

BOOK REVIEW

Χώρα, σε βλέπω: Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά

των Αφροδίτη Νικολαΐδου και Δημήτρη
Παπανικολάου (επιμ.)

Αθήνα: Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου,
Εκδόσεις Νεφέλη, 2022

Δημήτρης Κεχρής

Υποψήφιος Διδάκτωρ Ιστορίας και Θεωρίας του Κινηματογράφου
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ο τόμος *Χώρα, σε βλέπω: Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά* (2022), είτε ιδωθεί με εστίαση στην ίδια τη μορφή του ως βιβλίου είτε ιδωθεί σε σχέση με τις διαδικασίες από τις οποίες προέκυψε, αποτελεί εκδήλωση μιας αντιμετώπισης της ιστοριογραφίας του ελληνικού κινηματογράφου ως συλλογικής υπόθεσης. Όσον αφορά τη δομή του, εκδιπλώνεται ως συνάρθρωση δοκιμίων τριάντα τεσσάρων ανθρώπων (θεωρητικών, ιστορικών, σκηνοθετών/τριών, εικαστικών, κριτικών και ερευνητών/τριών), τα οποία αναπτύσσονται στη βάση ποικίλων επιστημολογικών αξόνων – γεγονός που (ακόμα και αν σταθεί κάποιος/α αυτοτελώς σε αυτό) φαίνεται να προσανατολίζει εμπράκτως προς μια ιστορία που «δεν μπορεί παρά να είναι πληθυντική» (σ. 29), όπως επισημαίνουν στο εισαγωγικό κείμενό τους η Αφροδίτη Νικολαΐδου και ο Δημήτρης Παπανικολάου που επιμελούνται τον τόμο. Η πληθυντικότητα αυτή, βέβαια, προκύπτει καθώς το βιβλίο είναι απότοκο των ευρύτατων συνεργασιών που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο ενός συνολικότερου προγράμματος (επίσης με τον τίτλο *Χώρα, σε βλέπω*) διάσωσης, ψηφιοποίησης, προβολής και μελέτης του ελληνικού κινηματογράφου του 20ού αιώνα. Πρόκειται για μια πρωτοβουλία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, υπό την αιγίδα της επιτροπής «Ελλάδα 2021», με χορηγούς το Εθνικό Κέντρο Οπτικοακουστικών Μέσων και

Επικοινωνίας, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και με την υποστήριξη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και της Φίνος Φιλμ. Οι ταινίες του προγράμματος ταξιδεύουν σε είκοσι μία πόλεις του κόσμου, η εν λόγω έκδοση κυκλοφορεί και στα αγγλικά, ενώ ως στόχος τίθεται επίσης η δημιουργία μιας διαρκώς εμπλουτιζόμενης και διεθνώς προσβάσιμης ηλεκτρονικής βιβλιοθήκης του ελληνικού κινηματογράφου για εκπαιδευτική και ερευνητική αξιοποίηση.

Ο πολύπλευρα συλλογικός χαρακτήρας του εγχειρήματος, αντανακλάται, βέβαια, και στο ίδιο το περιεχόμενο του βιβλίου. Μία χαρακτηριστική έκφανση αυτού είναι το ότι η υιοθέτηση, εκ μέρους των επιμελητών/τριών, μιας πολυπρισματικής λογικής ενθάρρυνε προσεγγίσεις διαφόρων εννοιών, πρακτικών και γεγονότων δια της τεθλασμένης, αναδεικνύοντας έτσι αποσιωπημένες πτυχές, απρόσμενες συνδέσεις και πρωτότυπες αναγνώσεις που πιθανώς να μην έβρισκαν χώρο εντός τάσεων που αναζητούν μία καθολική και γραμμική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Μια άλλη εκδοχή αυτής της αντανάκλασης αποτελεί το γεγονός ότι το ιδιότυπο αρχείο ελληνικών ταινιών, που προέκυψε από τις συλλογικές αυτές διεργασίες, πυροδότησε τη γέννηση ενός επίσης ιδιότυπου αρχείου δοκιμίων, το οποίο συνομιλεί ή (για να το διατυπώσω ακριβέστερα) αναπτύσσεται σε ομολογία με το πρώτο. Η ομολογία των δύο έγκειται στην κοινή τους ιδιοτυπία: τόσο το αρχείο των ταινιών του προγράμματος όσο και το αρχείο των δοκιμίων του τόμου λειτουργούν ως ανοιχτά και εν εξελίξει κείμενα που διασαλεύουν οτιδήποτε μπορεί να έχουμε στο νου περί κάποιας οριστικής ταξινόμησης (ή τελεσίδικης κρίσης) εκπορευόμενης από μία αυθεντία.

Ως προς αυτό η Αφροδίτη Νικολαΐδου και ο Δημήτρης Παπανικολάου μάς προϊδεάζουν ήδη από την εισαγωγή του βιβλίου, θέτοντας δύο βασικά ζητούμενα. Το πρώτο ζητούμενο δηλώνεται με τον όρο «αναταραχή αρχείου» και πρόκειται για μια πρό(σ)κληση να δούμε το εθνικό κινηματογραφικό αρχείο ως κάτι «που δεν είναι ένα πεπερασμένο υλικό, αλλά ένα επιστημολογικό και γνωσιολογικό πείραμα» (σ. 17). Το δεύτερο ζητούμενο είναι μια γενεαλογική προσέγγιση του κινηματογράφου που «κατανοεί την εμφάνιση των μορφών σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, μπορεί να μελετά ακόμα και τα λάθη, τις εσφαλμένες επιλογές, τις ανεπιτυχείς ή ανολοκλήρωτες πορείες, τις παράπλευρες διαδρομές» (σ. 25).

Απολύτως ταιριαστή, επομένως, με τα ζητούμενα αυτά είναι η ανάπτυξη του βιβλίου στη βάση ενός αυτοσχέδιου αντι-χρονολογίου το οποίο ανατρέπει τη συνήθεια της τοποθέτησης των κινηματογραφικών γεγονότων εντός ενός μεγάλου ιστορικού χρόνου που εκλαμβάνεται *a priori* ως ομογενής και ισότροπος. Το αντι-χρονολόγιο, αποτελούμενο από ημερομηνίες στις οποίες συνέβη ένα (λιγότερο ή περισσότερο γνωστό) καλλιτεχνικό, κινηματικό, πολιτικό ή ακόμα και τεχνολογικού ενδιαφέροντος γεγονός, λειτουργεί ως αφορμή ώστε να ξεδιπλωθούν έκκεντρες και πολυεστιακές αφηγήσεις επάνω σε θέματα που σχετίζονται με τον ελληνικό κινηματογράφο των αρχών του 20ού

αιώνα, τη μετάβαση στη μηχανική αναπαραγωγή του ήχου, το εγχώριο star system, τη λογοκρισία, τις ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις, την κινηματογραφική κριτική, την παραγωγή και τα στούντιο, την κατασκευή στερεοτύπων περί των έμφυλων σχέσεων και την αποδόμησή τους, τις επιρροές από τις κινηματογραφίες άλλων χωρών, τη λογοτεχνία και πολλά άλλα.

Μία τέτοια έκκεντρη προσέγγιση συναντούμε ήδη από το πρώτο κείμενο, της Βασιλικής Τσιτσοπούλου, το οποίο, φέρνοντας στο φως πληροφορίες σχετικές με τις επιδιώξεις των ελληνικών στρατιωτικών και πολιτικών ελίτ κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων, κλονίζει τα μέχρι τώρα κοινώς παραδεκτά όσον αφορά στο ποια υπήρξαν τα πρώτα ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους σε παγκόσμια κλίμακα. Η Τσιτσοπούλου, έχοντας ερευνήσει κρατικά αρχεία σχετικά με το έργο που έγινε γνωστό ως *With the Greeks in the Firing Line* (1913), αρχεία που συνδέονται με τη σύλληψη, τη χρηματοδότηση και το περιεχόμενο του έργου, οδηγείται στο να θέσει με βάσιμο τρόπο υπό αμφισβήτηση την καταχώρισή του ως γερμανικού ντοκιμαντέρ και να υποστηρίξει ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η παλαιότερη ελληνική μη μυθοπλαστική ταινία που διασώζεται. Εστιάζοντας επίσης στον πρώιμο ελληνικό κινηματογράφο, ο Βρασίδης Καραλής, αφορμάται από την πρεμιέρα της ταινίας *Αστέρω* του Δημήτρη Γαζιάδη (στις 22 Απριλίου 1929). Ο Καραλής, ανατέμνοντας τα μορφικά χαρακτηριστικά του έργου, διαβάζοντάς το ως μια αναπαράσταση της αστικής δημόσιας σφαίρας που επιχειρούσε να συγκροτήσει η διακυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου, σημειώνοντας τη συνεργασία του Γαζιάδη με τον Fritz Lang και τον Ernst Lubitsch και αξιοποιώντας παρατηρήσεις του Gilles Deleuze περί της κινηματογραφικής χρονικότητας, τεκμηριώνει το πώς και γιατί η *Αστέρω* «άρθρωσε την οπτική γραμματική και το αφηγηματικό συντακτικό» του ελληνικού κινηματογράφου (σ. 56). Προβαίνει, δηλαδή, σε μια τολμηρή επανερμηνεία της εν Ελλάδι συγκρότησης αυτού που ονομάζει «καθεστώτα της δημιουργίας και της πρόσληψης αρχικά φωτογραφικών και στη συνέχεια κινηματογραφικών εικόνων» (σ. 47), βασιζόμενος (και εδώ βρίσκεται η τολμηρότητα της κρίσης) σε μία ταινία που μέχρι το 2003 εθεωρείτο χαμένη.

Μια άλλη πτυχή του ελληνικού κινηματογράφου, αυτή που αφορά στο πώς η εικονοποιία του στις δεκαετίες του 1950 και 1960 επηρεάστηκε θεματικά και υφολογικά από τον τουρισμό, εξετάζεται στο κείμενο της Λυδίας Παπαδημητρίου (με αφορμή την ημερομηνία ανασύστασης του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού), όπου εξετάζεται επίσης και το τι είδους διεθνή εμπορική ταυτότητα (*brand*) για την Ελλάδα κατασκεύασε με τη σειρά του ο κινηματογράφος. Ο Δημήτρης Πλάντζος, προβληματοποιώντας επίσης τις αναπαραστάσεις για τη χώρα που δημιουργούν ορισμένες ταινίες των ίδιων δεκαετιών, τις αναγνωρίζει ως κράμα ενός κλασικιστικού παρελθόντος και ενός παρόντος το οποίο ανήκει στην Ανατολή αλλά πασχίζει να εκμοντερνιστεί, και τις χαρακτηρίζει εύστοχα ως αναπαραστάσεις που, τελικά, έχουν εσωτερικεύσει και αναπαράγουν το αποικιοκρατικό βλέμμα προς την Ελλάδα.

Η Ελένη Κούκη, ορμώμενη από την επέμβαση της αστυνομίας στην πρώτη προβολή της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο* (3 Αυγούστου 1961), ανακαλύπτει συνάψεις ανάμεσα στα ασφυκτικά νομοθετήματα του μεταπολεμικού ελληνικού κράτους και στην «ανάπτυξη μιας καλλιτεχνικής γλώσσας υπονοουμένων». Αναφορικά με την ίδια περίοδο, η Μαρία Χάλκου, διαβάζει το έργο *100 Ώρες του Μάη* (1963/64) ως το πρώτο «πολιτικά στρατευμένο ντοκιμαντέρ» που ταυτόχρονα «εισηγείται ένα εναλλακτικό μοντέλο παραγωγής» (ιδιαίτέρως σημαντική είναι η επισήμανση ότι τόσο στο επίπεδο της συγκέντρωσης των τεκμηρίων όσο και στο επίπεδο της κινηματογράφησης υπήρξε καθοριστική η στήριξη εκ μέρους της ΕΔΑ) (σ. 125). Η συνεργατική σκηνοθεσία (από τους Δήμο Θέο και Φώτο Λαμπρινό), οι σύνθετοι αφηγηματικοί μηχανισμοί που επιστρατεύονται για τη διαχείριση εκτεταμένου αρχειακού υλικού και η μπρεχτική αποστασιοποίηση είναι στοιχεία του έργου που, σύμφωνα με τη Χάλκου, προοικονομούν πρακτικές που στη συνέχεια απαντώνται ευρέως στο πλαίσιο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου – πρακτικές στο επίκεντρο των οποίων βρισκόταν το πώς «το τραυματικό παρελθόν επιβίωνε στο παρόν και το καθόριζε» (σ. 127). Έτσι, μεταγενέστερες ταινίες όπως ο *Θηραϊκός Όρθρος* (1967) των Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ, ο *Νέος Παρθενώνας* (1975), της Ομάδας των Τεσσάρων ή τα *Μέγαρα* (1974) των Γιώργου Τσεμπερόπουλου και Σάκη Μανιάτη, φαίνεται ότι έχουν ιστορικό προηγούμενο που αφορά σε ευρύτερες διεργασίες των αρχών της δεκαετίας του 1960.

Μια όψη αναστοχασμού επάνω στο ίδιο το αντικείμενο τού εν λόγω βιβλίου προσφέρει η Αφροδίτη Νικολαΐδου, δίνοντας ένα ευσύνοπτο και ευμνημόνευτο περίγραμμα των φάσεων (και αποτιμώντας τις) από τις οποίες έχει περάσει η ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου. Έτσι, στην πρώτη φάση, που ξεκινά από τη δεκαετία του 1960, τοποθετεί τα έργα που «λειτουργούν κανονιστικά και εδραιώνουν μεγάλες και διακριτές περιοδολογήσεις», όπως αυτά της Αγλαΐας Μητροπούλου, του Φρίξου Ηλιάδη και του Σωτήρη Δημητρίου, αλλά και του Γιάννη Σολδάτου που με την επιμελή και εξαντλητική δουλειά καταγραφής προσφέρει πολύτιμο υλικό στους/στις μελλοντικούς/ες ερευνητές/τριες (σ. 141). Στη δεύτερη φάση, που αναδύεται στη δεκαετία του 1990 και συμπίπτει με τη συγκρότηση των εν Ελλάδι πανεπιστημιακών κινηματογραφικών σπουδών, η Νικολαΐδου εντοπίζει μια στροφή της ιστοριογραφίας προς έρευνες «μεσαίου επιπέδου» που αποφεύγουν την «προσπάθεια για μια συνολική ιστορία του κινηματογράφου» (σ. 143). Στην τρίτη φάση, που την τοποθετεί μετά το 2009 (και στην οποία ανήκει και το *Χώρα, σε βλέπω*), επισημαίνει την εμφάνιση προσεγγίσεων που λαμβάνουν υπόψη τους (μεταξύ άλλων) την αξία της μαρτυρίας, τα queer studies και την ευρύτερη πολιτισμική ιστορία και γίνονται έτσι διεπιστημονικές και πολυφωνικές.

Δεν λείπουν, βέβαια, από τον τόμο κείμενα τα οποία επικεντρώνονται στη μελέτη της αισθητικής συγκεκριμένων ταινιών – όχι, όμως, μέσω μιας στενά

φορμαλιστικής οπτικής. Ένα εξ' αυτών, της Ιουλίας Μέρμηγκα, αφορά στο έργο *Η τιμή της αγάπης* (1984), της Τώνιας Μαρκετάκη. Η Μέρμηγκα αναδεικνύει με έναν άρτιο επιχειρηματολογικά συλλογισμό την οργανική συναρμογή (στη συγκεκριμένη ταινία) των πολιτικών διακυβευμάτων που θέτει η Μαρκετάκη και των αισθητηριακής τάξης ποιημάτων μέσω των οποίων η ταινία επικοινωνεί τα διακυβεύματα αυτά. Η ανάλυση που αναπτύσσει η Μέρμηγκα, και που προτείνεται από την ίδια ως παράδειγμα για μια περισσότερο υλιστική και ενσώματη σημειωτική προσέγγιση (όπως γράφει χαρακτηριστικά) του ελληνικού κινηματογραφικού αρχείου, τολμώ να πω ότι συγγενεύει με ορισμένες παρατηρήσεις του Jacques Rancière. Εννοώ τις παρατηρήσεις του εκείνες που βλέπουν την τέχνη και την πολιτική να βρίσκονται σε μία συστοιχία, καθώς και οι δύο κατασκευάζουν «υλικές αναδιαρθρώσεις σημείων και εικόνων, σχέσεις μεταξύ του τι βλέπουμε και τι λέμε, μεταξύ του τι κάνουμε και τι μπορούμε να κάνουμε» (Rancière 2012 [2000]: 71–72). Τονίζω αυτή τη συγγένεια, καθώς θεωρώ ότι η σημερινή τρίτη φάση της ιστοριογραφίας, που προαναφέρθηκε, μπορεί να αντλήσει χρήσιμα ερμηνευτικά εργαλεία από τέτοιου είδους θεωρητικές γειτνιάσεις.

Στη φάση αυτήν της ιστοριογραφίας, που προσιδιάζει σε ένα εν προόδω έργο, φαίνεται, συν τοις άλλοις, να διεκδικείται πια ευθέως το να λάβουν την ορατότητα που τους αναλογεί και οι γυναίκες που δεν είναι μπροστά στην κάμερα. Και σε αυτό το μήκος κύματος, ο Νίκος Βασιλόπουλος προβαίνει σε μία συμπυκνωμένη χαρτογράφηση (με αφορμή τον αποκλεισμό της Φρίντας Λιάππα από τα Κρατικά Βραβεία του 1992) περιπτώσεων στις οποίες το γυναικείο βλέμμα προσέφερε πολύτιμο έργο σε επίπεδο σκηνοθεσίας, παραγωγής και κριτικού λόγου – περιπτώσεων οι οποίες συχνά αποσιωπήθηκαν.

Στο σημείο αυτό θέλω να διευκρινίσω ότι ενδεικτικά στέκομαι σε ορισμένα μόνο από τα δοκίμια του τόμου, το εύρος των οποίων τόσο από άποψη θεματικών όσο και από άποψη μεθόδων δεν είναι εφικτό να σχολιαστεί πλήρως στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου. Αν κάτι χρειάζεται, όμως, ιδιαιτέρως να τονιστεί εδώ, αυτό είναι η διάσταση της *διακειμενικότητας*, που ως τρόπος ερμηνείας βρίσκεται στο υπόστρωμα των περισσότερων δοκιμίων του βιβλίου και λειτουργεί σαν αδιόρατος συνεκτικός ιστός μεταξύ τους.¹ Εννοώ ότι στα περισσότερα δοκίμια τα εκάστοτε αντικείμενα εξέτασης αναδεικνύονται ως κόμβοι στις μεταβάσεις μεταξύ πλείστων σημειωτικών συστημάτων ή/και κοινωνικών πρακτικών. Έτσι, παραδείγματος χάριν, στο κείμενο του Δημήτρη Παπανικολάου συγκεκριμένες ταινίες γίνονται ορατές στις διασταυρώσεις των διαδρομών ορισμένων σκηνοθετών με δρόμους που έρχονται από το πεδίο της λογοτεχνίας, ενώ από την άλλη, σε έργα του Άρη Αλεξάνδρου ή της Άλκης Ζέη εντοπίζονται κινηματογραφικοί αφηγηματικοί μηχανισμοί. Αλλά και στο κείμενο του Φοίβου Καλλίτση οι αναπαραστάσεις της πόλης σε ταινίες των τελευταίων

¹ Σχετικά με την έννοια «διακειμενικότητα» βλ. Julia Kristeva (1984 [1974]: 59–60 και 1980: 36–38).

είκοσι ετών διαβάζονται στην εγκάρσια τομή του νεοφιλελεύθερου εκσυγχρονιστικού λόγου με τις ριζικές πολεοδομικές αναδιευθετήσεις που μετασχηματίζουν πλήρως την αστακή εμπειρία στην Αθήνα του 21ού αιώνα.

Κλείνοντας τη συνοπτική αυτή επισκόπηση, χρειάζεται να επισημάνω ότι στο δεύτερο μέρος του βιβλίου παρουσιάζονται οι σαράντα μία ταινίες του προγράμματος *Χώρα, σε βλέπω*, οι βασικοί συντελεστές των ταινιών, οι θεματικές τους, τα βραβεία που απέσπασαν, καθώς και ένας σύντομος σχολιασμός. Στο τμήμα αυτό του βιβλίου, στο οποίο καταγράφεται το ποιες είναι οι ταινίες που ψηφιοποιήθηκαν και προβάλλονται, αποτυπώνεται την ίδια στιγμή (μέσα ακριβώς από την ίδια την παράθεση των ταινιών) και κάτι ακόμα το οποίο αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα πλεονεκτήματα του βιβλίου. Αποτυπώνεται το ότι το εγχείρημα *Χώρα, σε βλέπω* έχει επίγνωση του γεγονότος ότι η ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου δεν είναι μια υπόθεση που αφορά τόσο το παρελθόν καθαυτό. Εννοώ ότι, καθώς η διάσωση και προβολή συγκεκριμένων ταινιών βασίζεται εκ των πραγμάτων σε μια χειρονομία επιλογής, η ίδια η ύπαρξη αυτού του τμήματος του βιβλίου (το περιεχόμενο του οποίου αποκλίνει από οποιοδήποτε προϋπάρχον κανονιστικό πλαίσιο) καθιστά σαφές ότι η επιλογή που έχει γίνει αντανακλά, σε έναν βαθμό, τις διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στην κινηματογραφική κοινότητα τού σήμερα. Το *Χώρα, σε βλέπω*, ενόσω αρχειοθετεί, δεν «τακτοποιεί» τα όσα έχουν ήδη συμβεί. Μάλιστα, θα έλεγα ότι, με τις μεθόδους που δοκιμάζει, φαίνεται να κοιτάζει μπροστά. Άλλωστε, το αρχείο, όπως σημειώνει ο Jacques Derrida, ήταν πάντα μία εγγύηση, και όπως κάθε εγγύηση, ήταν μια εγγύηση για το μέλλον (1996 [1995]: 29, 33–34, 36, 79).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Derrida J. (1996 [1995]), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Σικάγο: The University of Chicago Press.
- Kristeva J. (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Οξφόρδη: Blackwell.
- Kristeva J. (1984 [1974]), *Revolution in Poetic language*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Rancière J. (2012 [2000]), *Ο Μερισμός του Αισθητού. Αισθητική και Πολιτική*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.