

κή ατζέντα του ντοκιμαντέρ του, το οποίο αναπαράγει τόσο την ιστορία όσο και τη μυθολογία γύρω από το Μатарόα, που εξαιτίας της παρατεταμένης οικονομικής και κοινωνικής κρίσης στην Ελλάδα επανέρχεται και αποκτά διαρκώς με νέες σημάνσεις (*Το ταξίδι συνεχίζεται*, σύμφωνα με το δεύτερο σκέλος του τίτλου του ντοκιμαντέρ). Ο σκηνοθέτης εκτιμά ότι «η συμφιλίωση με το παρελθόν μπορεί να φέρει τη συμφιλίωση με το σήμερα», συνοψίζοντας τις προθέσεις της ταινίας: «Πολλά Μатарόα σαλπάρουν λόγω κρίσης από την Ελλάδα για την Ευρώπη και ταυτόχρονα πολλά Μатарόα έρχονται στην Ελλάδα από άλλες περιοχές σε κρίση, τη Συρία ή αλλού. Πρέπει να δούμε τις αιτίες που δημιουργούν αυτά τα Μатарόα, τις συνθήκες που κάνουν σήμερα αυτά τα Μатарόα αναγκαιότητα». ²⁵

Ταυτόχρονα, η ταινία συμμετέχει και ενισχύει τη δημόσια συζήτηση για τα ιστορικά γεγονότα του Εμφυλίου και τις επιπτώσεις τους σε ζητήματα μνήμης και ταυτότητας στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, που έχουν ήδη επανέλθει στο προσκήνιο την τελευταία δεκαετία χάρη στην ανάδυση και τη σταδιακή εδραίωση των πρακτικών της δημόσιας ιστορίας και της προφορικής ιστορίας, καθώς και των σπουδών μνήμης.

Ειδικότερα, το *Μатарόα - Το ταξίδι συνεχίζεται* καταθέτει μια σημαντική συνεισφορά στην εξέλιξη του κινηματογραφικού είδους του «ντοκιμαντέρ μνήμης», διότι καταδεικνύει ξεκάθαρα ότι η ανάσυρση της μνήμης για την ανάγνωση της ιστορίας δεν αποκαλύπτει μία, μονοδιάστατη και ενιαία αλήθεια, αλλά, αντίθετα, παραμένει ένα ανοικτό κεφάλαιο, στο βαθμό που δεν έχει λεχθεί από όλους όσοι συμμετείχαν σε αυτό η δική τους εκδοχή για την προσωπική τους ιστορία. Γι' αυτό και οι επιδιώξεις του σκηνοθέτη δεν αρκούνται στην ανάδειξη της ιστορίας και την επούλωση του απωθημένου τραύματος μέσα από τη δημιουργία ιστορικής συνείδησης για το *Μатарόα*. Ο Σιαδήμας μεταχειρίζεται την ιστορία του *Μатарόα* ως ιδανική αφορμή, προκειμένου να σημάνει την εμβέλεια της μνήμης στη διαχρονία της, φωτίζοντας τους μύθους οι οποίοι χτίστηκαν γύρω από την ξεχωριστή αυτή πολιτιστική αποστολή, που έλαβε σωτήριες διαστάσεις για τα μέλη της.

Το ντοκιμαντέρ ισορροπεί ανάμεσα στο ιστορικό γεγονός (το πρώτο μισό του τίτλου της ταινίας) και στις προεκτάσεις του (το δεύτερο μισό του τίτλου), ώστε να προβάλλει τους ποικιλώνυμους συμβολισμούς του θρυλικού πλοίου και να ερμηνεύσει τις αλληγορίες του με σημερινούς όρους –το Μатарόα γίνεται θεατρική παράσταση, θεματική επιστημονικού συνεδρίου, τίτλος βιβλίων, δίσκου και περιοδικού για τον πολιτισμό, εικαστική έκθεση κτλ. Για το σκηνοθέτη, αξίζει όχι μόνο να γνωρίσουν οι θεατές ένα ξεχασμένο παρελθόν μέσα από τις βιωματικές αφηγήσεις των επιβαινόντων στο Μатарόα, αλλά και να αξιοποιήσουν το παρελθόν ως πυξίδα για το παρόν και το μέλλον, προσδίδοντας τις δικές τους ερμηνείες. Η χρονική απόσταση από το γεγονός καταδεικνύει εξάλλου και τη σημασία του κινηματογράφου σήμερα ως μέσου

δημόσιας ιστορίας, οδηγώντας, όπως σημειώνει και ο Χάγκεν Φλάισερ, «στο τελευταίο στάδιο μετάβασης από την άμεσα βιωμένη θύμηση προς την έμμεση, πολιτισμικά εννοούμενη μνήμη –στο κατώφλι προς την Ιστορία».²⁶

Η ταινία παρακολουθεί πώς το ταξίδι σφραγίζει την κοινή πορεία των υποτρόφων του Μатарόα, που σήμερα γίνονται αναγνωρίσιμοι ως η «γενιά του Μатарόα», μια κοινότητα ανθρώπων που χαράσσουν διαφορετικές μεν προσωπικές διαδρομές, αλλά ενώνονται με κοινούς δεσμούς μνήμης, προικοδοτώντας τις επόμενες γενιές με μια πλούσια πολιτισμική κληρονομιά και τον ισχυρό μύθο που εκπέμπει η εικόνα του ταξιδιού τους. «Δεν είναι μόνο η κοινή τους προέλευση... είναι το γεγονός ότι έχουν κοινές εμπειρίες από το ξεκίνημά τους, που κάνει αυτή τη γενιά τη γενιά Μатарόα», εξηγεί στην ταινία η Δρ. φιλοσοφίας και ερευνήτρια στο CNRS Servanne Jollivet. Το Μатарόα λειτουργεί στην ταινία μετωπικά και το πλοίο γίνεται ένα ξεχωριστό αναπαραστικό σύστημα με πολλαπλά σημαινόμενα το οποίο μοιράζονται ως κοινό κώδικα όλοι όσοι εμπνέονται από το ταξίδι του. Η κινηματογραφική απεικόνιση της ιστορίας και των μύθων που δημιουργεί εξασφαλίζει την «αναγκαία σύντηξη γνωστικών οριζόντων» του παρελθόντος με το παρόν,²⁷ που επιτρέπει τη λειτουργία της ιστορίας του Μатарόα ως ενδείκτη, ανοιχτού σε ποικιλώνυμες αναγνώσεις.

Το Μатарόα μυθοποιείται αρχικά για τους απογόνους των υποτρόφων, οι οποίοι, όπως αποκαλύπτουν οι αφηγήσεις τους στην ταινία, γνωρίζουν ελάχιστες και συγκεχυμένες πληροφορίες για το ταξίδι, εξαιτίας του τραυματικού χαρακτήρα που είχε για τους γονείς τους. Ο Ben Koulentianos, γιος του γλύπτη Κώστα Κουλεντιανού, αφηγείται χαρακτηριστικά: «Το Μатарόα για μένα ήταν μύθος, γιατί ο πατέρας μου δεν το ανέφερε ιδιαίτερα. Δηλαδή έχω ελάχιστες αναμνήσεις... σχεδόν καμία από τον πατέρα μου να μου μιλάει για το Μатарόα. [...] Τον μύθο διατηρούσε η παρουσία των συντρόφων του από το Μатарόα... όπως ο Σβορώνος, ο ιστορικός, ο Αξελός, ο Παπαϊωάννου. [...] Όλοι αυτοί οι άνθρωποι, αυτές οι μεγάλες προσωπικότητες... αυτοί οι μπον-βιβέρ δρούσαν γύρω μου... Τους άκουγα να μιλούν για το Μатарόα και ζούσα αυτήν τη γιορτινή ατμόσφαιρα της φιλίας που συνέδεε το Μатарόα».

Ανάλογες αναμνήσεις περιγράφει στο φακό η Drina Kandyli-Huissman, αναφερόμενη στις τραυματικές μνήμες του πατέρα της, αρχιτέκτονα Γιώργου Κανδύλη, και των λοιπών υποτρόφων για το Μатарόα: «Από παιδιά γνωρίζαμε ότι ο πατέρας μας δεν μπορεί να γυρίσει στην Ελλάδα. Αλλά επειδή ήμασταν μικροί, δεν σήμαινε και πολλά για μας. Μεγαλώνοντας, δημιουργείται ένα είδος μυθολογίας... Είχαμε την εντύπωση στη γενιά μας – τουλάχιστον στη δική μου – ότι οι γονείς μας στον πόλεμο είχαν όλοι κάνει κάτι... Δεν ξέραμε ακριβώς τι, αλλά κάτι [...] Είναι ένα αφήγημα που πλάθεται συν τω χρόνω στα παιδιά τους».

Η ταινία επεκτείνει τους συμβολισμούς του Μатарόα στη διαχρονία τους και αναζητά το πώς το θρυλικό πλοίο με-

τασηματίζεται ως σύμβολο στις διαμεσικές του αναπαραστάσεις (στο θέατρο, στη λογοτεχνία, στην επιστήμη, στη φιλοσοφία, στην πολιτική) και πώς επανεγγράφεται στο πεδίο της δημόσιας ιστορίας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η εικαστικός Σοφία Αλεξανδρίδου στην ταινία, ερμηνεύοντας την προσωπική της εμπλοκή με το Μатарόα (ασχολήθηκε με την εικονογράφηση ενός βιβλίου σχετικά με την ιστορία του ταξιδιού), την παρομοιάζει με την τεχνική του κολλάζ: «Κατά κάποιο τρόπο το κολλάζ αναπαριστά ωραία αυτό το μείγμα μυθοπλασίας και ιστορικής πραγματικότητας. Ψάχνω λοιπόν τρόπους, ώστε να έρθει αυτή η ιστορία στο σήμερα. Και κατά κάποιο τρόπο να γίνει λίγο πιο προσωπική».²⁸ Πρόκειται για μια αναπαραστατική τεχνική που και ο ίδιος ο Σιαδήμας υιοθετεί στο ντοκιμαντέρ του, προκειμένου να συγκεντρώσει τις προσωπικές μνήμες και να τις ξανασυνθέσει στην κοινή συνισταμένη της συλλογικής μνήμης. Οι προφορικές μαρτυρίες, επιζώντων, απογόνων, αλλά και σύγχρονων επιγόνων του ταξιδιού του Μатарόα κυριαρχούν στην κινηματογραφική αποτύπωση του ταξιδιού, που επιχειρεί μια λυτρωτική κατάδυση στο παρελθόν, αλλά και μια κριτική προβολή στο μέλλον: Με σκοπό όχι μόνο να ανασύρει στην επιφάνεια ένα λησμονημένο ιστορικό γεγονός, αλλά και να το καταστήσει αντικείμενο συμβολικής επεξεργασίας, φέρνοντάς το αντιμέτωπο με τις πολλαπλές σημασιοδοτήσεις που ανασυγκροτεί για το παρόν.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση αυτής της διαδικασίας αλληπάλληλων μετασηματισμών του μύθου του Μатарόα στο ντοκιμαντέρ του Σιαδήμα παραπέμπει σε μια διαδικασία ανάλογη με την επούλωση του πολιτισμικού τραύματος του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, γέννημα του οποίου είναι εξάλλου και το ιστορικό ταξίδι του Μатарόα.²⁹ Οι ατομικές μνήμες των υποτρόφων για το Μатарόα αρχικά μένουν στη λήθη εξαιτίας του τραύματος, στη συνέχεια τίθενται σε διαπραγμάτευση, σε μια διαδικασία «επιλεκτικής ανακατασκευής» για την επόμενη γενιά (οι εμπλεκόμενοι μεταφέρουν ελάχιστες, αποσπασματικές ή επιλεγμένες μνήμες στους απογόνους τους), ενώ στη συνέχεια οι προσωπικές αναμνήσεις περνούν στη φάση της αναστοχαστικής κατασκευής σε συλλογική μνήμη, κατά την οποία το ιστορικό γεγονός γίνεται «παροντικό παρελθόν» και επανερμηνεύεται πολιτισμικά από τις δεύτερες και τις τρίτες γενιές, με πιο αποστασιοποιημένο τρόπο.³⁰ «Έχω την αίσθηση ότι η Ελλάδα ψάχνει να βρει πάλι μια ιστορία. [...] Μου φαίνεται ότι ήρθε η ώρα να περάσουμε από την αντίληψη μιας άχρονης Ελλάδας... εκείνης που παραμένει η αιώνια Ελλάδα... σε κάτι που διαμόρφωσε την Ιστορία, σε σταθμούς που είχαν ένα βάθος», σχολιάζει ενδεικτικά τους συμβολισμούς του Μатарόα η Drina Kandyli-Huissman, κόρη του Γιώργου Κανδύλη. «Και εκείνη τη στιγμή να διαβάσουμε ξανά την ιστορία... με τρόπο λιγότερο ιδανικό, ειδυλλιακό... Αλλά με τρόπο πιο σωστό. Για μένα η ιστορία του Μатарόα ήταν για πολύ καιρό ένας μύθος. Σαν τους Αργοναύτες. Παίρνουμε ένα καράβι, ένα τρένο και πάμε στην Γαλλία... να βρούμε το χρυσόμαλλο δέρας. Όχι, το Μатарόα δεν ήταν ακριβώς αυτό...», σημειώνει.

Δέκα χρόνια μετά το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης του 2009 στην Ελλάδα, όπου το μεταναστευτικό ρεύμα προς την Ευρώπη βρίσκεται σε άνοδο, ιδιαίτερα στις νέες ηλικίες, το Μатарόα ενσαρκώνει μια επιτυχημένη ιστορία μετανάστευσης «μιας γενιάς που μπόρεσε να μετατρέψει την εξορία σε πηγή προσωπικής ελευθερίας, έμπνευσης και δημιουργίας»,³¹ η οποία γίνεται ξανά ιδιαίτερα επίκαιρη. Η ηθοποιός Ελίτα Κουνάδη μιλά στην ταινία για τη δική της ιστορία μετανάστευσης στο Παρίσι, στην οποία εντοπίζει αναλογίες με εκείνη της γενιάς του Μатарόα. Το βιβλίο της Νέλλης Ανδρικοπούλου γίνεται αφορμή να γνωρίσει την ιστορία των υποτρόφων, που της έδωσε, όπως αφηγείται, όχι μόνο τη δύναμη να ξεπεράσει τους ενδοιασμούς της για τη μετοίκηση σε ξένη χώρα, αλλά και να εμπνευστεί μια θεατρική παράσταση με θέμα το ταξίδι του Μатарόα και τους συνειρμούς που γεννά στο σήμερα.

Στη σύγχρονη θεώρησή του, το Μатарόα προβάλλει ως ένας ισχυρός μύθος που συμβολίζει μια ιστορία επιτυχίας, μια περιπέτεια με αίσιο τέλος. Το ντοκιμαντέρ θέτει στη δημόσια συζήτηση όλες αυτές τις ερμηνείες για το Μатарόα που, όπως υποστηρίζει η διευθύντρια της Fondation Hellénique στο Παρίσι Maria Gravari «δεν ανακαλύπτουν μια ιστορία, αλλά φτιάχνουν μια άλλη: ένα δεύτερο Μатарόα». Το ντοκιμαντέρ ανακαλύπτει έτσι τον πλούτο και τα ανεξάντλητα όρια του μύθου, που ενώ αλλάζει σχήμα και περιεχόμενο, παραμένει πάντα ορατός. Όπως γράφει η Μαρία Οικονόμου-Meurger, «μέσα από αυτή την οπτική, δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξει κανείς ότι το πλοίο είναι ένα πλοίο-φάντασμα με την έννοια που ο Jacques Derrida χρησιμοποιεί τον όρο «φάντασμα», ως κάτι δηλαδή που υπάρχει σε ένα καθεστώς «αόρατης-ορατότητας», ως κάτι που «παραμένει πάντα επικείμενο και επιστρέψιμο». [...] Αν και αμεταστρέπτως παρελθόν, λοιπόν, το φάντασμα-Μатарόα μοιάζει να είναι επι-στρέψιμο και έρχεται –θα έρχεται– από το μέλλον».³²

Συμπερασματικά

Στο *Μатарόα - Το ταξίδι συνεχίζεται* ο σκηνοθέτης Ανδρέας Σιαδήμας αναπτύσσει παραδειγματικά το κινηματογραφικό είδος του «ντοκιμαντέρ μνήμης». Το ντοκιμαντέρ δημιουργεί έναν *sui generis* εθνικό τόπο μνήμης για το ταξίδι του Μатарόα και τις ερμηνείες του, όπου μέσα από τις μετωνυμίες του *Μатарόα* όλα τα υποκείμενα (οι υπότροφοι, οι απόγονοί τους, οι ερευνητές και οι θεατές) μοιράζονται προσωπικές τους μνήμες, με σημείο αναφοράς την ίδια ιστορία: Ένα ταξίδι-απόδραση από τη δυστοπική καθημερινότητα σε αναζήτηση καλύτερης μοίρας; για τους υποτρόφους του *Μатарόα*, το πλοίο συμβολίζει τη σωτήρια πορεία από το σπαρασόμενο γενέθλιο τόπο στη Γαλλία του ελεύθερου πνεύματος. Για τους μετέπειτα ταξιδευτές της μνήμης, τόσο αυτούς που συστήνονται μέσα από την ταινία όσο και εκείνους που υπονοεί (*Το ταξίδι συνεχίζεται*, σύμφωνα με τον τίτλο, δυνητικά για κάθε θεατή), το Μатарόα μεταφέρεται στο σήμερα της



Ο φιλόλογος Εμμανουήλ Κριαράς, άτυπος πρόεδρος της ελληνικής αποστολής του Μатарόα στο Παρίσι

Ελλάδας της κρίσης. Μετατρέπεται σε μια προσωπική Οδύσσεια, σε μια ιδιοσυγκρασιακή διαδρομή μνήμης-λήθης, με διαφορετική για τον καθένα αφετηρία και με ξεχωριστή πορεία αναζήτησης και ενδοσκόπησης.

Οι αφηγήσεις των επιβατών του Μатарόα, όπως και κάθε μεταγενέστερη προφορική μαρτυρία γύρω από το ταξίδι, αναπτύσσονται μέσα από το κυρίαρχο δίπολο μνήμης-λήθης, δύο εννοιών που διαρκώς συμπλέκονται και αντικατοπτρίζουν τις παράλληλες διαδρομές της συλλογικής και της προσωπικής μνήμης στη μεταπολεμική Ελλάδα. Όπως εξηγεί ο Αντώνης Λιάκος, «η μνήμη κρατά ζωντανά τα συναισθήματα, δεν μας αφήνει να ησυχάσουμε. Δεν θυμόμαστε μόνο το γεγονός, αλλά και τα συναισθήματα που μας προκάλεσε. Πώς θα ήταν άραγε η ζωή μας αν είχαμε πλήρη μνήμη, αν δεν μπορούσαμε να ξεχάσουμε;»³³ και εξηγεί την τελετουργία της ανάμνησης και την κοινωνική διάστασή της.

Το ντοκιμαντέρ του Σιαδήμα φωτίζει τη σημασία του κινηματογράφου τεκμηρίωσης στη σύγχρονη διαχείριση της μνήμης και στην ανάδειξη της προφορικής ιστορίας. Έτσι, ενώ μέχρι πρόσφατα οι έρευνητες για την προφορική ιστορία διέκριναν δύο επίπεδα διαχείρισης της προφορικής συλλογικής μνήμης ως προϊόντος κοινωνικής κατασκευής –αυτό της διαχείρισής της από την ίδια την κοινότητα μνήμης και εκείνο της διαχείρισής της από τον ιστορικό ερευνητή,³⁴ το ντοκιμαντέρ «μνήμης» προσθέτει ένα τρίτο επίπεδο διαχείρισης: τη διαμεσολάβηση της προφορικής συλλογικής μνήμης από τον κινηματογράφο τεκμηρίωσης, όπως αποτυπώνεται στα «ντοκιμαντέρ μνήμης», και τη διατύπωση νέων όρων διαπραγμάτευσης της μνήμης από τον κινηματογραφιστή. Το επίπεδο της παρέμβασης του κινηματογραφιστή, που λειτουργεί ως τρίτος πόλος στη σταδιακή διαδικασία ανασυγκρότησης της μνήμης ενός τραυματικού γεγονότος, όπως το ταξίδι του Μатарόα, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Ξεκινά από τη λήθη για να περάσει στη μνήμη και το βίωμα που, μέσω της προφορικής μαρτυρίας, γίνεται μύθος.

Το *Μатарόα* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα στην κινηματογραφική πραγμάτευση ενός ιστορικού γεγονότος από το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ, που ολοένα και συχνότερα λειτουργεί ως μέσο δημόσιας ιστορίας για την ανάδειξη λιγότερο «δημοφιλών» περιόδων της ελληνικής ιστορίας, όπως ήταν μέχρι πρότινος η δεκαετία του '40. Παράλληλα, το ντοκιμαντέρ συμμετέχει στον κύκλο των ταινιών που συνεισφέρουν στην επικράτηση της δημόσιας ιστορίας ως κυρίαρχης οπτικής στη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, που προσανατολίζει τη θεματολογία σε σημαντικά ιστορικά γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος, τα οποία συχνά υπονομεύτηκαν, παρερμηνεύθηκαν ή αποσιωπήθηκαν από την επίσημη ιστοριογραφία και ξαναέρχονται στο προσκήνιο μέσα από τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις τους.³⁵

Ο δημιουργός της ταινίας φέρνει το Μатарόα στο σήμερα, όχι μόνο «ως σύμβολο μιας σχετικά ξεχασμένης ιστορίας στην Ελλάδα, αλλά κυρίως ως προβληματισμό

γύρω από το πώς και το γιατί το Μатарόα επιστρέφει διαχρονικά με άλλα χαρακτηριστικά.³⁶ Πρόκειται για μια πρόσφατη στροφή της ταινίας τεκμηρίωσης στη μνήμη και στην προφορική μαρτυρία, που απαντά πλέον στην πλειονότητα των ντοκιμαντέρ ιστορικού περιεχομένου, σε αντιδιαστολή μάλιστα με τις ταινίες μυθοπλασίας, οι οποίες μολονότι γοητεύονται από αντίστοιχα ζητήματα –η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ο Παντελής Βούλγαρης³⁷– είναι ακόμη περιορισμένες σε αριθμό συγκριτικά με τα ντοκιμαντέρ, ενώ προκαλούν έντονες διαμάχες σε κοινό, κριτικούς και ερευνητές για την ακρίβεια της ιστορικής αποτύπωσης του παρελθόντος.³⁸

Ως αφετηρία του ανερχόμενου είδους των «ντοκιμαντέρ μνήμης» μπορεί να θεωρηθεί η τριλογία των ιστορικών ντοκιμαντέρ της Αλίντας Δημητρίου για τους αγώνες των γυναικών στην Αντίσταση, στον Εμφύλιο και στη δικτατορία, που καλλιέργησαν το έδαφος και διαμόρφωσαν τους καταστατικούς όρους της αναπαράστασης για τους επόμενους δημιουργούς. Παραμένοντας κοντά στις βασικές στοχεύσεις της φιλομορφίας της Αλίντας Δημητρίου, πολιτικές και ιδεολογικές,³⁹ ο Ανδρέας Σιαδήμας εξελίσσει το «ντοκιμαντέρ μνήμης» και προσθέτει το νέο πεδίο της εμπλοκής του κινηματογραφιστή στη διαχείριση της ιστορίας και του τρόπου που ανακατασκευάζει τις μνήμες γι' αυτήν, καθώς και νέες ερμηνείες για την πρόσληψή τους από τους θεατές. ■

Παραπομπές

1. «Ματαρόα» στην πολυνησιακή διάλεκτο σημαίνει 'η γυναίκα που βλέπει μακριά' ή 'η γυναίκα με τα μεγάλα μάτια'. Ματαρόα ήταν η ονομασία ενός νεοζηλανδικού μεταγωγικού πλοίου του βρετανικού Ναυτικού, που συνέδεσε όμως το όνομά του με δύο πολύ σημαντικά ταξίδια στη Μεσόγειο το 1945, την ταραγμένη περίοδο που ακολούθησε τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο». Το πρώτο, από τη Μασσαλία στη Χάιφα, έγινε τον Αύγουστο και μετέφερε 173 παιδιά, όλα Εβραίους πρόσφυγες που σώθηκαν από το κολαστήριο του Μπούχενβαλντ από τον Οργανισμό ΟΣΕ (Œuvre de Secours aux Enfants). Το επόμενο ταξίδι του «Ματαρόα» ξεκίνησε από τον Πειραιά, τον Δεκέμβριο του 1945. Βλ. Μερóπη Παπαδοπούλου, «Το ταξίδι του Ματαρόα», *Καθημερινή/Περιοδικό Κ*, 15 Ιουλίου 2019. [<https://www.kathimerini.gr/k/k-magazine/1033495/to-taxidi-toy-mataroa-2/> (4/11/2020)].
2. Αξίζει να αναφερθεί ότι ανάμεσα στους παραγωγούς της ταινίας συμμετέχει και το Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης (Institut Français de Thessalonique), που χρηματοδοτεί μέρος της παραγωγής αλλά και τη δημοσιότητα της ταινίας στο 21^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (1-10 Μαρτίου 2019), διοργανώνοντας ειδική εκδήλωση, σε συνεργασία με το Γενικό Προξενείο της Γαλλίας στη Θεσσαλονίκη. Η συμμετοχή αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο δράσεων του Γαλλικού Ινστιτούτου Θεσσαλονίκης με τίτλο 'Souvenirs de Salonique, Γαλλικές Ιστορίες από το χθες στο σήμερα', που αποκαλύπτουν πτυχές της γαλλικής παρουσίας στην πόλη. Βλ. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη, «Ματαρόα: Μια ιστορία μνήμης-λήθης στο 21^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης», *Parallaxi*, 5 Μαρτίου 2019. [<https://parallaximag.gr/agenda/cinema/mataroa-mia-istoria-mnimis-lithis-sto-21o-fnth>].
3. Νικόλας Μανιτάκης, «Εισαγωγή», Στο Μανιτάκης Νικόλας και Servanne Jollivet (επιμ.), *Ματαρόα, 1945. Από το μύθο στην ιστορία*, Ασίνη-École française d' Athènes, Αθήνα, 2018, σ.11.
4. Βλ. αναλυτικά το σημείωμα του σκηνοθέτη Ανδρέα Σιαδήμα για την ταινία. Andreas Siadimas, "Mataroa: Director's Note". [<https://docmataroa.wordpress.com/directors-note/> (20/11/2020)].
5. Βλ. Έλλη Λεμονίδου, «Αποτυπώσεις και ερμηνείες της δεκαετίας του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο», *Clio Turbata*, 2 Νοεμβρίου 2019. [<http://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/3/9/2020>]. Η Έλλη Λεμονίδου αναφέρει ενδεικτικά τα ντοκιμαντέρ του Ηλία Γιαννακάκη (*Μακρόνησος*, 2008), της Αλίντας Δημητρίου (*Ζωή στους βράχους*, 2009· *Τα κορίτσια της βροχής*, 2011) και του Βασίλη Λουλέ (*Φιλιά εις τα παιδιά*, 2012).
6. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη, «Τα ντοκιμαντέρ της μνήμης: Προφορικές μαρτυρίες στο σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 66, Δεκέμβριος 2018, σ. 98.
7. Αντώνης Λιάκος, «Τι είναι μνήμη», στο Παπαδημητρίου Νίκος και Άρης Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα, σ. 35.
8. Αντώνης Λιάκος, «Τι είναι μνήμη», ό.π., σ. 40.
9. Βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Ράνια Ελευθερία Κοσμίδου, «Οι διαμάχες για τις σύγχρονες κινηματογραφικές εικόνες του ελληνικού εμφυλίου στη δημόσια σφαίρα», *Ουτοπία*, 120, Μάρτιος 2017, σ. 154.
10. Άννα-Μαρία Δρουμπούκη, «Μνημονικοί τόποι και δημόσια ιστορία του Β Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα – μια συγκριτική προσέγγιση», Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2014, σ.54. [<https://core.ac.uk/download/pdf/49285304.pdf>, (9/11/2020)].
11. Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς* (μετ. Διαμαντής Παναγιωτόπουλος), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 42.
12. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη, «Τα ντοκιμαντέρ της μνήμης: Προφορικές μαρτυρίες στο σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ», ό.π., σ.98.
13. Εξετάζοντας τις ταινίες αυτές αναφορικά με τον τρόπο ανάπτυξης της κινηματογραφικής αφήγησης και της συνομιλίας με το κοινό τους, όπως θεωρητικά την διατύπωσε ο Bill Nichols στην καταστατική μελέτη του για το ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικό είδος (1991), τα «ντοκιμαντέρ μνήμης» υιοθετούν την αλληλεπίδραση δημιουργού και υποκειμένων (interactive mode) ως αναπαραστατική αρχή, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στην αμεσότητα και τη ζωντάνια στην αποτύπωση του θέματος, αλλά ταυτόχρονα και στις

ποικίλες πολιτισμικές σημάνσεις που εκπέμπει ο συγκεκριμένος τρόπος αποκάλυψης της αλήθειας. Βλ. Izod John and Richard Kilborn, "The documentary", στο Hill John and Pamela Church Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998, σ. 430.

14. Βλ. Fischer Charlotte, Costache Stefania και Χαρά Μακρυγιάννη, «Μια εισαγωγή στην προφορική ιστορία. Όταν οι εμπειρίες των εν ζωή ανθρώπων γίνονται ιστορία» (μετ. Έλενα Χαραλάμπους), Όμιλος Ιστορικού Διαλόγου και Έρευνας (ΟΙΔΕ), Λευκωσία, σ. 12. [https://www.ahdr.info/images/pdf/oral-history/ORAL-HISTORY_GR.pdf (6/10/2020)].

15. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη. «Τα ντοκιμαντέρ της μνήμης: Προφορικές μαρτυρίες στο σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ», ό.π., σ. 99.

16. Ο ιστορικός Αντώνης Λιάκος γράφει για τη συγκρότηση ιστορικής συνείδησης μέσα από τις τέχνες και σημειώνει ότι: «Βασικό ρόλο παίζει η καλλιέργεια της ιστορικότητας μέσα από την παιδεία συνολικά και ιδιαίτερα μέσα από τη λογοτεχνία και τις τέχνες. Η δυνατότητα που επιτρέπει την ιστορική συνείδηση είναι ιστορικά θεμελιωμένη στον τρόπο και στα υλικά με τα οποία συστάθηκε η μοντερνικότητα. Το μοντέρνο, ως έννοια, προϋποθέτει την ιστορικότητα. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου, βέβαια, πως η μοντερνικότητα είναι μονοσήμαντη ιστορικά. [...] Η ερμηνεία δεν είναι παρά η μεταγραφή του κειμένου στα νέα συμφοροζόμενα. Αλλά το παρελθόν δεν μπορεί να εγγραφεί ανεξαρτήτως της ερμηνείας του». Βλ. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Πόλις, Αθήνα, 2012, σ.125.

17. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη. «Τα ντοκιμαντέρ της μνήμης: Προφορικές μαρτυρίες στο σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ», ό.π., σ.102-103.

18. Νικόλας Μανιτάκης, «Εισαγωγή», στο Μανιτάκης Νικόλας και Servanne Jollivet (επιμ.), *Ματαρόα, 1945. Από το μύθο στην ιστορία*, Ασίνη-École française d' Athènes, Αθήνα, 2018, σ. 11-12.

19. Νικόλας Μανιτάκης, «Εισαγωγή», ό.π. Ο Μανιτάκης κάνει λόγο για τη «λειτουργική λήθη» του ταξιδιού του Ματαρόα, «καθώς επέτρεπε να ξαναρχίσει κανείς μια νέα ζωή χωρίς το βάρος και τον πόνο της νοσταλγίας».

20. Πρόκειται για την τρίτη φάση ανάπτυξης της προφορικής ιστορίας, σύμφωνα με την Lynn Abrams, αυτήν της σύγχρονης εποχής, όπου πλέον η προφορική ιστορία «δεν είναι πια ο 'εργολάβος της αντίστασης', αλλά μια δραστηριότητα ανάμεσα στην ακαδημαϊκή και την κοινωνική διάσταση, περισσότερο ενισχυτική από τεχνική άποψη- των επιμέρους συλλογικών ταυτοτήτων που την εφαρμόζουν παρά οργανωτική μιας κοινωνικής «αντίρρησης» απέναντι στην ακαδημαϊκή ιστορία». Βασίλης Δαλκαβούκης, «Σκέψεις για την προφορική ιστορία σήμερα. Με αφορμή τη μελέτη της Lynn Abrams», *Αυγή/Ένθετο Υποτυπώσεις*, 24 Ιουλίου 2016. [<http://www.avqi.gr/article/10811/7306161/skepseis-gia-ten-prophorike-istoria-semera> (1/12/2020)]

21. Νικόλας Μανιτάκης, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 13.

22. Νικόλας Μανιτάκης, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 13.

23. «Τον Δεκέμβριο του '45, φεύγουν με το περίφημο πλοίο Ματαρόα οι Κώστας Αξελός, Κορνήλιος Καστοριάδης, Μιμίκια Κρανάκη, Αδωνις Κύρου, Κώστας Παπαϊωάννου, Έλλη Αλεξίου, Μάτση Χατζηλαζάρου, Νίκος Σβορώνος και άλλοι που, όπως γνωρίζουμε, απέδωσαν τα μέγιστα αργότερα στους τομείς της φιλοσοφίας, της ιστορίας, της μουσικής και της λογοτεχνίας. Η αφάιμαξη συνεχίστηκε και τα επόμενα χρόνια, ενώ όσοι από τους αριστερούς διανοούμενους παρέμειναν στην Ελλάδα αντιμετώπισαν κατά κανόνα την εξορία και τον εγκλεισμό στη φυλακή». Βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, «1945: Ανιχνεύοντας το μέλλον», στο Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950* [ηλεκτρ. βιβλ.] Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015. [<https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/179/1/14090-Kef09.pdf> (4/12/2020)].

24. Την άποψη διατυπώνει στην ταινία η καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης Μαρία Οικονόμου-Meuser, σε απόσπασμα της διάλεξης της στην επιστημονική ημερίδα «Το ταξίδι του Ματαρόα. Πορτραίτο μιας εξόριστης γενιάς» που έγινε στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών στις 10 Οκτωβρίου 2013 και αναπαράγεται σε σκηνή της ταινίας.

25. Βλ. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη, «Ματαρόα-Ανδρέας Σιαδήμας: Συνέντευξη», ό.π., σ. 104.

26. Κατερίνα Σχινά, «Ο κινηματογράφος ως Δημόσια Ιστορία», *Ελευθεροτυπία (Βιβλιοθήκη)*, 20 Φεβρουαρίου 2009. [<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=19232> (5/12/2020)].

27. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Αντώνης Λιάκος, «προκειμένου να γίνει δυνατή η επικοινωνία και η μετάφραση των μηνυμάτων, είναι αναγκαία η σύντηξη του γνωστικού ορίζοντα του παρελθόντος με το

γνωστικό ορίζοντα του παρόντος. Αυτή η σύντηξη των οριζόντων είναι η προϋπόθεση για τη συγκρότηση ενός συστήματος αναπαραστάσεων και μιας αναφορικής γλώσσας. Μέσω αυτής της γλώσσας, στοιχεία του παρελθόντος μεταμορφώνονται σε ορατά σημεία ενός ολόκληρου αόρατου κόσμου και μετατρέπονται σε ενδείξεις». Βλ. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, ό.π., σ. 124.

28. Απόσπασμα από τη συνέντευξη της Σοφίας Αλεξανδρίδου στην ταινία *Ματαρόα - Το ταξίδι συνεχίζεται* (2019), σε σκηνοθεσία Ανδρέα Σιαδήμα.

29. Για τα στάδια διαχείρισης της πολιτισμικής μνήμης του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου βλ. αναλυτικότερα Νίκος Δεμερτζής, «Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28, σ. 81-109.

30. Σε μια διαφορετική, πιο ανοιχτή και αποστασιοποιημένη διαχείριση του πολιτισμικού τραύματος του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου εντοπίζει ο Νίκος Δεμερτζής και την «έκρηξη» της δημόσιας ιστορίας, καθώς και την ουσιαστική συμβολή του κινηματογράφου σε αυτή την κατεύθυνση. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί, «η δεσπόζουσα αφήγηση της 'συμφιλίωσης' έχει απολέσει τη παλιά της αίγλη καθώς νέες ευαισθησίες μεσολαβούν στην κατασκευή του πολιτισμικού τραύματος». Βλ. Νίκος Δεμερτζής, «Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», ό.π., σ. 101.

31. Βλ. Νικόλας Μανιτάκης, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 17.

32. Βλ. Μαρία Οικονόμου-Meuger, «Το Ματαρόα και η κριτική της 'μεθόδου': Τρεις πλόες», στο Μανιτάκης Νικόλας και Servanne Jollivet (επιμ.), *Ματαρόα, 1945: Από το μύθο στην Ιστορία*, Ασίνη- École française d' Athènes, Αθήνα, 2018, σ. 11.

33. Βλ. Αντώνης Λιάκος. «Τι είναι 'μνήμη'», στο Παπαδημητρίου Νίκος και Άρης Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2017, Καστανιώτης, σ. 42.

34. Μαρία Θανοπούλου και Χρυσάνθη Ζάχου, «Ανάμεσα στην προφορική ιστορία και στις προφορικές ιστορίες: Η διαχείριση της συλλογικής μνήμης και ο ρόλος του ερευνητή», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Κωνσταντίνα Μπάδα, Ειρήνη Νάκου, Παύλος Πανταζής και Ποθητή Χαντζαρούλα (επιμ.), *Γεφυρώνοντας τις γενιές: Διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21^ο αιώνα. Προφορική ιστορία και άλλες βιο-ιστορίες*, Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου (25-27 Μαΐου 2012), Ένωση Προφορικής Ιστορίας, Βόλος, 2013, σ. 523-527. [http://www.epi.uth.gr/uploads/2013_proceedings.pdf (3/12/2020)].

35. Όπως παρατηρεί ο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «ίσως το πιο ενδιαφέρον στοιχείο της δημόσιας αυτής ιστορίας έχει να κάνει με τους τρόπους με τους οποίους οι συνηθισμένοι άνθρωποι καταλαβαίνουν και χρησιμοποιούν την ιστορία στην καθημερινότητά τους, οργανώνουν τη δράση τους και επαναθεμελιώνουν την ταυτότητα και τη μνήμη τους». Βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Λαϊκή κουλτούρα, δημόσιος διάλογος και εθνική ταυτότητα με αφορμή την προβολή της ταινίας του Κώστα Γαβρά Παρθενών στο νέο Μουσείο της Ακρόπολης», στο Συλλογικό, *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2015, σ. 287.

36. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη, «Ματαρόα-Ανδρέας Σιαδήμας: Συνέντευξη», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 67, Μάρτιος 2019, σ. 104.

37. Ενδιαφέρουσα σ' αυτό το πλαίσιο είναι η μελέτη του Κωστή Κορνέτη, που εντοπίζει μια μετατόπιση παραδείγματος στον ελληνικό κινηματογράφο μυθοπλασίας, ο οποίος από το πρόταγμα της συμφιλίωσης, που χαρακτήριζε τις ελληνικές ταινίες για τον Εμφύλιο, περνά μετά το 2010 σε αυτό της εκδικητικής και βίαιης απεικόνισης της εμφύλιας σύγκρουσης. Βλ. Kostis Kornetis, "From Reconciliation to Vengeance. The Greek Civil War on Screen in Pantelis Voulgaris's 'A Soul So Deep' and Kostas Charalambous's 'Tied Red Thread'", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 2, Σεπτέμβριος 2014, σ. 93-116.

38. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πρόσφατες ταινίες του Παντελή Βούλγαρη, *Ψυχή βαθιά* (2009) και *Το τελευταίο σημείωμα* (2017), που δείχνουν ξεχωριστό ενδιαφέρον για την περίοδο του Εμφυλίου. Ωστόσο, παρά την επιμονή του σε αμιγώς ιστορική θεματολογία –ίσως και εξαιτίας αυτής, και οι δύο τελευταίες ταινίες του δέχθηκαν διαφορούμενες κριτικές. Βλ. αναλυτικότερα Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Ράνια-Ελευθερία Κοσμίδου, «Οι διαμάχες για τις σύγχρονες κινηματογραφικές εικόνες του ελληνικού εμφυλίου στη δημόσια σφαίρα», ό.π., σ. 156-159.

39. «Η Αλίντα έδωσε ξεχωριστή, ανθρώπινη διάσταση στο πολιτικό ντοκιμαντέρ και στην ανάδειξη της γυναικείας παρουσίας. Γιατί δεν έμεινε μόνο στην καταγραφή της προφορικής μαρτυρίας, αλλά πίστεψε –και προχώρησε– και στην ουσία της. Και παρέμεινε μέχρι το τέλος συνεπής, σε μια ιδέα για έναν κινηματογράφο των αφανών ηρώων και των καθημερινών ανθρώπων». Βλ. Αγγελική-Λίνα Μυλωνάκη, «Ένα καθαρό βλέμμα», *Parallaxi*, 12 Αυγούστου 2013. [<https://parallaximag.gr/parallax-view/ena-katharo-blemma> (3/11/2020)].

ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Angelos' Film (2000) του Péter Forgács: από τις home movies στην Ιστορία του μέλλοντος

Περίληψη

Ο Péter Forgács είναι ένας σύγχρονος ρακοσυλλέκτης *home movies*. Αλλά όπως και ο ρακοσυλλέκτης του Μποντλέρ, είναι αυτός που θα δώσει μια νέα ζωή και μία νέα θέση στα κινηματογραφικά ρετάλια των ευκατάστατων οικογενειών της Ευρώπης, των δεκαετιών του 1930 και του 1940. Επαναχρησιμοποιώντας εικόνες που δεν γυρίστηκαν ποτέ για αυτόν τον σκοπό, προτείνει μία νέα κινηματογραφική ιστορική γραφή, συναντώντας τις αρχές της μικρο-ιστορίας όπου το ιστορικά αδιάφορο συναντά και αναμετράται με το ιστορικά καθοριστικό. Στο *Angelos' Film (2000)* ο Forgács βρίσκει είκοσι-έξι λεπτά που διασώθηκαν από το υλικό του Έλληνα επιχειρηματία, Άγγελου Παπαναστασίου, πριν και κατά τη διάρκεια της κατοχής. Οι ευχάριστες και ακίνδυνες λήψεις της οικογένειας εναλλάσσονται -και ουσιαστικά προστατεύουν μέσα στην ίδια μπομπίνα- με τις «άλλες» για τις οποίες ο Παπαναστασίου έθεσε σε κίνδυνο τη ζωή του και αφορούν στη φρίκη του πολέμου. Ο Forgács, επεμβαίνοντας στο υλικό με κάθε δυνατό τρόπο, θα προσπαθήσει να διακρίνει –όπως σχεδόν σε όλο του το έργο- αυτό που μπορεί να κρύψει, μπροστά στα μάτια του θεατή, η πιο αδιάφορη εικόνα.

Λέξεις-κλειδιά: *Home movies*, εικόνες αρχείου Άγγελος Παπαναστασίου, ανακύκλωση εικόνων

Στις 28 Δεκεμβρίου του 1895 στο Salon Indien du Grand Café ή «Το μεγάλο Καφέ των Καπουτίνων» στο Παρίσι, πραγματοποιείται η πρώτη επί πληρωμή προβολή των αδελφών Lumière. Μεταξύ των δέκα ταινιών που προβλήθηκαν, οι ταινίες *Le Repas de bébé* και *La Pêche aux poissons Rouges* θεωρούνται, σήμερα, *home movies*.¹ Στην πρώτη, ο Louis Lumière κινηματογραφεί τον αδελφό του Auguste και τη σύζυγό του Marguerite Winckler οι οποίοι έχουν ανάμεσά τους την κόρη τους, André, κατά τη διάρκεια ενός γεύματος. Ο Auguste ταΐζει την André και η Marguerite παρατηρεί χαρούμενη πίνοντας τον καφέ της. Στη δεύτερη, ο Auguste κρατά την André όρθια όσο αυτή εξερευνά με τα χέρια της μία γυάλα με χρυσόψαρα.

Διαπιστώνουμε, πριν ακόμη γεννηθεί η αισθητικο-θεωρητική κατηγοριοποίηση του κινηματογράφου, ότι η

γέννηση του μέσου δεν καθορίζεται αποκλειστικά και μόνο από μία έγνοια επιστημονικο-αναλυτικής καταγραφής (φωτογραφικό «ρεβόλβερ» του Jules Janssen, 1874· χρονοφωτογραφία του Eadweard Muybridge, 1878), ή από τη χρήση της κινηματογραφικής κάμερας ως εθνογραφικό εργαλείο καταγραφής του Άλλου (William Dickinson, 1894· Félix-Louis Regnault, 1895· Alfred Cort Haddon, 1898) αλλά επίσης, κι από μία ανάγκη καταγραφής του οικείου, του γνωστού και του καθημερινού. Με άλλα λόγια, ο σκοπός της κινηματογράφησης εξαντλείται στην αποτύπωση μιας απλής οικογενειακής στιγμής και όχι στην επιθυμία της μετέπειτα επιστημονικής μελέτης της.

Η σχέση μεταξύ του καταγραφέα (*filmeur*) και του καταγραφόμενου (*filmé*) νοηματοδοτείται πάνω σε διαφορε-

τική βάση, μεταβάλλοντας το πλαίσιο του κινηματογραφικού συστήματος: οι ευχάριστες -αλλά αδιάφορες- οικογενειακές στιγμές, τα χαμόγελα, τα αστεία και τα πειράγματα περνούν στο κέντρο του ενδιαφέροντος επιβεβαιώνοντας την οικειότητα μεταξύ του οπερατέρ και των υπόλοιπων μελών της οικογένειάς του, διαρρηγνύοντας τα στεγανά που διαφοροποιούν τον κόσμο πίσω και εμπρός του κινηματογραφικού φακού. Αν οι αδεξιότητες του καδραρίσματος, η λανθασμένη έκθεση του φιλμ και οι απότομες κινήσεις της κάμερας αποτελούν θεμελιώδεις χαρακτηριστικό της αισθητικής των σύντομων αυτών ταινιών, είναι γιατί ο καταγραφέας δεν είναι πια ψυχρός παρατηρητής του καταγραφόμενου, αλλά ενεργό κομμάτι της κατάστασης την οποία προσπαθεί αυθόρμητα να κινηματογραφήσει. Τα βλέμματα ένθεν και ένθεν δεν υπακούουν σε αυστηρές νόρμες μίας κάποιας *mise-en-scène*, αλλά προκαλούν και προκαλούνται σε καταστάσεις και διαθέσεις των οποίων η παρουσία της κάμερας είναι ταυτόχρονα υποκινητής και καταλύτης.

Ωστόσο, αν είναι σημαντικό το ότι οι *home movies* αποτελούν ένα από τα πρώτα κινηματογραφικά είδη στην ιστορία του μέσου, αυτό δεν είναι τόσο γιατί πρωτοπορούν, όσο γιατί συμμετέχουν καθοριστικά σε μία ιστορία βλέμματος των τεχνών γενικότερα, και του κινηματογράφου ειδικότερα. Είναι, γιατί οι ταινίες αυτές (που για κάποιους δεν θεωρούνται τέτοιες) παραμελημένες για χρόνια, φιλικά κουρέλια χωρίς αρχή ή τέλος, ξεχασμένες και ανεπαρκώς διατηρημένες σε διάφορες ταινιοθήκες ή οικογενειακές αποθήκες ανά τον κόσμο, ελάχιστα ιδωμένες, σπανίως τεκμηριωμένες, αρχειοθετημένες ή ταξινομημένες, με τα σχεδόν πια ασύμβατα φορμά των 15mm, 21mm, 28mm, 9,5mm, μέσα από την ιστορική και αισθητική τους «ανεπάρκεια», δεν απασχόλησαν για δεκαετίες ούτε τους ερευνητές, ούτε τους σκηνοθέτες, γεγονός που δεν συναντάμε, παραδείγματος χάριν, στις εικόνες αρχείου οι οποίες, πολύ γρήγορα, εξάσκησαν σημαντική επιρροή. Κι αυτό αποκαλύπτει μία σημαντική ιδιαιτερότητα αναφορικά με την ιστορικότητά τους: το βλέμμα που θα τις ψάξει και θα τις ανακρίνει, θα το κάνει επειδή ακριβώς είναι -σε πρώτη ανάγνωση- όχι μόνον αδιάφορες, αλλά και απογυμνωμένες από οποιοδήποτε ίχνος ιστορικού ενδιαφέροντος. Επίσης, όπως και για τις εικόνες αρχείου, το βλέμμα αυτό έρχεται από ένα μακρινό μέλλον.

Εικόνες αρχείου και (μικρο)ιστορία

Ήδη από το 1898 ο Boleslas Matuzewski διεμήνυε πόσο σημαντική θα ήταν η δημιουργία κινηματογραφικών αρχείων που αφορούσαν στην καταγραφή των σημαντικών γεγονότων. Λίγο αργότερα, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος θα αναλάμβαναν δύο σημαντικές αποστολές κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου: από τη μία να καταγράψουν τον πόλεμο, και από την άλλη να πληροφορήσουν τον κόσμο που αγωνιούσε, σε σχεδόν εβδομαδιαία βάση.

Υπήρξε, λοιπόν, από πολύ νωρίς, η ιδέα ότι αυτές οι εικόνες δεν θα έπρεπε να καταστραφούν αλλά, αντιθέτως, θα έπρεπε να τους δοθεί η ευκαιρία *επιβίωσής* τους, δηλαδή να αρχειοθετηθούν και να ταξινομηθούν, αναμένοντας βλέμματα του μέλλοντος, όπως ακριβώς και τα ιστορικά αρχεία. Εντάσσονται έτσι σε μία «ιστορία προφητειών» για να μιλήσουμε όπως ο Walter Benjamin που σημείωνε ότι «η ιστορία της τέχνης είναι μία ιστορία προφητειών [...] η οποία δεν μπορεί να περιγραφεί παρά από την οπτική ενός άμεσου, σύγχρονου παρόντος: καθώς κάθε εποχή έχει τη δική της καινούργια πιθανότητα, [...] να ερμηνεύσει τις προφητείες που η τέχνη των προηγούμενων εποχών περιέκλειε ήδη μέσα της.»²

Μέσα από αυτή τη λογική, οι εικόνες κατέχουν μία ξεχωριστή δύναμη η οποία μπορεί να μεταβάλλει την ερμηνεία τους, την αισθητική τους, την αποδεικτική τους ικανότητα ανάλογα με το βλέμμα που τις ανακρίνει ανά το χρόνο.³ Ο



Benjamin συμπληρώνει: «το ιστορικό σημάδι των εικόνων δεν σημειώνει απλά το ότι ανήκουν σε μία συγκεκριμένη εποχή, αλλά, πολύ περισσότερο, ότι δεν καταφέρνουν να αγγίξουν στην αναγνωσιμότητα παρά σε μία προδιαγεγραμμένη εποχή.»⁴ Η αναγκαία χρονική απομάκρυνση μεταξύ βλέμματος και εικόνας, με σκοπό την αναγνω(ρι)σιμότητα της τελευταίας, θα αποδειχθεί και στην περίπτωση των κινηματογραφικών εικόνων.

Ο νέος «ιστορικός μάρτυρας» του αιώνα γίνεται ένα σημαντικό ιστοριογραφικό εργαλείο, όχι μόνο γιατί απλά αποτυπώνει την πραγματικότητα, αλλά γιατί αποδεικνύει ότι μπορεί να αξιοποιήσει μία ιστορική γραφή η οποία του είναι έμφυτη: καταφέρνει να καταγράψει, να επανεξετάσει, να σχολιάσει, να δομήσει, με τρόπο ατόφια κινηματογραφικό, αποδεικνύοντας ότι δεν παράγει, απλά, ιστορικά ντοκουμέντα, αλλά έχει την ικανότητα να κατασκευάσει με αυτά, μέσω –κυρίως– του μοντάζ και του μιξάζ, *ιστορικό λόγο*, δηλαδή μια *αλήθεια* η οποία θα είναι πάντα «επανεξετάσιμη» και «επανερμηνεύσιμη».

Η περίπτωση της Choub, η οποία παίρνει την πρωτοβουλία να ενώσει το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής (κινηματογραφικές λήψεις) με αυτό του ιστορικο-ιδεολογικού λόγου είναι χαρακτηριστική: *παλιές εικόνες*, χωρίς ιδιαίτερη *ιστορική αξία*, μετατρέπονται σε ιστορικά ντοκουμέντα από τη στιγμή που το μοντάζ θα τους χαρίσει μία (νέα) θέση σε μία (νέα) δομή.⁵

Αυτές οι ταινίες, που αρχικά θα ονομαστούν «ταινίες μοντάζ» («*film de montage*»), θα επιβάλλουν μία νέα χρήση της εικόνας αρχείων, της οποίας την πολυπλοκότητα ανέδειξε πρώτος ο Jay Leyda.⁶ Βασικά, πενήντα χρόνια μετά, η ιστοριογραφία του κινηματογράφου δεν έχει καταφέρει ακόμη να υιοθετήσει μία σταθερή ταξινόμηση για να χαρακτηρίσει αυτό το ετερογενές πεδίο ταινιών οι οποίες χρησιμοποιούν προϋπάρχουσες λήψεις: «*Compilation films*», «*film de collage*», «*film de montage*», «*found footage*», «*film de recyclage*», «*film de remploi*», «*mash-up*» ή «*remix*» αποτελούν κάποιες από τις κατηγορίες οι οποίες μπλέκονται, συσσωρεύονται και διασταυρώνονται, με σκοπό να περιγράψουν συγκεκριμένες χρήσεις και πρακτικές ενός σινεμά που σφετερίζεται προϋπάρχον οπτικο-ακουστικό υλικό, χρησιμοποιώντας το ως πρώτη ύλη.⁷ Η πολυπλοκότητα αυτή είναι ενδεικτική. Από τη μία, μπορούμε να διαγνώσουμε την τάση να προσδώσει σε αυτές τις πρακτικές ένα χαρακτήρα νοθευμένης –και άρα υποβαθμισμένης– αισθητικής, μιας και πρόκειται για χρήση «μεταχειρισμένου υλικού». Από την άλλη, όπως σημειώνει η Christa Blümlinger, «η επαναχρησιμοποίηση των εικόνων –ως επανάληψη και ως μνημονική διαδικασία– είναι αναπόσπαστο μέρος της πράξης του μοντάζ»⁸ και άρα πράξη θεμελιώδης και αναμφίβολα σημαντική. Η Blümlinger δεν κάνει παρά να νοηματοδοτήσει την υπερτροφική ονοματολογία κάτω από το οντολογικό σύστημα του κινηματογράφου που δεν είναι άλλο από το μοντάζ. Μέσα από αυτή την οπτική, καμία σημασία δεν έχει το αν η λήψη προετοιμάστηκε, γυρίστηκε και εμφανίστηκε με συγκεκριμένη φροντίδα και για συγκεκριμένο σκοπό. Οι εικόνες που καταγράφηκαν από άλλους οπερατέρ, για άλλους λόγους και σε μια άλλη εποχή, δίνουν την ευκαιρία στους σκηνοθέτες/μοντέρ να τις επανεξετάσουν, να τις ανακρίνουν, να ψάξουν *πίσω* και *πέρα* από αυτές, στην ιστορία παραγωγής τους, διαδρομών τους και καταπόνησής τους. Όλες οι εικόνες μεταβάλλονται έτσι σε δυνάμει στοιχεία τα οποία διαρθρωμένα μέσα από πολυάριθμες πιθανότητες μπορούν να συνθέσουν αισθητικό, ιστορικό και πολιτικό λόγο.

Θα πρέπει να περιμένουμε το τέλος της δεκαετίας του 1970, όταν η ιστοριογραφία ξεκινά να ενδιαφέρεται για το ιστορικά αδύναμο, για τις ημερομηνίες και τις προσωπικότητες που παλιότερα δεν θα λαμπύριζαν ως σταθμοί της ιστορίας των μεγάλων μαχών και των σπουδαίων πρωταγωνιστών, αλλά θα χάνονταν στη σκιά τους. Είναι τότε που υιοθετείται μία οριζόντια οπτική πάνω στην έννοια του αρχείου αμφισβητώντας τη «Μεγάλη Ιστορία» των «μεγάλων» γεγονότων, και στρέφοντας το ενδιαφέρον της στις «ασήμαντες»

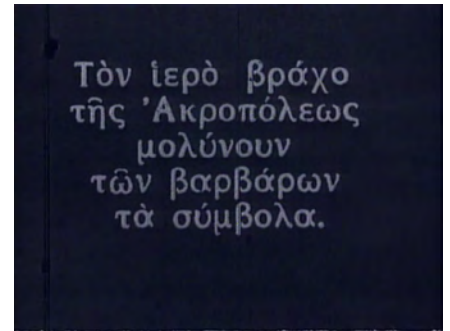


ιστορίες, «ασήμαντων» ανθρώπων, με τις φιγούρες των Carlo Ginzburg και Michel Foucault να κυριαρχούν.⁹ Η ιστοριογραφία εισέρχεται έτσι σε μία περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας αναδεικνύεται η σημαντικότητα του αρχείου ως ίχνος, όχι μόνο συναισθημάτων αλλά επίσης, και κυρίως, ως ίχνος ελέγχου της συλλογικής μνήμης, με την έννοια ότι η επιλεκτική χρήση του προς όφελος της γραφής μιας, πάντα, «μεγάλης ιστορίας» αναδεικνύει την έως τότε προβληματική χρήση του. Η «γέυση του αρχείου»¹⁰ για την οποία μιλά η Arlette Farge είναι αυτή η νέα καταβύθιση σε ανομοιογενή και ανοργάνωτα ίχνη, τα οποία αναζητούν δικαιοσύνη, δηλαδή μία μη-προπαγανδιστική διευθέτηση, δηλαδή μία πολιτική πράξη *επανόρθωσης*.

Η τάση αυτή που συμπίπτει –όχι τυχαία– με τη νέα ιστοριογραφική ροπή και έχει ως θεωρητικό πioniέρο τον Marc Ferro¹¹ θα παράξει ένα νέο σινεμά, που οργανώνεται γύρω από την ανακύκλωση εικόνων και ήχων, και από την αναζήτηση μιας νέας φιλικής γραμματικής. Η Sylvie Lindeperg σημείωνε πρόσφατα ότι «*το κινηματογραφικό αρχείο, είναι επίσης αρχείο τρόπου κινηματογράφησης*»¹² και είναι ακριβώς αυτό το νέο ενδιαφέρον που καλεί πολλούς σκηνοθέτες να επανεξετάσουν και να τοποθετήσουν κάτω από νέο φως, εικόνες αρχείου που για χρόνια παρέμειναν είτε παγιωμένες (γιατί ήταν ταξινομημένες και αρχειοθετημένες) είτε εντελώς παραμελημένες (γιατί θεωρήθηκαν αδιάφορες και καθόλου σημαντικές). Σύμφωνα με τον Jacques Rancière, η πρακτική αυτή, που αποδεικνύει εκείνη την περίοδο ότι ο κινηματογράφος «*συνειδητοποιεί τη δύναμή του*», λαμβάνει χώρα τη στιγμή που: «*Μία νέα επιστήμη της ιστορίας καθιερώνεται, απέναντι στην χρονική ιστορία, την ιστορία των γεγονότων (histoire événementielle) η οποία ήταν η ιστορία των μεγάλων προσωπικοτήτων και γίνονταν με τη βοήθεια ντοκουμέντων των γραμματέων τους, των αρχειοθετών τους, των πρέσβων τους, δηλαδή, με τα ντοκουμέντα των υψηλόβαθμων υπαλλήλων τους. Σε αυτή την ιστορία, κατασκευασμένη με ίχνη τα οποία αυτοί οι άνθρωποι της μνήμης είχαν επιλέξει να αφήσουν, αντιτέθηκε μία άλλη ιστορία η οποία δημιουργήθηκε με ίχνη που κανείς δεν τα είχε επιλέξει ως τέτοια, με βουβές μαρτυρίες της καθημερινής ζωής. Είχαν αντιπαραβάλλει, έτσι, στο ντοκουμέντο, στο έγγραφο που συγγράφηκε σκόπιμα για να επισημοποιήσει μία μνήμη, το μνημείο, που πρέπει να εκληφθεί με την πρωταρχική του έννοια: [...] το μνημείο είναι αυτό που μιλά χωρίς λέξεις, αυτό που διδάσκει χωρίς σκοπό να μας διδάξει, αυτό που φέρει μνήμη απ' το γεγονός και μόνο ότι δεν νοιάστηκε παρά μόνο για το παρόν του.*»¹³

Ο Rancière μιλά για την ανάδυση της μικρο-ιστορίας¹⁴ η οποία θα αλλάξει την κλίμακα ιστορικής παρατήρησης αναδεικνύοντας γεγονότα και στιγμές τα οποία έμεναν για αιώνες απαρατήρητα. Για πρώτη φορά οι ζωές άγνωστων και ασήμαντων ανθρώπων θα περάσουν σε πρώτο πλάνο ως αντικατοπτρισμοί μιας ολόκληρης κοινωνίας και οι ιστορικοί θα ψάξουν σε ανώδυνες και αδιάφορες ζωές το «*ξεχωριστό του απλού*».¹⁵ Η μικρο-ιστορία ανατρέπει έτσι την κυρίαρχη ιστορική προοπτική, αναδεικνύοντας τα απλά βλέμματα και σώματα που *υφίστανται σιωπηλά*, παραμερίζοντας τα σημαντικά μυαλά που *αποφασίζουν εμφαντικά*.

Σε ό,τι αφορά στην επισήμανση της σημαντικής διαφοράς μεταξύ ντοκουμέντου και μνημείου, ο Rancière ουσιαστικά επανεξετάζει την προσέγγιση του Michel Foucault, όπως αυτή διατυπώθηκε στην *Αρχαιολογία της Γνώσης*.¹⁶ Ο Foucault θεωρητικοποιεί την έννοια του αρχείου προσδίδοντάς του έναν πιο αφαιρετικό χαρακτήρα. Σημειώνει ότι το αρχείο δεν πρέπει να φέρει ιστορικά *a priori* τα οποία θα οδηγήσουν σε μία μεταμόρφωσή του σε εργαλείο διατύπωσης της «*επίσημης ιστορίας*», αλλά πρέπει διαρκώς να επανεξετάζεται και, πολλές φορές, να εξετάζεται όχι μόνο ως ντοκουμέντο, αλλά και ως μνημείο, δηλαδή ως στοιχείο που μαρτυρά παρόλα αυτά, κι ας μην προορίστηκε να το κάνει.¹⁷ Η προτροπή για μια ιστοριογραφία που θα μιλήσει και για το μνημείο, υιοθετώντας αυτή την ιδιαίτερη αρχαιολογική προσέγγιση του



ιστορικού αφηγήματος, θα αποκαλύψει, μέσα από τα κενά, τις ασυνέχειες και την αποσπασματικότητα των μνημείων, αυτό που ο Foucault ονομάζει «την εμφάνιση και την εξαφάνιση των [ιστορικών] διατυπώσεων.»¹⁸

Θα μπορούσαμε να βρούμε στην επαναχρησιμοποίηση των εικόνων κάτι από την μνημειακή διάσταση, έτσι όπως την εισήγαγε ο Foucault και στη συνέχεια την επανεξέτασε ο Rancière; Το έργο του Peter Forgács παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον σχετικά με το σημαντικό αυτό ερώτημα: δουλεύει κατά βάση πάνω σε μοντάζ *home movies* τις οποίες βρίσκει και αρχειοθετεί εδώ και δεκαετίες.

Οι εικόνες αυτές, ως εικόνες που δεν προορίστηκαν ποτέ για βλέμματα άλλα, πλην των συμμετεχόντων ή της ευρύτερης οικογένειας, μπορούν να μιλήσουν για κάτι; Μπορούν να αρθρώσουν ιστορικό λόγο; Μπορούν να κατανοηθούν μέσα από την ελλειπτικότητα τους;

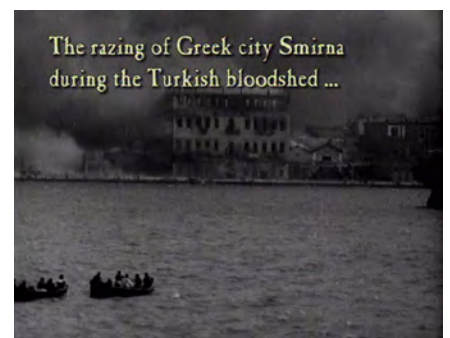
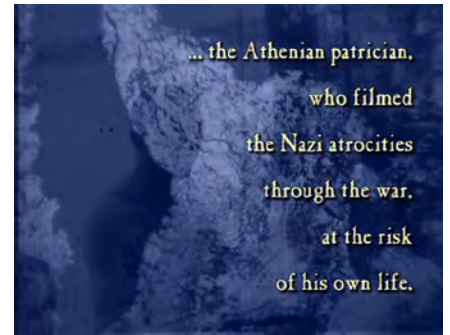
Home movies και ιστορία: μεταξύ ντοκουμέντου και αντι-ντοκουμέντου

Οι εικόνες των *home movies*, επειδή ακριβώς δεν προορίστηκαν να ιδωθούν παρά από ένα πολύ μικρό αριθμό ανθρώπων, οι οποίοι συμμετείχαν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στην δημιουργία τους, παρουσιάζουν την ιδιαιτερότητα μιας ξεχωριστής αναδιπλώσης, η οποία καθιστά την αναγνωσιμότητά τους προβληματική και εξαιρετικά δύσκολη. Ο Roger Odin σημειώνει ότι οι εικόνες αυτές δεν προορίζονταν στο να γίνουν ντοκουμέντα αλλά, αντιθέτως συνιστούν εξαιρετικά παραδείγματα «αντι-ντοκουμέντων»¹⁹. Στις εικόνες αυτές, οι οποίες είναι ξεριζωμένες από το αρχικό πλαίσιο δημιουργίας τους (συνδεδεμένο απόλυτα με την παραγωγή οικογενειακής-φιλμικής-μνήμης), δεν μπορούμε να δούμε παρά βουβά αποσπάσματα άγνωστων κατά βάση ζών, αναμνήσεις δίχως υποκείμενα, δηλαδή «τρύπια φιλμικά κείμενα». Αν, μάλιστα, σε αυτά τα χαρακτηριστικά προσθέσουμε το ότι πρόκειται πάντοτε για εικόνες των οποίων ο χαρακτήρας είναι προδιαγεγραμμένος, η δυσκολία ανάγνωσής τους διογκώνεται. Βασικά, στις εικόνες αυτές, θέση έχουν μόνον η ευχάριστη διάθεση, η ευθυμία, το παιχνίδι, σαν όλες οι μέρες να ήταν μέρες γιορτής ή διακοπών για την εκάστοτε οικογένεια. Ο βαθμός ανεμελιάς και ευφορίας είναι τέτοιος που τα πλάνα αυτά, από εικόνες προσωπικής ζωής και απόλυτης ανεμελιάς, μετατρέπονται σε συμβατικά προσωπεία του «φαινεσθαι», στα οποία η απουσία της ιστορίας είναι εμφαντική. Με άλλα λόγια, πρόκειται για εικόνες οι οποίες αποκαλύπτουν και καλύπτουν την ίδια στιγμή.

Βέβαια, αυτά τα ιδιαίτερα (αντι)ντοκουμέντα, σαν να απωθούν σε αόρατα πεδία τις οποιεσδήποτε εντάσεις (προσωπικές και ιστορικοκοινωνικές), καθιστώντας την ανάγνωσή τους άλλοτε αδιάφορη και άλλοτε εξαιρετικά σύνθετη, έχουν μία σημαντική αξία: αυτήν της επιβίωσής τους.

Ο Carlo Ginzburg μιλώντας για την ιστοριογραφία μίας κουλτούρας της οποίας κάθε ίχνος αφανίστηκε, υποστηρίζει ότι «να σεβαστείς αυτό που [το αρχείο] φέρει μέσα του ως μη-αποκρυπτογραφίσιμο και το οποίο αντιστέκεται σε κάθε είδους ανάλυση, δε σημαίνει ότι υποτάσσεσαι στον ηλίθιο εντυπωσιασμό του εξωτικού ή του ακατανόητου. Αυτό σημαίνει απλά ότι αναγνωρίζεις έναν ιστορικό ακρωτηριασμό του οποίου, κατά μία έννοια, είμαστε όλοι μας θύματα.»²⁰

Η ιστορία πρέπει λοιπόν να βρει τρόπο να εντάξει αυτή την επιβίωση, θέτοντας σε κίνηση ακόμη και το αδιαφανές, το μη-αναγνωρίσιμο, το κάθε λογής «αντι-ντοκουμέντο». Εφεξής, δανειζόμενοι τα λόγια του Foucault, η Ιστορία θα πρέπει να «έχει ως πρωταρχική έννοια όχι την ερμηνεία του ντοκουμέντου, ούτε το αν αυτό μιλά την αλήθεια ή αν έχει μια εκφραστική ικανότητα, αλλά να το επεξεργαστεί από το εσωτερικό του και να το εξελίξει. Να το οργανώσει, να το συνδυάσει, να το διαμοιράσει, και να το διανεμίει



σε επίπεδα και στοιχεία, να ορίσει τις ενότητες, να περιγράψει τις σχέσεις του. Το ντοκουμέντο έτσι δεν είναι πια, για την ιστορία, αυτό το αδρανές υλικό μέσα από το οποίο θα προσπαθήσει να αναπαραστήσει αυτό που οι άνθρωποι έκαναν ή είπαν, αυτό το οποίο συνέβη και από το οποίο επέζησε ένα ίχνος: [η ιστορία] πρέπει να ψάξει να ορίσει στον ιστό του ντοκουμέντου του ίδιου, ενότητες, σύνολα, σειρές, σχέσεις.»²¹

Είναι η ιστορία που θα καταφέρει να μετατρέψει τα ντοκουμέντα σε μνημεία λοιπόν μέσα από μία διαδικασία η οποία μας θυμίζει αυτό που μπορεί να κάνει στον κινηματογράφο το μοντάζ. Οι *home movies* λοιπόν ως αντι-ντοκουμέντα, ως μνημεία, ως ίχνη που παρότι δύσκολα αναγνώσιμα, παρότι βουβά, παρότι *αδρανή*, επιβίωσαν και αναζητούν ένα νέο βλέμμα, πιο «αρχαιολογικό» -σύμφωνα με τον Foucault- και λιγότερο ιστορικό.

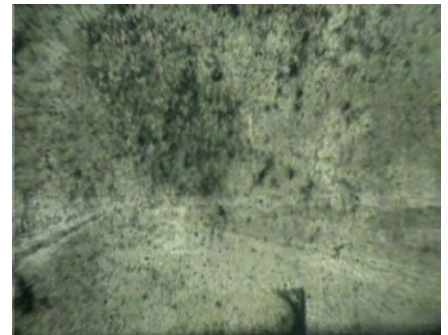
Το σινεμά του Péter Forgács

Ο Péter Forgács²², γεννημένος στη Βουδαπέστη το 1950, είναι ένας πολυδιάστατος ανεξάρτητος καλλιτέχνης, του οποίου το έργο περιλαμβάνει –μεταξύ άλλων- δεκάδες βίντεο-εγκαταστάσεις, πειραματικά φιλμ, φωτογραφικές εκθέσεις και περισσότερες από τριάντα ταινίες οι οποίες είναι μοντάζ *home movies* και αρχαιακού υλικού. Το έργο που τον καθιέρωσε διεθνώς είναι μία σειρά δεκαεσσάρων φιλμ-μοντάζ η οποία φέρει την ονομασία «Private Hungary» και την οποία έκανε σε διάστημα δεκαεσσάρων ετών (1988 - 2002). Πρόκειται κατά βάση για *home movies* που γυρίστηκαν από το 1930 έως το 1960 και συνθέτουν μία σημαντική κινηματογραφική έρευνα πάνω στις σχέσεις ιστορίας, μνήμης και αρχαιακού υλικού. Οι *home movies* αυτές αποτελούνται από καταγραφές στιγμών της ζωής διαφόρων αστικών οικογενειών της Ουγγαρίας, οι οποίες πρόκειται να διαλυθούν από το ιστορικό τραύμα της Τελικής Λύσης. Το 1983, ο Forgács δημιουργεί στη Βουδαπέστη το «Private Photo & Film Archives Foundation». Πρόκειται για μία μοναδική συλλογή ερασιτεχνικών φιλμ και *home movies* από όλον τον κόσμο, μέσα από την οποία ο ίδιος βρίσκει υλικό για να δημιουργήσει το ξεχωριστό του έργο.

Ο Forgács, συνδυάζει έτσι *home movies* με αρχαιακό υλικό από την ιστορική περίοδο των ταινιών αυτών, στις οποίες παρεμβαίνει με διάφορους τρόπους: αργή κίνηση, πάγωμα εικόνας, επανάληψη πλάνων, επανακαδράρισμα (zoom), διαχωρισμός του κάδρου (split-screen), διπλοτυπία/επικάλυψη, αντιστροφή (από θετικό σε αρνητικό φιλμ), επιχρωματισμός, ηχητικά αρχεία (ράδιο), voice over, μεσότιτλοι, υπότιτλοι ή υπέρτιτλοι με οικογενειακές ή ιστορικές πληροφορίες, σχεδιασμό ήχου, χρήση μουσικής²³.

Η διαδικασία αποστασιοποίησης μέσω των παρεμβάσεων αυτών υπογραμμίζει το γεγονός ότι ο Forgács θέλει να υπενθυμίζει διαρκώς, μέσα από μία αυτοαναφορική προσέγγιση, ότι η «αφηγηματοποίηση» είναι πάντα προϊόν σύνθετης κατασκευής κι ότι η αφήγηση μιας ιστορίας η οποία δίνει την εντύπωση ότι εκτυλίσσεται σαν «στο παρόν του θεατή» παρελαύνοντας μπροστά του, δεν είναι παρά μία –επικίνδυνη- ψευδαίσθηση. Ο τρόπος διαχείρισης του υλικού, μαρτυρά έτσι μια σημαντική παραδοχή του σκηνοθέτη: καμία εικόνα δε «μιλά» από μόνη της, κανένα σχόλιο δεν είναι «αντικειμενικό», καμία αντιπαραβολή εικόνων δεν μπορεί να υπαινιχθεί τη δημιουργία ενός πλήρους ιστορικού λόγου.

Ο Forgács θα δημιουργήσει το 2000 το *Angelos' Film* μία ταινία εξήντα λεπτών η οποία χρησιμοποιεί τα πλάνα που ο Άγγελος Παπαναστασίου (1896-1953), Αθηναίος επιχειρηματίας, τράβηξε κατά τη διάρκεια της κατοχής, πολλές φορές με κίνδυνο τη ζωή του. Το διασωθέν υλικό, 26 λεπτών, σύμφωνα με την κόρη του, Λουκία Παπαναστασίου, ήταν πολύ μεγαλύτερο και έφτανε τα 45 λεπτά. Μάλιστα είχε συμπεριληφθεί στα αποδεικτικά στοιχεία κατά τη διάρκεια της δίκης της Νυρεμβέργης το 1947, για τις ναζιστικές θηριωδίες



επί ελληνικού εδάφους. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της μεταπολίτευσης λογοκρίθηκε με αποτέλεσμα να χαθεί σχεδόν το μισό.²⁴

Ο Forgács χρησιμοποιεί εξολοκλήρου αυτά τα 26 λεπτά, προσθέτοντας άλλα πλάνα που ο ίδιος ο Παπαναστασίου γύρισε με την οικογένειά του και τα οποία, σύμφωνα με την κόρη του, θα μπορούσαν ενδεχομένως να «κρύψουν» τα σημαντικά, σε περίπτωση που το υλικό έπεφτε στα χέρια των κατακτητών. Τέλος, χρησιμοποιεί πλάνα κι από άλλες πηγές,²⁵ διαφόρων χωρών και αρκετά μικρότερης διάρκειας στο σύνολό τους. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι λόγω των παρεμβάσεων στα περισσότερα από τα πλάνα της ταινίας (πάγωμα εικόνας, αργή κίνηση, επανάληψη ορισμένων πλάνων) η φιλμική διάρκειά τους, πολύ συχνά, είναι αρκετά μεγαλύτερη της πραγματικής.

Σε ό,τι αφορά στη σημαντικότητα του υλικού, αυτή είναι αδιαμφισβήτητη. Σπάνια πλάνα των οποίων το προσεγγιστικό καδράρισμα σε κοντρ-πλονζέ μαρτυρά την αδυναμία του οπερατέρ να δει τι ακριβώς καδράρει (συνήθως έκρυβε τη μηχανή του στα μικρά τενεκεδάκια συσσίτιου της εποχής ανοίγοντας μία μικρή τρύπα), καταγράφουν σημαντικότερες ιστορικές στιγμές της κατοχής: ιταλικές και γερμανικές περιπολίες, σταθμευμένα ή κινούμενα τανκς στο κέντρο της Αθήνας, παρελάσεις του κατακτητή, Έλληνες και Ιταλοί μαυραγορίτες, αλλά και πιο συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, όπως η πορεία της 25^{ης} Ιουνίου 1943 και τα πτώματα των διαδηλωτών λίγο αργότερα, οι ουρές για το συσσίτιο το χειμώνα του 1941, οι αποστεωμένοι από την πείνα στο Δημοτικό νοσοκομείο την ίδια χρονιά, οι κρεμασμένοι στο κέντρο της Αθήνας τον Απρίλη του 1944 ως αντίποινα από τους Γερμανούς κ.α.

Ο Άγγελος Παπαναστασίου, επιτυχημένος επιχειρηματίας που το 1929 δημιούργησε μαζί με τον φίλο του Αδαμάντιο Καρόκη το μεγαλύτερο εργοστάσιο μπαταριών των Βαλκανίων της εποχής, με την επωνυμία ΠΑΚ (από τα αρχικά των ονομάτων τους), υπήρξε μία σημαντική φιγούρα της αστικής κοινωνίας. Μάλιστα στην αρχή της ταινίας, ο Forgács, στην κλασική παρουσίαση της οικογένειας δεν παραλείπει να αναφερθεί στη φιλία του με τον πρίγκιπα Παύλο από την κοινή τους συνύπαρξη στη Σχολή Πολεμικού Ναυτικού, την παρουσία του στους Ολυμπιακούς αγώνες του Βερολίνου, ή την συμπόρευσή του με το κίνημα του Μεταξά. Ωστόσο αυτό δεν θα τον εμποδίσει να αντιταχθεί στον κατακτητή, με κίνδυνο τη ζωή του, κατά τη διάρκεια της Κατοχής: κάλυψε τους υπαλλήλους του εργοστασίου του μετά το σαμποτάζ μπαταριών που ο ίδιος έστησε έναντι των Γερμανών οι οποίοι του το είχαν κατασχεθεί, φυγάδευσε βρετανούς αξιωματικούς και Έλληνες εβραίους στην Αίγυπτο με το καϊκι του, «Άγιοι Ανάργυροι». Μάλιστα, με τη χρήση μεσότιτλων, ο Παπαναστασίου προσπαθεί να καλύψει τα ιστορικά κενά μεταξύ των διάσπαρτων λήψεων, και ο λόγος του, ξεκάθαρα εναντίον του κατακτητή, προσωπικός και τίμιος, μαρτυρά τον ειλικρινή πατριωτισμό του και την αδιαμφισβήτητη ανησυχία του για τις ζωές των ταξικά αδύνατων συμπατριωτών του.

Όλα αυτά είναι ενδιαφέροντα και αρκετά σημαντικά. Ωστόσο το μοντάζ της ταινίας πολλαπλασιάζει τους τρόπους σύνδεσης των γεγονότων σε τέτοιο βαθμό, που οποιαδήποτε αίσθηση συνέχειας κατακρημνίζεται διαρκώς. Κι αυτό, διότι ο κινηματογραφικός λόγος του Forgács δεν αφήνεται να οργανωθεί αποκλειστικά και μόνο γύρω από μία σύνταξη ιστορικού χαρακτήρα, προτιμώντας μια *αποσταθεροποιημένη αφήγηση*: το σημαντικό έχει την ίδια δυναμική με το ασήμαντο, το επικίνδυνο συγκατοικεί με το ασφαλές, το γεωγραφικά μακρινό αντιπαραβάλλεται με το οικείο, το χρονολογικά πρωτύτερο δεν τοποθετείται πάντα πριν το μεταγενέστερο και ο ρόλος του αφηγητή μεταλλάσσεται ασταμάτητα (δύο αφηγητές διαφορετικών φύλων αναλαμβάνουν το *voice over*, κείμενα υπέρτιτλων, άλλοτε του Παπαναστασίου κι άλλοτε του Forgács, λήψεις του κατακτητή, λήψεις του ΕΛΑΣ, πλάνα επικαίρων διαφόρων χωρών). Έτσι, η παρουσίαση του «κινηματογραφιστή μας»²⁷ που αποτελείται από τη νεανική διαδρομή του Άγγελου Παπαναστασίου, τις ανέμελες εικόνες της οικογένειάς του, τα θεατρικά παιχνίδια με τους φίλους του στο Ζάππειο στα τέλη της δεκαετίας του 1930, τις φωτογραφίες με τον φίλο του πρίγκιπα Παύλο, πλαισιώνεται από το πρώτο πλάνο της ταινίας όπου δύο πεινασμένα σκυλιά αποτελούν το κουφάρι ενός ζώου, τρυπιέται από τις εικόνες της Μικρασιατικής καταστροφής και των πτωμάτων εκτελεσμένων, και ολοκληρώνεται με τις φωτογραφίες όπου βρίσκεται στο πλευρό του Μεταξά. Όλα αυτά, στα πρώτα έξι λεπτά της ταινίας.

Μέσα από την ίδια λογική, οι απλές και σχεδόν αδιάφορες στιγμές της προσωπικής του ζωής, ο γάμος του με τη Στέλλα Φωτοπούλου, η ζωή και οι γιορτές στο σπίτι του στην οδό Βασιλίσσης Σοφίας 112, αλλά επίσης, και κυρίως, η γέννηση της κόρης του Λουκίας και η καταγραφή των πρώτων χρόνων της ζωής της, θα αναμετρώνται κινηματογραφικά με το «ιστορικά τεράστιο» της Κατοχής, από την αρχή ως το τέλος της ταινίας. Η επιμονή του Forgács να μοντάρει το αδιάφορο με το σημαντικό είναι χαρακτηριστική και αδιαμφισβήτητη. Μάλιστα, από ένα σημείο κι έπειτα ο θεατής συνηθίζει στην ιδέα ότι οι όμορφες οικογενειακές στιγμές γύρω από το ζευγάρι και τη μικρή Λουκία είτε προηγούνται, είτε έπονται του τραγικού της μεγάλης Ιστορίας. Η Λουκία είναι σα να συγκατοικεί μέσα από το μοντάζ του Forgács με το «αποτρόπαιο» της κατοχής. Τα πλάνα της, όσο μεγαλώνει ανέμελα, τα βρίσκουμε, συστηματικά, πλαισιωμένα από άλλα, μιας ιστορίας που δε θα διασταυρωθεί με τη δική της παρά στο τέλος της ταινίας.²⁸ σφηνωμένα μέσα στις λήψεις των περιπολιών του κατακτητή, των δολοφονημένων του ΕΛΑΣ και των επισκέψεων των Ναζί στην Ακρόπολη, αλλά και σε άλλα, όπως αυτά του θανάτου της γιαγιάς της και της υποδοχής του ΕΛΑΣ σε ένα χιονισμένο ελληνικό χωριό του βορρά, των χαφιέδων και της επίσκεψης του Χίμλερ, των κρεμασμένων στην Αθήνα το 1944, και του σκαψίματος των τάφων για τους 73 εκτελεσμένους της 2 Σεπτεμβρίου 1944 από τους Γερμανούς. Μαζί με αυτές τις λήψεις, οι γιορτές, οι χοροί

και τα γλέντια της οικογένειας, υφαίνονται ατάραχα με το ιστορικό τραύμα. Η Λουκία είναι σαν να μεγαλώνει προστατευμένη μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο του πατέρα της, αλλά εντελώς απροστάτευτη στη θέση που της δίνει το μοντάζ του Forgács. Ο χρόνος είναι σαν να ψάχνει κατεύθυνση και η ιστορία παρουσιάζεται, όχι ως νήμα που ξετυλίγεται, αλλά ως δίχτυ γεμάτο τρύπες.

Ομοίως, η εικόνα μετατρέπεται σε επιφάνεια που υπόκειται σε πολυάριθμες επεμβάσεις, μεταλλάξεις και στρεβλώσεις από τον Forgács, οι οποίες δεν γίνονται για να βελτιώσουν την ταλαιπωρημένη της από τον χρόνο όψη αλλά, αντιθέτως, για να υπογραμμίσουν την ευθραυστότητά της: αργή κίνηση, αντίστροφη κίνηση (μπρος-πίσω), αντιστροφή της εικόνας από θετική σε αρνητική, πάγωμα εικόνας, χρωματισμός μιας ανθρώπινης φιγούρας στο κάδρο για να ξεχωρίσει κ.α. Με άλλα λόγια, η εικόνα είναι σα να διστάζει διαρκώς, ψάχνοντας την ταυτότητά της, σα χαμένη στις αμέτρητες πιθανότητες επιβίωσής της, σαν αναρωτώμενη για τη σωστή ταχύτητα εκτύλιξής της, σαν σκεπτική αναφορικά με τη σχέση της με τον ιστορικό χρόνο.

Ακόμη, χαρακτηριστικές είναι κάποιες διπλοτυπίες (*fondus enchaînés*) στις οποίες ο Forgács χρησιμοποιεί καμένα, σάπια ή πεταμένα ρετάλια φιλμ για να περάσει από τη μία θεματική ενότητα στην άλλη. Σαν το δέσιμο των εικόνων να μην μπορούσε να περάσει παρά από το μη-αναπαραστατικό, το μη-αφηγηματικό, το μη-μιμητικό, δηλαδή από αυτό που αρνείται την ίδια την έννοια της εικόνας αρχείου, κατακεραυνώνοντας οποιαδήποτε προσπάθεια αποδεικτικού συλλογισμού. Οι στιγμές αυτές ίσως να παραπέμπουν στην ομολογία του ίδιου του Παπαναστασίου, την οποία ακούμε σε *voice over* απ' το ημερολόγιό του, όταν περιγράφει τις αμέτρητες άχρηστες λήψεις λόγω των συνθηκών.²⁹ Σε αυτή την περίπτωση, οι εικόνες αυτές, που με την πρώτη ματιά δεν δείχνουν απολύτως τίποτα θυμίζοντάς μας αυτές του πειραματικού σινεμά, μετατρέπονται σε μαρτυρίες συνθηκών λήψης και άρα ιστορικής πραγματικότητας. Αποκτούν έτσι μία αξία απρόβλεπτη κι απρόσμενη, καθώς από φιλμικά απομεινάρια αποτυχημένων λήψεων μεταμορφώνονται προοδευτικά σε βουβά μνημεία που μιλούν μέσα από την καταστροφή του πεπρωμένου τους.

Αν σε όλα αυτά, προσθέσουμε και την πολυεπίπεδη δουλειά στον ήχο, είναι προφανές ότι ο Forgács, αντί να μιλήσει απλά για την ενδιαφέρουσα συμβολή ενός μεγαλοαστού στα πράγματα της περιόδου της κατοχής, προτιμά να δημιουργήσει ένα σύμπαν αντηχήσεων, αντανακλάσεων και διαθλάσεων, μέσα από το οποίο αναδύεται η ιστορία ως «πιθανότητα αυτού που υπήρξε».³⁰

Ο σχεδιασμός του ήχου (*bruitage*) άλλοτε συμπληρώνει και ενισχύει τη δύναμη της εικόνας αγκαλιάζοντάς την, άλλοτε απομακρύνεται παίρνοντας τη δική του πορεία, ανεξάρτητη και μυστηριώδη, κι άλλοτε κόβεται σαν μαχαίρι αφήνοντας τα πλάνα να συνεχίσουν τη διδρομή τους μέσα σε μια ανησυχητική σιωπή. Η μου-

σική του Tibor Szemző, άλλοτε ρυθμική και σίγουρη κι άλλοτε μπάσα και διστακτική, ακολουθεί κι αυτή την δική της πορεία τις περισσότερες φορές, αρνούμενη να υπογραμμίσει ή να κατευθύνει. Μάλιστα, η επιλογή των γνωστών ελληνικών τραγουδιών «Μαυραγορίτες» (Γιώργος Νταλάρας, Μιχάλης Γενίτσαρης) και «Βάζει ο Ντούτσε τη Στολή του» (Σοφία Βέμπο, Γιώργος Θίσιος, Θεόφραστος Σακελλαρίδης) σε τρία σημεία της ταινίας, ακριβώς επειδή λειτουργούν ως σηματοδότες μίας συμβατικής ακουστικής συνήθειας του θεατή, λαμβάνονται ως παράταιρα και αταίριαστα, διότι το κινηματογραφικό σύμπαν που τα υποδέχεται δομείται γύρω από ρήξεις και όχι από συνέχειες.

Ο Péter Forgács δημιουργεί ένα κινηματογραφικό έργο που προτείνει μια ιδιαίτερη επανεγγραφή της ιστορίας και η οποία συνοδεύεται από μία επανεγγραφή του ίδιου του σινεμά, αναδεικνύοντας ως κύρια χαρακτηριστικά της φιλμικής του φόρμας τα χάσματα, τις στάσεις και τις ρίζεις. «Η ιστορία που παράγεται» γράφει η Beatriz Rodonhalo «ξεπερνά το ορατό. Είναι μία ιστορία του αόρατου [...] η οποία δημιουργείται από ένα αντικείμενο που λαχταρά τη συνέχεια αλλά είναι βασισμένο στη ρήξη και την αποσπασματικότητα.»³¹ Εντούτοις, σε αντίθεση με τις εντάσεις της ιστορίας, η φόρμα αυτή, στις περισσότερες ταινίες του, δεν έχει σκοπό να διαλύσει, ούτε τη χρονική συνέχεια, ούτε την αφηγηματική δομή. Θα ήταν, άλλωστε, πολύ εύκολο.

Ο François Niney, επ' αυτού, σημειώνει ότι «η επαναχρησιμοποίηση [ως πράξη], είναι επίσης το να επιδιορθώσεις, το να ξαναράψεις [...] το κομμένο νήμα του ιστορικού ιστού, του ιστού της ζωής.»³² Κι αυτό φαίνεται να διαπερνά από άκρη σε άκρη την προσέγγιση του Forgács μέσα από τη δουλειά του μοντάζ: το να ξαναδείς, να επέμβεις εκ νέου και να προτείνεις μια νέα δομή, είναι να δώσεις μια νέα ζωή στις εικόνες αυτές με σκοπό να δημιουργηθεί μία νέα μνήμη, διασώζοντας ό,τι απωθήθηκε. Ο Jacques Derrida γράφει ότι: «οι καταστροφές που σημαδεύουν το τέλος αυτής της χιλιετίας, είναι επίσης τα αρχεία του κακού: κεκαλυμμένα ή κατεστραμμένα, απαγορευμένα, στρεβλωμένα, 'απωθημένα'.»³³ Ο Derrida υποστηρίζει ότι το αρχείο έχει μία έμφυτη τάση αυτοκαταστροφής, μία παρόρμηση θανάτου που το κατατρώει. Στην πράξη της επαναχρησιμοποίησης, της «αναρχειοποίησης» όπως την αποκαλεί, ο γαλλοαλγερινός διανοητής διαβλέπει μία σημαντική ευκαιρία ανάμνησης. Μια ευκαιρία να ιδωθεί αυτό που απωθήθηκε, απαγορεύτηκε ή ξεχάστηκε. Αυτού του είδους η «αναρχία», την οποία διαβλέπουμε ξεκάθαρα στο *Angelos' Film*, πέραν της ανατρεπτικής της φόρμας, είναι επίσης, και κυρίως, μία πράξη αντίστασης, βαθειά πολιτικής, διότι δεν ανακρίνει μόνο το παρόν, αλλά ανοίγεται προς το μέλλον: «το ερώτημα του αρχείου δεν είναι [...] ένα ερώτημα του παρελθόντος, [...] Είναι ένα ερώτημα του μέλλοντος, η ερώτηση του ίδιου του μέλλοντος, η ερώτηση μιας απάντησης, μιας υπόσχεσης, μιας ευθύνης για το μέλλον.»³⁴ ■

Παραπομπές

1. Στα ελληνικά ο όρος είναι, συνήθως, «ερασιτεχνικά φιλμ για οικογενειακή χρήση» ο οποίος συμπτύσσει δύο όρους του γαλλικού κινηματογραφικού λεξιλογίου *film d'amateur* και *film de famille*. Υπό αυτή την έννοια, όπως και στα γαλλικά, το χαρακτηριστικό της «οικογενειακής χρήσης» αυτομάτως ορίζει τις ταινίες αυτές ως υποκατηγορία των «ερασιτεχνικών φιλμ». Στο κείμενο αυτό, ωστόσο, θα χρησιμοποιήσω τον όρο *home movie* ως τον πιο διαδεδομένο στην –κυρίως αγγλική– βιβλιογραφία που αφορά στο έργο του Peter Forgács.

2. Walter Benjamin, «Paralipomènes et variantes de l'Œuvre d'art dans l'époque de la reproduction mécanisée [1936]», μετ. J-M. Monnoyer, *Écrits français 1*, éd. Gallimard, Paris 1991, σ. 180, μτφ. δική μου (σημ.: όλες οι μεταφράσεις είναι δικές μου).

3. Υπάρχει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που αξίζει να σημειωθεί. Αφορά στην ταινία της Esther Choub *La Chute de la dynastie Romanov* (1927), η οποία μοντάρει όλο το υλικό μέσα από μία αρχειογραφική λογική διάσωσης, χωρίς να παρεμβαίνει μέσω του μοντάζ για να νοηματοδοτήσει και να κατευθύνει το στιδίο (λόγος για τον οποίον ήρθε σε θεωρητική ρήξη με τον Dziga Vertov ο οποίος θεώρησε αυτόν το «σεβασμό» ως σταλινικό). Η Choub, που δίδαξε την τέχνη του μοντάζ στον Sergeï Eisenstein, είναι η πρώτη σκηνοθέτιδα η οποία διαβλέπει και αξιοποιεί αρχειακό κινηματογραφικό υλικό, μοντάροντάς το στην εν λόγω ταινία. Ο Chris Marker, πολλά χρόνια μετά, θα χρησιμοποιήσει ένα σημείο της ταινίας της για να το σχολιάσει, στην αρχή της δικής του ταινίας *Le Tombeau d'Alexandre* (1992). Διαλέγει το σημείο της παρέλασης της τσαρικής οικογένειας των Ρομανόφ για την 300^η επέτειό της. Ο Marker στέκεται στο σημείο που ο ευτραφής αξιωματικός κατασιδιάζει έναν θεατή ο οποίος «τολμά» να παρακολουθεί το ντεφιλέ χωρίς να έχει βγάλει το καπέλο του, θεωρώντας το ύψιστη ασέβεια. Ο γάλλος σκηνοθέτης μιλά για ένα εμβληματικό σημείο της υπεροψίας της εξουσίας. Κι έχει δίκιο. Ωστόσο, ο François Albergά έρχεται, χρόνια αργότερα, να αποδείξει ότι το σχόλιο του Marker δεν «εξάντλησε» την εικόνα. Στο κείμενό του «*La chute de la dynastie de Romanov de E. Choub à C. Marker*» [στο *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, BDIC, n°89-90, Ιανουάριος-Ιούνιος 2008, σ. 21-27] δεν στέκεται μόνο στην κίνηση του αξιωματικού αλλά επίσης, και κυρίως, στο ότι στο πρώτο πλάνο υπάρχει ένας άλλος θεατής που έχει ξεκάσει να βγάλει το καπέλο του και που, παρότι ο αξιωματικός δεν τον παρατήρησε, το βγάζει βιαστικά και γυρνά ανήσυχος προς την κάμερα. Ο Albergά πιστεύει εύστοχα ότι στην κίνηση αυτή, που ο άντρας του πρώτου πλάνου βγάζει το καπέλο του και γυρνά στρεσαρισμένος προς την κάμερα, «*συμπυκνώνεται στο μάξιμουμ η κοινωνική βία της εποχής*» καθώς «*η ενοχή του θεατή ο οποίος δεν αναγνωρίστηκε, αποκαλύπτει την άσκηση της αυταρχικής εξουσίας μέσα στην διάχυτη πραγματικότητα της*». Ωστόσο, ο Albergά συνεχίζει ακόμη παραπέρα. Ερμηνεύει ολόσωστα ότι το βλέμμα προς την κάμερα αποκαλύπτει με τρόπο εξαιρετικά ενδιαφέρον τη δύναμη της παρουσίας αυτού του νέου μέσου (κάμερα) ως ένα σύστημα ταυτόχρονα ελέγχου και καταγραφής που δρα στο πραγματικό. Βλέπε επίσης τις ταινίες *Images of the world and inscription of war* (1989) και *Respite* (2007) του Harun Farocki.

4. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre de passages*, éd. Cerf, Paris, 1989, σ. 476.

5. Η δομή αυτή, απλοϊκή διότι χρονολογικής και θεματικής λογικής, θα επικριθεί από τον Vertov που διακρίνει έναν παράλογο «σταλινικό» σεβασμό στο υλικό, ο οποίος απαγορεύει την κατάθεση του καλλιτεχνικού βλέμματος που το δημιούργησε. Θα μιλήσει για ένα «σωρό κομματιών φιλμ» ο οποίος δεν έχει καμία καλλιτεχνική αξία. Η Choub από την πλευρά της, θα υποστηρίξει, αρχικά, τη θέση της λέγοντας ότι η αυθεντικότητα του υλικού δεν θα πρέπει να «πετσοκοφτεί» στο μοντάζ προς όφελος μίας ιδεολογικής φόρμας (όπως στο βερτοφικό μοντάζ), αλλά θα πρέπει να δοθεί αυτούσιο στο θεατή. Ωστόσο, το 1936 θα αναθεωρήσει κάνοντας την αυτοκριτική της: ομολογεί ότι «φετιχοποίησε» υπερβολικά το υλικό, παρασυρμένη από μία «αντικειμενική» αίσθηση που αναδύονταν από τις εικόνες αυτές, βλ. και υποσημ. 3.

Δες: STEINLE Matthias, «*Esther Choub et l'avènement du film-archive*» στο *Théorème n° 14 «Théâtres de la Mémoire, Mouvement des images*», éd. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, σ. 12-19.

6. Jay Leyda, , *Films Beget Films. A Study of the compilation film*, Hill and Wang, New York, 1964.

7. Σχετικά πρόσφατα, η μελέτη της Christa Blümlinger μιλά για «Κινηματογράφο δεύτερου χεριού»: Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*, éd.

Klincksieck, Paris, 2013.

8. Ό.π., σ. 21.

9. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1976. Σήμερα, υπάρχουν –μεταξύ άλλων– τρεις σημαντικοί γάλλοι διανοητές οι οποίοι ψάχνουν το σημαντικό στο κοινωνικο-αισθητικο-πολιτικά ασήμαντο: πρόκειται για τους Jacques Rancière, Patrick Boucheron και Gérard Noiriel.

10. Arlette Farge, *Le Goût de l'Archive*, éd. Seuil, Paris, 1989.

11. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, éd. Denoël et Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », Paris, 1977 ; *Film et histoire*, Éditions de l'EHESS, coll. « L'Histoire et ses représentations », Paris, 1984 ; *Le Cinéma, une vision de l'histoire*, éd. Le Chêne, Paris, 2003.

12. Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, éd. Verdier, Paris, 2013, σελ. 27.

13. Jacques Rancière, « *L'Inoubliable* », στο *Figures de l'Histoire*, PUF, Paris, 2012, σ. 26.

14. Carlo Ginzburg, Carlo Poni, « *La micro-histoire* », *Le Débat*, 17, (1981/10) σ. 133-136.

15. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, ό.π.

16. Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir*, Gallimard, Paris, 1982 [1969].

17. Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir*, ό.π., σ. 169-173 & Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux medias*, ό.π., σ. 180-183.

18. Michel Foucault, « *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie* », in *Dits et Ecrits I (1954-1988)*, Paris, éd. Gallimard, 1994, σ. 708.

19. Roger Odin, *Les Films de famille : de "merveilleux documents"?: Approche sémiopragmatique*, éd. Klincksieck, Paris, 1995, σ. 44.

20. Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers : L'univers d'un meunier du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1980, σ. 21.

21. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 2014, σ. 88-89.

22. <http://www.forgacspeter.hu/english>

23. Με τον επί χρόνια συνεργάτη του Tibor Szemző.

24. <https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/h-friki-tis-katoxis-kinimatografimni-mesa-apo-ena-tenekedaki-syssitioy>

25. Imperial War museum, Bundesfilm – archive, Institute Luce, Archivo Audiovisio del Movimento Operaio e Democratico, Μουσείο Μπενάκη – Συλλογή Μπαλάφα, Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, EPT και Pathé Television Archives.

26. Το υλικό ήταν πολύ μεγαλύτερο. Το κείμενο του voice over το οποίο δανείζεται κομμάτια απ'το προσωπικό του ημερολόγιο, μας πληροφορεί ότι πολύ συχνά λόγω της επικινδυνότητας των λήψεων δεν μπορούσε να ελέγξει σωστά την έκθεση του φιλμ, με αποτέλεσμα πολλά κομμάτια να καταστραφούν, είτε λόγω υπερβολικής έκθεσης («καμμένα») είτε, αντιθέτως λόγω υποέκθεσης («μαύρα»).

27. Ο Forgács, σχεδόν σε όλες τις ταινίες του, παρουσιάζει τον κινηματογραφιστή του παγώνοντας την εικόνα και «γράφοντας» δίπλα του: «Our filmmaker».

28. Μετά το ξέσπασμα της μάχης της Αθήνας που ακολούθησε τα Δεκεμβριανά, ο Άγγελος Παπαναστασίου θα γράψει ένα γράμμα στη Λουκία το οποίο ακούμε σε voice over. Την πληροφορεί ότι θα πρέπει να μείνει μακριά της και λυπάται που δε θα παραστεί στα γενέθλιά της. Μαθαίνουμε επίσης ότι το κάνει για να σωθεί, μετά την παράλογη δολοφονία του αδερφού του από τους κομμουνιστές λίγες μέρες πριν.

29. Βλ. υποσημ. 26.

30. Giorgio Agamben, *Le Cinéma de Guy Debord - Image et mémoire*, éd. Hoëbeke, Paris, 1998, σ. 69-70.

31. Beatriz Rodovalho, « Amateur d'amateurs : Enjeux esthétiques et historiques du remontage de films de famille à travers l'œuvre de Péter Forgács » διδακτορική διατριβή, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, επιβλέπουσα καθηγήτρια Sylvie Rollet, ημερομηνία παρουσίασης 30 Μαΐου 2018, σ. 139.

32. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002, σ. 102.

33. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995, σ. 7.

34. Ό.π., σ. 60.

ΝΙΚΟΣ ΦΙΛΙΠΠΑΙΟΣ

Τρεις ελληνικές ταινίες θεάματος: Ρωγμές στην ουτοπία της μακράς δεκαετίας του '60

Περίληψη

Τρεις ελληνικές ταινίες θεάματος: Ρωγμές στην ουτοπία της μακράς δεκαετίας του '60

Στο άρθρο μελετώνται τρεις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του 1960: *Η Αθήνα τη Νύχτα* (1962), *Νυχτοπερπατήματα* (1964) και *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* (1968). Στα τρία φιλμ, τα οποία συγκροτούν ένα νέο υπό-είδος, την «ταινία θεάματος», προβάλλεται το αθηναϊκό nightlife, μέσα από μια σπονδυλωτή ημινοκιμαντερίστικη μορφή, με πλάνα νυχτερινών κέντρων και δραματοποιημένα σκετς τα οποία συνεχονται μεταξύ τους μέσω του voice-over. Χάρη στη διάδραση ανάμεσα στη λόγια και τη λαϊκή κουλτούρα, την παράδοση και τις δυτικότερες επιδράσεις, καθώς και τον συντηρητικό και προοδευτικό λόγο, στις ταινίες αποτυπώνεται η ουτοπία της δεκαετίας του 1960. Η ουτοπία αυτή αναδύεται δύσκολα και σταδιακά, μέσα από τον εκδημοκρατισμό της κοινωνικοπολιτικής ζωής και από την επίδραση των δυτικών long sixties, στην κουλτούρα, στα ήθη και στην καθημερινή ζωή, αλλά τελικά περιχαρακώνεται εντός της ιδεολογικής ηγεμονίας της Δικτατορίας. Οι συγκεκριμένες τρεις ταινίες θεάματος σκιαγραφούν τη διαμόρφωση αλλά και τα όρια της ουτοπίας των ελληνικών long sixties.

Λέξεις-κλειδιά: ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος, μακρά δεκαετία του '60, λαϊκή κουλτούρα, νυχτερινή ζωή, ταινία θεάματος, μπαχτινισμός

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το κεντρικό θέμα: τρεις ταινίες θεάματος

Κεντρικό θέμα της συγκεκριμένης μελέτης αποτελούν τρεις ταινίες του λαϊκού/ δημοφιλους κινηματογράφου της περιόδου 1950-1975: *Η Αθήνα τη Νύχτα* (1962), *Νυχτοπερπατήματα* (1964) και *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* (1968). Τα τρία αυτά ασπρόμαυρα φιλμ διέπονται από κοινά στοιχεία σε επίπεδο δομής, ύφους, αισθητικής αλλά και κοινωνικής και νοοτροπικής αναπαράστασης, σε βαθμό που μπορεί να γίνει λόγος για την ανάδυση ενός λαϊκού/δημοφιλους κινηματογραφικού υποείδους (sub-genre).

Το κυρίαρχο στοιχείο, που στην ουσία αποτελεί και τη γενεσιουργό αιτία της ανάδειξης ενός υποείδους, είναι η

κοινή θεματολογία, δομή και μορφή. Και οι τρεις ταινίες αποτελούν παρουσιάσεις της αθηναϊκής νυχτερινής ζωής της δεκαετίας του 1960, ενώ η δομή τους είναι σπονδυλωτή, με εναλλαγές κυρίως ανάμεσα σε μαγνητοσκοπημένες σκηνές μουσικών νυχτερινών κέντρων, συναυλιών, θεατρικών παραστάσεων, αλλά και εξωτερικών πλάνων της αστικής νυχτερινής Αθήνας με λιγότερα σε ποσότητα δραματοποιημένα σκετς, με πρωταγωνιστές διάσημους ηθοποιούς της εποχής. Επομένως, έχουμε να κάνουμε με έναν ιδιάζοντα συνδυασμό ντοκιμαντέρ και ταινίας μυθοπλασίας, του οποίου η συνεκτικότητα εξασφαλίζεται μέσω της τεχνικής του voice-over: στο *Αθήνα τη Νύχτα* και στη συνέχεια του (sequel), *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*, ακούμε τη φωνή του Σταύρου Ξενίδη να αναλαμβάνει τον ρόλο του ξεναγού στη νυχτερινή ζωή της πρωτεύουσας, ενώ στα *Νυχτοπερπατήματα* στον

ρόλο του αφηγητή βρίσκουμε τον Χρήστο Κατσιγιάννη. Ακόμα ένα στοιχείο που μας επιτρέπει να αναφερόμαστε σε υποείδος, είναι πως και στις τρεις ταινίες παραλεύνουν ιδιαίτερα διάσημα και λαοφιλή πρόσωπα της εποχής ως guest-stars, τόσο από τον χώρο της υποκριτικής (Κώστας Χατζηχρήστος, Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Ρίζος, Ανδρέας Μπάρκουλης, Τζένη Καρέζη κλπ.), όσο και της μουσικής (Γιώργος Ζαμπέτας, Βασίλης Τσιτσάνης, Σταύρος Ξαρχάκος, Μίκης Θεοδωράκης κ.α.), αλλά και του χορού (Γιάννης Φλερύ, Φώτης Μεταξόπουλος, Βαγγέλης Σειληνός, Ελένη Προκοπίου). Γενικότερα και οι τρεις ταινίες διακρίνονται από το κυρίαρχο στοιχείο της μουσικής και του χορού, ενώ είναι επίσης εμφανής η σκοπιμότητα προώθησης του αθηναϊκού nightlife της δεκαετίας του 60, και ακόμα περισσότερο η διαφήμιση των συγκεκριμένων νυχτερινών κέντρων και θεατρικών σκηνών που συμπεριλαμβάνονται στις ταινίες.¹ Επομένως, στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, θα ονομάσουμε το υποείδος που συγκροτούν οι τρεις συγκεκριμένες ταινίες «ταινία θεάματος». Αυτή η ονομασία θεωρείται συμβατική και άλλες προσεγγίσεις των συγκεκριμένων φιλμ πιθανώς καταλήξουν σε διαφορετική ορολογία.

Ο Ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου 1950-1975 ως λαϊκή/δημοφιλής κουλτούρα

Βέβαια, οι συγκεκριμένες ταινίες μπορεί να συνιστούν ένα υποείδος που δεν έχει μελετηθεί ως τώρα, τόσο μέσα, όσο και έξω από τα ακαδημαϊκά πλαίσια, αλλά ως ένα μεγάλο βαθμό (αλλά όχι εντελώς ορθόδοξα) ακολουθούν τα δομικά, μορφικά, αφηγηματικά, αισθητικά και νοοτροπικά στοιχεία του ελληνικού μεταπολεμικού λαϊκού/δημοφιλούς κινηματογράφου, τα οποία έχουν αναλυθεί από την έρευνα.² Βέβαια, εξίσου ενδιαφέρονσα είναι και η απόκλιση των ταινιών από αυτές τις συμβάσεις.

Ο ελληνικός λαϊκός/δημοφιλής κινηματογράφος της περιόδου 1950-1975 αποτελεί μία από τις κυρίαρχες κατευθύνσεις που πήρε η λαϊκή/δημοφιλής κουλτούρα (popular culture) κατά τη συγκεκριμένη περίοδο στη χώρα μας. Μια σφαιρική και ολοκληρωμένη μελέτη του φαινομένου της λαϊκής/ δημοφιλούς κουλτούρας στην Ελλάδα κατά τις δύο (ή δυόμιση) πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες θα πρέπει επίσης να λάβει υπόψιν τους χώρους του εντύπου (λαϊκά περιοδικά, βιβλία και φυλλάδια), της μουσικής (λαϊκή και ευρύτερα ποπ μουσική), του θεάτρου (επιθεώρηση) αλλά και της διασκέδασης-ψυχαγωγίας ως σύνολο, από τα «νάιτ κλαμπ» και τις κοσμικές ταβέρνες ως τα προποτζιδικά και τα γήπεδα.

Όπως και οι άλλοι τομείς της ποπ/δημοφιλούς κουλτούρας, έτσι και ο κινηματογράφος μπορεί να αξιοποιηθεί ως ένα μέσο ανίχνευσης και μελέτης των νοοτροπιών που συγκροτούνταν στην ελληνική κοινωνία της συγκεκριμένης περιόδου. Πιο συγκεκριμένα, ο ελληνικός λαϊκός/δημοφιλής κινηματογράφος, όχι μόνο χάρη στην πλατιά λαϊκή του απήχηση, αλλά και επειδή, ήδη από τα σπάργανά του, εξοβελίστηκε από την κυρίαρχη

εθνοκεντρική ιδεολογία και την ηγεμονική υψηλή της κουλτούρα σχηματίζοντας τους δικούς του αισθητικούς, νοοτροπικούς αλλά και οικονομικοκοινωνικούς κώδικες³, αποτελεί έναν χώρο, όπου οι ανταγωνισμοί και οι αλληλεπιδράσεις της κουλτούρας, της ιδεολογίας και της νοοτροπίας παρουσιάζονται ανάγλυφοι. Βέβαια, αναγκαίο είναι να αποφευχθεί η απλοϊκή ερμηνεία αυτών των αντιθέσεων και αλληλεπιδράσεων, ως μια διαμάχη ανάμεσα σε μια αυστηρά συγκροτημένη και αρραγής μετεμφυλιακή επίσημη κρατική ιδεολογία συντηρητισμού και εθνοκεντρισμού από τη μία πλευρά, και σε μια επίσης υποτιθέμενη συγκροτημένη κουλτούρα και νοοτροπία του λαϊκού κινηματογράφου, ως πολιτισμική έκφραση των εξαρτημένων και περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων, από την άλλη. Αυτή η ερμηνεία είναι τόσο εκτός του πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου της περιόδου που εξετάζουμε, όσο και η παλαιότερη η οποία οριοθετούνταν σε έναν αυστηρό ποιοτικό διαχωρισμό ανάμεσα στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο ως απορριπτέα μαζική κουλτούρα, και στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο ως υψηλή τέχνη.

Γενικότερα, η λαϊκή/δημοφιλής κουλτούρα από τα πρώτα χρόνια της ανάπτυξης της κατά τον 18ο και 19ο αιώνα αποτελεί ένα αισθητικό, νοοτροπικό και ιδεολογικό χωνευτήρι, μέσα στο οποίο συνεχώς αναταράσσονται, ανασηματοδοτούνται και τελικά ανατρέπονται διαλεκτικά τα παραδεδομένα στατικά δίπολα ερμηνείας και προσέγγισης: η υψηλή κουλτούρα εναντίον της μαζικής κουλτούρας, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» εναντίον της παθητικής κατανάλωσης πολιτισμικών προϊόντων, η πολιτισμική κυριαρχία της ηγεμονικής ιδεολογίας εναντίον της έκφρασης των εξαρτημένων κοινωνικών ομάδων. Ο Stuart Hall, ένας από τους θεμελιωτές των πολιτισμικών σπουδών στη Βρετανία και διεθνώς, συνοψίζει αυτή την υβριδική και δυναμική διάσταση της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας: «Αυτή είναι η διαλεκτική της πολιτισμικής πάλης. Στην εποχή μας εξελίσσεται συνεχώς, στα πολύπλοκα μέτωπα της αποδοχής και της αντίστασης, της άρνησης και της συνθηκολόγησης, οι οποίες κάνουν το πεδίο της κουλτούρας ένα συνεχές πεδίο μάχης (...) Ο κίνδυνος προκύπτει όταν τείνουμε να σκεφτούμε τις πολιτισμικές μορφές ως συγκροτημένες και συνεκτικές: είτε πλήρως διεφθαρμένες, είτε πλήρως αυθεντικές. Ενώ είναι βαθιά αντιφατικές: παίζουν πάνω σε αντιθέσεις, ειδικά όταν λειτουργούν στον τομέα του «λαϊκού/δημοφιλούς». (...) Αυτό που είναι σημαντικό στον ορισμό της «λαϊκής/δημοφιλούς» κουλτούρας είναι οι σχέσεις που καθορίζουν την λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα» σε μια συνεχή ένταση (συγγένεια, επιρροή και ανταγωνισμός) με την κυρίαρχη κουλτούρα. Πρόκειται για μια σύλληψη της κουλτούρας που πολώνεται γύρω από αυτή την πολιτισμική διαλεκτική».⁴

Αυτή ακριβώς η κατά Stuart Hall «πολιτισμική διαλεκτική» έχει ερμηνευτεί συγκροτημένα και μεθοδικά από τον Μιχαήλ Μπαχτίν (Mikhail Bakhtin). Σύμφωνα με τον Ρώσο γλωσσολόγο και θεωρητικό της λογοτεχνίας, η ανθρώπινη γλώσσα, ως ένα κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, εμπεριέχει ιστορικά και ιδεολογικά φορτι-

σμένες σημασίες, ακόμα περισσότερο αναπαριστά, αλλά και εν μέρει πλάθει τις κεφαλαιώδεις αντιθέσεις και αλληλεπιδράσεις που συνεχώς ανα-οριοθετούν τους διαχωρισμούς ανάμεσα στην ηγεμονία και την εξάρτηση, σε ιδεολογικό και πολιτισμικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με την μπαχτινική θεωρητική προσέγγιση, το φαινόμενο του πολυγλωσσισμού, ως ποικιλία ιδεολογικά φορτισμένων λόγων, είναι εγγενές σε μια συνεχώς εξελισσόμενη κοινωνία. Ωστόσο, η «ηγεμονικοποίηση» μιας γλώσσας και αντίστοιχα μιας κοσμοαντίληψης συνεπάγεται τον περιορισμό του πολυγλωσσισμού και της διαλογικότητας. Οι μόνοι γλωσσικοί «χώροι» που, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, προβάλλουν αντίσταση στη γλωσσική-ιδεολογική ηγεμονία είναι αρχικά η, κυρίως λαϊκή προέλευσης, παρωδία και, έπειτα, το μυθιστορηματικό λογοτεχνικό είδος. Άρα, «οι κοινωνικές και ιστορικές φωνές που κατοικούν μέσα στη γλώσσα (όλες οι λέξεις, όλες οι μορφές της), που της δίνουν συγκεκριμένες, σαφείς σημασίες, οργανώνονται, μέσα στο μυθιστόρημα, σε ένα αρμονικό υφολογικό σύστημα, που αποδίδει τη διαφοροποιημένη κοινωνικό-ιδεολογική τοποθέτηση του συγγραφέα στους κόλπους του πολυγλωσσισμού της εποχής του»⁵.

Ωστόσο, εδώ προκύπτει ένας προβληματισμός κατά πόσο η μυθιστορηματική ανάλυση του Μπαχτίν, ως θεωρία αλλά και ως μέθοδος, μπορεί να εφαρμοστεί στον κινηματογράφο και βέβαια με ποιον τρόπο. Αν και το συγκεκριμένο ερώτημα ξεπερνά κατά πολύ τα όρια αυτής της μελέτης, μπορούμε να δώσουμε μια θετική απάντηση, καθώς, «όπως κάθε μυθιστόρημα είναι ένα υβρίδιο έτσι και οι ταινίες, και μάλιστα αυτές που συλλήβδην κατηγοριοποιούνται ως λαϊκός κινηματογράφος, συγκροτούν ένα πεδίο όπου η μπαχτινική οπτική μπορεί να αποδώσει ιδιαίτερα αξιόλογες ερμηνείες»⁶.

Τρεις «ταινίες θεάματος» της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 1960

Με βάση το παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο θα προσεγγιστούν οι τρεις ταινίες θεάματος που συναπαρτίζουν το corpus αυτή της μελέτης. Βέβαια, ακόμα ένα κομβικό κοινό στοιχείο των τριών ταινιών που συνηγορεί υπέρ της ανάδειξης ενός κινηματογραφικού υπο-είδους είναι ότι έχουν γυριστεί και προβληθεί κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει ότι η χρονολογικά πρώτη (*Η Αθήνα τη Νύχτα*) έχει γυριστεί στην αρχή της δεκαετίας, το 1962, η δεύτερη (*Νυχτοπερπατήματα*) περίπου στη μέση της δεκαετίας, το 1964 και η τρίτη (*Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*) στο τέλος της, στα 1968. Πρώτα απ' όλα, η αντιστοιχία των ετών παραγωγής των ταινιών με σημαντικά ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του 1960 είναι αξιοσημείωτη: το 1962 η Ελλάδα εντάσσεται στην ΕΟΚ, σφραγίζοντας έτσι την ολοένα και εντονότερη στροφή, σε οικονομικό, αλλά και πολιτικοκοινωνικό επίπεδο, προς τη Δύση και την Ευρώπη, η οποία είχε ξεκινήσει προπολεμικά. Παράλληλα, στο ίδιο έτος κορυφώνεται ο «Ανένδοτος Αγώνας» του Γεώργιου Παπανδρέου, κατά των εκλογών

του 1961 τις οποίες κέρδισε η ΕΡΕ και χαρακτηρίστηκαν από τον Παπανδρέου ως «εκλογές βίας και νοθείας». Το 1964 αποτελεί το αποκορύφωμα των ανανεωτικών πολιτικών της κυβέρνησης του Γεώργιου Παπανδρέου και της Ένωσης Κέντρου. Αυτές οι ανανεωτικές πολιτικές στράφηκαν ιδιαίτερα προς τον τομέα της παιδείας και του πολιτισμού, με την περίφημη «εκπαιδευτική μεταρρύθμιση». Τέλος, το 1968 αποτελεί το δεύτερο έτος της επταετούς στρατιωτικής Δικτατορίας. Παράλληλα, καθ' όλη τη διάρκεια τη δεκαετίας η ελληνική πολιτική και κοινωνική ζωή συνταράσσεται από τα γεγονότα του Κυπριακού, της δολοφονίας του Γρηγόρη Λαμπράκη (1963), τη δράση της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, με πρώτο της εκλεγμένο πρόεδρο τον Μίκη Θεοδωράκη και την ολοένα πιο δυναμική άνοδο της Αριστερής ΕΔΑ, ήδη από το 1958, όταν κέρδισε 24,4% των ψήφων καταλαμβάνοντας 78 βουλευτικές έδρες, μια άνοδος που εκλήφθηκε ως απειλή τόσο από τις πολιτικές δυνάμεις της Δεξιάς, όσο και από εκείνες του Κέντρου. Βέβαια, όλος αυτός ο αναβρασμός, ο οποίος είχε ένα αναμφισβήτητο προοδευτικό πρόσημο σε πολιτικό επίπεδο, διακόπηκε με την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών στις 21 Απριλίου 1967.

Σε παραλληλία με τις βαρύνουσες πολιτικές εξελίξεις, η δεκαετία του 1960 στην Ελλάδα σημαδεύεται από σημαντικές αλλαγές στο πεδίο της καθημερινής ζωής, της κουλτούρας και της νοοτροπίας. Από τα μέσα της δεκαετίας του 2010, όλο και περισσότερες εγχώριες ακαδημαϊκές μελέτες στον χώρο των ιστορικών, κοινωνιολογικών και πολιτισμικών σπουδών υιοθετούν τον όρο «long sixties», τον οποίον εισηγήθηκε ο Βρετανός ιστορικός Arthur Marwick το 1998, προκειμένου να προσεγγίσει ιστορικά μια δεκαετία η οποία στον ευρύτερο Δυτικό κόσμο συμπεριέλαβε ένα πλήθος έντονων οικονομικών, τεχνολογικών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών αλλαγών, όπως «η ανάδειξη της νεολαίας, η πρόοδος της τεχνολογίας και η βελτίωση των συνθηκών ζωής, η ανάπτυξη του θεάματος, η μαζική και καταναλωτική αγορά, τα μετα-αποικιοκρατικά κινήματα, τα αιτήματα γύρω από τον εκδημοκρατισμό στην κοινωνική σφαίρα (έμφυλα και φυλετικά δικαιώματα, παιδεία, σεξουαλική απελευθέρωση, περιβάλλον).»⁷ Ο προσδιορισμός «μακρά» (long) οφείλεται στο ότι οι προαναφερθείσες αλλαγές ξεκίνησαν ήδη από το 1958 και ουσιαστικά ολοκληρώθηκαν ή διακόπηκαν το 1973, έτος της διεθνούς πετρελαϊκής κρίσης.

Βέβαια, χρειάζεται να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί στην εφαρμογή της ερευνητικής λογικής των long sixties στην ελληνική δεκαετία του 1960. Χωρίς αμφιβολία, η πλέον εμφανής οικονομική πρόοδος κυρίως των μεσοαστικών κοινωνικών στρωμάτων που ξεκίνησε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, η εισβολή των νέων τεχνολογικών επιτευγμάτων και η εξοικείωση των Ελλήνων (ειδικότερα των αστικών κέντρων) με αυτά, η κυρίαρχη επίδραση της δημοφιλούς κουλτούρας (popular culture) των Η.Π.Α. μέσω του εντύπου, του κινηματογράφου και της μουσικής, η εισαγωγή και εμπέδωση των καταναλω-

τικών αξιών, η ανάδυση και επικράτηση μιας νεανικής κουλτούρας και αντίληψης, η ανάδειξη των γυναικών στον πολιτικοκοινωνικό στίβο, αλλά και ο προοδευτικός πολιτικός αναβρασμός που προαναφέρθηκε είναι τα κυρίαρχα στοιχεία που φανερώνουν τη δυναμική επίδραση των δυτικών long sixties στην Ελλάδα. Μάλιστα, ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς θεωρεί ότι οι διαδράσεις που χαρακτηρίζουν όλη τη δεκαετία του 1960 ουσιαστικά εκβάλλουν τις επιρροές τους ως το 1974 διαφωνώντας με την ερμηνεία της ελληνικής δεκαετίας του 60 ως σύντομη, καθώς διακόπηκε απότομα με την επιβολή της Δικτατορίας το 1967. Αντιθέτως, συνηγορεί υπέρ μιας «μακράς δεκαετίας του 60», ως μια συνεχής πορεία προοδευτικής εξέλιξης σε πολιτικοκοινωνικό επίπεδο η οποία μπορεί να αναχαιτίζεται ως ένα μεγάλο βαθμό από τη δικτατορία, αλλά κλείνει το κύκλο της και ολοκληρώνεται το 1974.⁸ Επομένως, τα «ελληνικά 60s» μπορούν αναμφίβολα να χαρακτηριστούν ως μακρά, αλλά δεν υπάρχει πλήρη αντιστοιχία με τα βρετανικά, αμερικάνικα ή ιταλικά. Όχι μόνο «είναι πολύ σημαντικό να αναζητήσει και να εντοπίσει κανείς τις εθνικές ιδιαιτερότητες της προδικτατορικής περιόδου και της δικτατορικής εμπειρίας, όπου εκτυλίσσονται και μετασχηματίζονται οι κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες των long sixties στον ευρωπαϊκό νότο, και πιο ειδικά στην ελληνική κοινωνία», όπως σημειώνει η Άννα-Μαρία Σιχάνη⁹, αλλά ακόμα και η πιο αστικοποιημένη και δυτικοτροπη πλευρά της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960 χαρακτηρίζεται από ένα αντιφατικό πήγαινε-έλα ανάμεσα στα δύο ακραία όρια του πολιτικού, κοινωνικού και νοοτροπικού προοδευτισμού και ενός βαθιά ριζωμένου συντηρητισμού, που έλκει την καταγωγή του από την περίοδο του Εμφυλίου, ίσως και ακόμα παλαιότερα, τα κρίσιμα χρόνια του Μεσοπολέμου,

Στις ταινίες που θα μελετήσουμε, γίνεται μια αντιφατική απόπειρα ανάδειξης αλλά και καταλαγιάσματος των πολυδιάστατων πλώσεων της ελληνικής μακράς δεκαετίας του '60, οι οποίες αφορούν την πολιτική, την κοινωνία και τη νοοτροπία, όπως εκφράζονται στην κουλτούρα της καθημερινής ζωής, τουλάχιστον εντός των ορίων της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Για αυτόν τον λόγο ο ερευνητικός θεωρητικός λόγος σχετικά με τις ταινίες αυτές δεν οργανώνεται ούτε ανα τίτλο, ούτε χρονολογικά, αλλά συγκροτείται γύρω από αυτές τις δυναμικές διαλεκτικές σχέσεις κουλτούρας, νοοτροπίας και ιδεολογίας. Παράλληλα, γίνεται προσπάθεια να διερευνηθούν σφαιρικά οι ταινίες αυτές, οι οποίες άλλωστε ως «ταινίες θεάματος» αγκαλιάζουν πολλές πλευρές της λαϊκής-δημοφιλούς κουλτούρας: τη μουσική, το θέατρο και τη λογοτεχνία.

Μέσα, λοιπόν, από τα μορφικά, εκφραστικά και υφολογικά χαρακτηριστικά των αναπαραστάσεων αυτών των ταινιών θεάματος, μπορούμε να προσεγγίσουμε την κατά Raymond Williams «δομή της αίσθησης», ως «τη βιωμένη αίσθηση της ποιότητας της ζωής σε ένα τόπο και χρόνο [...] Η δομή της αίσθησης είναι η κουλτούρα μιας περιόδου: είναι το συγκεκριμένο ζωντανό αποτέλεσμα όλων

των στοιχείων του γενικού οργανισμού»¹⁰. Μάλιστα ο Βρετανός θεωρητικός, ακολουθώντας τον συνάδελφο του στο πανεπιστήμιο του Birmingham, Stuart Hall, αναδεικνύει τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα ως ένα κρίσιμο τομέα διοχέτευσης των διαδράσεων που καθορίζουν την πολιτισμική ηγεμονία και τη σχέση της με τις περιθωριοποιημένες αισθητικές και καλλιτεχνικές εκφράσεις¹¹.

Οι κοινωνικοπολιτικές, πολιτισμικές και νοοτροπικές αναπαραστάσεις

Πριν ωστόσο εμβαθύνουμε στις αναπαραστάσεις των τριών φιλμ, είναι αναγκαίο να αναφερθούμε στους βασικούς συντελεστές του καθενός από αυτά, δηλαδή στους σκηνοθέτες, παραγωγούς και σεναριογράφους:

Η Αθήνα τη Νύχτα (1962)
σκηνοθεσία: Κλέαρχος Κονιτσιώτης
σενάριο: Νίκος Τσιφόρος
παραγωγή: Κλέαρχος Κονιτσιώτης

Νυχτοπερπατήματα (1964)
σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβουλάκος
σενάριο: Νίκος Τσιφόρος, Θανάσης Βαλτινός, Τζίμης Κορίνης
παραγωγή: Κούρος Φιλμ, Περιοδικό Θεάματα

Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα (1968)
σκηνοθεσία: Αριστείδης Καρύδης Fuchs
σενάριο: Κώστας Πρετεντέρης, Ασημάκης Γιαλαμάς, Κώστας Μουρσελάς
παραγωγή: Κλέαρχος Κονιτσιώτης

Μια μίξη λόγιου και λαϊκού

Κοιτώντας τους βασικούς συντελεστές της καθεμιάς ταινίας, παρατηρούμε μια φαινομενικά απρόσμενη συνύπαρξη ανάμεσα σε αντιπροσώπους του λαϊκού/δημοφιλούς κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, όπως ο Νίκος Τσιφόρος, ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης και το συγγραφικό ντουέτο των Κώστα Πρετεντέρη και Ασημάκη Γιαλαμά, με ανθρώπους οι οποίοι είτε παρήγαγαν ένα καλλιτεχνικό έργο που μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταβατικό από τον Παλιό στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, όπως ο σκηνοθέτης Γιώργος Ζερβουλάκος, είτε αποτελούν εκπροσώπους της υψηλής ποιοτικά λογοτεχνίας στη χώρα μας, δηλαδή ο Θανάσης Βαλτινός και ο Κώστας Μουρσελάς.

Ο Θανάσης Βαλτινός, οχτώ χρόνια πριν την πρώτη του συνεργασία με τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο στην ταινία *Μέρες του '36* (1972), ως σεναριογράφος, και ενώ έχει κυκλοφορήσει στο περιοδικό *Εποχές* το πλέον διάσημο του αφήγημα *Η Κάθοδος των Εννιά* (1963), αλλά και έχει γράψει το πρώτο του σενάριο για την αστυνομική ταινία *Ενώ Σφύριζε Το Τρένο* (1961), συμπράττει στο σενάριο των *Νυχτοπερπατημάτων*, με τον κορυφαίο αντιπρόσωπο της λαϊκής κινηματογραφικής κωμωδίας της εποχής, Νίκο Τσιφόρο και τον επίσης νέο συγγραφέα

Τζίμμη Κορίνη, ήδη γνωστό από τα διηγήματά του στο λαϊκό αστυνομικό περιοδικό *Μάσκα*¹². Το 1968, τη χρονιά που Κώστας Μουρσελάς συνυπογράφει, μαζί με τον ντουέτο Γιαλαμάς - Πρετεντέρης το σενάριο της *Αθήνας Μετά Τα Μεσάνυχτα*, έχει ήδη εμφανιστεί ως θεατρικός συγγραφέας, με έντονα πειραματικές διαθέσεις, με το μονόπρακτο *Άνθρωποι και άλογα* (1959) και έχει γράψει το σενάριο της ταινίας *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη, μία από τις πιο εμβληματικές ελληνικές «ταινίες του δημιουργού» (film d'auteur) της δεκαετίας του 1960. Τέλος, η μοναδική και ιδιαίτερη πορεία του Γιώργου Ζερβουλάκου, ως σκηνοθέτη και παραγωγού, μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταιχμιακή ανάμεσα στον παλιό/λαϊκό και τον Νέο ελληνικό κινηματογράφο. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, παράλληλα με ταινίες μυθοπλασίας, είχε στρέψει το ενδιαφέρον του στο ντοκιμαντέρ, εστιάζοντας στον παραδοσιακό πολιτισμό, καθώς και στο Βυζάντιο και τον μοναχισμό. Κατά τη δεκαετία του 1970, οι ταινίες μυθοπλασίας που σκηνοθέτησε είναι αντιπροσωπευτικές της στροφής των αστυνομικών ταινιών σε «ταινίες σεξ»¹³, ενώ στη δεκαετία του 1980 χρημάτισε ως παραγωγός στις ταινίες *Ρεμπέτικο* (1983) και *Oh Babylon* (1989) του Κώστα Φέρρη. Έχουμε να κάνουμε με έναν κινηματογραφιστή που έχει γνώση των δομών και των συμβάσεων τόσο της λόγιας, όσο και της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας, μια γνώση που του επιτρέπει να κινείται άνετα και στα δύο ταμπλό.

Αυτή, λοιπόν, η απροσδόκητη συνάντηση του λόγιου με το λαϊκό/δημοφιλές, ακόμα περισσότερο η υπέρβαση των παραδεδομένων ορίων ανάμεσα στις δύο κατευθύνσεις της κουλτούρας, παρατηρείται και στους guest-star των ταινιών. Στο *Αθήνα τη Νύχτα*, οι προτεινόμενες επιλογές του αθηναϊκού nightlife του 1962 περιλαμβάνουν τόσο το νυχτερινό κέντρο όπου εμφανίζεται ο Γιώργος Ζαμπέτας, όσο και την παράσταση του έργου *Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε* του Luigi Pirandello από τον θίασο του Δημήτρη Μυράτ, σε μουσική του Μάνου Χατζιδάκι. Από την άλλη πλευρά, στα *Νυχτοπερπατήματα* χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της υπέρβασης ανάμεσα στα όρια της λόγιας και λαϊκής κουλτούρας αποτελεί η σκεκάνς στην οποία ο Μίμης Φωτόπουλος διαβάζει σπαρταριστά ένα κείμενο του Νίκου Τσιφόρου, με αναφορά στον *Φάουστ* του Γκαίτε. Ωστόσο, αυτή η ανορθόδοξη συνάντηση της λόγιας με τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα υποχωρεί σαφώς στην τρίτη ταινία θεάματος, *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*. Ας θυμηθούμε πως η συγκεκριμένη ταινία γυρίζεται το 1968, οπότε χωρίς αμφιβολία, αυτή η υποχώρηση σχετίζεται με την ηγεμονική αισθητική και πολιτισμική γραμμή που σταδιακά επιβάλλεται, αλλά και αναπαράγεται μέσω των ιδεολογικών μηχανισμών κατά την περίοδο της Δικτατορίας. Αυτή η ηγεμονική ιδεολογία συνδυάζει τον συντηρητικό εθνοκεντρισμό, ο οποίος όμως προσδένεται σε μία κίτς αισθητική, με την ανεξέλεγκτη υποδοχή της pop κουλτούρας και των καταναλωτικών προτύπων της ελεύθερης καπιταλιστικής οικονομίας. Η λόγια κουλτούρα στην ταινία *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* αντιπροσωπεύεται αποκλειστικά από μαγνητοσκοπημένα αποσπάσματα συναυλίας του Σταύρου

Ξαρχάκου¹⁴. Το συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί είναι ότι η αναδιαπραγμάτευση των ορίων ανάμεσα στη λόγια και τη λαϊκή κουλτούρα είναι πιο δυναμική και ρηξικέλευθη σε ένα πολιτικοκοινωνικό περιβάλλον ελεύθερης έκφρασης και έλλειψης λογοκρισίας.

Αντιθέτως, η πρώτη χρονολογικά από τις τρεις ταινίες, *Η Αθήνα τη Νύχτα*, όχι απλά πραγματώνει αυτή την υπέρβαση λόγιου-λαϊκού μέσω των καλλιτεχνών (σκηνοθέτη, σεναριογράφων, μουσικών, ηθοποιών) που συμμετέχουν, αλλά και προβάλλοντας εμφιατικά ένα από τα επιτεύγματα της μεταπολεμικής ελληνικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας: τον συγκερασμό λόγιας και λαϊκής μουσικής από τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Μίκη Θεοδωράκη. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, μία ιδιαίτερη περίπτωση αποτύπωσης του κόσμου του λαϊκού τραγουδιού στον ελληνικό κινηματογράφο, που ξέφυγε από τις συνήθειες; στερεοτυπικές αναπαραστάσεις, είτε ως πολιτισμικός χώρος των μικροαστικών τάξεων είτε ως τουριστικό η ψυχαγωγικό φολκλόρ¹⁵.

Πρώτον, στο απόσπασμα της θεατρικής παράστασης του *Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε* από τον Δ. Μυράτ, ακούμε το περίφημο *Φέρτε Μου ένα Μαντολίνο*, μία από τις μεγάλες επιτυχίες του Χατζιδάκι, καθώς και από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα του ελαφρού τραγουδιού της δεκαετίας του 1960. Υπόψη βέβαια ότι το 1960, δύο χρόνια δηλαδή πριν την συγκεκριμένη ταινία, ο Χατζιδάκις είχε κερδίσει το βραβείο Όσκαρ μουσικής για την ταινία *Ποτέ την Κυριακή* του Ζιλ Ντασέν, με αποτέλεσμα τα τραγούδια του soundtrack να γίνουν «το σήμα κατατεθέν της χώρας μας στο εξωτερικό»¹⁶. Βέβαια ο Χατζιδάκις, ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '40, ξεκίνησε μια τολμηρή για τα δεδομένα της εποχής και εκλεκτική πορεία συνένωσης της λόγιας κουλτούρας (π.χ. τα αισθητικά και ιδεολογικά διδάγματα της Γενιάς του '30) με το λαϊκό τραγούδι, πιο συγκεκριμένα το ρεμπέτικο, με έναρξη την περίφημη διάλεξη του για το ρεμπέτικο το 1949 στο Θέατρο Τέχνης, η οποία συμπληρώθηκε από συναυλία του Μάρκου Βαμβακάρη και της Σωτηρίας Μπέλλου.

Ωστόσο, πιο εμβληματικό είναι το απόσπασμα από μεγάλη συναυλία του Θεοδωράκη με τραγουδιστή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, που τραγουδάει το περίφημο *Η Μαργαρίτα η Μαργαρώ*, σε μουσική και στίχους Θεοδωράκη και με τραγουδίστρια τη Γιώτα Λύδια, με το *Μελαχροινή Μου Κοπελιά* (Θεοδωράκης/ Κώστας Βίρβος), τραγούδι που περιέχει και ένα από τα βασικά μελωδικά θέματα του περίφημου *Ζορμπά*. Το συγκεκριμένο συναυλιακό απόσπασμα από τους δημιουργούς της ταινίας τοποθετείται ουσιαστικά προτελευταίο στη σειρά των θεαμάτων που προσφέρει η νυχτερινή Αθήνα, προκειμένου προφανώς να τονιστεί η σημασία του. Ο Θεοδωράκης, ένας μουσικοσυνθέτης με σαφώς αριστερό πολιτικό προφίλ εμφανίζεται στην ταινία, ενώ ένα χρόνο πριν έχει αναδειχθεί σε επικεφαλής της νεολαίας Λαμπράκη. Κατά την ίδια περίοδο συγκροτεί το καλλιτεχνικό του όραμα μελοποίησης στίχων νεοελλήνων ποιητών με μια «έντεχνη λαϊκή μουσική», η οποία οφείλει πολλά

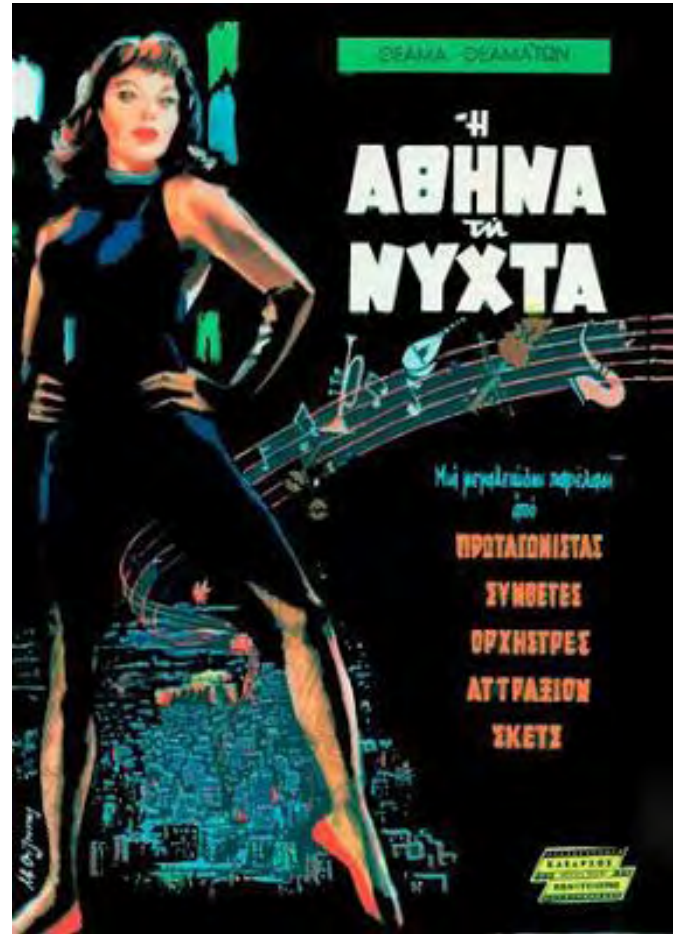
και στη λόγια δυτική μουσική παράδοση, ξεκινώντας το 1960 με το μουσικό άλμπουμ *Επιτάφιος*, σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου. Συσχετίζοντας αυτό το έργο του Θεοδωράκη με τις νοοτροπικές αλλαγές της μακράς δεκαετίας του 60, η Άννα-Μαρία Σιχάνη κάνει λόγο για «την ηγεμονική ανάδειξη ενός πλατιού εθνικολαϊκού μετώπου, για το οποίο, το έντεχνο λαϊκό τραγούδι θα λειτουργεί ως τρόπος έκφρασης και ταυτόχρονα ως φορέας διαμόρφωσης, και με τη νεολαία να ξεπηδά ως προνομιακό υποκείμενο δράσης», ενώ παράλληλα, «το εγχείρημα της μελοποιημένης ποίησης ταυτόχρονα κατορθώνει, μεταγλωττίζοντας με όρους μαζικής κουλτούρας τα ποιητικά έργα μοντερνιστών και μεταπολεμικών ποιητών, να καταρρίψει τις 'υψηλές' αντιστάσεις του λογοτεχνικού χώρου γύρω από την εντυπωσιακή διεύρυνση του κοινού»¹⁷.

Στη μεσαία χρονολογικά ταινία θεάματος του corpus μας, *Νυχτοπερπατήματα*, το αμάλγαμα λαϊκής και λόγιας κουλτούρας και τέχνης απεκδύεται κάθε πιο υψηλόφρονα, ακόμα και εθνικό υπαινιγμό και προσεγγίζεται μέσα από ένα καλλιτεχνικό προσανατολισμό, που προσιδιάζει στην κατεύθυνση που έχει ονομαστεί σινεμά του δημιουργού ή art house cinema. Θα επανέλθουμε σε στις art house επιρροές της συγκεκριμένης ταινίας, ωστόσο, στο θέμα που μας ενδιαφέρει εδώ, αρχικά να υπενθυμίσουμε τον ιδιαίτερο συνδυασμό των σεναριογράφων (Νίκος Τσιφόρος, Θανάσης Βαλτινός, Τζιμης Κορίνης) τον πολυδιάστατο σκηνοθέτη, Γιώργο Ζερβουλάκο, καθώς και τη συμμετοχή του ποιητή και μποέμ της εποχής Μάξιμου Αποστολόπουλου¹⁸ και του δημοσιογράφου, με ειδικότητα εκείνη την περίοδο στη δυτική pop μουσική, Νίκου Μαστοράκη. Ακόμα, είναι ενδιαφέρον πως στην παραγωγή της ταινίας συμμετέχει και το κινηματογραφικό περιοδικό *Θεάματα*, ένα στοιχείο ενδεικτικό της δημοσιογραφικής και διαφημιστικής ακόμα διάστασής της. Περνώντας, στο περιεχόμενο της ταινίας, αξίζει αναφοράς μια ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική διαδοχή επεισοδίων, στο πλαίσιο της οποίας από μια ζωντανή εμφάνιση του -κατά πολλούς μελετητές- πρώτου ελληνικού ροκ συγκροτήματος, των Playboys, περνάμε αβίαστα σε μια πρόβα του έντεχνου Γιάννη Μαρκόπουλου, για να καταλήξουμε σε απόσπασμα από τον Βασίλη Τσιτσάνη και τον Γρηγόρη Μπιθικώτση να παίζουν και να τραγουδάνε σε μια ταβέρνα το διάσημο τραγούδι του πρώτου *Δροσουλά*.

Ρωγμές στην ουτοπία της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 1960

Παράλληλα με αυτό το κυρίαρχο φαινόμενο υβριδισμού ανάμεσα σε κατευθύνσεις, γένη και είδη της πολιτισμικής και καλλιτεχνικής δράσης, και στις τρεις ταινίες αναπαρίστανται εμφατικά οι ιδεολογικές διαδράσεις που έκλεισε μέσα της η ουτοπία της δεκαετίας του 1960 στη χώρα μας. Αλλά τι εννοούμε όταν κάνουμε λόγο για την ουτοπία της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 60;

Σταδιακά, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας, αλλά και ήδη από τα τέλη αυτής του 1950, στο φαντασιακό του μεγαλύτερου μέρους των Ελλήνων, ειδικά των μεσοαστικών



τάξεων, κυριαρχούσε η αντίληψη, ή καλύτερα η προσδοκία για μία κοινωνία αναπτυγμένη οικονομικά και τεχνολογικά, με μια δημοκρατική πολιτική ζωή, με μια ελευθεριάζουσα και προοδευτική ηθική στάση και βέβαια με τη ματιά της στραμμένη στη Δύση. Αυτή ακριβώς η αντίληψη είχε αναδειχθεί σε κυρίαρχη από τις αρχές της δεκαετίας, μέσω της αναπαραγωγής της από το κράτος και τους ιδεολογικούς του μηχανισμούς. Γενικότερα, η εσωστρεφής και συντηρητική κατεύθυνση της χώρας κατά τη δεκαετία του 1950 σταδιακά είχε δώσει τη θέση της στην εξωστρέφεια και τον προοδευτισμό. Βέβαια, δεν λείπει η σκληρή συντηρητική μετεμφυλιακή γραμμή, με τους φακέλους πολιτικών φρονημάτων και τις εξορίες των αντιφρονούντων, αλλά, όπως γράφει ο Αντώνης Λιάκος «η οικονομική ανάπτυξη δημιούργησε αιτήματα εκδημοκρατισμού και ανοίγματος του πολιτικού συστήματος στην κοινωνία, που υπερέβαιναν τις διαθεσιμότητες και τις αντοχές του μετεμφυλιακού καθεστώτος»¹⁹. Επομένως σταδιακά η οικονομική, πολιτικοκοινωνική και πολιτισμική κατάσταση έκανε στροφή και μαζί τους η κυρίαρχη ιδεολογία. Ως ενδείξεις της διάχυσης αυτής της ουτοπίας και ανάδειξής της στο κεντρικό ιδεολογικό πρόσταγμα, ειδικά της περιόδου 1963-1967, πέρα από τις άμεσα πολιτικές ανακατατάξεις, αναφέρουμε την έντονη τάση προς οικοδόμηση πολυκατοικιών στην Αθήνα, αποτέλεσμα ευνοϊκών νομικών ρυθμίσεων που ψηφίστηκαν την τριετία 1960-1963,²⁰ την ανάπτυξη ενός εξωστρεφούς τουρισμού που βασιζόταν περισσότερο στη συχνά μεγαλοαστικού τύπου διασκέδαση, και όχι

τόσο στην αξιοποίηση των αρχαιολογικών χώρων,²¹ τις κινήσεις ανάπτυξης της εγχώριας βιομηχανίας (π.χ. οι ηλεκτρικές συσκευές Εσκιμό)²² και βέβαια την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση της κυβέρνησης του Γιώργου Παπανδρέου.²³

Στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις που μελετούμε, ενώ αυτή η ολοένα πιο κυρίαρχη ιδεολογική γραμμή της δεκαετίας του 1960 προβάλλεται και αναπαράγεται, παράλληλα παρουσιάζει και ρήγματα που δείχνουν σύγχυση ή ακόμα και αμφισβήτηση. Ωστόσο, αυτή η αμφισβήτηση δεν συγκροτείται ολοκληρωμένα, σε ένα ιδεολογικό επίπεδο, αντιθέτως διοχετεύεται στο πλαίσιο απεικονίσεων της διασκέδασης και ευρύτερα της κουλτούρας και της καθημερινής ζωής. Δύο άξονες σύγχυσης και τελικά αμφισβήτησης αυτής της ουτοπίας αρθρώνονται και αλληλοδιασταυρώνονται: η έλξη για τον κόσμο του περιθωρίου (καμπαρέ και «ύποπτα» νυχτερινά κέντρα, πόρνια, ομοφυλοφιλία) και η αντιμετώπιση της σεξουαλικότητας.

Βέβαια, οι θετικές αναπαραστάσεις της ουτοπίας της μακράς δεκαετίας του 1960 στις ταινίες συγκροτούνται με φωτεινή φωτογραφία, μεγάλα πλάνα τα οποία περικλείουν πολλούς ανθρώπους και τον αφηγητή να επιδίδεται σε σχόλια γεμάτα μπρίο και απενοχοποιημένο χιούμορ. Παράλληλα, παρουσιάζονται όλες οι εξελίξεις στον τομέα της διασκέδασης και ειδικότερα της νεανικής κουλτούρας στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1960, με ιδιαίτερη εστίαση στη μουσική. Αυτή η ανεξαρτητοποίηση της νεανικής μουσικής στην Ελλάδα, μια ανεξαρτητοποίηση που συνδέεται και με την ολοένα πιο απελευθερωμένη ερωτική έκφραση της νεανικής ηλικίας, ξεκινά από το τσα-τσα και το τουίστ, που κυριαρχεί την *Αθήνα τη Νύχτα*, με σημαντικούς Έλληνες συνθέτες των ιδιωμάτων της τζαζ, του λάτιν και του ελαφρού τραγουδιού όπως ο Γεράσιμος Λαβράνος και ο Γιώργος Μουζάκης, συνεχίζει με τις στις πρώτες εκφάνσεις της ροκ μουσικής, με την παρουσία του γκρουπ Playboys στα *Νυχτοπερπατήματα*, για να καταλήξει στο εμφανώς επηρεασμένο από την χίπικη κουλτούρα ψυχεδελικό ροκ συγκρότημα των Prophets στο τελευταίο φιλμ της άτυπης τριλογίας, *Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα*.²⁴ Ακόμα, με σαφήνεια οι ταινίες προβάλλουν ένα ελκυστικό, τουριστικό προφίλ της Ελλάδας, στο οποίο κυριαρχεί ένα μοναδικό local color.²⁵ Ωστόσο, πίσω από αυτή την θετική πορεία προς τον δυτικό εκσυγχρονισμό κρύβεται η αμφιβολία, η αντίδραση και η φοβικότητα.

Σε άρθρο της που διερευνά τις «θεματικές της μεταμόρφωσης του αστικού χώρου στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 60», η Άννα Πούπου επικεντρώνεται στην εισαγωγική σεκάνς της ταινίας *Η Αθήνα τη Νύχτα*. Αφού ολοκληρωθούν οι τίτλοι αρχής, τα πρώτα πλάνα της ταινίας αποτελούν μία ξενάγηση του θεατή στους κεντρικούς αθηναϊκούς δρόμους, τόσο κατά τη διάρκεια της μέρας, όσο και της νύχτας. Μάλιστα κάποια από αυτά τα πλάνα πραγματοποιήθηκαν από αεροπλάνο, μια τεχνική που καταφάσκει στον ενθουσιασμό των 60ς

με τις νέες τεχνολογίες. Παράλληλα, ακούμε τον Ξενίδη να συγκρίνει τη σύγχρονη Αθήνα με τις μητροπόλεις του Δυτικού κόσμου, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, αλλά και να κάνει μια αναλογία ανάμεσα στην ελκυστική πρωτεύουσα και σε εξίσου ελκυστική νέα γυναίκα. Ωστόσο, η Πούπου υποστηρίζει ότι αυτή την απεικόνιση προδίδει «μια κατάσταση αμηχανίας απέναντι στις ραγδαίες αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές μεταβολές που συμβαίνουν στην Αθήνα»²⁶.

Με έναν ανάλογο τρόπο ξεκινά και το sequel του φιλμ του '62, το *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* του 1968, δηλαδή με πλάνα διάσημων σημείων του κέντρου της πόλης - στο κέντρο του πρώτου από αυτά βλέπουμε την Ακρόπολη και με συνεχείς αναφορές στον μοντέρνο, κοσμοπολίτικο και δυναμικό χαρακτήρα της πρωτεύουσας. Ωστόσο, πίσω και από αυτή την οπτιμιστική αναπαράσταση του κλεινού άστεως, η αμφισβήτηση караδοκεί. Μια μπαχτινική ενδοκειμενική ανάλυση²⁷ του σχολιασμού του Ξενίδη φανερώνει όλες τις αντιφάσεις της αναπτυσσόμενης μετεμφυλιακής ελληνικής κοινωνίας: «Αθηναϊκό σούρουπο, «ώρα γλυκιά του δειλινού πάνω απ' του χτες το κάστρο», όπως λέει κι ο ποιητής. Αλλά, το χτες μοιάζει πολύ μακρινό, καθώς το σούρουπο απλώνεται πάνω από την πολιτεία του σήμερα. Εδώ υπάρχει μια Αθήνα ζωντανή, μοντέρνα, με ένα χείμαρρο από αυτοκίνητα, με ενάμιση περίπου εκατομμύριο κατοίκους και με όλα τα γνωρίσματα μιας μεγάλης ευρωπαϊκής πρωτεύουσας. Και το σούρουπο σαν φτάνει... άιντε να βρεις τους θεούς που βγαίνουνε σεργιάνι. Αυτή την ώρα δεν υπάρχει παρά το πλήθος, το πλήθος που τρέχει προς όλες τις κατευθύνσεις. Είναι η ώρα που αποκτούν τα πόδια φτερά, τα λεωφορεία ουρές και οι δεσποινίδες αδιάκριτους συνοδούς, σαν τον οπερατέρ μας. Είναι η ώρα του πλήθους, του πλήθους που κατηγορίζει στην Ομόνοια, που ανεβοκατεβαίνει τις κυλιόμενες σκάλες, που χαζεύει τους χαζευοντες τουρίστες, που κανονίζει τηλεφωνικώς τα βραδινά του ραντεβού, που προχωρεί αργά ή γρήγορα για να υποδεχτεί τη νύχτα που έρχεται. Ένα μπέρδεμα πεζών και τροχοφόρων και τροχαίων σημάτων και κάποιων βιοπαλαιστών με άσπρα σακάκια και δίσκους στα χέρια που μεταξύ δυο πεζοδρομίων του Συντάγματος κερδίζουν το μεροκάματο του τρόμου». (σσ: στο πλάνο εμφανίζονται σερβιτόροι με δίσκους στα χέρια, οι οποίοι περνάνε έναν γεμάτο αυτοκίνητα που τρέχουν κεντρικό δρόμο) «Αυτό είναι το δειλινό της μεγάλης πολιτείας, που έχει κι ένα μεγάλο πρόβλημα. Κάθε μέρα τέτοια ώρα, το πρόβλημα της κυκλοφορίας. Υπάρχει ευτυχώς ο υπόγειος σιδηρόδρομος που πράττει το κατά δύναμιν τούτη την ώρα, που ο εργαζόμενος κόσμος γυρνάει στο σπιτάκι του μετά από ένα οχτάωρο βιοπάλης. Κοιτάξτε όλον αυτόν τον κόσμο: αυτή τη στιγμή δεν σκέφτεται τίποτ' άλλο, παρά να βρεθεί κοντά στη φάμιλία του, να βγάλει τα ρούχα της δουλειάς και νοικοκυρίστικα να ξενυχτήσει όπου τον βγάλει η άκρη. Με το κλείσιμο των μαγαζιών, μας αποχαιρετά η Αθήνα της μέρας, σε λίγες ώρες θα υπάρχει μια άλλη Αθήνα... Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα!».

Η παρεμβολή ενός έξω-κινηματογραφικού είδους, μιας ποιητικής ιδιολέκτου με παλαιότερα, θα λέγαμε ρετρό, για τα δεδομένα της δεκαετίας του 1960, μορφικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, δηλαδή το ιαμβικό μέτρο («ώρα γλυκιά του δειλινού πάνω απ' του χτες το κάστρο») και η ομοιοκαταληξία («Και το σούρουπο σαν φτάνει... άιντε να βρεις τους θεούς που βγαίνουνε σεργιάνι») λειτουργεί ως ένα σύνολο σημειώντων μιας πόλης με αδιαμφισβήτητο, αλλά κάπως ξεπερασμένο μεγαλείο, το οποίο πλέον έχει περάσει ανεπιστρεπτί στο κόσμο του ιστορικού παρελθόντος. Άλλωστε, ο στίχος που αποδίδεται στον ανώνυμο «ποιητή» προέρχεται από μία από τις πιο εμβληματικές καντάδες της Αθήνας του Μεσοπολέμου, *Στης Πλάκας Τις Ανηφοριές* του Τίμου Μωραϊτίνη.²⁸ Έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε με την τεχνική του «υποτιθέμενου συγγραφέα» - στην περίπτωση μας στιχουργού- τον λόγο του οποίου οι δημιουργοί της ταινίας παρωδούν. Αντιθέτως η μοντέρνα Αθήνα αναπαρίσταται μέσω δαιδαλωδών ασύνδετων σχημάτων και αντίστοιχα μέσω μιας αλληλουχίας εικόνων, που προβάλλουν όχι μόνο την εξέλιξη (κυλιόμενες σκάλες), αλλά και μια καταπιεσμένη σεξουαλικότητα (οι αδιάκριτοι συνοδοί των δεσποινίδων), ακόμα και τρόμο («το μεροκάματο του τρόμου»). Τελικά, το μεγάλο πρόβλημα της Αθήνας είναι η έντονη κίνηση, το οποίο όμως εν μέρει θεραπεύεται μέσω του «υπόγειου σιδηροδρόμου», ο οποίος υπόψη πως γνώρισε ανάπτυξη κατά τη δεκαετία του 1960. Ωστόσο, η πλέον διφωνική φράση του αποσπάσματος είναι η «νοικοκυρίστικα να ξενυχτήσει». Μέσω μιας ισχυρής αντίθεσης προβάλλεται η γοητεία που ασκεί η νυχτερινή διασκέδαση και εν γένει το περιθώριο ως μέσο αντίστασης στο συντηρητικό προφίλ του φιλήσυχου νοικοκύρη, το οποίο βέβαια αποτελούσε εκ των ουκ άνευ στοιχείο του δικτατορικού ιδεολογικού λόγου.

Αυτό το άνοιγμα σε μία πιο ελευθεριάζουσα, αλλά την ίδια στιγμή διφορούμενη και αντιφατική σεξουαλικότητα, ως ένδειξη επιρροής της σεξουαλικής απελευθέρωσης των δυτικών «long 60s», είναι κυρίαρχο στην ταινία *Νυχτοπερπατήματα*. Σε αυτή την κατεύθυνση της ταινίας αναμφίβολα θα έπαιξε ρόλο ο σκηνοθέτης Γιώργος Ζερβουλάκος, ο οποίος από στα μέσα της δεκαετίας του 1970, σκηνοθέτησε δραματικές και αστυνομικές ταινίες με κυρίαρχο το ερωτικό-αισθησιακό στοιχείο, όπως το *Σπίτι στους Βράχους* (1974).

Ο κεντρικός ρόλος της σεξουαλικότητας στην ταινία πραγματώνεται μέσα από δύο κατηγορίες επεισοδίων. Στην πρώτη ανήκουν σκηνές με νεαρές όμορφες κοπέλες να εμφανίζονται με τα εσώρουχα ή να κάνουν στριπτίζ. Μια γυμνόστηθη γυναίκα στον λαϊκό κινηματογράφο των 60s σίγουρα αποτελούσε πρόκληση και στα *Νυχτοπερπατήματα* έχουμε δυο-τρεις τέτοιες σκηνές. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν δραματοποιημένα σκετς, τα οποία παρουσιάζουν άντρες να απατούν τις γυναίκες τους, όπου και εκεί βέβαια το ερωτικό γυναικείο γυμνό κυριαρχεί. Σε ένα από τα πιο μελοδραματικά σκετς της ταινίας, το οποίο θυμίζει απόσπασμα από φιλμ του Νίκου Ξανθόπουλου, ενώ ακολουθούνται οι περισσότερες από

τις συμβάσεις του μελοδράματος, μολταύτα το θέμα είναι αδιαμφισβήτητο μοντέρνο: ένας σύζυγος σχεδόν εγκαταλείπει τη γυναίκα του και το ανήλικο παιδί τους, για να φύγει με μια νεότερη παθιασμένη από έρωτα νεαρή γυναίκα.

Στο κωμικό επεισόδιο μοιχείας, παρακολουθούμε τον καταπιεσμένο σύζυγο Γιάννη Γκιωνάκη να πιάνεται επ' αυτοφώρω από τη γυναίκα του ενώ χαριεντίζεται με δύο ημίγυμνα μοντέλα. Προκειμένου, λοιπόν, να γλιτώσει την καταδίκη υποδύεται τον ομοφυλόφιλο σχεδιαστή μόδας, καταλήγοντας σε μια συμπεριφορά η οποία μπορεί άνετα να χαρακτηριστεί ως σχιζοφρενική. Παρακολουθούμε, λοιπόν, την πορεία της ελληνικής κοινωνίας από τη σεξουαλική καταπίεση στην απελευθέρωση, μέσα από την ενοχή, την ηδονοβλεψία και την κινηματογραφική ψευδαίσθηση²⁹.

Αυτή η πολυπλοκότητα και η αντιφατικότητα της αναπαράστασης της σεξουαλικότητας της εποχής στην συγκεκριμένη ταινία γίνεται ιδιαίτερα διακριτή στον χαρακτήρα του θηλυρεπούς πλανόδιου πωλητή, που δεν είναι άλλος από τον Ανδρέα Νομικό, γνωστός με το ψευδώνυμο «Φτερού».³⁰ Ο Νομικός ενσαρκώνοντας τον στερεοτυπικό στον λαϊκό/δημοφιλή ρόλο του ομοφυλόφιλου εισβάλλει σε αρκετές σκηνές και συνομιλεί με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, προκαλώντας το γέλιο και ενισχύοντας το κωμικό στοιχείο. Όμως μια σκηνή μπορεί, με όρους μπαχτινικής ανάλυσης, να χαρακτηριστεί ως εξόχως διφωνική, καθώς, αν και βουβή, αναδεικνύει τη σύγκρουση που εξελίσσεται στο πεδίο της σεξουαλικότητας στην ελληνική μακρά δεκαετία του '60. Βλέπουμε τον Νομικό να περιπλανιέται αμίλητος στην άδεια μεταμεσονύκτια Αθήνα, σε πανοραμικά ασπρόμαυρα πλάνα, προκαλώντας συναισθήματα μελαγχολίας και απομόνωσης. Η Αλίκη Κοσουφολόγου, σε κριτική της για τη μελέτη του Κωνσταντίνου Κυριάκου, *Επιθυμίες και Πολιτική: Η Queen ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, κάνει λόγο για τις πιο υπαινικτικές σκηνές, που οδηγούν στην «ανάδειξη των μορφών αποσταθεροποίησης των προτύπων της κανονιστικής αρρενοπώτητας – ανδρείας στον κινηματογραφικό κόσμο, καθώς «Οι συμβολικές πράξεις, τα 'τραντάγματα' της κάμερας, φωτίζουν την πολλαπλότητα των 'τρόπων' που αναπαριστώνται, αλλά και την πολλαπλότητα των τρόπων της κινηματογραφικής αναπαράστασης»³¹.

Η κορύφωση επέρχεται, όταν η μουσική σύνθεση που συνοδεύει τη σκηνή της μοναχικής περιπλάνησης του Νομικού στην άδεια νυχτερινή πόλη τελειώνει, μα η σκηνή συνεχίζει εντελώς βουβή, πολλαπλασιάζοντας την αμηχανία και την αμφισημία της αναπαράστασης. Μια τέτοια αισθητική άποψη και δομή πιθανώς αποτελεί επιρροή από την ριζοσπαστικότητα του γαλλικού Νουβέλ Βαγκ, που είχε κάνει δυναμικά την εμφάνισή του κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Εξίσου πιθανό είναι φορέας αυτών των νεωτερισμών να είναι ο σκηνοθέτης Γιώργος Ζερβουλάκος, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, βρισκόταν σε ένα διάλογο με τον κινηματογράφο του δημιουργού (auter) της εποχής. Κάποια από

τα χαρακτηριστικά στοιχεία των πρώτων Νουβέλ Βαγκ ταινιών, χαρακτηρίζουν emphaticά και τη συγκεκριμένη σκηνή: «μακριά σε διάρκεια πλάνα [...] γύρισμα σε εξωτερικούς, φυσικούς χώρους, χαμηλός προϋπολογισμός, φυσικοί φωτισμοί [...], πειραματισμός στον ήχο»³². Συμπερασματικά, σε αυτή την αντιφατική αποτύπωση του συγκεκριμένου χαρακτήρα στον φακό αναπαριστάται ο κοινωνικός και νοοτροπικός διάλογος ανάμεσα στις δύο αντίθετες αντιδράσεις της ελληνικής κοινωνίας στη σεξουαλική απελευθέρωση: αισιοδοξία και δεκτικότητα από τη μία πλευρά, καχυποψία, φοβικότητα και απώθηση από την άλλη.

Οι κοινωνικές και νοοτροπικές αναπαραστάσεις στα *Νυχτοπερπατήματα* δείχνουν ότι οι αναδιατάξεις της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 60 στο επίπεδο της ηθικής, των έμφυλων ρόλων και της σεξουαλικότητας σχετίζονται στενά με τις αλλαγές στο πολιτικό και ιδεολογικό πεδίο. Βλέποντας την ταινία, συνειδητοποιούμε ότι ο στενός κλοιός συντηρητισμού που είχαν επιβάλλει οι επικεφαλής του μετεμφυλιακού κράτους έχει αρχίσει να χαλαρώνει, οι ανατροπές που έχουν φέρει τα δυτικά long sixties έχουν εισβάλει για τα καλά στη χώρα, σε επίπεδο κοινωνικών ηθών, αισθητικής, καλλιτεχνικής αντίληψης και βέβαια πολιτικής ζωής. Η συγκροτημένη ιδεολογική ηγεμονία της δεκαετίας του 1950 η οποία στηρίζεται στους πυλώνες της εθνικής εσωστρέφειας, του ηθικοπλαστικού συντηρητισμού και της αυστηρής ταξικής διαστρωμάτωσης κλονίζεται και η ιδεολογία τείνει προς αναδιамόρφωση. Επομένως, έχουμε πράγματι να κάνουμε με μια ουτοπία της μακράς δεκαετίας του 60 στη χώρα μας, αλλά αυτή ουτοπία χαρακτηρίζεται από οπισθοδρομήσεις, ασυνέχειες και ρήγματα. Πριν τελειώσει η δεκαετία, αυτή η αβέβαιη πορεία θα οδηγήσει «στον γύψο» της Δικτατορίας.

Βέβαια, σε αυτό το σημείο χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή, καθώς η πολιτική και κοινωνική λογοκρισία που επέβαλε η Δικτατορία από το 1967, άφησε σχεδόν ανεπηρέαστη τη Δυτικότροπη επιρροή όσον αφορά τον καταναλωτισμό, την τεχνολογία και τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα. Μπορεί κατά τη διάρκεια της Επταετίας, κάθε πολιτικο-κοινωνική τάση προς την Αριστερά να απαγορεύτηκε αυστηρά, αλλά έγινε προσπάθεια να συνεχιστεί η ουτοπία στο επίπεδο της διασκέδασης, των θεαμάτων, της ηθικής και της νοοτροπίας. Όπως σημειώνει ο Αντώνης Λιάκος «το σύνθημα Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών ήταν το περίβλημα που συνέδεε έναν αυταρχικό εκμοντερνισμό με τον κόσμο της «εθνοκοφροσύνης» της εποχής του Εμφυλίου».³³

Στην ταινία *Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα*, βλέπουμε ένα πολύπτυχο από καλλιτεχνικές εκφράσεις, που βέβαια κυρίως αφορούν τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα (όπως αναφέραμε, η υψηλή κουλτούρα στην ταινία αντιπροσωπεύεται από τον Σταύρο Ξαρχάκο): τον ρετρό 1930s χορό στο καμπαρέ *Καν Καν*, τη συναυλία του hippie-rock συγκροτήματος των Prophets αλλά και τη «λαϊκή συναυλία» του Γιώργου Ζαμπέτα. Βέβαια, όπως σημειώ-

νει ο Raymond Williams, αν θέλουμε να εξετάσουμε την κουλτούρα μιας παρελθούσας εποχής ως ένα σύνολο εκφράσεων και δραστηριοτήτων που καλύπτουν όλες τις πλευρές της ζωής, πρέπει να δώσουμε ιδιαίτερη σημασία «στις σχέσεις ανάμεσα στις συγκεκριμένες μορφές ολόκληρης της οργάνωσης [...] οι οποίες αποκαλύπτουν απρόσμενες ταυτότητες και ανταποκρίσεις σε δραστηριότητες που έως τότε θεωρούνταν απομονωμένες, ενώ άλλοτε δείχνουν αναπάντεχες ασυνέχειες».³⁴ Επομένως, παρόλο που στο *Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα* ξεδιπλώνεται εντυπωσιακά «η ψυχαγωγική γεωγραφία της Ευρώπης», όπως αναφέρει και ο αφηγητής Σταύρος Ξενίδης, αναμφίβολα λείπει η τόλμη και η ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση που χαρακτηρίζει τα *Νυχτοπερπατήματα*: οι ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες απουσιάζουν εντελώς (υπόψη πως μια στερεοτυπική φιγούρα ομοφυλόφιλου παρουσιάζεται και στο *Αθήνα Τη Νύχτα*, ερμηνευμένη από τον Σπύρο Καλογήρου), ενώ το γυναικείο γυμνό είναι πιο περιορισμένο. Όπως είδαμε και στην μπαχτινική ανάλυση του προλόγου της ταινίας, υποβόσκει μια αβέβαιη φωνή αμφιβολίας και ασφυξίας για την ανορθόδοξη τροπή που έδωσε η Δικτατορία στην ουτοπία της δεκαετίας του '60 προς τον αυταρχισμό, αλλά αυτή η φωνή δεν συγκροτείται ουσιαστικά.

Αντιθέτως, τα *Νυχτοπερπατήματα* χαρακτηρίζονται από ένα έντονο auteur και art house στοιχείο, το οποίο αντιστοιχεί σε έναν πολιτικό λόγο υπαινικτικό μεν, αλλά ριζικά ετερογενή. Στον επίλογο της ταινίας, ενώ παρουσιάζονται ντοκιμενταριστικές ακατέργαστες σκηνές των οδοκαθαριστών του αθηναϊκού κέντρου κατά το ξημέρωμα, ο αφηγητής Χρήστος Κατσιγιάννης διαβάζει ένα κείμενο που χαρακτηρίζεται από ένα έντονα λυρικό ύφος, αλλά και ελάχιστη μπαχτινική πολυφωνία, φτάνοντας σε μια σχεδόν ευθεία υπεράσπιση των περιθωριοποιημένων κοινωνικών τάξεων και των υποπολιτισμικών ομάδων από την επίσημη κρατική ηγεμονική ιδεολογία, η οποία τις υποτιμά και εξοβελίζει. Ας σημειωθεί και την εμφάνιση του Β. Τσιτσάνη στην ίδια ταινία, να τραγουδά με τον Γ. Μπιθικώτση σε ένα λαϊκό καπηλειό.³⁵ Σπάνια στον ελληνικό λαϊκό/δημοφιλή κινηματογράφο των δεκαετιών του 1950 και 1960 βρίσκουμε έναν τέτοιο ετερογενή ιδεολογικό λόγο, ο οποίος μπορεί, λόγω των κοινωνικών και κυρίως πολιτικών συνθηκών της περιόδου, να παραμένει υπαινικτικός, ωστόσο φτάνει σε ένα αρκετά υψηλό επίπεδο στόχευσης και συγκρότησης.³⁶ Πιο συγκεκριμένα, ο μονόλογος στο φινάλε της ταινίας δρα αντίθετα στη διπλή ηγεμονική ιδεολογία, τόσο του εσωστρεφούς εθνοκεντρικού συντηρητισμού, όσο και στην δυτικότροπη αστική ουτοπία: «Ξημερώνει. Απάνω οι άγγελοι πλένουν το στερέωμα, παραδίδουν τον ουρανό στίλβοντα και υγρό. Οι οδοκαθαριστάι κάτω καθαρίζουν τους δρόμους. Σταματούν που και που, ανεμίζουν το σφουγγαρόπανο οι πρώτοι, τη σκούπα οι δεύτεροι και χαιρετιούνται. Οι οδοκαθαριστάι διαγράφουν τα ίχνη των νεκρών της χθεσινής ημέρας, εξαφανίζουν τους λεκέδες από το αίμα του σκοτωμένου ποδηλάτη, το άδειο πακέτο των τσιγάρων, το γράμμα που δε φυλάχτηκε στο συρτάρι. Κάθε ημέρα, πιστεύουν, πρέπει να ξημερώνει λευκή, οι

δρόμοι να είναι ολοσδιόλου ανύποπτοι για ό,τι πρόκειται να δεχθούν. Οι οδοκαθαριστάι είναι οι λειτουργοί της αδέκαστης ιστορίας. Ο χρόνος δεν αλλάζει τα μεσάνυχτα, αλλάζει όταν οι οδοκαθαριστάι καθαρίζουν τους δρόμους. Οι οδοκαθαριστάι σκουπίζουν... σκουπίζουν, φανατικά ασυμβίβαστοι. Σηκώνονται, φωνάζουν τους αγγέλους: Εμείς συνάδελφοι το χρέος μας το κάναμε, η ευθύνη ανήκει τώρα στο Θεό, ανήκει στους κυβερνήτες, ανήκει στο έθνος». Αποσύρονται. Ανεβαίνει ο ήλιος, ξεκινούν τα λεωφορεία, ξυπνούν οι δημόσιοι υπάλληλοι».

Επίλογος

Ο ελληνικός λαϊκός/δημοφιλής κινηματογράφος της περιόδου 1950-1975 κρύβει εκπλήξεις, καθώς οι ταινίες που γυρίστηκαν είναι πολλές και αρκετές από αυτές λησμονημένες και παραμελημένες. Επομένως, στη συγκεκριμένη μελέτη αναδείξαμε τρία φιλμ, *Η Αθήνα τη Νύχτα* (1962), *Νυχτοπερπατήματα* (1964) και *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* (1964). Αυτές οι ταινίες συγκροτούν ένα νέο κινηματογραφικό υπό-είδος που ονομάσαμε «ταινία θεάματος», καθώς και στις τρεις μέσα από μια σπονδυλωτή δομή και κυρίως ντοκιμενταριστική μορφή, με ισχυρά ωστόσο στοιχεία μυθοπλασίας, παρουσιάζεται ένα πανόραμα της νυχτερινής ζωής της Αθήνας κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Πέρα από τη διάδραση διαφορετικών τομέων της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας, το σινεμά, το θέατρο, τη μουσική και τη λογοτεχνία, στις ταινίες αυτές συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν ευρύτερα η λαϊκή και η λόγια κουλτούρα. Ίσως το πιο χαρακτηριστικό και δυναμικό παράδειγμα αυτής της αλληλεπίδρασης αποτελεί η συμπερίληψη αποσπασμάτων από συναυλία του Μίκη Θεοδωράκη, με τραγουδιστή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση στην ταινία *Η Αθήνα τη Νύχτα*. Στη διάρκεια εκείνων των ετών, ο Θεοδωράκης αναπτύσσει το πολιτικό-καλλιτεχνικό του όραμα για τη συνάντηση της λόγιας ποίησης με το λαϊκό τραγούδι, μέσα από τις μελοποιήσεις Ελλήνων ποιητών, ενώ παράλληλα έχει ενεργό ρόλο στην πολιτική ζωή ως επικεφαλής της νεολαίας Λαμπράκη.

Παράλληλα, οι τρεις αυτές ταινίες θεάματος, μέσω των αναπαραστάσεων της κοινωνίας και της νοοτροπίας της εποχής, διαγράφουν τη διαμόρφωση, τα χαρακτηριστικά, αλλά και τα όρια της ουτοπίας που σηματοδότησε την ελληνική μακρά δεκαετία του '60. Αυτή η ουτοπία ξεκινούσε από την προσδοκία μιας πιο δημοκρατικής πολιτικής ζωής και έφτανε ως μια καθημερινότητα πιο άνετη οικονομικά και απελευθερωμένη ηθικά και νοοτροπικά, με την ανεπτυγμένη τεχνολογία, τον καταναλωτισμό και την στροφή προς τα δυτικά πρότυπα σε πρώτο πλάνο. Η παρουσίαση της Αθήνας στις ταινίες είναι αισιόδοξη και θετική, ως μια μητρόπολη ευρωπαϊκών προτύπων, με σπαρταριστή και σεξουαλικά απελευθερωμένη νυχτερινή ζωή που προβάλλει ένα local color το οποίο συνδυάζει Ανατολή-λαϊκότητα (π.χ. Γιώργος Ζαμπέτας) και δυτικόφερτη ποπ κουλτούρα (π.χ. νεανικά night club). Από την άλλη πλευρά όμως, αυτή η κατάφαση στην πρόοδο και την εξέλιξη παρουσιάζει ρωγμές,

καθώς ως ένα μεγάλο βαθμό έρχεται σε αντίθεση στον συντηρητισμό, την εσωστρέφεια και τον εθνοκεντρισμό της μετεμφυλιακής περιόδου. Στις αναπαραστάσεις των τριών ταινιών βλέπουμε τόσο τη θετική πλευρά αυτής της ουτοπίας, όσο και την αμφιβολία και τη φοβικότητα που προκαλεί. Έτσι, η *Αθήνα τη Νύχτα* διακρίνεται από μια αισιόδοξία και μια βεβαιότητα, η ουτοπία προβάλλεται εμφατικά. Τα *Νυχτοπερπατήματα* χαρακτηρίζονται από μια ετερογένεια, η οποία σε καλλιτεχνικό και αισθητικό επίπεδο εκφράζεται με ένα κυρίαρχο στοιχείο *auter* και *art-house* κινηματογράφου. Στο πολιτικό-ιδεολογικό επίπεδο συγκροτείται ένας λόγος που αντιστέκεται τόσο στη δυτικόστροφη ουτοπία, όσο στον εσωστρεφή συντηρητισμό, προβάλλοντας τα αιτήματα και τις αξίες των περιθωριοποιημένων κοινωνικών τάξεων και πολιτισμικών ομάδων. Τέλος, στην ταινία *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*, παρόλο που η συνάντηση διαφορετικών τομέων της δημοφιλούς κουλτούρας εξακολουθεί να ανθίζει, προβάλλεται η προσαρμογή της ουτοπίας στο στενό κλοιό της Δικτατορίας: κάθε πολιτική αναφορά αποκλείεται, ενώ τα ήθη, ειδικά τα σεξουαλικά, παρουσιάζονται λιγότερο απελευθερωμένα. Βέβαια, εντός της κινηματογραφικής γλώσσας της ταινίας, υπάρχουν στοιχεία αμφισβήτησης του δικτατορικού ιδεολογικού λόγου, αλλά παραμένουν στο περιθώριο.

Αυτή η μελέτη των τριών ταινιών θεάματος θα μπορούσε να καταστεί πιο πολύπλευρη και σφαιρική, αν εμπλουτιζόταν με συμπεράσματα από προφορικές συνεντεύξεις με ανθρώπους που είχαν παρακολουθήσει τις ταινίες, κυρίως την εποχή που αρχικά προβλήθηκαν, κατά τη δεκαετία του 1960. Με αυτό τον τρόπο, θα πραγματοποιούταν ένα άνοιγμα της έρευνας των ταινιών στην Προφορική Ιστορία. Όπως οι πολιτισμικές σπουδές αμφισβητούν τις ιεραρχίες της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας, με ανάλογο τρόπο η προφορική ιστορία αναδιοργανώνει τις ιεραρχίες της ιστοριοποίησης του παρελθόντος και της επιστήμης της ιστοριογραφίας.³⁷ Για παράδειγμα, μία γρήγορη συζήτηση που πραγματοποίησα σχετικά με αυτές τις ταινίες με έναν άνθρωπο που, ως γεννημένος το 1947 και διαμένοντας σε όλη τη διάρκεια της ζωής του εκτός Αθηνών, σε μια από τις μεγαλύτερες επαρχιακές πόλεις της χώρας, έζησε τη μακρά δεκαετία του 1960, βιώνοντας αυτή τη «ιδιαίτερη αίσθηση της ζωής» όπως περιγράφει τη δομή της αίσθησης ο Raymond Williams³⁸, έδωσε ήδη ένα πρώτο συμπέρασμα: οι ανήλικοι απαγορευόταν να παρακολουθήσουν τις ταινίες αυτές, ειδικά την *Αθήνα τη Νύχτα*, με αποτέλεσμα στο επίπεδο του φαντασιακού τους να δρα ήδη η σεξουαλική απελευθέρωση, η γοητεία της μεγάλης πόλης και πιθανώς η ανατρεπτική ματιά των long sixties.³⁹

Επομένως, με ποιον άραγε τρόπο δέχονταν και αναστοχάζονταν οι κινηματογραφικοί θεατές της δεκαετίας του 1960 αυτές τις ταινίες; Γενικότερα, θεωρούμε ότι η δεξίωση των προϊόντων της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας δεν είναι παθητική, απλοϊκή και μονοδιάστατη. Στο σημαντικό του θεωρητικό κείμενο *Encoding/Decoding*, ο Stuart Hall υποστηρίζει ότι ο τηλεθεατής (εμείς συμπλη-

ρώνουμε, ευρύτερα ο δέκτης της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας) μπορεί να αποκωδικοποιήσει το μήνυμα του μέσου με τρεις τρόπους: τον «κυρίαρχο-ηγεμονικό» (*dominant-hegemonic code*), όπου η κατανόηση βασίζεται στην κυριολεξία και ο θεατής παραμένει «εντός του κυρίαρχου κώδικα» της ηγεμονικής ιδεολογίας. Τον «διαπραγματευμένο τρόπο» (*negotiated code*), στο πλαίσιο του οποίου ο δέκτης αντιμετωπίζει το μήνυμα με μία «μίξη στοιχείων δεκτικότητας και αντίθεσης», που συχνά οδηγεί την ίδια την επικοινωνία σε αδιέξοδο. Τέλος, ο Hall διακρίνει «τον αντιθετικό κώδικα» (*oppositional code*), που πραγματώνεται όταν ο θεατής «διαλύει την ολιστική συνοχή του μηνύματος μέσα σε ένα εναλλακτικό πλαίσιο αναφοράς». Αυτό βέβαια το εναλλακτικό πλαίσιο αναφοράς δεν μπορεί παρά να συγκροτείται κατά την αλληλεπίδραση της νοοτροπίας του δέκτη και της κοινωνικής ομάδας που ανήκει με τη συνολική ή ακόμα και κυρίαρχη ιδεολογία⁴⁰. Επομένως, οι θεατές αυτών των ταινιών θεάματος, κατά την περίοδο της πρώτης προβολής τους, πιθανώς θα μπορούσαν να αποκωδικοποιήσουν τα μηνύματα των ταινιών με έναν αποδομητικό και ανατρεπτικό τρόπο. Κανείς δεν μπορεί να βεβαιώσει, αν όντως πραγματοποιήθηκε μια τέτοια κινηματογραφική «ανάγνωση» από τους θεατές της εποχής, τουλάχιστον μέχρι να μιλήσουμε μαζί τους. Πάντως το προοδευτικό ακόμα και ανατρεπτικό, πολιτικό, πολιτισμικό και νοοτροπικό πλαίσιο της μακράς δεκαετίας του 1960 αναμφίβολα τους έδινε το έναυσμα. ■

Παραπομπές

1. Ελίζα Άννα Δελβερούδη, *Οι Νέοι Στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, σειρά: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - 40, Αθήνα, 2004 [<https://www.openbook.gr/oi-neoi-stis-kwmwdies-tou-ellinikou-kinimatografou-1948-1974/> (13-02-2021)], σ. 408.
2. Για μια βασική βιβλιογραφία γύρω από τον θεωρητικό και ερευνητικό λόγο σχετικά με τον ελληνικό λαϊκό/δημοφιλή κινηματογράφο της περιόδου, βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, ««Ταινίες για όλη την ελληνική οικογένεια». Ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα (1950-1975)», Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Γιάννης Παπαθεοδώρου, (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και δημοφιλή κουλτούρα*, Ορρογτυπα, Πάτρα 2021, σ. 462-468.
3. Δερμεντζόπουλος, ό.π., ολόκληρο το κεφάλαιο, αλλά κυρίως το τελικό συμπέρασμα, σ. 460-461
4. Stuart Hall, «Notes On Deconstructing The Popular», στο Stephen Duncombe (επιμ.) *Cultural Resistance Reader*, Verso, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, 2002, σ. 187-189 (η μετάφραση από τα αγγλικά πραγματοποιήθηκε από μας).
5. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής* (μετάφραση: Γιώργος Σπανός), Πλέθρον, σειρά: Θεωρία Λογοτεχνίας και Κριτικής, Αθήνα (2η έκδοση), 2003 (α΄ έκδοση: 1980), σ. 157.
6. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Μπαχτίν και θεωρία των ειδών στον κινηματογράφο: τα όρια της διαλογικότητας», στο Μάριος Πούρκος (επιμ.), *Προοπτικές και Όρια της Διαλογικότητας στον Μιχαήλ Μπαχτίν: Εφαρμογές στην Ψυχολογία, την Εκπαίδευση και τον Πολιτισμό*, Ορρογτυπα, Αθήνα, 2015, σ. 6 (η σελιδαρίθμηση του συγκεκριμένου άρθρου ακολουθεί την ανάρτηση στο προφίλ του Χ. Δερμεντζόπουλου στο www.academia.edu [διαθέσιμο στο https://uoi.academia.edu/ChristosDermentzopoulos?from_navbar=true (12-02-2021)]).
7. Άννα Μαρία Σιχάνη, *Λογοτεχνικό πεδίο, πολιτισμικές τεχνολογίες και δημόσια σφαίρα στη μακρά δεκαετία του '60* (αδμοσίευτη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα, 2018, σ. 10. Τρεις ενδεικτικές μελέτες που εμπλέκουν την έννοια της «μακράς δεκαετίας του 1960»: Κώστας Κορνέτης, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας, φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, Αθήνα (Πόλις) 2015. Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Ιωάννης Δημητρακάκης, Ευαγγελία Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Αθήνα (Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών) 2015 [διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/2197> (13-02-2021)], Άννα Μαρία Σιχάνη, *Λογοτεχνικό πεδίο, πολιτισμικές τεχνολογίες και δημόσια σφαίρα στη μακρά δεκαετία του '60* (διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2018.
8. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Σύντομη ή μακρά;», *Το Βήμα* (2008) [<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/syntomi-i-makra/> (13-02-2021)].
9. Σιχάνη, ό.π., 13.
10. Raymond Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία* (μετάφραση: Βενετία Αποστολίδου), Γνώση, σειρά: Κλειώ, Θεωρία και Ιστορία - 3, Αθήνα, 1994, σ. 145-147.
11. ό.π., 156-157.
12. Η συμμετοχή του Τζίμη Κορίνη στο σενάριο δεν αναφέρεται από τους τίτλους της ταινίας, όπου σύμφωνα με τη συνηθισμένη πρακτική της εποχής καταγράφονται αναλυτικά όλοι οι συντελεστές, αλλά αναφέρεται στο βιογραφικό του στη Wikipedia και στο Biblionet, ενώ παράλληλα επιβεβαιώνεται προφορικά από τον ίδιο.
13. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Τ. 1, Αιγόκερως, Αθήνα (12η έκδοση), 2010, σ. 232.
14. Το περίεργο είναι ότι στους τίτλους της ταινίας αναφέρεται πως συμμετέχει ο «Μίκης Θεοδωράκης και η ορχήστρα του», με τραγουδιστές τον Αντώνη Καλογιάννη και τη Μαρία Φαραντούρη, αλλά δεν κανείς τους δεν εμφανίζεται τελικά. Πιθανώς πρόκειται για μία περίπτωση λογοκρισίας της τελευταίας στιγμής από το δικτατορικό καθεστώς. Αυτή η αλλαγή προφανώς δεν συμπεριλήφθηκε στους τίτλους αρχής της ταινίας.

15. Για το ρεμπέτικο τραγούδι στον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1974, βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος -των ειδών (1950-1074). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μάνος Σπυριδάκης (επιμέλεια), *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*, Μεταίχμιο, σειρά: Ετερότητες - 1, Αθήνα, 2004, 265-284. Βέβαια, αξίζουν αναφορές τρεις ταινίες μικρού μήκους της δεκαετίας του 1960, οι οποίες κατά κάποιο τρόπο αποτελούν προπομπούς του κύματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Αυτά τα τρία φιλμ έχουν ως κεντρικό τους θέμα το ρεμπέτικο τραγούδι και παρουσιάζουν συσχετισμούς με τις συγκεκριμένες ταινίες θεάματος που εξετάζονται εδώ: βλ. Τρούσας, Φώντας. Η «Ρεμπετοαναβίωση» στον Ελληνικό Κινηματογράφο των Αρχών της δεκαετίας του '60. Lifo (2020), https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/299700/i-rempetoanaviosi-ston-elliniko-kinimatografo-ton-arxon-tis-dekaetias-toy-60 (13-02-2021).
16. Ευαγγελία Δασκαλά, «Εισαγωγή στη "μακρά δεκαετία του '60"», στο Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Ιωάννης Δημητρακάκης, Ευαγγελία Δασκαλά (επιμ.), *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015, [<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2197>] (13-02-2021)], σ. 16.
17. Σιχάνη, ό. π., 144-145.
18. Κάποιες πληροφορίες για τον Μάξιμο Αποστολόπουλο, βλ. το λήμμα που έχει επιμεληθεί ο Δ. Π. Κωστελένος για τη Βιογραφική Εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων Λογοτεχνών του 1976. Το κείμενο παραδίδεται στον ιστότοπο *ανεμούριον*. https://anemourion.blogspot.com/2017/10/blog-post_504.html (13-02-2021).
19. Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός Αιώνας*, Πόλις, Αθήνα (2η έκδοση), 2020 (α' έκδοση: 2019), σ. 399.
20. Εμμανουήλ Κριαράς, *Ανοικοδόμηση και Αντίπαροχή στη Δεκαετία του 1960*, *Καθημερινή* (12.12.1999) Το κείμενο παρατίθεται στο ιστολόγιο *ανεμούριον*: https://anemourion.blogspot.com/2017/02/blog-post_580.html (13-02-2021).
21. ό. π., 366-370.
22. ό.π., 350-351, 358.
23. Ν. Βαρμάζης Ν., Γιάννου Τ, *Η μεταρρύθμιση του 1964*. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. x.x. [https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/handbook_interlingual/pop18.html] (13-02-2021)].
24. Για τον Γεράσιμο Λαβράνο, βλ. Τρούσας, Φώντας. *Γεράσιμος Λαβράνος (1935-2015)*. Lifo 2015 [<https://www.lifo.gr/culture/music/gerasimos-labranos-1935-2015>] (13-02-2021). Για τον Γιώργο Μουζάκη, βλ. Συκκά, Γιώτα. *Ο μποξέρ, ο μπον βιβέρ, ο Μουζάκης*. *Καθημερινή* (2019) [<https://www.kathimerini.gr/life/people/1006583/o-mpoxer-o-mpou-viver-o-mouzakis/>] (13-02-2021)]. Για το συγκρότημα των Playboys, Νταλούκας, Μανώλης. *Ποιο ήταν το πρώτο συγκρότημα που έπαιξε ροκ εν ρολ στην Ελλάδα;* Όγδοο (2018) [<https://www.ogdoo.gr/erevna/thema/poio-itan-to-proto-sygkrotima-pou-epaikse-rok-en-rol-stin-ellada> (13-02-2021)]. Για το συγκρότημα των Prophets, βλ. Φώντας. *The Upsetters - The Prophets - Nektar: μια διαχρονική ελληνική ιστορία (η οποία ξαναλέγεται)*. Δισκορυχείον (2018) [<https://diskoryxeion.blogspot.com/2018/12/the-upsetters-prophets-nektar.html>] (13-02-2021)]. Συνολικά για την τζαζ στην Ελλάδα από το 1930 έως το 1974, βλ. Παπαδημητρίου, Σάκης, *Η Τζαζ στην Ελλάδα (μέρος α: 1920-1974)*, Mic.gr [<http://www.mic.gr/thema/toy-saki-papadimitrioy-i-tzaz-stin-ellada-meros-proto-1920-1974>] (13-02-2021)] και συνολικά για το ροκ στην Ελλάδα την περίοδο 1956-1967, Κώστας Κατσάπης, *Ήχοι και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Εν Ρολ Φαινομένου στην Ελλάδα 1956-1967*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών), σειρά: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - 45, Αθήνα, 2007. Για τη νεανική μουσική και στις ελληνικές κινηματογραφικές κωμωδίες από το 1948 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Οι νέοι διασκεδάζουν: ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», στο Γιάννης Κοκκώνας (επιμέλεια), *Οι χρόνοι της Ιστορίας: για μια Ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, σειρά: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - 33, Αθήνα, 1998, σ. 267-268.
25. «Local colour in a film or television drama series includes elements of representing place (landscapes, iconic buildings, flora and fauna, etc.), language (standard language, vernaculars, etc.), cultural practices with a cultural proximity (manners, traditions, cuisine, etc.), social discourses and the 'spill-over' of narrative meaning into the real world (e.g. becoming a touristic commodity)» (Susanne Eichner, Anne Marit Waade. *Local Colour in Danish and German Crime Series*, *Journal of Global Media* 5.1(2015) [https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00031988/GMJ9_Eichner%20Waade_final.pdf] (13-02-2021)].
26. Άννα Πούπου, «Θεματικές της μεταμόρφωσης του αστικού χώρου στον ελληνικό κινηματογράφο της

δεκαετίας του 60», *Αρχειοτάξιο*, 13 (2011), σ. 44.

27. Αυτή η ενδοκειμενική ανάλυση ακολουθεί τις μεθόδους και τα εργαλεία που εγκαινίασε ο ίδιος ο Μπακτίν και αποτυπώνονται στη μελέτη του *Ο Μυθιστορηματικός Λόγος*, (Μπακτίν, ό.π., 171-186).

28. Σκιαδάς, Ελευθέριος Γ., «Στης Πλάκας τις ανηφορίες» του αξέχαστου Τίμου Μωραϊτίνη, *Η ιστορία του δημοφιλοφιλούς τραγουδιού*. Τα Αθηναϊκά (2019) [<https://www.taathinaika.gr/stis-plakas-tis-anifories-tou-aksechastou-timou-moraitini/>] (13-02-2021)].

29. Μια ψυχαναλυτική ανάγνωση των συγκεκριμένων ταινιών θεάματος, η οποία βέβαια θα διατηρούσε παράλληλα έναν κοινωνικό-ιστορικό χαρακτήρα, θα ήταν ενδιαφέρουσα. Αυτή η ανάλυση θα μπορούσε να στηριχτεί στην ιδέα της εσωτερικεύσης των νοοτροπικών και ιδεολογικών διαμαχιών της εποχής στον ψυχικό κόσμο. Συνεπώς, θα διαμορφωθεί μία αντίθεση ανάμεσα: α) στο συγκροτημένο σύμφωνα με την μετεμφυλιακή ιδεολογική ηγεμονία υπερεγώ του συντηρητικού, ηθικοπλαστικού νοικοκύρη άντρα, ο οποίος μένει πιστός στις οικογενειακές του αρχές· β) στο ασυνείδητό του ηλεκτρίζεται συνεχώς από εικόνες κυρίως σεξουαλικής απελευθέρωσης, αλλά και και κοινωνικοπολιτικής αμφισβήτησης, οι οποίες συνυφαίνονται στην κυρίαρχη δημοφιλή κουλτούρα της Δύσης και ευρύτερα στην κουλτούρα των long 60s. Η διάδραση αυτή οδηγεί σε ψυχικές εντάσεις, που μπορούν να ερμηνεύσουν, για παράδειγμα, τη σχιζοφρενική συμπεριφορά του χαρακτήρα που υποδύεται ο Γιάννης Γκιωνάκης στο συγκεκριμένο σκετς. Φυσικά εδώ μπορεί να γίνει λόγος για τη δύναμη του φαντασιακού, ως σημείο συνάντησης της ψυχολογικής και πολιτικοκοινωνικής πλευράς της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως διατυπώθηκε από τον Κορνήλιο Καστοριάδη: «πως θα μπορούσε κανείς να στρέψει αυτή την πηγή που βρίσκεται στα ενδότερα της ψυχής μας, απ' όπου ταυτόχρονα αναβλύζουν φαντάσματα ξενωτικά και ελεύθερες δημιουργίες πιο αληθινές απ' την αλήθεια; (...) πως μπορούμε να εξαλείψουμε εκείνο που βρίσκεται στη βάση αυτού που μας κάνει ανθρώπους (ή εν πάση περιπτώσει είναι άρρηκτα συνυφασμένο μαζί του)- τη συμβολική μας λειτουργία, που προϋποθέτει να βλέπουμε και να σκεπτόμαστε ένα πράγμα σαν κάτι που δεν είναι;» (Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1978, 153-154). Είναι προφανές ότι μια τέτοια προσέγγιση των συγκεκριμένων ταινιών υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια της συγκεκριμένης μελέτης.

30. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Ανδρέα Νομικό, βλ.: <https://el.wikipedia.org/wiki/Φτερού> (13-02-2021).

31. Κοσσυφολόγου, Αλίκη. *Κινηματογραφικές αναπαράστασεις της αρρενωπότητας, της θηλυκότητας και της θηλυπρέπειας*. Η Κυριακάτικη Αυγή, Αναγνώσεις: κριτική βιβλίου, τεχνών και επιστημών, 2017 [https://avgj-anagnoseis.blogspot.com/2017/10/blog-post_5.html] (13-02-2021)].

32. Στεφάνη, Εύα *Το Κίνημα της Νουβέλ Βαγκ*. Camera Stylo Online (2011) [<https://camerastyloonline.wordpress.com/2011/01/22/to-kinima-tis-nouvelle-vague-evas-stefani/>](13-02-2021)]. Υπόψη πως δεν έχει ακόμα πραγματοποιηθεί μία ακαδημαϊκή μελέτη σχετικά με τις επιρροές του Νουβέλ Βαγκ στον ελληνικό κινηματογράφο των πρώτων δύο μεταπολεμικών δεκαετιών. Αυτή η μελέτη δεν θα είναι μόνο ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, αλλά και διαφωτιστική για τη συνολική ακαδημαϊκή προσέγγιση του ελληνικού κινηματογράφου της περιόδου.

33. Λιάκος, ό.π., 396.

34. Williams, ό.π., 144-145.

35. Για τη σταδιακή ένταξη του ρεμπέτικου, ως πολιτισμικός και νοοτροπικός λόγος στο αστικό κοινωνικό πλαίσιο από τη δεκαετία του 1950 ως σήμερα, βλ. Στάθης Δαμιανάκος, *Ήθος και Πολιτισμός των Επικίνδυνων Τάξεων στην Ελλάδα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2005, σ. 117-128. Ο Δαμιανάκος σημειώνει ότι μπορεί το ρεμπέτικο τραγούδι, κατά τη μακρά και πολυδιάστατη ένταξή του στην μεταπολεμική ελληνική κοινωνία να δέχτηκε αλλαγές που αλλοίωσαν τα αρχικά χαρακτηριστικά του ως υπο-πολιτισμική έκφραση, αλλά τονίζει ότι «το τραγούδι αυτό, μολοντί μυθοποιημένο και ενταγμένο εφεξής στην περιοχή του «ονείρου», εξακολουθεί να γίνεται αντιληπτό ως ένα διαφορετικός λόγος, λόγος αντιπαράθεσης στον θεσμικό (και θεσμιζόμενο) λόγο, υπόσχεση ελευθερίας, όπως θα έλεγε ο Renault d' Allones (1973)» (ό.π., σ.120).

36. Για την «πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», βλ. το ομώνυμο άρθρο της Δελβερούδη: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», *Ιστορικά: περιοδική έκδοση ιστορικών σπουδών*, 26 (1997), σ. 145-164.

37. Paul Thompson, *Φωνές Από το Παρελθόν: Προφορική Ιστορία*, Πλέθρον, Αθήνα, 2009.

38. Williams, ό.π., 145.

39. Το πιο πιθανό και εύλογο είναι πως για τους κινηματογραφικούς θεατές της επαρχίας, οι «ταινίες θεάματος» λειτουργούσαν ως μια φαντασιακή εμπειρία του αθηναϊκού nightlife. Ο αρθρογράφος Δημήτρης

Πολιτάκης αναφέρεται στο η *Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* ως «ένα προσχηματικής αφήγησης ποτ-πουρί με στιγμιότυπα από θέατρα, συναυλίες, μπουζούκια, κλαμπ και καμπαρέ εκείνης της εποχής, με στόχο το κοινό της επαρχίας κυρίως που δεν θα είχε ποτέ την ευκαιρία να τα επισκεφθεί και να ζήσει για μια φορά έστω την φαντασμαγορική νύχτα της πρωτεύουσας» (Πολιτάκης Δημήτρης, *Ζωή Κλειστή, Σαν Περίπτερο Μετά Τα Μεσάνυχτα*. Lifo (2020) [<https://www.lifo.gr/articles/opinions/297457/zoi-kleisti-san-periptero-meta-ta-mesanyxta> (13-02-2021)]).

40. Stuart Hall, «Encoding/Decoding», στο Meenakshi Gigi Durham και Douglas M. Kellner (επιμ.), *Media and Cultural Studies: KeyWorks (Revised Edition)*, Blackwell Publishing, Malden, σ.171-173 (η μετάφραση των όρων και των αποσπασμάτων από τα αγγλικά πραγματοποιήθηκε από μας).

4

*Το παράδειγμα
του Θόδωρου
Αγγελόπουλου:
από τη μνήμη
στη λήθη*

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΑΡΑΦΙΑΝΟΣ

Η απουσία της πραγματικότητας (Cavell) και η παρουσία του φαντάσματος (Derrida) στο Βλέμμα του Οδυσσέα του Αγγελόπουλου: το τέλος του τέλους της ιστορίας;

Περίληψη

Το παρόν άρθρο θα προσπαθήσει να παρουσιάσει τη σχέση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα και την ιστορική του διάσταση. Θα προσπαθήσει να αποδείξει πως η σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία δεν αφορά μόνο στη δυνατότητα που έχει η συγκεκριμένη τέχνη να «αναπαραστήσει» με πειστικότητα ένα ιστορικό γεγονός αλλά πως η φύση του κινηματογραφικού μέσου έχει ιστορική διάσταση. Θα χρησιμοποιήσει ως μέσα αυτής της έρευνας την έννοια της απουσίας της πραγματικότητας που προβάλλεται του Stanley Cavell αλλά και την έννοια του φαντάσματος, όπως αυτή περιγράφεται από τον Jacques Derrida. Κινηματογραφικό παράδειγμα θα αποτελέσει το σημαίων έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, απουσία της πραγματικότητας, φάντασμα, χρόνος.

Η απουσία/παρουσία του φαντάσματος

Πριν να κάνουμε λόγο για τη δυνατότητα του κινηματογράφου να «αναπαραστήσει» το παρελθόν, να προβάλλει ένα ιστορικό γεγονός και να αποτελέσει αυτόν το δίαυλο «προβολής» της ίδιας της μνήμης του ανθρώπινου νου, υποχρεούμαστε να εξετάσουμε τη σχέση του κινηματογράφου με την ίδια την πραγματικότητα. Κατόπιν, θα διερευνήσουμε κατά πόσον ο κινηματογράφος μέσα στα πλαίσια ενός και μόνο κινηματογραφικού έργου μπορεί να διερευνήσει τα ίδια τα όρια της ιστορικής αφήγησης.

Κατά πρώτον, λοιπόν, ο Cavell, ήδη από την πρώτη έκδοση του βιβλίου του, *The World Viewed*, αποκαλεί τον κινηματογράφο, ως απουσία της πραγματικότητας που προβάλλεται. Ο Cavell δεν πιστεύει ότι ο κινηματογράφος ή η φωτογραφία είναι *αναπαραστάσεις* της πραγματικότητας αλλά *προβολές* της. Συγκεκριμένα υποστηρίζει:

«... οδηγήθηκα στο να σκεφτώ ότι αυτό που κάνει το φυσικό μέσο του κινηματογράφου να μη μοιάζει με κανένα άλλο στον κόσμο, βρίσκεται στην απουσία του πράγματος που προκαλεί την παρουσία του σε

εμάς. Δηλαδή, στη φύση της απουσίας μας από αυτό. Στη μοίρα του να αποκαλύπτει την πραγματικότητα και τη φαντασία (όχι μέσα από την καθαυτή πραγματικότητα αλλά) μέσω προβολών της πραγματικότητας, προβολές, κατά τις οποίες... η πραγματικότητα είναι ελεύθερη να εκθέσει τον εαυτό της».¹

Ο Derrida, από την πλευρά του, βλέπει τον κινηματογράφο ως μια φαντασματική² παρουσία/απουσία, ως κάτι που υπάρχει και δεν υπάρχει, ως ένα φάντασμα, για το οποίο μπορούμε να είμαστε το ίδιο βέβαιοι ή αβέβαιοι ότι είναι εκεί.

«Από τη στιγμή που υπάρχει μια τεχνολογία της εικόνας, η ορατότητα (visibility) φέρνει τη νύχτα. Ενσαρκώνεται στο σώμα της νύχτας, εκπέμπει ένα νυχτερινό φως. Αυτή τη στιγμή σε αυτό δωμάτιο, η νύχτα πέφτει πάνω μας... είμαστε ήδη μέσα στη νύχτα, από τη στιγμή που έχουμε αιχμαλωτιστεί από τα οπτικά όργανα, που δεν έχουν ανάγκη από το φως της ημέρας.



Είμαστε ήδη φαντάσματα του 'τηλεοπτικοποιημένου'... φανταστείτε την εμπειρία που είχα..., όταν δύο ή τρία χρόνια αργότερα, αφού η Pascale Ogier είχε πεθάνει, παρακολούθησα πάλι το φιλμ (Gostdance, Ken McMullen, 1983),... ξαφνικά είδα το πρόσωπο της Pascale... στην οθόνη. Απάντησε στην ερώτησή μου 'Πιστεύεις στα φαντάσματα;'... 'Ναι, τώρα πιστεύω, ναι'. Ποιο τώρα; Χρόνια μετά στο Τέξας. Είχα την αμήχανη αίσθηση της επιστροφής του φαντάσματος, του φαντάσματος του φαντάσματος της να επιστρέφει και να μου λέει: 'Τώρα... τώρα... τώρα... σε αυτό το σκοτεινό δωμάτιο, σε άλλην ήπειρο, σε άλλον κόσμο, εδώ, τώρα, πιστεψέ με, πιστεύω στα φαντάσματα'». ³

Κατά πρώτον, θα εξηγήσω γιατί βρίσκω ότι οι δύο θεωρήσεις μοιράζονται ένα κοινό φάσμα αντίληψης. Στην μακρά ιστορία της θεωρίας του κινηματογράφου, έχει χυθεί πολύ μελάνι, για να περιγραφεί η δυνατότητα του κινηματογράφου να αποτυπώνει με αληθοφάνεια την πραγματικότητα της ανθρώπινης ζωής, της κοινωνίας ή των τόπων. Από αυτή την άποψη, και οι δύο ελίσσονται στο ταξίδι της τέχνης, επικεντρώνοντας στο εξής συμπέρασμα: από την μια πλευρά, η πραγματικότητα που μας προσφέρει μια προβαλλόμενη κινούμενη εικόνα αναφέρεται στη δυνατότητα απόλυτης αληθοφάνειας και επιτυχούς μίμησης του ανθρώπινου περιβάλλοντος, από την άλλη όμως, αναφέρεται και στην αβεβαιότητα

ότι αυτή συμβαίνει τώρα δίπλα μας.

Και οι δύο αντιλήφθηκαν, νωρίς, ότι ούτε ο φωτογραφικός φακός, ούτε η κινηματογραφική κάμερα, μπορεί να αντικαταστήσει την ανθρώπινη ματιά, για αυτό και προσπάθησαν να προσεγγίσουν την πραγματική φύση της κινούμενης εικόνας: ορατή και μη ορατή συγχρόνως κατά Derrida,⁴ η εικόνα του κινηματογράφου ως απουσία αυτής από εμάς και ημών από αυτήν κατά Cavell.⁵

Πέρα όμως από τις ομοιότητες, τόσο τα συμφραζόμενα όσο και η εκκίνηση της σκέψης είναι αρκετά διαφορετικά, αλλά και δημιουργούν διαφορετικά πεδία θέασης του κινηματογράφου. Για τον Derrida, η φωτογραφική εικόνα στην ψηφιακή εποχή έχει ετερονομία και ενδεχομένως επιτελεστικότητα,⁶ με έναν τρόπο δημιουργεί έναν νέο κόσμο από μόνη της:

«...όταν δίνω σε κάποιον το βλέμμα μου, την εικόνα μου, το φωτογραφημένο διπλότυπο/ αντίγραφο της εικόνας μου, του δίνω κάτι που βλέπω, αλλά το οποίο εγώ ο ίδιος δεν μπορώ να δω. Αυτή είναι μια περίπτωση ετερονομίας: Δίνω τον εαυτό μου στον άλλον ακριβώς εκεί, όπου δεν μπορώ να δώσω τον εαυτό μου στον εαυτό μου, που δεν μπορώ να δω τον εαυτό μου να βλέπει... Μπορώ να δω τον εαυτό μου ως ιδωμένο (αντικείμενο), αλλά δεν μπορώ να δω τον εαυτό μου να βλέπει».⁷

Από αυτήν την άποψη η παρουσία της είναι η στιγμή που έχει αιχμαλωτίσει το διάφραγμα του φακού, που τώρα δεν υπάρχει. Ουσιαστικά, το οπτικό υλικό είναι η απόδειξη της ανυπαρξίας του. Το οπτικό αρχείο καταγράφει κάτι που τώρα δεν είναι εκεί. Αν θεωρήσουμε ότι ένα κινηματογραφικό έργο είναι από τον κόσμο μας, τότε αυτή η παρουσία της απουσίας δημιουργεί μια αβεβαιότητα όσον αφορά τη σχέση του ίδιου του κινηματογραφικού υλικού με τον κόσμο μας, αλλά και μια υποβόσκουσα αβεβαιότητα για την ίδια την ύπαρξη του ίδιου του κόσμου μας, έτσι όπως τον βλέπουμε. Είναι όμως ένα κινηματογραφικό έργο, ένα απομεινάρι του κόσμου μας, του οποίου κόσμου μας πενθούμε καθημερινώς τη συνεχή απώλειά του; Ποια είναι αλήθεια η σχέση μας με τον κόσμο που βλέπουμε;

Ο Derrida δεν φοβάται να δηλώσει ότι ο κόσμος φανερώνεται μέσα από τον ίδιο τον θάνατό του. «Ανήκουμε στον θάνατο» (Nous nous devons à la mort),⁸ λέει και μπορεί να σημαίνει είτε ότι ανήκει ο ένας στον άλλον, είτε ότι ανήκει ο ένας στον άλλον στον θάνατο, ή μέχρι θανάτου ή και όλα αυτά μαζί.⁹ Το παραπάνω μπορεί να σημαίνει ότι ο κινηματογράφος είναι η ίδια η μαρτυρία αυτής της παρουσίας ενός κόσμου που δηλώνει ότι πεθαίνει. Επίσης, στο έργο του *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*, κάνοντας μια συνολική επισκόπηση της λειτουργία των media παρατηρεί: «... το medium μέσα στο οποίο θεσπίζεται, ήτοι το medium των media (η πληροφόρηση, ο τύπος, η τηλεπικοινωνία, η τεχνο-τηλε-έκφραση, η τεχνο-τηλε-εικονικότητα, αυτό που διασφαλίζει και καθορίζει γενικά τη χωροποίηση του δημόσιου τομέα, η δυνατότητα της res publica και η φαινομενοκρατία του πολιτικού στοιχείου), αυτό το στοιχείο δεν είναι ποτέ ούτε ζωντανό ούτε νεκρό, ποτέ παρόν ούτε απόν, φασματοποιεί»,¹⁰ ενώ σε άλλο σημείο λέει: «...η οθόνη κατά βάθος, στο βάθος που είναι, αποτελεί δομή της αφανιζόμενης εμφάνισης».¹¹

Σε αντίθεση με το παραπάνω, ο Cavell κάνοντας λόγο για απουσία της προβαλλόμενης εικόνας, ουσιαστικά συνδέει τα αντικείμενα που βλέπουμε στην κινηματογραφική εικόνα με τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου:

«Τα αντικείμενα συμμετέχουν στη φωτογραφική παρουσία τους· συμμετέχουν στην επαναδημιουργία (re-creation) τους μέσα στο φιλμ· είναι ουσιώδη (απαραίτητα) για τη δημιουργία (making of) της παρουσία τους. Τα προβαλλόμενα αντικείμενα σε μια οθόνη είναι από τη φύση τους αυτοπαθή (reflexive), υπάρχουν/ συμβαίνουν ως αυτοαναφορικά (self-referential), αντανakλώντας πάνω στα φυσικά πρότυπά τους (physical origins). Η παρουσία τους αναφέρεται στην απουσία τους, στη θέση τους σε έναν άλλο χώρο».¹²

Κατά πρώτον, ο Cavell αναφέρεται σε κάτι που ευθέως υπάρχει, παρόλο που λείπει. Τα αντικείμενα υπήρξαν, η λήψη έγινε, αλλά είναι πραγματική τότε που έγινε και

αποτυπώνει την πραγματικότητα που εκεί έλαβε χώρα. Από αυτήν την άποψη χαρακτηρίζεται από ενικότητα και δεν αφήνεται ανοικτή σε ποικίλες ερμηνείες. Δεν επιτρέπει μάλιστα ο ίδιος να διεισδύσει στην ερμηνεία της κινηματογραφικής εικόνας η έννοια της διπλοτυπίας ή της ρέπλικας, όσον αφορά την ύπαρξή της, ή πολύ περισσότερο η έννοια του φαντάσματος-στοιχείου-ίχνους του Derrida. Για τον Cavell τα αντικείμενα του προβάλλονται στην οθόνη δεν είναι «αντίγραφα» των αντικειμένων του πραγματικού κόσμου, αλλά «αντανakλούν τα φυσικά τους πρότυπα». Κατά τη στιγμή της προβολής της όμως, ο κόσμος της εικόνας δεν υπάρχει. Από αυτήν την άποψη, ο κινηματογράφος είναι η συστηματική προβολή αυτού που δεν υπάρχει αλλά υπήρξε, που ήταν και είναι τμήμα του κόσμου μας, αναγνωρίσιμο από εμάς ως θεατές και εύκολα αναφερόμενο στα αντικείμενα ενός πραγματικού κόσμου, ή έστω ενός κόσμου που αναγνωρίζεται ως πραγματικός. Από αυτήν την άποψη, ενώ το κάδρο του πλάνου περιορίζει τη ματιά μας στα όριά του, χωρίς να αποκλείει τον κόσμο που περιβάλλει το κάδρο.

Αντιθέτως, ο Derrida είναι ξεκάθαρος. Δεν βλέπει την τόσο ταυτόσημη σχέση των φωτογραφικών αντικειμένων με τα αντικείμενα του κόσμου μας. Πιστεύει ότι η φωτογραφία δεν μας δίνει να δούμε ΜΟΝΟ έναν κόσμο, αλλά ουσιαστικά ότι τον επινοεί. Βλέπει μια διπλή λειτουργία. Από τη μια να υπάρχει μια σχέση με τον πραγματικό κόσμο, και από την άλλη να κατασκευάζεται ένας κόσμος μέσω και μέσα από τη φωτογραφία: «Είναι ένας τρόπος επινόησης που την ίδια στιγμή αλλάζει, αλλά και υποκαθιστά αυτό που αποκαλείται *πραγματικό*».¹³

Ο Cavell εκκινώντας από τη φιλοσοφία της καθημερινής γλώσσας¹⁴ και δανειζόμενος από το Heidegger την ιδέα της κοσμοθέασης ή κοσμοθεώρησης (Weltanschauung),¹⁵ μένει σε αυτό που φαίνεται, αντλεί δύναμη από την αυταξία του και δεν αποτείνεται στη μεταφυσική και καλά κρυμμένη από τα μάτια του μέσου ανθρώπου «αεριώδη» φύση του μέσου.¹⁶ Αυτό που απουσιάζει όμως, μπορεί να είναι το φάντασμα του πραγματικού κόσμου; Το φάντασμα, τουλάχιστον, δεν είναι εν δυνάμει η απουσία του φαινομένου, είτε επειδή κρύβει, είτε επειδή αποκάλυπτει; Κατά πόσον οι έννοιες του φαντάσματος και της απουσίας συγκλίνουν;

Στον Cavell ο κινηματογράφος είναι μια άσκηση ανεύρεσης του υπερβατικού της καθημερινότητας, του απλού αλλά και του απλοϊκού που στέκουν δίπλα μας μεγαλειώδως. Με έναν τρόπο η οπτική του είναι πιο περιγραφική, λιγότερο αναλυτική, και ανοικτή στο οπτικό ερέθισμα και στην ερμηνεία του, χωρίς να προκαταλάβει τον αναγνώστη με αμφίθυμες και αμφίσημες διαπιστώσεις περί απουσίας/παρουσίας, που όσο και στιβαρά να διατυπώνονται και να σχηματίζονται, στερούνται της σαφήνειας με την οποία δομεί τον ορισμό του κινηματογράφου ο Cavell, ο οποίος δεν διατυπώνει σχέση αλήθειας με το κινηματογραφικό απείκασμα, δεν του συμπεριφέρεται όπως το είδωλο στην πλατωνική σπηλιά ή αφήνοντας έστω αυτό το ενδεχόμενο ανοικτό, σε αντίθεση με τον

Derrida, που μιλώντας για τη φωτογραφία, λέει το εξής: «Αναδρομικά... θα μπορούσαμε συνεπώς να επανασυνθέσουμε την ανάλυση ή την περιγραφή αυτού που υποτίθεται ότι είχε προηγηθεί ως... τεχνολογία της φωτογραφίας. Θα μπορούσαμε να πάμε πίσω όλο τον δρόμο προς την πλατωνική *σκιαγραφία*..., πριν η σύγχρονη τεχνολογία το ονομάσει αυτό συνολικά ως φωτογραφία. Ότι έχει περιγραφεί ως ένα παιχνίδι της σκιάς και του φωτός είναι ήδη ένας τρόπος γραφής».¹⁷

Στην απουσία του Cavell, τίποτα δεν θρηνείται ως χαμένο, απολεσθέν, αναχωρούν και εν δυνάμει νεκρό. Δεν υπάρχει πένθος. Στην αερίωδη φαντασματικότητα της κινηματογραφικής εικόνας του Γάλλου φιλοσόφου, τα πάντα φανερώνονται ως πένθος της παρουσίας/απουσίας, αυτού που είναι παρόν/απόν.¹⁸ Στο πεδίο της παρουσίας/απουσίας, η απώλεια κερδίζει, καθώς είναι ήδη μια πιθανότητα. Ο Cavell καταφάσκει την απουσία, ο Derrida στηρίζει την ερμηνεία του στην αποδόμηση ενός δίπολου αντιθετικών εννοιών.

Συμπερασματικά, το κοινό τους σημείο είναι πως και οι δύο αρνούνται την άμεσα οντολογική σχέση της φωτογραφίας και της κινηματογραφικής εικόνας με την ίδια την πραγματικότητα. Το ισχυρότερο φορτίο που φέρουν και οι δύο είναι η ίδια τους η αποδοχή της σχέσης της κινηματογραφικής εικόνας με τον κόσμο, ενός κόσμου που στην περίπτωση του Derrida επιστρέφει ως φάντασμα, στην περίπτωση του Cavell, ενός κόσμου που υπήρξε μόνο κατά την κινηματογραφική καταγραφή του ως τέτοιος. Και στους δύο, όμως, η κινηματογραφική εικόνα υπάρχει εν τη απουσία της και μέσω αυτής. Και στους δύο, μέσο του κινηματογράφου δεν είναι η εικόνα του, αλλά η υπόμνηση της απουσίας της εικόνας αυτής.

Υπάρχει όμως μια κοινή παράμετρος στην «προβολή μια πραγματικότητας που απουσιάζει» και στο «παρερχόμενο φάντασμα» της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας. Και αυτό είναι η έννοια του χρόνου. Όχι της χρονικότητας που δύναται να αποδώσει η ίδια η κινούμενη εικόνα, αλλά το ίδιο το βίωμα του θεατή που προσπαθεί να συγκρίνει κάτι που είχε υπάρξει με αυτό που υπάρχει τώρα στη θέση του. Για τον Cavell, το κινηματογραφικό πλάνο στήθηκε ως τέτοιο με τα αντικείμενα του πραγματικού μας κόσμου, με τους ηθοποιούς του, με τους φωτισμούς του. Υπήρξε ως πραγματικότητα τη στιγμή της λήψης του. Το ίδιο και για τον Derrida· οι φωτογραφίες και ο κινηματογράφος αποδίδουν την πραγματικότητα της στιγμής που μαγνητοσκοπήθηκαν.

Και οι δύο «θρηνούν» τον χρόνο που πέρασε, για τα πρόσωπα που χάθηκαν αλλά έμειναν ζωντανά ως απουσία κατά την προβολή τους, ή ως πένθιμες εικόνες όσων έσβησαν, ως απουσία και ως πένθος. Και είναι ο χρόνος που βιώνεται εκ μέρους του θεατή ως απόσταση μεταξύ της προβολής των τεκταινομένων και των ίδιων των τεκταινομένων, καθότι γνωρίζει την εξής απόλυτη αλήθεια: πως όσα βλέπει μπροστά του ως κινηματογραφική εικόνα είναι περασμένα, από την άποψη πως η οπτική καταγραφή τους έγινε υποχρεωτικά σε παρελθόντα χρό-

νο από αυτόν στον οποίο αυτός τα βλέπει, σε χρόνο προτερόχρονο σε σχέση με το παρόν του. Η ίδια η εμπειρική αντίληψη όμως του κινηματογράφου, το να τον βλέπουμε δηλαδή, γίνεται σε χρόνο σύγχρονο του παρόντος μας. Αυτό είναι ένα από τα πιο σκοτεινά στοιχεία της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας, πως ενώ η λήψη τους συνέβη, η θέασή τους πολλαπλασιάζεται στον ύστερο χρόνο μέσω της ίδιας της παροντικής εμπειρίας του κοινού. Μοιάζει μια παρελθοντική στιγμή να γίνεται διαστελλόμενη κατά βούληση του θεατή συγχρονική, διαχρονική, παροντική εμπειρία, πράγμα που προϋποθέτει την απουσία, πράγμα που προϋποθέτει το πένθος. Από αυτήν την άποψη, μοιάζει ο κινηματογράφος εκ φύσεως να είναι ιστορικός· ο θεατής του βλέπει κάτι που υπήρξε, συνθέτοντας τη σχέση του με το περασμένο, όπως ο ιστορικός διερευνά το παρελθόν από θέση παρόντος.

Από αυτήν την άποψη, θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι ενδεχομένως η έννοια της απουσίας και του φαντάσματος, όντας ενδεχομένως σύμφυτη με την ίδια τη φύση της τέχνης, πολλές φορές έχει υπάρξει το θεματικό κέντρο της κινηματογραφικής αφήγησης. Τι συμβαίνει, όταν η ίδια η βασική θεματική της ιστορίας στοιχειώνεται από το απουσιάζον ή φαντασματικό έργο τέχνης; Και πώς αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον θεατή; Μήπως τελικά το γεγονός ότι η ίδια η φύση της τέχνης σχετίζεται με την ίδια την απουσία της, προβαλλόμενη μέσα από το ίδιο το δίπολο παρουσίας και απουσίας, με την μη παρουσία της με σάρκα και οστά μπροστά μας, είναι κάτι που οι ίδιοι οι δημιουργοί έχουν κατανοήσει, με αποτέλεσμα να το διαπραγματεύονται στα ίδια τους τα έργα;

Πιο συγκεκριμένα, το έργο του Αγγελόπουλου *Το Βλέμμα του Οδυσέα* ασχολείται στο σύνολό του με την ανεύρεση ενός χαμένου φιλμ των αδελφών Μανάκη, ενός φιλμ που δεν ανακτάται ποτέ, με την εμβληματική τελευταία σκηνή του έργου να στιγματίζεται από τα παράσιτα πάνω στο πανί ενός μισογκρεμισμένου κινηματογράφου στο μισοβομβαρδισμένο Σεράγεβο. Εδώ ο Αγγελόπουλος ηθελήμενα ή άθελά του κάνει ένα υπέροχο σχόλιο πάνω στην ίδια τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας, την οποία την πλαισιώνει και με το εξής σχόλιο: «Γιατί ονόμασα τον ήρωα ως Α; Ήταν μια αλφαβητική επιλογή. Κάθε κινηματογραφιστής θυμάται την πρώτη φορά που κοίταξε μέσα από το οπτικό διάφραγμα της κάμερας. Είναι μια στιγμή που δεν ταυτίζεται τόσο με την ανακάλυψη του κινηματογράφου αλλά με την ανακάλυψη του κόσμου. Αλλά έρχεται μια στιγμή, όπου ο κινηματογραφιστής ξεκινά να αμφιβάλει για τη δική του ικανότητα να βλέπει τα πράγματα, όταν δεν γνωρίζει πια, αν το βλέμμα του είναι ορθό και αθώο».¹⁹ Και πάνω από όλα, η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί ένα έξοχο παράδειγμα μετακινηματογράφου, ενός κινηματογράφου που προσπαθεί να μιλήσει για την ίδια τη φύση του, για την ίδια την ιστορία του.

Το Βλέμμα του Οδυσέα, η υπόρρητη σύνδεσή του με τα φαντάσματα του Μαρξ και η άδεια οθόνη που «αποτελεί δομή της αφανιζόμενης εμφάνισης».²⁰

Για την ιδέα μου δεν ωρίμασε ο αιώνας μας.
Είμαι πολίτης πολιτείας που μέλλει να 'ρθει.²¹

Το *Βλέμμα του Οδυσέα* άρχισε να γυρίζεται το 1993, ενώ βγήκε στις αίθουσες το 1995. Θα πρέπει εν πρώτοις να πούμε ότι είναι μια ταινία που μιλά για την ιστορία του κινηματογράφου στα Βαλκάνια, ουσιαστικά για την ίδια τη «γλώσσα» του αλλά και τη φύση του κινηματογράφου. Η ανάκληση του βλέμματος του σκηνοθέτη ως κεντρικού παράγοντα της διαμόρφωσης της ίδιας της αντίληψης που έχουμε περί της σύνθετης πραγματικότητας, είναι κεντρικού ενδιαφέροντος στο έργο. Ας μην ξεχνάμε ότι το 1995, που προβλήθηκε η ταινία, εορτάζονταν τα 100 χρόνια κινηματογράφου και ότι η ταινία ξεκινά με την πρώτη ταινία που γυρίστηκε ποτέ στα Βαλκάνια και ανήκει στους αδελφούς Μανάκη *Γυναίκες που γνέθουν μαλλί και υφαίνουν στον αργαλειό* (1905), ενενήντα χρόνια πριν από την προβολή της ταινίας του Αγγελόπουλου.

Προφανέστατα και πέρα από τις γενέθλιες για τον κινηματογράφο ημερομηνίες που σχετίζονται με τη θεματική της ταινίας, γενέθλιος είναι και ο τόπος διαδραμάτισης των γεγονότων. Τα Βαλκάνια αποτελούν τον συμβολικό χώρο αναμόρφωσης της μετακομμουνιστικής Ευρώπης. Ο λεγόμενος *βαλκανισμός* εκπροσωπεί όχι μόνο τις ιστορικές θηριωδίες ενός εμφυλίου πολέμου, αλλά κυρίως την τάση για τον ελεύθερο και άναρχο αυτοπροσδιορισμό εθνικών, πολιτισμικών και πολιτιστικών ταυτοτήτων.²² Μέσα στον πολιτισμικό χώρο του βαλκανισμού, ο οποίος αναδύεται ως τάση στις τέχνες στα τέλη της δεκαετίας του 1980, τουλάχιστον δύο ταινίες σημαίνουν και την θεμελίωσή του πια ως αναγνωρίσιμου ρεύματος των καλών τεχνών, το *Βλέμμα του Οδυσέα* του Αγγελόπουλου²³ και το *Underground* του Εμίρ Κουστουρίτσα.²⁴ Η ίδια η πλοκή και δραματουργία καταδεικνύουν την ελευθερία αποτύπωσης και προσδιορισμού των Βαλκανίων²⁵ ως ενός χώρου που λειτουργεί σαν λευκό χαρτί για τους δύο δημιουργούς. Ο πρώτος αποτυπώνει την ελληνική ματιά του βαλκανικού του ταξιδιού, ενώ ο δεύτερος τη σερβική ιδιοσυστασία του πολιτισμικού και πολιτιστικού αποτυπώματος. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα πως και οι δύο ταινίες εκδόθηκαν το 1995 και «κονταροχτυπήθηκαν» για τον χρυσό φοίνικα στο Φεστιβάλ των Κανών, την ίδια χρονιά με «ηττημένο» τον Αγγελόπουλο.²⁶ Συνεπώς, στο βλέμμα του Οδυσέα αντιλαμβανόμαστε το βλέμμα του Έλληνα που κινείται από τον Νότο προς τον Βορρά, από τη δική του παράδοση στην παράδοση ενός τόπου που συνεχώς αλλάζει.

Το βλέμμα αυτό περιφέρεται σε έναν κόσμο που έχει πεθάνει πολλές φορές, στα χειμαζόμενα βαλκάνια του '90, για τα οποία, με ευδιάκριτες ιστορικές αναδρομές μέσα από το βλέμμα του ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη κύριου Α και υπό την μπακέτα του Αγγελόπουλου, υπενθυμίζεται ότι το παιχνίδι της παρουσίας-απουσίας είναι

ένα παιχνίδι που συνέχει τόσο τον κόσμο της τέχνης, όσο και την κατασκευή των εύθραυστων εθνικών συνειδήσεων των Βαλκανίων. Επειδή δεν είναι σκοπός μας να κάνουμε ή κυρίως να εμμείνουμε σε μια ιστορική ανάλυση της ταινίας, να υποσημειώσουμε μόνο δύο στιγμές που υποδηλώνουν τις συνέπειες των βίαιων βαλκανικών διαιρέσεων, οι οποίες διαιρέσεις θα μπορούσαν να βασίζονται και σε ένα φανταστικό επίπεδο: η ηλικιωμένη που συνταξιδεύει με τον κύριο Α, για να βρει την αδελφή της στην Αλβανία, που έχει να τη δει από τον εμφύλιο (έχουν μόλις «πέσει» τα σύνορα των κομμουνιστικών κρατών), ο εμφύλιος στη Γιουγκοσλαβία.

Η πρώτη σκηνή της ταινίας αποτελεί την πιο επιτυχή οπτικοποίηση της έννοιας της εξάρθρωσης του χρόνου, ή της παρουσίας αυτού εν εξαρθρώσει. Το πλάνο είναι ασπρόμαυρο. Βλέπουμε τον Μανάκη να προσπαθεί να φωτογραφήσει ένα γαλάζιο πλοίο στον Θερμαϊκό κόλπο. Πριν προλάβει να το κάνει, πεθαίνει στα χέρια του ηλικιωμένου αφηγητή, που λεκτικά εξιστορεί την ιστορία τους, ενώ στο πλάνο φαίνεται και ο κύριος Α που ακούει και βλέπει 60 χρόνια ιστορίας να περνούν μπροστά από τα μάτια του. Η παρουσία 3 γενεών, του κύριου Α, του ηλικιωμένου αφηγητή και του φαντάσματος του Μανάκη που βρίσκεται παρόν στον χρόνο του φιλμ, για να ξαναπεθάνει εμπρός μας, το πέρασμα από το ασπρόμαυρο φιλμ στο έγχρωμο (ιστορική υποσημείωση για την εξέλιξη του, άλλωστε), είναι ίσως η πιο σύντομη σύνοψη της ιστορικής διάστασης του κινηματογράφου από το απώτατο παρελθόν του στο ιστορικό παρόν του.²⁷ Μέσα στα σύντομα λόγια του αφηγητή της πρώτης σκηνής τίθεται και το θεματικό κέντρο όλης της πλοκής: τα τρία ανεμφάνιστα φιλμ των αδελφών Μανάκη. Και ήδη, με αυτόν τον τρόπο, το απουσιάζον καλλιτεχνικό βλέμμα γίνεται και το θέμα της ταινίας.

Δεν υπάρχει προσφορότερη στιγμή από όλο το *Βλέμμα του Οδυσέα* που να συνομιλεί τόσο με τον Derrida όσο και με τον Cavell. Ας θεωρήσουμε ότι η έννοια του φαντάσματος στον Derrida εμπεριέχει μια σημαντική αίσθηση μελλοντικότητας. Τα φαντάσματά του δεν έρχονται από το παρελθόν, ούτε είναι επικαιρικές διαστάσεις από το παρόν. Ο ίδιος, αναλύοντας διεξοδικά την έννοια του φαντάσματος στο Κομμουνιστικό Μανιφέστο, διαπίστωσε ότι το φάντασμα του Μαρξ αναφέρεται σε μια ελεύθερη-επερχόμενη έννοια, αυτή του κομμουνισμού.²⁸ Μιλούμε για ένα φάντασμα που έρχεται από το μέλλον.²⁹ Αν ο κινηματογράφος είναι μια συνεχής παρουσία φαντασμάτων, μήπως και αυτά είναι φαντάσματα του ελεύθερου κινηματογράφου; Μήπως η κινηματογραφική οθόνη αποτυπώνει το μέλλον; Δεν έχω την πρόθεση να αναφερθώ σε ταινίες, τεχντροπίες, θεματικές, που έχουν την τάση ενός έντονου φουτουρισμού. Ούτε αναγκαστικά μιλούμε εδώ για μια τεχνολογικά εξελισσόμενη «επιστήμη» που συνεχώς μας ξαφνιάζει.

Ο κινηματογράφος θυμίζει την επανάσταση που ανήκει στο μέλλον που έρχεται. Όλα αυτά δεν λέγονται τυχαία, αλλά έχουν μια σχέση με μια διόλου ευεξήγητη φράση

του Cavell, που αφορά στο πώς χαρακτηρίζει την προσθήκη χρώματος στα φιλμ. Πιστεύει ότι αυτή η προσθήκη αποτελεί ένα εγγύς μέλλον (immediate future)³⁰ ή καλύτερα ένα κοντινό παρόν. Πιστεύει συγκεκριμένα ότι το χρώμα στο φιλμ δεν μεταδίδει μια εικόνα του παρελθόντος, ούτε μια πειστική εικόνα σε σχέση με την πραγματικότητα (make-believe). Είναι σαν να αποδίδει το άμεσο μέλλον που έρχεται. Ο Cavell αφήνει αυτήν την έννοια της μελλοντικότητας κάπως αστήρικτη και αβέβαιη, σε αντίθεση με τον Derrida που αναλύει με μεγάλη προσοχή την έννοια του φαντάσματος ως ελευσόμενου-επερχόμενου.

Η συγκεκριμένη σκηνή του Αγγελόπουλου θέτει όλα αυτά τα ζητήματα επί τάπητος: ο εξαρθρωμένος χρόνος, η φωτογραφία που δεν βγαίνει ποτέ (καθότι το φάντασμα του Μανάκη πεθαίνει μπροστά μας), η χρήση του χρώματος για να υποδηλωθεί το χρονικό γεφύρωμα 60 ετών, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο στο χρώμα τη δυνατότητα να εκφράσει τη μελλοντικότητά του, έτσι όπως την έχει περιγράψει ο Cavell, ο πολλαπλός θάνατος του Μανάκη πάνω στο σώμα μια πόλης που έχει υποφέρει πολλούς θανάτους, η ίδια η απουσία της μη αποτυπωμένης φωτογραφίας ως ένα παιχνίδι παρουσίας-απουσίας, ως μια βεβαιότητα ότι η κινηματογραφική εικόνα δεν είναι ποτέ παρούσα σε εμάς και εμείς ποτέ παρόντες σε αυτήν, όπως θα έλεγε ο Cavell. Ηθελμένα ή όχι, η συγκεκριμένη σκηνή των λίγων δευτερολέπτων συμπυκνώνει όλη αυτήν τη σύνθετη προβληματική.

Στο αμέσως επόμενο διάστημα, ο κύριος Α συναντά την Κάλλι, που δεν είναι άλλη από την Καλυψώ του ομηρικού μύθου.³¹ Από αυτήν μαθαίνουμε τα εξής για τα αδέρφια Μανάκη: «Οι αδελφοί Μανάκη προσπαθούσαν να μαγνητοσκοπήσουν μια νέα εποχή, έναν νέο αιώνα. Για πάνω από 60 χρόνια τράβηξαν σκηνές από πρόσωπα, περιστατικά, μέσα στην αναταραχή των Βαλκανίων. Δεν νοιάστηκαν για τα πολιτικά, εθνικά ζητήματα, τους φίλους ή τους εχθρούς. Ενδιαφέρθηκαν για τους ανθρώπους». Μέσα από αυτές τις γραμμές του σεναρίου β λέπουμε την ανάγκη της στροφής του κινηματογράφου στον άνθρωπο, στην καθημερινότητά του, στο καθημερινό του βλέμμα. Δεν θα μπορούσε να συμφωνήσει περισσότερο ο Cavell με αυτό· η εμμονή του Cavell στο γεγονός πως ό,τι έχει να μας προσφέρει ο κινηματογράφος είναι αυτό το άνοιγμα του στον κόσμο της καθημερινότητας, είναι πασίγνωστη. Το γεγονός ότι οι πρώτες ταινίες της ανθρωπότητας είναι απλές actualités,³² ότι ο ίδιος ο Cavell προσεγγίζει την ψυχαγωγική απλότητα με μεγάλη σοβαρότητα, μη διστάζοντας να αναλύσει το φαινόμενο του Fred Astaire κάνοντας λόγο για την αμερικανική κουλτούρα σε σχέση με τον Kant, τον Walter Benjamin και τον Σωκράτη,³³ για παράδειγμα, -αμφισβητώντας καίρια την έννοια του εκ των προτέρων μη σοβαρού κινηματογράφου στη φιλοσοφική του σκέψη-, δεν θα μπορούσε να βρει καλύτερο δίδυμο αδελφό από τον Αγγελόπουλο, σε αυτά τα λόγια.

Η ίδια όμως η ταινία του Αγγελόπουλου δεν είναι μια απλή ταινία, και αυτό που διαφαίνεται από τα λόγια του σεναρίου, διαφεύγει μέσω της φόρμας του. Τα λόγια

του προδίδουν μια πρόθεση που δεν αποδεικνύεται από τη σχεδόν τρίωρη ταινία, με τη χαλαρή διαχείριση του ιστορικού χρόνου και της γραμμικότητας των γεγονότων. Ενώ ο κύριος Α., αναζητά την απλότητα, το πρώτο αθώο βλέμμα, η εικόνα την οποία περιέρχεται προδίδει τον πραγματικό του χαώδη κόσμο και την πραγματική του πρόθεση: δεν μπορεί να διαφύγει, το πρώτο βλέμμα έχει για πάντα χαθεί. Και αυτό λειτουργεί ως διαφορά ή ίχνος, μόνο που αυτήν τη φορά το ίδιο το κείμενο δεν προδίδει τον δημιουργό του, αλλά η οπτική διαχείριση του υλικού του, ας πούμε η οπτική του γλώσσα, προδίδει την ίδια την πρόθεση του δημιουργού να μιλήσει για το πρώτο απλό βλέμμα, χωρίς να είναι αυτός απλός. Η δηλούσα πρόθεσή του, δεν διαπιστώνεται από τη φόρμα του έργου του. Η απλότητα, την οποία ψάχνει να βρει, καθώς προσπαθεί να πραγματωθεί μέσα από ένα περίπλοκο και πολυδαίδαλο κινηματογραφικό ταξίδι, εξ ορισμού εκφεύγει. Η διακηρυγμένη θέση υπέρ της απλότητας του κινηματογράφου, *πληγώνεται* και αποδομείται από την ίδια τη μορφή του φιλμ. Ο Έλληνας σκηνοθέτης, αν κάποτε το γνώριζε, έχει ξεχάσει πώς να μιλάει απλά.³⁴

Η επίσκεψη του κύριου Α στο εμπόλεμο Σεράγεβο, η προσπάθειά του, σε συνεργασία με τον εβραϊκής καταγωγής υπεύθυνο του ερειπωμένου κέντρου κινηματογράφου της πόλης, να βρουν τη σωστή χημική φόρμουλα, που θα κάνει το χαμένο φιλμ των Μανάκη, το παλιότερο των Βαλκανίων, να ξαναπαιχτεί, η δολοφονία όλης της εβραϊκής οικογένειας από παραστρατιωτικούς μέσα στην ομίχλη (υπόμνηση του γεγονότος ότι ακόμα και ο Β΄ παγκόσμιος πόλεμος δεν καθεύδει αναγκαστικά στο παρελθόν) και η τελευταία σκηνή, κατά την οποία στέκεται μπροστά σε μια λευκή οθόνη στο μισογκρεμισμένο κέντρο κινηματογράφου, οδηγεί τον κ. Α σε έναν μονόλογο εμπνευσμένο από την Οδύσσεια, ο οποίος μάλιστα μονόλογος καταλήγει με τη φράση: "This story never ends".³⁵ Ο Οδυσσεύς μιλά σε μια απύσχα Πηνελόπη, μπροστά από μια άδεια κινηματογραφική οθόνη, σε ένα φάντασμα από το μέλλον που του γεννά την ανάγκη για ένα νέο ταξίδι. Αυτήν την τελευταία φράση πρέπει να τη διαβάσουμε στα ελληνικά. Στα ελληνικά, λοιπόν, μπορεί να έχει δύο δυνατές ερμηνείες: πρώτον ότι αυτή η ιστορία (ως πλοκή) ποτέ δεν τελειώνει, δεύτερον, ότι η ιστορία ποτέ δεν τελειώνει.

Ας αναλογιστούμε ότι *Τα φαντάσματα του Μαρξ* εκδόθηκαν το 1993, τη χρονιά που ο Αγγελόπουλος ξεκινούσε τα γυρίσματα της ταινίας του. Η προσπάθεια του Derrida να απαντήσει στο περί τέλους της ιστορίας³⁶ σε ένα πολύ μεγάλο κομμάτι του βιβλίου του, έρχεται να συνταιριάξει με την ακροτελεύτια φράση του κύριου Α της ταινίας του Αγγελόπουλου. Δεν μπορούμε να πούμε μετά βεβαιότητας, αν ο Αγγελόπουλος και οι λοιποί σεναριογράφοι είχαν διαβάσει το βιβλίο του Derrida ή το αντίστοιχο του Fukuyama.³⁷ Πάντως η σύμπτωση καθίσταται εντυπωσιακή.

Κατόπιν τούτου, η σκηνή της αποκαθήλωσης του αγάλματος του Λένιν και η τοποθέτησή του σε φορτηγίδα

που διαπλέει τον Δούναβη, αποκτά άλλη διάσταση. Στη διάρκεια του ταξιδιού, μέσα στη φορτηγίδα με τον αποκαθλωμένο και εξαρθρωμένο σε κομμάτια Λένιν, ο Α., πλάι στο πελώριο μαρμάρινο κεφάλι του επαναστάτη, πλάι στο φάντασμά του, τη νύχτα, διαβάζει την ιστορία των αδελφών Μανάκη, μια ιστορία που αρνείται να κοιμηθεί και αρνείται να κοιμίσει.

Στον πολιτικό επαναστάτη μιλά για την κινηματογραφική επανάσταση σε μια σκηνή που είναι γεμάτη απουσία: οι αδελφοί Μανάκη υπάρχουν μόνο ως ανάμνηση, ο Λένιν ως εξαρθρωμένο άγαλμα, η έννοια της πατρίδας εξαρθρωμένη και αυτή, καθώς η διαδρομή μέσα από το ποτάμι διατρέχει πολλές χώρες· στην ερώτηση των συνοριοφυλάκων που εμφανίζονται με πλωτά μέσα προς τον κυβερνήτη του ποταμοπλοίου, αν μεταφέρουν κάποιον, η απάντηση σε τρεις γλώσσες είναι «Κανένα», μια σαφή αναφορά στον μύθο του Πολύφημου. Ούτε τον Λένιν, ούτε τον Α., ούτε τους αδελφούς Μανάκη. Και οι τέσσερις αποτελούν 4 φαντάσματα (fantômes) χωρίς σάρκα και οστά, ανήκουν στη νύχτα, στον χρόνο της κινηματογραφικής αποτύπωσης. Πρόσωπα ενός κόσμου που υπάρχει μόνο ως εικόνα και δεν επηρεάζει πια την πραγματικότητα.³⁸

Τέλος, πάνω στο λευκό από το χιόνι βουνό ο ταξιτζής μιλά για τον επερχόμενο θάνατο της Ελλάδας. Το ίδιο το τοπίο τοποθετείται μπροστά μας σαν το άγραφο λευκό χαρτί της ιστορίας μας, που ποτέ δεν τελειώνει. Ας θυμηθούμε αυτό που λέει για την Αθήνα ο Derrida: η Αθήνα έχει πεθάνει πάνω από μια φορές.³⁹ Και η Ελλάδα επίσης.

Και η λευκή οθόνη από παράσιτα, καθώς το χαμένο έργο των αδελφών Μανάκη δεν μπόρεσε να ανασυρθεί από το ιστορικό και φιλικό έρεβος, στην τελευταία σκηνή, είναι το πρώτο αθώο βλέμμα του κινηματογράφου που χάθηκε. Όλα αυτά δίνουν τη γραφίδα σε μας, για να γράψουμε την ιστορία που πάντα ελλείπει και πάντα διαφεύγει, όταν έχουμε τον ρόλο του θεατή. Και από αυτήν την άποψη, η κενή οθόνη του κινηματογράφου είναι το ίδιο το φάντασμά του, το οποίο παίρνει χρώμα και σχήμα μόνο από το ίδιο το μέλλον. Ο κ. Α. το ξέχασε, καθώς φρόντισε να χαθεί σε ένα ταξίδι στο παρελθόν ως αμέτοχος ταξιδευτής. Αλλά για να γνωρίσει η ψυχή τον εαυτό της, πρέπει να δει τον εαυτό της.⁴⁰

Ο κ. Α. το ξέχασε και τώρα βρίσκεται μπροστά σε ένα λευκό κάδρο. Δεν μένει παρά να πιάσει τον χρωστήρα του, σε κάποιο άλλο ταξίδι. Αυτή η ιστορία άλλωστε ποτέ δεν τελειώνει.⁴¹

Το τέλος της ιστορίας της πολιτικής ή το τέλος του τέλους της ιστορίας;

Εδώ θα κάνουμε ένα ακροτελεύτιο σχόλιο: η συνομιλία του έργου του Αγγελόπουλου (*Βλέμμα του Οδυσσέα*) με την ιστορική αφήγηση είναι προφανής και πολυεπίπεδη. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι 25 χρόνια μετά από την προβολή της ταινίας, πέρα από την «ιστορικότητα» της

μπορούμε να αναγνωρίσουμε και το συγκεκριμένο της εποχής που αυτή γυρίστηκε αλλά και προβλήθηκε: η ταινία του Αγγελόπουλου, από την μια πλευρά, γυρίστηκε πάνω στα ερείπια του κομμουνιστικού κόσμου που είχε ήδη καταρρεύσει με πάταγο, πάνω στα χαλάσματα που προκάλεσε ο γιουγκοσλαβικός εμφύλιος, πάνω στην πρόσκαιρη (;) ήττα της αριστεράς και στην αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας. Τα παραπάνω τρία στοιχεία του έργου είναι σαφή: το εξαρθρωμένο άγαλμα του Λένιν, η περιήγηση του Α. στον εμφύλιο πόλεμο της Γιουγκοσλαβίας, αλλά και η έμμεση αναφορά στο σιδηρούν παραπέτασμα σφυρηλατούν την αντίστοιχη θεματολογία. Από την άλλη πλευρά όμως, η εποχή που προβάλλεται η ταινία είναι και μια εποχή ελπίδας: ο κινηματογράφος, που επισήμως συμπληρώνει τα 100 έτη ζωής του το 1995, μοιάζει να προσπαθεί να παραγάγει φιλμ που είτε ευθέως είτε έμμεσα αναφέρονται σε αυτόν τον συμβολικό κύκλο της ιστορίας του που κλείνει. Η ταινία του Αγγελόπουλου δεν αποτελεί εξαίρεση. Ενώ νωρίτερα (1992), η ταινία του Κόπολα *Δράκουλας* μιλά για την ίδια την ιστορία του κινηματογράφου και για το ξεκίνημά του σε λίγα πλάνα της, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* η ίδια η εκκίνηση της κινηματογραφικής τέχνης στα Βαλκάνια αυτήν τη φορά γίνεται το θεματικό κέντρο της, αλλά και το ζήτημα που κινητοποιεί τον ήρωα, πρώτα ως ανάγκη και μετέπειτα ως εμμονή. Το 1995 λοιπόν, υπάρχει μια ελληνική ταινία που δεν έχει μονάχα ιστορικές αναφορές, αλλά παρουσιάζει την εμμονή της με την ίδια την ιστορία, με την ίδια την ανακάλυψη/αποκάλυψη μιας ιστορικής πηγής, της πρώτης ταινίας των Βαλκανίων. Από αυτήν την άποψη, η αποτυχία του ήρωα να φέρει στο φως αυτήν την ιστορική πηγή αποτελεί και μια υπόσχεση, πως η τέχνη έχει κυρίως ιστορικό περιεχόμενο. Η υπόσχεση αυτή σχετίζεται με την επιστροφή του ήρωα σε μελλοντικό χρόνο και με την υπόσχεση πως θα γεφυρώσει το χάσμα με την ίδια την τέχνη του, το χάσμα με την ιστορική της αρχή, με το αθώο βλέμμα της. Και η ιστορική της αρχή δύναται να συνιστά την ίδια την απουσία της, την ίδια την αδυναμία της να προβληθεί, μια εικόνα από παράσιτα μπροστά στα μάτια του αιωνίως εμβρόντητου δημιουργού της. Μια ανασύσταση της ίδιας της αποτυχίας της να ιστορήσει, πριν να τεκμηριώσει. Ο ήρωας δεν έχει μόνο εμμονή με την ιστορία, αλλά υπαρξιακή σχέση μαζί της: η τέχνη του ζει, αν έχει αποκαταστήσει τη σχέση του με το παρελθόν της. Οποιαδήποτε άλλη συνθήκη συντρίβει το βλέμμα του και τον κάνει να μοιάζει με έναν ταξιδευτή που χάθηκε στο δρόμο της επιστροφής. ■

Παραπομπές

1. Stanley, Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, σ. 166.

2. Εδώ οφείλουμε να αναφέρουμε το σχόλιο του Κωστή Παπαγιώργη όσον αφορά στη μετάφραση του έργου του Derrida *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*. Συγκεκριμένα λέει: «Ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται σε όλο το μήκος του βιβλίου πολλές παραλλαγές της λέξης *φάντασμα* (fantasme, fantôme, fantomatique, spectre, spectral, revenant κτλ.) με μια ελευθερία και συχνά με μια αυθαιρεσία την οποία ακολούθησε πειθήνια ο μεταφραστής. Μόνο η λέξη *revenant* αποδόθηκε ως *ίσκιος* (του νεκρού) για να περιοριστεί κάπως η σύγχυση». Ο ίδιος ο Derrida δείχνει να διαχωρίζει μια σειρά από λέξεις που σημαίνουν το στοιχείωμα από τη λέξη *revenant*. Εδώ τον τελευταίο όρο τον αποκαλώ *φάσμα*, ενώ όλους τους άλλους *φάντασμα* και αντίστοιχα αντιπαράβωλλω το επίθετο *φαντασματικό* με το επίθετο *φασματικό*. Με τους υπόλοιπους όρους ο Derrida σημαίνει ότι η παρουσία του φαντάσματος εμπεριέχει μια παρουσία που δεν είναι με σάρκα και οστά, εξαιρώντας τον όρο *revenant* από αυτόν τον κανόνα. Η αλήθεια είναι ότι δεν το κάνει ξεκάθαρο, εντούτοις εξηγεί ότι η θέαση ενός πράγματος που γίνεται ορατό με την προϋπόθεση ότι αυτό δεν είναι ορατό με σάρκα και οστά, κατατάσσει την τεχνολογία της εικόνας σε μια θέαση της νύκτας. Στο Ζακ, Ντεριντά, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Εκκρεμές, 1995, σ. 8 και στο Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, (μετάφραση στα αγγλικά Jennifer Bajorek), Polity, Cambridge, 2002, σ. 115.

3. Στο Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *ό.π.*, σ. 115-120.

4. «Αυτό που συνεχώς με στοιχείωνε στη λογική του φαντάσματος (spectre) είναι αυτό που συνήθως υπερβαίνει όλες τις αντιθέσεις μεταξύ του ορατού και του αόρατου, του αισθητού και του μη αισθητού. Το φάντασμα είναι τόσο ορατό όσο και αόρατο, τόσο φαινομενικό όσο και μη, ένα ίχνος που σημειώνει το παρόν με την απουσία του προκαταβολικά. Η φαντασματική (spectral) λογική είναι de facto μια αποδομητική λογική. Είναι το στοιχείο του στοιχείου, που η αποδόμηση βρίσκει το μέρος που είναι πολύ φιλόξενο σε αυτήν, στην καρδιά του ζώντος παρόντος, στο ταχύτερο καρδιοχτύπι του φιλοσοφικού». Στο Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *ό.π.*, σ. 117.

5. Ο Cavell στέκεται και ισορροπεί (;) ανάμεσα στα δύο άκρα. Αρνείται εν μέρει αυτό που ο ίδιος ονομάζει ως *μόδα* και προέρχεται από την ιστορία της επιστημολογίας και την άνοδο της σύγχρονης επιστήμης, που οδηγούν στην αντίληψη, ότι κανείς δεν μπορεί να δει την πραγματικότητα ως έχει, πράγμα που το θεωρεί ως έναν σκεπτικισμό ο οποίος επιβάλλεται από τις θεωρίες της γνώσης, της επιστήμης, της τέχνης και του ρεαλισμού. Πιο συγκεκριμένα ο William Rothman και η Marian Keane σχολιάζουν πάνω σε αυτό: «Η Λακανική/Άλτουσεριανή θεωρητική δομή (framework), που για τόσο πολύ κυριάρχησε στις ακαδημαϊκές κινηματογραφικές σπουδές στην Αμερική, όπως και η σημειολογία, η αποδόμηση και η πολιτισμική θεωρία (cultural theory), είναι παραδείγματα των θεωριών που απορρίπτουν εν γένει την *πραγματικότητα*, επειδή πιστεύουν ότι είναι μια καθαρά ιδεολογική κατασκευή». Από την άλλη πλευρά, ο Cavell διαχωρίζει την έννοια της προβολής από την έννοια της αναπαράστασης της πραγματικότητας. Αποστρέφεται την κοινή άποψη ότι, όταν η ζωγραφική σταμάτησε να αναπαριστά πιστά την πραγματικότητα, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος συνέχισε το έργο της. Αντιλαμβάνεται ότι η ζωγραφική αναπαριστά, ενώ η φωτογραφία προβάλλει. Η φύση του μέσου τους είναι εντελώς διαφορετική. Για αυτόν η φωτογραφία δεν είναι η ομοιότητα, η σκιά, το αντίγραφο, το φάντασμα. Σε αυτό το σημείο μάλιστα παρατηρούμε και τη μεγαλύτερη δυνατή απόκλιση με την άποψη του Derrida. Το μυστηριώδες με τις φωτογραφίες, αλλά και με τους ίδιους τους ανθρώπους—άρα σύμφωνα με αυτό και στον κινηματογράφο—είναι ότι κοιτούμε πράγματα στις φωτογραφίες που δεν είναι παρόντα. Και αυτό προκαλεί και το βασικό μπέρδεμα. Η φωτογραφία δεν αναπαράγει την παρουσία ενός αντικειμένου, αλλά ούτε αναπαριστά το ίδιο το αντικείμενο. «Το μυστηριώδες πράγμα που αφορά στις φωτογραφίες είναι η ικανότητά τους να επιτρέπουν στα πρόσωπα και στα πράγματα του κόσμου να παρουσιάζουν, να αποκαλύπτουν τον εαυτόν τους». Όλα τα παραπάνω στο William Rothman, Marian Keane, *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ, 2000, σ. 54-62.

6. Στην ψηφιακή εποχή, όπου η φωτογραφία μπορεί ανά πάσα στιγμή να παράγεται, αλλά και να σβήνεται από τη μνήμη ενός μηχανήματος, ο Derrida δηλώνει, με κάποια επιφύλαξη, ότι το να καταγράφεις μια εικόνα γίνεται αδιαχώριστο από το να την παράγεις, καθώς χάνεται η αναφορά της φωτογραφικής εικόνας σε ένα εξωτερικό και μοναδικό αναφερόμενο αντικείμενο. Συγκεκριμένα υποστηρίζει: «Αν αυτό ήταν ίσως πάντοτε το ζήτημα, χωρίς να το έχουμε συνειδητοποιήσει, θα ερχόμασταν αντιμέτωποι με μια φωτογραφική επιτελεστικότητα, μια ιδέα που κάποιοι θα μπορούσαν να τη θεωρήσουν σκανδαλώδη και που...

IV. Το παράδειγμα του Θόδωρου Αγγελόπουλου: από τη μνήμη στη λήθη

περιπλέκει, χωρίς να το λύνει, το πρόβλημα της αναφοράς (reference) και της αλήθειας... Συγκεκριμένοι κινηματογραφιστές, ο Wim Wenders ή ο Peter Greenaway για παράδειγμα, χρησιμοποιούν τεχνολογίες παραγωγής της εικόνας, των οποίων το βασικό υλικό δεν συνίσταται στο να "παίρνουν" μια εικόνα (prise d' image)...». Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, (Επιμ., εισαγωγή, Gerhard Richter, μετάφραση στα αγγλικά Jeff Fort), Stanford University Press, Στάνφορντ, 2010, σ. 5-7.

7. Jacques Derrida, ό.π., σ. 31-32.

8. «Μα ποιος είναι ο θάνατος;... Ο άνθρωπος που έδωσε τον χρόνο του (15 χρόνια σ.τ.σ.), για να φωτογραφήσει αυτές τις εικόνες της Αθήνας... είδε συγχρόνως να εξαφανίζονται, καθώς περνούσε ο χρόνος, τα μέρη που φωτογράφησε... ζώντα (μέρη) που τώρα έχουν εξαφανιστεί, έχουν *αναχωρήσει*. Το υπαίθριο παζάρι στην Αδριανού, για παράδειγμα, το Neon Café στην Ομόνοια, τα περισσότερα μουσικά όργανα του δρόμου και άλλα... μια πόλη που έχει πεθάνει πάνω από μια φορές, σε πολλές εποχές... Το να ζεις σήμερα στην Αθήνα σημαίνει να προσέχεις, να παραφυλάς, να παρατηρείς, να αντικατοπτρίζεις τους θανάτους της». Στο Jacques Derrida, *Athens Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme*, (μετάφραση Pascale-Anne Brault, Michael Naas), Fordham University Press, Νέα Υόρκη, 2010, σ. 6.

9. Βλ. το πρώτο σχόλιο των μεταφραστών στα αγγλικά στο Jacques Derrida, ό.π., σ. 73.

10. Ζακ Ντεριντά, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα, 1995, σ. 70.

11. Ζακ Ντεριντά, ό.π., σ. 130.

12. Stanley Cavell, *The World Viewed*, ό.π., σ. xvi.

13. Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ό.π., σ. 42.

14. «Από μια άποψη, αυτό προσθέτει τον Cavell σε αυτούς τους ευαρίθμους αμερικανούς φιλοσόφους των τελών του 20^{ου} αιώνα, που δούλευαν με την νεοπραγματιστική παράδοση, όπως ο Richard Rorty, που είχε επίσης προσπαθήσει μια αλλαγή στην αναλυτική φιλοσοφία από τα μέσα, αντικαθιστώντας τον τεχνικό της φορμαλισμό με εξεζητημένες περιγραφές καθημερινών πρακτικών, ιδιαίτερα γλωσσικών». Στο John Mullarkey, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, 2009, σ. 111.

15. «Διαβάζοντας το *Είναι και ο Χρόνος*, για αρχή, οδήγησε τον Cavell να εμπιστευτεί τις πηγές της καθημερινής γλώσσας... Είναι πράγματι μια κρίσιμη εισαγωγή στην πραγματικότητα. Η ιδέα του Heidegger περί του *Weltanschauung*... είναι μια άλλη σημαντική... παρουσία πίσω από την ιδέα του Cavell ότι ο κινηματογράφος είναι ένας ιδωμένος κόσμος». John Mullarkey, ό.π.

16. «Μια λέξη πρέπει να πω εδώ για τον τίτλο. Όταν έμαθα για το άρθρο του Heidegger *The Age of The World View*, οι ίδιες λέξεις πρόβαλαν σε μένα μια σειρά από ζητήματα- στην εποχή κατά την οποία η φιλοσοφική μας αντίληψη του κόσμου αποτυγχάνει, πέρα από το να παίρνουμε και να κρατάμε τις εικόνες του και να αποκαλούμε αυτές τις εικόνες μεταφυσική... Φυσικά θέλω την αίσθηση της κοσμοθέασης (*Weltanschauung*) στον τίτλο μου και συνεπώς ένιωσα ότι προέκυψε φυσικά στον τρόπο που σκεφτόμουν για τον κινηματογράφο και βοηθήθηκα σε αυτό από την αντίληψη του Heidegger». Στο Stanley Cavell, *The World Viewed*, ό.π., σ. xxiii.

17. Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ό.π., σ. 15.

18. «Αυτό που βλέπει κάποιος (σε μια φωτογραφία) χάθηκε και ό,τι βλέπει τώρα είναι το ξεψύχισμα αυτού που πρέπει να χαθεί». Βλ. Jacques Derrida, ό.π., σ. 18.

19. Το κείμενο αυτό συνόδευε την πρώτη έκδοση της ταινίας και περιγράφει την πλοκή του. Εντούτοις δεν μένει στην επιφάνεια της υπόθεσης, αλλά μέσα σε λίγες γραμμές αναλύει τη βασική σύλληψη του κειμένου, πάνω στο οποίο κινηματογράφησε ο Αγγελόπουλος.

20. Ζακ Ντεριντά, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα, 1995, σ. 130.

21. Φρ. Σίλλερ, *Δον Κάρλος*, (μετάφραση Βασίλη Ρώτα), Επικαιρότητα, Αθήνα, 2008, σ. 109.

22. Maria Todorova, "The Balkans: From Discovery to Invention", *Slavic Review*, 53:2 (1994), σ. 453-482.

23. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, Paradis Films, 1995.

24. Emir Kusturica, *Underground*. CiBY 2000 (Paris). Pandora Film (Frankfurt). Novo Film (Budapest). In

collaboration with Komuna and RTS, Yugoslavia; Medirex/Etic, Czech Republic; Tchaplina Films, Bulgaria, 1995.

25. Mario Sluga, "Responses to Balkanism in Emir Kusturica's *Život je čudo/Life is a Miracle 2004*", *Studies in Eastern European Cinema*, 2:1 (2011), σ. 37-48.

26. «... ο Αγγελόπουλος, με *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, μας δίνει μια οικουμενική, διαχρονική ματιά, «φιλοσοφικού μεγέθους». Αρχικά, το θέμα του δείχνει να μοιάζει μ' εκείνο του Κουστουρίτσα: ο διαμελισμός των Βαλκανίων. Στη συνέχεια όμως, εξελίσσονται ερωτήματα γύρω από την κινηματογραφική αθωότητα, τη δυνατότητα ή την αδυναμία στην καταγραφή της φρίκης, την ουσία του «νόστου» και του ταξιδιού. Ο Χάρβεϊ Καϊτέλ είναι ένας σύγχρονος Οδυσσέας που αναζητά μια χαμένη κόπια της πρώτης ταινίας που γυρίστηκε στα Βαλκάνια... Απ' την Ελλάδα στην Αλβανία, και από εκεί στη Ρουμανία, τη Βουλγαρία, το Βελιγράδι και, τέλος, το Σεράγεβο, «εκεί όπου αρχίζει και τελειώνει ο αιώνας μας» – , ο Καϊτέλ ψαύει τα σημάδια της ιστορικής μνήμης και ο Αγγελόπουλος αρπάζει την ευκαιρία και μιλά για τις απαρχές του σινεμά και την κοινή καταγωγή των βαλκανικών προβλημάτων– προβλημάτων που εκτίθενται ως οικουμενικές και διαχρονικές αιχμές, ή ως πληγές στο σώμα της Ιστορίας. *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* θεωρήθηκε από πολλούς έγκυρους κριτικούς η καλύτερη ταινία του Φεστιβάλ και το αδιαφιλονίκητο φαβορί για τον Χρυσό Φοίνικα, η κριτική όμως επιτροπή του απένειμε το δεύτερο βραβείο. Τη βραδιά της απονομής [...] δεν ήταν λίγοι που γιουχάισαν τον Αγγελόπουλο, όταν τον είδαν, θυμωμένο και κατηφή, να λέει ξερά: «Είχα ετοιμάσει έναν λόγο για τον Χρυσό Φοίνικα, αλλά τώρα τον ξέχασα. Ευχαριστώ για την υποδοχή!». Την επομένη, οι περισσότερες εφημερίδες υπογράμιζαν τον **βαλκανικό θρίαμβο**, αλλά δεν έκρυβαν την ειρωνεία τους για τον Αγγελόπουλο «που πήρε το Μεγάλο Βραβείο με τις άκρες των δακτύλων του» ή «για τον δημιουργό που δεν ξέρει να χάνει». Ορέστης Ανδρεαδάκης, «Φεστιβάλ Καννών», στο: Δ. Κολιοδήμος, (επιμ.), *Κινηματογράφος '95, Ετήσιος οδηγός: Κινηματογράφος-Βίντεο-Τηλεόραση-Βιβλία-Δίσκοι*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, 1995, σ. 258-259.

27. Αυτήν την τεχνική του Αγγελόπουλου, όσον αφορά στον κινηματογραφικό χρόνο σε σχέση με τον ιστορικό, την αποκαλεί ο Andrew Norton ως *τεχνική του καταστρεφόμενου χρόνου* (time-destroying). Βλ. Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϊ, 1997, σ. 185.

28. «Αλλά αυτό του οποίου ήταν το φάντασμα, ο κομμουνισμός, εξ ορισμού, δεν ήταν παρών. Προκαλούσε ως επερχόμενος κομμουνισμός». J. Derrida, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*, ό.π., σ. 53.

29. «Εκεί, όπου ένιωσα τον πειρασμό να κατονομάσω την εμμονή ενός παρωχημένου παρόντος, την επιτροπή ενός νεκρού, μια φανταστική επανεμφάνιση... ο Μαρξ αναγγέλλει και επικαλείται την επικείμενη παρουσία». J. Derrida, ό.π., σ. 131.

30. «Τα έγχρωμα κινηματογραφικά έργα, όταν λειτουργούν πέρα από την αναγκαιότητα της πολυτέλειας ή της ψυχαγωγίας και γίνονται μια ξεκάθαρη συνθήκη του μέσου, επίσης επιτρέπουν στο χρώμα να δημιουργήσει έναν κόσμο. Αλλά αυτός ο κόσμος δεν είναι ούτε ο κόσμος του παρελθόντος, ούτε ο κόσμος που γίνεται πειστικός ως πραγματικός (make-believe). Είναι ο κόσμος ενός εγγύς μέλλοντος». Αμέσως μετά ο Cavell δίνει κάποια κινηματογραφικά παραδείγματα που, κατά την άποψή του, το χρώμα επιτελεί στην κατασκευή ενός κόσμου του μέλλοντος, ενός κόσμου στον οποίο εμπεριέχεται η ποιότητα της μελλοντικότητας. Stanley Cavell, *The World Viewed*, ό.π., σ. 82.

31. Για τη δραματουργική αλλά και αφηγηματική ομοιότητα της συγκεκριμένης ταινίας του Αγγελόπουλου με την Οδύσεια του Ομήρου, δες το Françoise Létoublon, "Theo Angelopoulos in the Underworld", στο: B. Graziosi, E. Greenwood, (επιμ.), *Homer in the Twentieth Century*, Oxford University Press, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2007, σ. 210-227.

32. Οι actualités είναι μη μυθοπλαστικές ταινίες, που μοιάζουν με τις ταινίες τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ), με τη διαφορά ότι δεν έχουν μια αναφορά σε ένα γενικότερο στόχο και σκοπό που να ενοποιούν και να δημιουργούν μια κάποια αφήγηση. Θυμίζουν περισσότερο κινούμενες φωτογραφίες που με σταθερό κάδρο «παρατηρούν» και οπτικοποιούν ένα πολύ συγκεκριμένο γεγονός. Επί παραδείγματι, η πρώτη ταινία των αδελφών Μανάκη δείχνει τις υφάντριες της Αβδέλλας (ή Αβδελλας), χωριού των Γρεβενών. Ανάμεσα στις εικονιζόμενες γυναίκες είναι και η γιαγιά των αδελφών Μανάκη. Η ταινία μνημονεύεται με τον τίτλο *Γυναίκες που γνέθουν μαλλί και υφαίνουν στον αργαλειό*, 1905. Βλ. το Marcel Huret, *Ciné actualités: Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, H. Veyrier, Παρίσι, 1984. «Οι ταινίες από την απαρχή τους, απέφυγαν να παρατονάριασμα της σοβαρότητας... για τον απλό λόγο ότι δεν εκτίθενται (ή ερμηνεύονται), αλλά και διανέμονται, και προβάλλονται, και βλέπονται», Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, σ. 122.

33. Stanley Cavell, *Philosophy. The Day After Tomorrow*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005, ό.π., σ. 82.

34. Ο Δημηρούλης παρατηρεί πώς ο Σεφέρης στο ποίημά του *Ένας Γέροντας στην Ακροποταμιά*, ενώ αποζητά να μιλήσει απλά (Δεν θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί/ ετούτη η χάρη), κάνοντας κριτική στα περίπλοκα εκφραστικά μέσα, εντούτοις καταφέρνει να γράψει ένα από τα πιο μεγάλα σε όγκο και πλούσια σε εκφραστικά μέσα ποιήματά του, αποδεικνύοντας πως το να μιλήσει κάποιος απλά είναι το πιο δύσκολο πράγμα. Βλ. Δ. Δημηρούλη, «Η αποδόμηση του Derrida», στο Γ., Κακολύρης (επιμ.), *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, Πλέθρον, Αθήνα, 2016.

35. Αυτός ο μονόλογος αποτελεί ένα ποίημα του ίδιου του Αγγελόπουλου. «Όταν γυρίσω, / θα γυρίσω με τα ρούχα και τ' όνομα ενός άλλου./ Κανείς δε θα με περιμένει. / Και αν δεν με γνωρίσεις και πεις / "Δεν είσαι εσύ", / θα σου δώσω σημάδια, να πιστέψεις, / Τη λεμονιά στον κήπο σου. / Το ακρινό παράθυρο που μπάζει το φεγγάρι. / Κι ακόμα σημάδια του κορμιού και της αγάπης./ Κι όταν ανέβουμε τρέμοντας στο παλιό δωμάτιο, / ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο, / ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο, / θα σου διηγούμαι το "ταξίδι" όλη νύχτα / κι όλες τις νύχτες που θα 'ρθουν. / Ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο, / ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο, / όλη την ανθρώπινη περιπέτεια, / την περιπέτεια που ποτέ δεν τελειώνει...». Στο Γ. Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Με γυμνή φωνή*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 93-94.

36. J. Derrida, *Τα Φαντάσματα του Μαρκ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα, 1995, σ. 69-100.

37. F. Fukuyama, *The End of History and The Last Man*, Free Press, Νέα Υόρκη, 1992.

38. «Πράγματι, το έργο του χαρακτηρίζεται από έναν εκπληκτικό, σφύζοντα ρεαλισμό, στο πλαίσιο του οποίου... η παραδοσιακή αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας ή ντοκιμαντέρ έχει, ως φαίνεται, καταργηθεί ή αδρανοποιηθεί... Ίσως αυτή η ίδια η διεσταλμένη χρονικότητα των ταινιών του Αγγελόπουλου να δημιουργεί αυτόν τον ρεαλισμό, που ανοίγει ρωγμές στη σεναριακή αφηγηματική ακολουθία των γεγονότων... ο σκηνοθέτης επιδιώκει να αναγάγει, μακροπρόθεσμα, αυτή καθαυτή τη βραδύτητα και αυτή καθαυτή την κίνηση σε αυτόνομα γεγονότα». Φρέντρικ Τζέιμσον, «Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος: 53^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 67.

39. J. Derrida, *Athens, Still Remains*, ό.π., σσ. 6-7. «Μα ποιος είναι ο θάνατος; Ο άνθρωπος που έδωσε τον χρόνο του (15 χρόνια σ.τ.σ.), για να φωτογραφήσει αυτές τις εικόνες της Αθήνας... είδε συγχρόνως να εξαφανίζονται, καθώς περνούσε ο χρόνος, τα μέρη που φωτογράφησε... ζώντα (μέρη) που τώρα έχουν εξαφανιστεί, έχουν *αναχωρήσει*. Το υπαίθριο παζάρι στην Αδριανού, για παράδειγμα, το Neon Café στην Ομόνοια, τα περισσότερα μουσικά όργανα του δρόμου και άλλα... μια πόλη που έχει πεθάνει πάνω από μια φορές, σε πολλές εποχές... Το να ζεις σήμερα στην Αθήνα σημαίνει να προσέχεις, να παραφυλάς, να παρατηρείς, να αντικατοπτρίζεις τους θανάτους της».

40. «Και ψυχή εί μέλλει γνώσεσθαι αύτην είς ψυχήν αύτη βλεπτέον», Πλάτων, *Αλκιβιάδης*, 133 Β'. Η συγκεκριμένη ταινία ξεκινά με αυτήν την αναφορά.

41. «Στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1998), η Βούλα, ένα έφηβο κορίτσι, αφηγείται στον μικρότερο αδελφό της, πριν κοιμηθούν, όταν τα βήματα της μητέρας τους, που πλησιάζει, τη διακόπτουν. Ο μικρός διαμαρτύρεται λέγοντας: "Αυτή η ιστορία δεν θα τελειώσει ποτέ!". Πρόκειται για μια αθώα παρατήρηση, που όμως χαρακτηρίζει βαθιά το επικό και ιδιαίτερο ύφος του κινηματογράφου του Θ. Αγγελόπουλου. Η απουσία ενός συμβατικού 'τέλους' με την ολοκλήρωση των ταινιών του και η διαρκής δια-πλοκή επεισοδίων θεματικών της μιας ταινίας του μέσα στην άλλη δημιουργούν τα αλληλένδετα κεφάλαια ενός συνεχούς, ανολοκλήρωτου έργου, ενός έργου βαθιά αυτοβιογραφικού και πολιτιστικά αλληγορικού, το οποίο ξεδιπλώνεται σε ένα μεταφυσικό επίπεδο, όπου το πραγματικό (η ιστορία) και το μυθικό (η φαντασία) διασταυρώνονται και διαμορφώνουν το γενικότερο, άνευ ορίων, τοπίο της Ελλάδας». Ειρήνη Στάθη, «Ένα κινηματογράφος της ποίησης και της Ιστορίας», στο: Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος, 53^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 11.

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

Η ταινία ως αρχείο: η αναπαραγωγή της Ιστορίας και της μνήμης στον Θ. Αγγελόπουλο

Περίληψη

Η προετοιμασία και η δημιουργία μιας ταινίας με ιστορικό ή αυτοναφορικό περιεχόμενο ακολουθεί μια λογική παρόμοια, αν όχι ίδια, με αυτήν της *αρχαιοενεργοποίησης* (όπως επισημαίνει ο Eric Ketellar) διαφοροποιώντας την από την εν συνεχεία τοποθέτηση με σειρά ιεραρχίας, η οποία ακολουθεί με τη λήψη και την ηχογράφηση, αποδίδοντας μια καλύτερη κατανόηση του πώς οι σιωπηρές αφηγήσεις του αρχείου γίνονται ρητές αφηγήσεις μέσα στην ταινία. Το αρχείο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι «archivers». Ομοίως, η ταινία αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι δημιουργοί της. Σε κάθε περίπτωση, η έννοια της αρχειοθέτησης στη δημιουργία ταινιών ισοδυναμεί με το «πάθος για το παρελθόν» και την «ανασκαφή» της μνήμης. Σήμερα, ιστορικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου θεωρούν ότι είναι όλο και πιο αποδεκτό να προσεγγίζουμε ταινίες μυθοπλασίας ως αντανάκλασεις του παρελθόντος. Στη μεταμοντέρνα κατανόηση, τα όρια μεταξύ ταινίας και ιστορίας εξαφανίζονται. Οι ιστορικοί έχουν δεχθεί τις αφηγηματικές στρατηγικές και τα φανταστικά στοιχεία στη συγγραφή της ιστορίας, και οι θεωρητικοί της ταινίας βλέπουν το χάσμα μεταξύ της μυθοπλασίας και της τεκμηρίωσης να εξαφανίζεται. Οι ταινίες μυθοπλασίας, όσο και οι ταινίες τεκμηρίωσης, μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος ιστορικού αρχείου. Τα όρια μεταξύ ταινιών και αρχείων σε αυτό το επίπεδο, επίσης εξαφανίζονται. Ο Godard έλεγε ότι ο κινηματογράφος είναι το μέσο που χρησιμοποιούμε για να γράψουμε ιστορία και ταυτόχρονα ότι ο κινηματογράφος διαμορφώνει τη μοναδική του ιστορία κατά την υλοποίησή του. Θα μπορούσε επίσης να μας προσφέρει τρόπους δημιουργίας ιστορίας. Το αρχείο είναι ο κατάλληλος τόπος που διευκολύνει την υλοποίηση ενός τέτοιου εγχειρήματος. Μέσα από το παρόν κείμενο διερευνώνται οι σχέσεις αρχείου και ταινίας, αλλά και η έννοια της ταινίας ως αρχείου στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Λέξεις κλειδιά : Αρχείο, Κινηματογράφος, Ταινία, Ιστορία, Μνήμη, Η Ταινία-Αρχείο, Θόδωρος Αγγελόπουλος

«Χωρίς το αρχείο, δεν είναι δυνατή η μνήμη ή η μαρτυρία! Ή, η μνήμη και η μαρτυρία είναι δυνατές μόνο χωρίς το αρχείο!»¹

Αντί Εισαγωγής: Αρχείο, Ιστορία, Μνήμη

Ο Dragan Kujundzic σε έναν σχολιασμό του αναφορικά με το Αρχείο και τον Derrida, υπογραμμίζει την αρχή με βάση την οποία ο τελευταίος ανοίγει μια συζήτηση για το Αρχείο στη διάλεξή του «Mal d'archive» (1995-96) και όπου το αρχείο λαμβάνεται ως «[...] the command to remember, to archive and keep, and the commencement of an institution of archivization».² Ο προβληματισμός

εκτείνεται ακόμα παραπέρα, όταν τίθεται το ζήτημα να αντιμετωπιστεί η απίστευτη πίεση «[...] to forget the archive in order to remember».³

Το «mal d'archive» (archive fever) του Derrida εκκινεί ακριβώς επιστώντας την προσοχή στην πρώτη διάσταση του αρχείου: η λέξη *ἀρχή* στην οποία παραπέμπει στην αρχή του βιβλίου του, αναφέρεται ταυτόχρονα στην εντολή να παραμένει στη θύμηση, να αρχειοθετείται και να διατηρείται κάτι και στην ενεργοποίηση ενός θεσμού αρχειοθέτησης. Από την άλλη πλευρά, όπως το καθήκον του μεταφραστή που οραματίστηκε ο Walter Benjamin, έτσι και ο αρχειοθέτης τακτοποιεί τον ιστορικό χρόνο. Επιπλέον, ο Benjamin εκφράζεται πάνω στην χρονικότητα της ιστορίας για να τη διαχωρίσει από την επιστημονική, μηχανική του ρολογιού και τον ημερολογιακό ιστορικό χρόνο: «Η Ιστορία είναι το αντικείμενο μιας δομής, της οποίας ο χώρος δεν είναι ομοιογενής και κενός, αλλά ο χρόνος γεμάτος από την παρουσία του τώρα».⁴ Η μετάφραση και η ερμηνεία συμβαδίζουν ως δύο μέλη της πράξης ενθύμησης-μνήμης, αρχειοθέτησης, μετρώντας τον χρόνο αφενός, δημιουργώντας συνείδηση της Ιστορίας αφετέρου, και μέσω αυτής, αποδίδοντας νόημα στη συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το αρχείο νοείται, έτσι, το τέλος αλλά και το αποτέλεσμα της διατήρησης της μνήμης και της μαρτυρίας. Οποιοσδήποτε προβληματισμός σχετικά με τη μαρτυρία, τη μνήμη, το αρχείο και την αρχειοθέτηση πρέπει να ενεργοποιήσει όλες τις σκέψεις, την ηθική, τη γραφή, την παράδοση, την τέχνη και τον πολιτισμό της ανθρωπότητας και να προωθήσει την ερμηνεία των ανθρώπινων ενεργειών και έργων.

Κατά την εκτίμησή μας για τα αρχεία, υπάρχουν δύο διαστάσεις που πρέπει να εξετάσουμε: το αρχείο του παρελθόντος (οργάνωση της ανθρώπινης μνήμης, όσον αφορά τη δημιουργία ιστορικών συνεκτικών και καταλογογράφησης) και το αρχείο του μέλλοντος (ερμηνεία και διαχείριση της ανθρώπινης μνήμης).

Το ζήτημα εδώ σηματοδοτεί τόσο τη ζήτηση της αρχειοθέτησης, όσο και την ανάγκη αντιμετώπισης της πίεσης για την απολησμόνηση του αρχείου που αναφέρθηκε παραπάνω. Ένας τρόπος να ξεχάσεις το αρχείο είναι η μετατροπή του σε μια νέα μορφή πηγής και αναπαραγωγής ιστορίας και μνήμης. Το αρχείο υπάρχει βασισμένο στην πολύ αρχέγονη και δομική εκτροπή της μνήμης, διότι «δεν υπάρχει αρχείο χωρίς τόπο αποστολής, χωρίς τεχνική επανάληψης και χωρίς μια κάποια 'εξωτερικότητα'. Δεν υπάρχει αρχείο χωρίς το έξω (από αυτό)».⁵ Ο Eric Ketelaar σχολιάζοντας τη λειτουργία του αρχείου, αναδεικνύει την τεκμηριωτική διάσταση του αρχείου, θεωρώντας τη βασικό στοιχείο της μνήμης:

Τα αρχεία είναι μνήμη, επειδή αποτελούν τεκμήρια. Δεν αποτελούν μόνο αποδεικτικά στοιχεία μιας συναλλαγής, αλλά τεκμήρια

κάποιου ιστορικού γεγονότος, που είναι είτε μέρος της ίδιας της συναλλαγής, ή που μπορεί να ανιχνευτεί μέσω της συναλλαγής, ή αυτό που σε άλλες περιπτώσεις ενσωματώνεται στην εγγραφή, ή στο πλαίσιο της διαδικασίας αρχειοθέτησης.⁶

Με αυτήν την έννοια, η μνήμη καθίσταται αδύνατη εξαιτίας της επιτακτικής ανάγκης αρχειοθέτησης. «Πριν από την αρχειοθέτηση (archivation) ωστόσο, υπάρχει μια άλλη 'στιγμή της αλήθειας'. [...] Είναι η αρχειο-ενεργοποίηση (archivalization)» που σημαίνει, σύμφωνα με τον Ketelaar, «[...] τη συνειδητή ή ασυνείδητη επιλογή (που καθορίζεται από κοινωνικούς και πολιτιστικούς παράγοντες) να ερευνηθεί, αν κάτι αξίζει να αρχειοθετηθεί».⁷ Ο Ketelaar ισχυρίζεται ότι η αρχειοενεργοποίηση προηγείται της αρχειοθέτησης, ενώ ο Popper σημειώνει ότι ο προβολέας της αρχειοενεργοποίησης πρέπει να 'σαρώνει' τον κόσμο, για να φέρει κάτι στο φως με την αρχειακή έννοια, προτού προχωρήσουμε στην εγγραφή, την καταγραφή, την εγχάραξη, εν ολίγοις, πριν την αρχειοθέτηση. «Αυτό που καθιστά ορατό ο προβολέας», γράφει ο Karl Popper, «θα εξαρτηθεί από τη θέση του, στον τρόπο που επιλέγουμε να τον κατευθύνουμε, στην ένταση του, το χρώμα κ.λπ. αν και, φυσικά, θα εξαρτηθεί επίσης σε μεγάλο βαθμό από τα πράγματα που φωτίζει».⁸

Φαίνεται ότι η προετοιμασία της δημιουργίας μιας ταινίας ακολουθεί την ίδια λογική της αρχειοενεργοποίησης, διαφοροποιώντας την από την εν συνεχεία καταγραφή ή «αρχειοθέτηση» (τοποθέτηση σε μία σειρά ιεραρχίας), η οποία ακολουθεί με τη λήψη και την ηχογράφηση, αποδίδοντας μια καλύτερη κατανόηση του πώς οι σιωπηρές αφηγήσεις του αρχείου γίνονται ρητές αφηγήσεις μέσα στην ταινία. Το αρχείο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι «archivers». Ομοίως, η ταινία αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι δημιουργοί της. Σε κάθε περίπτωση, η έννοια της αρχειοθέτησης στη δημιουργία ταινιών ισοδυναμεί με το «πάθος για το παρελθόν»⁹ και την «ανασκαφή» της μνήμης.

Ο Derrida θα αναφέρει τις συνέπειες αυτής της πτυχής του αρχείου στο απόρρητο και τρομερό όριό τους, λέγοντας ότι «ο πυρετός του αρχείου» στις πιο βίαιες συνέπειες και δυνατότητές του «οδηγεί στο ριζοσπαστικό κακό».¹⁰ Το ριζοσπαστικό κακό είναι η καταστροφή της πραγματικότητας και κατά κάποιο τρόπο καταστροφή του αρχικού αρχείου.¹¹ Εάν είναι δυνατή η καταστροφή του αρχείου, τότε η ανασυγκρότηση της πραγματικότητας, που έγινε με άλλη μορφή (ως ταινία, για παράδειγμα), είναι η δυνατότητα να ξανακάνουμε την ιστορία και να αρχειοθετήσουμε με νέο τρόπο την πραγματικότητα, μέσω ενός μετασχηματισμού της ιστορίας τέτοιου που επιτρέπεται ή προβλέπεται σε ένα κινηματογραφικό πλαίσιο.

Παραδοσιακά, όταν οι ιστορικοί ασχολούνται με ται-

νίες μυθοπλασίας, τείνουν να τις προσεγγίζουν απλά ως τρόπους να θυμούνται ή να αντανakλούν τις περιόδους κατά τις οποίες παρήχθησαν. Βλέπουν μια ταινία ως προϊόν της εποχής της και, υπό την έννοια αυτή, ως ένα διαφορετικό είδος αρχείου που πρέπει να ληφθεί υπόψη και να μην ξεχαστεί προκειμένου να θυμίζει ή να διατηρεί κάτι στη μνήμη.¹²

Σήμερα ωστόσο, ιστορικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου θεωρούν ότι είναι όλο και πιο αποδεκτό να προσεγγίζουμε ταινίες μυθοπλασίας ως αντανakλάσεις του παρελθόντος. Στη μεταμοντέρνα κατανόηση, τα όρια μεταξύ ταινίας και ιστορίας εξαφανίζονται. Οι ιστορικοί έχουν δεχθεί τις αφηγηματικές στρατηγικές και τα φανταστικά στοιχεία στη συγγραφή της ιστορίας, και οι θεωρητικοί της ταινίας βλέπουν το χάσμα μεταξύ της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ να εξαφανίζεται. Τόσο οι ταινίες μυθοπλασίας όσο και τα ντοκιμαντέρ μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος ιστορικού αρχείου. Τα όρια μεταξύ ταινιών και αρχείων σε αυτό το επίπεδο εξαφανίζονται.

Η αποδεικτική πλευρά του αρχείου που λειτουργεί ως «πρόσχημα» του κινηματογραφικού κειμένου έχει επικριθεί τον τελευταίο μισό αιώνα από εκείνους, συμπεριλαμβανομένου του Ketelaar, που θεωρούν το αρχείο ριζωμένο σε μια θετικιστική και κονστρουκτιβιστική προσέγγιση του παρελθόντος, την οποία επιδιώκουν επιδέξια να αντικαταστήσουν με ένα τεχνολογικό περιβάλλον, με μια μεταμοντέρνα προοπτική που αντλεί ιδέες τόσο από τον Foucault όσο και από την Derrida. Σε μια αξιοσημείωτη ρητορική φράση, ο Hofman παρατηρεί ότι «[...] τα αρχεία μπορούν να θεωρηθούν ως κόμβος [...] ομαδοποίησης εγγραφών σε ένα ευρύτερο νοηματικό Όλον».¹³

Οι ταινίες-αρχεία του Θ. Αγγελόπουλου

Υπό το πρίσμα των όσων αναφέραμε παραπάνω, βλέποντας κανείς σήμερα τον *Θίασο* (1975), μια ταινία όπου η πρόσφατη ελληνική ιστορία (1939-1952) αναπαριστάται μέσα από μια σειρά ιστορικών γεγονότων, ακολουθώντας τις περιπέτειες ενός περιοδεύοντος θιάσου, θα παρατηρήσει ότι ξεδιπλώνονται αφενός τα ιστορικά γεγονότα καθαυτά, αφετέρου ένα σύνολο τεκμηρίων (οπτικών και λεκτικών της ελληνικής πολιτισμικής και ιστορικής πραγματικότητας).

Η ταινία μοιάζει με ένα είδος αρχείου μνήμης, το οποίο επιτρέπει τους συσχετισμούς των γεγονότων και των αντικειμένων του παρελθόντος με την τρέχουσα ιστορική περίοδο (κινηματογραφικός χρόνος -1939 -1952- και χρόνος παραγωγής της ταινίας). Τα γεγονότα τα ίδια αποτελούν ντοκουμέντα του ιστορικού παρελθόντος και ταυτόχρονα μία αίσθηση της τρέχουσας συλλογικής μνήμης της Ελλάδας. Η σχέση μεταξύ αποδεικτικών στοιχείων και μνήμης μπορεί να αναδυθεί από μία ιδιαίτερη προσέγγιση της συγκεκριμένης ταινίας: ιδωμένη ως η μαγική

προβολή, ενός περιεχομένου που είναι κρυμμένο μέσα στο μπαούλο που μεταφέρουν καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και χωρίς ποτέ οι ηθοποιοί να το αποχωρίζονται. Ωστόσο, η ταινία αποτελεί έναν κριτικό συλλογισμό γύρω από την ιστορία και το μέσο που διαθέτουμε για να διατηρήσουμε την ιστορική μνήμη ζωντανή και αναλλοίωτη. Πέρα από την περιπλάνηση των ηθοποιών μέσα στον χώρο και τον χρόνο, υπάρχει αυτό το φορτίο, που κυριολεκτικά ταυτίζεται με το μπαούλο που κουβαλούν μαζί τους, αλλά μεταφορικά με τα σημαίνοντα περιεχόμενά του.

Το μπαούλο του *Θιάσου* χρησιμοποιείται ως αρχείο ιστορικών τεκμηρίων αλλά και πληροφοριών που συλλέγει ο Αγγελόπουλος και τις μετουσιώνει σε ιδέες που προβάλλονται αργότερα επεξεργασμένες μέσα από πολλά καλλιτεχνικά και πολιτιστικά φίλτρα. Το αρχειακό υλικό, που βρίσκεται στη βάση της έρευνάς του, δεν εμφανίζεται σχεδόν ποτέ ανεπεξέργαστο στην ταινία, αλλά ως μία μετωνυμία γεγονότων και πολιτιστικών δεδομένων που είναι συνδεδεμένα με αυτό. Πιστεύουμε ότι ο στοχασμός του Αγγελόπουλου γύρω και πάνω στην ιστορία και το αρχείο ως απόδειξη του ιστορικού παρελθόντος στον *Θίασο*, είναι η ίδια η έννοια του αρχείου που έδωσαν οι Godard, Deleuze, Derrida και Doane και θα μπορούσε να είναι πολύ χρήσιμη στην συζήτησή μας εδώ. Ο Godard υποστηρίζει ότι:

Ο κινηματογράφος είναι το μέσο που χρησιμοποιούμε για να γράψουμε ιστορία και ταυτόχρονα ο κινηματογράφος διαμορφώνει τη μοναδική του ιστορία κατά την υλοποίησή του. Θα μπορούσε επίσης να μας προσφέρει τρόπους δημιουργίας ιστορίας [...]. Το αρχείο είναι ο κατάλληλος τόπος που διευκολύνει την υλοποίηση ενός τέτοιου εγχειρήματος [...].¹⁴

Ο Derrida από την πλευρά του εγείρει ένα σημαντικό αριθμό ερωτημάτων αναφορικά με τον ρόλο των αρχείων ως αποθετηρίων της μνήμης:

[...] Οι καταστροφές που σηματοδοτούν το τέλος της χιλιετίας είναι επίσης αρχεία του κακού: κρυμμένα ή κατεστραμμένα, απαγορευμένα, προϊόντα σφετερισμού, «καταπιεσμένα». Η χρήση τους είναι ταυτόχρονα αδέξια και εκλεπτυσμένη, κατά τη διάρκεια εμφύλιων ή διεθνών πολέμων, κατά τη διάρκεια ιδιωτικών ή μυστικών ραδιοεργασιών. Λόγω του ασυνείδητου, δεν υποτιμούμε ποτέ την ανάγκη άσκησης εξουσίας επί του τεκμηρίου, της συντήρησης και της ερμηνείας του.¹⁵

Κατά τον Derrida, το «*Mal d'archive*» θυμίζει ένα σύμπτωμα, ένα πάθος, έναν πόνο (βάρος): το αρχείο του κακού, αλλά και αυτό που καταστρέφει, που αποπέμπει

ή απομακρύνει μέχρι και την κατ' εξοχήν αρχή του Αρχείου, δηλαδή το ριζοσπαστικό κακό. Εμφανίζεται άπειρο, χωρίς αναλογία, πάντα σε εκκρεμότητα, «σε κατάσταση αρχείου του κακού», αναμένοντας χωρίς ορίζοντα προσδοκίας, ως η απόλυτη ανυπομονησία μιας επιθυμίας για μνήμη.¹⁶ Η Doane εξάλλου, μέσα από μία φροϋδική προσέγγιση, επισημαίνει την πτυχή της αποθήκευσης και της σχέσης χρόνου και της προστασίας από αυτόν ως εξής:

[...] Μια στενή εξέταση της αντιμετώπισης της μνήμης και της χρονικότητας [...] αποκαλύπτει τη συνεχή επανάληψη τριών θεμάτων: (1) την επιμονή στην εγγραφή ως μεταφορά των διαδικασιών της μνήμης, (2) τη διατήρηση μιας έννοιας αποθήκευσης και το συνακόλουθο πρόβλημα εντοπισμού και (3) η στενή σχέση μεταξύ του χρόνου και της προστασίας [...] από εξωτερικά ερεθίσματα.¹⁷

Τα δύο πρώτα θεματικά μοτίβα, η επιμονή σε μια μεταφορική εγγραφή ή εγχάραξη και η επακόλουθη απαίτηση για κάποιο είδος έννοιας της τοποθεσίας ή της αποθήκευσης, εκπονήθηκαν κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης μιας θεωρίας της μνήμης. Το τρίτο μοτίβο, η ψυχρή σύνδεση του Freud που δημιουργήθηκε ανάμεσα στην έννοια του χρόνου και την ανάγκη προστασίας από εξωτερικά ερεθίσματα, επαναφέρει τη μνήμη σε σχέση με τη χρονικότητα. Και σε αυτό ακριβώς το σημείο, το αρχείο συναντά και πάλι την ταινία. Τα τεκμήρια και οι μαρτυρίες στον Θίασο τοποθετούνται περισσότερο στο ασυνείδητο ή στο συλλογικό ασυνείδητο, σε έναν χώρο της μνήμης περισσότερο παρά στην απτή πραγματικότητα.

Η Doane συνεχίζει λέγοντας ότι «Για το ασυνείδητο, ο χώρος της μνήμης είναι κατά κάποιον τρόπο ένας πραγματικά ιδανικός χώρος για απεριόριστη αποθήκευση, μια τέλεια βιβλιοθήκη στην οποία τίποτα δεν χάνεται ποτέ».¹⁸

Ο χώρος αποθήκευσης της μνήμης στον Αγγελόπουλο και συγκεκριμένα στον *Θίασο* γίνεται με δύο τρόπους: ο ένας είναι η μεταφορική μετάθεση της συμπυκνωμένης μνήμης μέσα στο μπαούλο που φέρει τα υλικά που αντιπροσωπεύουν το πνεύμα του έθνους (κοστούμια, αντικείμενα και εν τέλει μία συμπυκνωμένη μνήμη μέσω των αντικειμένων) και του λόγου της τέχνης (θεατρικά κοστούμια συνδεδεμένα με τον λόγο των ηθοποιών). Ο άλλος είναι η ταινία ως τοποθεσία επανεγγραφής και επανεγχαράξης του τεκμηρίου, μέσα όμως από την απαιτούμενη, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ερμηνεία του. Η ανάγκη προστασίας από εξωτερικά ερεθίσματα εδώ ταυτίζεται με την προσπάθεια προστασίας των αντικειμένων/κειμηλίων της παράδοσης έναντι των ξένων (σκηνή που οι Άγγλοι στρατιώτες περιδύονται τα κοστούμια, αφήνοντας τη μεταφορική τους προστασία «απροστάτευτη», με την έννοια ότι για τους Άγγλους στρατιώτες δεν υφίσταται η ερμηνεία των αντικειμένων

ως περιεχομένων ενός αρχείου που παράγει μνήμη).

Η επιμονή στην εγγραφή οδηγεί στο αποκαλούμενο τεχνούργημα του «μαγικού σημειωματαρίου», (όπως το αποκαλεί ο Freud) το οποίο φαίνεται να είναι πιο αποτελεσματικό στην αναπαράσταση των εγγραφών της μνήμης. Η ταινία, ως ένα είδος «μαγικού σημειωματαρίου», μεταβάλλει διαρκώς την έννοια του αρχείου έως του σημείου να μπορέσουμε ίσως να το αποκαλέσουμε αυτό το ίδιο «ταινία» ή «ταινία-αρχείο». Στον Αγγελόπουλο όμως, αναδύεται μαζί με τα υλικά του μπαούλου και μία αίσθηση ροής του ασυνείδητου (Freud,) ως ιδανικού τόπου της μνήμης, μιας τεράστιας συσσώρευσης πραγμάτων, αισθήσεων, σκέψεων και εμπειριών.

Με λίγο διαφορετικό τρόπο σε μία άλλη ταινία του Αγγελόπουλου, *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), δραματοποιείται η δυναμική ανάμεσα στην ιστορία και τη μνήμη: πως τροφοδοτεί η μία την άλλη; Η ταινία πραγματεύεται το ταξίδι επιστροφής ενός ανώνυμου ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη (εμφανίζεται στους τίτλους της ταινίας ως Α.) στην Ελλάδα. Ένα ταξίδι που σύντομα μετατρέπεται σε μία επώδυνη ροή αναμνήσεων, μερικές από την ιδιωτική ζωή του ήρωα, άλλες από το απόθεμα της πολιτιστικής και ιστορικής μνήμης του τόπου του.

Διαπιστώνουμε τη σημασία της ιστορικής πραγματικότητας και της μνήμης στο φιλικό κείμενο, η οποία όμως εγγράφεται με έναν τρόπο που παραπέμπει, σε αντίθεση με τη μεταφορική προσέγγιση του μπαούλου στον *Θίασο*, στο Αρχείο καθαυτό, στη ματεριαλιστική του διάσταση και τα υλικά του περιεχόμενα (τις ταινίες): (1) η εισαγωγή της ταινίας αποτελείται από την ολική ενσωμάτωση του ολιγόλεπτου φιλμ των αδελφών Μανάκη *Υφάντρες* (1905)¹⁹ και (2) ο λόγος που σπρώχνει τον Α. να διασχίσει τα Βαλκάνια είναι προκειμένου να επισκεφτεί τα κινηματογραφικά Αρχεία των χωρών, αναζητώντας τρεις ανεμφάνιστες μπομπίνες των Μανάκη, γυρισμένες στις αρχές του 20^{ου}.

Οι μπομπίνες που αναζητά ο ήρωας της ταινίας πιθανότατα να είναι αυτή η διάρκεια δύο λεπτών ταινία, η οποία προβάλλεται πριν τους τίτλους της ταινίας και αντιπροσωπεύει σημαντικό μέρος της μνήμης των αρχών του αιώνα, που σώθηκε λόγω της δυνατότητας εγχάραξης της στο σελιλόιντ. Η φωνή-over του πρωταγωνιστή (Α.) βοηθά στην τοποθέτηση της ταινίας και διευκολύνει την κατανόηση του ρόλου τέτοιων εικόνων στην ιστορική μνήμη αλλά και στο ασυνείδητο: *Υφάντρες στην Αβδέλλα, ελληνικό χωριό, το 1905/Η πρώτη ταινία των αδελφών Μανάκια/Η πρώτη ταινία που έγινε ποτέ στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια/ Είναι όμως αυτή η πρώτη ταινία; Το πρώτο βλέμμα;* (Αγγελόπουλος, 1995).

Εδώ μπορούμε να κάνουμε έναν συλλογισμό παρόμοιο

με αυτόν του Derrida, αφού υπάρχει μια αναφορά σε μια Αρχή,²⁰ της ίδιας της οπτικής ιστορίας σε μια συγκεκριμένη περιοχή και μια συγκεκριμένη περίοδο. Η ερώτηση του Α. δεν έχει σκοπό να δημιουργήσει αμφιβολίες για την αυθεντικότητα της ταινίας. Η πρώην Γιουγκοσλαβία και ο πόλεμος στο περιθώριο του ερωτήματός του, υποδηλώνει ταυτόχρονα ανησυχία και δυσπιστία για την προέλευση, συγκεκριμένα την αμφιθυμία που χαρακτηρίζει κάθε έργο το οποίο στοχεύει στην επανεγκατάσταση θεμελιωδών μύθων για τον σχηματισμό των εθνών.

Όταν κοιτάξουμε από αυτήν την οπτική γωνία το *Βλέμμα του Οδυσσέα*, διαπιστώνουμε ότι, τουλάχιστον στο κομμάτι που αφορά στην ιστορική του διάσταση, είναι κάτι περισσότερο από τα ιστορικά γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του πολέμου στην πρώην Γιουγκοσλαβία και την επακόλουθη διαίρεση της χώρας σε περισσότερα έθνη. Όπως το ντοκιμαντέρ των αδελφών Μανάκη είναι κάτι περισσότερο από μια απλή καταγραφή της καθημερινής ζωής στις αρχές του 20ού αιώνα, αφού έχει μετατραπεί πλέον σε μαρτυρία, ανάμνηση και τελικά μνήμη που μπορεί να συμβάλλει στο να δημιουργήσει τάξη στο ιστορικό χάος των Βαλκανίων.

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* σχηματίζεται ένα δρομολόγιο μέσω μιας γεωγραφικής περιοχής που χαρακτηρίζεται από σημαντικό αριθμό πολιτιστικών και ιστορικών γεγονότων που διαμορφώνουν το καθεστώς και τις ιδιαιτερότητες ολόκληρων των Βαλκανίων, καθώς και ένα εσωτερικό δρομολόγιο για την ανακάλυψη μιας αρχής της προσωπικής ζωής του πρωταγωνιστή (ψιθυρίζει τον στίχο T.S. Eliot, «Στο τέλος μου είναι η αρχή μου», υπογραμμίζοντας την υβριδική του ταυτότητα, που προέκυψε από τη «διασπορική» του κατάσταση). Η αρχή και το τέλος ταυτίζονται στον βαθμό που ολοκληρώνεται ο κύκλος του ταξιδιού με μια επιστροφή στην Αρχή.

Σε αυτό το πλαίσιο, το τρίτο θέμα που αναφέρθηκε προηγουμένως, συνδέεται κατά την Doane με τη στενή σχέση μεταξύ της έννοιας του χρόνου και της ανάγκης προστασίας του εαυτού από εξωτερικά ερεθίσματα, επισημαίνοντας το πρόβλημα της μνήμης και της χρονικότητας, όπως το εξέφρασε ο Freud. Η συνείδηση και η μνήμη στη φροϋδική σκέψη είναι ασύμβατες: οι αναμνήσεις είναι αληθινές και βρίσκονται στο ασυνείδητο παράγοντας διαρκώς ερεθίσματα.²¹

Έτσι, καθώς ο Α. πραγματοποιεί αυτό το ταξίδι στα αρχεία των Βαλκανίων, βιώνει το παρελθόν και ως εκ τούτου το ξαναζεί. Επίσης, το ταξίδι καθαυτό προσφέρει μια ανατομία της διηγηματικής δομής [discursive structure] (που σηματοδοτεί κάθε πράξη του ήρωα που περιλαμβάνει αργότερα ιδεολογικές και πολιτικές διαστάσεις) αλλά εμπλέκει και τον ρόλο των αρχείων στην πολιτιστική μνήμη και στον σχηματισμό της ιστορικής συνέχειας και ιδεολογίας. Ο Α. βιώνει το ταξίδι ως επίσκεψη σε ένα αρχείο της ιστορίας

«ζωντανό» και δημιουργεί επίσης ένα είδος καταλόγου ιστορικών «πραγμάτων», στον βαθμό που καθιστά την ίδια την ταινία εναργό -σε χρόνο ενεστώτα- αρχείο αναμνήσεων, τόσο προσωπικών όσο και συλλογικών.

Η αναζήτηση των ανεμφάνιστων μπομπινών από τον Α., οι οποίες φαίνεται να περιφέρονται από χώρα σε χώρα ή από πόλη σε πόλη ή από Ταινιοθήκη σε Ταινιοθήκη στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, υπηρετεί ώστε να εδραιωθεί αφενός η γενεαλογία του πολέμου και αφετέρου η γενεαλογία της μνήμης. Από την άλλη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Kamboureli,

[...] εφιστά την προσοχή στο πώς η ιστορία επαναλαμβάνεται στους αιώνες, καθώς αυτή η επανάληψη είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους η πολιτιστική μνήμη εκδηλώνεται και ερμηνεύεται μέσω της ιστορίας. Αν το οπτικό αρχείο του Μανάκη τεκμηριώνει την περίπλοκη και τραυματική καταγραφή του βαλκανικού παρελθόντος, λειτουργεί επίσης ως προηγούμενη αφήγηση που προαναγγέλλει την παρούσα βία, αναλαμβάνοντας έτσι μια προληπτική λειτουργία.²²

Ως αρχείο ιστορικής και πολιτιστικής μνήμης, το αρχείο «[...] δεν διαθέτει θεωρητικό πλαίσιο. Η μέθοδός του είναι προσθετική: προσφέρει ένα σύνολο γεγονότων, προκειμένου να γεμίσει έναν ομοιογενή και κενό χρόνο»,²³ και έτσι ανήκει σε ένα συντακτικό που αντιλαμβάνεται την ιστορία ως ιστορικισμό, το οποίο αφορά στο «παρόν ως εδώ και τώρα».²⁴ Ωστόσο, όταν ο Α. ανακαλύπτει τις εικόνες αυτού του αρχείου, δεν βλέπει κάποιες εικόνες του παρελθόντος που «έχουν παγώσει στον χρόνο»,²⁵ αλλά μια αφήγηση του παρελθόντος, εξού και η επιθυμία του να εντοπίσει τις χαμένες μπομπίνες. Η περίπλοκη διαστρωμάτωση της οπτικοποίησης που χαρακτηρίζει τη δραματοποίηση της ζωής και του έργου των Μανάκη (η σκηνή στη θάλασσα με το μπλε καράβι) στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ενισχύει αυτήν τη στάση. Υπό αυτήν την έννοια, το αρχείο γίνεται ξανά η ίδια η ταινία ή, ίσως, η ίδια η ρίζα (ως αιτία) της ταινίας.

Αυτό το είδος διατήρησης της μνήμης δείχνει ότι, ακόμη και όταν θεσμοθετείται, η πολιτιστική μνήμη είναι ένα ρευστό αρχείο στην καλύτερη περίπτωση (όπως στο Alexander Sokurov's, *Η Ρώσικη Κιβωτός*, 2002, όπου η σειρά των γεγονότων του παρελθόντος γίνεται παιχνίδι του παρόντος), ένα αρχείο που έχει αθροιστική δομή. Όχι μόνο πρέπει να ακουστεί η ιστορία που αντηχεί στον πληθυντικό, αλλά και τα γεγονότα που θυμούνται τα άτομα είναι επιτακτικά, τα οποία πρέπει επίσης να θεωρηθούν ως αποτέλεσμα σύνθετων διαλογικών δυνάμεων. Ενώ μια προσπάθεια επίλυσης των αντιφάσεων αυτού που θυμάται θα κατέληγε αναπόφευκτα στην ομογενοποίηση, και συνεπώς στην περαιτέρω μυστικοποίηση, το παρελθόν, ακόμα και

η ίδια η δυσκολία προσδιορισμού της μνήμης, είναι επίσης αυτό που αποκαλύπτει την ικανότητα της μνήμης για τη δημιουργία μύθων, ακριβώς αυτό που αποτελεί πολιτιστική μνήμη. Ο καλύτερος τρόπος ενθύμησης είναι μέσω της ερμηνείας σωρών πραγμάτων, σκέψεων ή γεγονότων. Η ταινία του Αγγελόπουλου εμφανίζεται ως *cumuli* γεγονότων ή σκέψεων, που σχετίζονται με το ιστορικό υπόβαθρο - πρόσφατο ή παλαιότερο - και που οργανώνονται με χρήσιμο τρόπο για την απομνημόνευση.

Η πεποίθηση του δημιουργού είναι ότι η πιθανή ανακάλυψη της πρώτης ματιάς, του πρώτου βλέμματος που κοίταξε ποτέ σε αυτήν την περιοχή, μπορεί να αποκαλύψει μια δυνατότητα που θα ανατρέψει τις «αιώνιες» αντιλήψεις και έννοιες που μνημονεύονται στο εσωτερικό των κύριων εθνικών αφηγήσεων. Από αυτήν την άποψη, τα ίδια τα Αρχεία-Ταινιοθήκες (στην Αθήνα, Σκόπια, Βελιγράδι, Σεράγεβο) γίνονται ένα είδος ταινίας. Ο τρόπος με τον οποίο καταγράφεται, ερμηνεύεται και εφαρμόζεται η πολιτιστική μνήμη μέσα και έξω από το Αρχείο, με την παρουσία ή την απουσία του *Άρχοντα* (αρχαιοθέτη, θεσμού), συνεισφέρει στο να αλλάξει την παρούσα αντίληψη και επομένως την ίδια την πορεία της Ιστορίας. Ο πόλεμος δεν είναι η άμεση εστίαση στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ούτε υπάρχει απλώς εκεί ως το άσχημο σκηνικό του ταξιδιού, αλλά ως πλαίσιο διερώτησης της διαχρονικής του αιτίας.

Στο τέλος της ταινίας, ένα ποίημα με τη μορφή καταλόγου τεκμηρίων που μιμείται την ελληνική ή ακόμα και βαλκανική λαϊκή ποίηση και παράδοση, αν όχι την ομηρική αφήγηση (οι στροφές που Α. απαγγέλλει) είναι ένα ακόμη *αρχείο*: αυτό μιας «καλλιεργημένης» μνήμης, που περικλείεται μέσα σε παραδοσιακούς τρόπους και δρόμους, με ποιητική μορφή, για να απομνημονεύεται πιο εύκολα, για να ακούγεται γλυκύτερα (αν θέλουμε να παραπέμψουμε στον Σεφέρη, τον αγαπημένο ποιητή του Αγγελόπουλου). Το πλαίσιο στο οποίο ο Derrida τοποθέτησε το πρώτο «mal d'archive», εξηγεί σε κάποιον βαθμό τον λόγο ύπαρξης του ποιήματος ως απαρίθμηση στοιχείων, στο εσωτερικό μιας ταινίας: είναι τα *προλεγόμενα* μιας συζήτησης για απώλειες και ταυτόχρονα προσπάθειας ενθύμησης τους, άρα και μια αιώνια επιστροφή στο θέμα της μνήμης. Το *βλέμμα του Οδυσσέα* είναι η «θέση» που σηματοδοτεί το πέρασμα από το αρχείο στον κινηματογραφικό λόγο και από τον κινηματογραφικό λόγο πίσω στο αρχείο. Οι γυναίκες που υφαίνουν μπροστά από τα σπίτια τους και η ίδια η ύφανση είναι η *αρχή*, η ίδια η αρχή του 20^{ου} αιώνα. Υπό αυτήν την έννοια, η ταινία γίνεται ένα είδος μουσείου, μια ενεργοποίηση της αρχαιοθέτησης, που λαμβάνει χώρα εκείνη τη στιγμή (τη στιγμή της προβολής), καθώς επιχειρεί να βρει επαρκείς μεταφορές για την αναπαράσταση της μνήμης. Ο Αγγελόπουλος βλέπει αυτήν την ταινία ως το ίδιο το πάθος του «mal d'archive»: την επιθυμία να ανακτήσει στιγμές που πυροδοτούν την έναρξη, να βρει και να κατακτήσει κάθε είδους αρχή, να «φάει το αρχείο», όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο

Barthes την εμπειρία του ιστοριογράφου Michelet στο εσωτερικό του αρχείου.

Σκονισμένα Αρχεία, σκονισμένες ταινίες

Η Carolyn Steedman στο βιβλίο της *Dust* (2001) υποστηρίζει ότι «Τίποτα δεν ξεκινά στο Αρχείο, τίποτα, ποτέ, αν και όλα τα πράγματα σίγουρα καταλήγουν εκεί. Δεν μπορεί κανείς να βρει τίποτα στο Αρχείο, εκτός από μισο-ειπωμένες ιστορίες: μισά πράγματα, ασυνέχειες».²⁶

Το Αρχείο, λοιπόν, είναι κατασκευασμένο από διαλεκτά και συνειδητά επιλεγμένα τεκμήρια του παρελθόντος και επίσης από ιστορικά θραύσματα σε άλλες μορφές (όχι γραπτές), που η επίσημη ιστορία δεν σκόπευε να διατηρήσει συμπεριλαμβάνοντάς τις στις γραπτές πηγές. Η ταινία, αντίθετα, χρησιμοποιεί αυτά τα τεκμήρια και τα εξελίσσει σε μία νέα μορφή, που αναδεικνύει μια νέα (οπτικοακουστική) διάσταση του αρχειακού υλικού, και με τη χρήση αυτού του υλικού είναι δυνατή η απομάκρυνση της σκόνης από τα προηγούμενα γεγονότα και τα αντικείμενα του αρχείου.

Η Steedman συμπληρώνει στο κείμενό της ότι, «Το Αρχείο είναι επίσης ένας τόπος των ονείρων».²⁷ Εάν το Αρχείο είναι τόπος των ονείρων, τότε το Αρχείο μοιάζει να είναι πολύ κοντά στη φύση της ταινίας, αν δεχτούμε την ονειρική φύση της ταινίας, όπως συχνά αναλύθηκε με αφορμή διάφορα κινηματογραφικά ρεύματα και θεωρήσεις τόσο από την πρώιμη κινηματογραφική θεωρία (Canudo, Epstein), όσο και μετέπειτα (Bellour, Morin, Mitry). Η είσοδος στον τόπο που «ζουν» τα όνειρα και που «ζει» το παρελθόν, όπου το μελάνι πάνω σε μια περγαμηνή ή δέσμες φωτός μπορούν να κάνουν τα πράγματα να «μιλήσουν», εξακολουθεί να αποτελεί το όνειρο του κοινωνικού ιστορικού, να ζωντανεύει αυτούς, που για τους πολλούς δεν υπάρχουν, ούτε καν ανάμεσα στις γραμμές των κρατικών και νομικών εγγράφων, που δεν είναι πραγματικά παρόντες, ούτε καν στα αρχεία των Επαναστατικών κινημάτων και πολιτικών φραξιών.²⁸

Το βιβλίο της Carolyn Steedman ήρθε σαν απάντηση στο *Mal d'Archive: une impression freudienne* (1995) του Jacques Derrida και αναφέρεται στη σκόνη ως μετωνυμία της πεμπτουσίας του Αρχείου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Steedman, ο Derrida μας ανάγκασε να σκεφτούμε ότι δεν εμφυσήθηκε ζωή στις «[...] ψυχές αυτών που υπέφεραν πολλά χρόνια πριν και τώρα λησμονήθηκαν στο παρελθόν», αλλά θάνατος, που εισπνέεται με κάθε πνεύμονα του παρελθόντος».²⁹ Να θυμίσουμε σε αυτό το σημείο ότι και κατά τον Benedict Anderson, ο Jules Michelet οδηγείται στο αρχείο προκειμένου να ενεργοποιήσει ένα ιδιαίτερο είδος εθνικής απεικόνισης. Ωστόσο ο Barthes βλέπει αυτήν την είσοδο σαν θάνατο που επέρχεται από το «φάγωμα του Αρχείου», την κατάποση της σκόνης.³⁰

Αυτός ο «θάνατος» στο βιβλίο της οφείλεται στην «εισπνοή» της σκόνης κυριολεκτικά και τον θάνατο από την επίδρασή της στον οργανισμό, και μεταφορικά στην επικάλυψη με σκόνη όλων των πραγμάτων που καλύπτονται είτε μέσα στο Αρχείο, είτε στην ίδια τη μνήμη.

Στο σημείο αυτό συναντάμε ακόμη έναν συσχετισμό του έργου του Αγγελόπουλου με την αρχαική σκόνη, αλλά και τον θάνατο της «εισπνοής του παρελθόντος». Η σκόνη του χρόνου, που είναι και ο τίτλος της τελευταίας ολοκληρωμένης ταινίας του (*Η σκόνη του χρόνου. Το τρίτο φτερό*, 2008) αποτελεί κυριολεκτικά το άγγιγμα του κακού, το ιστορικό κακό, τα γεγονότα και οι περιπέτειες της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα γίνονται η αφορμή για έναν διαρκή θάνατο, αφού όλα γίνονται παρελθόν πολύ γρήγορα και ο σκηνοθέτης-ιστορικός δεν διαθέτει πια την ίδια ευκολία να ανασύρει τη σκόνη και να φέρει την ιστορία της ταινίας και την ιστορία της Ευρώπης στο παρόν.

Ο Αγγελόπουλος το έχει διευκρινίσει πολλές φορές ότι δύσκολα καταφεύγει στο Αρχείο (*Αθήνα*, 1983), ωστόσο τις φορές που το πράττει είναι όταν αισθάνεται την ανάγκη να ενεργοποιήσει ένα ιδιαίτερο είδος εθνικού φαντασιακού: αυτού που δεν μπορεί να στηρίζεται στις δοξασίες και πεποιθήσεις που «σκοτώνουν» αιώνες τώρα την αντικειμενικότητα, αλλά αυτού που μπορεί να ξεδιαλύνει τη θανατηφόρα σκόνη και να αποτρέψει το ιστορικό κακό. Οι νεκροί και λησμονημένοι άνθρωποι που «ξεθάβει» δεν είναι καθόλου ένα τυχαίο σύνολο ξεχασμένων, ανώνυμων νεκρών. Είναι εκείνοι των οποίων οι θυσίες, καθ' όλη τη διάρκεια της Ιστορίας, κατέστησαν δυνατή την επιβίωση ενός ολόκληρου πληθυσμού από το 1920 και την αυτοσυνείδητη εμφάνιση του ελληνικού έθνους. Είναι αυτοί που εισέπνευσαν τον θάνατο «κλεισμένοι» στα επίσημα Αρχεία ως ανώνυμα σύνολα ή μονάδες χωρίς καμία ηρωική υπόσταση.

Η σιωπή της ιστορίας και ο θάνατος στη *Σκόνη του Χρόνου* δεν αποτελούν εμπόδια στην εκταφή των βαθύτερων επιθυμιών των ανθρώπων, καθώς καταγράφονται στο σελιλόιντ και στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης-ιστορικός βρήκε τον εαυτό του ικανό να μιλήσει εκ μέρους των νεκρών και να ερμηνεύσει τις λέξεις και τις πράξεις που οι ίδιοι δεν είχαν καταλάβει. Δεν ήταν ακριβώς ο Αγγελόπουλος-ιστορικός,³¹ ούτε ο Ιστορικός εν γένει,³² που διενήργησε αυτήν την ερμηνεία (παρόλο που ήταν, ακριβώς, μια συγκεκριμένη ημέρα, μια ημερομηνία, μια ζωντανή εποχή, όταν η ταινία θέλησε να περάσει τις πύλες των Αρχείων, να εισπνεύσει τη σκόνη των νεκρών και να δώσει επίσης ανάσα στον ιστορικό άνθρωπο ή στον άνθρωπο που κάνει την Ιστορία). Στην πραγματικότητα, υπήρξε ένας δημόσιος λειτουργός (άρχων), που ονομάζεται Ιστορία, που διενήργησε το έργο της ανάστασης:

Ναι, όλοι όσοι πεθαίνουν αφήνουν πίσω

τους κάτι, τη μνήμη τους, και απαιτούν να τη φροντίζουμε. Για όσους δεν έχουν φίλους, ο δημόσιος λειτουργός πρέπει να παρέχει αυτήν τη φροντίδα. Για τον νόμο, ή τη δικαιοσύνη, είναι πιο σίγουρο από όλα τα τρυφερά λησμονημένα δάκρυά μας που στεγνώνουν τόσο γρήγορα. Αυτός ο λειτουργός είναι η ιστορία.³³

Τα Μέσα αναφέρονται συχνά σε νέες εξελίξεις στα μουσεία και αρχεία, που παραβλέπουν τη σκόνη τους, δηλαδή εκείνη τη διάσταση της σκόνης που, όπως είπαμε παραπάνω, αποτελεί μετωπυμία της ουσίας του αρχείου. Μια τέτοια εικόνα απεικονίζει τα αρχεία σαν να μην έχουν καμία σχέση με το παρόν, καθώς βρίσκονται σχεδόν «άθικτα», αλλά σε κατάσταση αποσύνθεσης κάτω από τη σκόνη. Ο Αγγελόπουλος (σαν να διαβάζει την Carolyn Steedman) πηγαίνει πολύ πέρα από αυτό, παράγοντας «ιστορικά μηνύματα» σε κάθε στάδιο της παραγωγής. Αυτό απαιτεί μια εξερεύνηση της φύσης της Ιστορίας και μια διάδραση με τις διαφορετικές μορφές της σκόνης: μία κυριολεκτική, μία κάποια λογοτεχνική και μία μεταφορική.

Στο σενάριο της ταινίας *Η σκόνη του χρόνου*, κατά τη διάρκεια μιας σκηνής που αρθρώνεται σαν ένα είδος αποχαιρετισμού, ο Jacob, ο γέρος και σύντροφος των δύο πρωταγωνιστών, λέει: «Στη σκόνη του χρόνου, που πέφτει πάνω από τα πάντα, το μικρό και το μεγάλο [...]».³⁴ Η ταινία είναι αυτό που ο Benjamin είχε ονομάσει «αισθητική της αποκάλυψης». Η συμπιλίωση μεταξύ ιδιωτικών και δημόσιων αναμνήσεων είναι στην πιο έντονη στιγμή της σε αυτήν την πρόταση. Μέσω της σκόνης όλα τα πράγματα μπορούν να διατηρηθούν ανέγγιχτα ή όπως υποστηρίζει η Carolyn Steedman:

Η σκόνη είναι το αμετάβλητο, παράδοξο σύνολο πεποιθήσεων για τον υλικό κόσμο, το παρελθόν και το παρόν, που κληρονόμησε από τον 19ο αιώνα, με τον οποίο προσπαθεί να παλέψει η σύγχρονη ιστορία-συγγραφή. Η σκόνη είναι επίσης η αφηγηματική αρχή για την συγγραφή της Ιστορίας.³⁵

Η ταινία του Αγγελόπουλου δίνει έμφαση στην επιλεκτικότητα των αρχείων και αντιτίθεται σε αυτήν με την πολυπλοκότητα της μνήμης. Χρησιμοποιεί μια συζήτηση για την ιστορία, για να δείξει πώς η Ιστορία του 21ου αιώνα δημιουργεί ξεκάθαρες αφηγήσεις για το τι πραγματικά συνέβη. Η σκόνη είναι το σύμβολο των παλιών ιστορικών προσεγγίσεων που επιμένουν και δεν μπορούν εύκολα να διαγραφούν. Έτσι, και με δεδομένο τον τίτλο της ταινίας, χάνουμε την υλικότητα και την πραγματικότητα του αρχείου, αλλά κερδίζουμε τον ποιητικό (υλισμό) της ταινίας ως *τόπος* (με την έννοια της μεθόδου ανάπτυξης επιχειρημάτων) του Αρχείου.

Αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια συζήτηση σχετικά με τις αξίες της ενσωμάτωσης της κειμενικότητας και της ουσιαστικότητας κατά την ερμηνεία του παρελθόντος μέσω της ταινίας. Ο Αγγελόπουλος δεν εξερευνά τη δύναμη του αρχείου ως συλλογή, αλλά ως αποθετήριο, όπου όλα τα πράγματα έχουν την ίδια αξία (δεν υπάρχει διαχωρισμός σε σημαντικά και λιγότερα σημαντικά). Τα στοιχεία που εισέρχονται σε μια συλλογή αρχείων δεν διατηρούν μόνο τη σημασία τους ως αναμνηστικά προηγούμενων εκδηλώσεων. Αντίθετα, συνεχίζουν να αποδίδουν νοήματα καθώς καταλογογραφούνται, επισημαίνονται και διατηρούνται ως μέρος μιας συλλογής. Όμως, παίρνουν ένα περαιτέρω νόημα, αν παραμείνουν κάτω από τη σκόνη του «χρόνου», που (ο χρόνος) φαίνεται να είναι η κύρια δύναμη για την ερμηνεία του παρελθόντος. Η ζωή ενός αρχείου, επομένως, είναι η δυνατότητά του να παράγει νοήματα. Η ζωή των πραγμάτων κάτω από τη σκόνη του αρχείου ενισχύει τη δυνατότητα ερμηνείας ξανά και ξανά. Δεν είναι αλήθεια ότι «τίποτα δεν ξεκινά στο Αρχείο», αλλά είναι αλήθεια ότι τελικά όλα καταλήγουν στο Αρχείο (συμπεριλαμβανομένων και των ταινιών). Η Steedman καταλήγει ότι:

Το Αρχείο [...] είναι κάτι που, μέσω της δραστηριότητας της Ιστορίας, γίνεται ο δυναμικός χώρος της Μνήμης, μία από τις λίγες επικράτειες της σύγχρονης φαντασίας, όπου ένας χώρος που κερδήθηκε με σκληρό αγώνα και κατασκευάστηκε προσεκτικά, μπορεί να μετατραπεί σε άπειρο, απεριόριστο χώρο και μπορεί να απελευθερώσει από την κατάσταση της κατ' οίκον κράτησης, που υπέδειξε ο Derrida ότι βρίσκονταν.³⁶

Το όραμα του Αγγελόπουλου και μερικές από τις μεγαλύτερες ιδέες του είναι πιθανό να μην πέσουν στην αντίληψη κάποιου που δεν έχει ήδη εμπλακεί με το θέμα της μεταμοντέρνας ιστοριογραφίας. Όπως υποστηρίζει ο Ankersmit «Η ιστοριογραφία σήμερα έχει διαρρήξει το παραδοσιακό, αυτο-νομιμοποιητικό, θεωρητικό της χιτώνα και επομένως χρειάζεται νέα ενδυμασία».³⁷ Αντίστοιχα, πιθανότατα, η ιστορική ταινία σήμερα γίνεται αποδεκτή ως όχημα για την επικοινωνία εκείνων των πτυχών του παρελθόντος που η γραπτή ιστορία δεν μπορεί να επικοινωνήσει. Η εισαγωγή του όρου «*historiophoty*» αντί «*historiography*» από τον White σκιαγραφεί την ανάγκη κατανόησης του τρόπου που επικοινωνεί η ταινία το ιστορικό πλαίσιο: «[...] Η σχετική επάρκεια αυτού που αποκαλούμε 'historiophoty' (η αναπαράσταση της ιστορίας και ο στοχασμός πάνω σε αυτήν με οπτικές εικόνες και φιλικό λόγο) αναφορικά με τα κριτήρια της αλήθειας και επαγγελματικής επάρκειας που κυριαρχούν στην επαγγελματική πρακτική της «*historiography*» (η αναπαράσταση της ιστορίας με λεκτικές εικόνες και γραπτό λόγο),³⁸ προσφέρεται, εν τέλει, ως ο νέος χιτώνας της ιστορίας, προκειμένου να περιβάλλει τη νέα της μορφή.

Από φαινομενολογική άποψη, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η ιστορική ταινία σήμερα αποτελεί μόνο μία αίσθηση του παρελθόντος, το νόημα ή την επίγνωση του παρελθόντος, ή ότι είναι απλά ένας ποιητικός προβληματισμός για τα γεγονότα του παρελθόντος. Με τα λόγια του Maurice Merleau-Ponty: «[...] η ταινία δεν είναι στοχασμός, αλλά πρόσληψη».³⁹ Οι αλλοιώσεις, όμως, η διαχείριση ή οι χειριστικές πρακτικές έναντι της πραγματικότητας σε ιστορικές ταινίες, πρέπει να θεωρηθούν μόνο ως μεταφορικοί τρόποι επικοινωνίας μιας συνολικής ερμηνείας του παρελθόντος, όπως το βλέπουν οι δημιουργοί. Ο τρόπος επικοινωνίας αυτής της ερμηνείας εξαρτάται από τον τρόπο αφήγησης του κάθε δημιουργού. Για τους κινηματογραφιστές, το είδος των αποδεικτικών στοιχείων ή των δεδομένων που είναι τόσο κρίσιμα για τη συγγραφή της ιστορίας δεν είναι ποτέ το σημαντικότερο ζήτημα. (Οι δημιουργοί χρησιμοποιούν συνήθως, ακόμη και δημιουργούν, νέα είδη αποδεικτικών στοιχείων που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «κινηματογραφικά» δεδομένα, οπτικά και ακουστικά «γεγονότα», που ο γραπτός λόγος θα ήταν αδύνατο να αναπαράγει).⁴⁰ Η κλασική ταινία έχει πλεονεκτήματα εξαιτίας του ότι ακολουθεί μία συγκεκριμένη διαδικασία, δραματοποιημένο και πολύ προσωπικό τρόπο επικοινωνίας του παρελθόντος. Ο Walkowitz επίσης ισχυρίζεται ότι η ιστορική ταινία εμφανίζεται σαν μία διαδικασία «[...]μια διαδικασία αλλαγής κοινωνικών σχέσεων, όπου πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα –πράγματι, όλες οι πτυχές του παρελθόντος, συμπεριλαμβανομένης της γλώσσας που χρησιμοποιείται– είναι συνυφασμένες».⁴¹

Η ταινία τέχνης, αντίθετα, έχει περισσότερα να προσφέρει σε σχέση με την πολυπλοκότητα και τις διαφορετικές οπτικές γωνίες που κοιτάζει την πραγματικότητα, αφού συνθέτει στοιχεία που δεν είναι απαραίτητα αναγκαία στην ηρωο-κεντρική δραματοποίηση. Επιχειρεί μία πιο σύνθετη θεώρηση του παρελθόντος. Υπό αυτήν την έννοια, καθίσταται μία ταινία-Αρχείο και αυτή με τη σειρά της μπορεί να «αναγνωσθεί» ως μεταφορικός τρόπος ερμηνείας της ζωής, της ιστορίας και της ιδιωτικής εμπειρίας. «Το καλύτερο που μπορούμε να ελπίζουμε εμείς οι ιστορικοί» συμπληρώνει ο Rosestone «[...] είναι οι μεμονωμένοι σκηνοθέτες να συνεχίσουν να δημιουργούν σημαντικές ιστορικές ταινίες που συμβάλλουν στην κατανόηση του παρελθόντος».⁴² Ο Torlin από την άλλη διευκρινίζει ότι, «[...] οι ταινίες συχνά αποτυγχάνουν να προσφέρουν μια ολοκληρωμένη εικόνα ενός θέματος, μπορούν, ωστόσο, να συμβάλλουν στην κατανόηση ως *stimuli* για σκέψη. Οι ταινίες λειτουργούν καλά, όχι στην παρουσίαση μιας πλήρους χρονολογικής παράθεσης γεγονότων, αλλά στην πυροδότηση συναρπαστικών συναισθημάτων και αισθημάτων. Το μέσο λειτουργεί ως ποίηση, όχι ως εγκυκλοπαίδεια». Λειτουργεί εν τέλει ως ρομαντική προσέγγιση στο «άναρχο» περιεχόμενο, πάρα στο αποκωδικοποιημένο αρχείο καθαυτό.

Αντί επιλόγου

Σε όλες τις ταινίες που αναφέρθηκαν παραπάνω, είναι εύκολο να αναγνωρίσουμε μέσα από τα τεκμήρια τον ενθουσιασμό για το ξεδίπλωμα των σπαραγμάτων μιας αφήγησης, τα «[...] αιώνια πάθη που αναπτύσσουν οι ερευνητές με το περιεχόμενο των κιτρινισμένων αρχείων» (Hamilton κ.ά., 2002: 16),⁴³ ή των σκονισμένων αναμνήσεων: αυτό ίσως είχε κατά νου ο Derrida όταν περιέγραψε το αρχείο ως «ευθύνη για το αύριο», του οποίου το νόημα θα είναι γνωστό μόνο «στις εποχές που έρχονται».⁴⁴

Ένα αρχείο και μια «ταινία ως αρχείο», από την άποψη αυτή, μπορούν να είναι και συχνά είναι ένα *wunderkammer*, αλλά δεν είναι σαφώς ένα *wunderkammer* ενός «[...] υλικού που έχει ταξινομηθεί μόνο χαλαρά, υλικό του οποίου η κατάσταση είναι ακόμη απροσδιόριστη [...]: υλικό που δεν έχει ακόμα διαβαστεί και ερευνηθεί»⁴⁵ και με αυτήν την έννοια, ένα υλικό κάτω από το πέπλο της σκόνης του χρόνου. Είναι περισσότερο ένα εικονικό *wunderkammer* που φαντάζεται αυτό που κρύβεται «από κάτω», το οποίο δημιουργεί ενθουσιασμό, έξαρση της φαντασίας, αλλά και φόβο. Η σκόνη εμπλέκεται στη διαμόρφωση του «mal d'archive», αυτό το ριζοσπαστικό κακό που για να μπορέσει να γίνει υποφερτό, μετατρέπει τα πράγματα σε *curiosities* (επιθυμία γνώσης, μάθησης, απομάγευσης, κλπ). Κάθε ταινία φέρει κάτι από τη σκόνη του αρχείου (το πάθος του αρχειοθέτη που ανασκάπτει μέσα στα *cupuli* μία ιστορία να ζωντανέψει το παρελθόν. Αυτή η σκόνη προκαλεί πιθανώς την εκτροπή της μνήμης, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως. Υπό αυτήν την έννοια, οι συνθήκες αρχειοθέτησης ή αρχειοενεργοποίησης πυροδοτούν την ανατάραξη της σκόνης, που αντιστοιχεί, κατά κανόνα, σε μία εκ νέου ανάγνωση και ερμηνεία της πραγματικότητας, της ιστορίας και της ανθρώπινης κατάστασης, όπως κάνει η ίδια η ταινία.

Τέλος, το αρχείο, όπως και η ταινία, είναι ένας τόπος ονείρων, αναπαράστασης, τόσο για τον χρήστη, όσο και για τον αρχειοθέτη (ή τον καλλιτέχνη ως αρχειοθέτη), που μαζί συμμετέχουν πάντα, είτε παθητικά είτε ενεργά, στη διαδικασία της αναδιαμόρφωσης των γεγονότων. ■

Παραπομπές

1. Dragan Kujundzic, «Archigraphia: On the Future of Testimony and the Archive to Come» *Discourse*, vol. 25, 1-2 (Winter-Spring 2003), 166-188.
2. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
3. Dragan, Kujundzic, ό.π., σ. 166.
4. Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», στο *Illuminations*, Knopf Doubleday Publishing, New York, 1968.
5. Jacques Derrida, ό.π., σ. 11.
6. Eric Ketelaar, «Writing on Archiving Machines», στο Sonja Neef, José van Dijck, Eric Ketelaar (επιμ.), *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, σ. 188
7. Eric Ketelaar, ό.π., σ. 189. Αναφορικά με τον όρο «archivalization» υπάρχουν αναφορές στα: Eric Ketelaar (2000), «Archivalization and Archiving», in *Archives and Manuscripts*, no. 27, 1999, pp. 54-6. Eric Ketelaar (2000), *Archivistics Research Saving the Profession*, in *American Archivist*, no. 63, 2000, pp. 328-329. Eric Ketelaar (2001), «Tacit Narratives: The Meanings of Archives», in *Archival Science*, vol. 1, 2001, pp. 131-141.
8. Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies; Part Two*, Routledge, London, 1995, σ. 490.
9. Robert Vosloo, «Archiving otherwise: some remarks on memory and historical responsibility», *Studia Historiae Ecclesiasticae*, vol. XXXI, no. 2 (October 2005) 110.
10. Jacques Derrida, ό.π., σ.20.
11. Peg Birmingham, *On Deception: Radical Evil and the Destruction of the Archive*, στο Shannon Sullivan, Dennis J. Schmidt (επιμ.), *Difficulties of Ethical Life*, Fordham University Press, New York, 2008, σ. 209.
12. Rasmus Falbe-Hansen, «The Filmmaker as Historian», *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, (2003) 116, 108-117.
13. Hans Hofman, «The Archive», στο Sue McKemish, Michael Piggott, Barbara Reed, Frank Upward (επιμ.), *Archives. Recordkeeping in Society*, Centre for Information Studies, Charles Sturt University, Wagga Wagga, 2005, σ. 131-158 (154).
14. Jean Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, σ. 121
15. Jacques Derrida, Présentation, in *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995, (Réédition de 2008), σ. 1.
16. Ό.π.
17. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge 2002, σ, 38-39.
18. Ό.π., σ. 42.
19. Βλέπε σχετικά με την ταινία *Υφάντες*: Έξαρχος Γ., *Αδελφοί Μανάκια. Πρωτοπόροι του κινηματογράφου στα Βαλκάνια*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 1991. Χριστοδούλου, Χ. *Τα Φωτογενή Βαλκάνια των Αδελφών Μανάκια*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1989.
20. Derrida, 1996, ό.π., σ. 2.
21. Doane, ό.π, σ. 42.
22. Smaro Kamboureli, *Memory under Siege: Archive Fever in Theo Angelopoulos*, *Performing Identity/*

Crossing Borders (Conference proceedings, Cyprus, May 3-6, 2007), 132-146.

23. Benjamin, ό.π., σ. 38-41.

24. Ό.π., σ. 261.

25. Ό.π., σ. 396.

26. Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever*, στο Francis X. Blouin, Francis X. Blouin, Jr., William G. Rosenberg (επιμ.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI 2007, σ. 45.

27. Ό.π., σ. 69.

28. Ό.π., σ. 68-70.

29. Ό.π., σ. 11.

30. Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin & Spread of Nationalism*, Random House, New York 1983, σ. 198.

31. Ειρήνη Στάθη, Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας, στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Καστανιώτης – Φεστιβάλ Κινηματογράφου, Αθήνα, 2000, σ. 11.

32. Daniel J. Walkowitz, «Visual History: the craft of the Historian-Filmmaker», *The Public Historian*, Vol. 7, No. 1 (Winter, 1985) 52-64.

33. Carolyn Steedman, ό.π., σ. 12.

34. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Η σκόνη του χρόνου. Το τρίτο φτερό*, Μίλητος, Αθήνα, 2009, σ. 85.

35. Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2001, σ. ix.

36. Ό.π., σ. 83.

37. Frank R. Ankersmit, «Historiography and Postmodernism», *History and Theory*, Vol. 28, No. 2 (May, 1989), 139.

38. Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *American Historical Review*, vol. 93 (1988) 1193.

39. Maurice Merleau-Ponty, «The film and the New Psychology», in *Sence and Non Sence*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, σ. 58.

40. Robert Rosestone, *Revisoning History. Film and the Construction of a new Past*, Princeton University Press, 1995a, σ. 6.

41. Daniel J. Walkowitz, ό.π., σ. 57.

42. Robert Rosestone, (1995). *Revisoning History. Film and the Construction of a new Past*, Princeton University Press, σ. 66

43. Robert Brent Toplin, «The Filmmaker as Historian», *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec. 1988) 1213.

44. Jacques Derrida, 1996, ό.π., σ.36.

45. Mike Featherstone, «Archive», *Problematizing Global Knowledge, Theory, Culture & Society*, Special Issue, vol. 23, no. 2-3, (May 2006), σ. 594.

5

*Πέρα από
τα κείμενα:
Το ελληνικό
σινεμά ως
«ολικό
κοινωνικό
φαινόμενο»*

ΧΡΗΣΤΟΣ ΞΕΝΟΣ

Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1972 από την παραγωγή της κουλτούρας στην κουλτούρα της παραγωγής

Περίληψη

Στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής που εκπονήσαμε, θα παρουσιάσουμε μία σύντομη εκδοχή του πλαισίου που κινείται η παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου την περίοδο 1942-1972. Είναι μία καθοριστική ιστορική περίοδος που η μαζική παραγωγή των ελληνικών ταινιών αυξάνεται αλματωδώς, ενώ οι θεατές εισέρχονται στα ταμεία κατά εκατομμύρια. Παράλληλα το ασφυκτικό θεσμικό πλαίσιο λογοκρισίας (και αυτολογοκρισίας, ως συνέπεια) περιορίζει την έκφραση. Η ανάλυσή μας προσεγγίζει συνολικά τον κινηματογράφο κάτω από το πρίσμα της κοινωνικο-οικονομικής θεωρίας των *φορντισμού, μετα-φορντισμού*, της κοινωνιολογικής οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* (production of culture) του Peterson (1979, 1982) και της αλλαγής της προσέγγισης της *κουλτούρας της παραγωγής* (culture of production) που συστήνει ο Caldwell (2006, 2008) και οι *σπουδές στην παραγωγή* (production studies), αλλά και ο *κόσμος της τέχνης* (Art Worlds) του Becker (1982/2008). Θα σταθούμε σύντομα κι ενδεικτικά σε πεδία όπως το θεσμικό πλαίσιο, οι εταιρικές δομές, η παραγωγική διαδικασία, κ.ά., που θα μας επιτρέψει μία συνολική οπτική γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο της ιστορικής περιόδου που εξετάζουμε, ευρέως γνωστή ως ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ).

Λέξεις-κλειδιά: Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος, φορντισμός.

Εισαγωγή

Αντικείμενο του άρθρου, εκπορευόμενο από μία συνοπτική σταχυολόγηση από την πρόσφατα εκπονούμενη διδακτορική μας διατριβή (Ξένος, 2020),¹ είναι η ανάλυση, η περιγραφή και ο σχολιασμός της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο, την περίοδο 1942 έως το 1972. Το 1942 αποτελεί μία «γενικά αποδεκτή τομή» για τον ελληνικό κινηματογράφο στην Κατοχή, όταν γυρίζεται η *Φωνή της Καρδιάς* (σκην. Ιωαννόπουλου) στην Αθήνα, παραγωγής Φίνου-Καβουκίδη (η πρώτη εμφάνιση του Φίνου ως παραγωγού), με σημαντικές τεχνικές αναβαθμίσεις, που εισάγει και την πρώτη περίοδο συστηματικής παραγωγής και στην ουσία την αρχή του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ). Μία δεύτερη τομή στον κινηματογράφο του ΠΕΚ υπάρχει στις αρχές της δεκαετίας του '70 με τη ραγδαία μείωση των εισι-

τηρίων στο ελληνικό box office, που θα φέρει πτώση παραγωγής και κλείσιμο κινηματογραφικών αιθουσών με αυξημένους ρυθμούς. Αυτό το δεύτερο συμβολικό όριο μπορεί να θεωρηθεί η ταινία *Η Μαρία της σιωπής* του 1972 (σκην. Δαλιανίδη), μια παραγωγή της Φίνος Φιλμ που αποτυγχάνει εμπορικά. Η παραγωγή των ελληνικών ταινιών στο εξής, πέφτει κατακόρυφα.² Αυτό το συμβολικό όριο μπορεί να θεωρηθεί επιπλέον και ως άνω όριο του ΠΕΚ, επειδή ήδη οι νέοι κινηματογραφιστές, που αναπτύσσουν τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, έχουν εμφανιστεί δυναμικά.³

Ο ΠΕΚ είναι μία καθοριστική ιστορική περίοδος, κατά την οποία η μαζική παραγωγή των ελληνικών ταινιών αυξάνεται αλματωδώς, ενώ οι θεατές εισέρχονται στα ταμεία κατά εκατομμύρια.⁴ Οι ταινίες της περιόδου, παρόλη την κακή κριτική που δέχθηκαν από κριτικούς της

εποχής, συνεχίζουν με υψηλές ακροαματικότητες ως τις μέρες μας στον τηλεοπτικό πλέον χώρο όπου προβάλλονται συστηματικά με συμμετοχή όλων των ηλικιών, κάθε μορφωτικού επιπέδου.⁵ Η έρευνά μας συμπεριέλαβε τον τρόπο παραγωγής αυτής της περιόδου, ως έναν ακόμη παράγοντα επιτυχίας αυτών των ταινιών, που ακολουθεί τα βήματα της φορντικής δομής των αντίστοιχων στούντιο του Χόλιγουντ την περίοδο ΠΕΚ και παράγει αξιολογικά πολιτισμικά προϊόντα. Ο τρόπος παραγωγής θα μας βοηθήσει να ερμηνεύσουμε με ένα διαφορετικό και πρωτότυπο τρόπο το φαινόμενο των επιτυχιών αυτών των ταινιών, έξω από τις συνηθισμένες στυλιστικές ή ειδολογικές προσεγγίσεις. Άλλωστε, γενικότερα, είναι σημαντική η έρευνα στην παραγωγική διαδικασία, επειδή μας επιτρέπει τη συστηματική ανάλυση των παραγωγικών μηχανισμών της κουλτούρας.⁶ Το ίδιο το προϊόν είναι εξίσου σημαντικό και αναλύοντας την παραγωγική διαδικασία μπορούμε να αποκτήσουμε μία πιο ολοκληρωμένη οπτική για τον κινηματογράφο. Επιπλέον, είναι γεγονός πως ο τρόπος παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου δεν έχει μελετηθεί επαρκώς. Η ελληνική βιβλιογραφία για το ελληνικό σινεμά είναι περισσότερο επικεντρωμένη στην ιστορία του κινηματογράφου και την αισθητική των ταινιών του.⁷

Έτσι, προσεγγίσαμε συνολικά τη βιομηχανία του ελληνικού κινηματογράφου, αναλύοντας την παραγωγή της μέσα από το κοινωνικοοικονομικό μοντέλο του φορντισμού, του μεταφορντισμού και τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των Peterson (1976, 1979, 1982, 2004),⁸ Becker (1982)⁹ και Caldwell (2008),¹⁰ και γενικότερα οι *σπουδές στην παραγωγή* (production studies) (Mayer, Banks & Caldwell, 2009),¹¹ ένα συνδυασμό μάκρο, μέσο και μικρο-κοινωνιολογικών θεωρητικών παραδειγμάτων. Αυτό μας επέτρεψε να προσεγγίσουμε τις ταινίες σαν πολιτιστικά προϊόντα, χωρίς να περιοριστούμε στη συνηθισμένη θεωρητική συζήτηση γύρω από την αισθητική αποτίμησή τους ή τους δημιουργούς τους. Η έρευνα σε αυτό το πλαίσιο στην παραγωγή, αναπόφευκτα επεκτάθηκε και σε πτυχές της, όπως οι εταιρικές δομές, η απασχόληση, η διανομή και εκμετάλλευση, οι επαγγελματικές πρακτικές. Επιπλέον, σημαντική η εστίαση στην επιρροή και το πλέγμα του θεσμικού πλαισίου (επίσημοι και ανεπίσημοι δρώντες), που σημαίνει πρακτικά, το ρόλο των κανονισμών, της φορολογίας, της λογοκρισίας, του συνδικαλισμού, της κριτικής, των περιοδικών, κ.ά.

Ο Φορντισμός στον κινηματογράφο

Ο φορντισμός είναι μια έννοια που αφορά στην καπιταλιστική *συσσώρευση*.¹² Είναι ένας τρόπος κοινωνικής και εταιρικής οργάνωσης,¹³ συνυφασμένος με τη μαζική παραγωγή και κατανάλωση, την τεύλορική γραμμή παραγωγής, την τυποποίηση και τον εκσυγχρονισμό.¹⁴ Έως τη δεκαετία του 1970, είναι το φορντικό μοντέλο, το ηγεμονικό μοντέλο εκβιομηχάνισης, που θα στηριχθεί σε οικονομίες κλίμακας και στον αυστηρό καταμερισμό της εργασίας.¹⁵ Η Ελλάδα, μεταπολεμικά, λειτούργησε με όρους «*περιφερειακού φορντισμού*»¹⁶ και γενικότερα

δεν φέρει ικανά χαρακτηριστικά τεύλορισμού και φορντισμού με τους όρους που η Δύση έχει αναπτύξει, χωρίς ικανή διαμόρφωση εργασιακών σχέσεων, αλλά και στον τρόπο ρύθμισης του καθεστώτος συσσώρευσης. Μετά το πέρας της δεκαετίας '70, μπορούμε να δούμε κάποια στοιχεία φορντικού τύπου μισθωτών σχέσεων.¹⁷

Στην κινηματογραφική παραγωγή, η έννοια του φορντισμού αναλύθηκε απ' τους Storper & Christopherson (1986, 1987)¹⁸ και Storper (1994),¹⁹ όπου υποστηρίχθηκε πως το αρχικό στάδιο της βιομηχανίας του Χόλιγουντ στήθηκε στα πρότυπα της μαζικής παραγωγής του Henry Ford,²⁰ μία οπτική, που μας βοηθά για να εξηγήσουμε και τα αντίστοιχα φαινόμενα του ελληνικού κινηματογράφου.

Η φορντική αυτή δομή περιλαμβάνει την ιδιοκτησία πλήρως εξοπλισμένων εγκαταστάσεων, όπου οι ταινίες κατασκευάζονται ως τυποποιημένα τεμάχια και όχι στη βάση της ουσίας τους. Όλο το φάσμα παραγωγής της συμβαίνει σε ένα εργοστάσιο, το στούντιο. Η παραγωγική διαδικασία ολοκληρωνόταν τμηματικά, μια γραμμή παραγωγής που περιλαμβάνει το στάδιο της προ-παραγωγής (επιλογή και προετοιμασία του σεναρίου, θέσεων των γυρισμάτων και συντελεστών), της παραγωγής (κατασκευή των σκηνικών (sets) και κινηματογράφιση) και της μεταπαραγωγής (επεξεργασία φιλμ, μοντάζ και ήχος).²¹ Έτσι, η παραγωγή των κινηματογραφικών ταινιών θα συμπεριλάβει στοιχεία βιομηχανοποίησης και «*συναρμολόγησης*» μέσα στους κλειστούς χώρους των στούντιο.²² Υπάρχει αυστηρός καταμερισμός εργασίας, μόνιμο προσωπικό, εξειδικευμένο και ιεραρχικά καταμετρημένο,²³ λεπτομερές πρόγραμμα παραγωγής,²⁴ ενώ η μέθοδος του «*συνεχούς σεναρίου*» (continuity script), που η δράση αναλύεται με ξεχωριστά αριθμημένα πλάνα, φάνηκε χρήσιμη για τα γυρίσματα και την κοστολόγηση κάθε ταινίας.²⁵ Είναι ένας εξορθολογισμός της εργασιακής διαδικασίας.²⁶

Η διοίκηση κατέστρωσε πρόγραμμα παραγωγής με εξουσιοδοτημένους επιβλέποντες²⁷ και καθημερινό έλεγχο των πεπραγμένων. Το προσωπικό ήταν χωρισμένο σε ομάδες εργασίας, όπως οι σταρ,²⁸ που έγιναν το εμπορικό σήμα των στούντιο και παράγοντας διαφήμισης, καθορίζοντας ενίοτε το είδος και την αφήγηση των ταινιών²⁹ και με γνώμονα την εξυπηρέτηση της διατήρησης της δόξας τους,³⁰ φαινόμενα που διαπιστώνουμε και στον ελληνικό κινηματογράφο (π.χ. Βουγιουκλάκη).³¹ Τα στούντιο θα αναδείξουν ένα αναγνωρίσιμο στυλ (studio style) στις ταινίες τους,³² ελέγχουν με αποκλειστικά συμβόλαια το ανθρώπινο κεφάλαιο των ηθοποιών³³ και αγοράζουν αίθουσες προβολής, κάτι που επιτρέπει την κάθετη ενοποίηση³⁴ (vertical integration) της παραγωγής τους, αποφασιστικό παράγοντα για την διεθνή ανοδική φήμη του Χόλιγουντ³⁵ και τις μονοπωλιακές γιγάντιες επιχειρήσεις που δημιούργησε.³⁶

Η φορντική δομή των στούντιο διαμόρφωσε περιορισμένη εσωτερική αγορά εργασίας, ένα ολιγοπώλιο, το

οποίο έλεγχε παράλληλα με την παραγωγή και τη διανομή, αναπτύσσοντας μεθόδους πώλησης «πακέτου» ταινιών (block booking),³⁷ δυσκολεύοντας έτσι την είσοδο ανταγωνιστικών εταιριών στην αγορά.³⁸ Η δομή της οργάνωσης των στούντιο είναι πυραμιδικής μορφής, με βαριά ακίνητη περιουσία, μονοπωλιακές εμπορικές πρακτικές και προσανατολισμό στο μαζικό κοινό.³⁹

Από την παραγωγή της κουλτούρας στην κουλτούρα της παραγωγής και τον κόσμο της τέχνης.

Οι αλλαγές στις διαδικασίες και τις ρυθμίσεις παραγωγής με την πάροδο του χρόνου θα επιφέρουν επίσης και αλλαγές στο περιεχόμενο του καλλιτεχνικού προϊόντος.⁴⁰ Ωστόσο, κάποιες φορές, οι αλλαγές είναι τόσο ραγδαίες, ώστε να μεταβάλλεται και η αισθητική τους δομή. Σύμφωνα με τον Peterson, τέτοιες αλλαγές αναδεικνύονται μέσα από έξι πτυχές που συμπληρώνουν την οπτική της παραγωγής της κουλτούρας: *τεχνολογία, νομοθεσία και κανονισμοί, δομή της βιομηχανίας, οργανωτική δομή, επαγγελματική σταδιοδρομία και το πεδίο της αγοράς.*⁴¹ Η κουλτούρα, επίσης, παράγεται μέσω μιας συλλογικής δραστηριότητας, έτσι ώστε κάθε πολιτισμικό πεδίο να αναπτύσσει ένα διακριτό σύστημα σταδιοδρομίας.⁴² Τα δίκτυα εργασιακών σχέσεων, που αναπτύσσονται από τους συντελεστές ενός έργου συστήνουν αυτό που αποκαλείται «κουλτούρα της παραγωγής».⁴³ Ο Becker τη δεκαετία του '70 υποστήριξε ότι η καλλιτεχνική παραγωγή αποτελεί το αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας και όχι ατομικής, ως ένα σύνολο δηλαδή παραγόντων, που επιτρέπουν την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού έργου.⁴⁴ Δείχνει ότι η δημιουργία της τέχνης είναι μία συλλογική δράση που είναι προϊόν των κανόνων, των *συμβάσεων* και των *ρουτινών εργασίας* των καλλιτεχνών που εργάζονται σε συνεργασία.⁴⁵ Στην πραγματικότητα, από την αρχή του κινηματογραφικού μέσου επικρατεί η ιδέα ότι όλα όσα έχουν σημασία συμβαίνουν στην οθόνη, και όχι πίσω από αυτή. Όμως, το περιβάλλον κάθε ταινίας μεγάλου μήκους φέρει αρκετά σημεία σημαντικών δεξιοτεχνιών, όπως για παράδειγμα, τα κοστούμεια που σχετίζονται αδρά με τον χαρακτήρα της εκάστοτε πλοκής.⁴⁶

Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η παραγωγική διαδικασία στη βιομηχανία των ΜΜΕ είναι επίσης μία *παραγωγή κουλτούρας* (production culture), που μυθοποιήθηκε από τα ΜΜΕ όσο και η κουλτούρα μπροστά από τις κάμερες. Γι' αυτό εξετάζεται η ιεραρχία της παραγωγής, για να γίνει κατανοητό πώς οι άνθρωποι που εργάζονται μοιράζονται πρακτικές και κουλτούρες.⁴⁷ Εστιάζοντας στις εσωτερικές διαστρωματώσεις των εργαζομένων αναλύουμε και περιγράφουμε τη δημιουργική παραγωγική διαδικασία σε ένα ρεαλιστικό μικρο-επίπεδο, συμπληρώνοντας τις μακροσκοπικές οπτικές του φορντισμού και της παραγωγής της κουλτούρας. Ήδη η μικροεπίπεδη στροφή ανάλυσης που προτείνει ο Becker (1982) για τον *κόσμο της τέχνης* μας οδηγεί προς τα εκεί.⁴⁸

Το θεσμικό πλαίσιο στον ελληνικό κινηματογράφο



α. Η προπολεμική και μετακατοχική περίοδος.

Οι κυβερνητικές ρυθμίσεις και η γενικότερη κρατική πολιτισμική πολιτική (cultural policy) διαμορφώνουν τις οικονομικές και αισθητικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται η λαϊκή/εμπορική κουλτούρα⁴⁹ μέσω νόμων, κανονισμών, φορολογικών πολιτικών, εκπαίδευσης για την κατασκευή, εμπορία και διανομή του, αλλά και η υποστήριξη από ανεπίσημους δρώντες, διαμεσολαβητές (εμπόρους, συλλέκτες, κριτικούς).⁵⁰ Έτσι, το θεσμικό πλαίσιο είναι καθοριστικό για την οικονομική και αισθητική απόδοση ενός πολιτισμικού προϊόντος.⁵¹

Η ελληνική πολιτεία δείχνει αδιαφορία για το νέο μέσο,⁵² ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα που τέθηκαν και οι βάσεις που επηρέασαν μεταπολεμικά την ανάπτυξη της εθνικής κινηματογραφίας.⁵³ Ο πρώτος νόμος περί κινηματογράφου θα στοιχειοθετηθεί το 1925, επί κυβέρνησης Πάγκαλου, και θα εστιάζει στη λογοκρισία και τον έλεγχο του μέσου.⁵⁴ Παράλληλα, το Σύνταγμα που υπογράφεται το 1927 θα προβλέψει για τον κινηματογράφο, και μόνο αυτόν, τις πρώτες μορφές της λογοκρισίας και προληπτικών μέσων ελέγχου.⁵⁵ Το Ελληνικό Σύνταγμα, όσες φορές και αν άλλαξε (1927, 1952, 1968, 1973, 1975 και ακόμα ως τις μέρες μας), θα συμπεριλάβει τη λογοκρισία απέναντι στον κινηματογράφο με αποκορύφωμα την επταετία της δικτατορίας (1967-1974).⁵⁶

Ο Μεταξάς και η δικτατορία του, με μία αντι-κινηματογραφική πολιτική με ασφυκτική λογοκρισία, αύξηση δασμών και φόρων,⁵⁷ επανέρχεται με τον Αναγκαστικό Νόμο 445/1937 και αργότερα με τον ΑΝ 955/1937.⁵⁸ Ως τις αρχές της δεκαετίας του '70 όλες οι απαγορεύσεις αυτών των δύο διαταγμάτων ισχύουν με μερικές διαφοροποιήσεις και προσθήκες, όπως η «*άδεια γυρίσματος*» που παραχωρείται από μία νέα επιτροπή,⁵⁹ η οποία και παραμένει αναλλοίωτη στο ύφος και τον τρόπο έκδοσής της για πολλές δεκαετίες.⁶⁰ Είναι όμως το κατοχικό Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942⁶¹ που συνεχίζει αμείωτα τη λογοκρισία και την εδραιώνει για δεκαετίες.⁶²

Γενικότερα, η κινηματογραφική παραγωγή βρίσκεται εξ' ολοκλήρου στα χέρια ιδιωτών, χωρίς κρατική πρόβλεψη για καλλιτεχνικές ταινίες, με μία φορντικού τύπου

γραφειοκρατική λογική, με σειρά επιτροπών που επεμβαίνουν ανασταλτικά στις διαδικασίες (άδειες λήψεως σκηνών, προβολής κ.ά.) και επιβάλλουν άμεση λογοκρισία και έμμεση (αυτολογοκρισία).⁶³ Αυτός ο θεσμικός περιορισμός ρυθμίσεων και λογοκρισίας στην ουσία δίνει και το στίγμα στο τι μπορεί να παράγει η κινηματογραφική βιομηχανία, ενώ στρέφει την παραγωγή σε συγκεκριμένους τύπους προϊόντων⁶⁴ με συνέπειες και στις αφηγηματικές δομές που καθιερώνονται. Το μελόδραμα θα γίνει γρήγορα κυρίαρχο παράδειγμα αφήγησης, επειδή έχει λόγω φόρμας μία «αφηγηματική ευελιξία» και μπορεί να διαφεύγει της λογοκρισίας.⁶⁵ Επίσης, οι τυποποιημένες αφηγήσεις που θα επικρατήσουν την περίοδο ΠΕΚ μπορούν εν μέρει να δικαιολογηθούν και ως το αποτέλεσμα της λογοκρισίας του ελληνικού κράτους,⁶⁶ αλλά και η στροφή παραγωγών και ταλαντούχων σκηνοθετών σε «*χονδροειδή*» κωμωδίες, ή ευχάριστες κομεντί, προκειμένου να αποφευχθεί η ενόχληση των κρατικών επιτροπών.⁶⁷

Το κράτος παρεμβαίνει κυρίως αφαιρώντας σκηνές και διαλόγους από τα σενάρια, αλλά ενίοτε απορρίπτει εξ' ολοκλήρου σενάρια. Η πλήρης απαγόρευση, βέβαια, είναι σπανιότερο φαινόμενο. Το ψαλίδισμα των σκηνών όμως και των διαλόγων, έπληξε μεγάλο μέρος της εγχώριας παραγωγής, αλλά και των ξένων ταινιών που εισάγονται στη χώρα.⁶⁸ Οι άδειες προβολής συνοδεύονταν από σημειώσεις με τις σκηνές που έπρεπε να περικοπούν,⁶⁹ σημειώσεις που πήγαιναν με κοινοποίηση και στα αστυνομικά τμήματα για να ελέγξουν τα αρμόδια όργανα, αν στην περιοχή τους η ταινία παιζόταν με τις περικοπές ή όχι.⁷⁰ Υπήρξαν μέχρι και υποδείξεις και για την επιμέλεια της σκηνοθεσίας σε λογοκριμένα σενάρια,⁷¹ ενώ δημιουργούνται προβλήματα στην κινηματογραφική αγορά με προκαταβολές σε συγγραφείς για σενάρια που τελικά δεν περνούσαν από την Επιτροπή.⁷² Αξιοσημείωτο ότι η λογοκρισία ενσωματώνεται ενίοτε και στους όρους ιδιωτικών συμφωνητικών (π.χ. *Ανοιχτή Επιστολή*, 1967),⁷³ ενώ κρατικοί και θεσμικοί παράγοντες με διάφορους τρόπους ευρύτερα, επεμβαίνουν και κόβουν τις σκηνές που θεωρούν ακατάλληλες, ως συμπλήρωμα στο ελλιπές έργο των λογοκριτικών επιτροπών,⁷⁴ όπως αξιωματικοί της αστυνομίας,⁷⁵ διευθυντές σχολείων,⁷⁶ γυμνασιάρχες.⁷⁷

Οι δημιουργοί θα λάβουν σχετικές προφυλάξεις, για να σώσουν το έργο τους από κοινωνική και πολιτική «εκτέλεση», κρύβοντας επικίνδυνες έννοιες, ή αποφεύγοντας τα επικίνδυνα θέματα, αυτολογοκρίνονται,⁷⁸ συχνά κατ' απαίτηση των παραγωγών που θέλουν να αποφύγουν την οικονομική τους καταστροφή, αν το έργο τους δεν προβληθεί.⁷⁹ Γι' αυτό η εμφυλιακή κατάσταση εγγράφεται αυτήν την περίοδο συνδηλωτικά και εμβόλιμα, με σχόλια που φαινομενικά δεν είναι πολιτικά,⁸⁰ με κάποια ειρωνεία και παρωδία σε κωμωδίες,⁸¹ ακόμα και σε ταινίες «*φουστανέλας*» ή μελοδράματα.⁸² Αλλά και η τάση των νέων κινηματογραφιστών της εποχής που θα συγκροτήσουν και θα κυριαρχήσουν μεταπολιτευτικά, ως ο *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, αναπτύσσεται με

αλληγορικές μεταφορές στο έργο τους, σύνηθες σε κινηματογραφίες που λειτουργούν κάτω από έντονη λογοκρισία⁸³ και ειδικότερα ο Αγγελόπουλος, η πιο εμβληματική μορφή της νέας τάσης, που «*εσωτερικεύει*» τη λογοκρισία αισθητικά.⁸⁴

Μέχρι το 1961, όταν ψηφίζεται το Νομοθετικό Διάταγμα 4208/1961,⁸⁵ η πολιτεία ουσιαστικά ασχολείται με τον κινηματογράφο λογοκριτικά και φοροεισπρακτικά.⁸⁶ Η φορολογία διαχρονικά, λόγω της κλίμακάς της, έγινε αντιληπτή ως βάρος για τον ελληνικό κινηματογράφο, ήδη από πολύ νωρίς (1923).⁸⁷ Το κράτος επιβάλλει φορολογία επί των ακαθάριστων κερδών της κινηματογραφικής παραγωγής (N 2281/1952, κ.ά.), την ίδια στιγμή που απαλλάσσει από φόρο τις ξένες ταινίες που γυρίζονται επί ελληνικού εδάφους.⁸⁸ Υπήρχε γενικότερη αδιαφορία για την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου και δυσβάσταχτοι δασμοί για την εισαγωγή ενός μηχανήματος ακόμα και ενός φακού απ' το εξωτερικό, ενώ και το παρθένο υλικό του φιλμ ήταν καταχωρημένα στα είδη πολυτελείας.⁸⁹ Η υπερβολική φορολογία δημιουργεί αντιδράσεις, και ενίοτε γενικές απεργίες στις αίθουσες.⁹⁰ Ενώ όμως το κράτος εισέπραξε τεράστια ποσά από φόρους,⁹¹ δεν εφάρμοσε πολιτική επιδοτήσεων.⁹²

Με το ΝΔ 4208/1961 για πρώτη φορά η ελληνική πολιτεία νομοθετεί ολοκληρωμένα για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Το διάταγμα εντάσσει τον κινηματογράφο στο Υπουργείο Βιομηχανίας δείχνοντας και τις προθέσεις της πολιτείας για τον χώρο,⁹³ που βρίσκουν σύμφωνους παραγωγούς⁹⁴ και σωματεία,⁹⁵ σε μια περίοδο που η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή βρίσκεται στη φάση ταχείας επέκτασης.⁹⁶ Τέθηκε για πρώτη φορά μία βάση κανονισμών, σε μία αναπτυξιακή λογική,⁹⁷ όπως ο χαρακτηρισμός προστατευμένων ταινιών,⁹⁸ κανονισμοί για κινηματογραφικές σχολές, θεσμοθέτηση της ταινιοθήκης της Ελλάδος και του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,⁹⁹ που θα γίνει σταδιακά σημαντικός χώρος ανάδειξης των νέων κινηματογραφιστών τη δεκαετία του '70.¹⁰⁰ Παράλληλα το διάταγμα επιτρέπει να γυρίζουν παραγωγοί ταινίες χωρίς απαραίτητα ιδιότητα στούντιο και κινηματογραφικά εργαστήρια,¹⁰¹ μία σημαντική παράμετρος, αφού οργανωμένη (καθετοποιημένη) παραγωγή με στούντιο διαθέτουν λίγοι παραγωγοί,¹⁰² ενώ οι μικροί παραγωγοί έτσι διευκολύνονται να λειτουργούν με ευελιξία στην παραγωγή και την απασχόληση.¹⁰³

Τέλος, το νομοθετικό διάταγμα ορίζει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το ελάχιστο όριο προσωπικού και τις απαιτούμενες ειδικότητες (9 έως 12) σε ένα γύρισμα ελληνικής ταινίας.¹⁰⁴ Αυτή η εξέλιξη θα οδηγήσει την παραγωγή σε μία αυξημένη επαγγελματικοποίηση και εξειδίκευση, ένας καταμερισμός εργασίας που ευνοεί στη φορντική δομή των εταιριών την τυποποίηση.¹⁰⁵ Αυτή η έλλειψη ορισμού των ελάχιστων ορίων προσωπικού είχε δώσει την ευχέρεια σε πολλές εταιρίες να λειτουργούν με στοιχειώδεις προσωπικό σε πολλαπλούς ρόλους. Χωρίς ιδιαίτερη εξειδίκευση ο παραγωγός μπορούσε να είναι και ο σκηνοθέτης, ο μοντέρ, κ.ά. Το χειρότερο, όμως, σύμφω-

να με τον Γρηγόριου, ήταν ότι, όσον αφορά τον ρόλο του σκηνοθέτη, δεν ορίζεται τίποτα που να κατοχυρώνει το ποιος μπορεί να εκτελέσει τον ρόλο του.¹⁰⁶ Στην ουσία η ανέλιξη στον ρόλο του σκηνοθέτη περνά συχνά μέσω της μαθητείας των φορντικών δομών των εταιριών,¹⁰⁷ σύνηθες στα χρόνια της περιόδου ΠΕΚ.¹⁰⁸ Άλλωστε, οι κινηματογραφικές σχολές ήταν ένα εγχείρημα ημιτελές, και απόν στην ελληνική κινηματογραφική πολιτική, και όλες οι προσπάθειες και σε αυτόν τον τομέα ιδιωτικές.¹⁰⁹ Για όλες τις ειδικότητες οι σχολές δεν πρόσφεραν σε όλη την περίοδο ΠΕΚ ιδιαίτερη σχετική μαθητεία, σπάνια ενημερωμένες διδάσκουν μία έκδοση συμβάσεων,¹¹⁰ ενώ τους λείπει βασικός εξοπλισμός.¹¹¹ Η μαθητεία και η γνωριμία τους με το μέσο περνά από τις εταιρίες, ενώ η επαφή τους με παγκόσμια κινηματογραφικά ρεύματα και η αισθητική τους καλλιέργεια από τις κινηματογραφικές λέσχες (Ταινιοθήκη, κ.ά.).¹¹²

β. Η περίοδος της δικτατορίας.

Η επιβολή της δικτατορίας του 1967 θα επιφέρει και την αυστηριοποίηση του θεσμικού πλαισίου για τον κινηματογράφο¹¹³ ενώ εφαρμόστηκαν οι λογοκριτικοί νόμοι με μεγαλύτερη αυστηρότητα,¹¹⁴ κάτι που θα οδηγήσει σε κλείσιμο σημαντικές εταιρίες, όπως η Αφοί Ρουσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρή-Ψαρράς,¹¹⁵ ενώ ηθοποιοί αριστερών πεποιθήσεων δυσκολεύτηκαν πολύ την περίοδο αυτή, όπως ο Αλεξανδράκης, που οι παραγωγοί δεν ρισκάρουν εύκολα μια παραγωγή μαζί του.¹¹⁶

Την περίοδο της δικτατορίας παράλληλα και σ' ένα πλαίσιο ρύθμισης εργασιακών κανόνων φορντικής δομής με το κράτος να παίζει τον ρόλο διαχειριστή μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας,¹¹⁷ και παρά την περιορισμένη συνδικαλιστική ισχύ αυτήν την περίοδο,¹¹⁸ θα νομοθετηθεί το ωράριο (8ωρο, εξαήμερο) των απασχολούμενων και εκ νέου οι ειδικότητες του τεχνικού προσωπικού (20) στις κινηματογραφικές επιχειρήσεις,¹¹⁹ μ' έναν σαφή καταμερισμό εργασίας, σε μία φορντική δομή και τυποποιημένες μορφές της γραμμής παραγωγής.¹²⁰ Επιπλέον, το 1970 η δικτατορία θα συστήσει τη «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Ανώνυμος Βιομηχανική και Εμπορική Εταιρεία»,¹²¹ μια ανώνυμη εταιρία που θα παίζει σημαντικό ρόλο τη δεκαετία του '80, μετονομαζόμενη ως Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), ως κύριος υποστηρικτής των νέων δημιουργών του ΝΕΚ.¹²² Στις αρχές της δεκαετίας '70 οι δικτάτορες νομοθετούν εκ νέου για τον κινηματογράφο συνολικά, με μέτρα για την ανάπτυξη του, μια περίοδο όμως που είναι πλέον διακριτή η πτώση της παραγωγής.¹²³ Το Νομοθετικό Διάταγμα 58/1973, χωρίς να αλλάξει και πολλά, τροποποιεί και συμπληρώνει το αντίστοιχο ΝΔ 4208/1961¹²⁴, διευκολύνοντας κυρίως ξένες κινηματογραφικές επιχειρήσεις αλλά και τους μεγάλους παραγωγούς.¹²⁵

γ. Τα πνευματικά δικαιώματα, συνδικαλισμός, κριτικοί, περιοδικά

Μία σημαντική έλλειψη νομοθετικής ρύθμισης θα πα-

ραμείνει για τα κινηματογραφικά προϊόντα το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων, όπου χωρίς αυτήν θα ήταν λιγότερο πιθανό ένας δημιουργός να κερδίσει χρήματα.¹²⁶ Κάποιες σχετικές νομοθετικές πρωτοβουλίες τη δεκαετία του '60 θα παραμείνουν ελλιπείς.¹²⁷ Οι παραγωγοί θα εκμεταλλευτούν στο έπακρο αυτήν την έλλειψη σχετικής ρύθμισης στα σχετικά αποκλειστικά συμβόλαια που υπογράφουν (ηθοποιοί, σκηνοθέτες, τραγουδιστές, κ.ά.), ώστε να κατέχουν τα όποια πνευματικά δικαιώματα (τραγουδιού, φωτογραφικής απεικόνισης, προϊόντος-ταινίας, κ.ά.) και να τα εκμεταλλεύονται οικονομικά εσαεί, χωρίς να αποδίδουν σχετικό μέρος στους δημιουργούς.¹²⁸ Η ύπαρξη αυτών των, φορντικού τύπου, βιομηχανιών της περιόδου ΠΕΚ, οφείλεται στη δυνατότητά τους να μπορούν να διακινήσουν το προϊόν ελεύθερα και τα έσοδά τους προκύπτουν επίσης από τη δυνατότητά τους να καταφέρουν να εκτοπίσουν πολλούς δημιουργικούς εργαζόμενους τους από το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας.¹²⁹ Η περίοδος ΠΕΚ θέτει τον παραγωγό σε παντοδυναμία και σε κάθε ιδιωτικό συμφωνητικό με τα δημιουργικά επαγγέλματα εκείνος διατηρεί το αποκλειστικό πνευματικό δικαίωμα της ταινίας, χωρίς ο συγγραφέας, ηθοποιός, μουσικός, τραγουδιστής, σκηνοθέτης να μπορεί στο μέλλον να παρεμποδίσει προβολή ή να έχει άλλες απαιτήσεις.¹³⁰ Στην περίπτωση των συγγραφέων, επιπλέον, έχει δικαίωμα αλλαγής του περιεχόμενου του σεναρίου,¹³¹ ενώ οι ηθοποιοί οφείλουν να υπακούουν στις υποδείξεις του.¹³²

Όσον αφορά τα σωματεία, στο πλαίσιο της ανάπτυξης ενός *περιφερειακού φορντισμού* στη χώρα,¹³³ που ευνοεί τα συνδικάτα,¹³⁴ πολλά που συστήνονται στη διάρκεια των ετών που αναπτύσσεται ο ελληνικός κινηματογράφος.¹³⁵ Τα σωματεία, παρόλο που τους δίνεται χώρος από νωρίς να παίξουν έναν θεσμικό ρόλο στα νομοσχέδια που αφορούν το μέσο (ΑΝ445 και 955/1937, κ.ά.), δεν έχουν συχνά ιδιαίτερη διαπραγματευτική δύναμη. Ο ρόλος τους είναι κυρίως γνωμοδοτικός.¹³⁶ Με υπομνήματα διεκδικούν κατοχύρωση των επαγγελματικών τους δικαιωμάτων, αναγνώριση ειδικότητων, την εκπαιδευτική προοπτική, την τήρηση ωραρίων, τη συνταξιοδότηση, Σημαντικά σωματεία καταργούνται την περίοδο της δικτατορίας (ΕΤΕΚ, ΣΕΗ), ή λειτουργούν υπό την επίβλεψη του καθεστώτος (ΕΣΕΗ),¹³⁷ ενώ θα απαγορευτεί το δικαίωμα του συνδικαλισμού, όπως και κάθε πολιτική κίνηση αυτήν την περίοδο.¹³⁸

Παράλληλα, ανεπίσημοι δρώντες, όπως τα περιοδικά και οι κριτικοί, έχουν μία ισχυρή παρουσία, που σταδιακά ισχυροποιείται και επεμβαίνει δυναμικά στον κινηματογραφικό χώρο.¹³⁹ Οι εταιρίες συχνά προσεταιρίστηκαν τους πυλωρούς, ανθρώπους «κλειδιά», έξω από τις εταιρίες, αλλά σημαντικούς για την προώθηση ενός προϊόντος. Στον κινηματογραφικό χώρο, οι κριτικοί και τα περιοδικά έπαιξαν αυτόν τον ρόλο.¹⁴⁰ Έτσι, την περίοδο ΠΕΚ, περιοδικά ποικίλης ύλης θα εμπλακούν στον ρόλο του σταρ σίστεμ και της παρουσίασης και ανάδειξης της εμπορικής μαζικής παραγωγής των εταιριών παραγωγής.¹⁴¹ Σταδιακά, όμως, κριτικοί και περιοδικά που αναπτύσσονται με στόχο τον κινηματογράφο τέχνης,

ασκούν έντονη κριτική στον εμπορικό κινηματογράφο,¹⁴² αντιμετωπίζονται με δυσπιστία από δημιουργούς¹⁴³ και θα αναδείξουν και θα στηρίξουν τον κινηματογράφο των νέων κινηματογραφιστών της περιόδου NEK που ακολούθησε. Η ομάδα του σημαντικότερου περιοδικού αυτής της κατεύθυνσης, του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, θα συμμετέχει και στη χρηματοδότηση της παραγωγής, θα ιδρύσει κινηματογραφικές λέσχες, θα αγοράσει εξοπλισμό, κ.ά., με κεφάλαια που καταφέρνει να αντλήσει από το ίδρυμα Ford.¹⁴⁴ Το ίδρυμα Ford ήταν σημαντική παρέμβαση στην κρίση της κινηματογραφικής παραγωγής στις αρχές του '70, που αφορά ιδιωτικά κεφάλαια που απευθύνθηκαν κυρίως σε νέους κινηματογραφιστές, οι οποίοι εμφανίζονται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μετά το 1968 κα λόγω του πολιτικού τους προφίλ δεν θα ήθελαν να εμπλακούν σε κρατικό έλεγχο, ενώ θα στηρίζει ιδιαίτερα τον Αγγελόπουλο, τον πιο επιτυχημένο εκφραστή της νέας τάσης NEK.¹⁴⁵

Η δομή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής

Η δομή της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας την περίοδο που εξετάζουμε (1942-1972) και αυτό που αρχικά κυριαρχεί τις δεκαετίες '50 και '60 είναι η ανάπτυξη επιχειρήσεων φορντικής δομής που νέμονται το μεγαλύτερο μέρος της αγοράς, με ένα ολιγοπώλιο στον χώρο της διανομής, της εκμετάλλευσης και της παραγωγής. Εταιρίες εμπλέκονται και στα τρία επίπεδα του κινηματογραφικού χώρου με σημαντικότερη τη Φίνος Φιλμ, η οποία μαζί με την Ανζερβός και αργότερα την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, θα δημιουργήσουν εταιρίες κάθετης δομής με συστηματική μαζική παραγωγή, αυστηρό φορντικό χρονικό προγραμματισμό στις παραγωγές τους, σταθερό μόνιμο εξειδικευμένο προσωπικό με καταμερισμό εργασίας,¹⁴⁶ κι ένα σταρ σύστημα, που κυρίως καλλιεργεί και προωθεί ο Φίνος, και το οποίο η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος εκμεταλλεύεται ακραία τη δεκαετία του '60.¹⁴⁷

Το ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο, μεταπολεμικά και ως την εμπορική του κρίση μέχρι το 1972, θα αναπτύξει μεγάλης κλίμακας παραγωγή,¹⁴⁸ ενώ θα κυριαρχήσει η τάση προς τη φορντική δομή των στούντιο, τουλάχιστον για τις μεγάλες μεγέθους εταιρίες (Φίνος Φιλμ, κ.ά.),¹⁴⁹ οι οποίες θα δημιουργήσουν τμήματα διανομής, θα προσπαθούν να ελέγχουν τις αίθουσες με ιδιωτικά συμφωνητικά και τη μέθοδο προώθησης «πακέτου» ταινιών, όπως και το ανθρώπινο δυναμικό των σταρ με αποκλειστικά συμβόλαια. Η επιχειρηματική τους στρατηγική αναπτύσσει ανταγωνιστικές τάσεις και η φορντική τους λειτουργία αναζητά μαζικά το κοινό, ακόμα και στο εξωτερικό, ντουμπλάροντας ταινίες σε ξένες γλώσσες ή στέλνοντάς τες στο πολυπληθές κοινό των ελλήνων ομογενών.¹⁵⁰ Στο αποκορύφωμα μίας επέκτασης φορντικού ολιγοπωλίου και καθετοποίησης, η ισχυρότερη εταιρία Φίνος Φιλμ, συνεργάστηκε με την ισχυρότερη εταιρία διανομής στην Ελλάδα, τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, δημιουργώντας ένα τρασ, μία πλήρως καθετοποιημένη σχέση, όπου η Φίνος Φιλμ παρέχει ταινίες

έτοιμες και η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης ένα διευρυμένο δίκτυο διανομής. Η Κοινοπραξία όμως κρατά μόλις έναν χρόνο (1965).¹⁵¹

Στην ουσία, και αυτό παρατηρείται διαχρονικά, διακρίνεται μια διαλεκτική μεταξύ μικρών και μεγάλων επιχειρήσεων.¹⁵² Οι μεγάλες επιχειρήσεις (Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος), θα έχουν μόνιμο προσωπικό και τεχνικούς, πλάτο, εξοπλισμό, μισθωμένους δημιουργούς, αποκλειστικότητες στο σταρ σύστημα, ενώ άλλες, σημαντικές (Τζένης Πάρις) ή μικρότερες (Κονιτσιώτης, Τζαλ Φιλμ, κ.ά.), ή ακόμα πιο μικρές επιχειρήσεις (Athena Film Productions, κ.ά.) στοχεύουν και πάλι στο μαζικό κοινό, αλλά κλείνουν συμφωνίες-πακέτο ανά ταινία, έχουν μία ευελιξία μεταφορντικού χαρακτήρα στις πρακτικές και συνθήκες απασχόλησης, με συνεργασίες σε ελεύθερη επαγγελματική σχέση, με υπερβολαβικές ιδιωτικές συμφωνίες οριζόντιας δομής, νοικιάζοντας ό, τι τους λείπει σε εξοπλισμό και πλάτο (στούντιο *Άλφα*, *Φάρος*). Οι ταινίες τους συχνά δεν προβάλλονται σε Α' προβολής αίθουσες που ελέγχονται από μεγάλους διανομείς ή έχουν υψηλό οικονομικό τίμημα (μίνιμουμ γκαραντί), αλλά προβάλλονται κατευθείαν στις αίθουσες Β' προβολής.¹⁵³ Οι εταιρίες αυτές αντιπροσωπεύουν μια μορφή ανεξαρτησίας παρόμοια με τις ταινίες των εταιριών Poverty Row των δεκαετιών '30 και '40 ή τις εταιρίες που παράγουν «ταινίες εκμετάλλευσης» (exploitation films) της δεκαετίας του '50 και του '60 στις ΗΠΑ.¹⁵⁴ Το κόστος τους προσπαθούν να το ισοφαρίσουν από τα ακαθάριστα έσοδά τους, και το κεφάλαιο επένδυσης συχνά καθοδηγεί τις αισθητικές αποφάσεις, την επιλογή ηθοποιών, την κατασκευή ή όχι το σερ γυρίσματος.¹⁵⁵ Γενικότερα η χρηματοδοτική κίνηση θα είναι αποτέλεσμα ιδιωτικών πρωτοβουλιών με την πολιτεία απούσα,¹⁵⁶ χωρίς να μπορεί ούτε με το τραπεζικό κεφάλαιο να συνεισφέρει στην αγορά,¹⁵⁷ παρά ελαχίστων εξαιρέσεων,¹⁵⁸ ενώ η σύσταση της Γενικής Κινηματογραφικής Επιχειρήσεων, που ήδη αναφέραμε, έρχεται στη δύση της παραγωγής (1970) με μικρή συνεισφορά.¹⁵⁹

Η λογοκρισία της εποχής, η εμπορική μαζική παραγωγή, η γρήγορη υλοποίησή της και η οργάνωση των εταιριών σε ξεχωριστά τμήματα, με ντεκουπαρισμένα σενάρια, που προέρχονται από τους δοκιμασμένους θεατρικούς συγγραφείς και τα δοκιμασμένα θεατρικά τους έργα επί σκηνής,¹⁶⁰ οδηγεί την πλειοψηφία της παραγωγής τη δεκαετία του '60 σε τυποποιήσεις στα είδη και τις αφηγήσεις,¹⁶¹ τους ηθοποιούς σε ρόλους συγκεκριμένων τύπων,¹⁶² τους χώρους στην πλειοψηφία τους εσωτερικούς, με τα ντεκόρ να μοιάζουν και ενίοτε με προχειρότητα να στήνονται, ειδικά στις φθηνές παραγωγές μεσαίων και μικρών παραγωγών.¹⁶³

Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, παράλληλα με ένα σταθερό εργασιακό περιβάλλον που προσφέρουν οι μεγάλες εταιρίες με σταθερό και μόνιμο προσωπικό (Φίνος Φιλμ, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Κλακ Φιλμ, κ.ά.),¹⁶⁴ χαρακτηρίζεται και από σχέσεις επαγγελματικά

ελεύθερες, με συνεργασίες ανά ταινία¹⁶⁵ και με ευελιξία στον τρόπο της παραγωγής τους, ενώ, λόγω έλλειψης χρηματοδοτικών πόρων, οι ταινίες των μικρών παραγωγών δεν γυρίζονται σε στούντιο, αλλά σε φυσικούς χώρους.¹⁶⁶ Συνολικά η κινηματογραφική βιομηχανία ήταν μικρού μεγέθους: τα ίδια άτομα συνεργάστηκαν σε πληθώρα ταινιών, ένας εσωτερικός κύκλος τεχνικών-δημιουργών, οι οποίοι γνωρίζονται πολύ καλά μεταξύ τους¹⁶⁷ κάτι που επιτείνει την ομοιομορφία στο κινηματογραφικό στιλ των στούντιο.¹⁶⁸ Ο εσωτερικός πυρήνας, δηλαδή, των παραγωγών είναι ένας μικρός κόσμος στενά συνδεδεμένων ατόμων, ενώ η περιφέρεια είναι πιο ανοιχτή, επιτρέποντας άτομα με ειδικές δεξιότητες, πόρους και κεφάλαιο να συμμετέχουν.¹⁶⁹

Παράλληλα, η κουλτούρα παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ δημιούργησε ένα φορντικό σχήμα ιεραρχικό με τον παραγωγό (συνήθως και ιδιοκτήτη) να επιλέγει και να έχει το απόλυτο βέτο στις επιλογές όλων των σταδίων παραγωγής, συχνά συμβάλλοντας και δημιουργικά (στο σενάριο, στο μοντάζ, κ.ά.).¹⁷⁰ Τα σενάρια είναι ο απόλυτος κανόνας την ώρα του γυρίσματος συνήθως στις οργανωμένες παραγωγές των μεγάλων εταιριών της περιόδου ΠΕΚ, που ο αυτοσχεδιασμός ήταν περιορισμένος,¹⁷¹ ενώ οι μικρές φθηνές παραγωγές λειτουργούν με προχειρότητα ή και με σεναριακές επεμβάσεις την ώρα του γυρίσματος.¹⁷² Επιπλέον, ο φορντικός σχεδιασμός αναπαράγει ένα σταν σίστεμ, που εκτός των υψηλών αμοιβών που προσφέρει ο ανταγωνισμός των εταιριών, ή τις αποκλειστικότητες με τα κλειστά τους συμβόλαια, δημιουργεί ανισότητες στην παραγωγή, επιβάλλοντας συμπεριφορές ή και συνεργάτες.¹⁷³ Το σύστημα ιεραρχικά δομημένο διαχωρίζει τους δημιουργικούς συντελεστές («πάνω από τη γραμμή» - *above-the-line*) από τους τεχνικούς («κάτω από τη γραμμή» - *below-the-line*),¹⁷⁴ ακόμα και σε επίπεδο συμπεριφοράς, ώστε, για παράδειγμα, ο σταν να έχει ειδική αντιμετώπιση (συνομιλία στον πληθυντικό κ.ά.).¹⁷⁵

Επιπλέον, γενικότερα, οι δημιουργοί και οι εταιρίες παραγωγής εξαρτώνται από κατασκευαστές (μηχανές λήψεως, κ.ά.), προμηθευτές (παρθένο φιλμ, κ.ά.) και την κρατική μέριμνα: θεσμικό πλαίσιο εισαγωγών, φορολογικούς συντελεστές που παραμένουν υψηλοί σε όλη τη διάρκεια της περιόδου ΠΕΚ, κ.ά..¹⁷⁶ Το ξεκίνημα μεταπολεμικά της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο, με τα φτωχά μέσα παραγωγής που επικρατούσαν στον χώρο, θα αναγκάσει παραγωγούς όπως τον Φίνο, με τεχνικές πατέντες αρχικά (σύγχρονης φωνοληψίας, κ.ά.), να εξελίξουν την τεχνολογία που κατείχαν και τελικά να παρουσιάσουν ένα τεχνικά προηγμένο προϊόν με σκοπό το μαζικό ακροατήριο.¹⁷⁷ Η μαζική παραγωγή και η μαζική προσέλευση του κοινού την εικοσαετία 1950-1970 θα αποφέρει σημαντικά κέρδη και οι σημαντικοί πρωτοπόροι παραγωγοί, όπως ο Φίνος ή ο Ζερβός, ανανεώνουν τα στούντιο και τον εξοπλισμό

τους,¹⁷⁸ όπως και οι αιθουσάρχες. Παράλληλα αναπτύσσονται εταιρίες, ή στούντιο (στούντιο *Άλφα*, κ.ά.), που νοικιάζουν εξοπλισμό και εργαστήρια επεξεργασίας σε παραγωγούς, ή κινηματογραφιστές που ασχολούνται με την παραγωγή και την ενοικίαση του εξοπλισμού τους (Κατσουρίδης, Καβουκίδης).¹⁷⁹ Παρόλα αυτά, η εξέλιξη της τεχνολογίας αλλάζει τη δομή της αγοράς, όπως η εισαγωγή της τηλεόρασης τη δεκαετία του '70, που αδειάζει τις κινηματογραφικές αίθουσες¹⁸⁰ και αυξάνει το κόστος της κινηματογραφικής παραγωγής λόγω ανταγωνισμού.¹⁸¹

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας και συμπεραίνοντας, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή την περίοδο 1942-1972 παρουσίασε μία έκρηξη όσον αφορά τους ρυθμούς και τον όγκο της. Το κράτος γενικότερα αδιαφόρησε για την ανάπτυξη και τη διατήρηση αυτής της παραγωγής λειτουργώντας κυρίως λογοκριτικά και φοροεισπρακτικά, χωρίς να προστατεύσει τους δημιουργούς (πνευματικά δικαιώματα), ενώ δεν ευνοεί τον τραπεζικό δανεισμό ή τη χρηματοδότηση. Επίσημοι (Φεστιβάλ) ή ανεπίσημοι (κριτικοί, περιοδικά) δρώντες θα παίξουν σταδιακά έναν σημαντικό ρόλο, κυρίως όμως, αφού η παραγωγή αρχές της δεκαετίας του '70 φθίνει. Γενικότερα, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή παρουσιάζει ομοιότητες με ένα φορντικό μοντέλο παραγωγής, τυποποίησης, εξειδίκευσης και της γραμμής παραγωγής, τουλάχιστον από τις σημαντικές εταιρίες (Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος) που πρωτοστάτησαν σε μεγάλο μέρος της περιόδου, με ένα ολιγοπώλιο γενικότερα και στον χώρο διανομής και εκμετάλλευσης. Παράλληλα, μικρότερες εταιρίες θα στηθούν ανεξάρτητες σε μία ευέλικτη μεταφορντική λογική, οριζόντιας δομής, ενοικιάζοντας στούντιο, εργαστήρια επεξεργασίας και με συνεργασίες ανά ταινία, ελεύθερων επαγγελματικών σχέσεων, ενώ αρκετές παραγωγές μικρών εταιριών βγαίνουν και συχνά εκτός στούντιο για οικονομικούς λόγους. Παρόλα αυτά, η κουλτούρα παραγωγής της περιόδου δημιουργεί ένα ιεραρχικό σχήμα με τον παραγωγό να ασκεί βέτο σε όλα τα στάδια της παραγωγής, συχνά επεμβαίνοντας και δημιουργικά. Η προχειρότητα δεν λείπει από αρκετές παραγωγές, ενώ η τεχνολογία αρχικά με τον αυτοσχεδιασμό ταλαντούχων παραγωγών (Φίνος) θα εξελιχθεί και μαζί και το προϊόν προς μία τεχνική αρτιότητα, ενώ η έλευση της τηλεόρασης θα αλλάξει και τη δομή της αγοράς, αφού θα σημάνει και την πτώση προσέλευσης του κοινού στις αίθουσες. Μαζί του χάνεται και η περίοδος του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου. ■

Παραπομπές

1. Χρήστος Ξένος, *Η Ελληνική κινηματογραφική παραγωγή: 1942-1990. Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 2020.
2. Μ. Στασινοπούλου, «Τι γυρεύει η Ιστορία στον Κινηματογράφο;», *ΙΣΤΟΡΙΚΑ*, 23 (1995), σ.436.
3. Maria Stassinopoulou, «The "System", "New Greek Cinema", Theo Angelopoulos: a Reconstruction (1970-1972)», στο L. Dreidemy, F. Hufschmied, A. Meisinger, B. Molden, E. Pñster, K. Prager, E. Rährlich, F. Wenninger, and M. Wirth (επιμ.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert* (σ.832-847), Böhlau Verlag GesmbH & Co.KG, Wien- Köln-Weimar, 2015, σ.834, 841.
4. Lydia Papadimitriou, «Stars of the 1960's Greek Musical: Rena Vlahopoulou and Alikì Vougiouklaki», στο T. Soila & Y. Habel (επιμ.), *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema* (σ.207-216), John Libbey Publishing, New Barnet, London, 2009, σ.207-8. Ο διαχωρισμός του ελληνικού κινηματογράφου στις περιόδους του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ) (1942-1972) και Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ) (1972-1990) που ακολούθησε (καλλιτεχνικού, εσωστρεφούς, με διαφορετική παραγωγική και αισθητική αντίληψη) (Φώτος Λαμπρινός, «Ελληνικός Κινηματογράφος. Από τη Μεταπολίτευση στο τέλος του 20^{ου} αιώνα», στο Γιάννης Βασαλάκης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. 10^{ος} Τόμος: Η Ελλάδα της Ομαλότητας, 1974-2000. Δημοκρατικές κατακτήσεις. Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα* (σ.201-226), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σ.202-4) δεν είναι αξιολογικός. Αφορά για λόγους διάκρισης περιόδους δύο διαφορετικών συστημάτων προσέγγισης της κινηματογραφικής παραγωγής και διανομής, που ως συνέπεια επηρεάζουν και το αισθητικό αποτέλεσμα (Μ. Παραδείση, «Έργα και Ημέραι του Παλιού και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *Ο Πολίτης*, 50 (1993), σ.50-56).
5. Δ.Λεβεντάκος, «Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μια Εισαγωγή», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 9-13 (2002), σ.10-11. TV, *Καθημερινή*, 20-26 Ιανουαρίου 2019, σ.8.
6. R. A. Peterson, «The Production of Culture», *American Behavioral Scientist*, 19, 6, 669-684 (1976), σ. 669-77.
7. E. Sifaki, «Projections of Popular Culture Through the Study of the Cinema Market in Contemporary Greece», Paper for the Workshop: *Popular Culture, Ideology and the Media*, στο 1st LSE PhD Symposium on Modern Greece "Current Social Sciences Research on Greece", Hellenic Observatory, London School of Economics and Political Science, June, 21, 1-14 (2003), σ.3,14.
8. R. A. Peterson, *The Production of Culture*, ό.π., σ.669-77, & «Revitalizing the culture concept», *Annual Review of Sociology*, 5 (1979), 137-166, & «Five Constraints on the Production of Culture: Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers», *Journal of Popular Culture*, 16, 2 (1982), 143-153, & R. A. Peterson and N. Anand, «The Production of Culture Perspective», *Annual Review of Sociology*, 30 (2004), 311-334.
9. Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, (25th Anniversary Edition. Updated and Expanded), 2008 (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1982).
10. John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham and London, 2008.
11. Vicky Mayer, Miranda J. Banks, and John T. Caldwell, (επιμ.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, New York, 2009.
12. Allen J. Scott, «Ευέλικτα Συστήματα Παραγωγής και Περιφερειακή Ανάπτυξη: Η Ανάδυση Νέων Βιομηχανικών Χώρων στη Βόρεια Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη» (μετ. Κ. Χατζημιχάλης), στο Κωστής Χατζη-

μιάλης (επιμ.), *Περιφερειακή Ανάπτυξη και Πολιτική: Κείμενα από τη Διεθνή Εμπειρία* (σ.199-210), Εξάντας, Αθήνα, 1992, σ.200-1, David Harvey, *Η Κατάσταση της Μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της Πολιτισμικής Μεταβολής* (μτφρ. Ε. Αστερίου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007, σ.176-9,10-5.

13. Thompson, F. G. *Fordism, Post-Fordism, and the Flexible System of Production*. (1998) [https://www.cddc.vt.edu/digitalfordism/fordism_materials/thompson.htm (8.11.2019)].

14. Scott, *Ευέλικτα*, ό.π., σ.200-1 Harvey, *Η Κατάσταση*, ό.π., σ.176-9,190-5.

15. Scott, *Ευέλικτα*, ό.π., σ.200-1.

16. 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.53-8,62-3.

17. Σάββας Ρομπόλης και Μιχάλης Χλέτσος, «Το σύστημα των κοινωνικών ασφαλίσεων στον ορίζοντα του 2000», στο Θεόδωρος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Μεταρρύθμιση του Κοινωνικού Κράτους, Τόμος Α'* (σ.399-430), Κριτική, Αθήνα, 1999, σ.404-5.

18. Michael Storper and Susan Christopherson, *Flexible Specialization and regional industrial agglomerations. The Case of the U.S. Motion Picture Industry*. U.C.L.A., Los Angeles, 1986 & «Flexible Specialization and regional industrial agglomerations. The Case of the U.S. Motion Picture Industry», *Annals of the Association of American Geographers*, 77 (1) (1987), 104-117.

19. Michael Storper, «The Transition to Flexible Specialization in the US Film Industry: External Economies, the Division of Labour and the Crossing of Industrial Divides», στο Ash Amin (επιμ.), *Post-Fordism: A reader* (σ.195-226), Blackwell, Oxford, 1994.

20. Storper & Christopherson, 1986, 1987, ό.π. Storper, 1994 M. Wayne, «Post-Fordism, Monopoly Capitalism, and Hollywood's Media Industrial Complex», *International Journal of Cultural Studies*, 6, 1 (2003), 82-103.

21. Storper, *The Transition*, ό.π., σ. 200-1.

22. Halsey, Stuart & Co., «The Motion Picture Industry as a Basis for Bond Financing», στο Tino Balio (επιμ.), *The American Film Industry* (σ.195-217), The University of Wisconsin Press, Madison & London, 1985, σ.201-2.

23. Kristin Thompson and David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου. Μια Εισαγωγή*. (μετ. Ν. Λερός - Ρ. Κολαϊτή, επιστ. επιμ. Ε. Στεφανή). Πατάκη, Αθήνα, 2011, σ.68 Storper, *The Transition*, ό.π., σ.201-3.

24. David Bordwell and Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου* (3^η έκδοση) (μετ. και εισ. Κ. Κοκκινίδη), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2012, σ.33.

25. Thompson & Bordwell, *Ιστορία*, ό. π., σ.68 Storper, *The Transition*, ό. π., σ.201-3 Με το «συνεχές σενάριο» κατακερματιζόταν η ιστορία της ταινίας σε μπλοκ σκηνών για να κινηματογραφούνται (Storper, *The Transition*, ό.π., σ.201) χωρίς τη χρονολογική σειρά που ακολουθούν στην ιστορία (Storper & Christopherson, *Flexible Specialization*, ό.π., σ.8).

26. Storper & Christopherson, *Flexible Specialization* , ό.π., σ.8.

27. Bordwell & Thompson, *Εισαγωγή*, ό.π., σ. 33.

28. Storper, *The Transition*, ό.π., σ. 201-3.

29. J. Delamoir «Louise Lovely, Bluebird Photoplays, and the Star System», *The Moving Image*, 4, 2, 64-85 (2004), σ.72.

30. Vincent Pinel, *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο* (μετ. Μ. Καρρά), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, σ.270.

31. Χρήστος Βακαλόπουλος, «Παραγωγή και διανομή των ελληνικών ταινιών (1945-1980). Στοιχεία για μια

οικονομική προσέγγιση», στο Χρήστος Βακαλόπουλος, *Η ονειρική υφή της πραγματικότητας. Κείμενα για την επικοινωνία και τον πολιτισμό* (σ.419-436), Εστία, Αθήνα, 2005, σ.423· Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*, Εξάντας, Αθήνα, 2000, σ. 228,255.

32. Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σ.138.

33. Storper, *The Transition*, ό.π., σ.207.

34. Όταν μια εταιρία έχει στην ιδιοκτησία της τις εγκαταστάσεις, τον εξοπλισμό για την παραγωγή, εταιρία διανομής και χώρους για την προβολή, τότε θεωρείται κάθετα συγκεντρωμένη ή ενοποιημένη (Bordwell & Thompson, *Εισαγωγή*, ό.π., σ.52).

35. Thompson & Bordwell, *Ιστορία*, ό.π., σ. 68.

36. Κολοβός, *Κινηματογράφος*, ό.π., σ.98-105.

37. Storper, *The Transition*, ό.π., σ.203· Το *block booking* ή *blind selling* (ή *bidding*) είναι μια πρακτική διανομής για να δεσμεύονται οι καλύτερες αίθουσες προβολής για ολόκληρη σεζόν σε μία λογική «όλες οι ταινίες ή τίποτα» (all-or-none) (Κολοβός, *Κινηματογράφος*, ό.π., σ.209· Thomas Schatz, *Boom and bust: the American cinema in the 1940s*, Charles Scribner's Sons - Macmillan Library Reference USA, New York, 1997, σ.16).

38. Thompson & Bordwell, *Ιστορία*, ό.π., σ. 327.

39. Tino Balio, «A mature Oligopoly, 1930-1948», στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (σ.253-284), The University of Wisconsin Press, Madison & London, 1985, σ.261-2, 267-8.

40. John Ryan, «The Production of Culture Perspective», στο Clifton D. Bryant & Dennis L. Peck (επιμ.), *21st Century Sociology: A Reference Handbook. vol.2* (σ.222-229), Sage Publications, Inc, California, 2007, σ. 222-3.

41. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ. 313.

42. Becker, *Art Worlds*, ό.π.

43. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ. 317.

44. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ. 312.

45. Peterson, *Revitalizing*, ό.π., σ.154· Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.xii,1.

46. Michael Curtin and Kevin Sanson (επιμ.), *Voices of labor: creativity, craft, and conflict in global Hollywood*, University of California Press, Oakland, 2017, σ.1-3.

47. Mayer, Banks & Caldwell, *Production Studies*, ό.π., σ. 1-2.

48. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.1-25· Sara M. Strandvad, «Analyzing Production from a Socio-material», στο Petr Szczepanik & Patrick Vonderau (επιμ.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (σ.27-43), Palgrave Macmillan, New York, 2013, σ. 36.

49. Peterson, *Five Constraints*, ό.π., σ.144.

50. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ. 4-13,107-120,131-2,172-91.

51. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.315,322· Ryan, *The Production*, ό.π., σ.223-4· Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.4-13,73,107· Peterson, *Five Constraints*, ό.π., σ.144-5.

52. Πάνος Κουάνης, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999. Καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο*, Finatec-Multimedia A.E, Αθήνα, 2001, σ.174.

53. Νίκος Θεοδοσίου, *Στα Παλιά τα Σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, Finatec A.E., Αθήνα, 2000, σ.176-8.

54. Νομοθετικό Διάταγμα της 21.9.1925/ΦΕΚ261, *Περί Κινηματογράφων*, άρθρα 1-10, σ.1.715-7.

55. Σύνταγμα της Ελληνικής Δημοκρατίας, 3 Ιουνίου 1927, άρθρο 16, σ.2-3. [<http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017)].

56. Achilleas Hadjikyriacou, *Masculinity and Gender in Greek Cinema, 1949-1967*, Bloomsbury, New York and London, 2013, σ.73.

57. Γιώργος Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ. Μια ζωή σινεμά*. «Νέα Σύνορα» Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1999, σ.123-4.

58. Αναγκαστικός Νόμος 445/20.1.1937 (ΦΕΚ Α' 22/25.1.1937), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί κινηματογραφικών διατάξεων*, άρθρα 1-13, σ.134-8' ΑΝ 955/15.11.1937 (ΦΕΚ Α' 474/23.11.1937), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του υπ' αριθ. 445 της 20/1/37 Αναγκαστικού Νόμου «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί κινηματογραφικών διατάξεων»*, άρθρα 1-8, σ.3.048-50.

59. Βακαλόπουλος, *Παραγωγή*, ό.π., σ.430-1'.

60. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.135-6' Χρήστος Ξένος, *Ο Φορντισμός στην Κινηματογραφική Παραγωγή: Μελέτη Περίπτωσης της Φίνος Φιλμ* (Μεταπτυχιακή Εργασία). Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα, 2015, τεκμήρια 22-3, σ.144-5 [<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=%CE%9E%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:8391> (12.02.2019)].

61. ΝΔ 1108/1942 (ΦΕΚ Α' 48/6.3.1942), *Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων*, άρθρα 7-10, σ.257-8.

62. Hadjikyriacou, *Masculinity*, ό.π., σ.73.

63. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-86*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995, σ.51-2.

64. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.315,322' Ryan, *The Production*, ό.π., σ.223-4.

65. M. Stassinopoulou, «"It happened in Athens": the relaunch of Greek film production during World War II», *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek No10*, 111-128 (2002), σ.114.

66. Maria Stassinopoulou, «Definitely, Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema», στο Lydia Papadimitriou & Yiannis Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema Texts, Histories, Identities* (σ.129-143), Intellect, Bristol and Chicago, 2012, σ.138.

67. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York, 2012, σ.49.

68. Μαρία Χάλκου, «Κινηματογράφος και Λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση», στο Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.82-99), Καστανιώτης, Αθήνα, 2018, σ.86' Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.166-73.

69. Οι άδειες προβολής δεν ίσχυαν για πάντα, αλλά χρειάζονταν ανανέωση ανά πενταετία (Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.166).

70. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.113-4' Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.166-7.

71. Ξένος, *Ο Φορντισμός*, ό.π., τεκμ.13, σ.135.

72. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.295.

73. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.172.
74. Θεοδοσίου, *Στα Παλιά*, ό.π., σ.202.
75. π. *Τα Θεάματα*, τχ.87,15.5.1961.
76. π. *Τα Θεάματα*, τχ.87,15.5.1961` π. *Τα Θεάματα*, τχ.299,15.11.1971, σ.12.
77. Βασίλης Διαμαντόπουλος, *Ρόλοι και Κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974. Φαρσοκωμωδία-Ομοφυλοφιλία*, Οδός Πανός, Αθήνα, 2015, σ.86` π. *Τα Θεάματα*, τχ.87,15.5.1961.
78. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.223.
79. Γιώργος Ανδρίτσος, «Αναπαραστάσεις της Κατοχής και της Αντίστασης στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1966», στο Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.89-101), Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ.92` Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.402.
80. Πολυμέρης Βόγλης, «Από τις Κάννες στις καμέρες: ο Εμφύλιος στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.103-122), Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ.105-6.
81. M. Stassinopoulou, «Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film», *Journal of Modern Greek Studies*, 18, 1, 37-52 (2000), σ.38, 47.
82. Στασινοπούλου, *Τι γυρεύει*, ό.π., σ.427.
83. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Μυθολογικές αναφορές στο κινηματογραφικό έργο του Δήμου Θέου», στο Στράτος Κερσανίδης (επιμ.), *Δήμος Θέος* (σ.33-41), 47^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σ.34` K. Kyriakos, «Ancient greek myth and drama in greek cinema (1930-2012): An overall approach», *Logeion, A Journal of Ancient Theatre*, 3, 1-41 (2013), σ.4-7.
84. Wolfram Schütte, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής» (μετ. Π. Μάρκαρης), στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος (Συλλογικό)* (σ.91-105), 41^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτης, Θεσσαλονίκη/Αθήνα, 2000, σ.94` Lino Micciché, «Ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου» (μετ. Β. Σωτηροπούλου-Καρύδη), στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος (Συλλογικό)* (σ.127-143), 41^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, Θεσσαλονίκη/Αθήνα, 2000, σ.130-1.
85. ΝΔ 4208/19.9.1961 (ΦΕΚ Α' 176/19.9.1961), *Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων*, άρθρα 1-47, σ.1.669-78.
86. Ενδεικτικά: AN 455/1937, ό.π.` AN 955/1037, ό.π.` ΝΔ 1108/1942, ό.π.` Ν 2281/10.10.1952 (ΦΕΚ Α' 297/10.10.1952), *Περί τροποποιήσεως ενίων φορολογικών νόμων*, άρθρα 1-28, σ.2.163-8, κ.ά. Περισσότερα: Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.136,158-63.
87. π. *Τα Θεάματα*, τχ.349,20.3.1974, σ.25.
88. Karalis, *A History*, ό.π., σ.46` Η ευνοϊκή πολιτική για τις ξένες παραγωγές έφεραν την παραγωγή πάνω από 10 ταινιών στη χώρα από τις οποίες, όπως δήλωσε ο τότε υπουργός Βιομηχανίας Ν. Μάρτης, το ελληνικό κράτος ωφελήθηκε 4 εκ. δολάρια, αλλά και από αυτά, τίποτα δεν επέστρεψε στον ελληνικό κινηματογράφο για υποδομές ή ανάπτυξη (π. *Τα Θεάματα*, τχ.89,30.6.1961).
89. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.238.
90. π. *Τα Θεάματα*, τχ.85,09.04.1961.
91. π. *Τα Θεάματα*, τχ.281-82,31.12.1970, σ.73.

92. Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά*, ό.π., σ.58-9' Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.161.
93. ΝΔ 4208/1961, άρθρα 40-1, ό.π., σ.1.676-7.
94. π. *Τα Θεάματα*, τχ.251,30.5.1969, σ.5.
95. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.137.
96. Maria Stassinopoulou, «Scenes from A Marriage: The Thessaloniki Film Festival Between Mainstream and Art Cinema from its Beginnings to the 1970s», στο A. Kötzing and C. Moine (επιμ.), *Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War* (σ.109-121), V&R unipress GmbH, Göttingen, 2017, σ.111-2.
97. Nolwenn Mingant and Cecilia Tirtaine, «Introduction», στο Nolwenn Mingant and Cecilia Tirtaine (επιμ.), *Reconceptualising Film Policies* (σ.1-12), Routledge, New York and London, 2018, σ.5-6.
98. Αυτές οι θεσμικές παρεμβάσεις οδηγούν την παραγωγή σε συγκεκριμένους τύπους ταινιών για να επιτύχουν τον χαρακτηρισμό ως προστατευμένες, ενώ αυξάνουν τον ανταγωνισμό μεταξύ των εταιριών και περιορίζουν την αγορά (Ryan, *The Production*, ό.π., σ.223-24' Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.322).
99. ΝΔ 4208/1961, άρθρα 1-44, ό.π., σ.1.669-77.
100. L. Papadimitriou, «The hindered drive toward internationalization: Thessaloniki (International) Film Festival», *New Review of Film and Television Studies*, 14, 1, 93-111 (2016), σ.99.
101. ΝΔ 4208/1961, άρθρα 7-8, ό.π., σ.1.670-1.
102. Λυδία Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ. Κριτική-Πολιτισμική Θεώρηση* (μετ. Μ. Κουτελεντιανού & Α. Παρούση), Παπαζήσης, Αθήνα, 2009, σ.40-2.
103. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.139.
104. ΝΔ 4208/1961, άρθρο 27, ό.π., σ.1.674-5.
105. Storper, *The Transition*, ό.π.
106. Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε Άσπρο και σε μαύρο. Η ιστορία ενός επαγγελματία*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1996, σ.60-1.
107. C. Lukinbeal, «Teaching Historical Geographies of American Film Production», *Journal of Geography*, 101, 6, 250-60 (2002), σ.253-4.
108. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.142.
109. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Β' έκδοση, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ.422-3.
110. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.59.
111. Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε Άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ.132' Ντίνος Κατσουρίδης, *Αναζητώντας τον 'Κ'*, Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2012, σ.59-61.
112. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., 193-202' Μαρία Κομνηνού, «Η κινηματογραφοφιλία και οι δυσaréσκείες της», στο Μαρία Κομνηνού και Μυρτώ Ρήγου (επιμ.), *Οι Πολιτικές της Εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας* (σ.63-78), Παπαζήσης, Αθήνα, 2014, σ.62-5' Μητροπούλου, *Ελληνικός*, ό.π., σ.419-20.
113. ΑΝ 140/27.9.1967 (ΦΕΚ Α' 165/30.9.1967), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων της περί κινηματογράφου νομοθεσίας*, άρθρα 1-3, σ.1.132' Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.143.
114. Γιάννης Γκλαβίνας, «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974)», στο Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.157-169), Καστανιώτης, Αθήνα, 2018, σ.162-4.

115. Γιώργος Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ της Πλατείας Κάνιγγος*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2003, σ.114,124-5,132-7.
116. Νίκος Νικόλιζας, (κείμενα-επιμέλεια-συλλογή). *Αλέκος Αλεξανδράκης: Ευχαριστώ*, Άγκυρα, Αθήνα, 2003, σ.89, 222-3.
117. Ash Amin, «Post-Fordism: Models, Fantasies and Phantoms of Transition», στο Ash Amin (επιμ.), *Post-Fordism: A reader* (σ.1-40), Blackwell, Oxford, 1994, σ.9-10· Harvey, *Η Κατάσταση*, ό.π., σ.176-96.
118. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.144.
119. Βασιλικό Διάταγμα 444/15.7.1967 (ΦΕΚ Α' 129/31.7.1967), *Περί καθορισμού ωρών εργασίας προσωπικού βιομηχανιών παραγωγής και επεξεργασίας κινηματογραφικών ταινιών*, άρθρο 1, σ.803-4.
120. Storper, *The Transition*, ό.π.
121. Τεύχος ΑΕ και ΕΠΕ: Ανώνυμοι Εταιρείαι, Καταστατικά (Δελτίο Ανώνυμων Εταιριών και Εταιρειών Περιορισμένης Ευθύνης, ΦΕΚ 368/15.4.1970), *Περί παροχής αδείας συστάσεως και εγκρίσεως του Καταστατικού της Ανωνύμου Εταιρείας υπό την επωνυμία «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Ανώνυμος Βιομηχανική και Εμπορική Εταιρεία»*, άρθρα 1-43, σ.3.131-8.
122. Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.42-3· Έως την πτώση της δικτατορίας θα χρηματοδοτηθούν μόλις τρεις ταινίες μεγάλου μήκους (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ. 1, Αυγ.-Σεπ.1974,σελ.9-10).
123. Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά*, ό.π., σ.95· Χ. Δερμεντζόπουλος, «Ο ελληνικός κινηματογράφος (1950-1975)», *Ουτοπία*, 90, 141-153 (2010), σ.145.
124. ΝΔ 58/7.7.1973 (ΦΕΚ Α' 149/19.7.1973), *Περί μέτρων προς ανάπτυξιν της Κινηματογραφικής Βιομηχανίας και περί αντικαταστάσεως και τροποποιήσεως διατάξεων του Ν.Δ. 4208)61 «περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι...»*, άρθρα 1-21, σ.1.365-9.
125. ΝΔ 58/1973, άρθρα 1-5,11-12,18, ό.π., σ.1.365-9.
126. Ryan, *The Production*, ό.π., σ.224.
127. ΝΔ 4264/12.11.1962 (ΦΕΚ Α' 187/12.11.1962), *Περί συμπληρώσεως διατάξεως τινων περί προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας*, άρθρα 1-12, σ.1.610-11.
128. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.307-8.
129. Matt Stahl, «Privilege and Distinction in Production Worlds», στο Vicky Mayer, Miranda J. Banks, & John T. Caldwell (επιμ.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries* (σ.54-67), Routledge, New York, 2009, σ.55-6.
130. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.307· Ξένος, 2015, τεκμ.8-9, σ.128-130.
131. Κατσουρίδης, *Αναζητώντας*, ό.π., σ.144,177· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.306· Ξένος, *Ο Φορντισμός*, ό.π., τεκμ.6, σ.123-5.
132. Ξένος, *Ο Φορντισμός*, ό.π., τεκμ.1,3, σ.100-16.
133. Κομνηνού, *Από την Αγορά*, ό.π., σ.53-8,62-3.
134. Harvey, *Η Κατάσταση*, ό.π., σ.186-96.
135. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.202-12.
136. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.205.

137. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.202-12.
138. Ιφιγένεια Μπενάκη, «ΣΕΗ-Διοικητικά Συμβούλια και η Δράση τους. Ιστορική Αναδρομή: 1967-1973. Η Δικτατορία», στο Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.162-167), Κ.&Π. Σμπίλιας, Αθήνα, 1999, σ.162-3.
139. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.212-22.
140. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.123· P. M. Hirsch, «Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems», *American Journal of Sociology*, 77, 4, 639–659 (1972), σ.650-1.
141. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.213-4· Hadjikyriacou, *Masculinity*, ό.π., σ.76-85.
142. Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.53-62.
143. Γρηγορίου, *Τα ηρωικά χρόνια*, ό.π., σ.95.
144. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.178-80,216-7· Stassinopoulou, *The "System"*, ό.π., σ.838-41· Βασίλης Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο. Η δύσκολη ζωή ενός ταλαίπωρου έλληνα*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1992, σ.456.
145. Stassinopoulou, *The "System"*, ό.π., σ.847· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.178-80.
146. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.224-52.
147. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.363· Ε-Α. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία 1950-1970», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 53-78 (2002), σ.76-7.
148. Papadimitriou, *Stars*, ό.π., σ.207-8· G. Katsan, «"Above all Authority!" Morality, Class, and Transgression in Greek Film Comedies», *Journal of Modern Greek Studies*, 31, 1, 117-131 (2013), σ.117-8.
149. Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.40.
150. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.224-52,378-92.
151. Αθηνά Καρτάλου, *Το ανεκπλήρωτο είδος: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της «Φίνος Φιλμ»* (Διδακτορική Διατριβή), Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα, 2005, σ.189-90 [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15592#page/1/mode/2up> (12.10.2016)].
152. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.322-3.
153. Γρηγορίου, *Η ιστορία ενός επαγγελματία*, ό.π., σ.32-3· Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.306· Γιάννης Δαλιανίδης, *Ο Κινηματογράφος τα πρόσωπα κι εγώ*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ.78-80· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.248-9.
154. Lydia Papadimitriou, «In the Shadow of the Studios, the State and the Multiplexes: Independent Filmmaking in Greece», στο M. Erickson & D. Baltruschat (επιμ.), *Independent Filmmaking Around the Globe* (σ.113-130), University of Toronto Press, Toronto, 2015, σ.117-8.
155. Jon Lewis, *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*, Wadsworth, Cengage Learning, Boston, 2014, σ.186· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.249.
156. Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, και Νίκος Κολοβός, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β'* (σ.121-227), ΕΑΠ, Πάτρα, 2002, σ.128-9· Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.333· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.262-78.
157. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.331-3.

158. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.267-9.

159. Stassinopoulou, *Definitely*, ό.π., σ.137-8.

160. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Από τη σκηνή στην Οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002· Δελβερούδη, *Ο Θησαυρός*, ό.π., σ.58,60· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.343.

161. Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και Ιδεολογία*, Finatex A.E., Αθήνα, 2001, σ.356-7· Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, *Αντεστραμμένα Κοσμοειδωλα. Δικαστικό δράμα, μελό-δραμα, ερωτικός κινηματογράφος (1966-1974). Μια πολιτισμική ανάγνωση*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2017, σ.23-4· Καρτάλου, *Το ανεκπλήρωτο*, ό.π., σ.206-7· Μ. Παραδείση, «Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 113-128 (2002), σ.114· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.340-1.

162. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.340-2· Αθανασάτου, *Ελληνικός*, ό.π., σ.358· Δελβερούδη, *Ο Θησαυρός*, ό.π., σ.71-2.

163. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Κέντρο Ελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα, 2004, σ.50· Γρηγορίου, *Η ιστορία ενός επαγγελματία*, ό.π., σ.22-3· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.344.

164. Δελβερούδη, *Οι νέοι*, ό.π., σ.50-1.

165. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.296-308.

166. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.246-7.

167. Stassinopoulou, *Definitely*, ό.π., σ.136,141· Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ*, ό.π., σ.119-24· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.299.

168. Γιάννα Αθανασάτου, «Ο Ελληνικός Μεταπολεμικός Κινηματογράφος, 1950-1970», στο Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, και Νίκος Κολοβός, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β' (σ.75-120)*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2002, σ.98.

169. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.322-3.

170. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.230-46,322-4,347-8· Τάκης Παπαγιαννίδης, «Τα Στάνταρτ του Ελληνικού Κινηματογράφου», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 4, 7-11 (1970), σ.7· Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.40.

171. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.335-7· Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Στο τέλος μιλάει το πανί*. Αθήνα, Άμμος, 1997, σ.327.

172. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.340· Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ*, ό.π., σ.88-9.

173. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.318-9· Τριανταφυλλίδης, *Στο τέλος*, ό.π., σ.148-9· Κατσουρίδης, *Αναζητώντας*, ό.π., σ.113-4.

174. Stahl, *Privilege*, ό.π., σ.54-5.

175. Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες*, ό.π., σ.251-2· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.317-8.

176. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.238· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.158-63.

177. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.191-2· Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, ΘΥΜΕΛΗ, Αθήνα, 1980, σ.100-4· Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ*, ό.π., σ.35· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.282-3.

178. Δελβερούδη, *Οι νέοι*, ό.π., σ.35.

V. Πέρα από τα κείμενα: Το ελληνικό σινεμά ως «ολικό κοινωνικό φαινόμενο»

179. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.282-94.

180. Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος 1970-2000. Τόμος Β΄*, Κοχλίας, Αθήνα, 2002, σ.16,123΄ Sifaki, *Projections*, ό.π., σ.6.

181. Νίκος Κολοβός, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ.60-1΄ Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.287.

ΕΛΕΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Ελληνικές Συμπαραγωγές: από τον ιδεολογικό σκεπτικισμό στον οικονομικό πραγματισμό

Περίληψη

Αν και οι συμπαραγωγές στην Ευρώπη ξεκίνησαν μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ως μέρος της ήπιας διπλωματίας του Ψυχρού Πολέμου, στο σύνολό τους αντιμετωπίζονταν μέχρι το 1980 ως παράγωγα ενός χαμηλού πολιτισμού. Τότε αρχίζει και η ιστορία των ελληνικών συμπαραγωγών με την είσοδο της Ελλάδας στην τότε Ευρωπαϊκή Κοινότητα (ΕΟΚ) (Karalis 2012). Ιδιαίτερη όμως είναι η άνθισή τους τα τελευταία χρόνια κατά τη δεκαετία της οικονομικής κρίσης.

Το κεφάλαιο θα εξετάσει πώς παράγονται οι κατηγορίες ελληνικός και ευρωπαϊκός κινηματογράφος, μέσα από δύο ιστορίες Ελληνίδων δημιουργών. Η δημιουργική τους πορεία και η σχέση τους με τις συμπαραγωγές θα φέρει στην επιφάνεια το πλαίσιο μέσα από το οποίο οι συμπαραγωγές γίνονται πεδία διαμόρφωσης, τόσο του «ελληνικού», όσο και του «ευρωπαϊκού» και «περιφερειακού», ως κατηγορίες ευρωπαϊκών πολιτικών διαχείρισης της εθνικής ταυτότητας (Paradimitriou 2017), αλλά και μέρος της ανάδυσης μια οικονομίας του συναισθήματος που σχετίζεται με το νεοφιλελεύθερο πρόταγμα της δημιουργικής οικονομίας.

Λέξεις Κλειδιά: Κινηματογράφος, Συμπαραγωγές, Βαλκάνια, φύλο, ΕΕ

Εισαγωγή

Οι συμπαραγωγές αποτελούν σήμερα βασικό παράγοντα της κινηματογραφικής δημιουργίας. Ειδικά στην ΕΕ, οι συμπαραγωγές που γίνονται στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών πολιτικών για τη στήριξη του κινηματογράφου (EURIMAGES, Creative Europe/MEDIA), πέρα από οικονομική επένδυση, αποτελούν μέρος των ευρωπαϊκών πολιτικών του πολιτισμού με στόχο τη διαμόρφωση μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας. Παρόλα αυτά, οι συμπαραγωγές δεν εμφανίστηκαν τις τελευταίες δεκαετίες. Αντίθετα είναι γέννημα του Ψυχρού Πολέμου και της αναθεώρησης της σχέσης του πολιτισμού με την πολιτική. Στο άρθρο αυτό θα αναζητήσω τη διαμόρφωση του 'ευρωπαϊκού' σε σχέση με τη συγκρότηση των πολιτικών πολιτισμού της ΕΕ και τους τρόπους που συνδέονται σήμερα με την παραγωγή του 'ελληνικού' κινηματογράφου.

Αρχικά θα εξετάσω τη διαμόρφωση των συμπαραγωγών στην Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου και πώς σταδιακά η κατάσταση άλλαξε με τη διαμόρφωση μιας οργανωμένης κινηματογραφικής πολιτικής στα πλαίσια της ΕΕ. Στο επίκεντρο της συζήτησης θα είναι το έργο δύο δημιουργών και η σχέση τους με τη συμπαραγωγή. Από τη μία θα συζητήσω το έργο της Τώνιας Μαρκετάκη και πώς συνδέθηκε η ίδια με το «ευρωπαϊκό» σινεμά. Στη συνέχεια θα μελετήσω πώς η επικράτηση της νεοφιλελεύθερης λογικής από το 1980 και ύστερα έθεσε ως πρόταγμα της δημιουργίας στην Ευρώπη τη διεθνική συνεργασία μέσα από την εξέταση του έργου της Μαρίας Δρανδάκη.

I. Οι Πολιτικές του Πολιτισμού και ο Ψυχρός Πόλεμος

Σύμφωνα με τη Μυρσίνη Ζορμπά και την εξέταση των πολιτικών (policies) του πολιτισμού σε σχέση με την πολιτι-

κή, η έννοια των πολιτικών ορίζεται ως ένα εφαρμοσμένο όραμα για τη διαμόρφωση του μέλλοντος, με βάση μια συγκεκριμένη πολιτική και ιδεολογική ατζέντα.¹ Η θεσμική οργάνωση αυτού του οράματος αποτέλεσε υψίστης σημασίας όχημα για την πολιτική διακυβέρνηση, όπως αυτή άρχισε να γίνεται κατανοητή και να διαμορφώνεται τον 19^ο αιώνα². Την περίοδο εκείνη, η συγκρότηση των εθνικών-κρατών συνδέθηκε με τον μετασχηματισμό της εξουσίας από ένα σύστημα διαπροσωπικών, αυστηρά ιεραρχημένων σχέσεων (φεουδαρχία, βασιλικές αυλές) σε ένα απρόσωπο γραφειοκρατικό σύστημα ελέγχου, θέτοντας τις βάσεις μιας έμμεσης διακυβέρνησης της ίδιας της κοινωνικής και πολιτικής ζωής.³

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο πολιτισμός, που ήδη από την περίοδο του Διαφωτισμού είχε γίνει σημαντικό πεδίο κατανόησης, μελέτης και ιεράρχησης των ανθρώπινων κοινωνιών με βάση την αποικιακή λογική και ατζέντα, μετατράπηκε σε βασικό συστατικό της εθνικής ταυτότητας και της διαφοροποίησής της σε σχέση με άλλες ταυτότητες, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά του έθνους (γειτονικά έθνη, μειονότητες κτλ.).⁴ Παράλληλα, όμως, ο πολιτισμός εργαλειοποιήθηκε μέσα από τη διαμόρφωση και εδραίωση της αστικής τάξης, η οποία κατόρθωσε εκείνη την περίοδο να ταυτίσει και να προβάλλει τους δικούς της στόχους και συμφέροντα ως εθνικά.⁵ Ο πολιτισμός βρισκόταν στο επίκεντρο των εθνικών πολιτικών αυτής της περιόδου, καθώς αφενός συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας συνέχειας του παρελθόντος και στη συντήρηση της συλλογικής μνήμης, αφετέρου πρότασε τις προσδοκίες για το μέλλον (πολιτικές πολιτισμού). Η έμφαση στον αστικό πολιτισμό και στην προαγωγή του μέσα από τις κλασικές τέχνες, όπως τα εικαστικά, η λογοτεχνία, το θέατρο, είχε ως αποτέλεσμα την περιθωριοποίηση των λαϊκών τάξεων μέσα από την ιεράρχηση της ποιότητας και του γούστου⁶ (Υψηλός/Χαμηλός πολιτισμός). Αυτή η έμφαση ταύτιζε τον κινηματογράφο ως νέα και μηχανική τέχνη/τεχνική με τη λαϊκή διασκέδαση.

Την ίδια στιγμή, όμως, αυτή η διάσταση της τεχνολογίας στην κινηματογραφική έκφραση, καθώς και οι συνθήκες της πρώιμης παγκοσμιοποίησης, όπως ονομάζει τον 19^ο αιώνα ο Βρετανός ιστορικός E.P. Thompson (1999)⁷ (καινοτομία στις συγκοινωνίες, επικοινωνίες και τεχνολογία, παγκόσμιες μεταναστεύσεις, παγκόσμιο εμπόριο) καλλιέργησαν το έδαφος για τη διάχυση αυτής της νέας τέχνης σε όλον τον κόσμο.⁸ Μέχρι τη δεκαετία του 1930, όπως υποστήριξε ο Andrew Dudley, ο κινηματογράφος πέρασε μια φάση «επεκτατικού κοσμοπολιτισμού»⁹ που διακόπηκε από την άνοδο του εθνικισμού και του φασισμού, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο για ιδεολογική προπαγάνδα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο κινηματογράφος έφτασε και στην Ελλάδα κυρίως μέσα από διεθνή γεγονότα που τράβηξαν την προσοχή διεθνών εταιριών παραγωγής, όπως η *Gaumont*. Για παράδειγμα, οι εταιρίες αυτές έστειλαν τεχνικούς και μέσα για να καλύψουν τον Ελληνο-Τουρκικό πόλεμο του 1897, τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1906.¹⁰ Σε αυτήν τη φάση, ο κινηματογράφος καλλιέργησε έναν εξωστρεφή και διεθνή

χαρακτήρα που ξεπέρασε τα εθνικά σύνορα, ενώ την ίδια στιγμή αποτέλεσε ένα νέο μέσο συγκρότησης και αναπαράστασης του 'εθνικού' και του 'τοπικού,' που προοριζόνταν για ένα παγκόσμιο κοινό.

Στη μεταπολεμική Ευρώπη, όμως, η θέση του κινηματογράφου άρχισε να αλλάζει. Η σταδιακή συμπερίληψη των λαϊκότερων στρωμάτων (ήδη από τον Μεσοπόλεμο) υπό την πίεση της σοσιαλιστικής ιδεολογίας και του ρόλου της τέχνης σε αυτήν, οι ανάγκες μιας οικονομίας που σταδιακά στράφηκε προς την κατανάλωση, η απήχηση του μέσου και η ανάγκη επανασυγκρότησης των ευρωπαϊκών κοινωνιών ενέταξε τον κινηματογράφο στις εθνικές πολιτικές του πολιτισμού. Παράλληλα, μεσούντος του Ψυχρού Πολέμου, ο πολιτισμός έγινε το πεδίο όπου τα δύο αντίθετα ιδεολογικά μπλοκ θεώρησαν ότι μπορούν να συνεργαστούν. Το 1954 ο Αμερικανός πρόεδρος Eisenhower ανακοίνωσε τη δημιουργία ενός ταμείου έκτακτης ανάγκης για πολιτιστικές υποθέσεις και το 1958 υπήρξε συμφωνία μεταξύ των ΗΠΑ και της ΕΣΣΔ για συνεργασία και ανταλλαγή ταινιών, βιβλίων, φοιτητών, καλλιτεχνών, μουσικών, συνεδρίων και τουρισμού.¹¹

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, άρχισε να αναπτύσσεται η λεγόμενη ήπια πολιτική (soft politics) και πολιτιστική διπλωματία, που έθεσε ως στόχο τη γεφύρωση των διαφορών και την ανάπτυξη σχέσεων μέσω του πολιτισμού. Σύμφωνα με τον George Kennan, η αποστολή της πολιτιστικής διπλωματίας ήταν να μειώσει τις «αρνητικές εντυπώσεις» που καλλιεργούνταν από τον οικονομικό και στρατιωτικό εξαναγκασμό¹². Ακολουθώντας την ερμηνεία του Kennan, η ήπια πολιτική άρχισε να καλλιεργεί έναν εναλλακτικό δρόμο για τις διεθνείς σχέσεις (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν συνεχίστηκαν οι εκφράσεις πολιτικής ηγεμονίας και νεοαποικιοκρατίας) και πολιτική μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ήπια πολιτική προώθησε τη συνεργασία, τον διάλογο και την αδελφότητα των εθνών (πρώτα) και σταδιακά των ανθρώπων (με την προσοχή να στρέφεται στα ανθρώπινα δικαιώματα από τη δεκαετία του 1960 και ύστερα).

Μελετώντας τις ήπιες πολιτικές μετά το 1990, η κοινωνική ανθρωπολόγος Ελένη Παπαγαρουφάλη,¹³ προσεγγίζει εθνογραφικά πρακτικές ειρηνισμού και αδελφοποίησης. Ιστοριοποιώντας αυτές τις πρακτικές, η Παπαγαρουφάλη αναφέρει ότι η μετα-πολεμική στροφή στην ήπια πολιτική και διπλωματία άνοιξε τον δρόμο για τον εξευρωπαϊσμό, για τη διαμόρφωση του παγκόσμιου, καθώς έδωσε τη δυνατότητα στις εθνικές κυβερνήσεις να υπερβούν το εθνικό, αλλά και στους διεθνείς οργανισμούς, που άρχισαν να ενδυναμώνονται, να χαράσσουν και σταδιακά να επιβάλουν μια κυρίαρχη πολιτική με πρόφαση τα δημοκρατικά ιδεώδη. Οι συμπαραγωγές άρχισαν να αναπτύσσονται μέσα σε αυτή την 'ήπια' διπλωματία του Ψυχρού Πολέμου.¹⁴

Την ίδια στιγμή, η ανάλυση της Παπαγαρουφάλη φέρνει στην επιφάνεια τη σημασία των συναισθημάτων σε

αυτήν τη στροφή της διεθνούς πολιτικής. Η κυρίαρχη Καρτεσιανή παράδοση στη Δύση ήθελε τα συναισθήματα να απέχουν από την έκφραση του δημόσιου λόγου και άσκηση πολιτικής. Μέσα σε μια δυσιστική λογική,¹⁵ η παραγωγή πολιτισμού (η δημιουργικότητα, οι τέχνες) είχαν να κάνουν με το συναίσθημα. Στην ήπια πολιτική, όμως, που με όχημα τον πολιτισμό προσπαθεί να δημιουργήσει γέφυρες, τα συναισθήματα, και μάλιστα τα θετικά συναισθήματα (αδελφσύνη, αγάπη, ανθρωπιά, αλληλεγγύη κ.λπ.) όχι μόνο δεν περιορίζονται αλλά ακόμα περισσότερο γίνονται βασικό συστατικό έκφρασης αυτής της πολιτικής. Τα θετικά συναισθήματα αγγίζουν τον πυρήνα του ανθρώπινου χαρακτήρα και άρα είναι ικανά να γίνουν η βάση της συνεργασίας που συχνά επιδιώκεται με την ήπια πολιτική ξεπερνώντας πολιτικούς δυσμούς και αντιμαχίες.

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, οι εθνικές κυβερνήσεις στην Ευρώπη αναγνώρισαν τον κινηματογράφο και τις κινηματογραφικές παραγωγές ως εθνική πολιτιστική κληρονομιά σε αντίθεση με την προπολεμική έμφαση που το θεωρούσαν ως απλή, μαζική ψυχαγωγία. Η συμπερίληψη του κινηματογράφου στις εθνικές πολιτικές υποστήριξε τη βιομηχανία μέσω της αύξησης των άμεσων ή έμμεσων φορολογικών ελαφρύνσεων, την ίδρυση εθνικών κινηματογραφικών κέντρων, της εξάπλωσης του αριθμού των κινηματογραφικών αιθουσών. Ο οικονομικός προστατευτισμός σφυρηλάτησε τον εθνικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής παραγωγής, εντείνοντας την ταύτιση της εθνικής ταυτότητας με το κινηματογραφικό έργο μέσα από κριτήρια όπως η γλώσσα, η εθνικότητα των συντελεστών και των παραγωγών κλπ., αλλά και από τον διαχωρισμό μεταξύ του ευρωπαϊκού κινηματογράφου ποιότητας και του Χόλυγουντ.¹⁶

Οι συμπαραγωγές στην Ευρώπη ξεκίνησαν στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Η Siefert σημειώνει ότι σε μια δεκαετία (1950-1960) γυρίστηκαν πάνω από 1.000 ταινίες, κυρίως μέσω διμερών εθνικών συμφωνιών, με έμφαση στις πολιτιστικές συγγένειες,¹⁷ άλλα και τον ιδεολογικό προσανατολισμό. Η αύξηση αυτή δεν είναι τυχαία. Για να προσελκύσουν το ευρωπαϊκό κοινό τα αμερικανικά στούντιο χρησιμοποίησαν διεθνή αστέρια, όπως η Sophia Laugen, και έκαναν γυρίσματα σε γνωστές (ή λιγότερο γνωστές) τοποθεσίες στην Ιταλία, την Ισπανία, τη Γαλλία και τη Γιουγκοσλαβία τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Η Anne Jäckel εξέτασε τις πρώιμες μεταπολεμικές συμπαραγωγές στην Ευρώπη, ιδίως μεταξύ της Ιταλίας και της Γαλλίας, και τόνισε ότι «το σύστημα λειτούργησε καλά, επειδή οι συμπαραγωγοί προέρχονταν από χώρες με πολιτισμική σχέση, παρόμοιο βιομηχανικό και θεσμικό πλαίσιο, συγκρίσιμα συστήματα κινήτρων και αγορές (...)».¹⁸ Αντίστοιχες κινηματογραφικές συνεργασίες έγιναν και στο λεγόμενο ανατολικό μπλοκ. Συχνά οι συμπαραγωγές στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες θεωρούνταν υποκινούμενες από ένα ιδεολογικό υπόβαθρο, ενώ εκείνες στη Δύση από την οικονομία. Όμως η διάκριση αυτή καθορίστηκε από τα στερεότυπα του Ψυχρού Πολέμου. Νεότερες έρευνες καταδεικνύουν ότι συναφή κίνητρα

(οικονομία, ψυχροπολεμική ιδεολογία) μπορούν να βρεθούν και στα δύο μπλοκ.¹⁹

Στη Ελλάδα η πρώτη συμπαραγωγή, σύμφωνα με τον Karalis,²⁰ ήταν *Ο Κακός Δρόμος* (1933) σε σκηνοθεσία του Τούρκου Μουσίη Ερτουγρούλ (1892-1979), με δύο αστέρια του ελληνικού θεάτρου, τις Μαρίκα Κοτοπούλη (1887-1954) και Κυβέλη (1888-1978). Ωστόσο, τα εθνικιστικά συναισθήματα δεν επέτρεψαν να συνεχιστεί αυτή η κινηματογραφική συνεργασία. Ακόμα και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, που ενισχύθηκε ο αριθμός των παραγωγών στην Ελλάδα, ο αντίστοιχος αριθμός των συμπαραγωγών παρέμεινε περιορισμένος. Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 οι Crisauo Franco και Άρης Μαρνέζης γύρισαν το ρομαντικό δράμα *Ξαναγύρισε Αγάπη μου* (1956). Την ίδια χρονιά έγινε μια ελληνική-γιουγκοσλαβική συμπαραγωγή, *Για δυο Ρώγες Σταφύλια* (*Dva zrna grozdja*, 1955) του Γιουγκοσλάβου σκηνοθέτη Djorgjevic Mladimir Purisa, ένα ρομαντικό δράμα με έντονη μαρξιστική προβληματική, κάτι που εμπόδισε τη διανομή της ταινίας στην Ελλάδα.²¹ Κατά τη δεκαετία του 1960, όμως, άρχισαν να γίνονται αρκετές εγχώριες συμπαραγωγές μεταξύ ελληνικών εταιριών παραγωγής, αλλά όχι διεθνείς.²² Την ίδια στιγμή, όμως, στο πλαίσιο έρευσης πιο 'εξωτικών' αλλά και φτηνών χώρων γυρισμάτων από το Χόλυγουντ, η Ελλάδα έγινε η τοποθεσία για την πραγματοποίηση ορισμένων πολύ δημοφιλών ταινιών, όπως *Το Παιδί και το Δελφίνι* (1957, Jean Negulesco), *Τα Κανόνια του Ναβαρόνε* (1961, J. Lee Thompson). Η αναπαράσταση του 'ελληνικού' σε αυτές τις παραγωγές θα πρέπει να αναζητηθεί μέσα στο γενικότερο πλαίσιο εξέτασης του ευρωπαϊκού νότου και της Μεσογείου στη μεταπολεμική Ευρώπη-και όχι μόνο. Όπως τόνισε ο Michael Herzfeld²³,

η Ανθρωπολογία της Μεσογείου (...) παραβλέπει τη δική της εθνογραφική θέση, τόσο ως συλλογή περιγραφικής ενότητας όσο και ως προϊόν στερεοτύπων που υπάρχουν στις κοινωνίες από τις οποίες προέκυψε η κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία.

Η μελέτη του ευρωπαϊκού νότου και της Μεσογείου γινόταν μέσα από στερεότυπα και αντιλήψεις που επέτειναν την εξωτικοποίηση μέσω της διαφοράς. Έτσι, ο εμπορικός, μέσω (ανεπίσημων²⁴) συμπαραγωγών, κινηματογράφος τροφοδότησε το παγκόσμιο κοινό με εικόνες από την Ελλάδα που διαιώνισαν τα στερεότυπα των «παραδοσιακών», «φιλόξενων» και «σοφών» ντόπιων. Στην ίδια λογική κινούνταν δυο ταινίες με τεράστια απήχηση στο διεθνές κοινό, αυτός του *Ζορμπά του Έλληνα* (Μιχάλης Κακογιάννης, 1964) και *Ποτέ την Κυριακή* (Jules Dassin, 1961). Όπως υπογράμμισε η Εύα Στεφάνη, σκηνοθέτης και κοινωνική ανθρωπολόγος,²⁵ αυτές οι δυο ταινίες αφορούσαν στη συνάντηση του Ξένου με τον «ντόπιο» Έλληνα. Αυτή η συνάντηση ήταν μια μύηση σε έναν πιο «φυσικό» και «αυθεντικό» τρόπο ζωής, ξεχασμένο από καιρό στα δυτικά μητροπολιτικά κέντρα. Όπως τόνιζε το τρέιλερ του *Ζορμπά*²⁶, τόσο η ταινία όσο και οι χαρακτήρες της ήταν διαφορετικοί.

Αυτή η δυτικοκεντρική αναπαράσταση ταύτισε τους Έλληνες με τους Άλλους που δεν «μεγάλωσαν» οικονομικά και πνευματικά, ένα μέρος όπου το πνεύμα του Διονύσου ήταν ακόμα ζωντανό.²⁷

Η αύξηση του αριθμού των συμπαραγωγών αύξησε και την κριτική εναντίον τους. Οι συμπαραγωγές θεωρούνταν ότι 'μολύνουν' τον εθνικό πολιτισμό και τις καλλιτεχνικές αξίες και παραδόσεις του.²⁸ Παρόλα αυτά, μια πιο προσεκτική μελέτη των συμπαραγωγών αποδεικνύει ότι από αυτές δεν λείπουν ταινίες αναγνωρισμένων δημιουργών (Αντωνιόνι, Ταρκόφσκι κ.α). Η κριτική που αναφέρθηκε δεν αφορούσε σε αυτές τις παραγωγές. Η αναγνώριση της ποιότητας αυτών των σκηνοθετών συνδέθηκε με την παράδοση των (κυρίως ανδρών) δημιουργών (cinema d'auteurs), δηλαδή ενός κινηματογράφου με έμφαση στην αισθητική φόρμα και το προσωπικό στυλ του δημιουργού. Οι ταινίες αυτών των δημιουργών αναγνωρίστηκαν, όχι μόνο ως εθνικός πολιτισμός, αλλά και ευρωπαϊκός, αφού, αν και πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, ενστερνίζονταν την αισθητική και αφηγηματική καινοτομία, ενώ για την παραγωγή τους βασίστηκαν συχνά σε κρατικές χρηματοδοτήσεις.²⁹ Όπως υποστήριξαν οι Mitric και Sarikakis,³⁰ οι ταινίες αυτές είχαν έναν ταξικό και ελιτιστικό χαρακτήρα, αφού προορίζονταν για ένα κοινό που είχε γαλουχηθεί μέσα σε αυτές τις αισθητικές πρωτοπορίες και που δεν μπορούσε να προσδιοριστεί μέσα από εθνικά χαρακτηριστικά. Η αισθητική και το γούστο του είχε υπερεθνικά χαρακτηριστικά. Σε αυτό βοήθησε και η κινητικότητα των ίδιων των δημιουργών σε χώρες που ανήκαν στην κινηματογραφική πρωτοπορία, όπως θα δείξει η περίπτωση της Τώνιας Μαρκετάκη και η παραμονή της στη Γαλλία.

II. Η ΕΕ και οι Πολιτικές του Κινηματογράφου

Η Τώνια Μαρκετάκη ανήκε στους δημιουργούς που στις ΗΠΑ τους αποκαλούσαν «monie brats», σε εκείνους δηλαδή που διέκοψαν μια παράδοση δεκαετιών, όπου η κινηματογραφική γνώση μεταφέρονταν από γενιά σε γενιά μέσα από το διαπροσωπικό και απολύτως ιεραρχημένο σύστημα της μαθητείας στα πλατό ή στο γύρισμα δίπλα στους μεγαλύτερους. Η γενιά αυτή, όμως, έμαθε το σινεμά σε πανεπιστημιακές σχολές και ακαδημίες. Έτσι, ένα θεσμικό σύστημα μετάδοσης γνώσης άρχισε να συστηματικοποιεί και να διαμεσολαβεί στη μαθησιακή μέθεξη. Η Μαρκετάκη σπούδασε στην IDHEC στο Παρίσι. Στην περίπτωση της αυτό ίσως να ήταν λυτρωτικό, αφού το σύστημα της μαθητείας αφορούσε άνδρες. Όπως αφηγήθηκε η ίδια στην Ελένη Αλεξανδράκη (1994)³¹ έκανε εγγραφή στο τμήμα εικονοληψίας, καθώς το σχολείο δεν δεχόταν γυναίκες στον τομέα της σκηνοθεσίας. Μάλιστα, αρχικά ήθελαν να τη στείλουν στο μοντάζ, χώρο που υπήρχε παράδοση στη γυναικεία εργασία και στο Χόλυγουντ.³² Επέστρεψε στην Ελλάδα και συνελήφθη από τη Χούντα την παραμονή των γυρισμάτων της πρώτης της ταινίας μικρού μήκους, *Ο Γιάννης και ο Δρόμος* (1967). Εργάστηκε στην Αλγερία κάνοντας γυρίσματα ντοκιμαντέρ για το Υπουργείο Γεωργίας της

χώρας τα μεταποικιακά χρόνια. Οι πρώτες της ταινίες μεγάλου μήκους χρηματοδοτήθηκαν από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (*Ιωάννης ο Βίαιος* 1973, *Η Τιμή της Αγάπης* 1984) και ταξίδεψαν σε πολλά φεστιβάλ. Η Μαρκετάκη εκμυστηρεύτηκε σε συνεντεύξεις της ότι μέχρι την πρώτη επιτυχία της, οι άνδρες συνάδελφοί της τη θεωρούσαν καλή «ως γυναίκα σκηνοθέτη». Όταν, όμως, κατάλαβαν ότι ήταν καλλιτεχνικά υπολογίσιμη αντίπαλος, τότε το πατρωνάρισμα σταμάτησε και άρχισαν να μπαίνουν εμπόδια.³³

Η περίπτωση της Μαρκετάκη είναι χαρακτηριστική της αλλαγής που συντελέστηκε από τα μέσα του 1970 στην Ελλάδα. Όπως τόνισε η Ιωάννα Αθανασάτου,³⁴ η συγκρότηση ενός γυναικείου κινήματος στην Ελλάδα από 1960-1980 στόχευσε

στην απελευθέρωση των γυναικών, και οι ιδέες που παρήγαγε ενθάρρυναν τις γυναίκες να αποκτήσουν έλεγχο της σεξουαλικότητάς τους και έθεσε το παιχνίδι της επιθυμίας και της εικόνας και με τους δικούς τους όρους.

Η αμφισβήτηση πατριαρχικών και πολιτικά συντηρητικών μοντέλων υποκειμενοποίησης (εθνικά υποκείμενα, έμφυλα υποκείμενα κτλ.) ριζοσπαστικοποίησαν τη φιλική αναπαράσταση, όπως υποδεικνύουν οι ταινίες της Μαρκετάκη, τόσο στη θεματολογία τους όσο και στην αισθητική τους. Μοιάζει η Μαρκετάκη να γαλουχήθηκε καλλιτεχνικά σε μια εποχή αμφισβήτησης και κριτικής του κυρίαρχου αφηγήματος και υποκειμένου που άρχιζε να παρουσιάζει χαρακτηριστικά διαμόρφωσης μιας διεθνικότητας. Ήταν η εποχή που αναδύθηκε στα φεστιβάλ της Ευρώπης και της Βορείου Αμερικής ένα καινούργιο ενδιαφέρον για το λεγόμενο «σινεμά του κόσμου»,³⁵ (world cinema) δηλαδή για περιφερειακές κινηματογραφίες. Εντούτοις, η αναγνώριση αυτού του σινεμά από τα παραδοσιακά κέντρα της κινηματογραφικής παραγωγής έφερε τα χαρακτηριστικά μιας πολιτισμικής ηγεμονίας.

Αυτές οι «άλλες» κινηματογραφίες, καθώς και οι δημιουργοί τους, κατηγοριοποιούνταν με εθνικά και δυτικοκεντρικά κριτήρια, ενώ βασικό χαρακτηριστικό τους ήταν τα αισθητικά κριτήρια που ταίριαζαν με αυτά του Δυτικού αφηγηματικού και αισθητικού κανόνα. Έτσι, δόθηκαν ευκαιρίες αναγνώρισης, μερικές φορές πρώτα σε διεθνή φεστιβάλ και μετά στις χώρες προέλευσης, σε νέους (στην πλειοψηφία άνδρες) δημιουργούς, όπως ο Αγγελόπουλος, ο Κουστουρίτσα, ο Ιοσελιάνι, ο Κιαροστάμι. Συχνά αυτή η ενσωμάτωση απομάκρυνε το τοπικό κοινό από τις συγκεκριμένες δημιουργούς ενισχύοντας την ιδέα ενός διεθνικού κοινού που μπορούσε να παρακολουθήσει αυτήν την ελιτίστικη (κινηματογραφική) γλώσσα, το οποίο είχε ήδη γαλουχηθεί με το «ευρωπαϊκό» σινεμά. Όμως, σταδιακά οι συνθήκες άλλαξαν. Από τη δεκαετία του 1970, η αναδυόμενη νεοφιλελεύθερη πολιτική (διαρθρωτική αναπροσαρμογή που εστιάζει σε οικονομίες προσανατολισμένες στην αγορά, απουσία εθνικών επιδοτήσεων και προστατευτισμός του εμπορίου

ου, ανοικτή χρηματοδότηση) έθεσε τέλος στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή οικονομία, ανοίγοντας τον δρόμο για ένα μετα-Φορντισμό (οικονομική ανάπτυξη με έμφαση στις υπηρεσίες). Παράλληλα, η αυξανόμενη πολυπολιτισμικότητα των ευρωπαϊκών κοινωνιών προσπάθησε να κάνει πιο ορατή την ποικιλομορφία της, τόσο κοινωνικά όσο και πολιτισμικά.

Ο πολιτισμός και οι τέχνες μετατράπηκαν σε σημαντικά πεδία για την οικονομική αναγέννηση των αποσυντιθέμενων βιομηχανικών οικονομιών ιδίως στα αστικά κέντρα, και σε ένα πολιτικό εργαλείο για μια πιο περιεκτική πολιτιστική πολιτική, χωρίς μείωση των κοινωνικών και οικονομικών ανισοτήτων.³⁶ Η πολιτισμική ανοιχτότητα, που θεωρητικά εμφανίστηκε με το σινεμά του κόσμου, ουσιαστικά στηριζόταν σε γυάλινα πόδια εξαιτίας αυτής της οικονομικής ανισορροπίας. Η περίπτωση της Μαρκετάκη είναι χαρακτηριστική. Η κρατική χρηματοδότηση (τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη) για τις τέχνες σταδιακά συρρικνώθηκε επιτρέποντας τη συμμετοχή νέων 'παιχτών' (διεθνείς και υπερεθνικοί οργανισμοί, ιδιωτικός τομέας). Ένας τρόπος για την Μαρκετάκη, όπως και για άλλους δημιουργούς, όπως ο Αγγελόπουλος, να ξεπεράσει τα εμπόδια και να χρηματοδοτήσει καινούργια κινηματογραφικά της πρότζεκτ στις αρχές της δεκαετίας του 1990 ήταν η συμπαραγωγή. Η *Νύχτα των Κρυστάλλων* (1992) χρηματοδοτήθηκε με 228.674 ευρώ από το ταμείο EURIMAGES και ήταν συμπαραγωγή Ελλάδας, Γαλλίας και Ελβετίας.

Όπως υπογράμμισε η ίδια,

Στο πλαίσιο της δημιουργίας μιας Ευρωπαϊκής Ένωσης, περισσότερο μιας ενοποιημένης ευρωπαϊκής οικονομίας, επειδή οι εταιρείες μπορούν να είναι αμερικανικές, ευρωπαϊκές ή ιαπωνικές. (...) υπάρχει ένα παιχνίδι ψέματος. Το παιχνίδι παίζεται και κλείνουμε τα μάτια μας σε αυτό. Λέμε, «Γιορτάζουμε τον ευρωπαϊκό πολιτισμό». Ποια κουλτούρα, όταν η εθνική σας γλώσσα, τότε θα φτιάξετε μια ταινία πρέπει να δημιουργήσετε μια συμπαραγωγή που θα πρέπει να είναι τριμερής; «Ποια είναι η έννοια της τριμερούς συμπαραγωγής; Σε ποια γλώσσα;»³⁷

Σε αυτήν την περίοδο αρχίζει και στην ΕΕ (τότε ΕΟΚ) η στροφή σε μια πιο συνεκτική πολιτική του πολιτισμού, που μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν αποκλειστικό δικαίωμα των εθνικών κυβερνήσεων. Τη δεκαετία του 1980, η ΕΕ προσπάθησε να οικοδομήσει μια πιο ολοκληρωμένη ευρωπαϊκή ταυτότητα προκειμένου να αντιμετωπίσει τις οικονομικές, κοινωνικές, αλλά και τεχνολογικές προκλήσεις, για παράδειγμα τη νέα δορυφορική τεχνολογία και αργότερα την ψηφιακή επανάσταση. Σε αυτό το πλαίσιο, όταν ο πολιτισμός εντάχθηκε σε ένα θεσμικό σχέδιο οικοδόμησης ενός κοινού ευρωπαϊκού πολιτισμού,³⁸ οι συμπαραγωγές έγιναν όχημα για τη διαμόρφωση μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας. Το 1989, το Συμβούλιο της Ευρώπης, το οποίο για τον Schofield (2014)³⁹ συνέχισε να

υπερασπίζεται τις αξίες του Διαφωτισμού, ίδρυσε το Ταμείο EURIMAGES για τη στήριξη της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής παραγωγής μέσω των συμπαραγωγών. Λίγο μετά (1990/1991), το πρόγραμμα MEDIA ξεκίνησε από την ΕΕ για τη στήριξη της διακρατικής συνεργασίας μεταξύ ανεξάρτητων παραγωγών.

Η Μαρκετάκη ήταν η πρώτη Ελληνίδα δημιουργός που έκανε αίτηση και χρηματοδοτήθηκε από το EURIMAGES. Οι *Κρυστάλλινες νύχτες* (1992) ήταν μια ιστορία γυναικείας υποκειμενικότητας που προσπάθησε να καταλύσει τα στεγανά της τάξης και της φυλής με όχημα τη μαγεία και τον έρωτα. Όπως φαίνεται από τη συνέντευξή της παραπάνω, η Μαρκετάκη θεωρούσε τις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές αναγκαίο κακό. Ο φόβος που εκφράζει αρχικά φαντάζει παρωχημένος. Μιλάει για διακριτές εθνικές διάφορες που συμβολοποιούνται μέσα από τη γλώσσα, όταν η τελευταία κινδυνεύει να χαθεί, να γίνει κοινή ευρωπαϊκή. Αυτό για τη Μαρκετάκη έθετε σε αμφισβήτηση το ίδιο το ευρωπαϊκό όραμα. Ο Karalis⁴⁰ υπογράμμισε ότι «η συμμετοχή στην ΕΕ, αντί να ανοίξει την Ελλάδα σε διακρατικές τάσεις και ευκαιρίες, φαίνεται να οδήγησε σε μορφές παροχιακού εθνοκεντρισμού, πολιτιστικού αποκλεισμού και αποθαρρυντικής ενδοσκόπησης». Είναι, όμως, η κριτική της Μαρκετάκη απλά «εθνοκεντρική»;

Αν και αφοριστικός ο λόγος του Karalis, η κριτική του υπαινίσσεται μια φάση εσωστρέφειας, την οποία πέρασε ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του 1980 με πολλές υποκειμενικές, δημιουργικές φωνές μέσα στην αισθητική παράδοση του *auteur*, η οποία αποτέλεσε αντίδραση στην εμπορευματοποίηση του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, αλλά και στον επιβεβλημένο συντηρητισμό και τη λογοκρισία της Επταετίας. Οι λόγοι αυτής της εσωστρεφούς φάσης θα πρέπει να αναζητηθούν επίσης στην εκπαίδευση των σκηνοθετών, την έλλειψη κατάλληλης υποδομής (στούντιο κ.λπ.), αλλά και τη διάδοση της τηλεόρασης και την εισαγωγή της τεχνολογίας VHS που συρρίκνωσαν την κινηματογραφική παραγωγή και τα εισιτήρια.

Εκείνη την περίοδο, η θεσμική αναγνώριση του κινηματογράφου στην Ελλάδα ήταν αδύναμη. Τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, το ελληνικό Υπουργείο Βιομηχανίας είχε τον έλεγχο της κινηματογραφικής πολιτικής. Τη δεκαετία του 1970, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ιδρύθηκε με την επωνυμία Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων. Το Κέντρο λειτούργησε ως συνδεδεμένο με την Ελληνική Τράπεζα Βιομηχανικής Ανάπτυξης (ΕΤΒΑ).⁴¹ Ο οργανισμός προσπάθησε να χρηματοδοτήσει νέους Έλληνες δημιουργούς που εξέφρασαν τις ανησυχίες της νεολαίας και της κοινωνίας μετά τη Χούντα. Το 1980, το Υπουργείο Πολιτισμού έγινε υπεύθυνο για την κινηματογραφική βιομηχανία. Η διεθνής φήμη της Μελίνας Μερκούρη, που έγινε η πρώτη Υπουργός Πολιτισμού του Σοσιαλιστικού Κόμματος (1981), και η μετατόπιση σε μια περισσότερο ενιαία πολιτική του πολιτισμού της ΕΕ, υποστήριξε αυτήν τη θεσμική αλλαγή. Η Μερκούρη και ο Παύλος Ζάννας, σημαντικός διανοούμενος και κριτικός

του κινηματογράφου, σχεδίασαν και υπέβαλαν τον πρώτο νόμο για τον Κινηματογράφο (597/1986).⁴² Ο νόμος διευκρίνισε τα ζητήματα της ταυτότητας (ταυτότητας παραγωγών, γλώσσα, χώρος γυρισμάτων) των ταινιών σε σχέση με ένα σύστημα σημείων (point system) που σταδιακά έγινε κοινό για όλες τις ευρωπαϊκές παραγωγές. Τα κριτήρια που καθόριζαν την ταυτότητα της ταινίας θύμιζαν την παραδοσιακή προσέγγιση της εθνικής ταυτότητας (κυρίαρχο έδαφος και πολιτισμός). Αναζητούσαν τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα μιας ταινίας μέσα από την εθνική ταυτότητα των συντελεστών, χώρων γυρισμάτων και της γλώσσας μιας ταινίας, τα οποία συνδέονταν στενά με ένα κράτος-μέλος. Μόνο έτσι, μέσω της εθνικής αναγνώρισης, η ταινία μπορούσε να συμπεριληφθεί σε οποιαδήποτε ευρωπαϊκή χρηματοδότηση.

Όπως ανέφερε ο Michael Herzfeld⁴³ στην ανάλυσή του για την ευρωπαϊκή πολυμορφία, «[από το] επίπεδο του κράτους και πάνω, οι πολιτισμικές διαφορές θεωρούνταν 'ευρωπαϊκές', επομένως καλές». Έτσι, σε εθνικό επίπεδο οι διαφορές χαρακτηρίζαν και περιχαρακώναν τα εθνικά όρια των κρατών-μελών και μόνο έτσι μπορούσε να εφαρμοστεί η αναδυόμενη ευρωπαϊκή κινηματογραφική πολιτική. Τη δεκαετία όμως του 1990 αυτό άρχισε να αλλάζει. Όπως τόνισε η Τσιμπιρίδου,⁴⁴ η εποχή άρχισε να επαναπροσεγγίζει το θέμα του πολιτισμού μέσα σε μια γενικότερη αλλαγή της πολιτικής οικονομίας που ξεκίνησε από την κατάρρευση του ψυχροπολεμικού δίπολου Δύση/Ανατολή και την επικράτηση ενός νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού, όπου το ζήτημα της ταυτότητας και των υποκειμένων τέθηκε σε μια νέα βάση αναγνώρισης και πολιτικής αντιπροσώπησης. Αυτές οι αλλαγές έθεσαν σε διαπραγμάτευση την αντίληψη του «ελληνικού», θεωρητικά σε μια βάση εξωστρέφειας και μεγαλύτερης συμπερίληψης στο πλαίσιο μια ευρωπαϊκής διεθνικής και υπερεθνικής διακυβέρνησης, που συνέδεσε άρρηκτα τον πολιτισμό με την οικονομία της αγοράς (δημιουργική οικονομία).

Όταν η κριτική της Μαρκετάκη για τις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές τοποθετηθεί στο πλαίσιο της εποχής της και στο έργο της, τότε η ματιά της ξεφεύγει από τον ισοπεδωτικό εθνοκεντρισμό που υποστήριξε ο Καγάλις και γίνεται μια κριτική σύγχρονη και ίσως βαθιά ευρωπαϊκή. Σε μια ταινία σύμπραξης Ελλάδας, Γαλλίας, Ελβετίας, όπου ακούγονται Γερμανικά, Ελληνικά και Εβραϊκά, η οποία ξεκινά από τη Γερμανία, πριν από το πόλεμο, και καταλήγει στη μεταπολεμική Αθήνα, η Μαρκετάκη έθεσε στο επίκεντρο του πλάνου και της αφήγησής της τα έκκεντρα υποκείμενα σε σχέση με το κυρίαρχο αφήγημα. Τα τοποθέτησε σε διαφορετικές χώρες της Ευρώπης (Γερμανία, Ελλάδα), σε διαφορετικές γλώσσες, φυλές κι έθνη. Αυτή η διαθεματικότητα (intersectionality) του υποκειμένου, αλλά και η περιθωριοποίησή του από τους σύγχρονους μηχανισμούς (τάξη-φυλή-φύλο-εθνότητα) προσφέρουν μια κριτική ματιά στη συγκρότηση του «ευρωπαϊκού» που μοιάζει σημερινή και προκαλεί να σκεφτούμε τη (συμ)παραγωγή πέρα από την ηγεμονία της αγοράς, που θα υποστηρίξω παρακάτω, είναι και το

ζητούμενο σήμερα για το ευρωπαϊκό σινεμά.

III. Η Δημιουργική Ευρώπη και οι Δημιουργοί

Η δεκαετία του 1990 ήταν κομβική για τις πολιτικές του πολιτισμού στην ΕΕ. Μέχρι τότε ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος ορίστηκε μέσα από μια παράδοση (έμφυλη, φυλετική και ταξική) υψηλού πολιτισμού που συγκέντρωνε τα «καλύτερα» δείγματα εθνικής κινηματογραφικής δημιουργίας και τα μετέτρεπε σε υπερεθνικά, και άρα ευρωπαϊκά, μέσα από τη διαμόρφωση χώρων πανευρωπαϊκής κυκλοφορίας και προβολής, όπως τα φεστιβάλ και τη διαμόρφωση ενός κοινού ταξικών χαρακτηριστικών που ξεπερνούσε τα εθνικά όρια. Η Συνθήκη του Μάαστριχτ (άρθρο 7/2/1992, άρθρο 128)⁴⁵, η οποία ευαγγελιζόταν ότι,

[η] Κοινότητα συμβάλλει στην ανάπτυξη⁴⁶ [flowering στο αγγλικό κείμενο] των πολιτισμών των κρατών μελών και σέβεται την εθνική και περιφερειακή πολυμορφία τους, ενώ ταυτόχρονα προβάλλει την κοινή πολιτιστική κληρονομιά

για πρώτη φορά έθετε τη διαμόρφωση ενός ευρωπαϊκού πολιτισμού στους στόχους της ΕΕ. Η αλληγορία των «ανθοφόρων» πολιτισμών, σύμφωνα με τη Liisa Malki (1992),⁴⁷ είναι ένα σταθερό στοιχείο της παράδοσης του έθνους-κράτους. Η μεταφορά των ριζών «φυσικοποιεί» τους πολιτισμούς και οπτικοποιεί τη διάρκεια και συνοχή του έθνους. Τα στοιχεία που ενισχύουν αυτήν τη συνοχή στην παραπάνω συνθήκη (ιστορία, πολιτισμός, παράδοση) ενισχύονταν μέσα από τις ευρωπαϊκές πολιτικές, ώστε να διαιωνιστούν. Αλλά ποιος αποφασίζει για το περιεχόμενο αυτών των στοιχείων και για το ποια θα πρέπει να επιλεγούν; Όπως τόνισε ο Ghassan Hage (1998)⁴⁸ εξετάζοντας την κοινωνική πολυπολιτισμικότητα και την ανοχή, η κατηγοριοποίηση των πολιτισμικών διαφορών μέσα σε μια τέτοια συνθήκη προϋποθέτει μια προνομιακή άποψη, μια θέση εξουσίας να αποφασίζει ποιος πολιτισμός ανήκει στη μία κατηγορία ή στην άλλη. Επιπλέον, αυτό που υπονοείται στην παραπάνω συνθήκη, είναι ένας ορισμός της πολιτισμικής κληρονομιάς ως αντικείμενο, εδαφικά προσδιορισμένο και ως εκ τούτου, ως κάτι που μπορεί να «διατηρηθεί» και «προστατευθεί».

Η Δημιουργική Ευρώπη,⁴⁹ το πρόγραμμα ναυαρχίδα της ΕΕ για τις πολιτικές του πολιτισμού, εστιάζει κυρίως στην ανάπτυξη δεξιοτήτων μάρκετινγκ (κατάρτιση σεναριογράφων και παραγωγών), διανομή, δημιουργία επαγγελματικών δικτύων. Αυτά τα χαρακτηριστικά θεωρήθηκαν τρόπος ενίσχυσης της κυκλοφορίας και διακίνησης των ταινιών μέσα στην Ευρωπαϊκή Αγορά. Η διεθνική κυκλοφορία είναι ο πυρήνας της ευρωπαϊκής προστιθέμενης αξίας (ΕΠΑ), μια από τις βασικές προϋποθέσεις που τόσο το MEDIA και το EURIMAGES συμπεριλαμβάνουν στα κριτήρια που πρέπει να επιδεικνύουν οι ταινίες οι οποίες χρηματοδοτούνται. Η ΕΠΑ ορίζει ένα έργο ως ευρωπαϊκό. Η διεθνική κινητικότητα αυξάνει την εμπορευσιμότη-

τα της ταινίας και επομένως την ευρωπαϊκή της αξία. Οι συμπαραγωγές αυξάνουν την πιθανότητα κυκλοφορίας μιας ταινίας μεταξύ διαφορετικών ευρωπαϊκών αγορών και άρα και την εμπορευσιμότητά της. Ωστόσο, οι ταινίες αυξάνουν τις πιθανότητές τους για διανομή σε διάφορες ευρωπαϊκές αγορές ταινιών μέσω της ένταξής τους στην Δημιουργική Ευρώπη, ενώ ταυτόχρονα, πρέπει πρώτα να ταξινομηθούν ως ευρωπαϊκές, για να συμπεριληφθούν στο πρόγραμμα. Έτσι, η ΕΠΑ καταλήγει σε μια ταυτολογία του τι είναι μια ευρωπαϊκή ταινία και πώς ορίζεται.

Μοιάζει, λοιπόν, η διεθνικότητα που παράγεται μέσω αυτών των προγραμμάτων να μην είναι αποτέλεσμα ιστορικής και κοινωνικής έξης (δηλαδή μιας ιστορικά βιωμένης νόρμας και συνήθειας),⁵⁰ όπως εκείνη που εντοπίστηκε στην εξέταση της παράδοσης των δημιουργών τη δεκαετία του 1960. Αντίθετα, πρόκειται για μια συστηματική καλλιέργεια μιας εργαλειοθήκης δεξιοτήτων που έχουν τις ρίζες τους στο μάρκετινγκ και με στόχο την ευελιξία των δημιουργών για διεθνική συνεργασία. Έτσι, πριν κυκλοφορήσουν οι ταινίες, άρχισαν να κυκλοφορούν οι δημιουργοί μέσα σε χώρους που παράχθηκαν μέσα από τα προγράμματα τη Δημιουργική Ευρώπης. Για παράδειγμα, μία από τις πιο πετυχημένες παραγωγούς της νέας γενιάς η Μαρία Δρανδάκη⁵¹ (συνέντευξη 2017) τόνισε

[στην πρώτη μου δουλειά] ο βασικός, ο διευθυντής, ας πούμε, της εταιρίας και βασικός παραγωγός είχε έρθει από τη Γαλλία. Είχε ένα μπαγκκράουντ συμπαραγωγών και τα πρώτα προγράμματα MEDIA τα κάναμε μαζί. Ταυτόχρονα, όταν έκανα την πρώτη μου ταινία μι-

κρού μήκους, *Ιστορία 52* του Αλέξη Αλεξίου, ήταν η πρώτη φορά που βγήκαμε προς τα έξω. Τουλάχιστον ως προς τη δική μου εμπειρία, άρχισα να έρχομαι σ' επαφή με όλο αυτό το περιβάλλον των φεστιβάλ, των μάρκετ, και λίγα χρόνια αργότερα αποφάσισα να κάνω ένα ευρωπαϊκό πρόγραμμα, που είναι βασικό για ευρωπαίους παραγωγούς, το EAVE. Εκεί γνώρισα πάρα πολλούς άλλους παραγωγούς και είχα και περισσότερη επαφή για το πώς γίνεται η συμπαραγωγή.

Έχοντας ήδη ένα πτυχίο στην επικοινωνία, η Δρανδάκη έμαθε τόσο να κινείται αλλά και να συνεργάζεται στον ευρωπαϊκό χώρο, αρχικά στην εργασία της και μετά αυτόνομα. Η διαμόρφωση αυτών των χώρων μαθητείας αλλά και ευρωπαϊκής ώσμωσης, όπως οι χώροι εκπαίδευσης ή τα φεστιβάλ, αναπτύχθηκαν κάτω από τη σφραγίδα της Δημιουργικής Ευρώπης. Αυτός ο ευρωπαϊκός χώρος δημιουργίας οδήγησε σε μια διεθνική κινητικότητα των δημιουργών, η οποία στόχευσε στη συνεργασία μέσω των συμπαραγωγών και μακροπρόθεσμα στη διαμόρφωση μιας ευρωπαϊκής νοοτροπίας και ταυτότητας. Αν εξετάσουμε διαχρονικά τη συμμετοχή δημιουργών από την Ελλάδα στους μηχανισμούς χρηματοδότησης συμπαραγωγών, φαίνεται ότι οι τελευταίοι υπήρξαν επιτυχημένοι. Κατά την περίοδο 1990-2016 έγιναν συνολικά 167 συμπαραγωγές στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών χρηματοδοτήσεων.⁵²

Οι συνεργασίες αυτές άρχισαν διστακτικά, με περιπτώσεις δημιουργών όπως η Μαρκετάκη ή ο Αγγελόπουλος, ανθρώπων που έζησαν ή/και αναγνωρίστηκαν στο



Ελληνικές Συμπαραγωγές 1990-1996

οι δημιουργοί πρέπει να αφηγηθούν ιστορίες για τις τοπικές κοινότητες, αλλά σε στυλ που ορίζεται από τους παγκόσμιους λόγους και τις προκλήσεις μιας τεχνολογίας που αναπτύχθηκε σε διαφορετικά περιβάλλοντα και για διαφορετικές ανάγκες.

Το αποτέλεσμα ήταν μια πιο εξωστρεφής γενιά δημιουργών. Δουλεύοντας πέρα από τα εθνικά σύνορα και το κοινό, οι δημιουργοί έπρεπε να ξανασκεφτούν και να αναδιαμορφώσουν τα σενάρια τους με τρόπο που θα μπορούσε να γίνει κατανοητός σε ένα παγκόσμιο κοινό. Παρόλα αυτά το περιεχόμενο αυτών των ταινιών, όπως δείχνει και η φιλμογραφία της Δρανδάκη,⁵⁷ αισθητικά συνεχίζει τον ευρωπαϊκό κανόνα, ενώ η θεματολογία συνδέεται με ιστορίες έκκεντρων υποκειμένων που συνδέονται με τις απεδαφοποιημένες οικονομίες και βαθιά άνισες κοινωνίες του νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού (φτώχεια, ανισότητες, μετανάστευση/προσφυγιά, κρίση ταυτότητας, μειονοτικά υποκείμενα κτλ.).

Οι παραπάνω χάρτες έδειξαν ότι υπάρχει μία πολιτισμική μνήμη στον τρόπο που διαμορφώνονται τα δίκτυα. Ιστορικά διαμορφωμένες συνεργασίες εξαιτίας μετακινήσεων των δημιουργών, πολιτισμικό κεφάλαιο που συσσωρεύτηκε μέσα από την παράδοση των Ευρωπαίων δημιουργών και συνδέεται με χώρες όπως η Γαλλία ή η Ιταλία, αλλά και πιο πρακτικοί-οικονομικοί λόγοι, όπως ύπαρξη στούντιο, η οικονομική ενίσχυση ή ελαφρύνσεις (cash rebates) για τον κινηματογράφο. Όμως, αυτή η μνήμη πρέπει να ανακαλείται και να γίνεται μέρος μιας (ασύμμετρης) διαπραγμάτευσης σε κάθε συνεργασία συμπαραγωγής. Σε ερώτηση σχετικά με τα κριτήρια επιλογής ενός συμπαραγωγού, η Μαρία Δρανδακη υπογράμμισε ότι,

ψάχνω χρήματα, καλούς συνεργάτες, την τεχνογνωσία, όπου δεν είναι τόσο αναπτυγμένη, άλλοτε ψάχνω παραγωγούς από μεγαλύτερες κινηματογραφίες, άλλοτε από παρόμοιες κινηματογραφίες και ψάχνω επίσης αυτό που λέμε το εξωτερικό βλέμμα, το βλέμμα συνεργατών, παραγωγών, συνεργείου σε μια ελληνική ταινία, που όμως θέλει να ταξιδέψει εκτός Ελλάδας (...). Ο καλός συνεργάτης [είναι] ανοιχτός, ευέλικτος να συνεργαστεί με ανθρώπους από άλλες χώρες, από άλλα εργασιακά περιβάλλοντα, από πολιτιστικά και κοινωνικά περιβάλλοντα, άρα είναι έτοιμος να συναντηθεί με όλους αυτούς τους ανθρώπους και απόψεις. Αυτός που είναι συνεπής να φέρει το βλέμμα τους δημιουργικά στην ταινία, να προσθέσει κάτι και όχι να επιβάλλει.

Η στάση της Μαρίας είναι πολύ διαφορετική από εκείνη της Τώνιας. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί παραπάνω, τονίζει τη «συνεργασία, ευελιξία, ανοιχτότητα, το βλέμμα του Άλλου, κινητικότητα» είναι μια γλώσσα χαρακτηριστικά 'ευρωπαϊκή' των τελευταίων δεκαετιών, μια γλώσσα που διαμορφώθηκε μέσα από ένα σύνολο θεσμών, υποδο-

μών, χρηματοδοτήσεων που εφαρμόστηκαν με συστηματικότητα σε ένα βάθος ετών. Παρόλα αυτά ο λόγος της Μαρίας έχει ενσωματώσει τα στερεότυπα για τον Άλλο που προέρχονται από μια γεωμετρία δύναμης. Για παράδειγμα, εξηγώντας τα παραπάνω κριτήρια τόνισε ότι επιλέγει συνεργάτες ανάλογα με τι ταινίες έχει στα χέρια της. Έτσι «με μικρότερα μπάτζετ», «μικρότερες» και «πρώτες ταινίες», στρέφεται σε «μικρότερες κινηματογραφίες συχνά από βαλκανικές χώρες, γιατί υπάρχει αρκετά μεγάλη συνάφεια στον τρόπο που δουλεύουμε, στον τρόπο που επικοινωνούμε, το περιβάλλον τους είναι το ίδιο ασταθές».

Η διεύρυνση της ΕΕ τη δεκαετία του 1990 δεν ήταν απλώς ένα πολιτικό σχέδιο. Ήταν μια ιστορική και πολιτισμική διαδικασία που προσπάθησε να επαναπροσδιορίσει το «ευρωπαϊκό» ενάντια σε ισχυρά, μέσα στον Ψυχρό Πόλεμο, στερεότυπα σχετικά με τις πρώην σοσιαλιστικές χώρες της ανατολικής και νοτιο-ανατολικής Ευρώπης. Η συμπερίληψη στη χρηματοδότηση της Δημιουργικής Ευρώπης προβλήθηκε ως κίνητρο, καθώς και επιβράβευση για αλλαγές που θεωρούνταν θεμελιώδεις για την περιφερειακή ολοκλήρωση των Βαλκανίων στην ΕΕ. Θεωρητικά οι αλλαγές έφεραν κάθε χώρα πιο κοντά στις αξίες της δημοκρατίας, του κράτους δικαίου και του σεβασμού των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Η ΕΕ πίστευε ότι η σταδιακή υιοθέτηση αυτής της πολιτικής ατζέντας από τα υποψήφια μέλη θα εμπόδιζε την κατασκευή νέων διαχωριστικών γραμμών στην ΕΕ.⁵⁸ Ωστόσο, αυτή η συμπερίληψη ήταν μέρος μιας διαδικασίας εξευρωπαϊσμού που ενσωμάτωσε ηγεμονικά και ιστορικά κατασκευασμένα στερεότυπα παλαιότερων περιόδων.⁵⁹ Οι πολιτικές του κινηματογράφου, ως μέρος του εξευρωπαϊσμού, θέλησαν να προσελκύσουν και να διαμορφώσουν δημιουργούς σύμφωνα με τις απαιτήσεις της δημιουργικής οικονομίας, η οποία έπασχε από συναισθηματική αμφιθυμία. Από τη μία πλευρά προσπάθησε να δημιουργήσει μηχανισμούς συμπερίληψης για τις χώρες που έβγαζαν από σοσιαλιστικά καθεστώτα, στο πνεύμα μιας Ευρώπης των Λαών που σέβεται τη διαφορά και προωθεί τη συνεργασία. Από την άλλη πλευρά όμως, αυτή η συμπερίληψη βασιζόταν σε ιεραρχήσεις (οικειότητα/ξενότητα) που μετασχημάτιζαν ιστορικά στερεότυπα συνδυασμένα με τις σύγχρονες ανισότητες ενός οικονομικού και πολιτικού φιλελευθερισμού.

Αυτή η ανισότητα δημιούργησε μια νέα αίσθηση ανήκειν, όπως υπογραμμίζει η Μαρία, η οποία προσπαθεί να μετατρέψει τη διαφορά σε ευκαιρία για τους λιγότερο έμπειρους δημιουργούς. Έτσι, δημιουργείται μια αίσθηση περιφέρειας, οι «βαλκανικές χώρες», όπως αναφέρει η Ελληνίδα παραγωγός, που από τη μία έχει ενσωματώσει τις ιεραρχήσεις του ευρωπαϊκού (κινηματογραφικού) κέντρου, αλλά την ίδια στιγμή παράγει έναν χώρο συμπερίληψης μέσα από την γειτνίαση των χωρών, των πολιτισμών και των δημιουργών (κοινή επικοινωνία, πολιτισμική μνήμη και προβλήματα).

Οι περισσότεροι δημιουργοί καταφεύγουν σε συμπα-

ραγωγές αναγκαστικά για να κάνουν ταινίες. Ακόμα και η Μαρία μιλάει «για αναγκαίο κακό ή καλό». Όπως υπογράμμισε, ο συμπαραγωγός είναι κάποιος που «προσθέτει, δεν επιβάλλει». Συχνά στις συνεντεύξεις που έκανα με τους δημιουργούς, η λέξη κλειδί που περιέγραφε την επιλογή συμπαραγωγού ήταν αυτή της χημείας. Η χημεία προτείνει μια πιο συναισθηματική προσέγγιση (η ανθρώπινη έλξη είναι θέμα υγείας) στη ρευστότητα της αγοράς ταινιών, την οποία οι νέοι δημιουργοί-επιχειρηματίες για τη Δημιουργική Ευρώπη πρέπει να επιδείξουν. Η χημεία προτείνει μια ενστικτώδη αντίδραση στην επισφαλή κατάσταση των συνθηκών εργασίας των κινηματογραφιστών, στους περιορισμένους πόρους για χρηματοδότηση, στον αυξανόμενο ανταγωνισμό που κυριαρχούν στο νεοφιλελεύθερο καπιταλισμό, στις οικονομίες υψηλού κινδύνου, ειδικά στις λεγόμενες μεταβατικές κοινωνίες και στις μετα-σοσιαλιστικές οικονομίες. Οι δημιουργοί πρέπει να δείξουν εμπιστοσύνη στο νέο και άγνωστο τοπίο της αγοράς ταινιών βασιζόμενοι στο ένστικτο. Αυτό το ένστικτο πρέπει να διαχειριστεί αισθήματα εμπιστοσύνης και δυσπιστίας που προέρχονται τόσο από τους χώρους δικτύωσης της Δημιουργικής Ευρώπης, όσο όμως και από την κληρονομιά των συνεργασιών, ένα είδος πολιτισμικής μνήμης των ίδιων, που διαμορφώθηκε και διαιωνίζεται, όπως δήλωσε και η Δρανδάκη, με τη μαθητεία δίπλα στους παλιότερους. Με αυτόν τον τρόπο παράγεται μια κοινότητα μνήμης, που, όπως όλες οι κοινότητες τις τελευταίες δεκαετίες, παράγεται μέσα σε έναν κατακερματισμένο χώρο και χρόνο, απεδαφοποιημένη και ίσως πιο εκλεκτική και συμβολική σε σχέση με την παραδοσιακή αγροτική κοινότητα του βιώματος και της συγγένειας.⁶⁰

Η πολιτισμική μνήμη «συνδέει το παρελθόν με το παρόν μέσα σε πολιτισμικά συμπραζόμενα».⁶¹ Η σύνδεση αυτή δεν σημαίνει μόνο ότι η μνήμη ανακαλείται σε συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον, αλλά και μέσα από συγκεκριμένους τρόπους/κανάλια επικοινωνίας και αναμνήσεων. Αυτοί οι χάρτες καταγράφουν κάποιους από αυτούς τους τρόπους, τις συμπαραγωγές, που από το 1960 διαμόρφωσαν σχέσεις, δίκτυα και αναμνήσεις με στόχο την κινηματογραφική παραγωγή. Αυτό που άλλαξε από το 1990 ήταν η οργανωμένη διάσταση και στόχευση αυτών των πολιτισμικών (δημιουργικών) χώρων στην κινηματογραφική παραγωγή.

Αν όμως η Δημιουργική Ευρώπη μοιάζει να έχει πετύχει στο επίπεδο της δικτύωσης των δημιουργών, τι συμβαίνει με το δεύτερο στόχο, αυτό μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας; Η Μαρία υπογραμμίζει,

Δεν βλέπω τις ταινίες ούτε ως ευρωπαϊκές, ούτε ως ελληνικές αλλά ως ταινίες. Χρησιμοποιώ όλα αυτά τα εργαλεία για να σημειώνω την ταινία ως ελληνική ή ως ευρωπαϊκή με βάση τον νόμο (Σύμβαση Ευρωπαϊκή Συμπαραγωγής), αλλά όσον αφορά το περιεχόμενο ή την ταυτότητα δεν την τοποθετώ καθόλου έτσι.

Για τη Μαρία η ελληνικότητα και η ευρωπαϊκότητα εργαλειοποιούνται κάθε φορά που χρειάζονται να συμπληρωθούν με επιτυχία οι αιτήσεις χρηματοδότησης, ενώ η ίδια η ταυτότητα της ταινίας μπορεί να διαθέτει μια διαθεματικότητα που ξεπερνάει αυτά τα όρια. Η διαγραφή της ταυτότητας με όρους εθνικού ή υπερεθνικού αφηγήματος αποτελεί από μόνη της ταυτότητα στην εποχή του βίαιου φιλελευθερισμού. Η Ευρώπη απεδαφοποιεί και προάγει την ελεύθερη κυκλοφορία των ταινιών ταυτίζοντας την τελευταία με το «ευρωπαϊκό». Συχνά αυτά τα χαρακτηριστικά όμως μπορεί να μην σημαίνουν τίποτα για τα υποκείμενα, τους δημιουργούς, που καλούνται να τα αναγνωρίσουν και να τα οικειοποιηθούν ώστε να χρηματοδοτήσουν τις ταινίες τους.

Οι συμπαραγωγές συνδέονται με την αναπαραγωγή ενός χώρου πολυσύνθετου και πολυεπίδεδου. Ενώ μετά τον πόλεμο προέκυψαν ως αποτέλεσμα των σχέσεων ενός «ευρωπαϊκού» σινεμά που ορίζονταν σε σχέση με το Χόλυγουντ και τον Υψηλό Πολιτισμό αλλά και μιας νέας πολιτικής διακυβέρνησης με ήπια μέσα και πιο «δημιουργικές» μορφές ελέγχου και πειθαρχίας. Σταδιακά με τη διαμόρφωση της ΕΕ το «ευρωπαϊκό» προσπάθησε να δομηθεί μέσα από μια πολυμορφία που έπρεπε να οριστεί θεσμικά και να αναγνωριστεί (και) μέσα από ενιαίες πολιτικές του πολιτισμού, οι οποίες όμως δεν κατήργησαν τις ασυμμετρίες δύναμης και τις ιεραρχίες, τα αισθήματα της ξενότητας και ετερότητας (που κάνουν τις χώρες «μικρότερες», όπως και τα μπάτζετ) παρά την «παραγωγή της θετικότητας»⁶² που η ήπια πολιτική πρεσβεύει.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι κινηματογραφικές συμπαραγωγές προσπαθούν να διερευνήσουν τα όρια ανάμεσα σε αυτό το θεσμικό προγραμματισμό του πολιτισμού, τις εθνικές παραδόσεις και τις προσωπικές ιστορίες κινηματογραφικών συνεργασιών και επιθυμιών των δημιουργών. Εδώ, η πολιτισμική μνήμη και γειτνίαση μέσα από περιφερειακές, βαλκανικές συμμαχίες, οι οποίες διαμορφώθηκαν μέσα από ανισότητες και στερεότυπα, τόσο στο παρελθόν όσο και στην περίοδο της διεύρυνσης, παίζουν σημαντικό ρόλο. Ο χώρος που παράγεται βρίσκεται κρυμμένων ή πιο ορατών ανισοτήτων. Οι δημιουργοί αναμετρώνται δοκιμάζοντας τη χημεία τους, τις συλλογικές και ατομικές μνήμες, τα συναισθήματά τους, προσπαθώντας να οδηγηθούν στη συμπαραγωγή όχι μόνο ταινιών αλλά και μιας Ευρώπης που μέχρι τώρα μοιάζει με ένα κατ' εξακολούθηση έργο υπό κατασκευή που στερείται νοήματος στο σύνολό του, αλλά σηματοδοτείται/ται μέσα από τα έργα του και την υποκειμενικότητα του κάθε δημιουργού. ■

Παραπομπές

1. Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο Δεύτερο Μισό του 20ου Αιώνα*, Πατάκη, Αθήνα, 2014.
2. Το κεφάλαιο αναφέρεται στον ευρωπαϊκό χώρο και τις ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις σε αυτόν.
3. Michel Senellart, *Η Γέννηση της Βιοπολιτικής: Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας (1978-1979)*, Πλέθρον, Αθήνα, 2012.
4. Μεταξύ 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα συντελέστηκε μια αλλαγή στην πολιτική ατζέντα της Ευρώπης από την επιθετική επέκτασή σε παγκόσμιο επίπεδο στη διαμόρφωση ομογενοποιημένων εθνικών συνόρων και κυριαρχίας. Την ίδια στιγμή ο πολιτισμός έγινε αντικείμενο που οριοθέτησε επιστημονικά πεδία. Έτσι διαμορφώθηκαν μέσα σε ένα αποικιακρατικό και δυτικοκεντρικό δεικνόμενα τα πεδία της αρχαιολογίας, ιστορίας, λαογραφίας, οι οποίες μελετούσαν και καθόρισαν τον εθνικό πολιτισμό (ΕΜΕΙΣ), τόσο στην υψηλή του έκφραση (ιστορία-αρχαιολογία) όσο και στην καθημερινότητά στις αγροτικές κοινωνίες (λαογραφία). Την ίδια στιγμή, η μελέτη των λεγόμενων πρωτόγονων πολιτισμών ανατέθηκε στις αναδυόμενες επιστήμες της εθνολογίας και κοινωνικής ανθρωπολογίας (ΑΛΛΟΙ) (βλ. Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, Columbia University Press, Ίθακα, 1983, Γκόντφρει Λιένχαρντ. *Κοινωνική Ανθρωπολογία. Η κοινωνική ανθρωπολογία στην Ελλάδα*, Gutenberg, Αθήνα, 1985, Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Μάνος Σπυριδάκης «Εισαγωγή» στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.) *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 29-57, Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας: Κριτική Ανάλυση*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2007.
5. Όπως έχει υπογραμμίσει ο Bourdieu (*Distinction A Social Critique of the Judgement of Taste*, Transl. Richard Nice, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1984, σ.15), η διαμόρφωση μια αυτόνομης δημόσια σφαίρας ταυτίστηκε με την άνοδο μιας αστικής τάξης, που επικράτησε της σήμερις και την καθολική επικράτηση της πολιτισμικής της έκφρασης ως ενιαίας και υπερταξικής.
6. Ό.π 1984.
7. John. B Thompson, *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1999.
8. Ο βωβός κινηματογράφος μπόρεσε να υπερπηδήσει τα εθνικά σύνορα, στοχεύοντας στο συναίσθημα, μέσα από απλές αφηγήσεις και χαρακτήρες συχνά γνωστούς μέσα από κοινές αφηγηματικές παραδόσεις (λογοτεχνία, θέατρο).
9. Andrew Dudley, «Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema», στο Nataša Durovicová and Kathleen E. Newman (επιμ.) *World Cinemas, Transnational Perspectives* 59-89. Routledge, Νέα Υόρκη/Λονδίνο, 2009, σ. 64.
10. Vrasidas Karalis, *History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη, 2012, σ. 1-8.
11. David H. Price, *Cold War anthropology: The CIA, the Pentagon, and the growth of dual use anthropology*. Duke University Press, Ντάραμ, 2016.
12. Liping Bu, «Educational exchange and cultural diplomacy in the Cold War» *Journal of American studies*, 33.3 (1999) 393.
13. Ελένη Παπαγαρουφάλη, *Ήπια Διπλωματία Διεθνικές Αδελφοποιήσεις και Ειρηνιστικές Πρακτικές στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2013, σ.11-55.
14. Σύμφωνα με την Ζηνοβία Λιαλιούτη (2019), για χρόνια η μελέτη του Ψυχρού Πολέμου είχε επικεντρωθεί στην ιστορία του γεγονότος, στη διπλωματία και τη διεθνή πολιτική αφήνοντας στο περιθώριο τον χώρο

του πολιτισμού. Τα τελευταία χρόνια όμως αυτό αλλάζει.

15. Η δουλειά της Ann Stoler στην Ολλανδική Ινδονησία (2004) έχει καταδείξει το ανέφικτο αυτή της διάκρισης.

16. Andrew Higson, «The Concept of National Cinema», *Screen*, 30.4 (1989) 36-47.

17. Marsha Siefert, «Co-producing Cold War Culture-East West Filmmaking and Cultural Diplomacy» στο Peter Romjin, Giles Scott-Smith και Joes Seagal (επιμ.) *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2010, 97-115.

18. Anne Jäckel, «European Co-production Strategies: the Case of France and Britain», *Film Policy: International, National and Regional Perspectives* (1996) 87.

19. Giles Scott-Smith, Joes Segal, "Introduction. Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West", στο Peter Romjin, Giles Scott-Smith and Joes Seagal (επιμ.) *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2010, σ. 1-13.

20. Ό.π 2012, σ. 24.

21. Βλ. Ψηφιακό Αρχείο της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, [<http://tainiothiki.gr/v2/filmography/>] (3-4-2016)]

22. Αναστασία Τσακίρη, *Κινηματογράφος -Παραγωγή-Διανομή*, ΤΕΙ, Καβάλα 199, 2015.

23. Michael Herzfeld, *Η Ανθρωπολογία μέσα από τον Καθρέφτη: Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1987, σ. 5-6.

24. Οι ξένες παραγωγές που αναφέρονται, αν και δεν ήταν επίσημα συμπαραγωγές, χρησιμοποιούσαν πολλούς Έλληνες συντελεστές στα γυρίσματα.

25. Εύα Στεφανή, *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σ 107

26. <https://www.youtube.com/watch?v=A7m5BwSKdS4>

27. Ό.π. 2007, σ. 128.

28. Mark Betz. *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. University of Minnesota Press, Μινεάπολη 2009, σ. 14-15.

29. Το γαλλικό Νέο Κύμα της δεκαετία του 1960 συνήθως θεωρείται η αφετηρία του σινεμά του δημιουργού. Ένα σημαντικό στοιχείο που συχνά παραβλέπεται είναι η παγκοσμιότητα αυτού του κινηματογραφικού ρεύματος αλλά και η επίδραση που άσκησε σε εθνικές κινηματογραφίες στις χώρες του πρώην σοσιαλιστικού ευρωπαϊκού χώρου υπογραμμίζοντας ότι πέρα από τα ιδεολογικά τείχη στον χώρο του πολιτισμού υπήρξαν δόκιμες επαφές.

30. Petar Mitric και Katharine Sarikakis. «Spectator-or spect-actor-driven policies» στο Yannis Tzioumakis και Claire Mollo (επιμ.) *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Routledge, Νέα Υόρκη, Οξφόρδη, 2016, 421-432.

31. Ελένη Αλεξανδράκη, *Αφιέρωμα στην Τώνια Μαρκετάκη*, Αθήνα, ΕΡΤ, 1994. [<https://www.dailymotion.com/video/x2bby2o>] (6-7-2020)]

32. βλ. Mark Cousins, *The Story of Film: An Odyssey*, Hopscotch Films, Γλασκόβη, 2011.

33. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών Αυτοβιογραφικό Σημείωμα 35° Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης Αφιέρωμα στην Τώνια Μαρκετάκη επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης Θεσ/νίκη/Αθήνα 35° Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης/ΕΣΠΕΚ

34. Ιωάννα Αθανασάτου, «Φύλο και Κινηματογράφος», FYLOPEDIA, 2010, http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BA%CE%B9%CE%

[BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82 \(20-6-2020\)](#)

35. Nataša Durovicová, and Kathleen E Newman. (επιμ.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Routledge, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 2009.

36. David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, The Sage Publications, Λονδίνο, 2007.

37. Ό.π.Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σ.55.

38. βλ. Cris Shore, *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*, Routledge, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, 2000.

39. John Schofield, «Heritage Expertise and the Everyday. Citizens and Authority in the Twenty-First Century» στο John Schofield (επιμ.). *Who needs Experts?: Counter-mapping Cultural Heritage*. Routledge, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη 2016, σ.1-13.

40. Ό.π.2042, σ.218

41.Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, *Ιστορικό*, [<http://www.gfc.gr/el/%CE%B5%CE%BA%CE%BA/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C.html> (28-6-2020)].

42. Υπήρξαν τρεις βασικές νομοθετικές παρεμβάσεις για τον κινηματογράφο. Νόμος για τον Κινηματογράφο, Θέατρα 1597/1986 - ΦΕΚ 68/Α/21-5-1986

[<https://www.e-nomothesia.gr/kat-theatra-kinimatografoi/n-1597-1986.html> (23-5-2017)]

Νόμος για τον Κινηματογράφο, Θέατρα 2018/1992 - ΦΕΚ 33/Α/27-2-1992

[<https://www.e-nomothesia.gr/kat-astynomikos-astynomia/idrysi-leitourgia-uperesion/n-2018-1992.html> (25-5-2017)]

Νόμος για τον Κινηματογράφο, Θέατρα 3905/2010 (- ΦΕΚ Α 219/23.12.2010

[https://www.kodiko.gr/nomologia/document_navigation/129347/nomos-3905-2010 (21-10/2016)]

43. Ό.π. Herzfeld 1987, σ 78.

44. Φωτεινή Τσιμπιρίδου «Οι Αναγνώσεις του 'Κοινωνικού' από την Ανθρωπολογία στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης», *Μνήμων* 25 (2003) 185-202.

45. Συνθήκη για την Ευρωπαϊκή Ένωση (ΣΕΕ)/*Συνθήκη του Μάαστριχτ 7/2/1992*

[https://europa.eu/european-union/sites/europa.eu/files/docs/body/treaty_on_european_union_el.pdf (13-5-2016)]

46. Για την αγγλική γλώσσα στο παραπάνω παράθεμα το ρήμα «ανθίζω» είναι καθοριστικής σημασίας για να αντιληφθούμε τις υποβόσκουσες αντιλήψεις των ευρωπαϊών γραφειοκρατών, «[t]he Community shall contribute to the flowering of the cultures of the Member States, while respecting their national and regional diversity and at the same time bringing the common cultural heritage to the fore» [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX:11992M/TXT&from=EN> (10-7-2020)].

47. Liisa Malkki, «National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees», *Cultural Anthropology* 7.1 (1992) σ. 24-44.

48. Ghassan Hage, *Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*, Pluto, Σύδνεϋ, 1998.

49. Ξεκίνησε το 2014 και απορρόφησε τα παλιότερα προγράμματα Πολιτισμός (Culture) και Μιντια (Media)

50. Ό.π. Bourdieu 1984.

51. Έχει ιδρύσει τη Homemade Productions και από το 2008 υπήρξε παραγωγός σε πολλές συμπαραγωγές, όπως *Χώρα Προέλευσης* (2010, Σύλλας Τζουμέρκας), *Casus Belli* (2010, Γιώργος Ζώης), *Η Έκρηξη* (2014) Σύλλας Τζουμέρκας, <https://homemadefilms.gr/maria-drاندaki/>.

52. Η έρευνά μου είχε ως στόχο την εξέταση της ευρωπαϊκότητας και την παραγωγή της μέσα από τις

κινηματογραφικές συμπαραγωγές στη νοτιο-ανατολική Ευρώπη (Θεσσαλονίκης, Τιφλίδα, Σεράγεβο). Δεν αφορούσε στις ιδιωτικές συμπαραγωγές, ενώ τα συμπεράσματα βασίστηκαν σε επιτόπια έρευνα, συνεντεύξεις και σε αρχειακή έρευνα σε ψηφιακές και φυσικές βάσεις δεδομένων (LUMIERE, EURIMAGES, MEDIA LIBRARY, IMDB, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Ταινιοθήκη της Ελλάδας). Για την οπτικοποίηση των αποτελεσμάτων χρησιμοποιήθηκε το ανοιχτής πρόσβασης πρόγραμμα GEPHI.

53. Αναφέρομαι στις major & minor co-productions.

54. IOBE, *Παραγωγή Ελληνικών Ταινιών στην Ελλάδα Επιδράσεις στην Οικονομία* IOBE, Αθήνα 2014, σ. 9 [http://iobe.gr/docs/research/RES_05_F_02122014_REP_GR.pdf 7-7/2018)].

55. Lydia Papadimitriou. «Transitions in the Periphery: Funding Film Production in Greece since the Financial Crisis», *International Journal on Media Management*, 19.2 (2017) 164-181.

56. Ό.π. Karalis 2014, σ. 280

57. Βλ. <https://www.imdb.com/name/nm2891403/>

58. Bohdana Dimitrova, «Re-making of Europe's Borders through the European Neighbourhood Policy. *Journal of Borderlands Studies* 23.1 (2008), σ. 57.

59. βλ. την ιδέα της Maria Todorova για τον Βαλκανισμό, 1997

60. Γιάννης Ζαϊμάκης, *Κοινωνική Εργασία και Τοπικές Κοινωνίες: Ανάπτυξη, Συλλογική Δράση, Πολυπολιτισμικότητα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008.

61. Astrid Erll, «Cultural Memory Studies: An Introduction», στο Astrid Erll, Asgar Nunning and Sara B. Young (επιμ.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, de Gruyter*, Βερολίνο/Νέα Υόρκη, σ.2

62. Ό.π. Παπαγαρουφάλη, 2013, σ. 45

ΕΙΡΗΝΗ ΣΗΦΑΚΗ

Ο κινηματογράφος ως πολιτισμική κατασκευή και ως κοινωνική πρακτική

Περίληψη

Η σχέση ιστορίας και κινηματογράφου αποτελεί ένα διεπιστημονικό πεδίο που περιλαμβάνει τόσο τις αναπαραστάσεις της κοινωνίας, όπως προβάλλονται μέσα από τις ταινίες των δημιουργών, όσο και τις συμβολικές αξίες των έργων τους. Ως συλλογικό πολιτιστικό προϊόν, ο κινηματογράφος διαμορφώνεται και επηρεάζεται από τις κύριες πολιτικές, οικονομικές και ιδεολογικές δυνάμεις της εκάστοτε εποχής. Οι εξωγενείς παράγοντες στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, καθώς και οι μετασχηματισμοί που προκύπτουν στο εσωτερικό του πολιτισμικού πεδίου, καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το είδος και τη μορφή του παραγόμενου προϊόντος. Το κείμενο αυτό επιχειρεί να συμβάλει στο θεωρητικό διάλογο σχετικά με τη συνάντηση κινηματογράφου και ιστορίας, ενισχύοντας τη θεματική αναφορικά με τον τρόπο που οι θεσμικοί και διεθνικοί παράγοντες, όπως τα δίκτυα συνεργασίας και τα κινηματογραφικά Φεστιβάλ, μπορούν να επηρεάσουν τις στιλιστικές και αφηγηματικές τεχνικές των δημιουργών αλλά και στην τοποθέτησή τους στον χάρτη της παγκόσμιας ιστοριογραφίας. Προς επίρρωση των παραπάνω, δίδονται παραδείγματα από το πλαίσιο και τις συνθήκες ανάδυσης ενός νέου κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο.

Λέξεις κλειδιά: κοινωνιολογία του κινηματογράφου, πολιτισμική θεωρία, κινηματογραφική παραγωγή, καθιέρωση

Εισαγωγή

Εδώ και αρκετές δεκαετίες, η ιστορία του κινηματογράφου αποτελεί ένα επιστημονικό πεδίο που δεν περιορίζεται μόνο στην ιστορία των ταινιών και την αισθητική τους ή στην ιστορία των δημιουργών τους και του πολιτιστικού περιβάλλοντος στο οποίο αναπτύχθηκαν. Ο κινηματογράφος και η ιστορία του εξετάζεται πλέον ως πολιτιστικό φαινόμενο που συνδέεται άρρηκτα με ένα σύνθετο ιστορικό, οικονομικό, πολιτιστικό και κοινωνικό συγκείμενο. Η ιστορία είναι άμεσα συνυφασμένη με την έννοια του χρόνου ως σύστημα επεξήγησης του αιτιατού. Συνήθως οι μελετητές του κινηματογράφου οριοθετούν την έρευνα τους σε δοσμένα χρονικά πλαίσια, που συνήθως χαρακτηρίζουν περιόδους που εμφανίστηκαν καινοτόμες ταινίες, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει συ-

νέχεια σε λιγότερο νεωτεριστικές ταινίες ανά περιόδους. Η ιστορία των κινηματογραφικών ειδών και ρευμάτων για παράδειγμα (σοβιετικό μοντάζ, νεορεαλισμός) οριοθετεί περιόδους ριζοσπαστικών εξελίξεων στην τέχνη αλλά και κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών. Ομοίως, πολύ συχνά, η τεχνολογική ιστορία και οι ειδολογικές εξελίξεις των ταινιών είναι άμεσα συνυφασμένες με την πολιτική ή κοινωνική ιστορία δεδομένων χωρών.

Πράγματι, η κινηματογραφική παραγωγή μιας χώρας μπορεί να μελετηθεί ως τεκμήριο της ιστορικής συγκυρίας, καθώς καταγράφει μια αξιοσημείωτη ιστορική δραστηριότητα, όπως η θέση μιας κοινωνίας σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο ή μια τάση που εμπεριέχεται σε μια δοσμένη καλλιτεχνική φόρμα-ρεύμα. Μελετώντας για παράδειγμα τις διαδικασίες παραγωγής των ταινιών και

στοιχεία που μαρτυρούν τον τρόπο που προσλήφθηκαν από το κοινό, ανακαλύπτουμε τις επιλογές που είχαν οι σκηνοθέτες αλλά και το κινηματογραφικό κοινό. Ερευνώντας τις κοινωνικές και πολιτιστικές επιρροές στις ταινίες, κατανοούμε καλύτερα πως οι ταινίες φέρουν τα σημάδια των κοινωνιών στις οποίες δημιουργήθηκαν και καταναλώθηκαν. Όπως υποστηρίζει εξάλλου και ο DiMaggio¹ ένα πολιτισμικό είδος αναφέρεται σε σύνολα έργων τέχνης, που ταξινομούνται μαζί βάσει των εκλαμβανόμενων ομοιοτήτων που αντιπροσωπεύουν κοινωνικά κατασκευασμένες οργανωτικές αρχές, οι οποίες εμπλουτίζουν τα έργα τέχνης με σημασία πέρα από το θεματικό τους περιεχόμενο.

Ένα κυρίαρχο ζήτημα στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας της τέχνης και του πολιτισμού αφορά στο πως νομιμοποιούνται τα πολιτιστικά προϊόντα ως τέχνη, είτε υψηλή είτε δημοφιλή. Στο άρθρο του με τίτλο «A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements», που δημοσίευσε το περιοδικό *Poetics* το 2007, ο Shyon Baumann τεκμηριώνει -μέσα από την ανάλυση πλήθους μελετών σε διάφορα πολιτισμικά πεδία- ότι η αναγνώριση της τέχνης αποτελεί μια κοινωνική διαδικασία που δεν περιορίζεται μόνο στην καλλιτεχνική αξία. Μέσα από τη συστηματική ανάλυσή του, αποδεικνύει ότι οι έρευνες των κόσμων της τέχνης βασίζονται σε τρεις επεξηγηματικούς παράγοντες: έναν μεταβαλλόμενο χώρο πολιτιστικής ευκαιρίας, τη θεσμοθέτηση πόρων και πρακτικών και μια νομιμοποιούμενη ιδεολογία.² Η γενική θεωρία της καλλιτεχνικής καθιέρωσης υποστηρίζει ότι διακριτές περιοχές πολιτιστικής παραγωγής αποκτούν νόημα ως υψηλή ή δημοφιλή τέχνη, σε περιόδους υψηλών πολιτιστικών ευκαιριών μέσω της κινητοποίησης υλικών ή θεσμικών μέσων και μέσω της άσκησης ενός λόγου που πλαισιώνει την πολιτιστική παραγωγή ως νόμιμη τέχνη, σύμφωνα με μία ή περισσότερες προϋπάρχουσες ιδεολογίες.³

Θεωρούμε ότι η προσέγγιση αυτή προσφέρει ένα θεωρητικό και επεξηγηματικό πλαίσιο για την κατανόηση μιας σύνθετης διαδικασίας, που ακροθιγώς περιγράφηκε παραπάνω, για τη λειτουργία του κόσμου του κινηματογράφου, παρουσιάζοντας όχι μόνο σημαντικά ευρήματα αλλά και μεθοδολογικές προοπτικές. Τις βασικές κατευθύνσεις της θεωρίας αυτής σε συνδυασμό με άλλες μελέτες από τις κινηματογραφικές σπουδές και την πολιτισμική θεωρία, τις εξετάζουμε μέσα από παραδείγματα και αναφορές από τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο προκειμένου να μελετήσουμε ορισμένες επιμέρους διεργασίες και παράγοντες που συντέλεσαν στην εμφάνιση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Με τον όρο αυτό συμπεριλαμβάνουμε όλες τις κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες των τελευταίων χρόνων που οδήγησαν στην ανάδυση μιας νέας γενιάς ανεξάρτητων δημιουργών, των οποίων το έργο συνομιλεί με μοντερνιστικές κινηματογραφικές τάσεις και εντάσσεται στον art-house κινηματογράφο.⁴

Ο κινηματογράφος ως τεκμήριο της κοινωνικής και πολιτισμικής μνήμης

Πέρα από το εγγενές ενδιαφέρον ορισμένων ταινιών οι οποίες μελετώνται, επειδή είναι εξέχουσες καλλιτεχνικά -αποτελούν δηλαδή επιτεύγματα που χαίρουν υψηλής εκτίμησης-, ο κινηματογράφος στην ολότητά του συνιστά τεκμήριο υπό την έννοια ότι εμπερικλείει μια αξιοσημείωτη πολιτισμική δραστηριότητα διαμεσολαμβάνοντας στις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Οι επιδράσεις που μπορεί να έχει ασκήσει μια ταινία αποτελεί μια άλλη σημαντική διάσταση, καθώς μια ταινία μπορεί να είναι ιστορικά σημαντική λόγω της επιρροής που άσκησε σε άλλες ταινίες. Μπορεί να διαμόρφωσε ή να άλλαξε ένα είδος, να ενέπνευσε άλλους σκηνοθέτες να πειραματιστούν με νέες τεχνικές, ή να κέρδισε ευρεία δημοτικότητα, η οποία να παρήγαγε απομιμήσεις.

Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου εστιάζει σε μεγάλο βαθμό στον τρόπο που παράγεται μια ταινία, καθώς και στην πρόσληψή της από μια ανθρώπινη κοινότητα.⁵ Όπως επισημαίνει και ο Dudley Andrew, ο συλλογικός χαρακτήρας της παραγωγής ταινιών, το καθεστώς της ως δημοφιλής ψυχαγωγία, η ευαισθησία της στη λογοκρισία, οι οικονομικές αντιξοότητες και οι τεχνολογικές επαναστάσεις, όλοι αυτοί οι παράγοντες φαίνεται να απαιτούν μια κοινωνική ιστορία του θεσμού του κινηματογράφου παρά μια αισθητική ιστορία ορισμένων προϊόντων της.⁶ Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Ian Jarvie, υποστηρίζει ότι η κοινωνιολογία του κινηματογράφου δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα είδος ψυχολογίας της κοινωνικής συνείδησης, που επικεντρώνεται εξ' ολοκλήρου σε ζητήματα που σχετίζονται με την αποτελεσματικότητα του κινηματογράφου ως μέσο προπαγάνδας ή τις επιρροές του στο κοινό. Αντίθετα, είναι απαραίτητο να αναφερθεί κανείς σε ένα πλαίσιο που έχει ως άξονες την αμοιβαία δράση μεταξύ του κινηματογράφου και της κοινωνίας, τις χρήσεις τις οποίες το κοινό μπορεί να κάνει, την κινηματογραφική κατάσταση στην οποία βρίσκεται και τον αντίκτυπο, όχι του πιθανού περιεχομένου, αλλά του κινηματογράφου ως θεσμού μεταξύ των υφιστάμενων θεσμών.⁷ Το κοινωνιολογικό ενδιαφέρον δηλαδή για τον κινηματογράφο αφορά στη συνολική λειτουργία του από την παραγωγή, τη διανομή, το μάρκετινγκ, την ανταπόκριση του κοινού, καθώς επίσης και την εξέταση των ιδεολογικών παραγόντων που βοηθούν να ερμηνευθεί η αισθητική αξία μιας ταινίας ή ενός συνόλου ταινιών και η απήχυσή τους διεθνώς.

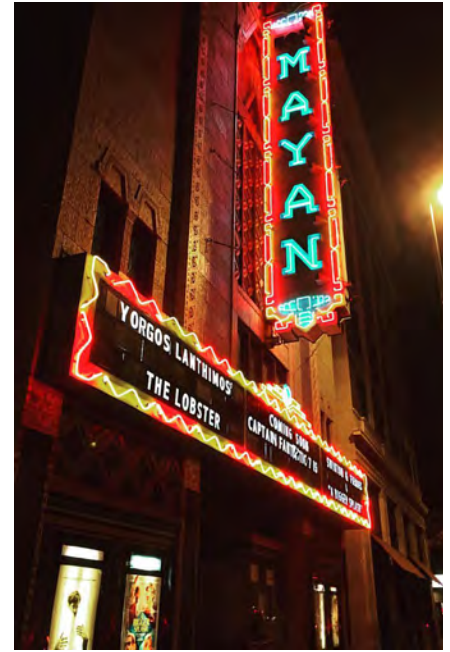
Όπως έχει γίνει φανερό, τόσο η δημιουργία όσο και η προέλευση οποιασδήποτε ταινίας συνιστούν πολύπλοκες διαδικασίες. Ο τρόπος και οι συνθήκες που γυρίζονται οι ταινίες έχουν συγκεκριμένες συνέπειες στην όψη και στον ήχο του τελικού προϊόντος. Ένα βασικό ζήτημα που τίθεται συχνά στο πλαίσιο αυτό αφορά στον τρόπο που οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούν στην κινηματογραφική βιομηχανία (παραγωγή, διανομή, εκμετάλλευση) επηρέασαν τη λειτουργία του κινηματογράφου. Για

να αντιληφθεί κανείς πληρέστερα το ερώτημα αυτό, αρκεί να σκεφτεί ότι οι ταινίες γυρίζονται μέσα σε συγκεκριμένα συστήματα παραγωγής, απαιτούν εργατικό δυναμικό και σημαντικούς πόρους για την δημιουργία τους. Οι επιχειρηματίες που επενδύουν στον κινηματογράφο περιμένουν κέρδη και θέλουν να διαφοροποιήσουν την ποικιλία των προϊόντων που προσφέρουν. Οι πολιτικοί και οι κυβερνήσεις ενδιαφέρονται εξίσου, καθώς οι ταινίες δύνανται να επηρεάσουν τους θεατές και διαμορφώνουν την κοινή γνώμη για την κατάσταση στη χώρα τους, καθώς επίσης γιατί η εξαιρετικά ασταθής κινηματογραφική αγορά απειλείται διαρκώς από τον ξένο ανταγωνισμό.

Το ζήτημα της διεθνικότητας στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης των μέσων και του πολιτισμού συνιστά επίσης μια βασική επιδίωξη της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου. Στο πεδίο αυτό αξίζει να αναρωτηθούμε πώς λειτουργούν οι διεθνείς και διαπολιτισμικές επιρροές στο πλαίσιο των εθνικών κινηματογραφιών, με άλλα λόγια με ποιον τρόπο οι διεθνείς τάσεις της κινηματογραφικής αγοράς επηρεάζουν το κινηματογραφικό προϊόν. Η ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία ανέκαθεν αγωνιζόταν να βρει τη θέση της στην αγορά της βιομηχανίας του θεάματος, εξαιτίας της κυριαρχίας των μεγάλων χολιγουντιανών παραγωγών. Επιπλέον, οι μεγάλοι διανομείς, έχοντας άφθονες πηγές και πόρους, ελέγχουν τη διανομή και την πρόσβαση των ταινιών στις ευρωπαϊκές κινηματογραφικές αίθουσες.⁸ Με βάση τα παραπάνω, είναι λογικό οι περιορισμοί της χρηματοδότησης και οι ιδιαιτερότητες της διανομής να δυσχεραίνουν τις μικρές ανεξάρτητες παραγωγές να «εισέλθουν» στις κινηματογραφικές αίθουσες. Εκτός όμως από την κυριαρχία των χολιγουντιανών παραγωγών, η κατακερματισμένη φύση της βιομηχανίας του κινηματογράφου συνιστά μια ακόμη δυσκολία. Οι ευρωπαϊκές παραγωγές έρχονται αντιμέτωπες με το εμπόδιο της διαφορετικής γλώσσας και κουλτούρας, καθώς οι κινηματογραφικές προτιμήσεις του κοινού υπαγορεύονται από την ευκολία της πρόσβασης σε αυτές. Λόγω των περιορισμών στη διανομή αλλά και το γεγονός ότι ιστορικά οι εθνικοί κινηματογράφοι έχουν συνδεθεί με ζητήματα ταυτότητας και πολιτισμικής κληρονομιάς, είναι σύνηθες οι μη-αγγλόφωνες ταινίες να θεωρούνται από το αγγλόφωνο κοινό ως *καλλιτεχνικές ταινίες (art films)*, δηλαδή ως ταινίες με «ιδιαιτέρως» περιεχόμενο που απευθύνονται σε συγκεκριμένο κοινό. Επίσης, αντιμετωπίζονται κατά τον ίδιο τρόπο και από τους διανομείς, με αποτέλεσμα να δυσκολεύονται να φτάσουν στις κινηματογραφικές αίθουσες.⁹

Μια ακόμη αδυναμία των ευρωπαϊκών παραγωγών να διευρύνουν το κοινό τους τόσο στην Ευρώπη όσο και διεθνώς, είναι οι λιγοστές ευκαιρίες για διεθνείς παραγωγές. Το μεγάλο ρίσκο επενδύσεων που συνδέεται με την κινηματογραφική βιομηχανία σε συνδυασμό με την αδυναμία πρόβλεψης της ανταποδοτικότητάς τους, έχει εύλογα οδηγήσει τις ευρωπαϊκές παραγωγές να στρέφονται σε πηγές εγχώριας και δημόσιας χρηματοδότησης, με αποτέλεσμα το κοινό στο οποίο απευθύνονται να είναι αντιστοίχως εγχώριο.¹⁰ Στις αντιξοότητες αυτές στοχεύουν πολιτικές και προγράμματα της Ευρωπαϊκής κοινότητας, εστιάζοντας στην ενίσχυση της πολιτιστικής δημιουργικότητας και της πολιτιστικής ευρωπαϊκής ταυτότητας μέσα από τα οπτικοακουστικά έργα. Το *Media* και ο χρηματοδοτικός μηχανισμός του Συμβουλίου της Ευρώπης, *Eurimages*, είναι δύο από τα σημαντικότερα προγράμματα στον κινηματογραφικό τομέα που αξιοποιούνται από τους ευρωπαίους δημιουργούς. Στόχος τους είναι να αυξήσουν την κυκλοφορία των οπτικοακουστικών έργων εντός και εκτός της Ευρώπης και να ενισχύσουν την ανταγωνιστικότητα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, διευκολύνοντας την πρόσβαση στη χρηματοδότηση και προώθηση της χρήσης νέων τεχνολογιών.

Επιπλέον, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ και η διεθνής φεστιβαλική πορεία των ταινιών αποτελούν βασικά στοιχεία της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου που έχει συντελέσει στην προώθηση και τη δημιουργία ειδών, εθνικών κινηματογράφων, κινηματογραφικών σχολών ή νέων κυμάτων.¹¹



Σύμφωνα με τον Gilles Jacobs (πρόεδρο και πρώην καλλιτεχνικό διευθυντή του Διεθνούς Φεστιβάλ των Καννών), οι φεστιβαλικές διοργανώσεις είναι μια ευκαιρία για να συναντηθούν όλοι οι παράγοντες της βιομηχανίας του κινηματογράφου προκειμένου να ανταλλάξουν απόψεις, να παρουσιάσουν τις ταινίες τους, να αναδείξουν νέα ταλέντα και νέες τάσεις στον διεθνή κινηματογραφικό χάρτη.¹²

Ως εκ τούτου, η συμμετοχή των παραγωγών και σκηνοθετών σε προγράμματα και δίκτυα συνεργασίας και η παράλληλη, επιτυχής δράση διαφορετικών συνεργατών και θεσμών διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην ανάδειξη του έργου τους και στην τοποθέτησή τους στο πλαίσιο των εθνικών κινηματογραφικών ή νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Η συμβολή της θεωρίας του «κόσμου της τέχνης» προσφέρει ποικίλες ερμηνευτικές προοπτικές, καθώς περιγράφεται ως ένα πλέγμα σχέσεων και ένα σύστημα πληροφορίας, η δυναμική του οποίου χαρακτηρίζεται από συνεχή κινητικότητα και εναλλαγή ρόλων και λειτουργιών μεταξύ ανθρώπων, ιδρυμάτων και θεσμών.¹³ Πρόκειται για μια έννοια που είχε εισάγει ο Howard Becker το 1974¹⁴ και η οποία μας απομακρύνει από την ιδεατή εικόνα του καλλιτέχνη ως αυτόνομου υποκειμένου, υπενθυμίζοντάς μας ότι ευρύτεροι παράγοντες και διεργασίες μεσολαβούν στην παραγωγή και διακίνηση των καλλιτεχνικών έργων. Ο κόσμος της τέχνης αποτελεί ένα δαιδαλώδες σύστημα που εκκινά από μια πηγή ενέργειας (ανθρώπους, πόρους, μέσα), στη συνέχεια μετασχηματίζεται μέσα από τη δημιουργία (δηλαδή τις τεχνικές ή πρακτικές) και τη σημασία που της αποδίδεται (συμβολικές αξίες, ιδεολογίες) σε πολιτιστικό αγαθό ή/και έργα τέχνης, ενώ λαμβάνει υπόσταση από τις ομάδες ενδιαφέροντος (υπηρεσίες θεσμών τέχνης, κριτικούς, ακαδημαϊκούς) και ανατροφοδοτείται από το κοινό. Αυτό το σύστημα σχέσεων και πρακτικών στους κόσμους της τέχνης, το επονομαζόμενο «πακέτο», όπως το χαρακτηρίζει ο Becker (1995), δημιουργεί όμως συχνά και μια ισχυρή αδράνεια στο εσωτερικό του πεδίου. «Όταν θελήσει κάποιος να απομακρυνθεί από το σύνηθες πακέτο, διαπιστώνει ολοένα και περισσότερο ότι όλα όσα σχετίζονται με τη δημιουργία γίνονται πιο περίπλοκα και δύσκολα».¹⁵ Η κοινωνική σταθερότητα παρουσιάζεται συχνά ως στοιχείο αναχαίτισης της δημιουργικής διαδικασίας στους κόσμους της τέχνης. Εκεί, ενδεχομένως, βρίσκεται όμως και ένα κλειδί εισόδου στην ερμηνεία ορισμένων πολιτισμικών νεωτερισμών, καθώς, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Becker, «η καινοτομία είναι δυνατό να συμβεί όταν οι άνθρωποι είναι πρόθυμοι να μπουκ στον κόπο να κάνουν τα πράγματα με τον δύσκολο τρόπο».¹⁶ Πέρα όμως από την πρόθεση των ίδιων των δημιουργών, στους κόσμους της τέχνης συχνά η ρήξη με τις συμβάσεις που σχετίζονται με τον υπάρχοντα κανόνα, τα είδη και την κυρίαρχη λογική συνδέεται με ένα ασταθές πολιτισμικό πεδίο και με περιόδους θεσμικών αλλαγών.

Κοινωνικοοικονομική μεταβολή και η ανάπτυξη ενός χώρου ευκαιριών στο κινηματογραφικό πεδίο

Ο Baumann χρησιμοποιεί τον όρο «χώρος ευκαιριών» (opportunity space) για να συμπεριλάβει ένα σύνολο εξωγενών παραγόντων και συνθηκών που εντοπίζονται στο ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό περιβάλλον αλλά και ενδογενών παραγόντων που αφορούν στο εσωτερικό περιβάλλον του εξεταζόμενου κόσμου της τέχνης. Αν και στην ελληνική γλώσσα η έννοια της ευκαιρίας συνδέεται κυρίως με ευνοϊκές συγκυρίες και έχει ένα θετικό πρόσημο, στο πλαίσιο της παρακάτω συζήτησης η εννοιολόγηση της ευκαιρίας παρουσιάζεται ως μια ανοιχτή δυνητικότητα συνθηκών, απόρροια, συχνά, κοινωνικοοικονομικών μεταβολών σ' ένα δοσμένο χρονικό και χωρικό διάστημα.¹⁷

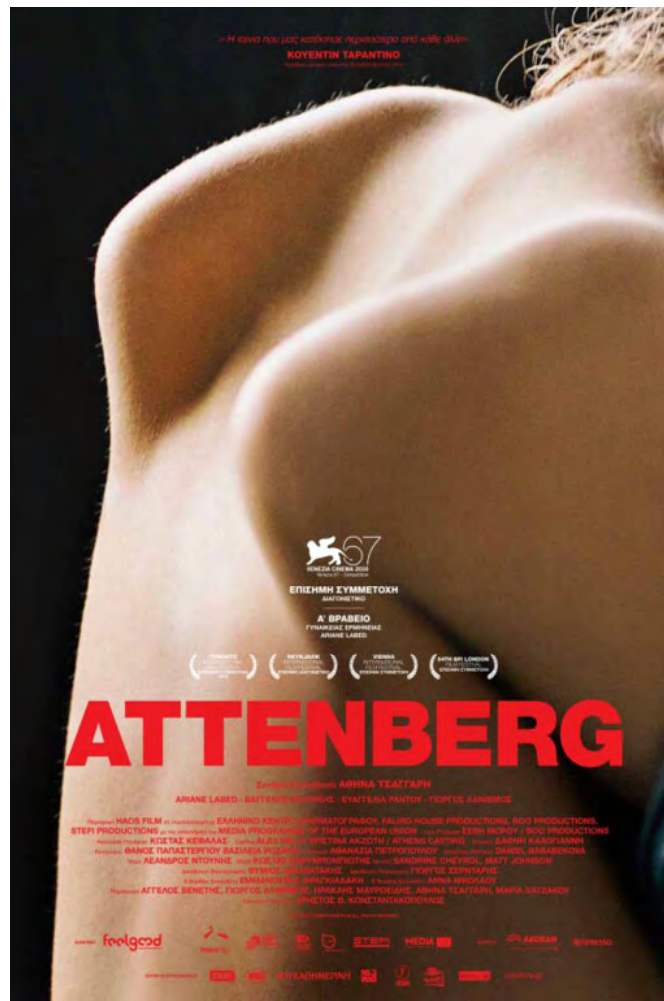
Η βασική ιδέα είναι ότι ορισμένοι εξωγενείς παράγοντες μπορούν να επηρεάσουν την πιθανότητα ένας κόσμος τέχνης να κατορθώσει την επίτευξη καθιέρωσης. Παρόλο που στις μελέτες της κοινωνιολογίας της τέχνης και του πολιτισμού συχνά δεν αναγνωρίζονται κατ' αυτόν τον τρόπο, ωστόσο σε αρκετές από αυτές εντοπίζονται σημαντικά στοιχεία ύπαρξης ενός χώρου ευκαιριών. Ορισμένα από αυτά τα στοιχεία αποτελούν γενικότερες αλλαγές στην ευρύτερη κοινωνία.¹⁸ Στη βιβλιογραφία άλλοτε περιγράφονται ως πολιτικές ευκαιρίες και άλλοτε συνδέονται με γενικότερες δομές ευκαιρίας, ενώ διάφορες παραλλαγές αυτής της προοπτικής έχουν αναπτυχθεί στη λογοτεχνία των κοινωνικών κινημάτων και αναφέρονται κυρίως στα χαρακτηριστικά του πολιτικού περιβάλλοντος στο οποίο λειτουργούν τα κινήματα. Ορισμένοι από τους παράγοντες που διακρίνουν οι Meyer και Minkoff¹⁹ κατά την μελέτη του ρόλου του πολιτικού περιβάλλοντος είναι οι διαρθρωτικοί παράγοντες έναντι σηματοδοτικών παραγόντων που λειτουργούν σε συμβολικό ή επικοινωνιακό επίπεδο, οι γενικοί παράγοντες εντός του πολιτικού περιβάλλοντος έναντι παραγόντων που είναι συγκεκριμένοι για το εξεταζόμενο κίνημα, και οι παράγοντες που επηρεάζουν την κινητοποίηση έναντι παραγόντων που επηρεάζουν την επιτυχία του κοινωνικού κινήματος.

Στην περίπτωση του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου υπήρξε ένα σύνολο εξωγενών αλλά και ενδογενών παραγόντων (δηλαδή στο εσωτερικό του κινηματογραφικού πεδίου), οι οποίοι δημιούργησαν έναν χώρο ευκαιριών, λειτούργησαν καταλυτικά στην ανάπτυξη art-house ταινιών και πλαισιώθηκαν από διάφορους λόγους και στρατηγικές που συνετέλεσαν στην ανάπτυξη ενός Νέου Κύματος. Στο πλαίσιο αυτό και προκειμένου να κατανοήσουμε τους διαφορετικούς ρόλους που διαδραματίζουν διαφορετικά είδη εξωγενών παραγόντων στην ανάπτυξη του Νέου Κύματος, θα αναφερθούμε σε ορισμένους διαρθρωτικούς και σηματοδοτικούς παράγοντες που επηρέασαν αρχικά τη φάση της κινητοποίησης της τάσης αυτής.

Αν και υπήρχαν σημάδια ήδη από τις αρχές του 21^{ου} αιώ-

να, οι διεθνείς επιτυχίες τριών ταινιών (*Στρέλλα*, *Κυνόδο-ντας* και *Ακαδημία Πλάτωνος*), μόλις το 2009, συνέβαλαν ώστε να αναγνωριστεί από τους ειδικούς του κινηματογράφου η είσοδος του εγχώριου κινηματογράφου σε μια φάση εξαιρετικής δημιουργικότητας και ανανέωσης.²⁰ Το έτος αυτό, μάλιστα, συνιστά χρονιά-ορόσημο και για άλλα σημαντικά θέματα στην ελληνική κινηματογραφία, καθώς καταργούνται τα Κρατικά Κινηματογραφικά Βραβεία Ποιότητας από το Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Την ίδια χρονιά κάνουν επίσης την εμφάνισή τους οι λεγόμενοι *Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη*, μια κίνηση αρχικά εξήντα τεσσάρων (64) και στη συνέχεια τουλάχιστον διπλάσιου αριθμού ελλήνων κινηματογραφιστών, οι οποίοι από κοινού με παραγωγούς και σεναριογράφους ζητούν την κατάθεση, ψήφιση και εφαρμογή ενός νέου νομοθετικού πλαισίου και ασκούν ανάλογες πιέσεις με την ανάληψη σχετικών μαζικών δράσεων και την αποχή από τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας. Για πρώτη φορά, τρεις γενιές σκηνοθετών (παλαιότεροι και καταξιωμένοι, νεότεροι αλλά και πρωτοεμφανιζόμενοι) συνασπίστηκαν για να διαμαρτυρηθούν για την έλλειψη κινηματογραφικής πολιτικής. Τα βασικότερα αιτήματα μεταξύ άλλων ήταν η ενίσχυση και η ενδεδειγμένη κατανομή όλων των διαθέσιμων οικονομικών και άλλων πόρων για την παραγωγή και συνάμα τη μέριμνα για τη διανομή και προβολή των ελληνικών ταινιών, η αξιοποίηση και αναβάθμιση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και των Κινηματογραφικών Βραβείων και, τέλος, η συστηματοποίηση και αναβάθμιση της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα.²¹ Πράγματι, με την πίεση των *Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη* εντάθηκαν οι προσπάθειες να θεσπιστεί ο κινηματογραφικός νόμος. Ένα άλλο όφελος που υπήρξε μέσα από την κίνηση αυτή ήταν η ικανοποίηση ενός αιτήματος που είχε ο χώρος επί τριάντα (30) χρόνια και αφορά στη δημιουργία μιας Ακαδημίας για τη βράβευση των ελληνικών ταινιών αλλά και για να λειτουργήσει ως χώρος παιδείας και ανταλλαγής ιδεών. Οι παράγοντες αυτοί λειτούργησαν σε επικοινωνιακό επίπεδο και σηματοδότησαν την αρχή μιας σειράς ενεργειών και διαδικασιών που επηρέασαν στη συνέχεια την πορεία της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Ωστόσο, ευρύτερες μεταβολές στο πολιτικό και οικονομικό σκηνικό πυροδότησαν ακολούθως μια σειρά από διαδικασίες τόσο στη θεσμική λειτουργία όσο και στην παραγωγική. Η οικονομική κρίση και η ευρύτερη πολιτική απορρύθμιση του κράτους αποτέλεσε αναμφισβήτητο το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο αναγκάστηκε να συσταθεί και να προωθηθεί η σύγχρονη ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Οι σκηνοθέτες και δημιουργοί στην Ελλάδα κλήθηκαν να δημιουργήσουν και να παράξουν τις ταινίες τους σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο, όπου τα περιθώρια χρηματοδότησης των νέων επιχειρημάτων ήρθαν αντιμέτωπα με τεράστια εμπόδια σε όλο τον κύκλο ζωής μιας ταινίας. Οι περικοπές σε όλους τους τομείς των δημοσίων δαπανών από το 2012 τα κονδύλια για τον πολιτισμό μειώθηκαν σημαντικά, με αποτέλεσμα κρατικοί φορείς, όπως το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, οι Οργανισμοί Πολιτιστικών Φεστιβάλ



(π.χ. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης), να αδυνατούν συχνά να εξυπηρετήσουν τα κόστη λειτουργίας τους. Σ' αυτό το κλίμα η εφαρμογή του πολυαναμενόμενου κινηματογραφικού νόμου 3905/2010 (ΦΕΚ Α' 219, 23/12/2010) για την «ενίσχυση και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης», ο οποίος καθορίζει τις αρχές της εθνικής πολιτικής στον τομέα του κινηματογράφου και διαμορφώνει το νέο θεσμικό πλαίσιο, επιδεινώθηκε από την ελληνική κρίση χρέους και την υπαγωγή της χώρας σε Μηχανισμό Στήριξης, τη δημοσιονομική λιτότητα και τις αλληπάλληλες πολιτικές και θεσμικές αλλαγές που σημειώθηκαν τα τελευταία χρόνια.

Εκτός από το ευρύτερο οικονομικοπολιτικό σκηνικό, που έχει σημαντική βαρύτητα για την παραγωγή μιας τέχνης που εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από χρηματοδοτικούς μηχανισμούς, μια σειρά παραγόντων στο εσωτερικό του κινηματογραφικού πεδίου αναδεικνύουν τον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζουν οι θεσμικοί συντελεστές. Οι μεταβολές στο χαρακτήρα και τη λειτουργία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, καθώς και η σύσταση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (ΕΑΚ), κινητοποίησαν τις δυνάμεις του πεδίου προς ένα διεθνικό πλαίσιο συνεργειών και δικτύων. Πιο συγκεκριμένα, η αποδυνάμωση τα τελευταία χρόνια του ελληνικού τμήματος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η

στροφή του προς μια τάση «διεθνοποίησης»²² επέφερε σημαντικές αλλαγές στην εικόνα προς τα έξω και την προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου. Η κατάργηση των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας το 2009, η άρση του διαγωνιστικού χαρακτήρα του ελληνικού τμήματος και η περιορισμένη συμμετοχή ελληνικών ταινιών πρωτοεμφανιζόμενων και έμπειρων δημιουργών στη διοργάνωση²³ συνέβαλαν, μεταξύ άλλων, στον προσανατολισμό των ελλήνων σκηνοθετών προς διεθνή φεστιβάλ που έχουν την έδρα τους σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Λίγο καιρό μετά τη συμπλήρωση πενήντα χρόνων λειτουργίας του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τέτοιου χαρακτήρα ενέργειες συνέβαλαν στη ριζική αλλαγή του εγχώριου φεστιβαλικού σκηνικού.

Η σύσταση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (ΕΑΚ) τον Νοέμβριο του 2009 ήρθε να επιστεγάσει τις παραπάνω θεσμικές αλλαγές. Θέτοντας ως στόχο «να ενώσει τους κινηματογραφιστές όλων των δημιουργικών ειδικοτήτων που διαμορφώνουν το κινηματογραφικό τοπίο της χώρας μας,²⁴ έθεσε ως κεντρική της δράση την ετήσια διοργάνωση και απονομή των Εθνικών Κινηματογραφικών Βραβείων. Η αλλαγή αυτή του πλαισίου βράβευσης των ταινιών ως προς τη διαδικασία, τα κριτήρια, τις κριτικές επιτροπές και τις τελικές επιλογές, έφερε έναν αέρα ανανέωσης στον κινηματογραφικό χώρο, δίνοντας σημαντικό προβάδισμα στους νέους κινηματογραφιστές, κρατώντας παράλληλα και τις ισορροπίες με την ενδιάμεση γενιά. Πέρα από το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη που έχει δοθεί, μεταξύ άλλων, στους Αργύρη Παπαδημητρόπουλο, Σύλλα Τζουμέρκα, Έκτορα Λυγίζο, Ελίνα Ψύκου, Γιάννη Βεσλεμέ, Γιώργο Ζώη κ.ά., τα βραβεία σκηνοθεσίας έχουν απονεμηθεί κατά κύριο λόγο σε νέους σκηνοθέτες, των οποίων το έργο συνδέθηκε στη συνέχεια με την ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον ελληνικό κινηματογράφο. Τόσο από τον προσδιορισμό της ταυτότητας της ΕΑΚ στην ιστοσελίδα της όσο και από το είδος των δράσεων που επιλέγει διαφαίνεται, τέλος, μια τάση συνδιαλλαγής και ενσωμάτωσης με τις ευρωπαϊκές πολιτικές και στρατηγικές για την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης.²⁵

Στο πλαίσιο ανίχνευσης των ιδιαίτερων εγχώριων συνθηκών που ευνοούν την εμφάνιση καινούριων ταλέντων, η έννοια της νέας γενιάς έχει συνδεθεί στη βιβλιογραφία με εκφάνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας.²⁶ Όσον αφορά τη γενιά των σύγχρονων ελλήνων κινηματογραφικών δημιουργών, οι περισσότεροι εξ' αυτών έχουν γεννηθεί τη δεκαετία του 1970 και του 1980, που, ενώ μεγάλωσε σε μια περίοδο οικονομική ευημερίας, ήρθε αντιμέτωπη με την ελληνική οικονομική και κοινωνικοπολιτική κρίση και ένοιωσε «...επιτακτική ανάγκη να επαναπροσδιορίσει ιδέες και κοινωνικές νόρμες...», όπως δήλωσε ο Σύλλας Τζουμέρκας σε συνέντευξή του στο *Fantom Film Magazine*.²⁷ Η πλειονότητα εξ' αυτών έχει κάνει σπουδές τριτοβάθμιας εκπαίδευσης σε Ελλάδα και εξωτερικό, τόσο σε άλλα αντικείμενα όσο και στον κινηματογράφο. Επίσης, έχουν πρότερη εμπειρία των ταινιών από διεθνείς φεστιβαλικές διοργανώσεις, έχοντας συμ-

μετάσχει και διακριθεί σε αυτές,²⁸ είτε με προηγούμενες ταινίες τους, είτε με τη συμμετοχή τους σε φεστιβαλικά εργαστήρια και συναντήσεις.²⁹

Ειδική μνεία θα πρέπει να γίνει στο σημείο αυτό στην εκπαίδευση τόσο των σκηνοθετών όσο και των νέων παραγωγών μέσα από προγράμματα, σεμινάρια και άλλες δραστηριότητες επαγγελματικής ανάπτυξης. Τα οφέλη από τη συμμετοχή σε έναν διεθνοποιημένο τρόπο δουλειάς είναι ποικίλα. Σε αυτά τα προγράμματα οργανώνονται δομές, καλλιεργούνται συνεργασίες, προωθούνται οι ταινίες οργανωμένα ή μέσω της φήμης τους. Φέρνουν, επίσης, ανατροφοδότηση στους δημιουργούς και παραγωγούς, δημιουργούνται δίκτυα για μελλοντικές συνεργασίες και λανσάρονται/προωθούνται σχέδια (projects) στην παγκόσμια αγορά. Τέλος, υπάρχει και το οικονομικό όφελος από τα βραβεία για ανάπτυξη σεναρίου ή άλλες δράσεις, που αφορούν στο στάδιο της προ-παραγωγής. Όλα αυτά έχουν οπωσδήποτε μεγάλη επίδραση στον τρόπο δουλειάς και την εξωστρέφεια και προβολή του Νέου Κύματος, διεθνώς αλλά και στο είδος της παραγόμενης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η εξωστρέφεια των εν λόγω ταινιών (πολυάριθμες συμμετοχές και επίσημες πρεμιέρες σε φεστιβάλ, χρηματοδότηση από ευρωπαϊκά προγράμματα, θεματική που σχετίζεται με κοινωνικά ζητήματα που αφορούν στην Ευρώπη στο σύνολό της) ταυτίζεται απόλυτα με την προσωπική και καλλιτεχνική πορεία των σκηνοθετών τους.

Ωστόσο, η οικονομική δυσπραγία οδήγησε τους σκηνοθέτες και τους παραγωγούς να κινηθούν σ' ένα διευρυμένο πλαίσιο για τη χρηματοδότηση των ταινιών τους και να συνδράμουν ο ένας τις ταινίες του άλλου, αναλαμβάνοντας συχνά πολλαπλούς ρόλους και πρωτοβουλίες. Σε μια περίοδο όπου δεν υπάρχει εισροή και κίνηση κεφαλαίων στην αγορά, η συνεργασία μεταξύ των κινηματογραφιστών και άλλων κινηματογραφικών συντελεστών λειτούργησε ως μονόδρομος, προκειμένου να συνεχιστούν τα γυρίσματα και η παραγωγή των ταινιών τους.

Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια πολλές εταιρείες που δραστηριοποιούνται στον ευρύτερο οπτικοακουστικό χώρο και στη διαφήμιση έχουν εμπλακεί με διάφορους τρόπους στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Υπάρχουν πολλά σχήματα που ακολουθούν διαφορετικές τακτικές και στρατηγικές, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν τη δεδομένη στιγμή, το ανθρώπινο δυναμικό που έχουν, τις φιλικές ή καλλιτεχνικές σχέσεις που μπορεί να διατηρούν με ορισμένους σκηνοθέτες ή τη συνεργασία που έχουν με ορισμένους παραγωγούς. Ορισμένες από αυτές όπως η *Cinegram*, η *Pan Entertainment*, η *Boo*, η *Badmovies* και η *Ideefix*, αποτελούν εταιρείες που το κύριο αντικείμενο της επιχειρησής τους (core business) δεν αφορά αποκλειστικά στην παραγωγή ταινιών. Άλλες εταιρείες όπως η *Marni Films* και η *Faliro House production* στήριξαν επίσης αρκετές ταινίες και προσέλκυσαν κεφάλαια σε μια περίοδο που υπήρχε σημαντικό κενό στην κινηματογραφική αγορά. Η

Faliro House, του εφοπλιστή Χρήστου Κωνσταντακόπουλου αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς ξεκίνησε μόλις το 2008 με ταινίες τύπου μπλοκμπάστερ, ενώ στη συνέχεια προσανατολίστηκε σε πιο καλλιτεχνικές ταινίες και ανεξάρτητες παραγωγές.

Παράλληλα, αρχίζουν και κάνουν την εμφάνισή τους και κάποια ευέλικτα και καινοτόμα σχήματα παραγωγής νέων, κατά κύριο λόγο, παραγωγών, που αναλαμβάνουν μεμονωμένες ταινίες ή τις δουλειές των συμμετεχόντων σε αυτές τις εταιρείες. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι: η εταιρεία *Horsefly* του Γιώργου Τσούργιαννη (*Κυνόδοντας*, *Luton*), η *Homemadefilms* της Μαρίας Δρανδάκη (*Χώρα Προέλευσης*, *Η Έκρηξη*, *Interruption*), η *Nedafilms* της Αμάντας Λιβανού (*L*), η *Wrong Men* της Αλεξάνδρας Μπουσίου (*Αδικος Κόσμος*, *Ξενία*). Στο πλαίσιο αυτό, πολλοί είναι και οι σκηνοθέτες που έχουν δημιουργήσει εταιρείες για την προσέλευση πόρων και την παραγωγή των ταινιών τους, όπως η *100% Synthetic Films* των Πάνου Χ. Κούτρα και Ελένης Κοσσυφίδου, η *Haosfilms* της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη, η *Guanaco*, των Ελίνας Ψύκου, Ρηνιώς Δραγασάκη, Σοφίας Εξάρχου και Παναγιώτη Φαφούτη.

Δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότερες από αυτές τις εταιρείες συστάθηκαν, όταν άρχισε να διαφαίνεται η οικονομική κρίση στην Ελλάδα, καθώς τα χρηματοδοτικά εργαλεία και οι πόροι έμοιαζαν να περιορίζονται ασφυκτικά. Οι νέοι παραγωγοί και σκηνοθέτες στράφηκαν στο εξωτερικό, όπου υπάρχει πλέον μεγαλύτερη πρόσβαση σε κεφάλαια μέσω των συμπαραγωγών. Χαρακτηριστική είναι η συμβολή του προγράμματος *Eurimages*, από το οποίο έχουν επωφεληθεί οικονομικά αρκετές από τις ταινίες του είδους όπως οι *Ακαδημία Πλάτωνος*, *L*, *Το μικρό Ψάρι*, *Ο Αστακός*, *Ξενία*, *Τετάρτη 4.45 κ.ά.*

Τέλος, μια νέα τάση, που φαίνεται να ακολουθήθηκε στις ταινίες και σχετίζεται με τις αλλαγές στο ευρύτερο πλαίσιο παραγωγής, είναι να εμφανίζονται πολλοί συμπαραγωγοί, οι οποίοι συνέβαλαν είτε οικονομικά, είτε με τη μορφή παροχής εξοπλισμού ή υπηρεσιών (όπως η *Gradl*), καθώς επίσης και μια πληθώρα διανομέων. Καταδεικνύεται, έτσι, η τεράστια δυσκολία που αντιμετώπισαν αυτές οι ταινίες προκειμένου να ολοκληρωθούν και να διανεμηθούν και τα αντίστοιχα προβλήματα που προέκυψαν από τον κατακερματισμό των εργασιών αυτών. Όσον αφορά στην προώθηση των ταινιών, σχετικές μελέτες και αναλύσεις που έχουμε διεξάγει πρόσφατα,³⁰ υποδεικνύουν ότι δεν υπήρχε μια κοινή στρατηγική προώθησης των ταινιών, αλλά ακολουθήθηκαν διαφορετικές τακτικές ανάλογα με τη χώρα διανομής. Ωστόσο, ο κατακερματισμός των εργασιών και η υιοθέτηση συχνά κάποιου υπεύθυνου επικοινωνίας ή *sales agent* σε διαφορετικά στάδια του κύκλου ζωής της κάθε ταινίας, επέτεινε τις δυσκολίες υιοθέτησης ενός ολοκληρωμένου στρατηγικού σχεδιασμού μάρκετινγκ.

Αφήνοντας κατά μέρος τον βαθμό στον οποίο επηρέασαν το τελικό προϊόν οι ελλειπείς πόροι για την παραγωγή των ταινιών και ο συνεχής αγώνας για την ολοκλήρωση και

προώθησή τους, θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί, εάν το γεγονός ότι κατέφυγαν σε συμπαραγωγές ή άλλες εναλλακτικές μορφές διεθνικής χρηματοδότησης ή συνεργασίας προσέδωσε στις ταινίες και έναν πιο ευρωπαϊκό-διεθνοποιημένο χαρακτήρα, συμβάλλοντας ταυτόχρονα και στην καθιέρωση της εικόνας τους ως ταινιών μιας νέας τάσης ή ενός νέου κύματος (υπό τον όρο *weird wave* ή παράξενο νέο κύμα κατά μια μερίδα του τύπου). Βέβαια, στην πλειονότητά τους, η γλώσσα των ταινιών είναι η ελληνική και οι ήρωες τους δρουν στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Ωστόσο, το πολυπολιτισμικό υπόβαθρο των χαρακτήρων των ταινιών και τα σύγχρονα κοινωνικά θέματα που δεν αφορούν μόνο την Ελλάδα, αναδεικνύουν ευρύτερα ζητήματα μια νέας κοινωνίας εν γένει με έμφαση στη διαφορετικότητα, την ανεκτικότητα και την αποδοχή, αντανακλώντας ενδεχομένως τη διάθεση των δημιουργών να ενσταλάξουν αξίες μιας υπό διαμόρφωση ευρωπαϊκής ταυτότητας.³¹ Το αν το τελικό προϊόν απέκτησε έναν πιο διεθνοποιημένο χαρακτήρα επηρεαζόμενο από τις συμπαραγωγές ή αν ο χαρακτήρας αυτός αποτέλεσε κριτήριο για τη χρηματοδότησή τους σαφώς και δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα. Πάντως, είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι για να ολοκληρωθούν οι ταινίες, να εξασφαλίσουν πόρους και να εισέλθουν στις διεθνείς κινηματογραφικές αίθουσες έπρεπε να στραφούν στις συμπαραγωγές, συνεπώς και να διαμορφώσουν την ταυτότητά τους αναλόγως.

Όπως προαναφέρθηκε, η συμμετοχή των ελλήνων σκηνοθετών και παραγωγών της νέας γενιάς στη βιομηχανία των διεθνών δημιουργικών δράσεων που έχουν δημιουργηθεί ή χρηματοδοτούνται από την Ευρωπαϊκή Ένωση είναι ολοένα αυξανόμενη. Πέρα από το πρόγραμμα *Media*, οι δυνατότητες και οι ευκαιρίες χρηματοδότησης που προσφέρονται από προγράμματα που υποστηρίζονται από την Ευρωπαϊκή Ένωση σε σκηνοθέτες, παραγωγούς και σεναριογράφους για να αναπτύξουν και να προωθήσουν τα έργα τους σε διεθνές επίπεδο είναι πλέον πολλά: εργαστήρια ανάπτυξης σεναρίου, αγορές, χώροι συζήτησης (φόρουμ) συμπαραγωγών, βάσεις δεδομένων, επιγραμμικές πλατφόρμες (*online platforms*) για ειδικές προβολές (*Video on Demand*), επαγγελματικά δίκτυα, πρωτοβουλίες κατάρτισης, *talent campuses*, εργαστήρια ανάπτυξης ταλέντων, εργαστήρια ανάπτυξης σεναρίου και πρότζεκτ, επαγγελματικά δίκτυα κλπ. Επισημαίνεται ότι και συμμετοχές σε διοργανώσεις άλλων βραβείων, όπως το *Βραβείο Λουξ για τον Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο* (*Lux Prize*), που καθιερώθηκε το 2007, αλλά και βραβείων στο πλαίσιο Ευρωπαϊκών και διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ, αν και περιορισμένα ως προς την οικονομική συνεισφορά, απέφεραν ωστόσο αναμφισβήτητα σημαντικά οφέλη στο επίπεδο της προώθησης των ταινιών.

Το κύκλωμα των κινηματογραφικών φεστιβάλ ως μηχανισμός αναγνώρισης και απόδοσης αξίας

Η διεθνής φεστιβαλική πορεία αποτελεί ένα βασικό στοιχείο της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου που έχει συντελέσει στην προώ-

θηση και τη δημιουργία ειδών, εθνικών κινηματογράφων, κινηματογραφικών σχολών ή νέων κυμάτων.³² Στην περίπτωση δε των καλλιτεχνικών ταινιών που έχουν μια πιο ρηξικέλευθη γραφή-όπως αυτές του Νέου Κύματος-, όπου η εμπορική τους προώθηση και επιτυχία είναι αρκετά δύσκολη, οι φεστιβαλικού τύπου διοργανώσεις και οι θετικές κριτικές, που μπορούν να αποκομίσουν με τη συμμετοχή τους σε αυτές, ενδεχομένως να αποτελούν και τη μοναδική τους ελπίδα για να επικοινωνήσουν ή, ακόμη καλύτερα, και να διευρύνουν το κοινό τους.³³

Ένα ακόμη σημαντικό όφελος από τη συμμετοχή σε διεθνή φεστιβάλ είναι η ενίσχυση των χρηματοδοτικών πόρων μέσα από επαφές με sales agents και εταιρείες παραγωγής και διανομής. Είτε πρόκειται για μεγάλα διεθνή φεστιβάλ, που αφορούν στην παγκόσμια βιομηχανία με τεράστια έκθεση στα επικοινωνιακά μέσα, είτε για μικρότερης εμβέλειας διοργανώσεις, που απευθύνονται σε συγκεκριμένα γεωγραφικά ή θεματικά κοινά, ένα είναι σίγουρο: τα φεστιβάλ επηρεάζουν τόσο την εγχώρια αγορά όσο και τη διεθνή κινηματογραφική παραγωγή.³⁴ Απώτερος στόχος της συμμετοχής σε αυτά είναι η θετική αποδοχή από το κοινό και τους κριτικούς, με στόχο τη δημιουργία *θετικού λόγου (positive word of mouth)*. Αυτό λειτουργεί αρχικά ως μέσο προσέλκυσης πιθανών διανομμένων τόσο στην εγχώρια αγορά όσο και στο εξωτερικό, ενώ στη συνέχεια μια επιτυχημένη συμμετοχή ενισχύει την προωθητική εκστρατεία με τέτοιο τρόπο που κανένα άλλο μέσο προώθησης δεν θα μπορούσε να το κάνει.³⁵

Η πλειονότητα των ταινιών της νέας γενιάς δημιουργών του ελληνικού κινηματογράφου επέλεξαν να κάνουν πρεμιέρα σε διεθνή φεστιβάλ και μάλιστα στα φεστιβάλ «επιχειρησιακού τύπου» (*business festivals*), όπως τα ονομάζει ο Peganson (2008), αναφερόμενος σε μεγάλα φεστιβάλ όπως αυτά των Καννών, του Τορόντο, του Βερολίνου και της Βενετίας. Ανεξάρτητα από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τους επιμέρους στόχους τους αποτελούν όλα θεσμικές διοργανώσεις υψηλού προϋπολογισμού με παγκόσμιες πρεμιέρες ταινιών, πλήθος συμμετεχόντων και επισκεπτών, με τεράστια κάλυψη από τα επικοινωνιακά μέσα, καλλιεργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο πρόσφορο έδαφος για την ανεύρεση χρηματοδότησης. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η επιλογή των δημιουργών να κάνουν την πρεμιέρα της ταινίας τους στα διεθνή φεστιβάλ συνεπάγεται αυτόματα και την ταύτιση της ταινίας με όλα εκείνα τα ποιοτικά, αισθητικά και καλλιτεχνικά προαπαιτούμενα που θέτει το ίδιο το φεστιβάλ ως κριτήρια για την επιλογή των ταινιών που μετέχουν σε αυτό.³⁶

Αναφέροντας ως παράδειγμα στις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Ξενία* και *Ο Αστακός*, η επιλογή να κάνουν την πρεμιέρα τους στο Φεστιβάλ των Καννών (Μάιος), μια διοργάνωση που ενισχύεται από την παρουσία και προβολή μεγάλων κινηματογραφικών αστέρων στο κόκκινο χαλί (*Red Carpet Steps*) και την τεράστια προβολή από διεθνή

επικοινωνιακά μέσα, καθιέρωσε τις ταινίες αυτές ως κινηματογραφικά art-house προϊόντα με ευρεία απήχηση στο κοινό, ενισχύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις ευκαιρίες για ευρύτερη διανομή, προωθώντας τις ως προϊόντα πιθανής εισπρακτικής επιτυχίας. Οι ταινίες *Attenberg*, *Χώρα Προέλευσης*, *Άλπεις* και *Miss Violence*, αντίστοιχα, με τη συμμετοχή τους στο παλαιότερο όλων Φεστιβάλ της Βενετίας (Αύγουστος-Σεπτέμβριος) συνέδεσαν την ταυτότητά τους με αυτήν ενός φεστιβάλ που προάγει ταινίες υψηλής καλλιτεχνικής αξίας με παγκόσμια απήχηση. Τέλος, στο λιγότερο «λαμπερό» Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Βερολίνου (Φεβρουάριος), πλαισιωμένο με εργαστήρια που αποσκοπούν στην ανάδειξη νέων ταλέντων, οι ταινίες *Στρέλλα*, *Η Αιώνια Επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά* και *Το Μικρό Ψάρι* συνέδεσαν την εικόνα τους με αυτήν ενός πολιτιστικού γεγονότος που αποσκοπεί στην πολιτική αφύπνιση και ενημέρωση του κοινού.³⁷

Σε ένα δεύτερο στάδιο, οι ταινίες του Νέου Κύματος με το να διαγωνίζονται αλλά και να επιλέγονται συχνά ως φιναλίστ στα φεστιβάλ, κατάφεραν να επιβεβαιώσουν την καλλιτεχνική τους αξία, εφόσον είχαν ήδη περάσει και κριθεί ως καλλιτεχνικά προϊόντα μέσα από μια θεσμική διαδικασία από ανθρώπους που θεωρούνται καταξιωμένοι και ειδήμονες του πεδίου. Σε αυτήν τη φάση συμβάλλουν και τα επικοινωνιακά μέσα, οι κριτικοί και οι δημοσιογράφοι, οι οποίοι διαχέουν πληροφορίες σχετικά με την ταινία και τους συντελεστές της, μεταφράζοντας την καλλιτεχνική αξία μιας ταινίας σε μηντιακή (άυλη) και, εν τέλει, σε οικονομική (διανομή, δικαιώματα προβολής κ.ά.).³⁸ Η δυνατότητα για προβολή που προσφέρουν τα φεστιβάλ στις ταινίες διαχέεται μέσα από πολλά διαφορετικά κανάλια και με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, εκτεινόμενη από την τεράστια έκθεση στα επικοινωνιακά μέσα και στη συγκέντρωση δημοσιογράφων από όλον τον κόσμο, μέχρι την έκδοση περιοδικών, press-kits και δελτίων τύπου για την ενημέρωση του κοινού για τις εξελίξεις κατά τη διάρκεια διεξαγωγής των φεστιβάλ.³⁹

Κύριο μέλημα των σύγχρονων φεστιβαλικών διοργανώσεων είναι η διεύρυνση του κοινού τους. Εξάλλου, αποτελούν ορισμένους από τους κατεξοχήν προβεβλημένους προορισμούς πολιτιστικού τουρισμού και αναπόσπαστο στοιχείο της πολιτιστικής ταυτότητας των πόλεων όπου φιλοξενούνται. Βέβαια, όπως προκύπτει από τις παραπάνω αναφορές, είναι δεδομένο ότι τα περισσότερα κινηματογραφικά φεστιβάλ δεν ενδιαφέρονται αποκλειστικά και μόνο για τη διαμόρφωση των κατάλληλων συνθηκών που απευθύνονται σ' ένα σινεφίλ κοινό. Οι παράλληλες και παράπλευρες εκδηλώσεις και τα δρώμενα (*extra-cinematic/para-cinematic events*) αποτελούν συστατικό στοιχείο της επιτυχίας και της απήχυσής τους, εφόσον καλύπτονται εκτενώς από τον τύπο και συντελούν στην ανάδειξή τους σε παγκόσμιο επίπεδο, ως κυρίαρχων σκηνών για τη διεθνή κινηματογραφική κουλτούρα.⁴⁰ Από την άλλη πλευρά, η παρουσία δημιουργών, ηθοποιών ή και παραγωγών των ταινιών σε πάρτυ, συνεντεύξεις τύπου, εισόδους στο κόκκινο χαλί (*red-carpet entries*)



συμβάλλει στις προωθητικές ενέργειες μιας ταινίας και στη δημιουργία «βόμβου» (buzz) γύρω από αυτήν. Η δύναμη δε του διαδικτύου και συνάμα της εικόνας είναι τέτοια, ώστε η φωτογραφία ενός/μίας διακριθέντος/θείσης σκηνοθέτη με το τρόπαιο ανά χείρας (π.χ. Γ. Λάνθιμου στο Φεστιβάλ των Καννών, Αλ. Αβρανά στο Φεστιβάλ της Βενετίας) ή η εντυπωσιακή είσοδος ενός/μίας ηθοποιού στο κόκκινο χαλί να αναπαράγεται διαρκώς από τα διαδικτυακά (online) μέσα ενημέρωσης, συνοδεύοντας τόσο τις μετέπειτα δημιουργίες του/της όσο και τυχόν άλλα σχόλια γύρω από το άτομό του/της ή τη φιλομορφία του/της εν γένει. Αναμφίβολα οι συντελεστές και οι ταινίες του Νέου Κύματος επωφελήθηκαν και από αυτές τις πτυχές των φεστιβάλ.

Παράλληλα, στο πλαίσιο των φεστιβάλ αναπτύσσονται δράσεις και προγράμματα που απευθύνονται ειδικά σε νέους κινηματογραφιστές και δημιουργικούς παραγωγούς, προωθώντας το ταλέντο και την ανάπτυξη «νέων κινηματογραφιών» στην Ευρώπη. Με τη συμμετοχή τους σε workshops, σεμινάρια, πλατφόρμες παραγωγών, διαγωνισμούς, οι δημιουργοί του Νέου Κύματος είχαν την ευκαιρία να εμπλουτίσουν τις γνώσεις και την εμπειρία τους, να κάνουν δημόσιες σχέσεις και επαφές με παραγωγούς, δημιουργούς και ηθοποιούς, να αναδείξουν το καλλιτεχνικό τους έργο αλλά και, σε κάποιες περιπτώσεις, να αποκομίσουν δημοσιότητα και χρηματοδότηση. Μάλιστα, ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι κάποιες από τις ταινίες του Νέου Κύματος συμμετείχαν ενόσω ήταν ακόμα στο στάδιο της ανάπτυξης -όπως η ταινία *L* του Μπάμπη Μακρίδη- με την παραγωγή της ταινίας Αμάντα Λιβανού να δηλώνει ότι η παρουσία τους στο φεστιβάλ των Καννών ήταν απαραίτητη προκειμένου να διατηρήσουν επαφές με ατζέντηδες, χορηγούς και γενικά όλους τους χρηματοδοτικούς παράγοντες που τους στηρίζουν.⁴¹

Συνολικά, η καλλιτεχνική αξία των ταινιών που αναφέρθηκαν αναγνωρίστηκε μεμονωμένα με τη βράβευσή τους, την προβολή τους από τα διεθνή επικοινωνιακά μέσα και την οικονομική ενίσχυση (σε μικρότερο βαθμό) από τα φεστιβάλ, αλλά και στο σύνολό της μέσα από αφιερώματα και αναφορές στο πλαίσιο των διοργανώσεων. Για παράδειγμα, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης,⁴² με αφιέρωμά του στις ταινίες *Κινέττα* (2005), *Άλπεις* (2011) και *Ο Αστακός* (2015) του Γ. Λάνθιμου υπό τον τίτλο «Στο αλλόκοτο σύμπαν του Γιώργου Λάνθιμου», αναγνωρίζει το κοινό θεματικό και αισθητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται οι ταινίες, παραπέμποντας φυσικά με τη λέξη «αλλόκοτο» στο Νέο Κύμα. Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί η προτεινόμενη λίστα από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου BFI του Λονδίνου⁴³ με τις δέκα καλύτερες ελληνικές ταινίες υπό τον τίτλο «Από τον Αγγελόπουλο στο νέο παράξενο κύμα, ορίστε κάποιες από τις καλύτερες κινηματογραφικές εξαγωγές από την Ελλάδα» (Newland, 2018) κατατάσσοντας στο «νέο παράξενο κύμα» τις ταινίες *Κυνόδοντας* (2009), *Ακαδημία Πλάτωνος* (2009), *Attenberg* (2012) και *Όχι: Μια Πράξη Αντίστασης* (2014). Ανεξάρτητα, όμως, από τα επιμέρους οφέλη που αποκόμισαν οι ταινίες αυτές του Νέου Κύματος από τα φεστιβάλ, η ένταξή τους σε ένα ενιαίο καλλιτεχνικό, αισθητικό και επικοινωνιακό-προωθητικό πλαίσιο τόσο από τα ίδια όσο και από τους θεσμούς και τους διοργανωτές, συνέβαλε όχι μόνο στη διεθνή αναγνώριση του Κύματος, αλλά και στην καθιέρωση των ταινιών που εντάχθηκαν σε αυτό ως υψηλής αισθητικής αξίας καλλιτεχνικά προϊόντα. Επιπλέον, διαδραματίζουν έναν καθοριστικό, ρόλο, στην ιστοριογραφία του κινηματογράφου. Οι προβολές των κινηματογραφικών ταινιών στα φεστιβάλ καθορίζουν ποιες ταινίες θα διανεμηθούν σε συγκεκριμένες πολιτισμικές «αρένες» και, συνεπώς, ποιες ταινίες ανοίγονται πιθανότερα στην πρόσβαση των κριτικών και ακαδημαϊκών.⁴⁴

Αντί επιλόγου

Ο κινηματογράφος ως πολιτισμικό αγαθό και φαινόμενο αποτελεί ένα πεδίο στον κόσμο της τέχνης, που αναπτύσσεται παράλληλα με ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες. Η ανάπτυξη, η παραγωγή, η ολοκλήρωση και η διανομή μιας ταινίας εξαρτώνται από τη συνέργεια πολλών διαφορετικών συντελεστών και παραγόντων σε ποικίλα πεδία του οικονομικού, πολιτικού και κοινωνικού περιβάλλοντος που θα πρέπει να επιδείξουν εμπιστοσύνη στην αξία της. Πιο συγκεκριμένα, οι θεσμικοί συντελεστές αποτελούνται από κρατικούς φορείς, εταιρείες που ανήκουν στον ευρύτερο δημόσιο τομέα και εποπτεύονται από το Υπουργείο Πολιτισμού, αλλά και ομάδες συμφερόντων, όπως ιδιωτικοί θεσμοί απονομής βραβείων, κινηματογραφικά φεστιβάλ, διεθνή ευρωπαϊκά προγράμματα, χρηματοδοτικά funds, επιχειρήσεις, παραγωγοί, πολιτιστικοί οργανισμοί, επαγγελματικές οργανώσεις και σωματεία, ο Τύπος και τα ΜΜΕ, κριτικοί κινηματογράφου, επιστημονικά περιοδικά και επιστήμονες, κοινωφελή ιδρύματα, κ.λπ. Ο ρόλος και η δράση όλων των παραπάνω διαδραματίζουν καθοριστική σημασία στο επίπεδο της παραγωγής, στις δυνατότητες διανομής και γενικότερα στον καθορισμό της συμβολικής και οικονομικής αξίας των ταινιών, τόσο των εθνικών κινηματογράφων όσο και μεμονωμένων δημιουργών, ειδών ή τάσεων.

Στο παρόν κείμενο δόθηκε έμφαση στον τρόπο που το κινηματογραφικό πεδίο μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο της ιστορικής και κοινωνικής μνήμης μιας χώρας σε περιόδους ευρύτερων κοινωνικοοικονομικών μεταβολών. Όπως αναφέρει και ο Tweedie (2013), τα νέα κύματα στον κινηματογράφο αποτελούν μια απειλή και μια υπόσχεση των διεθνικών κινηματογραφικών κινημάτων να αντιμετωπίσουν την αδράνεια της εγχώριας βιομηχανίας τους και, ταυτόχρονα, ως προϊόν και ως απόρροια της παγκοσμιοποίησης, καθένας γίνεται ένα αρχείο της διαταραχής που ακολουθεί μετά από κοινωνικοοικονομικές αναταραχές.⁴⁵ Παρόλο που πλήθος μελετών σε διάφορα επιστημονικά πεδία, όπως η ιστορία και η θεωρία του κινηματογράφου, η πολιτισμική θεωρία, συνηγορούν υπέρ της αντιμετώπισης του κινηματογράφου ως κοινωνική πρακτική που διαπερνά κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής, ωστόσο οι μελέτες στο ελληνικό πλαίσιο είναι ακόμη σχετικά περιορισμένες. Για να επιτευχθεί αυτή η εννοιολογική σύνδεση με τις θεωρίες που περιγράφηκαν παραπάνω, συζητήθηκαν ορισμένοι παράγοντες που συνετέλεσαν στην ανάδυση μιας νέας γενιάς σκηνοθετών, σεναριογράφων και παραγωγών, η οποία έχει ωφεληθεί από τη συμμετοχή σε ευρωπαϊκά πολιτιστικά προγράμματα, παρουσιάζει έντονη κινητικότητα και δημιούργησε νέες αισθητικές τάσεις από οικονομική αναγκαιότητα.

Κατά τη γνώμη μας, ο τρόπος λειτουργίας ορισμένων παραγόντων που συζητήθηκαν από το ευρύτερο πολιτικό σκηνικό, αλλά και εντός του κινηματογραφικού πεδίου, αποδείχθηκαν καθοριστικής σημασίας στον προσδιορισμό του είδους της ανταπόκρισης που δημιούργησαν

στον κόσμο του κινηματογράφου. Ουσιαστικά, η νέα γενιά ήρθε αναπάντεχα σε ρήξη με προηγούμενα σχήματα παραγωγής και έδρασε με στρατηγική και τακτική, καταφέροντας να ελιχθεί σ' ένα διεθνοποιημένο περιβάλλον και να παράγει ένα υψηλού επιπέδου (για τα μέσα που διέθετε) καινοτόμο έργο. Αυτή η τάση χειραφέτησης και εξωστρέφειας της νέας γενιάς σκηνοθετών και δημιουργικών παραγωγών συνδέθηκε με κοινωνικές δυνάμεις που σχετιζόταν με το προσλαμβάνον διεθνικό πολιτισμικό κεφάλαιο του κινηματογραφικού πεδίου. Ως εκ τούτου, ειδική μνεία έγινε στην εκπαίδευση, τις δραστηριότητες ανάπτυξης και χρηματοδότησης που προσφέρονται από την Ευρωπαϊκή Ένωση σε σκηνοθέτες και παραγωγούς για να αναπτύξουν και να προωθήσουν τα έργα τους σε διεθνές επίπεδο, στοιχεία τα οποία είχαν μεγάλη επίδραση στη δημιουργία, εξωστρέφεια και προβολή του Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Μάλιστα, η συμβολή των φεστιβαλικών θεσμών στην περίπτωση των ταινιών του Νέου Κύματος οι οποίες θα θεωρούνταν εμπορικά ως «outsiders», υπήρξε καθοριστική προκειμένου οι ταινίες αυτές να αυξήσουν την εμπορικότητά τους, αφού αναδείχτηκαν πρώτα ως καλλιτεχνικά προϊόντα μέσα από τις θεσμικές διαδικασίες των φεστιβάλ, τους κριτικούς, τους διοργανωτές και τα μοντέλα διανομής.⁴⁶

Συμπερασματικά, η πραγμάτευση του κινηματογράφου ως κοινωνική πρακτική ανταποκρίνεται στην παράδοση της αναστοχαστικής κοινωνιολογίας, όπως έχει για παράδειγμα προταθεί από τον Pierre Bourdieu, όπου η πρακτική αποτελεί αντανάκλαση και αναπαραγωγή τόσο των αντικειμενικών κοινωνικών σχέσεων όσο και των υποκειμενικών ερμηνειών του κόσμου.⁴⁷ Ως αντικειμενικές κοινωνικές σχέσεις νοούνται στο πλαίσιο αυτό όλες αυτές οι διεργασίες που συντελούνται εντός του πολιτισμικού πεδίου, αλλά και ευρύτερα εντός μια κοινωνικής δομής μέσα από τη δράση διαφορετικών θεσμών και συνεργατών, υλικών μέσων και πόρων. Καθώς αναπάντεχα οι δημιουργοί θα συμπεριλάβουν ορισμένες από τις ανησυχίες τους στις ταινίες τους,⁴⁸ οι υποκειμενικές ερμηνείες συντελούνται καταρχήν μέσα από τη δημιουργία αφηγημάτων που επιτρέπουν να δούμε τον κόσμο σε προοπτική.⁴⁹ Οι ταινίες παρουσιάζουν πτυχές της κοινωνίας που τις παράγει προβάλλοντας μέσα από μια κατακερματισμένη εικόνα και ένα υποκειμενικό βλέμμα, αυτό που βρίσκεται μπροστά τους. Πέρα από την προβολή κοινωνικών αναπαραστάσεων όμως, η ερμηνευτική λειτουργία του κινηματογράφου δεν περιορίζεται στην πλοκή και το περιεχόμενο των ταινιών. Το συνολικό παραγόμενο κινηματογραφικό προϊόν αποτελεί ένα ζωντανό αφήγημα, το οποίο είναι ανοικτό σε ερμηνείες προς ποικίλες κατευθύνσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι θεσμικοί συντελεστές, οι ομάδες συμφερόντων του πεδίου, οι κριτικοί, συγγραφείς και ερευνητές συνδιαμορφώνουν τη μνήμη μιας χώρας μέσα από τον ιδεολογικό αντίκτυπο του έργου των δημιουργών και την τοποθέτησή τους στο χάρτη της παγκόσμιας κινηματογραφίας. ■

Παραπομπές

1. P. DiMaggio, «Classification in art», *American Sociological Review*, 52, (1987) σ. 440-455.
2. Sh. Baumann, «Intellectualization and Art World Development: Film in the United States», *American Sociological Review*, 66(3), (2001) σ. 405.
3. Sh. Baumann, «A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements», *Poetics*, 35, (2007) σ. 60.
4. E. Sifaki and A. Stamou, «Film criticism and the legitimization of a New Wave in Contemporary Greek Cinema», *Journal of Greek Media and Culture*, 6(1), 29–49, 2020, σελ. 31. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, *Η ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Διαδικασίες καλλιτεχνικής παραγωγής, καθιέρωσης και επικοινωνίας στον κόσμο της τέχνης*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, e-book, 2020, σ. 8.
5. Jacques Aumont and Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Παρίσι, 2001, σ. 190.
6. Andrew Dudley, «Histoire esthétique ou histoire culturelle », στο Michel Marie, Jacques Aumont, André Gaudreault et al. (επιμ.) *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*, Actes du colloque de Cerisy, 17-25 aout 1985, Publications de la Sorbonne, Παρίσι, 1989, σ. 89.
7. Ian Jarvie, *Towards a sociology of the cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry*, Routledge / Kegan Paul, Λονδίνο, 1970, σ. 7.
8. F. Kerrigan and M. Özbilgin, «Film marketing in Europe: Bridging the Gap between policy and Practice», *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 9(3), (2004) σ. 235.
9. F. Kerrigan and M. Özbilgin, «Film marketing in Europe: Bridging the Gap between policy and Practice», *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 9(3), (2004) σ. 235.
10. I. Katsarova, «An overview of Europe's film industry», *European Parliamentary Research Service*, 2014, σ. 4. [[http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BRI\(2014\)545705_REV1_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BRI(2014)545705_REV1_EN.pdf) (11-12-2020)].
11. Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinophilia*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2007.
12. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, Νιου Τζέρσι, 2011.
13. Lawrence Alloway, *Network: Art and the complex present*, UMI Research Press, 1984, σ. 222.
14. Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
15. H. Becker, «The power of inertia», *Qualitative sociology*, 18(3), (1995) σ. 306.
16. H. Becker, (1995) ό.π. 301.
17. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, 2020, ό.π. σ.24.
18. Sh. Baumann, (2007) ό.π. σ. 52.
19. D. S. Meyer, and D. C. Minkoff, «Conceptualizing political opportunity», *Social Forces*, 82, (2004) σ. 1457-1492.
20. M. Chalkou, «A new cinema of "emancipation": Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s», *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3(2), (2012) 243- 261. A. Lykidis, «Crisis of sovereignty in recent Greek cinema», *Journal of Greek Media & Culture*, 1(1), (2015) σ. 9-28.

21. Μ. Κατσουνάκη, «Η ώρα του ελληνικού κινηματογράφου» *Η Καθημερινή* (2 Αυγούστου 2009).
22. L. Papadimitriou, *Celebrating independence: 54th Thessaloniki International*. NECSUS – European Journal of Media Studies, (2014a, June 13). [<https://necsus-ejms.org/celebrating-independence-54th-thessaloniki-international-film-festival-1-10-november-2013/>] (22/12/2020)]
23. L. Papadimitriou, *Checkpoint Karlovy Vary 2014*. BFI, (2014b, August 11). [<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/festivals/checkpoint-karlovy-vary-2014>] (22/12/2020)] S. Metzidakis, «No Bones to pick with Lanthimos' Film Dogtooth», *Journal of Modern Greek Studies*, 32(2), (2014) 367-392.
24. Βλ. <https://hellenicfilmacademy.gr/about/whoweare/> (τελευταία πρόσβαση: 10/12/2018).
25. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, 2020, ό.π. σ. 31-32.
26. Ειρήνη Σηφάκη, «Πορτραίτα και διαδρομές μιας 'χαμένης γενιάς' στην Αθήνα. Νέες αφηγήσεις για την πόλη και τις νεανικές κουλτούρες», στο Τίτικα Καραβία και Ηώ Πάσχου (επιμ.), *Η εικόνα της πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα, 2016, σ. 151-165. Evi Sampanikou, «Generation X in Greek Comics», στο Christine Henseler (επιμ.), *Generation X Goes Global*, Routledge, Λονδίνο, 2012, σ. 158. Μ. Chalkou, «A new cinema of "emancipation": Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s», *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3(2), (2012) σ. 243- 261.
27. M. Kudláč, *Interview with Syllas Tzoumerkas*. *Fantom Film Magazine*, (2012, December 30). [<http://www.fantomfilm.cz/?p=1953>] (22/12/2020)]
28. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη βράβευση της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη στο *New York Underground Film Festival* το 2002, τη συμμετοχή του Έκτορα Λυγίζου στο *Φεστιβάλ Βενετίας* το 2004 και τη βράβευση της μικρού μήκους ταινίας του Σύλλα Τζουμέρκα *The Devouring Eyes* στο *Karlovy Vary IFF* το 2000.
29. Αναφέρουμε ως παράδειγμα το *Cinemart* (<https://iffr.com/en/cinemart>), ένα διεθνές φόρουμ συμπαραγωγών όπου, το 2012, είχε συμμετάσχει η Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη και το 2013 ο Γιώργος Λάνθιμος, καθώς και το *Torino Film Lab*, ένα διεθνές εργαστήριο με σκοπό την ανάδειξη νέων ταλέντων (<http://www.torinofilmlab.it/>), όπου το 2010 είχε συμμετάσχει ο Αλέξης Αλεξίου.
30. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, 2020, ό.π. σ. 201-264. E. Sifaki and M. Papadopoulou, «Exploring film marketing in the new age digital era. Four cases of marketing European art house film productions», *International Journal of Cultural Management*, (in press).
31. Lydia Papadimitriou, «European Co-productions and Greek Cinema since the Crisis: "Extroversion" as Survival», στο Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric, and Eva Novrup-Redvall (επιμ.), *European Film and Television Co-production: Policy and Practice*, Palgrave-Macmillan, Χάμ, Ελβετία, 2018, σ. 207-222.
32. Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2007.
33. L. Papadimitriou, «Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, (2), (2014c) 5. [<http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/2>] (22/12/2020)]
34. C. Rüling and S. J. Pedersen, «Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective», *Scandinavian Journal of Management*, 26, (2010) σ. 318.
35. Anne Zeiser, *Transmedia Marketing: From Film and TV to Games and Digital Media*. CRC Press/Taylor & Francis, Φλόριντα, 2015, σ. 208-209.
36. Marijke De Valck, M. 2007, ό.π. σ. 127-128.
37. Marijke De Valck, ό.π., 2007, σ.157.
38. Marijke De Valck, ό.π., 2007, σ. 127-128.
39. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film festivals: Culture, people, and power on the global screen*, Rutgers University Press, Νιου Μπράνσγουικ, Νιού Τζέρσι, 2011, σ. 130.
40. L. Czach, «Cinephilia, Stars, and Film Festivals», *Cinema Journal*, 49(2), (2010) σ.144-145.

41. Λ. Γαλανού, *Τι Έκαναν οι Έλληνες Παραγωγοί στις Κάννες; Μια Συζήτηση για το Veni Vidi Vici... υπό Συνθήκες*, FLIX (2013, Μάιος 25).

42. Βλ. www.filmfestival.gr

43. Βλ. www.bfi.org.uk

44. Julian Stringer, «Οι παγκόσμιες πόλεις και η οικονομία των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου», στο Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου και Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Νήσος, Αθήνα, 2011, σ. 180.

45. James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2013, σ. 4.

46. Rosalind Galt and Karl Schoonover, (επιμ.), *Global art cinema: New theories and histories*, Oxford University Press, Ουάσινγκτον/Νέα Υόρκη, 2010, σ. 7.

47. Philip Smith, *Πολιτισμική θεωρία: μια εισαγωγή*, Κριτική, Αθήνα, 2006, σ. 214.

48. Raymond Durgnat, *A mirror for England: British movies from austerity to affluence*, Bloomsbury Publishing, Λονδίνο, 2019.

49. Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος. Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σ. 18-19.

6

*Μαρτυρίες
δημιουργών:
ρεαλισμός, ανα-
παραστάσεις,
αρχεία*

ΝΩΝΤΑΣ ΣΑΡΛΗΣ

Αρχεία και προσβασιμότητα

Η χρήση των αρχείων είναι απόλυτα επιβεβλημένη τόσο σε επίπεδο αρχικής έρευνας όσο και οπτικής τεκμηρίωσης των θεμάτων που αναπτύσσονται σε μια ταινία ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, ακόμα και στην ταινία μυθοπλασίας, η προσφυγή σε αρχεία κρίνεται απαραίτητη, ιδιαίτερα σε «ταινίες εποχής», για τη σωστή απόδοση των ιστορικών δεδομένων αλλά και την ατμόσφαιρα της περιόδου.

Προσωπικά χρειάστηκα τη βοήθεια ιστορικών αρχείων σε αρκετές περιπτώσεις στην επαγγελματική μου πορεία.

Αρχικά, στην πρώτη μου ταινία με τίτλο *Για ένα πουκάμισο αδειανό, για μια Ελένη...* το 1974. Η ταινία αναφερόταν στην Τουρκική εισβολή στην Κύπρο το 1974, ενώ παράλληλα χρησιμοποίησα αποσπάσματα από την τραγωδία του Ευριπίδη *Τρωάδες*. Η χρήση τόσο φωτογραφικών όσο και κινηματογραφικών ντοκουμέντων από την εισβολή ήταν απαραίτητη για την οπτική τεκμηρίωση του ποιητικού κειμένου της Ιρλανδέζας ποιήτριας Άμυ Μιμς «Κύπρος '74» που χρησιμοποιήθηκε στην ταινία.

Στη συνέχεια, κατέφυγα στην έρευνα και στη χρήση στοιχείων αρχείου στα δύο ντοκιμαντέρ που έκανα το 1997 και αναφέρονταν στη λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο. Τίτλοι των ντοκιμαντέρ αυτών ήταν *Η πλαστογράφηση μιας εποχής: Η κατοχή, ο εμφύλιος και ο ελληνικός κινηματογράφος* και *Απεφασίσαμεν και διατάσσομεν: Η Χούντα, η λογοκρισία και ο ελληνικός κινηματογράφος* αντίστοιχα.

Και για τις δύο περιπτώσεις κατέφυγα σε αρχεία τόσο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, όσο και της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, αλλά και της ΕΡΤ και διαφόρων εταιρειών παραγωγής. Το ότι τα ντοκιμαντέρ αυτά αποτελούσαν εσωτερική παραγωγή της ΕΡΤ, διευκόλυνε την πρόσβασή μου στα αρχεία αυτά, καθώς και τη χρήση τους, όπου ήταν απαραίτητο για την οπτική τεκμηρίωση διαφόρων θεμάτων.

Κάποια προβλήματα δημιουργήθηκαν μετά την προβολή από την ΕΡΤ των ταινιών αυτών, ιδιαίτερα της δεύτερης που αναφερόταν στη λογοκρισία της Χούντας. Με δεδομένο ότι τα θέματα αυτά ήταν σχετικά πρόσφατα και τα πάθη ιδιαίτερα οξυμένα ακόμη, προέκυψαν θέματα σχετικά με το ποιοι σκηνοθέτες, παραγωγοί, ηθοποιοί και

γενικότερα παράγοντες του κινηματογράφου, συνεργάστηκαν με τις Υπηρεσίες της Χούντας ή ευνοήθηκαν από αυτές. Τα στοιχεία της έρευνας ωστόσο που προηγήθηκε διευκόλυναν σημαντικά, ώστε να δοθούν αποστομωτικές απαντήσεις και στα θέματα αυτά. ■

ΒΑΣΙΛΗΣ ΔΟΥΒΛΗΣ

Στοργή στον λαό: Ο παραλογισμός και η γελοιότητα της χουντικής λογοκρισίας

Η *Στοργή στον Λαό* είναι ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τη λογοκρισία στον κινηματογράφο την περίοδο της δικτατορίας, εσωτερική παραγωγή του τηλεοπτικού σταθμού της Βουλής. Γιατί, όμως, μια ταινία για τη λογοκρισία της Χούντας σήμερα; Όλα ξεκίνησαν, όταν πριν από μερικά χρόνια έμαθα, εντελώς τυχαία, ότι το αρχείο της λογοκρισίας της δικτατορίας είχε σωθεί. Τουλάχιστον ένα μέρος του. Η ιδέα της δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ που δεν θα βασιζόταν μόνο στις μαρτυρίες των σκηνοθετών που έζησαν στο πετσί τους τη λογοκρισία των συνταγματαρχών, αλλά και στο άγνωστο μέχρι τώρα αρχείο της Χούντας μου φάνηκε δελεαστική. Έτσι ξεκίνησε η περιπέτεια της ταινίας. Αρχισα, λοιπόν, να ψάχνω και μετά από έρευνα χρόνων κατάφερα να βρω ένα μεγάλο μέρος του. Περιλάμβανε τις αποφάσεις των επιτροπών λογοκρισίας, πολλές φορές μαζί με το σκεπτικό τους, απόρρητα έγγραφα, αλλά και κουτιά με φιλμ, πολλές φορές μισοκατεστραμμένα, με τις λογοκριμένες ή απαγορευμένες σκηνές. Δεν υπήρχε, βέβαια, ένα συγκροτημένο αρχείο. Ήταν υλικό, ακόμη αταξινόμητο, αποσπασματικό, συχνά αταυτοποιητό και διασκορπισμένο κυρίως στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, αλλά και στο Κινηματογραφικό Αρχείο του Υπουργείου Εξωτερικών, στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας και στο Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο.

Το πρώτο πράγμα που χρειάστηκε φυσικά να γίνει ήταν το υλικό αυτό να ταυτοποιηθεί, να ταξινομηθεί, να συντηρηθεί και να ψηφιοποιηθεί για να επιχειρήσω, στη συνέχεια, να συνθέσω όλα τα κομμάτια αυτού του παζλ, που στην αρχή έμοιαζε χαοτικό, αποσπασματικό και ανολοκλήρωτο.

Στο ντοκιμαντέρ δεν ήταν, βεβαίως, δυνατόν να συμπεριλάβω όλο το υλικό που βρέθηκε. Αποφάσισα, λοιπόν, να επιλέξω τις -κατά τη γνώμη μου- πιο αντιπροσωπευτικές ταινίες, αποφεύγοντας κάθε είδους αξιολογικό αποκλεισμό. Έτσι, το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει μικρής διάρκειας αποσπάσματα από 75 ελληνικές και ξένες ταινίες κάθε είδους και αισθητικής, αριστουργήματα, αλλά και εμπορικές ταινίες αμφίβολης ή ακόμη και χαμηλής αισθητικής. Προσπάθησα, έτσι, να δώσω μια αντιπροσωπευτική εικόνα της λογοκρισίας των συνταγματάρχων και να φέρω στο φως τον τρόπο σκέψης, την επιχειρηματολο-



γία και τα κριτήρια των λογοκριτών, που μερικές φορές ξεπερνούν κάθε φαντασία.

Ποιοι ήταν, όμως, οι λογοκριτές; Ήταν υπηρεσιακοί παράγοντες, αστυνομικοί, στρατιωτικοί, αλλά, δυστυχώς, και άνθρωποι από τον χώρο του κινηματογράφου και της τέχνης. Πολλές φορές συνέβαινε μάλιστα αυτοί να είναι και οι πιο σκληροί. Οι περισσότεροι, ωστόσο, ήταν φανερά ανεπαρκείς και πολλές φορές αδυνατούσαν να κατανοήσουν τις ταινίες. Μια έκθεση που αφορά στη λογοκρισία της ταινίας του Ζαν Λικ Γκοντάρ *Ο Τρελός Πιερό* είναι αποκαλυπτική: «Κορύφωμα ασυναρτησίας, πέραν των ακαταλλήλων σκηνών που περιέχει. Δεν αντελήφθησαν εάν περιέχει βαθύτερο νόημα. Προτείνω να δει την ταινία και έτερον μέλος της Επιτροπής»...

Ωστόσο, φαίνεται πως υπήρχαν και κάποιοι, ελάχιστοι, που ασφουκτιούσαν στον ρόλο τους. Ένα ιδιόχειρο, πρόχειρο, ανεπίσημο σημείωμα που αφορούσε στην ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Οι Παράνομοι*, μια ταινία που αντιμετώπισε προβλήματα με τη λογοκρισία ήδη από το 1958, όταν πρωτοβγήκε στους κινηματογράφους και φυσικά απαγορεύτηκε εκ νέου από τη Χούντα, είναι χαρακτηριστική. Στο τέλος του σημειώματος ο συντάκτης του καταγράφει τη διαφωνία του με την απαγόρευση της ταινίας και σημειώνει στα γαλλικά: *parce que vous êtes malade à la tête...*

Η λογοκρισία της Χούντας ήταν προληπτική αλλά και κατασταλτική. Όλες οι νέες ελληνικές ταινίες έπρεπε πρώτα να υποβάλλουν τα σενάρια τους, για να πάρουν άδεια γυρισμάτων και, αφού ολοκληρωθούν, να προβληθούν

στις αρμόδιες επιτροπές, όπως άλλωστε και όλες οι ξένες ταινίες, προκειμένου να πάρουν άδεια προβολής. Αλλά και οι παλιότερες ταινίες που είχαν ήδη προβληθεί στο παρελθόν και ζητούσαν να επαναπροβληθούν, έπρεπε να περάσουν ξανά από τις επιτροπές ελέγχου. Ο,τιδήποτε θεωρούσαν ότι ήταν αντίθετο με το γνωστό τρίπτυχο « Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια », ξέφευγε από την αισθητική του κιτς που καθιέρωσαν, ή, απλώς, δεν καταλάβαιναν, έπρεπε να απαγορευθεί ή να λογοκριθεί. Οι εκθέσεις των επιτροπών λογοκρισίας είναι αποκαλυπτικές. Είναι κείμενα μοναδικά. Πραγματικά μνημεία μισαλλοδοξίας, παραλογισμού, αλλά και γελοιοτήτας. Στο στόχαστρό τους μπαίνουν όχι μόνο οι πολιτικές και κοινωνικές ταινίες ή οι ταινίες τέχνης, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά ακόμη και εμπορικές ταινίες με ένα σκεπτικό που συχνά ξεπερνά κάθε φαντασία, καλύπτοντας μια τεράστια γκάμα. Από το *Κιέριον* του Δήμου Θεού, τους *Βοσκούς της Συμφοράς* του Νίκου Παπατάκη και την *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού, μέχρι την *Κόρη μου, τη Σοσιαλίστρια* του Αλέκου Σακελλάρου και τον *Παπατρέχα* του Ερρίκου Θαλασσινού, για να αναφέρω μερικά μόνο ενδεικτικά παραδείγματα. Και από το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Αϊζενστάιν, το *Jesus Christ Super Star*, του Νόρμαν Τζούισον, αλλά και γαλλικά και αμερικανικά επίκαιρα που αναφέρονται στο Μάη του '68 και τις διαδηλώσεις για τον πόλεμο στο Βιετνάμ, μέχρι τον *Χωροφύλακα του Σεν Τροπέ*, του Ζαν Ζιρό με τον Λουί ντε Φινές... Πέρα από τις σκηνές που κόβονται για πολιτικούς λόγους, γιατί διαδίδουν ανατρεπτικές ιδέες, δυσφημούν τη χώρα, περιέχουν τολμηρές σκηνές, ή υπονομεύουν τα χρηστά ήθη και «ασκούν δυσμενεστάτην επίδρασιν εις την ηθικοπλαστικήν διαπαιδαγώγησιν των νέων», όπως συμβαίνει με το *Γούντστοκ* του Μάικλ Γουάντλι, υπάρχουν κι άλλες που πραγματικά σε αφήνουν άναυδο: από το *Το Κανόνι και τ' Αηδόνι* των αδελφών Καμπανέλλη κόβεται μια σκηνή, γιατί θεωρείται προσβλητική για τους Γερμανούς αξιωματικούς την εποχή της Γερμανικής Κατοχής, ενώ από το *Πήρε ο Άνεμος τα Όνειρά μου*, του Οδυσσέα Κωστελέτου «περικόπτονται αι σκηναί καθ' ας θραύονται πιάτα εις κέντρα διασκεδάσεως», για να αναφέρω δυο μόνο παραδείγματα. Εξίσου, όμως, εκπλήσσουν και οι σκηνές που κόβονται για λόγους... αισθητικής. Το *Λος Ολβιδάδος* του Λουίς Μπουνιουέλ απαγορεύεται, γιατί «στερείται παντελώς καλλιτεχνικής αξίας και αναμφισβητήτως θα επιδράσει επιβλαβώς εις την αισθητικήν ανάπτυξιν του λαού...», ενώ η έκθεση λογοκρισίας των ταινιών του Μπέργκμαν είναι πραγματικά ανατριχιαστική.

Επίσης απαγορεύονται οι ταινίες ή κόβονται οι σκηνές που αναφέρονται σε καλλιτέχνες που το όνομά τους ήταν στη μαύρη λίστα της Χούντας, όπως του Μίκη Θεοδωράκη, της Μελίνας Μερκούρη ή της Ειρήνης Παππά, για να αναφέρω μερικά μόνο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Ο κατάλογος των ταινιών που λογοκρίνονται ή απαγορεύονται είναι ατέλειωτος... Παραθέτω χαρακτηριστικά μερικούς ακόμη τίτλους: *Πρόσωπο με Πρόσωπο*, του Ροβήρου Μανθούλη, *Το Μπλόκο*, του Άδωνι Κύρου, *Χιροσίμα, Αγάπη μου*, του Alain Resnais, *Η Ωραία της Ημέρας*, του Luis Bunuel, *Η Κυρά μας η Μαμή*, του Αλέκου Σακελλάρου,

Ο Δράκος, του Νίκου Κούνδουρου, *Ηλέκτρα*, του Μιχάλη Κακογιάννη, *Με Κομμένη την Ανάσα*, του Jean Luc Godard, *Η Μάχη της Αλγερίας*, του Gillo Pontecorvo, *Ρώμη, Ανοχύρωτη πόλη*, του Roberto Rossellini, *Αληθινός Φασισμός* του Μιχαήλ Ρομ, *Το Δειλινό της Μεγάλης Σφαγής* του John Ford, *Woodstock*, του Michael Wadleigh, *If*, του Lindsay Anderson, *Φράουλες και Αίμα*, του Bruce Davison, *Ο Κομφορμίστας*, του Bernardo Bertolucci, *Zabriskie Point* και *Μπλόου απ*, του Michelangelo Antonioni, *Το Κουρδιστό Πορτοκάλι*, του Stanley Kubrick, *Οιδίποδας και Θεώρημα*, του Pier Paolo Pasolini, *Ο Θίασος*, του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Ο τίτλος της ταινίας είναι φυσικά ειρωνικός... *Στοργή στον λαό* ήταν ένα σύνθημα της προπαγάνδας της Χούντας, τυπωμένο με σφραγίδα σ' ένα επίσημο έγγραφο, που ανέπτυσε την πολιτική του καθεστώτος απέναντι στον κινηματογράφο. Η διαστροφή της γλώσσας και το πομπώδες ύφος είναι, ως γνωστόν, χαρακτηριστικό της αισθητικής των φασιστικών καθεστώτων, που θέλουν να εμφανίζονται ως στοργικοί πατέρες, προστάτες του λαού...

Η φόρμα της ταινίας, στην οποία απέφυγα κάθε είδους επεξηγηματικό voice over, ή εύκολο σχολιασμό, βασίζεται σε μια αντιστικτική δομή ανάμεσα στις προπαγανδιστικές και τις απαγορευμένες εικόνες, αφήνοντας το ανεκτίμητο αυτό υλικό, που ερχόταν για πρώτη φορά στο φως, να μιλήσει μόνο του. Εκτός από τα αποσπάσματα των ταινιών που λογοκρίθηκαν ή απαγορεύθηκαν, το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει επίκαιρα της εποχής, συνεντεύξεις σκηνοθετών, καθώς και απόρρητα έγγραφα που έρχονται για πρώτη φορά στο φως, επιχειρώντας να δώσει μια αποκαλυπτική εικόνα των μηχανισμών ελέγχου του καθεστώτος, αλλά και συνθέτοντας, συγχρόνως, μια τοιογραφία της εποχής.

Θα ήθελα, τέλος, να επισημάνω ότι τις κομμένες σκηνές που ανακάλυψα στο αρχείο της Χούντας, τις χρησιμοποίησα, όπως ακριβώς τις βρήκα -κι όχι στη σημερινή αποκατεστημένη τους μορφή. Ήταν μια αισθητική επιλογή. Δεν θέλησα να σβήσω από πάνω τους τα σημάδια της βάνουσης μεταχείρισης, την οποία έχουν υποστεί. Οι όποιες φθορές τους και τα αλλοιωμένα τους χρώματα εγγράφουν, κατά τη γνώμη μου, πάνω στο σώμα της ταινίας, το ίδιο το σελιλόιντ, το τραύμα της λογοκρισίας. ■

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΧΟΥΡΣΟΓΛΟΥ

Σχεδόν είχαμε χαθεί

Αυτό που σκέφτηκα είναι η συγκίνησή μου, όταν προετοιμάζοντας τον *Λευτέρη Δημακόπουλο* πήγα στο Μεσολόγγι, Σάββατο του Λαζάρου, και είδα τις γιορτές της «Εξόδου», μιά μεγάλη παρέλαση ουσιαστικά με μαθητές σχολείων με παραδοσιακές σχολές. Κορίτσια και αγόρια μαθητές, μεγαλύτερα ή μικρότερα, νομίζω δεν έχω δει τόσα πολλά όμορφα παιδιά! Οι στολές έκαναν τα παιδιά πανέμορφα. Βεβαίως και τα νιάτα τους, βεβαίως και η έξαψή τους. Ξέρω πως ίσως φανεί συντηρητικό, δεν έχω κανένα πρόβλημα, είμαι υπέρ της συντήρησης, όταν αυτή συντηρεί κάτι ουσιαστικό και τού δίνει νέο νόημα, χρόνια μετά. Κάτι πεθαμένο πεθαίνει από μόνο του, δεν χρειάζεται μια πανηγυρική ταφή άλλωστε, *leave it rest in peace*.



Ένα χρόνο μετά, ξαναπήγα στο Μεσολόγγι, αυτήν τη φορά με τον δ. φωτογραφίας Σταμάτη Γιαννούλη και την σκηνογράφο Αναστασία Αρσένη, οι δύο αυτοί φίλοι μου ήταν πιο ροκ από εμένα και φανταζόμουν πως θα με πρόγκιξαν, δεν είπα τίποτα, απλώς «πάμε να το δούμε, γιατί μια σκηνή θα γυριστεί εδώ, αυτήν τη μέρα».



Προχωρούσα λίγο μπροστά και αυτοί ακολουθούσαν, φαντάσου τώρα, μέσα στο πλήθος, σχεδόν είχαμε χαθεί, ώσπου σε μια στιγμή τους βρίσκω μπροστά μου, στα πρόσωπά τους, τα μάτια τους ήταν γεμάτα δάκρυα.

Όλο αυτό που ήμασταν κι εμείς μέρος τους, δεν είχε καμία σχέση, χρόνια πριν, με τις γιορτές της Χούντας για την Πολεμική Αρετή των Ελλήνων. ■



ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Τα θραύσματα της ιστορικής πραγματικότητας στον περίγυρο της κινηματογραφικής αφήγησης



Τ. ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ Τα θραύσματα της ιστορικής πραγματικότητας στον περίγυρο της κινηματογραφικής αφήγησης

Το πολιτισμικό παρελθόν αλλά και οι σταδιακές μεταλλάξεις του και επιδράσεις στην ιστορική συνέχεια, αποτελούν μια ισχυρή πηγή έμπνευσης για έναν δημιουργό. Πόσο μάλλον ο σκηνοθέτης του οπτικοακουστικού χώρου που διαχειρίζεται ποικίλες θεματικές για να κρίνει και να αναδείξει γεγονότα, καλλιτεχνικές διεργασίες αλλά και μοναδικούς χαρακτήρες, μέσα από τη σεναριακή δραματουργία που θα αναπτύξει.

Η εικόνα, σε συνδυασμό με τη σύνθετη ηχητική μπάντα, καταγράφει και συντηρεί διαχρονικά τις εθιμικές μνήμες, τα σχόλια ή και την απρόβλεπτη ανατροπή της δεδομένης ιστορικής γνώσης μας για τον συγκεκριμένο τόπο και την κοινωνία του, όπως περιγράφεται στο αντίστοιχο οπτικοακουστικό έργο.

Είτε σαν ντοκουμενταρισμένο υλικό από τις ποικίλες λήψεις του παρελθόντος (οι κινηματογραφικές αντίστοιχες οριακά περιλαμβάνουν γεγονότα του προηγούμενου μόνο 20^{ου} αιώνα. Αντίθετα, τα φωτογραφικά αρχεία έχουν περισσότερο βάθος χρόνου), είτε σαν αφηγήσεις που πέρασαν από μνήμη σε μνήμη των προηγούμενων γενεών, το οπτικοακουστικό υλικό συνθέτει ένα ισχυρό

πρωτογενές ερέθισμα για μια νέα δημιουργία. Προσωπικά, σαν Επτανήσιος σκηνοθέτης, διαχειρίστηκα συχνά ποικίλες διαθέσιμες ή και πρωτοφανέρωτες σε εμένα πηγές προκειμένου να ισχυροποιήσω τα ερεθίσματα και τη γνώση μου για το ιστορικό παρελθόν του ευρύτερου Ιονίου τοπίου και, παράλληλα, να εγκύψω στις ποικίλες πολιτιστικές δράσεις και στις πολιτισμικές αναφορές που καθόρισαν και διαμορφώνουν μέχρι και τώρα την Επτανησιακή κοινωνία.

Η αποδοχή και η ενδοσκόπηση της παρουσίας αλλά και των ποικίλων προβλημάτων που αντιμετώπισαν όσοι έζησαν στο παρελθόν ή και ζουν σήμερα δίπλα μας, στον ίδιο γεωγραφικό και ιστορικό χώρο, συνθέτει μια ευρύτατη πολιτισμική παιδεία που η προβολή του οπτικοακουστικού έργου διαχειρίζεται δυναμικά για τους θεατές της.

Η ιστορική διαχρονικότητα του Ιονίου και μέσω αυτής η πολιτισμική εξέλιξη της συγκεκριμένης γεωγραφικής περιοχής, μαζί με τα μοναδικά χρώματα και το φως του Επτανησιακού τοπίου, όλα πρόσθεσαν από την αρχή στη δημιουργική μου έμπνευση, όντας κι εγώ Επτανήσι-



Εικόνα 2. «Χρυσομαλλούσα», Ζάκυνθος, 1978

ος, ζακυνθινής καταγωγής. Η ατμόσφαιρα των νησιών γύρω μου, είτε την ζω είτε την επεξεργάζομαι σεναριακά, όπως και το παρελθόν των ηρώων που με απασχολούν, συνθέτουν πάντα τις εικόνες και τους ήχους που με περιβάλλουν και με καθοδηγούν δραματουργικά και αισθητικά. Κι αυτό ισχύει από την πρώτη μου κιόλας ταινία, τη ζακυνθινή *Χρυσομαλλούσα*¹ του 1978, έως και τα τρέχοντα κινηματογραφικά μου σχέδια. Ιδιαίτερα στην πρώτη εκείνη κινηματογραφική μου πρόταση, οι μοναδικές πολιτιστικές δράσεις των θεατρικών «Ομιλιών» του νησιού μου αποτέλεσαν ένα κυρίαρχο άλλοθι για την κατάθεση του ιστορικού και κοινωνικού ρόλου του Λαϊκού Θεάτρου, σε όλους τους προηγούμενους αιώνες έως και σήμερα, μέσα από τη σωστική αποτύπωση και δραματουργική διαχείριση του κινηματογραφικού μέσου.

Το ιστορικό παρελθόν, απώτερο ή σύγχρονο (βλ. την αναφορά στο επαναστατικό 1821 στο δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ μου *Ύμνος εις την ελευθερία*,² ή και τη δραματική κατοική ιστορία των Εβραϊκών κοινοτήτων της Επτανήσου, στο *Τραγούδι της ζωής*),³ ο απόμακρος ιστορικός-πολιτισμικός-θρησκευτικός χώρος των Στροφάδων στην αφηγηματική *Αλκίση*,⁴ τα περιφερειακά κατ'εξοχήν πολιτισμικά στοιχεία που συνθέτουν την αγωνιώδη κατάληψη του αρχαιολογικού χώρου στο *Αίμα των αγαλμάτων*,⁵ η καταστροφική Σεισμο-πυρκαγιά των Επτανήσων του 1953 στο άμεσα δραματοποιημένο *Η μνήμη που ταξιδεύει*,⁶ είναι συγκεκριμένες αναφορές στις ιστορικές διαστάσεις ενός κόσμου που περιβάλλει πάντα και παρασύρει στις διεργασίες του την παραστατικότητα μου ως δημιουργού.

Οι *Σκλάβοι στα δεσμά τους*⁷ αντίστοιχα, βασίστηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Κερκυραίου Κωνσταντίνου Θεοτόκη, μια δραματική ταινία εποχής που φωτίζει τις

κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, καθώς οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες μετέφεραν στην καθημερινότητα τους τα έως τότε πολιτισμικά αρχέτυπα της Κερκυραϊκής-Επτανησιακής κοινωνίας.

Η σύγχρονη οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη δεν σημαίνει ότι εξαφανίζει τα τραύματα και τις επιδράσεις του ιστορικού παρελθόντος, παρά τη συχνά εμφανιζόμενη άγνοια της ιστορικής τους συνέχειας από τους γηγενείς κατοίκους των νησιών. Πόσο μάλλον στις μέρες μας, όπου οι νησιωτικές κοινωνίες του Ιονίου έχουν μπολιαστεί με παραγωγικότερους κατά τα άλλα μετανάστες, γείτονες εποίκους, που αγωνιούν πέρα από όλα για την οικονομική τους επιβίωση και την κοινωνική τους ένταξη. Η σεναριακή μου εκκίνηση και η σκηνοθετική της διαχείριση βασίζονται πάντα στην εκτίμηση ότι το παρελθόν ενός χώρου παράγει διαρκή ερεθίσματα, έστω και έμμεσα, σε αυτούς που τον βιώνουν και τον διαχειρίζονται. Ήχοι και απόηχοι ατομικής ή και συλλογικής μνήμης δεν διαγράφονται ποτέ οριστικά, αντίθετα συνθέτουν εκ νέου κρίσεις και συμπεριφορές. Η σημερινή πλέον διάσταση των ποικίλων γεγονότων πηγάζει από τη γνώση των ιστορικών και πολιτιστικών αναφορών ή λειτουργεί ασυνείδητα, έως ότου διασταυρωθεί η διαδρομή της με το δεδομένο παρελθόν του τόπου και το ειδικό του βάρος.

Στις ταινίες μου αυτή η αρχή είναι ιδιαίτερα αναγνωρίσιμη, πίσω από τη δραματουργική ανάπτυξη: Η άγνοια και τα ερωτήματα των νεαρών εισβολέων καταληψιών για τον πλήρη ιστορία και πολιτισμού χώρο του επαρχιακού Αρχαιολογικού Μουσείου, η τυχαία συνάντηση της Ελληνοαμερικανίδας ερευνήτριας με τους Ζακυνθιοεβραίους μεταστάντες στο Ισραήλ, η αποκάλυψη κυριολεκτικά στον περιπλανώμενο ταξιδιώτη συγγραφέα της μυστικότητας και της πνευματικής ολότητας ενός χώρου,



Εικόνα 3. «Το αίμα των αγαλμάτων», Ελευσίνα, 1982

όπως η προαιώνια νησιωτική Μονή των Στροφάδων, αλλά και οι υπόγειες διαμάχες και εν συνεχεία ακραίες συγκρούσεις, είτε μέσα από την επίδραση της λαϊκής θεατρικής παράστασης «Η Χρυσομαλλούσα» στον μικρόκοσμο του ορεινού ζακυνθινού χωριού, είτε μέσα από τις επάλληλες ανακατατάξεις και ανατροπές της αρχοντικής Κερκυραϊκής οικογένειας των Οφιομάχων, κάτω από την λαίλαπα των οικονομικών άρα ταξικών αλλαγών σε έναν κόσμο που για πολλά χρόνια έδειχνε ιστορικά αναλλοίωτος.

Θρέμμα κι εγώ της επανησιακής κοινωνίας με τη βαριά κληρονομιά αιώνων πολιτισμού και ιστορικών εξελίξεων εν μέσω ποικίλων επικυρίαρχων (Ενετών, Γάλλων, Άγγλων... αλλά και μιας ιδιόζουσας Ιταλικής Κατοχικής περιόδου) και με ένα ιδιαίτερο ταξικό παρελθόν που καθόριζε κοινωνικές αξίες, δικαιώματα και συμπεριφορές, αισθάνθηκα εξ αρχής την ανάγκη να στοχεύσω στην Τέχνη που διεκδικούσα, στην τέχνη του Κινηματογράφου και ευρύτερα του οπτικοακουστικού μέσου, στα αόρατα αλλά πάντα παρόντα στοιχεία ενός κόσμου φορτισμένου από συγκρούσεις και τραύματα, που αναδεικνύει η ιστορική μνήμη τεσσάρων σχεδόν αιώνων «ελεύθερης» διαχείρισης.

Η χρήση της γλώσσας, της μουσικής, η ξεχωριστή ζωγραφική τέχνη της Επτανήσου, η πρωτογενής ανάπτυξη τόσο της λογοτεχνικής γραφής (πεζός και ποιητικός λόγος) όσο και της αντίστοιχης θεατρικής, όλα αυτά μαζί με ποικίλα άλλα πολιτιστικά δεδομένα των νησιών που απέφεραν οι Ευρωπαϊκές ιδέες, καθώς κυκλοφορούσαν ανεμπόδιστα αυτούς τους τέσσερις αιώνες, αποτέλεσαν και αποτελούν πάντα διαρκή αναφορά στην κινηματογραφική μου γραφή. Αυτά τα πολιτιστικά δεδομένα μετέρχονται από γενιά σε γενιά των συμπατριωτών μου Επτανησίων, μέσα από την τοπική παράδοση. Δεν χρειάζονται ιδιαίτερη ερμηνεία. Ο θεατής, σταδιακά, θα προσθέσει το ειδικό τους βάρος στην κατανόηση των αφηγηματικών ανατροπών και των εξελίξεων του ιστορικού χρόνου της αντίστοιχης ταινίας.

Ο καμβάς μιας σύγχρονης οπτικοακουστικής αφήγησης στηρίζεται στο οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό

πλαίσιο της εποχής που ζούμε. Τα πρόσωπα και οι συγκρούσεις που μας ενδιαφέρουν να διαχειριστούμε δραματουργικά, προσεγγίζονται όμως δημιουργικά και μέσα από τις θετικές ή αρνητικές συμπεριφορές τους απέναντι στο παρελθόν που βαρύνει την καταγωγή τους, με τις δεδομένες πολιτιστικές ρίζες του.

Η επί αιώνες κυρίαρχη τάξη των τοπικών γαιοκτημόνων αρχικά διαμόρφωσε και διαχειρίστηκε αποκλειστικά τον χώρο της Επτανήσου. Σταδιακά συμπληρώθηκε με άλλες κοινωνικές ομάδες και όλοι πλέον, από κοινού, παρήγαγαν μια οικονομική και ιστορική πραγματικότητα που μεταλλάχθηκε σταδιακά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, εν συνεχεία μέσα από τις καταστρεπτικές συνέπειες των σεισμών του 1953 και τέλος, κάποιες δεκαετίες αργότερα, με τη ραγδαία και ανεξέλεγκτη εισβολή του τουρισμού στο νησιωτικό τοπίο του Ιονίου. Όλες αυτές οι εξελίξεις, συχνά απρόβλεπτες ή και τραυματικές στις συνέπειες τους, εμπεριέχουν πάντα βαθιά μέσα τους ποικίλα ιστορικά και πολιτιστικά κατάλοιπα.

Και αυτός ο εκ νέου διάλογος με την εντοπιότητα της Μνήμης αποτελεί για εμένα, τον ζακυνθινό κινηματογραφιστή, τη διαρκή πηγή της δημιουργικής μου αναζήτησης. Οι κύκλοι της Ιστορίας και του Πολιτισμού παράγουν στοιχεία αναφοράς που εντάσσονται στην ανάπτυξη της οπτικοακουστικής αφήγησης, χωρίς να υπογραμμίζουν εξ αρχής την προέλευση τους, αλλά αντίθετα συνθέτοντας στα μάτια των θεατών το ευρύ πλαίσιο ενός φανταστικού Σήμερα μέσα από τα θραύσματα ενός πραγματικού Χθες.



Εικόνα 4. «Το αίμα των αγαλμάτων», Ελευσίνα, 1982

Σήμερα εκ νέου, με την ίδια πίστη και ένταση αναζήτησης, διαχειρίζομαι για την προσεχή κινηματογραφική παραγωγή μου την επίδραση του ιδιαίτερου επανησιακού θυμικού και τη σύγχρονη μεταγραφή συμπεριφορών και συγκρούσεων που χαρακτήρισαν στο παρελθόν τους συμπατριώτες μου. Ψηφίδα-ψηφίδα, η ιστορία και ο πολιτισμός του Ιονίου, θα έρθουν για άλλη μια φορά να στοιχειώσουν τις απόλυτες επιλογές των πρωταγωνιστών ενός σύγχρονου δράματος, ενός οικογενειακού μικρόκοσμου φορτισμένου από φαντασιακά και πραγματικά στοιχεία της τοπικής και σε προέκταση, της ελληνικής κοινωνίας. ■

Παραπομπές

1. *Χρυσομαλλούσα*, Τώνης Λυκουρέσης, Δράμα, 1978
2. *Ύμνος εις την ελευθερία*, Τώνης Λυκουρέσης, Δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, 1989
3. *Το τραγούδι της ζωής-η εβραϊκή κοινότητα της Ζακύνθου*, Τώνης Λυκουρέσης, Δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, 2003
4. *Αλκηστη*, Τώνης Λυκουρέσης, Δράμα, 1986
5. *Αίμα των αγαμάτων*, Τώνης Λυκουρέσης, Δράμα, 1982
6. *Η μνήμη ταξιδεύει*, Τώνης Λυκουρέσης, Δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, 2013
7. *Σκλάβοι στα δεσμά τους*, Τώνης Λυκουρέσης, Δράμα, 2008

ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Κινηματογραφικά ταξίδια με απρόσμενες εκπλήξεις Συνέχεια επι της οθόνης...

Με αφορμή την πρόσφατη θέαση παλαιότερων δικών μου ταινιών, αλλά και μιας ομάδας φίλων κινηματογραφιστών, με σκοπό τη δημιουργία ενός προσωπικού αρχείου, κάναμε ένα ταξίδι στο χρόνο που αποδείχτηκε ενδιαφέρον αλλά και παράξενο, γεμάτο απρόσμενες εκπλήξεις.

Θα αναφερθώ σε εικόνες, γεγονότα ή μαρτυρίες που συναντιούνται στην οθόνη, όχι με την κατ' αρχήν πρόθεση δημιουργίας αρχείου ή μιας συγκεκριμένης ιστορικής καταγραφής. Θα αναφερθώ σε ταινίες μας "συγχρονες", όπως συνηθίζεται να λέμε, που προέρχονται από την ανάγκη καλλιτεχνικής έκφρασης, που ωθεί τους κινηματογραφιστές να μιλήσουν για την εποχή τους. Στη συνέχεια όμως, μέσα στον χρόνο, το εγχείρημά τους αποκτά μια επιπλέον διάσταση.

Οι περισσότεροι σκηνοθέτες, όταν βλέπουν το έργο τους μετά από καιρό, διαπιστώνουν πως υπάρχουν εκεί μέσα στοιχεία που διατηρούν μνήμες μιας άλλης εποχής, ξεκινώντας από απλές συμπεριφορές, αντικείμενα στον χώρο, αρχιτεκτονικές αναφορές, μόδες, φυσικό περιβάλλον και χίλια δυο άλλα. Οι διαπιστώσεις αυτές δεν αφορούν μόνο στις ταινίες τεκμηρίωσης - ντοκιμαντέρ, και η ταινία σαν οντότητα, ανεξάρτητα από το είδος της και την αισθητική της, "απορροφά" τις εικόνες, πειραματίζεται ακόμη και άθελά της με το φως και τον χρόνο, μεταφέροντας ένα "χωροχρονικό" φορτίο της ύπαρξής της και της εποχής της στους μελλοντικούς θεατές, που θα ανακαλύψουν εκεί στοιχεία της πολιτιστικής μνήμης.

Ο κινηματογραφιστής, ακόμη κι αν ανήκει στις πρωτοπορίες, ακόμη κι αν θεωρείται πως προτρέχει της εποχής του, δεν μπορεί να μην μιλήσει για την εποχή του. Η εικόνα και οι ήχοι είναι αμείλικτοι και φέρνουν στο φως την υπαρξιακή οντότητα της στιγμής που πραγματοποιείται το έργο. Δεν μπορείς, όμως, να κολλήσεις στη στιγμή της δημιουργίας. Αυτή είναι ένα διάλειμμα στη ροή της ιστορίας, για να προβληθεί στο μέλλον σαν το παρελθόν ενός καινούργιου παρόντος, που πολύ σύντομα θα μετατραπεί κι αυτό σ' ένα νέο παρελθόν.

"Οι κινούμενες εικόνες εφευρέθηκαν, για να μας επιτρέψουν να κάνουμε ορατά τα όνειρά μας", έλεγε ο Τε-

νέσκο, ένας από τους σημαντικότερους κριτικούς της αισθητικής του κινηματογράφου, αρχισυντάκτης του Cinéma magazine. Πέρα όμως από αυτήν την ουσιώδη διαπίστωση, οι κινούμενες εικόνες εφευρέθηκαν και για να διατηρήσουν την πολιτιστική μνήμη, θέτοντας συνεχή ερωτήματα για την πορεία μας μέσα στον χρόνο, για την εξέλιξή μας, για τις αλλαγές των συμπεριφορών μας, για τους τρόπους που αγγίζουμε ο ένας τον άλλον, για τους τρόπους που καταστρέφουμε το περιβάλλον ή, που επεμβαίνουμε θετικά πάνω σε αυτό.

Αυτή η διαπίστωση των αλλαγών και η ταχύτατη μετατροπή των σύγχρονων ταινιών σε "ταινίες-αρχείου", χωρίς να είναι ταινίες τεκμηρίωσης, επανακαθορίζει την εικόνα του πρόσφατου παρελθόντος σε έργα που δεν είναι εποχής και προκαλεί ένα είδος σοκ στον δημιουργό, βλέποντας την ίδια του την ταινία μετά από κάποια χρόνια, θεωρώντας, πριν τη δει, πως τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει.

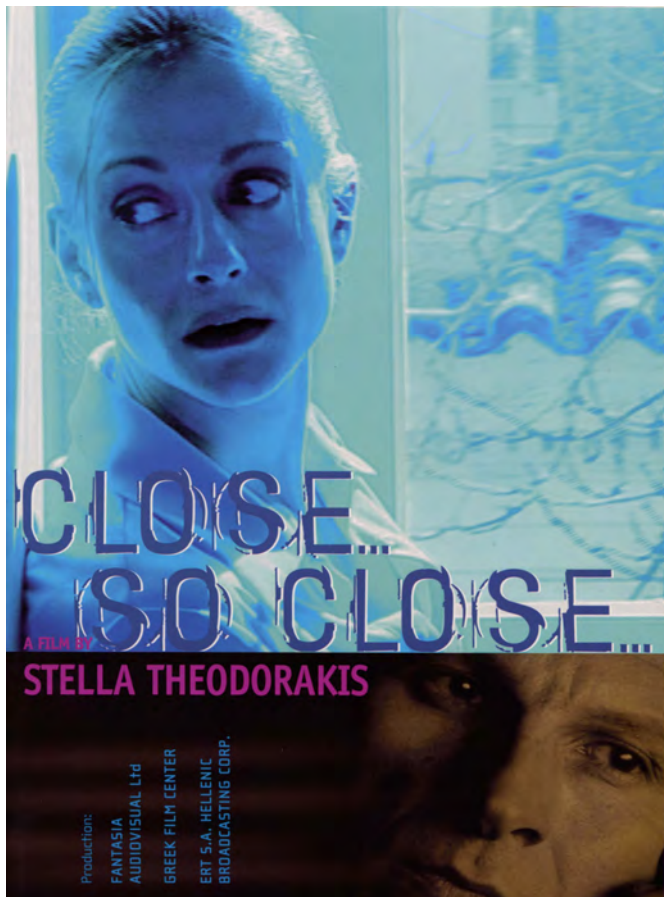
Προσπάθησα λίγο να οργανώσω τα στοιχεία που προκαλούν αυτό το σοκ στον θεατή-κινηματογραφιστή, ιδίως όταν αναφερόμαστε σε έργα του 21ου αιώνα ή της τελευταίας δεκαετίας του 20ου. Τα στοιχεία που προέκυψαν αφορούν σε προσωπικές διαπιστώσεις, ξαναβλέποντας τις ταινίες μας.

Οι έντονες αλλαγές στο τοπίο της τεχνολογίας "παλαιώνουν" ταχύτερα τις εικόνες. Αναδεικνύουν μια διαφορετική διάσταση, εξίσου σημαντική, ίσως, με την εποχή των εφευρέσεων και των μηχανών στη ζωή μας, που καθόρισαν τον μοντερνισμό και όχι μόνον. Διατηρούν στοιχεία από συμπεριφορές που ο κάθε θεατής του παρόντος τις ξεχνάει πολύ γρήγορα, ακόμη κι αν αυτός είναι ο δημιουργός αυτών των εικόνων. Προκαλούν ένα είδος σοκαριστικής διάστασης, επειδή, επιπλέον, ο χρόνος άμεσα στην πραγματοποίησή τους και στις πρόσφατες θεάσεις, που ανέφερα παραπάνω, δεν είναι υπερβολικός [για παράδειγμα, 2012 με 2020 ή 2002-4 με 2020 ή το περισσότερο 1993 με 2020].

Από εμπειρίες που αφορούν στις δικές μου ταινίες, τα **Ημερολόγια Αμνησίας** ένα diary film του 2012, με βοήθησαν ίσως και λόγω του θέματός τους και του είδους

τους, να κατανοήσω τις ρίζες του σοκ. Ένα κομμάτι αυτής της ταινίας ήταν μεταγραφή super 8 υλικού των μέσων της δεκαετίας του 80. Οπότε, εκεί γίνεται πιο σαφής η επίδραση στην εικόνα από έναν αναλογικό υλικό φορέα σε σχέση με τον ψηφιακό υλικό φορέα της εποχής μας. Η αναλογική εικόνα, πιο φιλική στο μάτι, διατηρεί το υλικό με διαφορετικό τρόπο από την ψηφιακή, που φέρνει στο φως οποιαδήποτε ενοχλητική λεπτομέρεια. Έχει σημασία μέσα από ποια τεχνολογία βλέπει ο κινηματογραφιστής το θέμα του, γιατί αλλάζει τον τρόπο της διαχείρισης του φωτός και ο κινηματογράφος είναι δημιουργία με φως. Οι διαφορετικές τεχνολογίες αντιστοιχούν σε διαφορετική χρήση της εικόνας, διαφορετικό τρόπο επιλογής κάδρου-πλάνου, διαφορετικό βάθος πεδίου, που οδηγεί σε μια άλλη καταγραφή της ζωής μας. Η τεχνολογία καθορίζει τη μνήμη αλλά και την αισθητική καταγραφή, κι αυτό φαίνεται, όταν επανεξετάζουμε τις ταινίες του παρελθόντος κάτω από το φως του παρόντος.

Οι αλλαγές στο φυσικό περιβάλλον και οι διαδρομές μας αλλάζουν με τον χρόνο. Τα ταξίδια μας, όσο και να φαίνονται ίδια, δεν είναι. Προχωρώντας σε απλές διαπιστώσεις μέσα από τις θεάσεις των ταινιών μου, στο **Παρά λίγο, Παρά Πόντο, Παρά τρία**, ταινία μυθοπλασίας του 2002, η διαδρομή με το τραίνο Αθήνα-Θεσσαλονίκη της Ιωάννας Τσιριγκούλη δεν είναι πια η ίδια, από τη στιγμή που το άνοιγμα των τούνελ την έχει διαφοροποιήσει. Μέσα σε λίγα χρόνια έχουμε στο αρχείο μας μια εικόνα από μια ταινία μυθοπλασίας που είναι δύσκολο να την κινηματογραφήσουμε ξανά.



Η διαδήλωση στο κέντρο της Αθήνας, που περνάει η Ιωάννα, και στα προπύλαια ήρθε σε ρήξη με το “Που πάτε κυρία” ενός αστυνομικού, όταν πριν λίγες μέρες πήγα να διασχίσω την οδό Κοραή. Βλέποντας το παλιό υλικό, μου δημιουργήθηκε η ελπίδα το προχθεσινό παρόν να μετατραπεί γρήγορα σε παρελθόν. Το ίδιο και οι εικόνες των πολυπληθών διαδηλώσεων στα **Ημερολόγια Αμνησίας** και στο **Ελεύθερο θέμα**, ταινία μυθοπλασίας του 2019, που αφορούν σε μια εποχή εξαιρετικά κοντινή, διαφορετική όμως σε ελάχιστο χρόνο.

Οι χρονιές [2011-12] της σύγχρονης κινηματογράφησης των **Ημερολογίων** συνέπεσαν με την έξαρση της κρίσης στην Ελλάδα. Το αστικό τοπίο της Αθήνας άρχισε να γεμίζει με άδειους χώρους, προς ενοικίαση ή προς πώληση, κι αυτό το «άδειασμα» ακολουθούσε και τις ζωές μας, δημιουργώντας μια κοινωνική απελπισία που μεταφέρεται στην εικόνα και στο ηχητικό περιβάλλον, και δηλώνει το τέλος μιας εποχής ευμάρειας στην Ελλάδα και στην Ευρώπη. Ο αστικός χώρος με τα άπειρα “ΕΝΟΙΚΙΑΖΕΤΑΙ”, “ΠΩΛΕΙΤΑΙ” επιδεικνύει την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της κρίσης στο φόρτε της και, παρόλα τα σημερινά σοβαρά οικονομικά προβλήματα, η εικόνα δεν είναι ίδια με την τωρινή, καταγράφει πολιτιστικά, κοινωνικά ή πολιτικά στοιχεία μιας κοντινής μεν, αλλά διαφορετικής εποχής. Τα πρόσωπα του παρελθόντος, έφεραν τα σημάδια του χρόνου μέσα από την αναλογική κινηματογράφηση ακόμη και στο χρώμα. Τα πρόσωπα του 2010-12 φαίνονταν πιο σκληρά, σε έναν πιο “δύσκολο” περιβάλλοντα χώρο της κρίσης. Αργότερα, όταν έχουμε πρόσωπα κινηματογραφημένα με κάμερες 6K, τα τοπία και τα πρόσωπα αλλάζουν εκ νέου. Οι μόδες έρχονται και παρέχονται. Ακόμη όμως κι αν είναι διαχρονικές, δεν είναι οι ίδιες. Επιπλέον, το υλικό μας βοηθάει να διαπιστώσουμε τη διαχρονικότητα τους.

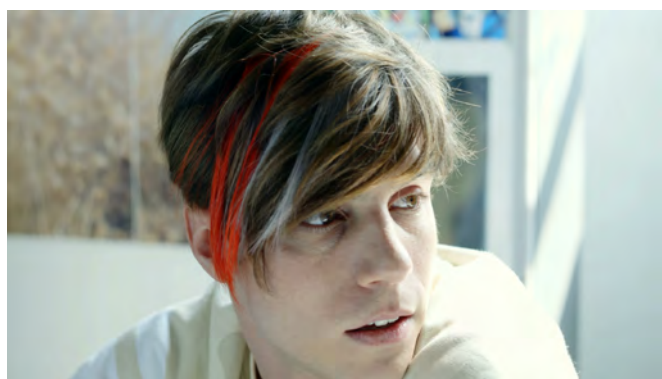
Στην ταινία μου **Ricordi mi**, μυθοπλασία του 2009, μια αρκετά μεγάλη σκηνή δείχνει τη Θεοδώρα Τζήμου στη στοά του βιβλίου με όλα τα βιβλιοπωλεία ανοικτά. Από το 2008-9 των γυρισμάτων της ταινίας, που η κρίση δεν είχε προλάβει να δείξει το πρόσωπό της, μέχρι τώρα η διαφορά στη δομή αυτού του χώρου είναι μεγάλη. Υπήρξε όμως αλλιώς. Κι αυτό το “αλλιώς” διατηρείται μέσα από την κινηματογραφική εικόνα. Η αρχιτεκτονική, το αστικό τοπίο, μεταφέρονται στο μέλλον.

Το ηχητικό περιβάλλον καθορίζει επίσης τις εποχές. Οι ήχοι δεν είναι οι ίδιοι. Το ηχόχρωμα καθορίζει τον πολιτισμό μας. Μπορεί να είναι ίδιο το κελάδημα ενός πουλιού, αλλά οι "αστικοί" ήχοι διαφέρουν, διαφοροποιούνται με την τεχνολογία, με τους θορύβους των αυτοκινήτων, με τα όργανα των πλανόδιων μουσικών, με τα βήματα διαφορετικών παπουτσιών, με τους περιφερόμενους πραγματευτές που υπάρχουν ή εξαφανίζονται, με τις γλώσσες των ανθρώπων που κυκλοφορούν και την πολυπολιτισμικότητα, με τους ρυθμούς που δεν είναι ποτέ οι ίδιοι. Επιπλέον, μην ξεχνάμε πως ακόμη και οι φυσικοί ήχοι είναι διαφορετικής υφής, όταν ηχογραφούνται αναλογικά ή ψηφιακά, δεν είναι μόνο η εικόνα που σηματοδοτεί αυτού του τύπου τη διαφορετικότητα. Κι αν θέλουμε να προχωρήσουμε και σε επιπλέον ανάλυση του ρυθμού, το μοντάζ, ο χρόνος της ταινίας, διαφοροποιούνται και αυτά ανάλογα με τις εποχές και την τεχνολογία, από τη μοβιόλα στην ψηφιακή εποχή.

Ο οικονομικός παράγοντας της παραγωγής του έργου είναι πάντα μια σοβαρή ένδειξη του χώρου και της εποχής που αναφερόμαστε με ό,τι σημαίνει αυτό στην προτεινόμενη αφήγηση και στις συμπεριφορές του κόσμου. Αλλιώς εκτιμούμε μια χολιγουντιανή ταινία εκατομμυρίων, που είναι σημάδι μιας οικονομικής ευφορίας, και αλλιώς μια παραγωγή στις πρωτοπορίες της δεκαετίας του '20, που αποτελεί την αυθάδικη ρήξη με τα καθιερωμένα μοντέλα πλούσιων κινηματογραφικών παραγωγών, μέσα σε μια ατμόσφαιρα μεγάλων αλλαγών, εφευρέσεων και μεταβαλλόμενων αξιών. Αλλιώς μια εποχή συντηρητισμού και λογοκρισίας, όπως του Μακάρθι, κι αλλιώς τη ρήξη που προκάλεσαν στην τέχνη και στην κοινωνία οι ταινίες της δεκαετίας του '60. Η επιλογή της θεματολογίας τους, της ελευθερίας τους στην αφήγηση και της εν γένει αισθητικής τους είναι ένδειξη της εποχής τους.

Ο ελληνικός κινηματογράφος, από τη μεταπολίτευση και μετά, συνήθως δεν επιδεικνυε σοβαρά σημεία λογοκρισίας. Πώς θα πορευτεί τώρα με την συντηρητική main stream κουλτούρα της εποχής; Θα δείξει. Πώς θα είναι το μέλλον του τωρινού παρόντος, που θα εξελιχτεί κι αυτό σε παρελθόν, για να μας θυμίζει πως, ακόμη κι αν δεν το θέλουμε, οι εικόνες μας διατηρούν τη μνήμη;

Αυτή η κινηματογραφική ρευστότητα των εικόνων και των ήχων, της διαχείρισης του φωτός που διατρέχει τον πολιτισμό μας, αυτή η εικόνα που εμπεριέχει τη φιλοσοφία του πολιτισμού της κάθε εποχής, είτε το θέλουμε, είτε όχι, αφηγείται τελικά τις ιστορίες του κόσμου μας και διατηρεί τη μνήμη. Πάντοτε αφήνοντας ένα 'κενό για τη "συνέχεια" γιατί "Εαν η ουτοπία της τέχνης πραγματοποιόταν, θα σήμαινε το χρονικό της τέλος", όπως λέει ο Αντόρνο στην "Αισθητική Θεωρία", και η μνήμη δεν έχει τέλος, είναι μια συνέχεια επι της οθόνης.... ακόμη κι αν η έννοια της οθόνης δεν θα είναι πια η ίδια. ■





Abstracts

ELEFThERIA THANOULI (p.24)

*Studying Historical Representation
in the cinema: tools and concepts*

The study of historical representation in the cinema has engaged a significant number of researchers both in the field of historical studies and that of film theory. Although the number of historical films is constantly increasing, while also expanding the influence of cinema on the formation of collective memory, the tools for understanding audiovisual history remain limited. In this essay, I will try to fill this gap by summarizing a part of my own thesis, as I presented it in the book *History and Film: A Tale of Two Disciplines* (2018). In particular, I will focus on the intermittent dialogue between historians and film theorists, highlighting the main issues that stood in the way of the substantial convergence of the two fields. Next, I will attempt to pair them, combining the poetics of history from Hayden White's work with the historical poetics of David Bordwell.

SYLVIE ROLLET (p.37)

Une échographie de l'histoire

Blockade (2005), the first in a series of "compilation films" in the filmography of Sergei Loznitsa, paves the way for his documentaries and fiction films that will follow over the years; films which reverberate with the echoes of European history, from Nazism to the collapse of the Soviet regime. What is revealed from the start is the Ukrainian director's propensity (and stance) towards returning to the images of a forgotten past in an effort to "read" them differently, through the lens of a time that stands in opposition to that of historical progress. We are thus placed in a divided present that oscillates between memory and topicality. Whether through modern shots in *Maidan* (2014) and *Victory Day* (2017), or through an assemblage of archival images as in *The Event* (2015), the deep unity of Loznitsa's work originates from a single, never-changing, ever-returning question: what is it that unites people and what tears them apart?

THANASSIS VASILEIOU (p.50)

*Ararat (2002) by Atom Egoyan: that which
lacks sense never happened*

The issue of applying a "classical" cinematic direction to the representation of traumatic historical events has persistently proven thorny and intractable. Atom Ego-

yan's *Ararat* (2000) is an attempt at highlighting this complicated conflict between cinematic narrative and historical necessity. Through an aesthetic of scattering and a stratified narrative, the Canadian director's approach manages to bring to the foreground the complexity of the process of representation and the inadequacy of image and language. The intricate historical webs that the film weaves only ever lead to historiographical dead ends, rendering the characters' grief impossible and establishing the Catastrophe as inescapably present, no matter how much time has passed.

GIANNIS VAGGELOKOSTAS (p.63)

*The cinematic memory of the Left
movement's defeat in the Greek Civil War:
I kathodos ton ennia/The descent of the
nine from page to screen*

Christos Siopachas's *I kathodos ton ennia/The descent of the nine* (1984), an adaptation of Thanasis Valtinos's homonymous novella (1963), belongs to a distinct group of New Greek Cinema's (NEK) politico-historical films, which contributed to the formation of the Greek Civil War's social memory during the first years of the post-dictatorship period (Metapolitefsi). This article examines the intertextual relationship between the film and its source text, while the main focus is on the representation of the Left movement's defeat. The analysis draws on theories which, transcending the fidelity to the source text as an evaluative aesthetic criterion, approach adaptations as discursive practices situated in specific historical, ideological and cultural contexts. In this respect, the article also discusses the ideologized post-dictatorship reception of Valtinos's text as a leftist testimony, while acknowledging it as a key element of the film's wider cultural context.

KOSTOULA KALOUDI (p.78)

*Memory and nostalgia in new greek
cinema: Exile on main street and The
wretches are still singing*

In the films *Exile on main street* and *The wretches are still singing*, we find the themes of memory and nostalgia. The heroes disillusioned, they reminisce the past and find refuge in their memories until they realize that all chances are lost. In both films, marginal counterculture is a life choice. The mythology of rock music, the love of cinema, the rejection of social rules are their only references and create a special place of memory.

VASILIKI KOSTA (p.86)

*“Will they forget us?”
Narrative representations and cultural
memory in Pantelis Voulgaris’ film
The Last Note*

Pantelis Voulgaris’ film *The Last Note* (2017) belongs to the broader field of cinema as a symbolic form of historical culture in 20th and 21st century. The film’s trailer provoked an important public debate with arguments based on the uses of historical sources and evidences; specially mentioning the Nazi “announcement” about the execution of 200 prisoners from the Haidari camp on May 1, 1944. Public discourses focused on the “silencing” of the prisoners’ political identity (communists) and, therefore, the informal “censorship” through the production system of the film. This article discusses the portrait of the main character, named Napoleon Soukatzidis. Prompted by the narratives on Soukatzidis, I will try to delineate a series of literary texts, archival traces and visual representations that are related to Voulgaris’ film. For this purpose, I shall examine the blending of fact and fiction (“faction”) as a hybrid genre which developed significantly the dynamics of memory in “historical docudramas”. What I want to argue is that Voulgaris’ film, by bringing to surface the feeling of nostalgia, produces new forms and modes of contemporary cultural memory of World War II.

ANNA POUPOU (p.100)

*The Man on the Train, by Dinos Dimopoulos
and Yannis Maris. History, Trauma and
Narration in a Post-War Thriller*

The Man on the Train (Dinos Dimopoulos 1958), based on a screenplay by Yannis Maris is considered as one of the best examples of Greek film noir with elements of the psychological thriller and emphasis on the female point of view. As a large part of the plot takes place during the Occupation, it deals with the topic of oblivion, of the repressed memory and the post-war imposed consensus, and it can be read as an allegory for the trauma and concealment of the memory of Resistance and Civil War. Taking as a starting point the consideration of the crime films as an expression of the historic and sociopolitical anxieties of their time, the essay explores the narration of the lived experience, the topic of the return to the period of Occupation as a major theme in Maris crime literature and the transfer of the generic conventions of the thriller to Greek ‘places of memory’ that deal with issues of cultural memory. Finally, I discuss this film in relationship to similar examples of European post-war art cinema.

LAMBROS FLITOURIS (p.110)

*From Z to V...: the Greek history in the
Costa-Gavra’s cinema*

The acceptance of political cinema by the system of the spectacle is a part of the progressive conquest of spectators by the so-called «cinema of meaning». In this new form of narration, with a strong political conscience, Costas-Gavras emerged as the main representative. Our study deals with the «Greek» films of the author and their relationship with History. Both *Z* (1969) and *Adults in the Room* (2019) converse directly with modern Greek history, contributing to the cinematic reading of «Greek tragedy». The two Gavra’s films selected were those that in one way or another chose a «Greek-centered» theme, but raised questions with a global dynamic: the relationship between power and the State, the fascism’s danger, the issues of democracy and freedom. As Marc Ferro says, “History in cinema can function as the cinematic memory of a country”, as a cinematic «historiography» that tells a different - from the official - version of History that social subjects, depending on the aesthetic patterns and entertainment habits of each era, decode differently. And so, the two films are re-read differently and allow the construction of a different perception of historical memory and ultimately different readings of history itself.

SOFIA ZISIMOPOULOU (p.123)

*Cinematic representations of the
Polytechnic’s student uprising in non-fiction
films since the end of Junta and the first
years of Metapolitefsi*

This paper aims to examine some of the major cinematic representations of the Polytechnic’s student uprising (1973), in non-fiction films since the end of Junta and till the first years of Metapolitefsi, specifically till 1981. Taking into account the plethora of relevant documentary narratives in the press, literature and television, this article explores the contribution of these filmic narratives to the consolidation of the Polytechnic’s student uprising as a dominant place of memory in collective memory and public history. My research will focus both on films that address the Polytechnic’s student uprising as their dominant theme (*I Dokimi/The Rehearsal, Edo Polytechnio*) and on films in which the uprising assumes a secondary role (*Martyries, Megara, Agonas, Neos Parthenonas, Ta tragoudia tis fotias, Parastasi gia enan rolo, I ilikia tis thalassas, I diki tis Chountas*). In this context, I will attempt to examine the thematic and narrative characteristics of the films as well as their paratexts. Through the paratextual information, I will reconstruct

their context of production and discuss their circulation in wide audiences. As I will try to showcase, these films function as privileged agents of historical knowledge, insofar as they attempt a complex reading of historical events, focusing on the motivations and goals of the student movement, but also on its relationship with broader socio-political groups (labor movement, junta authorities, etc.). At the same time, many of the films explore the events both in terms of synchronicity and in terms of diachrony, with the Polytechnic uprising being placed next to major historical events of the pre-dictatorial, dictatorial and post-dictatorial period, composing a genealogy of collective struggles.

LINA MYLONAKI (p.138)

Memory, oblivion and oral History in contemporary greek “memory documentary”: the case of Mataroa, the journey goes on (2019) by Andreas Siadimas

This paper examines the documentary *Mataroa – The journey goes on* (2019) by Greek filmmaker Andreas Siadimas as an exemplary practice of public history, which sheds light to an unexplored event of recent Greek history: The epic journey of 150 young Greek intellectuals, who embarked upon an ocean-liner ship called Mataroa, in December 1945, from Piraeus to Taranto, with Paris as their final destination. Their journey, organized by Octave Merlier, director of the French Institute of Athens, was an escape from war-stricken Greece which offered them an opportunity for intellectual and artistic development, away from national, ideological, political and cultural disputes of their home country. The paper examines how the genre of memory documentary in contemporary Greek cinema, where Siadimas’s film can be categorized, negotiates with memory as a means to understand history. Thus it highlights how the past can be used as a compass for present and future symbolic meanings through film, which can suggest new perspectives for intra-medial and inter-medial readings of a historical event.

THANASSIS VASILEIOU (p.152)

Angelos’ Film (2000) by Péter Forgács: from home movies to the History of the Future

Peter Forgacs is a modern “ragpicker”, a scavenger of home movies. Just like Baudelaire’s ragpicker, though, he is the one who breathes new life into and finds a new place for the cinematic scraps left behind by the

affluent European families of the 1930s and the 1940s. By reusing images which were never made for this purpose, Forgacs suggests a new form of cinematic historical narrative, one that merges with the principles of micro-history where the quotidian, the historically inconsequential, meets and measures itself against historical significance. In *Angelos’ Film* (2000), Forgacs finds 26 minutes of footage rescued from the material of Greek businessman Angelos Papanastasiou, shot before and during the German occupation. The safe and pleasant shots of the family alternate with the “other” shots, the ones about the horror of war for which Papanastasiou risked his life, essentially shielding them, protecting them within the same reel. By interfering with the material in every possible way, Forgacs attempts – as he does throughout his work – to discern that which even the most mundane image can hide right before the viewer’s eyes.

NIKOS FILIPPAIOS (p.163)

Three greek spectacle films: cracks in the utopia of the long ‘60s

In this article three Greek films of the 1960s are studied: *Athens by Night* (1962), *Night Walks* (1964) and *Athens After Midnight* (1968). In these three movies, which form a new sub-genre, the «spectacle film», the Athenian nightlife is presented through an anthology semi-documentary form, with nightclub shots and fiction episodes which are interconnected through voice-over. By an interaction between high and popular culture, tradition and Western influences and the relation between a conservative and a progressive discourse, the films capture the utopia of the 1960s. This utopia emerged gradually and with difficulties, through the democratization of socio-political life and the influence of western long sixties, on culture, mentality and daily life, but it was finally entrenched within the ideological hegemony of the Dictatorship. These three spectacle films depict the formation and also the limits of the Greek long sixties utopia.

NIKOLAOS SARAFIANOS (p.179)

The absence of reality (Cavell) and the presence of the ghost (Derrida) in the Angelopoulos Film Ulysses’ gaze: The end of the End of History?

This article will try to present the relationship between cinema and reality and its historical dimension. It will also try to prove that the relation of cinema with his-

tory does not only concern the possibility that this art can “convincingly represent” a historical event but that the nature of the cinematic medium has a historical dimension. The article will use the notion of the absence of reality (Cavell) and the notion of ghost (Derrida) in order to interpret the significant film of Theodoros Angelopoulos *Ulysses’ Gaze*.

IRINI STATHI (p.190)

*The movie as archive:
the reproduction of History and memory in
Theo Aggelopoulos’ films*

The preparation and realization of a film with historical or self-referential content, follows a logic similar if not the same as that of archivalization, (as Eric Kettellar suggests) differentiating it from the subsequent placement in a series of hierarchy, which follows, with the shooting and recording, giving a better understanding of how the silent narratives of the archive become explicit narratives within the film. The archive reflects reality as perceived by “archivers”, when the film reflects reality as perceived by its author. In any case the concept of archiving in filmmaking is equivalent to “passion for the past” and “excavation” of memory. Today, film historians and theorists find it increasingly acceptable to approach fiction films as reflections of the past. In the postmodern understanding, the boundaries between film and history are tending to disappear. Historians have embraced narrative strategies and fiction in storytelling, and film theorists see the gap between fiction and non-fiction films disappear as well. Both fiction and non-fiction can be considered as a kind of historical archive. Godard used to say that cinema is the medium we use “to write history” and at the same time cinema shapes its unique history during the realization of the films. Cinema could also offer us ways to make History. The archive is the place that facilitates the implementation of such an endeavour. The present study explores the relationship between archive and film, as well as the notion of “the film-archive” in the work of Theo Angelopoulos.

CHRISTOS XENOS (p.202)

The Greek Film Production: 1942-1972

In the context of our doctoral dissertation, we will present a brief version of the context of the production of Greek cinema in the period 1942-1972. It is a crucial historical period when the mass production of Greek films is growing rapidly, while the viewers reach mul-

tiple millions at the box office. At the same time, the suffocating institutional framework of censorship (and self-censorship as a consequence) restricts expression. Our analysis approaches cinema as a whole in the light of the socio-economic theory of Fordism, post-Fordism, the sociological perspective of Peterson’s production of culture (1979, 1982) and the change in the approach of culture of production recommended by Caldwell (2006,2008) and production studies, but also Becker’s *Art Worlds* (1982/2008). We will briefly and indicatively focus on areas such as the institutional framework, corporate structures, the production process, etc., which will allow us an overview of the Greek cinema of the historical period we are examining, widely known as the Old Greek Cinema.

ELENI SIDERI (p.219)

*Greek Co-productions: from ideological
skepticism to economic pragmatism*

Although co-productions in Europe began after the end of World War II as part of the Cold War’s soft diplomacy, they were considered until the 1980s as byproducts of a low culture. It was in that period that Greece joined the European Community (EEC), a fact that instigated co-productions in the country’s film industry (Karalis 2012). However, film co-productions in Greece flourished, only the last decade, during the period of economic crisis.

The chapter will examine how the categories the ‘Greek’ and ‘European’ cinema are produced through the life-stories of two Greek creators. Their professional success and their relationship with co-productions will depict the framework which has turned co-productions to a space of identity negotiation regarding the interrelation of the ‘Greek’, ‘European’ and ‘regional’ as part of the European cultural policies (Papadimitriou 2017). The chapter will also examine the emergence of an economy of emotion associated with the neoliberal project of creative economy supported by these policies.

IRINI SIFAKI (p.233)

*Cinema as a cultural construction
and as a social practice*

The interaction between history and cinema constitutes an interdisciplinary field that includes both the representations of society as projected in films and the symbolic values of filmmakers works. As a collective cultural product, cinema is shaped and influenced by

the main political, economic and ideological forces of each era. Exogenous factors in the wider socio-political environment as well as the transformations that occur within the cultural field largely determine the type and form of the product produced. This paper attempts to contribute to the theoretical dialogue about the convergence of cinema and history by looking into the topic of how institutional and transnational actors such as collaboration networks and film festivals can influence the stylistic and narrative techniques of creators as well as their positioning on the map of world historiography. In support of the above, examples are given from the context and conditions of the emergence of a new wave in contemporary Greek cinema.



***Βιογραφικά
συντελεστών***

Γιάννης Βαγγελοκώστας

Ο Γιάννης Βαγγελοκώστας γεννήθηκε στη Λάρισα το 1986. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου εκπονεί τη διδακτορική του διατριβή με θέμα τις κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών κειμένων στη Μεταπολίτευση (ειδίκευση Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας). Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, την πολιτισμική ιστορία της Μεταπολίτευσης και τις έμφυλες ταυτότητες στη λογοτεχνία. Επιστημονικά του άρθρα έχουν δημοσιευτεί σε πρακτικά συνεδρίων και βιβλιοκριτικές του σε ηλεκτρονικά περιοδικά λογοτεχνίας και κριτικής.

Θανάσης Βασιλείου

Ο Θανάσης Βασιλείου είναι Maître de Conférences κινηματογραφικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Poitiers. Μέλος του διαπανεπιστημιακού ερευνητικού προγράμματος « Théâtres de la mémoire » [Θέατρα της Μνήμης] από το 2005 το οποίο έχει ως βασικό ερευνητικό άξονα τις σχέσεις μεταξύ κινηματογραφικής ποιητικής, μνήμης και σύγχρονης ιστορίας. Οι πρόσφατες έρευνές του αφορούν στις εικόνες των επικαίρων της ελληνικής δικτατορίας και στον τρόπο με τον οποίο η δικτατορία των συνταγματαρχών σκηνοθετούσε τον εαυτό της (<https://savoirsenprisme.com/numeros/09-dictature-et-image-absente-dans-le-cinema-de-non-fiction/moments-de-resistance-et-de-frustration-audiovisuelle-dans-les-actualites-cinematographiques-grecques-lors-de-la-dictature-des-colonels-1967-1974/>) και ετοιμάζει μία ταινία δοκιμίου με βάση τις εικόνες αυτές.

Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Ο Χρήστος Α. Δερμεντζόπουλος είναι Καθηγητής στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων όπου διδάσκει *Ανθρωπολογία της Τέχνης, Πολιτισμική Θεωρία και Ιστορία - Θεωρία Κινηματογράφου*. Έχει συμμετάσχει για πολλά χρόνια ως αξιολογητής σε ευρωπαϊκά προγράμματα κατάρτισης και υπήρξε συντονιστής ή εταίρος σε ευρωπαϊκά ερευνητικά προγράμματα (τα τελευταία χρόνια συνεργάτης στο DETECT - *Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives*, Horizon). Είναι επιστημονικός υπεύθυ-

νος στην εκδοτική σειρά *Κινηματογραφικές Σπουδές* και συνυπεύθυνος στη σειρά *Ετερότητες – Εκδόσεις Ανθρωπολογικής Κριτικής* των εκδόσεων Μεταίχμιο. Είναι μέλος, από το 1996, της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού θεωρίας και πολιτισμού, *ΟΥΤΟΠΙΑ*. Υπήρξε μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ στο πρόγραμμα *Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων* από το 2006 έως το 2018, μέλος ΣΕΠ του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου (2010-2013) στο προπτυχιακό πρόγραμμα *Σπουδές στην Ελληνικό Πολιτισμό* και ακαδημαϊκός υπεύθυνος στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα *Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη* (2015-2017). Σήμερα είναι Συντονιστής και μέλος ΣΕΠ στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ΕΑΠ *Δημόσια Ιστορία στην ενότητα Ιστορία και Κινηματογράφος*. Είναι, επίσης, διευθύντρια της Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων (www.bowb.org) συγγραφέας των βιβλίων *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, (Πλέθρον, Αθήνα 1997), *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην ταινία Πολίτικη κουζίνα* (Ορροτυνα, Πάτρα 2013 και 2015) και συνεπιμελητής των συλλογικών τόμων *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική* (με Μ. Σπυριδάκη, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004), *Όψεις του λαϊκού πολιτισμού* (με Β. Νιτσιάκο, Πλέθρον, Αθήνα 2007), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και δημοφιλή κουλτούρα* (με Γ. Παπαθεοδώρου, Ορροτυνα, Πάτρα 2021), *Ευρωπαϊκές αφηγήσεις του εγκλήματος* (με Λ. Φλιτούρη και Ν. Φιλίππαίο, Μεταίχμιο, Αθήνα 2022). Είναι, επίσης, guest editor (με την Ρ. Κοσμίδου) του ειδικού τεύχους της επιθεώρησης *International Journal of Media and Cultural Politics*, με θέμα *Studies in cultural memory*, (volume 12, Issue, 1 March 2016) [<https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/mcp/2016/00000012/00000001/art00001#aff1>].

Βασίλης Δούβλης

Ο Βασίλης Δούβλης γεννήθηκε στα Γιάννενα και σπούδασε λογοτεχνία και κινηματογράφο στην Αθήνα και το Παρίσι. Είναι προϊστάμενος του τομέα προγράμματος του τηλεοπτικού σταθμού της Βουλής. Έχει διδάξει σενάριο και σκηνοθεσία σε κινηματογραφικές σχολές και έχει σκηνοθετήσει ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ που έχουν προβληθεί και βραβευτεί σε πολλά διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ.

Φιλμογραφία:

Η Μυστική Έλευσις του Θέρους, 38', μυθοπλασία, 1991, *Ο Βετεράνος*, 22', μυθοπλασία, 2000, *Η Επι-*

στροφή, μυθοπλασία, 98', 2007, *Στοργή στο λαό*, ντοκιμαντέρ, 91', 2013, 18, μυθοπλασία, 95', 2021.

Σοφία Ζησιμοπούλου

Η Σοφία Ζησιμοπούλου γεννήθηκε στο Αγρίνιο. Ολοκλήρωσε τις προπτυχιακές και μεταπτυχιακές της σπουδές στο τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Αυτή τη στιγμή είναι υποψήφια διδάκτωρ στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Η υπό εκπόνηση διατριβή της έχει τίτλο «Πολιτισμικές χρήσεις της βιογραφίας. Η περίπτωση του λογοτεχνικού ντοκιμαντέρ». Έχει εργαστεί ως εκπαιδευτική σύμβουλος στο εξ αποστάσεως επιμορφωτικό πρόγραμμα «Νεοελληνική λογοτεχνία και ψηφιακές τεχνολογίες» (Εργαστήριο Νέας Ελληνικής Φιλολογίας-Κέντρο Διά βίου Μάθησης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων) και στην ομάδα φιλολογικής τεκμηρίωσης του Αρχείου Καβάφη στο πλαίσιο του έργου τεκμηρίωσης και ψηφιακής διάθεσης του Αρχείου Καβάφη (Ίδρυμα Ωνάση). Κατά την τρέχουσα περίοδο, απασχολείται σε ερευνητικό πρόγραμμα στο πλαίσιο του έργου «Υποστήριξη ερευνητών με έμφαση στους νέους ερευνητές-β' κύκλος» ΕΣΠΑ.

Ελευθερία Θανούλη

Η Ελευθερία Θανούλη είναι Καθηγήτρια στη Θεωρία Κινηματογράφου. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την αναπαράσταση της ιστορίας στον κινηματογράφο, την αφηγηματολογία, τον ψηφιακό κινηματογράφο, τον κινηματογράφο και την πολιτική, και τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Είναι συγγραφέας τριών μονογραφιών: *Post-classical Cinema: an International Poetics of Film Narration* (London: Wallflower Press, 2009), *Wag the Dog: a Study on Film and Reality in the Digital Age* (Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2013) και *History and Film: A Tale of Two Disciplines* (New York: Bloomsbury, 2018). Έχει, επίσης, συνεισφέρει κεφάλαια σε σημαντικές εκδόσεις, όπως *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (London: Routledge, 2013), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (Oxford: Oxford UP, 2013) και *The Routledge Companion to Cinema and Politics* (New York: Routledge, 2016). Το διάστημα αυτό ετοιμάζει ένα νέο βιβλίο με τίτλο *A Guide to Post-classical Narration: from the margins to the center* (New York: Bloomsbury).

Στέλλα Θεοδωράκη

Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε Οικονομικές επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και σκηνοθεσία στη Σχολή Σταυράκου. Συνέχισε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στην Αισθητική Κινηματογράφου στο πανεπιστήμιο της Σορβόνης στο Παρίσι, με υποτροφία του Ι.Κ.Υ όπου ολοκλήρωσε τη διδακτορική της διατριβή, με θέμα: *Η πρωτοπορία στον κινηματογράφο της δεκαετίας του '20 στη Γαλλία και τη Γερμανία*. Συμμετέχει στην εταιρεία παραγωγής *Φαντασία Οπτικοακουστική* που δραστηριοποιείται στον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής, ως σκηνοθέτης και παραγωγός [www.fantasiafilmworks.com]. Έχει διδάξει στο Πανεπιστήμιο του Ρεθύμνου, τμήμα Θεατρολογίας Μουσικολογίας, στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών της Α.Σ.Κ.Τ, Αθήνα, Ιστορία Οπτικοακουστικών Σπουδών και στο Α.Π.Θ, Τμήμα Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών, Σκηνοθεσία.

Οι ταινίες της έχουν διακριθεί σε πολλά διεθνή και εγχώρια φεστιβάλ.

Φιλμογραφία:

Ελεύθερο Θέμα 2019, *Ημερολόγια Αμνησίας* 2012-13, *Ricordi mi* 2009-10, *Σαν όνειρο πρωινό. Εμμανουήλ Κριαράς: μνήμες ενός αιώνα*, 2005, *Παρά λίγο, Παρά πόντο, Παρά τρίχα*, 2002, *Πώς σε λένε*; ντοκιμαντέρ 1997-8, *Από το μοναδικό στο πολλαπλό*, ντοκιμαντέρ 1993, *Είδωλα της πόλης α. Οι μητροπόλεις των ειδώλων*, β. *Αγορές*, Ντοκιμαντέρ, 1992-93, *Μόδα και πολιτισμός στον 20ο αιώνα*, Σειρά οκτώ ημίωρων ντοκιμαντέρ, 1990-91, *Πλαστικό*, μικρού μήκους, 1989, *Plumeria Rubra*, μικρού μήκους, 1988.

Ως παραγωγός συμμετέχει στις ταινίες: 2022, *Φαντάσματα της επανάστασης*, του Θάνου Αναστόπουλου, 2021, *Η βοή του κόσμου*, του Πέτρου Σεβαστίκογλου, 2012 *Η ΚΟΡΗ*, του Θάνου Αναστόπουλου, 2016, *Η τελευταία Παραλία*, του Θάνου Αναστόπουλου, 2015, *Ο μεγάλος περίπατος της Αλκης*, της Μαργαρίτας Μαντά, 2008, *3 ΣΤΙΓΜΕΣ* του Πέτρου Σεβαστίκογλου, 2007 *Διόρθωση*, του Θάνου Αναστόπουλου, 2003, *Όλο το βάρος του κόσμου*, του Θάνου Αναστόπουλου.

Κωστούλα Καλούδη

Η Κωστούλα Καλούδη σπούδασε σκηνοθεσία στην Αθήνα στην Ανώτερη Σχολή Κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου και στη συνέχεια έκανε κι-

νηματογραφικές και οπτικοακουστικές σπουδές στο πανεπιστήμιο Paul Valéry-Montpellier III από όπου απέκτησε το πτυχίο *Maîtrise des études cinématographiques et audiovisuelles*. Στο ίδιο πανεπιστήμιο έγινε κάτοχος του μεταπτυχιακού διπλώματος *DEA Histoire et Civilisation* ενώ στη διδακτορική της διατριβή ασχολήθηκε με τη σχέση ελληνικού κινηματογράφου και Ιστορίας. Έχει διδάξει μαθήματα κινηματογράφου στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο και στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (*Πόρφυρας, Ουτοπία, Éditions Rodopi B.V., Éditions L'entretemps, Revue textimage, Publications de la Sorbonne Revue Ligeia*, κ.α.) και έχει συμμετάσχει σε διεθνή συνέδρια. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη σχέση κινηματογράφου και Ιστορίας, στην αναπαράσταση ατομικής και συλλογικής μνήμης στον κινηματογράφο και στις κινηματογραφικές τεχνικές αφήγησης του παρελθόντος.

Βασιλική Κώστα

Η Βασιλική Κώστα είναι υποψήφια διδάκτωρ στο Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του ΕΚΠΑ. Το θέμα της διατριβής της αφορά την ιστορία της λογοκρισίας και την επίδραση της στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού φαινομένου, εξετάζοντας την επικοινωνιακή λειτουργία της λογοτεχνίας και την πρόσληψη των λογοτεχνικών κειμένων στη δημόσια σφαίρα. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με ειδίκευση στη Μεσαιωνική και Νεοελληνική Φιλολογία. Στο ίδιο Τμήμα ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές σπουδές της στη Νεοελληνική Φιλολογία με βαθμό «Άριστα». Έχει παρακολουθήσει ειδικό θεματικό σεμινάριο γύρω από τη Διδακτική της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και συμμετείχε σε ομάδα μελέτης των λογοτεχνικών περιοδικών με τη χρήση νέων τεχνολογιών για την παραγωγή εκπαιδευτικού υλικού. (Διοργάνωση: Εργαστήριο Νέας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων 2017-2018). Είναι μέλος της Επιστημονικής Ομάδας σχεδιασμού και υλοποίησης των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Ιδρύματος Αικατερίνης Λασκαρίδη που απευθύνονται σε μαθητές Γυμνασίου/Λυκείου (2019-2020/ 2020-2021).

Michèle Lagny

Η Μισέλ Λανί (1938-2018), ιστορικός και καθηγήτρια στο Paris III, συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη της ιστορικής σκέψης στο πεδίο του κινηματογράφου. Για πάνω από σαράντα χρόνια, μέσα από τα κείμενά της, αναμετρήθηκε με κάθε είδους κινηματογραφική φόρμα, συμμετέχοντας ενεργά σε αυτό που κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1980-90 ονομάστηκε «New Film History». Για την ίδια, η λεπτομερής ανάλυση της φόρμας είναι θεμελιώδους σημασίας, όσον αφορά στο πώς μία ταινία διαμορφώνει τον ιστορικό χρόνο.

Τώνης Λυκουρέσης

Ζακυνθινής καταγωγής, σπούδασε οικονομικά στην ΑΣΟΕΕ, σκηνοθεσία κινηματογράφου στη σχολή ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ και ζωγραφική στην ΑΣΚΤ με τον Νίκο Νικολάου. Ιδρυτικό μέλος και κινηματογραφικός κριτικός του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Από το 1986 συνεργάστηκε με την κρατική τηλεόραση, με ντοκιμαντέρ και εκπομπές που αφορούν κυρίως στην Επτάνησο. Παράλληλα σκηνοθετεί για το θέατρο. Την τελευταία δεκαετία, δίδαξε αισθητική κινηματογράφου και τεχνική σκηνοθεσίας σε ανώτερες σχολές Δραματικής Τέχνης και Κινηματογράφου, στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου και στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Το διάστημα 2013-14, υπήρξε Πρόεδρος Δ.Σ. του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Από το 2004 είναι Γενικός Γραμματέας της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών. Από το 1969 έως και σήμερα, οργάνωσε σαν παραγωγός και σκηνοθέτησε ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, που βραβεύτηκαν και εκπροσώπησαν την Ελλάδα σε πολλά διεθνή Φεστιβάλ. Φιλμογραφία ταινιών μεγάλου μήκους: 1978: *Η Χρυσομαλλούσα* (δράμα), 1982: *Το Αίμα των Αγαλμάτων* (δράμα), 1986: *Άλκηστη* (δράμα), 1987: *Νυχτερινή Προβολή* (τηλεταινία ΕΤ1), 1990: *Ύμνος εις την Ελευθερία, Δ. Σολωμός – Ν. Μάντζαρος* (δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ), 1993: *Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν* (ντοκιμαντέρ), 2002: *Το Τραγούδι της Ζωής-Οι Εβραίοι της Ζακύνθου* (δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ), 2008: *Σκλάβοι στα Δεσμά τους* (δράμα εποχής), 2017: *Επαφή* (δράμα).

Αγγελική Μυλωνάκη

Σπούδασε στο Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ (ΑΠΘ), όπου και εκπόνησε τη διδακτορική της δι-

ατριβή ως υπότροφος του ΙΚΥ, με ειδίκευση στις κινηματογραφικές σπουδές. Έχει δημοσιεύσει άρθρα για τον κινηματογράφο σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις σε κινηματογραφικά συνέδρια, σεμινάρια και ημερίδες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, καθώς και ως μέλος κριτικής επιτροπής σε κινηματογραφικά φεστιβάλ. Δίδαξε ιστορία και θεωρία κινηματογράφου στο Τμήμα Κινηματογράφου του ΑΠΘ (2007-2011) και ιστορία και κινηματογράφο στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Δημόσια Ιστορία» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου (2020). Είναι συγγραφέας των βιβλίων *Δουλειές με φούντες! Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970)* (Θεσσαλονίκη: ΠΕΕΒΕ, 2008) και *Από τις αυλές στα σαλόνια: Εικόνες του αστικού χώρου στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο (1950-1970)* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2012). Συμμετείχε στην ερευνητική ομάδα της επετειακής έκδοσης *1960-2009: 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ-Ιανός, 2009), καθώς και στις εκδόσεις *50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Ταινίες που αγαπήσαμε* (Θεσσαλονίκη: ΚΕΜΕΣ-Ερωδιός, 2009) και *World Film Locations: Athens* (London: Intellect Books, 2014), σε επιμέλεια των Α. Πούπου Α. Νικολαΐδου και Ε. Σηφάκη. Έχει συνεπιμεληθεί, μαζί με τον κριτικό κινηματογράφου Γιάννη Γκροσδάνη, το βιβλίο *Σινέ Θεσσαλονίκη: Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2012).

Ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη. Είναι προϊσταμένη στο Αυτοτελές Τοπικό Γραφείο Διευκόλυνσης Οπτικοακουστικών Παραγωγών (Film Office) της Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας και αρθρογραφεί για θέματα κινηματογράφου στην πολιτιστική επιθεώρηση *Θεσσαλονικέων Πόλις* και στην *Parallaxi*.

Χρήστος Ξένος

Ο Χρήστος Ξένος γεννήθηκε στην Αμαλιάδα Ηλείας και μεγάλωσε στο κέντρο της Αθήνας. Απόφοιτος του τμήματος Μηχανολογίας του ΤΕΙ Πειραιά και του τμήματος Σπουδές στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου με άριστα. Κάτοχος επίσης του ΠΜΣ Πολιτιστική Διαχείριση με άριστα, του τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, όπου και εκπόνησε τη διδακτορική του διατριβή από τον Ιανουάριο του 2016 με θέμα: «*Η Ελληνική*

Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1990. Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές», με επιβλέπουσα την Επίκουρη Καθηγήτρια Μάρθα Μιχαηλίδου. Η διατριβή βρίσκεται στο στάδιο της υποστήριξης. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα άπτονται της κοινωνιολογίας, θεωρίας και ιστορίας του κινηματογράφου και της παραγωγικής διαδικασίας, κουλτούρας και δομής των κινηματογραφικών και δημιουργικών βιομηχανιών. Παράλληλα, δραστηριοποιείται ενεργά στο χώρο του πολιτισμού: συγγραφέας δύο βιβλίων ποίησης και μίας συλλογής διηγημάτων, σκηνοθέτης και σεναριογράφος μίας μικρού μήκους ταινίας, διετέλεσε ραδιοφωνικός παραγωγός και ως στιχουργός συμμετέχει στην ελληνική δισκογραφία.

Άννα Πούπου

Η Άννα Πούπου διδάσκει ιστορία και θεωρία κινηματογράφου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ ως διδάσκουσα 407/80 και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο ως ΣΕΠ. Είναι διδάκτωρ κινηματογραφικών σπουδών από το πανεπιστήμιο Paris III – Sorbonne Nouvelle. Έχει διδάξει μαθήματα ιστορίας και θεωρίας κινηματογράφου στο Τμήμα Κινηματογράφου του ΑΠΘ, στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, με το οποίο συνεργάζεται από το 2008. Έχει συνεπιμεληθεί τρεις συλλογικούς τόμους και είναι συγγραφέας δυο ακαδημαϊκών συγγραμμάτων. Άρθρα της που αφορούν την ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικούς τόμους και σε επιστημονικά περιοδικά (*Théorème, Journal of Greek Media & Culture, Journal of the Hellenic Diaspora, Παράβασις, Filmicon Journal of Greek Film Studies, Modern Greek Studies – Australia & New Zealand, Ουτοπία* κ.α.). Το τελευταίο διάστημα ασχολείται ερευνητικά με το ελληνικό φιλμ νουάρ και συνεπιμελείται τον συλλογικό τόμο *Greek Film Noir: A Darker Greece* που πρόκειται να κυκλοφορήσει από τον εκδοτικό οίκο Edinburgh University Press το 2021.

Jacques Rivette

Ο Ζακ Ριβέτ (1928-2016), όπως όλα σχεδόν τα μέλη της γαλλικής Νουβέλ Βαγκ, υπήρξε κριτικός κινηματογράφου. Αφού δημιούργησε το 1950 μαζί με τους Τριφό, Γκοντάρ και Ρομέρ το *la Gazette du cinéma*, ένα περιοδικό που δεν μακροημέρευσε,

το 1953 ξεκινά ως κριτικός στα Cahiers du Cinéma, των οποίων γίνεται αρχισυντάκτης μεταξύ 1963-1965. Παρότι αρχικά υπέρμαχος του κινηματογράφου του δημιουργού, θα κατασκευάσει, τελικά, ένα έργο που καθορίζεται από τη διαρκή ώσμωση μεταξύ σκηνοθέτη, ηθοποιών και τεχνικών: ντοκιμαντέρ και μυθοπλασία, θεατρικές πρόβες και αυτοσχεδιασμός, σκηνοθεσία και σινεμά-βεριτέ θα συνυπάρξουν πρωτόγνωρα στις ταινίες του, μαρτυρώντας ότι ο δημιουργός δεν είναι τίποτε δίχως τους συνεργάτες του.

Sylvie Rollet

Η Sylvie Rollet είναι επίτιμος καθηγήτρια του Πανεπιστημίου του Poitiers και οργανωτικό μέλος, από το 2003, του διαπανεπιστημιακού ερευνητικού προγράμματος «Théâtres de la mémoire» [Θέατρα της Μνήμης] (Ircav/Paris 3, Hicsa/Paris 1, ESTCA/Paris 8, Clare/Bordeaux-Montaigne), το οποίο έχει ως βασικό ερευνητικό άξονα τις σχέσεις μεταξύ κινηματογραφικής ποιητικής, μνήμης και σύγχρονης ιστορίας. Οι πρόσφατες έρευνές της αφορούν στις κινηματογραφικές αποδόσεις και αναπαραστάσεις των τραυματικών ιστορικών γεγονότων του 20^{ου} αιώνα (*Une éthique du regard : le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Hermann, 2011) καθώς και στην πολιτική δύναμη του κινηματογράφου (*Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, codirigé avec V. Campan et M. Martin, PUR, 2019).

Νίκος Σαραφιανός

Ο Νίκος Σαραφιανός γεννήθηκε το 1975. Είναι φιλόλογος, έχει μεταπτυχιακό τίτλο στις Ευρωπαϊκές Σπουδές (Master of Arts in European Studies, Βέλγιο, Λουβαίνη, Καθολικό Πανεπιστήμιο) και είναι διδάκτορας της φιλοσοφίας του κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Επίσης, έχει σπουδάσει μουσική και έχει γράψει μουσική για το θέατρο και έχει υπάρξει ωρομίσθιος καθηγητής στην ιδιωτική και δημόσια εκπαίδευση. Επιπρόσθετα, διδάσκει σε θεατρικές σχολές, ιστορία της λογοτεχνίας και ιστορία του θεάτρου, ενώ έχει αρθρογραφήσει για θέματα μουσικής σε περιοδικά, έντυπα και ηλεκτρονικά. Υπήρξε εισηγητής στον ακαδημαϊκό κύκλο διαλέξεων του Δήμου Ηρακλείου Αττικής και είναι μέλος της ερευνητικής ομάδας φιλοσοφίας της Άννας Λάζου. Τέλος, υπήρξε συνεργάτης της θεατρικής ομάδας ΟΧΙ ΠΑΙΖΟΥΜΕ και του αντίστοιχου URBAN DIG PROJECT. Συγ-

γραφικά, υπήρξε συν-συγγραφέας του θεατρικού έργου *Daddies don't cry* το οποίο σκηνοθετήθηκε και παρουσιάστηκε από την Μαργαρίτα Πήτα στο Λονδίνο, συν-συγγραφέας του θεατρικού έργου *Αντίθετα*, το οποίο παρουσιάστηκε στο θέατρο Πυξίδα υπό την καλλιτεχνική επιμέλεια της Κατερίνας Μπουζάνη και συγγραφέας του έργου *Circles* με τους Ηλία Κοτζιά και Όλγα Χαλκίδου στον πολυχώρο KET.

Δημοσιεύσεις:

Σαραφιανός, Ν., «Ο κινηματογράφος και η φιλοσοφία του Stanley Cavell: ο 'ρεαλισμός' στις ομιλούσες ταινίες και το ζήτημα της μεταφοράς και των γλωσσικών παιγνίων στο σινεμά (η περίπτωση του Κυνόδοντα)», Αμήχανον. Διεθνές Περιοδικό του «Εργαστηρίου Έρευνας στην Πρακτική Φιλοσοφία» (Ε.Ε.Π.Φ.), vol. II., 2018-2020, Ρόδος: Ε.Ε.Π.Φ., 2020, σσ. 104-120. Μεταφράσεις: Karatani, K., *Ο νεοφιλελευθερισμός ως ιστορικό στάδιο*, Πλέθρον, 2019.

Νώντας Σαρλής

Ο Νώντας Σαρλής γεννήθηκε στην Αμφιλοχία, μια μικρή πόλη της Δυτικής Ελλάδας. Σπούδασε Θέατρο και Κινηματογράφο στην Αθήνα. Εργάστηκε στον Κινηματογράφο και την Κρατική Ελληνική Τηλεόραση, ως σκηνοθέτης και ως μοντέρ. Ως σκηνοθέτης κινήθηκε αποκλειστικά στον χώρο του δημιουργικού ντοκιμαντέρ, έχοντας σκηνοθετήσει από το 1976 μέχρι σήμερα 30 ντοκιμαντέρ, μεγάλου, μεσαίου και μικρού μήκους, καθώς και αρκετές ώρες τηλεοπτικού προγράμματος. Ως μοντέρ έχει συνεργαστεί με πολλούς Έλληνες σκηνοθέτες, σε κινηματογραφικές ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους, καθώς και τηλεοπτικά προγράμματα. Εργάστηκε επίσης στο Θέατρο, ως σκηνοθέτης, έχοντας ανεβάσει αρκετές θεατρικές παραστάσεις με έργα Ελλήνων, Ευρωπαίων και Αμερικανών θεατρικών συγγραφέων. Από το 1981 ασχολήθηκε συστηματικά με το θέμα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, ως καθηγητής σε διάφορες Σχολές Κινηματογράφου στην Ελλάδα. Έχει οργανώσει κατά καιρούς διάφορα Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους, στηρίζοντας τις προσπάθειες των νέων δημιουργών.

Ειρήνη Σηφάκη

Η Ειρήνη Σηφάκη είναι διδάκτωρ στις επιστήμες της επικοινωνίας και του πολιτισμού του Πανεπι-

στημίου Παρίσι 3 (Sorbonne-Nouvelle). Έχει διδάξει στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και έχει συνεργαστεί με πανεπιστήμια και ερευνητικά ιδρύματα της Ελλάδας και του εξωτερικού στο πλαίσιο ερευνητικών προγραμμάτων. Επίσης είναι εμπειρογνώμονας ηθικής και δεοντολογίας της έρευνας στην Ευρωπαϊκή Επιτροπή. Από τον Οκτώβρη του 2021 έχει εκλέγει Αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Τμήμα Γλωσσικών και Διαπολιτισμικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζουν στον κινηματογράφο ως ευρύτερη πολιτισμική και δια-πολιτισμική πρακτική, που συνδυάζει την οπτική αφήγηση με άλλες όψεις της κοινωνικής και ιστορικής πραγματικότητας. Στις επιστημονικές της εργασίες και ανακοινώσεις διασταυρώνεται το σινεμά, η πόλη, τα οπτικοακουστικά μέσα, η παραγωγή και η κατανάλωση των πολιτισμικών νοημάτων και πρακτικών, η πολιτιστική επικοινωνία στην ψηφιακή εποχή.

Ελένη Σιδερά

Η Ελένη Σιδερά έχει λάβει το διδακτορικό της στην Κοινωνική Ανθρωπολογία από το School of Oriental and African Studies (SOAS) / University of London. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τις έννοιες της διεθνικής κινητικότητας, της διασποράς, της εθνογραφίας της Μαύρης Θάλασσας και του Καυκάσου καθώς και την κινηματογραφική αφήγηση. Από το 2019 είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Ειρήνη Στάθη

Η Ειρήνη Στάθη είναι Καθηγήτρια Φιλμικών Σπουδών στο Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Αποφοίτησε από την Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (1990) και έλαβε διδακτορικό δίπλωμα από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1996).

Έχει διδάξει στο Πάντειο Πανεπιστήμιο, στο Πανεπιστήμιο Πατρών και στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου ενώ προσκλήθηκε να διδάξει σε πολλά πανεπιστήμια στην Ευρώπη τα τελευταία 20 χρόνια.

Έχει δημοσιεύσει μελέτες για τον κινηματογράφο στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει συμμετάσχει σε πολυάριθμα διεθνή συνέδρια και άλλες διοργανώσεις για την Ιστορία και την Θεωρία του κινηματογράφου. Έχει σκηνοθετήσει δύο ταινίες

τεκμηρίωσης.

Νίκος Φιλιππαίος

Ο Νίκος Φιλιππαίος γεννήθηκε το 1980 στο Βόλο, όπου ζει. Έχει αποφοιτήσει από το τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και κατέχει μεταπτυχιακό τίτλο στη Νεοελληνική Λογοτεχνία από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Είναι υποψήφιος διδάκτορας στο Τμήμα Καλών Τεχνών και Επιστημών Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Στη διατριβή του μελετά τα ελληνικά δημοφιλή περιοδικά (rural magazines) για παιδιά και εφήβους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 και του 1960, μέσω μιας ιστορικής, κοινωνιολογικής και πολιτισμικής (cultural) προοπτικής. Παράλληλα, συμμετέχει στο ακαδημαϊκό πρόγραμμα DETECT (Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives), χρηματοδοτούμενο από την ΕΕ. Επίσης εργάζεται ως διδάσκων στην ιδιωτική δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

Λάμπρος Φλιτούρης

Ο Λάμπρος Φλιτούρης είναι απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (1996). Παρακολούθησε μαθήματα ευρωπαϊκής ιστορίας και ιστορίας της τέχνης στο Πανεπιστήμιο Strasbourg II. Κάτοχος μεταπτυχιακών τίτλων σπουδών νεότερης και σύγχρονης ελληνικής και ευρωπαϊκής ιστορίας από το Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ. (1996-1998) και ιστορίας των διεθνών σχέσεων από το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης-Paris 1 (1999). Διδάκτορας ιστορίας του Université de Versailles St Quentin en Yvelines (2004). Συνεργαζόμενο μέλος από το 2004 του Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Δίδαξε στο Τμήμα Διαχείρισης Πολιτισμικού Περιβάλλοντος και Νέων Τεχνολογιών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (2005-2008). Μέλος ΣΕΠ του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου (από το 2007) στο πρόγραμμα Ευρωπαϊκού Πολιτισμού (Θ.Ε. Γενική ιστορία της Ευρώπης). Λέκτορας Ευρωπαϊκής Ιστορίας 18ου-20ου αι. στο Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (2009-2014) και επίκουρος καθηγητής από το 2014. Είναι επίσης επισκέπτης καθηγητής στα πανεπιστήμια της Limoges και των Versailles St Quentin en Yvelines. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα αφορούν την ιστορία των διεθνών πολιτισμικών σχέσεων, την σχέση ιστορίας και κινηματογράφου, την προπαγάνδα και την δημόσια ιστορία, την ιστορία του μπε-

ριαλισμού και της αποικιοκρατίας, το φασιστικό φαινόμενο στην Ευρώπη κ.α.

Περικλής Χούρσογλου

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1955. Σπούδασε Μαθηματικά στο Α.Π.Θ. και στο Ε.Κ.Π.Α. και Σκηνοθεσία στη Σχολή Λ. Σταυράκου. Έχει παρακολουθήσει εργαστήρια και σεμινάρια Σεναρίου και Παραγωγής. Εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη δίπλα σε σημαντικούς Έλληνες σκηνοθέτες, κυρίως δίπλα στον Παντελή Βούλγαρη. Από το 1985 έως το 1997 σκηνοθέτησε πολλές εκπομπές για την Ελληνική Τηλεόραση: «Παρασκήνιο», «Η ΕΡΤ σε όλη την Ελλάδα», «Η ΕΡΤ στη Βόρειο Ελλάδα», «Η Ελλάδα δεν είναι μόνο η Αθήνα». Σκηνοθέτησε ένα βίντεο κλιπ για τον Διονύση Σαββόπουλο.

Φιλμογραφία:

Μικρού μήκους: *Τα μανικετόκουμπα*, 1980, *Τυφλό σύστημα*, 1983. Τηλεταινία: *Στυλ* 1987. Μεγάλου μήκους: *Λευτέρης Δημακόπουλος*, 1994, *Ο κύριος με τα γκρι*, 1997, *Μάτια από νύχτα*, 2003, *Ο διαχειριστής*, 2009, *Εξέλιξη* (σε προετοιμασία). Οι ταινίες του έχουν τιμηθεί σε φεστιβάλ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό καθώς και με Κρατικά Βραβεία Ποιότητας του Υπουργείου Πολιτισμού.

Τηλεόραση:

Το 2011 έγραψε και σκηνοθέτησε για την ΕΤ-1, 13 επεισόδια ντοκιμαντέρ με τίτλο *Συνάντησα ευτυχισμένους μαστόρους*.

Θέατρο: Σκηνοθέτησε τα έργα: *Αντρόγυνα*, Μισέλ Φάις, 2004, *Ουρανός κατακόκκινος*, Λούλας Αναγνωστάκη, 2010, *Ο κάτω Παρθενώνας*, Μηνά Βιντιάδη, 2015

Από το 2004, διδάσκει στο Τμήμα Κινηματογράφου, της Σχολής Καλών Τεχνών, του Α.Π.Θ., Σκηνοθεσία Κινηματογράφου. Κατέχει τη βαθμίδα του Καθηγητή. Δίδαξε και διδάσκει στα εργαστήρια σεναρίου ταινιών μικρού μήκους της ΕΡΤ, "Μικροφίλμ". Υπήρξε βοηθός καθηγητή του Jan Fleischer στα εργαστήρια σεναρίου του «ΜΦΙ» (Mediterranean Film Institute). Για 4 χρόνια δίδαξε στη δραματική σχολή του Κ.Θ.Β.Ε. «Υποκριτική στην κάμερα». Το ίδιο μάθημα διδάσκει από το 2014 στη Δραματική Σχολή του Πειραιϊκού Συνδέσμου. Έχει διδάξει στις ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου: ΑΚΜΗ, New York College, Σταυράκου, ΙΕΚ Χαϊδαρίου. Για 2 χρόνια υπήρξε μέλος της «Στέγης Καλών Τεχνών», κατά τη θητεία του οργάνωσε 2 εργαστήρια σεναρίου και 1 αισθητικής κινηματογράφου.



Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Theatre Studies Department

School of Arts University of the Peloponnese

www.ts.uop.gr