



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
UNIVERSITY OF CRETE



ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

APPROACHES TO FILM HISTORY

Επιμέλεια

Παναγιώτα Μήνη & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ & ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - Ι.Τ.Ε.

Ρέθυμνο 2020

Επιμέλεια

Παναγιώτα Μήνη & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη

Σχεδιασμός έκδοσης - εκτύπωση

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ

Παπαρηγοπούλου 3 | 121 32 | Περιστέρι | Αττική

T 210 57 61 586 & 210 68 59 273 | E info@kapaekdotiki.gr

www.kapaekdotiki.gr

ISBN 978-960-628-116-7

**ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

**APPROACHES
TO FILM
HISTORY**

Επιμέλεια

Παναγιώτα Μήνη & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ &
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - Ι.Τ.Ε.

Ρέθυμνο 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Παναγιώτα Μήνη – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη Εισαγωγή.....	7
--	---

Ζητήματα προβολής, διανομής και πρόσληψης ταινιών

Ειρήνη Πλουμίδη Η κινηματογραφική κίνηση στο Ηράκλειο Κρήτης (1925-1931).....	15
--	----

Κωνσταντίνα Βάμβουκα Το ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας του 1930: ο αντίκτυπός του στον κινηματογράφο	37
--	----

Katerina Komi Distribution and Exhibition of French New Wave Films in Greece (1958-1974)	57
---	----

Κινηματογραφικές αναπαραστάσεις

1. Θεσμοί και κοινωνικές ομάδες

Αναστασία Δαδούση Η ελληνική οικογένεια μέσα από την κινηματογραφική κωμωδία: το παράδειγμα της ταινίας <i>Γάμος αλλά ελληνικά</i> (Βασίλης Γεωργιάδης, 1964)	111
--	-----

Κατερίνα Ηλιοπούλου Η νοηματική γλώσσα στον κινηματογράφο: απεικονίσεις των κωφών και των γλωσσών τους.....	137
--	-----

2. Κινηματογράφος και ιστορία

Μαρία Βαϊλάκη “You don’t question what you believe”: φανατισμός και μισαλλοδοξία στην ταινία <i>Agora</i> (2009) του A. Amenábar	157
--	-----

Mirjana Poptešin (Μίριαννα Ποπτέσιν)
Παρελθόν και παρόν της πρώην Γιουγκοσλαβίας/
Σερβίας στο *Μια γυναίκα-Ένας αιώνας* (2011) του
Ζέλιμιρ Ζίλνικ: η ιστορία στον κινηματογράφο και
στον γραπτό λόγο.....177

3. Κινηματογράφος, ιστορία και άλλες τέχνες

Marilou Nikolaou
Reading into 17th Century Witch-hunt: Miller's *The
Crucible* and Rouleau's *Les sorcières de Salem* 203

Ανθή Παπαναστασίου
Συνάντηση λογοτεχνίας, κινηματογράφου και
ιστορίας στο *Ουζερί Τσιτσάνης* 221

Νέες θεματικές στον ελληνικό κινηματογράφο

Παναγιώτης Δενδραμής
Σχολή Σταυράκου 1948-1958. Η πρώτη δεκαετία:
διαμορφώνοντας την κινηματογραφική
εκπαίδευση στην Ελλάδα..... 249

Νίκος Τσαγκαράκης
Ρομαντικός επαναστάτης: η διαδικασία παραγωγής
του *Μοντέλου* (1974) ως επιτομή του οράματος
του Κώστα Σφήκα..... 269

Δημήτρης Νινίκας
Η μουσική στη *Γλυκιά συμμορία* (1983) του Νίκου
Νικολαΐδη..... 289

Βιογραφικά σημειώματα 313

Contents..... 317

Εισαγωγή

Ο συλλογικός τόμος *Προσεγγίσεις στην ιστορία του κινηματογράφου* είναι το αποτέλεσμα ερευνητικών εργασιών σπουδαστριών και σπουδαστών του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Οι απαρχές της δημιουργίας του τόμου μπήκαν το 2017, όταν, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού σεμιναρίου «Ιστορία και ιστοριογραφία του κινηματογράφου», φοιτητές και φοιτήτριες από διαφορετικές κατευθύνσεις του τμήματος – κινηματογράφου, θεατρολογίας, γλωσσολογίας, κλασικών και νεοελληνικών σπουδών – είδαν με ενθουσιασμό την προοπτική της ιστορικής μελέτης του κινηματογράφου. Εκκινώντας από τα δικά τους ευρύτερα ενδιαφέροντα, πραγματοποίησαν πρωτότυπη έρευνα σε επιμέρους πεδία της κινηματογραφικής ιστορίας όπως η κινηματογραφική επιχειρηματική δραστηριότητα, η πρόσληψη ταινιών, οι αναπαράστασεις ιστορικών γεγονότων και κοινωνικών ομάδων και η κινηματογραφική διασκευή. Ένα χρόνο αργότερα, τον Οκτώβριο του 2018, πορίσματα αυτών των εργασιών, καθώς και μελέτες υποψήφιων διδακτόρων και νεαρών επιστημόνων του κινηματογράφου από το ίδιο τμήμα, παρουσιάστηκαν στο συνέδριο «Προσεγγίσεις στην ιστορία του κινηματογράφου», το οποίο χρηματοδοτήθηκε από τον Ειδικό Λογαριασμό Έρευνας και Κονδυλίων Πανεπιστημίου Κρήτης και το Τμήμα Φιλολογίας και έλαβε χώρα στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας στο Ρέθυμνο.

Ο παρών τόμος περιλαμβάνει δώδεκα κείμενα που συνιστούν αναπτυγμένες και σε βάθος αναθεωρημένες μορφές ομιλιών του συνεδρίου και επιλέχθηκαν για έκδοση κατόπιν κρίσης. Τα δώδεκα μελετήματα καλύπτουν ποικίλες πτυχές της ιστορικής κινηματογραφικής έρευνας, και συγκεκριμένα, ζητήματα διανομής, προβολής και πρόσληψης ταινιών· καταγραφές και αναπαραστάσεις θεσμών, κοινωνικών ομάδων και ιστορικών γεγονότων· σχέσεις του κινηματογράφου με άλλες τέχνες· και θεματικές για τον ελληνικό κινηματογράφο που σπάνια έχουν εξεταστεί.

Η ενότητα «Ζητήματα διανομής, προβολής και πρόσληψης ταινιών» αποτελείται από τρία κείμενα. Η μελέτη της Ειρήνης Πλουμίδη («Η κινηματογραφική κίνηση στο Ηράκλειο Κρήτης (1925-1931)») αναπλάθει – μέσα από πληροφορίες του ημερήσιου Τύπου – την άνθιση που γνώρισε ο κινηματογράφος στην πόλη, εκείνη την περίοδο, τις επιχειρηματικές πρακτικές των επαγγελματιών του χώρου και τις αντιδράσεις του κοινού. Η συγγραφέας φέρνει στο φως νέα στοιχεία για τον ελληνικό κινηματογράφο των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα γενικά και για την κινηματογραφική δραστηριότητα σε μια σημαντική πόλη της περιφέρειας ειδικότερα, φανερώνοντας ταυτόχρονα τον πλούτο του πρωτότυπου ερευνητικού έργου που μπορεί να διεξαχθεί στις σχετικές θεματικές. Το κείμενο της Κωνσταντίνης Βάμβουκα («Το ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας του 1930: ο αντίκτυπός του στον κινηματογράφο») εστιάζει στις προβολές και την πρόσληψη των ελληνικών και τουρκικών ταινιών που παίχτηκαν στις δύο χώρες στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Η μελέτη αποτυπώνει το κλίμα ενθουσιασμού που δημιουργήθηκε για τις ταινίες μετά την υπογραφή του ελληνοτουρκικού συμφώνου καθώς και τη σταδιακή υποχώρηση του ενδιαφέροντος, τεκμηριώνοντας έτσι τις άμεσες επιπτώσεις των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων στην κινηματογραφική τέχνη. Η έρευνα της Κατερίνας Κόμη («Distribution and Exhibition of French New Wave Films in Greece (1958-1974)») επικεντρώνεται στην έλευση και διάδοση της *nouvelle vague* στην Ελλάδα. Παρέχοντας πολύτιμες πληροφορίες για τις εταιρείες διανομής και τους κινηματογράφους του εμπορικού κύκλωματος που προώθησαν τις γαλλικές ταινίες και για την τύχη του κινήματος στο λεγόμενο «παράλληλο» κύκλωμα» (π.χ. λέσχες και φεστιβάλ), το κείμενο καταδεικνύει τις επιμέρους σημασίες που έλαβε η *nouvelle vague* σε διαφορετικά πλαίσια και χρονικές στιγμές στην Ελλάδα.

Η ενότητα «Κινηματογραφικές αναπαραστάσεις» εγκαινιάζεται με το κείμενο της Αναστασίας Δαδούση «Η ελληνική οικογένεια μέσα από την κινηματογραφική κωμωδία:

το παράδειγμα της ταινίας *Γάμος αλλά ελληνικά* (Βασίλης Γεωργιάδης, 1964)». Η συγγραφέας παρακολουθεί τις διαδρομές στην πλοκή και τη σκιαγράφιση των χαρακτήρων στον *Γάμο αλλά ελληνικά*, σχολιάζοντας την ιδιαιτερότητα της ταινίας αναφορικά με τη διακωμώδηση στερεοτυπικών αντιλήψεων, τη σχέση της με ξένες κινηματογραφικές παραδόσεις και την προσπάθεια εξισορρόπησης μοντέρνων και παγιωμένων συμπεριφορών ως προς την απεικόνιση της ελληνικής οικογένειας. Η μελέτη της Κατερίνας Ηλιοπούλου («Η νοηματική γλώσσα στον κινηματογράφο: απεικονίσεις των κωφών και των γλωσσών τους») αφορά την παρουσίαση των κωφών στον κινηματογράφο, καταγράφοντας, μέσα από τέσσερις ταινίες, την προοδευτική εξέλιξη στην καλλιτεχνική απόδοση των κωφών παράλληλα με ευρύτερες επιστημονικές και κοινωνικές αλλαγές στην αντιμετώπισή τους. Συνεξετάζοντας μία ελληνική ταινία και ξένες παραγωγές, το κείμενο μας μεταφέρει ταυτόχρονα στον χώρο του παγκόσμιου κινηματογράφου, στον οποίο αφιερώνονται τα επόμενα τρία κεφάλαια της έκδοσης.

Συγκεκριμένα, οι μελέτες της Μαρίας Βαϊλάκη και της Mirjana Porpešić εστιάζουν σε αναπαραστάσεις στον παγκόσμιο κινηματογράφο, και ειδικότερα σε κινηματογραφικές αποδόσεις ιστορικών εξελίξεων. Η συμβολή της Μαρίας Βαϊλάκη («‘You don’t question what you believe’: φανατισμός και μισαλλοδοξία στην ταινία *Agora* (2009) του A. Amenábar») εντοπίζει τις συγκλίσεις και αποκλίσεις ανάμεσα στην ταινία *Agora* και στη ζωή της φιλοσόφου Υπατίας, όπως την αποδίδουν οι γραπτές πηγές. Η συγγραφέας ερμηνεύει τις ομοιότητες και διαφορές μέσα στο ιστορικό πλαίσιο δημιουργίας της ταινίας και λαμβάνει υπόψη τεχνικές κινηματογράφησης του σκηνοθέτη, ενισχύοντας με νέα επιχειρήματα την ερμηνεία της ταινίας ως σχόλιου για τη σύγχρονη (θρησκευτική κυρίως) μισαλλοδοξία. Η έρευνα της Mirjana Porpešić («Παρελθόν και παρόν της πρώην Γιουγκοσλαβίας/Σερβίας στο *Μια γυναίκα—Ένας αιώνας* (2011) του Ζέλιμιρ Ζίλνικ: η ιστορία στον

κινηματογράφο και στον γραπτό λόγο») συγκρίνει τον τρόπο με τον οποίο καταγράφονται οι εξελίξεις της πρώην Γιουγκοσλαβίας στα σχολικά βιβλία ιστορίας της χώρας και στο ντοκιμαντέρ του κύριου εκπροσώπου του σερβικού Νέου Κύματος Ζίλνικ. Με μεθοδολογική πρωτοτυπία, το κείμενο επιβεβαιώνει την άποψη σημαντικών θεωρητικών ότι η κινηματογραφική τέχνη έχει τη δυνατότητα να καταθέτει ιδιαίτερα στοχαστικές ερμηνείες της πραγματικότητας.

Συνεχίζοντας στον χώρο του παγκόσμιου κινηματογράφου και στη σχέση της εικόνας με την ιστορία αλλά ταυτόχρονα εγκαινιάζοντας την παράλληλη μελέτη άλλων καλλιτεχνικών δημιουργιών δίπλα στις κινηματογραφικές, η έρευνα της Μαρίας Νικολάου («Reading into 17th Century Witch-hunt: Miller's *The Crucible* and Rouleau's *Les sorcières de Salem*») συνεξετάζει τρεις παραμέτρους: την ιστορική πραγματικότητα, τη μετάπλασή της σε θεατρικό έργο και τη διασκευή του θεατρικού σε ταινία. Η συγγραφέας δίνει έμφαση στη διαλεκτική σχέση μεταξύ του παρελθόντος και των αναπαραστάσεών του και στη συνομιλία διαφορετικών καλλιτεχνημάτων μεταξύ τους, ερμηνεύοντάς τα μέσα στο συγκεκριμένο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο τους. Μία παρόμοια πολυεπίπεδη εξέταση πραγματοποιεί η Ανθή Παπαναστασίου στο κείμενο «Συνάντηση λογοτεχνίας, κινηματογράφου και ιστορίας στο *Ουζερί Τσιτσάνης*», το οποίο μας επιστρέφει στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Το κείμενο μελετά την Ελλάδα της γερμανικής Κατοχής και της δίωξης των Εβραίων, τη λογοτεχνική απόδοση των ιστορικών γεγονότων από τον Γιώργο Σκαμπαρδώνη στο μυθιστόρημα *Ουζερί Τσιτσάνης* και την ομώνυμη κινηματογραφική διασκευή του Μανούσου Μανουσάκη, εξηγώντας τις μυθοπλαστικές αναπλάσεις μέσα από ένα ευρύ φάσμα παραγόντων: εθνικές προτεραιότητες, διεθνείς σχέσεις, ειδολογικές παραδόσεις και ενδιαφέροντα των δημιουργών.

Η έκδοση κλείνει με τρία κείμενα για ζητήματα του ελληνικού κινηματογράφου που συνήθως διαφεύγουν της

ερευνητικής προσοχής. Το κείμενο του Παναγιώτη Δενδραμή («Σχολή Σταυράκου 1948-1958. Η πρώτη δεκαετία: διαμορφώνοντας την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα») στρέφεται σε ένα πρωτότυπο θέμα – τόσο στην ελληνική όσο και την παγκόσμια βιβλιογραφία –, αυτό της εκπαίδευσης των κινηματογραφιστών. Η μελέτη αφορά τη μακροβιότερη κινηματογραφική σχολή της χώρας, τη σχολή Σταυράκου, και ειδικότερα τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της, επιχειρώντας να εξηγήσει τις πρακτικές που την εδραίωσαν ως τον σημαντικότερο φορέα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα. Το κείμενο του Νίκου Τσαγκαράκη («Ρομαντικός επαναστάτης: η διαδικασία παραγωγής του *Μοντέλου* (1974) ως επιτομή του οράματος του Κώστα Σφήκα») δίνει έμφαση στη σημασία της προετοιμασίας και δημιουργικής διαδικασίας αναφορικά με ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα της ελληνικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας. Ο συγγραφέας προσφέρει μια σφαιρική παρουσίαση των ιδιαιτεροτήτων της ταινίας *Μοντέλο* του Σφήκα, από τη σύλληψή της από τον δημιουργό μέχρι την επίδρασή της στους θεατές. Η έκδοση κλείνει με το κείμενο του Δημήτρη Νινίκα «Η μουσική στη *Γλυκιά συμμορία* (1983) του Νίκου Νικολαΐδη». Η μελέτη φέρνει στο προσκήνιο ένα από τα λιγότερα ερευνημένα θέματα στον ελληνικό κινηματογράφο – σε μεγάλο βαθμό λόγω των εξειδικευμένων γνώσεων που προϋποθέτει εκ μέρους του μελετητή –, εκείνο της μουσικής μιας ταινίας, και δείχνει, μέσα από το παράδειγμα της *Γλυκιάς συμμορίας*, τον σημαντικό ρόλο της μουσικής στην παραγωγή νοήματος σε ένα έργο.

Οπωσδήποτε, τα πεδία έρευνας στην ιστορία του κινηματογράφου δεν εξαντλούνται στις θεματικές που καλύπτει η παρούσα έκδοση. Ωστόσο, οι προσεγγίσεις που περιλαμβάνονται εδώ δίνουν μια αντιπροσωπευτική εικόνα του πλούτου των κινηματογραφικών σπουδών και του εύρους θεμάτων που μπορούν να υπηρετήσουν οι ιστορικοί του κινηματογράφου στον τόπο μας. Ταυτόχρονα, η έκδοση αναδεικνύει το κέρδος που μπορεί να έχει η μελέτη του

κινηματογράφου από νέους ερευνητές που εργάζονται με αφοσίωση και ενθουσιασμό.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε, εκ μέρους και των συγγραφέων, τα πρόσωπα και τους φορείς που στήριξαν την πραγματοποίηση αυτού του εγχειρήματος σε όλα τα στάδια. Τον Ειδικό Λογαριασμό Έρευνας και Κονδυλίων Πανεπιστημίου Κρήτης για τη χρηματοδότηση του μεγαλύτερου μέρους τόσο του συνεδρίου του 2018 όσο και της παρούσας έκδοσης (Έργο «Προσεγγίσεις στην ιστορία του κινηματογράφου» Κ.Α.10129). Το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας που φιλοξένησε το συνέδριο και συνέβαλε στη χρηματοδότηση της έκδοσης, με ιδιαίτερες ευχαριστίες στη διευθύντριά του Τζελίνα Χαρλαύτη. Το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, που ενίσχυσε οικονομικά τη διεξαγωγή του συνεδρίου και ενθάρρυνε την πραγματοποίησή του, και ξεχωριστά τον τότε πρόεδρο του τμήματος Αλέξη Καλοκαιρινό. Τη Μαριάννα Τζιράκη, που εργάστηκε για την άψογη οργάνωση του συνεδρίου. Την Κάπα Εκδοτική και την Ειρήνη Κλαδάκη για τη φροντίδα της σελιδοποίησης και εκτύπωσης του τόμου. Το προσωπικό του Ειδικού Λογαριασμού Έρευνας και Κονδυλίων Πανεπιστημίου Κρήτης για τη διαρκή βοήθεια ως προς διαδικαστικά θέματα. Τέλος, όλες και όλους που συμμετείχαν στο αρχικό σεμινάριο και στο συνέδριο, οι οποίοι συνέδραμαν με την παρουσία, τις παρεμβάσεις και τα σχόλιά τους.

Παναγιώτα Μήνη
Κωνσταντίνα Γεωργιάδη

**ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΡΟΒΟΛΗΣ,
ΔΙΑΝΟΜΗΣ ΚΑΙ
ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΑΙΝΙΩΝ**

Ειρήνη Πλουμίδη
**Η κινηματογραφική κίνηση στο Ηράκλειο Κρήτης
(1925-1931)**

Εισαγωγή

Η πρώτη κινηματογραφική προβολή στο Ηράκλειο πραγματοποιήθηκε στις 12 Σεπτεμβρίου 1909.¹ Βέβαια, παρά την εμφάνιση του κινηματογράφου στην πόλη, κατά τα πρώτα χρόνια της παρουσίας του ολιγάριθμες αίθουσες λειτουργούσαν, η κινηματογραφική εμπειρία ήταν χαμηλή και τα κινηματογραφικά πρότυπα ήταν υπό διαμόρφωση. Οι Ηρακλειώτες, δηλαδή, δεν είχαν αποκτήσει τέτοια κινηματογραφική παιδεία ώστε να έχουν επιπλέον απαιτήσεις από τους ιδιοκτήτες των αιθουσών ως προς ζητήματα, όπως συγκεκριμένα είδη ταινιών ή ταινίες με πρωταγωνιστές καθιερωμένους ηθοποιούς. Αυτά προκύπτουν από την περιορισμένη έμφαση που δίνουν οι εφημερίδες στον κινηματογράφο, οι οποίες αναφέρονται μόνον ακροθιγώς σε αυτόν κατά τα πρώτα έτη του στο Ηράκλειο (για παράδειγμα, την περίοδο 1914-1918).²

Μετά το 1925 ο Τύπος της εποχής παρέχει ενδείξεις ότι σταδιακά συντελείται κινηματογραφική ανάπτυξη στην πόλη του Ηρακλείου. Η ανάπτυξη αυτή πιστοποιείται αφενός από τη λειτουργία περισσότερων αιθουσών (για παράδειγμα, ενώ το 1925 οι εφημερίδες μαρτυρούν ότι λειτουργεί μόνο ένας κινηματογράφος, το 1926 λειτουργούν επτά) και αφετέρου από την έντονη δραστηριοποίηση των ιδιοκτητών κινηματογράφων, οι οποίοι φροντίζουν να εισάγουν και να προβάλλουν περισσότερες ταινίες και να

1. Οι πληροφορίες σχετικά με τον κινηματογράφο στο Ηράκλειο από το 1909 ως το 1918 προέρχονται από το: Νίκος Τσαγκαράκης, «Καταγραφή των κινηματογραφικών αιθουσών στο Ηράκλειο Κρήτης από τα τέλη του 19ου αιώνα ως το 2004», διπλωματική εργασία (Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2005), 23.

2. Τσαγκαράκης, «Καταγραφή», 8-10.

προχωρούν σε καινοτόμες επιχειρηματικές στρατηγικές και ενέργειες, όπως η ίδρυση εταιρείας παραγωγής ταινιών. Με άλλα λόγια, μετά το 1925 ο κινηματογράφος στο Ηράκλειο εισέρχεται σε μία περίοδο ακμής.

Σκοπός του παρόντος κειμένου είναι η μελέτη της κινηματογραφικής κίνησης στο Ηράκλειο της Κρήτης από το 1925 ως το 1931. Θα συζητηθούν ποικίλες πτυχές της κίνησης αυτής, όπως οι κινηματογράφοι που δραστηριοποιήθηκαν, η κινηματογραφική ειδησεογραφία και οι επιχειρηματικές στρατηγικές των ιδιοκτητών αιθουσών για την εδραίωση του κινηματογράφου. Παράλληλα, θα σχολιαστούν η επιρροή του κινηματογράφου στους κατοίκους, η εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου στην πόλη και περαιτέρω στοιχεία που συντείνουν στην ύπαρξη κινηματογραφικής ανάπτυξης, η οποία κορυφώνεται το 1931, όταν ιδρύεται εταιρεία παραγωγής ταινιών και γυρίζεται ταινία επικαίρων (ζουρνάλ) στο Ηράκλειο.

Η πορεία του κινηματογράφου στο Ηράκλειο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο αποτελεί θέμα στο οποίο μέχρι στιγμής έχει δοθεί μικρή προσοχή. Οι ερευνητικές μελέτες του Τσαγκαράκη για τους κινηματογράφους του Ηρακλείου εστιάζουν ειδικά στην καταγραφή των κινηματογραφικών αιθουσών από τα τέλη του 19ου αιώνα έως το 2004.³ Ο Τσαγκαράκης κατά κύριο λόγο αναφέρει ονομαστικά ποιες αίθουσες δραστηριοποιήθηκαν και παρέχει ορισμένες πληροφορίες για τη λειτουργία τους. Το παρόν κείμενο εστιάζει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στα έτη 1925-1931, δηλαδή στην περίοδο λίγο πριν από την ακμή και στα χρόνια ακμής του κινηματογράφου στο Ηράκλειο.

Η μεθοδολογία για την παρούσα έρευνα ομοιάζει με την αντίστοιχη που ακολουθήθηκε από τον Τσαγκαράκη

3. Τσαγκαράκης, «Καταγραφή», 1-152. Νίκος Τσαγκαράκης, «Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου στο Ηράκλειο: 1909-1936», προφορική ανακοίνωση στο πλαίσιο της Έκθεσης «Η ζωή εν άστει (1898-1940)», Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2007.

για τους κινηματογράφους του Ηρακλείου.⁴ Ο Τσαγκαράκης χρησιμοποίησε για τη μελέτη του τις εφημερίδες της εποχής, οι οποίες επιλέχθηκαν βάσει δύο κριτηρίων: το πρώτο ήταν να διακρίνονται από σταθερή κυκλοφορία μέσα στον χρόνο και το δεύτερο να είναι γενικού περιεχομένου, δηλαδή μεταξύ και των υπόλοιπων θεμάτων –για παράδειγμα πολιτικών και κοινωνικών– να αναφέρονται και στον κινηματογράφο.⁵

Παρομοίως, η παρούσα έρευνα βασίστηκε σε αξιοποίηση πληροφοριών από τις ηρακλειώτικες εφημερίδες της εποχής. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκαν οι εφημερίδες *Η Ίδη*, *Ελευθέρα σκέψις*, *Ανόρθωσις*, *Ο αγών* και *Νέα εφημερίς*. Οι εφημερίδες αυτές φυλάσσονται στο τμήμα των Εφημερίδων και Περιοδικών της Βικελαίας Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Ηρακλείου Κρήτης και είναι διαθέσιμες στο κοινό για ανάγνωση. Πολύ λίγα τεύχη για τη χρονική περίοδο που μελετάμε είναι διαθέσιμα ψηφιακά στον ιστότοπο της Βικελαίας Δημοτικής Βιβλιοθήκης.⁶ Κρίθηκε πως ο Τύπος μπορούσε να χρησιμεύσει ως αξιόπιστη πηγή καθώς οι προαναφερθείσες εφημερίδες ήταν ευρείας θεματολογίας, δηλαδή, πέρα από τα πολιτικοοικονομικά ζητήματα, κάλυπταν κοινωνικά και καλλιτεχνικά θέματα με αναφορές και στα κινηματογραφικά. Επιπροσθέτως, ήταν καθημερινής κυκλοφορίας. Έτσι, κατά την έρευνα στάθηκαν δυνατές τόσο η κάλυψη χρονολογικών κενών, σε περίπτωση που ορισμένα φύλλα εφημερίδων δεν ήταν

4. Τσαγκαράκης, «Καταγραφή», 8-17.

5. Ο Τσαγκαράκης χρησιμοποίησε ως επιπλέον μέθοδο συλλογής πληροφοριών και τη συνέντευξη. Συνεντευξιαζόμενοι ήταν κυρίως άνθρωποι οι οποίοι συνδέονταν με την ιδιότητα της ιδιοκτησίας κινηματογράφων, με την ιδιότητα της συγγένειας με ιδιοκτήτες αιθουσών ή με την ιδιότητα των μηχανικών προβολής στους κινηματογράφους που λειτουργούσαν κατά την περίοδο μελέτης. Τέλος, στην έρευνά του χρησιμοποιήθηκαν βιβλία για την πόλη του Ηρακλείου.

6. <http://vikelaia-epapers.heraklion.gr/%ce%b5%cf%86%ce%b7%ce%b%ce%b5%cf%81%ce%af%ce%b4%ce%b5%cf%82/> (πρόσβαση: 6 Ιανουαρίου 2020).

διαθέσιμα, όσο και η διασταύρωση πληροφοριών από περισσότερα από ένα έντυπα.

Όπως θα δούμε λεπτομερώς στη συνέχεια, οι εφημερίδες δείχνουν πως σταδιακά ο κινηματογράφος άνθισε στο Ηράκλειο. Για τα δεδομένα μίας μικρής επαρχιακής πόλης λειτούργησαν αρκετοί κινηματογράφοι, υπήρξε πλούσιο πρόγραμμα προβολής και οι ιδιοκτήτες των αιθουσών δραστηριοποιούνταν έντονα. Η αύξηση του πληθυσμού⁷ και η άφιξη του ομιλούντος κινηματογράφου στην πόλη στις 17 Ιουλίου 1930 (αν και οι αιθουσάρχες σύντομα επέστρεψαν σε προβολές βωβών ταινιών) έδωσαν περαιτέρω πνοή στην κινηματογραφική κίνηση. Η παρούσα έρευνα μέσα από την εκτενή μελέτη των εφημερίδων της εποχής επιχειρεί μία ποιοτική ερμηνεία των πληροφοριών και των ενδείξεων που προσφέρει ο Τύπος σχετικά με την πορεία του κινηματογράφου στο Ηράκλειο και τις επιχειρηματικές στρατηγικές που επιστρατεύτηκαν από τους ιδιοκτήτες των αιθουσών. Ακόμη, φέρνει στο φως στοιχεία για την εμφάνιση και την εξέλιξη του ομιλούντος κινηματογράφου στο Ηράκλειο και τεκμήρια για τη λειτουργία παιδικού κινηματογράφου και την ίδρυση εταιρείας παραγωγής ταινιών. Με αυτούς τους τρόπους, το παρόν κείμενο συμβάλλει στη μελέτη των πρώτων δεκαετιών του κινηματογράφου στην Ελλάδα και στην κατανόηση της εμφάνισης του εκτός Αθηνών, σε μια σημαντική πόλη της ελληνικής περιφέρειας.

Η πορεία του κινηματογράφου στο Ηράκλειο Κρήτης

Κατά τα έτη 1925-1931 λειτούργησε στο Ηράκλειο σημαντικός αριθμός κινηματογράφων, οι εγκαταστάσεις των

7. Σύμφωνα με την απογραφή πληθυσμού, το 1920 το Ηράκλειο αποτελείτο από 25.000 κατοίκους περίπου ενώ το 1928 από 33.400 περίπου. Βλ. *Πληθυσμός του βασιλείου της Ελλάδος κατά την απογραφήν της 19 Δεκεμβρίου 1920* (Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο), 110, και *Πληθυσμός της Ελλάδος κατά την απογραφήν της 15-16 Μαΐου 1928*, 2η έκδ. (Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο), 130. Υποθέτουμε πως η αύξηση του πληθυσμού μέσα σε αυτά τα χρόνια συνέτεινε στην άνθιση του κινηματογράφου στην πόλη.

οποίων ήταν στο κέντρο της πόλης. Συγκεκριμένα, εντοπίστηκε ότι κατά περιόδους λειτούργησαν οι εξής (συνολικά δεκατρείς):⁸ το 1925 ο κινηματογράφος Αγγλαΐα·⁹ το 1926 ο Αγγλαΐα, ο Απόλλωνας, ο Ακρόπολις, ο Κινηματογράφος Τριών Καμαρών, ο Μπολσεβίκος, ο Μηναδάκης και ο Πουλακάκης·¹⁰ το 1927 οι κινηματογράφοι Αγγλαΐα, Απόλλωνας, Πουλακάκης, Νέον Θέατρον, Ντορέ, Μηναδάκης, Κινηματογράφος Τριών Καμαρών, Μπολσεβίκος και Επτάλοφος·¹¹ το 1928 ο Απόλλωνας, ο Πουλακάκης, ο Αλκαζάρ και ο Κινηματογράφος Τριών Καμαρών·¹² το 1929 ο κινηματογράφος Αγγλαΐα, ο Απόλλωνας και ο Πουλακάκης·¹³ το 1930 ο Απόλλωνας, ο Αλάμπρα, ο Πουλακάκης, ο Βόσπορος, ο Αλκαζάρ, το Πάνθεον και το Τεφτερδάρ Τζαμί·¹⁴ και, τέλος, το 1931 ο Απόλλωνας, ο Αλάμπρα, ο Βόσπορος, ο Αλκαζάρ, ο Πουλακάκης και το Τεφτερδάρ Τζαμί.¹⁵

Κάποιοι από τους παραπάνω κινηματογράφους, όπως ο Απόλλων, ήταν πραγματικές κινηματογραφικές αίθουσες, με μεγάλη οθόνη προβολής, σύγχρονα μηχανήματα και βολικά καθίσματα.¹⁶ Άλλοι, όπως ο Πουλακάκης, στεγάζονταν

8. Οι υποσημειώσεις 9-15 αφορούν τους ενεργούς σε κάθε έτος κινηματογράφους. Δεν λαμβάνεται υπόψη η διάρκεια λειτουργίας τους, δηλαδή, για παράδειγμα, το αν λειτούργησαν σε όλη την διάρκεια του έτους ή για λίγους μήνες.

9. *Ανόρθωσις*, 26 Μαρτίου 1925.

10. *Ανόρθωσις*, 24 Νοεμβρίου 1926. *Νέα εφημερίς*, 6 Μαΐου 1926· 11 Ιουλίου 1926· 24 Σεπτεμβρίου 1926. *Η Ίδη*, 27 Ιουνίου 1926· 18 Σεπτεμβρίου 1926.

11. *Ανόρθωσις*, 11 Ιανουαρίου 1927· 7 Αυγούστου 1927. *Η Ίδη*, 19 Αυγούστου 1927.

12. *Ανόρθωσις*, 8 Ιανουαρίου 1928· 6 Ιουνίου 1928· 27 Ιουλίου 1928. *Η Ίδη*, 29 Φεβρουαρίου 1928· 18 Αυγούστου 1928.

13. *Ανόρθωσις*, 1 Ιανουαρίου 1929.

14. *Ελευθέρα σκέψις*, 27 Φεβρουαρίου 1930· 6 Μαΐου 1930· 8 Ιουνίου 1930.

15. *Ελευθέρα σκέψις*, 11 Απριλίου 1931· 26 Μαΐου 1931· 31 Μαΐου 1931· 5 Ιουνίου 1931· 6 Ιουνίου 1931.

16. Νίκος Τσαγκαράκης, «Οι κινηματογράφοι του Ηρακλείου στην προπολεμική περίοδο», *Πατρίς* (Ηρακλείου), 18 Ιουλίου 2005, διαθέσιμο στο

σε καφεενία, τα οποία οι Ηρακλειώτες επισκέπτονταν για να ψυχαγωγηθούν βλέποντας μία ταινία και πληρώνοντας μόλις το αντίτιμο για τον καφέ τους.¹⁷ Τους χειμερινούς, μάλιστα, μήνες, όπως πληροφορούμαστε τουλάχιστον για το 1927, οι Ηρακλειώτες επισκέπτονταν τα καφεενία που λειτουργούσαν ως κινηματογράφοι και για να ζεσταθούν από το κρύο δεδομένων των δυσμενών οικονομικών των νοικοκυριών ήδη από το τέλος του 1926.¹⁸ Άλλοι κινηματογράφοι, όπως ο Βόσπορος, το Αλάμπρα και το Αλκαζάρ, ήταν υπαίθριοι και λειτουργούσαν ως θερινοί μεταξύ Μαΐου και Οκτωβρίου.¹⁹ Σε κάθε περίπτωση, πάντοτε, σε κάθε κινηματογράφο, ανεξάρτητα από το εάν στεγαζόταν σε καφεενείο, ήταν υπαίθριος ή ήταν πλήρως εξοπλισμένη αίθουσα, σημειωνόταν κοσμοσυρροή.²⁰ Επιπλέον, συχνά οι ιδιοκτήτες πραγματοποιούσαν επισκευές στις αίθουσές τους για τον εκσυγχρονισμό του εξοπλισμού τους.²¹ Αυτό σήμαινε πως για λίγες ημέρες ο κινηματογράφος παρέμενε κλειστός, πράγμα που, όπως φαίνεται, προκαλούσε λύπη και ανυπομονησία στο κοινό μέχρι την επαναλειτουργία του.²²

Σε ό,τι αφορά τον Τύπο, η τοπική κοινωνία ενημερωνόταν για τις διαθέσιμες ταινίες από το πρόγραμμα προβολής τους (βλ. ενδεικτικά εικ. 1). Αυτό βρισκόταν σε μία ειδικά διαμορφωμένη στήλη σε κάθε εφημερίδα και τιτ-

<http://archive.patris.gr/articles/65025#.WoNEm-jFLIV> (πρόσβαση: 15 Δεκεμβρίου 2017).

17. Ανάλογη πρακτική παρατηρείται και στην Αθήνα. Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος: 1901-1922», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Οι απαρχές 1900-1922*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, τόμ. Α2 (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003), 390.

18. *Η Ίδη*, 29 Δεκεμβρίου 1926· 15 Φεβρουαρίου 1927.

19. *Ελευθέρα σκέψις*, 8 Ιουνίου 1930· 8 Μαΐου 1931· 26 Μαΐου 1931.

20. *Η Ίδη*, 11 Ιανουαρίου 1927· 15 Φεβρουαρίου 1927· 13 Μαρτίου 1927· 21 Ιανουαρίου 1930. *Ελευθέρα σκέψις*, 5 Ιανουαρίου 1930· 25 Δεκεμβρίου 1931.

21. *Ελευθέρα σκέψις*, 28 Ιανουαρίου 1930· 30 Μαΐου 1930· 8 Μαΐου 1931. *Η Ίδη*, 1 Μαΐου 1931.

22. *Ελευθέρα σκέψις*, 9 Ιανουαρίου 1930· 18 Μαΐου 1930.

2

ΚΟΣΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΘΕΑΜΑΤΑ

ΝΕΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ «Τριών Καμαρών». Σήμερα «ΑΠ' ΤΗΝ ΠΟΡΤΑΝ ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ» έργον' αúτοτελές εις 7 πράξεις.

ΑΓΓΛ·Γ·Α.— Σήμεραν 'Απογευματινή 3 μ. μ. τò 10ον 11ον και 12ον έπεισόδιον ó **TARZAN**.

—Βραδυνή ή ξεκαρδιστική κωμωδία ή **ΚΟΛΛΗΤΙΚΗ ΤΡΕΛΛΑ**.

Θεάτρον ΠΟΥΛΑΚΑΚΗ. Σήμεραν ή **ΒΙΝΤΟΚ** τò 1ον έπεισόδιον μετά προλόγου εις 6 πράξεις.

ΚΙΝΗΜ. ΜΗΝΑΔΑΚΗ.— Τò έργον ó **TARZAN** 11ον, 12ον, 13ον 14ον, 15ον.

Εικ. 1. Πρόγραμμα προβολής ταινιών. *Νέα εφημερίς*, 26 Σεπτεμβρίου 1926

λοφορούνταν «Θεάματα» (*Ελευθέρα σκέψις*), «Κινηματογράφοι» (*Η Ίδη και Ο αγών*), «Κοσμική κίνησις» (*Νέα εφημερίς*) ή «Δημόσια Θεάματα» (*Ανόρθωσις*). Η στήλη αυτή ήταν ιδιαίτερα οργανωμένη ως προς τη θέση της στην κάθε εφημερίδα και τις πληροφορίες που περιελάμβανε, ενώ τα κείμενά της ακολουθούσαν τους ορθογραφικούς κανόνες της ελληνικής γλώσσας.²³ Ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια της εποχής που εξετάζουμε, στις εφημερίδες παρατίθεντο συνήθως μόνον οι βασικές πληροφορίες για το έργο, δηλαδή ο τίτλος, η ώρα και το μέρος προβολής του. Η μελέτη των προγραμμάτων προβολής ταινιών στον Τύπο ανέδειξε πως συχνά ένας κινηματογράφος έπαιζε σε επανάληψη την ίδια ταινία για αρκετές ημέρες παράλλη-

23. Αντίθετη άποψη εκφράζεται στο Τσαγκαράκης, «Καταγραφή», 10.

λα ή όχι με κάποια άλλη.²⁴ Τακτική κάθε εφημερίδας ήταν να χαρακτηρίζει το έργο «αριστούργημα», «θαυμάσιο», «περιπετειώδες» και «υπέροχον»²⁵ και τους ηθοποιούς «γοητευτικούς», «θελκτικωτάτους», «ωραιοτάτους».²⁶ Ακόμη, πραγματοποιούνταν αναφορές σε πλοκές ταινιών²⁷ και ήδη καθιερωμένους ηθοποιούς του εξωτερικού²⁸ ή και του εσωτερικού, όπως ο Κίμωνας Σπαθόπουλος.²⁹

Ο Τύπος αποτελούσε σημαντικό μέσο για τη διάδοση των κινηματογραφικών νέων. Η μελέτη των εφημερίδων μάς παρέχει τη δυνατότητα να κατανοήσουμε με ποιο τρόπο αντιμετώπιζαν τον κινηματογράφο οι συντάκτες τους, συνηγορώντας υπέρ του χωρισμού της περιόδου μελέτης σε δύο υποπεριόδους. Η πρώτη αφορά τα έτη 1925-1927, κατά τα οποία η πρόσληψη του κινηματογράφου από την πλευρά των δημοσιογράφων ήταν περισσότερο ουδέτερη και αποστασιοποιημένη. Η δεύτερη καλύπτει τα έτη 1928-1931, κατά τα οποία παρατηρείται μία μεταβολή της στάσης των εφημερίδων απέναντι στον κινηματογράφο, η οποία συντελείται παράλληλα με την άνθισή του.

Αρχικά, η συγκριτική προσέγγιση του Τύπου φανερώνει πως όλες οι εφημερίδες δεν γνωστοποιούσαν με την

24. *Ανόρθωσις*, 25 Ιανουαρίου 1928· *Ελευθέρα σκέψις*, 16 Οκτωβρίου 1930.

25. *Ανόρθωσις*, 4 Απριλίου 1925· 13 Ιανουαρίου 1926· 15 Μαρτίου 1927. *Ελευθέρα σκέψις*, 11 Μαρτίου 1931. *Η Ίδη*, 18 Σεπτεμβρίου 1926· 22 Ιουλίου 1927· 29 Φεβρουαρίου 1928· 28 Απριλίου 1928· 15 Ιανουαρίου 1931· 25 Ιανουαρίου 1931. *Νέα εφημερίς*, 5 Ιανουαρίου 1926· 12 Ιουλίου 1926.

26. *Η Ίδη*, 31 Μαρτίου 1927· 9 Ιανουαρίου 1931. *Ελευθέρα σκέψις*, 6 Μαρτίου 1930· 1 Μαρτίου 1931· 14 Μαρτίου 1931.

27. *Ελευθέρα σκέψις*, 25 Ιουνίου 1931· 27 Ιουνίου 1931.

28. Για παράδειγμα, στον Βαλεντίνο [Rudolph Valentino] (*Νέα εφημερίς*, 8 Μαΐου 1928), τον Μαξ Λίντερ [Max Linder] (*Νέα εφημερίς*, 8 Μαΐου 1928), τον Σαρλώ [Charlot/Charlie Chaplin] (*Ελευθέρα σκέψις*, 18 Αυγούστου 1928), τον Γιάννις [Emil Jannings] (*Η Ίδη*, 9 Ιανουαρίου 1931. *Ελευθέρα σκέψις*, 23 Ιανουαρίου 1931) και τη Μπίλλυ Ντωβ [Billie Dove] (*Η Ίδη*, 5 Μαρτίου 1931. *Ελευθέρα σκέψις*, 14 Μαρτίου 1931).

29. *Ελευθέρα σκέψις*, 4 Σεπτεμβρίου 1930.

ίδια επάρκεια τα νέα. Τεκμήριο αποτελεί η κινηματογραφική ειδησεογραφία σε εφημερίδες, όπως η *Ανόρθωσις* και η *Νέα εφημερίς*, οι οποίες δεν συγκλίνουν ως προς το ποιοι κινηματογράφοι είναι ενεργοί σε κάποιες περιόδους. Για παράδειγμα, η *Ανόρθωσις* δεν αναφέρει το πρόγραμμα προβολής του κινηματογράφου Ακρόπολις, την ίδια στιγμή που η *Νέα εφημερίς* το ανακοινώνει.³⁰ Δεδομένου ότι το Ηράκλειο ήταν μία μικρή επαρχιακή πόλη με μικρό αριθμό ενεργών κινηματογράφων, θεωρούμε πως το ενδεχόμενο οι δημοσιογράφοι να αγνοούσαν τη λειτουργία κάποιων αιθουσών δεν τίθεται. Το πιθανότερο είναι πως μέρος των εφημερίδων δεν παρέθετε τμήματα της κινηματογραφικής κίνησης είτε για λόγους οικονομικών συμφερόντων³¹ είτε γιατί δεν έκρινε –σε εκείνη τη χρονική στιγμή– πως ο κινηματογράφος αποτελούσε θετική εξέλιξη για την πόλη.

Κατά την περίοδο 1928-1931 οι εφημερίδες παρουσιάζονται περισσότερο θετικά διακείμενες απέναντι στον κινηματογράφο με περισσότερες και εκτενέστερες αναφορές. Πιο συγκεκριμένα, δημοσιεύονται πληροφορίες σχετικά με τους πρωταγωνιστές και την εταιρεία παραγωγής των ταινιών. Ακόμη, δημοσιεύονται εκτενή κείμενα για τα κινηματογραφικά νέα του εξωτερικού,³² σημαντικές ενημερώσεις για τα νέα του κινηματογράφου του Ηρακλείου³³ ή κείμενα που εστιάζουν γενικά στην εξέλιξη

30. Βλ. ενδεικτικά τις εφημερίδες *Ανόρθωσις* και *Νέα εφημερίς* τον Μάιο του 1926.

31. Υποθέτουμε πως η απουσία ανακοινώσεων σχετικά με το πρόγραμμα προβολής ορισμένων κινηματογράφων σε κάποιες εφημερίδες μπορεί να οφειλόταν στο ότι οι αιθουσάρχες τους δεν σύναπταν χρηματικές συμφωνίες με τα συγκεκριμένα έντυπα τη συγκεκριμένη περίοδο.

32. Βλ. ενδεικτικά για την κινηματογραφική εταιρεία Φοξ, *Ελευθέρα σκέψις*, 1 Απριλίου 1931· 26 Απριλίου 1931. *Η Ίδη*, 8 Απριλίου 1931.

33. Βλ. ενδεικτικά: για τον παιδικό κινηματογράφο στο Ηράκλειο, *Ελευθέρα σκέψις*, 5 Απριλίου 1931· 10 Απριλίου 1931· 6 Ιουνίου 1931· για τους θερινούς κινηματογράφους του Ηρακλείου, *Ελευθέρα σκέψις*, 8 Μαΐου 1931· 26 Μαΐου 1931· 25 Ιουνίου 1931· 27 Ιουνίου 1931· για τη λειτουργία

του κινηματογράφου.³⁴ Είναι πολύ πιθανόν η στάση των δημοσιογράφων να έγινε θετικότερη έπειτα από επίσημη απόφαση να εισέρχονται στους κινηματογράφους δωρεάν, κάτι που παλαιότερα δεν συνέβαινε.³⁵ Επιπροσθέτως, τα έτη αυτά –και ιδιαίτερα το 1930 και το 1931– παρατηρείται μία γενικότερα θετική στάση ως προς το ζήτημα της επίδρασης του κινηματογράφου.³⁶ Αναφέρεται πως συχνά μία ταινία με διδακτικό χαρακτήρα ισοδυναμεί με την διδασκαλία δασκάλων ηθικής.³⁷ Ταυτόχρονα, οι γονείς, επηρεασμένοι από εξελίξεις στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, ζητούν την προβολή ταινιών με ηθικοδιδακτικό περιεχόμενο.³⁸

Η έρευνά μας δείχνει ότι ο κινηματογράφος στο Ηράκλειο χρωστάει την ανάπτυξή του κυρίως στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Όλοι οι κινηματογράφοι εκτός πιθανότατα από αυτόν στο Τεφτερδάρ Τζαμί, όπως θα δούμε παρακάτω, ανήκαν σε ιδιώτες, τακτική που ακολουθείτο και στην

των κινηματογράφων, *Η Ίδη*, 3 Ιουλίου 1931· για τον ομιλούντα κινηματογράφο στο Ηράκλειο, *Η Ίδη*, 24 Νοεμβρίου 1931· 25 Νοεμβρίου 1931· 25 Δεκεμβρίου 1931.

34. *Η Ίδη*, 20 Μαρτίου 1931· 21 Μαρτίου 1931· 22 Μαρτίου 1931· 7 Νοεμβρίου 1931· 8 Νοεμβρίου 1931· 9 Νοεμβρίου 1931· 10 Νοεμβρίου 1931· 11 Νοεμβρίου 1931.

35. *Ελευθέρα σκέψις*, 18 Ιουνίου 1930.

36. *Ελευθέρα σκέψις*, 1 Απριλίου 1930· 13 Ιουνίου 1930· 1 Απριλίου 1931· 6 Ιουνίου 1931.

37. *Ελευθέρα σκέψις*, 13 Ιουνίου 1930. Δεν λείπουν, πάντως, και αναφορές αρνητικές προς τον κινηματογράφο. Αναφέρεται, για παράδειγμα, ότι ο κινηματογράφος δύναται να αποτελέσει απειλή για τις νεαρές ηλικίες και να οδηγήσει στην εγκληματικότητα (*Ελευθέρα σκέψις*, 1 Φεβρουαρίου 1930). Παράλληλα, προτείνεται η εφαρμογή λογοκρισίας ώστε να προστατευτούν τα παιδιά. Προτείνονται σε πρώτο στάδιο ο έλεγχος των προς προβολή ταινιών και σε δεύτερο στάδιο η έγκριση ή η απόρριψή τους για επικείμενη προβολή. Τα άρθρα αυτά τηρούν την ίδια γραμμή σκέψης με αντίστοιχα άρθρα από τον Φώτο Πολίτη, τον Γιάννη Σιδέρη και τον Αριστείδη Πουλατζά που εκείνη την περίοδο δημοσιεύτηκαν στον αθηναϊκό Τύπο, όπως παραπέμπονται στο: Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τομ. Α' (Αθήνα: Αιγόκερως, 1993), 44-55.

38. *Ελευθέρα σκέψις*, 29 Οκτωβρίου 1930.

υπόλοιπη Ελλάδα.³⁹ Οι δημόσιοι φορείς του Ηρακλείου δεν φαίνεται να εξασφάλιζαν κονδύλια για την κινηματογραφική ανάπτυξη, την ίδρυση κινηματογράφων και τη δημιουργία εταιρειών παραγωγής ταινιών.

Οι ιδιοκτήτες κινηματογράφου στο Ηράκλειο είχαν αναπτύξει το επιχειρηματικό τους αισθητήριο, γεγονός το οποίο συνέτεινε στην ανάδειξη του κινηματογράφου σε κερδοφόρα επιχείρηση. Οι αιθουσάρχες επεδίωκαν να προβάλλουν ταινίες υψηλής αισθητικής, κατά βάση εισαγωγής,⁴⁰ επιτυχημένες στο εξωτερικό⁴¹ και στην Ελλάδα.⁴² Παράλληλα, ανανέωναν συχνά το πρόγραμμα προβολής τους και διέθεταν τις περισσότερες φορές τουλάχιστον δύο ταινίες καθημερινά.⁴³ Μία ακόμη επιχειρηματική τακτική που εφαρμοζόταν ήταν η εκ νέου προβολή ταινιών κατ' απαίτηση του κοινού.⁴⁴ Φαίνεται ότι οι αιθουσάρχες είχαν αναπτύξει μία στενή σχέση με την τοπική κοινωνία και ανταποκρίνονταν στις επιθυμίες της. Με αυτόν τον τρόπο, η κινηματογραφική κίνηση αυξανόταν, οι Ηρακλειώτες απολάμβαναν τις αγαπημένες τους ταινίες και οι κινηματογράφοι αύξαναν τα κέρδη τους.

Στον Τύπο εντοπίζεται ακόμη ένα ενδιαφέρον στοιχείο αναφορικά με τη διαχείριση του προγράμματος προβολής. Οι αιθουσάρχες συχνά πρόβαλλαν ταινίες που δεν είχαν παιχτεί προηγουμένως στην Αθήνα ή σε κάποια άλλη ελ-

39. Δελβερούδη, «Κινηματογράφος: 1901-1922», 221-222· Αγγαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος* (Αθήνα, 1980), 17-22· Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, 90-95· Ειρήνη Πλουμίδα, «Διατρέχοντας τα πρώτα βήματα του ελληνικού κινηματογράφου», μεταπτυχιακή σεμιναριακή εργασία [ΜΚΝΦ006: Ιστορία και ιστοριογραφία του κινηματογράφου], (Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2017), 5.

40. Δελβερούδη, «Κινηματογράφος: 1901-1922», 368.

41. *Η Ίδη*, 7 Δεκεμβρίου 1928. *Ελευθέρα σκέψεις*, 21 Ιανουαρίου 1931.

42. *Ελευθέρα σκέψεις*, 6 Μαρτίου 1930.

43. *Ανόρθωσις*, 7 Μαΐου 1926· 3 Ιανουαρίου 1927. *Ελευθέρα σκέψεις*, 25 Ιουλίου 1930.

44. *Νέα εφημερίς*, 4 Ιανουαρίου 1926. *Η Ίδη*, 20 Μαρτίου 1927· 15 Ιανουαρίου 1931. *Ελευθέρα σκέψεις*, 16 Οκτωβρίου 1930.

ληνική πόλη.⁴⁵ Την τακτική αυτή εφάρμοζε κυρίως ο Λιναρδάκης, ιδιοκτήτης του Απόλλωνα και του Αλκαζάρ. Επιπροσθέτως, οι ιδιοκτήτες των κινηματογράφων φρόντιζαν να ενημερώνουν τον Τύπο αναφορικά με τις προσεχώς διαθέσιμες ταινίες. Γνωστοποιούσαν, μέσω των εφημερίδων, ότι προσεχώς⁴⁶ ή λίαν προσεχώς⁴⁷ αναμενόταν η προβολή ταινιών που είχαν σημειώσει εξαιρετική επιτυχία στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Ταυτόχρονα, οι αιθουσάρχες στάθμιζαν τις τιμές τους έτσι ώστε να είναι προσιτές και για τους οικονομικά αδύναμους. Κοινοποιούσαν στον Τύπο πως οι τιμές για την προβολή ορισμένων ταινιών, ακόμη και αυτών που θα προβληθούν για πρώτη φορά στο Ηράκλειο,⁴⁸ πρόκειται να είναι ελαττωμένες.⁴⁹ Παράλληλα, ο Απόλλωνας και το Αλκαζάρ συχνά κρατούσαν τις τιμές τους ελαττωμένες την Πέμπτη και την Κυριακή,⁵⁰ μέρες που, κατά τη γνώμη μου, είναι στρατηγικής σημασίας. Ιδιαίτερα, η Κυριακή ήταν μέρα που ελάχιστοι εργάζονταν και, συνεπώς, πολλοί είχαν χρόνο να επισκεφτούν τον κινηματογράφο οικογενειακά, γεγονός που καθίστατο εφικτό λόγω των μειωμένων τιμών.

Ακόμη μία πρακτική για την ενδυνάμωση της κινηματογραφικής κίνησης ήταν ο συνδυασμός προβολής κινηματογραφικών ταινιών με διεξαγωγή χορών μεταμφιεσμένων και μη κατά την περίοδο των Αποκριών.⁵¹ Ήταν συχνό φαινόμενο, τουλάχιστον από το 1930, στις Απόκριες ορισμέ-

45. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η προβολή της ταινίας *Γύρω από την αγάπη* με την Μπίλλυ Ντωβ (*Ελευθέρα σκέψις*, 8 Μαΐου 1930).

46. *Ανόρθωσις*, 16 Ιουλίου 1925· 15 Μαρτίου 1927. *Ελευθέρα σκέψις*, 7 Ιουνίου 1931.

47. *Ελευθέρα σκέψις*, 6 Μαΐου 1930. *Η Ίδη*, 8 Μαρτίου 1931.

48. *Ελευθέρα σκέψις*, 24 Οκτωβρίου 1930· 7 Δεκεμβρίου 1930.

49. *Ανόρθωσις*, 25 Δεκεμβρίου 1926. *Ελευθέρα σκέψις*, 22 Ιουλίου 1930· 7 Δεκεμβρίου 1930. *Η Ίδη*, 9 Ιανουαρίου 1931.

50. *Ελευθέρα σκέψις*, 24 Οκτωβρίου 1930.

51. *Ελευθέρα σκέψις*, 26 Φεβρουαρίου 1930· 21 Ιανουαρίου 1931.

νοι κινηματογράφοι να προβάλλουν ταινίες μέχρι τις 9:00 μ.μ. και κατόπιν να μετατρέπονται σε μέρη διεξαγωγής αποκριάτικων εκδηλώσεων. Η μοναδική υποχρέωση όσων επιθυμούσαν να παρευρεθούν στον χορό ήταν η πληρωμή του εισιτηρίου της ταινίας. Ο συνδυασμός ταινιών και αποκριάτικων χορών προσέλκυε πολλούς Ηρακλειώτες. Τέτοιου είδους εκδηλώσεις συνέχισαν και το 1931.⁵²

Ένα επιπλέον στοιχείο που μπορεί να θεωρηθεί επιχειρηματική τακτική ήταν ότι οι κινηματογράφοι του Ηρακλείου δεν λειτουργούσαν όλοι ταυτόχρονα μέσα στην εβδομάδα.⁵³ Οι εφημερίδες δείχνουν πως υπήρχε η συνήθεια να λειτουργούν καθημερινά μόνον δύο με τρεις κινηματογράφοι εκτός από την τελευταία μέρα της εβδομάδας, την Κυριακή, κατά την οποία συνήθως όλοι ήταν ανοιχτοί. Δεδομένης της ταραγμένης οικονομικής κατάστασης των Ηρακλειωτών⁵⁴ και του σημαντικού λειτουργικού κόστους του κάθε κινηματογράφου ίσως ήταν αδύνατο να επιβιώσουν όλοι οι κινηματογράφοι της περιόδου αν λειτουργούσαν ταυτόχρονα. Με άλλα λόγια, ενδέχεται να είχε υπάρξει κάποιου είδους εσωτερική συνεννόηση μεταξύ των ιδιοκτητών κινηματογραφικών αιθουσών ως προς τη λειτουργία τους.

Τελευταίο αλλά εξίσου σημαντικό στοιχείο-ένδειξη επιχειρηματικής στρατηγικής αποτέλεσε η καταχώριση διαφημίσεων στον Τύπο (π.χ. εικ. 2) για τις ταινίες που προβάλλονταν.⁵⁵ Από το 1930 ορισμένες εφημερίδες, όπως η *Ίδη* και η *Ελευθέρα σκέψις*, αφιέρωναν σημαντικό χώρο σε κινηματογραφικές διαφημίσεις. Οι διαφημίσεις αυτές αφορούσαν ταινίες που παίζονταν στον Απόλλωνα και τον Πουλακάκη, κινηματογράφους ιδιαίτερα δημοφιλείς.

52. Η *Ίδη*, 11 Φεβρουαρίου 1931· 17 Φεβρουαρίου 1931· 18 Φεβρουαρίου 1931.

53. *Ανόρθωσις*, 29 Απριλίου 1926· 5 Μαΐου 1926· 3 Απριλίου 1928. *Ελευθέρα σκέψις*, 1-30 Ιουνίου 1930.

54. Η *Ίδη*, 29 Δεκεμβρίου 1926.

55. *Ελευθέρα σκέψις*, 10 Ιουλίου 1930. Η *Ίδη*, 17 Νοεμβρίου 1931.



Εικ. 2. Η Ίδη, 23 Ιουλίου 1931

Αυτού του τύπου οι διαφημίσεις περιείχαν ένα στιγμιότυπο από το έργο ή πληροφορίες γραμμένες με μεγάλα γράμματα για την ταινία και τον κινηματογράφο που τις πρόβαλλε με στόχο να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού.

Όλα τα ανωτέρω οδήγησαν στο να ωριμάσουν οι συνθήκες ώστε να πραγματοποιηθεί και το επόμενο βήμα για την εξέλιξη του κινηματογράφου στην πόλη: η έλευση του ομιλούντος. Ο ομιλών κινηματογράφος εμφανίστηκε στο Ηράκλειο στις 17 Ιουλίου 1930⁵⁶ (δηλαδή εννέα μήνες μετά την έλευσή του στην Αθήνα στις 22 Οκτωβρίου 1929)⁵⁷ με πρωτοβουλία του Λιναρδάκη για τον υπαίθριο Αλκαζάρ. Οι τοπικές εφημερίδες είχαν εξαγγείλει από νωρίτερα την έλευση του ομιλούντος⁵⁸ αγκαλιάζοντας με θέρμη αυτήν

56. *Ελευθέρα σκέψις*, 17 Ιουλίου 1930.

57. Παναγιώτα Μήνη, «Η εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου και το ελληνικό θέατρο», στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο ελληνικό θέατρο*, επιμ. Αντώνης Γλυτζούρης και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010), 521.

58. Για πρώτη φορά ανακοινώνεται επίσημα μέσω του Τύπου η επικείμενη λειτουργία ομιλούντος κινηματογράφου στο Ηράκλειο στις 9 Ιουλίου 1930 (*Ελευθέρα σκέψις*, 9 Ιουλίου 1930). Νωρίτερα στην εφημερίδα *Ελευθέρα σκέψις* (18 Μαΐου 1930) τίθεται εμμέσως το ζήτημα της εμφάνισης του ομιλούντος κινηματογράφου· σημειώνεται πως η αδικαιολόγητη καθυστέρηση του Λιναρδάκη να θέσει σε λειτουργία τον Αλκαζάρ ίσως υποδηλώνει επικείμενες εκπλήξεις στον χώρο του κινηματογράφου.

την προοπτική. Η πρώτη ομιλούσα ταινία που προβλήθηκε ήταν ο *Λευκός Γάμος* με την Μπίλλυ Ντωβ [Billie Dove] με αντίτιμο εισιτηρίου 15 δραχμές ως και τις 31 Ιουλίου.⁵⁹ Από τη 2η Αυγούστου το εισιτήριο μειώνεται στις 10 δραχμές, σε μία προσπάθεια του Λιναρδάκη να προσελκύσει επιπλέον κοινό.⁶⁰

Αρχικά, ωστόσο, η προβολή ομιλούσας ταινίας στο Ηράκλειο συνοδεύτηκε από ορισμένα προβλήματα. Συγκεκριμένα, δεν ήταν δυνατή η ομαλή απόδοση του ήχου εξαιτίας, σύμφωνα με τους μηχανικούς, της ίδιας της ταινίας και όχι των μηχανημάτων του Αλκαζάρ.⁶¹ Συνέπεια της αδυναμίας να προβληθεί ομαλά η ομιλούσα ταινία ήταν η επιστροφή στον βωβό κινηματογράφο για τις επόμενες δύο με τρεις ημέρες.⁶² Τελικά, στις 24 Ιουλίου συνέβη η επαναφορά του ομιλούντος κινηματογράφου με την προβολή της ίδιας ταινίας, του *Λευκού γάμου*, η οποία συνοδεύτηκε από προβολές ηχητικών ζουρνάλ.⁶³

Οι πρώτες προβολές ομιλουσών ταινιών ανέδειξαν το κλίμα ενθουσιασμού που επικρατούσε στους κύκλους των Ηρακλειωτών, όπως διατυπώθηκε στον Τύπο. Συγκεκριμένα, σε δημοσιεύματα στις 18 και στις 25 Ιουλίου⁶⁴ αναδεικνύεται το κλίμα ενθουσιασμού και αναφέρεται πως ήταν αναμενόμενο η μεγάλη οθόνη να αποκτήσει τη δική της φωνή. Επιπλέον, όπως προκύπτει από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων, η έλευση του ομιλούντος στο Ηράκλειο συνέτεινε στη μεταβολή της κινηματογραφικής πρόσληψης και συμπεριφοράς κατά τις προβολές.⁶⁵ Το κοινό ευαι-

59. *Ελευθέρα σκέψις*, 22 Ιουλίου 1930· 25 Ιουλίου 1930. Πρόκειται για την ταινία *The Man and the Moment* (1929, σκ. George Fitzmaurice), η οποία περιλάμβανε και βωβά μέρη με διάτιτλους.

60. *Ελευθέρα σκέψις*, 2 Αυγούστου 1930.

61. *Ανόρθωσις*, 20 Ιουλίου 1930.

62. *Ανόρθωσις*, 20 Ιουλίου 1930.

63. *Ανόρθωσις*, 25 Ιουλίου 1930· 26 Ιουλίου 1930.

64. *Ελευθέρα σκέψις*, 18 Ιουλίου 1930· 25 Ιουλίου 1930.

65. *Ελευθέρα σκέψις*, 31 Ιουλίου 1930. Ως προς τις βωβές προβολές,

σθητοποιούνταν και ταυτιζόταν με τους πρωταγωνιστές. Ακόμη, οι θεατές παρέμεναν σιωπηλοί για να ακούν τους διαλόγους, αν και αυτοί ήταν στα αγγλικά, τα οποία ως επί τω πλείστον αγνοούσαν. Να σημειωθεί εδώ ότι οι ομιλούσες ταινίες δεν είχαν υπότιτλους. Αναφέρεται, πάντως, στον Τύπο ότι η προσεκτική παρακολούθηση των ταινιών ευχαριστούσε τους θεατές, οι οποίοι πλέον ενέτασσαν στο λεξιλόγιό τους συνηθισμένες αγγλικές λέξεις, όπως το «γιες», το «νόου» και το «βέρι γκουντ».⁶⁶ Γενικώς, συμπεραίνεται ότι η έλευση του ομιλούντος έδωσε αρχικά νέα ώθηση στον κινηματογράφο.⁶⁷ Όμως, ο ενθουσιασμός αυτός δεν κράτησε πολύ. Τον Οκτώβριο του 1930, μετά από εκκλήσεις του κοινού, πιθανόν εξαιτίας των εμποδίων κατανόησης που έθετε η ξένη γλώσσα, ο Απόλλωνας και ο Αλκαζάρ σταμάτησαν τις προβολές ομιλουσών ταινιών⁶⁸ και επέστρεψαν στις βωβές υπό τη συνοδεία ορχήστρας,⁶⁹ διατηρώντας πάντα ζωντανή την κινηματογραφική κίνηση.

Στα τέλη του 1931 ο ομιλών κινηματογράφος επανήλθε στο Ηράκλειο. Σύμφωνα με δημοσιεύματα στην *Ίδη* στις 11 Νοεμβρίου, στις 24 Νοεμβρίου και στις 15 Δεκεμβρίου 1931, ο ομιλών κινηματογράφος Απόλλωνας εξοπλιζόταν με νέα μηχανήματα προκειμένου να λειτουργήσει σύντομα. Σε δημοσίευσμά της στις 15 Δεκεμβρίου 1931 η ίδια εφημερίδα ανέφερε ότι είχαν αρχίσει οι προετοιμασίες ώστε και ο Πουλακάκης να ξεκινήσει τις προβολές ομιλουσών ταινιών. Πράγματι, στις 25 Δεκεμβρίου 1931 ο Πουλακάκης πραγματοποιεί προβολή της ομιλούσας ταινίας παραγωγής της εταιρείας Ούφα *Ο δρόμος του Πα-*

δημοσίευμα της εφημερίδας *Η Ίδη* στις 12 Ιανουαρίου 1930 είχε σχολιάσει ότι συχνά αυτοί που επισκέπτονταν τους κινηματογράφους για να παρακολουθήσουν μία ταινία κατέληγαν να κοιμούνται κατά τη διάρκεια της προβολής της.

66. *Ελευθέρα σκέψις*, 31 Ιουλίου 1930.

67. *Ελευθέρα σκέψις*, 28 Αυγούστου 1930.

68. *Ελευθέρα σκέψις*, 16 Οκτωβρίου 1930.

69. *Ελευθέρα σκέψις*, 22 Οκτωβρίου 1930- 25 Οκτωβρίου 1930.

ραδείσου.⁷⁰ Στις 27 Δεκεμβρίου αναγγέλλεται η επικείμενη έναρξη προβολών ομιλουσών ταινιών από τον Απόλλωνα, η οποία τελικά πραγματοποιείται στις 30 Δεκεμβρίου με την ταινία *No No Nanette*.⁷¹ Σύμφωνα με τις εφημερίδες, η επιστροφή του ομιλούντος κινηματογράφου προκάλεσε κοσμοσυρροή στον Πουλακάκη και τον Απόλλωνα.⁷²

Το Ηράκλειο αποτελούσε πόλη-υπόδειγμα για την ανάπτυξη του κινηματογράφου. Η ευάλωτη οικονομική κατάσταση της τοπικής κοινωνίας, ο μικρός αριθμός κατοίκων της επαρχιακής πόλης και το επιχειρηματικό ρίσκο δεν εμπόδισαν τους εύπορους ιδιώτες να αναλάβουν επιπλέον πρωτοπόρες πρωτοβουλίες. Αυτές ήταν η λειτουργία παιδικού κινηματογράφου και η ίδρυση εταιρείας παραγωγής ταινιών στην πόλη.

Ο παιδικός κινηματογράφος⁷³ λειτούργησε στο Τεφτερδάρ Τζαμί τουλάχιστον από τον Φεβρουάριο του 1930⁷⁴ και πρόβαλλε ταινίες διδακτικού και θρησκευτικού χαρακτήρα, όπως τα *Πάθη του Χριστού*.⁷⁵ Αν και στον Τύπο οι αναφορές σε αυτόν τον κινηματογράφο σπανίζουν, μας είναι γνωστό πως τα έσοδά του δίνονταν σε φιλανθρωπικά ιδρύματα και άπορους πολίτες.⁷⁶ Οι εφημερίδες δεν παρέχουν ρητές αναφορές σχετικά με το αν αυτός ο

70. Η *Ίδη*, 25 Δεκεμβρίου 1931. Πρόκειται για την ταινία *Die Drei von der Tankstelle* (1930, Wilhelm Thiele).

71. Η *Ίδη*, 27 Δεκεμβρίου 1931· 30 Δεκεμβρίου 1931. Πρόκειται για ταινία του 1930 σε σκηνοθεσία Clarence G. Badger.

72. Η *Ίδη*, 15 Δεκεμβρίου 1931· 31 Δεκεμβρίου 1931.

73. Η *Ελευθέρα σκέψις* (6 Ιουνίου 1931) αναφέρει ένα περιστατικό κατά το οποίο η ταμπέλα του κινηματογράφου αυτού ανέγραφε «παιδικός κινηματογράφος» και όχι «παιδικός». Συγκεκριμένα, ένας κάτοικος χαμηλού μορφωτικού επιπέδου ρώτησε έναν δημοσιογράφο τι ακριβώς γράφει η πινακίδα. Εκείνος του απάντησε ότι γράφει «παιδικός κινηματογράφος», πράγμα που και στους δύο προκάλεσε έκπληξη, καθώς μέχρι στιγμής δεν είχε παρατηρηθεί από κανέναν αυτή η αβλεψία.

74. *Ελευθέρα σκέψις*, 27 Φεβρουαρίου 1930.

75. *Ελευθέρα σκέψις*, 9 Απριλίου 1931.

76. *Ελευθέρα σκέψις*, 5 Απριλίου 1931.

κινηματογράφος ήταν γέννημα κρατικής ή ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Μία ένδειξη ότι ήταν δημόσιος συνιστά μία αναφορά της εφημερίδας *Ελευθέρα σκέψις*,⁷⁷ σύμφωνα με την οποία μόνο οι δημόσιοι παράγοντες του Ηρακλείου είχαν βοηθήσει τους άπορους με κάποιο τρόπο. Δεδομένου ότι η συγκεκριμένη αναφορά δημοσιεύτηκε ακριβώς την περίοδο κατά την οποία τα κέρδη του παιδικού κινηματογράφου διατίθεντο για την ενίσχυση των ευπαθών κοινωνικών ομάδων της πόλης, μπορούμε με επιφύλαξη να ισχυριστούμε πως οι προβολές στο Τεφτερδάρ Τζαμί συνιστούσαν δημόσια πρωτοβουλία. Ο συγκεκριμένος παιδικός κινηματογράφος είναι πιθανό να αποτελούσε σημαντική πηγή ψυχαγωγίας των παιδιών· μας είναι γνωστό ότι ανακαινιζόταν και εξοπλιζόταν με νέα μηχανήματα ήδη από το 1930⁷⁸ και συνέχισε τη λειτουργία του τουλάχιστον ως το 1931.⁷⁹

Παράλληλα, κινηματογραφικές προβολές για παιδιά πραγματοποιήθηκαν στον Απόλλωνα του Λιναρδάκη. Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Η Ίδη* στις 25 Απριλίου 1931,⁸⁰ παρά την διά νόμου απαγόρευση έλευσης ανηλίκων στους κινηματογράφους, ο ιδιοκτήτης του Απόλλωνα κατάφερε να εξαιρέσει τον κινηματογράφο του από τη νομοθεσία και καθιέρωσε να αφιερώνεται ένα απόγευμα, μία φορά την εβδομάδα, σε προβολή ταινιών για μικρά παιδιά. Οι ταινίες που θα προβάλλονταν θα είχαν την έγκριση της Αστυνομικής Αρχής του τόπου. Πράγματι, την Τετάρτη 29 Απριλίου 1931, στο πρόγραμμα προβολής του Απόλλωνα αναφέρεται ότι διατίθεται για προβολή η ταινία *Πώς γλεντάει ο Γιάννης*, η οποία κρίθηκε κατάλληλη για τα παιδιά έπειτα από απόφαση της Αστυνομικής Αρχής.⁸¹

77. *Ελευθέρα σκέψις*, 10 Απριλίου 1931.

78. *Ελευθέρα σκέψις*, 27 Φεβρουαρίου 1930.

79. *Ελευθέρα σκέψις*, 5 Απριλίου 1931· 9-10 Απριλίου 1931.

80. *Η Ίδη*, 25 Απριλίου 1931.

81. *Η Ίδη*, 29 Απριλίου 1931.

Τέλος, τεκμήριο της ιδιαίτερα θετικής αντιμετώπισης του κινηματογράφου από τους Ηρακλειώτες και της ανάπτυξής του στην πόλη αποτελεί η έκκληση για παραγωγή ταινίας ειδικά αφιερωμένης στο Ηράκλειο με σκοπό να προβληθεί στους κινηματογράφους της Ελλάδας και του εξωτερικού ώστε να γνωρίσει ο κόσμος την πόλη και να καλλιεργήσει την επιθυμία του να την επισκεφτεί.⁸² Παράλληλα, αιτείται η παραγωγή ντόπιων ταινιών.⁸³

Η απάντηση του Λιναρδάκη ήταν άμεση. Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελευθέρα σκέψις* στις 26 Ιουνίου 1930, ιδρύεται εταιρεία παραγωγής ταινιών από τον ηρακλειώτη επιχειρηματία.⁸⁴ Κατά το ίδιο δημοσίευμα, μάλιστα, ο Αχιλλέας Μαδράς ανέφερε ότι το Ηράκλειο απέκτησε το δικό του σύγχρονο στούντιο ανάλογων δυνατοτήτων με τα στούντιο της Αμερικής και της Ευρώπης· δηλώνεται ακόμη ότι η ηρακλειώτικη πόλη προσμένει την υποδοχή ηθοποιών του βωβού και του ομιλούντος κινηματογράφου, καθιερωμένων και ανερχόμενων, καθώς και την ανάδειξη νέων ηθοποιών.⁸⁵

Κατά το παραπάνω δημοσίευμα, η πρώτη ταινία κρητικής παραγωγής αναμενόταν εντός δύο με τριών μηνών, κάτι που είναι αμφίβολο αν όντως συνέβη σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα· καμία εφημερίδα μέσα στους επόμενους μήνες δεν αναφέρει μία τέτοια εξέλιξη. Ωστόσο, σχεδόν ένα χρόνο μετά, στις 10 Ιουνίου 1931, στο Αλκαζάρ, σε τιμητική παράσταση για Ηρακλειώτες της Αμερικής που επισκέφτηκαν τον τόπο τους, στο πρόγραμμα συμπεριλήφθηκαν ταινία του εορτασμού της Εκατονταετηρίδος στο Ηράκλειο και «Ζουρνάλ εντόπια[ς] Παραγωγής Κρέττα

82. *Ελευθέρα σκέψις*, 10 Απριλίου 1930.

83. *Ελευθέρα σκέψις*, 4 Μαΐου 1930.

84. *Ελευθέρα σκέψις*, 29 Ιουνίου 1930.

85. Στις 26 Ιουνίου 1930 ο Αχιλλέας Μαδράς βρισκόταν στο Ηράκλειο Κρήτης έπειτα από πρόσκληση του Λιναρδάκη για την προβολή της ταινίας *Μαρία η Πενταγιάττισσα* (1929) στον κινηματογράφο Αλκαζάρ (Ανόρθωσις, 26 Ιουνίου 1930).

Φιλμς». Φαίνεται, επομένως, πως η εταιρεία συνέχιζε τη λειτουργία της και πραγματοποίησε ταινία, η οποία προβλήθηκε στο πλαίσιο σπουδαίου επετειακού γεγονότος, των εκατό χρόνων από την απελευθέρωση της χώρας.⁸⁶

Συμπεράσματα

Το παρόν κείμενο πραγματεύτηκε την πορεία του κινηματογράφου στο Ηράκλειο κατά τα έτη 1925-1931, εξετάζοντάς τη μέσα από τις τοπικές εφημερίδες της εποχής. Καταγράφηκαν οι εν ενεργεία κινηματογράφοι και αναλύθηκαν οι επιχειρηματικές στρατηγικές που ακολουθήθηκαν από τους ιδιοκτήτες τους ώστε ο κινηματογράφος να αποτελέσει επικερδή επιχείρηση. Παράλληλα, εξετάστηκαν η εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου στην πόλη και η επιρροή του κινηματογράφου στην τοπική κοινωνία.

Η παρούσα μελέτη δείχνει ότι έως και το 1927 η κάλυψη του κινηματογράφου από τον Τύπο ήταν περιορισμένη. Οι εφημερίδες, αν και αφιερώνουν καθημερινά χώρο για την κινηματογραφική στήλη, αναφέρουν μόνο τις βασικές πληροφορίες για το πρόγραμμα προβολής των κινηματογράφων, δηλαδή τον τίτλο του έργου, την ώρα και το μέρος προβολής του. Οι αναφορές σε πλοκές ταινιών, ηθοποιούς ή και σε εταιρείες παραγωγής ήταν σπάνιες.

Στα επόμενα έτη η κατάσταση μεταβάλλεται. Οι αναφορές στις ταινίες εμπλουτίζονται με ονόματα ηθοποιών και εταιρείες παραγωγής ενώ συχνά παρουσιάζονται και εικόνες με σκηνές του έργου. Να σημειωθεί, επίσης, ότι σε αυτά τα έτη οι δημοσιογράφοι έχουν πλέον ελεύθερη πρόσβαση στους κινηματογράφους έπειτα από απόφαση των δημόσιων φορέων. Από τότε και μετά, οι αναφορές και τα κείμενα για τον κινηματογράφο είναι εκτενέστερα και θετικότερα διακεείμενα προς αυτόν.

Οι υπεύθυνοι των κινηματογράφων υιοθέτησαν ορισμένες επιχειρηματικές στρατηγικές ώστε να αυξήσουν

86. *Ελευθέρα σκέψις*, 10 Ιουνίου 1931.

τα κέρδη τους. Εισήγαγαν ταινίες εμπορικά επιτυχείς στην Ελλάδα και στο εξωτερικό ώστε να μειώσουν ενδεχόμενη οικονομική ζημία. Επιπλέον στρατηγικές αποτέλεσαν η εκ νέου προβολή ταινιών που αποδεικνύονταν ιδιαίτερα εμπορικές και δημοφιλείς στους Ηρακλειώτες, οι μειώσεις σε τιμές των εισιτηρίων ανά τακτά διαστήματα, οι διαφημίσεις στον Τύπο, ο συνδυασμός προβολής ταινιών και κοινωνικών εκδηλώσεων και η –πιθανή– εσωτερική συνεννόηση των αιθουσαρχών ως προς τις μέρες λειτουργίας των κινηματογράφων τους. Ακολουθώντας τις παραπάνω πρακτικές ο κινηματογράφος στο Ηράκλειο άνθισε, με κορύφωση, για την περίοδο που εξετάζουμε, τη σύσταση εταιρείας παραγωγής ταινιών στην πόλη και τη δημιουργία ταινίας επικαίρων κρητικής παραγωγής.

Η παρούσα μελέτη εγείρει ερωτήματα για μελλοντική έρευνα ως προς τις πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Προκύπτει πως είναι ανάγκη να διερευνηθεί η κινηματογραφική πορεία της περιόδου σε άλλες πόλεις εντός⁸⁷ και εκτός Κρήτης, να εξεταστούν, δηλαδή, συγκεκριμένα, ποια ήταν η σχέση των εύπορων ιδιωτών με τον κινηματογράφο εκεί, πώς η τοπική κοινωνία τον αντιμετώπισε και κατά πόσο επιχειρηματίες και κοινό κατάφεραν να συνάψουν αμφίδρομη σχέση.

87. Η εφημερίδα *Ελευθέρα σκέψις* σε δημοσίευσμά της στις 9 Απριλίου 1930, για παράδειγμα, γνωστοποιεί πως ο Λιναρδάκης ίδρυσε κινηματογράφο στη Σητεία Λασιθίου.

Κωνσταντίνα Βάμβουκα
**Το ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας του 1930:
ο αντίκτυπός του στον κινηματογράφο**

Το παρόν κείμενο πραγματεύεται τον αντίκτυπο που είχε η σύναψη του ελληνοτουρκικού Συμφώνου Φιλίας, Ουδετερότητας, Συνδιαλλαγής και Διαιτησίας του 1930 στον κινηματογράφο των δύο χωρών. Μέχρι το 1930 οι σχέσεις Ελλάδα και Τουρκίας παρέμεναν εξαιρετικά τεταμένες. Μερικά χρόνια νωρίτερα, είχαν συντελεστεί η Μικρασιατική Καταστροφή και η επακόλουθη ανταλλαγή των πληθυσμών με την υπογραφή της Συνθήκης της Λωζάνης (24 Ιουλίου 1923). Η ανολοκλήρωτη εφαρμογή της συνθήκης προκάλούσε συνεχείς διενέξεις μεταξύ των δύο χωρών, οι οποίες επιχειρήθηκε να εξαλειφθούν με τη σύναψη του ελληνοτουρκικού Συμφώνου Φιλίας τον Οκτώβριο του 1930. Το σύμφωνο αποτέλεσε κατά κάποιο τρόπο μία προσπάθεια αποφόρτισης και οριστικής διευθέτησης του προσφυγικού ζητήματος. Η υπογραφή του δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για τη βελτίωση και περαιτέρω ανάπτυξη φιλικών σχέσεων μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας.¹

Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο αναθεωρήθηκε και η πολιτιστική επαφή των δύο χωρών. Ειδικά σε ό,τι αφορά τον κινηματογράφο, όπως έχει επισημάνει η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, με την υπογραφή του συμφώνου, άρθηκε «η κεμαλική απαγόρευση για την προβολή ελληνικών ταινιών» στην Τουρκία (όπως και για την επίσκεψη ελληνικών θεατρικών θιάσων), έγιναν προσπάθειες από έλληνες παραγωγούς να διανεμηθούν ελληνικές ταινίες εκεί και στάθηκε δυνατή η πραγματοποίηση της ελληνοτουρκικής κινηματογραφικής συμπαραγωγής *Ο κακός δρόμος* (*Fena*

1. Οι ιστορικές πληροφορίες αντλήθηκαν από το: Ιφιγένεια Αναστασιάδου, *Ο Βενιζέλος και το ελληνοτουρκικό σύμφωνο φιλίας του 1930* (Αθήνα: Φιλippότης, 1982).

Υοί, 1933, σκ. Ερτογρούλ Μουχσίν Μπέη).² Ξεκινώντας από αυτές τις επισημάνσεις το παρόν κείμενο θα παρακολουθήσει από κοντά την κάλυψη της επαφής του ελληνικού και του τουρκικού κινηματογράφου στον ελληνικό Τύπο από το 1930 μέχρι το 1934, όταν και προβλήθηκε η τελευταία, για κάποιο διάστημα, νέα τουρκική ταινία στην Αθήνα.

Η παρούσα έρευνα στηρίζεται στη μελέτη πρωτογενών πηγών. Τα κινηματογραφικά περιοδικά *Κινηματογραφικός αστήρ* (που καλύπτει όλα τα εξεταζόμενα έτη), *Το παρλάν* (1931) και *Το σινεμά* (1932) αποτέλεσαν πολύτιμες πηγές πληροφοριών. Συμπληρωματικά στοιχεία αντλήθηκαν από εφημερίδες της εποχής όπως *Η βραδυνή*, *Η πρωία* και *Ελεύθερος άνθρωπος*. Μέσω αυτών –και ειδικότερα μέσω των προγραμμάτων προβολών κινηματογράφων που δημοσιεύονταν στις σελίδες τους– έγινε η διασταύρωση των ημερομηνιών της προβολής των τουρκικών ταινιών στην Αθήνα. Όπως θα φανεί παρακάτω, η επαφή μεταξύ ελληνικού και τουρκικού κινηματογράφου προκάλεσε αρχικά θετικότερες εντυπώσεις σε κοινό και κριτικούς, οι οποίες σταδιακά υποχώρησαν μέχρι που εξανεμίστηκαν εντελώς με την προβολή του *Κακού δρόμου*.

Οι απαρχές της επαφής του ελληνικού και τουρκικού κινηματογράφου

Μικρό χρονικό διάστημα μετά την υπογραφή του ελληνοτουρκικού Συμφώνου Φιλίας, κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα δημοσιεύματα στον ελληνικό Τύπο τα οποία μας πληροφορούν για την απαρχή της επαφής του ελληνικού και τουρκικού κινηματογράφου. Ένα τέτοιο δημοσίευμα αποτελεί άρθρο της Ίριδος Σκαραβαίου στη *Βραδυνή*, το οποίο είναι αφιερωμένο στον τουρκικό κινηματογράφο.³

2. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, τόμ. Β2 (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003), 373.

3. Ίρις Σκαραβαίου, «Ο τουρκικός κινηματογράφος», *Η βραδυνή*, 14 Δε-

Από την αρχή του άρθρου επισημαίνεται ότι μετά τη σύναψη του ελληνοτουρκικού συμφώνου άρθρηκε η απαγόρευση προβολής ελληνικών ταινιών στην Τουρκία, γεγονός που διευκόλυνε την εισροή ελληνικών ταινιών στη γείτονα χώρα και κινητοποίησε τους έλληνες επιχειρηματίες του κινηματογράφου. Στο άρθρο γίνεται ειδικότερη αναφορά στον Παναγιώτη Δαδήρα, εκπρόσωπο της Ολύμπια-Φιλμ, ο οποίος επισκέφτηκε την Κωνσταντινούπολη και συμφώνησε να προβληθούν εκεί δύο ελληνικές ταινίες, το *Μακρυά από τον κόσμο* (Δημήτρης Τσακίρης, 1930) και ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (ο οποίος επρόκειτο να ολοκληρωθεί ως ομιλούσα ταινία το 1932 σε σκηνοθεσία του Τσακίρη και του Ηλία Παρασκευά).⁴ Πληροφορούμαστε επίσης ότι την ίδια στιγμή ο Ξενάτος, γνωστός επιχειρηματίας θεαμάτων της Πόλης, υπέγραψε συμβόλαιο για να εξάγει τουρκικές ταινίες στην Αθήνα και ότι επρόκειτο να προβληθεί στην ελληνική πρωτεύουσα η τουρκική ταινία *Ο Χορ-Χορ Αγάς* (*Leblebici Horhor*, 1923), μεταφορά της ανατολίτικης οπερέτας του 1875 στη μεγάλη οθόνη. Στο άρθρο γίνεται λόγος και γενικότερα για την πορεία της τουρκικής κινηματογραφικής παραγωγής, με τελικό συμπέρασμα της αρθρογράφου ότι «η τουρκική κινηματογραφική παραγωγή είναι κάθε άλλο παρά ευκαταφρόνητος».

Η προβολή της τουρκικής ταινίας *Ο Χορ-Χορ Αγάς*

Πραγματικά, το ελληνικό κοινό σύντομα είχε την ευκαιρία να απολαύσει την ταινία *Χορ-Χορ Αγάς* (ή *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς*) ως δείγμα της τουρκικής παραγωγής. Η ταινία προβλήθηκε στον κινηματογράφο Σπλέντιτ από τις 29

κεμβρίου 1930. Για το άρθρο της Σκαραβαίου, βλ. και Δελβερούδη, «Κινηματογράφος», 372-373.

4. Η συγκεκριμένη πληροφορία της Σκαραβαίου εμφανίζεται και σε ανταπόκριση από την Κωνσταντινούπολη στον *Κινηματογραφικό αστέρα*. Βλ. Φαίδων Ναζλόγλου, «Η κινηματογραφική κίνησης εις την Κωνσταντινούπολιν», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 258 (14 Δεκεμβρίου 1930): 12. Στην ανταπόκριση αναφέρεται η έλευση του Δαδήρα στην Πόλη με σκοπό να συνάψει συμφωνία για την προβολή ελληνικών ταινιών.



Εικ. 1. Διαφήμιση της ταινίας *Χορ-Χορ Αγάς* στην εφημερίδα *Ελεύθερος άνθρωπος* (29 Δεκεμβρίου 1930).

Δεκεμβρίου 1930 μέχρι και τις 4 Ιανουαρίου 1931, δηλαδή συνολικά για μία εβδομάδα, ενώ λίγες μέρες νωρίτερα είχαν εμφανιστεί διαφημίσεις για αυτήν σε εφημερίδες⁵ (εικ. 1). Η ταινία προβλήθηκε ως «ηχητική και άδουσα» (προφανώς με τη συνοδεία μουσικής από την οπερέτα). Σκηνοθέτης της ήταν ο Ερτογρούλ Μουχσίν Μπέη (Ertegrul Muhsin Bey, 1892-1979),⁶ ενώ οι ηθοποιοί που συμμετεί-

5. Ενδεικτικά, στις εφημερίδες *Η βραδυνή* και *Ελεύθερος άνθρωπος*.

6. Ο Ερτογρούλ Μουχσίν Μπέη συνέβαλε τα μέγιστα στην καλλιτεχνική πρόοδο της Τουρκίας. Ήταν ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου της χώρας και είχε σκηνοθετήσει πολλές ταινίες, μερικές από τις οποίες θα αναφερθούν στη συνέχεια στο παρόν κείμενο. Το 1934 ο Μουχσίν Μπέη πραγματοποίησε και νέα, ομιλούσα εκδοχή του *Χορ-Χορ Αγάς*, η οποία χάρισε το πρώτο διεθνές κινηματογραφικό βραβείο στην Τουρκία και συγκεκριμένα τιμητικό δίπλωμα από το δεύτερο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Βενετίας. Βλ. Nezih Erdogan και Deniz Gokturk, «Turkish Cinema» στο *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, επιμ. Oliver Leaman (London και New York: Routledge, 2001), 559. Για λεπτομέρειες για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα, βλ. Γιώργος Μπόζης και Σούλα Μπόζη, *Από το Παρίσι στο Πέραν. Έλληνες κινηματογραφιστές της*

χαν προέρχονταν από το Εθνικό Θέατρο της Τουρκίας,⁷ Δυστυχώς στις διαθέσιμες πηγές δεν εντοπίστηκε κάποια κριτική ή άλλο άρθρο που να την αφορά προκειμένου να σχηματιστεί μια εικόνα για τις εντυπώσεις που προκάλεσε η πρώτη τουρκική ταινία με την οποία ήρθε σε επαφή το ελληνικό κοινό μετά την υπογραφή του ελληνοτουρκικού συμφώνου.

Οι πρώτες ελληνικές ταινίες στην Κωνσταντινούπολη

Την ίδια περίοδο με την προβολή του *Χορ-Χορ Αγά* στην Αθήνα φτάνουν στην Κωνσταντινούπολη ελληνικές ταινίες. Πληροφορίες σχετικές με την προβολή και την αποδοχή τους μπορούν να αντληθούν από διαθέσιμες πηγές της εποχής. Ανταπόκριση από την Κωνσταντινούπολη, για παράδειγμα, στο περιοδικό *Κινηματογραφικός αστήρ* περιγράφει χαρακτηριστικά το κλίμα που επικρατούσε:

Από της υπογραφής των ελληνοτουρκικών συμφωνιών και εντεύθεν ελληνικοί θεατρικοί θίασοι και κινηματογραφικά ταινία ελληνικής παραγωγής κατέκλυσαν την πόλιν μας, όπου κάνουν όλοι χρυσές δουλειές. Μετά την προβολήν της ταινίας *Μακρυά από τον κόσμο* προεβλήθη επί δύο συνεχείς εβδομάδας με καταπληκτικήν συρροήν κόσμου *Οι απάχηδες των Αθηνών*.⁸

Στο παραπάνω απόσπασμα δηλώνεται σαφώς ότι οι ελληνικές θεατρικές και κινηματογραφικές παραγωγές κατέφθασαν μετά την υπογραφή του ελληνοτουρκικού συμ-

Πόλης (Αθήνα: Τόπος, 2011), 171-173.

7. Φαίνεται ότι ήταν αρκετά σύνθητες στον τουρκικό κινηματογράφο της εποχής να χρησιμοποιούνται οι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου προκειμένου να γυριστεί μία ταινία. Σε διαφημίσεις άλλων τουρκικών ταινιών, για τις οποίες θα γίνει λόγος παρακάτω, αναγραφόταν επίσης ότι οι ηθοποιοί προέρχονταν από τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου.

8. Φαίδων Ναζλόγλου, «Η κινηματογρ. κίνησις εις την Κωνσταντινούπολιν», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 266 (22 Φεβρουαρίου 1931): 7

φώνου και κατ' επέκταση μετά την άρση της απαγόρευσης προβολής ελληνικών ταινιών στην Τουρκία. Μία επιπλέον ενδιαφέρουσα πληροφορία που αντλείται αφορά στην απήχηση των ελληνικών ταινιών και των θιάσων. Όπως φαίνεται, το κοινό υποδέχτηκε με ενθουσιασμό στο σύνολό της την ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή, συμπεριλαμβανομένων των ταινιών *Μακρυά από τον κόσμο* (για την οποία όπως είδαμε παραπάνω είχε υπάρξει πληροφόρηση από νωρίτερα ότι είχε γίνει συμφωνία με την Ολύμπια-Φιλμ) και *Οι απάχηδες των Αθηνών* που προβλήθηκε για δύο εβδομάδες «με καταπληκτική συρροή κόσμου». Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι επιχειρηματικές συμφωνίες υλοποιούνταν. Η θερμή υποδοχή που επεφύλαξε το κοινό στις ελληνικές ταινίες στην Κωνσταντινούπολη επιβεβαιώνεται και από άλλο άρθρο υπογεγραμμένο από τον Λώρο Φαντάζη [πραγματικό όνομα: Κωνσταντίνος Κλεοβούλου] στον *Κινηματογραφικό αστέρα*:

Τελευταίως προεβλήθησαν σ' ένα μεγάλο κινηματογράφο της Κωνσταντινουπόλεως, συνοδευόμενες και υπό ζουρνάλ ελληνικών επικαιροτήτων, ελληνικές ταινίες. Τι επηκολούθησε λοιπόν; Απλούστατα το κοινό, όπως μας πληροφορεί ανταποκριτής πρωινής εφημερίδος, ενθουσιάστηκε, χειροκρότησε και «υπέστη ελληνοπληξίαν», για να μεταχειριστώ αυτούσια την έκφρασίν του.⁹

Προφανώς οι ταινίες για τις οποίες γίνεται λόγος είναι *Οι απάχηδες των Αθηνών* και *Μακρυά από τον κόσμο* δεδομένου του ότι τα δύο παραπάνω αποσπάσματα έχουν γραφτεί σε κοντινό διάστημα. Μέσα στο 1931 προβλήθηκαν επίσης η *Αστέρω* (1929, Δημήτρης Γαζιάδης) και το *Φίλησέ με Μαρίτσα* (1931, Δημήτρης Γαζιάδης) και «άφηκαν

9. Λώρος Φαντάζης, «Αστοργία», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 267 (8 Μαρτίου 1931): 4.

ωραίας εντυπώσεις»¹⁰ ενώ τον επόμενο χρόνο προβλήθηκε και *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*.¹¹

Το κοινό της Κωνσταντινούπολης

Η ταυτότητα του κοινού της Κωνσταντινούπολης που παρακολουθούσε τα ελληνικά θεάματα είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Με βάση αυτή, μπορεί τόσο να προσδιοριστούν οι λόγοι της θετικής αποδοχής των ελληνικών ταινιών όσο και να θιχτεί το ζήτημα της επιρροής που δύνανται να έχει ο κινηματογράφος σε ιδεολογικό επίπεδο. Όπως εξηγεί αρθρογράφος του *Κινηματογραφικού αστέρος* ως προς το θέμα του κοινού στο οποίο απευθύνονταν οι εισαγόμενες ταινίες:

Ο ξενητεμένος δηλαδή Έλληνας και οπωσδήποτε και ο Ανατολίτης παρακολουθούν μ' ευχαρίστηση την παρουσίασι ελληνικών έργων από της οθόνης, ο μὲν πρώτος θερμόαιμος και ενθουσιώδης, ο δε δεύτερος συμπαθώς προσκείμενος προς την ελληνική καλλιτεχνία—έχε υπ' όψει και την επιτυχία των ελληνικών θιάσων—εξασφαλίζοντας έτσι βέβαιη την πιέννα του. Και ας μη ξεχνάμε ότι στον ξενητεμένο Έλληνα η παρακολούθησι αυτή ενός κινηματογραφικού έργου της πατρίδος του τού αναζωπυρώνει και του τονώνει την εθνική συνείδησι και στον Ανατολίτη επίσης, ο οποίος τώρα είναι κι' αυτός πολιτισμένος, δημιουργεί αγαθή εντύπωση για την καλλιτεχνική μας γενικά ανάπτυξι.

Συνεπώς ο κινηματογράφος είναι ο μεγαλύτερος προπαγανδιστής, ή πιο εύστοχα, ο διαφημιστής και

10. «Επαρχιακή κίνησης: Κωνσταντινούπολη», *Το παρλάν*, τχ. 6 (6 Ιουνίου 1931): 156.

11. «*Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* εις Κωνσταντινούπολιν», *Το σινεμά*, τχ. 6 (18 Απριλίου 1932): 20. Βλ. και Παναγιώτα Μήνη, «Συνδυάζοντας το ελληνικό με το ευρωπαϊκό στοιχείο και στοχεύοντας σε ένα ευρύ κοινό: ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) της Ολύμπια Φιλμ», *Τα Ιστορικά* 23, τχ. 44 (Ιούνιος 2006): 179.

της καλλιτεχνικής προόδου ενός τόπου, αλλά και του τουρισμού του κ.λ.¹²

Φαίνεται, επομένως, ότι το κοινό της Κωνσταντινούπολης περιλαμβάνει δύο υποομάδες: τους ξενιτεμένους Έλληνες, δηλαδή τους Έλληνες που παρέμειναν στην Πόλη ακόμα και μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923, και τους Τούρκους (ή και άλλους κατοίκους στην περιοχή) τους οποίους το δημοσίευμα χαρακτηρίζει «Ανατολίτες». Στη συνέχεια ο αρθρογράφος επιχειρεί να δικαιολογήσει το ενδιαφέρον που εκδηλώνεται για τις ελληνικές ταινίες. Από τη μία πλευρά οι Έλληνες αισθάνονται ενθουσιασμό καθώς τους δίνεται η δυνατότητα να παρακολουθήσουν ταινίες που συχνά εμπεριέχουν στοιχεία (π.χ. θεματικά) που τους υπενθυμίζουν την καταγωγή τους. Με λίγα λόγια, μέσω των ελληνικών ταινιών έρχονται έμμεσα σε επαφή με την πατρίδα τους, γεγονός που τους προκαλεί συγκίνηση και ταυτόχρονα υπερηφάνεια. Οι «Ανατολίτες», από τη δική τους πλευρά, δείχνουν προτίμηση στις ταινίες από την Ελλάδα επειδή είναι γενικότερα θετικά διακείμενοι προς την καλλιτεχνική δημιουργία των γειτόνων τους. Η επιτυχία των ελληνικών θεατρικών θιάσων στην Κωνσταντινούπολη αποτελούσε κατά κάποιο τρόπο εγγύηση και για την ποιότητα των ταινιών. Έτσι η επαφή τόσο με το ελληνικό θέατρο όσο και με τον κινηματογράφο δημιουργεί μία θετική εικόνα για την καλλιτεχνική ανάπτυξη και για τη χώρα γενικότερα. Άλλωστε, όπως υπογραμμίζει και ο αρθρογράφος, η κινηματογραφική τέχνη μπορεί να αποτελέσει μέσο προώθησης του πολιτισμού και του τουρισμού της.

Ο ζητιάνος της Σταμπούλ στην Αθήνα

Η δεύτερη κατά σειρά τουρκική ταινία που έφτασε στην Αθήνα ήταν η εν μέρει ομιλούσα *Ο ζητιάνος της Σταμπούλ*

12. Φαντάζης, «Αστοργία», 4.

(*Istanbul Sokaklarında*, 1931, σκ. Μουχσίν Μπέη),¹³ για την οποία υπάρχει πληθώρα πληροφοριών σε αφιέρωμα/ ανταπόκριση από την Τουρκία στο *Παρλάν*.¹⁴ Το αξιοσημείωτο σχετικά με αυτή την ταινία είναι ότι τα γυρίσματά της έγιναν σε Κωνσταντινούπολη, Προύσα, Αθήνα και Αίγυπτο. Επίσης, αξίζει να υπογραμμιστεί ότι οι ηθοποιοί δεν ήταν αποκλειστικά Τούρκοι. Η πρωταγωνίστρια της ταινίας Αζίζα Αμίρ ήταν γνωστή αιγύπτια καλλιτέχνης ενώ συμμετείχε και ένας έλληνας ηθοποιός, ο Περικλής Γαβριηλίδης. Λόγω της πολυπολιτισμικότητας αυτής στην ταινία υπάρχουν διάλογοι όχι μόνο στα τουρκικά αλλά και στα αραβικά, τα ελληνικά και τα γαλλικά. Δίνεται η εντύπωση ότι πρόκειται για μία διεθνή και αρκετά φιλόδοξη τουρκική παραγωγή.¹⁵

Ο ανταποκριτής του *Παρλάν* δεν περιορίζεται στο να δώσει πληροφορίες για το νέο κινηματογραφικό εγχείρημα των γειτόνων μας αλλά παραθέτει και απόσπασμα από τη συνέντευξη που πήρε από τον Ιχσάν Ιπεκτσή, έναν εκ των αδερφών Ιπεκτσή,¹⁶ παραγωγών της ταινίας. Αναφερόμενος στην καινούρια παραγωγή και στις προσδοκίες γι' αυτήν, ο Ιχσάν Ιπεκτσή εκφράζει μεταξύ άλλων και τις ευχαριστίες του στις τοπικές αρχές των Αθηνών για τις δι-

13. Στο άρθρο του Φαϊδωνος Ναζλόγλου, «Ο κινηματογράφος στη νέα Τουρκία» (*Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 286 (31 Δεκεμβρίου 1931): 26-27), ο τίτλος της ταινίας αναφέρεται ως *Στους δρόμους της Σταμπούλ* που είναι και η ακριβής μετάφραση του πρωτότυπου τουρκικού τίτλου.

14. Α. Λεοντιάδης, «Βαλκανική κινηματογραφική κίνησης: *Ο ζητιάνος της Σταμπούλ*: Μια ελληνοτουρκική ταινία», *Το παρλάν*, τχ. 15 (8 Αυγούστου 1931): 421-422.

15. Από τον Ναζλόγλου («Ο κινηματογράφος στη νέα Τουρκία») πληροφορούμαστε ότι η ταινία προβλήθηκε στους κινηματογράφους Αλάμπρα και Μελέκ για δύο εβδομάδες σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία και καλές εισπράξεις. Αν και η αποδοχή του κοινού ήταν θετική, ο τουρκικός Τύπος αντιμετώπισε την ταινία επικριτικά.

16. Οι αδερφοί Ιχσάν και Φαχίρ Ιπεκτσή έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην κινηματογραφική ανάπτυξη της Τουρκίας. Ως εκπρόσωποι της Paramount και της Ufa, αιθουσάρχες και αργότερα ιδιοκτήτες δικού τους στούντιο, επεδίωκαν συνεχώς τη βελτίωση της τουρκικής παραγωγής ταινιών.

ευκολύνσεις που έκαναν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων στην ελληνική πρωτεύουσα, τα οποία με βεβαιότητα πρέπει να υποστηρίξουμε ότι πραγματοποιήθηκαν χάρη στο ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας.

Η πρεμιέρα του *Ζητιάνου της Σταμπούλ* στην Ελλάδα έγινε στις 8 Φεβρουαρίου 1932 στους κινηματογράφους Πάνθεον και Ιντεάλ και σημείωσε αρκετή επιτυχία, όπως πληροφορούμαστε χαρακτηριστικά από κριτική της εποχής:

*Ο ζητιάνος της Σταμπούλ είναι ένα καλοβαλμένο φιλμ –πάντοτε βεβαίως εξεταζόμενο ως προσπάθεια (...). Γενικά Ο ζητιάνος της Σταμπούλ προοιωνίζει αξιόλογο το μέλλον του τουρκικού κινηματογράφου (...). Εδώ εσημείωσε μεγάλη επιτυχίαν προβληθείς εις δύο συγχρόνως κινηματοθέατρα και επί δύο συνεχείς εβδομάδας.*¹⁷

Θετικά σχόλια στον ελληνικό Τύπο για τη συγκεκριμένη ταινία συναντάμε και πριν από την προβολή της στην Αθήνα. Σε ανταπόκριση του *Παρλάν* με αφορμή την πρεμιέρα του *Ζητιάνου της Σταμπούλ* στην Πόλη σημειώνεται το εξής: «Είναι όμως το ωραιότερον έργον που έχει γυρισθή μέχρι τούδε εις τα Βαλκάνια, διά τούτο και έγινε δεκτόν από τους κινηματογραφικούς μας κύκλους με πολύν ενθουσιασμόν».¹⁸ Επίσης, αλλού διαβάζουμε: «Η νέα ταινία σημειώνει ασφαλώς ένα βήμα εις την κινηματογραφικήν βιομηχανίαν των ανατολικών χωρών».¹⁹

Κοινό σημείο των αποσπασμάτων από τις δύο παραπάνω κριτικές –εκτός της θετικής άποψης για την ταινία– εί-

17. Interim, «Ο ζητιάνος της Σταμπούλ», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 289 (14 Φεβρουαρίου 1932): 7.

18. «Επαρχία και εξωτερικόν: Κωνσταντινούπολις», *Το παρλάν*, τχ. 35 (25 Δεκεμβρίου 1931): 1062.

19. «Στο χάραμα της τουρκικής αναγεννήσεως: Ο επαίτης της Σταμπούλ: Η νέα τουρκική κινηματογραφική παραγωγή», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 287 (17 Ιανουαρίου 1932): 7.

ναι το εξής: δημιουργείται η αίσθηση ότι η επιτυχία του Ζητιάνου της Σταμπούλ δεν είναι μόνο της χώρας παραγωγής της αλλά γενικότερα του κινηματογράφου των χωρών της Ανατολικής Μεσογείου, κάτι που λογικά συνδέεται και με το γεγονός ότι τα γυρίσματα έγιναν σε τρεις χώρες και ότι η καταγωγή των ηθοποιών ήταν ποικίλη. Η επιτυχία της ταινίας παρουσιάζεται κατά κάποιον τρόπο ως συλλογικό επίτευγμα, αποτέλεσμα αρμονικής συνεργασίας μεταξύ διαφορετικών χωρών.

Μια νύχτα στη Σταμπούλ

Το 1933 φτάνει στην Αθήνα η τρίτη κατά σειρά τουρκική κινηματογραφική παραγωγή. Πρόκειται για το *Μια νύχτα στη Σταμπούλ* που προβλήθηκε για πρώτη φορά στους κινηματογράφους Αττικών και Πάνθεον στις 13 Μαρτίου 1933 (εικ. 2). Η ταινία αποτελεί μεταφορά μιας τουρκικής οπερέτας και σκηνοθέτης της ήταν ο Μουχσίν Μπέη.²⁰ Φαίνεται ότι η ταινία δεν εντυπωσίασε το αθηναϊκό κοινό, όπως αναφέρεται σε κριτική του Κινηματογραφικού αστέρος.²¹ Στην ίδια κριτική σημειώνεται ότι η ταινία υστερεί τόσο ως προς την πλοκή όσο και ως προς τεχνικά ζητήματα και θεωρείται μη επιμελημένη παραγωγή. Σε άλλο άρ-



Εικ. 2. Διαφήμιση της ταινίας *Μια νύχτα στη Σταμπούλ* στην εφημερίδα *Η βραδυνή* (13 Μαρτίου 1933).

20. Πρέπει να πρόκειται για την ταινία του 1933 *Karim Beni Aldatirsa*, η ακριβής μετάφραση της οποίας είναι *Αν με απατήσει η γυναίκα μου*.

21. Δημ. Σαμακίδης, «Κριτική: *Μια νύχτα στη Σταμπούλ*», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 309 (26 Μαρτίου 1933): 5.

θρο του Λώρου Φαντάζη στον *Κινηματογραφικό αστέρα* διαβάζουμε:

[Τ]όσο το έργο *Μια νύχτα στη Σταμπούλ*, όσο και η *Μελούκα*²² όχι μόνο στην Αθήνα δεν έπρεπε καν να προβληθούν, αλλ' ούτε και στην πιο οπισθοδρομική ελληνική επαρχία.

Θα πάρω ίσως την απάντησι: Μη ξεχνάς πως συσφίγγονται, οπωσδήποτε με την εισαγωγή οθωμανικών ταινιών και αντιστοίχως ελληνικών στην Κωνσταντινούπολι, οι ελληνοτουρκικοί δεσμοί (...). Να σας πω, έχω τη γνώμη πως οι πολιτικές δεν έχουν καμιά ταύτιση με τις καλλιτεχνικές σχέσεις. Κάλλιστοι φίλοι κι' αγαπητοί οι Τούρκοι κι εξ ίσου οι Αιγύπτιοι, αλλά δε φαντάζομαι ότι είμαστε υποχρεωμένοι, ως εκ τούτου, να υφιστάμεθα και την προβολή των κινηματογραφικών τους εξαμβλωμάτων.²³

Η τοποθέτηση του Φαντάζη για το *Μια νύχτα στη Σταμπούλ* είναι εντελώς απαξιωτική, θεωρώντας την ταινία ακατάλληλη ακόμα και για προβολή στην πλέον απομακρυσμένη επαρχία. Παράλληλα, θίγοντας το ζήτημα της βελτίωσης των ελληνοτουρκικών σχέσεων μέσω της επαφής της κινηματογραφικής παραγωγής των δύο χωρών ο αρθρογράφος κάνει σαφές ότι αυτή η άποψη ήταν ευρέως διαδεδομένη εκείνη την εποχή. Ο ίδιος δεν την ασπάζεται και υποστηρίζει ότι η πολιτική που ασκείται δεν μπορεί να αφορά και τις πολιτιστικές ανταλλαγές μεταξύ των χωρών. Πρόκειται για μια διαφορετική πλέον στάση προς τις τούρκικες ταινίες (και τις επιπτώσεις του Συμφώνου Φιλίας) που δεν έχουμε ξανασυναντήσει σε τέτοια έκταση στις κριτικές της εποχής και που θα γίνει εντονότερα αρνητική λίγο αργότερα με τον *Κακό δρόμο*.

22. Η *Μελούκα* ήταν ταινία αιγυπτιακής παραγωγής που προβλήθηκε στην Αθήνα την ίδια περίοδο με το *Μια νύχτα στη Σταμπούλ*.

23. Λώρος Φαντάζης, «Καλλιτεχνία και εμπόριο», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 309 (26 Μαρτίου 1933): 3.

Ο κακός δρόμος: μια ελληνοτουρκική παραγωγή

Το 1933 και συγκεκριμένα στις 20 Μαρτίου προβάλλεται για πρώτη φορά στους κινηματογράφους Σπλέντιτ, Απόλλων και Ούφα *Ο κακός δρόμος*.²⁴ Πρόκειται για την κινηματογραφική μεταφορά της ομότιτλης νουβέλας του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Στην ταινία πρωταγωνιστούσαν η Κυβέλη και η Μαρίκα Κοτοπούλη, οι δύο μεγάλες ελληνίδες ηθοποιοί της εποχής. Ο λόγος για τον οποίο η συγκεκριμένη ταινία αξίζει ιδιαίτερης προσοχής είναι επειδή αποτέλεσε ελληνοτουρκική συμπαραγωγή.²⁵ Τα εσωτερικά γυρίσματα έγιναν στα στούντιο των αδερφών Ιπεκτσή, οι οποίοι μαζί με τους συζύγους των δύο ελληνίδων πρωταγωνιστριών, τον Κώστα Θεοδωρίδη και τον Γιώργο Χέλμη, ήταν και οι παραγωγοί. Καθώς πραγματοποιήθηκαν γυρίσματα στο εξωτερικό, όπου υπήρχε ο κατάλληλος εξοπλισμός, η ταινία ήταν ομιλούσα. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Μουχσίν Μπέη. Όπως πληροφορούμαστε από άρθρο του *Κινηματογραφικού αστέρος*, πάντως, υπήρξε παρασκήνιο γύρω από τη σκηνοθεσία της ταινίας.²⁶ Στο άρθρο παρατίθεται συνέντευξη του Δημήτρη Γαζιάδη, σύμφωνα με τον οποίο *Ο κακός δρόμος* επρόκειτο να σκηνοθετηθεί από τον ίδιο. Τελικά η συμφωνία ματαιώθηκε και η υπόθεση ακολούθησε τη δικαστική οδό.

Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι στα κινηματογραφικά περιοδικά που μελετήθηκαν δεν συναντάμε κάποιο αφιέρωμα στα γυρίσματα ή στην ταινία πριν από την προβολή της.²⁷ Το πρώτο σχετικό άρθρο που απαντάται

24. Η ταινία προβλήθηκε για δεύτερη εβδομάδα μόνο στον κινηματογράφο Σπλέντιτ.

25. Για την παραγωγή της συγκεκριμένης ταινίας γίνεται λόγος και στο: Δελβερούδη, «Κινηματογράφος», 373-374.

26. Λώρος Φαντάζης «*Ο κακός δρόμος* και η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 310 (9 Απριλίου 1933): 9-10.

27. Γνωρίζουμε ότι ανταποκρίσεις δημοσιεύτηκαν σε άλλα έντυπα, όπως το *Ελληνικόν Θέατρον* και η *Εβδομάς*. Βλ. Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου* (Αθήνα: Γκοβόστης, 2016), 102-106.

στον κινηματογραφικό Τύπο σχολιάζει αρνητικά τη συγκεκριμένη παραγωγή. Ο Φαντάζης στον *Κινηματογραφικό αστέρα* χαρακτήρισε την ταινία «φρικώδες τερατούργημα». ²⁸ Από την πλευρά του ο Γαζιάδης ερωτηθείς σχετικά με το θέμα υποστήριξε ότι η αποτυχία της ταινίας οφειλόταν στο ότι «η νουβέλλα αυτή ήταν απολύτως ακατάλληλη για κινηματογραφικό σενάριο». Επίσης, έριξε ευθύνες στη λανθασμένη διαχείριση του σεναρίου από τον τούρκο σκηνοθέτη τον οποίο κατηγορήσε «ότι γελοιοποίησε τους ηθικούς βιωτικούς μας όρους και τις χριστιανικές μας αρχές». Ο Γαζιάδης ίσως εμφανίζεται τόσο απόλυτος στις απόψεις του –δίχως να επιδιώκει κανείς να αμφισβητήσει την αξιοπιστία του– εξαιτίας της δικαστικής διαμάχης του με την παραγωγή.

Μια διαφορετική αντιμετώπιση για την ταινία αποτυπώνεται στις διαφημίσεις της στις εφημερίδες. Στις 21 Μαρτίου 1933 –μία μέρα μετά την πρεμιέρα– διαφήμιση αναφέρει ότι η ταινία προκάλεσε «κατάπληξιν και ενθουσιασμόν» στο κοινό. Στις 23 Μαρτίου σε παρόμοια διαφήμιση το κείμενο έχει αλλάξει μερικώς. Πληροφορούμαστε ότι η προσέλευση του κόσμου είναι μαζική. Επομένως, η εικόνα που πρόβαλαν οι διαφημίσεις στον Τύπο είναι αντίθετη από τις απόψεις που διατυπώθηκαν στο άρθρο του *Κινηματογραφικού αστέρος*. Το ερώτημα που λογικά τίθεται είναι το τι πραγματικά ίσχυε. Ήταν όντως *Ο κακός δρόμος* κακή παραγωγή ή το γεγονός ότι υπήρχαν και τούρκοι συντελεστές προδιέθετε τους κριτικούς αρνητικά;

Όπως γνωστοποιείται από άλλη πηγή, ²⁹ η ταινία είχε ιδιάζουσα αντιμετώπιση στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου: «Τόσο *Ο κακός δρόμος* του οποίου μάλιστα η προβολή εμποϋκοταρίσθη άγρια στην Αλεξάνδρεια από τους εκεί ομογενείς, επειδή διακωμωδεί τα όσια της ελληνικής οι-

28. Φαντάζης, «*Ο κακός δρόμος* και η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή»: 9.

29. Λώρος Φαντάζης, «Κινδυνεύει ο ελληνικός κινηματογράφος», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 312 (21 Μαΐου 1933): 2-3.

κογενείας, όσο και *Η δεσποινίς δικηγόρος*, το γνωστό αηδιαστικό κατασκευάσμα της Olympia-Film, επροκάλεσαν (...) εξοργισμό εκ μέρους του κοινού που τα παρακολούθησε...».

Λαμβάνοντας υπόψη τα αρνητικά σχόλια συνολικά υποθέτουμε ότι *Ο κακός δρόμος* έθιγε ζητήματα που προκαλούσαν την ηθική της κοινωνίας της εποχής.³⁰ Ανεξάρτητα από την αποδοχή της ταινίας, όμως, είναι βασικό να επισημανθεί ότι την ίδια στιγμή που η επαφή του ελληνικού και τουρκικού κινηματογράφου έφτασε σε ένα ανώτατο σημείο με την από κοινού δημιουργία μιας ταινίας, τα αποτελέσματα της επαφής αυτής οδήγησαν σε έντονες αρνητικές αντιδράσεις από μερίδα του κοινού και της κριτικής.

Η προβολή των τουρκικών ταινιών σε άλλες πόλεις της Ελλάδας

Στις αρχές του 1934 προβλήθηκε στο Πάνθεον της Αθήνας «ταινία τουρκικής παραγωγής απαισίως ντουμπλαρισμένη εις την ελληνικήν» με τον τίτλο *Στα κύματα του Βοσπόρου*.³¹ Πρόκειται για τον μόνο νέο τίτλο τουρκικής ταινίας που συναντάμε στην Αθήνα το 1934, η οποία αντιμετώπιστηκε αρνητικά από τον Τύπο της εποχής. Το 1935 δεν βρέθηκε καμία αναφορά προβολής νέας τουρκικής ταινίας ή κάποιας από τις ήδη προβληθείσες στην ελληνική πρωτεύουσα.

30. *Ο κακός δρόμος* προβλήθηκε συνολικά σε δέκα τουλάχιστον επαρχιακές πόλεις. Τα περιορισμένα καταγεγραμμένα σχόλια των προγραμμάτων των εφημερίδων σχετικά με την αποδοχή της ταινίας περιπλέκουν παρά ξεκαθαρίζουν το τοπίο. Ενώ στη Μυτιλήνη είχε «μικράν επιτυχίαν» στο Βόλο συνέβη ακριβώς το αντίθετο.

31. «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός αστήρ*, τχ. 325 (14 Ιανουαρίου 1934): 11. Για την προβολή της ταινίας στο Πάνθεον, βλ. το πρόγραμμα κινηματογραφικών προβολών στον *Ελεύθερο άνθρωπο* και τη *Βραδινή* την πρώτη εβδομάδα του 1934. Πρόκειται για την ταινία με τον τουρκικό τίτλο *Cici Berber (Η όμορφη κομμώτρια)* του 1933, σε σκηνοθεσία Μουχσίν Μπέη και σεναριο του γνωστού συγγραφέα Ναζίμ Χικμέτ.

Οι τουρκικές ταινίες που προβλήθηκαν στην πρωτεύουσα έφτασαν και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας. Στον πίνακα που ακολουθεί παρουσιάζονται συνοπτικά τα στοιχεία για κάθε ταινία χωριστά. Ο πίνακας περιλαμβάνει τέσσερις στήλες. Στην πρώτη αναφέρονται η ταινία και η πρώτη προβολή της στην Αθήνα. Στη δεύτερη αναγράφεται το σύνολο των άλλων ελληνικών πόλεων όπου προβλήθηκε η συγκεκριμένη ταινία. Στην τρίτη και τέταρτη στήλη καταγράφονται η πρώτη και η τελευταία αναφορά προβολής κάθε ταινίας εκτός Αθηνών. Οι πληροφορίες που παρατίθενται στον πίνακα προέρχονται από τις στήλες του περιοδικού *Κινηματογραφικός αστήρ* που αφορούν σε προβολές ταινιών στην επαρχία (για τα έτη 1931-1934). Συμπληρωματικά, αντλήθηκαν και διασταυρώθηκαν στοιχεία από το περιοδικό *Το σινεμά* για το έτος 1932 κατά το οποίο η έκδοση του *Κινηματογραφικού αστέρου* ήταν αραιότερη. Βεβαίως, οι αριθμοί των πόλεων είναι ενδεικτικοί καθώς δεν αποκλείεται να έγιναν προβολές και σε περιοχές για τις οποίες δεν έχουμε πληροφορίες στον ειδικό κινηματογραφικό τύπο. Όπως και να έχει, οι αυξομειώσεις των αριθμών θα πρέπει να θεωρηθούν ενδεικτικές. Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει μικρή χρονική απόκλιση μεταξύ της προβολής κάθε ταινίας στην Αθήνα και της μετέπειτα πρώτης προβολής της εκτός Αθηνών.

Προβολές τουρκικών ταινιών στην Ελλάδα

Ταινία Προβολή στην Αθήνα	Άλλες πόλεις	Αναφορά πρώτης προβολής εκτός Αθηνών	Αναφορά τελευταίας προβολής εκτός Αθηνών
<i>Ο Χορ-Χορ Αγάς</i> (1923) (Αθήνα: Δεκέμβριος 1930)	5	Μάρτιος 1931	Φεβρουάριος 1934
<i>Ο ζητιάνος της Σταμπούλ</i> (1931) (Αθήνα: Φεβρουάριος 1932)	11	Απρίλιος 1932	Απρίλιος 1934
<i>Μια νύχτα στη Σταμπούλ</i> (1933) (Αθήνα: Μάρτιος 1933)	9	Απρίλιος 1933	Δεκέμβριος 1934

Από τον πίνακα προκύπτει ότι η πρώτη τουρκική ταινία που έφτασε στην Ελλάδα μετά την υπογραφή του Συμφώνου Φιλίας προβλήθηκε σε περιορισμένο αριθμό πόλεων, σε πέντε (το λιγότερο).³² Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι είναι η μοναδική από τις τουρκικές ταινίες που φαίνεται να έφτασε σε κάποια πόλη της Θράκης.³³ Από την άλλη πλευρά, *Ο ζητιάνος της Σταμπούλ* είχε μία σταθερή τριήμερη πορεία στις κινηματογραφικές αίθουσες της χώρας. Συνολικά προβλήθηκε τουλάχιστον σε έντεκα πόλεις εκτός Αθηνών,³⁴ αριθμός σχεδόν διπλάσιος σε σχέση με τον *Χορ-Χορ Αγά*. Η αρνητική εντύπωση που άφησε το πέρασμα του κινηματογραφικού έργου *Μια νύχτα στην Σταμπούλ* από την πρωτεύουσα δεν εμπόδισε τις διόλου ευκαταφρόνητες προβολές της σε άλλες πόλεις.³⁵

Όπως και στην Αθήνα, οι προβολές των τουρκικών ταινιών ανά τη χώρα φαίνεται να σταματούν το 1934. Ταυτόχρονα, οι ανταποκρίσεις από την Πόλη περιορίζονται σημαντικά και έτσι καθίσταται αδύνατη μέσω του ελληνικού Τύπου η πληροφόρηση σχετικά με τις κινηματογραφικές εξελίξεις στην Τουρκία.

Είναι λογικό να υποτεθεί ότι ο περιορισμός της επαφής μεταξύ ελληνικού και τουρκικού κινηματογράφου οφεί-

32. Η ταινία προβλήθηκε στην Καλαμάτα, την Καλλιθέα (Αττικής), την Ξάνθη, τη Μυτιλήνη και τη Θεσσαλονίκη.

33. Συγκεκριμένα, προβλήθηκε στην Ξάνθη το 1931. Η ύπαρξη του μουσουλμανικού πληθυσμού στη Θράκη θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα κοινό σχετικά ανάλογο με αυτό των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης. Θα ήταν αναμενόμενο μία τουρκική παραγωγή να τραβούσε το ενδιαφέρον ενός τέτοιου κοινού. Θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να διερευνηθεί περαιτέρω η προβολή των ταινιών που εισήχθησαν σε περιοχές με έντονο μουσουλμανικό στοιχείο.

34. Η ταινία προβλήθηκε στις παρακάτω πόλεις: Θεσσαλονίκη, Βόλο, Πειραιά, Σέρρες, Χαλκίδα, Καλαμάτα, Μυτιλήνη, Ηράκλειο, Χανιά, Βαθύ Σάμου και Δράμα. Αξίζει να υπογραμμιστεί ότι τα σχόλια που συνόδευαν κάποιες φορές την αναφορά της προβολής της ταινίας ήταν πάντοτε εγκωμιαστικά.

35. Οι πόλεις ήταν: Πειραιάς, Θεσσαλονίκη, Σέρρες, Βόλος, Χαλκίδα, Μυτιλήνη, Πάτρα, Χίος και Ζάκυνθος.

λόταν σε λόγους πολιτικούς. Εφόσον η καλλιτεχνική αυτή επαφή ευνοήθηκε από μία πολιτική πράξη, την υπογραφή του Συμφώνου Φιλίας, θα μπορούσε εξίσου να επηρεαστεί αρνητικά από τις πολιτικές εξελίξεις. Μία τέτοια υπόθεση όμως φαίνεται ότι δεν επαληθεύεται. Το 1934 οι διπλωματικές σχέσεις Ελλάδας–Τουρκίας παραμένουν ισορροπημένες.³⁶ Αυτό το έτος υπογράφεται Βαλκανικό Σύμφωνο Συνεννόησης στο οποίο συμμετέχουν και οι δύο χώρες. Επίσης, σε εσωτερικό επίπεδο, η κυβέρνηση Τσαλδάρη ακολουθεί την ίδια γραμμή με την κυβέρνηση Βενιζέλου και επιδιώκει σχέσεις καλής γειτονίας. Επομένως, ο περιορισμός της αλληλεπίδρασης του ελληνικού και τουρκικού κινηματογράφου δεν μπορεί να αποδοθεί σε πολιτικά γεγονότα. Το πιθανότερο είναι η μείωση να οφειλόταν στην κάθετη πτώση στην παραγωγή ταινιών στην Τουρκία μετά το 1934.

Επίλογος

Η υπογραφή του ελληνοτουρκικού Συμφώνου Φιλίας του 1930 δημιουργώντας κατάλληλες συνθήκες πυροδότησε την επαφή του ελληνικού και τουρκικού κινηματογράφου. Η μέχρι τότε ανύπαρκτη καλλιτεχνική επαφή Ελλάδας–Τουρκίας ξεκινά, συνεχίζεται με έντονο ρυθμό και υφίσταται αποδεδειγμένα μέχρι και το 1934. Σε σύντομο διάστημα από τη σύναψη του συμφώνου φτάνει στην Αθήνα *Ο Χορ-Χορ Αγάς*. Ακολουθεί η προβολή ελληνικών παραγωγών στην Κωνσταντινούπολη και δεν αργεί να έρθει στην Ελλάδα μια δεύτερη τουρκική ταινία με τίτλο *Ο ζητιάνος της Σταμπούλ*, τα γυρίσματα της οποίας έγιναν και στην Αθήνα ενώ υπήρχε και συμμετοχή έλληνα ηθοποιού. Η εισαγωγή τουρκικών ταινιών συνεχίζεται και το 1933, χρονιά που σημαδεύεται και από ένα σημαντικό

36. Πληροφορίες σχετικά με τις ελληνοτουρκικές σχέσεις αντλήθηκαν από το: Θάνος Βερέμης, *Ιστορία των ελληνοτουρκικών σχέσεων: από το 1453 έως το 2005* (Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2005). Αξίζει να σημειωθεί ότι στις 14 Σεπτεμβρίου 1933 είχε υπογραφεί μεταξύ των δύο χωρών το Σύμφωνο της Εγκάρδιας Συνεννόησης.

γεγονός, την πρώτη ελληνοτουρκική παραγωγή. Η κινηματογραφική αυτή σύμπραξη των δύο χωρών μπορεί να θεωρηθεί και η αποκορύφωση μιας πορείας η οποία ξεκίνησε σε ένα κλίμα ενθουσιασμού που σταδιακά εξανεμίστηκε –τουλάχιστον εκ μέρους των κριτικών– σε συνδυασμό και με αντικειμενικές δυσκολίες (πτώση παραγωγής) που επίσης δείχνουν να το διέκοψαν. Όποια τροπή και να πήραν τα πράγματα μετά το 1934, η μέχρι τότε κινηματογραφική επαφή των δύο χωρών θα ήταν αδύνατη αν οι ελληνοτουρκικές σχέσεις παρέμεναν δυσχερείς. Με βάση τα παραπάνω, το θέμα που διερευνήθηκε και αναλύθηκε μπορεί να τοποθετηθεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Επιβεβαιώνει την άμεση επιρροή που μπορεί να έχει η πολιτική στην τέχνη και πιο συγκεκριμένα στον κινηματογράφο.

Katerina Komi
**Distribution and Exhibition of French New Wave
Films in Greece (1958-1974)**

The end of the 1950s was marked by the appearance of French cinema's New Wave (*nouvelle vague*). By introducing new production methods, themes, narrative modes, and forms, a surge of French creators became the leaders of a film revolution and achieved the change they envisaged at an international level. The *nouvelle vague* quickly crossed French borders. Through the distribution and exhibition of its films in commercial and alternative circuits in numerous countries, it exerted significant influence on filmmakers, cinematic movements, and motion picture industries worldwide.

This essay¹ focuses—for the first time in film literature—on the distribution and exhibition of New Wave films in Greece from 1958 to 1974. Even though the movement typically ended in the 1960s, this study covers the period up to the end of Greece's seven-year dictatorship (1967-1974) due to the delayed arrival of several films to the country and major cultural, social, and political developments, which decisively affected the movement's reception. This essay is specifically concerned with issues such as the responses of distributors and other cinema professionals towards the New Wave, its impact on the public, and the channels (commercial cinemas, cinema clubs, and film festivals) through which spectators came into contact with it. The study traces the various meanings that the movement acquired in Greece over the years and within various frameworks, from a cinematic revolution driven by young film directors and a model of art cinema to a provocative spectacle aimed at commercial exploitation.

1. This is part of a doctoral thesis (currently in progress) on French New Wave's reception in Greece.

A. The Advent of the New Wave, the Booming Years, and Issues of Distribution and Exhibition in the Commercial Cinema Circuit

1958-1959

The nouvelle vague arrived in Greece in 1958, the year when the term “New Wave” also appeared in the Greek press in relation to cinema.² Only a year before, Françoise Giroud had coined the term “nouvelle vague” to describe the new generation of French youth from a sociological perspective in *L'Express*,³ while in February 1958 Pierre Billard used the same term in *Cinéma 58* when referring to motion pictures.⁴ Specifically, the movement was introduced in Greece in August 1958, when Marcel Camus’s first film *Mort en fraude* was released in Athens. Then, in the winter of 1958-1959, ten films by nouvelle vague directors—Louis Malle, Alexandre Astruc, Claude Bernard-Aubert, Robert Hossein, Édouard Molinaro, Michel Boisrond, Roger Vadim, and Louis Duchesne—⁵ were shown in Athens

2. “I nea genea skinotheton tou gallikou kinimatografou,” *To Vima*, December 7, 1958, 5. This article referred to New Wave films that had been earlier shown in Athens.

3. Michel Marie, *The French New Wave: An Artistic School*, trans. Richard Neupert (Malden, MA: Blackwell, 2003), 5-6.

4. Pierre Billard, “Quarante moins de 40 ans, la jeune académie du cinéma français,” *Cinéma 58*, no. 24 (February 1958): 4-34.

5. The designation of film directors as representatives of the New Wave in this essay is based on catalogues, textbooks, and articles published in Greek and foreign newspapers and journals during the heyday of the movement. It is also based on cinema books, essays, and dictionaries, published from the early 1960s to the present (e.g. Michel Delahaye et al., “Cent soixante-deux nouveaux cinéastes français,” *Cahiers du cinéma*, no. 138 (December 1962): 60-84; Robert Benayoun et al., “Dictionnaire partiel et partiel d’un nouveau cinéma français,” *Positif*, no. 46 (June 1962): 19-38; Jacques Siclier, *Nouvelle Vague?* (Paris: Éditions du Cerf, 1961), 51-86. Even though most studies on the nouvelle vague do not discuss Boisrond, he is defined as a New Wave director in Raymond Durngat, *French Cinema: The A-Z Guide to the “New Wave”* (Loughton, Essex: Motion Publications, 1963), 11-12, and in the Greek press of the late 1950s and early 1960s.

cinemas, with most enjoying commercial success⁶ (Table 1). The most popular among them was Boisrond's comedy *Une Parisienne*, starring Brigitte Bardot (87,640 ticket sales), followed by Malle's *Les amants* (60,299 tickets), which provoked stormy reactions because of its daring content.⁷ Both Vadim's crime film *Les bijoux du clair de lune* and Astruc's costume drama *Une vie*, based on Guy de Maupassant's novel, exceeded 50,000 ticket sales. Molinaro's film noir *Le dos au mur* enjoyed considerable success, as did Bernard-Aubert's war film *Patrouille de choc* and the crime films *Sait-on jamais...* by Vadim, *Toi... le venin* by Hossein, and *Ascenseur pour l'échafaud* by Malle. The only box office failure was Duchesne's *Péché de jeunesse*, which reached 3,586 viewers.

The New Wave arrived in Greece through Athenian import and distribution offices (Table 1), mainly through the most powerful ones, Damaskinos-Michailidis Corporation and Skouras Films Corporation. These companies owned and managed many movie theatres in Athens and controlled numerous others in the capital and the provinces. Fotios Kosmidis & Co. (Asty Films, est. 1958), which principally distributed French productions, imported two films; Savvas Films Corporation (ranked third in the film distribution and exhibition business) and Ilektra Film, a small company that distributed movies mainly for local theatres, each released one film.

The advent of the nouvelle vague must be studied in conjunction with French cinema's general popularity in

6. Information and data concerning companies, movie theatres, exhibition dates, and ticket sales are from *Statistikai kinimatografikai meletai* (Athens: G. Georgopoulos Publications, 1957-1975) and the magazines *Ta theamata* (1961-1974) and *Kinimatografikos astir* (1957-1968).

7. See "I logokrisia kai Oi erastes," I "Techni" sti Thessaloniki: *Keimena gia ton kinimatografo* (Thessaloniki: Festival Kinimatografou Thessalonikis-Makedoniki Kallitechniki Etaireia "Techni," 2002), 145-148.

Greece in the late 1950s,⁸ when viewers flocked to movie theatres. The companies needed a plethora of films to satisfy demand.⁹ Among French films, crime movies and those with provocative (for the standards of the time) subject matter were highly profitable. Distributors chose similar films from those of nouvelle vague directors. Furthermore, a precursor to New Wave, Vadim's *Et Dieu...créa la femme* starring Bardot, had met with huge box-office success, with viewers thronging to the theatres from morning hours.¹⁰ This urged distributors and exhibitors to seek out movies of a similar style.¹¹ The participation of popular actors, like Bardot (*Les bijoutiers du clair de lune*), Maria Schell (*Une vie*), or Françoise Arnoul (*Sait-on jamais...*), in New Wave films also contributed to their import. Lastly, reference should be made to UniFrance Film, the organization that since 1949 has been promoting French films outside France;¹² in December 1958, UniFrance included Astruc's *Une vie* in a screening program in Athens,¹³ shortly before Savvas Films distributed the film to commercial movie theatres.

8. During the 1956-1957 season and again the 1957-1958 season, thirty-four French films were distributed in Athens; from 1958 to 1959 the number increased to forty-nine. This popularity did not reach the pre-war levels or that of American cinema.

9. For the 1958-1959 season, it was estimated that Damaskinos-Michailidis, Skouras, and Savvas needed to distribute about 285, 120, and 95 films respectively ("Kinim. eikosaimeron," *Kinimatografikos astir*, no. 829 (September 30, 1958): 14). These companies finally distributed 214, 80, and 55 films respectively.

10. As emphasised in the film's ads. *Kinimatografikos astir*, no. 799 (March 8, 1957). In the 1957-1958 season Vadim's film ranked seventh in the Greek box-office. "Deuteros pinax," *Kinimatografikos astir*, no. 805 (July 20, 1957).

11. During the 1956-1957 season Boisrond's *Cette sacrée gamine*, written by Vadim, and Hossein's *Les salauds vont en enfer* had made satisfactory ticket sales (21,238 and 21,640 respectively).

12. UniFrance Film operated an office in Athens, with Aliko Lykou in charge of it.

13. "Ta theatrika nea," *Ta Nea*, December 2, 1958, 2.

1959-1961

In 1959-1961, as articles in the press reveal, Greek interest in New Wave peaked, reflecting the worldwide sensation about the new generation of French filmmakers, the originality of their films, and even their frank—or “amoral,” according to conservatives—ways of addressing relationship and sexuality issues.¹⁴ The triumphant recognition of New Wave’s artistic merit at the 1959 Cannes Film Festival, where Alain Resnais’s *Hiroshima mon amour*, François Truffaut’s *Les quatre cents coups*, and Camus’s *Orfeu Negro* all won awards, fuelled even more interest in the movement and the actors who came to the fore through it.

The New Wave had become a global trend. Encouraged by the films’ box-office successes at home and abroad, Greek distributors greatly invested in French *auteurs’* works. Besides, the timing was on the distributors’ side; in 1959, the French franc lost 20% of its value,¹⁵ allowing them to acquire French films at more favourable prices. The distributors’ long-term cooperation with French companies and knowledge of the French market also played an important role in having access to New Wave productions.

Damaskinos-Michailidis and Skouras continued to take the lion’s share, with Asty Films and Savvas coming in second place. More companies were added to those four (Table 2). Spentzos Films, a company active since the late 1940s that marketed mainly European films, made

14. See, indicatively, “O,ti ginetai ki edo,” *Kinimatografikos astir*, no. 848 (August 30, 1959): 20; Panagiotis Pistas, “I kainourgia galliki skinothetiki genia,” *Kritiki*, no. 4-5 (July-October 1959): 203-205; Giannis Mpakogiannopoulos, “Nouvelle Vague. Mia kritiki parousiasi tis neas genias ton gallon skinotheton,” *Kinimatografos-Theatro*, no. 1 (April 1960): 13-20; Rozita Sokou-Maradei, “Ta kymata einai panta kainourgia,” *Eikones*, no. 258 (September 30, 1960); K. S., “Oi kalyteres xenes tainies,” *Theatro 60* (1960): 71-73.

15. Richard Neupert, *A History of the New Wave Cinema* (Madison: University of Wisconsin Press, 2007), xxv.

a dynamic appearance in the New Wave distribution business, importing the first features of three directors: *Le Cercle Vicioux* by Max Pécas (later known as the “king” of sexploitation movies); Jean Kerchbron’s only feature-length film, *Vacances en enfer*; and Jean Valère’s Moscow Festival award-winning *La sentence*. Spentzos also played a rerun of Jean-Pierre Melville’s—nouvelle vague’s godfather—*Bob le flambeur*.¹⁶ The less dynamic Franz Kollaros, an office that had been cooperating with French companies since 1937,¹⁷ focused on crime and spy films. Targeting the audiences of local movie theatres, Franz Kollaros imported films by Georges Lautner as well as the sole features of Christian de Saint-Maurice and Jean Kerchner. Vasileios Lampiris, experienced in dealing with European companies, imported Jacques Nahum’s first feature, the crime film *Le Saint mène la danse*, and Nikolaos Papadopoulos, a small producer and distributor primarily of European films, Philippe de Broca’s comedy *L’amant de cinq jours*.

Between 1959 and 1961, Damaskinos-Michailidis, Skouras, and Savvas continued to invest in Molinaro, Boisrond, Hossein, and Vadim. Working flexibly in various film genres, these filmmakers captured not only first-run but also second-run audiences, as well as spectators who frequented neighbourhood, local, and provincial movie houses (Table 3). Moreover, the main distributors continued to obtain crime films, a popular genre in Greece, and even invested in unknown directors (Table 4). They also showed a preference for films with daring themes to repeat the success of *Les amants* (Table 5). Their ads emphasized the films’ erotic components, making clear that, to a notable degree, the nouvelle vague was to be identified as a cinema of challenge and provocation with strong commercial

16. The film was first shown in September 1957 (Athinaion-Metropol: 11,090 ticket sales).

17. G. I. Georgopoulos, “I Ellas choris tainies,” *Elliniki kinimatografiki epitheorisis*, no. 8 (December 7, 1947): 31.

prospects. For example, Michel Gast's *J'irai cracher sur vos tombes*, an adaptation of Boris Vian's novel, was presented as a "notorious realistic Masterpiece (...) WITH THE MOST REVOLUTIONARY SENSUOUS SEXUALITY," and Louis Félix's *Chaleurs d'été* as "FRENCH PRODUCTION's most Daring, most true to life, most provocative film ever."¹⁸

At the same time, Damaskinos-Michailidis, Skouras, and Asty imported works of great artistic merit on which nouvelle vague's fame was largely founded. During the early 1960, central Athens cinemas showed the Cannes-awarded *Orfeu Negro*, *Hiroshima mon amour*, *Les quatre cents coups*, and Claude Chabrol's *À double tour* and *Les cousins*. In October 1960, Athenians had the opportunity to see Jean-Luc Godard's *À bout de souffle* and in January 1961 Malle's *Zazie dans le métro*. The distributors' choices proved to be successful. *Orfeu Negro* and *Hiroshima mon amour* achieved a high rate of ticket sales. Chabrol and Godard enjoyed considerable success, and Truffaut's *Les quatre cents coups* racked up 12,365 admissions in only one cinema (Table 6). Greek critics hailed these box-office successes, interpreting the high attendance rate for such "difficult" and "quality" works as a sign of the refinement of movie goers' taste. As G. N. Makris wrote: "There are spectators—and many—who prefer *Les cousins*, *Hiroshima mon amour* (...) to all the emetic *Violettes* and *Sissies*."¹⁹ Nevertheless, curiosity and the hubbub surrounding the films were also mentioned as important factors drawing the public to the movie theatres, as happened in the case of *Hiroshima mon amour*.²⁰

18. See ads in *Eleutheria* (April 3, 1960, 2) and *Ta Nea* (February 6, 1960, 2). Capital lettering in the original. All translations from Greek are the author's, unless otherwise stated.

19. G. N. Makris, "O kinimatografos," *Nea Estia*, no. 786 (April 1, 1960): 482.

20. See, indicatively, *Ta theamata* (June 20, 1960) in Maria Chalkou, "Towards the Creation of 'Quality' Greek National Cinema in the 1960s,"

In promoting the above works, companies emphasized not only their artistic value but also their daring content. The films' ads mentioned the directors' names (evinced their widely gained reputation) and the films' awards, but also highlighted their sexually explicit content. The ads for *À bout de souffle* informed readers that "This film is the noteworthy collaboration of radical screenwriter François Truffaut [and] nouvelle vague's leader, Claude Chabrol, with the young director of dynamic decisions, Jean-Luc Godard." The film was characterized as "THE MOST SUBSTANTIAL AND DECISIVE STEP TOWARDS THE ACHIEVEMENT OF THE PERFECT CINEMATIC ART," while promises of erotica prevailed: "NAKED FLESH, NAKED SOUL, NAKED TRUTH."²¹ *Hiroshima mon amour* was presented as an award-winning masterpiece and "the film of absolute eros," with leading actress Emmanuelle Riva described as "the amazing revelation of feminine 'Sex'."²²

1961-1962

During 1961-1962, abroad and in Greece, critics and journalists rushed prematurely to proclaim nouvelle vague's death. In Greek movie theatres, however, the New Wave was very much alive and thriving. Thirty-four films were shown compared to thirty-three during 1959-1961. Most were imported by Damaskinos-Michailidis, Spentzos, and Skouras, while a small number were distributed by Lampiris, Asty, Papadopoulos, Andreas Chaliotis (est. 1961), and Ioannidis Films (est. 1959). Despoina Skalotheou, a small firm targeting local theatres, imported Edmond Agabra's *Le trésor des hommes bleus*, which premiered in the summer of 1962 at Alaska, a second-run cinema.

Distributors and Athenian exhibitors continued to show their trust in Vadim, Boisrond, Hossein, and Molinaro.

PhD dissertation, University of Glasgow, 2008, 83.

21. *Eleutheria*, October 23, 1960, 2. Capital lettering in the original.

22. See ads in *Ta Nea* (March 4, 1960, 2) and *Eleutheria* (March 3, 1960, 2).

Vadim's and Boisrond's works stood out in terms of ticket sales. Vadim's adaptation of *Les Liaisons dangereuses*, imported into Greece after a three-year delay,²³ sold 51,189 tickets; his comedy *La bride sur le cou* starring Bardot, 41,322;²⁴ and Boisrond's star-studded costume comedy *Amours célèbres* 47,530 tickets during its first run (Table 7).

Encouraged by the audience's favourable response to nouvelle vague works in the previous seasons, the distributors also offered moviegoers the latest productions of Truffaut, Godard, Resnais, Malle, and Jacques Demy. Among these productions, most commercially successful was Malle's *Vie privée*. Truffaut's *Jules et Jim* and Godard's *Une femme est une femme*, featuring the New Wave star Anna Karina, were moderately popular. The demanding *L'année dernière à Marienbad* did not achieve the success of *Hiroshima mon amour*, despite the publicity offered by Resnais's presence at the film's premiere at the Maxim movie theatre.²⁵ Viewer attendance at Demy's *Lola* was disappointing (Table 8).

From 1961 to 1962, plenty of films by New Wave directors, who are acknowledged little today but were considered significant representatives of the movement at the time, were also distributed. These included Jacques Doniol-Valcroze's romantic comedy *L'eau à la bouche*, Bernard-Aubert's anti-racist *Les lâches vivent d'espoir*, Jean-Gabriel Albicocco's film adaptation of Honoré de Balzac's novel *La fille aux yeux d'or*, Henri Colpi's Cannes Golden Palm award-winning *Une aussi longue absence*,

23. The delay was due to French government's export ban of the film. Ginette Billard, "Some Hate it Hot," *Films and Filming* 6, no. 6 (March 1960): 29, 33.

24. Damaskinos-Michailidis's rerun of *Et Dieu... créa la femme* in October 1961 (22,869 tickets) further attests to Vadim's and Bardot's popularity.

25. "O Alain Resnais stin Athina," *Ta theamata*, no. 103 (February 15, 1962); *Ellinika epikaira*, D1097, http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1097&thid=1649 (access: August 12, 2020).

Georges Franju's mystery drama *Pleins feux sur l'assassin*, and the romantic dramas *Les grandes personnes* by Valère and *Moderato cantabile* by Peter Brook (Table 9). Distributors did not neglect more popular genres, showing preference for police/crime, war, spy, and adventure films. Standing out in terms of ticket sales were Pécas's spy thriller *De quoi tu te mêles, Daniela!* and Jean-Jacques Vierne's adventure *Tintin et le mystère de la toison d'or* (Table 10).

For distributors, nouvelle vague meant a cinema of variety and diversity, where art films coexisted with commercial genres, produced and shot in new ways. Moreover, the New Wave was associated with a realist cinema, where "realism" was interpreted as eroticism. The distributors' partiality for an "erotic" New Wave is revealed in their Greek translations of the films' titles²⁶ (Table 11) – in conjunction with the sexually suggestive ads, a practice that had been followed, as we have seen, in previous seasons. No one was let off the hook, including Godard and Truffaut. The ad for *Une femme est une femme* promised unbridled sex ("ENOUGH ALREADY!! SEXUAL AROUSAL... but up to a POINT. HERE they have gone too FAR. THE LADY WANTS SEX and poses for you to choose a position..."). In the ad for *La fille aux yeux d'or*, mentions of Balzac and the "brilliant" director Albicocco were accompanied by promises of "FRENZIED SEX."²⁷

As a result of distributors' strategies, some critics and journalists began to see the nouvelle vague as a tide of immorality. An editorial of *Ta theamata* included New Wave films in the "international crap" that was flooding Greek movie theatres, where Europe was testing among others

26. Film critics, such as Kostas Stamatiou ("O kinimatografos," *I Avgi*, April 11, 1962, 2) and Pavlos Zannas (*I "Techni" sti Thessaloniki*, 220) castigated this practice. See also Chalkou, "Towards," 86.

27. See ads in *Ta Nea*, March 10, 1962, 2, and December 9, 1961, 3. Capital lettering in the original.

“the perverted sexual combinations of Nouvelle Vague.”²⁸ In the same magazine Nestoras Matsas argued that for the sake of high profit, distribution agencies imported low-quality products. Because of their greediness, he asserted, central cinemas showed the “sick immoralities of the French ‘nouvelle vague’” instead of Greek movies, as they should.²⁹

1962-1974

a) Companies and Movie Theatres

After 1962, Greek distributors’ interest in the New Wave waned. Only seventeen movies were released in the 1962-1963 season. This situation reflects French producers’ loss of confidence in the young filmmakers, following repeated failures at the French box office, even for the acclaimed Godard, Truffaut, and Chabrol.³⁰ Nevertheless, Greek distributors did not lose all interest in the New Wave. As the critic Ninos Fenek Mikelidis wrote in 1964, “even the latest movie of Nouvelle Vague’s most insignificant director” played in Athens.³¹ Taking their cue from the economic results of previous seasons, the public’s predilections, and French cinema’s developments, between 1962 and 1974 distributors brought several films made by New Wave directors into the country. These films either reflected their *auteurs’* personal style or were shot by directors who turned to a more commercialized type of cinema, combining nouvelle vague’s conquests with the French cinematic tradition.³²

28. Nestoras Matsas, “Isi metacheirisi,” *Ta theamata*, no. 90 (July 26, 1961).

29. Nestoras Matsas, “Ragiadismou synecheia,” *Ta theamata*, no. 104 (February 18, 1962).

30. Marie, *The French New Wave*, 15-16.

31. Ninos Fenek Mikelidis, “Poies tainies den eidame,” *I Avgi*, April 19, 1964, 2.

32. Alan Williams, *The Republic of Images* (Cambridge: Harvard

The distribution practices that had been adopted up to 1962 were used until 1974, with some variations brought about by overall changes in Greek cinema. Damaskinos-Michailidis, Skouras (until 1971), Savvas, and Spentzos continued to dominate. Asty, Lampiris, Chaliotis, and Ioannidis marketed a small number of films. In the 1973-1974 period, the Rex Film Company and the Metro-Fox (the representative of Metro-Goldwyn-Mayer and Twentieth Century Fox in Greece)³³ also distributed works by filmmakers associated with the New Wave. Kapsaskis Studio (from the 1967-1968 season) and Ars Gratia Film (1970-1971), which were involved in the distribution of art films, released a few New Wave productions, while a minimal number of films were distributed by small agencies such as Papadopoulos, Rodos Films (Papadopoulos & Vasilakis), Ilektra Film, Despoina Skalotheou, Manos Film, Kosmos Film, Christos Euaggelou, Terpos Film, Dimitrios Kourouniotis, Andreas Katsimitsoulis, and Aristotelis Georgiadis.

The most powerful firms had their movies supplied through their executives' trips abroad and exchanges with established French production and distribution companies (e.g. Gaumont, Cosinor, La Société des Films Sirius, Société Nouvelle de Cinématographie). They also made business deals with companies that were associated with the New Wave, including Madeleine Films, Rome Paris Films (Georges de Beauregard & Carlo Ponti), André Génovès's Les Films de la Boétie, and Truffaut's Les Films du Carrosse. Furthermore, they acquired New Wave films distribution rights through the US companies of which they were

University Press, 1992), 338-340.

33. Metro-Fox entered the industry in the late 1960s.

representatives/associates³⁴ or through their subsidiaries.³⁵ The smaller agencies were mostly supplied with movies by dealing with independent offices and intermediaries or choosing unblocked titles from catalogues.

The films were then released in first-run cinemas owned or managed by the distributors (e.g. in Damaskinos-Michailidis's Pallas, Orpheus, and Maxim; Savvas's Athinaion; Skouras's Rex, Angela, and Attikon; Spentzos's Ideal) and in independent movie houses by agreement between their owners and distributors. Subsequently, a few films were shown in second-run movie theatres in Athens and in cinemas in Piraeus, Thessaloniki, and other areas throughout Greece, which Athenian agencies controlled through ownership, block booking, or agreement. New Wave films that had been successful in Athens—those belonging to popular genres or featuring popular stars—were distributed in regional movie theatres.

The emergence of art cinemas in Greece played a considerable role in the New Wave films' exhibition. The first such cinema was Art, which, as *Ta theamata* noted, in the summer of 1966 inaugurated the "new wave" of Patission Street, meaning the screening of art films in cinemas located in this particular street in central Athens. The rerun of *Zazie dans le métro* at Art was an unexpected success, attracting more than 5,000 spectators and leading owners of neighbouring cinemas to rummage warehouses in search of other art films.³⁶ Under the management

34. For the collaboration between Greek and American companies, see Chrisanthi Sotiropoulou, *Elliniki kinimatografia 1965-1975: Thesmiko plaisio-Oikonomiki katastasi* (Athens: Themelio, 1989), 120-121.

35. Regarding the involvement of American companies in the production and distribution of nouvelle vague films, see, e.g., Tino Balio, *United Artists, Volume 2, 1951-1978: The Company That Changed the Film Industry* (Madison: The Wisconsin University Press, 1987), 230-232; Peter Lev, *The Euro-American Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1993), 24-25.

36. O Fakos, "Kinimatografika stigmatotipa," *Ta theamata*, no. 194 (July 18, 1966): 1.

of Dimitris Papadopoulos (a journalist of *Vradyni* and the National Radio Foundation), during its first period of operation (June-September 1966) Art also screened *L'année dernière à Marienbad*, *Moderato cantabile*, *Orfeo Negro*, Frédéric Rossif's *Mourir à Madrid*,³⁷ and de Broca's *Un monsieur de compagnie*. Art's example was followed by other movie theatres (e.g. Philip, Cine Negro, Studio),³⁸ where cinephiles saw works such as *L'année dernière à Marienbad* (Cine Negro, November 1967) and *Les quatre cents coups* (Philip, February 1969) years after their first release. Camus's *Le chant du monde* (Studio, February 1968), Jacques Baratier's *Goha* (Studio, October 1968), and Éric Rohmer's *La collectionneuse* (Studio, April 1971) also made their delayed Greek debut there.

b) Trends and directors

Between 1962 and 1974, film distributors principally invested in New Wave's "commercial" filmmakers, without neglecting though the movement's legendary *auteurs*. Amongst the "commercial" ones, New Wave pioneers Molinaro, Boisrond, Vadim, and Hossein had an almost permanent presence in Greek movie theatres. Directors, who had begun their career within the *nouvelle vague* only to become later representatives of a commercially oriented cinema, also enjoyed popularity among distributors, exhibitors, and spectators. These included de Broca and Jean Girault, who shot primarily comedies, and Lautner and Jacques Deray, who specialized in crime thrillers. Melville's noirs of 1963-1971, especially his crime/gangster films *Le cercle rouge* and *Le samouraï*, starring Alain Delon,³⁹

37. This was one of the few documentaries distributed in the commercial circuit (Damaskinos-Michailidis, January 1965, Pantheon-Angela-Cine Opera: 39,030 ticket sales).

38. See O Fakos, "Kinimatografika stigmatiopa," *Ta theamata*, no. 222 (September 30, 1967): 3

39. They sold 85,825 and 34,122 tickets respectively (1968 and 1971).

were also popular. Most successful in the Greek box office were Claude Lelouch and Gérard Oury, two directors internationally renowned for their top-selling works.⁴⁰ By 1974, all of Lelouch's eight films had been shown in Athens cinemas; *Un homme et une femme* triumphed, selling 126,853 tickets during its first run and a total of 260,417 (autumn of 1966). As for Oury, by 1974 seven of his films had been distributed, most meeting with success.

Taking into account commercial prospects and, especially after 1968, the need to offer audiences different products as a means of confronting the economic crisis that had erupted in Greek cinema,⁴¹ distributors marketed films created by the *Cahiers du cinéma* group, the *Cinéastes Rive Gauche* (Left Bank group), and independent/uncommitted filmmakers. During the 1970-1971 season, two films by Truffaut, two by Godard, two by Rohmer, and three by Chabrol played in Athens, indicating that distributors acknowledged spectators' craving—during the military junta—for a cinema that questioned established norms.⁴² Additionally, collaborations between *auteurs* (e.g. Godard, Truffaut) and beloved stars (e.g. Bardot, Jean-Paul Belmondo) made certain films sellable not only to cinephiles, the Seventh Art “snobs”⁴³ or the “sophisticated spectators”⁴⁴ of the first-run cinemas, but also to a wider range of viewers. That many directors had turned to more commercial-oriented movies assisted in attracting a broader audience.

Chabrol, one of the best-known New Wave representatives combining art and marketability, was the

40. See, indicatively, Balio, *United Artists*, 231; Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema* (London: Continuum, 2000), 141.

41. Regarding the decrease in ticket sales of the time, see Sotiropoulou, *Elliniki kinimatografía*, 58-59.

42. See also Sotiropoulou, *Elliniki kinimatografía*, 140.

43. O Fakos, “Kinimatografika stigmatiypa,” *Ta theamata*, no. 222: 3.

44. The term was widely used in film magazines of the time. The words “developed,” “cultivated,” and “intellectual audience,” were also used.

most popular in Greece in terms of number of distributed films and average ticket sales. Nineteen of his twenty-four films shot between 1958 and 1974 were distributed.⁴⁵ Of the films produced during his first, *nouvelle vague* period (1958-1962)⁴⁶ two, besides *À double tour* and *Les cousins*, which, as we have seen, were screened in 1960, were distributed without success: *L'œil du malin*, which nevertheless sold more tickets in Athens during its first run (16,096) than in Paris (14,000),⁴⁷ and the “transitional” *Landru* (10,861). Of Chabrol’s commercial period (1962-1967),⁴⁸ *Le scandale* stood out, selling more than 60,000 tickets (in its first and second running), while *La ligne de démarcation* achieved moderate success (17,988 ticket sales). His spy movie parodies (e.g. *Le tigre aime la chair fraîche* and *La route de Corinthe*), which targeted a wider audience, did not attract spectators of the first-run cinemas (Table 12). Distributors showed preference for Chabrol’s films of the “Hélène cycle” (1968-1971), which had been profitable in and outside France.⁴⁹ All of them found distribution, with *Que la bête meure* being the most successful (Table 13). Moreover, three of his works of the early 1970s—the comedy *Docteur Popaul* starring Belmondo and the crime films *La décade prodigieuse* and *Les noces rouges*—aroused spectators’ interest.⁵⁰ Four films of his *nouvelle vague* period—*Le beau Serge*, *Les bonnes femmes*, *Les godelureaux*, and *Ophélie*—

45. This number does not include *Les novices*, completed by Chabrol after the removal of its director Guy Casaril.

46. Jacob Leigh, *The Late Films of Claude Chabrol: Genre, Visual Expressionism and Narrational Ambiguity* (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 1.

47. For the film’s Paris ticket sales, see Guy Braucourt, *Claude Chabrol* (Paris: Seghers, 1971), 177.

48. Leigh, *The Late Films of Claude Chabrol*, 1.

49. Isabelle Vanderschelden, “New Wave Legacy and the French Auteur: *Le Boucher/The Butcher* (1968),” *Studying French Cinema* (Leighton: Auteur Publishing, 2013), 73.

50. They sold 32,832, 26,754 and 18,999 tickets respectively.

did not find commercial distribution. His political thriller *Nada* was screened in Athens in December 1974, when Chabrol's positive attitudes towards a left-wing anarchism could more easily be accepted in the more liberal climate of the post-dictatorship era.

Greek distributors favoured the works of Truffaut, who had succeeded "in blurring the boundaries between commercial or industrial filmmaking and the elitist cinema of the 'auteurs'."⁵¹ In the 1966-1974 period, Truffaut's films were exclusively marketed by Damaskinos-Michailidis and Lampiris⁵² (Table 14). Most were distributed in the Athenian cinema circuit shortly after their Paris release, and *La mariée était en noir* played in Athens (04.04.1968) before Paris (17.04.1968).⁵³ *La peau douce* was an exception, as it was commercially released with a three-year delay in 1967. Only *Tirez sur le pianiste*, which flopped in France,⁵⁴ remained undistributed in Greece during this period, while the comedy *Une belle fille comme moi* was screened in December 1974. The most popular of Truffaut's films was the third of the "Antoine Doinel Cycle," *Baisers volés*. *Fahrenheit 451* and *La sirène du Mississipi* also garnered notable interest.

Eight of the fifteen feature-length fiction films that Godard shot before May 1968 were released in the Athenian commercial circuit of the time (Table 15). Following *À bout de souffle* and *Une femme est une femme*, Greek cinephiles had to wait three years before they could watch another of his films in commercial movie theatres,

51. Ulrich Gregor, "Pragmatikotita kai fantasia i to xediploma ton antitheseon," in *Truffaut*, ed. Aris Emmanouil, trans. Maria Aggelidou (Athens: Plethron 1985), 30.

52. No Truffaut movie was distributed in Greece between 1962 and 1966.

53. Regarding the screening dates of Truffaut's films in Paris, see C.G. Crisp, *François Truffaut* (London: Praeger, 1970), 141-143.

54. Just 71,901 tickets were sold. Antoine de Baecque and Serge Toubiana, *François Truffaut* (Paris: Gallimard 1996), 247.

starting with *Le Mépris* in January 1965. In terms of popularity, Godard never gained the following of Chabrol or Truffaut. As the press at the time remarked, his films were addressed to a limited sophisticated audience. Apart from *À bout de souffle* and *Une femme est une femme*, each of which sold more than 25,000 tickets, and *Le Mépris*, starring Bardot (45,848), none of his other works exceeded 20,000 ticket sales.⁵⁵ Only *Week End* approached that number, selling 19,750 tickets. *Masculin Féminin*, *Une femme mariée*, and *Alfaville* met with moderate success, and *Pierrot le fou*, Godard's "most difficult, indifferent and incomprehensible film,"⁵⁶ failed to make an impact. Godard's biggest failures at the Greek box office were *Vivre sa vie* of 1962, which was screened in 1971 with an almost ten-year delay, and *Made in U.S.A.* From Godard's early period the political *Le petit soldat*⁵⁷ and *Les Carabiniers*⁵⁸ remained undistributed until the junta's fall.⁵⁹ His later films *Bande à part* and *Deux ou trois choses que je sais d'elle* were never released in commercial cinemas of the period. Lastly, the films Godard made during the years of the Greek junta, the Maoist *La Chinoise* and *Le gai savoir* and the films he shot within the Dziga Vertov Collective, were also not distributed.

Rohmer's films came to Greece with great delay—after

55. The film was a great success in Paris as well, with over 200,000 tickets sold. Lev, *The Euro-American Cinema*, 89.

56. Ai. Varelas, "O daimon tis endekatis oras," *Ta theamata*, no. 202 (November 30, 1966): 35.

57. The film was banned in France until 1963. In addition to censorship problems, the film did extremely poorly at the French box office and was thus characterized as "box office poison." Chris Wiegand, *French New Wave* (Harpندن: Oldcastle Books, 2005), 89. This probably explains its non-distribution in Greece in the 1960s.

58. *Les Carabiniers* also failed in Paris (2,800 tickets). Marie, *The French New Wave*, 15.

59. Both films were screened in Athens after the junta's collapse: *Les Carabiniers* in November 1974 and *Le petit soldat* in February 1976.

1970–, while neither *Le Signe du Lion* nor *La carrière de Suzanne* found distribution. Only four of his “Six Moral Tales” cycle were distributed in Athens (Table 16). The most popular was *Ma nuit chez Maud*, which was his first work to be shown in Athens and sold 25,678 tickets.

Another *Cahiers* member, Jacques Rivette, was virtually unknown in Greece, something which may be explained partly by the few films he shot during the 1960s. Only his adaptation of Denis Diderot’s *La Religieuse* was distributed once it passed the censor board in France.⁶⁰ The film was popular with the public and sold 25,255 tickets in winter 1967. His first feature film *Paris nous appartient* and his later *L’amour fou*, *Out 1, noli me tangere*, and *Out: Spectre* did not find distribution. These later films had little chance of commercial release because of their exceptionally long duration.

In addition, after 1962, a few movies by Doniol-Valcroze and Pierre Kast, two directors associated with the *Cahiers* group who are largely unacknowledged today, were screened in Greek movie theatres. Doniol-Valcroze was co-founder (with André Bazin) of *Cahiers du cinéma* and the journal’s editor in chief until the late 1950s. His drama *Le viol* met with noticeable success in Athens (23,915 ticket sales in spring 1968).⁶¹ Kast, head of *Cahiers’* small left-wing group, did not have the same luck. His mystery *Le grain de sable* played in the summer of 1968 in one cinema (Royal) and passed unnoticed.⁶²

Films by the Left Bank Group were distributed in a rather satisfactory number,⁶³ including Resnais’s *Muriel*, *La guerre*

60. See Mary M. Wiles, *Jacques Rivette* (Urbana, University of Illinois Press, 2012), 24.

61. Doniol-Valcroze’s *L’eau à la bouche* was released in Athens on October 23, 1961.

62. The film is not recorded in *Statistikai kinimatografikai meletai*. For its screening, see D. S. Papadopoulos, “Odonta anti odontos,” *Ta theamata*, no. 234 (June 30, 1968).

63. On this group, see Claire Clouzot, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague* (Paris: Nathan, 1972), 46; Neupert, *A History of the New*

est finie, and *Je t'aime, je t'aime* (Table 17). Although none of them repeated *Hiroshima's* success, a relatively large number of spectators saw a censored version of *La guerre est finie* during October 1966. The hubbub that had erupted among critics, journalists, and intellectuals against the censors' intervention contributed to the film's success.⁶⁴

Greek distributors showed limited interest in Agnès Varda, although she had won awards at various festivals and had Greek origins, a fact highlighted in press publications of the period. Of Varda's five feature-length fiction films shot between 1955 and 1974, three were commercially distributed, long after their making: Asty distributed *Cléo de 5 à 7* (16,518 ticket sales) with a four-year delay; Spentzos screened *Les créatures* five years after the film's completion (5,365 ticket sales); and *Le Bonheur* played only in 1972, seven years after its 1965 Paris premiere. According to Aglaia Mitropoulou, the film would not have been released in Greece,

if a small importer had not bought *Le Bonheur* in Italy, among a batch of rereleases (...) Though it arrived [in Greece], it did not mean much, because the importer didn't have a first-run cinema hall at his disposal. After he had Agnès Varda's *Le Bonheur* listed in his Catalogue, attracting no attention from "art cinemas" managers, he screened it in movie theatres of the regional zone (Peristeri, Nikaia, Kaisariani, etc., etc.), until the manager of "Alkyonias" cinema got wind of its existence and the reviewers gave the film the merit it deserved.⁶⁵

Wave Cinema, 299.

64. "Aponemontai simeron tin nykta ta vraveia eis paragogous kai kallitechnas," *Makedonia*, September 28, 1966, 3. Resnais himself reacted strongly against the censorship of his film. "Diamartyrontai kata tis ellinikis logokrisias," *I Avgi*, October 12, 1966, 2.

65. Aglaia Mitropoulou, "O kinimatografos," *Nea Estia*, no. 1080 (July

Contrary to Varda, her husband, Demy, was well known to the Athenian public; seven of the eight features shot between 1961 and 1973 were released commercially (Table 18). Among other Left Bank representatives, Franju and Colpi had a small presence in Athens's commercial circuit, while movies by Chris Marker, Jean Rouch, Alain Robbe-Grillet, and Armand Gatti did not find commercial distribution.

Of the New Wave's independents, Malle had a steadfast presence in Athenian cinemas. Four films by him were screened from 1963 to the end of the 1973-1974 season.⁶⁶ All of them, except for *Le feu follet*, achieved high revenues, with *Viva Maria!*, starring Bardot and Jeanne Moreau, and *Le souffle au coeur-succès de scandale* both in and outside France because of a notorious incest scene—being the most popular (Table 19).

The works of many now-forgotten filmmakers who, after a promising beginning, remained in the margins of the cinema industry, sporadically reached Greek commercial theatres. Although few such films attracted many viewers, it is worth mentioning their directors as proof that the nouvelle vague arrived in Greece not only through its legendary figures but also its largely unsung heroes: Astruc, Camus, Bernard-Aubert, Jean-Pierre Mocky, Albicocco, Jean-Daniel Pollet, Valère, Michel Drach, Jean-Charles Dudrumet, Jean-Claude Bonnardot, and Baratier.

B. Alternative Cinema Circuit, 1958-1974

In addition to the commercial cinema circuit, Greek audiences from 1958 to 1974 had the opportunity of becoming familiar with the New Wave through an alternative exhibition circuit, in the form of film festivals, film clubs, and the activities of cultural foundations and organizations.

1, 1972): 978. Mitropoulou inaccurately states that only *Cléo de 5 à 7* had been screened in the Greek commercial circuit.

66. Malle's *Lacombe Lucien* played in Athens in the winter season of 1974-1975.

Film festivals contributed to nouvelle vague's recognition as a rejuvenating movement. Particular mention should be made of the International Festival of Ethnographic and Sociological Cinema, organized by the Institute of Educational and Scientific Cinema and the Hellenic Committee of Ethnographic Cinema and held in Athens in September 1961. In its context, the Greek public made a first contact with documentary works by filmmakers such as Resnais, Marker, and Rouch—the latter of whom attended the festival—as well as by younger directors (Table 20). These screenings attracted large audiences, including young Greek directors and critics, and provoked enthusiasm and excitement.⁶⁷

The New Wave held a special place at the Thessaloniki Film Festival from its first years. For example, Franju's *Thérèse Desqueyroux* was screened in 1963, and Pierre Étaix's *Le soupirant* in 1964. Greek-produced films by New Wave directors were also shown, including Bernard-Aubert's *Poliorkia* and Kyrou's short documentary *Eirini kai zoi* in 1962 and *To mploko* in 1965. In 1966, the festival acquired an independent international competition division, and the Best Picture Award went to Resnais's *La guerre est finie*. The fact that this film had been rejected by the Cannes Film Festival and excluded, under political pressure, from the competition programme at the Karlovy Vary Festival,⁶⁸ made its participation and award in Thessaloniki outstanding political acts. During the junta, New Wave films continued to be screened at the festival, when it combined artistic and commercial pursuits. For

67. See Kostas Agkoniatis, "To festival ethnografikou kai koinoniologikou kinimatografou," *Epitheorisi Technis*, no. 83 (November 1961): 518-519 and no. 84 (December 1961): 640-641; Tasos N. Petris, "To festival ethnografikou kai koinoniologikou kinimatografou," *Nea Estia*, no. 821 (September 16, 1961): 1247-1249; Chalkou, "Towards," 66-67. Kostas Ferris, "O filós mou o Jean-Daniel Pollet," in *Jean-Daniel Pollet* (Thessaloniki: Festival Kinimatografou Thessalonikis, 1988), 71.

68. Antonis Moschovakis, "I logokrisia ston kinimatografo," *I Avgi*, November 11, 1966, 2.

instance, the festival premiered films by directors known at the commercial circuit (e.g. Lelouch, Robert Enrico, and Claude Sautet) and the critically acclaimed Chabrol, Rohmer, and Truffaut (Table 21).

Film clubs played a crucial role in New Wave's recognition in Greece, shaping the public's cinematic culture by screening numerous films and giving them quality guarantees. Club leaders, most of them critics and intellectuals, were fascinated by the new current of French cinema, which fulfilled their need for a cinema of high artistic value and/or daring experimentation. Presentations, lectures, public discussions, and program publications by critics, intellectuals, filmmakers, and academics (e.g. Pavlos Zannas, Bernard Pingaud, Kostas Sfikas, Raymond Fuzellier) frequently accompanied the screenings, giving club members the opportunity to learn about the movement, its key representatives, and specific aesthetic issues.

The activity of the film clubs was closely associated with France's cultural outreach policies, particularly with the work of institutions and organizations promoting the achievements of French culture. For example, in 1961, when Henri Ehret⁶⁹ undertook the direction of the French Institute of Athens (Institut Français d'Athènes), his main goal was "to aid (...) the effort of Greek Film Clubs," as French cinema had "demonstrated a significant contribution to the 7th Art."⁷⁰ Clubs also cooperated with organizations like UniFrance Film, Cinémathèque Française, and France's film clubs network.

The Cine Club of Athens⁷¹ paid special attention to films of "the new generation of French filmmakers," which

69. Ehret as director of the French Institute of Thessaloniki (1953-1959) also contributed largely in the establishment of the Cine Club of "Art." Leuteris Xanthopoulos, *Pavlos Zannas* (Thessaloniki: Festival Kinimatografou Thessalonikis, 1999), 17, 45.

70. "Neos dieuthuntis kai kainotomies sto galliko institouto," *Eleutheria*, November 9, 1961, 2.

71. In 1963 it was renamed as Tainiothiki tis Ellados (Greek Film Archive).

brought the “happy period of the youthful (...) revolution of French Cinema.”⁷² Its audience favoured Resnais, Godard, Malle, Demy, and Varda.⁷³ In fact, this club developed close ties with the Cinémathèque Française, the French Ministry of Education, the French Producers’ Association, and UniFrance.⁷⁴ It screened plentiful films by nouvelle vague’s most acclaimed representatives, including Resnais, Chabrol, Truffaut, and Demy,⁷⁵ as well as works by the lesser-known François Reichenbach, François Leterrier, and François Villiers. Films that had not found distribution in the commercial circuit made their Greek premiere there (indicative screenings in Table 22). The club also organized tributes to New Wave directors and promoted films to other clubs outside Athens.⁷⁶ Godard, “the *enfant terrible* of French Cinema,”⁷⁷ held a prominent place in the program of the club, which in fact characterized itself as “Godardian (since Godard’s beginning)”;⁷⁸ it organized many screenings of his films and week-long events dedicated to his work (1966, 1967, and 1969). In addition, it screened films on the occasion of their creators’ presence in Greece (e.g. *Les lâches vivent d’espoir* in honour of Bernard-Aubert) and

72. Program of *Le beau Serge*, <http://www.tainiothiki.gr/v2/program/view/460/5/> (access: August 20, 2020).

73. Aglaia Mitropoulou, “I symvoli ton kin/fikon leschon kai tis tainiothikis tis Ellados eis tin poiotikin exelixin ton theaton kin/fou,” *Ta theamata*, no. 223 (December 31, 1967): 6.

74. Aglaia Mitropoulou, *Ellinikos kinimatografos* (Athens: Papazisis, 2006), 135-137. *Mitropoulou*, “I symvoli”: 6.

75. Until 1970 the Club had screened Demy’s *Lola*, *La baie des anges*, *Les parapluies de Cherbourg*, and *Les demoiselles de Rochefort*. See the program of *Lola*, <http://tainiothiki.gr/v2/program/view/499/18/> (access: August 20, 2020).

76. Indicatively, in 1965, the Cine Club of Larissa in collaboration with Cine Club of Athens screened *Les amants* and *Jules et Jim*.

77. Antonis Moschovakis, “Kinimatografos,” *I Avgi*, March 2, 1966, 2.

78. Program of *Made in U.S.A.*, <http://tainiothiki.gr/v2/program/view/500/19/> (access: August 28, 2020).

invited New Wave directors to introduce their works to its members (e.g. Truffaut's *La peau douce* and Franju's *Le sang des bêtes* and *Judex*).⁷⁹

The Greek Cine Club, from its beginning in September 1961 to its cessation in 1967 (due to the dictatorship's establishment), also embraced the New Wave (Table 23) with films mainly provided by distribution companies. It played films by Godard, Truffaut, and Malle, as well as by the lesser-known Albicocco and Colpi. Through the Cinema Clubs Federation of Greece, of which it was a central part, the Greek Cine Club also played a pivotal role in introducing New Wave to audiences outside Athens, by offering films to a network of other clubs (see Table 24). The screenings were often accompanied by lectures and printed material.⁸⁰ Among Cinema Clubs Federation's activities, a special event was the 1963 program of Resnais's documentaries at the French Institute of Athens, where, at the end of the screening, the filmmaker answered audience's questions and analyzed the method of his work.⁸¹

Under Zannas's supervision, the Cine Club of "Art," based in Thessaloniki, screened a large number of New Wave films up to April 1967, when its operation ceased.⁸² Moreover, Zannas organized lectures about the New Wave

79. "Kinimatografikes lesches," *To Vima*, November 21, 1965, 2; "Oi kinimatografikes lesches," *Eleutheria*, March 27, 1966, 2. Regarding Truffaut's visit in Greece, see also *Ellinika epikaira*, D3252, http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3252&thid=16705 (access: February 3, 2020).

80. Indicatively, Zannas's essay "I Zazie, I logotechnia kai o kinimatografos" in program form accompanied Malle's film *Zazie dans le métro* in various cine clubs all over Greece. *I Techni sti Thessaloniki. I kinimatografiki leschi 1955-1967* ("Techni" Makedoniki Kallitechniki Etaireia-Ermis, 2007), 208.

81. "O Alain Resnais stin Athina." See also *Ellinika epikaira*, D1097.

82. According to Ioanna Manoledaki, New Wave films held a "special place" among the club's screenings: "Gia tin kinimatografiki leschi tis 'Technis' kai tin prosopikotita tou Pavlou Zanna," *I Techni sti Thessaloniki*: 23.

and the screened movies,⁸³ which were often accompanied by programs containing articles by Greek and French critics, mostly taken from journals (e.g. *Cahiers du cinéma*, *Positif*), thus helping the audience to interpret the films.⁸⁴ Through its cooperation initially with the Cine Club of Athens and then with the Greek Cine Club and the French Institute of Thessaloniki, “Art” familiarized its members with important nouvelle vague films (Table 25) and screened titles that had not found commercial distribution (e.g. Marker’s *La Jetée*, Franju’s *En passant par la Lorraine*, and other shorts by Paul Paviot, Demy, and Resnais). Moreover, in March 1966 the club co-organized (with the French Institute) a Franju retrospective, which included *Le sang des bêtes*, *Hôtel des invalides*, *La tête contre les murs*, and *Thomas l’imposteur* and was attended by Franju himself.

In Thessaloniki, the French Institute undertook exceptional activity regarding the New Wave, organizing screenings in the context of various cultural and educational events (Table 26). Obviously, the Institute considered the nouvelle vague as worthy of representing French culture abroad. Its screenings included films by *Cahiers* members (e.g. Godard, Truffaut, Chabrol), Left Bank group representatives (e.g. Varda and Resnais), and filmmakers such as Malle and Camus.

The New Wave also held a special place in the programs of student film clubs born within the cultural and political

83. See indicatively Manoledaki, “Gia tin kinimatografiki leschi”: 22

84. For example, excerpts of Mpakogiannopoulos’s articles in *Kinimatografos-Theatro* (1960) accompanied the screenings of *À bout de souffle* and *Les cousins*. (For nouvelle vague’s impact on the *Kinimatografos-Theatro* journal more broadly, see Katerina Komi, “Anichneuontas ton logo peri kinimatografou sto periodiko *Kinimatografos-Theatro* (1960),” M.A. Thesis, Department of Philology, University of Crete, *passim*). *Chronique d’un été* was accompanied by an article by Vasilis Rafailidis. *I Techni sti Thessaloniki*: 259-260, 306-308, 322-325. The program of Franju’s 1966 retrospective included excerpts from articles by Kyrou, Godard, Henri Agel, and Marcel Martin.

ferment of university campuses in 1960s' and early 1970s' Greece. Already in 1960, under the direction of University Professor Nikolaos Aspiotis, the Students' Cine Club of Thessaloniki screened Molinaro's *Le dos au mur*.⁸⁵ Six years later, the New Wave dominated the first season of the Club of the Theatre and Film Student Group of Thessaloniki, which had been founded as a branch of the Greek Film Archive (Cine Club of Athens)⁸⁶ for "the cultural development of the student population."⁸⁷ In collaboration with the Greek Film Archive and Cinémathèque Française, this club's "first offering" to Thessaloniki's students was a "Panorama of Contemporary French Cinema," consisting almost exclusively of New Wave films. Between February and April 1966, it screened Jacques Rozier's *Adieu Philippine*, Astruc's *Le rideau cramoisi*, Godard's *Une femme mariée*, Truffaut's *Les quatre cents coups* and *Jules et Jim*, Resnais's *L'année dernière à Marienbad*, and, upon the occasion of Franju's visit to Thessaloniki, *Thérèse Desqueyroux*.⁸⁸ The screening of Godard's *À bout de souffle* in front of a crowd of students, as well as the university's Dean, Dimitrios Delivanis, met with great success. The film was introduced by a student and member of the Club, G. Pouskoulellis, who also led the discussion following the screening.⁸⁹ Students' interest in Godard was further confirmed in December 1966, when the Theatre and Film Student Group organized a discussion on his work.⁹⁰ In addition, during public lessons offered by

85. "O foititikos kinimatografos," *Makedonia*, December 10, 1960, 2.

86. "I spoudazousa neolaia," *Makedonia*, January 22, 1966, 4.

87. "I spoudazousa neolaia," *Makedonia*, January 29, 1966, 4.

88. "I spoudazousa neolaia," *Makedonia*, January 29, 1966, 4. In the club's second year of operation, the New Wave was represented by *Les Carabiniers*. Antonia Karaoglou, "To teatro sti Thessaloniki ta chronia tis eptaetous diktatorias," PhD dissertation, Aristoteleio Panepistimio Thessalonikis, 2009, 57.

89. "I spoudazousa neolaia," *Makedonia*, March 8, 1966, 5.

90. "I spoudazousa neolaia," *Makedonia*, December 13, 1966, 10.

the University of Thessaloniki, in January 1968 University Professor Fuzellier delivered a lecture titled “The French New Wave—*À bout de souffle*.”⁹¹

With the intensified politicization of the student movement in the 1960s,⁹² New Wave films functioned not only as a source of aesthetic education but also as means of resistance against authoritarian governmental politics. The Student Film Club of Athens (1964-1967), which included helping students “realize contemporary problems through cinema”⁹³ among its goals, not only screened New Wave films⁹⁴ but also used them as “texts” of protest. In March 1966, Rossif’s documentary *Mourir à Madrid* was screened in Iris cinema in support of students who had been imprisoned for their struggles for academic freedom and democracy.⁹⁵ Likewise, in 1966, a propos of the case of *La guerre est finie*, the Club reacted against the “inexcusable intervention of censorship in films of unquestionable worth.”⁹⁶

After the military junta seized power in 1967, cine clubs, which functioned as islets of intellectual and artistic cultivation and political resistance, continued to screen

91. “Grammata kai technai,” *Makedonia*, January 21, 1968, 2.

92. For the relationship between youth movements and cinema in the 1960s and during the junta, see Eliza-Anna Delveroudi, “Kinimata neolaias kai kinimatografos stin Ellada tis dekaetias tou 60,” *I elliniki neolaia ston 20o aiona* (Athens: Themelio, 2010), 315-317.

93. “Katastatiko Foititikis Leschis Athinon,” <http://62.103.28.111/askij/pg/111/005.09.035.291.00131-1.jpg> (access: August 21, 2020).

94. According to the director Leuteris Xanthopoulos, founding member of the Student Film Club of Athens, shortly after its establishment, the club organized a program dedicated to the nouvelle vague. “Kinimatografikes koinotites. Deuteri exodos,” *Anti-kinimatografos*, no. 22 (July-September 1998): 14. Also, just before the April 1967 military coup and the subsequent cessation of the club’s activities, *Zazie dans le métro* and *Mourir à Madrid* were screened.

95. Chalkou, “Towards,” 77.

96. “Diamartyria tis foititikis kinimatografikis leschis Athinon,” *Ellinikos kinimatografos*, no. 2 (December 1966): 14.

New Wave films. The Film Club of Thessaloniki, founded by Vangelis Kargoudis, a law student and member of the anti-dictatorship movement, totalled 4,000 members before the junta ceased its operation. The club, which according to Kargoudis “was in reality a forum for political discussion,” included New Wave films in its program. Occasionally, the films were used as a means of political provocation, such as when posters of Melville’s *Le Doulos* were put up on city walls using the Greek title “O Hafies” (The stool pigeon). They were also used for ideological discussions; for example, the screening of a Godard film was followed by impassioned debates in the presence of policemen in civilian clothes.⁹⁷

The film club associated with the *Syγχρονος κινματογραφος* (Contemporary cinema) magazine also contributed to nouvelle vague’s dissemination during the dictatorship, screening *Hiroshima mon amour*, *À bout de souffle*, *Le Mépris*, and *Une femme mariée* in Athens and in its branches in Thessaloniki and Larissa.⁹⁸ In May 1972, the company *Contemporary Cinema*, in cooperation with the French Institute of Athens, organized the retrospective “Trends of the French Cinema—From Renoir to Rouch,” which included *Paris nous appartient*, *Une vie*, *Judex*, and documentaries (e.g. Reichenbach’s *La douceur du village* and Varda’s *Du côté de la côte*). The screenings were accompanied by the publication of a book with essays taken from French journals such as *Cahiers du cinéma*, *Télé-Ciné*, *Cinéma*, and *Arts*.⁹⁹

97. Kostis Kornetis, *Children of the Dictatorship: Student Resistance, Cultural Politics, and the “Long 1960s” in Greece* (New York, Berghahn, 2013), 171-172; Kostis Kornetis, “‘Ola echoune kai kapoio gelio’. Mia palia synenteuxi tou Vaggeli Kargoudi,” *The Book’s Journal*, no. 68 (June 2016): 36.

98. “Oi kinimatografikes lesches tou periodikou mas,” *Syγχρονος κινματογραφος*, no. 14 (June 1971): 5-6; “Tainia Godard tin Kyriaki,” *To Vima*, February 3, 1973, 4.

99. *Taseis tou syγχronou gallikou kinimatografou: apo ton Renoir ston*

In the context of these clubs, a generation of Greek cinephiles appreciated and looked forward to seeing New Wave films. Among them were young critics for whom the New Wave was a source of inspiration and reflection, generating theoretical texts and contemplations. Among them were also young directors, who looked to the *nouvelle vague* as a model for the creation of a new Greek Cinema. For these viewers, the films of Godard, Truffaut, and Resnais, watched in the dark halls of cinemas like Asty, Iris, and Alkyonis or in student amphitheatres, were guides to creating their own cinematic universes.

In conclusion, the New Wave in Greece acquired various meanings over the years. In the commercial circuit context, cinema professionals (film distributors and movie theatre owners) saw it as a multifaceted, diverse, attractive product with many commercial possibilities and prospects. New Wave cinema signified both high revenue and prestige; as an example of art cinema—the product of *auteurs*—it could be targeted at the highbrowed audiences of first-run movie houses. New Wave films could also attract a wider audience through their daring themes or occasional reworking of commercial genres' conventions. In the context of the Greek alternative cinema circuit, the New Wave emerged and proved to be an exemplary movement, and its films had a long and ongoing presence in the programs of film festivals and clubs. For the people who organized and run these institutions, New Wave filmmakers' attempts to revitalise the 7th Art and vision for a modern, authentic, and unconventional cinema, made their works especially attractive. At a time when Greek young filmmakers, critics, intellectuals, and cinephiles envisioned a new Greek cinema, the French New Wave functioned as prototype, guide, and proof that a cinematic revolution was possible.

Rouch (Athens: Sygchronos Kinimatografos-Galliko Institutouto Athinon, 1972).

Table 1

Film title	Director	Production year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Mort en fraude</i>	Marcel Camus	1957	25.08.1958	Aello, Angela, Rex	11,430	Skouras Films
<i>Une Parisienne</i>	Michel Boisrond	1957	20.10.1958	Maxim, Orpheus, Pallas	87,640	Damaskinos-Michailidis
<i>Ascenseur pour l'échafaud</i>	Louis Malle	1958	24.11.1958	Angela, Attikon	20,923	Skouras Films
<i>Une vie</i>	Alexandre Astruc	1958	05.01.1959	Astron, Rivoli, Select, Star	50,574	Savvas Films
<i>Les bijouxiers du clair de lune</i>	Roger Vadim	1958	05.01.1959	Attika, Maxim, Titania	53,457	Damaskinos-Michailidis
<i>Les amants</i>	Louis Malle	1958	12.01.1959	Angela, Rex	60,299	Skouras Films
<i>Toi... le venim</i>	Robert Hossein	1958	02.02.1959	Asty, Ellinis	20,072	Fotios Kosmidis & Co. (Asty Films)
<i>Sait-on jamais...</i>	Roger Vadim	1957	16.02.1959	Orpheus	22,241	Damaskinos-Michailidis
<i>Les dos au mur</i>	Édouard Molinaro	1958	02.03.1959	Attikon, Ellinis	32,900	Fotios Kosmidis & Co. (Asty Films)
<i>Patrouille de choc</i>	Claude Bernard-Aubert	1957	20.04.1959	Rex	23,895	Skouras Films
<i>Péché de jeunesse</i>	Louis Duchesne	1958	11.05.1959	Angela	3,586	Ilektra Film

Table 2

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Marche ou crève</i>	Georges Lautner	1960	11.07.1960	Aigli, Alma Anesis, Angela	13,858	Franz Kollaros
<i>Suspense au deuxième bureau</i>	Christian de Saint-Maurice	1960	17.08.1960	Athinaion, Angela	5,296	Franz Kollaros
<i>Le Cercle Vicieux</i>	Max Pécas	1960	21.09.1960	Metropol, Royal	7,255	Spentzos Films
<i>La sentence</i>	Jean Valère	1959	05.11.1960	Amiral, Averof	6,023	Spentzos Films
<i>Le Saint mène la danse</i>	Jacques Nahum	1960	13.03.1961	Anesis, Averof, Kyveli, Trianon	27,866	Lampiris Vasileios
<i>La dragée haute</i>	Jean Kerchner	1960	16.04.1961	Angela, Athinaion	5,680	Franz Kollaros
<i>Vacances en enfer</i>	Jean Kerchbron	1961	12.06.1961	Metropol, Rex, Royal	12,388	Spentzos Films
<i>L'amant de cinq jours</i>	Philippe de Broca	1959	03.07.1961	Metropol, Rex, Royal	14,588	Nikolaos Papadopoulos
<i>Bob le flambeur</i>	Jean-Pierre Melville	1956	10.08.1961	Rex, Royal	5,873	Spentzos Films

Table 3

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Pardonnez nos offenses</i>	Robert Hossein	1956	29.07.1959	Aello, Athinaion	7,301	Damaskinos-Michailidis
<i>Faibles femmes</i>	Michel Boisrond	1959	16.11.1959	Anesis, Attika, Pallas	35,823	Damaskinos-Michailidis
<i>Des femmes disparaissent</i>	Édouard Molinaro	1959	31.10.1960	Attika, Orpheus	32,485	Damaskinos-Michailidis
<i>Voulez-vous danser avec moi</i>	Michel Boisrond	1959	07.11.1960	Angela, Attikon	34,899	Damaskinos-Michailidis
<i>La nuit des espions</i>	Robert Hossein	1959	17.04.1961	Asty, Kyveli, Select	8,143	Damaskinos-Michailidis
<i>Un témoin dans la ville</i>	Édouard Molinaro	1959	25.07.1960	Attika, Maxim, Titania	9,291	Skouras Films
<i>Une fille pour l'été</i>	Édouard Molinaro	1958	19.12.1960	Anesis, Attikon, Ellinis	21,41	Skouras Films
<i>Le chemin des écoliers</i>	Michel Boisrond	1959	09.01.1961	Asty, Ellinis	23,966	Skouras Films
<i>Et mourir de plaisir</i>	Roger Vadim	1960	17.04.1961	Athinaion, Attika, Star	18,582	Savvas Films

Table 4

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Une balle dans le canon</i>	Michel Deville & Charles Gérard	1958	02.05.1960	Ellinis, Ilisia, Star	8,840	Savvas Films
<i>Cette nuit-là</i>	Maurice Cazeneuve	1958	07.03.1960	Attikon, Kypselaki	22,768	Skouras Films
<i>Meurtre en 45 tours</i>	Étienne Périer	1959	13.02.1961	Pallas, Radio City	22,446	Damaskinos-Michailidis
<i>Classe tous risques</i>	Claude Sautet	1960	20.03.1961	Attika, Pallas	22,051	Damaskinos-Michailidis

Table 5

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Les dragueurs</i>	Jean-Pierre Mocky	1959	12.10.1959	Asty, Ellinis	21,457	Asty Films
<i>Chaleurs d'été</i>	Louis Félix	1959	08.02.1960	Titania	30,059	Damaskinos-Michailidis
<i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	Michel Gast	1959	04.04.1960	Angela, Titania	39,143	Damaskinos-Michailidis
<i>La main chaude</i>	Gérard Oury	1960	18.07.1960	Ellinis, Rex	9,302	Skouras Films
<i>Heures chaudes</i>	Louis Félix	1959	27.03.1961	Ilisia, Titania	17,999	Damaskinos-Michailidis

Table 6

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>À double tour</i>	Claude Chabrol	1959	11.01.1960	Asty, Ellinis	29,850	Asty Films
<i>Orfeu Negro</i>	Marcel Camus	1959	01.02.1960	Angela, Astor, Pallas, Radio City	69,256	Damaskinos-Michailidis
<i>Les cousins</i>	Claude Chabrol	1959	08.02.1960	Attikon, Ellinis	29,801	Skouras Films
<i>Hiroshima mon amour</i>	Alain Resnais	1959	07.03.1960	Astor, Attika	47,215	Damaskinos-Michailidis
<i>Les quatre cents coups</i>	François Truffaut	1959	07.03.1960	Asty	12,365	Skouras Films
<i>À bout de souffle</i>	Jean-Luc Godard	1959	24.10.1960	Anesis, Rex	25,050	Skouras Films
<i>Zazie dans le métro</i>	Louis Malle	1960	30.01.1961	Attikon, Ellinis	15,879	Skouras Films

Table 7

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>La bride sur le cou</i>	Roger Vadim	1961	06.11.1961	Ilisia, Kypselaki, Rex, Select	41,322	Skouras Films
<i>Les Liaisons dangereuses</i>	Roger Vadim & Jean Aurel	1959	27.11.1961	Angela, Kypselaki, Orpheus, Pallas	51,189	Damaskinos-Michailidis
<i>Le goût de la violence</i>	Robert Hossein	1961	27.11.1961	Anesis, Esperos, Trianon	13,921	Lampiris Vasileios
<i>Amours célèbres</i>	Michel Boisrond	1961	15.01.1962	Anesis, Attika, Orpheus, Trianon	47,530	Lampiris Vasileios
<i>Un soir sur la plage</i>	Michel Boisrond	1961	19.02.1962	Alexandra, Esperos	11,134	Damaskinos-Michailidis
<i>Les scélérats</i>	Robert Hossein	1960	26.03.1962	Astor, Radio City, Roxy	12,898	Chaliotis Andreas
<i>La mort de belle</i>	Édouard Molinaro	1961	02.04.1962	Astor, Radio City	12,977	Chaliotis Andreas

Table 8

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>L'année dernière à Marienbad</i>	Alain Resnais	1961	12.02.1962	Anesis, Angela, Maxim	16,823	Damaskinos-Michailidis
<i>Lola</i>	Jacques Demy	1961	19.02.1962	Astron, Attika, Elli	12,597	Nikolaos Papadopoulos
<i>Une femme est une femme</i>	Jean-Luc Godard	1961	12.03.1962	Ilisia, Rex, Roxy	29,033	Spentzos Films
<i>Vie privée</i>	Louis Malle	1962	19.03.1962	Anesis, Athina, Pallas, Rodon	33,442	Damaskinos-Michailidis
<i>Jules et Jim</i>	François Truffaut	1962	09.04.1962	Ilisia, Rex, Select	20,038	Spentzos Films

Table 9

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>L'eau à la bouche</i>	Jacques Doniol-Valcroze	1960	23.10.1961	Orpheus	13,972	Damaskinos-Michailidis
<i>Les grandes personnes</i>	Jean Valère	1961	13.11.1961	Ideal, Ilisia	12,534	Spentzos Films
<i>La fille aux yeux d'or</i>	Jean-Gabriel Albicocco	1961	11.12.1961	Angela, Ilisia, Rex	26,216	Spentzos Films
<i>Moderato cantabile</i>	Peter Brook	1960	11.12.1961	Attikon, Ellinis	15,219	Skouras Films
<i>Les lâches vivent d'espoir</i>	Claude Bernard-Aubert	1961	19.02.1962	Asty	5,766	Asty Films
<i>Une aussi longue absence</i>	Henri Colpi	1961	26.02.1962	Astron, Attika, Elli	14,437	Ioannidis Films
<i>Pleins feux sur l'assassin</i>	Georges Franju	1961	08.08.1962	Aello, Royal	9,039	Damaskinos-Michailidis

Table 10

Film title	Director	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>De quoi tu te mêles, Daniela!</i>	Max Pécas	1961	25.09.1961	Ideal, Ilisia, Rex	30,681	Spentzos Films
<i>Arrêtez les tambours</i>	Georges Lautner	1961	09.10.1961	Asty, Ellinis	8,818	Asty Films
<i>Me faire ça à moi</i>	Pierre Grimblat	1961	13.11.1961	Kotopouli	13,311	Skouras Films
<i>L'homme à femmes</i>	Jacques-Gérard Cornu	1960	04.12.1961	Apollon	9,732	Skouras Films
<i>La corde raide</i>	Jean-Charles Dudrumet	1960	18.12.1961	Pallas, Pigalle	12,515	Damaskinos-Michailidis
<i>Le bal des espions</i>	Michel Clément & Umberto Scarpelli	1960	29.01.1962	Titania	12,437	Damaskinos-Michailidis
<i>Le monoclé noir</i>	Georges Lautner	1961	05.03.1962	Ilisia, Rex, Roxy	17,626	Spentzos Films
<i>Tintin et le mystère de la toison d'or</i>	Jean-Jacques Vierne	1961	02.04.1962	Esperos, Ilisia, Rex, Select, Trianon	28,537	Spentzos Films
<i>Le Sahara brûle</i>	Michel Gast	1961	15.01.1962	Rex	15,504	Spentzos Films

Table 11

French title	Greek title	English translation
<i>Une femme est une femme</i>	<i>I kyria thelei eroto</i>	The lady wants sex
<i>Jules et Jim</i>	<i>Apolauste to kormi mou</i>	Enjoy my body
<i>L'eau à la bouche</i>	<i>I villa ton paranomon eraston</i>	The villa of illicit lovers
<i>Lola</i>	<i>Lola, i gynaike tis akolasias</i>	Lola, the promiscuous woman
<i>Des femmes disparaissent</i>	<i>Epidromi sti villa ton orgion</i>	Raid on the villa of orgies

Table 12

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Marie-Chantal contre Dr. Kha</i>	1965	20.12.1965	Asty, Ellinis	10,847	Asty Films
<i>La ligne de démarcation</i>	1966	24.10.1966	Asty, Ellinis	17,988	Asty Films
<i>Le tigre aime la chair fraîche</i>	1964	05.12.1966	Ideal, Kypseli	6,703	Spentzos Films
<i>Le tigre se parfume à la dynamite</i>	1965	25.09.1967	Ideal	3,725	Spentzos Films
<i>Le scandale</i>	1967	02.10.1967	Anesis, Athina, Pallas	25,859	Damaskinos-Michailidis
<i>La route de Corinthe</i>	1967	30.09.1968	Asty, Ellinis	8,901	Asty Films

Table 13

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Les biches</i>	1968	15.12.1969	Athina, Ilisia, Pallas, Plaza	24,461	Damaskinos-Michailidis
<i>Que la bête meure</i>	1969	09.03.1970	Angela, Ideal, Ilisia	33,558	Spentzos Films
<i>La femme infidèle</i>	1969	26.10.1970	Arzentina, Athina, Odeon, Pallas	23,308	Damaskinos-Michailidis
<i>Le boucher</i>	1970	30.11.1970	Embassy, ideal, Kallithea, Kypselaki, Trianon, Veaki	18,851	Spentzos Films
<i>La rupture</i>	1970	15.02.1971	Alex, Ellinis, Gogo, Pallas	15,167	Damaskinos-Michailidis
<i>Juste avant la nuit</i>	1971	08.11.1971	Asty, Ellinis, Nirvana, Oscar	14,616	Damaskinos-Michailidis

Table 14

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Fahrenheit 451</i>	1966	28.11.1966	Alexandra, Asty, Embassy, Orpheus	33,729	Damaskinos-Michailidis
<i>La peau douce</i>	1964	13.02.1967	Asty, Ellinis	19,424	Damaskinos-Michailidis
<i>La mariée était en noir</i>	1968	08.04.1968	Anesis, Embassy, Trianon	22,067	Lampiris Vasileios
<i>Baisers volés</i>	1968	06.01.1969	Embassy, Odeon, Trianon, Veaki	42,670	Lampiris Vasileios
<i>La sirène du Mississippi</i>	1969	22.12.1969	Armonia, Art, Embassy, Odeon, Trianon, Veaki	31,667	Lampiris Vasileios
<i>L'enfant sauvage</i>	1970	16.11.1970	Embassy, Lito, Philip, Trianon	9,234	Lampiris Vasileios
<i>Domicile conjugal</i>	1970	14.12.1970	Arzentina, Art, Athina, Pallas, Petit Palais	25,402	Damaskinos-Michailidis
<i>Les deux Anglaises et le continent</i>	1971	11.12.1972	Anesis, Athina, Embassy, Studio1	10,845	Damaskinos-Michailidis
<i>La nuit américaine</i>	1973	05.11.1973	Alexandra, Ellinis, Embassy, Granada, Petit Palais, Plaza	20,260	Damaskinos-Michailidis

Table 15

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Le Mépris</i>	1963	04.01.1965	Aello, Astor, Galaxias, Pettit Palais	45,848	Chaliotis Andreas
<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i>	1965	28.02.1966	Athina, Maxim	14,049	Damaskinos-Michailidis
<i>Une femme mariée</i>	1964	18.04.1966	Alexandra, Embassy, Maxim	15,908	Damaskinos-Michailidis
<i>Pierrot le fou</i>	1965	21.11.1966	Embassy, Maxim	9,771	Damaskinos-Michailidis
<i>Masculin Féminin</i>	1966	17.04.1967	Asty, Ellinis	17,900	Asty Films
<i>Made in U.S.A</i>	1966	02.04.1968	Asty, Studio	9,054	Asty Films
<i>Week End</i>	1967	09.11.1970	Ideal, Oscar, Veaki	19,750	Spentzos Films
<i>Vivre sa vie</i>	1962	04.01.1971	Veaki	6,406	Spentzos Films

Table 16

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Ma nuit chez Maud</i>	1969	05.10.1970	Athina, Cine Opera, Maxim, Odeon	25,678	Damaskinos-Michailidis
<i>La collectionneuse</i>	1967	26.04.1971	Attika, Studio, Veaki	6,144	Ars Gratia Film
<i>Le genou de Claire</i>	1970	04.12.1972	Veaki	6,057	Spentzos Films
<i>L'amour, l'après-midi</i>	1972	28.01.1974	Alkyonis, Danaos, Embassy	17,579	Damaskinos-Michailidis

Table 17

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Muriel ou le temps d'un retour</i>	1963	01.03.1965	Esperos, Trianon	9,765	Lampiris Vasileios
<i>La guerre est finie</i>	1966	03.10.1966	Arzentina, Athina, Embassy, Maxim	22,117	Damaskinos-Michailidis
<i>Je t'aime, je t'aime</i>	1968	18.11.1968	Apollon	6,143	Skouras Films

Table 18

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Les parapluies de Cherbourg</i>	1964	15.02.1965	Alexandra, Embassy, Maxim	18,894	Damaskinos-Michailidis
<i>La baie des anges</i>	1963	02.05.1966	Athina, Pallas, Select	11,388	Damaskinos-Michailidis
<i>Les demoiselles de Rochefort</i>	1967	06.10.1967	Ellinis, Hamlet, Ilisia, Pallas	34,235	Asty Films
<i>Model Shop</i>	1969	28.04.1969	Aello, Ilisia, Pallas, Rodon	23,788	Damaskinos-Michailidis
<i>Peau d'âne</i>	1970	28.12.1970	Angela, Apollon, Athinaion, Broadway, Margarita, Pagration	32,730	Savvas Films
<i>L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune</i>	1973	07.01.1974	Achileion, Arzentina, Attika, Ilisia, Rivoli	11,973	Metro-Fox

Table 19

Film title	Production Year	Release date (Athens)	Movie theatres	Ticket sales	Distribution company
<i>Viva Maria!</i>	1965	17.01.1966	Esperos, Galaxias, Kotopouli, Pallas, Petit Palais, Trianon	92,760	Lampiris Vasileios
<i>Le feu follet</i>	1963	13.02.1967	Astor, Rodon	10,040	Chaliotis Andreas
<i>Le voleur</i>	1967	09.10.1967	Attika, Attikon, Nirvana	28,779	Skouras Films
<i>Le souffle au coeur</i>	1971	10.12.1973	Alkyonis, Arzentina, Asty, Broadway, Ideal, Kolossalon, Lito, Metropolitan, Neraida	47,119	Spentzos Films

Table 20

Film title	Production Year	Director
<i>Chasse à l'hippopotame</i>	1950	Jean Rouch
<i>Cimetière dans la falaise</i>	1951	Jean Rouch
<i>Moro Naba</i>	1959	Jean Rouch
<i>Les statues meurent aussi</i>	1953	Alain Resnais & Chris Marker
<i>Jeune Patriarche</i>	1957	Serge Bourguignon
<i>Pourvu qu'on ait l'ivresse...</i>	1958	Jean-Daniel Pollet
<i>Le sabotier du Val de Loire</i>	1956	Jacques Demy
<i>Les hommes de la baleine</i>	1956	Mario Ruspoli

Table 21

3rd Week of Greek Cinema (1962)	4th Week of Greek Cinema (1963)	5th Week of Greek Cinema (1964)	6th Week of Greek Cinema (1965)	7th Festival of Greek Cinema (1966)	8th Festival of Greek Cinema (1967)
<i>Poliorkia</i> (1962) Claude Bernard-Aubert	<i>Thérèse Desqueyroux</i> (1962) Georges Franju	<i>Le soupirant</i> (1962) Pierre Étaix	<i>Le corniaud</i> (1965) Gérard Oury	<i>La guerre est finie</i> (1966) Alain Resnais	<i>Le grande vadrouille</i> (1966) Gérard Oury
<i>Eirini kai zoi</i> (1962) Ado Kyrrou	<i>Heureux anniversaire</i> (1962) Pierre Étaix & Jean-Claude Carrière		<i>To mploko</i> (1965) Ado Kyrrou	<i>Pour trois milliards d'hommes</i> (1965) Frédéric Rossif	
9th Festival of Greek Cinema (1968)	11th Festival of Greek Cinema (1970)	12th Festival of Greek Cinema (1971)	13th Festival of Greek Cinema (1972)	14th Festival of Greek Cinema (1973)	15th Festival of Greek Cinema (1974)
<i>Tante Zita</i> (1968) Robert Enrico	<i>La femme infidèle</i> (1969) Claud Chabrol	<i>Le petit matin</i> (1971) Jean-Gabriel Albicocco	<i>L'aventure, c'est l'aventure</i> (1972) Claude Lelouch	<i>La nuit américaine</i> (1973) François Truffaut	<i>Le mouton enragé</i> (1974) Michel Deville
	<i>Ma nuit chez Maud</i> (1969) Eric Rohmer			<i>César et Rosalie</i> (1972) Claude Sautet	

Table 22

<i>Hiroshima mon amour</i> (1959) Alain Resnais (11.02.1962)	<i>Les lâches vivent d'espoir</i> (1961) Claude Bernard-Aubert (18.02.1962)	<i>Les jeux de l'amour</i> (1960) Philippe de Broca (21.01.1963)
<i>Adorable menteuse</i> (1962) Michel Deville (28.01.1963)	<i>Les Dimanches de Ville d'Avray</i> (1962) Serge Bourguignon (21.04.1963)	<i>Le Mépris</i> (1963) Jean-Luc Godard (20.12.1964)
<i>Le beau Serge</i> (1958) Claude Chabrol (31.10.1965)	<i>Le rideau cramoisi</i> (1953) Alexandre Astruc (07.11.1965)	<i>La peau douce</i> (1963) François Truffaut (21.11.1965)
<i>Les abysses</i> (1963) Niko Papatakis (03.02.1966)	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i> (1965) Jean-Luc Godard (27.02.1966)	<i>Bande à part</i> (1964) Jean-Luc Godard (29.02.1966)
<i>Une homme et une femme</i> (1966) Claude Lelouch (9/10/1966)	<i>Le feu follet</i> (1963) Louis Malle (20.11.1966)	<i>Ce soir ou jamais</i> (1961) Michel Deville (21.11.1966)
<i>Masculin Féminin</i> (1966) Jean-Luc Godard (22.11.1966)	<i>Un roi sans divertissement</i> (1963) François Leterrier (22.01.1967)	<i>Un cœur gros comme ça</i> (1961) François Reichenbach (29.01.1967)
<i>Les amants</i> (1958) Louis Malle (13.03.1967)	<i>Le puits aux trois vérités</i> (1961) François Villiers (29.03.1967)	<i>Les Carabiniers</i> (1963) Jean-Luc Godard (09.04.1967)
<i>Chronique d'un été (Paris 1960)</i> (1961) Edgar Morin & Jean Rouch (16.04.1967)	<i>Lola</i> (1961) Jacques Demy (29.03.1970)	<i>Made in U.S.A.</i> (1966) Jean-Luc Godard (12.04.1970)

Table 23

<i>La fille aux yeux d'or</i> (1961) Jean-Gabriel Albicocco (10.12.1961)	<i>Zazie dans le métro</i> (1960) Louis Malle (28.01.1962)	<i>Une aussi longue absence</i> (1961) Henri Colpi (25.02.1962)
<i>À bout de souffle</i> (1960) Jean-Luc Godard (01.04.1962)	<i>Jules et Jim</i> (1962) François Truffaut (08.04.1962)	<i>Les quatre cents coups</i> (1959) François Truffaut (18.11.1962)
<i>Un jardin public</i> (1956) Paul Paviot, <i>La Joconde: Histoire d'une obsession</i> (1958) Henri Gruel, <i>Le sabotier du Val de Loire</i> (1956) Jacques Demy (25.11.1962)	<i>Le chant du Styrène</i> (1959) Alain Resnais (30.11.1962)	<i>Chronique d'un été (Paris 1960)</i> (1961) Edgar Morin & Jean Rouch (10.02.1963)

Table 24

Cine Club of Piraeus: <i>À bout de souffle</i> (28/1/1962), <i>Les quatre cents coups</i> (28/2/1965), <i>Jules et Jim</i> (19/12/1965), <i>Cuba Si!</i> (1961) Chris Marker (13.02.1966)	Cine Club of Volos: <i>À bout de souffle</i> (22.01.1962)	Cine Club of Mytilini: <i>Les cousins</i> (2/12/1962), <i>Chronique d'un été</i> (Paris 1960) (17.02.1963)
Cine Club of Patra: <i>Les quatre cents coups</i> (01.12.1962)	Cine Club of Chania: <i>Les quatre cents coups</i> (01.12.1962)	Cine Club of Katerini: <i>Zazie dans le métro</i> (31.03.1963)

Table 25

<i>Ascenseur pour l'échafaud</i> (1958) Louis Malle (22.03.1959)	<i>Le dos au mur</i> (1958) Édouard Molinaro (29.11.1959)	<i>Les quatre cents coups</i> (1959) François Truffaut (21.02.1960)	<i>Mort en fraude</i> (1957) Marcel Camus (06.11.1960)
<i>Zazie dans le métro</i> (1960) Louis Malle (19.02.1961)	<i>Hiroshima mon amour</i> (1959) Alain Resnais (29.01.1961)	<i>À bout de souffle</i> (1959) Jean-Luc Godard (14.01.1962)	<i>Jules et Jim</i> (1962) François Truffaut (22.04.1962)
<i>Chronique d'un été (Paris 1960)</i> (1961) Edgar Morin & Jean Rouch (30.01.1963)	<i>La fille aux yeux d'or</i> (1961) Jean-Gabriel Albicocco (01.12.1963)	<i>Une aussi longue absence</i> (1961) Henri Colpi (08.12.1963)	<i>Une femme est une femme</i> (1961) Jean-Luc Godard (09.02.1964)
<i>Nuit et brouillard</i> (1955) Alain Resnais (08 & 09.03.1964)	<i>À cause, à cause d'une femme</i> (1963) Michel Deville (14.03.1965)	<i>Muriel ou le temps d'un retour</i> (1963) Alain Resnais (23.05.1965)	<i>Adieu Philippe</i> (1962) Jacques Rozier (19.02.1966)
		<i>Les cousins</i> (1959) Claude Chabrol (28.02.1960)	<i>Les amants</i> (1958) Louis Malle (21.01.1962)
		<i>L'œil du malin</i> (1962) Claude Chabrol (19.01.1964)	<i>Cléo de 5 à 7</i> (1962) Agnès Varda, <i>La Jetée</i> (1962) Chris Marker (07.02.1966)

Table 26

<i>Le grand Méliès</i> (1962) Georges Franju (20.01.1964)	<i>L'année dernière à Marienbad</i> (1961) Alain Resnais (17 & 18.03.1966)	<i>Adieu Philippine</i> (1962) Jacques Rozier (18.02.1966)	<i>Orfeu Negro</i> (1959) Marcel Camus (25.01.1968)	<i>Les Carabiniers</i> (1963) Jean-Luc Godard (13.03.1968)
<i>Ascenseur pour l'échafaud</i> (1958) Louis Malle (19.12.1968)	<i>Sait-on jamais...</i> (1957) Roger Vadim (06.02.1969)	<i>La peau douce</i> (1964) François Truffaut (28.03.1969)	<i>Jules et Jim</i> (1962) François Truffaut (03.04.1969)	<i>Les cousins</i> (1959) Claude Chabrol (15.01.1970)
<i>L'opéra-mouffe</i> (1958) & <i>La Pointe Courte</i> (1955) Agnès Varda (16.11.1972)	<i>Chronique d'un été (Paris 1960)</i> (1961) Edgar Morin & Jean Rouch (14.03.1972)	<i>Ô saisons, ô châteaux</i> (1958) & <i>Cléo de 5 à 7</i> (1962) Agnès Varda (21.11.1973)	<i>La maison des bories</i> (1970) Jacques Doniol- Valcroze (02.05.1974)	<i>L'eau à la bouche</i> (1960) Jacques Doniol-Valcroze (30.05.1974)

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

1. Θεσμοί και κοινωνικές ομάδες

Αναστασία Δαδούση
Η ελληνική οικογένεια μέσα από την
κινηματογραφική κωμωδία: το παράδειγμα της
ταινίας *Γάμος αλλά ελληνικά*
(Βασίλης Γεωργιάδης, 1964)

Εισαγωγή

Ο Βασίλης Γεωργιάδης (1921-2000) αναδείχθηκε ως σκηνοθέτης τη «χρυσή εποχή» του ελληνικού κινηματογράφου, καθιστώντας αισθητή την παρουσία του στον χώρο. Κινούμενος μεταξύ εμπορικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου και πειραματιζόμενος με διάφορα είδη –με προτίμηση στο δράμα– από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 ως τα μέσα της δεκαετίας του 1970 έκανε ταινίες σε αρκετές από τις οποίες μπορεί να διαφανεί η αναζήτηση προσωπικού σκηνοθετικού ύφους.¹ Το κινηματογραφικό ντεμπούτο του Γεωργιάδη ως σκηνοθέτη² έγινε στα 1956 με την ταινία *Οι άσσοι του γηπέδου* (ή *Κυριακάτικοι ήρωες*). Λίγα χρόνια μετά, τα *Κόκκινα φανάρια* (1963) του χάρισαν την πρώτη υποψηφιότητα για Όσκαρ. Τη μεγάλη αυτή διάκριση ακολούθησε και δεύτερη αντίστοιχη για το *Χώμα βάφτηκε κόκκινο* (1965), όπως και μια υποψηφιότητα για Χρυσή Σφαίρα καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας για τα *Κορίτσια στον ήλιο* (1968). Σε εθνικό επίπεδο ο Γεωργιάδης κατάφερε να

1. Για το ύφος του Γεωργιάδη, βλ. ενδεικτικά: Αγγελική Μυλωνάκη, *Απ' τις αυλές στα σαλόνια. Εικόνες του αστικού χώρου στον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970)* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2012), 328-Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος* (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2006), 208-210.

2. Ο Γεωργιάδης νωρίτερα είχε την πρώτη του επαφή με τον κινηματογράφο ως βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία του Νίκου Τσιφόρου *Το παιδί μου πρέπει να ζήσει* (1951). Βλ. το ντοκιμαντέρ *Ο έρωτας των πρώτων πλάνων. Βασίλης Γεωργιάδης* (σκ. Πάνος Κατέρης, παραγωγή Π.Κ., ERT S.A., 1996), διαθέσιμο στο <https://archive.ert.gr/33847/> (πρόσβαση: 12 Αυγούστου 2019).

αποσπάσει βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης³ και να θεωρηθεί ως έναν βαθμό σκηνοθέτης-δημιουργός με δική του «αισθητική πρόταση».⁴ Η τελευταία του ταινία ήταν η κατασκοπική περιπέτεια *Ομφαλός* (ή *Συνωμοσία στη Μεσόγειο*, 1975). Από κει και έπειτα ο Γεωργιάδης στράφηκε προς τα τηλεοπτικά σίριαλ, κάνοντας προσεγμένες δουλειές που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Ενδεικτικά αναφέρω τα: *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (1975-1976, ΕΡΤ), *Οι Πανθέοι* (1977-1979, ΕΡΤ), *Γιούγκερμαν* (1976-1977, YENEΔ), *Συνταγματάρχης Λιάπκιν* (1979, YENEΔ) και *Ουράνιο τόξο* (1983-1984, ΕΡΤ), το οποίο υπήρξε και η τελευταία του τηλεοπτική σειρά.⁵

Το *Γάμος αλλά ελληνικά* είναι η ενδέκατη ταινία του σκηνοθέτη και η τέταρτη κωμωδία του, σε παραγωγή της εταιρείας Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης.⁶ Η ταινία βγήκε στους κινηματογράφους το 1964 και έκοψε 301.254 εισιτήρια, καταλαμβάνοντας τη δωδέκατη θέση στη σειρά κατάταξης

3. Οι ταινίες του Γεωργιάδη που βραβεύτηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι οι ακόλουθες: *Γάμος αλλά ελληνικά* (1964, βραβείο ερμηνείας στην Ξένια Καλογεροπούλου), *Ραντεβού με μίαν άγνωστη* (1968, βραβείο ερμηνείας στην Έλενα Ναθαναήλ), *Ο μπλοφατζής* (1969, βραβείο ερμηνείας στον Λάμπρο Κωνσταντάρρα), *Κορίτσια στον ήλιο* (1968, βραβείο καλύτερης ταινίας, μουσικής και β' ανδρικού ρόλου), *Εκείνο το καλοκαίρι* (1971, βραβείο φωτογραφίας και μουσικής). Βλ. Γιάννης Σολδάτος (επιμ), *Βασίλης Γεωργιάδης*, επιμ. κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης. 40ό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (Αθήνα: Αιγόκερως, 1999), 79, 84, 85, 88. Άλλη διάκριση σε τοπικό επίπεδο έλαβε ο σκηνοθέτης για την κομεντί *Μην ερωτεύεσαι το Σάββατο* (1962), αποσπώντας το βραβείο της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών (ΕΚΚΑ). Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 209. Σολδάτος, *Βασίλης Γεωργιάδης*, 76. Από τις υπόλοιπες ταινίες του Γεωργιάδη, άξια αναφοράς είναι επίσης η *7η ημέρα της δημιουργίας* (1966).

4. Το σχόλιο χρησιμοποιείται ευστόχως από τον Άγγελο Αντωνόπουλο σε συνέντευξή του στο *Ο έρωτας των πρώτων πλάνων*. Βασίλης Γεωργιάδης.

5. Για πληροφορίες σχετικά με το έργο του Γεωργιάδη, βλ. Βασίλης Γεωργιάδης.

6. Σε ό,τι αφορά τις κωμωδίες του Γεωργιάδη είχαν προηγηθεί οι *Περίπλανώμενοι Ιουδαίοι* (ή *Οι δοσατζήδες*, 1959), *Διακοπές στην Κολοπετινίτσα* (1959) και *Μην ερωτεύεσαι το Σάββατο* (1962).

για την περίοδο 1964/1965.⁷ Στην ταινία πρωταγωνιστούν η Ξένια Καλογεροπούλου, ο Γιώργος Κωνσταντίνου, η Σμάρω Στεφανίδου, η Δέσπω Διαμαντίδου, ο Χάρρυ Κλυunn (στην πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση),⁸ ο Τάσος Γιαννόπουλος και η Κατερίνα Γώγου. Προκειμένου για τους ηθοποιούς, αξίζει να επισημανθεί ότι δεν χρησιμοποιούνται ιδιαίτερα αστραφτεροί κινηματογραφικοί αστέρες. Την ίδια χρονική περίοδο, πάντως, ο Κωνσταντίνου πρωταγωνιστεί και στην κωμωδία του Γιώργου Τζαβέλλα *Η δε γυνή να φοβήται τον άντρα*, επίσης παραγωγής Διαμασκηνού-Μιχαηλίδη, κρατώντας αντίστοιχο ρόλο, αυτόν του μεσοαστού μίζερου συζύγου.⁹

Η ταινία του Γεωργιάδη δέχθηκε μάλλον μέτριες και αντικρουόμενες μεταξύ τους κριτικές. Σε ό,τι αφορά το σενάριο, άλλοι το εκθείασαν χαρακτηρίζοντάς το «ευθυμογραφικό, πικάντικο, γεμάτο απρόοπτα και εύστοχες παρατηρήσεις» (Μιρέλλα Γεωργιάδου), άλλοι το θεώρησαν «απλοϊκό» αλλά σατιρικά εύστοχο απέναντι στην ελληνική πραγματικότητα (Τώνια Μαρκετάκη), ενώ ορισμένοι το συσχέτισαν με οπερέτες (Μάριος Πλωρίτης) και ειδικότερα με «γερμανικές οπερέτες του μεσοπολέμου» (Αγλαΐα Μητροπούλου).¹⁰ Πιο οξύς στην κριτική του υπήρξε ο Πλω-

7. Με βάση τα στοιχεία που παρατίθενται στο: Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-2007)* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2007), 580. Ο αριθμός εισιτηρίων αφορά την πρώτη προβολή της ταινίας στις αθηναϊκές αίθουσες.

8. Την ίδια χρονιά (1964) ο Χάρρυ Κλυunn πρωταγωνιστεί και στα *201 καναρίνια* του Γρηγόρη Γρηγορίου.

9. Ένα ακόμη κοινό των δύο ταινιών είναι η συμμετοχή της Διαμαντίδου, η οποία κρατά και στις δύο περιπτώσεις δεύτερο –αλλά πολύ χαρακτηριστικό– ρόλο. Και στις δύο ταινίες εμφανίζεται, επίσης, η Μάρω Κοντού (ως πρωταγωνίστρια στην ταινία του Τζαβέλλα και ως guest star στο *Γάμος αλά ελληνικά*). Η Διαμαντίδου είχε αξιοποιηθεί και στα *Κόκκινα φανάρια* του Γεωργιάδη.

10. Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος. Ένας αιώνας: 1900-1970*, τόμ. 1 (Αθήνα: Κοχλίας, 2001), 298· «Φιλμογραφία», στο Βασίλης Γεωργιάδης, 79.

ρίτης, ο οποίος έκανε λόγο για «χαμένη ευκαιρία». ¹¹ Ως καλογυρισμένη αντιμετώπισαν την ταινία η κριτικός Ελευθερία Ντάνου (εφημερίδα *Απογευματινή*) και αρθρογράφος της εφημερίδας *Ακρόπολις*. ¹²

Σε ό,τι αφορά τις μελέτες που έχουν γραφτεί για την ταινία, οι πιο λεπτομερείς είναι αυτές της Αγγελικής Μυλωνάκη. Στο βιβλίο της *Απ' τις αυλές στα σαλόνια* η ταινία προσεγγίζεται από άποψη αναπαράστασης του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου στο αστικό περιβάλλον. Η Μυλωνάκη θίγει ζητήματα μοντερνισμού και συμβολικής διάστασης του χώρου, ενώ προεκτείνεται και σε θέματα που σχετίζονται με έμφυλες ταυτότητες και κοινωνικά προσδιορισμένους ρόλους με βάση το φύλο, εστιάζοντας στη γυναίκα. ¹³ Η ίδια μελετήτρια σε άρθρο της για τον *Γάμο αλλά ελληνικά* αναλύει τις ιδιαιτερότητες της ταινίας από άποψη σκηνοθεσίας και σεναρίου, ενώ εξετάζει και τον τρόπο προβολής των νέων ηθών. ¹⁴ Διαφωτιστικά σχόλια για την ταινία γίνονται και από την Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, η οποία επισημαίνει βασικά στοιχεία στον *Γάμο αλλά ελληνικά*, όπως η αναπαράσταση εφήβων, η επιρροή των μητέρων στη συζυγική σχέση και οι διαζευγμένες γυναίκες, ¹⁵ και από τον Δημήτρη Παπανικολάου που κατατάσσει τον *Γάμο αλλά ελληνικά* σε εκείνες τις ταινίες της εποχής που «θεματοποιούν (...) τη σαρκαστική αμφισβήτηση της αφήγησης-ελ-

11. «Φιλμογραφία», 79.

12. Υπογράφει ως Ν. Σαμ., «Φιλμογραφία», 79.

13. Μυλωνάκη, *Απ' τις αυλές στα σαλόνια*, 326-359.

14. Αγγελική Μυλωνάκη, «*Γάμος αλλά ελληνικά* (1964) του Βασίλη Γεωργιάδη: κινηματογραφική σάτιρα της μικροαστικής καθημερινότητας στην Αθήνα του '60», στο *50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: οι ταινίες που αγαπήσαμε*, επιμ. Δημοσθένης Ξιφλίνος (Θεσσαλονίκη: ΚΕΜΕΣ-Ερωδός, 2009). Διαθέσιμο στο <http://independent.academia.edu/LinaMilonaki> (πρόσβαση: 25 Μαρτίου 2019).

15. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *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), 60, 180, 248-249, 263, 421, 424, 485.

ληνική-οικογένεια».¹⁶ Η Βασιλική Γκέλη, τέλος, κατηγοριοποιεί την ταινία στις κομεντί, σημειώνοντας πως «θυμίζει έντονα ταινία screwball».¹⁷ Οι υπόλοιπες αναφορές για την ταινία βρίσκονται σε άρθρα και αφιερώματα για τον Γεωργιάδη και σε βιβλία κινηματογραφικής ιστορίας, όπου δίνονται βασικές πληροφορίες για το έργο και γενικότερα αξιολογούνται σκηνοθετικές επιλογές του Γεωργιάδη.¹⁸

Η ιδιαιτερότητα του *Γάμου αλά ελληνικά*

Το *Γάμος αλά ελληνικά* διαφοροποιείται αισθητά από τις υπόλοιπες ελληνικές κωμωδίες της περιόδου τόσο για λόγους που αφορούν τη σκηνοθεσία όσο και για λόγους πρωτοτυπίας σεναρίου.¹⁹ Σκηνοθετικά ξεχωρίζει από άποψη ύφους, καθώς θυμίζει περισσότερο ιταλική παρά ελληνική κωμωδία. Ο ίδιος άλλωστε ο Γεωργιάδης σε συνέντευξή του έχει αναφέρει ότι του άρεσε πολύ ο ιταλικός κινηματογράφος και ότι δέχθηκε πολλές επιρροές από αυτόν. Ως προς την *7η ημέρα της δημιουργίας*, για παράδειγμα, παραδέχεται πως έδωσε «έναν αέρα ιταλικού νεορεαλισμού»,²⁰ ενώ για τους *Περιπλανώμενους Ιουδαίους* (ή *Οι δοσατζήδες*) έχει δηλώσει πως βλέποντάς τους νομίζει

16. Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια: έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης* (Αθήνα, Πατάκης, 2018), 70.

17. Βασιλική Γκέλη, «Δημοφιλείς κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους», διδακτορική διατριβή (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013), 308-309.

18. Βλ. ενδεικτικά, Π. Η. Αγιαννίδης, «Ο Έλληνας που άνοιξε δρόμο για τα Όσκαρ», *Τα Νέα*, 2 Μαΐου 2000· Αντώνης Μοσχοβάκης, «Από το παλιό στο καινούργιο» στο *Βασίλης Γεωργιάδης*, 12-13· Μαξ Ρόμαν, «Ο φίλος, ο συνεργάτης, ο δάσκαλος» στο *Βασίλης Γεωργιάδης*, 57· «20 καταθέσεις για τον Βασίλη Γεωργιάδη» στο *Βασίλης Γεωργιάδης*, 68· Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1900-1967)*, τόμ.1 (Αθήνα: Αιγόκερως, 2010), 291.

19. Για τους λόγους διαφοροποίησης της ταινίας από τις υπόλοιπες κωμωδίες της ίδιας περιόδου, βλ. και Μυλωνάκη, «*Γάμος αλά ελληνικά* (1964) του Βασίλη Γεωργιάδη».

20. «Πίστη στον άνθρωπο» [αποσπάσματα από τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ της ET-2, 1989] στο *Βασίλης Γεωργιάδης*, 37.

«ότι είναι ιταλική ταινία, ντουμπλαρισμένη ελληνικά».²¹

Στον *Γάμο αλά ελληνικά* αναδεικνύεται μια χιουμοριστική μελαγχολία, ένα κωμικοτραγικό στοιχείο και μια γλυκόπικρη αίσθηση που παραπέμπουν στην *commedia all' italiana*, εν αντιθέσει με το κλίμα αισιοδοξίας και την πιο ανάλαφρη διάθεση που χαρακτηρίζουν τις υπόλοιπες ελληνικές κωμωδίες. Ο ίδιος ο τίτλος, άλλωστε, της ταινίας αποτελεί παράφραση των ιταλικών ταινιών *Divorzio all' italiana* (*Διαζύγιο αλά ιταλικά*, Pietro Germi, 1962) και *Matrimonio all' italiana* (ελ.τ. *Φιλουμένα Μαρτουράνο-Γάμος αλά ιταλικά*, Vittorio De Sica, 1964),²² ενώ ο Γεωργιάδης «δανειζεται» και μια σκηνή από το *8^{1/2}* (1963) του Federico Fellini, όταν ο Κωνσταντίνου στο σαλόνι του σπιτιού του μέσα σε ένα καζάνι –ως άλλος «εμίρης» Marcello Mastroianni– περιβάλλεται από ένα χαρέμι γυναικών.²³ Ένα ακόμα από τα χαρακτηριστικά των ιταλικών κωμωδιών που αξιοποιούνται στην ταινία είναι η πιστότερη –συγκριτικά με τα ελληνικά κινηματογραφικά δεδομένα– αναπαράσταση του αστικού χώρου με πολλά εξωτερικά πλάνα από τη σύγχρονη ζωή των –Ελλήνων στην προκείμενη περίπτωση– πολιτών.²⁴ Η σύνδεση με την *commedia all' italiana* μπορεί όμως κυριότερα να εντοπιστεί στη διακωμώδηση ηθών και θεσμών της χώρας (βασικό γνώρισμα της ιταλικής κωμωδίας), η οποία δίνεται μέσα από

21. «Πίστη στον άνθρωπο», 38.

22. Το να παραπέμπει τίτλος ελληνικής ταινίας σε μια ξένη επιτυχία δεν ήταν καθόλου σπάνιο για την εποχή. Βλ. ενδεικτικά Στέφανος Τζαννετάτος, *Μόνο η Καρέξη* (Αθήνα: Εκδόσεις Ανατολικός, 2002), 27. Είναι ενδιαφέρον ότι την ίδια περίοδο με το *Γάμος αλά ελληνικά* προβλήθηκε στους κινηματογράφους και η ταινία *Διαζύγιο αλά ελληνικά* (Οδυσσεάς Κωστελέτος, 1964).

23. Τον δανεισμό της σκηνής από τον Fellini έχει επισημάνει η Μιρέλλα Γεωργιάδου στη *Μεσημβρινή* (όπως παρατίθεται στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος. Ένας αιώνας: 1900-1970*, 298). Η σκηνή αποτελεί τέχνασμα της φαντασίας της Μίνας, η οποία λίγο πριν από το διαζύγιο κατηγορεί τον Πέτρο στον δικηγόρο τους για απιστία.

24. Ενδεικτικά για τη *commedia all' italiana* και τα εξωτερικά πλάνα, βλ. Mariapia Comand, *Commedia all' italiana* (Milano: Il Castoro, 2010), 15-19.

καυστικά σχόλια και ειρωνική διάθεση.²⁵ Στις σκηνοθετικές επιλογές και στα πρωτότυπα στοιχεία της ταινίας πρέπει, τέλος, να ενταχθούν και τα κινούμενα σχέδια του Γιώργου Διζικιρίκη (1921-2008).²⁶

Το σενάριο της ταινίας είναι γραμμένο από γυναίκα, τη Μαρία Πολενάκη. Σύμφωνα με τον Αντώνη Μοσχοβάκη το σενάριο θεωρήθηκε αρκετά προκλητικό για την εποχή, γι' αυτό και στη συνέχεια παρενέβησαν χέρια ανδρών και το τροποποίησαν.²⁷ Το αποτέλεσμα ήταν να αποκτήσει τελικά η ταινία τέσσερις σεναριογράφους –πράγμα πρωτοφανές για την εποχή–,²⁸ αν και η πρώτη ύλη πρέπει μάλλον να αποδοθεί στην Πολενάκη που εμφανίζεται ως η βασική σεναριογράφος στους τίτλους της ταινίας.²⁹ Η παρουσία του γυναικείου χεριού στη συγγραφή του σεναρίου μπορεί να ανιχνευτεί στις σκηνές όπου απηχούνται ορισμένες φεμινιστικές αντιλήψεις. Η γυναικεία χειραφέτηση, η καταπίεση μέσα στον γάμο, η επιρροή της ελληνίδας μάνας, η ανύ-

25. Για μια εισαγωγή στα βασικά γνωρίσματα της *commedia all' italiana* και τους βασικούς εκπροσώπους της, βλ. *Commedia all' italiana* (Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης), επιλογή κειμένων-σύνταξη: Μιχάλης Δημόπουλος, επιμέλεια έκδοσης: Θωμάς Λιναράς, Επιμέλεια κειμένων: Αλέξανδρος Μουμτζής (Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2002).

26. Τα κινούμενα σχέδια εμφανίζονται τόσο στους τίτλους αρχής όσο και σε παρέμβλητες σκηνές κατά τη διάρκεια της ταινίας. Οι κριτικοί της εποχής δεν παρέλειψαν να κάνουν αναφορά σε αυτά (Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος. Ένας αιώνας: 1900-1970*, 298). Σε ό,τι αφορά τη χρήση κινουμένων σχεδίων σε ελληνική ταινία «είχε προηγηθεί το 1961 μια ακόμα ένθετη ελληνική ταινία stop motion για τις ανάγκες των τίτλων αρχής και τέλους» της ταινίας του ίδιου του Διζικιρίκη *Για σένα την αγάπη μου* (Πηγή: <http://www.greekanimation.com/movies/gamos-ala-ellinika>. Πρόσβαση: 14 Αυγούστου 2019). Για τα κινούμενα σχέδια του *Γάμος αλλά ελληνικά* αξίζει, τέλος, να αναφερθεί ότι ορισμένα από αυτά επανεμφανίζονται στους τίτλους τέλους της ταινίας *Ο εξυπνάκιος* (Κώστας Καραγιάννης, 1966).

27. Μοσχοβάκης, «Από το παλιό στο καινούργιο», 12-13.

28. Μοσχοβάκης, «Από το παλιό στο καινούργιο», 12.

29. Στους τίτλους αρχής της ταινίας αναφέρεται ότι το σενάριο προσάρμοσαν για τον κινηματογράφο οι: Ναπολέων Ελευθερίου, Γιώργος Κωνσταντίνου και Βασίλης Γεωργιάδης.

παρκτη πατρική και αδερφική προστασία και ο θεσμός του διαζυγίου αποτελούν ορισμένα από τα θέματα που τολμά να θίξει η ταινία. Η πρόταση που καταθέτει μπορεί να θεωρηθεί αξιοσημείωτη για τη συντηρητική ελληνική κοινωνία του 1960 – για μια εποχή δηλαδή κατά την οποία είχαν αρχίσει μόνο να αχνοφαίνονται σημάδια κρίσης του οικογενειακού θεσμού.³⁰ Άλλωστε οι ελληνικές κωμωδίες της εποχής περισσότερο ωραιοποιούσαν την πραγματικότητα παρά υπογράμμιζαν «αγκάθια» της ελληνικής κοινωνίας.

Αξίζει, λοιπόν, κανείς να ασχοληθεί εκτενέστερα με αυτόν τον «γάμο» που δεν προσδιορίζεται τυχαία ως «ελληνικός». Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να σχολιάσει τα ήθη και τις παραδοσιακές αξίες της ελληνικής οικογένειας που τίθενται στο στόχαστρο της σάτιρας στην ταινία. Το *Γάμος αλλά ελληνικά* θέτει υπό αμφισβήτηση τον ίδιο τον θεσμό του γάμου (το ζευγάρι οδηγείται στο διαζύγιο) και τοποθετείται ειρωνικά και κριτικά τόσο ως προς το ζήτημα του σεβασμού προς τους γονείς –κυρίως τη μάνα– όσο και ως προς τους προκαθορισμένους ρόλους των συζύγων με βάση το φύλο τους. Θα σχολιαστεί συνεπώς στο παρόν κείμενο ο τρόπος αναπαράστασης των οικογενειακών σχέσεων, έτσι ώστε να διαφανεί η πρωτοπόρα για την εποχή πρόταση της ταινίας: αμφισβήτηση του πατριαρχικού μοντέλου οικογένειας, απομάκρυνση από την επιρροή των μανάδων, δυναμική παρουσία της γυναίκας στον ιδιωτικό και δημόσιο βίο, διαζύγιο, επαναπροσδιορισμός της σχέσης σε νέες βάσεις έπειτα από αλληλοϋποχωρήσεις και απομυθοποίηση του συντρόφου, αλλά και του ίδιου του έρωτα.

Η ταινία

Η πλοκή του *Γάμου αλλά ελληνικά* εκτυλίσσεται στην Αθήνα. Εκεί, σε έναν αποκριάτικο χορό γνωρίζεται η Μίνα (Ξένια Καλογεροπούλου) με τον Πέτρο (Γιώργος Κωνσταντίνου). Οι δύο νέοι, μεταμφιεσμένοι σε καλόγρια και Ρωμαίο αντίστοιχα,

30. Για φαινόμενα «κρίσης» του οικογενειακού θεσμού, βλ. Λουκία Μ. Μουσούρου, «Επιλεκτικά στοιχεία-φαινόμενα “κρίσης”», *Οικογένεια και οικογενειακή πολιτική* (Αθήνα: Gutenberg, 2005), 171-194.

ερωτεύονται κεραυνοβόλα, αλλά δεν φορούν τα γυαλιά τους και δεν προλαβαίνουν ούτε τα ονόματά τους να ανταλλάξουν. Έτσι, λίγες μέρες μετά, στο ραντεβού που έχουν δώσει, δεν καταφέρνουν να αναγνωρίσουν ο ένας τον άλλο. Αργότερα, συναντιούνται πάλι τυχαία στο Τουρκολίμανο συνοδεία των μητέρων τους, χωρίς και πάλι να αναγνωρίσουν ο ένας στον άλλον το άτομο που ερωτεύτηκαν στο μπαλ-μασκέ. Η συνάντησή τους στο Τουρκολίμανο ξεκινά με έναν καβγά και καταλήγει, μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, σε γάμο. Ο έγγαμος βίος αποδεικνύεται μαρτύριο για τους νεόνυμφους. Αρχικά, το ζευγάρι διαμένει σε ένα στενόχωρο διαμέρισμα πολυκατοικίας μαζί με τη μητέρα του Πέτρου (Σμάρω Στεφανίδου), τη μητέρα της Μίνας (Δέσπω Διαμαντίδου) και τον αδερφό της Μίνας, Χάρρυ (Χάρρυ Κλυνν). Η ασφυκτική ατμόσφαιρα οδηγεί το νιόπαντρο ζευγάρι να μετακομίσει μόνο του σε νέο ευρύχωρο διαμέρισμα. Η Μίνα, όμως, μη γνωρίζοντας να κάνει οικιακές δουλειές αδυνατεί να βάλει τάξη στο σπίτι, κατάσταση που προκαλεί και πάλι καβγάδες. Πάνω σε μια λογομαχία, καίει το παντελόνι του συζύγου της, γεγονός που θα στοιχίσει στον Πέτρο τη δουλειά του: εξαιτίας της απρεπούς εμφάνισής του στον χώρο εργασίας, ο ήρωας τίθεται σε δίμηνη διαθεσιμότητα. Έτσι το ζευγάρι οδηγείται σε αντιστροφή των ρόλων: η Μίνα ξεκινά να εργάζεται σε ένα μαγαζί ως υπεύθυνη βιτρίνας, ενώ ο Πέτρος ασχολείται με το νοικοκυριό. Αυτή η αντιστροφή φέρνει και την οριστική ρήξη, με το ζευγάρι να καταλήγει στον χωρισμό. Ένα χρόνο μετά την πρώτη συνάντησή τους στον αποκριάτικο χορό, η Μίνα και ο Πέτρος μασκαρεύονται ξανά, επιλέγοντας τις ίδιες στολές, και ξανασυναντιούνται. Μόλις συνειδητοποιούν πως το πρόσωπο που είχαν ερωτευτεί ένα χρόνο νωρίτερα στο καρναβάλι ήταν το ίδιο με αυτό που (εν αγνοία τους) παντρεύτηκαν, επανενώνονται.

Η αναπαράσταση της οικογένειας στο *Γάμος αλά ελληνικά*

Το *Γάμος αλά ελληνικά* ανήκει στη σπάνια εκείνη περίπτωση ελληνικής κομεντί όπου παρουσιάζεται η ζωή ενός ζευγαριού πριν από τον γάμο, μετά τον γάμο, αλλά και μετά το διαζύγιο. Ενώ αποτελεί σχεδόν νόρμα στις υπόλοιπες

κομεντί να παρακολουθούμε την πορεία της σχέσης δύο νέων που ερωτεύονται και οδηγούνται τελικά στον γάμο (ευτυχές τέλος),³¹ στην περίπτωση που μας απασχολεί, ο γάμος φαίνεται να λειτουργεί απλώς ως η αρχή του κακού. Η ταινία ακολουθεί το σχήμα: (διπλή) γνωριμία – γάμος – έγγαμη συμβίωση – διαζύγιο – επανένωση. Η παρουσία όλων των φάσεων της σχέσης του ζευγαριού δίνει τη δυνατότητα να διαφανεί η εξέλιξη των χαρακτήρων και να γίνει αντιληπτό πώς η αλλαγή μιας κατάστασης επιδρά πάνω τους και πώς τη διαχειρίζονται οι ήρωες.

I. Η ζωή πριν από τον γάμο: Το προφίλ των ηρώων

Η Μίνα

Με την έναρξη της ταινίας ο φακός εστιάζει στη Μίνα.³² Η ηρωίδα είναι μεταμφιεσμένη σε Κλεοπάτρα – υπαινιγμός στον δυναμισμό που τη διακρίνει. Γοητεύει έτσι τον θεατή όχι μόνο με την ομορφιά, αλλά και με την επιβλητική παρουσία της. Την ηρωίδα τη βλέπουμε μάλιστα πρώτη φορά στο σπίτι της – στοιχείο πιθανότατα όχι τυχαίο, αφού δίνεται η δυνατότητα ταύτισης της γυναίκας με τον ιδιωτικό χώρο («οίκος»).

Στην αρχική αυτή σκηνή η ηρωίδα πλαισιώνεται από τη μητέρα και τον αδερφό της. Ο τρόπος με τον οποίο αντιδρά απέναντί τους (εναντίωση προς τις συντηρητικές απόψεις της μητέρας της, αδιαφορία προς τον αδερφό) συμβάλλει όχι μόνο στην προβολή βασικών γνωρισμάτων της προσω-

31. Ενδεικτικά για τις ρομαντικές κομεντί και το ευτυχές τέλος, βλ. Γκέ-λη, «Δημοφιλείς κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1950-1970», 256-260.

32. Για την ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα της Μίνας συγκριτικά με την πλειονότητα των γυναικείων τύπων στον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής, βλ. και Μυλωνάκη, *Απ' τις αυλές στα σαλόνια*, 353-359· Μυλωνάκη, «Γάμος αλλά ελληνικά (1964) του Βασίλη Γεωργιάδη».

33. Για την «παραδοσιακή διάκριση του χώρου σε ιδιωτικό (: οίκος)-γυναικείο και δημόσιο (: αγορά)-ανδρικό», βλ. Λουκία Μ. Μουσσούρου, *Κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας* (Αθήνα: Gutenberg, 2006), 25.

πικότητάς της, αλλά και στη διακωμώδηση συγκεκριμένων στερεοτυπικών αντιλήψεων που αφορούν τις ενδοοικογενειακές σχέσεις. Αναλυτικότερα, η Μίνα συγκρούεται πρωτίστως με τη μητέρα της, η οποία είναι μεταμφιεσμένη σε διαβολογυναίκα. Στις υποδείξεις της μητέρας της να επιστρατεύσει γυναικεία τεχνάσματα στοχεύοντας σε έναν πλούσιο γαμπρό και, συγκεκριμένα, να ανοίξει περισσότερο το ντεκολτέ της, η Μίνα αντιδρά εκφράζοντας σε εσωτερικό μονόλογο φεμινιστικές αντιλήψεις και αμφισβητώντας τις παραδοσιακές πρακτικές.³⁴ «Όποιος θέλει να με παντρευτεί εμένα θα πρέπει να με αγαπήσει πρώτα: να δει γυμνή την ψυχή μου, όχι το σώμα μου» θα μονολογήσει³⁵ η ηρωίδα και θα ντυθεί τελικά καλόγρια.

Από την κουβέντα των τριών προσώπων, της Μίνας, της μητέρας της και του αδερφού της, αντλούμε επιπλέον στοιχεία για την οικογενειακή κατάσταση και το μορφωτικό επίπεδο της ηρωίδας. Οι γονείς της βρίσκονται σε διάσταση –σπάνιο για την εποχή που γυρίστηκε η ταινία—³⁶ και η ίδια σπουδάζει. Αυτό δίνει την αφορμή στη μητέρα της να αναφερθεί στην πενιχρή οικονομική αρωγή εκ μέρους του συζύγου· υπενθυμίζει λοιπόν στον γιο της καθώς αυτός φεύγει: «και πες στον πατέρα σου να στέλνει κάτι παραπάνω. Η Μίνα τελειώνει τις σπουδές της. Έχουμε έξοδα».

34. Ο φεμινισμός δεν ήταν άγνωστος για την ελληνική πραγματικότητα της εποχής. Την περίοδο εκείνη είχαν αρχίσει να κάνουν δειλά την εμφάνισή τους τα πρώτα φεμινιστικά κινήματα. Ειδικότερα, μέχρι το 1964 έχουν ιδρυθεί πέντε γυναικεία σωματεία. Βλ. Μάγδα Νικολαΐδου και Ιωάννα Λαμπίρη-Δημάκη, «Η εργαζόμενη γυναίκα στην Ελλάδα. Μια δειγματολογική μελέτη», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 25 (1975), 474.

35. Οι εσωτερικοί μονόλογοι χρησιμοποιούνται ευρέως στην ταινία και αποτελούν ένα ακόμη στοιχείο της πρωτοτυπίας της.

36. Τα ποσοστά ελλήνων και ελληνίδων διαζευγμένων το 1964 ήταν κάτω του 3% – ποσοστά πολύ χαμηλότερα από αυτά της Ευρώπης. Βλ. Λάουρα Μαράτου-Αλιτράντη, *Διακρατικός οδηγός για τη μονογονεϊκότητα* (Αθήνα: Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας, 2002), 6· Αντρέ Μισέλ, *Κοινωνιολογία της οικογένειας και του γάμου: βασικά στοιχεία για την ελληνική οικογένεια*, μτφρ. Λουκία Μ. Μουσοπούρου (Αθήνα: Gutenberg, 2000), 284· Μουσοπούρου, *Κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας*, 90.

Γίνεται έτσι αναφορά –έστω και στιγμιαία– σε ένα από τα προβλήματα των διαζευγμένων γυναικών, αυτό της οικονομικής μέριμνας για τα παιδιά. Παράλληλα, και πάλι από τη μητέρα της Μίνας, η οποία εκπροσωπεί την παλιά γενιά, τίθεται υπό αμφισβήτηση για πρώτη φορά στην ταινία ο θεσμός του γάμου. «Ανάθεμα την ώρα που τον έκανα!» θα αναφωνήσει κάποια στιγμή για τον γάμο της. Οι αιχμές της προς τον εν διαστάσει σύζυγο και τον θεσμό του γάμου δηλώνουν έντονο δυναμισμό από μέρους της και έρχονται σε αντιδιαστολή με τις οπισθοδρομικές απόψεις που προσπάθησε να επιβάλει νωρίτερα στην κόρη της. Εγείρονται έτσι προβληματισμοί ως προς τη σκοπιμότητα του θεσμού του γάμου ακόμη και από την παλαιότερη γενιά.

Την αντίληψη της ελληνικής κοινωνίας περί αδερφού-προστάτη υπονομεύει η ταινία μέσα από τη φιγούρα του Χάρρου.³⁷ Ο αδερφός της Μίνας παρασιτεί εις βάρος των υπόλοιπων μελών της οικογένειας, αφού, αν και ενήλικας, ζητά χαρτζιλίκι από τη μητέρα του. Ο ήρωας εμφανίζεται εξ αρχής με ένα πνευστό μουσικό όργανο, μια τούμπα, το οποίο και δεν αποχωρίζεται. Η προσκόλληση του Χάρρου αποκλειστικά και μόνο στη μουσική –και η μη παροχή βοήθειας προς τη μητέρα και την αδερφή του– επιτείνει το κωμικό στοιχείο στην ταινία, από τη στιγμή που παρουσιάζεται ως αργόσχολος αδερφός, ο οποίος δημιουργεί επιπρόσθετα προβλήματα στην οικογένεια. Σε ό,τι αφορά, τέλος, την αδερφική σχέση, αυτή είναι υποτυπώδης. Τα δύο αδέρφια χαιρετιούνται αρκετά ψυχρά και δεν συνδιαλέγονται περαιτέρω. Αν μάλιστα πλάι στην εικόνα του Χάρρου προσθέσουμε και αυτή του πατέρα, ο οποίος κάνει απλά ένα γρήγορο πέρασμα στην επόμενη σκηνή του αποκριάτικου χορού ως Καίσαρας,³⁸ θα λέγαμε ότι η Μίνα και η μητέρα της παρου-

37. Πέρα από την ανωριμότητα που διακρίνει τον ήρωα, ενδιαφέρον προκαλεί ότι ο Χάρρου Κλυνν ξεχωρίζει αισθητά και ως προς την υποκριτική από τους υπόλοιπους ηθοποιούς.

38. Ειρωνικά μπορεί να εκληφθεί η ενδυμασία του. Μη μπορώντας να ηγηθεί του οίκου του, ο ήρωας μοιάζει με Καίσαρα χωρίς βασίλειο.

σιάζονται από νωρίς στην ταινία απροστάτευτες από τους άντρες της οικογένειας. Τα βέλη της σάτιρας, συνεπώς, στρέφονται κατά των παραδοσιακών ρόλων του πατέρα και του αδερφού, οι οποίοι στην προκειμένη περίπτωση αδυνατούν να λειτουργήσουν ως προστάτες οικογενείας.

Ο βαθμός χειραφέτησης της Μίνας φαίνεται από τη συμπεριφορά που εκδηλώνει σε δημόσιο χώρο και τον βαθμό ελευθερίας που απολαμβάνει. Αρχικά, βλέπουμε την ηρωίδα να διασκεδάζει στον αποκριάτικο χορό, όπου συναντά τον πατέρα της, αλλά και να αποφεύγει με αγένεια τον Ιάσονα, έναν πλούσιο γαμπρό που της προτείνει η μητέρα της. Ο ίδιος χορός θα της δώσει τη δυνατότητα να γνωρίσει τον έρωτα της ζωής της, τον Πέτρο. Η λειτουργικότητα του χώρου εδώ είναι διττή· χρησιμοποιείται όχι μόνο ως μέρος διασκέδασης και συνάντησης, αλλά και ως τόπος ανάπτυξης ρομαντικών αισθημάτων. Τυχαία επιλογή δεν αποτελεί ούτε ο προαύλιος χώρος του Πανεπιστημίου τον οποίο διασχίζει αργότερα στην ταινία η Μίνα ως φοιτήτρια της Σχολής Καλών Τεχνών. Στη σκηνή αυτή, στην οποία το πανεπιστημιακό κτήριο εμφανίζεται επιβλητικά στο βάθος, υποδηλώνεται ότι η Μίνα δεν είναι συνηθισμένη για την εποχή γυναίκα, εφόσον ανήκει στη μειονότητα των Ελληνίδων που λάμβαναν τα χρόνια εκείνα ανώτατη εκπαίδευση.³⁹ Ο κοινωνικός κύκλος της Μίνας επίσης αναδεικνύεται σε δημόσιο χώρο· η ηρωίδα κουβεντιάζει σε ανάλαφρο τόνο στο Ηρώδειο με τη φίλη της (Κατερίνα Γώγου), στην οποία και εκμυστηρεύεται τον έρωτά της για τον Ρωμαίο, ζητώντας της να τη βοηθήσει με το ραντεβού που έχει δώσει μαζί του στο κέντρο «Χρυσό όνειρο». Τέλος, όλες οι συναντήσεις Μίνας και Πέτρου προτού παντρευτούν πραγματοποιούνται σε δημόσιους χώρους (νυχτερινό κέντρο, Τουρκολίμανο, λεωφορείο, καφέ-αναψυκτήριο, θέατρο). Παρόμοιες δραστηριότητες

39. Ακόμα και το 1971 τα ποσοστά των ελληνίδων αποφοίτων Ανωτάτων Σχολών ήταν κάτω του 5% (Νικολαΐδου και Λαμπίρη-Δημάκη, «Η εργαζόμενη γυναίκα στην Ελλάδα», 479).

της ηρωίδας σε δημόσιους χώρους χάνονται με την είσοδο στον έγγαμο βίο.

Η πρώτη γνωριμία

Στη σκηνή της γνωριμίας του ζευγαριού στον χορό των μεταμφιεσμένων πραγματοποιείται και η πρώτη εμφάνιση του Πέτρου στην ταινία. Ο ήρωας είναι ντυμένος αρχαίος Ρωμαίος – μεταμφίεση που παραπέμπει στον ήρωα του Σαίξπηρ υποδηλώνοντας την εξιδανίκευση του συντρόφου από μέρους της Μίνας.⁴⁰ Ο έρωτας των δύο νέων είναι κεραυνοβόλος – με τη νύχτα, τον χορό, τη μεταμφίεση, το απροσδόκητο τραύμα του Πέτρου, που τον φέρνει στην αγκαλιά της Μίνας,⁴¹ και την άμαξα όπου φιλιούνται πρώτη φορά οι δύο ερωτευμένοι να επιτείνουν τον ρομαντισμό (χωρίς να λείπουν και τα κωμικά επεισόδια). Η μεταμφίεση όμως και το γεγονός ότι και οι δύο δεν φορούν τα γυαλιά τους (υπαινυγμός για το ότι ο έρωτας είναι τυφλός) δημιουργούν μια σειρά από παρεξηγήσεις. Το ζευγάρι, πρώτα απ' όλα, δεν καταφέρνει να αναγνωριστεί στην καθημερινή ζωή. Εφόσον, μάλιστα, ο σύντροφος εξιδανικεύεται, περνά στη σφαίρα του μύθου και τοποθετείται σε ένα φανταστικό επίπεδο αναστέλλοντας την ομαλή εξέλιξη στη σχέση του ζευγαριού. Η ωραιοποιημένη εικόνα του Πέτρου θα έρθει σε αντιδιαστολή με το προφίλ που θα παρουσιάσει αργότερα ως σύζυγος στην καθημερινότητά του. Η σύγκρουση, συνεπώς, φανταστικού-πραγματικού στον εσωτερικό κόσμο της Μίνας θα είναι έντονη και θα την οδηγήσει στη μη αποδοχή της προσωπικότητας του συζύγου της και τη ρήξη μαζί του.

Ο Πέτρος

Προσπερνώντας τη σκηνή κατά την οποία οι δύο νέοι ξασυρναντιούνται στο κέντρο «Χρυσό Όνειρο»,⁴² όπου όχι

40. Η Μίνα, από την άλλη, ως καλόγρια προβάλλει την αγνότητα.

41. Ο ήρωας πέφτει από τη σκάλα στην προσπάθειά του να πάει κοντά στη Μίνα.

42. Η ονομασία «Χρυσό Όνειρο» αποτυπώνει εύστοχα την εξιδανίκευση

μόνο δεν αναγνωρίζονται αλλά και καβγαδίζουν, περνάμε στην αμέσως επόμενη στην οποία παρουσιάζεται ο Πέτρος με την πραγματική του ταυτότητα στον εργασιακό του χώρο ως υπάλληλος γραφείου. Συνδέεται με τον τρόπο αυτό ο άντρας με τον εργασιακό/δημόσιο χώρο («αγορά»), εν αντιθέσει με τον ιδιωτικό χώρο («οίκο»), στον οποίο θα κινηθεί αργότερα η Μίνα ως παντρεμένη.⁴³ Όσον αφορά τον Πέτρο, από τη σκηνή του γραφείου και εξής τονίζονται τρεις ιδιότητες/γνωρίσματά του: είναι εργαζόμενος, (μοναχο)γιός και αρσενικό-κυνηγός.

Πληροφορίες για την οικογένεια του Πέτρου αντλούμε από τους διαλόγους του με τη μητέρα του.⁴⁴ Ο ήρωας είναι μοναχογιός, ο πατέρας του δεν ζει, ενώ οι γονείς του ήταν χωρισμένοι⁴⁵ (δεύτερη αμφισβήτηση στον θεσμό του γάμου από την παλιά γενιά). Απηχώντας υπαρκτές καταστάσεις της ελληνικής οικογένειας, στη σχέση μητέρας-γιου της ταινίας διαφάνεται ο κυριαρχικός ρόλος της μάνας.⁴⁶ Τα βέλη της σάτιρας έχουν στόχο περισσότερο να αναδείξουν την υποταγή του αρσενικού (που θεωρείται παραδοσιακά το ισχυρό φύλο) στην αυταρχική μητέρα. Ως προς αυτό, ιδιαίτερα κωμική είναι η σκηνή στο Τουρκολίμανο. Εκεί, στις απόψεις που εκφράζει η μητέρα του Πέτρου για το θέμα του έρωτα ο ήρωας απαντά με ένα επαναλαμβανόμενο «ναι μαμά», ενώ λίγο αργότερα, στον τσα-

του έρωτα. Έπειτα από τη συνάντηση, μάλιστα, στο συγκεκριμένο κέντρο, αξιοπρόσεκτο είναι ότι οι σκηνές που ακολουθούν εστιάζουν στη Μίνα, για να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο ως γυναίκα βιώνει τον έρωτα.

43. Βλ. υποσ. 33 του παρόντος κειμένου.

44. Βλ. τη σκηνή στο Τουρκολίμανο και τη σκηνή κατά την οποία ο Πέτρος ανακοινώνει ότι θέλει να παντρευτεί.

45. Στον τσακωμό που θα έχουν ο Πέτρος και η μητέρα του για το θέμα του γάμου του, η μητέρα του θα του πει: «Πάψε! Ίδιος ο πατέρας σου! Γι' αυτό του 'δωσα πόδι από 'δω μέσα!».

46. Έρευνα του 1968 ανέφερε ως πιο ισχυρή σχέση μέσα στην ελληνική οικογένεια αυτή της μητέρας-γιου. Βλ. Χάρης Κατάκη, *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας: ψυχοκοινωνικές διεργασίες* (Αθήνα: Πεδίο, 2012), 131.

κωμό που έχει με τη Μίνα, αντί να υπερασπιστεί ο ίδιος τον εαυτό του, τον υπερασπίζεται η μητέρα του. Στον συγκεκριμένο καβγά, όπου εμπλέκονται και οι μελλοντικές συμπεθέρες, σατιρίζονται μέσα στα άλλα και στερεότυπες αντιλήψεις που υιοθετούν οι μητέρες ανάλογα με το φύλο του παιδιού τους.

Η πορεία προς τον γάμο

Μετά την επεισοδιακή γνωριμία του ζευγαριού, τα πράγματα εξελίσσονται ταχύτατα. Αξιοπρόσεκτη είναι η στάση των μητέρων απέναντι στην απόφαση των παιδιών τους να παντρευτούν. Και οι δύο μητέρες κρίνουν με οικονομικά-κοινωνικά κριτήρια,⁴⁷ ενώ και πάλι το φύλο του παιδιού φαίνεται να επηρεάζει την αντίδρασή τους. Συγκεκριμένα, η μητέρα της Μίνας βρίσκει τον Πέτρο «πρώτης τάξεως γαμπρό» και κλείνει πονηρά το μάτι στην κόρη της, όταν ο Πέτρος πηγαίνει να τη ζητήσει. Η μητέρα του Πέτρου, από την άλλη, στο άκουσμα ότι ο γιος της θα παντρευτεί αντιδρά λέγοντας: «Τι είπες; (...) Κι εμένα με ρώτησες; (...) Πάψε! (...) Και δε μου λες, για να 'χουμε καλό ρώτημα, ποια είναι αυτή; Έχει τουλάχιστον λεφτά;».⁴⁸ Διευρύνεται έτσι το πεδίο της σάτιρας, καθώς η ταινία δεν στέκεται μόνο στις σχέσεις γονιού-παιδιού ή στους γάμους της προηγούμενης γενιάς που απέτυχαν, αλλά επεκτείνεται και σε θέματα που αφορούν παραδοσιακά στερεότυπα και αντιλήψεις ως προς τον γάμο, ανάλογα με το φύλο των ηρώων.

Οι ελληνικές εθιμοτυπικές συνήθειες και παραδόσεις σε έναν γάμο (η πρόταση γάμου, οι γραφειοκρατικές διευθετήσεις, η γαμήλια τελετή⁴⁹ και ο μήνας του μέλιτος)

47. Για την οικονομική λειτουργία της οικογένειας, βλ. Μουσούρου, *Κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας*, 20-21.

48. Η στενή σχέση μητέρας-γιου διακωμωδείται στην ταινία ιδιαίτερα στη σκηνή του διαζυγίου, όπου η παρεμβολή της πεθεράς ανάμεσα στο ζευγάρι παρουσιάζεται από τη Μίνα ως μία από τις αιτίες κλονισμού της σχέσης.

49. Το ζευγάρι το βλέπουμε έξω από την εκκλησία μετά τη στέψη – συνηθισμένη εικόνα των ελληνικών κωμωδιών, οι οποίες ολοκληρώνονται με

προσπερνιούνται γρήγορα και το μεγαλύτερο μέρος τους αποδίδεται ευρηματικά μέσω κινουμένων σχεδίων.⁵⁰ Η επιλογή των κινουμένων σχεδίων, πέρα από το ότι συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου κινηματογραφικού ύφους, επιδιώκει πιθανότατα την υποβάθμιση του τυπικού της όλης διαδικασίας. Ως προς τον τρόπο αναπαράστασης, πάντως, ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι ο γάμος εκλαμβάνεται για τον άντρα ως «κρεμάλα», ενώ για τη γυναίκα ως μέσο κοινωνικής αποκατάστασης. Ειδικότερα, στις σκηνές οι οποίες εναλλάσσονται με τα κινούμενα σχέδια, απέναντι στην προοπτική του γάμου, παρατηρούμε τη Μίνα και τη μητέρα της να κλείνουν συνωμοτικά το μάτι η μία στην άλλη, ενώ ο Πέτρος βρίσκεται κάτω από ένα σχοινί έτοιμος να κρεμαστεί. Οι συγκεκριμένες σκηνές αποτελούν καυστικά σχόλια ως προς τη διαφορετική στάση που κρατά το άτομο απέναντι στον θεσμό του γάμου, ανάλογα με το φύλο του.

II. Ο έγγαμος βίος

Η ζωή στο στενόχωρο διαμέρισμα

Η νέα ζωή του ζευγαριού ξεκινά σε ένα στενόχωρο μοντέρνο διαμέρισμα. Με την είσοδο των νεονύμφων στο σπίτι τους η κάμερα εστιάζει με κοντινό πλάνο σε ένα κλουβί με δυο πουλιά – έμμεσο σχόλιο στην ανελευθερία που θα βιώσουν οι δύο σύντροφοι. Στον έγγαμο βίο δίνεται έμ-

αυτόν τον τρόπο. Ως προς αυτό το στοιχείο οι ελληνικές κωμωδίες παρουσιάζουν διαφορά από ταινίες άλλων χωρών, στις οποίες δίνεται έμφαση στο ίδιο το μυστήριο του γάμου (Για ένα ενδεικτικό παράδειγμα σύγχρονης ισπανικής κωμωδίας, βλ. Fiona Noble, «'Marriage Itself as Theater': The Performative Politics of Marriage in Ocho Apellidos Vascos», *International Journal of Iberian Studies* 30, τχ. 3 (2017): 199-213).

50. Τα κινούμενα σχέδια υπάρχουν, επίσης, στους τίτλους αρχής, αλλά και σε διάσπαρτα σημεία στην ταινία από τον γάμο και μετά. Στις συγκεκριμένες σκηνές όμως που αφορούν το τυπικό του γάμου παρουσιάζονται σε μεγαλύτερη διάρκεια (συνολικά τρία λεπτά). Στους τίτλους αρχής η διάρκεια των κινουμένων σχεδίων είναι γύρω στα δύο λεπτά, ενώ ως σύνολο η διάρκειά τους στην ταινία είναι περίπου έξι λεπτά.

φαση, αφού χρονικά ισοσταθμίζεται σχεδόν με το πρώτο μισό της ταινίας. Αξιοπρόσεκτο είναι, επίσης, ότι αναδεικνύεται μόνον ο ιδιωτικός χαρακτήρας της οικογένειας.⁵¹ Σε γενικά πλαίσια εκείνο που προβάλλεται είναι η σύγκρουση του παλιού/παραδοσιακού, που εκπροσωπεί η συμβίωση με τους ανιόντες και τον αδερφό της Μίνας (παραδοσιακή δομή οικογένειας), με το μοντέρνο, το οποίο αντιπροσωπεύεται συμβολικά μέσω του διαμερίσματος και της επίπλωσης, ενώ εκφράζεται λεκτικά μέσω των φιλελεύθερων απόψεων της Μίνας. Από την ισχυρή αυτή αντίθεση προκύπτει το κωμικό, δίνοντας ευκαιρία να καυτηριαστούν ήθη και καταστάσεις που χαρακτηρίζουν στην πραγματικότητα την ελληνική οικογένεια.

Με την είσοδο στη νέα συζυγική ζωή οι δύο ήρωες θα κριθούν ανώριμοι και συνακόλουθα ανίκανοι να ανταποκριθούν με υπευθυνότητα στις απαιτήσεις της συζυγικής σχέσης, από τη στιγμή που δεν μπορούν να απαγκιστρωθούν από την παλιά οικογένεια.⁵² Έτσι τα προβλήματα του ζευγαριού αρχίζουν με την εγκατάσταση των δύο μητέρων τους στο σπίτι – κακό που θα τριτώσει με τον ερχομό του Χάρρου. Η αδυναμία των νέων συζύγων να επιβάλουν τις επιθυμίες τους στον γονέα του ενός ή του άλλου και η κακή επικοινωνία μεταξύ τους αναδεικνύονται ως οι πρώτες αιτίες προστριβής του ζεύγους. Η σάτιρα αυτών των θεμάτων είναι οξεία και επεκτείνεται σε αρκετά επιμέρους ζητήματα. Η σημασία του φύλου στη διαχείριση της ίδιας

51. Για τον ιδιωτικό και δημόσιο χαρακτήρα της οικογένειας, βλ. Μουσούρου, *Κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας*, 15-16.

52. Η επιλογή του συγκεκριμένου τρόπου αναπαράστασης της έγγαμης ζωής του ζευγαριού δεν είναι άσχετη με ό,τι μπορεί να διαπιστώσει κανείς στην πραγματική ζωή. Από άποψη κοινωνικής ψυχολογίας, η δημιουργία ευρείας οικογένειας τονίζει τους ισχυρούς δεσμούς μεταξύ των συγγενών πρώτου βαθμού και ιδιαίτερα την αδυναμία απαγκίστρωσης του παιδιού από τη μάνα. Η δημιουργία μάλιστα τύπου ευρείας οικογένειας είναι γνώρισμα των λαών της Μεσογείου (Κατάκη, *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας*, 50-52). Το στοιχείο αυτό αποτελεί ίδιον τόσο της ιταλικής κοινωνίας όσο και των ιταλικών κωμωδιών.

κατάστασης είναι ένα πρώτο θέμα που καυτηριάζεται. Ο τρόπος με τον οποίο επιβάλλεται κάθε μητέρα στο σπίτι, για παράδειγμα, σχετίζεται με το φύλο του παιδιού της, όπως αυτό νοείται παραδοσιακά. Συγκεκριμένα, η μητέρα της Μίνας εγκαθίσταται στο διαμέρισμα με πλάγια μέσα και αφότου έχει έρθει σε συνεννόηση μόνον με την κόρη της. Αντίθετα, η μητέρα του Πέτρου επιβάλλει την παρουσία της ευθέως, χωρίς να ρωτήσει προηγουμένως κανέναν. Χαρακτηριστικά δηλώνει στον γιο της παρουσία όλων: «Φοβάσαι, παιδί μου να το πεις; Θα μείνω μαζί σας!». Ο τρόπος αυτός εγκατάστασης των πεθερών αναδεικνύει το πώς εκλαμβάνεται ο ρόλος του εκάστοτε συζύγου στην οικογένεια ανάλογα με το φύλο του. Μιλώντας ειδικότερα με κοινωνιολογικούς όρους, την εξουσία, δηλαδή την «κοινωνικά αναγνωρισμένη και αποδεκτή ικανότητα ελέγχου της συμπεριφοράς των άλλων»,⁵³ την έχει ο Πέτρος. Το ότι η Μίνα κατορθώνει παρ'όλα αυτά να αποδεχτεί ο σύζυγός της τόσο τη μητέρα όσο και τον αδερφό της στο σπίτι έχει να κάνει με προσωπική της ικανότητα, αυτό που ορίζεται ως (γυναικεία) δύναμη.⁵⁴ Σε κάθε περίπτωση, όμως, η ανικανότητα και των δύο συζύγων να εναντιωθούν προς τις μητέρες τους καυτηριάζει την κυριαρχία της ελληνίδας μάνας πάνω στη ζωή των παιδιών της, ακόμα και όταν αυτά δημιουργήσουν δική τους οικογένεια.

Επιπλέον, η ταινία σατιρίζει τον ανταγωνισμό των συμπεθερών και την ενδόμυχη αντιπάθεια του/της συζύγου προς την πεθερά. Η ανταγωνιστική σχέση των δύο μητέρων γίνεται ιδιαίτερα φανερή σε δύο σκηνές. Στην πρώτη τσακώνονται για ασήμαντα ζητήματα, όπως για το αν θα μείνει το φως αναμμένο ή όχι. «Εεε οπωσδήποτε! Μια απ' τις δυο μας απόψε θα τη φάει το σκοτάδι!» μονολογούν και οι δύο ταυτόχρονα. Η δεύτερη είναι ενδεικτική

53. Μουσούρου, *Οικογένεια και οικογενειακή πολιτική*, 64.

54. Για τους όρους «εξουσία» και «δύναμη», βλ. ενδεικτικά Μουσούρου, *Κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας*, 34· Μουσούρου, *Οικογένεια και οικογενειακή πολιτική*, 64.

της υποστηρικτικής στάσης που κρατούν απέναντι στο παιδί τους και μόνον. Όταν οι δυο γυναίκες ενημερώνονται για την αλλαγή σπιτιού του Πέτρου και της Μίνας, η μητέρα της Μίνας αντιδρά λέγοντας «Δουλειά του γιου σου είναι αυτή! Αυτός ξεμυάλισε το κορίτσι μου!», ενώ η μητέρα του Πέτρου αντεπιτίθεται φωνάζοντας, «Η κόρη σου ξεμυάλισε τον γιο μου και μου τον πήρε, κυρά μου!».

Η έλλειψη ουσιαστικού σεβασμού και αγάπης προς τη μητέρα του/της συντρόφου σατιρίζεται μέσα από τους εσωτερικούς μονολόγους των δύο συντρόφων. Και οι δύο εκφράζουν ανάλογα παράπονα επιρρίπτοντας ευθύνες ο ένας στον άλλο για τη διαμονή της πεθεράς στο σπίτι. «Από πού κι ως πού μαμά η μαμά της γυναίκας μου / του άντρα μου!» θα σκεφτούν ο Πέτρος και η Μίνα αντίστοιχα. Ταυτόχρονα, η εσωτερική τους αρνητικότητα των αρνητικών αυτών συναισθημάτων υπογραμμίζει την ανωριμότητα του ζευγαριού να διεξάγει διάλογο και να διαχειριστεί την κατάσταση. Η κακή, λοιπόν, επικοινωνία διογκώνει το πρόβλημα. Η δε λύση –αν και πρόσκαιρη– έρχεται μόνο μέσα από την ανοιχτή διαφωνία και την απόφαση να εξωτερικεύσουν τις σκέψεις τους. Τη συμφιλίωση ταράζει όμως και πάλι η παρεμβατική στάση των μητέρων, που εισέρχονται αιφνιδιαστικά στον πλέον ιδιωτικό χώρο του ζευγαριού –την κρεβατοκάμαρα–, ξεπερνώντας τα όρια στην επέμβασή τους στη ζωή των παιδιών τους.

Η παραδοσιακή δομή της ελληνικής οικογένειας –με τον Πέτρο σε ρόλο προμηθευτή και τη Μίνα στον ρόλο της νοικοκυράς–⁵⁵ σχολιάζεται, επίσης, καυστικά στην ταινία. Οι προσδοκίες που έχουν ο ένας για τον άλλο οδηγούν σε απογοήτευση.⁵⁶ Ο Πέτρος περιμένει από τη Μίνα να αναλάβει με επιτυχία τον ρόλο της νοικοκυράς –καθήκον το οποίο δεν μπορεί να φέρει

55. Ορισμένα από αυτά τα στοιχεία αποτελούν κοινωνιολογικά αιτίες διαζυγίου. Βλ. Μισέλ, *Κοινωνιολογία της οικογένειας και του γάμου*, 292-293.

56. Για τη διαντίδραση ανάμεσα στο ζευγάρι και την άμεση σχέση του ρόλου που κατέχει ο καθένας στην οικογένεια σε συνάρτηση με τις προσδοκίες που γεννά στον/στη σύντροφο, βλ. Μισέλ, *Κοινωνιολογία της οικογένειας και του γάμου*, 22-24.

εις πέρας-, ενώ η Μίνα πνιγμένη από την πεζότητα συγκρίνει μέσα της την εξιδανικευμένη εικόνα του ρομαντικού Ρωμαίου με τον πραγματιστή άντρα που παντρεύτηκε – φυσικά αγνώστως πως πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Ξεκινά έτσι μια εσωτερική πάλη της ηρωίδας μεταξύ φαντασιακού (Ρωμαίος/εξιδανίκευση συντρόφου/ρομαντισμός) και πραγματικού (Πέτρος/πεζότητα/πραγματικότητα). Η χαρακτηριστικότερη σκηνή, όπου προβάλλεται η Μίνα ως καταπιεσμένη σύζυγος, είναι αυτή κατά την οποία προσπαθεί να μαγειρέψει –ανεπιτυχώς– σε μια κουζίνα που μοιάζει με βομβαρδισμένο τοπίο. Η ηρωίδα παρουσιάζεται ατημέλητη και αξιολύπητη μέσα στη μαγειρική ποδιά μη θυμίζοντας σε τίποτε την Κλεοπάτρα, στην οποία είχε μεταμφιεστεί στην αρχή της ταινίας. Τα κοντινά πλάνα υπερτονίζουν τη δεινή της κατάσταση. Η Μίνα αρχικά προβαίνει σε σκέψεις για το κατάντημά της και ακολούθως εκφράζει την αγανάκτησή της ξεσπώντας προς τη μητέρα της: «Τι τον ήθελα τον γάμο! Αν μου το 'λεγαν πως απ' τις Καλές Τέχνες θα καταντούσα να σπουδάσω την τέχνη της μαγειρικής, δε θα το πίστευα ποτέ μου!» μονολογεί η ηρωίδα, ενώ στη μητέρα της θα πει λίγο μετά εξαγριωμένα: «Δεν έμενα καλύτερα γεροντοκόρη! Κοίταξε πώς έχω καταντήσει! Σα δούλα! Ήμουν ποτέ εγώ έτσι;». Οι σκηνές αυτές εμφανώς στηλιτεύουν φαινόμενα πατριαρχίας που παρατηρούνται στην ελληνική οικογένεια. Κατ' αντίστοιχο τρόπο ο Πέτρος θα μονολογήσει εξοργισμένος, καθώς βγαίνει από την κρεβατοκάμαρα για να καπνίσει: «Ε τι έχω πάθει! Αυτή η γυναίκα θα με κάνει δολοφόνο σίγουρα! (...) Ο καπνός σε πειράζει! Το ότι είναι σαν αχούρι εδώ μέσα σου φαίνεται πολύ φυσικό! (...) Και να σκεφτεί κανείς ότι αυτό θα κρατήσει μια ολόκληρη ζωή (...)». Η εσωτερική ένταση, συνεπώς, που βιώνουν οι δύο σύζυγοι –ένταση που άλλοτε μένει ανέκφραστη, περιοριζόμενη μόνο σε εσωτερικούς μονολόγους, και άλλοτε εκδηλώνεται με καβγάδες– καταδεικνύει πως μια βασική αιτία κλονισμού της συζυγικής σχέσης είναι η αδυναμία επιτέλεσης των ψυχολογικών λειτουργιών της οικογένειας.⁵⁷

57. Για τις ψυχολογικές λειτουργίες της οικογένειας, βλ. Μουσοπούρου, *Κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας*, 22-23, όπου μεταξύ των άλλων

Η μετακόμιση σε ευρύχωρο διαμέρισμα, η αντιστροφή των ρόλων και η λύση του γάμου

Μόλις ο Πέτρος και η Μίνα συζητήσουν στην κρεβατοκάμαρά τους για ό,τι τους απασχολεί και τους βαραίνει, αποφασίζουν να μετακομίσουν μόνοι τους σε νέο ευρύχωρο διαμέρισμα. Η απομάκρυνση από τους γονείς και η αλλαγή χώρου δεν βελτιώνουν την κατάσταση. Σημαντικό πρόβλημα για την ομαλή συνύπαρξη του ζευγαριού συνεχίζει να αποτελεί η αδυναμία της Μίνας να λειτουργήσει ως νοικοκυρά. Το στοιχείο αυτό τονίζεται από άποψη σκηνοθεσίας, με την κάμερα να κινείται αριστερόστροφα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να δίνεται η εντύπωση πως εισέρχεται και ο θεατής από την πόρτα του διαμερίσματος στο εσωτερικό του, αντικρίζοντας το άκρως ακατάστατο σαλόνι και την απεριποίητη Μίνα που προσπαθεί να σιδερώσει. Η ακαταστασία στον χώρο προβάλλεται σε σημείο υπερβολής, όχι μόνο για να προκληθεί κωμικό αποτέλεσμα αλλά και για να τονιστεί η ασυμβατότητα του παραδοσιακού προτύπου γυναίκας με τον προοδευτικό χαρακτήρα της Μίνας. Αυτή ακριβώς η αντίληψη διατυπώνεται και λίγο αργότερα από την ίδια την ηρωίδα στον καβγά που έχει με τον Πέτρο. Ο διάλογος του ζευγαριού είναι διαφωτιστικός του τρόπου που εκλαμβάνει ο καθένας από την πλευρά του τον ρόλο της γυναίκας-συζύγου στην οικογένεια:

Πέτρος: «Ε αυτό πλέον δεν είναι σπίτι! Είναι βομβαρδισμένο παλαιοπωλείο! Τόσο καιρό εδώ, δεν μπορείς να το συγυρίσεις;»

Μίνα: «Να πάρεις γυναίκα!»

Πέτρος: «Γιατί εσύ τι είσαι;»

Μίνα: «Δεν είμαι δούλα!»

Η χαοτική κατάσταση που επικρατεί στο σπίτι έχει σοβαρή επίπτωση στη δουλειά του Πέτρου που θα τεθεί σε διαθε-

αναφέρεται ότι «Οι λειτουργίες αυτές συνίστανται κυρίως στην ικανοποίηση της ανάγκης των ατόμων να αισθάνονται ασφαλή και να απολαμβάνουν της στοργής των άλλων» (22).

σιμότητα όταν εμφανίζεται στο γραφείο χωρίς παντελόνι, το οποίο έχει κάψει η Μίνα στο σίδερο. Τις ευθύνες για την αδυναμία του να ανταπεξέλθει στα επαγγελματικά του αποδίδει μάλιστα ευθέως στη γυναίκα και την πεθερά του, καθώς θεωρεί ότι «τον κάψανε!» – λογοπαίγνιο που αποδίδει ευκρινώς πώς εκλαμβάνει τον γάμο ο ήρωας. Προβάλλεται έτσι και η αντρική άποψη –την οποία στην ταινία αντιπροσωπεύει ο Πέτρος– πως μια κακή νοικοκυρά μπορεί να επηρεάσει αρνητικά την καριέρα του άντρα από τη στιγμή που δεν τον φροντίζει. Από την άλλη, όμως, το γεγονός αυτό δίνει την ευκαιρία να προταθεί ένα μοντέλο οικογένειας, όπου τα ηνία κατέχει η Μίνα ως εργαζόμενη. Οι σκηνές εδώ με τον Πέτρο σε ρόλο καλής νοικοκυράς (το σπίτι είναι πλέον συγυρισμένο) και τη Μίνα σε ρόλο αρχηγού της οικογένειας⁵⁸ είναι αρκετά κωμικές ακριβώς λόγω αυτής της αντιστροφής που παρουσιάζεται στην υπερβολή της. Οι αξιώσεις της Μίνας, όμως, όταν φτάνουν να αγγίξουν και τον σεξουαλικό τομέα (η ηρωίδα υπονοεί ότι είχε προγαμιαίες σχέσεις με άλλον άντρα), προκαλούν την οργή του Πέτρου, ο οποίος τη διώχνει από το σπίτι. Στον δικηγόρο τους (Χριστόφορος Νέξερ) εκφράζουν αλληλοκατηγορίες και ψεύδη παραποιώντας την αλήθεια (ευθεία σάτιρα του φαινομένου να στρεβλώνουν συχνά τα ζευγάρια την αλήθεια, όταν φτάνουν στον χωρισμό). Η λύση δίνεται, τελικά, μέσω του διαζυγίου.⁵⁹

58. Αφήνεται έτσι να διαφανεί πως την εξουσία κατέχει στο σπίτι όποιος φέρνει τα χρήματα.

59. Ο κυριότερος λόγος διαζυγίου το 1964 ήταν ο «κλονισμός της εγγάμου σχέσεως». Την ίδια περίοδο παρατηρήθηκε «τάση αύξησης των διαζυγίων που αφορούν γάμους οι οποίοι διήρκεσαν επί μικρό χρονικό διάστημα» (Μισέλ, *Κοινωνιολογία της οικογένειας και του γάμου*, 293). Η ταινία φαίνεται να μην απέχει πολύ ως προς αυτό από την πραγματικότητα. Συνηθισμένο, επίσης, είναι να χωρίζουν τα ζευγάρια μέσα στο πρώτο κρίσιμο έτος του γάμου (Μουσουρού, *Κοινωνιολογία σύγχρονης οικογένειας*, 145), όπως παρουσιάζει και η ταινία.

III. Η ζωή μετά το διαζύγιο

Μετά τη λύση του γάμου η ταινία επικεντρώνεται και πάλι στη Μίνα. Η ηρωίδα όμορφη και κομψή, σε αντίθεση με την εικόνα που παρουσίαζε κατά τον έγγαμο βίο της, απολαμβάνει την ελευθερία της μέσα στο αυτοκίνητό της οδηγώντας στους δρόμους της πρωτεύουσας – υποδηλώνοντας έτσι την επιστροφή της γυναίκας στον δημόσιο χώρο. Ξαναβρίσκει, ακόμα, τον κοινωνικό της κύκλο, όπως αφήνεται να διαφανεί από τη συνάντηση που θα έχει και πάλι με τη φίλη της στο Ηρώδειο έπειτα από έναν χρόνο. Ντύνεται, επίσης, και πάλι καλόγρια με την επιθυμία να ξαναβρεί τον Ρωμαίο της. Η τελική συνάντηση με τον Πέτρο ως Ρωμαίο, η αποκάλυψη των ταυτοτήτων των δύο ηρώων και η οριστική συμφιλίωση του ζευγαριού φέρνουν την πολυπόθητη ισορροπία και την ευτυχία στο ζευγάρι. Ο Πέτρος τρέχει πίσω από τη Μίνα⁶⁰ και της λέει πως θέλει να της ξανακάνει πρόταση γάμου (ένδειξη πως δεν απορρίπτεται εντελώς ο θεσμός λόγω του διαζυγίου που έχει προηγηθεί), σηματοδοτώντας μια νέα αρχή κάτω από άλλες προϋποθέσεις. Στη σκηνή λήξης η προσφορά λουλουδιού στη Μίνα από μέρος του Πέτρου –τακτική που ο Πέτρος σε καβγά λίγο πριν από τον χωρισμό τους είχε απορρίψει– δηλώνει συμβολικά την υποχώρηση του ήρωα και την κατανόηση των συναισθηματικών αναγκών της γυναίκας του. Από την άλλη, η Μίνα δέχεται τον άντρα της μόλις καταλαβαίνει ότι τελικά αυτός ήταν ο Ρωμαίος της, απομυθοποιώντας έτσι την εξιδανικευμένη εικόνα που είχε για αυτόν. Το φανταστικό έρχεται να εξισορροπηθεί με το πραγματικό.

Συμπεράσματα

Η ταινία *Γάμος αλλά ελληνικά* προβάλλει ορισμένα φαινόμενα της «κρίσης» του οικογενειακού θεσμού σε μια εποχή κατά την οποία δύσκολα μπορούσε να εντοπιστεί

60. Η ηρωίδα μένει έκπληκτη από το γεγονός ότι ο Ρωμαίος και ο Πέτρος είναι το ίδιο πρόσωπο και το βάζει στα πόδια.

κανείς τέτοιες ενδείξεις,⁶¹ επιλέγοντας, παράλληλα, να καυτηριάσει με έναν ιδιαίτερο τρόπο πολλές παραδοσιακές συνήθειες. Χωρίς να ωραιοποιεί τον γάμο και αναδεικνύοντας τη ρευστότητα του οικογενειακού θεσμού και τις μεταβολές που αυτός υφίσταται,⁶² καυτηριάζει την ισχυρή επιρροή των συγγενικών σχέσεων σε έναν γάμο (κυρίως τη συμβίωση με τις πεθερές) και απορρίπτει το παραδοσιακό μοντέλο οικογένειας (άντρας-προμηθευτής, γυναίκα-νοικοκυρά), όπως και την άρδην αντιστροφή αυτού του μοντέλου. Και οι δύο αυτοί τύποι οικογένειας αντιπροσωπεύουν στην ταινία το «χάος», ενώ η «τάξη» επέρχεται μόνο μέσα από την απομάκρυνση από αρνητικές επιρροές συγγενών, αλληλοϋποχωρήσεις του ζευγαριού, επαναπροσδιορισμό ρόλων και αξιών⁶³ και συνειδητοποίηση της ταυτότητας του άλλου. Η εξισορρόπηση του φαντασιακού με το πραγματικό, του ρομαντισμού με τον ρεαλισμό, και η απομάκρυνση από τους συγγενείς υποδηλώνουν τη συναισθηματική ωρίμανση Πέτρου και Μίνας, που οδηγεί στο αρμονικό σμίξιμο του ζευγαριού.

61. Για φαινόμενα «κρίσης» του οικογενειακού θεσμού, βλ. υποσ. 30 του παρόντος κειμένου.

62. Για τη ρευστότητα και τις μεταβολές του οικογενειακού θεσμού σε συνθήκες πραγματικής ζωής, βλ. Μουσούρου, *Οικογένεια και οικογενειακή πολιτική*, 46-47.

63. Τις έννοιες «χάος» και «τάξη/κανονικότητα» (order/normality) επισημαίνει και ο Andrea Bini αναλύοντας δύο είδη ιταλικής κωμωδίας (Commedia & Film Comico). Βλ. Andrea Bini, *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 21.

Κατερίνα Ηλιοπούλου

Η νοηματική γλώσσα στον κινηματογράφο: απεικονίσεις των κωφών και των γλωσσών τους

Εισαγωγή

Ο κινηματογράφος μπορεί να επηρεάσει την κοινή γνώμη, προωθώντας την ευαισθητοποίηση, την κατανόηση και την αποδοχή για διαφορετικές κοινωνικές μειονότητες συμπεριλαμβανομένων των ατόμων με αναπηρία,¹ συμβάλλοντας έτσι στην «εκπαιδευτική και κοινωνική ενσωμάτωσή τους».² Αυτό συμβαίνει μέσω ταινιών που απεικονίζουν τα άτομα αυτά, την καθημερινότητά τους, τις δυσκολίες τους και τα κοινωνικά εμπόδια που συναντούν με τρόπο «ακριβή, θετικό και αντιπροσωπευτικό».³

Από την άλλη, ωστόσο, ο κινηματογράφος μπορεί να μεταφέρει αρνητικές συνδηλώσεις για τα άτομα με αναπηρία, αναπαράγοντας απόψεις και κατασκευάζοντας εικόνες που οδηγούν στην προκατάληψη και τον κοινωνικό αποκλεισμό. Οι στερεοτυπικές απόψεις μεταδίδονται μέσω απεικονίσεων ανθρώπων με αναπηρία ως εξαρτώμενων, ανίκανων, αιώνιων παιδιών, που προκαλούν είτε τον οίκτο, με τη θυματοποίησή τους, είτε τον φόβο.⁴

Σε ό,τι αφορά τον χώρο της επιστήμης, μέχρι τη δεκαετία του 1980 ως προς την αναπηρία κυριάρχησε η Ιατρική ή Ατομική Προσέγγιση. Αυτό σημαίνει ότι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρισκόταν το άτομο και η «ασθένειά του», ενώ στόχος ήταν η θεραπεία. Ειδικά για τους κωφούς, στους οποίους θα εστιάσει το παρόν κείμενο, αυτό

1. Martin F. Norden, *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994).

2. Steven P. Safran, «Disability Portrayal in Film: Reflecting the Past, Directing the Future», *Exceptional Children* 64, τχ. 2 (1998): 227.

3. Safran, «Disability Portrayal in Film»: 228.

4. Safran, «Disability Portrayal in Film»: 227-228.

σήμαινε πρακτικά ότι η προσπάθεια επικεντρωνόταν στην ένταξη του κωφού σε μια ακουοκεντρική κοινωνία, με τους δικούς της όρους. Για παράδειγμα, σε επίπεδο εκπαίδευσης, τα σχολεία κωφών, τόσο παγκοσμίως όσο και στην Ελλάδα, προωθούσαν την ανάγνωση χειλιών και την προσπάθεια για ομιλία (Προφορικοακουστική μέθοδος), ενώ η χρήση της νοηματικής απαγορευόταν στις περισσότερες περιπτώσεις.⁵

Αντίθετα, από την πλευρά τους, οι Κωφοί⁶ βλέπουν τους εαυτούς τους ως μία κοινωνική ομάδα με κοινή κουλτούρα, έθιμα, αξίες, εμπειρίες και γλώσσα και, κατ' επέκταση,

5. Για την ελληνική περίπτωση, βλ. Βασίλης Κουρμπέτης, Robert Hoffmeister, Todd Czubeck και Θεοδώρα Σίμψα, *Πρόγραμμα σπουδών ελληνικής νοηματικής γλώσσας για την υποχρεωτική εκπαίδευση* (Αθήνα: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2004), 3: «Στη σχετικά μικρή ιστορία της εκπαίδευσης των Κωφών στην Ελλάδα (λιγότερο από 70 χρόνια), η ΕΝΓ [εν. Ελληνική Νοηματική Γλώσσα] ήταν είτε απαγορευμένη είτε περιθωριοποιημένη και μόνο τα τελευταία χρόνια αυξάνεται σταδιακά η χρήση της στο εκπαιδευτικό σύστημα και η αποδοχή της από την εκπαιδευτική κοινότητα». Για τη διεθνή κατάσταση, βλ. Nicole Markotic, «Oral Methods: Pathologizing the Deaf “Speaker”», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 34, τχ. 3 (Σεπτέμβριος 2001): 127-140· Donald F. Moores, «The History of Language and Communication Issues in Deaf Education» στο *The Oxford Handbook of Deaf Studies, Language, and Education*, τόμ. 2, επιμ. Marc Marschark και Patricia Elizabeth Spencer (Oxford: Oxford University Press, 2010), 17-30· Wendy Lynas, «Controversies in the Education of Deaf Children», *Current Paediatrics* 15, τχ. 3 (Ιούνιος 2005): 200-206· Linda Watson, «Oralism-Current Policy and Practice» στο *Issues in Deaf Education*, επιμ. Susan Gregory, Pamela Knight, Wendy McCracken, Stephen Powers και Linda Watson (London: David Fulton, 1998): 69-76· Paul C. Higgins «Outsiders in a Hearing World: The Deaf Community», *Urban Life* 8, τχ. 1 (Απρίλιος 1979): 3-22.

6. Έχει επικρατήσει η σύμβαση των Padden και Humphries [Carol A. Padden και Tom L. Humphries, *Deaf in America: Voices from a Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988)] –η οποία γίνεται σεβαστή από τη σχετική βιβλιογραφία και από την παρούσα μελέτη– ως Κωφοί με κεφαλαίο Κ να ορίζονται εκείνοι που αυτοπροσδιορίζονται ως μέλη της κοινότητας Κωφών, ενώ ως κωφοί, με μικρό κ, όσοι έχουν μερική ή ολική απώλεια ακοής, χωρίς όμως να ανήκουν στην κοινότητα Κωφών και να υιοθετούν τα ήθη, τα έθιμα και τη γλώσσα τους ή χωρίς αυτό να προσδιορίζεται. Στην κοινότητα των Κωφών ανήκουν και τα ακούοντα παιδιά Κωφών γονέων (Children Of Deaf Adults /CODA).

ως μία γλωσσική μειονότητα.⁷ Στην αντίληψη των Κωφών ως γλωσσική μειονότητα συνέβαλε το γεγονός ότι μετά τη δεκαετία του 1960⁸ εγκαταλείφθηκε η άποψη ότι μία νοηματική γλώσσα αποτελείται από εικονικά νοήματα και ότι πρόκειται για αναπαράσταση και μίμηση,⁹ καθώς η γλωσσολογική έρευνα έδειξε ότι οι νοηματικές γλώσσες έχουν δομή όμοια με των ομιλούμενων και υπόκεινται και αυτές σε καθολικούς κανόνες.¹⁰ Σήμερα γνωρίζουμε ότι οι νοηματικές γλώσσες είναι φυσικές γλώσσες με όλα τα χαρακτηριστικά των ομιλούμενων, έχουν πλήρη δομή, αυθαίρετη σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου και εκφράζουν πλήρως όλες τις έννοιες, αποτελώντας παράλληλα φορείς πολιτισμού.¹¹ Επιπλέον, κάθε χώρα ή γλωσσική κοινότητα Κωφών χρησιμοποιεί τη δική της νοηματική γλώσσα, η οποία δεν βρίσκεται απαραίτητα σε αντιστοιχία με κάποια ομιλούμενη.¹²

Παράλληλα με τις νέες απόψεις που ισχύουν στους χώρους της επιστήμης και της ειδικότερης μελέτης της γλώσσας των Κωφών, παρατηρούνται και αλλαγές στην απεικόνιση κωφών ατόμων στον κινηματογράφο. Με άλλα λόγια, καθώς

7. Higgins, «Outsiders in a Hearing World: The Deaf Community»· Paul C. Higgins, *Outsiders in a Hearing World: A Sociology of Deafness* (Beverly Hills: Sage Publications, 1980), 21-104.

8. Με πρωτοπόρο τον William C. Stokoe, Jr. και τη μελέτη του: William C. Stokoe, Jr., *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf*. Studies in Linguistics: Occasional Papers 8 (Buffalo: University of Buffalo, 1960).

9. Nancy Frishberg, «Arbitrariness and Iconicity: Historical Change in American Sign Language», *Language* 51, τχ. 3 (Σεπτέμβριος 1975): 696-719.

10. William C. Stokoe, Jr., «Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf», *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 10, τχ. 1 (Χειμώνας 2005): 3-37.

11. Clayton Valli και Lucas Ceil, *Linguistics of American Sign Language: An Introduction* (Washington, D.C.: Gallaudet University Press, 2000).

12. Για παράδειγμα, η Αμερικανική Νοηματική Γλώσσα (ASL) έχει περισσότερες ομοιότητες με τη Γαλλική Νοηματική Γλώσσα (LSF) παρά με τη Βρετανική Νοηματική Γλώσσα (BSL), αφού η ASL βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην LSF. Βλ. Stokoe, Jr., «Sign Language Structure», 7.

η κινηματογραφική παραγωγή απηχεί σε μεγάλο βαθμό τις κυρίαρχες στάσεις και αντιλήψεις στη δημόσια σφαίρα, με το πέρασμα των χρόνων αναγνωρίζει πολιτική και κοινωνική ύπαρξη στα άτομα με αναπηρία και τα αντιμετωπίζει ως ισότιμους και ισόνομους πολίτες, τόσο στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής τους απεικόνισης όσο και στην αποδοχή και ενσωμάτωσή τους στον κινηματογραφικό εργασιακό χώρο και στην προσβασιμότητά τους σε ταινίες ως θεατές. Την ίδια στιγμή, παρά την πρόοδο αυτή μέσα στον χρόνο, δεν λείπουν ορισμένες στερεοτυπικές αγκυλώσεις, που γίνονται ιδιαίτερα αισθητές μέσα από τις αντιδράσεις που κατά καιρούς έχουν προκαλέσει επιμέρους σχετικές ταινίες.

Την πορεία αυτή μελετά το παρόν κείμενο, εξετάζοντας με κριτικό τρόπο τις μυθοπλαστικές καταστάσεις και τις συνθήκες παρουσίασης και απεικόνισης των ατόμων με απώλεια ακοής, μέσα από τέσσερις αντιπροσωπευτικές ταινίες διαφορετικών χωρών, συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας, που καταπιάνονται με το ζήτημα της κώφωσης ή εστιάζουν σε κωφούς χαρακτήρες. Οι ταινίες που μελετώνται είναι οι εξής: *Η Μαρία της σιωπής* (Γιάννης Δαλιανίδης, 1973), *Τα παιδιά ενός κατώτερου Θεού* (*Children of a Lesser God*, Randa Haines, 1986), *Η οικογένεια Μπελιέ* (*La famille Bélier*, Éric Lartigau, 2014) και *Η φυλή* (*Плем'я*, Miroslav Slaboshpitsky, 2014). Η προσέγγιση των ταινιών γίνεται μέσα από ένα ιστορικό και κοινωνιολογικό πρίσμα, λαμβάνοντας υπόψη ότι η απεικόνιση των κωφών αφορά ταυτόχρονα άτομα με αναπηρία αλλά και άτομα μιας μειονοτικής γλωσσικής και κοινωνικής ομάδας.¹³

Οι ταινίες παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά και ερευνώνται οι όροι προβολής των κωφών ατόμων σε αυ-

13. Όπου δεν γίνεται αναφορά σε πηγή, τα γραφόμενα αντανakλούν απόψεις της συντάκτριας του κειμένου, που προσπάθησε να παραμείνει πιστή στο θεωρητικό πλαίσιο που τέθηκε και να αντιμετωπίσει τις ταινίες με κριτική ματιά αλλά και με τη δέουσα αντικειμενικότητα. Πρέπει να σημειωθεί ότι η ίδια δεν σχετίζεται με την κοινότητα των Κωφών και συνεπώς η ματιά της παραμένει αυτή του εξωτερικού παρατηρητή, με όλες τις αστοχίες και την άγνοια που μπορεί αυτό να επιφέρει.

τές, η χρήση στερεοτύπων και η αντιστοιχία των αφηγηματικών δεδομένων των ταινιών με τα πραγματικά δεδομένα. Εξετάζονται οι αιτίες που οδήγησαν στη συμπερίληψη ενός ή περισσότερων κωφών χαρακτήρων και η συμβολή των χαρακτήρων αυτών στην εξέλιξη της πλοκής ή και στους καλλιτεχνικούς στόχους της ταινίας. Επιπλέον, εξετάζεται η χρήση ή όχι κωφών ηθοποιών για τους ρόλους των κωφών. Παράλληλα, στη μελέτη δίνεται ξεχωριστή έμφαση στην παρουσία της νοηματικής γλώσσας στις ταινίες, η οποία όχι μόνον αποτελεί το βασικό στοιχείο ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού των Κωφών αλλά αφορά επίσης τη γλώσσα κάθε ταινίας και τις τεχνικές επικοινωνίας της με τους ακούοντες θεατές.

Η Μαρία της σιωπής (1973)

Στη δύση της χρυσής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου, *Η Μαρία της σιωπής* του Δαλιανίδη αφηγείται την ιστορία της Μαρίας (Αλίκη Βουγιουκλάκη), μιας φτωχής κωφής κοπέλας, που ζει με τον πατέρα της (Παντελής Ζερβός) σε ένα μικρό νησί. Ο καινούριος δάσκαλος που καταφτάνει στο νησί (Αλέκος Αλεξανδράκης), φορέας νέων ιδεών, μαθαίνει στη Μαρία να επικοινωνεί μέσω της νοηματικής γλώσσας, ενώ την ερωτεύεται και σκοπεύει να την παντρευτεί. Η Μαρία πέφτει θύμα βιασμού από τον πλούσιο πρόεδρο του χωριού (Σπύρος Καλογήρου) και φέρνει στον κόσμο το παιδί του, το οποίο ο πρόεδρος προσπαθεί αρχικά να υιοθετήσει και αργότερα να απαγάγει, πράγμα που κάνει τη Μαρία να αντιδράσει, σκοτώνοντάς τον. Σημαντικό ρόλο στην αθώωσή της θα παίξουν η μαρτυρία της συζύγου του βιαστή αλλά και η αγόρευση του εισαγγελέα.

Η ταινία γυρίστηκε σε μια εποχή που ο ελληνικός κινηματογράφος δυσκολευόταν να επιβιώσει λόγω της επικράτησης της τηλεόρασης. Οι κινηματογράφοι έκλειναν ή

έπαιζαν «με άδεια σχεδόν καθίσματα»¹⁴ και η μείωση των εισιτηρίων για τις ελληνικές ταινίες έφτασε το 30%.¹⁵ Τα γυρίσματα μειώθηκαν, ενώ κυριαρχούσαν οι ταινίες σεξ, που γυρίζονταν με χαμηλό κόστος. Παράλληλα, οι κριτικοί και ένα πιο απαιτητικό, αλλά αρκετά ολιγάριθμο κοινό, στράφηκαν στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ).¹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, οι κινηματογραφιστές του ψυχαγωγικού κινηματογράφου αναζητούσαν κάτι διαφορετικό σε σχέση με τις προηγούμενες εμπορικές ελληνικές ταινίες που θα ξαναέφερνε το μεγάλο κοινό στις αίθουσες. Στην περίπτωση της *Μαρίας της σιωπής* η λύση βρέθηκε στην μεταφορά της επιτυχημένης και βραβευμένης αμερικανικής ταινίας *Johnny Belinda* (Jean Negulesco, 1948, ελ.τ. *Σιωπηλή τραγωδία*) σε ελληνικά δεδομένα σε μια προσπάθεια να αντιγραφεί και η εισπρακτική της επιτυχία.¹⁷ Αυτό επετεύχθη, καθώς η *Μαρία της σιωπής* ήρθε πρώτη σε εισπράξεις στους κινηματογράφους Α΄ Προβολής στην

14. Μάρκος Ζέρβας, *Φίνος Φιλμ: μύθος και πραγματικότητα* (Αθήνα: Άγκυρα, 2003), 411.

15. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. Δ΄ (Αθήνα: Αιγόκερως, 1993), 145. Βλ. και Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο: επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1995), 91.

16. Γιάννης Σολδάτος, *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2015), 69.

17. Μάλιστα, ενώ δηλώνεται στη βιβλιογραφία ότι το σενάριο και η σκηνοθεσία της ταινίας ανήκουν στον Δαλιανίδη (Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου* (Αθήνα: Αιγόκερως, 1998), 180) ως σεναριογράφος στους εισαγωγικούς τίτλους της ταινίας αναφέρεται ο Πέτρος Αθηναίος [βλ. και τις ιστοσελίδες της Ταινιοθήκης της Ελλάδος <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1404> (πρόσβαση: 22 Αυγούστου 2019) και της Φίνος Φιλμ <http://finosfilm.com/movies/view/168> (πρόσβαση: 22 Αυγούστου 2019)] και, αλλού, ο Χάρρυ Τζωρτζ ή Μαστροτζώρτζ [στο *Ρομάντσο* και στον Τύπο της εποχής όπως προκύπτει από το <https://www.retromaniax.gr/vb/topic/25498-%CE%B7-%CE%BC%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%83%CE%B9%CF%89%CF%80%CE%AE%CF%82-1973/> (πρόσβαση: 22 Αυγούστου 2019)], πιθανότατα ψευδώνυμο του Δαλιανίδη που θα θέλησε έτσι να αποφευχθούν κατηγορίες για λογοκλοπή.

Αθήνα και τα περίχωρα κατά τη σεζόν 1972-1973 ανάμεσα σε 64 ελληνικές ταινίες, με 202.403 εισιτήρια.¹⁸ Εκτός από το πρωτότυπο για τα ελληνικά δεδομένα θέμα, η δραματική της πλοκή και το κοινωνικό μήνυμα που προσπαθεί να περάσει σχετικά με τον κοινωνικό αποκλεισμό των κωφών αποτέλεσαν, ίσως, μια προσπάθεια να γυριστεί μία εμπορική ταινία με χαρακτηριστικά ταινίας τέχνης, που θα τραβούσε το ενδιαφέρον κοινού και κριτικών.

Ανεξαρτήτως των παραπάνω, η *Μαρία της σιωπής* είναι κατεξοχήν κοινωνικό μελόδραμα και περιέχει τους βασικούς χαρακτήρες του είδους: το αθώο θύμα (Μαρία), τον κακό (ο πρόεδρος) και τον καλό/φορέα δικαιοσύνης (ο δάσκαλος). Όπως έχει υποστηριχθεί, «η γυναίκα, αιωνίως κηδεμονευόμενη και φύσει εύθραυστη αποτελεί το ιδανικό θύμα στο μελόδραμα»,¹⁹ αλλά το ίδιο ισχύει και για Άτομα ΜΕ Αναπηρίες (ΑΜΕΑ), όπως οι κωφοί. Η επιλογή μιας κωφής γυναίκας, επομένως, ως του κεντρικού προσώπου της ταινίας, σε συνδυασμό με τον τρόπο που παρουσιάζεται σε αυτήν, στοχεύει να προκαλέσει τον οίκτο του θεατή.

Η ηρωίδα, γυναίκα και ανάπηρη, διπλά ανήμπορη, αποκομμένη από την κοινωνία και χωρίς μέσο επικοινωνίας, εμφανίζεται να είναι το θύμα, να βιάζεται, να στερείται το παιδί της, να μην έχει δικαιώματα και να αδυνατεί, ουσιαστικά, να αντισταθεί και να επιβιώσει χωρίς υποστήριξη. Συνολικά στην ταινία, αλλά και στα περιοδικά της εποχής, όπως στο *Ρομάντσο*, το οποίο δημοσίευσε την ιστορία σε συνέχειες, ο χαρακτήρας της κωφής απεικονίζεται ως ένα «πλάσμα» ξένο και διαφορετικό, που η αδυναμία επικοινωνίας του το αποκόβει από την κοινότητα.

Στη *Μαρία της σιωπής* χρησιμοποιείται η Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (ΕΝΓ), ενώ υπάρχουν στοιχεία ότι για τις ανάγκες της ταινίας προσλήφθηκε «καθηγήτρια κωφαλά-

18. Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου*, 180.

19. Michel Demopoulos (επιμ.), *Le cinéma grec* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1995), 108.

λων» (Μίτση Κοκκέβη).²⁰ Βλέπουμε, όμως, ότι τα νοήματα των πρωταγωνιστών είναι μονολεκτικά και απλοϊκά, κάτι που από τη μια μεριά εξηγείται ιστορικά λόγω της άγνοιας της εποχής σχετικά με τις νοηματικές γλώσσες και από την άλλη δικαιολογείται στο πλαίσιο της πλοκής, αφού ο κεντρικός χαρακτήρας διδάσκεται τη νοηματική για πολύ μικρό χρονικό διάστημα και χωρίς να έχει κατακτήσει κάποια γλώσσα νωρίτερα.

Τα παιδιά ενός κατώτερου Θεού (1986)

Βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Mark Medoff (*Children of a Lesser God*, 1979), τα *Παιδιά ενός κατώτερου Θεού* της Randa Haines είναι μια ερωτική ιστορία μεταξύ ενός δασκάλου, του James Leeds (William Hurt), σε σχολείο κωφών και μιας Κωφής, της Sarah Norman (Marlee Matlin). Υπάρχει συνεχής ένταση μεταξύ τους, καθώς ο δάσκαλος υποστηρίζει την Προφορικοακουστική μέθοδο και θέλει να πείσει την κοπέλα να ξεκινήσει να χρησιμοποιεί τη χειλανάγνωση και τον προφορικό λόγο, ενώ η ίδια επιμένει στη χρήση της νοηματικής.

Με τα *Παιδιά ενός κατώτερου Θεού*, το Hollywood επέλεξε μόλις για πέμπτη φορά στην ιστορία του να απεικονίσει έναν κωφό χαρακτήρα σε πρωταγωνιστικό ρόλο, τριάντα οχτώ χρόνια μετά το *Johnny Belinda* του 1948, που υπήρξε η πρώτη ταινία στην οποία η νοηματική χρησιμοποιήθηκε ως στοιχείο της εξέλιξης του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα.²¹ Ενδιάμεσα, είχαν γυριστεί δύο διασκευές του θεατρικού έργου του William Gibson *The Miracle Worker* (1959, ελ.τ. *Το θαύμα της Άννι Σάλλιβαν*) –η πρώτη από τον Arthur Penn το 1962 και η δεύτερη από τον Paul Aaron το 1979–, βασισμένου στη ζωή της κωφής και τυφλής Helen Keller, υπαρκτού προσώπου, και το *The Heart Is a Lonely Hunter* (Robert Ellis Miller, 1968, ελ.τ. *Ο πόνος της σιωπής*).

20. <https://90lepta.com/m576.html> (πρόσβαση: 16 Δεκεμβρίου 2017).

21. Steven P. Safran, «The First Century of Disability Portrayal in Film», *The Journal of Special Education* 31, τχ. 4 (Ιανουάριος 1998): 470.

Η ταινία *Τα παιδιά ενός κατώτερου Θεού* έσπασε τα έως τότε στερεότυπα για τους κωφούς και αναπαρέστησε την πραγματικότητά τους με αρκετό σεβασμό και προσοχή. Σε αυτό συντέλεσε η επιλογή μιας Κωφής ηθοποιού για το ρόλο της Sarah Norman. Η Marlee Matlin ήταν η πρώτη Κωφή πρωταγωνίστρια του ομιλούντος κινηματογράφου και η πρώτη Κωφή που βραβεύτηκε με το Όσκαρ καλύτερης ερμηνείας.²² Συνεπώς, ο πρωταγωνιστικός κωφός χαρακτήρας στα *Παιδιά ενός κατώτερου Θεού* διαφοροποιήθηκε σημαντικά από τους έως τότε κωφούς του ομιλούντος κινηματογράφου, αφού παίζεται από Κωφό άτομο, κάτι που είχε αποτελέσει πάγιο αίτημα των Κωφών για δεκαετίες και συντέλεσε στη θετική αποδοχή της ταινίας από την κοινότητά τους. Στο παρελθόν, η τελευταία φορά που είχε επιλεγεί κωφός για πρωταγωνιστικό ρόλο ήταν στη βωβή ταινία *You'd Be Surprised* (Arthur Rosson, 1926).²³

Η Κωφή Sarah Norman απεικονίζεται ως μια γυναίκα ανεξάρτητη και δυναμική, με σταθερή άποψη και χαρακτήρα. Η ταινία αναπαριστά με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο την κουλτούρα των Κωφών και την αλληλοεπίδρασή της με την κυρίαρχη κουλτούρα, αυτή των ακουόντων. Η κοινωνία θέλει από τους Κωφούς να μάθουν να διαβάσουν χείλη, να μιλάνε με προφορικό λόγο, να ενταχθούν και, ως αποτέλεσμα, να αλλάξουν. Την ίδια στιγμή, οι Κωφοί επιθυμούν να παραμείνουν όπως είναι, να χρησιμοποιούν τη γλώσσα τους και να αποτελούν κομμάτι της κουλτούρας τους. Το μόνο που ζητάνε από τους ακούοντες είναι ο σεβασμός στη διαφορετικότητά τους και η προσβασιμότητα, ώστε να ζουν με αξιοπρέπεια.

Ωστόσο, ο χαρακτήρας της Κωφής στην ταινία δεν έχει στην πραγματικότητα δική του φωνή. Η Sarah μιλάει χρησιμοποιώντας την Αμερικανική Νοηματική Γλώσσα (ASL), δεν υπάρχουν όμως υπότιτλοι που να μεταφράζουν τα

22. Safran, «The First Century of Disability Portrayal in Film»: 470.

23. John S. Schuchman, *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 100.

λόγια της στο θεατή. Πολλές φορές, η Sarah δεν υπάρχει καν στο πλάνο, ώστε να μπορέσει ο θεατής να δει τις εκφράσεις και τις χειρομορφές της. Θα λέγαμε ότι υπάρχει voice-over, όχι όμως με το συνήθη τρόπο: η Sarah νεύει και ο James, ο πρωταγωνιστής, μεταφράζει στα αγγλικά.²⁴

Ως αποτέλεσμα, το σύνολο της ιστορίας παρουσιάζεται από την οπτική γωνία του ακούοντα και μόνο. Οι πρωταγωνιστές είναι δύο· δεν βλέπουμε όμως ποτέ την οπτική του δεύτερου, του Κωφού. Δεν υπάρχει σκηνή χωρίς ήχο, στην οποία να βλέπει ο θεατής την κατάσταση μέσα από τα μάτια της Sarah. Με αυτό τον τρόπο η ταινία δεν καταφέρνει να αναδείξει μία από τις βασικές της θεματικές, που είναι η επικοινωνία μεταξύ δύο ανθρώπων που μιλάνε διαφορετική γλώσσα.²⁵

Η οικογένεια Μπελιέ (2014)

Η οικογένεια Μπελιέ του Lartigau απεικονίζει μία οικογένεια Κωφών με ένα μόνο ακούον μέλος. Πρόκειται για μια γαλλική ταινία ενηλικίωσης, όπου η έφηβη Paula (Louane Emera), Ακούον Παιδί Κωφών Γονέων (CODA), ανακαλύπτει το ταλέντο της στο τραγούδι και αποφασίζει να κυνηγήσει τα όνειρά της, φεύγοντας, όμως, από την οικογένειά της. Πρόκειται για μία ταινία που απευθύνεται στο ευρύ κοινό.

Το κλασικό μοτίβο του πουλιού που εγκαταλείπει τη φωλιά παρουσιάζεται εδώ υπό νέο πρίσμα, αφού η Paula λειτουργεί καθημερινά ως διερμηνέας για τους αγρότες γονείς της και τον αδερφό της και είναι για αυτούς ο σύνδεσμος με την υπόλοιπη κοινωνία, εκτός της κοινότητας των Κωφών. Αυτό δυσκολεύει επιπλέον την Paula να πάρει την απόφαση να φύγει, αφού σε μια τέτοια περίπτωση δεν θα άφηνε απλώς την οικογένειά της, αλλά τρεις ανθρώπους χωρίς υποστήριξη στην επικοινωνία. Μάλιστα, κάποια στιγμή η

24. Safran, «The First Century of Disability Portrayal in Film»: 471.

25. Roger Ebert, «*Children of a Lesser God* (1986)» [3 Οκτωβρίου 1986], <https://www.rogerebert.com/reviews/children-of-a-lesser-god-1986> (πρόσβαση: 17 Φεβρουαρίου 2018).

μητέρα, Gigi (Karin Viard), ρωτάει ευθέως την έφηβη πώς θα τα βγάλουν πέρα χωρίς εκείνη, αν τελικά φύγει.

Κατά τη διάρκεια της ταινίας, βλέπουμε την πρωταγωνίστρια να επικοινωνεί εκ μέρους της οικογένειάς της με τον κτηνίατρο, με τους προμηθευτές, με τους πελάτες στη λαϊκή αγορά, ακόμα και με τον γυναικολόγο της μητέρας της. Κάποια στιγμή, ο πατέρας της οικογένειας (Francois Damiens) αποφασίζει να βάλει υποψηφιότητα για δήμαρχος στις τοπικές εκλογές με κεντρικό του σύνθημα «Σας ακούω», θέλοντας να δείξει ότι παρά την κώφωσή του μπορεί να αντιληφθεί και να κατανοήσει τα προβλήματα και τις προσδοκίες των συμπολιτών του. Κατά τη διάρκεια της προεκλογικής του εκστρατείας η Paula αναγκάζεται και πάλι να γίνει διερμηνέας του, ώστε να μπορέσει αυτός να δώσει συνεντεύξεις και να προβληθεί, κάτι που δεσμεύει τον χρόνο της και τη δυσκολεύει να είναι συνεπής στις πρόβες της με τον καθηγητή μουσικής.

Τα παραπάνω αποτελούν το βασικότερο αίτιο των αντιδράσεων εναντίον της ταινίας που προκλήθηκαν στη Γαλλία, αλλά και εκτός των συνόρων της, από την πλευρά των Κωφών. Οι Κωφοί θεώρησαν ότι η ταινία τούς παρουσιάζει ως μη λειτουργικούς αναπήρους, που αναγκάζονται να βρίσκονται υπό την κηδεμονία και τη φροντίδα των παιδιών τους τα οποία, με τη σειρά τους, αναγκάζονται να μεγαλώσουν πρόωρα για χάρη των γονιών τους και αντιμετωπίζονται ως εργαλεία της καθημερινότητάς τους.

Η δεύτερη αιτία των αντιδράσεων ήταν ο κλισιαρισμένος, όπως θεωρήθηκε, τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται οι Κωφοί χαρακτήρες και, πιο συγκεκριμένα, η έντονη χρήση του στερεότυπου ότι οι κωφοί στερούνται τη μουσική. Στην ταινία, οι γονείς όχι μόνο αγνοούν το ταλέντο της κόρης τους αλλά δεν θα έχουν ποτέ τη δυνατότητα να ακούσουν τη φωνή της. Σε μία σκηνή, ο πατέρας ζητάει από την Paula να τραγουδήσει και αγγίζει το στήθος της για να μπορέσει να αισθανθεί τον ήχο μέσω των δονήσεων.

Για πολλούς Κωφούς η μουσική είναι κάτι που «δεν το έχουν βιώσει ποτέ»²⁶ και, συνεπώς, τους αφήνει αδιάφορους. Θεωρούν, επομένως, ιδιαίτερα προσβλητικό να πιστεύουν οι ακούοντες ότι η μουσική είναι κάτι που τους συγκινεί και ότι η έλλειψή της τους προκαλεί λύπη ή την αίσθηση κάποιου κενού. Η ενίσχυση του ενοχλητικού για αυτούς στερεοτύπου μέσω του κινηματογράφου κρίνεται μειωτική, κάτι το οποίο υπήρξε και λόγος για πολλούς Κωφούς να μποϋκοτάρουν την ταινία.²⁷

Το τελευταίο ζήτημα που προκάλεσε αντιδράσεις ήταν, όπως σε όλες τις αντίστοιχες περιπτώσεις, η πρόσληψη ακούοντων ηθοποιών για να παίξουν τους ρόλους των κωφών²⁸ (με εξαίρεση τον ρόλο του μικρού αδερφού Quentin, που παίζεται από τον κωφό Luca Gelberg).²⁹ Το γεγονός εκλήφθηκε ως ντροπιαστικό για την κουλτούρα των Κωφών και μειωτικό για τη νοηματική γλώσσα, η οποία θεωρήθηκε, επιπλέον, ότι δεν αποδόθηκε με τη φυσικότητα που θα έπρεπε από τους ηθοποιούς, οι οποίοι τη διδάχθηκαν για μόλις έξι μήνες.³⁰

Το ζήτημα των ίσων ευκαιριών στην εργασία για τους κωφούς ηθοποιούς απασχόλησε επίσης την κοινότητα των

26. Μαρίνα Βερλέκη, «Οικογένεια Μπελιέ – *La Famille Bélier* (2014): Ένας άκομψος, αλλά σχετικά κατατοπιστικός συναισθηματικός γολγοθάς για τα παιδιά που έχουν γεννηθεί σε οικογένεια κωφάλαλων», <http://reel.gr/oikogeneia-belier/> (πρόσβαση: 13 Δεκεμβρίου 2017).

27. Rebecca Atkinson, «*La Famille Bélier* is Yet Another Cinematic Insult to the Deaf Community», *The Guardian* (international edition), 19 Δεκεμβρίου 2014.

28. Marvell, «Critique: *La Famille Bélier*» [5 Νοεμβρίου 2014], *Le blog de Marvell*, <http://marvell.fr/critique-la-famille-belier/> (πρόσβαση: 10 Φεβρουαρίου 2018). Βερλέκη, «Οικογένεια Μπελιέ – *La Famille Bélier* (2014)».

29. Aurélie Lainé, «*La Famille Bélier*: quels acteurs sont réellement sourds-muets?» [30 Απριλίου 2017], <https://www.telestar.fr/culture/la-famille-belier-quels-acteurs-sont-reellement-sourds-muets-277518> (πρόσβαση: 15 Φεβρουαρίου 2018).

30. Christophe Narbonne, «L'avis d'un sourd sur *La Famille Bélier*», <http://www.premiere.fr/Cinema/L-avis-d-un-sourd-sur-La-Famille-Belier> (πρόσβαση: 15 Φεβρουαρίου 2018).

Κωφών.³¹ Περίπου εκατό μέλη της κοινότητας Κωφών της Ορλεάνης, που προσκλήθηκαν στην *avant-première* της ταινίας και συνομίλησαν με τον Lartigau, του εξέφρασαν την απογοήτευσή τους που δεν συμπεριέλαβε περισσότερους κωφούς ηθοποιούς.³² Όπως είπε ο Remy Piat, διευθυντής στο κέντρο Γαλλικής Νοηματικής Γλώσσας *Visuel-Langue des Signes Française*, «είναι σαν οι ηθοποιοί, χρησιμοποιώντας τη νοηματική, να έχουν πάρει τη θέση των κωφών».³³

Την ίδια στιγμή, θα μπορούσαν να εντοπιστούν και πτυχές της ταινίας που πηγαίνουν ενάντια στα στερεότυπα ή δείχνουν να ανταποκρίνονται σε πραγματικές καταστάσεις. Συγκεκριμένα, στη σκηνή όπου η Paula τραγουδάει ένα ντουέτο, με τους γονείς της ανάμεσα στους θεατές, η ταινία μάς παρουσιάζει το τραγούδι από την πλευρά των κωφών: χωρίς κανέναν ήχο. Αυτή η αντιπαραβολή του κόσμου των ακουόντων με τον κόσμο των κωφών επιχειρείται και πάλι όταν η κόρη συμμετέχει σε οντισιόν με παρόντες τους γονείς. Αυτή τη φορά τραγουδάει, μεταφράζοντας παράλληλα τους στίχους του τραγουδιού στη Γαλλική Νοηματική Γλώσσα (LSF). Προβάλλεται, λοιπόν, μια αντίθεση. Στην πρώτη περίπτωση υπάρχει ένα χάσμα μεταξύ των δύο κόσμων, λόγω του γλωσσικού φράγματος: τα κωφά μέλη της οικογένειας βρίσκονται αποκομμένα κατά τη μουσική παράσταση, σε περιβάλλον σιωπής, τη στιγμή που το μοναδικό ακούον μέλος βρίσκεται στη σκηνή και τραγουδάει, απευθυνόμενο στο ακούον κοινό της αίθουσας. Το χάσμα αυτό γεφυρώνεται στη δεύτερη πε-

31. Atkinson, «*La Famille Bélier* is Yet Another Cinematic Insult to the Deaf Community».

32. Marion Bonnet, «*La famille Bélier* ne fait pas l' unanimité chez les sourds orléanais», *La République du Centre* [10 Ιανουαρίου 2015], https://www.larep.fr/orleans-45000/actualites/la-famille-belier-ne-fait-pas-l-unaninite-chez-les-sourds-orleanais_11285837/#refresh (πρόσβαση: 10 Δεκεμβρίου 2018).

33. Παρατίθεται στο Bonnet, «*La famille Bélier* ne fait pas l' unanimité chez les sourds orléanais».

ρίπτωση, χάρη στη νοηματική γλώσσα που πετυχαίνει να συνδέσει την οικογένεια, να συμπεριλάβει τα κωφά μέλη της και να τους κάνει σαφή τα συναισθήματα της Paula για τη μουσική. Αν και αυτό θα μπορούσε να ερμηνευτεί, ίσως, ως στερεότυπο, θα μπορούσε να αποτελέσει και ένα παράδειγμα για το πώς η ένταξη της γλώσσας των Κωφών στην καθημερινή ζωή της κοινωνίας εκτός των κοινοτήτων τους έχει ως απόρροια την αποδοχή της διαφορετικότητας και τη συνύπαρξη. Άλλωστε, αν και μειοψηφούν, υπάρχουν Κωφοί που αγαπούν τη μουσική και το τραγούδι.³⁴

Πέρα από τα προαναφερόμενα στερεότυπα που σχετίστηκαν με την *Οικογένεια Μπελιέ*, η ταινία αποτελεί μία από τις πιστότερες αναπαραστάσεις της κουλτούρας των Κωφών. Σύμφωνα με *Ακούοντα Παιδιά Κωφών Γονέων*, πολλά σημεία της ταινίας τούς θύμισαν τη δική τους ζωή με τους γονείς τους.³⁵ Τέλος, υπάρχουν σημεία στην ταινία που απεικονίζουν έντονα τις διαφορές στην κουλτούρα των Κωφών και των ακούντων, αλλά και την υπερηφάνεια που υποδηλώνει ο αυτοπροσδιορισμός κάποιου ως Κωφού. Χαρακτηριστικά, η μητέρα λέει στην Paula ότι έκλαψε όταν γεννήθηκε η κόρη της και έμαθε ότι το παιδί ακούει. Τα λόγια της φανερώνουν πόσο πληγώθηκαν οι γονείς όχι βέβαια γιατί το παιδί τους δεν γεννήθηκε κωφό, αλλά γιατί αυτή η διαφορά τους θα σήμαινε αργότερα διαφορές στην μεταξύ τους κουλτούρα και θα τους αποξένωνε. Εξάλλου, κατά τη διάρκεια της προεκλογικής του εκστρατείας, ο πατέρας Μπελιέ δηλώνει: «Το να είσαι Κωφός δεν είναι αναπηρία. Είναι ταυτότητα».

Η φυλή (2014)

Στην ουκρανική ταινία *Η φυλή* του Slaboshpitsky ο Sergey (Grigoriy Fesenko) είναι ο νέος μαθητής ενός οικοτροφείου

34. Alice-Ann Darrow, «The Role of Music in Deaf Culture: Implications for Music Educators», *Journal of Research in Music Education* 41, τχ. 2 (καλοκαίρι 1993): 93-110.

35. Bonnet, «*La famille Bélier ne fait pas l' unanimité chez les sourds orléanais*».

κωφών και προσπαθεί να ενταχθεί στην ιεραρχία της «φυλής», της συμμορίας των μαθητών του σχολείου, στην προσπάθειά του να ενσωματωθεί. Η συμμορία εμπλέκεται σε βίαιες πράξεις και σε ληστείες, πορνεία και μαστροπεία. Ο Sergey γίνεται μαστροπός δύο κοριτσιών του σχολείου. Καθώς, όμως, ερωτεύεται τη μία από αυτές, την Anya (Yana Novikova), και την αφήνει έγκυο, καταφεύγει σε κλοπές προκειμένου να συγκεντρώσει χρήματα για την έκτρωση. Μετά την έκτρωση και έναν βιασμό της Anya από τον Sergey, η συμμορία σχεδιάζει να στείλει τα δυο κορίτσια στην Ιταλία. Όμως, ο Sergey καταστρέφει το διαβατήριο της Anya και ακολουθεί η βίαιη εκδίκηση της συμμορίας, αλλά και η εξαιρετικά βίαιη απάντηση του Sergey. Η πολυβραβευμένη *Φυλή*³⁶ προκάλεσε μεγάλη αίσθηση παγκοσμίως, όχι μόνο λόγω της ωμότητάς της αλλά και λόγω της επιλογής του σκηνοθέτη να φτιάξει μια ταινία με μόνη γλώσσα επικοινωνίας την Ουκρανική Νοηματική Γλώσσα (USL), χωρίς ομιλούμενους διαλόγους, χωρίς voice-over, χωρίς μουσική, αλλά και χωρίς υπότιτλους.

Πρόκειται για την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, που χρησιμοποιεί αποκλειστικά κάποια νοηματική γλώσσα ως γλώσσα της. Ο Slaboshpitsky δεν είναι ο ίδιος κωφός και δεν γνωρίζει τη νοηματική, παρόλο που μαγεύτηκε από αυτή ως παιδί, καθώς το σχολείο του βρισκόταν απέναντι από ένα σχολείο Κωφών.³⁷ Ο ίδιος χρησιμοποίησε διερμηνείς για να επικοινωνήσει με τους Κωφούς ηθοποιούς του σε όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων.³⁸

36. Οι βραβεύσεις της ταινίας περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων το Grand Prix στο Φεστιβάλ Καννών (Festival de Cannes), το βραβείο καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους στο Milano Film Festival, και το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Βλ. «*Η φυλή*», <http://www.danaosfilms.gr/films-catalogue/97-tribe> (πρόσβαση: 14 Φεβρουαρίου 2018).

37. Tom Seymour, «Silent Horror: The Director of *The Tribe* on his Brutal Film About Life in a Deaf School», *The Guardian* (international edition), 13 Μαΐου 2015.

38. Πόλυ Λυκούργου, «10 πράγματα που πρέπει να ξέρετε για το *The*

Οι ηθοποιοί της ταινίας είναι όλοι Κωφοί, φυσικοί ομιλητές της USL και ερασιτέχνες. Ο σκηνοθέτης είχε ήδη γίνει αποδεκτός από την κοινότητα Κωφών της Ουκρανίας λόγω της μικρού μήκους ταινίας του *Κώφωση (Γλυχοτα, 2010)*,³⁹ στην οποία πειραματίστηκε για πρώτη φορά με τη χρήση νοηματικής γλώσσας, και μετά την *Κώφωση*, η ουκρανική κοινότητα Κωφών συνέβαλε ιδιαίτερα στην εύρεση των ηθοποιών για τη *Φυλή*, όπως δηλώνει ο ίδιος.⁴⁰ Από αυτή την άποψη θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ταινία εμπεριέχει την «αυθεντική» κουλτούρα των Κωφών της Ουκρανίας και, σίγουρα, απεικονίζει τη γλώσσα τους με τρόπο αυθεντικό.

Ο θεατής που δεν γνωρίζει την USL παρακολουθεί την πλοκή βασιζόμενος αποκλειστικά στην όραση, στην εικόνα. Η νοηματική τον βάζει στη θέση των κωφών, κάνοντάς τον να ζήσει την εμπειρία της επικοινωνίας αποκλειστικά με τη χρήση της νοηματικής. Επιπλέον, με την έλλειψη υπότιτλων, ίσως οι ακούοντες βιώνουν σε κάποιο βαθμό τη δυσκολία επικοινωνίας σε έναν κόσμο που μιλάει μιαν άλλη γλώσσα, τόσο διαφορετική, που αντί για ήχους χρησιμοποιεί χειρομορφές - δυσκολία που για τους κωφούς αποτελεί καθημερινότητα.

Η έλλειψη υπότιτλων και κατανόησης της γλώσσας ήταν μέρος της ατμόσφαιρας της ταινίας και κομμάτι του σοκ που προκαλεί στο θεατή. Πρόκειται για μια τεχνική που συμβάλλει στο ξεβόλεμα, θα λέγαμε, του θεατή, το οποίο προκαλείται ούτως ή άλλως από την ωμή βία και τις σοκαριστικές σκηνές (σε δύο σκηνές σημειώθηκαν αποχωρήσεις από την αίθουσα και λιποθυμίες).⁴¹

Tribe» [29 Ιανουαρίου 2015], <http://flix.gr/news/the-tribe-10-things-to-know.html> (πρόσβαση: 14 Φεβρουαρίου 2018).

39. Η ταινία δεν έχει διανεμηθεί στην Ελλάδα.

40. «Η εμπειρία της μικρού μήκους ταινίας μου απέδειξε ότι το σινεμά είναι πιο δυνατό από γλώσσες και υπότιτλους. Και μου έδωσε την ευκαιρία να κερδίσω την εμπιστοσύνη της κοινότητας των κωφών (ειδικά στην Ουκρανία είναι πολύ δύσκολο να εισχωρήσεις σε αυτή την προστατευμένη, κλειστή κοινότητα), οι οποίοι με βοήθησαν στο δύσκολο κάστινγκ της *Φυλής...*». Λυκούργου, «10 πράγματα που πρέπει να ξέρετε για το *The Tribe*».

41. Λυκούργου, «10 πράγματα που πρέπει να ξέρετε για το *The Tribe*».

Φαίνεται ότι στόχος δεν ήταν μια ντοκιμαντερίστικη αναπαράσταση της καθημερινότητας σε ένα οικοτροφείο Κωφών ή μια αναπαράσταση των ίδιων των Κωφών αλλά η δημιουργία μιας σύγχρονης νεορεαλιστικής ταινίας, όπου η νοηματική γλώσσα χρησιμοποιήθηκε εργαλειακά, για να υποστηρίξει την αισθητική της. Η ταινία αναγκάζει τον θεατή να επικεντρωθεί στην ερμηνεία του ηθοποιού και στις εκφράσεις του προσώπου του, προσφέροντάς του έναν νέο τρόπο να αντιληφθεί την επικοινωνία.⁴² Ο ίδιος ο σκηνοθέτης θεωρεί ότι με τη χρήση της νοηματικής το κοινό καταλαβαίνει την ταινία «χωρίς να παρεμβάλλονται λέξεις», αφαιρούνται οι κινηματογραφικές συμβάσεις και τα ταμπού και ξεγυμνώνονται οι χαρακτήρες.⁴³

Αν και δεν έχει τα χαρακτηριστικά μιας εμπορικής ταινίας, η *Φυλή* προβλήθηκε όχι μόνο στα μεγάλα φεστιβάλ, αλλά και σε πολλούς κινηματογράφους και είχε εισπρακτική επιτυχία. Στην Ελλάδα ήταν από τις πρώτες ταινίες που επέλεξε να διανείμει η Danaos Films.⁴⁴

Επίλογος

Στο παρόν κείμενο διερευνήθηκαν οι απεικονίσεις κωφών ατόμων σε κινηματογραφικές ταινίες και οι αλλαγές που συντελέστηκαν στις απεικονίσεις αυτές με το πέρασμα του χρόνου. Παρατηρήθηκε μια μετάβαση από ταινίες που βασίζονται απολύτως σε στερεοτυπικούς χαρακτήρες, με σκοπό το κοινό να αισθανθεί οίκτο, σε ταινίες με χα-

42. Eva De Clercq, «Disability @ the Movies: Toward a Disability-Conscious Bioethics», στο *Contemporary Debates in Bioethics: European Perspectives*, επιμ. Emilian Mihailov, Tenzin Wangmo, Victoria Federiuc και Bernice Elger (Berlin & Boston: De Gruyter, 2019), 97-107.

43. Λυκούργου, «10 πράγματα που πρέπει να ξέρετε για το *The Tribe*».

44. Πρόκειται για την επιχειρηματική επέκταση του κινηματογράφου Δαναός στην Αθήνα, ο οποίος από το 2014 ξεκίνησε να δραστηριοποιείται στον χώρο της κινηματογραφικής διανομής, «διανέμοντας ανεξάρτητες, καλλιτεχνικές ταινίες στην Ελλάδα και την Κύπρο». «Ο Δαναός στη διανομή...», <https://www.danaoscinema.gr/danaos-films/> (πρόσβαση: 16 Αυγούστου 2019).

ρακτήρες ανεξάρτητους, που συμβάλλουν στην πλοκή με την προσωπικότητα και όχι απλώς με την αναπηρία τους, πιο ανθρώπινους και πιο ρεαλιστικούς, με τους οποίους ο κωφός θεατής μπορεί ως ένα βαθμό να ταυτιστεί.

Καθώς ο σύγχρονος κινηματογράφος επιλέγει όλο και συχνότερα να καταπιαστεί με το ζήτημα της κώφωσης, και της αναπηρίας εν γένει, η μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να επικεντρωθεί σε ζητήματα αναπαράστασης της κώφωσης στην κινηματογραφική παραγωγή του 21ου αιώνα, χωρίς να παραβλέπεται και η έρευνα σχετικά με τη βιομηχανική πλευρά του κινηματογράφου, δηλαδή τα τεχνικά ζητήματα προσβασιμότητας των κωφών στο κινηματογραφικό προϊόν αλλά και τα ζητήματα ίσης πρόσβασης των κωφών ηθοποιών στην εργασία.

2. Κινηματογράφος και ιστορία

Μαρία Βαϊλάκη
**«You don't question what you believe»:
φανατισμός και μισαλλοδοξία
στην ταινία *Agora* (2009) του A. Amenábar***

Κατά την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα ο δυτικός κόσμος παρακολουθούσε με ανησυχία τις εξελίξεις στο Ιράκ και το Αφγανιστάν και τη δράση εξτρεμιστικών οργανώσεων, όπως αυτή της Αλ Κάιντα. Ο λεγόμενος «Πόλεμος κατά της Τρομοκρατίας», που εγκαινίασε ο πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών George W. Bush μετά τις επιθέσεις της 11ης/9 στους Δίδυμους Πύργους της Νέας Υόρκης και στο Πεντάγωνο, οδήγησε στην εισβολή των δυνάμεων της Δύσης στις χώρες της Μέσης Ανατολής με στόχο την καταπολέμηση ισλαμικών εγκληματικών οργανώσεων. Ο στόχος αυτός επικροτήθηκε από όσους έβλεπαν τον ισλαμισμό ως απειλή για τις ιδέες της ελευθερίας, της ανεξιθρησκίας και της ισότητας.

Σε αυτό το κλίμα γυρίστηκε και προβλήθηκε η ταινία του Alejandro Amenábar *Agora*, μια αγγλόφωνη ιστορική ταινία ισπανικής παραγωγής του 2009 που παρουσιάζει τη ζωή και τον θάνατο της νεοπλατωνικής φιλοσόφου Υπατίας. Το σενάριο έγραψαν ο σκηνοθέτης και ο Mateo Gill, ενώ τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η Rachel Weiss.

Η Υπατία έζησε στην Αλεξάνδρεια κατά τον 3ο και 4ο αιώνα μ.Χ., μία περίοδο κατά την οποία, όπως αναφέρουν και τα προωθητικά πόστερ της ταινίας, «The world changed forever» («Ο κόσμος άλλαξε για πάντα»). Για τη ζωή και τη δράση της φιλοσόφου δεν είναι πολλά πράγματα γνωστά· μονάχα ένα πάζλ μπορούμε να ανασυνθέσουμε στηριζόμενοι σε εκκλησιαστικές χρονογραφίες της βυζαντινής

* Θέλω να ευχαριστήσω την Παναγιώτα Μήνη και την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη που μου έδωσαν την ευκαιρία να συμμετάσχω στον παρόντα τόμο, καθώς και για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους. Λάθη και παραλήψεις βαραίνουν εμένα την ίδια.

ιστοριογραφίας και στις επιστολές που της έστειλε ο μαθητής της Συνέσιος Κυρηναίος.¹ Το όνομά της είναι κυρίως συνδεδεμένο με τον βάνουσο θάνατό της από ένα πλήθος χριστιανών, οι οποίοι την έκοψαν κομμάτια χρησιμοποιώντας θραύσματα αγγείων. Έκτοτε, η φιγούρα της ορίζει συμβολικά το τέλος της αρχαιότητας και, από την εποχή του Διαφωτισμού, έχει θεωρηθεί μάρτυρας της επιστήμης και του ορθολογισμού.

Ο *Amenábar* σε αντίθεση με τις ιστορικές πηγές επιλέγει να μη σταθεί τόσο στις διαφορές ανάμεσα στην Υπατία και τον επίσκοπο Κύριλλο Αλεξανδρείας· ασχολείται κυρίως με τις ευρύτερες φανατικές συγκρούσεις της εποχής και τις αιματηρές συνέπειές τους. Ως εκ τούτου, αν και αρκετά γεγονότα αποδίδονται με επαρκή ιστορική συνέπεια, συνολικά οι αποκλίσεις της ταινίας από την πραγματικότητα δημιουργούν έναν κόσμο πιο κοντά σε αυτόν του 21ου αιώνα από αυτόν της εποχής της Υπατίας.

Το *Agora* ξεκινά στην Αλεξάνδρεια του 391 μ.Χ. όπου ζει η Υπατία με τον πατέρα της Θέωνα (Michael Lonsdale), και οι δύο μέλη της ελίτ της Αλεξάνδρειας που ασπάζονται την παλιά θρησκεία. Στην πρώτη σκηνή συστήνονται στον θεατή οι μαθητές της Υπατίας που θα πρωταγωνιστήσουν στα γεγονότα. Πρόκειται για τον Ορέστη (Oscar Isaac), μέλος επίσης της ελίτ των εθνικών που αργότερα βαφτίζεται χριστιανός και γίνεται έπαρχος Αλεξανδρείας, και τον Συνέσιο (Rupert Evans), ο οποίος ανήκει στην ομάδα των χριστιανών μαθητών της φιλοσόφου και αργότερα θα γίνει επίσκοπος Κυρήνης.² Επίσης σημαντικό πρόσω-

1. Για βιογραφικές πληροφορίες για την Υπατία, βλ. Maria Dzielska, *Hypatia of Alexandria*, μτφρ. F. Lyra (Cambridge: Harvard University Press, 1995)· Edward J. Watts, *Hypatia: The Life and Legend of an Ancient Philosopher* (New York: Oxford University Press, 2017). Για τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα, βλ. Alan Cameron, *Wandering Poets and Other Essays on Late Greek Literature and Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 193-196.

2. Πρόκειται για τον Συνέσιο Κυρηναίο, επίσκοπο Πτολεμαΐδας. Η παρουσία του στην Αλεξάνδρεια το 391 μ.Χ. είναι φανταστική, εφόσον το

πο στο *Agora* είναι ο δούλος της Υπατίας, Ντάβος (Max Minghella), ο οποίος θα ασπαστεί τον χριστιανισμό στην αρχή της ταινίας και θα γίνει μέλος των παραβολάνων.³ Οι τρεις άντρες είναι ερωτευμένοι με την Υπατία, αλλά η ίδια ασχολείται κυρίως με τις φιλοσοφικές αναζητήσεις που σχετίζονται με την περιφορά των πλανητών. Παράλληλα, στην Αλεξάνδρεια ξεσπούν βίαιες διαμάχες ανάμεσα στις θρησκευτικές ομάδες κυρίως εξαιτίας της ολοένα αυξανόμενης δύναμης του χριστιανισμού. Το πρώτο μισό της ταινίας ολοκληρώνεται με την καταστροφή του Σεραπείου το 391 μ.Χ. Πρόκειται για κομβικό σημείο, εφόσον μετά την καταστροφή του ναού οι χριστιανοί γίνονται κυρίαρχη θρησκευτική ομάδα. Από το σημείο αυτό κλιμακώνονται οι διαμάχες ανάμεσα σε χριστιανούς, εθνικούς και Εβραίους. Αυτό συμβαίνει κυρίως εξαιτίας της επιθυμίας του Κυρίλλου (Sami Samir), επισκόπου Αλεξάνδρειας, να επιβληθεί στην πολιτική ηγεσία της πόλης, την οποία εκπροσωπεί ο Ορέστης. Στη διαμάχη μεταξύ των δύο αντρών εμπλέκεται η Υπατία, γεγονός που προκαλεί τη δολοφονία της από τους παραβολάνους.

Ως προς την ακρίβεια των γεγονότων, πρέπει εξαρχής να επισημανθεί ότι τα βασικά πρόσωπα στην ταινία είναι ιστορικά και συμμετείχαν στα γεγονότα. Το μόνο σημαντικό φανταστικό πρόσωπο στο *Agora* είναι ο δούλος της Υπατίας, Ντάβος, του οποίου το όνομα αποτελούσε πράγματι συνηθισμένο ρωμαϊκό όνομα δούλων.⁴ Επιπλέον, είναι σαφής η προσπάθεια των δημιουργών της ταινίας να αποδώσουν με αυθεντικότητα το κλίμα της εποχής

ιστορικό πρόσωπο είχε πεθάνει δύο χρόνια νωρίτερα. Βλ. Dzielska, *Hypatia of Alexandria*, 95-96.

3. Οι παραβολάνοι ήταν ένα σώμα δυνατών νέων αντρών συνδεδεμένο με την Εκκλησία της Αλεξάνδρειας. Έκαναν κυρίως ανθρωπιστικό έργο, μεταφέροντας ασθενείς από τον δρόμο σε πτωχοκομεία. Ωστόσο, ο εκάστοτε επίσκοπος Αλεξάνδρειας τους χρησιμοποιούσε ενίοτε ως προσωπική στρατιωτική μονάδα. Βλ. Dzielska, *Hypatia of Alexandria*, 100-101.

4. «Davus», <http://logeion.uchicago.edu/Davus> (πρόσβαση: 9 Σεπτεμβρίου 2019).

από την «πολυδάπανη» απόδοση της τοπογραφίας της Αλεξάνδρειας⁵ μέχρι πιο μικρές λεπτομέρειες, όπως μία αναφορά στην ευκλείδεια αρχή «όταν δύο αντικείμενα είναι ίσα προς ένα τρίτο, τότε όλα είναι ίσα μεταξύ τους», η οποία αντλείται από τις επιστολές του Συνέσιου του Κυρηναίου στην Υπατία.⁶ Ως προς τις διαφορές της ταινίας από τα ιστορικά γεγονότα, υπάρχουν ορισμένες απλοποιήσεις που εξυπηρετούν κυρίως την εύληπτη μετάδοση της ιστορίας, ώστε να μπορεί να παρακολουθεί ο θεατής ευκολότερα την πλοκή χωρίς να συστήνονται συνεχώς νέα πρόσωπα. Στο παρόν κείμενο, ωστόσο, θα παρουσιαστούν σε ενότητες οι σημαντικότερες αποκλίσεις από τα πραγματικά γεγονότα, μέσα από την επισήμανση των σχετικών σκηνών και τη σύγκρισή τους με τις ιστορικές πληροφορίες. Μέσα από τον σχολιασμό θα αναδειχθεί ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης την ιστορία της Αλεξάνδρειας της Ύστερης Αρχαιότητας για να καταθέσει μια διαχρονική αφήγηση σχετικά με τον θρησκευτικό φανατισμό.

Πολιορκία και καταστροφή του Σεραπείου

Το Σεραπείο ήταν ένας μεγαλόπρεπος ναός στην Αλεξάνδρεια αφιερωμένος στον εξελληνισμένο θεό Σέραπι, μία θεότητα που συνδύαζε την υπεροχή του Δία και τις θεραπευτικές ιδιότητες του Ασκληπιού.⁷ Ο ναός καταστράφηκε το 391 μ.Χ., έπειτα από ένα διάταγμα του αυτοκράτορα Θεοδοσίου Α΄, το οποίο παραχωρούσε τον ναό στους χριστιανούς. Στην ταινία την αφορμή για τις αιματηρές συγκρούσεις που θα οδηγήσουν στην καταστροφή του ναού φαίνεται να δίνει ένας ιερέας, ο οποίος ονομάζεται Ολύμπιος. Ο Ολύμπιος παρακινεί τους εθνικούς να επιτεθούν πρώτοι με σπαθιά

5. <https://www.imdb.com/title/tt1186830/> (πρόσβαση: 9 Σεπτεμβρίου 2019).

6. «Πρέπει να θεωρείς τον Ευόπτιο ανάμεσα στους αδελφούς σου, αν είναι αληθινό ότι δύο πράγματα που είναι ίσα με ένα τρίτο είναι ίσα και μεταξύ τους», Synesius, *Epistulae*, 93.2.

7. Watts, *Hypatia*, 9-13.

στους συγκεντρωμένους στην αγορά χριστιανούς, οι οποίοι προσβάλλουν τους παγανιστικούς θεούς. Πράγματι, οι εθνικοί μεταβαίνουν στην αγορά, πλησιάζουν τους χριστιανούς και αρχίζουν να τους σκοτώνουν αδιάκριτα, χτυπώντας ακόμη και γυναίκες. Γρήγορα, οι εθνικοί συνειδητοποιούν ότι δεν κατέχουν πλέον την αριθμητική υπεροχή και καταλήγουν κυνηγημένοι. Τελικά, για να γλιτώσουν από τα αντίποινα των χριστιανών κλείνονται μέσα στο ναό του Σεραπίου. Αργότερα στην ταινία, η ιδιότυπη αυτή κατάληψη θα λήξει με το προαναφερθέν διάταγμα του χριστιανού αυτοκράτορα Θεοδοσίου Α΄ που συγχωρεί τους εθνικούς στασιαστές αλλά παραδίδει τον ναό στους χριστιανούς. Αυτοί εν εξάλλω εισβάλλουν στον ναό και καταστρέφουν ειδωλολατρικά ιερά αντικείμενα και αγάλματα.

Η σκηνή της καταστροφής του Σεραπίου αποτελεί την κορύφωση του πρώτου μέρους της ταινίας και τοποθετείται περίπου στη μέση της πλοκής. Στην συγκεκριμένη σκηνή ο σκηνοθέτης δημιουργεί ένα κλίμα σύγχυσης με τη χρήση κοφτών πλάνων και μουσική αγωνίας. Όλοι τρέχουν έντρομοι για να σώσουν ό,τι μπορούν από τα λατρευτικά αντικείμενα και τα γραπτά έργα. Επιπλέον, είναι η πρώτη και μοναδική φορά που βλέπουμε την Υπατία να έχει χάσει τη στωική ψυχραιμία που τη χαρακτηρίζει σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, καθώς υψώνει τον τόνο της φωνής της και προσβάλλει τον Ντάβο. Ακόμη και η απεικόνιση των τομέων της βιβλιοθήκης με ελληνικά ονόματα («Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ», «Η ΙΣΤΟΡΙΑ», «ΤΟ ΔΡΑΜΑ») έχει ερμηνευθεί ως μέσο αποπροσανατολισμού των θεατών που πιθανόν δεν θα είναι σε θέση να αντιληφθούν την ελληνική γραφή, βιώνοντας έτσι κάτι από τη σύγχυση των συμμετεχόντων.⁸ Λίγα λεπτά νωρίτερα, έχουμε πληροφορηθεί τη μεγάλη σημασία των χειρογράφων που καταστρέφονται μέσα από τα λόγια ενός γέροντα λόγιου: «Η βιβλιοθήκη μας είναι ό,τι έχει απομείνει από τη σοφία των ανθρώπων».

8. Stefano Moschini, «Experiencing Agora», *The Student Researcher* 1, τχ. 1 (Σεπτέμβριος 2011): 29-37.

Η οριστική ανατροπή της επικρατούσας τάξης με την άνοδο του χριστιανισμού και το γκρέμισμα της ειδωλολατρίας οπτικοποιείται στο τέλος της σκηνής καθώς η κάμερα κινείται και καταλήγει να δείχνει την καταστροφή ανεστραμμένα. Στο κάτω μέρος του πλάνου βρίσκεται το ανάγλυφο διάκοσμο του ναού που αντιπροσωπεύει συμβολικά τα καλλιτεχνικά και ανθρωπιστικά επιτεύγματα της αρχαιότητας, ενώ στο επάνω μέρος της οθόνης ο μαυρο-ντυμένος όχλος των χριστιανών, που καταστρέφει τα χειρόγραφα, σηματοδοτεί το τέλος του αρχαίου πολιτισμού. Η εισβολή ενός μαύρου αλόγου που εμφανίζεται στο κέντρο σχεδόν του πλάνου μοιάζει να παραπέμπει στη δύναμη που κατέχει πλέον η νέα θρησκεία και στην είσοδο της ανθρωπότητας σε μία εποχή καταπίεσης.

Η αφορμή για την καταστροφή του Σεραπείου ήταν πράγματι αποτέλεσμα των επιθέσεων των εθνικών, όπως παρουσιάζεται στην ταινία. Δεν ήταν, όμως, ένα μεμονωμένο περιστατικό, αλλά μία από τις συχνές επιθέσεις ολιγάριθμων ομάδων εναντίον χριστιανών. Υποκινητής των επιθέσεων ήταν ένας φιλόσοφος που ονομαζόταν πράγματι Ολύμπιος, με τον οποίο οι εθνικοί κατέλαβαν το ναό παίρνοντας χριστιανούς ως αιχμαλώτους.⁹ Η σημαντική διαφορά από την πραγματικότητα είναι ότι στο *Agora* ο Ολύμπιος παρουσιάζεται ως ιερέας του Σεράπιδος, ενώ η σχέση του με τη φιλοσοφία αποσιωπάται. Με αυτόν τον τρόπο στην ταινία αποφεύγεται η ταύτιση των ανθρώπων που υπηρετούν την επιστήμη με εκείνους που υπερασπίζονται τη βία και τη μισαλλοδοξία. Επιπλέον, στην ταινία ο Ολύμπιος ξεσηκώνει τους παγανιστές να επιτεθούν στους χριστιανούς, αλλά στις βίαιες σκηνές που ακολουθούν δεν εμφανίζεται, παρά μόνο κατά την υποχώρηση. Η περίπτωση του εμπίπτει σε ένα γενικότερο σχήμα που διατρέχει την πλοκή: άνθρωποι με θρησκευτική εξουσία αγορεύουν και ακολουθούν σκηνές αιματηρών συγκρούσεων, στις

9. Watts, *Hypatia*, 59.

οποίες οι ίδιοι δεν συμμετέχουν. Δίνεται έτσι η εντύπωση ότι υποκινούν τις συγκρούσεις για προσωπικά οφέλη αποφεύγοντας να βάλουν τη δική τους ζωή σε κίνδυνο.

Ανάμεσα στις αποκλίσεις της ταινίας από την πραγματικότητα κατά την απεικόνιση της καταστροφής του Σεραπείου, η πιο σημαντική θα πρέπει να θεωρηθεί η βίαιη καταστροφή της βιβλιοθήκης και των χειρογράφων. Μέσα στον ναό υπήρχε πράγματι μια αξιόλογη βιβλιοθήκη που, λόγω της παρακμής της Βασιλικής Βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας, είχε καταλήξει να διατηρεί μεγάλη συλλογή χειρογράφων. Κατά την εισβολή στον ναό οι χριστιανοί κατέστρεψαν λατρευτικά αντικείμενα αλλά όχι την βιβλιοθήκη.¹⁰ Αντίθετα, οι δημιουργοί της ταινίας δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην καταστροφή της βιβλιοθήκης ώστε να δημιουργήσουν την εικόνα ενός βίαιου, τυφλά φανατισμένου όχλου. Επηρεασμένος μάλλον από τον χριστιανισμό του Μεσαίωνα παρά από αυτόν της Αλεξάνδρειας της Ύστερης Αρχαιότητας ο Amepábar χρησιμοποιεί το Σεραπείο για να παρουσιάσει τον παραλογισμό της πίστης που αποθαρρύνει την επιστημονική έρευνα.¹¹

Σχέση Κυρίλλου και Ορέστη

Σύγκρουση χριστιανών και Εβραίων

Το δεύτερο μέρος της ταινίας αρχίζει με την ανακήρυξη του Κυρίλλου σε επίσκοπο Αλεξάνδρειας το 412 μ.Χ. στη Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας. Κατά την κηδεία του προηγούμενου επισκόπου, που γίνεται μέσα στη βιβλιοθήκη, ο Κύριλλος παίρνει τελετουργικά από τον νεκρό το ιερα-

10. Dzielska, *Hypatia of Alexandria*, 90· Watts, *Hypatia*, 59.

11. Ενδιαφέρουσα κριτική στην απεικόνιση αυτή ασκεί ο Donald W. Viney, «Remembering and Misremembering Hypatia: The Lessons of Agora», *The Midwest Quarterly* 54, τχ. 4 (Ιούνιος 2013): 363-364, όπου αναφέρει ότι οι χριστιανοί δεν ήταν εχθρικοί απέναντι στην ελληνική φιλοσοφία. Αυτό αναδεικνύεται από την αφοσίωση με την οποία φρόντισαν να αντιγράψουν και να διαδίδουν χειρόγραφα με έργα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, καθώς και από την ενσωμάτωση ιδεών της ελληνικής φιλοσοφίας στη χριστιανική διδασκαλία.

τικό καπέλο και το δαχτυλίδι. Βγαίνει έξω από το κτήριο και το συγκεντρωμένο πλήθος ζητωκραυγάζει. Με αυτό τον τρόπο γίνεται ουσιαστικά η ανάληψη του επισκοπικού αξιώματος. Η μετάβαση του Κυρίλλου προς το συγκεντρωμένο πλήθος παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Καθώς ο νέος επίσκοπος εξέρχεται του κτηρίου ως μία μαυροντυμένη φιγούρα, ακολουθεί μία σειρά διαδοχικών πλάνων που δείχνουν ότι ο μεγαλοπρεπής ναός του Σεραπείου και οι αίθουσες όπου προηγουμένως δίδασκε η Υπατία είναι σε απόλυτη παρακμή και έχουν μετατραπεί σε καταλύματα ζώων. Με αυτή τη διαδοχή των πλάνων, δηλαδή της σκοτεινής φιγούρας που προχωρά προς το πλήθος και της εικόνας του παρηκμασμένου ναού, γίνεται ξανά αισθητή η αντίθεση ανάμεσα στον χριστιανισμό και την επιστήμη. Στο βάθος ακούγονται ήδη οι επευφημίες του πλήθους των χριστιανών οι οποίες δυναμώνουν όταν βλέπουμε τελικά τον Κύριλλο στο βάθρο. Η αμέσως επόμενη σκηνή παρουσιάζει μία νέα πράξη βίας, τον λιθοβολισμό των Εβραίων από τους παραβολάνους σε ένα θέατρο.

Πριν προχωρήσουμε στα γεγονότα των εβραίο-χριστιανικών συγκρούσεων, κρίνεται απαραίτητο να κάνουμε κάποιες παρατηρήσεις ως προς τη σκηνή της ανάδειξης του Κυρίλλου σε επίσκοπο. Ιστορικά είναι γνωστό ότι, όταν πέθανε ο προηγούμενος επίσκοπος Αλεξανδρείας, ξέσπασαν αιματηρές διαμάχες στην πόλη για την εκλογή νέου επισκόπου που κράτησαν τρεις μέρες.¹² Τελικά ο Κύριλλος κατάφερε να πάρει την εξουσία αλλά, καθώς δεν ήταν ένα πρόσωπο κοινής αποδοχής, προσπάθησε να ισχυροποιήσει τη θέση του χτυπώντας άλλες θρησκευτικές ομάδες. Προσπάθησε, δηλαδή, να ενώσει τους χριστιανούς υπό την εξουσία του απέναντι σε υποτιθέμενους εχθρούς, όπως η αιρετική ομάδα των Ναυατιανών και οι Εβραίοι. Ο σκηνοθέτης, όμως, αποσιωπά τα πολιτικά κίνητρα του

12. Τα ιστορικά στοιχεία για την εκλογή του Κυρίλλου και τις εβραίο-χριστιανικές αναταραχές της περιόδου αντλούνται από: Dzielska, *Hypatia of Alexandria*, 85-87· Watts, *Hypatia*, 107-120.

Κυρίλλου. Η απεικόνιση του συγκεντρωμένου πλήθους που ζητωκραυγάζει μπροστά στον Κύριλλο υποδηλώνει ομοφωνία. Έτσι, αναδεικνύεται ως μοναδική κινητήριος δύναμη της βίας που θα ακολουθήσει η τυφλή μισαλλοδοξία που διαδίδει ο επίσκοπος εναντίον των υπόλοιπων θρησκευτικών ομάδων.

Την ανακήρυξη του Κυρίλλου σε επίσκοπο ακολουθεί μία αλληλουχία βίαιων συγκρούσεων μεταξύ χριστιανών και Εβραίων. Το πρώτο σχετικό συμβάν λαμβάνει χώρα σε ένα θέατρο το κοινό του οποίου απαρτίζεται από Εβραίους. Οι παραβολάνοι μπαίνουν κρυφά και αρχίζουν να λιθοβολούν τους θεατές. Το κοινό τρέχει και ουρλιάζει ενώ οι παραβολάνοι εξυβρίζουν τους Εβραίους. Στη συνέχεια, μεταφερόμαστε στο συμβούλιο της πόλης, όπου ο Κύριλλος μαζί με τους ραβίνους λογομαχούν μπροστά στον νέο έπαρχο της Αλεξάνδρειας, που δεν είναι άλλος από τον Ορέστη, τον μαθητή της Υπατίας.

Ο λιθοβολισμός των Εβραίων στο θέατρο που παρουσιάζεται στην ταινία δεν αναφέρεται σε κάποια ιστορική πηγή. Ο Κύριλλος είχε πράγματι κατηγορήσει τους Εβραίους ότι τα Σάββατα δεν διαβάζουν τον λόγο του θεού αλλά παρακολουθούν παραστάσεις (λεπτομέρεια που αναφέρεται στο *Agora*), αλλά οι εχθροπραξίες έγιναν με διαφορετικό τρόπο από ό,τι στην ταινία. Αυτό που συνέβη ήταν ότι κατά τη διάρκεια μιας ιουδαϊκής παράστασης, όπου παρευρισκόταν ο Ορέστης, κάποιοι από τους εβραίους θεατές εξέφρασαν παράπονα για τις κατηγορίες του Κυρίλλου προς αυτούς. Επιπλέον, οι ίδιοι άνθρωποι υπέδειξαν στον Ορέστη έναν από τους έμπιστους ανθρώπους του επισκόπου που βρισκόταν στο κοινό της παράστασης ως ύποπτο για τη δημιουργία των ταραχών. Ο έπαρχος Ορέστης διέταξε να συλληφθεί και να βασανιστεί ο συγκεκριμένος άνθρωπος. Προφανώς, αυτό εξόργισε τον Κύριλλο που κάλεσε τους ραβίνους και τους απείλησε ότι αν συνέχιζαν να παρενοχλούν τους χριστιανούς θα απαντούσε με βίαιες συγκρούσεις. Καθώς, όμως, δεν είχε την ίδια επιρροή με τον προκάτοχό του, Θεόφιλο, οι απειλές κατά-

φεραν μονάχα να εξαγριώσουν τους Εβραίους. Ως αποτέλεσμα έγιναν κάποια ήσσονος σημασίας βίαια επεισόδια. Η πράξη που ιστορικά έδωσε αφορμή για μία συστηματική επίθεση των χριστιανών εναντίον των Εβραίων ήταν ο εγκλωβισμός των παραβολάνων στην εκκλησία του Αγίου Αλεξάνδρου. Όπως δείχνει η ταινία, διαδόθηκε ψευδώς ότι η εκκλησία είχε πάρει φωτιά και όσοι έτρεξαν να τη σβήσουν παγιδεύτηκαν μέσα και λιθοβολήθηκαν από μία ομάδα Εβραίων. Η απάντηση των χριστιανών ήταν άμεση. Άρχισαν να επιτίθενται στους Εβραίους στους δρόμους, ενώ παράλληλα εισέβαλαν σε συναγωγές και κατέστρεφαν τις περιουσίες τους. Τελικά πολύ μεγάλο μέρος της ιουδαϊκής κοινότητας εγκατέλειψε την Αλεξάνδρεια.

Η επίθεση αυτή αποδίδεται στο *Agora* με σκληρές εικόνες. Βλέπουμε τους χριστιανούς να γυμνώνουν γυναίκες, να τις γδύνουν και να τις χτυπούν στους δρόμους. Βλέπουμε, ακόμη, αποκεφαλισμένα πτώματα και παιδιά που ουρλιάζουν. Η απουσία μουσικής συμβάλλει στην ανάδειξη των βίαιων εικόνων που συνοδεύονται μονάχα από ήχους χτυπημάτων και κραυγές. Η σκηνή ανακαλεί στον νου του θεατή τις ναζιστικές διώξεις των Εβραίων, με ιδιαίτερη σημασία να αποκτά ως προς αυτό και μία φράση που λέγεται στο συμβούλιο της πόλης: «Όταν όλα αυτά τελειώσουν, δεν θα υπάρχουν πλέον Εβραίοι στην Αλεξάνδρεια».

Η πραγματική Υπατία, ως εξέχον μέλος της ελίτ, συμβούλευε τον έπαρχο για τη διαχείριση της κρίσης, καθώς η ενασχόλησή της με τη φιλοσοφία προσέθετε κύρος σε όσα έλεγε.¹³ Στην ταινία, ωστόσο, η Υπατία δεν ασχολείται με την εβραίο-χριστιανική κρίση που έχει ξεσπάσει στην πόλη. Μονάχα όταν βλέπει η ίδια όσα συμβαίνουν στην αγορά, πηγαίνει στο συμβούλιο της πόλης και εκφράζει την αγανάκτησή της. Η γνώμη της δεν λαμβάνεται υπόψη από τους συμβούλους του Ορέστη· η φιλόσοφος αναπαρίσταται να μη θέλει –ή να μην μπορεί– να κατανοήσει τις

13. Watts, *Hypatia*, 113.

ευαίσθητες πολιτικές ισορροπίες. Η λύση που προτείνει είναι να συλληφθεί ο Κύριλλος, λύση επικίνδυνη, που θα προκαλούσε ακόμη μεγαλύτερες διαμάχες. Η στάση της φαίνεται ότι αποτελεί σχόλιο του δημιουργού της ταινίας για την τάση των ανθρώπων της επιστήμης να αποστασιοποιούνται από την πολιτική πραγματικότητα. Η Υπατία αντιλαμβάνεται την κρίση όταν αυτή έχει ήδη πάρει μεγάλες διαστάσεις και η ειρωνική απάντηση που παίρνει από ένα μέλος του συμβουλίου είναι: «Φιλοσοφία, ό,τι ακριβώς χρειαζόμαστε σε τέτοιους καιρούς». Πράγματι, μετά από τη σκηνή αυτή η Υπατία δεν ασχολείται ξανά με τις διαμάχες της Αλεξάνδρειας, ώσπου γίνεται θύμα αυτών των συγκρούσεων.

Σύγκρουση Κυρίλλου και Ορέστη

Έχει αναδειχθεί η έμφαση της ταινίας σε θρησκευτικά κίνητρα, παραλείποντας τα πολιτικά· στο *Agora* η επιθυμία για εξουσία μεταφράζεται σε επιθυμία επιβολής θρησκευτικής πίστης. Η ίδια έμφαση παρατηρείται σε ό,τι αφορά τη διαμάχη για εξουσία ανάμεσα στον Κύριλλο, ο οποίος εκφράζει τη θρησκευτική ηγεσία της πόλης, και τον Ορέστη, εκπρόσωπο της πολιτικής ηγεσίας. Στην ταινία ο Ορέστης φαίνεται να έχει ανθρωπιστικό ενδιαφέρον για τις εβραίο-χριστιανικές συγκρούσεις. Προφανώς δεν μπορεί να γνωρίζει κανείς ποια ακριβώς ήταν τα κίνητρα του ιστορικού προσώπου· εντούτοις οι σύγχρονοι ερευνητές εστιάζουν κυρίως στην απειλή που έθετε ο αναβρασμός για την πολιτική του εικόνα.¹⁴

Η προσπάθεια συμφιλίωσης των δύο αντρών ξεκινά με την άφιξη του Συνέσιου, μαθητή της Υπατίας, φίλου του Ορέστη και επισκόπου Κυρήνης. Ως διαμεσολαβητής προσπαθεί να κανονίσει μία συνάντηση μεταξύ του έπαρχου και του επισκόπου. Ο Κύριλλος συμφωνεί να συναντηθεί με τον Ορέστη στη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας, που πλέον χρησιμοποιείται ως χριστιανική εκκλησία, κατά την

14. Watts, *Hypatia*, 112.

κυριακάτικη λειτουργία. Ο έπαρχος δέχεται την πρόσκληση. Στη διάρκεια της λειτουργίας, ο Κύριλλος διαβάζει ένα απόσπασμα από την Α΄ Επιστολή προς Τιμόθεο του Αποστόλου Παύλου, όπου αναφέρεται ότι οι γυναίκες οφείλουν να είναι σιωπηλές και να μην προσπαθούν να διδάξουν τους άντρες.¹⁵ Με την επιλογή της συγκεκριμένης επιστολής ο Amenábar προκαλεί τον θεατή να αναλογιστεί την καταπίεση που θα φέρει ο χριστιανισμός στη θέση της γυναίκας. Παράλληλα, χωρίς να μπει σε λεπτομέρειες για την προπαγάνδα των χριστιανών εναντίον της Υπατίας, η ταινία θέτει τη φιλόσοφο στο επίκεντρο της σύγκρουσης ανάμεσα στους δύο άντρες, προωθώντας έτσι τη δράση.¹⁶

Στην ταινία παρακολουθούμε τον Ορέστη να αρνείται να γονατίσει μπροστά στον Κύριλλο εξαιτίας της ανάγνωσης του αποσπάσματος του Αποστόλου Παύλου. Αυτό εξαγριώνει το χριστιανικό πλήθος και ιδιαίτερα τους παραβολάνους. Ο επικεφαλής των παραβολάνων, Αμμώνιος (Ashraf Barhom), πετά μια πέτρα στον Ορέστη. Ιστορικά, αυτό συνέβη μία άλλη μέρα, ενώ ο Αμμώνιος δεν ήταν παραβολάνος αλλά μέλος ενός τάγματος φανατικών μοναχών που είχαν έρθει για να ενισχύσουν τον Κύριλλο. Όπως συμβαίνει και στην ταινία, αυτή η πράξη ασέβειας προς τον έπαρχο της Αλεξάνδρειας επέφερε τη θανατική καταδίκη του Αμμωνίου. Ο Κύριλλος για να μην χάσει την υποστήριξη των μοναχών τον ανακήρυξε μάρτυρα της πίστης, εξαγριώνοντας ακόμα περισσότερο τους χριστιανούς.¹⁷ Οι παραπάνω μικρές αποκλίσεις που παρουσιάζει η ταινία στο σημείο αυτό εξυπηρετούν στη συμπύκνωση της πλοκής.

15. Στην πραγματικότητα ο Κύριλλος διάβασε στον Ορέστη ένα χωρίο από το Ευαγγέλιο που είχε να κάνει με την έννοια της συμφιλίωσης, βλ. Watts, *Hypatia*, 110.

16. Joanna Paul, «Subverting Sex and Love in Alejandro Amenábar's *Agora*» στο *Screening Love and Sex in the Ancient World*, επιμ. Monica S. Cyrino (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 232.

17. Watts, *Hypatia*, 111-112.

Υπατία

Μία από τις πιο γνωστές παρεκκλίσεις του *Agora* από τα ιστορικά γεγονότα είναι ότι η Υπατία εμφανίζεται να πεθαίνει πολύ νέα, ενώ στην πραγματικότητα ήταν περίπου εξήντα ετών όταν δολοφονήθηκε. Με αυτή την επιλογή το *Agora* μετατρέπει την Υπατία σε αντικείμενο έρωτα και πόθου για σειρά αντρών. Δίνεται, έτσι, έμφαση στην αποχή της Υπατίας από οποιαδήποτε σεξουαλικότητα, υπογραμμίζοντας την αντίθεση με τη γοητεία που ασκεί. Αυτό φαίνεται σε μία από τις αρχικές σκηνές της ταινίας, όπου η φιλόσοφος βγαίνει από το μπάνιο γυμνή ενώ ο Ντάβος την κοιτάζει ερωτικά. Όπως παρατηρεί ο Moschini, όσο ο Ντάβος την κοιτάζει με πόθο, παρόμοια συναισθήματα βιώνει και το κοινό που θαυμάζει το γυμνό σώμα της γυναίκας. Σε αυτά τα συναισθήματα του κοινού μοιάζει να απαντά η ίδια η Υπατία λίγο αργότερα, όταν για να απορρίψει την ερωτική εξομολόγηση του Ορέστη θα του δώσει ένα μαντήλι ματωμένο από την έμμηνο ρύση της. Αυτή η κίνηση, που μπορεί να προκαλέσει αμηχανία στο σύγχρονο κοινό,¹⁸ έχει ως συνέπεια την μετατόπιση της εστίασης των θεατών από το ερωτικό σώμα της Υπατίας στις φιλοσοφικές της αναζητήσεις.¹⁹

Όσον αφορά τα επιστημονικά ενδιαφέροντα της Υπατίας, όπως απέδειξε ο Cameron, οι ενδείξεις που έχουμε οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η φιλόσοφος μάλλον υποστήριζε το Πτολεμαϊκό Ηλιακό Σύστημα και δεν προσπαθούσε να «διορθώσει» τους επικυκλίους των πλανητών.²⁰ Επομένως, η ανακάλυψη της ελλειπτικής τροχιάς που της αποδίδεται από τον Amenábar έχει νόημα για την ίδια την ταινία. Από την αρχή του έργου ο κύκλος παρουσιάζεται ως σύμβολο τελειότητας. Μάλιστα σε ένα σημείο ο Ορέστης

18. Paul, «Subverting Sex and Love in Alejandro Amenábar's *Agora*», 220-223.

19. Moschini, «Experiencing *Agora*», 32-34.

20. Cameron, *Wandering Poets*, 193-196.

λέει στην Υπατία: «Θάνατος. Τρόμος. Καταστροφή. Αν τα άστρα κινούνται σε κύκλο γιατί να μοιραστούν την τελειότητά τους μαζί μας;». Το γεγονός ότι οι πλανήτες δεν κινούνται «στο πιο τέλειο σχήμα που έχει επινοηθεί», όπως αναφέρεται στην ταινία, αλλά σε ελλειπτική τροχιά δηλώνει ότι τόσο το σύμπαν όσο και η ανθρώπινη φύση έχουν μέσα τους την ατέλεια. Σε αυτό συνηγορεί και το επεισόδιο με το ματωμένο μαντήλι, στο οποίο αναδεικνύεται η ιδέα της φυσικής ατέλειας όταν η Υπατία λέει, δίνοντας το μαντήλι στον Ορέστη, πως δεν φαίνεται «να υπάρχει ιδιαίτερη αρμονία ή ομορφιά σε αυτό». Ούτε ο άνθρωπος ούτε το σύμπαν χαρακτηρίζονται από ή έχουν ανάγκη την τελειότητα. Λαμβάνοντας υπόψη τους προβληματισμούς για τον ρόλο των θρησκειών, που θέτει η ταινία, η απόρριψη της τελειότητας σχετίζεται, ενδεχομένως, και με την αμφισβήτηση για την ύπαρξη ενός υπερφυσικού τέλειου όντος που ορίζεται ως θεός.

Θάνατος Υπατίας

Η βάνουση δολοφονία της Υπατίας την κατέστησε μάρτυρα της φιλοσοφικής αναζήτησης απέναντι στην καταπίεση του φονταμενταλισμού. Τον Μάρτιο του 415 μ.Χ. μια ομάδα χριστιανών συνέλαβε τη φιλόσοφο και την οδήγησε σε μία εκκλησία. Εκεί οι χριστιανοί την έγδυσαν και την έκοψαν κομμάτια χρησιμοποιώντας θραύσματα αγγείων. Τα κομμάτια της οδηγήθηκαν έξω από τα τείχη της πόλης και κάηκαν. Πρόφαση για τη βάνουση πράξη ήταν η ιδέα ότι η Υπατία ασκούσε μαγεία στον Ορέστη εμποδίζοντάς τον να συμφιλιωθεί με τον Κύριλλο.

Στο *Agora* οι χριστιανοί που δολοφονούν τη φιλόσοφο είναι οι παραβολάνοι. Αυτή η ιδέα φαίνεται να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Παρόλο που δεν υπάρχει γραπτή μαρτυρία που να τους προσάπτει τη δολοφονία, η ανάμιξή τους υποδηλώνεται από το γεγονός ότι αμέσως μετά τον θάνατο της φιλοσόφου το σώμα των παραβολάνων πέρασε, από τον έλεγχο του επισκόπου Αλεξανδρείας, στη δικαιοδοσία του έπαρχου, στοιχείο που αποτελεί

παράλληλα ένδειξη της εμπλοκής του Κυρίλλου ως ηθικού αυτουργού.²¹

Στην ιστοριογραφία της αρχαιότητας και τη λογοτεχνία του Διαφωτισμού ο επίσκοπος θεωρήθηκε άμεσα εμπλεκόμενος στη δολοφονία της φιλοσόφου.²² Στην ταινία, από την άλλη, η ενοχή του δίνεται με πιο έμμεσο τρόπο. Εν πρώτοις, ο σκηνοθέτης φροντίζει να δημιουργήσει έναν συνειρμό στο μυαλό των θεατών, παρουσιάζοντας σκηνές βίας κάθε φορά που εμφανίζεται ο Κύριλλος σε κάποιο πλάνο. Αυτό συμβαίνει ακόμη και στις πρώτες συγκρούσεις, στις οποίες δεν έχει κατά τα άλλα ανάμειξη, όπως πριν από την πρώτη επίθεση των εθνικών στους χριστιανούς καθώς και πριν από την καταστροφή του Σεραπείου. Ακόμη, πρόκειται για έναν χαρακτήρα λιγότερο ανθρώπινο, καθώς δεν τον βλέπουμε σε καμία σκηνή να συζητά σε προσωπικό επίπεδο, αλλά είναι πάντα ο άντρας με το αξίωμα που μιλά δημόσια. Τέλος, στην κηδεία του Αμμωνίου, όπου βλέπουμε τον επίσκοπο για τελευταία φορά, προτού απομακρυνθεί, γυρίζει προς την κάμερα και λέει «Ας μας δείξει ο Θεός τον δρόμο, αγαπητοί μου παραβολάνοι». Στο συγκεκριμένο πλάνο το χέρι του Κυρίλλου είναι ματωμένο, λεπτομέρεια που αφήνει να εννοηθεί η συμμετοχή του στη δολοφονία. Η σκηνή που ακολουθεί δείχνει τους παραβολάνους να αποφασίζουν να χτυπήσουν την Υπατία. Επομένως, αν και δεν βλέπουμε ποτέ τον Κύριλλο να δίνει σαφώς τέτοια εντολή, η υποψία μεταδίδεται εμμέσως στον θεατή.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναλογιστεί κανείς την αλλαγή που κάνει ο Αμενάβαρ στον τρόπο θανάτωσης της φιλοσόφου. Αφού συνειδητοποιεί ο Ντάβος ότι η Υπατία

21. Dzielska, *Hypatia of Alexandria*, 97-98.

22. Οι κατηγορίες αυτών των αρχαίων χρονογράφων, όμως, πρέπει να αντιμετωπίζονται με επιφύλαξη καθώς συχνά είναι εχθρικές ή ευνοϊκές λόγω δογματικών διαφορών, βλ. Bernard Doherty, «Cyril and Hypatia: Tracing the Contours of an Anti-Christian Myth», *Phronema* 30, τχ.1 (2015): 68-69.

είναι στόχος των παραβολάνων τρέχει να την προειδοποιήσει μα τη βρίσκει να έχει ήδη συλληφθεί. Οι παραβολάνοι ετοιμάζονται να τη σκοτώσουν, αλλά με προτροπή του Ντάβου αποφασίζουν να το κάνουν δια λιθοβολισμού και βγαίνουν έξω να συγκεντρώσουν πέτρες. Τότε, αυτός αγκαλιάζει τη γυμνή Υπατία από πίσω· η ίδια του γνέφει με μία κίνηση συγκατάθεσης και ο Ντάβος την πνίγει, ώστε να γλιτώσει η φιλόσοφος έναν πιο βίαιο θάνατο.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η απόφαση των χριστιανών να θανατώσουν την Υπατία δια λιθοβολισμού. Η αλλαγή αυτή στο *Agora* έχει ερμηνευθεί ως ένα μέσο σύνδεσης των χριστιανών της ταινίας με τις συντηρητικές κοινωνίες της Μέσης Ανατολής, όπου ο λιθοβολισμός ασκείται ακόμη ως τιμωρία για εγκλήματα ηθικής.²³ Επιπλέον, αν και ο θάνατος δια λιθοβολισμού θα μπορούσε να οδηγήσει σε μία ακόμα βίαιη σκηνή, ο σκηνοθέτης επιλέγει να παρουσιάσει το τέλος της φιλοσόφου διαφορετικά, σχεδόν ήπια, με την επέμβαση του Ντάβου, αναδεικνύοντας ότι πραγματικός πρωταγωνιστής της ταινίας είναι η ταραγμένη εποχή της Ύστερης Αρχαιότητας και όχι η ίδια η φιλόσοφος. Με έναν πιο μαρτυρικό θάνατο θα άλλαζε η εστίαση και θα έμενε πιο έντονα στον θεατή η ιδέα του άδικου θανάτου και όχι του παραλογισμού της μισαλλοδοξίας. Εξάλλου, υπάρχει λόγος που το όνομα της ταινίας είναι *Agora* και όχι *Hypatia* ή κάτι αντίστοιχο. Η φιγούρα της Υπατίας αποτελεί ένα ήρεμο κέντρο που συνέχει την αφήγηση, καθώς γύρω της ξετυλίγεται η βίαιη ιστορία της πόλης της Αλεξάνδρειας κατά τα χρόνια επικράτησης του χριστιανισμού.

Οπτικές αναφορές στο σήμερα

Ο Amenábar συνδέει τα γεγονότα της ταινίας με τη σύγχρονη πραγματικότητα και για να το πετύχει χρησιμοποιεί

23. Alex McAuley, «Hypatia's Hijab: Visual Echoes of 9/11 in Alejandro Amenábar's *Agora*», *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada* 13, τχ. 1 (2016): 139-143.

οπτικές αναφορές, με πιο χαρακτηριστική την απεικόνιση των παραβολάνων. Η συμμετοχή τους σε όλα τα δρώμενα της πλοκής αποτελεί από τη μία απλοποίηση, εφόσον έχουν τον ρόλο των «κακών» της ταινίας, και από την άλλη, δίνει την ευκαιρία στον σκηνοθέτη να χρησιμοποιήσει την ομάδα για να δημιουργήσει έναν καθρέφτη στο σήμερα. Γενικότερα, όπως έχει δείξει ο McAuley, οι χριστιανοί παρουσιάζονται με εμφάνιση που προκαλεί συνειρμούς με τις κοινωνίες της Μέσης Ανατολής. Η αμφίεση των παραβολάνων συγκεκριμένα θυμίζει έντονα μέλη της Αλ Κάιντα, καθώς είναι μαυροντυμένοι, φορούν τουρμπάνια και είναι τυλιγμένοι σταυρωτά με ζώνες, οι οποίες μοιάζουν με ζώνες πυρομαχικών. Παράλληλα, τόσο ο Κύριλλος όσο και ο Αμμώνιος, οι δύο πιο αναγνωρίσιμοι χριστιανοί της ταινίας, ενσαρκώνονται από ηθοποιούς αραβικής καταγωγής.²⁴ Με τη χρήση των στερεοτυπικών εικόνων ο Αμπαρ ασκεί κριτική στους πόλεμους που διεξάγει η Δύση τον 21ο αιώνα εναντίον των μουσουλμανικών κρατών. Αναδεικνύει ότι αυτό που αντιλαμβάνεται ο δυτικός κόσμος ως το «Άλλο» δεν είναι τόσο μακριά. Ο φανατισμός μπορεί να οδηγήσει σε βαναυσότητες ανεξάρτητα από το εκάστοτε δόγμα. Όλες οι θρησκευτικές ομάδες που παρουσιάζονται στην ταινία, είτε είναι χριστιανοί, είτε Εβραίοι, είτε παγανιστές, εμπλέκονται σε διαμάχες, στις οποίες αλληλοσκοτώνονται. Δεν είναι το ίδιο το δόγμα αλλά ο φανατισμός που προκαλεί το μίσος.

Τα μακρινά πλάνα του πλανήτη της Γης που υπάρχουν στην ταινία είναι ένα επιπλέον στοιχείο που προκαλεί να αναλογιστεί ο θεατής την κατάσταση στη Μέση Ανατολή. Αρκετές φορές στη διάρκεια της ταινίας, η κάμερα απομακρύνεται από όσα διαδραματίζονται και καταλήγει σε πλάνα της Γης σαν από δορυφόρο. Τα πλάνα αυτά παραξενεύουν τον θεατή καθώς δεν είναι συνηθισμένα στα λεγόμενα «sword-and-sandal epics», δηλαδή στις ταινίες

24. McAuley, «Hypatia's Hijab», 139-143.

που διαδραματίζονται στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Τα συγκεκριμένα πλάνα του Amenábar συμβολίζουν τη διαχρονία των όσων εκτυλίσσονται. Ο σκηνοθέτης σε μία συνέντευξή του ανέφερε ότι όταν άρχισε να μελετά την εποχή που έζησε η Υπατία θεώρησε ότι υπάρχουν τόσοι αντικατοπτρισμοί με το σήμερα ώστε, αν απομακρυνόταν κανείς από τη Γη και άκουγε τους σημερινούς ήχους, θα αντιλαμβάνονταν τους ίδιους ήχους, τις φωνές, τις προσβολές και τις μάχες της εποχής της Υπατίας. Όπως πρόσθεσε: «Προσπάθησα να προκαλέσω το κοινό. Να πω, κοιτάξτε: αυτοί είμαστε, τόσο κακοί μπορούμε να γίνουμε».²⁵

Όπως φάνηκε από τα παραπάνω, ο προβληματισμός που θέτει το *Agora* αφορά τον παραλογισμό του φονταμενταλισμού. Ο Amenábar επιλέγει μία περίοδο γεμάτη συγκρούσεις και μέσα από το κάτοπτρο της ιστορίας μιλά για το σήμερα. Στην ταινία όλες οι θρησκευτικές ομάδες ασκούν βία, φανατίζονται και σκοτώνουν. Όλοι είναι σπρωγμένοι από δογματισμό. Παρόλο που οι σύγχρονοι ιστορικοί αναγνωρίζουν και άλλους παράγοντες που έπαιξαν ρόλο στα ιστορικά γεγονότα της εποχής της Υπατίας, ο Amenábar επικεντρώνεται στη θρησκεία. Ενδεχομένως δεν υπερβάλλει στην απεικόνιση αυτή, εφόσον οι χριστιανοί που κομμάτιασαν την Υπατία είχαν πράγματι τυφλωθεί από τη μισαλλοδοξία και δεν αντιλαμβάνονταν την πολιτική χειραγώγησή τους.

Ο δυτικός κόσμος σήμερα υπερασπίζεται τις έννοιες της ανεξιθρησκίας και της ανεκτικότητας του διαφορετικού, ενώ ταυτόχρονα διεξάγει πόλεμους στη Μέση Ανατολή με αφορμή τη δαιμονοποίηση του μουσουλμανικού κόσμου. Για αυτό το *Agora* είναι μια ταινία ξεχωριστή· αφενός, επειδή επιλέγει να μιλήσει για μία εποχή που δείχνει τα σκοτεινά σημεία της ιστορίας του χριστιανισμού, υπενθυμίζοντας έτσι στο κοινό τους κινδύνους που ελλοχεύουν στον

25. «TIFF Alejandro Amenábar *Agora* Movie Interview», <https://www.youtube.com/watch?v=Qz6OZ5ue5xE> (πρόσβαση: 7 Ιουνίου 2019).

φανατισμό, και αφετέρου, γιατί το κάνει χρησιμοποιώντας σύγχρονες εικόνες που στερεοτυπικά ανήκουν σε άλλη θρησκεία, καλώντας, έτσι, τους θεατές να ασκήσουν κριτική στάση στους θρησκευτικούς πολέμους του σήμερα.

Mirjana Poptešin

**Παρελθόν και παρόν της πρώην Γιουγκοσλαβίας/
Σερβίας στο *Μια γυναίκα–Ένας αιώνας* (2011) του
Ζέλιμιρ Ζίλνικ: η ιστορία στον κινηματογράφο και
στον γραπτό λόγο**

Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο εστιάζει στην ταινία του σέρβου σκηνοθέτη Ζέλιμιρ Ζίλνικ (Želimir Žilnik) *Μια γυναίκα–Ένας αιώνας* (*Jedna žena–Jedan vek*, 2011). Πρόκειται για ένα ιστορικό ντοκιμαντέρ βασισμένο σε προσωπικές μαρτυρίες της Ντράγκιτσα Βιτόλοβιτς-Σρζέντιτς (Dragica Vitolović-Srzentić, 1912-2015) –μίας αξιοσημείωτης προσωπικότητας της κομμουνιστικής Γιουγκοσλαβίας– το οποίο καλύπτει την πορεία της χώρας από το 1930 μέχρι το 1955. Τα ιστορικά γεγονότα που βρίσκονται στον πυρήνα της ταινίας αντιπαρατίθενται με τις σχετικές αναφορές σε γεγονότα και πρόσωπα, όπως καταγράφονται σε σύγχρονα σχολικά εγχειρίδια και βιβλία που χρησιμοποιούνται ή προτείνονται για την εκμάθηση της ιστορίας της χώρας στα σχολεία όλων των βαθμίδων της εκπαίδευσης στη Δημοκρατία της Σερβίας, ώστε να φανούν, στο τέλος του κειμένου, οι διαφορές στην παρουσίαση των γεγονότων στην ταινία και τις συγκεκριμένες γραπτές πηγές.

Η προσπάθεια να αναδειχθούν οι δυνατότητες ενός καλλιτεχνικού ιστορικού ντοκιμαντέρ στην εξιστόρηση του παρελθόντος σε σχέση με τους τρόπους καταγραφής του σε βιβλία ιστορίας στηρίχτηκε μεθοδολογικά στην άποψη του Robert A. Rosenstone ότι «η αίσθησή μας για το παρελθόν σχηματίζεται και οριοθετείται από τις δυνατότητες και τις πρακτικές του μέσου στο οποίο αυτό το παρελθόν μεταφέρεται».¹ Με αυτό το δεδομένο, η μελέτη που ακο-

1. Robert A. Rosenstone, «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», στο *The Historical Film: History and Memory in Media*,

λουθεί προσπαθεί να εξηγήσει πώς και τι είδος ιστορίας δημιουργεί ο Ζίλνικ σε σχέση με την ιστορία που παρουσιάζεται στα βιβλία. Στη διερεύνηση αυτή θα βοηθηθούμε από σχόλια του σκηνοθέτη σε συνεντεύξεις που έδωσε για την ταινία.

Προσέγγιση

Η ενασχόληση με τις ιστορικές ταινίες, και ειδικά με αυτές που χαρακτηρίζονται ως πειραματικές και αβάντ-γκαρντ, μπορεί να μας οδηγήσει σε αυτό που ο Rosenstone ονομάζει «αναγνώριση ότι ίσως υπάρχει παραπάνω από ένα είδος ιστορικής αλήθειας».² Ο Rosenstone υποστηρίζει ότι αυτές οι ταινίες, σε αντίθεση με τον μεταμοντέρνο γραπτό ιστορικό λόγο, ο οποίος χρησιμοποιείται για να «νομιμοποιηθεί η δυτική ηγεμονία» μέσα από έναν «κώδικα συζήτησης που καλλιεργεί τον εθνικισμό, τον ρατσισμό, τον εθνοκεντρισμό, την αποικιοκρατία, τον σεξισμό – και όλα τα άλλα κακά της σύγχρονης κοινωνίας», ίσως να χαρακτηρίζονται από τη «γλώσσα» η οποία αρνείται να συμβάλει σε τέτοιου είδους κατηγοριοποιήσεις.³ Οι ταινίες αυτές «προτείνουν άλλους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαμε να συλλάβουμε το παρελθόν. Μας κάνουν να σκεφτούμε το πώς το παρελθόν σημαίνει κάτι για μας. Το γιατί το μελετάμε. Το τι θέλουμε από αυτό».⁴ Με άλλα λόγια, ο Rosenstone θεωρεί μία ιστορική μη-συμβατική ταινία ως ισότιμο μέλος στον διάλογο γύρω από ένα ιστορικό ζήτημα, με την προϋπόθεση ότι η ταινία σέβεται την προϋπάρχουσα γνώση και συζήτηση και δεν «αγνοεί τις

επιμ. Marcia Landy (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001), 59. Στο κείμενο, οι μεταφράσεις από ξενόγλωσσες πηγές στα ελληνικά είναι της συντάκτριας.

2. Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1995), 43.

3. Rosenstone, *Visions of the Past*, 224, 200.

4. Rosenstone, *Visions of the Past*, 198.

διαπιστώσεις, τους ισχυρισμούς και τα επιχειρήματα αυτών που ήδη ξέρουμε από άλλες πηγές».⁵ Ειδικότερα ως προς το ιστορικό ντοκιμαντέρ, ο Rosenstone τονίζει πως παρόλη την προσπάθεια να δημιουργηθεί η αίσθηση της αντικειμενικότητας, της αμεσότητας και της αυθεντικότητας, αυτό δεν παύει να είναι ένα δομημένο δημιούργημα, ένα μέσο έκφρασης της άποψης του σκηνοθέτη, που με τις επιλογές που κάνει, συμπεριλαμβανομένου του μοντάζ, επιχειρεί να πει την ιστορία από μία συγκεκριμένη οπτική γωνία.⁶ Πριν προχωρήσουμε στο πώς αυτά αποτυπώνονται στο ντοκιμαντέρ του Ζίλνικ, θα αναφερθούμε σύντομα στην ιστορία της Γιουγκοσλαβίας και στις σχετικές γραπτές πηγές, δίνοντας έμφαση στην περίοδο και τα γεγονότα που μας ενδιαφέρουν σε σχέση με την ταινία.

Γιουγκοσλαβία (1918-2006)

Το Βασίλειο των Σέρβων, Κροατών και Σλοβένων, όπως ονομάστηκε αρχικά η Γιουγκοσλαβία,⁷ ιδρύθηκε το 1918 από τον πρίγκιπα Αλέξανδρο της Σερβίας, ως αποτέλεσμα της ένωσης των νοτιοσλαβικών εθνών μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη διάλυση της Αυστροουγγαρίας. Οι διαφορές που υπήρχαν μεταξύ των εθνών και των πολλών εθνικών μειονοτήτων αφορούσαν ποικίλα πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα, θρησκείες και επίπεδα κοινωνικής και πολιτιστικής ανάπτυξης και συνιστούσαν χαρακτηριστικά της πολυτάραχης ιστορίας της χώρας, τα οποία μέχρι και την αρχή του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου δεν εξισορροπήθηκαν. Λίγο μετά την εισβολή των δυνάμεων του Άξονα στη Γιουγκοσλαβία τον Απρίλιο του 1941, οργανώθηκε αντιστασιακός αγώνας, πρώτα από τους Τσέτνικ (σέρβικη εθνικιστική οργάνωση βασιλοφρόνων που συνεργάστηκε,

5. Rosenstone, «The Historical Film», 62.

6. Robert A. Rosenstone, *History on Film, Film on History* (Harlow: Pearson, Longman, 2006), 71-72.

7. Αργότερα, το 1963, το κράτος ονομάστηκε Σοσιαλιστική Ομοσπονδική Δημοκρατία της Γιουγκοσλαβίας.

ωστόσο, και με τους Γερμανούς) και έπειτα από τους Παρτιζάνους, οργανωμένους από το Κομμουνιστικό Κόμμα της Γιουγκοσλαβίας και τον Γενικό Γραμματέα του Γιόσιπ Μπροζ Τίτο (1892-1980). Με την απελευθέρωση το 1945, υπό την κυβέρνηση των κομμουνιστών και σύμφωνα με τα σοβιετικά πρότυπα, ο Τίτο κατάφερε, ως ένα βαθμό, να ομαλοποιήσει τις εθνικές διαφορές στη χώρα. Το 1948, μη θέλοντας να υποδουλώσει τη Γιουγκοσλαβία στον Στάλιν και στις οδηγίες της Μόσχας, διαφοροποίησε την πολιτική της χώρας από εκείνη της Σοβιετικής Ένωσης και η Γιουγκοσλαβία βγήκε από το Ανατολικό Μπλοκ για να ακολουθήσει την πολιτική της ουδετερότητας και τον ονομαζόμενο «σοσιαλισμό με ανθρώπινο πρόσωπο» (socijalizam sa ljudskim likom). Όμως, η σύγκρουση της Γιουγκοσλαβίας με τη Μόσχα οδήγησε σε προβλήματα τόσο στην εξωτερική πολιτική όσο και στο εσωτερικό της χώρας. Στο εσωτερικό ξεκίνησαν διώξεις ατόμων που, αποδεδειγμένα ή μη, υποστήριζαν την πολιτική του Στάλιν και του Κομινφόρμ (του διεθνούς Συντονιστικού Γραφείου Πληροφοριών των Κομμουνιστικών Κομμάτων από το 1947 ως το 1956), με αποτέλεσμα τα άτομα αυτά να καταδικαστούν και να βρεθούν σε ειδικές φυλακές μεταξύ 1948 και 1956.

Το κοινωνικό πείραμα του Τίτο για σοσιαλιστική αυτοδιαχείριση στη χώρα επέφερε αρκετές μεταρρυθμίσεις και συνταγματικές αλλαγές με σκοπό τη βελτίωση των σχέσεων ανάμεσα στις δημοκρατίες (Σερβία, Κροατία, Σλοβενία, Βοσνία και Ερζεγοβίνη, Μακεδονία, Μαυροβούνιο). Παρόλα αυτά, οι πολιτικές και οικονομικές διαφορές μεταξύ τους συνεχίστηκαν, οδηγώντας σε όλο και περισσότερες εντάσεις σε εθνικό επίπεδο αντί μιας ουσιαστικής αλλαγής των σχέσεων μέσα στην ομοσπονδία, με αποτέλεσμα να διαλυθεί η χώρα τη δεκαετία του 1990 μέσα από ένοπλες συγκρούσεις και να μετασηματιστούν οι δημοκρατίες σε ανεξάρτητα κράτη πλέον.⁸

8. Leslie Benson, *Yugoslavia: A Concise History* (Hampshire and New York: Palgrave, 2001).

Η ιστορία της εποχής στα βιβλία

Ανάλογα με την ιστορική συγκυρία μέσα στην οποία γράφτηκαν, τα βιβλία της Ιστορίας της Γιουγκοσλαβίας που διδάσκονται ή προτείνονται για την εκμάθησή της δίνουν διαφορετική έμφαση και ερμηνεία στα γεγονότα του παρελθόντος, που μας ενδιαφέρουν σε σχέση με την ταινία, και ιδιαίτερα στα θέματα που σχετίζονται με τη δράση και την κυβέρνηση των κομμουνιστών, τον ρόλο των Τσέτνικ στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, την απελευθέρωση του Βελιγραδίου και τις διώξεις των σταλινιστών.

Η *Ιστορία της Γιουγκοσλαβίας* του Μπράνκο Πετράνοβιτς,⁹ που προτείνεται για εκμάθηση της ιστορίας στο Τμήμα Ιστορίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστήμιου του Νόβι Σαντ,¹⁰ γράφτηκε το 1988 και σε γενικές γραμμές κρατά θετική στάση προς τους κομμουνιστές, αν και με κάποια κριτική διάθεση. Εξυμνούνται ο ρόλος και η οργάνωση του Κομμουνιστικού Κόμματος Γιουγκοσλαβίας (ΚΚΓ) στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά σχολιάζονται αρνητικά αρκετές πλευρές της διαχείρισης της εξουσίας από αυτό μεταπολεμικά. Ως προς τους Τσέτνικ, τονίζεται ο προδοτικός ρόλος τους στον πόλεμο και αναφέρονται συγκεκριμένα εγκλήματα τους. Η παρουσίαση της συμμετοχής του παρτιζάνικου και του ρώσικου στρατού στην απελευθέρωση της πρωτεύουσας αφήνει την εντύπωση πως ήταν ισοδύναμη. Η σύγκρουση του 1948 με τη Μόσχα και οι πολιτικές και οικονομικές επιπτώσεις της παρουσιάζονται με μεγάλη λεπτομέρεια, σε περίπου εβδομήντα σελίδες. Για αυτήν την περίοδο, και ειδικά για τις διώξεις των οπαδών του Στάλιν, ο συγγραφέας φαίνεται να δικαιολογεί την αυστηρότητα του ΚΚΓ, αλλά ταυτόχρονα καταδικάζει την ανεξέλεγκτη άσκηση εξουσίας από τη μυστική αστυ-

9. Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988*, 3 τόμ. (Beograd: Nolit, 1988).

10. Βλ. το Πρόγραμμα Σπουδών για το 2015 στο <http://www.ff.uns.ac.rs/sr-lat/studijiski-programi/osnovne-studije/studijiski-programi/istorija> (πρόσβαση: 24 Απριλίου 2018).

νομία, την οποία κατηγορεί για μεγάλο αριθμό άδικων συλλήψεων, παροχή ψευδών στοιχείων και βία. Επίσης, ο συγγραφέας παραθέτει αρκετά παραδείγματα αποτρόπαιων βασανισμών προς τους πολιτικούς κρατούμενους, τον αριθμό των οποίων προσδιορίζει σε 55.348.¹¹ Γενικά, η προσέγγιση στο βιβλίο του Πετράνοβιτς εξηγείται από την κατάσταση στη χώρα κατά την εποχή έκδοσής του: οι κομμουνιστές ήταν ακόμα στην εξουσία, αλλά ήταν ξεκάθαρο ότι πολλά πράγματα έπρεπε να αλλάξουν ριζικά για να συνεχίσει να υπάρχει η Γιουγκοσλαβία.

Ένα άλλο βιβλίο ιστορίας που χρησιμοποιείται στην ανώτατη εκπαίδευση, η *Ιστορία της κρατικής υπόστασης της Σερβίας* του Λιούμποντραγκ Ντίμιτς,¹² γράφτηκε το 2001 όταν η Γιουγκοσλαβία δεν υπήρχε πια. Ως εκ τούτου, ο συγγραφέας αποστασιοποιείται από το ΚΚΓ, χαρακτηρίζοντας τους Παρτιζάνους και την ηγεσία των κομμουνιστών στη μεταπολεμική Γιουγκοσλαβία ως πειθαρχημένους αλλά φανατικούς και τονίζοντας την τάση τους για συγκεντρωτισμό και τη δίψα για εξουσία. Επίσης, στο βιβλίο παρατηρείται ένα είδος θετικής αντιμετώπισης του κινήματος των Τσέτνικ, που θεωρείται «ο πυρήνας της αστικής αντίστασης». Οι αναφορές στα εγκλήματα πολέμου των Τσέτνικ είναι σχεδόν ανύπαρκτες, ενώ συνεργασία με τον Άξονα προσάπτεται μόνο σε μικρό τμήμα ταγμάτων των Τσέτνικ. Η σύγκρουση Τίτο-Στάλιν και η εξόλτωση των σταλινιστών αναφέρονται σε μια σελίδα και, στη συνέχεια, αναλύονται ως μόνο μία από τις αιτίες για την ενίσχυση της συγκεντρωτικής τάσης του ΚΚΓ και για τη σειρά μεταρρυθμίσεων στην πολιτική, οικονομική και αγροτική ζωή της χώρας. Ως προς τους συλληφθέντες της

11. Petranović, *Istorija Jugoslavije*, τ. Α, 176-309, 324-404· τ. Β, 24-152, 325-341, 357-378, 394-415· τ. Γ, 29-66, 120-161, 195-287, 357-379, 444-470.

12. Ljubodrag Dimić, *Istorija srpske državnosti*. III. *Srbija u Jugoslaviji* (Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, Ogranak; Društvo istoričara Južnobačkog i Sremskog okruga, Beseda, 2001).

περιόδου 1948-1956, ο αριθμός τους στο βιβλίο ανέρχεται στα 55.663 άτομα, με την επισήμανση ότι το 47% των συλλήψεων του 1949 ήταν λανθασμένες.¹³

Ανάλογα ως προς την προσέγγιση, αν και με λιγότερες λεπτομέρειες, είναι το βιβλίο της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, που έγραψαν από κοινού ο Τζόρτζε Τζούριτς και ο Μόμτσιλο Παύλοβιτς το 2010,¹⁴ και το βιβλίο της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, που έγραψαν από κοινού ο Κόστα Νίκολιτς, ο Νικόλα Ζούτιτς, ο Μόμτσιλο Παύλοβιτς και η Ζόριτσα Σπάντιγιερ το 2002.¹⁵ Στα δυο βιβλία παρατηρείται έντονα η ανάγκη να σκιαγραφηθεί η ξεχωριστή ταυτότητα του σέρβικου κράτους (το οποίο σχεδόν όλο τον προηγούμενο αιώνα δεν υπήρχε ως ανεξάρτητο). Επιπρόσθετα, η αφήγηση σε πολλά σημεία δημιουργεί την ατμόσφαιρα της αδικίας που υπέστη ο σέρβικος λαός μέσα στο ομοσπονδιακό κράτος. Ως εκ τούτου, οι αναφορές των συγγραφέων στις πολιτικές και οικονομικές ενέργειες των κομμουνιστών είναι αρνητικά φορτισμένες· για την ανάδειξη ξεχωριστής σερβικής ταυτότητας πρέπει να υπάρξει αποστασιοποίηση από το κομμουνιστικό παρελθόν. Επίσης, είναι φανερό στα βιβλία η προσπάθεια αποκατάστασης της φήμης των Τσέτνικ. Όσον αφορά την απελευθέρωση του Βελιγραδίου, το εγχειρίδιο της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης δεν τονίζει τον ρόλο του Κόκκινου Στρατού. Η σύγκρουση Τίτο-Στάλιν αναφέρεται σε μια σελίδα στο βιβλίο της Πρωτοβάθμιας και σε περίπου δύο σελίδες στο βιβλίο της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, και οι συνέπειές της σε μια παράγραφο (και στα δύο βιβλία) ως μια απάνθρωπη εξόντωση των ανεπιθύμητων ατόμων. Γενικά, η

13. Dimić, *Istorija srpske državnosti*, 214-367.

14. Djordje Djurić και Momčilo Pavlović, *Istorija za osmi razred osnovne škole* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2010).

15. Kosta Nikolić, Nikola Žutić, Momčilo Pavlović και Zorica Špadijer, *Istorija za III razred gimnazije prirodno-matematičkog smera i IV razred gimnazije opšteg i društveno-jezičkog smera* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2002).

εξιστόρηση του συμβάντος δίνεται με τρόπο που φαίνεται αντικειμενικός και αποστασιοποιημένος.¹⁶

Συνοπτικά, σχετικά με τα ιστορικά γεγονότα που περιγράφουν, τα συγκεκριμένα βιβλία ιστορίας –τα οποία ως εκπαιδευτικά εγχειρίδια παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης– φαίνεται να είναι επηρεασμένα σε μεγάλο βαθμό από την τρέχουσα στάση και τις επιδιώξεις του κράτους. Το ζήτημα αυτό συζητιέται και στο βιβλίο *Yugoslavia: A Concise History* (2001) της Leslie Benson, όπου αναφέρονται ακριβώς τέτοιες αναθεωρητικές τάσεις στην παρουσίαση του παρελθόντος σχετικά με τα ευαίσθητα εθνικά θέματα του Κόσσοβο και των Τσέτνικ, οι οποίες στη δεκαετία του 1980 χρησιμοποιήθηκαν για να δώσουν ώθηση σε εθνικιστικές προκαταλήψεις¹⁷ που, σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες, οδήγησαν στη διάλυση της χώρας.

Ζέλμιρ Ζίλνικ, Ντράγκιτσα Βιτόλοβιτς-Σρζέντιτς (1912-2015)

Στο *Μια γυναίκα—Ένας αιώνας* ο Ζίλνικ επικεντρώνεται στη ζωή της Σρζέντιτς με τέτοιο τρόπο που να ρίχνει φως στις πολιτικές και κοινωνικές συνέπειες της ιδεολογίας στη ζωή ενός ατόμου. Ο τρόπος με τον οποίο η ιδεολογία, μεταφρασμένη σε κυβερνητικό και γραφειοκρατικό σύστημα, επηρεάζει την ανθρώπινη ζωή αποτελεί γενικότερα ένα από τα κύρια θέματα που απασχόλησαν τον Ζίλνικ από την αρχή της κινηματογραφικής καριέρας του το 1965 και που συνεχίζουν να τον απασχολούν μέχρι σήμερα στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού, πρωτοποριακού κινηματογράφου τον οποίο υπηρετεί.¹⁸

16. Djurić και Pavlović, *Istorija*, 102-188· Nikolić, Žutić, Pavlović και Špadijer, *Istorija*, 159-244.

17. Benson, *Yugoslavia*, 143, 146.

18. Dominika Prejdova, «Socially Engaged Cinema According to Želimir Žilnik», στο *Za ideju-Protiv stanja, Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika/For an Idea-Against the Status Quo: Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Practice*, επιμ. Branka Ćurčić, Sarita Matijević, Zoran Pantelić και Želimir Žilnik (Novi Sad: Playground production, 2009), 165.

Ο Ζίλνικ είναι ένας από τους κύριους εκπροσώπους του Γιουγκοσλάβικου κινηματογραφικού Νέου Κύματος των δεκαετιών 1960 και 1970, γνωστού ως Μαύρου Κύματος (Crni talas), και ο μοναδικός ενεργός δημιουργός του σήμερα. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 στη σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία και έπειτα στη Γερμανία, όπου δραστηριοποιήθηκε από το 1973 ως το 1976, οι ταινίες του προκάλεσαν πολλές συζητήσεις και αντιδράσεις, για να επιστρέψει κατόπιν στην πατρίδα του, να εργαστεί για πολλά χρόνια στην τηλεόραση και από τη δεκαετία του 1990 να γίνει ανεξάρτητος παραγωγός. Σήμερα, ο διεθνώς βραβευμένος δημιουργός από το Νόβι Σαντ της Σερβίας συνεχίζει να δουλεύει και να ταξιδεύει συχνά συμμετέχοντας σε διαλέξεις, εργαστήρια, master classes και αφιερώματα που διοργανώνονται για το έργο του ανά τον κόσμο.¹⁹

Ως προς την παραγωγή των ταινιών, η ανάγκη του Ζίλνικ για άμεση αντίδραση στα τρέχοντα γεγονότα μέσω της τέχνης του τον διαμόρφωσε σε έναν σκηνοθέτη ταινιών χαμηλού προϋπολογισμού. Ως προς τη θεματολογία, συνεπής στις επαναστατικές ιδέες, από την αρχή της καριέρας του ο Ζίλνικ διαλέγει για πρωταγωνιστές μια πλειάδα από περιθωριοποιημένα άτομα, που πάντα κουβαλούν μαζί τους ιστορίες που αποκαλύπτουν τις αδυναμίες του κοινωνικού, πολιτικού και οικονομικού συστήματος.

Τέτοια είναι και η περίπτωση της Ντράγκιτσα Βιτόλοβιτς-Σρζέντιτς στο ντοκιμαντέρ *Μια γυναίκα-Ένας αιώνας*, όπου οι εμπειρίες της Σρζέντιτς συνδέονται με την ιστορία της Γιουγκο-

19. Βλ. Greg DeCuir, Jr., «Old School Capitalism: An Interview with Želimir Žilnik», *Cineaste*, στο <https://www.cineaste.com/fall2010/old-school-capitalism-an-interview-with-zelimir-zilnik/?rq=Zelimir%20Zilnik> (πρόσβαση: 10 Φεβρουαρίου 2018)· Boris Nelepo, «Želimir Žilnik: Film as a Handshake» στο <https://mubi.com/notebook/posts/zelimir-zilnik-film-as-a-handshake> (πρόσβαση: 11 Φεβρουαρίου 2018)· Petar Jončić, *Filmski jezik Želimira Žilnika* (Belgrade: Studentski kulturni centar, 2002), 7-20· Pavle Levi και Želimir Žilnik, «Kino-komuna: film kao prvostepena društveno-politička intervencija», στο *Za ideju/For an Idea*, 16-17· «Biography» στο <https://www.zilnikzelimir.net/biography> (πρόσβαση: 30 Σεπτεμβρίου 2019).

σλαβίας από το 1930 μέχρι το 1955, ενώ ο απόηχός τους υπερβαίνει τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και λειτουργεί ως ένα ευρύτερο σχόλιο για τον κρατικό κομμουνισμό και την ιστορία της χώρας. Την περίοδο των γυρισμάτων της ταινίας το 2011 η Σρζέντιτς ήταν σχεδόν εκατό χρονών. Η εξιστόρηση του μακρόχρονου βίου της στο ντοκιμαντέρ ξεκινά το 1930 όταν, ως νεαρή κοπέλα από την Ίστρια της σημερινής Κροατίας, φτάνει στο Βελιγράδι. Μέχρι το ξέσπασμα του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου εργάζεται, πρώτα στην εταιρεία Philips και έπειτα στο Υπουργείο Εξωτερικού Εμπορίου, προσεγγίζει το ΚΚΓ, συχνάζει στους κύκλους σημαντικών αριστερών διανοουμένων του Βελιγραδίου, παίρνει ενεργό μέρος στην ίδρυση και συγγραφή δύο περιοδικών, παντρεύεται, χωρίζει και παντρεύεται για δεύτερη φορά με τον Βόγιο Σρζέντιτς (Vojo Srzentić, 1905-1995), υψηλό στέλεχος του ΚΚΓ. Με την έναρξη του πολέμου δραστηριοποιείται ως μέλος του ΚΚΓ, φυλακίζεται και αποφυλακίζεται επανειλημμένα από τις φασιστικές δυνάμεις της Ιταλίας στο Μαυροβούνιο και μάχεται στο πλευρό των Παρτιζάνων. Το 1944, ως μέλος της αποστολής του Ανώτατου Αρχηγείου των Γιουγκοσλάβων Παρτιζάνων, φεύγει για το Λονδίνο, όπου γίνεται η πρώτη εκφωνήτρια του BBC για τη σερβοκροατική γλώσσα. Το 1945 γυρίζει στο απελευθερωμένο Βελιγράδι και σύντομα φτάνει στη θέση της Αναπληρώτριας Γενικής Γραμματέα του Υπουργείου Εξωτερικών. Το 1948 μεταφέρει το γράμμα του Τίτο στη Μόσχα με το ιστορικό «Όχι» στον Στάλιν, αγνοώντας ωστόσο πως το συγκεκριμένο γράμμα επρόκειτο να σημάνει τη ρήξη στις σχέσεις μεταξύ Γιουγκοσλαβίας και Σοβιετικής Ένωσης. Το 1951, κατηγορούμενη για προδοσία και ρώσικη κατασκοπεία, η Σρζέντιτς, όπως και ο σύζυγός της, βρέθηκε στα γιουγκοσλάβικα γκούλαγκ, όπου εξέτισε ποινή 4,5 χρόνων (5,5 ο Σρζέντιτς) από τα συνολικά δέκα χρόνια φυλάκισης στα οποία καταδικάστηκε (15 ο Σρζέντιτς). Με την εμπειρία της αυτή, που σιγμάτισε όλη την υπόλοιπη ζωή της, κλείνει η κινηματογραφική μαρτυρία της για το ταραχώδες παρελθόν της.²⁰

20. Εδώ χρησιμοποιείται η σύντομη βερσιόν της ταινίας 110 λεπτών. Υπάρχει και τρίωρη βερσιόν που περιλαμβάνει και τη ζωή της μετά την αποφυλάκιση.

Σύμφωνα με την εξιστόρηση της Σρζέντιτς, η δεκάχρονη καταδίκη της σε φυλάκιση έγινε για τρεις λόγους. Πρώτον, είχε παραπονεθεί για τα ξεχωριστά προνόμια που έχαιραν ορισμένοι υπάλληλοι στο κομμουνιστικό γιουγκοσλαβικό κράτος, όταν άλλοι ζούσαν στη φτώχεια. Δεύτερον, παρόλο που δεν ενέκρινε τις κατηγορίες του Κομινφόρμ εναντίον της Γιουγκοσλαβίας, διαφωνούσε με τη γελοιοποίηση οποιουδήποτε θέματος σχετιζόταν με τη Σοβιετική Ένωση. Τρίτον, εξέφραζε την ενόχλησή της για την παραποίηση της ιστορίας ως προς τον ρόλο των Σοβιετικών στην απελευθέρωση της πρωτεύουσας, θεωρώντας ότι ήταν καθοριστικός και όχι ασήμαντος όπως προσπαθούσε να τον παρουσιάσει η κυβέρνηση μετά τη σύγκρουση με τον Στάλιν. Οι απόψεις αυτές οδήγησαν τη Σρζέντιτς –και χιλιάδες άλλους– σε ειδικές φυλακές, όπου υπέστη σκληρά σωματικά και ψυχολογικά βασανιστήρια.²¹

Μια γυναίκα–Ένας αιώνας

Για λόγους ανάλυσης, στο παρόν κείμενο η ταινία θα χωριστεί σε τέσσερα επίπεδα αφήγησης: α. την εξιστόρηση των περασμένων γεγονότων από την εκατοντάχρονη Σρζέντιτς καθώς βρίσκεται στο σπίτι της, β. μία σειρά κινούμενων σχεδίων που αναπαριστούν γεγονότα της αφήγησής της, γ. αρχειακά πλάνα, φωτογραφίες και ηχητικά ντοκουμέντα και δ. σκηνές από ένα σύγχρονο ταξίδι της πρώτα στη Μόσχα και κατόπιν στη γενέτειρά της, την Ίστρια, το οποίο πραγματοποίησε η Σρζέντιτς μετά τη διήγηση των γεγο-

21. Μια ξεχωριστή μαρτυρία για τις εμπειρίες της Σρζέντιτς στις φυλακές αποτελεί το μυθιστόρημα *Όλα, όλα, όλα* (*Sve, sve, sve*, πρώτη δημοσίευση 1993) της Μίλκα Ζίτσινα (Milka Žicina, 1902-1984), η οποία ήταν στενή φίλη της Σρζέντιτς και μοιράστηκε μαζί της τις δοκιμασίες της γυναικείας φυλακής στο Stolac στην Ερζεγοβίνη από το 1951 μέχρι την αποφυλάκισή τους το 1955. Η γραπτή μαρτυρία της Ζίτσινα για τα χρόνια της φυλακής βρίσκεται σε απόλυτη συμφωνία με τον τρόπο που παρουσιάζεται η συγκεκριμένη περίοδος από τη Σρζέντιτς στο ντοκιμαντέρ, παρέχοντας ακόμα περισσότερες λεπτομέρειες από την κινηματογραφική πηγή. Vukmanović, Ljuba, «Milka Žicina: Sve-sve sve», *Dnevnik* (16.02.–14.04.1993.), Novi Sad.

νότων που αναφέρονται στο κομμουνιστικό παρελθόν. Οι τέσσερις αυτές αφηγητικές γραμμές παρουσιάζονται στην ταινία εναλλάξ, υποστηρίζοντας και σχολιάζοντας η μία την άλλη.

Στην πρώτη αφηγητική γραμμή, που είναι η κύρια και διαρκέστερη στην ταινία, η Σρζέντιτς λέει την ιστορία της καθισμένη μπροστά στη βιβλιοθήκη του σπιτιού της. Η κάμερα τοποθετείται σταθερά απέναντί της καθώς μιλάει, με ελάχιστες αλλαγές στην απόσταση και τη γωνία λήψης καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Η σταθερότητα του χώρου μοιάζει να βρίσκεται σε συμφωνία με τη σχεδόν ατάραχη μνήμη της Σρζέντιτς και να λειτουργεί σαν κοντραπούντο στα ιστορικά γεγονότα που αναφέρονται. Υπό το φως της ήρεμης διήγησης της Σρζέντιτς, τα περασμένα γεγονότα φαίνονται ως κάτι ασταθές και περιστασιακό. Η αφηγήτρια Σρζέντιτς του σήμερα, μια γυναίκα με σάρκα και οστά, υψώνεται πάνω από τα παιχνίδια της ιστορίας και της πολιτικής του παρελθόντος και μετατρέπεται σε απόδειξη της ανθρώπινης δύναμης.

Τα κινούμενα σχέδια –κάποτε συνδυασμένα με πραγματικό αρχειακό υλικό– απεικονίζουν χαρακτηριστικές στιγμές από την προσωπική ζωή και την κοινωνική ιστορία της περιόδου για τις οποίες μιλάει η Σρζέντιτς, κυρίως από τις μετακινήσεις της σε διάφορα μέρη, τις πολιτικές συναντήσεις, τα βασανιστήρια στις φυλακές και, τέλος, το ακόμα μακρινότερο παρελθόν των παιδικών και νεανικών της χρόνων στην Ίστρια (εικ. 1). Πρόκειται για ιδιαίτερα επιτυχημένα κινούμενα σχέδια που συνοδεύονται από εκφραστικούς ήχους, συνεισφέρουν στη δυναμική της αφήγησης της γυναίκας και κεντρίζουν το ενδιαφέρον για όσα περιγράφονται. Τα υπογράφουν ο Aleksandar Rot και ο Aleksandar Ilić.

Το τρίτο επίπεδο της ταινίας είναι το αρχειακό οπτικο-ακουστικό υλικό που συσχετίζεται με την πολιτική και την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, όπως και με την προσωπική πορεία της Σρζέντιτς. Εκτός από το ότι βοηθάει στο να κρατηθεί το ενδιαφέρον του θεατή και στο να



Εικ. 1. Η απεικόνιση της Σρζέντιτς στην Κόκκινη Πλατεία της Μόσχας το 1948 (*Μια γυναίκα–Ένας αιώνας*, 2011). Προσωπικό αρχείο του σκηνοθέτη Ζέλιμιρ Ζίλνικ.

κάνει εμμέσως σχόλια ο σκηνοθέτης για το παρελθόν και τη σχέση του με το παρόν, το υλικό αυτό λειτουργεί επίσης ως τεκμηρίωση.

Το σύγχρονο ταξίδι της Σρζέντιτς στη Μόσχα και στην Ίστρια είναι το επίπεδο που πρωτίστως συνδέει το παρελθόν με το παρόν. Η κινηματογραφική καταγραφή του ταξιδιού αυτού γίνεται με απλό τρόπο, χωρίς περίτεχνα μέσα, αλλά μέσα από την αντιπαράθεσή του με το παρελθόν προκύπτει η ερμηνεία της ιστορίας που προτείνει ο Ζίλνικ. Παρουσιάζοντας την πορεία του βίου της Σρζέντιτς έτσι όπως την εξιστορεί η ίδια παράλληλα με το ταξίδι της στη Μόσχα και στην Ίστρια το 2011, ο Ζίλνικ προσθέτει πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας στην ιστορία φέρνοντάς την κοντύτερα στον σύγχρονο θεατή.

Μια γυναίκα–Ένας αιώνας. Δύο ταξίδια, μια διαδρομή

Για την κατανόηση της ιστορίας που δημιουργεί ο Ζίλνικ, θα αναλυθούν μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές που αφορούν κυρίως τα σημεία που το παρελθόν, μέσω της αφήγησης της Σρζέντιτς, συνδέεται με την επίσκεψη στη Μόσχα και την Ίστρια. Το μοντάζ που υιοθετεί ο Ζίλνικ για να συσχετίσει τις διαφορετικές χρονικές περι-

όδους φαίνεται να ακολουθεί την πορεία του συνειρμού ή να έχει τη μορφή υπαινιγμού. Πολλές φορές, από τη συνάντηση του τότε και του τώρα προκύπτει μία καινούρια ιδέα που λειτουργεί ως κριτική της σύγχρονης κοινωνίας.

Από τα πρώτα λεπτά της ταινίας καταλαβαίνουμε ότι αυτό που θα δούμε θα είναι η ιστορία μιας ζωής. Ωστόσο, από τις πρώτες στιγμές που μιλά η Σρζέντιτς και ακολουθούν πλάνα με αυτήν και την παραγωγό, Σαρίτα Ματίγιεβιτς (Sarita Matijević) –στον δρόμο για το αεροδρόμιο και στο σαλόνι του σπιτιού της πρώτης– να αναφέρονται σύντομα στο ταξίδι στη Μόσχα που πρόκειται να κάνουν και στα θέματα του καπιταλισμού και του κομμουνισμού, ο Ζίλνικ δίνει το στίγμα για τη στάση που θα κρατήσει στο ντοκιμαντέρ και τη σχέση της ιστορίας της Σρζέντιτς με το σήμερα. Ταυτόχρονα, συσχετίζει τα θέματα αυτά με πλάνα από τη σύγχρονη ρώσικη πραγματικότητα και πρόσωπα πολιτικά πρόσωπα. Συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης ενσωματώνει ένα σύντομο πλάνο από την Κόκκινη Πλατεία της σημερινής Μόσχας, όπου παραταγμένα στρατεύματα φωνάζουν, κατά διαταγή, «Ζήτω». Το πλάνο-σχόλιο του σκηνοθέτη υποδηλώνει κάτι περισσότερο από τη χαρά της Σρζέντιτς που θα κάνει το πολυαναμενόμενο ταξίδι.²² Η Κόκκινη Πλατεία αναπόφευκτα συνδέεται με την έννοια του κρατικού κομμουνισμού, στον οποίο ακόμα και η χαρά καθοδηγείται. Σε αναφορές της Σρζέντιτς στον καπιταλισμό και τον κομμουνισμό ο Ζίλνικ μοιάζει να δίνει απάντηση με ένα πλάνο του Μπορίς Γιέλτσιν, του πρώτου ηγέτη της μετα-σοβιετικής Ρωσίας, σε ξέφρενο χορό, και με ένα πλάνο του Γιέλτσιν με τον Μπιλ Κλίντον, τότε πρόεδρο των ΗΠΑ, να ξεκαρδίζεται στα γέλια με κάτι που μόλις έχει πει ο Γιέλτσιν. Ακολουθούν πλάνα από το αεροδρόμιο του Βε-

22. Σε συνέντευξή του ο Ζίλνικ αποκαλύπτει την επιθυμία της Σρζέντιτς να ξαναδεί το χωριό της στην Ίστρια και τη Μόσχα, για άλλη μια φορά πριν πεθάνει. «FMK Talks: Želimir Žilnik/Vuk Ršumović», διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=0WkYKuW5EZU> (πρόσβαση: 20 Ιουνίου 2018).

λιγραδίου, με την Σρζέντιτς να εμφανίζεται κάποια στιγμή δίπλα σε έναν πίνακα ανακοινώσεων πτήσεων. Ο ήχος των περιστρεφόμενων τμημάτων του πίνακα μετατρέπεται στον ήχο ενός τρένου που εμφανίζεται σε μορφή κινούμενου σχεδίου και μας μεταφέρει στο 1930, στην αρχή της αφήγησης της Σρζέντιτς.

Συμπερασματικά, στα πρώτα λεπτά της ταινίας ο σκηνοθέτης συνδέει την ιστορία της γυναίκας, που θα παρακολουθήσουμε, με τη Ρωσία ως σύμβολο της παγκόσμιας πρώην κομμουνιστικής δύναμης. Μία αναφορά στον καπιταλισμό εμβαθύνει ως προς το θέμα της σύγκρουσης ανάμεσα στο οικονομικό σύστημα που κυριαρχεί στον κόσμο σήμερα από τη μία και στην κοινωνία που ναυάγησε με τη διάλυση της ΕΣΣΔ από την άλλη και η οποία υπονοείται με την Κόκκινη Πλατεία. Τα πλάνα του Γιέλτσιν που επιλέγει ο σκηνοθέτης είναι τόσο ασυνήθιστα για πολιτικούς, που καταλαβαίνουμε πως οι αλλαγές στη Ρωσία ή στον κόσμο που σχετίζονται με την παρουσία του Γιέλτσιν στην εξουσία σημαίνουν μια απόλυτη αντιστροφή με το κομμουνιστικό παρελθόν της Ρωσίας. Από την άλλη, με τα πλάνα αυτά ο Ζίλνικ μοιάζει να τοποθετεί την ιστορία της κομμουνίστριας πρωταγωνίστριάς του σε ένα υπαρξιακό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ο άνθρωπος, όσο σκεπτόμενος και να είναι, δεν ξέρει ποτέ τι του φυλάσσει το αύριο μέσα από τις απρόβλεπτες αλλαγές της ιστορίας.

Λίγο αργότερα στο ντοκιμαντέρ, η Σρζέντιτς μιλά για τον ερχομό της στο Βελιγράδι και για τις πρώτες δουλειές που έκανε εκεί, ενώ αμέσως μετά βλέπουμε μία οθόνη στο αεροδρόμιο που αναγγέλλει την πτήση για τη Μόσχα και τη Σρζέντιτς μέσα στο αεροσκάφος που απογειώνεται. Και στις δύο περιπτώσεις υποδηλώνεται η έναρξη μιας διαδρομής· η πρώτη θα την οδηγήσει σταδιακά στη φυλακή και η δεύτερη μάλλον στην τελική αποφυλάκιση από τα δεσμά του παρελθόντος.

Σε αρκετά σημεία ο Ζίλνικ περιλαμβάνει στιγμές του σύγχρονου ταξιδιού στη Μόσχα, που πραγματοποιείται κατά τους εορτασμούς της Πρωτομαγιάς, δίνοντας έμφαση στην

εμπορευματοποίηση των πραγμάτων στην καπιταλιστική Ρωσία του 21ου αιώνα. Στρέφει την προσοχή μας σε πλαστικές σακούλες με το πρόσωπο του Στάλιν και σε πωλήτριες με σημαϊάκια. Τα πλάνα με τους πάγκους με ρώσικα σουβενίρ ακολουθούν την αναφορά της Σρζέντιτς στα ψώνια που έκανε στην Ιταλία για τις ανάγκες της καινούριας κυβέρνησης μετά τον πόλεμο. Σε μία άλλη περίπτωση, η Σρζέντιτς αναφέρεται στις άδειες κυκλοφορίας που εκδόθηκαν με τον ερχομό του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου, και παρακολουθούμε την ίδια στη σημερινή Μόσχα να περνά από ένα σημείο αντιτρομοκρατικού ελέγχου. Αν σκεφτούμε ότι τα καπιταλιστικά συμφέροντα έχουν άμεση σχέση με την εξάπλωση της τρομοκρατίας, τότε ο Ζίλνικ για άλλη μια φορά κατευθύνει το βέλος της κριτικής του προς αυτά, υπενθυμίζοντας πως ο δυτικός κόσμος σήμερα, σε κατάσταση ειρήνης, εξαιτίας της ίδιας του της οικονομικής και πολιτικής δομής, υποβάλλει τους πολίτες σε ελέγχους παρόμοιους με εκείνους στον πόλεμο.

Η συσχέτιση των περασμένων και των τωρινών γεγονότων συνεχίζεται σε πολλά σημεία. Μετά την αναφορά της Σρζέντιτς ως αφηγήτριας σε συντρόφους της κομμουνιστές που σκοτώθηκαν στην αρχή του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου, την βλέπουμε να αφήνει λουλούδια στο Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη στη Μόσχα του σήμερα. Μετά τη μνεία της στο γράμμα που μετέφερε στον Στάλιν στη Μόσχα, παρακολουθούμε πλάνα αρχείου με τον Στάλιν να χαιρετάει πρώτα το πλήθος και κατόπιν να κουνά τον δείκτη του χεριού του σαν να προειδοποιεί κάποιον ότι πρέπει να προσέχει τι κάνει. Μετά την αφήγηση της Σρζέντιτς για τη δημοσιοποίηση της σύγκρουσης με τη Σοβιετική Ένωση το 1948, μεταβαίνουμε στην παρέλαση στο κέντρο της Μόσχας με σωσίες του Λένιν και του Στάλιν να περιφέρονται μέσα στο πλήθος, σαφές σχόλιο για την εμπορευματοποίηση του κομμουνιστικού παρελθόντος όσο και έμμεσο σχόλιο για την απόσταση αξιών ανάμεσα στους δύο ρώσους ηγέτες.

Η αποκορύφωση της αντιπαράθεσης του τότε και του τώρα από τον Ζίλνικ συμβαίνει παράλληλα με την αποκορύφωση της ιστορίας της πρωταγωνίστριας του που αφορά τη φυλάκι-

σή της. Κινηματογραφώντας τη σύγχρονη παρέλαση στην Κόκκινη Πλατεία, που σύμφωνα με τον Ζίλνικ είχε την ατμόσφαιρα της «αισθητικής και της ρητορικής της Σοβιετικής Ένωσης του 1938»,²³ η κάμερα του σκηνοθέτη καταγράφει τον Γκενάντι Ζιουγκάνοφ, τον Πρώτο Γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ρωσικής Ομοσπονδίας, καθώς απευθύνει έναν καταδικαστικό λόγο, κατηγορώντας την κυβέρνηση για τη διάλυση, το ξεπούλημα και την καταστροφή της χώρας του. Σε λίγο, οι σωσίες του Λένιν και του Στάλιν ποζάρουν με τη Σρζέντιτς (εικ. 2) και έπειτα, σαν αντίστιξη στη σχεδόν ερχό-



Εικ. 2. Η Σρζέντιτς με τους σωσίες του Λένιν και του Στάλιν στο κέντρο της Μόσχας (*Μια γυναίκα-Ένας αιώνας*, 2011). Προσωπικό αρχείο του σκηνοθέτη Ζέλιμιρ Ζίλνικ.

μενη από το παρελθόν ομιλία του Ζιουγκάνοφ, ακούμε τη Σρζέντιτς να απαριθμεί τις ενέργειές της που θεωρήθηκαν λανθασμένες και την οδήγησαν στη φυλακή. Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης φαίνεται να αντιπαραθέτει τα κομμουνιστικά πιστεύω και τις φιλοδοξίες με την περίπτωση της Σρζέντιτς η οποία, ως πραγματικό θύμα ενός κομμουνιστικού συστήματος, αποτελεί το τέλει παράδειγμα για το πώς τέτοιες κατευθυντήριες ιδέες και πιστεύω διαστρεβλώνονται.

23. «FMK Talks».

Η αφήγηση της Σρζέντιτς για την πορεία της στην πρώην Γιουγκοσλαβία τελειώνει με την αποφυλάκιση και το ταξίδι της στην Ίστρια το 1955. Σε αυτό το σημείο το σύγχρονο ταξίδι στη Ρωσία αντικαθίσταται από το σύγχρονο ταξίδι στην Ίστρια. Η Σρζέντιτς βρίσκεται στο πατρικό της χωριό και συναντά συγγενείς με τους οποίους θυμάται τα πρώτα δεκαεπτά χρόνια της ζωής της, πριν πάει στο Βελιγράδι. Ακολουθεί μία συμβολική συνάντηση ζωής και θανάτου καθώς η γυναίκα τοποθετεί λουλούδια στον οικογενειακό τάφο. Σε αργή κίνηση η Σρζέντιτς απομακρύνεται και η ταινία τελειώνει με το τραγούδι «Bella Ciao». Η δύναμη αυτής της ωδής στην ανθρώπινη ελευθερία μας κάνει να ταραχτούμε με την μοίρα της πρωταγωνίστριας και να αναρωτηθούμε για πλήθος ιστορικά, υπαρξιακά και ανθρώπινα ζητήματα.

Μια γυναίκα—Ένας αιώνας κατά τον Ζίλνικ

Η παραπάνω συζήτηση έχει κάνει σαφές ότι σκοπός της ταινίας του Ζίλνικ δεν είναι η καταγραφή του βίαιου επεισοδίου της φυλάκισης από τη ζωή της Σρζέντιτς, όσο χαρακτηριστικό και αν είναι αυτό. Άλλωστε, από τα 110 λεπτά της ταινίας αυτό διαρκεί είκοσι. Εκτός αυτού, στις μέρες μας υπάρχουν δεκάδες βιβλία γραμμένα από πρώην κατάδικους της υπόθεσης Κομινφόρμ. Το *Μια γυναίκα—Ένας αιώνας* είναι ακριβώς αυτό που λέει και ο τίτλος του – πανόραμα μιας εποχής μέσα από τη ζωή μιας γυναίκας. Βάζοντας μια τέτοια ζωή στο πλαίσιο ενός σύγχρονου ταξιδιού στη χώρα-σύμβολο του σοσιαλισμού, η προσωπική πορεία της Σρζέντιτς και «ολόκληρη η ιδέα του κομμουνισμού στον 20ό αιώνα», περιπλέκονται με μαστοριά. Ο Ζίλνικ χρησιμοποιεί τη ζωή της Σρζέντιτς σαν ένα «ιδανικό παράδειγμα για ανάλυση των ελπίδων και των ονείρων του κρατικού σοσιαλισμού και κομμουνισμού, και ταυτόχρονα των κινδύνων τους όταν δεν πραγματοποιούνται σύμφωνα με τα ιδανικά του Μαρξ».²⁴

24. «*One Woman, One Century—Q&A with Zelimir Zilnik*», συνέντευξη του Ζίλνικ στο Stanford University στις 24 Οκτωβρίου 2013, διαθέσιμη στο <https://>

Σύμφωνα με τον Ζίλνικ, όσον αφορά την ιστορία της Σρζέντιτς πρόκειται για μια «μαρτυρία που αντιτίθεται έντονα στην πλαστογράφηση της ιστορίας που συμβαίνει συχνά, είτε εσκεμμένα είτε από αμέλεια»,²⁵ μα πάντα σύμφωνα με τα συμφέροντα της τρέχουσας πολιτικής ελίτ. Επιπλέον, ο σκηνοθέτης βλέπει την ιστορία της σαν ένα πολύτιμο παράδειγμα για το πώς (λόγω των αλλαγών στην κρατική πολιτική) γίνονται οι «κτηνώδεις μεταβολές στο σύστημα των αξιών» και για το πώς «μαθαίνοντας για τις ζωώδεις καταπιέσεις ατόμων που δεν ακολούθησαν το επίσημο ρεύμα της ιδεολογίας του κράτους, καταλαβαίνουμε πόσο (τυφλά) ακολουθούσαν τις εντολές εκείνοι που ήταν ιδεολογικά κοντά στους κρατικούς οργανισμούς».²⁶ Οι συγκεκριμένες απόψεις του Ζίλνικ έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς θα μπορούσαν να μην αφορούν αποκλειστικά ένα κομμουνιστικό κράτος, αλλά και οποιαδήποτε άλλη κρατική μορφή στην οποία επιβάλλονται αλλαγές στις πολιτικές και κοινωνικές αξίες σύμφωνα με τα συμφέροντα των εκάστοτε κυβερνώντων.

Παρομοίως, ο σκηνοθέτης ενοχλείται από τον τρόπο προσέγγισης της ιστορίας της πρώην Γιουγκοσλαβίας από τα ξεχωριστά κράτη που υπάρχουν σήμερα, γιατί πρόκειται για τροποποίηση του παρελθόντος για λόγους εθνικιστικούς, πολιτικούς και κοινωνικούς. Συγκεκριμένα, παρατηρεί ότι σήμερα λέγεται πως οι Σέρβοι και οι Κροάτες «μισούνται μεταξύ τους αιώνες. Όμως η Σρζέντιτς, Κροάτισσα από την Ίστρια, περιοχή που το 1930 ήταν μέρος της φασιστικής Ιταλίας, βρήκε καταφύγιο στο Βελιγράδι μαζί με τον αδελφό της».²⁷

Επιπλέον, ο σκηνοθέτης θεωρεί πολύ σημαντική την πληροφορία της Σρζέντιτς ότι αριστεροί και αντιφασίστες

www.youtube.com/watch?v=3DAnutV-hEk (πρόσβαση: 27 Μαΐου 2018).

25. «FMK Talks».

26. «*One Woman, One Century*».

27. «*One Woman, One Century*».

υπήρχαν και στους κόλπους της κυβέρνησης και της αστικής τάξης και ότι η οργάνωση του αντιφασιστικού κινήματος δεν ήταν μόνον έργο των κομμουνιστών.²⁸ Ένα άλλο ζήτημα, ως προς το οποίο συμφωνεί με τη Σρζέντιτς, αφορά την απελευθέρωση του Βελιγραδίου και τη συμβολή των Σοβιετικών. Το ότι η συμμετοχή των περίπου 450.000 στρατιωτών του Κόκκινου Στρατού (μαζί με 50.000 παρτιζάνους το πολύ) ήταν αποφασιστική, σύμφωνα με τον Ζίλνικ, το επιβεβαιώνουν και τα στρατιωτικά σοβιετικά αρχεία που έχουν ανοιχτεί μέχρι σήμερα.

Τα ίδια αρχεία δίνουν τεκμήρια για ένα θέμα μεγαλύτερης σημασίας για την πολιτική και την κοινωνική ζωή της Σερβίας σήμερα: το θέμα του σέρβικου παραστρατιωτικού κινήματος των Τσέτνικ, οι οποίοι, σύμφωνα με τα στοιχεία, όχι μόνο συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς ενάντια στους παρτιζάνους, αλλά δεν ανταποκρίθηκαν, με ελάχιστες εξαιρέσεις, στο κάλεσμα των ρώσικων στρατευμάτων (όπως και στο κάλεσμα του βασιλιά Πέτρου από το Λονδίνο) για συμμαχία ενάντια στον Άξονα προς το τέλος του πολέμου. Ο Ζίλνικ θεωρεί πολύ επικίνδυνη την προσπάθεια αποκατάστασης της φήμης του κινήματος εξαιτίας του εθνικισμού και της ανάγκης της τωρινής σέρβικης κυβέρνησης για παντελή απόρριψη του ΚΚ.²⁹ Αν και το συ-

28. «*One Woman, One Century*». Η συσχέτιση της Σρζέντιτς με αριστέρους διανοουμένους υπογραμμίζεται με πρωτότυπο τρόπο στην ταινία. Για αρκετά λεπτά στην αρχή της ταινίας, ενώ μιλά η Σρζέντιτς, εμφανίζονται, με μοντάζ, γράμματα του σερβικού αλφάβητου ανά τακτά διαστήματα τα οποία, αν ενώσει στο νου του ο θεατής, δημιουργούν ονόματα γνωστών αριστερών μορφών της εποχής, με τους οποίους η γυναίκα είχε φιλικές ή συναδελφικές σχέσεις (συγγραφέων, συντακτών και κομμουνιστών, π.χ. «OTTO BIHALJI», «VESELIN MASLEŠA», «OTOKAR KERŠOVANI», «FILIP FILIPOVIĆ») και οι οποίοι συνεισέφεραν στην προώθηση του έργου μεγάλων καλλιτεχνών της εποχής (π.χ. «MAXIM GORKI» «GEORGE GROSZ», «MIROSLAV KRLEŽA»). Με αυτόν τον τρόπο ο Ζίλνικ δημιουργεί ένα είδος πολυεθνικού, πολιτιστικού δικτύου, στο οποίο η Σρζέντιτς είχε ενεργό μέρος.

29. «Želimir Žilnik, Tribina: “Politička upotreba prošlosti”», <https://www.youtube.com/watch?v=4bbOZeCPuQM&t=8s> (πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2018).

γκεκριμένο θέμα δεν αναφέρεται στην αφήγηση της Σρζέντιτς, παρατίθεται εδώ επειδή αποτελεί ένα από παράδειγμα της παραποίησης του παρελθόντος, ενάντια στην οποία ο σκηνοθέτης τοποθετεί τη μαρτυρία της Σρζέντιτς, επισημαίνοντας ότι η «ιστορία πρέπει να παρουσιάζεται όπως έχει γίνει, γιατί τότε δείχνει και τον παλμό της κοινωνίας» και κάνει τα γεγονότα του παρελθόντος να παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στη «δημιουργία της ταυτότητας»³⁰ ενός έθνους.

Επίλογος

Συμπερασματικά, τα βιβλία ιστορίας και το ιστορικό ντοκιμαντέρ αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης του παρελθόντος και σύμφωνα με τον Rosenstone, η «ιστορία που απονέμεται σε αυτά τα δύο διαφορετικά μέσα θα πρέπει στην ουσία να κρίνεται με διαφορετικά κριτήρια».³¹

Οι εν λόγω γραπτές αφηγήσεις, από τη μια μεριά τείνουν να είναι περισσότερο επηρεασμένες από την τρέχουσα πολιτική ζωή από ό,τι το υπό εξέταση ιστορικό ντοκιμαντέρ, και από αυτή την άποψη χρειάζεται προσοχή ως προς τη χρήση τους. Ταυτόχρονα, ακριβώς για αυτό τον λόγο, οι τρόποι που προσεγγίζουν το παρελθόν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης της ιστορικής στιγμής στην οποία έχουν γραφτεί. Από την άλλη μεριά, προσφέρουν περισσότερες πληροφορίες από την ταινία, βοηθώντας έτσι στο να σχηματιστεί μια ολοκληρωμένη εικόνα της περιόδου.

Στην ταινία του Ζίλνικ, τα ιστορικά στοιχεία που παρατίθενται είναι σαφώς λιγότερα και σχετίζονται με τις εμπειρίες ενός ατόμου. Ωστόσο, είναι προσεχτικά επιλεγμένα έτσι

30. «Želimir Žilnik, *One Woman One Century*», συνέντευξη του Ζίλνικ στη Vesela Kamera, Isola Cinema International Film Festival, Ίζο-λα, Σλοβενία, Ιούνιος 2013, διαθέσιμη στο <https://www.youtube.com/watch?v=tACi5Mv8qH0> (πρόσβαση: 15 Μαΐου 2018).

31. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, 7.

ώστε να συνεισφέρουν στην ερμηνεία της ιστορίας χωρίς να συσσωρεύονται με ουδετερότητα ή να μεταδίδονται με τον γενικό και οριστικό τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται ιστορικά στοιχεία στα βιβλία. Το μέσο του κινηματογράφου είναι πιο πλούσιο σε ό,τι αφορά τα άμεσα ερεθίσματα των αισθήσεων, επειδή, σύμφωνα με τον Rosenstone, «η χρήση της εικόνας, της μουσικής, και των ηχητικών εφέ μαζί με τον προφορικό λόγο... στοχεύει απευθείας στα συναισθήματα».³² αυτά τα στοιχεία στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ συνήθως έχουν να κάνουν με τη δημιουργία νοσταλγίας για τους περασμένους καιρούς.³³ Η προσέγγιση του Ζίλνικ, με την αφήγηση της Σρζέντιτς να παρουσιάζεται παράλληλα με το ταξίδι στη Μόσχα, όμως, δεν αφήνει τον θεατή να βυθιστεί σε μία κατάσταση νοσταλγίας. Ακριβώς αντίθετα, ο σκηνοθέτης θέλει να προβληματιστούμε, ίσως όχι τόσο για το παρελθόν, όσο για το παρόν, λαμβάνοντας υπόψη την ακραία κατάληξη της ατομικής ιστορίας που παρουσιάζει. Η περίπτωση της Σρζέντιτς έτσι δεν παραμένει στο επίπεδο μιας μόνον ξεχωριστής προσωπικής μαρτυρίας, με έμφαση στην απάνθρωπη βία που μία γυναίκα υπέστη στη φυλακή, αλλά χρησιμοποιείται για να ειπωθεί η πορεία του κομμουνισμού σε έναν τελικά ανεπανόρθωτα καπιταλιστικό κόσμο.

Τέλος, η ταινία του Ζίλνικ από την πρώτη μέχρι και την τελευταία στιγμή απηχεί τα απλά, μα ουσιώδη, λόγια του Rosenstone, ότι η «παρούσα στιγμή είναι ο τόπος στον οποίο γίνονται όλες οι αναπαραστάσεις του παρελθόντος»³⁴ και στον οποίο «βάζουμε όλα τα ίχνη μαζί για να σημαίνουν κάτι για μας σήμερα».³⁵ Ξεκινώντας από μια προσωπική ιστορία, το ντοκιμαντέρ του Ζίλνικ ξεφεύγει από το επίπεδο του προσωπικού, του τοπικού και του επο-

32. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, 16.

33. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, 17.

34. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, 19.

35. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, 155.

χιακού και καταλήγει να έχει μια ευρύτερη και σύγχρονη σημασία, ρίχνοντας νέο φως, τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν. Σε αντίθεση με τα βιβλία ιστορίας, οι πινελιές του σκηνοθέτη, αν και καθαρά προσδιορισμένες μέσα από το μοντάζ, μοιάζει να έχουν περισσότερη ελευθερία έκφρασης. Παράλληλα, ο Ζίλνικ δεν στερεί από τη Σρζέντιτς τη βαθιά ανθρώπινη διάστασή της και δεν διστάζει να προκαλέσει έντονα συναισθήματα, χωρίς να γίνεται μελοδραματικός. Το *Μια γυναίκα-Ένας αιώνας* αναπαριστά ένα ξεχωριστό μίγμα της αντιπαράθεσης της ιστορίας με το παρόν, του ανθρώπινου συναισθήματος με την αποστασιοποίηση, του προσωπικού με το κοινό, του σοβαρού με το γελοίο, του αβέβαιου με το σίγουρο. Δηλαδή, με τη χρήση των καλλιτεχνικών μέσων που διαθέτει, ο Ζίλνικ συνομιλεί με το παρελθόν σε μια, από τη φύση της ανοιχτή, κινηματογραφική συζήτηση, και μάλιστα με τέτοιο τρόπο που δεν γίνεται να μην ξυπνήσουν μέσα μας απορίες, προβληματισμοί και σκέψεις τόσο για το παρελθόν, όσο και για το παρόν, άρα, και για το μέλλον.

**3. Κινηματογράφος,
ιστορία
και
άλλες τέχνες**

Marilou Nikolaou

**Reading into 17th Century Witch-hunt: Miller's
The Crucible and Rouleau's *Les sorcières de Salem***

Preliminaries

Historical movies constitute an important film category with a long-lasting presence throughout cinema history. Scholars have extensively discussed the relationship between cinema and history, the accuracy of historical films, and the extent to which these films affect the audiences' historical consciousness.¹ This essay focuses on the representation of one specific historical event: the Salem witch trials of 1692. In particular, it examines how fictional narratives manipulate history in order to throw into relief certain analogies with contemporary social considerations as a commentary on current political developments. Although the Salem witch trials have been reconstructed in various popular media, this study will concentrate on their depiction in the theatrical play *The Crucible* (1952) by Arthur Miller (1915-2005) and its first film adaptation, *Les sorcières de Salem* (1957). This film adaptation was directed by Raymond Rouleau (1904-1981); and the screenplay was written by Jean-Paul Sartre (1905-1980).

Before I embark on the study of the play, it is necessary to provide a brief timeline of the events that took place in Salem in 1692. Although I am not primarily concerned with the historical accuracy of Miller's theatrical rendition, a chronological retelling of the highlights will allow us to understand better how Miller used the facts in order to fulfil his own priorities by *reading into* the trials of 1692.

My analysis of the film *Les sorcières de Salem* focuses mainly on its deviations from the original theatrical play. I

1. On historical films, see: Marc Ferro, *Cinema et Histoire* (Paris: Denoel, 1977); Robert A. Rosenstone, *History on Film, Film on History* (Harlow: Pearson-Longmann, 2006); Marnie Highes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (Abingdon: Routledge, 2007).

will bring attention to the multiple ways in which the two works differ in an attempt to understand and explain these differences. Although the process of adaptation results in a significant number of changes, I will focus on Sartre's narrational choices since they reveal his (and the director's) view of the trials and their contemporary connotations.

What happened in Salem?

The colonization of the north-eastern United States by Europeans started in the early 17th century and centred around New England, where Salem Village is located.² Salem was occupied by English puritans, who, according to its Governor John Winthrop, aimed to transform the region into a puritan "city upon a hill"; a model state of puritan religiousness.³

In the years following the establishment of the colony, New England seemed to thrive politically and financially. However, towards the end of the 17th century, decline seemed to be imminent. In the 1670s, a conflict between native Americans and colonizers, known as King Philip's War, disrupted the local economy.⁴ At the same time, the state's religious

2. On the colonization, see Jack P. Greene, "Two Models of English Colonization, 1600-1660," *Pursuits of Happiness: The Social Development of Early Modern British Colonies and the Formation of American Culture* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988), 7-27; David D. Hall, *A Reforming People: Puritanism and the Transformation of Public Life in New England* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011); Thomas S. Kidd, *American Colonial History: Clashing Cultures and Faiths* (New Haven: Yale University Press, 2016).

3. John Winthrop, "A Model of Christian Charity" [1630], as quoted in Emerson W. Baker, *A Storm of Witchcraft: The Salem Trials and the American Experience* (New York: Oxford University Press, 2015), 44.

4. On King Phillip's War, see James D. Drake, *King Philip's War: Civil War in New England, 1675-1676: Native Americans of the Northeast* (University of Massachusetts Press, 1999); Daniel R. Mandell, *King Philip's War: The Conflict Over New England* (New York: Chelsea House, 2007). On its importance to the trials, see Emerson W. Baker, *The Devil of Great Island: Witchcraft and Conflict in Early New England* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 21; John McWilliams, *New England's Crises and Cultural Memo-*

foundations were faltering. People ceased to be devoted to their religious tasks and the clergy abused their power, prompting public outrage.⁵ In fact, the last three appointed reverends in Salem Village were dismissed from their duties by their flock. In addition, metropolitan England imposed restrictions on Massachusetts' self-governance through the passing of several decrees, causing further political friction. From 1684, the original form of government was abrogated by the English authorities. This continued until William Phipps was appointed governor in 1692.⁶ In the meantime, a new tax act was introduced. Citizens were obliged to lay claim to the land which had been allotted to them and pay taxes in order to secure it, a situation that favoured well-off people. Furthermore, the extremely adverse weather conditions in the last two decades of the 17th century affected the agricultural economy of Massachusetts Bay.⁷

Because of these religious, political, and environmental factors, the population of the colony became increasingly aggravated. People wanted to know why their living standards had deteriorated so abruptly. According to scholars, the deeply religious population of Salem thought that they had offended God and were being punished for their offence. Many attributed God's wrath to witchcraft. Historians tend to treat the intensity of the witch-hunt both as an aspect of the financial and political crisis of the period and as the result of the radically theocratic character of the society under discussion.

As is clear from the judicial records, the story begins at the end of January 1692 with the illness of Betty Parris and

ry, Literature, History, Religion 1620-1860 (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 111.

5. Baker, *The Devil of Great Island*, 181-183.

6. Baker, *The Devil of Great Island*, 184. See also Paul Boyer and Stephen Nissenbaum, *Salem Possessed: The Social Origins of Witchcraft* (Cambridge: Harvard University Press, 2003), 16.

7. Baker, *A Storm of Witchcraft*, 57-68.

Abigail Williams, daughter and niece of Salem's reverend, Samuel Parris.⁸ Since doctors were unable to interpret the girls' symptoms, people became increasingly suspicious that the cause of their illness was sorcery.⁹ The suspicions were further established among the community by the confession of Tituba, Parris's black slave. Tituba was already known for the practice of "white magic" when she confessed her involvement in witchcraft.¹⁰ In order to understand Tituba's confession, as well as the subsequent confessions, we must take the laws that regulated this crime into consideration. The penalty for witchcraft was hanging. Yet, if the defendant confessed and also named other persons involved, his or her life would be spared.¹¹ Consequently, the numerous confessions may represent attempts to escape capital punishment rather than sincere confessions of guilt. As the number of accusations grew, claims of witchcraft were hurled against reputable individuals. In most cases, the accusations were made against those who cast doubt on the validity of evidence taken by the courts. Finally, in October 1692, Governor

8. For a brief overview of the Salem Witchcraft Trials, see Mary Beth Norton, "Introduction," *In the Devil's Snare: The Salem Witchcraft Crisis of 1692* (New York: Vintage Books, 2003), 3-13.

9. Bernard Rosenthal, *Salem Story: Reading the Witch Trials of 1692* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 1-2: "[They] were bitten and pinched by invisible agents; their arms, necks, and backs turned this way and that way, and returned back again, so as it was impossible for them to do of themselves, and beyond the power of any Epileptic Fits, or natural Disease to effect. Sometimes they were taken dumb, their mouths stopped, their throats choaked, their limbs wracked and tormented so as might move an heart of stone, to sympathize with them I will not enlarge in the description of their cruel Sufferings, because they were in all things afflicted as bad as John Goodwins Children at Boston, in the year 1689."

10. On the distinction between white and black magic, see Brian A. Pavlac, *Witch Hunts in the Western World: Persecution and Punishment from the Inquisition Through the Salem Trials* (Westport: Greenwood Press, 2009), 1-24.

11. Rosenthal, *Salem Story*, 28-29. Also, see Baker, *A Storm of Witchcraft*, 154-155.

Phipps suspended the trials, amid a widespread criticism of the court proceedings.¹²

The persecutions culminated in the death of twenty-four people. Nineteen individuals were found guilty during the trials and were executed by hanging, four died in prison awaiting execution, and one was tortured to death because he refused to confess. The violent aftermath of the trials has resulted in their legacy as a warning against mob mentality and power abuse by the authorities. In fact, the term “witch-hunt” was widely used in the 1950s to denote the persecutions of communists during the Cold War.¹³

The Crucible

The 1950s, the decade in which Miller wrote *The Crucible*, were marked by Cold War politics. This was largely expressed in the U.S.A. by senator Joseph McCarthy.¹⁴ His so-called “Red Scare” led to the persecution of all those who were thought to be involved with the Communist party.¹⁵ After World War II, and especially during the first

12. Phipps’s decision to end the trials was also prompted by the accusations against his own wife. See Baker, *The Devil of Great Island*, 180.

13. Searching in the contemporary Press revealed the constant association of the term “witch-hunt” with the practices of senator McCarthy. See, for example, R.E. Porter, “Guilt With Accusation,” *The People’s Voice*, October 5, 1951, 3, <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn86075189/1951-10-05/ed-1/seq-3/>; Sokolsky, “These Days,” *The Daily Record*, March 10, 1954, 10, <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn88063132/1954-03-10/ed-1/seq-4/>.

14. On 1950s America and Cold War, see Jay Weinstein, “Movements and Revolutions in Context,” *Social Change* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2010), 159-193; Robert Griffith, *The Politics of Fear: Joseph R. McCarthy and the Senate* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987); Richard M. Fried, “Bitter Days: The Heyday of Anti-Communism,” *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective* (New York: Oxford University Press, 1990), 144-170; Richard M. Fried, “1950-1960,” *A Companion to 20th-Century America*, ed. Stephen J. Whitfield (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004), 71-86.

15. M. J. Heale, “McCarthyism in State and in Nation,” *McCarthy’s Americans: Red Scare Politics in State and Nation, 1935-1965* (London: MacMil-

half of the 1950s, America was haunted by the fear of communism. As a result, thousands of communists were interrogated about their political beliefs and treated as the nation's enemies. Interrogations were conducted by the House Un-American Activities Committee (HUAC). The first victims were mainly people who could influence public opinion, such as civil servants, artists, and teachers. The interrogations stigmatized those who were linked to communism and many people lost their jobs as a result. In Hollywood, the blacklisting left many of the movie industry's professionals without employment. A way to escape this fate was to provide HUAC with the names of other communist sympathizers.

Miller's decision to focus on 17th century witchcraft in his play is likely related to the fact that he saw an analogy between the past events and those of his own times (i.e. massive hysteria, persecutions on account of peoples' beliefs, interrogations, convictions, and betrayal of comrades).¹⁶ In researching his play's subject, Miller travelled to Salem, studied the judicial record, and decided to create a plot which would accurately represent the events in Salem and the atmosphere of the trials.¹⁷ Although the focus of his play was around historical persons and events, his aim was to use the material in such a way as to "make not a story but a drama."¹⁸

According to Miller, sexuality played a pivotal role in all the testimonies that he studied: "Almost every testimony I had read revealed the sexual theme, either open or barely

lan Press, 1998), 281-301.

16. Miller highlights this analogy in his autobiography *Timebends: A Life* (London: Methuen, 1987), 42-43 and 334-342, as well as in his introduction to his *Plays: One* (London: Methuen, 1988), 38-45.

17. On Miller's use of history in the play, see Robert A. Martin, "Arthur Miller's *The Crucible*: Background and Sources," *Modern Drama* 20, no 3 (1977): 279-292.

18. Miller, *Timebends*, 337.

concealed; (...) Here was guilt, the guilt of illicit sexuality.”¹⁹ He was especially intrigued by the testimonies of Abigail Williams about Elizabeth Proctor and her husband John Proctor. Abigail had previously offered her services as a maid at their household. In Miller’s opinion, her testimonies revealed an inexplicable ambiguity. On the one hand, they depicted her loathing for Elizabeth, whom she accused of witchcraft, while on the other hand they showed that she was making an effort to dissociate John from his wife’s actions.²⁰

Miller used the recurring element of sexuality and the ambiguities in Abigail’s testimony in his play. He created a love triangle between John Proctor, Elizabeth Proctor, and Abigail Williams, around which both the play and the historical events unfold. The play centers around John Proctor, who commits adultery with Parris’s niece, Abigail Williams, while she is working at his house. When Elizabeth discovers their relationship, she dismisses Abigail. Subsequently, Abigail urges the girls to prosecute and she becomes a leading figure in the prosecutions before accusing Elizabeth Proctor of witchcraft. In order to reveal Abigail’s real motives to the court and secure Elizabeth’s acquittal, Proctor makes his relationship with Abigail public. However, his plan backfires, and he himself becomes the target of accusations for witchcraft.

Throughout the play, Proctor is ambivalent about his line of defense. If he pleads guilty, he will save his own life, but he will also substantiate the accusations of witchcraft which he disputes throughout the play. If he pleads not guilty and rejects the accusations he will be put to death, but he will remain true to his beliefs. He chooses the latter and the play ends with his execution. The love story angle helped Miller explore the characters’ motives in more depth, while

19. Miller, *Timebends*, 340-341.

20. Miller, *Timebends*, 337.

also enabling him to attract the audience's attention. The sexual relationship between the two main heroes was Miller's invention and he altered the heroes' ages in order to make his story more cogent for his audience. In 1692 John Proctor was 60 years old while Abigail was just 11, while in Miller's play he is 35 and she is 17.

Apart from this deviation, Miller tried to present both the historical facts and the persons who were involved in them as accurately as possible. His interventions mainly concerned the way in which he narrates the story and can be subdivided into two broad categories. On the one hand, there are changes related to dramatic conventions, enabling the reworking of historical events into a play.²¹ On the other hand, there are changes that served Miller's interest in Salem's events as an exposé of the personal and collective responsibilities which led the community to get involved in a destructive and irrational expression of mass hysteria.

Miller condenses dramatic time and rearranges some events to enhance the suspense of his plot and heighten the audiences' experience by focusing on decisive dramatic moments. An example is the death of Giles Corey (a secondary character in the play). In real life, Corey denied the courts' authority and was put to death on September 19th 1692, one month after Proctor's hanging.²² In the play, Corey dies before Proctor. By placing Corey's death before Proctor's hanging, Miller enhances suspense. Audiences sympathize with Corey and consequently his death invites us to consider John Proctor's execution as a possible, if not probable, outcome.

Another noteworthy intervention is Miller's inclusion of fewer people than were actually involved in the trials of 1692. His protagonists represent all the social groups who

21. In this first category we could include the invented love story by Miller.

22. Christopher Bigsby, *Arthur Miller: A Critical Study* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 148.

were involved in the trials, but by restricting the number of litigants, he was able to explore the heroes' motives and tell the story in a more economical and appealing way.

The group of afflicted girls includes Susana Walcott, Mercy Lewis, Mary Warren, and Abigail Williams. All are young girls with restricted rights within the community of Salem, partly because of their age, but more importantly because of their gender.²³ During the trials, these marginalized girls gained an unexpected authority and a central role in the community.²⁴ Miller stresses their change of status to highlight the way in which oppression can cause uncontrolled behaviors such as the girls' vehement accusations against other members of the community during the trials.²⁵ As well as emphasizing the implications of social hierarchies for the dispensation of justice, Miller also employs psychoanalytic theory to portray the prosecutors' motives. In particular, as Mary Warren's account concerning her own involvement in the case indicates, Miller seems to invoke Freud's theory about repressed memories.²⁶

23. This is mainly why *The Crucible* has been rediscovered by film scholars working on gender studies in the past few decades. See, for example, Wendy Schissel, "Re(dis)covering the Witches in Arthur Miller's *The Crucible*: A Feminist Reading," *Modern Drama* 37, no. 3 (1994): 461-476; Tanfer Emin Tunc, "The Healer and the Witch: Sexuality and Power in Arthur Miller's *The Crucible*," *The Explicator* 71, no. 4 (2013): 266-270; David Booth, "Dubious American Ideal: Gender and Historical Knowledge in *The Crucible*," *Surroundings: An Interdisciplinary Journal* 84, nos. 1-2 (Spring-Summer 2001): 31-49.

24. Baker, *A Storm of Witchcraft*, 115.

25. Arthur Miller, *The Crucible* (London: Penguin Classics, 2015), 52-53.

26. Miller, *The Crucible*, 57: "Mary Warren: I never knew it before. I never knew anything before. When she come into the court I say to myself, I must not accuse this woman, for she sleep in ditches, and so very old and poor. But then- then she sit there, denying and denying, and I feel a misty coldness climbin' up my back, and the skin on my skull begin to creep, and I feel a clamp around my neck and I cannot breath air; and then- [entranced] – I hear a voice, a screamin' voice, and it were my voice – and all at once I remembered everything she done to me!"

Miller, throughout his portrayal of the afflicted girls, uses Freud's theory

Abigail William's leading part in the play gives Miller the opportunity to engage in detailed personal characterization. Abigail's goal is not only to better her position in Salem's community, but also to gain the love of John Proctor. More than any other character in the play, she is involved in the prosecutions with overt self-consciousness because she uses the trials in order to serve her own purposes. Despite her pivotal role in the play, Miller seems to undermine her decisive role in the trials. This is particularly clear in the first act of the play. Miller describes how Abigail pushed the first allegations about sorcery, in a way that leads us to believe that her true achievement at that point was her ability to understand the potential of pre-existing prejudices against certain individuals in Salem's society.²⁷

Through the individual characters and the social group each one of them represents, Miller alludes to specific social, political, and economic issues that afflicted the community. However, Miller's main aim was not just to present the causes which gave rise to the prosecutions, but also to focus on the case of an individual who collides both with society and his own morality. As Miller points out, "I had been searching a long time for a tragic hero [whose own] conscience was all that could keep a world from falling."²⁸ This "tragic hero" was found in the character of John Proctor.

John Proctor is the leading figure amongst the accused. He shares with them various qualities, most importantly

on repressed memories, i.e. memories which are stored in the unconscious of the individual's mind and cannot be recalled at all times but can affect our actions. This theory was described in Freud's *Studies on Hysteria*. See also Bigsby, *Arthur Miller*, 151.

27. Miller, *The Crucible*, 14-50. In the first act of the play, the character of Mrs. Putnam, wife of a wealthy landowner in Salem, embodies the prejudices and the preconceptions of the community of Salem. Mrs. Putnam's argument at this point serves as a basis for Abigail's later allegations.

28. Miller, *Timebends*, 342.

social standing and a dubious attitude towards religion (as becomes clear from his disbelief about sorcery). However, it is central to Proctor's portrayal that throughout the play he struggles to eliminate the guilt which torments him. His extramarital relationship makes him feel indecent and immoral. The guilt that he experiences on account of his past with Abigail is the main reason for his quiescence during the trials, even though Act One has Abigail confessing to Proctor that the witchcraft allegations are nothing but rumors.²⁹ Proctor only divulges his relationship with Abigail to help his wife Elizabeth when she is accused of witchcraft.

Despite the public confession of his adulterous relationship, Proctor does not achieve his goal. Both he and Elizabeth are still accused of witchcraft, and his confession fails to relieve his guilt about his past. His emotional status improves only after he is faced with the dilemma that has tormented all the defendants before him. Lacking any heroic qualities so far, John Proctor dithers about the right course of action in the trial; will he save his own life by resorting to a false testimony that would substantiate the allegations about sorcery, or remain true to his principles by denying the accusations against him and face death? Proctor eventually realizes that it is his actions and his choices that qualify him as an honest individual, and thus prefers to die. His past wrongdoings, mainly his relationship with Abigail, are less contemptible to him if he chooses to act according to his own moral standards.

Miller, therefore, turns his attention to a personal and ethical dilemma; the introspection of a man who struggles

29. Miller, *The Crucible*, 28: "Proctor: What's this mischief here? (...) The road past my house is a pilgrimage to Salem all morning. The town's mumbling witchcraft.

Abigail: Oh, posh! [*Winningly she comes a little closer, with a confidential, wicked air*]. We were dancin' in the woods last night, and my uncle leaped in on us. She took fright, is all."

to escape from the guilt that obstructs him in many aspects of his life. As is often the case with Miller's work, individual behavior becomes the focal point of the play.³⁰ Through the analysis of *The Crucible* it becomes clear that Miller's approach is distanced from the historical turmoil which gave rise to the play and gravitates more towards the personal motivation and behaviors which can arise during any period of social instability. As he wrote, "The political question, therefore, of whether witches and communists could be equated was no longer the point. What was manifestly parallel was the guilt, two centuries apart (...). Without the guilt the 1950s Red-hunt could never have generated such power."³¹

The Crucible premiered in January 1953 and received mixed reviews. The play's relationship with McCarthyism attracted the immediate attention of both viewers and critics.³² Although historical plays provided the material for a good deal of the films produced in the 1950s, Miller's work was not amongst them. The play's first film production in the United States was the 1996 film *The Crucible*, directed by Nicolas Hytner with a screenplay by Miller himself. In France, the response was much more immediate. Only three years after its American theatrical premiere, in 1957, Raymond Rouleau directed a film based on *The Crucible* entitled *Les sorcières de Salem*.

Les sorcières de Salem

Miller's *The Crucible* was staged for a Parisian audience in 1954. Rouleau directed the play at the Théâtre Sarah Bernhardt, with Yves Montand and Simone Signoret in the leading roles of John and Elizabeth Proctor. Before long, Rouleau decided to transfer his production into a feature film.

30. Miller, *Plays: One*, 40-41.

31. Miller, *Timebends*, 341.

32. Bigsby, *Arthur Miller*, 211. Eventually, in 1956, Miller was summoned to appear before HUAC in order to testify about his political leanings but refused to name any of his comrades.

The film was a co-production of the French studio Pathè and the East German studio Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA), as part of a wider collaboration between the two.³³ Although a French translation of the play had already been produced by Marcel Aymè for the theatrical production, Jean-Paul Sartre was asked to revise the script for the film. Sartre was not interested in the themes underlined by Miller in *The Crucible*, such as the emphasis on individual psychology and personal motivation. Instead, Sartre made an explicit comment on the political state of affairs in France at the time. He was chosen for the screenplay because Rouleau, Signoret, and Montand were closely involved with the French Communist Party (PCF).³⁴ The death penalty imposed on Ethel and Julius Rosenberg for their conviction of spying for the USSR and their subsequent execution in June 1953 caused a world-wide wave of protests.³⁵ In France, crowds of people participated in public demonstrations, and Montand and Signoret were among them. The similarities between Elizabeth and John Proctor and the case of Ethel and Julius Rosenberg were apparent to the audiences of both the American and the French production of the play.³⁶

Sartre had already publicly expressed his view on the Rosenberg case in a text under the title "Les animaux

33. Hans-Michael Bock, "East German: The DEFA Story," in *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith (New York: OUP, 1996), 614-626. On the production of *Les sorcières de Salem*, see Marc Silberman, "Learning from the Enemy: DEFA-French Co-productions of the 1950s," *Film History* 18, no. 1 (2006): 21-45.

34. Patricia A. DeMaio, *Garden of Dreams: The Life of Simone Signoret* (Jackson: University Press of Mississippi, 2014), 123-128; Susan Hayward, "Simone Signoret (1921-1985)-The Body Political," *Women's Studies International Forum* 23, no. 6 (2000): 739-747.

35. Lori Clune, "Great Importance World-Wide: Presidential Decision-Making and the Executions of Julius and Ethel Rosenberg," *American Communist History* 10, no. 3 (2011): 263-284.

36. Bruce McConachie, *American Theatre in the Culture of the Cold War: Producing and Contesting Containment, 1947-1962* (Iowa City: University of Iowa Press, 2003), 273-274.

malades de la rage.”³⁷ During the 1950s Sartre became increasingly concerned about politics at the cost of neglecting his own writings.³⁸ In 1954 he returned from his first visit to the Soviet Union and the same year saw the rise of anticolonial resistance in Algeria, which he openly supported. Sartre had also touched on Cold War politics and the role of Communist Parties in the western world in his play *Nekrassov*, which he completed in 1954. Through this play he defended PCF’s role in French politics. He believed France to be haunted by an anti-communist panic similar to that which prevailed in USA under McCarthy.³⁹

When Sartre undertook the adaptation of Miller’s play, he had already attended Rouleau’s theatrical production. It dissatisfied him on account of its political neutrality. He attributed this negative feature to translator Aymè, whose writing style followed Charles Perrault’s (1628-1703) fable tradition.⁴⁰ Sartre’s reworking of the text aimed to throw into relief the political aspects of the play, which he believed revolved around current social frictions, such as the clash between “old and new emigrants and the struggle between poor and rich.”⁴¹ His political views are prominent in the film and led to Miller expressing an unfavorable response to it. Miller thought that the Marxist angle used by Sartre in the film was incompatible with the original play, since Sartre construed the trials as the product of social inequalities

37. Jean Paul Sartre, “Les animaux malades de la rage,” *Libération*, June 22, 1953.

38. István Mészáros, *The Work of Sartre: Search for Freedom and the Challenge of History* (New York: Monthly Review Press, 2012), 225-330; Gary Cox, *Sartre and Fiction* (New York: Continuum, 2009), 160; Benedict O’ Donohoe, *Sartre’s Theatre: Acts for Life*, ed. Peter Collier (Bern: Peter Lang, 2005), 219.

39. Cox, *Sartre and Fiction*, 160.

40. Jean-Paul Sartre, *Sartre on Theatre*, eds. Michel Contat and Michel Rybalka, translated by Frank Jellinek (New York: Pantheon Books, 1976), 55-56.

41. *Ibid.*

and proposed rebellion as the only possible resolution.⁴²

The film's most obvious divergence from Miller's play concerns John Proctor's love triangle with Elizabeth Proctor and Abigail Williams. The first thirty minutes of the film are devoted to a series of scenes, not included in Miller's narrative, concerning the past events of Proctor's family life: we see the couple's relationship as well as their relationship with their child. Moreover, we witness John's extramarital affair with Abigail.⁴³ As becomes obvious in the course of the film, this illicit affair is presented more emphatically in comparison to the play. Until the very last moments of his life, Proctor is presented as being ambivalent about his relationship with Abigail. The prominence of the love triangle can also be gleaned from the cinematography. The recurrent close-ups on the leading actors emphasize the sexuality of the characters. Although this feature does not undermine Sartre's political intentions, it could be interpreted as a choice that was intended to secure the commercial success of the film.⁴⁴

Another important distinction between the film and Miller's play is the shifting of the main villain role away from Reverent Parris to Judge Danforth. In *The Crucible*, Parris epitomizes the political power of the community. This power is granted by his religious position. He cynically exploits his status and authority by way of demolishing his political opponents through trials. In the play, his self-serving attitude is what distinguishes him from Judge Danforth. Danforth represents the law, and thus his actions

42. Susan C.W. Abbotson, *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Infobase Publishing, 2007), 76-77.

43. In the film, John and Elizabeth Proctor are the parents of a young girl, while in the play they have two sons. The historical John Proctor married three times (Elizabeth was his third wife) and was the father of many offspring with each one of his wives.

44. Christopher Bigsby, ed., *The Cambridge Companion to Arthur Miller* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 228.

and decisions about the persecutions, trials, and executions rely on the letter of the law.

In contrast, in the film, Danforth is the main villain. This negative portrayal of Danforth is shown in the way in which he blatantly deals with the judicial proceedings. Throughout the film Danforth is merciless, refusing to see the disastrous outcome of trials. Danforth's villainy is highlighted through the cinematography and through Rouleau's acting, both of which aim to bring out his authoritative personality and his coarseness. The negative portrayal of Judge Danforth can be viewed as an explicit political comment on the part of Sartre, whose Marxist background leads him to imply that political power rather than religious power is the main cause of the community's misfortunes. Hence, Sartre's reading of history emphasizes the social and political context of the trials. Miller admitted later that he did not present Judge Danforth's character in as sinister a manner as he wished, but he still refuted Sartre's totally negative representation of him.⁴⁵

Sartre's script also stressed the social effects of the trials. While public reaction in *The Crucible* is expressed implicitly through the isolated heroes rather than through the dramatization of public opinion, the film draws attention to the public's response to the trials. This response is presented as the only means through which the trials will come to an end.⁴⁶ Rebellion is anticipated early in the film through multiple crowd scenes. These scenes give voice to public opinion, and towards the end of the film we see armed crowds protesting against the authorities after John Proctor's execution.

45. Miller, *Plays: One*, 42-44; Bigsby, *Arthur Miller*, 156.

46. In the fourth act of *The Crucible*, the audience learns from the discussion between two marginal characters that a group of people in Andover, another region in which persecutions took place, rebelled and set the courts and prison on fire. The events in Andover are referred to in passing. This reference is intended to cause foreboding about Salem's future, even though Miller does not dramatize acts of rebellion in the play.

Proctor's death in the film is granted a different meaning from the one it has in Miller's play. In Miller's version, Proctor's decision to die is linked to his determination to remain true to his ethical principles; it is presented as a moral choice. In the film, however, Proctor's death is invested with ideological dimensions. From the very first scenes of the film, Proctor is introduced in relation to his class identity: he is a farmer rather than a wealthy land owner. He is also presented along with other people of his class, who advise him to refrain from challenging the authorities because he is the only representative of his class in the senate and must not be removed from office. The night before his execution, his comrades arm the crowds in preparation for a rebellion if he is not pardoned. When he dies, Salem's angry inhabitants use weapons to force Judge Danforth to abscond.

John Proctor's execution is not presented as a decision caused by his moral principles, as is the case in Miller's play. In *Les sorcières de Salem*, Proctor is presented as being aware of his death's effect on the community. In other words, he knows that his death will cause public's indignation due to his social status. He sacrifices himself because he wants to instigate a strong reaction from the crowd and put an end to the trials. Proctor's death is therefore presented "[a]s an act of revolt at the heart of a social combat."⁴⁷

The Salem witch-hunt attracted both Miller's and Sartre's attention in the 1950s because the 1692 trials provided them with material for commentary on their current social and political situation. Miller and Sartre did not want to offer a neutral dramatization of the events which took place in 1692; both the play and the movie interpreted the historical events that they narrated in order to problematize the existing political state of affairs.

47. Sartre, *Sartre on Theatre*, 56.

Ανθή Παπαναστασίου
**Συνάντηση λογοτεχνίας, κινηματογράφου και
ιστορίας στο *Ουζερί Τσιτσάνης***

Στην παραγωγή ενός μυθοπλαστικού έργου επενεργούν ποικιλοτρόπως τα πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής δημιουργίας, ενώ η πρόσληψη του έργου μπορεί να εκκινήσει αναπροσανατολισμούς εκφάνσεων του πολιτισμικού γίνεσθαι. Όταν το μυθοπλαστικό έργο θεματοποιεί ιστορικά γεγονότα, ανακατασκευάζοντάς τα στο παρόν, αποτυπώνει την πρόσληψη των γεγονότων αυτών από τον δημιουργό, στην οποία εμπεριέχεται και η ερμηνεία τους. Αντανακλά και τη συλλογική μνήμη της ομάδας στην οποία ανήκει ο δημιουργός ή και εκείνης στην οποία απευθύνεται.¹

Αυτή η επενέργεια συγχρονικών και διαχρονικών πτυχών των πολιτισμικών συμφραζομένων στην πρόσληψη ιστορικών γεγονότων της Κατοχής και στην ανακατασκευή τους σε ένα μυθοπλαστικό έργο διερευνάται στο παρόν κείμενο μέσα από τη συνεξέταση των εικόνων του γερμανού κατακτητή, του Εβραίου, του αντιστασιακού, του μαυραγορίτη και του συνεργάτη των Γερμανών σε δύο συνδεδεμένα έργα, στο μυθιστόρημα του Γιώργου Σκαμπαρδώνη *Ουζερί Τσιτσάνης*, το οποίο εκδόθηκε το 2001,² και στην ομώνυμη κινηματογραφική του προσαρμογή από τον Μαρούσο Μανουσάκη το 2015.

Σε έργα μυθοπλασίας οι εικόνες των προσώπων, ιστορικών και μη, και των ανθρώπινων ομάδων συγκροτούνται από ένα σύνολο χαρακτηριστικών, ιδιοτήτων και συμπεριφορών τα οποία προσγράφονται στα πρόσωπα αυτά

1. Βενετία Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και ιστορία. Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση* (Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2010), διαθέσιμο στο http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature_history/apostolidou-literature-history.pdf (πρόσβαση 22 Σεπτεμβρίου 2019).

2. Γιώργος Σκαμπαρδώνης, *Ουζερί Τσιτσάνης* (Αθήνα: Κέδρος, ²2001).

και στις ομάδες.³ Όταν στα γνωρίσματα αποδίδεται γενικευτική ισχύς, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η ατομική διαφοροποίηση, τότε η εικόνα προσλαμβάνει στερεοτυπική μορφή. Στην κατασκευή της εικόνας συνεργούν οι ανάγκες της αφηγηματικής οικονομίας, η ειδολογική παράδοση, οι ιδεολογικές παραδοχές του δημιουργού και η πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική επικαιρότητα. Η διερεύνηση των εικόνων, προσώπων και ομάδων ενός έργου, το οποίο θεματοποιεί ιστορικά γεγονότα, αποκαλύπτει διακειμενικούς συσχετισμούς, ιδεολογικές επενδύσεις και ερμηνευτικές οπτικές όχι μόνο για τα ιστορικά αλλά και για τα σύγχρονα με την παραγωγή του έργου γεγονότα, τα οποία ανακλώνται ενδοκειμενικά. Οι αποκλίσεις των εικόνων ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στην κινηματογραφική του προσαρμογή αναμένεται να υποδείξουν τη διαφοροποιημένη πρόσληψη και (ιδεολογική) ερμηνεία των ιστορικών γεγονότων με την οποία συμπλέκονται οι ατομικές καλλιτεχνικές επιλογές, οι διαφορετικές δυνατότητες και απαιτήσεις των καλλιτεχνικών μέσων, οι ειδολογικές παραδόσεις και η εγγραφή σύγχρονων με την παραγωγή πολιτικών και κοινωνικών εξελίξεων και ιδεολογικών διεργασιών.

Στο μυθιστόρημα, ο Γιώργος Σαμαράς, κουνιάδος του Τσιτσάνη, συνιδιοκτήτης του ουζερί και δηλωμένο στην «Εξήγηση»⁴ προσωπείο του συγγραφέα, αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την καθημερινότητά του κατά τη διάρκεια του Φεβρουαρίου και του Μαρτίου του 1943 στη Θεσσαλονίκη. Τα βράδια ο Γιώργος εξυπηρετεί στο ουζερί τους θαμώνες, στους οποίους συγκαταλέγονται μαυραγορίτες, αντιστασιακοί, εξέχοντα μέλη της τοπικής

3. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθολογίας* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1998), 111-119, 157-166, 239-265. Ιωάννα Οικονόμου-Αγοραστού, *Εισαγωγή στη συγκριτική στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1992), 17-23, 79-99.

4. Σκαμπαρδώνης, «Εξήγηση», *Ουζερί Τσιτσάνης*, χ. σ.

κοινωνίας, λαϊκοί άνθρωποι και ο διοικητής Ασφαλείας Θεσσαλονίκης και κουμπάρος του Τσιτσάνη. Την ημέρα ο Γιώργος βοηθάει τον πατέρα του στο επιταγμένο του ξυλουργείο και, εξαιτίας αυτού, υποχρεώνεται να παράσχει υπηρεσίες στους Γερμανούς. Μεταξύ άλλων, εργάζεται στη βίλα όπου διαμένουν οι επικεφαλής αξιωματικοί της επιχείρησης εκτοπισμού των θεσσαλονικέων Εβραίων, ο Ντίτερ Βιτσολτσένι και ο Άλοϊς Μπρουνερ, και στο γκέτο του Χιρς την ημέρα έναρξης των σιδηροδρομικών αποστολών των Εβραίων στην Πολωνία. Ταυτόχρονα, μία σειρά τραυματικών εμπειριών τον ωθούν να συμμετάσχει στην Αντίσταση. Στρατολογείται στην αντιστασιακή ομάδα του Δικτύου, στην οποία εντάσσει και τη φίλη του, την Εβραία Εστρέα. Ο Γιώργος και η Εστρέα αποστέλλουν πληροφορίες, μέσω δακτυλογραφημένων κειμένων ή ασυρμάτου, στο Συμμαχικό Στρατηγείο της Μέσης Ανατολής. Στη διάρκεια των ελάχιστων και σύντομων συναντήσεών τους στο υπόγειο του ξυλουργείου, όπου κρύβουν τον εξοπλισμό, η Εστρέα, η οποία ήδη διαμένει στο γκέτο του Χιρς, του μεταφέρει τις εξελίξεις εντός του γκέτο. Οι επαφές τους διακόπτονται με την ολοκλήρωση της περιφράξης του γκέτο. Η αντιστασιακή ομάδα του Γιώργου προδίδεται από ένα βίαιο, ανήθικο και παραβατικό άτομο, μετέπειτα ταγματасφαλίτη, και εξαρθρώνεται. Ο Γιώργος πληροφορείται την ενοχή του εν λόγω ατόμου, το δολοφονεί και αποσύρεται προσωρινά από την αντιστασιακή δράση. Στον ελάχιστο ελεύθερο χρόνο του επισκέπτεται τον ολιγόλογο και εσωστρεφή Τσιτσάνη και συζητά με αυτόν και τη σύζυγό του για οικογενειακά θέματα, για τον τρόπο σύνθεσης και επεξεργασίας των στίχων και της μουσικής των τραγουδιών του Τσιτσάνη, για το ρεμπέτικο και, σπανίως, για την επικαιρότητα. Μετέχει, επίσης, σε γλέντια ρεμπετών φίλων του Τσιτσάνη. Μέσα από την αφήγηση του Γιώργου, στην οποία συνυφαινεται το ατομικό με το συλλογικό, αναπλάθεται η κατοχική καθημερινότητα στην πόλη την περίοδο των φυλετικών διώξεων. Πρόκειται για τη ζοφερή πραγματικότητα στην οποία έζησε ο Τσιτσάνης, τις τραυματικές

εμπειρίες της οποίας μετουσίωσε σε τέχνη. Ο Σκαμπαρδώνης στην «Εξήγηση» διευκρινίζει ότι η ανάπλαση ιστορικών γεγονότων και προσώπων εξυπηρετεί αποκλειστικά τους μυθοπλαστικούς του στόχους.

Η κινηματογραφική προσαρμογή επικεντρώνεται στη γένεση και στην εξέλιξη του δεσμού του Γιώργου (Χάρης Φραγκούλης) με την Εστρέα (Χριστίνα Χειλά-Φαμέλη) και, δευτερευόντως, στις αισθηματικές περιπέτειες της τραγουδίστριας του ουζερί Λέλας (Βασιλική Τρουφάκου), από το καλοκαίρι του 1942, όταν ξεκίνησαν τα φυλετικά μέτρα, ως τον Μάρτιο του 1943, όταν άρχισαν οι εκτοπισμοί των Εβραίων. Ο Γιώργος, αντικαθιστώντας ένα δολοφονημένο μέλος στην αντιστασιακή ομάδα, γνωρίζει την Εστρέα και οι δύο νέοι ερωτεύονται. Ταυτόχρονα, η κακομεταχείριση των Εβραίων, οι οποίοι συγκεντρώνονται στην πλατεία Ελευθερίας για να απογραφούν κατόπιν γερμανικής διαταγής, εγείρει ανησυχίες στους κόλπους της εβραϊκής κοινότητας, αλλά ο αρχιραβίνος Κόρρετζ (Μιχάλης Αεράκης) καθησυχάζει τα μέλη της κοινότητας, όπως πράττει ύστερα από κάθε νέο φυλετικό μέτρο. Μόνον ο ξάδερφος της Εστρέα, ο σοσιαλιστής Αλμπέρτο (Θοδωρής Αντωνιάδης), διαβλέπει την απειλή, προειδοποιεί τα μέλη της εβραϊκής κοινότητας και καλεί σε δυναμικές αντιδράσεις, χωρίς όμως ανταπόκριση. Όταν ο πατέρας της Εστρέα Γιάκω (Γιάννης Στάνκογλου), με την εύθραυστη υγεία, επιστρέφει από τα καταναγκαστικά έργα, της ανακοινώνει προξενιό με τον Δαβίδ (Abe Cohen), γιο ενός κοσμηματοπώλη και οικογενειακό τους φίλο. Το προξενιό προκαλεί εντάσεις ανάμεσα στον Γιώργο και στην Εστρέα. Τις παραμονές της αναχώρησης από το γκέτο για την Πολωνία, οι γονείς της Εστρέα και του Δαβίδ αποφασίζουν την τέλεση του γάμου. Η Εστρέα αρνείται να παντρευτεί και αποκαλύπτει τη σχέση της με τον χριστιανό Γιώργο. Οι γονείς και η καλύτερη φίλη της την απαρνιούνται και εκείνη αποδρά από το γκέτο με τη βοήθεια του Αλμπέρτο, ο οποίος όμως συλλαμβάνεται και εκτελείται την επόμενη ημέρα. Η Εστρέα κρύβεται στο σπίτι του Τσιτσάνη (Ανδρέας Κων-

σταντίνου), ο οποίος της εξασφαλίζει ψεύτικη ταυτότητα για να διαφύγει με τον Γιώργο στην υπό ιταλική κατοχή Αθήνα. Όμως, την ημέρα έναρξης των αποστολών για την Πολωνία, η Εστρέα επιστρέφει στο γκέτο και επιβιβάζεται στο τρένο με τους γονείς της. Παράλληλα, ο Γιώργος συμμετέχει σε μια αντιστασιακή επιχείρηση, η οποία προδίδεται, με συνέπεια να σκοτωθούν όλοι πλην του Γιώργου. Προδότης είναι ο αρραβωνιαστικός της Λέλας, ο Τάσος (Γιάννης Αιβάζης), τον οποίο η Λέλα αρραβωνιάστηκε μετά την άρνηση του παντρεμένου Τσιτσάνη να συνάψει δεσμό μαζί της. Τις παραμονές του γάμου της με τον Τάσο, η Λέλα αναγνωρίζει τον κουκουλοφόρο Τάσο σε ένα μπλόκο και, συντετριμμένη, το εκμυστηρεύεται στον Γιώργο, ο οποίος τον σκοτώνει.

Η σεναριακή αναβάθμιση του δεσμού ανάμεσα σε έναν χριστιανό και μια διωκόμενη Εβραία και της επιθυμίας μιας όμορφης και ταλαντούχας τραγουδίστριας για τον παντρεμένο μουσικό-εργοδότη της εκκινεί ενδεχομένως από το ενδιαφέρον του Μανουσάκη για τη θεματική αυτή⁵ ο σκηνοθέτης είχε ήδη πραγματευτεί το θέμα του δοκιμαζόμενου εξαιτίας ταξικών, θρησκευτικών και εθνικών διαφορών έρωτα σε τηλεοπτικές σειρές (π.χ. *Ψίθυροι καρδιάς* Mega Channel 1997-1998, *Η αγάπη ήρθε από μακριά* ANT1 2001-2002, *Μη μου λες αντίο* ANT1 2004-2005), οι οποίες είχαν σημειώσει υψηλή τηλεθέαση. Η μελοδραματική ερωτική ιστορία εν μέσω Κατοχής συνηθιζόταν, επίσης, στις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου της περιόδου 1945-1981, οι οποίες θεματοποιούν την Κατοχή,⁶ με το σύγχρονο τηλεοπτικό κοινό να εξοικειώνεται μαζί τους μέσα από την τηλεοπτική (επανα)προβολή τους. Στα

5. Το σενάριο της ταινίας υπογράφουν ο Βασίλης Σηηλιόπουλος, η Άντα Γκουρμπαλή και ο Μανούσος Μανουσάκης.

6. Γιώργος Ανδρίτσος, «Η Κατοχή και η Αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 έως το 1981», διδακτορική διατριβή (Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2008), 78, 94, 111, 133, 162, 179, 247.

τηλεοπτικά προγράμματα ανάδειξης μουσικών ταλέντων παραπέμπουν οι επινοημένες στο σενάριο σκηνές της επιλογής και της εκπαίδευσης της Λέλας ως τραγουδίστριας στο ουζερί.

Στο μυθιστόρημα, οι Γερμανοί αναπαριστάνονται ως εισβολείς και, κυρίως, ως κατακτητές ενός αστικού κέντρου. Ο γερμανικός στρατός χαρακτηρίζεται από πειθαρχία, δραμεθοδικά, επιβάλλεται με την υπεροπλία του, τιμωρεί, με δυσανάλογα αντίποινα, κάθε εναντίον του ενέργεια και εγκαθιδρύει τον φόβο. Παράλληλα, όμως, στην εισβολή στη Μακεδονία προστατεύει τους αιχμάλωτους έλληνες στρατιώτες από τη δολοφονική μανία των Βούλγαρων. Οι γερμανοί στρατιώτες και κατώτεροι αξιωματικοί εκτελούν τα καθήκοντά τους με συνέπεια και αποτελεσματικότητα. Επιθετικότητα εκδηλώνουν όταν φρουρούν εγκαταστάσεις. Όταν αντιμετωπίζουν δολιοφθορές ή αντιστασιακές πράξεις, προβαίνουν σε αντίποινα ή φρουρούν τα γκέτο, επιδεικνύουν σκληρότητα. Εκτός υπηρεσίας, κάποτε και εντός, περπατούν χαλαρά στον δρόμο, αστειεύονται μεταξύ τους και γελάνε, ενώ στον ελεύθερο χρόνο τους διασκεδάζουν παρακολουθώντας ποικίλα θεάματα ή λαμβάνοντας μέρος σε αθλητικούς αγώνες. Ορισμένοι συμπράττουν σε έκνομες πράξεις με Έλληνες, δωροδοκούνται από αντιστασιακούς ή πέφτουν θύματα ντόπιων απατεώνων. Κατά τη διάρκεια των πολεμικών επιχειρήσεων στη Μακεδονία, ως αιχμάλωτοι, οι γερμανοί στρατιώτες υφίστανται την αναίτια βία ελλήνων στρατιωτών.

Η συμπεριφορά και η δράση των απεσταλμένων αξιωματικών για την υλοποίηση των φυλετικών διώξεων, του Βιτσλιτσένι και του Μπρούνερ, αμφότερων ιστορικών προσώπων, σκιαγραφούνται αρνητικά. Οι δύο αξιωματικοί εκδηλώνουν σημάδια ψυχικής διαταραχής, εμφορούνται από τη ναζιστική ιδεολογία και είναι διεφθαρμένοι υλικά και ηθικά. Εξαπατούν τον αρχιραβίνο Κόρρετζ, ψεύδονται στους εβραίους ανάπηρους πολέμου και, σε συνεργασία με εβραίους προδότες, οργανώνουν μια επιχείρηση απαγωγών και βασανισμού εύπορων Εβραίων, για να τους

αποκαλύψουν τα θύματά τους κρυμμένα τιμαλφή, μέρος από τα οποία παρακρατούν για τον εαυτό τους.

Στην ταινία εξαφανίζεται κάθε θετική συμπεριφορά και ειρηνική εξωυπηρεσιακή δραστηριότητα των Γερμανών. Οι ολιγάριθμοι γερμανοί στρατιώτες και αξιωματικοί, οι οποίοι εμφανίζονται σχεδόν σε κάθε σκηνή όπου απαιτείται η παρουσία του κατακτητή, κινούνται διαρκώς νευρικά και επιθετικά. Εκτός υπηρεσίας κυκλοφορούν μεθυσμένοι. Κάποιοι αξιωματικοί, με τη συντροφιά ελληνίδων και ελλήνων συνεργατών, πίνουν και διασκεδάζουν παρακολουθώντας από το μπαλκόνι τους τα διαδραματιζόμενα στην πλατεία Ελευθερίας. Ο Βιτσολιτσένι και η ένστολη Γερμανίδα με την οποία συνυπηρετεί⁷ επιδεικνύουν ειρωνική και υπεροπτική στάση, ενίοτε και σαδιστική συμπεριφορά, προς τους Εβραίους, αλλά και προς τους χριστιανούς Θεσσαλονικείς.

Στην αναπαράσταση του γερμανού εισβολέα και κατακτητή στο μυθιστόρημα εγγράφονται απηχήσεις διεθνών και εγχώριων πολιτικών εξελίξεων και ιστοριογραφικών διερευνήσεων της δεκαετίας του 1990 καθώς και τάσεις της μεταπολεμικής ελληνικής πεζογραφικής παράδοσης.

Συγκεκριμένα, στη δεκαετία του 1990, η υπογραφή της Συνθήκης για την Ευρωπαϊκή Ένωση (Συνθήκη του Μάαστριχτ) από την Ελλάδα και τη Γερμανία, οι εγχώριες απόπειρες εκσυγχρονισμού της κρατικής διοίκησης και των θεσμών ώστε να καταστεί εφικτή η ένταξη της Ελλάδας στην Οικονομική και Νομισματική Ένωση και οι προοπτικές στενής συνεργασίας της Ελλάδας με τη Γερμανία στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης ευνόησαν τη βελτίωση των διμερών σχέσεων, χωρίς όμως να εξομαλύνουν εντελώς τις διαφορές. Η διάσταση θέσεων, κυρίως στα ζητήματα τα οποία ανέκυπταν από τις ανακατατάξεις στα Βαλκάνια, προκάλεσε εντάσεις ανάμεσα στα δύο κράτη και αναμόχλευε τα αναγόμενα στην Κατοχή αντιγερμανικά αισθήματα μεγάλης μερίδας των πο-

7. Μάλλον η γραμματέας του Βιτσολιτσένι στο μυθιστόρημα, ενδεδυμένη με στρατιωτική στολή και αναβαθμισμένη σε μάχιμη στρατιωτικό, η οποία υποκαθιστά τον Μπρούνερ στην ταινία.

λιτών.⁸ Ωστόσο, η προοπτική της ευρωπαϊκής ενοποίησης και η όξυνση του διάχυτου στους πολίτες αντιαμερικανισμού εξαιτίας των αμερικάνικων επεμβάσεων στα Βαλκάνια συνέβαλαν στην άμβλυση του αντιγερμανισμού.

Παράλληλα, ο τερματισμός του Ψυχρού Πολέμου το 1989 με την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης, η επανένωση των δύο Γερμανιών με τη συνακόλουθη αναζήτηση μιας νέας γερμανικής εθνικής ταυτότητας και η επέτειος των πενήντα χρόνων από τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αναζωπύρωσαν στη δεκαετία του 1990 το επιστημονικό και το δημόσιο ενδιαφέρον για τη δεκαετία του 1940. Η επιστημονική ιστοριογραφία διερεύνησε, μεταξύ άλλων, την εμπειρία και την καθημερινότητα των γερμανών στρατιωτών στις κατεχόμενες χώρες, την ταυτότητα και τη φυσιολογία των στελεχών του ναζιστικού διωκτικού μηχανισμού και τα δεινά των Γερμανών, ιδίως των αμάχων θυμάτων του πολέμου, κομίζοντας πολυδιάστατες ερευνητικές προσεγγίσεις για τη δράση και τη συμπεριφορά των Γερμανών κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και για τα πολεμικά και μεταπολεμικά τους παθήματα. Οι αναθεωρητικές ερμηνευτικές προθέσεις ορισμένων ιστορικών προξένησαν αντιδράσεις και δημόσιες αντιπαραθέσεις ιστορικών αλλά και δημοσιογράφων, οι οποίες αναπροσανατόλισαν πτυχές της δημόσιας μνήμης.⁹

8. Δημήτρης Αποστολόπουλος, «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στη σχέση Ελλήνων-Γερμανών: από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την Κατοχή στον Ψυχρό Πόλεμο και την ευρωπαϊκή ενοποίηση» στο *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, λογοτεχνία*, Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014), τομ. Δ΄, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015), 605, 614-616· Νίκος Μαραντζίδης και Γιώργος Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας. Οι ανατροπές της κοινής γνώμης στα χρόνια των Μνημονίων* (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδόπουλος, 2019), 191-195.

9. Χάγκεν Φλάισερ, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη δημόσια ιστορία* (Αθήνα: Νεφέλη, 2008), 39-132, 287-507· Αντώνης Λιάκος, «Η νεοελληνική ιστοριογραφία στο τελευταίο τέταρτο του 20ού

Όψεις αυτών των διεργασιών της δεκαετίας του 1990 αντανακλώνται στην αναπαράσταση του γερμανού κατακτητή σε ελληνικά πεζογραφικά έργα της περιόδου, τα οποία, άλλωστε πια, συγγράφονται από πεζογράφους χωρίς προσωπικά βιώματα από την Κατοχή και απευθύνονται σε ένα ανάλογο αναγνωστικό κοινό.¹⁰ Η διεύρυνση της υποστήριξης νεοναζιστικών πολιτικών σχηματισμών στη Γερμανία και ακροδεξιών ξενοφοβικών κομμάτων στην Ελλάδα οδήγησε στη διατήρηση της μεταπολεμικής πεζογραφικής σύνδεσης του γερμανού κατακτητή με τα δεινά τα οποία επέφερε ο ναζισμός.¹¹ Τη λειτουργία αυτή εξυπηρετούν τα πεπραγμένα των Βιτσλιτσένι και Μπρούνερ στο μυθιστόρημα του Σκαμπαρδώνη. Επίσης, οι γερμανικές θηριωδίες εξακολουθούν να αφυπνίζουν τους κατακτημένους,¹² όπως συμβαίνει με τον Γώργο. Ωστόσο, διαφαίνεται μια τάση απομάκρυνσης από τη στερεοτυπική μυθοπλαστική σκιαγράφηση του Γερμανού ως του απόλυτου Κακού.¹³ Επιπλέ-

αίωνα», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 76-77 (2001): 83-90· Γιώργος Κόκκινος, «Το Ολοκαύτωμα στην ιστορική συνείδηση του δυτικού κόσμου: ενδεικτικές όψεις» στο *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την ιστορία και τη μνήμη*, επιμ. Γιώργος Κόκκινος, Έλλη Λεμονίδου και Βλάσης Αγτζίδης (Αθήνα: Ταξιδευτής, 2010), 72-73· Μαρία Καβάλα, *Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)* (Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015), 146-147· Πολυμέρης Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή 1941-1944* (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2010), 12-13.

10. Μαρία Καλλίτση, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή στην ελληνική πεζογραφία», διδακτορική διατριβή (Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2007), 175-190.

11. Καλλίτση, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 10, 78, 89, 100, 102, 116, 130, 175, 190-195.

12. Καλλίτση, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 10-11.

13. Καλλίτση, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 14, 190, 196· Σωτηρία Σταυρακοπούλου, *Η γερμανική κατοχή σε πεζογράφους της Θεσσαλονίκης* (Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία, 2015), 18-21. Δεν πρόκειται για άγνωστη προσέγγιση στη μεταπολεμική πεζογραφία, ενώ, επίσης, σχετίζεται με σύγχρονες της παραγωγής πολιτικές διεργασίες, βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950* (Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015), 123-125· Καλλίτση, «Η

ον, στην εικόνα του Γερμανού-θύτη προστίθεται σε κάποια μυθοπλαστικά έργα και εκείνη του Γερμανού-θύματος των Ελλήνων, συνήθως των ανταρτών οι οποίοι τον έχουν αιχμαλωτίσει. Η προσθήκη αυτή αποσκοπεί στην υπόδειξη και των ελληνικών σφαλμάτων στον πόλεμο.¹⁴ Στο πλαίσιο αυτό, στο *Ουζερί Τσιτσάνης* οι Γερμανοί, αν και δεν διαφεύγουν πλήρως από τη στερεοτυπική πεζογραφική σύλληψη¹⁵ –νέοι, ψηλοί, ξανθοί, εύρωστοι–, δεν βαδίζουν πια ψυχρά και υπεροπτικά, δεν διατάζουν ουρλιάζοντας, ούτε συμπεριφέρονται επιθετικά όταν δεν επιβάλλεται από το υπηρεσιακό τους καθήκον. Αντιθέτως, επιδεικνύουν μια ποικιλία συμπεριφορών τόσο μεταξύ τους όσο και στις επαφές και στις σχέσεις τους με τους κατακτημένους, όπως αντίστοιχα συμβαίνει και με τους κατακτημένους. Πέφτουν, επίσης, θύματα των Ελλήνων: ένας αιχμάλωτος γερμανός στρατιώτης θανατώνεται εν ψυχρώ και χωρίς αιτία από έλληνα στρατιώτη, πράξη η οποία επιφέρει αντίποινα στον ίδιο αλλά και σε μη συμμετέχοντες συστρατιώτες, όταν η κατάσταση μεταστρέφεται και το ελληνικό στρατιωτικό σώμα αιχμαλωτίζεται από τους Γερμανούς.

Οι αποκλίσεις της εικόνας του γερμανού κατακτητή στην κινηματογραφική προσαρμογή, δηλαδή η εξάλειψη κάθε θετικής συμπεριφοράς αυτού και η εξαφάνιση του Γερμανού-θύματος, συμβαδίζουν με την καθιερωμένη και αποδεκτή από το κοινό παράδοση του προγενέστερου εμπορικού κινηματογράφου και ανταποκρίνονται στην κυρίαρχη εικόνα του Γερμανού στον δημόσιο λόγο στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του γεμάτου εντάσεις 2015.

Η ανάγκη αναπαράστασης της σκληρής κατοχικής καθημερινότητας και των διαδοχικών φυλετικών μέτρων στο λιγιστό φιλικό χρόνο περιόρισε την εμφάνιση του γερμα-

εικόνα του γερμανού κατακτητή», 14, 61, 97-105, 110-114, 143-157, 161-172, 192-195. Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ*, 249.

14. Καλλίτση, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 14-15, 139, 174-175, 187, 190, 194.

15. Καλλίτση, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 7-8.

νού κατακτητή σχεδόν αποκλειστικά εν ώρα καθήκοντος (σε περιπολίες, έρευνες, συλλήψεις, εκτελέσεις και στη φρούρηση στα καταναγκαστικά έργα και στο γκέτο) και ευνόησε την προβολή μόνον της επιθετικής και σκληρής συμπεριφοράς του. Η ίδια εικόνα κυριαρχεί και στις ηρωικές και μελοδραματικές ταινίες της περιόδου 1945-1981, με τις οποίες το σύγχρονο κοινό εξοικειώνεται μέσω της τηλεόρασης. Στις ταινίες αυτές η εικόνα του απάνθρωπου γερμανού κατακτητή συμβάλλει στην ανάδειξη του αντιστασιακού έλληνα αγωνιστή και του ελληνικού ήθους.¹⁶ Στην ταινία του Μανουσάκη, στην οποία επίσης αντιπαρατίθενται τα εθνικά στερεότυπα, ο κατακτητής δεν καταξιώνει τον αντιστασιακό αγωνιστή αλλά το ελληνικό ήθος. Στη γερμανική αλαζονεία, επιθετικότητα και σκληρότητα αντιτάσσεται η ελληνική φιλανθρωπία, συμπόνια και αλληλεγγύη, ιδίως προς τους κατατρεγμένους.

Η στερεοτυπική αυτή αναπαράσταση του Γερμανού ως του απόλυτου Κακού επικράτησε και στη μεταπολεμική λαϊκή μνήμη, ύστερα από την τραυματική εμπειρία της Κατοχής.¹⁷ Η οικεία αυτή εικόνα της πεζογραφίας, του κινηματογράφου και της λαϊκής μνήμης¹⁸ ανασύρθηκε στον δημόσιο λόγο μετά την εκδήλωση της εγχώριας οικονομικής κρίσης το 2009, η οποία εξήρε τα αντιγερμανικά αισθήματα μεγάλου αριθμού πολιτών.¹⁹ Στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις της

16. Ιωάννης Λουκίσης, «Στερεότυπες εκφράσεις και συμπεριφορές μεταξύ Ελλήνων και Γερμανών σε ελληνικές ταινίες: πολιτισμική προσέγγιση. Συμβολή στη μελέτη του κινηματογραφικού πολιτισμικού αγαθού», διδακτορική διατριβή (Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2013), 355. Σε παρόμοια διαπίστωση καταλήγει η Καλλίτη για τη μεταπολεμική πεζογραφία, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 10.

17. Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ*, 249· Λουκίσης, «Στερεότυπες εκφράσεις και συμπεριφορές», 179.

18. Καλλίτη, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 10, 59, 68, 78, 116-118· Ανδρίτσος, «Η Κατοχή και η Αντίσταση», 86, 101, 119-120, 147, 168, 218-219, 254· Λουκίσης, «Στερεότυπες εκφράσεις και συμπεριφορές», 179, 181-213, 223-241, 266-270, 353-357.

19. Μαραντζίδης και Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας*, 21, 202-204,

επικαιρότητας στον δημόσιο λόγο υπεισήλθε ο παραλληλισμός του παρόντος με το κατοχικό παρελθόν. Η γερμανική πολιτική ηγεσία παραβλήθηκε με τη ναζιστική, οι σύγχρονοι Γερμανοί (εταίροι) με τους γερμανούς κατακτητές, η σύγχρονη γερμανική πολιτική με την κατοχική και η κατάσταση στη χώρα με εκείνη κατά τη διάρκεια της Κατοχής.²⁰ Ενδεχομένως, στη γερμανική ηγεσία του 2015 να παραπέμπει η ένστολη Γερμανίδα της ταινίας, διασκευασμένο μυθιστορηματικό πρόσωπο και ασύμβατο με την ιστορική πραγματικότητα, καθώς οι Γερμανίδες δεν υπηρέτησαν σε μάχιμες θέσεις στην πρώτη γραμμή στο Γ΄ Ράιχ.²¹

Η στερεοτυπική εικόνα του Γερμανού ως του απόλυτου Κακού υπονοεί ότι η αλαζονεία, η επιθετικότητα και η απανθρωπιά αποτελούν «φυσικά» γνωρίσματα της γερμανικής «φυλής». Αυτά τα «φυσικά» χαρακτηριστικά ευθύνονται για τις θηριωδίες της Κατοχής και, μέσω της παραβολής της κατοχικής με τη σύγχρονη πραγματικότητα, για τις δυσκολίες του ελληνικού λαού, τα χαρακτηριστικά του οποίου βρίσκονται στον αντίποδα των γερμανικών, σύμφωνα με τη στερεοτυπική αυτή σύλληψη της ιστορίας και της επικαιρότητας. Η ενοχοποίηση της γερμανικής «φύσης» για τα εγκλήματα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, σε συνδυασμό με την απουσία ξεκάθαρης απόδοσης της γενοκτονίας των Εβραίων στη ναζιστική φυλετική ιδεολογία, δεν συνιστά μόνον παρέκκλιση από το μυθιστόρημα, στο οποίο καθίσταται σαφής η υπαιτιότητα της ναζιστικής ιδεολογίας, αλλά και από την επιστημονική ιστοριογραφία,²² ενώ εδράζεται σε

209-225· Άννα Φραγκούδη, *Ο εθνικισμός και η άνοδος της ακροδεξιάς* (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013), 199.

20. Μαραντζίδης και Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας*, 67· Φραγκούδη, *Ο εθνικισμός και η άνοδος της ακροδεξιάς*, 198-207.

21. Karen Hagemann, «Mobilizing Women for War: The History, Historiography, and Memory of German Women's War Service in the Two World Wars», *Journal of Military History* 75, τχ. 43 (2011): 1055-1093.

22. Για τη ναζιστική φυλετική ιδεολογία και το ναζιστικό διωκτικό μηχανισμό, βλ. Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ*, 26-47, 166-180· Ρένα Μόλχο, «Προβλήματα ένταξης της εβραϊκής γενοκτονίας στη συλλογική

αντιλήψεις όμοιες με αυτές στις οποίες στηρίχθηκε η ναζιστική ιδεολογία.

Στο μυθιστόρημα, οι Θεσσαλονικείς Εβραίοι αναπαριστάνονται ως διωκόμενοι κατά τη διάρκεια των εκτοπισμών του 1943. Σε ελάχιστες μνημονικές ανακλήσεις από τον Γιώργο στιγμών από τη γένεση του δεσμού του με την Εστρέα κατά την προπολεμική περίοδο, οι Εβραίοι αναπλάθονται ως συμπολίτες με διακριτή θρησκευτική και πολιτιστική ταυτότητα. Η μεσοπολεμική εβραϊκή κοινότητα του μυθιστορήματος ευημερεί, προσαρμόζεται στις εξελίξεις, αφομοιώνεται γλωσσικά, διατηρεί και εμπλουτίζει την πολιτιστική της ταυτότητα και συμμετέχει στις ιδεολογικές αναζητήσεις της εποχής. Με τους χριστιανούς συμπολίτες και γείτονες συμβιώνει αρμονικά. Τους πρώτους μήνες του 1943, η κοινότητα αυτή διώκεται βάσει της ναζιστικής φυλετικής ιδεολογίας, μέσω ενός οργανωμένου δικτυακού μηχανισμού: οι Εβραίοι κατασυκοφαντούνται από τον προσκείμενο στους ναζί Τύπο, απογράφεται η οικογενειακή και περιουσιακή τους κατάσταση, απογυμνώνονται από κάθε περιουσιακό τους στοιχείο, σημειώνονται με το άστρο, περιθωριοποιούνται οικονομικά και κοινωνικά και απομονώνονται από τους χριστιανούς συμπολίτες με τον εγκλεισμό τους στα γκέτο, όπου υποφέρουν από το κρύο, την πείνα, τις υλικές στερήσεις, τις ασθένειες και την υπέρμετρη βία των δεσμοφυλάκων, των εβραίων πολιτοφυλάκων και των γερμανών φρουρών. Οι ευκατάστατοι διατρέχουν τον επιπρόσθετο κίνδυνο της απαγωγής και του βασανισμού, συχνά με θανατηφόρα κατάληξη, από την ομάδα των Βιτλιτσένι, Μπρουνερ και του εβραίου προδότη Χαρσόν, για να αποκαλύψουν τυχόν κρυμμένα κινητά περιουσιακά στοιχεία. Τόσο ο αρχιραβίνος Κόρρετζ, επικεφαλής της Εβραϊκής Κοινότητας Θεσσαλονίκης και ιστορικό πρόσωπο, όσο και το σύνολο σχεδόν του πληθυ-

εθνική μνήμη: Η περίπτωση της Θεσσαλονίκης», *Το Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων: μελέτες ιστορίας και μνήμης* (Αθήνα: Πατάκης, 2015), 50-70· Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 99-101.

σμού της πόλης εξαπατώνται από τους ναζί σχετικά με τον σκοπό της εκτόπισης, για να αποσοβηθούν μαζικές αντιδράσεις κατά τη διάρκεια των διώξεων. Ο Κόρρετζ καθησυχάζει τις όποιες ανησυχίες, εγείροντας εναντίον του την κατηγορία της προδοσίας από όσους διαβλέπουν ή διαισθάνονται απειλή. Εξαιτίας της άγνοιας του κινδύνου –οι πληροφορίες Ελλήνων αξιωματικών για εξόντωση οι οποίες κοινοποιούνται στη Συναγωγή ενώπιον του Κόρρετζ δεν εκλαμβάνονται ως βάσιμες– και της επιθυμίας διατήρησης της οικογενειακής ενότητας ελάχιστοι θεσσαλονικείς Εβραίοι προσπαθούν, επιτυχώς ή όχι, να διαφύγουν από την πόλη, να κρυφτούν σε σπίτια χριστιανών, να παραδώσουν τα μικρά τους παιδιά σε χριστιανούς συμπολίτες για να τα κρύψουν ή να καταφύγουν στους αντάρτες στα γύρω βουνά. Η πλειονότητα των Εβραίων, παρά τον πόνο του ξεριζωμού και τον φόβο για την έκβαση των εξελίξεων, συμμορφώνεται με τις επιταγές των φυλετικών μέτρων.

Στην κινηματογραφική προσαρμογή οι θεσσαλονικείς Εβραίοι αναπαριστάνονται μόνο ως διωκόμενοι. Η κινηματογραφική ανάπλαση των φυλετικών διώξεων ξεκινάει από τη συγκέντρωση των ανδρών για απογραφή στην πλατεία Ελευθερίας στις 11 Ιουλίου 1942 και ολοκληρώνεται με την έναρξη των εκτοπισμών στις 15 Μαρτίου 1943. Διευρύνεται και τροποποιείται σε σχέση με το μυθιστόρημα, επίσης, ο ρόλος του αρχираβίνου Κόρρετζ και του Αλμπέρτο, ενώ αποκλίνει και η διαγραφή της οικονομικής κατάστασης της οικογένειας της Εστρέα και της στάσης της σχετικά με τον δεσμό της Εστρέα με τον Γιώργο.

Οι αστικές εμπορικές οικογένειες της Εστρέα και του Δαβίδ (πρόσωπο το οποίο απουσιάζει από το μυθιστόρημα, όπως και η οικογένειά του) δεν φαίνεται να έχουν υποστεί υλικές στερήσεις στην καθημερινότητά τους, σε αντίθεση με την υλική ένδεια των έγκλειστων στα γκέτο Εβραίων στο μυθιστόρημα. Επιπλέον, στην ταινία, μολονότι οι σχέσεις των γονέων της Εστρέα με τους χριστιανούς συμπολίτες παρουσιάζονται αγαστές, τόσο αυτοί όσο και ο πατέρας του Γιώργου αντιδρούν αρνητικά στον

δεσμό των δύο νέων. Στο μυθιστόρημα ο περίγυρος δεν αντιτίθεται, εκτός από μερικούς ερωτικούς αντιζήλους, όπως εκτιμάει ο Γιώργος. Μάλιστα, στο μυθιστόρημα, ο πατέρας της Εστρέα προτείνει, μέσω της κόρης του, στον Γιώργο να του μεταβιβάσει το μικρό του κρεοπωλείο, γιατί τον εμπιστεύεται.

Ο αρχιραβίνος Κόρρετζ εμφανίζεται στην ταινία αυταρχικός στην αντιμετώπιση των ενδοκοινοτικών διαφωνιών και θύμα παραπλάνησης από τους Γερμανούς, όπως και στο μυθιστόρημα. Επιπλέον, σε μια επινοημένη σκηνή διαπραγματεύσεων-εντολών στέκεται περίτρομος και υποχωρεί εύκολα έναντι του απότομου Βιτσλιτσένι και της ένστολης Γερμανίδας. Στον Κόρρετζ αντιτάσσεται ο Αλμπέρτο, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στο μυθιστόρημα. Ο Αλμπέρτο, από σιωνιστής υπάλληλος σε αποθήκη ξυλείας στο μυθιστόρημα αναβαθμίζεται σε σοσιαλιστή (πρώην) εκδότη εφημερίδας. Επισημαίνει τις επικίνδυνες επιλοκές του αντισημιτικού λόγου της φίλα προσκείμενης στους ναζί εφημερίδας *Νέας Ευρώπης*, διαβλέπει νωρίς τον κίνδυνο για την εβραϊκή κοινότητα και προτείνει τη διαφυγή από την πόλη στους οικείους και την ανυπακοή στα φυλετικά μέτρα δημοσίως. Στη Συναγωγή, ενώπιον του Κόρρετζ, υποστηρίζει ότι οι Γερμανοί προτίθενται να τους εξοντώσουν, χωρίς όμως να καταφέρει να πείσει τους παρευρισκόμενους. Τελικά, ο Αλμπέρτο θυσιάζεται για να σωθεί η Εστρέα κατά την απόδρασή τους από το γκέτο (στο μυθιστόρημα ο Αλμπέρτο δραπετεύει και καταφεύγει στους αντάρτες).

Η αναπαράσταση του μεσοπολεμικού και του διωκόμενου θεσσαλονικέα Εβραίου στο μυθιστόρημα αντικαθρεπτίζει στάσεις έναντι διεθνών και τοπικών πολιτικών και οικονομικών ζητημάτων της δεκαετίας του 1990. Εγκολπώνεται, επίσης, την πληθώρα πληροφοριών και προσεγγίσεων την οποία κόμισαν τη δεκαετία αυτή για πρώτη φορά στην Ελλάδα αφενός η μαζική έκδοση μαρτυριών ελλήνων εβραίων επιζώντων και αφετέρου η έναρξη της εγχώριας ιστοριογραφικής διερεύνησης της γενοκτονίας του ελληνι-

κού εβραϊσμού. Συμπλέει και με τις αναπροσαρμογές στην ανάπλαση του Εβραίου οι οποίες αναφάνηκαν στην πεζογραφία από τα τέλη της δεκαετίας του 1990.

Μετά την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης το 1989, στην Ελλάδα εισέρρευσε πλήθος ομογενών και αλλοεθνών οικονομικών μεταναστών από τα κράτη αυτά. Η εγκατάστασή τους στη χώρα, σε συνδυασμό με ένα ολοένα και βαθύτερα παγκοσμιοποιημένο οικονομικό και πολιτιστικό περιβάλλον, με την προοπτική της ευρωπαϊκής ενοποίησης και με τον απόηχο του νόμου περί τερματισμού των συνεπειών του Εμφυλίου Πολέμου από τη συγκυβέρνηση της Δεξιάς με την Αριστερά το 1989, τροφοδότησαν αναθεωρητικούς στοχασμούς για την εθνική ταυτότητα, την ενσωμάτωση αλλοεθνών, την πολυπολιτισμική κοινωνία και την παγκοσμιοποιημένη οικονομία. Συγχρόνως, ενέτειναν τον ευρωσκεπτικισμό και την ξενοφοβία, ή και τον ρατσισμό, μέρους της κοινωνίας.²³ Παράλληλα, την ίδια δεκαετία, η χρονική απόσταση από τα γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου, η έκδοση αυτοβιογραφικών κειμένων και μαρτυριών ελλήνων εβραίων επιζώντων, η ιστοριογραφική στροφή στη μελέτη αφανών μέχρι τότε κοινωνικών υποκειμένων, μεταξύ των οποίων και οι Εβραίοι, ο προβληματισμός για ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας και η υποχώρηση της αντιπαράθεσης του δεξιού ερμηνευτικού αφηγήματος με το αριστερό για τα γεγονότα της δεκαετίας του 1940 ευνόησαν την επιστημονική ενασχόληση με τη γενοκτονία των ελλήνων Εβραίων και την ενσωμάτωση αυτής στην εθνική ιστορία.²⁴

23. Φραγκούδη, *Ο εθνικισμός και η άνοδος της ακροδεξιάς*, 86-91, 108-112· Ανδρέας Χριστινίδης, *Εχθρότητα και προκατάληψη. Ξενοφοβία, αντισημιτισμός, γενοκτονία* (Αθήνα: Ίνδικτος, 2003), 57-71· Μαραντζίδης και Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας*, 241-244.

24. Ρένα Μόλχο, «Επισκόπηση της πρόσφατης ιστοριογραφίας για το Ολοκαύτωμα των Εβραίων της Ελλάδας», *Το Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων*, 25-48· Λιάκος, «Η νεοελληνική ιστοριογραφία», 83-91· Ρένα Μόλχο, «Μαρτυρίες αυτοπτών μαρτύρων για την εκτόπιση και τη λεηλασία των Ελλήνων Εβραίων στη Θεσσαλονίκη και στα Γιάννενα», *Το Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων*, 184-194· Γεωργία Γκότση, «Εβραίοι και ελληνική

Στο νέο αυτό συγκείμενο, η γενοκτονία, η οποία συνήθως απουσίαζε από τη θεματική της Κατοχής στη μεταπολεμική πεζογραφία, εντάσσεται πια σε αυτή. Ανατίθενται, επίσης, πρωταγωνιστικοί ή σημαντικοί ρόλοι σε πρόσωπα Εβραίων, κάτι το οποίο στο παρελθόν σπάνιζε ή περιοριζόταν σε κείμενα εστιασμένα στη γενοκτονία. Εξαλείφεται και η μεταπολεμική παράδοση της αντιδιαστολής της μαχητικότητας των χριστιανών κατακτημένων στην υποτιθέμενη παθητικότητα των Εβραίων.²⁵

Ο Σκαμπαρδώνης στο ευχαριστήριο σημείωμα του μυθιστορημάτος²⁶ γνωστοποιεί ότι βασίστηκε σε μαρτυρίες ελλήνων εβραίων επιζώντων και σε ιστοριογραφικά κείμενα για τη σύνθεση του έργου. Στο μυθιστόρημα, μολονότι η Εστρέα και ο Χαρσόν δεν πρωταγωνιστούν, αναδεικνύονται σε σημαντικά αφηγηματικά πρόσωπα, ενώ αποφεύγεται η αντιπαράθεση του αγωνιστικού πνεύματος των χριστιανών στη (στερεοτυπική) εβραϊκή αδράνεια, μοιρολατρία και δειλία, αν και ο Γιώργος προβληματίζεται για την εμμονή των Εβραίων να μην διαφύγουν από την πόλη (όταν μπορούσαν). Η μυθιστορηματική ανάπλαση της μεσοπολεμικής Θεσσαλονίκης, στην οποία οι δύο (εν μέρει) αλλόγλωσσες, αλλόθρησκες και πολιτισμικά ξεχωριστές κοινότητες συμβιώνουν αρμονικά και με αρκετό σεβασμό η μια στην ετερότητα της άλλης στο πλαίσιο του εθνικού κράτους, αποτελεί κατάφαση στην πολυπολιτισμική κοινωνία. Η εβραϊκή ετερότητα, μία απόχρωση της πολιτιστικά ποικίλης εθνικής ταυτότητας, επιδρά ευεργετικά στην

λογοτεχνία», *The Book's Journal*, τχ. 2 (Δεκέμβριος 2010): 75-77· Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 15-16, 102-105· Μενέλαος Χαραλαμπίδης, «Η μνήμη της εαμικής Αντίστασης στην Αθήνα: το πολιτικό πλαίσιο καθορισμού της μνήμης» στο *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40*, επιμ. Κατερίνα Γαρδίκια, Άννα-Μαρία Δρουμπούκη, Βαγγέλης Καραμανωλάκης και Κώστας Ράπτης (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2015), 215-228· Μόλχο, «Προβλήματα ένταξης της γενοκτονίας στη συλλογική εθνική μνήμη», 49-73.

25. Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ*, 15-16, 45, 62, 114, 272.

26. Σκαμπαρδώνης, *Ουζερί Τσιτσάνης*, 441.

πολιτιστική ζωή της πόλης, όπως και η επωφελής, πολυσχιδής οικονομική δραστηριότητα των θεσσαλονικέων Εβραίων, οι οποίοι, εν τέλει, συνιστούν ένα βασικό, ζωτικό συστατικό του αστικού οργανισμού. Η μυθιστορηματική σύλληψη των θεσσαλονικέων Εβραίων ως συμπολιτών και όχι ως «εντόπιων ξένων», όπως διαφαίνεται ότι μετατράπηκαν από το ναζιστικό διωκτικό μηχανισμό κατά τη διάρκεια της Κατοχής, αποτυπώνεται στην πραγμάτευση της δίωξής τους ως ενός συστατικού στοιχείου της κατοχικής ιστορίας της Θεσσαλονίκης.²⁷

Οι αποκλίσεις στην αναπαράσταση του Εβραίου στην κινηματογραφική προσαρμογή μπορούν να αποδοθούν στην παρείσφρηση στερεοτυπικών αντιλήψεων και συζεύξεων αντιθετικών (στερεοτυπικών) ταυτοτικών χαρακτηριστικών και στην εγγραφή κριτικών στάσεων έναντι πολιτικών γεγονότων των ετών 2010-2015.

Η αναπάντεχη ιστορικά εικόνα της υλικής επάρκειας των οικογενειών της Εστρέα και του Δαβίδ, δύο καθαρά αστικών οικογενειών, παραπέμπει στη στερεοτυπική σύλληψη του ευκατάστατου Εβραίου. Επιπλέον, οι προειδοποιήσεις του Αλμπέρτο για τον επικείμενο όλεθρο υποβάλλουν στον θεατή την εντύπωση ότι κάποιιοι γνώριζαν ή, έστω, μπορούσαν να υποψιαστούν το περιεχόμενο της Τελικής Λύσης ήδη από τις αρχές του 1943. Ταυτόχρονα, καθιστούν ακατανόητη, και αδικαιολόγητη, στον θεατή την αδράνεια της πλειονότητας των διωκόμενων Εβραίων. Αυτή την αίσθηση της παθητικότητας ενισχύει και η αντιδιαστολή των λόγων και της δράσης του Αλμπέρτο με τα αντίστοιχα των λοιπών θεσσαλονικέων Εβραίων. Η απορία του Αλμπέρτο για την ανυπαρξία αντιδράσεων στις προσβολές και στην κακοποίηση από τους συγκεντρωμένους (άνδρες) Εβραίους στην πλατεία Ελευθερίας και η επισήμανσή του ότι οι ίδιοι άνθρωποι «στην Αλβανία ήταν ήρωες» τονίζουν αυτή την παθητικότητα. Η συμμετοχή της

27. Στη μεταπολεμική πεζογραφία η γενοκτονία αποτέλεσε ξεχωριστή θεματική, Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ*, 15-16, 62, 82.

Εστρέα στην Αντίσταση και η απόδραση του Αρών²⁸ από τα καταναγκαστικά έργα, αμφότερες πράξεις δυναμικές και επικίνδυνες, εξυπηρετούν περισσότερο την εξύφανση του σεναρίου. Ακόμα και η άρνηση της συμμετοχής του Αλμπέρτο στα καταναγκαστικά έργα και η καταφυγή του στον Γιώργο για την παροχή κρυψώνας δεν αποσκοπούν στη διαγραφή του αντιστασιακού ήθους του Αλμπέρτο αλλά στην κατάδειξη θετικών στοιχείων του ήθους του Γιώργου. Το αγωνιστικό πνεύμα των Εβραίων δεν προβάλλεται, σε αντίθεση με εκείνο των χριστιανών. Ο δραστήριος και ριψοκίνδυνος Αλμπέρτο δεν μετέχει στην Αντίσταση. Αδράνεια και παθητική υποταγή καταλογίστηκαν στους διωκόμενους Εβραίους και από τη μεταπολεμική πεζογραφία, μομφές αναγόμενες και στο στερεοτυπικό χαρακτηριστικό της δειλίας το οποίο προσαιπτόταν προπολεμικά στους Εβραίους.²⁹ Πρόκειται, ωστόσο, για μια κατηγορία η οποία υπαινίσσεται και ένα μερίδιο (ασύμβατη με την ιστορική πραγματικότητα) συνυπευθυνότητας του θύματος με τον θύτη.

Αντιθετικά διαγράφεται και η στάση του περιβάλλοντος του Γιώργου και της Εστρέα έναντι του δεσμού τους. Οι συντηρητικοί γονείς της Εστρέα και ο κοινωνικός της περίγυρος απορρίπτουν τον δεσμό και την απαρνούνται. Το οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον του Γιώργου τον αποδέχεται και διακινδυνεύει κρύβοντας την Εστρέα και συνεργώντας στην προετοιμασία της απόδρασης του ζεύγους από τη Θεσσαλονίκη. Μόνον ο πατέρας του Γιώργου δυσφορεί στο άκουσμα του δεσμού, κυρίως όμως εξαιτίας της επικινδυνότητας την οποία εγκυμονεί ο συσχετισμός με μια Εβραία εν μέσω του φυλετικού διωγμού. Στον απομονωτισμό και τη σκληρότητα της εβραϊκής οικογένειας αντιπαρατίθενται η ανεκτικότητα και η αλληλεγγύη της

28. Υπάλληλος στο κατάστημα της οικογένειας του Δαβίδ.

29. Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ*, 45, 54-55, 62, 197, 272· Μόλχο, «Επισκόπηση της πρόσφατης ιστοριογραφίας», 34, 37· Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 105.

ελληνικής. Αυτά τα γνωρίσματα-προτερήματα του ελληνικού ήθους προβλήθηκαν και κατά τη διάρκεια της μεταναστευτικής κρίσης του 2015, όταν στην Ελλάδα κατέφτασαν πολλοί πρόσφυγες και οικονομικοί μετανάστες από τις εμπόλεμες και φτωχές χώρες της Μέσης Ανατολής, μολονότι η έλευσή τους ενίσχυσε την επιφυλακτικότητα έναντι των αλλοεθνών και των πολυπολιτισμικών κοινωνιών σε μερίδα της κοινωνίας και διεύρυνε τον σκεπτικισμό προς τους ευρωπαϊούς εταίρους εξαιτίας των χειρισμών τους σχετικά με τη μεταναστευτική κρίση.³⁰

Στην αντίστιξη λόγων και πράξεων του Κόρρετζ και του Αλμπέρτο εγγράφονται κριτικές στάσεις για πολιτικά γεγονότα και συμπεριφορές της εποχής προβολής της ταινίας. Ο αρχιραβίνος αποδεικνύεται κατώτερος των περιστάσεων, μη διορατικός και υποχωρητικός ηγέτης. Η συμβουλή του να μην προκαλούν το μένος των Γερμανών αντιδρώντας στις επιταγές των φυλετικών μέτρων διευκόλυε τον εκτοπισμό, άρα και την εξόντωση. Αντιθέτως, η προτεινόμενη από τον σοσιαλιστή Αλμπέρτο αντίσταση θα έσωζε, τουλάχιστον κάποιους. Ανάλογες κατηγορίες για ανεπάρκεια και υποχωρητικότητα στις διαπραγματεύσεις με τους γερμανούς εταίρους για την οικονομική διάσωση της χώρας διατυπώθηκαν από τον ΣΥΡΙΖΑ εναντίον των «μνημονιακών» κυβερνήσεων από το 2010 και εξής και, μετά την ανάληψη της κυβερνητικής εξουσίας από τον ΣΥΡΙΖΑ τον Ιανουάριο του 2015, από τους εσωκομματικούς διαφωνούντες του κυβερνητικού σχήματος και του κόμματος εναντίον του πρωθυπουργού, ο οποίος τελικά υπέγραψε το τρίτο μνημόνιο μετά το δημοψήφισμα του Ιουλίου του 2015. Όσοι πολιτικοί και πολίτες απέρριπταν την αναγκαιότητα των μνημονίων κατηγορούσαν την εκάστοτε κυβερνητική ηγεσία για ανεπάρκεια στις διαπραγματεύσεις και ενδοτισμό έναντι των γερμανών εταίρων και, παραβάλλοντας την κατοχική με τη σύγχρονη πραγματικότητα, καλού-

30. Μαραντζίδης και Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας*, 206-208, 244-261.

σαν σε αντίσταση και μη συμμόρφωση με τα «γερμανικά σχέδια», τα οποία θα οδηγούσαν τη χώρα στην υποδούλωση και στην καταστροφή.³¹

Στο μυθιστόρημα αναπλάθεται η αστική αντιστασιακή δράση. Μολονότι μνημονεύεται η ύπαρξη και δραστηριοποίηση αρκετών αντιστασιακών ομάδων ποικίλης πολιτικής τοποθέτησης στη Θεσσαλονίκη των αρχών του 1943, την αφήγηση σχετικά με την αντίσταση μονοπωλεί η οργάνωση στην οποία εντάσσεται ο Γιώργος, το Δίκτυο. Σε αυτό πρωτοστατούν αξιωματικοί απεσταλμένοι από το Συμμαχικό Στρατηγείο της Μέσης Ανατολής, που παρέχει πολύπλευρη υποστήριξη στο Δίκτυο. Αυτή η πυραμδικά δομημένη οργάνωση λειτουργεί συνωμοτικά και συνεργάζεται με άλλες αντιστασιακές ομάδες οι οποίες δραστηριοποιούνται εντός και εκτός πόλης. Διενεργεί κλοπές πολεμικού υλικού από γερμανικές αποθήκες, δολιοφθορές και κατασκοπία, ενώ κρύβει και φυγαδεύει στρατιωτικούς των Συμμαχικών Δυνάμεων. Με τις αντίπαλες ιδεολογικά αντιστασιακές οργανώσεις διατηρεί ανταγωνιστικές σχέσεις, οι οποίες ενίοτε καταλήγουν στην αμοιβαία αντεκδικητική κατάδοση μελών στους Γερμανούς και στην ένοπλη σύγκρουση. Η δράση της προσκείμενης στο Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας Ο.Π.Λ.Α. (Οργάνωση Περιφρούρησης Λαϊκού Αγώνα), της μόνης ιστορικής οργάνωσης η οποία αναφέρεται, αποτιμάται αρνητικά, καθώς μετέρχεται εύκολα τη βία, δολοφονώντας πολίτες, ορισμένες φορές για λόγους άσχετους με τον αντιστασιακό αγώνα.

Στην κινηματογραφική προσαρμογή η σκιαγράφηση της αστικής αντίστασης συρρικνώνεται στη δακτυλογράφηση κατασκοπευτικών πληροφοριών (με άγνωστο αποδέκτη) και σε μια αποτυχημένη επιχείρηση. Το όνομα της οργάνωσης και η εξάρτησή της από το Συμμαχικό Στρατηγείο εξοβελίζονται. Μετατοπίζεται και ο στόχος: η κλοπή ιματισμού και αρβυλών από τη γερμανική αποθήκη μετατρέ-

31. Μαραντζίδης και Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας*, 106, 209-225· Φραγκούδη, *Ο εθνικισμός και η άνοδος της ακροδεξιάς*, 198-207.

πεται σε κλοπή όπλων και ανατίναξη της αποθήκης των μαυραγοριτών-καταδοτών.

Στην επανασύσταση της αστικής αντίστασης στο μυθιστόρημα αντανακλώνται όψεις των αναπροσανατολισμών της θεσμικής μνήμης και της ιστοριογραφικής πραγμάτευσης της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου στη δεκαετία του 1990. Η χρονική απόσταση από τα γεγονότα, η ψήφιση του νόμου «για την άρση των συνεπειών του Εμφυλίου Πολέμου 1944-1949» το 1989, οι επέτειοι των πενήντα ετών από τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου Πολέμου, η δυνατότητα πρόσβασης στο αρχεακό υλικό πρώην κομμουνιστικών κρατών μετά το 1989 και η υιοθέτηση νέων προσεγγίσεων και μεθοδολογικών εργαλείων από την ιστοριογραφία στη δεκαετία του 1990 αναζωπύρωσαν το ενδιαφέρον, επιστημονικό και μη, για την Κατοχή και, κυρίως, για τον Εμφύλιο Πόλεμο και ευνόησαν τη συστηματικότερη διερεύνησή τους.³²

Ο χρονικός ορίζοντας της έναρξης της εμφύλιας σύρραξης και η αριστερή βία αναδείχτηκαν στα πλέον επίμαχα ιστοριογραφικά ζητήματα. Με το νόμο του 1989 οι συγκρούσεις του Ελληνικού Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού (Ε.Λ.Α.Σ.) με τα Τάγματα Ασφαλείας σημασιοδοτήθηκαν ως εμφύλιες, ενώ ορισμένοι ιστορικοί προσδιόρισαν ως απαρχή του Εμφυλίου τις ένοπλες αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε αντίπαλες ιδεολογικά οργανώσεις στη διάρκεια του 1943. Η αναγνώριση προεμφυλιακών συγκρούσεων εν μέσω Κατοχής υπονόμωσε το κυρίαρχο μεταπολι-

32. Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 14-17, 63· Χρήστος Σκούπρας, «Η δραστική παρουσία του Ελληνικού Εμφυλίου στο πεζογραφικό έργο του Θανάση Βαλτινού. Θεματικά μοτίβα του Εμφυλίου στον Θανάση Βαλτινό, ομοιότητες και διαφορές με τη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή (Ρ. Αποστολίδης, Α. Κοτζιάς, Α. Φραγκιάς, Σ. Πατατζής, Γ. Πάνου, Σ. Δημητρίου, Ν. Δαββέτας)», διδακτορική διατριβή (Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2010), 30, 46, 50-51, 58-59· Δημήτρης Παϊβανάς, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού, ο μεταμοντερνισμός και το ιστοριογραφικό πρόβλημα», *Επιστήμη και Κοινωνία*, τχ. 12 (2004): 299.

τευτικό ενωτικό-συμφιλιωτικό ερμηνευτικό αφήγημα της Εθνικής Αντίστασης.³³

Στο μυθιστόρημα, η πανσπερμία των ποικίλου πολιτικού προσανατολισμού αντιστασιακών οργανώσεων, οι αντεκδικητικές καταδόσεις, οι σποραδικές ένοπλες συγκρούσεις αριστερών με δεξιούς/μη αριστερούς αντιστασιακούς στους πρώτους μήνες του 1943 και η επωφελής συμβολή των αξιωματικών και των Άγγλων στον αντιστασιακό αγώνα υποσκιάζουν την εικόνα της εθνικής ενότητας στην Κατοχή, την οποία προβάλλει το αφήγημα της Εθνικής Αντίστασης, και την ταύτιση της Εθνικής Αντίστασης με την Αριστερά. Επιπλέον, η σύμπραξη κομμουνιστών με γερμανούς στρατιωτικούς σε έκνομες ενέργειες, οι αιματηρές εσωκομματικές εκκαθαρίσεις διαφωνούντων και η προσφυγή στη βία για κομματικές και προσωπικές υποθέσεις υπονομεύουν και την εικόνα του άμεμπτου αριστερού αγωνιστή.³⁴ Στην καταδίκη της αχαλίνωτης βίας της Ο.Π.Λ.Α. και των κύριων αντιπάλων της στο μυθιστόρημα, των Ταγμάτων Ασφαλείας, ενδεχομένως, εκτός από τον φόβο των βίαιων κομμουνιστικών και φασιστικών/ναζιστικών πρακτικών,³⁵ απηχείται και η αποδοκιμασία για την ένοπλη δράση της αριστερών καταβολών τρομοκρατικής οργάνωσης 17 Νοέμβρη.

Στην κινηματογραφική προσαρμογή οι ελάχιστες αντιστασιακές σκηνές σκιαγραφούν την αγωνιστικότητα και τη γενναιότητα του Γιώργου. Η εξάλειψη κάθε πολιτικής

33. Ελένη Πασχαλούδη, «Η Εθνική Αντίσταση στον επετειακό χάρτη της μεταπολεμικής Ελλάδας» https://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/11243/3437_1.5.1.%20%CE%A0%CE%B1%CF%83%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B7.pdf (πρόσβαση: 22 Σεπτεμβρίου 2019)· Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 14, 16-24, 62-63, 121-122· Παϊβανάς, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», 304.

34. Η σκιαγράφηση αυτή αντίκειται και στη διαδεδομένη στη μεταπολιτευτική πεζογραφία «συγκινησιακά φορτισμένη θεώρηση της εποχής [της δεκαετίας του 1940], με ιδιαίτερη έμφαση στον φόρο αίματος και δακρύων που πλήρωσε η αριστερή παράταξη», Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αναφροδισιακή μυθολογία», *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991* (Αθήνα: Opera, 1991), 120.

35. Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 18-19.

και ιδεολογικής συνδήλωσης υποβάλλει την αίσθηση της εθνικής ενότητας και ομοψυχίας των κατακτημένων οι οποίοι αντιστέκονται, ενώ η τιμωρία των ελάχιστων μαυραγοριτών-προδοτών από τον αντιστασιακό Γιώργο ικανοποιεί το αίσθημα δικαιοσύνης των θεατών. Η ανάπλαση αυτή αποκαθιστά την ταύτιση της κατοχικής αντίστασης με την Εθνική Αντίσταση της Μεταπολίτευσης και την υπενθυμίζει, παραδειγματικά, στον θεατή του 2015, στον διχαστικό και πολωτικό δημόσιο λόγο του οποίου διαρκώς επισημαίνεται η αναλογία της σύγχρονης με την κατοχική κατάσταση.³⁶

Τέλος, στο μυθιστόρημα ο κόσμος της μαύρης αγοράς και της συνεργασίας με τον γερμανό κατακτητή αναπλάθεται σε όλη του σχεδόν την ποικιλομορφία και διαπλοκή. Στη μαύρη αγορά δραστηριοποιούνται τόσο οι λαθρέμποροι-μαυραγορίτες, οι οποίοι αντλούν τεράστια κέρδη, όσο και απελπισμένοι, εξαθλιωμένοι άνθρωποι, οι οποίοι καταφεύγουν στην πρακτική αυτή, ακόμα και στην απάτη ή στη συνεργασία με γερμανούς στρατιωτικούς σε κλοπές, για να επιβιώσουν. Άλλοι, άνδρες οι περισσότεροι, κάθε κοινωνικής τάξης, μορφωτικού επιπέδου και επαγγελματικής ιδιότητας, με τα μέλη του υποκόσμου να κυριαρχούν αριθμητικά, επιλέγουν τη συνεργασία με τον κατακτητή, κυρίως ως πληροφοριοδότες-καταδότες και ως ταγματасφαλίτες, αποβλέποντας σε χρηματικές ανταμοιβές και παραχωρήσεις οικονομικών προνομίων ή μεριδίων από την υπεξαίρεση των εβραϊκών περιουσιών. Οι ταγματасφαλίτες, περιθωριακά άτομα, με αποκλίνουσα συμπεριφορά και διαταραγμένο ψυχισμό, συμπεριφέρονται ως βίαιοι, άπληστοι και ανεξέλεγκτοι συμμορίτες-συνεργάτες των Γερμανών. Το ίδιο ισχύει και για τον εβραίο προδότη Χαρσόν, συνεργό των Βιτσελτισένι και Μπρούνερ.

Στην κινηματογραφική προσαρμογή η ιδιότητα του μαυραγορίτη συμφύρεται με εκείνη του συνεργάτη των

36. Μαραντζίδης και Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας*, 140-141.

Γερμανών και αποδίδεται σε ελάχιστα άτομα. Πρόκειται για νέους και μεσήλικες άνδρες, καλοζωισμένους, οι οποίοι μεταφράζουν, διασκεδάζουν με το θέαμα των συγκεντρωμένων για απογραφή στην πλατεία Ελευθερίας Εβραίων, συμμετέχοντας στη λεκτική και σωματική τους κακοποίηση, εύχονται δημοσίως τον χαμό των Εβραίων, υπαρπάζουν εβραϊκές περιουσίες, καταδίδουν αντιστασιακούς και πρωτοστατούν ως κουκουλοφόροι στα μπλόκα. Οι λιγοστές ελληνίδες συνεργάτριες συνοδεύουν τους γερμανούς αξιωματικούς. Η συμπεριφορά και τα πεπραγμένα των μαυραγοριτών-καταδοτών αιτιολογούν τη στοχοποίησή τους από την Αντίσταση.

Η αναπαράσταση του κόσμου της μαύρης αγοράς και της συνεργασίας στο μυθιστόρημα αξιοποιεί τις σχετικές ιστοριογραφικές μελέτες οι οποίες ξεκίνησαν προοδευτικά να εκπονούνται στη δεκαετία του 1990.³⁷ Η πολυμορφία και η διαπλοκή των δικτύων της μαύρης αγοράς και της συνεργασίας με τον κατακτητή, τα οποία διαπίστωνε η ιστοριογραφική έρευνα, αντανακλώνται και στη μυθιστορηματική επανασύστασή τους. Μόνον η εμπλοκή των συνεργατών στην υπαρπαγή των εβραϊκών περιουσιών στη Θεσσαλονίκη δεν έτυχε τη δεκαετία του 1990 συστηματικής προσέγγισης.³⁸ Η όψη αυτή της συνεργασίας θίγεται ελάχιστα και στο μυθιστόρημα.

Στην ταινία η διαγραφή του κόσμου της μαύρης αγοράς και της συνεργασίας εναρμονίζεται με την απλουστευτική, μανιχαϊστική οπτική του αφηγήματος της Εθνικής Αντίστασης και με την οικεία στους θεατές αναπαράσταση του συνεργάτη στον παλαιότερο εμπορικό κινηματογράφο. Στην ειδολογική αυτή παράδοση οφείλει η ταινία τη

37. Λιάκος, «Η νεοελληνική ιστοριογραφία», 83· Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 16-17, 121-123· Στράτος Δορδανάς, *Έλληνες εναντίον Ελλήνων. Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοχική Θεσσαλονίκη, 1941-1944* (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006), 15-28.

38. Γκότση, «Εβραίοι και ελληνική λογοτεχνία», 76· Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, 131.

σκιαγράφηση των ελάχιστων μαυραγοριτών-καταδοτών ως αποκρουστικότερων σχεδόν από τους Γερμανούς, γεγονός το οποίο δικαιολογεί την τιμωρία τους από την Αντίσταση. Με τη διάπλαση αυτή στις παρελθοντικές ταινίες, οι οποίες θεματοποιούν την Κατοχή, εκφραζόταν η λαϊκή δυσaréσκεια για την ατιμωρησία πολλών συνεργατών-δωσίλογων, αρκετοί εκ των οποίων είχαν προσχωρήσει στον μεταπολεμικό κρατικό μηχανισμό και συμμετείχαν στις διώξεις των αριστερών αντιστασιακών.³⁹ Η οικεία αυτή εικόνα της λαϊκής μνήμης αναδύθηκε στον διχαστικό και γεμάτο πάθος δημόσιο λόγο της περιόδου 2010-2015, για να χαρακτηρίσει τους «μνημονιακούς προδότες» στο πλαίσιο του παραλληλισμού της κατοχικής με τη σύγχρονη πραγματικότητα.⁴⁰

Από τη συνεξέταση των εικόνων προσώπων και ανθρωπινων ομάδων στα δύο συνδεδεμένα μυθοπλαστικά έργα διαφαίνεται η επενέργεια των σύγχρονων με την παραγωγή του κάθε έργου πολιτικών, κοινωνικών και πολιτιστικών διεργασιών στην πρόσληψη πτυχών των ιστορικών γεγονότων, με συνέπεια τη διαφοροποιημένη ανακατασκευή τους. Στις παρεκκλίσεις της επανασύστασης ιστορικών γεγονότων και φαινομένων συμβάλλουν, συγχρόνως, οι θεματικές προτιμήσεις των δημιουργών, η υιοθέτηση οικείων σε κάθε παράδοση ειδολογικών συμβάσεων και η κλίση προς την απλουστευτική, μανιχαϊστική αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων και καταστάσεων στην προοριζόμενη για ένα ευρύ κοινό κινηματογραφική προσαρμογή.

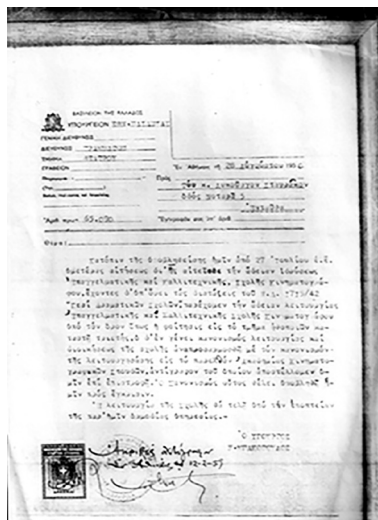
39. Ανδρίτσος, «Η Κατοχή και η Αντίσταση», 100-101, 118-119, 122, 146, 165-166, 182, 216-218, 253· Λουκίσης, «Στερεότυπες εκφράσεις και συμπεριφορές», 243-257, 272-274. Παρόμοια τάση παρατηρείται και στην πεζογραφία, βλ. Καλλιτση, «Η εικόνα του γερμανού κατακτητή», 192.

40. Μαραντζίδης και Σιάκας, *Στο όνομα της αξιοπρέπειας*, 140-141.

**ΝΕΕΣ
ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ
ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ**

Παναγιώτης Δενδραμής Σχολή Σταυράκου 1948-1958. Η πρώτη δεκαετία: διαμορφώνοντας την κινηματογραφική εκπαί- δευση στην Ελλάδα

Η ιδιωτική σχολή, που ίδρυσε το 1948 ο Λυκούργος Σταυράκος (1913-1999) και πήρε επίσημα άδεια λειτουργίας από το κράτος το 1950 (εικ. 1),¹ αποτέλεσε τον βασικότερο φορέα κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Η Σταυράκου, όπως έχει επικρατήσει να αναφέρεται εν συντομία, δεν υπήρξε το μόνο εκπαιδευτικό ίδρυμα που δραστηριοποιήθηκε τότε στον τομέα της κατάρτισης των επαγγελματιών του κινηματογράφου.² Παρ' όλα αυτά, μπορεί να



Εικ. 1. Το έγγραφο του Υπουργείου Παιδείας με την επίσημη άδεια ιδρύσεως της σχολής Σταυράκου την 28 Αυγούστου 1950 (Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

1. Η άδεια ιδρύσεως της σχολής, με αριθμό πρωτοκόλλου 65090/1950 και ημερομηνία 28 Αυγούστου 1950, εκδόθηκε από το Υπουργείο Παιδείας, το οποίο ήταν τότε υπεύθυνο για τα θέματα της καλλιτεχνικής και ειδικότερα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Επίσημο αντίγραφο της φυλάσσεται σήμερα στο αρχείο της σχολής Σταυράκου, τη διεύθυνση της οποίας θα ήθελα να ευχαριστήσω για την άδεια που μου έδωσε να δημοσιοποιήσω υλικό από το αρχείο της στο παρόν κείμενο.

2. Μεταξύ των υπολοίπων σχολών που δραστηριοποιήθηκαν στον χώρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, επίσης αξιόλογο εκπαιδευτικό έργο έχουν να επιδείξουν η «Αθηναϊκή Σχολή Κινηματογράφου» του Νίκου Ιωαννίδη, το «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών» των Ειρήνη Καλκάνη και Κώστα Φωτεινού, η «Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου» του Στέλιου Μωυσειδίδη, η «Σχολή Ήχου και Εικόνας»

διακριθεί από τα υπόλοιπα ως προς ορισμένα ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά. Κατ' αρχάς υπήρξε η μακροβιότερη σχολή. Από το 1948 έως σήμερα, παρά τις μεταβολές στο νομικό καθεστώς, το πρόγραμμα σπουδών και τις αυξομειώσεις στον αριθμό των μαθητών της, συνεχίζει αδιάλειπτα τη λειτουργία της. Όλες οι άλλες κινηματογραφικές σχολές της ίδιας περιόδου έχουν για διάφορους λόγους σταματήσει.³ Επιπλέον, συγκέντρωνε σταθερά τον μεγαλύτερο αριθμό σπουδαστών, με μεγάλη διαφορά από τις υπόλοιπες. Τέλος, τα προσφερόμενα –ως προς τις ειδικότητες– τμήματα της σχολής ήταν τα περισσότερα. Συγκεκριμένα, συστάθηκαν εξ αρχής τμήματα για τη σκηνοθεσία, τη φωτογραφία και την υποκριτική, τη δεκαετία του 1950 δημιουργήθηκε τμήμα για τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, ενώ τη δεκαετία του 1960 τμήματα για τους χειριστές κινηματογραφικών μηχανών και την τηλεόραση. Ως αποτέλεσμα αυτών, η Σταυράκου υπήρξε ο εκπαιδευτικός φορέας από τον οποίον προήλθε διαχρονικά ένας μεγάλος αριθμός επαγγελματιών σε ποικίλες ειδικότητες στα οπτικοακουστικά μέσα.

Δίπλα στα παραπάνω, δεν θα αποτελούσε υπερβολή να θεωρήσουμε ότι η σχολή Σταυράκου επιτέλεσε για

του Παναγιώτη Παπαντωνόπουλου και η «Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης» της Ευγενίας Χατζίκου. Βλ. ενδεικτικά: Ευγενία Χατζίκου, *Notebook* (Αθήνα: Τετράγωνο, 2011), 60-135· Ροβήρος Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ' εμέ: Ο βίος και τα πάθη μου* (Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2014), 211-217· Λάκης Παπαστάθης, *Ο δάσκαλος αγαπούσε το βωθό σινεμά* (Αθήνα: Πόλις, 2014), 136-137. Για περισσότερες λεπτομέρειες για αυτές και άλλες σχολές, βλ. επίσης Παναγιώτης Δενδραμής, «Η κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα», διδακτορική διατριβή (Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2019), 342-452.

3. Η σχολή των Καλκάνη και Φωτεινού άρχισε και διέκοψε τη λειτουργία της μέσα στη δεκαετία του 1960. Οι σχολές του Ιωαννίδη και του Μωυσειδίου ολοκλήρωσαν την εκπαιδευτική τους δραστηριότητα γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Βλ. σχετικά το έγγραφο του ΥΠ.ΠΟ. με τίτλο: «Παροχή πληροφοριών», αρ. πρωτ.30720/ 1350, 5.8.1981, φάκελος «Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη», αρ. 2., καθώς και την επιστολή της σχολής Μωυσειδίου στο ΥΠ.ΠΟ., με τίτλο «Αναστολή Λειτουργίας», αρ. πρωτ. 1164/ 13.10.1982, φάκελος «Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωυσειδίου», αρ. 2. Οι σχολές του Παπαντωνόπουλου και της Χατζίκου συνέχισαν να λειτουργούν ως και τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 2000.

αρκετό καιρό τον ρόλο μιας άτυπης εθνικής σχολής κινηματογράφου στην Ελλάδα. Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε λίγο περισσότερο για να κάνουμε μια σύγκριση με την κινηματογραφική εκπαίδευση άλλων ευρωπαϊκών χωρών. Στον 20ό αιώνα στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης ιδρύθηκαν σχολές κινηματογράφου υπό την αιγίδα του κράτους. Ιδίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σημειώθηκε μία σχεδόν ταυτόχρονη σύσταση κρατικών κινηματογραφικών σχολών στις περισσότερες χώρες της ανατολικής Ευρώπης, όπως για παράδειγμα η FAMU στην Τσεχοσλοβακία το 1946, η Κινηματογραφική Ακαδημία στην Ουγγαρία το 1947 και η σχολή του Λοτζ στην Πολωνία το 1948,⁴ για να ακολουθήσουν, με μια σχετική καθυστέρηση, και οι δυτικοευρωπαϊκές σχολές, όπως η Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) το 1966 στην τότε Δυτική Γερμανία, η Danske Filmskole στη Δανία, επίσης το 1966, και το National Film and Television School στο Ηνωμένο Βασίλειο το 1971.⁵ Η Ελλάδα αποτέλεσε εξαίρεση σε αυτές τις εξελίξεις. Ενώ ο κινηματογράφος και γενικά τα οπτικοακουστικά μέσα απασχολούσαν από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα ένα διόλου αμελητέο σε αριθμούς δίκτυο επαγγελματιών, η δε απήχηση των οπτικοακουστικών μέσων στην κοινωνία υπήρξε διαχρονικά έντονη και με σημαντικό αντίκτυπο στη διεθνή εικόνα της χώρας, η πολιτεία προχώρησε στην ίδρυση μιας κρατι-

4. AMU=DAMU+FAMU+HAMU: *Akademie Múzických Umění v Praze-Academy of Performing Arts in Prague* (Praha: AMU, 2006), 32-33· István Nánay, *Tanodától-egyetemig: az intézményes magyar színház-és filmművészképzés száznegyven éve* (Budapest: Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2005), 156-189· Laura Morris (επιμ.), *The Łódź Film School of Poland: 50 Years* (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 10-38.

5. Frank Arnold (επιμ.), *20 Jahre DFFB 1966-1986: Eine Retrospektive* (Oberhausen: 35 Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtagen, 1989), 5-35· Peter Schepelern (επιμ.), *Filmleksikon*, (København: Gyldendal, 2010), 188· Colin Young, «National Film School», *Sight and Sound* 41, τχ.1 (χειμώνας 1971/72): 5-8.

κής σχολής κινηματογράφου μόλις το 2004.⁶ Η αδυναμία ή η απροθυμία του κράτους να προβεί σε μια τέτοια κίνηση νωρίτερα αποτελεί γεγονός κομβικής σημασίας ως προς τη διαμόρφωση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας. Το κενό που άφηνε η απουσία σχετικής κρατικής μέριμνας ήρθε να καλύψει η ιδιωτική πρωτοβουλία. Έτσι η κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα συνδέθηκε για πολλά χρόνια με ιδιωτικές σχολές, με προεξάρχουσα τη σχολή Σταυράκου.

Από τις επτά δεκαετίες συνεχούς παρουσίας της σχολής στον χώρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, η πρώτη παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον, καθώς τότε δρομολογήθηκε η προσπάθεια για την οικονομική και θεσμική της θεμελίωση, ενώ ταυτόχρονα επιδιώχθηκε η καθιέρωσή της πολύμορφα ως αξιόλογου εκπαιδευτικού ιδρύματος για την προετοιμασία νέων κινηματογραφιστών. Προκειμένου να πραγματοποιήσει τη διπλή της στοχοθεσία, η διοίκηση της σχολής προχώρησε εκείνη την εποχή σε μια σειρά δράσεων και καινοτομιών, πρωτόγνωρων για τα ελληνικά εκπαιδευτικά και κινηματογραφικά δεδομένα.

Το τέλος της Κατοχής στην Ελλάδα δημιούργησε ελπίδες για την ομαλοποίηση της κοινωνικής ζωής και την αναβάθμιση των υποδομών του ελληνικού κράτους. Αρκετοί νέοι της εποχής, με ετερόκλητες κοινωνικές και πολιτισμικές αναφορές, αποφάσισαν να ασχοληθούν τότε με τον κινηματογράφο, θέτοντας αντίστοιχα και διαφορετικούς στόχους. Πέρα από όσους τον προσέγγιζαν ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, υπήρχαν και εκείνοι που διέκριναν στην ενασχόλησή τους με το σινεμά άλλες δυνατότητες (π.χ. επιχειρηματικές). Ένας από αυτούς ήταν και ο νεαρός τότε Λυκούργος Σταυράκος, ο οποίος είχε έρθει στην

6. Πρόκειται για το Τμήμα Κινηματογράφου που ανήκει στη Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Βλ. σχετικά το ιδρυτικό του νομοθέτημα: Ν.3255/2004: «Ρυθμίσεις θεμάτων όλων των εκπαιδευτικών βαθμίδων», ΦΕΚ Α' 138/ 22.07.2004.

Αθήνα από τη Λακωνία και εργαζόταν ως υπάλληλος στο Υφυπουργείο Συνεταιρισμών, από όπου όμως απεπέμφθη λόγω της αντιστασιακής του δράσης.⁷

Ως το 1947 η σχέση του Σταυράκου με τον κινηματογράφο ήταν εκείνη του ένθερμου σινεφίλ. Έχοντας διαμορφώσει, ωστόσο, μια πρώτη εικόνα για την κατάσταση που επικρατούσε στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου και τις ευκαιρίες που ανοίγονταν στο μεταπολεμικό τοπίο, ο Σταυράκος αποφάσισε να δημιουργήσει μια σχολή που θα είχε ως στόχο της την τεχνική και καλλιτεχνική κατάρτιση της νέας γενιάς των ελλήνων κινηματογραφιστών. Έτσι, στις αρχές του 1948, με την υποστήριξη ενός κύκλου φίλων, προχώρησε στην υλοποίηση της απόφασής του, ανοικιάζοντας ένα ισόγειο στην οδό Νοταρά 15 στα Εξάρχεια. Πρώτοι του συνεργάτες ήταν ο θεατρικός σκηνοθέτης και δάσκαλος υποκριτικής Θάνος Τράγκας (1904-1983) και ο Ορέστης Λάσκος (1907-1992), ο οποίος είχε ήδη καταξιωθεί ως κινηματογραφικός σκηνοθέτης από τα προπολεμικά χρόνια με ταινίες όπως το *Δάφνις και Χλόη* (1931). Ο Τράγκας προσκάλεσε στη σχολή για να διδάξει τον επίσης νεαρό τότε σκηνοθέτη Γρηγόρη Γρηγορίου (1919-2005). Η γνωριμία του Γρηγορίου με τον Σταυράκο, η οποία έμελλε να αποδειχτεί ιδιαίτερα ευεργετική για την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα, έγινε την ίδια περίοδο, όταν ο δεύτερος κάλεσε τους μελλοντικούς συνεργάτες του για να τους ενημερώσει για τα σχέδια και τις επιδιώξεις του.

Λίγο αργότερα, η έκρυθμη πολιτική κατάσταση επρόκειτο να δημιουργήσει το πρώτο σημαντικό εμπόδιο στην προσπάθεια του Σταυράκου. Τον Μάρτη του 1948 κλήθηκε να υπηρετήσει στον Ελληνικό Στρατό, καθώς ο Εμφύλιος Πόλεμος βρισκόταν ακόμα σε εξέλιξη. Προκειμένου να αποτρέψει την ανατροπή των σχεδίων του, εμπιστεύτηκε

7. Για τα χρόνια του Σταυράκου πριν από τη σύσταση της σχολής, βλ. Μαρία Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού. Βιογραφία* (Αθήνα: Αιγόκερως-Σχολή Σταυράκου, 2001), 15-39.

τη διαχείριση της σχολής στον Τράγκα και τον Λάσκο. Το κενό όμως που άφησε πίσω του φαίνεται ότι δεν μπόρεσε να αναπληρωθεί επιτυχώς από τους αντικαταστάτες του. Κατά τα δύο πρώτα χρόνια λειτουργίας της –όσο καιρό δηλαδή έλειπε ο Σταυράκος– η σχολή περιήλθε ουσιαστικά σε κατάσταση αδράνειας.

Όταν ο Σταυράκος επέστρεψε, τον Γενάρη του 1950, αποφάσισε να μην εγκαταλείψει την προσπάθεια αλλά να εργασθεί για την αναδιοργάνωση της σχολής. Πρώτο και βασικό μέλημά του υπήρξε η απόκτηση επίσημης άδειας λειτουργίας από το Υπουργείο Παιδείας. Μέσα από την προσωπική του γνωριμία με ορισμένους υπαλλήλους του υπουργείου και τη στήριξη που εξασφάλισε εκ μέρους τους, απέκτησε τη σχετική άδεια τον Αύγουστο του 1950. Η σχολή του Σταυράκου αναγνωρίστηκε έτσι και επίσημα από το κράτος με τον τίτλο: «Επαγγελματική και Καλλιτεχνική Σχολή Κινηματογράφου».⁸ Τα τμήματα που ορίστηκαν να λειτουργήσουν ήταν τρία: σκηνοθετών, τεχνικών κινηματογράφου και ηθοποιών.

Ο Σταυράκος συνέχισε τη συνεργασία του με τον Γρηγόριου, διαχωρίζοντας όμως τις μεταξύ τους δραστηριότητες και ευθύνες. Ο ίδιος ανέλαβε τα διοικητικά ζητήματα και ο Γρηγόριου το πρόγραμμα σπουδών. Η διάρκεια της φοίτησης ορίστηκε σε τρία χρόνια, και τα μαθήματα που θα διδάσκονταν διαμορφώθηκαν ως εξής: ιστορία του κινηματογράφου, κινηματογραφική κριτική, ντεκουπάζ, κινηματογραφική τεχνολογία, εφαρμοσμένη σκηνοθεσία, φωτογραφία, υποκριτική, αυτοσχεδιασμός, ρυθμική και κινησιολογία, ιστορία θεάτρου και δραματολογία, σενάριο, οργάνωση παραγωγής, ιστορία τέχνης, ελεύθερο σχέ-

8. Η αναγνώριση αυτή είχε περισσότερο συμβολικό παρά ουσιαστικό περιεχόμενο, καθώς εκείνη την περίοδο δεν είχε διαμορφωθεί ακόμα το θεσμικό πλαίσιο γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα. Η αποδοχή αυτή εκ μέρους του υπουργείου έδινε στην όλη προσπάθεια επιπρόσθετο κύρος και επιστημότητα. Βλ. Δενδραμής, «Η κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα», 200-214.

διο, κινηματογραφική αισθητική, ιστορία λογοτεχνίας και ιστορία της μουσικής.⁹

Τα τεχνικά μέσα που διέθετε η σχολή σε αυτό τα αρχικό στάδιο ήταν από πενιχρά έως ανύπαρκτα. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες που διαθέτουμε, ο Σταυράκος φαίνεται ότι απέκτησε τον πρώτο υλικοτεχνικό εξοπλισμό το 1957 χάρη στη γενναιοδωρία των συναδέλφων του διευθυντών από τις σχολές του εξωτερικού. Η πρώτη κινηματογραφική μηχανή λήψης της σχολής ήταν μια Belle & Howell, 16mm, δώρο από τον Don Williams, τότε πρύτανη του κινηματογραφικού τμήματος του πανεπιστημίου του Οχάιο.¹⁰ Ως εκείνη την εποχή η διδασκαλία της κινηματογραφικής τεχνικής –και ειδικότερα το μάθημα της φωτογραφίας– γινόταν σε θεωρητική βάση και με δανεικά μέσα ή με την παρακολούθηση γυρισμάτων από τους σπουδαστές.

Τους περιορισμούς ως προς την υλικοτεχνική υποδομή οι υπεύθυνοι της σχολής επιδίωξαν να αντισταθμίσουν με την επιλογή διακεκριμένων επαγγελματιών από κάθε ειδικότητα. Ο Σταυράκος και ο Γρηγορίου προσέγγισαν ενεργούς κινηματογραφιστές και ανθρώπους της τέχνης για να διδάξουν στη νέα σχολή. Ορισμένοι εξ αυτών ήταν ήδη καταξιωμένοι στο γνωστικό τους αντικείμενο. Άλλοι ήταν νεότεροι καθηγητές που είχαν αρχίσει να διακρίνονται στον τομέα τους, δημιουργώντας προσδοκίες για τη μετέπειτα σταδιοδρομία τους. Εκτός από τον ίδιο τον Γρηγορίου, στους καταξιωμένους καλλιτέχνες που δίδαξαν αρχικά ως καθηγητές στη σχολή συγκαταλέγονταν ο πρωτοπόρος οπερατέρ Γιόζεφ Χεπ (1887-1968), ο συγγραφέας, ιστορικός, λαογράφος και φωτογράφος Πέτρος Καλονάρος (1894-1959) για το μάθημα της φωτογραφίας, ο τεχνικός που ασχολήθηκε κυρίως με τον ήχο, Γιώργος Κριάδης, για τα μαθήματα της κινηματογραφικής τεχνικής, ο ακαδημαϊκός και κριτικός τέχνης Άγγελος Προκοπίου (1909-1967)

9. Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο: Τα ηρωικά χρόνια*, τόμ. 1 (Αθήνα: Αιγόκερως, 1988), 129.

10. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος*, 117-118.

για την ιστορία της τέχνης, και ο ιστορικός θεάτρου Γιάννης Σιδέρης (1898-1975) για την ιστορία του θεάτρου. Σε αυτούς ήρθαν να προστεθούν οι νεότεροι: Γιώργος Μακρής (1923-1968) στην ιστορία του κινηματογράφου, Μάριος Πλωρίτης (1919-2006) στην κινηματογραφική κριτική, Ιάκωβος Καμπανέλλης (1921-2011) στη δραματολογία και Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994) στο μάθημα της μουσικής.¹¹

Κατά την πρώτη δεκαετία της σχολής Σταυράκου πέρασαν ακόμα από την καθηγητική θέση ονόματα όπως ο Άγγελος Τερζάκης (1907-1979) στο μάθημα της ιστορίας θεάτρου, ο Μίνως Βολανάκης (1925-1999), ο Μάνος Κατράκης (1908-1984), ο Πέλος Κατσέλης (1907-1981) και η Αλέκα Κατσέλη (1917-1994) στο μάθημα της υποκριτικής, ο Γιώργος Βακαλό (1902-1991) και η Ελένη Βακαλό (1921-2001) στη σκηνογραφία και την ενδυματολογία αντίστοιχα, και ο Αργύρης Κουνάδης (1924-2011) και ο Μίκης Θεοδωράκης (γεν. 1925) στη θεωρία της μουσικής. Η παρουσία των τριών καθηγητών του μαθήματος της μουσικής είναι αρκετά ενδεικτική ως προς τη συγκέντρωση δημιουργικών δυνάμεων στους κόλπους της σχολής. Ο Χατζιδάκις, ο Θεοδωράκης και ο Κουνάδης, αν και δεν δίδαξαν για μεγάλο χρονικό διάστημα, υπήρξαν ωστόσο φορείς της μεταλαμπάδευσης των νεοτερισμών που λάμβαναν χώρα

11. Ο Πλωρίτης εργαζόταν ήδη από το 1945 ως θεατρικός και κινηματογραφικός κριτικός στην εφημερίδα *Ελευθερία*, ενώ κατά την περίοδο 1950-1952 διετέλεσε θεατρικός διευθυντής του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας. Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Μάριος Πλωρίτης», στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 8 (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991), 312-313. Ο Καμπανέλλης είχε παρουσιάσει το 1950 το πρώτο του αξιόλογο δείγμα στον χώρο της θεατρικής συγγραφής με τον *Χορό πάνω στα στάχια*. Βλ. Γιώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο* (Αθήνα: Κέδρος, 2000), 21. Ο Χατζιδάκις, σε ηλικία τότε 25 ετών, είχε ήδη συνεργαστεί με το «Θέατρο Τέχνης» και είχε γράψει τη μουσική για τρεις ταινίες: *Αδούλωτοι σκλάβοι* (1946, Βίων Παπαμυχάλης και Μάριος Πλωρίτης), *Ο κόκκινος θράχος* (1949, Γρηγόρης Γρηγορίου) και *Δύο κόσμοι* (1949, Φίλιππος Φιλίππου και Ιάσων Νόβακ). Βλ. Άγγελος Ρούβας και Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος: Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά*, τόμ. 1: *1905-1970* (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005), 61.

εκείνη την περίοδο σε πτυχές της νεοελληνικής τέχνης – όπως για παράδειγμα στη μουσική, με τη διαμόρφωση του έντεχνου τραγουδιού– εντός του περιβάλλοντος της σχολής. Δεν πρέπει να λησμονούμε εξάλλου ότι οι τρεις τους αποτελούσαν τότε τη βασική ομάδα νέων συνθετών που έγραφαν μουσική για τον ελληνικό κινηματογράφο, ενώ παράλληλα είχαν αναπτύξει από κοινού συνεργασία και με το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου.¹²

Η συμβολή των αρμόδιων υπαλλήλων του Υπουργείου Παιδείας υπήρξε επίσης σημαντική για την εδραίωση της σχολής. Ο Σπύρος Πανάς, εκ των διευθυντών του υπουργείου, ο Μιχαήλ Μαντούδης, διευθυντής της υπηρεσίας Καλών Τεχνών, ο τμηματάρχης Σπύρος Σκιαδαρέσης και ο Άγγελος Φουριώτης¹³ αποτέλεσαν τους συνδετικούς κρίκους ανάμεσα στη σχολή και τον κρατικό μηχανισμό. Αν και ήταν δεδομένο πως η οποιαδήποτε οικονομική ή υλικοτεχνική υποστήριξη από τη μεριά της πολιτείας ήταν ανέφικτη, οι υπεύθυνοι συμμερίστηκαν την αντίληψη του Σταυράκου και των συνεργατών του για την έλλειψη που υπήρχε ως προς το συγκεκριμένο εκπαιδευτικό αντικείμενο και την ανάγκη να αναπληρωθεί από μια σχολή που θα πληρούσε ορισμένες ποιοτικές προϋποθέσεις. Εκτός από την ικανοποίηση του αιτήματος για την έκδοση επίσημης άδειας, ο Σκιαδαρέσης αποτέλεσε τον ενδιάμεσο που έφερε σε επαφή τον Σταυράκο με τον Κάρολο Κουν (1908-1987).

Ο Κουν είχε δημιουργήσει το Θέατρο Τέχνης το 1942, ιδρύοντας παράλληλα και τη δραματική του σχολή. Το

12. Βλ. *Ελληνικό χορόδραμα 1950-1960* (Αθήνα: Ελληνικό Χορόδραμα, 1961), 18-24, 185-189· Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο* (Αθήνα: Κέδρος, 2001), 45-48, 94-102, 116-118.

13. Ο Φουριώτης ήταν υπάλληλος του υπουργείου αλλά επίσης συγγραφέας και κριτικός λογοτεχνίας. Επρόκειτο να διατελέσει καθηγητής στη σχολή κατά τη δεκαετία του 1950 στο μάθημα της ιστορίας της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Βλ την επετηρίδα των καθηγητών της σχολής: «1950-1974. Καθηγητά της Σχολής», στο Βασίλης Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα* (Αθήνα: Εκδόσεις Σχολής Σταυράκου, 1975), 12.

1952, αντιμέτωπος με οικονομικά προβλήματα και την έλλειψη σταθερής στέγης, αποδέχτηκε την πρόταση του Σκιαδαρέση για συνεργασία με το νεοσύστατο τμήμα υποκριτικής της σχολής Σταυράκου. Ο Κουν εγκατέστησε τη δραματική σχολή του στους χώρους της και παράλληλα συμπεριέλαβε στους μαθητές του τους σπουδαστές από το αντίστοιχο τμήμα ηθοποιών της κινηματογραφικής σχολής. Η παρουσία του στη σχολή αποτέλεσε έναυσμα για την προσέλκυση και άλλων αξιόλογων ονομάτων. Ο στενός συνεργάτης του και συνιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989) ήρθε επίσης στη σχολή για να διδάξει το μάθημα της σκηνογραφίας/ενδυματολογίας. Τότε δημιουργήθηκε και το σχετικό τμήμα το οποίο συνεχίζει τη λειτουργία του ως σήμερα.¹⁴ Ακόμη, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος (1920-1999), απόφοιτος του Θεάτρου Τέχνης και επίσης συνεργάτης του Κουν, ανέλαβε το μάθημα του αυτοσχεδιασμού. Η συστέγαση και η συνεργασία ανάμεσα στη σχολή Σταυράκου και το Θέατρο Τέχνης διήρκεσαν δυο χρόνια, οπότε και ο Κουν μετέφερε τις δραστηριότητές του στο Υπόγειο της οδού Πεσμαζόγλου.¹⁵

14. Βλ. «Τμήμα Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας», στην ιστοσελίδα της σχολής https://www.stavrakos.edu.gr/?page_id=15737 (πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2019). Ο Τσαρούχης συνδέθηκε στη συνείδηση αρκετών ανθρώπων του ελληνικού κινηματογραφικού κόσμου με τη σχολή Σταυράκου, μεταξύ άλλων, και εξαιτίας του ανεκδοτολογικού χαρακτήρα αποφθέγματος που του αποδίδεται, ότι δηλαδή η Σταυράκου είναι σαν τον στρατό, αφού όλοι οι έχοντες σχέση με τα κινηματογραφικά δρώμενα πέρασαν από εκεί για κάποιο διάστημα είτε ως σπουδαστές είτε ως καθηγητές. Στο ντοκιμαντέρ *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση: 1948-1988* (1988, Σωτήρης Λαμπρόπουλος) υπάρχει συνέντευξη του Τσαρούχη για την περίοδο που διετέλεσε καθηγητής στη σχολή.

15. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι ενώ υπάρχουν πληροφορίες σχετικά με τη συστέγαση και τη συνεργασία των δύο σχολών στη βιβλιογραφία που προέρχεται από τους συντελεστές της σχολής Σταυράκου, όπως για παράδειγμα τον Γρηγορίου (αλλά και από αναφορές στη βιογραφία του Σταυράκου), δεν συμβαίνει το ίδιο με τις περισσότερες βιβλιογραφικές πηγές που αναφέρονται στον Κουν και τη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέ-

Η αναφορά στις προσωπικότητες, οι οποίες στελέχωσαν τη σχολή ως διδακτικό της προσωπικό, μας δίνει αφορμή να συμπεράνουμε πως η Σταυράκου αποτέλεσε μια ώριμη και παράλληλα φιλόδοξη προσπάθεια για τη δημιουργία μιας αξιόλογης εκπαιδευτικής δομής γύρω από τον κινηματογράφο. Η χρονική συγκυρία εξάλλου της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης και της δυναμικής που επέφερε και στον πολιτισμό έδωσε στη σχολή τη δυνατότητα να λειτουργήσει επιπλέον ως χώρος συνάντησης και διαλόγου σημαντικών συντελεστών της τεχνικής και της καλλιτεχνικής πτυχής της κινηματογραφίας αλλά και γενικότερα ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων. Βέβαια η παρουσία αξιόλογων ονομάτων δεν συνεπάγεται απαραίτητα και την ουσιαστική ενασχόλησή τους με το εκπαιδευτικό έργο. Ενίοτε, όμως, ακόμα και το σύντομο πέρασμα ορισμένων εξ αυτών στάθηκε αρκετό για να αφήσει παρακαταθήκες. Η σύμπραξη για παράδειγμα με το Θέατρο Τέχνης είχε ως αποτέλεσμα την πρώτη επαφή του τμήματος υποκριτικής με παιδαγωγικές πρακτικές που ίσχυαν σε αντίστοιχες σχολές του εξωτερικού και οι οποίες ήταν παράλληλα διαδεδομένες στον διεθνή κινηματογραφικό στίβο, όπως για παράδειγμα η στανισλαφσκική *Μέθοδος*.¹⁶

χνης. Η μόνη σχετική αναφορά που εντοπίστηκε προέρχεται από τον ίδιο τον Κουν, ο οποίος σε συνέντευξή του αναφέρει: «Το 1950 σταμάτησε το “Θέατρο Τέχνης” και πήγα στο “Εθνικό”. Συγχρόνως, άρχισα την καλλιέργεια ενός καινούργιου συγκροτήματος με νέους μαθητές. Αυτό το έκανα στη Σχολή Σταυράκου, όπου μου έδωσαν μια αίθουσα με αντάλλαγμα να διδάσκω ορισμένες ώρες στη σχολή». Κάρλος Κουν, «Σαραντά χρόνια θέατρο», στο *Κάρλος Κουν: Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, επιμ. Θανάσης Θ. Νιάρχος (Αθήνα: Καστανιώτης, 1987), 87.

16. Η *Μέθοδος* είχε ήδη καθιερωθεί τότε στις περισσότερες σχολές της ανατολικής Ευρώπης (VGIK, FAMU, Ακαδημία Κινηματογράφου της Βουδαπέστης), ενώ παράλληλα είχε υιοθετηθεί και σε μεγάλο βαθμό από τη νέα γενιά ηθοποιών του Hollywood: Foster Hirsch, *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio* (Boston: Da Capo Press, 2001), 291-345. Για τη σχέση του Κουν με τη *Μέθοδο* και τη χρησιμοποίησή της στα μαθήματά του, καθώς και την επίδραση που είχε στους τότε σπουδαστές της σχολής Σταυράκου, βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Εποχή “παρθενογένεσης”»: Ο κοσμοπολίτης Κουν ξεκίνησε και πορεύτηκε κάτω από διεθνείς

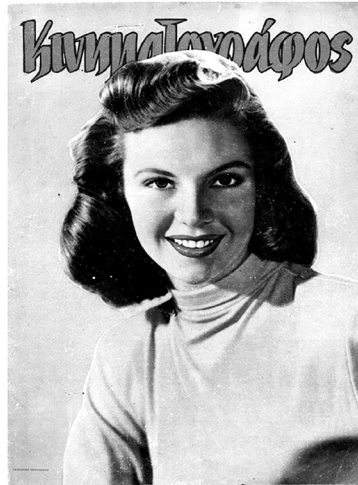
Αντίστοιχα προς την παρουσία δημιουργικών μονάδων στο διδακτικό προσωπικό της Σταυράκου κατά την πρώτη της δεκαετία, συναντάμε μεταξύ των σπουδαστών της ανθώπους που διαδραμάτισαν στη συνέχεια ενεργό ρόλο σε διάφορες θέσεις της ελληνικής κινηματογραφίας αλλά και της πολιτιστικής πραγματικότητας γενικότερα. Ο αριθμός των σπουδαστών του πρώτου ακαδημαϊκού έτους ήταν 53. Η κατανομή τους ήταν η εξής: 25 στο τμήμα σκηνοθεσίας, 16 στο τμήμα ηθοποιών και 12 στο τμήμα των τεχνικών. Ανάμεσα τους βρίσκονταν ο Ντίνος Κατσουρίδης (1927-2011), ο Φώτης Μεσθενάιος (1931-1988), ο Θανάσης Βαλτινός (γεν. 1932) και ο Κώστας Μανουσάκης (1929-2005), όλοι τους από το τμήμα σκηνοθεσίας. Το αμέσως επόμενο ακαδημαϊκό έτος, ο αριθμός τους αυξήθηκε αισθητά και έφθασε τους 83. Έκτοτε και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, ο αριθμός των πρωτοετών σπουδαστών επρόκειτο να διατηρηθεί σε παρόμοια επίπεδα. Στους προαναφερθέντες σπουδαστές της εναρκτήριας ακαδημαϊκής χρονιάς ήρθαν να προστεθούν μέσα στα πρώτα δέκα χρόνια ο Ανέστης Βλάχος, ο Κώστας Γαβράς, ο Νίκος Γαρδέλης, ο Πάνος Γλυκοφρύδης, ο Μάνος Ελευθερίου, ο Όμηρος Ευστρατιάδης, ο Γιώργος Ζερβουλάκος, ο Ερρίκος Θαλασσινός, ο Δήμος Θεός, ο Γιώργος Καβάγιας, ο Κώστας Καζάκος, ο Τάκης Κανελλόπουλος, ο Δημήτρης Κολλάτος, ο Γιώργος Λαζάνης, ο Φώτος Λαμπρινός, ο Λέων Λοΐσιος, ο Πέτρος Λύκας, η Αθηνά Μερτύρη, ο Νίνος Φενέκ Μικελίδης, ο Βασίλης Ραφαηλίδης, η Μαριέττα Ριάλδη, ο Γιώργος Σταμπουλόπουλος, ο Δημήτρης Σταύρακας, ο Αλέκος Τζανετάκος, ο Σταύρος Τσιώλης και η Μαίρη Χρονοπούλου.¹⁷ Ορισμένοι από αυτούς δεν ολοκλήρωσαν τις σπουδές τους, με κάποιους να παρακολου-

αστερισμούς», και Γιώργος Λαζάνης, «Φυλακή που καίγεται και καίει», στο *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες* (Αφιέρωμα Κουν: Μνήμη και ανάμνηση), 14 Φεβρουαρίου 1999.

17. «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950-1974», στο Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, 60-82.

θούν μαθήματα μόνο για ένα έτος. Παρ' όλα αυτά άρχισε να διαφαίνεται η τάση αρκετών νέων της εποχής που επιθυμούσαν να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο –και που το πραγματοποίησαν στη συνέχεια ως σκηνοθέτες, τεχνικοί, ηθοποιοί ή κριτικοί κινηματογράφου– να προσεγγίσουν τη νέα σχολή προκειμένου να αποκτήσουν μια πρώτη επαφή με το αντικείμενο που τους ενδιέφερε.

Επιπλέον, ο Σταυράκος και οι συνεργάτες του επεδίωξαν να καταστήσουν τη σχολή ευρύτερα γνωστή με ποικίλους τρόπους, αφενός για να ενισχυθεί η εισροή νέων μαθητών, αφετέρου για να αποκτήσει η σχολή κύρος μέσα στο περιβάλλον της ελληνικής κινηματογραφίας. Για τον λόγο αυτό προχώρησαν σε διάφορες παράλληλες δράσεις, πέραν του κατεξοχήν εκπαιδευτικού έργου. Αξίζει να διακρίνουμε τρεις από αυτές. Η πρώτη δρομολογήθηκε το 1951 και αφορούσε τη δημιουργία ενός κινηματογραφικού περιοδικού με τον τίτλο *Κινηματογράφος* (εικ. 2). Αρχισυντάκτης ήταν ο συγγραφέας Κορνήλιος Αγγελίδης και αρθρογράφοι οι τότε καθηγητές της σχολής Πλωρίτης, Γρηγορίου, Προκοπίου και Καλονάρος. Η κυκλοφορία του εντύπου επρόκειτο να μη διαρκέσει πολύ. Στη βιογραφία του Σταυράκου αναφέρεται ότι η έκδοσή του σταμάτησε κατόπιν εισαγγελικής παρέμβασης λόγω παράβασης ενός νόμου για τη χρήση του δημοσίου χαρτιού. Κατά την άποψή του, στην πραγματικότητα η δίωξη οφειλόταν στο γεγονός ότι



Το εξώφυλλο του 2 τεύχους (10τε σε τετραμηνιαίο) του Περιοδικού ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, 13-10-1951
Εκδοτική-Διεύθυνση: ο Διευθυντής Σταυράκος
Αρ. 69

Εικ. 2. Το εξώφυλλο του δεύτερου τεύχους του περιοδικού *Κινηματογράφος*, το οποίο εξέδωσε η σχολή Σταυράκου τον Οκτώβριο του 1951 (Αρχειό Σχολής Σταυράκου).

ανταγωνιστικά έντυπα που είχαν παρεμφερή θεματολογία δυσανεστήθηκαν με την εμφάνιση ενός νέου περιοδικού για τον κινηματογράφο, το οποίο μάλιστα, σύμφωνα με την εκτίμηση του ιδίου, σημείωσε ανέλπιστα επιτυχία, ξεπερνώντας τις αρχικές προσδοκίες των συντακτών του.¹⁸ Η έκδοσή του πάντως, πέραν των υπηρεσιών που προσέφερε ενισχύοντας τη φήμη της σχολής στους κινηματογραφικούς κύκλους, αποτέλεσε και την απαρχή της εκδοτικής δραστηριότητάς της. Στα χνάρια εκείνης της πρώτης απόπειρας θα ακολουθούσε, κατά τα επόμενα χρόνια, η έκδοση νέων περιοδικών, σημειώσεων, εγχειριδίων για τις διάφορες κινηματογραφικές ειδικότητες, βιβλίων γύρω από ζητήματα θεωρίας και μεταφράσεων ξένων συγγραμμάτων.¹⁹

Το δεύτερο γεγονός, ακόμη μεγαλύτερης βαρύτητας για την εδραίωση της σχολής, υπήρξε η ένταξή της το 1956 στους κόλπους του Διεθνούς Κέντρου Διασύνδεσης των Σχολών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, γνωστότερου ευρύτερα ως CILECT (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision), το οποίο και εξακολουθεί να αποτελεί τον σημαντικότερο σχετικό διεθνή οργανισμό. Η Σταυράκου είχε εξ αρχής επιδιώξει να συνάψει επαφές με αντίστοιχα εκπαιδευτικά ιδρύματα του εξωτερικού. Είχαν προηγηθεί η αποστολή σπουδαστών σε ένα διεθνές φεστιβάλ φοιτητικού κινηματογράφου στην Κωνσταντινούπολη το 1952 καθώς και ανταλλαγές επισκέψεων εκπαιδευτικού χαρακτήρα με την Ακαδημία Κινηματογράφου του Βελιγρადίου.²⁰ Τέσσερα χρόνια αργότερα όμως η σχολή επρόκειτο να δεχτεί επίσημη πρόσκληση από το CILECT για την απο-

18. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος*, 53-54.

19. Ενδεικτικά: Lo Dusa, *Η τεχνική του κινηματογράφου*, μτφρ. Ευγενία Καραγκούνη (Αθήνα: έκδοση Ανωτέρας Επαγγελματικής Σχολής Κινηματογράφου και Θεάτρου, 1961)· Γεώργιου Κόντου, *Φωτογραφική τεχνική* (Αθήνα: έκδοσις Σχολής Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως Λυκούργου Σταυράκου, 1967).

20. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος*, 66-69.

στολή αντιπροσώπων της στο συνέδριο που διοργανώθηκε υπό την αιγίδα του κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ της Βενετίας. Ο Σταυράκος και ο Γρηγορίου συμμετείχαν από κοινού στις εργασίες του συνεδρίου, ο πρώτος ως διευθυντής και ο δεύτερος ως υπεύθυνος σπουδών του ιδρύματος. Εκεί είχαν την ευκαιρία να παρουσιάσουν το έργο τους και να υποβάλουν αίτηση προκειμένου να ενταχθούν στον οργανισμό.²¹ Η σχολή Σταυράκου έγινε τότε δεκτή ως τακτικό μέλος του CILECT και αποτέλεσε για σειρά ετών τη μοναδική μη δημόσια κινηματογραφική σχολή μεταξύ των μελών του Κέντρου.²² Να σημειωθεί εδώ ότι η Σταυράκου εξακολουθεί να ανήκει στην ομάδα μελών του CILECT έως και σήμερα.²³

Η τρίτη πρωτοβουλία που σημάδεψε τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της σχολής υπήρξε η παραγωγή της ταινίας *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956). Το 1953 ο Σταυράκος και ο Γρηγορίου συνέλαβαν από κοινού και πάλι άλλη μία καινοτόμα ιδέα. Καθώς ο δεύτερος είχε στο ενεργητικό του ήδη τέσσερα φιλμ, τα οποία τον είχαν καταστήσει αναγνωρίσιμο όνομα στον κινηματογραφικό χώρο, ο ιδιοκτήτης της σχολής τού πρότεινε να αναλάβει τη σκηνοθεσία σε μια καινούργια ταινία, την παραγωγή της οποίας θα έκανε ο ίδιος.²⁴

Απευθύνθηκαν στον Ιάκωβο Καμπανέλλη προκειμένου να γράψει το σενάριό της, ο οποίος ήταν τότε καθηγητής της σχολής στο αντίστοιχο μάθημα. Ο Καμπανέλλης είχε

21. Guido Cincotti και Romano Mergè, *Il problema dell' immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di TV* (Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1957), 7-8, 103-115.

22. *4me Congrès International des Écoles du Cinéma et de Télévision. Cannes, Mai 1957-Le Comique de film dans le Monde* (Paris: IDHEC, 1957), 4.

23. Βλ. «Hellenic Cinema and Television School Stavrakos (HCTSS)» στην επίσημη ιστοσελίδα του οργανισμού <http://www.cilect.org/profiles/38#.XOvnoXzbiU> (πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2019).

24. Πρόκειται για τις ταινίες *Ο κόκκινος βράχος* (1949), *Θύελλα στο φάρο* (1950), *Πικρό ψωμί* (1951) και *Μεγάλοι δρόμοι* (1953). Βλ. *Γρηγόρης Γρηγορίου*, επιμ. Δημήτρης Χαρίτος και Αχιλλέας Κυριακίδης (Αθήνα: Αιγό-κερως, 1996), 81-93.

ασχοληθεί εκείνη την περίοδο με το σενάριο σε δυο ακόμα κινηματογραφικές ταινίες, τη *Στέλλα* (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη και τον *Δράκο* (1956) του Νίκου Κούνδουρου.²⁵ Συμφώνησε να αναλάβει τη συγγραφή ενός κειμένου που αποτελούσε μια συμβολική παραλλαγή του μύθου του Πλούτωνα και της Περσεφόνης, ενταγμένη στο περιβάλλον της βουκολικής ελληνικής επαρχίας.²⁶

Η διανομή των ρόλων και το συνεργείο της ταινίας αποτελούνταν από ένα μείγμα καλλιτεχνών και τεχνικών, που κατά μεγάλο μέρος συνδέονταν με τη σχολή. Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και η Αλέκα Κατσέλη, οι οποίοι κρατούσαν δυο από τους βασικούς ρόλους, ήταν καθηγητές στο μάθημα της υποκριτικής,²⁷ ενώ ο Κώστας Καζάκος, που έκανε τότε την πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση, ήταν πρωτοετής σπουδαστής στο τμήμα των ηθοποιών.²⁸ Παράλληλα αρκετοί από τους πολυάριθμους δευτερεύοντες ρόλους καλύφθηκαν από άλλους σπουδαστές όπως

25. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης* 7 (1994): 165-195· Παναγιώτα Μήνη, «Η *Στέλλα* με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη», στο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Συμπληρωματικός Τόμος (Πάτρα: Περί Τεχνών, 2006), 26-37.

26. Το σενάριο της ταινίας έχει κυκλοφορήσει και σε μορφή βιβλίου: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αρπαγή της Περσεφόνης: Σενάριο για την ομώνυμη ταινία του Γρηγόρη Γρηγορίου* (Αθήνα: Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος-Αιγόκερως, 1996).

27. «1950-1974. Καθηγηταί της Σχολής», 10-12. Ρόλους στην ταινία είχαν επίσης ο Ορέστης Μακρής, ο Λαυρέντης Διανέλλος και ο Γιάννης Πρινέας.

28. Ο Καζάκος έπαιζε στην ταινία τον νεαρό πρωταγωνιστή Πλούτωνα δίπλα στην τελειόφοιτη σπουδάστρια του τμήματος υποκριτικής της σχολής Μαίρη Τσαπάλου στον ρόλο της Περσεφόνης. Σε συνέντευξή του ο ηθοποιός μνημονεύει τις συνθήκες υπό τις οποίες έγιναν τα γυρίσματα και τη δική του συμμετοχή σε αυτά. Στο: *Η ζωή είναι αλλού: Κώστας Καζάκος* (2007, Αρχισυνταξία-Παρουσίαση: Έφη Κυριακοπούλου, Σκηνοθεσία: Γιώργος Παναγιωτόπουλος, Παραγωγή: ΕΡΤ). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ. <http://archive.ert.gr/36450/> (πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2019).

ο Αλέκος Τζανετάκος, ο Περικλής Ιωαννίδης, η Κλαίρη Δηλιγιάννη και ο Ιωάννης Μαχαίρας.²⁹ Ο πρωτοετής σπουδαστής του τμήματος σκηνοθεσίας Πάνος Γλυκοφρύδης ανέλαβε βοηθός σκηνοθέτη του Γρηγορίου και ο συμφοιτητής του Γιώργος Πετρίδης ανέλαβε βοηθός παραγωγής, αμφότεροι στην πρώτη τους επαφή με τη διαδικασία της κινηματογράφησης. Τη μουσική έγραψε ο καθηγητής την εποχή εκείνη στο σχετικό μάθημα, Κουνάδης.³⁰

Ο Σταυράκος και ο Γρηγορίου αναφέρονται εκτενώς στις δυσχέρειες που αντιμετώπισε η παραγωγή της ταινίας και στα επεισοδιακά γυρίσματα τα οποία ξεκίνησαν τον Σεπτέμβριο του 1955 στα Πολιτικά Ευβοίας για να ολοκληρωθούν, έπειτα από πολλές διακοπές λόγω έλλειψης οικονομικών πόρων αλλά και συντονισμού των συντελεστών της, αρκετούς μήνες αργότερα. Παραθέτουν επιπλέον αρκετά ανεκδοτολογικά περιστατικά που συνέβησαν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων και την εκτέλεση της παραγωγής, ενώ σχολιάζουν και την υποδοχή που είχε η ταινία από το κοινό και τους κριτικούς της εποχής. Αντίθετα με τις προσδοκίες των συντελεστών της η *Αρπαγή της Περσεφόνης* κινήθηκε σε μέτρια εμπορικά επίπεδα, ενώ εξίσου αμφίθυμη υπήρξε η στάση της κριτικής απέναντί της. Αποτέλεσμα ήταν να αποτύχει, σύμφωνα με τους δημιουργούς της, ως προς τους στόχους της να αποφέρει οικονομικά οφέλη και κυρίως να αποτελέσει έμμεση διαφήμιση για το έργο που συντελούνταν μέσα στη σχολή.³¹

29. Βλ. Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λυκούργου Σταυράκου», *Επετηρίδα Διπλωματούχων της Σχολής-Ηθοποιοί* (Αθήνα: Σχολή Σταυράκου, 2018), 1.

30. Αναλυτικά τα ονόματα των συντελεστών υπάρχουν στους τίτλους αρχής. Κόπιες φυλάσσονται στο αρχείο της σχολής Σταυράκου, αλλά και στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας, σε μορφή DVD. Υπάρχει επίσης μια σχετική μαρτυρία του Πετρίδη στο YouTube: «Σχολή Λυκούργου Σταυράκου», <http://www.youtube.com/watch?v=5m8s03melag#t=14> (πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2019).

31. Τόσο ο Γρηγορίου όσο και ο Σταυράκος καταλογίζουν στον Αντώνη Ζερβό, ο οποίος έγινε συμπαραγωγός και διανομέας της ταινίας, ότι δεν

Η δικαίωση εκείνης της ιδιαίτερης κινηματογραφικής προσπάθειας ήρθε συνεπικουρόντος του χρόνου, μέσα από κατοπινές προσεγγίσεις μελετητών του ελληνικού κινηματογράφου. Σήμερα πλέον η *Αρπαγή της Περσεφόνης* έχει αναγνωριστεί ως μία απόπειρα να παρουσιαστεί ένα αξιοπρεπές αποτέλεσμα δεδομένων των τεχνικών δυνατοτήτων που υπήρχαν, το οποίο παράλληλα κινήθηκε αφηγηματικά και υφολογικά πέρα από τον κύριο όγκο της γηγενούς κινηματογραφικής παραγωγής της εποχής. Σημειώνεται εξάλλου η σύμπραξη κατά τη διαδικασία δημιουργίας της συντελεστών που είτε είχαν ήδη διακριθεί για τα ποιοτικά τους χαρακτηριστικά είτε ξεκινούσαν τότε (και με εφιαλτήριο το ειδικό πλαίσιο υπό το οποίο πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη ταινία) τη μετέπειτα αξιόλογη σταδιοδρομία τους στον χώρο του κινηματογράφου.³²

Όλες εκείνες οι παράλληλες δράσεις, σε συνδυασμό με το αμιγώς εκπαιδευτικό έργο που συντελούνταν στις τάξεις της σχολής, αποτέλεσαν εκφάνσεις της κοινής επιδίωξης των διαχειριστών και των συνεργατών της να κάνει όσο το δυνατό πιο εμφαντική την παρουσία της στο κινηματογραφικό περιβάλλον της χώρας. Το 1958 ο Γρηγορίου εγκατέλειψε τόσο τη θέση του διευθυντή σπουδών όσο και του δασκάλου. Προηγουμένως όμως είχε κατορθώσει να εντάξει στο δυναμικό της σχολής νέους καθηγητές όπως ο Ντίνος Δημόπουλος (1921-2003), ο Λυκούργος Καλλέργης (1914-2011), ο Γιώργος Θεοδοσιάδης (1924-2006), ο

την προώθησε αρκετά. Πιο αναλυτικά για τα γυρίσματα, τη στάση της κριτικής και την εμπορική πορεία που είχε η ταινία, βλ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 149-164· Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος*, 81-90.

32. Βλ. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», 172-174, 191-195· Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. 1 (Αθήνα: Αιγόκερως, 1999), 97· Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας στο κινηματογραφικό (σεναριογραφικό και σκηνοθετικό) έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών (Πάτρα: Περί Τεχνών, 2006), 301-302.

Χρήστος Βαχλιώτης (1924-1997) και η Δέσπω Διαμαντίδου (1916-2004).³³ Η μεταβολή στις τάξεις του διδακτικού προσωπικού ολοκληρώθηκε με την πρόσληψη τριών ακόμη νέων καθηγητών οι οποίοι και επρόκειτο να διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο κατά την επόμενη δεκαετία στα πεπραγμένα της σχολής αλλά και συνολικότερα στην υπόθεση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Αυτοί ήταν ο Ροβήρος Μανθούλης (γεν. 1929), ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος (γεν. 1934) και ο πρώην σπουδαστής της Βασίλης Ραφαηλίδης (1934-2000).³⁴

Η εγγραφή διαρκώς περισσότερων νέων σπουδαστών θεμελιώνει σταδιακά τη θέση της σχολής στο κινηματογραφικό γίνεσθαι της χώρας. Η εξέλιξη αυτή επιβεβαιώνει την ύπαρξη ενδιαφέροντος για την κινηματογραφική εκπαίδευση εκ μέρους της νεολαίας της εποχής· διαφαινόταν όμως παράλληλα ότι το σχετικό κενό κατάφερνε να καλυφθεί, τουλάχιστον έως έναν βαθμό, από την τότε νεοσύστατη σχολή, παρά τους περιορισμούς των διαχειριστών της. Ενάντια στις δυσχερείς οικονομικές προϋποθέσεις υπό τις οποίες δημιουργήθηκε, από τα κεφάλαια και το επιχειρηματικό ρίσκο ενός ανθρώπου που είχε μικρή σχέση με τον κινηματογράφο, το εκπαιδευτικό εκείνο εγχείρημα άρχισε βαθμιαία να αποδίδει καρπούς. Επιπλέον, το μοντέλο της προσωποπαγούς κινηματογραφικής σχολής-επιχείρησης που εφαρμόστηκε από τον Σταυράκο ακολουθήθηκε σε μεγάλο βαθμό και από τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα στη συνέχεια, κατ' αντιστοιχία άλλωστε και προς

33. Φάκελος: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*. Αρχείο Σχολής Σταυράκου. Ακόμη: *Ντίνος Δημόπουλος*, επιμ. Γιάννης Σολδάτος και Αχιλλέας Κυριακίδης (Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου) (Αθήνα: Αιγόκερως, 2001), 88-89.

34. *Ροβήρος Μανθούλης: Μια ζωή ταινίες*, επιμ. Χρήστος Κωνσταντόπουλος (Αθήνα: Αιγόκερως, 2006), 27-30· Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ' έμέ*, 90-96· Βασίλης Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο. Η ζωή ενός ταλαίπωρου Έλληνα* (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1992), 264-274.

την πλειονότητα των σύγχρονών τους εταιρειών παραγωγής ταινιών.³⁵ Οι επόμενες δεκαετίες θα προέκτειναν και θα ισχυροποιούσαν περαιτέρω τις βάσεις που τέθηκαν σε αυτή την πρώτη περίοδο, κατά τη διάρκεια της οποίας η σχολή ουσιαστικά πέτυχε την εδραίωσή της ως ο σημαντικότερος φορέας εκπαίδευσης επαγγελματιών του κινηματογράφου στη χώρα.³⁶

35. Aglae Mitropoulos, *Découverte du cinéma grec* (Paris: Seghers, 1968), 110-113.

36. Σχετικά με την ιστορική εξέλιξη της σχολής κατά τις επόμενες δεκαετίες, βλ. Αγγελική Καπίρη, «Η κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα: Νέες προκλήσεις και τρόποι εφαρμογής. Περίπτωση μελέτης: Ο εκπαιδευτικός ρόλος της Σχολής Κινηματογράφου Τηλεόρασης Λυκούργου Σταυράκου και η συμβολή της στην προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης», διπλωματική εργασία (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2017), 95-103· Δενδραμής, «Η κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα», 252-310.

Νίκος Τσαγκαράκης

Ρομαντικός επαναστάτης: η διαδικασία παραγωγής του *Μοντέλου* (1974) ως επιτομή του οράματος του Κώστα Σφήκα

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970, η αυξανόμενη απήχηση της τηλεόρασης είχε οδηγήσει τον ελληνικό κινηματογράφο σε μία από τις καθοριστικότερες μεταβάσεις στην ιστορία του. Ο μέχρι πρόσφατα δημοφιλής κινηματογράφος ειδών (κυρίως κωμωδίας, μιούζικαλ και μελοδράματος) έχανε όση είχε απομείνει από την εμπορικότητα που τον είχε καταστήσει κυρίαρχο κατά την προηγούμενη εικοσαετία, ενώ οι κινηματογραφικές αίθουσες άρχιζαν να κλείνουν μαζικά.

Παράλληλα, το τέλος της δικτατορίας σήμαινε την εδραίωση του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK), αποτελούμενου από νέους δημιουργούς που ανυπομονούσαν να εκφραστούν χωρίς περιορισμούς στην επιλογή και τον χειρισμό της θεματολογίας τους. Υλοποιημένος έξω από τις κυρίαρχες εταιρείες παραγωγής (αν και συχνά προσφεύγοντας στη χρήση του τεχνικού εξοπλισμού τους), με αυτοχρηματοδότηση, ανεξάρτητα κεφάλαια και την ενίσχυση του νεοσυσταθέντος Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, ο NEK αναδείκνυε το στρατευμένο πολιτικοκοινωνικό όραμα και τους αισθητικούς πειραματισμούς της νέας γενιάς, μακριά από τις διασκεδαστικές επιδιώξεις της προηγούμενης περιόδου. Παρήγαγε ταινίες που προσπαθούσαν να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα κατά μέτωπο, θίγοντας κοινωνικά και ιστορικά ζητήματα που μέχρι τότε αποφεύγονταν ή απαγορεύονταν από το μετεμφυλιακό κράτος. Στις τάξεις του υπήρξαν και κάποιοι που απομακρύνθηκαν τελείως από τον αφηγηματικό κινηματογράφο, ακολουθώντας το παράδειγμα πολλών ξένων συναδέλφων τους, το έργο των οποίων συγκροτούσε τη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία ήδη από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Όπως εξηγεί η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου:

Οι αλλαγές που άρχισαν να διαφαίνονται τόσο στον τρόπο παραγωγής όσο και στη θεματολογία του Ελληνικού Κινηματογράφου από τους νέους δημιουργούς αρχίζουν σιγά-σιγά, από το 1973 κυρίως και μετά, να γίνονται όλο και περισσότερο ξεκάθαρες. Η πτώση της παραγωγής που τα τελευταία χρόνια γίνεται με ρυθμούς 20 και 30 ταινιών το χρόνο αποτελεί το ένα σκέλος της κινηματογραφικής πραγματικότητας στο χώρο της παραγωγής· το άλλο είναι η σταδιακή αύξηση των ανεξάρτητων παραγωγών-σκηνοθετών (...). Η ανάγκη έκφρασης που είχε συμπίεστεί από ιστορικούς και κοινωνικούς παράγοντες αναζητά διεξόδους με περισσότερη ελευθερία δράσης και δυνατότητες πειραματισμών (...). Στόχος είναι η διαδικασία και η αναζήτηση, τόσο σε επίπεδο αφηγηματικό όσο και νοηματικό, να οδηγήσει σ' ένα αποτέλεσμα καλλιτεχνικό άσχετα με την ευρεία ή όχι αποδοχή του από το πλατύ κοινό. Αυτό επέτρεψε σε νέους σκηνοθέτες να τολμήσουν θέματα πρωτότυπα, να πειραματιστούν αισθητικά και τεχνικά και να προβληματιστούν γύρω από τη θεωρία και πράξη της κινηματογραφικής τέχνης.¹

Ένας από τους τολμηρότερους σκηνοθέτες ήταν ο Κώστας Σφήκας (1927-2009), που ανέπτυξε ένα καλλιτεχνικό όραμα τόσο απομακρυσμένο από τις συμβατικές κινηματογραφικές φόρμες, ώστε συνιστά ενδεχομένως την πιο απαιτητική εμπειρία θέασης στο σύνολο της ελληνικής μη-αφηγηματικής παραγωγής. Ένας αυτοδίδακτος κινηματογραφιστής, εκ φύσεως ευγενικός, ειλικρινά ταπεινός και βαθιά καλλιεργημένος. Όπως περιγράφει ο σκηνοθέτης Νίκος Παναγιωτόπουλος για αυτόν, είχε «μια φυσική ευγένεια, που, σε καιρούς πεζούς σαν τους δικούς μας, άγγιζε

1. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1989), 98-99.

τα όρια της υπερβολής».² Μιλούσε στον πληθυντικό ακόμα και στα νεαρότερα μέλη του συνεργείου των ταινιών του ή σε επιστήθιους φίλους του με τους οποίους επικοινωνούσε καθημερινά, όπως ο γενικός γραμματέας του Εργατικού Επαναστατικού Κόμματος, Σάββας Μιχαήλ.³

Ο Σφήκας εργαζόταν ως δημόσιος υπάλληλος, αρχικά στα Ελληνικά Ταχυδρομεία και έπειτα αποσπασμένος στην επιτροπή λογοκρισίας του Υπουργείου Προεδρίας, από όπου κατά την περίοδο της δικτατορίας εξαναγκάστηκε σε παραίτηση, για να επιστρέψει κατά τη Μεταπολίτευση και να παραμείνει εκεί μέχρι τη συνταξιοδότησή του.⁴ Όμως το αληθινό πάθος του Σφήκα ήταν ο κινηματογράφος, τον οποίο υπηρέτησε με θυσίες. Καθοδηγούμενος από την καλλιέργεια και την ακεραιότητά του, υπηρέτησε το στρατευμένο όραμά του για πάνω από τριάντα χρόνια, υποστηριγμένος εξίσου από την οικογένειά του και από τα μέλη της ευρύτερης καλλιτεχνικής κοινότητας. Μαζί με τον Θανάση Ρεντζή, την Αντουανέττα Αγγελίδη και τον Σταύρο Τορνέ, μπορεί να θεωρηθεί ότι θεμελίωσε τον ελληνικό πειραματικό/πρωτοποριακό/μη-αφηγηματικό κινηματογράφο από τη δεκαετία του 1970 κι έπειτα.⁵ Και αν ο βιοπορισμός του μοιάζει άχαρος για έναν πρωτοποριακό καλλιτέχνη, δεν διαφέρει από παρόμοιες περιπτώσεις όπως εκείνη του αυστριακού Κουρτ Κρεν (Kurt Kren, 1929-1998), ο οποίος εργαζόταν ως τραπεζικός υπάλληλος στην Εθνική Τράπεζα της Αυστρίας (Oesterreichische Nationalbank-OeNB)

2. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Η 1η συμφωνία του Μάλερ», στο *Κώστας Σφήκας*, επιμ. Γιάννης Σολδάτος (Αθήνα: Αιγόκρωσ-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004), 55. Αυτά επιβεβαιώθηκαν από τον Μιχάλη Γαλανάκη [ερμηνευτή στην *Αλληγορία* (1986) του Σφήκα] σε συνέντευξη που μου παραχώρησε στις 24 Σεπτεμβρίου 2014 και από τον Σάββα Μιχαήλ σε συνέντευξη στις 14 Μαρτίου 2017.

3. Συνέντευξη με τον Γαλανάκη· συνέντευξη με τον Μιχαήλ.

4. Συνεντεύξεις του συντάκτη του κειμένου με τον γαμπρό του Κώστα Σφήκα, Τάκη Σασλίδη, 3 Σεπτεμβρίου 2013 και 7 Νοεμβρίου 2016.

5. Για λεπτομέρειες σχετικά με το έργο τους, βλ. Νίκος Τσαγκαράκης, «Η ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία», διδακτορική διατριβή (Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2017), 166-299.

μέχρι το 1968, οπότε και απολύθηκε εξαιτίας της φημολογούμενης συμμετοχής του σε ένα σκανδαλώδες για την εποχή καλλιτεχνικό δρώμενο στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης.⁶

Η φιλμογραφία του Σφήκα περιλαμβάνει δεκατέσσερα μικρού και μεσαίου μήκους ντοκιμαντέρ, έντεκα από τα οποία είναι γυρισμένα για την τηλεοπτική εκπομπή *Παρασκήνιο* και τρία –*Εγκαίνια* (1961), *Αναμονή* (1962) και *Θηραϊκός όρθρος* (συν-σκηνοθεσία με τον Σταύρο Τορνέ, 1968)– είναι κινηματογραφικά. Περιλαμβάνει επίσης εφτά μεσαίου και μεγάλου μήκους μη-αφηγηματικές ταινίες: *Μοντέλο* (1974), *Μητροπόλεις* (1975), *Αλληγορία* (1986), *Το προφητικό πουλί του Πάουλ Κλέε* (1995), *Προμηθεύς Εναντιοδρομών* (1998), *Η γυναίκα της... και ο συλλέκτης. Αλληγορία III: παραλλαγές σε ένα θέμα του Κόντε Διονυσίου Σολωμού* (2002) και *Μεταμόρφωση: ένα φιλμ εμπνευσμένο από το έργο του Φραντς Κάφκα* (2007).

Όπως φανερώνουν οι τίτλοι της φιλμογραφίας του, η δημιουργία ταινιών πάνω σε προϋπάρχον υλικό αποτελεί μόνιμη τακτική του Σφήκα, ο οποίος συνθέτει τις ταινίες του αντλώντας κυρίως από τη λογοτεχνία, το θέατρο και τη μουσική. Πίνακες, κείμενα και μουσικές συνθέσεις δεν χρησιμοποιούνται απλώς ως πηγές έμπνευσης ούτε εξαντλούνται σε έμμεσες αναφορές αλλά επαναχρησιμοποιούνται άμεσα και δημιουργικά, μέσα σε εκτενή πολιτισμικά κολάζ. Έτσι, για παράδειγμα, στην *Αλληγορία* η θρησκεία, η εξουσία και η ιστορία μπλέκονται μέσα από τη βυζαντινή και καθολική αγιογραφία, υπό τους ήχους του Krzysztof Penderecki, του Luigi Nono και του Γιάννη Χρήστου. Στο *Η γυναίκα της... και ο συλλέκτης* η αντιεξουσιαστική σάτιρα του πεζογραφήματος του Διονυσίου Σολωμού *Η γυναίκα της Ζάκυθος* χρησιμοποιείται ως ηχητική επένδυση σε ένα γενικότερο μωσαϊκό, αποτελούμενο

6. Stefan Grisseemann, «Kurt Kren: Fundamental Punk», στο *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, επιμ. Peter Tscherkassky (Vienna: sixpackfilm, 2012), 104, 108. Βλ. ακόμα «Kurt Kren», https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Kren (πρόσβαση: 11 Οκτωβρίου 2016).

επίσης μεταξύ άλλων από μουσική του Johann Sebastian Bach και του Wolfgang Amadeus Mozart, μαζί με ζωγραφική του Jan van Eyck και του Hieronymus Bosch, για να εκθέσει θέματα προσφιλή στον Σφήκα, όπως ο επεκτατισμός της Δύσης, η θρησκεία ως θεσμός εξουσίας και η πολιτισμική σχέση αρχαιότητας και χριστιανισμού.

Το παρόν κείμενο θα επικεντρωθεί στο *Μοντέλο*, την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη, την οποία ολοκλήρωσε το 1974. Πρόκειται για σπάνια περίπτωση στο πλαίσιο της κινηματογραφικής πρωτοπορίας για διάφορους λόγους. Καταρχάς, αποτελεί την πρώτη γνωστή μεγάλου μήκους ταινία στο σύνολο της ελληνικής παραγωγής με παντελή απουσία αφήγησης. Παρότι τα πρώτα δείγματα ελληνικού πειραματικού κινηματογράφου εντοπίζονται στις αρχές της δεκαετίας του 1960, επρόκειτο στην πλειονότητά τους για εγχειρήματα μικρής διάρκειας,⁷ ενώ τόσο εκείνα όσο και τα ελάχιστα ανάλογα φιλμ μεγάλου μήκους που ακολούθησαν διατηρούσαν σε μεγάλο βαθμό τα αναπαραστατικά ή ακόμη και κάποια από τα αφηγηματικά στοιχεία τους. Στο *Μοντέλο* ο βαθμός της αφαίρεσης είναι μεγαλύτερος από ό,τι σε κάθε ελληνική ταινία μέχρι τότε. Χάρη στο τέχνασμα με το αρνητικό φιλμ που εφάρμοσε ο διευθυντής φωτογραφίας Γιώργος Καβάγιας και θα εξηγηθεί παρακάτω, ο χώρος, οι φιγούρες και τα περισσότερα από τα αντικείμενα είναι αλλόκοτα, παραμορφωμένα ή δυσδιάκριτα, ενώ η στάση και η κίνησή τους δεν ανταποκρίνονται σε φυσιολογικά πρότυπα ή συμβάσεις αληθοφάνειας, αλλά αφομοιώνονται στον ιδιότυπο συμβολικό μηχανισμό της ταινίας.

Δεύτερον, η ταινία αποτελεί ένα από τα ελάχιστα δείγματα πειραματικού κινηματογράφου που χρησιμοποιεί φυσική σκηνοθεσία μεγάλης κλίμακας για τη δημιουργία αφηρημένων εικόνων. Για πρακτικούς και αισθητικούς λόγους, που εκτείνονται από την έλλειψη χρημάτων μέχρι τη

7. Βλ. Τσαγκαράκης, «Η ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία», 130-165.

διερεύνηση των δυνατοτήτων περισσότερο του ίδιου του μέσου και λιγότερο του εικονιζόμενου υλικού, στο μεγαλύτερο μέρος της η διεθνής πειραματική παραγωγή στηρίζεται στη φωτογραφία, το μοντάζ και τον ήχο, με την κύρια επεξεργασία να πραγματοποιείται στη διάρκεια ή μετά το τέλος του γυρίσματος. Αντιθέτως, το όραμα του Σφήκα υλοποιήθηκε με προδιαγραφές μυθοπλαστικής ταινίας μεγάλου μήκους, απαιτώντας ένα πολύπλοκο σκηνικό σε εξωτερικό χώρο και δεκάδες εκτελεστών με τα κοστουμια τους, σε συγχρονισμένες κινήσεις μεταξύ τους και γυρισμένα σε μονοπλάνα, ριψοκινδυνεύοντας τις τεχνικές και οικονομικές δυνατότητες της παραγωγής.

Επίσης, παρά τις φαινομενικές ομοιότητές του με διεθνή πρωτοποριακά ρεύματα, όπως το αμερικανικό αντεργκράουντ, το *Μοντέλο* διαφοροποιείται ριζικά από αυτά χάρη στον ευθύ πολιτικό χαρακτήρα του. Οι πολιτικές πεποιθήσεις και η δράση του Σφήκα τον οδήγησαν κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής στις τάξεις του Ε.Α.Μ.–Ε.Λ.Α.Σ., στα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου εξορία στην Ικαρία, και τελικά, απογοητευμένο από τον σταλινισμό, από το 1979 ως τον θάνατό του, στους κόλπους της τροτσκιστικής οργάνωσης Εργατική Διεθνιστική Ένωση (Ε.Δ.Ε.), που μετεξελίχθηκε το 1985 στο Εργατικό Επαναστατικό Κόμμα (Ε.Ε.Κ.). Εκεί, όπως υπογραμμίζει ο Σάββας Μιχαήλ, «αυτός δεν έχασε διαδήλωση, ενώ ακόμη κι εγώ έχασα μερικές», «έφαγε τα δακρυγόνα του», ενώ συμμετείχε επίσης στο ψηφοδέλτιο του κόμματος.⁸ Έτσι, δεν προκαλεί έκπληξη ότι ο σκηνοθέτης ξεκινάει τη μεγάλο μήκους φιλμογραφία του με ένα κατεχοχόν μαρξιστικό εγχείρημα.⁹ Η ταινία αποτελεί την απόπειρά του να απεικονίσει το μοντέλο της καπιταλιστικής οικονομίας στον σύγχρονο κόσμο και πιο

8. Συνέντευξη με τον Μιχαήλ· συνεντεύξεις με τον Σασλίδη. Δεν έχουν εντοπιστεί ακριβείς χρονολογίες για την περίοδο εξορίας του σκηνοθέτη και για τη συμμετοχή του στο ψηφοδέλτιο του ΕΕΚ.

9. Κώστας Σφήκας, «Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο*», *Φιλμ Α'*, τχ. 3 (Φθινόπωρο 1974): 428.

συγκεκριμένα να αποδώσει με κινηματογραφικά μέσα τις ιδέες οικονομικής και πολιτικής θεωρίας που εκφράζει ο Καρλ Μαρξ στο *Κεφάλαιο*. Πρόκειται για ένα φιλόδοξο σχέδιο που είχε επίσης οραματιστεί ο Σεργκέι Αϊζενστάιν,¹⁰ ο οποίος κατά γενική ομολογία ήταν ένας από τους αγαπημένους σκηνοθέτες του Σφήκα.¹¹

Μέσα από μια σύντομη επισκόπηση της διαδικασίας παραγωγής και της αισθητικής σύνθεσης της ταινίας, σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να καταδείξει την ιδιομορφία της ως σπάνιου δείγματος μη-αφηγηματικού πολιτικού κινηματογράφου στο πλαίσιο τόσο της εγχώριας όσο και της διεθνούς πρωτοποριακής παραγωγής, καθώς επίσης ως αντιπροσωπευτικού δείγματος της φιλμογραφίας του Σφήκα, αφού συγκεντρώνει τα τρία βασικά της γνωρίσματα: την εικαστικότητα, τη διακειμενικότητα και το σχόλιο στον σύγχρονο καπιταλιστικό πολιτισμό.

Το *Μοντέλο* γυρίστηκε σε φιλμ 35 χιλιοστών και διαρκεί 90 λεπτά. Παραγωγοί ήταν ο Γιώργος Παπαλιός, η σύζυγος του σκηνοθέτη, Άννα Σφήκα, και το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Σε όλες τις ταινίες του σκηνοθέτη, εκτός από τις *Μητροπόλεις*, ανάμεσα στους παραγωγούς εμφανίζονται δύο συγγενικά του πρόσωπα, είτε η σύζυγός του, Άννα, είτε ο γαμπρός του, Τάκης Σασιλίδης. Σύμφωνα με όσα μου εξήγησε ο δεύτερος, αυτό σήμαινε είτε ότι η ταινία υλοποιήθηκε με τη βοήθεια χρημάτων της οικογένειας είτε ότι το αναφερόμενο πρόσωπο ήταν υπεύθυνο

10. Sergei Eisenstein, «Notes for a Film of *Capital*» [1927-1928] μτφρ. Maciej Sliwowski, Jay Leyda, Annette Michelson, *October* 2 (Καλοκαίρι 1976): 3-26.

11. Σάββας Μιχαήλ, «Ο οραματιστής Κώστας Σφήκας και τα φαντάσματα», στο *Κώστας Σφήκας*, 14· Θωμάς Μποντίνας, «Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα» [1988], στο *Κώστας Σφήκας*, 27· Dominique Noguez, «Ο Μαρξ στη χώρα του Ντε Κίρικο. *Μοντέλο* του Κώστα Σφήκα», μτφρ. (με υποδείξεις του σκηνοθέτη) Μπουμπουλίνα Νικάκη, στο *Κώστας Σφήκας*, 37. Βλ. επίσης Rea Walldén, «Greek Avant-Garde Cinema and Marx: The Politics of Form in Sfikas's *Modelo* and Angelidi's *Idées Fixes/Dies Irae*», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τχ. 2 (Σεπτέμβρης 2014): 71-92.

για τη διεκπεραίωση των πρακτικών οργανωτικών καθηκόντων της παραγωγής, όπως τα συμβόλαια με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, όποτε αυτό συνεισέφερε, και η μίσθωση των εργαστηρίων. Η συμβολή του *Σύγχρονου κινηματογράφου* στην πραγματοποίηση του *Μοντέλου* κατέστη δυνατή χάρη στην επιχορήγηση που το περιοδικό είχε λάβει από το αμερικανικό Ίδρυμα Ford στις αρχές της δεκαετίας του 1970, την οποία διοχέτευσε στην παραγωγή δέκα ελληνικών ταινιών μικρού και «δύο ή τριών» μεγάλου μήκους,¹² μεταξύ των οποίων και το *Μοντέλο*. Καλούμαστε να υποθέσουμε ότι το ποσό που συνεισέφερε ο *Σύγχρονος κινηματογράφος* δεν ξεπερνούσε τις 300.000 δραχμές, καθώς, σύμφωνα με τον κανονισμό του διαγωνισμού, αυτό ήταν το πλαφόν για τη βοήθεια του περιοδικού στην παραγωγή των ταινιών μεγάλου μήκους.¹³ Σε τεύχος του περιοδικού αναφέρεται ότι το συνολικό κόστος της ταινίας ανήλθε στις 500.000 δραχμές.¹⁴

Εδώ δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο ότι ένας αφοσιωμένος και μαχητικός κομμουνιστής αποδέχτηκε αμερικανική οικονομική συνεισφορά, σε μια εποχή που το αντιαμερικανικό αίσθημα στους κόλπους της Αριστεράς ήταν τόσο έντονο, ώστε έφτασε να διχάσει τους συντάκτες του ίδιου του περιοδικού, παρά λίγο κοστίζοντας την κυκλοφορία του με αφορμή τη συγκεκριμένη χορηγία. Όμως ο Σφήκας δεν

12. «Αποτελέσματα διαγωνισμού για το γύρισμα ταινιών μικρού μήκους της εταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος» και «Διαγωνισμός για την παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 17-18 (Ιανουάριος-Μάρτιος 1972), χ.σ. «Ανακοίνωση», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 21 (Ιούλιος 1972), χ.σ.

13. «Παράταση του διαγωνισμού της εταιρείας Σ.Κ. για το γύρισμα τριών ταινιών μεγάλου μήκους», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 23 (Σεπτέμβριος 1972), χ.σ. Βασίλης Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο: η δύσκολη ζωή ενός ταλαίπωρου Έλληνα* (Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 1992), 454-465· Στάθης Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981): ιστορία και πολιτική* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2011), 131.

14. «Ειδήσεις και σχόλια», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 1 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1974): 7.

ήταν ο μόνος –αριστερός– καλλιτέχνης που δέχτηκε να χρηματοδοτηθεί. Όπως αναφέρει η Αρετή Βασιλείου, «κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 εκατοντάδες ήταν οι ελληνικοί οργανισμοί/εταιρείες, καθώς κι οι μεμονωμένοι επιστήμονες και καλλιτέχνες που έλαβαν χρηματικές χορηγίες από το συγκεκριμένο Ίδρυμα»,¹⁵ ανάμεσα στους οποίους εμβληματικές φιγούρες της εγχώριας καλλιτεχνικής σκηνής, όπως ο Κάρολος Κουν.¹⁶ Επίσης, όπως εξηγεί ο Σασλίδης, ο Σφήκας αντιμετώπιζε τη χορηγία εντελώς πρακτικά. Δεν δίστασε δηλαδή να αποδεχτεί τα χρήματα, εφόσον εξασφαλιζόταν η δημιουργική του ελευθερία, αφού κατά την πάγια τακτική του το ίδρυμα δεν επενέβαινε στο περιεχόμενο ή την εκτέλεση του επιδοτούμενου έργου.¹⁷ Ίσως, λοιπόν, η αποδοχή της χορηγίας μπορεί να εκληφθεί ως μια τακτική του Σφήκα να πολεμήσει τον ιδεολογικό του εχθρό εκ των έσω, στρέφοντας εναντίον του τα δικά του μέσα, μετατρέποντας την οικονομική ισχύ σε ιδεολογικά αντίπαλη τέχνη.

Το αρχικό σχέδιο του Σφήκα ήταν να δημιουργήσει μία ταινία με θέμα την ανέγερση μιας οικοδομής, μέσα από τις σχέσεις των εργατών της οποίας θα παρουσιάζονταν οι κεντρικές ιδέες του *Κεφαλαίου*. Δεν θα ήταν η πρώτη φορά που ο Σφήκας θα χρησιμοποιούσε το συγκεκριμένο θέμα. Στο ντοκιμαντέρ *Αναμονή* είχε καταγράψει τους ελαιοχρωματιστές και οικοδόμους που περιμένουν στην πλατεία Κοτζιά για να βρουν δουλειά. Οι ακριβείς λόγοι για τους οποίους το αρχικό σχέδιο δεν προχώρησε δεν είναι γνωστοί. Στο περιοδικό *Φιλμ* το 1974 ο Σφήκας περιέγραψε αόριστα την αποτυχία της υλοποίησής του, λέγοντας ότι «στην πορεία (...) τα πράγματα και τα συγκεκριμένα δεδομένα άλλαζαν συνέχεια, έτσι που δεν ήταν δυνατόν να βγει ένα αποτέλεσμα που απ' τη μια να 'ναι πλήρης ρεαλιστική περιγραφή και απ' την άλλη μια ομόλογη αντι-

15. Αρετή Βασιλείου, «“Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας”»: το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», *Σκηνή*, τχ. 9 (2017): 56-57.

16. Βασιλείου, «“Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας”»: 56-90.

17. Βασιλείου, «“Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας”»: 79-81.

στοιχία προς τους αφηρημένους νόμους του *Κεφαλαίου*. Η συγχρονικότητα δε συνέπιπτε με τη διαχρονικότητα». ¹⁸ Το παρακάτω σχόλιο είναι ίσως πιο διαφωτιστικό, τόσο για την εγκατάλειψη της πρώτης ιδέας όσο και για την υιοθέτηση αυτής που βλέπουμε στο τελικό αποτέλεσμα:

Την τραγικότητα του αιώνα αυτού έπρεπε κανείς να την αντιμετωπίσει από τη σκοπιά των αρχών του μαρξισμού και γι' αυτό ακολούθησα την κατεύθυνση της προσπάθειας να οικοδομήσω έναν κινηματογράφο που να αποτελεί δοκίμια μιας φιλοσοφικής κοινωνιολογικής μαρξιστικής ουσίας.

Το πρώτο βήμα μου πραγματοποιήθηκε με το *Μοντέλο*. Για να κατορθωθεί, μελέτησα επί χρόνια μαρξισμό και κατάλαβα πως δεν είναι δυνατόν φιλμάροντας την ίδια την πραγματικότητα, να πραγματοποιήσει κανείς ένα τέτοιο εγχείρημα. Γι' αυτό στράφηκα σ' ένα είδος κινηματογράφου που δομείται με σύμβολα. ¹⁹

Σενάριο δεν υπήρχε με τη συνηθισμένη μορφή του, παρά μόνο ένα γενικό σχεδιάγραμμα, ²⁰ κάτι που επιβεβαιώνει και ο διευθυντής παραγωγής Λευτέρης Χαρωνίτης, λέγοντας ότι «δεν υπήρχε γραπτό σενάριο, μόνο μια γενική προφορική εξήγηση». ²¹ Τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν κατά τα καλοκαίρια του 1973 και του 1974, εξ ολοκλήρου στον προαύλιο χώρο του σημερινού Αμερικανικού Κολλεγίου –τότε Αμερικανικού Κολλεγίου Θηλέων στην Αγία Παρασκευή– με συνεργείο που αριθμούσε συνολικά περίπου 100 άτομα. ²² Οι δεκάδες ονομάτων εκτελεστών που αναφέρονται στους τίτλους αρχής του *Μοντέλου*,

18. Κώστας Σφήκας, «Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο*», *Φιλμ Α'*, τχ. 3 (Φθινόπωρο 1974): 428.

19. Ελένη Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», στο *Κώστας Σφήκας*, 75.

20. Συνέντευξη με τον Σασλίδη, 3 Σεπτεμβρίου 2013.

21. Συνέντευξη του συντάκτη με τον Λευτέρη Χαρωνίτη, 7 Οκτωβρίου 2016.

22. Συνέντευξη με τον Σασλίδη, 3 Σεπτεμβρίου 2013.

όπως του Φίλιππου Βλάχου, του Μιχάλη Δημόπουλου, της Κλαίρης Μισσοτάκη και του Τέλη Σαμαντά, είναι ενδεικτικά της προθυμίας με την οποία άνθρωποι του ευρύτερου καλλιτεχνικού χώρου προσήλθαν να βοηθήσουν εθελοντικά στην υλοποίηση του σχεδίου του. Ο Χαρωνίτης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ήταν «χαρά κι υποχρέωση η συμμετοχή, για χάρη της αλληλεγγύης και της αλληλοϋποστήριξης».²³ Σύμφωνα με τον διευθυντή φωτογραφίας της ταινίας, Γιώργο Καβάγια, τα γυρίσματα παρατάθηκαν για ένα επιπλέον καλοκαίρι λόγω απρόοπτων πρακτικών ζητημάτων που προέκυπταν συνεχώς, είτε λόγω εξωτερικών συνθηκών είτε λόγω της τελειομανίας του Σφήκα.²⁴ Σε περιπτώσεις που προέκυπταν τεχνικά απρόοπτα, ο Σφήκας επέλεγε να πετάξει ένα σασί με φιλμ και να ξεκινήσει γύρισμα με ένα καινούριο από την αρχή, παρά το υψηλό κόστος, τη γενικότερη ταλαιπωρία και την καθυστέρηση που σήμαινε η επανάληψη του στησίματος.²⁵

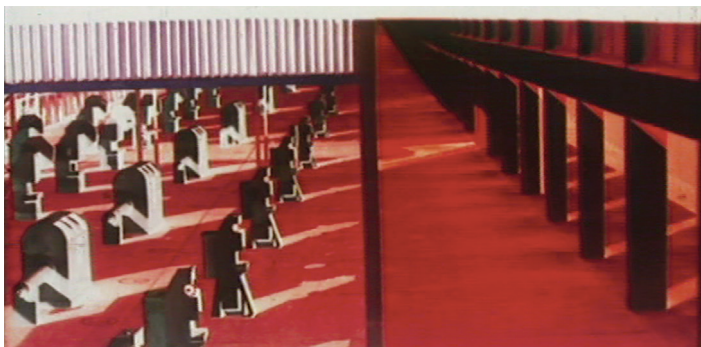
Η ταινία αποτελεί ουσιαστικά μία κινούμενη έγχρωμη εικαστική σύνθεση χωρίς ήχο: ένα μοναδικό τετράγωνο κάδρο που μένει σταθερό συνεχώς, κινηματογραφημένο από την κάμερα τοποθετημένη σε ύψωμα με κλίση προς τα κάτω. Το κάδρο χωρίζεται σε τρία οριζόντια τμήματα. Στην πάνω και κάτω πλευρά του μασκάρεται με δύο λευκά παραλληλόγραμμα, που ανάμεσά τους δημιουργούν ένα τρίτο σαν ευρεία οθόνη, μέσα στην οποία αναπτύσσεται η σύνθεση της ταινίας, στον υπαίθριο χώρο της αυλής του Κολλεγίου (εικ. 1). Επιπλέον, ο διαχωρισμός αυτής της ευρείας οθόνης σε δύο κάθετα τμήματα παραπέμπει σε δύο διαφορετικές πτυχές του σύγχρονου καπιταλισμού.

Έπειτα από τα τρία πρώτα λεπτά πλήρους ακινησίας, στο αριστερό τμήμα αρχίζει ως το τέλος της ταινίας η επαναλαμ-

23. Συνέντευξη με τον Χαρωνίτη.

24. Γιώργος Καβάγιας, «Ραπόρτο», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 2-3 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1974): 63· συνέντευξη του συντάκτη του κειμένου με τον Γιώργο Καβάγια, 6 Νοεμβρίου 2016.

25. Συνέντευξη με τον Καβάγια· συνεντεύξεις με τον Σασιδίδη.



Εικ. 1. Στιγμιότυπο από το *Μοντέλο*.
(Με την άδεια του Τάκη Σασιλίδη).

βανόμενη λειτουργία των μηχανημάτων με ανδρείκελα ως εξαρτήματα, συμβολίζοντας την εξαντλητική πρόσδεση των ατόμων στην εργασία τους, την ταπεινωτική τους αντιμετώπιση ως τίποτα παραπάνω από εξαρτήματα και τον στυγνό απανθρωπισμό τους μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής. Πάνω από τα μηχανήματα παρατηρούμε ανθρώπους να διέρχονται μια γέφυρα σε ολιγομελείς ομάδες με γρήγορο βηματισμό, σαν να βιάζονται να φτάσουν κάπου, παραπέμποντας ίσως στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι μετακινούνται στις μεγαλουπόλεις, γεμάτοι βιασύνη και άγχος, να προλάβουν ωράρια και διορίες.

Στο δεξί τμήμα του κάδρου βλέπουμε μια διαφορετική δράση, αλλά όχι ασύνδετη με εκείνη στο αριστερό. Άνθρωποι κατεβαίνουν με πολύ αργό βηματισμό έναν μακρύ διάδρομο με τα χέρια ακίνητα και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους αφανισμένα από μονόχρωμες στολές, συμβολίζοντας το αλλοτριωμένο, αναίσθητο και άψυχο ον στο οποίο, κατά τον Μαρξ, μετατρέπεται ο άνθρωπος στον καπιταλισμό.²⁶ Με αυτά ως φόντο, τα προϊόντα που παράγονται από τις μηχανές και προωθούνται με έναν ανηφορικό ιμάντα στο μπροστινό πεδίο του κάδρου αποδίδουν

26. Amy E. Wendling, *Karl Marx on Technology and Alienation* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 13-60.

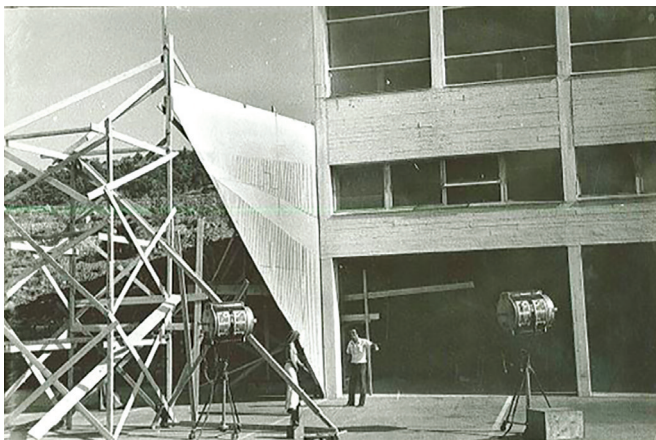
την υπεραξία της διαδικασίας παραγωγής, που προκύπτει εις βάρος της ανθρώπινης εργασίας και ζωής.²⁷

Για τα τρία περίπου πρώτα λεπτά μετά τους τίτλους αρχής επικρατεί πλήρης ακινησία, ώσπου ξεκινάει η κίνηση των τεσσάρων μορφών «αέναης κίνησης» (moti perpetui όπως τα ονομάζει ο Σφήκας: τα μηχανήματα, οι άνθρωποι στη γέφυρα και στον διάδρομο, και τα αντικείμενα στον ιμάντα),²⁸ τα οποία κινούνται ώσπου η ταινία απλώς να τελειώσει απροειδοποίητα, σε ανύποπτο χρόνο. Η χρωματική παλέτα της ταινίας βασίζεται στο κόκκινο και τις αποχρώσεις του, ενώ κάποια από τα αντικείμενα που ανεβαίνουν στον ιμάντα διατηρούν περισσότερα χρώματα.

Το βασικό φωτογραφικό γνώρισμα της ταινίας είναι η επιλογή του αρνητικού φιλμ για προβολή, αντί του θετικού όπως είναι η συνηθισμένη διαδικασία, με αποτέλεσμα τα χρώματα να αποδίδονται αλλοιωμένα και η προοπτική του χώρου να μειώνεται. Ο Καβάγιας με τον Σφήκα αποφάσισαν να γυρίζουν την ίδια ώρα κάθε μέρα –μεσημέρι προς απόγευμα– ώστε το φως να έχει την ίδια ποιότητα και να μην υπάρχει ακαλαίσθητη διαφορά στις σκίες. Οι επιθυμητές αποχρώσεις επιτεύχθηκαν με τη βοήθεια φίλτρων που κάλυπταν διαφορετικά μέρη του κάδρου. Επίσης, μία ζωγραφισμένη σκηνική προέκταση προστέθηκε στο τέλος του κτηρίου του Κολλεγίου, ώστε να δημιουργεί την ψευδαίσθηση της επ' άπειρον επέκτασής του. (εικ. 2) Κοιτάζοντας τις λήψεις, ο Σφήκας και ο Καβάγιας αποφάσισαν ότι η εικόνα του αρνητικού, παρέχοντας αντίστροφα χρώματα και φωτισμό, προσέφερε ένα πολύ πιο συναρπαστικό εικαστικό αποτέλεσμα από

27. Noguez, «Ο Μαρξ στη χώρα του Ντε Κίρικο». Θωμάς Μποντίνιας, «Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα» [Από πρόγραμμα των προβολών, Ιανουάριος 1988], στο *Κώστας Σφήκας*, 27. Για την έννοια της υπεραξίας στον Μαρξ, βλ. Καρλ Μαρξ, *Το κεφάλαιο: Κριτική της πολιτικής οικονομίας*. Τόμ. Α', βιβλίο Ι: *Το προτσές παραγωγής του κεφαλαίου*, μτφρ. Παναγιώτη Μαυροματάη (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2009), 163, 229.

28. Φρίντα Λιάππα και Τζίνα Κονίδου, «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα για την ταινία του Μοντέλο», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 2-3 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1974): 57.



Εικ. 2. Το σκηνικό τμήμα που προστέθηκε για να «προεκτείνει» το κτήριο του Αμερικανικού Κολλεγίου Ελλάδος στην Αγία Παρασκευή, στα γυρίσματα της ταινίας *Μοντέλο*. (Αρχείο Γιώργου Καβάγια).

τη συμβατική φωτογράφιση.²⁹ Ο Σφήκας παρέχει εξηγήσεις για τους συμβολισμούς των επιλογών του:

Σα να είναι ένα νεκροταφείο, τελικά, που περιέργα αποτελεί και ένα μπαλέτο. Είναι ένας μηχανισμός που γεννάει θάνατο (...) Ιδιαίτερα τα πρώτα μηχανήματα θυμίζουν όρθιες σαρκοφάγους. Και είναι ενσυνείδητα φτιαγμένα έτσι από τα στοιχεία που βρήκα στα prospectus των διαφόρων βιομηχανιών.³⁰

Έχουμε εκθέσει [στον θεατή] ένα βασικό στοχασμό, μια βασική κρίση για τη θέση του μέσα στη διαδικασία της παραγωγής. Σ' αυτό θέλω να τον καθηλώσω: και το προσπάθησα μέσα από τη διάρκεια του χρόνου. Θέλω να συσσωρεύσω στο θεατή ένα χρόνο που να του αφήνει μια αίσθηση θανάτου.³¹

29. Καβάγιας, «Ραπόρτο», 63· Συνέντευξη με τον Καβάγια.

30. Λιάππα και Κονίδου, «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα», 56.

31. Λιάππα και Κονίδου, «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα», 60.

Με την ίδια αίσθηση συνδέεται και η ολοκληρωτική απουσία ήχου, για την οποία ο Σφήκας έχει δηλώσει:

Νομίζω πως η σιωπή συνδέεται με την αίσθηση του θανάτου που γεννάει η ταινία. Νομίζω πως υποβάλλει μια αίσθηση θανάτου (...) Όλα αυτά τα υποβάλλει με μεγαλύτερη συνέπεια η σιωπή, από οποιοδήποτε ήχο (...) Πρόκειται για απόλυτη σιωπή που νομίζω πως ταυτίζεται μ' αυτή τη διαρκή γέννα θανάτου που υπάρχει μέσα στην ταινία.³²

Χρησιμοποιώ όμως και τη σιωπή σε πολλά έργα συχνά, όπου υπάρχει το στοιχείο του δέους, το στοιχείο μιας βαθύτερης τραγικότητας που το θεωρώ άθραυστο.³³

Όπως είδαμε παραπάνω, η ταινία βασίζεται στην επανάληψη τεσσάρων μορφών “αέναης κίνησης”, η οποία συνεχίζεται ασταμάτητα μέχρι το ξαφνικό τέλος, καταλήγοντας έτσι να είναι μια σκόπιμα μονότονη, κουραστική, ακόμη και απωθητική εμπειρία, αφού δεν προσφέρει κανένα έρεισμα στον θεατή να ταυτιστεί και κανέναν κόσμο να εισχωρήσει, δοκιμάζοντας αντιθέτως την υπομονή και την αντοχή του. Ο σκηνοθέτης εξηγεί πως «το *moto perpetuo* από τη φύση του είναι μονότονο».³⁴

Ο τρόπος με τον οποίο ο Σφήκας αντιμετωπίζει τον χρόνο και την κενότητα, η πλήρης απελευθέρωσή του από την υποχρέωση να ανταποκριθεί σε συμβάσεις ή να εξυπηρετήσει τυχόν προσδοκίες του θεατή, αποτελεί ούτως ή άλλως ένα γενικό γνώρισμα του πρωτοποριακού κινηματογράφου. Όμως ο συγκεκριμένος χειρισμός της βραδύτητας, της επανάληψης και της αδράνειας ανάγονται σε αυτό που ο P. Adams Sitney ονόμασε δομικό κινηματογράφο (structural film) και περιλαμβάνει το έργο δημιουργών

32. Λιάππα και Κονίδου, «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα», 56.

33. Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», 76.

34. Λιάππα και Κονίδου, «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα», 57.

όπως ο Andy Warhol, ο Michael Snow, ο Hollis Frampton και ο Paul Sharits. Ειδικά για τον Γουόρχολ ο Σίτνεϊ έχει επισημάνει ότι μία πολύ σημαντική συνεισφορά του στην κινηματογραφική αβάν-γκαρντ είναι ο τρόπος με τον οποίο χειρίστηκε τη διάρκεια. Κατά τον συγγραφέα,

ο Γουόρχολ έσπασε το πιο αυστηρό θεωρητικό ταμπού όταν έφτιαξε ταινίες που προκαλούσαν την ικανότητα του θεατή να αντέξει την κενότητα [emptiness] και την αδράνεια ή επανάληψη [sameness] (...) Η μεγάλη πρόκληση για το δομικό φιλμ έγινε η αναζήτηση του τρόπου με τον οποίο θα ενορχηστρωνόταν η διάρκεια.³⁵

Ο Malcolm Le Grice έχει επίσης σημειώσει για τον Γουόρχολ:

Έδειξε ότι η εμπειρία της διάρκειας σαν μια συγκεκριμένη διάσταση μπορεί να γίνει βιώσιμη απλώς με την παρατεταμένη έκθεση μεγάλων περιόδων αδράνειας οι οποίες είναι κοινότυπες και απογυμνωμένες από οποιοσδήποτε ρομαντικο-επικές επιπτώσεις (...) Αυτή η τεχνική δεν επιτρέπει καμία προσπάθεια συμμετοχής εκ μέρους του θεατή. Η προσοχή του αναπόφευκτα φεύγει “έξω” από την ταινία και στρέφεται προς την αναγνώριση της φυσικής συνάφειας, όπως επίσης και προς τον χώρο και τον χρόνο προβολής της – για να αποτελέσουν όλα αυτά μια λειτουργική ανία.³⁶

Οι παρατηρήσεις του Σίτνεϊ και του Λε Γκράις θα μπορούσαν να αφορούν τον έλληνα σκηνοθέτη, αφού στο *Μοντέλο* χρη-

35. P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000* (New York: Oxford University Press, 2002), 351-352. Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά στο κείμενο είναι του συντάκτη, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

36. Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond* (London: Studio Vista, 1977), 128.

σιμοποιεί ένα μόνιμο ακίνητο κάδρο,³⁷ ενώ η βραδύτητα και η μονοτονία αποτελούν βασικές τεχνικές του, τόσο εδώ όσο και στην μεταγενέστερη *Αλληγορία*. Όπως σημειώνει και ο Θωμάς Μποντίνας «το Μοντέλο είναι ένα ακρότατο παγκόσμιο πείραμα για τον κινηματογράφο, να εκφράζεται σχεδόν μέσα από την ακινησία παρά μέσα από την κίνηση».³⁸ Κι ο Νογκέζ επιβεβαιώνει τον συσχετισμό της ταινίας του Σφήκα με το έργο συγκεκριμένων ξένων δημιουργών, εκτιμώντας ότι «το θαύμα είναι ότι χωρίς να τις έχει ποτέ δει, και με την καθεαυτή λογική του χειρισμού του, ο Σφήκας ξαναβρίσκει εδώ το τέμπο και την αισθητική των πιο προχωρημένων ταινιών της αμερικανικής αβανγκάρντ, του Σνόου και του Γκερ».³⁹ Όπως βλέπουμε, ο γάλλος συγγραφέας μοιάζει να γνωρίζει ότι ο Σφήκας δεν είχε δει τις ταινίες των αμερικανών την εποχή της δημιουργίας του *Μοντέλου*, παρότι –θα πρέπει να σημειώσουμε– είναι πιθανό να είχε παρακολουθήσει τις προβολές διεθνούς πειραματικού κινηματογράφου στην Αθήνα στα τέλη της δεκαετίας του 1960, όπως αυτές που πραγματοποιούσαν η Ελληνοαμερικανική Ένωση και το Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου.⁴⁰

Το *Μοντέλο* αποτελεί επίσης έναν φόρο τιμής του σκηνοθέτη στην άλλη μεγάλη του αγάπη, τη ζωγραφική, από την ιστορία της οποίας θα αντλούσε σε όλη την έκταση της φιλομορφίας του. Όπως παραδέχεται ο ίδιος:

Ήθελα να αποδείξω ότι ένας πίνακας ζωγραφικής μπορεί να έχει μια τέτοια ομορφιά που να κάθετα

37. Το ένα από τα τέσσερα γνωρίσματα του δομικού κινηματογράφου σύμφωνα με τον Sitney (σταθερή θέση της κάμερας, το τρεμόπαιγμα, επαναλαμβανόμενο τύπωμα και επαναφωτογράφιση του φιλμ, *Visionary Film*), τα οποία όμως δεν αποτελούν υποχρεωτική προϋπόθεση για τον χαρακτηρισμό μιας ταινίας ως «δομικής», αφού μπορεί να περιέχει μόνο κάποια από αυτά ή και κανένα. Εκτοτε ο Sitney έχει αναθεωρήσει τον συγκεκριμένο ορισμό.

38. Μποντίνας, «Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα», 27.

39. Noguez, «Ο Μαρξ στη χώρα του Ντε Κίρικο», 39.

40. Τσαγκαράκης, «Η ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία», 445-450.

ώρες κανείς να τον κοιτάζει. Από κει ξεκινάει η ιδέα ότι ένα κάδρο και μόνο μπορεί να περικλείσει τη μεγαλύτερη έκφραση αυτού του κόσμου (...). Ζήλευα τους ζωγράφους. Γιατί μπορούν να παίξουν με τον κόσμο.⁴¹

Η αισθητική του *Μοντέλου* είναι εμφανώς επηρεασμένη από το έργο του ιταλού Giorgio de Chirico, ενός από τους πολύ αγαπημένους ζωγράφους του σκηνοθέτη.⁴² Ο Σφήκας μεταφέρει στο κάδρο του χαρακτηριστικά μοτίβα του ζωγράφου, όπως οι έρημοι ανοιχτοί χώροι, η έντονη σκίαση και τα επιμήκη κτήρια με κολώνες που εκτείνονται στο βάθος των συνθέσεών του. Από τον ντε Κίρικο ο Σφήκας δανείστηκε καταρχήν, όπως έχει εξηγήσει ο ίδιος, «την έννοια της αφαίρεσης, γιατί αυτός κατόρθωσε να δώσει την αφηρημένη ανθρώπινη μορφή που είναι σαν μονάδα»,⁴³ καθώς επίσης τα αισθήματα αποξένωσης και αλλοτρίωσης που νιώθει ότι χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο καπιταλιστικό κόσμο. Σε αυτά ο Σφήκας προσέθεσε την ολοκληρωτική σιωπή, τη βραδύτητα και τη μονότονη επανάληψη της κίνησης που αναφέραμε προηγουμένως.

Σημαντική επιρροή του ντε Κίρικο στον σκηνοθέτη αποτελεί επίσης η μορφή του ανδρικού (ως εξαρτήματα των μηχανημάτων αλλά και με τη μορφή των ανθρώπων που περπατούν στον διάδρομο) και προέρχεται από χαρακτηριστικά έργα του ζωγράφου όπως το *Ettore e Andromaca* (1917) και το *Il figliol prodigo* (1922), με όλες τις συνδηλώσεις που έχει αποκτήσει στην πορεία του εικαστικού μοντερνισμού (από επαναστατικό σύμβολο εναντίον της πνευματικής ισοπέδωσης και του ορθολογισμού για τους ντανταϊστές και φετίχ της βιομηχανικής και τεχνοκρατικής κοινωνίας για τη Νέα Αντικειμενικότητα μέχρι σύμβολο των

41. Λιάππα και Κονίδου, «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα», 56.

42. Σφήκας, «Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο*», 428.

43. Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», 75.

ιδεολογικών ψευδαισθήσεων τόσο του καπιταλισμού όσο και του σοσιαλισμού για τους σουρεαλιστές).⁴⁴ Ο Σφήκας δημιουργεί επηρεασμένος από τα κινήματα του σουρεαλισμού και της Νέας Αντικειμενικότητας, ίχνη των οποίων εξάλλου συναντώνται στα δύο χρονικά άκρα του μεγάλου μήκους έργου του, στο *Μοντέλο* και στην τελευταία του ταινία, *Μεταμόρφωση*, η εικονογραφία της οποίας αντλεί σε μεγάλο βαθμό από τη ζωγραφική του George Grosz.

Συνοψίζοντας, το *Μοντέλο* αποτελεί το ιδιοσυγκρασιακό όραμα ενός δημιουργού, που κατάφερε να υλοποιήσει μια σκηνοθεσία αισθητικά ριζοσπαστική για τα ελληνικά και τα διεθνή δεδομένα, με σκοπό να προκαλέσει τον θεατή να αναθεωρήσει την αντίληψή του για τη φύση και τον σκοπό όχι μόνο του κινηματογράφου, αλλά και του κόσμου γύρω του. Ως τέτοιο, αποτελεί υπόδειγμα της πρωτοποριακής κινηματογραφικής ταυτότητας του Σφήκα, του πολιτικού ιδεαλισμού του και του πείσματος με το οποίο τον υπηρέτησε: «Είναι ανάγκη ο θεατής να αισθάνεται ότι ο κόσμος αυτός ανατρέπεται, ότι επιβάλλεται να αλλάξει. Να αισθάνεται ότι οι μορφές που του παρουσιάζονται εκφράζουν ένα σεισμό απειλητικό. Διαφορετικά, η τέχνη για μένα δεν έχει κανένα νόημα».⁴⁵

44. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση* (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), 171. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο του ελληνικού μη-αφηγηματικού κινηματογράφου είχε προηγηθεί η χρήση του ανδρείκελου σε κεντρική θέση στο *Lacrimae Rerum* (1962) του Νίκου Νικολαΐδη.

45. Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», 75.

Δημήτρης Νινίκας
Η μουσική στη Γλυκιά συμμορία (1983)
του Νίκου Νικολαΐδη

Σύμφωνα με τον επιφανή μουσικολόγο και συνθέτη Christopher Headington, η μουσική υπήρξε αναπόσπαστο μέρος της ζωής του ανθρώπου από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του και συνόδευε κάθε έκφραση της καθημερινότητάς του.¹ Επιπλέον, η επιρροή της στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση –είτε με τη μορφή οργανικής σύνθεσης είτε με τη μορφή τραγουδιού– αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός. Με αυτό ως δεδομένο, στον χώρο του κινηματογράφου η μουσική συναντήθηκε με την εικόνα από τις απαρχές της ιστορίας του. Από τα πρώτα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, χρησιμοποιήθηκε μουσική πιάνου, γραμμοφώνου, ορχήστρας, ακόμη και εκκλησιαστικού οργάνου, για να δώσει έμφαση στις σκηνές τις οποίες συνόδευε,² ενώ ήδη από το 1908 γράφτηκε πρωτότυπη μουσική για ταινία από συνθέτη κλασικής μουσικής.³

1. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Headington, «Αν αναρωτηθούμε πότε πρωτοπήκε η μουσική στη ζωή του ανθρώπου, βλέπουμε πως αποτελούσε μέρος της από τα πρώτα κιόλας χρόνια. Και μάλιστα κατείχε μια κεντρική θέση, γιατί δεν θεωρούνταν μια πολυτέλεια, αλλά κάτι το χρήσιμο κι ακόμα το απαραίτητο. Εδώ και χιλιάδες χρόνια οι μανάδες νανούριζαν τα παιδιά τους όπως και σήμερα (...) Οι χρήσεις (...) των αιγυπτιακών κροτάλων συνδέονται με δύο τύπους μουσικής που επιβιώνουν ακόμα: το τραγούδι της δουλειάς και την εκκλησιαστική μουσική (...) Οι Αιγύπτιοι θεωρούσαν ότι η φωνή ήταν το αποτελεσματικότερο μέσο που διέθετε ο άνθρωπος για την επίκληση των θεών, και γι' αυτό οι ιερείς ήταν πολύ καλά εξασκημένοι στο τραγούδι. Αλλά είχαν κι όργανα για την συνοδεία του τραγουδιού τους, που ήταν παρόμοια μ' αυτά των Σουμερίων. Κι ακριβώς όπως στη Σουμερία, η μουσική χρησιμοποιούνταν και για ψυχαγωγικούς σκοπούς, επειδή οι χαρές της συμπεριλαμβάνονταν μέσα στις κύριες απολαύσεις της ζωής». Christopher Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, τόμ. 1, *Από την Αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, μτφρ. Μάρκος Δραγούμης (Αθήνα: Gutenberg, 1994), 3, 4.

2. Kristin Thompson και David Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου: μια εισαγωγή*, μτφρ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη (Αθήνα: Πατάκης, 2011), 22, 37, 41.

3. Πρόκειται για τον συνθέτη Camille Saint-Saëns και την ταινία γαλλι-

Σε ό,τι αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο, στον λεγόμενο Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο των δεκαετιών 1950 και 1960, η μουσική (είτε οργανική είτε με τη μορφή τραγουδιών) κατείχε σημαντική θέση στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος και συνέχιζε μια επιτυχημένη πορεία ως αυτόνομο καλλιτεχνικό και εμπορικό προϊόν. Τα τραγούδια και οι μουσικές εκείνης της περιόδου του ελληνικού κινηματογράφου παραμένουν ακόμη και σήμερα ζωντανά στις μνήμες των θεατών και συνδέονται πολλές φορές με συγκεκριμένους ηθοποιούς και σκηνές ταινιών. Στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (NEK), από τη δεκαετία του 1970 και εξής, η σχέση μεταξύ μουσικής και εικόνας οδήγησε κάποιες φορές σε μουσικούς πειραματισμούς, ανάλογους του συνόλου της κινηματογραφικής δημιουργίας. Σε γενικές γραμμές, πάντως, η μουσική στις ταινίες του NEK έχει έναν –ποσοτικά– δευτερεύοντα συνοδευτικό ρόλο και δεν συμμετέχει ισότιμα με την εικόνα στο τελικό αποτέλεσμα.⁴ Σύμφωνα με τον Karalis, στον NEK «η μουσική έγινε πιο μινιμαλιστική».⁵ Οι ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη (1939-2007), και ιδιαίτερα η *Γλυκιά συμμορία*, αποτελούν εξαίρεση στον κανόνα αυτό καθώς προτείνουν μία διαφορετική προσέγγιση στη σχέση της μουσικής με την εικόνα. Το παρόν κείμενο στοχεύει να αναδείξει τη

κής παραγωγής *Η δολοφονία του Δούκα της Γκυζ (La Mort du duc de Guise*, γνωστή και ως *L'Assassinat du duc de Guise*, 1908) των Charles Le Bargy και André Calmettes. Βλ. Thompson και Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου*, 34-35.

4. Αναφερόμαστε σε ταινίες όπως *Το προξενικό της Άννας* (1972) του Παντελή Βούλγαρη, *Ιωάννης ο Βίαιος* (1973) της Τώνιας Μαρκετάκη και *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας* (1978) του Νίκου Παναγιωτόπουλου. Εξαίρεσεις αποτελούν ταινίες σκηνοθετών που το θέμα τους ή σημαντικά δομικά στοιχεία τους στηρίζονται σε μουσική και τραγούδια αλλά όχι με τον συνεργατικό τρόπο, τον οποίο συναντάμε στον Νικολαΐδη. Ως τέτοια παραδείγματα μπορούμε να αναφέρουμε το *Ρεμπέτικο* (1983) του Κώστα Φέρρη, το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) του Θόδωρου Αγγελόπουλου και τη *Μανία* (1985) του Γιώργου Πανουσόπουλου.

5. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema* (New York: Continuum 2012), 148.

μουσική ως δομικό στοιχείο στη δημιουργία της *Γλυκιάς συμμορίας*, απαντώντας στα ερωτήματα: Πώς αλληλεπιδρά η μουσική με την εικόνα στη *Γλυκιά συμμορία*; Ποιες είναι οι ιδιαιτερότητες της χρήσης της σε αυτή;

Η μουσική για τον κινηματογράφο ως πεδίο επιστημονικής έρευνας στην Ελλάδα

Η επιστημονική μελέτη της μουσικής για τον κινηματογράφο στην Ελλάδα βρίσκεται ακόμα σε πρωταρχικό στάδιο. Εξειδικευμένη βιβλιογραφία σε επίπεδο μονογραφιών αποτελούν μόνο το βιβλίο του Νίκου Πουλάκη *Μουσικολογία και κινηματογράφος: κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων ελληνικών ταινιών*⁶ και το βιβλίο του Κώστα Μυλωνά *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*,⁷ το οποίο είναι περισσότερο μία ιστορική καταγραφή για τους συνθέτες που έγραψαν μουσική για τον ελληνικό κινηματογράφο και λιγότερο μία ανάλυση της χρήσης της στα έργα. Πέραν αυτών, η μουσική για τον ελληνικό κινηματογράφο προς στιγμήν στερείται συνολικότερων μελετών.

Η παρούσα μελέτη υιοθετεί την προσέγγιση του Michel Chion, ο οποίος δίνει έμφαση στη συνεργατική σχέση εικόνας και μουσικής στον κινηματογράφο, αμφισβητεί τον όρο κινηματογραφική μουσική και τον αντικαθιστά με τον όρο μουσική για τον κινηματογράφο,⁸ υποστηρίζοντας την αυθυπαρξία της μουσικής ανάμεσα στα υπόλοιπα δομικά στοιχεία που απαρτίζουν μία ταινία.⁹ Από τον Chion η μελέτη δανείζεται επίσης όρους για τη χρήση της μουσικής

6. Νίκος Πουλάκης *Μουσικολογία και κινηματογράφος: κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων ελληνικών ταινιών* (Αθήνα: Μουσικός Οίκος Π. Νικολαΐδου/edition Orpheus, 2015).

7. Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο* (Αθήνα: Κέδρος, 2001).

8. Michel Chion, *Ο ήχος στον κινηματογράφο* (Πατάκης: Αθήνα, 2010), 153.

9. «Η μουσική είναι λοιπόν το μόνο στοιχείο της ταινίας που παραμένει ικανό να ανακτήσει κάθε στιγμή την αυτονομία του, να κλειστεί στον εαυτό του και να δικαιωθεί στο όνομα των δικών του νόμων». Chion, *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, 173.

στον κινηματογράφο. Τα παραπάνω συνδυάστηκαν με απόψεις του ίδιου του Νικολαΐδη και των συνεργατών του για τη σχέση μουσικής και εικόνας στη *Γλυκιά συμμορία*, όπως έχουν παρουσιαστεί στο βιβλίο του Μίμη Τσακωνιάτη για τον σκηνοθέτη¹⁰ και σε συνεντεύξεις που έδωσε ο Νικολαΐδης σε εφημερίδες και περιοδικά (διαθέσιμες τώρα στην επίσημη ιστοσελίδα του σκηνοθέτη).¹¹ Ως προς την ίδια την ταινία, για την παρούσα έρευνα αρχικά καταγράφηκαν όλες οι σκηνές στις οποίες υπάρχει μουσικό μέρος και στη συνέχεια έγινε αναγνώριση των μουσικών δεδομένων, ομαδοποίηση των δεδομένων αυτών σε επιμέρους κατηγορίες χρήσης της μουσικής και ερμηνεία της συνέργειάς τους και της αλληλεπίδρασής τους με την εικόνα.

Διαφορετικοί τρόποι χρήσης της μουσικής που εντοπίστηκαν στην ταινία, με τη σειρά που θα παρουσιαστούν εδώ και από τους πλέον συνηθισμένους στους περισσότερο πρωτότυπους, είναι: τα μουσικά θέματα· η μουσική ως “γέφυρα” ή συνοδεία· ως στερεοτυπική υπόκρουση· ως αναλογία (ή mickeymousing ή underscoring)· ως αντίθεση με την εικόνα· ως μέσο ανάδειξης του κωμικοτραγικού στοιχείου· ως στοιχείο αμφισημίας· ως ειρωνικό σχόλιο και ως κοινωνικό σχόλιο. Οι κατηγορίες αυτές θα παρουσιαστούν μέσα από παραδείγματα από την ταινία, για να φανεί ο δημιουργικός ρόλος της μουσικής στο τελικό αποτέλεσμα.

Με τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη η *Γλυκιά συμμορία* είναι «το ημερολόγιο της ζωής και του θανάτου μιας ομάδας “ανήθικων” νέων, που έχουν φτάσει στο σημείο της “μη επιστροφής” και αναζητούν κάτι να πιστέψουν και να πεθάνουν γι’ αυτό».¹² «Σε αυτή την καλοφτιαγμένη και άριστα ερμηνευμένη ταινία»,¹³ όπως έχει χαρακτηριστεί η

10. Μίμης Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2007).

11. <https://nikosnikolaidis.com> (πρόσβαση: 2 Αυγούστου 2017).

12. Νίκος Νικολαΐδης, «Σύνοψη», <https://nikosnikolaidis.com/sweet-bunch/?lang=el> (πρόσβαση: 2 Αυγούστου 2017).

13. Eleanor Mannikka Rovi, «*Glykia Symmoría* (1983)», *New York Times*,

Γλυκιά συμμορία σε κριτική των *New York Times*, μία παρέα τεσσάρων αντισυμβατικών νέων ζει σε μία μονοκατοικία και παρακολουθούμε πέντε μέρες τους που θα είναι και οι τελευταίες της ζωής τους. Ο Αργύρης (Τάκης Μόσχος), ένας αποτυχημένος ηθοποιός, κλέβει μηχανάκια, ρούχα από καταστήματα και τρόφιμα από σουπερμάρκετ, μαζί με τη Μαρίνα (Δώρα Μασκλαβάνου), με την οποία είναι ερωτευμένος. Από τη μεριά της, η Μαρίνα διατηρεί κρυφά σχέση με έναν άρρωστο, αρκετά μεγαλύτερο της άντρα, τον οποίο συναντά ανά τακτά διαστήματα. Η Σοφία (Δέσποινα Τομαζάνη) συγκεντρώνει χρήματα ικανοποιώντας τις επιθυμίες ενός νεκρόφιλου ιδιοκτήτη γραφείου κηδειών και διοχετεύει μεγάλο μέρος των χρημάτων που κερδίζει σε μία οργάνωση ανταρτών πόλης. Τέλος, ο Αντρέας (Τάκης Σπυριδάκης) μόλις έχει αποφυλακιστεί, χωρίς και ο ίδιος να έχει κατανοήσει αν έχει εκτίσει την ποινή του για πολιτικούς ή ποινικούς λόγους, και προωθείται από τον Αργύρη ως ηθοποιός σε ταινίες πορνό. Απέναντι σε αυτή την παρέα βρίσκονται οι παρακρατικοί μηχανισμοί και οι αστυνομικοί της Ασφάλειας, οι οποίοι έχουν εντοπίσει όχι μόνο την ποινική δράση των ενοίκων του σπιτιού αλλά και τη σύνδεσή τους με άτομα που στοχεύουν στη βίαιη ανατροπή του συστήματος. Κυριότερος αντιπρόσωπός τους είναι ένας ασφαλίτης που η παρέα ονομάζει «Ξανθός» (Άλκης Παναγιωτίδης). Ο Ξανθός παρακολουθεί συνεχώς το σπίτι, εισβάλλει συχνά σε αυτό και προς το τέλος της ταινίας κακοποιεί τη Ρόζα (Λένια Πολυκράτη), την συμπρωταγωνίστρια του Αντρέα στις ταινίες πορνό, η οποία είχε νωρίτερα σκεφτεί τη ληστεία του χρηματοκιβωτίου ενός ηλικιωμένου εργοστασιάρχη, είχε βοηθήσει την παρέα να την υλοποιήσει αποσπώντας την προσοχή του ηλικιωμένου με έναν ερωτικό χορό και είχε αναζητήσει καταφύγιο στο σπίτι της ομάδας. Μετά την κακοποίηση της Ρόζας,

7 Σεπτεμβρίου 2014, στο <https://web.archive.org/web/20140907161206/http://www.nytimes.com/movies/movie/158002/Glykia-Symmoria/overview> (πρόσβαση: 10 Οκτωβρίου 2019).

η παρέα απαγάγει τον Ξανθό, ο οποίος σκοτώνεται από ενέργειες της Σοφίας και της Μαρίνας. Ο θάνατος του Ξανθού θα φέρει στο σπίτι μεγάλο μέρος του παρακρατικού μηχανισμού και η τελική μάχη των μελών της ομάδας και των κατασταλτικών δυνάμεων του κράτους θα λήξει με τις δολοφονίες της Μαρίνας και της Σοφίας και τη διπλή αυτοκτονία του ήδη τραυματισμένου Αργύρη και του Αντρέα, με το όπλο του καθενός να πυροβολεί τον άλλον. Η τελευταία εικόνα της ταινίας, με τα όπλα τους σε φιζ-καρέ, έχει ερμηνευτεί ως «μήνυμα αντίστασης και ελπίδας».¹⁴

Μουσική σύνθεση στη *Γλυκιά συμμορία*

Η ζωή των ηρώων παρουσιάζεται μέσα από τη σύμπραξη της μουσικής και των τραγουδιών με την εικόνα (σκηνογραφία, φωτογραφία, μοντάζ). Η σύμπραξη αυτή δημιουργεί την ατμόσφαιρα μίας επερχόμενης αλλά ταυτόχρονα παρούσας δυστοπίας. Ο συνθέτης που ανέλαβε να μεταγράψει σε ηχοτοπία την ατμόσφαιρα αυτή είναι ο Γιώργος Χατζηνάσιος, ο γνωστός μουσικός (κυρίως ως πιανίστας),¹⁵ ο οποίος έχει εκδώσει πολλούς προσωπικούς δίσκους και έχει γράψει μουσική για τριάντα οκτώ κινηματογραφικές ταινίες και είκοσι πέντε θεατρικά έργα.¹⁶ Στη *Γλυκιά συμ-*

14. Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου, «Η “Υπόγεια ...συμμορία” και η “Γλυκιά... διαδρομή”!», *Οθόνη*, τχ. 14 (Ιανουάριος-Μάρτιος 1984): 24.

15. Το soundtrack του Χατζηνάσιου για τη *Γλυκιά συμμορία* εκδόθηκε σε δίσκο βινυλίου 33 στροφών (LP) το 1983 από την δισκογραφική εταιρεία Virgin (062-VG-50026, VG 50026). Επανεκδόθηκε σε ψηφιακή μορφή (CD) από την ίδια εταιρεία το 2007. <https://www.discogs.com/%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%A7%CE%B1%CF%84%CE%B6%CE%B7%CE%BD%CE%AC%CF%83%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CE%93%CE%BB%CF%85%CE%BA%CE%B9%CE%AC-%CE%A3%CF%85%CE%BC%CE%BC%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/master/490121> (πρόσβαση: 5 Φεβρουαρίου 2017).

16. Ο Χατζηνάσιος έχει κάνει κλασικές σπουδές μουσικής στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, στο Ωδείο Αθηνών και στο Παρίσι. Έχει συνθέσει επίσης αρκετά κλασικά συμφωνικά έργα. Βλ. την επίσημη ιστοσελίδα του συνθέτη <http://www.hatzinasios.gr> (πρόσβαση: 27 Ιουλίου 2017) και Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, 188.

μορία κυρίαρχο όργανο είναι το πιάνο. Χρησιμοποιούνται και άλλα όργανα (συνθετητές, μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα κρουστά, ηλεκτρική κιθάρα, ξύλινα και χάλκινα πνευστά, βιολί, φουσαρμόνικα και μπάσο), τα οποία όμως παίζουν δευτερεύοντα ρόλο ή λειτουργούν ως υπόβαθρο και συνοδεία της κύριας μελωδικής γραμμής του πιάνου.

Εκτός από τον συνθέτη της πρωτότυπης μουσικής, στους τίτλους της *Γλυκιάς συμμορίας* αναφέρεται και ο μουσικός συνεργάτης που επέλεξε την προϋπάρχουσα μουσική, ο Άρης Μπέλλης.¹⁷ Οι επιλογές του Μπέλλη καλύπτουν ένα μεγάλο φάσμα μουσικής που κυμαίνεται από συμφωνικά έργα κλασικών συνθετών μέχρι τραγούδια ροκ' εν' ρολ και χαρντ ροκ. Ο Νικολαΐδης, μάλιστα, έχει δηλώσει πως η ταινία θα είχε περισσότερα τραγούδια ροκ' εν' ρολ αν δεν κόβονταν οι σκηνές που ήταν συνδεδεμένες με αυτά.¹⁸ Πρέπει να σημειωθεί, επίσης, πως ορισμένα μουσικά θέματα και τραγούδια που ακούγονται στην ταινία λείπουν από τους τίτλους της,¹⁹ γεγονός παράδοξο καθώς εμφανίζονται σε αρκετά σημεία της και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο σε αυτή. Την καθοριστική αλληλεπίδραση μουσικής και εικόνας στην ταινία φαίνεται πως υιοθετεί και το μουσικό

17. Στη *Γλυκιά συμμορία* υπάρχει και τρίτος συντελεστής, ο Αλέξης Παπαδημητρίου, ο οποίος έχει αναλάβει ξεχωριστά το μισό της μουσικής. Η επιμέλεια της μουσικής της ταινίας από τρεις συντελεστές (συνθέτη, μουσικό επιλογέα, μουσικό για μισάξ) φανερώνει τον σημαντικό ρόλο που αποδίδει στη μουσική ο Νικολαΐδης. <https://nikosnikolaidis.com/sweet-bunch/?lang=el> (πρόσβαση: 2 Αυγούστου 2017).

18. «Συνέντευξη: Ο Νίκος Νικολαΐδης μιλάει με τον Δημήτρη Κολιοδήμο για τη *Γλυκιά συμμορία*», *Κινηματογραφικά τετράδια*, τχ. 12-13 (Δεκέμβριος 1983): 81.

19. Ενδεικτικά, απουσιάζουν από τους τίτλους της ταινίας το εισαγωγικό θέμα από το συμφωνικό έργο του Richard Strauss *Τάδε έφη Ζαχατούστρα*, ένα σύντομο απόσπασμα από συναυλία του συγκροτήματος The Doors, το τραγούδι «Mr. Sandman» (1954) των The Chordettes, το τραγούδι «Γλυκιά Μαράτα» (1940, συνθ. Λεό Ραπίτης, στιχ. Κώστας Κοφινιώτης) από την Κάκια Μένδρη, τραγούδια του hard rock συγκροτήματος Black Sabbath και η Α' πράξη από το μπαλέτο *Ζιζέλ* (*Giselle*) (1841) του Αντόλφ Αντάμ (Adolphe Adam).

περιοδικό *Ποπ & Ροκ*, το οποίο στο 2ο κινηματογραφικό φεστιβάλ που διοργάνωσε τον Σεπτέμβριο του 2001 πρόβαλε τη *Γλυκιά συμμορία* «στο πλαίσιο της ‘Ροκ εκδοχής’ του ελληνικού κινηματογράφου».²⁰

Η χρήση της μουσικής από τον Νικολαΐδη

Η μουσική στη *Γλυκιά συμμορία* συμπρωταγωνιστεί και συνδιαμορφώνει την πλοκή. Η παρουσία της είναι συνεχής, με ποικίλους ρόλους και εκφάνσεις. Η μουσική δεν αποτελεί έναν απλό κομπάρσο, ένα αδιάφορο ή ανάξιο λόγου ηχητικό υπόβαθρο, αλλά είναι σημαντικός δημιουργικός παράγοντας της πλοκής και γενεσιουργός αιτία της συγκεκριμένης ταινίας όπως και των άλλων ταινιών του Νικολαΐδη.²¹

Ο Χατζηνάσιος επιβεβαιώνει την τακτική του Νικολαΐδη να βλέπει τους συνθέτες και τη μουσική γενικότερα ως συνδημιουργούς στις ταινίες του. Όπως αναφέρει ο συνθέτης, «οι συναντήσεις μας (του Χατζηνάσιου με τον Νικολαΐδη) για τη μουσική της ταινίας που επρόκειτο να γράψω γίνονταν πριν ακόμη αρχίσουν τα γυρίσματα. Είχε μαζί του το σενάριο το οποίο ήταν από μόνο του ένα έργο τέχνης, από τα διαφορετικά χρώματα του μαρκαδόρου όπου υποσημείωνε τις παρατηρήσεις και τα σημεία που χρειάζονταν μουσική...».²²

Ο Χατζηνάσιος έχει εξηγήσει, επίσης, πως η προετοιμασία για τη συγγραφή της μουσικής ξεκινούσε σε πρώτο επίπεδο με την επισήμανση του Νικολαΐδη για τις σκηνές

20. *Το Βήμα*, 19 Σεπτεμβρίου 2001: «Δύο ταινίες ανά ημέρα, άμεσα συνδεμένες με τη μουσική, εντάσσονται σε τέσσερις διαφορετικές ενότητες (ή καλύτερα συχνότητες) και φιλοδοξούν να “ενώσουν” μουσικόφιλους και κινηματογράφοφιλους (...) Τέλος την Κυριακή, στο πλαίσιο της “Ροκ εκδοχής” του Ελληνικού κινηματογράφου, θα προβληθούν δύο ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη, η *Γλυκιά συμμορία* και το *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, το οποίο δεν έχει βρει ακόμη διανομή (Σινέ *Αφροδίτη* στο Γκάζι, 21:00 και 23:00)».

21. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 83.

22. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 249

στις οποίες έπρεπε να ενσωματωθεί η μουσική αφήγηση.²³ Πάντως, όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος ο Νικολαΐδης, μερικές σκηνές της ταινίας δημιουργήθηκαν μετά την ακρόαση των μουσικών θεμάτων, τα οποία είχε συνθέσει ο Χατζηνάσιος.²⁴ Οι δύο καλλιτέχνες συνεργάστηκαν αρμονικά, ενώ υπήρξαν και περιπτώσεις στις οποίες ο σκηνοθέτης έκανε κάποιες παραινέσεις στον Χατζηνάσιο για το ύφος της μουσικής που προοριζόταν για την ταινία του.²⁵

Ο ίδιος ο Νικολαΐδης έχει αναφερθεί με παραδείγματα στον συνεργατικό τρόπο με τον οποίο γράφτηκε η πρωτότυπη μουσική για τη *Γλυκιά συμμορία* σε σχετική ερώτηση που του απηύθυνε ο Τσακωνιάτης:

Σε κάποια περίπτωση προϋπήρχε (η μουσική) και με ενέπνευσε να δημιουργήσω σκηνές πάνω της – σκηνές που δεν υπήρχαν στο σενάριο. Σε άλλη περίπτωση ζήτησα, πριν γυρίσω την ταινία, να γραφτεί μουσική για κάποιες συγκεκριμένες σκηνές και έπειτα γύρισα τις σκηνές πάνω στη μουσική. Για παράδειγμα, η έξοδος του Τάκη Σπυριδάκη από τη φυλακή στη *Γλυκιά συμμορία*. Τροφοδότησα τον Χατζηνάσιο με φωτογραφίες της φυλακής, τις σκοπιές, τους συρμάτινους φράχτες πνιγμένους στα αγριόχορτα κι ακόμα την παλιά Κάντιλακ, τις φωτογραφίες των ηθοποιών και άλλα δευτερεύοντα στοιχεία. Αν δεν είχα αυτή τη μουσική, αποκλείεται να μου έβγαине η σκηνή όπως την ήθελα.²⁶

Τα μουσικά θέματα της ταινίας

Στη *Γλυκιά συμμορία* το βασικό μουσικό θέμα είναι μια πιανιστική μελωδία, σύνθεση του Χατζηνάσιου, η οποία ακούγεται για πρώτη φορά στους τίτλους αρχής. Η μελω-

23. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 249.

24. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 36.

25. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 250.

26. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 36.

δία αυτή επανέρχεται σε άλλα σημεία της ταινίας ελαφρώς παραλλαγμένη και με την προσθήκη συνθετητών και κρουστών. Επιπλέον βασικό θέμα στην ταινία αποτελεί η εισαγωγή του συμφωνικού έργου *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* (*Also sprach Zarathustra*, 1896) του Richard Strauss, η οποία είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Stanley Kubrick στην ταινία *2001: A Space Odyssey* (1968, *2001: Η Οδύσσεια του διαστήματος*), ενώ κλασικό μουσικό θέμα της *Γλυκιάς συμμορίας* συνιστά και η *Σουίτα για τσέλο no1 σε σολ μείζονα* του Johann Sebastian Bach.²⁷ Ιδιαίτερο ηχόχρωμα στη *Γλυκιά συμμορία* δίνει, επιπλέον, μία παραμορφωμένη μηχανική μουσική, η οποία παράγεται από συνθετητές με ήχους που παραπέμπουν σε ηλεκτρονικά μηχανήματα ή ραδιοσυχνότητες. Ακούγονται έντονες σε δυναμική, μικρής διάρκειας νότες, οι οποίες δημιουργούν διάφωνα μουσικά διαστήματα (μη αρμονικό άκουσμα της παραγόμενης μελωδίας).²⁸ Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί ένα ακόμη μουσικό θέμα, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί συνηθισμένο: τα κρουστά για τη δημιουργία έντασης και αγωνίας. Η ένταξή τους στην πλοκή λειτουργεί ως ένα μοτίβο προετοιμασίας του θεατή για την παρακολούθηση σκηνών με έντονη συναισθηματική φόρτιση.

Η μουσική ως «γέφυρα» ή συνοδεία

Στη *Γλυκιά συμμορία* η μουσική χρησιμοποιείται σε αρκετά σημεία είτε ως απλή γέφυρα μεταξύ σκηνών είτε ως συνοδευτικό υπόβαθρο της πλοκής. Αυτή η χρήση της μουσικής είναι ένας δοκιμασμένος και επιτυχημένος τρόπος για την ομαλή σύνδεση δύο σκηνών ή για την ενσωμάτωση υπόκρουσης.

27. Η *Σουίτα για τσέλο no1 σε σολ μείζονα* είναι η μία από τις έξι σουίτες για τσέλο τις οποίες έγραψε ο Bach από το 1718 ως το 1720 περίπου. Βλ. Johann Sebastian Bach, *Cello Suites no1 και 2* (Αθήνα: Παπαρηγορίου Κ. – Νάκας Χ., 1997), 6· Γεώργιος Ν. Δρόσος *Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ, η ζωή, το έργο, η εποχή του* (Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 1996), 444.

28. Αμάραντος Αμαραντίδης *Το τονικό μουσικό σύστημα: η αρμονία της μουσικής* (Αθήνα: Νεφέλη, 1983), 18.

Για παράδειγμα, σε μία από τις αρχικές σκηνές της ταινίας, ο Αργύρης αφηγείται στη Μαρίνα την ιστορία του θανάτου του Τζέιμς Ντην υπό τους ήχους ενός δωδεκάμετρου rhythm' n' blues κομματιού, το οποίο λειτουργεί ως ένα «ουδέτερο» υπόστρωμα. Σε μία επόμενη σκηνή, κατά τη συνάντηση της Μαρίνας με τον άρρωστο φίλο της, ακούγεται μία μελωδία πιάνου του Χατζηνάσιου, που, ως γέφυρα, συνεχίζεται στη σκηνή, στην οποία η Σοφία πηγαίνει σε μία μυστική συνάντηση με τους επαναστάτες συντρόφους της. Αργότερα, δύο ελάσσονες συγχορδίες (πιάνο, συνθετητές) συνιστούν, μαζί με τη μηχανική μουσική, γέφυρα για την μετάβαση από την πρώτη στη δεύτερη μέρα της αφήγησης της ταινίας. Σε μια άλλη περίπτωση, η ίδια μουσική (μηχανικές μεταλλικές νότες από συνθετητές) μας μεταφέρει από έναν σταθμό ηλεκτρικού, όπου βρίσκεται η Σοφία, σε μια συνάντηση του Ξανθού με έναν συνάδελφό του κάτω από το σπίτι των ηρώων. Στο τέλος της ταινίας, όταν ο Αντρέας κερνάει τσιγάρο τον Αργύρη, η μουσική blues συνεχίζεται, τώρα όμως παίρνει τη λειτουργία του εσωτερικού soundtrack της ομάδας των “παρანόμων” του σπιτιού.

Η μουσική ως στερεοτυπική αναφορά

Στη *Γλυκιά συμμορία* συναντούμε σημεία στα οποία η μουσική εμφανίζεται με στερεότυπο τρόπο. Στερεοτυπικές μορφές της μουσικής για τον κινηματογράφο είναι: τα κρουστά που αυξάνουν σε ένταση (ντεσιμπέλ) και ρυθμική αγωγή για να τονίσουν την εσωτερική ένταση, την αγωνία και την επερχόμενη δράση· οι διάφωνες συγχορδίες²⁹ και οι ελάσσονες κλίμακες που επίσης δημιουργούν κλίμα έντασης, αγωνίας και φόβου· οι παραμορφωμένες νότες και συγχορδίες από συνθετητές για την παραγωγή δυστο-

29. «Διάφωνες συγχορδίες είναι αυτές που περιέχουν έστω κι ένα διάφωνο διάστημα. Τέτοιες είναι οι αυξημένες και οι ελαττωμένες τρίφωνες συγχορδίες, οι οποίες αντίστοιχα περιέχουν μια 5η αυξημένη και μια 5η ελαττωμένη». Αμαραντίδης, *Το τονικό μουσικό σύστημα*, 18.

πικού χωροχρόνου· και οι μείζονες κλίμακες ή οι αρμονικές μελωδικές γραμμές για την πρόκληση κλίματος αισιοδοξίας και την υποδήλωση αναμονής καλών γεγονότων και ευτυχισμένου τέλους.

Όταν, κατά την πρώτη ημέρα, η Σοφία πλησιάζει έναν εγκαταλελειμμένο χώρο/κρυψώνα των συντρόφων της, ακούγονται σύντομοι, κοφτοί ήχοι από μεμβρανόφωνα κρουστά, συνηθισμένος τρόπος υποβολής αγωνιώδους συναισθήματος στους θεατές. Πραγματικά, στη σκηνή αυτή οι θεατές αγωνιούν για την τύχη της Σοφίας όσο αυτή βρίσκεται στον έρημο χώρο. Το βράδυ της ίδιας μέρας, όταν ένας άντρας, το πρόσωπο του οποίου δεν βλέπουμε, μπαίνει στο σπίτι που κατοικούν οι ήρωες, ακούμε μία έντονη, ενοχλητική μουσική, η οποία θυμίζει ήχους ραδιοσυχνοτήτων. Η μουσική αυτή συνδυάζεται με υποβλητικούς ήχους μεγάλης διάρκειας, οι οποίοι παράγονται από συνθετητές. Η ταυτόχρονη παρουσία των δύο αντίθετων μεταξύ τους μουσικών υφών είναι στερεοτυπικός τρόπος πρόκλησης αγωνίας στον θεατή, δημιουργώντας στη συγκεκριμένη περίπτωση φόβο και άγχος για την είσοδο του άγνωστου ατόμου, του ύποπτου “ξένου”, στο περιβάλλον των ηρώων της ταινίας. Η παραβίαση του σπιτιού-ασύλου είναι μια πράξη βάρβαρη: έτσι βάρβαρη, άγρια και άσχημη αποτυπώνεται στα αυτιά των θεατών και η μουσική. Αργότερα το ίδιο βράδυ, καθώς η Μαρίνα και η Σοφία επιστρέφουν στο σπίτι και το βρίσκουν παραβιασμένο, οι επαναληπτικοί χτύποι των κρουστών (μεμβρανόφωνα) δημιουργούν ατμόσφαιρα προσμονής δυσάρεστων συμβάντων. Η επανάληψη των ήχων εντείνει την αίσθηση ανησυχίας που δημιουργείται στον θεατή από την εικόνα του αναστατωμένου εσωτερικού του σπιτιού.

Η μουσική ως αναλογία, «mickeymousing» ή «underscoring»

Πολλές φορές η μουσική στις ταινίες του Νικολαΐδη παρουσιάζει αναλογία με τις κινήσεις των ηθοποιών ή γενικότερα με τα διαδραματιζόμενα στην πλοκή. Η αντιστοιχία

αυτή είναι μία τεχνική η οποία είχε χρησιμοποιηθεί από τα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, όταν η μουσική συνόδευε αναλογικά τις χωρίς ήχο εικόνες. Στη μουσικολογία του κινηματογράφου αυτή η χρήση της μουσικής έχει πάρει την ονομασία «mickey mousing» ή «underscoring». Όπως εξηγεί ο Chion:

Αυτό σημαίνει το να τονίζεις και να συνοδεύεις τις δράσεις και τις κινήσεις που συμβαίνουν στις εικόνες της ταινίας με μουσικές μορφές και δράσεις εντελώς σύγχρονες, που μπορούν ταυτόχρονα να παίζουν το ρόλο μιας ηχητικής επένδυσης στιλιζαρισμένης και μεταγραμμένης σε μουσικές νότες. Ο όρος προέρχεται, βέβαια, από τα κινούμενα σχέδια, που χρησιμοποιήσαν συστηματικά αυτή τη μέθοδο.³⁰

Με έναν παρόμοιο τρόπο, στη *Γλυκιά συμμορία*, καθώς ο Αργύρης και η Μαρίνα τρώνε πρωινό στην αρχή της ταινίας, παρατηρούμε μία ένταση στη φωνή του Αργύρη και ταυτόχρονα μια αύξηση στις νότες και στην ένταση της μουσικής υπόκρουσης. Όταν ο Αντρέας αποφυλακίζεται και βγάζει ένα-ένα τα ρούχα του, η μελωδία του πιάνου μοιάζει να ακολουθεί τα βήματά του. Αργότερα, όταν η Μαρίνα αντιλαμβάνεται την παρουσία ενός ξένου στο σπίτι, αρχίζει ένα μουσικό θέμα σε δίσημο ρυθμό (2/4), στο οποίο κυριαρχούν οι συνθετητές, οι οποίοι παράγουν βαρείς ήχους και ανάλογες συγχορδίες, τονίζοντας την αβεβαιότητα, τον φόβο και το βάρος στα πόδια της Μαρίνας. Οι ελάσσονες μελωδίες και οι δυναμικές, “μεταμορφωμένες” (λίγο ξεκούρδιστες) συγχορδίες εντείνουν την ανασφάλεια, την οποία προκαλεί στην ηρωίδα η σκέψη για μία πιθανή δεύτερη εισβολή των κρατικών μηχανισμών στο σπίτι. Παράλληλα, ο ρυθμός και οι αλλαγές συγχορδίων της μουσικής συνοδείας συγχρονίζονται, ως ένα βαθμό, με τις κινήσεις άψυχων αντικειμένων στο χώρο (κινούμενων

30. Chion, *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, 155.

κούκλων και μιας μαριονέτας). Επιπλέον, τη στιγμή που η Ρόζα αναχωρεί από το σπίτι αποχαιρετώντας τον Αντρέα, η ένταση της μουσικής του πιάνου ανεβαίνει (*forte*) και αυξάνονται οι νότες και η ταχύτητα για να τονιστεί η οικειότητα που έχει δημιουργηθεί μεταξύ των δύο ηρώων. Τέλος, όταν εικονίζεται ο νεκρός Ξανθός στο μπαλκόνι του σπιτιού, οι νότες κυλούν καθοδικά (από την υψηλότερη τονικά προς την χαμηλότερη), υπογραμμίζοντας την κίνηση του αίματος που κυλάει από το χέρι του προς τα κάτω.

Η μουσική ως αντίθεση με την εικόνα

Σε ένα επόμενο επίπεδο, ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί τη μουσική αντιθετικά με τη σκηνή την οποία ενδύει, επιλέγοντας μία αρμονική μελωδία για σκηνές, στις οποίες οι πρωταγωνιστές και οι πρωταγωνίστριες ξεπερνούν τα όριά τους και επιδίδονται σε βίαιες πράξεις, ή έντονη μουσική για στιγμές πραότητας και γαλήνης.

Στην πρώτη σκηνή της ταινίας ακούγεται η εισαγωγή του συμφωνικού έργου *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* του Strauss, η οποία, με τα κρουστά και τα χάλκινα πνευστά στη μεγαλύτερη δυνατή ένταση, δημιουργεί αντίθεση με την εικόνα της Μαρίνας που κοιμάται ήρεμη στο κρεβάτι της περιτριγυρισμένη από τις κούκλες της και με εκείνη της Σοφίας που ανεβάζει αργά και αισθησιακά ένα μαύρο καλσόν στο πόδι της.³¹ Λίγο μετά, η μελωδία που παίζει ένα μουσικό κουτί (το οποίο βρίσκεται στο υπνοδωμάτιο της Μαρίνας) υποδηλώνει παιδική αγνότητα και αθωότητα, σε αντιδιαστολή με τις ακραίες καταστάσεις που ζουν οι πρωταγωνιστές. Αργότερα, η δήλωση της Σοφίας «σήμερα σκότωσα έναν άνθρωπο» συνοδεύεται από τους στίχους του κομματιού «Who do you love».³² Όταν η Σοφία ρίχνει κάτω ένα στιλέτο από την

31. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 97.

32. Τραγουδί που συνέθεσε και ηχογράφησε ο Bo Diddley το 1956. Βλ. Dave Thompson, *Bayou Underground: Tracing the Mythical Roots of American Popular Music* (Toronto: ECV Press 2010), 107. Η εκτέλεση που ακούγεται στην ταινία είναι διασκευή του τραγουδιού, την οποία έκανε

τάντα της και στη συνέχεια το κλείνει, οι νότες του βιολιού οδηγούν στο τέλος της μουσικής φράσης, συνδέοντας το σιλέτο, το οποίο οδηγεί σε ένα τέλος/θάνατο, με το τέλος της μουσικής. Η επίσημη, σοβαρή κλασική μουσική, η οποία παρουσιάζεται εδώ, λειτουργεί αντιθετικά με τις πράξεις των ηρώων της ταινίας. Με παρόμοιο τρόπο, ο Νικολαΐδης ανατρέπει τα μουσικά στερεότυπα όταν επιλέγει μουσική χαρούμενη και εύθυμη –ξύλινα και χάλκινα πνευστά, έγχορδα– στη σκηνή με την τραυματισμένη και κακοποιημένη Ρόζα, χρησιμοποιώντας μία ευχάριστη μουσική φράση για να συνοδεύσει ένα ιδιαίτερα βίαιο γεγονός. Προς το τέλος, πλέον, της ταινίας, το μπάσο και το πιάνο ακολουθούν τις κινήσεις των δύο εισβολέων στο σπίτι της ομάδας και δηλώνουν τον διάλογο μεταξύ τους και τη συνεργασία τους. Οι μελαγχολικές νότες και οι ηχητικές εξάρσεις λειτουργούν ως συναισθηματικό αντιστάθμισμα στη βαρβαρότητα των εισβολέων, ενώ λίγο μετά χρησιμοποιείται ονειρική μουσική υπόκρουση καθώς το άψυχο σώμα της Μαρίνας βεβηλώνεται με το πέρασμα των εισβολέων από πάνω του.

Η μουσική ως ανάδειξη του κωμικοτραγικού στοιχείου

Ορισμένες φορές, ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί τη μουσική για να τονίσει τις κωμικοτραγικές καταστάσεις, στις οποίες εμπλέκονται οι πρωταγωνιστές και οι πρωταγωνίστριες της *Γλυκιάς συμμορίας*. Με αυτόν τον τρόπο μοιάζει να προσπαθεί να υπονομεύσει τη σοβαρότητα που έχει επικρατήσει σε πολλές ταινίες του ΝΕΚ και, παράλληλα, να ασκεί κριτική και στη σοβαρότητα που ενυπάρχει και στις δικές του καλλιτεχνικές απόπειρες. Η πλοκή “εμπλουτίζεται” με εμβόλιμες σκηνές οι οποίες αποδοθούν, με τη βοήθεια της μουσικής, το σενάριο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή, στην οποία ο Αντρέας κάνει έρωτα με την ηθοποιό των ερωτι-

ο George Thorogood το 1978 και περιλαμβάνεται στο LP *Move it on over*. <https://www.allmusic.com/album/who-do-you-love-mw0000021668> (πρόσβαση: 18 Απριλίου 2020).

κών ταινιών Ρόζα και ο Αργύρης αγορεύει, ενώ ακούγεται –ρεαλιστικά ενσωματωμένη στη δράση– η *Σουίτα για τσέ-λο νο1 σε σολ μείζονα* του Μπαχ. Η επιλογή κλασικής μουσικής στη συγκεκριμένη σκηνή οδηγεί σε κωμικοτραγικό αποτέλεσμα. Αυτό γίνεται ακόμη περισσότερο αντιληπτό αμέσως μετά καθώς ο Αργύρης συστήνει την ολόγυμνη ερωτοτροπούσα Ρόζα στη Μαρίνα κάτω από τους ήχους του Bach, ενώ ένα εμβατήριο, παιγμένο από συμφωνική ορχήστρα, θα συνοδεύσει και αργότερα την εικόνα της γυμνής Ρόζας, καθώς αυτή εισέρχεται στο σπίτι θριαμβευτικά από την εσωτερική σκάλα και καταλήγει στο κρεβάτι του Αντρέα. Συμφωνική μουσική επενδύει, επίσης, κωμικοτραγικές ατάκες των πρωταγωνιστών της ταινίας. Η ατάκα της Ρόζας προς την παρέα, όταν δεν της αποδίδουν το μερίδιό της από τη ληστεία του ηλικιωμένου εργοστασιάρχη, «είστε όλοι πολύ πούστηδες, και λυπάμαι πολύ που σας γνώρισα», είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με τη σοβαρή μουσική που ακολουθεί.

Με παρόμοιο τρόπο, κλασική συμφωνική μουσική μεταγγίζει κωμικοτραγικό χαρακτήρα στη σκηνή της κατάδιωξης των παράνομων ηρώων από τους αστυνομικούς και τους παρακρατικούς προς το τέλος της ταινίας.³³ Η χαρούμενη μελωδία από χάλκινα πνευστά και άλλα όργανα συμφωνικής ορχήστρας αντιτίθεται στη σοβαρότητα των γεγονότων. Η κλασική αισθητική της μουσικής φράσης μοιάζει να βρίσκεται σε αντίφαση με την αισθητική του σχεδόν εγκαταλελειμμένου μέρους. Οι κινήσεις του αστυνομικού με τα πολιτικά αντιστοιχούν σε καρικατούρα χορογραφίας, όταν συνδέονται με τη μελωδία του συμφωνικού έργου, ενώ προκύπτει σχεδόν η γελοιοποίηση και των

33. «Στη σκηνή της σύλληψης της ομάδας, για παράδειγμα, πέφτουν τα κομμάτια του Βέρντι και την κωμωδιούν, την διαλύουν ακριβώς, γιατί συχαινόμουν τον εαυτό μου που έβλεπα μια σκηνή που δεν μπορούσα να την βγάλω άγρια...». *Κινηματογραφικά Τετράδια*, 82. Ο Νικολαΐδης, εκ παραδρομής, παρουσιάζει τη μελωδία αυτή ως έργο του Βέρντι. Η μελωδία αυτή είναι μέρος της Α΄ πράξης από το μπαλέτο Ζιζέλ του Αντάμ.

δύο πλευρών (κράτους και παρανόμων). Οι αντιφάσεις και οι τραγελαφικές καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται οι ήρωες της ταινίας είναι χαρακτηριστικό στοιχείο όλων των ανθρώπων. Όλες οι κινήσεις των συμμετεχόντων στην σκηνή (τρέξιμο, πήδημα από σπασμένο παράθυρο) συμβαδίζουν με τους τονισμούς και τις δυναμικές της συμφωνικής μουσικής. Τα φλάουτα συνοδεύουν το παράλληλο τρέξιμο ενός παρανόμου και ενός αστυνομικού, μοιάζοντας να γελοιοποιούν και τους δύο, σαν να παρουσιάζεται μία εικόνα ερωτευμένων, οι οποίοι τρέχουν για να συναντηθούν. Τέλος, η χρήση της μουσικής φράσης του κομματιού για τα γενέθλια («Happy Birthday») όταν σκοτώνεται η Σοφία τονίζει την αντίθεση του θανάτου με την ζωή.

Η μουσική ως στοιχείο αμφισημίας

Ο Νικολαΐδης πάντα ενδιαφερόταν για τις διαφορετικές ερμηνείες των ταινιών του από τους θεατές. Για τον λόγο αυτό, πολλά σημεία των ταινιών του εμπεριέχουν αμφίσημες καταστάσεις, τις οποίες ο θεατής αφήνεται ελεύθερος να διαχειριστεί.³⁴ Έτσι, στη *Γλυκιά συμμορία* κάποιες φορές η μουσική δημιουργεί απρόσμενα συναισθήματα συγκριτικά με την πραγματική δράση των ηρώων. Όταν η Σοφία βάζει τα μαύρα μεταξωτά εσώρουχα με σκοπό να διεγείρει ερωτικά τον νεκρόφιλο ιδιοκτήτη του γραφείου κηδειών, το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας παρουσιάζεται με τις νότες να ακούγονται πιο αρμονικά παιγμένες. Το πιάνο χρησιμοποιεί pedal μείωσης του ήχου (την *una corda*) και συνδυάζεται με τα ηχοχρώματα των συνθετητών. Αυτή η μείωση της έντασης του ήχου και ο γλυκός ήχος του πιάνου αναδει-

34. «Έτσι με άξονα τις φαινομενολογικές θεωρήσεις, όπως έχουν κατά καιρούς προταθεί από ποικίλους διανοητές, η σχετική ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής δεν έχει ως πρόθεση να επικυρώσει το ένα και μοναδικό, αυθεντικό και κυρίαρχο νόημα του κινηματογραφικού κειμένου, καθώς τη μία και μοναδική, αυθεντική και κυρίαρχη αίσθηση της μουσικής-κινηματογραφικής εμπειρίας, αλλά προσεγγίζει τον κινηματογράφο και τη μουσική του ως ανοικτά πολιτισμικά κείμενα διϋποκειμενικής εμπειρίας». Πουλάκης, *Μουσικολογία και κινηματογράφος*, 18.

κνύουν την αθωότητα του ξυπνήματος της Μαρίνας και την εκλεπτυσμένη υφή των μεταξωτών εσώρουχων που φοράει η Σοφία εκείνη τη στιγμή. Στη σκηνή στην οποία ακούμε το «Mr. Sandman» των The Chordettes, η μελωδία και οι στίχοι του τραγουδιού εμπεριέχουν στοιχεία ονειρικά, νοσταλγίας και αβεβαιότητας, πιθανόν υποδηλώνοντας την ιδιαίτερη σχέση που έχουν μεταξύ τους οι ένοικοι αυτού του σπιτιού. Με αμφίσημο τρόπο χρησιμοποιεί ο Νικολαΐδης και το ροκ' εν' ρολ τραγούδι «Sugartime», όταν ο Αργύρης μπαίνει σε ένα μπαρ. Το τραγούδι λειτουργεί ως ανάμνηση για τους ανθρώπους της γενιάς του σκηνοθέτη (γενιά του 1950), ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί ανάμεικτα συναισθήματα στους θεατές εξαιτίας της αντίθεσης μεταξύ του συμβατικού χαρακτήρα του και της ζωής των παρανόμων ηρώων του. Στη σκηνή στην οποία η Σοφία παραμονεύει στον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο, ηλεκτρονικοί ήχοι από συνθετητές, παρόμοιοι με χτυπήματα σε ελάσματα λαμαρίνας, ενσωματώνονται στο βασικό μουσικό θέμα της ταινίας. Οι ήχοι αυτοί συνδέονται με τη σύγχρονη τεχνολογία και ταιριάζουν με τους ήχους του ηλεκτρικού σιδηροδρόμου και των άγριων μηχανών της μητρόπολης, αλλά την ίδια στιγμή φαίνεται να αντικατοπτρίζουν και την μεταλλικότητα της ψυχοσύνθεσης και της διάθεσης της Σοφίας, η οποία ρέπει προς την παράνοια καθώς δεν διακρίνει τα όρια στην επιλογή της να σκοτώνει.

Η μουσική ως ειρωνικό σχόλιο

Η παρουσία της μουσικής στη *Γλυκιά συμμορία* συχνά προσθέτει ένα ειρωνικό σχόλιο στα τεκταινόμενα. Άλλοτε αυτό επιτυγχάνεται με την πλήρη αντίθεση εικόνας και ήχου (π.χ. κωμική σκηνή με συνοδεία σοβαρής μουσικής) και άλλοτε οι στίχοι των τραγουδιών δηλώνουν ειρωνεία σε σχέση με την εικόνα.

Στο πολυτελές εστιατόριο ακούμε μουσική (slow jazz με mainstream στοιχεία), η οποία στερεοτυπικά παρουσιάζεται σε αντίστοιχους χώρους. Ο Νικολαΐδης παίζει εδώ με τα στερεότυπα της καθωσπρέπει αστικής κοινωνίας, η οποία βρίσκεται σε σύγκρουση με την ακραία ζωή των

ηρώων της ταινίας. Το πιάνο παράγει μια διακριτική μελωδία χωρίς εξάρσεις, με ενορχήστρωση και εναρμόνιση σε στυλ τζαζ, και η ειρωνεία του Νικολαΐδη προκύπτει από τη σύγκρουση αυτών των δύο κόσμων. Το βιολοντσέλο, το οποίο προσποιείται ότι παίζει μία ηθοποιός κατά τη διάρκεια του γυρίσματος της ερωτικής ταινίας, έρχεται σε αντίθεση με τη σουίτα για τσέλο του Bach (σοβαρή κλασική μουσική), καθώς τονίζει τη γελοιοποίηση του ερωτικού στοιχείου στις ταινίες ενηλίκων. Στην προηγούμενη σκηνή, με τη μουσική συνοδεία τσέλου, το πρόσημο ήταν η αγάπη, η αγνότητα, η συντροφικότητα ενώ σε αυτό το σημείο παρουσιάζονται η προσποίηση, η ηθική κατάπτωση και οι προκαθορισμένες περσόνας και σχέσεις. Ένα ροκ 'εν' ρολ κομμάτι συνοδεύει μια γκροτέσκα νεκροφιλική παράσταση, στην οποία παίρνουν μέρος η Σοφία, η Μαρίνα και ο νεκρόφιλος οικοδεσπότης.³⁵ Η προετοιμασία των γυναικών για την πράξη τους (να καρφώσουν ζωντανό τον νεκρόφιλο στο φέρετρο) γίνεται πιο έντονη με την προσθήκη της δυναμικής μουσικής ροκ' εν' ρολ, καταθέτοντας έτσι ένα ειρωνικό σχόλιο για το τέλος της συγκεκριμένης μουσικής.

Η μουσική ως κοινωνικό σχόλιο

Η απρόσωπη εξουσία, το δυστοπικό μέλλον της ανθρωπότητας, η καταστροφή των συναισθημάτων από τους μηχανισμούς της κρατικής εξουσίας, οι σχέσεις των ανθρώπων, η αποξένωση, η συλλογικότητα και οι παρέες αποτελούν θέματα που απασχολούν έντονα τον Νικολαΐδη. Η μουσική είναι βασικό εργαλείο στα χέρια του για να δώσει έμφαση στα συγκεκριμένα θέματα. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιεί τη μουσική για κοινωνικό σχολιασμό.³⁶

35. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 101.

36. Συνέντευξη του Νικολαΐδη στην Μαρία Κατσουνάκη στην ET1. <https://www.youtube.com/watch?v=vvvgC8CsT6K8> (πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2017).

Συγκεκριμένα στη *Γλυκιά συμμορία*, όταν νωρίς στην ταινία εμφανίζεται το αμάξι που αφήνει τον Ξανθό έξω από το σπίτι της παρέας, οι συνθετητές παράγουν παραμορφωμένους ήχους με οξείες νότες, οι οποίοι παραπέμπουν σε ήχους ραδιοσυχνοτήτων ή ηλεκτρονικών μηχανημάτων, προμήνυμα για τις αρνητικά φορτισμένες σκηνές που θα ακολουθήσουν. Η μουσική αυτή μας παραπέμπει σε ηλεκτρομαγνητικά κύματα ασυρμάτων και σε σήματα στα βραχεία κύματα των ραδιοφώνων. Έντονες σε δυναμική, μικρής διάρκειας, νότες παράγουν διάφωνα (“κακόφωνα”) διαστήματα. Οι ήχοι αυτοί δημιουργούν άσχημο, ενοχλητικό άκουσμα στον θεατή και τον προετοιμάζουν για την επερχόμενη δυστοπία.

Σε μια άλλη περίπτωση, συγκεκριμένα στη σκηνή της απελευθέρωσης του Αντρέα, το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας γίνεται πιο ανάλαφρο με την προσθήκη κρουστών (κουρτίνα), τα οποία προκαλούν ευφορία και αισιόδοξη διάθεση στον θεατή.³⁷ Η παρεμβολή του έντονου, κοφτού ήχου της κόρνας του αυτοκινήτου διαταράσσει την ομαλή μελωδική ροή του μουσικού θέματος, για να αναδείξει το μέγεθος της ευδαιμονίας και της χαράς των ηρώων. Τα χαρούμενα συναισθήματα γίνονται εμφανέστερα με τη χρήση έντονης, σε συναίσθημα, μουσικής ηχητικής παλέτας (εδώ προσθέτει η κόρνα του αυτοκινήτου). Όταν η Μαρίνα και ο Αργύρης τρέχουν για να συναντήσουν τον αποφυλακισμένο Αντρέα, τα κρουστά (κουρτίνα) εντάσσονται και πάλι στη μουσική αφήγηση, για να τονιστεί η ευφορία στα πρόσωπα των φίλων που ξανασυναντιούνται. Η κοινωνικότητα, η παρέα και η δύναμη της ομάδας υπογραμμίζονται εδώ με την χρήση της μουσικής.

Η μηχανική μουσική ραδιοσυχνοτήτων, η οποία λειτουργεί ως ηχητικό μοτίβο κατά την παρουσίαση της κρατικής εξουσίας, ακούγεται ξανά προς το τέλος της ταινίας στη σκηνή στην οποία οι αστυνομικοί με πολιτικά απομακρύνουν τους γείτονες από τα σπίτια τους, δηλώνοντας την

37. Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, 99.

εξουσιαστική σχέση των μηχανισμών του κράτους με τους πολίτες. Ο κρατικός μηχανισμός (μεταλλικοί ήχοι) επιβάλλει την εκκένωση και οι πολίτες υπακούουν τυφλά στο πρόσταγμα του. Λίγο μετά, η μελωδία από πιάνο και συνθετητές αποτυπώνει το θάνατο του Ξανθού. Οι αλλοιωμένες,³⁸ σχεδόν φάλτσες συγχορδίες μοιάζουν να σχολιάζουν τον σάπιο και αλλοτριωμένο (όσον αφορά την αυτονομία των προσωπικότητων) ρόλο των μηχανισμών της κρατικής εξουσίας. Σύμφωνα με τον Νικολαΐδη «η ταινία είναι μια μελέτη πάνω στο νέο πρόσωπο του παγκόσμιου φασισμού. (...) Μια μουσική θανάτου, μια αποθέωση χρωμάτων, γλυκιάς βίας και ονείρου».³⁹ Ο θάνατος βρίσκει, με τη βοήθεια του μουσικού υλικού (αλλοιωμένες νότες και διάφωνες συγχορδίες από πιάνο και συνθετητές), τον αντιπρόσωπό του στον Ξανθό, υπηρέτη του βίαιου κράτους. Και στην τελευταία σκηνή της ταινίας, οι πυκνές και αυξημένες σε αριθμό νότες του πιάνου αντιστοιχούν στις κινήσεις των χεριών του Αντρέα, ο οποίος με ένα σχεδόν ερωτικό άγγιγμα της σκανδάλης θα οδηγήσει τον ίδιο και τον Αργύρη στον θάνατο, στην έξοδο. Η μουσική συνεχίζει να ακούγεται και μετά το φιξ-καρέ με την αυτοκτονία των δύο ανδρών ως ένα είδος μανιφέστου για τη φιλία μέχρι θανάτου. Το άγγιγμα του Αντρέα στα όπλα και στα δάχτυλα του Αργύρη ακολουθείται από τις έντονες και ξεκάθαρες ηχητικά μελωδικές γραμμές του πιάνου, για να τονιστεί η αρμονία στις κινήσεις δύο ανθρώπων, οι οποίοι είναι ενωμένοι στη ζωή και στον θάνατο.

Συμπεράσματα

Ο Νικολαΐδης δεν θεώρησε τη μουσική ως υπηρέτη της εικόνας. Στη *Γλυκιά συμμορία* η μουσική συνομιλεί με τα

38. «Μία συγχορδία λέγεται αλλοιωμένη όταν κάποια ή κάποιες από τις νότες που την αποτελούν αλλοιώνονται χρωματικά με δίεση ή με ύφεση χωρίς αυτό να προκαλέσει μετατροπία σε άλλη τονικότητα». Αμαραντίδης, *Το τονικό μουσικό σύστημα*, 196.

39. <https://nikosnikolaidis.com/product/sweet-bunch-dvd/?lang=el> (πρόσβαση: 10 Οκτωβρίου 2019).

υπόλοιπα δομικά στοιχεία της ταινίας και είναι δημιουργός και συνδημιουργός της πλοκής της. Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί τη μουσική με ποικίλους τρόπους: ως ειρωνικό σχόλιο, αντιθετική ματιά, δήλωση των κωμικοτραγικών στοιχείων της ύπαρξής μας, κριτική στο υπάρχον μοντέλο των εξουσιαστικών μηχανισμών, δημιουργό αμφίσημων καταστάσεων, έναυσμα συνομιλίας με τον θεατή. Επιπλέον ο Νικολαΐδης δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει τη μουσική με δοκιμασμένους τρόπους, οι οποίοι αποφέρουν ένα σίγουρο και προσδοκώμενο αποτέλεσμα για τον κινηματογραφιστή και τους θεατές. Έτσι, βρίσκουμε τη μουσική να λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ δύο σκηνών, να αντιστοιχεί με την εικόνα που ενδύει και ακόμη να λειτουργεί και ως κλισαρισμένο άκουσμα. Ο τελευταίος τρόπος ίσως αποκαλύπτει μία τάση του σκηνοθέτη για αυτοσαρκασμό και αποδόμηση ως προς το ίδιο το κινηματογραφικό του δημιούργημα.

Η συνομιλία της μουσικής με τα υπόλοιπα στοιχεία στην *Γλυκιά συμμορία* είναι αποτέλεσμα της στάσης ζωής και της προσωπικής κοσμοθεωρίας και ιστορίας του Νικολαΐδη. Ο ίδιος θεωρεί πως ανήκει στην γενιά του ροκ' εν' ρολ, μία γενιά που «καταδικάστηκε στη σιωπή», και πως είναι ο μόνος που εκφράζεται από αυτή τη γενιά.⁴⁰ Δεν αποκαλύπτεται η σχέση αυτή με την πρώτη ματιά. Χρειάζεται μία δεύτερη ανάγνωση και μία ιδιαίτερη προσπάθεια από τους «υποψιασμένους» θεατές, όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο Νικολαΐδης. Το συνολικό δημιούργημα εμπεριέχει αμφίσημα στοιχεία, τα οποία συνεπικουρούνται και αναδεικνύονται από τη χρήση της μουσικής. Η πρόσληψη των νοημάτων από τον θεατή δεν ακολουθεί τα πεπατημένα μονοπάτια και η μουσική συνάδει προς την κατεύθυνση των πολλαπλών επιπέδων και ερμηνειών. Η μουσική είναι ένας από τους παράγοντες της ταινίας, με τους οποίους ο Νικολαΐδης συνομιλεί και με το κοινό του αλλά και με τα

40. Συνέντευξη του Νίκου Νικολαΐδη στον Ν. Φόρσο, *Οθόνη*, τχ. 14 (Ιανοάριος-Μάρτιος 1984): 35.

προσωπικά του ερωτήματα και τις αγωνίες.

Η μουσική, ως αναπόσπαστο κομμάτι του έργου του, δίνει έμφαση στην κριτική ματιά του πάνω στην κοινωνία, συνδημιουργεί νέα κινηματογραφικά δεδομένα καθώς και πολλαπλές ερμηνείες των αγωνιών, διαπιστώσεων και ερωτημάτων που τίθενται στην οθόνη. Η μουσική είναι ένα ακόμη υπαρκτό, αν και άυλο, μέλος της ομάδας, της παρέας του Νικολαΐδη.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Η **Μαρία Βαϊλάκη** είναι τελειόφοιτος του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Κλασικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κρήτης (τίτλος διπλωματικής: *A little hyperbole never hurts: Θέαση του σώματος στο δικαστήριο της κλασικής Αθήνας*). Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την πολιτική της Αθήνας των κλασικών χρόνων και την αναζήτηση του «κυρίαρχου λόγου» στην ιστορία του ανθρώπου.

Η **Κωνσταντίνα Βάμβουκα** είναι απόφοιτη του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης στη γλωσσολογία του ίδιου τμήματος. Αυτό το διάστημα ολοκληρώνει μεταπτυχιακές σπουδές στην ειδική αγωγή και εκπαίδευση. Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στο πεδίο της γλωσσικής κατάκτησης.

Η **Νατάσα Δαδούση** σπούδασε φιλολογία στο ΑΠΘ και κατέχει μεταπτυχιακό δίπλωμα στη νεοελληνική φιλολογία (ΑΠΘ). Ως υπότροφος του ΙΚΥ συνεργάστηκε με το Πανεπιστήμιο της Γένοβας. Είναι υποψήφια διδάκτορας του Πανεπιστημίου Κρήτης και το 2018 επελέγη στο Delphi Academy of European Studies. Ερευνητικά εστιάζει στην αναπαράσταση της οικογένειας στην ελληνική κινηματογραφική κωμωδία.

Ο **Παναγιώτης Δενδραμής** είναι κάτοχος μεταπτυχιακού και διδακτορικού διπλώματος στις κινηματογραφικές σπουδές από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Ψυχολογίας του ΕΚΠΑ και έχει ολοκληρώσει σπουδές σκηνοθεσίας κινηματογράφου στη Σχολή Σταυράκου. Διδάσκει μαθήματα ιστορίας κινηματογράφου στη Σχολή Σταυράκου (2017-σήμερα) και στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης ως ακαδημαϊκός υπότροφος (ακ. έτ. 2020-2021).

Η **Κατερίνα Ηλιοπούλου** είναι υποψήφια διδάκτορας γλωσσολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Έχει πτυχίο γαλλικής γλώσσας και φιλολογίας (ΕΚΠΑ) και μεταπτυχιακό δίπλωμα γλωσσολογίας (Πανεπιστήμιο Κρήτης). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στη μη τυπική και την ατελή φωνολογική κατάκτηση και στη φθορά (attrition) της φωνολογίας της μητρικής γλώσσας.

Η **Κατερίνα Κόμη** είναι υποψήφια διδάκτορας κινηματογράφου στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Είναι κάτοχος πτυχίου θεατρικών σπουδών (ΑΠΘ) και μεταπτυχιακού διπλώματος στον κινηματογράφο (Πανεπιστήμιο Κρήτης). Έχει λάβει τέσσερις υποτροφίες (2012, 2017, 2018, 2019) από το Πανεπιστήμιο Κρήτης και το βραβείο William Stanley Moss για τη χρονιά 2017-2018. Συμμετέχει με υποτροφία υποψήφιου διδάκτορα (2020-2021) σε ερευνητικό πρόγραμμα ΕΔΒΜ 103 (ΕΣΠΑ).

Η **Μαριλού Νικολάου** είναι υποψήφια διδάκτορας κινηματογράφου στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος ιστορίας και θεωρίας θεάτρου και κινηματογράφου από το ίδιο τμήμα. Έχει συμμετάσχει σε ερευνητικό πρόγραμμα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (ΙΤΕ) στο πλαίσιο της δράσης ΚΡΗΠΙΣ II με υποτροφίες μεταπτυχιακής ερευνητριας (2018) και υποψήφιας διδάκτορας (2019).

Ο **Δημήτρης Νινίκας** είναι υποψήφιος διδάκτορας κινηματογράφου στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Έχει πτυχίο θεολογίας (ΑΠΘ), μεταπτυχιακό δίπλωμα ιστορίας και θεωρίας θεάτρου και κινηματογράφου (Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης) και δίπλωμα βυζαντινής μουσικής. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα αφορούν τη μουσική στον κινηματογράφο και τη σχέση κινηματογράφου και θρησκείας.

Η **Ανθή Παπαναστασίου** είναι απόφοιτη των τμημάτων Ιστορίας-Αρχαιολογίας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Έχει μεταπτυχιακά διπλώματα ειδίκευσης στην προϊστορική αρχαιολογία από το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και στη νεοελληνική φιλολογία από το Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Η **Ειρήνη Πλουμίδα** είναι υποψήφια διδάκτορας γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Ολοκλήρωσε τις προπτυχιακές και τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο ίδιο τμήμα. Υπήρξε υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών και του Ειδικού Λογαριασμού Κονδυλίων Έρευνας Πανεπιστημίου Κρήτης. Έχει συμμετάσχει ως ομιλήτρια σε πανελλήνια και διεθνή συνέδρια και μελέτες της έχουν δημοσιευτεί σε πρακτικά συνεδρίων.

Η **Mirjana Poptešin** (Μίριανα Ποπτέσιν) είναι πτυχιούχος αγγλικής φιλολογίας (Πανεπιστήμιο Νόβι Σαντ, Σερβία) και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος στην ιστορία και θεωρία θεάτρου και κινηματογράφου (Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης). Έχει λάβει υποτροφίες από το ελληνικό Υπουργείο Εξωτερικών (2018-2019) και τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας Πανεπιστημίου Κρήτης (2019-2020). Έχει πολυετή θεατρική εμπειρία και τα ενδιαφέροντά της αφορούν εναλλακτικές μορφές τέχνης με κοινωνικό αντίκτυπο.

Ο **Νίκος Τσαγκαράκης** σπούδασε ιστορία κινηματογράφου στο πανεπιστήμιο Middlesex του Λονδίνου. Έλαβε μεταπτυχιακό και διδακτορικό δίπλωμα στο ίδιο αντικείμενο από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Εργάζεται ως κριτικός και καθηγητής κινηματογράφου και συμμετέχει ως μεταδιδακτορικός υπότροφος του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης (2020-2021) σε ερευνητικό πρόγραμμα στο πλαίσιο ΕΔΒΜ 103 (ΕΣΠΑ).

CONTENTS

Panayiota Mini – Konstantina Georgiadi	
Introduction.....	7

Film Exhibition, Distribution, and Reception

Eirini Ploumidi	
The Film Business in Herakleion, Crete (1925-1931)	15

Konstantina Vamvouka	
The 1930 Greek-Turkish Treaty of Friendship: its Impact on Cinema.....	37

Katerina Komi	
Distribution and Exhibition of French New Wave Films in Greece (1958-1974)	57

Film Representations

1. Institutions and Social Groups

Anastasia Dadousi	
The Greek Family through Film Comedy: The Case of <i>Marriage, Greek Style</i> (Vasilis Georgiadis, 1964).....	111

Katerina Iliopoulou	
Sign Language in Film: Depictions of the Deaf and their Languages	137

2. Cinema and History

Maria Vailaki	
“You don’t question what you believe”: Bigotry and Intolerance in A. Amenábar’s <i>Agora</i> (2009)	157

Mirjana Poptešin

Former Yugoslavia's/Serbia's Past and Present in
Zelimir Zilnik's *One Woman—One Century (2011):*
History in Cinema and Written Sources..... 177

3. Cinema, History, and Other Arts

Marilou Nikolaou

Reading into 17th Century Witch-hunt: Miller's *The*
Crucible and Rouleau's *Les sorcières de Salem* 203

Anthi Papanastasiou

A Literature, Cinema, and History Encounter at
Ouzeri Tzitsanis 221

New Research Subjects in Greek Cinema

Panagiotis Dendramis

The Stavrakos Film School, 1948-1958. The First
Decade: Shaping Film Education in Greece 249

Nikos Tsagarakis

A Romantic Rebel: The Production Process of
Mondelo as an Epitome of Kostas Sfikas's Vision 269

Dimitris Ninikas

Music in Nikos Nikolaidis's *Sweet Bunch (1983)* 289

BIOGRAPHICAL NOTES 313



Οι συγγραφείς

Μαρία Βαϊλάκη
Κωνσταντίνα Βάμβουκα
Αναστασία Δαδούση
Παναγιώτης Δενδραμής
Κατερίνα Ηλιοπούλου
Κατερίνα Κόμη
Μαριλού Νικολάου
Δημήτρης Νινίκας
Ανθή Παπαναστασίου
Ειρήνη Πλουμίδη
Mirjana Portešin
Νίκος Τσαγκαράκης

Φωτογραφίες εξωφύλλου & οπισθοφύλλου

Θερινός Κινηματογράφος
ΣΙΝΕ ΑΣΣΟΣ,
Άνω Πετράλωνα,
δεκαετία 1980.
Προσωπικό αρχείο
Πάρη και Ελένης
Αδραμύτογλου

ISBN 978-960-628-116-7



9 789606 281167 >