

«ΜΑΗΣ '36», του Τάσου Ψαρρά, 1977.

## ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ: ΜΙΑ ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ

### Ι. Όταν η Ιστορία απουσιάζει

Η απόπειρα για μια βιαστική έρευνα πάνω στη σχέση ελληνικού σινεμά και Ιστορίας δεν θα είχε να αντιμετωπίσει σοβαρές δυσκολίες. Η εξήγηση γύρω από τους λόγους που θα οδηγούσαν με ασφάλεια τον ενασχολούμενο με το θέμα σε γνωστά και κοινότοπα συμπεράσματα είναι ευνόητη: η ελληνική έβδομη τέχνη *δεν διαθέτει αξιόλογη ιστορία* για να μπορούμε να αναφερόμαστε σε περίπλοκα προβλήματα και σχέσεις όσον αφορά τη θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος που εξετάζουμε.

**Τάσος Γουδέλης**

Κριτικός Κινηματογράφου

Όταν ο ευρωπαϊκός και υπερταλαντικός κινηματογράφος, στα τέλη του περασμένου αιώνα, συλλάβει τα πρώτα γράμματα του λεξικολογίου του, ο ελληνικός ήταν αγέννητος.

Στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού, στη συνέχεια, που η θεματολογία και αισθητική των ταινιών σε Ανατολή και Δύση διευρύνονταν και ξέφευγε από τον (ποιητικό) πρωτογονισμό των εφευρετών της φιλικής γλώσσας (Λυμπερ, Μελιές, Χέιγουορθ, Πόρτερ κλπ.) προς περισσότερα σύνθετα κατευθύνσεις (Γκρίφιθ, Τσάπλιν, σκανδιναβικό, ιταλικό, σοβιετικό και γερμανικό σινεμά), η εγχώρια παραγωγή βρισκόταν εν σπαραγγίσι, τόσο τεχνικά όσο και εκφραστικά.

Έχει κατηγορηθεί η κοινωνιολογική μέθοδος στην εξέταση του φαινομένου ελληνικού κινηματογράφου, όσον αφορά τις πρώτες δεκαετίες της ζωής του, ως μία ήκιστα αποτελεσματική μέθοδος. Κατά τη γνώμη μου, εντελώς άδικα. Το πολιτισμικό εποικοδόμημα της χώρας μας στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα βρισκόταν σε άμεση και πλήρη εξάρτηση από τις οικονομικές και ιδεολογικές παραμέτρους, που χαρακτηρίζαν κάθε χώρα με μισοφροδοσιακές δομές και περιφερειακό χαρακτήρα ανάπτυξης. Πλείστες όσες πολιτικές και οικονομικές μελέτες έχουν γραφεί γύρω από το καθυστηρημένο ελληνικό μοντέλο κατά τον περασμένο αιώνα και ... αυτόν που διατρέχουμε. Διαλεκτικές, δομικές και άλλες οπτικές έχουν επιστρατευθεί για τη διαλεύκανση του «αστυνομικού μυστηρίου» που τυλίγει, για ορισμένους ακόμα, τις αιτίες καθυστηρήσεως της κοινωνίας μας στα διάφορα επίπεδα της. Τουρκοκρατία, μη αστική ολοκλήρωση, μητροπολιτικές εξαρτήσεις, εθνικοαπελευθερωτικές εμπλοκές, ιδεολογικό δίχασμό, σπιθοδρομικές παραγωγικές σχέσεις: ιδού, με τηλεγραφικό τρόπο, το ανθυγιεινό περιβάλλον, όπως έχει περιγραφεί από τους ειδικούς, εντός του οποίου το πολιτισμικό φως μοιραία φυτόζωοσε (και φώτοζωε).

Σ' αυτούς τους παράγοντες εάν προσθέσουμε και την αυταρχικότητα της διοίκησης, το σκηνοικό ολοκληρώνεται. Ο κινηματογράφος, αλαζονικό προϊόν του νεαρού και δυναμικού βιομηχανικού πολιτισμού, ήταν –κάτι παραπάνω από– φυσικό να μη μπορεί να ανταχθεί και να εξελιχθεί στο καχε-

κτικό υλικό και πνευματικό σώμα της χώρας μας, στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Πάμπωχη τεχνικά και αισθητικά η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή ώς τη δεκαετία του 1960, δεν είναι σε θέση να ανταγωνισθεί, έστω και αναδρομικά, τις καλλιτεχνικές προτάσεις του ξένου κινηματογράφου.

Η τέχνη της κινούμενης εικόνας χρειάζεται τις πολυτέλειες ενός πολιτισμού. Διαφορετικά δεν θα κατορθώσει να διατυπώσει στο ατομικό και συλλογικό επίπεδο αιτήματα, φαντάσματα, επιθυμίες, ψυχώσεις και άλλα «σύνδρομα» ενός (ανεπτυγμένου) κοινωνικού όλου. Από τη φύση της δε μαζί με μέσο ψυχαγωγίας, είχε πάντα ανοιχτό διάλογο με την Εξουσία. Επαναστάσεις και ολοκληρωτισμοί θέλησαν να την προσεταιρισθούν για την ταχύτατη και εύκολη διεκπεραίωση του λόγου τους στις μάζες. Εάν το θίβιλο μπορεί να μείνει για καιρό στο ράφι επειδή διαθέτει ένα βραδυπλεγμένο υρολογιακό μηχανισμό, το σινεμά δεν αναμένει την ανακάλυψη από το κοινό, ηγναιέει σ' αυτό με τη δύναμη της εικόνας του (προλαβαίνοντας τις επιθυμίες του σήμερα, θα πρόσθετα). Η ελληνική πολιτική εξουσία από τα νηπιακά κιόλας θήματα του εγχώριου σινεμά έδειξε ότι ήθελε να το εντάξει στους ιδεολογικούς μηχανισμούς της και να συντάξει μέσω αυτού οπτικά την «επίσημη Ιστορία». Αλλά μη διαθέτοντας οργανωμένο σύστημα αξιών, όντας η ίδια αντανάκλαση των καθυστηρημένων κοινωνικών δομών, υπήρξε ανίκανη να εκμεταλλευθεί, έστω και για λόγους προπαγανδιστικούς σε πολλές περιπτώσεις, την εμπέδεια της μεγάλης οθόνης. Έτσι λειτουργήσε απλά λογοκριτικά, απαγορεύοντας τις περισσότερες φορές την οπτική αποτύπωση της συγκυρίας ή την αναδίφηση του παρελθόντος από τον κινηματογράφο. Η προπολεμική αλλά και μεγάλο τμήμα της μεταπολεμικής παραγωγής δεν έχει να επιδείξει σπουδαίο ιστορικό ή έστω αρχαιολογικό. Όπως προκύπτει, λοιπόν, η έβδομη Τέχνη στον τόπο μας εισέπραξε την καθυστέρηση σ' όλα τα επίπεδα του πολιτισμικού γίγνεσθαι.

*Ελληνικός κινηματογράφος και Ιστορία* είναι το θέμα αυτού του άρθρου. Θα μπορούσε όμως να τιτλοφορείται η ανάλυση που επιχειρείται και ως: *η Ιστορία εναντίον του ελληνικού κινηματο-*

*γράφου*. Τουλάχιστον όσον αφορά την πρώτη πεντηκονταετία της ζωής του τελευταίου.

Όταν καταπναιεται κανείς με το ζέλουο ιστορίας και ελληνικό σινεμά, γνωρίζοντας πολλές από τις μελέτες ξένων θεωρητικών για την πλούσια σχέση μεγάλης οθόνης και Ιστορίας, σε παγκόσμιο επίπεδο, και τις ιδιαίτερες πτυχές του θέματος που έχουν διερευνηθεί εξ αφορμής του άφθονου υλικού τους (αλλά και τα αδιέξοδά τους για τον ίδιο λόγο), νιώθει ευνοημένος από πλευράς υποχρεώσεων... Εν προκειμένω, το προς εξέταση αντικείμενο τίθεται, εκ των πραγμάτων, από άποψη μεθοδολογικής ανάλυσης σε μία θάση εξαιρετικά σχηματική, τουλάχιστον όσον αφορά την πρώτη περίοδο του ελληνικού σινεμά (δηλαδή από τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 1900 ως το 1945), ελλείψει φαινομένων. Το χρονικό αυτό τόδο προσφέρεται σε μια γονδρική κοινωνιολογική ανάλυση των σχέσεων κινηματογράφου και ελληνικής πραγματικότητας και κατ' επέκταση της «ουνομιλίας» του πρώτου με την Ιστορία. Η δεύτερη περίοδος (από το 1945 έως το 1967) έχει να επιδείξει περιορισμένους τίτλους ταινιών σχετικών με το θέμα που εξετάζει αυτό το άρθρο, και η τρίτη και τελευταία φάση της προετίας του εγχώριου σινεμά (1967 και εντεύθεν) παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αφού σ' αυτή συναντάμε εκτός των άλλων και ένα σκηνοθέτη (τον Θ. Αγγελόπουλο) που συνδέει το πιο σημαντικό μέρος του έργου του με την ελληνική ιστορία.

## II. Πρώτη περίοδος (1908-1945):

Ο ελληνικός κινηματογράφος όχι μόνο δεν καθάρωσε, κατά την πρώτη εικοσαετία του 1900, να εμπλουτίσει τη θεματολογία του και να βίσει τη συγκυρία και το ιστορικό παρελθόν αλλά δεν ήταν και έτοιμος να λύσει πρωτοβάθμια προβλήματα άρθρωσης της γλώσσας του μέσου. Η απουσία στοιχειώδους υποδομής, η έλλειψη κουλτούρας των ανθρώπων της συντεχνίας, η γενικότερη αμάθεια, οι πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές και οι πόλεμοι δεν χάριζον βέβαια στη νέα τέχνη της κινούμενης εικόνας ιδανικές συνθήκες ανάπτυξης. Οι έντονες εθελούσιες ιδεολογικοποιή-

σεις, οι οποίες εκφράζονται με προωρινές και φανατικές συναινεσίες Εξουσίας και λαού-οπαδού, εμπόδιζαν οποιαδήποτε ρήξη από την οποία θα μπορούσαν να γεννηθούν προβληματισμοί στο εποικοδόμημα. Η Διοίκηση έχει ελεύθερα τα χέρια και στις πνευματικές επιλογές. Απαγορεύει ακόμα και την απλή «φωτογράφηση» μιας πλευράς της πραγματικότητας, όπως π.χ. *Το ανάθεμα* (1916), ένα εντελώς σχηματικό φιμ-ζουρνάλ που γύρισε ο εφ Ουγγαρίας οπερατέρ Ζόζεφ Χεπ για τα γεγονότα του Διαχασμού από τη σκοπιά των «Κωνσταντινικών». Η Πολιτεία απαγορεύει αμέσως την προβολή του με πρόχημα την προστασία της δημόσιας τάξης και ασφάλειας, διωννας τη χαρακτηριστή βολή στο «στρατευμένο» αυτό φιμ-επικαιρών, το πρώτο και τελευταίο της περιόδου που εξετάζουμε.

Οι ευκαιρίες, λοιπόν, για απεικόνιση των ταραγμένων φάσεων του ελληνοισμού στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας μέσω της κάμερας χάνονται, την ίδια στιγμή που άλλα ευρωπαϊκά κράτη ώθούν την ιστορία στη θεματολογία των κινηματογράφων τους, κάτω από την επίδραση υπέρραξων, επαναστάσεων και κοινωνικών αναταραχών, είτε με άμεσο τρόπο (βλ. Σοβιετική Ένωση) είτε έμμεσα (βλ. Γερμανία και εκπροσιοισμό ή Γαλλία και αδάνγκαρντ). Αντίθετα στην Ελλάδα η ιστορία... εξορίζει τον κινηματογράφο και γίνεται δημοσιογραφικό και επιθεωρησιακό υλικό ή οελλίδες μανιφέστω και πολιτικός λόγος. Μόνον στη λογοτεχνία η ιστορία δεν απωθείται και διασώζεται ως ένα βαθμό. Η κάμερα είναι υποχρεωμένη να συλλαμβάνει ή να αναπαριστά προγραμματικά όψεις της νεοελληνικής ιστορίας. Τα ζουρνάλ γύρω από τη θριαμβευτική πορεία του ελληνικού στρατού στη Μικρά Ασία στις αρχές του '20, γυρισμένα από τους Προκοπίου και Γαζιάδη, καθώς και το *Ελληνικό θαύμα* (1921) του Δ. Γαζιάδη για τα ίδια γεγονότα, είναι προπαγανδιστικά φιλμάκια, παραγγελίες του Υπουργείου Εξωτερικών για το αρχείο του και όχι βέβαια για καλλιτεχνικά «αρχαία».

Η «έκθεση» των ιστορικών γεγονότων γίνεται συνήθως εκτός κινηματογραφικού κάδρου. Η ιστορία δεν μπορούσε να εγκατασταθεί εντός της οθόνης ένεκα του φόβου ή της ολιγοφρένειας της

Εξουσίας απέναντι στο διαπραρατικό «μάτι» του φακού. Γι' αυτό έχουμε ελάχιστα ντοκουμέντα εκείνης της εποχής από Έλληνες σκηνοθέτες. Οι μυθοποιήσεις της οσυκυρίας και του παρελθόντος έχουν γραφική μορφή: τα κωμειδύλλα, οι ψευδο-ηρωικές ταινίες και τα θουκολικά δράματα απέχουν από την ιστορική πραγματικότητα όσο και οι προθέσεις (ας ξεχάσουμε τις γνώσεις) των δημιουργών τους να αποτυπώσουν με πιστότητα τον περίγυρο. Η *Γκόλφω* του Μπαχατόρη το 1914 ή η *Μαρία Πενταγιάτσια* (1928) του Αχ. Μαδρά, ο *Οδυσσέας Ανδρούτσος* (1925) του Μανάκια και το *Λάβαρο του 1821* του Λελούδα την ίδια περίοδο θυμίζουν φιλαρκομένες σχολικές παραστάσεις σκηνοθετημένες από απαίδευτους δημοδιδασκάλους. Τα ανιστόρητα σενάρια, οι τεχνικές αδυναμίες και η ανύπαρκτη αισθητική τους δεν τους δίνει το δικαίωμα να θεωρηθούν απόγονοι π.χ. των ιταλικών επών των αρχών του αιώνα (π.χ. *Καμπρία*), που διέθεταν, αν μη τι άλλο, μια πρωτόγονη ειρατικότητα. Μυθοποίηση (της Ιστορίας) από μυθοποίηση διαφέρει τουλάχιστον οι Ιταλοί είχαν καλαισθησία και πρόσφεραν την Ιστορία ως *θέμα* (λίγα χρόνια πριν από τη χολλυουντιακή έκρηξη του '20), στοιχείο που μάταια αναζητεί κανείς στον ελληνικό κινηματογράφο, ακόμα και σήμερα.

Οι «αξίες» του Ελληνοισμού: αρχαιότητα, Βυζάντιο, 1821. Μεγάλη ιδέα παρουσιάζονται μέσα από το φακό των πρώτων ελληνικών ταινιών (ακούσια) γελοιογραφικά, ως κενά σχήματα και στομφώδη νοήματα, ικανά μόνο για παρελδήσεις με λάβαρα. Στις δεκαετίες όπου ο Γκρίφφιθ με τη *Γέννηση ενός Έθνους* (1914) ή η Λένι Ρίφενσταλ με τους *Θεούς των Στανιδών* (1936) παρουσιάζαν την Ιστορία ως ένα μεγαλοπρεπές ψεύδος, μέσα από την «εν θερμιά» σχέση της ιδεολογίας που υπηρέτησαν, αντιστοίχως με τη οσυκυρία, οι ελληνικές ταινίες, εκτός από το φτωχό τους πολιτικό λεξιλόγιο, είναι ανιστόρητες και για λόγους *αισθητικούς*, όπως τόνισα προηγουμένως.

Βέβαια, όμως, το σινεμά εκείνης της περιόδου, χάρη στα εξωτερικά συμπαράγοντα, ακόμα και ως «μνήμη υπανάπτυξης» διαθέτει «ιστορικό» ενδιαφέρον, δηλαδή ως πολιτισμικό προϊόν μιας συζητημένης περιόδου. Κατά τα

άλλα, τα φιμ φουστανέλας τύπου *Ο αγαπητικός της δοσκοπούλας* θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως φολκlorικές «ενδυμτολογικές» αναφορές στην ιστορία της θουκολικής Ελλάδας του περασμένου αιώνα αλλά και άλλων μακρινότερων εποχών, όπου εντελώς αληθινά συγχέονται οι ληστές με τους αρματωλούς, οι ποιμένες με τους επαναστάτες κλπ. σε μια ατελείωτη διασκεδαστική γεωγραφία επισημομένων θθών.

Οι απαγορεύσεις της Διοικήσεως, το χαμηλό πνευματικό επίπεδο των συντελεστών του ελληνοισμού κινηματογράφου στην εικοσαετία 1920-1940 αλλά και η γενικόετρα επιθυμία για απώθηση της πραγματικότητας (που ήταν οδυνηρή) οδηγούν σε μια μεταμφίσηση της τελευταίας με εξηγιασμούς και ωριοποιήσεις στα μέτρα, βέβαια, του αισθητικά υποαξιζόμενου κοινού. Μ' αυτό τον τρόπο, σημαντικά ιστορικά γεγονότα, όπως η Μικρασιατική καταστροφή, περνούν στο φόντο μελό, συμβατικών ταινιών (όπως π.χ. στην *Μπόρα - 1927*, που ήταν βασισμένη στο ομώνυμο διήγημα του Π. Νιρβάνου) με «ευτυχές τέλος». Εάν θα ήθελε κανείς οπισθοδρομήσει να εντοπίσει ταινίες «ιστορικού περιεχομένου» στη δεκαετία του '30 δεν θα σταματούσε βέβαια στην απόπειρα να γυρισθεί και φιμ-γυροεύτερην(!) από συμπατριώτες μας (*Τρεις Έλληνες από την Αμερική*, 1934) αλλά στα επικαιρα της προπαγάνδας του Μεταξά. Πολλά μέτρα φιμ, χωρίς αισθητικές επιδιώξεις, αποτυπώνουν τη μονομερή αντίληψη της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου περί οσυκυρίας... και βέβαια συνεισφέρουν στην εξεφάνιση της «αντικειμενικής» καταγραφής των γεγονότων. που –θεωρητικά– υπηρέτησαν τα ζουρνάλ και τα ντοκιμαντάρ. Τα δύο αυτά είδη σχετίζονται με την έννοια του *αυθεντικού*. Την Ιστορία δε έχουμε συνηθείσει να τη θεωρούμε ως ένα μέγεθος που συνδέεται και αυτή με την πραγματικότητα. Άρα το ντοκουμέντο, έστω και σκηνοθετημένο ή «τραβηγμένο» απλώς από έναν οπερατέρ, φαναζόμαστε, εντελώς συμβατικά, ότι ουσιαστικά Ιστορία. Όπως και να έχει το θέμα, το σημαντικό υλικό από τη Γερμανική Κατοχή και την Αντίσταση, που γύρισε αν Παπαδοπούλου και Μεγαλιδής, εάν είχε διασωθεί, θα βρισκόμαστε μπροστά σε μια ζωντανή εικόνα του παρελθόντος,

αδιαμφισβήτητης αξίας. Πολύ μεγαλύτερης εμβέλειας από τις πάσης φύσεως μυθοπλασίες γύρω από τις ιστορικές περιόδους. Θα διαφανήσουν, όμως, αρκετοί μ' αυτή την άποψη, ιδίως πιστεύουμε ότι η Ιστορία είναι κάτι φαρμαστικό και έχει ανάγκη, για να παροιασθεί, από τους ατομικούς μύθους, που ο κινηματογράφος εύκολα μετατρέπει σε συλλογικούς. Το ελληνικό σινεμά, πάντως, δεν είχε τη δυνατότητα να διαπραγματευθεί σοβαρά ως τη δεκαετία του '60 το ιστορικό υλικό με τη μια ή την άλλη καλλιτεχνική μορφή. Η λαϊκή παραφιλολογία τροφοδοτεί τη θεματολογία του αμέσως μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς. Το Αλβανικό Μέτωπο και η Κατοχή χρησιμοποιούν ως φόντο για τις επιπτώσεις φθηνού θεατρικού τύπου μελοδραματικές ιστορίες (π.χ. *Ραγιαμένες καρδιάς*, 1945, του Ορέστη Λασκου, *Αδούλαιοι σκλάβοι*, την ίδια χρονιά, του Β. Παπαμάχλη κλπ.), που επαναλαμβάνουν ανάλογες σχέσεις με την ιστορική πραγματικότητα των φιλμ της δεκαετίας του '20. Ουσιαστικές κατασκευαστικές αδυναμίες, ανύπαρκοι προβληματισμοί συνιστούν ένα γραφικό corpus ανάδοχο λόγου, την εποχή που στην γειτονική Ιταλία μεγαλουργούσε ο νεορεαλισμός.

## II. Δεύτερη περίοδος (1945-1967):

Στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '40 δεν διαταραχνομήματα, βέβαια, με αξιοσημείωτες ταινίες ιστορικού περιεχομένου. Το αφελές μελοδραματικό ύφος χαρακτηρίζει το σύνολο της παραγωγής. Η Ιστορία εισβάλλει ως διαδακτική... επιφάνεια στα όνειρα του ήρωα της ταινίας του Αλ. Σακελλάριου *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (1948), για να συνεισφέρει στο συμπληρωτικό μήνυμά της τελευταίας, ενώ η Κατοχή και η Αντίσταση εγκλιματίζονται ως απλόκοι, σχηματικοί μύθοι στις ταινίες *Τελευταία αποστολή* (1949) και *Άννα Ροδίτη* (1948) των Ν. Ταυφύρου και Μ. Γαζιάδη αντίστοιχως. Ο κατάλογος θα μπορούσε να συνεχισθεί, εάν είχε νόημα να καταγραφούν εδώ οι κακού γούστου σχέσεις του ελληνικού σινεμά με την ιστορία της δεκαετίας του '40, υπόθεση, ούτως ή άλλως, των συγγραφέων της Ιστορίας της εγχώριας μεγάλης οθόνης. Πρέπει να σημειωθεί, πά-

ντως, ότι δεν συναντάμε, εκτός του *Μαρίνου Κοντάρη* (1948) του Γ. Τζαβέλλα, σε άλλα φιλμ αναδρομές στην ελληνική ιστορία προ του '40. Οι μνήμες του πολέμου είναι ναυπές, ο εμφύλιος συνεχίζεται, Εξουσία και κοινό απωθούν το προφανές σκηνικό για διαφοροτικούς λόγους αυτή τη φορά. Η ουσία είναι ότι χάνεται πάλι η ευκαιρία για τη δημιουργία ενός κινηματογράφου άμεσου, τροφοδοτούμενου από τα νοήματα της συγκυρίας. Όσο για το παρελθόν υποκαθίσταται στην οθόνη από μία κακότεχνη μυθολογία γενικευμένων και ουδέτερων εννοιών, όπως: ηρωισμός, αυτοθυσία, φιλανθρωπία, χωρίς «επικίνδυνες» κοινωνικές αναφορές. Μόλις το 1951 γυρίζεται από τον Γ. Γρηγορίου η πρώτη ταινία που έθιγε, ως ένα βαθμό, με το «φωτογραφικό» ήθος του νεορεαλισμού, προβλήματα της εποχής της, το *Πικρό ψωμί*. Κατά τα άλλα, οι μελοδραματικές, ανούσιες ιστορίες από τη γερμανική Κατοχή λειτουργούν προσθετικά στο θεατημένο ήδη «μυθρό» του ελληνικού σινεμά. Τα *Ματωμένα Χριστούγεννα* (1953) του Γ. Ζερβού είναι μια από αυτές. Το ασφικτικό περιβάλλον που επιβάλλει η λογοκρισία εμποδίζει ένα νέο και ανήσυχο σκηνοθέτη, τον Νίκο Κούνδουρο, να προβάλλει δύο ντοκυμανταίρ για τους σεισμούς στο Ιόνιο και στη Θεσσαλία που έγιναν στις αρχές της δεκαετίας του '50. Αν και οι πρώτες δειλές, όσο και συζητήσιμες αισθητικές, προσπάθειες Ελλήνων κινηματογραφιστών της περιόδου εκείνης να μιλήσουν για την κοινωνική συγκυρία (Φρίξος Ηλιάδης, Σ. Τατασόπουλος, Γ. Τάλλας) είχαν γίνει, το ιστορικό φιλμ δεν ξεπερνά τη μετριότητα. Οι Κακογιάννης και Κούνδουρος προτίενουν αρκετά προσηγμένες για την εποχή τους «ηθογραφίες», το παρελθόν όμως είναι απαράδιστο «ταμπού». Ούτε στους *Παράνομους* (1958) του δεύτερου μπορεί να εξηγηθεί το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δρουν οι ήρωες-ληπτές. Η ποιητική φόρμα οδηγεί μάλλον σε μια γενικευμένη σφαίρα σημειομένων παρά σε συγκεκριμένες αναφορές. Η Ιστορία, άσπρη και βολή, στοιχειώνει και στις κωμωδίες. Στο *Ένας ήρωας με παντούφλες* (1956), του Αλ. Σακελλάριου, το ηρωικό βιογραφικό του απόστρατου Λογοθέτη προέρχεται κατευθείαν από τα σχολικά χειρι-

δια, ως ενοποϊός και αφελής εθνικό μνήμη. Τα βουκολικά δράματα συνεχίζουν να θυμίζουν στους εσωτερικούς μετανάστες των αστικών κέντρων ένα συγκεχυμένο παρελθόν-ντεκέρ κακότεχνο πίνακα καφενεύου (π.χ. *Αστέρω* - 1952 του Ν. Δημόπουλου, τρεις (!) *Αγαπητικοί της Βοσκοπούλας* κλπ.). Η λογοκρισία, ακοίμητη, απαγορεύει οποιαδήποτε νύξη για τις προηγούμενες δεκαετίες, διαφυλάσσοντας τα συμφέροντα της πολιτικής παρατάξεως που νίκησε στον Εμφύλιο. Καίτοι η ειοτεχνία (και όχι βιομηχανία) του ελληνικού κινηματογράφου έχει σημαντικά διευρυνθεί μεταπολεμικά, ωστόσο οι παραγωγές είναι φτωχές και η υποδομή ισχνή. Εάν στους παράγοντες αυτούς προσθέσουμε και το ήδη χρόνιο σύμδρομο της απαιδευσίας των σκηνοθετών, όσον αφορά και το ιστορικό φιλμ το παρόν και το άμεσο μέλλον του δεν κυοφορούν τίποτα. Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60, όταν το πολιτικό σκηνικό αρχίζει βαθμιαία να αλλάξει προς τα βελτίως, το εγχώριο σινεμά επηρεάζεται άμεσα. Ο Βασίλης Μάρος με την *Τραγωδία του Αιγαίου* το 1961 ... τοίμα να συρράξει πάλι ζουρνάλο του Ζ. Χει και άλλα κινηματογραφημένα στιγμιότυπα από τους Βαλκανικούς Πολέμους, τη Μ. Ασία και την Κατοχή και να κατασκευάσει ένα ντοκυμανταίρ γύρω από την περιπέτεια του ελληνισμού, με άδεια ένα «αποστασιοποιημένο» σχόλιο χωρίς πολιτική χροιά. Παρά την «ρετρό» αντίληψη του φιλμ για την Ιστορία, η καταδειξη έστω και μέρους των «οικείων κικών» θεωρήθηκε τολμηρή ενέργεια. Το ντοκυμανταίρ αυτό διεκδικεί τον τίτλο του πρώτου μεταπολεμικού ιστορικού φιλμ.

## Η αρχαιότητα

Ο προπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος προσέγγισε ελάχιστα την αρχαιότητα. Η κλασική τραγωδία δεν ήταν βέβαια, το ιδανικό θέμα για το μεγάλο κοινό, που προτιμούσε εύπεπτα μελό και ψευδοηρωικά θέματα. Οι τεχνικές επίσης αδυναμίες των φιλμ της εποχής, κυρίως στον ήχο, δεν επέτρεψαν και για πρακτικούς λόγους τη μεταφορά του αρχαίου λόγου στην οθόνη.

Παρ' όλ' αυτά, η Dag Film των αδελφών Γαζιάδη το 1927 φιλμά-



«Ο Θίασος», του Θ. Αγγελόπουλου, 1974.

ρει την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου κατά τη διάρκεια των Δελφικών εορτών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού. Δύο χρόνια αργότερα ο Δ. Μερabίδης, παίρνοντας υλικό από την ταινία των Γαζιάδη και γυρίζοντας συμπληρωματικά μέρη σε ειδικά ντεκόρ στο Παναθηναϊκό Στάδιο, γυρίζει τον δικό του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Η απουσία συγχρονισμένου ήχου και εικόνας, τα χάρτινα, ογκώδη ντεκόρ, η υπονόμευση του τελετουργικού χαρακτήρα της κινησιολογίας των πρωταγωνιστών και του χορού κατά την εγγραφή στο θεόβουλο φιλμ, δεν αφήνουν πολλά περιθώρια σε σοβαρής κριτικής αποτίμησης των δύο αυτών ταινιών.

Το 1931 ο Ορέστης Λάσκος θα γυρίσει το περιλάλητο μυθιστόρημα του 4ου αιώνα μ.Χ. Το κατά *Δάφνιν και Χλόην* του Λόγγου με τον τίτλο που είχε καθιερωθεί από τις εκλαϊκευμένες εκδόσεις του, *Δάφνης και Χλόη*. Ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει το θέμα του με πρωτότυπες για την εποχή λυρικές εικόνες, τονίζοντας μέσα από την άψογη φωτογραφία του Δ. Μερabίδη την πλαστικότητα των σωμάτων και του φυσικού τοπίου. Ως τις *Μικρές Αφροδίτες* (1963) του Νίκου Κούνδουρου—οι οποίες κινούνται και αυτές στο ίδιο περίπου λυρικό κλίμα—η ποιητική χάρη και αφέλεια της ταινίας ήταν ασυναγώνιστη. Οι δύο αυτές ταινίες συναντούν

το βουκολικό ελληνικό τοπίο και αξιοποιούν τα αφηρημένα, συμβολικά πρόσωπά τους χωρίς γραφικότητα. Ο Κούνδουρος, με το ήθος μιας πιο εξελιγμένης γραφής, πλησιάζει τους μικρούς ήρωές του με έντονο ερωτισμό, τονίζοντας και την ενστικτώδη πλευρά τους.

Ανάμεσα στο *Δάφνης και Χλόη* και στην *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα, που γυρίστηκε το 1961, μεσολαβούν τριάντα ολόκληρα χρόνια. Σ' αυτό το διάστημα δεν υπάρχουν περιθώρια για μεταφορά αρχαίου δράματος στην οθόνη και θεματολογία που έχει σχέση με την αρχαιότητα, γιατί θεωρούνται από τους παραγωγούς αντιεμπορικά. Το κοινό προτιμάει ται-



νίες-πρότυπα του ξένου κινηματογράφου και σύγχρονους ήρωες.

Η μεταφορά της Σοφοκλείας τραγωδίας στην οθόνη από τον Γ. Τ. δεν ακολούθησε κατά γράμμα τη θεατρική αντίληψη της γερμανικής Σχολής του Ράινχαρτ, πολύ διαδεδομένη την εποχή εκείνη, αλλά προσπάθησε ν' αποδώσει το αρχαίο κείμενο μ' ένα λιτό, κινηματογραφικό τρόπο. Παρ' όλ' αυτά, ο απαγγελτικός στόμφος δεν απουσιάζει. Η θεατρική καθοδαιμονία, που χαρακτηρίζει τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, επιρραζει και την ταινία αυτή.

Το παράδειγμα του Γιώργου Τζαβέλλα ακολουθούν και άλλοι. Το 1962 ο Τεντ Ζάρπας θα κινηματο-

γραφήσει στην Επίδαυρο την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, που είχε σκηνοθετηθεί για το Εθνικό Θέατρο από τον Τάκη Μουζενίδη. Μια τυπική αποτύπωση σε φιλμ της θεατρικής παραστάσεως και μόνο, χωρίς άλλες προθέσεις.

Αντίθετα, η Ευριπίδεια *Ηλέκτρα* (1962) του Μιχάλη Κακογιάννη είναι ένα κινηματογραφικό έργο. Ο μύθος μέσα στο ρεαλιστικό τοπίο, με τη χαμηλόφωνη παρουσία των χαρακτήρων, αποκτά και ένα άλλο διαχρονικότερο κύρος καθώς η εικόνα πλησιάζει τα πρόσωπα από διάφορες γωνίες και καταργεί την απόσταση ανάμεσα σ' αυτά και το θεατή. Χωρίς η τραγωδία να χάνει τον βαθύτερο τελετουργικό της χαρακτήρα, μετατρέπεται σ' ένα οικείο οικογενειακό δράμα.

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών η αρχαιότητα δίνει διάφορες αφορμές στον κινηματογράφο. Η *Μήδεια*, για παράδειγμα, χαρίζει συμβολικά τον χαρακτήρα της σε σύγχρονα δράματα. Η *Επιστροφή της Μήδειας* (1968) του Τζων Κρίστιαν και η *Μήδεια '70* του Μ. Παπανικολάου εμπνέονται από την ηρωίδα του Ευριπίδη, με πολύ συζητήσιμους όμως καλλιτεχνικούς στόχους και αποτελέσματα. Σχηματικές και ανεξέλεγκτος μελοδραματισμός είναι τα κύρια χαρακτηριστικά τους.

Ο *Ιπποκράτης* και (η) *δημοκρατία* (1972) του Ν. Δαδήρα εντάσσεται στα ψευδοϊστορικά φιλμ του είδους, ενώ η *Λυσιστράτη* (1972) του Γ. Ζερβουλάκου είναι μια κοινότοπη διασκευή της κωμωδίας του Αριστοφάνη, χωρίς κινηματογραφική άποψη.

Μεταχρονικά ο αρχαίος κόσμος δεν αφήνει αδιάφορους τους κινηματογραφιστές. Ο *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* (1975), του Κώστα Φέρρη, είναι μια υπερβολικά φιλόδοξη δοκιμαχική ταινία. Με αφορμή το Αιγαίοιο κείμενο ο σκηνοθέτης δημιουργεί ένα *αντεργκράουντ* φιλμ, φορτωμένο με μυθολογικά συμβολικά στοιχεία και μορφικούς πειραματισμούς που έχουν σχέση με το ανατολικό θέατρο και τις πιο προωθημένες φορμαλιστικές αναζητήσεις του σύγχρονου κινηματογράφου.

Ο Δήμος Θεός επίσης τολμά μια μελέτη της κοινωνίας και της Εξουσίας μέσα από την... προϊστορία στο μεταίχμιο με την Ιστορία. Η *Διαδικασία* (1976) εκτυλισσεται σ' ένα φανταστικό νησί του Αιγαίου στη διάρκεια των Μινωικών χρόνων. Μέσα από μια τελε-

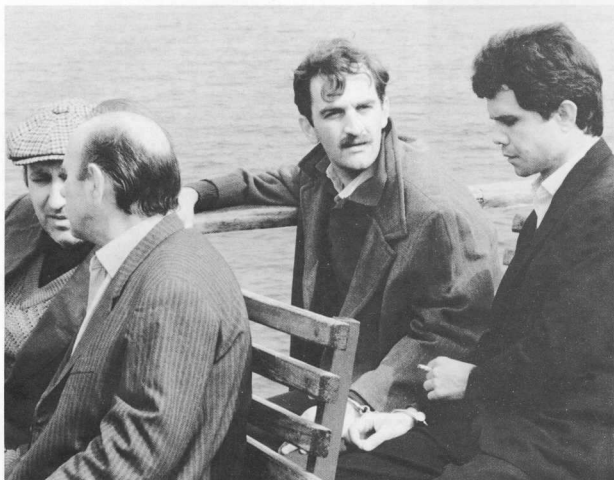
τουργική φόρμα, που χωλαίνει εικαστικά και πλαστικά, επιχειρείται η σύλληψη της μετάθεσης από ένα οργανωμένο κοινωνικό σύστημα σ' ένα άλλο. Ο δοκιμαχικός κινηματογράφος του Ζ. Μ. Στράουμπ είναι η εμφανής επιρροή στην ταινία αυτή, η οποία συντριβείται από το βάρος των υπερβολικών στόχων της.

Εάν το φιλμ *Αλέξανδρος ο Μέγας ανάμεσα στην Ιστορία και το θρύλο* (1977) του Ν. Μάτσα είναι μια σχολική εμπνεύσεως κατασκευή, την ίδια χρονιά ο Μιχ. Κακογιάννης με την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* κάνει μια δεύτερη σοβαρή προσπάθεια, μετά την *Ηλέκτρα*, να μεταφέρει το αρχαίο δράμα στα καθ' ημάς, ανοίγοντας πάλι «διάλογο» ανάμεσα στο ήθος της τραγωδίας και στις σύγχρονες αξίες. Αυτή τη φορά δεν βρίσκεται πρωτότυπες λύσεις «συνδιαλλαγής» των δύο αυτών διαφορετικών(;) κόσμων. Με ακαδημαϊκό και περιγραφικό τρόπο αναπτύσσεται το γνωστό δράμα των Ατρείδων, χωρίς νέες κινηματογραφικές προτάσεις.

Ο *Ουρανός* (1962) του Τάκη Κανελλόπουλου κρατάει την Ιστορία σε μια φαινομενικά μακρινή απόσταση, στην ουσία όμως αυτή είναι σθάλλει στο προσκήνιο ως ένα μεγάλο κακό, με τη μορφή του Πολέμου. Η Αλβανία απομυθιοποιείται και ο ουμανισμός κυριαρχεί. Για τις πολυμένες πολιτικές συνθήκες της Ελλάδας του '60 και τις νευρώσεις της Εξουσίας σχετίζεται με τα έπη, το φιλμ αυτό απετέλεσε έναν αντίλογο.

Η δεκαετία του '60 γέννησε την ταινία μικρού μήκους στον ελληνικό χώρο. Νέοι σκηνοθέτες, που δεν ήθελαν να ενταχθούν στο εμπορικό κύκλωμα παραγωγής ή που επιθυμούσαν να μεταφέρουν στην οθόνη μια «περιορισμένη» χρονική διάρκεια ιδέα τους, κατέφταναν, στο, ήδη γνωστό στο εξωτερικό, κορυ-μετράζ. Είναι γνωστό ότι σ' αυτό το «είδος» δοκιμάθηκαν τα περισσότερο σύγχρονα ονόματα του κινηματογράφου μας.

Οι *100 ώρες του Μαν* (1963) ήταν η πρώτη ταινία μικρού μήκους με πολιτικό περιεχόμενο. Ο Φ. Λαμπρινός και ο Δ. Θεός στηρίχθηκαν «εν θερμώ» στα γεγονότα της εποχής, με επίκεντρο τη δολοφονία του Λαμπράκη. Αξίζει να υπογραμμισθεί η σημασία της ταινίας, γιατί η προβληματική της δεν εξαντλήθηκε σε μία *αναπαράσταση* της Ιστορίας αλλά στράφηκε στην



«Πέτρινα Χρόνια», του Παντελή Βούλγαρη, 1984.

αποτύπωση της «ζωντανά», έστω και μέσα από το φίλτρο της ιδεολογίας των δημιουργών της. Η πραγματικότητα ήταν αυτή που καθόρισε σημαντικά το αισθητικό αποτέλεσμα.

Ο *Διαγμός* (1965), του Γ. Γρηγορίου, είναι μία ταινία μεγάλου μήκους που θίγει με μελοδραματικά κλισιά δύο μελανές σελίδες της νεότερης ελληνικής Ιστορίας: Τη Μικρασιατική καταστροφή και την Κατοχή. Αντίθετα, η *Προδοσία* (1965), του Κ. Μανουσάκη, «θυμάται» καλές στιγμές του ανατολικού αλλά και του αμερικάνικου πολεμικού δραματικού φιλικού με οικονομία εκφραστικών μέσων ξεφεύγει από τη ρητορεία που συναντάμε σε ανάλογα ελληνικά στάνταρντ της εποχής, με θεματολογία βασισμένη στην Κατοχή και σε συνειδησιακά θέματα. Το φίλμ *Τον παλιό εκείνο καιρό* (1965), των Κ. Κωνιτσιώτη και Αλ. Σακελλάρου, υποτίθεται ότι ανατρέχει κριτικά στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, ενώ

η αδυναμία του να σχολιάσει εύστοχα το φαιδρό θέμα που δείχνει δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ακούσια ομολογία μιας προσομείωσης. Το αληθοφανές ιστορικό πλαίσιο και οι χαμηλοί τόνοι χαρακτηρίζουν το *Μπλόκο* (1965) του Άδ. Κύρου. Η γερμανική Κατοχή και η Αντίσταση δίνουν το υλικό για μια περιπέτεια στο ύψος των ανατολικοευρωπαϊκών ταινιών του είδους. Από ένα τόσο εκλεκτό θεωρητικό, όπως ήταν ο Άδωνις Κύρου, θα περίμενε κανείς μία πιο σύνθετη ματιά πάνω στην Ιστορία.

Στη μικρού μήκους ταινία *Περιπτώσεις του Όχι* (1965), εξάλλου, των Α. Παπαστάθη και Δ. Αυγερινού, το ίδιο σκηνικό του προηγούμενου φιλμ αξιοποιείται με φωτογραφίες εποχής και συμβολικές αναφορές στο παγωμένο πολιτικό και ηθικό status της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας.

Μέσα σ' ένα κλίμα σχετικής ιδεολογικής ελευθερίας οι κινηματογραφιστές στα μέσα της δεκαε-

τίας του '60 προσπαθούν να αρθρώσουν ένα λόγο επάνω στην Ιστορία και στη ζέουσα συγκυρία. Ο *Ελευθέριος Βενιζέλος* (1965) της Λ. Κουρκουλάκου είναι ένα σχηματικό ντοκιμαντάρι για την προσωπικότητα του Έλληνα πολιτικού και μία άμεση συνηγορία για την κοινοβουλευτική δημοκρατία, που δεν εμπόδιζε, βέβαια, αργότερα τη Χούντα να επιτρέψει την προβολή της, μια και ο Ελ. Βενιζέλος, ως πολιτικό σύμβολο, υπερνικούσε τις ιδεολογικές προκαταλήψεις. Απόδειξη ίσως και της άχρωμης προσέγγισης της Λ. Κ. στο θέμα της: Όπως και να κριθεί το φαινόμενο, την εποχή εκείνη (1965) η Εξουσία προσέταυτε ιδέες και έννοιες του πολιτικού της οπλοστάσιου με υστερικό τρόπο. Έτσι η καχυποψία διαβάτιζε, με την πρώτη ευκαιρία, οποιαδήποτε καλλιτεχνική κατάθεση, έξω από τις σταθερές του κατεστημένου, ως πολιτικά επιλήψιμη, γεγονός που τροφοδοτούσε με εξωαισθητικές



«HAPPY DAY», του Παντελή Βούλγαρη, 1975.

εγγραφείσει ένα έργο και το έκανε γνωστό παρά τις όποιες εκφραστικές του αδυναμίες, διαφημιζοτάς το ακούσια.

Εάν αυτό συνέβη με τον επετειακό *Βενιζέλο*, η εντελής αντίθετη αντιμετώπιση, δηλαδή η κρατική υποστήριξη προς τους *Ξεχασμένους ηρώες* (1966), των Ν. Γαρδέλη και Τζέημς Πάρις, δεν οδήγησε το φιλμ στην εμπορική επιτυχία. Στην περίπτωση αυτή, εξάλλου, δεν έχουμε να κάνουμε με ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα: οι ηρωισμοί και οι ιστορικές σχηματικότητες που περιείχε, συν την κακή απομίμηση χολλυουντιανών πολεμικών ταινιών γύρω από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, δεν συνεισέφεραν, θέβαια, στο ελάχιστο στην αναβάθμιση των φιλμ του «είδους». Στον αντίποδα το *Με τη λάμψη στα μάτια* (1966), του Πάνου Γλυκοφρύδη, θυμίζει μεσαία ρωσικά πολεμικά δράματα, με στέρεα δομή. Στα φιλμ *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1966) και *Ανοιχτή επιστολή* (1967), των Ρ. Μανθού-

λη και Γ. Σταμπούλοπούλου αντίστοιχως, η ατομική ιστορία των ηρώων τους κατατίθεται ως ένα συλλογικότερο δράμα. Ο φακός, για πρώτη φορά, παρακολουθεί με φλας-μπακ την αληθοφανή διαδρομή των προσώπων σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον, υιοθετώντας έναν άλλο λόγο απ' αυτόν που πρότεινε ως τότε η Εξουσία ως μοντέλο για την αναπαράσταση της Ιστορίας. Μία πειστική ηθογραφία προσώπων και τοπίων της ελληνικής γεωγραφίας δείχνει ο Αλέξης Δαμιανός με το *Μέχρι το πλοίο* (1966), από τις αρχές του αιώνα ως την εποχή της ταινίας, εκμεταλλευόμενος μια κεντρική ιδέα που θίγει ένα κρίριο χαρακτηριστικό του ελληνισμού: τη μετακίνηση. Ο σκηνοθέτης προτιμάει με τα οικεία πρόσωπα και τους καθημερινούς χώρους να εγγραφεί τα αποτελέσματα μιας αθεάτης και όμως έντονα αποτυπωμένης παντού Ιστορίας που εξορίζει τα υποκείμενά της. Το *Κιέριον*

(1967), τέλος, μέσα από μια πολύ ενδιαφέρουσα αστυνομική-νουάρ φόρμα, δίνει την αφορμή στον Δ. Θέο να αναφερθεί στην πολιτική συγκυρία με δυναμικούς συμβολισμούς και μεταφορές.

### III. Τρίτη περίοδος (1967 μέχρι σήμερα):

Τα κακότεχνα μελό και οι πολεμοκάπηλες ιστορίες συνεχίζουν να προστίθενται στο θεβαρμένο ήδη σώμα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, που η θεματολογία της αναφέρεται στο συλλογικό παρελθόν. Το 1968, παρ' ό'λ' αυτά, γυρίζεται από τον συγγραφέα Ιάκωβο Καμπανέλλη μία αξιόλογη σπονδυλωτή ταινία, το *Κανόνι και το αηδόνι*, με σατιρικές και ατμοσφαιρικές πινελιές, γύρω από την Κατοχή και το Κυπριακό. Ομαδικά και ατομικά πορτρέτα φιλοτεχνούνται με βάθος και προσοχή, ενώ στη συνολική





«1922», του Νίκου Κούνδουρου, 1978.

εντύπωση θαράινει ένα στοιχείο κλασίγελου, απόρροια της κωμικοτραγικής περιπέτειας του σύγχρονου ατόμου με την Ιστορία. Η δικτατορία των συνταγματάρχων ενισχύει το μοντέλο της επετειακής, ιστορικής ταινίας που, είτε έχει ως θέμα της την Αλβανία είτε το 1821 ή την αρχαιότητα, είναι το ίδιο πομπώδης και κιτς. Κύριος εμπνευστής και παραγωγός των περισσότερων φιλμ του

είδους είναι ο Τζέημς Πάρις. Ας θυμηθούμε ενδεικτικά τίτλους, εύγλωττους ως προς το περιεχόμενο που εκπροσωπούν: *Όχι* (1969) του Ν. Δαδήρα, *Μια γυναίκα στην Αντίσταση* (1970) του Ν. Δημόπουλου, *Παπαφλέσσας* (1971) του Ερ. Ανδρέου, *Ιπποκράτης και Δημοκρατία* (1972) του Ν. Δαδήρα, *Ο τελευταίος των κοιμητατζήδων* (1972) του Γ. Γρηγορίου κλπ. κλπ.

Η παρουσία του Θόδωρου Αγγελόπουλου την περίοδο αυτή ζωογονεί τον εγχώριο κινηματογράφο και επηρεάζει την εξέλιξη του. Μετά την *Αναπαράσταση* (1970), την πρώτη μεγάλο μήκους ταινία (που συνεχίζει μέσω αυτής το ταξίδι του Δαμιανού, από την αντίστροφη όμως πλευρά, για την αναψήλαψη του σύγχρονου ελληνικού τοπίου), γυρίζει το 1972 τις *Μέρες του '36*. Στο φιλμ αυτό,



που έχει τη μορφή πολιτικού θρίλλερ, ο σκηνοθέτης μιλάει μεταφορικά για τη δικτατορία των συνταγματαρχών μέσα από δαιδαλώδεις αναπαραστάσεις θεατρικού τύπου και αποστασιοποιήσεις στο ύψος του σινεμά του Μ. Γιάντσο. Αλλά δεν αρκείται σ' αυτό. Με αναφορές στην Εξουσία της 4ης Αυγούστου, στη χρεοκοπία του κοινοβουλευτισμού, στα προβλήματα της επανάστασης,

μέσα από ήρωες συμβολικούς και διαχρονικούς χωρίς χαρακτήρα, που κινούνται ως ενεργούμενα της Ιστορίας, δημιουργεί ένα στιλπνό και άκρως στιλιζαρισμένο σύνολο που θα ζήλευαν γνωστά ξένα ονόματα του κινηματογράφου.

Την εποχή εκείνη, συναντάμε τον σπουδαίο αλλά αναξιοποίητο από τους Έλληνες σκηνοθέτες κωμικό Θανάση Βέγγο στην καλύτερη

στιγμή της καριέρας του: η ταινία του Ν. Κατσουρίδη *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση* (1971) δίνει την ευκαιρία στον πρωταγωνιστή να συμπυκνώσει τα καραγκιοζικά στοιχεία των νεοελληνικών χαρακτήρων που υποδούταν ως τότε σ' ένα ρόλο αντιπροσωπευτικό της λαοτραγικής ιστορίας του απολιτικού ανθρώπακου στην Κατοχή.

Ο Αλέξης Δαμιανός, με την *Ευδο-*



κία (1971), μιλάει για τη συγκυρία μ' ένα αποτελεσματικό και θερμό τρόπο. Η σχέση μιας πόρνης και ενός στρατιώτη, με πλαίσιο την υπό ανάπτυξη περιφέρεια της Ελλάδας των συνταγματαρχών, ερφοδοτεί εικόνες ανεξήγητες μιας σύγχρονης τραγωδίας.

(Αναγκαία παρένθεση: στο άρθρο αυτό δεν συμπεριλαμβάνεται η κυπριακή ιστορική ταινία, διότι η αξιολόγηση παρουσία της βία αδικούνταν από τον περιορισμένο χώρο).

Μετά την πτώση της χούντας η πολιτική ταινία βρίσκεται στο απόγειό της. Γκρουπ νέων σκηνοθετών, κυρίως, γυρίζουν φιλινοτοκουμένα για τα γεγονότα της Κύπρου της δικτατορίας, χωρίς ιδιαίτερες αισθητικές προτάσεις. Π.χ. *Κινηματογραφημένες στιγμές του '73* (1974) των Μανώλη Κίνο, *Μέγαρο* (1974) των Μανίτη, Τσεμπρόπουλου, *Νέος Παρθενώνας* (1975) της ομάδας των τεσσάρων κλπ. Η οσιπή που είχε επιβάλει ως τότε η Εξουσία στην ελεύθερη έκφραση οδηγεί σε μια υπερβολικά εκτόνωση των αριστέρων κινηματογραφιστών, οι οποίοι μιμνόμενοι ξένους ντοκιμανταριστές (Μαρκέρ, Ντ' Αντόνιο κ.ά.) επιχειρούν να προσεγγίσουν τη σύγχρονη ελληνική ιστορία κάτω από την ιδεολογική τους οπτική. Παρά την αμφισβητήσιμη καλλιτεχνική ποιότητα των φιλμ αυτών (εξαιτίας μιας συμπαγούς και κλειστής αντιμετώπισης της πραγματικότητας, μιας μεθόδου δηλαδή ανίκανης να πλησιάσει συνολικά τα φαινόμενα), το ντοκιμανταίρ, για πρώτη φορά στη μικρή του ιστορία, ακμάει.

Με τον *Θίασο* (1975) ο Θ. Αγγελόπουλος επιχειρεί μια συνολική αποτίμηση της γνηρώρας Ιστορίας μέσα από το «ταξίδι» ενός μπουλουκιού. Φιλόδοξο «επικό» σινεμά, που χρησιμοποιεί τη θεατρική (ανα)παράσταση, τους ιστορικούς μύθους, τη συνεχή αποστασιοποίηση από το αντικείμενο της αφήγησης, για να συλλάβει τους σύνθετους και διδακλωδείς στόχους του. Με αλληπαλές μεταφορές, με συμπεκνυμένους χρόνους που εγγράφονται σε μεγάλα πλάνα σκάνος, ο Αγγελόπουλος κινεί για μια ακόμα φορά τα άτομα συμβολικά, με «ιστορική ψυχολογία», σε μια τέρραστια μεταβαλλόμενη σκηνογραφία, που παραπέμπει σε μεγάλους σταθμούς της ελληνικής διαχρονίας. Το *Χάμπυ Ντράι* (1976) του Π. Βουλγαρη, βασισμένο στο αραϊ-

ρετικό μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Ο Λοιμός* για τα γεγονότα της Μακρονησου, κατορθώνει μ' ένα ελλειπτικό, σατιρικό και ταυτόχρονα ρεαλιστικό ύφος να «χορογραφήσει» αρκετά επιτυχημένα τα φαντάσματα του ιστορικού παρελθόντος.

Στο *Κελί Μηδέν* (1975) ο Γιάννης Σμαραγδής μεταφέρει ελεύθερα σελίδες από το ημερολόγιο του Τάσου Μήνη για το ΕΑΤ-ΕΣΑ. Το φιλμ είναι μία λιτή και ακριβής περιγραφή των ιδεολογικών και συνειδησιακών ανακατατάξεων του ήρωα, όταν η Εξουσία τον αναγκάζει να αντιμετωπίσει με σκεπτικισμό τις παραδοσιακές του αξίες. Ο Νίκος Καθουκίδης με τις *Μαρτυρίες* (1975) προτείνει ένα δυναμικό ντοκιμανταίρ πάνω στη Χούντα και στη μεταπολίτευση, από τη σκοπιά των κινητοποιήσεων εναντίον του αυταρχικού κράτους. Ενώ ο *Μάρης* (1976) του Τ. Ψαρρά αναφέρεται στον απεργιακό αγώνα των καπνεργατών της Θεσσαλονίκης του 1936 με τρόπο άγνο κινηματογραφικά, καθώς δεν αποφασίζει εάν θα επιλέξει το στιλιζάρια στο ύψος του Θ. Αγγελόπουλου ή τη ρεαλιστική αναπαράσταση. Ο Κώστας Αριστόπουλος στο *Γράμμα στον Ναζίμ Χικμέτ* (1976) αναλαμβάνει μέσα από σειρά φωτογραφιών, που αναφέρονται σε λαϊκούς αγώνες της Χίλης, της Ισπανίας, της Τουρκίας και των Αφρικανικών κρατών, καθώς και μέσα από τον λόγο (ένα γράμμα που προσπαθεί να συντάξει ο σκηνοθέτης προς τον Τούρκο ποιητή), να δημιουργήσει ένα ομμανιστικό οπτικοακουστικό σχόλιο πάνω στη σύγχρονη Ιστορία.

Λίγα χρόνια αργότερα η υπόθεση Πολκ θα απασχολήσει δύο σκηνοθέτες (Ν. Μαλλιάρη και Δ. Γρηγοράτο), που στρέφονται προς τη σύγχρονη ελληνική ιστορία με διαφορετικά καλλιτεχνικούς όρους ο καθένας τους: Ο πρώτος με το αφηγηματικό φιλμ *Υπόθεση Πολκ* (1981) επιχειρεί να αναπλάσει δραματοουργικά το κλίμα των παρασκήνιων του Εμφυλίου με ένα καθόλου πειστικό μινιοπλαστικό ύφος: ο δεύτερος, μέσα από ένα δραματοποιημένο ντοκιμανταίρ με τίτλο *Υπόθεση Πολκ στον αέρα* (1987), φιλοδοξεί να φωτίσει με νέα στοιχεία το θέμα της περιβόητης δολοφονίας του Αμερικανού δημοσιογράφου, στα πρότυπα των παλιών αναλόγων ταινιών του Φραντζέσκου Ροζί. Δεν κατορθώνει όμως να εν-

ποιήσει το ετερόκλητο υλικό του από πλευράς κινηματογραφικού ύψους. Ο Δ. Γρηγοράτος είχε υπογράψει δέκα χρόνια πριν από τον Πολκ ένα επίσημο σύνθετο ντοκιμανταίρ με τίτλο *Παράσταση για ένα ρόλο*, βασισμένο στη νεότερη ιστορία των εξαρτήσεων της Ελλάδας από τις ξένες δυνάμεις. Με θεατρικές φόρμες, σχόλια και άφθονο υλικό από παλιά επίκαιρα ο σκηνοθέτης είχε δημιουργήσει ένα χαλαρό σύνολο που λειτουργούσε συσσωρευτικά.

Τέλος, ο Νίκος Κούνδουρος με το *Μπορντέλο* (1985) δεν απέφυγε τα θεατρικά κλισιά στην προσπάθειά του να εικονοποιήσει συμβολικά σε κλειστούς, υπαρκτός, χώρους τη μετapaναστατική «τριβή» ανάμεσα στις Μεγάλες Δυνάμεις και στο ελληνικό στοιχείο. Οι *Κυνηγοί* (1977) του Θ. Αγγελόπουλου συνεχίζουν το συμβολικό ταξίδι του σκηνοθέτη τους στην πρόσφατη, τώρα, ελληνική ιστορία. Η ομάδα των αστών δεν ξέρει τι να κάνει το πτώμα ενός αντάρτη που βρισκίε ακέραιο στα χέρια. Η έννοχη συνείδηση δίνει την ευκαιρία στον Θ. Α. να αναπαρστήσει, μέσα από την ιδεολογική του εμμονή, εικόνες συγκεκριμένες μιας μάλλον αφηρημένης υπόθεσης που είναι το ιστορικό γίγνεσθαι. Και σ' αυτό το φιλμ ο θεατής ζητάει μάτια να πλησιάσει τα πρόσωπα που επιμύονα σε Ανήκουν ψυχρά στην Ιστορία.

Το 1922 (1978) του Ν. Κούνδουρου είναι μία ιδεοληπτική ταινία πάνω στη Μικρασιατική καταστροφή με «κακούς» Τούρκους και «καλούς» Έλληνες, με άφθονο κλισιά, που σήμερα η τηλεόραση πλέον τα αντιπαρέχεται με μεγαλύτερη επιτυχία.

Ο Εμφύλιος συνεχίζει να είναι σημείο αναφοράς των νέων Ελλήνων σκηνοθετών: ο Δ. Λεβεντάκης το 1978 επιχειρεί μια πρωτότυπη ταινία, τον *Εμφύλιο Λόγο*, με βάση φωτογραφικό υλικό και την τρικλεζα. Χρησιμοποιώντας στην ηχητική μπάνα εναλλάξιμες αφήμερες ή δεξιάς αποκλίσεως, ο σκηνοθέτης αποδίδει στην εικόνα το χρώμα της πύξης.

Στα ίχνη των ξένων υπεραρπαγών του παρελθόντος γύρω από προσωπικότητες της Ιστορίας, ο *Ελευθέριος Βενιζέλος* (1978) του Π. Βουλγαρη δεν αντιμετωπίζεται ως απλή φιγούρα στο προσκήνιο των πολιτικών γεγονότων. Ο Ντιντέρε, ο Λε Ρού και άλλοι σκηνοθέτες του παλιού Χόλλυγουντ ρί-

χρον τη σκιά τους στη θωμική αυτή όσα και θεαματική προσέγγιση της μορφής του αρχηγού της φιλελευθέρης παράταξης αλλά και των άλλων πρωταγωνιστών της νεότερης περιπέτειας της Ελλάδας. Παρά το συζητησιμο αισθητικό αποτέλεσμα, που θυμίζει φιγμαρισμένο ιστορικό θέατρο του Γ. Ρούσου, η ταινία αποτελεί πρόταση για μία προσέγγιση της Ιστορίας εκ των έδων, δηλαδή μέσα από τις προσωπικές «τεθλασμένες» των πρωταγωνιστών της. Στον *Μεγαλέξαντρο* (1980) του Θ. Αγγελόπουλου η Ιστορία αντιμετωπίζεται ως μία έξοχα διακοσμημένη αφηρημένη (αυτή τη φορά) σκηνή, όπου οι ήρωες εκτελούν θαυμάσια ενορχηστρωμένες κινήσεις, μιλώντας σποραδικά με συμβολικές φράσεις για την Εξουσία και την Επανάσταση. Ας κρατήσουμε ό,τι άρσε στον Κουροσθά σ' αυτό το φιλμ: τις υπέρροχες μαύρες φιγούρες των Ληστανταρών του Μεγαλέξαντρου στο χιόνι.

Ο Ν. Τζήμας στον *Άνθρωπο με το γαρούφαλλο* (1981) αντιμετωπίζει με πρόθεση αγιοποίησης την περίπτωση Μπελογιάννη, υιοθετώντας κλισέ του σοσιαλιστικού ρεαλισμού γύρω από φιγούρες της πρόσφατης Ιστορίας. Αντίθετα, ο Φώτος Λαμπρινός στον *Άρη Βελογιώτη* (1981) προσπαθεί με πολυφωνικό τρόπο να φωτίσει τη μορφή του στρατιωτικού ηγέτη του ΕΛΑΣ στο ντοκιμανταίρ αυτό, μόνο που το υλικό του (φωτογραφίες και μαρτυρίες, υπό μορφή συνεντεύξεων) δεν αξιοποιείται με πρωτότυπο τρόπο, θυμίζοντας ρεπορτάζ.

Στον *καρό των Ελλήνων* (1981) ο Λάκης Παπασάθης, μέσα από ένα «φρέσκο» που παραπέμπει στον Θεόφιλο, νοσταλγεί το ελληνικό τοπίο όπως το παραλάβαμε από τις γκραβούρες του '21, τη ληστοκρατία, τις πρωτόγονες εικόνες του Μαδρά, τις οαλιές του Γιαννάπουλου. Γύρω από ένα συγκεκριμένο μύθο, ο Α. Π. συνθέτει ένα δοξαστικό για τις αξίες του ελληνισμού χωρίς να γίνεται γραφικός. Την ίδια περίπου προληπτική αναπίσωση στην επόμενη ταινία του *Θεόφιλος* (1987), μέσα από το ποιητικό «διαταραγμένο» θέλημα του λαϊκού ζωγράφου που βλέπει την Ιστορία ως ένα εσωτερικό «θαύμα».

Στη δεκαετία του '80, την «εκρηξη» των αριστέρων κινηματογραφιστών κατά τα πρώτα μεταδικτατορικά χρόνια διαδέχεται μία νηφάλια μάλλον αποτίμηση του πα-

ρελθόντος. Ο Εμφύλιος, για παράδειγμα, αντιμετωπίζεται περισσότερο ως μία δραματική ανθρώπινη περιπέτεια παρά ως πόλεμος ιδεολογιών. Στην *Κάθοδο των εννιά* (1984) ο Χρήστος Σιοπαχάς επιμένει στα στοιχεία δράσης, με ελάχιστες παρεκκλίσεις στα πολιτικά συνθήματα, που το ομώνυμο πεζογράφημα του Θ. Βαλτινού, ούτως ή άλλως, δεν περιέχει. Η ταινία αυτή, παρά τις σχηματοποιήσεις της στο επίπεδο της ιδεολογίας, είναι μία επαγγελματική πρόταση για φιλμ ανοιχτών χώρων, όπου η Ιστορία αδρανή και αφήνει πεδίο δράσης στα πρόσωπα.

Το *Δοξόμυθος* (1987) του Φ. Λαμπρινού κινείται με αξιοθαύμαστη εικαστική αίσθηση για τα ελληνικά δεδομένα σ' έναν αδιερεύνητο εν πολλοίς ιστορικό χώρο: τα Βαλκάνια, γύρω στον 11ο αιώνα, αποτελούν ένα ανεκμετάλλευτο σκηνικό για τον εγκώριο κινηματογράφο και ο σκηνοθέτης το αξιοποιεί εξαιρετικά (παρά τα φιλολογίζοντα στοιχεία του σεναρίου) κινώντας κληρικούς και κομμικούς σ' έναν αγώνα Εξουσίας. Το κατασκευαστημένο Βυζάντιο από τις ταινίες με χλαμύδες της δικτατορίας (π.χ. *Βυζαντινή ραψωδία* και τις τηλεοπτικές εκδόσεις «ωτ-κούρβ») αποκαθίσταται με το φιλμ αυτό.

Στη δεκαετία του '80 τις νευρώσεις της Αριστεράς, όπως εκφράστηκαν αυτές στην αμέσως μεταχρονική περίοδο στο ελληνικό σινεμά σχετικά με την Ιστορία, διαδέχονται όχι μόνο πιο ανθρωποκεντρικές και ψυχογραφικές προσεγγίσεις του φαινομένου (π.χ. *Ταξίδι στα Κύθηρα*, 1982, του Θ. Αγγελόπουλου, και *Πέτρινα χρόνια*, 1986, του Π. Βούλγαρη) αλλά και αξιόλογες αισθητικές προτάσεις από την άλλη πολιτική όχθη: η *Υπόγεια διαδρομή* (1983) του Απ. Δοξιάδη αναφέρεται σ' ένα «φανταστικό» πραξικόπημα μιας δημοκρατικής κυβέρνησης... Οι ψυχώσεις και οι φαντατικές εμμονές έχουν ήδη δώσει τη θέση τους σε περισσότερο νηφάλιες αποτιμήσεις του ιστορικού υλικού, το οποίο σε τελευταία ανάλυση δεν μπορεί να διασώσει ούτε η συλλογική ούτε η ατομική μνήμη.

Η Ιστορία, μέσα από τις νέες μυθοπλασίες (βλ. *Πρωινή περίπολος* - 1987 του Ν. Νικολαΐδη και *Βιοτεχνία ονειρών* - 1990 του Τ. Μπουλέμης), συλλαμβάνεται πλέον στο μέλλον ως μία αλληγορική και κοινω-

## Greek Films and History: A Survey

T. Goudelis

A survey of the Greek historic film from the years of its first appearance (Balkan Wars) in the form of news release until the 1970's (Th. Angelopoulos and «militant» documentaries) leads to the conclusion that it has been strongly affected by the general political climate of the country.

This «kind» of film has not been especially successful before 1974, in the so-called «old», commercial cinema, due to the lack of freedom in ideological expression. Thus, the folk and anniversary-like approach and treatment of historic subjects [see, «foustanela» (= an evzone's petticoat) or war eropeia with melodramatic exaggeration] became the political instrument, which was used to prevent any deviation from the official and prevailing Authority's interpretation of the historic past. If to this major motive we add the lack of technical prerequisites of Greek film making, then we can easily explain the reasons of the disappointing quality of the Greek historic film of that period.

The intense politicization of the years following the overthrow of junta directly affected, as it was natural to happen, the historic film and resulted to a «counter attack», occasionally beyond the limits, of the politically militant film makers. In the 1980's the political-historic film is gradually loosing ground and is succeeded by more anthropocentric films which approach History in a less schematic or dogmatic way.

The relation of Greek cinema with the ancient literature has not been especially fruitful. Apart from the three pre-World War II attempts to make films on ancient Greek tragic and pastoral repertoire (two «Prometheus Bound» in the late 1920's by Gaziadis Brothers and D. Meravdis, respectively, films which were based on the staging of the play by Sikeliianos during the Delfi Festival; and «Daphnis and Chloee» in 1931 by Orestes Laskos on Loggos' script) no others can be mentioned on similar subjects. Only in 1961 G. Tzavellias shoots a film on Sophocles' «Antigone», while two films on «Electra» - the one on Sophocles' and the other on Euripides' play - have followed, directed by Ted Zarpas (a mere filming of the National Theater's performance in Epidaurus) and M. Kakogiannis, respectively.

There after, the antiquity will be represented in the movies either by «historic anniversary» films and adaptations of tragic plays during the years of the military dictatorship (e.g., «Hippocrates and Democracy») or by experimental films inspired by the ancient Greek world (e.g., «Prometheus see Theltero Prosporo» Prometheus in Second Person) in 1974 by K. Ferris, «Diadkasia» (= Procedure) in 1975 by D. Theos). In 1977 M. Kakogiannis returns to the sphere of ancient tragedy directing «Iphigenia in Aulis».