



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΠΑΤΡΩΝ**  
UNIVERSITY OF PATRAS

**ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ  
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ**

**ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΝΑΣΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΝΑ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΣΤΑΜΟΥΛΗ ΑΛΕΞΙΑ-  
ΦΩΤΕΙΝΗ**

**ΠΥΡΓΟΣ – 2022**

*Στους γονείς μου, Ιωάννη κι Ελένη*

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τίτλο «ο κινηματογράφος ως μορφή πολιτιστικής αναπαράστασης» εκπονήθηκε στο πλαίσιο της φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσειολογίας της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών.

Αντικείμενο της εργασίας είναι η εξέταση της αναπαραγωγής πολιτιστικών στοιχείων μέσω του κινηματογράφου.

Η εργασία πραγματοποιήθηκε υπό την επίβλεψη της κ. Αλεξίας-Φωτεινής Σταμούλη, την οποία θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα για τη βοήθεια και την υποστήριξή της. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου για τις γνώσεις και τα ερεθίσματα που μου μετέδωσαν όλα αυτά τα χρόνια.

Τέλος ευχαριστώ θερμά την οικογένειά μου και τους φίλους μου για τη συμπαράστασή τους καθ' όλη την περίοδο εκπόνησης της εργασίας μου.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

«Ο κινηματογράφος είναι η γραπτή γλώσσα της πραγματικότητας»  
Pier Paolo Pasolini

Η πολιτιστική αναπαράσταση στον κινηματογράφο είναι ένα φαινόμενο που το συναντούμε από τις απαρχές του είδους. Σε όλες τις κινηματογραφικές ταινίες, είτε πρόκειται για μια συνειδητή σκηνοθετική προσπάθεια μελέτης και καταγραφής κάποιου πολιτισμού, όπως συμβαίνει στις εθνογραφικές ταινίες, είτε για μια ταινία μυθοπλασίας που σκοπό έχει να ψυχαγωγήσει το κοινό, συναντούμε πλήθος πολιτιστικών στοιχείων.

Σε αυτή την εργασία γίνεται μια προσπάθεια αναφοράς στα πολιτιστικά στοιχεία που καταγράφονται και αναπαράγονται στον κινηματογράφο μέσα από παραδείγματα ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου αλλά και του εθνογραφικού κινηματογράφου. Ακόμη γίνεται αναφορά στην έννοια της πολιτιστικής αναπαράστασης, στην ιστορία του κινηματογράφου και στις τεχνικές παραμέτρους του μέσου.

## Λέξεις Κλειδιά

Πολιτισμός, πολιτιστική αναπαράσταση, κινηματογράφος, μίμηση, επιτέλεση, αφήγηση, κοινωνία, εθνογραφία

## ABSTRACT

Cultural representation at the cinema is a phenomenon that has been encountered since the beginning of the genre. In all films, whether it is a conscious directorial effort to study and record some culture, as it happens in ethnographic films, or a fiction film intended to entertain the public, we come across a multitude of cultural elements.

In this paper, an attempt is made to refer to the cultural elements recorded and reproduced in cinema through examples of Greek cinema and ethnographic cinema. Reference is also made to the concept of cultural representation, the history of cinema and the technical parameters of the means.

## Keywords

Civilization, cultural representation, cinema, imitation, performance, narrative, society, ethnography

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος .....	3
Περίληψη .....	4
Λέξεις Κλειδιά .....	4
Abstract .....	5
Keywords .....	5
Περιεχόμενα .....	6
Κεφάλαιο 1ο Πολιτισμός κι Αναπαράσταση .....	9
1.1 Η Έννοια του Πολιτισμού .....	9
1.2 Στοιχεία πολιτισμού.....	10
1.2.1 Η γλώσσα.....	11
1.2.2 Η θρησκεία.....	12
1.2.3 Τέχνες και Τεχνολογία .....	13
1.3 Η Έννοια της Αναπαράστασης.....	15
1.4 Από τη Μίμηση στην Επιτέλεση .....	16
1.5 Κινηματογράφος, αναπαράσταση και επικοινωνία.....	18
1.6 Πολιτιστική Αναπαράσταση .....	20
1.7 Μέσα Πολιτιστικής Αναπαράστασης.....	21
1.7.1 Η τυπογραφία.....	21
1.7.2 Ο Τύπος.....	22
1.7.3 Ο κινηματογράφος .....	23
1.7.4 Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση .....	26

Κεφάλαιο 2ο Το κινηματογραφικό μέσο.....	27
2.1 Κινηματογράφος και κινηματογραφική τεχνολογία .....	27
2.2 Ιστορική αναδρομή στην ανακάλυψη και εξέλιξη του μέσου.28	
2.2.1 Ελληνικός κινηματογράφος.....	30
2.3 Κινηματογραφικές τεχνικές.....	39
2.3.1 Οι φακοί και η χρήση τους .....	39
2.3.2 Το κινηματογραφικό κάδρο.....	41
2.3.3 Η γωνία λήψης.....	42
2.3.4 Το κινηματογραφικό πλάνο.....	44
2.3.5 Το βάθος πεδίου.....	47
2.3.6 Η προοπτική.....	47
2.3.7 Ο φωτισμός .....	47
2.4 Τα στάδια παραγωγής μιας ταινίας .....	49
2.5 Τα κινηματογραφικά είδη με βάση την αφήγηση .....	50
2.5.1. Τα κινηματογραφικά είδη με βάση την αφήγηση και η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου.....	53

Κεφάλαιο 3ο Ο κινηματογράφος ως μέσο πολιτισμικής αναπαράστασης.....	55
3.1 Κινηματογράφος και ιστορία.....	55
3.1.1 Ο κινηματογράφος ως ιστορική πηγή .....	56
3.1.2 Κινηματογράφος και μελανές σελίδες της ιστορίας .....	57
3.1.3 Πολιτικές ταινίες.....	60
3.1.4 Πόλεμος και κινηματογράφος .....	62
3.1.5 Νεώτερος ελληνικός κινηματογράφος .....	63

3.2 Η προπαγάνδα στον κινηματογράφο .....	63
3.2.1 Ναζιστική Προπαγάνδα .....	64
3.2.2 Σοβιετική προπαγάνδα.....	66
3.2.3 Αμερικάνικος κινηματογράφος .....	67
3.3 Ο κινηματογράφος ως καθρέφτης της κοινωνίας .....	67
3.3.1 «Ο γρουσούζης» .....	67
3.4 Η κινηματογραφική ταινία ως κοινωνική καταγγελία .....	70
3.4.1 «Ο Μεθύστακας».....	71
3.4.2 «Στέλλα».....	75
3.5 Μαζική κουλτούρα και ελληνικός κινηματογράφος .....	80
3.6 Greek weird wave .....	81
3.7 Εθνογραφικός κινηματογράφος.....	82
3.7.1 «Ο Νανούκ του Βορρά» .....	83
3.7.2 «Νεκρά πουλιά» .....	84
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	 86
 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	 87



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Η αναπαράσταση είναι θεμελιώδης έννοια για τον πολιτισμό. Ο άνθρωπος ανά τους αιώνες αναπαριστά τον κόσμο που τον περιβάλλει αρθρώνοντας το πραγματικό, παράγοντας πολιτισμό. Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθούμε στις έννοιες αναπαράσταση, μίμηση κι επιτέλεση και στα μέσα πολιτιστικής αναπαράστασης.

### 1.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Ο Πολιτισμός, από καθαρά γλωσσική άποψη, είναι όρος που δηλώνει: 1) το σύνολο των υλικών και πνευματικών φαινομένων που χαρακτηρίζουν μία κοινωνική ομάδα ή ένα έθνος, σε αντίθεση με μία άλλη κοινωνική ομάδα ή ένα άλλο έθνος, 2) στο πλαίσιο μιας κοινωνικής ομάδας, το σύνολο των διακριτικών χαρακτηριστικών της συμπεριφοράς κάποιου (σημειωτική γλώσσα, ρούχα, χειρονομίες κ.λπ.) τα οποία τον διαφοροποιούν από κάποιον που ανήκει σε ένα άλλο κοινωνικό στρώμα 3) το σύνολο των διαδικασιών με τις οποίες μια ομάδα ατόμων επιτρέπει σε μια άλλη την πρόσβαση στις παραδοσιακές γνώσεις, τις οποίες η δεύτερη χρειάζεται, καθώς και τον τρόπο χρησιμοποίησης των νέων γνώσεων που με αυτόν τον τρόπο πρόκειται να αποκτήσει.

Είναι ακόμη το σύνολο της κοινωνικής κληρονομιάς μιας ομάδας ανθρώπων ή του ανθρώπινου είδους ως συνόλου. Η γλώσσα, οι ιδέες και οι πεποιθήσεις, τα έθιμα, η θρησκεία, οι κώδικες και οι θεσμοί, καθώς και τα τεχνολογικά επιτεύγματα, όπως και οι τέχνες συνιστούν τον πολιτισμό και την πολιτιστική ταυτότητα του κάθε λαού. Η συνέχεια και η ανάπτυξη του πολιτισμού βασίζεται στην ικανότητα του ανθρώπου να μαθαίνει και να μεταβιβάζει τη γνώση του στις επόμενες γενεές. Κάθε ανθρώπινη κοινωνία έχει τον δικό της ιδιαίτερο πολιτισμό ή κοινωνικοπολιτικό σύστημα καθώς αυτό διαμορφώνεται κι εξαρτάται από τους φυσικούς πόρους, τη γεωγραφική θέση, τα ιστορικά γεγονότα και τον βαθμό της κοινωνικής ανάπτυξης κάθε λαού. Δύο διαφορετικοί πολιτισμοί μπορεί να ανταλλάσσουν μεταξύ τους στοιχεία και να επηρεάζουν ο ένας τον άλλον σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, όπως συμβαίνει σε περιπτώσεις πολέμου. Ακόμη, άτομα που ανήκουν σε έναν πολιτισμό μπορεί να επηρεαστούν ή ακόμη και να υιοθετήσουν στοιχεία από έναν άλλο πολιτισμό, όπως συμβαίνει σε περιπτώσεις αλλαγής θρησκευόμενου. Ο πολιτισμός μπορεί να μελετηθεί από την πλευρά των συστατικών του προτύπων (πολιτιστικά χαρακτηριστικά, πολιτιστικές περιοχές και πολιτιστικοί τύποι) και από την πλευρά της θεσμικής του δομής και λειτουργιών (κοινωνική οργάνωση, οικονομικά συστήματα, εκπαίδευση, θρησκεία και πεποιθήσεις, έθιμα και νόμοι).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Πάπυρος 50, 91.

Ο Άγγλος ανθρωπολόγος του 19ου αιώνα Έντουαρτ Μπερνέτ, στο βιβλίο του «Πρωτόγονος πολιτισμός»,<sup>2</sup> διατύπωσε έναν ορισμό που χαρακτηρίστηκε ως κλασικός: «Ο όρος πολιτισμός ή κουλτούρα, με την πιο ευρεία εθνογραφική του έννοια, περιγράφει αυτό το σύνθετο όλο που περιλαμβάνει τη γνώση, τις πεποιθήσεις, την τέχνη, τα ήθη, τους νόμους, τα έθιμα και οποιεσδήποτε άλλες δυνατότητες και συνήθειες έχει αποκτήσει ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας». Ο συγκεκριμένος ορισμός βασίζεται σε μια ευρύτερη εθνογραφική οπτική, η οποία επιτρέπει την ανάλυση πολιτιστικών διαφοροποιήσεων μεταξύ διαφορετικών εθνών. Η κατάσταση του πολιτισμού μεταξύ διαφορετικών κοινωνιών, στον βαθμό που μπορεί να διερευνηθεί, είναι θέμα κατάλληλο για την κατανόηση της ανθρώπινης σκέψης και δράσης. Μπορεί επίσης να φωτίσει τον ρόλο του πολιτισμού σε επίπεδο διαφορετικών κοινωνιών στη διαμόρφωση της ιστορίας του μέλλοντος. Ο Μπερνέτ θεωρεί ότι ο κόσμος γενικά δεν είναι έτοιμος να δεχτεί τη γενική μελέτη της ανθρώπινης ζωής ως κλάδο της φυσικής επιστήμης. Σε πολλούς θεωρητικούς φαίνεται αποκρουστική η άποψη ότι η ιστορία της ανθρωπότητας είναι αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας της φύσης, ότι οι σκέψεις, οι θελήσεις και οι πράξεις μας συμφωνούν με νόμους τόσο καθορισμένους όσο εκείνοι που διέπουν την κίνηση των κυμάτων, τις χημικές αντιδράσεις οξέων και βάσεων και την ανάπτυξη φυτών και ζώων.<sup>3</sup>

## 1.2 ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Ο Αυστριακός συγγραφέας Βάλτερ Πούχνερ ανέφερε σε μια ομιλία του ότι υπάρχουν περίπου 200 ορισμοί για τη λέξη πολιτισμός. Σήμερα αποδεχόμαστε ότι ο ορισμός είναι τόσο ευρύς που είναι δύσκολο να ορίσουμε “τι δεν είναι πολιτισμός”. Στην πλειονότητα των ορισμών χρησιμοποιούνται κάποιες από τις εξής έννοιες και τα θεωρητικά πεδία: παράδοση, κοινωνική κληρονομιά, θρησκεία, μυθολογία, τέχνες - μνημεία, πνευματική καλλιέργεια - καλαισθησία, δίκαιο, ηθικές αξίες, διακυβέρνηση, οικονομική δραστηριότητα, διαχρονικός τρόπος διαβίωσης των ανθρώπων, μόδα και ενδυμασία, τουρισμός, εκβιομηχάνιση και τεχνολογία, προστασία του φυσικού περιβάλλοντος και οικολογική συνείδηση, πληροφόρηση, ΜΜΕ, κοινωνική ανθρώπινη δραστηριότητα και ανθρώπινη συμπεριφορά.<sup>4</sup> Κάποια γενικά στοιχεία είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν για να διαχωρίσουν τον πολιτισμό διαφορετικών λαών.

<sup>2</sup> Burnett, *Primitive culture*, 1. Ο Μπερνέτ ήταν ανθρωπολόγος ο οποίος ανέπτυξε την ιδέα του ανιμισμού στο συγκεκριμένο βιβλίο, όπου συμπεριέλαβε σχετικές έρευνες. Ο ανιμισμός είναι η πεποίθηση ότι και άλλα όντα εκτός από τον άνθρωπο έχουν ψυχή.

<sup>3</sup> Burnett, *Primitive culture*, 2.

<sup>4</sup> Τσιαμήτρος, *Πολιτισμός*.

### 1.2.1 Η γλώσσα

Ένας σαφώς οριοθετημένος ορισμός της γλώσσας είναι αυτός που έδωσε η Bussman: “Γλώσσα είναι ένα φωνητικό - ακουστικό σύστημα συμβατικών σημείων για τη διατύπωση και συναλλαγή απόψεων, γνώσεων και πληροφοριών, το οποίο μεταδίδεται από γενιά σε γενιά και βασίζεται σε νοητικές διαδικασίες. Καθορίζεται από το εκάστοτε κοινωνικό σύστημα”.<sup>5</sup> Ο ορισμός αποτυπώνει τη σχέση γλώσσας και πολιτισμού. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι, όσο πλουσιότερη είναι η γλώσσα ενός λαού, τόσο πλουσιότερος είναι ο πολιτισμός του. Η γλωσσική μας ύπαρξη είναι εξίσου σημαντική με τη νοηματική ή τη βιολογική μας ύπαρξη. Η μετάδοση πληροφοριών αποτελεί βασική της λειτουργία. Η γλώσσα ενός λαού, όχι μόνο μέσα από το νόημα των λέξεων, αλλά και μέσω της οργάνωσης της δομής της γλώσσας, εκφράζει πολιτιστικά στοιχεία. Η γλώσσα αποτελεί μια από τις μεγαλύτερες κατακτήσεις του ανθρώπινου πολιτισμού. Η σωστή καλλιέργεια της γλώσσας μέσω του εκπαιδευτικού συστήματος εγγυάται την ταυτότητα ενός λαού.<sup>6</sup>

Ένα πολύ σημαντικό ζήτημα είναι η σχέση της γλώσσας - και για ορισμένους λόγιους και ο τύπος της γλώσσας - με την ιστορική συνείδηση ενός λαού. Στην Ελλάδα οι οπαδοί της *καθαρεύουσας* θεωρούν ότι είναι η γλώσσα που συνδέει άμεσα τη σύγχρονη Ελλάδα με τα κείμενα των αρχαίων φιλοσόφων. Ωστόσο, υπάρχει και αντίλογος. Η μετάδοση της παράδοσης και των αξιών ενός λαού συνδέεται επίσης με τη συντήρηση της ιστορικής συνείδησης και αυτόν τον σκοπό εξυπηρετεί η δημοτική γλώσσα που χρησιμοποιείται στην καθημερινή ζωή.<sup>7</sup>

Ο Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure επέλεξε την ανάλυση της γλώσσας εστιάζοντας στο «είναι» της γλώσσας μέσα σε συγκεκριμένο χρόνο και όχι στο «γίνεσθαι» της ιστορίας. Έστρεψε τη γλωσσική ανάλυση από το διαχρονικό στο σύγχρονο, εισάγοντας ως βασικό κριτήριο τον χρόνο, καθώς τίποτα στη γλώσσα δεν υπάρχει από μόνο του, ανεξάρτητο και ασύνδετο. Τα πάντα στη γλώσσα αποκτούν νόημα σε σύνδεση με άλλα συναφή στοιχεία ενταγμένα σε κάποιο σύστημα. Είναι υπεύθυνος και για μια ακόμη σημαντική τομή. Διέκρινε τη γλώσσα σε λόγο και ομιλία. Ο λόγος είναι το σύστημα, ο μηχανισμός της γλώσσας ενώ η ομιλία είναι το προϊόν παραγωγής του λόγου. Ο λόγος είναι η γνώση που έχουμε ως ομιλητές δηλαδή το λεξιλόγιο, η συντακτική λειτουργία, η γραμματική δομή και οι συνδυαστικοί κανόνες, το σύστημα που έχουμε εσωτερικεύσει και το οποίο ενεργοποιούμε για να επικοινωνήσουμε. Η ομιλία είναι η πραγματική μορφή επικοινωνίας που προκύπτει από τον μηχανισμό του λόγου. Ο Saussure όρισε τη γλώσσα ως ένα σύνολο σημείων

---

<sup>5</sup> Bussmann, *Dictionary*, 1.

<sup>6</sup> Τσιαμήτρος, *Πολιτισμός*.

<sup>7</sup> Γληνός, *Έθνος και γλώσσα*, 6.

που εκφράζουν ιδέες. Με αυτές τις τομές μάς έδωσε τα κλειδιά για να κατανοήσουμε τον θησαυρό που κατέχει κάθε άνθρωπος, τη γλώσσα.<sup>8</sup>

Σύμφωνα με τον παιδαγωγό και φιλόλογο Χρήστο Τσολάκη: “Οι γλώσσες είναι τα μπόγια των λαών. Ψηλώνουν με το ψήλωμα και συρρικνώνονται με τη συρρίκνωση των σκέψεων και των πολιτισμών των ανθρώπων. Δεν είναι δυνατόν οι πολιτισμοί και οι σκέψεις να προάγονται και οι γλώσσες να φθίνουν”. Η γλώσσα είναι μια από τις μεγαλύτερες κατακτήσεις του ανθρώπου, αφού χάρη σε αυτή ο άνθρωπος ανέπτυξε τον λόγο που αποτελεί τη βάση του πολιτισμού.<sup>9</sup>

### 1.2.2 Η θρησκεία

Η θρησκεία αποτελεί ανθρώπινη κατασκευή που μεσολαβεί συμβολικά μεταξύ ανθρώπου και αγνώστου. Είναι ένα σύνολο πεποιθήσεων, συμβόλων και τελετουργιών και προϋποθέτει κοινότητα πιστών. Η πίστη αποτελεί, άλλωστε, τη βάση της θρησκείας. Στο πλαίσιο της πίστης αυτής, η θρησκεία αποτελεί επίσης σύστημα αξιών, κανονιστικό σύστημα τρόπου ζωής και συμπεριφοράς και συμβάλλει σημαντικά στη συγκρότηση και εξέλιξη της κοινωνίας και του πολιτισμού. Για τον Durkheim η θρησκεία συμβάλλει σημαντικά στην ενίσχυση της κοινωνίας και των θεσμών της, για τον μαρξισμό είναι το όπιο του λαού και εξυπηρετεί τα συμφέροντα της άρχουσας τάξης, ενώ για τον Max Weber δεν αποτελεί μόνο δύναμη συντήρησης αλλά και δύναμη προόδου.<sup>10</sup>

Η θρησκεία παραμένει ενεργό πολιτισμικό σημείο παρά τη θεώρηση ότι θα υποχωρήσει ως κοινωνικό φαινόμενο υπό το βάρος της εξαφάνισης των παραδοσιακών κοινωνιών. Η συγκεκριμένη θεώρηση οφείλεται στην αντίληψη ότι οι αρχαίες κοινωνίες κατασκεύασαν τη θρησκεία για να εξηγήσουν τη δημιουργία του κόσμου και από φόβο για όσα δεν κατανοούσαν. Το κοινωνικό φαινόμενο όμως συνεχίζει να επιδρά και να αποτελεί σύμφωνα με τον Durkheim μια πραγματικότητα, η οποία προσδιορίζεται και επαναπροσδιορίζεται συνεχώς από σύμβολα και αξίες που εκφράζουν συγκεκριμένες πολιτισμικές συλλογικότητες.<sup>11</sup>

Οι κύριες θρησκείες είναι σήμερα οι τρεις μονοθεϊστικές, δηλαδή η Ιουδαϊκή, η Χριστιανική και η Μουσουλμανική, και οι θρησκείες της Ασίας και της Άπω Ανατολής, δηλαδή ο Ινδουισμός, πολυθεϊστική θρησκεία με ιστορία έξι χιλιάδων ετών, και ο Βουδισμός, που στοχεύει στην εναρμόνιση του πιστού με την ενότητα του σύμπαντος και έχει ιστορία δύο χιλιάδων επτακοσίων ετών. Ο Κομφουκιανισμός και ο Ταοϊσμός είναι περισσότερο συστήματα ηθικής τελείωσης παρά θρησκείες.

Ο ρόλος της θρησκείας στη διαμόρφωση του πολιτισμού υπήρξε καθοριστικός και το θρησκευτικό στοιχείο είναι έκδηλα ενσωματωμένο στον πολιτισμό. Μέχρι τη

<sup>8</sup> Μπαμπινιώτης, *Σωσσύρ*.

<sup>9</sup> Τσιαμήτρος, *Πολιτισμός*.

<sup>10</sup> Καραμούζης, *Θρησκεία και Πολιτική*, 355-369.

<sup>11</sup> Αρβανίτης, *Μοντέρνος πολιτισμός*.

Βιομηχανική Επανάσταση, η θρησκεία αποτελούσε ισχυρότατο παράγοντα ομογενοποίησης, ανάπτυξης νομιμοφροσύνης και κινητοποίησης των ανθρώπων. Σε ορισμένες περιπτώσεις αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη της ιστορικής, κοινωνικής και πολιτικής εξέλιξης, ενώ συχνά ενέπνευσε και προσδιόρισε τη διάνοηση και την τέχνη.

Υπήρξαν χρονικές περίοδοι στη νεώτερη ιστορία που η επιρροή της θρησκείας στη διαμόρφωση του πολιτισμού και της πολιτικής πραγματικότητας αμβλύθηκε. Ωστόσο, υπάρχει πλέον αδιαμφισβήτητη μαρτυρία ότι οι θρησκευτικές παραδόσεις σε ολόκληρο τον κόσμο αποκτούν πάλι αυξανόμενη κοινωνική, πολιτισμική και πολιτική σημασία. Σίγουρα η κατανόηση του πολιτισμικού ρόλου στη σύγχρονη κοινωνία αποτελεί σοβαρή πρόκληση για τις κοινωνικές επιστήμες.<sup>12</sup>

Η καθιέρωση επίσημης ελληνικής Εκκλησίας στενά συνδεδεμένης με τον κρατικό θεσμό εξουσίας από το ελληνικό κράτος οδήγησε στη διαμόρφωση μιας εθνικοθρησκευτικής ιδεολογίας, η οποία λειτούργησε ως παράγοντας ομογενοποίησης και συντηρητικοποίησης του δημόσιου κοινωνικού χώρου στην Ελλάδα. Η εκκλησία είχε διατηρήσει την εθνική ταυτότητα στους σκλαβωμένους Έλληνες τα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Η παρουσία εθνικού κράτους σηματοδότησε τη μετάβαση από μια διευρυμένη πολιτισμική ταυτότητα εθνικοθρησκευτικού τύπου σε μια συγκεκριμένη πολιτική ταυτότητα.<sup>13</sup>

### 1.2.3 Τέχνες και τεχνολογία

Οι τέχνες και η τεχνολογία συμβάλλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση του πολιτισμού. Η σχέση της τέχνης με την τεχνολογία έχει μακρόχρονη ιστορία καθώς αυτές συνυπάρχουν στην καθημερινότητα του ανθρώπου από τα αρχαία χρόνια. Οι αρχαίοι Έλληνες όταν χρησιμοποιούσαν τον όρο τέχνη εννοούσαν και την τεχνολογία. Κατά τον Αριστοτέλη η τέχνη πηγάζει από τη σοφία. Σύμφωνα με αυτόν, «κάθε τέχνη έχει να κάνει με τη γένεση ενός πράγματος, με την επινόηση των απαραίτητων γι' αυτό μέσων και την εξέταση του πώς μπορεί να έρθει στην ύπαρξη κάτι από αυτά που μπορούν να υπάρξουν ή να μην υπάρξουν και που η αρχή τους βρίσκεται στον κατασκευαστή και όχι στο παραγόμενο προϊόν».<sup>14</sup>

Ο Morris Weitz θεωρεί πως ο όρος τέχνη είναι μια έννοια ανοικτής υφής. Αυτός είναι και ο λόγος που οι παραδοσιακοί ορισμοί της τέχνης δεν καλύπτουν όλο το φάσμα των τεχνών και των έργων τέχνης, καθώς διαφορετικά αντικείμενα, γεγονότα και δραστηριότητες χαρακτηρίζονται ως τέχνη, όπως για παράδειγμα ένας πίνακας ζωγραφικής, ένα περσικό χαλί, ένα γλυπτό, μια μουσική σύνθεση ή ένα ποίημα.

<sup>12</sup> Κοκοσαλάκης, Παραδοσιακή θρησκεία, 57.

<sup>13</sup> Καραμούζης, Θρησκεία και Πολιτική, 355-369.

<sup>14</sup> Χρησιτίδης, Τέχνη και τεχνολογία, 38.

Ο Stephen Davies θεωρεί ότι υπάρχουν δύο προσεγγίσεις αντικρουόμενες σε σχέση με τον ορισμό της τέχνης, η λειτουργική και η διαδικαστική. Σύμφωνα με τη λειτουργική προσέγγιση ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης μόνο όταν εκτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία, συνήθως την παροχή μιας ανταποδοτικής αισθητικής εμπειρίας. Σύμφωνα με τη διαδικαστική προσέγγιση ένα αντικείμενο για να θεωρηθεί ως έργο τέχνης οφείλει στη φάση της δημιουργίας του να ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες και διαδικασίες.

Η τέχνη εξελίχθηκε από την περιγραφή του ανθρώπου και του κόσμου στην αναπαράσταση αντιλήψεων για τον άνθρωπο και τον κόσμο. Κατά καιρούς έχουν χρησιμοποιηθεί λέξεις κλειδιά όπως έκφραση, μίμηση, μορφή, σύμβολο, παιχνίδι, ψευδαίσθηση και έκφραση συναισθημάτων. Οι τέχνες είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν ως μέσο πνευματικής καλλιέργειας και εκπαίδευσης. Παρέχουν στους μαθητές πιο σφαιρική οπτική για διαφορετικούς πολιτισμούς και τη συνεισφορά τους στον κόσμο και την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους. Είναι εξαιρετικό εργαλείο για να εστιάσουν οι μαθητές στην ουσιαστική μάθηση και όχι στην απομνημόνευση και τις σωστές απαντήσεις μιας εξέτασης. Έχουν εφαρμογή σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες. Χωρίς τις τέχνες να διαμορφώνουν τις αντιλήψεις των μαθητών αυξάνονται οι πιθανότητες στην ενήλικη ζωή να έχουμε άτομα πολιτισμικά «αδειανά».<sup>15</sup> Σύμφωνα με τη Hannah Arendt, φιλόσοφο γερμανο-εβραϊκής καταγωγής, οι εκπαιδευτικοί έχουν μεγάλη ευθύνη ως διαμεσολαβητές μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος.<sup>16</sup>

Οι τέχνες είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν για την προβολή ηθικών αξιών, αλλά και σαν μέσο προπαγάνδας ή πολιτιστικής διπλωματίας. Η Ελλάδα είναι μια χώρα με σημαντική ιστορία και πολιτισμό και ένα παράδειγμα χώρας με σημαντική πολιτιστική κληρονομιά, την οποία θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει για να προωθήσει πολιτικές θέσεις που την ευνοούν ή να ενισχύσει την επιρροή της.<sup>17</sup> Πέρα από τις κλασικές τέχνες η συγκρότηση και θεώρηση του τοπίου αποτελεί κεντρικό στοιχείο συγκρότησης του νεότερου δυτικού πολιτισμού. Ο σχεδιασμός και η αρχιτεκτονική ενός τοπίου αποτελούν αυτόνομη περιοχή των τεχνών. Πέραν αυτού, το τοπίο υπερβαίνει τον αυθύπαρκτο τόπο. Συγκροτείται από κοινωνικές δραστηριότητες αλληλοεμπλεκόμενες, οι οποίες είτε αναφέρονται στον τόπο είτε καταλήγουν σε αυτόν ως τελική προβολή της έκφρασής τους. Ένα τοπίο μπορεί να συνδέεται με ιστορικά, πολιτικά ή πολιτιστικά γεγονότα και να λειτουργεί ως μέσο ανάκλησης της πολιτισμικής μνήμης.<sup>18</sup>

Η τεχνολογία είναι μια διαδικασία σκέψης, έμπνευσης και δημιουργικότητας. Στη σύγχρονη εποχή η τέχνη και η τεχνολογία αποκτούν μια εντυπωσιακή συνύπαρξη

<sup>15</sup> Μαλαφάντης, *τέχνη*, 36-37.

<sup>16</sup> Huber, *επιμόρφωση*, 21.

<sup>17</sup> Η τέχνη ως εργαλείο πολιτιστικής διπλωματίας.

<sup>18</sup> Μωραΐτης, *Η τέχνη*, 14.

και σύζευξη. Η τεχνολογία τροφοδοτούσε και τροφοδοτεί την τέχνη με υλικά, μέσα και εργαλεία αναγκαία για την δημιουργία έργων υψηλής αισθητικής και η τέχνη την τροφοδοτεί με ιδέες που αυξάνουν τα όρια της τεχνολογίας. Η τεχνολογία περιλαμβάνει όχι μόνο το σύνολο των επιστημονικών και τεχνικών γνώσεων, αλλά και τις μηχανές που ενσωματώνουν αυτή τη γνώση. Περιλαμβάνει επίσης τις ανθρώπινες δεξιότητες και την κατάρτιση που απαιτείται για την εφαρμογή των γνώσεων και τη χρήση των μηχανών και των εργαλείων. Η τάση της σύγχρονης εποχής για διεπιστημονική συνεργασία ενισχύει τη σύνδεση τέχνης και επιστήμης.<sup>19</sup>

### 1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Σύμφωνα με τον Hall S. (1997), οι αναπαραστάσεις κατασκευάζουν κάποιο νόημα. Δεν πρόκειται για φόρμες οι οποίες αντανακλούν την πραγματικότητα. Η αναπαράσταση είναι μια πρωταρχική ή συστατική διεργασία, εξίσου σημαντική ως οικονομική ή υλική βάση στη διαμόρφωση κοινωνικών υποκειμένων και ιστορικών γεγονότων και είναι εξίσου σημαντική με αυτό που αναπαριστά. Ο ορισμός που έδωσε ο Hall ήταν: «Αναπαράσταση ονομάζεται η διαδικασία κατά την οποία τα μέλη ενός πολιτισμού χρησιμοποιούν τη γλώσσα ή κάποιο άλλο σύστημα σημείων για να παράξουν νόημα». Απαραίτητες προϋποθέσεις για μια αναπαράσταση είναι η ύπαρξη ενός ευρύτερα κατανοητού κώδικα, μηχανισμών κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης αυτών των νοημάτων, αλλά και μιας πολιτιστικά ορισμένης ερμηνευτικής διαδικασίας.<sup>20</sup>

Πώς η έννοια της αναπαράστασης συνδέει το νόημα, τη γλώσσα και τον πολιτισμό; Για να δοθεί μια ολοκληρωμένη απάντηση, θα πρέπει να εξεταστούν οι θεωρίες για τη χρήση της γλώσσας με σκοπό την αναπαράσταση του κόσμου. Η στοχαστική θεωρία εξετάζει αν η χρήση της γλώσσας γίνεται για να περιγράψει ένα αντικείμενο υπαρκτό στον πραγματικό κόσμο. Η σκόπιμη θεώρηση εξετάζει αν η χρήση της γλώσσας εκφράζει μόνο αυτό που θέλει να πει ο ομιλητής ή ο συγγραφέας προκειμένου για γραπτό λόγο, δηλαδή το νόημα που εκείνος αντιλαμβάνεται. Σύμφωνα με την κονστρουκτιβιστική θεώρηση, η γλώσσα ενδεχομένως χρησιμοποιείται για να κατασκευάσει νοήματα. Η κονστρουκτιβιστική θεώρηση έχει τη μεγαλύτερη επίδραση στη μελέτη της σύνδεσης γλώσσας και πολιτισμού.<sup>21</sup>

Όσον αφορά τον κινηματογράφο, ένα φιλικό κείμενο αποτελεί ένα σύστημα αυτόδηλων σημείων. Δείχνεται και δείχνει, ακούγεται και δείχνει, βλέπεται και δείχνει. Σημαίνοντα και σημαινόμενα σε αυτό συνυπάρχουν στον ίδιο χρόνο και χώρο. Οποιαδήποτε ενέργεια αποδώσουμε στην προβολή και τη θέαση του φιλικού

<sup>19</sup> Χρηστίδης, Τέχνη και τεχνολογία, 39.

<sup>20</sup> Hall, *Representation*, 104.

<sup>21</sup> Bahreyni, Hosseini, 2-3.

κειμένου, το κυρίαρχο αποτέλεσμα στον θεατή είναι δεδομένο και αποτελεί αυτή τη δείξη. Ένα λογοτεχνικό κείμενο διαβάζεται και λέει, ακούγεται και λέει. Η συνέπεια αλλά και η αιτία όλων αυτών των ενεργειών είναι το λέγειν, ο λόγος. Το λογοτεχνικό κείμενο εκθέτει σειρές από συμβολικά σημεία, «παριστάνει» τα γράμματα, δε βλέπεται. Οι εικόνες γεννιούνται από την ερωτική ή μηχανική σχέση του με τον αναγνώστη. Σημαίνοντα και σημαινόμενα σε αυτό απέχουν, δίστανται κατά κάποιον τρόπο. Τα σημαινόμενα αναζητούνται από τον αναγνώστη σε έναν νοητό χώρο, ο οποίος δεν είναι η ορθογώνια σελίδα του βιβλίου, αλλά η συνείδηση, η αντίληψη, η μνήμη του. Χωρίς την παρέμβασή του το κείμενο αυτό είναι ένα τυπωμένο προϊόν χαρτιού.<sup>22</sup>

## 1.4 ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΜΗΣΗ ΣΤΗΝ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η αναπαράσταση, είτε αυτή έχει τη μορφή λογοτεχνικού κειμένου (δήγηση) είτε τη μορφή δραματικής αναπαράστασης (τραγωδία, κωμωδία), αποτελεί πάντα μίμηση και μάλιστα ανήκει και πραγματοποιείται σε έναν άλλον χώρο από αυτόν της ζωντανής μας δράσης, στον χώρο της μίμησης. Μόνο η ίδια η ζωή, η ζωντανή ύπαρξη, δεν έχει αρχή, μέση και τέλος, δεν έχει διευθέτηση γεγονότων. Η εν ενεργεία ύπαρξη είναι μια διαδικασία, βρίσκεται σε συνεχή ροή, διαστολή, μεταμόρφωση, αλλαγή.<sup>23</sup>

Ως αναπαράσταση ορίζουμε κάτι που έχει να κάνει με μια «ανάκληση», με κάτι που έχει περάσει και που επιλέγουμε, διακόπτοντας τη ροή της ύπαρξης-δράσης-σκέψης, να το ξαναπαρουσιάσουμε.<sup>24</sup>

Ένας ρεαλιστικός πίνακας ζωγραφικής αναφέρεται σε μια έξω από αυτόν σκηνή, που την αναπαριστά απεικονίζοντάς τη. Ένα κινηματογραφικό έργο αναπαριστά με κινούμενη εικόνα μια ιστορία που συνήθως έχει αρχικά τη μορφή γραπτού σεναρίου, που έχει δηλαδή ως αναφορά του ένα γραπτό κείμενο, που και αυτό με τη σειρά του αναπαριστά σε γραπτή μορφή (έχει δηλαδή ως αναφορά του) μια αληθινή ή φανταστική ιστορία που διηγήθηκε προφορικά ή σκέφτηκε κάποιος. Στο ίδιο το κινηματογραφικό έργο, όπως και σε όλα τα άλλα κείμενα, υπάρχουν και πολλές άλλες αναφορές: σε έργα άλλων σκηνοθετών, στο είδος του κινηματογράφου, αλλά και σε σκέψεις, συνειρμούς και αναμνήσεις προσωπικές αυτού που το διαβάζει. Αυτό που αναπαρίσταται προϋπάρχει της αναπαράστασής του, επομένως κάθε αναπαράσταση βασίζεται και ενέχει κάποιες αναφορές οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούν αναπαραστάσεις άλλων αναφορών, μέχρι που φτάνουμε στην αρχή, στην πηγή, στο πρωτότυπο. Η σχέση της «αναπαράστασης» και της «αναφοράς» ή αλλιώς

<sup>22</sup> Κολοβός, *Δοκίμια*, 41-42.

<sup>23</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 57.

<sup>24</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 58-59.



του «σημαινόντος» και του σημαινόμενου» διέπει από άκρη σε άκρη - αποτελώντας βάση, αξία και νομοτέλεια - όλη τη Δυτική σκέψη. Και αυτό γιατί μέσα από αυτή τη σχέση ορίζονται οι έννοιες της «πραγματικότητας» και κατ' επέκταση της αλήθειας. Αμοιβαία σχετιζόμενη και αλληλοεξαρτώμενη έννοια που συμβαδίζει πάντα με την αναπαράσταση είναι η έννοια της «πραγματικότητας». Κάθε αναπαράσταση αναφέρεται τελικά σε μια προϋπάρχουσα πραγματικότητα. Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε κάτι που βρίσκεται σε μια αρχική θέση (πηγή, αρχή, μοντέλο, πρότυπο) και σε κάτι άλλο που προσπαθεί να του μοιάσει όσο το δυνατόν περισσότερο ονομάζεται μίμηση. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η μίμηση μπορεί να αποτελέσει εργαλείο μάθησης (αφού τα παιδιά μαθαίνουν μιμούμενα τους μεγάλους) ενώ αντίθετα ο Πλάτωνας θεωρεί τη μίμηση επικίνδυνη μια και απομακρύνει τους ανθρώπους από την Αλήθεια. Αυτό που καταλαμβάνει τον χώρο του ιδεατού, της αρχής, του πρωτοτύπου, της αλήθειας στη Δυτική μεταφυσική σκέψη είναι η παρουσία χωρίς αναπαράσταση.<sup>25</sup>

Η πρόσβαση στην αδιαμεσολάβητη παρουσία αποτελεί θεμελιώδη αναζήτηση της Δυτικής σκέψης. Αυτή η ηγεμονία της παρουσίας, όπως την έχουν ονομάσει, συνίσταται στην προνομιακή θέση που κατέχει στη Δυτική σκέψη η χρονική διάσταση της «παρούσας ύπαρξης». Έτσι γενικά ό,τι είναι πραγματικό βιώνεται και αποτελεί εμπειρία στο παρόν. Ό,τι υπήρξε, αλλά δεν υφίσταται πια στο τώρα-παρόν, μπορεί να ανακτηθεί μόνο μέσα από σημειολογικές πρακτικές της μίμησης σε φανταστικό επίπεδο - μέσα από σημεία και ερμηνείες από ίχνη που έχουν απομείνει, εγχαράξεις, κείμενα, απεικονίσεις. Τα τελευταία αποτελούν την αυτοκρατορία της αναπαράστασης που βρήκε από συμπληρώματα, ελλείψεις και παραλείψεις, ερμηνείες και παρερμηνείες, προθέσεις, επιδιώξεις, ιεραρχήσεις, κοινωνικό πλαίσιο. Η πραγματικότητα και η αλήθεια βρίσκεται κάπου κρυμμένη ή χαμένη μέσα στις μιμητικές της αναπαράστασης. Ο ζωντανός λόγος έχει τη θέση της αρχής γιατί αναπαράγει την παρουσία, την αδιαμεσολάβητη παρουσία χωρίς πλάνες, ελλείψεις και συμπληρώματα. Όμως τι γίνεται με τον θεατρικό λόγο που είναι και αυτός ζωντανός λόγος; Έχουμε ή δεν έχουμε παρουσία; Στην επιτέλεση (μέσα από τη μιμητική σχέση της αντιπαράθεσης, της εγγύτητας, της ιεράρχησης και της απόλυτης εξάρτησης) πρωτότυπο και αντίγραφο καταλαμβάνουν τον ίδιο οντολογικό χώρο, δηλαδή δεν αποτελούν διαφορετικές ουσίες παρά συνυπάρχουν. Και ο όρος μίμηση και ο όρος επιτέλεση (performance) μας παραπέμπουν στην κατηγορία θέατρο όπου το πρωτότυπο και το αντίγραφο, η πραγματικότητα και η αναπαράσταση μπορούν να καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο. Η θεατρική μίμηση, ενώ κινείται μέσα στο πλαίσιο της αναπαράστασης, μέσα στον χώρο του πλασματικού, μας παραδίδει παρουσία, παρούσα ύπαρξη. Εδώ θα μπορούσε να πει κανείς έχουμε την αναξιοπιστία της μίμησης σε όλο της το μεγαλείο. Το θέατρο μέσα από την αναπαράσταση μας δίνει παρουσία επειδή ο ηθοποιός μιμείται μια άλλη πραγματικότητα ενώ συγχρόνως τη ζει

<sup>25</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 61-62.

στο παρόν. Από την άλλη ο θεατής ζει μια εμπειρία, βρίσκεται ο ίδιος μέσα σε ένα παρόν που είναι προκατασκευασμένο. Η παρουσία του ηθοποιού δημιουργεί μια θεμελιακή απορία γύρω από την έννοια της παρουσίας και τη δυνατότητα της επιβεβαίωσης αυτής της παρουσίας από τους «αυτόπτες μάρτυρες», το κοινό. Η έννοια του ηθοποιού (performer) καταλύει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε πραγματικότητα και αναπαράσταση, σε εξωτερική μορφή και εσωτερικό περιεχόμενο, σε σημαίνον και σημαινόμενο. Όμως δεν είναι μόνο η θεατρική μίμηση που κινείται μέσα στο πλαίσιο της αναπαράστασης και μας προσφέρει παρουσία. Σύμφωνα με τον Arthur Schopenhauer όλη η γνώση είναι αναπαράσταση, έτσι μπορούμε να πούμε ότι κάθε ανθρώπινη δράση αποτελεί αναπαράσταση και παρούσα ύπαρξη μαζί. Σύμφωνα με αυτή την άποψη όσα λέμε και όσα κάνουμε είναι αναπαράσταση. Στο γεγονός αυτό αναφέρεται και ο Goffman με τη φράση «δεν είναι φυσικά όλος ο κόσμος μια θεατρική σκηνή, αλλά το να προσπαθήσει κανείς να εξηγήσει τι είναι αυτό που κάνει τον κόσμο να μην είναι θεατρική σκηνή είναι πολύ δύσκολο». Είτε το ξέρουμε είτε το κάνουμε ασυνείδητα, μας λέει ο Goffman, υποδουμάστε συνέχεια ρόλους που απαρτίζουν την ταυτότητά μας, τους οποίους παίζουμε στη σκηνή της καθημερινότητας.<sup>26</sup>

## 1.5 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Ο κινηματογράφος έχει την ιδιότητα να αναπαριστά τα γεγονότα. Μέσα από την αναπαραγωγή της κίνησης πραγματοποιείται ένα σημαντικό βήμα στην αρχέγονη προσπάθεια του ανθρώπου να αναπαραστήσει πιστά τον κόσμο που τον περιβάλλει.<sup>27</sup>

Ένα κινηματογραφικό έργο είναι γεγονός καθαυτό: διαφοροποιείται κάθε λεπτό, ενώ στις υπόλοιπες πλαστικές αναπαραστατικές τέχνες δεν υφίσταται αντίστοιχη χρονική εξέλιξη. Σε αυτή την ιδέα του κινηματογράφου-αλήθειας (cinema verité), τον οποίο εκπροσωπεί ο Andre Bazin, καταγράφεται η επιθυμία να κατανοηθεί η βαθύτερη σημασία του πραγματικού και να αποκαλυφθούν οι μηχανισμοί του. Υπάρχει, δηλαδή, ένα είδος «οντολογικού ρεαλισμού», ο οποίος ολοκληρώνεται με το να εκτείνεται πολύ πέρα από την απλή «τεχνητή αναπαραγωγή της πραγματικότητας» που υπήρξε η αφετηρία του, φτάνοντας στην ιδέα ενός cinema verité που δεν έχει να κάνει με το ντοκιμαντέρ, αλλά είναι πραγματικότητα γιατί αναδεικνύει ή πάντως ερευνά την έννοια της ύπαρξης.<sup>28</sup>

Ο άλλος πόλος του κινηματογραφικού ρεαλισμού είναι η θεωρία του Siegfried Kracauer: «τα έργα που πραγματοποιούνται εντός των ορίων ενός ιδιαίτερου μέσου

<sup>26</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 63-67.

<sup>27</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 90.

<sup>28</sup> Friday, *Ontology*, 339-350.

έκφρασης», όπως λέει χαρακτηριστικά, «αισθητικά είναι πιο ικανοποιητικά όσο περισσότερο βασίζονται στις ιδιαίτερες ιδιότητες του συγκεκριμένου μέσου». Αν σταθούμε σε αυτή την αξιωματική αρχή είναι προφανές πως, ακόμα και σε αισθητικό επίπεδο, αναδύεται το ζήτημα της ρεαλιστικής φύσης της φωτογραφίας. Με αυτή την έννοια η συνεισφορά του Γερμανού θεωρητικού διακρίνεται από ιδιαίτερη διαύγεια και στηρίζεται στην πεποίθηση ότι ο κινηματογράφος είναι, κατά βάση, μια εξέλιξη της φωτογραφίας και διαθέτει για τον λόγο αυτό εμφανή κλίση προς τη φυσική πραγματικότητα. Είναι ακόμη ένα όργανο διερεύνησης της αλήθειας, με το οποίο προσπαθούμε να αποκαλύψουμε τη μυστική πλευρά των πραγμάτων και να ανασυνθέσουμε τη σημασία και το νόημα του κόσμου και της ζωής: ο κινηματογράφος δηλαδή σαν οντολογικό ερώτημα πάνω στο νόημα του πραγματικού και επομένως και της ύπαρξης.<sup>29</sup>

Την εποχή που προηγήθηκε της επινόησης της τηλεόρασης ο κινηματογράφος υπήρξε το πρώτο μέσο και όργανο μαζικής πολιτισμικής μετάδοσης με δυνατότητα αναπαραγωγής κινούμενων εικόνων. Η θέαση κινούμενων εικόνων εντάσσεται σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο που καθιστά την τεχνολογική επινόηση και τη χρήση του κινηματογράφου μια πραγματική γλώσσα, μια μορφή τέχνης. Η ταινία που προβάλλεται πάνω σε μια τεράστια λευκή οθόνη αντιπροσωπεύει πράγματι κάτι παραπάνω από την απλή μετάφραση ενός σεναρίου ή μιας γραπτής αφήγησης σε ένα οπτικό περιβάλλον, με τον ίδιο τρόπο που η θεατρική αναπαράσταση καθαυτή, ως πρόδρομος του κινηματογράφου, δεν αναπαράγει με τυφλό και αυτόματο τρόπο το κείμενο του δημιουργού συγγραφέα. Αυτή η - εκτός από επικοινωνιακή - δημιουργική και καλλιτεχνική ομοιότητα δημιούργησε τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την επιβίωση του κινηματογράφου και μετά την επέλαση της τηλεόρασης, δημιουργώντας έναν αυτόνομο και εναλλακτικό χώρο στη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου του ατόμου.

Τα νέα μέσα μαζικής επικοινωνίας, συμπεριλαμβανομένης και της τηλεόρασης, δεν αντικατέστησαν, στην πραγματικότητα, ποτέ απόλυτα τα προηγούμενα. Ίσως να περιόρισαν την αποκλειστική χρήση, αλλά δεν αρκεί αυτό για να καταδικάσει το ραδιόφωνο, τις εφημερίδες, το θέατρο, τον κινηματογράφο στη λήθη όπου αναπαύονται το ταμ ταμ, ο τηλεγράφος και άλλα μέσα επικοινωνίας. Ακόμα και η τηλεόραση σήμερα κινδυνεύει να χάσει την κεντρική της θέση ως μέσου διάδοσης της μαζικής κουλτούρας. Το διαδίκτυο και η τηλεματική ανοίγουν νέους ορίζοντες για την επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων. Η διάδραση αποτελεί πλέον κατηγορική προστακτική που θα πρέπει να σεβαστεί όποιος επιθυμεί να μιλάει για επικοινωνία στο μέλλον.

---

<sup>29</sup> Aitken, *Anthology*, 12.

## 1.6 ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Ο όρος πολιτιστική αναπαράσταση αναφέρεται σε γενικές γραμμές σε κάθε πρακτική που εστιάζεται στην αναπαραγωγή πολιτισμικών δεδομένων ως πολιτιστικών δεδομένων. Τα πολιτισμικά δεδομένα αφορούν πρωτογενή βιωματικά δεδομένα, όπως η δημιουργία ενός ζωγραφικού πίνακα ή η μουσική παράσταση σε ένα πανηγύρι. Τα πολιτιστικά δεδομένα αφορούν τη δημιουργία «δευτερογενών προβολών» με σκοπό την ανάδειξη των πρωτογενών βιωματικών δεδομένων π.χ. την έκθεση και την ευρύτερη ανάδειξη ενός ζωγραφικού πίνακα ή ενός πανηγυριού. Η συζήτηση σχετικά με την έννοια της πολιτιστικής αναπαράστασης είναι σημαντική, εφόσον εστιάζεται στις θεωρητικές προσεγγίσεις, τους μηχανισμούς και τις τεχνικές που προσδιορίζουν την αναπαράσταση των πολιτισμικών δρωμένων και τεχνουργημάτων σε ένα ευρύ φάσμα καθημερινών πολιτιστικών δραστηριοτήτων και πρακτικών. Ουσιαστικά οι πρακτικές της πολιτιστικής αναπαράστασης οργανώνονται σε σχήματα που θυμίζουν τις γνωστές «ρωσικές κούκλες», οι οποίες περιέχουν πολλαπλά αντίγραφα ενθυλακωμένα το ένα μέσα στο άλλο. Σε μια ιστορική προοπτική, οι πρακτικές της πολιτιστικής αναπαράστασης ξεκινούν από τη μίμηση, περνούν στην αφήγηση με τη μορφή του λόγου και στα τελετουργικά δρώμενα και συνεχίζουν με τη ζωγραφική και τη γραφή.<sup>30</sup>

Σε αυτή την ιστορική διαδρομή οι διαχρονικές τεχνολογικές εξελίξεις έπαιζαν πάντα σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των πρακτικών της πολιτιστικής αναπαράστασης, αλλά και των πολιτιστικών προϊόντων που παράγονται σε αυτή την προοπτική: οι τεχνικές κατεργασίας του πηλού, της πέτρας, του ξύλου και, αργότερα, διαφόρων μετάλλων επέτρεψαν τη διαμόρφωση ειδικών τελετουργικών αντικειμένων και μνημειακών χώρων. Η γνώση παραγωγής αρχικά φυσικών και στη συνέχεια τεχνητών χρωμάτων και χρωματικών συνδυασμών υποβοήθησε την εξέλιξη των εικαστικών αναπαραστάσεων. Η δημιουργία κατεργασμένου χαρτιού και τυπογραφικών τεχνικών επέτρεψε τη μεγάλη διάδοση των γραπτών κειμένων, κ.ο.κ. Από αυτή τη σκοπιά, οι σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις προωθούν απλώς ή επιτρέπουν νέες «εξελιγμένες» μορφές και εκδοχές αναπαραστάσεων.<sup>31</sup>

Οι σύγχρονες πρακτικές της πολιτιστικής αναπαράστασης διαφέρουν αισθητά από τις παλαιότερες. Βασίζονται σε «υπερσυσσώρευση» νέων διαθέσιμων μέσων και τεχνικών ως αποτέλεσμα της τεχνολογικής εκρηκτικής ανάπτυξης των λεγόμενων δυτικών κοινωνιών. Συνδυάζονται με τη μαζική πολλές φορές δημιουργία μιας μεγάλης ακολουθίας πολιτιστικών προϊόντων. Διαθέτουν εξαιρετικά μεγάλη εμβέλεια και ταχύτητα διάδοσης σε τοπικό και υπερτοπικό ως παγκόσμιο επίπεδο. Ανταλλάσσουν άμεσα και εύκολα στοιχεία μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να

<sup>30</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 17-18.

<sup>31</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 18-19.

αποκρυσταλλώνονται σταδιακά ορισμένα ομογενοποιημένα παγκόσμια εκφραστικά πρότυπα (φόρμες).<sup>32</sup>

Οι σύγχρονες πρακτικές της πολιτιστικής αναπαράστασης αποτελούν έναν από τους βασικούς μηχανισμούς ομογενοποίησης αλλά και διαφοροποίησης εθνοτικών ή θρησκευτικών ομάδων, κοινωνικών στρωμάτων, σχολών και τεχντροπιών τέχνης, «παραδόσεων» και καινοτομιών, σε παγκόσμιο επίπεδο: τα περισσότερα από τα σύγχρονα πολιτιστικά προϊόντα αποτυπώνουν και αναπαράγουν ταυτόχρονα τόσο την επιβεβαίωση μιας παγκόσμιας διαχρονικής πολιτιστικής συνέχειας όσο και όψεις και εκδοχές των διακρίσεων που αποδίδουν ιδιαίτερη πολιτιστική ταυτότητα των παραγωγών καθώς και των καταναλωτών στους οποίους απευθύνονται.

Επιπροσθέτως, νέα πολιτισμικά πρότυπα, κουλτούρες και υποκουλτούρες (ανα)διαμορφώνονται συνεχώς, αξιοποιώντας προϋπάρχουσες πολιτισμικές και πολιτιστικές υποδομές ή δημιουργώντας νέες. Για παράδειγμα, είναι χαρακτηριστική η αναβίωση μορφών και εκδοχών θρησκευτικού φονταμενταλισμού οι οποίες - σε ορισμένες περιπτώσεις - προωθούν και ακραίες ιδεολογικές ή πρακτικές επιλογές, όπως αυτές που αφορούν σε ενδυματολογικά πρότυπα, τις σχέσεις των φύλων ή την αντιμετώπιση των «αλλόθρησκων» που δεν εντάσσονται σε μια θρησκευτική κοινότητα. Παράλληλα, συγκροτούνται και προωθούνται «νέες» κουλτούρες, όπως για παράδειγμα η ευρύτερη κουλτούρα των χρηστών του διαδικτύου (internet) ή διάφορες υποκουλτούρες με ειδικό θεματικό περιεχόμενο στο πλαίσιο τους, όπως των hackers, των ανθρώπων που αναζητούν ερωτικά ραντεβού μέσω διαδικτύου, των συναλλαγών με τη μορφή ηλεκτρονικών τραπεζικών υπηρεσιών (e-banking), ηλεκτρονικού εμπορίου (e-commerce) κ.ο.κ. Τέλος είναι χαρακτηριστική η δημιουργία νέων πολιτισμικών προτύπων σε σύνδεση με νεανικά κινήματα μόδας, μουσικής αλλά και πολιτικοποίησης, με επίκεντρο τις οικολογικές ανησυχίες για το μέλλον της Γης, τα προβλήματα της παγκοσμιοποίησης, ή τοπικές εκδοχές (αυτό)οργάνωσης για την αντιμετώπιση «ειδικών» κοινωνικών, οικονομικών ή πολιτισμικών προβλημάτων.<sup>33</sup>

## **1.7 ΜΕΣΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ**

### **1.7.1 Η τυπογραφία**

Η ανακάλυψη της τυπογραφίας θα οδηγήσει σταδιακά σε μια ανατροπή της μεσαιωνικής κοσμολογίας. Τη συγκεκριμένη περίοδο υπάρχει στην Ευρώπη μια

<sup>32</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 19.

<sup>33</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 19-20.

απρόσμενη πολιτισμική μετατόπιση, η οποία οφείλεται στους νέους εμπορικούς δρόμους και τη σταδιακή κατάρρευση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Η όξυνση των θρησκευτικών συγκρούσεων, η ανακάλυψη «νέων κόσμων» στην πρώιμη αποικιακή περίοδο και η πρόοδος των θεωρητικών επιστημών και των τεχνικών μεθόδων δημιουργούν πρόσφορο έδαφος για αυτή την ανατροπή.<sup>34</sup>

Η διάδοση της τυπογραφίας ήταν σταδιακή. Μέχρι και την εποχή του ύστερου μεσαίωνα, η κυρίαρχη τεχνική ανατύπωσης των κειμένων ήταν η χειρόγραφη αντιγραφή και διάφορες τεχνικές ξυλογραφίας και λιθογραφίας. Η πρώτη επίσημη τυπογραφική μηχανή φτιάχτηκε από τον Johannes Gutenberg στις αρχές του 15ου αιώνα. Η ανακάλυψη του Gutenberg φαίνεται ότι αρχικά συνέβαλε στον επαρκή αριθμό αντιτύπων της Βίβλου σε κάθε εκκλησία της επικράτειας. Τα πρώτα πενήντα χρόνια εφαρμογής της νέας τεχνολογίας τυπώθηκαν περισσότερα βιβλία από όσα είχαν αντιγραφεί τα τελευταία χίλια χρόνια. Η νέα τεχνολογία έδωσε τη δυνατότητα στροφής στην κλασική αρχαιότητα, η οποία αποτέλεσε έναν από τους πιο σημαντικούς παράγοντες ανάπτυξης του αναγεννησιακού πνεύματος. Η τυπογραφία αποτέλεσε μια πρώτη πληροφοριακή επανάσταση και την απαρχή ενός νέου κόσμου, ο οποίος έχει σημείο εκκίνησης τα βιβλία των ταξιδιωτών στο «νέο κόσμο», των αρχιτεκτόνων και των μηχανικών. Η αναγκαιότητα κυκλοφορίας της γνώσης τούς επόμενους αιώνες προσέδωσε στην εφεύρεση της τυπογραφίας μια καταστατική θέση στην επιστημονική επανάσταση.<sup>35</sup>

Το βιβλίο συντέλεσε αποφασιστικά στη διάδοση των ιδεών, στην εξέλιξη της γλώσσας, στην ανάπτυξη της επικοινωνίας, στη διάδοση της γνώσης, στην κατάργηση των γεωγραφικών περιορισμών, στη δημιουργία μιας ευρύτερης πνευματικής κοινότητας και στην αμφισβήτηση αντιλήψεων. Εισήγαγε, επίσης, την έννοια του πνευματικού προϊόντος. Τα πρώτα βιβλία είχαν θρησκευτικό περιεχόμενο, αλλά σταδιακά μετά τον 18ο αιώνα αναπτύσσεται η λογοτεχνία και οι επιστήμες ενώ γίνονται δημοφιλή τα πρακτικά έργα.<sup>36</sup>

### 1.7.2 Ο Τύπος

Η άλλη εφαρμογή της τυπογραφίας είναι ο Τύπος, που εμφανίστηκε με τη μορφή εφημερίδων στη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα και καθιερώθηκε ως μέσο μαζικής επικοινωνίας στη διάρκεια του 19ου αιώνα. Η εφημερίδα, ακριβώς όπως και το βιβλίο, αποτέλεσε μία τεχνολογία η οποία διαμόρφωσε νέες δυνατότητες σχετικά με την κυκλοφορία της γνώσης, τη συγκρότηση της εμπειρίας και της σκέψης και συνεπακόλουθα της ίδιας της κουλτούρας του νεωτερικού ευρωπαϊκού κόσμου του 18ου αιώνα. Η υλικότητα του έντυπου κειμένου οδηγεί σε μία καθοριστικής

<sup>34</sup> Χατζηπαναγιώτου, *οργάνωση γνώσης*, 10-11.

<sup>35</sup> Χατζηπαναγιώτου, *οργάνωση γνώσης*, 12-13.

<sup>36</sup> Χατζηπαναγιώτου, *οργάνωση γνώσης*, 21.

σημασίας μετάβαση αναφορικά με τη φύση της γνώσης, η οποία σχετίζεται με τη δυνατότητα της τεχνικής αναπαραγωγής του ίδιου του κειμένου σε πολλά αντίτυπα τα οποία παράγονται στη λογική της προσωπικής χρήσης.<sup>37</sup>

Ο Τύπος αποτελεί μέσο μαζικής επικοινωνίας. Από την κοινωνιολογική πρακτική, η μαζική επικοινωνία έχει τον χαρακτήρα μιας κοινωνικής σχέσης στην οποία συμμετέχει ένας μεγάλος αριθμός ατόμων και ομάδων οι οποίες διαφέρουν ως προς τη σύνθεση, τη δομή, τις δραστηριότητες και τον βαθμό οργάνωσης. Στην επικοινωνία το μήνυμα μεσολαβεί μεταξύ του πομπού και του δέκτη. Σε ένα μέσο μαζικής επικοινωνίας, ο πομπός είναι κατά κανόνα ένας ειδικός, ο οποίος με βάση μια συγκεκριμένη κατανομή εργασίας και τα τεχνικά μέσα που έχει στη διάθεσή του παράγει κείμενα επικοινωνίας. Το μήνυμα, έννοια ευρύτερη της πληροφορίας, καθίσταται κεντρικό στοιχείο της επικοινωνίας, που στοχεύει στον επηρεασμό των απόψεων, της συμπεριφοράς και της ψυχολογίας του αποδέκτη. Οι δέκτες του μηνύματος δεν έχουν κάποιο ιδιαίτερο βαθμό οργάνωσης και συνήθως βρίσκονται σε μειονεκτική θέση σε σχέση με τον πομπό. Η λήψη των πληροφοριών παραμένει προσωπική υπόθεση.<sup>38</sup>

Μια σημαντική διαφορά του τύπου με το βιβλίο είναι ο ρόλος στην ενημέρωση και τη διάδοση της είδησης. Είδηση είναι η ανακοίνωση - αφήγηση ενός γεγονότος με σκοπό την ενημέρωση. Σε μια δημοκρατία η είδηση αποτελεί το θεμέλιο της δημόσιας ζωής καθώς και της διακυβέρνησης. Η είδηση ειδικότερα αναφέρεται στις επεξεργασμένες κατάλληλα πληροφορίες σχετικά με τα τρέχοντα γεγονότα της επικαιρότητας. Έχει αποκτήσει διαχρονικά πολύ μεγάλη σημασία, καθώς οι άνθρωποι χαρακτηρίζονται από μια σχεδόν καθολική επιθυμία για μάθηση νέων πραγμάτων και εξελίξεων.<sup>39</sup> Η εφημερίδα είναι παραδοσιακά το μέσο ενημέρωσης που επιλέγει ο μέσος αναγνώστης, καθώς αποτελεί καθημερινή συνήθεια πολλών ανθρώπων. Η έντυπη μορφή της στον αναγνώστη δίνει τη δυνατότητα μελέτης σε βάθος καθώς μπορεί να αφιερώσει τον απαιτούμενο χρόνο και μεταφέρεται εύκολα σε κάθε χώρο. Αυτός είναι ο λόγος που εξακολουθεί να έχει τη θέση της παρά την εμφάνιση του διαδικτύου και τη στροφή σε ηλεκτρονικές πηγές.<sup>40</sup>

### 1.7.3 Ο κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να αναπαριστά τα γεγονότα, δίνει δηλαδή τη δυνατότητα να πραγματοποιηθεί ένα σημαντικό βήμα στην αρχέγονη προσπάθεια του ανθρώπου να αναπαραστήσει πιστά τον κόσμο που τον περιβάλλει.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Χατζηπαναγιώτου, *οργάνωση γνώσης*, 26.

<sup>38</sup> Πηλείδης, *MME*, 5.

<sup>39</sup> Πίππα, *διαφορές*, 9.

<sup>40</sup> Πίππα, *διαφορές*, 12-13.

<sup>41</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 89.

Σύμφωνα με τον Pazolini, ο κινηματογράφος είναι η γραπτή γλώσσα της πραγματικότητας, η οποία για εκείνον ήταν κάτι πολύ συγκεκριμένο. Ήταν τα αντικείμενα, τα σώματα, τα γεγονότα, οι σχέσεις τους και προπαντός η ανθρώπινη πράξη. Η πραγματικότητα δεν είναι τελικά παρά κινηματογράφος εκ του φυσικού. Ο κινηματογραφιστής παρεμβαίνει με δύο τρόπους στο υλικό της πραγματικότητας. Ο πρώτος τρόπος παρέμβασης είναι η επιλογή εικόνων - σημείων μέσα από το χάος και ο δεύτερος η χρησιμοποίηση αυτών προκειμένου να εκφραστεί. Στα πενήντα και παραπάνω χρόνια ιστορίας του κινηματογράφου σχηματίστηκε μια σειρά κινηματογραφικών συμβάσεων, οι οποίες είναι υφολογικές μάλλον, παρά γραμματικές. Η κινηματογραφική γλώσσα έχει διπλή άρθρωση, όπως και η γλώσσα της γλωσσολογίας. Οι μονάδες πρώτης άρθρωσης είναι τα πλάνα ενώ οι μονάδες της δεύτερης άρθρωσης είναι αυτά που ο Pazolini αποκαλεί εικόνες - σημεία. Τα στοιχεία της εικόνας δεν είναι παγιωμένα και κοινά αποδεκτά. Αντίθετα, ανάλογα με τον κινηματογραφιστή, το θέμα και τον τρόπο που το χρησιμοποιεί, παραλλάζουν τόσο, ώστε να είναι αδύνατο να τα ταυτίσουμε από πλάνο σε πλάνο ή από ενότητα σε ενότητα.<sup>42</sup>

Ο θεατής είναι ένα υποκείμενο φαντασιόγνο και ονειροπόλο από τη φύση του. Είναι, θα έλεγε κανείς, έτοιμος να δει κινηματογράφο και δεν τον μετατρέπει ο κινηματογράφος σε θεατή. Στη μισή του ζωή πλέει ακυβέρνητος στα όνειρά του και σε μεγάλο κομμάτι της υπόλοιπης προσπαθεί να τα σχεδιάσει. Η λειτουργία του κινηματογράφου ως τέχνης ευκολίας βασίζεται σε αυτό το φυσικό, ανθρωπολογικό και ψυχολογικό δεδομένο. Κινηματογράφος με τη γνωστή του μορφή δε θα υπήρχε χωρίς το υποσυνείδητο του ανθρώπου, από το οποίο αντλεί και στο οποίο εκβάλλει εικόνες και σύμβολα. Ο θεατής δε νοείται ως απαθής δέκτης προκατασκευασμένων εικόνων που παρέρχονται σε μια ρέουσα συνέχεια ή ασυνέχεια από την οθόνη. Η οθόνη είναι το βασίλειο του φαντασιακού και του συμβολικού, στο οποίο ο θεατής εισχωρεί με άνεση, αποσπώμενος προσωρινά από τη δέσμευση του πραγματικού. Το σενάριο κάθε ταινίας είναι η υλοποίηση ενός πιθανού σεναρίου της υποσυνείδητης λειτουργίας του θεατή.<sup>43</sup>

Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου ενδιαφέρεται για τον τρόπο παραγωγής μιας ταινίας, δηλαδή την παραγωγή, το μάρκετινγκ, τη διανομή, την ανταπόκριση του κοινού αλλά και για τους ιδεολογικούς παράγοντες που βοηθούν να ερμηνευθεί η αισθητική αξία μιας ταινίας και η διεθνής απήχηση που ενδεχομένως έχει. Οι κυβερνήσεις ενδιαφέρονται εξίσου, καθώς οι ταινίες δύνανται να διαμορφώνουν την κοινή γνώμη για την κατάσταση σε μια χώρα.<sup>44</sup>

Ο κινηματογράφος υπήρξε, από την αρχή, μέσο ψυχαγωγίας των λαϊκών τάξεων, γεγονός που προδιέγραψε την εξέλιξή του μέχρι σήμερα και είχε ως συνέπεια

<sup>42</sup> Κολοβός, *κινηματογράφος*, 17-25.

<sup>43</sup> Κολοβός, *κινηματογράφος*, 141-142.

<sup>44</sup> Σηφάκη, *κινηματογράφος*, 236.



τη βαθμιαία συρρίκνωσή του κάτω από την πίεση της τηλεόρασης, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Εκτός από την ψυχαγωγική προσφορά της ταινίας και η ίδια η μετάβαση στον κινηματογράφο αποτελούσε, για τις λαϊκές τάξεις, ένα ξεχωριστό γεγονός, με ιδιαίτερο κοινωνικό και επικοινωνιακό περιεχόμενο. Ο χαρακτήρας του κινηματογράφου ως μέσου ψυχαγωγίας των λαϊκών τάξεων και η αρνητική προκατάληψη των ανώτερων τάξεων για τα πολιτισμικά και αισθητικά πρότυπα των λαϊκών στρωμάτων αποτέλεσαν την αφετηρία της οξύτατης κριτικής που συχνά δέχθηκε ο κινηματογράφος, στο όνομα της προστασίας των ηθών και της κοινωνίας. Περαιτέρω, η σύγκρουση μεταξύ ελευθερίας της έκφρασης και προστασίας της κοινωνίας, που χαρακτηρίζει την πορεία του κινηματογράφου, απηχεί, εκτός από τις βαθύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές αντιθέσεις, συσχετισμούς και διαδικασίες επιβολής σε διάφορα επίπεδα.

Ο κινηματογράφος και η αφήγηση γενικά έλκεται από θέματα «μεγαλύτερα από τη ζωή», δράματα, μεγάλα πάθη, ασυνήθιστα δυνατές ιστορίες, συγκρούσεις ζωής και θανάτου, εμπειρίες που στην πραγματική ζωή κάθε σώφρων άνθρωπος αποφύγει. Ο κινηματογράφος της μη-μυθοπλασίας καλείται να ικανοποιήσει την επιθυμία για δυνατές ιστορίες, ενώ παράλληλα καλείται να ανταποκριθεί σε θέματα αναγνωρισμένης σημασίας, φλέγοντα ζητήματα της επικαιρότητας, τα οποία εν δυνάμει συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον των θεατών.<sup>45</sup>

Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος σηματοδότησε την έναρξη της χρησιμοποίησης του κινηματογράφου για προπαγανδιστικούς σκοπούς, που όμως περιορίστηκαν στο πλαίσιο της πολεμικής κινητοποίησης και δε γενικεύθηκαν, αφού η ανοικτή προπαγάνδα και η ευθεία ιδεολογική αναφορά αποδείχθηκαν ασύμβατες με τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά και τις δυνατότητες του μέσου. Η έστω και περιορισμένη, όμως, χρησιμοποίηση του κινηματογράφου για άσκηση προπαγάνδας αποτέλεσε την αφορμή για τη διερεύνηση των δυνατοτήτων του ως μέσου πολιτισμικής επιβολής και οδήγησε στην εκτεταμένη χρησιμοποίησή του για τον σκοπό αυτό στα επόμενα χρόνια. Η κυριαρχία μίας τάξης επί μακρόν, πέραν της βίας, απαιτεί την προσφυγή σε ηθικές και διανοητικές μεθόδους που θα διασφαλίσουν την επιθυμητή κατεύθυνση της κοινής γνώμης. Έτσι προκύπτει η ανάγκη για την κατασκευή συναίνεσης.<sup>46</sup>

Σήμερα, η κινηματογραφική ταινία αποτελεί εμπόρευμα, υπακούει στους νόμους της αγοράς, προωθείται με διαφήμιση, προϋποθέτει την ύπαρξη δικτύου διανομής, έχει υψηλό κόστος παραγωγής και στοχεύει αποκλειστικά στην πώληση εισιτηρίων. Η παραγωγή και διακίνηση των ταινιών ελέγχεται ολιγοπωλιακά από μεγάλες εμπορικές επιχειρήσεις, που συνήθως δραστηριοποιούνται, κατά κύριο λόγο, σε άλλες εμπορικές δραστηριότητες και ενδιαφέρονται πρωτίστως για την εμπορική επιτυχία της ταινίας και για την προώθηση συμβολισμών και πολιτισμικών προτύπων

<sup>45</sup> Καρακάσης, *Εφώδιο*, 19.

<sup>46</sup> Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα*, 4.

που εξυπηρετούν τα συμφέροντά τους. Κάτω από τις συνθήκες αυτές, έχει εξαφανισθεί ουσιαστικά η εθνική κινηματογραφική παραγωγή και κατά συνέπεια το εθνικό πολιτισμικό στίγμα στην έβδομη τέχνη, ενώ έχει γίνει κανόνας η παραγωγή ταινιών τυποποιημένων πολιτισμικών χαρακτηριστικών, που δεν ενεργοποιούν ιδιαίτερα τις πνευματικές λειτουργίες του θεατή, δεν προβληματίζουν και συχνά υποβάλλουν μια φαντασική μελλοντολογία που εξυπηρετεί σκοπιμότητες και μεθοδεύσεις πολιτισμικής επιρροής.<sup>47</sup>

Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ είναι σημαντικός θεσμός ως κίνητρο παραγωγής, αλλά και για την προώθηση μιας κινηματογραφικής ταινίας. Ωστόσο ένα φεστιβάλ πρέπει να είναι μόνο το μέσο για να εξασφαλίσει ένας νέος σκηνοθέτης πόρους για να δημιουργήσει μια ταινία και όχι ο στόχος.<sup>48</sup>

#### 1.7.4 Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση

Όπως και ο κινηματογράφος, το ραδιόφωνο και η τηλεόραση αποτέλεσαν εξαιρετικά εργαλεία για τη βιομηχανία του θεάματος μετά το 1930. Η προπαγάνδα των Ναζί αποτέλεσε το ερέθισμα για περαιτέρω μελέτες σχετικά με τη δυνατότητα χειραγώγησης των μαζών. Μετά το 1944 υπήρξε εκβιομηχάνιση του πολιτισμού με την ίδρυση των πρώτων εταιρειών κινηματογραφικής παραγωγής, τους διαγωνισμούς ταλέντων, τις διαφημίσεις, τις τολμηρές ταινίες και τα κινούμενα σχέδια. Η κύρια φιλοδοξία της πολιτιστικής βιομηχανίας ήταν η παραγωγή προϊόντων αδιαμφισβήτητης αισθητικής αλήθειας. Η πολιτιστική βιομηχανία πριν διακριθεί ως τέτοια, συνίστατο απλώς σε ανοργάνωτα στοιχεία διασκέδασης. Πέτυχε ωστόσο μέσω της τυποποίησης και της σειριακής παραγωγής την ομοιογένεια στα πολιτιστικά προϊόντα. Η επανάληψη των ίδιων μοτίβων πλοκής και θεματικών επιλογών, που γνωρίζουν σταθερά εμπορική επιτυχία, καταλήγουν να είναι έτοιμες συνταγές. Το αδοκίμαστο απορρίπτεται. Η πλάνη που δημιουργεί η πολιτιστική βιομηχανία έγκειται στο ότι προσπαθεί να μιμηθεί πιστά την καθημερινότητα της πραγματικής ζωής, με απώτερο στόχο τη δημιουργία της ψευδαίσθησης ότι ο έξω κόσμος αποτελεί την απλή αντανάκλαση του κόσμου που αποτυπώνεται στην οθόνη.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Κολοβός, *Κινηματογράφος*, 54.

<sup>48</sup> Καρακάσης, *Εφόδιο*, 174.

<sup>49</sup> Γκόγκου, *Πολιτιστική Βιομηχανία*, 4.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΜΕΣΟ

Στο κεφάλαιο αυτό αναπτύσσονται τα τεχνικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου. Η επικέντρωση αφορά όχι απλά στην τεχνολογία, αλλά κυρίως στην αξιοποίηση των χαρακτηριστικών για την παραγωγή αξιόλογης μορφής τέχνης που προάγει τον πολιτισμό.

### 2.1 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

Ο κινηματογράφος είναι η πιο νέα από τις επονομαζόμενες καλές τέχνες. Ο κινηματογράφος διαφέρει από όλες τις άλλες τέχνες, γιατί στηρίζεται σε τεχνικά μέσα για να εκφραστεί. Στις άλλες τέχνες - τη λογοτεχνία, την ποίηση, τη μουσική, τον χορό, το θέατρο, τις εικαστικές τέχνες - τα εκφραστικά μέσα υπήρχαν πάντα μέσα στον ίδιο τον καλλιτέχνη, για αυτό και οι τέχνες αυτές άνθησαν από τα πρώτα χρόνια της ιστορίας του πολιτισμού μας. Αντίθετα, χρειάστηκε να ανακαλυφθεί η φωτογραφική μηχανή για να δημιουργηθεί και να εξελιχθεί ο κινηματογράφος. Χωρίς το φιλμ, τη μηχανή λήψης και τη μηχανή προβολής, αλλά και γενικά τις τεχνικές ανακαλύψεις του 19ου αιώνα που ήταν απαραίτητες για την προβολή μιας κινούμενης εικόνας, δε θα υπήρχε ο κινηματογράφος.<sup>50</sup>

Στα πρώτα χρόνια της ανάπτυξής του, οι διανοούμενοι και οι κριτικοί αντιμετώπιζαν τον κινηματογράφο σαν κάτι το παρακατιανό, ένα είδος περαστικής μόδας, που ταίριαζε μόνο στα πανηγύρια. Χρειάστηκε να περάσει ένα μεγάλο χρονικό διάστημα με την επιμονή και τον ενθουσιασμό πρωτοπόρων διανοούμενων, κυρίως στην Ευρώπη, για να αναγνωριστεί και να επιβληθεί τελικά ο κινηματογράφος ως αυτόνομη τέχνη. Από τα μέσα του 20ού αιώνα και ύστερα, ο κινηματογράφος γίνεται παγκόσμια αποδεκτός, ως ισότιμη τέχνη με εκείνην του θεάτρου, της λογοτεχνίας, της μουσικής ή των εικαστικών τεχνών. Αμέτρητες μελέτες αρχίζουν να δημοσιεύονται και να αναλύουν τη συμβολή του, αλλά και τη σημασία του ως ιδιαίτερης μορφής έκφρασης.<sup>51</sup>

Ο κινηματογράφος στηρίζεται βασικά στην εικόνα και την κίνηση (γράφω σε κίνηση, όπως λέει και η λέξη κινηματογράφος), οπότε η δύναμή του είναι πάνω από όλα οπτική. Η σύνθεση του κάθε πλάνου, η αλληλουχία των εικόνων, το ντεκουπάζ, το μοντάζ, το ντεκόρ, το μακιγιάζ, τα χρώματα και ο φωτισμός, ο ήχος, η κίνηση και η τοποθέτηση της μηχανής, η διδασκαλία των ηθοποιών, το σενάριο είναι τα βασικά στοιχεία με τα οποία κρίνεται σήμερα μια ταινία. Σε αυτά πρέπει προστεθούν και τα στοιχεία που εμφανιστήκαν τα τελευταία χρόνια χάρη στην εξέλιξη της τεχνικής: την πλατιά οθόνη (σινεμασκοπική, πανοραμική κ.λπ.), τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται

<sup>50</sup> Πάπυρος 33, 394.

<sup>51</sup> Πάπυρος 33, 395.

για τη δημιουργία ποικίλων εφέ, τη χρήση στερεοσκοπικού ήχου ή του Dolby, την τεχνική του βίντεο κ.λπ., στοιχεία που εμπλούτισαν τις εκφραστικές δυνατότητες του μέσου. Χάρη στον συνδυασμό εικόνας - ήχου ο κινηματογράφος μπορεί να απευθύνεται σε εκατομμύρια ανθρώπους σε ολόκληρο τον κόσμο την ίδια στιγμή, προσφέροντάς τους ταυτόχρονα την ψυχαγωγία και την αισθητική απόλαυση. Έτσι κατάφερε από τα πρώτα κίολας χρόνια της εμφάνισής του να γίνει τέχνη με την πιο πλατιά επίδραση του αιώνα μας, συνδέοντας με τρόπο αξεδιάλυτο, την εμπορική πραγματικότητα με τις αισθητικές αρχές και τους τεχνικούς νεωτερισμούς με το γούστο του κοινού.<sup>52</sup>

## 2.2 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ

Ακόμη και μέχρι σήμερα συνεχίζεται η συζήτηση γύρω από το ποιος είναι ο μοναδικός εφευρέτης του κινηματογράφου. Στην πραγματικότητα, ένας εφευρέτης δεν υπάρχει. Η ανακάλυψη είναι συλλογική και ο καθένας από τους εφευρέτες πρόσθεσε κάτι που οδήγησε τελικά στην ανακάλυψη του «κινηματογράφου» των Γάλλων αδελφών Λυμιέρ (1895). Η λέξη «κινηματογράφος» επινοήθηκε από το Λεόν Μπουλί. Η αρχική της σημασία ήταν «η μηχανή που είχε τη δυνατότητα να καταγράφει την κίνηση».<sup>53</sup>

Τα κινούμενα σχέδια ήταν γνωστά πολύ πριν από την ανακάλυψη της φωτογραφικής μηχανής. Η κινούμενη αυτή εικόνα έχει τις ρίζες της στο διάγραμμα της camera obscura του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, το μικρό κουτί που συνελάμβανε μια ανάποδη εικόνα της πραγματικότητας απέναντι από τον φακό, αρχικά μια τρύπα στο πίσω τοίχωμα του κουτιού. Η προσπάθεια για να αντικατασταθεί το τοίχωμα αυτό από μια φωτογραφική πλάκα που θα διατηρούσε την εικόνα απέναντι από τον φακό, καθαρά και μόνιμα, ξεκίνησε από διάφορους επιστήμονες στις αρχές του 19ου αιώνα. Όλη η ανακάλυψη στηρίζεται στο *μετείκασμα*, δηλαδή το φαινόμενο που αποτελεί ιδιότητα του ματιού να διατηρεί στον αμφιβληστροειδή την εντύπωση που προκαλεί το αντίκρισμα μιας εικόνας για κάποιο διάστημα αφού η εικόνα πάψει να βρίσκεται μπροστά του. Σε αυτό το φαινόμενο στηρίζεται και όλη η ύπαρξη του κινηματογράφου.

Βασικά, ο κινηματογράφος αποτελείται από μια σειρά ακίνητων εικόνων, τυπωμένων σε μια ταινία από σελιλόιντ, πλάτους, συνήθως, 16 ή 35 χιλιοστών. Κάθε εικόνα προβάλλεται, ακίνητη, σε μια οθόνη από άσπρο πανί κι ύστερα η εικόνα αποσύρεται για να αντικατασταθεί από την επόμενη – κι όλα αυτά πολύ γρήγορα, με

<sup>52</sup> Πάπυρος 33, 394.

<sup>53</sup> Ιστορία κινηματογράφου.

ταχύτητα 16 εικόνων (ή καρέ) το δευτερόλεπτο για τον βωβό κινηματογράφο, 24 καρέ το δευτερόλεπτο για τον ομιλούντα. Με την ταχύτητα αυτή, εμφανίζονται στην οθόνη αρκετές φάσεις μιας δράσης ώστε το μάτι να συνδυάζει τη μια εικόνα με την άλλη και να δημιουργεί την ψευδαίσθηση της συνεχούς κίνησης. Η πιο σημαντική ανακάλυψη, η οποία έκανε δυνατή την ύπαρξη των ακίνητων εικόνων, ήταν η φωτογραφική μηχανή από τον Ζοζέφ Νισεφόρ Νιεπς. Στο μεταξύ σε Ευρώπη αλλά και Αμερική αρχίζουν να εμφανίζονται διάφορα «επιστημονικά παιχνίδια» που θα οδηγήσουν στην ανακάλυψη του κινηματογράφου όπως το «Θαυματρόπιο» (1825) των Άγγλων Φίτον και δρα Πάρις. Η εξέλιξη της φωτογραφίας δίνει τη δυνατότητα της προβολής. Οι πρώτες «εικονοληψίες» σε κινηματογραφική ταινία γίνονται από τον Γάλλο Ετιεν-Ζυλ Μαρέ το 1882. Οι Λεπρένς και Φριζ-Γκρην είναι οι πρώτοι που πέτυχαν να προβάλουν ταινίες σε οθόνη. Η ανακάλυψη της κινηματογραφικής μηχανής το 1988 οφείλεται στη δουλειά του Γουίλιαμ Κένεντυ Λόρυ Ντίκσον, ενός Άγγλου που εργαζόταν στο εργαστήριο του Τόμας Έντισον και χρησιμοποίησε πρώτος φιλμ σε σελιόλιντ, το οποίο είχε ανακαλύψει ο Τζωρτζ Ήστμαν. Λίγο αργότερα, στην Αγγλία, ο Ρόμπερτ Πολ αντέγραψε τη μηχανή του Ντίκσον, προσθέτοντας ένα χερούλι για το γύρισμα. Το μηχάνημα, όμως, που τελικά επιβλήθηκε ήταν ο «Κινηματογράφος Λυμιέρ» των Γάλλων αδελφών Λουί και Ωγκύστ Λυμιέρ. Με βάση το Κινητοσκόπιο του Ντίκσον, οι Λυμιέρ κατασκεύασαν τον δικό τους κινηματογράφο, μια μηχανή που όχι μόνο κινηματογραφούσε, αλλά εκτύπωνε το φιλμ και το πρόβαλλε σε οθόνη.<sup>54</sup>

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, οι δημιουργοί του κινηματογράφου είχαν κατακτήσει πλήρως τα εκφραστικά τους μέσα κι η βωβή τέχνη είχε φτάσει στο απόγειό της. Η εμφάνιση του ήχου ανέτρεψε τα πάντα. Τα πειράματα για τον συγχρονισμό ήχου και εικόνας είχαν αρχίσει από την εποχή του Ντίκσον. Ο θρίαμβος όμως θα σημειωθεί με την εταιρεία Βίταφον της Γουέστερν Ηλέκτρικ, η οποία πούλησε την ανακάλυψή της στην εταιρεία Γουόρνερ. Η συγκεκριμένη εταιρεία αποφάσισε να προσθέσει ήχο στη βωβή ταινία «Ο τραγουδιστής της τζαζ» το 1927. Η ανέλπιστα, τεράστια επιτυχία της ταινίας έσωσε τη Γουόρνερ από τη χρεοκοπία και άνοιξε τον δρόμο για την ομιλούσα ταινία. Παράλληλα με τη χρήση του ήχου θα αναπτυχθεί και η χρήση του χρώματος. Το σύστημα «Τεχνικολόρ» θα αναπτυχθεί ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1930. Το χρώμα θα επιβληθεί ουσιαστικά στη δεκαετία του 1950, όταν ο κινηματογράφος θα ψάξει να βρει τρόπους για να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό της τότε μαυρόασπρης τηλεόρασης. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ύστερα όλη σχεδόν η παγκόσμια παραγωγή θα γυρίζεται σε χρώμα.

Το βίντεο, η δορυφορική τηλεόραση και οι νέες τεχνολογίες θα φέρουν καινούρια αναστάτωση κι ακόμη μεγαλύτερη συρρίκνωση στα εισιτήρια και στην παραγωγή. Το Χόλυγουντ θα ξεπεράσει τη νέα κρίση ρίχνοντας το βάρος του στις πλούσιες, εντυπωσιακές παραγωγές, οι οποίες προσφέρουν άφθονη περιπέτεια και

<sup>54</sup> Πάπυρος 33, 395.

εντυπωσιακά ειδικά εφέ (Τα σαγόνια του καρχαρία του Στήβεν Σπίλμπεργκ κ.ά.). Τέλος, από ανταγωνιστής, η τηλεόραση, ιδιαίτερα στην Ευρώπη (Γερμανία, Ιταλία, Αγγλία), θα αρχίσει να παίζει θετικό ρόλο, χρηματοδοτώντας συμπαραγωγές ή και δικές της κινηματογραφικές ταινίες, με αποτέλεσμα η κρίση να αρχίσει να ξεπερνιέται και ο αριθμός των θεατών να σταθεροποιείται, αντίθετα με μικρότερες χώρες όπου η κρίση δε δείχνει ακόμη να έχει ξεπεραστεί.<sup>55</sup>

### 2.2.1 Ελληνικός κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα, όπως και στις υπόλοιπες χώρες, κάνει την πρώτη του εμφάνιση λίγα χρόνια μετά τη δημόσια προβολή των αδελφών Λουί και Ωγκύστ Λυμιέρ στο «Γκραν Καφέ» του Παρισιού. Ο Ζωρζ Μελιές εμπνέεται από την Ελλάδα για να γυρίσει στα στούντιό του στο Παρίσι τα σκηνοθετημένα του επίκαιρα «Ναυμαχία στην Ελλάδα» και «Σφαγές στην Κρήτη» (1897), που αναφέρονται στον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο που ακολούθησε την επανάσταση των Κρητών του 1897. Το πρώτο φιλμ στην ίδια την Ελλάδα γυρίζεται το 1906 από τον Λεόν, Γάλλο οπερατέρ της «Γκομόν», που έρχεται στην Ελλάδα από την Αίγυπτο για να γυρίσει ένα ζουρνάλ με θέμα τους «Ολυμπιακούς Αγώνες». Την επόμενη χρονιά ακολουθεί άλλο ζουρνάλ για την εορτή του βασιλέως Γεωργίου Α΄.

Ύστερα από τα επίκαιρα, ακολουθεί η κωμωδία, επηρεασμένη από τις κωμωδίες του Μαξ Λίντερ και των μεγάλων κωμικών του αμερικανικού κινηματογράφου. Ο πρώτος Έλληνας κωμικός είναι ο πληθωρικός Σπυρίδων Δημητρακόπουλος, ο οποίος γυρίζει την πρώτη κινηματογραφική κωμωδία του «Κβο Βάντις Σπυριντιών» το 1911. Το 1914, ο Σμυρναίος Μπαχτόρης, εντυπωσιασμένος από τις ιταλικές θεαματικές ταινίες της περιόδου και χρησιμοποιώντας Ιταλό οπερατέρ, γυρίζει τη «Γκόλφω». Είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία, με θέμα το γνωστό λαϊκό κωμειδύλλιο του Σπύρου Περεσιάδη. Όλες οι ταινίες ήταν ερασιτεχνικές, από ανθρώπους που ήθελαν να κερδίσουν εύκολο χρήμα. Οι ταινίες τους προβάλλονταν βασικά σε πανηγύρια, θέατρα και πλατείες, πράγμα που στην επαρχία θα συνεχιστεί για αρκετές δεκαετίες, δίνοντας στον ελληνικό κινηματογράφο μια πιο λαϊκή υπόσταση. Στην περίοδο αυτή ξεχωρίζουν τόσο οι ταινίες του Ούγγρου οπερατέρ επικαίρων Γιόζεφ Χεπ, όσο και των Δ. Γαζιάδη και Γ. Προκοπίου, οι οποίοι ακολουθούν τα ελληνικά στρατεύματα στη Μικρασιατική Εκστρατεία, για να κινηματογραφήσουν τις νίκες και αργότερα την υποχώρηση και την ήττα τους. Επίκαιρα φροντισμένα αλλά και συναρπαστικά, με πλάνα που ακόμη και σήμερα καταπλήσσουν και σκηνές που δείχνουν την ωμότητα και τη βία του πολέμου.

Στους πρωτεργάτες της περιόδου αυτής του ελληνικού κινηματογράφου συγκαταλέγονται ο Δημήτρης Μεραβίδης, ο οποίος γυρίζει ζουρνάλ στην Κωνσταντινούπολη και ο Δήμος Βρατσάνος, δημοσιογράφος, βουλευτής, φωτογράφος, θεατρικός συγγραφέας και συνεργάτης του Χεπ, που ιδρύει δική του

<sup>55</sup> Πάπυρος 33, 395.

κινηματογραφική εταιρεία, αγοράζοντας την «Άστυ Φιλμ». Η πιο ενδιαφέρουσα εταιρεία παραγωγής θα είναι η «DAG Film» που ιδρύουν, στη δεκαετία του 1920, οι αδελφοί Γαζιάδη, για την οποία αρχίζουν να γυρίζουν ταινίες μεγάλου μήκους όπως το «Έρως και κύματα» (1927), η ταινία «Το λιμάνι των δακρύων» (1928) και η «Αστέρω» (1929). Η «Αστέρω», βασισμένη στη γνωστή ξένη κινηματογραφική επιτυχία «Ραμόνα» και σε σενάριο του ακαδημαϊκού Παύλου Νιρβάνα, ήταν από τις σοβαρές παραγωγές που μετέφερε μια ξένη ιστορία σε ελληνικούς χώρους και θέματα, διαποτίζοντάς την με έναν λυρισμό, αλλά και ένα καθαρά ελληνικό χρώμα.

Στην ίδια δεκαετία αναπτύσσεται και η κωμωδία με επικεφαλής 3 κωμικούς: τον Βιάρ, τον Μιχαήλ Μιχαήλ και τον μίμο του Σαρλό, Κίμωνα Σπαθόπουλο, οι οποίοι γυρίζουν ταινίες επηρεασμένες από το αμερικανικό μπουρλέσκ. Η συγκεκριμένη περίοδος χαρακτηρίζεται από πολιτική αστάθεια και στρατιωτικά πραξικοπήματα. Η σύγκρουση Βενιζελικών και Βασιλικών είχε σαν αποτέλεσμα την ενθάρρυνση της εξωτερικής επέμβασης στην εσωτερική πολιτική του τόπου. Η συμμετοχή του στρατού στα διάφορα πραξικοπήματα υποσκάπτει τη δομή του δημοκρατικού πολιτεύματος και βάζει τις βάσεις για μελλοντικές κρίσεις. Η μόνη σταθερή περίοδος είναι εκείνη της επιστροφής και διακυβέρνησης του Βενιζέλου (1928-1932), που θα οδηγήσει όμως στην τελική κρίση με το άλυτο πρόβλημα των προσφύγων και την αποτυχία στη δημιουργία νέων βάσεων στην οικονομία του τόπου. Δυστυχώς η πολιτική αστάθεια και η ανατροπή της κυβέρνησης Βενιζέλου στις εκλογές το 1932 έχουν σημαντικό αντίκτυπο και στην ελληνική κινηματογραφία.

Με την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου, οι αδελφοί Γαζιάδη αδυνατούν να εκσυγχρονίσουν τα στούντιό τους. Η κατάργηση του νόμου 5240/1932 που είχε ψηφίσει η κυβέρνηση Βενιζέλου, για τη μείωση του φόρου στις ελληνικές ταινίες από 30% σε 10%, στέκεται βασικό εμπόδιο στην οποιαδήποτε ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου. Το τελειωτικό χτύπημα δίνεται με την κατάργηση της δημοκρατίας, την επάνοδο του βασιλιά και την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά (1936). Μέχρι την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τη γερμανική κατοχή της χώρας (1941), ο ελληνικός κινηματογράφος περιορίζεται στις ημι-ερασιτεχνικές προσπάθειες μιας χούφτας γραφικών συχνά ανθρώπων, όπως ο Αχιλλέας Μαδράς. Ο Μαδράς γυρίζει ταινίες κυριολεκτικά στο πόδι («Μαρία Πενταγιώτισσα», «Ο μάγος της Αθήνας»), χωρίς να νοιάζεται για την αυθεντική τους ιστορική αναπαράσταση ή τις ερμηνείες των ηθοποιών του, με κύριο στόχο του το ελληνικό στοιχείο του εξωτερικού – την Αμερική, την Αίγυπτο, την Αυστραλία.

Ανάμεσα στις πιο ενδιαφέρουσες ταινίες της δεκαετίας του 1930, αναφέρουμε τις «Δάφνις και Χλόη» (1931) του Ορέστη Λάσκου και «Κοινωνική σαπίλα» (1932) του Στέλιου Τατασόπουλου. Ο Ορέστης Λάσκος αργότερα θα παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του εμπορικού κινηματογράφου. Ο Στέλλιος Τατασόπουλος στην «Κοινωνική σαπίλα» καταφέρνει μέσα από ένα συνηθισμένο μελό να εισαγάγει μερικά κοινωνικά στοιχεία, με σκηνές από φοιτητικές απεργίες και άλλες εκδηλώσεις

που δίνουν έναν ασυνήθιστο για την εποχή τόνο ρεαλισμού, δημιουργώντας ταυτόχρονα προβλήματα με την αστυνομία.

Στην περίοδο 1937-1939, εισβάλλει στην Ελλάδα, υπό μορφή συμπαραγωγών, ο αιγυπτιακός κινηματογράφος. Δηλαδή περιοδεύοντες ελληνικοί θίασοι έρχονται σε επαφή με Αιγύπτιους παραγωγούς και γυρίζουν, στα άρτια από τεχνικής πλευράς στούντιο της Αλεξάνδρειας και του Κάιρου, ελληνόγλωσσες ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστούν γνωστοί ηθοποιοί του ελαφρού θεάτρου όπως η Άννα και Μαρία Καλουτά και η Σοφία Βέμπο. Την ίδια περίοδο κάνει την εμφάνισή του ο Φιλοποίμην Φίνος, ο οποίος μεταπολεμικά θα γίνει ο μεγαλύτερος και πιο ευσυνειδητος παραγωγός στην Ελλάδα. Μαζί με μια ομάδα συνεργατών (Σκούρας, Κώστας Χλοΐδης, Αιμίλιος Προβελέγγιος και αδελφοί Δριμαρόπουλοι), ο Φίνος ιδρύει στούντιο στο Καλαμάκι και γυρίζει την πρώτη του ταινία, «Το τραγούδι του χωρισμού» (1939).<sup>56</sup>

Στη διάρκεια της Γερμανικής κατοχής, παρουσιάζεται η πρώτη ελληνική ταινία της περιόδου και μια από τις πιο ενδιαφέρουσες της δεκαετίας: «Η φωνή της καρδιάς» (1943), παραγωγή των Φιλ. Φίνου και Γιώργου Καβουκίδη. Η σκηνοθεσία χρησιμοποιεί έξυπνα τους δρόμους και τους χώρους της Αθήνας, ενώ οι συγκρατημένες ερμηνείες των ηθοποιών καταφέρνουν να δώσουν μια φρεσκάδα στο απλό μελό του πατέρα που σκοτώνει τον εραστή της γυναίκας του, φυλακίζεται και χάνει την κόρη του για να την ξαναβρεί ύστερα από χρόνια. Στην περίοδο της Κατοχής, ο Φίνος συλλαμβάνεται μαζί με τον πατέρα του από τους Γερμανούς για τη συμμετοχή του στην Αντίσταση. Μία ενδιαφέρουσα ταινία που γυρίστηκε στην περίοδο της Κατοχής είναι τα «Χειροκροτήματα» (1944) του πρωτοεμφανιζόμενου Γιώργου Τζαβέλλα, γύρω από το δράμα ενός ξεχασμένου, ηλικιωμένου καλλιτέχνη που μια βραδιά ξαναβρίσκει αναπάντεχα την παλιά του δόξα και πεθαίνει από συγκίνηση στη σκηνή.

Με την Απελευθέρωση, η κινηματογραφική δραστηριότητα αρχίζει να αυξάνεται έτσι που, μέσα σε δύο μόνο σαιζόν (1944-1945 και 1945-1946), να γυριστούν εννιά ταινίες, εμπνευσμένες κυρίως από το Αλβανικό Έπος και την Αντίσταση του ελληνικού λαού. Δυστυχώς, όμως, η πολιτική κατάσταση που επικρατεί στις πρώτες δεκαετίες μετά το τέλος του πολέμου εμποδίζει τους ανθρώπους του ελληνικού κινηματογράφου από το να παρουσιάσουν την αληθινή Εθνική Αντίσταση η οποία θα αποτελεί θέμα ταμπού για τον ελληνικό κινηματογράφο μέχρι την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών, το 1974. Οι ταινίες που γυρίζονται αναφέρονται σε μια ρομαντική περισσότερο Αντίσταση, στην οποία «ήρωες» είναι είτε τα μέλη της αστικής τάξης (πάντοτε όμως απολιτικά) είτε μέλη του ελληνικού στρατού που τότε είχε μεταφερθεί στην Αίγυπτο.

---

<sup>56</sup> Πάπυρος Β, 636-637.



Παράλληλα γυρίζονται και κωμωδίες («Παπούτσι από τον τόπο σου», 1946, του Αλέκου Σακελλάριου, «1000.000 λίρες», 1948, του Αλέκου Λειβαδίτη, «Διαγωγή μηδέν», 1949, των Μ. Γαζιάδη και Ι. Φιλίππου, «Έλα στον θείο», 1950, του Νίκου Τσιφόρου κ.ά.), βασισμένες, συνήθως, σε γνωστές θεατρικές επιτυχίες, είδος στο οποίο τα επόμενα χρόνια θα ειδικευτεί ο εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος. Στην περίοδο αυτή, εκτός από τη Φίνος Φιλμ, κάνουν την εμφάνισή τους και διάφορες άλλες εταιρείες παραγωγής, που στρέφονται στο γύρισμα κινηματογραφικών ειδών (κωμωδιών, μελοδραμάτων, ταινιών φουστανέλας) που θα έχουν εμπορική επιτυχία και που βασικά προορίζονται για εσωτερική κατανάλωση. Το θέμα της Αντίστασης ενάντια στους Γερμανούς παρουσιάζεται από την κωμική πλευρά του στην ταινία της Φίνος Φιλμ «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» (1948), με σκηνοθέτη τον Αλέκο Σακελλάριο, έναν από τους πιο παραγωγικούς σκηνοθέτες του εμπορικού κινηματογράφου.

Στον χώρο του μελοδράματος ξεχωρίζει ο Γιώργος Τζαβέλλας, σκηνοθέτης που αντιμετωπίζει τα θέματά του με οπτικό, πάνω απ' όλα, τρόπο, αλλά και με μια ικανότητα να διευθύνει σωστά τους ηθοποιούς του, αποσπώντας από αυτούς ερμηνείες χωρίς καμία υπερβολή ή επιτήδευση όπως η ερμηνεία του Μάνου Κατράκη ως κουρσάρου στην ταινία «Μαρίνος Κοντάρας» (1948). Η πιο εμπορική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1950 είναι το κλασικό μελό του Γ. Τζαβέλλα «Ο μεθύστακας» (1950), με πρωταγωνιστή τον Ορέστη Μακρή σε έναν ρόλο που έκανε ολόκληρη σχεδόν την Ελλάδα να δακρύσει. Στην περίοδο αυτή αρχίζει να αναπτύσσεται και να αποκτά μεγάλη δημοτικότητα το ελληνικό μελό. Η ταινία «Αμάρτησα για το παιδί μου» (1950), σε σκηνοθεσία του παραγωγού Χρήστου Σπέντζου, είναι εκείνη που θα ανοίξει τον δρόμο και η πρωταγωνίστριά της, Ελένη Χατζηαργύρη, θα δημιουργήσει έναν τύπο ανύπαντρης μητέρας που θα κυριαρχεί για χρόνια στην ελληνική οθόνη.<sup>57</sup>

Η Λυδία Παπαδημητρίου στη μελέτη της για το ελληνικό μιούζικαλ αναφέρεται στην κατάσταση που διαμορφώθηκε στο ελληνικό τοπίο της κινηματογραφικής παραγωγής από τη δεκαετία του '50. Κάνει εκτενή αναφορά στην εξέλιξη του είδους μέχρι και την έλευση της τηλεόρασης. Κάποιες μικρές εταιρίες παραγωγής της δεκαετίας του '50 εξελίχθηκαν λόγω της εισροής κεφαλαίων από επιχειρηματίες, οι οποίοι δεν είχαν καλλιτεχνικά κίνητρα σε σχέση με τον κινηματογράφο. Η εταιρεία Φίνος Φιλμ δομήθηκε με πρότυπο το μοντέλο των στούντιο του Χόλυγουντ. Έκανε δηλαδή προσλήψεις συνεργατών με μακροχρόνια συμβόλαια και παροχή τεχνικού εξοπλισμού ενώ χρησιμοποίησε σταθερούς χώρους και δικό της σύστημα διανομής των ταινιών. Εταιρείες όπως οι Σπέντζος, Ανζερβός, Καρατζόπουλος, Δαμασκηνός Μιχαηλίδης και Αδελφοί Ρουσόπουλοι διατήρησαν σημαντικό μερίδιο της αγοράς μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '70. Το μοντέλο αυτών των εταιριών επέβαλλε την κυριαρχία του παραγωγού σε όλα τα στάδια της

<sup>57</sup> Πάπυρος Β, 638.

δημιουργίας της ταινίας, ενώ πολλές φορές μπορούσε να διατηρεί και πολλαπλές ιδιότητες (σκηνοθέτης, σεναριογράφος). Η δεκαετία του '60 ευνοεί τις δραστηριότητες των εταιριών αυτών κυρίως λόγω της μεγάλης δημογραφικής αλλαγής που συντελείται, κυρίως στην Αθήνα, αλλά και της γενικότερης αύξησης του καταναλωτισμού στη χώρα, αποτέλεσμα και της ανόδου του βιοτικού επιπέδου των λαϊκών στρωμάτων.<sup>58</sup>

Το πιο ενδιαφέρον τμήμα του ελληνικού κινηματογράφου της εποχής είναι εκείνο που επηρεάστηκε από τον ιταλικό Νεορεαλισμό. Παρόλο που στην Ελλάδα οι προϋποθέσεις ήταν πολύ ευνοϊκές, τα αποτελέσματα ήταν δυστυχώς πενιχρά. Ο κινηματογράφος δεν μπορούσε παρά να επηρεαστεί από την κυριαρχία της δεξιάς και γενικά των συντηρητικών δυνάμεων. Ο λυσσαλέος αντικομμουνισμός και η κοινωνική καταπίεση εμποδίζουν το μέσο να εκφράσει την κοινωνική πραγματικότητα, ενώ αυτό αντιμετωπίζεται με εχθρότητα από το κράτος. Η ταινία που ανοίγει καινούργιο δρόμο είναι το «Πικρό ψωμί» (1951) του Γρηγόρη Γρηγορίου, η οποία παρουσιάζει τους αγώνες μιας εργατικής οικογένειας να επιβιώσει σε μια καταπιεστική κοινωνία, μια κοινωνία που της αρνείται την οποιαδήποτε αλλαγή ή καλύτερευση. Η ταινία δοσμένη με αρκετή τόλμη για την εποχή της, παρά την κακή φωτογραφία, τις μέτριες ερμηνείες και τον υπερβολικό μελοδραματισμό, διαπνέεται από ειλικρίνεια, αμεσότητα και ελλειπτικότητα. Νεορεαλιστική μπορεί να θεωρηθεί και η ταινία «Μαύρη γη» (1952) του Στέλιου Τατασόπουλου, βασισμένη σε ένα σενάριο του συγγραφέα Νίκου Σφυρόερα. Η ταινία μέσα από μια ερωτική ιστορία δίνει την ευκαιρία στον σκηνοθέτη να παρουσιάσει τη ζωή και τα προβλήματα ενός χωριού μεταλλωρύχων. Η ταινία γυρίστηκε στα σμυριδωρυχεία της Νάξου, στο χωριό Απείρανθος.

Αξιοσημείωτη ταινία επίσης είναι «Το ξυπόλυτο τάγμα» (1954, πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου). Μια άλλη ενδιαφέρουσα ταινία της περιόδου είναι η «Νεκρή πολιτεία» (1951), σε σενάριο και σκηνοθεσία του μετέπειτα κριτικού Φρίξου Ηλιάδη. Ο Φίνος επιμελήθηκε την υποβλητική μαυρόασπρη φωτογραφία, με βοηθό τον οπερατέρ Αριστείδη Καρύδη-Φουκς.

Το 1952 αναβιώνει και η ελληνοαιγυπτιακή παραγωγή, με την ταινία «Ένα βότσαλο στη λίμνη» του Αλέκου Σακελλάριου σε διασκευή του ομώνυμου θεατρικού έργου, με πρωταγωνιστές τον Βασίλη Λογοθετίδη και τον θίασό του. Η ταινία είχε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Ο Λογοθετίδης πρωταγωνιστεί στη συνέχεια σε εμπορικές κωμωδίες, διασκευές από θεατρικά έργα: «Σάντα Τσικίτα» (1953), «Δεσποινίς ετών 39» (1954), «Ούτε γάτα ούτε ζημιά» (1955), «Δελησταύρου και υιός» (1957), όλες σκηνοθετημένες από τον Αλέκο Σακελλάριο.

Την περίοδο αυτή κάνει την εμφάνισή του και ο Μιχάλης Κακογιάννης, με την ταινία «Κυριακάτικο ξύπνημα» (1954). Η ταινία δίνει την ευκαιρία στον Κακογιάννη να φτιάξει μια όλο φρεσκάδα, ευρήματα και δροσιά ταινία, ύμνο στην

<sup>58</sup> Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα*, 226.

Αθήνα. Σημαντική, στην περίοδο αυτή, είναι και η εμφάνιση του Νίκου Κούνδουρου με την ταινία «Μαγική πόλις» (1954). Στην ταινία του, ο Κούνδουρος αντιπαραθέτει δύο διαφορετικούς κόσμους, εκείνον μιας φτωχοσυνοικίας Μικρασιατών προσφύγων στην Αθήνα κι εκείνον του «Μάτζικ Σίτι», ενός υπόγειου σφαιριστηρίου στην οδό πανεπιστημίου της Αθήνας. Ταινία που με το θέμα της και την επιλογή των χωρών φέρνει στον νου τις ταινίες Ιταλικού Νεορεαλισμού, ιδιαίτερα το «Θαύμα στο Μιλάνο» των Ντε Σίκα - Τσαβατίνι.

Την επόμενη χρονιά εμφανίζεται η μεγάλη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία του Γιώργου Τζαβέλλα, «Κάλπικη λίρα» (1955). Σπονδυλωτή ταινία που αποτελείται από τέσσερα σκετς, που δένονται έξυπνα μεταξύ τους από μια κάλπικη λίρα που περνάει από χέρι σε χέρι. Η ταινία κινείται στα γνωστά μελοδραματικά και ηθογραφικά καλούπια του εγχώριου κινηματογράφου, ξεχωρίζοντας για την προσεγμένη, λιτή σκηνοθεσία του Τζαβέλλα, καθώς και για τις πολύ καλές ερμηνείες από μια πλειάδα γνωστών Ελλήνων ηθοποιών του ελληνικού ελαφρού, αλλά και σοβαρού θεάτρου. Την ίδια χρονιά παρουσιάζεται και η δεύτερη, και καλύτερη για πολλούς μέχρι και σήμερα, ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, «Στέλλα» (1955), με ηρωίδα μια γυναίκα του καμπαρέ και πρωταγωνίστρια την πληθωρική και γεμάτη αισθησιασμό στον ρόλο Μελίνας Μερκούρη. Ένα ακόμη δείγμα Νεορεαλισμού, τη φορά αυτή στον χώρο της κωμωδίας, μας δίνει ο Γρηγόρης Γρηγορίου, με την ηθογραφική ταινία του «Η αρπαγή της Περσεφόνης» (1956), κωμωδία που παρουσιάζει με αρκετό χιούμορ και φρεσκάδα τη σύγκρουση ανάμεσα στους κατοίκους δύο χωριών, που τσακώνονται σχετικά με το ποιο χωριό έχει την κυριότητα του νερού μια πηγής.<sup>59</sup>

Η ταινία «Γκόλφω» (1955) του Ορέστη Λάσκου ανοίγει τον δρόμο στην ταινία φουστανέλας, από τα πιο εμπορικά είδη του ελληνικού κινηματογράφου. Η θεματολογία είναι ποιμενικές ιστορίες και ερωτικά δράματα της ελληνικής επαρχίας περασμένων αιώνων, με στοιχεία ηθογραφικά και πρωταγωνιστές ήρωες της Επανάστασης του 1821.

Η πιο σημαντική ταινία της δεκαετίας του 1950 παραμένει σίγουρα ο «Δράκος» (1956) του Νίκου Κούνδουρου, σε σενάριο του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Το δράμα ενός ανθρωπάκου που η καταπληκτική του ομοιότητα με έναν μανιακό δολοφόνο που καταζητείται από την αστυνομία τον σπρώχνει στο να αλλάξει προσωπικότητα και να μετατραπεί σε είδωλο μιας ομάδας απατεώνων και καταπιεσμένων της κοινωνίας. Τελικά αρνείται να τους οδηγήσει στο «μεγάλο κόλπο» καταστρέφοντας έτσι τα όνειρά τους και προκαλώντας τον θάνατό του. Ταινία δοσμένη με ένα στιλ εξπρεσιονιστικό, με στοιχεία που θυμίζουν το φιλμ νουάρ και με ένα θέμα που αντλεί τόσο από τις ταινίες του «ποιητικού Ρεαλισμού» του Μαρσέλ Καρνέ όσο κι από εκείνες των Ιταλών Νεορεαλιστών.

---

<sup>59</sup> Πάπυρος Β, 638.

Την ίδια χρονιά, παρουσιάζεται και η τρίτη ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, «Το κορίτσι με τα μαύρα» (1956). Για μια ακόμη φορά, ο Κακογιάννης αντλεί θέμα από την ελληνική τραγωδία για να φτιάξει εικόνες εντυπωσιακές, με ευαισθησία φωτογραφημένες από τον Άγγλο κάμεραμαν Γουόλτερ Λάσαλι. Η επόμενη ταινία του Κακογιάννη «Το τελευταίο ψέμα» (1958) περιγράφει τον μεγαλοαστικό κόσμο της ελληνικής πρωτεύουσας με οξυδέρκεια φέρνοντας στην επιφάνεια τα φθοροποιά στοιχεία μιας τάξης που οδηγείται σε αδιέξοδα και πιθανή εξαφάνιση.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1950, η παραγωγή ταινιών διπλασιάζεται (από 25 σε 51 ταινίες στην περίοδο 1958-1959 και 52 ταινίες στην περίοδο 1959-1960), όπως διπλασιάζονται και τα εισιτήρια. Οι εμπορικές ταινίες που γυρίζονται είναι φαρσοκωμωδίες, μελό, ταινίες φουστανέλας και μιούζικαλ. Οι κωμωδίες ηθών ή παρεξηγήσεων ακολουθούσαν μια βασικά θεατρική δομή, χωρίς σημαντική κινηματογραφική έμπνευση, με μερικές μόνο εξαιρέσεις, όπως οι ταινίες του Αλέκου Σακελλάριου («Η καφετζού» (1956), «Η θεία απ' το Σικάγο» (1957), «Ένας ήρωας με παντούφλες» (1958), ο Ηλίας του 16ου» (1959), «Τα κίτρινα γάντια» (1960) κ.ά.). Άλλοι αξιόλογοι σκηνοθέτες της περιόδου είναι ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο Γιάννης Δαλιανίδης, ο Ίωνας Νταϊφάς, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ο Γιώργος Τζαβέλλας. Οι ταινίες ξεχωρίζουν για τις καλές ερμηνείες γνωστών ηθοποιών του ελαφρού θεάτρου (Γεωργίας Βασιλειάδου, Ντίνου Ηλιόπουλου, Νίκου Σταυρίδη, Γιάννη Γκιωνάκη, Κώστα Χατζηχρήστου, Βασίλη Αυλωνίτη, Θανάση Βέγγου κ.ά.).

Εξεχωριστή επιτυχία σημειώνει βέβαια και το μελό. Η ταινία «Τα κόκκινα φανάρια» (1963) του Βασίλη Γεωργιάδη βάζει υποψηφιότητα για το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας. Στην ίδια περίοδο γίνονται κι οι πρώτες αξιέπαινες προσπάθειες μεταφοράς του φιλμ νουάρ στον ελληνικό χώρο, από σκηνοθέτες όπως ο Ντίνος Κατσουρίδης («Εγκλημα στα παρασκήνια», 1960) και ο Ερρίκος Ανδρέου («Εφιάλτης», 1961).

Στη δεκαετία του 1960 η ελληνική ταινία αρχίζει να τυποποιείται, ενώ η τεχνική πλευρά βελτιώνεται σημαντικά, σε σημείο που να μπορεί άνετα να συγκριθεί με εκείνη των άλλων ευρωπαϊκών χωρών. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας, η παραγωγή φτάνει τις 100 περίπου ταινίες τον χρόνο. Το 1961 ψηφίζεται ο πρώτος ουσιαστικός νόμος «Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων» (Ν.Δ 4208/19.9.1961), με τον οποίο λαμβάνονται μέτρα για τη χρηματοδότηση παραγωγής ταινιών και την ενίσχυση των κινηματογραφικών εργαστηρίων, καθώς και ειδικά μέτρα προστασίας ξένων επιχειρήσεων που παράγουν ταινίες στην Ελλάδα. Ο συγκεκριμένος νόμος αν και προς τη σωστή κατεύθυνση δεν αξιοποιήθηκε όσο θα έπρεπε.

Η πρώτη ενδιαφέρουσα ταινία της δεκαετίας είναι «Το ποτάμι» (1960) του Νίκου Κούνδουρου, που κερδίζει και το βραβείο σκηνοθεσίας στο πρώτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Μεγάλη εμπορική επιτυχία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό σημειώνει η ταινία «Ποτέ την Κυριακή» («Τα παιδιά του Πειραιά», 1960) του Ζυλ

Ντασέν επενδυμένη με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι (κέρδισε Όσκαρ) και πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη.

Το 1961 γυρίζεται η «Συνοικία το όνειρο» του Αλέκου Αλεξανδράκη, σημαντική ταινία, δοσμένη, έστω και κάπως καθυστερημένα, στο πνεύμα του ιταλικού Νεορεαλισμού. Το 1962 με την «Ηλέκτρα» ο Μιχάλης Κακογιάννης πετυχαίνει την πρώτη και καλύτερη από τις τρεις μεταφορές της αρχαίας τραγωδίας στην οθόνη. Σημαντική, στον χώρο της ταινίας μικρού μήκους, είναι τη χρονιά αυτή (1962) η παρουσία των σκηνοθετών Δημήτρη Κολλάτου («Αθήνα ΧΨΞ»), Κώστα Σφήκα («Εγκαίνια») και Νίκου Νικολαΐδη («Λάκριμα ρέουμ»). Οι σκηνοθέτες αυτοί σύντομα θα στραφούν στην ταινία μεγάλου μήκους. Αξίζει να αναφερθεί η απολαυστική κωμωδία «Ψηλά τα χέρια, Χίτλερ» (1962) του Ροβήρου Μανθούλη, με πρωταγωνιστή τον Θανάση Βέγγο. Ο Γρηγόρης Γρηγορίου γυρίζει τον «Διωγμό» (1964), μια προβληματισμένη εικόνα της Μικρασιατικής καταστροφής.

Ο Βασίλης Γεωργιάδης, επηρεασμένος από τον αέρα ελευθερίας που κυριαρχούσε στα μέσα της δεκαετίας, γυρίζει δύο ενδιαφέρουσες από θεματικής πλευράς ταινίες: «Το χόμα βάφτηκε κόκκινο» (1965) και «Η έβδομη μέρα της δημιουργίας» (1966). Η πρώτη ταινία έχει θέμα τον έρωτα δύο γιων ενός πλούσιου γαιοκτήμονα για την ίδια γυναίκα, με φόντο όμως την αγροτική εξέγερση του Κιλελέρ και τη ζωή του αγωνιστή Μαρίνου Αντύπα. Η δεύτερη ταινία είναι διασκευή θεατρικού έργου από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη και αφορά τα όνειρα και τις χαμένες ελπίδες ενός νιόπαντρου, φτωχού ζευγαριού. Στο μεταξύ η πολιτική όξυνση θα οδηγήσει στη δικτατορία και, για μια ακόμη φορά, ο κινηματογράφος φιμώνεται.

Στην περίοδο 1966-1967, θα γυριστούν 117 ταινίες, ο μεγαλύτερος αριθμός παραγωγής ταινιών στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Το 95% των ταινιών αυτών αποτελείται από καθαρά εμπορικές ταινίες που καλύπτουν και την τεράστια πλειοψηφία των εισπράξεων, σταθεροποιώντας τη θέση γνωστών αστεριών, όπως της Αλίκης Βουγιουκλάκης, της Τζένης Καρέζης, της Ζωής Λάσκαρη, του Θανάση Βέγγο, του Νίκου Κούρκουλου, της Ρένας Βλαχοπούλου, του Κώστα Βουτσά κ.ά. Πέρα, όμως, από τον καθαρά εμπορικό κινηματογράφο, τα μέσα της δεκαετίας βλέπουν την εμφάνιση μιας ομάδας νέων σκηνοθετών που θα καταπιαστούν με θέματα επίκαιρα, αλλά και με θέματα που τους ενδιαφέρουν προσωπικά, γυρίζοντας ταινίες διαφορετικές από εκείνες που έφτιαχναν οι παλιότεροι σκηνοθέτες. Οι νέοι αυτοί σκηνοθέτες (Αλέξης Δαμιανός, Παντελής Βούλγαρης, Τώνια Μαρκετάκη και λίγο αργότερα οι Θόδωρος Αγγελόπουλος, Νίκος Νικολαΐδης, Κώστας Φέρρης και άλλοι) θα προκαλέσουν μια ανατροπή των δεδομένων, ανοίγοντας νέους δρόμους και εισάγοντας νέες προβληματικές στον ελληνικό κινηματογράφο. Με μικρού μήκους ταινίες κάνουν την εμφάνισή τους σκηνοθέτες όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Παντελής Βούλγαρης, η Τώνια Μαρκετάκη, ο Νίκος Νικολαΐδης, ο Κώστας Σφήκας, ο Σταύρος Τορνές, ο Θόδωρος Μαραγκός, ο Λάμπρος Λιαρόπουλος, ο Τάκης Παπαγιαννίδης, ο Τάσος Ψαρράς, η Φρίντα Λιάππα, ο Λάκης Παπαστάθης κ.ά.

Με την πτώση της δικτατορίας (1974), αρχίζει να κυριαρχεί ο ελληνικός κινηματογράφος της νεώτερης γενιάς. Η ταινία η οποία σημαδεύει καίρια τον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής είναι «Ο θίασος» (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, όπου, μέσα από την περιπλάνηση ενός μπουλουκιού ηθοποιών στην ελληνική επαρχία και με βάση τον μύθο των Ατρείδων, ο Αγγελόπουλος μας δίνει μια εικόνα, εικαστικά συναρπαστική, της Ελλάδας και της ιστορίας της, στην περίοδο 1939-1952. Ο σκηνοθέτης καταφέρνει να φτιάξει έναν επικό κινηματογράφο, που αντλεί από τον Μπρεχτ αλλά και από όλο τον σύγχρονο κινηματογράφο.

Στην περίοδο αυτή ανθεί και το ντοκιμαντέρ που αρχίζει να καταγράφει κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα και τους αγώνες ενάντια στη δικτατορία. Άνθηση παρατηρείται και στον πειραματικό κινηματογράφο με σκηνοθέτες όπως ο Κώστας Σφήκας («Μοντέλο», 1974, «Μητροπόλεις», 1975) και ο Κώστας Φέρρης («Η φόνισσα» (1974). Παρά την πτώση στα εισιτήρια και στον αριθμό παραγωγής ταινιών οι νέοι Έλληνες σκηνοθέτες εξακολουθούν να γυρίζουν με τον ίδιο ενθουσιασμό τις ταινίες τους. Οι περισσότερες καταπιάνονται με κοινωνικοπολιτικά θέματα («Χάπυ Ντέυ», 1976, του Παντελή Βούλγαρη, «Το βαρύ πεπόνι», 1977, του Παύλου Τάσιου), αλλά και με γενικά κοινωνικά ή και υπαρξιακά προβλήματα («Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας» του Νίκου Παναγιωτόπουλου, « Δύο φεγγάρια τον Αύγουστο» του Κώστα Φέρρη, «Ταξίδι του μέλιτος» του Γιώργου Πανουσόπουλου, « Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο» του Νίκου Ζερβού).

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος συνεχίζει τη δική του ξεχωριστή πορεία στην καταγραφή και στον σχολιασμό των πολιτικών και κοινωνικών προβλημάτων της χώρας, αλλά και γενικότερα της περιοχής των Βαλκανίων («Ο Μεγαλέξαντρος», 1980, «Ταξίδι στα Κύθηρα, 1984, «Ο μελισσοκόμος», 1986, «Τοπίο στην ομίχλη», 1988, «Το μετέωρο βήμα του πελαργού», 1991, «Το βλέμμα του Οδυσσέα», 1955). Ο Παντελής Βούλγαρης ερευνά την ιστορία, αλλά και τις ανθρώπινες σχέσεις («Ελευθέριος Βενιζέλος», 1980, «Τα πέτρινα χρόνια», 1985, «Η φανέλα με το 9», 1988, «Οι ήσυχες μέρες του Αυγούστου», 1991, «Ακροπόλ», 1995). Ο Νίκος Κούνδουρος στρέφεται σε ιστορικά θέματα και δράματα εποχής («Μπορντέλο», 1984, «Ένας ερωδιός για τη Γερμανία», 1987, κ.ά.). Ο Γιώργος Καρυπίδης επιλέγει το υπαρξιακό θρίλερ («Στη σκιά του φόβου», 1988). Ο Λάκης Παπαστάθης επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην ελληνοκεντρική κουλτούρα («Όταν οι Έλληνες...», 1981, «Θεόφιλος», 1987) και ο Απόστολος Δοξιάδης στη Νεορθοδοξία («Τεριρέμ», 1987).

Ο Κώστας Φέρρης αναπλάθει τη ζωή μιας λαϊκής τραγουδίστριας («Ρεμπέτικο», 1983) πριν στραφεί στην αρχαία τραγωδία («Oh! Babylon», 1988). Ο Βασίλης Βαφέας συνεχίζει τις αναζητήσεις του στον χώρο της οπτικής βασικά κωμωδίας («Το ρεπό», 1982, «Ο έρωτας του Οδυσσέα», 1984, «120 ντεσιμπέλ», 1987 «Η κόκκινη μαργαρίτα», 1990) ενώ στον τομέα της σατιρικής κωμωδίας βρίσκουμε τον Νίκο Περάκη («Άρπα κόλλα», 1982, «Λούφα και παραλλαγή», 1984).

Η νεώτερη γενιά εκπροσωπείται από σκηνοθέτες όπως ο Δημήτρης Παναγιωτάτος («Νύχτα με τη Σιλένα», 1986, «Εραστές στη μηχανή του χρόνου», 1990), ο Νίκος Γραμματικός («Κλειστή στροφή», 1991, «Η εποχή των δολοφόνων» 1993), ο Σωτήρης Γκορίτσας («Δέσποινα», 1990, «Απ' το χιόνι», 1993, «Βαλκανιζατέρ», 1997), ο Αντώνη Κόκκινος («Τέλος εποχής», 1994, «Ο αδελφός κι εγώ», 1997), η Τώνια Μαρκετάκη («Η τιμή της αγάπης», 1984), «Κρυστάλλινες νύχτες», 1991), η Φρίντα Λιάπα («Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί», 1981, «Ήταν ένας ήσυχος θάνατος», 1986, «Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης», 1991), η Μαρία Γαβαλά («Άρωμα βιολέτας», 1985, «Το μαγικό γυαλί», 1988) και η Αγγελική Ηλιοπούλου («Το πέρασμα», 1989).<sup>60</sup>

## 2.3 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ

Στην ενότητα αυτή θα μελετήσουμε τρόπους και τεχνικές απόδοσης της εικόνας, όπως τη γωνία λήψης, το βάθος πεδίου, την προοπτική, τον φωτισμό και το χρώμα, που συνιστούν τη βασική εικαστική εργαλειοθήκη του κινηματογραφιστή. Δεδομένου ότι το κύριο μέσο απεικόνισης στον κινηματογράφο είναι η φωτογραφία, θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε αυτά τα εργαλεία «φωτογραφικά». Χρησιμοποιούμε όμως τον όρο «εικαστικά» για να επεκτείνουμε την εφαρμογή τους και σε ταινίες κινουμένων σχεδίων (animation), που μοιράζονται εν πολλοίς τις ίδιες αρχές.

### 2.3.1 Οι φακοί και η χρήση τους

Φακός στη φυσική ονομάζεται ένα διάφανο μέσο, συνήθως από γυαλί, μέσω του οποίου σχηματίζεται το οπτικό είδωλο. Οι έννοιες που σχετίζονται από τεχνική άποψη με τη χρήση των φακών και καθορίζουν την ποιότητα της εικόνας είναι οι εξής:

1. Εστιακή απόσταση: Είναι η απόσταση του φακού από το φιλμ όταν ο φακός εστιάζεται στο άπειρο (εστιακό μήκος).
2. Φωτεινότητα του φακού: Εκφράζεται από τη σχέση του εστιακού μήκους και τη διάμετρο του φακού. Έτσι, π.χ. με εστιακό μήκος 80 mm και διάμετρο 20 mm, η φωτεινότητα του φακού είναι F 1:4, ή F4. Λέγεται και ωφέλιμο άνοιγμα, μέγιστο άνοιγμα ή σχετικό άνοιγμα.
3. Διάφραγμα: Είναι ο μηχανισμός που επιτρέπει και ρυθμίζει την αναγκαία ποσότητα φωτός που θα χρειαστεί να φτάσει δια μέσου του φακού στο φιλμ.

---

<sup>60</sup> Πάπυρος Β, 639-642.

4. Βάθος πεδίου: Είναι η απόσταση πριν και μετά από το σημείο εστίασης του φακού όπου ο χώρος και τα αντικείμενα είναι στην εικόνα νεταρισμένα.<sup>61</sup>

Με βάση την εστιακή τους απόσταση οι φακοί χωρίζονται στις εξής κατηγορίες:

1. Κανονικοί φακοί (normal): Στο video και στο φιλμ των 16mm η εστιακή απόσταση του κανονικού φακού είναι 50 mm. Οι κανονικοί φακοί προσεγγίζουν ως προς την απόδοσή τους τα δεδομένα του ανθρώπινου ματιού και δεν προκύπτει καμιά διαφοροποίηση στα εσωτερικά στοιχεία του κάδρου.

2. Ευρυγώνιοι φακοί: Στο video και στο φιλμ των 16mm η εστιακή απόσταση των ευρυγώνιων φακών είναι μικρότερη από τα 25mm, ενώ στο φιλμ των 35mm είναι μικρότερη από τα 50mm. Από τη χρήση των ευρυγώνιων φακών προκύπτουν εσωτερικά στο κάδρο οι εξής τροποποιήσεις:

A) Μεγαλύτερο μέγεθος κάδρου. Αν από μια συγκεκριμένη θέση π.χ. ο νορμάλ φακός θα μας έδινε ένα κοντινό κάδρο, ο ευρυγώνιος θα μας δώσει μέσο πλάνο.

B) Μεγαλύτερο βάθος πεδίου. Γενικά, σε σχέση με τους νορμάλ φακούς, οι ευρυγώνιοι μας δίνουν μεγαλύτερη απόσταση νεταρισμένης εικόνας πριν και μετά το σημείο εστίασης

Γ) Αλλοίωση της προοπτικής. Με τη χρήση των ευρυγώνιων φακών έχουμε διαφορετική σχέση μεταξύ των επιπέδων του θέματος ως προς τη διάταξή τους μέσα στον χώρο, συμπίεση αισθητή με τάση τα επίπεδα αυτά να κολλήσουν το ένα πάνω στο άλλο. Συνεπώς ως προς αυτή την παράμετρο, η ρεαλιστική σχέση μεταξύ των επιπέδων του θέματος αποδίδεται μόνο από τον νορμάλ φακό. Με τους ευρυγώνιους οι αποστάσεις μεταξύ των θεμάτων μεγαλώνουν, ενώ με τους τηλεφακούς μικραίνουν.

3. Φακοί ζουμ: Οι φακοί ζουμ είναι φακοί μεταβλητού εστιακού μήκους. Πρόκειται στην ουσία για μια συστοιχία φακών που καλύπτουν όλη την γκάμα από τον ευρυγώνιο μέχρι και τον τηλεφακό. Πρόκειται για μια καινούρια σχετικά ανακάλυψη, που έφερε επανάσταση στα εκφραστικά δεδομένα του κινηματογράφου. Τελείως εμπειρικά μπορούμε να πούμε ότι ενώ στην κίνηση της μηχανής έχουμε την αίσθηση ότι πλησιάζουμε ή απομακρυνόμαστε εμείς από το θέμα, στην περίπτωση του ζουμ, η αίσθηση που μας δίνεται είναι ότι το θέμα πλησιάζει ή απομακρύνεται από εμάς. Αυτό οφείλεται ακριβώς στην αλλοίωση της προοπτικής που συνεπάγεται η χρήση της κάθε διαφορετικής κατηγορίας φακών. Εκεί που π.χ. στον τηλεφακό τα επίπεδα του θέματος είναι τελείως κολλημένα το ένα με το άλλο, όσο προχωρούμε προς τον

---

<sup>61</sup> Πολέμης, *Τεχνικός*, 372.



ευρυγώνιο τα επίπεδα αυτά ξεκολλάνε με τάση διπλασιασμού της απόστασης μεταξύ τους. Συνεπώς, είναι απόλυτα εμφανές ότι ο φακός ζουμ σε καμία περίπτωση δεν υποκαθιστά την κίνηση της μηχανής, αλλά αποτελεί ένα αυτόνομο εκφραστικό μέσο στη διάθεση του σκηνοθέτη, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε όλες τις περιπτώσεις όπου οι διαφοροποιήσεις που προκύπτουν στα εσωτερικά δεδομένα του κάδρου εξυπηρετούν αισθητικά.<sup>62</sup>

### 2.3.2 Το κινηματογραφικό κάδρο

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι όλη η οπτική πληροφορία ενός κινηματογραφικού έργου εμπεριέχεται σε ένα προβαλλόμενο ορθογώνιο πλαίσιο που ονομάζουμε «κάδρο», κάτι σαν τον «καμβά» του κινηματογραφιστή. Η αναλογία των διαστάσεων αυτού του πλαισίου, η οργάνωση της πληροφορίας μέσα σε αυτό καθώς και ο δηλούμενος χώρος έξω από αυτό είναι επιλογές καθοριστικές του ύφους του δημιουργού και του τρόπου που αντιλαμβανόμαστε την ταινία. Όσον αφορά την αναλογία του κάδρου, οι διαθέσιμες σήμερα επιλογές κινηματογραφικού κάδρου, εκφραζόμενες με τον λόγο πλάτους προς ύψος, είναι: 1.33:1, 1.66:1, 1.85:1 και 2.35:1. Το κάδρο 1.33:1 ήταν το αρχικό κάδρο, το οποίο καθιερώθηκε ως πρότυπο από την εποχή του βωβού κινηματογράφου και επεκράτησε για αρκετές δεκαετίες. Είχε υιοθετηθεί και από την τηλεόραση μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνα. Η εμφάνιση των πιο επιμήκων κάδρων στα μέσα της δεκαετίας του 1950 προκάλεσε αντιδράσεις. Ο Γερμανός σκηνοθέτης Fritz Lang έλεγε σκωπτικά ότι το *cinemascope* (2.35:1 της εποχής) είναι «για τα φίδια και τις κηδείες». Ο Γάλλος Jean Renoir διαμαρτυρόταν ότι «έτσι καταδικάζεται το κοντινό πλάνο» Είναι επίσης γνωστό ότι ο Sergei Eisenstein ήταν φανατικός υπέρμαχος ενός «τετράγωνου κάδρου», που θα έδινε ίσο βάρος στην οριζόντια και την κατακόρυφη σύνθεση.<sup>63</sup>

Αν η επιλογή του κινηματογραφικού «καμβά» είναι καθοριστικής σημασίας για την εικαστική δυναμική μιας ταινίας, η οργάνωση της οπτικής πληροφορίας μέσα στο κάδρο είναι από τα πιο ουσιώδη συστατικά του προσωπικού ύφους του δημιουργού. Υπάρχουν τόσες διαφορετικές προσεγγίσεις της σύνθεσης του κάδρου που καθιστούν προβληματική την κωδικοποίησή της σε κανόνες. Οι αρκετές «θεωρίες σύνθεσης» που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς, όπως ο «κανόνας των 5 τριών τρίτων», ή αυτός της ενδεδειγμένης διαίρεσης του κάδρου σύμφωνα με τις αναλογίες της «χρυσής τομής», είναι εξαιρετικά περιορισμένες ως αναλυτικά εργαλεία αλλά και περιοριστικές ως δημιουργικές προδιαγραφές και έχουν ούτως ή άλλως ξεπεραστεί μέσα από τη διαρκή αισθητική αναζήτηση στην ιστορία του κινηματογράφου. Ένα αποτελεσματικός τρόπος για τη μελέτη της σύνθεσης του κάδρου είναι να διακρίνουμε μέσα σε αυτό συγκεκριμένους άξονες και ζώνες που

<sup>62</sup> Πολέμης, *Τεχνικός*, 373-374.

<sup>63</sup> Καλαμπάκας & Κυριακούλάκος, 36.

παίζουν καθοριστικό ρόλο στην οργάνωση της οπτικής πληροφορίας. Με τον όρο «άξονες» εννοούμε νοητές ευθείες γραμμές που αποκτούν ιδιαίτερη φόρτιση στην εικαστική σύνθεση. Οι άξονες αυτοί μπορεί να καθορίζονται από: α) την κατεύθυνση του βλέμματος, β) μια κίνηση, υπαρκτή ή δυνητική, γ) στοιχεία του σκηνικού χώρου, δ) την προοπτική, ε) τον φωτισμό. Με τον όρο «ζώνες» εννοούμε νοητά επίπεδα στα οποία κατανέμεται η οπτική πληροφορία. Τα επίπεδα αυτά μπορούν να κατακερματίζουν το κάδρο σε μικρότερα κάδρα (frame-in-frame) ή να ορίζουν διακριτές «ζώνες βάθους» σε σχέση με το σημείο παρατήρησης.<sup>64</sup>

Όποιες κι αν είναι οι αναλογίες ή η σύνθεσή του, το κινηματογραφικό κάδρο επιλέγει να μας δείξει ένα ορισμένο τμήμα του χώρου, αποκομμένο χειρουργικά από τον περίγυρό του. Κατά τον θεωρητικό Noel Burch, κάθε κάδρο ανεξαιρέτως ορίζει ταυτόχρονα 6 αόρατους χώρους, με τους οποίους «συνομιλεί»: 1) τον χώρο αριστερά του κάδρου, 2) τον χώρο πάνω από το κάδρο, 3) τον χώρο δεξιά του κάδρου, 4) τον χώρο κάτω από το κάδρο, 5) τον χώρο πίσω από την κάμερα και 6) τον χώρο που βρίσκεται κρυμμένος πίσω από στοιχεία του σκηνικού. Αυτοί οι «εκτός πεδίου», αόρατοι χώροι βρίσκονται σε συνεχή διάλογο με την ορατή πληροφορία. Ισχυρές νύξεις αυτής της σύνδεσης ορατού και αοράτου προσφέρει κατά κύριο λόγο ο ήχος (ακούμε κάτι/κάποιον που δε βλέπουμε) αλλά ακόμα και ένα βλέμμα ή μια αντίδραση ενός χαρακτήρα προς κάτι/κάποιον εκτός οθόνης. Κάποιοι δημιουργοί έχουν αναγάγει την ιδιαίτερη φόρτιση του «εκτός πεδίου» σε κύρια μορφολογική επιλογή στο έργο τους.<sup>65</sup>

### 2.3.3 Η γωνία λήψης

Οι θέσεις της μηχανής σε οριζόντιο επίπεδο ως προς τη δράση είναι οι εξής:

1. Θέση face. Η θέση αυτή λέγεται και μετωπική, καθώς η κάμερα τοποθετείται ακριβώς απέναντι από το κινηματογραφούμενο θέμα, φέρνοντας πρόσωπο με πρόσωπο τον θεατή με τον ηθοποιό. Είναι η πιο συνηθισμένη θέση της μηχανής. Η κατεύθυνση του βλέμματος μπορεί να είναι προς τον φακό, οπότε η σχέση ηθοποιού και κοινού είναι άμεση, ή προς οποιαδήποτε πλευρά του κάδρου, οπότε ορίζεται σαν σχέση του ηθοποιού με κάποιο άλλο σημείο της δράσης με τον θεατή σαν βασικό κριτή της κατάστασης.

2. Θέση profile. Με δεδομένο ότι το βλέμμα του ηθοποιού δεν κατευθύνεται στον θεατή, η θέση αυτή δημιουργεί μια διαλεκτική σχέση του ηθοποιού με κάποιο άλλο πρόσωπο ή στοιχείο δράσης. Αναδεικνύει μια μορφή σύγκρουσης ή αντιπαράθεσης όταν στη διαδοχή των πλάνων αντιπαραβάλλονται ένα δεξί με ένα αριστερό προφίλ ή

<sup>64</sup> Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 39.

<sup>65</sup> Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 42.

μια τάση φυγής όταν έχουμε ένα πρόσωπο ή κάτι κινούμενο. Γενικά από τη θέση αυτή δίνεται η αίσθηση της κίνησης ή της αναχώρησης.

3. Θέση dos (πλάτη). Η θέση αυτή, καθώς καταγράφει την πλάτη και όχι το πρόσωπο του ηθοποιού, δημιουργεί στον θεατή την αίσθηση του ερωτηματικού, της αναμονής, της αμφιβολίας. Τοποθετεί τον ηθοποιό σε σχέση άμυνας ή απολογίας προς το στοιχείο που βρίσκεται σε σχέση face στο κάδρο, είτε αυτό είναι άλλο πρόσωπο είτε άλλο στοιχείο δράσης. Κινηματογραφώντας ένα πρόσωπο χωρίς να το αποκαλύπτουμε στον θεατή, δημιουργούμε ερωτηματικά ως προς την ταυτότητά του, τη συναισθηματική του κατάσταση, την έκφρασή του. Αυτό το εκτός οπτικού πεδίου δραματικό γεγονός δημιουργεί μια ατμόσφαιρα ιδιαίτερης έντασης.

4. ΘΕΣΗ  $\frac{3}{4}$ . Σε αυτή τη θέση η κάμερα μπορεί να λειτουργεί σε θέση μετωπική, πλάτη, αριστερά ή δεξιά από το κινηματογραφούμενο πρόσωπο. Αναδεικνύει τη σχέση του προσώπου ή του αντικειμένου με κάποιο άλλο πρόσωπο, αντικείμενο ή κατάσταση. Π.χ. το κλασικό πλάνο ενός διαλόγου δύο προσώπων όπου βλέπουμε το πρόσωπο του ομιλητή που το βλέμμα του κατευθύνεται προς τη μία πλευρά του κάδρου και στη συνέχεια του συνομιλητή του, του οποίου το βλέμμα κατευθύνεται στην άλλη πλευρά του κάδρου.

Οι θέσεις της μηχανής ως προς το ύψος είναι οι εξής:

1. Από το ύψος των ματιών (eye level). Εδώ η κάμερα τοποθετείται στο ύψος των ματιών ενός μέσου αναστήματος ανθρώπου και από αυτή τη θέση καταγράφει τη δράση μετωπικά, προφίλ, πλάτη, θέση  $\frac{3}{4}$ . Είναι η συνηθέστερη θέση της μηχανής και, δεδομένου ότι απλά δηλώνει την οπτική του θεατή απέναντι στη δράση αντικειμενικά, δε δηλώνει τίποτα ιδιαίτερο σαν κριτική τοποθέτηση απέναντι στη δράση. Σε ό,τι αφορά στα πρόσωπα τοποθετούμε τη μηχανή στο ύψος των ματιών, για τοπία και αντικείμενα χρησιμοποιούμε σαν σημείο αναφοράς την υπαρκτή ή νοητή γραμμή του ορίζοντα.

2. Από ψηλά – πλονζέ (plonge-high level). Στην περίπτωση αυτή η κάμερα τοποθετείται ψηλότερα από το θέμα σε μια σχέση που ξεκινάει από μια ελαφριά κλίση και φτάνει μέχρι και την τελειώς κάθετη θέση πάνω από το θέμα. Με δεδομένη τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην κάμερα και το θέμα, μπορούμε να πούμε ότι στην περίπτωση αυτή ισχύει ό,τι και στην καθημερινότητά μας, στις μεταξύ μας σχέσεις σε ανάλογη περίπτωση. Είναι γνωστή η έκφραση «κοιτάζω κάτι αφ' υψηλού». Αυτό σημαίνει ότι βλέπω κάτι από θέση υπεροχής και το αντιμετωπίζω έχοντάς το σε μειονεκτική θέση απέναντί μου. Ακριβώς αυτή η σχέση δημιουργείται μεταξύ κάμερας και θέματος. Η κάμερα, τοποθετημένη σε θέση υπεροχής έναντι της δράσης, συντελεί στο να μειωθεί, να κολλήσει η δράση στη γη. Η θέση αυτή της μηχανής μειώνει έως και εξαφανίζει τον ορίζοντα, υπαρκτό ή νοητό, από το κάδρο και κολλάει

το θέμα στη γη, στο χώμα, υποβιβάζοντάς το. Με βάση την ίδια την έννοια του ανθρώπου (άνθρωπος = άνω θρώσκων), η ματιά προς τα κάτω σημαίνει προσγείωση, μείωση, ισοπέδωση, σε αντίθεση με τη ματιά προς τα πάνω, που σημαίνει εξιδανίκευση, ανέβασμα, θεοποίηση. Βέβαια, υπάρχουν περιπτώσεις όπου το θέμα, όντας φορτισμένο με τεράστια ηθική δύναμη, μπορεί να ανατρέψει τα δεδομένα της κάμερας. Για παράδειγμα, στην ταινία του Φεντερίκ Ροσίφ «Πεθαίνοντας στη Μαδρίτη», η κάμερα καδράρει σε κάθετο πλονζέ μια επαναστάτρια σε μια κυκλική πλατεία στην οποία απολήγουν διάφοροι δρόμοι από τους οποίους προσεγγίζουν φαλαγγίτες που κυνηγούν αυτή τη γυναίκα. Η λήψη αυτή όχι μόνο δεν εκμηδενίζει αυτή τη γυναίκα, αντίθετα την εξυψώνει τονίζοντας την αγωνιστικότητά της. Δεν εκμηδενίζει τη γυναίκα, εκμηδενίζει όμως την ανθρώπινη βία και μέσα από αυτήν εξυψώνεται η ανθρώπινη δύναμη. Οι δύο αυτές θέσεις της μηχανής (πλονζέ και κόντρ-πλονζέ) λέγονται και «δυναμικές» θέσεις της μηχανής, ακριβώς για το έντονο αισθητικό αποτέλεσμα που συνεπάγεται η χρήση τους.<sup>66</sup>

### 2.3.4 Το κινηματογραφικό πλάνο

Η έννοια «πλάνο» απαντάται συχνά στην κινηματογραφική ορολογία με διαφορετική ερμηνεία κάθε φορά ανάλογα με την περίπτωση για την οποία χρησιμοποιείται. Οι επικρατέστερες ερμηνείες της λέξης είναι οι εξής:

1. Η έννοια «πλάνο» σαν κινηματογραφική μονάδα. Με τον όρο «πλάνο», αναφερόμαστε στην κάθε μεμονωμένη κινηματογραφική εικόνα που λειτουργεί στη γλώσσα του κινηματογράφου σαν μονάδα, κρατώντας τη σημασία που έχει για τη λογοτεχνία η έννοια «φράση». Όπως στη λογοτεχνία πολλές φράσεις συγκροτούν και ολοκληρώνουν μια νοηματική ενότητα, με τον ίδιο τρόπο στον κινηματογράφο πολλά πλάνα – κινηματογραφικές εικόνες συγκροτούν και περιγράφουν ολοκληρωμένα μια σκηνή.
2. Ως προς τη χρήση της κινηματογραφικής εικόνας στα διάφορα στάδια της παραγωγής θα συναντήσουμε πρακτικά την έννοια «πλάνο» στις εξής μορφές: Πλάνο γυρίσματος: Είναι η εικόνα που προκύπτει από το ξεκίνημα της λήψης μέχρι το σταμάτημά της. Σαφώς στο μήκος αυτό περιλαμβάνονται εκτός από την εικόνα και όλα τα στοιχεία του ήχου που της αναλογούν. Ακριβώς με αυτή την έννοια, του γυρίσματος, περιγράφεται το κάθε πλάνο στο ντεκουπάζ.
3. Η έννοια «πλάνο» σαν μέγεθος κάδρου. Με τον όρο «πλάνο» αναφερόμαστε επίσης στην ειδική σχέση σύνθεσης του κάδρου όπως αυτή καθορίζεται από την απόσταση από την οποία καταγράφει η κάμερα τη δράση και από τον φακό που χρησιμοποιεί. Με βάση αυτά τα στοιχεία προκύπτουν διάφορα πιθανά μεγέθη κάδρων

<sup>66</sup> Πολέμης, *Τεχνικός*, 367-369.

που ονομάζονται και αυτά «πλάνα» και το καθένα από αυτά, ανάλογα με τα εσωτερικά του στοιχεία, λειτουργεί διαφορετικά στη συνείδηση του θεατή. Στα πιθανά μεγέθη κάδρων- πλάνων διακρίνουμε τις εξής τρεις σημαντικές κατηγορίες:

A) Γενικά πλάνα: Περιλαμβάνουν μέσα στο κάδρο το σύνολο του γενικού θέματός μας ή μια ολοκληρωμένη ενότητά του. Π.χ. αν θέμα μας είναι μια πλατεία, το γενικό πλάνο της θα περιλαμβάνει ολόκληρη την πλατεία ή ένα μεγάλο ολοκληρωμένο τμήμα της. Στα γενικά πλάνα κυρίαρχο στοιχείο είναι ο χώρος και η όποια ανθρώπινη παρουσία λειτουργεί σαν στοιχείο αυτού του χώρου. Συνεπώς τα γενικά πλάνα έχουν κατ' αρχάς περιγραφικό χαρακτήρα, καθώς παρουσιάζουμε στον θεατή το σύνολο του θέματος επιτρέποντάς του τον σχηματισμό ολοκληρωμένης εντύπωσης ως προς αυτό. Σαν πλάνα δράσης, τα γενικά πλάνα χρησιμοποιούνται όταν η δράση υλοποιείται σε ομαδικό κι όχι ατομικό επίπεδο και πάντα απλώνεται μέσα στο χώρο, π.χ. σκηνές μαχών, διαδηλώσεων, μαζικών γενικά εκδηλώσεων. Κανένα στοιχείο δε λειτουργεί ατομικά στα γενικά πλάνα, έστω και αν αυτό είναι απόλυτα προσδιορισμένο στα προηγούμενα πλάνα, Π.χ. ο ήρωας της ταινίας μας, που είναι σαφώς απόλυτα προσδιορισμένος σαν πρόσωπο μέσα στη δράση, σε ένα γενικό πλάνο, θα λειτουργεί όχι σαν μονάδα αλλά μέσα στον χώρο και το κοινωνικό σύνολο. Στα γενικά πλάνα περιλαμβάνονται δύο κατηγορίες πλάνων: Γενικό πλάνο (extreme long shot – plan general), ημιγενικό πλάνο (long shot – plan demi ensemble).

B) Μέσα πλάνα: Στα μέσα πλάνα, κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί ο ανθρώπινος παράγοντας ή το πολύ ειδικό θέμα μας, καθώς ο χώρος υπάρχει μεν σαν κατάσταση, δεν έχει όμως κυρίαρχο ρόλο. Στα μέσα πλάνα κεντρικό στοιχείο του κάδρου μας αποτελεί ένας, δύο ή μια ομάδα ατόμων, ολόκληροι ή στο μεγαλύτερο μέρος του σώματός τους μέσα στο κάδρο. Εδώ ο χώρος υπάρχει απλά για να προσδιοριστεί καλύτερα η θέση των προσώπων και δεν αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο, λειτουργεί απλά σαν φόντο. Από τη φύση τους τα μέσα πλάνα λειτουργούν κυρίως σαν πλάνα δράσης, καθώς τα πρόσωπα, κύριοι φορείς της δράσης, έχουν σε αυτά κυρίαρχο ρόλο. Στα μέσα πλάνα περιλαμβάνονται 2 κατηγορίες πλάνων.

- Μεσαίο (Medium shot ή waist shot – plan moyen) είναι το πλάνο που περιλαμβάνει έναν ή μία ομάδα ανθρώπων ολόκληρους μέσα στο κάδρο με μικρά περιθώρια τοποθέτησής τους μέσα στον χώρο.
- Αμερικάνικο (Knee shot-plan American). Στο πλάνο αυτό έχουμε έναν ή μία ομάδα ανθρώπων από τα γόνατα και πάνω. Ονομάζεται Αμερικάνικο πλάνο γιατί χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τον Αμερικάνικο κινηματογράφο, ιδιαίτερα το γουέστερν, γιατί, με βάση τους κανόνες της σύνθεσης, το πλάνο αυτό προβάλλει εξαιρετικά τη μέση των ηρώων όπου, κατά παράδοση στο γουέστερν, βρίσκονται τα πιστόλια, βασικό στοιχείο δράσης του συγκεκριμένου είδους.

Γ) Κοντινά πλάνα: Στα κοντινά πλάνα, απόλυτα κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί ο ανθρώπινος παράγοντας και ιδιαίτερα το ανθρώπινο πρόσωπο, καθώς η παρουσία του χώρου μειώνεται στο ελάχιστο ή εξαφανίζεται παντελώς. Συνεπώς τα πλάνα αυτά λειτουργούν σαν πλάνα αντιδράσεων, καθώς στο μεγεθυμένο ανθρώπινο πρόσωπο, κυρίαρχο στοιχείο του κάδρου, μπορεί να εντοπιστεί η παραμικρή αντίδραση, έκφραση ενός κυρίαρχου συναισθήματος. Όταν τα κοντινά πλάνα χρησιμοποιούνται σαν πλάνα δράσης, η δράση αυτή αποκτά κυρίαρχο ρόλο και τονίζονται ιδιαίτερα κάποιες σημαντικές λεπτομέρειές της. Στα κοντινά πλάνα περιλαμβάνονται 4 συνολικά είδη πλάνων.

- Πλάνο ραπροσέ (plan rapproche). Το πλάνο αυτό περιλαμβάνει έναν άνθρωπο από τη μέση και πάνω. Ο χώρος υπάρχει ακόμα σαν στοιχείο, αλλά κυριαρχεί το ανθρώπινο πρόσωπο σε συνάρτηση με το ανθρώπινο σώμα.
- Μπούστο (Medium close up head and shoulders-plan buste rapproche). Στην περίπτωση αυτή έχουμε ένα ανθρώπινο πρόσωπο από το στήθος και πάνω. Κυρίαρχο στοιχείο είναι το πρόσωπο με αποκλεισμένο αισθητά ακόμα και το υπόλοιπο σώμα το οποίο, ωστόσο, υπάρχει και δηλώνεται σαν κατάσταση.
- Κοντινό (close up-gros plan). Εδώ έχουμε στο κάδρο μας αποκλειστικά και μόνο το ανθρώπινο πρόσωπο μεγεθυμένο έτσι ώστε η παραμικρή του αντίδραση να αποκτά τεράστια βαρύτητα για τον θεατή.
- Πολύ κοντινό (Extreme close up tight head shot-tres gros plan-detail). Εδώ η κάμερα επικεντρώνει σε μια σημαντική λεπτομέρεια καδράροντας μόνο αυτή π.χ. μάτια, χείλη, χέρι, τσιγάρο στο τασάκι κ.λπ. Είναι αυτονόητο ότι η λεπτομέρεια αυτή, ακριβώς επειδή τονίζεται ιδιαίτερα, αποκτά τεράστια και καθοριστική σημασία μέσα στη δράση.

4. Υποκειμενικό πλάνο: Σαν «υποκειμενικό», χαρακτηρίζεται ένα πλάνο όταν η κάμερα παίρνει τη θέση ενός προσώπου της δράσης, αντιμετωπίζοντας ένα κομμάτι της μέσα από τη συγκεκριμένη προσωπική του οπτική. Για να χαρακτηριστεί ένα πλάνο σαν «υποκειμενικό», θα πρέπει απαραίτητα πριν ή μετά το συγκεκριμένο πλάνο να γίνεται αισθητή η παρουσία του ήρωα του οποίου τη θέση παίρνει η μηχανή. Π.χ. έχουμε ένα πρόσωπο που κοιτάζει από ένα παράθυρο, το επόμενο πλάνο, που μπορεί να είναι η άποψη του δρόμου, θεωρείται υποκειμενικό του συγκεκριμένου προσώπου. Το ίδιο θα συμβεί αν υπάρχει αντίστροφη σειρά των πλάνων, πρώτα το πλάνο του δρόμου και μετά το συγκεκριμένο πρόσωπο. Στην περίπτωση αυτή το πλάνο λειτουργεί αρχικά σε αντικειμενική σχέση για να έρθει στη συνέχεια να ανατρέψει τη λειτουργία του, το δεύτερο πλάνο του ανθρώπου που κοιτάζει. Κατά κανόνα υποκειμενική χροιά έχουν τα πλάνα του διαλόγου μεταξύ δύο ηθοποιών. Το αποτέλεσμα που προκύπτει από τη χρήση των υποκειμενικών πλάνων

είναι ο θεατής να ταυτίζεται απόλυτα με τη δράση αλλά και με τον συγκεκριμένο χαρακτήρα.<sup>67</sup>

### 2.3.5 Το βάθος πεδίου

Το πόσο και ποιο μέρος της εικόνας βλέπουμε με ευκρίνεια είναι θέμα επιλογής και αποτελεσματικός εικαστικός τρόπος χειρισμού της προσοχής του θεατή. Με τον όρο «βάθος πεδίου» εννοούμε το εύρος των αποστάσεων από τον φακό, μέσα στο οποίο τα αντικείμενα αποτυπώνονται με φωτογραφική ευκρίνεια. Τεχνικά, το βάθος πεδίου είναι συνάρτηση α) του διαφράγματος του φακού, β) της εστιακής απόστασης του φακού, γ) της απόστασης από το θέμα. Ένα περιορισμένο βάθος πεδίου επιτρέπει την επιλεκτική εστίαση και άρα την απομόνωση ενός στοιχείου του κάδρου, που προβάλλεται ευκρινώς, από το φόντο και άλλα αντικείμενα που αποδίδονται συγκεχυμένα. Αντίθετα, η μεγιστοποίηση του βάθους πεδίου, έτσι ώστε όλα τα αντικείμενα του κάδρου να παρουσιάζονται με ανεκτή ευκρίνεια, μια τεχνική που ονομάστηκε «εστίαση βάθους», ήταν ο στόχος του Orson Welles - και του διευθυντή φωτογραφίας Gregg Toland - στην ταινία «Πολίτης Κέιν».<sup>68</sup>

### 2.3.6 Η προοπτική

Η απεικόνιση ενός τρισδιάστατου χώρου σε μια δισδιάστατη επιφάνεια μπορεί να αλλάζει δραματικά ανάλογα με το σημείο παρατήρησης, προσφέροντας έτσι ένα ακόμα βασικό εικαστικό εργαλείο στον κινηματογραφιστή: τον έλεγχο των προοπτικών σχέσεων στο κάδρο. Καθοριστικός παράγοντας στην απόδοση της προοπτικής είναι ο συνδυασμός απόστασης από το θέμα και επιλογής φακού με κατάλληλη εστιακή απόσταση, που μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα πολύ διαφορετικές απεικονίσεις του ίδιου θέματος. Ένας φακός μικρής εστιακής απόστασης κοντά στο θέμα δημιουργεί μια έντονη προοπτική με υπερβολή του βάθους. Αντίθετα, ένας φακός μεγάλης εστιακής απόστασης («τηλεφακός»), μακριά από το θέμα, συμπιέζει την προοπτική, όπως όταν κοιτάζουμε μέσα από κιάλια, έτσι ώστε πρόσωπα και αντικείμενα σε διαφορετικές αποστάσεις να φαίνονται σχεδόν ισομεγέθη και «κολλημένα» μεταξύ τους.<sup>69</sup>

### 2.3.7 Ο φωτισμός

Ίσως κανένα στοιχείο δεν έχει ερευνηθεί τόσο στην ιστορία του κινηματογράφου, ως προς τις εικαστικές δυνατότητες που προσφέρει, όσο το φως, η πρώτη ύλη, θα λέγαμε, της φωτογραφίας. Ο φωτισμός στον κινηματογράφο δεν είναι απλώς η

<sup>67</sup> Πολέμης, *Τεχνικός*, 363-365.

<sup>68</sup> Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 57.

<sup>69</sup> Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 58.

εξασφάλιση «αρκετού» φωτός ώστε να μπορέσει το θέμα να καταγραφεί στο φιλμ ή το ψηφιακό μέσο. Είναι η τέχνη της μορφοποίησης αυτής της θαυμαστής πρώτης ύλης με τρόπο που θα αναδείξει τις ιδιαίτερες αισθητικές και δραματικές ποιότητες που ο δημιουργός θέλει να προσδώσει στο θέμα του. Ας προσπαθήσουμε να διακρίνουμε τα βασικά χαρακτηριστικά του φωτός που αξιοποιούμε στην κινηματογραφική εφαρμογή του.

Η ένταση του φωτός είναι συνάρτηση της φωτεινότητας της πηγής και της απόστασής της από το θέμα. Αυτό που έχει σημασία δεν είναι τόσο η γενική, καθολική ποσότητα του φωτός μιας εικόνας, όσο οι λεπτές σχέσεις και ισορροπίες μεταξύ των διαφορετικών φωτιστικών πηγών που δημιουργούν τις επιθυμητές φωτοσκιάσεις. Η κατεύθυνση του φωτός σχετίζεται άμεσα με τη θέση της πηγής του, είτε αυτή εμπεριέχεται στο κάδρο (π.χ. το φως από ένα πορτατίφ στο κομοδίνο σε μια νυχτερινή σκηνή) είτε δηλώνεται χωρίς να είναι εμφανής (π.χ. το φυσικό φως που μπαίνει από τα παράθυρα την ημέρα). Η αλλαγή της κατεύθυνσης του φωτός σε σχέση πάντα με τον άξονα κάμερας-θέματος, τη θέση δηλαδή από την οποία «βλέπουμε» το θέμα, μπορεί κυριολεκτικά να το μεταμορφώσει. Η διάχυση είναι η ποιότητα του φωτός που το διακρίνει σε «μαλακό» και «σκληρό» και τεχνικά εξαρτάται από το φυσικό μέγεθος της πηγής σε σχέση με την απόστασή της από το θέμα. Το σκληρό φως, όπως π.χ. το φως του ήλιου σε μια ηλιόλουστη μέρα, δημιουργεί έντονες σκιές με σαφή περιγράμματα, ενώ το μαλακό φως δημιουργεί μια διάχυτη και απαλή φωτοσκίαση, όπως αυτή που παράγει ένας συννεφιασμένος ουρανός.

Στις συνηθισμένες φωτογραφικές εφαρμογές έχει καθιερωθεί το συμβατικό μοντέλο φωτισμού «τριών σημείων» (3-point lighting), που συνδυάζει τρεις φωτιστικές πηγές διαφορετικής έντασης, κατεύθυνσης και διάχυσης στον φωτισμό ενός θέματος. Στη διάταξη αυτή, το κύριο φως (key light) τοποθετείται συνήθως σε γωνία 45° προς τον άξονα κάμερας-θέματος. Ένα φως, κατά κανόνα μικρότερης έντασης και μεγαλύτερης διάχυσης (fill light), χρησιμοποιείται για να «γεμίσει» τις σκοτεινές περιοχές που δημιουργούνται από το key. Τέλος, ένα φως τοποθετημένο ψηλά και πίσω από το θέμα (back light) δημιουργεί ένα φωτεινό περίγραμμα που διαχωρίζει το θέμα από το σκηνικό. Το βασικό αυτό μοντέλο έχει εμπλουτιστεί με την προσθήκη και άλλων πηγών, όπως π.χ. το φως σκηνικού (set light), και πάντως αποτελεί απλώς μια σύμβαση που έχει πολλές φορές ξεπεραστεί στην αναζήτηση ενός ιδιαίτερου φωτιστικού ύφους. Η τεχνολογική εξέλιξη έχει επηρεάσει σημαντικά την τεχνική του φωτισμού. Αφενός η αύξηση της ευαισθησίας και του εύρους έκθεσης των μέσων αποτύπωσης (φιλμ, ψηφιακοί αισθητήρες) έχει συντελέσει ώστε να μπορούν να αποτυπωθούν εικόνες με χαμηλότερα επίπεδα φωτεινότητας ή/και μεγαλύτερες αντιθέσεις, αξιοποιώντας έτσι σε μεγάλο βαθμό τον υπάρχοντα φωτισμό, αφετέρου η έρευνα και η ανάπτυξη νέων φωτιστικών σωμάτων και εργαλείων ελέγχου προσφέρει μεγαλύτερη ακρίβεια και ευελιξία. Παρόλα αυτά ο φωτισμός μιας σκηνής παραμένει μια διαδικασία συχνά περίπλοκη, που, ανάλογα με



την κλίμακα, το επιθυμητό ύψος και τον προϋπολογισμό, μπορεί να περιλαμβάνει εξαιρετικά σύνθετες φωτιστικές διατάξεις.<sup>70</sup>

## 2.4 ΤΑ ΣΤΑΔΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΜΙΑΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Η διαδικασία παραγωγής μιας ταινίας είναι και αυτή μια σύνθετη διαδικασία, από άποψη πρακτικών εργασιών και συνεργασιών. Ειδικότερα ακολουθούμε τα εξής στάδια:<sup>71</sup>

1. **Προεργασία:** Αποτελεί το στάδιο που θα δημιουργήσει τις βάσεις για την παραγωγή της ταινίας. Ξεκινάει με τη συγγραφή του σεναρίου. Ένα σενάριο μυθοπλασίας αφηγείται μια «ιστορία», χρησιμοποιώντας, κατά κανόνα, τρίτο πρόσωπο και χρόνο ενεστώτα. Σε αντίθεση με ένα λογοτεχνικό έργο, στο σεναριακό κείμενο αποφεύγεται ό,τι δεν μπορεί να γίνει άμεσα αντιληπτό ως εικόνα ή/και ήχος (π.χ. αναφορά σε ενδόμυχες σκέψεις, εικασίες, αναπολήσεις, περιγραφές συναισθημάτων). Η σεναριακή αφήγηση συνίσταται στη λεπτομερή ανάπτυξη της «πλοκής», του συνόλου δηλαδή των δράσεων και των οπτικοακουστικών πληροφοριών που παρουσιάζονται στον θεατή απευθείας, οδηγώντας τον στη νοητική κατασκευή της «ιστορίας». Η σεναριακή πλοκή απαρτίζεται από μια σειρά αφηγηματικών ενοτήτων που ονομάζουμε «σκηνές». Με τον όρο «σκηνή» εννοούμε το τμήμα της δράσης που λαμβάνει χώρα σε ένα συγκεκριμένο χώρο και σε ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα.<sup>72</sup> Στη συνέχεια ακολουθεί η συγγραφή του ντεκουπάζ, που αυτό ακριβώς θα λειτουργήσει σαν η κύρια βάση για τη δημιουργία της ταινίας. Είναι η μετουσίωση του γραπτού λόγου σε κινηματογραφικό. Πρόκειται για «τεμαχισμό» κάθε σκηνής σε επιμέρους πλάνα. Ο σχεδιασμός συνεχούς κίνησης της κάμερας (traveling) σε όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν είναι εφικτός. Καθορίζονται η κλιμάκωση των πλάνων, οι γωνίες λήψεις, οι κινήσεις της κάμερας σε σχέση με τους χαρακτήρες και κάθε άλλη αισθητική λεπτομέρεια απαραίτητη για το γύρισμα. Σε αυτό το στάδιο λειτουργούμε αναλυτικά, θέτοντας και σχεδιάζοντας αναλυτικά, όλα τα στοιχεία που θα λειτουργήσουν εξωτερικά και εσωτερικά στην ταινία σαν αποτέλεσμα.<sup>73</sup>

2. **Γύρισμα:** Αποτελεί ένα πολύ σημαντικό στάδιο παραγωγής και λειτουργεί σαν φάση πραγμάτωσης. Εδώ όλα όσα οραματίστηκαν και σχεδιάστηκαν στο στάδιο της προεργασίας θα συγκεκριμενοποιηθούν με απόλυτο τρόπο καθώς θα υλοποιηθούν πρακτικά και θα καταγραφούν πάνω στα κινηματογραφικά υλικά. Στο στάδιο αυτό

<sup>70</sup> Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 59.

<sup>71</sup> Πολέμης, *Τεχνικός*, 362.

<sup>72</sup> Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 16.

<sup>73</sup> Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 94.

της πραγμάτωσης προκύπτουν και οι πιο ουσιαστικές συνεργασίες του σκηνοθέτη με τους βασικότερους δημιουργικούς συντελεστές της ταινίας (διευθυντής φωτογραφίας, ηχολήπτης, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, ηθοποιοί κ.λπ.).

3. **Μοντάζ:** Το τρίτο και τελευταίο καθοριστικό στάδιο στη δημιουργία της ταινίας ασχολείται με τη δημιουργική σύνθεση όλων των στοιχείων της ταινίας, τα οποία σχεδιάστηκαν αναλυτικά στο στάδιο της προεργασίας και υλοποιήθηκαν κινηματογραφικά στο στάδιο του γυρίσματος. Το τρίτο αυτό στάδιο θα δώσει στην ταινία την τελική της μορφή, αυτή που θα φτάσει στους θεατές. Και σε αυτό το στάδιο προκύπτουν ουσιαστικές συνεργασίες του σκηνοθέτη με δημιουργικούς συντελεστές (μοντέρ, μουσικός, τεχνικοί ήχου κ.λπ.). Αν προσπαθήσουμε να δούμε τη σχέση μεταξύ των δύο ακραίων φάσεων μιας κινηματογραφικής παραγωγής, του σεναρίου και της τελικής κόπιας προβολής, θα παρατηρήσουμε ότι λένε ακριβώς το ίδιο πράγμα, με τη διαφορά ότι το σενάριο το λέει μέσω του γραπτού λόγου, η δε ταινία μέσα από τον συνδυασμό εικόνων και ήχων. Το σενάριο το διαβάζουμε ενώ την ταινία τη βλέπουμε και την ακούμε. Ακριβώς το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη καθορίζεται από μια σειρά εικόνων που δημιουργούν τους βασικούς κώδικες επικοινωνίας της κινηματογραφικής έκφρασης, ακριβώς τη γλώσσα του κινηματογράφου μέσω της οποίας εκφράζεται ο κάθε σκηνοθέτης και επικοινωνεί με το κοινό του.<sup>74</sup>

## 2.5 ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΙΔΗ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΑΦΗΓΗΣΗ

Οι κινηματογραφικές ταινίες χωρίζονται σε διαφορετικά είδη. Δύο ή περισσότερες ταινίες ανήκουν στο ίδιο είδος όταν έχουν ομοιότητες στην πλοκή, στους χαρακτήρες, στα νοήματα, στα σκηνικά, αλλά και στη γενική αίσθηση που αποκομίζει κανείς άμεσα από την ταινία.

Οι Austin και Gordon χρησιμοποιούν ως κριτήρια ένταξης μιας ταινίας σε κάποια κατηγορία: α) τη «δομή», η οποία περιλαμβάνει ιδιότητες όπως ο ρεαλισμός, η πολυπλοκότητα, η πολυπειρία, η μεθοδικότητα και η τραχύτητα, β) την «αισθητική» δηλαδή την καλλιτεχνία, την ευαισθησία, το ονειρικό και το αντισυμβατικό μιας ταινίας, την «ισχύ - δράση» δηλαδή ιδιότητες όπως η δύναμη, η βία, η τόλμη, η δράση και η ένταση και δ) τον «συναισθηματικό τόνο» δηλαδή τη διάθεση, την ευχαρίστηση, το ρομάντζο, το χιούμορ, την ελαφρότητα και την υγιεινή). Με αυτά τα κριτήρια οι Austin και Gordon αναγνωρίζουν 20 είδη ταινιών: Ντοκιμαντέρ, Αισθηματικά, Μιούζικαλ, Φαντασίας, Επιστημονικής Φαντασίας, Κινουμένων Σχεδίων, Τρόμου, Έντονης Δράσης, Μυστηρίου, Θρίλερ, Εγκληματικές, Δράσης,

---

<sup>74</sup> Πολέμης, *Τεχνικός*, 362.

Σάτιρες, Κωμωδίες, Δράματα, Περιπέτειες, Πολεμικές, Γουέστερν, Επικές και Βιογραφικές.

Οι Dacynger και Rush αναγνώρισαν τα εξής είδη ταινιών: Γουέστερν, Αστυνομικές / γκάνγκστερ / ντετέκτιβ, Περιπέτειες, Μελοδράματα / Κοινωνικές, Φιλμ Νουάρ, Τρόμου, Επικές, Επιστημονικής φαντασίας, Αθλητικές, Βιογραφικές, Σάτιρες, Πολεμικές, Κωμωδίες Καταστάσεων και Κωμωδίες screwball. Οι ταινίες που εντάσσονται σε διαφορετικό είδος διαφέρουν ως προς:

1. Την ποιότητα του χαρακτήρα πρωταγωνιστή και ανταγωνιστή: Σε ένα Γουέστερν ο πρωταγωνιστής είναι ηρωικός και γενναίος, ενώ σε μια ταινία Τρόμου είναι θύμα. Αν το βασικό γνώρισμα του πρωταγωνιστή μιας ταινίας Περιπέτειας είναι ο ηρωϊσμός, τότε ο ανταγωνιστής πρέπει να είναι πιο «διαβολικός», πιο δυνατός και ίσως σχεδόν υπεράνθρωπος.
2. Το σχήμα της βασικής δράσης: Για παράδειγμα, σε μια Πολεμική ταινία ένας στρατιώτης κατατάσσεται και συμμετέχει σε μάχες ενώ σε ένα Γουέστερν ένας καουμπούι ονειρεύεται να αποκτήσει γη και ένα κοπάδι. Στη συνέχεια, ο θεατής περιμένει να δει πώς ο στρατιώτης θα επιβιώσει και πώς ο καουμπούι θα τα καταφέρει, βελτιώνοντας τον εαυτό του. Σε κάθε διαφορετικό είδος ταινίας, η μοίρα του πρωταγωνιστή διαφέρει και καθορίζεται ριζικά από το σχήμα της βασικής δράσης.
3. Το καταλυτικό γεγονός: Το καταλυτικό γεγονός είναι αυτό που ουσιαστικά θα ξεκινήσει για τα καλά τη δράση του πρωταγωνιστή. Για παράδειγμα, σε μια αστυνομική ταινία το καταλυτικό γεγονός είναι το πρώτο έγκλημα. Να σημειωθεί ότι το κοινό περιμένει μια γρήγορη έναρξη της δράσης και για αυτό το καταλυτικό γεγονός πρέπει να έρθει όσο γίνεται πιο γρήγορα.<sup>75</sup>
4. Τον τρόπο επίλυσης: Η Επίλυση είναι το τελευταίο στάδιο της δράσης. Σε κάθε είδος ταινίας είναι προφανώς διαφορετική. Αν σε μια Κοινωνική Δραματική ταινία είναι συνήθως κάτι τραγικό, σε ένα Γουέστερν είναι σχεδόν πάντα κάτι ηρωικό και συνήθως συμβαίνει με ανταλλαγή πυροβολισμών. Όμως, σε μια Πολεμική ταινία, η μοίρα του πρωταγωνιστή μπορεί να μην εξαρτάται μόνο από τον ίδιο, αλλά και από ζητήματα που έχουν να κάνουν με την πλευρά του στρατού του.
5. Το αφηγηματικό ύφος: Το αφηγηματικό ύφος είναι τα στοιχεία που συγκροτούν το ιδιαίτερο πλαίσιο. Για παράδειγμα το Γουέστερν έχει απόλυτα ξεκάθαρο ύφος, το οποίο βιώνει ο θεατής και συνίσταται σε μονομαχίες, «πιστολίδια», ιππική δεξιότητα, επίδειξη ικανοτήτων επιβίωσης σε ένα περιβάλλον βίας κ.λπ. Αντίστοιχα, σε ένα Κοινωνικό έργο δεν υπάρχει αυτή η

---

<sup>75</sup> Σκοπετέας, *δημιουργία*, 92.

πραγματική βία, αλλά η συναισθηματική πίεση, καθώς και πολλές σκηνές ρεαλιστικής απεικόνισης χώρων και ανθρώπινων συναισθημάτων.<sup>76</sup>

6. Τον αφηγηματικό ρυθμό: Ενώ μερικά Γουέστερν και Κοινωνικά έργα καταγράφουν δράση που διαρκεί χρόνια, αυτό δε συμβαίνει ποτέ στις ταινίες Νουάρ ή στις Αστυνομικές, όπου ο χρόνος συντμείται και αυξάνεται αντίστοιχα σε ένταση, τόσο όσο να λυθεί το μυστήριο ή να αποκαλυφθεί το έγκλημα.<sup>77</sup>
7. Τη διάρκεια, τον ρυθμό και την κορύφωση: Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και της έντασης είναι εξαιρετικά σημαντικά στις Περιπέτειες, αλλά πολύ λιγότερο σημαντικά σε Κωμωδίες. Με την ίδια λογική, οι Περιπέτειες χρειάζονται συνεχή και αδιάκοπη ένταση ως προς την απειλή που δέχεται ο πρωταγωνιστής, προκειμένου το κοινό να απολαύσει τη δράση του. Αυτό δε συμβαίνει στις Ρομαντικές Κωμωδίες, όπου, με εξαίρεση συγκεκριμένα σημεία, όλα είναι πιο χαλαρά.
8. Τον δραματικό τόνο: Είναι οι λεπτομέρειες που οδηγούν τον θεατή στην ερμηνεία του περιεχομένου. Ο δραματικός τόνος ή «δραματική πρόθεση» ποικίλλει από το Φανταστικό (όπως συχνά σε κάποιες Περιπέτειες) στο απολύτως Ρεαλιστικό (όπως συχνά στην Κοινωνική Δραματική ταινία) και από την Ειρωνεία (όπως συχνά στην «Τρελή» Κωμωδία) στην απόλυτη ψυχική εμπλοκή (όπως συχνά στην ταινία Τρόμου).<sup>78</sup>

Σε μεταγενέστερη ανάλυσή του, ο Dancyger χωρίζει τα Είδη σε πέντε μεγάλες κατηγορίες με βάση τις γενικές προσδοκίες του κοινού. Αυτές είναι:

α) Τα Είδη της «Επίτευξης Στόχου» (wish fulfillment), στα οποία συμπεριλαμβάνει τις ταινίες Περιπέτειας με έντονη δράση, τα Γουέστερν, τις ταινίες Επιστημονικής Φαντασίας, τις Ιστορικές ταινίες και τα Μιούζικαλ. Είναι Είδη όπου η έντονη πλοκή και η δράση κυριαρχούν, ο βασικός χαρακτήρας προβαίνει σε «ηρωικές πράξεις» και ο θεατής ταυτίζεται με τις επιτυχίες του, νιώθοντας και αυτός την ανταμοιβή που κερδίζει ο χαρακτήρας.

β) Τα Είδη ανάμεσα στην «Επίτευξη Στόχου» και στον «Ρεαλισμό» (realism) και την αληθοφάνεια: η Βιογραφική, η Αθλητική, και η Αισθηματική (Ρομαντική) Κωμωδία. Πρόκειται για Είδη που κυριαρχούν και στην τηλεόραση. Ο θεατής αναμένει αναγνωρίσιμες καταστάσεις εντός του ιστορικού χρόνου, αλλά με αισιόδοξη επίλυση.

<sup>76</sup> Σκοπετέας, *δημιουργία*, 93.

<sup>77</sup> Σκοπετέας, *δημιουργία*, 93.

<sup>78</sup> Σκοπετέας, *δημιουργία*, 94.

γ) Τα Είδη του «Ρεαλισμού» (αληθοφάνειας): η Δραματική, η Αστυνομική, η Γκανγκστερική, η Πολεμική, η Κωμωδία Καταστάσεων και το Θρίλερ.

δ) Τα Είδη ανάμεσα στον «Ρεαλισμό» και τον «Φόβο» (fear), που είναι η Φάρσα, η Σάτιρα και το Υπερ-δράμα. Τα Είδη του «Εφιάλητη» (nightmare), δηλαδή η ταινία Νουάρ, η Τρελή (screwball) Κωμωδία και η ταινία Τρόμου. Πρόκειται για τη διαμετρικά αντίθετη ομάδα από αυτή της Επίτευξης Στόχου. Εδώ είναι η προσδοκία του χειρότερου που λειτουργεί ως στόχος του κοινού, μέσα από τους φόβους και τις φαντασιώσεις του.<sup>79</sup>

### **2.5.1. Τα κινηματογραφικά είδη με βάση την αφήγηση και η περίπτωση του Ελληνικού Κινηματογράφου**

Τα χρόνια από την ανακάλυψη του κινηματογράφου ως το 1940 θεωρούνται σήμερα προϊστορία. Η πρώτη περίοδος κατά την οποία ο κινηματογράφος αποτελούσε μια συμπαγή βιομηχανία με τεράστιο τζίρο (*Εμπορικός Ελληνικός Κινηματογράφος*) είναι από το 1940 έως την επικράτηση της τηλεόρασης στις αρχές του 1970. Τα χαρακτηριστικά των ταινιών αυτής της περιόδου είναι: 1) η ίδρυση και λειτουργία δεκάδων εταιρειών παραγωγής, 2) η καλλιέργεια ποικίλων Ειδών, αρκετά από τα οποία σήμερα είναι εξαφανισμένα 3) τη δημιουργία «σταρ σίστεμ» και 4) την προσέλευση δεκάδων εκατομμυρίων Ελλήνων θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Η δεύτερη περίοδος που ονομάστηκε *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος* (NEK) θεωρείται ότι είναι από τις αρχές του 1970 έως το 1993 περίπου. Οι ταινίες αυτής της περιόδου έχουν έντονα πολιτικά στοιχεία ή προσπαθούν να απαντήσουν σε ψυχολογικά και φιλοσοφικά ερωτήματα. Είναι συνήθως ταινίες Τέχνης (Art cinema), οι οποίες στα πρώτα χρόνια γίνονται με «αντάρτικες» (guerrilla) μεθόδους παραγωγής και εθελοντικής εργασίας ανάμεσα σε φίλους, ενώ αργότερα επιχορηγούνται ή είναι συμπαραγωγές με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Χαρακτηριστικά της περιόδου είναι η εμφάνιση του παραγωγού - σκηνοθέτη που κεφαλαιοποιεί την αμοιβή του στην παραγωγή της ταινίας και η δραματική μείωση του αριθμού των εισιτηρίων και των θεατών. Εκτός από τις ταινίες του νέου κινήματος γυρίζονται κωμωδίες και σάτιρες. Τα υπόλοιπα είδη εξαφανίστηκαν.

Η περίοδος από το 1993 ως το 2010 έχει ονομαστεί *Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος* (ΣΕΚ). Εμφανίζονται τηλεοπτικά κανάλια ως παραγωγοί και νέες εταιρείες, οι οποίες επενδύουν σε ταινίες παράλληλα ή μαζί με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Τα Είδη παρουσιάζουν ήπια ανάκαμψη και πάντα μέσα σε ένα μεταμοντέρνο κλίμα. Μετά το 2010 η οικονομική κρίση έφερε ραγδαία πτώση των

<sup>79</sup> Σκοπετέας, *δημιουργία*, 95.

εισιτηρίων και κλείσιμο δεκάδων αιθουσών, που διέλυσαν την ελληνική παραγωγή. Υπήρξαν μόνον ανεξάρτητες προσπάθειες χαμηλότατου προϋπολογισμού και «αντάρτικου» γυρίσματος με φίλους καλλιτέχνες και χωρίς αμοιβές καθώς και εξαιρέσεις, κυρίως στο Είδος των ταινιών Τέχνης (Nouvelle Vague) π.χ. οι ταινίες των Γιώργου Λάνθιμου και Αθηνάς - Ραχήλ Τσαγκάρη.

Τα καταγεγραμμένα είδη στις διάφορες περιόδους στα περιοδικά με θέμα τον κινηματογράφο δε συνάδουν με τη θεωρητική ταξινόμηση των αφηγηματικών ταινιών.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Σκοπετέας, *δημιουργία*, 117-119.

## Κεφάλαιο 3ο Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΜΕΣΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Όπως είδαμε παραπάνω, με τον όρο πολιτιστική αναπαράσταση αποδίδουμε σε γενικές γραμμές κάθε πρακτική που εστιάζεται στην αναπαραγωγή πολιτισμικών δεδομένων ως πολιτιστικών δεδομένων, με σκοπό τη συνακόλουθη προβολή τους προς διάφορες κατηγορίες δεκτών ή χρηστών, οι οποίοι συγκροτούν το κοινό σε κάθε δράση προβολής. Σε γενικές γραμμές η πολιτισμική παραγωγή αφορά σε πρωτογενή βιωματικά δεδομένα, όπως η δημιουργία ενός (ζωγραφικού) πίνακα, η μουσική παράσταση σε ένα πανηγύρι, καφενείο, μπαρ ή αίθουσα όπερας, η ολοκλήρωση μιας πολιτιστικής ομιλίας ή οποιασδήποτε άλλης (σύγχρονης) κοσμικής ή θρησκευτικής τελετουργίας. Αντίστοιχα, η πολιτιστική αναπαραγωγή (αναπαράσταση) αφορά τη δημιουργία «δευτερογενών» προβολών, που εστιάζονται στην έκθεση ή στην ευρύτερη ανάδειξη του προαναφερθέντος πίνακα, του αντίστοιχου πανηγυριού, μιας μουσικής παράστασης, μιας πολιτικής δραστηριότητας ή ενός αθλητικού δρωμένου, με τη μορφή λόγου, κειμένου, τηλεοπτικού ρεπορτάζ, φιλμ κ.ο.κ.<sup>81</sup>

Ο κινηματογράφος ως μέσο πολιτιστικής αναπαράστασης αναπαράγει πολιτισμικά στοιχεία και απεικονίζει σε μεγάλο βαθμό την πολιτισμική ώσμωση των σύγχρονων κοινωνιών. Καθώς ο κινηματογράφος εξελίσσεται, δημιουργεί ταινίες, οι οποίες κάτω από την κάλυψη της απλής αναπαράστασης προπαγανδίζουν, εξυμνούν και εν τέλει θα λέγαμε ότι κατηχούν τον θεατή σε μια συγκεκριμένη γνώση της ιστορίας. Άλλοτε ο κινηματογράφος αναπαριστά πετυχημένα ή μη, σκόπιμα ή όχι μιαν εποχή, τα χαρακτηριστικά των ανθρώπινων σχέσεων και των δύο φύλων, την οικονομική κατάσταση των ανθρώπων και τον αγώνα για την επιβίωση, τα κοινωνικά στερεότυπα κ.ο.κ. Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε κάποιες από αυτές τις αναπαραστάσεις και τον σκοπό αυτών των αναπαραστάσεων στον κινηματογράφο.

### 3.1 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ

Είναι πολλοί οι σκηνοθέτες που επιλέγουν να γυρίσουν ταινίες με θέμα σημαντικά ιστορικά γεγονότα, πολεμικές μάχες ή βιογραφίες προσωπικοτήτων που άλλαξαν την ιστορία. Στο Χόλυγουντ έγιναν αρκετές παραγωγές για τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ενώ κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου σχετικές ταινίες γυρίστηκαν όχι μόνο στις ΗΠΑ, αλλά και από εθνικές κινηματογραφικές βιομηχανίες (Μ. Βρετανία, Ναζιστική Γερμανία και Σοβιετική Ένωση). Ακόμη και αν δεν είναι απόλυτα ιστορικά ακριβείς, αποτελούν αναπαράσταση μιας πτυχής της πραγματικότητας. Στον αντίποδα αντιπολεμικές ταινίες σχετικά με τον πόλεμο του Βιετνάμ ή τα εθνικά

---

<sup>81</sup> Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, 17.

απελευθερωτικά κινήματα στις αποικίες ενδεχομένως ενίσχυσαν τη δυναμική κινήματων που άσκησαν πίεση σε κυβερνήσεις για τον τερματισμό εχθροπραξιών και επηρέασαν την έκβαση της ιστορίας. Κοινωνικές ή πολιτικές ταινίες είναι δυνατόν να περιέχουν σημαντική πληροφορία για κοινωνικά φαινόμενα και πολιτικά ρεύματα με ιστορικό ενδιαφέρον, οπότε είναι εν δυνάμει ιστορικές πηγές. Επομένως ο κινηματογράφος είναι μέρος της ιστορίας κατά δύο κύριες διαστάσεις. Αποτελεί ένα ντοκουμέντο για την ερμηνεία της ιστορίας, καθώς γίνεται μάρτυρας μιας καταγραφής. Η ιστορική και κοινωνική ανάγνωση της ταινίας, που επιχειρείται από το 1967, επέτρεψε την πρόσβαση σε αθέατες περιοχές του παρελθόντος των κοινωνιών. Ταυτόχρονα, ο κινηματογράφος αποτελεί συστατικό της ιστορίας και συμμετέχει στη διαμόρφωση της ροής της, ως ενεργός παράγοντας και υποκείμενο της ιστορίας<sup>82</sup>.

### 3.1.1 Ο κινηματογράφος ως ιστορική πηγή

Ακόμη και αν δεχτούμε ότι μια ταινία δεν είναι δυνατόν να αποτελέσει απόλυτα αξιόπιστη ιστορική πηγή, ο κινηματογράφος μπορεί να είναι ένα εξαιρετικό εκπαιδευτικό εργαλείο. Ούτως ή άλλως, είναι δύσκολο να υπάρξει συναίνεση σχετικά με τα γεγονότα που πρέπει να διδαχτούν, καθώς η ιστορία είναι ανοιχτή και ατελείωτη. Σε μια δημοκρατική κοινωνία, η εκπαίδευση πρέπει να περιλαμβάνει πηγές από διαφορετικές, αντικρουόμενες απόψεις, ακόμη και αντιφατικές ερμηνείες με στόχο την ανάπτυξη κριτικής σκέψης. Παράλληλα τα κινηματογραφικά τεκμήρια για την επικαιρότητα, παρά τους περιορισμούς, έστω και επιλεκτικά, συντεταγμένα και μονταρισμένα, διατηρούν τον αναντικατάστατο πλούτο τους. Η χρήση των πηγών είναι μέσο και όχι αυτοσκοπός.<sup>83</sup>

Ο άνθρωπος δημιουργεί γενικά τέχνη και όχι μόνο κινηματογράφο για να εκφράσει το ανεπίπλοτο, αυτό που δεν μπορεί να περιγραφεί. Η ύπαρξη μιας κοινωνίας χωρίς τέχνες δεν μπορεί παρά να θεωρείται κάτι που δεν μπορεί να συμβεί, καθώς οι τέχνες συνδέουν κάθε νέα γενιά με την προγενέστερη και αφήνουν ως παρακαταθήκη τα έργα τους. Η τέχνη θεωρείται άρρηκτα συνδεδεμένη με τον όρο «παιδεία», καθώς οδηγεί στην πνευματική ανάπτυξη του ανθρώπου, ιδιαίτερα του αναπτυσσόμενου παιδιού. Η προσωπική απόκριση και έκφραση στην τέχνη, η επίγνωση της καλλιτεχνικής κληρονομιάς καθώς και του κοινωνικού ρόλου της τέχνης δεν μπορεί παρά να γίνει μέσω της εκπαίδευσης. Όσον αφορά τη σχέση της τέχνης με την ιστορία, η τέχνη μπορεί να νοηματοδοτήσει τα γεγονότα και να προβάλλει πολιτισμικές διαφορές και ομοιότητες.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Ραπτοπούλου, *Μνήμη και Καταγραφή*, 29.

<sup>83</sup> Μαλαφάντης, *τέχνη*, 32.

<sup>84</sup> Μαλαφάντης, *τέχνη*, 33.



Ο Μ. Ferro θεωρεί ότι «χάρη στη λαϊκή μνήμη και την προφορική παράδοση, ο κινηματογραφιστής μπορεί ως ιστορικός να αποδώσει στην κοινωνία μια ιστορία από την οποία την έχει αποστερήσει η θεσμοποιημένη ιστορική παραγωγή». Επιπλέον, ο κινηματογράφος έπαιξε ρόλο στη δημιουργία ή αναθεώρηση πολιτισμικών ταυτοτήτων. Ακόμη και στην περίπτωση απολυταρχικών καθεστώτων, ο κινηματογράφος κατάφερε να διατηρήσει μια αντικειμενική ματιά με τη χρήση συμβολικής υπαινικτικής γλώσσας, στην προσπάθεια να παρακάμψει τη λογοκρισία. Σε κάθε περίπτωση ο κινηματογράφος είναι ενεργό κομμάτι της εκάστοτε κοινωνίας.<sup>85</sup>

### 3.1.2 Κινηματογράφος και μελανές σελίδες της ιστορίας

Σημαντική προϋπόθεση για να χρησιμοποιηθεί σωστά ο κινηματογράφος ως ιστορική πηγή είναι η κατανόηση της λειτουργίας των οπτικών μέσων, η γνώση των κωδίκων και συμβόλων του οπτικού μηνύματος και η εξοικείωση με την ανάλυση των ταινιών. Η πιθανότητα συνειδητής χρήσης της κάμερας, για τη χειραγώγηση του θεατή, επιβάλλει την κριτική προσέγγιση. Ο κινηματογράφος σχετίζεται και με την «ιστορική ενσυναίσθηση», δηλαδή την ικανότητα του θεατή να βλέπει την ιστορία με την οπτική άλλων ανθρώπων. Η διδακτική αξιοποίηση στην τάξη αποσπασμάτων κινηματογραφικών ταινιών προσφέρει στον εκπαιδευόμενο γνώσεις σχετικά με τις ιστορικές αναπαραστάσεις και αφηγήσεις, την εκ των έσω εξέταση εμπειριών και ικανοποιητική αίσθηση του τόπου και της ιστορικής περιόδου.<sup>86</sup>

Ταινίες που αναμφισβήτητα αποτελούν ιστορική πηγή είναι αυτές που αναφέρονται στο Ολοκαύτωμα, μια από τις πιο μελανές σελίδες της νεώτερης ιστορίας. Ως Ολοκαύτωμα ή Shoah (στα εβραϊκά) ορίζεται η βιομηχανικής κλίμακας εξόντωση έξι εκατομμυρίων Εβραίων από τους Γερμανούς και τους κατά τόπους συνεργάτες τους στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Χρησιμοποιήθηκαν με σκοπό την εξόντωση κυρίως τρεις τρόποι: η εξάντληση και η εξοντωτική εργασία, οι εκτελέσεις με σφαίρες και η θανάτωση σε καμiónια ή θαλάμους αερίων. Ο κινηματογράφος δεν ήταν το πρώτο μέσο ιστόρησης του Ολοκαυτώματος. Οι πρώτες σχετικές με το Ολοκαύτωμα ιστορίες έγιναν γνωστές μέσα από βιβλία, όπως το *The Destruction of the European Jews* του Ραούλ Χίλμπεργκ (Raul Hilberg) και κυρίως την κυκλοφορία στα αγγλικά του βιβλίου «Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος» του Πρίμο Λέβι (Primo Levi). Το παγκόσμιο ενδιαφέρον για το Ολοκαύτωμα αυξήθηκε μετά τη δίκη του ναζί Άντολφ Άιχμαν (Adolf Eichmann) στο Ισραήλ. Έκτοτε έχουν γυριστεί περισσότερες από 200 ταινίες που αφορούν το Ολοκαύτωμα.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Μαλαφάντης, *τέχνη*, 34, Σακκά, *Η ιστορία*, 128.

<sup>86</sup> Σακκά, *Η ιστορία*, 133.

<sup>87</sup> Χριστοφάκης, *Ολοκαύτωμα*, 5.

«Η ιστορία του Ολοκαυτώματος δεν μπορεί ποτέ να ειπωθεί ρεαλιστικά. Έξι εκατομμύρια άνδρες, γυναίκες και παιδιά δολοφονήθηκαν, έξι εκατομμύρια ιστορίες που δεν έχουν ειπωθεί. Συνεπώς το μόνο που μπορεί να κάνει ένας σκηνοθέτης είναι να αναδημιουργήσει ένα μικρό μέρος της τραγωδίας.» Trudy Gold<sup>88</sup> Το 1956, ο Αλέν Ρενέ (Alain Resnais) κινηματοσκοπήσε το ντοκιμαντέρ «Νύχτα και Καταχνιά» σχετικά με στρατόπεδα θανάτου, χωρίς όμως να κάνει καμία αναφορά στο Ολοκαύτωμα. Από τις πιο γνωστές ταινίες σχετικά με το Ολοκαύτωμα είναι οι: «Η Λίστα του Σίντλερ» (1993), «Η Εκλογή της Σόφι» (1982), «Αμήν» (2002), «Ο λαβύρινθος της σιωπής» (2014) και «Άρνηση» (2017).

«Η Λίστα του Σίντλερ» του Σπίλμπεργκ απέσπασε 7 βραβεία Όσκαρ και το σενάριο της ταινίας βασίστηκε στην αυτοβιογραφική νουβέλα του Tomas Kenali. Τρεις δεκαετίες μετά, παραμένει ένα αναγκαίο αντιφασιστικό σχόλιο απέναντι στην ενίσχυση του εθνικισμού. Στην ταινία ο Όσκαρ Σίντλερ, ένας Γερμανός επιχειρηματίας, δανείζεται χρήματα από Εβραίους επιχειρηματίες για να χτίσει στην Κρακοβία εργοστάσιο εφοδιασμού του ναζιστικού στρατού με αντάλλαγμα ποσοστά από τα κέρδη. Ο Σίντλερ προσλαμβάνει μόνο Εβραίους από το γκέτο και πλαστογραφεί έγγραφα, για να διασφαλίσει όσο το δυνατόν περισσότερους ως «χρήσιμους» στους Γερμανούς και να τους σώσει από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Την ημέρα που παρέλαβε το Όσκαρ ο Στίβεν Σπίλμπεργκ δήλωσε ότι δεν μπορεί να γιορτάσει και ότι δε θα ξεχάσει ποτέ τη συγκίνηση του παραγωγού της ταινίας Μπράνκο Λούστιγκ, ο οποίος έδειχνε στον κόσμο τους αριθμούς στο δέρμα του, απόδειξη ότι ήταν στο Άουσβιτς.

«Η Εκλογή της Σόφι» (1982) του Άλαν Πακούλα, με πρωταγωνίστρια τη Μέριλ Στριπ αφηγείται την ζωή μιας Πολωνέζας που επιβίωσε από τα βασανιστήρια του Άουσβιτς και προσπαθεί να ξαναφτιάξει τη ζωή της. Η σκηνή που αναγκάζεται από τον Ναζί στρατιώτη να επιλέξει ποιο από τα δύο παιδιά της θα μπορέσει να κρατήσει κοντά της είναι από αυτές που δύσκολα ένας θεατής μπορεί να ξεχάσει. Η ταινία «Αμήν» (2002) του Κώστα Γαβρά βασίζεται στην ιστορία του χημικού Κουρτ Γκέρσταϊν (υπαρκτό πρόσωπο και αξιωματικός των Ες-Ες), ο οποίος προσπάθησε να ευαισθητοποιήσει την Καθολική Εκκλησία σχετικά με το Ολοκαύτωμα ενώ προμήθευε τα στρατόπεδα συγκέντρωσης με το φονικό Zyklon. Η ταινία καταγγέλλει τη στάση της Καθολικής Εκκλησίας, η οποία επέλεξε τη διπλωματία αντί να λειτουργήσει ως ανώτερος ηθικός φορέας. Η ταινία κέρδισε το βραβείο Σεζάρ καλύτερου σεναρίου.

Στην ταινία «Ο λαβύρινθος της σιωπής» (2014) σε σκηνοθεσία Τζούλιο Ριτσαρέλι, ένας νεαρός εισαγγελέας, στη Γερμανία του 1958, ανακαλύπτει ότι άνθρωποι της διπλανής πόρτας ήταν Ναζί και δήμιοι των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Μέλη των Ες-Ες κυκλοφορούν ανάμεσα στους ανυποψίαστους συμπατριώτες του, οι οποίοι νομίζουν ότι τα βασανιστήρια στα στρατόπεδα

---

88 Haggith and Newman, 193.

συγκέντρωσης ήταν προπαγάνδα των συμμαχικών δυνάμεων. Χωρίς να το καταλάβει, φέρνει μια κοινωνία αντιμέτωπη με το φρικτό παρελθόν της.

Η ταινία «Άρνηση» (2017) του Μικ Τζάκσον αφηγείται την αληθινή ιστορία της δικαστικής μάχης που έδωσε η ιστορικός Ντέμπορα Λίπσταντ ενάντια στον Ντέβιντ Έρβινγκ (αρνητή του Ολοκαυτώματος), ο οποίος της έκανε μήνυση για συκοφαντική δυσφήμιση μετά την έκδοση βιβλίου της με θέμα το Ολοκαύτωμα. Η Λίπσταντ στο δικαστήριο χρειάστηκε να αποδείξει ότι το Ολοκαύτωμα πράγματι συνέβη.<sup>89</sup>

Η λέξη Ολοκαύτωμα είναι αρχαία ελληνική και σημαίνει την πλήρως καμένη προσφορά θυσίας. Οι Γερμανοί θεωρούσαν τους Εβραίους κατώτερους και απειλή για την επινενομημένη γερμανική ανώτερη φυλή. Στράφηκαν εναντίον και άλλων φυλετικά ή βιολογικά ή ιδεολογικά «κατώτερων όντων» όπως οι Ρομά, άτομα με αναπηρίες, ομοφυλόφιλοι, κομμουνιστές και μάρτυρες του Ιεχωβά. Το Ολοκαύτωμα δεν ήταν η μόνη γενοκτονία στην ιστορία. Στο Σουδάν, το Νότιο Βιετνάμ, την Ινδονησία, το Πακιστάν, τη Καμπότζη, την Ουγκάντα, μαζικά εγκλήματα που έχουν στοιχίσει τη ζωή σε χιλιάδες ανθρώπους έμειναν ατιμώρητα. Στις 6 Απριλίου 1994, ήταν η αφετηρία της γενοκτονίας των Τούτσι στη Ρουάντα, η οποία αποτελεί τη μεγαλύτερη μαζική σφαγή μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Στην περίοδο των 100 ημερών που ακολούθησε 800.000 άνθρωποι έχασαν τη ζωή τους, περίπου το 70% των Τούτσι που ζούσαν στη Ρουάντα. Εξτρεμιστές της φυλής Χούτου στην οποία ανήκε το 85% του πληθυσμού στην Ρουάντα κατέρριψαν το αεροπλάνο *Ζουβενάλ Χαμπιαριμάντα* και ξεκίνησαν συστηματική εξόντωση της κοινότητας των Τούτσι, αλλά και των πολιτικών τους αντιπάλων.<sup>90</sup> Η ταινία «Hotel Ρουάντα» (2004), σε σκηνοθεσία Τέρι Τζορτζ, αναφέρεται στην αληθινή ιστορία του διευθυντή του ξενοδοχείου βελγικών συμφερόντων «Mille Collines», Paul Rusesabagina, ο οποίος κατάφερε να σώσει 1200 άτομα μαζί με τη γυναίκα του, όταν άρχισαν οι συμπλοκές. Τον Σεπτέμβριο του 2021 ο Paul Rusesabagina καταδικάστηκε ως τρομοκράτης για συμμετοχή στην ομάδα του Κινήματος Δημοκρατικής Αλλαγής της Ρουάντας MRCD. Είχε αναδειχθεί σε σημαντικό επικριτή του σημερινού προέδρου της Ρουάντα Paul Kagame.<sup>91</sup>

Η τρομοκρατία έχει απασχολήσει πολλούς σκηνοθέτες. Αρκετές ταινίες αναφέρονται στη δράση τρομοκρατικών οργανώσεων με πολιτικά κίνητρα. Η ταινία «Εις το όνομα του πατρός» (1993) με πρωταγωνιστή τον Ντάνιελ Ντέι-Λιούις βασίζεται σε αληθινά γεγονότα σχετικά με τη σύλληψη του Τζέρι Κόνλον, ο οποίος καταδικάστηκε χωρίς να έχει ανάμιξη μαζί με τον πατέρα του για διπλή βομβιστική

---

<sup>89</sup> Ναζιστική προπαγάνδα. Για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι Ναζί στον γαλλικό, ιταλικό και πολωνικό κινηματογράφο βλ. Ε. Λεμονίδου, *Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Ταξιδευτής, 2017.

<sup>90</sup> Ρουάντα.

<sup>91</sup> Διεθνή / Ρουάντα.

επίθεση του IRA σε δύο παμπ της πόλης Γκίλντφορντ στη Μ. Βρετανία. Φυλακίστηκε για τον θάνατο 5 ατόμων και τον τραυματισμό 65 άλλων και τελικά αθωώθηκε, αφού είχε εκτίσει 14 χρόνια από την ποινή του. Ο Ντάνιελ Ντέι-Λιούις είχε πρωταγωνιστήσει ξανά σε ταινία σχετικά με τον IRA το 1997. Τότε είχε υποδυθεί στον «Πυγμάχο» ένα πρώην αγωνιστή του IRA, ο οποίος μετά την αποφυλάκισή του γίνεται πυγμάχος και προσπαθεί να ζήσει μια νέα ζωή μακριά από την ένοπλη βία. Ο τοπικός ηγέτης του IRA προσπαθεί να τον πείσει να αναιρέσει αυτή την απόφαση και να συνεχίσει τον αγώνα.

Στην πιο μελανή σελίδα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, τη ρίψη ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι αναφέρεται η ταινία «Χιροσίμα Αγάπη μου». Μια Γαλλίδα ηθοποιός ταξιδεύει στη Χιροσίμα και ουσιαστικά δεν είναι απλό ταξίδι αλλά προσκύνημα στους χώρους μαρτυρίας των συνεπειών της έκθεσης ανθρώπων στη ραδιενέργεια. Συνάπτει σχέση με έναν Ιάπωνά και μοιράζονται μνήμες από τον πόλεμο.

Στις 11 Σεπτεμβρίου του 2011, η πτώση των Δίδυμων Πύργων στην καρδιά της Ν. Υόρκης, μετά την αεροπειρατεία τεσσάρων πολιτικών αεροπλάνων, άλλαξε την ιστορία. Ο Όλιβερ Στόουν το 2006 επέλεξε να αναδείξει στην ταινία «Δίδυμοι πύργοι» με πρωταγωνιστή τον Νικόλας Κέιτζ την ανθρώπινη διάσταση αντί για την πολιτική. Η ταινία περιγράφει τις προσπάθειες που κατέβαλλαν οι διασώστες για να βρουν επιζώντες στα ερείπια.

### 3.1.3 Πολιτικές ταινίες

Οι πολιτικές ταινίες έχουν φανατικό κοινό, ίσως επειδή αναφέρονται μεν σε πραγματικά γεγονότα, αλλά φωτίζουν πτυχές της πραγματικότητας που έχει αγνοήσει το επίσημο αφήγημα της ιστορίας. Τέσσερεις κεντρικοί άξονες που αποτελούν ορισμένες εκφάνσεις του πολιτικού σινεμά είναι η ταξική πάλη, οι επιθυμίες και οι προσπάθειες απόδρασης από ένα κοινωνικό πλαίσιο αδικίας, η κρατική εξουσία και διαφθορά, και τέλος οι αστικές κοινωνικές ανισότητες<sup>92</sup>.

Οι εντάσεις και οι συγκρούσεις σε μια κοινωνία είναι η γενεσιουργός αιτία του πολιτισμού. Παράδειγμα ταινίας που αναφέρεται στην κρατική εξουσία και διαφθορά είναι η ταινία «Όλοι οι άνθρωποι του Προέδρου», την οποία σκηνοθέτησε το 1976 ο Άλαν Πακούλα με πρωταγωνιστές τους Ντάστιν Χόφμαν και Ρόμπερτ Ρέντφορντ. Περιγράφει την αληθινή ιστορία των δημοσιογράφων Καρλ Μπερνστάιν και Μπομπ Γούντγουορντ της «Washington Post», οι οποίοι ανακάλυψαν και δημοσιοποίησαν το σκάνδαλο Γουότεργκεϊτ που οδήγησε στην πτώση του προέδρου Νίξον. Ο Νίξον είχε οργανώσει μυστική επιχείρηση για να αμαυρώσει την πολιτική εκστρατεία των αντιπάλων του στις εκλογές. Το όνομα Γουότεργκεϊτ προέρχεται από το ξενοδοχείο όπου το Δημοκρατικό Κόμμα διατηρούσε το κεντρικό πολιτικό του

<sup>92</sup> Κριτσωτάκης, *Γεωγραφία*, 10.

γραφείο το 1972. Ο Όλιβερ Στόουν το 1995 θα γυρίσει τη βιογραφία του Ρίτσαρντ Νίξον με πρωταγωνιστή στον ομώνυμο ρόλο τον Άντονι Χόπκινς. Μερικά χρόνια πριν ο Όλιβερ Στόουν (1991) είχε γυρίσει την ταινία JFK δίνοντας τη δική του εκδοχή για τα γεγονότα που οδήγησαν στη δολοφονία του Τζον Φιτζέραλντ Κέννεντυ το 1963 στο Ντάλας. Τον Κέννεντυ ενσάρκωσε στην ταινία ο Κέβιν Κόστνερ.<sup>93</sup>

Η ταινία «La battaglia diAlgeri», πολιτικό θρίλερ Ιταλοαλγερινής παραγωγής γυρισμένο το 1966, περιγράφει τη δράση του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου της Αλγερίας (FNL) από το 1954-1960. Περιέχει αρκετές ντοκιμαντερίστικες σκηνές στο ύφος των κινηματογραφικών επικαίρων της εποχής. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία της ταινίας είναι του Μαρτσέλλο Γκάττι. Στην ταινία παίζουν ερασιτέχνες ηθοποιοί οι οποίοι είχαν ζήσει τον αληθινό πόλεμο της Αλγερίας. Καμιά άλλη ταινία δεν κατάφερε ποτέ να εμβαθύνει περισσότερο από αυτή να φωτίσει σε βάθος τους τρομοκρατικούς μηχανισμούς που ελλοχεύουν πίσω από ένα αντάρτικο. Η προβολή της ταινίας απαγορεύτηκε για πέντε έτη στη Γαλλία.<sup>94</sup>

Η «Επίσημη ιστορία» του 1985 είναι αργεντίνικη δραματική ιστορική ταινία σε σκηνοθεσία Λουίς Πουέντζο. Ένα ζευγάρι ανώτερης τάξης υιοθετεί παράνομα παιδί και η «μητέρα», η οποία είναι καθηγήτρια Ιστορίας σε Γυμνάσιο, υποψιάζεται ότι πρόκειται για την κόρη ενός desaparecida, ενός δηλαδή θύματος των εξαναγκαστικών εξαφανίσεων κατά τη διάρκεια της τελευταίας στρατιωτικής δικτατορίας στην Αργεντινή (1973-1983). Μέχρι να αρχίσει να αναζητεί την αλήθεια για την παράνομη υιοθεσία, πίστευε ότι στη χώρα της μόνο οι ένοχοι συλλαμβάνονται. Η ταινία διαδραματίζεται στην Αργεντινή τον τελευταίο χρόνο της στρατιωτικής δικτατορίας στη χώρα. Στην πρώτη σκηνή της ταινίας οι μαθητές του Σχολείου όπου διδάσκει η Αλίσια τη θεσμικά παγιωμένη επίσημη ιστορία τραγουδούν μέσα στη βροχή τον εθνικό ύμνο της Αργεντινής για την ισότητα και την ελευθερία των κατοίκων της χώρας. Στα επόμενα εκατό λεπτά της ταινίας θα γίνει αντιληπτή στο έπακρο η ειρωνεία. Η Αλίσια αγνοούσε τις χιλιάδες ιστορίες των συμπολιτών της που δολοφονήθηκαν, βασανίστηκαν και εξαφανίστηκαν από το καθεστώς, μέχρι τη στιγμή που η Ιστορία έγινε προσωπικό της βίωμα.<sup>95</sup>

Το 2013 ο Μπιλ Ογκάστ σκηνοθετεί «Το νυχτερινό τρένο για τη Λισαβόνα» με πρωταγωνιστή τον Τζέρεμι Άιρονς. Πρόκειται για ένα ταξίδι στις πιο σκοτεινές σελίδες της σύγχρονης πορτογαλικής Ιστορίας. Η ταινία είναι μεταφορά στον κινηματογράφο του ομώνυμου βιβλίου του Μερσιέ Πασκάλ και πέρα από την αναφορά στα βασανιστήρια ενός φασιστικού καθεστώτος θίγει σημαντικά φιλοσοφικά ζητήματα.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Δέκα πολιτικές ταινίες.

<sup>94</sup> Η μάχη του Αλγερίου.

<sup>95</sup> Επίσημη Ιστορία.

<sup>96</sup> Νυχτερινό Τρένο.

### 3.1.4 Πόλεμος και κινηματογράφος

Οι αναμνήσεις ενός πολέμου δεν είναι ίδιες για όλους τους ανθρώπους που τον έζησαν. Εξαρτώνται από το πώς κάθε άτομο βίωσε τον πόλεμο και ποια γεγονότα σημάδεψαν τη μνήμη του πολέμου. Η μνήμη μπορεί να επιβιώσει, να σβήσει ή να επανέλθει. Η μνήμη του πολέμου είναι σημαντική για τη διατήρηση της ειρήνης. Ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος προκάλεσε πολλά θύματα, και χώρες με σημαντικές απώλειες, όπως η Γαλλία, κράτησαν ζωντανή τη μνήμη του Μεγάλου Πολέμου με μουσεία και μνημεία σχετικά με αυτόν. Στη Γερμανία κατασκευάστηκε Μουσείο Ειρήνης, το Antikriegsmuseum στο Βερολίνο, το οποίο ωστόσο δεν ευτύχησε με την έλευση του ναζισμού.

Ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος ενίσχυσε τη φαντασία συγγραφέων και σκηνοθετών. Σημαντικοί συγγραφείς έγραψαν για αυτόν, αποτυπώνοντας πολλές φορές προσωπικές μνήμες, όπως ο Ernest Hemingway με το «Αποχαιρετισμός στα όπλα» και ο Erich Maria Remarque με το «Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικόν Μέτωπον» το 1929, καθώς και ο Στρατής Μυριβήλης με το έργο του «Η Ζωή εν Τάφω», (1924, 1930). Ο κινηματογράφος συνέβαλε σημαντικά στη συντήρηση ή και τη διαμόρφωση της μνήμης.

Ως ιστορικά ντοκουμέντα οι ταινίες σχετικά με τον πόλεμο μπορούν να διακριθούν σε: α) ιστορικές ταινίες, οι οποίες αναπαραγάγουν την ιστορία, β) ταινίες με υπόθεση μη ρεαλιστική, γ) ταινίες που διαμόρφωσαν τη σύγχρονη μυθολογία π.χ. περιπετειώδεις και δ) καλλιτεχνικές ή ταινίες «ποιότητας», οι οποίες περιέχουν στοιχεία για κοινωνικές συνήθειες, πρακτικές και συμπεριφορές της εποχής τους. Οι πρώτες πολεμικές ταινίες εμφανίστηκαν σχεδόν ταυτόχρονα με την ύπαρξη του ίδιου του κινηματογράφου. Διάφορες χώρες γύρισαν θέματα μαχών. Το 1919 ο Αμπέλ Γκανς, σε συνεργασία με το γαλλικό Υπουργείο Άμυνας και με τη συμμετοχή ως κομπάρσων στρατιωτών σκηνοθέτησε το *J' Accuse* (Κατηγορώ) για να καταγγείλει τον γερμανικό μιλιταρισμό.<sup>97</sup>

Το 1925 ο Κινγκ Βίντορ παρουσιάζει την αμερικανική ταινία «Big Parade» (Η Μεγάλη Παρέλαση) που γνώρισε τεράστια εισπρακτική επιτυχία. Πρόκειται για ερωτική ιστορία με φόντο τον Μεγάλο Πόλεμο. Οι σκηνές μάχης των Αμερικανών στα ευρωπαϊκά μέτωπα έμειναν κλασικές. Ο Ραούλ Γουόλς το 1926 καινοτομεί με το «Πόσο Κόστισε η Νίκη;», ταινία με την οποία ασκεί κριτική στην ουσία του πολέμου με αρκετή τόλμη.

Το 1930 ο Λούις Μάιλστοουν γυρίζει μια από τις πιο σημαντικές αντιπολεμικές ταινίες βασισμένη στο μυθιστόρημα του Erich Maria Remarque «Ουδέν νεώτερον από το Δυτικόν Μέτωπον». Ο αγγλικός τίτλος της ταινίας ήταν «All quiet on the western front». Η πρωτοπορία του Μάιλστοουν ήταν η χρήση της μουσικής υπόκρουσης. Πριν φτάσουν οι χαρακτήρες στην πρώτη γραμμή του

<sup>97</sup> Ραπτοπούλου, *Μνήμη και Καταγραφή*, 29.

μετώπου, η μουσική υπόκρουση είναι απαλή. Όταν όμως οι νεοσύλλεκτοι φτάνουν στα χαρακώματα, η οθόνη κατακλύζεται από εκρήξεις, και στη συνέχεια επικρατεί τρομακτική ησυχία. Ο Μάιλστοουν καταδικάζει συνολικά τον πόλεμο.<sup>98</sup>

### 3.1.5 Νεώτερος ελληνικός κινηματογράφος

Όσον αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο, τα πρώτα χρόνια μετά την κατοχή, δεν ασχολήθηκε με θέματα σχετικά με τον πόλεμο ή την πολιτική. Η έντονη αντιπαράθεση της αριστεράς με τα υπόλοιπα κόμματα, το αστυνομοκρατούμενο κράτος και η ανάγκη του κόσμου να ξεχάσει τον πόλεμο μπορεί να είναι τα αίτια που ο κινηματογράφος στράφηκε στη φαρσοκωμωδία και τις κοινωνικές ταινίες.<sup>99</sup>

Μετά το 1965 σημαντικοί σκηνοθέτες όπως ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος και ο Παντελής Βούλγαρης δημιουργούν αξιόλογες πολιτικές ταινίες. Ο «Θιάσος» του Αγγελόπουλου γυρίστηκε το 1975. Η ταινία περιγράφει γεγονότα μέσα από τη ζωή ενός θεατρικού μπουλουκιού που περιοδεύει σε όλη την Ελλάδα παίζοντας ένα βουκολικό δράμα, τη Γκόλφω. Η διήγηση αρχίζει τη χρονιά που η Δεξιά πήρε την εξουσία (1952) και ανατρέχει στην εποχή της δικτατορίας του Μεταξά. Η αναδρομή γίνεται μέσα από τις αναμνήσεις των μελών του θιάσου για τα γεγονότα του πολέμου, της κατοχής, αλλά και του εμφύλιου σπαραγμού που επηρέασαν και τις μεταξύ τους σχέσεις. Το 1977, ο Αγγελόπουλος γύρισε τους «Κυνηγούς». Παραμονή πρωτοχρονιάς του 1977, μια ομάδα βιομηχάνων, στρατιωτικών και μεγαλοαστών επέλεξαν να περάσουν την Πρωτοχρονιά στα Ιωάννινα. Πηγαίνουν για κυνήγι κοντά στη λίμνη των Ιωαννίνων και μέσα στο χιόνι ανακαλύπτουν το πτώμα ενός αντάρτη του Εμφυλίου. Το αίμα τρέχει ακόμη φρέσκο από την πληγή του, παρόλο που έχουν περάσει τριάντα χρόνια. Κρύβουν το πτώμα στο ξενοδοχείο και μέσα από τους καυγάδες που ξεσπούν παραδέχονται αμοιβαία λάθη και ενοχές. Ο φόβος κορυφώνεται με την εμφάνιση της αστυνομίας που τους ανακρίνει σχετικά με το πτώμα. Η ιστορία περνάει μπροστά από τα μάτια του θεατή, καθώς η ομάδα των κυνηγών ζει ένα μαζικό εφιάλτη. Ο Αγγελόπουλος στις ταινίες του διατυπώνει ένα σταθερό πλαίσιο προβληματισμού για τον χώρο. Στους κυνηγούς η κάμερα εστιάζει στους ενδιάμεσους χώρους για να παραχθεί αυτή η πολιτισμική μνήμη που προκύπτει όταν στη συλλογική μνήμη δεν υπάρχει συνάφεια συνειδησιακού και ιστορικού χώρου.<sup>100</sup>

## 3.2 Η ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

<sup>98</sup> Ραπτοπούλου, *Μνήμη και Καταγραφή*, 30-31.

<sup>99</sup> Παπαγιαννίδης, *Τα στάνταρντ*, 11.

<sup>100</sup> Βαδαλούκας, *Αναπαραστάσεις*, 104.

Ο κινηματογράφος έχει χρησιμοποιηθεί διαχρονικά ως μέσο προπαγάνδας, από δικτατορικά και μη καθεστώτα για την προώθηση ιδεών και προτύπων ζωής. Ο Taylor (1998) ορίζει την προπαγάνδα ως την προσπάθεια να επηρεαστεί η κοινή γνώμη ενός ακροατηρίου μετά από την εκπομπή ιδεών και αξιών. Προπαγάνδα υπήρχε και στους αρχαίους πολιτισμούς, αλλά ήταν ατομική (π.χ. στην Αρχαία Ελλάδα ρήτορες, δημαγωγοί). Η έννοια έχει αρνητική χροιά για την πλειοψηφία της κοινής γνώμης. Σύμφωνα με τον Τζωρτζ Όργουελ, όλη η προπαγάνδα είναι ψέματα, ακόμη και αν λέει την αλήθεια. Η επίκληση στο συναίσθημα είναι η πιο αποκάλυπτη μορφή προπαγάνδας<sup>101</sup>.

### 3.2.1 Ναζιστική Προπαγάνδα

Οι Ναζί, μετά την εδραίωση της μονοκομματικής δικτατορίας στη Γερμανία το 1933, ίδρυσαν Υπουργείο Προπαγάνδας υπό τη διεύθυνση του Γιόζεφ Γκαίμπελς, με σκοπό τον έλεγχο ΜΜΕ, βιβλίων, μουσικής και κινηματογράφου. Ο Γκαίμπελς θεωρούσε ότι η προπαγάνδα στον κινηματογράφο πρέπει να είναι διακριτική και όχι προφανής και να προβάλλεται ως διασκέδαση. Η προβολή ταινιών που προωθούσαν ιδέες αντίθετες με τον ναζισμό αποσύρθηκαν. Παράδειγμα, η ταινία «Ουδέν νεώτερον από το δυτικόν μέτωπον», κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του Έριχ Μαρία Ρεμάρκ, σχετικά με τη βιαιότητα και τον παραλογισμό του πολέμου. Ο συγγραφέας αναγκάστηκε να μεταναστεύσει, ενώ του αφαιρέθηκε η γερμανική υπηκοότητα το 1968.

Για την προώθηση της ναζιστικής ιδεολογίας επιστρατεύτηκαν ταινίες για τον εξωτερικό εχθρό της Γερμανίας, ο οποίος είχε δύο μορφές, τον Διεθνή Καπιταλισμό και τη Σοβιετική Ένωση, εχθρό που απειλούσε τη χώρα τόσο στρατιωτικά όσο και οικονομικά. Την ίδια στιγμή, η ναζιστική προπαγάνδα βασιζόταν στην εξιδανίκευση του παρελθόντος και τη δαιμονοποίηση του παρόντος χρησιμοποιώντας την παράδοση, τη θεωρία του 19ου αιώνα για τη διάκριση των φυλών, του αντισημιτισμού, καθώς και του κοινωνικού δαρβινισμού.<sup>102</sup>

Σημαντικές ιστορικές πολεμικές ταινίες της ναζιστικής προπαγάνδας είναι οι: «Uncle Kruger» (1941) σε σκηνοθεσία Hans Steinhoff και «Kolberg» (1945) σε σκηνοθεσία Veit Harlan. Η ταινία «Uncle Kruger» είναι βιογραφική, αναφέρεται στη ζωή του Νοτιοαφρικανού πολιτικού Paul Kruger. Στην ταινία παρουσιάζεται το χρονικό του πολέμου των Μπόερς μέσα από τη ζωή του ηγέτη τους. Τα δεινά των Γερμανών αποίκων παραλληλίζονται με τα δεινά της Γερμανίας μετά τη συνθήκη των Βερσαλλιών το 1919 και τους σκληρούς όρους που επέβαλαν οι νικήτριες συμμαχικές δυνάμεις στην ηττημένη Γερμανία. Παράλληλα δίνεται η αίσθηση της απειλής ότι κάτι παρόμοιο μπορεί να συμβεί στη σύγχρονη Γερμανία. Η ταινία βραβεύτηκε από

<sup>101</sup> Κοντοτάσιος, *προπαγάνδα*, 8.

<sup>102</sup> Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα*, 135.



το ναζιστικό καθεστώς με το βραβείο «Film of the Nation», αλλά και στο Φεστιβάλ της Βενετίας ως καλύτερη ταινία (βραβείο Μουσολίνι). Η ταινία είχε μεγάλη επιτυχία και πέτυχε την αύξηση της διάθεσης πολέμου του γερμανικού λαού κατά της Μ. Βρετανίας. Στην ταινία «Kolberg» ο στόχος ήταν να δείξει ότι ενωμένος ο πληθυσμός μαζί με τον στρατό μπορεί να κινήσει τον εχθρό. Η ταινία διακρίνεται για την επίφαση αυθεντικότητας ως προς τον τρόπο απεικόνισης της ιστορικής περιόδου των ναπολεόντειων πολέμων (1806-1807), μέσα από την αφήγηση της ηρωικής άμυνας των Πρώσων πολιτών και του στρατού απέναντι στους Γάλλους εισβολείς<sup>103</sup>.

Τρεις σημαντικές αντισημιτικές ταινίες για τους σκοπούς της γερμανικής προπαγάνδας γυρίστηκαν το 1940: «The eternal Jew» σε σκηνοθεσία Fritz Fippler, «Jud Süß» σε σκηνοθεσία Veit Harlan και «The Rothschilds» σε σκηνοθεσία Erich Waschneck. Η ταινία «The eternal Jew» παρουσιάζει τους Εβραίους ως παράσιτα και τους συγκρίνει με τους αρουραίους. Πρόκειται για σκληρή ταινία, ένα αποκρουστικό πολιτικό μανιφέστο χωρίς καν καλλιτεχνική αξία, στην οποία χρησιμοποιούνται και τεχνικές εκφοβισμού. Η ταινία του Veit Harlan είναι ριμέικ του Γκαίμπελς, ταινίας του 1935, η οποία ήταν βασισμένη σε διασκευή ενός αντιναζιστικού μυθιστορήματος του 1925. Το θέμα του βιβλίου είχε σχέση με γνωστή ιστορική προσωπικότητα (Joseph Süß Oppenheimer), ο οποίος ήταν «Εβραίος της αυλής» στη Βυρτεμβέργη του 18ου αιώνα. Στην ταινία ο «σατανικός» Εβραίος στρέφεται εναντίον του ευεργέτη του Δούκα, προσπαθεί να βιάσει την κόρη του και με τις ενέργειές του γίνεται η αιτία να ξεσπάσει εμφύλιος πόλεμος στο δουκάτο. Ο εμφύλιος καταλήγει στον βιασμό μιας Γερμανίδας. Η ταινία πυροδότησε αντιεβραϊκή βία και η δημόσια προβολή της έχει απαγορευτεί από το 1945. Η ταινία «The Rothschilds» είναι αντισημιτική βιογραφία για τη μεγαλύτερη οικογένεια τραπεζιτών στον κόσμο. Η ταινία αναπτύσσει θεωρίες συνομοσίας.

Το ντοκιμαντέρ της Leni Riefenstahl «Triumph of the Will» το 1935 είναι ίσως η πιο σημαντική ταινία προπαγάνδας των Ναζί. Αναφέρεται στο συνέδριο του ναζιστικού κόμματος το 1934 στη Νυρεμβέργη. Περιέχει ομιλίες ηγετών των Ναζί και δίνει μια εξωραϊσμένη εικόνα του Ναζισμού. Το μοντάζ και η γωνία λήψης της κάμερας συνεισφέρουν στο αποτέλεσμα. Το 1935 γυρίστηκε και η ταινία «Joan of Arc» σε σκηνοθεσία Gustav Ucicky. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την ιστορία της παρθένας Jean d'Arc, η οποία ηγείται θρησκευτικού πολέμου ενάντια στους Άγγλους και ουσιαστικά αποτελεί την πρώτη γυναικεία ενσάρκωση ναζιστικής φιγούρας σε ταινία. Το 1938 γυρίστηκε το ντοκιμαντέρ «Olympia festival of the nations», της Leni Riefenstahl, μέρος 1 και 2, περιγραφή των Ολυμπιακών Αγώνων που γυρίστηκαν στο Βερολίνο το 1936. Στο μέρος 2 έχουν απλά προστεθεί σκηνές με καλλιγράμματα σώματα και αρρενωπά πρόσωπα, προβάλλοντας έτσι το γερμανικό ιδεώδες για την τελειότητα του ανθρώπινου σώματος.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα*, 142.

<sup>104</sup> Ναζιστική προπαγάνδα.

### 3.2.2 Σοβιετική Προπαγάνδα

Το Σοβιετικό κράτος ήταν το πρώτο που οργάνωσε επιχείρηση κατασκευής δικτύων καθοδήγησης και χειραγώγησης και συμπεριέλαβε ως μέσο τον κινηματογράφο. Ο Λένιν πίστευε στον εκπαιδευτικό ρόλο του κινηματογράφου ως εργαλείου για την ανάλυση της αληθινής φύσης του καπιταλισμού, αλλά και στη χρήση του ως ενημερωτικού μέσου για τις εξελίξεις στις επιστήμες και τη γεωργία. Από τα πρώτα βήματα λοιπόν της επανάστασης των μπολσεβίκων τα επίκαιρα αντικατόπτριζαν το πνεύμα της ίδιας της επανάστασης και έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης.

Η ιστορία του σοβιετικού κινηματογράφου επηρεάστηκε από την αλληλεπίδραση τριών πόλων: την κρατική κινηματογραφική πολιτική, τη στάση των σκηνοθετών και συντελεστών των ταινιών και την αντίδραση του κοινού. Κάποιες από τις ταινίες που χρησιμοποιήθηκαν ως μέσο προπαγάνδας είχαν καλλιτεχνική αξία λόγω των διαφορετικών στόχων καθεστώτος και σκηνοθετών. Το είδος των ταινιών που γυρίστηκαν ήταν: τα επίκαιρα, ταινίες επιστημονικής εκλαΐκευσης, και η πολιτιστική προπαγάνδα με τις ταινίες μυθοπλασίας. Πολλές ταινίες γυρίστηκαν με στόχο την προστασία της χώρας από παραγωγές του Χόλυγουντ. Από το 1924 και μετά ανθίζει στη Σοβιετική Ένωση η τέχνη του κινηματογράφου. Η ηγεσία του κομμουνιστικού κόμματος προσπαθεί να κατευθύνει τους σκηνοθέτες στην παραγωγή χρήσιμων ταινιών για την εξυπηρέτηση των στόχων του, με θέματα σχετικά με τη σοσιαλιστική ανοικοδόμηση και τη σύγχρονη σοβιετική ζωή. Και στις σοβιετικές ταινίες υπάρχουν αντισημιτικά στοιχεία ενώ οι κάθε είδους κοινωνικές προστριβές εξαλείφονται από τα σενάρια προς χάριν μιας αταξικής κοινωνίας.

Την περίοδο 1925-1929 γυρίστηκαν ταινίες στις οποίες αποτυπώνεται η ιστορία της επανάστασης με κορυφαίες τις: «Strike» (Sergei Eisenstein, 1925), «Mother» (Pudovkin, 1926), «Potemkin» (Sergei Eisenstein, 1925), «Arsenal» και «The end of Saint Petersburg» (Aleksandr Dovzhenko, 1928). Σημαντική προπαγανδιστική ταινία ήταν η «October», ταινία που οι ιστορικοί αντιμετώπισαν ως ντοκιμαντέρ, λόγω της έλλειψης καταγεγραμμένων πλάνων επικαίρων από την πραγματική κατάληψη των χειμερινών ανακτόρων, αλλά και γιατί δεν έχουν χρησιμοποιηθεί ηθοποιοί αλλά χιλιάδες κομπάρσοι, επιτυγχάνοντας τη διόγκωση των πραγματικών γεγονότων. Στα επόμενα χρόνια μετά το 1935 γυρίζονται ταινίες με θέμα ιστορικά πρόσωπα, όπως ο στρατηγός Κουτούζωφ, ο Μπογκντάν Χμελνίτσκι και ο Σουβόροφ. Το σύνηθες θέμα είναι μεγάλοι πόλεμοι και γεγονότα της ιστορίας της Ρωσίας όπου οι ήρωες βγάζουν τη χώρα από τα αδιέξοδα όπως ο Στάλιν στη σύγχρονη εποχή. Σημαντικές ταινίες του είδους οι: «Alexander Nevsky» (1938), του Sergei Eisenstein και η επικών διαστάσεων «The Fall of Berlin» (1949-1950) του Mikheil Chiaureli.<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα*, 146-148.

### 3.2.3 Αμερικάνικος κινηματογράφος

Οι ΗΠΑ αποτελούν το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα χώρας της οποίας η εθνική κινηματογραφική παραγωγή, χωρίς να ανταποκριθεί ή να παρακινηθεί από σκοπιμότητες του κυβερνητικού κατεστημένου, παρήγαγε ιστορικές πολεμικές ταινίες για τους σημαντικότερους πολέμους της χώρας και βιογραφικές ταινίες πολιτικών και στρατιωτικών προσωπικοτήτων. Οι ιστορικές πολεμικές ταινίες κατέληξαν να αποτελούν πολιτιστικό προϊόν εξαγωγής στον υπόλοιπο κόσμο χτίζοντας μια εξωραϊσμένη εικόνα της Αμερικής.<sup>106</sup>

Παράδειγμα ταινίας σχετικά με τη στρατιωτική ικανότητα και τη γενναιότητα των Αμερικανών στρατιωτών αποτελεί η ταινία «Η Διάσωση του Στρατιώτη Ράιαν» του Στίβεν Σπίλμπεργκ. Οκτώ στρατιώτες εισβάλλουν σε γερμανοκρατούμενη περιοχή στον Β' Παγκόσμιο πόλεμο για να σώσουν έναν στρατιώτη που έχει χάσει τρεις αδελφούς στον πόλεμο. Είναι από τις πιο βίαιες πολεμικές ταινίες που έχουν γυριστεί ποτέ, με ακριβή περιγραφή των μαχών, σκηνές με ακρωτηριασμούς και ρεαλιστικές συμπλοκές.

## 3.3 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Ο κινηματογράφος αναπαριστά σκηνές της καθημερινότητας, σχέσεις, γεγονότα που ακουμπούν τη λαϊκή μνήμη, προβλήματα της καθημερινής ζωής, που μιλούν για τη ζωή των ανθρώπων συμπεριλαμβανομένων και των ανθρώπων – θεατών οι οποίοι ταυτίζονται με τα όσα εκτυλίσσονται στη μεγάλη οθόνη. Μια τέτοια περίπτωση ταινίας αναλύεται παρακάτω. Πρόκειται για την ταινία «Ο γρουσουζής», που περιγράφει την καθημερινή ζωή των ανθρώπων μιας λαϊκής γειτονιάς στην Πλάκα.

### 3.3.1 «Ο γρουσουζής»

Η ταινία «Ο γρουσουζής» ανήκει σε έναν κύκλο δημοφιλών ταινιών των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων στις οποίες αναπαρίστανται ο χώρος της λαϊκής αθηναϊκής γειτονιάς ως χώρος κοινωνικής ενότητας και άλλα στοιχεία πολιτισμού των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων, όπως είναι η ομαδικότητα και η αλληλεγγύη στο πλαίσιο των μεγάλων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτιστικών ανακατατάξεων κατά την περίοδο της ανασυγκρότησης.

Η παρουσία του χώρου αποτελεί εδώ καθοριστικό στοιχείο της αφήγησης. Βλέπουμε τους ανοιχτούς χώρους της συνοικίας της Πλάκας με φόντο τις ανηφοριές,

<sup>106</sup> Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα*, 154-155.

τα σοκάκια, τα φτωχόσπιτα και τον τρόπο ζωής των φτωχών ανθρώπων: νοικοκυρές και νοικοκύρηδες στα περβάζια, μικρομαστόροι, γιαγιάδες και παππούδες στα μικρά, πνιγμένα στα λουλούδια μπαλκόνια, μαθήτριες και παιδιά που παίζουν και τρέχουν ασταμάτητα.<sup>107</sup> Το παραδοσιακό καφενείο του Αγαθοκλή είναι ο δεύτερος επιμέρους χώρος εξέλιξης της δράσης. Μικρά μαρμάρινα τραπέζια, ξύλινες χαρακτηριστικές καρέκλες, εξώθυρα κατευθείαν στον δρόμο – πέρασμα, εσωτερικό μικρό χώρισμα, όπου υψώνονται οι βαρύ γλυκός, ένα τηλέφωνο για όλη τη γειτονιά ενώ ξύλινα τάβλι υπάρχουν πάνω στα τραπέζια. Στο καφενείο συναντιούνται καθημερινά οι άντρες της γειτονιάς, οι οποίοι ανήκουν σε διάφορα χαμηλά στρώματα αυτοαπασχολούμενων, όπως ο ράφτης Κώστας, ή είναι συνταξιούχοι, όπως ο Αριστείδης, φίλος του γρουσούζη, ή είναι αργόμισθοι / άνεργοι όπως ο Μπάμπης.

Έτσι το καφενείο της Πλάκας αντιπροσωπεύει τον χώρο συνάντησης των χαμηλότερων μερίδων των λαϊκών στρωμάτων, ό,τι ακριβώς θα αποτελέσει αργότερα η ταβέρνα. Είναι ακόμη το κέντρο της ζωής της γειτονιάς. Εκεί συγκεντρώνεται η γειτονιά και εκεί λαμβάνουν χώρα όλα τα σημαντικά γεγονότα όπως ο γάμος της Μαρίας. Αποτελεί συνεπώς συμβολικό, αλλά και υλικό κέντρο μιας χωροχρονικής ενότητας.<sup>108</sup>

Άλλος ένας χώρος στον οποίο εκτυλίσσονται τα γεγονότα είναι η αυλή της κυρά-Επιστήμης. Στην ταινία παρουσιάζεται ως τρόπος συνύπαρξης, αλλά και στενής παρακολούθησης της ζωής των ενοίκων. Περνούν εκεί πολλές ώρες της ημέρας κάνοντας δουλειές, παρατηρώντας και κουτσομπολεύοντας. Ο χώρος αυτός φιλοξενεί έναν ομαδικό τρόπο ζωής των κατώτερων στρωμάτων. Αντίθετα η ιδιωτικότητα συνδέεται με τον απομονωμένο χώρο του διαμερίσματος και το πνεύμα ατομισμού που απορρέει από τις διαδικασίες μικροαστικοποίησης που θα κυριαρχήσουν στις αναπαραστάσεις της επόμενης δεκαετίας.

Αυτοί οι τρεις χώροι στους οποίους μάς εισάγει η ταινία από τα πρώτα λεπτά παραμένουν μέχρι τέλους οι χώροι ανέλιξης της μυθοπλασίας, με την εξαίρεση ελάχιστων πλάνων του κέντρου της πόλης: α) του πλάνου του τροχονόμου στο φανάρι της Βασ. Σοφίας προς το Ζάππειο, καθώς ο γρουσούζης περνάει απέναντι με το καροτσάκι του μωρού, β) των σκηνών στα παγκάκια του Ζαππείου και γ) του συνταρακτικού πλάνου του κυριακάτικου περίπατου των ορφανών που περπατούν στη γραμμή, ομοιόμορφα ντυμένα, κουρεμένα «γουλί». Η διαρκής αθηναϊκή αναφορά εκφράζεται κατά τη διάρκεια της ταινίας μέσα στους διάλογους, χωρίς να απεικονίζεται: «θα κατέβω στα μαγαζιά», «ψώνισα γάλα στην Αθηνά». Αυτός είναι ο λαϊκός κόσμος που ζει και επιβιώνει στο περιθώριο της διαδικασίας ανασυγκρότησης.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 168.

<sup>108</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 170.

<sup>109</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 171.

Η αναφορά στον άλλο κόσμο (αυτόν των πλουσίων) γίνεται σε λίγες περιπτώσεις και εντελώς αόριστα σαν να μην ενδιαφέρει: «Η δεσποινίς Πίτσα με τον κοιλαρά τον βιομήχανο για τα Φάλαρα, για τις Κηφισιές» (κουτσομπολιό Επιστήμης στη γειτόνισσα Ερμιόνη), «η κόρη μου είναι στη δεξίωση της Πρεσβείας» ( η Φρόσω για την κόρη της). Δεν υφίσταται όμως καμιά απεικόνιση αυτού του άλλου κόσμου. Το «εμείς» του λαϊκού κόσμου αναπαρίσταται αυτοτελώς, όχι ως σκέλος της διχοτομίας «πλούσιος – φτωχός». Με όρους πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας θα λέγαμε ότι «το κοινωνικό μπλοκ του λαού» τίθεται στο επίκεντρο της δράσης. Προσδιορίζεται η συνοχή της εργατικής τάξης: εργάτες (συνεργείο μπουγιατζήδων), κατώτεροι υπάλληλοι (υπάλληλος του γρουσουζή), μικροϊδιοκτήτες (κυρίως γυναίκες, ιδιοκτήτριες παλιών νεοκλασικών που ιδιοκατοικούνται με εισοδήματα από το χαμηλό ενοίκιο δωματίων) και αυτοαπασχολούμενοι που παλεύουν για το μεροκάματο.<sup>110</sup>

Η έντονη θεατρικότητα εντάσσεται στη δραματουργία της ταινίας. Θεατρική είναι και η καταβολή του «γλωσσικού ιδιώματος» της κυρά - Επιστήμης (Βασιλειάδου). Πρόκειται για μια συνεχή παραφθορά της καθαρεύουσας; «Ζωή παραμυθώδης», «Αγαθοκλέας», «Έγινε δικαστική αποπλάνησις», «Αυτό έγινε υστερικώς» κ.ά. Η απήχηση αυτής της τυπολογίας σχετίζεται ασφαλώς με το πραγματικό γεγονός του πολύ υψηλού ποσοστού αναλφαβητισμού της εποχής, αλλά θα πρέπει να ιδωθεί και ως ειρωνεία της καθαρεύουσας ως κατασκευασμένης και επιβεβλημένης επίσημης γλώσσας της εποχής της εθνικοφροσύνης. Συνδυασμένο σε πολλά πλάνα με τις εικόνες του Παρθενώνος και τις σχετικές επιγραφές, το παράξενο αυτό ιδίωμα αποκτά πολλαπλασιαστική ειρωνική δύναμη ως αντίθεση του ένδοξου παρελθόντος με τη σημερινή μιζέρια.

Άλλα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στα λαϊκά στρώματα είναι η τεμπελιά και η ραθυμία. «Δευτεριάτικα το ρίξατε στο ταβλοκοπάνημα». Ο ράφτης δε σηκώνεται από το τάβλι ούτε όταν έρχεται πελάτης. Οι αργοί ρυθμοί παραπέμπουν στην ανατολίτικη παράδοση. Μόνο ο υπάλληλος του καφενείου παρέχει εξαρτημένη εργασία αν και για μισθό δε γίνεται λόγος. Αντ' αυτού παρέχεται ένα πιάτο φαί και ο ύπνος μέσα στο καφενείο. Οι κοινωνικές εξελίξεις έχουν οδηγήσει σε στοιχειώδη κατοχύρωση των εργασιακών δικαιωμάτων από την ίδια την Πολιτεία, κάτι τέτοιο όμως δε θα εκφρασθεί άμεσα στην ταινία, παρά μόνο σαν απλός υπαινιγμός. «Έχουμε και Υπουργείο Εργασίας, να δούμε τι θα πει κι ο Υπουργός».<sup>111</sup>

Οι θετικές αξίες των λαϊκών στρωμάτων είναι η αλληλεγγύη, η ομαδικότητα, η σοφία, η πρακτικότητα, η τιμιότητα, το ήθος, η δικαιοσύνη, οι ήπιοι ρυθμοί ζωής, το αγοραίο ιδίωμα και η ανθρωπιά. Αρνητικές είναι η ραθυμία, η συντηρητική ηθική, η σεξιστική νοοτροπία εις βάρος των γυναικών, η κακοήθεια, οι προλήψεις και οι δεισιδαιμονίες.

<sup>110</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 172.

<sup>111</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 177-178.

Το επάγγελμα της Μαρίας στην ταινία (δούλευε σε ραφτάδικο πριν την απολύσουν) αποτελεί το συνηθισμένο γυναικείο επάγγελμα για τα κορίτσια κατώτερων τάξεων τη συγκεκριμένη εποχή. Η Μαρία είναι ορφανή και όταν αποκαλύπτεται η εγκυμοσύνη της τη διώχνουν από παντού. Η φράση «δόθηκα εκεί που αγάπησα» αποτυπώνει νέες αντιλήψεις που άρχισαν να εμφανίζονται μετά τον πόλεμο ανάμεσα στους νέους της εποχής και αντιστοιχεί σε μία θετική στάση, ως προς τη σύναψη σεξουαλικών σχέσεων πριν τον γάμο, εφόσον υπάρχει συναισθηματικός δεσμός. Στο πρόσωπο της Μαρίας συμπυκνώνονται ατομικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά μιας νέας γενιάς γυναικών με καταγωγή από τα κατώτερα στρώματα που δίνει τη μάχη της με τις κοινωνικές προκαταλήψεις (ταξικές, φυλετικές) στη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία.

Στον ανδρικό χαρακτήρα βλέπουμε να τονίζονται ταξικά και ιστορικά κοινωνικά στοιχεία. Το όνειρο του Πέτρου είναι να ξαναφτιάξει το μαγαζάκι του πατέρα του, αλλά αποδεικνύεται αδύνατο με τις συνθήκες που επικρατούν μετά τον πόλεμο. Το αδιέξοδο αυτό αντιστοιχεί σε ένα απολύτως υπαρκτό κοινωνικό πρόβλημα, την έλλειψη κεφαλαίων για την έναρξη κάποιας αυτοαπασχόλησης, και λύνεται χάρις σε «εξω-κοινωνικούς» μηχανισμούς: Ο Αγαθοκλής προσφέρει τις οικονομίες του, οικονομίες μιας μίζερης και στερημένης ζωής, 127 χρυσές λίρες, ως προίκα της Μαρίας στον Πέτρο για να ξεκινήσει.

Η καλοσύνη και ο αλτρουισμός του γρουσουζή λειτουργεί σαν την καλή τύχη για τους δύο νέους. Το ζευγάρι, αντίθετα από τη στέρηση και το χάσιμο των ευκαιριών των προηγούμενων γενεών, γίνεται η μονάδα της καινούργιας ζωής. Το φινάλε της ταινίας είναι η σκηνή του γάμου μέσα στο καφενείο, ενώπιον όλης της γειτονιάς. Είναι ο τόπος και η στιγμή όπου ο λαϊκός κόσμος ξεπερνάει τις έχθρες του και φιλιώνει γύρω από το μυστήριο και την αποκατάσταση της αδικίας εναντίον της Μαρίας και του Πέτρου.<sup>112</sup>

### **3.4 Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑ**

Ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει μέσο καταγγελίας για την κοινωνική αδικία και τη θέση των ανθρώπων στο περιθώριο της κοινωνίας, αλλά και να εκφράσει θέσεις μειονοτήτων. Παρακάτω γίνεται αναφορά στην ταινία «Ο Μεθύστακας» του Γιώργου Τζαβέλλα μέσω της οποίας καταγγέλλονται ο πόλεμος, η φτώχεια, η περιθωριοποίηση των κοινωνικά αδυνάμων και η ταινία «Στέλλα» μέσω της οποίας καταγγέλλεται ο πατριαρχισμός και η δυσμενής θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία.

---

<sup>112</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 181-182.

### 3.4.1 «Ο Μεθύστακας»

«Ο Μεθύστακας» είναι μία ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα η οποία λειτούργησε καταλυτικά για την επιβολή τόσο του κινηματογράφου σαν λαϊκού θεάματος των πόλεων όσο και του είδους του κοινωνικού μελοδράματος στις αρχές της δεκαετίας του '50. Η ταινία αρχίζει με εξωτερικά, γενικά πλάνα της Πλάκας στα οποία καταγράφονται αρχαία μνημεία, με εσωτερικά αίθριων νεοκλασικών (τόξα) και με σκηνές καθημερινότητας: αυλές σπιτιών, παιδιά να ανεβοκατεβαίνουν τις γραφικές ανηφορίες και οι άνθρωποι της συνοικίας περπατούν στα σοκάκια. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε ως χώρο την περιοχή της Πλάκας καθώς αποτελούσε περιοχή κατοικίας φτωχών και περιθωριοποιημένων λαϊκών στρωμάτων. Η ταβέρνα σηματοδοτείται ως ο χώρος συνάντησης των ανδρών των οποίων το ντύσιμο (καβουράκια) και η γλώσσα παραπέμπουν στον κώδικα της μαγκιάς.<sup>113</sup>

Το βράδυ, ο ίδιος χώρος αλλάζει χαρακτήρα: ακούγονται κιθάρες - καντάδες, διασκεδάζουν άνδρες και γυναίκες σε παρέες και ζευγάρια όλων των στρωμάτων, μετατρέπόμενος από καπηλειό σε «κοσμική ταβέρνα». Η σημαντική αυτή μεταβολή του χαρακτήρα της ταβέρνας από χώρο λαϊκής υποκουλτούρας στο πλαίσιο του αστικού κέντρου σε κοσμικό καταγράφεται στην εικόνα, αλλά και στους διάλογους της ταινίας: «μας χαλάσατε τις ταβέρνες» θα διαμαρτυρηθεί στον ταβερνιάρη ο Μεθύστακας αργότερα, στον πλούσιο οινέμπορο Μπακά. Ακόμη στην ταινία σκηνογραφείται και αναπαρίσταται το φτωχό λαϊκό σπίτι, το οποίο περιλαμβάνει ένα μεγάλο δωμάτιο και το οποίο λειτουργεί την ημέρα σαν τραπεζαρία και τόπος υποδοχής και το βράδυ σαν υπνοδωμάτιο. Σε αυτόν τον χώρο πληροφορούμαστε ότι ο κεντρικός ήρωας έχει χάσει τον γιο του στον Ελληνοϊταλικό πόλεμο «Ως Έλληνα βεβαίως υπερήφανος», «αλλ' ως πατέρας...». Η αναφορά στις συμφορές δεν τελειώνει εδώ: «αρρώστια, πείνα, κατοχή, πούλησα το σπίτι, πούλησα το πιάνο - ο θάνατος της μητέρας από τον καημό - Λύγισα κι εγώ». Η συνέχεια της αφήγησης εξελίσσεται και πάλι στους ανοικτούς χώρους της Πλάκας - σκηνές καθημερινότητας με τον πλανόδιο μανάβη με τη σουστά, και τους τεχνίτες και μικροεπαγγελματίες που ανοίγουν τα μικρομάγαζά τους το πρωί. Βλέπουμε το τσαγκαράδικο, χώρο εργασίας που ο πρωταγωνιστής έχει εγκαταλείψει εξαιτίας του αλκοολισμού του. Εκεί διαδραματίζεται το κωμικοτραγικό επεισόδιο με τη λαϊκή πληθωρική γυναίκα - ο Μεθύστακας καταστρέφει τα παπούτσια της μοναδικής πελάτισσάς του που διαμαρτύρεται «φωνάζοντας την κατάνια του σ' όλη τη γειτονιά». «Δεν έχω άλλο ζευγάρι. Τι μου έκανε ο μεθύστακας».<sup>114</sup>

Στη συνέχεια της ταινίας βλέπουμε τη λαϊκή γειτονιά της Πλάκας και των φτωχών ανθρώπων να αντιπαραβάλλεται με έναν διαφορετικό κόσμο, εκείνο των πλουσίων. Βλέπουμε επίσης τον κόσμο της μισθωτής εργασίας, όταν ο ταβερνιάρης

<sup>113</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 152-153.

<sup>114</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 154-155.

μπάρμπα Γιαννακός μεσολαβεί στον διευθυντή, τηλεφωνώντας του για να ζητήσει μια θέση για την Αννούλα, την κόρη του Μεθύστακα. Πλέον η δράση εναλλάσσεται από τον χώρο της Πλάκας στον χώρο εργασίας της Άννας, με το πολυτελές γραφείο του διευθυντή της εταιρίας και τα γραφεία των υπαλλήλων, αλλά και στον χώρο της έπαυλης του διευθυντή με τα πολυτελή αυτοκίνητα και τους πλούσιους περιποτημένους κήπους. Σε επόμενα πλάνα, θα συμπληρωθεί η εικόνα του εσωτερικού του πλουσιόσπιτου με τα πλάνα από το σαλόνι: χαμηλά τραπεζάκια, κουνιστή πολυθρόνα και συνεχόμενη στον εξωτερικό χώρο βεράντα με πισίνα. Πρόκειται για στοιχεία της αναπαράστασης του αστικού πλούσιου σπιτιού, σταθερά σημαίνοντα που τα συναντούμε με μεγάλη συχνότητα στον ελληνικό κινηματογράφο.<sup>115</sup>

Στη συνέχεια η Άννα γνωρίζει τον Άλεκ, γιο του διευθυντή, ο οποίος παρουσιάζεται ως ένας πλούσιος γυναικοκατακτητής. Η Άννα αρχικά τον αγνοεί ενώ στη συνέχεια αντιστέκεται σθεναρά στο φλερτ του και είναι εκείνη που ευθύνεται για τη μεταμόρφωση του Άλεκ σε υπεύθυνο, εργατικό και καλόκαρδο εργοδότη. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο φορέας των αντιλήψεων για την αξία της εργασίας είναι η προερχόμενη από τα κατώτερα στρώματα Άννα, η οποία τις μεταδίδει στον νεαρό εργοδότη της Άλεκ. Η εργασία ως ιδεώδες, οι αξίες του δυναμισμού, της πρωτοβουλίας, του αγώνα, της επιτυχίας, της δημιουργίας, του προορισμού εκφέρονται από εκείνη. Το περιστατικό με τον θυρωρό - μπάρμπα Φώτη είναι σημαντικό για την ανέλιξη της πλοκής. Η ιστορία του (γεννάει η κόρη του, άρρωστη, μονάχη, έρημη με ένα μικρό στην αγκαλιά και την έχει εγκαταλείψει ο ναυτικός άνδρας της) παραπέμπει στα βάσανα και τα προβλήματα του λαϊκού κόσμου. Η παρέμβαση της Αννούλας - συμπονετικής, αφού και η ίδια γνωρίζει τη δυστυχία, έχει σαν αποτέλεσμα την παραχώρηση άδειας και χρημάτων από τον Άλεκ στον μπάρμπα Φώτη αλλά και το στενότερο πλησίασμα των δύο νέων. Αργότερα η Άννα μαθαίνει ότι ο Άλεκ είχε βάλει στοίχημα με τους φίλους του ότι θα κάμψει την αντίστασή της.<sup>116</sup>

Η τροπή των πραγμάτων οδηγεί σε δεύτερη στιγμή μελοδραματικής έξαρσης, η οποία όμως συνοδεύεται από τη σκληρή αυτογνωσία «Δεν υπάρχει ούτε παραμύθι ούτε πρίγκιπας. Μόνο βρωμιά». Η κοπέλα κλαίει απογοητευμένη για τη δική της διάψευση, βλέποντας ταυτόχρονα και το κατρακύλισμα του πατέρα της. Πρόκειται για δυνατό ρεαλιστικό σημείο της ταινίας, αφού η μελοδραματική προβολή δεν αποσκοπεί μόνο στην πρόκληση της συγκίνησης του θεατή, αλλά και στην ανατροπή του καθησυχαστικού μύθου. Αντί για το βασιλόπουλο του παραμυθιού, προκύπτει επιστροφή στην μιζέρια, φτώχεια και γκρίνια. Ο Άλεκ αρνείται την πρόταση των γονέων του να παντρευτεί μια πλούσια παιδική του φίλη, πρόταση που τον ωθεί να επιδιώξει συνάντηση με την Άννα. Σημαντικό στοιχείο που προβάλλει ο Τζαβέλλας

<sup>115</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 156.

<sup>116</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 157.



και που μεταβάλλει τη ροή των γεγονότων είναι η αλλαγή της νοοτροπίας των νέων γενεών στα αστικά κέντρα. Η διαφοροποίηση των αντιλήψεων των νέων μεταπολεμικά σε ό,τι αφορά τις σχέσεις (γάμος από έρωτα και όχι κατ' επιλογή των οικογενειών) εμφανίζεται ανεξάρτητα από τάξεις. Αυτή η διαφοροποίηση θα μπορούσε να λειτουργεί εξισορροπητικά σε μια κοινωνία με βαθιές και μεγάλες ανισότητες, συνεπώς προβάλλεται κατά μία άποψη ως προοδευτικό και θετικό στοιχείο. Ο έρωτας πλούσιου - φτωχής δικαιώνεται από λόγους κοινωνικής και ιδεολογικής τάξης. Η διαπροσωπική ειλικρινής επικοινωνία των δύο νέων είναι το κλειδί που υπερβαίνει τις αντιθέσεις και μάχεται τα εμπόδια που ορθώνει η κοινωνική διαφορά.<sup>117</sup>

Στη συνέχεια ο Άλεκ ζητάει το χέρι της Άννας από τον Χαραλάμπη. « Εγώ είμ' ο γιος σου, μπάρμπα Χαραλάμπη». Η ταύτιση αυτή του πλουσιόπαιδου με τον νεκρό γιο του φτωχού και χτυπημένου από τη μοίρα Χαραλάμπη δικαιολογείται από δύο στοιχεία της μυθοπλασίας: 1) τον έρωτα προς την κόρη του, και 2) τη συμμετοχή του στον πόλεμο της Αλβανίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο η κοινωνική υπέρβαση και η κοινωνική συμφιλίωση επέρχονται εξαιτίας α) του έρωτα και β) της κοινής εμπειρίας της Αλβανίας. Υπονοείται δηλαδή στην ταινία ότι η «κληρονομιά της Αλβανίας» αποτελούσε αναφορά και για στρώματα εκτός του λαϊκού μπλοκ, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης διαταξικής εθνικής ομοψυχίας. Η συμφιλίωση αυτή περνάει μέσω των νεώτερων γενιών. Ο Άλεκ, στη μάχη του να πείσει τους γονείς του να δεχθούν τον γάμο, προβάλλει ως αρετές τις ιδιότητες του λαϊκού κόσμου: «φτωχοί βασανισμένοι, τίμιοι». Ο Άλεκ είναι αυτός που έρχεται προς τον κόσμο και τις αξίες της Αννούλας. Η γνωριμία των συμπεθερών θα γίνει κατά το λαϊκό έθιμο στο φτωχικό σπίτι της νύφης. Το κρίσιμο εκείνο απόγευμα, όπου κρίνεται η ευτυχία της κόρης του, το δράμα του Μεθύστακα φθάνει στο αποκορύφωμά του (μελοδραματική κορύφωση ύστερα από αλλεπάλληλες εξάρσεις). Αδυνατώντας να συγκρατήσει τον εαυτό του, τριγυρνάει σε όλες τις ταβέρνες και επιστρέφει σε άθλια κατάσταση στο σπίτι, όπου τον περίμεναν επί ώρες οι γονείς του μέλλοντος γαμπρού του. Η σύγκρουση των δύο κόσμων και όχι η συμφιλίωσή τους φαίνεται προς στιγμή να θριαμβεύει. Η Άννα είναι που θα αναλάβει και πάλι την τοποθέτηση των πραγμάτων στις διαστάσεις τους, με επίγνωση των συνθηκών: «Άλεκ, πάρε τους γονείς σου και φύγε. Εμένα είναι πατέρας μου και πρέπει να μείνω, όσο και αν μου καταστρέφει τη ζωή». Η έννοια της θυσίας ανταποκρίνεται στην ηθική του λαϊκού κόσμου.<sup>118</sup>

Όμως οι ίδιες αξίες διέπουν και τον πατέρα της. Όταν ο Μεθύστακας συνειδητοποιεί το κακό που έκανε στην κόρη του, μαχαιρώνεται μέσα στο τσαγκαράδικο με τη φαλτσέτα του. Η θυσία του γίνεται καταλύτης για το μέλλον της κόρης του, αφού συμβάλλει στην υποχώρηση των γονέων του Άλεκ για το θέμα του γάμου. Αναφέρεται ξανά το επιχείρημα «Ο δικός σας γιος γύρισε... ο άλλος χάθηκε»

<sup>117</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 158.

<sup>118</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 159.

(επίκληση και πάλι της ενότητας λόγω συστράτευσης στην Αλβανία / διαταξικότητα των οικογενειακών σχέσεων). Έτσι η συμφιλίωση των δύο κόσμων επέρχεται πάνω από το προσκέφαλο του ετοιμοθάνατου Χαραλάμπη. Η αποχώρηση από το προσκήνιο της βεβαρημένης γενιάς, αυτής που πλήρωσε το κόστος του πολέμου και της κατοχής, προβάλλεται ως αναπόφευκτη λύση, συμβολική της λήθης και της ελπίδας μιας νέας αρχής. Ο μύθος του βασιλόπουλου, παρά τις αμφισβητήσεις του, τελικά δικαιώνεται.<sup>119</sup>

Στην ταινία του Τζαβέλλα αναπαρίστανται πολλά στοιχεία κουλτούρας και πολιτισμού. Καταρχάς έχουμε την αναπαράσταση της πόλης της Πλάκας και των αρχαίων μνημείων. Όσον αφορά τους κεντρικούς ήρωες, ο ρόλος του Μεθύστακα (Ορέστης Μακρής) παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Ως κώδικας της αφήγησης από τη σκοπιά του χαρακτήρα είναι ο ίδιος με την παρουσία και το σώμα του οχήματος του λαϊκού humus διαμεσολαβητής του λαϊκού κοινού και του δημιουργού. Ως μικροεπαγγελματίας εκπροσωπεί την κουλτούρα των αδικημένων. Έχει ένα δικό του τσαγκαράδικο. Είναι κάτοικος της λαϊκής γειτονιάς της Πλάκας του μεσοπολέμου, η οποία καταστράφηκε στη διάρκεια του πολέμου και της Κατοχής. Δεν ανήκει στην εργατική τάξη, αλλά σε άλλα τμήματα του λαϊκού μπλοκ: τους κατεστραμμένους από τον πόλεμο μικρονυκοκυραίους. Τα αίτια της δυστυχίας είναι παρόντα υπαινικτικά και εκτός φιλμικής δράσης. Η αδικία στον μπάριμπο Χαράλαμπο συναρθρώνεται με την εγκατάλειψη μπροστά στο μοιραίο – παθητικότητα.<sup>120</sup>

Η Αννούλα ως κεντρικός χαρακτήρας παρουσιάζει επίσης πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία. Καταρχάς, βλέπουμε ότι η είσοδος της γυναίκας στην εργασία γίνεται για λόγους ανάγκης. Μέσω του χαρακτήρα της Άννας προβάλλεται ένα θετικό πρότυπο εργαζόμενης γυναίκας, με περισσότερα στοιχεία προοδευτικότητας και χειραφέτησης από τους αντίστοιχους γυναικείους ρόλους της δεύτερης μεταπολεμικής δεκαετίας. Συνολικά φαίνεται μέσα από τη στάση της νεαρής γυναίκας η υπεροχή των λαϊκών στρωμάτων σε επίπεδο αξιών και ηθών έναντι των ανώτερων τάξεων. Η θυσία και η αίσθηση του καθήκοντος είναι το στοιχείο που συνδέει την Άννα με τον πατέρα της, και το οποίο παρουσιάζεται ως λαϊκό γνώρισμα.<sup>121</sup>

Τέλος μέσα από τον ρόλο του πατέρα του Άλεκ, εμπόρου κρασιών, βλέπουμε τη λαογενή καταγωγή των νέων πλουσίων. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος δεν υφίσταται, σύμφωνα με την ταινία, αξεπέραστο ταξικό χάσμα μεταξύ των δύο κόσμων. Ο Μπακάς παρουσιάζεται ως αυτοδημιούργητος, δυναμικός, εγκρατής. Η αναπαράσταση προβάλλει ότι χάρις σε αυτές τις ιδιότητες συσσωρεύεται ο πλούτος. Παρουσιάζεται περισσότερο καλόκαρδος, ανθρώπινος, εγγύτερα στον λαϊκό κόσμο από τη γυναίκα του, η οποία εμφανίζεται σνομπ, κενή, αργόσχολη, ανόητη. Στις

<sup>119</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 160.

<sup>120</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 161.

<sup>121</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 162.

αναπαραστάσεις των πλούσιων ζευγαριών είναι συχνό οι γυναίκες να είναι φορείς αριστοκρατικών συνηθειών και νοοτροπιών, κατά επιφανειακή μίμηση της αστικής τάξης και να αντιμετωπίζουν αφ' υψηλού τον λαϊκό κόσμο, χωρίς αυτό απαραίτητως να σημαίνει ότι έχουν οι ίδιες αστική καταγωγή. Ο συνδυασμός αυτός εμφανίζεται και σε άλλες κινηματογραφικές επιτυχίες.<sup>122</sup>

Η κοινωνική πάλη λαϊκού μπλοκ - ανώτερων τάξεων εμφανίζεται με έμμεση μορφή. Μεταγράφεται ως η πάλη του λαϊκού - ρομαντικού που απειλείται από τον μοντερνισμό και σιγά - σιγά χάνεται. Η αντιπαράθεση των δύο κόσμων τοποθετείται σε επίπεδο αξιών, ηθών, συμπεριφορών, συναισθηματικής ικανότητας και ωριμότητας. Ενδεχομένως, υπονοείται εδώ η ρομαντική άποψη πως μαζί με τη λαϊκότητα χάνεται και η πίστη στις αξίες. Η ταινία ακολουθεί έναν διπλό άξονα αφήγησης. Ο πρώτος άξονας μέσω της ιστορίας του μεθύστακα κάνει αναφορά στη γενιά του πολέμου και της κατοχής. Συνδέεται με τα στρώματα εκείνα τα οποία σήκωσαν το βάρος της ελληνικής αντίστασης στους Ιταλούς στα βουνά της Αλβανίας και στη συνέχεια υπέστησαν τη δεινή δοκιμασία της Κατοχής. Ο αλκοολικός κυρ Χαραλάμπης ανήκει στη δυσανάλογα μεγάλη πληθώρα ρακοσυλλεκτών, ξεκληρισμένων, ζητιάνων και προβληματικών ατόμων που γεμίζει τις σκηνές στο ελληνικό μεταπολεμικό δράμα.<sup>123</sup>

Πρόκειται για έναν ηθογραφισμό που δεν είναι συμβατικά ηθικός και ανθρωπιστικός, αλλά, αναπαριστώντας θλιβερές πτυχές της πραγματικότητας, θα μπορούσε να λειτουργήσει στο πλαίσιο της κοινωνικής κριτικής. Ο δεύτερος άξονας της αφήγησης είναι η ιστορία του έρωτα και του γάμου μεταξύ πλούσιου και φτωχής. Αναφέρεται στη νεότερη γενιά, αυτή που ξεκινά τη ζωή της μετά το τέλος του πολέμου. Η ιστορία των δύο νέων κινείται μεταξύ επίγνωσης και εξωραϊσμού. Συνεχώς υπενθυμίζεται η πραγματικότητα, χωρίς τελικά να ανατρέπεται. Το κοινό στοιχείο που συνδέει και τις δύο ιστορίες είναι η προβολή και η υπεροχή των στοιχείων του λόγου των κυριαρχούμενων ομάδων και τάξεων.<sup>124</sup>

Σημαντικά στοιχεία είναι η υπέρβαση των κοινωνικών ανισοτήτων μέσω του γάμου αλλά και η προβολή του ιδεώδους της εργασίας και της «φιλικότητας» των σχέσεων εργοδοτών - εργαζομένων, προβαλλόμενου κατά την εποχή της ανασυγκρότησης / σταθεροποίησης του καθεστώτος.<sup>125</sup>

### 3.4.2 «Στέλλα»

Κέντρον Ο Παράδεισος

Συγκρότημα Λαϊκής Μουσικής

<sup>122</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 163.

<sup>123</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 164.

<sup>124</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 165.

<sup>125</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 166.

Όλα τα τραγούδια για τη Ζωή, τον Έρωτα και τον Θάνατο που καθρεφτίζουν την ψυχή του Ελληνικού λαού

Όξω φτώχεια, Ζήτω η λεβεντιά

Η αφίσα αυτή εμφανίζεται στο πρώτο πλάνο της ταινίας (τοιχοκολλημένη πλάι στην είσοδο του κέντρου) και σε όλη την διάρκειά της κάθε φορά που συμβαίνει ένα σημαντικό γεγονός. Ο «Παράδεισος» θα είναι ο κυρίαρχος φιλμικός χώρος και το πεδίο αναφοράς της αφήγησης θα είναι μια διαρκής παρουσία, αναπαράσταση της νεοελληνικής λαϊκότητας.

Η «Στέλλα» είναι ένα έργο με έντονο ελληνικό και λαϊκό χαρακτήρα. Την αυλαία ανοίγει η Αννέτα (Βούλα Ζουμπουλάκη), η οποία είναι λαϊκή αρτίστα και ανήκει στον ευρύτερο κύκλο των γυναικείων μορφών της αμαρτωλής γυναίκας (πόρνες, γυναίκες του λιμανιού, αρτίστες) που εμφανίζονται στη θεματική των ελληνικών ταινιών από την αρχή της δεκαετίας. Με το κεφάλτο και ζωηρό τραγούδι της, εισάγει ένα νέο στοιχείο, την έντονη παρουσία των μπουζουκιών και της λαϊκής ορχήστρας. Το τραγούδι έχει θέμα - κώδικα του ρεμπέτικου: τα παλικάρια / μάγκες και οι ελεύθερες γόησες γυναίκες. Το θέμα αυτό ανήκει στον ευρύτερο κώδικα του υποκόσμου, ο οποίος άλλωστε ήταν και ο ιδιαίτερος κοινωνικός χώρος αναφοράς των ρεμπέτικων, πριν αποτελέσουν τον κοινό χώρο έκφρασης και αναφοράς των πιο φτωχών και αμόρφωτων κατηγοριών του πληθυσμού των αστικών κέντρων.

Άλλα στοιχεία που εντάσσονται στον ίδιο κώδικα αποτελούν οι πελάτες του κέντρου «Ο Παράδεισος», όλοι νεαροί άνδρες, μάγκες, που γλεντούν τους καημούς τους κάθε βράδυ. Ιδιαίτερη σημασιοδοτική λειτουργία έχει στην ταινία η μουσική (ενορχήστρωση με βάση το μπουζούκι, μουσικά μοτίβα λαϊκά και ρεμπέτικα) με τη συνεργασία Μάνου Χατζιδάκι και Βασίλη Τσιτσάνη, η οποία εγκαθιδρύει επίσημη σχέση μεταξύ της παράδοσης των περιθωριακών ομάδων και των συλλογικών παραστάσεων των λαϊκών στρωμάτων. Ο κώδικας της μαγκιάς αποτελεί ιδιαίτερη έκφραση της κοινωνικής παράδοσης ανταρσίας και ανυποταγής, αναπόσπαστου τμήματος του λαϊκού *humus*.

Η ταβέρνα αποτελεί βασικό χώρο αναφοράς του λαϊκού κόσμου. Όμως εκεί θα συναντήσουμε και τον Αλέκο (Αλέκος Αλεξανδράκης), γόνο μιας αριστοκρατικής και πλούσιας αθηναϊκής οικογένειας που έρχεται καθημερινά στο μαγαζί για τον έρωτα της τραγουδίστριας Στέλλας, της πρώτης βεντέτας του μαγαζιού. Δεν πρόκειται για άλλη μια ιστορία για τον έρωτα ενός πλούσιου και μιας φτωχής καθώς η Στέλλα (Μελίνα Μερκούρη) δε θέλει να εγκαταλείψει τον κόσμο της. Ορφανή, απένταρη, περήφανη, ελεύθερη, μοιραία γόησσα και πρώτη τραγουδίστρια του μαγαζιού, δεν επιθυμεί να αλλάξει ούτε ταξική ούτε φυλετική (ως γυναίκα) θέση. Όταν ο Αλέκος της μιλάει υποτιμητικά για το περιβάλλον της του λέει ότι την προσβάλλει και όταν της μιλάει για γάμο απαντάει με μια ερώτηση που αφορά το

χρώμα των μαλλιών της «Να τα βάψω κόκκινα;», εκφράζοντας αρνητική στάση απέναντι στη μικροαστική ηθική.<sup>126</sup>

Η Στέλλα δεν είναι πόρνη, είναι εναρμονισμένη με την ανδρική επιθυμία των ανδρών της τάξης της («να τραγουδάω και να σφάζονται τα παλικάρια για χατίρι μου»), χωρίς όμως να αποτελεί ιδιοκτησία κανενός ιδιαίτερα. Θεωρεί το επάγγελμά της ανεξάρτητο από την προσωπική της σχέση (σημείο χειραφέτησης). Η Στέλλα προέρχεται από τον κόσμο της λαϊκής παράδοσης, αλλά έχει αναφορές και στον κόσμο της μοντερνικότητας, στον οποίο οι σχέσεις ανδρών - γυναικών επανακαθορίζονται. Ο περίπατος της Στέλλας, ανεβασμένης πάνω σε ένα φορτηγό, με το καινούργιο της πιάνο στις λαϊκές γειτονιές της νεοκλασικής Αθήνας είναι μία προέκταση του παρελθόντος στο παρόν. Οι εικόνες της πόλης γύρω από την Ακρόπολη (το σπίτι της Στέλλας είναι στην Πλάκα), με τη Στέλλα όρθια πάνω στο φορτηγό, αποτελούν τον διάλογο του Κακογιάννη με το αρχαιοελληνικό πολιτιστικό παρελθόν.<sup>127</sup>

Ακολουθεί η εναλλαγή του κλασικού με το λαϊκό παραδοσιακό. Οι σκηνές του γάμου στην Καστέλλα μεταφέρουν στοιχεία μιας αυτόχθονος και αυθεντικής κουλτούρας. Ανάμεσα στις εικόνες της θάλασσας, του ήλιου και του ουρανού, με τις βάρκες να αρμενίζουν με τα πανιά τους, παλικάρια με άσπρα πουκάμισα χορεύουν τους χορούς της «αιώνιας» δόξας και λεβεντιάς της φυλής (δημοτικό παραδοσιακό τσάμικο). Ανάμεσα τους πρώτος και καλύτερος ο Μίλτος (Γιώργος Φούντας). Τον βλέπουμε με ένα τσιγάρο κρεμασμένο στα χείλη να εύχεται στους μελλονύμφους μέσα στον ανδροκρατούμενο χώρο του γαμήλιου γλεντιού, λίγο πριν σαρώσει τον αέρα η εκτυφλωτική παρουσία της Στέλλας. Η πρώτη ερωτική ματιά που ανταλλάσσουν είναι ματιά πόθου και αναμέτρησης. Η ολιγόλεπτη συνάντησή τους, δημόσια στο κέντρο του γλεντιού, λίγο πριν η Στέλλα φύγει, με τον κόσμο ολόγυρα από τους δύο πρωταγωνιστές, προμηνύει ότι η τραγωδία και ο χορός της είναι ήδη εκεί.<sup>128</sup>

Ο σκηνοθέτης αντιπαραθέτει παραδοσιακές και μοντέρνες τάσεις υπογραμμίζοντας τη μετάβαση της ελληνικής κοινωνίας στη μοντερνικότητα. Οι μοντέρνες τάσεις εκφράζονται μέσω της Στέλλας και είναι η νεοκλασική Αθήνα, η πόλη γύρω από την Ακρόπολη, το πιάνο, ο μοντέρνος χορός. Τα παραδοσιακά στοιχεία εκφράζονται μέσω του Μίλτου: η παραδοσιακή λαϊκή περιοχή του Πειραιά, ο Ολυμπιακός (σημείο αναφοράς των λαϊκών στρωμάτων), οι λεβέντικοι δημοτικοί χοροί, το γαμήλιο γλέντι. Η σύγκρουση των δύο χαρακτήρων είναι συγχρόνως και αντιπαράθεση των δύο αυτών τάσεων.

Ο Κακογιάννης χρησιμοποιεί πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για να περιγράψει τον κόσμο των πλουσίων: πλήξη, ανία, υποκρισία, κενότητα,

<sup>126</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 189.

<sup>127</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 190.

<sup>128</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 191.

συναισθηματική καταπίεση, έλλειψη σθένους, έλλειψη ζωτικότητας. Ο Αλέκος, που «τρώνει καθαρισμένα τα αγλάδια», παρουσιάζεται ως αδύναμος και ανίκανος να γίνει «αληθινός» άνδρας. Μόνο στον κόσμο των λαϊκών στρωμάτων υπάρχουν αληθινά συναίσθημα, δυνατά και αληθινά πάθη και αληθινοί άνδρες. Προβάλλεται το σχήμα «Αστοί - αδύναμοι άνδρες», «Λαός - αρετή του ανδρισμού». Βλέπουμε την αντιπαράθεση των δύο κόσμων, της αριστοκρατίας που μιλάει με το «σεις και με το σας» και της σταράτης, αυθόρμητης και τίμιας λαϊκότητας. Βλέπουμε ακόμη το μικρό δωμάτιο της Στέλλας και την αυλή του παλιού νεοκλασικού σπιτιού, όπου εκτυλίσσονται σκηνές της καθημερινής ζωής της Στέλλας. Τα θέματα της αυλής και της γειτονιάς χρησιμοποιούνται και εδώ σαν σταθερό πλαίσιο αναφοράς της ζωής των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων.<sup>129</sup>

Κατά τη διάρκεια μιας εκδρομής στη θάλασσα ο Μίλτος και η Στέλλα συνειδητοποιούν ότι τους συνδέει κάτι πολύ δυνατό. Βλέπουμε εικόνες χαράς, κεφιού, χορού με φόντο την ελληνική φύση, ενώ ακούγεται και το τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι «Το φεγγάρι είναι κόκκινο». Με τους στίχους αυτούς σφραγίζεται δραματουργικά ο έρωτας μεταξύ των δύο νέων.<sup>130</sup> Στη συνέχεια βλέπουμε τον Αλέκο να υποφέρει κλεισμένος στην αριστοκρατική έπαυλη. Οι συγγενείς έξω από το δωμάτιό του συζητούν για την κατάστασή του ενώ από το ραδιόφωνο ακούγεται ένα σχόλιο για τη χειραφέτηση των γυναικών. Ο Αλέκος πηγαίνει να βρει τη Στέλλα και τραυματίζεται θανάσιμα από ένα αυτοκίνητο κάτω από το παράθυρό της, τη στιγμή που εκείνη είναι πάνω με τον Μίλτο. Η Στέλλα συγκλονίζεται από το γεγονός, για το οποίο οι συγγενείς του Αλέκου τη θεωρούν υπεύθυνη και της απαγορεύουν να παρακολουθήσει την κηδεία (ταξικός και προσωπικός αποκλεισμός). Η ενοχοποίηση αιωρείται και μέσα στο ίδιο της το περιβάλλον. Η Αννέτα, η οποία ζει αιώνια στη σκιά της, ζηλιάρα και μικροπρεπής, την κατακρίνει πίσω από την πλάτη της. Ο Μίλτος προτείνει γάμο στη Στέλλα. «Θα είσαι η γυναίκα του Μίλτου και θα σε σέβονται όλοι». Όμως η Στέλλα θέλει να τη σέβονται για αυτό που είναι η ίδια κι όχι για τη σχέση της με έναν άντρα. Η Στέλλα δεν υπακούει στον πατριαρχικό κώδικα, ο οποίος αξιώνει τιμή για τους άνδρες και αρετή για τις γυναίκες. Η πρόταση του Μίλτου προσβάλλει την ακεραιότητά της Στέλλας. Την αντιλαμβάνεται σαν απόπειρα ελέγχου της ζωής της από την πλευρά του Μίλτου. «Θέλει να με δέσει. Είναι κι αυτός ιδιοκτήτης σαν όλους τους άλλους». Η πίεση του Μίλτου φέρνει τη Στέλλα ενώπιον της τραγικής διαίρεσης, ανάμεσα στο πάθος της (αγάπη για έναν άνδρα) και τις αξίες της (ανυποταγή, αυτοτέλεια, αυτοδυναμία). Νοιώθει το αδιέξοδο. «Πνίγομαι, πνίγομαι» φωνάζει στη Μαρία, καθώς βγαίνει να τραγουδήσει το βράδυ της μέρας που κηδεύθηκε ο Αλέκος. Τραγουδά απέναντι στον Μίλτο «Αγάπη που έγινες δίκωπο μαχαίρι».<sup>131</sup>

<sup>129</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 192.

<sup>130</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 195.

<sup>131</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 197.

Ο Μίλτος θέτει επιτακτικά το δίλημμα του γάμου «Τα παίζω όλα για όλα. Ναι ή όχι», «Η θα γίνει αυτό που λέω εγώ ή θα φύγω και δεν θα με ξαναδείς» της ορκίζεται στη ζωή της μάνας του. Μετατοπίζεται από τον κώδικα «του μάγκα και της μόρτισσας» στην κυρίαρχη πατριαρχική αντίληψη «τιμής - αρετής». Αν η Στέλλα δεν υπακούσει θα χάσει τον Μίλτο. Η Στέλλα, για να μη χάσει τον Μίλτο κι ενώ επιτιμά τον εαυτό της για την αδυναμία της, του γνώφει να. Σύντομα όμως θα καταλάβει ότι προκειμένου να μη χάσει τον Μίλτο θα πρέπει να κάνει και άλλους συμβιβασμούς. Η μητέρα του Μίλτου της επισημαίνει ότι θα πρέπει να αφήσει τη δουλειά της «Σαν παντρευτεί μια γυναίκα έχει τον άντρα της και το σπίτι της, την προηγούμενη ζωή σου πρέπει να την ξεχάσεις.» Επιπρόσθετα η Στέλλα μαθαίνει ότι ο Μίλτος έχει κλείσει σπίτι στο Χαλάνδρι, κάτι για το οποίο η Στέλλα δεν έχει ερωτηθεί. Η Στέλλα αναστατώνεται ακόμη περισσότερο από αυτήν την πληροφορία. Εκείνη θέλει να μείνει κοντά στη δουλειά της, την οποία και θέλει να συνεχίσει. Για τη Στέλλα, η εργασία είναι θεμελιώδης όρος της αυτοτέλειας, της αυτοεκτίμησης και εν γένει της ύπαρξής της. Η σκηνή πεθεράς - νύφης αποδίδει με εύστοχο τρόπο τη λογική της διχοτομίας που διέπει την πατριαρχική αντίληψη και που καταδικάζει τη γυναικεία ύπαρξη σε κατακερματισμό (μητέρα - πόρνη, οικογένεια - εργασία). Η Στέλλα δε μπορεί να συμφιλιωθεί με την προοπτική εγκλεισμού της. Πρόκειται για μια ολοκληρωτική ανατροπή της σκηνής της γαμήλιας τελετής ως αισίου τέλους, μια εντελώς διαφορετική σημασιολογία των γαμηλίων συμβόλων.<sup>132</sup>

Λίγα λεπτά πριν τον γάμο η Στέλλα αποφασίζει ότι δε θα παντρευτεί τον Μίλτο. Προβάλλει στο κατώφλι με καθημερινό ντύσιμο και ανακοινώνει στην Αννέτα ότι δε θα παντρευτεί τελικά τον Μίλτο, μένοντας πιστή στον ηθικό της νόμο όμως οι άλλοι τη λογαριάζουν σαν αμαρτωλή. Καταγγέλλει τη φίμωση των γυναικών και τον στραγγαλισμό της ελευθερίας και της αυταξίας τους. «Ο ένας θέλει να με κάνει κυρία, ο άλλος νοικοκυρά. Και τι 'μαι εγώ να μ' αλλάζουν, βρε αδελφέ; Γραμμόφωνο;». Βλέπουμε την τιμιότητα και την ειλικρίνεια της Στέλλας. «Καλύτερα να του τη σκάσω πριν, παρά μετά τον γάμο». Τέλος αυτό που πρεσβεύει η Στέλλα είναι ότι η υποταγή δεν επιβεβαιώνει, αλλά σκοτώνει την αγάπη, άποψη αντιδιαμετρικά αντίθετη με την ανδρική θέση. Η Στέλλα δεν υπόκειται στη μοίρα αλλά στην ελεύθερη επιλογή. Έχει συνείδηση του τραγικού αδιεξόδου. Ο Μίλτος μετά από τη δημόσια προσβολή του μεθοκοπά και χορεύει στα μπουζούκια προσπαθώντας να πείσει τον περίγυρό του «ότι δεν τον γονατίζουν όλες οι Στέλλες του κόσμου». Τελευταία φορά οι δύο πρωταγωνιστές θα βρεθούν στον «Παράδεισο», και εκεί η Στέλλα θα πεθάνει πέφτοντας στο μαχαίρι του Μίλτου. Εκείνος θα ξεπλύνει με αυτόν τον τρόπο την τιμή του κι εκείνη θα πεθάνει για τη δική της τιμή και για τον έρωτά της. Πέφτοντας στο μαχαίρι του ζητάει να ξεψυχήσει από το φιλί του.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 198.

<sup>133</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 201.

Οι βασικοί άξονες της ταινίας είναι η σύγκρουση παράδοσης και μοντερνικότητας, η νεοελληνική λαϊκή ταυτότητα, ο πατριαρχικός κώδικας τιμής - αρετής, ενοχή - ηθικός νόμος και η γυναικεία παρουσία ως εκπροσώπηση του μοντέρνου. Η ταινία καταγγέλλει το πρότυπο του λαϊκού, ζόρικου και αυταρχικού άντρα που ορίζει στα μέτρα του τη θέση του άλλου φύλου στην κοινωνία. Η θεώρηση του Κακογιάννη επισημαίνει ακριβώς τις ιδεολογικές αντινομίες που είναι ενσωματωμένες στη «λαϊκή νεοελληνική ταυτότητα». Η ρήξη συνεπώς με αυτήν την αντίληψη, η οποία αποκτά υπόσταση στην ταινία μέσα από τον χαρακτήρα της ηρωίδας, συνιστά κριτική επανατοποθέτηση σε αυτό το θέμα συνολικά του λαϊκού υποστρώματος και άρθρωση ριζοσπαστικού λόγου σε έναν τομέα όπου δεν υπήρχαν συγκροτημένες καταθέσεις τη συγκεκριμένη εποχή στην ελληνική κοινωνία.<sup>134</sup>

### **3.5 ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

Οι ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου έχουν θεωρηθεί δείγματα μαζικής κουλτούρας, σε αντιδιαστολή με άλλες κινηματογραφικές ταινίες ή μορφές τέχνης τις οποίες μπορεί να εκτιμήσει ένα περιορισμένο κοινό. Η χρονική περίοδος 1955-1975 ήταν η εποχή ακμής του παλιού ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Ο τρόπος οργάνωσης της παραγωγής πάνω σε κινηματογραφικά πρότυπα και η έλλειψη ενδιαφέροντος από κάποιον επίσημο φορέα για θέσπιση κριτηρίων ποιότητας είχε ως αποτέλεσμα τη σωρηδόν παραγωγή ταινιών. Οι ιδιώτες καθόριζαν το είδος, τον τρόπο και τον χρόνο παραγωγής των ταινιών με δικά τους κριτήρια. Το φθινό εισιτήριο και ο μεγάλος αριθμός αιθουσών προβολής πανελλαδικά είχαν ως αποτέλεσμα οι ταινίες να είναι προσιτές σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Η προβολή τους ήταν δυνατή και στο τελευταίο ελληνικό χωριό με τη χρήση φορητών προβολέων. Ο κινηματογράφος έτσι έγινε ο αγαπημένος τρόπος ψυχαγωγίας του απλού λαού.

Το χαρακτηριστικό της παραγωγής ταινιών της συγκεκριμένης περιόδου είναι ότι η θεματολογία τους αφορούσε αποκλειστικά τον άξονα «γέλιο-κλάμα». Στη συνέχεια η επιρροή του Χόλυγουντ είχε ως συνέπεια το γύρισμα αρκετών μιούζικαλ. Κάθε είδος ταινίας ακολουθούσε συγκεκριμένη συνταγή. Θέμα των μελοδραματικών ταινιών ήταν η άνοδος κοινωνικο-οικονομικής τάξης ως προϋπόθεση της ευτυχίας. Οι ταξικές διαφορές της ελληνικής κοινωνίας γίνονται φανερές μέσα από μια ερωτική ιστορία. Στις κωμωδίες το γέλιο προκαλείται από τη σάτιρα του χωριάτη στο μεγαλοαστικό περιβάλλον. Το μιούζικαλ ασχολείται με ελαφρά θέματα σε συνδυασμό με τραγούδι και χορό.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 202.

<sup>135</sup> Τούλη, *ταινίες*, 2-3.



Η τυποποίηση των ειδών των ταινιών είχε ως αποτέλεσμα την τυποποίηση και των ρόλων, δημιουργώντας στερεότυπα. Για παράδειγμα, το αθώο θύμα, το οποίο είναι σχεδόν πάντα παιδί ή γυναίκα, ο άντρας από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα που εργάζεται σκληρά μεν, αλλά γλεντάει στον ελεύθερο χρόνο του. Προβάλλεται το εθιμοτυπικό δίκαιο: ο αδελφός, ο οποίος πρέπει να αποκαταστήσει την αδελφή του για να παντρευτεί, η γυναίκα που μετά τον γάμο σταματά να εργάζεται και αφοσιώνεται στην οικογένειά της. Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος είναι φορέας πατριαρχικών αντιλήψεων. Η γυναίκα παρουσιάζεται ως το ασθενές φύλο που εξουσιάζεται από τον πατέρα, τον σύζυγο, τον αδελφό ή τον εραστή. Εμφανίζεται ως μη ικανή να πάρει αποφάσεις που αφορούν τη ζωή της. Οι ρόλοι που της αποδίδονται είναι αυτός της νοικοκυράς ή του αντικείμενου του πόθου. Ο ρόλος της εργαζόμενης γυναίκας ήταν κοινωνικά αποδεκτός μόνος για τις οικονομικά ασθενέστερες τάξεις.<sup>136</sup> Μέσα από τις ελληνικές παλιές ταινίες προβάλλεται μια ελληνική εκδοχή του αμερικανικού ονείρου: ακριβά σπίτια, ακριβά αυτοκίνητα, κότερα. Ταυτόχρονα καλλιεργείται η περιφρόνηση προς τα ήθη και τη συμπεριφορά των λαϊκών στρωμάτων.<sup>137</sup>

Οι ελληνικές ταινίες έδιναν μια διέξοδο στα πραγματικά προβλήματα που απασχολούσαν τον λαό. Την οικονομική και πολιτική ζωή κατεύθυνε ο αμερικανικός παράγοντας, οπότε ήταν σκόπιμη η κατεύθυνση του κοινού προς τον συγκεκριμένο τρόπο ζωής. Ουσιαστικά πρόκειται για μια προσπάθεια ομογενοποίησης της παγκόσμιας πολιτισμικής παραγωγής με στόχο την υποτέλεια σε μια δύναμη. Μπορεί να πει κανείς ότι ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί μια πρόιμη μορφή παγκοσμιοποίησης.<sup>138</sup>

### 3.6 GREEK WEIRD WAVE

Τα τελευταία χρόνια εμφανίστηκε ένα ελληνικό νέο κύμα, το οποίο ακολουθεί τις τελευταίες πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις στην Ελλάδα. Η ονομασία Greek weird wave δόθηκε από τον αγγλόφωνο κόσμο. Η ονομασία δημιουργήθηκε για να δώσει έμφαση σε δύο ελληνικές ταινίες που έδωσαν το στίγμα τους στο φεστιβάλ των Καννών και της Βενετίας, τον «Κυνόδοντα» (2009) του Λάνθιμου και το «Attenberg» της Ραχήλ Τσαγγάρη (2010). Ο Steve Rose της Guardian αιτιολόγησε την ονομασία weird-wave ως εξής: «Τα τελευταία χρόνια, η παγκόσμια εικόνα της Ελλάδας έχει μετατραπεί από μεσογειακό ειδύλλιο διακοπών και σπίτι ευφάνταστων γάμων σε

<sup>136</sup> Τούλη, *ταινίες*, 5, 7.

<sup>137</sup> Τούλη, *ταινίες*, 7.

<sup>138</sup> Τούλη, *ταινίες*, 6-7.

εριστικό μέρος προβλημάτων. Και όχι μόνο από οικονομικής άποψης. Ο αυξανόμενος αριθμός των ανεξάρτητων και ανεξήγητα παράξενων νέων ελληνικών ταινιών έχει οδηγήσει τους αρμόδιους να προαναγγέλλουν την άφιξη ενός νέου ελληνικού κύματος ή, όπως ορισμένοι το αποκαλούν, ενός παράξενου κύματος Greek Weird Wave».

Ο «Κυνόδοντας» έχει για κεντρικούς ήρωες μια οικογένεια με τρία παιδιά τα οποία οι γονείς έχουν επιλέξει να κρατούν απομονωμένα. Γίνεται επιλογή των πληροφοριών που δίνονται στα παιδιά μέσω μαγνητοφωνημένων μαθημάτων. Για να μην αποπειραθούν να βγουν από το σπίτι οι γονείς χρησιμοποιούν το ψέμα ότι είχαν έναν μεγαλύτερο αδελφό ο οποίος έφυγε από το σπίτι και τον κατασπάραξε μια γάτα. Σε αυτό το περιβάλλον τα παιδιά όντας ενήλικες πλέον συμπεριφέρονται σαν μικρά παιδιά και έχουν ξεσπάσματα βίας.

Το «Attenberg» δε μιλάει απευθείας για την οικονομική κρίση στην Ελλάδα, αλλά με πρωτότυπο τρόπο αντανακλά τη σημερινή γενιά των Ελλήνων. Η Ραχήλ Τσαγγάρη έχει δηλώσει για την ταινία της ότι ήθελε να δημιουργήσει μια σουρεαλιστική εθνογραφική ταινία και ότι παρατηρεί τα θέματά της με επιστημονική τρυφερότητα. Στην ταινία μια νέα κοπέλα, η Μαρίνα μεγαλώνει σε μια παραθαλάσσια πόλη, με τον αρχιτέκτονα πατέρα της. Παρατηρεί εξ αποστάσεως το ανθρώπινο είδος, μέσα από τα ντοκιμαντέρ για τη ζωή των θηλαστικών, τους στίχους του Alan Vega των Suicide και τα μαθήματα σεξουαλικής αγωγής από τη μοναδική της φίλη, Μπέλλα. Η ταινία αναφέρεται στη σχέση πατέρα - κόρης, αλλά και στην αναζήτηση της σεξουαλικής ταυτότητας ενός ατόμου.

Στις αρχές του 2012 στο Βερολίνο, ο κινηματογράφος Arsenal διοργάνωσε φεστιβάλ αφιερωμένο στον «Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο». Στο φεστιβάλ προβλήθηκαν οι ταινίες «L» (2012), «Unfair World» (2011), «Wasted Youth» (2011), «Άλλεις» (2011), «Knifer» (2010), «Homeland» (2010), και «Στρέλλα» (2009). Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του κινηματογράφου, η Ελλάδα έχει γίνει αντικείμενο συζήτησης, λόγω της αφθονίας ταινιών που καινοτομούν κινηματογραφικά παρά την οικονομική λιτότητα. Μια νέα γενιά κινηματογραφιστών ακολουθεί νέες αισθητικές προσεγγίσεις, αποτελώντας τεράστιο καλλιτεχνικό κεφάλαιο για τη χώρα, αντισταθμίζοντας την οικονομική εξαθλίωση. Οι εφευρετικές, αντισυμβατικές και συχνά ενοχλητικές εικόνες δίνουν νέα ώθηση στον διεθνή κινηματογράφο. Ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος είναι τολμηρός, μη συμβατικός και ετερογενής. Οι ταινίες είναι χαμηλού προϋπολογισμού και στην αισθητική της σύγχρονης τέχνης και της λαϊκής ποπ μουσικής.<sup>139</sup>.

### 3.7 ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

<sup>139</sup> Elsaesser, *Κινηματογράφος και Έθνος*, 21-23.

Είναι δύσκολο να δώσουμε έναν αυστηρό ορισμό στον εθνογραφικό κινηματογράφο καθώς οι περισσότερες ταινίες συνήθως αφορούν τον άνθρωπο και μεταφέρουν κάτι από τον πολιτισμό των ατόμων που τις παρήγαγαν. Σύμφωνα με την de Brigard το εθνογραφικό φιλμ είναι εκείνο που μας αποκαλύπτει πολιτισμικά πρότυπα και προσδιορίζει τις εθνογραφικές ταινίες με βάση το περιεχόμενο και τη μορφή. Για τους μη ανθρωπολόγους, κάθε ταινία που ασχολείται με εξωτικούς πολιτισμούς μπορεί να θεωρηθεί εξίσου ανθρωπολογική, ενώ για τους επαγγελματίες ανθρωπολόγους είναι περισσότερο ζήτημα μεθόδου και θεωρίας παρά θεματικής.<sup>140</sup>

Ο Ruby (1975) θα ορίσει τέσσερα κριτήρια βάσει των οποίων ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να οριστεί ως εθνογραφικό και να συνδεθεί με την παράδοση της κοινωνικής ανθρωπολογίας: θα πρέπει να αφορά ολόκληρες κοινωνίες ή διακριτά κομμάτια αυτών, να συνοδεύεται από σαφείς ή υπονοούμενες θεωρίες του πολιτισμού, να είναι σαφείς οι ερευνητικές και κινηματογραφικές μέθοδοι που χρησιμοποιούνται, και, τέλος, θα πρέπει να χρησιμοποιείται ένα διακριτό ανθρωπολογικό λεξιλόγιο. Παρακάτω γίνεται αναφορά σε δύο ταινίες που συνεισέφεραν αποφασιστικά στη διαμόρφωση και στην εξέλιξη του εθνογραφικού κινηματογράφου και στις οποίες αναπαρίσταντο πλήθος πολιτισμικών στοιχείων.

### 3.7.1 «Ο Νανούκ του Βορρά»

Πρόκειται για μία εμβληματική ταινία του εθνογραφικού κινηματογράφου. Τα στοιχεία που δίνουν στην ταινία εθνογραφικό χαρακτήρα είναι η απεικόνιση της καθημερινής ζωής και των ασχολιών μιας οικογένειας Εσκιμών Inuit μέσα από την εναλλαγή των εποχών, η επιθυμία του σκηνοθέτη να αντιμετωπίσει τους ιθαγενείς με όρους ισοτιμίας και να αναδείξει τις ζωές τους και κυρίως ο τρόπος προσέγγισης και αναπαράστασης του θέματος. Έτσι παρόλο που ο Flaherty στερούνταν ανθρωπολογικής παιδείας και στόχου, ξεκίνησε μια παράδοση σκηνοθετών που παρήγαγαν ταινίες για τον πολιτισμό οι οποίες μοιάζουν με αυτό που κάνουν οι εκπαιδευμένοι ανθρωπολόγοι. Πιο συγκεκριμένα, η συμπεριφορά του σε πολλά σημαντικά ζητήματα, αλλά και οι μέθοδοί του στο πεδίο, οι δηλωμένοι στόχοι του, και η επιθυμία του να είναι μεθοδολογικά σαφής, τον εντάσσουν μέσα στην παράδοση της ανθρωπολογίας.<sup>141</sup> Εκεί ακριβώς συνίστατο και η πρωτοτυπία της ταινίας του, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε και αναπαράστησε το θέμα του: ο τρόπος εμπεριείχε τη μέθοδο, δηλαδή την επιτόπια έρευνα.<sup>142</sup> Έτσι, πριν κερδίσει την εμπιστοσύνη των Inuit και κάνει μαζί τους τον «Νανούκ», ο Flaherty είχε ζήσει μαζί τους για μεγάλο χρονικό διάστημα, παρατηρώντας και αφομοιώνοντας την καθημερινότητά τους.

<sup>140</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 27.

<sup>141</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 27.

<sup>142</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 28.

Όπως σχολιάζει και ο Rouch, ο Flaherty (1974) έκανε εθνογραφία χωρίς να το ξέρει, καθώς επινόησε (όταν τους πρόβαλε τις εικόνες της ταινίας) τόσο τη «συμμετοχική παρατήρηση» όσο και την «ανατροφοδότηση». Αν και δεν είναι σαφές σε ποιο βαθμό η προβολή σκηνών από την ταινία στους Εσκιμώους πληροφορητές του συνιστούσε τη γενικότερη φιλοσοφία της κινηματογράφησης του, η πράξη αυτή τού έδωσε την ευκαιρία να δει και να ακούσει τις αντιδράσεις τους και, συνάμα, να τους καταστήσει πραγματικούς συνεργάτες στη διαδικασία της κινηματογράφησης, κάνοντας την ταινία περισσότερο αναστοχαστική, όσον αφορά τις απόψεις των ιθαγενών για τον πολιτισμό τους. Σύμφωνα με τον Flaherty, ο λόγος που πρόβαλε το υλικό του στους Εσκιμώους ήταν ότι «ήθελε να αποδεχτούν και να καταλάβουν αυτό που έκανε και να δουλέψουν μαζί του ως συνεργάτες».<sup>143</sup> Έτσι, οι Inuit έπαιξαν μπροστά στην κάμερα, πρότειναν σκηνές, είδαν και άσκησαν κριτική στις ερμηνείες τους. Στόχος του Flaherty ήταν να αναπαραγάγει το όραμα των Εσκιμώων για τον κόσμο, αναζητώντας την αντίδρασή τους στο δικό του όραμα. Όταν τους έδειξε το κινηματογραφημένο υλικό, ο Flaherty δημιούργησε μια ταινία συνεργασίας, στην οποία αντί να παρουσιάζει το προσωπικό του όραμα αναπαράγει την άποψη των υποκειμένων για τον κόσμο,<sup>144</sup> συνοψίζοντας έτσι την ηθική της εθνογραφικής έρευνας. Συμπερασματικά, παρότι ο Flaherty δεν εθνογραφεί συνειδητά καταφέρνει μέσω της μεθόδου που χρησιμοποιεί να αναπαραστήσει τις συνθήκες διαβίωσης των ιθαγενών μαζί με σημαντικά πολιτισμικά στοιχεία δείχνοντας τον τρόπο ζωής τους βήμα - βήμα, χωρίς να εξηγεί λεκτικά, όπως για παράδειγμα η σκηνή του ψαρέματος μέσα από την τρύπα στον πάγο, η οποία μας εμπλέκει και μας κάνει να σκεφτούμε την πράξη που παρακολουθούμε και τον αγώνα των Εσκιμώων ενάντια σε ένα σκληρό περιβάλλον.

### 3.7.2 «Νεκρά πουλιά»

Τα «Νεκρά Πουλιά [Dead Birds]» (1963) του Robert Gardner ακολουθούν την παράδοση του «Νανούκ του Βορρά», ως προς τη μυθικο-ποιητική απεικόνιση του ανθρώπου απέναντι στις δυσκολίες που αντιμετωπίζει, μια προσέγγιση που συνιστά την πιο γνωστή παραλλαγή εθνογραφικού ντοκιμαντέρ.<sup>145</sup>

Η ταινία ήταν μέρος μιας συλλογικής αποστολής κοινωνικών επιστημόνων, φυσιοδιφών και φωτογράφων που πήγαν να μελετήσουν τον σχετικά απείραχτο τότε πολιτισμό των Dani στην κοιλάδα Baliem, στα κεντρικά υψίπεδα της Νέας Γουϊνέας.<sup>146</sup> Επιπλέον, συνδέεται με τις γραπτές εθνογραφίες μέσα από έναν λεπτομερή εθνογραφικό οδηγό, ο οποίος περιγράφει την εθνογραφία σε αντιπαράθεση με την ταινία, συμπεριλαμβάνει σχόλια του σκηνοθέτη για τη

<sup>143</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 28.

<sup>144</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 28.

<sup>145</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 35.

<sup>146</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 35.

δημιουργία της, μαζί με μια καρέ - καρέ ανάλυσή της σε σχέση με την αφήγηση. Έτσι, δεν πρόκειται μόνο για έναν δραματικό απολογισμό γύρω από τους Dani, αλλά και για μια λεπτομερώς τεκμηριωμένη ταινία μελέτης.<sup>147</sup> Ο σκηνοθέτης θα ανακαλύψει στους Dani ότι στον πυρήνα του πολιτισμού τους βρίσκεται ο θρύλος της θνησιμότητας και της αθανασίας, κατά τον οποίο οι άνθρωποι μοιράζονται τη μοίρα των πουλιών, τα οποία καθώς δεν μπορούν να ξεφορτωθούν το δέρμα τους, όπως τα φίδια, στερούνται την αιώνια ζωή. Ο Gardner καταφεύγει στον θρύλο των ιθαγενών, προκειμένου να εξηγήσει τη συμπεριφορά τους και κατόπιν διερευνά το πολιτισμικό φαινόμενο του πολέμου και καταγράφει την δράση ενός πολιτισμού απέναντι στον θάνατο. Ο σκηνοθέτης σε αυτήν την ταινία όμως, όπως αναφέρει ο ίδιος, θέλησε κυρίως να καταγράψει με όσο το δυνατόν περισσότερη διορατικότητα τις σημαντικότερες στιγμές της ζωής τους. Με αυτόν τον τρόπο η ταινία προσπαθεί να μας μεταφέρει την εικόνα μιας κοινωνίας όπου οι εχθροπραξίες αποτελούν ένα γεγονός της πολιτισμικής της ζωής, χωρίς να την καθιστά απόμακρη ή αποξενωμένη.

---

<sup>147</sup> Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*, 35.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τις αλλαγές στον κοινωνικό και πολιτισμικό χάρτη μπορούμε να τις προσεγγίσουμε μέσα από την τέχνη.<sup>148</sup> Η έβδομη τέχνη πλεονεκτεί έναντι των άλλων, καθώς συνδυάζει εικόνα και ήχο και απευθύνεται στη φαντασία αλλά και σε βιώματα του θεατή. Η μυθοπλασία και η χρήση της αφήγησης μιας ιστορίας αναπόσπαστα συνδεδεμένης με το γενικότερο πολιτιστικό και ιστορικό πλαίσιο κάνει την έβδομη τέχνη ιδανική ως υλικό εκπαίδευσης και μετάδοσης ιδεών. Κάποια είδη όπως το ντοκιμαντέρ αποτελούν πηγές γνώσης ή ερμηνείας της πραγματικότητας πάντα μέσα από το φίλτρο της ιδεολογικής τοποθέτησης του σκηνοθέτη. Ο κινηματογράφος είναι εξαιρετικό μέσο πλουραλιστικής εκπαίδευσης και αφύπνισης συνειδήσεων. Ωστόσο είναι εύκολο να χρησιμοποιηθεί ως μέσο πολιτικής χειραγώγησης των μαζών.

---

<sup>148</sup> Χριστάκου, *αναπαράσταση*, 9.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνική βιβλιογραφία

- Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος*: Γ. Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και Ιδεολογία*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, 1999
- Αρβανίτης, *Μοντέρνος πολιτισμός*: Χ. Αρβανίτης, *Μοντέρνος πολιτισμός: θρησκευτική ελευθερία και θρησκευτική εκπαίδευση*, 2015 ([http://theologoi-kritis.sch.gr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=903:2015-12-24-12-19-39&catid=65:2008-12-29-20-40-10&Itemid=54](http://theologoi-kritis.sch.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=903:2015-12-24-12-19-39&catid=65:2008-12-29-20-40-10&Itemid=54))
- Βαδαλούκας, *Αναπαραστάσεις*: Ν. Βαδαλούκας, *Με το βλέμμα στην πόλη των Ιωαννίνων. Αναπαραστάσεις του αστικού τοπίου: από τη δημοφιλή κουλτούρα στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Ιωάννινα 2015
- Γκόγκου, *Πολιτιστική Βιομηχανία*: Σ. Γκόγκου, Σ. Καψαμπέλη, Ε. Γουργουρίνη, Δ. Χασούρου, *Η Πολιτιστική Βιομηχανία Ο Διαφωτισμός ως μαζική απάτη* (<https://docplayer.gr/81292983-I-politistiki-viomihania-o-diafotismos-os-maziki-apati-gkogkoy-s-kapsampeli-s-goysgoysrini-e-hasoyroy-d-prologos.html>)
- Γληνός, *Έθνος και γλώσσα*: Δ. Γληνός, *Έθνος και γλώσσα*, Πελεκάνος 2013
- Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος: Β. Καλαμπάκας & Π. Κυριακουλάκος, *Η οπτικοακουστική κατασκευή*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις 2015
- Καρακάσης, *Εφόδιο*: Α. Καρακάσης, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*, ΣΕΑΒ, Κάλλιπος, 2015
- Καραμούζης, *Θρησκεία και Πολιτική*: Π. Καραμούζης, *Θρησκεία και Πολιτική. Εκκλησιαστική και Πολιτική ταυτότητα στο πλαίσιο της Νεωτερικότητας*, στο *Ορθοδοξία και Νεωτερικότητα*, Ίνδικτος 2007, 355-370
- Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος*: Δ. Κερκινός, *Εθνογραφικός Κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή, Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 122 (2007), 23–52

- Κοκοσαλάκης, Παραδοσιακή θρησκεία: Ν. Κοκοσαλάκης, Παραδοσιακή θρησκεία και κοινωνία στην ύστερη νεωτερικότητα, στο Θ. Λίποβατς, Ν. Δεμερτζής, Β. Γεωργιάδου (επιμ.), *Θρησκείες και Πολιτική στη Νεωτερικότητα*, Κριτική 2002, 56-92
- Κολοβός, *Δοκίμια*: Ν. Κολοβός, *Δοκίμια Θεωρίας και Κριτικής Κινηματογράφου*, Καστανιώτης, 1993
- Κολοβός, *κινηματογράφος*: Ν. Κολοβός, *Ο κινηματογράφος ως ΜΜΕ στο τέλος του 20ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Βόλος 1998
- Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα*: Β. Κομνηνός, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα: ιστορικές και πολεμικές ταινίες στην Ελλάδα κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974)*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, Αθήνα 2012
- Κοντονάσιος, *προπαγάνδα*: Α. Κοντοτάσιος, *Η επιχειρησιακή προπαγάνδα ως εργαλείο επίτευξης επιχειρησιακών στόχων*, Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στη Διοίκηση Επιχειρήσεων, 2010
- Κριτσωτάκης, *Γεωγραφία*: Ι.-Ι. Κριτσωτάκης – Παρισσόπουλος, *Γεωγραφία και Ευρωπαϊκός Πολιτικός Κινηματογράφος*, Πτυχιακή εργασία, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Γεωγραφίας, Αθήνα 2016
- Ε. Λεμονίδου, *Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Ταξιδευτής, 2017
- Μαλαφάντης, *τέχνη*: Κ. Μαλαφάντης, *Η τέχνη ως μέσο πολιτισμικής καλλιέργειας και εκπαίδευσης*, 3ο Πανελλήνιο Συνέδριο «Εκπαίδευση στον 21ο αιώνα: Αναζητώντας την καινοτομία, την τέχνη, τη δημιουργικότητα» Πρακτικά Συνεδρίου, τ. Α, Αθήνα 2018, 32-39
- Μπαμπινιώτης, *Σωσσύρ*: Γ. Μπαμπινιώτης, *Φερντινάν ντε Σωσσύρ: Ο ιδρυτής της σύγχρονης γλωσσολογίας*, 2019 (<https://www.babiniotis.gr/dimosieumata/glossika-themata/325-ferntinan-de-sossyr-o-idrytis-tis-sygchronis-glossologias>)
- Μωραΐτης, *Η τέχνη*: Κ. Μωραΐτης, *Η τέχνη του τοπίου Πολιτιστική επισκόπηση των νεωτερικών τοπιακών θεωρήσεων και διαμορφώσεων*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις 2015



- Παπαγεωργίου, *Πολιτιστική αναπαράσταση*: Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης, Ε. Μυριβήλη, *Πολιτιστική αναπαράσταση*, Κριτική 2006
- Παπαγιαννίδης, Τα στάνταρντ: Τ. Παπαγιαννίδης, Τα στάνταρντ του ελληνικού κινηματογράφου, *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 4, Δεκέμβριος 1969-Ιανουάριος 1970, 7-11
- *Πάπυρος* 33: *Πάπυρος Larousse Britannica*, τ. 33, 1998
- *Πάπυρος* 50: *Πάπυρος Larousse Britannica*, τ. 50, 1998
- *Πάπυρος* Β: *Πάπυρος Larousse Britannica*, τ. Β' ΕΛΛΑΣ, 1998
- Πηλείδης, *ΜΜΕ*: Φ. Πηλείδης, *Ο ρόλος των ΜΜΕ στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης*, Διπλωματική εργασία, Τ.Ε.Ι. Μεσολογγίου, Σχολή Διοίκησης και Οικονομίας, Τμήμα Σ.Σ.Ο.Ε., 1999
- Πίππα, *διαφορές*: Β. Πίππα, «Οι διαφορές παραδοσιακών και νέων μέσων μέσω της παρουσίασης της είδησης», Πτυχιακή εργασία, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Δυτικής Ελλάδας, Σχολή Διοίκησης και Οικονομίας, Τμήμα Πληροφορικής και ΜΜΕ, Πύργος 2016
- Πολέμης, *Τεχνικός*: Ν. Πολέμης, *Τεχνικός Λήψης Εφαρμοσμένης Φωτογραφίας*, 2010
- Ραπτοπούλου, *Μνήμη και Καταγραφή*: Σ. Ραπτοπούλου, «*Ιστορική Μνήμη και Κινηματογραφική Καταγραφή: Ο Μεγάλος Πόλεμος στην Κινηματογραφική Παραγωγή 1939-2011*», Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Νεότερη και σύγχρονη ελληνική κοινωνία: Ιστορία - Λαϊκός Πολιτισμός», Ιωάννινα 2013
- Σακκά, *Η ιστορία*: Κ. Σακκά, *Η ιστορία στην εποχή του οπτικού πολιτισμού: κινηματογράφος και διδασκαλία της ιστορίας*, *Νέα Παιδεία* 122 (2007), 127-149
- Σηφάκη, *κινηματογράφος*: Ε. Σηφάκη, *Ο κινηματογράφος ως πολιτισμική κατασκευή και ως κοινωνική πρακτική*, *Θεάτρου Πόλις*, 5-7 (2019-2021), 2022, 234-246
- Σκοπετέας, *δημιουργία*: Ι. Σκοπετέας, *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών. Με παραδείγματα από*

τον *Ελληνικό Κινηματογράφο*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις 2015

- Τούλη, ταινίες: Α. Τούλη, *Οι ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου σαν δείγματα μαζικής κουλτούρας*, χ.χ.
- Τσιαμήτρος, *Πολιτισμός*: Γ. Τσιαμήτρος, *Πολιτισμός, γλώσσα ως στοιχείο Πολιτισμού και αξία του Ελληνικού Πολιτισμού 1*, 2018 (<https://faretra.info/2018/03/14/politismos-glossa-ellinikos-1-g-tsiमितros/>)
- Χατζηπαναγιώτου, *οργάνωση γνώσης*: Ν. Χατζηπαναγιώτου, *Η οργάνωση της γνώσης από την εποχή της τυπογραφίας στην εποχή της πληροφορικής*, Διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, 2019
- Χρηστίδης, *Τέχνη και τεχνολογία*: Κ. Χρηστίδης, *Τέχνη και τεχνολογία: Από το Bauhaus στην Apple, στο ΤΠΕ, Εξ Αποστάσεως Εκπαίδευση και Δημιουργικότητα στο Σχολείο του 21ου Αιώνα. eLearning – eCreativity*, Εργαστήριο Προηγμένων Μαθησιακών Τεχνολογιών στη Δια Βίου και Εξ Αποστάσεως Εκπαίδευση (ΕΔΙΒΕΑ), 38-63
- Χριστάκου, *αναπαράσταση*: Χ. Χριστάκου, *Η αναπαράσταση του αστικού πολιτισμού στα κινηματογραφικά έργα του Louis Buñuel*, Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Κοινωνικής και Ιστορικής Ανθρωπολογίας, 2009
- Χριστοφάκης, *Ολοκαύτωμα*: Π. Χριστοφάκης, *«Το Ολοκαύτωμα μέσα από τον αμερικανικό κινηματογράφο μυθοπλασίας από το 2010 και μετά»*, Διπλωματική Εργασία, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Τμήματος Δημόσιας Ιστορίας (Ε.Α.Π.), 2020

### **Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία**

- Aitken, *Anthology*: I. Aitken, *The Major Realist Film Theorists: A Critical Anthology*, Edinburgh University Press 2016
- Bahreyni, Hosseini: S. Bahreyni, M. Hosseini, *Language and Representation of Culture in Stuart Hall's Theory*, *Journal of Recognition*, 11 (2) (2019), 7-22

- Burnett, *Primitive culture*: E. Burnett Tylor, *Primitive culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom I*, London 1871
- Bussmann, *Dictionary*: H. Bussmann, *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*, ed. G. Trauth and K. Kazzazi, Taylor and Francis 1966
- Elsaesser, *Κινηματογράφος και Έθνος*: T. Elsaesser, *Κινηματογράφος και Έθνος: Εθνικές, Διακρατικές και Διαμεσικές / intermedial Προοπτικές*, (Μφρ.: Σ. Πετρίδης), a Journal for Greek Letters on Greek Cinema 19 (2018), 11-34
- Friday, *Ontology*: J. Friday, André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery, *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(4) 2005, 339-350
- Haggith and Newman: T. Haggith and J. Newman (eds.), *Holocaust and the Moving Image - Representations in Film and Television Since 1933*, Wallflower 2005
- Hall, *Representation*: S. Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, 2013
- Huber, *επιμόρφωση*: J. Huber (επιμ.), *Η επιμόρφωση των εκπαιδευτικών για την αλλαγή Η θεωρία πίσω από το πρόγραμμα «Pestalozzi» του Συμβουλίου της Ευρώπης*, Σειρά Pestalozzi No 1, Εκδόσεις του Συμβουλίου της Ευρώπης 2011

## Ιστοσελίδες

- Δέκα πολιτικές ταινίες: Δέκα πολιτικές ταινίες που αγαπήσαμε ([https://www.huffingtonpost.gr/entry/deka-politikes-tainies-poe-ayapesame\\_gr\\_5fa15eaac5b6128c6b5c7c1e](https://www.huffingtonpost.gr/entry/deka-politikes-tainies-poe-ayapesame_gr_5fa15eaac5b6128c6b5c7c1e))
- Διεθνή / Ρουάντα: Διεθνή / Ρουάντα: Συνελήφθη ο αληθινός ήρωας της ταινίας «Hotel Rwanda» - Κατηγορείται για τρομοκρατία (<https://www.lifo.gr/now/world/royanta-synelifthi-o-alithinos-iroas-tis-tainias-hotel-rwanda-katigoreitai-gia>)
- Επίσημη Ιστορία (<https://m.myfilm.gr/v2/site-map/blogreviews/jim-papamichos/item/4479-i-maxi-tou-algeriou-la-battaglia-di-algeri-1966>)

- Η μάχη του Αλγερίου: Η μάχη του Αλγερίου (La battaglia di Algeri) (1966) (<https://m.myfilm.gr/v2/site-map/blogreviews/jim-papamichos/item/4479-i-maxi-tou-algeriou-la-battaglia-di-algeri-1966>)
- Η τέχνη ως εργαλείο πολιτιστικής διπλωματίας: <https://www.life-news.gr/2020/02/28/%CE%B7-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7-%CF%89%CF%82-%CE%B5%CF%81%CE%B3%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CE%B4%CE%B9%CF%80%CE%BB/>
- Ιστορία κινηματογράφου: Η ιστορία του κινηματογράφου! (<https://schoolpress.sch.gr/korinosontheweb/?p=1404>)
- Ναζιστική προπαγάνδα: Ναζιστική προπαγάνδα: 15 σημαντικές ταινίες (<https://www.maxmag.gr/cinema/nazistiki-propaganda-15-simantikes-tainies/>)
- Νυχτερινό Τρένο: Νυχτερινό Τρένο για τη Λισαβόνα (<https://flix.gr/cinema/nyxterino-treno-gia-th-lisabona.html>)
- Ρουάντα: Ρουάντα: 25 χρόνια από την τελευταία γενοκτονία του 20ού αιώνα (<https://www.tovima.gr/2019/04/07/world/rouanta-25-xronia-apo-tin-teleytaia-genoktonia-tou-2ou-aiona/>)