

a Journal for Greek letters

Pages on Greek Cinema

Editors Vrasidas Karalis & Panayota Nazou

Guest Editor Betty Kaklamanidou

Modern Greek Studies
AUSTRALIA & NEW ZEALAND

**The Modern Greek Studies
Association of Australia and
New Zealand (MGSAANZ)**

President - Vrasidas Karalis
Vice President - Maria Herodotou
Treasurer - Panayota Nazou
Secretary - Panayiotis Diamadis

The Modern Greek Studies Association of Australia and New Zealand (MGSAANZ) was founded in 1990 as a professional association by those in Australia and New Zealand engaged in Modern Greek Studies. Membership is open to all interested in any area of Greek studies (history, literature, culture, tradition, economy, gender studies, sexualities, linguistics, cinema, Diaspora etc.).

The Association issues a Newsletter (Ενημέρωση), holds conferences and publishes two journals annually.

Editorial board

Vrasidas Karalis (University of Sydney)
Panayota Nazou (University of Sydney)
Anthony Dracopoulos (The University of Sydney)
Elizabeth Kefallinos (Macquarie University)
Michael Tsianikas (Flinders University)

Membership and subscriptions

(including annual subscription for 2 issues)

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| Individual: | AUS \$50 |
| | US \$50 |
| | EUR €40 |
| Institutions: | AUS \$100 |
| | US \$100 |
| | EUR €80 |
| Full-time students/ Pensioners | AUS \$30 |
| | US \$40 |
| | EUR €30 |

Correspondence and payments

Department of Modern Greek A18,
University of Sydney, NSW 2006 Australia
T (+612) 9351 7252
E-mail vrasidas.karalis@sydney.edu.au

Please send submissions in Times New Roman
12pt, 1.5 spacing, single inverted commas for quotes,
with endnotes rather than footnotes.

*The periodical welcomes papers in both English and Greek
on all aspects of Modern Greek Studies (broadly defined).
Prospective contributors should preferably submit their
papers on disk and hard copy.*

*All published contributions by academics are refereed
(standard process of blind peer assessment). This is a
DEST recognised publication.*

Το περιοδικό φιλοξενεί άρθρα στα Αγγλικά και τα
Ελληνικά αναφερόμενα σε όλες τις απόψεις των
Νεοελληνικών Σπουδών (στη γενικότητά τους).
Υποψήφιοι συνεργάτες θα πρέπει να υποβάλλουν
κατά προτίμηση τις μελέτες των σε ηλεκτρονική
και σε έντυπη μορφή. Όλες οι συνεργασίες από
πανεπιστημιακούς έχουν υποβληθεί στην κριτική
των εκδοτών και επιλέκτων πανεπιστημιακών
συναδέλφων.

Published for the Modern Greek Studies Association
of Australia and New Zealand (MGSAANZ)

Department of Modern Greek, University of Sydney
NSW 2006 Australia
T (02) 9351 7252
vrasidas.karalis@sydney.edu.au

ISSN 1039-2831

Copyright

Copyright in each contribution to this journal belongs
to its author.

© 2018, Modern Greek Studies Association of
Australia and New Zealand

All rights reserved. No parts of this publication
may be reproduced, stored in a retrieval system or
transmitted in any form or by any means electronic,
mechanical or otherwise without the prior permission
of the publisher.

Editors

Vrasidas Karalis & Panayota Nazou

Design

Marietta and Martin Buikema
TWOMINDS Design Studio

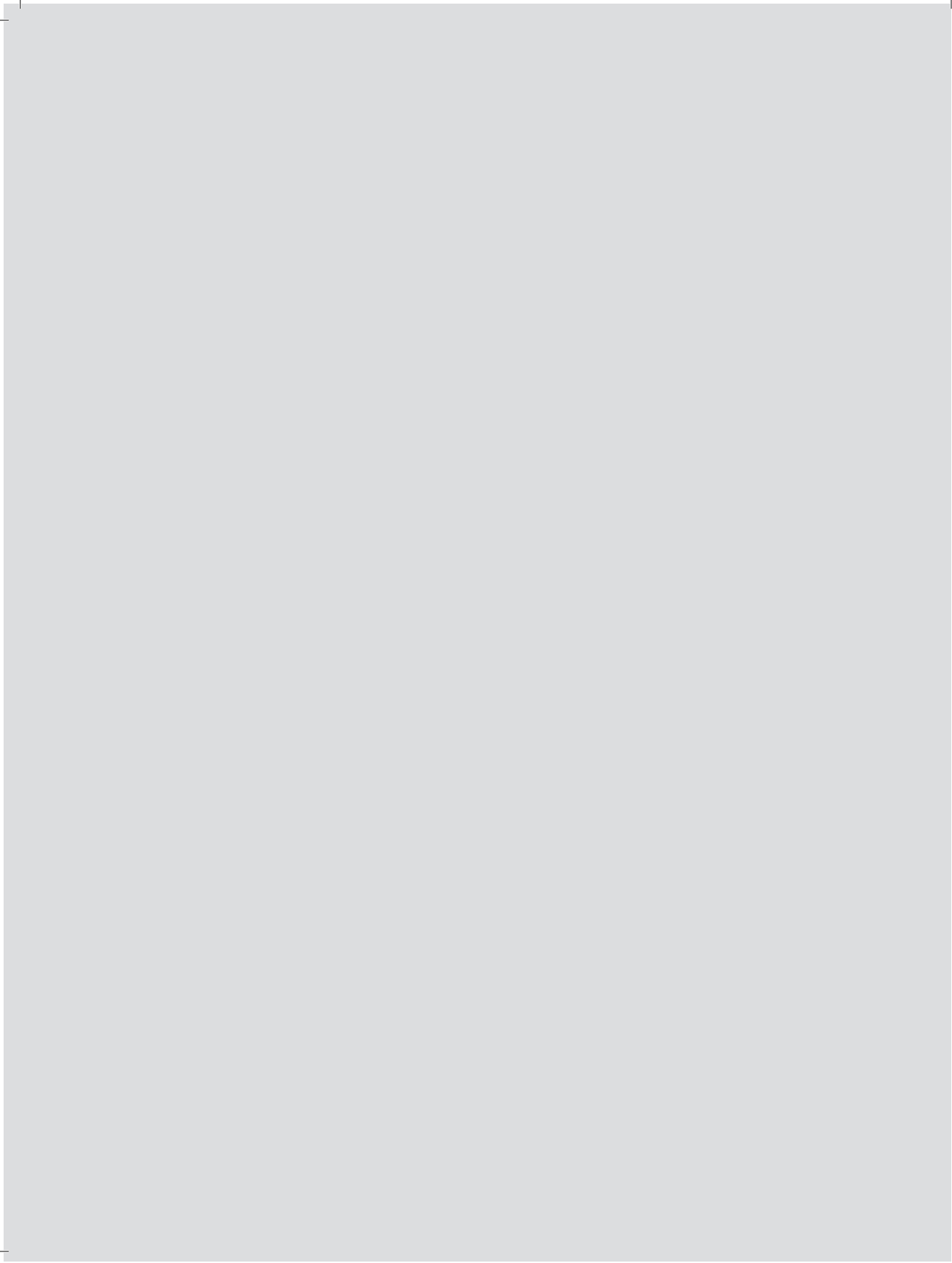
Printing

Blink Print

Typeface

Museo Sans,
Chaparral Pro and
Athelas





Contents

P A R T 1

Κινηματογράφος και Έθνος: Εθνικές, Διακρατικές και Διαμεσικές /intermedial Προοπτικές / **p.11**

Thomas Elsaesser

Ο Ελληνικός Κινηματογράφος Ως Σύγχρονο Ιστοριογραφικό Πρόταγμα (Μερικά Μεθοδολογικά Ζητήματα) / **p.35**

Vrasidas Karalis

Ρένα Γαλάνη: Μία πρώιμη γυναικεία κινηματογραφική γραφή τη δεκαετία του 1960 / **p.69**

Ursula-Helen Kassaveti

Στρατηγικές διαμόρφωσης ενός (άλλου) κανόνα: *Στέλλα* vs *Το τελευταίο ψέμα* / **p.85**

Achilleas Ntellis

Εγκλημα στο Κολωνάκι: το «αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα» του Γιάννη Μαρή στις ελληνικές οθόνες του 1960 / **p.105**

Thanassis Agathos

Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μία εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής / **p.121**

Nick Poulakis

Μνήμη και αφήγηση του πολέμου στο *Ευπόλυτο Τάγμα* και την *Προδοσία* / **p.149**

Sandra M. Nikolic

Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960 / **p.167**

Anna Poupou

Μια Τρελλή Τρελλή Οικογένεια: Μια διαφορετική ανάγνωση / **p.189**

Natasa Dadousi

P A R T 2

George Michelakakis: Art as Re-collecting Goya's *The Third of May* / **p.209**

George Vassilacopoulos and Toula Nicolacopoulos

Joice NanKivell Loch: an Australian Contribution to Byzantium's Modern Greek Reception / **p.227**

Maria Mavroudi

"Cross to the other bank." The postmodern turn in Elytis' *Maria Nephele* / **p.249**

Olympia Tachopoulou

Από τη δυστοπία στο γκροτέσκο ή μεταξύ πολιτικών και μεταπολιτικών μυθοπλασιών / **p.275**

Sofia Iakovidou

Η πρώτη περίοδος του Νίκου Καρούζου και η απορία της ύπαρξης / **p.293**

Anthony Dracopoulos

Gender Psychodynamics in Margarita Manda's *Gold Dust* / **p.309**

Sophia Sakellis

A Greek Tragedy against the abuses of power: *The Trojan Women* (1971) by Michael Cacoyannis / **p.327**

Alejandro Valverde García

ΕΛΛΗ ΔΑΜΠΕΤΗ



Το
**ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ
ΨΕΜΜΑ**
ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗ

PART 1

Guest Editor Betty Kaklamanidou
Aristotle University of Thessaloniki

Introduction

The papers in this section of the journal were originally delivered at the 1st International Film Conference on Greek Cinema The Unknown Greek Cinema: New Cartographies, New Protagonists, New Discoveries of The Past (1945-1967)

Organised by

School of Film Studies
Aristotle University of Thessaloniki
MAY 28-30, 2015
Thessaloniki

Keynote Speaker: Professor Thomas Elsaesser

Plenary Speaker: Professor Vrasidas Karalis

The Greek films of the period 1945-1967 have traditionally been classified as belonging to the Old Greek Cinema, a label that has harbored several problematic assumptions regarding the artistic merit and the cultural significance of Greek filmmaking practices of the time. Most writings on Old Greek Cinema seem to reproduce the standard tenets of an equally 'old' trend in film historiography, which is built on two key premises; firstly, the interest in film as an art form and, secondly, the examination of film as a reflection or mirror of society. Adhering to the first principle, several scholars so far have focused on a limited number of popular films of that period and criticized them for lacking artistic sophistication, imitating Hollywood formulas and, above all, not being cinematic enough. Other academics have analyzed extensively the same small sample of films focusing on the ways they represented various aspects of Greek society, and using the standard interpretative models of semiotics, psychoanalysis or feminism.

Academic Committee

Christina Adamou, Betty Kaklamanidou, Eleftheria Thanouli

ΚΩΣΤΑΣ ΠΡΕΚΑΣ
ΕΛΕΝΗ ΕΡΗΜΟΥ



Η ΜΟΙΡΑ ΜΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ
www.elia.org.gr

Thomas Elsaesser
University of Amsterdam

Κινηματογράφος και Έθνος: Εθνικές, Διακρατικές και Διαμεσικές / intermedial Προοπτικές

Μετάφραση: Σωτήρης Πετρίδης
Επιμέλεια μετάφρασης: Μπέτυ Κακλαμανίδου

Εισαγωγή

Με μια πρώτη ματιά, τίποτα άλλο δεν είναι πιο παλιομοδίτικο και απαρχαιωμένο από την ιδέα του «εθνικού κινηματογράφου»: αυτή η αγχώδης και παρανοϊκή, αλλά επίσης ματαιόδοξη και αυτο-προσηλωμένη προσπάθεια να συλλάβεις την ουσία του εθνικού χαρακτήρα, συνήθως μέσω μίας αυθαίρετης επιλογής ταινιών. Πρόκειται ουσιαστικά για μία άσκηση παροχής αλληγορικών ερμηνειών σε αυτές τις ταινίες, με τον/τη συγγραφέα να βρίσκει ακριβώς αυτό που ψάχνει σε μία σειρά από αυτο-επικυρωμένες ταυτολογίες ή από την αντίθετη πλευρά, να βρίσκει αυτό που λείπει, προσφέροντας συμπτωματικές αναγνώσεις των κενών και των απουσιών, των ρωγμών και των παραλείψεων στην «αναπαράσταση του έθνους». Όπως γνωρίζουμε οι περισσότεροι/ες: δεν μπορούμε να υπερασπιστούμε πλήρως τέτοιες ερμηνευτικές κινήσεις, αλλά δεν μπορούμε και να ζήσουμε χωρίς αυτές.

Υπάρχει ένα πλεονέκτημα όταν ξεκινάς αργότερα, επειδή έχεις υπόψη τόσο τις αρχικές προσεγγίσεις *υπέρ* του εθνικού κινηματογράφου (όπως την έννοια της «συλλογικής νοοτροπίας» του Siegfried Kracauer, η οποία εμφανίζεται μέσω της αφήγησης, του φύλου και του χαρακτήρα), και θεωρείς δεδομένη τη μεταγενέστερη κριτική του εθνικού κινηματογράφου (ότι ο εθνικός κινηματογραφικός πολιτισμός είναι συνήθως ευρύτερος από την εθνική παραγωγή και ότι τα εθνικά κοινά διαμορφώνονται τουλάχιστον εξίσου από τις ταινίες του Hollywood όσο και από τις εγχώριες, ειδικά αν οι εγχώριες είναι

art house και ταινίες δημιουργού). Με άλλα λόγια, δεν χρειάζεται να κάνεις λόγο για εθνικό κινηματογράφο ως μία απλή διαμεσική επέκταση ή παραλλαγή της εθνικής λογοτεχνίας, ενώ συνεχίζεις να αναγνωρίζεις την ανάγκη να επιστρέψουμε στην ιδέα του «εθνικού» στον κινηματογράφο, τα μέσα και την πολιτική – ειδικά τώρα, που η κατασκευασμένη και προωθημένη από την Ευρωπαϊκή Ένωση εικόνα της Ευρώπης τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια, βρίσκεται στο χείλος της διάσπασης στα δύο άκρα της: Εδώ στην Ελλάδα, στο νοτιοανατολικό άκρο, και στη Βρετανία, στο βορειοδυτικό άκρο της ηπείρου. Ο εθνικισμός είναι και πάλι «της μόδας», στην αριστερά (Σκωτία και Ισπανία), στη δεξιά (Γαλλία και Ουγγαρία), και στην αριστερά και τη δεξιά (Ελλάδα). Είναι γεγονός του σύγχρονου τρόπου ζωής, είτε μας αρέσει είτε όχι. Συνεπώς, τα επιχειρήματα που κάποτε πιστέψαμε ότι είχαν αποδειχθεί λάθος έχουν επιστρέψει και πάλι με εκδικητική χροιά και θα ήταν ταυτόχρονα ανόητο και ανεύθυνο να μην τα πάρουμε στα σοβαρά.

Οπότε, ας κάνουμε πίσω ώστε να επαναπροσανατολιστούμε σε αυτό το δραματικά αλλαγμένο τοπίο. Τρεις προκλήσεις μπορούν να εντοπισθούν όταν έρχεται στο προσκήνιο το θέμα της επανεξέτασης των επιχειρημάτων υπέρ και κατά της ιδέας του εθνικού κινηματογράφου: γεωπολιτικές, τεχνολογικές και διακρατικές.

Γεωπολιτικές προκλήσεις: οι εθνικοί κινηματογράφοι της Ευρώπης, στο βαθμό που υπάρχουν, έχουν την τάση να μην αναδύονται ή να παγιώνονται εντός των εθνικών ορίων ή εθνικών κινηματογραφικών αγορών, αλλά συνήθως κατασκευάζονται «από έξω». Υπακούουν στις διαφόρες αποκεντρωτικές δυνάμεις της παγκοσμιοποίησης, οι οποίες – όπως έχω αναλύσει σε μεγαλύτερη έκταση κάπου αλλού (Elsaesser 2005, 485-513)– έχουν μετατρέψει τον εθνικό κινηματογράφο της Ευρώπης σε κομμάτι του μη αγγλόφωνου κινηματογράφου (world cinema), από αντίπαλο δέος του Hollywood. Οι μέρες όπου ο κινηματογράφος τέχνης και ο κινηματογράφος του δημιουργού θεωρούνταν ως το καλό αντικείμενο («τέχνη») ενάντια στο κακό αντικείμενο του Hollywood («εμπόριο») έχουν τελειώσει, γιατί τέτοιοι κολακευτικοί αυτο-προσδιορισμοί δεν είναι διαθέσιμοι για κανέναν εθνικό κινηματογράφο, και σίγουρα όχι στην Ευρώπη. Δεν είναι ούτε καν αλήθεια για τη Γαλλία, η οποία είναι μία ειδική περίπτωση, καθώς συνεχίζει να δημιουργεί ή να καταστρέφει υπολήψεις. Ούτε είναι αλήθεια για τη Βρετανία, επίσης μία ξεχωριστή περίπτωση, αλλά για άλλους λόγους (η γλώσσα, οι ηθοποιοί, η ιστορία και η κληρονομιά φτιάχνουν τον Βρετανικό κινηματογράφο – και ακόμη περισσότερο τη Βρετανική

τηλεόραση – κάτι σαν εξωτερικές επεκτάσεις του Hollywood). Ακόμη μία ενδιαφέρουσα εξαίρεση είναι ο κινηματογράφος της Δανίας, ο οποίος – για μία τέτοια μικρή χώρα – έχει εξαιρετικά μεγάλη επιρροή τα τελευταία είκοσι χρόνια. Όπως παραδόξως, η Δανία καταφέρνει να επιβεβαιώσει την εθνική της ταυτότητα με την σαφή και στρατηγική δημιουργία ταινιών (και τηλεοπτικών σειρών) για διεθνείς αγορές, συνήθως αγνοώντας και την ίδια της τη γλώσσα, αν σκεφτούμε τον Lars von Trier. Όμως, στη Δανία το ίδιο το κράτος υποστηρίζει κυρίως την κινηματογραφική κοινότητα, όπως και στη Γαλλία, της οποίας η κυβέρνηση όχι μόνο χρηματοδοτεί τους/τις κινηματογραφιστές/τριες και τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, αλλά επίσης διευκολύνει ξένους/ες σκηνοθέτες να εργαστούν στη χώρα: σκεφτείτε τη μακριά λίστα, η οποία συμπεριλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλους/ες, τους Κώστα Γαβρά, Roman Polanski, Andrej Wajda, Krzysztof Kieslowski, Michael Haneke, Abbas Kiarostami, Hou Hsiao Hsien και Wong Kar Wei.

Τεχνολογικές προκλήσεις: Η δεύτερη ομάδα προκλήσεων για τις εθνικές κινηματογραφίες της Ευρώπης είναι τεχνολογικής φύσης. Ιδιαίτερα, η μετάβαση στην ψηφιακή κινηματογράφηση έχει, όπως γνωρίζουμε, όλων των ειδών τις αισθητικές επιπτώσεις – αναφορικά με έννοιες ρεαλισμού, αυθεντικότητας και το υλικό καθεστώς του προ-φιλμικού υλικού. Οι επιπτώσεις είναι επίσης και επιστημολογικές. Για παράδειγμα, η μετάβαση από την παραγωγή στη μετά-παραγωγή όχι μόνο αμφισβητεί τη χρησιμότητα του παραδείγματος αντανάκλασης/αναπαράστασης – μετατρέπει την πραγματικότητα σε κάτι το οποίο ο κινηματογράφος δεν συλλαμβάνει, αλλά αποσπά. Όπως σημειώνω σε ένα δοκίμιο:

Ενώ η αναλογική κινηματογράφηση, με επίκεντρο την παραγωγή, αναζητά να συλλάβει την πραγματικότητα, για να την «ταιριάξει» σε μια αναπαράσταση, η ψηφιακή κινηματογράφηση, η οποία συλλαμβάνεται από τη μετα-παραγωγή, λειτουργεί «αποσπώντας» την πραγματικότητα, με στόχο να την «τρυγήσει» σε ένα σετ δεδομένων. Αντί για γνωστοποίηση και αποκάλυψη (η οντολογία του φιλμ από τον Jean Epstein στον André Bazin, από τον Siegfried Kracauer στον Stanley Cavell), η μετα-παραγωγή αντιμετωπίζει τον κόσμο ως δεδομένα που πρέπει να επεξεργαστούμε ή εξορύξουμε, ως ακατέργαστα υλικά και πόρους που πρέπει να εκμεταλλευθούμε. Με άλλα λόγια, η μετακίνηση από την παραγωγή στη μετα-παραγωγή ως κέντρο βάρους της κινηματογράφησης δεν

ορίζεται κατά κύριο λόγο από τη διαφορετική σχέση με την «πραγματικότητα» (όπως υποστηρίχθηκε στο επιχείρημα γύρω από την απώλεια της ενδεικτικότητας στην ψηφιακή εικόνα). Αντ' αυτού, ένας τρόπος παραγωγής, για τον οποίο η μετα-παραγωγή γίνεται η κύρια αξία, αλλάζει περισσότερο από μια απλή διαδικασία: αλλάζει την εσωτερική λογική του κινηματογράφου (και έτσι, την οντολογία). Η έμφαση στη μετα-παραγωγή, εφικτή από την ψηφιακή τεχνολογία, δεν βασίζεται πλέον στην αντίληψη. Η *οπτικότητα* της ανήκει στην τάξη του *φυτικού*: συγκρίσιμη με την καλλιέργεια, τη συγκομιδή, την εξόρυξη και τη χειραγώγηση γενετικού ή μοριακού υλικού κατά τη διαδικασία της βιογενετικής ή μικρο-μηχανικής (Elsaesser 2013, 35-36).

Ωστόσο, η ψηφιοποίηση έχει επίσης κάποιες τετριμμένες, αλλά πρακτικές συνέπειες. Από τη μία, ο ψηφιακός κινηματογράφος *ανεβάζει* το κόστος της κινηματογράφησης (επειδή το κοινό περιμένει ακριβά CGI ειδικά εφέ και θεαματικές παραγωγικές αξίες, τα οποία βάζουν σε δυσμενή θέση τις εθνικές κινηματογραφίες της Ευρώπης, που – συγκριτικά με το Hollywood ή ακόμη και την Ασία – έχουν μετατραπεί σε «φτωχές κινηματογραφίες»), ενώ από την άλλη, το ψηφιακό σινεμά *κατεβάζει* το κόστος της κινηματογράφησης (επειδή σχεδόν ο καθένας/η κάθε μία πια μπορεί και κάνει ταινίες, κατακλύζοντας την αγορά, προσφέροντάς τες στο YouTube και στο Vimeo ή στέλνοντάς τες σε κάποιο από τα εκατοντάδες κινηματογραφικά φεστιβάλ). Αυτό πιέζει τους/τις περισσότερο επαγγελματικά καταξιωμένους/ες «ανεξάρτητους/ες» κινηματογραφιστές/τριες, καθώς δεν μπορούν πια να περιμένουν μία αξιοπρεπή επιστροφή της επένδυσής τους και κατ' επέκταση τους/τις οδηγεί στην παραγωγή φθηνών ταινιών. Με άλλα λόγια, είτε πρέπει να κατεβάσουν το κόστος, ώστε το φτωχό σινεμά να γίνει φτωχότερο (και να μοιάζει κιόλας), είτε αναγκάζει τους/τις κινηματογραφιστές/τριες σε διακρατικές συνεργασίες και cross-media συμπαραγωγές, με όλους τους συμβιβασμούς που αυτό προϋποθέτει, επίσης και σε αισθητικούς όρους, είτε ευνοώντας φόρμουλες που τώρα σχετίζουμε με μία τυπική «φεστιβαλική ταινία» ή επιλέγοντας θεματικές που εμπεριέχουν πέρασμα συνόρων (τουρίστες, μετανάστες, περιβάλλον διακοπών), ώστε να προσελκύσουν Ευρωπαϊκή χρηματοδότηση, που μπορεί να ανεβάσει τον προϋπολογισμό πάνω από τον μέσο όρο των εθνικών κινηματογραφιών (π.χ. κρατική χρηματοδότηση ή τηλεόραση).

Διακρατικές προκλήσεις: Τα παραπάνω οδηγούν στην τρίτη πρόκληση για τους κινηματογράφους της Ευρώπης, δηλαδή ότι *μία διακρατική προσέγγιση στην εθνική κινηματογραφία δεν είναι μόνο πραγματιστική-οικονομική, αλλά επίσης και μία θεωρητική αναγκαιότητα*. Μπορούμε να συμφωνήσουμε ότι το «εθνικό» δεν μπορεί πια – αν υποθέσουμε ότι κάποτε μπορούσε – να οριστεί ως ένα βασικό χαρακτηριστικό, του οποίου η «ταυτότητα» ή ο «χαρακτήρας» φανερώνονται από μία εμπειριστατωμένη μελέτη ή μία συμπτωματική ανάγνωση μιας ταινίας ή ενός σώματος ταινιών. Αλλά τι είναι αυτό που σε θεωρητικό επίπεδο μπορεί να το αντικαταστήσει ή σε ιστορική προοπτική να υπερισχύσει; Δεν είμαι σίγουρος ότι έχω βρει μία απάντηση που να με ικανοποιεί ή θα πείσει, αλλά έχω επιλέξει α) να αντιμετωπίζω το εθνικό ως υποκατηγορία του διακρατικού (ή – όπως ισχύει και στην πολιτική – ως μία αμυντική-επιθετική απάντηση στο παγκόσμιο/διακρατικό), και β) να θεωρώ το «εθνικό» ως κατηγορία δεύτερης τάξης, είτε με όρους «εθνικού-ιστορικού φαντασιακού» (αυτό που έκανα στο βιβλίο μου για τον κινηματογράφο της Βαϊμάρης το 2000), είτε ως κατηγορία δεύτερης τάξης με την έννοια του εθνικού ως μετα-εθνικό ή ίσως ακόμη καλύτερα: το εθνικό ως

Αυτό που εννοώ με τον όρο «επιτελεστικά εθνικό» είναι όλες οι ταινίες, όπου τα σημαίνοντα των εθνικών ή του έθνους κατασκευάζονται από και για το βλέμμα των τουριστών ή – σε μία περισσότερο ψυχαναλυτική γλώσσα – για τον Μεγάλο Άλλο. Αυτό μπορεί να πάρει διαφορετικές μορφές: για παράδειγμα, σκεφτείτε τις ταινίες *Ποτέ την Κυριακή* (1960) ή *Ζορμπάς* (1964). Το «επιτελεστικά εθνικό» μπορεί να εμπεριέχει γυναίκες σταρ (που τραγουδούν) για εξαγωγή (σκεφτείτε τη Μελίνα Μερκούρη και την Ειρήνη Παπά: τα πρόσωπα της Ελλάδας και της Ελληνικής Τραγωδίας για πάνω από 30 χρόνια). Μπορεί να σημαίνει σκηνοθέτες για εξαγωγή: ο Κώστας Γαβράς δουλεύει στο Hollywood και τη Γαλλία, ο Jules Dassin έκανε το ακριβώς αντίθετο, από τις Η.Π.Α. στην Ελλάδα, ενώ ο Θόδωρος Αγγελόπουλος δούλεψε για τα ευρωπαϊκά σύστημα των φεστιβάλ. Ο Αγγελόπουλος δεν ήταν αντίθετος στην εισαγωγή διεθνών σταρ στο ύστερο κομμάτι της καριέρας του, οι οποίοι είχαν σχέση με σημαντικούς art house σκηνοθέτες, όπως οι Marcello Mastroianni (Federico Fellini), Erland Josephson (Ingmar Bergman), Harvey Keitel (Martin Scorsese) και Bruno Ganz (Wim Wenders). Ο Αγγελόπουλος πραγματοποίησε τη μετάβαση από το «επιτελεστικά εθνικό» στο «πάντα ήδη διακρατικό», όπως φυσικά κάνει και ο Γιώργος Λάνθιμος περισσότερο στον *Αστακό* (2015) – την πιο πρόσφατη φεστιβαλική του επιτυχία.

Αν οι κινηματογραφίες έξω – και σε αντίθεση με – από το Hollywood συχνά αναγνωρίζονται ως το κλειδί για τον σχηματισμό των εθνικών φαντασιακών μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τόσο στην Ευρώπη όσο και σε μέρη της Ασίας (Ιαπωνία, Νότια Κορέα και Φιλιππίνες), ήταν πάντα ενσωματωμένες σε διακρατικά δίκτυα και διαμεσικές [intermedial] δυναμικές σχέσεις. Στην αρχή, ένα τέτοιο αυτο-συνειδητό εθνικό σινεμά προσπάθησε να δεσμεύσει συγκεκριμένες παραδόσεις της εθνικής λογοτεχνίας μέσα στον κινηματογράφο τέχνης (στην Ελλάδα αυτό θα μπορούσε να εφαρμοστεί και στις μυθολογίες του κλασικού αρχαίου δράματος και στα κείμενα του Νίκου Καζαντζάκη) ή πέρασε τον λαϊκό πολιτισμό ως το μαζικό μέσο επιβεβαίωσης της συλλογικής ταυτότητας (όπως οι Σαμουράι στον Ιαπωνικό Κινηματογράφο).

Κατ' επέκταση, παράλληλα με την αναγκαιότητα υιοθέτησης μίας διακρατικής και μίας παγκόσμιας οπτικής, πρέπει επίσης να υπάρχει και η αναγνώριση της ανάγκης μίας νέας επένδυσης στο εθνικό – ακόμη και αν το εθνικό διαμεσολαβείται από το διακρατικό, ενώ παράλληλα έχει συμμετοχή στο τοπικό ή στο περιφερειακό. Για παράδειγμα, το πλεονέκτημα της κατά τα άλλα προβληματικής κατηγορίας του «Ευρωπαϊκού κινηματογράφου» είναι ότι τοποθετεί οποιαδήποτε συλλογή εθνικών πρακτικών στην οποία επιλέγει να εστιάσει το άτομο, ως πάντα ήδη διακρατικό – μία οπτική γωνία, η οποία επιτρέπει να μελετηθεί το «εθνικό» σε ένα περιβάλλον που διασφαλίζει a-priori πολυπλοκότητα και αλληλεξάρτηση, ενώ κατευθύνει την προσοχή μέσω μεμονωμένων περιπτωσιολογικών μελετών σε διαφορετικά είδη εξειδίκευσης: η μοναδικότητα του γεγονότος, η χρονική στιγμή και η λεπτομέρεια του τόπου.

Νέα Κινηματογραφική Ιστορία: στην Υπηρεσία του Εθνικού και του Τοπικού

Στους παραπάνω προβληματισμούς, θα ήθελα να προτείνω τη χρήση κάποιων εργαλείων της Νέας Κινηματογραφικής Ιστορίας και κάποιες σκέψεις σχετικά με τη μορφή μίας εκτεταμένης ατζέντας για το Ευρωπαϊκό σινεμά από αυτή την προοπτική.

Πρώτα από όλα, υπάρχει σύγχυση σχετικά με το ποιος/α ή τι «αντιπροσωπεύει» το έθνος: είναι το λαϊκό σινεμά σταρ-και-είδους το οποίο άνηθε στις περισσότερες χώρες που παρήγαγαν κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του 1940 έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1960; Ή είναι ο κινηματογράφος τέχνης και *avant-garde*, που συνδέεται με διάφορα νέα κύματα ή μεμονωμένους δημιουργούς-σκηνοθέτες, ξεκινώντας από τον Νεορεαλισμό

στην Ιταλία και το Γαλλικό Νέο Κύμα και φτάνοντας στο τέλος περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1980; Και τα δύο επιχειρήματα έχουν υποστηριχθεί λεπτομερώς τα τελευταία χρόνια. Ενώ υποστηρίζεται ότι οι ταινίες σταρ-και-είδους του λαϊκού κινηματογράφου αντικατοπτρίζουν τις αγωνίες και τις επιθυμίες των αντίστοιχων εθνικών κοινών τους, θεωρείται ότι οι δημιουργοί είτε «αντιπροσωπεύουν» εθνικές καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές παραδόσεις ή μέσω της κριτικής ματιάς τους γίνονται η ηθική συνείδηση της χώρας.

Δεύτερον, υπάρχει η ερώτηση αυτού που έχω ονομάσει «Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο – πρόσωπο με πρόσωπο με το Hollywood», δηλαδή σε τι βαθμό αντιμετώπισαν όλες οι εθνικές κινηματογραφίες την «ανάγκη», κατά κάποιον τρόπο, να απαντήσουν στο Hollywood, το οποίο παρέχει σε πολλές χώρες όχι μόνο ένα κύριο κομμάτι των ταινιών που θα προβάλλονται, αλλά επίσης παραδίδει το ημερήσιο και εβδομαδιαίο κοινό που θα κρατήσει ζωντανές τις τοποθεσίες προβολής, αρχικά τους πρώτης γραμμής κινηματογράφους κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 έως 1980, και από τότε τους πολυκινηματογράφους που ακολούθησαν. Χωρίς το Hollywood, η Ευρώπη δεν θα είχε καθόλου κινηματογραφίες, όχι τα κέντρα τέχνης [art house] ή τις ειδικές αίθουσες σε μουσεία ή πολιτισμικά κέντρα. Το γεγονός ότι ο Ευρωπαϊκός λαϊκός κινηματογράφος εξαφανίστηκε αυτή την περίοδο (1950-1980) – και αντίθετα από την κοινή γνώμη, δεν αναδύθηκε εκ νέου στην τηλεόραση – απλώς επιβεβαιώνει πόσο κοντά ήταν ο κινηματογράφος στην πλήρη εξαφάνισή του.

Τρίτον, η ερώτηση των οικονομικών, της επιδότησης και της χρηματοδότησης: Ο εθνικός κινηματογράφος στην Ευρώπη, σε οποιαδήποτε μορφή, είτε λαϊκός κινηματογράφος είδους είτε κινηματογράφος του δημιουργού, πάντα εξαρτώταν από τη βοήθεια του κράτους, είτε με τη μορφή νομοθεσίας (ποσοτώσεις, περιορισμοί εισαγωγών, φόροι ψυχαγωγίας, κ.λπ.) ή με τη μορφή άμεσης και έμμεσης επιδότησης, όπως μέσω των διάφορων συστημάτων από το 1970 – *avances sur recettes*, περιφερειακή και κρατική *Filmförderung* [επιδότηση ταινιών], βραβεία, ελαφρύνσεις φόρων και άλλα είδη υποστήριξης που καταξιώνουν τον κινηματογράφο ως μέρος της εθνικής κληρονομιάς. Επιπροσθέτως, την εποχή που η Ευρώπη είχε δημόσια τηλεόραση, στις περισσότερες χώρες υπήρχε νομοθεσία ώστε να διοχετεύονται χρήματα από την τηλεόραση στην κινηματογραφική παραγωγή, είτε ως συμπαραγωγές ή ως προπώληση. Με άλλα λόγια, το λεγόμενο «ανεξάρτητο σινεμά» στην Ευρώπη πάντα εξαρτώταν από το κράτος και την τηλεόραση για τα απαιτούμενα κεφάλαια. Αυτό έχει γίνει ακόμη πιο εμφανές σήμερα,

όταν βλέπεις τους τίτλους οποιασδήποτε ταινίας που παρήχθη στην Ευρώπη, οι οποίοι αναγράφουν έως και μία ντουζίνα διαφορετικούς παραγωγούς, συμπαραγωγούς, χρηματοδοτικά σώματα και ειδικές επιδοτήσεις.

Η απάντηση της «Νέας Κινηματογραφικής Ιστορίας» σε αυτές τις ερωτήσεις θα ήταν, για παράδειγμα, η επίγνωση (σήμερα ευρέως αποδεκτή) ότι ήταν τα βασικά κινηματογραφικά φεστιβάλ, κυρίως οι Κάννες και η Βενετία, που δημιούργησαν τόσο τα Νέα Κύματα όσο και τους Δημιουργούς τους και ότι αυτά τα νέα κύματα και οι δημιουργοί δεν αναδύθηκαν αυθόρμητα εντός της πατρίδας τους. Οι περισσότερες ταινίες αυτών των νέων κυμάτων (σκέφτομαι για παράδειγμα τον Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο του 1970 ή πιο πρόσφατα, τον Νέο Ρουμάνικο Κινηματογράφο γύρω στο 2000) αγνοήθηκαν ή ακόμη και ένθερμα μισηθήκαν στις ίδιες τους τις χώρες, ακόμη και μετά τα εγκώμια από το εξωτερικό. Έτσι, η αντίληψη ότι αυτοί οι κινηματογράφοι τέχνης «εκπροσωπούν» το έθνος τους ή/και τον τους εθνικό χαρακτήρα είναι ένα είδος *οφθαλμαπάτης*, το οποίο θα μπορούσε να επιζήσει μόνο επειδή ταιριάζει σε έναν αριθμό διαφορετικών παικτών – ο καθένας με την δική του ατζέντα. Η εξαιρετική άνθιση της έρευνας σχετικά με τα κινηματογραφικά φεστιβάλ τα τελευταία χρόνια, καθώς και το ενδιαφέρον για την κινηματογραφοφιλία είναι αποδείξεις της αλλαγής στάσης σε αυτή την περιοχή και αναγνώριση της αλλαγής στις σχέσεις δύναμης μακριά από το εθνικό και προς το φεστιβάλ ως τον χώρο συναλλαγών του κινηματογραφικού κεφαλαίου ενός εθνικού κινηματογράφου. Αυτό, επίσης, είναι μέρος της σημασίας του μετα-εθνικού ως το επιτελεστικά εθνικό.

Προσωπικά, το «μετα-εθνικό» αναφέρεται σε τουλάχιστον τρεις διαφορετικές τάσεις και σημασιολογίες: πρώτον, η τάση να αναβιώσει το «εθνικό» σε περιβάλλοντα και καταστάσεις, όπως στον αθλητισμό, τον τουρισμό και την πολιτιστική κληρονομιά, και ως εκ τούτου να αποτελεί μια μετα-πολιτική, δεύτερης τάξης πολιτισμική κατηγορία («σκηνοθετημένης» ή «εορταστικής» εθνικής ταυτότητας). Δεύτερον, το μετα-εθνικό εφαρμόζεται σε χώρες, όπου έχει υπάρξει αλλαγή καθεστώτος (μετα-αποικιοκρατικές και μετα-κομμουνιστικές χώρες), όπου η κοινωνική τάξη έχει εξαρθρωθεί και ανατραπεί (Ανατολική Γερμανία, Κεντρική Ευρώπη, αλλά επίσης και Hong Kong ή Νότια Αφρική) – εκεί όπου έχουν αναδυθεί διάφορες μορφές νοσταλγίας (*Ostalgie*) ή λαϊκιστικός, μαχητικός «εθνικισμός» (Σερβία, Ρωσία, Ρουμανία, Ουγγαρία). Τρίτον, το μετα-εθνικό αναφέρεται σε μία αναδυόμενη περιφερειοποίηση, όπου ο αντίκτυπος της παγκοσμιοποίησης εντοπίζεται στο πολύ συγκεκριμένο, τοπικό επίπεδο, π.χ. από μία μικροσκοπική προοπτική, όπως στην περίπτωση

του *Still Life* (2006) του Jia Zhangke, το *Gomorrah* (2008) του Matteo Garrone ή τις ταινίες των αδερφών Dardenne, οι περισσότερες από τις οποίες τοποθετούνται κοντά ή μέσα στην πόλη καταγωγής τους Liège.

Μία πρώτη συλλογή συμπερασμάτων από αυτές τις παρατηρήσεις προτείνει ότι η προσέγγιση της Νέας Κινηματογραφικής Ιστορίας στον εθνικό κινηματογράφο θα έδινε μεγαλύτερη έμφαση σε:

α) εθνικά και διεθνή ιδρύματα που ενεργοποιούν και διατηρούν την κινηματογραφική παραγωγή μιας χώρας σε πρώτο επίπεδο και έχουν ενδιαφέρον να την προωθήσουν: υπουργεία πολιτισμού και κληρονομιάς, δημαρχεία (προσφέροντας χώρους και υποδομές), τομέας εκπαίδευσης και ακαδημίες τεχνών, αλλά επίσης και εταιρίες υψηλής τεχνολογίας, ο επονομαζόμενος δημιουργικός τομέας, π.χ. διαφημιστικές και σχεδιαστικές βιομηχανίες, μαζί με όλα τα ιδρύματα που είναι υπεύθυνα για τον τουρισμό και την αναψυχή. Θα είναι μία μεγάλη αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο ερευνάται η κινηματογραφική ιστορία, συνήθως σε αναλογία με τη λογοτεχνική, εστιάζοντας σε δημιουργούς, αισθητικά κινήματα και αριστουργήματα, καθώς τα παραπάνω – θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος/α – αποτελούν τις συνέπειες παρά τις αιτίες μίας επιτυχημένης εθνικής κινηματογραφίας, όταν αναλύεται μέσα από τους θεσμούς της.

β) Ο έντονα δικτυωμένος χαρακτήρα του σύγχρονου κινηματογράφου. Έχει οξύνει την αντίληψή μας για το πώς τέτοια δίκτυα – προσωπικών επαφών, επαγγελματικών ανταλλαγών, διασυνοριακών συναλλαγών καλλιτεχνικών περιουσιακών στοιχείων, ροών οικονομικών και πολιτιστικών κεφαλαίων – λειτουργούσαν πάντα. Μελέτες ευρωπαϊκών *avant-garde* ταινιών από τη δεκαετία του 1920 υπό το πρίσμα της διαμόρφωσης δικτύων, σύγκριση ντοκιμαντέρ για δημόσιες υπηρεσίες στη δεκαετία του 1930 σε όλες τις πολιτικές διαιρέσεις μεταξύ Βρετανίας, Γερμανίας, Ρωσίας και Η.Π.Α., η ιστορία των κινηματογραφικών φεστιβάλ ως αλληλένδετα κυκλώματα και όχι ως αντιπάλους, η μετανάστευση ξένων σκηνοθετών και δημιουργικού ταλέντου πέρα από τις στενά πολιτικές κατηγορίες της μετανάστευσης και της εξορίας - αυτά είναι μόνο μερικά από τα θέματα που σχετίζονται με το αντικείμενο του «εθνικού κινηματογράφου», για τα οποία χρειαζόμαστε νέα εννοιολογικά εργαλεία και ιστορικές μεθοδολογίες, ενώ παράλληλα θα μάθουμε να εγκαταλείψουμε ή να αναστείλουμε ορισμένες καθιερωμένες κατηγορίες. Έτσι, οι ροές του πολιτισμού που διευκολύνονται από διακρατικά δίκτυα και παγκόσμια τεχνολογικά μέσα μαζικής ενημέρωσης δίνουν νέες ιδέες σε αυτό

που έχω ονομάσει επιτελεστικότητα του «εθνικού» στην κινηματογραφική παραγωγή και κατευθύνουν την προσοχή μας στη διαμόρφωση του «τοπικού» στον κινηματογραφικό πολιτισμό.

γ) Οι χρήστες ως παραγωγοί και προγραμματιστές. Το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την κινηματογραφοφιλία θα πρέπει να μελετηθεί από την επιστημονική κοινότητα, σε συνδυασμό με τις διάφορες πτυχές των πολιτισμών των φαν (fan cultures), οι οποίες κυμαίνονται από on-line συζητήσεις cult σειρών σε λεπτομερείς τεχνικές κριτικές εκδόσεων Blu-ray αγαπημένων ταινιών, αλλά παράλληλα στη συμπερίληψη και των πειρατικών DVD που πωλούνται σε υπαίθριες αγορές και της ανταλλαγής αρχείων μεταξύ φίλων (peer to peer file-sharing). Σε ορισμένες περιοχές - κυρίως στην Αφρική, Ασία και Λατινική Αμερική - αυτές οι τεχνικά παράνομες, αλλά πολιτιστικά γόνιμες μορφές κοινής χρήσης, εμπορίας και ανταλλαγής, όχι μόνο τροφοδοτούν αυξημένες μορφές κατανάλωσης ταινιών, όπως της κινηματογραφοφιλίας και του cultism («μανία» με συγκεκριμένες σειρές ή/και ηθοποιούς), αλλά επίσης δημιουργούν ισχυρούς, δημιουργικούς βρόχους ανάδρασης που στηρίζουν ολόκληρες κινηματογραφικές βιομηχανίες (σκεφτείτε Nollywood) ή παρέχουν τη λειτουργία και τις υπηρεσίες μιας ταινιοθήκης και ενός επιμελημένου προγραμματισμού, σε χώρες πολύ φτωχές για να είναι νόμιμο, όπου το κράτος δεν είναι σε θέση να παρέχει δημόσιες βιβλιοθήκες, δανειστικά κέντρα ταινιών και δίσκων ή πολιτιστικές παροχές. Ένα καλό παράδειγμα είναι το *Polvos Azules* στη Λίμα, ένα καταφύγιο σινεφίλ στην πειρατική αγορά.

δ) Τέλος, η Νέα Κινηματογραφική Ιστορία θα αποδείξει τη χρησιμότητά της με την ανακατασκευή των διαφόρων, συχνά αντιφατικών λόγων που στηρίζουν τις ιδεολογίες του κινηματογράφου τέχνης και των εθνικών κινηματογράφων και να μην δεχτεί απρόσκοπτα τον λόγο της «τέχνης για την τέχνη» των φεστιβάλ, την «αυτο-έκφραση» των δημιουργών ή τη συζήτηση περί «εκπροσώπησης του εθνικού χαρακτήρα». Ο στόχος θα είναι να διερευνήσει τα αλληλοσυνδεόμενα συμφέροντα και τους διαφορετικούς παίκτες μαζί, ώστε να συγχρονιστούν και να αναμιχθούν οι διάφορες ατζέντες γύρω από τον εθνικό κινηματογράφο, για να παραχθεί μια μισό-συνεπής και εύλογη αφήγηση, γύρω από την οποία μπορούν να λειτουργήσουν οι πρακτικές, μπορούν να πραγματοποιηθούν τα φεστιβάλ και οι κινηματογραφιστές να κάνουν ταινίες. Η εργασία σε αυτούς τους «λόγους» είναι διαφορετική από την απλή καταγγελία τους ως εκδηλώσεις του καπιταλισμού ή την αποδόμησή τους ως «ιδεολογία», στο όνομα κάποιας άλλης, πιο ελικρινούς αναπαράστασης. Αντ

‘αυτού, αυτή η δουλειά μπορεί να δείξει σε πόσο μεγάλο μέρος της πολιτιστικής δραστηριότητας σήμερα - και όχι μόνο στον κινηματογραφικό τομέα - είναι τόσο αναγκαίο όσο και γόνιμο αυτό που έχω ονομάσει «ανταγωνιστική αμοιβαιότητα» ή «διπλή πληρότητα» ή «δομημένη ασάφεια», που σημαίνει ότι μπορεί να είναι καλύτερη η «διαχείριση» των εγγενών ή αναδυόμενων αντιθέσεων, από την προσπάθεια εξαλείψης ή καταστολής τους.

Ένας Κατασκευασμένος Λόγος: Η Περίπτωση του Greek weird wave

Σε αυτό το υποκεφάλαιο, θα δώσω ένα παράδειγμα κατασκευασμένου λόγου, προωθητικού και αντιφατικού, που ωστόσο, εξυπηρετεί πολλούς διαφορετικούς και επικαλυπτόμενους σκοπούς. Σε αυτή την περίπτωση, η συζήτηση έχει προκύψει από «έξω» και αφορά μια «πολιτικά δυναμική ζώνη». Μια τέτοια ζώνη είναι μια πόλη ή μια χώρα ή μια περιοχή, όπου έχουν συμβεί ξαφνικές ή βίαιες αλλαγές, όπου ανατράπηκε η κυβέρνηση, ένας εμφύλιος πόλεμος είναι σε εξέλιξη ή μια λαϊκή εξέγερση έχει φέρει ελπίδα για αλλαγή (π.χ. Ιράν και η πράσινη επανάσταση, η Αραβική Άνοιξη και η Αίγυπτος, το Μιανμάρ ή το Βιετνάμ). Αυτά είναι μέρη, για τα οποία τα διεθνή φεστιβάλ και το art house κοινό θέλουν να ξέρουν τι «πραγματικά» συμβαίνει και πώς οι «εκ των έσω» ανταποκρίνονται ή αντιδρούν στην κατάσταση στην οποία βρίσκονται. Φαίνεται ότι για αυτό το είδος της πολιτικο-εθνογραφικής ηδονοβλεψίας, ο ανεξάρτητος κινηματογράφος - δίπλα στα μέσα δικτύωσης - έχει γίνει ένα είδος βαρόμετρου. Η δυναμική ζώνη στο παράδειγμά μου είναι η Ελλάδα, επειδή ξεπλάγην από το γεγονός ότι περίπου το 2010-2011, ξαφνικά εμφανίστηκε ένα ελληνικό Νέο Κύμα, με τη διαφορά ότι δεν ονομαζόταν «νέο κύμα» - τουλάχιστον όχι στον αγγλόφωνο κόσμο - αλλά Greek weird wave.

Η ονομασία δημιουργήθηκε πρωτίστως για να δώσει έμφαση σε δύο ταινίες που έδωσαν το στίγμα τους στα φεστιβάλ των Καννών και της Βενετίας - ο *Κυνόδοντας* (2009) του Λάνθιμου και το *Attenberg* της Ραχήλ Τσαγγάρη (2010). Ο Steve Rose της *Guardian* αιτιολόγησε την ονομασία weird-wave ως εξής:

Τα τελευταία χρόνια, η παγκόσμια εικόνα της Ελλάδας έχει μετατραπεί από Μεσογειακό ειδύλλιο διακοπών και σπίτι ευφάνταστων γάμων σε εριστικό μέρος προβλημάτων. Και όχι μόνο από οικονομικής άποψης - ας μην ξεχνάμε ότι η Ελλάδα είχε τις δικές της ταραχές στους δρόμους το 2008. Έτσι, ίσως είναι αναμενόμενο ότι ο κινηματογράφος της χώρας αλλάζει,

πάρα πολύ. Ο αυξανόμενος αριθμός των ανεξάρτητων και ανεξήγητα παράξενων νέων ελληνικών ταινιών που γίνονται έχει οδηγήσει τους αρμόδιους να προαναγγέλλουν την άφιξη ενός νέου ελληνικού κύματος ή όπως ορισμένοι το αποκαλούν, ενός «Greek Weird Wave». Είτε ή όχι του ταιριάζει η πιασάρικη ετικέτα, αν υπάρχει ένα κύμα, παράξενο ή κάτι άλλο, ο Λάνθιμος και η Τσαγγάρη είναι αναμφίβολα στην κορυφογραμμή του. [...] Είναι απλά τυχαίο το γεγονός ότι η περισσότερο μπερδεμένη χώρα του κόσμου κάνει τον πιο μπερδεμένο κινηματογράφο στον κόσμο; Το *Attenberg* μπορεί να μην μιλάει απευθείας για την οικονομική κρίση στην Ελλάδα, αλλά μέσω του δικού του τρόπου, αντανακλά τη σημερινή γενιά των Ελλήνων και την κληρονομιά που έχουν παραλάβει (Rose 2011).

Εδώ έχουμε ένα κλασικό παράδειγμα της θέσης «αντικατοπτρισμός/ αναπαράσταση», με βάση τις πιο αδύναμες και προσβλητικές συγκρίσεις (Ελλάδα: η πιο μπερδεμένη χώρα στον κόσμο; - Τι γίνεται με το Ιράκ, την Αϊτή, τη Λιβύη;) και σε κατάφωρη αντίφαση με τη δήλωση της σκηνοθέτιδος, που σημειώνει ρητά ότι επηρεάστηκε από το *Land without Bread* (1933) του Luis Buñuel και το *Trials of Life* (1990) του David Attenborough και ότι ήθελε να κάνει μια σουρεαλιστική εθνογραφική ταινία, που «παρατηρεί τα θέματά της, με ένα είδος επιστημονικής τρυφερότητας» (Rose 2011). Ωστόσο μια ετικέτα είναι στα μισά του δρόμου προς την κατεύθυνση μιας μάρκας και μέσα σε έξι μήνες, ο *Κυνόδοντας* και το *Attenberg* βρήκαν παρέα: οι ταινίες *Στρέλλα* (2009), *Homeland* (2010), *Knifer* (2010), *Wasted Youth* (2011), *Άλπεις* (2011), *Unfair World* (2011) και *L* (2012) εντάχθηκαν στο «κύμα», και ο διάσημος κινηματογράφος *Arsenal* στο Βερολίνο διοργάνωσε στις αρχές του 2012 ένα ολοκληρωμένο φεστιβάλ αφιερωμένο στον «Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο».

Το επίσημο κείμενο του φεστιβάλ στην ιστοσελίδα του *Arsenal* αντιπαραθέτει πάλι την οικονομική λιτότητα με τη δημιουργική αφθονία ως πεμπτούσια της ελληνικότητας αυτών των ταινιών: «Η Ελλάδα έχει γίνει θέμα συζήτησης - με καινοτομίες κινηματογραφικού χαρακτήρα. Μια νέα γενιά κινηματογραφιστών αντισταθμίζει την οικονομική εξαθλίωση με τεράστιο καλλιτεχνικό κεφάλαιο, με τη μορφή νέων αισθητικών προσεγγίσεων. Οι εφευρετικές, αντισυμβατικές και συχνά ενοχλητικές εικόνες του δίνουν νέα ώθηση στον διεθνή κινηματογράφο του δημιουργού και προκαλούν συζήτηση σε σημαντικά φεστιβάλ». Στο κείμενο, οι ταινίες ομαδοποιούνται υπό τον

τίτλο «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», προκειμένου να γίνει η σύνδεση με μια παράδοση, αλλά την ίδια στιγμή, ο/η συντάκτης/τρια παραδέχεται ότι «η τεράστια αισθητική ποικιλία» των σύγχρονων ταινιών τούς θέτει εκτός του μυθικού «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου» της δεκαετίας του 1970. Το υπόλοιπο κείμενο είναι μια παρέλαση κλισέ που έχουμε διαβάσει εκατό φορές, σχετικά με «νέα κύματα» και «ανεξάρτητο σινεμά»: «Ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος είναι τολμηρός, αστείος, αμήχανος, τρελός, οραματιστής και ετερογενής. Είναι μοναδικός, μη συμβατικός και ριζικά εκκεντρικός. Πειραματίζεται με διαφορετικές καλλιτεχνικές μορφές και αφηφά εύκολες κατηγοριοποιήσεις». Ωστόσο, πριν απορρίψουμε τον λόγο ως νόημα και τη στρατηγική προγραμματισμού του Arsenal ως οπορτουμιστική, ας εξετάσουμε τα πλεονεκτήματα ενός τέτοιου εγχειρήματος. Πρώτα από όλα, το μίνι-φεστιβάλ ή η αξέχαστη ετικέτα «παράξενο κύμα» της *Guardian*, επιτρέπουν στις ταινίες να λειτουργήσουν ως μία αντι-δημόσια σφαίρα, ενδεικτική του ό,τι ο κινηματογράφος έχει ακόμα τη δύναμη να ενημερώσει, να τεκμηριώσει και να αποκαλύψει - όχι με την κλασική νεορεαλιστική ή ντοκιμαντερίστικη αισθητική, αλλά με το ιδίωμα της υποκειμενικότητας και της ιδιοσυγκρασίας, της νεολαίας και του μη κομπορμιισμού, της υπέρβασης και της παρωδίας - όλα αναγνώσιμα σήμερα ως «αυθεντικές» μορφές του ρεαλισμού και της μαρτυρίας. Δεύτερον, οι ταινίες δεν προωθούνται αποκλειστικά βάσει του κλασικού ευρωπαϊκού σινεμά του δημιουργού ή ακόμα και της κοινωνικής κριτικής, αλλά ως ένα είδος κινηματογράφου χαμηλού-προϋπολογισμού ή/και καθόλου-προϋπολογισμού που είναι πιο κοντά στο μηδέν και στην αισθητική της λαϊκής ποπ μουσικής και της σύγχρονης τέχνης και όχι της αισθητικής των μεγάλων λήψεων, του jump cut ή του εκφραστικού close-up, δηλαδή των Michelangelo Antonioni, Jean Luc Godard ή Bergman στην αρχή της πορείας του. Ταυτόχρονα, αυτός ο εν κινήσει κινηματογράφος αφηγείται την επίπτωση που έχουν οι ψηφιακές τεχνολογίες στην κινηματογράφηση, καθώς και τον πολλαπλασιασμό των κινηματογραφιστών που εκπαιδεύονται σε σχολεία τέχνης και κινηματογραφικές ακαδημίες. Τρίτον, αυτές οι ταινίες δεν χρειάζεται να είναι ιδιαίτερα καλές ή κινηματογραφικά αριστουργήματα - αρκεί η ύπαρξή τους, ότι μιλούν για το τώρα, τη στιγμή - η στιγμή εδώ έχει συλληφθεί σχεδόν εξ' ολοκλήρου από την οπτική γωνία ενός ξένου παρατηρητή και όχι από την οπτική γωνία ενός/μίας Έλληνα/ίδας σκηνοθέτη που κάνει μια ταινία για το ελληνικό κοινό. Είναι σαν μια ταινία όπως το *Attenberg* να είχε ήδη δική της τεχνική και ύφος αναγνωρίζοντας αυτό που έχω ονομάσει πολιτικο-

εθνογραφικό βλέμμα, σε μια ειρωνική ή προκλητική πράξη αυτο-εξωτισμού: όπως ένας σκηνοθέτης σαν τον Apitchatpong Weerasethakul αναγνωρίζει τον εξωτισμό ή τις «ανατολίζουσες» προσδοκίες του Δυτικού κοινού του, καθώς είναι η τιμή που πρέπει να καταβληθεί από κάποιον προερχόμενο από το περιθώριο και την περιφέρεια, αλλά που θέλει να βρεθεί στο «κέντρο», δηλαδή στην Ευρώπη και το Φεστιβάλ των Καννών.

Έχω επιλέξει ως παράδειγμά μου το ελληνικό «παράξενο κύμα», αλλά θα μπορούσα το ίδιο εύκολα να έχω πολλά από τα ίδια επιχειρήματα σχετικά με τον τρόπο που η λεγόμενη Σχολή του Βερολίνου έχει προωθηθεί μέσω των διαφόρων γερμανικών πολιτιστικών οργανώσεων και κυρίως το Ινστιτούτο Γκαίτε. Η διαφορά είναι ότι σε αντίθεση με το ελληνικό παράξενο κύμα, η Σχολή του Βερολίνου είναι μια κοινή προσπάθεια προώθησης από μέσα και από έξω, όπου η πόλη του Βερολίνου, Γερμανοί μελετητές σε αμερικανικά πανεπιστήμια και το πολιτιστικό σκέλος του υπουργείου Εξωτερικών της Γερμανίας, όλα έχουν τη δική τους ατζέντα, ενώ στην πραγματικότητα ποτέ δεν χρειάστηκε να συνεννοηθούν, να συνωμοτήσουν ή ακόμα και να το προγραμματίσουν. Εδώ είναι όπου η αρχή της ανταγωνιστικής αμοιβαιότητας ή ίσως μόνο μια τυχαία συγκυρία φέρνουν ένα «νέο κύμα» του κινηματογράφου, ονοματίζοντάς το σε αυτή την περίπτωση από την πόλη που για τα τελευταία είκοσι χρόνια υπήρξε ένας σχεδόν ακαταμάχητος μαγνήτης για τους νέους, και ιδιαίτερα για τους νέους καλλιτέχνες και κινηματογραφιστές από όλο τον κόσμο.

Εδώ το «εθνικό» συμπυκνώνεται στο όνομα του κεφαλαίου του, το οποίο έχει προωθηθεί με ένα πολύ έξυπνο σλόγκαν: *Arm aber Sexy* (φτωχοί, αλλά σέξι), το οποίο, όπως είδαμε, θα μπορούσε να ήταν επίσης η ετικέτα για το ελληνικό παράξενο κύμα. Όπως και με τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο που προωθήθηκε από το Arsenal, η σύγχρονη Σχολή του Βερολίνου έχει πράγματι δανειστεί το όνομά της από την προηγούμενη Σχολή του Βερολίνου της δεκαετίας του 1970 (γνωστή για τον σκληρό πυρήνα της πολιτικοποιημένης κινηματογραφίας). Στη δεκαετία του 1970, η ετικέτα αναφερόταν ουσιαστικά στους πτυχιούχους ή σε αυτούς που παράτησαν την Ακαδημία Κινηματογράφου του Βερολίνου, το DFFB, δηλαδή ένα σχολείο ή μία ακαδημία με την κυριολεκτική έννοια του όρου. Επιπλέον, ονομάστηκε Σχολή του Βερολίνου, για να ξεχωρίσει από τη Σχολή του Μονάχου, της άλλης μεγάλης γερμανικής ακαδημίας κινηματογράφου εκείνη την εποχή, της οποίας οι απόφοιτοι, εγκαταλειψίες και καθηγητές - για παράδειγμα Wenders,

Helmut Färber - δεν ενδιαφέρονταν για τον πολιτικό κινηματογράφο ή το ντοκιμαντέρ, αλλά ήταν ένθερμοι σινεφίλ των *Cahiers du cinéma*, που αγαπούσε το παλιό Hollywood.

Η νέα Σχολή του Βερολίνου της δεκαετίας του 2000, αντιθέτως, δεν δημιουργήθηκε ενάντια σε τίποτα, και μπορεί ακόμη να μην προωθήθηκε από μόνη της. Όπως συμβαίνει συχνά, ένα δοκίμιο στο *Cahiers du cinéma* είχε επιστήσει την προσοχή σε ορισμένες ενδιαφέρουσες ταινίες που προέρχονται από τη Γερμανία - αυτή τη φορά δεν κέρδισαν μεγάλα βραβεία στις Κάννες -, κείμενο που στη συνέχεια πήραν πανεπιστημιακοί προγραμματιστές κινηματογράφου και ακαδημαϊκοί στις Η.Π.Α., οι οποίοι όχι μόνο βρήκαν το Βερολίνο ως ελκυστική ετικέτα - αν μη τι άλλο επειδή διεθνείς σκηνοθέτες όπως ο Quentin Tarantino έκαναν τις ταινίες τους στο Βερολίνο (Babelsberg) - αλλά ήταν επίσης στην ευχάριστη θέση να έχουν για μια ακόμη φορά ενδιαφέρουσες γερμανικές ταινίες για να διδάξουν και να γράφουν, αφού ο Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος είχε πεθάνει στα μέσα της δεκαετίας του 1980, ο Tom Tykwer - σκηνοθέτης του *Run Lola Run* (1998), μια ταινία που είχε θέσει το Βερολίνο στον κινηματογραφικό χάρτη - είχε αποφασίσει να κάνει ταινίες είδους μεγάλου προϋπολογισμού, ενώ ταινίες όπως *Goodbye Lenin* (2003) και *The Lives of Others* (2006), αν και διεθνείς επιτυχίες, δεν είχαν γεννήσει μία ανθεκτική τάση ή ένα αναγνωρίσιμο ύφος.

Όπως καταλαβαίνουμε από τα παραπάνω, χρειάζεται ένα σύνθετο πλέγμα δυνάμεων, τόσο υλικών όσο και λόγου, ειδικών περιστάσεων και παγκόσμιων τάσεων, πολιτικών γεγονότων και τοπικών αναγκών, προκειμένου να αναπαραχθεί το εθνικό στον κινηματογράφο, αλλά σχεδόν πάντα σε ένα διακρατικό πλαίσιο δυναμικών. Με άλλα λόγια, μία από τις αξιώσεις μου είναι ότι όχι μόνο το «διακρατικό» υπερέχει έναντι του εθνικού, δηλαδή η διακρατική είναι η προεπιλεγμένη αξία από την οποία το εθνικό βγαίνει επιτελεστικά από μόνο του (ως μετα-εθνικιστική αντίσταση ή αυτο-εξωτικιστική συμμόρφωση), αλλά το διακρατικό επίσης ονοματίζει ιδιαίτερα ασύμμετρες σχέσεις δυνάμεων, ρυθμιζόμενες - μεταξύ άλλων παραγόντων, επίσης - από την ανταλλαγή διπλά προβαλλόμενων βλεμμάτων και διπλά πιασμένων θέσεων ομιλίας.

Η Κατασκευή του Εθνικού από τα Κινηματογραφικά Φεστιβάλ;

Μια ακόμη διευκρίνιση για τις διακρατικές δυναμικές χρήζει προσοχής, κάνοντας εμφανές κάτι που έως τώρα έχει υπονοηθεί. Έως τώρα, έχω επανατοποθετήσει ή θέσει υπό εξάλειψη αλλά όχι διαγράψει τον όρο εθνικός

κινηματογράφος, καθώς τον αποκέντρωνα και από τις ασυμμετρίες της πολιτικής παγκοσμιοποίησης και τη διακρατική διάσταση του πολιτιστικού κεφαλαίου, τους σχηματισμούς λόγου και της κινηματογραφικής ανταλλαγής.

Στην έρευνά μου τα τελευταία δέκα με δεκαπέντε χρόνια, όμως, ένα από τα σημαντικότερα αποτελέσματα αυτής της εκ νέου τοποθέτησης του κινηματογράφου τέχνης, του δημιουργού και του εθνικού κινηματογράφου είναι ότι, ξανά και ξανά, εκπλήσσομαι από τη σημασία των φεστιβάλ και του διεθνούς κυκλώματος αυτών ως θεσμικού κινητήρα του κινηματογράφου τέχνης και διαιτητή του κινηματογράφου του δημιουργού, και από το 1970 όλο και περισσότερο ως υποκινητή ή εφευρέτη εθνικών κινηματογράφων, μετά την πτώση ή την εξαφάνιση των αντίστοιχων εθνικών κινηματογραφικών βιομηχανιών. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα μεγάλα φεστιβάλ - αρχικά των Καννών και της Βενετίας, με το Βερολίνο και το Ρότερνταμ να έπονται ως τρίτο και τέταρτο - ήταν υπεύθυνα για τη δημιουργία «νέων κυμάτων», την ανακάλυψη «νέων εθνικών κινηματογραφιών» και το χρίσμα των «δημιουργών». Για παράδειγμα, ο «Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος» έπρεπε να δημιουργηθεί τρεις φορές, πριν γίνει ένα διεθνώς αναγνωρισμένο φαινόμενο: για πρώτη φορά στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Oberhausen το 1962 (με ένα Μανιφέστο που αντέγραφε τη γαλλική *Nouvelle Vague*), στη συνέχεια στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας το 1966 και 1968 (όταν ο Alexander Kluge κέρδισε τον Ασημένιο και τον Χρυσό Λέοντα), και στη συνέχεια, στις Κάννες (το 1974, 1975 και 1976, όταν ο ένας μετά τον άλλο, οι Fassbinder (*Fear Eats the Soul*), Herzog (*Kaspar Hauser*) και Wenders (*Kings of the Road*) κέρδισαν βραβεία, με τον Schloendorff να κερδίζει τον Χρυσό Φοίνικα το 1979 για το *The Tin Drum*). Επίσης, πολλοί, αν όχι όλοι οι σκηνοθέτες που τώρα θεωρούμε δημιουργούς τόσο σε εθνικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο - από τον Bergman στον von Trier, από τον Antonioni στον Ken Loach, αλλά όχι μόνο στην Ευρώπη, επίσης και στην Ιαπωνία (Akira Kurosawa, Nagisa Oshima), Ινδία (Satyajit Ray, Mira Nair), Νότια Κορέα (Park Chan-wook, Kim Ki-duk), Ταϊβάν (Edward Yang, Tsai Ming-liang) και ακόμη και στις ΗΠΑ - από τον Martin Scorsese (*Taxi Driver* 1976) στον Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994) - όλοι χρωστούν τη θέση του δημιουργού τουλάχιστον, αρχικά, σε ένα ευρωπαϊκό φεστιβάλ κινηματογράφου.

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - ή μάλλον, τα 55 ή 23 χρόνια της ιστορίας του, ανάλογα με το πώς μετράει κανείς - προσφέρει ένα πλούσιο πεδίο για περαιτέρω έρευνα, με το πρωτογενές υλικό, τα έγγραφα, τις

στατιστικές που προφανώς είναι ακόμα διαθέσιμες και με μια μοναδική ευκαιρία να μελετήσει κανείς τον ελληνικό κινηματογράφο και τον κινηματογραφικό πολιτισμό σε όλο το φεστιβάλ, τόσο από διεθνή/διακρατική προοπτική (για παράδειγμα, ποιοι ήταν οι νικητές του ετήσιου βραβείου «Αλέξανδρος», και πόσο καλά πήγαν αυτές οι ταινίες διεθνώς χάρη στο βραβείο του φεστιβάλ), όσο και από τοπική προοπτική (για παράδειγμα, πώς έχει επωφεληθεί η τοπική οικονομία από την πόλη που το φιλοξενεί, και πόσο σημαντικό είναι το φεστιβάλ για τους Έλληνες σκηνοθέτες ώστε να παρουσιάσουν το έργο τους, όταν είχε - τουλάχιστον προσωρινά - ένα διεθνές κοινό δημοσιογράφων, οι οποίοι θα μπορούσαν να δράσουν ως πολλαπλασιαστές των σχολιαστών που γονιμοποιούν άλλα φεστιβάλ δημοσιοποιώντας αυτά που έχουν δει στη Θεσσαλονίκη).

Τα φεστιβάλ κινηματογράφου αποτελούν έτσι ένα σημαντικό πεδίο, έναν σχηματισμό υποστηριζόμενων αλληλεξαρτήσεων και ανταγωνιστικών αμοιβαιότητας, στο κέντρο των οποίων στον 21^ο αιώνα εξακολουθούν να είναι οι Κάννες στην Ευρώπη (όπως είναι από τη δεκαετία του 1950), το Τορόντο στη Βόρεια Αμερική και το Busan της Νότιας Κορέας για την Ασία. Κάθε ένα από αυτά τα κέντρα έχει δημιουργήσει τη δική του ξεχωριστή μάρκα/ταυτότητα όσον αφορά την περιφερειακή εκπροσώπηση και τις διακρατικές επιπτώσεις, αλλά συλλογικά - όταν θεωρούνται ως ένα δίκτυο - τα φεστιβάλ Α' κατηγορίας εμφανίζουν ορισμένα κοινά δομικά χαρακτηριστικά. Κάθε φεστιβάλ αφιερώνεται στον κινηματογράφο ως τέχνη, αλλά διατηρεί (και διατηρείται από) μια δραστήρια κινηματογραφική αγορά. Κάθε ένα είναι αφιερωμένο στη λατρεία του δημιουργού, αλλά είναι επίσης αυξανόμενα ανταγωνιστικό σε θέματα πρωτοτυπίας και δημιουργικότητας, σε έναν κόσμο όπου σπανίζουν τα αυτόχθονα ταλέντα για τα οποία τα φεστιβάλ πολεμούν, ώστε να έχουν την πρώτη επιλογή και αποκλειστικότητα. Επιπλέον, τα φεστιβάλ ισορροπούν διαφορούμενα μεταξύ δύο φαινομενικά αντίθετων πολιτιστικών σφαιρών: από τη μία πλευρά, παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες με το Hollywood, με την έννοια ότι λειτουργούν ως τόπος προβολής, διανομής, ακόμη και χρηματοδότησης της παραγωγής. Από την άλλη πλευρά, παρουσιάζουν δομικές ομοιότητες με τον κόσμο της τέχνης και τις εκθεσιακές πρακτικές, εφόσον η δύναμη δεν έχει μετατοπιστεί από τον/την καλλιτέχνη στον/ην επιμελητή/τρια του προγράμματος, όπως ακριβώς τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, για καλό ή για κακό, έχουν ταυτιστεί με τους διευθυντές τους και την πολιτική του προγραμματισμού τους.

Αυτό που η ιστορικός τέχνης Boris Groys (2009: 56) έχει πει για τον κόσμο της τέχνης ισχύει και για τον κόσμο των κινηματογραφικών φεστιβάλ: «προκειμένου να προσδιορίσεις τι είναι τέχνη, θα πρέπει πρώτα να έχεις τον έλεγχο του χώρου όπου εμφανίζεται. Δεύτερον, τον έλεγχο του ιδρύματος που εγγυάται την αυθεντικότητά της, και τρίτον, τον έλεγχο των λόγων που τη νομιμοποιούν». Σε αυτό το πλαίσιο, η Γαλλία (μέσω των Καννών και του Παρισιού) εξακολουθεί να ασκεί τον πιο αποφασιστικό έλεγχο του χώρου, του ιδρύματος και του λόγου σχετικά με το τι είναι ο κινηματογράφος εκτός από το Hollywood. Τα φεστιβάλ, τέλος, είναι σε κρίση, για διάφορους παρόμοιους λόγους. Υπάρχουν πάρα πολλά από αυτά που ανταγωνίζονται για τις παγκόσμιες πρεμιέρες και έτσι αναγκάζονται να χαμηλώσουν τον πήχη αποδοχής. Βρίσκονται σε οικονομικά αμοιβαία αλληλεξάρτηση με την πόλη που τα φιλοξενεί, η οποία χρησιμοποιεί το φεστιβάλ για σκοπούς branding, πολιτιστικό τουρισμό ή να επαναπροσδιοριστούν ως ένας μετα-βιομηχανικός κόμβος σχεδιασμού και δημιουργικότητας ή ως κέντρα εκπαίδευσης και έρευνας. Τέλος, τα φεστιβάλ είναι σε κρίση, επειδή δεν ξέρουν ακόμα πώς να οργανώσουν μία αναγνωρίσιμη διαδικτυακή παρουσία έξω από την περίοδο του φεστιβάλ και πώς να χρησιμοποιήσουν την αναγνώρισή τους στο μετα-DVD περιβάλλον των YouTube, Vimeo, Netflix και iTunes. Όπως ακριβώς δεν υπάρχει μια ταινία του Hollywood χωρίς εγχώρια θεατρική διανομή, ακόμη και αν βγάλει τα περισσότερα από τα χρήματά της, είτε στο εξωτερικό είτε ως DVD, στην τηλεόραση και μέσω streaming πλατφόρμες, έτσι και μια διακρατική «εθνική» ταινία δεν υπάρχει αν δεν έχει περάσει από το κύκλωμα των φεστιβάλ, ενώ το καθεστώς της ως πολιτιστικό κεφάλαιο εξαρτάται από τη συνεχή παρουσία της σε αυτά τα δευτερεύοντα κυκλώματα και αγορές.

Η κύρια επίπτωση της τοποθέτησης των κινηματογραφικών φεστιβάλ στην καρδιά των εθνικών και διακρατικών κινηματογράφων, επομένως, δεν είναι μόνο ότι μας υποχρεώνει να αναθεωρήσουμε την ιδέα μας για τα νέα κύματα και το ανεξάρτητο σινεμά. Αμφισβητεί, επίσης, την έννοια του/της δημιουργού ως αυτόνομου/ης καλλιτέχνη, αφιερωμένου στην έκφραση ενός μοναδικά προσωπικού οράματος, επειδή ο/η δημιουργός υπάρχει σε ένα όλο και πιο σύνθετο και συγκρουσιακό πεδίο δυνάμεων. Πρέπει, για παράδειγμα, να σχεδιάσει την παραγωγή ταινιών για να ταιριάζουν με τις ημερομηνίες των αντίστοιχων φεστιβάλ (ταινίες κατά παραγγελία), και στην περίπτωση των πιο καθιερωμένων δημιουργών, έχει να σταθμίσει την αφοσίωση ενάντια της ευκαιρίας, όταν αποδέχεται μία πρόσκληση από ένα φεστιβάλ και - ανάλογα με

την πηγή της χρηματοδότησης - συχνά εξυπηρετεί τουλάχιστον δύο άρχοντες: αυτοί μπορεί να είναι μια κυβέρνηση που ασκεί λεπτή ή αποκάλυπτη λογοκρισία και έτσι τραβά προς τη μία κατεύθυνση (π.χ. προς ένα «λοξό» στυλ και μία αλληγορία) ενάντια στα διεθνή φεστιβάλ, που απαιτούν διαφωνία, κοινωνική κριτική ή αντίσταση από τον/τη σκηνοθέτη (σκεφτείτε την Κίνα, το Ιράν, την Ταϊλάνδη). Ένας από τους άρχοντες μπορεί να είναι η δημόσια τηλεόραση, η οποία στην Ευρώπη ενεργεί ως ο μεγαλύτερος παραγωγός και εκθέτης του ανεξάρτητου κινηματογράφου, και μπορεί να στραφεί κατά της επιθυμίας του/της κινηματογραφιστή/τριας για μια θεατρική διανομή και η ταινία να γίνει απλώς τροφή για την τηλεόραση. Αλλά η διάσπαση μπορεί επίσης να προέλθει και από την πλευρά του κοινού: καθώς ο/η δημιουργός προσπαθεί να ικανοποιήσει το εγχώριο κριτικό κοινό και ελπίζοντας να αποπλανήσει ένα διεθνές κοινό που αναμένει εξωτισμό, είτε με τη μορφή ενός θαρραλέου ρεαλισμού ή μίας γραφικής εξαθλίωσης (*City of God*, 2002, *Slumdog Millionaire*, 2008). Για παράδειγμα, οι ταινίες *Gomorrah* του Garrone και το *La Grande Bellezza* (2013) του Paolo Sorrentino δεν μοιράζονται πολλά κοινά με την πρώτη ματιά, αλλά και οι δύο σταθμίζουν προσεκτικά μία καυστική κριτική της Ιταλίας με μια σαγηνευτική γοητεία της «εγκληματικότητας και της βίας» στην πρώτη και «αίγλης και παρακμής» στη δεύτερη. Η καθεμία είναι, επίσης, πολύ συνειδητοποιημένη μιας εθνικής κινηματογραφικής κληρονομιάς (νεορεαλισμός και Παζολίνι στην περίπτωση του Garrone, Fellini και Antonioni στην περίπτωση του Sorrentino), μια κληρονομιά που επιτελεστικά εκτελούν: ένας ακόμη λόγος για τον οποίο χρησιμοποιώ τους όρους «μετα-εθνικισμός» και «επιτελεστικός εθνικισμός».

Μία παρόμοια «διπλή πληρότητα» αλληλοσυγκρουόμενων προσδοκιών ή διπλών τρόπων παρουσίασης παρατηρείται σε δημιουργούς, όπως οι Kiarostami και Hou Hsiao Hsien, von Trier και Haneke, αλλά και με αρνητικό πρόσημο με δημιουργούς όπως οι Kim ki-Duk και Cristian Mungiu, οι οποίοι έχουν περισσότερο ή λιγότερο παραιτηθεί από τα εγχώρια κοινά της Κορέας και της Ρουμανίας και τώρα κάνουν ταινίες μόνο για τα φεστιβάλ, αφού αγνοούνται και περιφρονούνται στη χώρα τους. Είτε έτσι, είτε αλλιώς, οι δημιουργοί έχουν την τάση να δανείζουν τα ταλέντα τους στο κύκλωμα των φεστιβάλ ως πράξη ζωτικής σημασίας για το πολιτιστικό κεφάλαιό τους και την αναγνώριση. Για αυτό, πρότεινα ότι ο/η δημιουργός θα πρέπει επίσης να αναλυθεί για την ικανότητά του/της εντός δημιουργικής εργασίας γενικότερα και να αξιολογηθεί για την ικανότητά του/της να δημιουργήσει και να συντηρήσει

μια εικόνα που μπορεί να λειτουργήσει ως εμπορικό σήμα, είτε ενάντια ή σε συνδυασμό με το εμπορικό σήμα ενός φεστιβάλ: ο von Trier φοράει περήφανα ένα μπλουζάκι, διακηρύσσοντας «Persona non grata: Επίσημη Επιλογή». Αυτό δεν κάνει τις ταινίες του ιδιαίτερα καλές ή ιδιαίτερα κακές, αλλά αποτελεί ένα καλό παράδειγμα *auteurism* ως κατηγορία δεύτερης τάξης: δεν είναι αυτο-έκφραση ενός μοναδικά ταλαντούχου ατόμου ή η ηθική συνείδηση ενός έθνους, αλλά ο δημιουργός ως «ειδικός» εντός ενός συνόλου δυνατοτήτων που μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθούν ως δημιουργικοί περιορισμοί. Αυτά τα είδη των μεταβιβάσεων αξίας δίνουν ένα συγκεκριμένο ορίζοντα προσδοκιών, αν σκεφτούμε μορφές, όπως οι Wong Kar Wei ή Hou hsiao Hsien ή Abbas Kiarostami: είναι κινηματογραφιστές που έχουν συνεπιλεχθεί ως πρόσθετο δημιουργικό προσωπικό στις τάξεις της γαλλικής κινηματογραφικής τέχνης. Ωστόσο, επιβεβαιώνουν την ηγεμονική θέση της Γαλλίας χάρη στον *παγκόσμιο τοπικισμό* και όχι τη διακρατικότητά του, και σε αυτό το σημείο, οι Κάννες είναι παρόμοιες με το Hollywood. Αποτελούν έναν ακόμη παγκόσμιο, έντονα τοπικιστικό ηγεμόνα (το Hollywood είναι μία «πόλη σύμπλεγμα»). Όσον αφορά τον μετα-εθνικισμό, το παράδοξο είναι ότι η «εθνικότητα» εξακολουθεί να αποτελεί σημαντικό δείκτη της ταυτότητας και της προέλευσης. Αν, όμως, δεχτούμε ότι οι δημιουργοί ή τα «νέα κύματα» σπάνια, ίσως και ποτέ, «εκπροσωπούν» τη χώρα τους με οποιοδήποτε οργανικό, γενικό, ουσιοκρατικό τρόπο, τότε το έθνος γίνεται όπως έχω προτείνει μια «επιτελεστική» κατηγορία, γεγονός που δείχνει ότι και είναι πλέον μια κατηγορία δεύτερης τάξης, όχι λιγότερο λειτουργική, αλλά λειτουργική με έναν διαφορετικό τρόπο.

Πιο συγκεκριμένα, αντί να γίνουν ακατάλληλοι ή παρωχημένοι εντός του διακρατικού σταδίου του κυκλώματος των φεστιβάλ, τόσο ο/η δημιουργός, όσο και ο εθνικός κινηματογράφος, λαμβάνουν ένα νόημα *σχεσιακό* παρά *θεμελιακό*, το οποίο μπορεί κάποτε να είχαν. Ο όρος που προτείνω περι «διπλής πληρότητας» αντικατοπτρίζει αυτή τη σχεσιακότητα, και στον τρόπο με τον οποίο διαχωρίζει τον δημιουργό ως διακρατικό «σήμα ποιότητας» και εθνικό «εκπρόσωπο» και με τον τρόπο που τον διαχωρίζει σε αυτόνομο καλλιτέχνη και δημιουργικό εργάτη, δηλαδή βάσει μίσθωσης και προσδοκίας να παραδώσει μια μοναδική στιλιστική υπογραφή και ένα ηθικό όραμα. Η «διπλή πληρότητα» μπορεί να αναφέρεται επίσης στη λειτουργική διάσπαση του ακροατηρίου, όπου ο «εθνικός κινηματογράφος τέχνης» στη διακρατική αρένα ταλανίζεται από δύο δυνητικά αντίθετες προσδοκίες: από τη μία πλευρά, να είναι από τη μεριά της αντίστασης, του αγώνα, του ακτιβισμού και με αυτόν τον τρόπο να

εκπροσωπεί την κριτική συνείδηση του έθνους, και από την άλλη πλευρά, να κάνει το έθνος άμεσα αναγνωρίσιμο μέσω προσφυγής σε μια σειρά από εθνικά (και συχνά τουριστικά) κλισέ: αναγνωρίσιμα τοπία, μυθολογίες, αντικείμενα, αρχιτεκτονικά μνημεία ή αστικά τοπία, αλλά επίσης, πιο διακριτικά ή ύπουλα, μέσα από ό,τι μπορεί κανείς να αποκαλεί «αυτό-εξωτισμό» ή αυτο-επερώτηση, δηλαδή η πίεση να παρουσιάσουν κάποιο χαρακτήρα (και το έθνος του) στο βλέμμα του άλλου (τον Μεγάλο Άλλο ή απλώς ένα διεθνές κοινό), υπό τους όρους ότι ο άλλος περιμένει και απαιτεί. Ο Apitchatpong Weerasethakul είναι ένα πρόσφατο παράδειγμα, ενώ ο Takeshi Kitano σε μια ταινία όπως το *Zatoichi* (2003) είναι αυτο-σκωπτικός όσον αφορά αυτή τη διπλή πληρότητα.

Κάποτε πρότεινα να σκεφτόμαστε τον μη-χολιγουντιανό σύγχρονο κινηματογράφο λιγότερο από την άποψη των δημιουργών ή των τυποποιημένων διακρατικών θεματικών, όπως η μετανάστευση, οι πολυπολιτισμικές κοινότητες, η διασπορά και η επανατοποθέτηση, ούτε από την άποψη του εμπορικού μη-αγγλόφωνου σινεμά που ανταγωνίζεται σε τοπικό επίπεδο με το Hollywood στην Ινδία, τη Νιγηρία, το Χονγκ Κονγκ, την Τουρκία ή την Αίγυπτο, αλλά να εξετάσουμε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «διακρατικές αξίες και ανησυχίες» του κοινού: από την πλευρά των αξιών, μία ορισμένη «πείνα για κινηματογράφο»: πείνα για την πολιτική στον κινηματογράφο, πείνα για αυθεντικότητα, πείνα για πολλαπλές ταυτότητες, πείνα για πνευματικές αξίες, πείνα για αισθητηριακές και σωματικές αντιλήψεις - με άλλα λόγια, τις ανάγκες και τους πόθους που ο κινηματογράφος ή τα οπτικοακουστικά μέσα δημιουργούν και υπόσχονται να ικανοποιήσουν. Από την πλευρά της «ανησυχίας», θα ήταν ένα σινεμά που διαπνέεται από την αίσθηση της απώλειας, του άσκοπου θανάτου, της δυστοπίας, της καταστροφής και περιβαλλοντικής λεηλασίας, με την «εξαθλίωση» των θεμάτων που παρέχει μια ριζοσπαστικοποίηση αυτής της αίσθησης του αποκλεισμού και της απώλειας και το σημείο της ανθεκτικότητας και της αντοχής.

Νομίζω ότι εδώ είναι που ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος μπορεί ίσως να μάθει κάτι από την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου, και το ελληνικό σινεμά μπορεί να αδράξει - και ίσως έχει ήδη αδράξει - τη στιγμή του. Δεν μπορεί να υπάρξει καμία αμφιβολία ότι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος έχει χάσει τη δεσπόζουσα θέση του ως αισθητική και ηθική αντίστιξη με το Hollywood. Ομοίως, δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι παρά την οικονομική βαρύτητα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, η Ευρώπη έχει χάσει την παγκόσμια ιστορική σημασία που έχει απολαύσει, για πρώτη φορά στις μέρες της Αθήνας και του

Αλεξάνδρου, της Ρώμης και του Αυγούστου, και στη συνέχεια, περισσότερα από πεντακόσια χρόνια οικονομικής αποικιοκρατίας και τεχνολογικής ηγεμονίας. Το κέντρο του κόσμου έχει αμείλικτα μετακινηθεί προς τα ανατολικά - από τη θέση μας, και δυτικά από τη θέση των Ηνωμένων Πολιτειών και η Ευρώπη φαίνεται ειλικρινά αξιολύπητη σε κάθε χάρτη που δεν επικεντρώνεται στην εμφανώς άθλια ήπειρό μας, σε σύγκριση ας πούμε με την Ινδία ή την Κίνα.

Αλλά τι θα συμβεί, αν δούμε τη νέα «περιθωριοποίηση» της Ευρώπης, όταν εφαρμόζεται στον κινηματογράφο, ως ευκαιρία και όχι ως συγκυρία για λύπηση; Με την πρώτη ματιά, τα αρνητικά φαίνονται συντριπτικά: ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος διατηρείται τεχνητά στη ζωή με κρατικές επιδοτήσεις, οδηγίες του Συμβουλίου της Ευρώπης και φθηνές συμφωνίες τηλεοπτικών συμπαραγωγών, ενισχυμένος μόνο όταν συν-επιλέγεται για πολιτιστικό τουρισμό και branding πόλεων, μιλώντας εξ ονόματος καμίας ομάδας, και ως επί το πλείστον, μιλώντας σε καμία δημόσια περίσταση εκτός από φεστιβαλικά και ακαδημαϊκά κοινά και σινεφίλ. Αυτές οι φαινομενικά μοιραίες αδυναμίες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου θα μπορούσαν ακόμα να μετατραπούν σε πλεονέκτημα: ακριβώς επειδή υπάρχουν στο περιθώριο, σε μια σφαίρα απο-επενδύσεων και απο-ενδιαφέροντος, οι ευρωπαϊκές ταινίες έχουν ένα ιδιαίτερο μέρος, το οποίο είναι επίσης μία δύναμη: έχοντας «χάσει» την (απατηλή) θέση του πρότυπου της αρετής, της ακεραιότητας και της αντίστιξης σε σχέση με το Hollywood, έχουν λίγα ή τίποτα άλλο να χάσουν. Η μικρή τους αξία, τόσο με οικονομικούς όσο και ιδεολογικούς όρους, τους απαλλάσσει από το βάρος του «εκπρόσωπου» και επιτρέπει να αναπτύξουν ένα διαφορετικό είδος ασέβειας ή ένα νέο είδος αυτονομίας. Το να μην πρέπει πλέον να «αντανακλούν» συγκεκριμένες αξίες - και ως εκ τούτου όχι πια υπόλογες σε υποψίες που έχουν κάνει τον εθνικό κινηματογράφο συμπτωματικό αυτής ή της άλλης τάσης, ένοχο για αυτή ή εκείνη τη (λάθος) εκπροσώπηση ή μια αλληγορία αυτού ή εκείνου του πολιτικού γεγονότος - αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος προνομίου και ελευθερίας. Είναι μια ελευθερία που το ελληνικό σινεμά ως εθνικός κινηματογράφος αξίζει να ασκήσει και να διεκδικήσει για τον εαυτό του, ίσως ακόμη και να θέσει ένα παράδειγμα για το υπόλοιπο ευρωπαϊκό σινεμά. Ως εκ τούτου, το ελληνικό «παράξενο κύμα» δεν είναι τελικά και τόσο παράξενο και μοιάζει περισσότερο με το νέο φυσιολογικό της νέας Ευρώπης.

References

Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 1998.

Elsaesser, Thomas. "Cinema in the Digital Age." In Carol Vernallis, John Richardson and Amy Herzog (eds.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media vol II*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 35-36.

Elsaesser, Thomas. *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. New York: Routledge, 2000.

Groys, Boris. "The Art Exhibition as Model of a New World Order," in *Open 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon – Strategies in Neo-political Times*. Rotterdam: nai010 publishers, 2009. 56-65.

n.a. "New Greek Cinema." *Arsenal*. May 2012. <http://www.arsenal-berlin.de/en/calendar/single-view/calendar/2016/april/22/article/3378/2796.html>. Accessed on July 26, 2016.

Rose, Steve. "Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema." *Guardian*. August 27, 2011. <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>. Accessed on July 26, 2016.

Notes

¹ Χρησιμοποιώ τον όρο «σχεσιακός» (relational) με την έννοια που του δίνει ο Nicholas Bourriaud στο *Relational Aesthetics* (1998), όπου ένα έργο τέχνης αρέσει στο σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων, θεσπίζει μία διαδικασία αμοιβαιότητας με το κοινό, με τον/ην καλλιτέχνη να αποτελεί τον καταλύτη ή μεσολαβητή/τρια.

Α ΣΗΛΙΑ-ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΥΛΩΝΑΣ

ΜΑΝΕΛΛΗΣ - ΕΦΗ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ - ΜΑΛ. ΑΝΟΥΣΑΚΗ
ΒΑΣ. ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ και η ΗΛΕΚΤΡΑ ΚΑΛΑΜΙΔΟΥ

Μουσική: ΖΑΜΠΕΤΑΣ
Κόσμος: ΜΗΛΙΑΡΕΣΗΣ
Χορευτικό: ΤΗΣΟΦΑΝΙ ΣΙΣΤΕΡΣ

Απίκτες Τραγουδι:
ΦΙΛΙΤΣΑ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ
ΑΧΙΛ. ΚΟΥΛΑΣΙΔΗΣ



ΜΑ ΓΑΛΑΝΗ

ΥΓΙΣΕ ΠΤΟΧΕΙΑ

Vrasidas Karalis

The University of Sydney

Ο Ελληνικός Κινηματογράφος Ως Σύγχρονο Ιστοριογραφικό Πρόταγμα (Μερικά Μεθοδολογικά Ζητήματα)

Summary

Greek cinema began through the persistent attempts of a number of film-makers struggling to 'catch-up' with the Western visual cultures by adopting and acclimatizing perspective as, introduced by Renaissance artists, as the foundational method of seeing and being seen, though the central technological novelty of modernity, namely the photographic camera. Most Greek cinematographers began either as photographers or were related to 19th century photographic tradition, as is the case with the Gaziades brothers. It took most film-makers several decades to change the visual regimes of Balkan folk painting tradition and Byzantine iconography of one-dimensional non-perspectival space by moving the camera, creating a subjective angle, removing theatricality in acting and elevating the moving image into an autonomous material simulacrum of the real. The paper examines how through films of the early cinema, like *Astero* (1929) and mainly the *Applauds* (1943) a new visuality was introduced to the Greek cinematic imaginary which led to the Golden Age of Greek cinema after World War II. The paper examines specifically how the introduction of montage created a new visual temporality for all cinematic representation, an innovation which should be taken as the central methodological principle for a future writing of the history of Greek cinema as a new morphoplastic tradition with its distinct thematic and stylistic practices.

Εντοπίζοντας το ζητούμενο

Είναι περίεργο αλλά ενώ για τις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες και την κινηματογραφική τους παραγωγή υπάρχουν αρκετές ιστοριογραφικές απόπειρες, η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου αποτελεί μια παράδοξη και εν πολλοίς απροσδόκητη εξαίρεση. Η κινηματογραφική παραγωγή στην ελληνική επικράτεια υπήρξε πληθωρική παρά τις περιορισμένες δυνατότητες μιας μικρής αγοράς, την τεχνολογική εξάρτηση από το εξωτερικό και την ύπαρξη μικρού επενδυτικού κεφαλαίου για την παραγωγή ταινιών. Ωστόσο, η παραγωγή δεν επηρεάστηκε σημαντικά από την έλλειψη υποδομής, παρότι κάμερες, φιλμ και ηχητικός εξοπλισμός έπρεπε να εισάγονται και οι κόπιες να εμφανίζονται στο εξωτερικό ως περίπου και τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Επιπλέον, η ύπαρξη οργανωμένων χώρων παραγωγής υπήρξε σχεδόν πάντοτε προβληματική αφού τα υπάρχοντα στούντιο διέθεταν περιορισμένα μέσα επεξεργασίας και εμφάνισης φιλμ ενώ ταυτόχρονα οι παραγωγοί βασιζόνταν σε ασταθείς και εν πολλοίς προσωποκεντρικούς μηχανισμούς προώθησης, διανομής και προβολής.

Σε αυτά τα προβλήματα, τα οποία αποτελούν από μόνα τους ιστοριογραφικά desiderata για περαιτέρω ανάλυση, θα πρέπει να προστεθεί και η αμφίθυμη έως αρνητική στάση του ελληνικού κράτους απέναντι στην εγχώρια παραγωγή με υψηλή φορολόγηση των εισιτηρίων και δραστικό έλεγχο μέσω των επιτροπών λογοκρισίας των σεναρίων ακόμα και των δυνατοτήτων προώθησης ελληνικών ταινιών για διεθνή προβολή στα διάφορα φεστιβάλ στο εξωτερικό. Όλες αυτές οι παράμετροι καθόρισαν την πρόσληψη και την κατανόηση της ειδικής εικονοπλαστικής γλώσσας που διαμορφώθηκε στην χώρα και προσδιόρισε τον «ελληνικό εθνικό κινηματογράφο» ως μια τοπική και ταυτόχρονα ιδιότυπη έκφραση της κινηματογραφικότητας, η οποία διαμορφώθηκε ως ειδικό καθεστώς όρασης και οπτικότητας μέσα στο δημιουργικό φαντασιακό της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Είναι φανερό ωστόσο ότι το μέγεθος, η περιπλοκότητα και η ευρύτητα των ερωτημάτων ιστοριογραφικής έρευνας δεν έχουν επαρκώς καλυφθεί ή εξεταστεί θεωρητικά ή στην πράξη, αφού εν τέλει θα πρέπει να αναπτυχθεί μια ιστορική αφήγηση για το τι συνέβη, ποιοι το έπραξαν, ποιες συγκεκριμένες δομές τους καθόρισαν και ποια υπήρξε η ιστορική αποτελεσματικότητα της παραγωγής τους. Από ιστοριογραφική άποψη, οι ελληνικές κινηματογραφικές σπουδές ακόμα παραμένουν σε ένα επίπεδο εμπειρικής ιστοριοδιφίας στο οποίο ακόμα συλλέγονται και αξιολογούνται πληροφορίες, συμβάντα,

μεμονωμένα επεισόδια, κριτικές προσεγγίσεις και βιογραφικές λεπτομέρειες, κυρίως μέσω διδακτορικών διατριβών ή μελετών ταύτισης και αναγνώρισης συγκεκριμένων επεισοδίων και συγκυριών, χωρίς να διαθέτουμε ακόμα μελέτες ερμηνευτικής σύνθεσης.

Το ιστοριογραφικό ερώτημα ωστόσο προκύπτει όταν ο ερευνητής προσπαθήσει να ανεύρει ή να αρθρώσει συνδεδετικούς ιστούς μεταξύ αυτών των δεδομένων και να τα παρουσιάσει σε μια συνεχή και μακρά αφήγηση με ερμηνευτική προοπτική, βασισμένη σε επιστημολογικές συγγένειες, εικονοπλαστικές καινοτομίες και τέλος συγκεκριμένες αισθητικές ή μορφοπλαστικές αντιλήψεις. Η προσέγγισή μου εδώ προσπαθεί να υπερβεί τους περιορισμούς μιας εδραιωμένης αντίληψης που αντιμετωπίζει τις κινηματογραφικές ταινίες ως απλά ιστορικά ντοκουμέντα ή ως παθητικές καταγραφές, αντικατοπτρισμούς, μιας εξωτερικής πραγματικότητας. Ο Γιάννης Βαλούκος για παράδειγμα, ενώ φαίνεται πως έχει μελετήσει με «υποψία» την εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας, στην πολύ χρήσιμη μελέτη του για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο δηλώνει: «Το βιβλίο αντιμετωπίζει τις ταινίες ως ιστορικά τεκμήρια που μαρτυρούν πολιτικές αλλαγές, καταγράφουν νοοτροπίες που συντελέστηκαν στην ελληνική κοινωνία και θεματοποιούν τα κύρια πολιτικά και πολιτισμικά γνωρίσματα της μελετούμενης εποχής τους (1965-1981)» (Βαλούκος 2011, 13).

Ο Βαλούκος επικεντρώνεται, λοιπόν, σε αυτό που απεικονίζει η ταινία και δεν αναφέρεται καθόλου στη μέθοδο απεικόνισης, την σύνταξη των σημείων και κωδίκων της, η οποία έχει της δική της δομή και σκοποθεσία, ανάλογα με τον κάθε δημιουργό, τις ιστορικές του προϋποθέσεις και τις συγκεκριμένες αντιλήψεις για την κινηματογραφική εμπειρία. Ο Βαλούκος αντιμετωπίζει τις ταινίες αποκλειστικά ως κοινωνιολογικά δεδομένα και κοινωνικά συμβάντα και σχεδόν καθόλου ως αυτόνομα εικονοπλαστικά μορφώματα. Ο προσδιορισμός της μεθοδολογίας του είναι πολύ ενδιαφέρων:

Ός εργαλείο έρευνας και μελέτης επιλέχθηκε η κριτική μέθοδος της Φαινομενολογικής Ανάλυσης. Η διαπραγμάτευση του θέματος στηρίχθηκε στη θέαση, παρατήρηση και ταξινόμηση κάθε ταινίας ξεχωριστά, με στόχο τον προσδιορισμό της ιδεολογίας της, που ανιχνεύεται τόσο από την εγγραφή των πολιτικο-ιδεολογικών σχημάτων σκέψης, νοοτροπιών και πεποιθήσεων (μικρο-πολιτική οπτική) όσο και τις συνολικότερες αντιλήψεις για τη φυλή, το έθνος και τη θρησκεία, μέσω της καταγραφής των

μεγάλων πολιτικών μύθων και εθνικών ιδεολογημάτων (μακρο-πολιτική οπτική) (2011, 13-14).

Παρά τις μεθοδολογικές δηλώσεις, το αίτημα της μελέτης των ταινιών από την προοπτική της φαινομενολογίας δεν ολοκληρώνεται στην εν λόγω μελέτη, ακόμα και αν αποδώσουμε στον όρο μια μάλλον περιορισμένη σημασία. Ενώ ορθά ενσωματώνεται η ιστοριογραφία του κινηματογράφου στη γενικότερη ιστοριογραφική παράδοση του ελληνικού κράτους (ο Βαλούκος αναφέρεται στον Κωνσταντίνο Παπαρηγόπουλο και τον Διονύσιο Κόκκινο) δεν γίνεται καμιά προσπάθεια στοχασμού ή ακόμα και αναστοχασμού πάνω στις ιστοριογραφικές αρχές επιλογής, οργάνωσης, ταξιθέτησης και τελικά ερμηνείας του ιστορικού υλικού που εξετάζει. Μια άλλη εξιστόρηση, με την δική της πολιτική δυναμική, θα μπορούσε να συγγραφεί για την ίδια περίοδο, επικεντρωμένη για παράδειγμα στη σταδιακή εμφάνιση του ερωτικού κινηματογράφου, η εμπορική επιτυχία και ιστορική απήχηση του οποίου αποτελεί ίσως πολύ σημαντικότερο κοινωνιολογικά κριτήριο από το ευάριθμο κοινό που είδε τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου ή του Παντελή Βούλγαρη. Η καταγραφή νέων προσεγγίσεων στο σώμα, τη σεξουαλικότητα και τον έρωτα αλλά και στην παραγωγή, διανομή και αισθητική της ταινίας, υπήρξαν πολύ πιο διαδομένα και πολύ πιο θεμελιακά από τη διάδοση ή μη της αριστερής ιδεολογίας, που αφορούσε πάντα ένα μικρού τμήμα του κοινού, και μάλιστα της προνομιούχου αστικής τάξης, αν κρίνουμε από την εμπορική αποτυχία σχεδόν όλων των ταινιών που αναλύει ο Βαλούκος.

Η προσέγγιση του Βαλούκου ωστόσο επαναπροσδιορίζει το βασικό δίλημμα της κλασικής ιστοριογραφίας, τη διαφορά ανάμεσα σε *res gestae* και *historia rerum gestarum*, μια διάκριση που πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη αφού, όπως παρατηρεί ο Nathan Rotenstreich (1987, 79), υποδεικνύει ότι «ενίοτε τα *res gestae* είναι γεγονότα ή πράξεις, ή πιθανώς τίποτε από τα δύο.» Από τη στιγμή που θα επιχειρήσουμε να αποκρυπτογραφήσουμε «αυτό που όντως συνέβη» και να ερμηνεύσουμε τις αιτίες του, εμφανίζονται πολλοί αστάθμητοι παράγοντες που τελικά οδηγούν σε έναν διάλογο με άλλες ιστορικές αναγραφές. Ιδιαίτερα, ο κινηματογράφος δεν καταγράφει απλώς την ιστορία αλλά ταυτόχρονα αποτυπώνει την ιστορία της ιστορίας του. Τελικώς, μια ιστορική καταγραφή δεν αναφέρεται μόνο σε πράξεις αλλά και σε σκέψεις, προθέσεις και συγκλίσεις και, παρά την ιδεαλιστική απόκλιση, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ακολουθώντας τον R. G. Collingwood (1939, 112) πως ο ιστορικός δεν είναι ένας εξωτερικός, ανεξάρτητος και απροσωπώληπτος

καταγραφείς των *res gestae*, αλλά πώς η «ιστορική γνώση συνιστά την ανα-παράσταση στο νου του ιστορικού των σκέψεων εκείνων των οποίων την ιστορία μελετά». Αυτό σημαίνει ότι ο ιστορικός βρίσκεται σε ανοικτό ή υπόρρητο διάλογο με άλλους ιστορικούς και ότι προσπαθεί να ανασυγκροτήσει τις προϋποθέσεις, διαδικασίες και παράγοντες που κατέστησαν δυνατή την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης ταινίας, δηλαδή να μας πει όχι μόνο τι καταγράφει αλλά και πώς συνέθεσε την καταγραφή της.

Το καθοριστικό ερώτημα κάθε ιστοριογραφικής συγγραφής είναι οι δεσμοί και σύν-δεσμοι ακολουθίας των συμβάντων, και το αν μπορούν να διατυπωθούν τυπολογίες συνέχειας, αλλαγής, διακοπής και ρήξης και πάνω σε ποιους παραγόντες, πολιτισμικές ή υλικές παραμέτρους, βασίστηκαν οι αλλαγές αυτές. Επιπλέον, ο ιστορικός του κινηματογράφου πρέπει να διακρίνει γενικές διαδικασίες δημιουργίας οπτικών στρατηγικών και κυρίαρχων καθεστώτων και να υποτυπώσει τον τρόπο που αυτά μεταμορφώθηκαν. Στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, για παράδειγμα, δεν υπήρξαν σχολές ή κινήματα που να ήλθαν σε ρήξη με μια εγκατεστημένη νομιμότητα. Η κινηματογραφική παραγωγή υπήρξε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970 άναρχη και απρόβλεπτη, χωρίς ισχυρούς θεσμούς που να της προσδίδουν οργανωτικές αρχές ή λειτουργικά όρια, πέρα από μερικούς που οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές αυτοθέσμισαν. Μολονότι ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος μετά το 1970 αναπροσανατόλισε τις πρακτικές και τις διαδικασίες παραγωγής, οι ρίζες και οι άξονές του μπορούν εύκολα να ανιχνευτούν στη δεκαετία του 1960, ακόμα και στην απώτατη μήτρα όλων των ελληνικών ταινιών, την *Αστέρω* (1929) του Δημήτρη Γαζιάδη. Με άλλα λόγια, βασίστηκαν σε μικρούς και ανεξάρτητους παραγωγούς ή βραχύβιες εταιρείες παραγωγής, που συναγωνίζονταν η μία την άλλη στην παρουσίαση συγκεκριμένων ειδών που εξασφάλιζαν εύκολη πρόσβαση στις αίθουσες προβολής και κάποια οικονομική επιτυχία με σκοπό την παραγωγή νέων ταινιών. Αξίζει εδώ να αναφέρουμε ότι δίπλα στη Φίνος Φιλμ υπήρξε και η Κλακ Φιλμ, όπως άλλωστε και ανεξάρτητες μικρές εταιρείες (ΑνΖερβός, Περγαντής, Φοίβος Φιλμς) ή ακόμα και προσωποπαγείς εταιρείες, όπως αυτές των Τάκη Κανελλόπουλου και Δημήτρη Κολλάτου. Αν αυτό που κινητοποιούσε τις εταιρείες αυτές ήταν το κέρδος, η φήμη, η ματαιοδοξία, η ιδεολογία, ή η αγάπη της εικόνας, αυτό δεν αποτελεί θέμα της παρούσας μελέτης.

Σημαντικό τμήμα κάθε ιστορικής καταγραφής καταλαμβάνει η ερμηνευτική των κυρίαρχων οπτικών καθεστώτων δόμησης και πρόσληψης της κινηματογραφικής εικόνας και των στρατηγικών που χρησιμοποίησαν

οι σκηνοθέτες για να συντάξουν και να συγκροτήσουν νέες εικονοπλαστικές μορφές. Από την άποψη ωστόσο της πρόσληψης της εικόνας είναι ενδιαφέρον να διατυπωθεί ότι σήμερα βλέπουμε τις ταινίες του Γιάννη Δαλιανίδη διαφορετικά από ό,τι τις έβλεπε το αστικό κοινό της δεκαετίας του 1960, όπως σήμερα μπορούμε να ερμηνεύσουμε ετεροτροπικά τις πολιτικές ταινίες του Αγγελόπουλου. Η ιστορία των ταινιών δεν αναφέρεται μόνο στην στιγμή που αυτή προβλήθηκε για πρώτη φορά αλλά αποτελεί ένα παλίμψηστο εμπειριών και αναμνήσεων σε διαφορετικούς τόπους, από διαφορετικούς θεατές και κάτω από διαφορετικούς ορίζοντες προσδοκιών. Αν το 1975, μέσα στο μεταδικτατορικό αντιδεξιό κλίμα, ο *Θίασος* ερμηνευόταν ως μια «αριστερή εκδοχή» της εποχής 1936-1952, σήμερα ερμηνεύεται κυρίως ως μοντερνιστικός μύθος, μια σύγχρονη επαναγραφή της *Ορέστειας*: η ιστορία της ταινίας έχει υπερκεράσει την απεικονιζόμενη ιστορία.

Όλα αυτά τα ζητήματα πρέπει να ενταχθούν σε ένα γενικότερο πλέγμα ιστοριογραφικής σύνθεσης, εφόσον ο κινηματογράφος, ως το κατ' εξοχήν «κοινωνικό κείμενο», επηρεάστηκε από τις ιστορικές εξελίξεις, όπως τη Δικτατορία του Μεταξά, τον Εμφύλιο Πόλεμο, τη «Χαμένη Άνοιξη» του 1963-1967 και οπωσδήποτε τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών. Κατά ένα ενδιαφέροντα τρόπο, κάθε ιστορική περίοδος χαρακτηρίζεται από τη δική της παραγωγική μηχανική, τις δικές της μεθόδους διανομής και τέλος, που ίσως είναι το πιο ενδιαφέρον, την ιδιότυπη θεματική της. Για παράδειγμα, ο κινηματογράφος της περιόδου 1964-1967 επικεντρώθηκε σε εθνο-πατριωτικά ή αντικομμουνιστικά δράματα, που διαμορφώνουν μια ιδιαίτερη ειδολογική κατηγορία με τις δικές τους αισθητικές πρϋποθέσεις και πολιτικές απολήξεις. Ταινίες για την Επανάσταση του 1821, όπως ο *Παπαφλέσσας* (1971) του Ερρίκου Ανδρέου, για τον πόλεμο του 1940, όπως το *Αυτοί που Μίλησαν με τον Θάνατο* (1970) του Γιάννη Δαλιανίδη ή ακόμα και ταινίες αντικομμουνιστικής προπαγάνδας, όπως *Στα Σύνορα της Προδοσίας* (1968) του Δημήτρη Δαδήρα αποτυπώνουν μια συστηματική προσπάθεια παραγωγής ιστορικών και πολεμικών ταινιών ώστε το παρελθόν να αποκτήσει πολιτική χρησιμότητα κάτω από συνθήκες λογοκρισίας η αυτο-λογοκρισίας. Κάτω από συνθήκες απολυταρχικής διακυβέρνησης η οθόνη μετατρέπεται σε ένα ιδεολογικό μηχανισμό συγκαλύψεως του παρόντος, επιβάλλοντας μια ηρωική μυθολογία από το εξιδανικευμένο παρελθόν και διαμορφώνοντας εικόνες χωρίς ιστορικότητα. Μολοντούτο η αφιστορίκευση των εικόνων ανήκει και αυτή στην ιστορία του κινηματογράφου και πρέπει να λαμβάνεται υπόψη, και όχι

να απορρίπτεται ως κακό ή διεφθαρμένο γούστο. «Η πολυσημία του έργου τέχνης και η προσωπική ιδιαιτερότητα κάθε θεατή επιτρέπει την πολλαπλή ανάγνωση της ίδιας ταινίας, ανάλογα με την ψυχосύνθεση και τις καταβολές κάθε αποδέκτη», όπως παρατηρεί η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (1989, 168). Πέρα επομένως από τη χρήση τους ως ιστορικά τεκμήρια, πολλές από τις ταινίες αυτές αποτελούν πολύσημες καλλιτεχνικές παραγωγές οι οποίες αξίζει να μελετηθούν συστηματικότερα ως εκφράσεις των ελαχίστων ιστορικών δραμάτων και πολεμικών ταινιών που παρήχθησαν στη χώρα και του τρόπου δηλαδή που το «έθνος» φαντάζεται το παρελθόν του.

Σε ένα πιο σύνθετο επίπεδο, θα πρέπει να διερευνηθεί η υφολογική ή κινηματογραφική συγγένεια ή διαφορά συγκεκριμένων έργων που προσδιόρισαν την καλαισθησία και τις προσδοκίες του κοινού ή διαμόρφωσαν μια «τοπική αισθητική» με αναγνωρίσιμες αισθητικές ποιότητες, ώστε να υποτυπωθεί πώς και εάν συνδέεται η *Αστέρω* του Γαζιάδη με την *Αναπαράσταση* (1970) του Αγγελόπουλου, ο *Δάφνης και Χλόη* (1931) του Λάσκου με τις *Μικρές Αφροδίτες* (1963) του Κούνδουρου ή η *Στέλλα* (1955) του Κακογιάννη με την *Στρέλλα* (2009) του Κούτρα. Το βασικό ερώτημα έγκειται στο αν είναι δυνατό να αποτυπωθεί μια ακολουθία πολιτισμικού λόγου, βασισμένου σε συγκεκριμένα υλικοτεχνικά και χρηματοπιστωτικά δεδομένα ή σε δεδομένες συνθήκες παραγωγής, διανομής και πρόσληψης, γεγονός που θα επέτρεπε την αφήγηση μιας ιστοριογνωστικής συνέχειας. Ωστόσο η αφήγηση μιας ανάπτυξης δεν μπορεί απλώς να εστιάζεται σε μια συλλογή γεγονότων τα οποία συνέβησαν συλλήβδην χωρίς κάποιον ορατό ή νοητικό δεσμό, αλλά στη διηγηματική αλληλουχία των συλλογικών διαλόγων ή των αποσπασματικών συζητήσεων που «ανοίχτηκαν» στο ελληνικό κινηματογραφικό φαντασιακό, ούτως ώστε η κινηματογραφική κάμερα να αποτυπώνει συλλογικές στάσεις μέσα από ατομικές επιλογές.

Κάθε τεχνική ή μορφοπλαστική επιλογή του Γιώργου Τζαβέλα ή του Κακογιάννη, για παράδειγμα, δεν αποτελεί μόνο μια εξατομίκευση των διαφόρων τεχνικών της διεθνικής γλώσσας των εικόνων, αλλά ταυτόχρονα μια ιδιόμορφη στιγμή στην εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας στην Ελλάδα. Επιπλέον, η κάμερα του Walter Lassaly, με την ανάγλυφη αντιπαράθεση άσπρων και μαύρων επιφανειών, δηλαδή φωτισμένων και σκοτεινών χώρων, κατέστη δυνατή μέσω της εισαγωγής νέων τεχνολογιών εμφάνισης του φιλμ και κατασκευής της κάμερας, αλλά και κατέστησε δυνατή την ανάδειξη των βαθειών αντιθέσεων στον χώρο της συλλογικής εμπειρίας. Η αντίθεση άσπρου-

μαύρου στη *Μανταλένα* (1960), για παράδειγμα, δεν ήταν απλώς αντίθεση επιφανειών αλλά αντιπαράθεση διαφορών, ή από μια άλλη άποψη συνύπαρξη αντιθέσεων. Μια ταινία σκηνοθετημένη από τον Κακογιάννη δεν είναι μόνο μια ταινία του Κακογιάννη: είναι ένα συλλογικό επιτέλεσμα στο οποίο συγκλίνουν τάσεις, γραφές και θέσεις που ξεπερνούν ως σύνολο στην ταινία όλες τις ιδιαίτερες συμβολές των επιμέρους συντελεστών. Με άλλα λόγια, όπως και κάθε «κείμενο», έτσι και το «φιλμικό κείμενο» είναι πάντα κάτι περισσότερο από τα μέρη που το αποτελούν. Το γεγονός επίσης ότι δυο μέτοικοι, ο Lassaly και ο Giovanni Variano, δημιούργησαν τις κατ' εξοχήν «ελληνικές» εικόνες, δείχνει πόσο πιο περίπλοκοι και πόσο απροσδόκητοι είναι οι αστάθμητοι παράγοντες που διαμορφώνουν μια εθνική κινηματογραφία.

Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να διερευνήσει, να θεωρητικοποιήσει και να προβληματικοποιήσει την έννοια «ελληνικός κινηματογράφος» στη διαχρονική της αποκρυστάλλωση και να αποτυπώσει μερικές δυνητικές μεθόδους ερμηνευτικής προσέγγισης της ιστοριογραφίας του. Γνωρίζουμε ότι πρέπει να γίνουν ακόμα πολλές έρευνες για να συγκεντρωθεί η ιστορική ύλη της κινηματογραφικής παραγωγής. Χρειαζόμαστε μελέτες για τις μεθόδους παραγωγής των ταινιών, για τους παραγωγούς, τα στούντιο και τις τεχνολογικές τους δυνατότητες, τους σταρ και την εμπορική τους αξία, το κοινό και τη σύνθεσή του, τις κινηματογραφικές αίθουσες και τον κοινωνικοποιητικό τους ρόλο, την κριτική κινηματογράφου και το έργο συγκεκριμένων κριτικών, όπως βεβαίως και μελέτες για συγκεκριμένους σκηνοθέτες, ιδιαίτερα όσους είναι λιγότερο γνωστοί, αλλά διαμόρφωσαν το κινηματογραφικό κοινό. Αναγκαία επίσης είναι η ταυτοποίηση και ο εντοπισμός ταινιών που θεωρούνται χαμένες, ιδιαίτερα από την περίοδο 1920-1940, η ψηφιοποίηση όσων υπάρχουν και η παροχή τους στην ερευνητική κοινότητα, για να υπάρξει μια πολύπλευρη ερμηνευτική προσέγγιση του συνόλου της παραγωγής και όχι μόνο δειγματοληπτικών περιπτώσεων.

Επιπλέον, θα πρέπει να μελετηθούν συστηματικότερα εναλλακτικές μορφές εικονοπλαστικής γλώσσας, όπως ο πειραματικός ή ποιητικός κινηματογράφος, και να ανευρεθούν πολλές αθησαύριστες ταινίες, ιδιαίτερα της περιόδου 1970-1985, του λεγόμενου *underground* σινεμά. Πότε αλήθεια αρχίζει ο δημιουργικός-ποιητικός-πειραματικός κινηματογράφος στην Ελλάδα; με την άτυχη *Γαλήνη* (1958) του Γρηγόρη Μαρκόπουλου, τα *Χέρια* (1962) του Τζον Κόντε ή με το *Lacrimae Rerum* (1962) του Νίκου Νικολαΐδη; Η παραγνωρισμένη ταινία *Λουκάς ο Αποστάτης* (1974), σκηνοθετημένη από

τον γνωστό ηθοποιό Φαίδωνα Γεωργίτση, χρειάζεται να μελετηθεί για το είδος, το ύφος και τη δομή της ως ένα παράδοξο δείγμα «μεταβατικού» underground κινηματογράφου, από την εποχή του στούντιο, στην εποχή των πολύ προσωπικών ταινιών που εμφανίζονται ήδη από τη δεκαετία του 1960, αλλά εξαφανίζονται μετά την ίδρυση του Κέντρου Ελληνικού Κινηματογράφου το 1978/9. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για τον *Αλδεβαράν* (1975) του Ανδρέα Θωμόπουλου, το *Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο* (1979) των Νίκου Ζερβού και Θανάση Ρεντζή ή ακόμα και το *Πέφτουν οι Σφαίρες σαν το Χαλάζι* και *Ο Τραυματισμένος Καλλιτέχνης Αναστενάζει* (1978) του Νίκου Αλευρά. Η χρονική στιγμή που παράγονται αυτές οι ταινίες υποδεικνύει ότι ο λεγόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δεν περιορίζεται μόνο στον Αγγελόπουλο και τον κύκλο που συσπειρώνεται γύρω από το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* αλλά είναι ένα πιο σύνθετο, περίπλοκο και πολυδιάστατο φαινόμενο-έκρηξη του δημιουργικού φαντασιακού της ελληνικής κοινωνίας που αρχίζει το 1965-66 με το *Μέχρι το Πλοίο* (1966) του Αλέξη Δαμιανού και το *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη και κλείνει πιθανώς με τον *Δράκουλα των Εξαρχείων* (1983) του Νίκου Ζερβού, όταν οι τεχνικές, αισθητικές και στρατηγικές που επικράτησαν γίνονται πλέον παρωδιακό υλικό ενώ ένας νέος τρόπος παρουσίασης γίνεται διακριτός για πρώτη φορά, η τηλεοπτικότητα.

Σε αυτά χρειάζεται να προστεθεί η μελέτη της βιντεοταινίας στη δεκαετία του 1980 και του τρόπου που αναμόρφωσε το σύστημα παραγωγής και διανομής ταινιών, όπως επίσης και την οπτική αισθητική της, που ουσιαστικά οδήγησε στην κυριαρχία της «μικρής οθόνης» τις επόμενες δεκαετίες. Αφού ερευνηθούν αυτές οι διαστάσεις, θα καταστεί δυνατή μια ερμηνευτική αναγωγή των νοητικών, ψυχολογικών και αισθητικών τύπων που χαρακτηρίζουν την τοπική παραγωγή και θα γίνει δυνατό να συνάγουμε αρχές ομοιότητας ή ανομοιότητας που καθορίζουν ή χαρακτηρίζουν την κινηματογραφική απόδοση της κοινωνικής εμπειρίας στην Ελλάδα.

Τέλος, σκοπός της ιστορικής αφήγησης είναι να δώσει μια όσο το δυνατόν πιο συνολική καταγραφή της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, να υποδείξει τις τεχνικές καινοτομίες που διαμόρφωσαν την ειδική μορφοπλαστική γλώσσα της, να παρακολουθήσει τις μετεξελίξεις τους διαχρονικά και να συνθέσει, όπως διατυπώνει ο Roland Barthes (1986, 137), «μια κατανοήσιμη αφήγηση» της ιστορικής της πορείας. Επιπλέον, παρά τις επιφυλάξεις του Michel Foucault για τη μεγάλη αφήγηση, μια μεγάλη αφήγηση πρέπει να αρθρωθεί, ακόμα και αν αναφέρεται σε ένα περιορισμένο

συμβάν ή δέσμη συμβάντων. Μια ταινία είναι ένα συμβάν και όχι ένα γεγονός, γιατί εμπεριέχει χρονική διάρκεια, μια συνεχή παρουσία και μια συλλογική δραστηριότητα που αφορούν την παραγωγή, πρόσληψη και ιδιοποίησή του. Όπως ήδη αναφέραμε, μια ταινία από τον Κακογιάννη δεν είναι μια απλώς ταινία του Κακογιάννη αφού ο σκηνοθέτης, ακόμα και μέσα στην πρακτική του απόλυτου δημιουργού (auteur), συνεργάζεται και συμπράττει με ένα μεγάλο επιτελείο συντελεστών και ιδιαίτερα με τον διευθυντή φωτογραφίας, τον μοντέρ, τον σεναριογράφο, τους ηθοποιούς. Οι ταινίες του Κακογιάννη για παράδειγμα ανήκουν σε εκείνον αλλά και εξίσου στην οπτική ευαισθησία του Lassaly, οι ταινίες του Αγγελόπουλου στο πορώδες βλέμμα του Γιώργου Αρβανίτη και οι καλύτερες στιγμές του Τάκη Κανελλόπουλου στην ευαίσθητη προσληπτικότητα του Συράκου Δανάλη. Η ιστορία του βλέμματος των Τζόζεφ Χεπ, Αριστείδη Καρύδη-Fuchs, Κώστα Θεοδωρίδη, Λούις Χεπ, Άρη Σταύρου και τόσων άλλων θα μπορούσε να οδηγήσει στη συγγραφή μιας διαφορετικής ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου από μια αφήγηση εστιασμένη στους σκηνοθέτες.

Η ενότητα του φιλικού λόγου εδράζεται πάνω σε μια «συστηματική αποσυσχέτιση της ταυτότητας» κατά τον Foucault (1977, 161). «Αυτό είναι απαραίτητο αφού αυτή η αδύναμη ταυτότητα που επιχειρούμε να υποστηρίξουμε και να κρύψουμε κάτω από ένα προσωπείο, είναι αφεαυτής μια παρωδία: είναι πληθυντική. Αμέτρητα πνεύματα διεκδικούν την κατοχή της. Αμέτρητα συστήματα διασταυρώνονται και ανταγωνίζονται μέσα της» (ibid.). Κάθε ταινία είναι ο τόπος σύγκλισης πολλαπλών ενεργειών και προθέσεων: η ομοφυλόφιλη ματιά του Δαλιανίδη ερωτικοποιεί φετιχιστικά το ανδρικό σώμα, παρά το γεγονός ότι η κάμερα ανήκει στον ετεροφυλόφιλο Νίκο Δημόπουλο ή τον Νίκο Καβουκίδη. Στο φιλικό κείμενο συνυπάρχουν και συγκλίνουν πολλαπλές θεωρήσεις, ιδιομορφίες και ιδεολογίες, ώστε κατ' ανάγκη η ιστορική μελέτη τους να συνιστά εξ ορισμού μια όσο το δυνατό πιο συγκεκριμένη ερμηνεία της συλλειτουργίας τους. Από αυτήν την προοπτική, η θέση του Hayden White (1986, 95) ότι «οι περιγραφές των συμβάντων συνιστούν εκ προοιμίου ερμηνείες...» νομιμοποιεί την αναγκαιότητα της ενοποιητικής μεγάλης αφήγησης. Αυτό που πραγματικά ενδιαφέρει ωστόσο σε κάθε μια από αυτές είναι οι οργανωτικές της αρχές, οι μεθοδολογικοί της άξονες και η εσωτερική της συνοχή. Αυτά τα ερωτήματα μας οδηγούν στο ζήτημα της περιοδολόγησης που τόσο απασχόλησε την ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου.

Ιστορικές καταγραφές

Η Λίνα Μυλωνάκη (2014) διατύπωσε ότι «Μια από τις επικρατέστερες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις για το ελληνικό σινεμά, που βασίζεται στον άξονα του χρόνου και είναι η πιο διαδεδομένη, διακρίνει τρεις κυρίαρχες εποχές: τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970), όταν μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο η Ελλάδα παρουσιάζει τα πρώτα δείγματα οργανωμένης –και αργότερα μαζικής –κινηματογραφικής παραγωγής, το νέο ελληνικό κινηματογράφο (1970-1990), μια περίοδο ρήξης με τον κινηματογράφο του στούντιο και την ανάδυση ενός ανεξάρτητου, μοναχικού σινεμά του δημιουργού και το σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο (1990 έως σήμερα), μια περίοδο «επαναφοράς» του σινεμά στο κοινό, στην οποία συνυπάρχουν εμπορικές και καλλιτεχνικές ταινίες». Η επισήμανση είναι κρίσιμη εφόσον υποδεικνύει ότι το κεντρικό ερώτημα κάθε ιστοριογραφικής προσέγγισης είναι το ερώτημα της χρονικής ανέλιξης της κινηματογραφικής τέχνης ή απλά και της κινηματογραφικότητας ως ξεχωριστής αισθητικής εμπειρίας, πολιτισμικής μορφής, ψυχολογικής προσλαμβάνουσας και τέλος εμπορευματικής αξίας.

Αυτή τη μέθοδο ακολούθησε ο πρώτος ιστορικός του ελληνικού κινηματογράφου, ο Φρίξος Ηλιάδης, ως μια χρονογραφική ανάπλαση της παραγωγής ταινιών χωρίς κάποια δήλωση αρχών για τις οργανωτικές παραμέτρους της αφήγησης. Το έργο του έχει μάλλον άδικα παραγκωνισθεί και ξεχαστεί. Ο Ηλιάδης είναι ο πρώτος ιστοριογράφος που κατανοεί την κινηματογραφική παράδοση στην Ελλάδα ως ένα διαρκή αγώνα για να δοκιμαστούν και να επεκταθούν οι δυνατότητες της κινηματογραφικής γλώσσας και αντιμετωπίζει την ταινία ως ένα συνολικό και συλλογικό δημιούργημα. Η αφήγησή του εστιάζεται γύρω από τις προσπάθειες σχεδόν όλων των γνωστών κινηματογραφιστών να δημιουργήσουν ένα άρτιο φιλμ.

Οι σκηνοθέτες είναι οι μεγάλοι αδικημένοι της υποθέσεως. Γιατί ενώ έχουν στα χέρια τους λαμπρό υλικό, τόσο καλλιτεχνικό, με τέτοιους θαυμαστούς ηθοποιούς, όσο και τεχνικό, με άψογα τώρα πια οργανωμένα στούντιο, δεν μπόρεσαν ακόμα να κάνουν τίποτε «μεγάλο» --και τούτο γιατί οι σεναριογράφοι δεν τους τροφοδοτούν με τίποτα «μεγάλο». Το σενάριο είναι η τροχοπέδη του ελληνικού κινηματογράφου (Ηλιάδης 1960, 123) .

Ο Ηλιάδης χωρίζει τον ελληνικό κινηματογράφο σε τέσσερις περιόδους: 1906-1927, 1927-1935, 1935-1950 και 1951-1960. Η κάθε δεκαετία χαρακτηρίζεται από ένα ειδικό πρόβλημα: η πρώτη από τη χρήση της κάμερας, η δεύτερη από την οργανωμένη παραγωγή, η τρίτη από την ενσωμάτωση του ήχου και η τέταρτη από αυτό που αποκαλεί Η Εποχή των Φεστιβάλ, όταν

από το καλοκαίρι του '51 ο ρυθμός παραγωγής των νέων ταινιών έδειξε ότι μπαίναμε πια σε μια νέα εποχή, ότι η εξερεύνησι έληξε και άρχιζε η κατάκτησι. Το «φράγμα του ήχου» έσπασε οριστικά, η ποιότητα της φωτογραφίας είχε σταθεροποιηθεί εκείθεν του ικανοποιητικού, η καλλιτεχνική στελέχωςις—ηθοποιοί, σκηνοθέτες και εν μέρει σεναριογράφοι—άγγιζε την αρτιότητα.

Ο Ηλιάδης τελειώνει την ιστορία του στην πιο αισιόδοξη εποχή της κινηματογραφικής παραγωγής, το 1960, πριν από τη δημιουργία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τη στιγμή που όλα τα είδη ευδοκμούσαν, η παραγωγή αυξανόταν, το κοινό γέμιζε τις αίθουσες, οι κινηματογράφοι πολλαπλασιάζονταν, νέες φυσιογνωμίες εμφανίζονταν και είχαν σημειωθεί οι πρώτες διεθνείς επιτυχίες. Το έργο του αποτελεί την πρώτη συνθετική και αυτοκριτική ματιά πάνω στην ιστορική εξέλιξη και ιστορική διάσταση του ελληνικού κινηματογράφου.

Παρόμοια προσέγγιση ανιχνεύεται στο πολύτομο έργο του Γιάννη Σολδάτου, που ουσιαστικά αποτελεί μια *summa cinematographica* της παραγωγής στην Ελλάδα. Ο Σολδάτος καταγράφει κάθε κινηματογραφική παραγωγή, ενσωματώνοντάς την στο ευρύτερο σύνολο της πολιτικής κυρίως ιστορίας στη χώρα, με ιδιαίτερη έμφαση στη δημιουργία κατάλληλου λογιστικών υποδομών στούντιο, στις επιλογές συγκεκριμένων παραγωγών, στην επίσημη κρατική πολιτική και τέλος στη θεσμοθέτηση χώρων κινηματογραφικής υποδοχής και εμπειρίας με τη θέσπιση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η προσέγγισή του είναι περισσότερο κοινωνιολογική παρά ιστορική, αφού φαίνεται να θεωρεί ότι κάθε ταινία αντανακλά τις κοινωνικές σχέσεις που συνέβαλαν στη δημιουργία της. Σε γενικές γραμμές, ακολουθεί την περιοδολόγηση του Ηλιάδη, αν και για τον Σολδάτο, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αποτελεί τον κεντρικό θεσμό μέσα από τον οποίο ο ιστορικός μπορεί να δημιουργήσει αφηγηματικούς άξονες για την κινηματογραφική παραγωγή μέχρι σήμερα. Η κοινωνιολογική του προσέγγιση συμπληρώνεται από μια σταθερή αναφορά στους κρατικούς θεσμούς που συντόνισαν και

καθόρισαν την παραγωγή, παρότι αναγνωρίζει τον ανασχετικό ρόλο του κράτους μέσω της λογοκρισίας και αργότερα των επιλεγμένων επιδοτήσεων.

Στην πρώτη πενηταετία του 20^{ου} αιώνα, ο παγκόσμιος κινηματογράφος συμπλήρωσε λίστες αριστουργημάτων μα και εμπορικών επιτυχιών. Αντίστοιχα, η Ελλάδα χρειάστηκε να φτάσει στην δεκαετία του '50 για να εμφανιστούν οι πρώτοι σκηνοθετες που «σκέφτονταν κινηματογραφικά», πέρα από τις προχειρότητες και τις ευκολίες της στιγμής. Τότε μπορούμε, έστω και σχηματικά, να δεχτούμε πως οι Έλληνες ανακάλυψαν την Έβδομη Τέχνη. Ως τότε γνώριζαν την έξωθεν κινηματογραφική βιομηχανία, που στην εδώ ανάπτυξη της την αντιμετώπισαν με τα στάνταρ της δικής τους χειροποίητης βιοτεχνίας (Σολδάτος 2010, 5).

Η πολύτομη ιστορία του Σολδάτου είναι σε γενικές γραμμές ένας πολύτιμος τιπούκειτος κινηματογραφικών πληροφοριών, μολονότι κάποιος θα μπορούσε κάλλιστα να αναρωτηθεί αν το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μπορεί να είναι ο κεντρικός άξονας μιας ιστορικής αφήγησης για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, αφού ούτε όλες οι ταινίες προβλήθηκαν εκεί, ούτε ο θεσμός απέκτησε το κύρος του να προσελκύει τις καλύτερες παραγωγές.

Η επίδραση του Σολδάτου μπορεί να διαφανεί στο μνημειώδες έργο των Άγγελου Ρουβά και Χρήστου Σταθακόπουλου, οργανωτική αρχή των οποίων υπήρξε η επιλογή και παρουσίαση

με όσο το δυνατόν αναλυτικότερο τρόπο μόνο τις μεγάλου μήκους ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ (εκτός ορισμένων εξαιρέσεων), που παρήχθησαν στην διάρκεια της εκατονταετίας 1905-2005. Η παρουσίαση αυτή γίνεται με χρονολογική σειρά, πλαισιώνεται από μικρές αναδρομές ιστορικών γεγονότων και δράσης προσώπων που σημάδεψαν την πορεία της ανάπτυξης του ελληνικού κινηματογράφου και επηρέασαν άμεσα τη θεματολογία των ελληνικών ταινιών (Ρουβάς και Σταθακόπουλος 2005, xii).

Η χρονολογική ανάπτυξη των ταινιών ανά έτος ταξινομείται και ομαδοποιείται σε είδη (κωμωδία, μελόδραμα, αστυνομικές, πολεμικές, ερωτικές, πειραματικές κ.λπ.) και φασματογραφεί τη μεγάλη ποικιλία κινηματογραφικών μορφών που διαμορφώθηκαν στη χώρα μέσα στο

δεδομένο χρονολογικό πλαίσιο. Η σύνθεση είναι ένας ανεξάντλητος θησαυρός πληροφοριών και μαρτυριών που εντάσσουν τις ταινίες σε χώρο, χρόνο και συγκεκριμένα δεδομένα, προσεγγίζοντας τον κινηματογράφο ως την κατ' εξοχήν συμβολική έκφραση κοινωνικών τάσεων, συγκρούσεων και αναπροσανατολισμών.

Τρεις άλλες ιστορικές καταγραφές θα πρέπει επίσης να αναφερθούν. Καταρχάς, αυτή του Μαρίνου Κουσουμίδη (1981), η οποία έχει επίσης αγνοηθεί. Ο Κουσουμίδης είναι ο πρώτος ιστορικός που επικεντρώνεται στη σχέση εικόνας, ήχου, ηθοποιού με σκοπό τη δημιουργία κινηματογραφικών σταρ. Το βιβλίο δεν παραθέτει προγράμματα ταινιών ή διαφημίσεις, και δεν επιμένει στον σκηνοθέτη ή την ιστορική στιγμή. Είναι αποκλειστικά επικεντρωμένο στο πρόσωπο, το σώμα και την εκφραστικότητα κάθε ηθοποιού, με ιδιαίτερη έμφαση σε σταρ, όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Έλλη Λαμπέτη (για τις οποίες έχει εκδώσει ιδιαίτερα βιβλία), αλλά και η Ζωή Λάσκαρη, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, ο Νίκος Κούρκουλος, κ.ά. Ο Κουσουμίδης ωστόσο επιμένει και στις «Αποτυχίες και Προσπάθειες», δίνοντας μια ενδιαφέρουσα περιοδολόγηση.

Την ίδια εποχή, [σχετικά με τα τέλη της δεκαετίας του 1920], παρατηρείται μια τάση για μελέτη και επισήμανση των προβλημάτων και των δυνατοτήτων του ελληνικού κινηματογράφου που βρίσκεται σε μια καίρια καμπή της εξέλιξής του. Το 1927 σηματοδοτεί το τέλος της προϋστορίας του και την αρχή μιας σοβαρότερης προσπάθειας για οργάνωση, συστηματοποίηση κι επικράτηση (Κουσουμίδης 1981, 21).

Η διερεύνηση των επιτυχιών του ελληνικού κινηματογράφου για τον Κουσουμίδη εστιάζεται και πάλι στην αυτονόμηση της εικόνας του προσώπου των ηθοποιών από την ταινία και τη δημιουργία 'ινδαλμάτων' που αντιπροσωπεύουν την ιδεατή εικόνα της κοινωνίας για τον εαυτό της. «Οι ηθοποιοί», γράφει, [της δεκαετίας του 1960], αναδεικνύονται σε «ινδάματα», γίνονται «είδωλα». Στην κορυφή πάντα η Αλίκη Βουγιουκλάκη που είναι η μοναδική σταρ, με τις διεθνείς προδιαγραφές, στην Ελλάδα» (Κουσουμίδης 1981, 97).

Ο Κουσουμίδης κλείνει την καταγραφή με τη μελαγχολική διαπίστωση για το τέλος των σταρ στη δεκαετία του 1970, υποτυπώνοντας «μια κρίσιμη καμπή, μια περίοδο ανακατάξεων, προσαρμογών και ανιχνεύσεων, μπαίνοντας σε μια καινούργια φάση της ιστορίας του» (1981, 246). Σχεδόν

είκοσι χρόνια μετά, το 1997, ο κριτικός κινηματογράφου Νίκος Φενέκ Μικελίδης θα εκδώσει τη δική του προσέγγιση στον κινηματογράφο, διεθνή και ελληνικό. Το βιβλίο του, παρά την συντομία του, αποτελεί την πρώτη συστηματική προσπάθεια για τη μελέτη της διαμόρφωσης ξεχωριστών ειδών στην ιστορική εξέλιξη του κινηματογράφου -μελοδραμάτα, ταινίες ηθογραφικές ή φουστανέλλας, μιούζικαλ, φαρσοκωμωδίες ή τέλος τα «μικτά» αστικά δράματα. Με βάση τα είδη αυτά, ο Φενέκ Μικελίδης δηλώνει ότι

το βιβλίο αυτό αποπειράται, από μια προσωπική πάντα σκοπιά—δεν μπορούσε να γίνει αλλιώς—να δώσει μια όσο το δυνατόν πιο σφαιρική εικόνα της εξέλιξης του κινηματογράφου στη χώρα μας. Ο καθένας μας έχει σίγουρα τα δικά του γούστα και τις δικές του επιλογές. Ελπίζω μόνο η εξιστόρηση αυτή, της πορείας του κινηματογράφου μας, να ξυπνήσει μέσα σας το ενδιαφέρον για να δείτε ορισμένες ταινίες, είτε απ' αυτές που δεν έτυχε στο παρελθόν είτε ταινίες που για διάφορους λόγους προσπεράσατε βιαστικά (2005, 7).

Ο Μικελίδης γράφει την ιστορία του όταν οι περισσότερες ταινίες για τις οποίες μιλάει βλέπονταν στην τηλεόραση και η αίσθηση της μεγάλης οθόνης, της οικογενειακής εξόδου και των πολιτικών κινητοποιήσεων αποτελούν αναμνήσεις νοσταλγικού παρελθόντος. Η αφήγησή του επικεντρώνεται στη σταδιακή διαμόρφωση των ειδών σε διαρκή διάλογο με τον ευρωπαϊκό και παγκόσμιο κινηματογράφο. Η περιοδολόγησή του είναι πιο ρευστή και η μια εποχή συνεχίζεται μέσα στην άλλη με την επιβίωση ειδών των προηγούμενων δεκαετιών ή χάρη στην επιτυχημένη ιδιοποίησή τους από μεταγενέστερους σκηνοθέτες. Δεν επιμένει σε πρότυπα ή τύπους παραγωγής και διανομής, αλλά αντιμετωπίζει την κινηματογραφική γλώσσα ως μια έξοδο από την πολιτισμική απομόνωση των Βαλκανίων και την ερμηνεύει ως μια μοναδική συμβολή στη διάπλαση αυτού που ονομάζει «Ευρωπαϊκή συνείδηση» (2005, 136).

Η ιστορική καταγραφή που ωστόσο ξεχωρίζει για την αρτιότητα της προσέγγισής της, την κινηματογραφική της αισθητική και την επιμονή της στην ιστορική οντολογία της εικόνας είναι εκείνη της Αγλαΐας Μητροπούλου, με τίτλο *Ελληνικός Κινηματογράφος* (1980, 2006). Η Μητροπούλου είναι η μόνη ιστορικός που προσεγγίζει τον

ελληνικό κινηματογράφο από τον ρόλο που διαδραματίζει σε αυτό που αποκαλεί «αβυσσαλέα αρμονία της ανθρώπινης ύπαρξης» (2006, 36). Αφορμώμενη από τη θεωρία του André Bazin για την οντολογία της φωτογραφικής εικόνας, η Μητροπούλου στην ιστορική της καταγραφή επιχειρεί να ανιχνεύσει τη σχέση του Έλληνα σκηνοθέτη με τον χρόνο, την κίνηση και τον χώρο ως υπαρξιακές παραμέτρους αυτοπροσδιορισμού και σύμβολα αυτογνωσίας που προβάλλονται «κινηματογραφικά» στην οθόνη.

Κάθε τέχνη είναι στη βαθύτερή της ανάλυση, ένα προσχέδιο αθανασίας, επιβίωσης. Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που φέρνει αυτήν την επιθυμία στο πιο τέλειο, για την ώρα, σημείο πραγματοποίησης, που τολμά να ρίξει τη γέφυρα ανάμεσα στην πραγματικότητα, στην τωρινή ζωή και την προβολή της, την αντανάκλασή της σ' ένα σκοτεινό αβέβαιο μέλλον. Μια υποσυνείδητη αλλά όχι για τούτο λιγότερο πολύτιμη συγκεκριμενοποίηση του πλατωνικού ορισμού της ύπαρξής μας, που γι' αυτό ακριβώς συγκινεί, συγκλονίζει τον θεατή με τη δύναμη της λανθάνουσας μύησης (Μητροπούλου 2006, 36).

Η οντολογική της προσέγγιση εστιάζεται στη διαδικασία μεταμόρφωσης των τεχνολογικών καινοτομιών του κινηματογράφου από διαφορετικούς σκηνοθέτες, κινηματογραφιστές, σεναριογράφους, ηθοποιούς και παραγωγούς σε καλλιτεχνική κατάσταση με αποτέλεσμα τη σύνθεση όλων των επιμέρους καταθέσεων σε αυτό που ονομάζει «Σχολή των Αθηνών».

Όλοι οι σκηνοθέτες αυτής της σχολής, οπαδοί του αμερικανικού κινηματογράφου, επηρεασμένοι έντονα από το νεορεαλισμό, έχουν μίαν αίσθηση πλαστική, μια σύνθεση ζωγραφικής, που αποφεύγει την ευελιξία των «φοντί» και την ευκολία του «φλας μπακ» και ο αντικειμενικά ρομαντικός τους φακός συλλαμβάνει τις πιο πολλές φορές εικόνες της ζωής αυθεντικές, μαρτυρίες της νοοτροπίας του Έλληνα (Μητροπούλου 2006, 201).

Παρά την επισήμανση αυτή, η Μητροπούλου παραδέχεται ότι «πολλοί λίγοι σκηνοθέτες ακολούθησαν τη γραμμή αυτής της σχολής» και πως μετά την επιτυχία του Κακογιάννη η ελληνική παραγωγή γέμισε «κακές απομιμήσεις της Στέλλας και με ταινίες ερωτικής βίας—και αργότερα πορνό—που έβλαψαν αφάνταστα τον κινηματογράφο μας» (ibid.). Οργανωτική αρχή της αφήγησής της αποτελεί ωστόσο η επισήμανση των σκηνοθετών που

κατορθώνουν να δουν ή να βρουν «αυθεντικές εικόνες της ζωής» (2006, 201) Μολονότι στο τελευταίο μέρος του βιβλίου η αφήγηση διασπάται σε κεφάλαια που θα μπορούσαν από μόνα τους να αποτελούν ξεχωριστές μελέτες, αλλά χωρίς οργανική σύνδεση με το κεντρικό επιχείρημα του βιβλίου, το έργο της Μητροπούλου παραμένει μια μοναδική απόπειρα συνθετικής ερμηνείας του κινηματογράφου ως εμπειρίας που επαναπροσδιορίζει το οντολογικό είναι και την υπαρξιακή συνείδηση του Έλληνα θεατή.

Από τα ξενόγλωσσα κείμενα θα ήθελα να τονίσω τη σύντομη ιστορική καταγραφή του Dan Georgakas (1988) και την απόπειρα του Στράτου Κωνσταντινίδη (2000) για μια πολύ πιο συγκεκριμένη περιοδολόγηση. Και τα δύο συνιστούν πολύ ενδιαφέρουσες καταθέσεις σε μια προσπάθεια κατανόησης της εξέλιξης του κινηματογραφικού μέσου τοπικά και διεθνικά. Ο Georgakas επιπλέον επιχειρεί μια συστηματική μελέτη του τρόπου με τον οποίο το πρώτο ελληνικό φιλμ *Γκόλφω* (1914/15) του Κώστα Μπακατόρη δημιούργησε την εικονολογία μιας ιδιαίτερης αντίληψης της κοινωνικής και πολιτικής ταυτότητας που υιοθέτησαν σε πολλαπλές παραλλαγές διαδοχικοί Έλληνες κινηματογραφιστές με κορύφωση τον *Θίασο* (1975) του Αγγελόπουλου.

Μια συστηματική καταγραφή φαίνεται στο αποκλειστικά διαδικτυακό εξάτομο έργο του Τρύφωνα Τζαβάλα, *Greek Cinema: 100 Years of Film History 1900-2000* (2012). Ο Τζαβάλας εκπονεί ένα αξιοθαύμαστο εγχείρημα πολυμάθειας και ιστοριοδιφίας, με σκοπό όπως δηλώνει να παρουσιάσει σε «χρονολογική σειρά» μια όσο το δυνατό πιο «ακριβή παρουσίαση όλων των ελληνικών ταινιών» της παραγωγής τους και κριτικής τους πρόσληψης, με σύντομες περιγραφές των υποθέσεών τους. Το τιτάνιο αυτό έργο είναι αποτέλεσμα τεράστιου μόχθου αφού συγκεντρώνει αθησαύριστο υλικό από τα αμερικανικά αρχεία και επιχειρεί μια προσωπική περιοδολόγηση, αποφεύγοντας ωστόσο οποιαδήποτε ερμηνευτική προσέγγιση. Την ίδια στάση είχε πρώτος ακολουθήσει ο Δημήτρης Κολιοδήμος (1999) στον δικό του θησαυρό της ελληνικής φιλμογραφίας, χωρίς επίσης ερμηνευτικές αξιώσεις, αν και σχεδόν πάντα κατορθώνει να επιλύσει με επιτυχία το ζήτημα της μετάφρασης των ελληνικών τίτλων σε αγγλικούς.

Η εκτενής μελέτη του Melvin Schuster *The Contemporary Greek Cinema* (1979) αποτελεί ένα μοναδικό ντοκουμέντο ουσιαστικά του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου κατά τα έτη της μεγαλύτερης ακμής του, με επίκεντρο το έργο του Αγγελόπουλου. Όπως δηλώνει ο ίδιος, έγραψε

τη μελέτη υπό την επήρεια «δέους για τα επιτεύγματα των νέων Ελλήνων κινηματογραφιστών» (1979, 5) όταν επισκέφτηκε την Ελλάδα για έξι μήνες το 1976. Το βιβλίο δομείται γύρω από σύντομες περιγραφές των ταινιών, με συνεντεύξεις και προσωπικούς σχολιασμούς για άτομα, πολιτικές καταστάσεις και ιδέες. Η ιδιαίτερη σημασία του βιβλίου είναι ότι μας δίνει μια εικόνα των δυνάμεων που επηρέαζαν την ελληνική παραγωγή κατά τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, δίνοντας για πρώτη φορά έμφαση στον πειραματικό κινηματογράφο του Θανάση Ρεντζή και του Κώστα Σφήκα, διευρύνοντας την αφήγηση με κεφάλαια για μερικά από τα φλέγοντα ιδεολογικά ερωτήματα της εποχής, όπως εκείνο της περιφήμης «Ελληνικότητας» ή της πολιτικής «στράτευσης» (1979, 165-170). Παρά τις ελλείψεις και κυρίως τις παραλείψεις της, η μελέτη παρουσιάζει μεγάλο ιστορικό και πολιτικό ενδιαφέρον, ιδιαίτερα αν υπολογίσουμε ότι γράφτηκε από κάποιον που γνώριζε ως τότε ελάχιστα για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Έπρεπε όμως να περάσουν αρκετές δεκαετίες μέχρι να μπορέσουμε να σκεφτούμε αφηρημένα πάνω στον ελληνικό κινηματογράφο, να εννοιολογικοποιήσουμε τις αρχές του και να προβληματικοποιήσουμε την ιστορική του εξέλιξη. Σε αυτό συνέβαλε η εξαιρετική μελέτη της Λύδιας Παπαδημητρίου για την αναζήτηση ταυτότητας των ελληνικών κινηματογραφικών σπουδών η οποία επιχειρεί μια αποτίμηση της περιοδολόγησης του κινηματογράφου, επιμένοντας στην ανάπτυξη και εμφάνιση συγκεκριμένων ειδών (φουστανέλλα, φίλμ-νουάρ, μιούζικαλ, κ.λπ.) και αξιολογώντας τις επιμέρους συζητήσεις για την ανάπτυξη του λεγόμενου «εθνικού κινηματογράφου». Η Παπαδημητρίου συμπεραίνει ότι:

Αναμφίβολα ο ελληνικός κινηματογράφος είναι το αποτέλεσμα πολλαπλών μορφολογικών και πολιτισμικών επιδράσεων. Παράλληλα έχει χρησιμοποιηθεί για να εκφράσει πολλαπλές ιδεολογίες και ενίοτε να εξυπηρετήσει συγκεκριμένα συμφέροντα. Η εθνική του ταυτότητα επομένως δεν πρέπει να θεωρηθεί ως ενιαία αλλά ως το απότοκο μιας πολλαπλότητας παραγόντων που συνέκλιναν σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και μέσα σε συγκεκριμένες μορφές (2009, 74).

Παρά τις κάποιες επιφυλάξεις που θα μπορούσε κάποιος να εκφράσει για το θέμα το εθνικού κινηματογράφου ή ακόμα και για τη σχηματική διαφοροποίηση μεταξύ ρωμέικης και ελληνικής ταυτότητας (η ελληνική

ταυτότητα υπήρξε πάντοτε πολύσημη), το κείμενο της Παπαδημητρίου δημιουργεί ένα αφαιρετικό πλαίσιο συζητήσεων για τις αρχές πάνω στις οποίες θα πρέπει να στηρίζεται η σπουδή του κινηματογράφου και θεσπίζει πλαίσια αναζητήσεων τα οποία θα πρέπει αναμφίβολα να ακολουθήσουν οι νέοι μελετητές. Το ερώτημα πλέον θα πρέπει να επικεντρωθεί στη δημιουργία μιας γλώσσας για τη μελέτη της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, που να αντλεί τη σημασιολογία της από τους κώδικες, τη σημειολογία και τις συνθεσιακές παραμέτρους, όπως διαμορφώθηκαν και τη στιγμή που διαμορφώθηκαν από το δημιουργικό φαντασιακό των Ελλήνων κινηματογραφιστών.

Προς αυτήν την κατεύθυνση, δηλαδή της θέσπισης μιας γλώσσας που αναφέρεται στην ιδιομορφία αλλά και τη διαλογικότητα της κινηματογραφικής εμπειρίας συμβάλλει και η αξιοσημείωτη μελέτη της Μαρίας Στασσινοπούλου (2012, 132), η οποία επαναπροσδιορίζει την περιοδολόγηση, ενσωματώνοντας εξελίξεις της γενικότερης πολιτικής ιστορίας (1930-1940), τους νέους τρόπους εισαγωγής, διανομής και παραγωγής (1940-1960) και τέλος των αποκλίσεων μεταξύ χρονικών δεικτών και πολιτικής ή πολιτισμικής ιστορίας (1960-1970). Παρά τις επιμέρους επιφυλάξεις που μπορεί κάποιος να έχει για προσεγγίσεις του κινηματογράφου από παγκόσμια προοπτική ή από συλλογικές απόπειρες που συνήθως στερούνται ενότητας, το κείμενο της Στασσινοπούλου πρέπει να ληφθεί σοβαρότατα υπόψη ιδιαίτερα όταν συζητάμε για την αυτοαντίληψη των ελληνικών κινηματογραφικών σπουδών που φαίνεται πως έχουν πλέον ενηλικιωθεί.

Μια αρχική αναγραφή

Ο ελληνικός κινηματογράφος άρχισε μέσα από τις επίπονες και αφετηριακές απόπειρες μιας σειράς κινηματογραφιστών να καλύψουν το χρονικό κενό από την Αναγέννηση μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα, υιοθετώντας και μετεγκλιματίζοντας την προοπτική ως θεμελιώδη μέθοδο του οράν και του φαίνεσθαι, όπως προσδιορίζονταν από την κεντρική τεχνολογική καινοτομία της νεοτερικότητας, τη φωτογραφική κάμερα. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι αδελφοί Γαζιάδη ήταν παιδιά ενός από τους σημαντικότερους φωτογράφους του τέλους του 19^{ου} αιώνα, όπως επίσης ότι οι αδελφοί Μανιάκη ξεκίνησαν ως φωτογράφοι μέχρι να ανακαλύψουν την κινηματογραφική οπτική. Χρειάστηκαν πολλές δεκαετίες ώσπου οι

κινηματογραφιστές να μπορέσουν να μεταβάλουν σταδιακά τα κυρίαρχα οπτικά καθεστώτα της εποχής, να κινήσουν την κάμερα και να δημιουργήσουν οπτική γωνία, να ενσωματώσουν τον ήχο, να αποβάλλουν τη θεατρικότητα, να αποκτήσουν μια νέα αίσθηση της υποκριτικής τέχνης και τέλος να καταστήσουν την εικόνα ένα αυτόνομο υλικό ομοίωμα του πραγματικού. Το επίτευγμα δεν ήταν μόνο τεχνολογικό, αλλά και μορφοπλαστικό, διότι έπρεπε να δημιουργηθούν νέοι τρόποι οπτικής επαφής με την εμπράγματη εμπειρία και να επινοηθεί η κατάλληλη απόσταση του βλέμματος από το ορατό δρώμενο.

Η αυτονομία της κινηματογραφικής εικόνας και της «κινηματογραφικότητας» ως ειδικού τρόπου του οπτικού σκέπτεσθαι επιτυγχάνεται, όπως συστηματικά επέδειξε και απέδειξε ο Jean-Luc Godard, με τη σταδιακή επικράτηση του μοντάζ ως «συνθεσιακού εργαλείου» (Witt 2013, 3) της εικόνας. Μελετώντας το μοντάζ μπορούμε να γράψουμε την ιστορία του κινηματογράφου, όχι μόνο σε απλή συσχέτιση με τεχνολογικά, κοινωνιολογικά και ιδεολογικά δεδομένα εκτός της κινηματογραφικής εικόνας, αλλά με τις συζητήσεις μεταξύ των εικόνων και με μια διαρκή και συστηματική εξέταση των συνεπειών της θεωρίας του μοντάζ από τους Eisenstein και Vertov (Witt 2013, 2-9). Το μοντάζ δημιουργεί το οπτικό πεδίο με τους δικούς του κανόνες και άξονες. Όπως παρατηρεί ένας από τους πλέον άρτιους υφοτέχνες του μοντάζ, ο Ροβήρος Μανθούλης, το μοντάζ δημιουργεί μια νέα διάσταση οπτικότητας γιατί «αυτό που βλέπουμε δεν είναι η μία εικόνα μετά την άλλη. Είναι δύο εικόνες κόντρα στην άλλη. Και οι δύο εικόνες γίνονται μία. Ή, αν θέλεις Δάσκαλε Σεργκέι, βλέπουμε την αθέατη εικόνα που γεννιέται από την σύγκρουση αυτή» (Μανθούλης 2015, 29).

Οι πολυποίκιλες προσπάθειες για να δημιουργηθεί η κινηματογραφική οπτικότητα και να καταστούν εμφανείς οι αθέατες εικόνες της ταινίας καρποφόρησαν μόνο όταν τεχνολογικές εξελίξεις, οργανωτικές προϋποθέσεις και αισθητικές αναζητήσεις οδήγησαν στη σταδιακή συνειδητοποίηση της αυτονομίας του κινηματογραφικού βλέμματος μέσα από τη μελέτη της υλικότητας της αποτυπούμενης εικόνας. Η διαδικασία άρχισε με την *Αστέρω* του Γαζιάδη. Στην ταινία υπάρχουν δύο σκηνές όπου η κάμερα δεν καταγράφει απλώς το τι γίνεται, αλλά μετατρέπεται η ίδια σε συντελεστή νοήματος και συγκίνησης. Όταν ο πρωταγωνιστής πέφτει σε έναν γκρεμό, ο Γαζιάδης στερώνει την κάμερα πάνω στο κεφάλι του πιστού του σκύλου και την περιστρέφει πανοραμικά στο περιβάλλον τοπίο, επιχειρώντας να δείξει

την αδιαφορία της φύσης στο ανθρώπινο δράμα. Η άλλη σκηνή εντοπίζεται στην τρέλλα της Αστέως, όταν για να καταφανεί η διαταραγμένη πραγματικότητα του νου της, η κάμερα κινείται σπασμωδικά διασπώντας την ενότητα του εξωτερικού κόσμου. Με τον Γαζιάδη δημιουργείται η πρώτη τάση προς τη διαμόρφωση οπτικής γωνίας, μέσα από την οποία ο θεατής καλείται να εισέλθει στην εικόνα, να γίνει ουσιαστικά συμμετοχος στο δράμα, να δει την πραγματικότητα μέσα από το φακό του κινηματογράφου. Η κάμερα γίνεται το μάτι του μέσα στην ιστορία, γεννώντας συμπάθεια και έλεος για τα παθήματα που αναπαρίστανται μιμητικά στην οθόνη. Η μιμητική φαντασία και το συμπάσχειν συνιστούν την ποιητική του μελοδράματος ως είδους που καλλιεργείται ιδιαίτερα αυτήν την εποχή με τα έργα του Γαζιάδη, ακόμα και το *Δάφνης και Χλόη* του Λάσκου, αλλά συνεχίζεται και μετά το 1945 με ταινίες φουστανέλλας, αστικά δράματα και τέλος τις ταινίες του Βασίλη Γεωργιάδη.

Το δεύτερο βήμα γίνεται από τον Γιώργο Τζαβέλλα στα *Χειροκροτήματα* (1944), με την πολύ ενδιαφέρουσα εναλλαγή κινηματογραφικής μυθοπλασίας και πραγματολογικών αναφορών, ένα αλληλοδραστικό οπτικό παίγνιο ανάμεσα στην πραγματική ζωή του Αττίκ και στο κινηματογραφικό προσωπείο του ως σταρ. Αυτή τη μεταβάση την πραγματοποιεί ο Τζαβέλλας, χάρη στον φακό του Τώνη Νόβακ, με την πρώτη μορφή «ντεκουπάζ», δηλαδή, σκόπιμου και συνειδητού μοντάζ, με τους ηθοποιούς να κοιτάζουν απευθείας την κάμερα ή την κάμερα να αφεστιάζεται από το έντονο close-up, διαμορφώνοντας ένα ονειρικό πλαίσιο για την ιστορία της ταινίας, καθώς αρχίζει και τελειώνει με μια θεατρική σκηνή (κατά κάποιον τρόπο όπως ο *Θίασος*).

Ο τρόπος με τον οποίο κινεί την κάμερα ο Τζαβέλλας, τότε παράλληλα στο οπτικό πεδίο του θεατή, τότε υπό γωνία και τότε από απόσταση, υποδεικνύει την προσπάθειά του να προσδώσει στην οπτική αναπαράσταση νόημα και συγκινησιακό αντίκτυπο, καταδεικνύοντας κεντρικές θεματικές και υφολογικές μέριμνες της σκηνοθεσίας ως σχόλιο πάνω στα δρώμενα. Με τον Τζαβέλλα γίνεται κατανοητή η σταδιακή αυτονόμηση της εικόνας όχι ως «ρεαλιστικής» αντανάκλασης της πραγματικότητας, αλλά ως αναφερόμενης σε άλλες εικόνες και προσεγγίσεις στην οπτικότητα. Η σκηνή στο μπαρ (που επαναλαμβάνεται δύο φορές) με την παράλληλη κίνηση της κάμερας δεν είναι απλώς ένα σχόλιο πάνω στους χαρακτήρες, αλλά και ένα αρχείο αναφορών σε άλλες ταινίες, από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, τον Charlie Chaplin, ακόμα και τον πρώιμο Eisenstein. Αυτό δημιουργεί μια νέα προσέγγιση στο φιλμ και στην εικόνα, όταν πλέον ο σκηνοθέτης

δεν μεριμνά μόνο για την πραγματικότητα και την παρουσίασή της, αλλά για την ταινία ως φιλμο-θέτης, δουλεύοντας πάνω στην ιδιαίτερη οπτική λογική της εικόνας, τις συγκινησιακές συμπαραδηλώσεις του *mise-en-scène*, αλλά και τις προσληπτικές δυνατότητες του ανθρώπινου ματιού μέσα σε ορισμένα χρονικά περιθώρια. Στην ταινία αυτή, για πρώτη φορά, η χρονική διάρκεια των σκηνών μικραίνει και επομένως ο θεατής μεταβαίνει από τη μια ψυχολογική κατάσταση στην άλλη σε μια συμπυκνωμένη χρονικότητα, την οποία θα επαναλάβει αργότερα στις καλύτερες ταινίες του ο Τζαβέλλας και θα συνεχίσει με μοναδική ευελιξία ο Κακογιάννης.

Μετά τον Τζαβέλλα, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ο οποίος άρχισε να πειραματίζεται συστηματικά με το φιλμ ως υλική ποιότητα, εισάγει δειλά το μοντάζ και τη διπλοτυπία (*super-imposition*) στις ταινίες του γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1940. Ο *Κόκκινος Βράχος* (1949) χαρακτηρίζεται από μια ιδιόμορφη προσέγγιση στην κινηματογραφική αναπαράσταση, παραμορφώνοντας την εικόνα, πειραματιζόμενος πάνω στο ίδιο το φιλμ, συμφύροντας σκηνές και διαμορφώνοντας μια επαλληλία μορφών και συγκινησιακών πεδίων. Τόσο ο Τζαβέλλας όσο και ο Γρηγορίου συνέχισαν τον πειραματισμό, με κορύφωμα τις ταινίες *Η Κάλπικη Λίρα* (1955) και *Η Αρπαγή της Περσεφόνης* (1956). Σε αυτούς θα πρέπει να προστεθεί το έργο της Μαρίας Πλυτά, ιδιαίτερα δυο μοναδικές ταινίες, η *Εύα* (1953) και η *Δούκισσα της Πλακεντίας* (1956), όπου η εκτενής χρήση του μοντάζ, του «φλας-μπακ» αλλά και μια πρώτης μορφής ταυτοχρονία στην αφήγηση με την συμπαράθεση εικόνων που καταγράφονται στον ίδιο χώρο αλλά σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, αντιστρέφουν την κυρίαρχη ανδροκεντρική ευθύγραμμη προοπτική και ανατρέπουν την πατριαρχική ιεραρχία των εικόνων μέσα από μια αισθητική του γυναικείου βλέμματος.

Κατά την επόμενη δεκαετία, οι πειραματισμοί του Γρηγορίου ιδιαίτερα παίρνουν καινούργια μορφή με τη δημιουργία παραλλαγών και ποικιλώσεων της ήδη διαμορφούμενης κινηματογραφικής μορφής. Ταινίες όπως *201 Κα-ναρίνια* (1964), *Διωγμός* (1964) και κυρίως το μοναδικό φιλμ νουάρ *Αμφιβολίες* (1964), όπως και το *Τρούμπα 67* (1967) αποτελούν εξαιρετικά δείγματα αναστοχασμού και κριτικής αυτο-θεώρησης που οδήγησαν σταδιακά στην ολοκλήρωση και την πτώση του επιτεύγματος της προηγούμενης εποχής. Την ίδια περίοδο, η κινηματογραφική γλώσσα αποκτά νέα συγκινησιακά στρατηγήματα, πρώτα με την επιτυχημένη ενσωμάτωση του ήχου ως σχολίου ή ως εμφατικοποίησης της δράσης. Η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη

για παράδειγμα στο *Ξυπόλητο Τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας (1953) αποτελεί την πρώτη λειτουργική συγχώνευση και εναρμόνιση ήχου και εικόνας, αφού τα κυρίαρχα τύμπανα και πνευστά εντείνουν και επιδεινώνουν τη κυρίαρχη ατμόσφαιρα απώλειας και νοσταλγίας. Την ίδια εποχή, όταν αρχίζει η κυριαρχία του έγχρωμου φιλμ, η εικόνα γίνεται ένας «δύσκολος» τόπος αφού η ένταση του χρώματος γίνεται αυτοσκοπός και υποσκελίζει τη συναισθησιακή ολοκληρία της εικόνας. Από την πρώτη έγχρωμη ταινία *Πρωτευουσιάνικες Περιπέτειες* (1956) του Γιάννη Πετροπουλάκη μέχρι την νέα αντίληψη του χρώματος που βλέπουμε στην ταινία *Μια Τρελλή Τρελλή Οικογένεια* (1965) του Ντίνου Δημόπουλου και τον εξαιρετικό αφιεστιασμένο θολό χρωματισμό του Γιώργου Αρβανίτη στην ταινία του Δαλιανίδη *Αυτοί που μίλησαν με τον Θάνατο* (1970), παρατηρούμε μια εντονότερη κατανόηση της ιστορικότητας της εμπειρίας του χρώματος πάνω στη φιλική εικόνα. Το μάτι του θεατή εκ-παιδεύεται για να βλέπει το χρώμα ως παράγοντα νοήματος και συχνά δράσης: αυτό επιχειρεί ο Κώστας Φέρρης με τις μονοχρωματικές διπλοτυπίες στη *Φόνισσα* (1974). Με τον Νίκο Νικολαΐδη και την αντανία *Τα Κουρέλια Τραγουδάν Ακόμα* (1979), κορυφώνει την ιστορικότητα των χρωματικών ενσυναισθήσεων αφού το χρώμα κινητοποιεί την ιστορία και γίνεται αυτόνομος δείκτης συναισθησιακού αναστοχασμού, μια προσέγγιση που κορυφώνεται και ίσως διαλύεται με τα γεώδη χρώματα του Αγγελόπουλου στο *Μεγαλέξανδρο* (1980).

Αυτός ωστόσο που εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο τις λειτουργίες του μοντάζ ήταν ο Κακογιάννης με το *Κυριακάτικο Ξύπνημα* (1954) και τη *Στέλλα* (1955), ταινίες εστιασμένες στη δυναμική κινητικότητα της κάμερας και στη δυνατότητα να αποτυπώνει, να αποκρύπτει, να απομνημειώνει και τέλος να συνείρει ετερόρρυθμες δράσεις επί της κινηματογραφικής εικόνας. Η εξαιρετική χρήση του μοντάζ στο *Κυριακάτικο Ξύπνημα*, από τον Ιταλο-Αιγύπτιο Αλεβίξε Ορφανέλι, βρίσκει την κορύφωσή της στην προτελευταία σκηνή της *Στέλλας*, κάτω από τον φακό του Κώστα Θεοδωρίδη, σε ένα αντιστικτικό μοντάζ, με τον χορό των δύο πρωταγωνιστών, σε διαφορετικό χώρο, σε διαφορετική αισθητική διάσταση και σε διαφορετικό ηχοσύστημα. Η σκηνή αποτελεί την πρώτη κινηματογραφική *gestalt* της οπτικής εμπειρίας στην Ελλάδα και δημιούργησε την διαφοροποιήσιμη μήτρα για όλους τους πειραματισμούς, τα προσωπικά ιδιώματα και τις κριτικές αναιρέσεις που ακολούθησαν μέχρι σήμερα. Αυτό οδήγησε στην ολοκλήρωση του κινηματογράφου ως ειδικής γλώσσας με σκοπό τη μετάφραση σε εικόνες και

τελικά σε κινηματογραφικότητα της κοινωνικής εμπειρίας, του προσωπικού ψυχισμού και της ατομικής αισθητικότητας κατά την επικράτηση της καπιταλιστικής νεωτερικότητας μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Με τις ταινίες αυτές, η εικόνα αυτονομείται και οι σκηνοθέτες αποκτούν τη δυνατότητα να επεξεργαστούν το φιλμ ως μήτρα παραλλαγών, κάτι που πραγματοποιείται δέκα χρόνια αργότερα, με την ταινία *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη, στην οποία η εκτενής χρήση της διπλοτυπίας, του αντιστικτικού μοντάζ και η αποσπασματική αφήγηση υποδηλώνουν ότι έχουμε ήδη πάρει τον δρόμο για μια διαφορετική προσέγγιση στη μορφή και τις μορφοπλαστικές δυνατότητες. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά με τον Μανθούλη αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «απροσδόκητο μοντάζ», όταν «μια εικόνα εμφανίζεται εκεί που δεν την περιμένεις» (Μανθούλης 2015, 84). Πάνω σε τέτοιες απροσδόκητες σκηνές εστιάζονται οι «εικονοπλαστικοί πειραματισμοί» (ibid.) ταινιών όπως *Η Φόνισσα* (1974) του Κώστα Φέρρη, *Το Δέντρο που Πληγώναμε* (1986) του Δήμου Αβδελιώδη, οι *Κρυστάλλινες Νύχτες* (1992) της Τώνιας Μαρκετάκη και *Το Μόνον της Ζωής του Ταξείδιον* (2001) του Λάκη Παπαστάθη.

Ταυτόχρονα με τον Μανθούλη, ο Τάκης Κανελλόπουλος, ο Αλέξης Δαμιανός, ο Σταύρος Τσιώλης και ο Νίκος Παπατάκης ανοίγουν την κινηματογραφική φόρμα βασισμένη στο μιμητικό συμπάσχειν, αποδομώντας την αφηγηματική συνοχή, τη συμπυκνωμένη χρονικότητα και τη γραμμική ακολουθία. Σε αυτούς θα πρέπει να προσθέσουμε και τους μεγάλους υφοτέχνες του αφηγηματικού κινηματογράφου, Βασίλη Γεωργιάδη, Κώστα Ανδρίτσο, Ντίνο Δημόπουλο και βέβαια τον πολύπλευρο Γιάννη Δαλιανίδη, που χρησιμοποιούν άλλα στοιχεία της οπτικής γραμματικής, όπως το φλας-μπακ ή το αμφίσημο τέλος για να ανοίξουν την μορφή: *Η Στεφανία στο Αναμορφωτήριο* του Δαλιανίδη (1966) με τις δύο διαφορετικές τελικές σκηνές υποδεικνύει ότι η πρόσληψη του κοινού γίνεται πλέον ο καθοριστικός παράγοντας μέσα στη οργανωτική δομή της ταινίας. Η φόρμα καταρρέει ολοκληρωτικά ως αφηγηματική και οπτική ενότητα με την αρχική σύλληψη του *Vortex* ή *Το πρόσωπο της Μέδουσας* (1967) από τον Νίκο Κούνδουρο—και η εξέλιξη της παραγωγής και προβολής της, τελικά το 1978, είναι μια ξεχωριστή ιστορία.

Κατά έναν ενδιαφέροντα τρόπο, από άποψη περιοδολόγησης, η ριζική ανατροπή της ενότητας εικόνας, *mise-en-scène* και πλάνου γίνεται τη στιγμή που επιβάλλεται η Δικτατορία του 1967, όταν πλέον τελειώνει και η ασταθής δημοκρατική νομιμότητα που είχε επιβληθεί μετά το τέλος του Εμφυλίου το

1949. Μέχρι την *Αναπαράσταση* (1970) του Αγγελόπουλου, όταν ο σκηνοθέτης επεξεργάζεται τη φόρμα όσο και το σενάριο, μεσολάβησαν τρία χρόνια αναζητήσεων και πειραματισμών, ιδιαίτερα με τη φιλική χρονικότητα, όπως φαίνεται σε ταινίες όπως *Σιλουέτες* (1967) του Κώστα Ζώη, *Ανοιχτή Επιστολή* (1968) του Γιώργου Σταμπουλόπουλου, *Το Κανόνι και τ' Αηδόνι* (1968) του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Το Κορίτσι του 17* (1969) του Πέτρου Λύκα και με κορύφωμα το *Ληστεία στην Αθήνα* (1969) του Βαγγέλη Σερντάρη, την ταινία-γέφυρα προς την επόμενη περίοδο της απόλυτης κινηματογραφικότητας και του κυρίαρχου φορμαλισμού στην ελληνική παραγωγή με τον λεγόμενο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Είδαμε ότι το κύριο ερώτημα των περισσότερων ιστοριών του κινηματογράφου υπήρξε η περιοδολόγηση. Εδώ, θα ήθελα να επισημάνω ότι πέρα από την περιοδολόγηση, το κέντρο της ιστοριογραφικής αφήγησης δεν μπορεί να είναι απλώς το αυθαίρετο ορόσημο δεκαετιών, αλλά των καινοτομιών που εισάγονται μέχρι να διαμορφωθεί η κινηματογραφική οπτική, η φιλική γλώσσα και το σημειολογικό συντακτικό των ταινιών. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1980, όταν αναδύθηκε ένας νέος τρόπος αντίληψης της εικόνας και της αναπαράστασης, η τηλεοπτικότητα, ο φορμαλιστικός και ο αφηγηματικός κινηματογράφος φιλονίκησαν για τις προτιμήσεις ενός κοινού, το οποίο, χάρη στην παρέμβαση της βιντεοταινίας, φάνηκε να προσανατολίζεται σταθερά προς τη μικρή οθόνη, ειδικά και μετά την άφιξη της ιδιωτικής τηλεόρασης το 1989. Η τελευταία κινηματογραφική καινοτομία θα έλθει μετά το 1995, με τους Κωνσταντίνο Γιάνναρη, Σωτήρη Γκορίτσα, Περικλή Χουρσόγλου, Νίκο Γραμματικό, Γιάννη Οικονομίδη και Π. Δ. Κούτρα, με μια διαφορετική προσέγγιση στην κινηματογραφική εικόνα, βασισμένη στην εμπειρία τους από την τηλεοπτικότητα και το γεγονός ότι είδαν τις περισσότερες κλασικές ταινίες στην τηλεόραση ή στην οθόνη του υπολογιστή τους. Ο Άγγελος Φραντζής με την ταινία *Polaroid* (2000) θα επεκτείνει την τηλεοπτικότητα με την χρήση της κινητής ψηφιακής κάμερας με σκοπό να εκδημοκρατικοποιήσει την παραγωγή ταινιών αλλά και να πειραματιστεί με την υλικότητα εικόνων που ανήκουν πλέον σε μια μετα-κινηματογραφική προσέγγιση στην αναπαράσταση.

Επιπλέον, στην αρχή της νέας χιλιετίας αναδύθηκε μια νέα αντίληψη της κινηματογραφικότητας, καθώς το οπτικό παρελθόν καθεαυτό αναπαρίσταται αναστοχαστικά και αυτοκριτικά, σε κωμωδίες όπως *Το Κλάμα Βγήκε απ' τον Παράδεισο* (2001) των Μιχάλη Παπαθανασίου και

Θανάση Ρέππα ή με την ενσυνείδητη παρωδία και αντι-μίμηση κρίσιμων ταινιών, όπως η *Αναπαράσταση στην Κινέττα* (2005) του Γιώργου Λάνθιμου. Μετά το 2005, γίνεται φανερός ένας υπόρρητος διάλογος των νέων ταινιών με το ειδολογικό παρελθόν του κινηματογράφου μεταξύ 1950 και 1990 και κατά συνέπεια, οι σύγχρονοι κινηματογραφιστές ανα-θεωρούν το παρελθόν ως δια-φιλική επαναγραφή, δηλαδή, δανειζόμενοι σκηνές, διαλόγους ακόμα και υποθέσεις και ανασκευάζοντάς τες σε μια προσπάθεια να δώσουν φωνή στις σιωπές, τις άγραφες σελίδες και τις υπεκφυγές της ιστορίας. Επιπλέον, αυτό που συνδέει την εικόνα και τις ποικιλώσεις μέσω τεχνικών καινοτομιών δεν είναι μόνο η αναπαράσταση συμβάντων, αλλά και οι συνεχείς συγκινησιακές συμπαραδηλώσεις των εικόνων. Το συγκινησιακό υπέδαφος όλων των ελληνικών ταινιών αρδεύτηκε από την κυρίαρχη αισθαντική ατμόσφαιρα της νεοελληνικής εμπειρίας, τη διάθεση και τη βιόσφαιρα δημιουργημένη από το τραύμα ή καλύτερα τα διαδοχικά τραύματα της ιστορίας. Η αλήθεια είναι ότι όλες οι ελληνικές ταινίες, ιδιαίτερα αυτές που θεωρούνται ρεαλιστικές, από την *Κοινωνική Σαπίλα* (1932) του Στέλιου Τατασόπουλου μέχρι την *Ψυχή βαθιά* (2009) του Παντελή Βούλγαρη, προϋποθέτουν χωρίς να παρουσιάζουν εμφανώς το τραύμα της ιστορίας ως «ιστορία και μνήμη/ιστορία ως μνήμη» αλλά και ως «μνήμη-και-τραύμα/μνήμη-ως-τραύμα», όπως δηλώνει για την αντίστοιχη περίπτωση του Γερμανικού κινηματογράφου ο Thomas Elsaesser (2015, 23). Το πρόταγμα της ρεαλιστικής απεικόνισης συνδυάστηκε με τη διαρκή παρουσία του τραύματος ως συγκινησιακού υπόβαθρου σε όλες τις ελληνικές ταινίες, από τις κωμωδίες του Αλέκου Σακελάρη μέχρι τα μιούζικαλ του Δαλιανίδη. Το *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* (1948), το μιούζικαλ *Γυμνοί στο Δρόμο* (1973) και ο *Άγγελος* (1982) του Γιώργου Καντακουζηνού έχουν ως υπόβαθρο την εμφύλια διαμάχη, την προσφυγιά και τον εκτοπισμό ως πραγματολογικές αναφορές μέσα στην συναισθησιακή ατμόσφαιρα του τραύματος.

Το τραύμα δεν είναι μόνο ατομική ψυχολογική πραγματικότητα, αλλά και συλλογική ατμόσφαιρα και διαθεσιμότητα, αφού καθορίζει σχέσεις και νοοτροπίες σε πολιτικό επίπεδο. Ακόμα και ταινίες με πολύ έντονο το ταξικό μήνυμα, όπως *Μαγική Πόλις* (1954) του Κούνδουρου, *Συνοικία το Όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη, αλλά και η *Παραγγελιά* (1980) του Παύλου Τάσιου έχουν την αρχή τους στα διαδοχικά τραύματα της Μικρασιατικής Καταστροφής, της Κατοχής, του Εμφυλίου και της μετανάστευσης. Το τραύμα παρουσιαζόταν χωρίς να αναπαρίσταται, αν και στοιχεία του υπήρχαν

παντού στη *mise-en-scène*, όπως για παράδειγμα στην παραγκούπολη κάτω από την Ακρόπολη στην ταινία του Κούνδουρου και του Αλεξανδράκη, αλλά και στις αναμνήσεις της γενιάς των πατέρων στην ταινία του Τάσιου, ως διαγενεαλογικό τραύμα. Η κινηματογραφική οθόνη λειτουργούσε διπλά στις ελληνικές ταινίες: πρώτον άνοιγε ένα τόπο για την κάθαρση του τραύματος και δεύτερο μετατόπιζε την παρουσία του στο χώρο της συλλογικής μνήμης και επομένως στη σχέση των νέων γενεών με το παρελθόν.

Η συνέχεια επί της μεγάλης οθόνης...

Η συγγραφή ιστορικών αφηγήσεων για τον ελληνικό κινηματογράφο βρίσκεται ακόμα σε ένα κρίσιμο σταυροδρόμι. Η υπάρχουσα θεωρητική σκέψη επί της ιστοριογραφικής πράξης ούτε αρκετά αναλυτική είναι για να περιγράψει επιτυχώς την κινηματογραφικότητα, ούτε αρκετά συνθετική για να ερμηνεύσει με εγκυρότητα την κινηματογραφική εμπειρία. Αν όμως αποδεχτούμε ότι ο κινηματογράφος είναι μια οιονεί γλώσσα των εικόνων με την οποία μιλούμε, κατανοούμε και αναπαριστούμε την κοινωνική εμπειρία, τότε για να αντιληφθεί κάποιος τη φύση και τη λειτουργία αυτής της οπτικής γλώσσας και επομένως την ιστορία της, πρέπει να μελετήσει και εξετάσει τη γραμματική και το συντακτικό της, τις κανονικότητες και αντικανονικότητές της, τη σημειολογία και τη σημασιολογία τους, τους κώδικες και τα ερμηνευτικά της κλειδιά. Η κινηματογραφική ιστορία είναι αναμφίβολα ένα αμάλγαμα επιμέρους αφηγήσεων: τεχνολογίας, κοινωνίας, πολιτικής και ιδεολογίας ανάμεσα στα άλλα. Δεν πρέπει ωστόσο να τη μετατρέπουμε σε υποκεφάλαιο της πολιτικής, κοινωνικής ή της πολιτισμικής ιστορίας. Ενώ είναι όλα αυτά, ενέχει και κάτι παραπάνω, την ιστορία της διαδικασίας σύνθεσής της. Αν δεν επικεντρωθεί σε αυτά ο ιστορικός, θα προκύψει μια εντελώς διαφορετική ιστοριογραφική σύνθεση, που αναφέρεται στην αυτονομία της κινηματογραφικής ιστορικότητας και λιγότερο στην εξάρτησή της από τα κοινωνικά της συμβαινόμενα.

Ο Mark Cousins περιέγραψε αυτήν την προσέγγιση, ακολουθώντας τον ιστορικό τέχνης E.H. Gombrich, με την προϋπόθεση ότι ένας σκηνοθέτης δημιουργεί μια μορφή, ένα σχήμα, μια *gestalt*, την οποία υιοθετούν άλλοι δημιουργοί, παραλλάσσοντας ορισμένα στοιχεία της. Η ιστορία του κινηματογράφου υποστηρίζει είναι ένα «*schema plus variation*» (2001, 12), μια μορφή συν τις παραλλαγές της, πράγμα που επιτρέπει να παρακολουθήσουμε με ακρίβεια πότε εισάγεται ένα μορφοπλαστικό σχήμα, με ποια μέσα διαμορφώνεται και πως μεταδίδεται από τον ένα κινηματογραφιστή στον άλλο. Αν δούμε πότε

εισάγεται το μοντάζ, η διπλοτυπία ή το close-up, μπορούμε να παρακολουθήσουμε ποιοι το ιδιοποιούνται, πώς το μεταλλάσσουν και πώς το ποικιλώνουν μέσα στο δικό τους υφολογικό σύμπαν. Η παρακολούθηση αυτή μας δίνει τη διηγηματική φορά για να καταγράψουμε την ιστορία των μεταλλαγών της, σε τοπικό και διεθνικό επίπεδο, πράγμα που συνιστά την ιστορία του κινηματογράφου.

Η μεταμοντέρνα φοβία της μεγάλης αφήγησης έχει ουσιαστικά αυτοεξαντληθεί. Οι κίνδυνοι των πολλαπλών μικρο-αφηγήσεων είναι πιο παραπληντικοί από τον πειρασμό των μεγάλων αφηγηματικών συνθέσεων, αφού επιβάλλουν την αντίληψη ενός αποσπασματικού, ασυσχέτιστου και ετερόκλητου παρελθόντος χωρίς δεσμούς συγγένειας, συνέχειας και συνέπειας. Η μακροαφήγηση συνιστά ένα πρόταγμα συνολικής και συνεκτικής συμπερίληψης των ετερότροπων λογοθεσιών (discourses) που διαμορφώθηκαν διαχρονικά, με την ένταξή τους σε ένα ερμηνευτικό σχήμα που αναφέρεται στη σημερινή αντίληψη του παρελθόντος. Κάθε ιστορική σύνθεση συνιστά μια ανάγνωση του παρελθόντος μέσα από συγκεκριμένες καταστάσεις και συγκυρίες στις οποίες βρίσκεται ο ιστορικός: κάθε ιστορική καταγραφή είναι μια καταστασιακή ανασυγκρότηση του παρελθόντος, μέσα από τον νου του συγκεκριμένου ιστορικού. Όπως έγραφε ο R.G. Collingwood, ο ιστορικός δεν προσπαθεί απλώς να κατανοήσει ή να ανασυγκροτήσει το παρελθόν, αλλά να το γνωρίσει «όπως εμφανίζονται τα ιχνοστοιχεία του σε αυτό τούτο το παρόν: το παρελθόν του δικού του κόσμου ή του δικού του παρελθόντος, το παρελθόν που συνιστά το κύριο αντικείμενο των ιστορικών του ερευνών, [...] όπως αναδύεται κατευθείαν από τον κόσμο που βιώνει γύρω του [...]» (1965, 102). Για να το επιτύχει, θα πρέπει να εντοπίσει τις δομικές αφετηρίες πάνω στις οποίες να εδραιώσει και να σκελετώσει την αφήγησή του.

Ο Erwin Panofsky διέκρινε τη μελέτη των εικόνων σε «εικονολογία ως μέθοδο ερμηνείας των εικόνων» και σε «εικονογραφία, ως μέθοδο περιγραφής και ταξινόμησής του» (1955, 30-34). Η διάκριση είναι εξαιρετικά χρήσιμη, γιατί υποδεικνύει δυο διαφορετικούς οργανωτικούς άξονες που μπορεί να αναθεωρήσουν την ιστοριογραφική πρακτική: πώς διαμορφώθηκαν οι κινηματογραφικές εικόνες και πώς ερμηνεύτηκαν συνιστούν δύο συνδεδεμένες, αλλά και ταυτόχρονα αυτοτελείς προσεγγίσεις. Στο παρόν κείμενο προσπάθησα να διατυπώσω μια προσέγγιση της ιστοριογραφίας του ελληνικού κινηματογράφου, παρακολουθώντας τη δημιουργία της οπτικής του γλώσσας, με τη δική της γραμματική, βασισμένη στο μοντάζ και το δικό

της συντακτικό, βασισμένο στον ήχο και το χρώμα. Σε αυτούς τους άξονες θα πρέπει να προστεθούν τρεις νέοι προσδιορισμοί της Νέας Κινηματογραφικής Ιστορίας, όπως προσδιορίζονται από τους James Charman, Mark Glancy και Sue Harper, δηλαδή η μελέτη της ιστορίας της φιλικής εμπειρίας από τη στιγμή της παραγωγής ως την προσλήψή της σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, με νέα ιδιαίτερη έμφαση σε πρωτογενείς πηγές και τέλος, με μια νέα κατανόηση των ταινιών «ως πολιτισμικών δημιουργημάτων με τα ιδιαίτερα μορφολογικά τους χαρακτηριστικά και αισθητική, συμπεριλαμβανομένων του οπτικού ύφους και των ακουστικών ποιότητων» (2007, 6-8). Οι τρεις αυτές μεθοδολογικές προϋποθέσεις είναι απαραίτητες για τη συγγραφή της ιστορίας των κινηματογραφικών εικόνων σε μια κοινωνία, αφού όπως τονίζει ο White (1988, 1194) σε ένα μάλλον παραγνωρισμένο κείμενό του, «η ιστορική ανάλυση των εικόνων απαιτεί έναν τρόπο ανάγνωσης πολύ διαφορετικό από αυτόν που χρησιμοποιούμε για να αξιολογήσουμε γραπτά τεκμήρια και κατά συνέπεια ο ιστορικός [του κινηματογράφου] πρέπει να μάθει το λεξικό, τη γραμματική και τη σύνταξη των εικονοπλαστικών δεδομένων».

Αυτή η προσέγγιση δημιουργεί νέες προϋποθέσεις για τη συγγραφή ιστορικών καταγραφών, ακολουθώντας διαφορετικά πρότυπα συγγραφής εφόσον, όπως διατυπώνει ο Richard Waltby (2011, 34), «η νέα κινηματογραφική ιστορία είναι πολυσυλλεκτική στις πολλαπλές μεθόδους και διαφορετικές εντοπιότητες της». Και όπως διαπιστώνει,

ως πρακτική ιστορικής έρευνας, η νέα ιστορία είναι αφεστιασμένη, διερευνητική και ανοικτή και απαιτεί οι υποκειμενικότητες της προφορικής ιστορίας να συγκλίνουν με τα ποσοτικά δεδομένα της οικονομικής ιστορίας και τις πηγές των αρχείων με σκοπό να απαντήσουν το φαινομενικά απλό ερώτημα «τι είναι ο κινηματογράφος;» (ibid.).

Τελικά, κάθε ιστορική σύνθεση οφείλει να προβληματικοποιεί αυτό ακριβώς το ερώτημα μέσα από τη μελέτη της κινηματογραφικής εμπειρίας σε κάθε εποχή, από κάθε τάξη και κάθε άτομο. Οι ιστορικές καταγραφές ταλαντεύονται μεταξύ θετικιστικών προσεγγίσεων με τη συγκέντρωση γεγονότων επί γεγονότων και μιας επεισοδιογραφικής ιστοριοδιφίας, χωρίς εξηγητικές προϋποθέσεις και αξιώσεις. Ουσιαστικά, η ιστοριογραφία κυριαρχείται είτε από γεγονοσυλλέκτες είτε από περιπτωσιολόγους: από ιστορικούς δηλαδή που θεωρούν ότι η συσσώρευση συμβάντων εξηγεί

επαρκώς το τι συνέβη ή από ιστορικούς που εντοπίζουν αναλυτικά περιπτώσεις (case studies), χωρίς συνδέσμους με κινηματογραφικά συμβάντα που προηγούνται ή έπονται. Με άλλα λόγια, ενώ χρειαζόμαστε μια αφήγηση η οποία να εξηγεί ή να υποτυπώνει τη διαλεκτική εξέλιξη από την ταινία στο φιλμ και από το φιλμ στην κινηματογραφικότητα (ή βέβαια και το αντίστροφο), η υπάρχουσα ιστοριογραφία επιμένει σε προσωποκεντρικές μικρο-αφηγήσεις, με έμφαση στα άτομα και τις παρέες, τις συγκρούσεις και τις επιμαχίες, τα επεισόδια και τα συμπτώματα δυσλειτουργικών θεσμών που συνέβαλαν στην παραγωγή μιας ταινίας, στη διανομή και την εμπορική επιτυχία ή αποτυχία της ή ακόμα και σε μεμονωμένα γεγονότα, χωρίς συγκείμενα και δεσμούς με άλλα συμβάντα ακόμα και του ίδιου χώρου. Η εμπειρία της κινηματογραφικότητας και η διαμόρφωση ενός καθεστώτος οπτικότητας, όπως δημιουργήθηκε μέσα στο πολιτισμικό συνεχές του δημιουργικού φαντασιακού της ελληνικής κοινωνίας, δεν εμφανίζεται παρά μόνο σε μια περίπτωση, στο βιβλίο της Μητροπούλου –και εκεί μόνο σε σπερματική μορφή.

Ωστόσο, η δυναμική της εικονοπλαστικής φαντασίας, η ευελιξία του σκηνοθετικού φαντασιακού και οι μεταμορφώσεις των οπτικών συνάψεων υποδεικνύουν ότι υπάρχει σημαντικό και σημαίνον υλικό για περιγραφή και ερμηνεία, το οποίο αναμένει ταυτοχρόνως εμπειρικές και θεωρητικές προσεγγίσεις, με κάθε μία να συμπληρώνει και όχι να ανταγωνίζεται την άλλη. Τελικά, το ερώτημα που προσπαθούμε να απαντήσουμε σε αυτό το κείμενο δεν είναι ποια ιστορική προσέγγιση πρέπει να ακολουθήσουμε, αλλά ποια ιστοριογραφική πρακτική είναι δυνατή και εφικτή, κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες της έρευνας στις σύγχρονες ελληνικές κινηματογραφικές σπουδές.

Οι κινηματογραφικές εικόνες συνιστούν τύπους και τόπους ιστορικότητας της κάθε κοινωνίας σε συγκεκριμένες στιγμές της εξέλιξής της. Κατά την εποχή του ύστερου καπιταλισμού και της επιβολής της κοινωνίας του θεάματος, οι εικόνες συγκροτούν μια γλώσσα που αντανακλά, διαθλά και ανανοηματοδοτεί την κοινωνική ενέργεια και εμπειρία—πάντα ωστόσο σε ένα κυρίαρχο καθεστώς συγκεκριμένων και συμφραζομένων. Πιστεύω ότι μια τέτοια οπτική γλώσσα με τη δική της γραμματική πολυμορφία και την ιδιαίτερη συντακτική της τυπολογία έχει ήδη αρθρωθεί στην ιστορική πορεία του ελληνικού κινηματογράφου. Οι ιστορικοί τώρα θα πρέπει να στοχαστούν πάνω στην επιστημολογική δυνητικότητα της κινηματογραφικής εικόνας,

με σκοπό να εξαχθούν εννοιολογικές ενσχηματώσεις και εικονοπλαστικές διαφοροποιήσεις που συνιστούν την ειδικότητα και την ιδιοτυπία του ελληνικού κινηματογραφικού φαντασιακού.

Το γεγονός ότι ο ελληνικός κινηματογράφος υπήρξε από καταβολής του ένας χώρος ανοικτός, διαμορφωμένος από εν πολλοίς απροσδόκητες παρεμβάσεις και άνωθεν επεμβάσεις δεν αποκλείει την ανάλυσή του όχι μόνο ως «εθνικού κινηματογράφου», αλλά ως μιας ετερολογικής προσέγγισης προς την εικόνα και την οπτικότητα με παγκόσμιο διαπολιτισμικό ενδιαφέρον. Κάθε ιστορικό φαινόμενο ενέχει τη δική του δυναμική και την ιδιαίτερή του αυτο-θεώρηση. Σκοπός της προσέγγισής μου εδώ είναι να υποτυπώσω όχι ιδιαιτερότητες, με την έννοια των εξαιρέσεων, αλλά διαλογικότητες, δηλαδή συγκεκριμένες ιδιοποιήσεις ενός παγκόσμιου μέσου δημιουργίας εικόνων σε μια συγκεκριμένη κοινωνία και από συγκεκριμένους ανθρώπους κάτω από τα πολιτισμικά δεδομένα του χώρου τους ως ανταποκρίσεις σε συνθήκες που δεν περιορίζονται από εθνικά σύνορα, τοπικές ταυτότητες ή ταξικούς περιορισμούς.

Στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου που εξέδωσα πριν από μερικά χρόνια, προσπάθησα να υποτυπώσω το συνειδητό ή υπόρρητο διάλογο μεταξύ ταινιών, σκηνοθετών, παραγωγών και κοινού που κινητοποίησε τη δημιουργία μιας ταινίας ως απάντηση σε κάποιαν άλλη και συνέστησε μια ιδιόμορφη οπτική γλώσσα της φιλικής αναπαράστασης στην Ελλάδα, και η οποία με τη σειρά της οδήγησε σε μια γενικότερη αντίληψη της κινηματογραφικότητας ως πολιτισμικής στρατηγικής και εικονογραφικής αφήγησης. Στο βιβλίο με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Μια Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου* (*A History of Greek Cinema*, Continuum, 2012) προσπάθησα να συμπαραθέσω όλες τις πιθανές ιστορικές καταγραφές ενσωματώνοντας στοιχεία πολιτικής, κοινωνικής, πολιτισμικής και τεχνολογικής ιστορίας. Πέρα, ωστόσο, από αυτό, με ενδιέφερε να παρακολουθήσω χρονολογικά και να εντοπίσω την ιστορική συγκυρία μέσα στην οποία οι Έλληνες κινηματογραφιστές αποκτούν συνείδηση της ιστορικότητας των κινηματογραφικών εικόνων ως αυτόνομων μορφών. Δεν αρκεί να περιγράψουμε τον περικείμενο ιστορικό χρόνο, αλλά και να εντοπίσουμε τη χρονικότητα εντός των φιλικών εικόνων. Η χρόνωση των εικόνων δημιουργεί την χρονικότητα της κινηματογραφικής γλώσσας. Για τούτο και το κύριο αίτημα μου ήταν να μελετήσω τους κινηματογραφιστές ως εικονουργούς, να υποτυπώσω την ποιητική τους, να αποτυπώσω τις διαχρονικές του

μεταμορφώσεις και να προτείνω συνδέσμους συγγενείας. Τέλος, όπως δηλώνεται στην εισαγωγή, «επικεντρώνομαι στις πραγματικότητες που προσδιόρισαν την κινηματογραφική εμπειρία ως βιωμένη ιστορία σε μακρο-ιστορικό επίπεδο, σε μια απόπειρα να υποτυπώσω την ιστορία των συναισθημάτων στην Ελληνική κοινωνία» (Karalis 2012, ix).

Ο σκοπός της ιστορικής αφήγησης είναι να διερευνήσει τη φαινομενολογία της κινηματογραφικής εμπειρίας και να εξετάσει την οπτική ανθρωπολογία όπως αποδόθηκε από τον φακό Ελλήνων κινηματογραφιστών. Η δική μου προσπάθεια μπορεί να κατανοηθεί πληρέστερα αν θυμηθούμε τη διάκριση του David Bordwell σε «αναλυτική και ιστορική ποιητική» της κινηματογραφίας. Αν «αναλυτική ποιητική» όπως προτείνει, σημαίνει «τη μελέτη των υλικών και των μορφών που χρησιμοποιούνται στα φιλμ για να δηλώσουν τις αρχές που τα διαμόρφωσαν,» τότε, όπως συνεχίζει, η «ιστορική ποιητική» αποτελείται από

την σπουδή των αρχών της κινηματογραφίας, όπως προσδιορίζουν τις ταινίες μέσα στις ιδιαίτερες ιστορικές τους συγκυρίες [...] Η προσέγγιση διερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι κινηματογραφιστές ως ιστορικός αυτόβουλα όντα, εργάζονται μέσα στις ζώνες των επιλογών και των ελέγχων που τους προσφέρουν οι συγκυρίες (Bordwell, 2008, 54).

Σε αυτό θα πρέπει να προσθέσουμε τη διάσταση της κινηματογραφικότητας, όπως τόσο εύγλωττα την εντόπισε ο Antoine De Baecque, όταν συμπέρανε πως

ο κινηματογράφος είναι προικισμένος με την ημι-ενοσιολογική δυνατότητα να προσφέρεται ως ιστορία. Καθίσταται λοιπόν ένα ιδανικό εργαλείο για την ερμηνεία της ιστορίας. Το μοντάζ αποτελεί μια παραδειγματική περίπτωση γι' αυτό, αφού είναι η κινηματογραφική μορφή που φέρνει μαζί σε ένα στιγμιότυπο, εικόνες του κινηματογράφου και εικόνες του αιώνα (De Baecque 2012, 357).

Κατά συνέπεια, πέρα από τις φοβίες και τα αδιέξοδα των μεταμοντέρων για τη μεγάλη αφήγηση, ο ιστορικός οφείλει να αποτυπώσει σε μια ενιαία και ενοποιητική αφήγηση, τις ιστορίες των ανθρώπων που με την επινοητικότητα, φαντασία και επιμονή τους δημιούργησαν κινηματογράφο στην Ελλάδα. Αυτό επιβάλλει η εντιμότητα της ιστορικής συνείδησης

και η δικαιοσύνη της ιστοριογραφικής πράξης. Επιπλέον, η ίδια η μεγάλη αφήγηση, εκμεταλλεόμενη την πανουργία της γλώσσας και την αμφισημία των κωδίκων της, εμπεριέχει κάτι εξαιρετικά πολύτιμο και πολιτισμικά τελεσφόρο: τα σπέρματα για να συνταχθεί η ίδια της η ανασκευή και αναθεώρηση.

References

- Βαλούκος, Στάθης. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1891): Ιστορία και Πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2011.
- Ηλιάδης, Φρίξος. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960*. Αθήνα: «Φαντασία», σ. 123.
- Κουσουμίδης, Μαρίνος. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Εικονογραφημένη*. Αθήνα: Καστανιώτη, 1981.
- Μανθούλης, Ροβήρος. *Μοντάζ*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2015.
- Μητροπούλου, Αγλαΐα. *Ελληνικός Κινηματογράφος*, 2^η έκδοση. Αθήνα: Παπαζήση, 2006.
- Μικελίδης, Νίκος Φενέκ. *100 Χρόνια Ελληνικού & Ξένου Κινηματογράφου: Όλες οι Ελληνικές Ταινίες από το 1897 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Μανιατέας, Αθήνα 2005.
- Μυλωνάκη, Λίνα. «100 χρόνια ελληνικού σινεμά: Από τη «Γκόλφω» στο Weirid Greek Cinema», <http://parallaximag.gr/parallax-view/100-chronia-elliniko-sinema-part-2-1950-1993> (πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2016).
- Ρουβάς, Άγγελος και Χρήστος Σταθακόπουλος. *Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά*. Αθήνα: Ελληνικά Γραμματα, 2005.
- Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1^{ος} τόμος. Αθήνα: Αιγόκερως, 2005
- Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975: Θεσμικό Πλαίσιο – Οικονομική Κατάσταση*. Αθήνα: Θεμέλιο 1989.
- De Baecque, Antoine. *Cinema Historica: The Century in Cinema*, translated by Ninon Vinsonneau and Jonathan Magidoff, New York: Columbia University Press, 2012.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*, μετ. Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York and London: Routledge, 2008.
- Chapman, James, Mark Glancy, Sue Harper (eds.), *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. London: Palgrave-MacMillan, 2007.
- Colligwood, R.G. *An Autobiography*. Oxford: Oxford University Press, 1939.
- Colligwood, R.G. *Essays in the Philosophy of History*. New York: McGraw-Hill, 1965.

- Constantinidis, Stratos E. 'Greek Film and The National Interest: A Brief Preface.' *Journal of Modern Greek Studies* 18.1 (2000). σσ. 1-12.
- Cousins, Mark. *The Story of Film*. London: Pavilion, 2001.
- Elsaesser, Thomas. *German Cinema: Terror and Trauma, Cultural memory since 1945*. London: Routledge, 2015.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. D. F Bouchard and Sherry Simon. New York: Cornell University Press, 1977, σ 139-164.
- Georgakas, Dan. *World Cinema Since World War II*. Luhr, William, ed. New York: Ungar, 1988, σ. 180-220
- Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. London: Bloomsbury-Continuum, 2012.
- Kolioidimos, Dimitris. *The Greek filmography, 1914 through 1996* (vols. 1 and 2). Jefferson: McFarland, 1999.
- Maltby, Richard. 'New Cinema Histories,' στο Richard Maltby, Danile Biltereyst and Philippe Meers (eds.). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. London: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 3-40
- Panofksy, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Anchor Books, 1955.
- Papadimitriou, Lydia. 'Greek Film Studies Today: In search of identity,' Κάμπος, *Cambridge Papers in Modern Greek*, No. 17, 2009, σ. 49-78
- Rotenstreich, Nathan. *Time and Meaning in History*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1987.
- Schuster, Mel. *The Contemporary Greek Cinema*. London: The Scarecrow Press, 1979.
- Stassinopoulou, Maria A.. 'Definitely Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema,' στο Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioumakis, (εκδ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, identities*, Bristol: Intellect, 2012, σ. 131-143
- Tzavalas, Trifon. *Greek Cinema: 100 Years of Film History*. Los Angeles: Hellenic University Club of Southern California, 2012. <http://www.huc.org/publications/Greek%20Cinema%20Volume%201%20100%20Years%20of%20Film%20History%201900-2000%2008012.pdf>.
- White, Hayden. 'Historiography and Historiophoty.' *American Historical Review*, 93 (5), 1988, σ. 1193-1199
- White, Hayden. *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.
- Witt, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Ursula-Helen Kassaveti

University of Patras

Ρένα Γαλάνη: Μία πρώιμη γυναικεία κινηματογραφική γραφή τη δεκαετία του 1960

Womanhood at its Best: The Melodramatic World of Rena Galani

The purpose of this article is to examine the Greek filmmaker Rena Galani's popular melodrama film work (1964-1968) with its typical characteristics and conventions, as well as to analyse the crucial representation / role of women in her films and the attempt to designate her cinematic idiom as “women's cinema”, even in this, its earliest form. It should be stretched that, while the Greek film industry was making in the 1950s its first attempts at systematic production, distribution and exhibition, addressing its product to an audience that had just experienced World War II and then a Civil War, women usually didn't involve in the creative process of both production and post-production - although they typically occupied a privileged place in the film narratives as actresses, such as Alikì Vougiouklaki, or singers like Marinella. A decade later, although male filmmakers and technicians dominated the field from the outset, filmmaker Mary Plyta became the first exception in the cinematic field, whilst few other women filmmakers would join up, such as Lila Kourkoulakou and her contemporary, the filmmaker and actress Rena Galani. With a constant presence and an active involvement in the Greek popular cinema of the 1960s, Galani served melodrama and participated also in small roles in her male colleagues' popular films, either comedies or melodramas, until the mid-1980s. Her black & white films from the 1960s deployed well-known melodramatic

conventions in a new mode of expression, while differing in detail in a number of ways from other genre films. Aligning with the socioeconomical real-world institution of the era and its everyday class conflicts, Galani tried to make “art for the people” and to address it mainly at female audiences. Her filmwork represents womanhood at its best: the everyday struggles for the Greek woman’s survival in a male-dominated and bound-to-tradition world. Working girls who face sexual harassment, poor orphans of moral excellence cope with various everyday-problems, while they maintain their virtue, women who seek out their place in the post-World War II urban centre.

Κινεί ηθοποιούς, συνεργείο, κομπάρσους με τέτοια άνεσι και πολιτισμό, χωρίς νεύρα και φωνές, που νομίζουν μερικοί σκηνοθέτες ότι τους προσθέτουν... ταλέντο, ώστε όλοι είναι στη διάθεσί της κάθε στιγμή. Παρακολουθώντας “γύρισμα” νυχτερινό στην Πεντέλη, χαρήκαμε τη συνεργασία ηθοποιών, σκηνοθέτιδος και τεχνικών και νομίζουμε ότι με τέτοια όρεξι για δουλειά, η ταινία θα είναι μια ακόμη έντιμη προσφορά στην εφετεινή παραγωγή
«ART»¹

Ήδη από τη δεκαετία του 1970, το αμερικανικό και ευρωπαϊκό θεωρητικό έργο για το αμερικανικό μελόδραμα της δεκαετίας του 1950 (Elsaesser 1972, 2-15, Schatz 1981, Neale 1993, 66-89), η ανάδυση των φεμινιστικών προσεγγίσεων στην κινηματογραφική ανάλυση (Mulvey 2009, Kaplan 2000, Byars 1991), αλλά και η θεωρητική ενασχόληση με «γυναικοκεντρικά» (Kuhn 1984, 18-28) είδη, όπως η δημοφιλής τηλεοπτική σαπουνόπερα (Basinger 1993, 9), έστρεψαν το ενδιαφέρον σε ό,τι ονομάζεται γυναικείο φιλμ (*the woman's film*) (Neale 2000, 188-195). Σύμφωνα με την Jeanine Basinger (1993), το τελευταίο προσδιορίζεται από την ελαστικότητά του στην αναπαράσταση, στους χαρακτήρες (πραγματικοί / φανταστικοί), αλλά και στην αντίληψη για το τι είναι είδος, αφού το γυναικείο φιλμ εμφανίζεται με διαφορετικές ειδολογικές τυποποιήσεις².

Ως υβριδική ειδολογική κατηγορία (Doanne, 1984, 68), που καθιερώθηκε στη χολιγουντιανή κινηματογραφική παραγωγή στις δεκαετίες 1930-1940, το γυναικείο φιλμ συντηρούσε το ενδιαφέρον των γυναικείων ακροατηρίων για αισθηματικές αφηγήσεις με δημοφιλείς πρωταγωνίστριες, ανθρώπινο

περιεχόμενο και ενάρτετους χαρακτήρες (LaPlace, 1987, 138-139). Υπό αυτή τη θεώρηση, στο γυναικείο φιλμ κεντρικό ρόλο κατέχει η γυναίκα και ο παραδοσιακός κινηματογραφικός ρεαλισμός (LaPlace, 1987, 138-139) που αφορά στις οικογενειακές, οικιακές και συναισθηματικές εμπειρίες της. Παρόλο που η κινηματογραφική παραγωγή του εντάχθηκε στο πλαίσιο των πατριαρχικών discourses για την κατασκευή της γυναικείας υποκειμενικότητας, το γυναικείο φιλμ λειτουργεί ως ένα κειμενικό σύστημα, το οποίο συνήθως παράγεται και καταναλώνεται από τα γυναικεία ακροατήρια.

Ωστόσο, στην Ελλάδα, παρόλες τις σχετικές θεωρητικές διατυπώσεις για τις ελληνίδες δημιουργούς του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Αντουανέττα Αγγελίδη, Τώνια Μαρκετάκη, Φρίντα Λιάππα, κ.ά.) (Θεοδωράκη 2005), καθώς και τη μελέτη των φεμινιστικών διαστάσεων συγκεκριμένων κινηματογραφικών κειμένων (Αθανασάτου 2001, Καρακίτσου-Dougé 2002, 37-52), το πεδίο του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου περιορίζεται αποκλειστικά στη μελέτη φιλμ ανδρών σκηνοθετών, των οποίων, παρ' όλα αυτά, οι γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη διαπραγμάτευσή τους, όπως το φιλμ *Στέλλα* (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη. Η τιμητική εκδήλωση του 47^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2006) για τη σκηνοθέτρια Μαρία Πλυτά έφερε έως έναν βαθμό στο προσκήνιο την αναγκαιότητα ερευνητικού ενδιαφέροντος προς τις πρώτες γυναίκες κινηματογραφικές δημιουργούς του εμπορικού κινηματογράφου και, ιδιαίτερα, προς τη διαχείριση της αναπαράστασης του γυναικείου φύλου και των διαστάσεών του από εκείνες.

Ας μην ξεχνάμε ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, τα δύο κυρίαρχα είδη του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου, η κωμωδία και το μελόδραμα, συνδέθηκαν με την ανάδυση γυναικών ηθοποιών σε πρωταγωνιστικούς ρόλους: η Ρένα Βλαχοπούλου, η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Ζωή Λάσκαρη και πολλές άλλες πρωταγωνίστριες διαμόρφωναν και τυποποιούσαν με την παρουσία τους και το ταπεραμέντο τους τον ρόλο που υποδύονταν. Με εξαίρεση ορισμένες ειδικότητες, όπως, της μακιγιέζ³, της μοντέζ⁴ και, ενίοτε, της σεναριογράφου⁵, ο χώρος της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής αποτέλεσε ένα κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενο δημιουργικό πεδίο, όπως στην περίπτωση του δημοφιλούς μελοδράματος, στο οποίο οι άνδρες σκηνοθέτες, με εξαίρεση την Πλυτά και τη Ρένα Γαλάνη, παραγωγοί και τεχνικοί κρατούσαν τα ηνία από την αρχή της ανάπτυξης του είδους.

Το παρόν κείμενο επικεντρώνεται στο μελοδραματικό κινηματογραφικό έργο της ηθοποιού και σκηνοθέτριας Ρένας Γαλάνη, το οποίο αναλύεται και αξιολογείται σε σχέση με την ειδολογική εκδοχή των ανδρών συναδέλφων της. Η κινηματογραφική γραφή της Γαλάνη τοποθετείται στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1960, κατά την οποία οι τυποποιημένες αναπαραστάσεις για τη γυναίκα, τη χειραφέτηση και τη σεξουαλικότητά της παραμένουν καθηλωμένες σε μία στατική εκδοχή. Τέλος, πραγματοποιείται μία αποτίμηση της συμβολής του έργου της Γαλάνης στη θεμελίωση μιας πρώιμης εκδοχής του γυναικείου φιλμ στην Ελλάδα.

Η σύγκρουση δύο μελοδραματικών κόσμων

Η Ρένα Γαλάνη, ψευδώνυμο της Ειρήνης Γαληνάκη, γεννήθηκε στην Αθήνα το 1927. Σπούδασε θέατρο στη σχολή του Ελληνικού Ωδείου και ξεκίνησε την καριέρα ως ηθοποιός στο θέατρο⁶ και, εν συνεχεία, στον κινηματογράφο με το φιλμ *Η Κρήτη στις φλόγες* (1947). Καθ' όλη τη δεκαετία του 1950, συμμετείχε σε ηθογραφικές κινηματογραφικές ταινίες, όπως *Οι απάχηδες των Αθηνών* (1953) και *Ένα νερό κυρά-Βαγγελιώ* (1959), ενώ στη δεκαετία του 1960 έλαβε μέρος σε κοινωνικά δράματα με θέμα την παραβατική νεολαία (*Κατρακύλισμα στο βούρκο*, 1962) και στα δημοφιλή μελοδράματα της κινηματογραφικής εταιρίας ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ, σε σκηνοθεσία Απόστολου Τεγόπουλου (*Αγάπησα και πόνεσα*, 1963, *Είμαι μια δυστυχισμένη*, 1964, κ.ά.).

Ήδη από το 1963, η Γαλάνη εμφανίζεται για πρώτη φορά ως σεναριογράφος και σκηνοθέτρια στο μελόδραμα *Το κορίτσι του πόνου* (1964), σε παραγωγή Τάκη (Παναγιώτη) Περγαντή, με τον οποίο συνεργάστηκε σε όλες τις ταινίες της. Η σκηνοθετική καριέρα της Γαλάνη περιστρέφεται σχεδόν αποκλειστικά γύρω από το μελόδραμα: κατά τη διάρκεια μίας δεκαετίας, γράφει και σκηνοθετεί επτά μελοδραματικά φιλμ (*Το κορίτσι του πόνου*, 1964, *Με λύγισε η φτώχεια*, 1964, *Καημοί στη φτωχογειτονιά*, 1965, *Διψασμένη γι' αγάπη*, 1965, *Μην αδικήσεις ορφανή*, 1966, *Περιφρονημένη αγάπη*, 1968 και *Η μοίρα μιας γυναίκας*, 1968. και μόλις δύο κωμωδίες (*Ούτε μιλάει, ούτε λαλάει*, 1966 και *Κούνια που σε κούναγε*, 1966). Παράλληλα με τις κινηματογραφικές της εμφανίσεις, η Γαλάνη πραγματοποιεί ντουμπλάζ²⁷ στις φωνές διάφορων πρωταγωνιστριών της εποχής, σε παραπάνω από τετρακόσιες κινηματογραφικές ταινίες (Γεωργιάδης 1969, 181).

Η σχεδόν αποκλειστική ενασχόληση της Γαλάνη με το κινηματογραφικό είδος του ελληνικού μελοδράματος την εντάσσει παραχρήμα στην ακμαία

εγχώρια κινηματογραφική βιοτεχνία των αισθηματικών δραματικών ταινιών της δεκαετίας του 1960 (Σωτηροπούλου 1989, 83-84). Σε πρώτο επίπεδο, η Γαλάνη κινείται μέσα στο ασφαλές και προκαθορισμένο πλαίσιο του κυρίαρχου μελοδραματικού μοντέλου: ακολουθεί σχεδόν πιστά την αφηγηματική παράδοση του «μελοδράματος του θριάμβου» (Smith 1981, 20-29, Heilman 1968, 88)⁸, πάνω στην οποία βασίζεται ολόκληρη η σχετική ελληνική παραγωγή έως τα τέλη της δεκαετίας, με τις περιπετειώδεις περιπλοκές, την ένταση των διαδοχικών επεισοδίων και την ευτυχή αφηγηματική έκβαση. Παράλληλα, αξιοποιεί τους πρωταγωνιστές και τις πρωταγωνίστριες που καθιερώθηκαν σε άλλες ταινίες συναδέλφων της: οι τυποποιημένοι σε αντίστοιχους ρόλους ηθοποιοί Άντζελα Ζήλια και Θανάσης Μυλωνάς⁹ υπήρξαν το πρωταγωνιστικό ζευγάρι σε τρεις ταινίες της (*Διψασμένη γι' αγάπη*, *Το κορίτσι του πόνου* και *Με λύγισε η φτώχεια*). Εξάλλου, η συνεργασία της Γαλάνη με δραματικούς και κωμικούς χαρακτήρες-τύπους, όπως, οι Λαυρέντης Διανέλλος και Φραγκίσκος Μανέλλης και νεαρές ενζενί, όπως η Νατάσσα Αποστόλου –αδελφή της γνωστής χορεύτριας Ζέττας-, επιβεβαιώνουν τη σύμπλευσή της με τον δημοφιλή κινηματογράφο των συναδέλφων της και τις επιλογές τους ως προς τους πρωταγωνιστές/τριες και το καστ.

Το μελόδραμα των ελλήνων σκηνοθετών προτιμά τη δημιουργία εποποιών με πρωταγωνιστές ανδρικούς χαρακτήρες¹⁰ και η περίπτωση του ηθοποιού Νίκου Ξανθόπουλου είναι ενδεικτική αυτής της τάσης: η ταινία *Αγάπησα και πόνησα* (1964), με παραγωγό και σκηνοθέτη τον Απόστολο Τεγόπουλο καθιερώνει στη συνείδηση του κινηματογραφικού ακροατηρίου τον δημοφιλή ηθοποιό και τις περιπέτειές του ως την αρχετυπική μελοδραματική επιλογή για τους σκηνοθέτες του είδους. Με εξαίρεση μεμονωμένα κινηματογραφικά παραδείγματα των τελών της δεκαετίας του 1950 και των αρχών του 1960¹¹, διαπιστώνεται μία προτίμηση στην προβολή ανδρικών χαρακτήρων, γύρω από τους οποίους περιστρέφεται η αφήγηση.

Το πρότυπο της ανδρικής εποποιίας του Τεγόπουλου υιοθετείται σύντομα από τους περισσότερους σκηνοθέτες, όπως, τους Κώστα Στράντζαλη (*Δεν θα ξεχάσω ποτέ τη μορφή σου*, 1968), Οδυσσέα Κωστελέτο (*Κάνε τον πόνο μου χαρά*, 1966), Σπύρο Ζιάγκο (*Η ζωή ενός ανθρώπου*, 1968), κ.ά., ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις, η Πλυτά (*Ο άσωτος*, 1963, *Ο νικητής*, 1965) αξιοποιεί το πρότυπο, παρουσιάζοντας μάλιστα τον κεντρικό ανδρικό χαρακτήρα και τις συμφορές του από την παιδική ηλικία έως και την ενηλικίωσή του (Karalis 2013-2014, 45-67). Στο πλαίσιο του παραπάνω προτύπου, αναδεικνύονται μία σειρά από

μοτίβα, όπως η ταραχώδης σύνδεση ενός ετεροταξικού ζευγαριού, η ορφάνια, ο ρόλος της μοίρας, της σύμπτωσης και της μουσικής. Η ανάδειξη των ανδρικών χαρακτήρων ως υποκινητών της μοίρας τους και επανεγγραφών της ιστορίας τους, η σεναριακή επικέντρωση στην ηθική αρετή και το πείσμα τους, αλλά και στην καθιέρωσή τους σε αστέρες του λαϊκού πενταγράμμου ευθυγραμμίζονται πλήρως με την οικονομική και πρωτίστως, κοινωνική καθιέρωση του κεντρικού ήρωα διά μέσου του τραγουδιού¹².

Αξιοποιώντας τις παραπάνω τάσεις, ο μελοδραματικός κόσμος της Γαλάνη αντιστρέφει εν μέρει το κυρίαρχο κινηματογραφικό μοντέλο μέσα στα περιορισμένα όριά του (Brooks 1995, 35 και Fyfe 1982, 53)¹³, καθώς σχεδόν σε όλα τα μελοδραματικά της φιλμ, επικεντρώνεται σε γυναικείους χαρακτήρες, συντάσσοντας αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «γυναικεία εποποιία» (LaPlace, 1987, 139). Η κινηματογραφική αφήγηση της Γαλάνη, η οποία λειτουργεί αντιστικτικά προς την «ανδρική ματιά» του προτύπου Τεγόπουλου, επικεντρώνεται πλέον σε μια ηρωίδα, την Άννα, τη Μαρίνα ή την Αγνή, την εργασία και τις καθημερινές ενασχολήσεις της, τη φτώχεια και τη σχέση με τον σύντροφό της. Ο τελευταίος δεν διαδραματίζει πάντα σημαντικό ρόλο στην αφήγηση, καθώς οι αποφάσεις της ηρωίδας είναι εκείνες που προκρίνουν το μέλλον της και την αφηγηματική εξέλιξη.

Η έως τότε χρήση των κινηματογραφικών μοτίβων του ελληνικού μελοδράματος στις ταινίες της Γαλάνη αποκτά μία διαφορετική διάσταση, καθώς η λογική της σύμπτωσης δεν καθιστά τους/τις ήρωες/ίδες έρμια της τύχης τους. Η αυτό-αναφορική νύξη στον ρόλο που διαδραματίζει η τύχη στις ζωές των χαρακτήρων εντοπίζεται ήδη στην κινηματογραφική εισαγωγή της Γαλάνη: λίγο μετά την έναρξη του φιλμ *Η μοίρα μιας γυναίκας*, ο Άλκης (Κώστας Πρέκας) μιλά για τη ζωή του σε voice off και επισημαίνει ότι «πρόκειται για μια φρικτή ιστορία ατυχών συμπτώσεων και κύριος φταίχτης είμαι εγώ».

Η ορφάνια συγκλονίζει τη δημιουργό με έναν ιδιαίτερο τρόπο: επικεντρώνεται στις ορφανές ηρωίδες και τα μικρά παιδιά και επηρεασμένη από τον ανθρωπισμό της Πλυτά, φέρνει στην επιφάνεια τις πληγές της παιδικής ηλικίας, τις οποίες προσπαθεί να επουλώσει δραματουργικά. Στο φιλμ *Με λύγισε η φτώχεια*, η ορφανή μοδίστρα Μαρίνα (Άντζελα Ζήλια) θεωρεί σαν δικιά της μάνα τη μητέρα του Αλέκου (Θανάσης Μυλωνάς), του ανεπίσημου αρραβωνιαστικού της ενώ η μικρή Αννούλα (Βαλερί Κοντάκου) της ταινίας *Η μοίρα μιας γυναίκας* μεγαλώνει ορφανή από μητέρα. Προσπαθεί να ανασυστήσει το πορτρέτο της μέσω των αφηγήσεων της οικονόμου

κυρίας Μαίρης (Γαλάνη) και του πατέρα της Άλκη (Κώστας Πρέκας) και φτιάχνει για εκείνη στον κήπο του σπιτιού της μια σύνθεση από λουλούδια, που σχηματίζει τις λέξεις «για τη μαμά». Στο *Κορίτσι του πόνου*, η ήδη ορφανή από πατέρα Άννα, χάνει τη μητέρα της από μακροχρόνια αρρώστια. Για χάρη της, θα τραγουδήσει με αναφιλητά στο νυχτερινό κέντρο που εργαζόταν το σπαρακτικό τραγούδι «Η μαννούλα», προσπαθώντας μάταια ν' απαλύνει τον πόνο της.

Τα ορφανά παιδιά εμφανίζονται να υποφέρουν από σοκ ή να στοιχειώνονται από ένα παλιό ευχάριστο και ευτυχισμένο οικογενειακό παρελθόν. Στο *Διψασμένη για αγάπη*, η μικρή Μαιρούλα (Μπέλλα Αδαμοπούλου) ακολουθεί τον πατέρα της (Μυλωνάς) και τη μητέρα της (Ζήλια) σε κυνήγι, όπου θα πυροβολήσει κατά λάθος τη μητέρα της και θα τη σκοτώσει. Στο φιλμ *Μην αδικήσεις ορφανή*, η Αλίκη (Νατάσσα Αποστόλου) σπουδάζει ιατρική και ζει με την αδελφή της Μιράντα (Κλεώ Σκουλούδη) και τους εύπορους γονείς της. Η αποστροφή της μητέρας (Μιράντα Μυράτ) για εκείνη, ο ξαφνικός θάνατος του πατέρα και η αναπάντεχη αποκάλυψη εν βρασμώ ψυχή της κακότροπης φίλης της Μάρθας (Εφη Οικονόμου), θα αποκαλύψει ότι η Αλίκη ήταν καρπός του προηγούμενου γάμου του πατέρα της με μία, νεκρή πια, γυναίκα.

Σημαντικός είναι και ο ρόλος της οικιακής οικονόμου ή της σωσία¹⁴ ως αντικαταστάτριας του κηδεμόνα - σε περιπτώσεις που απουσιάζει η μητέρα ή αν η μητέρα επιδεικνύει σκληρή συμπεριφορά. Στο *Διψασμένη γι' αγάπη*, η πιστή οικονόμος του Δημήτρη Αλίκη (Γαλάνη) βρίσκεται κοντά στο πλευρό αυτού και της νέας του γυναίκας. Η ίδια η σκηνοθέτρια υποδύεται τη σπιτονοικοκυρά και φίλη της ορφανής πλέον Άννας, την οποία συμβουλεύει και της συμπαραστέκεται, όταν εκείνη χάνει τη μητέρα της στο *Το κορίτσι του πόνου*. Στην ίδια ταινία, ο κυρ Πέτρος (Διανέλλος), ιδιοκτήτης του νυχτερινού κέντρου στο οποίο εργαζεται η Άννα, την προστατεύει και της δίνει τη δυνατότητα να γίνει τραγουδίστρια. Στο φιλμ *Η μοίρα μια γυναίκας*, η Γαλάνη υποδύεται ξανά την οικονόμο του Άλκη, κυρία Μαίρη, ενώ η ηθοποιός Μαλαίνα Ανουσάκη εμφανίζεται ως η σπιτονοικοκυρά και συμπαραστάτρια της εντελώς ορφανής Αλίκης, η οποία προστατεύεται και από τον Κώστα (Διανέλλος), παλιό φίλο του πατέρα της.

Επίσης, χρησιμοποιώντας μία ηθογραφική προσέγγιση, η Γαλάνη αναδεικνύει την αλληλεγγύη της γειτονιάς και των φιλικών προσώπων στις ταλαιπωρημένες πρωταγωνίστριες. Η κοινωνική αλληλεγγύη λειτουργεί καταλυτικά για τους χαρακτήρες του φιλμ *Με λύγισε η φτώχεια*: ο παντοπώλης

κυρ-Αντώνης (Φραγκίσκος Μανέλλης) ενδιαφέρεται προσωπικά για τη Μαρίνα και διοργανώνει προς τιμή της σε μια ταβέρνα ένα μικρό γλεντάκι, στο οποίο λαμβάνει μέρος όλη η γειτονιά. Στην ταινία *Καημοί* στη φτωχογειτονιά, η ιδιοκτήτρια της αθηναϊκής αυλής κυρία Μετρητή (Νίτσα Τσαγανέα) έχει νοικιάσει σε ένα μωσαϊκό χαρακτήρων τα παραχωρήματά της: στον ποιητή Ορφέα (Κώστας Ρηγόπουλος) και την οικογένειά του, στον ράφτη Αρμάνδο (Αρτέμης Μάτσας) και την οικογένεια του κυρίου Αισώπου (Μίμης Φωτόπουλος), ο οποίος εργάζεται σε υπουργείο. Όταν η κόρη του, Αγνή (Άννα Ιασωνίδου), πέσει θύμα του νέου ενοίκου Ανδρέα (Μαυρομάτης), όλη η αυλή θα αναλάβει να τη βοηθήσει. Συγχρόνως, εξοστρακίζει και τον χαφιέ Αρμάνδο, που προσπάθησε να «ενημερώσει» μέσω απόρρητης επιστολής τον πατέρα της Αγνής, ότι η κόρη του είναι ανήθικη. Μόνος όταν εκείνος θα ζητήσει τη συγχώρεση του Σωτήρη (Γιάννης Χαραλαμπίδης), του μέλλοντα άντρα της Αγνής, θα τον ξαναδεχτούν στην αυλή.

Παράλληλα, το σύνολο των μελοδραμάτων της Γαλάνη διακρίνεται από προσήλωση σε ενδοταξικές διαφορές¹⁵. Εν αντιθέσει με την κλασική επιλογή της αφηγηματικής φόρμουλας «πλούσιος-νέος-αγαπάει-φτωχή-νέα / πλούσια-νέα-αγαπάει-φτωχό-νέο» (Αθανασάτου 2001, 349-351), η οποία υπήρξε δημοφιλής για το μελόδραμα ιδιαίτερα στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1960, οπότε και το είδος διερχόταν την κλασική περίοδό του (Focillon 2010, 26, Schatz 1981, 37-38)¹⁶, η Γαλάνη ενδιαφέρεται περισσότερο για τις σχέσεις που αναπτύσσουν οι ήρωες/ίδες της ίδια τάξης, παρά για την αλληλεπίδρασή τους με την αντίθετη. Παρόλο που η αναφορά σε πλούσιους ήρωες ή φτωχούς δεν υποβιβάζεται στο επίπεδο της αναπαράστασης, λειτουργεί συνεκδοχικά και περιορίζεται στα πλέον αναγκαία συστατικά: ο πλούσιος ή ο φτωχός χαρακτήρας εμφανίζεται δηλαδή ως ένας ξαφνικός εισβολέας, ο οποίος σύντομα θα εξοβελιστεί από την κινηματογραφική αφήγηση. Έτσι, τα φιλμ της Γαλάνη εστιάζουν στην καθημερινότητα των χαρακτήρων, όπως διαμορφώνεται από την ταξική καταγωγή τους. Ωστόσο, η γαλήνη της καθημερινής διάδρασης των πρώτων ελλοχεύει αρκετές ανατροπές, καθώς μέσα στην ίδια τάξη κρύβονται οι φαύλοι και οι τυχοδιώκτες ήρωες¹⁷.

Τέλος, μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση αφορά στο καθαρά μορφολογικό επίπεδο: τα φιλμ της Γαλάνη, το ντεκουπάζ και η κινηματογράφηση ακολουθούν έως έναν βαθμό την αντίστοιχη αισθητική των ανδρών σκηνοθετών του είδους. Χρησιμοποιεί με μαεστρία εξωτερικά πλάνα κατοικιών, αυλών, δρόμων μέσα στην Αθήνα, αποκαλύπτοντας ένα

πρόσωπο που ενδιαφέρεται για την πόλη που ζει. Χωρίς να περιορίζεται μόνο στην πρωτεύουσα, δεν παραλείπει να τοποθετήσει πλάνα από τη Θεσσαλονίκη στην αρχή του φιλμ *Η μοίρα μιας γυναίκας*. Συγχρόνως, η Γαλάνη συνεργάζεται με πεπειραμένους διευθυντές φωτογραφίας, όπως ο Γιωάννη Varriano και ο Γιώργος Καβάγιας, καθώς και μοντέρ, όπως ο Αντώνης Τέμπος. Στα φιλμ της, υπάρχει ποικιλία κινηματογραφικών πλάνων και η κάμερα δεν είναι πάντα στατική¹⁸, ενώ παρατηρείται χρήση τράβελινγκ¹⁹, καθώς και ένα ενδιαφέρον καδράρισμα των πρωταγωνιστών²⁰.

Η γυναικεία δημιουργία στο επίκεντρο των αλλαγών

Στη δεκαετία του 1960, η συντηρητική πολιτική γραμμή στην Ελλάδα σε συνδυασμό με την υπανάπτυξη στη βιομηχανία (Μουζέλης 1978, 274-277), η κατακόρυφη αύξηση της εσωτερικής και της υπερπόντιας μετανάστευσης (Kayser 1968, 107-113) και το φαινόμενο της ασύμμετρης αστικοποίησης (Νικολαΐδου 1993, 118-122) στην Αττική και σε περιφερειακές ελληνικές πόλεις αποτελούν τις κύριες εκφράσεις της μεταπολεμικής κοινωνικοπολιτικής συγκυρίας. Η συγκρότηση της μικροαστικής ταυτότητας (Γκιζέλης, Καυταντζόγλου, Τεπέρογλου, Φίλιας 1984, 17-30), με την αναζήτηση μίας καλύτερης θέσης εργασίας και η επιδιωκόμενη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου, οδηγεί έναν πολύ μεγάλο αριθμό κατοίκων της περιφέρειας και του νησιωτικού χώρου στη μεγάλη πόλη, όπου οι καθημερινές ευκαιρίες για εργασία και κοινωνική ανέλιξη στοιχειοθετούν ένα νέο πλαίσιο διαβίωσης και επικοινωνίας. Η διαρκής αγωνία του «επαρχιώτη» ή «βλάχου», όπως διατυπώνεται ιλαροτραγικά στον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ο Κώστας Χατζηχρήστος ως ο επαρχιώτης Κίτσος, Θύμιος ή Δήμος ή ο Τάσος Γιαννόπουλος ως Κίτσος) και η ανάγκη του για προσαρμογή στο αφιλόξενο αστικό περιβάλλον εγγράφεται ως επί το πλείστον στο δημοφιλές είδος της κωμωδίας.

Από την άλλη πλευρά, το μελόδραμα επαναδιαπραγματεύεται αυτή τη θεματική υπό άλλους όρους. Παρά την αποσύνδεσή του από το ευρύτερο και ειδικό κοινωνικοπολιτικό πεδίο και την προσκόλλησή του σε ένα σύνολο συντηρητικών discourses για τη συντροφική, κοινωνική και εργασιακή ευημερία, το μελόδραμα εμπεριέχει μικρές και μεμονωμένες νύξεις για μία κοινωνία που προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα. Ιδιαίτερα, τα μελοδράματα των τελών της δεκαετίας του 1950 και των αρχών της δεκαετίας του 1960, όπως επισημαίνει η Αγλαΐα

Μητροπούλου (2006, 31), αναπαριστούν έναν αντεστραμμένο καθρέπτη της σκληρής μεταπολεμικής κοινωνίας.

Συγχρόνως, είναι ενδιαφέρουσα η αναπαράσταση της γυναίκας στο «ανδρικό» μελόδραμα: με ελάχιστες δυνατότητες επαγγελματικής και κοινωνικής καταξίωσης, οι γυναικείοι χαρακτήρες υιοθετούν τα χαρακτηριστικά του διπόλου σεμνή γυναίκα – θύμα ή μοιραία / αφέντρα (Κομνηνού & Κασσαβέτη 2012, 165-200). Στην πρώτη περίπτωση, η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως ένα «αιώνιο θύμα» ή «έκπτωτη» (Jacobs 1987, 100-103) και υπομένει στωικά τα καθημερινά προβλήματα και τις σχεσιακές αναποδιές. Μέσα από αλληπάλληλες παγίδες που στήνονται από τη φαυλότητα των υπόλοιπων χαρακτήρων-ανταγωνιστών/ριών, η ηρωίδα υπερνικά τα εμπόδια προτάσσοντας την αρετή της και νομιμοποιεί την υποταγή της στην κυρίαρχη κοινωνική συνθήκη συνήθως με έναν πλούσιο γάμο (*Αδικημένη*, 1964, *Δάκρυα οργής*, 1968). Η δεύτερη εκδοχή απαιτεί μια μοιραία πρωταγωνίστρια με αστική καταγωγή και οικονομική άνεση να πλέκει σκευωρίες σε βάρος των φτωχών πρωταγωνιστριών και να διαχειρίζεται με διαφορετικό τρόπο τις ανθρωπίνες σχέσεις με συγκεκριμένες προσδοκίες για τους ανδρικούς χαρακτήρες²¹.

Στον μελοδραματικό κόσμο, η αναπαράσταση της γυναικείας συμπεριφοράς συνάδει εν μέρει με τις τεκμηριώσεις της ανθρωπολογικής έρευνας (Μουσούρου 1993, Du Boulay 1986, 139-168). Η διερεύνηση των εννοιών του φύλου και της σεξουαλικότητας στη μεσογειακή Ευρώπη και, δη, στην Ελλάδα, αναδεικνύει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 μία σειρά από διαπιστώσεις σχετικά με τη μιαιρότητα της γυναίκας, τα ζητήματα της τιμής και ντροπής, καθώς και τις σχέσεις υποταγής με το ανδρικό φύλο (Παπαταξιάρχη 1994, 11-98). Η αναπαράσταση της γυναίκας ως «Εύα», με ό,τι συνεπάγεται η αρνητική και έκπτωτη φύση της, μετασχηματίζεται σε «Παναγία» μόνο υπό το καθεστώς της γαμήλιας συμπληρωματικότητας (Κακλαμανάκη 1979, 107).

Την εποχή που ο κινηματογράφος ως λαϊκό θέαμα συνιστά έναν πολύ σημαντικό μηχανισμό ψυχαγωγίας και κοινωνικοποίησης κυρίως για το γυναικείο ακροατήριο (Κομνηνού 2001, 87-88), το ελληνικό μελόδραμα διαδραματίζει έναν τελετουργικό ρόλο (Altman 2002, 27) για τα λαϊκά στρώματα. Η παρακολούθηση και πρόσληψη των αισθηματικών φιλικών ιστοριών με την ευτυχή έκβαση διακρίνονται από μία εξιλεωτική διάσταση, ενώ παρέχουν στους/τις θεατές ένα συμπαγές συμβολικό υλικό για ταύτιση με τους/τις εκάστοτε ταλαιπωρημένους/ες ήρωες και

ηρωίδες. Η κινηματογραφική γραφή της Γαλάνη κινείται μεν στα ασφαλή όρια της καθιερωμένης φόρμουλας, απομακρύνεται δε από τις τυπικές αναπαραστάσεις του μελοδραματικού μοντέλου.

Οι ορφανές ηρωίδες της συχνά πέφτουν θύματα απατεώνων, αλλά αγωνίζονται με επιτυχία εναντίον τους και, ουσιαστικά δημιουργούν οι ίδιες τη μοίρα τους. Ενώ φαινομενικά διακρίνονται από υποτέλεια και υποταγή, είναι, παρ' όλα αυτά, αντιδραστικές όταν διαπιστώνουν ότι το δίκιο τους καταστρατηγείται. Παίρνουν τη ζωή στα χέρια τους και εργάζονται, όπως στο *Το κορίτσι του πόνου* η ανθοπώλις σε νυχτερινά κέντρα Άννα, η οποία «από τότε που πέθανε ο πατέρας της, ούτε μια στιγμή δεν ανάσανε», ενώ η φοιτήτρια Άννα στο *Περιφρονημένη αγάπη*, που «γνώριζε τη ζωή από τη σκληρή της πλευρά», παρενοχλείται σεξουαλικά από τον πλούσιο εργοδότη της, σε μια εποχή που «είναι τόσο δύσκολο να βγάλει το ψωμί της μια κοπέλα, όταν είναι νέα και όμορφη», ενώ αντικρούει τις προτάσεις του εξίσου φτωχού συντρόφου της Κώστα για γάμο, γιατί θα δουλεύει μόνο εκείνος και εκείνη «θα κοιτάζει τα παιδιά και το σπίτι», καθώς επιθυμεί να διοριστεί μετά την απόκτηση του πτυχίου της.

«Ευπρεπής», ουμανίστρια, γυναίκα

Παρόλο που οι ταινίες της Γαλάνη διακρίθηκαν από μέτρια εισπρακτική επιτυχία²², σχετικά θετική υποδοχή²³ και αραϊή τηλεοπτική προβολή, ξεπερνούν την ηθικοπλαστική επιταγή των ανδρών σκηνοθετών με τη μερική ή πλήρη θυματοποίηση της γυναίκας και του παιδιού και επικεντρώνονται σε διαφορετικές διαστάσεις της ορφάνιας και των ενδοταξικών αισθηματικών σχέσεων. Μάλιστα, «επιθυμώντας να γυρίσει σενάρια, που δεν θα έχουν τίποτε από τα συνήθη θέματα ως ιδέες, που δεν θα περιστρέφονται γύρω από “μανούλες”, -από “αμαρτωλές κόρες”, κ.λπ.», κάλεσε ανοικτά τους αναγνώστες της εφημερίδος *Εμπρός* να στείλουν τις σεναριακές τους ιδέες στο γραφείο της Περγαντής ΦΙΛΜ²⁴. Η έμφασή της σε γυναικείους χαρακτήρες με σαφή προβλήματα κοινωνικής θέσης και φύλου την κατατάσσει, από κοινού με την Πλυτά, σε πρώιμη εξάσκηση μιας γυναικείας γραφής, η οποία συνιστά περισσότερο μία σχέση: μορφοποιείται και νοηματοδοτείται ακριβώς τη στιγμή της πρόσληψής της (Kuhn 1994, 13).

«Η τέχνη», επομένως, «για τον άνθρωπο» (Γεωργιάδης 1969, 181): αυτό είναι το μόττο της Γαλάνη, το οποίο διαπνέει το σύνολο του έργου της. «Φέραν μηχανές και δεν θέλουν ανθρώπους», λέει ο Αλέκος, ο φτωχός φοιτητής στο φιλμ

Με λύγισε η φτώχεια, όταν τον διώχνουν από το εργοστάσιο όπου εργαζόταν, ενώ η Άννα στο *Κορίτσι του πόνου*, όταν χάνει το βρέφος της φωνάζει σπαρακτικά, «Γιατί, Θεέ μου, μου τα 'δωσες για μια στιγμή και μου τα πήρες αμέσως;» Η Γαλάνη σκύβει με αγάπη και ουμανισμό στους χαρακτήρες της και στις αδικίες που τους πλήττουν, σε μία διάθεση ανάδειξης της έως τότε χαμένης γυναικείας οπτικής στον κινηματογράφο της εποχής της και δημιουργώντας κάποια από τα πρώτα γυναικεία φιλμ της δεκαετίας του 1960 στην Ελλάδα.

References

- Αλμανάκ ελληνικού και ξένου κινηματογράφου, επιμ. Βασίλης Γεωργιάδης, Αθήνα, 1969.
- Αντουανέττα Αγγελίδη. Επιμ. Στέλλα Θεοδωράκη. Αθήνα: Αιγόκερως – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2005.
- Αθανασάτου, Γιάννα. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Αθήνα: Finatoc, 2001.
- Altman, Rick. *Film / Genre*. London: BFI, 2002.
- Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood spoke to Women, 1930-1960*. London: Chatto & Windus, 1993.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven & London: Yale University Press, 1995.
- Byars, Jackie. *All that Hollywood allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991.
- Γκιζέλης, Γρηγόρης, Καυταντζόγλου, Ρωξάνη, Τεπέρογλου, Αφροδίτη, Φίλιας Βασίλης. *Παράδοση και νεωτερικότητα στις πολιτιστικές δραστηριότητες της ελληνικής οικογένειας: Μεταβαλλόμενα σχήματα*. Αθήνα: ΕΚΚΕ, 1984.
- Doanne, Mary Ann. "The 'Woman's Film. Possession and Address". In *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, edited by Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, 67-82. Frederick: University Publications of America, 1984.
- Du Boulay, Juliet. "Women-Images of their Nature and Destiny in Rural Greece". In *Gender & Power in Rural Greece*, επιμέλεια Jill Dubisch. Princeton, Princeton University Press, 1986, 139-168.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". *Monogram*, Vol. 4 (1972), 2-15.
- Focillon, Henri. *Vie des Formes*. Paris: Quadrige / PUF, 2010.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

Heilman, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle & London: University of Washington Press, 1968.

Jacobs, Lea. "Censorship and the Fallen Woman Cycle". In *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, edited by Christine Gledhill, 100-111. London: BFI, 1987.

Κακλαμανάκη, Ρούλα. Η θέση της γυναίκας στην οικογένεια, στην κοινωνία, στην πολιτεία. Αθήνα: Παιδεία, 1979.

Kaplan, E. Ann. *Women & Film. Both Sides of the Camera*. Oxon & New York, Routledge, 2000.

Καρακίτσου-Dougé, Νίκη. «Το ελληνικό μελόδραμα: η αισθητική της έκπληξης». Στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Διαμάντη Διαμαντάκου, 37-52. Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών / Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002.

Karalis, Vrasidas. "From the Archives of Oblivion: The First Female Greek Director Maria Plyta (1915-2006)". *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 16-17 A, (2013-2014), 45-67.

Kayser, Bernard. *Ανθρωπογεωγραφία της Ελλάδος*. Αθήνα: ΕΚΚΕ, 1968.

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

Kuhn, Annette. "Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory". *Screen*, 25 (1), (1984), 18-28.

Kuhn, Annette. *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London & New York: Verso, 1994.

LaPlace, Maria. "Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in Now, Voyager". In *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, edited by Christine Gledhill, 138-166. London: BFI, 1987.

Μητροπούλου, Αγλαΐα. *Ελληνικός κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2006.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Hampshire & New York: Macmillan Palgrave, 2009.

Μουζέλης, Νίκος. *Νεοελληνική κοινωνία: Όψεις υπανάπτυξης*. Αθήνα: Εξάντας, 1978.

Μουσούρου, Λουκία. *Γυναίκα και Απασχόληση - Δέκα ζητήματα*. Αθήνα: Gutenberg, 1993.

Neale, Stephen. *Genre and Hollywood*. London & New York: Routledge, 2000.

Neale, Stephen. "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press". *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, 32 (1993), 66-89.

Νικολαΐδου, Σήλια. *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*. Αθήνα: Παπαζήσης, 1993.

Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος. «Εισαγωγή». Στο *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, επιμέλεια Ευθύμιος Παπαταξιάρχης και Θεόδωρος Παραδέλλης, 11-98. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Texas: MacGraw-Hill, 1981.

Smith, James Leslie. *Το μελόδραμα*. Αθήνα: Ερμής, 1981.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1989.

Τύπος / περιοδικά

Ελευθερία

Εμπρός

Τα Θεάματα

Αρχείο ΕΛΙΑ

Notes

1 *Εμπρός*, 18 Σεπτεμβρίου 1965, 6.

2 Βλ. το κινηματογραφικό έργο γυναικών-δημιουργών, όπως η Lois Weber, η Germaine Dulac, αλλά και ανδρών σκηνοθετών, όπως ο Martin Scorsese (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974).

3 Βλ. τις μακιγιέζ του ΠΕΚ Αθηνά Μπούα-Τσερεγκάφ και της Κασσάνδρας Σπαθοπούλου.

4 Βλ. την περίπτωση της μοντέζ Γιάννας Σπυροπούλου, η οποία εργάστηκε όχι μόνο εντός πλαισίου του ΠΕΚ – *Η ζωή ενός ανθρώπου* (1968)- αλλά και ΝΕΚ (*Η φόνισσα* 1974).

5 Βλ. την Καίτη Δετζώρτζη, η οποία συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη Άγγελο Γεωργιάδη (*Αδικία*, 1966) και τον Ηλία Μαχαίρα (*Σουσουράδα*, 1960 και *Ρημαγμένο σπίτι*, 1965), την Κική Σεγδίτσα στο φιλμ *Η κραυγή μιας αθώας* (1965) ή τη Σούλα Παπαδάκη στο φιλμ *Η αλήθεια είναι πικρή* (1974).

6 *Ελευθερία*, 9 Φεβρουαρίου 1960, 4 και τη συμμετοχή της Γαλάνη στον νεοσύστατο θίασο της Λαϊκής Σκηνής, η οποία ιδρύθηκε στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1959 και την πρώτη παράσταση του έργου *Η Ντίαρντρη των θλίψεων* στο θέατρο της Έλσας Βεργή. Επίσης, *Ελευθερία*, 9 Ιουλίου 1961, τη συμμετοχή της Γαλάνη ως «μοναδική κονφερασιέ» στο ψυχαγωγικό πρόγραμμα του «Κήπου Μουσείου».

7 *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1965, 6. Σύμφωνα με το κολακευτικό άρθρο-παρουσίαση για τη Γαλάνη, η ίδια είναι γνωστή «με τη λέξη 'Η φωνή'», ντουμπλάροντας φωνητικά «τις γνωστές και... ημιάγνωστες ηθοποιούς μας.. Έχει τύχει –άλλο απόρρητο—σε μια ταινία να 'μιλήσει' δέκα ρόλους, απαντώντας μάλιστα σε τρία και τέσσερα πρόσωπα που ντουμπλάριζε ταυτόχρονα, χωρίς οι θεατές να καταλάβουν ότι πρόκειται περί ενός και του αυτού προσώπου». Παράλληλα, η Γαλάνη εμφανίζεται στο ραδιόφωνο ως η «Μικρή Κατινίτσα» με πολλούς μικρούς οπαδούς από όλη την Ελλάδα. Επίσης, *Ελευθερία* 25 Νοεμβρίου 1963, σ. 2 και τη σειρά των «Παραμυθιών της Νίνας», η οποία εκδιδόταν από ελληνοαμερικανική εταιρία «Νίνα» και στην οποία συμμετείχε η Γαλάνη. Επίσης, *Εμπρός*, 7 Δεκεμβρίου 1962, 7. τη συμμετοχή της Γαλάνη στη σειρά δεκαπεντάλεπτων παραμυθιών του Νίκου Ρούτσου σε φωνογραφικούς δίσκους της Music Box με περιπέτειες του Γκαούρ, Ταρζάν, Καραγκιόζη, κ.ά.

8 Οι κύριοι χαρακτήρες της αφήγησης του «μελοδράματος του θριάμβου» διακρίνονται από την αρετή και την αγωνιστικότητά τους, με τις οποίες αντιμετωπίζουν τις αναπάντεχες δυσκολίες της μοίρας, του έρωτα και της ζωής, και θριαμβεύουν εν τέλει παρά τη σωρεία αντικειμενικών προβλημάτων.

9 Το πρωταγωνιστικό δίδυμο της Γαλάνη έχει συμμετάσχει και σε μελοδραματικές κινηματογραφικές ταινίες άλλων σκηνοθετών, όπως *Γιατί γεννήθηκα φτωχή* (1965) και *Χωρισμός* (1966).

10 Βλ. για παράδειγμα, τα μελοδράματα της ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ Ο ζητιάνος μιας αγάπης (1964) και *Καρδιά μου, πάψε να πονάς* (1965) του Τεγόπουλου, μεμονωμένα φιλμ του Κωστελέτου, όπως *Δοκιμασία και Κάνε τον πόνο μου χαρά* (1966), του Στράντζαλη (*Δεν θα ξεχάσω ποτέ τη μορφή σου*, 1968) ή του Ζιάγκου (*Η Ζωή ενός ανθρώπου*, 1968, ή *Στον ίλιγγο της ζωής*, 1969), καθώς και αρκετά φιλμ της Πλυτά (*Ο άσωτος*, 1963).

11 Στη συγκεκριμένη περίοδο, η κινηματογραφική αφήγηση διακρίνεται από μία επίμονη χρήση του μοτίβου του έκθετου τέκνου ως καρπού μιας ετεροταξικής σχέσης, αναδεικνύοντας τη φυσιολογία της μητέρας μέσα από τον καθημερινό αγώνα για επιβίωση, την κοινωνική κατακραυγή εξαιτίας της ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης και την οριστική συμφιλίωση των κοινωνικών τάξεων με το σμίξιμο του ζεύγους. Βλ. λ.χ. τα φιλμ *Δύο αγάπες, δύο κόσμοι* (1958), *Θυσιάστηκα για το παιδί μου* (1960), κ.ά.

12 Πρόκειται για μία τυπική σύμβαση, η οποία ανιχνεύεται στα μελοδραματικά φιλμ των μέσων της δεκαετίας του 1960 και ύστερα. Σύμφωνα με αυτήν, οι άτυχοι κινηματογραφικοί ήρωες ξεφεύγουν από τη φτώχεια και την ανεργία χάρη στις εξαιρετικές ωδικές ικανότητές τους. Φτάνοντας στα τέλη της δεκαετίας, δημοφιλείς τραγουδιστές (Τόλης Βοσκόπουλος, Δούκισσα, Πάνος Τζανετής, κ.ά) θα πρωταγωνιστήσουν σε σχετικές ταινίες, των οποίων ο τίτλος συχνά είναι και μία δημοφιλή τους επιτυχία, βλ. *Δεν έχω δρόμο να διαβώ* (1968) ή *Αγωνία* (1969).

13 Η μελοδραματική τυποποίηση της περιόδου υπαγορεύει την κυρίαρχη χρήση της σεναριακής σύμβασης «φτωχός-αγαπά-πλούσια» και το αντίθετο, εντός μίας αφηγηματικής ονειρικής ισορροπίας που θα ανατραπεί εξαιτίας μίας παρεξήγησης για να καταλήξει στην αποκατάσταση και την ευτυχή έκβαση.

14 Ο σωσίας παρουσιάζεται ως αφηγηματικό εύρημα που λειτουργεί ως σταθεροποιητική δικλείδα της οικογενειακής ζωής και η χρήση του, κυρίως από τη σεναριακή πένα του Νίκου Φώσκολου, χρησιμοποιήθηκε σε μελοδράματα του Τεγόπουλου, όπως *Ο άνθρωπος που γύρισε απ' τον πόνο* (1966), *Η καρδιά ενός αλήτη* (1968), κ.ά. Βασίζεται στην αντιθετική φύση των ομοίων μεταξύ τους, τους οποίους εξάλλου δένει και αδελφικός δεσμός, αλλά και στην αντικατάσταση κάποιου νεκρού πρωταγωνιστή με έναν σωσία με σκοπό την αποκατάσταση της μυθοπλαστικής τάξης.

15 Για παράδειγμα, μόνο μία κοινωνική τάξη αφορά στο φιλμ *Μην αδικήσεις ορφανή*: η οικογένεια της Αλίκης και η φιλική οικογένεια Γιατρά ανήκουν σε ανώτερη κοινωνικά τάξη και η μόνη επικοινωνία της Αλίκης με κατώτερα κοινωνικά στρώματα είναι με έναν ταξιτζή, τον διευθυντή ενός ξενοδοχείου και το υπηρέτικό της προσωπικό.

16 «Κλασικό» ως προς την τυποποίηση και καθιέρωση χαρακτήρων, συμβάσεων και μοτίβων, πάνω στα οποία βασίζεται η τυπική μελοδραματική δομή των μέσων της δεκαετίας του 1960: φτωχοί και πλούσιοι χαρακτήρες, η έννοια της παρεξήγησης, η σταθερή και αναγνωρίσιμη εικονογραφία, το μανιχαϊκό δίπολο καλού-κακού και η προσκόλληση σε ένα κλειστό αφηγηματικό σύμπαν, το οποίο παραμένει ανέπαφο από τις εξωτερικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις.

17 Στο φιλμ *Με λύγισε η φτώχεια*, ο φοιτητής Αλέκος απολύεται από το εργοστάσιο, όπου δούλευε. Συναντά τυχαία τον παλιό του συμφοιτητή Εμίλ (Βασίλης Μαυρομάτης), ο οποίος τον δασκαλεύει να μπει στα μεγάλα σαλόνια, όπως έκανε εκείνος και αποκαταστάθηκε. Επίσης, στο φιλμ *Καιμιοί στη φτωχογειτονιά*, η φιλάσθενη Αγνή (Ιασωνίδου) παρασύρεται από τον τυχοδιώκτη

ηθοποιό Ανδρέα (Μαυρομάτης), ο οποίος κατοικεί σε ένα παραδίπλα διαμέρισμα σε κοινή αυλή και την εξαπατά.

18 Βλ., λ.χ., στο φιλμ *Περιφρονημένη αγάπη* τη σκηνή του νεανικού πάρτι, στο οποίο η Άννα αναζητά έναν πλούσιο γαμπρό. Ο φακός απελευθερώνεται από την καταγραφή της θεατρικής στατικότητας που επιβάλλει η αισθητική του ΠΕΚ και ακολουθεί κατά πόδας τους νεαρούς κομπάρσους στον χορό και στο φλερτ τους.

19 Βλ. τα ζενερικά του φιλμ *Η μοίρα μιας γυναίκας*.

20 Παρόλο που η κινηματογράφηση στα φιλμ της Γαλάνη δεν ξεφεύγει από την τυποποιημένη μορφολογία του «φωτο-ρομάντσου» με την αντίστοιχη χρήση κοντινών και μεσαίων πλάνων, τα φιλμ της διακρίνονται για την ποικιλομορφία των τελευταίων. Επίσης, σε σχέση με τα «φτωχικά» ζενερικά των μελοδραμάτων της περιόδου (με την απλή γραμματοσειρά σε μαύρο φόντο), στα μελοδράματα της Γαλάνη ο θεατής εκπλήσσεται ευχάριστα· στα ζενερικά του φιλμ *Το κορίτσι του πόνου*, οι τιλοι πέφτουν πάνω στο πλάνο των χεριών ενός δεξιότηχην μουσικού να παίζει σόλο μπουζούκι μέσα στο σκοτάδι. Μετά την αναγραφή της σκηνοθέτριας, το πλάνο του μουσικού φωτίζεται και με ένα zoom out εμφανίζεται όλη η ορχήστρα.

21 Βλ. την αναπαράσταση της παραστρατημένης και μοιραίας γυναίκας στο φιλμ *Στέλλα* (Μιχάλης Κακογιάννης, 1955) ή την ηθικοπλαστική προσέγγιση του σκηνοθέτη Γ. Δαλιανίδη στην κινηματογραφική ταινία *Στεφανία* (1966), στην *Οργή* (1962) ή και *Τα κόκκινα φανάρια* (Βασίλης Γεωργιάδης, 1963).

22 Λ.χ., *Το κορίτσι του πόνου* (60^ο/93, 81.687 εισ.), *Με λύγισε η φτώχεια* (62^ο/93, 77.986 εισ.), *Καημοί στη φτωχογειτονιά* (64^ο/101, 74.203 εισ.).

23 *Εμπρός*, 8 Ιανουαρίου 1966, 6, το φιλμ *Καημοί στη φτωχογειτονιά* σκηνοθετήθηκε με «περισσότερη δεξιότητα» και χαρίζει «στο κοινό ευγενείς εντυπώσεις από μια 'πολιτισμένη κομεντί'» και *Εμπρός*, 23 Οκτωβρίου 1965, 6, όπου σχολία από τον «ART» για το φιλμ *Διψασμένη για αγάπη*: «Ευπρεπής η ταινία», με «ενδιαφέρον θέμα, που συγκινεί τους θεατές που αρέσκονται στο είδος αυτό, και με καλή ερμηνεία από τον ηθοποιό του Κουν, κ. Ουδινότη».

24 *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1965, 6.

Achilleas Ntellis

Στρατηγικές διαμόρφωσης ενός (άλλου) κανόνα: Στέλλα vs Το τελευταίο ψέμα

**Strategies of Establishing An(Other) Canon.
*Stella vs. A Matter of Dignity***

In this essay I examine how the origins of the Greek Film Canon were established and the problems that arise from ideologically-driven criteria in considering the value of films through specific films by Greek-Cypriot director Michael Cacoyannis. Cacoyannis belonged to the Diaspora, had Anglo-Saxon mentality and embraced centred-right politics. These personality aspects made him at the time a *sui generis* Greek director, who did not quite fit in the division between Right and Left, High and Low culture, Greekness and the Other. The small artistic community of Athens in the 1950s had specific tastes regarding a film's quality, and held the Italian neorealist paradigm as the model of artistic achievement. In this article, I focus on Cacoyannis' *Stella* and *A Matter of Dignity*, released in 1955 and 1958 respectively, in order to show the division, which privileged the neorealist paradigm of Greek Film Criticism for the last half of the 20th century, dominating also the first academic Greek studies. I use four criteria (thematic elements, acting, *mise-en-scène* and critical reception) to compare both movies and to deploy my argument. The first connects issues of artistic aura and filmic maturity and reminds the first steps of the construction of film criticism; the second promotes the cultural paradigm of the archetypical Greek extravagant behaviour (Mercouri's performance) over more esoteric knowledge of the Greek psyche (Lampetis' acting); the third examines issues of authorship and especially the European ideal; the last one (critical reception) connects issues of literary ideas (the genre of *ithographia*, i.e. study of manners or study of morals) with

Greekness in order to demonstrate the domination of the Left in the Greek film canon, as it is detected in the two votes of the Association of Greek Film Critics (1986 and 2006). Finally, I present a new vision for the Greek Film Canon, which substitutes the division between Left and Right, High and Low Art with a cognitive reading of the film *A Matter of Dignity*, which represents aspects of Greekness more accurately, both artistically and culturally.

Στο άρθρο αυτό θα παρουσιαστεί μία περίπτωση μελέτης δύο ταινιών από τον ίδιο σκηνοθέτη, με στόχο να δείξει πώς διαμορφώθηκε ο ασυστηματοποίητος, πλην όμως διάχυτος κανόνας στην ελληνική κινηματογραφία. Πρόκειται για τις ταινίες *Στέλλα* και *Το τελευταίο ψέμα* του Μιχάλη Κακογιάννη, ενός από τους δύο μαζί με τον Κούνδουρο γενάρχες της ελληνικής κινηματογραφίας. Αμφότερες απέχουν τρία χρόνια από την προβολή (1955 και 1958 αντίστοιχα), είναι μορφικά παρόμοιες, μια σειρά όμως στοιχείων κειμενικών (θεματικής) και περικειμενικών (κριτικής πρόσληψης) έχει οδηγήσει σε μια σχεδόν παγιωμένη διαφοροποίηση: η *Στέλλα* θεωρείται εμβληματική και κορυφαία ταινία του Κακογιάννη και του ελληνικού κινηματογράφου, ενώ *Το τελευταίο ψέμα* παραμένει παραγνωρισμένο για πολλούς, αν όχι άγνωστο σε αρκετούς. Η διάκριση αυτή εντοπίζεται αρχικά στον αριθμό εισιτηρίων της πρώτης τους προβολής. Η *Στέλλα* είναι η πιο επιτυχημένη εισπρακτικά με 134.142 εισιτήρια, καταλαμβάνοντας την πρώτη θέση κατά την κινηματογραφική περίοδο (1955-1956), ενώ *Το τελευταίο ψέμα* η λιγότερο επιτυχημένη, καθώς με 50.156 εισιτήρια τοποθετείται στην πέμπτη θέση στην περίοδο 1957-1958 (Σολδάτος 1982, 283). Εκτός από αναγνωρισιμότητα, η *Στέλλα* ντύθηκε εξ αρχής και με την αίγλη της καλλιτεχνικότητας μέσω του βραβείου Χρυσής Σφαίρας καλύτερης ξένης ταινίας από τους ανταποκριτές ξένου τύπου στο Χόλυγουντ. Επιπρόσθετα, η ταινία έχει καταγραφεί στο συλλογικό φαντασιακό των Ελλήνων με όρους λαϊκής μουσικής: Το τραγούδι «Αγάπη που 'γινες δίκικοπο μαχαίρι» έχει ερμηνευθεί από άλλους έντεκα καλλιτέχνες (Stixoi.info 2016), ενώ υπάρχουν δύο ρεμίζ για αυτό (*Πειράζοντας τη Μελίνα/ Playing with Melina* 2014). Τα άλλα δύο τραγούδια, «Εφτά τραγούδια θα σου πω» και «Το φεγγάρι είναι κόκκινο», έχουν γνωρίσει έξι και τέσσερις επανεκτελέσεις αντίστοιχα (Stixoi.info 2016). Τέλος, η ατάκα «Στέλλα, φύγε, κρατάω μαχαίρι» έχει αναχθεί σε φράση στερεότυπη και σχεδόν φετιχιστική, δηλωτική του ανικανοποίητου του έρωτα και της παραγόμενης απελπισίας και αίσθησης συντριβής που

παράγεται από την ακύρωση της ερωτικής εκπλήρωσης. Η καθημερινή χρήση της στην μεταμοντέρνα εποχή έχει, επιπλέον, στοιχεία παρωδίας, όπως αποτυπώνεται και στην ταινία *Straight Story* (2006) και στην εμβόλιμη σκηνή ψευδο-αναπάρστασης της γκέι εκδοχής, όταν η φράση έχει τροποποιηθεί σε «Στέλιο, φύγε, κρατάω μαχαίρι». Αντίθετα με τη *Στέλλα*, *Το τελευταίο ψέμα* δεν έχει χαραχθεί με όρους λαϊκής μουσικής και λεξιλογικού φετιχισμού στο συλλογικό φαντασιακό.

Αυτή ακριβώς η ανισοροπία υπέρ της ταινίας *Στέλλα* έχει υιοθετηθεί λάθρα στον άτυπο, ασυστηματοποίητο κανόνα του ελληνικού κινηματογράφου, όπως αυτός αποτυπώνεται στη δις μέχρι τούδε ψηφοφορία των κριτικών του ελληνικού κινηματογράφου και του θεσμικού τους οργάνου της Π.Ε.Κ.Κ. (Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφων), το 1986 και το 2006.

| Με αξιολογική σειρά οι 10 καλύτερες ταινίες | | |
|---|-----------------------|--|
| | Π.Ε.Κ.Κ. 1986 | Π.Ε.Κ.Κ. 2006 |
| 1 | Ευδοκία | Ο δράκος |
| 2 | Ο δράκος | Ευδοκία |
| 3 | Αναπαράσταση | Ο θίασος |
| 4 | Ο θίασος | Στέλλα |
| 5 | Η κάλπικη λίρα | Η κάλπικη λίρα |
| 6 | Χρώματα της ίριδος | Αναπαράσταση |
| 7 | Καρκαλού | Ρεμπέτικο |
| 8 | Το προξενιό της Άννας | Η φωτογραφία |
| 9 | Μπαλαμός | Καρκαλού |
| 10 | Στέλλα | -Γλυκιά Συμμορία -Η εαρινή σύναξις των Αγροφυλάκων |

Στην πρώτη ψηφοφορία η *Στέλλα* καταλαμβάνει την τελευταία και δέκατη θέση, ενώ στην ψηφοφορία του 2006 την τέταρτη. Πώς εξηγείται αυτός ο αναβιβασμός και η πιο εντυπωσιακή ανακατάταξη μεταξύ των ταινιών της λίστας τη στιγμή μάλιστα που νεότεροι σκηνοθέτες δεν συμμερίζονται την ίδια κριτική οφειλή; Για παράδειγμα, νεότεροι σκηνοθέτες, όπως ο Σύλλας

Τζουμέρκας (γεννημένος το 1978) επαναλαμβάνει σε συνέντευξή του με αφορμή την προβολή της ταινίας του, *Έκρηξη* (2014), την έλξη του προς *Το τελευταίο ψέμα* και *Το κορίτσι με τα μαύρα*. Συγκεκριμένα, και σε ερώτηση πόσο τον έχει επηρεάσει ο Κακογιάννης επισημαίνει:

Ο Μιχάλης Κακογιάννης με έχει επηρεάσει πολύ. Ιδιαίτερα το «Τελευταίο ψέμα» και το «Κορίτσι με τα μαύρα». Είναι το πώς ο διάλογός του ξαφνικά γίνεται ξυράφι, πώς καταφέρνει να στηρίξει γερά το δράμα των ηρώων του στην κοινωνία που βλέπει γύρω του, πώς χωρίς να χάνει την κανονικότητα των καταστάσεων, καταφέρνει να κάνει πολύ τολμηρές σκηνές [...]. (Ζουμπουλάκης 2014)

Τι είναι αυτό που διαχωρίζει τον νέο σκηνοθέτη από την παλαιότερη γενιά των συνοδοιπόρων του, σκηνοθετών πρωτίστως και κριτικών δευτερευόντως; Είναι τάχα ότι όσοι γεννήθηκαν μετά την μεταπολίτευση έχουν ανδρωθεί με νοοτροπία απαλλαγμένη από το σύνδρομο της υστέρησης και της καχυποψίας ή μήπως είναι ότι η νεότερη γενιά δεν υιοθετεί την μεταπολεμική συνήθεια της ταύτισης του έργου με το πρόσωπο; Μήπως συντρέχουν όλα αυτά μαζί που οδηγούν τον Τζουμέρκα να υπερθεματίσει για το διάλογο και την κοινωνική ευθυκρισία της ταινίας; Στον αντίποδα, στη δεκαετία του 1950, δεκαετία που ο Κακογιάννης αρχίζει τη σκηνοθετική πορεία του, το αυτονόητο του διαχωρισμού του καλλιτέχνη από το έργο του αντικαταστάθηκε από την πλήρη ταύτιση, όπως αποτυπώνεται στη διαπρύσια κριτική αρθρογραφία αριστερών κριτικών της εποχής και ειδικά του Ανδρέα Μοσχοβάκη στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*. Ενδεικτικό αυτού είναι η κριτική του Μοσχοβάκη για την ταινία *Το τελευταίο ψέμα*:

Μια αηδία κλείνει μέσα του ο κ. Κακογιάννης για έναν κόσμο που, όπως φαίνεται τον γνώρισε καλά και που μπορεί να μας τον περιγράψει όσο μπορεί βαθύτερα. Είναι ο κόσμος του πλούτου που ξεφτίζει μέρα με τη μέρα και περισσότερο καταδικασμένος ν' αφανιστεί απ' τη διαφθορά του και την εσωτερική του σήψη του [...]. Η αντιπαράθεση της απλής και καλόκαρδης χωρικής, προβάλλει πιο χτυπητά τη διαφθορά των πλουσίων. Όμως στον σκηνοθέτη λείπει η ωριμότητα, οι αποκαλυπτικές στιγμές είναι λίγες και οι χαρακτήρες δεν έχουν συνέπεια και μεστότητα. Το πρόβλημα που απασχολεί τον κ. Κακογιάννη είναι η λύτρωση

αυτού του κόσμου και νομίζει πως τη βρίσκει σε μια θρησκευτική έξαρση. Αλλά οι καμπάνες του φινάλε σαν νάναι πολύ βουερές και σα να θέλουν να σκεπάσουν κάποιες άλλες φωνές, όλη η σκηνή σα να θέλει να δημιουργήσει μια μέθη, ένα παραλήρημα που θα πνίξει κάποιες αμφιβολίες (Μοσχοβάκης 1958, 267).

Από την παραζάλη των ιδεολογικών μεταπολεμικών συζητήσεων που έλαβαν χώρα ειδικά σε ένα περιοδικό, όπως η *Επιθεώρηση Τέχνης* (Καραλή 2005) και την επιθετικότητα, την οξεία και φρενήρη, των κριτικών για καλλιτεχνικά πρόσωπα και αισθητικά έργα, αναδύεται, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, μία διαλογικότητα. Και από την μεταπολεμική και ανθρωπολογική συμπεριφορά του Έλληνα, την περιοριστική, μονολογική και συνάμα ακυρωτική, φαίνεται να αναδύεται ένα ήθος, πιο ευρύ και μια διαγενεακότητα, αισθητική και καλλιτεχνική ιστορικής χροιάς, όπως αποτυπώνεται στη συνομιλία ενός νέου σκηνοθέτη, του Τζουμέρκα εν προκειμένω, με έναν προγενέστερο ομότεχνό του, τον Κακογιάννη.

Αν αυτό συμβαίνει με όρους καλλιτεχνικούς και ανθρωπολογικούς εν γένει, γιατί δεν αποτυπώνεται κάτι αντίστοιχο στο χώρο της κριτικής πρόσληψης; Αν δεν πρόκειται για συμπτωματολογία, πώς εξηγείται εν τέλει αυτή η εντυπωσιακή ανακατάταξη της *Στέλλας* στον κανόνα; Είναι μια προσπάθεια να προστατευθεί η ταινία από μια υφέρπουσα αποκαθήλωση ή αντίθετα ένα είδος πνευματικών διαπιστευτηρίων των νέων κριτικών προς τα παλαιότερα;

Το παρόν άρθρο θα φωτίσει πλευρές ως προς αυτά τα ερωτήματα, συγκρίνοντας εκ παραλλήλου και εκ διαμέτρου τις δύο ταινίες (*Στέλλα* και *Το τελευταίο ψέμα*) με τα κριτήρια της θεματικής, της υποκριτικής, της μιζενσέν και της κριτικής πρόσληψης, νοουμένης τόσο με όρους δημοσιογραφικούς όσο και πανεπιστημιακούς, τις δύο κυρίαρχες μορφές λόγου και εξουσίας, συγχρονικά όσο και επισκοπικά. Στόχος είναι να καταδειχθούν τα κριτήρια με τα οποία διαμορφώθηκε ο ασυστηματοποίητος κανόνας του ελληνικού κινηματογράφου, διάχυτος, αλλά ελάχιστα αμφισβητούμενος και ήκιστα εμπλουτισμένος. Δεύτερος στόχος, ομολογημένος προκαταβολικά, είναι να φωτιστεί με μία νέα παράμετρο μια διεθνής συζήτηση για τα στάδια, τη δημιουργία και την εγκαθίδρυση ενός κανόνα.

Ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά, αλλά με τρόπο κλιμακωτό, από τα πιο μικρά ως τα πιο μεγάλα. Και στις δύο ταινίες πρωταγωνιστούν δύο γυναίκες στο μέσο ή κοντά στο τέλος της τρίτης δεκαετίας της ζωής τους. Στη

Στέλλα, βλέπουμε τον αδέσμευτο χαρακτήρα μιας λαϊκής τραγουδίστριας και την πορεία δολοφονίας της από τον εραστή της. Είναι ένα φονικό, λυτρωτικό και τραγικό, λυρικό και υμνητικό για το πάθος της γυναίκας και το κουράγιο του άντρα και πάνω από όλα για το αδύνατο του απόλυτου έρωτα και για τα δύο φύλα. Στο *Τελευταίο ψέμα*, βλέπουμε το χαρακτήρα μιας μοναχοκόρης αριστοκρατικής οικογένειας του Κολωνακίου, που έχει ξεπέσει από την τάξη της, έχει ξεφτίσει από την αίγλη με την οποία το χρήμα και η συνακόλουθη μυθολογία του ντύνει συμπεριφορές. Το ψέμα όμως που χάσκει επώδυνα μετά το θανατικό της υπηρέτριας ωθεί την κόρη να εγκαταλείψει τα ψιμυθιώματα της προτεραιάς ψευδεπίγραφης ζωής της, αναβαπτίζομένη την ημέρα του Δεκαπενταύγουστου στη λιτανική πομπή της Μεγαλόχαρης στην Τήνο.

Ήδη από τη συνοπτική εξιστόρηση της πλοκής των δύο ταινιών σκιαγραφείται το πρώτο στάδιο δημιουργίας ενός κανόνα, όπως το περιγράφει η Janet Staiger (Staiger 1985, 5). Σε αυτό, λέει, οι πρώτοι κριτικοί και θεωρητικοί για να νομιμοποιήσουν τον κινηματογράφο στη σφαίρα της τέχνης, εγείρουν ζητήματα ουσίας, ιδιαιτερότητας και ωριμότητας. Εδώ τα οντολογικά ζητήματα επικεντρώνονται στο πώς ο κινηματογράφος ενσωματώνει βασικές αρχές άλλων τεχνών, όπως απλότητα, ισορροπία, φαντασία και πληροφορία. Η κριτική του Μοσχοβάκη που παρατέθηκε πιο πάνω θέτει, εκτός των ιδεολογικών ζητημάτων, τέτοια οντολογικά ζητήματα, όταν επισημαίνει την έλλειψη ωριμότητας, μεστότητας και αποκαλυπτικών στιγμών στο *Τελευταίο ψέμα*.

Το δεύτερο στάδιο, υποστηρίζει η Staiger, προέρχεται από το πρώτο και περιστρέφεται γύρω από στοιχεία διαφοροποίησης του κινηματογράφου από άλλες τέχνες και κυρίως του θεάτρου (Staiger 1985, 6). Στην Ελλάδα το θέατρο δάνεισε θέματα και είδη στον κινηματογράφο (βλ. ενδεικτικά, κωμειδύλλιο και ταινίες φουστανέλλας, Κυμιονίς 2000, Δερμεντζόπουλος 2002). πιο αμφίδρομη, όμως, ήταν η σχέση θεάτρου και κινηματογράφου ως προς τους ηθοποιούς και την υποκριτική. Ο κινηματογράφος δανείστηκε προσωπικότητες από το θέατρο για να νομιμοποιηθεί, όπως και το αντίστροφο, υποκριτές του κινηματογράφου νομιμοποιήθηκαν ως καλλιτέχνες στο άρμα του θέσπιδος. Επιβεβαιωτικό ως προς αυτό είναι η καριέρα των δύο πρωταγωνιστριών στις δύο ταινίες που εξετάζουμε, Στέλλα και *Το τελευταίο ψέμα*.

Οι πρωταγωνίστριες (Μελίνα Μερκούρη, Έλλη Λαμπέτη) είναι εμβληματικές προσωπικότητες της υποκριτικής στην Ελλάδα. Η πρώτη εξωστρεφής, με λόγο πολιτικό και παρεμβατικό, έπαιξε στον κινηματογράφο σε 18 ταινίες από το 1955 με τη Στέλλα ως το 1978, στο θέατρο από το 1944 ως

το 1992 και στην ενεργό πολιτική από το 1981 ως τον θάνατό της το 1994. Η Λαμπέτη έπαιξε ορισμένες από τις ταινίες από το 1946 ως το 1968, και στο θέατρο ως δύο χρόνια πριν από τον θάνατό της, το 1983. Κοινό στοιχείο αμφοτέρων των ηθοποιών είναι ότι τίμησαν το άρμα του θέσπιδος για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα από αυτό της μεγάλης οθόνης (Μερκούρη: Θέατρο-48 έτη vs. Κινηματογράφος-23 έτη, Λαμπέτη: Θέατρο-39 έτη vs. Κινηματογράφος-22 έτη). Γίνεται αντιληπτό ότι η ελληνική ταυτότητα προέτασσε κατά τον 20^ο αιώνα, τουλάχιστον, την υποκριτική νομιμοποίηση και την καλλιτεχνική υστεροφημία μέσα από την εφήμερη τέχνη του θεάτρου παρά του κινηματογράφου. Ένα άλλο παράδειγμα, ακραίο μιν, αλλά ενισχυτικό αυτού, είναι η περίπτωση του διπόλου Καρέζη-Βουγιουκλάκη. Αν και ως το 1972 αμφότερες πρωταγωνιστούσαν στον κινηματογράφο, η Καρέζη αφοσιώθηκε στο θέατρο, ενώ η Βουγιουκλάκη συνέχισε και στη δεκαετία του 1980 τις εμφανίσεις στη μεγάλη οθόνη, συμβάλλοντας στην παγίωση μιας σαφούς διαφοροποίησης και αξιολογικής κατηγοριοποίησης: Η Καρέζη είναι το θετικό παράδειγμα, ενώ η Βουγιουκλάκη το αρνητικό με όρους κατά σειρά καλλιτεχνικούς, διανοητικής υπόστασης και έμφυλης αναπαράστασης (Καρτάλου 2008). Αυτό που μένει να δούμε είναι με ποιο είδος υποκριτικής νομιμοποιούνταν οι πρωταγωνίστριες αυτές όσον αφορά τη μεγάλη οθόνη.

Περιορίζοντας το εύρος και συγκρίνοντας την υποκριτική στον κινηματογράφο και ειδικά στις δύο ταινίες, θα υποστηρίξουμε ότι η μιν Μερκούρη αντιπροσώπευε περισσότερο την αυτόνομη υποκριτική στον κινηματογράφο, η δε Λαμπέτη την ενσωματωμένη/ολοκληρωμένη (Maltby 2003, 388-389). Κατά τον Richard Maltby, η πρώτη, η αυτόνομη είναι η υποκριτική της οποίας η παρουσία μέσα από την περσόνα ενός σταρ είναι έκδηλη και γύρω από την οποία χτίζεται η αφήγηση, ενώ στη δεύτερη, την ενσωματωμένη/ολοκληρωμένη, η περσόνα ενός σταρ μετριάζεται και υποτάσσεται στην αφήγηση ή και στην καλλιτεχνική υπόσταση της ταινίας, χωρίς να αποκλείεται να συνυπάρχει η μία με την άλλη μέσα σε μια ταινία.

Η πιο χαρακτηριστική σκηνή για το είδος της υποκριτικής που υπηρέτησε η Λαμπέτη στην ταινία αυτή είναι, όταν ως κόρη της ξεπεσμένης οικογένειας (Χλόη) τραβιέται από το μπράτσο έξω από το λαϊκό μουσικό κέντρο από τον άντρα με τον οποίο φλέρταρε (Μιχάλης Νικολινάκος) και πιθανόν να παντρευόταν, αν η οικονομική καταστροφή της οικογένειας δεν την οδηγούσε στην αγκαλιά ενός πλούσιου κοσμοπολίτη Έλληνα (Μηνάς Χρηστίδης). Στη σκηνή αυτή, το βλέμμα της Χλόης/Λαμπέτη δεν συνοψίζει

| Είδος Υποκριτικής | |
|-------------------------|----------------------------|
| Αυτόνομη | Ενσωματωμένη /ολοκληρωμένη |
| εντυπωσιοθηρία-ατραξιόν | αφήγηση |
| δράση | ερμηνεία |
| παράσταση | αναπαράσταση |
| ορατή | αόρατη |
| επίδειξη | μεταμφίεση |
| υπερβολή | αληθοφάνεια |
| τεχνικά προτερήματα | ψυχολογία χαρακτήρα |
| χαμηλό status | υψηλό status |

μόνον τη δραματική θέση της οικογένειας, αλλά αποτυπώνει και το δικό της τραγικό αδιέξοδο. Εξ αρχής, στο πρόσωπό της ζωγραφίζεται με αδρό τρόπο η οργή και επιθετικότητα, μα η πρώτη παρέμβαση του άντρα (φιλί) μαλακώνει τα σκληρά συναισθήματα της αυτοκριτικής. Με τη δεύτερη παρέμβαση (φιλί) που ακολουθεί, το γεμάτο άρνηση και απελπισία πρόσωπο της Χλόης υποχωρεί και μια ικευτική παράκληση εμφανίζεται στο πρόσωπό της, κυρίως από την αποφασιστικότητα του άντρα να προτείνει συγκεκριμένες λύσεις. Και στις δύο περιπτώσεις, μετά την παρέμβαση του άντρα και τη συνακόλουθη στιγμιαία αλλαγή των αρνητικών συναισθημάτων σε πιο ουδέτερα, η Χλόη επιστρέφει ξανά στην αβουλία, το αδιέξοδο και την αναποφασιστικότητα, αν και ο άντρας της προσφέρει την ερωτική ευτυχία μαζί με την οικονομική θεραπεία. Και όμως στο τέλος της σκηνής, η άρνησή της πάλι αλλάζει, σαν να υποχωρεί και σαν να λυγίζει η ίδια μπροστά στο τείχος που συναντάει. Το ερώτημα αν θα δεχτεί την προτεινόμενη λύση παραμένει ανοιχτό, αναπάντητο παρά τις αρχικές αρνητικές προθέσεις της. Και με αυτό θα πορευτεί η ταινία για αρκετά λεπτά.

Η μικρής διάρκειας σκηνή (κοντά στο 1:10) είναι ένα προσωπικό επίτευγμα της Λαμπέτη που παρόμοιό της δεν υπάρχει στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου εκείνης. Τα εργαλεία της είναι ελάχιστα: τα μάτια της, οι ζυγισμένες κινήσεις της κεφαλής και οι ελάχιστες του υπόλοιπου σώματός της, και κυρίως η ψυχολογική καταβύθιση σε μια προσωπικότητα που βιώνει τα τραγικά αδιέξοδά της. Η διείσδυση αυτή, πολύπλοκη στη σύλληψη και απαιτητική στην εκτέλεση, αποτυπώνει τις συνεχείς ψυχολογικές μεταπτώσεις (από την οργή

στην αποδοχή και από το αδιέξοδο της αυτοκριτικής στην απελπισία και τη λύτρωση) που δηλώνουν ότι είναι ευάλωτη και για αυτό εύθραυστη, ευμετάβολη και για αυτό ριψοκίνδυνη. Αυτός ο ψυχολογικός διάκοσμος της κόρης υπομνηματίζεται από τον χαμηλό φωτισμό, τη μελαγχολική μουσική και το τράβελινγκ της κάμερας. Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η ανάδυση του χαρακτήρα και όχι της περσόνας, η αληθοφάνεια της αναπαράστασης παρά η υπερβολή της παράστασης. Με λίγα λόγια, δεν βλέπουμε τη Λαμπέτη *per se*, αλλά τη Χλόη μέσα από τη Λαμπέτη.

Την ολιγάρκεια της υποκριτικής της η Λαμπέτη την υπηρέτησε σε όλη σχεδόν την κινηματογραφική πορεία της, εν αντιθέσει με την πληθωρικότητα της υποκριτικής της Μερκούρη. Και εδώ λανθάνει μια ανθρωπολογική διάσταση της ελληνικής ταυτότητας. Η Μερκούρη αποτυπώνει με τον πιο εμβληματικό τρόπο την εξωστρέφεια του Έλληνα και την αίσθηση της κοινότητας στην οποία θέλει να ανήκει, σε αντίθεση με την εσωτερικότητα της Λαμπέτη, η οποία απαιτεί οργάνωση εσωτερικού κόσμου, έλεγχο και αυτογνωσία. Για αυτό και η φιλμική περσόνα της Μερκούρη, εν αντιθέσει με την περσόνα της Λαμπέτη, υπερτερεί σε φήμη και υστεροφημία, μια και φύεται σε ένα τέτοιο πολιτισμικό περιβάλλον.

Υπάρχει όμως και ένας δεύτερος λόγος για τον οποίο υποβιβάζεται το *Τελευταίο ψέμα* με όρους υποκριτικής. Η ολοκληρωμένη υποκριτική που υπηρέτησε η Λαμπέτη από τη δεκαετία του 1950 άργησε να καθιερωθεί στον ελληνικό κινηματογράφο. Στο κρίσιμο μάλιστα γύρισμα της δεκαετίας του 1970, η υποκριτική ενσωματώθηκε στο κίνημα του φορμαλισμού και της ενδοσκοπησης (Karalis 2012, 143). Σε αυτό το κίνημα, η συναισθηματική ταύτιση εγκαταλείφθηκε, η κινηματογράφιση στράφηκε σε αφηρημένες έννοιες και ιδέες και καθιέρωσε την αυστηρότητα και την απλότητα μιας τέχνης, σχεδόν αρχαϊζουσας, όπως του βωβού κινηματογράφου. Η υποκριτική δεν προέταξε τα στοιχεία της ψυχολογικής ταύτισης μέσω των χαρακτήρων, αλλά τη διανοητική περισσότερο μέσα από την ανάδειξη ιδεών. Από αυτό το αξιολογικό κριτήριο όσον αφορά την υποκριτική διέπεται ο κανόνας, αφού οι κριτικοί στην Π.Ε.Κ.Κ., στην πλειοψηφία τους, ανδρώθηκαν σε ένα τέτοιο περιβάλλον καθόλη τη διάρκεια τριακονταετίας 1970-2000, όσο δηλαδή διαρκεί μια γενιά· και από αυτό εδώ το σημείο εκκινεί η παραγνώριση της ταινίας.

Παρόμοια ποιοτική ακρισία παρατηρείται και για την αξιολόγηση της μιζενσέν. Η μιζενσέν ή πιο σωστά η κινηματογραφικότητα, σύμφωνα με τη μεταγραφή του όρου από τον Μάριο Πλωρίτη το 1946, και ο ορισμός

της μέσα από τις σελίδες της εφημερίδας *Ελευθερία* (Πλωρίτης 1946) ως ενός συνδυασμού του μοντάζ, της φωτογραφίας, της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας, ό,τι τέλος πάντων συνιστά την ιδιαιτερότητα της έβδομης τέχνης (Ντελλής 2010, 53-69),-η κινηματογραφικότητα λοιπόν ομοιάζει και στις δύο ταινίες παρά το ό,τι οι συντελεστές δεν είναι οι ίδιοι από ταινία σε ταινία. Στη *Στέλλα* διευθυντής φωτογραφίας είναι ο Κώστας Θεοδοωρίδης και στο *Τελευταίο ψέμα* ο Walter Lassaly. Αν η βάση δεδομένων της ιστοσελίδας της ταινιοθήκης της Ελλάδας ευσταθεί, στη φιλομορφία των 44 ταινιών του Θεοδοωρίδη ξεχωρίζουν ο *Δράκος* (1956) και η *Στέλλα*. Στον Lassaly όμως επωμίζονται ταινίες, όπως η *Μανταλένα* (1960) και ο *Αλέξης Ζορμπάς* (1964). Στη *Στέλλα* και *Το τελευταίο ψέμα*, επίσης, οι εμβληματικές προσωπικότητες του Γιάννη Τσαρούχη και του Μάνου Χατζιδάκι ευθύνονται για το σκηνογραφικό και μουσικό αποτέλεσμα αντίστοιχα. Πίσω από την παράθεση αυτή των ονομάτων, κρύβεται η άρση μιας παρεξήγησης, ουδέποτε ομολογημένης αλλά εξακολουθητικά διακινούμενης, ανάμεσα στους κριτικούς που διαμόρφωσαν τον κανόνα μέσα από την ψηφοφορία, ότι ο Κακογιάννης δεν ήταν ένας σκηνοθέτης-δημιουργός (auteur), αλλά διεκπεραιωτής (metteur-en-scene)-ότι άλλοι συντελεστές ευθύνονται για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, και πάνω από όλα ότι τα σενάρια δεν βασίζονται σε δικές του ιδέες. Η βασική επιχειρηματολογία των κριτικών προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν ότι οι πιο δημοφιλείς και βραβευμένες ταινίες του Κακογιάννη ως τη δεκαετία του 1970 είναι μεταφορές (*Στέλλα*, *Ηλέκτρα* (1962), *Αλέξης Ζορμπάς*).

Ως τις αρχές της δεκαετίας του 1970 θα αποκρυσταλλωθεί η ιδέα ότι μόνον καταργώντας ή αντικαθιστώντας το σενάριο που μεταγράφεται μηχανικά στο φιλμ, συντίθεται η προσωπικότητα του σκηνοθέτη (Elsaesser and Buckland 2002, 86). Με άλλα λόγια, μόνον όταν το σενάριο είναι πρωτότυπο και φέρνει την υπογραφή του σκηνοθέτη, τότε αναδύεται και ο δημιουργός (auteur). Επρόκειτο ουσιαστικά για μια κεφαλαιώδη σύγκριση ανάμεσα στο γνήσιο και το κίβδηλο, το υψηλό και το χθαμαλό, και ταυτόχρονα σύγκρουση οντολογικής φύσεως: Ο κινηματογράφος διεθνώς νομιμοποιούνταν αυθύπαρκτα μέσα από την ανάδειξη του σκηνοθέτη και της ρομαντικής αύρας του δημιουργού που αφαιρεί και συνθέτει, μα πάνω από όλα οραματίζεται τον κόσμο στον οποίο ζει, μέσα από τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Τέχνης.

Η κινηματογραφικότητα, όμως, των δύο ταινιών που εξετάζονται εδώ, της *Στέλλας* και του *Τελευταίου ψέματος*, αν μελετηθούν εκ του σύνεγγυς και εν ακολουθία, θα δείξει ότι αμφότερες εντάσσονται σε ένα γενικότερο προ-

βληματισμό του Κακογιάννη με τον ερχομό του στο ελλαδικό κέντρο από τη μητρόπολη του Λονδίνου. Ο σκηνοθέτης προσπαθεί να κατακτήσει δύο πράγματα: την τεχνική της έβδομης τέχνης και τη σημασία του να είσαι Έλληνας. Στην πρώτη, ο Κακογιάννης προσπαθεί να μάθει με τον τρόπο του Έλληνα (το αυτοδίδακτο) τη θέση της κάμερας, την υποκριτική, τον ρόλο του σεναρίου, το μοντάζ. Δείχνει μάλιστα να έχει κατακτήσει αισθητικά τη δύναμη του μοντάζ με αυτήν την τέταρτη ταινία του. Επί παραδείγματι, στη σκηνή του θανάτου της υπηρέτριας (Ελλη Ζαφειρίου) το μοντάζ παίζει τόσο καταλυτικό ρόλο και χρησιμοποιείται με ακρίβεια χειρουργού που καθίσταται υπόδειγμα γραμμικής σεκάνς. Η ισορροπία ανάμεσα στον λόγο, τα πλάνα, τις θέσεις της κάμερας μέσα στο δωμάτιο και τις κινήσεις των ηθοποιών προωθούν κλιμακωτά τη δραματική ένταση. Η κινηματογραφικότητα στη σκηνή αυτή αναπαράγει έναν κλειστοφοβικό τόνο, όταν η υπηρέτρια τραβά αποφασιστικά τις συρταρωτές πόρτες, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα αναμέτρησης και εγκλωβισμού που επιτείνεται από τα παντζούρια που συσκοτίζουν το σαλόνι. Εκεί, οι τρεις γυναίκες αρχίζουν να διαπληκτίζονται, στη συνέχεια να φωνασκούν και εν τέλει να παλεύουν. Με την κάμερα στο χέρι, ο σκηνοθέτης και ο διευθυντής φωτογραφίας συμμετέχουν στο πάθος των γυναικών, ακόμη και όταν με cut και με λήψη εκτός παραθύρου διαρρηγνύεται ο περικλειστος χώρος. Και όμως αυτή η επιλογή, αν και αθώα, θα συμπληρωθεί στη συνέχεια με ένα άλλο πλάνο, για να δηλωθεί μια πρώτη αποστασιοποίηση. Η χρήση του ενδοδιηγητικού ήχου (ραδιόφωνο- αναφώνηση ώρα Ελλάδος, διαπεραστικό κουδούνισμα τηλεφώνου) κορυφώνει τη σωματική, ψυχική και συναισθηματική πάλη. Φτάνει έτσι η κινηματογραφικότητα να διευρύνει τη δραματικότητα της σκηνής στα όρια του σπαραγμού και της τραγικότητας. Αυτό επιτυγχάνεται με πλάνο πλονζέ, από ψηλά, από τη γωνία του σαλονιού, πολύ κοντά στο πλάνο του θεού. Είναι η στιγμή που η πρώτη αποστασιοποίηση παίρνει τη μορφή ενός σχολίου, για τα όρια του σκότους της ανθρώπινης ψυχής. Η κινηματογραφικότητα σχολιάζει το πάθος και δεν το εικονογραφεί μόνον αφηγηματικά. Βρισκόμαστε πια στην κορύφωση, όταν τα σώματα της κόρης και της μάνας απομακρύνονται από το πτώμα της νεκρής υπηρέτριας σαν θηλαστικά που οσφρίζονται ότι η επιλογή του θύματος δεν ήταν σωστή. Επιτυγχάνεται μέσα από τη συμμετρικότητα της απομάκρυνσης των σωμάτων μεταξύ της μητέρας και της κόρης και τη ρυθμικότητα της αναβαθμίδας των συναισθημάτων (από την απελπισία στην αποτρόπαια θέαση του εγκλήματος) μια κινηματογραφικότητα που κατά τον Karalis δεν είναι πια μόνον η

κατάκτηση της γλώσσας, ζητούμενο του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά κυρίως ο αισθητικός προβληματισμός μέσα από τη δημιουργική συνομιλία λόγου και εικόνας (Karalis 2012, 78).

Στην πρώτη σεκάνς της ταινίας, η απλή λειτουργία του cut πολλαπλασιάζεται, όταν η Χλόη σπάει επίτηδες το μπουκάλι με το υποτιθέμενο ούισκι. Στο επόμενο πλάνο δεν ακούμε τις αντιδράσεις των προσώπων που έχουν μαζωχτεί στην βεράντα του σπιτιού για χαρτοπαίγνια, δεν βλέπουμε τα βλέμματα, όπως θα αναμέναμε· αντίθετα, ημίφως καλύπτει το επόμενο πλάνο σε ένα σκοτεινιασμένο κυριολεκτικά και μεταφορικά πρόσωπο. Το μοντάζ εδώ λειτουργεί προσθετικά, αφού τονίζει την απόκρυψη και την υποκρισία της οικογένειας που αποσιωπά με κάθε τρόπο την οικονομική καταστροφή της, αντιθετικά, αφού δεν εκπληρώνει τις αναγνωστικές προσδοκίες, όπως είχαν καλλιεργηθεί εξ αρχής της ταινίας από την απεικόνιση της ατμόσφαιρας και της χαλαρότητας και πολλαπλασιαστικά ως προς το αισθητικό αποτέλεσμα της ταινίας, αφού επιταχύνει μέσω της λιτότητας την πλοκή και προάγει ταυτόχρονα τη φαντασία και την υφολογική δραματικότητα. Ο ίδιος ο Κακογιάννης είχε επιτύχει θαυμαστά αποτελέσματα με το παράλληλο μοντάζ στην τελική σκηνή της *Στέλλας*, όταν οι χωρισμένοι εραστές που χορεύουν ενώνονται κινηματογραφικά (Thomson & Bordwell 2011, 358).

Αν ο Κακογιάννης προσπαθεί να κατακτήσει την τεχνική του κινηματογράφου αυτήν την περίοδο, τον ίδιο αγώνα κάνει όσον αφορά τη σημασία του να είσαι Έλληνας. Από την πρώτη ταινία, το *Κυριακάτικο ξύπνημα* (1954), αποτυπώνεται με τρόπο διαυγή η ποικιλομορφία του έργου, εφόσον σε αυτό ενυπάρχουν μοντερνιστικοί άξονες προς την κατεύθυνση του δημιουργού και της ταυτότητας και μεταμοντέρνες φυγόκεντρες δυνάμεις ως προς επιμέρους αισθητικά στοιχεία (μίξη στοιχείων και ειδών) που δεν εντάσσονταν στα μέτρα της εποχής (Ντελλής 2011, 429-448). Συνέβαλε σε αυτό και η πορεία της ζωής του ίδιου του Κακογιάννη που ήταν περισσότερο μέτοικος, μια και είχε κυπριακή καταγωγή (παραδίδεται ότι ο πατέρας του είχε τον τίτλο του Sir) και είχε θητεύσει στα ήθη της βρετανικής πρωτεύουσας κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Στην πρώτη ταινία, η αφήγηση voice off με τη φωνή του ίδιου του Κακογιάννη, αμέσως μετά το ζενερικ, είναι η ματιά του ξένου που βλέπει πράγματα πρωτόγνωρα για αυτόν και τα σχολιάζει με περισσότερο δηκτικό βρετανικό χιούμορ (κοκόρια στο κέντρο της πόλης, ηχορρουπαντικά τραμ, υπαίθρια παζαρέματα και αυτοσχέδια λεωφορεία). Με τις επόμενες τρεις ταινίες, τη *Στέλλα*, το *Κορίτσι με τα μαύρα*

(1956) και *Το τελευταίο ψέμα*, αυτήν την άτυπη τριλογία του για τη γυναικεία ταυτότητα (κατά σειρά το πορτρέτο της ασυμβίβαστης, της συμβιβασμένης και της ισορροπίστριας), την πολυπλοκότητα της προσωπικότητας αλλά και τα αδιέξοδά της, ο Κακογιάννης ανακαλύπτει ταυτόχρονα την τραγικότητα της ελληνικής ταυτότητας και της κοινωνίας στην οποία επέλεξε να ζήσει και κυρίως του βάρους που αυτά τα δύο κουβαλάνε. Με αυτήν την εναγώνια αναζήτηση εκ μέρους του Κακογιάννη, η κινηματογραφικότητα πρέπει να εξετάζεται, μια και συγχρονικά δύο ήταν οι άξονες γύρω από τους οποίους κινήθηκε η αμφισβήτηση του έργου του και ως την έλευση της δικτατορίας, ως τότε δηλαδή που δίνει τις κύριες προβληματικές του κινηματογραφικού έργου του: Ό,τι δεν ξέρει την ελληνική πραγματικότητα και δεν κατανοεί το εύρος της λαϊκότητας.

Η κινηματογραφικότητα, λοιπόν, αναδύεται ως μια ενοποιημένη αφήγηση στις τέσσερις πρώτες του ταινίες. Από το νομιμοποιημένο άστου του *Κυριακάτικου Ξυπνήματος*, περνά στο ημιπαράνομο του ρεμπέτικου στη *Στέλλα* και από την αγροτική-νησιωτική κουλτούρα της τιμής και των ορίων τήρησης της παράδοσης στο *Κορίτσι με τα μαύρα*, βουτά στο μεγαλοαστικό ήθος της πρωτεύουσας με τις νευρώσεις για να προτείνει τον συμβιβασμό του αστικού ήθους με το αγροτικό, με το εμβληματικό πλάνο του τέλους στο οποίο θα επανέλθω σε λίγο στο *Τελευταίο ψέμα*. Αυτή η συνεχής ταλάντευση άστου-χωριό-άστου συμπίπτει με τη μυθιστορηματική παράδοση του 20^{ου} αιώνα της ελληνικής λογοτεχνίας, στην οποία κυριαρχεί η σύγκριση πόλεως-χωριού (Beaton 1996, 137-152, Vittì 2002, Καστρινάκη 1997). Σε αυτή τη συζήτηση εδράζεται και η επαρκώς αποδειχθείσα και συζητηθείσα από μελετητές και κριτικούς αστική ή νησιώτικη ηθογραφία ταινιών (Karalis 2012, 68-79, Μοσχοβάκης 1995, 17-47). Πίσω από την ταμπέλα της ηθογραφίας υπάρχει το φάντασμα του ρεαλισμού που ταλάνισε την ελληνική κινηματογραφία και διανόηση, ειδικά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Και πίσω από το φάσμα του ρεαλισμού υπάρχει πάντα το πολιτικό στοιχείο. Να γιατί *Το τελευταίο ψέμα* σκόνταψε: Γιατί ιδωμένη με όρους ρεαλισμού ανέκυπταν δεξιά στοιχεία- η οποιαδήποτε αναφορά στην καχεξία του αστικού στοιχείου, όπως το περιγράφει ο Κονδύλης, (Κονδύλης 1990, 9-10) ακόμη και με όρους έκπτωσης, προκαλούσε τη θυμωδία και την αποστροφή των αριστερών κριτικών, όπως του Μοσχοβάκη, όταν μιλάει για την αηδία ενός κόσμου που ξέρει πολύ καλά ο πλούσιος Κακογιάννης (Μοσχοβάκης 1958, 267). Είναι γεγονός ότι σε μια χώρα εξαιρετικά πολωμένη και μετεμφυλιακά διχασμένη, η θέση που καλείται να πάρει κανείς είναι αναλογικά απόλυτη και

μανιχαϊστική χωρίς ενδιαμέσες μάλιστα αποχρώσεις. Για αυτό δεν γινόταν εύκολα αποδεκτά ατίθασα ελέω καταγωγής, ανυπάκουα λόγω ιδεολογίας και φύσει ιδιόρρυθμα μέλη, όπως ήταν ο Κακογιάννης.

Έτσι, κατά τη σύνταξη του κανόνα, το κριτήριο της κινηματογραφικότητας από την άποψη της τεχνικής και της ελληνικότητας απέκλειε το *Τελευταίο φέμα*, εφόσον κατά την επικρατούσα τότε λογική προκρινόταν η έννοια της ρήξης με πρόσημο αριστερό που να αποτυπώνει με νεορεαλιστική ενάργεια την κοινωνική πραγματικότητα και το λαϊκό στοιχείο, πρόσημο το οποίο δεν το διέθετε η ταινία και για αυτό δεν μπορούσε να συμπεριληφθεί σε αυτό. Όμως με αυτόν τον τρόπο εισερχόμαστε στο τρίτο στάδιο δημιουργίας του κανόνα, όταν οι ταινίες που επιλέγονται κατά τη διαμόρφωση του κανόνα εκπληρώνουν το κριτήριο της τομής ή της αφετηρίας για μια κινηματογραφία.

Με άλλα λόγια, τίθενται χρονολογικές τομές στην ιστορία του κινηματογράφου, γιατί υπάρχει η αμετάκλητη ανάγκη για προσδιορισμό αφετηριακών ταινιών ως μια μορφή εκκίνησης μελέτης του κινηματογράφου ως τέχνης, όπως έγινε με τις ταινίες του Griffith επί παραδείγματι και μας υπενθυμίζει η Staiger (Staiger 1985, 9). Σε αντίθεση με την ιστορία της αμερικάνικης και της ευρωπαϊκής κριτικής που δύναται να επιστρέψει σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους (αρχές του 20^{ου} αιώνα, μεσοπολεμικές) για να αναζητήσει κινηματογραφικές τομές σε ένα μεγαλύτερο χρονικό εύρος, ο ελληνικός κινηματογράφος εξαιτίας της προπολεμικής υστέρησης σε όλο το σύστημα παραγωγής, διανομής και προβολής ταινιών αναγκαστικά ταυτίζει την χρονολογική αφετηρία με τη μεταπολεμική πρώτη καταγραφή τέτοιων θεματικών και τεχνικών. Και η πρωτοπορία έχει πρώτα από όλα το στοιχείο της ρήξης, το οποίο στο μετεμφυλιακό διχαστικό και συγκρουσιακό milieu της Ελλάδας με τη σειρά του έχει αριστερό πρόσημο. Και αυτό ήταν αρκετό για να αγνοηθούν, όπως στην περίπτωση της *Στέλλας*, στοιχεία προβληματικά, όπως η κακή ποιότητα του ήχου και ο ελλιπής σκηνογραφικός διάκοσμος (Karalis 2012, 61).

Και οι τέσσερις πρώτες ταινίες των δύο ψηφοφοριών του ΠΕΚΚ εντάσσονται σε μια τέτοια λογική στον ασυστηματοποίητο ελληνικό κανόνα, για διαφορετικούς λόγους η κάθε μία. Και από μία τέτοια αφετηρία, εκκινήθηκε ο διαρκής εμπλουτισμός των αναγνώσεων της *Στέλλας*. Κοινό κριτήριο αυτών είναι η υπόγεια εναντίωση σε ένα πλέγμα μεταπολεμικής εξουσίας και η κυκλοφορία άρρητων νοοτροπιών και πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων. Έτσι, η *Στέλλα* έχει διαβαστεί ποικιλότροπα από την αριστερή κριτική

της εποχής ως μόλυνση του λαϊκού στοιχείου από αλήτες (Μοσχοβάκης 1958), από μια συνδυαστική μαρξιστική και φεμινιστική ανάγνωση ως ύμνος στο ρεμπέτικο τραγούδι και τον αδέσμευτο τρόπο ζωής και ως μια μοντερνική αλληγορία της γυναικείας παρουσίας (Αθανασάτου 2001 177-198), και από τη θεωρητική προοπτική του δημιουργού ως ανάπτυξη των βασικών θεματικών και κινηματογραφικών τεχνικών του (Georgakas 2005, 24-30), επιτυγχάνοντας την είσοδο του κινηματογράφου στον ελληνικό πολιτισμό (Δημόπουλος 1995, 8). Όλες οι αναγνώσεις προσφέρουν ετερόκλητα συμπεράσματα, αλλά κινούνται γύρω από μια μυθοποιητική αχλή εννοιών, περισσότερο ιδεολογικών και πολιτισμικών παρά με όρους γνωστικής επιστήμης, πώς παράγεται αυτό ή εκείνο το νόημα μέσα από την κινηματογραφικότητα.

Με αυτήν την έννοια, ο κανόνας του ελληνικού κινηματογράφου γεννά ερωτηματικά για την αξιολογική κατάταξή του και τον αποκλεισμό της έτερης ταινίας, του *Τελευταίου ψέματος*. Φαίνεται ότι περισσότερο από την κινηματογραφικότητα, βαρύνοντα λόγο έχει παίξει η θεματική. Η *Στέλλα* παραπέμπει σε αρχετυπικές ιδιότητες της ελληνικής ταυτότητας: Τη δίψα για την ελευθερία *per se*, την ελευθερία από οποιαδήποτε δέσμευση και τήρηση υποχρεώσεων. Μια τέτοια ελευθερία αποτυπώνεται ήδη καταστατικά στον «Ύμνο εις την ελευθερίαν» του Διονύσιου Σολωμού. Πρέπει όμως να τονιστεί emphaticά ότι η έννοια της ελευθερίας στη *Στέλλα* είναι αυτοκαταστροφική, εφόσον η πρωταγωνίστρια σκοτώνει τον εαυτό της, τον έρωτά της και τιμωρεί τον αγαπημένο της. Αυτός ο υπομνηματισμός της καταστροφικότητας της ελευθερίας, που προκαλεί ρήξη παρά συνέχεια, ακολουθείται από ίχνη αποστασιοποίησης και κριτικής προς το εθνικό σύμβολο σε άλλα μεταγενέστερα καλλιτεχνικά έργα. Υπενθυμίζεται ένας ανάλογος προβληματισμός στην αρκετά μεταγενέστερη ταινία του Σύλλα Τζουμέρκα *Χώρα Προέλευσης* (2010).

Αντιθέτως, *Το τελευταίο ψέμα* πετυχαίνει έναν συνδυασμό κινηματογραφικότητας και θεματικής που βρίσκεται στον αντίποδα της *Στέλλας*. Καθώς η μυθολογία του άστεως, όπως αυτό οικοδομήθηκε μεταπολεμικά και μέσα στο οποίο ανδρώθηκε ο Τζουμέρκας επί παραδείγματι, διαρρηγνύεται από το 2010 και εντεύθεν, η θεματική της ταινίας (κατάρρευση ενός ψεύτικου κόσμου που συντηρείται με αλλότρια δάνεια, εθελουφλία, ματαιοδοξία, καιροσκοπισμό και αναβλητικότητα) μαζί με την κινηματογραφικότητά της (προαγωγή της συνέχειας παρά της ρήξης μέσα από το μοντάζ) θέτουν καίρια ζητήματα. Ως προς το τελευταίο, είναι εμβληματική

η τελευταία σκηνή της ταινίας η οποία έχει προκαλέσει μια σειρά από αντικρουόμενες απόψεις, ενώ έχει αγνοηθεί το τελικό μονόλεπτο μονοπλάνο.

Κριτικοί και μελετητές έχουν αναφερθεί κατά κόρον στο τέλος της ταινίας: γιατί κλαίει και τελικά μιλάει το άφωνο παιδί στην αγκαλιά της Χλόης (Λαμπέτη) που ξεστομίζει σπαραχτικά τη φράση «αφήστε με να περάσω, το παιδί μου είναι άρρωστο» και σπρώχνει το πλήθος των πιστών για να προφτάσει τη λιτανεία της θαυματουργής εικόνας της Παναγίας. Ο Dan Georgakas υποστηρίζει ότι το γοερό κλάμα του παιδιού μπροστά στο πλήθος υπονοεί τη δύναμη του εκστασιασμένου κόσμου παρά μια υπερφυσική ή υπερκόσμια δύναμη (Georgakas 2005, 24-25). Ο Μοσχοβάκης έχει την άποψη ότι το «θαύμα» δεν έχει υπερκόσμια δυναμική, αλλά ότι είναι φυσιολογικό, εφόσον «ένα σοκ είχε αφαιρέσει τη μιλιά, ένα άλλο σοκ την επαναφέρει» (Μοσχοβάκης 1995, 28). Η Μητροπούλου ακολουθεί την άποψη του σκηνοθέτη που μιλάει για επιστημονικό θαύμα (Μητροπούλου 1980, 151). Τι από όλα αυτά έχει συμβεί;

Αν θα θέλαμε να σταθούμε στην ιδεολογική ή ταξική διαμάχη της χρονιάς προβολής της ταινίας, το 1958, θα υποστηρίζαμε ότι πρόκειται για μια προστασία της αστικής τάξης προς το ανόθευτο λαϊκό στοιχείο και για μια αποδέσμευση αμφοτέρων από το παρελθόν, όπως το δηλώνουν η φυγή και τα δάκρυα της πρωταγωνίστριας και αφού πρώτα έχει περάσει η θαυματουργή εικόνα της Μεγαλόχαρης.

Υπάρχει όμως και μια άλλη διάσταση. Κατά τη συνήθη τακτική του Κακογιάννη που συναντάμε και στο *Κορίτσι με τα μαύρα* και στη *Στέλλα*, η κινηματογράφηση γίνεται επί τόπου (on location). Και στις τρεις αυτές ταινίες η αφήγηση μπολιάζεται με στοιχεία ντοκιμαντέρ. Η κάμερα παρακολουθεί τους νησιώτες στο *Κορίτσι με τα μαύρα*, τους θιασιώτες της παρέλασης της 28^{ης} Οκτωβρίου στη *Στέλλα* και στο *Τελευταίο ψέμα* τους πιστούς να στριμώχνονται εμπρός στη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας. Το πλάνο με το οποίο τελειώνει η ταινία είναι πλάνο μεγάλης διάρκειας (κοντά στο 1 λεπτό). Ακούμε καμπάνες χαρμόσυνες και βλέπουμε την εκστατική Χλόη να περπατάει με το γιατρεμένο παιδί στην αγκαλιά και μια πιστή να την παρακολουθεί και να της ακουμπά την πλάτη. Γιατί γίνεται αυτό; Για τον Κωνσταντίνο Κυριακό, πρόκειται για μια κίνηση συμβολισμού, που υποδηλώνει τον συμβιβασμό των δύο καταγωγών, της αστικής και της λαϊκής (Κυριακός 2011). Ωστόσο, οι καμπάνες και η κίνηση της κάμερας (τράβελινγκ προς τα πίσω από ένα ύψος

λίγο πιο πάνω από το κεφάλι των πρωταγωνιστών) δηλώνει όχι μόνον τη σύνθεση και τον συμβιβασμό, αλλά κυρίως τη συμπόρευση των τριών χρόνων που ενώνονται και μετακενώνουν την ιστορία τους στο πιο μικρό μέλος: παρελθόν (γριά), παρόν (γυναίκα) και μέλλον (παιδί) πορεύονται από κοινού στο μέλλον έχοντας συνειδητοποιήσει τα όρια και τους όρους της αυτογνωσίας. Με όρους ιδεολογίας, μια τέτοια αυτογνωσία είναι η σύνθεση παρελθόντος και αγροτικού πολιτισμού, παρόντος και αστικού ήθους και ενός νέου μέλλοντος που θα εμπεριέχει και τα δύο. Με όρους πνευματικής γενιάς, είναι η σύνθεση και η συμπόρευση της λαϊκής παράδοσης, όπως εξυμνήθηκε από τη γενιά του 1930 με τη μεταπολεμική νέα γενιά που αντιπροσωπεύει ο Κακογιάννης. Το ενδιαφέρον είναι ακριβώς το ορφανό μέλλον, ο μικρός Βασιλάκης, το παιδί θαύμα του ελληνικού κινηματογράφου που ανακαλύφθηκε τυχαία από τον Κακογιάννη (*Σαν παλιό σινεμά* 2001). Με την πρώτη αυτή ταινία του ο πεντάχρονος Βασιλάκης κερδίζει με την απώλεια της μητέρας την πνευματικότητα μιας νέας οικογένειας, ευρύτερης και πιο διαχρονικής. Η ευρύτητα έγκειται στην κινηματογραφική πορεία του Βασίλη Καΐλα που έγινε το παιδί-θαύμα και η διαχρονικότητα, όσο αυτή κράτησε, στην ενσωμάτωση της παιδικότητας του στη μυθολογία του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου. Το μεγάλης χρονικής διάρκειας, επίσης, πλάνο με ένα αδιόρατο κατ' από μεσαίο σε κοντινό δεν είναι μια εσκεμμένη αβλεψία που μειώνει την αισθητική αξία και αποδυναμώνει αφηγηματικά την ταινία. Αντίθετα, η φορά προς τα εμπρός, η φυγή από το κέντρο της υπόθεσης προς μια δυναμική που υπερβαίνει τα στενά όρια, τρέφουν το σφρίγος του Τελευταίου ψέματος.

Υπάρχει όμως και ένα δεύτερο στοιχείο θεματικής που είναι εξίσου σημαντικό. Η τελική σκηνή με το εκστασιασμένο πλήθος μπροστά στη λιτανική πομπή ξαναφέρει το ζήτημα της λειτουργίας της τέχνης κατά την περίοδο του μοντερνισμού. Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος στο δοκίμιό του, *Το χαμένο κέντρο*, ανέπτυξε αυτό που έβλεπε ήδη να σχηματίζεται με τη γιγάντωση της εμπορευματοποίησης της τέχνης το 1961 (Λορεντζάτος 1994, 332-419). Αντί αυτής, ο Λορεντζάτος προσέβλεπε σε μια λειτουργία της τέχνης μέσω της επανακάλυψης της απολεσθείσας πνευματικότητας, πράγμα το οποίο το διέβλεπαν και άλλοι συγκαίρινοί του, όπως ο Walter Benjamin (Πατσαλίδης 1999, 128-132), που αποκαλούσε αυτήν την πνευματικότητα λατρευτική λειτουργία της τέχνης, η οποία με τη σειρά της έρχεται σε αντίθεση με την εκθεσιακή λογική του μοντέρνου κόσμου, που προβιβάζει την αποθέωση της εκκοσμίκευσης, της επικοινωνίας και του καταναλωτισμού (Wollin 1988).

Με άλλα λόγια, αυτό που τονίζεται σε αυτό το κεφάλαιο είναι ακριβώς ότι τα στάδια δημιουργίας ενός κανόνα που περιγράφονται από τη Staiger περιγράφουν μια περίοδο του μοντερνισμού που συνεχώς προσέβλεπε στην ανάπτυξη και τη συνεχή πρόοδο της τέχνης, μέσω κυρίως της εκθεσιακής λογικής του μοντέρνου κόσμου. Σε εποχές *interregnum*, αυτά τα τρία στάδια φαίνεται να ανήκουν σε ένα άλλο παράδειγμα, το παράδειγμα του μοντερνισμού, στο οποίο το πολιτικό στοιχείο και το εκπορευόμενο αισθητικό ζητούμενο καθόρισε τον ασυστηματοποιητό ελληνικό κανόνα. Στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, η έννοια του πολιτικού επανακαθορίζεται και μαζί και το αισθητικό αιτούμενο, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς τα αδιέξοδα του ύστερου καπιταλισμού και τον αισθητικό εγκλωβισμό της έβδομης τέχνης.

References

- Αθανασάτου, Γιάννα. 2001. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*. Αθήνα: Finatex.
- Beaton, Roderick. 1996. *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ.: Ευαγγελία Ζούργου-Μαριάννα Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη.
- Δερμεντζόπουλος, Χρήστος. 2002. «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο: Οι ταινίες ορεινής περιπέτειας», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1*: 79-98.
- Elsaesser, Thomas, Buckland, Warren. 2002. *Studying Contemporary American Film*. London: Arnold.
- Georgakas, Dan. 2005. «From Stella to Iphigenia: The women-centered films of Michael Cacoyannis», *Cineaste*, 25 (2): 24-30
- Δημόπουλος, Μιχάλης. 1995. «Πρόλογος». Στο Μπάμπης Κολώνιας (επιμ.), *Μιχάλης Κακογιάννης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ζουμπουλάκης, Γιάννης. 2014. «Η έκρηξη είναι και γιορτή», *Το Βήμα*, Νοέμβριος 23. Πρόσβαση 30/10/2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=652646>.
- Καραλή, Αιμιλία. 2005. *Μια ημιτελής Άνοιξη...Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Καρτάλου, Αθηνά. 2008. «Αλική Βουγιουκλάκη Τζένη Καρέζη, Διακρίσεις και διεκδικήσεις στο πλαίσιο του εμπορικού κινηματογράφου», *Κριτική Διεπιστημονικότητα: Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές αντιστάσεις*, 3: 247-270.
- Καστρινάκη, Αγγέλα. 1997. *Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Πόλις.
- Κονδύλης, Παναγιώτης. 1990. «Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία». *Τα Ιστορικά* 12-13, Ιούνιος-Δεκέμβριος: 9-10.

- Κυριακός, Κωνσταντίνος. 2011. «Κινηματογραφικός ρεμβασμός του Δεκαπενταυγούστου». *Αυγή της Κυριακής*, Αύγουστος 13. Πρόσβαση 30/10/2015, http://avggi-anagnoseis.blogspot.com/2011/08/blog-post_5499.html.
- Karalis, Vrasidas. 2012. *A History of Greek Cinema*. London: Continuum.
- Kymionis, Stelios. 2000. «The Genre of Mountain film: The Ideological Parameters of Its Subgenres», *Journal of Modern Greek Studies* 18 (1): 53-66.
- Λορεντζάτος, Ζήσιμος. 1994. «Το χαμένο κέντρο». Στο Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Μελέτες*, Α'. Αθήνα: Δόμος.
- Μητροπούλου, Αγλαΐα. 1980. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα [·χ·ο].
- Μοσχοβάκης, Αντώνης. 1958. «Ο κινηματογράφος», *Επιθέωση Τέχνης*, 40: 266-267.
- Μοσχοβάκης, Αντώνης. 1995. «Μιχάλης Κακογιάννης: Από την ηθογραφία στην τραγωδία». Στο Μπάμπης Κολώνιας (επιμ.), *Μιχάλης Κακογιάννης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Maltby, Richard. 2003. *Hollywood cinema*. Malden: Blackwell Publishing.
- Ντελλής, Αχιλλέας. 2010. «Ο Μάριος Πλωρίτης ως κριτικός κινηματογράφου: χαρακτηριστικά στοιχεία της κριτικής σκέψης του (1945-1954)», *Κ- περιοδικό κριτικής λογοτεχνίας και τεχνών*, 21, Δεκέμβριος, σσ. 53-69.
- 2011. «Κέντρομόλος μοντερνισμός και φυγόκεντρος μεταμοντερνισμός στο έργο του Μιχάλη Κακογιάννη». Στο *Επίλογος*, Ετήσια Πολιτιστική έκδοση, Πειραιάς, σσ. 429-448.
- Πατσαλίδης, Σάββας. 1999. «Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις», *Ουτοπία* 33 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος): 128-132.
- Πλωρίτης, Μάριος. 1946. *Ελευθερία*, Νοέμβριος 06.
- Σολδάτος, Γιάννης. 1982. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Staiger, Janet. 1985. «The Politics of Film Canons», *Cinema Journal*, 24 (3): 4-23.
- Stixoi.info. Πληροφορίες για τους ερμηνευτές και τις επανεκτελέσεις των τραγουδιών: «Αγάπη που 'γινες δίκοπο μαχαίρι», «Εφτά τραγούδια θα σου πω» και «Το φεγγάρι είναι κόκκινο». Πρόσβαση 01/06/2016
- Thomson, Kristin, Bordwell, David. 2011. *Ιστορία του κινηματογράφου*, μτφρ.: Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη. Αθήνα: Πατάκης.
- Vitti, Mario. 2002. *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, μτφρ.: Δ.Ν. Μαρωνίτης. Αθήνα: Κέδρος.
- Wollin, Richard. 1988. «Μοντερνισμός εναντίον μεταμοντερνισμού», *Λεβιάθαν*, 2. Ηλεκτρονική πρόσβαση, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Πάνδημος, Παντειακές δημοσιεύσεις.



ΕΓΚΛΗΜΑ
ΣΤΟ
ΚΟΛΩΝΑΚΙ

Thanassis Agathos

National and Kapodistrian University of Athens

Έγκλημα στο Κολωνάκι: το «αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα» του Γιάννη Μαρή στις ελληνικές οθόνες του 1960

Murder at Kolonaki: an “Athenian detective story”
by Yannis Maris on the Greek screens of 1960

Eglima sto Kolonaki (Murder at Kolonaki), first novel by Yannis Maris, is first published in the weekly magazine *Oikogeneia (Family)* in 1953 with the subtitle “an Athenian detective story”: indeed, the novel takes place in modern Athens, has Greek heroes/heroines and is adapted to the Greek social reality of the time. In this novel, obviously influenced by the work of prolific Belgian novelist Georges Simenon, Maris introduces the figure of detective Bekas -which will appear in many of his later works- and creates an impressive gallery of suspects around the mysterious murder of painter Nasos Karnezis, a former Nazi collaborator. *Murder at Kolonaki* is adapted for the screen in 1960 by Tzanis Aliferis, who is both the director and producer of the film, using a screenplay written by Maris himself and utilizing a brilliant cast of major actors of the period (Gelly Mavropoulou, Andreas Barkoulis, Michalis Nikolinakos, Eleni Chatziargyri, Christos Tsaganeas, Maro Kodou, Stefanos Stratigos, Dionysis Papagiannopoulos). The paper proposes a comparative reading of the emblematic Maris novel and its film adaptation. Aliferis’ film belongs to the category of film adaptation called “transposition”, where a novel is directly given on the screen with the minimum of apparent interference; the screenplay retains most of the important episodes and characters of the novel, while several dialogues of the novel are transferred verbatim in the film. The main topics of the novel (German Occupation, betrayal, identity theft, happy ending of the affair between a man and a woman who fell in love under adventurous circumstances)

are also eminent in the film. In both works the historical center and the suburbs of Athens play a major role and the film keeps all the exciting monitoring and tracking episodes of the novel, most of which take place at night and are filtered through the superb expressionist images of Aristeidis Karydis-Fuchs and Giannis Hatzopoulos and the exciting musical score by Kostas Kapnisis. The film utilizes the novel's flashbacks and offers numerous point-of-view shots, which correspond to the variable internal focalization of the novel and create an intense claustrophobic feeling. Aliferis' adaptation, however, omits episodes of the novel taking place in the houses of positive characters, favors the domestic milieu of negative characters and proposes a slightly different ending. Other issues discussed are plot twists, time, space, delineation of characters, choice and interpretation of actors, and critical reception of both works.

Το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* ξεκινά τη ζωή του ως ένα «αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα» στις σελίδες του εβδομαδιαίου περιοδικού *Οικογένεια* το 1953. Πρόκειται για το πρώτο μυθιστόρημα του μετέπειτα διάσημου Γιάννη Μαρή, ο οποίος το υπογράφει με το πραγματικό του όνομα (Γιάννης Τσιριμώκος), αφού έχει ήδη διαγράψει μια πολύ επιτυχημένη πορεία στον χώρο της δημοσιογραφίας¹. Εδώ, ο Μαρή εισάγει τη μορφή του αστυνόμου Μπέκα –που θα κυριαρχήσει στα μεταγενέστερα έργα του– και στήνει έναν χορό υπόπτων γύρω από ένα μυστηριώδες έγκλημα, ακολουθώντας, με εντυπωσιακή ωριμότητα και άνεση, τους κώδικες της αστυνομικής λογοτεχνίας. Το βιβλίο μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1960 από τον Τζανή Αλιφέρη, ο οποίος αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία και την παραγωγή, χρησιμοποιώντας σενάριο του ίδιου του Μαρή, επιστρατεύοντας ένα λαμπρό καστ πρωταγωνιστών (Γκέλλυ Μαυροπούλου, Ανδρέας Μπάρκουλης, Μιχάλης Νικολινάκος, Ελένη Χατζηαργύρη, Χρήστος Τσαγανέας, Μάρω Κοντού, Στέφανος Στρατηγός, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) και αξιοποιώντας συνεργάτες, όπως οι Αριστείδης Καρύδης-Φουκς και Γιάννης Χατζόπουλος (διεύθυνση φωτογραφίας), οι Γιώργος Θεοδώρου και Ντίνος Μαγκρέλ (καλλιτεχνική διεύθυνση) και ο Κώστας Καπνίσης (μουσική). Προτείνω εδώ μια συγκριτική ανάγνωση του εμβληματικού μυθιστορήματος του Μαρή και της δημοφιλούς κινηματογραφικής διασκευής του, που, κατά κάποιον τρόπο, ανοίγει τον δρόμο στο ελληνικό φιλμ νουάρ της δεκαετίας του 1960.

Το 1953 αποτελεί μια σημαντική χρονιά στην ιστορία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, λόγω της δημοσίευσης του *Έγκλημα στο*

Κολωνάκι, γεγονόςτος που θα σημάει την αρχή της θριαμβευτικής καριέρας του Μαρή στο συγκεκριμένο είδος, στο οποίο θα θητεύσει με επιτυχία ως το τέλος της ζωής του, το 1979. Φυσικά, έχουν προηγηθεί πεζογραφήματα του λογοτεχνικού κανόνα με αστυνομικό ενδιαφέρον κατά τον 19^ο αιώνα (*Ο συμβολαιογράφος* και η *Εκδρομή εις Πόρον* του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή, *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου* του Γεωργίου Βιζυηνού)², όπως και και στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα (*Η φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και το *Έγκλημα του Ψυχικού* του Παύλου Νιρβάνα)³, αλλά και πεζογραφήματα που κινούνται στον χώρο της παραλογοτεχνίας, όπως το *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλο*, που γράφτηκε το 1913 από άγνωστο συγγραφέα και *Η σύζυγος του κατασκόπου Κάιζερ* (1918) του Αριστεΐδη Κυριακού. Επιπλέον, ληστρικά μυθιστορήματα (*Ο Μαύρος Αρχιληστής στο Παρίσι και η μυστηριώδης συμμορία των 333* του Ηλία Οικονόμου, 1922) ή μυθιστορήματα όπως *Τα μυστήρια των κατασκόπων* (1931) του Γιώργου Τσουκαλά, *Το μυστικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη* (1938) της Ελένης Βλάχου, αποτελούν κείμενα, που ως επί το πλείστον, είναι μιμήσεις ξένων συγγραφέων ή και πρωτότυπα κείμενα με ξένους ήρωες που δρουν στην Ελλάδα, όπως του Νίκου Μαράκη και του Φέλιξ Καρ – ψευδώνυμο του Ορφέα Καραβία (Tonnet 2005, 331· Αποστολίδης 2009, 278). Όμως, το συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Μαρή ξεχωρίζει, γιατί είναι τοποθετημένο στη σύγχρονη Αθήνα, έχει Έλληνες ήρωες και είναι προσαρμοσμένο στην ελληνική κοινωνική πραγματικότητα της εποχής⁴, με έναν ήρωα, τον αστυνόμο Μπέκα, που οφείλει αρκετά σε pulp περιοδικά όπως η *Μάσκα* και το *Μυστήριο*, που κυκλοφορούν ήδη από τη δεκαετία του 1930, αλλά και στα μυθιστορήματα του Georges Simenon (Marcou 2014).

Το μυθιστόρημα του Μαρή, χαρακτηριστικό δείγμα αστυνομικού μυθιστορήματος-αινίγματος, όπου «ο αναγνώστης παρακολουθεί την εξέλιξη του μύθου με τα στοιχεία που διαθέτει ο ερευνητής της υπόθεσης» (Μαρτινίδης 1994, 254)⁵, περιστρέφεται γύρω από τις προσπάθειες του αστυνόμου Μπέκα, του δημοσιογράφου Μακρή και του πολιτευτή Δέλιου να εξιχνιάσουν το μυστήριο της δολοφονίας του διάσημου ζωγράφου Νάσου Καρνέζη, το πτώμα του οποίου βρίσκεται με το πρόσωπο φρικτά παραμορφωμένο στο διαμέρισμά του στο Κολωνάκι. Οι υποψίες στρέφονται στον χρηματιστή Φλωρά, σύζυγο της γοητευτικής Ζανέτ, με την οποία ο Καρνέζης διατηρούσε ερωτικές σχέσεις. Ο Φλωράς συλλαμβάνεται, ενώ ο γιος του Δημήτρης επιστρέφει από το Παρίσι και προσπαθεί και αυτός να αποδείξει την αθωότητα του πατέρα του, με τη συνδρομή της νεαρής Μυρτώς Καψή.

Το μυθιστόρημα διαιρείται σε οκτώ κεφάλαια, που φέρουν τους τίτλους «Ο δολοφόνος ήρθε τη νύχτα», «Ο αστυνόμος Μπέκας», «Ο ζιγκολό», «Το άλλοθι του Τζόνου Παυλίδη», «Μαντάμ Ζουλιέτ», «Ένα πτώμα στα ρηγά», «Ο άνθρωπος με την τραγιάσκα», «Αυτός...;». Πρόκειται για θεματικούς τίτλους, που αποδίδουν το θέμα των κεφαλαίων και δημιουργούν αναμονές στον/την αναγνώστη/τρια. Οι πέντε από αυτούς –όπως και ο τίτλος του μυθιστορήματος– περιέχουν λέξεις αστυνομικού ενδιαφέροντος (έγκλημα, δολοφόνος, αστυνόμος, άλλοθι, πτώμα), κάποιοι αναφέρονται σε χαρακτήρες που θεωρούνται ύποπτοι («Ο ζιγκολό», «Το άλλοθι του Τζόνου Παυλίδη», «Μαντάμ Ζουλιέτ»), κάποιοι αναφέρονται σε χαρακτήρες που δολοφονούνται («Ένα πτώμα στα ρηγά», «Ο άνθρωπος με την τραγιάσκα»), ένας αναφέρεται στον χαρακτήρα του Μπέκα, ενώ ο τίτλος του τελευταίου κεφαλαίου («Αυτός...;») αποδίδει το στοιχείο της ισχυρής έκπληξης, του σοκ, που υφίστανται κάποιοι από τους χαρακτήρες –και ο/η αναγνώστης/τρια–, όταν αποκαλύπτεται η ταυτότητα του δολοφόνου.

Στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, όπως και σε όλα τα μεταγενέστερα μυθιστορήματά του, ο Μαρής ακολουθεί όλους τους βασικούς «νόμους» της πλοκής (Αθανασόπουλος 2005, 33-34), δηλαδή τον «νόμο» της αληθοφάνειας (σύμφωνα με τον οποίο η πλοκή πείθει τον/την αναγνώστη/τρια με τα δικά της μέσα, με μια συνέπεια της δράσης), τον «νόμο» της έκπληξης (σύμφωνα με τον οποίο επιδιώκεται το ξάφνιασμα και η διάψευση των προσδοκιών του/της αναγνώστη/τριας), τον «νόμο» της αγωνίας (που δημιουργείται με την επίγνωση της αρχικής αβεβαιότητας σε μια κατάσταση, με τις διαμορφούμενες αναγνωστικές αναμονές να ικανοποιούνται μερικώς) και τον «νόμο» της ενότητας (σύμφωνα με τον οποίο η πλοκή κατανοείται ως μια μοναδική, πλήρης και οργανωμένη δομή των πράξεων, η οποία κατευθύνεται προς το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα και όπου κανένα μέρος δεν είναι περιττό).

Αλλά και στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* μπορεί να θεωρηθεί το πρώτο πραγματικό ελληνικό φιλμ νουάρ. Φυσικά, έχουν προηγηθεί ταινίες με αστυνομικό ενδιαφέρον, όπως το *Χαμένοι άγγελοι* (1948) και *Το ποντικάκι* (1954) ή με νουάρ στοιχεία όπως *Ο Δράκος* (1956) και *Ο άνθρωπος του τραίνου* (1958). Ειδικά, την τελευταία αυτή ταινία –πάλι σε σενάριο του Μαρή, βασισμένο σε βιβλίο του– ο Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου τη θεωρεί επίσημη έναρξη του είδους στην Ελλάδα, δίνοντάς της πολύ ενδιαφέρουσες πολιτικές προεκτάσεις (Δερμεντζόγλου 2007, 10). Ο Άγγελος Βεζυρόπουλος τη διαβάζει από μια ψυχαναλυτική σκοπιά (Βεζυρόπουλος 2007,

39-42), αλλά, κατά την άποψή μου, η ταινία είναι ένα ρομαντικό μελόδραμα, με στοιχεία μυστηρίου· ο ίδιος ο Μαρής, το 1955, όταν πρωτοδημοσιεύει το σχετικό μυθιστόρημα σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ακρόπολις* με τον τίτλο *Ο άνθρωπος με το γκρι κοστούμι*, το χαρακτηρίζει ως την «αισθηματική τραγωδία μιας γυναίκας που είδε στο παράθυρο ενός τραίνου έναν νεκρό που άλλαξε τελείως τη ζωή της» (Αποστολίδης 2012, 150).

Η κινηματογραφική μετάπλαση του βιβλίου *Έγκλημα στο Κολωνάκι* ανήκει στην κατηγορία της μετάθεσης (transposition), όπου το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστη έκδηλη επέμβαση (Wagner 1975, 222· Κακλαμανίδου 2006, 39). Ο Μαρής, που υπογράφει ο ίδιος το σενάριο της ταινίας⁷, έχει διατηρήσει όλα τα σημαντικά γεγονότα, όλες τις πρωτεύουσες λειτουργίες⁸ (τον αρχικό φόνο, τη σύλληψη του Φλωρά, τον φόνο της Ζουλιέτ, τον φόνο του ανθρωπάκου με την τραγιάσκα, τον εντοπισμό του δολοφόνου από τον Δημήτρη και τη Μυρτώ) και τους χαρακτήρες του βιβλίου του, χωρίς αξιοσημείωτες διαφοροποιήσεις, ενώ και αρκετοί από τους διαλόγους του μυθιστορήματος μεταφέρονται αυτολεξεί στην οθόνη.

Στην ταινία του Αλιφέρη διατηρούνται όλα τα κυρίαρχα μοτίβα του μυθιστορήματος, μοτίβα που επαναλαμβάνονται σταθερά στο σύνολο σχεδόν της πεζογραφίας του Μαρή. Έτσι, το μοτίβο της Κατοχής⁹ κατέχει και εδώ εξέχουσα θέση, με τον Καρνέζη να θεωρείται ο πιθανότερος προδότης της αντιστασιακής ομάδας στην οποία ανήκε και τη Μυρτώ Καψή να θεωρείται αρχικά ύποπτη, λόγω του γεγονότος ότι ο πατέρας της ήταν ο αρχηγός της ομάδας. Διατηρούνται στην ταινία, επίσης, το μοτίβο της πλαστοπροσωπίας, με τον Καρνέζη να προσποιείται τον νεκρό, ενώ στην πραγματικότητα το πτώμα ανήκει στον Νέστορα Καυταντζόγλου, το μοτίβο του ζιγκολό (μέσα από την υπο-πλοκή σχετικά με τον Τζώνυ Παυλίδη, έναν παλαιότερο εραστή της Ζανέτ), αλλά και αυτό της αίσιας κατάληξης του ειδυλλίου δύο καλών νέων που ερωτεύονται υπό περιπετειώδεις συνθήκες (το ζευγάρι αυτό είναι ο Δημήτρης και η Μυρτώ).

Στο βιβλίο και στην ταινία πρωταγωνιστεί η πόλη των Αθηνών, με επίκεντρο το Κολωνάκι, «πρώτο λήμμα στον κόσμο του Γιάννη Μαρή» (Αποστολίδης 2012, 88), με αναφορές στην οδό Σκουφά όπου βρίσκεται το διαμέρισμα του Καρνέζη. Στο μυθιστόρημα αναφέρονται πολλά σημεία του ιστορικού κέντρου, όπως το ζαχαροπλαστείο «Φλόκα» (Μαρής 2012, 8), το Εθνικό Θέατρο (Μαρής 2012, 8), τα Ανάκτορα (Μαρής 2012, 14), οι καφετέριες «Γιαννάκη», «Ορφανίδη» και «Ζόναρς» (Μαρής 2012, 31), το καφεενεδάκι του

Ζαπτείου (Μαρής 2012, 33), τα ξενοδοχεία «Μεγάλη Βρεταννία» (Μαρής 2012, 34) και «Κινγκ Τζωρτζ» (Μαρής 2012, 122), το βιβλιοπωλείο «Αετός» στη Βουκουρεστίου (Μαρής 2012, 59), τα ταβερνάκια της Πλάκας (Μαρής 2012, 89), η Ακρόπολη (Μαρής 2012, 89), η οδός Ακαδημίας (Μαρής 2012, 109), η πλατεία Κάνιγγος (Μαρής 2012, 109), η οδός 3^{ης} Σεπτεμβρίου (Μαρής 2012, 109), η οδός Πατησίων (Μαρής 2012, 109), η οδός Αγίου Μελετίου (Μαρής 2012, 109), η Ομόνοια (Μαρής 2012, 110), ο κινηματογράφος «Κοτοπούλη» (Μαρής 2012, 110), η οδός Αγίου Κωνσταντίνου (Μαρής 2012, 110), ο σταθμός Λαρίσης (Μαρής 2012, 110), η οδός Πειραιώς (Μαρής 2012, 111), καθώς και προάστια όπως η Βουλιαγμένη (Μαρής 2012, 37) και η Βάρκιζα (Μαρής 2012, 205). Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Δημήτρης προβληματίζεται για το εάν θα επιβιώσουν τα παλαιά κτίρια γύρω από την Πλατεία Συντάγματος (Μαρής 2012, 55). Στο φιλμ δεν βλέπουμε τα περισσότερα από τα παραπάνω μέρη, αλλά αναγνωρίζουμε την οδό Σκουφά, την πλατεία Κολωνακίου, τη Βουλή, την πλατεία Συντάγματος, την «Αίγλη» του Ζαπτείου, τον κινηματογράφο «Άστρον», το τουριστικό γραφείο «Γκιόλμαν» και τη Βάρκιζα.

Παράλληλα, ορισμένα από τα επεισόδια του μυθιστορήματος (αυτά που περιστρέφονται γύρω από τις επισκέψεις της Ζουλιέτ στο μυστηριώδες χαμόσπιτο και αυτά που έχουν ως άξονα τον μικροαπατεώνα Σωτήρη, που επιχειρεί να εκβιάσει τον δολοφόνο) διαδραματίζονται σε ταπεινές συνοικίες του Πειραιά, όπως η Αγία Σοφία γεγονός που ο Φίλιππος Φιλίππου εκλαμβάνει ως δείγμα του ενδιαφέροντος του Μαρή για την εργατική τάξη (Φιλίππου 2010). Ωστόσο, αυτά τα επεισόδια, αν και κομβικά για την εξέλιξη της πλοκής, είναι σχετικά περιορισμένα και ο κοινωνικός προβληματισμός μάλλον περνάει επιφανειακά. Οι περισσότεροι χαρακτήρες κινούνται σε «καλές» περιοχές (Κολωνάκι, Ψυχικό, Βάρκιζα, Κηφισιά) και ανήκουν στη μεγαλοαστική και μεσοαστική τάξη (χρηματιστές, ζωγράφοι, δημοσιογράφοι, πολιτευτές). Αντίστοιχα, στην ταινία εμφανίζονται οι ηλεκτρικοί σταθμοί του Νέου Φαλήρου και των Κάτω Πατησίων, το τραμ και κάποιες φτωχικές συνοικίες του Πειραιά, όπου εκτυλίσσονται οι σκηνές των συναντήσεων του δολοφόνου με τον Σωτήρη και τη μαντάμ Ζουλιέτ.

Επίσης, διατηρούνται στο φιλμ όλα τα συναρπαστικά επεισόδια παρακολούθησης και καταδίωξης, που διαδραματίζονται κυρίως τις νυχτερινές ώρες και φιλτράρονται μέσα από τις έξοχες εξπρεσιονιστικές εικόνες των Καρύδη-Φουκς και Χατζόπουλου: η παρακολούθηση της Ζουλιέτ από τον Δημήτρη (Μαρής 2012, 109-116)¹⁰, το επεισόδιο όπου ο Δέλιος παρακολουθεί

τον Σωτήρη μέχρι το κρησφύγετο του Καρνέζη στον Πειραιά (Μαρής 2012, 159-165) και, υπεράνω όλων, η νυχτερινή παρακολούθηση του Καρνέζη από τον Δημήτρη και τη Μυρτώ στην ερημική βίλα της Βάρκιζας (Μαρής 2012, 212-214) λίγο πριν από την αποκάλυψη της αλήθειας, επεισόδιο που ανεβάζει την αδρεναλίνη τόσο των αναγνωστών/τριών του μυθιστορήματος όσο και των θεατών της ταινίας.

Στην ταινία του Αλιφέρη κυριαρχούν διάφορα πλάνα που παρουσιάζουν ρολόγια τοίχου, ακολουθώντας αντίστοιχα σημεία στο βιβλίο¹¹, ώστε να υπογραμμίζεται η σημασία του χρόνου στις κρίσιμες για την εξέλιξη της πλοκής στιγμές. Επιπρόσθετα, υπογραμμίζεται ο κομβικός ρόλος της τηλεφωνικής επικοινωνίας σε μιαν εποχή, βεβαίως κατά την οποία δεν υπήρχαν ούτε κινητά τηλέφωνα, ούτε Διαδίκτυο: το βιβλίο και η ταινία ξεκινούν με το νυχτερινό τηλεφώνημα του Φλωρά στον Καρνέζη, ενώ διατηρούνται στο φιλμ οι μυστηριώδεις κλήσεις προς τη Ζουλιέτ, τα τηλεφωνήματα της Μυρτώς στον Δημήτρη και το τηλεφώνημα που εναγωνίως περιμένει ο Σωτήρης στο καφενείο του Πειραιά.

Το μυθιστόρημα του Μαρή περιέχει αναφορές τόσο στην αστυνομική λογοτεχνία («Η ζωή δεν είναι αστυνομικό μυθιστόρημα», λέει κάποια στιγμή ο Δέλιος στον Δημήτρη, Μαρής 2012, 42) όσο και στις αστυνομικές ταινίες: το επεισόδιο της παρακολούθησης της Ζουλιέτ από τον Δημήτρη (Μαρής 2012, 109-116) είναι γεμάτο από κινηματογραφοφιλικές αναφορές, με τον Δημήτρη να αναλογίζεται «πόσο ωραία κι εύκολα είναι όλα αυτά στις ταινίες του κινηματογράφου», αλλά «πόσο δυσάρεστα στην πραγματικότητα» (Μαρής 2012, 114) και να διερωτάται πώς θα αντιδρούσε ο Humphrey Bogart σε ανάλογη περίπτωση («Ο Χάμφρεϋ Μπόγκαρντ, συλλογίστηκε, θα πηδούσε τώρα τον τοίχο, θα έφτανε στο σπίτι και θα έβαζε το αυτί του στο κλεισμένο παράθυρο. Θ' άκουγε κι ίσως θα 'βλεπε κιόλας. Αυτός όμως δεν ήταν πρωταγωνιστής κινηματογραφικής ταινίας», Μαρής 2012, 115). Αυτές οι αναφορές δεν περιλαμβάνονται στην ταινία, όπου, όμως, εντοπίζονται αναφορές σε διάσημες ταινίες του αστυνομικού είδους, όπως *Ο μεγάλος αμαρτωλός* (*White Heat*, 1949) του Raoul Walsh (η πτώση του Καρνέζη στην ταρατσα θυμίζει το αντίστοιχο τέλος του Cody Jarrett, τον οποίο υποδύεται ο James Cagney) και *Ο τρίτος άνθρωπος* (*The Third Man*, 1949) του Carol Reed (τα πλάνα με τη σκιά του άγνωστου που τελικά αποκαλύπτεται ότι ανήκει στον –φερόμενο ως νεκρό– Καρνέζη θυμίζουν αντίστοιχα πλάνα της μυστηριώδους σκιάς που αποκαλύπτεται

ότι δεν είναι άλλος από τον –επίσης θεωρούμενο ως νεκρό– Harry Lime, τον οποίο υποδύεται ο Orson Welles).

Στο κινηματογραφικό του σενάριο ο Μαρής επιφέρει ορισμένες αλλαγές σε καταλύτες/δευτερεύουσες πράξεις¹². Απουσιάζει εντελώς η οικογενειακή ζωή του Μπέκα, ο οποίος και στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα και σε διάφορα μεταγενέστερα «είναι παντρεμένος, έχει μια κόρη [...] και ζει σε ένα μικροαστικό διαμέρισμα, όπου δεσπάζουν η αριστοτεχνική μαγειρική και η στοργή των παλαιών καλών τρόπων» (Πρεβελάκη 1992, 98). Απουσιάζουν, επίσης, η ανάκριση του Φλωρά από τον Μπέκα (Μαρής 2012, 33-34), η αναλυτική συζήτηση Μακρή-Δημήτρη-Δέλιου για την πιθανή πορεία που ακολούθησε ο άγνωστος δολοφόνος (Μαρής 2012, 89-93), η συζήτηση του αστυνόμου Καλλέργη με τον Δημήτρη (Μαρής 2012, 100-102) και η απόδραση και δολοφονία του λαθρέμπορου Νικολάου (Μαρής 2012, 124). Εξάλλου, το όργανο του εγκλήματος στο φιλμ δεν είναι ο μικρός χάλκινος Ερμής του Πραξιτέλους (Μαρής 2012, 14), αλλά δύο κηροπήγια. Ακόμα, η Γαλλίδα στριπτιζέζ του καμπαρέ «Καλαμαζού» (Μαρής 2012, 35-37), που διατηρεί δεσμό με τον Παυλίδη, γίνεται τραγουδίστρια στην ταινία. Επιπλέον, έχουν προστεθεί δύο σκηνές που δεν υπάρχουν στο βιβλίο και τονίζουν την καλή σχέση του φυλακισμένου Φλωρά με τη Μυρτώ, λειτουργώντας ως «ανάσες» ηρεμίας στην καταγιστική δράση και αυξάνοντας την αγωνία: στην πρώτη, ο Δημήτρης και η Μυρτώ επισκέπτονται τον Φλωρά στη φυλακή και του φέρνουν κάποια βιβλία, ενώ στη δεύτερη, ο Φλωράς προσφέρει στη Μυρτώ το δαχτυλίδι της μητέρας του, επισημοποιώντας τον δεσμό της κοπέλας με τον γιο του.

Σε σχέση με τον εσωτερικό χώρο, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι στο κινηματογραφικό σενάριο, ο Μαρής απαλοίφει όλες τις σκηνές του μυθιστορήματος που διαδραματίζονται στα σπίτια των «καλών» χαρακτήρων, όπως η Μυρτώ, ο Μακρής, ο Μπέκας και ο Δημήτρης. Αντίθετα, παραμένουν –και κυριαρχούν– οι οικείοι χώροι των «κακών»: το διαμέρισμα του Καρνέζη στο Κολωνάκι, τόπος του εγκλήματος, αλλά και χώρος της ύποπτης Ζουλιέτ, το χαμόσπιτο του Πειραιά και η απομονωμένη βίλα στη Βάρκιζα, χώροι που χρησιμεύουν ως καταφύγια του δολοφόνου, το διαμέρισμα της μοιραίας Ζανέτ, το καμπαρέ και το δωμάτιο του φτηνού ξενοδοχείου, όπου μένει ο Τζόνυ Παυλίδης. Στον αντίποδα, βρίσκονται δημόσιοι χώροι με θετικό πρόσημο, όπως το γραφείο της εφημερίδας όπου είναι αρχισυντάκτης ο Μακρής ή οι καφετέριες όπου συναντιούνται ο Δημήτρης και η Μυρτώ. Όλες

αυτές οι επιλογές αναφορικά με τον χώρο λειτουργούν παράλληλα με την κάπως απόλυτη κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων που επιχειρείται στην ταινία: οι «καλοί» δεν έχουν να κρύψουν τίποτα και η ιδιωτική σφαίρα τους δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον (με εξαίρεση το ειδύλλιο Μυρτώ-Δημήτρη), ενώ οι «κακοί» κινούνται σε κλειστούς χώρους, προσπαθώντας να «προστατέψουν» τα μυστικά και τα ψέματά τους.

Το βιβλίο κλείνει με το πρωταγωνιστικό ζευγάρι να μπαίνει στο αυτοκίνητο μετά τον θάνατο του Καρνέζη και να δίνει όρκους αιώνιας αγάπης, ενώ η τελευταία σκηνή της ταινίας παρουσιάζει τον Δημήτρη και τη Μυρτώ να υποδέχονται τον Φλωρά στην έξοδό του από τη φυλακή και να αγνοούν επιδεικτικά τη Ζανέτ, που φεύγει μόνη της. Το κινηματογραφικό φινάλε κινείται προς μια πιο ηθικοπλαστική κατεύθυνση, επιδιώκοντας να προβάλλει την τιμωρία της άπιστης συζύγου, η οποία μένει ολομόναχη, σε αντίθεση με την επιβράβευση της ενάρετης Μυρτώ, που στο τέλος της περιπέτειας εμφανίζεται να έχει βρει όχι μόνο σύζυγο, αλλά και ένα πατρικό υποκατάστατο (στο πρόσωπο του μελλοντικού πεθερού της).

Στο φιλμ διατηρούνται αρκετές από τις αναλήψεις που εντοπίζονται στην αφήγηση του μυθιστορήματος, με κυριότερη την αναδρομική αφήγηση της δολοφονίας του Καυταντζόγλου και της πολτοποίησης του προσώπου του, που δίνεται από τον ίδιο τον Καρνέζη λίγο πριν από το τέλος (Μαρής 2012, 220-221). Διατηρούνται, όμως, και οι αναλήψεις σχετικά με την κοινή έξοδο Φλωρά-Ζανέτ-Καρνέζη (Μαρής 2012, 8-9), την πρώτη ερωτική επαφή της Ζανέτ και του Καρνέζη (Μαρής 2012, 10-11), το παρελθόν της σχέσης Καρνέζη-Ζουλιέτ, όπως το αφηγείται ο Βαλμάς (Μαρής 2012, 105-106). Ως επί το πλείστον, πρόκειται για «μικρές αναληπτικές αφηγήσεις (flash-back), με απόκλιση λίγων ωρών ή ημερών, προκειμένου να συμπληρωθεί το νόημα μιας σκηνής από άλλες σύντομες, δευτερεύουσες» (Ιωακειμίδου 2005, 49).

Ο Μαρής στο μυθιστόρημά του χρησιμοποιεί την εσωτερική εναλλασσόμενη εστίαση, με τη συχνή μετάβαση από τον έναν εστιαστή στον άλλον (Καρνέζης, υπηρέτρια Άννα, Μπέκας, Δημήτρης Φλωράς, Τζόνου Παυλίδης, μαντάμ Ζουλιέτ, Μακρής, Δέλιος, Μυρτώ, άνθρωπος με την τραγιάσκα). Μία από τις αντιστοιχίες αυτής της εστίασης στον κινηματογράφο αποτελεί η τεχνική της υποκειμενικής λήψης (Κακλαμανίδου 2006, 53), της ταυτοποίησης της κάμερας με τα μάτια ενός χαρακτήρα, την οποία ο Αλιφέρης χρησιμοποιεί αρκετά συχνά και συστηματικά, επιδιώκοντας να δημιουργήσει ένα έντονο κλειστοφοβικό αίσθημα στους/τις θεατές: για παράδειγμα,

ο Καρνέζης από το παράθυρο του διαμερίσματός του βλέπει μίαν ανδρική σκιά στον δρόμο, η υπηρέτρια βλέπει το πτώμα σωριασμένο στο πάτωμα, η Ζανέτ, ενώ ανακρίνεται από τον Μπέκα, βλέπει έντρομη τον ξενυχτισμένο Φλωρά, η Μυρτώ βλέπει την ύποπτη σκιά μέσα στη νύχτα.

Ιδιαίτερα προσεκτική και επιτυχής θα πρέπει να θεωρηθεί η επιλογή των ηθοποιών που ενσαρκώνουν τα πρόσωπα της ιστορίας, με εντυπωσιακή, συχνά, ανταπόκριση στις περιγραφές των αντίστοιχων χαρακτήρων του μυθιστορήματος. Εκπρόσωπος της προσφιλούς στον Μαρή κατηγορίας της «πολυτελούς γυναίκας» είναι εδώ η φιλήδονη Ζανέτ, που ενσαρκώνεται στο φιλμ από τη Μάρω Κοντού, η οποία αναδύει ερωτισμό σε κάθε εμφάνισή της και αποδίδει τη διπροσωπία μιας *femme fatale*, ωραίας και χυμώδους, αλλά ικανής για τα πάντα. Στον αντίποδα της Ζανέτ, κινείται ο εξιδανικευμένος χαρακτήρας της αέρινης, γλυκιάς και σοβαρής Μυρτώ, που βρίσκει την ιδεώδη ερμηνεύτρια στην Γκέλλυ Μαυροπούλου, η οποία συνδυάζει φινέτσα, αισθαντικότητα και δυναμισμό και σχεδιάζει μια θετική ηρωίδα που εμπνέει εμπιστοσύνη. Ο τρίτος βασικός γυναικείος χαρακτήρας του μυθιστορήματος, η μυστηριώδης και «σκοτεινή» μαντάμ Ζουλιέτ, με το αυστηρό πρόσωπο, ερμηνεύεται από την Ελένη Χατζηαργύρη, η οποία ηλεκτρίζει στις λιγοστές εμφανίσεις της και χαρίζει κάποια εκπληκτικά γκρο πλαν στη σκηνή της δολοφονίας της. Για τον ρόλο του ζιγκολό Τζώνυ Παυλίδη, που στο βιβλίο εμφανίζεται ως το αρσενικό αντίστοιχο της Ζανέτ, με έμφαση στο κομψό του ντύσιμο, αποδεικνύεται εξαιρετική επιλογή ο Στέφανος Στρατηγός, που παίζει με χιούμορ και μίαν ελαφρά ειρωνική αποστασιοποίηση. Ο Ανδρέας Μπάρκουλης ενσαρκώνει πειστικά τον Δημήτρη Φλωρά ως μίαν ήρεμη δύναμη, έναν νέο άντρα που τον χαρακτηρίζει η εντιμότητα και η καλοσύνη. Στους χαρακτήρες του Καρνέζη και του χρηματιστή Φλωρά, ο Μιχάλης Νικολινάκος και ο Χρήστος Τσαγανέας αντίστοιχα πλάθουν δύο αξέχαστες φιγούρες: ο πρώτος εμφανίζεται ως γοητευτικός ζωγράφος της μόδας στις πρώτες σκηνές και αινιγματικός, σκοτεινός και σχεδόν παράφρων δολοφόνος στις τελευταίες και ο δεύτερος πιάνει τις λεπτές αποχρώσεις του απατημένου συζύγου, που οδηγείται στη φυλακή κατηγορούμενος για φόνο που δεν έχει διαπράξει.

Στο βιβλίο, όπως ήδη αναφέρθηκε, εισάγεται η μορφή του αστυνόμου Μπέκα, ο οποίος υπήρξε «εμβληματική φυσιογνωμία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος» (Αποστολίδης 2012, 29), με έντονη ανθρωπολογική ομοιότητα με τον επιθεωρητή Μαιγκρέ, ήρωα του Georges Simenon, και βασικό κοινό άξονα τον επαρχιωτισμό τους (Τσοκόπουλος 1995, 158). Η παρουσία

του είναι πιο περιορισμένη σε σχέση με μεταγενέστερα μυθιστορήματα του Μαρή και στην ταινία δίνεται ο ρόλος στον κατατερίστα Γιάννη Μπέρτο, τον μόνο σχετικά άγνωστο ηθοποιό σε μια διανομή γεμάτη από διασημότητες της εποχής· τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο φιλμ, ο Μπέκας, «άνθρωπος ντόμπος, τίμιος, αυθόρμητος και λιγάκι πρωτόγονος» (Μαρής 2012, 15), διεξάγει τις πρώτες έρευνες αμέσως μετά την ανακάλυψη του πτώματος και κατόπιν χάνεται από την αφήγηση, για να επανέλθει δυναμικά μετά τη μέση.

Ωστόσο, αντίθετα με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, η επιλογή των ηθοποιών για τους ρόλους του αρχισυντάκτη Μακρή και του πολιτευτή Δέλιου δεν ανταποκρίνεται στις περιγραφές του μυθιστορήματος του Μαρή. Ο «γερός όμορφος άντρας των τριάντα χρόνων» (Μαρής 2012, 41) και ο «αδύνατος διανοούμενος με τη μικρή φαλάκρα και τα μυωπικά γυαλιά» (Μαρής 2012, 41) απέχουν πολύ εμφανισιακά από τον Άγγελο Μαυρόπουλο και τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο, που τους υποδύονται –πολύ ικανοποιητικά– στην οθόνη. Έξοχος, τέλος, είναι και ο Νάσος Κεδράκας, στον ρόλο του Σωτήρη, του «ανθρωπάκου με την τραγιάσκα».

Καθοριστικό ρόλο στην επιτυχημένη κινηματογραφική απόδοση του κλίματος του μυθιστορήματος διαδραματίζει η μουσική του Κώστα Καπνίση, η οποία, κατά τον Βρασίδα Καραλή, είναι «ένα εξωτικό μείγμα διαφόρων ήχων, που ανακατευόταν με την αργή αλλά ατμοσφαιρική δράση με έναν οργανικό τρόπο» (Karalis 2012, 93). Κομβικό ρόλο παίζει και το τραγούδι «Σιγά σιγά ξημέρωσε», που ακούγεται στη σκηνή του καμπαρέ και συνδυάζει τη μελαγχολία με το σασπένς. Ο Κώστας Μυλωνάς (2001, 53) παρατηρεί ότι «το σφύριγμα της μελωδίας του είναι το λάιτμοτιφ που υποδηλώνει την παρουσία του δολοφόνου· κάθε φορά που το ακούμε, ξέρουμε ότι βρίσκεται εκεί κοντά» (Μυλωνάς 2001, 53). Τέλος, οι στίχοι του αποτελούν αντανάκλαση της συναισθηματικής κατάστασης κάποιων από τους χαρακτήρες.

Η ταινία πραγματοποιεί την αθηναϊκή της πρεμιέρα τη Δευτέρα 18 Ιανουαρίου 1960· η διαφήμισή της στον ημερήσιο τύπο¹³ προβάλλει σε πρώτο πλάνο το πρωταγωνιστικό ζευγάρι Ανδρέα Μπάρκουλη-Γκέλλυς Μαυροπούλου, με δύο ανδρικές σκιές και την Ελένη Χατζηαργύρη σε δεύτερο πλάνο, ενώ, πέρα από χαρακτηρισμούς του τύπου «συναρπαστικό... με τεράστιο ενδιαφέρον... αγωνιώδη πλοκή... βαθιά συγκίνηση», «τίποτα δεν έχει να ζηλέψει από τα καλύτερα φιλμ του εξωτερικού», υπάρχει η συμβουλή-παρακλήση προς τους/τις υποψήφιους/ες θεατές, που θυμίζει αντίστοιχες διαφημίσεις ξένων ταινιών μυστηρίου: «Προσοχή!!! Παρακαλείσθε να

παρακολουθήσετε την ταινία από την αρχή και να μην αποκαλύψετε το μυστικό της σε κανέναν».

Η κριτική της εποχής αντιμετωπίζει μάλλον θετικά την ταινία (βλ. Μαμάκης 1960· Παπαμιχάλης 1960· Μάτσας 1960· Μοσχοβάκης 1960· Σταματίου 1960 και Βλάχου 1960). Γίνεται αναφορά στη λογοτεχνική πηγή της ταινίας και στον ρόλο του Μαρή στη θεμελίωση του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, υπογραμμίζεται ότι η πρώτη προσπάθεια για δημιουργία ελληνικής αστυνομικής ταινίας είναι επιτυχημένη, επαινούνται ιδιαίτερα η σκηνοθετική μαεστρία, η φωτογραφία, με τα πολλά νυχτερινά πλάνα, τα σκηνικά, οι ερμηνείες των ηθοποιών –ιδιαίτερα της Χατζηαργύρη και του Νικολινάκου–. Ωστόσο, γίνεται λόγος και για βραδύτητα και επαναλήψεις στην πλοκή και έλλειψη φυσικότητας στους διαλόγους, ενώ, παραδόξως, δεν υπάρχει καμία αναφορά στη μουσική του Καπνίση.

Ως προς την πρόσληψη της ταινίας στα νεότερα χρόνια, οι ιστορικοί του ελληνικού κινηματογράφου είτε παραλείπουν να την αναφέρουν (Μητροπούλου 2006) είτε αναφέρονται σε αυτήν πολύ επιγραμματικά (Σολδάτος 2010, 248), είτε υποτιμούν την αξία της (Κοκκαλένιος 2007, 15). Εξαιρέση αποτελεί η πρόσφατη αγγλόφωνη ιστορία του Καραλή, ο οποίος εκφράζει τον θαυμασμό του για το φιλμ, επαινώντας το δυνατό σενάριο του Μαρή, μία ελληνική μείξη Raymond Chandler και Simenon, τη σκηνοθετική εργασία του Αλιφέρη, τη φωτογραφία του Καρύδη-Φουκς και τη μουσική του Καπνίση (Karalis 2012, 93). Ίσως το γεγονός ότι ο Αλιφέρης δεν έδωσε άλλες πραγματικά σημαντικές ταινίες να εξηγεί την απροθυμία της ελληνικής κινηματογραφικής κριτικής να τη συμπεριλάβει στον κανόνα, όπου εξετάζονται συχνότερα και αβίαστα το *Έγκλημα στα παρασκήνια* (1960) του Ντίνου Κατσουρίδη⁴, ο οποίος συνέχισε την εξερεύνηση του είδους και την προσαρμογή του στα ελληνικά δεδομένα με το εξαιρετικό φιλμ *Οι αδίστακτοι* (1965). Ωστόσο, η αγάπη που τρέφει για την ταινία –και για το μυθιστόρημα του Μαρή– το νεότερο κοινό, οι συζητήσεις που γίνονται στο Διαδίκτυο, οι συχνές τηλεοπτικές μεταδόσεις της και ο υψηλός αριθμός προβολών της στο youtube μαρτυρούν την εξέχουσα θέση της στην ιστορία και τη μυθολογία του ελληνικού κινηματογράφου.

References

- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. 2005. *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ανανίδης, Ανδρέας. 2015. "Greek Noir". Προσπελ. 28 Οκτωβρίου 2015. <https://theblogathonians.wordpress.com/author/nandiaf/>
- Αποστολίδης, Ανδρέας. 2009. *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*. Αθήνα: Άγρα.
- Αποστολίδης, Ανδρέας. 2012. *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*. Αθήνα: Άγρα.
- B. (=Ελένη Βλάχου). 1960. «Ο κόσμος της οθόνης. Επικαιρότητες. Εντυπώσεις και κρίσεις». *Η Καθημερινή*, 17 Ιανουαρίου.
- Barthes, Roland. 1985. «Introduction à l'analyse structural des récits», *L'aventure sémiologique*, 167- 206. Paris: Seuil.
- Βασιλικός, Βασίλης. 2013. «Δέκα συνιστώσες στο έργο του Γιαννη Μαρή». *Εφημερίδα των Συντακτών*, 2 Ιανουαρίου.
- Βεζυρόπουλος, Άγγελος. 2007. «Ο άνθρωπος του τρένου». Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, 39-42. Θεσσαλονίκη: Ερωδιός - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
- Δερμεντζόγλου, Αλέξης Ν. 2007. «Είναι δικές μας, πιστέψτε το (τες)». Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, 9-11. Θεσσαλονίκη: Ερωδιός - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ιωακειμίδου, Λητώ. 2005. «Αισθητικά κριτήρια (παρα)λογοτεχνικότητας στο έργο του Γιάννη Μαρή και του Ανδρέα Αποστολίδη: η άρση της αμφισημίας και ο αναγνώστης». *Δια-κείμενα* 7: 47-56.
- Κακλαμανίδου, Δέσποινα. 2006. *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καλφόπουλος, Κώστας και Σπύρος Γιανναράς. 2015. «Loïc Marcou, ένας Γάλλος σε αναζήτηση του Γιάννη Μαρή (και όχι μόνο)». *Momentum* 3: 69-76.
- Karalis,Vrasidas. 2012. *A History of Greek Cinema*. New York / London: Continuum.
- Κοκκαλένιος, Πάνος. 2007. «Αναζητώντας τα ίχνη του φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο 1954-1974». Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, 15-18. Θεσσαλονίκη: Ερωδιός-Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Κοντοπίδου, Άννα. 2009. *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*. Διπλωματική εργασία. Φιλοσοφική Σχολή ΑΠΘ.
- Κουζέλη, Λαμπρινή. 2011. «Γιάννης Μαρής. Έγραφε για να είναι δημοφιλής». *Το Βήμα*, 17 Απριλίου.

- Λεονταρίτης, Γ.Α. 1995. «Ο Μαρής και η εποχή του». *Διαβάζω* 356: 144-148.
- Λεονταρίτης, Γιώργος. 2013. *Ο Γιάννης Μαρής και η εποχή του*. Αθήνα: Άγρα.
- McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press.
- Μαμάκης, Αχιλλέας. 1960. «Ποια ταινία της εβδομάδος είναι καλύτερη;». *Έθνος*, 19 Ιανουαρίου.
- Marcou, Loïc. 2013. “Yannis Maris, le roman policier et le cinéma”, 18 Δεκεμβρίου. Προσπελ. 28 Οκτωβρίου 2015. <http://www.desmos-archives.com/www/desmos-/mots-images-musique/item/279-yannis-maris-le-roman-policier-et-le-cin%C3%A9ma>
- Marcou, Loïc. 2014. *Le roman policier grec (1953-2013) Les enjeux littéraires du genre policier en Grèce*. Thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne.
- Μαρής, Γιάννης. 2012. *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Αθήνα: Το Βήμα.
- Μαρτινίδης, Πέτρος. 1994. *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*. Αθήνα: Υποδομή.
- Μαστρογιαννίτης, Δημήτρης. 2015. «Οι τηλεοπτικές σειρές αλλάζουν το αστυνομικό μυθιστόρημα». *Athens Voice* 522: 20.
- Μάτσας, Νέστορας. 1960. «Οι ταινίες της εβδομάδος». *Εθνικός Κήρυξ*, 19 Ιανουαρίου.
- Μητροπούλου, Αγλαΐα. 2006. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Μοσχοβάκης, Αντώνης. 1960. «Κινηματογραφική κριτική. Οι ταινίες της εβδομάδας». *Ανεξάρτητος Τύπος*, 19 Ιανουαρίου.
- Μυλωνάς, Κώστας. 2001. *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μυρογιάννης, Στράτος. 2012. *Από τις ιστορίες μυστηρίου στην αστυνομική πλοκή. Αναζητώντας την εμφάνιση ενός αινιγματικού είδους στον ελληνικό 19ο αιώνα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παπαμιχάλης, Βίων. 1960. «Ποια φιλμ προβάλλονται την τρέχουσα εβδομάδα». *Απογευματινή*, 19 Ιανουαρίου.
- Πρεβελάκη, Μάρω. 1992. «Ο φίλος μας Γιάννης Μαρής». Στο *La Littérature grecque de l'après-guerre: Thématiques et formes d'écriture*, 93-103. Paris: Langues'O, -INALCO.
- Ρούβας, Άγγελος και Χρήστος Σταθακόπουλος. 2005. *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία – Φιλμογραφία – Βιογραφικά. Τόμος Α' (1905 – 1970)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σολδάτος Γιάννης. 2010. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Α' τόμος 1900-1967*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σταματίου, Κώστας. 1960. «Ο κινηματογράφος». *Αυγή*, 20 Ιανουαρίου.
- Тodorov, Tzvetan. 1986. «Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος». Στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, 221-240. Αθήνα: Άγρα.
- Тonnet, Henri. «Σκέψεις για την εξέλιξη του νεοελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος». 2005. Στο *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά, επιμ. Μαρία Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιφινιώκου*, 329-341. Αθήνα: Σοκόλης.

Τσκοκόπουλος, Βάσις. 1995. «Ο αστυνόμος Μπέκας. Ο επαρχιωτισμός στο έργο του Μαρή». *Διαβάζω* 356: 157-159.

Wagner, Geoffrey. 1975. *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Whelehan, Imelda. 1999. «Adaptations. The Contemporary Dilemmas». In *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text*, edited by Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, 3-19. New York: Routledge

Φιλίππου, Φίλιππος. 2010. «Ο Γιάννης Μαρή, η εποχή του και οι επίγονοί του». *Ελευθεροτυπία*, ένθετο Βιβλιοθήκη, 24 Ιουλίου.

Notes

1 Μετά το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου ο Μαρή ξεκινάει να ασχολείται επαγγελματικά με τη δημοσιογραφία. Εργάζεται στην αριστερή εφημερίδα *Μάχη* ως αρχισυντάκτης, σχολιογράφος και κριτικός κινηματογράφου. Αναλυτικά για τον βίο του Μαρή, βλ. Λεονταρίτης 2013.

2 Ο Στράτος Μυρογιάννης υποστηρίζει ότι η ελληνική λογοτεχνική παραγωγή του 19^{ου} αιώνα εμφανίζει κείμενα του Ραγκαβή, του Βικέλα και του Βιζυηνού, στο πλαίσιο των οποίων δοκιμάζονται πειραματικά δείγματα γραφής μιας πρώιμης, ωστόσο αναγνωρίσιμης, αστυνομικής πλοκής. (Μυρογιάννης 2012).

3 Βλ. σχετικά Marcou 2014.

4 Βλ. την επισήμανση της Άννας Κοντοπίδου: «Ο δρόμος ανοίγει πλέον και για άλλους Έλληνες συγγραφείς να πλάσουν τους δικούς τους ήρωες πια απαλλαγμένους από το ευρωπαϊκό ή αμερικανικό περιβάλλον και ενταγμένους πια πιο κοντά στο ελληνικό κοινωνικό και ιστορικό γίγνεσθαι» (Κοντοπίδου 2009). Πβ. την τοποθέτηση του Ανδρέα Αποστολίδη: «Υπήρξαν συγγραφείς που έγραφαν αστυνομικά μέχρι το 1950 και την εμφάνιση του Μαρή, αλλά μιμούνταν τους ξένους, έγραφαν με αγγλοαμερικάνικα ψευδώνυμα και η δράση των βιβλίων τους εξελίσσεται πάντα σε πόλεις του εξωτερικού. Οι ιστορίες τους δημοσιεύονταν στις εφημερίδες. [...] Πάντως με το “Έγκλημα στο Κολωνάκι” το '53 είναι που πλέον η σκηνογραφία ενός ελληνικού αστυνομικού όχι μόνο μένει μέσα στα σύνορα της χώρας αλλά και στην καρδιά της πρωτεύουσας. Βέβαια για την αποκατάσταση της αλήθειας έχει προηγηθεί η Ελένη Βλάχου, που γράφει από το 1938 σε συνέχειες στην Καθημερινή “Το μυστικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη”, ένα αστυνομικό με ελληνική σκηνογραφία» (Μαστρογιαννίτης 2015, 20).

5 Ο όρος «μυθιστόρημα-αίνιγμα» πρωτοχρησιμοποιείται από τον Todorov, ο οποίος διακρίνει τρία είδη αστυνομικού μυθιστορήματος κρίνοντας το είδος των ιστοριών που διαπλέκονται στο έργο: το μυθιστόρημα-αίνιγμα, το μαύρο μυθιστόρημα, το οποίο μοιάζει ειδολογικά με το είδος που διαφορετικοί ερευνητές χαρακτηρίζουν *σκληρό*, και το μυθιστόρημα αγωνίας (Todorov 1986, 221-240).

6 Χρησιμοποιώ την κατηγοριοποίηση του Gérard Genette, που χωρίζει τους τίτλους σε θεματικούς (thématiques), ρηματικούς (rhématiques), αυτούς δηλ. που αναφέρονται στους τρόπους με τους οποίους το κείμενο πραγματοποιεί τις προθέσεις του, μεικτούς (mixtes), αυτούς δηλ. που περιέχουν ένα θεματικό και ένα ρηματικό στοιχείο, και αμφίσημους (ambigus), οι οποίοι δεν εμπίπτουν σε κάποια από τις παραπάνω κατηγορίες (Genette 1987, 54-97).

7 Αποτελεί πάγια τακτική του Μαρή, φανατικού κινηματογράφου, να υπογράφει ο ίδιος τα σενάρια των κινηματογραφικών ταινιών, που βασίζονται σε βιβλία του: *Ο άνθρωπος του τράινου* (1958), *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1960), *Μωρό μου / Ένας Δον Ζουάν για κλάματα* (1960), *Έγκλημα στα*

παρασκήνια (1960), *Χωρίς ταυτότητα* (1963), *Αμφιβολίες* (1964), *Μια γυναίκα κατηγορείται* (1966), *Αντάρτες των πόλεων* (1972), *Ως την τελευταία στιγμή* (1972), *Ζήτημα ζωής και θανάτου* (1973), *Το χαμόγελο της Πυθίας* (1979). Γράφει, επίσης, πρωτότυπα σενάρια για τις ταινίες: *Ένας Έλληνας στο Παρίσι* (1959), *Η Λίζα τόσκασε* (1959), *Καλημέρα Αθήνα* (1960), *Λάθος στον έρωτα* (1961), *Ο άντρας της γυναίκας μου* (1962), *Ο μπαμπάς μου κι εγώ* (1963), *Το πρόσωπο της ημέρας* (1965), *Οι τελευταίοι του Ρούπελ* (1971).

8 Οι πρωτεύουσες λειτουργίες, σύμφωνα με το μοντέλο των αφηγηματικών λειτουργιών του Barthes, που προσαρμόζεται για τον κινηματογράφο από τους McFarlane, Cartmell και Whelehan, αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα, τα οποία αφορούν άμεσα στην ανάπτυξη της ιστορίας (Barthes 1985, 167- 206· McFarlane 1996, 14-15· Whelehan 1999, 10· Κακλαμανίδου 2006, 38).

9 Την τάση του Μαρή να εκμεταλλεύεται τις μνήμες της Κατοχής στα μυθιστορήματά του επισημαίνει και ο Henri Tonnet, υπογραμμίζοντας, ωστόσο, την έλλειψη αναφορών στον Εμφύλιο και στον κατατρεγμό των κομμουνιστών, στοιχείο ενδεικτικό του «κνηγιού μαγισμών», που τότε κυριαρχούσε στην Ελλάδα (Tonnet 2005, 333). Από τη δική του οπτική γωνία, ο Βασίλης Βασιλικός υπενθυμίζει την αριστερή προέλευση του Μαρή και τονίζει: «[...] δεν ασχολείται με το τραγικό παρόν της εποχής του (Εμφύλιος, κυνήγι ανελέητο αριστερών, εξορίες, αποστασίες, χούντα), αλλά βρίσκει στην περίοδο της Κατοχής τη δεξαμενή απ’ όπου αντλεί το απαραίτητο βάθος πεδίου που πρέπει να έχει ένα καλό μυθιστόρημα. Όλοι οι “κακοί” στα βιβλία του υπήρξαν κάποτε δωσίλογοι, μεταμφιεσμένοι σε “έντιμους” μετακατοχικούς πολίτες. Τέτοιον κόλαφο κατά του δωσιλογισμού στην Ελλάδα δεν συνάντησα σε άλλον Έλληνα συγγραφέα, ούτε στους ακραίους της Αριστεράς» (Βασιλικός 2013). Πβ. και τις ενδιαφέρουσες επισημάνσεις του Ανδρέα Αποστολίδη: «Είναι πιθανό αφορμή για τον Μαρή να ήταν το πραγματικό γεγονός πως ορισμένοι διαβόητοι συνεργάτες των Γερμανών, προσπαθώντας να σώσουν τη ζωή τους, εξαφανίζονταν, έσβηναν τα ίχνη τους ή προσποιούνταν τους νεκρούς. Το 1953, μόλις οκτώ χρόνια από το τέλος του πολέμου, το θέμα της τιμωρίας των συνεργατών των ναζιστών στην Ελλάδα παραμένει ανοιχτό σε πολλές περιπτώσεις» (Αποστολίδης 2012, 53).

10 Η συγκεκριμένη σκηνή της ταινίας, κατά τον Ανδρέα Ανανίδη, αποτελεί μοντέλο κινηματογραφικής καταδίωξης για τα ελληνικά φιλμ νουάρ, καθώς «οι σκιές που εμφανίζονται στους τοίχους της πόλης αυξάνουν την αγωνία και δημιουργούν μια επιπλέον ατμόσφαιρα ανησυχίας» (Ανανίδης 2015).

11 Βλ. ενδεικτικά στο μυθιστόρημα του Μαρή: «Το ρολόι, στο κομοδίνο, έδειχνε τρεις» (Μαρή 2012, 7)· «Το ρολόι του χολ χτύπησε μισή. Τεσσερισήμισι; Κοίταξε την ώρα στον μεγάλο λευκό δίσκο... Ήταν πέντε και μισή!» (Μαρή 2012, 13)· «Στις πεντέμισι. Είδα το ρολόι. Το άκουσα που χτυπούσε και κοίταξα...» (Μαρή 2012, 19).

12 Αποκαλούνται καταλύτες οι δευτερεύουσες πράξεις στο σχήμα των αφηγηματικών λειτουργιών του Barthes, το οποίο προσαρμόζεται για τον κινηματογράφο από τους McFarlane, Cartmell και Whelehan (Barthes 1985, 167-206· McFarlane 1996, 14- 15· Whelehan 1999, 10· Κακλαμανίδου 2006, 38).

13 *Ελευθερία*, 1960. 17 Ιανουαρίου.

14 Σύμφωνα με τον Λοϊκ Μαρκου, πάντως, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* και το *Έγκλημα στα παρασκήνια* αποτελούν τα δύο εμβληματικά δείγματα του φιλμ νουάρ “à la grecque” (Μαρκου 2013).

Nick Poulakis

National and Kapodistrian University of Athens

Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μία εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής

The historical scrutiny of the phenomenon of cinema has been mainly affected by various literary and text-centred approaches. Unlike standard analyses, which usually move in the context of critical evaluation and documental investigation, alternative theories have appeared that propose different ways of “reading” filmic practices. Otherwise stated, both the archival and the artistic dimensions are no longer the only, unique and exclusive film interpretation parameters. The examination of specific social, economic and cultural aspects is (at least, if not more) equally important as it highlights various aspects of the phenomenon.

In this paper, I seek to investigate the political economy of music of the Old Greek Cinema during the 60s, with reference to the production of the Finos Film company. My study is based on extensive ethnographic field research conducted through face-to-face semi-structured interviews with individuals involved in the process of film music production during the 60s (mainly composers, arrangers, musicians, singers, directors, producers, actors and technicians) which methodologically could be part of the “new film history” as “cultural ethnography”. In particular, the focus is on the emergence of the relations of power and production developed within the music-cinematic framework, the mapping of the existing or new-formed cultural networks oriented towards music and the broader film production, as well as the presentation of the management, the promotion and the purchase of film music as a consumer

product with respect to the aesthetic perceptions and the stylistic preferences of that time. Such features include the relations between the composer, the director, the producer and the rest film staff; the composer as score-creator, song-writer and music-arranger; film music recording; the playback technique; music, song and the editing process; symphonic and popular music in film; music improvisation in film; the economics and marketing of film music; the visualization of popular music through film; film music songs and discography; film music as part of the culture industry; the eclecticism of film music genre; film music and song festivals; the original and the compilation scores; film music and the star system; film music and television.

This is a pilot research which is oriented towards deeper empirical micro-history to apply a critical approach concerning the terms and conditions under which popular film music culture is produced, disseminated and consumed. Finally, reference is made to particular issues, such as the synergy between the record and the movie companies, the star system phenomenon and the revival of music of the Old Greek Cinema during the period that followed its commercial edge. As part of a “new film music history”, it is likely that further, alternative approaches of this phenomenon, deriving from personal stories and testimonies, encapsulate and illustrate a tradition that is not outdated but still modern, active and recognizable, even to younger television audiences of the Old Greek Cinema.

Η συνύπαρξη κινηματογράφου και πολιτισμικής ανθρωπολογίας χρονολογείται ήδη από τις απαρχές της «ρεαλιστικής» αποτύπωσης της πραγματικότητας, μέσα από τα πρώτα εθνογραφικά φιλμ και ντοκιμαντέρ. Από την άλλη μεριά, η διαλεκτική σχέση της κουλτούρας με τον μυθοπλαστικό κινηματογράφο δεν απαντάται συχνά στα ανθρωπολογικά κείμενα, μολονότι η συστηματική προσπάθεια πολιτισμικής μελέτης των κινηματογραφικών πρακτικών είχε ξεκινήσει αρκετά νωρίς.¹ Επιπλέον, μέσα από την επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, γίνεται εμφανές ότι η ιστορική εξέταση του κινηματογραφικού φαινομένου έχει επηρεαστεί κατά κύριο λόγο από τις ποικίλες φιλολογικές και κειμενοκεντρικές προσεγγίσεις. Στις μέρες μας, σε αντίθεση με τις καθιερωμένες αναλύσεις, οι οποίες κινούνται περιοριστικά, συνήθως σε ένα πλαίσιο κριτικής αξιολόγησης ή τεκμηριωτικής διερεύνησης, έχουν κάνει την εμφάνισή τους νέες, εναλλακτικές μεθοδολογικές τοποθετήσεις, σε μία προσπάθεια διαφορετικού τρόπου ανάγνωσης των

κινηματογραφικών μορφωμάτων. Με άλλα λόγια, τόσο η αισθητική όσο και η ιστοριοδιφική διάσταση δεν αποτελούν πλέον μοναδικούς και αποκλειστικούς άξονες ερμηνείας του κινηματογράφου. Η εξέταση των επιμέρους κοινωνικών, οικονομικών και ευρύτερων πολιτισμικών παραμέτρων είναι εξίσου (εάν όχι περισσότερο) σημαντική, καθώς φωτίζει ενδιαφέρουσες όψεις του φαινομένου.

Στο κεφάλαιο αυτό διερευνάται η σχέση της μουσικής με τον κινηματογράφο, στο πλαίσιο μίας νέας οπτικής της μουσικής-κινηματογραφικής ιστορίας, η οποία εισάγει τη βιωματική ανθρωπολογική προσέγγιση που στηρίζεται στην εθνογραφική μεθοδολογία των προσωπικών ημι-δομημένων συνεντεύξεων και δίνει έμφαση στη διαλογική παράθεση διαφορετικών φωνών. Πρόκειται, προφανώς, για μία πιλοτική εφαρμογή, η οποία προσανατολίζεται στην κατεύθυνση των βαθύτερων εμπειρικών, μικροϊστορικών αναλύσεων, προκειμένου να εφαρμοστεί μία κριτική προσέγγιση των όρων και των συνθηκών υπό τις οποίες η δημοφιλής μουσική-κινηματογραφική κουλτούρα κατασκευάζεται, διακινείται και καταναλώνεται. Η εν λόγω μεθοδολογική πρωτοτυπία μπορεί να ενταχθεί στο ευρύτερο πλαίσιο της νέας κινηματογραφικής ιστορίας ως πολιτισμικής εθνογραφίας, η οποία αναζητά τους τρόπους πρόσληψης και αντίληψης του φαινομένου από τα ακροατήρια, το σύστημα παραγωγής, διανομής και προβολής του, τις κοινωνικές και πολιτισμικές του προεκτάσεις (Elsaesser 1996, 13). Επιπροσθέτως, ενώ η επικρατούσα τάση στις κοινωνικές επιστήμες θεωρεί ότι η οικονομία αποτελεί ξεχωριστό και ιδιαίτερο πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας, η πολιτική οικονομία ενδιαφέρεται για τη διασύνδεση του οικονομικού στοιχείου με το κοινωνικό, δηλαδή για την αλληλεπίδραση μεταξύ οικονομικής και πολιτισμικής πραγματικότητας (Jessop 2005). Ως έκφανση του πολιτισμικού περιβάλλοντος, όπως αναφέρει ο Jacques Attali (1991, 17), «η μουσική είναι κατά μίαν έννοια αξιόπιστη μεταφορά του πραγματικού. Δεν είναι ούτε αυτόνομη δραστηριότητα ούτε αυτόματη συνέπεια της οικονομικής υποδομής».

Ειδικότερα, στο παρόν κείμενο προτείνεται η διερεύνηση της πολιτικής οικονομίας της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου της δεκαετίας του '60, με επίκεντρο τις εμπορικές ταινίες της Φίνος Φιλμ, εστιάζοντας στη μελέτη των σχέσεων εξουσίας, ισχύος και παραγωγής που αναπτύσσονται σε μουσικό-κινηματογραφικό πλαίσιο, στην αποτύπωση των πολιτισμικών δικτύων που υφίστανται ή σχηματίζονται εκ νέου με άξονα τη μουσική και κινηματογραφική δημιουργία, καθώς

και στη διερεύνηση της διαχείρισης, της προώθησης και της αγοράς της κινηματογραφικής μουσικής ως καταναλωτικού προϊόντος σε σχέση με τις αισθητικές αντιλήψεις και τις στιλιστικές προτιμήσεις της εποχής. Τέλος, εξετάζονται εξειδικευμένα ζητήματα, όπως το φαινόμενο της σύμπραξης των δισκογραφικών με τις κινηματογραφικές εταιρείες, καθώς και αυτό της αναβίωσης της μουσικής του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου κατά την περίοδο που ακολούθησε την εμπορική ακμή του ως τις μέρες μας.

Στην παρούσα έρευνα επιλέχθηκε η προσέγγιση μέσω ανοικτών συνεντεύξεων με πρόσωπα άμεσα εμπλεκόμενα με τον κινηματογράφο και τη μουσική στη δεκαετία του '60 (συνθέτες, μουσικούς, τραγουδιστές, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, τεχνικούς, κ.ά.), οι οποίες έγιναν στην Αθήνα την περίοδο 2001-2005, στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής. Στις συνομιλίες αυτές αποφεύχθηκε να χρησιμοποιηθεί αυστηρό και συστηματικό ερωτηματολόγιο και οι θεματικές κινήθηκαν στη βάση ορισμένων γενικών αναλυτικών κατηγοριών, έτσι ώστε η μορφή, η διαδοχή και η εκφορά των ερωτήσεων να προκύπτουν από τη συζήτηση και όχι να προκαθορίζονται από τον επιστήμονα-ερευνητή. Με τον τρόπο αυτό, η εθνογραφική συγγραφή – ως αποτέλεσμα της εθνογραφικής έρευνας– είναι δυνατό να αναδείξει την πολλαπλότητα της ερμηνευτικής προσέγγισης του εξεταζόμενου ζητήματος, χρησιμοποιώντας ως βασικό σημείο αναφοράς τον λόγο των συνομιλητών και όχι απλά την ανάλυση των καλλιτεχνικών μορφωμάτων ως αυτόνομων πολιτισμικών προϊόντων.

Αν σταθούμε αναλυτικά μόνο στη μουσική σημειογραφία που αποτυπώνεται στο πεντάγραμμο, ιδιαίτερα στην περίπτωση της κινηματογραφικής μουσικής, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο μουσικός ήχος είναι απόλυτος, ευδιάκριτος, ενιαίος και μονοδιάστατος (Altman 1992, 15-16). Θα περιοριστούμε, δηλαδή, σε ένα σύστημα διαχείρισης που απορρίπτει τα φαινομενολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής ως ενός σύνθετου, ετερογενούς, ιδιότυπου και πολυδιάστατου φαινομένου. Επίσης, είναι σαφές ότι, όταν αναφερόμαστε στη μουσική του κινηματογράφου, μιλάμε πρωταρχικά για δημοφιλή μουσική, στον βαθμό που ο ίδιος ο κινηματογράφος αποτελεί ένα δημοφιλές μέσο (Poulakis 2011). Και σύμφωνα με τη θεωρία των σύγχρονων πολιτισμικών σπουδών, στη δημοφιλή κουλτούρα τα ζητήματα πολιτικής οικονομίας είναι κεφαλαιώδους σημασίας (Strinati 1995).

Η μουσική τόσο για τους παραγωγούς όσο και για τους σκηνοθέτες και τους συνθέτες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί κρίσιμο

παράγοντα, ο οποίος συμβάλλει ουσιαστικά στην αισθητική αρτιότητα και την εμπορική επιτυχία της ταινίας. Η μουσική, με άλλα λόγια, δεν περιορίζεται στην παλαιά ρομαντική της διάσταση ως «τέχνη για την τέχνη» (art for art's sake), αλλά παράλληλα διατηρεί οικονομικές προεκτάσεις στο πλαίσιο ανάπτυξης μίας μαζικής πολιτιστικής βιομηχανίας (Adorno και Eisler 1969). Στη Φίνος Φιλμ δίνεται ιδιαίτερη σημασία και στις δύο αυτές όψεις (την αισθητική και την εμπορική) της κινηματογραφικής μουσικής. Ο ίδιος ο Φιλοποίμενας Φίνος, από τη μία μεριά, πρωτοστατεί στις τεχνικές και τεχνολογικές αναβαθμίσεις του μέσου και, από την άλλη, επιδιώκει τη διατήρηση της εταιρείας του στις πρώτες θέσεις των πινάκων με τα εισιτήρια των ελληνικών ταινιών.² Όπως αφηγείται ο σκηνοθέτης Γιάννης Δαλιανίδης:³

Ήταν θείο δώρο για τον ελληνικό κινηματογράφο η παρουσία του Φίνου στα πράγματα, τουλάχιστον όσον αφορά στην κινηματογραφική τεχνική. Όταν πήγα εγώ, η Φίνος Φιλμ είχε ήδη ανδρωθεί. Ήταν το ιερό τέρας του ελληνικού κινηματογράφου εκείνης της εποχής. Ο Φίνος είχε τεράστιες γνώσεις και όλη του η ζωή ήταν αφιερωμένη σ' αυτή την ασχολία με τον κινηματογράφο. Σε συνεργασία με έναν Ελβετό κατασκευαστή βελτίωσε τις δυνατότητες του φορητού μαγνητοφώνου Nagra. Ήταν ένα ελαφρύ μαγνητόφωνο, με το οποίο μπορούσες να κάνεις εγγραφή μουσικής με πολύ καλή πιστότητα και σύγχρονη λήψη, χωρίς να είσαι συνδεδεμένος απευθείας με την κάμερα, με ένα ασύρματο μικρόφωνο. Εξαιρετικά προηγμένη τεχνολογία για την εποχή εκείνη!

Επίσης, μία γενική εικόνα της κατάστασης στη Φίνος Φιλμ, σε σχέση με τις τεχνικές και τις οικονομικές διαστάσεις για τη δημιουργία κινηματογραφικής μουσικής στις ταινίες της, δίνει ο κοντραμπασίστας Ανδρέας Ροδουσάκης:⁴

Η Φίνος Φιλμ είχε τα εργαστήρια και το στούντιο για τη ηχογράφηση της μουσικής στην οδό Χίου. [...] Συχνά γινόταν με ταυτόχρονη προβολή των κομματιών της ταινίας. Απάνω στη λούπα έγραφαν μουσική. [...] Η συμμετοχή των μουσικών ήταν έντονη, έδιναν ιδέες. Δεν έκαναν και πολλές πρόβες και πληρώνονταν με την ώρα. Στη Φίνος Φιλμ τα οικονομικά και ο προγραμματισμός πάντα τηρούνταν με ευλάβεια. Είχε αυστηρό οικονομικό σύστημα, χωρίς σπατάλες. [...] Η δισκογραφία και η

ηχογράφηση ήταν αρχικά με το κομμάτι και μετά έγινε με την ώρα. Οι μουσικοί το έβλεπαν καθαρά επαγγελματικά, ως έξτρα δουλειά. Αλλά αυτοί δεν πήραν μεγάλη δημοσιότητα. [...] Υπήρξαν φορές που, λόγω οικονομικών διαφωνιών ή λόγω πνευματικών δικαιωμάτων, δεν άφησαν τις ζωντανές λήψεις των μουσικών.

Η δημιουργία της μουσικής για μία κινηματογραφική ταινία είναι μία υπόθεση σύνθετη.⁵ Οι συντελεστές της, ο υλικός εξοπλισμός και οι πρακτικές εργασίας διαμορφώνουν ένα συγκεκριμένο μουσικό-κινηματογραφικό σύστημα παραγωγής, όπως σε αντίστοιχες περιπτώσεις άλλων χωρών. Κεντρικά πρόσωπα στη διαδικασία αυτή είναι ο παραγωγός, ο σκηνοθέτης, ο συνθέτης, ο στιχουργός, ο τραγουδοποιός, ο ενορχηστρωτής, οι τραγουδιστές, οι μουσικοί, ο ηχολήπτης και ο μοντέρ. Ειδικά στην περίπτωση της Φίνος Φιλμ, ο Φίνος έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο για την παραγωγή στο σύνολό της. Επομένως, ακόμα και στην περίπτωση της μουσικής, ο παραγωγός, συνήθως σε στενή συνεργασία με τον σκηνοθέτη, είναι αυτός που αποφασίζει για μία σειρά από καθοριστικά θέματα. Για παράδειγμα, επιλέγει ποιος θα είναι ο συνθέτης και ρυθμίζει το χρηματικό ποσό που θα διατεθεί για την κάλυψη του μουσικού μέρους της ταινίας. Με βάση τα ανωτέρω, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο παραγωγός δεν ήταν ένας διαχειριστής των μουσικών-κινηματογραφικών πρακτικών. Αντιθέτως, πρέπει να τον προσεγγίσουμε ως «μέρος της μουσικής κοινότητας» των κινηματογραφικών συντελεστών (Scheurer 2008, 44). Με τη Φίνος Φιλμ συνεργάζονται καταξιωμένοι μουσικοί και συνθέτες, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των άλλων κινηματογραφικών ειδικοτήτων. Ο βιολιστής Νίκος Αυγέρης αναφέρει:⁶

Ο συνθέτης και ο παραγωγός καθόριζαν τον αριθμό των μουσικών γιατί ήταν και θέμα κοστολόγησης. Είχε, βέβαια, [ο Φίνος] τους καλύτερους μουσικούς της αγοράς. «Ανεβαίνει» η ταινία όταν οι συντελεστές είναι διάσημοι, ονομαστοί, όπως ήταν ο Φίνος, ο Χατζιδάκις, η Βουγιουκλάκη. [...] Ο παραγωγός έδινε λεφτά για τη μουσική και δεν ήθελε να βάλει μουσική που προϋπήρχε. Ήθελε πρωτότυπη. Ο Φίνος ανέβασε το επίπεδο με τον Μωράκη, τον Πλέσσα, τον Καπνίση, τον Χατζιδάκι. Κρατούσε τα πνευματικά δικαιώματα των συνθέσεων. Ήταν δικά του με τα σύμβολα που υπέγραφαν και τα εκμεταλλεύονταν περαιτέρω. Ο Χατζιδάκις μάλιστα έδινε τα δικαιώματα της μουσικής των ταινιών γιατί δεν τα εκτιμούσε και τα θεωρούσε γελοιότητες. Δεν τον ενδιέφεραν τα τραγούδια.

Ο Δαλιανίδης λέει σχετικά:⁷

Από τη στιγμή που πλήρωνε ή από τη στιγμή που χρεωνόταν – γιατί συνέχεια χρέη είχε– [ο Φίνος] ήθελε να έχει άποψη για όλα τα θέματα της ταινίας. Πάντοτε ήταν μέσα οικονομικά. Οι ταινίες του κόστιζαν τα διπλάσια από των άλλων παραγωγών. Είχε δικά του εργαστήρια. Έπρεπε, όμως, να κάνει απόσβεση, αλλά δεν ήθελε να αναλαμβάνει και δουλειές άλλων και αυτό πήγαινε στο κόστος των ταινιών. Είχε μόνιμο προσωπικό και δεν έπαιρνε περιστασιακά συνεργάτες. Το γραφείο εκμεταλλεύσεως –ήταν στην Κάνιγγος– δεν μπορούσε να το ελέγξει γιατί αυτός ήταν στην παραγωγή. Εκεί δεν διαχειρίστηκαν σωστά τα πράγματα. Ευτυχώς, βέβαια, που δούλευαν οι ταινίες, οπότε είχε λιγότερα χρέη χάρη σε αυτές. [...] Ο Φίνος ήταν αυτός που ενέκρινε το σενάριο. Σε μερικές περιπτώσεις ήταν υποχρεωμένος να το δεχτεί. Αν, για παράδειγμα, είχα κάνει ένα μιούζικαλ επιτυχία, πώς να μου αρνηθεί μετά να γυρίσω το επόμενο; [...] Για τη μουσική είχε γνώμη και άποψη. Δεν μπορούσε, όμως, πάντα να την επιβάλλει. Πολλές φορές, όμως, επέμενε: «Τι είναι αυτό τώρα; Για πού είναι αυτό; Γι' αυτή τη σκηνή δεν είναι καλό. Πες στον Πλέσσα να μας γράψει κάτι άλλο».

Χαρακτηριστικό είναι και το παρακάτω περιστατικό που αφηγείται ο συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης για τη δημιουργία του τραγουδιού «Σ' Αγαπώ, Σ' Αγαπώ», σε στίχους Νίκου Φώσκολου από την ταινία *Η Λεωφόρος του Μίσου* (1968):⁸

Το τραγούδι αυτό έγινε μεγάλη επιτυχία με την Τζένη Βάνου μέσα από μία ταινία. Κάτσαμε Παρασκευή βράδυ και είδαμε την ταινία ο Φίνος, ο Φώσκολος, εγώ και όλοι οι πρωταγωνιστές. Ο Φώσκολος, λοιπόν, μου λέει: «Μαέστρο, κοίτα! Κάτι στίχοι εκπληκτικοί». Το βάζει επάνω στο πιάνο [...] και παίζω. Μου λέει ο Φίνος: «Αυτό, Νίκο, θα γίνει επιτυχία. Στο λέω εγώ, αλήθεια». Ξεχνάω, όμως, τις νότες πάνω στο πιάνο. Γυρίζω την Τρίτη για ηχογράφηση. Μπαίνοντας μέσα, περιμένανε οι μουσικοί και μου λέει ο Φίνος: «Ωραίο τραγούδι. Θέλω να το ακούσω». Δεν λέω τίποτα, μπαίνω μέσα και ήταν ο Δαμαλάς, ηχολήπτης και τεχνικός. Του λέω: «Ρε Μικέ, μπορείς να μου κάνεις μια χάρη;

Να μου χαρίσεις είκοσι λεπτά, μισή ώρα;» Βγαίνει έξω αυτός και λέει: «Ρε Φίφη, έχει κάτι το μηχανημα, πρέπει να περιμένουμε λίγο». Κλείνομαι και το γράφω απευθείας στις πάρτες. Και αρχίζω την ηχογράφηση με αυτό. Ο Φίνος καθόταν στο γραφείο του και ερχότανε και κοίταζε απ' το τζάμι του στούντιο. «Τι να σκέφτεται αυτός τώρα;», έλεγα από μέσα μου.

Ο συνθέτης αποτελεί τον κατεξοχήν δημιουργό της πρωτότυπης μουσικής στην ταινία, είτε πρόκειται για υπόκρουση είτε για τραγούδια. Μερικές φορές καλείται να γράψει μόνο τη μουσική υπόκρουση, ενώ ταυτόχρονα –όταν υπάρχει ανάγκη για ρεαλιστική παρουσίαση των τραγουδιών– επιστρατεύεται από τον χώρο της ελαφράς ή της λαϊκής μουσικής ένας δημοφιλής τραγουδοποιός. Επίσης, συναντάται η περίπτωση που ο συνθέτης και ο τραγουδοποιός δεν ενορχηστρώνουν οι ίδιοι τη μουσική τους. Τότε η εργασία αυτή ανατίθεται σε άλλο ενορχηστρωτή, ο οποίος επιφορτίζεται με την ανάπτυξη και την προσαρμογή της μουσικής υπόκρουσης και των τραγουδιών στα κατάλληλα και διαθέσιμα ορχηστρικά μουσικά σύνολα. Η επιμέρους κατανομή εργασιών στο πλαίσιο της υλοποίησης της μουσικής των ταινιών αποτελεί μία διαδεδομένη πρακτική –ιδιαίτερα στα οργανωμένα με βιομηχανικούς και μαζικούς όρους κινηματογραφικά στούντιο– που αντανακλά, όπως έχει εύστοχα επισημάνει ο Attali (1991, 73-74), το καπιταλιστικό σύστημα μουσικής παραγωγής, στο οποίο «ο ρόλος του συνθέτη κατανέμεται σε όλο και περισσότερους συντελεστές, κατά σειρά από τον ερμηνευτή μέχρι το ρυθμιστή του ήχου, που ο καθένας τους έχει κι ένα δημιουργικό δυναμικό». Σε κάθε περίπτωση, με δεδομένο ότι η ενορχήστρωση είναι μία από τις βασικές ποιότητες που χαρακτηρίζουν τη δημοφιλή μουσική, ιδιαίτερα στην κινηματογραφική της διάσταση, το έργο του ενορχηστρωτή καθίσταται εξαιρετικά σημαντικό στη δημιουργία της μουσικής της ταινίας.⁹ Πάντως, οι περισσότεροι συνθέτες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου ενορχηστρώνουν οι ίδιοι τη μουσική που συνθέτουν για τις ταινίες. Ο κιθαρίστας Τίτος Καλλίρης αναφέρει:¹⁰

Την ενορχήστρωση την έκανε ο συνθέτης ή άλλος ενορχηστρωτής, όπως και στους δίσκους. Ο Κλάββας και ο Καπνίσης ήταν καλοί. Σιγά-σιγά, όμως, σταμάτησε αυτό το επάγγελμα του ενορχηστρωτή.

Ο Δαλιανίδης αποκαλύπτει σχετικά με την ικανότητα του συνθέτη Μίμη Πλέσσα να ενορχηστρώνει κινηματογραφική μουσική:¹¹

Ο Μίμης Πλέσσας είχε τη μοναδική ικανότητα να σου ετοιμάζει μουσικά ακούσματα κάθε είδους. Αν ήθελες μια λειτουργία του Haydn, θα την είχες. Αν ήθελες μια μουσική στην έρημο, θα την είχες και αυτή. Ήταν τρομακτικές οι ενορχηστρώσεις του. Ήξερε, ακόμα, να κάνει και τις εγγραφές του σωστά σε στούντιο, γιατί ούτε πολλά μικρόφωνα διαθέταμε ούτε και χώρους κατάλληλους. Πολλές φορές έπαιρνε κάποια όργανα και τα έβαζε έξω από την αίθουσα που γράφαμε, στο φουαγιέ, για να αποφύγει τη μεγάλη σύγχυση! Πάντα ήμουνα παρών στις ηχογραφήσεις. Αυτός άρχιζε με τους μουσικούς και εγώ τον ρωτούσα: «Μίμη, για πού είναι αυτή η μουσική;» Έλεγε: «Είναι για τη σκηνή τάδε». Τ' άκουγα και περίμενα. Πολλές φορές άρχιζα τις παρατηρήσεις πριν καν ετοιμαστεί όλο. Γιατί αυτός επρόκειτο να προσθέσει και άλλα όργανα, τα οποία δεν τα άκουγα την ώρα της πρώτης ανάγνωσης. Και άρχιζε η γκρίνια: «Δεν είναι φτωχό αυτό;», του έλεγα. «Περίμενε, βρε Γιάννη, δεν τ' άκουσες ακόμα!».

Ο Καπνίσσης αφηγείται την προσωπική του ιστορία:¹²

Στην αρχή έγραφα κάποια τραγούδια σε μια ταινία και ύστερα ο Φίνος με εμπιστεύτηκε και έγραφα μουσική για όλη την ταινία. [...] Ο Φίνος δεν με έλεγχε, με άφηνε να κάνω μόνος μου ό,τι ήθελα. Το τελικό αποτέλεσμα το άκουγε, αλλά δεν μου 'κανε κάποια παρέμβαση. Η μουσική ήταν πιο πολύ θέμα [του] σκηνοθέτη.

Στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, η δημιουργία της μουσικής δεν ακολουθεί πάντοτε τα πρότυπα των ξένων παραγωγών, όπως του αμερικάνικου ή του ινδικού κινηματογράφου.¹³ Μετά τη συγγραφή και την ανάπτυξη του σεναρίου, ανατίθενται η σύνθεση και η ηχογράφηση των τραγουδιών (συνήθως κατά τις απαιτήσεις του παραγωγού και του σκηνοθέτη), γεγονός που εξυπηρετεί την όσο το δυνατό καλύτερη κινηματογράφηση των *playback* σκηνών της ταινίας. Στη συνέχεια, πραγματοποιείται το γύρισμα, μαζί με την εικονοποίηση των διηγητικών τραγουδιών. Η επόμενη φάση είναι το μοντάζ, με το οποίο ολοκληρώνεται η διαμόρφωση του κυρίως οπτικού μέρους της ταινίας. Η

σύνθεση και η ηχογράφηση της μη-διηγητικής μουσικής πραγματοποιείται στο τέλος σχεδόν της παραγωγής, κάποιες φορές χωρίς ο συνθέτης να έχει δει τα προηγούμενα στάδια δημιουργίας της ταινίας.¹⁴ Τέλος, προστίθεται η ηχητική μπάνα (τα τραγούδια, η μουσική υπόκρουση και οι φυσικοί ήχοι) και η ταινία τελειοποιείται. Στην ειδική περίπτωση κατά την οποία χρησιμοποιούνται μουσική ή/και τραγούδια που προϋπάρχουν και είναι ήδη γνωστά στο κοινό, τότε ο μουσικός επιμελητής και ο μοντέρ αναλαμβάνουν την προσαρμογή τους στην ταινία σύμφωνα με τις οδηγίες του σκηνοθέτη. Τη διαδικασία αυτή, ως συνδυασμό ποικίλων τεχνολογικών, αισθητικών, στιλιστικών, παραγωγικών και οικονομικών πτυχών, όπως αντίστοιχα αναπτύσσει για την περίπτωση του Hollywood η Kathryn Kalinak (2015, 50), περιγράφει ο Αυγέρης:¹⁵

Στο στούντιο, το οποίο ήταν μεγάλο, γύριζαν και το οπτικό μέρος της ταινίας. Μετά το άδειαζαν και ηχογραφούσαν καινούρια μουσική με κατάλληλα συστήματα για να μην έχει αντήχηση. [...] Ο συνθέτης ήταν αποκλειστικά και διευθυντής ορχήστρας, μαέστρος. [...] Σε μια ταινία που είχε γράψει μουσική ο Μίμης Πλέσσας, έπρεπε να γίνει απόλυτος συγχρονισμός, οπότε πρόβαλαν από πίσω την ταινία. Το έπαιζαν πολλές φορές, τα κράτησαν όλα και διάλεξαν το καλύτερο.

Ο Καπνίσσης καταθέτει τη δική του μαρτυρία:¹⁶

Ήμουν σχεδόν αυτοδίδακτος στο πιάνο και στην ενορχήστρωση. Ούτε κατάλαβα πώς έπαιξα πιάνο! Αλλά και στην πρώτη μου ταινία δεν είχα ούτε τα μέσα ούτε ήξερα πώς γράφανε. Δεν μπορώ να πω πώς έμαθα αυτή τη δουλειά. Κάθε φορά έψαχνα και έβρισκα τον τρόπο. Έβλεπα στη μουβιόλα την ταινία, μετά έπαιζα στο πιάνο και έγραφα τη μουσική και το ενορχήστρωνα. Όλα ήταν γραμμένα και μετρημένα. Ήταν δύσκολη η προσαρμογή εικόνας και ήχου με τα δευτερόλεπτα.

Άλλοι συνθέτες μιλούν για την εμπειρία τους στην τεχνική διαδικασία για τη σύνθεση και την ηχογράφηση της μουσικής. Ο Πλέσσας αφηγείται:¹⁷

Την τελική κόπια έπρεπε να την έχεις μετρήσει προσεκτικά και σε συνεννόηση με τον σκηνοθέτη να βάλεις μουσική στα σημεία εκείνα που πρέπει, έτσι ώστε να προεκτείνει και να διορθώσει εν-

δεχομένως ορισμένα από τα πράγματα που ήδη έχουν γίνει. Ο κινηματογράφος είναι η συνισταμένη πολλών συνιστωσών και η τιμητική θέση που είχε τότε ο συνθέτης, ο μουσικός, βάζοντας το όνομά του πλάι στον σκηνοθέτη, του επέβαλε να είναι μία από τις καλές συνιστώσες.

Επίσης, ο συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης λέει χαρακτηριστικά:¹⁸

Πρώτα βλέπαμε την ταινία στην κονσόλα, σημαδεύαμε πού θα μπει η μουσική, μετρούσαμε τα μέρη και ύστερα πηγαίναμε σπίτι μας και δουλεύαμε. Εγώ τα έγραφα και γρήγορα. Εγώ τα έφερνα όλα έτοιμα με παρτιτούρες, αλλά πολύ συχνά έκανα και αλλαγές ή προσαρμογές κατά την ηχογράφιση. Δεν ήθελα να ταλαιπωρούμαι όπως έκανε ο Χατζιδάκις και τα έφερνα έτοιμα.

Ομοίως και ο συνθέτης Κώστας Κλάββας:¹⁹

[Ε]γώ τουλάχιστον, όλες τις φορές είδα την ταινία χωρίς τον διάλογο της, μουγκή από ήχους, πάνω στη μουβιόλα. Να βάλουμε μουσική από εδώ μέχρι εκεί. Και χωρίς να 'χει αυτόματη μέτρηση. Μετράγαμε με τα δευτερόλεπτα. Και εκ των υστέρων έμπαιναν οι οποιοδήποτε ήχοι. Το μόνο που 'βλεπα ήταν η ιστορία και το τοπίο. [...] Πάνω στη μουβιόλα! Αυτή είν' η ιστορία. Και τη βλέπεις και για πρώτη φορά κιόλας. Πολλές φορές δεν σου 'διναν ούτε το σενάριο. Ιστορία χωρίς ήχους άλλους, χωρίς τίποτα. «Από εδώ μέχρι εκεί, θα βάλουμε, από εκεί θα κάνουμε». Με πίεση χρόνου. Εκ των υστέρων, έβλεπες την ταινία και άκουγες και θορύβους και πράγματα και άλλους κρότους. [...] [Σ]τη μουσική παρόλο που χρησιμοποιούσαμε ορχήστρες μεγάλες, με τις διαδικασίες πληρωμής, καθυστέρηση στους μουσικούς, γκρίνιες και αυτά όλα, δεν δίνανε σημασία χρονικά. Δηλαδή, άντε τώρα έχουμε να κάνουμε το μοντάζ. Αυτός έλεγε: «Θέλω μια βδομάδα να το κάνω, τα γυρίσματα πόσους μήνες». [...] Προσδιορίζανε την πρεμιέρα και τη μουσική την αφήνανε. Όλοι καθυστερούσαν από λίγο και ερχόταν τη Δευτέρα και μου έλεγε: «Έλα να δούμε πάνω στη μουβιόλα την ταινία, να πάρουμε τα μέτρα, να βάλεις το *soundtrack*. Την επόμενη Δευτέρα έχουμε την πρεμιέρα». Κατάλαβες; Γινό-

ταν υπό τέτοια πίεση. Έτυχε μερόνυχτα, τρία συνεχόμενα μερόνυχτα, να είμαι –όχι μόνο εγώ, και ο Καπνίσης και ο Πλέσσας που γράφανε τις μουσικές– τη νύχτα στο στούντιο. Την ημέρα να γράφεις και τη νύχτα στο στούντιο, για να είναι και οι μουσικοί ελεύθεροι. Νύχτες γινόταν ως επί το πλείστον. Θυμάμαι μάλιστα την περίπτωση του Φίνου. Δύο νύχτες, από τις δώδεκα μέχρι τις πέντε-έξι το πρωί, ηχογράφιση. Λοιπόν, γινόταν με τέτοια πίεση, παρόλο που γινόntonτουσαν πολύ καλές μουσικές σε σχέση με τώρα που βάζουν ένα αρμόνιο, ένα συνθεσάιζερ.

Αλλά και ο Δαλιανίδης μιλάει για το ίδιο θέμα:²⁰

Είχα το σενάριο, γύριζα τις σκηνές και μετά έκανα το μοντάζ. Πολλές φορές, κατά τη σκηνοθεσία της σκηνής, «άκουγα» μια μουσική. [...] Αλλά, κυρίως, αφού έκανα το μοντάζ, ερχόταν ο μουσικός, έπαιρνε τα μέτρα, συνεννοούμασταν. Το καταλάβαινε, βέβαια, και αυτός ότι εδώ π.χ. πρέπει να τονιστεί κάπως. Τώρα, αν αυτό θα γινόταν μέσα από την ενορχήστρωση, με κάποιο άλλο όργανο ή με ένα κρουστό. Επίσης, χρειαζόταν πολλές φορές κάτι μουσικό για να τονίσει την αλλαγή του πλάνου. Συζητήσεις είχαμε πάρα πολλές για να μπορέσει η μουσική να ερμηνεύσει ό,τι συνέβαινε στο πανί. Συνεργαζόμασταν με τον μουσικό. Αυτός έπαιρνε τα μέτρα. Ήξερε. Τόσα δευτερόλεπτα, σημείωνε. Αυτό το έκανε μετά το μοντάρισμα της κάθε σκηνής. [...] Πολλές φορές το γράψιμο γινόταν με προβολή της σκηνής πίσω από τον μαέστρο για να καταλαβαίνουν και οι μουσικοί τι γίνεται, τι παίζουν και να βγει ακριβώς. [...] Πολλά εξαρτιόταν και από την ταχύτητα με την οποία δούλευαν οι συνθέτες, αλλά και από το πόσο οικονομικοί ήταν. Δεν ήταν μόνο η ικανότητά τους και η ποιότητα της μουσικής τους.

Κατά την περίοδο του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου οι συνθέτες, όπως και άλλοι ειδικοί που εργάζονται στον χώρο, είναι κατά βάση αυτοδίδακτοι. Μερικοί δεν διαθέτουν συστηματική μουσική παιδεία εν γένει, πόσο μάλλον στον τομέα του κινηματογράφου, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τον Χατζιδάκι και τον Καπνίση. Οι περισσότεροι είναι επαγγελματίες μουσικοί, συνθέτες και ενορχηστρωτές που έχουν δοκιμαστεί στη μουσική αγορά

εκτός κινηματογράφου. Αυτή τη σημαντική εμπειρία καλούνται να εφαρμόσουν στη σύνθεση και την παραγωγή της κινηματογραφικής μουσικής. Μέσα από την τακτική συμμετοχή τους στη διαδικασία και με τη σύμφωνη γνώμη των παραγωγών, ορισμένοι καθίστανται σχεδόν αποκλειστικά «κινηματογραφικοί συνθέτες». Παρατηρείται, λοιπόν, ότι η ενασχόληση των δημιουργών με τη μουσική στον κινηματογράφο εκκινεί κυρίως από τις άτυπες πρακτικές που συνηθίζονται στη λαϊκή μουσική, φτάνοντας αρκετά συχνά σε τυποποιημένες δράσεις που προσομοιάζουν με εκείνες της έντεχνης παράδοσης. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται μία νέα κατάσταση, η οποία αναδύεται ως ενδιάμεση πραγματικότητα και είναι εμφανής στη δημοφιλή μουσική κουλτούρα της περιόδου εκτός του κινηματογράφου. Κατά τον Attali (1991, 17), συνδέεται με την προσπάθεια διευθέτησης των «θορύβων», ελέγχου της «άτακτης» και «απειθαρχής» φύσης ορισμένων ειδών μουσικού ήχου και αλληλοδιείσδυσης της οικονομίας και της αισθητικής, αποδεικνύοντας «πως η μουσική είναι προφητική και πως η κοινωνική οργάνωση είναι η ηχώ της».

Στη διαδικασία παραγωγής της μουσικής μίας κινηματογραφικής ταινίας, ο συνθέτης συχνά αναλαμβάνει επιπλέον τα παρεμφερή καθήκοντα του μουσικού παραγωγού. Είναι υπεύθυνος για τον σχηματισμό των μουσικών σχημάτων που θα παίξουν τη μουσική, προκειμένου να ηχογραφηθεί και να ενσωματωθεί στην ταινία. Οι μουσικοί είναι επαγγελματίες και προέρχονται κατά βάση από τις γνωστές ορχήστρες κλασικής, λαϊκής και ελαφράς μουσικής, οι οποίες δραστηριοποιούνται εκτός κινηματογράφου. Με δεδομένη την πίεση χρόνου, οι μουσικοί που εργάζονται στον χώρο θεωρούνται από τους πλέον ικανούς. Προσαρμόζονται γρήγορα σε νέα μουσικά δεδομένα, διαχειρίζονται επαρκώς τα διάφορα μουσικά είδη και κατέχουν τόσο τις κλασικές όσο και τις λαϊκές μουσικές πρακτικές. Άλλες φορές οι ηχογραφήσεις γίνονται αργά το βράδυ, άλλες φορές δεν είναι διαθέσιμες οι πλήρεις πάρτες των μουσικών ή τα κομμάτια μοιράζονται την τελευταία στιγμή και άλλες φορές γίνονται συνεχείς τροποποιήσεις που οφείλονται σε αλλαγές της τελευταίας στιγμής από τον συνθέτη. Σε κάθε περίπτωση, επιστρατεύεται η ευχέρεια των μουσικών κατά την πολύωρη συμμετοχή τους σε ηχογραφήσεις, καθώς και η δεινότητά τους στον αυτοσχεδιασμό και την *prima-vista* (εκ πρώτης όψευς ανάγνωση). Ο Αυγέρης αναφέρει χαρακτηριστικά:²¹

Εγώ βοηθούσα στις αντιγραφές της μουσικής και είχα την ευθύνη για τη συγκρότηση της ορχήστρας. Έκανα και χειριστικές δουλειές. Μάζευα τους μουσικούς, έπαιρνα τα λεφτά και τους πλήρω-

να. Επέλεγα από τους καλύτερους, τους κοντινότερους, αλλά και τους πιο συνεργάσιμους μουσικούς. Μερικές φορές δεν έπαιρνα τον καλύτερο αλλά τον πιο φίλο ή αυτόν που είχε μεγαλύτερη οικονομική ανάγκη. Κάναμε, καταρχάς, ένα συγκρότημα το οποίο ήταν αξιοπρεπές, αλλά ικανοποιούσαμε και προσωπικούς συναισθηματικούς λόγους και κίνητρα. [...] Μου είχαν εμπιστοσύνη για τις συνεννοήσεις. Έβλεπα την παρτιτούρα και αναλόγως καλούσα τους μουσικούς. Οικονομικά μιλώντας, η κινηματογραφική μουσική ήταν κάποια έξτρα χρήματα, απαραίτητα για τους συνθέτες και τους μουσικούς. [...] Η μουσική στον κινηματογράφο ήταν συνήθως μια δεύτερη δουλειά. Ήταν το επιπλέον της σταθερής δουλειάς. [...] Στα οικονομικά μιλούσαν με τον συνθέτη και αυτός με τον παραγωγό. Πληρώνονταν με την ώρα. Με τον Χατζιδάκι ήταν καλύτερα γιατί τους κρατούσε περισσότερη ώρα. Όταν ο παραγωγός ήθελε τον Χατζιδάκι έπρεπε να πληρώσει. Ήταν καλά λεφτά. Είχαν κάνει σπίτια οι μουσικοί που είχαν συνεργαστεί σε ταινίες με τον Χατζιδάκι. [...] Στον Φίνο κάθε μουσικός πληρωνόταν ξεχωριστά. Οι άλλοι παραγωγοί πολλές φορές μου τα έδιναν όλα μαζί τα λεφτά και εγώ τα μοίραζα. Αλλά δεν έπαιρναν όλοι οι μουσικοί τα ίδια λεφτά. Ήταν ανάλογα με τη συμμετοχή τους στα κομμάτια. Όσοι ήταν πιο ονομαστοί, ήθελαν ξεχωριστό κασέ και έπαιρναν παραπάνω. Για παράδειγμα, εμείς παίρναμε τον Ζαμπέτα. Δεν ξέρω τι πληρωνόταν αυτός. Δεν τον έγραφα εγώ στην κατάσταση. Αυτός συνεννοούνταν κατευθείαν με τον Φίνο.

Ο Μαμαγκάκης περιγράφει ανάλογες καταστάσεις:²²

Ο συνθέτης διέυθνε κιόλας την ορχήστρα. [...] Τους μουσικούς εγώ τους διάλεγα. Είχα δυο-τρεις βασικούς. Και ήμουνά πολύ αυστηρός. Είχα ευθύνη μεγάλη. [...] Έπαιρνα πάντα τους καλύτερους μουσικούς. Δεν υπάρχει χειρότερο από το να ηχογραφείς για εκατοντάδες ώρες και να έχεις κακούς μουσικούς, να μην συνεργάζονται, να μην ανταποκρίνονται σ' αυτά τα πράγματα που ήταν ευέλικτα.

Σε αντίστοιχο κλίμα, ο συνθέτης Κώστας Κλάββας σχολιάζει:²³

[Σ]τις αρχές παίρναμε μουσικούς της [Κρατικής] Συμφωνικής Ορχήστρας. Μετά εμπλουτίστηκε και η Ορχήστρα της ΕΡΤ με

περισσότερα πρόσωπα, πιο ικανά. Μετά, κάποια εποχή, κάναμε γκρουπ. [...] Δηλαδή, όταν ήθελα –στα βιολιά κυρίως– οκτώ βιολιά, δύο ή τρεις βιόλες και δύο τσέλα, εκτός απ' τ' άλλα όργανα, τηλεφώναγα στον Καβάκο και έφερνε το γκρουπ του. Εντωμεταξύ, δημιουργήθηκε ένα αντίπαλο γκρουπ με άλλον, με τον Δεσποτίδη τον Παντελή –και μ' αυτόν είμαστε πολύ συνεργάτες. Ήτανε μια ομάδα. Δηλαδή, δεν μπορούσες να πάρεις, αν σου 'λειπε ένα βιολί, από κάποιου άλλου την ομάδα! [...] Του 'λεγες: «Θέλω σήμερα έξι βιολιά, δυο βιόλες, δυο τσέλα». «Εντάξει. Ερχόμαστε. Μεθαύριο στις δέκα η ώρα». Του 'λεγες: «Θέλω δέκα βιολιά». Έβρισκε και άλλους και τους έφερνε. Ήταν σαν επικεφαλής, εργοδότης, παρόλο που ο καθένας πληρωνόταν ξεχωριστά. Είχα σπουδαίους μουσικούς! Προσπαθούσαμε να έχουμε καλούς μουσικούς στον κινηματογράφο. [...] Ήταν οι άνθρωποι της πιάτσας, οι οποίοι είχανε πιασμένα κάπως και τα πόστα.

Η παραγωγή της μουσικής στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο πρέπει να είναι όσο το δυνατό πιο συστηματική, οργανωμένη και σύντομη, καθώς οι αλλαγές των δεδομένων οδηγούν σε υπερβάσεις του κόστους ηχογράφησης και, συνεπώς, του γενικού προϋπολογισμού. Από τη μεριά του συνθέτη, η αμοιβή για τα πνευματικά δικαιώματα της εργασίας του δηλώνεται εξ αρχής στο συμβόλαιο που συνάπτει με την κινηματογραφική εταιρεία. Οι οικονομικές απολαβές του δημιουργού και των εκτελεστών της μουσικής είναι σχετικά υψηλές για την εποχή, με συνέπεια η απασχόληση των μουσικών στον κινηματογράφο να θεωρείται αρκετά προσοδοφόρα, τουλάχιστον όσον αφορά στη συνεργασία με τις μεγαλύτερες εταιρείες παραγωγής. Από την άποψη της πολιτικής οικονομίας της μουσικής, σε αντίθεση με παλαιότερες ιστορικές περιόδους ή με άλλες πολιτισμικές αντιλήψεις περί μουσικής, στις οποίες δεν είναι σαφής ο διαχωρισμός μεταξύ της μουσικής ως έκφρασης και ως επικοινωνίας ούτε προφανώς η διάκριση ανάμεσα στη μουσική ως τέχνη, ως εργασία και ως επιστήμη, στη σύγχρονη δυτική κοσμοθεωρία, η μουσική ως πολιτισμικό μόρφωμα είναι σύμφυτη με την κουλτούρα της καπιταλιστικής νεωτερικότητας, ειδικότερα στο πλαίσιο της συνύπαρξής της με ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δημιουργήματα της μοντέρνας συνθήκης ζωής: τον κινηματογράφο (Adorno και Eisler, 1969). Έτσι και στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, η οικονομία αποτελεί συστατικό στοιχείο της μουσικής-κινηματογραφικής παραγωγής.

Ο ηχολήπτης Θανάσης Γεωργιάδης αναφέρει σχετικά:²⁴

Οι συνθέτες έγραφαν διάφορα τραγούδια και έκαναν δίσκους εκτός κινηματογράφου, αλλά δεν μπορούσαν να ζήσουν με αυτά τα λεφτά που έπαιρναν γιατί δεν είχαν πολύ υψηλά ποσοστά. Έτσι, στρέφονταν και στην κινηματογραφική μουσική.

Ενώ ο Μαμαγκάκης διατυπώνει τις δικές του εμπειρίες:²⁵

Στη Φίνος Φιλμ υπήρχε ένα κασέ, το οποίο αυξάνονταν ανάλογα με τις επιτυχίες σου. Αν η ταινία πετύχαινε και η μουσική πήγαινε καλά, ο Φίνος έλεγε να πάρεις κάτι παραπάνω.

Για τη διαδικασία των πληρωμών από τις εταιρείες παραγωγής και τη στάση που ακολουθούσαν οι εκτελεστές, ο Κλάββας αφηγείται:²⁶

Απ' ό,τι έχω ακούσει, ο Φίνος ήταν ο μόνος που πλήρωνε κανονικά. Και αυτός, όμως, με κάποιες καθυστερήσεις. Αυτός έκανε στην αρχή παζάρι. Αλλά αυτό που συμφωνούσε, το 'δινε. [...] Οι άλλοι όλοι σου λέγανε: «Εντάξει, θα τα βρούμε. Πόσα θες; Εντάξει». [...] Παρόλ' αυτά, ήταν λίγα χρήματα για να γράψεις 45 λεπτά μουσική! Με φυσιολογικό ρυθμό να γράψεις ένα μήνα. [...] Οι μουσικοί ήτανε με την ώρα στον κινηματογράφο. Ενώ στους δίσκους ήτανε με το κομμάτι, είχανε ως κατάκτηση συνδικαλιστική το ότι εκεί πληρώνονταν με την ώρα. Γι' αυτό πολλές φορές [...] κάποιος έκανε επίτηδες ένα λάθος, ενώ το είχαμε κάνει πρόβα, για να το ξαναπαίζουμε.

Η εμφάνιση του (νεαρού τότε) Χατζιδάκι στη Φίνος Φιλμ χαρακτηρίζεται από την ανατρεπτική προσωπικότητά του και την ανεξάρτητη παρουσία του στο μουσικό-κινηματογραφικό στερέωμα. Ο ιδιόρρυθμος τρόπος με τον οποίο ο Χατζιδάκις αντιμετωπίζει την κινηματογραφική μουσική, τόσο κατά τη διαδικασία της σύνθεσης όσο και κατά την ηχογράφιση, αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς στις συνεντεύξεις με τους περισσότερους από τους συνομιλητές.²⁷ Ο Δαλιανίδης περιγράφει τα πρώτα βήματα του Χατζιδάκι στη Φίνος Φιλμ:²⁸

Ο Φίνος προώθησε στο σινεμά τον Χατζιδάκι. Ξέρετε, οι μουσικοί είναι πολύ σκληροί και δεν αποδέχονται εύκολα τον όποιο μουσικό να τους διευθύνει! Όταν, λοιπόν, τον πρωτόβαλε να διευθύνει την ορχήστρα, παίρνουνε τη μουσική και αρχίζουνε

τα γέλια. «Ποιος είναι αυτός ο νεαρός που έφερε ο Φίνος να μας διευθύνει;» Κάθε μουσικός πίστευε ότι ήταν καλύτερος από τον μαέστρο. Τελικά, ο ίδιος ο Φίνος τον επέβαλε στους μουσικούς. Τότε ο Χατζιδάκις δεν ήταν γνωστός στο ευρύ κοινό. Τότε είχε κάνει μόνο το χορόδραμα.

Ομοίως, ο Νίκος Αυγέρης αναφέρει:²⁹

Η εμφάνιση του Χατζιδάκι και της μουσικής του τάραξε τα νερά στον χώρο. Δεν ακολούθησε την παράδοση και δεν είχε δασκάλους. [...] Ο Χατζιδάκις δεν έγραφε ποτέ τη μουσική του. Έπαιζε στο πιάνο, τραγουδούσε και, κατόπιν, έδινε οδηγίες επιτόπου στους μουσικούς. Αυτοσχεδίαζε και στη μουσική και στην ενορχήστρωση. Στο θέατρο και στα χορευτικά, βέβαια, ήταν αναγκασμένος να γράψει *spartito* (οδηγό) για τις πρόβες. Πάνω σ' αυτό έγραφε μετά την ενορχήστρωση. Αλλά παρτιτούρα δεν έγραφε ποτέ.

Ο Μαμαγκάκης μιλάει για τον Χατζιδάκι και τη διαδικασία που ακολουθούσε στις πρόβες και τις ηχογραφήσεις της μουσικής σε σχέση με το ωράριο των μουσικών και τον προγραμματισμό της ταινίας:³⁰

Ο Φίνος είχε έναν καημό. Έπαιρνε τον Μάνο Χατζιδάκι και αυτός του δημιουργούσε πρόβλημα επειδή δεν έγραφε τη μουσική αλλά, κυρίως, αυτοσχεδίαζε. Ο Φίνος είχε φτάσει στο αμύην. Υπήρχαν και περιπτώσεις που η μουσική κόστιζε τα μισά απ' ότι η υπόλοιπη ταινία. [...] Και οι μουσικοί πληρώνονταν με την ώρα. Αυτό ήταν το μεγάλο πρόβλημα. Είχανε ηχογράφηση με τον Χατζιδάκι, κοιμότανε αυτός, περιμένανε οι μουσικοί και ερχόταν μετά από τρεις ώρες να γράψει.

Ο Κλάββας σχολιάζει την περίπτωση του Χατζιδάκι μέσα από προσωπικές ιστορίες του:³¹

Παραδείγματος χάριν, ο Μάνος Χατζιδάκις είχε ραντεβού στις δέκα. Για να αρχίσουν να γράφουν, έκλεινε μια εβδομάδα την Columbia. [...] Πληρώνανε για τον Χατζιδάκι μουσικούς! Δεν λέω για τον ίδιο. Δεν ξέρω. Και του άξιζε όσα και να 'θελε να πάρει. Πηγαίνανε στις δέκα οι μουσικοί –καμιά δεκαπενταριά μουσικοί– και πίνανε καφέ. Πήγαινα και εγώ –είχα στο διπλανό στούντιο

ηχογράφηση. «Γεια σας, παιδιά!» Έκανα διάλειμμα εγώ στις εντεκάμιση. Πήγαινα. «Παιδιά! Πάλι στις τυρόπιτες; Διάλειμμα;» «Όχι», λέει, «δεν ήρθε ακόμα». Ερχόταν κατά τις μία. Αρχίζε, λοιπόν, χωρίς πάρτες, χωρίς τίποτα. Καθότανε στο πιάνο –αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον– [...] και έλεγε: «Αυτή είναι η μελωδία». Σαν ν' αυτοσχεδιάζουν για να τη μάθουν απέξω. [...] Μόνο ο Χατζιδάκις έκανε έτσι. Είχε την άνεση. Εμείς δεν θα είχαμε την άνεση. Πρώτ' απ' όλα, να πάω εγώ και ν' απασχολήσω τέσσερις ώρες το στούντιο, κάνοντας πρόβες ή ψάχνοντας να βρω κάτι! [...] Θα με εξαφάνιζαν! Δεν ήταν δυνατό.

Αντίστοιχα, ο Καπνίσης λέει:³²

Κανέναν ποτέ δεν ήρθε να μου πει εμένα γιατί κόστισε τόσο η ορχήστρα. Έπαιρναν 100 δραχμές την ώρα τότε. Εγώ μέσα σε δέκα ώρες είχα τελειώσει την ηχογράφηση με την ορχήστρα, γιατί τα είχα όλα σωστά, γραμμένα και καθαρά. Μόνο τα λάθη τους ξανακάναμε. Πολλές φορές, μάλιστα, μερικοί έκαναν επίτηδες λάθη για να τα ξαναπαίζουν και να πληρώνονται παραπάνω. [...] Ο Χατζιδάκις έκανε 300 ώρες για να γράψει τη μουσική για μια ταινία! Ποτέ δεν έφερνε τις νότες. Έγραφε τελείως απλά πράγματα και αρεστά.

Όπως έχει αναφερθεί, το τραγούδι κατέχει ξεχωριστή θέση στη μουσική του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, καθώς γίνεται σχεδόν ταυτόσημο με τη ρεαλιστική μουσική (ανα)παράσταση και τη διηγητική μουσική αφήγηση, ανεξάρτητα με το εάν συνδέεται ή όχι με τη φιλική πλοκή. Η εικονοποίηση του δημοφιλούς τραγουδιού, για παράδειγμα, μέσα από αναπαραστάσεις της μουσικής επιτέλεσής του σε κέντρα διασκέδασης, αποτελεί το χαρακτηριστικότερο δείγμα μουσικής εικονοαφήγησης που εμφανίζεται και χρησιμοποιείται κατά κόρο στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής. Η πρακτική αυτή ακολουθείται και από τη Φίνος Φιλμ στο μεγαλύτερο μέρος των ταινιών της. Σε αντίστοιχο πλαίσιο, σχετικά με τον κλασικό αμερικάνικο κινηματογράφο, ο Audissino (2014, 62) αναφέρει: «το «οικονομικό κίνητρο» για την παρουσία ενός τραγουδιού σε μία ταινία καλύπτονταν προσεκτικά με ένα πραγματιστικό κίνητρο: το τραγούδι

εμφανίζονταν σε διηγητικό επίπεδο ως μία ζωντανή επιτέλεση ή ως μία εκπομπή που προέρχονταν από κάποιο ορατό στην οθόνη ραδιόφωνο».

Στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, το τραγουδιστικό μουσικό στοιχείο χρησιμοποιείται συστηματικά. Μία σκηνή μπορεί να βασιστεί στην επιτέλεση ενός και μόνο τραγουδιού. Υπάρχουν παραδείγματα από ταινίες που στηρίζονται αφηγηματικά σχεδόν εξολοκλήρου σε ένα τραγούδι ή σε έναν τραγουδιστή.³³ Πολλές φορές τα τραγούδια «δοκιμάζονται» στην κινηματογραφική οθόνη –όπως συνέβαινε παλαιότερα στην επιθεώρηση– πριν περάσουν στο ευρύτερο κοινό της εμπορικής δισκογραφίας.³⁴ Αντιστρόφως, πολλά τραγούδια υπερβαίνουν την κινηματογραφική τους παρουσία και συνεχίζουν ανεξάρτητη διαδρομή εκτός κινηματογράφου. Εξίσου συνηθισμένη περίπτωση αποτελούν και τα τραγούδια που είναι γνωστά στο ακροατήριο από προγενέστερη κυκλοφορία τους στη δισκογραφία, πριν ακόμα χρησιμοποιηθούν στις ταινίες. Ο Κώστας Κλάββας αφηγείται:³⁵

[Ο],τι ήτανε σουξέ από κει το έφερναν να το βάλουμε στην ταινία για να προωθηθεί και η ταινία μουσικά. [...] Η ταινία δεν είχε αρχίσει να γυρίζεται. Βγήκε το τραγούδι και είπαν να το βάλουμε στην ταινία. Και φτιάχτηκε. Τώρα δεν ξέρω σε πιο βαθμό προσαρμόστηκε το ένα στο άλλο. Πάντως μία από τις ταινίες που ήταν προγραμματισμένες για τη χρονιά την επόμενη, το '64, ήτανε αυτή που οργανώθηκε έτσι, με στόχο του σκηνοθέτη –του Λάσκου, νομίζω– το τραγούδι να είναι το κύριο στοιχείο της ταινίας. [...] Εγώ έχω ένα τραγούδι, το οποίο το 'χα ξεχάσει και βγήκε από μία ταινία. [...] Δεν θυμάμαι από ποια. Το είδα μια φορά και λέω: «Α, εδώ είναι που το λέει». Του Πλέσσα βγήκαν πάρα πολλά τραγούδια απ' τις ταινίες. Τα μεγάλα σουξέ που έκανε ήταν απ' τις ταινίες. Δεν υπήρχε η τηλεόραση. Οι δίσκοι ήταν σε πολύ μικρή πώληση. Τα δισκάκια δεν ήταν... Με πολλές δυσκολίες να γράψουμε ένα δισκάκι με δυο τραγούδια και να πουληθεί.

Η εμπορική συμβίωση της κινηματογραφικής και της μουσικής βιομηχανίας χρονολογείται ήδη από τη δεκαετία του '30 και την εμφάνιση του ομιλούντα κινηματογράφου. Η συμβίωση αυτή οριοθετείται με βάση την εγγύτητα, την αμεσότητα και τη μακρόχρονη διάδραση μεταξύ των δύο ειδών της δημοφιλούς κουλτούρας. Ο όρος «σύμπραξη»/«συνέργεια» (synergy), σύμφωνα με τη θεωρία της εμπορικής διαχείρισης, δηλώνει την αντίληψη ότι

η κοινοπραξία δύο επιχειρήσεων είναι επικερδέστερη έναντι της αυτοτελούς δραστηριότητάς τους. Με αφετηρία τη λογική οργάνωσης των συστημάτων της βιομηχανίας του θεάματος στο εξωτερικό, καθιερώνεται και στην Ελλάδα η εμπορική και καλλιτεχνική σύμπραξη/συνέργεια μεταξύ κινηματογραφικών και δισκογραφικών εταιρειών με στόχο τη μαζικότερη προώθηση των ταινιών και των δίσκων.³⁶ Λαϊκοί τραγουδοποιοί επιστρατεύονται από τους παραγωγούς προκειμένου να ενισχύσουν με τραγούδια τις ταινίες, έχοντας ως στόχο την ευρεία αναγνώριση και την εμπορική επιτυχία. Ονομαστοί τραγουδιστές και τραγουδίστριες της εποχής προσελκύουν το κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες, συνδέοντας με τον τρόπο αυτό την αναγνωρίσιμη τραγουδιστική τους περσόνα με την οπτική (ανα)παράστασή της στην κινηματογραφική οθόνη.

Κατά τον Altman (2004, 245), ο οποίος μιλάει για το Hollywood, η σταδιακή καθιέρωση του σταρ σίστεμ οδηγεί σε διαφοροποιήσεις στην ένταξη και παρουσία της μουσικής στον κινηματογράφο, οι οποίες αφορούν κυρίως «στην παράδοση ένταση ανάμεσα στις απαιτήσεις του ρεαλισμού (που θέλουν τους ηθοποιούς να εξαφανίζονται μέσα στον ρόλο τους) και τους εμπορικούς στόχους (που προϋποθέτουν ότι οι ηθοποιοί θα παραμείνουν αναγνωρίσιμοι ως ηθοποιοί, παρά τους μυθοπλαστικούς ρόλους τους)», ενώ σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Manuel (1988, 178) για την κινηματογραφική παραγωγή του Bollywood, «το σύστημα των στούντιο αντικαταστάθηκε από το σύστημα των σταρ» και «ο φόβος για αποτυχία στις πωλήσεις των εισιτηρίων οδήγησε τους παραγωγούς να βασιστούν σε μία σταθερή φόρμουλα: έναν αστέρα, έξι τραγούδια και τρεις χορούς».

Μία ακόμη διάσταση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής είναι το ζήτημα της προσπάθειας καθιέρωσης «σταθερών ορίων σχετικά με το τι θεωρείται «έντεχνη μουσική» και τι όχι, αποφάσεις που ρυθμίζονται με βάση όχι μόνο τις κοινωνικές-ταξικές και εθνοτικές διαφοροποιήσεις, αλλά και την πολιτιστική πολιτική της διχοτομίας ανάμεσα στην καθαρή και την προγραμματική μουσική» (Neumeyer 2000, 38), με αποτέλεσμα ένα ελιτίστικο προμοτάρισμα του κλασικού συμφωνικού ιδιώματος έναντι της δημοφιλούς μουσικής. Στην περίπτωση του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, παρόλο που οι εκτελεστές-μουσικοί των κλασικών συμφωνικών ορχηστρών (της Ορχήστρας της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, της Ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών) συχνά απεύχονται τη σύμπραξή τους με λαϊκούς

οργανοπαίκτες, θεωρώντας ότι τους υποβαθμίζει, οι ελληνικές ταινίες της περιόδου αποτελούν το κοινό βιωματικό μέσο όπου το κλασικό και το λαϊκό είδος συναντιόνται δημιουργικά. Η μουσική στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο κινείται πέρα από τις παραδοσιακές ειδολογικές συμβάσεις και διακρίσεις, διατηρώντας ωστόσο τον εκλεκτικό της χαρακτήρα. Στις αντίστοιχες συνεργασίες του με λαϊκούς οργανοπαίκτες, αναφέρεται ο Κλάββας:³⁷

Όλοι τον Ζαμπέτα παίρναμε να παίζει στις ταινίες, όταν είχαμε λαϊκά. [...] Ερχότανε σπίτι, λοιπόν, και του 'παιζα στο πιάνο το τραγούδι να μάθει τα μέρη του. «Σ' αρέσει, Γιώργο;», είπα για τη γνώμη του. «Πολύ ωραίο, ρε παιδί μου, αλλά δεν είναι στο λούκι. Να μπει στο λούκι!», μου 'λεγε. Το 'λεγε επί χρόνια, κάθε φορά!

Ο Καπνίσσης θυμάται την αντίδραση των κλασικών μουσικών για τη συμμετοχή λαϊκών μουσικών στην ορχήστρα:³⁸

Όταν πήγα κάπου να χρησιμοποιήσω το μπουζούκι εκεί, μου είπαν οι μουσικοί ότι θα με σκοτώσουνε! Συνεργάστηκα, όμως, και με λαϊκούς μουσικούς που δεν ήξεραν να διαβάζουν παρτιτούρα. Ο Ζαμπέτας μου είχε πει μάλιστα: «Μαέστρο, εγώ δεν είμαι μαθηματικός».

Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται οι απόψεις του Πλέσσα σχετικά με τη συνύπαρξη του λαϊκού και του κλασικού μουσικού ύφους:³⁹

Πιστεύω ότι το πόσο αγαπημένο είδος ήταν ο κινηματογράφος μάς επέτρεπε να δοκιμάζουμε τέτοιες «μαγιονέζες»! Γιατί αν έβγαινα τότε και έλεγα στη συμφωνική ορχήστρα να δεχτεί τον σπουδαίο Ζαμπέτα σαν σολίστα, όλα τα πρώτα αναλόγια θα σηκώνονταν να φύγουν. Χρειάστηκε η αγάπη που έδειξε το κοινό στη λαϊκή μουσική για να κάθονται στο ίδιο αναλόγιο ο Κολάσης με δύο μπουζούκια.

Η διοργάνωση του Φεστιβάλ Ελληνικού Τραγουδιού, αρχικά στην Αθήνα και στη συνέχεια στη Θεσσαλονίκη κατά τη δεκαετία του '60, αποτελεί ένα νέο πεδίο ανεύρεσης συνθετών, μουσικών και τραγουδιστών για τις κινηματογραφικές και τις δισκογραφικές παραγωγές του ελληνικού λαϊκού,

ελαφρού και ελαφρολαϊκού είδους μουσικής. Για το θέμα του Φεστιβάλ και της σχέσης του με την παραγωγή της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής, μιλάει ο Αυγέρης:⁴⁰

Αυτό ήταν ένα φεστιβάλ νέων συνθετών, ένα φεστιβάλ παραγωγής νέων τραγουδιών. Έπαιζε εκεί και η ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Εμφανίζονταν τότε οι παραγωγοί του κινηματογράφου. Ήθελαν να δουν τι παίζεται και να κλείσουν τον συνθέτη και τους τραγουδιστές. Να τους δώσουν τα δικαιώματα και να προσαρμόσουν το τραγούδι σε ταινίες ή να το προωθήσουν σε δίσκους. Στάμπαραν τι θέλανε, τι αρέσει, τι θα έχει μέλλον, τι μπορεί να ενδιαφέρει ή τι μπορεί να αποδώσει και έπαιρναν το τραγούδι. Ρωτούσαν τον συνθέτη αν μπορούσαν να το εκμεταλλευτούν γι' αυτό τον λόγο και, βέβαια, και οι συνθέτες και οι εκτελεστές το ήθελαν πολύ αυτό.

Το εγχώριο σταιρ σίστεμ της εποχής στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συνέργεια κινηματογραφικών και δισκογραφικών εταιρειών. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι αρκετοί από τους πρωταγωνιστές των ταινιών αναδεικνύονται και ως τραγουδιστές και, αντιστρόφως, αρκετοί τραγουδιστές κάνουν καριέρα στον κινηματογράφο ως ηθοποιοί.⁴¹ Ανεξάρτητα, όμως, με το αν πρόκειται για πρωτότυπη μουσική ή για υβριδική επένδυση που βασίζεται στη συλλογή προϋπάρχουσας μουσικής –το λεγόμενο *compilation score*– ή απλά για έναν δίσκο κάποιου από τους πρωταγωνιστές ή τους τραγουδιστές/μουσικούς που συμμετέχουν σε μία ταινία, η προβολή και η διάδοση της κινηματογραφικής ταινίας και του μουσικού δίσκου εμφανίζονται ως εμπορικές δραστηριότητες αλληλένδετες και συμπληρωματικές. Ιδιαίτερα η μουσική παραγωγή είναι αυτή που προσπαθεί να αναδειχθεί εμπορικά από τη σύμπραξη της με τον κινηματογράφο, ο οποίος αποτελεί την κατεξοχήν έκφραση της μαζικής δημοφιλούς κουλτούρας μέσα από τη δυναμική της οπτικοακουστικής παραστασιακής προβολής. Ο κιθαρίστας Τίτος Καλλίρης ερμηνεύει τη συχνή παρουσία διηγητικής μουσικής και τραγουδιών στις ελληνικές ταινίες της εποχής:⁴²

Ο κινηματογράφος είναι κατεξοχήν ένα λαϊκό είδος διασκέδασης. Οι περισσότεροι τότε δεν είχαν δισκοθήκη σπίτι τους. Επομένως, στον κινηματογράφο δεν πήγαιναν μόνο για να δουν την ταινία, αλλά και για να ακούσουν μουσική. Δύο είδη διασκέδασης με ένα εισιτήριο.

Επίσης, ο Πλέσσας σημειώνει:⁴³

Το τραγούδι είναι υποχρεωμένο να ακολουθήσει τον στίχο και την εκφορά της γλώσσας. Το τραγούδι στις ταινίες ήταν μόδα εκείνη την εποχή. Και όχι μόνο ελληνική. Το τραγούδι το «κουβαλάς» ευκολότερα όταν βγαίνεις από την αίθουσα.

Η επικράτηση του *compilation score* οδήγησε, με τη σειρά της, στην υιοθέτηση ενός μοντέλου δημιουργίας και ένταξης θεματικών τραγουδιών στις ταινίες, όπως επίσης και σε σημαντικές στιλιστικές αλλαγές στη μουσική του κινηματογράφου (Smith 1998, 154-155). Η συστηματική παρουσία των θεματικών τραγουδιών στις ταινίες σχετίζεται επίσης με την εμπορική σύμπραξη μεταξύ των κινηματογραφικών και των δισκογραφικών εταιρειών. Η ταυτοποίηση ενός μουσικού θέματος με συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία αποτελεί χρήσιμο εμπορικό μηχανισμό, εύκολη και γρήγορη ακουστική σύνδεση της μουσικής με το έργο και τους ήρωές του και επιπλέον πηγή προώθησης και διάθεσης των κινηματογραφικών και των δισκογραφικών προϊόντων. Ορισμένες ταινίες μπορούν να γίνουν περισσότερο δημοφιλείς μέσα από την ταυτοποίησή τους με θεματικά τραγούδια. Ο Πλέσσας αναφέρεται σε ένα δικό του κινηματογραφικό τραγούδι:⁴⁴

Ήταν τέτοια η επιτυχία του τραγουδιού «Άνοιξε Πέτρα» από την ταινία *Γοργόνες και Μάγκες* που «έστησε» τη μεγάλη κυρία του τραγουδιού, τη Μαρινέλλα. Σε ελάχιστο διάστημα έφτασε να ζητιέται παντού και να παίζεται μέχρι και στα πανηγύρια – μεγάλη δύναμη να ακούσεις κλαριντζή να παίζει τραγούδι σου! Αποτέλεσμα; Στη δεύτερη προβολή ονόμασαν την ταινία *Η Πέτρα* και έκανε περισσότερα εισιτήρια.

Η εμφάνιση της τηλεόρασης στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και η ραγδαία εξάπλωσή της αλλάζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο πρόσληψης και αντίληψης των οπτικοακουστικών μέσων και ιδιαίτερα των κινηματογραφικών ταινιών, περιορίζει αισθητά την προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες και μετατρέπει την προβολή σε ιδιωτική υπόθεση, προκρίνοντας την ατομοκεντρική επαναληπτικότητα σε αντίθεση με τη συλλογική παραστατικότητα της κινηματογραφικής κουλτούρας. Οι ταινίες που προορίζονται για τον κινηματογράφο μπορούν πλέον να προβληθούν και στην τηλεόραση, δημιουργώντας μία ξεχωριστή σχέση με

το κοινό τους. Το γεγονός αυτό διαφοροποιεί –εκτός από την ταινία αυτή καθαυτή– τον τρόπο παραγωγής της μουσικής της ταινίας και το πλαίσιο ταύτισής της με τους/τις θεατές.

Όσον αφορά στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου και τη μουσική τους, η πορεία τους μετά τη δεκαετία του '60 –και κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και έκτοτε– ακολουθεί την προσαρμογή στο τηλεοπτικό μοντέλο συστηματικής προβολής⁴⁵ και, σε ορισμένες περιπτώσεις, τον δρόμο της δισκογραφικής παραγωγής και διακίνησης. Σημαντικό μέρος του τηλεοπτικού χρόνου στο εβδομαδιαίο πρόγραμμα των κρατικών και των ιδιωτικών καναλιών καλύπτεται από ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, με αποτέλεσμα μεγάλος αριθμός θεατών να έρχεται σε επαφή με αυτές μέσω της τηλεόρασης. Επιπλέον, από τη δεκαετία του '80, οπότε αρχίζει να διαδίδεται το πρότυπο της ενδο-οικιακής ψυχαγωγίας, αναπτύσσεται και ένας τύπος οικογενειακής προβολής κινηματογραφικών ταινιών μέσω των συσκευών αναπαραγωγής αναλογικού και ψηφιακού οπτικοακουστικού υλικού (βιντεοκασέτες και DVD).

Το ζήτημα της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής έχει επανέλθει στο προσκήνιο την τελευταία εικοσαετία μέσα από ποικίλες προσπάθειες «επιστροφής» στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου και τη μουσική τους. Οι επανεκδόσεις παλαιών δίσκων, συνήθως με καινούρια ηχητική επεξεργασία, οι νέες κυκλοφορίες μουσικής παλαιών ελληνικών ταινιών, αλλά και οι συχνές επανεκτελέσεις ή διασκευές κινηματογραφικών κομματιών υποδηλώνουν μία τάση πολιτισμικής (μουσικής και κινηματογραφικής) αναβίωσης της συγκεκριμένης κινηματογραφικής περιόδου. Σε θεωρητικό επίπεδο, με βάση τις θέσεις του Attali (1991) για την πολιτική οικονομία της μουσικής, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι βρισκόμαστε ιστορικά και πολιτισμικά στο τέλος της εποχής της «επανάληψης» ή, καλύτερα, στις αρχές της περιόδου της «σύνθεσης». Έχοντας περάσει από τον μετασχηματισμό του θεατρικού/σκηνικού «δράματος» σε τυποποιημένη μίμηση, συστηματική αναπαραγωγή και παγκοσμιοποιημένη διακίνηση ως «θέαμα», η μουσική αναγγέλλει τη σύγχρονη, νεοφιλελεύθερη πραγματικότητα μίας εν πολλοίς αναδημιουργικής, εικονικής και προσωποποιημένης ψυχαγωγίας, στηριζόμενης σε πρακτικές που οφείλονται κυρίως στην ανάπτυξη καινούριων μορφών τεχνολογίας και επικοινωνίας, όπως ο κινηματογράφος και, αργότερα, η τηλεόραση και το διαδίκτυο. Έτσι, και στην περίπτωση που εξετάζουμε, η μουσική και οι μουσικοί του Παλιού

Ελληνικού Κινηματογράφου «ξαναζωντανεύουν» οπτικοακουστικά στη μικρή οθόνη και στις ψηφιακές οθόνες των υπολογιστών και ηχητικά μέσα από την επανακυκλοφορία των παλαιότερων δίσκων ή τις επανεκτελέσεις και τις διασκευές μουσικών κομματιών από τον κινηματογράφο. Στο πλαίσιο μίας νέας μουσικής-κινηματογραφικής ιστορίας, είναι δυνατό αντίστοιχες εναλλακτικές προσεγγίσεις του φαινομένου να αποτυπώσουν και να αναδείξουν, μέσα από προσωπικές αφηγήσεις και μαρτυρίες, μία παράδοση που όχι μόνο δεν είναι ξεπερασμένη, αλλά παραμένει σύγχρονη, ενεργή και αναγνωρίσιμη, ακόμα και στις νεότερες ηλικίες του σημερινού κοινού.

References

- Adorno, Theodor W. και Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. Munich: Rogner & Bernhard, 1969.
- Altman, Rick. “The Material Heterogeneity of Recorded Sound”. Στο *Sound Theory, Sound Practice*, επιμ. Rick Altman, 15-31. London: Routledge, 1992.
- _____. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Andreopoulos, Andreas. “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”. *Journal of Modern Greek Studies* 19, τ. 2 (2001): 255-68.
- Attali, Jacques. *Θόρυβοι: Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, μτφρ. Ντενίζ Ανδριτσάνου. Αθήνα: Ράππας, 1991.
- Audissino, Emilio. *John Williams’s Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*. Madison: University of Wisconsin Press, 2014.
- Burt, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- Denisoff, R. Serge και George Plasketes. “Synergy in 1980s Film and Music: Formula for Success or Industry Mythology?” *Film History* 4, τ. 3 (1990): 257-76.
- Elsaesser, Thomas. “Early German Cinema: A Second Life?” Στο *A Second Life: German Cinema’s First Decades*, επιμ. Thomas Elsaesser και Michael Wedel, 9-37. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Jessop, Bob. “Cultural Political Economy, the Knowledge-based Economy, and the State”. Στο *The Technological Economy*, επιμ. Andrew Barry και Don Slater, 144-165. London: Routledge, 2005.

Kalinak, Kathryn. "Classical Hollywood, 1928-1946". Στο *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, επιμ. Kathryn Kalinak, 37-58. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.

Karlin, Fred και Rayburn Wright. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Schirmer, 1990.

Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press, 1988.

Morcom, Anna. *Hindi Film Songs and the Cinema*. Aldershot: Ashgate, 2007.

Neumeyer, David P. "Performances in Early Hollywood Sound Films: Source Music, Background Music, and the Integrated Sound Track". *Contemporary Music Review* 19, τ. 1(2000): 37-62.

Poulakis, Nick. "Music and Image in Dialogue: Audiovisual Media as Multicultural Education". *Review of Artistic Education* 1, τ. 2 (2011): 128-34.

Powdermaker Hortense. *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Boston: Little Brown, 1950.

Prendergast, Roy M. *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. New York: Norton, 1992.

Reay, Pauline. *Music in Film: Soundtracks and Synergy in Contemporary Cinema*. London: Wallflower, 2004.

Scheurer, Timothy E. *Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer*. Jefferson: McFarland, 2008.

Smith, Jeff. *The Sound of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University, 1998.

Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge, 1995.

Καψωμένος, Ερατοσθένης. "Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος και τα Πολιτισμικά του Πρότυπα". *Οπτικοακουστική Κουλτούρα* 1 (2002): 15-24.

Κυμωλής, Στέλιος. "Η Βιομηχανία του Κινηματογραφικού Θεάματος στην Ελλάδα: Η Περίπτωση της Φίνος Φιλμ". Στο *Τεκμήρια Βιομηχανικής Ιστορίας*, επιμ. Χριστίνα Αγριαντώνη και Λήδα Παπαστεφανάκη, 240-49. Αθήνα: Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Επιτροπής για τη Διατήρηση της Βιομηχανικής Κληρονομιάς, 2002.

Παπαδημητρίου, Λυδία. *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ: Κριτική-Πολιτισμική Θεώρηση*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2009.

Notes

- 1 Βλέπε χαρακτηριστικά *Powdermaker 1950*, την πρώτη, ουσιαστικά, ανθρωπολογική εθνογραφία για τον αμερικάνικο κινηματογράφο του Hollywood.
- 2 Για τα ζητήματα της γενικότερης οικονομικής διαχείρισης και της τεχνολογικής εξέλιξης στη Φίνος Φιλμ, βλέπε Κυμιωνής 2002.
- 3 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 4 Ανδρέας Ροδουσάκης, προσωπική συνέντευξη, 10 Σεπτεμβρίου 2003.
- 5 Αντίστοιχα, για τη διαδικασία δημιουργίας της κινηματογραφικής μουσικής στη βιομηχανία του Hollywood, βλέπε Karlin και Wright 1990.
- 6 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 7 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 8 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 9 Για τον ρόλο της ενορχήστρωσης στη δημοφιλή κινηματογραφική μουσική του αμερικάνικου κινηματογράφου, βλέπε Smith 1998.
- 10 Τίτος Καλλίρης, προσωπική συνέντευξη, 20 Δεκεμβρίου 2004.
- 11 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 12 Κώστας Καπνίσσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 13 Για τη διαδικασία και την οργάνωση της μουσικής-κινηματογραφικής παραγωγής στα στούντιο του Hollywood, βλέπε Prendergast 1992, 37. Αντίστοιχα, για το Bollywood, βλέπε Morcom 2007, 27.
- 14 Η πρακτική αυτή μοιάζει, σε κάποιο βαθμό, με την αντίστοιχη στον αμερικάνικο κινηματογράφο, όπου η διαδικασία επιλογής των συγκεκριμένων σημείων στα οποία θα προστεθεί ήχος (εφέ και μουσική), το *spotting*, είναι αποτέλεσμα ενδελεχούς ανίχνευσης και συστηματικής συνεργασίας μεταξύ σκηνοθέτη, συνθέτη και μουσικού επιμελητή (Burt 1994, 217-223). Για την αναλυτική ορολογία περί «δηγητικής» («ρεαλιστικής») και «μη-δηγητικής» («μη-ρεαλιστικής») κινηματογραφικής μουσικής, βλέπε Gorbman 1987, 11-30.
- 15 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 16 Κώστας Καπνίσσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 17 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005.
- 18 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 19 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 20 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 21 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 22 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 23 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 24 Θανάσης Γεωργιάδης, προσωπική συνέντευξη, 10 Απριλίου 2002.
- 25 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 26 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 27 Ο Μάνος Χατζιδάκις θεωρούσε πως η ελαφρά μουσική του για τον κινηματογράφο –κυρίως τα δημοφιλή τραγούδια του– προσδίδει στον ίδιο μία «ανεπιθύμητη λαϊκότητα» την οποία δεν προσδοκούσε και δεν αποδεχόταν. Για αυτό τον λόγο, αργότερα στην πορεία του θα αποκηρύξει μεγάλο μέρος της μουσικής που είχε γράψει για τον κινηματογράφο. Για την ιδιότυπη περίπτωση του Χατζιδάκι με αναφορές στην κινηματογραφική μουσική αισθητική του, βλέπε Andreopoulos 2001.

- 28 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 29 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 30 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 31 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 32 Κώστας Καπνίσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 33 Όπως, για παράδειγμα, οι ταινίες στις οποίες εμφανίζεται ως ηθοποιός ο Τόλης Βοσκόπουλος, εμπλουτίζοντας τους ρόλους του με την τραγουδιστική του παρουσία. Τα τραγούδια του άλλοτε συνδέονται με την πλοκή του έργου και άλλοτε όχι. Στις περιπτώσεις που ολόκληρη η ταινία στηρίζεται σε ένα συγκεκριμένο τραγούδι, συχνά αυτό μετασχηματίζεται από διηγητική σε μη-διηγητική μουσική μέσω διαφόρων παραλλαγών στην υφή, την ενορχήστρωση, τη δομή και το είδος του αλλά και μέσω της απαλοιφής του φωνητικού του μέρους και τη διατήρηση μόνο της μουσικής.
- 34 Αυτό συμβαίνει κυρίως με τα ελληνικά λαϊκά τραγούδια. Σε γενικές γραμμές, στις ελληνικές ταινίες της εποχής δεν ακούγονται αρκετά συχνά γνωστές ξένες επιτυχίες, πιθανότατα εξαιτίας των υψηλών πνευματικών δικαιωμάτων τους. Για τον λόγο αυτό, οι εγχώριοι κινηματογραφικοί παραγωγοί προτιμούν να πληρώσουν εξαρχής έναν συνθέτη, ο οποίος θα γράψει πρωτότυπη μουσική για την ταινία τους, προκειμένου να έχουν τα αποκλειστικά δικαιώματα χρήσης της μουσικής αυτής.
- 35 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 36 Για τη συνέργεια στον τομέα της δυτικής κινηματογραφικής μουσικής, βλέπε Denisoff και Plasketes 1990, καθώς και Reay 2004.
- 37 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 38 Κώστας Καπνίσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 39 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005.
- 40 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 41 Για το ζήτημα του ελληνικού star system και τη σχέση του με τις κωμωδίες και τα μιούζικαλ του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, βλέπε Παπαδημητρίου 2009, 237-67.
- 42 Τίτος Καλλίρης, προσωπική συνέντευξη, 20 Δεκεμβρίου 2004.
- 43 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005.
- 44 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005. Για το τραγούδι υπάρχει μία δεύτερη εκτέλεση, η οποία έγινε για τις ανάγκες του δίσκου της μουσικής της κινηματογραφικής ταινίας. Την παραγωγή είχε αναλάβει η δισκογραφική εταιρεία Lyra. Επειδή η Μαρινέλλα ανήκε σε άλλη εταιρεία, το ηχογράφησαν τελικά με τη νεαρή και πρωτοεμφανιζόμενη τραγουδίστρια Πετρή Σαλπέα.
- 45 Για τη σύνδεση του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου με την ελληνική τηλεόραση, βλέπε Καψωμένος 2002.

Sandra M. Nikolic

Μνήμη και αφήγηση του πολέμου στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* και την *Προδοσία*

**Memory and Narration of War in *The Barefoot Battalion*
and *Treason***

This paper is aimed at exploring war narratives in the Old Greek Cinema through the prism of The New Film History. Taking film as a cultural artifact that transmits cultural and political values, myths, memories, histories and traditions, this paper offers a detailed insight into the narrative structure and style of *The Barefoot Battalion* (1953) by Gregg Tallas and *Treason* (1964) by Kostas Manousakis with an eye to proving a theoretical perspective of functioning and importance of the narrative of memory. Special focus will be put on the concept of (collective) memory and history through the theories of Assmann, Nora and Hayden White. Remembrance and memory have special importance in the process of constructing the political and national identity. Today, the mass media are the main catalysts in creation of cultural frameworks for individual and social memory and film has become the main medium assisting the mediation of memory in the modern world. In war films, the narrative manipulates the characters' memory to express the national identity whereby individual memories are visually transformed into cultural memory. In that way Manousakis' and Tallas' films reflect the ongoing political discourses and the national past (through the character' memory) in which flashback, as the most prominent way of articulating memory, is playing the fundamental role in the establishment of characters and the development of the narrative. In both films, flashbacks are used to transform subjective memory into a historical fact. Tallas uses it to provide an answer to the question how the event

happened, while Manousakis is using it also to explain why something has happened in a certain way. Thereby, individual memory is being transformed into cultural, nostalgic memory or individual histories of war are turned into war history. Both films portray nostalgia with regard to the nation's past (Greece in the Second World War) along with transforming the social, national and economic circumstances, bounded identities of the war-time period and deterritorialization of the German Nazi ideology. In *The Barefoot Battalion* the social and cultural response to the enemy's identification is the construction of a hero-patriot with not only Dimitris and the 'Barefoot Battalion' as hero-patriots, but also all Greek soldiers, that is the entire generation of people who fought in the Second World War. The Greek national narrative was faced with a crisis, but Dimitris and other members of the Battalion managed to save it from potential ruin. It is now passed on to Dimitris' heir Stavros, who allegorically represents his son or disciple. The transition from Dimitris' memory to Stavros in the present implies that the next generation has inherited the national identity and memory for which many Greeks laid down their lives. In *Treason*, Carl von Stein's identity is fragmented and boasts a labyrinth structure. His physical and mental condition is characterized by a breakdown of body and mind. By means of this subjectivism, the film opposes the triumphant perception of the German national identity, with deterritorialization as an instrument for criticizing social control i.e. the critique of the German culture. But apart from the narrative structure, every film includes a so-called the stylistic system, according to Bordwell (1985). In this sense, in Manousakis' and Tallas' films the quality of the mise-en-scene is in real shooting locations, documentary style of shooting, minimal musical stylization and the use of film silence and sounds coming from the environment so as to emphasize on important narrative parts, intensify the effect of reality etc.

Εισαγωγή

Αντικείμενο αυτού του κειμένου αποτελούν οι αφηγήσεις της μνήμης και του πολέμου στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο και συγκεκριμένα σε δύο ιστορικές πολεμικές ταινίες της δεκαετίας του 1950 και 1960, στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* (1953) του Γκρεγκ Τάλλας και *Προδοσία* (1964) του Κώστα Μανουσάκη. Οι ταινίες αυτές επιλεχτήκαν ως δείγμα για δυο βασικούς λόγους: πρώτον, επειδή χρησιμοποιούν τη μνήμη (των χαρακτήρων), για να κατασκευάσουν την αφήγηση για τον πόλεμο του 1940 και να εκφράσουν την εθνική ταυτότητα.

Δεύτερον, επειδή παρουσιάζουν με ιδιαίτερο τρόπο τον χρόνο και τη μνήμη, χρησιμοποιώντας είτε γραμμική αφήγηση *in media res* με δυο φλάσμπια (*Το Ξυπόλυτο Τάγμα*) είτε μη γραμμική αφήγηση (*Η Προδοσία*).

Με εργαλείο την Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου θα ακολουθήσει μια κατά το δυνατόν πλήρης ανάλυση σχετικά με το πώς οι συγκεκριμένες ταινίες χρησιμοποιούν τις προσωπικές μαρτυρίες για να δημιουργήσουν την εθνική αφήγηση. Θα διαπιστωθεί ότι οι ταινίες *Το Ξυπόλυτο Τάγμα* και η *Προδοσία* αντικατοπτρίζουν το εθνικό παρελθόν και ταυτόχρονα δείχνουν τις διαδικασίες για την ανασυγκρότηση της προσωπικής ταυτότητας (μέσα στον χρόνο), με τη μνήμη να παίζει τον κεντρικό ρόλο. Στη συνέχεια, θα δούμε πώς οι κινηματογραφικές προσωπικές μνήμες και ιδίως οι μνήμες του πολέμου μεταμορφώνονται οπτικά σε πολιτιστικές μνήμες.

Ο κινηματογράφος είναι ένα σημαντικό μέσο για τη μετάδοση της μνήμης στη σύγχρονη πολιτιστική ζωή. Είτε με τη μορφή της κριτικής αναδρομής είτε μέσα από τη λαϊκή κουλτούρα, η μνήμη στον κινηματογράφο αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του κινηματογραφικού πολιτισμού. Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος ήταν γοητευμένος από την πλούσια ελληνική ιστορία και μνήμη, όπως αποδεικνύεται από πολυάριθμες ταινίες με πολεμικά ιστορικά θέματα (ταινίες με θέμα την ελληνική επανάσταση του 1821, όπως *Η λίμνη των στεναγμών* (1959) του Γρηγόρη Γρηγορίου, *Μπουμπουλίνα* (1959) του Κώστα Ανδρίτσου ή ταινίες για τον πόλεμο του 1940 όπως *Το νησί των γενναίων* (1959) του Ντίμη Δαδήρα, *Ουρανός* (1962) του Τάκη Κανελλόπουλου, *Διωγμός* (1964) του Γρηγόρη Γρηγορίου και *Το Μπλόκο* (1964) του Άδωνι Κύρου είναι μόνο λίγες ταινίες που αξίζει να αναφέρουμε). Όλες οι ταινίες, ανεξάρτητα της πολιτιστικής τους ή πολιτικής τους στάσης, αποτελούν σημαντικό αντικείμενο μελέτης. Την άποψη αυτή εκφράζει ο James Charman, σημειώνοντας ότι σε αντίθεση με την Παλιά Ιστορία Κινηματογράφου, η οποία εστίαζε στο ζήτημα της αυθεντικότητας των ιστορικών αφηγήσεων, η Νέα Ιστορία Κινηματογράφου επικεντρώνεται στη σχέση ανάμεσα στην κινηματογραφική ταινία και το κοινωνικό πλαίσιο, δίνει μεγαλύτερη προσοχή στην παραγωγή και εξετάζει το ύφος και το περιεχόμενο των ταινιών (Charman 2007, 55). Αναγνωρίζει επίσης ότι, εκτός από την αφήγηση, το στυλ της ταινίας παίζει σημαντικό ρόλο στην προσπάθεια κατανόησης μιας ταινίας. Το στιλιστικό σύστημα ορίζεται ως κατηγορία συστηματικής χρήσης των κινηματογραφικών τεχνικών, όπως η μιζανσέν, η κινηματογραφική φωτογραφία, το μοντάζ και ο ήχος πάντα σε σχέση με το τι απαιτεί η οπτική αφήγηση της ταινίας (Nikolici, 2012, 87).

Αφήγηση του πολέμου

Η αφήγηση είναι ένας τρόπος να πούμε μια ιστορία. Ο σκοπός είναι να δοθεί η απάντηση στο ερώτημα πώς γράφτηκε ένα κείμενο και πώς επικοινωνεί την ιστορία. Σε κάθε αφήγηση, υπάρχουν δυο πλευρές – του/της αφηγητή/τριας και του ακροατή/τριας/θεατή. Με βάση τις θεωρητικές θέσεις του Gérard Genette, ο Jakob Lothe ορίζει την αφήγηση ως αλυσίδα γεγονότων, σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και σε ένα συγκεκριμένο χώρο (Lothe 2000, 11). Για να μπορέσει μια ταινία να επικοινωνήσει με το κοινό είναι απαραίτητο να υπάρχει ίδια πολιτιστική παράδοση και παρόμοιο συμβολικό σύστημα. Για να μπορεί η ταινία να μεταφέρει ένα μήνυμα, είναι απαραίτητο να εκφράσει τις πεποιθήσεις και τις αξίες του μαζικού ακροατήριου (Žikić 2010, 30). Με αυτή την έννοια, μπορούμε να ορίσουμε τις αφηγήσεις του πολέμου ως ιστορίες για τον πόλεμο, προσωπικές μαρτυρίες είτε σε προφορική μορφή είτε σε γραπτή. Ο Walter Hölbling πιστεύει ότι οι ιστορίες του πολέμου απεικονίζουν τις βασικές πολιτιστικές έννοιες, τις προσδοκίες και την εικόνα του εαυτού μας. Στην αφήγηση του πολέμου, το άτομο (συνήθως ο ήρωας της ιστορίας) αναμένεται να θυσιάσει τη ζωή του για χάρη της πατρίδας. Έτσι, η σύγκρουση γίνεται μια αιτία για τον έλεγχο της εγκυρότητας των ατομικών και συλλογικών αξιών και της έννοιας του εαυτού και άλλων, εξ ονόματος του οποίου κάποιος πεθαίνει (Hölbling 2010, 218).

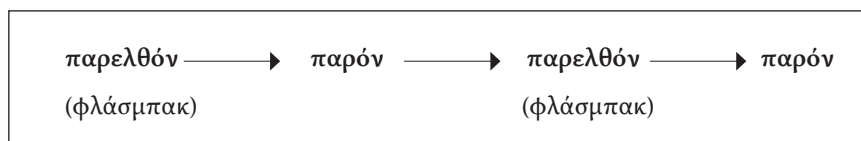
Ξυπόλυτο Τάγμα

Η ταινία *Ξυπόλυτο Τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας είναι μια ιστορική, πολεμική ταινία σε σενάριο Νίκου Κατσιώτη, βασισμένο σε ιδέα των Γκρεγκ Τάλλας και Νίκου Κατσιώτη, παραγωγή Πέτρου Μπουντούρη, μουσική Μίκη Θεοδωράκη και φωτογραφία Μιχαήλ Γαζιάδη. Η ταινία είναι ασπρόμαυρη, 35mm, γυρίστηκε στο ακαδημαϊκό φορμά 1.37:1, χαρακτηρίζεται από γυρίσματα σε φυσικούς χώρους και δίνει την αίσθηση της ιστορικής αληθοφάνειας. Μόνο η σκηνή της μαύρης αγοράς γυρίστηκε για καθαρά πρακτικούς λόγους στην περιοχή των Φυλακών Αβέρωφ στην Αθήνα, όπου και λειτουργούσε πραγματικά η μαύρη αγορά στα χρόνια της Γερμανικής Κατοχής (εικόνα 2). Τέλος, το *Ξυπόλυτο Τάγμα* διαρκεί 110 λεπτά.

Η ταινία αναπαριστά τον πόλεμο του 1940 στην Ελλάδα, με πολλές στιλιστικές ομοιότητες με τη ταινία του Roberto Rossellini *Ρώμη, Ανοχύρωτη Πόλη* (1945). Το *Ξυπόλυτο Τάγμα* έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη το 1954, ενώ

ένα χρόνο αργότερα κέρδισε το Μέγα Βραβείο «Χρυσή Δάφνη» στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Εδιμβούργου και έτσι έγινε η πρώτη ελληνική ταινία που βραβεύθηκε σε διεθνές φεστιβάλ. Η ταινία κόστισε 38.000 δολάρια και γυρίστηκε με ελάχιστο τεχνικό εξοπλισμό, κάτι που προκάλεσε μεγάλη έκπληξη στην Αμερική. Για τον λόγο αυτό, η διοίκηση της Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών διοργάνωσε του 1953 στο Academy Award Theatre ειδική προβολή, τιμώντας έτσι για πρώτη φορά ταινία μη αμερικάνικης παραγωγής (*Το Νεανικό Πλάνο*). Το *Ξυπόλυτο Τάγμα* βασίζεται στην αληθινή ιστορία 160 ορφανών παιδιών που ζούσαν στην Θεσσαλονίκη κατά τη Γερμανική κατοχή.

Η πλοκή της ταινίας είναι η εξής: ένας νεαρός άνδρας, ο Δημήτρης (Απόστολος Μπεκιάρης), πιάνει ένα ορφανό παιδί, τον Σταύρο (Νίκος Ζαχαρίας), να κλέβει ένα πορτοφόλι και περπατώντας του αφηγείται την ιστορία του, δηλαδή την ιστορία του «ξυπόλυτου τάγματος». Πώς, δηλαδή, τα ορφανά διωγμένα από το ορφανοτροφείο έκλεβαν από τους Γερμανούς τρόφιμα και φάρμακα και τα μοίραζαν σε όσους τα είχαν ανάγκη. Χάρη στην Ελληνίδα διερμηνέα, Αλεξάνδρα (Μαρία Κωστή), κατάφεραν να βοηθήσουν τον Αμερικάνο αξιωματικό, Χάρρυ Σμιθ ή Τζόε (Χρήστος Σουκούρογλου), όπως τον ονόμασαν οι ίδιοι, να διαφύγει στη Μέση Ανατολή. Στο τέλος, αφού ακούει την ιστορία, ο μικρός Σταύρος ακολουθεί τον Δημήτρη στο ορφανοτροφείο και αποφασίζει να μείνει εκεί και να μεγαλώσει τίμια. Η χρονική δομή της συνολικής αφήγησης σχηματοποιείται ως εξής:



Σχήμα 1. Το χρονοδιάγραμμα της αφήγησης

Η ταινία ανοίγει σε μεσαίο πλάνο με τις σκηνές των ποδιών των ορφανών παιδιών που τρέχουν στην πόλη (εικόνα 1). Ακολουθεί μακρινό πλάνο του Λευκού Πύργου και πλάνα της παραλίας της Θεσσαλονίκης. Με αυτά τα γενικά πλάνα της πόλης ο σκηνοθέτης μας γυρνά στο παρόν. Ο χρόνος της πλοκής είναι μιας μέρας (ή λίγες ώρες), όσο δηλαδή διαρκεί η συνάντηση του Σταύρου με τον Δημήτρη:

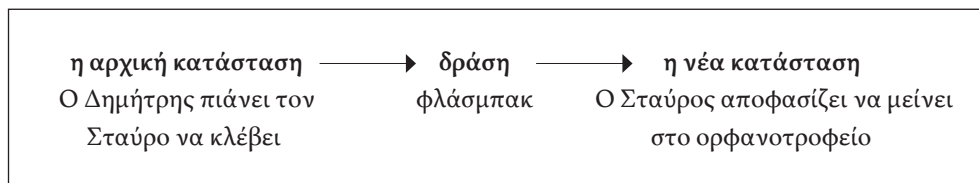


Εικόνα 1. Μεσαίο πλάνο των ποδιών



Εικόνα 2. Γενικό πλάνο της μαύρης αγοράς

Η ταινία χαρακτηρίζεται από γραμμική αφηγηματική δομή με δυο φλάσμπιακ. Αυτό σημαίνει ότι η σειρά των γεγονότων, η διάρκεια και η συχνότητα συμπίπτουν με την ροή της πληροφορίας της πλοκής. Η αφηγηματική δομή της ταινίας παρουσιάζεται στο ακόλουθο Σχήμα 2:



Σχήμα 2. Η αφηγηματική δομή

Η αφήγηση στο φλάσμπιακ χαρακτηρίζεται από σχετικά αντικειμενικό βάθος, δεδομένου ότι η πλοκή δίνει κυρίως πληροφορίες σχετικά με το τι κάνουν ή λένε οι χαρακτήρες. Υπάρχουν λίγα υποκειμενικά πλάνα, όπως για παράδειγμα η σκηνή στην οποία η Μάρθα (Καίτη Γκίνη) κλαίει ή ο μικρός Δημήτρης (Στράτος Κρόζος) συλλογίζεται πώς και πού να βρει τροφή. Στο σύνολο της ταινίας, το βάθος της αφήγησης είναι υποκειμενικό. Συγκεκριμένα, πρόκειται για νοητική υποκειμενικότητα, καθώς η ταινία είναι η υποκειμενική μνήμη ενός χαρακτήρα (του Δημήτρη).

Επίσης, χαρακτηριστική είναι επιλογή μη επαγγελματιών ηθοποιών, στα πρότυπα του ιταλικού νεορεαλισμού. Τα περισσότερα παιδιά που πήραν μέρος στα γυρίσματα ζούσαν σε αναμορφωτήρια της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης και οι μόνοι επαγγελματίες ηθοποιοί ήταν ο Νίκος Φέρμας και η Μαρία Κωστή.

Εντύπωση, επίσης, προκαλούν η χρήση του χαμηλού φωτισμού (η μηχανή λήψης που χρησιμοποιήθηκε για την ταινία ήταν του 1924 και ο Μιχάλης Γαζιάδης είχε στη διάθεσή του μόνο έξι προβολείς για τον φωτισμό), τα ελάχιστα μουσικά μοτίβα, η χρήση της σιωπής και ήχων που προέρχονται από το περιβάλλον για να τονίσουν σημαντικά αφηγηματικά μέρη και να προσδώσουν την αίσθηση του «ρεαλιστικού». Σημαντικό αφηγηματικό ρόλο παίζει η μουσική που συνέθεσε ο Μίκης Θεοδωράκης σε εκτέλεση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Η μουσική του Θεοδωράκη συνοδεύει τις σκηνές όπου τα παιδιά κλέβουν από τους Γερμανούς ή από τον μαυραγορίτη καπετάνιο Μαύρο (Νίκος Φέρμας) και βρίσκονται σε κίνδυνο. Τα μουσικά θέματα της ταινίας χρησιμοποιούνται για να εξηγήσουν την ατμόσφαιρα της σκηνής και να δημιουργήσουν ένταση και αγωνία. Ο Vrasidas Karalis (2012, 64) υποστηρίζει ότι με τη μουσική του Θεοδωράκη ενισχύεται η συναισθηματική δύναμη της ανάμνησης, η νοσταλγία και το τραύμα. Οι αντικρουόμενοι ήχοι πνευστών και εγχόρδων δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ηρωικής απόστασης, αλλά και κατεπείγουσας ανάγκης. Η μουσική μετατρέπει τα παιδιά σε σύμβολα μιας διαρκούς πάλης ενάντια στον φόβο. Ο Jan Assmann (Assmann 2010, 187-188) πιστεύει ότι η μουσική στηρίζεται σε δυο διαφορετικές μορφές της μνήμης. Από τη μια πλευρά, υπάρχουν οι παραδοσιακοί ρυθμοί και μελωδίες που αναγνωρίζονται εύκολα και γενικότερα δεν λειτουργούν ως «σημαίνοντα». Από την άλλη πλευρά και κάτω από ορισμένες συνθήκες, η μουσική μπορεί να δημιουργήσει το «παρελθόν» και τη μνήμη του παρελθόντος, καθώς αυτή ξεδιπλώνεται στον χρόνο. Την πρώτη μορφή μνήμης, ο Assmann ονομάζει «εξωκειμενική» (extratextual), επειδή αναφέρεται σε στοιχεία έξω από το μουσικό κείμενο, ενώ η δεύτερη είναι ενδοκειμενική (intertextual), καθώς τα μουσικά στοιχεία ανήκουν στο μουσικό θέμα που ακούει ο/η θεατής.

Η Προδοσία

Και η *Προδοσία* του Κώστα Μανουσάκη αναπαριστά τον πόλεμο του 1940, καθώς αποτελεί ένα ιστορικό πολεμικό δράμα σε σενάριο Κώστα Μανουσάκη και Άρη Αλεξάνδρου, παραγωγή Κλέαρχου Κονιτσιώτη, μουσική Χρήστου Μουραμπά και φωτογραφία Νίκου Γαρδέλη. Η *Προδοσία* είναι ασπρόμαυρη, γυρισμένη σε 35 mm και διαρκεί 96 λεπτά.

Είναι φανερή η επιρροή του Jean-Pierre Melville, καθώς η *Προδοσία* παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη ταινία *Le Silence de la Mer* (1949) ως προς το θέμα και τις αφηγηματικές τεχνικές. Η πρεμιέρα της ταινίας έγινε

τον Νοέμβριο του 1964. Η *Προδοσία* κατατάσσεται στην 6η θέση ανάμεσα σε 93 ταινίες τη σεζόν 1964-1965, κόβοντας 439.753 εισιτήρια. Κέρδισε τρία βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: φωτογραφίας (Νίκος Γαρδέλης), α' ανδρικού ρόλου (Πέτρος Φυσσούν) και καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους. Το 1965 κέρδισε, επίσης, το βραβείο ειρήνης στο Φεστιβάλ της Μόσχας και συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Καννών (Ταινιοθήκη της Ελλάδος) αν και μερικοί κριτικοί την ονόμασαν «ύμνο του ναζισμού» (Karalis 2012, 109). Ο Karalis (2012, 109-110), ωστόσο, διαφωνεί με την άποψη αυτών των κριτικών και γράφει ότι ο Μανουσάκης απλώς εξέτασε την κενότητα των παρελάσεων, αντιπαραθέτοντας τις εκθέσεις της συλλογικής μεγαλοπρέπειας με τις εκδηλώσεις της ατομικής ευτέλειας. Επιπλέον, μέσα από την αναφορά στην εξόντωση των Εβραίων, εξερεύνησε τη γενοκτονική νοοτροπία και τους υποσυνείδητους τρόπους με τους οποίους η ναζιστική ιδεολογία επηρέασε την ανθρώπινη συμπεριφορά μετά τον πόλεμο. Όπως υποστηρίζει ο Tzavalas (2012, 109-110),

Ο Κώστας Μανουσάκης δημιούργησε, όπως έκανε και στην προηγούμενη ταινία του, μια πολύ βαθιά και καλής ποιότητας ταινία, τολμώντας να ξεφύγει από τις μελοδραματικές, στερεοτυπικές, ελληνικές ταινίες εκείνης της περιόδου. Επέλεξε μεγάλο ανθρωπιστικό θέμα και διαχειρίστηκε επιδέξια την ιστορία του ναζισμού. Η εγκληματολογική ιδεολογία του ναζιστικού τρόπου σκέψης ήταν σαφώς εμφανής σε αυτούς που είδαν την ταινία (...) μια εξαιρετική, ισχυρή και αποτελεσματική ιστορία, ένα δραματικό χρονικό της γερμανικής κατοχής στην Ελλάδα.

Η ταινία ανοίγει με τις σκηνές του θανάτου του Καρλ φον Στάιν (Πέτρος Φυσσούν) και από την αρχή το κοινό μαθαίνει ότι ο βασικός ήρωας είναι νεκρός. Με αυτό τον τρόπο, ο Μανουσάκης οικοδομεί μία χιτσκοκικού σασπένς αφήγηση. Στην επομένη σκηνή, ο Δρ. Ράινχαρτ Στόκμαν (Δημήτρης Μυράτ) μιλάει στην κλινική του με τους αστυνομικούς για τον Καρλ και αφήνει να παίζει κασέτα με τη φωνή του νεκρού, ο οποίος μας αφηγείται την ιστορία του. Ακολουθεί το φλάσμπακ όπου μαθαίνουμε ότι οι Γερμανοί ζήτησαν από τον καθηγητή Βίκτωρ Καστριώτη (Μάνος Κατράκης) να «φιλοξενήσει» στο σπίτι του τον φον Στάιν. Εκεί, ο Καρλ γνωρίζει και ερωτεύεται την ανιψιά του Καστριώτη, Λίζα (Ελλη Φωτίου), χωρίς να γνωρίζει ότι είναι Εβραία. Όταν ο Καρλ μαθαίνει την αλήθεια, παραδίδει τη Λίζα στην Γκεστάπο, αλλά δεν παύει

να τη σκέφτεται. Μετά την κατάρρευση του μετώπου όπου βρίσκεται, ο Καρλ μαθαίνει για τα εγκλήματα κατά των Εβραίων και τον θάνατο της Λίζας. Η ταινία μας γυρνά και πάλι στο παρόν και στην κλινική του Δρ. Στόκμαν, ο οποίος κλείνει το κασετόφωνο. Ακολουθεί το φλάσμπακ του Δρ. Στόκμαν, όπου διηγείται τη συνέχεια της ιστορίας του Καρλ και την απόφασή του να δώσει τραγικό τέλος στη ζωή του.

Η αφήγηση παρουσιάζει μη-γραμμική λογική αιτίου-αποτελέσματος, και μία πολυεπίπεδη και αποσπασματική χρονική δομή. Χαρακτηρίζεται από απεριόριστο εύρος αφήγησης και υποκειμενικό βάθος με αρκετά πλάνα αντιληπτικής (εικόνα 3) και νοητικής υποκειμενικότητας (εικόνα 4). Στην εικόνα 3 βλέπουμε και ακούμε αυτό που βλέπει ο Καρλ, δηλαδή τη Λίζα από τα κιάλια του Καρλ. Η εικόνα 4 δείχνει τον πλέον τραυματισμένο Καρλ να φαντάζεται και να έχει εφιάλτες ότι σκοτώνει τη Λίζα.

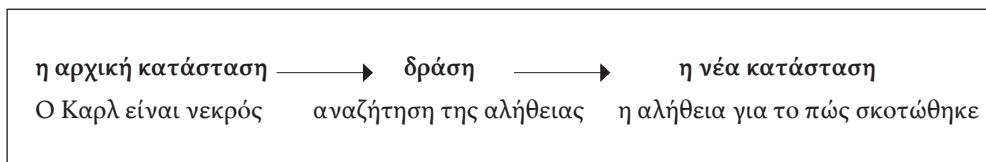


Εικόνα 3. Αντιληπτική υποκειμενικότητα



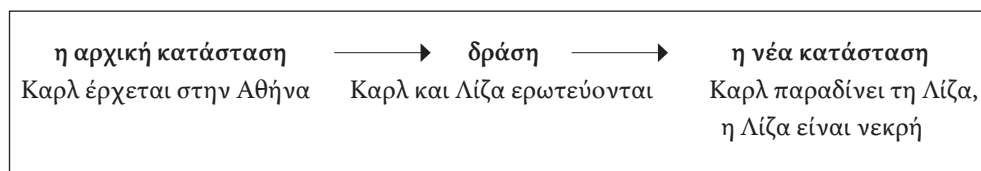
Εικόνα 4. Νοητική υποκειμενικότητα

Η αφηγηματική δομή της ταινίας έχει δυο επίπεδα : το παρόν και το παρελθόν. Το χρονοδιάγραμμα του παρόντος είναι:



Σχήμα 3. Το χρονοδιάγραμμα του παρόντος

Η αφήγηση ανοίγει με τον θάνατο του Καρλ . Η αρχική κατάσταση της ταινίας (Ο Καρλ είναι νεκρός) οδηγεί στη δράση. Δηλαδή, η αστυνομία ξεκινά την αναζήτηση του τι πραγματικά έχει συμβεί με τον Καρλ. Ύστερα από την κατάθεση του Δρ. Στόκμαν και την ηχογραφημένη αφήγηση του Καρλ, ο/η θεατής μαθαίνει την αλήθεια για τους λόγους της αυτοκτονίας του - η νέα κατάσταση στο παρόν. Όσον αφορά το παρελθόν, λοιπόν, το σχήμα έχει ως εξής:



Σχήμα 4. Το χρονοδιάγραμμα του παρελθόντος

Στο παρελθόν, ο Καρλ έρχεται στην Αθήνα στο σπίτι του καθηγητή Καστριώτη, και η δράση αρχίζει με τον έρωτα του Καρλ και της Λίζας. Η αγάπη τους θα τον οδηγήσει στην επιθυμία για γάμο, μέχρι που μαθαίνει ότι η Λίζα είναι Εβραία. Η νέα κατάσταση που δημιουργείται είναι η ζωή του Καρλ μετά την παράδοση της Λίζας στη Γκεστάπο και η είδηση για τον θάνατό της.

Στην ταινία, κυριαρχούν τα κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα προσώπων (εικόνα 5) και πλάνα λεπτομέρειας (εικόνα 6). Με αυτό τον τρόπο, ο σκηνοθέτης εκφράζει τον ψυχολογικό κόσμο και το εσωτερικό δράμα των χαρακτήρων και ταυτόχρονα εξασφαλίζει μεγαλύτερο βαθμό ταύτισης. Τα 96 λεπτά – η διάρκεια της ταινίας – καλύπτουν ουσιαστικά την αφήγηση του Δρ. Στόκμαν, ενώ ο χρόνος της ιστορίας είναι κάποια χρόνια. Ο/Η θεατής καταλαβαίνει τη χρονική διάρκεια από πολλές λεπτομέρειες, όπως η αλλαγή των εποχών, τα ρούχα που φοράνε οι χαρακτήρες, κ.λπ.



Εικόνα 5. Πολύ κοντινό πλάνο της Λίζας



Εικόνα 6. Πλάνο λεπτομέρειας του Καρλ

Αρκετά συχνή είναι η χρήση του πλονζέ. Για παράδειγμα, στην εικόνα 7, η γωνία λήψης από ψηλά προς τα κάτω χρησιμοποιείται για να περιγράψει το δωμάτιο του σπιτιού, να δείξει άνεση χώρου και τον πλούτο του καθηγητή Καστριώτη ενώ στην εικόνα 8, η χρήση του πλονζέ είναι για καθαρά ψυχολογικούς λόγους εκφράζοντας την κυριαρχία του βλέμματος του υποκειμένου επί του αντικειμένου της κινηματογράφησης.

Η χρήση της φωτογραφίας και τα ντοκουμενταριστικά πλάνα από το Κομματικό συνέδριο της Νυρεμβέργης το 1935 είναι επίσης χαρακτηριστική. Παραδείγματος χάριν, με την οικογενειακή φωτογραφία του νεκρού γερμανού στρατιώτη που ο Καρλ βρίσκει στην τσέπη του, ο Μανουσάκης δίνει ανθρώπινη διάσταση στους Γερμανούς και μας θυμίζει ότι ο χαρακτήρας κάποτε ζούσε ειρηνικά με την οικογένειά του. Επίσης, οι φωτογραφίες Εβραίων και κατεστραμμένων πόλεων και κτιρίων είναι ένα είδος πιστοποιητικού παρουσίας. Υπογραμμίζουν ότι η φωτογραφία είναι βασικό εργαλείο μετάδοσης της μνήμης, οπτικό τεκμήριο, σημαντικό αρχείο και μαρτυρία ενάντια στη λήθη. Τα ντοκουμενταριστικά πλάνα από τη νύχτα της Νυρεμβέργης και το ντοκιμαντέρ για τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκεντρώσεις που ο Καρλ παρακολουθεί στο σινεμά, εκτός από αφηγηματική λειτουργία (παροχή πληροφοριών για τη δράση), έχουν σκοπό να παρουσιάσουν και να ξαναγράψουν την αφήγηση του παρελθόντος που διαμορφώνει τη μνήμη και τη γνώση μας για την ιστορία.



Εικόνα 7. Πλονζέ – δωμάτιο του σπιτιού



Εικόνα 8. Πλονζέ – Καρλ έξω από το σπίτι

Το κύριο αφηγηματικό στοιχείο της ταινίας είναι ένας διάλογος εμποτισμένος με ηχητικά εφέ, όπως οι θόρυβοι των αυτοκινήτων, τρένων, κ.λπ. Ο David Bordwell και η Kristin Thompson επισημαίνουν ότι ο διάλογος, ως φορέας των πληροφοριών για την ιστορία, καταγράφεται και αναπαράγεται για να επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή διαύγεια, αλλά οι διάλογοι δεν είναι πάντα οι σημαντικότεροι (1990, 249). Τα ηχητικά αυτά εφέ είναι ζωτικής σημασίας για τη σεκάνς δράσης και βοηθούν στη δημιουργία μιας εντύπωσης της πραγματικότητας και εντατικοποίησης των συναισθημάτων των θεατών. Όσον αφορά τον ήχο, η πιο χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας είναι όταν η Λίζα αποφασίζει να πει την αλήθεια στον Καρλ. Ενώ ο/η θεατής βλέπει τη Λίζα πρόσωπο με πρόσωπο με τον Καρλ, ακούγεται ο θόρυβος του τρένου που περνά δίπλα τους. Έτσι, δεν μαθαίνει τι έχει πει η Λίζα. Ωστόσο, από τις εκφράσεις των προσώπων τους, μπορεί να μαντέψει τι ακριβώς έγινε. Ο Μανουσάκης, για μια φορά ακόμη, χρησιμοποιεί την αφηγηματική λειτουργία του ήχου, όπου ο θόρυβος δεν αποτελεί τον πιστό ήχο της εικόνας (του προσώπου της Λίζας και του Καρλ), αλλά παρέχει δραματική μετάβαση. Ο θόρυβος και το σφύριγμα του τρένου υποδηλώνουν ένταση και δραματική εξέλιξη και προαναγγέλλουν το τραγικό τέλος.

Προσεγγίσεις της μνήμης στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* και την *Προδοσία*

Η μνήμη είναι η συνειδητή ατομική ή συλλογική σχέση που οι άνθρωποι και οι κοινωνικές ομάδες έχουν με τα γεγονότα του παρελθόντος και την οποία χρησιμοποιούν για να διαφοροποιηθούν από τους άλλους και να δημιουργήσουν την ταυτότητά τους. Για παράδειγμα, στο *Ξυπόλυτο Τάγμα*, όταν ο Δημήτρης θυμάται την παιδική του ηλικία και την αφηγείται στον Σταύρο υπάρχει η ατομική μνήμη και στην *Προδοσία*, οι ατομικές μνήμες των αφηγήσεων των Καρλ και Δρ. Στόκμαν.

Η ατομική μνήμη μεταβάλλεται και για μας αποκτά νόημα μόνο εάν έχει νόημα στο παρόν και αλλάζει σύμφωνα με το πώς αλλάζει ένα άτομο. Στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* ο Δημήτρης αφηγείται τις αναμνήσεις του από τα ξυπόλυτα ορφανά της Θεσσαλονίκης. Αν και πρόκειται για μια δυσάρεστη ιστορία, ο Δημήτρης, ώριμος πια, την παρουσιάζει με χαρούμενη διάθεση. Έτσι, η μνήμη του στο πλαίσιο του παρόντος αποκτά ένα νέο νόημα, καθώς η θλιβερή ανάμνηση του παρελθόντος γίνεται μια διδακτική ιστορία που έχει ως σκοπό να ωθήσει τον μικρό Σταύρο στη σωστή απόφαση.

Για τον Maurice Halbwachs τα άτομα είναι αυτά που θυμούνται, ως μέρος μιας κοινωνικής ομάδας. Γι' αυτό τον λόγο, η μνήμη εξαρτάται από τα κοινωνικά πλαίσια στα οποία οι άνθρωποι εντάσσονται (σε Nikolić 2013, 45). Αν και ο Halbwachs αποδίδει μεγάλη σημασία στη συλλογική φύση της κοινωνικής συνείδησης και συνδέει την ατομική μνήμη με τη συλλογική μνήμη, ο Ian Assmann αντικαθιστά τη συλλογική μνήμη του Halbwachs με τους όρους επικοινωνιακή και πολιτιστική μνήμη. Η επικοινωνιακή μνήμη περιλαμβάνει το πρόσφατο παρελθόν και η μνήμη που ένα άτομο μοιράζεται με τους συγχρόνους του, ενώ η πολιτιστική μνήμη είναι διαχρονική, καθώς περνά από τη μια γενιά στην άλλη μέσα από τα βιβλία, μνημεία, μέσα μαζικής ενημέρωσης, κ.λπ. (Nikolić 2013, 47). Για παράδειγμα, τα 160 ορφανά παιδιά του «ξυπόλυτου τάγματος» μοιράζονται την κοινή μνήμη του πολέμου. Ταυτόχρονα, όλα τα παιδιά/ενήλικες θεατές πλέον, που συμμετείχαν και επέζησαν από τον πόλεμο μοιράζονται τις αναμνήσεις με τους «φανταστικούς» χαρακτήρες της ταινίας. Από την άλλη πλευρά, η μνήμη αυτή είναι και πολιτιστική, καθώς οι νεότερες γενιές μπορούν να «μάθουν» μέσω της ταινίας για τη δράση των 160 ξυπόλυτων παιδιών.

Η μνήμη ενός ατόμου είναι πάντα κατασκευασμένη γύρω από τη μνήμη του έθνους. Αυτό συμβαίνει επειδή η ατομική μνήμη είναι κοινωνικό φαινόμενο. Μνήμη μπορεί να υπάρχει και να διατηρείται μόνο μέσω της επικοινωνίας και των «πραγμάτων» που μοιραζόμαστε με τους άλλους: γλώσσα, σύμβολα, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο. Ο Benedict Anderson πιστεύει ότι τα εθνικά μυθιστορήματα και οι εφημερίδες είναι τα μέσα που διαμορφώνουν την εθνική συνείδηση και η κατανάλωσή τους οδηγεί στο αίσθημα του «ανήκειν» σε μια εθνική κοινότητα (Anderson 1991, 58). Από την άλλη πλευρά, ο κρατικός μηχανισμός, σύμφωνα με την πολιτική ιδεολογία που υπερασπίζει, αποφασίζει τι πρέπει να θυμόμαστε και με ποιον τρόπο. Σε αυτή τη διαδικασία, το βασικό ρόλο παίζουν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τα οποία μετατρέπουν την ατομική μνήμη σε πολιτισμική σύμφωνα με την κυρίαρχη ιδεολογία.

Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι οι βασικοί καταλύτες της δημιουργίας των πολιτιστικών πλαισίων της ατομικής και κοινωνικής μνήμης. Είναι σχεδόν αδύνατο να ξετάσει κανείς τη συλλογική μνήμη της τραυματικής εμπειρίας και τη μεταβολή της σε πολιτισμική μνήμη χωρίς πρώτα να αναλύσει την αναπαράσταση της στα οπτικά μέσα. Αυτό που μετατρέπει τις ταινίες σε

αφηγήσεις της μνήμης είναι ορισμένες «intra-media» και «inter-media» στρατηγικές (Erll 2008, 395). Φυσικά, αυτές οι στρατηγικές έχουν αποτέλεσμα μόνο εάν υπάρχει η διαδικασία της υποδοχής. Οι ταινίες που δεν έχουν προβληθεί δεν θα έχουν καμία επιρροή στην κουλτούρα της μνήμης, ακόμη και εάν περιλαμβάνουν τις πιο ενδιαφέρουσες μαρτυρίες του παρελθόντος. Αυτή η μορφή της υποδοχής δεν εξαρτάται από ένα και μόνο άτομο, αλλά λειτουργεί ως συλλογικό φαινόμενο ανάλογα με τα κείμενα και μετα-κείμενα που δημιουργούνται μετά την παραγωγή μιας ταινίας. Η Astrid Erll εξηγεί ότι ένα σφιχτό δίκτυο αναπαραστάσεων στα μέσα μαζικής ενημέρωσης προετοιμάζουν το έδαφος για την αποδοχή μιας ταινίας και έτσι ανοίγεται η δημόσια συζήτηση που δίνει στην ταινία επιμνημόσυνο χαρακτήρα. Τέτοια μετα-κείμενα είναι κυρίως οι κριτικές, συνεντεύξεις με τους ηθοποιούς, σκηνοθέτες, πληροφοριακά κείμενα, βραβεία, κ.λπ. Όλα αυτά τα μετα-κείμενα που κυκλοφορούν και επαναλαμβάνονται αφορούν στην κατασκευασμένη εικόνα και τις αφηγήσεις γύρω από το βασικό κείμενο, δηλαδή, την ταινία και δεν αφορούν στην «πραγματικότητα». Οι επαναλήψεις των πολεμικών ταινιών που προβάλλονται κάθε χρόνο σε ιστορικές επετείους, συμβάλλουν με τη σειρά τους στη σταθεροποίηση των ελληνικών ηρώων του πολέμου και την αναγωγή τους σε σύμβολα ηρωισμού.

Οι μνήμες του Δημήτρη στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* και του Καρλ φον Στάιν στην *Προδοσία* αναφέρονται σε γεγονότα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μέσα από τη μνήμη τους, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος χρησιμοποιείται ως πλαίσιο μέσα στο οποίο καταξιώνεται ο ελληνικός ηρωισμός, το θάρρος των αγoriών (όλα τα ορφανά παιδιά του «ξυπόλυτου τάγματος») και των γυναικών (Μάρθα, Αλεξάνδρα στο *Ξυπόλυτο Τάγμα*, Λίζα στην *Προδοσία*) ενάντια στους Γερμανούς κατακτητές.

Η αφήγηση της μνήμης του Δημήτρη στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* παρουσιάζεται ως γραμμική. Το γραμμικό χρονικό μοντέλο αντανακλά την εδαφική ομοιογένεια και το εθνικό ομοιογενές σύνολο που εκφράζεται μέσα από τον πατριωτισμό και την εθνική υπερηφάνεια. Εκτός από τη γραμμική χρονολογική σειρά, η μνήμη του Δημήτρη χαρακτηρίζεται και από διαπολιτισμική δυναμική, καθώς ο Δημήτρης θυμάται έναν Αμερικανό, τον Τζόε, ο οποίος ήταν πρόθυμος να βοηθήσει την Ελλάδα. Η κοινωνική και πολιτιστική απάντηση στην εικόνα του εχθρού είναι η κατασκευή ενός ήρωα-πατριώτη όχι μόνο με τον Δημήτρη και το «ξυπόλυτο τάγμα» ως ήρωες-πατριώτες, αλλά και όλους τους Έλληνες στρατιώτες, μία ολόκληρη

γενιά ανθρώπων που πολέμησαν στον Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ελληνική εθνική αφήγηση βρέθηκε σε κρίση, αλλά ο Δημήτρης και άλλα μέλη του «τάγματος» κατάφεραν να τη σώσουν από πιθανή καταστροφή. Η εθνική μνήμη περνάει πλέον στον κληρονόμο του Δημήτρη - τον Σταύρο, ο οποίος εκπροσωπεί αλληγορικά τον γιο του ή/και τον μαθητή του. Η μετάβαση από τη μνήμη του Δημήτρη στον Σταύρο στο «παρόν» σημαίνει ότι η επόμενη γενιά έχει κληρονομήσει την εθνική ταυτότητα και τη μνήμη, για την οποία πολλοί Έλληνες θυσίασαν τη ζωή τους.

Η αφήγηση της μνήμης στην ταινία *Προδοσία* είναι μη-γραμμική. Η αλλοίωση του γραμμικού χρόνου ενθαρρύνει τον/τη θεατή να θεωρεί τη μνήμη φαινόμενο που υπόκειται σε μετασχηματισμό και τελεί σε διαρκή εξέλιξη και ότι σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί μια ευθεία γραμμή με ένα απλό «άλλα» στο παρελθόν. Όπως επισημαίνει ο Alessandro Portelli, η μνήμη δεν είναι στατικός αποθηκευτικός χώρος αλλά μια ενεργή διαδικασία δημιουργίας νοημάτων (1991, 52). Από μια πλευρά, υπάρχει η αφήγηση του Καρλ καταγραμμένη σε κασέτα, γεγονός που σημαίνει ότι η σύγχρονη μνήμη είναι αρχεϊκή και στηρίζεται εξ ολοκλήρου στην υλικότητα του ίχνους, την αμεσότητα της καταγραφής και την προβολή της εικόνας (Nora 1989, 13). Από την άλλη, υπάρχει και η αφήγηση του Δρ. Στόκιαν, ο οποίος δεν ήθελε να αποκαλύψει την αλήθεια και δημιούργησε μια ψεύτικη ιστορία για το τι συνέβη στον Καρλ, που μας υπενθυμίζει ότι η οι αφηγήσεις της μνήμης συνδυάζουν το πραγματικό και το φανταστικό, δημιουργούν ένα νέο ρεαλισμό και ότι η μνήμη και η ιστορία είναι μορφή δύναμης και ελέγχου. Έτσι, η αφήγηση της μνήμης στην ταινία λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Όπως επισημαίνει η Eleftheria Thanouli, η *Προδοσία* είναι μια ταινία για τα παραγμένα χρόνια, από το 1941 μέχρι λίγα χρόνια μετά τον πόλεμο. Ως ταινία παραγωγής του 1964, ωστόσο, εκφράζει τη μορφή της ιστορίας που είχε διαμορφωθεί εκείνη τη χρονιά, ενώ λειτουργεί και ως διαθήκη των πολιτικών και θεσμικών συνθηκών στην Ελλάδα τη στιγμή της παραγωγής της (Thanouli 2015, 74).

Η αφήγηση της *Προδοσίας* και η ταυτότητα του Καρλ εκφράζει τη δομή του λαβυρίνθου. Η σωματική και ψυχική του κατάσταση χαρακτηρίζονται από κατάρρευση. Μέσω αυτής της υποκειμενικότητας, η ταινία εναντιώνεται στη θριαμβευτική αντίληψη της γερμανικής εθνικής ταυτότητας και του γερμανικού πολιτισμού. Η γερμανική ναζιστική ιδεολογία είναι ενσωματωμένη στον χαρακτήρα του Καρλ φον Στάιν. Στη σκηνή όπου ο Καρλ, στο γραφείο του σπιτιού του καθηγητή Καστριώτη, διαβάσει την ομιλία που ετοίμασε, λέει:

Ο Άριος είναι ο πιο τέλειος τύπος ανθρώπου. Και όταν λέω τέλειος, δεν εννοώ την εξυπνάδα του αλλά την ετοιμότητά του να τεθεί στην υπηρεσία του συνόλου. Ο Άριος παραμερίζει τις προσωπικές του επιθυμίες κι είναι έτοιμος να θυσιαστεί, αν το απαιτούν οι περιστάσεις. Το ανώτατο καθήκον μας είναι να διατηρήσουμε αμιγή τη φυλή μας. Επειδή, μόνο μια φυλή που δεν αναμιγνύεται με άλλες, υποδεέστερες φυλές μπορεί να ξεπεράσει κάθε κίνδυνο. Η ανάμιξη των φυλών είναι το μεγαλύτερο αμάρτημα που μπορεί να διαπράξει κάποιος απέναντι στη φύση και στο Δημιουργό. Επειδή μια τέτοια πράξη εμποδίζει την πρόοδο του ανθρώπου και του πολιτισμού. Οι Εβραίοι είναι το άκρο αντίθετο των Αρίων. Απ' αυτούς δεν πρέπει να περιμένουμε την πρόοδο του πολιτισμού. Γιατί αυτοί δεν κατάφεραν ποτέ να φτιάξουν κάτι, πάντα καταστρέφουν. Οι Εβραίοι είναι οι χειρότεροι εχθροί μας. Είναι κίνδυνος να μολυνθεί το καθαρό άριο αίμα μας. Οι Εβραίοι είναι η κατάρα της ανθρωπότητας. Ο Άριος παραμερίζει τις προσωπικές του επιθυμίες και είναι έτοιμος να θυσιαστεί, αν το απαιτούν οι περιστάσεις. Το ανώτατο καθήκον μας είναι να διατηρήσουμε αμιγή τη φυλή μας.

Το τέλος της ναζιστικής ιδεολογίας καθρεφτίζεται μέσα από τις ενέργειες του Καρλ - διάσπαση της ταυτότητας και της μνήμης, διαταραχή της σκέψης και της αντίληψης, αποπροσωποποίηση και στο τέλος αυτοκτονία. Η έννοια της ταυτότητας έχει μια σειρά από διαφορετικές σημασίες, αλλά στην *Προδοσία* χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη διαδικασία σύνδεσης ενός ατόμου (Καρλ) με μια κοινωνικά κατασκευασμένη εθνική κατηγορία, τη γερμανική ναζιστική ιδεολογία.

Επίλογος

Η εθνική ταυτότητα ανακατασκευάζεται συνεχώς και συμβάλλει στη δημιουργία καινούριων πολιτιστικών μορφών και πρακτικών (Nikolić 2013, 67). Ο κινηματογράφος, ως μαζικό μέσο, παράγει διαφορετικές ερμηνείες της ιστορίας και της εθνικής ταυτότητας και πλάθει τα μνημονικά ερεθίσματα με τα οποία οι κοινωνικές ομάδες οικοδομούν τη συλλογική τους ταυτότητα. Ο Andrew Hoskins (σε Nevena Daković 2012, 52) πιστεύει ότι σήμερα είναι σημαντικότερη η ατομική και συλλογική μνήμη, που διαμεσολαβείτε

από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Από αυτά λαμβάνει την ποιότητα, την αντικειμενικότητα και την αλήθεια. Έτσι, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης επαναπροσδιορίζουν τη σχέση μας με τη μνήμη, επισημαίνουν τα προβλήματα του μετασχηματισμού της πολιτιστικής μνήμης και τονίζουν την ανάγκη της διατήρησης της προσωπικής μνήμης.

Στη συζήτηση για τον κινηματογράφο και τη μνήμη στον γαλλικό κινηματογράφο, ο Michel Foucault σημειώνει ότι η μνήμη ελέγχεται και ότι «όποιος ελέγχει τη συλλογική μνήμη ελέγχει και τη δυναμική της» (σε Grainge 2003, 2). Σε αυτό το πλαίσιο, η μνήμη γίνεται πολιτική δύναμη, έχει τη μορφή γνώσης και λειτουργεί ως όπλο αντίστασης.

Η ανάλυση των ταινιών *Ξυπόλυτο Τάγμα* και *Προδοσία* αποδεικνύει ότι προσωπικές μαρτυρίες και αναμνήσεις παιδιών (*Ξυπόλυτο Τάγμα*) και ανθρώπων (*Προδοσία*) που συμμετείχαν στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, χρησιμοποιούνται προκειμένου να δημιουργηθεί μια εθνική αφήγηση. Από την άλλη πλευρά, οι κριτικές των ταινιών, οι συνεντεύξεις με τους σκηνοθέτες, τα βραβεία και τα σχόλια, οι συζητήσεις και οι αντιπαραθέσεις, δημιούργησαν ένα περιβάλλον που μετέτρεψε τις δύο ταινίες σε πολιτιστική μνήμη. Και στις δύο ταινίες, το φλάσμπακ χρησιμοποιείται για να μετατρέψει την υποκειμενική μνήμη σε ένα ιστορικό γεγονός. Ο Τάλλας το χρησιμοποιεί για να δώσει απάντηση στο ερώτημα «πώς συνέβη το συμβάν;», ενώ ο Μανουσάκης το χρησιμοποιεί για να εξηγήσει «γιατί κάτι έχει συμβεί με αυτόν τον τρόπο;». Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η ατομική μνήμη των χαρακτήρων μετατράπηκε σε πολιτιστική μνήμη. Και οι δύο ταινίες απεικονίζουν το νοσταλγικό παρελθόν του έθνους (Ελλάδα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο) μαζί με τον μετασχηματισμό των κοινωνικών, εθνικών και οικονομικών συνθηκών που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη φύση της αφήγησης της μνήμης, επειδή, όπως το θέτει η Victoria Stewart, η αφήγηση της μνήμης εξαρτάται πάνω από όλα, από τις πολιτιστικές και τις ιστορικές περιστάσεις από τις οποίες προκύπτει (Stewart 2006, 1).

References

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.

Assmann, Jan. "Music and memory in Mozart's *Zauberflöte*." In *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, edited by Kari Tilmans, Frank van Vree and Jay Winter, 187-207. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Bordwell, David. Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*, New York: Mc Graw-Hill Publishing Company, 1990.

Chapman, James. “‘This Ship is England’: History, Politics and National Identity in *Master and Commander: The Far Side of the World* (2003).” In *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, edited by James Chapman, Mark Glancy, and Sue Harper, 55-69. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Daković, Nevena. “Izmaglice sećanja i istorije.” In *Naša mesta*, 2012.

http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA_MESTA.pdf

Erll, Astrid. “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory.” In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nunning, and Sara B. Young, 389-399. Berlin/New York: de Gruyter, 2008.

Grainge, Paul. *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press, 2003.

Hölbling, Walter. “The Second World War: American Writing.” In *Cambridge Companion to War Writing*, edited by Kate McLoughlin, 212-225. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. New York/London: Continuum, 2012.

Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Nikolić, Sandra. *Narration and Contemporary Film: Hollywood Model*. Belgrade: Zadužbina Andrejević, 2012.

Nikolić, Sandra. “Narrative of Memory and War Film in Film Philosophy of Gilles Deleuze.” Phd diss., Belgrade: University of Belgrade, 2013.

Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”. *Representations*, 26: 7-24, 1989.

Portelli, Alessandro. *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York Press, 1991.

Stewart, Victoria. *Narrative of Memory: British Writing of the 1940's*. New York: Palgrave Macmillan, 2006

Ταινιοθήκη της Ελλάδος,

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1931/>

Το Νεανικό Πλάνο,

<http://www.neanikoplano.gr/content/%CF%84%CE%BF-%CE%BE%CF%85%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B7%CF%84%CE%BF-%CF%84%CE%AC%CE%B3%CE%BC%CE%B1-barefoot-battalion>

Thanouli, Eleftheria. “A Nazi hero in Greek cinema: History and parapraxis in Kostas Manousakis’s *Prodosia*.” *Journal of Greek Media and Culture*, Vol.1: 63-77, 2015.

Tzavalas, Trifon. *Greek Cinema Vol. 1: 100 Years of Film History 1900-2000*. Los Angeles: Hellenic University Club of Southern California, 2012.

Žikić Bojan. “Antropologija i žanr: naučna fantastika-komunikacija identiteta”, (Ανθρωπολογία και το είδος: επιστημονική φαντασία – επικοινωνία των ταυτοτήτων) - *Etnoantropološki problem* 5, 2010. 17-34.

Anna Poupou

Hellenic Open University and Athens University

Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960

The case of Greek film noir in the 1960s

This paper investigates the case of the Greek film noir of the 1960s in the context of the Greek popular cinema. While many studies in the last twenty years have explored the flourishing of commercial film genres of the postwar period, such as the melodrama, the musical or the comedy, the genres of crime, mystery and fantasy has been neglected. A common critical attitude towards these films in the time of their production was that they were a mere imitation of foreign models without any relationship with the Greek society: this attitude was one of the main reasons for the marginalization of this films and their absence from the canonical Greek film history. The recent reemergence of neo-noir thrillers during the crisis presents an occasion to trace the lineage of these genres in Greece, and to find out that despite their marginal and discreet presence in the history of Greek cinema, they were served by many directors of the older generation and the filmmakers of the New Greek Cinema as well that form an undercurrent until today. The paper discusses the reception and the uses of the term *film noir* in Greece and whether it can be applied to the crime thrillers of the 60s. Aim of this study is not the consolidation of a strict corpus belonging to the genre of film noir but to explore the dynamics of the genrefication process of the film industry of the 60s, the reception and intertextuality between the American and European versions of the film noir and the Greek examples. The author proposes a taxonomy between various cycles of the Greek thriller that establish a dialogue with the film noir, such

as the detective films based on “hardboiled” novels, the police procedural, the psychological female thriller and the urban male melodrama. A few of the films under examination are the following: *Crime at Kolonaki* (Tzanis Aliferis, 1961), *Murder Backstage* (Katsouridis, 1960), *Death Will Return* (Errikos Thalassinos, 1960), *Nightmare* (Errikos Andreou, 1961), (*Asphalt Fever*, Dinos Dimopoulos, 1967). The paper continues with the exploration of the two main scriptwriters whose work helped establishing this genre, Yannis Maris and Nikos Foskolos, tracing their differences in terms of characterization, narrative structure and uses of space. Furthermore, a detailed analysis of the morphological, thematic and narrative features of the proposed group of films helps to confirm that these films belong to the tradition of the film noir. The crime thriller appears in Greece in 1959, in the culmination of the reconstruction period and the process of urbanization. It negotiates anxieties and fears about modernity, westernization and gender relations, and celebrates the dominant discourses of the economic postwar boom, wealth, consumerism and social mobility. In the same time, the topics of repulsed memories of the past, latent political references, forgotten identities and the motifs of loss, oblivion and alienation emerge at this surface of prosperity and push the cynical, immoral and ruthless filmic heroes to crime. This integration of the themes of modernity is one of the main reasons for the consideration of the Greek film noir as an alien genre in Greek film history.

Στο πλαίσιο της ανάπτυξης του φαινομένου που ονομάζουμε Νέο Κύμα του ελληνικού κινηματογράφου από το 2009 έως σήμερα, μπορούμε να εντοπίσουμε τα τελευταία τρία χρόνια μια ισχυρή τάση των νέων ελλήνων σκηνοθετών να μπουν σε διάλογο και να επαναχρησιμοποιήσουν συμβάσεις κινηματογραφικών ειδών μυστηρίου και εγκλήματος, όπως το φιλμ νουάρ, η γκαγκστερική ταινία, το θρίλερ και η ταινία τρόμου. Ταινίες, όπως *Άδικος Κόσμος* του Φίλιππου Τσίτου (2011), *Miss Violence* του Αλέξανδρου Αβρανά (2013), *Τετάρτη 4.45* (2014) του Αλέξη Αλεξίου, *Το Μικρό Ψάρι* (2014) του Γιάννη Οικονομίδη και *Νορβηγία* (2014) του Γιάννη Βεσλεμέ, αναδεικνύουν το πεδίο της διακειμενικής αναφοράς στο είδος ως την πιο δυναμική τάση του ελληνικού φεστιβαλικού κινηματογράφου των τελευταίων χρόνων. Οι πρόσφατες αυτές ταινίες επανέφεραν στον σύγχρονο κριτικό λόγο τη συζήτηση σχετικά με την αναζήτηση της πορείας αυτών των «καταραμένων» ειδών, του φιλμ νουάρ, του θρίλερ, της φαντασίας και του τρόμου, που θεωρήθηκαν ότι ποτέ δεν ρίζωσαν στο ελληνικό έδαφος, για λόγους που αφορούν τόσο την οικονομία

της παραγωγής όσο και για κοινωνικούς λόγους πρόσληψης, αφομοίωσης και υποδοχής από κοινό και κριτική. Από τα προαναφερθέντα είδη, το ελληνικό φιλμ νουάρ είναι το μόνο που καλλιεργήθηκε συστηματικά από τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) με έναν επαρκή αριθμό ταινιών, αν και όχι τόσο σημαντικό όσο τα άλλα δημοφιλή είδη. Αυτή η τάση του αστυνομικού θρίλερ θα συνεχίσει να απασχολεί και τους σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), όπως τους Δήμο Θεό, Τώνια Μαρκετάκη, Βαγγέλη Σερντάρη, Σταύρο Τσιώλη, Νίκο Νικολαΐδη και άλλους, αυτή τη φορά εμπλουτισμένο και με άλλα είδη όπως το κατασκοπικό, το πολιτικό και ψυχολογικό θρίλερ, χωρίς ποτέ, ωστόσο, να καταγραφεί ως μια στιβαρή τάση του ελληνικού κινηματογράφου. Το υπόγειο αυτό ρεύμα θα επιβιώσει και τις δεκαετίες 1980 και 1990 μέσα από τα νέο-νουάρ των Νίκου Παναγιωτόπουλου, Νίκου Τριανταφυλλίδη και Νίκου Γραμματικού, ενώ στη δεκαετία του 2000, η παρουσία της ελληνικής αστυνομικής ταινίας στην τηλεόραση εξοικειώνει το κοινό με διαφορετικές εκδοχές των αστυνόμων Γιάννη Μπέκα και Κώστα Χαρίτου μέσα από διασκευές των μυθιστορημάτων τόσο του Γιάννη Μαρή όσο και του Πέτρου Μάρκαρη στις σειρές *Νυχτερινό Δελτίο* του Πάνου Κοκκινόπουλου (ΕΤ1 1998-1999) και *Άμυνα Ζώνης* του Φίλιππου Τσίτου (ΕΤ1, 2007-2008). Στα χρόνια της κοινωνικοπολιτικής και οικονομικής κρίσης, τα είδη εγκλήματος και μυστηρίου επανεμφανίζονται πλέον με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Αυτή η περιθωριακή, διακριτική, αλλά διαρκής παρουσία μας κάνει να αναρωτηθούμε για το πώς - και αν τελικά - αυτές οι ταινίες του ΠΕΚ δημιουργούν ένα ελληνικό παράδειγμα και ποια είναι η επίδραση αυτού του παραδείγματος σε μεταγενέστερες ελληνικές εκδοχές που εγγράφονται στο είδος των ειδών εγκλήματος και μυστηρίου. Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η εξέταση των συμβάσεων του είδους του φιλμ νουάρ στο ελληνικό κινηματογραφικό πλαίσιο του ΠΕΚ από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως στη δεκαετία του 1960, οι ιδιαιτερότητες και οι διαφοροποιήσεις του ελληνικού παραδείγματος σε σχέση με το αμερικάνικο νουάρ της κλασικής περιόδου μέσα από τη μελέτη μορφολογικών, αφηγηματικών και θεματικών χαρακτηριστικών. Ένα επιπλέον ερώτημα που προκύπτει μέσα από την ιστοριογραφία και την έρευνα της πρόσληψης αυτών των ταινιών είναι το κατά πόσο μέσα από αυτές τις διαδικασίες «απόκτησης ιθαγένειας» του είδους, συγκροτείται μια συνεκτική ομάδα που μπορεί να θεωρηθεί ελληνικό φιλμ νουάρ. Στόχος αυτής της εξέτασης δεν είναι τόσο η αυστηρή παγίωση ενός σώματος ταινιών με τυποποιημένα κοινά χαρακτηριστικά, αλλά η

ανάδειξη της δυναμικής των ειδοποιητικών διαδικασιών που εμφανίζονται στην ελληνική κινηματογραφία στη δεκαετία του 1960, το δίκτυο επιδράσεων που παρουσιάζουν αυτές οι ταινίες με άλλους εφαπτόμενους κύκλους και κυρίως ο συσχετισμός αυτών των ταινιών που ανήκουν στο πλαίσιο του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου με παραδείγματα ταινιών του ΝΕΚ που εμφανίζονται επίσης στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αναπτύσσονται παράλληλα με τα παραδείγματα του ΠΕΚ. Η περίοδος που θα μας απασχολήσει σε αυτό το άρθρο οριοθετείται από το 1959, δηλαδή την πρώτη εμφάνιση ελληνικού φιλμ νουάρ (*Εγκλημα στο Κολωνάκι*), κορυφώνεται στις αρχές του 1960 και συνεχίζεται έως τα τέλη της δεκαετίας. Από το 1969 περίπου και έπειτα, αφενός η εμφάνιση νέων εμπορικών ειδών, όπως η γκαγκστερική περιπέτεια και η ταινία κοινωνικής καταγγελίας, και αφετέρου η απομάκρυνση από τα μορφολογικά και αφηγηματικά στοιχεία του φιλμ νουάρ του ΠΕΚ με ταινίες όπως για παράδειγμα ο *Πανικός* (Στ. Τσιώλης, 1969) ή η *Ληστεία στην Αθήνα* (Β. Σερντάρης, 1969) σηματοδοτούν το τέλος αυτής της περιόδου του «κλασικού» φιλμ νουάρ και την εμφάνιση νέων ειδολογικών μετασχηματισμών, σε στενό συσχετισμό με την ανάδυση του ΝΕΚ και με τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις στην περίοδο της δικτατορίας.

Διαδικασίες απόκτησης ελληνικής ιθαγένειας ενός «ξένου είδους»: κριτική και πρόσληψη

Αν και πολλές μελέτες από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 έως σήμερα έχουν ασχοληθεί εμπεριστατωμένα με τα πιο δημοφιλή ελληνικά κινηματογραφικά είδη όπως το μιούζικαλ (Lydia Papadimitriou 2006), την ορεινή περιπέτεια (Χρήστος Δερμετζόπουλος 2002) ή τον κύκλο ταινιών κοινωνικής καταγγελίας (Αθηνά Καρτάλου 2005), η υπόθεση της ελληνικής αστυνομικής ταινίας παραμένει ανεξιχνίαστη ή, στην καλύτερη περίπτωση, γίνεται αντικείμενο ενός κυρίως σινεφιλικού λόγου. Πριν περάσουμε στη λεπτομερή ανάλυση των αφηγηματικών, μορφολογικών και θεματικών χαρακτηριστικών ταινιών, επισημαίνουμε ότι ο όρος «φιλμ νουάρ» νομιμοποιείται αρκετά αργά στην ελληνική βιβλιογραφία και ιστοριογραφία: σημαντική στιγμή στη συγκρότηση ενός σώματος δεκαετιών ελληνικών φιλμ νουάρ υπήρξε ο κύκλος προβολών που οργανώθηκε το 2007, στο πλαίσιο του 48ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τίτλο *Σε σκοτεινούς δρόμους*. Το αφιέρωμα συμπεριλάμβανε 13 ταινίες από το 1958 έως το 2002, που προέρχονταν τόσο από το κλασικό αφηγηματικό παράδειγμα του ΠΕΚ, τη γενιά του ΝΕΚ, όσο και

από ταινίες των δεκαετιών 1990 και 2000, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο μια γενεαλογία που διατρέχει διαφορετικές περιόδους και ποικίλες οπτικές. Οι δεκατρείς ταινίες είναι οι παρακάτω: *Ο άνθρωπος του τρένου* (1958), *Έγκλημα στα παρασκήνια*, (1960), *Εφιάλτης* (1961), *Οι αδίστακτοι*, (1961) *Ντάμα Σπαθί*, (1966), *Ζεστός Μήνας Αύγουστος* (1966), *Πανικός* (1969), *Ληστεία στην Αθήνα*, (1969), *Επικίνδυνο παιχνίδι* (1982), *Η παρεξήγηση*, (1983), *Υπόγεια διαδρομή*, (1983), *Κλειστή Στροφή* (1991) και *Στη σκιά του Lemmy Caution* (2002). Τα κείμενα του καταλόγου υπογραμμίζουν την ύπαρξη ενός προβληματισμού σχετικά με τη νομιμοποίηση της ονομασίας ενός ελληνικού παραδείγματος φιλμ νουάρ και το ζήτημα της ελληνικής του ταυτότητας, καθώς μια από τις ισχυρότερες αντιδράσεις από τις κριτικές της εποχής, ιδιαίτερα στις δεκαετίες 1950 και 1960, ήταν το γεγονός ότι οι ταινίες αυτές θεωρήθηκαν μη-ελληνικές και επιφανειακές απομιμήσεις αμερικάνικων και γαλλικών προτύπων χωρίς καμία σύνδεση με την ελληνική πραγματικότητα. Ο τίτλος του εισαγωγικού κειμένου στον κατάλογο που συνοδεύει το αφιέρωμα γραμμένο από τη Δέσποινα Μουζάκη «Ένα ξένο είδος που έγινε ελληνικό» (Μουζάκη 2007, 7-8), αλλά και ο τίτλος του Αλέξη Δερμετζόγλου «Είναι δικές μας, πιστέψτε το» (Δερμετζόγλου 2007, 9-12) αναδεικνύουν την ισχυρή αντίσταση ενός παλιότερου κριτικού λόγου να δεχτεί την αυθεντικότητα ενός ελληνικού νουάρ, ο οποίος προσέκρουε πάνω σε ζητήματα καθαρότητας των ειδών, θεωρώντας ότι οι ταινίες αυτές ρέπουν προς το μελόδραμα, το κοινωνικό δράμα, το ψυχολογικό θρίλερ ή την ταινία νεανικής παραβατικότητας¹. Το αφιέρωμα, ωστόσο, δέχεται την πρόκληση της ειδολογικής υβριδικότητας και επιτυγχάνει με αυτή την επιλογή να δηλώσει με σαφήνεια την ανάδειξη όχι μόνο ενός σημαντικού σώματος ελληνικών φιλμ νουάρ αλλά και την εδραίωση του όρου για το ελληνικό παράδειγμα.

Δύο χρόνια μετά, το 2009, το ντοκυμαντέρ *Ξένες σε ξένη χώρα* του Δημήτρη Παναγιωτάτου του οποίου το θέμα είναι η πορεία των ειδών μυστηρίου και φαντασίας στην Ελλάδα επισημαίνει το ότι η κινηματογραφική κριτική στάθηκε επικριτικά και επιδοκιμαστικά απέναντι σε αυτά τα είδη. Ο αφηγητής στο τρέιλερ της ταινίας αναφέρει: «Ξένες σε μια ξένη χώρα: Γυρίστηκαν κόντρα σε όλα. Την ελληνικότητα, τη σοβαρόφάνεια, την κριτική, την παραγωγή, τη διανομή, την τηλεόραση. Σύμμαχός τους ήταν μόνο το κοινό και τα ξένα φεστιβάλ όπου όλες είχαν την καλύτερη υποδοχή». Μέσα από συνεντεύξεις βετεράνων και νέων σκηνοθετών τονίζεται η γενεαλογία των ειδών του θρίλερ, της φαντασίας, του τρόμου και του φιλμ νουάρ που δείχνει να υπερβαίνει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε ΠΕΚ και

NEK, ενώ αναδεικνύεται μια τάση επαναξιολόγησης παλιότερων ταινιών, λιγότερο γνωστών ταινιών, που αποκτούν ένα cult στάτους στα πλαίσια μιας σινεφιλικής οπτικής. Τέλος, σε ό,τι αφορά επιστημονικές προσεγγίσεις της ιστορίας του κινηματογράφου², ο Βρασίδης Καραλής χρησιμοποιεί συχνά τον όρο *φιλμ νουάρ* για να περιγράψει αυτές τις ταινίες τις οποίες θα αναλύσουμε: συγκεκριμένα, αναφέρει ομαδοποιημένες τις ταινίες *Έγκλημα στα Παρασκήνια*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Εφιάλτης*, *Ο Δολοφόνος Αγαπούσε πολύ* και άλλες που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, θεωρώντας τες σημαντικές απόπειρες προς το *φιλμ νουάρ*, επισημαίνοντας ότι οι έλληνες σκηνοθέτες επηρεάζονται κυρίως από το γαλλικό παράδειγμα και θεωρώντας ότι μπορεί να διακρίνει κανείς μια υφέρπουσα πολιτική κριτική, η οποία θα ήταν αδύνατον να εκφραστεί με άμεσο τρόπο (Karalis 2012, 93-95).

Δύο ερωτήματα που τίθενται είναι το πότε ξεκινάει αυτή η τάση και κατ' επέκταση πώς νομιμοποιείται η χρήση του όρου *φιλμ νουάρ* για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κυρίως δηλαδή για τη δεκαετία 1959-1969. Στη θεωρία των κινηματογραφικών ειδών, ο όρος είναι ταυτόχρονα εξαιρετικά εύληπτος (καθώς ακόμα και ο/η λιγότερο ενημερωμένος/η σινεφίλ αναγνωρίζει ένα *νουάρ* λεξιλόγιο που αφορά τη μορφή και τη θεματική των ταινιών), όσο και προβληματικός στην οριοθέτησή του, πράγμα το οποίο οφείλεται κυρίως στην εκ των υστέρων κατασκευασμένη φύση του: παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1946 και εδραιώνεται ως όρος μέσα από τη μελέτη των Raymond Borde & Etienne Chaumeton το 1955, στην ουσία η θεσμοθέτησή του στην κινηματογραφική αγγλοσαξωνική θεωρία και κριτική συστηματοποιείται μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 (Frank Krutnik 2010, 15-29 και James Naremore 2008, 28-39). Προβλήματα σχετικά με την περιοδολόγησή του, τις επιδράσεις του και τις υποκατηγορίες του, τις ειδοποιητικές του παραμέτρους, σχετικά με το σώμα ταινιών που συγκροτούν το κλασικό *φιλμ νουάρ* ή ακόμα και το αν το *φιλμ νουάρ* μπορεί να θεωρηθεί ως είδος, κίνημα, κύκλος, στιλ ή φαινόμενο έχουν απασχολήσει εκτενώς τους/τις θεωρητικούς του κινηματογράφου και έχουν καταλήξει σε μια πλούσια βιβλιογραφία. Παρά τα όποια προβλήματα όμως του όρου, η συζήτηση σχετικά με το *φιλμ νουάρ* μπορεί, θεωρώ, να χρησιμοποιηθεί με γόνιμο τρόπο στην ελληνική περίπτωση προκειμένου να αναδειχθούν ζητήματα που αφορούν την παραγωγή και την πρόσληψη, τις επιδράσεις και τη διακειμενικότητα, τη μορφή και τη ιδεολογία των ελληνικών αστυνομικών ταινιών με σασπένς αλλά και να καταρριφθούν παραδεδομένοι μύθοι σχετικά με τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο.

Στο παρόν άρθρο εκλαμβάνω ως πρώτο παράδειγμα φιλμ νουάρ στην Ελλάδα την ταινία *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1959) λόγω της σχέσης του με το λογοτεχνικό είδος του αστυνομικού μυθιστορήματος. Ορισμένες παλιότερες ταινίες, όπως *Το Ποντικάκι* (1954), *Δράκος* (1955), *Τζο ο Τρομερός* (1955) συνομιλούν, ακόμα και μέσω της παρωδίας, περισσότερο με το είδος της γκακγοστερικής ταινίας παρά με το φιλμ νουάρ. Ο *άνθρωπος του Τραίνου* (1958), ταινία που θεωρήθηκε ως εναρκτήρια ταινία του είδους στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αποτελεί μάλλον μια αριστοτεχνική περίπτωση ψυχολογικού θρίλερ με επιδράσεις από το χιτσκοκικό παράδειγμα, παρά ένα φιλμ νουάρ καθώς λείπει εντελώς κάποια υπόθεση εγκλήματος ή διερεύνηση³. Αντιθέτως, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* αποτελεί την πρώτη κινηματογραφική μεταφορά αστυνομικού μυθιστορήματος του Γιάννη Μαρή. Το ομότιτλο μυθιστόρημα, εξάλλου, αποτελεί το πρώτο αστυνομικό μυθιστόρημα το οποίο ο Γιάννης Τσιριμώκος/Μαρής υπογράφει με αυτό το ελληνικό ψευδώνυμο, καθώς μέχρι τότε υπέγραφε τις μυθιστορηματικές του περιπέτειες, οι οποίες εκδίδονταν σε συνέχειες σε διάφορες εφημερίδες και οι οποίες διαδραματιζόνταν εκτός Ελλάδος, ως «ο Γάλλος συγγραφέας Ζαν Μαρύ» (Αποστολίδης 2012, 28), δηλώνοντας έτσι μια στροφή προς τη δημιουργία της ελληνικής ταυτότητας του αστυνομικού είδους. Το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1953 σε συνέχειες στο περιοδικό *Οικογένεια*. Τα επόμενα χρόνια, όμως, θα κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Πεχλιβανίδη, θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία και η δημοσίευσή του θα επαναληφθεί από την εφημερίδα *Απογευματινή* το 1958. Η μεγάλη επιτυχία, που συνεχίζεται και με τα μεταγενέστερα μυθιστορήματα του συγγραφέα, θα επιβεβαιώσει τη γέννηση αυτού που ο ίδιος ο Μαρής θα ονομάσει «Αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα», (Αποστολίδης 2012, 150) δίνοντας έμφαση στη λεπτομερή κοινωνική παρατήρηση, την ταξική διαστρωμάτωση και την περιγραφή της ανθρωπογεωγραφίας της Αθήνας, με τη δράση να ξεκινάει στο Κολωνάκι και να αναπτύσσεται φυγόκεντρα προς όλες τις συνοικίες και την περιφέρεια της πόλης.

Ένα από τα σημαντικότερα ειδοποιητικά χαρακτηριστικά του αμερικανικού φιλμ νουάρ είναι η σχέση του με το *hardboiled* αστυνομικό μυθιστόρημα, καθώς μεγάλος αριθμός αστυνομικών θρίλερ της δεκαετίας του 1940 στηρίζονταν σε αυτού του τύπου το «σκληρό» αστυνομικό μυθιστόρημα, με ήρωα τον ιδιωτικό ντεντέκτιβ που καθιέρωσαν οι Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Cain και άλλοι (Chandler 1986 [1950], 114-120, Krutnik 2010, 33-44, Naremore 2008, 9-11). Ακολουθώντας αυτή τη βασική

παράμετρο, διαπιστώνουμε ότι για τα ελληνικά δεδομένα, η γέννηση του φιλμ νουάρ σχετίζεται απόλυτα με την εδραίωση του λογοτεχνικού είδους του «Αθηναϊκού αστυνομικού μυθιστορήματος» από τον Μαρή.

Θεωρώντας λοιπόν ότι το φιλμ νουάρ στην Ελλάδα εμφανίζεται το 1959, είναι σαφές ότι μιλάμε για μια διαμεσολαβημένη και διευρυμένη επίδραση η οποία συμπεριλαμβάνει όχι μόνο το κλασικό αμερικάνικο φιλμ νουάρ της δεκαετίας του 1940, αλλά και τα γαλλικά παραδείγματα τόσο του κλασικού *polar* της δεκαετίας του 1940 και 1950, όπως τις ταινίες των Marcel Carné, Henry Georges Clouzot και Jacques Becker όσο και των σκηνοθετών της νέας γενιάς, όπως οι Louis Malle και Jean Pierre Melville που συμβαδίζουν με τη Nouvelle Vague και ταυτόχρονα παραπέμπουν στο αμερικάνικο παράδειγμα. Ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1960, το επίπεδο της σινεφιλίας στην Ελλάδα μέσα από κινηματογραφικά δίκτυα είναι αρκετά ώριμο ώστε να υποθέσουμε μια τέτοιου τύπου διακειμενικότητα, κάτι που γίνεται πολύ πιο έντονο όσο προχωράμε στα παραδείγματα νουάρ του ΝΕΚ. Ταυτόχρονα, το επίπεδο της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας από το 1958 και μετά περνάει σε εντονότερους ρυθμούς τυποποίησης και σε αύξηση της ετήσιας παραγωγής, γεγονός που οδηγεί σε μια πιο συνειδητή, από την πλευρά των μεγάλων εταιριών παραγωγής, εκμετάλλευση των τρόπων ανάδειξης νέων ειδών και κύκλων: έτσι, ενώ στη δεκαετία του 1950, τα όρια ανάμεσα στα είδη ήταν σχετικά ρευστά, στη δεκαετία του 1960 πλέον εμφανίζονται νεώτερα και όλο και πιο εξειδικευμένα είδη, όπως το μιούζικαλ, οι ταινίες εφηβικής παραβατικότητας, το ανδρικό μελόδραμα, το δικαστικό δράμα και άλλα. Έτσι, μετά την επιτυχία της ταινίας *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, θα ακολουθήσει μια εξαιρετικά συνεκτική σειρά ταινιών, οι οποίες διαθέτουν, όπως θα δούμε, όλα τα χαρακτηριστικά για να ονομαστούν «καθαρόαιμα» φιλμ νουάρ. Το πρώτο κριτήριο που θα χρησιμοποιήσουμε είναι θεματικό: αναφερόμαστε δηλαδή σε αστυνομικές ταινίες με σασπένς που αφορούν ένα έγκλημα και τη διερεύνησή του σε σύγχρονο αστικό πλαίσιο⁴. Στη συνέχεια, θα προχωρήσουμε στην εξέταση των αφηγηματικών και μορφολογικών τους χαρακτηριστικών. Οι ταινίες που πληρούν το κριτήριο μεταξύ 1960 και 1967 είναι οι εξής δέκα: *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, 1959, *Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, 1960, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, 1960, *Εφιάλτης*, 1961, *Έγκλημα στην Ομόνοια*, 1962, *Λίγο πριν ξημερώσει*, 1963, *Αμφιβολίες*, 1964, *Κραυγή*, 1964, *Μια γυναίκα κατηγορείται*, 1966 και *Πυρετός στην άσφαλτο*, 1967.

Με μια γρήγορη ματιά στον κατάλογο μπορούμε να βγάλουμε τα εξής συμπεράσματα. Καταρχάς, οι ταινίες αυτές δεν καλλιεργήθηκαν συστηματικά από έναν μόνο σκηνοθέτη. Η λίστα περιλαμβάνει εκφραστές μιας παλαιότερης γενιάς κινηματογραφιστών (των οποίων η πρώτη ταινία χρονολογείται από τη δεκαετία του 1940 ή τις αρχές του 1950), όπως οι Ίων Νταϊφάς, Γρηγόρης Γρηγορίου, Ντίνος Δημόπουλου, Κώστα Ανδρίτσος, αλλά και νεότερους, όπως ο πρωτοεμφανιζόμενος Ερρίκος Ανδρέου, ο Ντίνος Κατσουρίδης (στην πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα), ο Γιάννης Δαλιανίδης και ο Ερρίκος Θελασσινός. Τέσσερις ταινίες είναι βασισμένες σε αστυνομικά μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή, με αποτέλεσμα να επιβεβαιώνεται ένα ισχυρό κριτήριο για την οριοθέτηση του κλασικού νουαρ, δηλαδή ένα σενάριο που βασίζεται σε αστυνομικό μυθιστόρημα. Οι υπόλοιπες βασίζονται σε πρωτότυπα σενάρια. Ακόμα επισημαίνουμε την παρουσία του Νίκου Φώσκολου σε τρεις ταινίες (*Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, *Κραυγή*, *Πυρετός στην άσφαλτο*) ως σημαντικού σεναριογράφου για τη μετεξέλιξη αυτού το είδους. Στις άλλες τρεις ταινίες, το σενάριο έχει γραφτεί από τους ίδιους τους σκηνοθέτες, τον Ερρίκο Ανδρέου (*Εφιάλτης*), Οδυσσέα Κωστελέτο (*Λίγο πριν ξημερώσει*) και τον Χρήστο Λαθουρόπουλο (*Εγκλημα στην Ομονοια*). Στις ταινίες *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στα Παρασκήνια* και *Εφιάλτης* έχουμε την παρουσία του Αριστείδη Καρυδη Φουκς στη διεύθυνση φωτογραφίας, ενώ στην τελευταία χρονολογικά ταινία *Πυρετός στην άσφαλτο* επισημαίνουμε τη συνεργασία του Γιώργου Αρβανίτη, τον οποίο θα ξανασυναντήσουμε στις νουάρ ταινίες του ΝΕΚ. Σε όλες τις ταινίες, έχουμε δείγματα ελληνικής jazz σε αντίθεση με άλλα είδη που η παρουσία της ελαφρολαϊκής ή λαϊκής ελληνικής μουσικής είναι καταλυτική. Η μουσική υπογράφεται σε τρεις περιπτώσεις (*Εγκλημα στα παρασκήνια*, *Εφιάλτης*, *Πυρετός στην άσφαλτο*) από τον Μίμη Πλεσσα, σε δύο (*Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, *Κραυγή*) από τον Γιώργο Κατσαρό και σε δύο (*Εγκλημα στο Κολωνάκι*, *Λίγο πριν ξημερώσει*) από τον Κώστα Καπνίση. Τέλος, παρατηρούμε ότι το είδος δεν συνδέεται με μια συγκεκριμένη εταιρία παραγωγής ενώ καλλιεργείται κυρίως από μικρές εταιρίες: η Φίνος υπογράφει μόνο την ταινία του Δημόπουλου, ενώ από μεγάλες εταιρίες εμφανίζονται μόνο ο Δαμασκηνός Μιχαηλίδης (*Εγκλημα στα παρασκήνια*) και οι αδερφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαράς από μια μόνο φορά (*Αμφιβολίες*), οδηγώντας στο συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε με πραγματικά ελληνικές εκδοχές των b-movies σε ό,τι αφορά τους όρους παραγωγής. Η ποικιλία σε διαφορετικούς σκηνοθέτες που ασχολούνται με το είδος και σε εταιρίες παραγωγής επιτρέπει να ονομάσουμε αυτή την ομάδα

«είδος» και όχι κύκλο, αφού ο κύκλος ταινιών αφορά συνήθως ταινίες με κοινά χαρακτηριστικά που προέρχονται από μια μόνο εταιρία παραγωγής ή από μια ομάδα κοινών συντελεστών⁶.

Εκτός από τα «καθαρόαιμα» νουάρ, υπάρχουν επιπλέον ταινίες οι οποίες εφάπτονται με την αρχική κατηγορία και έχουν κατά καιρούς χαρακτηριστεί νουάρ. Ωστόσο, θεωρώ ότι διαφοροποιούνται σε κάποια χαρακτηριστικά που καθιστούν την ένταξή τους στη βασική ομάδα προβληματική. Η εξέτασή τους, όμως, είναι χρήσιμη για τις διαφοροποιήσεις και τις διαφορετικές τάσεις του είδους. Η αστυνομική ταινία βρετανικής σχολής *Ο θάνατος θα ξανάρθει* (1961), τα ψυχολογικά θρίλερ *Ο άνθρωπος του τρένου* (1958) και *Χωρίς ταυτότητα* (1963) και τα «Ανδρικά αστικά μελοδράματα»/«νουάρ μελοδράματα» *Το κάθαρμα* (1963) και *Οι αδίστακτοι* (1965) ενώ μοιράζονται, ως επί το πλείστον, με τα «καθαρόαιμα» νουάρ κοινά μορφολογικά και αφηγηματικά στοιχεία, ωστόσο διαφοροποιούνται στις θεματικές τους, καθώς είτε λείπει η θεματική του φόνου ή της διερεύνησης, είτε απομακρύνονται από τα βασικά μοτίβα που καθορίζουν το «hardboiled» μυθιστορήματος, το οποίο αποτελεί την κύρια πηγή τόσο του ξένου όσο και του ελληνικού νουάρ.

Ο θάνατος θα ξανάρθει, του Ερρίκου Θαλασσινού, το οποίο βασίζεται σε κινηματογραφική μεταφορά του θεατρικού έργου του Νίκου Φώσκολου και πλούσια παραγωγή της Finos Films ανήκει σαφώς στο είδος της κλασικής αστυνομικής ταινίας που βασίζεται στην βρετανική παράδοση του αστυνομικού μυθιστορήματος τύπου Agatha Christie⁸. Η ταινία διαδραματίζεται σε ένα απομονωμένο μεγαλοαστικό πλαίσιο, σε μια βίλλα στην Κύπρο όπου διαπράττεται ο φόνος ενός ταξίαρχου. Η αφήγηση ακολουθεί την αυστηρή αρχιτεκτονική του βρετανικού μυθιστορήματος, με αρκετούς υπόπτους με αντίστοιχα κίνητρα και άλλοθι, δύο ανταγωνιστικούς μεταξύ τους ντετέκτιβ της βρετανικής αστυνομίας, οι οποίοι διαφοροποιούνται στη μεθοδολογία της έρευνας, και ευφάνταστους τρόπους δολοφονίας όπως ένα ψαροτούφεκο, πολύπλοκους αυτοσχέδιους μηχανισμούς και φονικά μουσικά όργανα. Αυτά τα χαρακτηριστικά απομακρύνουν την ταινία από τις θεματικές του *noir*, στο οποίο βασικό στοιχείο είναι ή πιο ρεαλιστική κοινωνική καταγραφή σε αστικό πλαίσιο, η προσωπική εμπλοκή του ερευνητή στην υπόθεση ενώ το κυρίαρχο συναίσθημα δεν είναι η περιέργεια για το πώς έγινε το έγκλημα, αλλά το σασπένς για την τύχη του κεντρικού ήρωα.

Το στοιχείο του σασπένς και της ταύτισης με τον κεντρικό ήρωα είναι έντονο στα ψυχολογικά θρίλερ. *Ο άνθρωπος του τρένου*, από τις σημαντικότερες

ταινίες του Δημόπουλου, πάλι σε σενάριο Μαρή έχει ερμηνευτεί ως αλληγορία για τον μετεμφυλιακό συμβιβασμό και τη συλλογική λήθη της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας (Karalis 2012, 84, Βεζυρόπουλος 2007, 42, Δερμετζόγλου 2007, 10). Έχει κατηγοριοποιηθεί ως φιλμ νουάρ λόγω της παρένθετης υπόθεσης σε flashback που διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια της κατοχής και κυρίως λόγω της αισθητικής αυτού του τμήματος της ταινίας: νυχτερινή δράση, καταδιώξεις και παρακολουθήσεις στους σκοτεινούς δρόμους της Αθήνας, υποφωτισμένα πλάνα με έντονο κοντράστ και χρήση μιας κυρίαρχης πηγής φωτισμού που παραπέμπουν στην εικονογραφία του *noir*. Ωστόσο, στην υπόλοιπη ταινία δεν έχουμε κανένα από τα παραπάνω στοιχεία, εκτός από το έντονο στοιχείο του σασπένς, το οποίο χτίζεται μέσα από τη σκηνοθεσία των βλεμμάτων, όπως στη σκηνή του τρένου ή στο θέατρο της Επιδαύρου και που στηρίζεται περισσότερο στην επίδραση του Χιτσκοκικού θρίλερ παρά στην αισθητική του νουάρ. Ενώ υπάρχει μυστήριο και αγωνία, η απουσία ενός φόνου, ενός εγκλήματος ή μιας αστυνομικής αναζήτησης κατηγοριοποιεί την ταινία στο θρίλερ και όχι στο φιλμ νουάρ. Το ίδιο ισχύει και για την ταινία *Χωρίς Ταυτότητα*, με έντονο σασπένς και θέμα μια πλαστοπροσωπία, όπου όμως δεν έχουμε μυστήριο, έγκλημα ή διερεύνηση.

Η επόμενη κατηγορία επιβεβαιώνει μια ροπή του νουάρ προς το μελόδραμα, καθώς στις συγκεκριμένες ταινίες κυριαρχούν μελοδραματικές θεματικές που διεξάγονται στο πλαίσιο του υποκόσμου, συγκρούσεις χαρακτήρων ηθικού περιεχομένου, αναζητήσεις με επίκεντρο το οικογενειακό παρελθόν και μια έντονη προβληματική γύρω από την ανδρική ταυτότητα, ενώ στιλιστικά παραπέμπουν στην εικονογραφία του νουάρ. Επιτυχημένα, η Καρτάλου (2005, 228) ονομάζει την υποκατηγορία «Ανδρικό αστικό μελόδραμα» ενώ θα μπορούσαμε επίσης να την ονομάσουμε «νουάρ μελόδραμα». Την υπογραφή σε αυτή την υποκατηγορία βάζει ως σεναριογράφος και πάλι ο Νίκος Φώσκολος. Παρατηρούμε στους *Αδίστακτους* τη μουσική επένδυση του Γιάννη Μαρκόπουλου: σε αντίθεση με όλα τα προηγούμενα παραδείγματα όπου υπερισχύουν οι jazz τόνοι, εδώ η στροφή προς λαϊκούς τόνους συμβαίνει παράλληλα με τη στροφή από το *noir* προς το μελόδραμα. Στη συγκεκριμένη κατηγορία, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τις υπόλοιπες ταινίες που ανήκουν στον κύκλο των ανδρικών μελοδραμάτων του Κώστα Ανδρίτσου (*Κράχτης, Οι στιγματισμένοι*), αν και σε αυτές τις περιπτώσεις η ροπή προς το μελόδραμα είναι πολύ πιο έντονη, σε αντίθεση με τα δύο πρώτα παραδείγματα, όπου επιτυγχάνεται μια σωστή ισορροπία ανάμεσα στις δύο κατευθύνσεις.

Συμπεραίνουμε ότι αν στην ομάδα των νουάρ έχουμε σενάρια τόσο του Μαρή όσο και του Φώσκολου, σε αυτές τις δύο υποκατηγορίες βλέπουμε σαφώς ότι η γραφή του Μαρή τείνει προς το ψυχολογικό θρίλερ ενώ του Φώσκολου προς το μελόδραμα.

Χαρακτήρες, μορφή και αφήγηση στα «καθαρόαιμα» νουάρ

Ο πιο χαρακτηριστικός ήρωας του κλασικού ποίρ είναι ο ιδιωτικός ερευνητής, επαγγελματίας ή όχι, ο οποίος διεξάγει μια έρευνα είτε σε συνεργασία είτε σε ανταγωνισμό με την αστυνομία και καταλήγει να εμπλακεί προσωπικά στην έρευνα (σε αντίθεση με το κλασικό αστυνομικό βρετανικής σχολής, όπου ο ερευνητής είναι ένας εξωτερικός παρατηρητής και λύνει το αίνιγμα χωρίς να εμπλέκεται συναισθηματικά). Στην περίπτωση των περισσότερων ελληνικών νουάρ και ιδίως σε αυτά που στηρίζονται σε σενάρια Μαρή, ο κεντρικός ήρωας είναι ένας μεμονωμένος ερευνητής, συνήθως δημοσιογράφος ή δικηγόρος (*Αμφιβολίες*, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Εφιάλης*) ή κάποιος συγγενής του θύματος που προσπαθεί να αποδείξει την αθωότητα κάποιου υπόπτου (*Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Μια γυναίκα κατηγορείται*, *Χωρίς ταυτότητα*). Αν και τα μυθιστορήματα του Μαρή είναι ταυτισμένα με τη μορφή του αστυνόμου Γιάννη Μπέκα, ωστόσο στις ταινίες ο Μπέκας δεν είναι ποτέ ο κεντρικός χαρακτήρας που προωθεί τη δράση, αλλά αυτός που δίνει τη λύση, εμφανίζεται σε λίγες σκηνές και αφήνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον ερευνητή ζεν πρεμιέ (συνήθως Αλέξη Αλεξανδράκη, Ανδρέα Μπάρκουλη ή Νίκο Νικολινάκο). Τόσο στα μυθιστορήματά του όσο και στα σενάρια, ο Μαρή διασκορπίζει την έρευνα σε τρεις διαφορετικούς χαρακτήρες. Έτσι, έχουμε τον Γιάννη Μπέκα, που θυμίζει σύμφωνα με τις περιγραφές του συγγραφέα, «θυμωμένο χοντρό γάτο» ή «νυσταγμένο συνοικιακό μπακάλη», μια καρικατούρα ενός ευφύεστατου ρουμελιώτη συντηρητικού μικροαστού, επιφυλακτικού απέναντι στον επιδεικτικό πλουτισμό των μεγαλοαστικών τάξεων και τον νεωτερισμό καλλιτεχνών και διανοομένων (Αποστολίδης, 29-32). Ο Τίτος Βανδής υπήρξε η πιο εμβληματική ενσάρκωση του Μπέκα (*Έγκλημα στα παρασκήνια*), τον οποίον υποδύθηκαν επίσης οι Γιάννης Μπέρτος (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*) και Λιάκος Χριστογιαννόπουλος (*Αμφιβολίες*). Ωστόσο, ο κεντρικός χαρακτήρας ο οποίος συνήθως προωθεί τη δράση, μπλέκει σε περιπέτειες και συνήθως εμπλέκεται συναισθηματικά είναι ο δημοσιογράφος Δημήτρης Μακρής, νεαρός, καλλιεργημένος και

γυναικοκατακτητής (Αλέξης Αλεξανδράκης στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, Νίκος Κούρκουλος στις *Αμφιβολίες*). Την τριάδα συμπληρώνει ο μεγαλύτερης ηλικίας ιστορικός, πρώην αντιστασιακός αριστερός Δέλλιος (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) που αν και είναι βασικός ήρωας των μυθιστορημάτων του Μαρή, εμφανίζεται μόνο σε μια ταινία (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*) και επαναφέρει τη μνήμη της κατοχής και του εμφυλίου δίνοντας πληροφορίες σχετικά με το σκοτεινό παρελθόν των υπόπτων και των θυμάτων.

Σε αντίθεση με την αποστασιοποίηση, τον κυνισμό και το ψυχρό χιούμορ των ηρώων του Μαρή, η παροξυσμική γραφή του Νίκου Φώσκολου χαρακτηρίζεται από ακραίες συναισθηματικές εξάρσεις, βίαια ξεσπάσματα, ρητορικούς μονολόγους και ηθικοπλαστική διάθεση, ενώ το σασπένς προκύπτει κυρίως από την έντονη συναισθηματική εμπλοκή του ήρωα, για τον οποίο η λύση της υπόθεσης υπερβαίνει τα επαγγελματικά του καθήκοντα και γίνεται ζήτημα ζωής και θανάτου. Στα σενάρια του Φώσκολου δεν έχουμε τη φιγούρα του ιδιωτικού ερευνητή, αλλά επαγγελματίες αστυνομικούς (*Ο θάνατος θα ξανάρθει*, *Κραυγή*, *Πυρετός στην άσφαλτο*), που παρεκκλίνουν από τη δεοντολογία και τις μεθόδους της αστυνομίας, ακολουθώντας την προσωπική τους ηθική. Ως επαναλαμβανόμενος ήρωας εμφανίζεται ο υπαστυνόμος Μέρκος, τον οποίο υποδύεται ο Γιώργος Φούντας στην *Κραυγή* και τον *Πυρετό στην Άσφαλτο*. Στις δύο αυτές περιπτώσεις, το διακύβευμα είναι περισσότερο η προσωπική ζωή του Μέρκου καθώς στην εγκληματική υπόθεση την οποία εξιχνιάζει εμπλέκονται απρόσμενα και συγγενικά του πρόσωπα⁹.

Η παρουσία της μοιραίας, επικίνδυνης και δυναμικής γυναίκας, της *femme fatale*, κατέστησε το νουάρ πεδίο αντιπαράθεσης έμφυλων λόγων στην αμερικανική μεταπολεμική κοινωνία και θεωρήθηκε έκφραση των ανδρικού άγχους λόγω της γυναίκειας χειραφέτησης. Στα ελληνικά παραδείγματα, εμφανίζονται μοιραίες γυναίκες, οι οποίες συχνά είναι οι ίδιες οι δολοφόνοι (*Εφιάλτης*, *Αμφιβολίες*, *Μια γυναίκα κατηγορείται*) ή συνεργοί στο έγκλημα (*Έγκλημα στα Παρασκήνια*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*). Ένας από τους πιο αξιοπερίεργους, ανοίκειους και επικίνδυνους γυναικείους χαρακτήρες εντοπίζεται στην ταινία *Εφιάλτης* του Ερρίκου Ανδρέου: η διχασμένη προσωπικότητα Άνας Μαργκώ / Εύη Λινάρδου είναι η πρώτη περίπτωση κατά συρροή δολοφόνου του ελληνικού κινηματογράφου. Το μοτίβο του «μαγικού» καθρέφτη το οποίο επανέρχεται διαρκώς στην ταινία, υπογραμμίζει το στοιχείο του ναρκισσισμού και της λανθάνουσας

ομοφυλοφιλικής επιθυμίας της ηρωίδας ενώ το όργανο του φόνου, ένα ψαλίδι γίνεται σύμβολο της διπλής προσωπικότητάς της, παραπέμποντας ταυτόχρονα και στον φόβο του ευνουχισμού. Τόσο το κλασικό φιλμ νουάρ όσο και το ψυχολογικό θρίλερ χρησιμοποιούν θέματα και μοτίβα της εκλαϊκευμένης ψυχανάλυσης, κάτι που επιδρά και στο ελληνικό παράδειγμα. Τέτοιου τύπου ψυχαναλυτικά μοτίβα, που αφορούν το γυναικείο βλέμμα, τη μνήμη ή την επιθυμία, εντοπίζονται κυρίως σε ταινίες με κεντρικό ήρωα γυναίκες, όπως *Ο άνθρωπος του τρένου*, *Εφιάλτης*, *Αμφιβολίες*. Στα σενάρια του Φώσκολου εμφανίζεται η θεματική του ψυχολογικού τραύματος του παρελθόντος και των τραυματικών παιδικών χρόνων που χρησιμοποιείται για να δικαιολογήσει την παραβατική συμπεριφορά των ανδρών ηρώων ή ψυχοπαθών εγκληματιών (*Κραυγή*, *Πυρετός στην άσφαλτο*, *Αδίστακτοι*). Με μια πρώτη ματιά, παρατηρούμε ότι ταινίες με γυναικείους κεντρικούς χαρακτήρες τείνουν περισσότερο προς το ψυχολογικό θρίλερ, ενώ ταινίες στις οποίες κεντρικό ρόλο παίζει η κατασκευή, η αμφισβήτηση και ο επαναπροσδιορισμός της αρρενωπότητας τείνουν περισσότερο προς το μελόδραμα. Στις ταινίες που βασίζονται σε σενάρια του Μαρή εντοπίζουμε έναν ενδιαφέροντα γυναικείο τύπο, όχι της μοιραίας γυναίκας όπως αυτή υπάρχει στο αμερικάνικο νουάρ, αλλά της «πολυτελούς γυναίκας», ένα σύμβολο της μεγαλοαστικής καλής ζωής και καταναλωτισμού, ενός τρόπου ζωής στον οποίο οι διεφθαρμένοι ήρωες προσπαθούν να εισχωρήσουν. Συχνά, η γυναίκα αυτή ενσαρκώνεται από τη Μάρω Κοντού (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Άνθρωπος του τρένου*, *Μια γυναίκα κατηγορείται*). Ο τύπος αυτός άλλοτε φέρει θετικό άλλοτε αρνητικό ηθικό πρόσημο, δεν ταυτίζεται δηλαδή απαραίτητα με την καταστροφική και επικίνδυνη μοιραία γυναίκα. Στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, ο χαρακτήρας της Έλενας Παυλίδη συμβάλλει και βοηθά στην έρευνα και τη λύση του εγκλήματος, στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, η Ζανέτ Φλωρά ενώ επικεντρώνει πάνω της τις υποψίες τελικά αποδεικνύεται αθώα, ενώ στο *Μια γυναίκα κατηγορείται*, η Ελεονόρα Δενδρινού αποδεικνύεται ένοχη. Τέλος, στον *Άνθρωπο του τρένου*, η Τζένη είναι ένας δευτερεύων χαρακτήρας, περισσότερο ενοχλητικός, κατά την άποψη της κεντρικής ηρωίδας, παρά επικίνδυνος. Κατά τον Αποστολίδη, όλο το σύμπαν του Μαρή κινείται γύρω από το θεματικό μοτίβο του κόσμου της πολυτέλειας: «Τα μυθιστορήματα του Μαρή για να κρατήσουν το ενδιαφέρον του κοινού χρησιμοποιούν την ηδονοβλεψία, το σεξ και το έγκλημα μέσα στον κόσμο της πολυτέλειας και των ασήμαντων ανθρώπων στις παρυφές του στην αθηναϊκή κοινωνία της δεκαετίας του 1950»

(Αποστολίδης 2012, 16). Αντιθέτως, στα σενάρια του Φώσκολου δεν υπάρχει ο χαρακτήρας της επικίνδυνης, απειλητικής ή αυτόνομης μοιραίας γυναίκας του κλασικού νουάρ. Η «μοιραία γυναίκα» του Φώσκολου είναι συνήθως μια εξιδανικευμένη απούσα γυναικεία φιγούρα, η μητέρα του ήρωα, που ευθύνεται για τα τραύματα της παιδικής του ηλικίας (*Το κάθαγμα*) ή την οποία αναζητά ο ήρωας (*Οι αδίστακτοι*), η αδικοχαμένη αδερφή του αστυνόμου Μέρκου (*Κραυγή*) ή ακόμα και η αγέννητη κόρη του (*Πυρετός στην Ασφαλτο*), επιβεβαιώνοντας μια συντηρητική στροφή του ελληνικού νουάρ προς τις πατριαρχικές δομές και οικογενειακές θεματικές του μελοδράματος.

Μια από τις πιο σημαντικές αφηγηματικές στρατηγικές του νουάρ είναι η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, από τον ήρωα, συχνά σε voice over και σε συνδυασμό με αναδρομές στο παρελθόν. Η καλύτερη εφαρμογή αυτού του σχήματος εμφανίζεται στην ταινία *Πυρετός στην Ασφαλτο*, όπου το voice over σε πρώτο πρόσωπο και τα αλληπάλληλα εγκιβωτισμένα flashback τονίζουν την υποκειμενικότητα του αστυνόμου Μέρκου. Η αφήγηση στον *Άνθρωπο του τρένου* στηρίζεται επίσης σε μεγάλης διάρκειας flashback που ανασύρει από τη λήθη η ηρωίδα Μαντώ, ενώ είναι πιθανό αυτές οι αναδρομές να αποτελούν τον λόγο για τον οποίο η ταινία θεωρήθηκε φιλμ νουάρ από την κριτική της εποχής. Στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι* χρησιμοποιούνται συχνά τα flashback, ενώ στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, μια αναδρομή στο τέλος της ταινίας μας αποκαλύπτει το πώς έγινε ο φόνος. Αν και η λύση του μυστηρίου συχνά έρχεται από το παρελθόν και ιδιαίτερα από την περίοδο της κατοχής και τον εμφύλιο και οι δράστες είναι συνήθως πρώην δοσίλογοι, συνεργάτες των Γερμανών, προδότες, άτομα που άλλαξαν ταυτότητα ή δημιούργησαν περιουσία στη διάρκεια του πολέμου (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Χωρίς ταυτότητα*, *Άνθρωπος του τρένου*), η θεματική του σκοτεινού παρελθόντος (εκτός από την περίπτωση της ταινίας *Ο άνθρωπος του τρένου*) δεν εμφανίζεται σε flashback. Η πρωτοπρόσωπη αναδρομή στο παρελθόν με voice over δεν είναι από τα κεντρικά χαρακτηριστικά του ελληνικού παραδείγματος. Τέλος, ένα ενδιαφέρον αφηγηματικό σχήμα εμφανίζεται στην ταινία *Έγκλημα στην Ομόνοια*, που ξεκινάει με μια σκηνή υποκειμενικών πλάνων του θύματος τη στιγμή της καταδίωξης και δολοφονίας του στον σταθμό του ηλεκτρικού. Στα περισσότερα ελληνικά νουάρ, η αφήγηση ξεκινάει τη στιγμή λίγο πριν από το έγκλημα, ενώ όχι σπάνια οι ταινίες ξεκινούν με αναπάντεχα νυχτερινά τηλεφωνήματα (*Εφιάλης*, *Αμφιβολίες*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*), συχνό εισαγωγικό μοτίβο των μυθιστορημάτων του Μαρή.

Η νυχτερινή δράση είναι επίσης ένα κοινό χαρακτηριστικό των ελληνικών νουάρ: η δράση εξελίσσεται κυρίως τη νύχτα, στο σκοτάδι και το ημίφως, δίνοντας την ευκαιρία στους διευθυντές φωτογραφίας να έρθουν σε πρώτο πλάνο και κάνοντας τη δουλειά του Φουκς να ξεχωρίζει σε στιλιστική συνοχή. Στις ταινίες του έχουμε έντονο κοντράστ, χρήση μιας έντονης πηγής φωτός, βαθιές σκιές, έντονα περιγράμματα, νυχτερινά πλάνα βροχής και βρεγμένων δρόμων που αντανακλούν το φως. Αντίθετα, στις ταινίες του Γρηγορίου *Αμφιβολίες* και *Μια γυναίκα κατηγορείται* χρησιμοποιούνται με φειδώ τα νυχτερινά πλάνα ενώ συχνά η εικόνα είναι υπερβολικά φωτισμένη. Σε όλες τις ταινίες, η φωτογραφία παραπέμπει στην αμερικάνικη εικονογραφία του νουάρ, έχουμε συχνή χρήση ευρυγώνιου φακού, συχνή χρήση υψηλής ή χαμηλής γωνίας στο επίπεδο του δρόμου (*Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στην Ομόνοια*, *Ο θάνατος θα ξανάρθει*, *Εφιάλτης*, *Κραυγή*), κεκλιμένα κάδρα (*Εφιάλτης*, *Αμφιβολίες*, *Κραυγή*) ή εγκιβωτισμένα καδραρίσματα μέσα από καθρέφτες (*Αμφιβολίες*, *Χωρίς Ταυτότητα*, *Εφιάλτης*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*). Η φωτογραφία του Αρβανίτη στον *Πυρετό στην Άσφαλτο* διαφοροποιείται από την προηγούμενη γενιά, καθώς συνδυάζει τους παραπάνω τρόπους διαστρέβλωσης της εικόνας με τη χρήση του τηλεφακού, των γρήγορων εναλλαγών αποστάσεων και κινήσεων, αλλά και της κάμερας στο χέρι, με αποτέλεσμα η σκηνοθεσία να παραπέμπει περισσότερο στα παραδείγματα αστυνομικού θρίλερ του ΝΕΚ, όπως τη *Ληστεία στην Αθήνα* (1966) τον *Πανικό* (1969), *Το κορίτσι του 17* (1969) και *Ιωάννης ο βίαιος* (1974), επίσης σε φωτογραφία Αρβανίτη¹⁰.

Συχνές είναι ακόμα οι κινήσεις της κάμερας, τα τράβελινγκ προς τα εμπρός και προς τα πίσω, με έμφαση σε αντικείμενα σε εσωτερικούς χώρους, ενώ έχουμε και πιο σύνθετες κινήσεις της κάμερας με γερανό. Η διαρκής και ομαλή κίνηση της κάμερας είναι χαρακτηριστική στην ταινία του Κατσουρίδη *Έγκλημα στα παρασκήνια* και καταλήγει σε μεγάλης διάρκειας μονοπλάνα μέσα στα οποία ολοκληρώνονται οι σκηνές, παραπέμποντας με συνέπεια στο αμερικάνικο παράδειγμα. Σε άλλα παραδείγματα, η καθαρότητα του βάθους πεδίου δίνει τη δυνατότητα σε χρήση πολλών παράλληλων επιπέδων δράσης, με καλύτερο παράδειγμα την ταινία *Χωρίς Ταυτότητα* σε σκηνοθεσία Δαλιανίδη και φωτογραφία Νίκου Καβουκίδη. Παρά τη συχνή χρήση μονοπλάνου, η ταχύτητα του μοντάζ είναι στα περισσότερα παραδείγματα σχετικά γρήγορη (μέσος όρος διάρκειας πλάνων (σε δευτερόλεπτα): *Έγκλημα στα παρασκήνια*: 9,9", *Έγκλημα στο Κολωνάκι*: 8,3", *Εφιάλτης*: 9,8", *Πυρετός στην άσφαλτο*: 8,1").

Εξάιρεση αποτελεί η πιο αργή ταινία του Ίωνα Νταϊφά *Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ* (15,1’), αλλά και το ψυχολογικό θρίλερ *Χωρίς ταυτότητα* (13,2’). Η πιστότητα στην εικονογραφία του νουάρ και η στιλιστική συνάφεια αυτών των ταινιών αναδεικνύεται εξίσου σημαντικό συνεκτικό κριτήριο του είδους σε συνδυασμό με τα θεματικά τους στοιχεία.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του αμερικάνικου φιλμ νουάρ είναι η αναπαράσταση του αστικού τοπίου της μεταπολεμικής νεωτερικότητας, η οποία εκφράζει ταυτόχρονα τη νοσταλγία και την απώλεια για χώρους του παρελθόντος και το άγχος για τον μοντέρνο αστικό χώρο που χάνει το κέντρο του, επεκτείνεται σαν λεκές προς τα προάστια και δίνει προτεραιότητα στις μετακινήσεις με αυτοκίνητο (Edward Dimendberg 2004, 15-16, Marc Shiel 2010, 76-77). Τα ελληνικά φιλμ νουάρ διαδραματίζονται όλα στην Αθήνα, με γυρίσματα σε πραγματικούς εξωτερικούς χώρους που εμφανίζονται κυρίως σε σκηνές παρακολούθησης και καταδίωξης, ενώ παρατηρείται πλήρης απουσία μνημειακών χώρων και τοπόσημων. Αντιθέτως, κυριαρχούν μη αναγνωρίσιμοι δρόμοι της μεσο-αστικής Αθήνας. Σε ταινίες που βασίζονται σε σενάρια του Μαρή, το σχήμα της δράσης ξεκινάει πάντα στο Κολωνάκι ενώ στη συνέχεια επεκτείνεται φυγόκεντρα προς το Παγκράτι, την πλατεία Αγάμων, τον Άγιο Νικόλα, το Θησείο και πιο μακριά, τον Πειραιά και τη Βούλα. Ο Μαρής επιμένει να ονοματίζει με ακρίβεια τις διευθύνσεις, π.χ. στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, η δολοφονία γίνεται στη Σκουφά 10, ενώ αναφέρονται η οδός Ρηγίλλης, η οδός Φρύνης και πολλές άλλες. Ωστόσο, η εικόνα αυτών των χώρων είναι πολύ συχνά μη αναγνωρίσιμη, καθώς δεν δίνονται οπτικές πληροφορίες με βάση κάποιο τοπόσημο, δημιουργώντας ένα συνδυασμό ανωνυμίας, αλλά και επιστημονικής ακρίβειας της έρευνας. Σε ταινίες που βασίζονται σε σενάριο του Φώσκολου, η δράση ξεκινάει συνήθως στον Πειραιά, ιδιαίτερα στα παραδείγματα που είναι πιο κοντά στο μελόδραμα. Ιδιαίτερη έμφαση, επίσης, δίνεται στο μοτίβο του αυτοκινητόδρομου, ενώ αυξάνονται οι σκηνές καταδίωξης με αυτοκίνητο. Και εδώ έχουμε απουσία εμβληματικών τοποσήμων, ενώ αντίθετα η δράση εκτυλίσσεται σε χώρους όπως βενζινάδικα, αυτοκινητόδρομους, πάρκιγκ, αλάνες, αποβάθρες, σημεία κάτω από κυκλοφοριακούς κόμβους και γέφυρες ή άλλου τύπου μεταβατικούς χώρους χωρίς καθορισμένη λειτουργία (*Κραυγή*, *Πυρετός στην άσφαλτο*, *Αδίστακτοι*). Η έμφαση στην ανωνυμία, τη μη-αναγνωρισιμότητα, την απουσία αρχιτεκτονικού παρελθόντος και ενός συμπαγούς κοινωνικού ιστού είναι ένα σημαντικό διαφοροποιητικό στοιχείο σε σχέση με τις

κυρίαρχες αναπαραστάσεις της πόλης του ΠΕΚ που μένουν προσκολλημένες σε νοσταλγικές αστικές εικονογραφίες ή εκφράζουν φοβικούς ή αντιφατικούς λόγους απέναντι στη νεωτερικότητα. Το ελληνικό φιλμ νουάρ γεννιέται το 1959, δηλαδή στο απόγειο της περιόδου της Ανοικοδόμησης και της μεταμόρφωσης του αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού περιβάλλοντος στην Ελλάδα και ενσωματώνει τους όρους της αστικού μοντερνισμού, της μεταπολεμικής ευημερίας και του καταναλωτισμού στην περίοδο του «οικονομικού θαύματος», το οποίο εκφράζουν οι κυνικοί, ψυχροί, αμοραλιστές και απαισιόδοξοι ήρωές του. Ταυτόχρονα, πίσω από την αστραφτερή επιφάνεια της ευημερίας, επανέρχεται το μοτίβο της απώλειας, της απώθησης και της λήθης που διαρρηγνύεται από μνήμες του παρελθόντος και ξεχασμένες ταυτότητες που ξανάρχονται βίαια στο φως και ωθούν στο έγκλημα. Ίσως, αυτή η ενσωμάτωση της νεωτερικότητας είναι ένας από τους λόγους που το ελληνικό φιλμ νουάρ θεωρήθηκε πάντα ξένο, μη-ελληνικό σώμα.

Κλείνοντας αυτές τις παρατηρήσεις, θεωρώ ότι μια πιο συστηματική μελέτη της ελληνικής περίπτωσης του φιλμ νουάρ κρίνεται απαραίτητη όχι μόνο λόγω της διαχρονικότητας και της επανεμφάνισης του είδους στον 21^ο αιώνα, αλλά και επειδή συνεισφέρει στον εντοπισμό προβληματικών συμπερασμάτων και βεβαιοτήτων της παλαιότερης κινηματογραφικής θεωρίας και ιστορίας. Συγκεκριμένα, η μελέτη του φιλμ νουάρ βοηθάει στην επανεξέταση τριών μύθων για τον ΠΕΚ: τον μύθο της θεατρικότητας, τη βεβαιότητα δηλαδή ότι ο ΠΕΚ είναι εξαρτημένος από μια κακώς εννοούμενη θεατρικότητα σε επίπεδο κειμένου, ηθοποιού και χώρου, τον μύθο της μη-ενηλικίωσης της κινηματογραφικής γλώσσας, η οποία σύμφωνα με τους θεωρητικούς του ΝΕΚ επιτυγχάνεται με την εμφάνιση του μοντερνισμού του ΝΕΚ και τον μύθο της ελληνικότητας, σύμφωνα με τον οποίο τα είδη του ΠΕΚ δεν είναι παρά απομιμήσεις των αμερικάνικων ειδών αποκομμένα από την ελληνική πραγματικότητα. Αν και η νεότερη έρευνα με τη μελέτη τόσο της ιδεολογίας όσο και της αισθητικής του ΠΕΚ, με την εξέταση της αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε ΠΕΚ και ΝΕΚ αποδομεί συστηματικά τους παραπάνω μύθους, εντούτοις οι μύθοι αυτοί επιβιώνουν και αναπαράγονται σε εγχειρίδια στα οποία στηρίζεται η διδασκαλία της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θεωρώ ότι η μελέτη του φιλμ νουάρ συμβάλλει στην αποδόμηση των παραπάνω μύθων, αναδεικνύει την αναγκαιότητα μιας τεκμηριωμένης έρευνας του έργου των Ελλήνων διευθυντών φωτογραφίας όσο και των διαδικασιών συγγραφής του σεναρίου

και μας δίνει τη δυνατότητα να επανεκτιμήσουμε αυτές τις ταινίες όχι μόνο ως πολιτισμικά προϊόντα και τεκμήρια της κοινωνίας που τις παρήγαγε και τις κατανάλωσε, να εμπλουτίσουμε το παράδειγμα των πολιτισμικών σπουδών, διευρύνοντας τη μεθοδολογία της έρευνας για μεταγενέστερες μελέτες στο πεδίο της αισθητικής, της τεχνολογίας, των επαγγελματιών του κινηματογράφου και των όρων παραγωγής.

References

- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: Palgrave Macmillan, 2010 (1999).
- Chandler, Raymond. 1986 (1950) “Η απλή τέχνη του φόνου β’”. Στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, επιμέλεια Uri Eisenzweig, 87-93. Αθήνα: Άγρα.
- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. London: Harvard University Press, 2004.
- Krutnik, Frank. 2010 (1991). In *A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge.
- Naremore, James. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Shiel, Marc. 2010. “A Regional Geography of Film Noir: Urban Dystopias On-and Offscreen”. In *Noir Urbanisms. Dystopic Images of the Modern City*, edited by Gyan Prakash, 75-103. New Jersey: Princeton University Press.
- Thanouli, Eleftheria, 2012. “Film Style in Old Greek Cinema: The Case of Dinos Dimopoulos” in *Greek Cinema. Texts, Histories, Identities*. Edited by Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioummakis, 221-237. Bristol: Intellect.
- Vrasidas, Karalis. *A History of Greek Cinema*. London: Continuum, 2012.
- Papadimitriou, Lydia. *The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History*. Jefferson: McFarland, 2006.
- Αποστολίδης Ανδρέας, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*. Αθήνα: Άγρα, 2012.
- Βεζυρόπουλος, Άγγελος. 2007. “Ο άνθρωπος του τραίνου”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 39-42. Αθήνα: Ερωδιός
- Δερμετζόγλου Αλέξης. 2007. “Είναι δικές μας, πιστέψτε το (τες)”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 9-12. Αθήνα: Ερωδιός
- Δερμετζόγλου, Αλέξης. 2001. “Τα φαντάσματα της καμπαρντίνας”. Στο *Ντίνος Δημόπουλος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, 79-84. Αθήνα: Αιγόκερως.

Δερμετζόπουλος, Χρήστος. 2002. “Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο: οι ταινίες ορεινής περιπέτειας” στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, 79-98. Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Καρτάλου, Αθηνά. *Το ανεκπλήρωτο είδος. Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φίλμ*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, 2005.

Κατσουνάκη Μαρία. 2007. “Το φιλμ νουάρ και η ελληνική προσέγγιση”, *Καθημερινή*, 3/11/07.

Κοκκαλένιος, Πάνος. 2007. “Αναζητώντας τα ίχνη το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο 1954-1974”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 15-17, Αθήνα: Ερωδιός.

Λεονταρίτης, Γιώργος. 2013. *Ο Γιάννης Μαρής και η εποχή του*. Αθήνα: Άγρα.

Μαρής, Γιάννης. 2012 (1954). *Έγκλημα στα Παρασκήνια*. Αθήνα: Ατλαντίς.

Μαρής, Γιάννης. 2012 [1953] *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Αθήνα: Ατλαντίς.

Μουζάκη, Δέσποινα. 2007. “Ένα ξένο είδος που έγινε ελληνικό”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*. Επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 7-8 Αθήνα: Ερωδιός.

Τούλας, Γιώργος. 2007. “Έγκλημα στα παρασκήνια”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 43-45, Αθήνα: Ερωδιός.

Notes

1 Εκτός από τα κείμενα του αφιερώματος του 2007, να σημειώσουμε ότι ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί και παλιότερα στους καταλόγους του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως για παράδειγμα στο αφιέρωμα για τον Ντίνο Δημόπουλο, στο κείμενο του Αλέξη Δερμετζόγλου «Τα φαντάσματα της καμπαρντίνας» (Δερμετζόγλου 2002, 79-85), όπου ο συγγραφέας, διστακτικά και κάπως απολογητικά, επιχειρεί μια εξέταση του «νουάρ» κόσμου των ταινιών του Δημόπουλου, όχι τόσο με στόχο να προτείνει ένα συμπαγές σώμα, αλλά να εντοπίσει τα «poir» χαρακτηριστικά που εμφανίζονται σε ταινίες κοινωνικής κριτικής και μελοδράματα. Για μια συζήτηση σχετικά με τη χρήση του poir ως επιθέτου ή ως ουσιαστικού βλέπε Altman (2010 (1999), 60-62).

2 Μια αναλυτική παρουσίαση της ορολογίας για τα είδη εγκλήματος και μυστηρίου και τους όρους αστυνομική ταινία, αστυνομική περιπέτεια ή θρίλερ στην ελληνική ιστοριογραφία ξεπερνά τα όρια αυτής της μελέτης. Θα ήταν ωστόσο εξαιρετικά χρήσιμη για τη μελέτη της πρόσληψης και αφομοίωσης του όρου, καθώς συνδέεται άμεσα με τα ζητήματα «καθαρότητας» και «ελληνικότητας».

3 Σχετικά με τον *Άνθρωπο του τρένου*, βλ. Thanouli (2012, 232), Βεζυρόπουλος (2007, 39-42) και Δερμετζόγλου (2007, 11).

4 Ένα από τα στοιχεία που προβληματίζουν στην οριοθέτηση του αμερικάνικου κλασικού poir είναι το γεγονός ότι πριν από την εμφάνισή του «σκληρού» αστυνομικού θρίλερ με ήρωα

ιδιωτικό ντετέκτιβ, ήδη υπήρχε πληθώρα ειδών που άνηκαν στην ευρύτερη κατηγορία του crime film: γκαγκστερικές ταινίες, θρίλερ, ταινίες αστυνομικής διερεύνησης τύπου βρετανικής σχολής, τρόμου και άλλες. Στην ελληνική περίπτωση, ωστόσο, τα πράγματα διευκολύνονται ακριβώς λόγω της απουσίας παράδοσης στο crime film. Έτσι, τα αστυνομικά θρίλερ της περιόδου 1958-1967 εμφανίζουν με μεγάλη σαφήνεια την αναφορά τους στο νουάρ και όχι στα υπόλοιπα είδη, δείχνοντας ότι πρόκειται πραγματικά για μια μεταφύτευση ενός συγκεκριμένου κινηματογραφικού παραδείγματος, το οποίο οι θεατές εκλάμβαναν ως τέτοιο.

5 Ο Αλέξης Αλεξίου στο *Τετάρτη 4.45* (2015) επενδύει μουσικά το νεο-νουάρ του με δείγματα ελληνικής jazz του Κώστα Καπνίση και του Μίμη Πλέσσα, τα οποία προέρχονται κυρίως από ταινίες εφηβικής παραβατικότητας αλλά και από φιλμ νουάρ, δημιουργώντας έτσι μια διακειμενική αναφορά στην ελληνική παράδοση του είδους.

6 Η Αθηνά Καρτάλου, ακολουθώντας το θεωρητικό παράδειγμα του Rick Altman ονομάζει την ομάδα των ταινιών κοινωνικής κριτικής «κύκλο» και όχι «είδος», διότι το τελευταίο απαιτεί να παράγονται ταινίες ίδιων ειδολογικών χαρακτηριστικών από παραπάνω από μία εταιρία (Καρτάλου 2005, 7-8).

7 Βλέπε Karalis (2012), Κατσούνακη (2007), Δερμετζόγλου (2007).

8 Σχετικά με τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα στην βρετανική παράδοση του αστυνομικού μυθιστορήματος και το «σκληρό» / «hardboiled» μυθιστόρημα βλέπε Chandler (1950), Krutnik (1991) και Naremore (2008)

9 Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο χαρακτήρας του παροξυσμικού, βίαιου, μισογύνη και συντηρητικού Μέρκου παραπέμπει περισσότερο στα φιλμ νουάρ της δεκαετίας της ύστερης περιόδου της δεκαετίας του 1950, όπως για παράδειγμα τα σενάρια του Mickey Spilane (*Kiss me deadly*, 1955) ενώ οι πιο ψυχροί και αποστασιοποιημένοι ήρωες των σεναρίων του Μαρή βρίσκονται πιο κοντά στο μοντέλο ταινιών που στηρίζονται σε σενάρια του Dashiell Hammett, όπως το *Γεράκι της Μάλτας* (1941) ενώ εντοπίζουμε μια τάση των ηθοποιών προς μια ανέκφραστη και επίπεδη υποκριτική – deadpan acting – χαρακτηριστικό του κλασικού αμερικάνικου noir. Στην ταινία *Εφιάλτης*, ο νεαρός Ερρίκος Ανδρέου έχει μάλλον ως πρότυπο τους γρήγορους, ειρωνικούς και ελαφρώς σουρεαλιστικούς διαλόγους του Raymond Chandler, ενώ ο ήρωας τον οποίο υποδύεται ο Νίκος Νικολινάκος έχει πιθανόν ως πρότυπο τον χαρακτήρα του εξηγητή αίσθηματία Philip Marlowe.

10 Αν και το παρόν άρθρο περιορίζεται στα παραδείγματα του ΠΕΚ, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα παραδείγματα ταινιών του ΝΕΚ, όπου εκεί εντοπίζουμε μια διεύρυνση του είδους της αστυνομικής ταινίας με σασπένς προς το κατασκοπικό θρίλερ (Κιέριον, 1967/1974), το ψυχολογικό θρίλερ με κατά συρροή δολοφόνο (*Το κορίτσι του 17, Ιωάννης ο βίαιος*) και τη γκαγκστερική ταινία με επιδράσεις από το γαλλικό noir (Melville, Malle, Dassin) (*Ληστεία στην Αθήνα, Πανικός*).



FINOS FILMS
present

a
CRAZY
FAMILY

Natasa Dadousi

Aristotle University of Thessaloniki

Μια Τρελλή Τρελλή Οικογένεια: *Μια διαφορετική ανάγνωση*

A Crazy Family: A Different Reading

A Crazy Family (*Mia trelly trelly oikogenia* [Dimopoulos, 1965]) is one of the classical Greek comedies, and a great box office success of its time. Based on the play by Tsiforos – Vasiliadis, *Women prefer hard men*, which was performed a year before, the film becomes the precursor of Karezy's triumph, *Tzeni-Tzeni* (Dimopoulos, 1966), being also the first color film of the actress. The paper examines the hidden meanings of the film, and especially how its heroes and heroines function as symbols of the two different elements of the Greek cultural identity: one being "Hellenic"/ Western-mode and the other "Romeic"/ Oriental.

Taking into account that the institution of the Greek family of the 1960s was not undergoing any crisis, and also considering that Dimopoulos had great anxiety about the cultural future of Greece, desiring an equivalence between modernism and tradition, the paper claims that the film may be read as an allegory of Greeks' oscillation between West and East, modernity and tradition, "Hellenic" and "Romeic" way of living.

The article uses the terms "Hellenic" and "Romeic" as defined by Lydia Papadimitriou (2009). I argue that the film's heroines – especially Tzina (Mary Aroni) and Mika (Tzeni Karezi) – and also Mikis (Mika's fiancé that mimics western habits) represent the "Hellenic" element of Greek identity; the element that satirizes the film the most and which is also responsible for the chaos that exists in the family. On the other hand, the two main male characters, Andreas

(Alekos Alexandrakis) and Stelios (Dionisis Papagiannopoulos), are closer to what we define as “Romeic”.

Examining the “Hellenic” and “Romeic”, the article also studies the choice of the actors/actresses. I show that their social profile was compatible with that of the heroes/heroines they were chosen to portray. Using articles of the era, the stars’ biography and some of their interviews – all research tools of New Film History – I conclude that this choice is not without significance, as the majority of the audience of that era was uneducated and it used to match a film hero/heroine with the person that was portraying those roles.

Finally, I suggest that the film should be approached in the historical frame in which it was created, without any intention of ideological guilt. Trying to find a harmony between the “Hellenic” and the “Romeic”, Dimopoulos deliberately overemphasizes the foreign habits Greek society adopts, in order to disclose what the balance between “Hellenic” and “Romaic” should be in the very confused Greek society of the 1960s.

Μια από τις πιο δημοφιλείς ελληνικές κωμωδίες του ’60 είναι η ταινία του Ντίνου Δημόπουλου, *Μια τρελλή τρελλή οικογένεια*, η οποία προβλήθηκε για πρώτη φορά την 25^η Οκτωβρίου του 1965, με εισιτήρια που ανήλθαν στα 521.134 σε Αθήνα και Πειραιά. Η ταινία κατέλαβε την 5^η εισπρακτικά θέση την περίοδο προβολής της ανάμεσα σε άλλες 101 (Νικόλιζας 2003, 195). Σήμερα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «κλασική», αν αναλογιστεί κανείς ότι εξακολουθεί να κεντρίζει το ενδιαφέρον του κοινού (παίζεται στην τηλεόραση σημειώνοντας υψηλά ποσοστά τηλεθέασης, ενώ υπάρχει και σχετική ομάδα στο facebook. Ατάκες, επίσης, της ταινίας κυκλοφορούν στο youtube σημειώνοντας υψηλά views), αλλά και σύγχρονων μελετητών (Δόικος 2012).

Σε ό,τι έχει να κάνει με την ανάλυση και αξιολόγηση της ταινίας, ορισμένοι κριτικοί διέκριναν αρκετά στοιχεία που τη διαφοροποιούν από άλλες κωμωδίες, όπως η «κίνηση «μπουρλέσκ», τα χρώματα αμερικάνικου μιούζικαλ και το παίξιμο αλλά ιονέσκο» (Τιμογιαννάκης 2001, 85), ενώ άλλοι επικεντρώθηκαν στο ζήτημα της αιώνιας πάλης των δύο φύλων (Μοσχοβάκης 2001, 24). Ο Παναγιώτης Δόικος, από την άλλη, σε μια εξονυχιστική μέλετη του φιλμ, εστιάζει σε ζητήματα χώρου και χρόνου, αποσυμβολίζοντας μέσα στα άλλα τα χρώματα που κυριαρχούν στην ταινία, όπως και τη θέση που καταλαμβάνουν οι ήρωες και τα αντικείμενα στον σκηνικό χώρο (Δόικος 2012). Αναφορά στην *τρελλή οικογένεια* κάνει και

η Άννα Δελβερούδη, εξετάζοντας τα οικογενειακά ήθη (Δελβερούδη 2004, 60-61, 89-90, 403).

Η παρούσα μελέτη στοχεύει σε μια διαφορετική προσέγγιση της *τρελλής οικογένειας*. Ειδικότερα, υποστηρίζεται πως πίσω από τους χαρακτήρες μπορεί να ανιχνευθεί η ίδια η πολιτισμική ταυτότητα των Ελλήνων, σε μια χρονική περίοδο που χαρακτηριζόταν από ποικίλες αντιφάσεις, ανασυγκρότηση και σύγχυση. Λαμβάνοντας υπόψη το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε η ταινία, καθώς και τις ιδεολογικές αγωνίες που διακατείχαν τον σκηνοθέτη, εξετάζεται πώς οι γυναικείοι και οι ανδρικοί χαρακτήρες μπορούν να αποτελέσουν σύμβολα των δύο αντιφατικών στοιχείων (του «ελληνικού»/δυτικότερου και του «ρωμείου»/αντι-δυτικού) της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Προτάσσεται, δηλαδή, μια αλληγορική ανάγνωση του φιλμ, αφού συλλήβδην η ταινία μπορεί να εκληφθεί ως αλληγορία της διχασμένης ανάμεσα σε δύο πόλους ελληνικής ταυτότητας. Για τον σκοπό αυτό, πέρα από έγκριτη βιβλιογραφία, αξιοποιούνται και εργαλεία από τη Νέα Κινηματογραφική Ιστορία (James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper 2007).

Η ταινία

Η υπόθεση του έργου αναπτύσσεται γύρω από δύο παντρεμένα ζευγάρια αστών (Μίκα και Ανδρέας, Πάστα Φλώρα και Στέλιος) και την προβληματική σχέση μεταξύ των συζύγων, εξαιτίας της ανυπακοής των γυναικών προς τους άνδρες τους. Η ταινία ξεκινά με την κατάσταση που επικρατεί στο σπίτι του Στέλιου (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), ο οποίος έχει εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία λόγω αδυναμίας επιβολής στην ελαφρόμυαλη σύζυγό του, Πάστα Φλώρα (Μαίρη Αρώνη). Εξίσου απειθαρχη είναι η μικρή τους κόρη, Σίσσυ (Κατερίνα Γώγου), ενώ ιδιαίτερα κωμική είναι η φιγούρα του Μίκη (Δημήτρης Καλλιβωκάς), αρραβωνιαστικού της μεγαλύτερης κόρης, Μίκας (Τζένη Καρέζη). Με την επιστροφή της Μίκας και του Ανδρέα (Αλέκος Αλεξανδράκης) από τη Βενετία, όπου γνωρίστηκαν και παντρεύτηκαν αστραπιαία (τα γεγονότα στη Βενετία αποδίδονται μουσικοχορευτικά σε ένα σύντομο flash back), θα ξεκινήσει και ένας αγώνας των ανδρών, για να τιθασεύσουν τις συζύγους τους, χρησιμοποιώντας διάφορα μέσα (ζήλια, βία). Ο Ανδρέας παρακινεί τον Στέλιο να αντιδράσει. Έπειτα από μια σειρά κωμικών επεισοδίων, όπου περιγράφεται η πάλη επικράτησης του ισχυρότερου μεταξύ των δύο φύλων, οι δύο άνδρες θα καταφέρουν να επιβληθούν στις γυναίκες

τους. Η ταινία τελειώνει με μια γιορτή που έχει τη μορφή μουσικοχορευτικού δρωμένου, το οποίο λαμβάνει χώρα στη Βενετία.

Παρά την απλοϊκή πλοκή, αξιοπρόσεκτα είναι τα παρακάτω στοιχεία, τα οποία καθιστούν την ταινία σημείο αναφοράς μεταξύ των κωμωδιών της δεκαετίας του '60. Η *τρελλή οικογένεια* αποτελεί την πρώτη κωμωδία της Φίνος Φιλμ έπειτα από τη διάλυση της συνεργασίας της με τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (τη δεύτερη όμως μετά τον *Εχθρό*) – επιλογή όχι τυχαία, αφού η κωμωδία αποτελούσε το πιο εμπορικό είδος της εποχής. Είναι η πρώτη έγχρωμη της Τζένης Καρέζη¹ και μπορεί να θεωρηθεί προάγγελος της μεγαλύτερης εμπορικής επιτυχίας της ηθοποιού, της ταινίας *Τζένη Τζένη* (1966), η οποία βγήκε στους κινηματογράφους λίγους μήνες μετά. Στην *τρελλή οικογένεια* συναντούμε, επίσης, για δεύτερη φορά σε ταινία της Φίνος την ακριβοθώρητη στον κινηματογράφο, Μαίρη Αρώνη. Κάτι ακόμη που αξίζει να προσεχθεί είναι πως το σενάριο βασίζεται στο θεατρικό των Τσιφόρου-Βασιλειάδη, *Οι γυναίκες προτιμούν τους σκληρούς*, που ανέβηκε από τον θίασο της Βίλμας Κύρου το 1964 (με μόνη την Κατερίνα Γώγου να συμμετέχει από τους συντελεστές της ταινίας) – παράσταση που δέχθηκε τους μύδρους της κριτικής². Αρχικός τίτλος της ταινίας ήταν το *Γλυκέ μου τύραννε* (*Θεάματα* 1965). Οι δημιουργοί της *τρελλής οικογένειας*, ακολουθώντας τη συνήθεια να μετονομάζονται τελευταία στιγμή οι ταινίες (Τζαννετάτος 2002, 27), άλλαξαν τον τίτλο, ακολουθώντας ένα δυτικό πρότυπο, καθώς την περίοδο εκείνη παιζόταν στους κινηματογράφους η αμερικάνικη επιτυχία *Ένας τρελλός τρελλός τρελλός κόσμος*, ενώ λίγο πριν από την προβολή της *τρελλής οικογένειας* παρουσιάζεται στη μεγάλη οθόνη με ανάλογη με την παραπάνω ταινία πορεία και η ελληνική κωμωδία *Είναι ένας τρελλός τρελλός Βέγγος* (1965)³. Οι λεπτομέρειες αυτές καθόρισαν προφανώς, ως έναν βαθμό, και την τύχη της ταινίας στα ταμεία. Σε ό,τι έχει να κάνει, μάλιστα, με τον τίτλο της, έπειτα από τις αυξημένες εισπράξεις που απέφερε, σε πολλές ελληνικές ταινίες που έπονται χρονικά παρατηρείται μια σχέση με την τρέλα, η οποία προεξαγγέλλεται ήδη από τον τίτλο τους (*Η γυναίκα μου τρελάθηκε* (1966), *Ο κόσμος τρελάθηκε* (1967), *Τρελλός, παλαβός και Βέγγος* (1967), *Ο τρελλός τα'χει 400* (1968), *Ένας τρελλός γλεντζές* (1970), *Μια τρελλή... τρελλή σαραντάρια* (1970), *Ο τρελοπηνιτάρης* (1971) – γεγονός το οποίο κάθε άλλο παρά συμπτωματικό μπορεί να θεωρηθεί. Δε θα ήταν, συνεπώς άτοπο, να χαρακτηριστεί η *τρελλή οικογένεια* «ορόσημο» για τη δεκαετία του '60, και για αυτό άξια περαιτέρω προσοχής και μέλετης.

Περνώντας σε παρατηρήσεις που σχετίζονται με το είδος στο οποίο ανήκει η ταινία, καθώς και τα θέματα τα οποία διακωμωδεί, έχουμε να σημειώσουμε πως εντοπίζονται βασικά γνωρίσματα των ελληνικών κωμωδιών, όπως η ασυνεννοησία που επικρατεί μεταξύ των μελών μιας οικογένειας, οι διπολικές αντιθέσεις, ο παραδειγματικός ξυλοδαρμός των γυναικών από τους συζύγους τους και το αίσιο τέλος που κλείνει με αμοιβαίες υποχωρήσεις, χορούς και τραγούδια (Χατζηπανταζής 2011, xiv, 44-45, 55, 67, 148), στοιχεία που την καθιστούν γνήσια ελληνική κωμωδία. Χρησιμοποιώ εσκεμμένα τον όρο «ελληνική» για να εστιάσω στο ζήτημα της ελληνικότητας⁴ που θεωρώ ότι προβάλλει η ταινία. Ακολουθώντας την παράδοση Ελλήνων κωμωδιογράφων να στηλιτεύουν τα νεόφερτα δυτικά ήθη που παρείδυσαν με φρενήρεις ρυθμούς στην ελληνική κοινωνία (Χατζηπανταζής 2011, 40-45, 80-81, 203-204, 210), ο Δημόπουλος επιχειρεί να ασκήσει κριτική στην άκριτη μίμηση δυτικών προτύπων από μέρους των Ελλήνων. Η τοποθέτηση αυτή του σκηνοθέτη δεν είναι άσχετη με τις ιδεολογικές του απόψεις, τις οποίες επιχειρούσε να εκφράσει μέσα από τις ταινίες του και δη τις κωμωδίες (Δημόπουλος 2001, 39, 96). Η κριτική στάση του σκηνοθέτη απέναντι στην ξενομανία που χαρακτήριζε την ελληνική κοινωνία του '60 μπορεί άλλωστε να διαφανεί και στις επόμενες κωμωδίες του (*Τζένη Τζένη, Οι κυρίες της αυλής* (1968), *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη* (1968)). Αρκετές κοινές σκηνές και εμφανείς ομοιότητες είναι σε θέση, μάλιστα, να διακρίνει κανείς, αν μελετήσει συγκριτικά την τρελλή οικογένεια με το *Τζένη Τζένη* και το *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*⁵.

Το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της ταινίας και η προσωπική θέση του Δημόπουλου

Το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας και της κινηματογραφικής αναπαράστασής της έχει κατά καιρούς απασχολήσει τους μελετητές, καθώς, σύμφωνα με τον Mark Conelly (2007, 41) οι ταινίες παίζουν ουσιώδη ρόλο στη δόμηση εθνικής ταυτότητας και αποτελούν σημαντικό κεφάλαιο στην παραγωγή ερμηνειών της ιστορίας. Εκείνο που θα πρέπει, επιπρόσθετα, να έχουμε υπόψη είναι πως η εθνική ταυτότητα αποτελεί μέρος ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου ιστορικού προϊόντος αλληλεπιδράσεων μεταξύ των δημιουργών των ταινιών και των θεατών τους (Hughes-Warrington 2007, 82). Για τους λόγους αυτούς, απαιτείται να συζητηθεί το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε η *τρελλή οικογένεια*.

Η δεκαετία του 1960 παρουσιάζει από ιστορικής πλευράς εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία η ελληνική κοινωνία έρχεται αντιμέτωπη με βίαιες αλλαγές (τουριστική ανάπτυξη, αστικοποίηση, καταναλωτισμός, εισροή ξένων κεφαλαίων, σεξουαλική επανάσταση, εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, ανεργία, μετανάστευση)⁶. Πρόκειται για χρόνια έντονων αντιφάσεων και ιδεολογικών ζημώσεων. Στην πολιτική σκηνή του τόπου δεσπόζουν οι ηγετικές μορφές των Κωνσταντίνου Καραμανλή και Γεωργίου Παπανδρέου. Οι δύο άνδρες, που εναλλάσσονται στην εξουσία, εκφράζουν αντιμαχόμενες ιδεολογίες και ακολουθούν αντίθετες κατευθύνσεις αναφορικά με την πορεία της χώρας προς τον εκσυγχρονισμό. Έχοντας το βλέμμα στραμμένο στη Δύση, ο Καραμανλής επιδιώκει την εκβιομηχάνιση και την ταχεία οικονομική ανάπτυξη (Βακαλόπουλος 2005, 449). Αντίθετα, ο Παπανδρέου ακολουθεί φιλολαϊκή πολιτική, αμφισβητεί το δικαίωμα παρέμβασης των Αμερικάνων στα εσωτερικά του κράτους και κατορθώνει να συσπειρώσει γύρω του μεγάλη μερίδα αριστερών, κερδίζοντας στις εκλογές του 1964⁷.

Η αναταραχή που επικρατούσε σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, και που την περίοδο που μας ενδιαφέρει (1964-1965) έφτασε σε σημείο οξύτατης πολιτικής κρίσης (η χώρα στα πρόθυρα πολέμου με την Τουρκία το 1964, υπόθεση ΑΣΠΙΔΑ και Ιουλιανά 1965) δεν άφηνε αδιάφορο και αμέτοχο τον Ντίνο Δημόπουλο. Ο σκηνοθέτης – αριστερός διανοούμενος που τάχθηκε υπέρ της κυβέρνησης Παπανδρέου το 1964 – αγωνιούσε για το μέλλον του ελληνισμού, όπως ο ίδιος μάς πληροφορεί μέσα από συνεντεύξεις του (Δημόπουλος 2001) και το βιβλίο του *Ένας σκηνοθέτης θυμάται...* (1998). Αναφορικά με τον προσανατολισμό που θα έπρεπε να ακολουθήσουν οι Έλληνες αμφιταλαντευόμενοι μεταξύ Δύσης και Ανατολής⁸, ο Δημόπουλος τασσόταν, θα λέγαμε, υπέρ μιας εξισορρόπησης του εκσυγχρονισμού με την παράδοση, με κύριο μέλημα να μην χάσει ο Έλληνας την ιδιοπροσωπία του. Ο σκηνοθέτης, για παράδειγμα, απεχθανόταν την άναρχη ανοικοδόμηση και την αστικοποίηση που προωθούσε η φιλοδυτική καραμανλική κυβέρνηση (Δημόπουλος 1998, 192), ενώ επέκρινε σφόδρα την αμερικάνικη κυριαρχία ακόμα και στα ελληνικά κινηματογραφικά πράγματα (Δημόπουλος 2001, 66), επιθυμώντας ο ίδιος για τον τόπο του έναν εθνικό κινηματογράφο. Ωστόσο, δεν απέρριπτε συλλήβδην καθετί αμερικάνικο, αφού αξιοποίησε και αυτός ως σκηνοθέτης διδάγματα του χολυγουντιανού κινηματογράφου της εποχής. Παράλληλα με τα παραπάνω, ο Δημόπουλος υπεραμυνόταν της παράδοσης,

όχι ως «συντήρηση, επιστροφή, οπισθοδρόμηση», αλλά «παρακαταθήκη [...], και μήτρα ιερή όπου κυοφορείται ανένα και πλουτίζεται διηνεκώς και φυλάγεται ζηλότυπα ζωντανό και άφθαρτο κι ανακυκλώνεται το ανεξάντλητο στοιχείο της τέχνης» (Δημόπουλος 1998, 402). Η διαλλακτική και μετριοπαθής αυτή θέση, που αποτελεί όμως προσωπική πρόταση, εκφράζεται ευκρινώς στην αγαπημένη του ταινία, *Κυρίες της αυλής*. Τη μέση οδό, τον αρμονικό δηλαδή συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων (αμερικάνικο χόλυγουντ – γαλλικός και ρώσικος κινηματογράφος) ακολούθησε, άλλωστε, ο Δημόπουλος και σε ζητήματα αισθητικής αναζήτησης (Θανούλη 2012). Αυτήν ακριβώς την ακροβασία του Έλληνα ανάμεσα σε εκσυγχρονισμό και παράδοση επιχειρεί να αναδείξει και στην *τρελλή οικογένεια*, ταινία που καταδεικνύει πως, όταν χαθεί η ισορροπία μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων, τα πράγματα εκτρέπονται από την τροχιά τους και προκαλείται χάος και αναρχία.

Η τρελλή οικογένεια ως αλληγορία της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας

Τρία είναι τα κεντρικά ερωτήματα γύρω από τα οποία θα αναπτυχθεί η παρούσα ανάλυση: τι αντικατοπτρίζει η ταινία, ποιοι είναι αυτοί που διακωμωδούνται και πώς πρέπει να προσεγγιστεί η στάση που κρατά ο σκηνοθέτης. Πίσω από την *τρελλή οικογένεια*, λοιπόν, υποστηρίζω ότι διαφαίνεται η συγχυσμένη πολιτισμικά ελληνική κοινωνία, μιας εποχής που, όπως δήλωσε η Καρέζη, έμοιαζε «Σαν πίνακας αφηρημένης τέχνης. Μπερδεμένη, ακατανόητη, δύσκολη». Ο ισχυρισμός, άλλωστε, πως η οικογένεια συμβολίζει την κοινωνία δεν είναι αγνώστος στην κινηματογραφική θεωρία (Pierre Sorlin 2006 και Richard Taylor 2007). Για τη στήριξη της θέσης μου, αρκεί να αναφέρω πως, μελετώντας στατιστικά στοιχεία για την εικόνα που παρουσίαζε ο θεσμός της οικογένειας τη δεκαετία που εξετάζουμε, διαφαίνεται ότι η ελληνική οικογένεια δεν αντιμετώπιζε κρίση. Τα ποσοστά των διαζυγίων και εκείνα των γεννήσεων εκτός γάμου ήταν εξαιρετικά χαμηλά, συγκριτικά με την κατάσταση που επικρατούσε στις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης¹⁰. Στην *τρελλή οικογένεια* του Δημόπουλου επιλέγεται να διακωμωδηθεί, όχι τυχαία, μια αστική οικογένεια – επιλογή συνηθισμένη για τους Έλληνες κωμωδιογράφους, η οποία έχει όμως τη σημασία της, αφού συμβάλλει στην εμφατική υπογράμμιση και επίκριση της ξενομανίας των Ελλήνων. Αυτό συμβαίνει γιατί οι αστοί ήταν εκείνοι που πρώτοι μιμήθηκαν τους ξένους και ο λαός με τη σειρά του μιμήθηκε τους αστούς¹¹. Η πρώτη σκηνή

της ταινίας είναι χαρακτηριστική για να γίνει αντιληπτή η κριτική διάθεση απέναντι στις δυτικότερες συνήθειες/ελαττώματα των (αστών) ηρώων. Με ένα εξωτερικό γύρισμα, δίνεται η κουβέντα δύο εργατών σε ναυπηγείο, οι οποίοι σχολιάζουν τα οικογενειακά προβλήματα του Στέλιου. Ο ένας μάλιστα σημειώνει: «Χαλασμένη υπόθεση. Οι δυο κόρες του για το τρελοκομείο κι η γυναίκα του για δέσιμο. (...) Άστον τον φουκαρά, τον λυπάμαι». Η ταξική διαφοροποίηση και συνακόλουθα τα διαφορετικής φύσης προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ήρωες με βάση την κοινωνική τους θέση σκιαγράφονται ευκρινώς. Οι δύο λαϊκοί χαρακτήρες (γνήσια «ρωμέικοι» τύποι) βρίσκονται στα αριστερά (επιλογή που ενδεχομένως προβάλλει και την ιδεολογική τους τοποθέτηση), με τη συζήτηση να γίνεται σε κοντινό πλάνο και από χαμηλή γωνία λήψης. Φορούν ρούχα δουλειάς, κάνουν αναφορά στα οικονομικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν και συγκρίνουν την «κακή» τους τύχη με αυτή του Στέλιου. Λίγο πριν, έχει προβάλλει από τα δεξιά ο Στέλιος, ντυμένος με κοστούμι, ο οποίος μπαίνει σε ένα πολυτελές αυτοκίνητο. Το πλάνο είναι μακρινό, δίνοντας την αίσθηση της αποσιωπώσεως μεταξύ των δύο κοινωνικών τάξεων. Αξιοπρόσεκτη, επίσης, στην εναρκτήρια σκηνή είναι και η λαϊκή γλώσσα των εργατών, η οποία έρχεται σε αντίθεση με το ξενικό λεξιλόγιο που θα δούμε να χρησιμοποιεί η Πάστα Φλώρα και ο Μίκης στις σκηνές που ακολουθούν. Συνεπώς, ήδη από την πρώτη σκηνή έχει τονισθεί το δίπολο λαϊκή/εργατική τάξη-αστοί, ενώ αφήνεται να διαφανεί πως ό,τι επικρατεί στο σπίτι του Στέλιου είναι παράδειγμα προς αποφυγή.

Η αμφιταλάντευση του έλληνα ανάμεσα σε εκσυγχρονισμό και παράδοση¹² προβάλλεται μέσα από συγκεκριμένα στοιχεία που φέρουν οι ήρωες. Αξιοποιώντας τους όρους «ελληνικό» και «ρωμέικο» που χρησιμοποιεί η Λυδία Παπαδημητρίου στο Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ (2009)¹³ θα επιχειρήσω να δείξω πώς οι ήρωες μπορούν να εκληφθούν ως σύμβολα δύο αντίρροπων τάσεων της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Αν και μία λεπτομερής αποσαφήνιση των όρων είναι εξαιρετικά δύσκολη, αφού οι δύο έννοιες είναι μεταβαλλόμενες, έχουν πολιτισμικές και ιδεολογικές προεκτάσεις και χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά σε κάθε εποχή (Βερέμης – Κολιόπουλος 2006, 548-553, Herzfeld 1986, Myrogiannis 2012, Παπαδημητρίου 2009, 34), σε γενικές γραμμές, ο όρος «ελληνικός» είναι συνυφασμένος με τον εκσυγχρονισμό και την υιοθέτηση ξένων (δυτικών) ηθών και προτύπων, ενώ χρησιμοποιείται για να δηλώσει τον προσανατολισμό των Ελλήνων προς τον Δυτικά αναπτυγμένο κόσμο, στον οποίο και επιθυμεί να ανήκει. Αντίθετα,

η έννοια του «ρωμέικου» – έννοια που έχει τις ρίζες της στην Τουρκοκρατία – παραπέμπει σε ένα πιο παραδοσιακό μοντέλο ζωής και υποδηλώνει μια πιο εσωστρεφή εικόνα του Έλληνα. Η δημοτική γλώσσα και η στερεοτυπική αντίληψη για την υπεροχή του άντρα έναντι της γυναίκας (Herzfeld 1986, 20) – υπεροχή που εκδηλώνεται συχνά με επιθετικότητα και βία – είναι δύο από τα γνωρίσματα αυτού που ονομάζουμε «ρωμέικο». Από πολιτισμικής άποψης, η έννοια μπορεί να συνδεθεί με τα μπουζούκια, τη ρεμπέτικη μουσική και χορούς, όπως το χασάπικο και το ζεϊμπέκικο (Παπαδημητρίου 2009, 25). Συνεπώς, το «ρωμέικο» εντοπίζεται ευκολότερα και κατά κύριο λόγο στα λαϊκά στρώματα και τις χαμηλές κοινωνικά τάξεις, ενώ το «ελληνικό» ανιχνεύεται στις μεσαίες και ανώτερες τάξεις (Παπαδημητρίου 2009, 23-25).

Το «ελληνικό» είναι εκείνο το στοιχείο που διακωμωδείται κατά κύριο λόγο στην ταινία – αναμενόμενο γεγονός, από τη στιγμή που τα ξενόφερτα ήθη υιοθετήθηκαν πρώτα από τους αστούς. Έντονα πάνω τους «ελληνικά»/δυτικότερα στοιχεία φέρουν οι γυναικείοι χαρακτήρες (Τζίνα/Πάστα Φλώρα, Μίκα, Σίσσυ) και ο Μίκης. Ξεκινώντας με τις κεντρικές ηρωίδες του έργου, παρατηρούμε ότι τόσο η Μίκα όσο και η Πάστα Φλώρα έχουν αέρα ευρωπαϊκό, ντύνονται κομψά, μιλούν ξένες γλώσσες, ενώ δεν λογοδοτούν στους συζύγους τους για τις πράξεις τους. Τα στοιχεία αυτά υπερτονίζονται με τα κοστούμια, τα χρώματα των οποίων επιβάλλονται στον χώρο – συχνά και στους άρρενες χαρακτήρες (Δόικος 2012). Η διακωμώδηση του «ελληνικού» στοιχείου διαγράφεται ξεκάθαρα στον χαρακτήρα της Τζίνας, που φαίνεται να μην έχει συναίσθηση της κατάστασης (ενδεικτικό το σχόλιο του Στέλιου που δίνεται τραγουδιστά «Τρία πουλά... τρία πουλάκια κάθ...»). Η απελευθέρωση (;) της μητέρας εντοπίζεται, πρώτα από όλα, στη στάση απέναντι στις κόρες της. Έτσι, δεν επιπλήττει τη Σίσσυ, όταν τη βλέπει να εισέρχεται με έναν άγνωστο νεαρό στο σπίτι τους (Αλέκος Τζανετάκος), ενώ δεν αντιδρά ούτε όταν η αρραβωνιασμένη με τον Μίκη, Μίκα, της ανακοινώνει ότι παντρεύτηκε κάποιον άγνωστο εν αγνοία της στο εξωτερικό. Το μόνο που θα σχολιάσει πάνω στον γάμο-αστραπή της κόρης της είναι «Μίκα, πάλι έκανες τρέλες!». Οι (δυτικές) φιλελεύθερες απόψεις της περί γυναικείας χειραφέτησης εντοπίζονται και στο σχέδιό της να χωρίσει με τον Στέλιο, διατηρώντας όμως φιλικές σχέσεις μαζί του. Δεν διστάζει, μάλιστα, να του ζητήσει και προίκα, για να παντρευτεί κάποιον άλλο (σκηνή που δείχνει το απώγειο των μοντέρνων απόψεών της και η οποία θα ακολουθηθεί από το «ρωμέικο» χαστούκι που θα της δώσει ο σύζυγός της). Επίσης, η Τζίνα θα επιβραβεύσει τη Μίκα, όταν

εκείνη, μαγειρεύοντας για τον Ανδρέα θα μοιραστεί την απόφασή της να τον χωρίσει («Ναι παιδί μου! Έχεις τέσσερις μέρες παντρεμένη, πολύ κράτησε!»), ενώ λίγο πριν, στη θέαση της κόρης με τη μαγειρική ποδιά θα αναφωνήσει: «Θεέ μου, δεν είναι δυνατόν! Φοράς ποδιά!.. Μίκα μαγειρεύεις! ..Μίκα, τρέμω! Τον αγαπάς!». Ενδιάφερον έχει η ενδυματολογική επιλογή της Μίκας, σε σχέση με τη «ρωμέικη» πρακτική που εφαρμόζει, να μαγειρέψει δηλαδή για τον σύζυγό της. Η συζήτηση Μίκας-Τζίνας στην κουζίνα – παρουσία της οικιακής βοηθού – δίνεται με ένα μεσαίο πλάνο. Η Μίκα είναι ντυμένη με ελληνικά χρώματα (μπλε – λευκό) – επιλογή καθόλου τυχαία η μορφή της δεσπόζει στα δεξιά, αφού η Πάστα Φλώρα (φορώντας μπλε – μαύρο) συζητά στα αριστερά με γυρισμένη την πλάτη. Η σκηνή είναι χαρακτηριστική γιατί τονίζει, από τη μια, τη ροπή προς το «ρωμέικο» από μέρους της Μίκας – τάση που έχει ήδη εκφραστεί λίγο νωρίτερα με το χασάπικο που χορεύει στα μπουζούκια –, ενώ, παράλληλα, καταδεικνύει την επιθυμία που διέκρινε τον Δημόπουλο να γίνει εκφραστής της ελληνικότητας¹⁴ (βλ. συμβολισμό ενδυμασίας Μίκας) μέσα από τις ταινίες του (Μοσχοβάκης 2001, 34).

Δύο σκηνές στις οποίες το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο που φέρει η Μίκα αντιμετωπίζεται με σκεπτικισμό, είναι οι παρακάτω: Με την είσοδο του νιόπαντρου ζεύγους στο πατρικό σπίτι της Μίκας, οι νεόνυμφοι πίνουν αμάρο και ούισκυ με την Πάστα Φλώρα, για να γιορτάσουν το ευχάριστο γεγονός. Όταν η Μίκα θα το παρακάνει με το ποτό, σχολιάζοντας «Τρόπος αμερικάνικος, ό,τι είναι να πεις, πεις το αμέσως», σπάζοντας ακολούθως το ποτήρι της κατά συνήθεια ουγγαρέζικου εθίμου, ο Ανδρέας θα της επιβληθεί «ρωμέικα» λέγοντας: «Ξέρω κι άλλο ένα ελληνικό που σπας ένα κεφάλι και φέρνει δυστυχία». Η σκηνή δίνεται με μεσαία και κοντινά πλάνα, με τον Ανδρέα να φορά μπλε κοστούμι και λευκό πουκάμισο (χρωματισμοί ελληνικοί), ενώ η Μίκα αναδεικνύει τη θηλυκότητά της μέσα από το κόκκινο χρώμα του ταγιέρ της (Δόικος 2012, 68). Δεύτερη σκηνή όπου η Μίκα εκδηλώνει έντονα το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο είναι τη στιγμή που με μεγάλη άνεση και ευρωπαϊκό αέρα συστήνει τον αρραβωνιαστικό της στον άντρα της. Το πλάνο είναι μεσαίο στη μέση βρίσκεται η Μίκα με ένα κομψό και αισθησιακό μαύρο φόρεμα, στα αριστερά της είναι ο Μίκης και στα δεξιά ο Ανδρέας. Ο τελευταίος θα επιβληθεί «ρωμέικα» στους άλλους δύο ήρωες, εκπρόσωποι του «ελληνικού» στοιχείου. Απευθυνόμενος ο Ανδρέας πρώτα στη γυναίκα του και έπειτα στον Μίκη, θα πει με σθένος και με «ρωμέικη» γλώσσα: «Τώρα δηλαδή εσύ είσαι ντυμένη;» / «Τι κοιτάς εσύ, ρε; Δε βλέπεις; Είναι τσιτσιδί η γυναίκα!

... Κάνεις μια δουλειά; Φεύγεις μόνος σου μη σ' αρπάξω και σε πετάξω απ' το παράθυρο;». Στη συγκεκριμένη σκηνή παρατηρεί, επίσης, κανείς τη δειλία και ανανδρία του δυτικότροπου Μίκη, ο οποίος θα φύγει τρομαγμένος με ένα «Bbbye bye, μπα..!», προς τον Στέλιο, που λίγο νωρίτερα έχει εισέλθει στο σπίτι.

Ο Μίκης, το όνομα του οποίου παραπέμπει στο θηλυκό, Μίκα, αποτελεί, μαζί με την Πάστα Φλώρα, τον δεύτερο ήρωα του έργου, όπου το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο βρίσκει πρόσφορο έδαφος να διακωμωδηθεί. Ο ήρωας είναι μαλθακοποιούμενος, έχοντας υιοθετήσει πλήρως τα δυτικά πρότυπα. Το ντύσιμό του είναι ευρωπαϊκό (ο μόνος από τους αρσενικούς χαρακτήρες που φορά φουλάρι), πίνει ούισκυ, ασχολείται μόνο με ράλι αυτοκινήτων, δεν εργάζεται, ενώ εντάσσει πολλές αγγλικές λέξεις στο λεξιλόγιό του. Ο Μίκης χαιρετά πάντα με ένα «bye», το οποίο προς το τέλος του έργου θα ειρωνευτεί ο Ανδρέας, φεύγοντας και εκείνος από το σπίτι. Για την κριτική στάση που τηρείται απέναντι στις δυτικότροπες/«ελληνικές» συνήθειες του ήρωα, πέρα από το γέλιο που προκαλείται μέσα από τα κωμικά επεισόδια, μπορεί να επικαλεστεί κανείς και το σχόλιο του σωφέρ του Μίκη, «Α να χαθείς, όρνιο!», σχόλιο που έρχεται έπειτα από την απαίτηση του Μίκη να τον αποκαλεί «σερ!». Ειρωνικό είναι και το σχόλιο του Στέλιου προς το τέλος του έργου, «Τι λες βρε παιδί μου! Στην Αγγλία βρήκες να πας να γίνεις άντρας!», καθώς και η *mise-en-scène* – ντυμένοι στα μαύρα οι τέσσερις πρωταγωνιστές περιτριγυρίζουν τον ντυμένο σε ανοιχτόχρωμες αποχρώσεις και με δυτικό στυλ, Μίκη. Υπογραμμίζεται με τον τρόπο αυτό η υπεροχή του «ρωμέικου» στοιχείου έναντι του «ελληνικού», όπως και η στάση αμφισβήτησης που κρατά ο σκηνοθέτης απέναντι στη Δύση.

Σε ό,τι έχει να κάνει, τέλος, με τη μικρότερη και κακομαθημένη κόρη του Στέλιου και της Τζίνας, Σίσσυ, το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο προβάλλει (πέρα από την αμερικάνικη ένδυση), κυρίως, μέσα από τον ξένο χορό (*jenka*) που χορεύει με τον άεργο φίλο της Μίλτο (Αλέκος Τζανετάκος). Ο Παναγιώτης Δόικος, βέβαια, παρατηρεί ότι η Σίσσυ και ο Μίλτος, παρά το αμερικάνικο ντύσιμό τους, «ενσταλάζουν ένα διαφορετικό φυσιογνωμικό στοιχείο νεοελληνικής καθημερινότητας» (Δόικος 2012, 49). Σε ανάλογη παρατήρηση μπορούμε να προβούμε, αν παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο μιλά η ηρωίδα. Παρά το γεγονός ότι η Σίσσυ επικρίνει ευθέως «ρωμέικες» συνήθειες, χρησιμοποιεί «ρωμέικο» λεξιλόγιο. Στη σκηνή κατά την οποία θα επιθετεί λεκτικά στη γειτόνισά τους, μία συντηρητική γυναίκα με

«ρωμέικα» ελαττώματα, όπως το κουτσομπολιό, την προσβάλλει με τα εξής λόγια τα οποία απευθύνει στην Πάστα Φλώρα παρουσία της κυρίας Μαίρης: «Να πεις στην κυρία Μαίρη ότι εσύ ακολουθείς για τα κορίτσια σου μια παιδαγωγική προωθημένη. ... Κι ότι δεν τις αφήνεις δεκάξι χρόνια με τον ίδιο φαρμακοτρίφτη!». Έχουμε δηλαδή να κάνουμε με έναν περίεργο συγκερασμό του «ελληνικού» με το «ρωμέικο» σε ό,τι έχει να κάνει με τη Σίσσυ.

Αντίθετα με τους παραπάνω ήρωες, ο Ανδρέας και ο Στέλιος είναι τύποι που αντιπροσωπεύουν με μεγαλύτερη διαύγεια την έννοια του «ρωμέικου». Ο Ανδρέας χρησιμοποιεί «ρωμέικες» τακτικές όπως ζήλια και βία, για να υποτάξει τη σύζυγό του, παρακινώντας και τον Στέλιο να κάνει το ίδιο. Ειρωνικά και χλευαστικά αντιμετωπίζει, επίσης, τον δυτικότροπο Μίκη, χαρακτηρίζοντάς τον ως «τζιτζιφιόγκο» που «φορά ένα παπιόνι», λίγο πριν βάλει τρεις μεγάλωσωμους άνδρες να προκαλέσουν καβγά σε κέντρο διασκέδασης (συνηθισμένη σκηνή σε κωμωδίες, και, παράλληλα, «ρωμέικο» γνώρισμα), όπου ο Μίκης συνοδεύει τη Μίκα. Το «ρωμέικο» στοιχείο όμως που φέρει ο Ανδρέας δεν αντιμετωπίζεται τόσο κριτικά, όπως συμβαίνει με το ελληνικό. Αντίθετα, θεωρείται απαραίτητο για να επέλθει η ισορροπία και η ομαλότητα. Άποψη του Ανδρέα, που συνοψίζει θα λέγαμε και τη θέση του σκηνοθέτη για την Ελλάδα της εποχής είναι η εξής: «Οι οικογένειες Στέλιο είναι σαν τους λαούς πρέπει να 'χουν κάποιον να τις κυβερνάει, αλλιώς τις παίρνει ο διάολος». Για αυτό και, όταν ο Στέλιος θα χαστουκίσει την Πάστα Φλώρα, δώχνοντας έπειτα βίαια τον Μίλτο από το σπίτι, θα επαναφέρει την τάξη στην οικογένειά του. Η εύρεση της χαμένης του «ρωμέικης» ταυτότητας, δηλαδή, ευθύνεται για την οικογενειακή ηρεμία. Αξιοπρόσεκτο, μάλιστα, είναι ότι σε αυτό συναινούν και οι γυναίκες, των οποίων η πλήρης δυτικοποίηση και χειραφέτηση φαντάζει επιφανειακή. «Ωρες ώρες μάς χρειάζεται και κανα χαστούκι» θα πει η Μίκα στον Στέλιο, πέφτοντας με χαρά στην αγκαλιά του, μόλις εκείνος θα χαστουκίσει δυνατά τη μητέρα της. Αντίστοιχα, και η Πάστα Φλώρα θα θαυμάσει στην αμέσως επόμενη σκηνή τη δύναμη του άνδρα της, ρωτώντας τον πού τη βρήκε. Παρ' όλα αυτά, οι Ανδρέας και Στέλιος δεν φαίνεται να απορρίπτουν πλήρως καθετί «ελληνικό»/δυτικότροπο, αφού έχουν υιοθετήσει και εκείνοι ξενόφερτες συνήθειες, οι οποίες στην περίπτωσή τους δεν διακωμωδούνται ή, τουλάχιστον, δεν αντιμετωπίζονται κριτικά. Έτσι, ο Ανδρέας είναι κομψά ντυμένος, ταξιδεύει στην Ευρώπη, παντρεύεται μια άγνωστη στο εξωτερικό χωρίς να ενημερώσει την οικογένειά του και πίνει ούισκυ. Ανάλογα ευρωπαϊκά ντυμένος είναι και ο Στέλιος, ο οποίος

απαντά με γαλλικά στα γαλλικά της γυναίκας του (εδώ προκαλείται, βέβαια, το κωμικό, για να στηλιτευτεί όμως περισσότερο η συνήθεια των Ελλήνων να χρησιμοποιούν ξένες λέξεις και όχι τόσο για να διακωμωδηθεί ο χαρακτήρας του ήρωα).

Η ταινία κλείνει με έναν καρναβαλικό χορό των ηρώων στη Βενετία (σκηνή που παραπέμπει στον γάμο της Μίκας και του Ανδρέα). Η *τρελλή οικογένεια*, όπως και η Ελλάδα της εποχής, φαντάζει σαν ένα απέραντο καρναβάλι. «Ελληνικά» και «ρωμέικα» στοιχεία ενώνονται, στις σωστές όμως δοσολογίες, προκειμένου να συμπορευτούν αρμονικά. Οι αμοιβαίες υποχωρήσεις αποτελούν προϋπόθεση αυτής της κατεύθυνσης. Η ταινία, παρότι αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό τον εξευρωπαϊσμό των Ελλήνων, δεν τον απορρίπτει εξολοκλήρου (το γραφείο ταξιδίων, άλλωστε, στο οποίο τηλεφωνεί ο Ανδρέας ονομάζεται «Ευρώπη»).

Ολοκληρώνοντας την εξέταση για τον τρόπο αναπαράστασης του «ελληνικού» και του «ρωμέικου» στην *τρελλή οικογένεια* θα ήθελα να σταθώ και στη σημασία της επιλογής των πρωταγωνιστών, οι οποίοι κατάφεραν να υπερτονίσουν τα γνωρίσματα αυτά των ηρώων, συμβάλλοντας ως ένα βαθμό στον ρεαλισμό, καθότι το κοινό της εποχής ήταν σε μεγάλο ποσοστό ημιαναλφάβητο¹⁵ και συνήθιζε να ταυτίζει τον ηθοποιό με τον άνθρωπο. Τη δυτικότερο, απελευθερωμένη και δυναμική Μίκα, λοιπόν, ενσαρκώνει η γαλλικοθρεμμένη Τζένη Καρέζη, η οποία δήλωνε τον καιρό εκείνο «φεμινίστρια μέχρι το κόκαλο¹⁶». Αυτός ο δυναμισμός της διακρίνεται και στην επιλογή της να πάρει διαζύγιο το 1965 από τον Ζάχο Χατζηφωτίου. Προέβαλλε, δηλαδή, μια γυναικεία ιδιοσυγκρασία που κατά πολύ αντιτασσόταν στον συντηρητισμό, ο οποίος χαρακτήριζε σε μεγάλο βαθμό την ελληνική κοινωνία. Η ηθοποιός, βέβαια, κατ'αντιστοιχία με τη Μίκα, ήταν γνωστή και για «ρωμέικες» συνήθειές της (βλ. την αδυναμία της στο τάβλι, που κινηματογραφικά θα αποδώσει στο *Τζένη Τζένη*). Όσον αφορά τη Μαίρη Αρώνη, η ηθοποιός ήταν γνήσια αστή με σπάνιες εμφανίσεις στον κινηματογράφο. Ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο μεγαλύτερος ζεν πρεμιέ της εποχής, με εξευρωπαϊσμένη εμφάνιση και αντιλήψεις περί γάμου ρηξικέλευθες για την εποχή (ο ηθοποιός παντρεύτηκε με αστραπιαία ταχύτητα – ανάλογη με εκείνη του κινηματογραφικού Ανδρέα – μια Γαλλίδα και μια Ελβετίδα), παρέμενε, ωστόσο, στη βάση του «ρωμιός», αφού εναντιώθηκε απέναντι στη φιλικά προσκείμενη προς τους δυτικούς καραμανλική κυβέρνηση, η οποία και τον κυνήγησε (Νικόλιζας 2003, 88-90), και αρνήθηκε να κάνει καριέρα στο εξωτερικό, γιατί πίστευε πως δεν θα

μπορούσε να ασκήσει το επάγγελμα του ηθοποιού σε καμιά άλλη γλώσσα παρά στα ελληνικά και σε καμιά άλλη χώρα (Νικόλιζας 2003, 68, 85-93). Τέλος, αδιάφορο δεν είναι ότι η επιβολή της τάξης θα επέλθει με ένα χαστούκι που θα δώσει ο Στέλιος στην Τζίνα. Ο Παπαγιαννόπουλος θεωρούνταν το πιο βαρύ χέρι του ελληνικού κινηματογράφου και τα χαστούκια που έδινε ήταν αληθινά (Μωραΐτης 1993, 79-82). Όσον αφορά, μάλιστα, τη συγκεκριμένη σκηνή, η Αρώνη τού έκοψε την καλημέρα και αρνήθηκε να παραστεί στα γυρίσματα, γιατί, όπως δήλωσε, κανείς άντρας δεν της είχε συμπεριφερθεί κατ' αυτόν τον τρόπο (Δημόπουλος 1998, 386-389).

Συμπεράσματα

Την εποχή που γυρίζεται η *τρελλή οικογένεια* η Ελλάδα διανύει μια παραγμένη περίοδο, που, μέσα στα άλλα, τη χαρακτηρίζει πολιτισμική σύγχυση. Παρατηρείται, επίσης, έντονη κοινωνική κινητικότητα, αφού αρχίζει σταδιακά να δημιουργείται μια νέα τάξη πραγμάτων. Για τον λόγο αυτό και οι Έλληνες υιοθετούν – άλλοι περισσότερο άλλοι λιγότερο – τα ξενόφερτα ήθη, ενώ όχι λίγοι, αντιστεκόμενοι, επιμένουν σε ένα πιο παραδοσιακό μοντέλο ζωής. Αυτή η διελκυστίδα Δύσης – Ανατολής, εκσυγχρονισμού και παράδοσης, «ελληνικού» και «ρωμέικου» υποβόσκει και στην ταινία του Δημόπουλου, *μια τρελλή τρελλή οικογένεια*. Η στάση που κρατά ο σκηνοθέτης προσεγγίστηκε στο πλαίσιο της εποχής που η ταινία δημιουργήθηκε, και δίχως πρόθεση ιδεολογικής ενοχοποίησης. Αναζητώντας μια χρυσή τομή, ο Δημόπουλος υπερτονίζει σκοπίμως τα αρνητικά (δυτικά) στοιχεία που εγκολπώνονται στην ελληνική κοινωνία (π.χ. ελευθεριότητα, ξενικό λεξιλόγιο) διακωμωδώντας τα, ενώ, από την άλλη, θεωρεί πως είναι απαραίτητο να διατηρηθούν στη βάση της ταυτότητας του Έλληνα «ρωμέικα» γνωρίσματα – χαρακτηριστικά αντι-δυτικά που τον διαφοροποιούν από τους ξένους. Οι ήρωες αποκτούν συμβολική σημασία και η ταινία είναι δυνατό να διαβαστεί αλληγορικά¹⁷.

References

Ελληνική βιβλιογραφία

Αθανασάτου, Γιάννα. *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950 – 1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*. Αθήνα: Finatex, 2001.

- Βακαλόπουλος, Ε. Απόστολος, *Νέα Ελληνική Ιστορία (1204-1985)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2005.
- Βερέμης, Θάνος και Γιάννης Κολιόπουλος. *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2006.
- Γεννηματάς, Παναγιώτης. *Ελλάς: Δύση ή Ανατολή. Ο ακοινώνητος εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό κράτος*. Αθήνα: Ροές, 2013.
- Γιανναράς, Χρήστος. *Η Νεοελληνική ταυτότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 2001.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Αννα, στο *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2004.
- Δημόπουλος, Ντίνος. *Ένας σκηνοθέτης θυμάται...*, Αθήνα: Προσκήνιο, 1998.
- Δημόπουλος Ντίνος. *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Πανελλήνια Ένωση κριτικών Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2001.
- Δόικος, Παναγιώτης. *Η ζωή του ιδανικού στον κινηματογράφο. «Μια τρελλή τρελλή οικογένεια» του Ντίνου Δημόπουλου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2012.
- Ζάχος-Παπαζαχαρίου, Ευάγγελος. *Η Λαϊκότητα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Φαρφουλάς, 2010.
- Η *Τζένη Καρέζη*. Αθήνα: Εκδόσεις Κατσανιώτη, 1993.
- Θρύλου, Άλκη. *Το ελληνικό θέατρο, Ι' Τόμος 1964-1966*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981.
- Ιστορία του ελληνικού έθνους. Σύγχρονος ελληνισμός από το 1941 ως το τέλος του αιώνα*, τ. ΙΣΤ. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 2000.
- Lesky, Albin. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Μτφ. Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 2001.
- Μαράτου-Αλιπράντη, Λάουρα. *Διακρατικός Οδηγός για τη μονογονεϊκότητα*. Αθήνα: Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας [Κ.Ε.Θ.Ι.], 2002.
- Μωραΐτης, Κάρολος Ε. *Διονύσης Παπαγιαννόπουλος. Ο πρίγκιπας της ελληνικής κωμωδίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Γιάννης Β. Βασδέκης, 1993.
- Νικόλιζας, Νίκος. *Αλέκος Αλεξανδράκης. Ευχαριστώ...* Αθήνα: Εκδόσεις Άγκυρα, 2003.
- Παπαδημητρίου, Λυδία. *Το ελληνικό κινηματογραφικό μούζικαλ. Κριτική – Πολιτισμική Θεώρηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2009.
- Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. 1ος τόμος (1900-1967)*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2010.
- Sorlin, Pierre. *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για μελλοντική ιστορία*. Μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Επιστ. επιμέλεια-εισαγωγή Χρήστος Δερμεντζόπουλος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006.
- Τζαννετάτος, Στέφανος. *Μόνο η Καρέζη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ανατολικός, 2002.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Η ελληνική κοινωνία και τα πρότυπά της στο 19^ο αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Chapman, James, Mark Glancy and Harper Sue. *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Herzfeld, Michael. *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*. New York: Pella, 1986.

Hughes-Warrington, Marnie. *History goes to the movies. Studying history on film*. New York: Routledge, 2007.

King Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower Press, 2002.

Myrogiannis, Stratos. *The emergence of a Greek Identity (1700-1821)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Papadimitriou, Lydia & Tzioumaki Yannis. *Greek Cinema. Texts, Histories, Identities*. Chicago: Intellect 2012.

Εφημερίδες / Περιοδικά

Η *Καθημερινή*. *Επτά ημέρες*, Δεκέμβριος, 1999

Θεάματα / Ta Theamata, 1965

Ηλεκτρονικές πηγές

«Οδυσσέας Ελύτης. Ελλάδα – Ευρώπη», πρόσβαση 26.10.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=hoNicsiuUdk>

Notes

1 Λίγους μήνες πριν, είχε βγει στους κινηματογράφους η κωμωδία *Δεσποινίς Διευθυντής* με την Καρέζη, τον Αλεξανδράκη και τον Παπαγιαννόπουλο να καταλαμβάνουν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους σε σκηνοθεσία Δημόπουλου. Στην εν λόγω ταινία, όπως και στην *Τρελλή οικογένεια*, εμφανίζονται, επίσης, και η Λίλη Παπαγιάννη, η Νίτσα Μαρούδα και η Κατερίνα Γώγου. Η *Δεσποινίς Διευθυντής* έκοψε 402.143 εισιτήρια στην Α' προβολή σε Αθήνα και Πειραιά, καταλαμβάνοντας την 7η σε σειρά εισπράξεων θέση ανάμεσα σε άλλες 93 παραγωγές την περίοδο που προβλήθηκε.

2 Η θεατρική παράσταση ανέβηκε την 1η Σεπτέμβρη 1964 στο θέατρο «Φλόριντα». Για την κριτική που προτάχθηκε προκειμένου για την παράσταση βλ. ενδεικτικά: Άλκη Θρύλου, *Το ελληνικό θέατρο*, 1^ο Τόμος 1964-1966, (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981), 407-408. Η διασκευή θεατρικών έργων στη μεγάλη οθόνη ήταν πολύ συνηθισμένο φαινόμενο. Συνήθως, όμως, η θεατρική επιτυχία αποτελούσε το κίνητρο της μεταφοράς. Στην περίπτωση της *Τρελλής οικογένειας* το παράδοξο είναι ότι ο Δημόπουλος παραλαμβάνει ένα όχι και τόσο επιτυχημένο θεατρικό και το καθιστά blockbuster.

3 Ο Γιώργος Βαρελάς στα *Θεάματα* (1965) συσχετίζοντας τον τίτλο με την εισπρακτική επιτυχία των δύο ελληνικών ταινιών σχολιάζει χιουμοριστικά πως «Η τρέλλα μεταβιάζεται». Θα μπορούσε, λοιπόν, να συμπεράνει κανείς πως η απήχηση μιας αμερικάνικης και μιας ελληνικής ταινίας ώθησε την παραγωγή να αλλάξει και τον τίτλο της ταινίας, ελπίζοντας σε μεγαλύτερες

εισπράξεις. Το να παραπέμπει δε ο τίτλος μιας κωμωδίας σε ένα δυτικό πρότυπο αποτελεί συνηθισμένη τακτική που μετρά αιώνες (Χατζηπανταζής 2011, 11).

4 Για την «ελληνικότητα» της *τρελλής οικογένειας* κάνει λόγο και ο Δόικος, εστιάζοντας στα χρώματα που επικρατούν στον χώρο (Παναγιώτης Δόικος, Η ζωή του ιδανικού στον κινηματογράφο. «Μια τρελλή τρελλή οικογένεια» του Ντίνου Δημόπουλου, (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2012).

5 Ενδεικτικά αναφέρω τη σκηνή με το χασάπικο που η Καρέζη χορεύει τόσο στην *τρελλή οικογένεια* όσο και στο *Τζένη Τζένη*, όπως και τις αιχμές κατά του αμερικανισμού που προβάλλονται στη δεύτερη ταινία μέσα από τον χαρακτήρα της Υβόννης (ανταγωνίστριας της Τζένης) και της μητέρας της. Πολλές περισσότερες ομοιότητες σε επίπεδο θεματολογίας, μουσικής και χρωμάτων συναντούμε στο *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι συνεχείς αναφορές στην Ιταλία, το ξενικό λεξιλόγιο των ηρώων, το ξύλο μετά μουσικής στα μπουζούκια, καθώς και το κάδρο που ζωντανεύει, προβάλλοντας όμως μόνο ελληνικά στοιχεία/τοπία.

6 Για μια σύντομη και κατατοπιστική επισκόπηση της πενταετίας 1960-1965 βλ.: «Η Ελλάδα τον 20ο αιώνα 1960-19565», η *Καθημερινή*. *Επτά ημέρες*, 5 Δεκεμβρίου 1999.

7 Για μια σύντομη ανάλυση της πολιτικής γραμμής των δύο κομμάτων (ΕΡΕ και ΕΚ) ενδεικτικά βλ.: «Από την άνοδο της Ένωσης Κέντρου στη δικτατορία 1963-1967», *Ιστορία του ελληνικού έθνους: Σύγχρονος ελληνοισμός από το 1941 ως το τέλος του αιώνα, τόμος ΙΣΤ'*, (Εκδοτική Αθηνών: 2000).

8 Για δυτικές και ανατολικές επιδράσεις στη νεοελληνική ταυτότητα βλ.: Χρήστος Γιανναράς, Η Νεοελληνική ταυτότητα, (Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 2001) και Παναγιώτης Γεννηματάς, *Ελλάς: Δύση ή Ανατολή. Ο ακοινώνητος εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό κράτος*, (Αθήνα: Ροές, 2013). Για τη διεκυστίνδα εκσυγχρονισμού (Δύση) και παράδοσης (Ανατολή) στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. Ε. Ζάχος-Παπαζαχαρίου, *Η Λαϊκότητα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, (Αθήνα: Φαρφουλάς, 2010).

9 «Συνομιλίες με την Τζένη. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις», *Η Τζένη Καρέζη*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1993), 102.

10 Βλ. Δρ. Λ. Μαράτου-Αλιπράντη, *Διακρατικός Οδηγός για τη μονογονεϊκότητα*, (Αθήνα: Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας [Κ.Ε.Θ.Ι.], 2002), 4-7, 21.

11 Ενδεικτικά: «Οδυσσεάς Ελύτης. Ελλάδα – Ευρώπη», πρόσβαση 26.10.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=hoN1csiuUdk>

12 Αναφορά σ' αυτόν τον πολιτισμικό δυϊσμό που χαρακτήριζε την Ελλάδα των δεκαετιών 1950- '60 κάνει η Γιάννα Αθανασάτου. Αυτή η αντίθεση, όπως επισημαίνει, παίρνει διάφορες εκδοχές: «Ελλήνας – Ρωμιός», «Ανατολή – Δύση», «Παράδοση – Μοντερνισμός» (Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950 – 1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, (Αθήνα: Finates, 2001), 71-73).

13 Βλ. επιπρόσθετα και ανάλογη ανάλυση της Λυδίας Παπαδημητρίου: «Music, Dance and Cultural Identity in the Greek Film Music» στο *Greek Cinema, Texts, Histories, Identities*, ed. Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioumakis, (UK / Chicago, USA: intellect Bristol, 2012).

14 Η αναζήτηση της ελληνικότητας υπήρξε ζητούμενο γενικότερα τη δεκαετία του '60 και διη από διανοούμενους (βλ. ενδεικτικά τις περιπτώσεις των Μίκη Θεοδωράκη, Μάνο Χατζηδάκι, Οδυσσεά Ελύτη κ.ά.).

15 Ενδεικτικά: Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Το πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου», Τα Θεάματα, Δεκέμβριος 1965, τ. 185 και Ντίνος Δημόπουλος, *Ένας σκηνοθέτης θυμάται...*, ό.π. (σημ. 3), 274-275.

16 Βλ.: «Συνομιλίες με την Τζένη. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις», *Η Τζένη Καρέζη*, ό.π. (σημ. 12), 102.

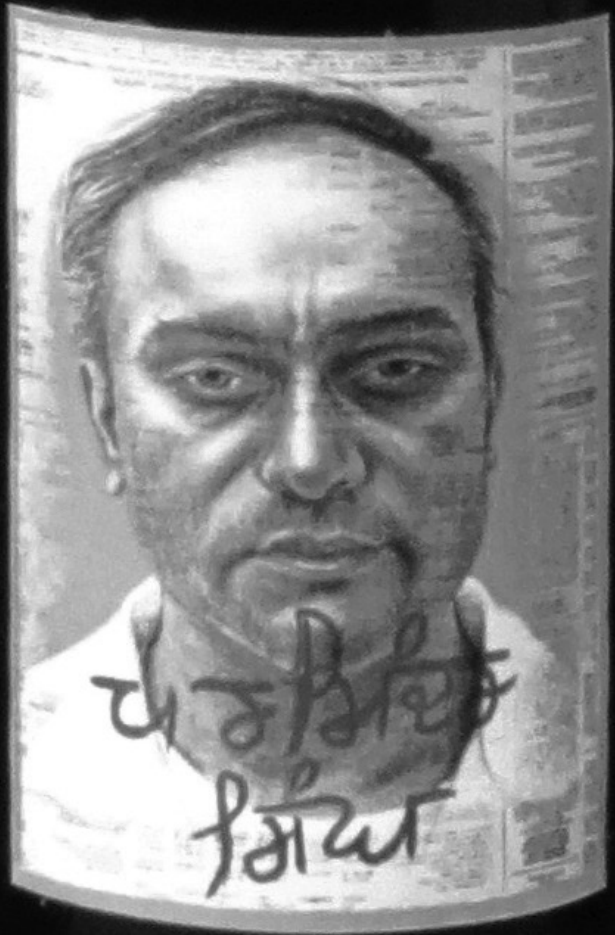
17 Αρκετοί, άλλωστε, πίσω απ' τις ηρωίδες του Δημόπουλου βλέπουν την Ελλάδα (Μοσχοβάκης 2001, 32, Δερμεντζόγλου 2001, 84) της εποχής. Και ο ίδιος ο Δημόπουλος όμως είχε παραλληλίσει αρκετές φορές τις ηρωίδες των ταινιών του με την Ελλάδα (Δημόπουλος 1998, 317, 324). Σε ανάλογες προσεγγίσεις έχουν προβεί και άλλοι μελετητές για ελληνικές ταινίες των δεκαετιών 1950-'60 (Ενδεικτικά: Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950 – 1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, ό.π. (σημ. 15), 197-198).



VORTEX a film by nikos koundouros

a Journal for Greek letters Special Edition

PART 2



Dr. Rakesh
Sharma

George Vassilacopoulos and
Toula Nicolacopoulos

La Trobe University

George Michelakakis: Art as Re-collecting Goya's *The Third of May*

Shape without form, shade without colour,
paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom

(T.S. Eliot, 1974)

I. Introduction

Our aim in this article is to offer an analysis of George Michelakakis' artistic practice, viewing it as a certain kind of response to the challenge posed by Francisco de Goya's *The Third of May* (Figure 1). In our previous article, 'George Michelakakis, Visual artist in the Time of Death' (2017, p.69), we took our cue from Picasso's observation that Goya's painting "truly places us in the time of death". From this we derived four overarching questions for our analysis: What does death signify in this context? What is the relationship between death and the much-discussed lantern that Goya inserts in *The Third of May*? What is it for the artist/viewer to be placed in the time of death? How does Michelakakis' artistic practice respond to this positioning? In relation to our first three questions we concluded that the deaths depicted in Goya's painting, the executions, presuppose death as the schism that operates, not on the level of a visual *event*, but as the invisible field in which the viewer is forced to dwell – a field that has been constituted *through and as* the gathering of death. The viewer is therefore placed *between* the indeterminately gathered victims the artwork depicts as indiscriminately receiving the force of the violent act, and the faceless executioners. The viewer is situated in the empty space of the schism between the formless mass of powerless people who have been disconnected from the now ossified institutional forms to which the firing squad alludes, and the firing squad as the formed gathering that violently imposes itself just because it is *not*

connected with the mass of citizens. On this reading Goya's lantern is death in this deep sense of illuminating the gathering's *otherwise invisible* schism. We also suggested that, in dwelling in the space of the silent violence of the schism – the death before deaths that *The Third of May* announces – Goya's viewer is positioned to imagine the very overcoming of the schism itself. At the same time as looking death in the face through the eyes of the martyr standing before the firing squad, one can imagine the transformational possibilities were the members of the firing squad able to lift their heads and look back upon the martyr's face. As a fellow traveller in the time of death, George Michelakakis' artistic practice can be read as one way of appreciating the possibilities opened up by schism of death. Another significant link we identified between Goya's *The Third of May* and Michelakakis' artworks is that both are activated at the site of the inheritance of the French Revolution. For Michelakakis the violent retreat of the vision of togetherness the French Revolution had announced, serves as a reminder of the vision in the very moment of encountering the horizon of an infinite failure to connect. The retreat of solidarity is pivotal for the production of the "Curtains", the "Books"/ "Newspapers and Magazines" and, finally, for the "Portraits of Friends". Because the artist arrives at the site of the production of these visual objects only after monumental historical events have given rise to the possibility of visual portrayals revealing that which shapes the subject's fundamental orientation to the world, an analysis of such works enables us to conclude our discussion of our third abovementioned question, while also allowing us to formulate a response to the fourth of our questions. This task is the task of the present article.

Through our biographical reading of Michelakakis' oeuvre in the light of our discussion of the framing power of *The Third of May*, our previous article arrived at the thesis that whereas Goya's painting opens up the field of the gathering of death, almost two centuries later Michelakakis finds himself dwelling in the already established world of death, uncovering its logic through an artistic path traversing more than forty years. We concluded by identifying the series of works whose careful study will allow us to demonstrate their deep implication in the world-shaping power of the historical phenomenon of the time of death. In this article we begin by contextualizing our discussion of Michelakakis' works in relation to Goya's *The Third of May*, aspects of which we contrast to David's *The Tennis Court Oath*. We then proceed to deploy the framing power of *The Third of May* to develop our account of the significance of the movement

of Michelakakis' artistic practice from the faces of the "Torturers" through the all-encompassing darkness of the "Curtains", the institutional failures in the shape of the "Books", and the "Newspapers and Magazines" and ultimately to the visionary power of the "Portraits of Friends". We argue that, as the gatherer of faces, Michelakakis produces the face of the oppressor in order to begin the process that will lead to the visionary face. Through this careful process of traversing the schism of death that Goya opened up, Michelakakis produces the self-portrait as that of the oppressor while also making this image implode in the face of the friend through whose gaze all are connected to the retreated visionary gathering. We end this section with a brief indication of how later works support our reading that Michelakakis silently takes stock of the world of the time of death. Based on this analysis we suggest that, against the receding horizon of the future, in Michelakakis' artistic practice the historical gathering of death is intensified, not through the repetition of deaths but, significantly, through the deepening of death.

2. The artist's challenge: death and vision in Goya & David

it is a matter of drawing out the ground itself, of drawing presence not out of absence but, quite the contrary, toward the absence that brings it before "itself" and exposes it to self-relation by exposing it to a "we"

(Jean-Luc Nancy 2018, p. 26)

If death frames our individual and collective historical agencies how might we respond to being placed in death as the temporal horizon of the era? For Michelakakis this question is activated as a response to a certain historical shift in the orientation of the gathering, which we can best appreciate through a brief comparison of the gathering as portrayed in *The Third of May* and in David's *The Tennis Court Oath* [Figure 2]. *This comparison will also help to explain the significance of the relationship of the gathering to the schism of death for Michelakakis' artistic practice. On our reading¹ The Tennis Court Oath manifests the unconditional communality that the French Revolutionary gathering introduced into European history. In his *Phenomenology of Spirit* Hegel described this mode of communal being as the "undivided Substance of absolute freedom" in which "all social groups or classes which are the spiritual spheres into which the whole is articulated are abolished" (Hegel 1977, #585). The abolition in question enacts a limitless gathering operating as the visionary place from which to announce the infinite task of singularity*

freely re-gathering itself through the visionary willing of gathered yet diverse singular beings. Upon irrupting on the historical scene this radical sense of togetherness serves to announce a universal orientation of singular beings operating as the bearers of communal singularity. In David's painting the multiplicity of singular beings are gathered and rendered as significant in the communal gathering, while the gathering shows itself to be the fundamental orientation of humanity. As the raising of the embracing arms of the centred gathering figure suggest, 'to be' means to be as a gathered-gatherer of everyone in the infinitely welcoming gathering of a self-conscious history that nonetheless looks toward the future. Whereas the gathering locates its universal orientation of togetherness in the singularity of singular being, the singular being of every individual self finds its own orientation as a gatherer in the communal spaces of the gathering *as gathered*.

At the same time, in depicting the gathered members of the communal space as enactors of the gathering, *The Tennis Court Oath* also signifies the subjective interiority of the externalized communal gathering. This is where the multiple differently preoccupied individual faces of David's figures acquire their supreme significance. The manifestation of the face in its irreplaceable uniqueness signifies the presence of the singular self in the public communal space. As the site of the intense concentration of the individual body as (participant in) the constitution of the whole, David's faces not only signify the internalized communal gathering, they are also the source of the 'we'. In being consumed by their visionary circular gathering(s), David's faces reveal nothing of the schism of death, even though this possibility is embedded in their communal gathering, as suggested by the reflective pose of one or two participants who appear distanced from the otherwise busily engaged collective.

Silencing time in the spatial form of a visual articulation of the gathering's origin, *The Tennis Court Oath* elevates itself to that in which the gathering is perpetually gathered and in doing so also elevates its producer to the gatherer who gathers the gathering as the bearer of the principle, or orientation, of communality. In this visual articulation of the 'we', the artwork and the artist can be read as radically affirming the communal gathering as their ultimate source of meaning and significance. As we will see below, the same can be said of Michelakakis' "Portraits of Friends".

In contrast to *The Tennis Court Oath*, in its depiction of the execution scene *The Third of May* manifests the human gathering as the abyss of an

infinite self-cancelling in the sense of a cancelling of the communal gathering's visionary agency. This cancelled agency takes place on two levels. The schism of death, which is visually produced with the aid of the line of faceless victims moving towards those who have already fallen, that is, the space of death that Goya's lantern illuminates, is, on one level, a schism between the indeterminate communal gathering, depicted as the mass of victims, and the formed gathering, the firing squad, which remains uninformed by the communal. On a second level, as signified by the figure of the martyr, the self is also a site of the schism, namely that between the singular being of the individual and its communal singularity. In this sense, in stark contrast to the central figure of *The Tennis Court Oath* gatherer, Goya's martyr enacts the being of the gatherer as a participant in the cancelled gathering. It is crucial to stress here that given these new experiences of the gathering, whether as visionary or as a dystopian self-annihilation, the gathering is enacted through participants' singular being in their dual capacity as gathered and as gatherers. For the artist this enactment of the cancelled gathering is just as disturbing as the loss of lives through which it is visually portrayed.

The above mentioned dual association of the gathering with the schism of death has Goya desperately seeking to close the gap between the formless and formed aspects of the gathering of death or, in other words, to overcome the time of death itself. This desperation is revealed through the movement that *The Third of May* produces from the face of the martyr to the firing squad and back. As we observed in our previous article, the light falls on the scene depicted in *The Third of May* so as to initially focus the viewer's attention on the despairing face of the martyr facing the firing squad with upraised arms. This is the visual starting point for the viewer. Unlike the face of David's gatherer, the face of the martyr holds vision *and death* together as the focal point of the catastrophe. The visual field then unfolds as the viewer moves across the landscape of death to arrive at the site of the firing squad. On completion of this movement from the face of the martyr through the crossing of the schism to the soldiers, this path is then traversed in the reverse direction. The eye of the viewer, which follows the line created by the firearms, also moves towards the face of the martyr crossing the schism from the position of the firing squad. The disproportionality of the distance between the formless and formed aspects of the gathering ensures this two-directional movement, thus manifesting the artist's longing to close the unbridgeable gap. Accompanying this longing, however, is a suggestion of ambivalence concerning the world of the schism.

The abovementioned longing together with an ambivalence concerning the world of the schism that has given rise to the cancelled gathering reveals the source of a fundamental difference between Goya and the post-Goya artist. The ambivalence in question is suggested by Goya's initial self-positioning beyond the illuminated site of the schism. With the abovementioned movement from the martyr to the soldiers, the artist's ambivalence becomes apparent with the observation that he has positioned himself (and the viewer), not on the side of the martyr but directly behind the firing squad. Even though the artist/viewer does not identify with the firing squad, in being positioned behind the soldiers one is nonetheless implicated in this technological world of violence, the world that is already constituted by the schism. This is the world Goya produces artistically with the centring of the famous lantern. The combination of Goya's ambivalence towards an emerging technological world and his longing to overcome the schism reveal the powerlessness of the artist in this context.

Nonetheless, in being embedded in the world of the schism the viewer participates through his/her singular being without, however, being absorbed in the gathering's violent form. Unlike the firing squad, the viewer is positioned to recognize in the face of the martyr the gathering's visionary singularity. This is to embody the schism of death, which is at once the schism between singular being and communal singularity. Goya's viewer must therefore dwell in the time of death while pointing to the cancelled gathering, the retreated singularity that occupies the other side of the schism in the figure of the martyr. Although in visually opening the schism of death Goya ultimately places both himself and the viewer in the time of death, he is not also in a position to question the meaning of death and challenge its origins. This is a crucial difference between the one who opens the time of death, and an artist like Michelakakis who must dwell in this time.

Michelakakis is at once a product of the visionary ideal and the bearer of its moment of retreat, that is, someone who has indeed internalized the schism. Through the selective reading of artworks that follows we will try to establish that, having been placed in the time of death by Goya, the artist faces a double-sided challenge: to courageously practice this condition of having been placed in death while also alertly repositioning himself in death. Michelakakis meets this challenge by problematizing the orientation of death itself and reading it as *the orientation of his world*. In Michelakakis' artworks, not only is the very meaning of the time of death questioned, but the response it calls forth consists

in a re-imagining of visionary time. Whereas Goya's masterpiece opened the time of death by becoming its place, so to speak, Michelakakis' artistic practice consists in a long and demanding process of paradigmatically *thinking the very significance of the time of death in the time of death*. This is the task of what we refer to as 're-collecting' the various moments of Goya's *The Third of May*. The work of re-collecting involves a reflexivity that interrogates the orientation of post-Goya western history as a kind of prolonged *The Third of May*. We turn next to show how meeting this challenge through the artistic practice of re-collecting the place of death ultimately demands a new, more intense engagement with the portrait.

3. Recollecting Goya

Like you, I always feared that I would not have time for it all

(George Michelakakis)

"Torturers": Internalizing the facelessness of the executioners

Like David and Goya before him, a significant historical event inspires Michelakakis to produce the "Torturers". While the 1967 military coup in Greece thematically informs these works, nonetheless, they are also marked by the artist's implication in the time of death. In dwelling in death and looking death in the face from the standpoint of the opening created by *The Third of May*, the artist is the bearer of *the principle* of the time of death. This is how the journey of the gatherer of faces begins.

Already from the beginning, the movement enacted through Michelakakis' artistic practice is a *thinking* movement, which involves the artist in engaging with the fundamental principles of his era. Accordingly, not only are the principles of death (singular being) and vision (singularity) key to understanding the "Torturers", but significantly, like David and Goya before him, the site of the human face becomes central to appreciating the significance of these works. Indeed Michelakakis' artistic practice can be read as the artist's work of gathering faces that culminate in the visionary face. To this end his visual starting point is not that of the visionary face we encounter in *The Tennis Court Oath* or *The Third of May*, but that of the oppressor.

In producing the "Torturers" Michelakakis resembles the painter of *The Tennis Court Oath* in so far as his works speak polemically in the name of the visionary singularity motivating them. As a member of the Greek Left he uses

his art to speak out against the military junta. Nonetheless, since his practice is also informed by Goya's intervention, which unavoidably locates him in the time of death, the "Torturers" represent the moment of a *struggling* vision, leading to a direct confrontation with the oppressor. The oppressor must be exposed for what he is not, namely an absence. The face of the oppressor must therefore be seen. The work of *re-collecting* Goya's *The Third of May* begins at this point with a radical reversal of *The Third of May* lines of sight discussed in the previous section, from the martyr to the firing squad and back again. Michelakakis abandons the visual starting point of Goya's viewer and adopting the line of sight of the martyr, he mirrors Goya's martyr in desiring to look the executioners' in the face. However, he also insists on exposing the face of the oppressor. Amid stilted, solid bodies that confirm the oppressors' militarized discipline, the face of the oppressor first takes on a caricatured form [Figure 3]. The grey-black face of violence and violation is also the imploding face of an infinite absence. The distorted face of the oppressor signifies singular being without singularity, the absence of the substantive being of the communal gathering. In exposing the individual's singular being as empty of visionary singularity, this series of works serves to reveal the very principle of the gathering's empty formalism.

At the same time, however, as a bearer of visionary singularity the artist cannot but see in the formalism of the oppressor's face the universal face of singular being in its world, the world of the artist's singular being as defined by the schism of death. The "Torturers" series includes, not only the caricatured face of the junta's enforcer, but also the lifeless face of the ordinary citizen [Figure 4]. Here Michelakakis effectively reverses the line of sight to mirror that from Goya's execution squad to the martyr. The oppressor is *forced* to face the artist/viewer as an effect of the artist's self-positioning in the oppressor's field of vision, something which also enables the artist to take up this line of vision himself. In so far as both oppressor and artist are placed in the very same world in which singular being is disconnected from the artist's visionary singularity, the artist begins to paint his own portrait, looking at his singular being in the world from the infinite distance of a world-less visionary singularity. The schism between the fullness of the vision of singularity and the emptiness of a face suggested by the lack of distinctive features, most notably eyes, has already been enacted in the artist's own being. The schism of the death of the gathering is therefore reproduced in the artist's identity. This (re)production of

the innerness of this self serves to re-collect the principle of death.

In the abovementioned process of producing the faces of the “Torturers” the artistic vision has been transformed. It is no longer a matter of exposing the oppressor’s face as a way of engaging in militant opposition. Rather, the point is to practice the radical dystopia of the schism of death while surviving the loss of visionary singularity in order to open up new possibilities for thinkingly moving towards its reimagining.

“Curtains”: *Illuminating darkness*

We suggested that the careful study of Michelakakis’ works shows that the time of death, the death that frames particular historical events, marks the pleasures of peace just as much as it denounces the killings linked to wars. Paraphrasing Blanchot we might say death implicates the retreated Revolution in the moment of European history when the human gathering reaches its highest level of intensity in the “monstrous negation” of its orientation. This negation is ‘monstrous’ in the sense that both the negated and negating agent produce the (self)violence that we previously linked to the schism of *The Third of May*. This is an absolute divide between the formed and the formless, the singular being and singularity, the ideal and the real, the visionary and the nightmarish. The level of intensity at once gives rise to a visionary beginning for humanity and an ultimate defeat. In this context, the time of death renders visible the meaning of the historical moment, which for Michelakakis is like the dropping of a curtain between people who have become unrecognizable to one another. Unlike the movement that *The Third of May* makes possible – the crossing over and into the darkness – in its perfect stillness, the darkness portrayed by the black surfaces of Michelakakis’ “Curtains” is all-consuming [Figure 5]. This overwhelming motionless darkness gives visual presence to the invisibility of the very schism of death that Goya’s lantern illuminates.

As we argued in the previous paper, the viewer of *The Third of May* encounters the catastrophic schism of death when, having referenced the face of the martyr as the painting’s visual centre, (s)he then turns away from this face, taking its side, in order to view the faceless members of the execution squad, the gathering that, in contrast to the overflowing diversity of *The Tennis Court Oath* gathering, is forged with iron discipline. Yet by placing this seemingly unnecessary object at the site of the schism, Goya references the invisibility of the universality of the death of the human gathering, which the light of death

makes visible. Ultimately this light shows that humanity already operates in death. Accordingly, Michelakakis is able to throw himself into the schism of death precisely because the schism is no longer an invisible field separating the formless and formed aspects of the cancelled gathering; it is now the invisible principle of death as the orientation of his world.

The move from the “Torturers” and the portraits of the oppressor, to the “Curtains” is at once a detachment from the particular event of the Greek junta and a turn to thoughtfully immersing oneself in death’s universal historical field. This shift to the activation of artistic thinking drives the work of rendering the invisible visible as a matter of *dwelling in* death. To this end the “Curtains” render death as an empty stage. Like a curtain falling on the stage following a performance of visionary politics, all hope for the future ends on these black motionless surfaces. Nonetheless, as with Goya, technological symbols work here as the source of the light that in illuminating the darkness renders visible the otherwise invisible. As to the source of light Michelakakis echoes Goya’s solution when in one of his pieces he places a light bulb at the centre of the curtain. However, unlike the lantern whose light is strong enough to illuminate the pained face of the martyr, the dimness of Michelakakis’ light bulb highlights the unbearable emptiness of the stage. This is the light of emptiness and absence itself, revealing death to be at once the stage and the performer. As well signifying the all-embracing power of the schism of death through the production of the dark monotonous surfaces of the “Curtains”, the artist moves from thinking *death* as the orientation of the *world* to thinking the world of this orientation.

“Books”, “Newspapers and Magazines”: *The world of death*

In *The Third of May* the dead bodies and the line of victims heading towards them with covered faces signify the indeterminate gathering, the formless singularity to which the world of death has been reduced at the cosmic level. Even the face of the martyr glows through the darkness of the indifferent cosmic void that surrounds the scene of execution, allowing the drama of history to play out. In contrast to Goya’s cosmically implicating scene, Michelakakis’ world is the fully mediated world.

In Michelakakis’ world *logos* is not merely symbolically signified through the artist’s careful placing of technological artefacts – weapons and lantern. Instead, it provides the very surface on which to produce anything and everything

as belonging to the universal co-presence of particular ideas, life styles, belief systems, wars, flows of capital and so on. In the late twentieth century the *logos* of the West has been distilled into the book/newspaper artefact. With the “Books” and “Newspapers and Magazines” [Figure 6] Michelakakis, constructs walls made of books and fills floors with sculptured newspapers, deploying the artefacts in whose pages everything can co-exist equally to symbolise the uniform surface of historical making and doing. In presenting the world of death, not simply *as* the written word, but also *on* the written word, the artist locates the site for the re-collecting of visionary faces in the time of death.

“Portraits of Friends”: The visionary in familiar faces

Whereas Goya begins with the visionary face of the martyr which symbolizes the shattered ‘we’, Michelakakis turns to the visionary faces of friends in this fourth moment of re-collecting the time of death. As we observed previously, the context of the communal gathering’s catastrophic death leads Goya to centre the gathered gatherer who despairs at the loss of the communal gathering. The singular face of the martyr is the site of the concentration of the human condition in the time of death. The martyr’s screaming silence bears the intensity of the interiority of the ‘we’. The marks on his palms reference Christ as the symbol of the gatherer of love for the universal community. While he stands alone in enacting the invisible and voiceless ‘we’, the martyr’s open arms indicate a singular self, expanding through its internalized communal singularity to embrace the absent gathering. Although Michelakakis resembles Goya in painting visionary faces full of light and colour, his intensified embeddedness in the world of death produces new constraints for the artist.

In contrast to Goya, with his “Portraits of Friends” [Figure 7] Michelakakis activates that which points beyond death. While he cannot follow David in celebrating the multiple diverse faces of strangers coming together in the spaces of communal singularity, Michelakakis enacts his singularity, the interiority of the communal gathering, deploying portraiture which, in illuminating *familiar* faces, serves as a reminder of this interiority. The realism capturing a specific moment in the life of friends is produced through meticulous attention to detail, especially in relation to the eyes which, in insisting on returning the viewer’s gaze, remind the viewer of a living connection to the cancelled gathering.

At the same time, despite their life and colour, the “Portraits of Friends” are no less an encounter in the time of death. Drawn on the newspaper surfaces

constituting the mediated world of death, the life details of the friends' faces compete for attention with sewed-on buttons and the dark thread-pierced surfaces, which ensure that the mood remains sombre.

“Bottles” and “Self-portraits”: Supreme significance of the face in death

For Michelakakis, the portrait acquires supreme significance in so far as the faces of friends reveal the connection between singular being and the fate of the gathering itself. Whereas, the “Bottles” [Figure 8], transform the familiar faces of friends into labels signifying their tight connection with the contemporary world of commodities and consumption, the artist’s “Self-portraits” [Figure 9] highlight the effects of the intensification of the interiorized singularity on singular being. Michelakakis’ self-portraits reveal the experience of the cancellation of universal communal being in the time of death. While David celebrates the visionary face and Goya paints the face of the shattered “we”, Michelakakis enacts his artistic agency by combining elements from both to become the gatherer of faces that ultimately include, not only the nightmarish faces of the oppressors and the visionary faces of friends, but also the artist’s own image.

4. Conclusion

At the beginning of the 21st century we continue to find ourselves in the abyssal spaces of the Revolution’s idea of the retreated gathering. For Michelakakis, who has taken up the challenge posed by Goya’s *The Third of May*, at the very least this means that artistic practice cannot be read straightforwardly as a certain kind of response to the artworld. This is because through Goya art has been elevated to the bearer of humanity’s historical orientation. In immersing itself into social history, revealing that which is fundamental to the human gathering, namely the power of infinite violence, Goya depicted a new experience of the human gathering and in doing so enacted the new experience of artistic agency, something which David first articulated in visionary form. Both these artists understood the power of art to manifest fundamentals as a response to the world-shaping event of the French Revolutionary gathering.

Michelakakis fully appreciates the challenge for art stemming from Goya as that of artistically thinking the historical time of death in the place of death: can death *be historically*, or does it mark the end of history itself? We have argued that the practice of such alert artistic thinking involves re-collecting

the place of death through the experiences of a world which, for more than a century and a half, has unceasingly intensified the schism of death. Although, echoing Goya, the process of such re-collecting begins with Michelakakis' reaction to a particular political event, the artist moves on to produce works that engagingly reveal the deeper significance of death as the universal horizon of such particular historical events.

References

Eliot, T.S. 1974. *Collected Poems: 1909-1962*. London, Faber and Faber.

Hegel, GWF. 1977. *Phenomenology of Spirit*, trans. AV Miller. Oxford, Oxford University Press.

Nancy, J-L. 2018. *Portrait*, trans. S Clift & S Sparks. New York, Fordham University Press.

Vassilacopoulos, G & Nicolacopoulos, T. 2017. "George Michelakakis: Visual artist in the time of death", *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, vol. 18, no. 2, pp. 56-79.

Notes

1 We develop this account in *Re-collecting Goya: George Michelakakis' path to death and vision*, manuscript in progress.

Artworks



Figure 1: Goya, *Third of May 1808*. Oil on canvas, 268 x 347 cm, 1814. In Museo Del Prado Madrid. Image courtesy of Wikipedia. Retrieved 20 October 2016. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Third_of_May_1808.



Figure 2: David, *The Tennis Court Oath* 1794. Incomplete. Image courtesy of Encyclopaedia Britannica. Retrieved 20 July 2017. <https://www.britannica.com/event/Tennis-Court-Oath>



Figure 3: Michelakakis, *Torturer*. Charcoal, ink, tempera on cardboard, 79 x 80cm, Melbourne 1973. Private collection. Image courtesy of the artist.



Figure 4: Michelakakis, *Torturer*. Charcoal, ink, tempera on cardboard, 40 x 96cm, Melbourne 1973. Private collection. Image courtesy of the artist.



Figure 5: Michelakakis, *Curtain*. Acrylics, charcoal and threads on cardboard, 180 x 110 cm, Melbourne, 1981. Artist's personal collection. Image courtesy of the artist.

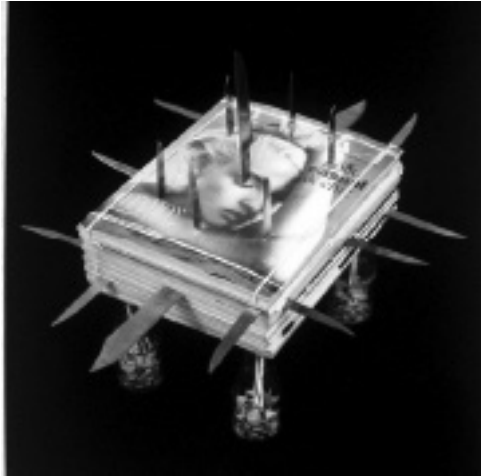


Figure 6: Michelakakis, *Magazines*. 41 magazines, knives, bottles, shells and other materials, 6.4 x 4.5 X 0.5 cm, Pireas, 1995. Image courtesy of the artist.



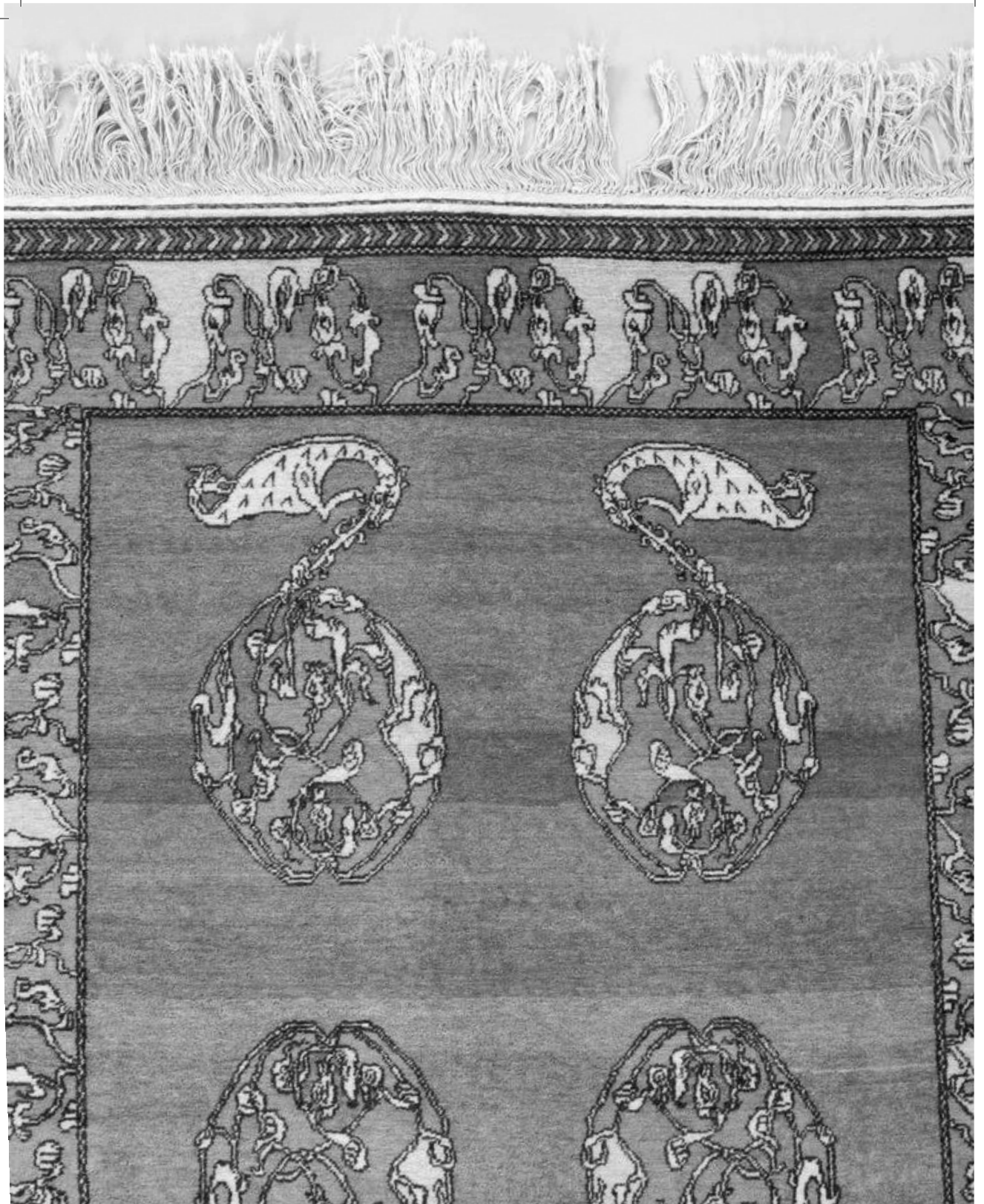
Figure 7: Michelakakis, *Portrait of Elias Diacolabrianos*. Pastels on newspaper, thread and buttons, 40 x 57cm, Pireas, Greece, 1998. Artist's personal collection. Image courtesy of the artist.



Figure 8: Michelakakis, *The Blood of an Indian Migrant in Greece*. Three bottles of wine, wax and labels, Pireas, Greece, 1999. Image courtesy of the artist.



Figure 9: Michelakakis, *Portrait of the Artist*. Part of triptych, pastels on newspaper and thread, 30 x 40cm, Pireas, Greece, 1996. Artist's personal collection. Image courtesy of the artist.



Creation' rug, designed by Joice NanKivell Loch, Ouranoupolis
<https://collection.maas.museum/object/361572>

Maria Mavroudi
Berkeley University

Joice NanKivell Loch: an Australian Contribution to Byzantium's Modern Greek Reception

As the first Australian Byzantinists, it would be fair to count Joice Nankivell Loch (1887-1982) and her husband, Sydney Loch (1888-1954). Although neither had academic training in any aspect of Byzantine studies, Sydney Loch wrote a book on Mount Athos (edited and published posthumously by his wife in 1957) which is now counted among the most insightful travelogues written on the Holy Mountain in the twentieth century. In addition, the Lochs put into circulation an interpretation of Byzantine aesthetics that helped enfold Byzantium into a bourgeois version of modernity in Greece: they initiated the production of handmade rugs using Byzantine-inspired designs and set into motion a dynamic that, in terms of aesthetic approach, mode of production, and financial organization, remained in place for about eighty five years and had a perceptible impact on the development of an important modern Greek craft. This second contribution belongs to a broader phenomenon of reusing Byzantium in the applied and fine arts of the twentieth century in various parts of the world, which scholarship in English has mostly discussed in connection with European and American cultural and artistic life.

As would be expected, scholarship in Greek has discussed aspects of Byzantium's modern Greek reception, and especially the Byzantine inspiration in the literary and other artistic production of the "Generation of the 1930s." However, as far as I am aware, it has not addressed the involvement of the Lochs, perhaps because of their focus on the applied and not the fine arts. In

addition, treatments of the modern reception of Byzantium in other languages mostly ignore its Greek manifestation. Joice NanKivell Loch received some attention (and a 2000 biography) on account of her humanitarian work. She is the most decorated Australian woman, although still far from being a household name in her native country. As for her contribution to broadening the appeal of Byzantine art, it is overshadowed by her other achievements and has not been discussed as it deserves. The pages that follow aim to highlight her importance as translator of Byzantine culture into a modern vocabulary of decorative art and provide a point of departure for a more in-depth investigation in the future.

Joice narrated her eventful life in her 1968 autobiography, *A Fringe of Blue*, and no retelling could possibly do justice to the spectacular changes of fortune she described: born into one of the wealthiest families in Australia but raised in rural poverty, she became an author and married a Gallipoli veteran whose book on its battlefield was banned by Australian military censorship. Together, they sailed to Britain and wrote a book on Ireland, which aroused the animosity of the Irish Republican Army. To avoid reprisal, they became aid workers for the Quacker Relief Movement in Poland. They moved to Greece in 1923, soon after the Greek defeat in the Graeco-Turkish war of 1919-1922, which led to the Lausanne "Convention Concerning the Exchange of Greek and Turkish Populations" in January of 1923. The Convention determined ethnicity on the basis of religious affiliation (Orthodox Christians were "Greek," Muslims were "Turkish"). As a result, between 1.3 and 1.5 million orthodox Christians native to Turkey were deported to Greece (over 20% of the total Greek population, estimated at approximately 5.5 million in 1920). Approximately 350,000 Muslims native to Greece became residents of Turkey in return. The result was a humanitarian crisis of enormous proportions, which the sheer pressure of numbers made more acutely felt in Greece than in Turkey.

At the beginning, the Lochs participated in relief operations out of the American Farm School in Thessaloniki. The location provided Sydney with an opportunity to visit Mt Athos, which thoroughly fascinated him. The couple decided to spend a summer on the nearby island of Amouliani and for the first time visited Ouranoupolis, the last civilian outpost before the monastic republic. This was a village of ninety cottages newly built on land that the Greek state had appropriated from the monastery of Vatopedi in order to settle refugees. Beyond the cottages and directly by the sea-side rose the "Pyrgos," a fourteenth-century Byzantine tower recently evacuated by the monks with a

little chapel at the top, which served as village church. Within a week of their visit, the Lochs were invited to move in to the tower. It remained their home for the rest of their lives.

In Sydney's words, "The villagers came from the Princes' Isles, near Istanbul, and from distant inland Caesarea, and they looked on themselves as two distinct tribes. Each despised the other. Farmers received a cottage, olive trees, and a few acres to cultivate. Fishermen were given a cottage, olive trees, fewer acres, and a promise of fishing gear. The islanders arrived speaking Greek and Turkish; but not all Caesareans knew Greek. They were moved under a ruling that all members of the Eastern Orthodox Church in Turkey were to be considered Greeks, an instance of the Greek Church's ability to keep the nationality of a group in being. [...]. The outstanding thing about all the villagers was their poverty and the poverty of their acres."

The land the refugees were given to cultivate was waterless and stony, and they had no experience farming in such conditions. Disease was rampant and mortality high. The Lochs tried to help with medical care. One day they went to see an elderly man dying from dysentery and starvation. He had been a rug designer in Caesarea and, to relieve the enormous financial pressure of that moment, his family offered to weave for the Lochs a rug with silk thread they had brought from Turkey—evidently a valuable portable they had hoped would help them restart their trade in their new homeland that had proven useless that far. The Cappadocians were expert weavers. They were using their own signature knot and were famous in the world of rug making, but found it impossible to exercise this trade in Greece because they had no access to a market that would absorb their products. The Lochs commissioned the dying man's family with a silk rug, which they did not want. He passed away before it was finished but as Joice later wrote, "his family worked on it, and the first rug of what was eventually known as the Pyrgos Industry came into being. A silk rug of no great consequence and of Turkish design." The Lochs now resolved to help the village set up a cottage industry of weaving, but producing rugs in Ouranoupolis and successfully siphoning them to the Greek market meant finding a niche outside the industry of hand-knotted rugs, which was quickly developing in Greece at the time.

Joice Loch's memoir does not outline the economic landscape in which the Ouranoupolis rugs had to compete, but it can be described as follows: in the early 1920s, refugees from Turkey played a capital role in developing the Greek

production of pile rugs and weaving more broadly. They overwhelmingly came from Eastern Turkey: Kayseri (Caesarea), Sivas (Sebasteia), Kütahya (Kotyaion), Isparta (Sparte), Konya (Ikonion), Uşak (Ousakeion), and elsewhere. There, increasingly since the 1860s and into the beginning of the twentieth century, Christian populations had been involved in large-scale production of handmade oriental rugs and their international export. During these decades, the looms themselves evolved little except to become larger in order to accommodate bigger rugs, but other new technologies such as machine-made threads and synthetic dyes were embraced. Members of these rug-making communities who reached Greece as refugees around 1923 had the know-how, in terms of both production and marketing, to set up factories, or work in them. They did so mostly in the environs of Athens, but also in Thessaloniki, Veroia, Evros, and elsewhere. These Greek factories produced “oriental” designs and their competition was Turkish and Iranian rugs. They boomed between 1923 and 1929, primarily through exports, which absorbed 90% of their production, especially in the US. They received a heavy hit with the American financial crisis, which soon became international, in 1929. Some closed, others switched into other types of production (especially weaving cotton), and a few survived as rug making enterprises.

The Ouranoupolis weavers would have to survive a market dominated by considerably larger scale production. Around 1925, the Lochs understood that, if the villagers continued to weave in the Turkish tradition with which they were familiar, they would only be repeating what the factories were doing and would have no hope of competing with them. Instead, Sydney proposed to create rugs in “Greek” designs, inspired from Byzantine art he had seen on Athos. As Joice put it, “we knew that if they would only try some of the amazingly lovely Byzantine designs from Athos they could develop a unique industry, and it could be something which no factory could touch or take from them.” The departure from what the Ouranoupolis weavers knew and, more importantly, what they had been commercially successful with in the past, was so radical that they found the proposed products ugly and were reluctant to cooperate. In spite of such opposition, the Lochs worked together, day and night, “over squared paper we knew nothing about.” They came up with three designs for rugs that, as Joice reported, were still favorites more than forty years later: “The Tree of Life from the monastery of Esphigmenou; the Vatopedi Fresco; and the Lavra Phiali”. How the operation took off from then on is best described in Joice’s own words:

“Our next battle was dyeing. We were determined to dye from the weeds of the locality. The villagers were determined to use synthetic dyes. They said anything else was absurd. Our first rugs were a compromise of undyed sheep’s wool. Mrs Melas, President of the Committee of the Laiki Techni in Athens, was a friend, and I wrote our troubles to her. She offered, without seeing the rugs, to exhibit them for us at the first International Fair in Salonika. The village rose in uproar and said we were mad, and they sent a spy to the exhibition. They were astounded at the news that he brought back. Only our rugs attracted any attention, and they got the Grand Prix! Those awful black and white abominations! Orders poured in, and from then on until World War Two they could never keep up with their orders.”

The mention of the Thessaloniki International Fair dates these events to 1926. In spite of the success there, the villagers resisted adopting natural dyes. But the Lochs insisted, and at this point “the village midwife, Paraskevoula, came forward, and until her death was our only helper.” She and Joice developed a set of fast dyes from locally available plants that was still used for rugs woven in Ouranoupolis into the 1980s.

The spirit in which Joice Loch designed and produced rugs in the 1920s may have been generated by the concrete circumstances in Ouranoupolis, but has obvious roots in the Arts and Crafts movement that flourished in Britain, and later Europe and the United States, between the 1880s and the 1910s. Both valued traditional craftsmanship, drew inspiration from forms found in medieval and folk art, and promoted social and economic reform. The ideas and products of the British and American protagonists to the Arts and Crafts movement like William Morris, whose rugs, printed textiles, and wallpapers extensively and creatively reused motifs drawn from medieval art, were known in Australia already in the closing decades of the nineteenth century. A distinctively Australian manifestation of the movement took off in the early 1900s. It was marked by the foundation, in 1906, of the Society of Arts and Crafts of New South Wales, which promoted not only craft as opposed to industrialized production but especially the use of designs, motifs, and materials distinct to Australia, drawn from its native flora, fauna, and art.

The initiative of the Lochs also fits well within a broader Greek social and intellectual context, of which they were clearly aware, as their connection with the Committee of Laiki Techni in Athens indicates: in 1911, fifteen years before the Ouranoupolis rugs received their first official accolades, the feminist

journalist Kalirrhoe Siganou-Parren founded the *Lykeio ton Hellenidon* (Lyceum Club of Greek Women), with the purpose of highlighting the aesthetic, social, and national value of older and more recent Greek tradition. A like-minded institution founded in 1918 was the “Museum of Greek Crafts” (*Mouseio Hellenikon Cheirotechnematon*), later renamed “National Museum of Decorative Arts” (*Ethnikon Mouseion Kosmetikon Technon*, as of 1923) and finally “Museum of Greek Folk Art” (*Mouseio Hellenikes Laikes Technes*, from 1931 until today).

Although both the Lyceum Club and the Museum were primarily concerned with Greek folk art post-1453, the Greek intellectual and social leadership that brought these institutions into being was influenced by nineteenth- and early twentieth-century European intellectual trends that located the roots of contemporary folk art in the Middle Ages. In the Greek case, the study of folk art could help emphasize cultural continuities between Byzantium and the modern Greek state and offer support for the thesis articulated by the historian Constantine Paparrhegopoulos toward the end of the nineteenth century regarding the continuity of the Greek nation from antiquity into the modern era. At the beginning of the twentieth century, leading Greek academics invested much of their research and publications in promoting this idea. The most voluminous documentation of continuities between Byzantine material culture and modern Greek folklore is undoubtedly Phaidon Koukoules’ monumental *Byzantinon Bios kai Politismos* (Athens, 1948–55), the mature product of life-long endeavors on this topic that begun decades earlier.

Much of Joice Loch’s activity chronologically coincides with that by Angeliki Chatzimichali (1895-1965), the mother of modern Greek ethnography, and arguably the most important single contributor to the study and preservation of modern Greek folklore. Like for Joice Loch, Byzantium had a prominent place in Chatzimichali’s concept of creatively re-using earlier Greek patrimony, as exemplified by her residence in Plaka: designed by the architect Aristoteles Zachos in 1924, it incorporated elements from neo-Byzantine, Greek traditional, and modernist architecture. The wooden carvings of its interiors, inspired from folk art, were designed by Chatzimichali and executed by traditionally trained craftsmen.

These trends further came together in the ways expatriates other than the Lochs were implementing their cultural politics at around the same time: an aesthetic appreciation of Byzantine art in association with its folk and modern counterpart is evident in the activities of the American School of Classical

Studies at Athens and contributed to establishing Byzantine archeology as an independent discipline in Greece.

The Lochs therefore belonged to a group of Western-educated Greeks and foreign expatriates that sought to creatively engage Byzantine and folk traditions for the purposes of a modern Greek aesthetic and social revival. They were pioneers in targeting the applied arts and achieving production and distribution at a scale greater than anything else I am aware of in Greece at the time—always, of course, within the realm of a craft and never reaching industrial proportions.

The esthetic of the rugs designed by the Lochs was created by and for urban tastes, which the weavers themselves did not necessarily share. On the other hand, the financial model adopted to help Pyrgos Industries take off aimed to ensure the independence of the weavers in the near future—an ethically laudable and economically sensible goal, especially in the context of a regional and national economy that desperately needed development, but one that did not help the esthetic coherence of the weavers' collective production without some form of supervision. Lack of esthetic coherence risked undermining the value and desirability of the rugs in the market. Joice concisely described this challenge as follows: "After two or three years we gave the industry over to the village as a going concern. The Agricultural Bank was prepared to lend money for looms and equipment to any girl with a pair of rug-making hands, while the Laiki Techni took all they could produce, paying in advance when necessary. We did the designs, guided them in color schemes, and saw they kept the different periods of design together, and in their rightful monasteries. We handed them on many extra private orders from our friends who were all interested in the good cause, and until we went to World War Two everyone was satisfied. But immediately after we left the rot set in. Vegetable dyes were mixed with synthetic; designs were mixed until rugs were produced with Athos centres and Turkish borders, and vice-versa."

Inconsistencies in the designs and use of dyes were introduced during an absence of the Lochs that lasted six years: in 1939, they were called to administer the Polish Relief Fund. They ended up in Rumania helping out Polish refugees, and relief work made them move on to Turkey, Cyprus, and the Holy Land. They returned to Greece in 1945, and faced the disastrous civil war that blazed there until 1949. Rug production had been interrupted, and it was very difficult to pick it up again. Joice wrote: "When finally we got back to the village, things

were still in shocking condition. The rug-making industry, which we had left in a good state before the war, had completely stopped, and I felt it would be very difficult to start it again, as there was little money for buying rugs. But in the end we did get a few foreigners—chiefly Quakers—to give orders. We had lost all our original rugs except for five which the monks had kept safely for us in one of the monasteries. We sold these and ordered some wool with the money we got. At last when the industry was on its feet again I turned it over to the Queen's Fund in Greece, an organization concerned with village industries; and I hope it will always be a means of livelihood to the village.”

The “Queen's Fund” referred to by Joice is the *Idryma Basilikes Pronoias* (Royal Welfare Foundation), created in 1947 to care for children, an enormously pressing social need in the midst of civil war devastation. In 1953, it expanded its activities to promote rug making in rural areas. Under modified names after the end of the Greek monarchy, but for several years retaining the component *Pronoia* (Welfare) and therefore frequently referred to by this name alone, it continued to support rug making until the suspension of its crafts program in 2011. I am not aware of any systematic research on the rugs produced under the auspices of *Pronoia*. Its own website acknowledges its 1953 beginnings out of the Royal Welfare Foundation without mentioning any connection with Ouranoupolis. By 1969, seventy weaving centers throughout Greece were running under its auspices.

Important information on *Pronoia's* mode of production can be gathered from electronic blogs by individuals wishing to record and disseminate chapters of local history in the places where they grew up. They all convey a sense of urgency to document a world of crafts that has vanished before it is entirely obliterated from living memory. The combined information of *Pronoia's* website and the recordings of local history indicate that key aspects of rug making under the auspices of *Pronoia* were closely modeled after the Ouranoupolis pre-war operation: the creation of yarns, dyes, and weaving followed traditional procedures. The designs were new, but inspired from ancient, Byzantine, and folk Greek art. *Pronoia* employed professional designers to coordinate designs and colors. This esthetic approach continued uninterrupted into 2011.

An indication that the pre-war success of the Ouranoupolis rug operation was important at a panhellenic scale and provided a model for further similar operations in post-war Greece, is the fact that it was visited by a figure key in promoting traditional arts and crafts, and appears to have inspired her own

further initiatives. The woman in question is Phroso Liapi-Ioannidi (1896-1986), whom her fellow citizens affectionately called “the Mother of Zagori” (*i mana tou Zagoriou*) for her contributions to social life in Epiros. She is credited with the revival of the *samaroskouti* (a kind of woven cloth fulled in a watermill), and the promotion of *flokati* production, a floor covering that became fashionable around the industrialized world in the late 1960s and 1970s. From 1967 onwards, she promoted the use of elements from traditional Epirote women’s costumes in female fashion, especially wedding dresses. This, of course, followed a trend in Western fashion that promoted traditional dress and crafts as they were largely disappearing from most European societies. As Greece treaded on the heels of demographic, social, and economic trends evident in other parts of the Western world (albeit frequently at a considerably different pace), a similar urgency was felt to maintain traditional crafts; encouraging their continuation, especially in rural areas, was one of the expressed goals of *Pronoia*.

The esthetic, social, and economic pursuits of Greek rug making in the post-war period are inscribed within a substantially evolved social and economic landscape. WWII and the civil war that followed it until 1949 completely destroyed Greece’s infrastructure and led it to abject poverty, which was especially felt in the countryside. Reconstruction and economic recovery started in the 1950s. In the three decades that followed, the material conditions of life steadily improved. Like elsewhere in Southern Europe, this resulted in the urbanization of rural populations through internal migration, upward social mobility through education, and a significant expansion of the middle class. For handmade rug production, this meant a considerable expansion of its domestic clientele. The social prestige of owning an expensive handmade rug referencing Greek patrimony meant that *Pronoia* not only mirrored, but also influenced, the tastes of an urban middle and upper class, increasingly joined by successful and upwardly mobile educated professionals.

From its inception, *Pronoia* intervened in rug-making through a decentralized model of production. Weavers were trained at schools from which they graduated after completing a certain number of knots. Upon graduation, they received their loom as a gift and were free to work from home, usually on projects commissioned through *Pronoia*. They were paid by square meter woven. Schools of weaving obviously played a role in influencing design, since weavers who became free-lancers were likely to continue producing rugs in designs they had already executed during their training. In pre- and post-war

Ouranoupolis, it is clear that the immense respect commanded by Joice Loch, especially within the limited context of a single village's production, was a force that could guide tastes and esthetic approaches most of the time. Within the context of *Pronoia*, artistic supervision was carried out by hired staff. An artistic consultant was available when a client ordered through an urban outlet of this organization. However, both factories and individual buyers could and did seek *Pronoia*-trained weavers for commissions in designs of their own choice. Growing up in Thessaloniki in the 1970s and 1980s, I had an opportunity to witness that its residents (more frequently women rather than men, sometimes but not always accompanied by their husbands) would travel to rural areas in order to commission rugs to individual weavers, or to schools of weaving that operated for different lengths of time in various parts of Greece. In these cases, the design was selected based on suggestions made by the weaver, or the school, usually by showing executed samples, but sometimes only photographs or outlines of the knots on squared cardboard and samples of colored wool threads. Among the different options, the individual weavers and the school of Ouranoupolis enjoyed a more exalted reputation and were considered finer. The Ouranoupolis rugs may have been more renowned in Thessaloniki than in Athens, as is reasonable: the greater geographic proximity inevitably generated closer social and economic interactions between the two places, renewed and intensified every summer from the late 1960s onwards, when urban residents began to systematically seek the respite of beaches.

Joice' surviving rug production indicates that Byzantine designs which came into being in the 1920s and 30s continued to be executed in the post-war period, with adjustments and modifications. The looting at the Ouranoupolis home of the Lochs during the civil war resulted in the destruction of almost everything that had to do with rug production, including the looms themselves. Joice likely had to redraw her old designs from memory. She also created new ones that referenced further sources of inspiration, such as Minoan art. Although Joice's memoir does not discuss her activity as rug designer beyond the Byzantine inspiration at the inception of Pyrgos rugs in the 1920s, some information can be gleaned from a booklet she published in 1964. It comprises a total of 42 pages, plus 8 plates of black-and-white photographs, and is dedicated to the rugs and dyes produced in Ouranoupolis. It appears to have been intended as a guide for those wishing to pursue a cottage industry of handmade rugs. It includes a list with brief descriptions of twenty Byzantine-

style designs executed by Pyrgos rugs, explaining their sources of inspiration and the manner in which Byzantine decorative elements were distributed on the rug's surface.

Six of the eight accompanying photographs are dedicated to the Byzantine rugs. Under the rubric "Further Designs and Their Meanings", Joice listed an additional thirteen sources of inspiration. Six reference the myths of Australia's aboriginals (illustrated with one photograph). The rest involve drawings found in pre-historic caves in Africa, France, and Spain, ancient Egyptian monumental art, and archeological finds from "Ur of the Chaldees" and the frozen tombs of Pazyryk (a site south of the modern city of Novosibirsk), which receive the lion's share of Joice's attention (one full page, compared to a few lines for all other items). The reasons are clear: in 1949, excavations at Pazyryk yielded a famous rug, probably made at around 400 BC and therefore the oldest surviving pile carpet in the world. It was subsequently displayed at Saint Petersburg's Hermitage. One can sense some hidden but understandable pride in Joice's statement that she copied it: the rug's density of 360,000 knots per square meter makes the design exceptionally intricate and therefore difficult to copy.

Further, copies of a recently discovered rug displayed in a far-away museum required wrestling a design on squared paper out of photographs published in foreign-language books, which were almost luxury items: they could be bought either in the course of rare international travel, or at bookstores that, throughout Greece, could be counted on the fingers of one hand alone. Compared with books in Greek, they were considerably more costly and, if not already in stock, one had to order them and await their arrival for several weeks. Reviving the Pazyryk design in twentieth-century rug production was, indeed, an act of love for, and dedication to, the craft.

The 1964 booklet does not, of course, provide an exhaustive list of Joice's executed designs. Within it, she acknowledges an even wider scope of inspiration and a vision best summarized in the phrase "Rugs-rugs-rugs and I dream they are 'history'." Although it is hard to trace the chronological evolution of this vision, it is clear that it started from a firm grounding on Byzantine art and, by the time the arts-and-crafts program of the *Pronoia* came into existence, it included forms of ancient art which, like art of the medieval period, were important to modernist sensibilities throughout the twentieth century. This included, but was not limited to, ancient Greek art. Similar sensibilities, but more strictly focused on a Greek geography, are detectable in the early rug

production of *Pronoia*: a 1969 newspaper article, published to advertise a trade exhibition of *Pronoia* rugs, names the sources of inspiration for their designs as follows: archaic (sic) and folk art (*archaïke kai laïke techne*), mosaics, and works by contemporary painters such as Yiannis Moralis (1916-2009) and Yiannis Tsarouchis (1910-1989). The text does not mention Byzantine art, but the only photograph that accompanies it depicts a rug in a design unthinkable without acquaintance with Middle Byzantine silks: interconnected roundels enclosing animal figures.

Considerable research into the archives of *Pronoia* and whatever evidence can be gathered regarding the Ouranoupolis rug production would be necessary in order to obtain a quantifiable and reasonably documented view of the afterlife that each of Joice's designs may have enjoyed in the context of *Pronoia*. For now, only some preliminary observations based on readily accessible source materials are possible: the webpages of *Pronoia* that advertise to potential buyers the production of its final years up to 2011 include thirty-nine photographs of pile rugs. Four among them are clearly of Byzantine inspiration, although their appellation can occasionally be deceiving. One of the four is labeled "Peteinaria" (cocks). It is organized in orderly rows of roundels, which enclose not cocks but griffins, elephants, and lions facing one another. Although this rug is not identical to the one pictured in the aforementioned newspaper article of 1969, both are clearly variations of the same design. Other Byzantine designs in the final wave of *Pronoia*'s production are named "Pagonia" (peacocks) and "Pagonia kai vrysi" (peacocks and fountain).

They are probably related to the one that Joice named "The Garden of Eden." There is an obvious similarity (though not identity) between the *Pronoia* "Peacocks" and a pre-war design by Joice, a photograph of which was published in her autobiography. The fourth among the *Pronoia* Byzantinizing rugs is called "Ravenna" and is modeled after the vaulted ceiling of Galla Placidia's mausoleum, a blue sky studded by golden stars. Dying raw wool with natural dyes in a uniform, intensive, and permanent blue is challenging. When Joice managed this in the 1960s, it inspired her with a design depicting dolphins against a magnificent deep blue background, referencing the well-known Minoan fresco from Knossos. Perhaps the intensive blue sky of "Ravenna" reflects the same exuberance in achieving an exquisite dye; if so, Joice may have come up with a version of this rug during the same period.

Yet a fifth design, not pictured, is possibly implied on the page of the *Pronoia* website that enumerates the various sources of inspiration for the textiles on electronic display. The two expressly mentioned Byzantine sources of ideas are mosaics and vestments. Although none of the aforementioned designs appears to reference the latter, Joice Loch had, indeed, created a design after the “Sakkos tou Tsimiske” (The Sackcloth of Emperor John Tzimiskes), a famous liturgical vestment of a date considerably later than the tenth-century emperor, kept at the Athos monastery of the Iberians. Ouranoupolis weavers in the late 1970s were still reproducing the “Sakkos”. It is possible that it remained in the repertoire of *Pronoia* into 2011.

The overwhelming majority of the advertised *Pronoia* designs reference Greek folk art, especially embroidery and ceramics. It is uncertain how many of these may go back to designs by Joice. A possible such is “Louloudi Epeirou” (Flower of Epirus), because it was definitely woven in Ouranoupolis by 1965. We already mentioned Joice’s Minoan inspiration in the 1960s. At least one rug in the 2011 *Pronoia* collection also references Minoan art, but again it is unclear whether it is in any way connected with specific ideas originally developed by Joice.

Although oriental designs were excluded in the pre-war rug production of Ouranoupolis, they were embraced after the war, obviously responding to a domestic market demand for them. By the 1970s (and perhaps already earlier), the Ouranoupolis weavers would undertake established oriental patterns, like the ubiquitous “Bukhara”, or motifs originating in the West-Iranian city of Senneh. They would also execute more *recherché* designs, like one copied from the Pazyryk carpet.

The *Pronoia* designs appear to have had a further career among the hand-knotted rugs produced under the auspices of the Hellenic Organization of Small & Medium sized Enterprises and Handicraft S.A. (known with its Greek acronym EOMMEX), active between 1977 and 2011. EOMMEX primarily supported projects other than rug making (jewelry, ceramics, wood carving, lace, knitting, etc) but did set up weaving schools. A blog publishes information and photographs from one that operated between 1992 and 2006 at the village Potamoula in Aitolokarnania. The motifs of the rugs pictured on the looms have an obvious relationship with the *Pronoia* designs drawn from Greek folk art. Byzantine inspiration is not missing, either: rolled up in the background, one can discern a rug in the “Ravenna” design.

The evidence surveyed above suggests that Joice Loch's approach to rug design—an important component of Greek material culture in the post-war period, when urban middle-class households came to consider pile rugs as necessary luxuries—was pioneering and widely influential, even if this fact remains unrecognized. Her work rode on the wave of artistic and intellectual trends already swelling in Greece and beyond (which at least partly accounts for her success), but it gave them coherence and pointed them to particular esthetic directions. To a scholar of modern Greece, the significance of further studying her work and its impact is obvious. To a Byzantinist, studying the creation and dissemination of Joice Loch's now largely dispersed body of work could pay rich dividends. The most obvious one is recognizing how elements from Byzantine culture were translated to suit social and political realities in the twentieth century; this can usefully illuminate the background against which our Byzantine studies are inscribed at the beginning of the twenty-first. Perhaps less obvious but equally important is the help it can offer us in grasping, mostly through analogical thinking, some fundamental questions in the study of Byzantine society and culture.¹

Although it would be absurd to claim that the Ouranoupolis rug production developed outside of an industrial context, the conditions of desperate poverty in which it had to take off generated certain pre-industrial limitations, and Joice Loch's insistence on natural dyes deliberately reversed some of the advantages of industrialization. Relatively well-recorded because of its chronological proximity to us, it suggests ways to think about big problems in both Byzantine and modern history, such as the following: what provincial approaches share regarding their interpretation of metropolitan artistic trends—in this case how two cultural peripheries, Australia and Greece, dialogued with the British Arts and Crafts movement, conceived and exported out of a cultural center; this can offer avenues of understanding how artistic and intellectual trends originating in Byzantium were adapted in its cultural peripheries throughout its millennial history. Further, the Ouranoupolis experience can offer avenues of contemplating how city and countryside interact in economic, cultural, and esthetic terms; what “tradition” and “innovation” or “foreign” and “indigenous” mean in the context of such an interaction. It can also drive home for us the impossibility of clearly separating the “vernacular” from the “high-style”, and show us how to look for figures that move between these two categories, and are capable of translating one into the other.

References

- (Anonymous), “Australian Dreams—Designs by the Aegean,” *Sydney Morning Herald*, 24 May 1973.
- DeVries, Susanna. *Blue Ribbons Bitter Bread: The Life of Joice NanKivell Loch, Australia’s Most Decorated Woman* (Hale & Iremonger, Pty. Ltd: Alexandria, NSW, 2000).
- Irvine, Rachel. “Rugs that Saved a Village,” *Melbourne Herald*, 11 December 1964.
- Kitromilides, Paschalis. “On the Intellectual Content of Greek Nationalism: Paparrigooulos, Byzantium, and the Great Idea,” *Byzantium and the Modern Greek Identity*, ed. David Ricks and Paul Magdalino (Ashgate Publishing: Aldershot, 1998), 25–35.
- Kontominas, Bellinda. “The Great Heroine Australia Forgot,” *Sydney Morning Herald*, July 8, 2006, viewable at <<http://www.smh.com.au/news/national/the-great-heroine-australia-forgot/2006/07/07/1152240493799.html>> accessed October 2016
- Kourelis, Kostis. “Byzantium and the Avant-Garde: Excavations at Corinth, 1920s-1930s” *Hesperia* 76:2 (2007), 391–442.
- Llwellyn Smith, Michael. “Athos, Mount” in Jennifer Speake, ed., *Literature of Travel and Exploration: An Encyclopedia* (New York: Fitzroy and Dearborn, 2003), 42–43.
- Loch, Sydney. *Athos: The Holy Mountain* (Lutterworth Press: London, 1957).
- Marder, Brenda. *Stewards of the Land: The American Farm School and Greece in the Twentieth Century* (Macon, Georgia: Mercer University Press, 2004).
- Montana, Andrew. *The Art Movement in Australia: Design, Taste and Society 1875-1900*. Second Miegunyah Press Series (Book 31). (Melbourne University Publishing: Melbourne, 2000).
- Muthesius, Anna. “Essential Processes, Looms, and Technical Aspects of the Production of Silk Textiles,” in A. Laiou, ed., *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*. *Dumbarton Oaks Studies* 39 (Washington, DC, 2002), 147–168.
- NanKivell Loch, Joice. *Prosporion-Uranopolous [sic]: Rugs and Dyes* (Istanbul: American Board Publication Department, 1964).
- NanKivell Loch, Joice. *A Fringe of Blue: An Autobiography* (John Murray: London and Southampton, 1968).
- Nelson, Robert. “Modernism’s Byzantium Byzantium’s Modernism” in Roland Betancourt and Maria Taroutina, eds. *Byzantium/Modernism. The Byzantine as Method in Modernity* (E. J. Brill: Leiden and Boston, 2015), 15–36.
- (Ανώνυμο), “Ωραία χαλιά και κίλμια στην έκθεση Βασιλικής Προνοίας» *Βήμα*, 27 November 1969, 107; viewable at <http://www.nationalgallery.gr/library/el/cifiopoiimena_ar8ra_efimeridon/el_19693107_00003_0001.html> accessed October 2016.
- Βογιατζόγλου, Όλγα. «Η βιομηχανική εγκατάσταση των προσφύγων στη Νέα Ιωνία: παράμετρος της αστικής εγκατάστασης» στο *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα*.

Οι προσφυγιοπόλεις στην Ελλάδα (Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας: Αθήνα, 1999).

Ιστικοπούλου, Λήδα. *Η ελληνική ταπητουργία και η ταπητουργός στη Μικρά Ασία, 1860-1922* (Βιβλιοπωλείον της Εστίας: Αθήνα, 2000).

Σαπουντζάκης, Χάρης και Λουκάς Χριστοδούλου, *Η Νέα Ιωνία στο Μεσοπόλεμο, 1922-1941* (Εκδ. Ένωση Σπάρτης Μικράς Ασίας: Αθήνα, 2015).

Χατζηαντωνίου, Φαίδων. «Μια Αυστραλή συγγραφέας στην Ελλάδα» *Kathimerini*, October 8, 2006. <<http://www.kathimerini.gr/264994/article/politismos/arxeio-politismoy/mia-aystralh-syggrafeas-sthn-ellada>> accessed October 2016.

Χατζημιχάλη, Έρση. *Περίπατος με την Αγγελική* (Κάκτος: Αθήνα, 1999).

Χουμεριανός, Μανώλης. “Αργαλειοί της Καππαδοκίας”, 2002, *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor* URL: <<http://www.ehw.gr/l.aspx?id=3718>>, accessed October 2016

Notes

1 The research and writing of the present paper were conducted during a stay at the Wissenschaftskolleg zu Berlin. I am particularly grateful to its library staff for their effort to locate copies of articles published in the Australian press in the 1960s and 1970s, for which my references were imprecise or wrong.

2 Sydney Loch, *Athos: The Holy Mountain* (Lutterworth Press: London, 1957); Michael Llwellyn Smith, “Athos, Mount” in Jennifer Speake, ed., *Literature of Travel and Exploration: An Encyclopedia* (New York: Fitzroy and Dearborn, 2003), 42–43.

3 Two recent examples: Robert Nelson, “Modernism’s Byzantium Byzantium’s Modernism” in Roland Betancourt and Maria Taroutina, eds. *Byzantium/Modernism. The Byzantine as Method in Modernity* (E. J. Brill: Leiden and Boston, 2015), 15–36 (with useful earlier bibliography); Kostis Kourelis, “Byzantium and the Avant-Garde: Excavations at Corinth, 1920s-1930s” *Hesperia* 76:2 (2007), 391–442.

4 Susanna deVries, *Blue Ribbons Bitter Bread: The Life of Joice NanKivell Loch, Australia’s Most Decorated Woman* (Hale & Iremonger, Pty. Ltd: Alexandria, NSW, 2000).

5 Joice NanKivell Loch, *A Fringe of Blue: An Autobiography* (John Murray: London and Southampton, 1968).

6 The call to Greece is described in Loch, *Fringe of Blue*, 96–98.

7 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 101–12; on the activity of the Lochs in Thessaloniki, see also Brenda Marder, *Stewards of the Land: The American Farm School and Greece in the Twentieth Century* (Macon, Georgia: Mercer University Press, 2004), 379–80.

8 When the Lochs first visited Ouranoupolis it was not yet called by that name. Locals would refer to it as “Pyrgos” because of the dominance of its Byzantine tower over the landscape; maps would mark it as “Prosporon”, a name reflecting its status as imperial offering to the monks of Vatopedi. The Greek government renamed the village “Ouranoupolis” in 1946. “Ouranoupolis” is used throughout the present contribution for reasons of clarity.

9 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 116–17. More details on the circumstances of this invitation in de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 192–93. It is hard to pinpoint the year in which the Lochs arrived

at Ouranoupolis. No exact date is mentioned in *Fringe of Blue*. Joice NanKivell Loch, *Prosporiou-Uranopolous* [sic]: *Rugs and Dyes* (Istanbul: American Board Publication Department, 1964), 7, dates this arrival to 1928—a date contradicted by the participation of the Ouranoupolis rugs to the First International Fair in Thessaloniki (mentioned in NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 122), which took place in 1926. For the purposes of the present contribution, I chose to consider the memory of the First International Fair as more reliable because it is based on a fiscal event that proved very important for Joice Loch's life-long endeavors.

10 Loch, *Athos*, 13–14.

11 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 121–22.

12 Μανώλης Χουμεριανός, «Αργαλειοί της Καππαδοκίας», 2002, *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor* URL: <<http://www.ehw.gr/l.aspx?id=3718>>, accessed October 2016; Λήδα Ιστικοπούλου, *Η ελληνική ταπητουργία και η ταπητουργός στη Μικρά Ασία, 1860-1922* (Βιβλιοπωλείον της Εστίας: Αθήνα, 2000). Some information can also be found in Ioakeimidis, <<http://www.ioakeimidis.gr/i-istoria-tis-oikogeneias>>, accessed October 2016.

13 Όλγα Βογιατζόγλου, «Η βιομηχανική εγκατάσταση των προσφύγων στη Νέα Ιωνία: παράμετρος της αστικής εγκατάστασης» στο *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα. Οι προσφυγοπόλεις στην Ελλάδα* (Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας: Αθήνα, 1999), 148–63; Χάρης Σαπουντζάκης, Λουκάς Χριστοδούλου, *Η Νέα Ιωνία στο Μεσοπόλεμο, 1922-1941* (Εκδ. Ένωση Σπάρτης Μικράς Ασίας: Αθήνα, 2015).

14 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 122.

15 It bears clarifying that hand-knotted pile rugs were a refugee specialty; obviously, other forms of weaving had strong local traditions elsewhere in Greece. On the Chalkidiki area, see <<http://www.dimosaristoteli.gr/gr/culture/textiles-Ouranoupoli-Arnaia>> accessed October 2016.

16 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 122.

17 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 122. An account of how Joice was inspired with Byzantine designs is provided in de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 212, but a Byzantinist would find it impossible to trust, given that it includes phrases like the following: “Her favorite design was taken from a carving at Vatopedi of the *Esphigmenou* or Tree of Life [sic], showing amongst the blossoms a bird which had eaten the flower of good and evil.” The photograph of a rug in this design is published *ibid.*, plate 3 after p. 224.

18 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 122.

19 The first encounter with Paraskevoula, nick-named “the Witch”, is narrated in NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 116; her death in 1939 is mentioned *ibid.*, 160. Some details on developing the dyes *ibid.*, 122–23; on training the Swiss Martha Handschin in vegetable dyes after the war, *ibid.*, 238; see also NanKivell Loch, *Prosporiou-Uranopolous*, 25–42; Joice painted of Paraskevoula the following portrait: “The Witch was my favorite. There was a worldly elegance about her, and I wondered in what Constantinople slums she acquired her gestures. She was thin from the barest necessities, but long, lean years had not disillusioned her sufficiently to blunt her excellent wit, and she walked briskly as if life had a meaning, her ancient Turkish trousers swinging from her hips with her movements.” (NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 125). More information on Paraskevoula in de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 199–201; more details on developing the dyes in de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 214 ff. An explanation about this book and how it was used in the present paper is in order here: In many cases, it fills in silences in Joice Loch's 1968 autobiography, *Fringe of Blue*. According to the author's preface (p. 6), it is based on four years of research. In discussing the rug industry set up by Joice Loch in Ouranoupolis, the author occasionally footnotes oral interviews with two of Joice Loch's assistants in the enterprise: Fani Mitropoulou (d. 2008), a manager of Pirgos rugs and Joice Loch's housekeeper during the last decades of her life; and Martha Handschin (d. 2006), an associate of Joice Loch in creating dyes for the rugs. The footnotes to the text suggest

that Susanna de Vries also consulted, at least to a certain degree (she remarks on the difficulty of accessing them), the private papers of the Lochs, now in Ouranoupolis, and newspaper clippings apparently collected by Martha Handschin (de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, Chapter 29, note 3, p. 354). The book is therefore valuable for consulting unpublished primary sources and key informants who are now deceased. However, it contains inconsistencies and some obvious misinformation, which compromise its overall reliability and suggest that anyone wishing to mine it for hard facts should do so only after checking independent sources. Some examples that could easily be multiplied: the emperor who provided the funds for the building of the Great Lavra is said to be Nicholas II of Byzantium (ibid., 180); the great painter, sculptor, engraver and author Nikos Hadjikyriakos-Ghikas (1906-1994) is mentioned as “Panos Ghika” (ibid., 315, 322); the well-known British poet, essayist and translator Philip Sherrard is said to be an archaeologist (ibid., 329); a monk from the monastery of Panteleimon with whom the Lochs had a friendly relationship is repeatedly referred to as “Brother Anaphronos”—a non-existent Greek-sounding name, perhaps a mistake for “Sophronios”; the minute island of Amouliani is said to be uninhabited in the year 2000 (ibid., 180), although it was ceded to refugee families in the 1920s and has been steadily inhabited by a few hundred permanent residents since; acorns, repeatedly mentioned as milled to produce flour and coffee for the poor diet of the villagers, are impossible to find at a sea-side location such as Ouranoupolis; the description of a mass wedding celebration in the late 1930s (ibid., 230–31) includes so many outright impossibilities that it can only be a figment of the author’s imagination: the traditional costumes cannot have been worn as described because, by the late 1930s, both men and women in the broader area of Chalkidiki around the mines of Stratoniki had entirely adopted European fashions and no longer wore traditional dress, not even on special occasions. The *rebetika*, a variety of late nineteenth and early twentieth-century songs expressing the sentiments of the urban poor at the margins of Greek society in frequently risqué terms, cannot have been performed at a village wedding in the 1930s: they came together as a collective category under this name only in the 1960s, and would have been scandalously inappropriate for such a celebration, even if they were known to a rural population. Likewise, the “threshing dance” commemorating “Greeks slaughtered by the Turks” is the *kangeleftos*, danced only at the site where the execution took place in 1821, i.e. the threshing floor outside Ierissos (a large village in the vicinity of Ouranoupolis), strictly on the Tuesday after Easter and on no other occasion. I would like to thank my father, NAME WITHHELD (b. Stratoniki, 1929), for confirming details of everyday life in Chalkidiki in the 1930s. For this reason, I decided to base my own narrative exclusively on Loch, *Fringe of Blue*, and footnote de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread* only when the information it offered appeared to be verifiable through independent testimony, or when it footnoted a concrete primary source that could be independently pursued.

20 On William Morris in Australia, see Andrew Montana, *The Art Movement in Australia: Design, Taste and Society 1875-1900*. Second Miegunyah Press Series (Book 31). (Melbourne University Publishing: Melbourne, 2000), 223–24; although Morris’ products were a hard-to-afford luxury for most Australians, there were other channels of disseminating a taste for medieval art, such as the “Medieval Court” at the 1866–67 Intercolonial Exhibition (ibid., 140).

21 <<http://www.australia.gov.au/about-australia/australian-story/arts-and-crafts-movement>> accessed October 2016.

22 Paschalis Kitromilides, “On the Intellectual Content of Greek Nationalism: Paparrigououlos, Byzantium, and the Great Idea,” *Byzantium and the Modern Greek Identity*, ed. David Ricks and Paul Magdalino (Ashgate Publishing: Aldershot, 1998), 25–35.

23 For details on the life and work of Angeliki Chatzimichali, see the memoir of her daughter: Έρση Χατζημιχάλη, *Περίπατος με την Αγγελική* (Κάκτος: Αθήνα, 1999).

24 Kourelis, “Byzantium and the Avant-Garde.”

25 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 123. NanKivell Loch, *Prosporion-Uranopolous*, 10-11 tells the same story in slightly greater detail.

26 NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, 238–39; more details can be found in NanKivell Loch, *Prosopion-Uranopolous*, 11–12, including the following information on royal interest: “His Majesty, King George of Greece, was always very interested in the rug making, and in the winter of 1946 he asked me if there seemed any possibility of getting the industry back on its old footing. I quoted prices to him and he agreed sadly that most likely any idea of restarting it would have to be abandoned. It was 1952 before I decided to try to start it by slowly replacing my own collection.” De Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 314, describes the re-start of the operation in similar terms (with small discrepancies). As for the royal interest in rug making prior to WWII, De Vries, *ibid.*, 228, reports that in 1938 the Lochs were decorated by the Greek government on account of their humanitarian work and the founding of Pyrgos rugs; if this is so, a royal request to re-establish the operation in the post-war period makes sense. The problem is that, according to de Vries’ narrative, the King and Queen who decorated the Lochs in 1938 were Paul and Freideriki. This is impossible, as Paul sat on the Greek throne only in 1947.

27 <<http://www.ekka.org.gr/OikotexniaShow.action>> accessed October 2016.

28 A connection with royal initiative is only implicitly acknowledged on this website: «**Η Οικοτεχνία είναι ένα από τα πολλά προνοιακά προγράμματα του Ι.Κ.Π.Α. [Ινστιτούτο Κοινωνικής Προστασίας και Αλληλεγγύης], το οποίο ιδρύθηκε το 1947 με αρχικό στόχο την επίλυση κοινωνικών προβλημάτων υποβαθμιζόμενων περιοχών. Το 1953, με το στήσιμο του πρώτου αργαλειού στο χωριό Λέχοβο της Καστοριάς, ξεκίνησε το Οικοτεχνικό Πρόγραμμα και με την πάροδο των ετών εξαπλώθηκε σχεδόν σε όλη τη χώρα.**» [The Arts and Crafts program is one of several launched by the Institute for Social Protection and Solidarity, founded in 1947 and initially aiming to address the social problems of poverty-stricken regions. The Arts and Crafts program started with a single loom, set up in 1953 at the village of Lehovo in the region of Kastoria. Over the years, it expanded almost throughout the country]. Soberly evaluating the role of the Queen’s Fund in the post-war development of the Greek arts and crafts stumbles upon a number of political and ideological problems that still tantalize modern Greek society: already at the time of its inception, the Queen’s Fund, which was not a government organization but depended on public funds and resources in order to function, was criticized for using public assets to boost the personal image of the Queen and the royal family. The meddling and destabilizing political role of the Queen and the royal entourage during the decades that followed contributed to the unpopularity of the Greek monarchy and its eventual fall from power—an event folded into Greece’s political adventures during the junta of 1967–74 and its aftermath. This negative political baggage can help explain the reticence surrounding how the *Pronoia*’s successful and influential arts and crafts program took off.

29 “Ωραία χαλιά και κιλίμια στην έκθεση Βασιλικής Προνοίας» *Βήμα (Vema)*, 27 November 1969, 107; viewable at <http://www.nationalgallery.gr/library/el/cifiopoiimena_ar8ra_efimeridon/el_19693107_00003_0001.html> accessed October 2016.

30 On rug production supported by *Pronoia* in the 1950s in Phourka, Chalkidiki, see <<http://arhioil.com/laografia/oikotexnia>> accessed October 2016. The website of the factory Ioakeimidis offers information on the weavers it employed over the years; some were trained by *Pronoia*. The website includes no dates: <<http://www.ioakeimidis.gr/i-istoria-tis-oikogeneias>> accessed October 2016; on rug production on Spetses from the 1920s onwards, generated by the arrival of refugees and specializing in oriental designs, see <<http://www.spetses.gr/el/traditionaloccupations>> accessed October 2016. The website of the *Lykeion Ellinidon Volou* on weaving: <<http://www.lev.com.gr/%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B7-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B6%CF%89%CF%80%CF%8D%CF%81%CF%89%CF%83%CE%B7%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%BF%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B1%CF%82-%CF%84%CF%89/>> accessed October 2016.

31 Website of *Pronoia*, last modified in 2011.

32 Brief biographic note on Phroso Ioannidi at <<http://izagori.gr/biogra>-

phies/350-%CF%86%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89-%CE%B9%CF%89%CE%B1%CE%B-D%CE%BD%CE%B9%CE%B4%CE%B7-1896-%E2%80%93-1986.html> accessed October 2016; information on her husband, Ioannis Ioannidis (1880-1960) at <http://cultureportalweb.uoi.gr/cultureportalweb/article.php?article_id=1067&topic_id=184&level=3&belongs=183&area_id=18&lang=gr> accessed October 2016.

33 A chronicle of the supply and demand for oriental-style handmade and machine made rugs, as well as the popularity of the flokati, can be found at the website of the now closed factory owned by the Oulkeroglou family in Veroia, <<http://www.oulkeroglou.gr/history.htm>> accessed October 2016.

34 This model is mentioned in Phourka in the 1950s, as clarified in <<http://arhioil.com/laografia/oikotexnia>> accessed October 2016; something similar is explained in in *Vema*, 27 November 1969 (see n. 29 above) and in the detailed but unreliable de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 214, 216, 227-228 for pre-war Ouranoupolis.

35 The *Pronoia* website describes them as “ένα καλλιτεχνικό επιτελείο» («artistic staff»); see <<http://www.ekka.org.gr/OikotexniaGuideShowPage.action>> accessed October 2016.

36 Personal recollection, Thessaloniki in mid- to late 1970s.

37 Factories as commissioners of weavers trained by *Pronoia* are mentioned at the website of the factory owned by the Ioakeimidis family; see note 30 above.

38 In *Vema*, 27 November 1969 (see n. 29 above) rugs ordered through *Pronoia* could have a maximum number of 250,000 knots per square meter. This was the highest quality of weaving, named “Kassandra” and priced at a hefty 3,000 drachmas per square meter in 1969. The same number of knots per square meter and under the same name is advertised as the highest quality in 2011; see <<http://www.ekka.org.gr/OikotexniaBargains.action?categoryID=1>> accessed October 2016. To the best of my knowledge, this was also the highest number of knots per square meter that the Ouranoupolis weavers would normally undertake in the 1970s and 1980s. It is possible that the reputation of Ouranoupolis in the post-war years was based on the fact that it had a longer tradition of weaving than most other rural area supported by *Pronoia* and therefore possessed a greater number of experienced weavers who could carry out more complicated projects. This reputation may also be connected with the quality of the wool and the dyeing process pursued in Ouranoupolis.

39 De Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 314, based on Loch, *Prosporion-Uranopolous*, 12, which describes the difficulties of restarting Pyrgos rugs but does not explicitly say anything about how the pre-war rug designs were recovered.

40 Loch, *Prosporion-Uranopolous*.

41 Loch, *Prosporion-Uranopolous*, 12–22; the book also includes black-and-white photographs of rugs executed at Ouranoupolis, six in Byzantine and one in Australian aboriginal style.

42 Loch, *Prosporion-Uranopolous*, 12. Those who knew Joice repeatedly commented on her life-long devotion to her native country. Under this light, the statement about dreaming of rugs as history seems to evoke the important role that dreams and dreaming have in the culture of Australia’s aboriginals.

43 Australian newspapers published at least two articles on Joice, based on interviews that she gave. They both include comments on her designs that need to be verified independently. The earlier article, Rachel Irvine, “Rugs that Saved a Village,” *Melbourne Herald*, 11 December 1964, quotes Joice as follows: “As we built up the industry, we used many designs of pre-Christian times, preserving ancient forms of Art. Now the villagers use ancient Chinese, Egyptian, Persian, Arab, and even Australian art in the fine, handwoven rugs.” The second article, (anonymous) “Australian Dreams—Designs by the Aegean,” *Sydney Morning Herald*, 24 May 1973, mostly discusses the events of Joice’s life known through her autobiography. Its illustrations (a sketch of the Ouranoupolis tower and a portrait of Joice) are accompanied by the rubric “Beauty from Byzantium.”

It concludes as follows: “Besides the Athos designs Mrs Loch says she has copied prehistoric designs from cave walls and from stones to use in the rugs. And some are copied from Aboriginal cave paintings. “The presentation of these ancient designs in the form of rugs is my way of showing a little history through art.”

44 *Vema*, 27 November 1969 (see n. 29 above).

45 Listed under “handknotted carpets” in the categories “Product description” < [accessed October 2016.](http://www.ekka.org.gr/Oikotexnia>ShowCategory.action?categoryID=1> and “Offers” <<a href=)

46 <[47 All designs are labeled with a name in the Greek display of the webpages; the English display of the same webpages includes names for some but not all of the designs.](http://www.ekka.org.gr/OikotexniaBargains.action?categoryID=1> accessed October 2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

48 Described in de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 213.

49 The photograph is labeled “Rug made in Ouranoupolis” (NanKivell Loch, *Fringe of Blue*, plate between pp. 198 and 199), though this is clearly not exactly the same rug.

50 Photograph and description of the rug in de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 216 ff. and plate 5 after p. 224. Interestingly, the famous dolphin fresco cannot be reckoned as a genuine Minoan work. It is an extensive reconstruction, based on very few fragments, by Piet de Jong, produced between 1922 and 1930, and therefore conforming with, and greatly appealing to, twentieth-century sensibilities.

51 <[52 Personal recollection.](http://www.ekka.org.gr/OikotexniaGuideShowPage.action> accessed October 2016. The sources of inspiration are described as follows: “The beauty of ancient Cretan frescos, the Vergina treasure, the wealth of Byzantine vestments and intricate mosaics, as well as the dress, homes, furniture, and handicrafts of more recent folklore. Greek nature is also an interminable source of inspiration: birds, flowers, shells, fish, even rocks...” (my translation; the English version of the same text on the <i>Pronoia</i> website is more terse and on occasion incomprehensible).</p>
</div>
<div data-bbox=)

53 Personal recollection of a rug woven earlier than my birth date. A weaver reminisces about having executed tis design at <[54 Design titled “Minoan Flowers” \(μινωικά άνθη\). The overall lay-out of this rug is closely structured after the rug titled «Vergina diadem» \(διάδημα Βεργίνας\), an object excavated in the late 1970s, by which point Joice was probably no longer designing \(she had a serious accident in the late 1960s that permanently affected her memory and power of concentration; de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 330–31\). Among the embroidered rugs advertised on the *Pronoia* website one can see designs inspired from a source chronologically and esthetically close to Minoan art, namely the frescoes of Thira \(excavated from 1967 onwards\), in which Joice cannot have had a hand. The closest to Byzantine inspiration among the embroidered rugs is the design called “Coptic.” See <\[55 This seems to be the case, based on the article in *Melbourne Herald*, 11 December 1964, quoted above, note 43.\]\(http://www.ekka.org.gr/Oikotexnia>ShowCategory.action?categoryID=3> accessed October 2016.</p>
</div>
<div data-bbox=\)](http://www.rodopiblog.blogspot.de/2010_03_23_archive.html> accessed October 2016 ; she remembers getting paid 1,5 drachmas per 1000 knots, but in which year (or even decade) is not specified.</p>
</div>
<div data-bbox=)

56 Currently called Sanandaj, an overwhelmingly Kurdish city with important Armenian, Assyrian, and Jewish minorities into the middle of the twentieth century. There is a wide array of Seneh patterns. It is unclear whether serendipity or other circumstances drove their selection for introduction to the Ouranoupolis repertoire.

57 As a child of ten or twelve in the late 1970s, I recall accompanying my parents to Ouranoupolis,

where they discussed placing an order with Fani Mitropoulou. We stayed there several hours considering designs, qualities of weaving, and colors. We were shown samples of executed rugs which included “The Tree of Life” and “the Sakkos of Tsimiskes”. I also remember seeing the book out of which the Pazyryk design was transferred on squared paper for the looms of the village, and two different versions of its motifs drawn on squared cardboard, one in higher resolution than the other. I believe we also saw a small Pazyryk rug woven in the lower resolution, attributed by our interlocutor to “Kyria Lok”. At least two additional Pazyryk rugs in the higher resolution design, transferred on squared paper by Fani’s daughter Elli, were woven in Ouranoupolis in the late 1970s. Further, I recall choosing colors from a voluminous dossier of samples: wool threads dyed in various hues, occasionally accompanied by brief notes on dye preparation. A newspaper article published in *Kathimerini* on October 8, 2006 (Φαίδων Χατζηαντωνίου, “Μια Αυστραλή συγγραφέας στην Ελλάδα”) mentions a color sampler at the hands of Fani Mitropoulou. It would be interesting to know how many such color samplers existed in the small community of weavers in Ouranoupolis because of the light it would shed on patterns in the transmission of technical knowledge. Obviously, the type of information recorded in a color sampler is elliptical; full information depends on a weaver’s personal memory and the communication of knowledge through oral explanation and practical demonstration. These are all extremely important questions for the transmission of technology. The article in *Kathimerini* can be read at <<http://www.kathimerini.gr/264994/article/politismos/arxeio-politismoy/mia-aystralh-syggra-feas-sthn-ellada>> accessed October 2016.

58 <http://potamoulaneews.blogspot.de/2015/03/blog-post_16.html> accessed October 2016.

59 Although Joice never published a book on her designs, it is likely still possible to reconstitute how the designs evolved over the decades: after her death, her personal belongings passed to the custodianship of the Tenth Ephorate of Byzantine Antiquities, which turned the tower where she and her husband had lived into a museum of Byzantine culture. As of 2006, it includes a section recreating the personal space of the Lochs with their furniture, rugs, and other items. On the exhibit’s inauguration, the Australian ambassador to Greece donated one of Joice’s rugs that was inspired from the art of Australia’s aboriginals. The donation is reported in *Kathimerini*, October 8, 2006; a photograph of the rug (Bild 9) is viewable at <<http://www.agion-oros.de/Ouranoupolis.htm>> accessed October 2016. It is unclear whether this rug is one of the nine that Joice donated to “the people of Australia” during a visit there in 1964. The donation represented all periods of the Ouranoupolis production and was intended for the projected Australian National Gallery in Canberra and other museums. Subsequently, this collection was either dispersed (de Vries, *Blue Ribbons Bitter Bread*, 329–30) or misplaced until all but one of the rugs surfaced again at the basement of the Australia Council for the Arts in 2000 (Bellinda Kontominas, “The Great Heroine Australia Forgot,” *Sydney Morning Herald*, July 8, 2006, viewable at <<http://www.smh.com.au/news/national/the-great-heroine-australia-forgot/2006/07/07/1152240493799.html>> accessed October 2016). One of these rugs, titled “Creation”, is exhibited in Sydney’s Powerhouse museum (<<http://www.powerhousemuseum.com/collection/database/?irn=361572>> accessed October 2016). The museum’s labeling betrays a poor understanding of the conditions in which the rug was produced. Important information can still be recovered from the living memory of the people of Ouranoupolis, but the passing of time will make the task increasingly less feasible. In order to aid with accurately reconstructing the reception of Joice’s work, especially from an urban point of view, I recorded here whatever relevant information I had to the best of my ability to recall it.

60 An analogous approach, using the modern Greek production of silk at Soufli in order to understand aspects of Byzantine silk production, was productively adopted in Anna Muthesius, “Essential Processes, Looms, and Technical Aspects of the Production of Silk Textiles,” in A. Laiou, ed., *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*. Dumbarton Oaks Studies 39 (Washington, DC, 2002), 147–168.

Olympia Tachopoulou

Hellenic Open University &
Open University of Cyprus

“Cross to the other bank.” The postmodern turn in Elytis’ *Maria Nephele*

Summary

This article investigates the ways 1979 Nobel laureate poet Odysseus Elytis struggles with the forces of postmodernity and seeks how to identify the new global space in his poetic collection *Maria Nephele* (1978). Through two parallel monologues between Maria Nephele, a modern radical young woman, and the Antiphonist, the voice of the poet, Elytis is trying to perceive the cultural turn from modernity to postmodernity and to perform it in a dialogic process. The dialogic interplay of Maria Nephele and the poet is diminished at the end of the poem when the timeless ethical vision of the poet is projected through contemplation on psychic grandeur and cultural order. Maria Nephele as a *flâneuse* in the postmodern city lives in the constant transformation of the now and opens the way to conceptualizing an international culture. In the paper that follows I will read Elytis’ poetic choices in *Maria Nephele* through the perspective of postmodern theory and also through Benjamin’s philosophy of history.

By the way of an introduction

In a 1974 essay with the title “First Things First”, Odysseus Elytis refers to the counterculture of the new generation, presumably meaning the youth of the 1960s, which reached its peak in May 1968. His positive attitude and

endeavor to praise this generation in its anarchist and revolutionary context are obviously stated:

I also feel obliged to seriously consider some typical symptoms of “rage”, “rebellion” and “anarchy” characteristic of today’s youth in order to understand them and applaud them as they deserve while they are still in their disinterested phase, that is, not yet channeled into camps seeking advantage (*Open Papers* 19-20).

Furthermore, in one of the interviews Elytis gave to Pilichos he agreed that in the verses of *Axion Esti* one can find the “substitution of the flower for the gun” and he was happy to hear that if the students of May 1968 knew Greek they would use his verses (*Συν τοις άλλοις* 96). This endeavor to deeply understand and approach the new generation found its best poetical form in *Maria Nephele* (*Μαρία Νεφέλη*), which was first published in 1978, though the idea for this collection had been conceived when Elytis finished *The Axion Esti* (*Άξιον Εστί*, 1959) and met a “young woman in real life” (Odysseus Elytis 640)¹. *Maria Nephele*, as the poet points out in his interview to Ivar Ivask in 1975 “constitutes an exception” in his work as he turns from the Mediterranean nature to the urban environment and especially as he moves away from his elevated poetic tone, employing the language of the street (638). In this interview Elytis defined three periods of his poetry. In the first period nature and metamorphosis along with surrealist influence predominate in his inspiration (639). The elevated tone of his poetic language kept his texts “far removed from the everyday usage of words” (638). Elytis’ natural vision during this period asks the audience to consider a world where the Aegean sunlight and the beauty of nature give a spiritual force which transforms “negation into affirmation of life” (Dekavalles, “Time versus Eternity”, 22). Eros, youthfulness, innocence and bodily sensation tangled with nature and sun form his poetic ideas. In the second period which includes *The Axion Esti* the poet proceeds to a “historical and moral awareness” without losing his natural vision (Elytis, 639). According to Koutrianou (33), this is the beginning of the crystallization period which reflects the decisive impact of historical events on his poetic development. Henceforth, his poetic thought becomes more theoretical and methodical. This theoretical and analytical thinking leads him to the third period, as the poet has termed it, in which he engages a “lyricism of architectural invention and solar metaphysics” (Elytis, 639). This period is represented by the collection *The Light Tree and the Fourteenth Beauty* (1971). *Maria Nephele* also belongs in

this third period in which Elytis' poetics takes on a different tone which reflects his gradually shift from "romantic aestheticism to the stoic minimalism of contemporary post-modernists" (Bien, 346). Maronitis (246) associates this collection with the context and ideology of the "Generation of the '70s" due to its questioning tone and its social criticism.

Maria Nephelē has been defined as a hippie girl who represents the "new wave and leftist intelligentsia" (Karandonis 258) and reflects the "global, modern consumer society" (Karandonis 243). Ioannou (193, 198), has considered the political aspect of the collection, suggesting that Elytis absorbs the ideas of anti-colonial movements and displays the universal aspect of oppression of both groups and individuals. According to Vitti (50), Elytis saw in the students of May 1968 and in hippies a rebellion without allegiance to political parties and institutions.

Actually, what Elytis perceives in the 1960s and 1970s is the new intellectual landscape formed by post-industrial and consumer society, multinational capitalism and the contemporary media which drove literature, as Jameson argues, to a radical break with high modernism (*Cultural Turn* 19-20). The 1960s is a decade identified with the emergence of a counterculture that formed an early politicized aspect of postmodernism (Bertens 5)².

Hence, this paper seeks to clarify several aspects of postmodernism that are very important to understand the poems of *Maria Nephelē* and have not previously been related to Elytis' work³. Previous studies have reported the international aspects of the collection but have not dealt with the concept of postmodernism. My aim in this article is to discuss the way in which Elytis perceives the postmodern and post-colonial condition of his era. Elytis opens a dialogue with the new cultural present which is dominated by the turn to postmodernism. Maria Nephelē is a representative figure of the new era, who transmits the new ethical vision of a radical cultural change. Clearly, what Elytis sees in postmodernity is the emergence of late consumer and multinational capitalism. He moves from the world of nature to urban culture and from the utopian pursuits of modernism to the "fetishism" of commodities and the collapse of values⁴.

In this collection, Elytis, although he feels the loss of the grand narrative (Lyotard 37), which was identified with modernism, seeks to "cross to the other bank" to understand the new era in its ethical and aesthetical aspects. He redefines the relationship between past and present and perceives the

crisis of the old narrative and ancient tradition. Finally, although he ends up strengthening his Greek national identity, he creates an authentic perspective of the other side in the person of Maria Nephele, who holds the ideology of postmodernity. Maria Nephele's ideological stance can be described as the questioning of authority which is the main postmodernist attitude beginning in the 1960s.

The dialectics of seeing

Susan Buck-Morss, in her book *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (1989), claims that Benjamin's philosophical method in the Arcades Project can best be described as a dialectics of seeing (6). This argument is based mostly on the way Benjamin makes conceptual points concrete through the power of dialectical images. The dialectic way of seeing provides the proper axes to align antithetical elements (210). Benjamin's dialectical thinking aims at a "synthesis" grounding itself at the point at which the different "axes intersect" (210). The antithetical concepts maintain their contradictory positions but they cross each other revealing a "dialectical image" (210). Adorno (240), who has typified Benjamin as the "dialectician of the imagination", argues that the dialectical images can be thought of as "objective crystallizations of the historical dynamic" (238). As I will try to argue in the following pages, Benjamin's dialectical conception of modernity can promote our understanding of Elytis' thought in *Maria Nephele* and of how he conceptualizes the new issues of postmodernity.

The initial title of the Arcades Project was "A Dialectical Fairy Scene" (Buck-Morss 34, 49) and in the first edition of *Maria Nephele*, Elytis had given the subtitle "A Stage Poem" (Ένα σκηνικό ποίημα); both titles directly state the dialogical "optics" of their authors and their intention to present their views as a scene. *Maria Nephele* is a collection framed by two parallel monologues spoken by a modern radical young woman, Maria Nephele, and the Antiphonist who conveys the voice of the poet. It is divided into three sections, including an introductory and a closing poem and two intermediary songs. In every section, seven of the poems are spoken by Maria Nephele and seven by the Antiphonist. Every poem ends in a short, striking and memorable phrase that mirrors the deeper thoughts of the characters (Politi 84) or otherwise could be read like revolutionary slogans on the city walls which imply a call for action or subversion. The setting of the poem is an unnamed city and the

poet makes a concession to his rules of language by using street language. It is not a real dialogue “but two monologues side by side” as Elytis explains in his interview (Odysseus Elytis 638), where the poet’s words are often a reaction to the girl’s words creating a type of indirect dialogue as the two characters are trying to establish a communication and understand each other. Actually, there is a clear correspondence between their views on similar issues (Pourgouris 188), but from different angles. Maria Nephele and the Antiphonist are the two individuals or actors in a scene, who represent the two different axes and construct a dialectical image. Indeed, in the 1975 interview with Ivar Ivask, Elytis (Odysseus Elytis 631-645) points out that the girl Maria Nephele is the other half of himself: “it is as if you would see the reverse of me” (640), thus substantiating the divergent but also congruent character of his binary synthesis. In *Maria Nephele* this joining of opposites is manifested by the opening line of the book: “On the other side I am the same” (Elytis, *Collected Poems* 49, 289), which is drawn from *Orientalisms* (*Προσανατολισμοί*, 1940) and indicates an earlier but continuing view of Elytis as possible different aspects of the same identity.

But what indeed is the “reverse” or better of his opposite side? Which is the one side and which is the other? In the same interview, Elytis (Odysseus Elytis 632) identifies himself with the fundamentals of “purity and sanctity.” Therefore, if the one side is the union of purity and sanctity, the other side could be the fusion of impurity and profanity.

The intentional joining of opposites in the characterization of an identity becomes clear in the poem “The Map-Fix” («Το στίγμα»), where the Antiphonist links two opposing concepts, “Hubris” and “Star”, in order to create a visible sign to guide him while following Maria Nephele:

The moment came. Maria Nephele
take my hand – I shall follow you;
and the other hand I raise – look – with palm
turned up fingers opened
a heavenly flower:
“Hubris” as we’d say or even “Star”

Hubris-Star Hubris-Star
that’s the map-fix friends
we must keep the connection.

(Elytis, *Collected Poems* 299)⁵

In the above verses, the Antiphonist/Poet attributes to a “heavenly flower” the potentially opposite concepts of hubris and star. Hubris, in ancient Greek thought, alludes to overweening pride and it is connected to extravagance, to a transgression of limits. According to Cairns (32), hubris in its broad sense should be conceived as “a way of going wrong about the honour of self and others.” On the contrary, star as part of a constellation represents the light in a dark scene, and a navigation light for voyagers.⁶ If hubris refers to dishonor and injustice then star can be associated allegorically with honor and justice. But mostly I think this junction of “Hubris-Star” denotes the need of the poet at that specific historical moment to go beyond his limits, to venture an overreach in order to follow Maria Nephele who on the other side has decided to overstep the mortal limits stating at the end of her poem: “The law I am will not subdue me” (“The Forest of Men” 298). For that reason, he insists on the connection between these opposing concepts: “Hubris-Star Hubris-Star/ that’s the map-fix friends/ we must keep the connection” (299). The coexistence of these cultural attitudes in conflict is provided as a map-fix, or as the specific position to precede and guide him in the future. In other words, he is drawing a star-map that presupposes a dialectical view for the process of cultural history.

A similar view of a dialectical cultural history (Caygill 73) has been crystallized by Benjamin (*Illuminations* 256) in his famous phrase that “there is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.” Benjamin’s concept of history embraces the negative aspects of culture (Caygill 85) and defines history not as a triumphal procession by the ruling class (Buck-Morss 288) but through the consciousness of the “eternal entanglement of barbarism with civilization” (Wieseltier x). Both Elytis and Benjamin ground their ideas in the dialectical coexistence of positive and negative aspects of history. And both counter the negative, hubris or barbarism, with a positive perspective. In “Experience and Poverty” (1933) Benjamin developed a positive aspect of barbarism compared to the impoverishment of experience which results from the “tremendous development of technology” and the new economic hegemony. This poverty of experience is not personal, it is general; it is, as Benjamin argues, a “new kind of barbarism”. But this barbarism has a positive aspect as well because it forces the individual “to make a new start, to make a little go a long way” (*Selected Writings*, vol. 2, 732). The use of poverty can lead, as Benjamin explains, to something respectable (*Selected Writings*, vol. 2, 733) but it presupposes “an unlimited commitment” to the new epoch even if

it forces the individual, cultural producer or author, to incorporate “capitalism’s alienating ‘barbarism’” (Leslie 86).

This aspect of barbarism can illuminate Elytis’ decision to overstep his ethical limits in following Maria Nephelē who represents the new primitiveness or barbarism that postmodernity brought about by reducing everything to its lowest aspect, which is the value of the commodity. Elytis has commented on the perception of primitivism as cultural alienation by the young generation in his critical writings, *Open Papers (Ανοιχτά χαρτιά, 1982)*, where he argues:

I have no nostalgia for the primitive but, on the other hand, I oppose every sadomasochistic deviation and, even more so, every cultivation of artificial bliss (*Open Papers* 19-20).

This perception of primitiveness is also introduced in the poem “The Forest of Men” («Το δάσος των ανθρώπων»). In this poem, the girl Maria Nephelē who represents the inhabitants of the great urban centers “reverts to a state of savagery”⁷ and invites the poet to a primitive and irrational human space:

The Forest of Men
 Poet my abandoned cicada
 no one has noon anymore;
 extinguish Attica and come near me.
 I’ll take you to the forest of men
 and I’ll dance naked for you with tom-tom and masks
 and give myself to you amid roarings and howlings.
 I’ll show you the man Baobab
 and the man Phagus Carnamenti
 the old woman Cimmulius and all her breed
 gnawed at by parasites;
 I’ll give you the man Bumbacaroo Uncarabo
 his wife Ibou-Ibou
 and their deformed children,
 the mushroomdogs
 Cingua Banga and Iguana Brescus.
 Don’t be afraid
 with one hand out front like a storm lantern
 I shall guide you
 and rush upon you;

....
 Forward! Ahead! Scram!
 With no club and no cave,
 among enraged brontosauri,
 see you manage things by yourself
 and invent a language maybe shrieking:
 e e e e e

(*Collected Poems* 296-8)

The forest described above is obviously an African forest in which Maria Nephele with her *danse sauvage* is inviting the poet to leave the culture of Attica and invent a new primitive tongue-tied language. This primitive encounter implies the loss of the order of civilization and brings degeneracy, fragmentation and annihilation.⁸ The poet's emotions towards African culture are corrupting, and underwritten to colonial discourse: scenes of fear and desire, lust and anarchy, disease and other stereotypes of savagery depict Africa as a backward and irrational place. However, the poet responds to this savage performance tethered to stereotypes of African primitivism and cultural alienation (see "deformed children") with an agonizing acceptance to follow Maria Nephele – a need "to cross to the other bank" (297) in order to escape his "slow assassination by the past" (297). Elytis obviously crosses his boundaries, overtakes his limits, in order to reach the new threatening sensitivity of the new generation. As Pourgouris (193) states, Elytis in this collection "challenges himself as he has never done before." He defies his role as a national poet and goes beyond the literary canon of his generation to meet the new ethics of the radical new age.

In brief, *Maria Nephele* is a collection through which Elytis exposes his political and historical understanding of postmodern culture moving around the polar concepts of civilization and barbarism, hubris and star, sanctity and profanity. Maria Nephele and the Antiphonist, are the "fundamental coordinates" through which the poet will reenact the condition of the postmodern world in its historical, political and mythical perspective. The opposed concepts in the collection provide a dialectical presentation of postmodernity formed in a way that applies Benjamin's dialectic.⁹

A flâneuse in the global culture

Benjamin based his social theory of modernity on Baudelaire's poetry and in the way he perceived the phantasmagoria of the urban metropolis. The central

figure in the environment of a big city is the *flâneur*, an uprooted individual who “seeks refuge in the crowd” (Benjamin, *The Writer* 40). As Jennings argues the *flâneur* is the modern individual who has “been stripped of the possessions and security of bourgeois life and forced to take refuge in the street’. Baudelaire’s heroism, in Benjamin’s interpretation, assumes his willingness to live and be marked by the shocks of modern life (16).

Elytis identified Baudelaire with the literary current which had combined worship of evil with narcissism, a current that struggled within his own poetry, which always sought the ethics of the light/sun, at least before the composition of the *Maria Nephele*. However, he cites in his essays and poems many verses from *Le Fleurs du mal* of Baudelaire and certainly had drawn much from Baudelaire’s “Correspondences” to form his idea of analogies (Pourgouris 75-76). But, in my view, he had never been closer to Baudelairian concepts, certainly in a dialectical way, than when creating the girl Maria Nephele who as a *flâneuse* in the postmodern world strolls through the urban crowd disputing every authority (“I have raised my hand against the black mountains and the demons of this world ... Judges, priests, policemen, what is your country?” 293) and re-defining her own roots (“The present is nonexistent and half/ my hair already waves/ somewhere else in other epochs” 360. Or “my hand is descended from the ancient Incas” 333).

If Baudelaire in *Les Fleurs du mal* represented modern, capitalist society, Elytis turns to postmodern, late capitalist society and reflects on the new forms of urban life. In contrast to the modernist city of Baudelaire, the postmodern city in Elytis’ *Maria Nephele* is unlimited, fluctuating and in its anonymity becomes a “signless place of directionless nomads” (Parsons 8-9), an image that can easily be found in the collection’s verses: “What a buffalo earth has become of late!” (words spoken by the Antiphonist, 324) and “Ah this is not a planet/ all chickens and sheep/ and other stooped stupid beings” (words spoken by Maria Nephele, 325). These images confirm the presence of a place which has no real signs and is “just a plain mistake that leads far back” (325). People are naught but “stupid beings” like animals and with no intellectual direction.

Elytis in *Maria Nephele*, like Baudelaire in *Les Fleurs du mal*, intends to reveal the living monstrosities of his own age and “the savagery that lurks in the midst of civilization” (Frisby 19). Maria Nephele is a revolutionary with the gaze of the alienated individual, she is a *flâneuse* who confronts the shocks of modern life with feelings of exile (“mid-men I’ve gone into self-exile”, 293).

In the open postmodern city, she appears as a woman wandering without aim while she is “walking down the street in wide pants and an old trenchcoat,” she walks “through thistles through obscurity” (291) and she looks like a “puma of public streets” (363). She is part of the crowd but at the same time detached from it: “holding a glass and gazing into the void” (291). Moreover, she is hypersensitive and nervous in front of the stores which are part of the urban landscape: “In front of the windows of children’s stores. Sadder then. And in record shops, more nervous, biting her fingernails” (291).

Baudelaire’s *flânerie* is closely related to the prostitute “who he characterizes as a person-become commodity” (Shields 66). Maria Nephele is not a prostitute but has an assumed sexual availability and a sexuality that goes beyond the concept of bourgeois morality and is manifested by the freedom of sexual relationships: “and when I tumble on the lawn/ of anyone when it is night/ it’s as if I joust till dawn/ *droom droom droom* I fight” (321). But what distinguishes her mostly is a holy prostitution of the soul that Baudelaire (22) has described in *Paris Spleen*: “The thing that people call love is so small, so restrained, so weak compared to this ineffable orgy, to this holy prostitution of the soul that gives itself entirely, all its poetry and charity, to the unexpected as it arises, to the unknown that turns up.” In a similar sense, Maria Nephele offers her body as sacred: “Only my body remains to me and I give it. Those who know cultivate in it sacred things” (293).

The “final alienation of the intelligentsia” which is one of the central motifs that Benjamin finds in Baudelaire’s poetry (Jennings 9) can also be identified in *Maria Nephele*. For instance, in the poem “Pax San Tropezana” (324) this alienation is one of the poem’s subjects: in the modern city the “so-called writers / actors for twenty-four hours / they piss in the sea and emit small cries” (324). In art as in other social areas “everything gets said / happens unhappens / on easy terms in installments” (324). Consumption and commercialization replace the experience of the sublime in a “Time of spare parts” (324).¹⁰

In Benjamin’s terms, the *flâneur* is identified as a consumer (“Desert Spectacular” 146) and Maria Nephele, in contrast to the Antiphonist, who establishes “his own white seashore / without money” (301), accepts the necessity of consumerism while with her “one hand crumples the money up” and with “the other smoothes it over” (300). This contrast is not accidental but a clue to show the turn from the modern to the postmodern. If modernism was “the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself,” postmodernism

can be defined as “the consumption of sheer commodification as a process” (Jameson, *Postmodernism*, x). There is no “quest for the Absolute” (Jameson, *Cultural Turn* 86) as in the modern period but an attempt to think the present in its historical reality. The Antiphonist represents the necessity of the Absolute and the girl Maria Nephele the new experience of the postmodern sensibility.

In the global space of the collection, far from the known Mediterranean space of Elytis’ previous collections, Maria Nephele emerges as an image of the (post)modern artistic consciousness. With her heightened sensibility, she appears as a figure of female *flânerie*.¹¹ She is a wandering woman, rootless and expatriate, has a life in fragments and struggles to survive in the postmodern morality of the urban environment.¹²

Pay close attention to the frag-
mentation of my daily life
and its apparent incoherence.
[...]
It is impossible to see myself
other than
as an antinarrative synthesis
with no historical consciousness

The discontents of globalization: a “chess game for crows trained”

To borrow Bauman’s words “it is the modern world which is the original flâneur, the Baudelaire/Benjamin human flâneur is but its mirror image, its imitation” (139). In our case, Maria Nephele is the mirror image, the imitation of the real *flânerie* which is the postmodern world. The process of globalization as the central concept of the postmodern world is being criticized in the collection and shown as a process of undoing culture in its ordered form.

In the dyad of poems “Pax San Tropezana” and “The Planet Earth” («Ο πλανήτης Γη») the earth has been dehumanized and looks like a buffalo cow, peace comes through the repression of “the establishment fathers” (324). The intellectuals, writers, actors or philosophers, are all committed politically and socially to the capitalist economy and the world management system which is a “chess game for crows trained” (325). In these two poems, we encounter a “planetary” description of the phenomenon of postmodernity, experienced as shock. The new age of fashion, technology, and consumerism is described as

a new Stone Age (“The Planet Earth”), and life under these conditions is portrayed as irredeemably savage amid the “enraged brontosauri” (325). What prevails is the nostalgia for a “Patek Phillipe watch” (327), in other words, the fetishism of commodities. In this new world, love affairs appear in the very flux of exchange: “Time of spare parts: blow a tire-change a tire / lose Jimmy-find Bob” (Elytis, *Collected Poems* 324-326). Global trade and transnational exchange are crucial to imagine the character of contemporary culture: “forever fighting over altars and hearths / over oil wells and other productive regions” (“The Planet Earth” 325).

The mix of cultures that “leads far back / to Zeus to Christ to Buddha to Mohammed” may drive the planet to a “total extinction” (325). In other words, in this dialectical poem, Elytis emphasizes options in the new international culture in his endeavor to confront the passing of modernity into postmodernity. Thus, he critiques the postmodern culture, in which “‘culture’ has become a product in its own right” (Jameson, *Postmodernism* x).

Moreover, Elytis perceives the narratives of postcolonial migration in this new internationalism:

C’est très pratique, as Annette would say,
the beautiful waitress of the Tahiti.
Nineteen lovers signed her breasts
with their places of origin
a small tender geography.

But I think at bottom she was gay.

(*Collected Poems* 326)

According to Bhabha (5), “the demography of the new internationalism is the history of postcolonial migration, the narratives of cultural and political diaspora ... the poetics of exile.” In the above extract from the poem “Pax San Tropezana,” Elytis illustrates an image of the exile of the migrant Annette. The imaginary gathering of foreign cultures on the breasts of the Tahitian woman transmits the historical fact of the loss of the meaning of belonging. So many places of origin on the woman’s body have been written on the migrant’s silence and her inner disavowal voids the international space inscribed on her breasts. At this point, there is probably an underlying question concerning the ethics of global culture and of the new world system. This questioning is probably also indicated by the verse: “In Europeanese everything gets said,” indicating a pseu-

do-imitation of European style, a mimicry expressed with the exclamations “in Europeanese/ oo-oo-oo-oo!” (324). This loss of ideological weight is projected as the fruit of a false juncture of European globalization and centralization within the world-system. The allusion of the wording “Europeanese” refers to the shortcomings of the universalism of European thought or European cultural imperialism.¹³

One other aspect of globalization in *Maria Nephelē* also appears in the poem “Ich Sehe Dich” (*Collected Poems* 361). The poem is constructed on the basis of the trademarks and brands of multinational companies which form a modern heraldry:

I see mythical fish go by
 Above my head burns the air
 BEA TWA SWISSAIR
 I'll never O my Nereids oh
 Get to see my name in print just so
 DIE WELT TIMES FIGARO
 but behind death with his mane swept back
 PHILIPS OLIVETTI KODAK
 A steed awaits me in gleaming magnificence
 to jump the fence to jump the fence
 I of oblivion's sound and echo
 JAGUAR CHEVROLET PEUGEOT

(Collected Poems 361)

In the above verses, myth is interwoven with the consumer culture of the market. The commonality of myths confronts the commonality of the world market. The growing pressures of the marketplace affect and transform the intellectual product. This interweaving of myth and the market creates a “dreamlike space of the urban phantasmagoria” (Jennings 14) that contrasts the ephemerality of contemporary life with the eternity of the myth.¹⁴

The interplay of past and present or the unbearable presence of a lost past

The interplay between past and present which to some extent takes on the meaning of the contrast between antiquity and modernity is crucial to the creation of the present poetic work and brings to the forefront identity issues

such as the relationship with tradition or the idealization of the cultural past. If the position vis-à-vis commodity culture is almost identical or corresponds to a great extent with that between Maria Nephele and the poet, the perception of the cultural past and its signification in modern cultural configurations is totally different for each them.

We can note this differentiation initially at their encounter in the garden of a museum where the poet is constantly asking Maria Nephele if she remembers (“He was always saying to me ‘remember?’ Remember what? I only remember dreams because I have them at night.” “The Presence” 291). If we take into account that museums are sites of remembrance and can be considered as “key cultural loci of our times” (MacDonald), then this meeting in a museum can raise questions about the cultural representation and reflection of how past and present correlate.

The girl Maria Nephele and the Antiphonist are looking at each other through a grave stele: “We both were looking at the same stone. We were looking at each other through the stone” (291). The Antiphonist sees a maiden in relief holding in her palm a little bird that Maria Nephele will never be worthy to hold – according to his perception (“She was sitting and held in her hand a little bird. As for you you’ll never hold a bird – you’re not worthy” 292). Maria Nephele sees a maiden who is dead (“She was sitting. And she was dead” 292). In other words, the poet indicates the symbolic meaning of the museum cultural piece while Maria Nephele stresses the real dimension of the depicted person: “she was dead”. In this way, insisting on the material and not the spiritual aspect of the maiden on the relief, she demystifies a supposed idealized and authentic past. Moreover, she emphasizes the impossibility of communicating with the past: “Oh, if they’d only allow me, if they’d only allow me” (292). There is a sense of deprivation, of being kept from taking a benefit from a privileged past by “The one who allows nothing” (292). There is an obvious ambivalence in the relationship with the past, a questioning of the ability to get acquainted with it.

As we can assume from reading other poems of the collection, for Maria Nephele there is no immediate access to a cultural identity received from the past. This link to the past is emphasized even more in the poem “Thunderbolt Steers” («Κεραυνός οιακίζει» 314) where she states that she has no relatives but “a stony youth” (314), for her “time / is trapped like an insect in despair” (314). More explicitly, in the poem “Paper Kite” («Ο χαρταετός») she speaks of “fragments of incredible times”:

Paper Kite

I am of porcelain and magnolia,
my hand is descended from the ancient Incas

....

deontologically I must be a monster

....

Sometimes

the bugle's voice from distant barracks
unraveled me like a streamer and everyone around me
applauded – fragments of incredible times
in mid-air.

Open faucets in the bath next door
prone on my pillow

I watched fountains sprinkle me with immaculate white;
how beautiful my God how beautiful

trampled on the ground
still keeping in my eyes

so distant a mourning for the past (333).

According to the above verses, Maria's genealogical filiation is traced back to the Incas and ancient Greek tragedy as the verses concerning the bath and the "distant mourning of the past" imply.¹⁵ In this cultural synthesis, we can add the verses from the poem "Stalin" («Ο Στάλιν»): "and I start off from the Mongols / I arrive like the trans-Siberian train" (364). Therefore, there is a variety of ethnic traditions available to her reading of cultural identity.

The ancient Greek cultural tradition does not support a hegemonic reading of her national identity, as can be seen very clearly in the poem "Electra Bar" (356). Maria Nephela in this poem is identified with Euripides' *Electra*, "shorn and ugly" (356), she is waiting for the message of her redemption. Elytis probably chose this play for its provocative views about society and society's values (Arnott 179), so it can fit with the persona of Maria Nephela. Elytis did not employ ancient mythology or tragic myth for his creations as Seferis or Ritsos did, but he tried to apply a "mechanism of myth-making" in his poetry (Odysseus Elytis 639). However, in *Maria Nephela* he transcends this idea by reflecting on how classical antiquity can influence the modern present as a burden or as deepening the understanding of existence. Thus we find mythical references in the poems "The Trojan War" («Ο Τρωικός πόλεμος»), "Helen" («Ελένη»),

“Electra Bar”, or minor references to the ancient heritage in the poems “The Waterdrop” («Η νεροσταγόνα»), “Aegeis” («Η Αιγής»), and certainly Nephele is a mythical name.¹⁶ But in most of the poems and particularly in those spoken by Maria Nephele, the mythical material does not detract from their psychological realism. Thus, in “Electra Bar” the tragic hero has been placed in an underground bar searching for the “paradis artificiel”¹⁷ and reflecting on her fate: “you see your Luck (but always with her back turned) / a Megaera who wronged you and whom you never avenged ...” (356).

Drawing from Euripides, Elytis does not abandon his aesthetic principle to “deglamorize the myth” by presenting the characters as if they were contemporary figures “and not distanced heroes” (Arnott 181). Euripides in *Electra* “challenged the values on which the myth tradition was founded and with which its rationale seemed to cohere” (Arnott 181). Elytis accomplishes this aim in “Electra Bar” by the reference to the false heroes of the cinema: “It’s so lovely when the mind muddies – there Heroes kill / in make-believe as in the movies” (356). A question is implied of what is false and what is real in the heroes in cinema or tragedy. Moreover Electra, as a real figure of the present, questions her ancestry from Agamemnon’s blood: “if I can ever be worthy (which I doubt) of / that vein in which Agamemnon’s blood still flows” (356). Furthermore, there is no redemption for her because she lives without “some unknown brother –” (356). The past exists but our ability to establish our identity through it is totally disputed. In other words, we could claim that the feeling that is transmitted is the unbearable presence of a lost past.

Finally, Maria Nephele challenges our sense of cultural ancestry and the “identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary past” (Bhabha 37). This ambivalence in the perception of identity follows a process that brings together the self and the Other, what Homi Bhabha (38) has termed the Third Space, a space which is accompanied by the assimilation of opposites whose enunciation may “open the way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of culture, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity”. In this Third Space, Maria Nephele extends our senses towards the new transnational world which Elytis treats both as contrast and as compliance.

While Maria Nephele displaced the meaning of culture to a space without primordial fixity (Bhabha 37) the Antiphonist, who is the poet, seeks an archaic affirmation of wholeness in an ancestral paradise (*Collected Poems* 330) and in

the lost mythical Aegean island of Atlantis in the poem “Aegeis” (311) or in a “Pelasgian masonry” (309) which he walked alongside his “whole life’s length” (in the poem “The Waterdrop” 309). In contrast to Maria Nephele, for the poet, there is a primordial, archaic past, replete with meaning and fulfillment.¹⁸ The poet exhibits some nostalgia for certain aspects of the past lost to postmodernity, and thus he has recourse to a mythical archaic and ideal past. His longing for a lost past is expressed clearly in the poem “Ancestral Paradise” («Ο προπατορικός παράδεισος»): “But truly far away / in the first days’ dew / before our mother’s hut was there / how beautiful it was!” (330).

And in the last poem, “The Eternal Wager” («Το αιώνιο στοίχημα»), which is a key poem for his view of culture as ideological struggle, he envisages that a new harmonious order will come where “a foliage of words will clothe” Maria Nephele “in Greek so” she will “seem invincible” (367). With a messianic tone, the poet substitutes the ephemerality of modern life with the “grandeur of sunrise and sunset” (367). In visualizing the cultural construction of nationhood as a source of power, he projects the idea of a homogeneous community in modern society. The “eternal wager” is a utopian promise of redemption. Maria Nephele, endowed with the moral forces of the sun (“That one day you will bite into the new lemon/ and release/ huge amounts of sun from it”) will link the national past with her own present and hence to the future which is figured here messianically. The role of Messiah in the poem is represented here by regenerated nature in a type of revelation of concealed truths:

1

THAT one day you will bite into the new lemon
and release
huge amounts of sun from it

2

THAT all currents of the sea
suddenly illumined will reveal you

...

The power of the new nature will be so strong as to defeat even death:

3

THAT even in death you will again

be like water in the sun
turning chill by instinct

But mostly, it is the blend of cultural and natural forces that will make her “invincible”: “and a foliage of words will clothe you/ in Greek so you will seem invincible” (367). At this moment in the future she will be able to attain what she could not in the past – to hold a bird in her palm:

6
THAT all the world’s unsympathy will turn to stone
on which you can sit like a prince
with a docile bird in your palm.

The above images of revelation allude to the concept of the “Angel Novus” of Klee that Benjamin (*Illuminations* 257-8) interpreted in the ninth thesis of his Philosophy of History. Benjamin calls him the angel of history and he describes him as follows: “His face is turned toward the past. ... But a storm is blowing from Paradise; ... This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.” In *Maria Nephele* there is no angel, but her existence takes on a metaphysical transcendence that surpasses the storm and transforms it to an “ethical level”: “THAT all currents of the sea/ suddenly will reveal you/ raising the tempest to the ethical level” (367).

The “Angel Novus” in Benjamin and Maria Nephele in Elytis make the storm the founding of progress. The hope for the coming of a Messianic age which will end “exile” and restore nature to its paradisiacal state (Buck-Morss 234) is a concept identical in both thinkers, Benjamin and Elytis. According to Benjamin, the “authentic concept of universal history is a Messianic one” (Buck-Morss 244) and in *Maria Nephele*, Elytis transforms his poetics fusing the historical and the metaphysical aspects of experience.

Finally, the poet’s idealization of both poetry and the cultural past, on the one hand, contrasts with the cannibalism of capitalist markets and on the other “conforms to a certain vision of aesthetic modernity” (Leontis 181-2). In the last poem, “The Eternal Wager,” Elytis returns to the first half of himself, the bright one; through his redemptive narrative, he seeks an *apokatastasis* of the fragmented Maria Nephele placed in his “transcendental *topos* of Hellas” (Leontis 174). Far from cosmopolitan urbanism, the poet seeks the

reintegration “of what once was a mighty unity” (Calinescu 266) and revisits the grand narrative of high modernism in his attempt to reconstitute the loss of his country by an encounter with the new face of modernity and globalization.¹⁹ His utopian vision resonates with a certain messianic finality and an apocalyptic attitude which allude to Benjamin’s concept of Messianism. Moreover, it seems that Elytis, like Benjamin, sees and accepts the “eternal recurrence of the new as sameness” (Rabinbach 123). That is the meaning of his phrase “Guess, toil, feel: On the other side I am the same” (*Collected Poems* 49, 289).

Conclusion

But how far did Elytis move to the “other bank”? Did he really transgress his Mediterranean poetics based on “solar metaphysics” and did he really touch his reverse side, his otherness? The poet’s utopian vision in the last poem of the collection sought finally to transcend the contradictions of postmodern civilization and its social conflicts and to acquire a wholeness, ethical and national, reconstituting the fragments of the epoch. Nevertheless, Maria Nephele on the other side, as a radical woman, has a dominant presence in the collection contributing to the creation of a perspective which cannot otherwise be described than as a “dialectics of seeing”, that is a different way of thinking about the meaning of history. Maria Nephele, in my view, escapes the transcendent view of her creator and stands as the medium of historical awakening, reveals the political conditions of the present moment and draws attention to the politics of cultural production and cultural domination.

As Elytis states in one of his interviews *Maria Nephele* inaugurates his displacement from the natural Mediterranean world to the cosmopolitan city²⁰. Thus, the poetic collections he published after *Maria Nephele* such as the *Three Poems Under a Flag of Convenience* (1982), the *Diary of an Invisible April* (1984) and *The Little Seafarer* (1985) show his reflection of the new world order and the new postmodern sensibility. In the *Three Poems Under a Flag of Convenience* the postmodern experience lies in the conflict between the production of the ephemeral (“flag of convenience”) in postmodern society and the eternal aspect of life in which Elytis is gradually becoming more absorbed in his later period through Plato’s and Plotinus’ philosophy. The poem “The Garden Sees” posits the existence of a void in the new technological age “when inventions put themselves out of action” (*Completed Poems*, 372). Contrary to this sense of void,

the poet looks through the garden and “speaks philosophy” (375)²¹. Arseniou (35) commenting on this poem refers to a “postmodern idealist imagery”. This term could be considered true for many of Elytis’ poems after *Maria Nephele* while images of the new world order of globalization²² are intertwined with philosophical insights and natural images of beauty and light. It can therefore be assumed that Elytis does not really move far away from Mediterranean imagery but natural landscape is now re-inscribed in his poetics, echoed by questioning thoughts and feelings of spiritual emptiness.

Comparing the collections of the 1980s with *Maria Nephele* it is interesting to note that although *Maria Nephele* closes with the poet’s vision for regaining the lost wholeness of life by the alienated globalized individual, the collections that followed end in doubt as to whether poetic forces can transcend darkness and turmoil²³. The messianic message of the end of *Maria Nephele* will not be voiced again in Elytis’ poems, at least not in the same tone. In *The Little Seafarer* which was being written at the same time as *Maria Nephele*, the poet reveals the dark aspect of Greek history, injustices and murders that were committed from the ancient past to contemporary historical moments with political hints of the military junta’s acts of violence. Abandoning his messianic role, the poet now foregrounds the “adventure of the soul” (Loulakaki, 74) and the politics of historical representation. This notion of re-presenting the past is also made overt in the *Diary of an Invisible April* where the poet states that “Dawn found me having run through the history of the death of History, or rather the history of the History of Death” (Elytis, *Completed Poems*, 405). The idea of an “end of history” is bound up with the postmodern sense of history and denotes that the way the past has previously been represented and historicized has come to an end (Simon Malpas, 89). With his game of words Elytis probably critiques the debates about the politics of representation in history-writing which characterize postmodern thinking (Hutcheon, 7).

Returning to the hypothesis posed at the beginning of this study, it is now possible to state that *Maria Nephele*, real or imaginary, broadened Elytis’ awareness of the present and especially of the cultural shift to postmodernity. Carrying the artistic and moral aspects of a counterculture which in the 1960s was closely linked with postmodernism, *Maria Nephele* forced Elytis to confront and espouse aspects of the new historical and philosophical face of modernity, that is of postmodernity.

References

- Adorno, Theodore W. *Prisms*. Translated by Samuel and Shierry Weber, MIT Press, 1983.
- Arnott, William Geoffrey. "Double the Vision: A Reading of Euripides' *Electra*." *Greece & Rome*, vol. 28, no. 2, 1981, pp. 179-192.
- Arseniou, Elisavet (Αρσενίου, Ελισάβετ). «Ο κήπος βλέπει: Όραση και βλέμμα στα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*». *Θέματα Λογοτεχνίας* (αφ. Οδυσσέας Ελύτης), no. 49, 2012, pp. 26-39.
- Baudelaire, Charles. *Paris Spleen and La Fanfarlo*. Translated, introduction and notes by Raymond N. Mackenzie, Hackett Publishing Company, 2008.
- Bauman, Zygmunt. "Desert Spectacular." *The Flâneur*, edited by Keith Tester, Routledge, 1994, pp. 138-157.
- . *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Blackwell, 1995.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*. vol. 1 (1913-1926), edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Harvard UP, 2002.
- . *Selected Writings*. vol. 2, part 2 (1931-1934), edited by Michael William Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, translated by R. Livingstone *et al.*, Harvard UP, 2005.
- . *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*, edited by Michael W. Jennings, translated by Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston and Harry Zohn, Harvard UP, 2006.
- . *Illuminations. Essays and Reflections*, edited and introduced by Hannah Arendt, preface by Leon Wieseltier, translated by Harry Zohn, Schocken Books, 2007.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*, Routledge, 1995.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, Routledge, 1994.
- Bien, Peter. "Elytis: Surrealism, Correspondence, Imagination, Greekness". *Western Humanities Review*, vol. 36, no. 4, 1982, pp. 345-349.
- Bošković, Vladimir. *The Ethos of Language and the Ethical Philosophy of Odysseus Elytis*. Ph.D. diss., Harvard University, 2014. ProQuest (UMI Number: 3626433).
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, 1989.
- Cairns, Douglas L. "Hybris, Dishonour, and Thinking Big." *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 116, 1996, pp. 1-32.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke UP, 1987.
- Caygill, Howard. "Walter Benjamin's Concept of Cultural History." *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, edited by David Ferris, Cambridge UP, 2004, pp. 73-96.

- Chatzigiakoumi, Maria (Χατζηγιακουμή, Μαρία). *Η 'υπέρβαση' της ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Ελληνικά Γράμματα, 2004.
- Dekavalles, Antones (Δεκαβάλλες, Αντώνης). *Ο Ελύτης από το χρυσό ως το ασημένιο ποίημα*, Kedros, 1988.
- . "Time versus Eternity: Odysseus Elytis in the 1980s". *World Literature Today*, vol. 62, no. 1, 1988, pp. 22-32.
- Elytis, Odysseus. "Odysseus Elytis on his Poetry. From an Interview with Ivar Ivask." *Books Abroad*, vol. 49, no. 4, 1975, pp. 631-643.
- . *Open Papers*. Translated by Olga Brouas and T. Begley, Copper Canyon Press, 1995.
- . *The Collected Poems of Odysseus Elytis*. Translated by Jeffrey Carson and Nikos Sarris, introduction and notes by Jeffrey Carson, John's Hopkins UP, 1997.
- (Ελύτης Οδυσσέας). *Ποίηση*, Ikaros, 2002.
- . *Συν τοις άλλοις: 37 συνεντεύξεις*, Ypsilon, 2011.
- Frisby, David. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Routledge, 2013.
- Gotsi, Georgia (Γκότση, Γεωργία). "Ο *flâneur*: θεωρητικές μεταφορτώσεις μια παρισινή φιγούρας." *Σύγκριση / Comparaison / Comparison*, vol. 13, 2002, pp. 120-138.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, Routledge, 2004.
- Ioannou, E. Yiannis (Ιωάννου, Η. Γιάννης). *Οδυσσέας Ελύτης. Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Kastaniotis, 1991.
- Jameson, Fredric. "Periodizing the 60s." *Social Text*, 9/10, 1984, pp. 178-209.
- . *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, 1991.
- . *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Verso, 1998.
- Jennings, Michael William. "Introduction." *Walter Benjamin, The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, edited by Michael William Jennings, translated by Howard Eiland, et al., Harvard UP, 2006, pp. 1-25.
- Karandonis, Andreas (Καραντώνης, Ανδρέας). *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Papadima, 1983.
- Koutrianou, Elena (Κουτριάνου, Έλενα). *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Kostas and Eleni Ourani Foundation, 2002.
- Leontis, Artemis. *Topographies of Hellenism: Mapping the Homeland*, Cornell UP, 1995.
- Leslie, Esther. *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, Pluto Press, 2000.
- Loulakaki-Moore, Irene. "Odysseus Elytis and Romanos the Melodist: a Case of Modernization and Distortion?". *Dialogos. Hellenic Studies Review*, vol. 7, 2013, pp. 56-77.
- . "The Dark Philosopher and the Postmodern Turn: Heraclitus in the Poetry of Seferis, Elytis and Fostieris." *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 38, no. 1, 2014, pp. 91-113.

- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi, foreword by Fredric Jameson, University of Minnesota Press, 1984.
- Macdonald, Sharon and Gordon Fyfe, editors. *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Blackwell Publishers, 1996.
- Mackridge, Peter. "Textual Orientations: Writing the Landscape in Elytis's *The Axion Esti*." *Greek Modernism and Beyond*, edited by Dimitris Tziouvas, Rowman & Littlefield Publishers, 1997, pp. 111-120.
- Malpas, Simon. *The Postmodern*, Routledge, 2005.
- Maronitis, Dimitris (Μαρωνίτης, Δημήτρης). *Μέτρια και μικρά. Περιοδικά και εφήμερα*, Κέδρος, 1987.
- Papanikolaou, Dimitris. "Greece as a Postmodern Example: *Boundary 2* and its Special Issue on Greece." *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek*. No. 13, 2005, pp. 127-145.
- Parsons, Deborah. *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford UP, 2003.
- Politi, Tzina (Πολίτη, Τζίνα). *Οι αιώνιες φωλεές της επιστροφής στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, Αγρα, 2013.
- Pourgouris, Marinos. *Mediterranean Modernisms: The Poetic Metaphysics of Odysseus Elytis*, Ashgate, 2011.
- Rabinbach, Anson. "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism." *New German Critique*, vol. 34, 1985, pp. 78-124.
- Samouil, Alexandra (Σαμουήλ, Αλεξάνδρα). "Πάντα αριθμώ διέταξας". *Αναλογία, αρθρολογία και ποίηση*, Melani, 2018.
- Shields, Rob. "Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on *flânerie*." *The Flâneur*, edited by Keith Tester, Routledge, 2015, pp. 61-80.
- Sommerstein, Alan H., editor. *Aeschylus' Oresteia: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides*, Loeb Classical Library 146, Harvard UP, 2008.
- Tiedemann, Rolf. "Dialectics at a Standstill. Approaches to the *Passagen-Werk*." Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard UP, 1999, pp. 929-945.
- Tziouvas, Dimitris. "Reconfiguring the Past: Antiquity and Greekness." *A Singular Antiquity: Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-century Greece*, edited by Dimitris Damaskos and Dimitris Plantzos, Mouseio Benaki, 2008, pp. 287-298.
- . (Τζιόβας, Δημήτρης). *Ο μύθος της Γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Polis, 2011.
- Vitti, Mario. "Τρόποι μιας εξέγερσης: από τον υπερρεαλισμό στον σημερινό κόσμο." *Για τον Οδυσσέα Ελύτη: Ομιλίες και άρθρα*, Kastaniotis, 1998, pp. 33-50.

Wieseltier, Leon. "Preface." Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, edited and introduced by Hannah Arendt, Schocken Books, 2007, pp. vii-x.

Wolff, Janet. "The Artist and the Flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris." *The Flâneur*, edited by Keith Tester, Routledge, 1994, pp. 111-137.

Notes

- 1 Chatzigiakoumi (100) refers to Maria Nephele as a real person: "the first hippie woman of Athens." Koutrianou (412) points out that: «Η σύνθεση της *Μαρίας Νεφέλης* ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ή στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ... ωστόσο συνεχίστηκε μέχρι και στη δεκαετία του 1970» ("The composition of *Maria Nephele* began in the late 1950s or early 1960s ... however, it continued until the 1970s"). Boskovic (65) provides a different view about the time of the conception of the poem: "The work on *Maria Nephele* started in France in late 1940s and initially had the title *Η Λυδία λέει*, 'Lydia says'."
- 2 For the idea that postmodernism is "one significant framework in which to describe what happened to culture in the 60's" see also Jameson 178-209.
- 3 Loulakaki-Moore in her article "The Dark Philosopher and the Postmodern Turn: Heraclitus in the Poetry of Seferis, Elytis and Fostieris" (2014) associates only Fostieris' poetry with postmodernism. Seferis and Elytis, according to Loulakaki-Moore, "exploit the Heraclitian doctrines" in a modernist manner (91). Elytis' poems of the late 1960s are presented in *Boundary 2* as postmodern poems. For this special issue of *Boundary 2* on Greece as a postmodern example see Papanikolaou (127-145). Papanikolaou argues that "*Boundary 2* reminds us that the 'scandal of postmodernism' has happened in Greece. What remains is to find the scene of the crime." (144).
- 4 For the conception of postmodernism as the cultural logic of late capitalism, see Jameson, *Postmodernism*.
- 5 All translations are from Jeffrey Carson and Nikos Sarris' 1997 translation. References to the translation are made by page.
- 6 The symbol of the star is fundamental to Benjamin's theory of knowledge. It is interesting to see the differentiation he makes between the light of the sun and the light of the star: "... the ideas are stars, in contrast to the sun of revelation. They do not appear in the daylight of history; they are at work in history only invisibly. They shine only into the night of nature. Works of art, then, may be defined as the models of a nature that awaits no day, and thus no judgment Day; they are the models of a nature that is neither the theater of history nor the dwelling place of mankind. The redeemed night." (Benjamin *Selected Writings*, vol. 1, 389)
- 7 See Benjamin (*Illuminations* 174) who refers to emotions of "fear, revulsion, and horror ... which the big city crowd aroused in those who first observed it." According to Benjamin, this image "for Poe has something barbaric." Benjamin quotes Valéry who claims that "The inhabitant of the great urban centers ... reverts to a state of savagery – that is, of isolation".
- 8 cf. Politi (91): «Ερπετά, πτηνά, πιθηκάνθρωποι, σαρκοβόρα και ανθρωποφάγοι εικονίζουν μία φύση ά-γλωσση, προ-κοινωνική όπου η μόνη άμυνα του ποιητή είναι η γλώσσα που κι αυτή έχει καταστήσει μία άναρθρη κραυγή "ιαι"» ("Reptiles, birds, ape-men, carnivores, and cannibals depict a non-verbal, pre-social nature, where the only defense of the poet is language and this has become an inarticulate cry of eeeee").
- 9 For the dialectical image in Benjamin's thought see Tiedemann (943), "Benjamin's thinking was invariably in dialectical images. As opposed to the Marxist dialectic, which "regards every ... developed social form as in fluid movement", Benjamin's dialectic tried to halt the flow of the movement, to grasp its becoming as being."

10 The central motifs Benjamin uses in his critique of modernity, according to Jennings (9), are the following: “the flâneur who strolls through the urban crowd as prosthetic vehicle of a new vision; the department store as phantasmagoric space of display and consumption; the commercialization and final alienation of the intelligentsia; the prostitute as concatenated image-of-death and woman, ‘seller and sold in one’; the gradual denaturing of art as it is subsumed by commodification and fashion; and the replacement of experience by the new concept of information.”

11 For the female *flâneur* or *flâneuse* see Wolff (124-126) and Gotsi (126-129).

12 For postmodern morality see Bauman, *Life in Fragments*.

13 See also the way Ioannou (195) interprets the exclamation “Europeanese/ 00-00-00-00”: «Η τέχνη δεν είναι παρά μια άγλωσση εφήμερη ψυχαγωγία, που τραυλίζει σ’ένα ισοπεδωμένο ευρωπαϊκό γλωσσάριο» (“Art is nothing more than a non-verbal ephemeral entertainment that stutters within a flattened European glossary”). cf. Elytis (*Open Papers*, 14): “Oh yes, I think the age of the literature of independent countries is over; we’re entering the age of the *illiterature* of European provinces: something readable but not exactly language, concerning thought but not occupying it, and proffering imagination in a package, prefab as in the movies, requiring no alliance with our own.”

14 According to Dekavalles (152) the poem is a sham hymn with irony and bitterness.

15 The reference to the bath in conjunction with the “mourning of the past” alludes to the killing of Agamemnon in the bath by Clytemnestra in Aeschylus’ *Agamemnon* (1385-1390). There is one more allusion to the death of Agamemnon in the poem “Each Moon Confesses” («Κάθε φεγγάρι ομολογεί»): “You’re the man on whom they threw the net in his bath but who’s still/ reigning in his kingdom there”: 329). Elytis sheds a different light on the tragedy stressing Agamemnon’s power in his kingdom that still exists.

16 Elytis in his interview with Ivar Ivask notes that Maria Nephele means “‘Maria Cloud.’ Both names have a mythological connotation. But in my poem, Maria is a young woman, a modern radical of our age” (“Odysseus Elytis” 640). See also Pourgouris (193-198) who examines *Maria Nephele* through Jungian psychoanalysis and Elytis’ identification with the anima archetype. For the mythological dimension of Maria Nephele see also Politi (86) and for the religious aspect see Dekavalles (122-123).

17 Antonis Dekavalles (150) associates the scene of a bar in the poem with the escape to the “*paradis artificiels* of Baudelaire.”

18 For the archetypal perception of the past in the Generation of the Thirties see Tziouvas (*Reconfiguring*, 291-293 and *Ο μύθος της Γενιάς του Τριάντα*, 321-340).

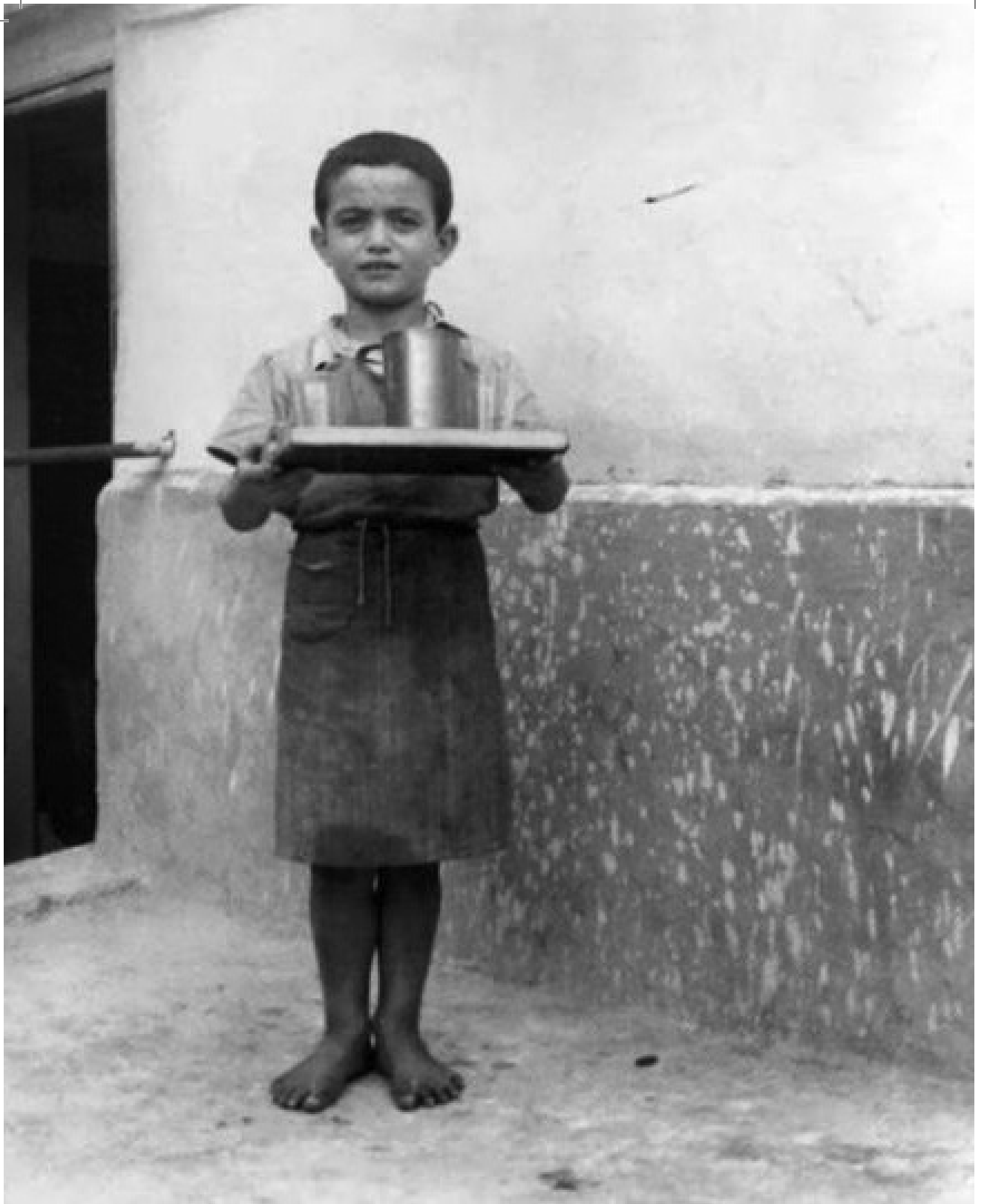
19 For the view that postmodernism is a “new face of modernity” see Calinescu (265-269). See also Mackridge (119) who critiques Elytis’s aspect of modernism: “Elytis’s modernism consists in the assertion of traditional values by means of innovative techniques. It attempts ... a reintegration of what had been fragmented by his country’s encounter with modernity and its internationalization.”

20 Elytis (*Συν τοις άλλοις*, 266) clearly states in his interview this shift from the natural world to the cosmopolitan city («μετατοπίζομαι από τη φύση στην πολιτεία και μάάλιστα στη σύγχρονη ‘κοσμοπολίτικη πολιτεία’»).

21 For the mystical and philosophical aspects of Elytis’ thought, see Alexandra Samouil, “Πάντα αριθμώ διέταξας”. *Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Μελάρι, 2018, pp. 186-216.

22 See for example the verses of the poem “Ad libitum”: “after the bell you hear in a sweet soft-toned voice/ ‘Panamerican flight no. 330 departing for/ Riyadh Karachi New Delhi Hong Kong” (Elytis, *Collected Poems* 387).

23 According to Dekavalles (“Time versus Eternity”, 23), Elytis’ *The Little Seafarer* and *Three Poems under a Flag of Convenience* “both end in doubt as to whether the poet has succeeded through his lifelong message in becoming the enlightener and savior he aspired to be”. About the *Diary of an Invisible April*, Dekavalles (“Time versus Eternity”, 23) argues that “Death is met face to face as ‘imminent’ and inescapable”.



Sofia Iakovidou

Democritus University of Thrace

Από τη δυστοπία στο γκροτέσκο ή μεταξύ πολιτικών και μεταπολιτικών μυθοπλασιών

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κάθε καθεστώς έχει τη γραφή του.. Η γραφή, καθώς είναι η έντονα στρατευμένη μορφή του λόγου, περιέχει ταυτόχρονα, εξαιτίας μιας πολύτιμης διαφορούμενης έννοιας, το είναι και το φαίνεσθαι της εξουσίας, αυτό που είναι και αυτό που θα ήθελε να πιστεύουν ότι είναι μια ιστορία των πολιτικών γραφών θα αποτελούσε λοιπόν την καλύτερη κοινωνική φαινομενολογία.

Roland Barthes

Προτάσσοντας αυτά τα λόγια του Μπαρτ, ο Αλ. Αργυρίου ξεκινά το κείμενό του «Το ύφος μιας γλώσσας και η γλώσσα ενός ύφους»¹ το οποίο κλείνει τον περίφημο τόμο *Δεκαοχτώ κείμενα* συνοψίζοντας το διακύβευμά τους. Γιατί τα κείμενα αυτά αυτό διερευνούν: πώς μιλάει κανείς όταν του ακυρώνουν τον λόγο. Ίσως έτσι ακριβώς να του πολλαπλασιάζουν τον τρόπο: να διαμορφώνεται ένα συλλογικό (μέσα στην εγγενή ετερογένειά του) υποκείμενο που να μιλά πολλές γλώσσες – ποίηση, πρόζα, κριτικό δοκίμιο, αντιτάσσοντας τόσα ύφη, τόσους τρόπους του άλλως λέγειν, όσες ο λόγος της εξουσίας θα ήθελε να απαλείψει. Εδώ θα διερευνήσουμε δύο κυρίαρχες: τη δυστοπία και το γκροτέσκο, που είθισται να συνδέονται με μυθοπλασίες πολιτικού² και μεταπολιτικού τύπου αντίστοιχα. Όσο όμως κι αν η δυστοπία κορυφώνει τη δυσφορία απέναντι στον απολυταρχισμό ενώ το γκροτέσκο

- στη σύγχρονη του τουλάχιστον εκδοχή που θα με απασχολήσει εδώ - διατρανώνει την ερημία που προκύπτει όταν εκλείπει κάθε είδους κοινωνική πρόσδεση ή όριο, όταν το εγώ έχει μείνει μόνο επί σκηνης να χειρονομεί και να μορφάζει χωρίς να μπορεί να εγγυηθεί την ύπαρξή του κανένα κοινωνικό σύστημα³, όσο λοιπόν κι αν η μεν δυστοπία παρωδεί τον απόλυτο έλεγχο, το δε γκροτέσκο την παντελή απουσία του, θα αρκούσε μια προσεκτικότερη ματιά για να διακρίνουμε περισσότερες γεινιάσεις παρά διαφορές. Κοντά σ'αυτές θα φωτιστούν εκ νέου και οι έννοιες του πολιτικού και του μεταπολιτικού⁴.

Αν η στιγμή του πολιτικού είναι αυτή κατά την οποία μια τάξη πραγμάτων αναδιατάσσεται και έρχεται στην επιφάνεια το νέο⁵, τα τελευταία χρόνια της Δικτατορίας, όταν οι άνθρωποι των γραμμάτων αποφασίζουν να σπάσουν την κατά Τσίρκα «επίθεση σιωπής» που επέβαλλαν στο καθεστώς και να καταθέσουν μια συλλογική κίνηση διαμαρτυρίας σαν και αυτήν των *Δεκαοχτώ κειμένων*, είναι μια προνομιακή τέτοια στιγμή.

Το εντυπωσιακό είναι ότι τα κείμενα αυτά (που θα αποτελέσουν το ηχηρό προανάκρουσμα μιας σειράς αντίστοιχων κινήσεων μεταξύ 1971-4⁶ - και εξαιτίας αυτής ακριβώς της εμβληματικότητάς τους θα εστιαστώ κι εγώ σ'αυτά εδώ) μετέρχονται εικόνες και σχήματα που απαντούν με μεγάλη πυκνότητα και στη μυθοπλασία νεότερων συγγραφέων, που αν ένα στοιχείο τους συναπαρτίζει σε «γενιά», τη λεγόμενη γενιά του '90, είναι ακριβώς το ότι έχουν γεννηθεί μετά τη Μεταπολίτευση, κι επομένως δεν μοιράζονται ούτε την ενοχή της Δεξιάς, ούτε αυτήν της Αριστεράς, όπως δηλώνουν emphaticά. Αντιθέτως, όντας παιδιά της παγκοσμιοποίησης, όπου μια κοινή υπόσχεση ευδαιμονισμού πλανάται στην ατμόσφαιρα και τα ΜΜΕ μοιάζει να επιφέρουν έναν εκδημοκρατισμό της πληροφορίας (βιβλία, μουσικές, ταινίες κυκλοφορούν σχεδόν ταυτόχρονα παντού), δηλώνουν πως αισθάνονται πιο κοντά σε ξένους συνομηλικούς τους συγγραφείς, παρά σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε στην ελληνική λογοτεχνία, και δη τη μεταπολεμική⁷.

Και όμως, από το ακινητοποιημένο σώμα του ασθενούς που γυψώνεται σταδιακά ολόκληρο από τους γιατρούς και εντέλει τρώει και μια μυστριά στο στόμα, που γεμίζει χαρακτηριστικά κι αυτό εντέλει με την υδαρή μάζα του γύψου στον «Γύψο» του Θανάση Βαλτινού και των *Κειμένων*, μέχρι τον ά(ν)εργο νέο στο *Θαύμα της αναπνοής* του Δημήτρη Σωτάκη (2009), που ακινητοποιείται σταδιακά ολοσχερώς μέσα στο ίδιο του το σπίτι, από τα έπιπλα που μεταφέρει εκεί μια εταιρεία που του υπόσχεται εύκολη ευημερία, καταλήγοντας να του υποθηκεύσει κάθε ζωτικό χώρο, αφήνοντάς τον πλέον να μπορεί μόνο

ν'αναπνέει αφού έχει καλύψει όλο του το πρόσωπο με βαμβάκι – πιθανότατα και το στόμα, όπως στους νεκρούς - η απόσταση δεν είναι μεγάλη. Το ίδιο ισχύει για όσα βλέπει μέσα από το κυανοκυάλι του να διαδραματίζονται σε μια ναυτική πολίχνη ο αφηγητής του «Αγία Κυριακή στο Βράχο» του Μένη Κουμανταρέα και των *Κειμένων*. Παρακολουθεί το μακέλεμα, τον ολικό αφανισμό μιας μικρής κοινότητας, και το ίδιο παρακολουθεί και ο αναγνώστης του *Μανιφέστου της ήττας* της Άντζελας Δημητρακάκη σε ό,τι αφορά την ομάδα καλλιτεχνών που έχει συγκεντρωθεί σε ένα νησί, όπως και στη *Writersland*, το νησί των συγγραφέων του Νίκου Βλαντή. Η γενιά του '90 δεν περίμενε βέβαια την οικονομική κρίση για να σκοτώσει τους όλο και πιο συχνά καλλιτέχνες ήρωές της: το *Μανιφέστο της ήττας* και η *Writersland* κυκλοφορούσαν από το 2006.

Η πρωτόγνωρη ωστόσο παγκόσμια κρίση, με την κρίση του μέλλοντος ως πεδίου προσδοκιών που συνεπιφέρει, έχει εμφανώς δημιουργήσει αναδιατάξεις και στις δικές τους δυστοπίες. Έτσι, στο πιο πρόσφατο *Ίσλα Μπόα* του Χρ. Αστερίου (2012) οι καλλιτέχνες ως ήρωες αποσύρονται και οι συναθροισμένοι στο δικό του απομακρυσμένο νησί αποδεκατίζονται στο όνομα ενός τηλεοπτικού πειράματος που καταρρέει, καθώς μαστίζεται και αυτό από την οικονομική κρίση. Στον δε *Θάνατο των ανθρώπων* (2012) του Δημήτρη Σωτάκη και πάλι, εκλείπει και αυτός ο τόπος του νησιού. Σ'αυτό οι κάτοικοι της μικρής κοινότητας με το παράξενο όνομα Θάλαχη (που μοιάζει να προκύπτει από τα «θαλπωρή» και «κόγχη», μια και οι πολίτες της ζουν εκεί ανέγγιχτοι από ανταγωνιστικότητες και τριβές) πεθαίνουν και αυτοί εξαιτίας ενός λοιμού που θυμίζει δυστοπίες παλιότερου τύπου, με σύγχρονα όμως υλικά. Για να μην προτρέχω όμως άλλο και κυρίως για να επανέλθω στο θέμα, που δεν είναι η σύγκριση πλοκών αλλά τρόπων απόδοσης νοήματος και πρόκλησης αναγνωστικής αντίδρασης, θα επιστρέψω σ'αυτούς. Όπως εξάλλου τόνιζε ο Αλέξανδρος Αργυρίου, το ύφος μιας γλώσσας είναι από μόνο του «παρασημαντική πραγματών».

Στόχος μου λοιπόν δεν είναι να προβώ σε κριτική αντιπαράθεση δύο τέτοιων «παρασημαντικών», όπως η δυστοπία και το γκροτέσκο. Αμφότερα πάσχουν ήδη από σημασιολογικό πληθωρισμό. Αλλά και ούτε μπορούν να εκληφθούν μανιχαϊστικά: ούτε η δυστοπία μπορεί να νοηθεί απλώς ως το αντίθετο της ουτοπίας, ενός κόσμου πολύ καλού για να είναι αληθινός, ούτε το γκροτέσκο μπορεί να επιμεριστεί μόνο σε τραγικό και κωμικό⁸ και να οριστεί το ένα ως το αντίθετο του άλλου. Ίσως ακριβώς επειδή οι έννοιες

αυτές – ουσιαστικά η γκάμα των πραγματώσεων, μυθοπλαστικών κυρίως, αυτού που περιλαμβάνουν – δεν ορίζονται απλώς αντινομικά, χρήζουν είτε κριτικών διαβαθμίσεων (ζήτημα που έχει ήδη αντιμετωπιστεί από το πεδίο των ουτοπικών σπουδών – Sargent, Jameson, Moylan, Μπαλασόπουλος)⁹ είτε διακρίβωσής τους κατευθείαν στο επίπεδο της πρόσληψης, και όχι σε σχέση με ένα a priori σετ γνωρισμάτων. Η δεύτερη περίπτωση υποστηρίζεται αναφορικά με το γκροτέσκο από τον Rémi Astruc (*Le renouveau du grotesque dans le roman du vingtième siècle. Essai d'anthropologie littéraire*), ο οποίος έχει προσπαθήσει να καταδείξει τους τρόπους προέκτασης της έννοιας αυτής πέρα από τις παραδοσιακές της εκφάνσεις (την καρναβαλική αντιστροφή των αξιών, το μπαχτινικό χαμηλό) στη σύγχρονη εποχή.

Εδώ το γκροτέσκο αναγνωρίζεται περισσότερο σε μια εντύπωση (είναι θα λέγαμε ένα «σχήμα αίσθησης»), ένα αποτέλεσμα που παράγεται κειμενικά και όχι σε γεγονότα ή a priori χαρακτηριστικά («se reconnaît à un effet et non à des faits»)¹⁰ που έχει να κάνει με μια «αντίδραση απέναντι στο σκάνδαλο της αλλαγής και της ετερότητας, της αλλότητας»¹¹ και εκφράζει τη σύγχρονη πολιτισμική α-διαθεσία απέναντι σε ό,τι ανέκαθεν άγγιζε τα όρια και τα περιθώρια του ανθρώπινου (το ζώδες, το βρώμικο, το αισχρό) σε μια προσπάθεια να «ξορκίσει το χάος, ή μάλλον το ρίσκο του χάους που καθετί το νέο εμπεριέχει για την ανθρώπινη κατάσταση»¹². Ενσκήπτει ιδιαίτερα σε συνθήκες πολιτισμικής κρίσης, καθώς ενέχει μια δυναμική αναγέννησης, συνιστώντας μια -σχεδόν καθαρτική – αντίδραση επιβίωσης. Υπό την έννοια αυτή μοιάζει να παίρνει τη σκυτάλη από αυτήν που παραδοσιακά εκφράζει συνθήκες πολιτικής κρίσης, τη δυστοπία ή και την αντιουτοπία και διόλου σπάνια να εγκυμονείται εντός τους. Κι αυτό γιατί όχι μόνο κάποιες πρισματικές εκδοχές των δυστοπικών αφηγήσεων εμπίπτουν ήδη στο γκροτέσκο, αλλά και επειδή δυστοπία και γκροτέσκο εξαρτώνται σχεδόν εξίσου από τον εντυπωσιασμό και τα αφηγηματικά σοκ και μπορούν να συνδεθούν με πολύ διαφορετικές πολιτικές και ιδεολογικές τάσεις. Συνιστούν αμφότερα πραγματώσεις ενός χρονότοπου του ανέφικτου, είναι άλλοι κόσμοι, στην προσπάθειά τους να κάνουν λόγο για το άλλο του κόσμου. Γιατί δυστοπία και γκροτέσκο είναι βαθιά ριζωμένα στο πραγματικό, και ο φακός τους μοιάζει να το καθιστά όλο και πιο ευκρινές όσο περισσότερο το παραμορφώνει.

Εκκινώντας από το εν πολλοίς χαρτογράφητο από μια τέτοια προοπτική τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας και χωρίς βλέψεις να καλύψω αυτό το κενό, θα επιχειρήσω να σταθώ σε έργα που φωτίζουν το πεδίο και

συγχρόνως ρίχνουν το ιδιαίτερο φως τους σε ζητήματα του κριτικού διαλόγου όσο και διακρίνονται με μεγαλύτερη ευκρίνεια χάρη σε κάποια από αυτά. Στα πλαίσια αυτής της αμοιβαίας τροφοδοσίας μυθοπλασιών και κριτικής θεωρίας θα κινηθώ. Ένα κείμενο-σταθμός στην μεταπολεμική μας πεζογραφία, μια χαρακτηριστική δυστοπική αφήγηση «της αυταρχικής καταστολής», εφάμιλλη ξένων παραδειγμάτων του είδους και ισχυρός πυκνωτής των εγχώριων μεταπολεμικών και μετεμφυλιακών αδιεξόδων, ο *Λοιμός* του Ανδρέα Φραγκιά (δημ. 1972, ήταν όμως έτοιμος ήδη από το 1967), θα χρησιμεύσει περίπου ως φάρος που ρίχνει περιμετρικά το φως του στο μεταπολιτευτικό πεδίο της νεοελληνικής πεζογραφίας, άλλοτε καταναγάζοντας μεταπολιτικές του αντανάκλασεις και διογκώσεις/παραμορφώσεις στο έργο των νεώτερων και άλλοτε αφήνοντας τυφλά σημεία.

Θα είναι η αποστέριση από τα παραδοσιακά ιδεολογικοπολιτικά έρμα αυτή που θα αφήσει στο έλεος του υπαρξιακού ιλίγγου τους νεότερους, κάνοντας άλλους, τους κάπως μεγαλύτερους όπως την Έρση Σωτηροπούλου να ισορροπούν στον μυχό του γκροτέσκου (με τη *Φάρσα* (1982) της να ανασαίνει μόνο μέσα στον παραλογισμό, στα σχεδόν εγγενώς συγκεχυμένα στα σύγχρονα πολιτισμικά συμφραζόμενα όρια του τραγικού με το κωμικό), και άλλους, νεώτερους και ίσως ακόμη πιο ιλαροτραγικά προβληματισμένους όπως την Άντζελα Δημητρακάκη και τον Δημήτρη Σωτάκη να κυμαίνονται μεταξύ «δυστοπίας της τραγικής αποτυχίας» η πρώτη και «δογματικής αντιουτοπίας» ο δεύτερος σύμφωνα με τη διάκριση Μπαλασόπουλου, δηλ. κάνοντάς τους να πλάθουν έργα που δεν λοιδороύν τον ανεφάρμοστο χαρακτήρα των ουτοπικών οραμάτων, αλλά συναινούν είτε στην αποτυχία τους - παρά τις ευγενείς αρχικά προθέσεις, είτε στο καταστροφικό αποτέλεσμα που θα είχε η επικράτηση των ουτοπικών πόθων¹³. Η Δημητρακάκη εγείρει το λάβαρο της ήττας της γενιάς της, της γενιάς του '90, στο *Μανιφέστο της ήττας* (2006) πάνω σε ένα νησί που μοιάζει με χλωμή, θειώδη αντανάκλαση του νησιού των εκτοπισμένων στο *Λοιμό* – όπως ασθενής, ανέξοδη μοιάζει πάντα/ήδη κάθε ήττα πολιτισμικής τάξης σε σχέση με το βαρύ αντίτιμο μιας πολιτικής. Σε συνθήκες βέβαια σαν της τρέχουσας οικονομικής (-και όχι μόνο) κρίσης ελλοχεύει ο κίνδυνος της ευκολίας ή της προφάνειας, της απευθείας παράδοσης των ουτοπικών πόθων στη σάτιρα, που μπορεί να ξεχειλώνει και αυτά τα όρια της παραμόρφωσης ή του γκροτέσκου άπαξ και είναι βεβιασμένη, κίνδυνο που δεν απέφυγε ο Παύλος Μάτεσις (*Graffito*, 2009).

Για να ξεκινήσω με τη σημαίνουσα θέση του *Λοιμού*, μιας τυπικής δυστοπίας της αυταρχικής καταστολής, εφάμιλλης των κορυφαίων ξένων παραδειγμάτων αυτού του υπο-είδους, πρέπει να τονίσω την οξεία αίσθηση του ιστορικού όρου στην εμφάνιση ενός έργου που είχε ο Φραγκιάς⁴. Το γεγονός πως το έργο αυτό δημοσιεύεται στα 1972, αν και ήταν έτοιμο από το 1967 (επειδή μάλιστα κατατέθηκε συμπτωματικά στο τυπογραφείο την 21 Απριλίου, τη μέρα του ξεσπάσματος της Δικτατορίας, διασώθηκε, καθώς λόγω των γεγονότων δεν πέρασε το απορριματοφόρο όπου ο συγγραφέας είχε βιαστικά πετάξει το μοναδικό του χειρόγραφο) είναι σημαίνον, όχι μόνο γιατί αργότερα αφαιρείται ο αρχικός, κατάφωρα καταγγελτικός του τίτλος («Τα ζώα») όπως και ο υπότιτλος («Σημειώσεις φυσικής ιστορίας») με τις πρόδηλα νατουραλιστικές του απηχήσεις, αλλά και γιατί έτσι πιστοποιείται πως δεν συμπύκνωνε απλώς προηγούμενα οικεία κακά αλλά ίσως προοικονομούσε και επόμενα. Με την ίδια του τη φόρμα ωστόσο ανοιγόταν ήδη στη διαχρονία.

Όντας η αφηγηματικά παγερή παράταξη μιας σειράς εντολών που η μια ξεπερνά σε παραλογισμό την άλλη, οι οποίες εξαγγέλλονται από άτομα-ιδιότητες (ο διοικητής, ο επόπτης, ο ελεγκτής, ο συνοδός), και απευθύνονται σε ένα ανώνυμο πλήθος χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά πέραν κάποιων διαθέσεων (ο περιδεής, ο εκκρεμής) ή ελάχιστων εξωτερικών διαφοροποιήσεων (ο μαύρος σκούφος, ο κίτρινος σκούφος), που είναι συγκεντρωμένο σε ένα νησί που το κατακαίει ο ήλιος, με μαρτυρικά λίγο νερό για την επιβίωσή τους, και σχεδόν εξίσου μαρτυρικά πολύ για τη διαφυγή τους (ακόμη και το να αυτοκτονήσουν πέφτοντας στη θάλασσα απαγορεύεται), εύκολα αντιλαμβανόμαστε πως περιγράφει ένα κλειστό στρατοπεδικό σύμπαν, μια Αποικία των τιμωρημένων που αξιοποιεί στο έπακρο όλα τα φυσικά γνωρίσματα του τόπου (άνυδρο, άφευκτο ξερονησί) για να τελειοποιήσει τον εκτελεστικό μηχανισμό μιας αόρατης αλλά πανταχού παρούσας εξουσίας. Αυτό που ωστόσο πολιορκείται εδώ δεν είναι τόσο σώματα όσο συνειδήσεις: αν και οι εντολές των κρατούντων ισοδυναμούν με βασανιστήρια ικανά να αποτελειώσουν κάθε ανθρώπινη ύπαρξη, στόχος δεν είναι η φυσική εξόντωση των κρατουμένων – γι' αυτό εξάλλου δεν γίνονται απλώς τουφεκιμοί, ενώ απαγορεύεται ακόμη και η αυτοκτονία – αλλά η κάμψη της συνείδησής τους, αφού με μια απλή δήλωση μετανοίας μπορούν να αντιπαρέλθουν αυτήν την κόλαση και να περάσουν αυτομάτως στο στάτους του βασανιστή.

Αυτή η εναλλαξιμότητα των θέσεων, μια που και οι σημερινοί άτεγκτοι βασανιστές είναι και αυτοί πρώην βασανιζόμενοι που υπέκυψαν στο

μαρτύριο, καθιστά δυνατό τον χθεσινό αδύνατο, και δυνάμει αυριανό δυνατό τον σημερινό βασανιζόμενο, κι αυτή είναι η μοναδική δυναμική χρονικότητα ή μελλοντικότητα σ' αυτό το κατά τα λοιπά άχρονο και ανεξέλικτο κλειστό σύμπαν, αλλά και μια πραγματικότητα που δεν μοιράζονται απλώς όλοι, αλλά που ουσιαστικά τους ορίζει. Είναι επίσης μία μόνο από τις θεμελιώδεις αντιστροφές των αντιθέτων που βιώνουν. Η απόλυτη εναλλαξιμότητα μεταξύ ζωής και θανάτου, ανθρώπου και ζώου, μεγάλου και μικρού μεγέθους, ημέρας και νύχτας, καθιστά τα διαμετρικά αντίθετα όχι απλώς ισοδύναμα, αλλά τον αρνητικό πόλο σχεδόν ανώτερο ή και προτιμητέο.

Έτσι, οι κρατούμενοι δεν είναι απλώς υποχρεωμένοι να εκτελούν εξωφρενικές διαταγές όπως το να πιάνουν έναν ορισμένο αριθμό μυγών και ακολουθώντας ποντικών καθημερινά αλλά και προσομοιάζονται οι ίδιοι διαρκώς με ζώα, οι λάκκοι όπου κοιμούνται αποκαλούνται «τάφοι», και μάλιστα «οικογενειακοί», κάτι που μάλλον σημαίνει ομαδικοί, μια και αλλάζουν όλοι μαζί πλευρό λόγω στενότητας χώρου, τα όνειρα απαγορεύονται όπως και παντός τύπου ιδιωτικότητα, καθένας γειτνιάζει επικίνδυνα με δυναμικό του καταδότη καθώς και ο ύπνος τους επιτηρείται και οι εφιάλτες πληρώνονται με άγρια βασανιστήρια, ενώ κάθε είδους ζώψια και ερπετά τους επιτίθενται ανενόχλητα και τη νύχτα, τη στιγμή που σχεδόν τους χλευάζουν ολημερίς, τόσο με το αμείωτο πλήθος τους, μια και είναι περισσότερο καλοθρεμμένα και ισχυρά από τους ίδιους, όσο και με την πανταχού παρουσία και την ελευθερία τους. Ζώα και εξουσία, ζωή και θάνατος ισοσκελίζονται κατά έναν τρόπο που η αφήγηση καθιστά απολύτως φυσιολογικό δια του στόματος του κεντρικού φορέα της:

«Οι άνθρωποι δουλεύουν όλη μέρα και το βράδυ κατεβαίνουν με τα τέσσερα ν' αναπαυτούν στους μικρούς οικογενειακούς τάφους (σ.16) Στον οικογενειακό τάφο είναι πολύ καλά. Μια αγωγή σιωπής και η γνωριμία με το χώμα» (σ. 17).

Αν και η αναφορά σε πρόσωπα και συγκεκριμένες καταστάσεις είναι μηδενική, για τον έλληνα τουλάχιστον αναγνώστη το κολαστήριο αυτό διαγράφει ανάγλυφα έναν από τους τόπους εξορίας που λειτούργησαν μετεμφυλιακά, στο πλαίσιο του ψυχροπολεμικού κλίματος που επικράτησε τότε, και δη τη Μακρόνησο, όπου ο δηλωμένος αριστερός Φραγκιάς επίσης πέρασε δύο χρόνια, από το '50-52. Το έργο ωστόσο αυτό, όπως και κάθε γνήσια δυστοπική αφήγηση, καθιστά το ιστορικό με το υπερϊστορικό αξεχώριστα,

σαν τις δύο όψεις του ίδιου φύλλου χαρτιού. Η ίδια η δυναμική της ουτοπικής μυθοπλασίας έγκειται, όπως ο James Buzard μας υπενθυμίζει, στο ότι είναι βαθιά εθνογραφική:

«Οι αφηγητές της είναι ‘συμμετοχικοί παρατηρητές’, εκπαιδευμένοι από αυτόχθονες πληροφοριοδότες στην υπηρεσία μιας χωροθετημένης κουλτούρας απ’όπου η ιστορία μοιάζει να έχει εξαφανιστεί, με τον χρόνο να μετασχηματίζεται σ’ένα αδειανό γεωλογικό μέσο μελλοντικότητας χωρίς ορίζοντα»¹⁵.

Και είναι ακριβώς αυτή η συνθήκη που αυτομάτως εκτινάσσει τον *Λοιμό* σε έναν πυκνό διακειμενικό γαλαξία που έχει στο επίκεντρό του έργα όπως το *Εμείς* του Zamiatin (1921), το *1984* του Orwell (1948) ή το *Fahrenheit 451* του Bradbury (1953), που επίσης δομούνται στη βάση της τρομοκρατικής εξουσίας, της επιτήρησης και της σιδερένιας πειθαρχίας, καταδεικνύοντας πόσο αυτοκαταστροφική μπορεί να αποβεί η απόλυτη επικράτησή τους, και στις παρυφές του περιλαμβάνει έργα που επίσης αποδίδουν συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες αλλά είναι πολύ ευρύτερου, υπαρξιακού, βεληνεκού, όπως η *Πανούκλα* του Καμύ ή *Οι μύγες* του Σαρτρ, που αφορούν μεν στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με κανέναν όμως τρόπο δεν μπορούν να περιοριστούν στη συγχρονία¹⁶. Και οι μύγες του *Λοιμού* δηλώνουν το ανεξάληπτο του κακού, τη δαιμονική δύναμη που δεν μπορούμε να εξοντώσουμε όπως στις *Μύγες* του Σαρτρ, και όσο τα σμήνη τους υπεργείως όπως και αυτά των ποντικών υπογείως κυκλώνουν τους κρατούμενους, και οι εντολές στα μεγάφωνα τους παροτρύνουν με όλο και εντεινόμενο στόμφο «στην εξάλειψη των φορέων των φυσικών και ηθικών μολύνσεων», τόσο κορυφώνεται, σχεδόν οπερατικά, ο εκκωφαντικός βόμβος όχι απλώς του οικτρά τρωτού αλλά του παρανοϊκού της ύπαρξης - ό,τι ακριβώς δηλώνει και η πανούκλα στον Καμύ. Τίποτε δεν κάνει νόημα, τη στιγμή ακριβώς που όλα ως δια μαγείας μοιάζουν να κάνουν: «Όλα, εδώ και παντού, τώρα και πάντοτε, είναι κουβάλημα πέτρας και κυνηγητό της μύγας» (σ. 86), καταλήγει να διαπιστώνει ο αφηγητής, που αναθυμάται πως και ο ίδιος στο παιδικό του δωμάτιο συνέθλιβε σαδιστικά μύγες, ό,τι ακριβώς κάνουν τώρα οι βασανιστές με τον ίδιο. Παντού ένα μίγμα συμβάσεων και υποταγής, που απλώς εκεί βιώνεται σε συμπυκνωμένη μορφή, και φτάνει να τον κάνει να διερωτάται για τον εαυτό του: «Μα έζησε ποτέ πουθενά αλλού εκτός από δω; Ίσως και να έγινε κάποτε, αλλά βρίσκεται ξεθωριασμένο πίσω από χιλιάδες χρόνια» (σ. 85) «Πόσο όμορφα και τυραννικά γυάλιζε η

θάλασσα!» καταλήγει να θαυμάζει, σαν σε μαύρη αποκάλυψη, ο αφηγητής. Ο τόπος ολόκληρος μοιάζει αίφνης στα μάτια του «σαν ένα τεράστιο καράβι μ'ολάνοιχτα πανιά γεμάτο σημαιούλες, λαμπιόνια, στολίδια, που αρμενίζει θριαμβευτικά σε μια πετρωμένη θάλασσα»¹⁷ (σ. 80).

Βρισκόμαστε ήδη εδώ στην καρδιά του γκροτέσκου, του απόλυτου αναποδογυρίσματος, της πραγμάτωσης ενός ανέφικτου και αβίωτου κόσμου που ωστόσο φαντάζει σαν την εφιαλτική ψίχα του πραγματικού. Ότι ο αναγνώστης προ πολλού βιώνει ως επίταση της ασφυξίας του, καθώς κάθε κεφάλαιο του βιβλίου είναι η αφήγηση καινούριων, ακόμη πιο παράλογων βασανιστηρίων - κουβάλημα πέτρας για την ανέγερση γελοίων μνημείων, πιάσιμο μυγών κ.ο.κ - βιώνεται από τον αφηγητή ως υπερεντατικοποίηση του πραγματικού και αποτυπώνεται με απίστευτη εικονιστική ένταση, θυμίζοντας πόσο γειτνιάζει το γκροτέσκο με τη ζωγραφική¹⁸. Αυτή εντούτοις η αναγνωστική δυσανεξία είναι χαρακτηριστική τόσο των γκροτέσκων όσο και των δυστοπικών αφηγήσεων, αφού εξαρτώνται εξίσου από τον εντυπωσιασμό και τα αφηγηματικά σοκ. Άλλο κοινό τους γνώρισμα είναι ότι αμφότερες λειτουργούν σε ανιστορικό ή υπεριστορικό επίπεδο, κερδίζουν όμως το ειδικό τους βάρος όταν συνδέονται με συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα.

Εκεί όπου οι δύο αυτοί τύποι αφήγησης διαφοροποιούνται είναι στο ότι ενώ οι δυστοπικές αφηγήσεις αποτελούν σε μεγάλο βαθμό καταγγελία των ολοκληρωτικών καθεστώτων κάθε μορφής, οι γκροτέσκες πετυχαίνουν να διασφαλίσουν μια ορισμένη ιδεολογική ασυλία στον συγγραφέα, αφού το σχήμα αυτό είναι ένα σχήμα αίσθησης, αφορά σε μια εντύπωση που παράγεται μακροδομικά, στο επίπεδο της πρόσληψης, εξαρτάται λοιπόν από την ερμηνεία του αναγνώστη και δεν πιστώνεται ως πρόθεση του συγγραφέα. Πρόκειται επομένως για εξαιρετικής συγγραφικής λεπτότητας επένδυση των σκληρών υλικών της δυστοπίας, που ρίχνει τους τόνους της όποιας *intentio auctoris* και επιφέρει δραστικό θόλωμα στην παιδαγωγική καθαρότητα. Έτσι, ακόμη και το πικρό χιούμορ του κειμένου, η παρώδηση για παράδειγμα του λόγου των κρατούντων, το γεγονός πως κεκεδίζουν αναγγέλοντας τις εντολές, ηχεί σαν ένας ακόμη από τους κακοφωνισμούς του παραλογισμού, καθώς εντάσσεται σ'ένα έργο όπου ο καλός και ο κακός, ο άνθρωπος και το ζώο, η γλώσσα και η εξουσία τήκονται το ένα μέσα στο άλλο πετρώνοντας σε μια αδιαχώριστη επιφάνεια.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο *Λοιμός*, δημοσιευόμενος το 1972, μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας των τριών πρώτων χρόνων της

Δικτατορίας, και αφού έχουν προηγηθεί άλλες κινήσεις διεθνούς απήχησης, όπως η δήλωση Σεφέρη (28 Μαρτ. 1969), η «Δήλωση των Δεκαοχτώ» (23 Απρ. 1969), η πρώτη δημόσια δήλωση των διανοουμένων κατά του καθεστώτος, και κυρίως η έκδοση τα *Δεκαοχτώ κείμενα* (καλοκαίρι 1970) και ακολούθως τα *Νέα κείμενα 1 και 2* (1971), εντάσσεται σε μια σειρά χειρονομιών αντίστασης των χρόνων 1970-1974¹⁹. Στα περίφημα μάλιστα *Δεκαοχτώ κείμενα*, τα τέσσερα αποτελούν δυστοπικές αφηγήσεις («Ο υποψήφιος» του Ρ. Ρούφου, το «Ελ Προκουραδόρ» του Θ. Δ. Φραγκόπουλου, η «Αλλαξοκαιριά» του Σ. Τσίρκα και το απόσπασμα από τον «Γιατρό Ινεότη» του Γ. Χειμωνά), το ένα κατάφωρη παράδοση της ρητορικής του διδακτορικού καθεστώτος («Ο γύψος» του Θ. Βαλτινού), ενώ δύο εισάγουν τη διάσταση του παραλόγου και κλείνουν θυμίζοντας Μπέκετ, ένα όνομα που δεν λείπει από καμιά μελέτη για το γκροτέσκο («Ο ηθοποιός» του Τ. Κουφόπουλου και η «Αγία Κυριακή στον βράχο» του Μ. Κουμανταρέα). Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι ο *Λοιμός* αποτελεί την ολοκληρωμένη κατάθεση μετά από αυτές τις αποσπασματικές και εν πολλοίς χασματικές κινήσεις που ωστόσο επιψαύουν ήδη τις δυνητικές τροπικότητες του άφατου, του απαγορευμένου και του παραλόγου που θα μνημειώσει το μυθιστόρημα του Φραγκιά.

Συγχρόνως, όντας μια μεγάλη αφήγηση, ένα μυθιστόρημα, και μάλιστα μια μετα-αφήγηση ως προς την Ιστορία, αίρει τις προσδοκίες για μεγάλες Αλήθειες που επικράτησαν στην Ελλάδα μεταπολεμικά και μετεμφυλιακά σε κοινό και συγγραφείς και αντί να δώσει μια εκδοχή της πολιτικής παράταξης στην οποία ανήκει ο συγγραφέας ως προς το τι συνέβη πραγματικά, ποιος έφταιξε κ.ο.κ. (όπως θα κάνει ο Τσίρκας, που με τις *Ακυβέρνητες πολιτείες* δίνει μέσα από μια μεγάλη αφήγηση, μια τριλογία, την Αλήθεια της Αριστεράς, ενώ τις αντίστοιχες ανάγκες της Δεξιάς θα εξυπηρετήσει η *Ελένη* του Γκατζογιάννη), υπονομεύει τόσο τρόπους – εν προκειμένω τον υποτιθέμενο ρεαλισμό – όσο και ιδεολογικό περιεχόμενο, μια και βασανιζόμενοι και βασανιστές συγχέονται διαρκώς, τίποτε δεν κατονομάζεται, δεν αποδίδονται ευθύνες σε κανέναν και προβάλλεται ο πανταχόθεν παραλογισμός. Καταφάσκει εντέλει, μαζί με δύο ακόμη σημαίνουσες και πολυσχολιασμένες μεταπολεμικές μυθοπλασίες, *Το κιβώτιο* του Α. Αλεξάνδρου (1974) και *Το διπλό βιβλίο* του Δ. Χατζή (1976), στο τέλος της Ιστορίας ως πηγής νοήματος και συλλογικής δικαίωσης. Κάτι που συνιστά, σύμφωνα με τον Δ. Τζιόβα, την κατεξοχήν ελληνική μεταμοντέρνα συνθήκη στο χώρο της πεζογραφίας²⁰.

Η μεταπολιτευτική βέβαια περίοδος κάθε άλλο παρά το τέλος της πολιτικοποίησης θα σημάνει. Θα πρέπει, σε ό,τι αφορά στη λογοτεχνία, να φτάσουμε στη λεγόμενη γενιά του '90, σε συγγραφείς που έχουν γεννηθεί γύρω στα 1974, για να υπάρξει μια ανοιχτή δήλωση μη συντονισμού ούτε με την ενοχή της Δεξιάς ούτε με αυτήν της Αριστεράς. Το – συχνά απογοητευτικό – ξεφούσκωμα των συλλογικών οραμάτων και το πέρασμα σε μια ατομικότητα που αναζητεί το δικό της ανήκειν θα γίνει βέβαια σταδιακά. Σταδιακά θα εκλείψουν και τα όποια οφέλη της πολιτικοποίησης: αν οι κάπως μεγαλύτεροι συγγραφείς, αυτοί που εντάσσονται σε αυτήν που συχνά αποκαλείται γενιά του '80, πρόλαβαν να καρπωθούν κάποιες απολαβές – αναγνωρισμότητα, ταχύτερη διάδοση του έργου τους, καθώς στις φοιτητικές οργανώσεις ένα βιβλίο γινόταν γνωστό εν μια νυχτί – για τους νεότερους δεν τίθεται πλέον ζήτημα ούτε για οφέλη αλλά ούτε και για οφειλές. Χάνονται οι σταθερές, το ιδεολογικό απογαλακίζεται από το πολιτικό ή κομματικό, γίνεται πλέον μια ορισμένη αισθητική και ηθική του βίου. Ένα από τα επακόλουθα είναι ότι στη νεοελληνική πεζογραφία θα αυξηθούν άρδην οι ήρωες-καλλιτέχνες, οι χαρακτήρες που θα προσπαθούν να διαμορφώσουν, όπως συχνότατα και οι συγγραφείς τους, ένα νέο τύπο πολιτικής, αυτόν της ταυτότητας. Ένα άλλο, ότι μια καινούρια ήττα θα ανατείλει. Αν στην περίπτωση του *Λοιμού* έγινε λόγος για «πεζογραφία της ήττας», κατ'αναλογία με τη λεγόμενη «ποίηση της ήττας» της Α' μεταπολεμικής γενιάς, τώρα ήττα είναι το ταυτοτικό αδιέξοδο, «το να μην μπορείς να επιβιώσεις μέσα στις ίδιες σου τις επιλογές» όπως το θέτει η ηρωίδα της Α. Δημητρακάκη – εξού και μια πραγματική εισβολή του θέματος της αποτυχίας στους νεότερους, καλλιτεχνικής κυρίως, της ασφυξιογόνου κατάστασης, του συμβολικού θανάτου.

Στη *Φάρσα* της Έρης Σωτηροπούλου (1982), είναι ο (Π)πατέρας που πεθαίνει. Τόσο ο πατέρας της ηρωίδας, όσο και το σημαίνον Πατέρας. Θα σταθώ πρώτα σ'αυτήν προτού περάσω στους νεότερους, γιατί το δικό της υστερικό γέλιο μοιάζει να προηγήθηκε της δικής τους υποκειμενικής απελπισίας και να την περιέχει, να είναι η αναποδογυρισμένη της όψη. Ηρωίδα της Σωτηροπούλου είναι μια αποτυχημένη στα μάτια των γονιών και του κοινωνικού περίγυρου της κοπέλα, η Ρένα, που έχει φύγει τόσο από την οικογενειακή εστία όσο και από τις αξίες της, προάγγελος της αστικής περιπλάνησης και των ανεργμάτων ηρώων που θα κατακλύσουν την πεζογραφία της επόμενης γενιάς. Δικό της άντρο είναι το σκονισμένο και ακατάστατο φοιτητικό της δωμάτιο, μέσα από το οποίο καταστρώνει διαρκώς

με την καλύτερή της φίλη τηλεφωνικές φάρσες, ανοίγοντας τον τηλεφωνικό κατάλογο και καλώντας άγνωστά τους άτομα. Άγνωστα αλλά όχι τυχαία: οι δύο κοπέλες, των οποίων όχι μόνο οι φωνές αλλά και πολλαπλά διακριτικά γνωρίσματα διαρκώς συγχέονται, σε βαθμό που απορεί ο αναγνώστης ποια εκφέρει τελικά τον λόγο (ίσως μία και η αυτή όπως έχει υποστηριχτεί)²¹ τηλεφωνούν αποκλειστικά σε άντρες, και μάλιστα σε άτομα με κάποια σημαίνουσα θέση -στρατηγούς, γιατρούς, καθηγητές πανεπιστημίου – υποδύμενες διάφορες εξωφρενικές ταυτότητες και καταλύοντας κάθε όριο σοβαρότητας ή αληθοφάνειας. Ενόσω γλώσσα, εξουσία, θεσμοί υφίστανται κατεδαφιστική παρώδηση – με το παραδοσιακό τρίπτυχο Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια πάντα στο επίκεντρο - η φαρσέρ μένει με το ακουστικό στο χέρι (οι «συνομιλίες» διακόπτονται απότομα από το «άλλο πρόσωπο», αν και ποτέ δεν ακούμε τη φωνή του):

-Τον κ. Οικονόμου παρακαλώ.

-...

-Ζιζίκια Κουτατζόγλου από το Αρχαιολογικό Μουσείο.

-...

- Τι ώρα θα επιστρέψει;

-...

-Τίποτα το ιδιαίτερο. Ο κ. Έφορος ήθελε να ζητήσει από τον κ. Οικονόμου να εκτεθεί στο μουσείο μας και...

-...

- Ναι, ο ίδιος αυτοπροσώπως. Άδειασε μια θέση πλάι σ'έναν κούρο της προκλασικής περιόδου κι εμείς ευθύς σκεφτήκαμε το σύζυγό σας. Οι ώρες λειτουργίας του μουσείου είναι...(σ. 58-9)

«Μια φάρσα πετυχαίνει μόνο όταν μπάζει τον άλλο σ'ένα διαφορετικό κόσμο παράλληλο με το δικό του αλλά διαμετρικά αντίθετο», λέει σε κάποιο σημείο η ηρωίδα (σ. 115-6), σαν για να ζυγιάσει αν ο αναγνώστης έχει μπει σε τέτοια διαδικασία. Το ίδιο ακριβώς με την ηρωίδα της Σωτηροπούλου υποστηρίζει και ο Rémi Astruc αναφορικά με το γκροτέσκο στην τέχνη και δη τη λογοτεχνία: είναι το γκροτέσκο του κόσμου που το υπαγορεύει, βάζοντας τον αναγνώστη σε μια οπωσδήποτε άβολη θέση (με τις πολλαπλές ασυνέχειες, τις γλωσσικές ανωμαλίες, τις παραμορφώσεις)²², που όμως προϋποθέτει τη συμπαιγνία του ώστε να μπει στον αντίθετο μιάντα κύλησης από τον συνήθη των κοινωνικών του αναπαραστάσεων.

Σε ένα τέτοιο παράλληλο σύμπαν κινούνται εκόντες-άκοντες όλοι οι βασικοί πρωταγωνιστές των βιβλίων του Δ. Σωτάκη με την ανησυχητική παραξενιά τους. Άλλοτε αισθάνονται ότι οι άλλοι είναι αυτοί που τους καταλογίζουν έλλειψη συντονισμού με την πραγματικότητα, Παραφωνία (2005), όπως είναι ο τίτλος ενός βιβλίου του (ο μουσικός που πρωταγωνιστεί εδώ ακολουθεί κανονικά την παρτιτούρα του αυτό όμως που βγαίνει είναι σταθερά μια μουσική μουντζούρα κάτι που καταλήγει να τον τρελάνει) κι άλλοτε υποστηρίζουν σθεναρά πως είναι οι άλλοι περιεργοί που τους βρίσκουν περιεργούς και κάνουν πως γελούν με όσους γελούν μαζί τους. Στον Άνθρωπο καλαμπόκι μπαίνουμε από τις πρώτες γραμμές σ' αυτήν τη συχνότητα: «Όσο κι αν ακούγεται παράξενο, υπάρχουν άνθρωποι που θεωρούν πως το καλαμπόκι δεν είναι το σημαντικότερο πράγμα στον κόσμο»²³ λέει ο αφηγητής που έχει συλλάβει τη δική του Μεγάλη Ιδέα για την εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού, που είναι η συμπαντική εδραίωση του καλαμποκιού (!).

Κατά οικτρή αναλογία με τους εθνικούς πόθους για μια Μεγάλη Ελλάδα, για επέκταση της χώρας πέραν των συνόρων της που έθρεψαν γενεές Ελλήνων, ή κατά παταγώδη παρώδησή τους, μια και η συλλογική εκείνη ουτοπία απέβη μοιραία, στοιχίζοντας πληθυσμιακούς ξεριζωμούς και μακροχρόνια δεινά, ο αφηγητής του Σωτάκη πετυχαίνει να βρει μια πόλη στον κόσμο όπου το καλαμπόκι τιμάται περίπου σαν Θεός, και ο ίδιος δεν συναντά ιδιαίτερη δυσκολία στο να επιβληθεί ως νέος Μεσσίας. Δικό του άντρο γίνεται ένα σπίτι όπου έχουν βρει καταφύγιο τέσσερα ακόμη παράξενα πλάσματα κι όλοι μαζί αυτοί οι αυτοεξόριστοι από κάθε κανονικότητα καταφέρνουν να δημιουργήσουν τη δική τους ουτοπική μικροκοινότητα, όπου έχουν εξαλειφθεί κάθε είδους ανταγωνισμοί και διαφορές, κι όλοι στηρίζουν με αδερφική αφοσίωση την προώθηση του ριζοσπαστικού σχεδίου του φίλου τους. Το οποίο πετυχαίνει σε ανέλπιστα αλλά και ασήκωτα μεγάλο βαθμό: η οικία καταλήγει να πολιορκείται από αχανές πλήθος φανατικών οπαδών και ο πρωταγωνιστής χρειάζεται να βγει στην κυριολεξία νεκροζώντανος για να γλιτώσει, για την ακρίβεια ζωντανός μέσα σε φέρετρο. Ενόσω το πλήθος θρηνεί γύρω από το κενοτάφιο, κι ο πρωταγωνιστής καταφέρνει να δραπετεύσει ανακουφισμένος από την πολιορκία, ο αναγνώστης που παρακολουθεί την γκροτέσκα κορύφωση αναλογίζεται την αποκλιμάκωση των δικών του νευρωτικών φαντασιώσεων. Ούτε η εξωφρενικότερή τους πραγμάτωση θα ήταν μια κάποια λύση. Γιατί θα συνέτριβε την ανεκτίμητη διαφορά μας, την κάποτε μισητή καθώς ισοδυναμεί με ντροπιαστική μοναξιά, αλλά εντέλει τόσο απαραίτητη.

Για τον μεγαλύτερο Παύλο Μάτεσι τα ουτοπικά οράματα έχουν γίνει συλλογικές απαιτήσεις, «Απαιτούμε τον από μηχανής Χριστό» γράφει γκράφιτο σε τοίχο στο κέντρο της Αθήνας και αυτός πράγματι έρχεται με τη μορφή ενός λοιμού που μεταδίδεται αστραπιαία και σκοτώνει ολόκληρο το ελληνικό κοινοβούλιο, βουλευτές και υπαλλήλους, ενώ τα πτώματά τους απαξιούν να τα φάνε ακόμη και τα θηριώδη ζώα που κατακλύζουν αμέσως την πρωτεύουσα καθιστώντας το κέντρο της πραγματική ζούγκλα. Ακόμη όμως και αν δύο χρόνια μετά τη δημοσίευση του *Graffiti* (2009) το ελληνικό κοινοβούλιο έφτασε στο σημείο να συνεδριάζει φρουρούμενο, περικυκλωμένο από πολίτες που διαμαρτύρονταν για τα δυσβάσταχτα οικονομικά μέτρα και τη διάλυση του κοινωνικού κράτους, ο σημερινός αναγνώστης αισθάνεται πιο κοντά στον Λοιμό του Φραγκιά απ'ό,τι σε αυτόν του Μάτεσι. Η τρέχουσα, μεταπολιτικής υφής όπως όλα δείχνουν κρίση, απαιτεί από τη μυθοπλασία να χορδιστεί σε άλλη συχνότητα από αυτήν της τηλεοπτικής πραγματικότητας.

«Εκοψα τις εφημερίδες, τις ειδήσεις στην τηλεόραση, τη σοβαρή ενασχόληση με τις σπουδές μου. Με δυο λόγια, ζούσα την πολιτικοποίησή μου ως συνειδητή παραίτηση» δηλώνει emphaticά η αφηγήτρια της Άντζελας Δημητρακάκη²⁴. Αναζητά εντούτοις κι αυτή εναγωνίως τη δική της τελεολογική συχνότητα και δεν αργεί να τη βρει στο χώρο της τέχνης. Όπως εξάλλου αναγράφεται στο μπλουζάκι που φορά μια από τις καλλιτέχνιδες φίλες και μέντοράς της «Αν δεν μπορείς να σβήσεις τον κόσμο, πλαστογράφησε το τέλος του» (σ. 67). Το τέλος αυτό θα παιχτεί ως προσομοίωση δυστοπίας που δεν θα κρύψει λεπτό τα καρναβαλικά του χαρακτηριστικά: η παρέα των φίλων καλλιτεχνών από διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, μια προσχηματική ευρωπαϊκή συλλογικότητα που συντέθηκε χάρη στα προγράμματα φοιτητικής κινητικότητας, συγκεντρώνεται μέσα στο καταχείμωνο, και δη τον Φεβρουάριο, μήνα των Αποκριών, σ'ένα νησί από αυτά που κάποτε χρησίμευαν ως τόποι εξορίας. Εκεί θα αναζητήσει τη δική της οριακή εμπειρία, εκείνη που θα επιφέρει το καθοριστικό χτύπημα στη μπλαζέ παραίτηση, την ανία, τη δυσβάσταχτη απραξία που χαρακτηρίζει τα μέλη της. «Αν τελικά κάποτε η ζωή μου γινόταν διαφορετική, η αιτία θα ήταν μια καταστροφή», αναλογίζεται η κεντρική ηρώίδα και αφηγήτρια (σ. 355). Και αναλαμβάνει αμέσως δράση: φορώντας στολή στρατηγού/ εκτελεστή, στο πέρας ενός πάρτυ γενεθλίων που μέλλεται να πατήσει συμβολικά το κουμπί μηδενισμού και αναγκαστικής επανεκκίνησης της ζωής τους, κλείνει τους φίλους της στο υπόγειο του σπιτιού ώστε να βιώσουν τη στρατοπεδική κατάσταση που ποθούν.

Δεν αρκείται όμως στο να υποδυθεί η ίδια τον δήμιο που όλοι μοιάζουν να περιμένουν, αλλά και καταγράφει καθετί με την ψηφιακή της κάμερα εν είδει καλλιτεχνικού πρότζεκτ. Και στους έγκλειστους στο υπόγειο έχει συστήσει να κρατούν ημερολόγιο (μόνο που αυτό δεν είναι ακριβώς η καταγραφή των ημερών τους, αλλά στη μία περίπτωση συνέχιση του «εξάισιου πτώματος», του περίφημου πειραματικού μυθιστορήματος των σουρεαλιστών, στην άλλη ανάλυση της ταινίας Μπλαϊντ Ράνερ κ.ο.κ.)· κάθε καταγραφή είναι αντιγραφή ή καρναβαλισμός άλλου κειμένου – καρναβάλια εξάλλου είναι ντυμένοι όλοι και δεν απουσιάζουν φυσικά ούτε οι αναφορές στον Μπαχτίν. Αλλά και ολόκληρο το μυθιστόρημα που διαβάζουμε, όπως μαθαίνουμε προς το τέλος του, είναι το μετατραυματικό ημερολόγιο που ζητά από τη μόνη επιβίωσασα να κρατήσει η ψυχαναλύτριά της. Έτσι τα πάντα στη Δημητρακάκη, πλοκή, ήρωες, αφηγήτρια – η οποία συγχέεται/ταυτίζεται με την καλλιτέχνη που αναλαμβάνει το ρόλο του «ποθητού δήμιου», όπως συμβαίνει και με τις δύο ηρωίδες της Σωτηροπούλου που πιθανότατα είναι μία και η αυτή – υπάρχουν για να γίνουν αντικείμενο καταγραφής, πρόσχημα γραφής, είτε κειμενικής είτε οπτικής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στη Δημητρακάκη η μεταμοντέρνα μυθοπλασία με τα *rewriting*, το πλήθος των αναφορών-παραπομπών της, τις αλληπάλληλές της πτυχώσεις, σχολιάζει τις δικές της αγκυλώσεις, τα δικά της αδιέξοδα. Είναι πιθανόν ένας ακόμη τρόπος για τη γενιά της μεταπολιτικής, αφού «δεν μπορεί να σβήσει τον κόσμο (ή να τον αλλάξει με την τέχνη, τη μυθοπλασία της) να πλαστογραφεί το τέλος του».

Notes

1 *Δεκαοχτώ κείμενα*, Αθήνα: Κέδρος, 1970, σ. 189.

2 Για μια διάκριση μεταξύ των όρων «πολιτική» και «πολιτικό» βλ. Γ. Σταυρακάκης και Κ. Σταφυλάκης, «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.

3 Τέτοιες εξαρθρωμένες, παράταιρες ή οριακά μυθιστορηματικές μορφές κυριαρχούν στη σύγχρονη εκδοχή του γκροτέσκου, πραγματικοί αντι-χαρακτήρες, βλ. X. Garnier, *L'éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Βρυξέλλες: P.I.E. – Peter Lang, 2001, σ. 157.

4 Ο όρος αναφέρεται ευρύτερα στον φιλελεύθερο ηγεμονισμό των εταιρειών, στην αίσθηση ότι οι βασικές κατευθύνσεις της κοινωνικής ζωής είναι προκαθορισμένες και αναπόδραστες, στην απαξίωση της συμμετοχής, στον τρόπο που αυτή ενισχύεται από το πολιτικό life-style. Στη δεκαετία του '90 έκαναν την εμφάνισή τους αρκετές κριτικές δυστοπικές αφηγήσεις που στοχοποιούν ακριβώς τον πυρήνα αυτού του «μεταπολιτικού», τόσο στο διεθνές στερέωμα (αναφερόμαστε στο έργο των Ursula Le Guin, Marge Piercy, Octavia Butler, Kim Stanley για παράδειγμα) όσο και σε κάποιους από τους νεότερους Έλληνες συγγραφείς στους οποίους θα

σταθούμε. Αλλά και πέραν της λογοτεχνίας: η αδρανοποίηση των πολιτών - αποχώρηση από κόμματα και συνδικάτα και η κατίσχυση μιας γενικής συναίνεσης δεν σημαίνει ότι εντός αυτής της μεταδημοκρατικής παρέκκλισης δεν απαντούν μορφές δράσης ή αντίδρασης. Αντιθέτως, πληθαίνουν νέοι τύποι κοινωνικής αυτοοργάνωσης, όπου συλλογικά υποκείμενα, τόποι και τρόποι διαμαρτυρίας διαμορφώνονται αυτόκλητα, εν είδει «σμήνους», όπως για παράδειγμα μέσα από μηνύματα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Για μία ανάλυση τέτοιων μορφών αντίδρασης και στη χώρα μας βλ. Α. Κιουπκιολής, «Το πλήθος της μεταπολιτικής στους δρόμους της Αθήνας» στο *Πολιτικές της ελευθερίας. Αγωνιστική δημοκρατία, μετα-αναρχικές ουτοπίες και η ανάδυση του πλήθους*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2011, σ. 23-63.

5 Ch. Mouffe, *On the political*, Λονδίνο - Ν. Υόρκη: Routledge, 2005 (*Επί του πολιτικού*, μτφ Α. Κιουπκιολής, Αθήνα: Εκκρεμές, 2010).

6 Αν και προηγείται η δήλωση Σεφέρη κατά της χούντας με το βάρος και το διεθνές της βεληκεές (28-3-1969) και ακολουθεί η δήλωση των 18 συγγραφέων, με επιστολή που στάλθηκε κυρίως στον ξένο τύπο, όπου ζητούσαν να εξαιρεθούν τα κείμενά τους από την επιβεβλημένη από το καθεστώς επανέκδοσή τους σε εφημερίδες της εποχής (23-4-1969), θα είναι τα *Δεκαοχτώ κείμενα* το 1970 (με τη χαρακτηριστική η διατήρηση του αριθμού 18, που μοιάζει να παίρνει τη σκυτάλη από το προηγούμενο διάβημα και να την «ενεχειρίζει» σε επόμενο/α) με τη δική τους μαζική ανταπόκριση, εγχώρια και διεθνή, που θα δώσουν την καθοριστική ώθηση σε μια σειρά άλλων συλλογικών εκδοτικών εγχειρημάτων κατά του δικτατορικού καθεστώτος: τα *Νέα κείμενα* I και II, τους *Νέους ποιητές*, την *Κατάθεση '71* και *Κατάθεση '72* κ.ά. (για τον πολυμελετημένο αυτόν κόμβο αντιδράσεων βλ. Δ. Παπανικολάου, «Η τέχνη της χειρονομίας: ξαναδιαβάζοντας τα Δεκαοχτώ Κείμενα», *Νέα Εστία* 1743, Μάρτιος 2002).

7 Αυτά τους τα διακριτικά γνωρίσματα εντοπίζονται από την Λώρη Κέζα, την εκδότρια του περιοδικού *Να ένα μίλο* (στο πρώτο του τεύχος, 2002) όπου πολλοί από τους συγγραφείς αυτούς κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση και διατηρούν τακτική συνεργασία.

8 Αυτή η διάκριση εγκαθιδρύθηκε από τον Wolfgang Kayser σε μια από τις πιο γνωστές μελέτες για το γκροτέσκο (*The grotesque in art and literature*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1982) αλλά παρά τη σημαίνουσα συμβολή της δεν καλύπτει νεότερές του εκφάνσεις.

9 Στο νεότευκτο αλλά σφύζοντα κλάδο των Ουτοπικών Σπουδών (μέσα 1970 κ. ε., για μια επισκόπηση της ανάδυσής του βλ. R. Levitas, *The concept of utopia*, Οξφόρδη: Peter Lang, 2010), τέθηκε σχετικά νωρίς το αίτημα ενός περάσματος από τον ορισμό στον περιορισμό του τι περιλαμβάνει και σε τι επιμερίζεται η έννοια της δυστοπίας. Αν και το ζήτημα πρωτοτέθηκε από τον L. T. Sargent («Utopia – the problem of definition», *Extrapolation* 16, 1975), επανέκαμψε σε αλληπάλληλα βιβλία του F. Jameson (*The seeds of time*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1992, σ. 55-6 και *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, Λονδίνο-Ν. Υόρκη: Verso, 2005, σ. 198-9) και του T. Moylan, οποίος αντιπαρέρχεται την απλή διάκριση μεταξύ ουτοπιών και δυστοπιών, υπό την έννοια ότι ούτε οι μεν είναι μόνο εδεμικοί μυθοπλαστικοί οραματισμοί, ούτε οι δε μόνο εωσφορικοί αλλά υπάρχουν και διαβαθμίσεις και κριτικός τους ενοφθαλμισμός (γι' αυτό εισήγαγε τους όρους «κριτική ουτοπία» και «κριτική δυστοπία», βλ. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*, Ν. Υόρκη: Methuen, 1986, σ. 10-11, 41-46 και *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder: Westview Press, 2000, σ. 121-133), τόσο το πεδίο αυτών των σπουδών όσο και ο κριτικός διάλογος εντός του παραμένουν ανενεργά σε ό,τι αφορά τη μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Καίρια ωστόσο συμβολή στο ξεκαθάρισμα του ειδοιογικού πεδίου πραγματοποιείται από έναν Έλληνα, τον Αντώνη Μπαλασόπουλο («Anti-utopia and dystopia: rethinking the generic field» (μτφ. Β. Ιακώβου), στο *Utopia project archive*, 2006-2010, επιμ. V. Vlastaras, Αθήνα: ΑΣΚΤ, 2011, σ. 393-402). Ακολουθώ εδώ τη δική του αναβαθμισμένη τυπολογία, καθώς δεν αποτελεί περιττό σχολαστικισμό, αλλά ξεδίπλωμα των υποκατηγοριών που προκύπτουν από την αναλυτική κατανόηση ενός εννοιολογικού σχήματος που δεν αφορά μόνο στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο αλλά και σε αρχιτεκτονικά και αστικά πρότζεκτ,

αισθητικά και πολιτικά μανιφέστα, σχέδια κοινωνικής αναδιοργάνωσης κ. ά.

10 R. Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du vingtième siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Παρίσι: Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2010, σ. 31.

11 Στο ίδιο, σ. 62.

12 όπ. π., σ. 103.

13 Βλ. Α. Μπαλασόπουλος, «Anti-utopia and dystopia: rethinking the generic field», όπ. π.

14 Επισημαίνεται από τον Αλέκο Αργυρίου («Σε κριτική εκκρεμότητα» στο <http://www.fraghias.blogspot.gr>) η αίσθηση που είχε ο Φραγκιάς πως η ματαίωση της δημοσίευσης ενός έργου στην ώρα του είναι ανεπανόρθωτη, φέρνοντας ως παράδειγμα το γεγονός πως ο συγγραφέας είχε έτοιμα άλλα δύο μυθιστορήματα πριν από το *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) αλλά δεν τα δημοσίευσε γιατί τα θεωρούσε πλέον ανεπίκαιρα.

15 J. Buzard, «Ethnography as interruption: news from nowhere, narrative, and the modern romance of authority», *Victorian studies* 40: 3, Άνοιξη 1997, σ. 447, 463, 465.

16 Βλ. και Έρη Σταυροπούλου, «Το πραγματικό, το φανταστικό και το παράλογο στο *Λοιμό* του Ανδρέα Φραγκιά», στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1955)*, 7-8 Απριλίου 1995, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 1997, σ. 154-172.

17 Αυτή η εικόνα ενός «πετρωμένου ολόγουρα», μιας περιβάλλουσας κατάστασης που πέτρωσε από δυνάμεις που ξεπερνούν τους ίδιους τους ήρωες, είναι κυρίαρχη και στο Μανιφέστο της ήττας, και δηλώνεται ρητά ως τέτοια ακόμη και σε ό,τι αφορά τα αναγνώσματα που προτιμά η αφηγήτρια και βασική πρωταγωνίστρια (όπως *Το πράσινο σύννεφο* του Α. Σ. Νηλ, *Το μανιφέστο της ήττας*, σ. 46, 571-2).

18 R. Astruc, σ. 204.

19 Βλ. σημ. 6..

20 Δ. Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσεάς, 1993, σ. 254 κ. ε.

21 Σύμφωνα με τον Γ. Θαλάσση (*Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974*, Αθήνα: Γνώση, 1992, σ. 142) οι δύο φίλες Ρένα και Τίτι είναι το ίδιο πρόσωπο, πρόκειται για διχτομικό διϋισμό. Πολλά στοιχεία συνηγορούν σ'αυτό: έχουν τον ίδιο εραστή, τον Νίκο, που άλλοτε είναι σφραγισμένος και άλλοτε φοιτητής, όταν ο πατέρας της Ρένας πεθαίνει η Τίτι αναφέρεται σ'αυτόν ως πατέρα της κ. ά.

22 R. Astruc, όπ. π., σ. 55, 191.

23 Δ. Σωτάκης, *Ο άνθρωπος καλαμπόκι*, Αθήνα: Κέδρος, 2007, σ. 7.

24 *Το μανιφέστο της ήττας*, σ. 31.



Anthony Dracopoulos

The University of Sydney

Η πρώτη περίοδος του Νίκου Καρούζου και η απορία της ύπαρξης

The first period of Nikos Karouzos and the aporia of existence

Synopsis

Perhaps no other post-war poet confronted existential anxiety and the finitude of human existence with the persistence and passion of Nikos Karouzos. Starting from metaphysical pursuits that remained in his thought throughout his work, he expressed in imaginative ways the aporia for the meaning of life and the human condition. How can one find meaning when the purpose of life is questioned? What meaning can be found when all the answers are subject to the law of constant change? Can writing and poetry resist the finitude of human existence and mock death? This paper examines Karouzos' attempts to respond to these questions by focusing on a series of binary oppositions: time and death, loneliness and companionship, appearance and reality, futility and dream, which permeate the first period of his poetry. It argues that although Karouzos finds only temporary solutions, his efforts are not in vain. By maintaining a consistent interest in the question of existence, he keeps open the possibility of authentic being and therefore the possibility of redemption.

Ίσως κανείς άλλος μεταπολεμικός ποιητής δεν αναμετρήθηκε με την υπαρξιακή αγωνία και το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης με την επιμονή και το πάθος που αναμετρήθηκε ο Νίκος Καρούζος. Ξεκινώντας από μεταφυσικές αναζητήσεις, που παρέμειναν στο στοχασμό του σε όλο του το έργο, κοίταξε κατάματα ζητήματα που αφορούν στην ανθρώπινη κατάσταση,

σε μια εποχή που κατέρρεαν οι βεβαιότητες ιδεολογικών και φιλοσοφικών συστημάτων και εξέφρασε με ευρηματικούς τρόπους την απορία για το νόημα της ύπαρξης. Σε αντίθεση με την πλειάδα των ποιητών της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, βρήκε πιο γόνιμο έδαφος για να αντιμετωπίσει τις οδυνηρές καταστάσεις της μετεμφυλιακής Ελλάδας, αλλά και για να αναπληρώσει το νοηματικό κενό που άφησε η ήττα της αριστεράς στην περιοχή της ύπαρξης. Όπως επισημαίνει ο ίδιος:

μετά την ήττα του λαϊκού κινήματος, εγώ είπα «γιατί υπάρχουμε» και άλλοι είπαν «γιατί αποτύχαμε». Εγώ, και όχι μόνο εγώ, έθεσα υπαρκτικά το ερώτημα, οι πολιτικοί ποιητές το έθεσαν ψυχολογικά και κοινωνικά. Εγώ είμαι με τους σκοτωμένους, ενώ οι πολιτικοί ποιητές είναι με επιζήσαντα ποικίλα συμφέρονα των ηττημένων υπάρξεών τους. [...] Έπρεπε να βγει αλλιώς ο πόνος της συντριβής του λαϊκού κινήματος και όχι σαν κλαψούρισμα [...] Εγώ πάντως δεν κλαψούρισα. Βασίστηκα πιο πολύ στις υπαρξιακές μου αγωνίες, χωρίς ούτε στιγμή να ξεχάσω την αναγκαιότητα της αλλαγής της κοινωνίας. Αυτό είναι το μεγάλο ζητούμενο.¹

Με την εστίαση στην ύπαρξη επέστρεψε σε στοιχειωδέστερα ερωτήματα για την ανθρώπινη κατάσταση, τα οποία θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν προϋποθέσεις κάθε ιδεολογικής τοποθέτησης. Ποιά είναι η σκοπιμότητα της παρουσίας μου στον κόσμο, αλλά και του κόσμου του ίδιου; Γιατί να προσπαθήσω να καταλάβω ή να θέσω στόχους όταν στο τέλος όλα τα τρώει η φθορά και ο θάνατος; Στη βάση ποιών αξιών μπορώ να χτίσω τη ζωή μου; Με ποιον τρόπο μπορώ να διαπραγματευτώ αυτό που θέλω να κάνω με αυτό που επιβάλλει ή ενθαρρύνει το κοινωνικό πλαίσιο; Από τη στιγμή που κάποιος ενταχθεί σ' αυτή την προβληματική ανοίγονται δύο βασικοί δρόμοι. Είτε θα οδηγηθεί στο μηδενισμό και στην απόρριψη οποιουδήποτε στόχου, αφού τα πάντα είναι μάταια, είτε θα αποδεχθεί την ύπαρξη και θα προσπαθήσει να φέρει στα μέτρα του τον παράδοξο χαρακτήρα της. Η προβληματική του Καρούζου ανήκει στη δεύτερη κατηγορία. Το έργο του ειδικά της πρώτης περιόδου², το οποίο ως επί το πλείστον διακρίνεται από μια καταφατική στάση απέναντι στα παραπάνω ερωτήματα, συνιστά ποιητική μελέτη της «εντελώς αινιγματικής» και «τρομερής παγίδας της ύπαρξης».³

1. Η Πτώση και η ανθρώπινη κατάσταση

Στην αφετηρία της προβληματικής του βρίσκεται η κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου, η οποία αποδίδεται, όπως συχνά συμβαίνει όταν επιχειρεί να φωτίσει το παράδοξο της ύπαρξης, με βιβλικούς όρους. Σε ένα από τα πρώτα πεζά του κείμενα γράφει σχετικά:

ο άνθρωπος αντί να σταθεί με τη δύναμη της αδαμικής ελευθερίας φρουρός μέσα στο Ένα της άχρονης του ευδαιμοσύνης, διάλεξε το Πολλαπλό, θρυμματίζοντας την αρχέτυπη και μόνη του Προσώπου εικόνα με την εισόρμηση του χρόνου στη μοίρα του. Έτσι χαντακωμένο το αδαμικό πρότυπο σε Πλήθος, αγωνίζεται να συναρμολογήσει τα θρύψαλά του σε καινούρια Ενότητα.⁴

Η αλληγορία της πτώσης, πέρα από τις θρησκευτικές της συμπαραδηλώσεις, σκιαγραφεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξεδιπλώνεται η ανθρώπινη παρουσία στην προσπάθειά της να αναζητήσει νόημα μέσα σε ένα μάταιο κόσμο. Με την γένεσή του ο άνθρωπος βρίσκεται, χωρίς την επιλογή του, ανέστιος σε μια θρυμματισμένη πραγματικότητα. Αποκομμένος από την πραγματική του φύση, εντάσσεται στη ροή του χρόνου η οποία φέρνει τη φθορά και στο τέλος το θάνατο. Πρόκειται, επομένως, για μια αλληγορία που, με τον παραστατικό τρόπο της μυθοπλασίας, υπογραμμίζει εκείνο που απουσιάζει από τον πραγματικό κόσμο και κατ' επέκταση ανοίγει την προοπτική για να φανταστεί κανείς πως ίσως θα μπορούσε να ικανοποιηθεί το ακόρεστο υπαρξιακό κενό που αφήνει η γήινη πραγματικότητα. Στη ροή του χρόνου αντιπαραβάλλει την άχρονη ακινησία και στον κατακερματισμό του σύγχρονου κόσμου την εμπειρία της ολότητας και της πλήρωσης, οριοθετώντας έτσι ένα δρόμο που μπορεί να οδηγήσει στην αυθεντική ύπαρξη. Από τα πολλά παραδείγματα που μας προσφέρει το έργο του, χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο γράφει για την ανθρώπινη ανεστιότητα είναι το ακόλουθο παράδειγμα:

Α η τύχη να υπάρχουμε πόσο ταιριάζει στο ηλιοβασίλεμα
 στυλίτες άνεμοι και πιο πάνω το κουκούλι της συμφοράς
 είναι μακριά το σπίτι μας
 από φως αστέρων είναι χτισμένο
 μακριά στο χελιδόνισμα της καμπάνας
 οι καρποί του σώματος ώριμοι να πέσουν
 εκεί που τυφλώνει ο φώσφορος του έαρος
 όπως ο νους αγγίζει το ποθούμενον.⁵

Η αντιμετώπιση, επομένως, της ανεστιότητας, της απομάκρυνσης δηλαδή του ανθρώπου από το πραγματικό Είναι, βρίσκεται στο επίκεντρο κάθε επιδίωξης του αυθεντικού υπάρχειν. Για να μπορέσει ο άνθρωπος να επιστρέψει στο σπίτι του, σύμφωνα με την τοποθέτηση του Καρούζου, πρέπει να αναμετρηθεί με τις πνευματικές ζητήσεις που θέτει η αλληγορία της Πτώσης. Η έμφαση στην πνευματικότητα, ωστόσο, δεν σημαίνει την υποβάθμιση του σώματος και της ύλης. Αντίθετα μάλιστα, το σώμα επανέρχεται στο έργο του Καρούζου ως βασική παράμετρος στην επιδίωξη του αυθεντικού βιώματος, αφού μπορεί να προσφέρει λαβές υπαρξιακής πληρότητας. Στον «Υπνόσακκο», για παράδειγμα, γράφει:

Πώς θα πήγαινα στ' άνθη χωρίς το κορμί
 πώς θα χαιρόμουν απαρηγόρητος την ευωδιά τους
 πώς θα γνώριζα τη θλίψη και τους ανέμους.
 Είν' αγαθό μεγάλο το κορμί για να σπιθίζει ο μέσα πορφυρίτης
 (167)

Από μόνο του, όμως, το σώμα, όπως άλλωστε και το πνεύμα, αδυνατεί να τροφοδοτήσει την ολότητα της ύπαρξης, αφενός γιατί, παραγνωρίζοντας μια σημαντική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης, περιορίζει ασφυκτικά την ολότητα της εμπειρίας και αφετέρου γιατί ενθαρρύνει την απορρόφηση του ανθρώπου στην «καθημερινή ζωδία» (126) και τις ανάγκες της επιβίωσης, στοιχεία που οδηγούν μακριά από την αυθεντική ύπαρξη. Το πρόβλημα αυτό γίνεται ακόμη πιο επιτακτικό στα νεότερα χρόνια, ιδιαίτερα όταν λάβουμε υπόψη μας ότι ο τεχνολογικός πολιτισμός, με την έμφαση στο εφήμερο και την υπερκατανάλωση, διαμορφώνει συνθήκες μέσα στις οποίες ατροφεί η αναζήτηση του αυθεντικού βιώματος.

Το σώμα και το πνεύμα, τα οποία συχνά αποδίδονται με μεταφορές που παραπέμπουν στη διάσταση γήινο - ουράνιο⁶, δεν συνιστούν, για τον Καρούζο, απλώς δύο συστατικά της ανθρώπινης φύσης που τον καλούν να ανταποκριθεί σε αντίρροπα αιτήματα και τον αναγκάζουν σε συνεχή διαπράγματευση. Αποτελούν τα βασικά μέσα που έχει στη διάθεσή του ο άνθρωπος για να αντιμετωπίσει το υπαρξιακό πρόβλημα και να βρεθεί στο δρόμο που οδηγεί στην υπαρξιακή πλήρωση, στο δρόμο του πραγματικού Είναι. Η ύπαρξη μπορεί να τραφεί τόσο από το σώμα όσο και από το πνεύμα:

να ο θνητός
 έχει δυο φλόγες και το ρολόγι των εποχών άδειο

με σιδερένια στους ήχους απραξίαν όπως
 εγώ κοιτάζω τις φλόγες
 η μια στον ουρανό το φως θ' αναμετρήσει με τον τάφο
 και τις ρίζες του σώματος ανάβει πάντα η άλλη. (167)

Με τη γέννηση, λοιπόν, ο άνθρωπος βρίσκεται έκπληκτος μπροστά στο αίνιγμα της ύπαρξης το οποίο καλείται να αντιμετωπίσει με τη διφυή φύση του. Στο άλλο άκρο της ανθρώπινης παρουσίας βρίσκεται φυσικά ο θάνατος. Στο έργο του Καρούζου, όμως, όπως εξάλλου και στη φιλοσοφία του υπαρξισμού, δεν σηματοδοτεί απλώς και μόνο το τέλος της ανθρώπινης περιπέτειας. Κατ' αρχήν παραπέμπει στην κοινή ανθρώπινη μοίρα:

βάλε με νου σου τη μεγάλη συναδέλφωση
 που δίχως τα ξεδιάντροπα μικροσκοπία μας περιμένει:
 παρέες-παρέες οι πεθαμένοι
 στα λιγόφωτα κοιμητήρια (302)

Παράλληλα, συμμετέχει ενεργά στην αναζήτηση του αυθεντικού βιώματος και γι' αυτό συνδυάζει αρνητικές και θετικές συνδηλώσεις. Βέβαια, όπως κάθε τέλος, ο θάνατος φέρνει μαζί του το φόβο και την ταραχή που συνοδεύει το άγνωστο. Μένει άγνωστος, γιατί είναι αδύνατο να στοχαστεί κανείς πάνω στην εμπειρία του δικού του θανάτου. Η προσπάθεια κατανόησής του αναγκαστικά μας φέρνει κοντά στους άλλους, αφού ό,τι μπορούμε να γνωρίσουμε γι' αυτόν μπορούμε να το μάθουμε μόνο σε σχέση με το θάνατο κάποιου άλλου. Την ίδια στιγμή, όμως, αποκαλύπτει την απέραντη μοναξιά μας, αφού κανείς δεν μπορεί να μοιρασθεί το δικό μας θάνατο ή να πεθάνει για λογαριασμό μας. Κατ' επέκταση, ο θάνατος μας θυμίζει ότι αναπόφευκτα μόνοι μας κουβαλάμε το βάρος της υπαρξιακής μας ευθύνης:

Είμαστε μόνοι γλυκειά γυναίκα
 σε πόνο βαθύ ενωμένοι
 [...] Είμαστε μόνοι
 στεκόμαστε με δυο φωτιές αντίκρυ στο θάνατο. (117-8)

Πάνω απ' όλα, όμως, καθιστώντας κάθε ανθρώπινη ενέργεια μάταιη, θέτει με επιτακτικό τρόπο το ερώτημα για τη σκοπιμότητα της ύπαρξης. Ποιο είναι το νόημα της παρουσία μας στον κόσμο όταν γνωρίζουμε ότι στο τέλος, ό,τι και να κάνουμε, όποιο νόημα και να κατορθώσουμε να δώσουμε στη ζωή μας, όσες φορές κι αν πλησιάσουμε το αυθεντικό βίωμα, στο τέλος όλα

θα τα πάρει ο άνεμος του θανάτου; Με αυτό το ερώτημα, στρέφει τη ματιά μας συνεχώς στο πεπερασμένο της ύπαρξής μας και ως εκ τούτου καθιστά επείγουσα την αναζήτηση του νοήματος με βάση το οποίο θα μπορούσαμε ίσως να αιτιολογήσουμε την ύπαρξή μας στον κόσμο. Όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, ο θάνατος στέκεται αρωγός στην ύπαρξη, ειδικότερα μάλιστα όταν αναλογισθούμε ότι μόνο στη βάση της θνητότητάς μας, η ύπαρξη αποκτά νόημα. Αν είχαμε, για παράδειγμα, τη δυνατότητα να ζήσουμε για πάντα, η αγωνία που συνοδεύει κάθε ανθρώπινο δίλημμα θα ήταν ανούσια, γιατί οι συνέπειες των αποφάσεών μας δεν θα ήταν απαραίτητα αμετάκλητες. Μας θυμίζει, έτσι, πως κάθε απόφαση και κάθε εμπειρία είναι μοναδικές και ανεπανάληπτες στο πέρασμα του χρόνου. Ποτέ δεν μπορούν να επαναληφθούν μέσα στις ίδιες συνθήκες και με την ίδια ένταση. Γι' αυτό, η επίγνωση του θανάτου μας ωθεί να ζήσουμε έντονα κάθε στιγμή σαν να ήταν η τελευταία.

Για να γίνει, βέβαια, αυτό, ο άνθρωπος θα πρέπει να έχει βαθιά επίγνωση της περατότητάς του. Θα πρέπει, όπως υποστηρίζει ο Καρούζος, «να οδεύουμε προς το θάνατο κρατώντας την παρτιτούρα, όχι από μνήμης».⁷ Μόνο όταν δεν κάνουμε τα στραβά μάτια απέναντι στο θάνατο, μπορούμε να αντιμετωπίσουμε κάθε στιγμή σαν να ήταν η τελευταία. Η συμφιλίωση με το θάνατο και η επώδυνη αποδοχή του πεπερασμένου της ύπαρξης οδηγεί σε μια πιο υπεύθυνη στάση απέναντι στο χρόνο που φεύγει και συνεπώς συνιστά βασική συνθήκη της υπαρξιακής αγωνίας και της αναζήτησης νοήματος. Όταν πορευόμαστε με βαθιά την επίγνωση του θανάτου, η ματιά μας παραμένει στραμμένη στο παρόν και στην επιδίωξη του μεστού βιώματος, μεγιστοποιώντας έτσι τις πιθανότητες να βρεθούμε στο πραγματικό υπάρχειν. Για να κατανοήσουμε το δρόμο προς το αυθεντικό Είναι πρέπει επομένως να αναλογιστούμε το μη-Είναι. Μόνο τότε ίσως το Είναι μπορεί να αποκτήσει νόημα. Διαφορετικά, εκλαμβάνεται ως δεδομένο και απορροφάται από τη ροή του χρόνου και την καθημερινή αναγκαιότητα.

Ο θάνατος έχει, λοιπόν, μια παράδοση σημασία. Από τη μια μεριά, φέρνει το φόβο γιατί αποτελεί ένα τέλος, κι από την άλλη, ακριβώς επειδή μόνο αυτός «μπορεί τα κόκκαλα να δείξει» (243), αναζωπυρώνει την ανάγκη να υπάρχουμε και συμβάλλει καθοριστικά στην αναζήτηση του αυθεντικού βιώματος. Γι' αυτό άλλωστε ο Καρούζος γράφει: «Τι θα έκανα τις πράξεις μου / αν δεν υπήρχε ο θάνατος.» (54). Κι αλλού:

Γλυκειά ερήμωση του στήθους
 η αγωνία βαραίνει στα σπλάχνα μου ευχάριστα.
 Δεν θα μπορούσα δίχως θάνατο.
 Επάγγελμα η ψυχή μου
 ηλικία: - (37)

2. Ο χρόνος και το παράδοξο της ύπαρξης

Ο ενδιάμεσος χώρος ανάμεσα στη γέννηση και στο θάνατο καθορίζεται αποφαστικά από το χρόνο και τη φθορά, που, όπως έχει σωστά επισημανθεί, μαζί με το θάνατο συνιστούν τα βασικότερα στοιχεία της ποιητικής του Καρούζου.⁸ Η λειτουργία του χρόνου, ειδικότερα το γεγονός ότι φέρνει πράγματα στον κόσμο για να τα αφήσει απροστάτευτα στο έλεος στη φθοράς συνιστά μια πραγματικότητα με την οποία μολονότι θα προσπαθήσει να συμφιλιωθεί σε όλο σχεδόν στο έργο του, δεν θα πάψει να την αντιμετωπίζει ως ανυπέρβλητη απορία: «απορώντας άντικρυ στον ουρανό• πώς θα χαθούν εδώ και τα οστά / μεσ' στη θερμή σφαίρα...» (193). Οτιδήποτε μας δίνει ο χρόνος μετά από λίγο το παίρνει πίσω. Μπροστά στο ανελέητο θέαμα φθοράς ο Καρούζος στέκεται έκπληκτος⁹, σαν να μην μπορεί να πιστέψει πως η λειτουργία του χρόνου είναι να αφαιρεί από τα πράγματα τη διάρκεια και να θυμίζει συνεχώς την προσωρινότητά τους:

Μια τριανταφυλλιά στο φεγγαρόφωτο!
 Τι φρίκη, την τρώνε τα δευτερόλεπτα! (260)

Αν όμως πράγματι η λειτουργία του χρόνου είναι τέτοια που τονίζει την προσωρινότητα των πραγμάτων, τότε γιατί να τα φέρνει στον κόσμο; Γιατί η ομορφιά του κόσμου να μην έχει διάρκεια; Πέρα από την επαναδιατύπωση της απορίας για το παράδοξο της ύπαρξης, η ροή του χρόνου είναι υπεύθυνη και για ένα ακόμη πρόβλημα. Τη στιγμή που ο μόνος διαθέσιμος τρόπος πρόσβασης στα πράγματα του κόσμου είναι μέσα από κομμάτια χρόνου είναι επόμενο πως δεν μπορούμε να τα συλλάβουμε και να τα γευθούμε στην ολότητά τους: «κάθε στιγμή κερδίζεις το νόημα του λουλουδιού κοιτάζοντας / κάθε στιγμή το χάνεις» (48).¹⁰ Ο χρόνος είναι λίγος για να μπορέσεις να δεις το Όλο. Βρισκόμαστε, έτσι, όπως συμβαίνει με την τριανταφυλλιά, στο έλεος του αδηφάγου χρόνου και γινόμαστε μάρτυρες της φθοράς. Από αυτήν ακριβώς την κατάσταση γεννιέται μια μόνιμη έλλειψη που κινητοποιεί την επιθυμία για ολότητα, μονιμότητα και διάρκεια. Είναι σαν να κουβαλάμε μαζί

μας τη μνήμη μιας άχρονης παρουσίας, σαν να είμαστε προγραμματισμένοι να αναζητούμε τη διάρκεια και την ολότητα μέσα στη φθορά των πραγμάτων, εκεί δηλαδή που η ροή του χρόνου καθιστά την εύρεσή τους αδύνατη. Βασικό, λοιπόν, γνώρισμα της ανθρώπινης συνθήκης, για τον Καρούζο, είναι ότι βρίσκεται παγιδευμένη ανάμεσα στη φθορά και στην επιθυμία για διάρκεια.

Πώς όμως μπορούμε να σταθούμε απέναντι στα ζητήματα που θέτει ο χρόνος; Κατ' αρχήν δεν έχουμε άλλη επιλογή παρά να αποδεχθούμε στωικά το παράδοξο της ύπαρξης και να υπάρξουμε χωρίς να περιμένουμε ανταλλάγματα. Στα «Χορταριασμένα Χάσματα» γράφει:

Εκείνος οπού μπορεί κ' εφαρμόζει το χρόνο στην ύπαρξη
σαν το ευλύγιστο νερό που συμβιβάζεται πάντα
με τ' αόμματα χώματα με τα χόρτα με τα λιθάρια
με καθ' εμπόδιο στον κόσμο κι οπουδήποτε
καρυκεύοντας έτσι τη θλίψη μου
στα ψυχρά μάρμαρα της απουσίας –
έχει χωρέσει στ' αλήθεια την αιωνιότητα κι όχι
τη θλιβερή κι απρόκοφτη φιλολογία της.
Αυτός είν' εκείνος που γνωρίζει
πως η άγραφη ζωή δεν θα πάψει να χτίζει
το θάνατο με καινούργια πάντα υλικά με νέα νήπια
για να ξύσει κάποτε τα ουράνια. (297)

Κατά δεύτερο λόγο, για να συμμετάσχει ενεργά στην ύπαρξη, ο άνθρωπος θα πρέπει να επικεντρωθεί στο παρόν. Αν δεχθούμε ότι η ζωή, ως πεδίο όπου το φως, οι σκιές και το σκοτάδι συμβιώνουν συμπληρωματικά στην ίδια πραγματικότητα, υπάρχει μόνο στο παρόν, τότε η άμεση εμπειρία και το ακέραιο βίωμα του παρόντος αποτελεί συνθήκη της ενεργούς συμμετοχής στην αυθεντική ύπαρξη. Κατά συνέπεια, η ύπαρξη δεν μπορεί να βιωθεί με σχέδια και αυστηρό προγραμματισμό για το μέλλον, γιατί αυτά την αποσπούν από την εμπειρία του παρόντος. Χρειάζεται να βγούμε από τον τρόπο λειτουργίας του χρόνου, κατά κάποιον τρόπο να λειτουργήσουμε εναντίον του, πέρα, δηλαδή, από τη συμβατική ροή του. Διαφορετικά, το παρόν τίθεται σε αναμονή προς χάριν του μέλλοντος:

Ν' απαγορεύεις το μέλλον ολόκληρο
στον εαυτό σου μέσα και να βλέπεις ήρεμος
το δυστύχημα της υπάρξεως. (282).

Να είμαστε, να είμαστε χωρίς εξήγηση [...]

Να είμαστε • κι άλλη χαρά δεν έχει, γλυκέ μου έλληνα. (191)

Η έμφαση στο παρόν μας καλεί επομένως να αντιμετωπίσουμε τον χρόνο σαν μια ουδέτερη κατάσταση που δεν εμπλέκεται στις δυνατότητες της ύπαρξης. Άλλωστε ο χρόνος δεν αποτελεί ένα αντικειμενικό δεδομένο, αλλά μια ανθρώπινη κατασκευή οργάνωσης και ταξινόμησης:

Ο χρόνος είναι γενικός.

Δεν μπορούμε να εντοπίζουμε τα οράματα [...]

Η πιο μεγάλη ώρα της ζωής υπάρχει σαν τις άλλες.... [...]

Ο χρόνος είναι κοροϊδευτικός.

Είναι αμέτοχος σαν τα περύτερα στην κίνηση. (241)¹¹

Το ουσιαστικότερο, ωστόσο, βήμα αντιμετώπισης του συμβατικού χρόνου είναι η αναζήτηση στιγμών που διαμορφώνουν ένα πλαίσιο υπέρβασης ή λησμονιάς της ροής του. Πρόκειται για στιγμές πληρότητας που ενδέχεται να βρίσκονται ακόμη και στα πιο ασήμαντα περιστατικά. Να μυρίσεις, για παράδειγμα, ένα λουλούδι και να σταματήσεις «για λίγο στην όσφρησή του το χρόνο»¹², ή ένα απλό περπάτημα που «ολότελα το χρόνο καταστρέφει» (238-40), ή ένας «αδέξιος γλάρος» που με το πέταγμά του σβήνει «τα όρια/ παρελθόντος παρόντος και μέλλοντος» (132), ή ακόμη το φιλί δύο ερωτευμένων:

Ένα ζευγάρι φιλιόταν αμέριμνα •

κέρδιζε όλες τις στιγμές

τίποτα δεν παρατηρούσε.

Ο έρωτας είναι πάντα

μικρή-μεγάλη η δύναμη του Έχε Γεια

χρόνος ακατάσχετος. (238-239)

Σε παρόμοια κομμάτια χρόνου, που τις περισσότερες φορές περνούν απαρατήρητα, εξαιτίας των απαιτήσεων της καθημερινής αναγκαιότητας, ο χρόνος χάνει τη σημασία του και ο άνθρωπος βρίσκεται πλήρως μέσα στην ύπαρξη. Η ποίηση του Καρούζου, ειδικά της πρώτης του περιόδου, είναι γεμάτη από τέτοιες στιγμές: στιγμές θαυμασμού για τη μαγεία που κουβαλούν τα πράγματα του κόσμου, στιγμές που μένουμε έκθαμβοι και εκστατικοί μπροστά σ' αυτό που βλέπουμε σαν να το βλέπουμε για πρώτη φορά, αλλά και στιγμές κατά τις οποίες μέσα από το φαίνεσθαι ξεμυτίζει μια ένδειξη διάρκειας. Η απόδοση, άλλωστε, τέτοιων στιγμών συνιστά, για τον Καρούζο, βασικό προσδιοριστικό στοιχείο της ποίησης:

Στο χώρο της ζωής ανήκει εκείνη η κίνηση που εντάσσεται στην χρονικότητα στις χρονικές εκφάνσεις της ζωής. Αλλά στο χώρο της ποίησης ανήκει η κίνηση προς τη μη χρονικότητα είναι μια κίνηση προς την ακινησία ή αλλιώς μια κίνηση προς την αθανασία, μια εναντίωση σε κάθε φθαρτότητα. Ζωή και ποίηση αλληλοσυμπληρώνονται στην αντίθεση χρόνου και αιωνιότητας.¹³

Στη ροή, λοιπόν, του καθημερινού, συμβατικού, «αντικειμενικού» χρόνου, οι στιγμές αυτές αντιπαραβάλλουν έναν άλλο τύπο χρόνου, τον υπαρξιακό χρόνο ή το χρόνο της άμεσης εμπειρίας, έναν χρόνο που παρουσιάζει αναλογίες με την «εγκυμονούσα στιγμή» του Kierkegaard και τη σημασία της «μέριμνας» του Heidegger.¹⁴ Τέτοιες στιγμές δίνουν την εντύπωση πως η ροή του χρόνου, όπως την κατανοούμε στην καθημερινότητα, χάνει τη σημασία της και ως εκ τούτου πως η διάκριση ανάμεσα στην προσωρινότητα και στη διάρκεια παύει να έχει νόημα. Σ' αυτές τις στιγμές, ο άνθρωπος απορροφάται από το θαύμα της ύπαρξης και του εκστατικού βιώματος και έτσι βρίσκεται σ' ένα πλαίσιο εγγύτητας με τα πράγματα του κόσμου. Γίνεται ένα με τον κόσμο και συνεπώς λειτουργεί σε ένα πεδίο στο οποίο, θεωρητικά τουλάχιστον, αναιρείται η διάκριση ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο.

Μένοντας ανοιχτός και διαθέσιμος, δεν βαδίζει βιαστικά για να φτάσει κάπου, αλλά παίρνει το χρόνο του για να σταθεί όπως πρέπει. Αφήνοντας πίσω του τη σκοπιμότητα, το «εγώ», που συνήθως αποτελεί τροχοπέδη στο αυθεντικό βίωμα, υποχωρεί με αποτέλεσμα τον εναρμονισμό των προσληπτικών μέσων με τα οποία αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα, και έτσι ο άνθρωπος βρίσκεται μέσα στην άμεση εμπειρία με το όλο του το Είναι. Σύμφυτη με αυτή τη στάση είναι η «αγαπητική διάθεση», η οποία καθιστά δυνατή μια δεκτική σχέση με τον κόσμο και φέρνει τον άνθρωπο κοντά στους άλλους: «ο άνθρωπος που αποσυσχετίζεται από το εγώ ανεβαίνει πολύ μέσα του και εναρμονίζεται με τους άλλους για πάντα.»¹⁵ Αυτού του είδους η σχέση με την πραγματικότητα απελευθερώνεται από δεσμεύσεις και σκοπιμότητες και δίνεται στην ύπαρξη χωρίς να περιμένει κάτι. Γι' αυτό μπορεί να προσφέρει στιγμές μιας πλήρωσης που δίνουν την εντύπωση πως ο χρόνος παύει να υπάρχει. Όπως γράφει ο Καρούζος, είναι «ο δρόμος που μας θέλει ξεζαλωμένους από κάθε βάρος, ολόγυμνους μέσα στο βασιλείο της καρδιάς, την ποίηση πέρ' απ' την ποίηση σ' εκείνη την εκστατική δόμηση της υπέρξεως».¹⁶

Κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί στη βάση της λογικής και της νόησης.¹⁷ Στην άμεση εμπειρία του αυθεντικού βιώματος, όπως είδαμε, ο άνθρωπος συμμετέχει ως όλο. Εστία, ωστόσο, αυτού του όλου είναι, για τον Καρούζο, το στήθος και όχι ο νους. Το στήθος, με αναμενόμενους συνειρμούς (πνοή, αναπνοή, εκπνοή)¹⁸, αλλά και απρόσμενους συνδυασμούς (αύρα, φαρμάκι, θάλασσα, ελευθερίες, αιωνιότητα)¹⁹, και λιγότερο η καρδιά επανέρχονται συστηματικά στο έργο του ως βασικοί πυρήνες του εκστατικού βιώματος και ως επίκεντρο της ύπαρξης. Το στήθος είναι σαν ένας ασκός που γεμίζει από ύπαρξη και συνάμα ένας τρόπος όρασης μέσω του οποίου αποκαθίσταται μια άμεση σχέση με τα πράγματα του κόσμου. Γι' αυτό άλλωστε και ο ποιητής «δεν τρέχει πίσω από τις λέξεις», αλλά περιμένει «την πνοή π' ανοίγει τις οράσεις» (123). Εκεί βιώνεται η υπαρξιακή αγωνία, αλλά και το ελαφρό φτερούγισμα της συγκίνησης και της πλήρωσης που στιγμιαία έστω αναιρεί το χρόνο:

το στήθος σφάζοντας εμβρόντητη σιγή:
 εδώ μέσα υπάρχω κυρίαρχος δίχως λόγο
 κι αυτό είναι υπέρτατο. (275)²⁰

3. Επιλεγόμενα

Το ζήτημα, βέβαια, της ύπαρξης δεν είναι ζήτημα γραφής αλλά βιώματος. Η μικρή, ωστόσο, περιδιάβαση στην πρώτη περίοδο του Καρούζου, που επιχειρήσαμε εδώ, μας δίνει τα ίχνη αυτού του βιώματος, τα οποία, σε αδρές γραμμές, θα μπορούσαν να συνοψισθούν στα ακόλουθα: α) στην προσπάθεια να πλοηγηθεί ανάμεσα στους δυισμούς που φέρνει η ανθρώπινη φύση και σκέψη και να σταθεί στο παροντικό βίωμα ως το μόνο πεδίο στο οποίο μπορεί να αναζητηθεί το αυθεντικό βίωμα, καθοδηγούμενος από τη δίψα για ενότητα σε έναν κόσμο που διακρίνεται από τον κατακερματισμό και τη διάσπαση, β) στην προσπάθεια να επιμείνει σε κομμάτια χρόνου για να φωτίσει μέσα από το φαίνεσθαι το νόημα των πραγμάτων του κόσμου και γ) στην προσπάθεια να αντισταθεί στα αδηφάγα δευτερόλεπτα και στο θάνατο με τη δημιουργία και την ποίηση, αντιπαραβάλλοντας στο συμβατικό χρόνο το χρόνο της υποκειμενικής εμπειρίας και αποτυπώνοντας στιγμές πληρότητας, στις οποίες ο άνθρωπος συμμετέχει με το όλο του το Είναι.

Η έμφαση στη στιγμή, το βίωμα του παρόντος, η αποτύπωση του θαύματος που υπάρχει μέσα σ' ένα κομμάτι χρόνου, σηματοδοτούν, ωστόσο,

πρόσκαιρες και όχι μόνιμες λύσεις. Από τη στιγμή που επικεντρώνονται σε κομμάτια χρόνου αναπόφευκτα δεν μπορούν να έχουν διάρκεια ούτε να συγκροτήσουν μια οριστική και μόνιμη κατάσταση. Θυμίζουν ίσως την «αδαμική ευδαιμοσύνη», αλλά κρατούν για λίγο. Αποτυπώνουν για παράδειγμα, την εικόνα της τριανταφυλλιάς, αλλά δεν κατορθώνουν να την ακινητοποιήσουν στην ακμή της και να σταματήσουν την αναπόφευκτη φθορά της. Η συνθήκη, λοιπόν, του χρόνου μας παγιδεύει ανάμεσα στο νόμο της φθοράς και στην επιθυμία της διάρκειας. Ποθούμε το άχρονο αλλά είναι αδύνατο να το φτάσουμε, μένουμε έκθαμβοι μπροστά σε μια στιγμή χρόνου που όμως χάνεται στο πέρασμά του.

Ο ίδιος, βέβαια, ο Καρούζος, αναγνωρίζει ότι σχεδόν κάθε προσπάθεια αντιμετώπισης του ερωτήματος της ύπαρξης δεν κατορθώνει να προσφέρει οριστική λύτρωση: «Γεννιέσαι και μπαίνεις μεσ' το αίνιγμα/ πεθαίνεις και τ' αφήνεις ανέπαφο» (299). Το ίδιο ισχύει ακόμη και για την ποίηση:

εκείνο που θα'θελα είναι να ξεπεράσω τον θάνατο. Εκείνο που ξεπερνά το θάνατο είναι η αγιότητα. Τότε μονάχα μπορεί ο άνθρωπος να βρεθεί έξω από το φόβο και επομένως έξω από το φόβο του θανάτου. Με τα ποιήματα δεν κατανικιέται. Είναι σαν να πυροβολείς τη θάλασσα.²¹

Μπορεί η πίστη που οδηγεί στην αγιότητα να αποτελεί μια λύση διάρκειας. Ο Καρούζος, ωστόσο, παραδέχεται ότι ο ίδιος δεν κατόρθωσε να βρεθεί μόνιμα στο δρόμο της. Μένει έτσι στο αυθεντικό βίωμα και στη λύτρωση ή στην ανακούφιση που μπορούν να προσφέρουν κομμάτια χρόνου:

Ξόδιφα μακρινούς περιπάτους για να καταλάβω:

Η ζωή δεν έχει και τόση ζωή μέσα της•
όλο το ζήτημα είναι, να δούμε μονάχα
πού βγάζει φλόγες.
Τότε προσεχτικά πλησιάζουμε
κρατώντας χαρτοσακκούλα
και τη γεμίζουμε. (272)

Στο έργο, λοιπόν, του Καρούζου, ειδικά της πρώτης περιόδου, δεν θα βρούμε οριστικές λύσεις. Αν υπάρχει κάτι μόνιμο στο έργο του, αυτό είναι η καταγραφή της αγωνίας για την ύπαρξη και η διαρκής αναμέτρηση με τα προβλήματα που αυτή θέτει. Η αγωνία, ωστόσο, που δεν ξεχνά το θάνατο, το παρόν και την ανάγκη ανύψωσης, και που γι' αυτό ρωτάει συνεχώς πώς να

Είναι, συνιστά ένα πλαίσιο στο οποίο συντηρείται η προοπτική της αυθεντικής ύπαρξης. Εκεί διατηρείται ζωντανή η ουσιαστική μέριμνα για το Είναι και κατ' επέκταση το ενδεχόμενο λύτρωσης. Αυτό ακριβώς το πλαίσιο είναι τελικά εκείνο που τον σώζει, γιατί εκεί δεν χάνονται τα πάντα στη χοάνη της ματαιότητας. Το σημαντικό, λοιπόν, δεν είναι αν φτάνει κάπου, αλλά ότι δεν παύει να κρατά στο κέντρο του οπτικού του πεδίου το ερώτημα για τη σκοπιμότητα της ύπαρξης και την αναζήτηση του αυθεντικού βιώματος. Η στάση αυτή είναι ανάλογη με εκείνη που περιγράφει ο Heidegger στο δοκίμιό του «Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι»:

Αφ' ης στιγμής [...] ο άνθρωπος σκέπτεται την ανεσιτότητα, αυτή δεν συνιστά πλέον άθλια κατάσταση. Εάν τη σκεφτούμε ορθώς και τη διαφυλάξουμε καλά στο νου, τότε η ανεσιτότητα είναι η μοναδική προσαγόρευση η οποία καλεί τους θνητούς να εισέλθουν στο χώρο του κατοικείν.²²

References

- Αρανίτσης Ευγένιος (1996). «Το Αίνιγμα της Αγάπης. Η Αγάπη για τα Αινίγματα» στο *Για τον Νίκο Καρούζο*. Συμπόσιο, Ίκαρος, Αθήνα: 81-91.
- Dreyfus Hubert & Wrathall Mark (ed.) (2006). *A Companion to Phenomenology and Existentialism*, Blackwell, Oxford.
- Earnshaw Steven (2006). *Existentialism: A Guide for the Perplexed*, Continuum. London & New York.
- Gilbert-Wals James (2010). “Revisiting the Concept of Time: Archaic Perplexity in Bergson and Heidegger”, *Human Studies*, Vol. 33, No. 2/3: 173-190.
- Θέμελης Κωνσταντίνος (2001). *Η Θεία Βλακεία. Η Τελευταία Συνέντευξη του Νίκου Καρούζου*, Ίνδικτος, Αθήνα.
- Heidegger Martin (2008). *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γιώργος Ξηροπαϊδης, Αθήνα: Πλέθρον.
- Judaken Jonathan & Bernsconi Robert (2012). *Situating Existentialism*, Columbia University Press, New York.
- Κακναβάτος Έκτωρ (1996), «ΣέρενΚίρκεγκωρ- Νίκος Καρούζος» στο *Για τον Νίκο Καρούζο*. Συμπόσιο, Ίκαρος, Αθήνα: 97-112.
- Κακουλίδης Γιώργος (1999). *Η Μαύρη Κούρσα του Κυρίου Καρούζου*, Βιβλιοπωλείο των Βιβλιόφιλων, Αθήνα.

- Καραλής Βρασίδης (1999). «Η Λατρεία του Μηδενός στην Ποίηση του Νίκου Καρούζου», *Διαβάζω*, 393: 134-139.
- Καρούζος Νίκος (1966). *Μεταφυσικές Εντυπώσεις απ' τη Ζωή ως το Θέατρο*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Καρούζος Νίκος (2002). *Συνεντεύξεις του Νίκου Καρούζου*, Ελισάβετ Λαλουδάκη(επιμ.), Ίκαρος, Αθήνα.
- Καρούζος Νίκος (2010). *Πεζά Κείμενα*, Ελισάβετ Λαλουδάκη(επιμ.), Ίκαρος, Αθήνα.
- Καρούζος Νίκος (2013). *Τα Ποιήματα Α (1961-1978)*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Κίρκεγκωρ Σάιρεν (1980). *Φόβος και Τρόμος*, μτφρ. Αννα Σολωμού, Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου (επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα.
- Kierkegaard Soren (2013). *Το Κεντρί της Ύπαρξης*, μτφρ. Κώστας Νησιώτης, Κέδρος, Αθήνα.
- Kierkegaard Soeren (1991). *Η Έννοια της Αγωνίας*, μτφρ. Γιάννη Τζαβάρα, Δωδώνη. Αθήνα.
- Macquarie John (2001). "Postmodernism in Philosophy of Religion and Theology", *International Journal for Philosophy of Religion*, 50/1-3: 9-27.
- Μπελεζίνης Αντρέας (1987). *Η «Νεολιθική Νυχτωδία στην Κρονστάνδη» του Νίκου Καρούζου*, Σπέιρα, Αθήνα.
- Παράσκευος Πάνος (1993). *Το Εκκρεμές που Σήμαινε Ποιήματα. Ο Όριμος Καρούζος*, Απόπειρα, Αθήνα.
- Richardson John (2002). *Heidegger*, Routledge, London & New York.
- Steiner George (1978). *Heidegger*, Fontana, Glasgow.
- Taylor Charles (1991). *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge.
- Taylor Charles (1992). *Sources of the Self*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Tillich Paul (1944): "Existential Philosophy", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 5, No. 1 (Jan., 1944): 44-70.

Notes

- 1 Καρούζος (2002): 57 και 153.
- 2 Για τη διάκριση της ποίησης του Καρούζου, βλ. Παράσκευος (1993), Αρανίτσης (1996) και Καραλής (1999).
- 3 Κακουλίδης (1999): 36.
- 4 Καρούζος (2010): 55.
- 5 Καρούζος (2013): 166. Στο εξής οι παραπομπές στα Ποιήματα Α δίνονται εντός του κειμένου.
- 6 Βλ. λ.χ. «Σκύλος που έφτασε στην ομορφιά» (98), «Πείνασα τ' όνειρο σα σκύλος» (160) και «είμαι των άστρων ο σκύλος / με τα μάτια κοιτάζω ψηλά / με τα χέρια γιορτάζω τη λάσπη.» (113)
- 7 Καρούζος (2002): 89.
- 8 Αρανίτσης (1996): 82-84.
- 9 Βλ Αρανίτσης (1996):82-84.
- 10 Βλ. και σελ. 100: «στιγμή που ο φθόνος του καιρού την ξαναπαίρνει».
- 11 Στο κείμενο «Μεταφυσικές Εντυπώσεις» γράφει επίσης: «Η οποιαδήποτε χαρά της ζωής, ακόμη και η πιο φθαρτική είναι τώρα. Πως θα μπορούσε, λοιπόν, η χαρά της αφθαρσίας να είναι αύριο; Κανένα βίωμα δεν περιμένει τη σειρά του για να πάρει τη θέση ενός άλλου βιώματος.» (Καρούζος (1966):27).
- 12 Καρούζος (2010): 238.
- 13 Καρούζος (2002): 191. Βλ. και το ποίημα: «Στιγμές της Αθήνας» (120-122).
- 14 Βλ. Paul Tillich (1944): 61-62.Ο Kierkegaard προσπαθεί να ξεφύγει από τον αντικειμενικό χρόνο διαμέσου αυτού που αποκαλεί εγκυμονούσα στιγμή (Augenblick), μια στιγμή κατά την οποία η αιωνιότητα αγγίζει το χρόνο και απαιτεί μια προσωπική απόφαση. Για τον Heidegger, η μέριμνα συνδέεται με τον ποιοτικό χρόνο της ύπαρξης. Σε αντίθεση, ο αντικειμενικός χρόνος είναι ο χρόνος της απομάκρυνσης από την προσωπική ύπαρξη και η ένταξη στο χρόνο της καθημερινότητας που είναι ο χρόνος των πολλών.
- 15 Καρούζος (2002): 224.
- 16 Καρούζος (2010): 145.
- 17 Ο Καρούζος κατ' επανάληψη, τόσο στα πεζά του όσο και στην ποίησή του, υπογραμμίζει την υποδεέστερη σημασία που έχει η νόηση στην περιπέτεια της ύπαρξης. Στα «Χορταριασμένα Χάσματα», για παράδειγμα, γράφει: «Η νόηση κείνη [...] ανάθεμα της υπάρξεως» (318).
- 18 Καρούζος (2002): 135 και Καρούζος (2013): 168.
- 19 Καρούζος (2013): 128, 144, 155, 179 και 202 αντίστοιχα.
- 20 Αλλού πάλι γράφει: «ο πλούτος μου είναι το στήθος μου. / Γι' αυτό ποτέ δεν παζάρεψα το ηλιοβασίλεμα / και ταξιδεύω σίγουρος» (238) και «Μ' αγιασμένο στήθος την καρδιά να πάλλει / καθώς ο ήλιος ανέρχεται σε παρθένα φυλλώματα / και διαγράφει κύκλους η ανία του φωτισμένου» (189).
- 21 Καρούζος (2002): 64. Στον «Λευκοπλάστη για Μικρές και Μεγάλες Αντινομίες» επίσης γράφει: «Μου φαίνεται πως ένα καλό ξύσιμο διαρκείας / λυτρώνει περισσότερο απ' την ποίηση» (267) και παρακάτω: «Ο ποιητής κύριοι περισσεύει! / Μου τ'όπαν οι τσιγγάνες ένα βράδυ» (288).
- 22 Heidegger (2008): 75.

η ΟΔΕΟΝ παρουσιάζει

Βραβείο Κοινού
Πρώτη Εθνική Κινηματογράφου 2009

Χρυσόσκονη

μια ταινία της
Μαργαρίτας Μαντά

Κάτια Βασιλοπούλου Άννα Μίκα Αγγέλης Σίμας Σαββίδης Καλλιόπης Καββακίου Σάββας Ραΐσης Έλενας Σαββίδη
Α. Σαββίδη Ελισάβετ Τσιλιέρη Άννα Παπαδοπούλου Βασιλική Σαββίδη Αλέξανδρος Σαββίτης Βασίλης Σαββίτης Νίκος Σαββίτης Στέφανος Σαββίτης
Μαρία Σαββίδη Στέφανος Σαββίτης Βασίλης Σαββίτης Αλέξανδρος Σαββίτης Άννα Σαββίδη Σάββας Ραΐσης Έλενας Σαββίδη
Σταμάτης ΚΩΝ. Μαργαρίτα Μαντά Στέφανος Ο. Παλιόχρηστος Κωνσταντίνος Αγγελόπουλος Κωνσταντίνος Καπλάνης Στέφανος Σαββίτης Μαργαρίτα Μαντά
Με τη βοήθεια της Ομάδας Κινηματογράφου της ΟΔΕΟΝ και της Βιβλιοθήκης της ΟΔΕΟΝ

Sophia Sakellis

University of Sydney

Gender Psychodynamics in Margarita Manda's *Gold Dust*

Introduction

Margarita Manda's 2009 award-winning film *Gold Dust* (*Chrysoskoni*) is an elegy to Athens, and a lament for the chaotic modernity that has overpowered the city. Manda is a contemporary Greek filmmaker who has written and directed stage productions, commercial and corporate videos, as well as short and feature-length films and documentaries. She has been an assistant director to many notable filmmakers, including Theo Angelopoulos for his films *Ulysses' Gaze*, *Eternity and a Day*, *The Weeping Meadow* and *The Dust of Time*.

Born in Athens in 1963, Manda studied Political Science, French Literature and Film Direction, and has undoubtedly witnessed firsthand the transformation of her hometown from a charming and friendly city to a faceless and unforgiving megalopolis, tarnished by unattractive and distasteful development. In this, her first feature film, Manda explores some pressing issues faced by today's Athenians in their continually evolving urban environment. She laments the rampant rate of change which mars their lives and living spaces, causing them ongoing unease and frustration. "The film dives into the Athenian negative, investigating the plurality of selves struggling for visibility and domination. It is also a film imbued with nostalgia for the ideal home, in which by now only death and absence exist" (Karalis, 2012: 274).

In this paper, I explore what different perspectives female directors bring to filmmaking, how they may differ from their male counterparts,

and how important it is for their films to be more broadly available and seen. I will be doing this through the lens of Margarita Manda and her film, *Gold Dust*. Based on a feminist film theory methodology, I argue for an inclusive and nuanced feminism, inspired by the achievements of the first and second wave of feminists who, guided by the values of the enlightenment, were opposed to obscurantism, which has, alas, been gaining traction recently.

The significance of Manda's film is not just that it is created by a woman, but that it is an authentic, honest and frank depiction of the contemporary Athenian reality. It is a complex synthesis of its history, politics, economics, social conditions and aesthetics. It is accurately told by a woman born and bred in the city. It is intelligently constructed and impeccably executed; a film that speaks the voice of its creator, its auteur. As such, it goes beyond the boundaries of its plot, and encompasses the concerns and anxieties of its population for the future.

Living Modernity

Manda has chosen to examine themes of gender psychodynamics through the complex prism of a family unit, specifically focusing on three siblings; two sisters and a brother. The death of their mother, the fourth major character in the drama, appearing only through her diary, underpins the tensions that are explored between the siblings.¹

The main protagonist, Anna, a professional pianist and single woman in her forties, lives in twenty-first century Athens, a city undergoing rapid transformation in an urban environment that is constantly alienating its inhabitants; where the speed of modern life comes to a halt behind the wheel of a car in the unabatingly heavy traffic; where human contact is marred by constant friction with an exasperated taxi driver, an antagonistic co-worker, an intolerant neighbour, a careless fellow pedestrian; where male-chauvinist intolerance or sexism becomes a reaction of choice to life's endless miseries; where alienation between family members turns them from sources of support for each other to sources of angst and animosity; a city whose citizens are at war with the memory of its glorious past and its currently relentless decadence.

Anna and her siblings represent three distinct points of view; three poles or facets that can be interpreted as Manda's own internal debate. Anna, a dominant personality and strong advocate, not necessarily for tradition but for preserving what is valuable from the past, is presumed to reflect the voice of

the director most strongly. Anna is a dynamic character, full of nostalgia for her childhood home, which she wants to keep in the family, hoping that in retaining ownership of it, she may honour the memory of her mother, her childhood and a revered bygone era. For her, it is an ideal; the quintessential family home, having captured all the sacred memories of a blissful, carefree childhood.

Anna's brother, Alexis, a lawyer separated from his wife and guided by pragmatic self-interest, wants to sell the house and put the money to good use in supporting his young son. Anna's sister, Amalia, a bank employee, vacillates between emotion and pragmatism, no doubt representing the conciliatory aspect of the author's personality. Her husband wants his share of the money from the sale of the house and, typical of an outsider, has no empathy for Anna's sensibilities: a constant source of friction between the couple. Like any remaining single dwelling in Athens, the house is sure to be sold to a developer who will erect yet another apartment block in its place, among a sea of similarly impersonal residential monstrosities.

A 'city film', encapsulating experiences within the urban landscape, *Gold Dust* is a reference to the 'golden dust' of things past, in juxtaposition to the 'everyday dust of life', of the Athenian urban indoor and outdoor landscape, where time is always in short supply and the mobile phone rules. The stillness of each apartment is shuttered as soon as its inhabitants return from work, rushing to perform their next task or family obligations. Meetings are hurried, occasionally interrupted by the lighting of a cigarette, a persistent pastime of many of its inhabitants.

Within the first few minutes of the film, we witness the prearranged meeting of the siblings at the brother's office, to decide the fate of the family home. Alexis is anxious to persuade his sisters to sell urgently, following an offer he considers best timed to maximise returns. He suggests a more casual venue for their discussion, a nearby bar for a beer, conducive to easing tensions and facilitating decisions, but Amalia, busy as always, declines, and Anna bluntly refuses to sell, her demeanour reflecting her dissatisfaction with what she perceives as her brother's lack of respect for their childhood home.

Angry, abrupt and on edge, Anna is the first to leave, ignoring the pleas of her sister. Amalia tells Alexis that it is not an easy decision, especially under duress, and Alexis gets frustrated at the lost opportunity to capitalise. Ensuing camera shots of Anna walking through the noisy congestion of the unrelenting Athenian streetscape serves as a constant reminder of the changed city and

its impact on Anna's daily life and wellbeing. Amalia returns to her desk at the bank in a hurry, complaining about the awful traffic to her female colleague, who, in turn, mumbles insolently that it is like that every day. While Alexis resumes his daily duties, Anna visits a local park where she finds a boy playing 'houses' with stones and reminisces with him about her childhood memories of playing the same game.

Back from work, the siblings are experiencing domesticity in different ways according to their married, divorced and single status, though their sense of frustration and alienation is similarly palpable. In her house, Amalia is performing her household duties by cooking dinner on her own, while her son is totally absorbed in a computer soccer game. The frustration of mundanity is painted on her face as her husband returns, still busy on his mobile phone with a colleague. He gets no answer when he asks her what is on the menu, or when his son wants to be left alone "now that he is winning the game", in this all-too-familiar modern domestic scene. He asks Amalia what the siblings decided that morning about the sale of the house, and when he finds out that Anna does not agree, he scoffs, accusing her of being self-centred and living in a utopian romantic fantasy.

Having separated from his wife, Alexis returns to an empty house. A message waiting for him from his ex-wife reminds him that he has forgotten to arrange their son's enrolment for swimming lessons. He rings her back to apologise. She is not too pleased and asks him to deal with his issues. He imitates her words mockingly as he puts down the phone and grabs a beer. He listens, uninterested, to the news, and the self-assured but meaningless drivel of political leaders' speeches. The camera cuts to Anna practising on her piano amidst a neighbour's shouts accusing her of insensibility and banging on the walls to keep quiet. She opens her front door and the neighbour's abuse intensifies. With no other choice, she goes out to the balcony and hums a tune while looking at the neighbouring balconies, some of which are occupied by their tenants. At her family home, she was encouraged to play the piano, but modern apartment living does not afford similar freedoms to their inhabitants.

Anna's sense of frustration continues unabated the next day. In the taxi, the clearly frustrated foul-mouthed driver is incessantly complaining about everything; the foreigners who drive taxis without a proper licence; the age of the Greek soccer team's players; that half of them are foreigners and the other half Albanians. Weary of his angry tirades, Anna asks him to stop the taxi,

and gets out. Annoyed at her, he lashes out calling her a peasant, and turns his attentions and angry insults to the surrounding drivers who, frustrated as well, are beeping him to move on. Arriving late at her quartet's rehearsal, Anna apologises. The scene cuts out when she makes a mistake during the insufficiently rehearsed piece.

At Amalia work, she is not faring any better. The bank queue is getting restless and her brother is on the phone asking her to mediate with Anna, who is not answering anyone's calls. The customer at the head of the queue takes his seat, asking for a loan. Under pressure, Amalia angrily ends the call by shouting out that she is busy, and if Alexis wants to talk to Anna he should ring her up himself. She apologises profusely to the stunned customer. Heeding Amalia's advice, Alexis calls Anna, leaving her messages when she ignores his calls.

Even among all the frustration, there is always some humour on display. Alexis' takeaway coffee is accidentally spilled by the café owner; when he realises his mistake, he tells a speechless Alexis that he will make him another coffee, joking that you can tell if a day will be good from the way it starts in the morning, as the Greek saying goes. At the end of the rehearsal, Anna's ex-boyfriend, the group's violinist, asks her if she would like to go for coffee, but she has a lesson to go to and leaves. Amalia returns home with her hands full of shopping, unable to answer her incessantly ringing mobile, still blaring as she opens the door. Her husband has left a message that he will be home late. When the message ends, she says mockingly; "yes; because the other days you come home early".

Manda continues to alternate between scenes of loneliness and alienation. Alexis sits on a bench outside a shop observing the traffic. Elsewhere, on another bench, the camera focuses on Anna who is waiting for her bus. The man next to her is holding a bunch of flowers and complains about the lack of state polity. Back in her kitchen, washing up, Amalia calls out to her son to stop playing his car-chase video game; lack of sleep is now a common complaint of parents whose children get addicted to them. He is not compliant, and she parrots his standard "yeah, OK" response. She good-humouredly turns off her son's video game and sends him to bed – a scene repeated with Anna's nephew, Alexis' son, at his wife's place, who has been playing with Anna, his aunt.

Alone at a bar, Alexis reveals to the barman his frustrated dreams. It is a common theme among Greek families who insist on certain professions for their children's education to safeguard their future. Alexis wanted to become

a pilot, but his plans were thwarted by his mother's fear of him getting killed in an air-crash, and his father's threat that he would not finance his studies unless he studied law. He fears he may later do the same to his own son. After her nephew goes to sleep, his mother, Sophia, shares with Anna her concerns about her son's drawings which have recently become careless and aggressive. Probably believing her separation from Alexis to be the cause, she pleads with Anna to speak to him about it, but Anna refuses, because of the situation with the childhood home. Sophia thinks that selling the house would be fairer for everyone, but Anna retorts it would favour Sophia and Alexis, and leaves visibly annoyed, evidently thinking that she, too, is motivated by greed.

Amalia waits up for her husband, in need of support, but he is too tired to oblige. The camera cuts to Alexis who is preparing his house for the arrival of his son. In a typical scene, out go the cigarette butts from the full ashtray and the spoiled food from the refrigerator. After vacuuming, the house is clean and ready. In another taxi, Anna listens to the news on the radio about the new Acropolis Museum; the old museum's exhibits are gradually being transferred to the new museum. The taxi driver comments that they want to take the Acropolis and move it to the museum to protect it from pollution. He acknowledges he is not an expert and, although he has only ever visited it once at the age of 20-22, he enjoys seeing the Acropolis from down below every day. Anna smiles. He continues; "when the time comes, the Acropolis should be allowed to fall on its own rock; not to be moved like a mummy to a museum". In typical fashion, every Greek has an opinion, though no one is an expert.

Confronting the Past

Looking for inspiration, Anna visits the old house and collects the mostly junk mail at the gate. She opens the windows, waters the garden, drinks water from the tap, and looks through the mail strewn on the kitchen table. Amalia leaves her a message inviting her over for lunch with her family and Alexis. It has been a while since the family had shared a meal together. Anna meets up with her ex-boyfriend and discusses the house with him. She fears that her bond with the house of her youth will be severed if they sell it to a developer who will build another miserable residential block in its place. Their conversation exemplifies her reservations.

"I cannot bear it any longer; there is nothing remaining from when I was a kid. It's like this city is suffering from Alzheimer's", she tells him; but he thinks

that the city is just following its own era. “It’s only following its apathy; its ugliness, which is what we are getting used to, also, ourselves. That’s why I don’t want to let the house go”, she counters. “Yes, but the house was once in a nice neighbourhood that does not exist anymore; and even if you keep it today, your nephews will give it away. You don’t fight ugliness by going against your era; your problem is not really the house. You cannot always be against everybody and everything. It gets weird”, he tells her. “But someone needs to remember”, she continues. “One must also live; not just remember” he concludes. Annoyed, she puts an end to the conversation: “In that case, we will never be able to communicate with each other”.

In his car, Alexis is bonding with his son by imitating the sounds of the car horns in the traffic. At home, they play games and Alexis shares with him stories from his childhood, and how children used to play in the past; a childhood totally missing from Athens today. Alone on her couch Anna switches TV channels. She rings her sister, but Anna refuses the invitation. Over for lunch, Amalia tells Alexis that Anna “is not well”. Alexis acknowledges that he, too, cares for the house and the memories being lost with the passage of time. But reflecting on his son’s ignorance of all the childhood staples of his youth, he has come to the realisation that the house died along with their mother. He now has his opportunity to reveal his point of view.

“Buried in there is our whole life” says Amalia. “Not for me” says Alexis. “My childhood years there had their positives and negatives; but I am sick of Anna’s fairytale that everything old is good and everything new is bad. My son, your son, are not worthless. It is her prerogative if she doesn’t want to grow up; but she shouldn’t be unfair towards everyone else. Our sister is a child; a spoiled child” he says. “She may be a fearful child” Amalia counters. “So, what is she afraid of?” he asks. “That everything is changing, very rapidly and very badly, perhaps? That worries me too. Every day I, too, feel that I lose something; I live in this city and cannot recognise it anymore; it does not leave any room for me; I am always trying to catch up, and time is always running away from me; I live like an automaton; I’ve lost my happiness; I do things without happiness, with unhappy people in an unhappy city; it scares me and what’s worse is that I don’t know how to change things” she expounds. “It scares me too” he agrees.

Alone at the movies, Anna poignantly watches Michelangelo Antonioni’s 1964 film *Red Desert*, a bleak vision of a forbidding industrial landscape. The Greek subtitles read (in translation):

Giuliana's son: Why is that smoke yellow?

Giuliana: Because it's poisonous.

Giuliana's son: You mean if a little birdie flies there, it'll die?

Giuliana: The little birdies know by now. They don't fly there anymore.

Leaving the cinema, Anna comes across another aspect of the city's new reality; two foreign immigrants are selling bric-a-brac; she briefly looks at their wares but has a change of heart and buys nothing. She sits on a bench and observes the new city. Alexis returns his son to his ex-wife. In his car, he tries to call Anna, to no avail. When Anna reaches her apartment; her ex-boyfriend is waiting outside. They embrace and go up. She shares her takeaway food with him. She does not answer the phone when Alexis calls again.

Anna is now at a crossroads. Antonioni's vision is still concerning, but the world is waiting for no one. Her ex-boyfriend wants a serious discussion, but she is unable to communicate. Alexis rings the bell, but she does not open. Her boyfriend tries to bring her back to her senses. If she is afraid of losing everything, turning away every loved one who disagrees with her is not the best way to avoid it, he tells her; her behaviour is irrational. "Is it irrational to want to live as a human being? In a place that allows me space?" she asks. "No; it is the way you are going about it that is irrational. You see enemies everywhere; you insist; you shut yourself in; is this any way to treat Alexis? He is your brother; he is not against you; he only wants to talk to you" he reminds her.

"I know very well what Alexis wants to say to me" she argues. "No, you don't; you only listen to what you want to hear. You think you are the only one who has sensibilities and needs. You are good, and we are all bad. OK, then; go to your family home and lock yourself in and live as a human the way you have dreamt of it. But stay away from people, because you can't get on with them. Life is changing, Anna, regardless of us. We will always lose something. And as we get older, the world will be leaving us less and less space. The only thing it cannot take away from us is ourselves; and our relationships. Think about that. Bye" he says and leaves. Alexis sits out in the open trying to collect his thoughts, while a storm is brewing. Inside her flat, Anna calls out to her mother and weeps. Amalia is lying in bed sleepless. Anna dreams of her mother sitting at the edge of the bed. Amalia takes time off work to visit the old house.

Mother's Diary

The male protagonists are full of anxiety and stress, working long and frustrating hours, seemingly fixated on monetary gains. Their modern lifestyles have not altered their outlook from that of a generation ago. The female characters are equally burdened with anxieties, centred primarily around social and family issues. The sisters are close, but they do not initially share the same opinion. Their affinity with each other does, however, provide the impetus and motivation to come to a joint decision.

They have each visited the forlorn family home separately, unbeknown to each other, to experience the dimension it occupies in their psyche. While Anna revels in the pathos of a house of absence and death, Amalia searches deeply for any sign of a past presence that may help her decide the fate of the home. She opens the window and closes it again; the old garden, an oasis in the concrete jungle surrounding it, does not provide her with any answers. She opens the wardrobe, but her dear mother's old clothes can only bear witness to her loss.

She keeps looking for a sign of past life and finds it among other dear mementos: her mother's diary. Having taken the day off work, she visits Anna ready to have a long-awaited deep and meaningful conversation with her. She reveals to her older sister the powerlessness she felt as the youngest child among the siblings. Her coping mechanism has always been to stay silent whenever the older siblings fought. To be passive and agreeable and never antagonise the older siblings, as her mother had always directed. She holds no grudges but, in revealing this facet of her past, she can now bring an awareness of the power dynamics in the family to her sister, to make her become more understanding and sensitive to the wishes and thoughts of the other siblings. Anna, in turn, reveals the reason why she was so vocal as a child: she was always afraid she would not, otherwise, be heard.

Amalia's phone rings; her husband wants her to pick up their son. Having expected the call, Amalia ignores it. Failing to find an alternative, her husband is forced to look after their son on his own for the first time, thereby having a rare opportunity to really get to know his child. The sisters, full of nostalgia, share tender moments singing and playing an old song on the piano, and get ready to read their mother's diary, filled with both terror and awe at what they may uncover.

The narration starts with Anna, and then Amalia, and continues against the backdrop of a bustling modern Athenian landscape, alternating between

central and suburban areas, with familial scenes that bear a deep connection to the mother's diary narration in the first person, from a time when she was of a similar age to that of the sisters' age now, revealing her inner thoughts.

Juxtaposed to the narration runs a visual backdrop that forms the essence of the film's thematic journey. The sisters, sitting together, and closer than ever before in their adult life, are eager to find the thread that may guide them back to their source and become the catalyst to finding their way forward. As children of different personalities, they are keen to know how they were perceived by their mother, in this rare and unique opportunity for self-reflection and discovery. When their brother, Alexis, is mentioned in the narration, the background scenery makes a temporal leap to a loving scene of separation between Alexis and his son, returning to his mother outside her apartment. As Alexis closes the building's front door, Anna's voice reads their mother's description of him as a tree full of cicadas, ready to explode from their amplified synchronicity.

Anna now discovers that, for her mother, she was like a stormy sea, and her sister, Amalia, like autumn, while the visuals show the lonely receding figure of Alexis, walking in the middle of a typically Athenian one-way street, with a row of parked cars on either side, against a somewhat predominantly grey background. He is driving his car just as his father's wishes about him are revealed. Athens is seen through Alexis' car windows, as a city under construction, overdeveloped and in a state of flux. Rows of old, deserted or dilapidated buildings emerge, whose original owners have either passed away or migrated to faraway lands. The mother reflects on the father's plans for his son. She could see it in his eyes when he looked at his son with pride, that he wanted him to follow in his footsteps and become a lawyer; though never verbalised, he never had such aspirations for his daughters.

The mother was keenly aware that Athens was changing and expanding. The houses around their own were all being sold to developers to erect apartments, but it was not this change per se that bothered her, but its rampant and merciless haste. Her alienation from the formerly familiar but everchanging environment, was now even further magnified by her husband's refusal to leave the house. Like so many working men of the era who worked six-day weeks, before the two-day weekend was introduced in 1980, Sunday was a day of rest spent exclusively inside one's home. The house walls were oppressing her, but he could not see it; nor did he consider her wishes a legitimate concern. In the eyes of men, women who stayed at home had all day to socialise if they wanted

to, when in reality, women had little opportunity to work, due, among other things, to inflexible hours and lack of further education.

The 'four walls of the house' were still choking her. She had always been there for her children and husband but felt she was taken for granted. Her emotional alienation from her family and manifest isolation from the outside world were becoming hard for her to bear, with the unfolding background of the bustling Athenian metropolis through alternately degraded and attractive areas being a testament to it. She had never complained; she had accepted her primary role as a wife and mother, and her only time to herself was spent secretly writing her deepest thoughts in her diary. When Amalia once saw her writing it, the mother felt exposed and ashamed not only for the content of those thoughts, but also for their mere existence.

Like most people, she was saddened to hear of the Kennedy assassinations. She always wanted to travel to America, but her husband did not share her wishes. He had attributed his lack of interest to the Americanisation of the world, so eloquently captured in the modern buildings of foreign banks in the background visuals. The moon landing newsreel she saw at the Athenian *Cineac*, a cinema institution between the 1930s and 1970s – had given her hope; hope for the next generation and hope for the whole of humanity.

Television was bringing the faraway world closer – now juxtaposed with the ugly TV antennas protruding from the top of virtually every building, dominating the visuals and obscuring part of the sky. The new technology, a Pye TV, was taking pride of place where the old record player once stood. The arrival of the piano would fill the house with music and bring the sisters closer together, while also driving an imaginary wedge between them, with the older daughter's greater strength impacting her younger sister's self-confidence.

Towards Reconciliation

The unfolding imagery, interspersed with antennas, balcony railings and solar panels, while the diary is being read, reveals the repeating cycle of life between the parents' and children's generations. This realisation is offering a new understanding that could allow the siblings to acknowledge their feelings for each other and live for the present while grieving for the loss of the past. They could now let go of their fears and reconcile, restoring their love and support for each other. The past can reshape the present in a way their mother would undoubtedly have wished for but could hardly ever expect.

It was the urgency of the impending decision that forced the siblings to face up to their demons and, in the process, resolve their longstanding personal differences. The catalyst was Amalia's discovery of their mother's diary, in which she had been confiding her anxieties and fears. By sharing the diary, a light is shone on the 'gold dust' of their childhood memories that can now be lifted and blown away. Free of the chains of an unacknowledged past, they have learned how they, as adults, can make their decisions jointly, and that to honour the past, they need to make peace and safeguard their shared future.

When Anna visits Alexis at his office, ready for the conversation they never had, he is angry she had avoided him the whole of the previous day, in spite of his enormous efforts to speak to her. He is also very busy with clients, but she is ready to talk and will happily wait. When he is finally free, she shows him the diary. "Everything we have failed to speak about is in here" she tells him. "Mother had to die for us to grow up". She then breaks the ice by playing with his tie, and they start a mock fight, like when they were children.

Amalia's husband waits outside her workplace, whistling *Strangers in the Night* to attract her attention when she exits the door; he invites her to go walking with him to Athens' National Gardens. Anna is now rehearsing with her quartet. She walks through the streets while we listen to her narration of the diary's final pages. The three siblings are seen playing together as children, chasing each other. The mother's voice is calling them', "Alexis! Amalia! Anna! Anna! Anna! Come children! It's ready. Children!" The house is obscured by a gold dust, full of nostalgia, while Manos Hadjidakis sings his song *Kyrie*, and the screen turns dark.

Feminist Foundations

In line with the 1960s French critical theory of authorship, and contrary to post-structuralist critical theory, Manda is the *auteur* of her film, placing herself within it through the voice of the mother of her characters, as well as their own, and creating her unique and authentic style, free from male, or female, bias. Regardless of any reservations expressed by some early feminist film critics in relation to the *auteur* theory, Manda is irrefutably the *auteur* of her oeuvre, having carefully crafted her characters to represent distinct points of view, in a respectful and non-polemic way, letting them subtly 'speak' their truth without preaching or shouting out their message. Manda's image of Woman has a distinct quality; her heroines are realistic characters without any hidden subtext or agenda (Johnston, 1999: 34-35).

Gold Dust is a narrative film whose female voices are as strong as those of her male protagonists, notwithstanding their distinct individuality. The daughters' personalities speak with authority and assertiveness, and the maternal voice, far from being silenced, plays a dominant and defining role, portrayed in a positive and not impotent light. Although her passing places her in a position of exteriority, she is at the core of the unfolding narrative. Her voice, though detached from her corporeal body is in no way disembodied (Chaudhuri, 2006: 55).

Manda's women are not a passive spectacle, nor do they elicit passivity in their spectators; they are every bit as active as their male counterparts and though they exist in a political world of patriarchy, they are never directly involved in its politics. Amalia's domestic duties as a wife and mother do not prevent her from exercising her free will to decide when to make herself available to answer the phone when her husband tries to contact her, though the feeling of guilt for neglecting their children remains a common theme among women today, whether or not they blame their career "for 'undermining' their husbands' masculinity and their own femininity" (Friedan and Quindlen, 2001: 18).

Manda has imbued her characters with nuanced sensitivities, avoiding unrealistic generalisations and broad classifications. Scopophilia does not have a narrow focus on an objectified female; the viewers can identify with each of her characters, depending on their age, gender, space and time. Although the males retain some traditional masculine characteristics in the scenes depicting workplace engagement and absence from the general running of the household, they have a certain willingness to share in those duties when the need arises – something that may be more akin and familiar, perhaps, to a younger generation – though rather reluctantly at first.

The alienation among family members, due to long hours of work or disaffection with one's lifestyle, has also created a lonely experience of living, with or without a partner, that is typical of this century. A psychoanalytic description of the 'negative Oedipus complex' as a result of separation from the mother – in this case by her death – is arguably apparent in both female protagonists, perhaps slightly more so in Anna, where the mother has retained its pleasurable experience as an object of adoration past childhood, due to unresolved tensions through to maturity. Adaptation to a rapidly changing environment could have further delayed the separation from the mother and created a tendency to cling to a stable past.

In certain ways, Amalia's conciliatory role represents Manda's own mature voice within the triumvirate of perspectives, as Amalia is the one who has patiently uncovered the diary which became the catalyst in overcoming the impasse between the siblings. Far from irrational, it is she who had the resolve, "with rationality and transcendence of body", to methodically explore and discover a way to unravel the complex and impenetrable emotions that were preventing them from understanding their intangible compulsion of preserving the past (Chaudhuri, 2006: 16).

In this incarnation, the female is a much more complex and nuanced being than a principally Freudian construct. Though the masculine is evident in the three male characters, that is, the unseen father, his son and son-in-law, who stereotypically undervalue feminine emotion in favour of materialistic gain, other facets of their masculinity have undergone a substantial change through the generations. Males are now more mobile and agreeable, and females more independent, willing and able to address their own issues without keeping eternally silent or being comfortable to rely on a male partner. The new era has allowed them agency and the ability to exercise their own voice by speaking up – or choosing to remain silent.

The Male has not remained the all-dominant paradigm he once was, and gender is but one quality through which to understand each of the film's characters. Even the maternal voice, which had been kept silent while she was alive, has now been heard and established as a 'discursive agent'. In contrast to Silverman's pronouncement, the sisters have emphatically decided to resume their familial bond and end their separatism (Silverman, 1988: 44).

The binary oppositions equating masculinity with activity and femininity with passivity are essentially irrelevant in a contemporary setting and there are multiple manifestations of masculinity and femininity, both affected by such factors as class, race or age. Yet, the family still retains its central position as an image of unity, forming "the traditional model for the construction of all other collective identities (community, town, nation)" (Silverman, 2017: 41-2).

Manda's nuanced fictional characters are created with utmost respect for their points of view. Her sophisticated ability for introspection and honesty never caricatures or trivialises them and recognises the importance of acknowledging the validity of differing opinions in a pluralist society. The humour imprinted on their occasionally mocking faces is also another candid portrayal of a contemporary personality. Her male characters are not endowed

with negative qualities as might have been expected from a woman, nor devalued in the way many dominant discourses might tend to do with women. Yet, her male characters ring true, and are not contrived or castrated. They do retain their authentic voices but are never the only dominant contender through the duration of the film.

Though Manda naturally speaks from a female perspective, her analysis of power relations encompasses the respective dynamics of both her own and her parents' generation, and her film is neither only about women, nor against men (Chaudhuri, 2006: 4). Instead of trying to create meaning by utilising hidden structures and subtexts that rely on camera movement, lighting and editing, she uses psychoanalysis to create her authentic characters, and semiotics to place them in their environment (Chaudhuri, 2006: 8).

Although psychoanalysis was blamed in the 1960s for leading a 'counter-revolution against feminism', it was not "a recommendation for a patriarchal society but an analysis of one", which rendered it indispensable for feminism (Mitchell, 1990: xv). Much like a mirror that presents an ideal ego, the screen facilitates direct rapport between the image and the spectator. For the female spectator, each character will elicit a range of responses throughout the film. In spite of her natural tendency to identify with the heroine, she may cross the lines of gender to identify with the male hero, depending on her particular preferences or circumstances (Chaudhuri, 2006: 38-42).

Manda's gender representations are authentic with all her characters. The three females are constructed to form an imaginary cultural representation of Woman. They represent distinct characteristics common to all three, evident even diachronically in their respective socio-historical specificities through their generations; they all possess 'agency and self-determination' (De Lauretis, 1987: 9). Yet, this is no cinema made by a woman for women. It addresses all points of identification in its narrative strategies.

Narrative, a key technology of gender and mechanism of coherence, is a major feature of Manda's film, engaging the audience with the real issues impacting all the film's characters. It is not characterised by dominant codes and does not fulfil their oppressive functions. Although theirs are local issues and their treatment bears the unique characteristics of their *mise-en-scène*, the characters' struggles and specific conditions and history, they have global dimensions, which manifest differently in different settings, but are relevant to most audiences (De Lauretis, 1990: 17).

Conclusion

Despite the fracturing and shrinking of the nuclear family, and the spreading out of the extended one, family is still seen to play a pivotal role in addressing enduring issues between its members. The family unit is where many of society's problems have their origins and where solutions may therefore be sought.

The feminist paradigm presented here has had the power to resolve the impasse and restore the strong familial bond between siblings, as implied in the narrative's closure. Irrespective of their pluralist standpoints, when women tell their own stories, whether as filmmakers, cinematographers, producers or actors, there are important convergences in the way they address issues of both male and female representation and spectatorship, which defy a rigid psychoanalytic description and add truth and substance to their characters.

In spite of certain dissenting voices arguing to the contrary, inclusion of new pluralist elements that encompass diverse aspects of the human condition and experience is proving to be an enriching quality in the field of feminist film theory, and by injecting new lived experiences into a body of work that deals with so vast a human diversity and knowledge, its viability and relevance should be assured.

References

- Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*: Routledge.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa. 1990. "Guerilla in the Midst: Women's Cinema in the 80s." *Screen* no. 31 (1):6-25.
- Friedan, B., and A. Quindlen. 2001. *The Feminine Mystique*: W. W. Norton.
- IMDb. *Hrysoskoni (2009)* 2018. Available from <https://www.imdb.com/title/tt1538297/>.
- Johnston, Claire. 1999. "Women's Cinema As Counter-Cinema." In *Feminist film theory: A reader*, edited by Sue Thornham. NYU Press.
- Karalis, Vrasidas. 2012. *A History of Greek Cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Mitchell, J. 1990. *Psychoanalysis and Feminism*: Penguin.

Silverman, K. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*: Indiana University Press.

Silverman, K. 2017. *Male Subjectivity at the Margins*: Taylor & Francis.

Notes

1 Plot summary, as described by the Director: “Athens, today. Three siblings face the prospect of selling their family home. The potential buyers will tear it down and erect a modern building in its place. Alexis defends the sale, documenting his position with the financial benefits that this will bring. Anna reacts negatively. For her, their family home is the memory of her childhood. Amalia hesitates in making a decision, trapped between her emotional reservations and the practical needs. The heroes are in conflict with themselves in a city that is in conflict with the memory of its history. The sale of the family home functions as a pretext for the heroes to bring to light their interpersonal relations. The image they have of each other in absentia, the “non dit” that characterizes family ties and reveals raw wounds when the surface of childhood is scratched. A surface sprinkled with gold dust, like a fairytale. But the fairytale is weakened by a chance occurrence. A message from the past functions as a catalyst, prompting the heroes to make their own mark in their own age. To find a balance between the debt of memory and the debt of forgetfulness. To come of age, taking the present of their own lives in their hands.” (IMDb, 2018)

Genevieve
BUJOLD

Katharine
HEPBURN

Vanessa
REDGRAVE

Irene
PAPAS



**THE
TROJAN WOMEN**

A FILM BY MICHAEL CACOYANNIS

**THE STRENGTH OF MANKIND
HAS ALWAYS BEEN
ITS WOMEN**



**KINO
VIDEO**

Alejandro Valverde García
Instituto Santísima Trinidad of Baeza, Spain

A Greek Tragedy against the abuses of power: *The Trojan Women* (1971) by Michael Cacoyannis

Summary

The Trojan Women by Euripides is one of the most important anti-war texts from classical Greece, a daring tragedy in which the poet criticizes the imperialist government of Athens of his time. In this work, the myth of the ancient Trojan War, free from triumphalism and romanticism, is transformed into a plea against the violation of human rights through the perspective of the defeated opponent, and in particular the women and children.

This study analyses the cinematic version of Euripides' play by the Greek director Michael Cacoyannis, a film-maker who payed special attention in adapting classical texts both for the theatre and the big screen. His recreation of Euripides' tragedy, influenced by the Vietnam War and the dictatorships in Greece and Spain, brings to life and reinforces the message of the original text transforming the cinematic camera into an effective tool to denounce the abuses of power committed against their fellow humans.

I. A Politically Incorrect Text

For many years, I have been interested in the study of *The Trojan Women* (1971), the film by Michael Cacoyannis for its high pedagogical value¹, as demonstrated every time we used it in the classroom after reading the original text by Euripides. The keen interest of the students was clear. On the one hand, the message of the ancient Greek tragedy was completely contemporary and

applicable to any historical moment and place, and, on the other hand, the film maintained its ability to impress and excite. Despite the passage of time, both works of art, far from becoming irrelevant, remained fresh and provoked passionate debates between students and teacher. Initially, we were interested in highlighting, from a philological focus, to what extent the film was faithful to the ancient text, reviewing the formal structure of both.

Years later we extended the teaching experience with the study of two more tragedies by the same author, also filmed by the Greek-Cypriot director: *Electra* (1962) and *Iphigenia* (1977). This brilliant trilogy, which is the best cinematographic heritage that Cacoyannis² has bequeathed us, has become a necessary reference for all scholars who study the transmission of classical culture today.

For this paper, I intend to look again at the film and underline the anti-war content it proposes while highlighting the cinematic mechanisms that the director sets in motion in order to make the original text appear to us with all its force. In this discussion, it will be possible to demonstrate how the cinema, in its quality as the modern artistic manifestation, has also been used as a tool for political and social protest. The futility of armed conflicts, the destructive struggles for immediate access to power and the negative results on the civilian population are clearly evident for those who watch the film.

The novelty presented by Euripides to the Athenian public of the 5th century consisted in the change of perspective in the narration of certain mythical events which everyone knew by heart. Who could not repeat the first verses of Homer's *Iliad* without making any mistake? Even as children they had learned to write the first letters of the alphabet reproducing the stories of the Trojan War: the judgment of Paris before the three goddesses, the abduction of Helena or the amazing battles of immortal heroes, such as Hector and Achilles. However, the tragic poet intended to denounce the imperialist policy that Athens was carrying out at that time against its neighboring cities.

To the tension that the Peloponnesian War (431-404 BC) imposed upon Greece, which pitted the Athenians against the Spartans, episodes as shameful as the siege of Melos in 416 were added, in which Athens massacred the whole population of the small island without exception. Some isolated voices were weakly felt until they were violently stifled, as would be the case with the philosophers Anaxagoras and later with Socrates. Euripides, meanwhile, decided to write a tragedy in which the leading figures are not the

Greek generals who would fight against the Trojans but the women of those Trojans turned into slaves³.

The Trojan Women is the greatest anti-war 'argument' ever attempted on the theatrical stage. Its central story is focused on queen Hecuba herself, aged and crushed by the insolence of the Greek conquerors. In the play she tries to help the rest of the captive women while waiting for the command to board the Achaean ships heading to Greece, where they will serve their new masters, the victors of the war. In the course of the drama the queen will have to overcome increasingly more painful news. First, she herself has been destined to the boat of the deceitful and arrogant Ulysses; next, her daughter Cassandra, consecrated to the god Apollo, won't have her virginity be respected as she will serve in the bed of King Agamemnon; after that, her other daughter, Polyxene, will be slaughtered over the tomb of the glorious Achilles while her daughter-in-law Andromache, the wife of her son Hector, will be taken by Neoptolemus. But the height of the misfortunes is discovered when Talthybius, the messenger of the Greeks, reveals to her that they have decided that her grandson Astyanax will be thrown from the walls of the city so that the noble lineage of the king Priam cannot be reborn from its ashes.

On this basic plot, Euripides masterfully weaves a series of episodes in which the courage of the Trojan women stands out, while all male characters are presented in the background, lacking in character. In this way, King Menelaus appears on the scene to punish his adulterous wife, Helen, but when Queen Hecuba begs him to kill her right there, since she is the cause of so many misfortunes, he is incapable to execute his revenge. Thus, he decides to postpone her punishment for when they return to Sparta, making it clear to the audience that, in the end, his wife will remain alive, manipulating all the men around her, as she has always done.

It is not difficult to imagine why the jury that judged this work when it was first performed, in the year 415 BC, did not hesitate to relegate it to the last position. This was the way to pay the playwright for his boldness to present on stage some verses that hurt like daggers those who then held the power in the city. The parallelism between the atrocities of the Achaean hosts on Trojan soil and the violence with which Athens was carrying out its political imposition on other Greeks was evident. The booing from the stands made the author understand that he should leave the city, and that is how, disappointed by the response of his fellow citizens, he preferred exile instead of renouncing his way of thinking.

Euripides, like no other author to date, discovered the immense power that could come by the word and devoted himself to denouncing the political corruption that was already spreading in the Athenian democracy. Through the choral songs and dialogues which could well seem like judicial debates, he offered the catharsis of the spectators going beyond the purely domestic sphere and reaching the highest spheres of artistic presentation. By all means, such catharsis was the most serious threat to the established government.

2. *The Trojan Women* Travel to Spain

The first theatrical performance of Euripides' *The Trojan Women* by Michael Cacoyannis took place in July 1963 at the Theater of the Two Worlds, in Spoleto (Perugia, Italy), with Mildred Dunnock in the role of Hecuba, Claire Bloom as Andromache and Rod Steiger as Poseidon. Before becoming internationally famous with the box-office success of his film *Zorba the Greek* (1964), the director had already triumphed at Cannes with his first film adaptation of another Greek tragedy by Euripides, *Electra* (1962), and had discovered the immense potential that his texts could offer to the theater as much as to the big screen, identifying much more with him than with Aeschylus or Sophocles⁴.

Cacoyannis, who was trained at the illustrious Old Vic Theatre in London as a theatrical director, had worked with different dramatic styles in Athenian theaters since the early 1950s. Simultaneously, his experience at the theatre was enhanced by a promising cinematic career, marked for the successes of his first films, *Windfall in Athens* (1954), *Stella* (1955) and *The Girl in Black* (1956). Aware that the ancient Attic drama had much to say to the modern public, he embarked on the new project to bring *The Trojan Women* to international attention in the 60s. In the same year of its premiere in Italy, it was also staged at the Circle in the Square Theatre in New York, until 1965, while the terrible consequences of the Vietnam War were felt all around. Surely the bitter laments of the Trojan women, in the elegant English translation of Professor Edith Hamilton, moved again, as had happened in classical Athens, the conscience of many American spectators.

From 1965 to 1966, Cacoyannis also performed *The Trojan Women* at the French National Theater in Paris, following this time Jean-Paul Sartre's translation and with sets designed by the Greek painter Yannis Tsarouchis. Seeing the positive acceptance of his theatrical version he began the preparations to premiere the following year at the Herodes Atticus theatre

in Athens. His intention was that the actress Ellie Lambetti, who had starred in many of his films, would assume the triple interpretation of the roles of Andromache, Cassandra and Helena⁵ with his friend Tsarouchis again as the sets designer. However, the coup d'état by the Junta of the Colonels in April 1967 cancelled the project and Cacoyannis himself had to remain as an exile in France⁶.

Curiously, one of the censorship measures imposed by the Greek military leadership during the seven years of the dictatorship (1967-1974) was to prohibit, among many other things, the reading of the tragedies of Euripides because of their obvious political content. At that time many Greek intellectuals were persecuted and most opted for voluntary exile. However, the denunciation of the abuses committed in the interior of the country came by many filmmakers both from outside the Greek borders and, in a more veiled manner, from the inside⁷. The first to rise up against the regime was Costa-Gavras, whose film *Z* (1968) exposed the lies and machinations of corrupt generals determined to quash any political resistance, even if it was peaceful. Several years after its release, some Greek film productions also appeared that, mocking the strict censorship, presented a new interest in ancient Athenian democracy. Thus, in 1972, the historical film *Hippocrates and Democracy* by Dimitris Dadiras and an adaptation of Aristophanes' *Lysistrata* directed by Yorgos Zervoulakos in the Greek capital, were released at the Thessaloniki Film Festival.

Michael Cacoyannis pursued his plan to stage the tragic verses of Euripides' work, even more when it became imperative to denounce abuses and the violation of human rights in his own country. He himself decided to write in English the film script for *The Trojan Women*⁸ with the intention that its profound pacifist message could be seen and heard in all the cinemas of the world. But before getting down to work, he contacted all four actresses he had chosen to impersonate the main heroines of the tragedy on the big screen. Katharine Hepburn, whom he had met in London in the 50s, was enthusiastic about the project from the start and immediately accepted the role of the aged queen Hecuba, although the salary was lower than she expected. Additionally, Geneviève Bujold and Vanessa Redgrave accepted to play Cassandra and Andromache, respectively, and, finally, his friend Irene Papas, essential in the Euripidean trilogy, also accepted the role and was to become the most convincing cinematographic Helen that has ever been



represented. The writing of the script was carried out keeping in mind each one of these movie stars, a cast who would eventually become one of the main factors for the success of the film.

The cast was also completed by Patrick Magee (Menelaus) and Brian Blessed (Talthybius), the young Alberto Sanz (Astyanax) and a group of great British and Spanish actresses who gave life to the chorus of *Trojan women*⁹. Furthermore, the film featured an intriguing soundtrack composed by Cacoyannis's friend Mikis Theodorakis, who was imprisoned by the Colonels for two years and was recently released¹⁰.

After a rigorous study of locations, filming finally took place in the town of Atienza, in the province of Guadalajara, Spain. There the whole team moved in September 1970 and, taking advantage of an old Muslim fortress, recreated the ruins of the mythical city of Troy, temporarily darkening the stones of the castle¹¹. The production was secured through sources in Greece, the United Kingdom and the United States with local extras and other Spanish specialists who ensured that, during the eight weeks of filming, even the smallest details of setting and costumes were always ready¹². It is paradoxical that, many kilometers away from Greece, then dominated by the extreme right, Franco's Spain was so passionately involved in a film that, in the long run, it turned against the ruling dictatorial regime. Once again, resorting to the prestige of the classical texts, a powerful political denunciation was forged without any other weapons than the power of some ancient verses and the indiscreet objectivity of the cinematographic camera.

3. Symbolic Realism and Filmic Translation

In a seminal article by Sergey Eisenstein on El Greco, he claims that the Cretan painter shows a purely cinematographic technique, and as an example he analyses his mastery of montage, light and color¹³. A certain disproportion in the representation of large planes and his drawings made from short strokes only increased the sensation of movement. In the pictorial evolution of El Greco, there is a gradual abandonment of the corporeal leading to the final triumph of symbolism, since he was much more interested in the emotions of the characters than in any minute detail. In this sense, we could establish a bridge between the aesthetic conception of both creators, since Eisenstein himself does nothing else but rely on the painter to synthesize his own artistic creed. For his part, Michael Cacoyannis, a great admirer of the films of the Russian director, looks at his style to represent on the big screen the tragedies of Euripides¹⁴ and in many cases his compositional structures seem also to echo El Greco's paintings. For example, we have the astonishing silent prologue of his *Electra*, loaded with symbolic elements, detailed plans and vertiginous camera movements, a metaphorical beginning that owes much to Eisenstein's formalism¹⁵. Does not the image of Electra's nanny, lying on the ground just before the title of the film, remind us of the forced curvatures designed centuries ago by the great painter of Toledo? Cacoyannis' tendency to draw attention to the hands and eyes, the convulsions that make his actors repeat in moments of greatest suffering and certain frames with geometric composition are reminiscent of that same desire to bring the viewer closer to the spiritual element¹⁶ underlining all religious experience that often leads to ecstasy¹⁷.

The tragic trilogy of Cacoyannis presents an approach to ancient Greece in a realistic way but it moves away from the codes established by the epic productions of Hollywood and the European *peplum*, opting for natural landscapes and for much more credible interpretations. However, the treatment of the sets and the austerity of the dresses manage to create an atmosphere of a certain asceticism¹⁸. The same coldness and uneasiness with which the Mycenaean archaeological site is used in *Electra* and *Iphigenia* is also repeated in the desolate ruins of the burnt fortress of *The Trojan Women*. This stylization is especially striking in the movements of the women's choir¹⁹ and in the scenes in which the director tries to create a strong opposition of characters, as is the case with the dusty rags of the Trojans in front of the luminous tunic of Helen's

jewels²⁰. In this way, enhanced chiaroscuro effects were able to highlight the terrible disasters that the war brought with it²¹.

Cacoyannis fundamentally believes that the message of the original text is able to reach the screen with all its expressive force today, avoiding unnecessary updates, in the style of Pier Paolo Pasolini's films. Consequently, he also avoids excessive details which, in their attempt to contextualize the drama in specific spatial and temporal coordinates, end up hindering the complete identification of contemporary viewers with the characters of the tragedy. In this cinematic interaction between the mythical and the real, the director replaced the original prologue of Athena and Poseidon with a more modern one in which a voice is heard over still images depicting the abuse of women and children²². This makes it clear that men exclusively are responsible for this shameful behavior. Cacoyannis also partially reduces the monologues of the actresses and, above all, the choral songs in order to achieve greater dramatic effect²³. In addition, thanks to the camera movement, he focuses and highlights aspects that Euripides only suggested in his work²⁴.

The symbolic realism with which *Electra* was filmed reappears now in *The Trojan Women* following the same aesthetic pattern. The burning remains of the sacked city could be the scene for any war. It is not a matter of reconstructing events from a distant past in real time but of abstracting them from time to make them timeless and, therefore, universal²⁵. The desert landscape, the sun and even the wind are integrated into the cinematographic representation as symbols that convey the desolation, exhaustion and humiliation of the Trojan women against the arrogance of the Greeks. Cacoyannis also introduces a new scene without dialogues in which we see how Helen dares to take a refreshing bath while the rest of the women die of thirst. Their indignation erupts in an open revolt which is quickly stifled with violence by the Achaean soldiers. Here is another example of the freedom with which the filmmaker approached the text by translating it in terms much closer to the viewers of the twentieth century.

Along the same lines, the musical score composed by Mikis Theodorakis was based on popular songs and Byzantine melodies, reinforcing the ties between ancient and modern Greece. The musical motifs of the film are characterized by austerity and a certain monotony, using percussion to highlight the moments of great dramatic intensity. The only song we hear is chanted by a group of Trojans who go to the ships to serve as slaves to their new Greek masters at the end of the first episode. While Cassandra is driven by force to her cart, the women's choir sings:

*“I´ll never see my son again.
 My heart was buried in this place.
 The sky is dark, the sound has fled,
 The stones are cracked, the grass has bled.
 This land is ours, it´s ours, it always has been ours.
 We´ll never leave it, because our roots are deep within it.”*

Even nature seems to rebel against the abuses of the Greek army. They have razed the city to the ground and killed the Trojans, but there still remains the suffering of the vanquished, who are driven into exile. However, the song hides a much deeper symbolism, since, curiously, Theodorakis had composed it only a few years before as a sign of protest against the Greek Junta and it was very popular in Greece at that time²⁶. “Tha simanun i kambanes” was the orchestration of verses from the collection *Romiosini* by Yannis Ritsos, a Greek communist poet, who had interpreted splendidly Grigoris Bithikotsis and which Melina Merkouri herself repeated over and over again in the numerous rallies against the Greek dictatorship. The chorus of Trojans did nothing else but reiterate that even at that moment, there were people suffering political persecution, expropriation and exile, although many did not want to understand their song.

Cacoyannis thus rewrote the text of Euripides in his film script, restructuring it and renouncing the unity of time, place and action, but without ceasing to be faithful to the classical tradition²⁷. In fact, it could be suggested that the true protagonist in his version is still the spoken word, as it can be seen in the intense debate between Hecuba and Helena or in the final monologue of the queen lamenting her grandson before burying him. However, this tragedy presents a fundamental problem of narrative structure as it is made with the juxtaposition of long monologues that threatened to make it boring for the modern viewer. This extensive elegy required a dynamism that Cacoyannis achieved through a subtle play of contrasts between the monotony of dramatic action and the montage rhythm in the filmed sequences.

4. The all-seeing camera

Comparing *The Trojan Women* with *Electra* and *Iphigenia* we can see that the treatment of time here is more sophisticated, not only in concerns of the general rhythm of the film but also in its jump-cuts and narrative leaps that



the director employs to condense the action. A very apt example of this can be seen in the sequence with the departure of Helen with her husband Menelaus, followed by the fall of Astyanax and the close-up of Andromache with an empty gaze. To increase the sense of despair, Cacoyannis also lengthens time between episodes, delaying the arrival and departure of the Greek messenger, while the camera remains motionless before the faces of the actresses²⁸, as they present their respective monologues or rise with difficulty after prostrating without a helping hand, as with Queen Hecuba at the beginning and end of the film. However, in other occasions, the director accelerates movement to highlight moments of extreme anguish, making the spectators empathize with the events on screen. For example in the scene at the cave, Cassandra, in a state of madness, runs from one place to another, while the camera follows her with sharp jump-cuts²⁹, or as Andromache tries desperately to stop the Greeks from snatching her little son Astyanax. In these two scenes the camera transmits perfectly the restlessness and the desperation of women, the principal victims of war.

Cacoyannis also employs accelerated staccato zooming, an effect frequently used by the directors of the New Wave in the 70's. In particular, we can see this effect in the last scene with Cassandra, when she is driven by cart to the Achaean ships³⁰. With this device, Cacoyannis increases the feeling of anxiety and vertigo that Geneniève Bujold manages to create with her impressive performance, underlined even more when the camera turns around a complete 180 degrees³¹ and, from the perspective of the princess, shows the ruins of the city³², indicating the total overturn of the glorious past of Troy. The recourse to the subjective camera also makes the scene with Astyanax's³³ murder even more painful, as the director chooses not to show directly the fall of the child but depicts it through Astyanax's own eyes, assuming again the perspective of

the innocent victims³⁴.

In addition to the various movements, the camera angle acquires special relevance, through which the director further explores the psychology of the characters. Helen usually appears photographed in sharp contrasted colors emphasizing her dominance over the rest of the characters, as in the last scene, with the camera far above her husband³⁵, or in her presentation before the Trojans on a rock, while Astyanax is seen through a half angle, hugging his mother like a helpless bird³⁶. Similarly, Hecuba appears exalted above the rest of the Trojans as well as with King Menelaus in the third episode, when she is depicted on top of a hill, with the sun on her left and a tree full of sacred connotations³⁷. In front of such a vision, the women's choir turns to her and bows to venerate their queen, whose dignity makes the visitors look mean and small. The aura of supernatural luminosity³⁸ that surrounds her at that moment makes Menelaus look even worse in her presence than what Euripides had presented to us.

The mission of such objectivity is to provide more information than the characters communicate in front of the camera. In this sense, Cacoyannis is an expert of directing in close-ups and detailed shots that speak for themselves. In *The Trojan Women* the most interesting aspect is the faces of the women at the moment of their choral performance. The director films the choir as if it was an indivisible unit³⁹ sharing the verses of the poem about the destruction of the city and makes the camera focus on them, thus transmitting in a very expressive way the suffering of those who had seen their loved ones die and now feel like caged animals. Their eyes, in addition to their lips, are crying out asking the spectator to react and do something to save them. In an opposite direction we also see Helen's eyes through the wooden planks of her prison. Her defiant look becomes the symbol of falsehood and arrogance. In that level of detail the director highlights an evil human being who is willing to do away with anything, no matter who else is destroyed. In the Helen that Cacoyannis presents, there is no place for compassion or repentance, only *hybris* and the desire for power.

Finally, we want to highlight two sequences with Katharine Hepburn that emanate extreme emotional power. The first focuses on the queen's face at the moment when, suspecting that her daughter Polyxene has suffered some punishment, she utters her name with a broken voice while staring into the void distance. The second is, in the end of the film, when she holds the corpse

of her grandson and sings the deeply moving funeral dirge. In both scenes the uncontrolled tremors of the actress's face only underscore her weakness and helplessness against the barbarism she is forced to endure⁴⁰.

Conclusion

As he had achieved years earlier with *Electra*, with *The Trojan Women* Michael Cacoyannis again surpassed all film adaptations of ancient Greek tragedies, such as the academic *Oedipus Rex* (1957) by Tyrone Guthrie or the Marxist *Oedipus* (1967) and Freudian *Medea* (1969), both by Pier Paolo Pasolini⁴¹. For his Euripides' adaptation, he chose a text with high political content, yet without fear of offending the sensibility of contemporary viewers. Over the centuries, Euripides' powerful verses have lost none of their strength and relevance. Nevertheless, Cacoyannis simplified in his cinematographic script the most ambiguous aspects of the work in order to accentuate its cathartic effect and achieve a full identification of the spectator with the Trojan slaves⁴². In addition, he dared to add his personal touch, using the camera to intensify the moments of enhanced dramatic tension. In fact, he is more explicit than the tragic author when he exposes violence towards women and children, the true victims of any armed conflict⁴³. On the other hand, the masterful interpretations by Katharine Hepburn, Geneviève Bujold, Vanessa Redgrave and Irene Papas, his four leading actresses, contributed to presenting women as superior to masculine characters, something that already exists in the original text⁴⁴.

The use of music and silences, the sets and costumes, the movement of the camera and the narrative rhythm achieved by the director through the accomplished montage of the film effectively serve this powerful anti-war denunciation, created at a specific moment in time when international conflicts, fascist dictatorships and communist governments attacked again the rights and the liberties of citizens⁴⁵. In the process of creating the film, we find, as a backdrop, not only its filming in Franco's Spain but also the experience of the director and his team, who suffered exile due to the oppression of the Greek Junta⁴⁶. However, Cacoyannis avoided direct political references, keeping them more or less veiled, in order to make his message universal⁴⁷, as Euripides had done so many centuries ago.

As expected, the film was not released either in Greece or Spain but was screened in the non-competitive section at the 1971 Cannes Film Festival. The

praise by film critics was unanimous⁴⁸, as for example by the National Board of Review of North America which gave its award to the magnificent performance of Irene Papas and the Kansas City Film Critics Circle, which gave their award, in the following year, to Katharine Hepburn. In addition, the film received the Prize of the World Peace Organisation, an award that Cacoyannis had already received four years earlier for his anti-nuclear comedy *The Day the Fish Came Out*. However, in spite of the artistic quality of the film and the excellent performances, it was necessary to wait several years until specialists in philology and classical tradition from North American and European universities rescued it from oblivion and began to study it, emphasizing its high educational value. The film's reissue in Greece in 2006 and some later versions¹ made it possible for this work of art to continue inspiring new readings and interpretations. And, as is the case in the film, when the chorus of the Trojan women leaves the screen, then the debate really begins.

References

- Bakogianni A., «Voices of Resistance: Michael Cacoyannis' *The Trojan Women* (1971)», *BICS* 52 (2009) 45-68.
- Berti I. - García Morcillo M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008.
- Castillo M. J. (coord.), *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008.
- Cacoyannis M., *Diladí*, Athina, Kastaniotis, 1990.
- Cacoyannis M., *The films*, Athens, Greek Film Center, 1999.
- Cacoyannis M., «Una actriz para cada película», *Intramuros*, 27 (2007) 4-5.
- Cano Alonso P. L., *Cine de Romanos*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2014.
- De España R., *La pantalla épica*, Madrid, T&B, 2009.
- De Martino D., «La representación de la violencia trágica en el cine», in De Martino F. - Morenilla C. (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia. Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, Bari, Levante, 2009, 375-386.
- Eisenstein S., *Cinematismo*, Buenos Aires, Quetzal, 1982.
- García Romero F., «Adaptaciones cinematográficas de la tragedia griega: puesta en escena antigua y moderna», in García Novo E. - Rodríguez Alfageme I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, 193-203.
- Goudelis T., «Drame Antique et cinema Grec», in Demopoulos M., *Le cinéma grec*, Paris,

Centre Georges Pompidou, 1995, 83-89.

Heath R., «*The Trojan Women* (1971), Michael Cacoyannis», *Ferdy on Films*, 2010 [accessed: 2018-11-5]. <http://ferdyonfilms.com/tag/euripides/>

Haidemenos N., *Mihalis Kakoyannis. Kinimatografos*, Athina, Troia, 2010.

Karalis V., *A History of Greek Cinema*, New York – London, Continuum, 2012.

Kolonias B., *Mihalis Cacoyannis. 36 Thessaloniki Film Festival*, Athens, Kastaniotis, 1995.

López Jimeno A., «La trilogía euripídea de Cacoyannis», in Alonso Aldama J. – García Román - Mamolar Sánchez (eds.), *Homenaje a Olga Omatos*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2007, 511-529.

MacKinnon K., *Greek Tragedy into Film*, London – Sydney, Fairleigh Dickinson University Press, 1986.

McDonald M., *Euripides in cinema: The heart made visible*, Philadelphia, Centrum Philadelphia, 1983.

McDonald M. – MacKinnon K., «Cacoyannis vs. Euripides: from tragedy to melodrama», in N. W. Slater - B. Zimmermann, *Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Stuttgart, M & P, 1993, 222-234.

McDonald M. – Winkler M. M., «Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy», in Winkler M. M. (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, 2001, 72-89.

McDonald M., «Cacoyannis and Euripides», *Prometeus OnLine Magazine*, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 2009 [accessed: 2018-11-5]. <http://www.indafondazione.org/en/senza-categoria/cacoyannis-and-euripides-iphigeneia-as-modern-political-commentary/>

Melero Bellido A., *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico*, Madrid, Akal, 1990.

Michelakis P., «The Past as a Foreign Country? Greek Tragedy, Cinema and the Politics of Space», in F. Budelmann – P. Michelakis (eds.), *Homer, Tragedy and beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling*, London, 2001, 241-257.

Michelakis P., *Greek Tragedy on Screen*, Oxford University Press, 2013.

Moschovakis A., «Les passions de Michael Cacoyannis: de la comédie à la tragédie», in Demopoulos M., *Le cinéma grec*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, 143-155.

Navarro J. L., *Eurípides. Las troyanas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

Prieto Arciniega A., *La Antigüedad a través del cine. Colección Film-Historia 14*, Universidad de Barcelona, 2010.

Rodighiero A., «Cinema e mito classico», in Gibellini P., *Il mito nella letteratura italiana, V, 1: Percorsi. Miti senza frontiere*, Brescia, Morcelliana, 2009, 563-599.

Salvador Ventura F., «Las tragedias de Eurípides mediante el cineasta griego M. Cacoyannis», in López A. - Pociña A. (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias*,

tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX, Universidad de Granada, 2009, 595-606.

Siafkos Ch., *Mihalis Cacoyannis. Se proto plano*, Azina, Psijoyiós, 2009.

Simões Rodrigues N., «Helena de Troya en el séptimo arte», *Ámbitos* 27 (2012), 27-38.

Solomon J., *Peplum. El Mundo Antiguo en el cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Torrance I., «Resonances of religion in Cacoyannis' Euripides», in Dillon J. – Wilmer S. E., *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today*, London, Methuen, 2005, 42-64.

Valverde García A., «Las Troyanas de Cacoyannis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz», *Perspectiva Cep* 2 (2000), 87-94 [accessed: 2018-11-5].

<http://filelinesgalicia.blogspot.com/2009/09/las-troyanas-de-cacoyannis-como-recurso.html>

Valverde García A., «La gran herencia de Michael Cacoyannis: La trilogía cinematográfica de Eurípides», *Metakinema* 9 (2011) [accessed: 2018-11-5]. http://www.metakinema.es/metakineman9s5a1_Alejandro_Valverde_Garcia_Cacoyannis_Euripides.html

Valverde García A., «Michael Cacoyannis: la sabiduría de la simplicidad», in Salvador Ventura F. (ed.), *Cine y autor*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar Ediciones, 2012, 155-168.

Werner C., «Troianas: do filme de Michael Cacoyannis à tragedia de Eurípides», *Archai* 7 (2011), 131-136.

Zacharia K., *Hellenisms: Culture, Identity and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, Hampshire, Ashgate, 2008.

Notes

1 We are referring to our article, «Las Troyanas de Cacoyannis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz», *Perspectiva Cep* 2 (2000), 87-94 [accessed: 2018-11-5].

<http://filelinesgalicia.blogspot.com/2009/09/las-troyanas-de-cacoyannis-como-recurso.html>

2 Valverde García A., «La gran herencia de Michael Cacoyannis: La trilogía cinematográfica de Eurípides», *Metakinema* 9 (2011) [accessed: 2018-11-5]. http://www.metakinema.es/metakineman9s5a1_Alejandro_Valverde_Garcia_Cacoyannis_Euripides.html

3 Prieto Arciniega A., *La Antigüedad a través del cine*, Universidad de Barcelona, 2010, 23.

4 Goudelis T., «Drame Antique et cinema grec», in Demopoulos M., *Le cinéma grec*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 84.

5 Ch. Siafkos, *Mihalis Cacoyannis. Se proto plano*, Athina, Psihoyiós, 2009, p. 192.

6 Finally, with its own translation in modern Greek, Cacoyannis will be able to stage it in Greece from 1995 to 1997 at the Theatre of Epidaurus and at the Herodes Atticus Theatre, and his version will be adapted by Leonidas Loisides in 2009.

7 On the political situation experienced in Greece during this period see Bakogianni A., «Voices of Resistance: Michael Cacoyannis' *The Trojan Women* (1971) », *BICS* 52 (2009), p. 52-53.

8 This film script will be published two years after the premiere of the film, Siafkos, ib., p. 295.

9 We mention also the performances by Pauline Letts, Rosalie Shanks, Pat Beckett, Anna Bentinck, Esmeralda Adam García, Esperanza Alonso, Margarita Calahorra, Adela Armengol, Gloria Berrocal, Ana M^a Espejo, M^a Jesús Hoyos, Margarita Matta, Mirta Miller and Carmen Segarra. We must also mention the participation of the Greek actress Elsie Pitta, who in *Electra* (1962) played the heroine as a child, and Dan Van Husen as one of the soldiers of the Achaean army.

10 According to Jane Boutwell in “The Talk of the Town: Theodorakis”, *The New Yorker* (15-VIII-1970), the composer was released on April 13 of that year. The recording of film soundtrack took place in February 1971, in a London studio. Theodorakis had collaborated with Cacoyannis in his previous films, *Electra* (1962), *Zorba the Greek* (1964) and *The Day the Fish Came Out* (1967), in addition to writing in prison the soundtrack for *Z* (1968) by Costa-Gavras.

11 Siafkos, *ib.*, p. 184.

12 The journalist Gregorio Medina Higes, in his blog www.gremehi.blogspot.com [accessed: 2013-08-16], records some memories and anecdotes of the filming. The costume designer Félix Sánchez Plaza and Lucía Cleto Martín assisted in the props. César Lucas also moved to the town of Atienza, and took photographs of the shooting, while Natalia Figueroa, published a story in the newspaper ABC.

13 Eisenstein S., “El Greco y el cine”, *Cinematismo*, Buenos Aires, Quetzal, p. 178.

14 Karalis V., *A History of Greek Cinema*, New York – London, Continuum, 2012, p. 97.

15 MacKinnon K., *Greek Tragedy into Film*, London – Sydney, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, p. 76.

16 Examples of these details in the film are in the foreground of Helen, with a defiant look, and in the hand of the soldier in charge of killing Astyanax, as well as in the mystical rapture of Cassandra and in the disposition of the chorus of Trojans around of his queen.

17 Eisenstein S., *ib.*, p. 185.

18 García N., “Classic Sceneries: Setting Ancient Greece in Film Architecture”, en Berti I. - García Morcillo M. (eds.), *Hellas on Screen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, 28.

19 Special focus is given on their movements in a circle surrounding Hecuba, Andromache and her son, their reverence towards their queen at the arrival of Menelaus or the choral intervention in the first song, the funeral of Astyanax and the final lament.

20 Bakogianni A., *ib.*, p. 65.

21 Cano Alonso P. L., *Cine de Romanos*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2014, p. 269.

22 García Romero F., «Adaptaciones cinematográficas de la tragedia griega: puesta en escena antigua y moderna», en García Novo E. - Rodríguez Alfageme I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, p. 201.

23 We highly recommend reading the critique of this film offered by Roderick Heath in the On-Line Magazine *Ferdynon Films* [accessed: 2018-11-5]. <http://ferdyonfilms.com/tag/euripides/>.

24 McDonald M., *Euripides in Cinema: The heart made visible*, Philadelphia, Centrum Philadelphia, 1983, p. 234.

25 Kolonias B., *Mihalis Cacoyannis. 36 Thessaloniki Film Festival*, Athens, Kastaniotis, 1995, p. 31.

26 Bakogianni A., *ib.*, p. 61.

27 Rodighiero A., «Cinema e mito classico», in Gibellini P., *Il mito nella letteratura italiana, V, 1: Percorsi. Miti senza frontiere*, Brescia, Morcelliana, 2009, 576.

28 Siafkos Ch., *ib.*, p. 186.

- 29 McDonald, *ib.*, p. 181.
- 30 McDonald M., *ib.*, p. 199.
- 31 The same device was used in *Electra*, at the moment when Aegisthus struck her, desecrating the grave of her father, king Agamemnon.
- 32 McDonald M., *ib.*, p. 245.
- 33 Valverde García A., «Michael Cacoyannis: la sabiduría de la simplicidad», en Salvador Ventura F. (ed.), *Cine y autor*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar Ediciones, 2012, 164.
- 34 De Martino D., «La representación de la violencia trágica en el cine», en De Martino F. - Morenilla C. (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia. Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, Bari, Levante, 2009, 380.
- 35 Solomon J., *Peplum. El Mundo Antiguo en el cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, 280.
- 36 McDonald M., *ib.*, p. 246.
- 37 McDonald M., *ib.*, p. 205.
- 38 The director here establishes a clear parallel between this plane and that of the resplendent Apollo that Cassandra thinks she sees at the exit of the cave.
- 39 García Romero F., *ib.*, p. 196.
- 40 Bakogianni A., *ib.*, p. 64.
- 41 Karalis V., *ib.*, p. 100.
- 42 MacKinnon K., *ib.*, p. 85.
- 43 McDonald M., *ib.*, p. 244.
- 44 McDonald M., *ib.*, p. 234.
- 45 Bakogianni A., *ib.*, p. 55.
- 46 De España R., *La pantalla épica*, Madrid, T&B, 2009, p. 355.
- 47 Bakogianni A., *ib.*, p. 58.
- 48 On the website of the Michael Cacoyannis Foundation in Athens (www.mcf.gr) there are interesting documents of the film, as well as reviews of Dane Lanken and Frank Getlein published, at the time of its premiere, at *The Gazette* in Montreal (20 / XI / 71) and *The Evening Star* in Washington (28 / XII / 71), respectively. Other critics of the moment, signed by Vicent Canby (*The New York Times* 28 / IX / 71), Molly Haskell (*The Village Voice* 7 / X / 71) and Roger Ebert (4 / VI / 72) are available through www.imdb.com.
- 49 We refer to the DVD edition of Michael Cacoyannis: *Trilogy* (Audio Visual Entertainment), which includes *Electra*, *The Trojan Women* and *Iphigenia* in their original version. Later, the Spanish version appeared with the dubbing in Spanish edited by Manga Films.

Contributors

Thanassis Agathos

thagathos@phil.uoa.gr

Thanassis Agathos is Assistant Professor of Modern Greek Literature at the Faculty of Philology of the National and Kapodistrian University of Athens. He holds a B.A. in Philology from the University of Athens, an M.A. in Modern Greek Literature from the University of Oxford and a Ph.D. in Modern Greek Literature from the University of Athens. His research interests include Modern Greek Literature of the 19th and 20th century, reception theory, the relationship between literature and cinema. He has published studies on the work of Emmanuel Roidis, Alexandros Rizos-Rangavis, Kostis Palamas, Nikos Kazantzakis, Constantinos Theotokis, Stratis Myrivilis, George Seferis, Odysseas Elytis, Elias Venezis, Angelos Terzakis, Vassilis Vassilikos etc. he is the author of *From Vios kai politeia tou Alexi Zorba to Zorba the Greek* (2007), *The Letters of Nikos Kazantzakis to the Angelakis family* (2013), *The Era of the Novel* (2014), and *The Cinematic Aspect of Grigorios Xenopoulos* (2016).

Natasa Dadousi

natasadadousi@hotmail.com

Natasa Dadousi was born in 1985. She holds a B.A. in Philology with Specialisation in Medieval and Modern Greek Studies (Aristotle University of Thessaloniki), an MA in Modern Greek Literature (Aristotle University), and has been working as a teacher of Greek Literature since 2008. In 2008, she was accepted at the Democritus University of Thrace at the Department of Law. Natasa is also a scientific partner in Hatzithomas Editions and is currently a PhD candidate at the School of Film

Studies at Aristotle University of Thessaloniki conducting research on the Greek Film Comedy of the 1960s. She speaks English, Italian, German and Spanish.

Anthony Dracopoulos

Anthony.Dracopoulos@sydney.edu.au

Anthony Dracopoulos is a senior lecturer with the department of Modern Greek and Byzantine Studies at the University of Sydney. He has published extensively on the works of G. Seferis, C.P. Cavafy and Greek Modernism. His latest publication is the study: *C.P. Cavafy: The Open Work* (2013).

T.P. (Thomas) Elsaesser

T.P.Elsaesser@uva.nl

T.P. (Thomas) Elsaesser is an international film historian and professor of Film and Television Studies at the University of Amsterdam. Elsaesser is an important representative of international film studies, whose books and essays on film theory, genre theory, Hollywood, film, history, archeology media and new media, the European cinema d'auteur and installation art have been published in more than 20 languages. Elsaesser is known primarily for his studies on almost every period of German film history, from early film (*A Second Life: German Cinema's First Decade*), the cinema of the Weimar Republic (*Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*) and Fritz Lang (*Metropolis*), including the much-cited *New German Cinema – A History*, as well as a monograph on Rainer Werner Fassbinder, a study on the afterlife of the Nazi era in German post-war film, an anthology on the work of Harun Farocki and *The BFI Companion to German Cinema*.

Besides his publications on German cinema, Elsaesser has also edited and co-edited collections

on Early Cinema, Television, New Media, as well as co-authoring a book on Contemporary Hollywood (*Studying Contemporary American Film*, with Warren Buckland) and an innovative Introduction to Film Theory (*Film Theory: An Introduction through the Senses*, with Malte Hagener).

Alejandro Valverde García

allenvalgar@hotmail.com

Alejandro Valverde García is Professor of Classics at the Instituto Santísima Trinidad of Baeza, in Spain. He is author of several articles devoted to the reception of the ancient Greek tragedies in cinema (Michael Cacoyannis, Jules Dassin, Yorgos Tsavelas) and their educational value. He collaborates with the film journals *Filmhistoria*, *Filmicon* and *Metakinema* and is co-editor with Arthur Pomeroy of *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* (2017).

Sophie Iakovidou

sophie_iak@yahoo.fr

Sophie Iakovidou is Assistant Professor in Modern Greek Literature with the Democritus University of Thrace. She has published on modern Greek writers, modern Greek poetry, children's literature and gender studies.

Betty Kaklamanidou

kaklamad@film.auth.gr

Betty Kaklamanidou is a Fulbright scholar and Assistant Professor in Film and Television History and Theory at Aristotle University, Thessaloniki, Greece. She is the author of *Easy A: The End of the High-School Teen Comedy?* (2018), *The 'Disguised' Political Film in Contemporary Hollywood* (2016), *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism* (2013) and two books in Greek on adaptation theory and the history

of the Hollywood rom com. Betty is also the co-editor of *Contemporary European Cinema: Crisis Narratives and Narratives in Crisis* (2018), *Politics and Politicians in Contemporary U.S. Television* (2016), *The Millennials on Film and Television* (2014), *HBO's "Girls"* (2014), and *The 21st Century Superhero* (2010). She has just completed a co-edited collection on post-2008 European Cinema and is currently editing a volume on film adaptations. Betty's articles have appeared in *Television & New Media*, *Literature/Film Quarterly*, *Celebrity Studies* and *The Journal of Popular Romance Studies*.

Vrasidas Karalis

Vrasidas.Karalis@sydney.edu.au

Vrasidas Karalis holds the Sir Nicholas Laurantos' Chair in Modern Greek Studies at the University of Sydney. He has published extensively on Byzantine historiography, Greek political life, Greek Cinema, European cinema, the director Sergei Eisenstein and contemporary political philosophy. He has also worked extensively as a translator (novels by Patrick White) and the theory of the transcultural translation. He has edited volumes on modern European political philosophy, especially on Martin Heidegger, Hannah Arendt and Cornelius Castoriadis. His recent publications include *A History of Greek Cinema* (2013) and *Greek Cinema from Cacoyannis to the Present* (I.B. Tauris. 2017).

Ursula-Helen Kassaveti

ursulacassavetes@gmail.com

Ursula-Helen Kassaveti was born in Athens in 1980. She holds a BA in Greek Literature (UOA, Athens School of Philosophy), a MA in History and Folklore (UOA, Department of Primary Education, Faculty of Humanities) and a MA in Cultural Studies (UOA, Department of

Communication and Media Studies). At the same department she completed her Ph.D. thesis in Film Genre Theory, Sociology & Cultural Studies, focusing on the 1980s Greek direct-to-video film industry. Her research interests revolve around Cultural Studies, Genre Theory, Popular Culture and Visual Ethnography. She is an academic fellow of AUTH, Faculty of Economic and Political Sciences, Department of Journalism & Mass Communications and a post-doc researcher in Sociology of Film at the University of Patras, Department of Drama under the supervision of Associate Professor Chrysanthe Sotiropoulou.

Maria Mavroudi

mavroudi@berkeley.edu

Maria Mavroudi is Professor of Byzantine History and Classics at the University of California, Berkeley. Her research focuses on the intellectual exchanges between Byzantium and the Arabic-speaking world, the interaction between Byzantine and Islamic science, and the survival and transformation of Byzantine culture after 1453.

Sandra M. Nikolic

nisand79@gmail.com

Sandra M. Nikolic received her PhD in Film and Media Studies from the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. She is the author of the book *Narration and Contemporary Film: Hollywood Model* (Zadužbina Andrejević, Belgrade, 2012). Recent papers: *Fragmented narrative structure of Alejandro González Iñárritu's "Death Trilogy"* (2014), *Time, Memory and Contemporary American War Film in Film Philosophy of Deleuze* (2016), *Media and Cultural Memory: The Case of Contemporary War Film* (2017) etc. She has published articles in several journals in Serbia

and Greece (Filaz, Magnisia). She is a member of the European Network for Cinema and Media Studies (NECS). Her research area comprises film, media, cultural and anthropological studies with current interest in the cinema of the Balkans (especially Greek Cinema).

Achilleas Ntellis

achilleas.ntellis@gmail.com

Achilleas Ntellis has studied Classics at the University of Athens, and holds a PhD in Film Studies from the University of the Aegean. He has published extensively in many aspects of modern Greek studies, with special focus on film criticism. He has received many awards for his research. He is currently working on the life and work of the most important star of the Greek film industry, Aliki Vouyiouklaki.

Nick Poulakis

npoulaki@music.uoa.gr

Nick Poulakis holds a PhD in ethnomusicology and film musicology from the Department of Music Studies at the National and Kapodistrian University of Athens, where he teaches ethnomusicology, film music and ethnographic cinema and operates as a tutor in e-learning classes on Greek music culture. He teaches as collaborating staff at the Hellenic Open University and he has also taught at the Technological Educational Institute of Epirus. He has been involved in various research projects on Greek music, video-life stories, (ethno)musicological films and musical museums. He has published articles and book chapters on film and TV music. He currently serves as a member of the Special Staff of the Ethnomusicology and Cultural Anthropology Laboratory at the National and Kapodistrian University of Athens. He is the author of *Musicology and Cinema: Critical Approaches to the*

Music of Modern Greek Films (2015), published in Greek by Editions Orpheus.

Anna Poupou

annapoupou@hotmail.com

Anna Poupou teaches film history at the Hellenic Open University and at the Department of Theatre Studies in Athens University as adjunct lecturer. She holds a Doctorate in Film Studies from Sorbonne Nouvelle Paris III University, a DEA in Film Studies, a MA and a BA in Theatre Studies from Athens University. From 2008, she has been working as adjunct lecturer at the Universities of Athens, Thessaloniki, Crete and Thessaly. Her publications focus on the cinematic space, the history of Greek cinema and the relationship between history and cinema. Recent publications include the co-edited collections *City and Cinema: Theoretical and Methodological Approaches* (2011, in Greek), *Athens: World Film Locations* (2014), *History of Venice and the Venetian Empire, 11th-18th Century. Society, Economy, Civilization* (2016, in Greek).

Toula Nicolacopoulos

T.Nicolacopoulos@latrobe.edu.au

George Vassilacopoulos

G.Vassilacopoulos@latrobe.edu.au

Toula Nicolacopoulos and George Vassilacopoulos lecture in Philosophy at the University of Melbourne. They have published books and articles in European philosophy, political theory, critical race and whiteness theory and the history of Greek-Australian political activism. George Vassilacopoulos is the author of *Monumental Fragments: Places of Philosophy in the Age of Dispersion*, Melbourne: re.press, 2013. Toula Nicolacopoulos is the author of *The Radical Critique of Liberalism: In Memory of a Vision Part*

1, Melbourne: re.press, 2008. Together they are the co-authors of *The Disjunctive Logic Of The World: Thinking Global Civil Society With Hegel*, Melbourne: re.press; *Indigenous Sovereignty and the Being of the Occupier*, Melbourne: re.press, 2014; *Hegel and the Logical Structure of Love*, Aldershot: Ashgate, 1999; and *From Foreigner to Citizen: Greek Migrants and Social Change in White Australia 1897-2000*, (Greek), Melbourne and Pireas: Eothinon, 2004.

Sophia Sakellis

sstrans@bigpond.net.au

Sophia Sakellis completed her primary, secondary and tertiary education in Greece, obtaining a degree in Physics from the University of Patras and, subsequently, a Master of Science from the University of NSW in Sydney, where she also worked as a Tutor while doing research in Astrophysics. She obtained a two-way, English into Greek & Greek into English, NAATI Professional Accreditation (Level 3) in 1997 and has been a full-time freelance Professional Translator since. More recently, Sophia has taught Advanced Greek at the University of NSW, Translation at Macquarie University, and has also completed a Diploma of Language Studies and a Master of Arts by Research at the Department of Greek and Byzantine Studies of the University of Sydney where she is currently a PhD Candidate. Her area of research is Gender Psychodynamics in Films by Contemporary Greek Female Directors.

Olympia Tachopoulou

oltachopoulou@yahoo.gr

Olympia Tachopoulou is Adjunct Lecturer in Modern Greek Literature at the Hellenic Open University and the Open University of Cyprus. She has worked as a researcher at the Institute

contributors

for Mediterranean Studies (FORTH) and Nikos Kazantzakis Museum. She has published extensively on G. Seferis, N. Engonopoulos and G. Vizeynos. Her book *Modernist Primitivism: Aspects of Surrealism in the Poetry of Nikos Engonopoulos* (Athens, 2010) explores the influence of primitive art and non-Western cultures on the aesthetics of Surrealism. Her research interests include classical reception, literary theory and the interdisciplinary study of literature, ethnography and art.



<https://www.pinterest.com.au/pin/378865387388765619/>
Mikis Theodorakis and Giorgos Zambetas in Plaka, Athen 1961.

