

BOOK REVIEW

**Η κινηματογραφική μορφή του
πόνου και της οδυνηρής
αναπόλησης
Ο μοντερνισμός του Τάκη
Κανελλόπουλου
της Παναγιώτας Μήνη
Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης,
2018**

Άννα Πούπου

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ο Τάκης Κανελλόπουλος υπήρξε ένας από τους πιο πρωτοποριακούς και αντισυμβατικούς δημιουργούς του ελληνικού κινηματογράφου του οποίου το έργο δεν είχε μέχρι τώρα μελετηθεί όπως του άξιζε. Η μονογραφία της Παναγιώτας Μήνη, Αναπληρώτριας Καθηγήτριας κινηματογραφικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, όχι μόνο αποκαθιστά αυτό το ερευνητικό κενό και τοποθετεί πια με βεβαιότητα τον Κανελλόπουλο στην πρώτη γραμμή των εγχώριων auteurs, αλλά επίσης αποτελεί μια σημαντική συμβολή στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και ένα είδος μελέτης που θα ευχόμασταν να γραφτεί κάποια στιγμή και για άλλους Έλληνες σκηνοθέτες, παραγνωρισμένους και μη. Η προσεγμένη μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια έκδοση του ΜΙΕΤ αναδεικνύει αυτό το βιβλίο που είναι καρπός πολυετούς και συστηματικής ιστορικής έρευνας γύρω από τη μορφή και το έργο του Κανελλόπουλου.

Πέραν όμως από την επιστημονική αξία και την ερευνητική ακρίβεια στην μεθοδολογία και τεκμηρίωση, ένα από τα πιο γοητευτικά στοιχεία αυτού του βιβλίου είναι οι κινηματογραφικές του αρετές. Η Μήνη από την πρώτη σελίδα βυθίζει τον αναγνώστη στη σκοτεινή κινηματογραφική αίθουσα και τον μεταφέρει στην πρώτη προβολή του *Μακεδονικού Γάμου* στις 23 Σεπτεμβρίου

1960 στην Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου και στις ένθερμες αντιδράσεις που προκάλεσε. Μια εισαγωγή που θα μπορούσε να είναι η εναρκτήρια σκηνή μιας ταινίας με τον εικοσιεξάχρονο Κανελλόπουλο ως ήρωα. Η συγγραφέας αλιεύει μέσα από κριτικές της εποχής ακριβώς τις φράσεις αυτές που την βοηθούν να ανασυστήσει την ατμόσφαιρα της ιστορικής αυτής προβολής στο Ολύμπιον – (τη «θρησκευτική σιωπή» που απλώθηκε στην αίθουσα, τη «θύελλα χειροκροτημάτων» που διέκοπτε την προβολή, την αποθέωση του σκηνοθέτη, το πλήθος νέων που τον περίμενε στην έξοδο για να τον χειροκροτήσει και τις πρωτοφανείς για την Ελλάδα σινεφιλικές αντιδράσεις που θύμιζαν «ξένα φεστιβάλ» (σελ. 9-10). Κάθε κεφάλαιο ξεκινάει, θα λέγαμε, με πλάνα εδραίωσης, τα οποία τοποθετούν τον ήρωα στην εποχή που γυρίζει την καινούργια του ταινία και συνεχίζει με γενικά πλάνα όπου περιγράφεται ο πολιτισμικός περίγυρος του δημιουργού, τα οποία εναλλάσσονται με κοντινές αναγνώσεις των ταινιών που αναδεικνύουν αδιόρατες λεπτομέρειες της μεθόδου του σκηνοθέτη. Δε λείπει το στοιχείο της συγκίνησης και του σασπένς, ιδιαίτερα στα τελευταία κεφάλαια όπου περιγράφεται η αρνητική υποδοχή της κριτικής και οι δυσκολίες που συναντά για να φέρει εις πέρας τη δουλειά του, κλείνοντας στο ίδιο σημείο, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, με εφιαλτικές εικόνες από τον εξώστη να φωνάζει «ζουμ», γιουχάροντας τις ταινίες του. Και καταλήγει με ανατροπές, καθώς η συγγραφέας καταφέρνει να ανατρέψει την καθιερωμένη μυθολογία γύρω από το πρόσωπο του σκηνοθέτη και να μας προτείνει μια νέα ματιά πάνω στο έργο του.

Κάποιες από τις ταινίες του Κανελλόπουλου (όπως ο *Μακεδονικός Γάμος*, ο *Ουρανός* [1962] και η *Εκδρομή* [1966]) προβάλλονται συχνά τα τελευταία χρόνια, είναι γνωστές στο σινεφίλ κοινό και πλέον έχουν εγγραφεί στον κανόνα της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Ωστόσο, η φιγούρα του σκηνοθέτη όλα αυτά τα χρόνια καλυπτόταν πίσω από μια βαριά μυθολογία, κατασκευασμένη μέσα από βεβιασμένες ή και λανθασμένες κρίσεις: ο μύθος ενός δημιουργού απομονωμένου και αυτόφωτου, ενός σκηνοθέτη χωρίς επιρροές, χωρίς επιγόνους και χωρίς συνέχεια. Ακόμα χειρότερα, η μορφή ενός «προφήτη» του νέου κινηματογράφου που θα ερχόταν μετά από αυτόν συναγωνιζόταν την αγιογραφημένη εικόνα ενός περιθωριακού καλλιτέχνη, απρόθυμου να ανανεωθεί και να συντονιστεί με την εποχή του (σελ. 26-27). Η αξία αυτού του βιβλίου έγκειται στο ότι αποδομεί συστηματικά όλους τους παραπάνω μύθους, διαλύει τη νεφελώδη αυτή φιγούρα και μας ξανασυστήνει έναν ολοκληρωμένο και συνειδητοποιημένο δημιουργό που δεν έπαψε σε όλη του τη ζωή να πειραματίζεται και να ανανεώνει τη γραφή του, με ταινίες που συντονίζονται με τις μοντερνιστικές εξελίξεις του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, του οποίου αποτελούν αναπόσπαστο μέρος. Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει η Μήνη το ζήτημα της διακειμενικότητας θίγει ένα από τα εγγενή προβλήματα της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου (ιδιαίτερα της μεταπολεμικής περιόδου), δηλαδή το να τον θεωρούμε ως ένα «ελληνικό φαινόμενο» που

καλλιουργείται και εξελίσσεται εν κενώ και που συνομιλεί μόνο με αντίστοιχες γηγενείς μορφές τέχνης (τα μπουλούκια, το λαϊκό θέατρο, τον Καραγκιόζη, το αρχαίο δράμα, το φολκλόρ κ.ά.), εξετάζοντας σπάνια με σοβαρό και τεκμηριωμένο τρόπο τις επιδράσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου στους Έλληνες σκηνοθέτες. Σε αυτό το σημείο, η έρευνα της συγγραφέως στο να ανιχνεύσει αφενός τη συγγένεια του Κανελλόπουλου με την λογοτεχνική γενιά της Θεσσαλονίκης και αφετέρου τις διακειμενικές συνομιλίες του Κανελλόπουλου με τον διεθνή κινηματογράφο, κάτι που αποτελεί και το κεντρικό επιχείρημα του βιβλίου, είναι πρωτοποριακή.

Η εκτενής εισαγωγή του βιβλίου θέτει με σαφήνεια τους βασικούς άξονες της μελέτης και μπορεί να λειτουργήσει και αυτόνομα ως μια συνοπτική μελέτη για τη θέση του Κανελλόπουλου στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Από τις πρώτες σελίδες κερδίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη καθώς ξεκινάει από την προβολή του *Μακεδονικού γάμου* που θα είναι η στιγμή στην οποία ο νεαρός Κανελλόπουλος θα ανταποκριθεί στην «ψυχολογική αναμονή» κοινού και σκηνοθετών (Μπακογιαννόπουλος 1966: 2 στο Μήνη 2018: 13) που αναζητούν μια μορφή που μπορεί να εκπροσωπήσει μια νέα ματιά και έναν κινηματογράφο τέχνης. Συνεχίζει με μια επισκόπηση της πορείας του Κανελλόπουλου που επιβεβαιώνει αυτές τις προσδοκίες, με κορυφαία στιγμή την υποψηφιότητα του *Ουρανού* για τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών του 1963, αλλά και τη νέα τροπή που θα πάρει η αναγνώριση του έργου του στη δεκαετία του 1970, μέσα στο πλαίσιο της ανάδυσης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK). Θα αναφερθεί στα κρίσιμα ζητήματα της απαξίωσης του έργου του δημιουργού και στις ολοένα και αυξανόμενες δυσκολίες που θα αντιμετωπίσει στην εξεύρεση χρηματοδότησης για τις ταινίες του, και τέλος, στο πώς στα τελευταία χρόνια της ζωής του, πριν τον θάνατό του στην ηλικία των 56 ετών, εγκατέλειψε τον κινηματογράφο και αφοσιώθηκε στη συγγραφή διηγημάτων. Η απουσία ενδιαφέροντος για το σκηνοθέτη αντανακλάται, όπως αναφέρει η Μήνη, τόσο στη βιβλιογραφία όσο και στα κινηματογραφικά αφιερώματα και μόνο το 1997 θα γίνει μια αναδρομική παρουσίαση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που θα συνοδευτεί και από μια σημαντική έκδοση με κείμενα για το έργο του.

Η εισαγωγή παρουσιάζει επίσης το μεθοδολογικό πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η συγγραφέας, και το οποίο τηρεί απαρέγκλιτα σε όλα τα κεφάλαια: αντλεί τα θεωρητικά της εργαλεία από το πεδίο του νεο-φορμαλισμού, καθώς επικεντρώνεται στο στοιχείο της μορφής, το οποίο όμως συμπληρώνει με την απαραίτητη ιστορική πλαίσισωση, την χαρτογράφηση των διακειμενικών επιρροών και των συνομιλιών του δημιουργού και την ανάλυση του κριτικού λόγου σχετικά με τις ταινίες του. Η δομή του βιβλίου είναι αυστηρή και λειτουργική, με το κάθε κεφάλαιο να παρουσιάζει σε χρονολογική σειρά την κάθε ταινία. Στο κάθε κεφάλαιο η συγγραφέας εξηγεί το πώς ο σκηνοθέτης οδηγείται στη δημιουργία της ταινίας, παρουσιάζει τη μέθοδο εργασίας του – η

οποία δεν παραμένει η ίδια στη διάρκεια του έργου του – και τοποθετεί την ταινία στο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής. Στη συνέχεια ακολουθεί το υποκεφάλαιο που αφορά το στυλ, στο οποίο η συγγραφέας εξετάζει στοιχεία της υφολογίας της ταινίας: το ενδιαφέρον σε αυτές τις αναγνώσεις είναι ότι σε κάθε ταινία εστιάζει σε ένα διαφορετικό στοιχείο. Έτσι, για παράδειγμα, στη *Θάσο* δίνει προτεραιότητα στο στοιχείο του μοντάζ, στην *Εκδρομή* στο στοιχείο της αφήγησης και του εσωτερικού μονολόγου, στην *Παρένθεση* (1968) στη χρήση του χρόνου, στο *Χρονικό μιας Κυριακής* (1975) στην κατασκευή του χώρου, στο *Ρομαντικό σημείωμα* (1978) στην αυτοαναφορικότητα. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί μια αίσθηση εναλλαγής και ποικιλίας μέσα σε μια πιο αυστηρή ρυθμική ακολουθία της διαδοχής των κεφαλαίων. Στο τελευταίο μέρος παρουσιάζεται το σύνολο των κριτικών που δέχτηκε η συγκεκριμένη ταινία από τους δημοσιογράφους της εποχής της τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Τα σημεία αυτά έχουν μεγάλο ενδιαφέρον καθώς ο αναγνώστης διαπιστώνει το πώς σταδιακά μετατοπίζεται το κέντρο βάρους του κριτικού λόγου και πώς η πρόσληψη του δημιουργού περνάει από την αποθέωση στην περιφρόνηση, ακόμα και τον χλευασμό, ή ακόμα πώς, ανάλογα με την εποχή, κάποιες πιο ισχυρές φωνές κυριαρχούν απέναντι σε πιο νηφάλιες διατυπώσεις ενός πολυφωνικού τοπίου.

Στις υποσημειώσεις του βιβλίου μπορεί κανείς να διαπιστώσει την πλήρη εποπτεία του αντικειμένου από την συγγραφέα, καθώς λαμβάνει υπόψη της όλες τις εργασίες σε παραπλήσιες θεματικές και περιόδους, συνομιλεί με όλους τους ερευνητές του πεδίου του ελληνικού κινηματογράφου, ακόμα και αν διαφωνεί σε συγκεκριμένα σημεία των ερμηνειών τους. Αυτονόητα σχεδόν, η όλη θεωρητική προσέγγιση της μελέτης κινείται κάτω από τον αστερισμό της «πολιτικής των δημιουργών»,¹ κάτι που γίνεται σαφές και από τον τίτλο, καθώς το μοτίβο της απεικόνισης του πόνου και της αναπόλησης εμφανίζονται ως κεντρικές ιδέες, «εμμονές» του δημιουργού που καλλιεργούνται από ταινία σε ταινία. Άλλη μια στρατηγική που κατάγεται από την «πολιτική των δημιουργών» είναι όχι μόνο η αντιμετώπιση του έργου του σκηνοθέτη ως ενιαίου, αλλά και η προσήλωση στις λιγότερο γνωστές, τις ελάχιστονες, ακόμα και τις αποτυχημένες ή ανολοκλήρωτες ταινίες, οι οποίες όμως μας επιτρέπουν να ρίξουμε πιο διευσδυτικές ματιές τόσο στην κατασκευή τους όσο και στην ιδιοσυγκρασία του σκηνοθέτη, απ' ό,τι οι ταινίες που είναι αναγνωρισμένες ως

¹ Προτιμώ την μετάφραση του πρωτότυπου γαλλικού όρου «πολιτική των δημιουργών»/ 'la politique des auteurs' από τη μεταγενέστερη απόδοση στα αγγλικά της «θεωρίας του δημιουργού»/ 'auteur theory', η οποία για τους Γάλλους θεωρητικούς παρέπεμπε σε μια πραγματική πολεμική του να αναδείξουν δημιουργούς που ήταν στην αφάνεια ή θεωρούνταν εμπορικοί σκηνοθέτες. Εδώ, λοιπόν, θεωρώ ότι ταιριάζει ο όρος της πολιτικής των δημιουργών καθώς υπάρχει από πίσω μια «πολεμική» υπεράσπισης του σκηνοθέτη και αναθεώρησης του έργου του.

τα αριστουργήματά του. Γι' αυτό και η Μήνη επιλέγει αυτόν τον τίτλο, τον οποίο αντλεί από την ανάλυση της ταινίας *Ρομαντικό σημείωμα*, για την οποία σημειώνει ότι συμπυκνώνει την ουσία των κεντρικών ιδεών του Κανελλόπουλου.

Όπως προανέφερα, το θέμα της διακειμενικότητας και των επιδράσεων του σκηνοθέτη κατέχει κεντρική θέση στην επιχειρηματολογία αυτής της μελέτης. Σε παλαιότερο κείμενό της (Mini 2012) είχε εντοπίσει αυτή την πορεία μετατόπισης από τις επιδράσεις του Σοβιετικού και ανατολικού κινηματογράφου στις πρώτες του ταινίες προς μια συνομιλία με τους Γάλλους και Ιταλούς εκπροσώπους του μοντερνιστικού κινηματογράφου στο μεταγενέστερο έργο του. Εδώ, το επιχείρημα ενδυναμώνεται και τεκμηριώνεται πειστικά, καθώς ακολουθούμε αυτή την πορεία από κεφάλαιο σε κεφάλαιο. Έτσι, για παράδειγμα, στην περίπτωση του *Μακεδονικού Γάμου*, η Μήνη εξετάζει την Γιουγκοσλαβική ταινία από τη Λαϊκή Δημοκρατία της Μακεδονίας *Γάμος στο Γκαλίτσνικ* (Petrofski, 1955) και υποστηρίζει τη θεμιτή υπόθεση ότι ο Κανελλόπουλος είχε υπόψη του τη συγκεκριμένη ταινία και μάλιστα μέσα σε μια περίοδο συνεργασίας και φιλίας ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γιουγκοσλαβία κατά τη διάρκεια της οποίας είχε υποχωρήσει η ένταση για το Μακεδονικό ζήτημα (σελ. 82). Ακόμα, σημειώνοντας τις θεματικές ομοιότητες και τις μορφολογικές διαφοροποιήσεις, η συγγραφέας εγγράφει το ντοκιμαντέρ του Κανελλόπουλου μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της ανάπτυξης του φολκλορικού ντοκιμαντέρ των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης (σελ. 71), αλλά και επισημαίνει την επίδραση ελληνικών λαογραφικών μελετών με θέμα τα έθιμα της Μακεδονίας, δημοσιευμένα σε έγκυρα περιοδικά στη δεκαετία του 1950 (σελ. 68). Σε άλλο κεφάλαιο, με αφορμή τον *Ουρανό*, η συγγραφέας κάνει μια εξαιρετικά χρήσιμη παρουσίαση των αντιπολεμικών ταινιών που αναφέρονται στο Β' παγκόσμιο πόλεμο από τη Σοβιετική Ένωση και την ανατολική Ευρώπη με κυρίαρχα χαρακτηριστικά τον αντι-ηρωισμό και την έμφαση στον συναισθηματικό κόσμο των ηρώων (σελ. 134) και σημειώνει τη δημοφιλή τους στην Ελλάδα, όπως άλλωστε και παγκοσμίως. Στη συνέχεια διαβάζει τον *Ουρανό* σε παραλληλισμό με παραδείγματα από την Πολωνία, τη Βουλγαρία και την ΕΣΣΔ. Ο Κανελλόπουλος θα συνδυάσει αυτή την επιρροή με τη λογοτεχνία της γενέτειράς του, καθώς η ταινία του συνομιλεί και με την πεζογραφία της Θεσσαλονίκης, και συγκεκριμένα με το *Πλατύ ποτάμι* του Γιάννη Μπεράτη και το *Άνθρωποι του μύθου* του Στέλιου Ξεφλούδα, δημοσιευμένα και τα δύο το 1946, αλλά και την προγενέστερη δουλειά του σεναριογράφου Γιώργου Κιτσόπουλου *Σημεία στο χάρτη του πολέμου* (1960), που αποτέλεσε τη βάση για το σενάριο του *Ουρανού*. Μια αντίστοιχη ισορροπία ανάμεσα στις κινηματογραφικές και λογοτεχνικές επιρροές γίνεται αισθητή και στην ανάλυση της ταινίας *Εκδρομή*, όπου κυριαρχεί με μεγαλύτερη ένταση ο εσωτερικός μονόλογος, χαρακτηριστικό και πάλι της λεγόμενης «γενιάς της Θεσσαλονίκης», αλλά και αναδεικνύεται ένα μεγάλο εύρος διασυνδέσεων που περιλαμβάνει τις μεταγενέστερες, πιο

μοντερνιστικές και ριζοσπαστικές στη μορφή τους ταινίες της Ανατολικής Ευρώπης (σελ. 179), καθώς και δυτικών μοντερνιστικών επιδράσεων, όπως για παράδειγμα ταινίες των Alain Resnais, Francois Truffaut και Michelangelo Antonioni. Ταυτόχρονα συνομιλεί με ελληνικές ταινίες της ίδιας περιόδου, όπως το *Μπλόκο* (Κύρου, 1965), *Με τη λάμψη στα μάτια* (Γλυκοφρύδης, 1966) και *Προδοσία* (Μανουσάκης, 1964).

Η στροφή προς τον δυτικό κινηματογράφο γίνεται αισθητή και στην επόμενη ταινία του, την *Παρένθεση* (1968), η οποία δηλώνει μια συνειδητή επιλογή μιας πιο κλασσικής αφήγησης καθώς η ταινία αποτελεί μια απόπειρα απεύθυνσης σε ένα πιο ευρύ κοινό, όπου η Μήνη διαπιστώνει μια συνομιλία με την ταινία *Brief Encounter* (Lean, 1945) και *Stazione Termini* (de Sica, 1953). Στην *Τελευταία άνοιξη*, ταινία που σηματοδοτεί και τις απαρχές της πιο έντονης αρνητικής πρόσληψης του σκηνοθέτη, η συγγραφέας διαπιστώνει το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, ενώ ο διακειμενικός διάλογος με την πεζογραφία (για παράδειγμα την *Πυραμίδα 67* του Ρένου Αποστολίδη και κείμενα του Μυριβήλη) γίνεται ακόμα πιο σύνθετος και πρισματικός. Κυρίως όμως πρόκειται για μια γραφή η οποία βρίσκεται σε αντίθεση με την κυρίαρχη τάση του πολιτικού και στρατευμένου κινηματογράφου εκείνης της εποχής. Στο *Χρονικό μιας Κυριακής* (1975) οδεύει προς όλο και μεγαλύτερη αφαίρεση, λιτότητα και στατικότητα και, όπως εύστοχα εντοπίζει η Μήνη, σε συντονισμό με εικαστικούς καλλιτέχνες της Θεσσαλονίκης που αναδείχθηκαν μέσα από το περιοδικό *Διαγώνιος*, όπως τους Γιώργο Παραλή, Πάνο Παπανάκο και Γιάννη Θεοφίλη, και αναφέρεται στον Ντίνο Χριστιανόπουλο που γράφει για μια «λαϊκίζουσα σχολή στη ζωγραφική μας» και για ένα «λαϊκισμό γεμάτο[ς] μνήμες από τον Θεόφιλο και τον Καραγκιόζη» (σελ. 303-304). Η πορεία αυτή τον οδηγεί στο *Ρομαντικό σημείωμα*, ταινία η οποία θα διχάσει την κριτική που θα τον αντιμετωπίσει «με αμηχανία και δέος» (σελ. 341), καθώς κάποιοι θα τον αντιμετωπίσουν ως παρωχημένο και αποξενωμένο και θα χαρακτηρίσουν τις ταινίες του «στατικές καρτ ποστάλ» (σελ. 336-337), ενώ άλλοι θα την θεωρήσουν ως την πιο ώριμη δουλειά του (σελ. 310). Η ποιητικότητα, η μελαγχολία και η πυκνή αυτοαναφορικότητα της ταινίας, στην οποία ενισχύεται η φωνή του κεντρικού αφηγητή που είναι ο ίδιος ο δημιουργός, σε συνδυασμό με διακειμενικές αναφορές σε τραγούδια, λογοτεχνικά έργα και ταινίες ξένων και Ελλήνων δημιουργών, για άλλη μια φορά θα πάει κόντρα στο κινηματογραφικό πλαίσιο της εποχής της μεταπολίτευσης. Παρά τις αμφισβητήσεις ωστόσο, όπως εύστοχα διατυπώνει η συγγραφέας, ο Κανελλόπουλος είχε φτάσει το 1978 να συζητιέται όχι για μεμονωμένες του ταινίες, αλλά για το σύνολο του έργου του, ως πραγματικός δημιουργός, «για την επιμονή να υπηρετεί αυτό που αγαπά χωρίς συμβιβασμούς και για την αξεδιάλυτη μείξη τέχνης και βιωματικής εμπειρίας στα έργα του» (σελ. 432).

Μέσα από τα παραπάνω η φιγούρα του Κανελλόπουλου τοποθετείται μέσα σε ένα ευρύ πλαίσιο σχέσεων και συνομιλιών που καταρρίπτει εντελώς τον μύθο ενός απομονωμένου και μοναχικού καλλιτέχνη. Τέλος, από τις πιο άδικες κρίσεις που έχουν διατυπωθεί για τον Κανελλόπουλο είναι ότι αποτελεί «προδρομική μορφή» του Αγγελόπουλου, μια αφελής κρίση που προτάσσει ένα τελεολογικό σχήμα για τον ελληνικό κινηματογράφο, του οποίου τέλος και απώτατο σημείο είναι η Αγγελοπούλειος αισθητική. Εάν ο Κανελλόπουλος ήδη από το 1960 χρησιμοποιεί τεχνικές, μορφές και τοπία στα οποία θα επανέλθει ο Αγγελόπουλος δέκα χρόνια αργότερα, γιατί μέχρι τώρα δεν έχει κυριαρχήσει η πιο λογική διατύπωση, ότι ο νεαρότερος δημιουργός εμπνεύστηκε και επηρεάστηκε από τη γραφή του Κανελλόπουλου; Αντίστοιχες κρίσεις για τη σχέση του Κανελλόπουλου με τον ΝΕΚ, όπου γράφεται συχνά για παράδειγμα ότι «προετοίμασε το έδαφος» για την εμφάνιση του νέου κύματος, δηλώνουν την αμηχανία αλλά και την απροθυμία της κριτικής να ταξινομήσει το έργο του, παρά τις ένθερμες μαρτυρίες σκηνοθετών όπως ο Κώστας Φέρρης και ο Δήμος Θέος, που αναγνωρίζουν τον Κανελλόπουλο ως μια ηγετική μορφή μιας ομάδας καλλιτεχνών που πρέσβευε τον κινηματογράφο τέχνης και που λίγο αργότερα θα κατηγοριοποιούνταν ως ΝΕΚ (σελ. 26-27).

Κλείνοντας, σημειώνω ότι ένας επιπλέον λόγος για τον οποίο χαιρέται κανείς με αυτή την έκδοση είναι ότι είναι γραμμένη στα ελληνικά συμπληρώνοντας έτσι την ελληνόφωνη κινηματογραφική βιβλιογραφία, η οποία παραμένει ακόμα και σήμερα ελλιπής και χρειάζεται ανανέωση και αναθεώρηση. Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια οι περισσότερες εκδόσεις, περιοδικά και μονογραφίες για τον ελληνικό κινηματογράφο γράφονται κυρίως στα αγγλικά, αφού το ενδιαφέρον που προκαλεί αυτό το πεδίο στο εξωτερικό υπερτερεί του ελληνικού, ιδιαίτερα υπό το φως της κρίσης και των πρόσφατων φεστιβαλικών επιτυχιών. Απόρροια ωστόσο αυτής της άνθισης του αγγλόφωνου πεδίου των Greek Film Studies ήταν μια σχετική στασιμότητα στην παραγωγή κειμένων γραμμένων στα ελληνικά, τα οποία θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν στη διδασκαλία του κινηματογράφου και να είναι προσβάσιμα στους φοιτητές των πανεπιστημίων. Ευτυχώς, η τάση αυτή αρχίζει να αντιστρέφεται καθώς μέσα στον τελευταίο χρόνο είδαν το φως αρκετές εκδόσεις στα ελληνικά (Αγάθος 2017, Κυριακός 2016, Παραδείση & Νικολαΐδου 2017 κ.ά.). Ας ελπίσουμε ότι αυτή η παραγωγή θα εμπλουτιστεί, καθώς υπάρχουν ακόμα πολλές σκοτεινές και ανεξερεύνητες πτυχές της ιστορίας και θεωρίας του ελληνικού κινηματογράφου, ταινίες που αξίζει να ανακαλύψουμε, σκηνοθέτες και σκηνοθέτριες που οφείλουμε να ξανασυζητήσουμε. Για να καταλήξω με τα λόγια του βιβλίου, η ιστορία του κινηματογράφου δε χρειάζεται ούτε μύθους, ούτε μεσσίες, ούτε προφήτες. Εκτός όμως από τους ίδιους τους δημιουργούς, η ιστορία του κινηματογράφου για να γραφτεί χρειάζεται επίμονους ερευνητές και ερευνήτριες, με φρέσκια ερμηνευτική ματιά, που να είναι ταυτόχρονα και αφοσιωμένες σινεφίλ και που

μπορούν να επικεντρωθούν, όπως έλεγε ο Κανελλόπουλος, «στην ουσία των πραγμάτων».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγάθος, Θ. (2017), *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Gutenberg.
- Κυριακός, Κ. (2016), *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Mini, P. (2012), 'Reflections on Pain, Loss and Memory: Takis Kanellopoulos' Fiction Films of the 1960s' in L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds), *Greek Cinema. Texts, Histories, Identities*, Bristol/Chicago: Intellect, pp. 239-254.
- Παραδείση, Μ. & Νικολαΐδου, Α. (επιμ.) (2017), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Αθήνα: Gutenberg.