ΑΝΔΡΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η «σημειολογία» του ανδρικού και γυναικείου τύπου, που προτείνει μια ταινία ή ομάδες ταινιών, προέχει σε σημασία άλλων στοιχείων της μυθοπλασίας. Επίσης, από μια άποψη, νοηματοδοτεί με ιδιαίτερο τρόπο την περιπέτεια ολόκληρου του αφηγηματικού σινεμά μέχρι σήμερα ως προϊόντος πολιτιστικού, μέσα από τα αισθητικά στοιχεία και τα κοινωνιολογικά συμφραζόμενα του τελευταίου.

Τάσος Γουδέλης

Κριτικός Κινηματογράφου

Η εγχώρια μεγάλη οθόνη, αν και βαρύνεται με —αναπόφευκτη— καθυστέρηση σε ρυθμούς ανάπτυξης, ακολουθώντας την περιφερειακή μοίρα αναλόγων κινηματογραφιών που αντιμετώπισαν ένα υποτυπώδες έως ανύπαρκτο τεχνικό και πνευματικό υπόβαθρο, δεν ενοχοποιείται, από τη σχετική μέχρι στιγμής έρευνα, εκτός κραυγαλέων εξαιρέσεων, για πιστή αντιγραφή των κωδίκων εμφάνισης και συμπεριφοράς των ανδρικών τύπων του ξένου σινεμά.

Από αδυναμία να συναντηθεί με το πολιτιστικό τους στίγμα, για λόγους που έχουν σχέση με την ιδιομορφία της καλλιτεχνικής και κοινωνικής ελληνικής παράδοσης, ή και για τις δύο αυτές αιτίες; Ας αφήσουμε την απάντηση να πλανάται.

Κατ' αρχήν θα μπορούσε κανείς να υπογραμμίσει ως αξιοπερίεργο το θέμα: Πώς μια υπανάπτυκτη κινηματογραφία, η οποία αρχίζει στη δεκαετία του '50 να κάνει τα πρώτα ποιοτικά της βήματα, δεν έχει αφοσιωθεί στον ανενδοίαστο μιμητισμό εισαγομένων προτύπων: Μπορεί π.χ. στη δεκαετία του '30 να έγινε απόπειρα να γυρισθεί μέχρι και γουέστερν ή ο Τζαβέλας το '51 στην **Κάλπικη Λίρα** να έντυνε και να δίδασκε ορισμένους δεύτερους ρόλους χρησιμοποιώντας ως πρότυπο τις 6' κατηγορίας αμερικάνικες ταινίες της εποχής, λίγο αργότερα ο Κούνδουρος να δανείσθηκε πολλές φυσιογνωμίες των γαλλικών φιλμ του μεσοπολέμου για να σκιτσάρει τα πορτρέτα των μελών της συμμορίας στη **Μαγική Πόλη**, ο Δημόπουλος στον **Τζο τον τρομερό** να ξεκινάει από το γαλλικό και αμερικανικό αστυνομικό φιλμ της μόδας για να υποστηρίξει το «φυζίκ» των πρώων του κλπ.' παρ' όλα αυτά, ο προπολεμικός —και πρωτόγονος— εγχώριος κινηματογράφος μοιάζει να «φωτογραφίζει» κυρίως ανδρικούς τύπους από την εσωτερική κοινωνική παράδοση και συγκυρία. Την εγκυρότητα αυτής της παρατήρησης ας την διαπιστώσουμε μέσα από μια σύντομη αναδρομή στο ισχνό, ούτως ή άλλως, παρελθόν του ελληνικού σινεμά.

Γαλλικό ύφος και φολκλόρ

Στα νηπιακά της βήματα, κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, η εγχώρια, υποτυπώδης παραγωγή σαφώς «ψιττάκιζε» φιλοξενώντας έναν ανδρικό κωμικό τύπο, στα ίχνη των κομψευομένων και γραφικών κωμικών των γαλλικών στούντιο Πατέ και Γκωμόν, τον ευτραφή και κοσμικό Σπυριντιών (με ημίψηλο και φράκο).

Ο περιφερειακός αστισμός μας, διαποτισμένος από τη γαλλική κουλτούρα, δεν αρκείται μόνο στην Όπερα και στην επιθεώρηση. Προβάλλει τον κόσμο του και στη μεγάλη οθόνη. Η εικόνα του όμως είναι χλομή και θνησιγενής. Το πνευματικό σκηνικό διαμορφώνουν εν συνεχεία άλλες κοινωνικές δυνάμεις, οι οποίες θέλουν με τη σειρά τους να δουν το πρόσωπό τους μεγεθυμένο μέσα στη δυναμική των πραγμάτων. Έτσι η ύπαιθρος, μέχρι το '30 περίπου, γίνεται ο μόνιμος, σχεδόν, «ορίζοντας» των ελληνικών ταινιών, εντός του οποίου οι γνωστοί λαϊκοί ήρωες των θουκολικών δραμάτων και «του έπους του '21» θυμίζουν στην οθόνη τα ωραιοποιημένα σχολικά πορτρέτα των οπλαρχηγών. Αλλά όχι πάντα. Κάτω από το γνωστό εθνικό, πάλαι ποτέ, φέσι ορισμένων ζενπρεμιέ της εποχής —π.χ. του Κώστα Μουσούρη στην **Αστέρω** (1929)— διακρίνεται η αστική κόμμωση της εποχής αλά Ραμόν Νοβάρο ή Μωρίς Σεβαλιέ, αν θέλουμε να επιμείνουμε στις επιφανειακές επιρροές του ξένου κινηματογράφου, όσον αφορά στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των ελλήνων ηθοποιών εκείνης της περιόδου.

Στις περιπτώσεις όμως των κωμικών Μιχαήλ Μιχαήλ του Μιχαήλ και Βιλάρ, η κατάφαση σε ανδρικά μοντέλα του διεθνούς σινεμά, κυρίως στον Μαξ Λίντερ, από πλευράς φυσιογνωμικής και όσον αφορά το ήθος της συμπεριφοράς (αλλά και στον Τσάρλι Τσάπλιν εν σχέσει προς την κινησιολογία) είναι απόλυτη.

Μικρές παρενθέσεις αστικού προφίλ στην ολοσχερή, σχεδόν, επικράτηση του «φολκλορικού» τύπου ανδρός κατά τον μεσοπόλεμο: η Ελλάδα, σαφώς χωρισμένη σε «αστικά» και αγροτικά ακόμα «μπλοκ», καλλιεργεί με πρωτόγονα μέσα τη μαζική έβδομη τέχνη. Γεγονός που την υποχρεώνει να βρίσκεται στοιχειωδώς εναρμονισμένη με το πνεύμα της «αγοράς», προσπαθώντας να ικανοποιήσει το σύνολο του κοινού της που, στην πλειοψηφία του, έχει παραστάσεις από την παράδοση της υπαίθρου.

Το κοινό όμως των πόλεων δεν είναι ευκαταφρόνητο και απαιτεί τα δικά του «αστικά» είδωλα, τα οποία προέρχονται τόσο από το παγκόσμιο στερέωμα όσο και από τον στενό κοινωνικό του περίγυρο. Στο σκηνικό αυτό πρέπει να προσθέσουμε την καλλιτεχνική και ιδεολογική αδυναμία της εγχώριας παραγωγής να αποτυπώσει, με ρεαλισμό και ενάργεια, τύπους ανδρών με αντιστοιχία προς την πραγματικότητα ή να αναδείξει μυθοποιητικά, αποκλειστικά δικούς της, όπως οι άλλες κινηματογραφίες (ιταλική, σκανδιναβική, χολιγουντιανή κ.ά.).

Αυτή η αιτία, λοιπόν, γίνεται καθοριστική ενός αναπόφευκτου φαινομένου: ενώ οι φιγούρες των ελλήνων, ανδρών ηθοποιών εκείνων των χρόνων σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να θεωρούνται πιστά αντίγραφα υπαρκτών μοντέλων του κοινωνικού μας χώρου (αν και σε ορισμένες περιπτώσεις η «θεωρία» τους παραπέμπει σε ένα είδος ιθαγενούς γόητα, **ερζάτς** όμως ξένων μοντέλων) και δεν διαθέτουν πρωτοθάθμια λάμψη, εντούτοις δημιουργούν ένα ρευστό, καθαρά ελληνικό τύπο μέσα στη... σχιζοφρένειά του. Ένα σύμβολο κατασκευασμένο αλλά ταυτοχρόνως ρεαλιστικό. Με λίγα λόγια: μία αποτύπωση της εικόνας που έχει ο κάτοικος αυτής της χώρας για τον εαυτό του, συντεθειμένης από ένα περίεργο μείγμα ιδεοληψίας και πραγματισμού.

Βιαζόμαστε όμως κάπως. Το πορτρέτο αυτό, που προσπαθούμε να περιγράψουμε, έχει τη γοητεία του διαχρονικού αλλά δεν ανιχνεύεται τόσο εύκολα στα χρόνια του μεσοπολέμου, όσο μεταγενέστερα. Οι παλιές εκείνες δεκαετίες χαρακτηρίζονται κυρίως από σύνδρομα υπανάπτυξης, όπως τονίσαμε ήδη, και θα ήταν αφελής γενναιοδωρία να εκθιάζουμε από μια εξαιρετικά καθυστερημένη παραγωγή, σε όλους τους τομείς, εξειδικευμένες «απαντήσεις» αισθητικού, ακόμα και κοινωνιολογικού, περιεχομένου.

Επιμένοντας όμως μπορούμε να ανιχνεύσουμε, όχι χωρίς αυθαιρεσία ενδεχομένως, πλευρές του θέματός μας σ' εκείνη τη συρρικνωμένη από φαινόμενα περίοδο.

Οι άνδρες ηθοποιοί τότε μιμούνταν ξένα ή σχετικώς παρωχημένα μοντέλα και πρότειναν κακέκτυπα «ελληνικής παραγω-

Νίκος Σταυρίδης: Η προσωπικότητα του κωμικού ηθοποιού υπεράνω όλων.

«Τα κουρέλια τραγουδανε ακόμα», του Ν. Νικολαΐδη: Ο άνθρωπος-μνήμη.

Ένα από τα μοντέλα του «ζεν-πρεμιέ» της δεκαετίας 1955-1965: ο Κ. Κακκαβάς.

«Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας» (1977), του Ν. Παναγιωτόπουλου: Τα πρόσωπα εξυπηρετούν το προφίλ του σκηνοθέτη.

γής»: πότε ήρωες του Περεσιάδη, που ανήκουν σε άλλες εποχές (αλλά με «άρωμα» συγγενικό προς τη συγκυρία), πότε γνωστά στο κοινό μοντέλα της διεθνούς παραγωγής με εγχώριο πρόσωπο.

Όσον αφορά δε την ιδεολογία των ηρώων αυτών, είναι σκόπιμο να στραφούμε στις μυθοπλαστικές αφετηρίες των ταινιών εκείνων: Το αστικό ή αγροτικό μελό που κυριαρχούσε, ασχολήθηκε μονότροπα και μονότονα με το εντελώς σχηματικό πορτρέτο του «ηθικού νέου», τις ρίζες του οποίου πρέπει να αναζητήσουμε στην «παραφιλολογία» (λαϊκά αναγνώσματα) και στις απλοϊκές εκδοχές του θεατρικού ηθογραφήματος (βλ. Μπόγρη, Νιρβάνα κλπ.) στην οθόνη.

Τελικά η γνωστή κακοδαιμονία: η αλλοπρόσαλλη και χαλαρή δομή της ελληνικής κοινωνίας, η έλλειψη ισχυρού σύγχρονου πολιτιστικού ιστού, αποτυπώνεται καθαρά στην αδυναμία της να σταθεροποιήσει την εικόνα της και μέσα από την πιο έγκυρη καλλιτεχνική εικονοποιία του εικοστού αιώνα, που είναι ο κινηματογράφος. Το αποτέλεσμα, συνήθως, είναι μια εικόνα «φλουταρισμένη». Παρ' όλα αυτά δεν θα μπορούσε να την χαρακτηρίσει κανείς δάνεια, όπως είπαμε. Στον τομέα ειδικά της χαρακτηρολογίας των ανδρικών τύπων που ανέδειξε, μπορούμε να μιλάμε για μια αποκλειστικά δική μας ανθρωπογεωγραφία.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο κινηματογράφος μας, έχοντας άμεση σχέση με το ελαφρό, κυρίως, θέατρο, που αναπαρήγαγε με μεγάλη ευκολία και αποδοτικότητα τις συγκυρίες, μετέφερε στις μυθοπλασίες του σωρεία χαρακτήρων από την καθημερινότητα, αλλά αφυδατωμένους από κύριες ρεαλιστικές συνιστώσες (π.χ. πολιτική ιδεολογία), τελικά σχηματικούς και γραφικούς. Ωστόσο, ώς ένα σημείο, και με τα χαρακτηριστικά που περιγράψαμε, αντιπροσωπευτικούς της κοινωνικής σκηνής.

Στη διάρκεια του μεταπολέμου, ειδικά, στο θαθμό που η ελληνική επιθεώρηση και η μικροαστική κωμωδία εξέφρασαν ή χειραγώγησαν το συλλογικότερο αουνείδητο, αναπαράγοντας ή δημιουργώντας εκ θάθρων ανθρώπινους τύπους, ο κινηματογράφος, που αντέγραψε το θέατρο, χάρισε με τη σειρά του στο κοινό την ίδια ανθρώπινη τυπολογία.

Αρχαιοπρέπεια και μελοδραματισμός

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά, αφαιρώντας από τη σύντομη έρευνά μας τους μη ουσιώδεις ανδρικούς τύπους ή χαρακτήρες των ελληνικών ταινιών (τους οποίους έπαιξαν θαυμάσιοι «ρολίστες») και μένοντας στο πρωταγωνιστικό ή στο δεύτερο πρόσωπο μέσα στη μυθοπλασία, που συγκεντρώνουν, συνήθως, πιο σημαίνοντα συμφραζόμενα από τους προηγούμενους.

Να σημειώσουμε, επίσης, εγκαίρως ότι στο άρθρο αυτό γίνεται ελεύθερη χρήση των όρων «τύπος» και «χαρακτήρας», για λόγους πρακτικούς. Αν και, μιλώντας για το ελληνικό σινεμά, ελάχιστες φορές έχουμε την ευκαιρία να αποδίδουμε απερίφραστα τον δεύτερο όρο στους ήρωες των μυθοπλασιών του, εξαιτίας των δραματουργικών τους ελλείψεων.

Ο βασικός ανδρικός τύπος που διασχίζει τις ταινίες του ελληνικού μεσοπολέμου, όπως υπαινιχθήκαμε ήδη, είναι ένα «υβρίδιο». Διασταύρωση ετερογενών ηθών: στις ταινίες «φουστανέλας» η αστική του προέλευση και η δάνεια «μάσκα» από τους αμερικανούς ή άλλους σταρ του θωδού, συν τις φολκλορικές αφέλειες που υπηρετούσε, δημιούργησε ένα αποτέλεσμα που δεν παρέπεμπε πουθενά ή μάλλον σε μια... μουντζούρα. Στα μελό και στις ηθογραφίες (**Λιμάνι των δακρύων, Μπόρα** κ.ά.) είναι επίσης φασματικός: χωρίς αντιστοιχία προς την πραγματικότητα, ρητορικά τονισμένος από τη δραματουργία. Γι' αυτό μετέωρος ανάμεσα στην άγνωστη ρεαλιστική του «ταυτότητα» και στην αδέξια κινηματογραφική του μυθοποίηση.

Στο **Δάφνης και Χλόη**, σ' αυτή τη «μοναχική» ταινία του Ο. Λάσκου —αφού δεν υπήρξε άλλη ποιοτική ταινία εκείνα τα χρόνια—, ο πρωταγωνιστής με το συμβολικό όνομα Απόλλων Μαρσύας, αν και προέρχεται ως σύμβολο —πέρα από τη λυρική του καταγωγή— και από μία πρόσκαιρη αναζωπύρωση της αρχαιολατρίας (βλ. Δελφικές εορτές του Σικελιανού), χαρίζει συγχρόνως στον βουκολικό ήρωα του Λόγγου τον τύπο του «ωραίου» αθηναίου κοσμικού της εποχής. Εάν έλειπαν τα χιτώνια, θα μπορούσαμε να τον φανταστούμε επίσης με κολάρο σε χολιγουντιανή ταινία. Τα πρότυπα του Βαλεντίνο ή του Κόνραντ Βάιτ δίνουν το ανάλογον Μαρσύας.

Η ασυνέχεια και η αποσπασματικότητα, χαρακτηριστικά του προπολεμικού μας σινεμά, δίνουν τη θέση τους στις δύο αμέσως επόμενες δεκαετίες σε ένα περισσότερο σταθερό και προσανατολισμένο πρόσωπο. Η συνεχώς θελτιούμενη οικονομική και πνευματική υποδομή εμπλουτίζουν τις προτάσεις της παραγωγής προς ένα κοινό, το οποίο θέβαια, δεν πρέπει να φανταστούμε ως αναπτυγμένο σε σύγκριση με το ευρωπαϊκό ή άλλο. Παρ' όλα αυτά, φανατικά κινηματογραφόφιλο, δημιουργεί ένα συγκινητικό δεσμό με τις αίθουσες και όπως είναι φυσικό εκπροσωπείται ανάλογα από την ποιότητα του θεάματος.

Οι θεατές αυτοί, εσωτερικοί μετανάστες στην Αθήνα, με τα θιώματα και τα φαντάσματα μιας από τις πιο σκληρά αποφασιστικές περιόδους για τη σύγχρονη πολιτισμική μας γεωγραφία, τη δεκαετία του '40, καθορίζουν αυταρχικά την αισθητική της φτηνής τους ψυχαγωγίας. Ο ελληνικός κινηματογράφος, χωρίς παρελθόν, παραδίδεται αμαχητί στην απλοϊκότητα, συνθλιμμένος ανάμεσα στις πολιτικές απαγορεύσεις της Εξουσίας και στις ευκολίες που του προτείνει το μεγαλύτερο μέρος του απαίδευτου κοινού του.

Δεν υπάρχουν, λοιπόν, γι' αυτόν περιθώρια επιλογών. Οι δεκαετίες '40 και '50, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι ελαφρώς θελτιωμένοι επίγονοι των προπολεμικών χρόνων και τίποτα περισσότερο, όταν ο παγκόσμιος κινηματογράφος έχει ήδη εγγράψει στο ενεργητικό του εκπληκτικά επιτεύγματα, αφήνοντας πίσω του θηριώδη κινήματα που ή αγνοούμε ή δεν μας... αφορούν. Η γνωστή θεματολογία των αδέξιων μελό (ποιμενικών και «αστικών») μαζί με τη φαρσοκωμωδία είναι ο μονόδρομος που ακολουθείται μεταπολεμικά. Ο κύριος ανδρικός τύπος, με τη μορφή του «ζεν-πρεμιέ», στις σχετικές ταινίες αρχίζει, μετά τη σκιώδη παρουσία του στον μεσοπόλεμο, να συγκεκριμενοποιείται. Από τον ήρωα που ενσαρκώνει ο Δημ. Χορν στα **Χειροκροτήματα** (1944) —το συμπαθητικό αυτό μελό του Γ. Τζαβέλα— έως το ανδρικό κεντρικό πρόσωπο (Ν. Χατζίσκος) π.χ. στα **Ματωμένα Χριστούγεννα** (1951), ένα άλλο μελό, αντισταση ιακό αυτή τη φορά, του ίδιου σκηνοθέτη, ή των τύπο του Λ. Κωνσταντάρα στην κωμωδία των Μ. Γαζιάδη, Γ. Φιλίππου **Διαγωγή Μηδέν** (1949), το πορτρέτο ελάχιστα παραλλάζει: ο νεαρός ήρωας, με την ευγενική αστική φυσιογνωμία, αποσπασμένος από τα σκίτσα των λαϊκών (λίγο αργότερα φωτό) ρομάντζων, συγγενικός των γνωστών σταρ του ξένου σινεμά της εποχής, μελαχρινών κατά προτίμηση, και με στερεότυπα έκτυπη, ηθική προσωπικότητα, θα διασχίσει απυρόβλητος και κατά την επόμενη εικοσαετία τη μυθοπλασία.

Αντήρωες και λαϊκά είδωλα

Ακόμα και από την πλευρά αυτή ο **Δράκος** (1956) του Ν. Κούνδουρου καινοτόμησε νωρίς: ο ήρωάς του παρεκκλίνει (πολύ πριν από τη συζητήσιμη ηθική ορισμένων χαρακτήρων στις μυθοπλασίες του νεότερου ελληνικού σινεμά) από την κλισέ ψυχολογία αναλόγων προσώπων στις δραματουργίες όλων των άλλων ταινιών της εποχής. Ο Ντ. Ηλιόπουλος, προερχόμενος από την κωμωδία, με φαλάκρα και γυαλιά, είναι ο τυπικός καταπιεσμένος και φοβισμένος μικροαστός εκείνης της περιόδου, ευάλωτος σε ηθικούς εκθιασμούς, κατάλληλος για να εξυπηρετήσει το διφορούμενο ύφος της ταινίας.

Από τον ίδιο σκηνοθέτη αργότερα, άλλη μία πολιτική παραβολή, με φόντο, αυτή τη φορά, τον Εμφύλιο και με λυρική φόρμα (**Οι παράνομοι** -1958), προτείνει, με το ευγενικά αινιγματικό πρόσωπο του νεαρού ήρωά της Π. Φυσσούν, μια μοναχική ηθική εν σχέσει προς εκείνη που διακρίνει στη συντριπτική τους πλειοψηφία τους νεαρούς κινηματογραφικούς ήρωες του '50. Ο χαρακτήρας αυτός έχει ιδιαίτερη αξία, γιατί από μια συμβολική άποψη πετάρβει το **λανθάνον**, ό,τι δηλ. απέκρυψε η θεματολογία την περίοδο εκείνη, εξαιτίας της πολιτικής λογοκρισίας. Ο Φυσσούν, όσον αφορά τα εξωτερικά του στοιχεία, είναι το μοντέλο του νεαρού αντάρτη, όπως θα μπορούσε να εμφανίζεται τότε, κάτω από άλλες συνθήκες, στην ελληνική οθόνη, κατ' αναλογία προς τους σχετικούς ήρωες του ιταλικού ή του γαλλικού σινεμά.

Κατά τα άλλα οι «ζεν πρεμιέ»

«Μέρες του '36»: Η κυριαρχία των ιδεών' οι χαρακτήρες απουσιάζουν.

του αμέσως μεταπολεμικού μας σινεμά περνούν αναλλοίωτοι από είδος σε είδος: από το αισθηματικό, κοινωνικό, πολεμικό, θουκολικό δράμα έως τη φαροσκωμωδία, ο μελαχρινός, καλοχτενισμένος νέος με την ηθική του αξιοπιστία είναι παρών. Ο Νίκος Τζόγιας, λόγου χάριν, διαφέρει από τον Νίκο Καζή ή τον Α. Αλεξανδράκη στις σχετικές ταινίες μόνο σε δευτερεύουσες εξωτερικές λεπτομέρειες και όχι από πλευράς «ήθους». Είναι και οι τρεις μικροαστοί με κραυγαλέα συναισθηματική καθαρότητα και ευγένεια, ένα είδος υποψήφιων «γαμπρών», πρότυπα συμπεριφοράς σε μια κοινωνία που αναγκάζεται θεσμικά —αλλά και ίσως το επιθυμεί θαθύτερα, μετά από τις εμφυλιακές της περιπέτειες— να οργανωθεί κομφορμιστικά.

Μέσα σε αυτή τη λογική εντάσσεται και η φαινομενική διαφορετικότητα του «λαϊκού» νέου, που εκπροσωπεί ο Γ. Φούντας. Στην περίπτωση μάλιστα αυτή οι αιχμές λειαίνονται με αρκετή δεξιότητα. Η επιθετικότητα και γενικότερα το παρεκκλίνον ως προς την κρατούσα ηθική στοιχείο, που υπαινίχθηκε η προσωπικότητα του Φούντα (εύκολη υπόθεση για ένα άλλο ρεαλιστικό ή νατουραλιστικό σινεμά με παράδοση), στη συγκεκριμένη περίπτωση καταργήθηκαν για χάρη ενός ψευδεπίγραφου εξωτισμού, τύπου «ο μάγκας με την αγνή καρδιά».

Στη **Στέλλα** (1955) του Μ. Κακογιάννη, ωστόσο, η ηθική του «λαϊκού παλικαριού» που υπακούει στους άγραφους κώδικες της «συντεχνίας» νομιμοποιείται από την απροσχημάτιστη γραφικότητα της ταινίας: ενός ανεπανάληπτου δείγματος γοητευτικής αυθαιρεσίας μας παρέας χαρισματικών (Τσαρούχη, Χατζιδάκη, Μερκούρη), πάνω στο νεοελληνικό σκηνικό, που το φαντάζονται στεφανωμένο με σημαιούλες και κιονόκρανα να φιλοξενεί χειραφετημένες λαϊκές ντιζέζ, ερωτευμένους νέους διαφόρων κοινωνικών κατηγοριών και αιματηρά δράματα.

Το λευκό ή το μαύρο πουκάμισο με τον ανοικτό γιακά και το μαύρο παντελόνι, που συνοδεύουν τις εμφανίσεις του Φούντα, γίνεται το μόνιμο «κουστούμι» του ήρωά του, και στην προέκταση η συνηθισμένη εμφάνιση ανάλογων τύπων. Ο Κ. Καζάκος π.χ. λίγο αργότερα, στη δεκαετία του '60, δανείζεται αυτή την εμφάνιση σε σχετικούς ρόλους. Ο Ν. Ξανθόπουλος, αντίθετα, ακόμα και στην εμφάνιση είναι πιο ενσωματωμένος. Η «λαϊκή» του καταγωγή σημαίνεται από άλλα στοιχεία και όχι από το τυπικό «κουστούμι» του Φούντα και άλλων, που σε ορισμένες περιπτώσεις παρέπεμπε —αρκετά εξευγενισμένα θέθαια— στους παλιούς περιθωριακούς, τους «μάγκες».

Ευκαιρία σ' αυτό το σημείο να τονισθεί η αδυναμία του ελληνικού σινεμά να μιλήσει εγκαίρως και για το λεγόμενο «περιθώριο». Η περίπτωση Φούντα (που απλώς υπαινίχθηκε κάποτε τον υπόκοσμο) ή άλλων δευτερευόντων ηρώων εξωτερικά περισσότερο αντιπροσωπευτικών των «λούμπεν» είναι χαρακτηριστική του ηθικολογικού προσώπου της παραγωγής των χρόνων εκείνων. Η λογοκρισία εξάλλου δεν καθόριζε μόνο το πολιτικό πλαίσιο αλλά και ένα ιδεολογικά ευρύτερο φάσμα εντός του οποίου έπρεπε να κινηθούν οι ρεαλιστικές ανησυχίες των κινηματογραφιστών. Έτσι το θλέμμα τους στον κόσμο αυτό έμεινε στην επιφάνεια, αναπαράγοντας μόνο κάποιες γραφικότητες, γελοιογραφικά μάλιστα τονισμένες.

Ο Ξανθόπουλος, με μια εξευγενισμένη λαϊκή «αργκό», δεν κάνει κατά τα άλλα καμία προσπάθεια να τονίσει κάτι ανησυχητικό. Αντίθετα μοιάζει να απολογείται για την καταγωγή του μέσα από την αφελή και τελικά υστερική του επιμονή να την δικαιολογήσει στη συνείδηση των «αστών», δείχνοντας ένα πρόσωπο αφοσιωμένο στην υπόθεση της ένταξής του στο μικροαστικό σκηνικό του '60.

Εάν οι ρόλοι που ενσαρκώνει συνήθως ο Φούντας (πριν περάσει κατά τη δεκαετία του '60 σε ρόλους αμιγώς κακών, π.χ. **Κόκκινα φανάρια**-1963, του Β. Γε-

ωργιάδη κλπ.) υπαινίσσονται μια ακίνδυνη και ενσωματωμένη, τελικά, μορφή του Κακού, αξίζει να θυμηθούμε, κάπως σχηματικά, ορισμένους τύπους κακών, που υποδύθηκαν κυρίως ηθοποιοί νεαρής ηλικίας στα φιλμ της περιόδου εκείνης. Ο Σ. Στρατηγός ήταν ένας απ' αυτούς. Οι δραματουργικές αφετηρίες των ρόλων αυτών είναι προφανείς. Ο υπόκοσμος του Χόλιγουντ και «τα καθάρματα» στις δεύτερες γαλλικές ταινίες προσφέρουν άφθονο υλικό για μια πρόχειρη μίμηση. Ο Κ. Κούρτης στις αρχές της δεκαετίας, του '60 ενσαρκώνει σε πλήθος συμβατικών ταινιών, ίσως πιο εξευγενισμένα και με ερωτική υποβολή, τον ίδιο τύπο, λανσάροντας αλά ελληνικά διαφόρους αστούς νεαρούς των ασπρόμαυρων γαλλικών και ιταλικών φιλμ που φλερτάρουν με την παρανομία και τελικά τιμωρούνται. Το ίδιο μοντέλο συναντάμε στο πρόσωπο που ενσαρκώνει ο Ν. Κούρκουλος στον **Κατήφορο** (1961) του Γ. Δαλιανίδη, πριν περάσει, λίγο αργότερα, εντελώς διαφοροποιημένος, με αρρενωπό ύφος στην... υπεράσπιση αδέκαστων εκπροσώπων του Νόμου, στις κραυγαλέες «κοινωνικοψυχολογικές» ταινίες του Ν. Φώσκολου ή εντίμων κολίγων στα ορεσίθια δράματα των Γεωργιάδη, Τζίμα κ.ά.

Ο Α. Βλάχος, αντίθετα από τους προηγούμενους, κατάγεται από τους τυπικούς «κακούς» του αμερικάνικου σινεμά —τόσο στα γουέστερν όσο και στα γκανγκστερικά φιλμ—, οι οποίοι χρησιμοποιούν την έντονη ιδιορρυθμία των χαρακτηριστικών τους για να δηλώσουν την «παρέκκλισή» τους. Στη δεκαετία του '60, όταν ο «κακός» δεν ταυτίζεται, όπως πριν, εντελώς μηχανιστικά με τον «άσχημο», ο Α. Βλάχος μπορεί να είναι και ένας «θετικός» ήρωας, ένας δημοσιογράφος επί παραδείγματι στο πολιτικό «νουάρ» του Δ. Θέου **Κιέριον** (1967). Ο τύπος του διανοούμενου, που δεν ανταποκρίνεται στις επιταγές της μόδας περί «ωραίου» αλλά εξυπηρετεί τις ιδεολογικές ανάγκες του μύθου, θα φιλοξενηθεί μονιμότερα από τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, αφού έχει ήδη προταθεί από την Νουβέλ Βαγκ, στα τέλη της δεκαετίας του '50, με τον Ζ. Π. Μπελμοντό.

Η γοητεία του «ωραίου» είναι ακαταμάχητη στο μεταπολεμικό μας σινεμά, τουλάχιστον όσον αφορά το «ρυζικ» των νεαρών του πρωταγωνιστών. Χώρος υπάρχει για τους "άσχημους" αλλά στην όχθη των «κακών» ή των μειονεκτικών. Τα ευγενικά και αρρενωπά πρόσωπα των Κ. Κακκαβά, Μ. Νικολινάκου, Α. Μπάρκουλη κλπ. συνεχίζουν, τηρουμένων των αναλογιών, την παράδοση των κλασικών ζεν-πρεμιέ. Οι φωτογενείς αυτοί «σταρ», που εξυπηρέτησαν με μεγάλη άνεση κάθε είδους κοινότυπα φιλμ, έγιναν εύκολα, μέσα από τη μαζική παραγωγή, λαϊκά είδωλα. Ο κομψός ήρωας τύπου Μπάρκουλη, γίνεται αντικείμενο λατρείας από τις νεαρές υπάρξεις, κάτι που σήμερα, στην κορεσμένη από είδωλα διαφόρων προελεύσεων εποχή μας, φαίνεται αδιανόητο. Ιδεολογικά ο χαρακτήρας που ενσαρκώνουν όλοι οι εγχώριοι σταρ είναι στερεότυπος. Από τον Μπάρκουλη στον Κακκαβά και από τον Καμπανέλη στον Παπαμιχαήλ, οι διαφορές, όπως παλαιότερα, είναι μηδαμινές. Όλοι συμπληρώνουν το πορτρέτο του έντιμου, αξιόπιστου νέου που συμβαίνει να είναι και αξιέραστος. Το ανάλογον δηλ. τοπικό σεμνού γόητος που συναντούσε το κοινό στη μικροαστική γειτονιά του, στα πάρτι της εποχής, ελαφρώς ωραιοποιημένο. Ας μην ξεχνάμε ότι το σινεμά της εποχής στηρίζεται στην υποβολή της μυθοποίησης, χωρίς να κατορθώνει, θέβαια, τίποτα σπουδαίο. Μπορεί να μην κατόρθωσε ποτέ να προσφέρει θέαμα και «glamour», ωστόσο με τις δικές του αδύναμες «φωτοσκιάσεις» ανέδειξε πρόσωπα και καταστάσεις, που συγκυριακά και προσωρινά άσκησαν γοητεία στο απαίδευτο κοινό του.

Το μοντέλο που λάνσαραν οι ζεν-πρεμιέ του '50, με μικρές παραλλαγές, θα διασχίσει και τη δεκαετία του '60, έως ότου οι νέες και απαιτητικότερες μυθοπλασίες θα δώσουν, εκτός των άλλων, το ανάλογο βάθος και στην ψυχολογία των ηρώων, καταργώντας το παραδεδομένο μοντέλο του ωραίου μικροαστού, όσον αφορά τον κεντρικό ανδρικό χαρακτήρα.

Μοντέλα κωμικών

Για πολλούς, ελληνικό σινεμά του '50 και των αρχών του '60 σημαίνει, κυρίως, φαρσοκωμωδία με τους ανεπανάληπτους ηθοποιούς του είδους: Σταυρίδη, Γκιωνάκη, Αυλωνίτη, Φωτόπουλο, Μακρή, Χατζηχρήστο κ.ά. Οι θαυμάσιοι αυτοί τυπίστες (ο ατσίδας, ο μπούφος, ο ταρτούφος, ο μάγκας, ο συντηρητικός, ο βλάχος κλπ.) νομιμοποιήθηκαν και ως ένα περίεργο είδος ζεν-πρεμιέ, παρά την ώριμή τους ηλικία και τις αστείες φυσιογνωμίες τους. Αποτέλεσμα ασφαλώς της αφοπλιστικής επιρροής τους στο κοινό, στο οποίο «πέρασαν» και αυτή την εκδοχή, κλείνοντάς του ταυτοχρόνως με συνενοχή τα μάτι. Γιατί και τα «τέρατα» αυτά, στην ουσία τις μικροαστικές, ακίνδυνες επιθυμίες των θεατών τους εκφράζανε στο επίπεδο της δραματουργίας. Άξιοι υπηρέτες των ηθικολογικών συμβάσεων: «αποκαθιστώντας» πάντα τις αρραβωνιαστικές τους στο τέλος των ταινιών τους ή «πιάνοντας την καλή» μετά από τη φιλάνθρωπη και συγκαταβατική στάση κάποιου εύπορου προστάτη.

Η κωμωδία εκείνης της περιόδου πέτυχε την μέθεξη, μέσω των ανδρικών τύπων που λανσάρησε, μεγάλης γκάμας θεατών, οι οποίοι αναγνώρισαν τον εαυτό τους στο καθημερινό «ιδίωμα» των μεγάλων «κακομούτσουνων» ηθοποιών της. Τα ίδια, ακριβώς, θα μπορούσαν να υπογραμμισθούν και στη μεταγενέστερη περίπτωση Βέγγου.

Το πρώτο σπουδαίο μεταπολεμικό δείγμα αυτής της ταύτισης συναντάμε στις κωμωδίες του Α. Σακελλάριου. Τα θεατρογενή φιλμ του τελευταίου διασταυρώνονται με την ώριμη και αστεία φιγούρα του Β. Λογοθετίδη (**Οι Γερμανοί ξανάρχονται**-1948, **Ένα θότσαλο στη λίμνη**-1952, **Σάντα Τοικίτα**-1953, **Δεσποινίς ετών...39**-1954 κ.ά.). Ο σημαντικός αυτός κωμικός χαρίζει τη θεατρική του πείρα στην ενσάρκωση, κυρίως, μεσοαστών περασμένης σχετικά ηλι-

κίας με ερωτικές ανησυχίες και μπλεξίματα, που λύνονται συμβατικά συνήθως μεταξύ του μικροαστικού σαλονιού και της κοσμικής ταθέρνας, αφού εν τω μεταξύ η λογοκρατούμενη και ηθικολογική τελικά ιστορία έχει δώσει την ευκαιρία στον Λογοθετίδη να μας χαρίσει διάφορες απολαυστικές στιγμές αμηχανίας και άφθονες έξυπνες ατάκες.

Ο τύπος του «άτακτου» μεσήλικα, δώρου του γαλλικού θουλεβάρτου, εκπροσωπήθηκε, μετά τη «βασιλεία» του Λογοθετίδη, σε μια πιο μπριλλάντε εκδοχή από τον Λ. Κωνσταντάρα στη δεκαετία του '60, σε πλήθος ταινιών της Φίνος-Φιλμς. Όριμος πλέον ο άλλοτες «γόης» της ελληνικής οθόνης, πότε πλαισιώνει ως κομψευόμενος μεγαλοαστός μπαμπάς γνωστές πρωταγωνίστριες (Βουγιουκλάκη, Καρέζη, Φόνσου κλπ.), πότε υποδύεται τον αμετανόητο εργένη ο οποίος ενδίδει στο φινάλε στην πρόσκληση του γάμου.

Οι σκηνοθέτες-είδωλα

Η δεκαετία όμως του '60 επιφυλάσσει, αρχικά, την ελεγειακή και λυρική δραματουργία του Τ. Κανελλόπουλου (**Ουρανός**-1962, **Εκδρομή**-1966, κ.ά.) με τους συμβολικούς, «εξαΰλωμένους» ήρωες, που εξυπηρετούν ένα αφηρημένο ουμανιστικό και ποιητικό σχέδιο της σκηνοθεσίας. Βρισκόμαστε στην αρχή ακόμα της εποχής του σινεμά του «δημιουργού», όπου η αισθητική της ταινίας «ελέγχεται» καθ' ολοκληρίαν από το σκηνοθέτη και ουσιαστικά μόνο ο τελευταίος προβάλλεται μέσω αυτής.

Το ίδιο ισχύει και για τους σκηνοθέτες φιλμ μικρού μήκους, που κάνουν την εμφάνισή τους την ίδια σχεδόν περίοδο με ταινίες «περιεχομένου» και «ύφους», βοηθώντας έτσι, με την πάροδο του χρόνου, στον προσανατολισμό και της παραγωγής των ταινιών μεγάλου μήκους προς αυτή την κατεύθυνση.

Έτσι δίπλα στο «παλιό» σινεμά, που συνεχίζει να παράγει ανδρικά «είδωλα» (π.χ. γόητες ελληνικού προφίλ, κατάλληλους για εξαγωγή: Τ. Εμμανουήλ, Β. Ρουμπάνη κ.ά., εκμετταλλευόμενο τη διεθνοποίηση φολκλορικών ελληνικών στοιχείων με αφορμή ταινίες όπως **Ποτέ την Κυριακή** και **Αλέξης Ζορμπάς** ή υποκαταστατα των «ειδώλων» της προηγούμενης δεκαετίας σε πλήθος ασήμαντων φιλμ), σκηνοθέτες όπως ο Ρ. Μανθούλης (**Πρόσωπο με πρόσωπο**), ο Δ. Κολλάτος (**Ο θάνατος του Αλέξανδρου**), ο Α. Δαμιανός (**Μέχρι το πλοίο**) στα μέσα του '60 εισάγουν στο προσκήνιο ήρωες με ρεαλιστικότερες προϋποθέσεις από πριν, που είναι και αυτοί σύμβολα καταστάσεων και λιγότερο ατομικότητες.

Το ιδανικό πορτρέτο του «θετικού» αξιέραστου νέου έχει καταγηθεί. Ο κοινωνικός και υπαρξιακός προθληματισμός των ταινιών του «δημιουργού» απαλείφει τα κλασικά χαρακτηριστικά του μυθοποιημένου άλλοτε ανδρικού ειδώλου.

Το σινεμά του Αγγελόπουλου στην επόμενη δεκαετία θα οδηγήσει αυτή τη λογική στα άκρα. Οι κοινωνικές και πολιτικές του αλληγορίες (**Αναπαράσταση**, **Μέρες του '36**, **Ο Θίασος**, **Οι κυνηγοί**), κάθε άλλο παρά ευνούν την ανάδειξη συγκεκριμένων ατομικοτήτων. Τηρουμένων των αναλογιών, το ίδιο ισχύει και για τον Π. Βούλγαρη (π.χ. **Χάππυ νταίυ**) ή για τον «γκονταρικό» Ν. Παναγιωτόπουλο (**Χρώματα της ίριδος**). Και όταν ακόμα το δραματικό πλαίσιο της μυθοπλασίας γίνεται ρεαλιστικότερο (**Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα**), οι ήρωες δεν μπορούν να είναι «φωτογενείς», με την παραδοσιακή έννοια, διότι προέχει η συμβολική των καταστάσεων (τα πρόσωπα είναι σκιές μιας άλλης εποχής). Το θέμα της ταινίας είναι η μνήμη της δεκαετίας του '50 και οι ήρωες μεσολαβούν για να την «σχολιάσουν».

Ο κατάλογος των ανάλογων περιπτώσεων στη δεκαετία του '80 θα ήταν εξαιρετικά μακρύς και περιττός. Σημασία έχει το συμπέρασμα: ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος πρότεινε ένα εντελώς «ανοικτό» ανδρικό μοντέλο. Χωρίς διάθεση αστεϊσμού, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι τα σύγχρονα ανδρικά μοντέλα στον ελληνικό κινηματογράφο είναι... οι ίδιοι οι σκηνοθέτες του.

Models of Men in Greek Cinema

T. Goudelis

The «semiology» of the male and female type proposed by a film or groups of films dominates in importance over the other elements of the fiction.

Furhtermore, it adds in a way a special content to the adventure of the narrative cinema, as a cultural product, through the aesthetic and sociological components of the latter.

The basic male type, constant in the Greek movies of the mid-war period is a «hybrid», the offspring of the union of different morals: its bourgeois origin in the folkloric pictures and its borrowed «mask» from the American or other stars of the silent cinema, in addition to the naivities it was serving, have created a miserable example referring to nothing.

The «jeune prémier» of our post-war cinema passes unchanged from one genre to another: from the love, social, war, bucolic drama to comedy the dark, good-looking, reliable young man is omnipresent. He is a petit bourgeois with an extreme sentimental purity and politeness, a standard of a bridgroom candidate, a model of behaviour in a society which is customary compeled —or deeply desires after its civil-war experiences— to be organized with conformity.

The deceptive differentiation of the «folk» young man, as represented by G. Foundas, perfectly fits into this logic. The white or black shirt with the unbuttoned collar and the black trousers, Foundas' typical outfit, gradually becomes the standard costume of similar «heroes» both on screen and in life.

The model advertized by the «jeune prémier» of the 1950s will remain valid throughout the 1960s until the new, more demandig fictions will require a substantial depth in the psychological portrait of the heroe, that will abolish the established prototype of the handsome bourgeois in the portrait of the main male character.

The Greek cinema of the 1950s and the early 1960s signifies for many of us, primarily comedy played by the unique actors of this genre. The comedy of that period managed to become extremely popular in a broad spectrum of the public, which recognized itself in the everyday «idiom» of its great but ordinary-looking actors.

In the mid-1960s and next to the «old» cinema that continues to produce male «idols» —usually with a perfect Greek head profile, appropriate for export— heroes with more realistic physiognomy appear, who, nevertheless lack individuality as they also mirror their contemporary trivial needs of society.

Finally, modern Greek cinema proposes an absolutely «open», flexible male model, which could seriously be identified with its film directors themselves.