

Τα είδη στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Από τη γενική θεώρηση στον κύκλο ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας»

Αθηνά Καρτάλου-Aduku

Ανεξάρτητη ερευνήτρια

ΣΥΝΟΨΗ

Το άρθρο αποπειράται μία συνολική ειδολογική προσέγγιση του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, έχοντας ως πεδίο δοκιμής ένα συγκεκριμένο σώμα τεσσάρων μόλις ταινιών της Φίνος Φιλμ: Κοινωνία ώρα μηδέν (1966), Ορατότης μηδέν (1970), Ο εχθρός τού λαού (1972) και Θέμα συνειδήσεως (1973). Με βάση τη θεωρία του είδους, προτείνεται, για το σύνολο της τότε εθνικής κινηματογραφίας, ένα πλαίσιο προβλέψιμα αλληλοκαθοριζόμενων παραμέτρων: «έκφραση» (μελόδραμα/κωμωδία) & «ήρωας» (μελοδραματικός/κωμικός) από τη μία και «χώρος» (άστυ και ύπαιθρος/κοινωνία) & «χρόνος» (παρόν και παρελθόν/ιστορία) από την άλλη. Το άρθρο παρουσιάζει συνοπτικά την εξέλιξη της παραγωγής της εταιρείας Φίνος Φιλμ μέσα από τα είδη. Παρακολουθώντας την εξέλιξη της μελοδραματικής έκφρασης, διαπιστώνεται ότι οι υπό εξέταση ταινίες αποκλίνουν από τη νόρμα καθώς παρουσιάζουν έναν ήρωα που προσπαθεί να αποδειχθεί δραματικός (και όχι έρμαιο της μοίρας όπως ο μελοδραματικός ήρωας) και συναποτελούν τον κύκλο των ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας».

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

κινηματογραφικά είδη

κωμωδία

μελόδραμα

Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος

ταινίες «κοινωνικής καταγγελίας»

Φίνος Φιλμ

Στο παρόν κείμενο παρουσιάζεται μία γενική θεώρηση για τα είδη στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο κατά τις δεκαετίες 1950, 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Μέσω αυτής της οπτικής γίνεται η τεκμηρίωση της ύπαρξης ενός ειδολογικού σχήματος, του κύκλου ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας», με σύντομη ανάλυση των χαρακτηριστικών και της εξέλιξης του ως επί μέρους εφαρμογής της θεωρητικής προσέγγισης που προηγείται. Η οπτική αυτή παρουσιάστηκε σε μία πρώτη εκδοχή στην *Οπτικοακουστική Κουλτούρα* το 2002 (Καρτάλου 2002), ολοκληρωμένη πλέον στη διδακτορική μου διατριβή υπό τον τίτλο «Το ανεκπλήρωτο είδος: Ο κύκλος των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φιλμ», το 2005 (Καρτάλου 2005) και εδώ σε μία νέα επεξεργασία που καλύπτει το βιβλιογραφικό διάστημα που μεσολάβησε από τη διατριβή έως τώρα.

ΤΟ ΜΕΤΑ-ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΓΙΑ ΤΑ ΕΙΔΗ

Προτού προκύψει η θεωρία, προηγείται η παρατήρηση και το ενδιαφέρον για την ανάπτυξη μίας υπόθεσης εργασίας γύρω από έναν πολύ συγκεκριμένο αριθμό ταινιών του λεγόμενου Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, οι οποίες παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους, με τα οποία διαφοροποιούνται από άλλες, φαινομενικά συναφείς. Πρόκειται για τις ταινίες:

- *Κοινωνία ώρα μηδέν* (1966), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.
- *Ορατότης μηδέν* (1970), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο/σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.
- *Ο εχθρός τού λαού* (1972), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο/σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.
- *Θέμα συνειδήσεως* (1973), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Πέτρος Λύκας, σενάριο: Διονύσης/Αντώνης Φωκάς, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.

Τα κοινά αυτών των ταινιών:

- Η πλοκή τους περιστρέφεται γύρω από έναν ανδρικό ήρωα, ο οποίος στην προσπάθειά του να ξεφύγει από τη – χαμηλή ή μεσαία – κοινωνική του θέση, απαρνείται για κάποιο διάστημα τις ηθικές του αξίες.
- Στη συνέχεια, όμως, και κάτω από την πίεση των εξωτερικών συνθηκών προβαίνει σε πράξεις ηρωικές – όχι πάντως σε βαθμό αυτοθυσίας –, αντιμετωπίζει τον εαυτό του και τα διλήμματα που του παρουσιάζει η ζωή και τα επιλύει υπέρ του κοινωνικού συνόλου και όχι υπέρ των

αρχικών του επιδιώξεων ή αυτών που έχει ενστερνιστεί λόγω της νέας του τάξης.

- Τελικά, απαρνείται την κοινωνική άνοδο, επιστρέφει στην τάξη καταγωγής του, αλλά στο μεταξύ έχει αποκτήσει μεγαλύτερη αυτογνωσία και έχει βρει εσωτερική ειρήνη, «ανυψωνόμενος» ηθικά.

Η έμφαση σε αυτή την πρώτη συγκεντρωτική ανάγνωση των ταινιών βρίσκεται στο ότι οι ταινίες συνενώνονται σε ένα σύνολο, γύρω από την ιδέα της ανόδου και της καθόδου του ήρωα. Ωστόσο, το εξηγηματικό σχήμα δεν μπορεί να στηριχθεί αποκλειστικά και μόνον σε αυτή τη διαπίστωση. Είναι αναγκαία μία γενικότερη θεωρητική πλαισίωση η οποία να μπορεί να απαντήσει επί της ουσίας στα απλά, αλλά όντως θεμελιώδη ερωτήματα που τίθενται γύρω από ένα σώμα έρευνας το οποίο πρέπει να αιτιολογηθεί ως δομή και όχι να αφεθεί στην αντιεπιστημονική σφαίρα του αυτονόητου και της ταυτολογίας: «γιατί αυτός ο ήρωας και όχι άλλος;», «γιατί αυτές οι ταινίες και όχι άλλες;» και «γιατί τελικά να ασχοληθούμε με τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο;». Με άλλα λόγια, στην όποια προσέγγιση του σώματος αυτού οφείλει να υπάρχει ο «κινηματογράφος» ως ιδιαίτερος και διακριτός τρόπος έκφρασης/τέχνης/γλώσσας γενικά και ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος ειδικότερα.

Από όλες τις «νομιμοποιημένες» προσεγγίσεις¹ απέναντι στον κινηματογράφο, η θεωρία του είδους είναι αυτή που κατ'εξοχήν καταπιάνεται με συγκεντρώσεις σωμάτων ταινιών με κοινά χαρακτηριστικά όπως αυτή που προτείνεται εδώ. Επί πλέον, το είδος διαθέτει μία ενδιαφέρουσα διπλή υπόσταση σε πολλαπλά επίπεδα:

- είναι παρόν στην παραγωγή των ταινιών από τις εταιρείες, αλλά και στην πρόσληψή τους από ειδικούς και κοινό,
- απαντά στην επικοινωνία παραγωγών, κριτικών, κοινού κατά τη φάση της πρώτης παρουσίασης των ταινιών, αλλά είναι δόκιμο και μπορεί να μεταλλαχθεί σε μετέπειτα αναγνώσεις του ίδιου υλικού από την ιστορία και τη θεωρία του κινηματογράφου, και
- είναι μεν κυρίαρχο στην ανάλυση του αμερικανικού κινηματογράφου, αλλά η σύγχρονη αντιμετώπιση των εθνικών κινηματογραφιών μέσα από το πρίσμα των πολιτισμικών σπουδών χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο τη θεωρία του είδους – απεμπολώντας έως ένα βαθμό τη θεωρία του δημιουργού στην οποία στηρίζονταν οι μέχρι πρότινος αναλύσεις των καλλιτεχνικών δημιουργιών των εθνικών κινηματογραφιών (Καρτάλου 2005: 24-33).

¹ Όπως η θεωρία του δημιουργού, η μελέτη μίας εθνικής κινηματογραφίας στο πλαίσιο της ιστορίας ή ο κινηματογράφος στο πλαίσιο της λαϊκής κουλτούρας.

Κι επειδή ακριβώς πρόκειται για θεωρία και όχι απλώς για μία πρακτική καταλογογράφησης, η θεωρία του είδους παρέχει τα εργαλεία με τα οποία μπορεί να απαντηθεί η πρώτη αντίφαση που αναδεικνύεται με το που κάποιος θελήσει να δει πώς έχουν χαρακτηριστεί οι ταινίες αυτές μέχρι τώρα από κριτικούς, ιστορικούς ή/και θεωρητικούς του ελληνικού κινηματογράφου. Ενώ, λοιπόν, θα αναμενόταν οι ταινίες αυτές να έχουν κοινό ειδολογικό χαρακτηρισμό, αυτό δεν συμβαίνει – και ο παρακάτω πίνακας το αποδεικνύει με τους χαρακτηρισμούς τριών πολύ διαφορετικών μεταξύ τους κριτικών του ελληνικού κινηματογράφου:

Ταινία	Βαλούκος 1998	Ακτσόγλου 1999	Τριανταφυλλίδης 2000
<i>Κοινωνία ώρα μηδέν</i>	κοινωνικό δράμα	κοινωνικό δράμα	
<i>Ορατότης μηδέν</i>	κοινωνική περιπέτεια	μελό	δραματική περιπέτεια
<i>Ο εχθρός τού λαού</i>	κοινωνικό δράμα	κοινωνικό δράμα	κοινωνική περιπέτεια
<i>Θέμα συνειδήσεως</i>	κοινωνικό δράμα	κοινωνική	δραματική περιπέτεια

Το ερώτημα, επομένως, είναι κατά πόσο και με ποιον τρόπο αυτές οι τέσσερις ταινίες, συγκροτούν ένα χωριστό σώμα με όρους της θεωρίας του είδους, ενώ δεν αντιμετωπίζονται ως διακριτή κατηγορία από τους ιστορικούς και τους κριτικούς του ελληνικού κινηματογράφου.

«ΕΚΦΡΑΣΗ» ΚΑΙ ΗΡΩΑΣ, ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΠΑΛΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Από την ανασκόπηση των θεωρητικών τάσεων στη διεθνή βιβλιογραφία γύρω από το είδος – κυρίως από τα έργα αναφοράς για το αντικείμενο, *Film/Genre* του Rick Altman (1999) και *Genre and Hollywood* του Stephen Neale (2000) – καθίσταται σαφές ότι όχι μόνον τίποτε δεν είναι δεδομένο στον χώρο του είδους, αλλά ότι, αντίθετα, όλα είναι υπό συζήτηση και υπό νέα κάθε φορά τεκμηρίωση. Όχι μόνον τα είδη δεν παραμένουν σταθερά μέσα στον χρόνο, αλλά ούτε ο λόγος για τα είδη στη θεωρία και την ιστορία παραμένει αμετάβλητος. Αυτή η διαπίστωση παρέχει ιδιαίτερη ελευθερία στη χρήση των μεθοδολογικών εργαλείων που διαθέτει το είδος. Από την άλλη, η όσο το δυνατόν διεξοδικότερη μελέτη των κειμένων με αναφορά στο είδος στον ελληνικό κινηματογράφο, αποκαλύπτει πληθώρα σχετικών όρων συχνά αλληλοκαλυπτόμενων ή αλληλοσυγκρουόμενων, αλλά και άρρητων, ουσιαστικά υπονοούμενων, κατατάξεων, που καλούν επειγόντως σε περαιτέρω μεθοδολογική «τακτοποίηση». Αυτή η διαπίστωση είναι που θέτει κατά κάποιον τρόπο περιορισμούς ως προς την επανάγνωση του είδους στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου. Η μεθοδολογική στόχευση κατά συνέπεια παίρνει για μία

ακόμη φορά μία πιο συγκεκριμένη κατεύθυνση: να συνδυάσει την ελευθερία της θεωρίας με τους περιορισμούς της σχετικής ορολογίας.

Από την ποιοτική και ποσοτική μελέτη της ορολογίας στην ελληνική βιβλιογραφία αναδεικνύεται ότι μεταξύ των ιστορικών και των κριτικών όχι απλώς απουσιάζει μια γενική θεώρηση για το είδος στον ελληνικό κινηματογράφο, αλλά αντίθετα το είδος αντιμετωπίζεται σαν ένας μακροσκελής και ατελείωτος κατάλογος ετικετών από τον οποίον «αλιεύονται»/«κατασκευάζονται» χαρακτηρισμοί ανάλογα με το περιεχόμενο κυρίως της εκάστοτε ταινίας. Ακόμη και ο Σκοπετέας που ασχολείται με το ίδιο αντικείμενο, ενώ αναγνωρίζει τη διαδικασία αναζήτησης μοντέλου, αντιμετωπίζει την όποια θεωρητική προσέγγιση ως περιττή και ξεπερασμένη από άλλες προσεγγίσεις:

Η προσπάθεια των κριτικών και θεωρητικών του κινηματογράφου για ένα μοντέλο κατάταξης των ταινιών είναι συνεχής και επηρεάζεται κάθε φορά από κυρίαρχες θεωρίες και από την ανάγκη συμπερίληψης όλων των στοιχείων της ταινίας που θεωρούνται κρίσιμα για τον κυρίαρχο κριτικό λόγο. Χαρακτηριστικό δείγμα ενός τέτοιου προβληματισμού είναι αυτός που αναπτύσσει η Καρτάλου (2002), και μάλιστα με πεδίο έρευνας τον ελληνικό κινηματογράφο, ανιχνεύοντας υπόγειες σχέσεις μεταξύ στοιχείων της ταινίας όπως ο χώρος, ο χρόνος, ο Ήρωας και η 'έκφραση'. Όμως, η μέθοδος κατάταξης δεν φαίνεται να είναι τόσο δύσκολη και, στην πράξη, διαφοροποιείται από τις άλλες κριτικές προσεγγίσεις, όταν πρόκειται για διαχωρισμό σε είδη μόνο ανάλογα με τα αφηγηματικά στοιχεία, δεδομένης της πολύ ανεπτυγμένης θεωρίας στη σεναριογραφία και την οπτικοακουστική αφήγηση. (Σκοπετέας 2015: 44)

1) Δράμα/μελόδραμα και κωμωδία/φαρσοκωμωδία ως «εκφράσεις» του ελληνικού κινηματογράφου

Επιμένοντας, ωστόσο, σε μία σφαιρικότερη προσέγγιση πάνω στο είδος όπως αναπτύχθηκε στον ελληνικό κινηματογράφο, διαπιστώνεται ότι ανάμεσα σε ιστορικούς και κριτικούς (Σολδάτος [1989], Μπακογιαννόπουλος [1993], Τύρος [1993], Πατσαλίδης κ.ά. [2001], Παραδείση [2004]) επικρατεί μία βασική διάκριση ειδών, αυτή μεταξύ δράματος/μελοδράματος και κωμωδίας/φαρσοκωμωδίας – με τρόπο διαισθητικό και σε καμία περίπτωση εκπεφρασμένο. Πρόκειται για διακρίσεις μίας γενικότερης τάξης – πέρα και «πάνω» από τα είδη και από το επίπεδο «κάτω» από αυτά, δηλαδή τα υπο-είδη: σε ένα νέο «επίπεδο» ή «πεδίο» έτσι τοποθετημένο ώστε όλοι οι υπόλοιποι ειδολογικοί χαρακτηρισμοί, που έχουν ήδη διατυπωθεί ή μπορούν δυνάμει να αποδοθούν στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, να έχουν τη δυνατότητα να ενταχθούν εκεί. Έτσι, εισάγεται στη συζήτησή μας η έννοια της «έκφρασης» ως μίας πολύ γενικότερης κατάταξης των ταινιών που δηλώνει δύο κυρίαρχους τρόπους αναπαράστασης της μυθοπλασίας σε δύο κατευθύνσεις

ύφους, ιλαρού και συγκινησιακού αντίστοιχα. Η έννοια της «έκφρασης» προκύπτει:

- σε αντιστοιχία με την καθαρά αριστοτελική κατάταξη «γένους» – «είδους» με τις οποίες εκφράζεται διαφορά βαθμίδας και κατάταξης,
- κατ' αναλογία προς τη διάκριση ανάμεσα σε είδη και υποείδη που διαπιστώσαμε από κριτικούς και ιστορικούς – εφ' όσον δηλαδή το είδος δομείται προς τα κάτω με έναν τρόπο που ακολουθεί από το γενικό προς το μερικό, έτσι θα δομείται και από τα επάνω με το γενικό να επικρατεί του ειδικού,
- από αντίστοιχες διαπιστώσεις στη διεθνή βιβλιογραφία που μιλούν για «mode», όρο που επιλέξαμε να μεταφράσουμε ως «έκφραση» και όχι κυριολεκτικά ως «τρόπο» (Williams 1998: 42)
- και χωρίς συσχετισμό με τη διάκριση τραγωδίας – κωμωδίας στην αρχαία ελληνική γραμματεία που με αυτονόητο τρόπο μεταλλάχθηκε σε διάκριση δράματος – κωμωδίας στα νεότερα χρόνια σε άλλους τομείς αναπαραστάσεων και κειμένων, όπως το θέατρο και η λογοτεχνία.

Έχοντας προσεγγίσει την έννοια της «έκφρασης», είναι αναγκαίο σε αυτό το σημείο να προχωρήσουμε σε περαιτέρω διευκρινίσεις:

- Ποιες είναι τελικά οι κυρίαρχες «εκφράσεις» στο δίπολο: το δράμα ή το μελόδραμα; η κωμωδία ή η φαρσοκωμωδία;
- Υφίστανται χωριστά η «έκφραση» της φαρσοκωμωδίας από την κωμική και η μελοδραματική από τη δραματική;
- Μήπως και η φαρσοκωμωδία και το μελόδραμα αποτελούν «εκφράσεις» στον ίδιο βαθμό με την κωμωδία και το δράμα;

2) Κωμωδία, τραγωδία, δράμα και μελόδραμα: «έκφραση» και ήρωας

Με διευρυμένο πλέον το πλαίσιο αναφοράς, ώστε να αρχίσει η διερεύνηση των παραπάνω ερωτημάτων, ακολουθήθηκε μία παλαιά «φιλολογική» τακτική, η «ονομάτων επίσκεψις»: ² συνοψίζοντας, η ανάγνωση των λεξιλογικών λημμάτων *δράμα*, *μελόδραμα* και *μελό* επιβεβαιώνει όσα είχαμε διαπιστώσει διαβάζοντας συνολικά τις αξιολογήσεις των ελλήνων κριτικών, ιστορικών και θεωρητικών του ελληνικού κινηματογράφου και τη διάκριση μεταξύ πιο ουδέτερων και περιγραφικών όρων (*δράμα*) και περισσότερο απαξιωτικών (*μελόδραμα* – *μελό*).

Ωστόσο, οι ορισμοί ανοίγουν μια άλλη διάσταση, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω: αυτή της πλατύτερης χρήσης των όρων *μελόδραμα* και *μελό* έξω από

² Από τις συναφείς φράσεις: «Αρχή σοφίας ονομάτων επίσκεψις» και «Αρχή παιδείσεως ή τῶν ονομάτων επίσκεψις», οι οποίες αποδίδονται αντίστοιχα στον Αντισθένη και τον Επίκτητο.

τα όρια του κινηματογράφου και σε άλλους χώρους αφηγήσεων (θέατρο, λογοτεχνία). Για την *κωμωδία* και τη *φαρσοκωμωδία* η επίσκεψις των ονομάτων επιβεβαιώνει μεν τη διάσταση περιγραφικού και απαξιωτικού όρου, αλλά και την υπαγωγή του δεύτερου (*φαρσοκωμωδία*) ως είδους στον πρώτο (*κωμωδία*) ως γενικότερης «έκφρασης».

Ως προς το ίδιο το περιεχόμενο των κατηγοριών αυτών, σε πολύ γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι το βασικό στοιχείο πάνω στο οποίο στηρίζονται όλες οι «εκφράσεις» είναι η σύγκρουση που βιώνει ο κεντρικός χαρακτήρας με το περιβάλλον του (Morreall [1999: 3-6] και Βαλούκος [1998: 8]). Η διαφορά από «έκφραση» σε «έκφραση» έγκειται ακριβώς στο πώς βιώνει κάθε ήρωας τη σύγκρουση αυτή. Επομένως, στην ανάλυση για τις «εκφράσεις» σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και το τι είδους ήρωας είναι αυτός.

Ο ήρωας είναι μια ακόμη εξαιρετικά πολυδιάστατη έννοια με σημασίες τόσο «τεχνικές» στους χώρους της αναπαράστασης και της αφήγησης που μας απασχολούν, όσο και «καθημερινές» (Μπαμπινιώτης 2002):

- ο άνθρωπος που προβαίνει σε γενναία πράξη, συχνά μέχρι σημείου αυτοθυσίας
- ο γενναίος, αυτός που κατορθώνει κάτι εξαιρετικά δύσκολο
- ο άνθρωπος που οι άλλοι θαυμάζουν και μιμούνται
- (στην αρχαιότητα) το μυθοπλαστικό πρόσωπο που δεν είναι θεός και συνήθως ξεχωρίζει για την αρετή, την ανδρεία του κ.λπ.
- ο χαρακτήρας που παίζει συγκεκριμένο και κεντρικό ρόλο σε αφήγηση (λογοτεχνική, θεατρική, κινηματογραφική)
- το άτομο που βρίσκεται στο επίκεντρο ενός γεγονότος ή το προκαλεί.

Οι πολλαπλές διαστάσεις της «τεχνικής» πλευράς του ήρωα έγιναν αντικείμενο και κατηγορία αναλύσεων από πολλές διαφορετικές οπτικές. Ενδεικτικά: ως προς την τραγωδία απασχόλησε τον Αριστοτέλη· ως προς τον Σέξπιρ και τις νεότερες τραγωδίες, τους ρομαντικούς και τη Νέα Κριτική· ως προς τον μύθο με διαφορετικό τρόπο τον Joseph Campbell (1990), τον Otto Rank (1982) και τον Βλαντιμίρ Προπ (1987)· ως προς την ιστορία τον Thomas Carlyle (1993)· ως προς τη λογοτεχνία τον Northrop Frye (1996) και τον Μιχαήλ Μπαχτίν (2000)· ως προς νεότερου τύπου αφηγήσεις (π.χ. κόμικς) τον Ουμπέρτο Έκο (1990) κ.ο.κ.

Τα διαφορετικά στάδια από τα οποία μετέλθε η θέση του στη θεωρία, τα συνοψίζει εύστοχα ο Roger Fowler, εντοπίζοντας εκείνα τα στοιχεία που απασχολούν και τη δική μας συζήτηση: από την υπερφυσική δύναμη που ο ήρωας διέθετε στην προλογοτεχνική, μυθολογική του εποχή, υποτάχθηκε στη λογική αρχικά του ομηρικού έπους και στη συνέχεια των υπόλοιπων αφηγήσεων, για να αυτονομηθεί ξανά με τον ρομαντισμό, δημιουργώντας όμως

ένα κενό στην ανάλυση. Το κενό αυτό ως ένα βαθμό, μόνον, το επέλυσε η αντικατάσταση στη θεωρία του ήρωα από τον *χαρακτήρα* και η προσθήκη του *αντι-ήρωα* (Fowler 1973). Επομένως, ούτε από την ανάλυση της κινηματογραφικής αφήγησης θα μπορούσε να λείψει ο ήρωας. Χωρίς αυτόν, με τη βαρύτητα που φέρνει στην έννοιά του η σημασία του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα σε μια αφήγηση, δεν ευσταθεί η μελέτη της τελευταίας και των τρόπων της.

Επανερχόμενοι στη συζήτηση για τις κυρίαρχες «εκφράσεις» και τον ήρωά τους, παραδοσιακά, από τους ήρωες και τις «εκφράσεις» που μας απασχολούν, έχουν οριστεί με σαφήνεια ο κωμικός και ο τραγικός ήρωας και η αντίστοιχη «έκφραση». Ο ήρωας στο πλαίσιο της κωμικής «έκφρασης» προσπαθεί να επιβιώσει από τις συγκρούσεις με τις λιγότερες δυνατές απώλειες, πράγμα το οποίο επιτυγχάνει (Morreall 1999: 14-15). Απέναντι σε αυτόν τον ήρωα και σε αυτές τις συγκρούσεις, βρίσκεται ο τραγικός ήρωας, ο οποίος βλέπει τις συγκρούσεις ως το μέσο για να αντιπαλέψει με το κακό, ενδιαφερόμενος όχι για τη σωτηρία του, αλλά για την ηθική τάξη, για τη νίκη του καλού επί του κακού, με συντριπτικές σε βάρος του συνέπειες και συνηθέστερα τον θάνατό του (ibid: 14-15 και 7-10, αντίστοιχα).

Κοντά σε αυτούς τους ήρωες θα πρέπει να προσθέσουμε δύο νέες κατηγορίες, τον δραματικό και τον μελοδραματικό ήρωα, οι οποίοι διαφοροποιούνται αφ' ενός μεταξύ τους και αφ' ετέρου τόσο από τον κωμικό όσο και από τον τραγικό ήρωα. Ο δραματικός ήρωας³ σύμφωνα με τον ορισμό του Βαλούκου «επιλέγει συνειδητά τις πράξεις του και η σύγκρουση έρχεται ως φυσική απόρροια αυτής της επιλογής του» (Βαλούκος 1998: 9). Σύμφωνα με τον δικό μας ορισμό, ο δραματικός ήρωας αντιμετωπίζει συγκρούσεις που τον κάνουν να υποφέρει, που αναπόφευκτα έχουν για αυτόν ένα τίμημα, μεγαλύτερο ή μικρότερο, προσωρινό ή και μόνιμο, μέχρι την τελική στιγμή της αποκατάστασής του σε ηθικό τουλάχιστον επίπεδο – αν όχι και σε υλικό και κοινωνικό. Ο δραματικός ήρωας έχει μέσα του το τραγικό στοιχείο της (αυτό)θυσίας, αλλά ταυτόχρονα διαθέτει το ένστικτο επιβίωσης του κωμικού ήρωα, χωρίς όμως να μπορεί να καταφεύγει στους (κωμικούς) ελιγμούς του τελευταίου, οδηγούμενος συνηθέστερα στις «κάθετες» και συγκρουσιακές λύσεις του τραγικού ήρωα. Με τον τρόπο αυτό, υποφέρει, αλλά δεν θυσιάζεται μέχρι τέλους, επιβιώνει, αλλά έχει απώλειες.

3 Ο δραματικός ήρωας εδώ και στη συνέχεια της μελέτης μας αντλεί από τη σημασία της λέξης *δράμα* όχι από την αρχαία γραμματολογία («έμμετρο θεατρικό έργο») ή την άμεση επέκτασή της («κάθε διαλογικό έργο»), αλλά από αυτήν που έχει να κάνει με τις «έντονες συγκινήσεις», «το θλιβερό ή βίαιο περιεχόμενο» (Μπαμπινιώτης: 2002).

Ο μελοδραματικός ήρωας ορίζεται κατά έναν ενδιαφέροντα τρόπο για τη δική μας συζήτηση σε αντιπαραβολή προς τον τραγικό: «Στην αρχαία τραγωδία, ο ήρωας είχε συνείδηση της τραγικής μοίρας του, την αποδεχόταν και πάσχιζε να την αποφύγει. Αντίθετα, ο ήρωας του μελοδράματος δεν αποδέχεται τίποτα, αλλά ούτε και κάνει κάτι ενάντια στο πεπρωμένο του. Το ανέχεται, το υπομένει στωικά, θαρρείς και γεννήθηκε μαζί του.» (Καρακίτσου-Douge 2002: 45). Για να είναι συμβατός και συγκρίσιμος ο ορισμός αυτός με τους παραπάνω, θα πρέπει να δούμε τι συνεπάγεται αυτός ως προς τη σύγκρουση. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Βαλούκο, στον μελοδραματικό ήρωα συμβαίνουν «δραματικά γεγονότα [που] είναι προϊόν μοιραίων συμπτώσεων, παρεξηγήσεων και δολοπλοκιών» (Βαλούκος 1998: 9).

3) Μελόδραμα και κωμωδία: οι κυρίαρχες «εκφράσεις» του ελληνικού κινηματογράφου

Τελικά, όμως, ποιες είναι οι κυρίαρχες «εκφράσεις» στον ελληνικό κινηματογράφο της εμπορικής περιόδου; Ήδη έχουμε αποκλείσει την περίπτωση του τραγικού και της τραγωδίας όχι μόνον ως κυρίαρχης, αλλά ούτε καν ως απλής κατηγορίας. Αντίστοιχα, θεωρούμε ότι ως προς το αρχικό δίπολο κωμωδία/φαρσοκωμωδία εύκολα⁴ μπορεί να καταλήξει κάποιος στο συμπέρασμα ότι οι δύο έννοιες συνδέονται μεταξύ τους με σχέση «έκφρασης» για την κωμωδία και είδους για τη φαρσοκωμωδία, όπως φαίνεται και από τη λεξιλογική διάσταση των δύο όρων. Υπό αυτήν την έννοια, η έμφαση που έχει δοθεί στη φαρσοκωμωδία από τους ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου έχει πράγματι να κάνει με την απαξίωσή τους απέναντι σε μέρος της κωμικής παραγωγής, η οποία μπορεί όντως να κατακλύσθηκε ποσοτικά κάποια περίοδο από φαρσοκωμωδίες, χωρίς αυτό, ωστόσο, να καταλύει τη γενικευμένη παρουσία της κωμωδίας ως κυρίαρχης «έκφρασης» του ελληνικού κινηματογράφου.

Πολύ πιο σύνθετη φαίνεται η περίπτωση που αφορά στην άλλη πλευρά της «έκφρασης»:

- Πρόκειται για δραματική ή για μελοδραματική «έκφραση»;
- Και κάτω από ποιους όρους αποδεχόμαστε τη μία ή την άλλη «έκφραση» ως κυρίαρχη;

Η μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου δεν στηρίζει την άποψη ότι η κυρίαρχη διάστασή του είναι αυτή του δράματος: Ούτε οι αφηγήσεις, ούτε οι ήρωές του συνολικά συγκροτούν μια ολοκληρωμένη και γνήσια δραματική «έκφραση», όπως την περιγράψαμε παραπάνω. Αντίθετα, ο μελοδραματικός ήρωας και η

⁴ Κρατώ μία μικρή επιφύλαξη για την κωμωδία, καθώς δεν έχω ασχοληθεί με τον χώρο αυτόν στον βαθμό στον οποίον έχω ασχοληθεί με τη δραματική/μελοδραματική διάσταση του ελληνικού κινηματογράφου.

μελοδραματική «έκφραση» φαίνεται να κυριαρχούν συνολικά και μέσα από συγκεκριμένες τεχνικές της αφήγησης σε όλο το μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής που σχετίζεται με τη δημιουργία συγκινήσεων. Ακόμη και αφηγήσεις που έχουν στοιχεία δραματικής και όχι μελοδραματικής αφήγησης και εμφανίζουν ήρωες που τείνουν να ξεφύγουν από τα μελοδραματικά τους όρια, δεν κατορθώνουν να εγκαθιδρύσουν την κυριαρχία του δραματικού έναντι του μελοδραματικού τρόπου. Και αυτό ακριβώς το θέμα θα μας απασχολήσει πολύ διεξοδικότερα παρακάτω, όταν έρθουμε τελικά στη μελέτη των συγκεκριμένων ταινιών που αποτελούν το σώμα που μας απασχολεί.

Ωστόσο, χρειάζεται να αποσαφηνιστεί σε αυτό το σημείο ότι, εφ' όσον δεχόμαστε το μελόδραμα ως κυρίαρχη «έκφραση» του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου:

- το μελόδραμα αποτελεί περιγραφικό και όχι αξιολογικό – τουτέστιν απαξιωτικό – χαρακτηρισμό
- το μελόδραμα δεν περιορίζεται στον χώρο του είδους, αλλά αποτελεί έκφραση, γενικότερη δηλαδή κατηγορία, στο περιθώριο της οποίας αναπτύσσονται επί μέρους είδη.

Το μελόδραμα ως ένα από τα πρωταρχικά είδη του παγκόσμιου κινηματογράφου και των επί μέρους εθνικών κινηματογραφιών έχει προξενήσει το ενδιαφέρον όχι μόνον των κριτικών, των ιστορικών και των θεωρητικών, αλλά και των ίδιων των κινηματογραφιστών που το έχουν επαναγράψει με διαφορετικούς όρους σε νεότερες εποχές.⁵ Υπό μία έννοια, λοιπόν, η αποδοχή του μελοδράματος από μέρους των δημιουργών οδήγησε και στην επανεκτίμησή του από μέρους των ιστορικών και των θεωρητικών.

Η επανεκτίμηση αυτή άντλησε πολλά από τον συσχετισμό του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους με τους άλλους χώρους αφήγησης και αναπαράστασης στους οποίους εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε το μελόδραμα, με το θέατρο δηλαδή και με τον πεζό λόγο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά – αλλά και με την τηλεόραση αργότερα.⁶ Η μελέτη που άλλαξε τη ροή των πραγμάτων σε σχέση με το μελόδραμα και το έθεσε στο προσκήνιο πέρα από τις συγκεκριμένες εκφάνσεις του στη γενικότερη ιστορική του διάσταση ήταν αυτή

5 Με χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση αυτή του γερμανού Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, ενός κατ' εξοχήν δημιουργού που ανέτρεξε στη φόρμα και τα αιτήματα του μελοδράματος ακριβώς την περίοδο που άρχισε το μελόδραμα – έστω και δειλά – να αντιμετωπίζεται ως χωριστό αντικείμενο μελέτης από τη θεωρία. Η ταινία του *Angst essen Seele auf*/Ο φόβος τρώει τα σωθικά (1973) αποτελεί φόρο τιμής στον Douglas Sirk, τον αμερικανό σκηνοθέτη που έχει κατ' εξοχήν συνδεθεί με την αμερικανική εκδοχή του μελοδράματος με παραγωγές από το 1943 έως το 1959 (Cook et al. 1999: 157).

6 Οι τηλεοπτικές «σαπουνόπερες» θεωρούνται η «φυσική» συνέχεια των λογοτεχνικών και των κινηματογραφικών μελοδραμάτων.

του Peter Brooks με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Η μελοδραματική φαντασία* (1990), το οποίο είχε μεγάλη επίδραση και στον χώρο του κινηματογραφικού μελοδράματος.

Στη διεθνή βιβλιογραφία, από τις μετέπειτα χρήσεις της πρότασης του Brooks ξεχωρίζουμε αυτή της Linda Williams, στο άρθρο της με το οποίο προτείνει μια συνολική αναθεώρηση του μελοδράματος, ανάγοντάς το σε κυρίαρχη «έκφραση» του αμερικανικού κινηματογράφου (Williams 1998), καθώς, όπως λέει και η ίδια, «με το παρόν άρθρο προτείνω τους όρους μιας αναθεωρημένης θεωρίας της μελοδραματικής «έκφρασης» (=melodramatic mode) – περισσότερο από την πιο οικεία γνώση του μελοδραματικού είδους –, η οποία είναι εξαιρετικά κρίσιμη για μια οποιαδήποτε περαιτέρω ανάλυση των δημοφιλών αμερικανικών ταινιών» (Williams 1998: 43).

Διατηρώντας πάντοτε την επιφύλαξη για τον κίνδυνο αμερικανοκεντρισμού από τη μεταφορά οπτικών γωνιών της αμερικανικής κινηματογραφικής θεωρίας, επιλέγουμε την οπτική της σύμφωνα με την οποία ο δρόμος που ανοίγεται από τον Peter Brooks είναι ο πιο σημαντικός, ακριβώς γιατί με σαφή τρόπο δηλώνει ότι το μελόδραμα δεν είναι αποτυχημένη τραγωδία ή μασκαρεμένος ρεαλισμός, αλλά το αναγνωρίζει ως τρόπο «έκφρασης» ενός μετα-επαναστατικού, μετα-διαφωτιστικού, μετ-αγιωτικού κόσμου, όπου οι παραδοσιακές προσταγές της ηθικής και της αλήθειας δεν μπορούν να εκφραστούν με τους παραδοσιακούς τρόπους και χρειάζονται μια νέα προσομοίωση, την οποία τους προσφέρει το μελόδραμα ως «έκφραση» και όχι ως είδος (Williams 1998: 51-52).

Αν στον αμερικανικό κινηματογράφο το μελόδραμα είχε να αντιμετωπίσει τον ρεαλισμό της κλασικής αφήγησης με τις συνυποδηλώσεις του σοβαρού, του αρσενικού, του κυρίαρχου, στην περίπτωση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου το μελόδραμα δεν είχε απέναντί του μία παράδοση ρεαλισμού,⁷ αλλά την παράδοση της τραγωδίας, η οποία είχε τις ίδιες συνυποδηλώσεις με τον ρεαλισμό. Επί πρόσθετα, όμως, έφερε ένα ακόμη μεγαλύτερο «βάρος», το οποίο προέρχεται από ένα δίπολο πολύ μεγαλύτερης εμβέλειας στη σύγχρονη Ελλάδα: αυτό της ελληνικής αρχαιότητας. Σε αυτό το χαρακτηριστικό, το μελόδραμα είχε να αντιπαραβάλει το σύγχρονο και το «ξενόφερτο», αφού το μελόδραμα εισήχθη στο ελληνικό ρεπερτόριο ως θεατρικό είδος και ως μυθιστορηματική γραφή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

7 Αν και οι κυρίαρχες αφηγήσεις του ελληνικού κινηματογράφου, αναλογικά προς τις αντίστοιχες αμερικανικές και ευρωπαϊκές, θα μπορούσαν να εκληφθούν ως ένδειξη της επικράτησης του «ρεαλιστικού υποδείγματος», όπως ισχυρίζεται η Κομνηνού. Ωστόσο, θεωρώ αυτή την ανάγνωση «εκ των υστέρων» και ότι δεν κατορθώνει να επιβάλει το βάρος του όποιου ρεαλισμού στο πολιτισμικό βάρος της τραγωδίας (Κομνηνού 2001: 83).

Σε μια κοινωνία της οποίας όχι μόνον οι πολιτικές, αλλά και οι πολιτιστικές εκφάνσεις καθοδηγούνταν – και καθοδηγούνται ακόμη – από την αντιπαράθεση αρχαίου – νέου και ελληνικού – ξένου,⁸ το μελόδραμα βρέθηκε σε μειονεκτική θέση στο αξιακό σύστημα, ασχέτως από την αποδοχή ή όχι στην πράξη που εισέπραττε από το κοινό. Αυτή η αποσαφήνιση του τοπίου γύρω από το μελόδραμα, ενισχύει την επαναθεώρηση της θέσης του στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή και επιτρέπει την ανάδειξή του όχι απλώς σε κυρίαρχο είδος, αλλά σε μία από τις δύο κυρίαρχες «εκφράσεις» μαζί με την κωμωδία.

4) Χώρος και χρόνος

Ωστόσο, η διάκριση μεταξύ των δύο κυρίαρχων «εκφράσεων» κάτω από τις οποίες μπορούν να ενταχθούν όλα τα είδη και τα υπο-είδη του ελληνικού κινηματογράφου – ήδη ορισμένα ή δυνάμει να ορισθούν – παρέμενε γενική και ίσως χρειαζόταν επί πλέον παραμέτρους για τη δημιουργία ενός ευρύτερου σχήματος με μεγαλύτερη εξηγητική δυναμική.

Η βιβλιογραφία τόσο επί μέρους εθνικών κινηματογραφιών όσο και συγκεκριμένων ειδών κατ' εξοχήν σε ό,τι αφορούσε συγκρίσεις μεταξύ περιόδων ή μεταξύ ειδών – αντίστοιχα – εισήγαγε στην ερευνητική διαδικασία τις παραμέτρους του χρόνου και του χώρου.

Στον κλασικό ιαπωνικό κινηματογράφο, για παράδειγμα, υπάρχουν μόνον δύο κατηγορίες για την τυποποίηση των ταινιών με κριτήριο τον χρόνο στον οποίο εξελίσσεται η κινηματογραφική ιστορία: η μία κατηγορία είναι αυτή που αναφέρεται στο παρελθόν (*jidai-geki*) και η άλλη αυτή που αναφέρεται στο παρόν (*gendai-geki*). Στο εσωτερικό των κατηγοριών αυτών αναπτύσσονταν χωριστά είδη: για παράδειγμα στο *jidai-geki* το βασικό είδος είναι αυτό του «πολεμικού σπαθιού», το οποίο εξελίχθηκε σε αυτό το είδος που έγινε γνωστό ως ταινίες με σαμουράι (Gomery 1991: 254). Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ακόμη και οι μεγάλοι Ιάπωνες δημιουργοί, ο Κένζι Μιζογκούσι και ο Γιασουζίρο Όζου για παράδειγμα, οι οποίοι στη Δύση αντιμετωπίζονται ως πρότυπα δημιουργών και των οποίων τα ονόματα αποτελούν διακριτές κατηγορίες,⁹ στην πραγματικότητα κινήθηκαν μέσα στο όρια που καθόριζε το σύστημα παρελθόντος/παρόντος του κλασικού ιαπωνικού κινηματογράφου. Στη μελέτη του χολιγουντιανού κινηματογράφου από την άλλη το γουέστερν και το φιλμ νουάρ αντιμετωπίστηκαν ως ένα ενδιαφέρον «δίδυμο» μελέτης σε ένα συμπληρωματικό πλαίσιο με το πρώτο να αναφέρεται στο παρελθόν και την ύπαιθρο, ενώ το δεύτερο στο παρόν και το άστυ (*ibid.*).

8 Αν θεωρήσουμε ως ενδεικτική την περίπτωση της γλώσσας, ας μην λησμονούμε ότι «τυπικά» το θέμα επιλύεται σε επίσημο πολιτειακό επίπεδο με τη μεταρρύθμιση που έγινε μόλις το 1975.

9 Κι εδώ θα μπορούσε να ξεκινήσει μία άλλη μεγάλη συζήτηση για το κατά πόσο αυτές οι κατηγορίες των δημιουργών αποτελούν «είδη».

Τα παραδείγματα αυτά ήταν αρκετά για να εντάξουν τις παραμέτρους του χρόνου και του χώρου σε μία γενικότερη κατηγοριοποίηση των ειδών του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου με τον χώρο και τον χρόνο να μετασχηματίζονται στο δίπολο τώρα/πριν και πόλη/ύπαιθρος μέσα στην κινηματογραφική αφήγηση. Το νέο δίπολο μπορεί να εφαρμοστεί με εξηγητικά αποτελέσματα σε σχέση με τις κυρίαρχες «έκφρασεις» και τους τύπους του ήρωα.

5) Η σύνδεση των παραμέτρων στο πλαίσιο του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου και μία νέα διάσταση: η κοινωνία

Πράγματι, ο συνδυασμός των παραμέτρων της «έκφρασης», του ήρωα και του χώρου/χρόνου στον ελληνικό κινηματογράφο διευκολύνει την τοποθέτηση των ταινιών σε ένα ευρύτερο σχήμα, το οποίο διαμορφώνεται από τον χωροχρονικό άξονα. Το σχήμα αυτό αιτιολογεί τις βασικές τυποποιήσεις και τους συσχετισμούς περιεχομένου και «έκφρασης» στη λογική των ειδών. Έτσι, δημιουργούνται κατηγορίες ειδικότερες από το μελόδραμα και την κωμωδία, ταυτόχρονα, όμως, γενικότερες από *ad hoc* κατατάξεις, που πιθανότατα να αναφέρονται σε ταινίες, των οποίων ούτε ο αριθμός, ούτε τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά δικαιολογούν να γίνεται λόγος για είδος, αφού απαντούν άπαξ.

Οι παράμετροι αυτές λειτουργούν ισχυρά ενοποιητικά στο εσωτερικό των κατηγοριών και ταυτόχρονα διαφοροποιητικά στον μεταξύ των κατηγοριών συσχετισμό, βοηθώντας να δούμε τα είδη με τέτοιο τρόπο ώστε να μην απαιτείται λεπτομερής καταγραφή τους για να γίνει λόγος για αυτά, αλλά να μπορεί να προβλεφθεί η θέση τους μέσα στο γενικότερο σχήμα – αν και εφ' όσον αυτό λειτουργεί.

Ο συνδυασμός των παραμέτρων στοχεύει να καταδείξει αν και πώς χώρος (ύπαιθρος-άστυ), χρόνος (πριν-τώρα) και τρόπος «έκφρασης» και ήρωας (μελοδραματικός-κωμικός) συνεργάζονται μεταξύ τους δημιουργώντας ευρείες κατηγορίες στις οποίες μπορούν να εντάσσονται είδη και ταινίες. Το ερώτημα είναι αν υπάρχει κάποιο πρότυπο συνδυασμών ή αν όλοι οι συνδυασμοί μεταξύ των μελών των παραπάνω ζευγών είναι επιτρεπτοί και εξ ίσου πιθανοί.

Η πρότασή μου είναι ότι υπάρχει συγκεκριμένος τρόπος συσχετισμού των παραμέτρων: οι αφηγήσεις του παρελθόντος – απώτερου και πρόσφατου – τείνουν να λαμβάνουν χώρα στην ύπαιθρο και να συνδέονται κατά κύριο λόγο με τον μελοδραματικό τρόπο «έκφρασης» και τον μελοδραματικό ήρωα. Ταινίες για την επανάσταση του 1821, ορεινές περιπέτειες, πολεμικά δράματα μοιράζονται από κοινού τον παρελθοντικό χρόνο, τη δράση εκτός άστεως, τη μελοδραματική «έκφραση» και τους μελοδραματικούς ήρωες – σε πρωταγωνιστικούς τουλάχιστον ρόλους. Και αν υπάρχει πιθανότητα να συσχετισθεί παρελθόν με άστυ (σε ταινίες με θέμα την κατοχή για

παράδειγμα¹⁰), αυτό που εξακολουθεί να είναι απαραβίαστος όρος είναι η μελοδραματική «έκφραση» για το παρελθόν. Από την άλλη, και η ύπαιθρος, ακόμη και αν δεν συσχετίζεται με το παρελθόν, συνδέεται με τη μελοδραματική «έκφραση»,¹¹ εκτός από τις περιπτώσεις που εντάσσεται στο πλαίσιο του εξωτικού ως τοιχογραφία για μιούζικαλ – όπου και πάλι πρόκειται για κοσμοπολίτικα κέντρα και όχι για αυτήν καθαυτή την ύπαιθρο.¹²

Από την άλλη, η αφήγηση του τώρα εμφανίζεται πιο σύνθετη ως προς τους συνδυασμούς της: Σε γενικές γραμμές το παρόν σχετίζεται με το άστυ. Ωστόσο, το είδος της «έκφρασης» που συνδέεται με το τώρα, δεν είναι προσδιορισίμο με τη σαφήνεια που είδαμε στην προηγούμενη κατηγορία, αφού άλλες αφηγήσεις που συνδέονται με το τώρα και το άστυ, είναι κωμικής «έκφρασης», ενώ άλλες μελοδραματικής. Ούτε, όμως, επί μέρους αφηγηματικές δομές μας διευκολύνουν στη διαφοροποίηση. Για παράδειγμα, η αφήγηση για το ζεύγος του οποίου το ένα μέλος ανήκει σε ανώτερη τάξη και το άλλο σε κατώτερη, μπορεί να έχει τόσο κωμική, όσο και μελοδραματική «έκφραση».

Επομένως, θα πρέπει πλέον να μετατοπίσουμε τη συνάρτηση αυτή αλλού. Επιστρέφοντας στο επίπεδο της παρουσίας κωμικού ή μελοδραματικού ήρωα, μπορούμε να βρούμε ένα πιο ασφαλές μοντέλο. Ο κωμικός ήρωας είναι ένας ήρωας απαλλαγμένος από την ιστορική του καταβολή, αν και συχνά παραμένει συνδεδεμένος με τη γεωγραφική καταγωγή του. Ο χώρος συναίνεσης που δημιουργεί η κωμωδία, καταργεί την ιστορική διάσταση, η οποία στις τότε συνθήκες της ελληνικής κοινωνίας (δεκαετίες του 1950 και του 1960) αποτελούσε πληγή και πηγή δραματικών ή ακόμη και τραγικών συγκρούσεων και σε καμία περίπτωση κωμικών καταστάσεων. Επομένως, η κωμική «έκφραση» σχετίζεται με τον κωμικό ήρωα, ο οποίος με τη σειρά του μπορεί να συνδέεται με το παρόν και το άστυ, μπορεί να αφήνει ανοιχτή τη σύνδεσή του με την ύπαιθρο, αλλά δεν μπορεί να συνδέεται με το παρελθόν.

Ο μελοδραματικός ήρωας του παρόντος, από την άλλη, είναι συνδεδεμένος είτε με τον ιστορικό χρόνο, είτε με τον κοινωνικό χώρο. Έτσι, μέσα από έναν ήρωα του παρόντος με έμμεση αναφορά στο παρελθόν αναγόμαστε στο σχήμα που είδαμε παραπάνω, όπου αφηγήσεις ευθέως αναφερόμενες στο παρελθόν αυτομάτως συνδέονται με τη μελοδραματική «έκφραση». Όταν, δηλαδή, εμφανίζεται ένας ήρωας με σύνδεση με το ιστορικό παρελθόν και υπεισέρχεται η παράμετρος του παρελθόντος ως αναπαράστασης της ιστορικής μνήμης, αυτομάτως εμφανίζεται η μελοδραματική «έκφραση». Για παράδειγμα, οι

10 *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία – σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης, 1970).

11 *Μανταλένα* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Γιώργος Ρούσσο, 1960).

12 *Η κόμησσα της Κέρκυρας* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία – σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος, 1970).

ταινίες με ήρωα τον Νίκο Ξανθόπουλο έχουν συχνά αυτή την «ιστορική» διάσταση που συνδέει τον ήρωα με τις χαμένες πατρίδες και τις τραυματικές στιγμές του παρελθόντος – στο πλαίσιο της κυρίαρχης ιδεολογίας και της λογοκρισίας της εποχής. Επομένως, η έκφρασή τους δεν μπορεί παρά να είναι μελοδραματική.

Το ίδιο συμβαίνει και όταν η αφήγηση συσχετίζεται με την κοινωνική διάσταση. Εδώ, ίσως να βρίσκεται και το σημείο όπου τα πράγματα είναι πιο ακαθόριστα από οπουδήποτε αλλού. Στον καθορισμό των ηρώων που επιχειρήθηκε παραπάνω, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην παράμετρο της σχέσης του ήρωα με την κοινωνία και στον τρόπο με τον οποίο ο ήρωας συγκρούεται/ελέγχεται από αυτήν. Η κοινωνική διάσταση, λοιπόν, ως μέρος του χώρου, διαφοροποιούμενου από τον καθαυτό γεωγραφικό χώρο του άστεως/της υπαίθρου, συνδέεται με το παρόν και το άστυ, έναν συνδυασμό που είδαμε να εκφράζεται κατά κύριο λόγο με την κωμική «έκφραση». Η κοινωνική διάσταση, ωστόσο, στις ίδιες θεματολογίες που απαντούν και στην κωμική «έκφραση», αλλάζει τόσο τον ήρωα, όσο και την «έκφραση». Το ζεύγος του οποίου τα μέλη ανήκουν σε διαφορετικές τάξεις στον βαθμό που οι αντιλήψεις της κοινωνίας και οι δομές της αποτελούν ανάσχεση στην ένωση του ζευγαριού με επιπτώσεις κατά κύριο λόγο στη γυναίκα, οδηγούν στη μελοδραματική «έκφραση» του γυναικείου μελοδράματος (ως είδους). Η νεολαία ως ξεχωριστή κοινωνική κατηγορία σε σύγκρουση με τις παραδοσιακές δομές εκφράζεται και αυτή με μελοδραματική «έκφραση» στα νεανικά μελοδράματα. Ο ήρωας που επιδιώκει να ανέβει κοινωνικά, και στην προσπάθειά του αυτή αντιμετωπίζει ηθικά διλήμματα, εκφράζεται με μελοδραματικό τρόπο σε ξεχωριστή κατηγορία ταινιών. Με άλλα λόγια, το παρόν μέσα από την οπτική της κοινωνίας φέρει το βάρος του παρελθόντος και, επομένως, σχετίζεται με τη μελοδραματική «έκφραση».

Για να συνοψίσουμε:

- Το παρελθόν συνδέεται κατά κύριο λόγο με τη μελοδραματική «έκφραση» και την ύπαιθρο.
- Το παρόν συνδέεται με το άστυ και την κωμική «έκφραση», όταν ο ήρωας είναι απαλλαγμένος από κάθε σύνδεση με την ιστορία και την κοινωνία.
- Το παρόν συνδέεται με το άστυ και τη μελοδραματική «έκφραση», όταν ο ήρωας συνδέεται με την ιστορία ή την κοινωνία.

Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται ένα ευρύ πλαίσιο μέσα στο οποίο οι ταινίες που παρήχθησαν στο χρονικό διάστημα που μας απασχολεί, προσλαμβάνουν τα χαρακτηριστικά τους από τις παραμέτρους χώρου, χρόνου, «έκφρασης» και ήρωα. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να ενταχθούν τόσο συγκεκριμένα είδη με τις ταινίες που υπάγονται σε αυτά, όσο και οι ταινίες για τις οποίες κάνουμε λόγο στη μελέτη αυτή και οι οποίες δεν ανήκουν σε συγκεκριμένα, καθορισμένα και

μελετημένα είδη, αλλά μπορούν να ενταχθούν σε ένα σχήμα πιο συγκεκριμένο από το πολύ γενικό σχήμα κωμωδία/μελόδραμα.

Το θεωρητικό σχήμα που προκύπτει, επιτρέπει να συσχετισθούν με βάση τις παραμέτρους που θέσαμε, όλες οι ταινίες οι οποίες βρίσκονται κάτω από διαφορετικές ειδολογικές ονομασίες. Αυτό δεν σημαίνει ότι αποκλείεται οι ταινίες να ανήκουν σε ένα είδος ή σε περισσότερα από ένα είδη. Ωστόσο, μας δίνει τη δυνατότητα να βάλουμε κάτω από την ίδια ομπρέλα που καθορίζεται από τις παραμέτρους του χρόνου, του χώρου, του ήρωα και της «έκφρασης» και, όπου είναι αναγκαίο, των επί μέρους παραμέτρων (ιστορική και κοινωνική διάσταση), ταινίες που μέχρι τώρα φαίνονταν με κριτήριο τους ειδολογικούς χαρακτηρισμούς που τους είχαν αποδοθεί άσχετες μεταξύ τους. Με τον τρόπο αυτό, μεταβάλλεται και ο χώρος μέσα στον οποίο κινούνται τα ίδια τα είδη και μπορεί να τεθεί σε νέα βάση η συζήτηση για τα χαρακτηριστικά και τις ονομασίες τους με κριτήρια διαφορετικά από αυτά του παρελθόντος.

ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΛΟΥ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑΣ ΤΗΣ «ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ»

Ήδη από την αρχή του άρθρου αυτού αναφερθήκαμε στο ότι οι τέσσερις ταινίες που εξετάζουμε ως το βασικό σώμα έρευνας, βρίσκονται θεματολογικά κοντά σε άλλες ταινίες της περιόδου, αλλά δεν ταυτίζονται απόλυτα στην εξέλιξη της πλοκής και των χαρακτήρων. Σχετικά παραδείγματα:

- *Κοινωνία ώρα μηδέν* (1966), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.
- *Οι εχθροί* (1965), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Αλέκος Αλεξανδράκης.
- *Οι αδίστακτοι* (1965), παραγωγή: Σ. Πυλαρινός/Ν. Βαρβέρης, σκηνοθεσία: Ντίνος Κατσουρίδης, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.
- *Το χόμα βάφτηκε κόκκινο* (1965), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ»/Θ. Δαμασκηνός – Γ. Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία: Βασίλης Γεωργιάδης, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.
- *Κατηγορώ τους ανθρώπους* (1965), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.

- *Κατάχρησις εξουσίας* (1971), παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος.¹³

Έτσι, από ένα ευρύτερο είδος, με άνδρες πρωταγωνιστές το οποίο στη διεθνή βιβλιογραφία αναγνωρίζεται ως «ανδρικό μελόδραμα» (Cohan 1993) και στο οποίο συνανήκουν τόσο οι τέσσερις ταινίες που εξετάζουμε από την αρχή, όσο και αυτές στις οποίες μόλις αναφερθήκαμε, προκύπτει όχι απλώς ένα υπο-είδος αλλά ένας «κύκλος ταινιών», ο οποίος εντάσσεται στη μελοδραματική «έκφραση», σχετίζεται με το παρόν μέσω της αναφοράς στη σύγχρονη κοινωνία αλλά και με το άστυ, ενώ σε αντίθεση με την πλειονότητα των ανδρικών μελοδραμάτων που κινούνται γύρω από έναν μελοδραματικό ήρωα, αναπτύσσεται γύρω από έναν δραματικό ήρωα.

Πρόκειται για «κύκλο» και όχι για «είδος» ή «υπο-είδος», γιατί, ενώ σε γενικές γραμμές διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά είδους/υπο-είδους, υπολείπεται ενός: και οι τέσσερις ταινίες έχουν παραχθεί από μία μόνον εταιρεία, τη «Φίνος Φιλμ» – η αφήγηση αυτή δηλαδή δεν διαχύθηκε στην παραγωγή άλλων εταιρειών. Αυτό, ωστόσο, δεν στερεί από το σύνολο των ταινιών τίποτε από τον ενιαίο ειδολογικό τους χαρακτήρα: αντίθετα, μάλιστα, σύμφωνα με το μοντέλο για την ανάπτυξη των ειδών που πρότεινε ο Rick Altman αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα αποτελεί χαρακτηριστικό, αναγκαίο και αναπόφευκτο μέρος της ανάπτυξης τους: από τον κύκλο 1 οδηγούμαστε στο είδος 1 και από αυτό σε έναν νέο κύκλο 2, από όπου προκύπτει ένα νέο είδος 2 κ.ο.κ. (Altman 1999: ii-iv). Με άλλα λόγια, η επιτυχία ενός αφηγηματικού μοντέλου στο πλαίσιο μίας εταιρείας (κύκλος 1) οδηγεί τις άλλες εταιρείες να το μιμηθούν, οπότε

13 Και επί πλέον: *Πυρετός στην άσφαλο* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Γιώργος Φούντας, 1967). *Οι σφαίρες δεν γυρίζουν πίσω* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία – σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος, 1967). *Η λεωφόρος του μίσους* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο – σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος, 1968). *Πανικός* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο – σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος, 1969). *Εν ονόματι του νόμου* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο – σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος, 1970). *Η ζούγκλα των πόλεων* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Πρέκας, 1970). *Αστράπογιαννος* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Νίκος Τζίμας, σενάριο: Κώστας Μακεδών, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος, 1970). *Εσχάτη προδοσία* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Πρέκας, 1971). *Με φόβο και πάθος* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο – σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος, 1971). *Η δίκη των δικαστών* (παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο – σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος, 1974). *Ένα γελαστό απόγευμα* (παραγωγή: Γκρέκα Φιλμ, σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, σενάριο: Φρέντυ Γερμανός, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος, 1979). *Το φράγμα* (παραγωγή – σενάριο – σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος, 1982).

δημιουργείται το είδος 1. Από εκεί, αναδεικνύεται ένας νέος κύκλος (2) από την ίδια ή άλλη εταιρεία κ.ο.κ.

Όπως μπορεί να φανταστεί κάποιος εύκολα, ο κύκλος είναι η ιδανική στιγμή του είδους για την εταιρεία που τον παράγει: η εταιρεία έχει βρει μία συνταγή που «δουλεύει» στο κοινό, αξιοποιώντας μέσω της επανάληψης το δυναμικό της, αλλά δεν έχει να μοιραστεί τίποτε με τις άλλες εταιρείες, με άλλες εταιρείες παραγωγής που δεν έχουν αρχίσει ακόμη να το μιμούνται και, συνεκδοχικά, να μοιράζονται το κέρδος με αυτήν.

Ως προς την ονομασία που αποδόθηκε στον κύκλο, η φράση «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας» προέκυψε μέσω της απόρριψης των διαφορετικών ονομασιών που είχαν ήδη αποδοθεί μεμονωμένα στις ταινίες του κύκλου, με το σκεπτικό ότι δεν καλύπτουν το σύνολό τους και, πολύ περισσότερο, δεν αποδίδουν αυτό που αποτελεί το ουσιαστικό και κοινό τους χαρακτηριστικό. Με βάση το τελευταίο, προτάθηκε ο όρος «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας» από την αντίστοιχη ορολογία που είχε ήδη χρησιμοποιηθεί για άλλα σώματα ταινιών σε ξένες κινηματογραφίες (Cook 1990: 464), αλλά και από τη χρήση του ίδιου αυτού όρου ή παραπλήσιων στην ελληνική παραγωγή – περιγράφοντας όμως άλλου τύπου ταινίες (Δελβερούδη [1999: 8-9], Κομνηνού [2001: 99-101], Κοκκώνης [2001: 365-365]).

1) Η δημιουργία του κύκλου «κοινωνικής καταγγελίας» με όρους κινηματογραφικής παραγωγής

Ωστόσο, το θεωρητικό μοντέλο δεν σημαίνει τίποτε αν δεν «ελεγχθεί» και αν δεν «εφαρμοστεί» στα πεδία τα οποία καλείται να ερμηνεύσει. Με άλλα λόγια, το σχήμα που προτάθηκε παραπάνω έχει όντως εφαρμογή στην πραγματικότητα του ελληνικού κινηματογράφου της περιόδου; Για να απαντηθεί το ερώτημα αυτό, η έρευνα πρέπει να μετακινηθεί στη μελέτη των συνθηκών παραγωγής από τις οποίες προέκυψαν οι ταινίες «κοινωνικής καταγγελίας».

Η έλλειψη αρχείων και – συνακόλουθα – μελετών για τη δραστηριότητα της «Φίνος Φιλμ» (Κυμιωνής [2002: 248] – υποσημείωση 26) φέρνει δυσκολίες στη επιστημονική διερεύνηση των ζητημάτων γύρω από την εμπορική και βιομηχανική δραστηριότητα του ελληνικού κινηματογράφου. Η εναλλακτική λύση, είναι η προσεκτική ανάγνωση των περικειμενικών στοιχείων που οι ίδιες οι ταινίες προσφέρουν (π.χ. ζενερίκ, χρόνος παραγωγής και προβολής κ.λπ.), αλλά και η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των ίδιων των κινηματογραφικών κειμένων.

Μέσα σε αυτό το μεθοδολογικό πλαίσιο, διαπιστώθηκε ότι ο κύκλος των ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας» προκύπτει από τον συνδυασμό συγκεκριμένων παραμέτρων, οι οποίες συνοπτικά είναι:

Ως προς την εταιρεία παραγωγής:

- Το υπόστρωμα οργάνωσης και εργασίας της εταιρείας παραγωγής «Φίνος Φιλμ» και ο κυρίαρχος ρόλος του παραγωγού Φιλοποίμενα Φίνου σε αυτήν, ο οποίος επιθυμούσε σταθερές σχέσεις συνεργασίας με τους συνεργάτες του μέσω μηνιαίας καταβολής μισθού – και όχι αμοιβής ανά ταινία.
- Ο ιδιαίτερος τρόπος συνεργασίας του παραγωγού με σκηνοθέτες και σεναριογράφους: Ο Φίνος «δημιουργούσε» σκηνοθέτες με βάση την ικανότητά τους στη συγγραφή σεναρίων ή σε τεχνικά θέματα, ενώ εμπιστευόταν επιτυχημένους θεατρικούς συγγραφείς για νέα σενάρια.
- Η σχέση με τους ηθοποιούς που δεν μπορούσε να σχηματοποιηθεί σε μία μόνιμη βάση, όπως οι συνεργασίες με τους τεχνικούς, τους σκηνοθέτες ή τους σεναριογράφους.

Ως προς τις συνθήκες παραγωγής στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1960:

- Το ελληνικό κοινό, σε αντίθεση με τα κοινά της υπόλοιπης Ευρώπης και της Αμερικής που είχαν ήδη μετατραπεί τουλάχιστον εδώ και μία δεκαετία σε τηλεοπτικά, παρέμενε πιστό στον κινηματογράφο και αύξανε συνεχώς την προσέλευσή του ειδικά σε ό,τι αφορούσε στις ελληνικές παραγωγές.
- Η ανάπτυξη άλλων εταιρειών παραγωγής στο ίδιο διάστημα με πρώτη τη «Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης», κατ' ουσίαν εταιρεία διανομής ξένων ταινιών με εξαιρετικά ισχυρό δίκτυο αιθουσών στην Ελλάδα που θέλησε να μπει και στην παραγωγή, την «Καραγιάννης-Καρατζόπουλος», μία εταιρεία που μείωσε τους χρόνους παραγωγής στο ελάχιστο και ταυτόχρονα ανέβασε πολύ υψηλά το κόστος των ηθοποιών, που τώρα πλέον αποτελούν μέρος ενός εγχώριου σταρ σίστεμ, και την «Κλακ Φιλμς», με την απόλυτη εξειδίκευση στο λαϊκό μελόδραμα, στη γυναικεία και την ανδρική του εκδοχή.

Τα παραπάνω, συνδυαζόμενα μεταξύ τους, οδηγούν στα ακόλουθα αποτελέσματα:

- Οι απαιτήσεις του κοινού για περισσότερες ελληνικές ταινίες και η ύπαρξη των άλλων εταιρειών παραγωγής δημιούργησαν συνθήκες υψηλού ανταγωνισμού τόσο από ποσοτικής πλευράς, όσο και με την εξειδίκευση στις αφηγήσεις και συνολικά λειτούργησαν ως εξωτερικές πιέσεις στη «Φίνος Φιλμ» στις αρχές της δεκαετίας του 1960.
- Αυτές οι πιέσεις με τη σειρά τους εντατικοποίησαν την παραγωγή στη «Φίνος Φιλμ» και μετέτρεψαν μία απλώς καλά οργανωμένη μέχρι τότε εταιρεία σε ένα σύστημα παραγωγής όπου λειτουργούσαν ομάδες εργασίας (μία γύρω από τη Βουγιουκλάκη, τον Παπαμιχαήλ και τον

Σακελλάριο και μία άλλη γύρω από τον Δαλιανίδη, αρχικά) με στενούς συνδέσμους μεταξύ των μελών τους (σχέσεις σχεδόν αποκλειστικής συνεργασίας και εναλλασσόμενα ζεύγη).

Ωστόσο, αυτή η παραγωγή έπρεπε να έχει και περιεχόμενο. Κινητήρια δύναμη κάθε επαγγελματικής, εμπορικής ενασχόλησης με τον κινηματογράφο είναι για κάθε εταιρεία ο συνδυασμός επανάληψης αφηγήσεων, ηρώων, τύπων, ειδών που έχουν αποδείξει ότι έχουν επιτυχία στο κοινό – ώστε να αυξηθούν ή να παραμείνουν σταθερά τα έσοδα – και η ανανέωση όλων των παραπάνω – ώστε να διατηρηθεί το ενδιαφέρον του κοινού και να μην υπάρξουν εισπρακτικές απώλειες.

Στη διαμόρφωση αυτού του περιεχομένου στη δεκαετία του 1960 από τη «Φίνος Φιλμ» συνετέλεσαν διάφοροι παράγοντες. Ένας από αυτούς είχε να κάνει με το πώς αξιολογήθηκαν στο εσωτερικό της εταιρείας οι δικές της επιτυχίες και αποτυχίες – οι επιτυχίες ωθώντας στην επανάληψη, οι αποτυχίες ωθώντας στην αποφυγή. Αντίστοιχα, τα είδη που είχε ήδη αναπτύξει η εταιρεία, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αυτά ήταν τοποθετημένα στο πλαίσιο «έκφραση» – ήρωας – χώρος – χρόνος, αποτέλεσαν βάση αναφοράς στην εξέλιξη που ακολούθησε στη δεκαετία του 1960. Εξ ίσου δραστική όμως ήταν και η επιρροή εξωγενών παραγόντων: Από τη μία, η ανάπτυξη, από άλλες ελληνικές εταιρείες παραγωγής, ειδών και χαρακτήρων με αυξανόμενη διεισδυτικότητα μέσω της τυποποίησης στο κοινό, έσπρωξε τη «Φίνος Φιλμ» να τα ακολουθήσει – όχι όμως και να τα μιμηθεί σε κάθε τους λεπτομέρεια. Από την άλλη, ισχυρή επίδραση άσκησαν προς νέες κατευθύνσεις τα πρότυπα που δημιούργησαν με την επιτυχία τους ξένες ταινίες – όχι τόσο με τη λογική του είδους, αλλά περισσότερο μεμονωμένα.

Τα παραπάνω είχαν τις ακόλουθες συνέπειες στην παραγωγή της Φίνος Φιλμ – όπως τη διαβάζουμε τώρα, εφαρμόζοντας μία σύγχρονη ανάγνωση του τοπίου της περιόδου και χρησιμοποιώντας λεξιλόγιο που έχει νομιμοποιηθεί, όπως έχουμε ήδη υποστηρίξει, από τη θεωρία του είδους, η οποία μας επιτρέπει να επισκεπτόμαστε παλαιότερα σώματα ταινιών δίνοντάς τους νέες/σύγχρονες ονομασίες:

- Η συνέχεια στην παραγωγή με βάση προηγούμενες επιτυχίες κυρίως στις κωμωδίες και τις ταινίες της ομάδας της Αλίκης Βουγιουκλάκη και της εναλλακτικής, όσο καιρό αυτή απουσίαζε από την εταιρεία, Τζένης Καρέζη.
- Η δημιουργία νέων ειδών: μιούζικαλ και νεανικά μελοδράματα.
- Η αλλαγή σε υπάρχοντα είδη: γυναικεία και ανδρικά μελοδράματα.
- Η σύνδεση των ομάδων εργασίας της Φίνος Φιλμ με συγκεκριμένα είδη (π.χ. Δαλιανίδης και μιούζικαλ ή γυναικεία και νεανικά μελοδράματα) – κάτι το οποίο δεν παρατηρείται σε τόση ποικιλία στις άλλες εταιρείες,

όπου είτε ένας (Καραγιάννης) κάνει τα πάντα, είτε υπάρχει εξειδίκευση σε ένα μόνον είδος («Κλακ Φιλμς» του Τεγόπουλου και λαϊκά μελοδράματα).

Αν, ωστόσο, αυτά αποτελούν το γενικό τοπίο, το οποίο εξηγεί το πλαίσιο παραγωγής περιεχομένου, ποια ακριβώς υπήρξε η διαδρομή μέχρι τη δημιουργία του κύκλου ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας»; Στο επίκεντρο της ανάγνωσής μας έρχεται τώρα το ανδρικό μελόδραμα στο σύνολό του όπως έχει διαμορφωθεί στη «Φίνος Φιλμ». Για να γίνει κατανοητή η εξέλιξη, οφείλει κάποιος να δει τις βασικότερες αφηγήσεις – παρακαταθήκες της εταιρείας γύρω από άνδρες μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960: *Ο μεθύστακας* (Γιώργος Τζαβέλλας, 1950) και *Το αμαξάκι* (Ντίνος Δημόπουλος, 1957), δύο από τις πιο χαρακτηριστικές, στρέφονται γύρω από έναν ώριμο άντρα και η αφήγησή τους είναι ενός είδους νοσταλγία για ένα αστικό παρόν που γινόταν ήδη παρελθόν.¹⁴ Στο μεταξύ όμως στην ελληνική αγορά έχουν αρχίσει να εμφανίζονται και να επικρατούν νέες αφηγήσεις με νέους άνδρες πρωταγωνιστές – κυρίως από την «Κλακ Φιλμς» με μόνιμο πρωταγωνιστή τον Νίκο Ξανθόπουλο, το «παιδί του λαού». Το ύφος του δικού του μελοδράματος είναι λαϊκό και αστικό ταυτόχρονα, ενώ δεν διστάζει να ανοίξει σε μεγάλες – τόσο σε φιλοδοξία όσο και σε διάρκεια – αφηγήσεις νοσταλγίας για τις χαμένες πατρίδες (Eleftheriotis 1995: 239). Πρόκειται για ένα ύφος μυθοπλασίας και παραγωγής που δεν έχει χώρο στη «Φίνος Φιλμ». Της ασκεί ωστόσο μεγάλη πίεση στην αγορά, ωθώντας τον Φίνο στην αναζήτηση νέου «παραδείγματος» – αν θελήσουμε να τραβήξουμε στα άκρα τη θεωρία του Thomas Kuhn (Kuhn 1962).

Θεωρώ ότι η πρώτη απάντηση που ο παραγωγός έδωσε, ήταν, αντί να μιμηθεί τον ανταγωνισμό του, να βγει μπροστά από αυτόν στρεφόμενος σε ταινίες από το εξωτερικό που θα μπορούσαν να μεταφερθούν στα ελληνικά δεδομένα. Αν τα ινδικά και τουρκικά μελοδράματα βρίσκονται σε ευθεία συσχέτιση με το μελόδραμα της «Κλάκ Φιλμς» – και μέσω του κοινού τρόπου του τραγουδιού –, η «Φίνος Φιλμ» θα ακολουθήσει τους *Ζαβολιάρηδες/Les Tricheurs* (Marcel Carne, 1958), τους επαναστατημένους νέους του γαλλικού εμπορικού σινεμά, και θα δημιουργήσει μία «προκλητική» για την εποχή της ταινία, τον *Κατήφορο* (Δαλιανίδης, 1961), θα εγκαινιάσει ένα νέο είδος ταινιών απευθυνόμενο/αναφερόμενο στη νεολαία και θα δημιουργήσει νέους σταρ, τη Ζωή Λάσκαρη και τον Νίκο Κούρκουλο – καθώς οι καθιερωμένοι πρωταγωνιστές του δεν θέλησαν να θέσουν σε κίνδυνο τη φήμη τους σε μία «ακατάλληλη» παραγωγή (Τριανταφυλλίδης 1997: 256). Και, κυρίως, θα αποδεχθεί να προβάλει έναν νέο τύπο ανδρικού ήρωα που φλερτάρει με την αρνητική, αντικοινωνική παρέκκλιση.

¹⁴ Στην πρώτη περίπτωση, πρόκειται για επάγγελμα που χάνεται, στη δεύτερη για την απώλεια του γιου στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στην πενταετία που ακολουθεί μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960, το γενικό περίγραμμα αυτού του νέου τύπου αρνητικού ήρωα θα εμφανιστεί σε διάφορες παραλλαγές και εκτός της «Φίνος Φιλμ» με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα την *Οργή* (Γιώργος Λαζαρίδης, 1962) και τους *Αδίστακτους* (Ντίνος Κατσουρίδης, 1965). Κοντά σε αυτόν τον ήρωα, πάλι ακολουθώντας εισαγόμενες αφηγήσεις, κάτω από την επίδραση του Χόλιγουντ αυτή τη φορά, η «Φίνος Φιλμ» θα παρουσιάσει ελληνικές ταινίες που θέτουν στο επίκεντρό τους ένα κοινωνικό πρόβλημα, με πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες άνδρες, σε απόκλιση από τον καλό, καθ'όλα θετικό ήρωα, εξ αιτίας της υστερικής προσήλωσής τους στο καθήκον σε ταινίες όπως *Οι εχθροί* (Ντίνος Δημόπουλος, 1965), *Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο* (Νίκος Φώσκολος, 1965), *Κατηγορώ τους ανθρώπους* (Ντίνος Δημόπουλος, 1965).

Η προγενέστερη σταθερή συνεργασία μεταξύ του ηθοποιού που πρωταγωνιστεί στις περισσότερες από αυτές τις αφηγήσεις, του Νίκου Κούρκουλου, και του σεναριογράφου τους, Νίκου Φώσκολου, με διαφορετικούς σκηνοθέτες (Βασίλης Γεωργιάδης) και παραγωγούς (Σ. Πυλαρινός – Ν. Βαρβέρης), τους αναδεικνύει σε ιδανικό δίδυμο για τη συγκρότηση μίας νέας ομάδας εργασίας στο πλαίσιο της «Φίνος Φιλμ» – της τρίτης και τελευταίας για την εταιρεία. Με τη μόνιμη ένταξή τους στο δυναμικό του – με τον Κούρκουλο να μετατρέπεται σε σταρ και τον Φώσκολο σε σκηνοθέτη –, ο Φίνος υπό μία έννοια «κλειδώνει» στο δικό του χαρτοφυλάκιο τις αφηγήσεις γύρω από έναν προβληματικό, αλλά ταυτόχρονα κοινωνικά υπεύθυνο άνδρα ήρωα και γύρω από θέματα κοινωνικού προβληματισμού – πέρα από την ιστορία, την πατρίδα και τη νοσταλγία των αφηγήσεων των άλλων εταιρειών. Ο Νίκος Κούρκουλος είναι «μοντέρνος», συγκινησιακός και αισθησιακός – και είναι όλα αυτά κατά κύριο λόγο σε αντιδιαστολή με τις εικόνες άλλων ανδρών πρωταγωνιστών τόσο στο πλαίσιο της «Φίνος Φιλμ», όπως ο Αλέκος Αλεξανδράκης, όσο και εκτός, όπως ο Νίκος Ξανθόπουλος.

Επομένως, η «Φίνος Φιλμ», πιεζόμενη από τον εσωτερικό ανταγωνισμό και υποστηριζόμενη από αφηγήσεις από τον ξένο κινηματογράφο, θα δοκιμάσει νέα είδη, νέους τύπους ήρωα και θα ενδυναμώσει το μοντέλο παραγωγής της με μία νέα ομάδα εργασίας και με έναν νέο πρωταγωνιστή – σταρ. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, η θεωρία του είδους δοκιμάζεται στην πράξη. Το μοντέλο που έχουμε αποδεχθεί παραπάνω, δείχνει ότι από το είδος 1 προκύπτει ο κύκλος 2, από τον κύκλο 2 προκύπτει το είδος 2, από το είδος 2 προκύπτει ο κύκλος 3 κ.ο.κ.. Το σχήμα αυτό δεν αποδίδει στον ελληνικό κινηματογράφο όσο στο αρχικό, οργανωμένο και εκτεταμένο χρονικά πλαίσιο του αμερικανικού κινηματογράφου των ειδών, για το οποίο αρχικά τα μοντέλα αυτά προτάθηκαν. Έχοντας ήδη διατυπώσει επιφυλάξεις για την άκριτη μεταφορά μοντέλων από τη μελέτη άλλων κινηματογραφιών – και δη της αμερικανικής – στον ελληνικό κινηματογράφο, διατηρούμε τον πυρήνα της, αποδεχόμενοι ωστόσο ότι στην

ελληνική αγορά της περιόδου δεν συνέτρεχαν οι ίδιοι όροι ανάπτυξης με την αμερικανική κινηματογραφική αγορά των πολλών, ισχυρών εταιρειών. Επομένως, στη δική μας περίπτωση το σχήμα της δημιουργίας του κύκλου των ταινιών αναπτύσσεται περισσότερο μέσα σε μία σύντομη συγχρονία, παρά εξελίσσεται μέσα στον χρόνο, και παραμένει μέσα στο πλαίσιο μίας εταιρείας, της πιο ισχυρής και οργανωμένης στην εγχώρια αγορά. Έτσι, δεν εκπλήσσει ότι εδώ έχουμε ουσιαστικά να κάνουμε με το εξής: από το είδος 1 προκύπτει ο κύκλος 2, αλλά από αυτόν δεν προκύπτει τελικά τίποτε άλλο.

Στηριζόμενος σε αυτές τις βάσεις ο κύκλος των ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας» εισήγαγε νέα και διακριτά μελοδραματικά αφηγηματικά μοτίβα και έναν νέο, δραματικό, ήρωα, ενισχύοντας την εικόνα ενός νέου πρωταγωνιστή και τη συνοχή μίας ομάδας εργασίας της «Φίνος Φιλμ». Συνολικά, αποτέλεσε μία μετάβαση του ελληνικού κινηματογράφου σε ένα άλλο παράδειγμα μελοδραματικής «έκφρασης» ως προς τα χαρακτηριστικά του χώρου, του χρόνου και του ήρωα.

2) Η εξέλιξη του κύκλου «κοινωνικής καταγγελίας» με όρους αφηγήσεως

Με περιχαρακωμένο το πλαίσιο ανάπτυξης στην παραγωγή του κύκλου «κοινωνικής καταγγελίας», απομένει η μελέτη πλέον των ίδιων των ταινιών του κύκλου της «κοινωνικής καταγγελίας». Για αυτήν ακολουθήθηκε η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση στην προσπάθεια διερεύνησης της εξέλιξής του. Αν και ο τρόπος αυτός προσέγγισης του αντικείμενου είναι επιστημολογικά και μεθοδολογικά αποδεκτός και είναι ο μοναδικός που επιτρέπει στα ίδια τα δεδομένα να έρθουν στην επιφάνεια και να αναδειχθούν, ωστόσο ενέχει τον κίνδυνο της αυθαιρεσίας, της προβολής των ήδη υπάρχουσών αντιλήψεων του μελετητή στο αντικείμενο και, τελικά, της έλλειψης συνάφειας στη μετάβαση από τη μελέτη της μίας ταινίας στην άλλη.

Με βάση αυτούς τους μεθοδολογικούς περιορισμούς, μπορεί να καθοριστεί ένα πλαίσιο βασικής θεματολογίας το οποίο τίθεται σε δοκιμή στην ανάγνωση καθεμίας από τις ταινίες, πάντοτε σε σύγκριση με τις υπόλοιπες ανδρικές μελοδραματικές αφηγήσεις του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, αστικές και λαϊκές, εντός και εκτός της παραγωγού εταιρείας «Φίνος Φιλμ», προσδιορίζοντας:

- Τον χρόνο και τον χώρο της αφήγησης.
- Την «έκφραση» της αφήγησης.
- Την ταυτότητα του ήρωα με βάση
 - το αποδεκτό και στη θεωρία της λογοτεχνίας ερώτημα «ποιος είμαι;»
 - τους κοινωνικούς ρόλους που καλείται να φέρει εις πέρας

- και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται ο συγκερασμός των προγενέστερων ηρώων σε κάθε επόμενο ήρωα.
- Τις συγκρούσεις του ήρωα με το περιβάλλον του και τον καθορισμό του πλαισίου μέσα στο οποίο αυτές λαμβάνουν χώρα.
- Τον ανδρισμό του σε σχέση με τις γυναίκες και τους υπόλοιπους άνδρες.
- Την ανδρική υστερία και τους τρόπους εκδήλωσής της.
- Τη σχέση του με την εξουσία και τον νόμο.
- Τη λύση και τη συμφιλίωση που η αφήγηση προσφέρει.
- Τη σχέση της αφήγησης με την πραγματικότητα – όπου κάτι τέτοιο υπάρχει.

Ο προσδιορισμός αυτών των στοιχείων δεν οδηγεί στην περιθωριοποίηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που αναδεικνύει κάθε αφήγηση χωριστά, αλλά αντίθετα επιτρέπει μία πιο συνεπή ανάγνωσή τους μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο. Επί πλέον, το γεγονός ότι τα στοιχεία αυτά εμφανίζονταν σταθερά σε κάθε αφήγηση του κύκλου, δεν συνεπάγεται σε καμία περίπτωση στατικότητα στην εξέλιξη του κύκλου. Ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει: Ο κύκλος εξελίσσεται και μεταβάλλεται από ταινία σε ταινία – το ίδιο και ο ήρωάς του.

Αν υπάρχει ένα χαρακτηριστικό αυτής της εξέλιξης το οποίο θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ, αυτό δεν είναι άλλο από τη μοναδικότητα του ήρωα που επιμένει να είναι δραματικός, επιδιώκοντας να ξεφύγει από τα μελοδραματικά όρια στα οποία υποτάσσονται οι υπόλοιποι ανδρικοί ήρωες, αλλά μη επιτυγχάνοντας τον στόχο αυτό ολοκληρωτικά εξ αιτίας των ορίων που θέτει στο σύνολό της η μελοδραματική «έκφραση», η κυρίαρχη – μαζί με την κωμική – «έκφραση» του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου.

Η ίδια η «έκφραση» δεν μπόρεσε να μεταβεί σε ένα άλλο πρότυπο και παρέμεινε στο σύνολό της μελοδραματική. Και αυτό γιατί, τελικά, ο ίδιος ο ήρωας δεν μπόρεσε να επιλύσει τις εσωτερικές αντιφάσεις που προέκυψαν στην εξέλιξη του κύκλου των ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας». Στην κρίσιμη στιγμή, λοιπόν, που ο κύκλος αναζήτησε μία νέα «έκφραση» έξω από το μελόδραμα και μέσα από το πολιτικό θρίλερ, στα τελευταία πέντε λεπτά της τελευταίας ταινίας του κύκλου, *Θέμα συνειδήσεως*, επιστρέφει με τον πιο «βίαιο» τρόπο στο πιο «καθαρό» μελόδραμα. Αρχικά και μέχρι εκείνο το σημείο η αφήγηση αναπτύσσεται ως πολιτικό θρίλερ με τον πρωταγωνιστή, έναν χειρουργό, να εμπλέκεται εν αγνοία του σε μία σκευωρία εναντίον ενός ισχυρού πολιτικού, την οποία όταν πλέον αντιλαμβάνεται την κατάσταση προσπαθεί να αποκαλύψει. Το μελόδραμα όμως παρεμβαίνει στη ζωή του την τελευταία στιγμή της αφήγησης, σαν να πρόκειται για μια ακόμη μελοδραματική μητέρα που χτυπιέται αλύπητα από τη μοίρα: καθώς ο ήρωας ξεκινά για δεύτερη φορά και με περισσότερο πείσμα τον αγώνα να αποκαλύψει τη διεθνή συνωμοσία στον χώρο των πετρελαίων, οδηγεί έχοντας δίπλα τον μικρό του γιο, παίζει μαζί του και οδηγείται σε τροχαίο ατύχημα όπου το παιδί σκοτώνεται – τραγούδι-

μοιρολόι και τίτλοι τέλους! Και δεν θα μπορούσε ίσως να γίνει κάτι άλλο, γιατί οι άλλες αφηγηματικές λύσεις είτε θα ακύρωναν τον ήρωα έτσι όπως είχε αναπτυχθεί στον κύκλο της «κοινωνικής καταγγελίας», είτε θα παρέπεμπαν σε έναν κόσμο, όπου τα μεγάλα συμφέροντα θα μπορούσαν να ηττηθούν από έναν και μόνον άνθρωπο, έναν κόσμο απολύτως εξωπραγματικό, που θα παραβίαζε τους στοιχειώδεις κανόνες αληθοφάνειας της αφήγησης.

Έτσι, ο κύκλος ταινιών «κοινωνικής καταγγελίας» παρέμεινε ένα ανεκπλήρωτο είδος: όχι μόνον δεν ξέφυγε από το πλαίσιο της εταιρείας παραγωγής που τον εισήγαγε, αλλά δεν μπόρεσε να απεγκλωβιστεί από τους περιορισμούς της μελοδραματικής «έκφρασης» και να αναπτυχθεί περαιτέρω, επιλύοντας τα εσωτερικά αδιέξοδα και τις ιδεολογικές του αδυναμίες.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σε αυτό το σημείο, εκκινούν νέα θεωρητικά ζητήματα, τα οποία με τη σειρά τους χρειάζονται ξεχωριστή μελέτη – ή, μάλλον, μελέτες. Το μοντέλο αυτό που εφαρμόστηκε στις ταινίες «κοινωνικής καταγγελίας», θα μπορούσε πιθανόν να έχει εφαρμογή σε κάθε είδος του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου και στα υπό-είδη του. Το γενικότερο θεωρητικό σχήμα θα μπορούσε επίσης να εξελιχθεί μεθοδολογικά και να καλύψει όλα τα είδη έτσι όπως ορίστηκαν από την παραγωγή, αλλά και τους κριτικούς και ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου – ακόμη και να διερευνηθεί αν υπάρχει σε αυτό περιθώριο για κινηματογράφο του σκηνοθέτη, για καλλιτεχνικές/art house ταινίες, για φεστιβαλικές ταινίες. Και ίσως να μπορούσε να οδηγήσει τους μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου να διερευνήσουν τι απέγινε το είδος μετά το τέλος της εμπορικής φάσης του κινηματογράφου, στον νεότερο, στον σύγχρονο και στον «weird wave» ελληνικό κινηματογράφο. Θα είχε ενδιαφέρον, για παράδειγμα, αν μία θεωρητική προσέγγιση – προσοχή: όχι ειδικά αυτή που προτείνεται εδώ, αλλά μία όποια άλλη, πάντως θεωρητική και μεθοδολογική – εφαρμοζόταν σε έργα που φιλοδοξούν να μιλήσουν για μεγάλες περιόδους του ελληνικού σινεμά, όπως το *Νέος ελληνικός κινηματογράφος 1965-1981: Ιστορία και Πολιτική* (Βαλούκος 2011) ή να δημιουργήσουν νέα κείμενα για το αν εν τέλει εξακολουθεί ο ελληνικός κινηματογράφος σήμερα ως «εθνική κινηματογραφία» να λειτουργεί υπό τους όρους είδους – αν όχι ως προς την παραγωγή, τουλάχιστον ως προς τους αφηγηματικούς τρόπους.

Μέχρι στιγμής η βιβλιογραφία δεν δίνει απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα. Μεμονωμένοι μελετητές εξακολουθούν, βεβαίως, να ασχολούνται με το είδος αλλά όχι μέσω γενικών και καθολικών παραμέτρων – κυρίως μέσω της αφηγηματολογίας (Potamitis 2011), συστηματικά ή ad hoc, με ενδιαφέροντα συμπεράσματα για την εσωτερική συνοχή και εξέλιξη των ειδών και τη μεταξύ τους αντιπαραβολή. Από την άλλη, όμως, στα συνέδρια, τους συλλογικούς τόμους και τις περιοδικές εκδόσεις – έντυπες και ηλεκτρονικές – της τελευταίας

δεκαετίας (*Journal of Hellenic Diaspora* 2011, Papadimitriou et al. 2012, *FILMICON: Journal of Greek Film Studies* 2013, 2014 & 2015, *Contemporary Greek Film Cultures Conferences* 2013 & 2015, 1^ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο 2015, *Journal of Greek Media & Culture* 2016, Kazakouroulou et al. 2017), το γενικό πλαίσιο για το είδος δεν τίθεται σε συζήτηση.

Αντιθέτως, ως θεματολογική κατηγορία προς συζήτηση απαντά όλο και αραιότερα, καθώς προάγονται προσεγγίσεις νεότερες και θεωρούμενες περισσότερο πρόσφορες για θεωρητικοποίηση και ιστοριογραφία. Η απομάκρυνση από τα είδη εντάθηκε, μάλιστα, ύστερα από την επιτυχία της σύγχρονης ελληνικής παραγωγής στα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ από το 2008 και μετά, η οποία δημιούργησε ένα είδος πίεσης στους ιστορικούς και θεωρητικούς να την εξερευνήσουν το ταχύτερο με όσο γίνεται πιο σύγχρονους όρους. Με το ίδιο σκεπτικό, όπου υπάρχει προγραμματικό ενδιαφέρον για τα είδη – με την έννοια ότι προαναγγέλλεται ως κατηγορία για παρουσιάσεις σε συνέδρια ή για άρθρα σε συλλογικούς τόμους – τονίζεται η ανάγκη για μία προσέγγιση πέρα από το «κλασικό». Αντιγράφω εδώ από την ανακοίνωση για το 1ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο: «Κινηματογραφικά Είδη: Νέες προσεγγίσεις σε κλασικά είδη· Λιγότερο ανεπτυγμένα είδη: βιογραφίες, film noir και ταινίες τρόμου· Η Ελληνική ιστορική ταινία».

Ίσως, λοιπόν, σε μία μεταγενέστερη, νέα αλλαγή θεωρητικού και ιστορικού παραδείγματος στην προσέγγιση του ελληνικού κινηματογράφου στο σύνολο της παρουσίας του, να βρεθεί ξανά χώρος για μία συνολική αποτίμηση του ελληνικού κινηματογραφικού είδους και τα ερωτήματα που τέθηκαν παραπάνω να βρουν την απάντησή τους.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Altman, R. (1999), *Film/Genre*, London: British Film Institute
- Brooks, P. (1990), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven/London: Yale University Press.
- Calotycho, V., L. Papadimitriou and Y. Tzioumakis (επιμ. 2016), *Journal of Greek Media & Culture, Revisiting Contemporary Greek film: Weird Wave and beyond*, 2:2, October 2016, Intellect Publications.
- Campbell, J. (1990), *Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα*, Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Carlyle, Th. (1993), *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*, University of California Press.
- Chalkou, M. (επιμ.) (2013), *Filmicon, Journal of Greek Film Studies*, Issue 1, September 2013, Eurasia Publications. Διαθέσιμο στο: <http://filmiconjournal.com/journal/issue/1/2013>, τελευταία πρόσβαση 17 Νοέμβρη 2017.

- _____ (επιμ.) (2015), *Filmicon, Journal of Greek Film Studies*, Issue 3, October 2015, Eurasia Publications. Διαθέσιμο στο: <http://filmiconjournal.com/journal/issue/3/2015>, τελευταία πρόσβαση 17 Νοέμβρη 2017.
- Cohan, S. & Hark, I. R. (επιμ.) (1993), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York: Routledge.
- Constantinidis, S. E. and Georgakas D. (επιμ.) (2011), *Journal of Hellenic Diaspora*, vol. 37 1&2.
- Contemporary Greek Film Cultures Conference* (2013, London, 5-6 July). Πρόγραμμα διαθέσιμο στο: <https://contemporarygreekcinema2013.wordpress.com/>, τελευταία πρόσβαση 17 Νοέμβρη 2017.
- Contemporary Greek Film Cultures Conference* (2015, Seattle WA, 8-9 May). Πρόγραμμα διαθέσιμο στο: <http://filmiconjournal.com/blog/post/45/contemporary-greek-film-cultures-goes-to-america>, τελευταία πρόσβαση 17 Νοέμβρη 2017.
- Cook, P. & Bernink M. (επιμ.) (1999), *The Cinema Book*, London: British Film Institute.
- Eleftheriotis, D. (1995), 'Questioning Totalities: Constructions of Masculinity in the Popular Greek Cinema of the 1960s', *Screen*, 36:3, σελ. 233-242.
- Fotiou, M., T. Kazakopoulou, Ph. Phillis (επιμ.) (2014), *Filmicon, Journal of Greek Film Studies, Contemporary Greek Film Cultures*, Issue 2, Eurasia Publications. Διαθέσιμο στο: <http://filmiconjournal.com/journal/issue/2/2014>, τελευταία πρόσβαση 17 Νοέμβρη 2017.
- Fowler, R. (επιμ.) (1973), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge/Kegan Paul.
- Frye, N. (1996), *Ανατομία της Κριτικής*, Αθήνα: Gutenberg.
- Gomery, D. (1991), *Movie history: A survey*, Belmont CA: Wadsworth.
- Kuhn, Th. (1962), *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα.
- Morreall, J. (1999), *Comedy, Tragedy, and Religion*, Albany: State University of New York Press.
- Neale, S. (2000), *Genre and Hollywood*, London: Routledge.
- Papadimitriou, L. & Y. Tzioumakis (επιμ.) (2012), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Bristol/Chicago: Intellect Ltd.
- Potamitis, N. Y. (2011), 'Comedy and Melodrama: Making Strange Genres in Greek Cinema', *Journal of Hellenic Diaspora* (2011), vol. 37 1&2, pp. 33-48.
- Rank, O. (1982), *Ο μύθος για τη γέννηση του ήρωα*, Αθήνα: Έρασμος.
- Williams, L. (1998), 'Melodrama Revised', στο Browne, N. (επιμ.), *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, σελ. 42-88.

- 1ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο (2015). Πρόγραμμα διαθέσιμο στο: <http://www.film.auth.gr/el/drastiriotites/synedria/cfp-1o-diethnes-synedrio-gia-ton-elliniko-kinimatografo-o-agnostos-ellinikos>, τελευταία πρόσβαση 17 Νοέμβρη 2017.
- Ακτσόγλου, Μπ. (1999), *Αθηνόραμα*, [κινηματογραφική και τηλεοπτική κριτική].
- Βαλούκος Στ. (2011), *Νέος ελληνικός κινηματογράφος 1965-1981: ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- _____ (1998), *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δελβερούδη, Ε.-Α. (1999), 'Κινηματογράφος: Δύο ταινίες σταθμοί', *Επτά Ημέρες: 'Η Ελλάδα 1930-1949'. Η Καθημερινή*, 7 Νοεμβρίου, σελ. 8-9.
- Έκο, Ο. (1990), *Κήνσορες και θεράποντες*, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Ελευθεριώτης, Δ. (2002), 'Οι διακοπές στα θερινά σινεμά: η ελληνική κουλτούρα και ο κινηματογράφος στη δεκαετία του '60', στο Δ. Λεβεντάκος (επιμ.) *Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1, Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 167-180.
- Καρακίτσου-Douge, Ν. (2002), 'Το ελληνικό μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης', *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1, Φεβρουάριος 2002, Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 37-52
- Καρτάλου, Αθηνά (2002), «Πρόταση για ένα πλαίσιο ανάγνωσης των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Δ. Λεβεντάκος (επιμ.) *Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1, Φεβρουάριος 2002, Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 25-36
- Καρτάλου, Αθηνά (2005), *Το ανεκπλήρωτο είδος: οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φιλμ*, διδακτορική διατριβή. Διαθέσιμη στο: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/15592>, τελευταία πρόσβαση 17 Νοέμβρη 2017.
- Κοκκώνης, Μ. (2001), 'Το μελόδραμα στον ελληνικό κινηματογράφο: Από τη λαϊκή τέχνη στη μαζική κουλτούρα', στο Πατσαλίδης, Σ. και Α. Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 345-367.
- Κομνηνού, Μ. (2001), *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα: 1950-2000*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κυμιωνής, Στ. (2002), 'Η βιομηχανία του κινηματογραφικού θεάματος στην Ελλάδα: η περίπτωση της Φίνος Φιλμ', στο Χρ. Αγριαντώνη & Λ. Παπαοτεφανάκη (επιμ.), *Τεκμήρια βιομηχανικής ιστορίας*, Αθήνα: TICCIH 415 (Διεθνής Επιτροπή για τη Διατήρηση της Βιομηχανικής Κληρονομιάς) - Ελληνικό Τμήμα, σελ. 240-249.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. (1993), 'Η υπόσχεση ενός νεαρού κινηματογράφου: Ένα σύντομο χρονικό μίας δύσκολης πορείας', στο *Σινεμυθολογία: Αναδρομική*

- παρουσίαση του ελληνικού κινηματογράφου, 23 Απριλίου – 20 Ιουνίου 1993, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, σελ. 13-35.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπαχτίν, Μ. (2000), *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Παραδείση, Μ. (2004), 'Ιστορία, δράμα και θέαμα: Υπολοχαγός Νατάσα', ανακοίνωση στο διήμερο εκδηλώσεων με θέμα: *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Οι αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αμφιθέατρο «Γιάννος Κρανιδιώτης», Υπουργείο Εξωτερικών, 1-2 Απριλίου 2004.
- Πατσαλίδης, Σ. και Α.Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Προπ, Β. Γ. (1987), *Μορφολογία του παραμυθιού*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου Μ. Καρδαμίτσα.
- Σκοπετέας, Ι. (2015), *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών/Με παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα: Εκδόσεις Κάλλιπος.
- Σολδάτος, Γ. (1989), *Η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α-στ, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Τριανταφυλλίδης, Ι. (1997), *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Αθήνα: Άμμος.
- _____ (2000), *Ταινίες για φίλημα*, Αθήνα: Εξάντας.
- Τύρος, Α. (1993), 'Ταπεινή φλόγα, λαμπρή ακτινοβολία: Εκλείψεις και εκλάμπεις του ελληνικού οράματος', στο *Σινεμυθολογία: Αναδρομική παρουσίαση του ελληνικού κινηματογράφου, 23 Απριλίου – 20 Ιουνίου 1993*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, σελ. 37-46.