

Α ΖΗΛΙΑ-ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΥΛΩΝΑΣ

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

Μουσική Κιθάρα Ξαρογιάννης
ΖΑΜΠΕΤΑΣ * ΜΗΛΙΑΡΣΗΣ * ΤΗΣΟΦΑΡΙ SISTERS

Λίγα Τραγούδια
ΦΙΛΙΤΑ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ
ΑΧΙΛ. ΚΟΥΛΑΣΙΔΗΣ



ΝΑ ΓΑΛΑΝΗ

ΥΓΙΣΕ ΦΤΙΟΧΕΙΑ

Vrasidas Karalis

The University of Sydney

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

Summary

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

Εντοπίζοντας το ζητούμενο

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Τέλος, σκοπός της ιστορικής αφήγησης είναι να δώσει μια όσο το δυνατόν πιο συνολική καταγραφή της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, να υποδείξει τις τεχνικές καινοτομίες που διαμόρφωσαν την ειδική μορφοπλαστική γλώσσα της, να παρακολουθήσει τις μετεξελίξεις τους διαχρονικά και να συνθέσει, όπως διατυπώνει ο Roland Barthes (1986, 137),

«μια κατανοήσιμη αφήγηση» της ιστορικής της πορείας. Επιπλέον, παρά τις επιφυλάξεις του Michel Foucault για τη μεγάλη αφήγηση, μια μεγάλη αφήγηση πρέπει να αρθρωθεί, ακόμα και αν αναφέρεται σε ένα περιορισμένο

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

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

Ιστορικές καταγραφές

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Μια αρχική αναγραφή

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Η συνέχεια επί της μεγάλης οθόνης...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

- Βαλούκος, Στάθης, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1891): Ιστορία και Πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2011.
- Ηλιάδης, Φρίξος. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960*. Αθήνα: «Φαντασία», σ. 123.
- Κουσουμίδης, Μαρίνος. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Εικονογραφημένη*. Αθήνα: Καστανιώτη, 1981.
- Μανθούλης, Ροβήρος. *Μοντάζ*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2015.
- Μητροπούλου, Αγλαΐα. *Ελληνικός Κινηματογράφος*, 2^η έκδοση. Αθήνα: Παπαζήση, 2006.
- Μικελίδης, Νίκος Φενέκ. *100 Χρόνια Ελληνικού & Ξένου Κινηματογράφου: Όλες οι Ελληνικές Ταινίες από το 1897 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Μανιατέας, Αθήνα 2005.
- Μυλωνάκη, Λίνα. «100 χρόνια ελληνικού σινεμά: Από τη «Γκόλφο» στο Weird Greek Cinema», <http://parallaximag.gr/parallax-view/100-chronia-elliniko-sinema-part-2-1950-1993> (πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2016).
- Ρουβάς, Άγγελος και Χρήστος Σταθακόπουλος. *Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά*. Αθήνα: Ελληνικά Γραμματα, 2005.
- Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1^{ος} τόμος. Αθήνα: Αιγόκερως, 2005
- Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975: Θεσμικό Πλαίσιο – Οικονομική Κατάσταση*. Αθήνα: Θεμέλιο 1989.
- De Baecque, Antoine. *Cinema Historica: The Century in Cinema*, translated by Ninon Vinsonneau and Jonathan Magidoff, New York: Columbia University Press, 2012.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*, μετ. Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York and London: Routledge, 2008.
- Chapman, James, Mark Glancy, Sue Harper (eds.), *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. London: Palgrave-MacMillan, 2017.
- Collingwood, R.G. *An Autobiography*. Oxford: Oxford University Press, 1939.
- Collingwood, R.G. *Essays in the Philosophy of History*. New York: McGraw-Hill, 1965.

- Constantinidis, Stratos E. 'Greek Film and The National Interest: A Brief Preface.' *Journal of Modern Greek Studies* 18.1 (2000). σσ. 1-12. Cousins, Mark. *The Story of Film*. London: Pavilion, 2001.
- Elsaesser, Thomas. *German Cinema: Terror and Trauma, Cultural memory since 1945*. London: Routledge, 2015.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. D. F. Bouchard and Sherry Simon. New York: Cornell University Press, 1977, σ 139-164.
- Georgakas, Dan. *World Cinema Since World War II*. Luhr, William, ed. New York: Ungar, 1988, σ 180-220
- Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. London: Bloomsbury-Continuum, 2012.
- Koliodimos, Dimitris. *The Greek filmography, 1914 through 1996* (vols. 1 and 2). Jefferson: McFarland, 1999.
- Maltby, Richard. 'New Cinema Histories,' στο Richard Maltby, Danile Biltereyst and Philippe Meers (eds.). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. London: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 3-40
- Panofksy, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Anchor Books, 1955.
- Papadimitriou, Lydia. 'Greek Film Studies Today: In search of identity,' Κάμπος, *Cambridge Papers in Modern Greek*, No. 17, 2009, σ. 49-78
- Rotenstreich, Nathan. *Time and Meaning in History*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1987.
- Schuster, Mel. *The Contemporary Greek Cinema*. London: The Scarecrow Press, 1979.
- Stassinopoulou, Maria A.. 'Definitely Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema,' στο Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioumakis, (εκδ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, identities*, Bristol: Intellect, 2012, σ. 131-143
- Tzavalas, Trifon. *Greek Cinema: 100 Years of Film History*. Los Angeles: Hellenic University Club of Southern California, 2012. <http://www.huc.org/publications/Greek%20Cinema%20Volume%201%20100%20Years%20of%20Film%20History%201900-2000%20080112.pdf>.
- White, Hayden. 'Historiography and Historiophoty.' *American Historical Review*, 93 (5), 1988, σ. 1193-1199
- White, Hayden. *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.
- Witt, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.