

Achilleas Ntellis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

το 1992 και στην ενεργό πολιτική από το 1981 ως τον θάνατό της το 1994. Η Λαμπέτη έπαιξε σε 10 ταινίες από το 1946 ως το 1968, και στο θέατρο ως δύο χρόνια πριν από τον θάνατό της, το 1983. Κοινό στοιχείο αμφοτέρων των ηθοποιών είναι ότι τίμησαν το άρμα του θέσπιδος για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα από αυτό της μεγάλης οθόνης (Μερκούρη: Θέατρο-48 έτη vs. Κινηματογράφος-23 έτη, Λαμπέτη: Θέατρο-39 έτη vs. Κινηματογράφος-22 έτη). Γίνεται αντιληπτό ότι η ελληνική ταυτότητα προέτασσε κατά τον 20° αιώνα, τουλάχιστον, την υποκριτική νομιμοποίηση και την καλλιτεχνική υστεροφημία μέσα από την εφήμερη τέχνη του θεάτρου παρά του κινηματογράφου. Ένα άλλο παρά-δειγμα, ακραίο μιν, αλλά ενισχυτικό αυτού, είναι η περίπτωση του διπλού Καρέζη-Βουγιουκλάκη. Αν και ως το 1972 αμφότερες πρωταγωνιστούσαν στον κινηματογράφο, η Καρέζη αφοσιώθηκε στο θέατρο, ενώ η Βουγιουκλάκη συνέχισε και στη δεκαετία του 1980 τις εμφανίσεις στη μεγάλη οθόνη, συμβάλλοντας στην παγίωση μιας σαφούς διαφοροποίησης και αξιολογικής κατηγοριοποίησης: Η Καρέζη είναι το θετικό παράδειγμα, ενώ η Βουγιουκλάκη το αρνητικό με όρους κατά σειρά καλλιτεχνικούς, διανοητικής υπόστασης και έμφυλης αναπαράστασης (Καρτάλου 2008). Αυτό που μένει να δούμε είναι με ποιο είδος υποκριτικής νομιμοποιούνταν οι πρωταγωνίστριες αυτές όσον αφορά τη μεγάλη οθόνη.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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