

Νίκος Τσαγκαράκης

Η ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία

Διδακτορική διατριβή

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Φιλολογίας
Τομέας Θεατρολογίας- Μουσικολογίας

Ρέθυμνο 2017

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ελίζα- Άννα Δελβερούδη, καθηγήτρια ιστορίας του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, (επόπτρια)

Παναγιώτα Μήνη, αναπληρώτρια καθηγήτρια θεωρίας και ιστορίας του κινηματογράφου, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Χριστίνα Αδάμου, επίκουρη καθηγήτρια θεωρίας κινηματογράφου και τηλεόρασης, Τμήμα Κινηματογράφου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Στους γονείς μου, Μανώλη και Άννα.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αντουανέττα Αγγελίδη, Μαριάννα Αδαμάκη, Χριστίνα Αδάμου, Γρηγόρη Αθανασίου, οικογένεια Γιώργου Αντύπα, Θεόδωρο Αντωνίου, Μιχάλη Αρφαρά, Ρέα Βαλντέν, Βασίλη Βαφέα, Αλέξανδρο Βούλγαρη, Μιχάλη Γαλανάκη, Χριστιάνα Γαλανοπούλου (Videodance και MIR Festival), Αικατερίνη Γεγησιάν, Σταυρούλα Γερωνυμάκη (Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου), Κατερίνα Γεωργίου και Τάσο Αδαμόπουλο (Ταινιοθήκη της Ελλάδος), οικογένεια Μανώλη Γιακουμάκη, Κωνσταντίνο Γιάνναρη, Θάνο Γιαννουλάκη, Γιάννη Γιάξα, Μαρίνα Γιώτη, Μισέλ Δημόπουλο, Ελίνα κι Ιωάννα Δρακάκη, Γιώργο Δρίβα, Marcus Eberhardt και Franz Kaser-Kayer (Österreichisches Filmmuseum), Παναγιώτη Ευαγγελίδη, Μίκα Ζουλφάκου και Γιώργο Λαμπρόπουλο, Στέλλα Θεοδωράκη, Σοφία Θεολογίτου (The American College of Greece), Κατερίνα Θωμαδάκη, Θεόφιλο Ιερόπουλο, Γιάννη Ισιδώρου, Γιώργο Καβάγια, Άργυ Καράλη και Γιώργο Πανταζόπουλο, Βρασίδα Καραλή, Μαρία Καραμητσοπούλου (γραμματέα Νίκου Κούνδουρου), Θανάση Καστανιώτη, Άκη Κερσανίδη και Χρύσα Τζελέπη, Νίκο Κούνδουρο, Μαρία Κουρκούτα, Θοδωρή Κουτσογιαννόπουλο, Μαρίνο Κρητικό (Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου), Λάκη Κυρλίδη, Ειρήνη Λιμογιάννη, Ειρήνη Λιναρδάκη, Βασίλη Μαζωμένο, Μανούσο Μανουσάκη, Γιώτα Μήνη, Κλαίρη Μιτσοτάκη, Σάββα Μιχαήλ, Χαρά Μιχαλοπούλου (βοηθό κ. Μανουσάκη), Γιώργο Μοτάκη, Πανδώρα Μουρίκη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Τάκη Μπαστέα, Robert Beavers, Βασίλη Μπούρικα, Στρατή Μπουρνάζο, Μάκη Μωραϊτή, Σπύρο Παγιατάκη, Σάκη Παπαδημητρίου και Γεωργία Συλλαίου, Γιώργο Πέτρου, οικογένεια Άρη Πλαϊτάκη, Θανάση Ρεντζή, Τάκη Σασλίδη, Ρ. Adams Sitney, Βουβούλα Σκούρα, Νίκο Σκουτέλη, Τάκη Σπετσιώτη, Εύα Στεφανή, Αλέξη Ταμπουρά, Neslihan Terehan, Μήτσο Τριαντόπουλο, Αλέξανδρο Φασόη, Κώστα Φέρρη, James Fotopoulos, Λευτέρη Χαρωνίτη, Κυριάκο Χατζημιχαηλίδη, Κωνσταντίνο Χατζηνικολάου και όλους όσοι βοήθησαν με οποιονδήποτε τρόπο στη διεξαγωγή αυτής της έρευνας.

Οι ευχαριστίες είναι πολύ λίγες για να εκφράσουν την ευγνωμοσύνη μου προς την επόπτριά μου, Ελίζα- Άννα Δελβερούδη. Η ολοκλήρωση της διατριβής, οφείλεται στη συμβουλή, την καθυσύχαση, την ενθάρρυνση και την πρακτική βοήθεια που μου προσέφερε όποτε το είχα ανάγκη.

Επίσης, η διατριβή είναι μόνο ένα από τ' αμέτρητα που οφείλω στους γονείς μου, Μανώλη κι Άννα Τσαγκαράκη, γι' αυτό και τους την αφιερώνω με όλη μου την αγάπη.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	17
Η καινοτομία της έρευνας.....	17
Η συγκρότηση του ερευνητικού πεδίου	19
Τα κεφάλαια.....	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	28
1.1: Ιστορική αναδρομή στη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία.....	28
1.1.1: Εισαγωγή.....	28
1.1.2: Απαρχή	33
1.1.3: Η πρωτοπορία του Μεσοπολέμου.....	34
1.1.4: Η μεταβατική περίοδος.....	40
1.1.5: Η μεταπολεμική άνθηση	42
1.1.6: Το αμερικανικό underground.....	46
1.1.7: Γουόρχολ και δομισμός.....	49
1.1.8: Διανομή και προβολή.....	53
1.1.9: Πέρα από το φιλμ.....	55
1.1.10: Λεπτή γραμμή	58
1.1.11: Επίλογος	59
1.2: Ορολογία	60
1.2.1: Το ζήτημα της πολυωνυμίας.....	60
1.2.1.1: Εισαγωγή.....	60
1.2.1.2: Προτιμήσεις.....	61
1.2.1.3: Η ρευστότητα της ορολογίας	62
1.2.2: Προς έναν ικανό ορισμό.....	64
1.2.2.1: Αβάν-γκαρντ/ πρωτοποριακός κινηματογράφος (avant-garde cinema).....	66
1.2.2.2: Πειραματικός κινηματογράφος	69
1.2.2.3: Μη-αφηγηματικός κινηματογράφος (non-narrative cinema)	72
1.2.2.4: Αφηρημένος κινηματογράφος (abstract cinema).....	73
1.2.2.5: Δοκιμακός κινηματογράφος (essay film)	74
1.2.2.6: Αγνός κινηματογράφος (cinéma pur)	74
1.2.2.7: Απόλυτος κινηματογράφος (absolute cinema).....	75
1.2.2.8: Κινηματογραφικά ποιήματα (film/ cine poems).....	75
1.2.2.9: Πειραματική αφήγηση (experimental narrative).....	78
1.2.2.10: Ονειρικός κινηματογράφος/ ψυχόδραμα (trance film/ psychodrama)	78

1.2.2.11: Λυρικός κινηματογράφος (lyrical cinema)	79
1.2.2.12: Μυθοποιητικός κινηματογράφος (mythopoeic film)	79
1.2.2.13: Άντεργκράουντ κινηματογράφος (underground cinema)	79
1.2.2.14: Δομικό φιλμ (structural film).....	81
1.2.2.15: Συμμετοχικός κινηματογράφος (participatory film)	84
1.2.2.16: Διευρυμένος κινηματογράφος (expanded cinema).....	84
1.2.2.17: Δομικός/ Υλιστικός κινηματογράφος (structural/ materialist cinema)	86
1.2.2.18: Αποδομητικός κινηματογράφος (deconstructive film).....	87
1.2.2.19: Ανεξάρτητος κινηματογράφος (independent cinema)	87
1.2.3: Ξεπερνώντας το φαινομενικό αδιέξοδο	88
1.2.3.1: Εισαγωγή	88
1.2.3.2: Ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος	91
1.2.3.3: Αφηγηματική διαβάθμιση.....	97
1.3: Ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος στην ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία.....	100
1.3.1: Εισαγωγή	100
1.3.2: Τα κείμενα	101
1.3.3: Η θεωρητική συζήτηση για την ορολογία.....	103
1.3.4: Η ιστορική οριοθέτηση	105
1.3.5: Χρονικά όρια	114
1.3.6: Εκπρόσωποι.....	118
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:	130
Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΜΗ-ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	130
2.1: Εισαγωγή	130
2.2: <i>Lacrimae Rerum</i>	130
2.2.1: Ερμηνευτικές προσεγγίσεις	132
2.2.2: Βαθμός αφάιρεσης.....	134
2.2.3: Ειδολογική κατηγοριοποίηση	134
2.2.4: Προβολή- πρόσληψη.....	135
2.3: <i>Τσουφ</i> (1969).....	139
2.4: <i>Δοκίμιο ¾</i> (1970)	141
2.4.1: Εισαγωγή	141
2.4.2: Περιγραφή.....	141
2.4.3: Αποτίμηση	143

2.4.4: Προβολή- πρόσληψη.....	143
2.5: <i>Κουπεπέ</i> (1971)	145
2.5.1: Ειδολογικό ιστορικό	145
2.5.2: Παραλληλισμοί.....	146
2.5.3: Προβολή- πρόσληψη.....	147
2.6: <i>Vortex</i>	149
2.6.1: Εισαγωγή	149
2.6.2: Παραγωγή: δύο ταινίες σε μία.....	149
2.6.3: Ιστοριογραφική σύγχυση	151
2.6.4: Η ταινία	152
2.6.5: Αυτοαναφορικότητα	154
2.6.6: Πρόσληψη- προβολή.....	155
2.7: Οι “σουρεαλιστές”	158
2.7.1: Αντρέας Βελισσαρόπουλος- <i>Όπερα</i>	158
2.7.2: Μανούσος Μανουσάκης.....	159
2.7.2.1: <i>Βαρθολομαίος</i>	159
2.7.2.1.1: Παραγωγή	159
2.7.2.1.2: Η ταινία	161
2.7.2.1.3: Αποτίμηση	162
2.7.2.2: <i>Άρχοντες: τ’ είχες Γιάννη τ’ είχα πάντα</i>	164
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΘΕΜΕΛΙΩΔΗΣ ΤΕΤΡΑΔΑ	166
3.1: Εισαγωγή	166
3.2: Κώστας Σφήκας	166
3.2.1: <i>Μοντέλο</i>	167
3.2.1.1: Η ταινία	170
3.2.1.2: Ντε Κίρικο.....	187
3.2.1.3: Μονοπλάνο	191
3.2.1.4: Χρόνος	194
3.2.1.5: Προβολή- πρόσληψη.....	197
3.2.2: <i>Μητροπόλεις</i>	199
3.2.2.1: Προβολή- πρόσληψη.....	201
3.2.3: <i>Αλληγορία</i>	204
3.2.3.1: Η ταινία	205
3.2.3.2: Ερμηνευτικές προσεγγίσεις	207

3.2.3.3: Προβολή- πρόσληψη.....	209
3.2.4: <i>Το Προφητικό Πουλί των Θλίψεων του Πάουλ Κλέε</i>	211
3.2.4.1: Προβολή- πρόσληψη.....	216
3.2.5: <i>Προμηθεύς Εναντιοδρομών</i>	218
3.2.5.1: Προβολή- πρόσληψη.....	220
3.2.6: <i>Η γυναίκα της... και ο συλλέκτης. Αλληγορία III:</i>	221
<i>παραλλαγές σε ένα θέμα του Κόντε Διονυσίου Σολωμού</i>	221
3.2.6.1: Προβολή- πρόσληψη.....	223
3.2.7: <i>Μεταμόρφωση: ένα φιλμ εμπνευσμένο από το έργο του Φραντς Κάφκα</i>	224
3.2.7.1: Προβολή	224
3.2.8: Συνολική αποτίμηση	226
3.3: Θανάσης Ρεντζής.....	229
3.3.1: <i>Βιο-γραφία</i>	230
3.3.1.1: Χρώμα.....	235
3.3.1.2: Ερμηνείες	235
3.3.1.3: Προβολή- πρόσληψη.....	237
3.3.2: <i>Fiction</i>	239
3.3.3: <i>Corgus: ένα φιλμ-πρόγραμμα</i>	241
3.3.3.1: Προβολή- πρόσληψη.....	242
3.3.4: <i>Ηλεκτρικός άγγελος</i>	244
3.3.4.1: Προβολή- πρόσληψη.....	246
3.3.5: Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου και περιοδικό <i>Φιλμ</i>	247
3.3.6: Συνολική αποτίμηση	247
3.4: Αντουανέττα Αγγελίδη	250
3.4.1: Εισαγωγή.....	250
3.4.2: <i>Idees Fixes Dies Irae</i>	251
3.4.2.1: Προβολή- πρόσληψη.....	256
3.4.3: <i>Τόπος</i>	258
3.4.3.1: Προβολή- πρόσληψη.....	265
3.4.4: <i>Οι ώρες: μία τετράγωνη ταινία</i>	268
3.4.4.1: Προβολή- πρόσληψη.....	273
3.4.5: <i>Κλέφτης ή η πραγματικότητα: τρεις εκδοχές</i>	274
3.4.5.1: Προβολή- πρόσληψη.....	279
3.4.6: <i>Ώρα μεσημεριού</i>	280

3.4.7: <i>121280 Ritual</i>	281
3.4.8: Συνολική αποτίμηση	283
3.5: Σταύρος Τορνές	287
3.5.1: Εισαγωγή	287
3.5.2: <i>Μπαλαμός</i>	288
3.5.2.1: Προβολή- πρόσληψη.....	289
3.5.3: <i>Καρκαλού</i>	291
3.5.3.1: Προβολή- πρόσληψη.....	292
3.5.4: <i>Daniilo Treles (ο φημισμένος ανδαλουσιανός μουσικός)</i>	295
3.5.4.1: Προβολή- πρόσληψη.....	296
3.5.5: Συνολική αποτίμηση	297
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:	300
ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ.....	300
4.1: Δημήτρης Σπετσιώτης	300
4.1.1: Εισαγωγή	300
4.1.2: <i>Η Λίζα και η άλλη</i>	300
4.1.2.1: Προβολή	302
4.1.3: <i>Καλλονή</i>	303
4.1.3.1: Προβολή- πρόσληψη.....	304
4.1.4: <i>Στην αναπαυτική μεριά</i>	306
4.1.4.1: Προβολή- πρόσληψη.....	308
4.1.5: Συνολική αποτίμηση	308
4.2: Αλέξανδρος Ευάγγελος Φασόης	309
4.2.1: Εισαγωγή	309
4.2.2: <i>Νέκυια II</i>	310
4.3: Βασίλης Μαζωμένος	313
4.3.1: Εισαγωγή	313
4.3.2: <i>Πόλις</i>	313
4.3.3: <i>Τέλος</i>	315
4.3.4: <i>Μέρες οργής: ένα ρέκβιεμ για την Ευρώπη</i>	317
4.3.4.1: Προβολή- πρόσληψη.....	319
4.3.5: <i>Ο θρίαμβος του χρόνου</i>	320
4.3.5.1: Προβολή- πρόσληψη.....	321
4.3.6: <i>Το χρήμα: μια μυθολογία του σκότους</i>	323

4.3.6.1: Προβολή- πρόσληψη.....	325
4.3.7: <i>Η μνήμη</i>	326
4.3.7.1: Προβολή- πρόσληψη.....	327
4.3.8: <i>Λόγοι και αμαρτήματα</i>	329
4.3.8.1: Προβολή- πρόσληψη.....	330
4.3.9: <i>Ο τρόμος της ύλης: ποιητικό δοκίμιο για ένα δράμα</i>	332
4.3.10: Συνολική αποτίμηση	333
4.3.10.1: Το ζήτημα του δευτερογενούς χαρακτήρα του έργου	333
4.3.10.2: Ειδολογική ταυτότητα.....	335
4.4: <i>Απόηχοι (1988)</i>	338
4.4.1: Εισαγωγή.....	338
4.4.2: Η ταινία	338
4.4.3: Αποτίμηση	339
4.4.4: Προβολή	339
4.5: <i>Στέλλα Θεοδωράκη</i>	340
4.5.1: Εισαγωγή.....	340
4.5.2: <i>Από το μοναδικό στο πολλαπλό (1993)</i>	340
4.5.2.1: Προβολή	342
4.6: <i>Εύα Στεφανή</i>	343
4.6.1: Εισαγωγή.....	343
4.6.2: <i>Ακρόπολις (2001)</i>	343
4.6.3: <i>Reveille (Εγερτήριο, 2001)</i>	345
4.6.4: Συνολική αποτίμηση	346
4.7: <i>Κωνσταντίνος Χατζηνικολάου</i>	347
4.7.1: Εισαγωγή.....	347
4.7.2: <i>Παγώνι</i>	349
4.7.3: <i>Πτώση II</i>	349
4.7.4: <i>Υπόλοιπο Πτώσης II</i>	349
4.7.5: <i>Γύρα</i>	349
4.7.6: <i>Ένα κομμάτι του</i>	349
4.7.7:.....	350
4.7.8: <i>Άσπα</i>	350
4.7.9: Ειδολογικός προσδιορισμός.....	350
4.7.10: Προβολή	351

4.8: Μαρίνα Γιώτη	352
4.8.1: Εισαγωγή	352
4.8.2: <i>Your Girlfriend isn't coming back</i> (2004)	352
4.8.3: <i>b-alles</i> (2005)	353
4.8.4: <i>The Secret School (To Krifo Scholio)</i> (2009)	354
4.8.5: <i>As to Posterity</i> (2014)	355
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ	356
5.1: Gregory Markopoulos	356
5.1.1: Εισαγωγή	356
5.1.2: <i>Temenos</i> 2016	358
5.1.3: Οι προβολές στο Österreichisches Filmmuseum	363
5.1.3.1: <i>A Christmas Carol</i>	363
5.1.3.2: <i>Christmas USA</i>	363
5.1.3.3: <i>Du Sang de la Volupté et de la Mort</i> :	364
5.1.3.3.1: <i>Part I : Psyche</i>	364
5.1.3.3.2: <i>Part II : Lysis</i>	365
5.1.3.3.3: <i>Part III : Charmides</i>	365
5.1.3.4: <i>The Dead Ones</i>	365
5.1.3.5: <i>Flowers of Asphalt</i>	366
5.1.3.6: <i>Galaxie</i>	366
5.1.3.7: <i>Ming Green</i>	367
5.1.3.8: <i>Bliss</i>	367
5.1.3.9: <i>Through a Lens Brightly: Mark Turbyfill</i>	367
5.1.3.10: <i>Gammelion</i>	368
5.1.3.13: <i>The Mysteries</i>	368
5.1.3.14: <i>Sorrows</i>	369
5.1.4: Συνολική αποτίμηση	369
5.2: Maria Klonaris και Katerina Thomadaki	372
5.2.1: Εισαγωγή	372
5.2.2: <i>Portrait de ma mère dans son jardin</i> (1980)	373
5.2.3: <i>Sauro Bellini</i> (1982)	373
5.2.4: <i>Selva. Un portrait de Parvaneh Navai</i> (1981- '83)	374
5.2.5: <i>Chutes. Désert. Syn</i> (1983- '85)	375
5.2.6: Συνολική αποτίμηση	376

5.3: Μιχάλης Αρφαράς.....	381
5.3.1: Εισαγωγή.....	381
5.3.2: Περιοδολόγηση.....	381
5.3.3: <i>Wochenschau</i> (Επίκαιρα, 1982).....	382
5.3.4: <i>Animation Has No Borders</i> (1986).....	384
5.3.5: <i>City Life Graffiti</i> (1986).....	384
5.3.6: <i>Kurzer Film Für Lange Stotterer</i> (Σύντομο φιλμ για μακροσκελείς κεκέδες, 1988)	385
5.3.7: <i>Eine Geschichte Über Menschen</i> (Μια ανθρώπινη ιστορία, 1989).....	386
5.3.8: <i>Tricktychon no. 4</i>	387
5.3.9: <i>Κουκλότοπος</i>	388
5.3.10: <i>Ikarus Novus</i>	389
5.3.11: Συνολική αποτίμηση.....	390
5.4: Κωνσταντίνος Γιάνναρης.....	393
5.4.1: Εισαγωγή.....	393
5.4.2: Ομοφυλοφιλικός ερωτισμός.....	395
5.4.3: Οι ταξιδιωτικές.....	397
5.4.4: Γενική θεματολογία.....	399
5.4.5: Συνολική αποτίμηση.....	400
5.5: James Fotopoulos.....	402
5.5.1: Εισαγωγή.....	402
5.5.2: <i>Zero</i> (1997).....	404
5.5.3: <i>Growth</i> (1999).....	405
5.5.4: <i>Migrating Forms</i> (1999).....	405
5.5.5: <i>Drowning</i> (2000).....	405
5.5.6: <i>Escape</i> (2000).....	406
5.5.7: <i>The Sun</i> (2000).....	406
5.5.8: <i>The Vanished</i> (2000).....	406
5.5.9: <i>The Circle 1</i> (2001).....	406
5.5.10: <i>Consumed 1</i> (2001).....	406
5.5.10.1: <i>Consumed 2</i> (2001).....	406
5.5.10.2: <i>Consumed 3</i> (2001).....	407
5.5.10.3: <i>Consumed 4</i> (2001).....	407
5.5.10.4: <i>Consumed 5</i> (2001).....	407

5.5.11: <i>Insect</i> (2001)	407
5.5.12: Συνολική αποτίμηση	407
5.6: Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη	409
5.6.1: Εισαγωγή	409
5.6.2: <i>Fit</i> (1994)	409
5.6.3: <i>Marina № 5 / 20:04–21:10 UTC+8 / 31° 10' N 121° 28' E</i> (2008).....	410
5.6.4: Συνολική αποτίμηση	411
5.7: Γιάννης Γιάξας	413
5.7.1: Εισαγωγή	413
5.7.2: <i>A Light Game</i>	414
5.7.3: <i>1 2 3 4 Picardise in Cabourg</i>	414
5.7.4: <i>tatatatatatatatatatatatata</i>	414
5.7.5: <i>Jhimpir</i>	414
5.7.6: <i>Spiral</i>	415
5.7.7: Συνολική αποτίμηση	415
5.8: Fil Ieropoulos	416
5.8.1: Εισαγωγή	416
5.8.2: <i>Feel Not</i> (Μάρτιος 1999)	417
5.8.3: <i>Icarus</i> (χειμώνας 2002).....	417
5.8.4: <i>Flight</i> (άνοιξη 2003).....	418
5.8.5: <i>Poignant Details</i> (Οκτώβριος 2003)	418
5.8.6: <i>Small</i> (2003).....	418
5.8.7: <i>Mermaid Mother</i> (2004).....	419
5.8.8: <i>Choreography for Hands and Camera</i> (2002- 2005)	419
5.8.9: <i>The Garden</i> (2005).....	419
5.8.10: <i>Daffodil: Secret</i> (2005).....	420
5.8.11: <i>Light Particles</i> (2005).....	421
5.8.12: <i>Jungle Noise</i> (Μάιος 2006)	421
5.8.13: <i>Self Portrait: Pulse</i> (2006).....	422
5.8.14: <i>Angels</i> (Μάρτιος 2007).....	422
5.8.15: <i>8 x 8 Light Instants</i> (2007)	422
5.8.16: <i>Moments of Unimportance</i> (2007).....	423
5.8.17: <i>Reaction Cannon</i> (2007)	423
5.8.18: <i>Red Blanket</i> (2007)	424

5.8.19: <i>Three Odes to Yellow</i> (2007).....	424
5.8.20: <i>Passers-By</i> (2008)	424
5.8.21: <i>Solitary, Vacant</i> (Δεκέμβριος 2010)	424
5.8.22: <i>USA for Korea</i> (2011).....	424
5.8.23: <i>A Child Plays With the Wind</i> (2014).....	425
5.8.24: <i>Leaves</i>	425
5.8.25: <i>Light Drawing: Yellow</i>	425
5.8.26: Σειρά haiku	425
5.8.26.1: <i>Haiku 1</i>	426
5.8.26.2: <i>Haiku 2</i>	426
5.8.26.3: <i>Haiku 3</i>	426
5.8.26.4: <i>Haiku 4</i>	426
5.8.26.5: <i>Haiku 5</i>	426
5.8.26.6: <i>Haiku 6</i>	426
5.8.26.7: <i>Haiku 7</i>	427
5.8.26.8: <i>Haiku 8</i>	427
5.8.26.9: <i>Haiku 9</i>	427
5.8.26.10: <i>Haiku 10</i>	427
5.8.26.11: <i>Haiku 11</i>	427
5.8.26.12: <i>Haiku 12</i>	427
5.8.26.13: <i>Haiku 13</i>	427
5.8.26.14: <i>Haiku 14</i>	428
5.8.26.15: <i>Haiku 15</i>	428
5.8.26.16: <i>Haiku 16</i>	428
5.8.26.17: <i>Haiku 17</i>	428
5.8.26.18: <i>Haiku 18</i>	428
5.8.26.19: <i>Haiku 19</i>	428
5.8.26.20: <i>Haiku 20</i>	428
5.8.26.21: <i>Haiku 21</i>	428
5.8.26.22: <i>Haiku 22</i>	429
5.8.26.23: <i>Haiku 23</i>	429
5.8.27: <i>Sunday (again)</i> (2014)	429
5.8.28: Ειδολογικοί προσδιορισμοί.....	429
5.8.29: Συνολική αποτίμηση	430

5.9: Μαρία Κουρκούτα.....	433
5.9.1: Εισαγωγή.....	433
5.9.2: <i>5 Subway Préludes</i>	433
5.9.2.1: <i>Prélude 2</i> (2008)	434
5.9.2.2: <i>Prélude 3</i> (2009)	434
5.9.2.3: <i>Prélude 6</i> (2010)	434
5.9.2.4: <i>Prélude 7</i> (2010)	434
5.9.2.5: <i>Prélude 10 (Analysa)</i> (2013)	435
5.9.3: <i>Επιστροφή στην οδό Αιόλου</i> (2013).....	435
5.9.3.1: Προβολή.....	436
5.9.4: Συνολική αποτίμηση	437
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΙ	440
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΘΕΣΜΟΙ, ΦΟΡΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΕΣ.....	445
ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΗ-ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	445
7.1: Εισαγωγή.....	445
7.2: Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου.....	445
7.3: Περιοδικό <i>Φιλμ</i>	451
7.4: Προβολές πειραματικού κινηματογράφου στους Δελφούς.....	454
7.5: <i>nonaexpress/ The King</i>	454
7.6: Ομάδα Κίνε.....	455
7.6.1: Λίστα προβολών της Κίνε.....	458
7.7: Παράξενη Οθόνη.....	463
7.7.1: Παράξενη Οθόνη 1	463
7.7.2: Παράξενη Οθόνη 2	464
7.7.3: Παράξενη Οθόνη 3	464
7.7.4: Παράξενη Οθόνη 4.....	465
7.7.5: Παράξενη Οθόνη 5	465
7.7.6: Παράξενη Οθόνη 6	465
7.7.7: Παράξενη Οθόνη 7	466
7.7.8: Παράξενη Οθόνη 8	466
7.7.9: Παράξενη Οθόνη εκτός Θεσσαλονίκης.....	466
7.8: Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου Ταινιοθήκης της Ελλάδος.....	467
7.8.1: 1 ^η Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	468
7.8.2: 2 ^η Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	468

7.8.3: 3 ^η Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	468
7.8.4: 4 ^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	468
7.8.5: 5 ^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	469
7.8.6: 6 ^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	469
7.8.7: 7 ^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	470
7.8.8: 8 ^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου	470
7.9: intothepill	471
7.10: Experimental Forum	472
7.11: LabA	473
7.12: Άλλα φεστιβάλ	478
7.12.1: Festival Μηδέν.....	478
7.12.2: Athens Digital Arts Festival.....	478
7.12.3: MIR Festival	478
7.12.4: Φεστιβάλ Ψηφιακού Κινηματογράφου Αθήνας.....	479
7.12.5: Locus.....	479
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ	480
8.1: Εισαγωγή	480
8.2: <i>Τα χέρια</i>	480
8.2.1: Ο σκηνοθέτης	481
8.2.2: Ιστοριογραφία	482
8.2.3: Αποκατάσταση από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος	484
8.2.4: Προβολή στην Ταινιοθήκη	484
8.2.5: Η ταινία	485
8.2.6: Συνολική αποτίμηση	486
8.2.7: Το ζήτημα της μουσικής επένδυσης	488
8.2.8: Προβολή και πρόσληψη.....	489
8.3: Αφηγηματικές ελευθερίες.....	492
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	499
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:.....	505
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΙΘΑΝΩΝ ΜΗ-ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΩΝ ΤΙΤΛΩΝ	505
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	522

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η καινοτομία της έρευνας

Η συντριπτική πλειονότητα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής απαρτίζεται από δημοφιλή είδη όπως η κωμωδία, το μιούζικαλ και το μελόδραμα, τα οποία μοιραία διαμορφώνουν την κυρίαρχη εικόνα που διατηρεί η μεγάλη πλειοψηφία του κοινού για τον ελληνικό κινηματογράφο. Επιπλέον, η μυθοπλαστική αφηγηματική παραγωγή απασχολεί το μεγαλύτερο μέρος της θεωρητικής κι ιστορικής έρευνας, με αποτέλεσμα πολλά πεδία να παραμένουν ανεξερεύνητα, όπως η προπολεμική περίοδος, το ντοκιμαντέρ, το κινούμενο σχέδιο κι ο λεγόμενος πρωτοποριακός (avant-garde) ή πειραματικός (experimental) κινηματογράφος. Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια έχουν αρχίσει να επισημαίνονται όλο και πιο συχνά τα κενά που εντοπίζονται στην ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία, και πυκνώνουν συνεχώς οι προσπάθειες να συμπληρωθούν.

Αυτός είναι κι ο λόγος για τον οποίο επέλεξα ν' ασχοληθώ με την ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία ή, αλλιώς, τον ελληνικό πειραματικό κινηματογράφο, για τον προσδιορισμό του οποίου μέσα στην εργασία θα πρέπει να κάνω δύο διευκρινίσεις. Καταρχάς, στην πορεία της έρευνας χρειάστηκε να επιλέξω και να κατηγοριοποιήσω το υλικό μου, το οποίο δεν ήταν καθόλου ξεκάθαρο, αφού οι όροι 'πρωτοποριακός' και 'πειραματικός' χρησιμοποιούνται στη βιβλιογραφία για να προσδιορίσουν ένα μεγάλο εύρος ταινιών πολύ διαφορετικών μεταξύ τους. Έτσι, για λόγους που θα εξηγήσω πιο συγκεκριμένα σε σχετικό κεφάλαιο, επέλεξα ν' αποκαλέσω τον τύπο κινηματογράφου υπό μελέτη, μη- αφηγηματικό κινηματογράφο. Παρά την επιλογή μου, αποφάσισα να διατηρήσω τον χαρακτηρισμό 'πρωτοποριακός' στον τίτλο της διατριβής, για δύο λόγους: από τη μία, για να καταστήσω το αντικείμενο της εργασίας αμεσότερο και σαφέστερο. Από την άλλη, ακριβώς για να καταδηλώσω αυτή την ερευνητική διαδρομή μέσα σ' ένα προϋπάρχον υλικό, ο επαναπροσδιορισμός του οποίου προέκυψε στην πορεία ως μία από τις μεθοδολογικές ανάγκες της εργασίας. Ακριβώς γι' αυτό αλλά και για λόγους εκφραστικής ποικιλίας, μέχρι να φτάσω να τεκμηριώσω την επιλογή μου μέσα στο κείμενο, θα συνεχίσω να χρησιμοποιώ τις υπάρχουσες ονομασίες που αποδίδονται στον κινηματογράφο υπό μελέτη, όπως πειραματικός και πρωτοποριακός.

Αντιθέτως, για λόγους εκφραστικής οικονομίας, στο εξής θα χαρακτηρίζω ομαδοποιημένα τις ταινίες υπό μελέτη ως είδος. Ο όρος δεν εννοείται με την ιστορικο-οικονομική σημασία του, δηλαδή ως τυποποιημένη παραγωγή ταινιών μυθοπλασίας με παραλλασσόμενες συμβάσεις, που ανταποκρίνονται σε όσο το δυνατό μαζικότερες και εμπορικά μετρήσιμες προτιμήσεις θεατών. Για τις ανάγκες της μελέτης μου, το είδος θα εννοηθεί χονδρικά και

καταχρηστικά ως μια ευρύτερη κατηγορία ταινιών, που μεταξύ τους παρουσιάζουν ομοιότητες στο ύφος και στις συνθήκες παραγωγής τους.

Βεβαίως, υιοθετώ τον όρο 'είδος' έχοντας υπόψιν μου την αμφιλεγόμενη χρήση του από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου στο συγκεκριμένο πλαίσιο. Για παράδειγμα, χωρίς να το σπουδαιολογήσει, ο βρετανός κριτικός κι ιστορικός κινηματογράφου David Parkinson χρησιμοποιεί τον όρο για να χαρακτηρίσει τις τέσσερις επιμέρους τάσεις που εντοπίζει στο αμερικανικό αντεργκράουντ.¹ Αντιθέτως, ο σκηνοθέτης και θεωρητικός Μάκης Μωραΐτης κρίνει, ότι με τη χρήση του συγκεκριμένου όρου υπερ-απλουστεύονται κι υποτιμούνται η αντισυμβατικότητα κι η πολυμορφία του πρωτοποριακού κινηματογράφου, στο πλαίσιο μιας αντιδραστικής τακτικής εκ μέρους της "επίσημης" κινηματογραφικής ιστοριογραφίας, στην προσπάθειά της ν' αποσοβήσει την ανατρεπτική δυναμική της κινηματογραφικής αβάν-γκαρντ.² Παρότι λοιπόν αναγνωρίζω τον κίνδυνο της απλούστευσης, ξεκαθαρίζω ότι η δική μου χρήση του όρου γίνεται αποκλειστικά για λόγους εκφραστικής οικονομίας, μακριά από κάθε υποψία εννοιολογικού ή ιδεολογικού τακτικισμού.

Έχοντας διασαφηνίσει ζητήματα που αφορούν την ονομασία του αισθητικού πεδίου με το οποίο θ' ασχοληθώ, θα ήθελα να εξηγήσω σχετικά με το περιεχόμενό του, ότι αποτελείται από ταινίες, που όχι απλώς αποκλίνουν από τις καθιερωμένες και δημοφιλείς αφηγηματικές κι αναπαραστατικές συμβάσεις, αλλά τις απορρίπτουν σε μεγάλο βαθμό ή εντελώς, εξερευνώντας και διευρύνοντας τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου μακριά από την αφήγηση. Απώτερος στόχος της εργασίας, είναι να συγκεντρώσει, να καταγράψει και να ταξινομήσει όλες αυτές τις ταινίες που έχουν παραχθεί στην Ελλάδα. Όσες απ' αυτές είναι ήδη γνωστές, προς το παρόν εντοπίζονται άτακτα σκορπισμένες μέσα στη βιβλιογραφία, με αποσπασματικές και συγκεχυμένες αναφορές, σχηματίζοντας ένα ασαφές και μερικώς αφανές πεδίο, η απροσδιοριστία του οποίου στερεί από την ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία ένα σημαντικό κεφάλαιο. Οι συγγραφείς παραγνωρίζουν την πολυσημία που συνοδεύει τις λέξεις πειραματικός κι αβάν-γκαρντ ή πρωτοποριακός, τις οποίες χρησιμοποιούν ως αυτονόητα σαφείς και συγκεκριμένες, για να χαρακτηρίσουν ταινίες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, εντείνοντας την αοριστεία σχετικά με την ταυτότητα του είδους.

Η διατριβή εκτείνεται χρονικά από το 1962, το οποίο προέκυψε από την έρευνα ως χρονιά της πρώτης εγχώριας εμφάνισης του είδους, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 2000, οπότε εντοπίζονται οι τελευταίες τέτοιες ταινίες γυρισμένες σε φιλμ- συνθήκη που, όπως θα εξηγήσω παρακάτω, αποτελεί βασικό τεχνικό κριτήριο της έρευνάς μου.

¹ David Parkinson, *History of film*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1995, 199-200.

² Μάκης Μωραΐτης, *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό στον κινηματογράφο*, Γνώση, Αθήνα 1982, 15.

Γι' αυτό θα πρέπει εδώ να διευκρινίσω ότι ο χαρακτήρας της διατριβής είναι πρωτίστως ιστορικός και δευτερευόντως θεωρητικός. Αρχικά δηλαδή αναπτύσσεται ένα προτεινόμενο θεωρητικό πλαίσιο, που επιτρέπει τη σαφή σύσταση και ταξινόμηση του κινηματογραφικού σώματος της διατριβής- κάτι που δε συνάντησα στην υπάρχουσα ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία. Όμως κύριος στόχος της εργασίας παραμένει η ανακάλυψη κι η καταγραφή των πρωτοποριακών/ πειραματικών ταινιών που έχουν παραχθεί στην Ελλάδα, καθώς επίσης ο σχηματισμός ενός πρώτου διαγράμματος της εμφάνισής τους μέσα στον χρόνο, γι' αυτό κι οι ταινίες θα παρουσιαστούν σε χρονολογική σειρά παραγωγής.

Η συγκρότηση του ερευνητικού πεδίου

Ως ελληνικό μη- αφηγηματικό κινηματογράφο, εννοώ μια κατηγορία αποτελούμενη από ταινίες που φτιάχτηκαν από σκηνοθέτες ελληνικής καταγωγής, μέσα στα γεωγραφικά όρια του ελληνικού κράτους και στις συνθήκες του εγχώριου πλαισίου κινηματογραφικής παραγωγής. Εκτός απ' αυτούς, στην εργασία αποφάσισα να περιλάβω έλληνες σκηνοθέτες του εξωτερικού, περισσότερο ως ενδεικτικά, συγκριτικά παραδείγματα. Κάποιοι απ' αυτούς, όπως ο Gregory Markopoulos κι η Maria Klonaris με την Katerina Thomadaki, ανήκουν ξεκάθαρα σε διαφορετικά εθνικο- ιστορικά πλαίσια, ενώ το έργο νεότερων δημιουργών, όπως ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης, ο Fil Ieropoulos κι η Μαρία Κουρκούτα είναι δυσκολότερο να προσδιοριστεί με αυστηρά εθνικούς όρους, λόγω της γεωγραφικής κινητικότητας των δημιουργών και της ρευστής πολιτισμικής τους ταυτότητας.

Σχετικά με τις ερευνητικές απαιτήσεις του θέματος της διατριβής, ίσχυσε αυτό που ισχύει σε κάθε παρόμοια μελέτη, και που αναγνωρίζουν εύστοχα οι Robert Allen και Douglas Gomery, ότι "οι ιστορικοί μοιάζουν περισσότερο με τους ντετέκτιβ, παρά με τους φυσικούς".³ Στην προκειμένη περίπτωση, το θέμα της διατριβής δεν ήταν δυνατό να μελετηθεί αποκλειστικά μέσα από την ούτως ή άλλως περιορισμένη βιβλιογραφία, αλλά απαιτούσε επιτόπια έρευνα σε χώρους και συναντήσεις με πρόσωπα, ξεπερνώντας μάλιστα πρακτικά εμπόδια που προκύπτουν όταν κάτι τέτοιο επιχειρείται από την επαρχία, αφού η συντριπτική πλειοψηφία των βασικών πηγών βρίσκεται συγκεντρωμένη στην πρωτεύουσα.

Εκ των πραγμάτων, η Αθήνα αποτέλεσε το βασικό γεωγραφικό πεδίο της έρευνας, ως έδρα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και τόπος διαμονής των περισσότερων από τους σκηνοθέτες

³ Allen Robert C., Gomery Douglas, *Film History: Theory and Practice*, McGraw-Hill, Νέα Υόρκη, 1985, 10. Η μετάφραση είναι δική μου, όπως και σε όλα τα επόμενα παραθέματα που προέρχονται από αγγλόγλωσσα κείμενα.

που συμπεριέλαβα στην εργασία. Πραγματοποίησα επίσης μια σύντομη στάση στη Θεσσαλονίκη για να γνωρίσω τους διοργανωτές του φεστιβάλ Παράξενη Οθόνη, ενώ ερευνώντας το έργο του ελληνοαμερικανού Gregory Markopoulos, επισκέφτηκα τον νομό Αρκαδίας και την Ταινοθήκη της Αυστρίας στη Βιέννη.

Για τον εντοπισμό της βιβλιογραφίας αξιοποίησα τη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης στο Ρέθυμνο, ενώ πολύτιμα αποδείχτηκαν τα αρχεία εφημερίδων των δημοτικών βιβλιοθηκών Ηρακλείου, Ρεθύμνου και Χανίων. Περιοδικά βρήκα επίσης στη βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου, όπως και στο ίντερνετ, αφού κάποια απ' αυτά που χρειάστηκα έχουν ψηφιοποιηθεί. Παρά τον περιορισμένο της όγκο, η υπάρχουσα βιβλιογραφία αποδείχτηκε εξαιρετικά χρήσιμη, ειδικά οι αφιερωματικοί τόμοι του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης για σκηνοθέτες του άμεσου ενδιαφέροντός μου, όπως ο Κώστας Σφήκας, ο Σταύρος Τορνές κι η Αντουανέττα Αγγελίδη.

Όμως το μεγαλύτερο μέρος του υλικού προήλθε από τους ίδιους τους συντελεστές των ταινιών, κυρίως τους σκηνοθέτες, αλλά συχνά κι άλλα μέλη των συνεργείων. Όλοι δέχτηκαν με μεγάλη προθυμία να συνεισφέρουν στην έρευνα, είτε απλώς με τη μαρτυρία τους, είτε εμπλουτίζοντάς τη με την παροχή των ίδιων των ταινιών ή πολύτιμων τεκμηρίων από την κατασκευή τους. Με πολλούς απ' αυτούς συνέχιζα να επικοινωνώ τηλεφωνικά ή μέσω e-mail για να συμπληρώνω τα στοιχεία που μου είχαν δώσει ή για περισσότερες ερωτήσεις που προέκυπταν στη διαδικασία της συγγραφής.

Ακόμα όμως κι όταν τελικά συναντούσα τους κατάλληλους ανθρώπους, συχνά ήταν αδύνατο ν' αποκτήσω το υλικό που χρειαζόμουν. Σε κάποιες περιπτώσεις τα φιλμ είχαν είτε φθαρεί υπερβολικά κι ήταν ακατάλληλα για προβολή, είτε οι σκηνοθέτες δεν τα είχαν ψηφιοποιήσει ή απλώς αγνοούσαν πού βρίσκονταν. Σε άλλες πάλι, ήταν δυσπρόσιτοι ή απρόθυμοι να παραδώσουν το υλικό τους.

Ως εκ τούτου, η παραγωγή δεν καλύπτεται στο σύνολό της. Τα φιλμ που δεν κατάφερα να εντοπίσω κι οι αναφορές τους στη βιβλιογραφία που τα προσδιορίζουν ευθέως ή δημιουργούν υποψίες για τον 'πειραματικό' τους χαρακτήρα, συγκεντρώνονται σε παράρτημα με ξεχωριστό πίνακα στο τέλος της εργασίας.

Ωστόσο, η απόκτηση του υλικού ήταν μόνο η αρχή, καθώς η ιστορική και τεχνολογική εξέλιξη του είδους, είχε φανερώσει μια ποικιλία χρήσεων και λειτουργιών της κινούμενης εικόνας στην παραγωγή, την έκθεση και πρόσληψη των ταινιών, πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι αρχικά φανταζόμουν. Μια ποικιλία, την οποία ήταν αδύνατο να παραβλέψω αν επρόκειτο να οριοθετήσω με συνέπεια κι επάρκεια το πεδίο της έρευνάς μου, το οποίο είχε ξεκινήσει να διευρύνεται με τη χρήση της κινούμενης εικόνας ως μέρος εικαστικών εγκαταστάσεων

στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή, ήδη από τη δεκαετία του 1950. Ενώ δηλαδή μέχρι τότε μια ταινία προβαλλόταν αυτόνομα σε μια κινηματογραφική αίθουσα, η εκτεταμένη χρήση φιλμ μικρότερων μεγεθών που προέκυψε από την εφεύρεση νέων συσκευών λήψης και προβολής, επέτρεψε την ένταξη της κινούμενης εικόνας σε έργα εικαστικών καλλιτεχνών, καταργώντας την ως τότε αποκλειστική χρήση της από τον κινηματογράφο και δημιουργώντας έτσι ερωτήματα σχετικά με τη φύση του, τα οποία θα δούμε παρακάτω.

Σε μια παρόμοια 'έκρηξη' λόγω τεχνολογικών καινοτομιών, η διάδοση της ψηφιακής τεχνολογίας από τις αρχές της δεκαετίας του 2000, έδωσε τεράστια ώθηση στο είδος, παρέχοντας σε κάθε δημιουργό την ευκαιρία να υλοποιήσει το όραμά του. Το αποτέλεσμα είναι αυτή τη στιγμή μόνο στην Ελλάδα, οι ψηφιακά γυρισμένες πρωτοποριακές ταινίες ν' ανέρχονται σ' εκατοντάδες. Δε θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς, ότι ο τεράστιος όγκος ψηφιακά γυρισμένου υλικού που προκύπτει από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 και μετά, αξίζει μια ξεχωριστή διατριβή από μόνος του. Επιπλέον, το πολύ ρευστό δημιουργικό κι εννοιολογικό πεδίο που έχει σχηματιστεί την τελευταία δεκαετία, απαιτεί διερεύνηση μέσα σε ένα πολύ διαφορετικό, διεπιστημονικό, θεωρητικό πλαίσιο, που αντλεί όχι μόνο από τη θεωρία και την ιστορία του κινηματογράφου, αλλά επίσης από εκείνες των εικαστικών και των νέων τεχνολογιών.

Όμως οι αλλαγές αυτές δεν ήταν απλώς ποσοτικές, αλλά και ποιοτικές, καθώς άλλαξαν θεμελιωδώς την ίδια την έννοια του κινηματογράφου, φτάνοντας να θέσουν υπό αμφισβήτηση ακόμη και την επάρκεια του ίδιου του όρου. Μιλώντας για την ευκολία με την οποία η τεχνολογική πρόοδος επέτρεψε τη μεταπήδηση του κινηματογράφου από την αίθουσα (και) στη γκαλερί, ο Michael Newman χρησιμοποιεί τον όρο "κινούμενη εικόνα", ώστε να μπορεί να εκφραστεί περιλαμβάνοντας κάθε χρήση, θέση και λειτουργία της, ανεξαρτήτως χώρου προβολής της.⁴ Παρομοίως, καταγράφοντας την ιστορία της μετάβασης από το φιλμ στη χρήση ηλεκτρονικής εικόνας μέσα στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, ο Ιωάννης Σκοπετέας διακηρύσσει ότι "δεν υπάρχει πλέον «κινηματογραφικό» αλλά «οπτικοακουστικό» [...] ο όρος «κινηματογραφικός» [...] στερείται πλέον σημασίας, αφού ο τομέας (sector) των κινηματογραφικών ταινιών της ελληνικής οπτικοακουστικής βιομηχανίας, ταυτισμένος με το φιλμ από τη γέννησή του ακόμη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, έχει πλήρως απορροφηθεί στην ευρύτερη οπτικοακουστική κατάσταση".⁵ Από τον Σκοπετέα θα δανειστώ τον όρο 'ηλεκτρονική εικόνα', για να εννοήσω

⁴ Michael Newman, «Moving Image in the Gallery Since the 1990s», Stuart Comer (επιμ.), *Film and Video Art*, Tate Publishing, Λονδίνο 2009, 88.

⁵ Ιωάννης Σκοπετέας, «Κινηματογράφος χωρίς φιλμ: η ιστορία της μετάβασης της βιομηχανίας του ελληνικού κινηματογράφου στην ψηφιακή ηλεκτρονική εικόνα», *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο*

τη λήψη σε αναλογικό και ψηφιακό βίντεο, και τον οποίο θα χρησιμοποιήσω σε αντιδιαστολή με τη λήψη σε φιλμ.

Έτσι λοιπόν, φτάνει αναπόφευκτα ν' αναρωτηθεί κανείς: διαφοροποιείται και με ποιόν τρόπο η κινούμενη εικόνα που αποτελεί τμήμα μιας εικαστικής εγκατάστασης από μια μη-αφηγηματική ταινία μικρού μήκους γυρισμένη με τα ίδια τεχνικά μέσα; Τι ρόλο παίζει η τεχνολογία που χρησιμοποιείται στο γύρισμα, στον ορισμό ενός κινούμενου οπτικοακουστικού έργου; Ποιά η σημασία του τρόπου με τον οποίο χαρακτηρίζει τον εαυτό του ο καλλιτέχνης, τοποθετώντας τον ταυτόχρονα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό/αισθητικό/δημιουργικό πλαίσιο;

Καταρχάς όροι όπως 'κινούμενη εικόνα' και 'οπτικοακουστικός', ομολογουμένως εκφράζουν ακριβέστερα τις σύγχρονες συνθήκες τεχνολογικού κι εκφραστικού πλουραλισμού. Παράλληλα όμως διακρίνονται από το μειονέκτημα της υπερβολικής γενίκευσης, που στο πλαίσιο της έρευνας για μια διδακτορική διατριβή, μεταφράζεται πρακτικά σ' ένα πεδίο δυσθεώρητης και δυσπρόσιτης έκτασης, που είναι εξαιρετικά δύσκολο -αν όχι αδύνατο- να εντοπιστεί και να ταξινομηθεί.

Επιπλέον, η διαφορά ανάμεσα σε δύο κινούμενα οπτικοακουστικά έργα γυρισμένα με τα ίδια τεχνικά μέσα, δεν είναι αμιγώς κατασκευαστική, αλλά αφορά επίσης το αισθητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτίθενται. Γι' αυτό, καταρχάς θα συμπεριλάβω στην εργασία μου μόνο έργα που φτιάχτηκαν για να προβάλλονται αυτόνομα. Δεν θα εξετάσω εκείνα που κατασκευάστηκαν ως μέρος ενός ευρύτερου αισθητικού συνόλου, γλυπτού, ζωγραφικού, θεατρικού, χορευτικού ή όλων αυτών μαζί, ακριβώς επειδή, όπως περιγράφει ο Νιούμαν γι' αυτές τις περιπτώσεις, "η προβολή κινούμενης εικόνας αποτελεί μόνο ένα στοιχείο ενός μεγαλύτερου σχεδίου με ανοιχτό τέλος, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί για τη δημιουργία εντυπώσεων, όχι για ν' αναπαραστήσει την πραγματικότητα".⁶

Ως στοιχείο ενός ευρύτερου καλλιτεχνικού συνόλου, ένα έργο κινούμενης εικόνας προσδοκά άμεση κι εν δυνάμει πολλαπλή αντίδραση από τον θεατή, ο οποίος δε βιώνει την κινούμενη εικόνα ακίνητος απέναντι στον επίπεδο χώρο της δισδιάστατης οθόνης, αλλά έχει τη δυνατότητα να μετακινηθεί στον τρισδιάστατο χώρο με τον δικό του ρυθμό, αλλάζοντας την προοπτική και τη σχέση του με αυτό. Η μεγαλύτερη ποικιλία προοπτικής που προκύπτει, θυμίζει την ανάλογη διαφορά ανάμεσα στην εναλλασσόμενη οπτική γωνία που προσφέρει ο κινηματογράφος σε σύγκριση με τη σταθερή του θεάτρου. Ουσιαστικά υπενθυμίζοντας τη σπουδαιότητα της θεωρίας της πρόσληψης ως ερμηνευτικού εργαλείου

ελληνικό κινηματογράφο: ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας, Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), Gutenberg, Αθήνα 2017, 232.

⁶ Newman, *ό. π.*, 91.

στη συγκεκριμένη συζήτηση, ο Christopher Eamon εξηγεί ότι “η ζωντανή παράμετρος αυτών των εξελισσόμενων εμπειριών συνεχίζει να δίνει έμφαση στη χρονική ιδιαιτερότητα [...] επειδή αυτά τα έργα απαιτούσαν μια άμεση αντίδραση από τους θεατές, που θα ήταν μοναδική και δε θα μπορούσε να επαναληφθεί επακριβώς. Η ολοκλήρωση του έργου βασιζόταν συγκεκριμένα στην αντίδραση των θεατών στο ‘εδώ και τώρα’ του έργου”.⁷

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που ταυτόχρονα δείχνει την ποικιλομορφία του πειραματισμού, τα δυσδιάκριτα όρια ανάμεσα στις δύο μορφές χρήσης κι έκθεσης της κινούμενης εικόνας (αυτόνομη, μη-αυτόνομη), είναι η απόφαση της Chantal Akerman να μετατρέψει το αυτόνομο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών της *D’ est* (1993)⁸ σε εγκατάσταση βίντεο με τίτλο *D’est: au bord de la fiction* (1995), στην οποία η πρωτότυπη ταινία είχε τεμαχιστεί ανά σκηνές, καθεμία από τις οποίες προβαλλόταν μέσα από διαφορετικές οθόνες.⁹ Στην περίπτωση που η δουλειά της Ακερμάν ενέπιπτε στο αντικείμενο της έρευνάς μου, βάσει της διάκρισης που περιγράψω αμέσως προηγουμένως θα επέλεγα να συμπεριλάβω το *D’ est* και ν’ αποκλείσω το *D’est: au bord de la fiction*, επειδή το πρώτο θα μπορούσα να το δω και να το μελετήσω οπουδήποτε, ενώ η μελέτη του δεύτερου θα προϋπέθετε ειδικές συνθήκες λειτουργίας του έργου μέσα σε συγκεκριμένο χώρο, με συγκεκριμένο φωτισμό ή συσκότιση, αριθμό και διάταξη οθονών, ένταση ήχου, άνεση ταυτόχρονης θέασης και περιήγησης μεταξύ των οθονών κτλ.- συνθήκες που δε βρίσκονται έξω από το έργο, αλλά το συναποτελούν.

Δύο σχετικά παραδείγματα μέσα από τη διατριβή, αποτελούν το *Fiction* (1977) του Θανάση Ρεντζή κι η εγκατάσταση *Lines* (2009- ’10) του Fil Ieropoulos. Το *Fiction* είναι ένα αφηρημένο φιλμ μεσαίου μήκους, το οποίο αρχικά αποτελούσε μέρος μιας πολυμεσικής εγκατάστασης, και κατόπιν ο σκηνοθέτης το επεξεργάστηκε εκ νέου, προορίζοντάς το για αυτόνομη προβολή- συνθήκη που μου επέτρεψε να το συμπεριλάβω στο κύριο σώμα της εργασίας. Αντιστρόφως, το *Lines* είναι μια εικαστική εγκατάσταση, αποτελούμενη από ψηφιακά βίντεο που φτιάχτηκαν γι’ αυτήν, αλλά κι από προηγούμενες ταινίες του σκηνοθέτη, που προορίζονταν για αυτόνομη προβολή, ως μέρος του κινηματογραφικού του έργου.

Το κριτήριο της αυτονομίας του έργου περιπλέκεται στην περίπτωση του ‘διευρυμένου κινηματογράφου’ (expanded cinema), τον οποίο θα εξηγήσω αναλυτικά στο κεφάλαιο για την ορολογία. Μια ακόμα τάση της διεθνούς πρωτοπορίας, που εμφανίστηκε από τη

⁷ Christopher Eamon, «An Art of Temporality», Comer (επιμ.), ό. π., 73.

⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/D%27Est>, 29/5/2017.

⁹ Malcolm Turvey, *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*, October, Κέμπριτζ 2011, 169.

δεκαετία του 1960, δηλώνει σύνθετα πρότζεκτ αποτελούμενα από μία ταινία και διάφορα επιμέρους συνοδευτικά έργα οποιασδήποτε μορφής (λόγου, μουσικής, γλυπτικής κ.ο.κ.), τα οποία 'διευρύνουν' χωρικά κι εννοιολογικά την ταινία. Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς ότι τέτοια πρότζεκτ πλησιάζουν πάρα πολύ στις εικαστικές εγκαταστάσεις που χρησιμοποιούν έργα κινούμενης εικόνας, με αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ των δύο επιτελέσεων να θολώνουν. Όμως, ακριβώς επειδή όπως είπα, το έργο ορίζεται τόσο από τον τρόπο με τον οποίο αυτοπροσδιορίζεται ο καλλιτέχνης, όσο κι απ' το πλαίσιο στο οποίο δημιουργεί, στην εργασία θα συμπεριλάβω έργα διευρυμένου κινηματογράφου, όπως εκείνα του Αλέξανδρου Φασόη, έστω κι αν δεν κατάφερα να τα δω όπως προορίζονταν, διατηρώντας την ανάλογη επιφύλαξη για τη διατύπωση οποιασδήποτε κρίσης.

Ακόμα όμως κι αν κανείς δεχτεί ως μέτρο την αυτονομία ενός έργου, εξακολουθεί να παραμένει διαθέσιμο ένα υπερβολικά ευρύ πεδίο στο οποίο συνυπάρχουν ταινίες γυρισμένες σε φιλμ και με ψηφιακά μέσα. Σ' αυτό το σημείο θεώρησα ότι η διάκριση ανάμεσα στο φιλμ και τα ψηφιακά μέσα δεν είναι χωρίς νόημα, καθώς αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στη διαδικασία παραγωγής και στη διαμόρφωση του αισθητικού αποτελέσματος, σε βαθμό ώστε να επηρεάζει θεσμικές πρακτικές, όπως τον διαχωρισμό που ίσχυε μέχρι πριν μερικά χρόνια στα φεστιβάλ κινηματογράφου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, τα τμήματα Digital Wave και Digi που θέσπισαν αντιστοίχως το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 2006 και Δράμας το 2007.¹⁰

Αποδεχόμενος αυτή την ένσταση, αποφάσισα να εξετάσω στη διατριβή μόνο δημιουργούς που η φιλομορφία τους αποτελείται από έργα γυρισμένα σε φιλμ ή περιλαμβάνει τουλάχιστον ένα σ' αυτό το φορμά, σχηματίζοντας ένα πεδίο ικανό να οριοθετηθεί σαφέστερα και διεξοδικότερα. Θα επικεντρωθώ δηλαδή σε ταινίες γυρισμένες με το πρωταρχικά κινηματογραφικό μέσο του φιλμ, αλλά θ' αναφερθώ και σ' επιλεγμένα ψηφιακά έργα των δημιουργών τους, ώστε να υπογραμμίσω την πολυσημία των καλλιτεχνικών ταυτοτήτων, την εναλλαγή των τεχνικών μέσων και την ταυτόχρονη δράση των σκηνοθετών σε πολλαπλά αισθητικά πεδία.

Συγκεκριμένα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, εμφανίζονται δημιουργοί που φτιάχνουν τις ταινίες τους ψηφιακά, σε υπολογιστή, αλλά τις τυπώνουν και τις προβάλλουν σε φιλμ. Άλλοι αξιοποιούν και τα δύο μέσα, είτε διαδοχικά στη διάρκεια της φιλομορφίας τους, είτε παράλληλα. Αργότερα κατά τη δεκαετία του 2000, εισέρχεται επίσης το ίντερνετ ως πηγή εύρεσης ψηφιοποιημένου φιλμικού υλικού, το οποίο ανατυπώνεται ανασκευασμένο σε φιλμ. Επίσης, για πολλούς δημιουργούς, το διαδίκτυο αναδεικνύεται σε

¹⁰ Σκοπετέας, ό. π., 220- 221.

ιδανικό μέσο διανομής και προβολής του έργου τους. Προκειμένου να καταδειχτούν όλες αυτές οι τάσεις, αποφάσισα να συμπεριλάβω το ψηφιακό μέρος της φιλομογραφίας των δημιουργών που, επαναλαμβάνω, έχουν γυρίσει τουλάχιστον μία ταινία σε φιλμ, ώστε να καταδειχτεί ακριβώς η κατάσταση τεχνικής, υφολογικής κι αισθητικής ρευστότητας που έχει προκαλέσει η σημερινή ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη, κατά την οποία ένας δημιουργός έχει περισσότερες επιλογές από ποτέ, να βρει και να εργαστεί με το μέσο που τον εκφράζει καλύτερα.

Τα κεφάλαια

Η εργασία οργανώνεται σε οχτώ κεφάλαια. Στο πρώτο εξετάζεται αυτό ακριβώς που λέει ο τίτλος του: *Ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο*. Εφόσον ο λεγόμενος πειραματικός κινηματογράφος δεν αποτελεί ελληνική ιδιομορφία, έκρινα σκόπιμο ν' ανατρέξω στην ιστορία της διεθνούς πρωτοπορίας (εστιάζοντας κυρίως σ' αυτή του δυτικού κόσμου ως πιο ερευνημένη και γνωστή), ώστε να τοποθετήσω την ελληνική περίπτωση μέσα στις συναφείς ιστορικές συνθήκες που την ορίζουν.

Απαραίτητη ήταν η θεωρητική οριοθέτηση του είδους κι η επιλογή ορολογίας που έκρινα καταλληλότερη για να το προσδιορίσω, ξεκαθαρίζοντας ένα συγκεχυμένο τοπίο από πολυάριθμες ονομασίες. Απ' αυτές, προτίμησα ν' αποφύγω τα κυρίαρχα επίθετα 'πειραματικός' και 'πρωτοποριακός', επιλέγοντας τον όρο 'μη-αφηγηματικός' ως κυριολεκτικότερο και περιεκτικότερο. Το κεφάλαιο κλείνει με μια διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία χειρίζεται τον πειραματικό κινηματογράφο. Εφόσον η προσέγγισή μου στο θέμα έχει περισσότερο ιστορικό χαρακτήρα, θεώρησα ότι δε θα μπορούσα να προχωρήσω αν πρώτα δεν αποσαφήνιζα τον τρόπο με τον οποίο οι έλληνες ιστοριογράφοι αντιμετώπισαν το είδος υπό μελέτη. Απ' αυτούς άντλησα υλικό προκειμένου να συγκροτήσω ένα πρώτο σώμα δημιουργών και ταινιών, και σ' αυτούς επανήλθα για να ελέγξω τυχόν ανεπάρκειες που η εργασία μου θα έπρεπε ν' αποκαταστήσει.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, *Η έναρξη του μη-αφηγηματικού κινηματογράφου στην Ελλάδα*, συζητώ τις διάφορες ταινίες που φέρονται να εγκαινιάζουν τον συγκεκριμένο τύπο κινηματογράφου στη χώρα, και καταθέτω τη δική μου πρόταση, που είναι το *Lacrimae Rerum* (1962) του Νίκου Νικολαΐδη. Στη συνέχεια αναφέρομαι σε σποραδικές και μεμονωμένες απόπειρες που ακολούθησαν, από σκηνοθέτες όπως ο Θόδωρος Μαραγκός, ο Νίκος Γραμματικόπουλος, ο Λάκης Κυρλίδης, ο Νίκος Κούνδουρος, ο Μανούσος Μανουσάκης κι ο Αντρέας Βελισσαρόπουλος.

Η *Θεμελιώδης τετράδα* στον τίτλο του τρίτου κεφαλαίου, αναφέρεται στους Κώστα Σφήκα, Θανάση Ρεντζή, Αντουανέττα Αγγελίδη και Σταύρο Τορνέ. Τέσσερις δημιουργοί που εμφανίστηκαν σχεδόν ταυτόχρονα, συνδέονταν με εκτίμηση κι αλληλοβοήθεια, αφιερώθηκαν διαχρονικά στη μη- αφηγηματική παραγωγή και παρέδωσαν ο καθένας το εντελώς ιδιοσυγκρασιακό, περίτεχνο και θεματικά πλούσιο έργο του.

Στο τέταρτο κεφάλαιο ακολουθούν περισσότερες *Μεμονωμένες περιπτώσεις* δημιουργών, που εμφανίστηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέχρι σήμερα. Από τον Τάκη Σπετσιώτη, τον Αλέξανδρο Φασόη και τον Βασίλη Μαζωμένο, στην Κατερίνα Κουτσίνα, τη Στέλλα Θεοδωράκη και την Εύα Στεφανή, μέχρι τον Κωνσταντίνο Χατζηνικολάου και τη Μαρίνα Γιώτη. Όλοι τους πολύ διαφορετικοί στο θέμα και τις μεθόδους, εκπροσωπούν την υφολογική ποικιλία στην οποία αναφέρθηκα παραπάνω, η οποία εμφανίστηκε λόγω των τεχνολογικών εξελίξεων που ξεκίνησαν στα μέσα της δεκαετίας του 1990 και κορυφώθηκαν μια δεκαετία αργότερα.

Το πέμπτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο σε δέκα περιπτώσεις δημιουργών ελληνικής καταγωγής που δημιούργησαν τη δουλειά τους σε χώρες του εξωτερικού. Από τις γνωστότερες περιπτώσεις των Γκρέγκορι Μαρκόπουλος, Κλωνάρη/ Θωμαδάκη και Μιχάλη Αρφαρά, μέχρι τον εντελώς άγνωστο στην Ελλάδα James Fotopoulos, τον αφανή Γιάννη Γιάξα, τους πολυτάλαντους Φιλ Ιερόπουλος και Μαρία Κουρκούτα, το κεφάλαιο εμπλουτίζει ακόμη περισσότερο την τεχνική κι αισθητική ποικιλία του τέταρτου κεφαλαίου. Όπως παρατηρεί κανείς, ανάμεσά τους περιλαμβάνονται παλιότεροι σκηνοθέτες που ανήκουν σε διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο, αλλά και νεότεροι, η καλλιτεχνική δράση των οποίων χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη κινητικότητα ανάμεσα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, που καθιστά δύσκολη την αποκλειστική ένταξή τους σε μία εθνική κινηματογραφία. Σε κάθε περίπτωση πάντως, τόσο στην παλιότερη όσο και στη νεότερη γενιά δημιουργών, η ελληνικότητα διατηρεί κεντρική θέση στους προβληματισμούς και τις αναζητήσεις τους, γεγονός που κατέστησε τη συμπερίληψή τους στην εργασία επιβεβλημένη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Μαρκόπουλος, που μπορεί να θεωρείται ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του αμερικανικού αντεργκράουντ, αλλά το έργο του εμπνέεται σε μεγάλο βαθμό από τον ελληνικό πολιτισμό.

Το έκτο κεφάλαιο ανιχνεύει τεχνικούς, θεματικούς κι υφολογικούς συσχετισμούς μεταξύ των δημιουργών, εντοπίζοντας επαναλαμβανόμενα μοτίβα, προβληματισμούς κι αλληλεπιδράσεις μέσα στο σώμα των ταινιών.

Το έβδομο κεφάλαιο μελετάει *Θεσμούς, φορείς και πρωτοβουλίες για τον μη- αφηγηματικό κινηματογράφο στην Ελλάδα*, δηλαδή οργανωμένες δράσεις με κύριο ή

αποκλειστικό στόχο την ενίσχυση και διάδοση του μη- αφηγηματικού κινηματογράφου στη χώρα μας, μέσα από ομάδες, εργαστήρια, εκδόσεις και φεστιβάλ, που ήδη από τη δεκαετία του 1960 επιχείρησαν να φέρουν το ελληνικό κοινό σ' επαφή με τη διεθνή κι εγχώρια πρωτοπορία.

Στο όγδοο κεφάλαιο με τίτλο *Μετايχμιακές περιπτώσεις*, παρουσιάζω ταινίες που πειραματίζονται με την αφήγηση, φτάνοντας πολύ κοντά στο να την εγκαταλείψουν, χωρίς όμως τελικά να το κάνουν. Κάποιες απ' αυτές εντοπίζονται στη βιβλιογραφία χαρακτηριζόμενες ως 'πειραματικές', οπότε ήταν ευκαιρία να προσθέσω ακόμα ένα συγκριτικό μέγεθος και ν' αποσαφηνίσω ακόμα ένα συγκεχυμένο πεδίο. Άλλες τις επέλεξα επειδή εξυπηρετούν τον στόχο του κεφαλαίου, λόγω της τολμηρής απόκλισής τους από τα κυρίαρχα αφηγηματικά πρότυπα.

Η εργασία κλείνει με τον πίνακα τον οποίο ανέφερα παραπάνω, στον οποίο συγκεντρώνω τίτλους που δεν κατάφερα να εντοπίσω και που μένει να εξεταστούν για να επιβεβαιωθεί ή όχι ο μη- αφηγηματικός τους χαρακτήρας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1.1: Ιστορική αναδρομή στη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία

1.1.1: Εισαγωγή

Η τεχνική αρτιότητα του κινηματογράφου των γάλλων αδερφών Auguste και Louis Lumière επέτρεψε τελικά το 1895 την τυποποίηση μιας τεχνικά επαρκούς και βιώσιμης συσκευής που θ' αποτύπωνε φωτογραφικά την κίνηση, στόχο προς τον οποίο πειραματιζόνταν για χρόνια με άνισα αποτελέσματα πολυάριθμοι εφευρέτες από διάφορες χώρες, όπως οι γάλλοι Charles-Émile Reynaud και Louis Le Prince, οι αμερικανοί Thomas Edison και William Kennedy Dickson, οι γερμανοί αδερφοί Max κι Emil Skladanowsky, καθώς κι ο βρετανός Robert William Paul. Επρόκειτο για μια περίοδο, κατά την οποία οι εικαστικές τέχνες είχαν ήδη ξεκινήσει προ πολλού την επανάστασή τους ενάντια στην αναπαραστατικότητα, αυτήν ακριβώς που υποσχόταν, στην αληθοφανέστερη ως τότε μορφή της, η νέα εφεύρεση των Λιμιέρ.

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι τον όψιμο Μεσοπόλεμο, πολλαπλά καλλιτεχνικά κινήματα εμφανίστηκαν διαδοχικά ή ταυτόχρονα μεταξύ τους και σταδιακά απελευθέρωσαν ολοένα περισσότερο την εικόνα από την ανάγκη ν' ανταποκριθεί σε φυσικά πρότυπα. Τον ιμπρεσιονισμό του 1870, τον μετα-ιμπρεσιονισμό και τον συμβολισμό του 1880, ακολούθησαν ο φωβισμός, ο εξπρεσιονισμός και ο κυβισμός, τους οποίους διαδέχτηκαν κατά τον Μεσοπόλεμο ο φουτουρισμός, ο κονστρουκτιβισμός, το ντε στυλ, ο ντανταϊσμός και ο σουρεαλισμός. Όλα τους κινήματα και τάσεις που απαρτίζουν τον λεγόμενο μοντερνισμό, βασικότερο χαρακτηριστικό του οποίου ήταν η ριζοσπαστική ρήξη με τις αντιλήψεις που επικρατούσαν μέχρι τότε για την τέχνη. Περιγράφοντας το φαινόμενο, ο Ernst Gombrich εξηγεί ότι "όταν ο κόσμος μιλάει για «Μοντέρνα Τέχνη», εννοεί συνήθως μια τέχνη που έχει ξεκόψει από τις παραδόσεις του παρελθόντος και προσπαθεί να κάνει πράγματα που κανένας καλλιτέχνης δεν είχε ονειρευτεί ως τότε".¹¹ Οι Hugh Honour και John Fleming υποστηρίζουν παρομοίως ότι "η αναζήτηση νέων τρόπων θέασης του κόσμου, σε συνδυασμό με την τάση για απόρριψη κάθε ως τότε αποδεκτής σύμβασης και προκατάληψης, χαρακτηρίζει γενικά την καμπή του αιώνα".¹² Ο Murray Smith προσδιορίζει το φαινόμενο με πιο συγκεκριμένους χρονικούς κι αισθητικούς όρους, διευκρινίζοντας ότι "ο όρος 'μοντερνισμός' χρησιμοποιείται συνήθως για να δηλώσει την

¹¹ E.H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, μετ. Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα 1998, 557.

¹² Hugh Honour και John Fleming, *Ιστορία της τέχνης*, μετ. Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα 1998, 658.

περίοδο ριζικής καινοτομίας σε όλες τις τέχνες, περίπου από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (συμβολισμός κι αισθητισμός) μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν οξύνθηκε η αίσθηση της θεμελιώδους ρήξης με τις κληρονομημένες μορφές αναπαράστασης κι έκφρασης”.¹³

Ο πειραματικός κινηματογράφος ή, αλλιώς, κινηματογραφική πρωτοπορία αποτελούσε μία ακόμα έκφανση του μοντερνισμού, από τον οποίο εκπορεύεται ιδεολογικά, αισθητικά και πρακτικά. Εμφανίστηκε ταυτόχρονα με τα αντίστοιχα εικαστικά κινήματα, από τις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1930. Αρκετοί από τους σκηνοθέτες της προέρχονταν από τον χώρο των εικαστικών τεχνών και ορισμένες από τις κινηματογραφικές τάσεις που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της, ‘κληρονόμησαν’ τις ονομασίες αντίστοιχων εικαστικών κινημάτων, με αποτέλεσμα να συναντώνται, για παράδειγμα, ντανταϊστικές, αφηρημένες και σουρεαλιστικές ταινίες. Όπως διαπιστώνει ο Malcolm Le Grice για τον εικοστό αιώνα, “οι καλλιτέχνες της πρώτης περιόδου αυτού του αιώνα έδειξαν έντονο ενδιαφέρον για τον κιν/φο, που επηρέασε τη φόρμα της δουλειάς τους και οδήγησε στην επιθυμία να τον χρησιμοποιήσουν, με τον ίδιο τρόπο που οι καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα είχαν επηρεασθεί από την φωτογραφία”.¹⁴ Η Kristin Thompson κι ο David Bordwell επίσης σημειώνουν ότι “στη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, οι καλλιτέχνες εισήγαγαν μια μεγάλη ποικιλία από μοντερνιστικά στιλ, όπως ο κυβισμός, η αφηρημένη τέχνη, ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός και ο σουρεαλισμός. Σε πολλές περιπτώσεις, ζωγράφοι ή συγγραφείς, ήδη καθιερωμένοι σ’ αυτά τα κινήματα, έκαναν μια-δυο ταινίες”.¹⁵ Το ίδιο υπογραμμίζει κι ο Malcolm Turvey, λέγοντας ότι “καλλιτέχνες που εργάζονταν πρωτίστως σε άλλα μέσα, όπως οι ζωγράφοι Hans Richter και Fernand Léger, όπως και κινηματογραφιστές που ανήκαν σε πρωτοποριακά κινήματα, κυρίως στον ντανταϊσμό, τον σουρεαλισμό και τον κονστρουκτιβισμό, δημιούργησαν μερικές από τις πιο διαχρονικές και συναρπαστικές ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου”.¹⁶

Οι εικαστικοί καλλιτέχνες που αποφάσιζαν να δοκιμάσουν τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου, μαζί με τους αμιγώς κινηματογραφιστές συναδέλφους τους, αποσκοπούσαν στο ν’ απομακρυνθούν από την αναπαραστατική/ αφηγηματική κινηματογραφική παράδοση, στον βαθμό που αυτή είχε προλάβει να δημιουργηθεί, και η

¹³ Murray Smith, «Modernism and the Avant-Gardes», John Hill και Pamela Church Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1998, 397.

¹⁴ Malcolm Le Grice, *Μετά το αφηρημένο φιλμ: ένα χρονικό της εξέλιξης των πειραματικών αναζητήσεων στον κινηματογράφο- απ’ τα πρώτα εγχειρήματα ως τις μέρες μας*, μετ. Μάκης Μωραΐτης και Γιώργος Πήττας, Φιλμ- Καστανιώτης, Αθήνα 1982, 11.

¹⁵ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου: μια εισαγωγή*, μετ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, Πατάκης, Αθήνα 2011, 173.

¹⁶ Turvey, *ό. π.*, 1.

οποία πίστευαν ότι καθιστούσε τον κινηματογράφο υποδεέστερο σε σύγκριση με τις προϋπάρχουσες αφηγηματικές τέχνες, όπως το θέατρο και η λογοτεχνία, ακριβώς επειδή βάσιζε την ανάπτυξή του στη μίμηση των δικών τους τεχνικών. Αντιτίθεντο δηλαδή στον λεγόμενο 'εμπορικό' κινηματογράφο, βασισμένο σ' έναν τύπο αφήγησης η οποία χρησιμοποιούσε τυποποιημένη τεχνική και θεματολογία, ως επί το πλείστον προερχόμενη από τη δραματουργία του 19^{ου} αιώνα, προκειμένου ν' ανταποκριθεί στο γούστο ενός όσο το δυνατό μαζικότερου κοινού.

Επιχειρούσαν έτσι ν' ανατρέψουν την προσπάθεια που κατέβαλαν οι πρώτοι κινηματογραφιστές, οι οποίοι, κατά μία ιστορική ειρωνία, επιχείρησαν να καθιερώσουν την αφήγηση ώστε να 'εξαγνίσουν' εξ αρχής το κινηματογραφικό μέσο από την ανυποληψία του ως αποσπασματικού θεαματικού νεωτερισμού, ιδανικού για την ευτελή διασκέδαση του κοινού των παραστάσεων ποικιλιών.¹⁷ Ήδη από τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, οι κινηματογραφικοί παραγωγοί στράφηκαν σε θέματα που προέρχονταν από τέχνες με υψηλό κύρος, όπως το θέατρο κι η λογοτεχνία, προσπαθώντας ακριβώς να 'μεταγγίσουν' λίγο απ' αυτό το κύρος στον κινηματογράφο. Η δημιουργία της γαλλικής εταιρείας Film d' Art το 1908, έδειχνε ήδη από την ονομασία της τις καλλιτεχνικές προθέσεις των ταινιών της. Την ίδια χρονιά, η ιταλική Ambrosio γύρισε το ιστορικό δράμα *Gli ultimi giorni di Pompeii*, που μετέφερε για πρώτη φορά στον κινηματογράφο το ομώνυμο μυθιστόρημα του Edward Bulwer-Lytton. Αναλόγων προθέσεων ήταν και το λεγόμενο Autorenfilm, δηλαδή ταινία του συγγραφέα, παραπέμποντας είτε στον έγκριτο λογοτέχνη που είχε γράψει το σενάριο, είτε στο γνωστό πεζογράφημα που διασκεύαζε η ταινία, για το γύρισμα της οποίας συχνά προσλαμβάνονταν ευυπόληπτοι ηθοποιοί και δημιουργοί του θεάτρου, όπως ο σκηνοθέτης Max Reinhardt.¹⁸

Αντιθέτως, οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες επιχειρούσαν έναν δεύτερο, αντίστροφο 'εξαγνισμό', αναζητώντας τις ιδιότητες που συναντώνται αποκλειστικά στον κινηματογράφο και του προσδίδουν την ιδιομορφία του, απαγκιστρώνοντάς τον έτσι από τα αισθητικά προσχήματα του θεάτρου και της λογοτεχνίας που, κατ' αυτούς, του είχαν επιβληθεί. Ο Ian Christie περιγράφει πιο συγκεκριμένα τους στόχους της πρωτοπορίας, λέγοντας ότι πολλοί γάλλοι δημιουργοί της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας, όπως η Germaine Dulac και ο Henri Chomette, "ακολουθούσαν την ενασχόληση με την ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου,

¹⁷ Gerald Mast, *A Short History of the Movies*, (3^η εκδ.), Oxford University Press, Ηνωμένο Βασίλειο, 1985, 27-28. A.L. Rees, «Cinema and the Avant-Garde», *The Oxford History of World Cinema*, Nowell-Smith Geoffrey (επιμ.), Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1996, 97.

¹⁸ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 28-29, 57.

προκειμένου να καταδείξουν την εγκυρότητά του ως αυτόνομης τέχνης”.¹⁹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Duncan Reekie, “από τις αρχές της δεκαετίας του ’20, το Παρίσι έγινε το επίκεντρο της διεθνούς πρωτοπορίας, η οποία επιχειρούσε να ηγηθεί στη λειτουργία του κινηματογράφου ως αυτόνομης τέχνης”.²⁰

Χαρακτηριστικά, ο Λε Γκράις σημειώνει τη διαφορετική αντίληψη που διέπει γενικότερα τον πρωτοποριακό κινηματογράφο, λέγοντας ότι “ζητάει ν’ αντιτάξει στον συγκινησιακό χειρισμό και την αντιδραστική κάθαρση της μορφής του εμπορικού κιν/φου, την ανάπτυξη ενός συνειδητού, αντιληπτικού και αντανακλαστικού τρόπου αντίληψης· κι αυτό αντιπροσωπεύει την πιο προχωρημένη και ριζοσπαστική εξέλιξη της κιν/φικής γλώσσας και σύμβασης”.²¹ Οι Τόμσον και Μπόρντγουελ επισημαίνουν ότι οι πειραματικές ταινίες “συχνά ήταν συνειδητές απόπειρες να υπονομευθούν οι συμβάσεις του εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου”.²² Παρομοίως τονίζει ο Σμιθ πως “αν ο κυρίαρχος²³ κινηματογράφος κυβερνάται από το ήθος της διασκέδασης -με όλες τις συνδηλώσεις διαφυγής και ξεκούρασης που δημιουργεί ο όρος- η πρωτοπορία, αντιθέτως, αποσκοπεί στο να προκαλεί και ν’ ανατρέπει. Στην πιο ριζοσπαστική μορφή της, η πρωτοπορία μάς ζητά να επαναπροσδιορίσουμε εκ θεμελίων τις δεδομένες μας αντιλήψεις για τον κινηματογράφο”.²⁴ Πρόκειται για μία τάση την οποία επιβεβαιώνει και ο ΑΙ Rees: “η πρωτοπορία απορρίπτει κι επικρίνει τόσο τον κυρίαρχο κινηματογράφο διασκέδασης, όσο και τις αντιδράσεις του κοινού που αυτός παράγει. Αναζητά ‘τρόπους θέασης’ έξω από τις συμβάσεις της κυρίαρχης κινηματογραφικής παράδοσης του δράματος και του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής του”.²⁵

Αναφορικά με τα ιδιόμορφα γνωρίσματα που διαχωρίζουν τον κινηματογράφο από τις υπόλοιπες τέχνες και του χαρίζουν την αυτονομία του, ο Τάρβεϊ αναφέρει ότι πολλοί από τους δημιουργούς που ανήκαν στην πρωτοπορία “πίστευαν ότι ο εμπορικός αφηγηματικός

¹⁹ Ian Christie, «The Avant-Gardes and European Cinema Before 1930», Hill και Gibson (επιμ.), ό. π., 449.

²⁰ Duncan Reekie, *Subversion: the Definitive History of Underground Cinema*, Wallflower, Λονδίνο 2007, 76.

²¹ Le Grice, ό. π., 202.

²² Thompson, Bordwell, ό. π.,

²³ Ως κυρίαρχο μεταφράζω τον mainstream κινηματογράφο, εννοώντας χονδρικά αυτόν του οποίου οι αφηγηματικές μέθοδοι, οι υφολογικές τεχνικές και οι θεματικές επιλογές, τον καθιστούν προτιμητέο για την πλειοψηφία των θεατών σε παγκόσμιο επίπεδο. Η χρήση του όρου στο πλαίσιο της διατριβής μου, είναι φορτισμένη κυρίως με πρακτική σημασία και λιγότερο με ιδεολογική, όπως εκείνη που προτάσσει γι’ αυτόν ο Μωραϊτίης, επικαλούμενος τον Noel Burch στο: Μωραϊτίης, *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό [...]*, ό. π., 13. Εκεί ως κυρίαρχος κινηματογράφος ορίζεται “αυτός που αναπαράγει τις κυρίαρχες ιδεολογίες της κοινωνίας του”. Παρότι δε διαφωνώ με τη συγκεκριμένη πλευρά του όρου, εδώ τον υιοθετώ περισσότερο για την ποσοτική του χροιά, δηλαδή ως έναν καταρχήν κινηματογράφο πλειοψηφίας.

²⁴ Smith, ό. π., 396.

²⁵ A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video*, BFI, Λονδίνο 1999, 1.

κινηματογράφος κυριαρχείτο από το θέατρο και τη λογοτεχνία” κι ότι “οι περισσότεροι σκηνοθέτες, αντί ν’ αναπτύξουν τη νέα οπτική τέχνη εξερευνώντας τα δικά της, ξεχωριστά χαρακτηριστικά, όπως το μοντάζ και η κίνηση της κάμερας, απλώς αναπαρήγαγαν μηχανικά, θεατρικά έργα, μυθιστορήματα, σενάρια και αλλά έργα προφορικής τέχνης”.²⁶

Βέβαια, παρακάτω θα γίνει αντιληπτή η αντίφαση που χαρακτήριζε τον τρόπο με τον οποίο η πρωτοπορία αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο και την οποία υπογραμμίζει επίσης ο Ιερόπουλος.²⁷ Το ότι δηλαδή οι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές αποσκοπούσαν ν’ ανακαλύψουν τα γνωρίσματα που προσέδιδαν στον κινηματογράφο την ιδιομορφία του και θα οδηγούσαν στην αυτονομία του από τις υπόλοιπες τέχνες, απορρίπτοντας τη σύνδεσή του με το θέατρο και τη λογοτεχνία. Ταυτόχρονα όμως, αυτός ακριβώς ο στόχος έβρισκε ιδανική έκφραση για τους περισσότερους καλλιτέχνες μέσα από τον παραλληλισμό του κινηματογράφου με τρεις άλλες τέχνες: τη ζωγραφική, τη μουσική και την ποίηση.²⁸ Εν τέλει δηλαδή, αυτό που ενδιέφερε περισσότερο την πρωτοπορία, δεν ήταν τόσο η πλήρης υφολογική αυτονόμηση του κινηματογράφου, όσο ο εμπλουτισμός του με μεγαλύτερη ποικιλία τρόπων έκφρασης, λιγότερο συμβατικών και περισσότερο αφηρημένων, γεγονός που εξηγεί την προτίμησή τους για παραλληλισμό με τις τρεις τέχνες που είναι λιγότερο ως καθόλου περιορισμένες από τα στεγανά της αφήγησης.

Συμπερασματικά, ο μόνος τρόπος ώστε να ‘εξαγιστεί’ ο κινηματογράφος, ήταν ν’ αποφύγει την αφήγηση, η οποία ταυτιζόταν κυρίως με τη λογοτεχνία και το θέατρο.²⁹ Αυτή η θεμελιώδης στόχευση θα σταθεί καθοριστική στον τρόπο με τον οποίο παρακάτω θα ορίσω πιο συγκεκριμένα το αντικείμενο της μελέτης μου. Πριν φτάσω εκεί όμως, νομίζω θα ήταν χρήσιμη μια ενδεικτική επισκόπηση του διεθνούς πρωτοποριακού παραδείγματος. Θα πρέπει να ξεκαθαρίσω, ότι δεν πρόκειται βεβαίως για μια εξαντλητική καταγραφή της διεθνούς πρωτοπορίας, στόχος που όχι μόνο βρίσκεται έξω από τον σκοπό της παρούσας διατριβής, αλλά θα ήταν επίσης άσκοπος, καθώς υπάρχουν ήδη πολυάριθμες και πολύ πιο κατατοπιστικές μελέτες για το θέμα. Απλώς αυτή η σύντομη εξέταση θα βοηθήσει να διαμορφωθεί μια ευκρινέστερη εικόνα του τύπου κινηματογράφου με τον οποίο θ’ ασχοληθώ.

²⁶ Turvey, *ό. π.*, 47.

²⁷ Fil Ieropoulos, *The Film Poem*, διδακτορική διατριβή, University of the Creative Arts/Kent, April 2010, 14-15.

²⁸ Rees, *ό. π.*, 37.

²⁹ Turvey, *ό. π.*, 47-48.

1.1.2: Απαρχή

Η κινηματογραφική πρωτοπορία έχει τις ρίζες της στο καλλιτεχνικό κίνημα του φουτουρισμού, το οποίο ίδρυσε το 1909 ο ιταλός ποιητής Filippo Tommaso Marinetti. Ο φουτουρισμός ήταν παθιασμένος με την τεχνολογία και το μέλλον, υποστηρίζοντας την πλήρη ρήξη με το παρελθόν, τη λεγόμενη 'παράδοση' και τις κατεστημένες αντιλήψεις για την τέχνη.

Ανάμεσα στα βασικά μέλη του κινήματος βρίσκονταν δύο αδέρφια, ο συγγραφέας Bruno Corra κι ο εικαστικός Arnaldo Ginna, οι οποίοι μέχρι στιγμής αποτελούν τους πρωιμότερους καταγεγραμμένους δημιουργούς αφηρημένων κινηματογραφικών έργων, τα οποία χρωμάτισαν με το χέρι κατευθείαν επάνω στην επιφάνεια του φιλμ, στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα. Οι αναζητήσεις τους αφορούσαν την αναλογία της εικόνας και του χρώματος με τη μουσική, μια ιδέα η οποία απασχολούσε επίσης διάφορους εικαστικούς καλλιτέχνες της εποχής, μεταξύ των οποίων ο Wassily Kandinsky και ο Leopold Survage.³⁰ Ειδικά ο δεύτερος έφτασε πολύ κοντά στην υλοποίηση αφηρημένων ταινιών, για τις οποίες όμως δεν κατάφερε να εξασφαλίσει την απαιτούμενη χρηματοδότηση.³¹

Αντιθέτως οι προσπάθειες των Κόρα και Τζίνα ήταν επιτυχημένες και μάλιστα περίπου μία δεκαπενταετία νωρίτερα από συναδέλφους τους, τους οποίους επίσης απασχόλησε κατόπιν το ίδιο ζήτημα, όπως η γαλλίδα Ζερμαίν Ντιλάκ στις ταινίες της *Disque 927* (1928), *Thèmes et variations* (1928) και *Arabesques* (1929).³² Παρόμοιες φιλοδοξίες είχαν επίσης δημιουργοί όπως ο γερμανός Oskar Fischinger, ο νεοζηλανδός Len Lye, ο γάλλος Jean Mitry και η αμερικανίδα Mary Ellen Bute, τους οποίους θα συναντήσουμε παρακάτω. Αυτό που προσπαθούσαν ν' αποδώσουν, ήταν μια οπτική χρωματική 'μελωδία', εξίσου αφηρημένη με μια μουσική σύνθεση, αλλά όχι λιγότερο εκφραστική απ' αυτή.

Τα δύο αδέρφια δημιούργησαν ολιγάριθμα φιλμ μικρού μήκους, που δυστυχώς σήμερα δεν υπάρχουν, για τα οποία όμως πληροφορούμαστε μέσα απ' το άρθρο «Αφηρημένος Κινηματογράφος- Χρωματική Μουσική», όπου ο Κόρα κατέγραψε συνοπτικά τα κινηματογραφικά τους πειράματα.³³ Το άρθρο δημοσιεύτηκε το 1912 στον πρώτο τόμο μίας έκδοσης με κριτικά κείμενα για την τέχνη, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, που επιμελήθηκαν με τη σειρά τους ο ίδιος ο Κόρα κι ο συγγραφέας Emilio Settimelli.³⁴ Εκεί ο

³⁰ Στέλλα Θεοδωράκη, *Κινηματογραφικές πρωτοπορίες*, Νεφέλη, Αθήνα 1990, 17-21.

³¹ A.L. Rees, «Cinema and the Avant-Garde», *The Oxford history of world cinema*, Geoffrey Nowell-Smith (επιμ.), Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1996, 95.
https://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Surville, 10/2/16.

³² Θεοδωράκη, *ό. π.*, 126, Thompson, Bordwell, *Film History [...]*, *ό. π.*, 198 και Turvey, *The Filming [...]*, *ό. π.*, 48.

³³ Le Grice, *ό. π.*, 19 και Rees, *A History of Experimental [...]*, *ό. π.*, 28.

³⁴ Umbro Apollonio, *Futurist Manifestos*, Tate Publishing, Λονδίνο 2009, 70.

Κόρα μεταξύ άλλων παρέχει τους τίτλους δύο από τις ταινίες που γύρισαν, *L' arcobaleno* και *La danza*.³⁵ Ωστόσο, το ακριβές έτος παραγωγής των ταινιών δε φαίνεται να έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια. Ο Λε Γκράις τις τοποθετεί “ανάμεσα στα 1910 και στα 1912”,³⁶ οι Τόμσον και Μπόρντγουελ “ακόμη και πριν το 1910”,³⁷ ο Ρις το 1910,³⁸ ενώ ο Τάρβει το 1911.³⁹

1.1.3: Η πρωτοπορία του Μεσοπολέμου

Έκτοτε, ακολούθησαν μερικές ταινίες στο πλαίσιο του φουτουριστικού κινήματος, όπως τα *Vita futurista* (1916-'17) του Αρνάλντο Τζίνα και τα *Il Perfido canto* και *Thais* (1916) του Anton Bragaglia.⁴⁰ Όμως, πάντα απ' όσα γνωρίζουμε μέχρι στιγμής, η συστηματική παραγωγή ταινιών της κινηματογραφικής πρωτοπορίας ξεκινάει μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Μία από τις επιμέρους τάσεις του πειραματικού κινηματογράφου που αναπτύχθηκαν, ήταν οι αφηρημένες ταινίες εμψύχωσης (animation),⁴¹ με εκπροσώπους που περιλάμβαναν μεταξύ άλλων τον Viking Eggeling, τον Λεν Λάι, τον Hans Richter, τον Walter Ruttmann και τον Όσκαρ Φίσιγκερ.

Ο Ρίχτερ και ο Ρούτμαν ήταν γερμανοί ζωγράφοι, που ξεκίνησαν το 1921, ο καθένας με τη δική του σειρά ταινιών, να εξερευνούν την αφηρημένη εκφραστικότητα του σχετικά ακόμη νέου και μέχρι τότε σχεδόν αποκλειστικά αναπαραστατικού κινηματογραφικού μέσου. Τα *Rhythmus 21* (1921), *Rhythmus 23* (1923) και *Rhythmus 25* (1925)⁴² του Ρίχτερ, καθώς επίσης τα *Lichtspiel Opus I* (1921), *Opus II* (1921), *Opus III* (1924) και *Opus IV* (1925) του Ρούτμαν, είναι μικρού μήκους ταινίες εμψύχωσης που δεν αναπαριστούσαν συγκεκριμένες μορφές ή αντικείμενα. Απεικονίζουν κινούμενα αφηρημένα σχήματα και χρώματα σε γρήγορη εναλλαγή μεταξύ τους, υλοποιώντας την πεποίθηση των καλλιτεχνών ότι ο κινηματογράφος έπρεπε ν' αποκολληθεί από την αναπαραστατικότητα του θεάτρου και της λογοτεχνίας και να πλησιάσει περισσότερο την αφαίρεση της μουσικής και της μοντέρνας

³⁵ Ο. π., 69-70.

³⁶ Le Grice, ό. π.

³⁷ Thompson, Bordwell, ό. π., 191.

³⁸ Rees, ό. π.

³⁹ Turvey, ό. π., 17.

⁴⁰ Thompson, Bordwell, ό. π., 192 και Rees, ό. π., 28.

⁴¹ Χρησιμοποιώ τον όρο ‘εμψύχωση’ ως ελληνική μετάφραση του ‘animation’, αξιοποιώντας τη δόκιμη πλέον χρήση του στη βιβλιογραφία κι εφόσον καλύπτει περισσότερες τεχνολογίες από το επικρατέστερο αλλά περιοριστικό ‘κινούμενο σχέδιο’.

⁴² Στη βιβλιογραφία συχνά συναντάται ανακολουθία σχετικά με τις χρονολογίες των ταινιών. Για παράδειγμα, οι Thompson και Bordwell τοποθετούν το *Rhythmus 25* στο 1925 (ό. π., 193), ενώ σύμφωνα με τον Rees (*A History of Experimental [...]*, ό. π., 37) και τον Turvey (ό. π., 18) γυρίστηκε το 1924. Επέλεξα να υιοθετήσω την πρώτη από τις δύο χρονολογίες, λόγω της παρόμοιας αντιστοιχίας που υπάρχει στους αριθμούς των τίτλων των δύο πρώτων ταινιών με τις χρονολογίες κατασκευής τους.

ζωγραφικής, τη σχέση με τις οποίες διερευνούσαν οι ταινίες τους, μέσω της γραμμικότητας και του ρυθμού. Είναι χαρακτηριστικό, εξάλλου, ότι οι τίτλοι των ταινιών είναι δανεισμένοι από τη μουσική ορολογία, όπως άλλωστε και αυτός του *Symphonie Diagonale* που έφτιαξε το 1924 ο σουηδικής καταγωγής γερμανός Έγκελινγκ, σε συνεργασία με την Erna Niemeayer.

Παρόμοιους στόχους έχει και το *An optical poem* (1938) του γερμανο-αμερικανού Φίσινγκερ, το οποίο, όπως δηλώνεται γραπτώς κατά την έναρξή του, επιχειρεί ν' αποδώσει οπτικά τα συναισθήματα που δημιουργεί η μουσική, χρησιμοποιώντας ως υπόκρουση την *Ουγγρική Ραψωδία αρ. 2* του Franz Liszt. Το επίσης σημαντικό *Tusalava* (1929) του Λάι, είναι εμπνευσμένο από την αβορίγινη τέχνη κι εν μέρει παραπέμπει σε εικονογραφία οργανισμών κάτω από μικροσκόπιο.

Ο κινηματογραφικός ντανταϊσμός ήταν ακόμα μία από τις πρωτοποριακές τάσεις του Μεσοπολέμου, αποκύημα του ομώνυμου καλλιτεχνικού κινήματος που δημιουργήθηκε το 1916 στη Ζυρίχη. Το κυριότερο γνώρισμα του ντανταϊσμού ήταν μια εντελώς αναρχική, μηδενιστική αντίληψη, στο πλαίσιο της οποίας οι οπαδοί του αρνούντο να εκλάβουν σοβαρά τις κατεστημένες αντιλήψεις για την τέχνη, που λαιδορούσαν στο πλαίσιο μιας γενικότερης ισοπεδωτικής τακτικής, από την οποία δεν εξαιρούσαν ούτε τους εαυτούς τους.

Ο ντανταϊσμός στον κινηματογράφο ξεκινάει με το *Le Retour à la Raison* (1923) του Man Ray. Ο Ρέι ήταν αμερικανός εικαστικός, ο οποίος συνδέθηκε με τον ντανταϊσμό από τις αρχές της δεκαετίας του 1920, όταν ακόμη ζούσε στη Νέα Υόρκη. Το 1921 μετακόμισε στο Παρίσι, και το 1923 έφτιαξε το τρίλεπτο *Le retour à la raison* μετά από παραγγελία του επικεφαλής του κινήματος, Tristan Tzara, για μία από τις ντανταϊστικές εκδηλώσεις που οργανώνονταν. Η ταινία συντίθεται από νυχτερινά πλάνα μιας πόλης, ένα γυμνό γυναικείο σώμα και μια χειροτεχνική κατασκευή, με τα υπόλοιπα πλάνα από τις λεγόμενες ρεϊογραφίες, οι οποίες πήραν τ' όνομά τους από τον σκηνοθέτη. Όπως πληροφορεί η Θεοδωράκη, ο Ρέι ανακάλυψε την τεχνική της ρεϊογραφίας συμπτωματικά, "όταν άνοιξε ξαφνικά μια πόρτα του σκοτεινού θαλάμου την ώρα που εμφάνιζε το φιλμ, με συνέπεια αυτό να εκτεθεί για πολύ λίγο στο φως [...] Στις ρεϊογραφίες ο Ρέι εγκαταλείπει τη φωτογραφική μηχανή [...] Αυτή η μέθοδος παίρνει το όνομά του (Ρέι= ρεϊογραφία) και συνίσταται στην απευθείας τοποθέτηση του αντικειμένου πάνω στο φωτογραφικό χαρτί την ώρα της εκτύπωσης. Το φως λειτουργεί περίπου όπως ο αερογράφος στη ζωγραφική."⁴³

Το 1924 ο κινηματογραφικός ντανταϊσμός περνάει από την αφαίρεση στη ζωντανή δράση, με το εικοσάλεπτο *Entr'acte* του René Clair, το οποίο είχε γυριστεί για να προβληθεί ως

⁴³ Θεοδωράκη, ό. π., 73-74.

διασκεδαστικό ένθετο στη διάρκεια του διαλείμματος της παράστασης μπαλέτου *Relâche*, που είχε σκηνοθετήσει ο Francis Picabia. Η ταινία παρουσιάζει μια σειρά από αλλόκοτα περιστατικά, που ξεκινούν με τον συνθέτη Erik Satie και τον ίδιο τον Πικαμπιά να χοροπηδούν στο πλάι ενός κανονιού πάνω σε μια ταράτσα του Παρισιού, και κορυφώνονται με την εκτροπή μιας κηδείας, όπου η νεκροφόρα λύνεται από την καμήλα που τη σέρνει και ξεχύνεται στους δρόμους της πόλης. Η ντανταϊστική παραγωγή της εποχής συμπληρώνεται από τίτλους όπως *Ballet mécanique* (1923- 24) των Fernand Léger και Dudley Murphy, *Anémic cinéma* (1926) του Marcel Duchamp και *Vormittagsspuk* (1928) του Χανς Ρίχτερ.

Όπως συνέβη στον χώρο των εικαστικών, έτσι και στον κινηματογράφο, τον ντανταϊσμό διαδέχτηκε ο σουρεαλισμός. Εκκινώντας από το *Σουρεαλιστικό Μανιφέστο* που έγραψε ο André Breton το 1924, ο σουρεαλισμός διατήρησε την παράλογη παράθεση αλλόκοτων γεγονότων που χαρακτήριζαν τον ντανταϊσμό, με τη διαφορά ότι τους προσέδωσε συγκεκριμένες θεματικές επιδιώξεις, που αφορούσαν τον μηχανισμό του υποσυνείδητου και τη φύση του ερωτικού πάθους. Έτσι, το μυστήριο και ο ερωτισμός συμπληρώνουν το ισοπεδωτικό χιούμορ που πρότασε ο ντανταϊσμός και αποτελούν τα δύο διακριτικά γνωρίσματα του σουρεαλισμού. Όπως σημειώνει η Θεοδωράκη, “οι ντανταϊστικές ταινίες, αν και συμπίπτουν με τις σουρεαλιστικές στο θέμα του αυθόρμητου, δεν έχουν την ονειρική διάσταση των τελευταίων”.⁴⁴

Ένας από τους δημιουργούς που θεωρείται ότι πραγματοποίησαν μετάβαση από το ένα ύφος στο άλλο, είναι ο Μαν Ρέι, ο οποίος το 1926 γύρισε το *Emak Bakia* και το 1928 το *L'étoile de mer*. Σ' αυτά προστίθεται επίσης το *La coquille et le clergyman* (1928) της Ντιλάκ, που μαζί με τα *Un chien andalou* (1928) και *L'age d'or* (1930) των Luis Buñuel και Salvador Dalí, θεωρούνται υποδειγματικοί σουρεαλιστικοί τίτλοι.

Το *Emak bakia* μπορεί να μην έχει εγκαταλείψει εντελώς τη ντανταϊστική αποσπασματικότητα, όμως η ταινία θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια μακροσκελής ονειρική σεκάνς, καθώς ένα από τα καθοριστικότερα γνωρίσματα του φιλμ είναι τα κλειστά μάτια που ανοίγουν σαν μετά από ύπνο, μοτίβο που επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές. Το πρώτο απ' αυτά τα τέσσερα πλάνα απεικονίζει πολύ κοντινά ένα μάτι χωρίς να είναι ευκρινές το φύλο του προσώπου στο οποίο ανήκει, όμως τα τρία επόμενα ζευγάρια μάτια είναι ξεκάθαρο ότι ανήκουν σε γυναικεία πρόσωπα.

Οι υπόλοιπες τέσσερις ταινίες έχουν στο κέντρο τους την ερωτική επιθυμία ανάμεσα σ' έναν άντρα και μια γυναίκα. Παρά τα συνεχή εμβόλιμα στοιχεία που αποτρέπουν τη λογική

⁴⁴ Στο ίδιο, ό. π., 131.

συνέχεια της ιστορίας, άλλα στοιχεία επανέρχονται παραπέμποντας σε φροϋδικούς ονειρικούς μηχανισμούς όπως η μετάθεση, η συμπύκνωση κι η εκ των υστέρων σχηματοποίηση. Αυτές οι τεχνικές προσδίδουν στις ταινίες την ιδιόμορφη ‘αφηγηματική’ συνοχή τους, έστω κι αν αυτή δε βασίζεται στη λογική σύνδεση χώρου, χρόνου κι αιτιότητας, όπως απαιτεί η παραδοσιακή αφήγηση. Για παράδειγμα, η αντιπαράθεση ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα στο *Un chien andalou* συναντά πάντοτε μια ανεξήγητη και παράλογη κατάληξη, όπως τα μυρμήγκια στο χέρι του άντρα ή οι τρίχες της μασχάλης της στο στόμα του, που θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως σύμβολο της απροθυμίας της να ενδώσει. Η πίστη των σουρεαλιστών στην ‘αφηγηματικότητα’ των ονείρων, είναι μάλλον αμφιλεγόμενη αν κρίνει κανείς από την αντίδρασή τους στο *Emak bakia*, καθώς, όπως αναφέρουν οι Τόμσον και Μπόρντγουελ, “πολλοί σουρεαλιστές αποκήρυξαν το φιλμ επειδή περιείχε πολύ λίγη αφήγηση”.⁴⁵ Από την άλλη, όπως ξεκαθάρισε ο ίδιος ο Μπουνιουέλ μιλώντας για το *Un chien andalou*, “δεν επιχειρεί να αφηγηθεί ένα όνειρο, αλλά περισσότερο να αξιοποιήσει τους μηχανισμούς του”.⁴⁶

Ωστόσο, υπήρξαν και δημιουργοί που δεν εντάχθηκαν στους κόλπους κάποιας από τις παραπάνω τάσεις, αλλά έφτιαξαν ταινίες που δεν υποτάσσονταν στις αφηγηματικές συμβάσεις, εξερευνώντας κι αναδεικνύοντας την ιδιομορφία του κινηματογραφικού μέσου, στηριγμένοι αποκλειστικά στις οπτικές ιδιότητές του. Έτσι προέκυψαν εγχειρήματα που υφολογικά μοιάζουν πολύ σε δείγματα των προηγούμενων κατηγοριών, μερικά από τα οποία κατατάχθηκαν ιστορικά υπό την άτυπη ονομασία *cinéma pur*, που σήμαινε καθαρός ή αγνός κινηματογράφος, δηλαδή απαλλαγμένος από την αφηγηματική κι αναπαραστική συμβατικότητα, η αποφυγή της οποίας όπως είδαμε, αποτελούσε θεμελιώδη στόχο των πρωτοποριακών δημιουργών.

Ανάμεσα στους δημιουργούς του *cinéma pur*, συναντώνται ο Ανρί Σομέτ με τα *Jeux des reflects et de la vitesse* (1925) και *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), η Ντιλάκ με τα προαναφερθέντα *Disque 927, Thèmes et variations* και *Arabesques*, ο László Moholy-Nagy με το *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (1930) κι ο αμερικανός φωτογράφος Ralph Steiner με το *H²O* (1929). Το κονστρουκτιβιστικού ύφους φιλμάκι του Μοχόλι-Νάγκι χρησιμοποιεί έξυπνα τη σχέση του φωτός με μια περίτεχνη μεταλλική κατασκευή, ενώ εκείνο του Στάινερ αποτελεί συρραφή πλάνων με αφηρημένα σχήματα κυματισμών και αντικατοπτρισμών πάνω στην επιφάνεια ενός ποταμού. Το *Cinq minutes de cinéma pur* απεικονίζει κρυστάλλινα σχήματα και αντικείμενα να λάμπουν σε διάφορους σχηματισμούς μέσα στο

⁴⁵ Thompson, Bordwell, ό. π., 196.

⁴⁶ P. Adams Sitney, *Visionary Film: the American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2002, 4.

σκοτάδι, πριν καταλήξει σε απόψεις ενός δάσους και της λίμνης που βρίσκεται μέσα του. Τέλος, η επιταχυμένη φρενήρης κίνηση της κάμερας πάνω σε διάφορα μεταφορικά μέσα, είναι το χαρακτηριστικότερο στοιχείο του *Jeux des reflects et de la vitesse*, οι σκοτεινές κινούμενες λήψεις του οποίου, παραπέμπουν στο *Le retour à la raison* του Ρέι.

Μια παρόμοια κατηγορία που συναντάται σε ιστορικούς όπως οι Μπόρντγουελ και Τόμσον ή ο Τάρβεϊ, είναι η πειραματική αφήγηση (“experimental narrative”), τον διαφορετικό ορισμό της οποίας από τον κάθε ιστορικό, θα συζητήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο σχετικό με την ορολογία. Προς το παρόν πάντως, μας ενδιαφέρει ότι η πειραματική αφήγηση περιλαμβάνει ταινίες που δεν εντάσσονται συνειδητά σε κάποιο από τα κινήματα εικαστικών καταβολών, παρόλαυτά συχνά μοιάζουν μ’ αυτά στο ύφος και μοιράζονται τους ίδιους θεμελιώδεις στόχους, να πειραματιστούν δηλαδή με την αφήγηση και να παρεκκλίνουν όσο το δυνατό περισσότερο από τις ισχύουσες συμβάσεις της, έστω κι αν δεν την εγκαταλείπουν εντελώς.

Μερικοί από τους τίτλους που κατατάσσουν οι Μπόρντγουελ-Τόμσον στην κατηγορία, είναι τα *The life and death of 9413- a Hollywood extra* (1927) και *The love of zero* (1928) του Robert Florey, το *The tell-tale heart* (1928) του Charles Klein, τα *The fall of the House of Usher* (1928) και *Lot in Sodom* (1933) των James Sibley Watson και Melville Webber, το *Borderline* (1930) του Kenneth Macpherson, καθώς επίσης τα *Impatience* (1929) και *Histoire de détective* του Charles Dekeukeleire.⁴⁷ Τις ταινίες του Dekeukeleire δεν κατάφερα να τις εντοπίσω και να τις δω, έτσι τα σχόλιά μου θα περιοριστούν στις υπόλοιπες, τις οποίες παρακολούθησα στο YouTube.

Καταρχάς, τίτλοι όπως *The tell-tale heart*, *Lot in Sodom* και *Borderline*, παρότι ομολογουμένως διαθέτουν αρκετά αντισυμβατικά στοιχεία, ο απώτερος στόχος τους φαίνεται να παραμένει η διάρθρωση μιας ίσως ελλειπτικής και περιστασιακά αμφίσημης, αλλά συνολικά συνεκτικής και εύληπτης εξιστόρησης με αρχή, μέση και τέλος.

Αντιθέτως, δε συμβαίνει το ίδιο με τα υπόλοιπα φιλμ της κατηγορίας. Το *The life and death of 9413- a Hollywood extra* σατιρίζει το αμερικανικό όνειρο επιτυχίας στον αδυσώπητο χώρο του θεάματος. Διαθέτει έναν κεντρικό ήρωα, με εμφανείς στόχους και κατάληξη, αλλά η ιστορία εκτυλίσσεται με αποσπασματικότητα, συμβολισμό και αφαίρεση που αποδυναμώνουν τον αφηγηματικό της χαρακτήρα σε τέτοιο βαθμό ώστε θυμίζει σουρεαλιστική απόπειρα, χάρη στον ονειρικό -για την ακρίβεια, εφιαλτικό- της χαρακτήρα. Το ίδιο ισχύει για το *The love of zero*, το θέμα του οποίου είναι προφανώς μια ιστορία αγάπης με τραγική κατάληξη, η διάρθρωση της οποίας όμως παραμένει κατακερματισμένη,

⁴⁷ Thompson, Bordwell, ό. π., 200-202.

συμβολική και αμφιλεγόμενη, χωρίς τη χωροχρονική ή αιτιακή συνοχή που συνιστούν μια παραδοσιακή αφήγηση.

Όπως το *The tell-tale heart*, το *The fall of the House of Usher* διασκευάζει το ομώνυμο διήγημα του Edgar Allan Poe. Σε αντίθεση όμως με τη συμπαγή αφήγηση του πρώτου, το δεύτερο φιλμ αποδίδει το πρωτότυπο υλικό με συγκεχυμένη, αινιγματική παράθεση γεγονότων που τα καθιστούν σχεδόν ακατάληπτα για όποιον δε γνωρίζει την πηγή της ταινίας. Μάλιστα δημιουργεί απορία το πώς οι συγγραφείς χαρακτηρίζουν ακόμη πιο δυσπρόσιτη την ιστορία της επόμενης ταινίας των σκηνοθετών Γουότσον και Γουέμπερ, *Lot in Sodom*, τη στιγμή που η τελευταία ξετυλίγει μια σαφώς ευκρινέστερη και συνεκτική αφήγηση, αποδίδοντας τη γνωστή βιβλική ιστορία του Λωτ στα Σόδομα και τα Γόμορρα.

Άλλη μία κατηγορία της πρωτοπορίας του Μεσοπολέμου είναι οι λεγόμενες συμφωνίες πόλεων (city symphonies), οι οποίες αποτελούν πορτρέτα πόλεων που όμως δεν έχουν πληροφοριακό χαρακτήρα, αλλά και πάλι αξιοποιούν την εικαστική πλευρά αστικών στοιχείων, όπως, για παράδειγμα, η συνύπαρξη ανθρώπων και μηχανών, η ταχύτητα, το πλήθος κι η αρχιτεκτονική. Το *Manhatta* (1921) των Paul Strand και Charles Sheeler είναι ένα πορτρέτο του Μανχάταν με πλάνα από την καθημερινότητα και την αρχιτεκτονική ανέλιξη του αστικού τοπίου, με διάσπαρτους μεσότιλους που αποδίδουν ποιητικά τον χαρακτήρα της πόλης. Το *Rien que les heures* (1926) του Alberto Cavalcanti είναι αφιερωμένο στο Παρίσι, αποτελούμενο από αυθόρμητα και σκηνοθετημένα στιγμιότυπα από τη ζωή της πόλης. Το *Berlin: Die Symphonie der Großstadt* (1927) του Βάλτερ Ρούτμαν συνθέτει ένα εξαιρετικά δυναμικό μωσαϊκό της ομώνυμης πόλης, απεικονίζοντας δραστηριότητες όπως η εργασία, η μετακίνηση κι η διασκέδαση. Το *Regen* (1929) του Joris Ivens είναι αφιερωμένο στο Άμστερνταμ όπως το μεταμορφώνει η βροχή, ενώ αντιθέτως το *Images d'Ostende* (1929) του Henri Storck και το *À propos de Nice* (1930) του Jean Vigo αποτελούν ηλιόλουστες απεικονίσεις των αντίστοιχων παραθαλάσσιων πόλεων, Οστένδης και Νίκαιας. Τέλος, το *Man with a movie camera* (1929) του Dziga Vertov αποτελεί την αποθέωση της κινηματογραφικής τεχνικής. Διπλοτυπίες, διαφορετικές ταχύτητες προβολής, jump cut, χωρισμένη οθόνη, τράβελινγκ και πολλές άλλες τεχνικές χρησιμοποιήθηκαν για να συντεθεί η εικόνα μιας σύγχρονης ρωσικής μεγαλούπολης, με πλάνα που στην πραγματικότητα τραβήχτηκαν σε τέσσερις διαφορετικές πόλεις: Kharkiv, Κίεβο, Μόσχα και Οδησό.⁴⁸

Κάτι που αξίζει να σημειωθεί πάντως, είναι τα παρόμοια 'υλικά' με τα οποία φτιάχνονται ταινίες που ανήκουν σε διαφορετικές τάσεις, για παράδειγμα στον ντανταϊσμό και στο

⁴⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Man_with_a_Movie_Camera, 20/3/2017.

cinéma pur, οι οποίες ως επί το πλείστον αξιοποιούν τις αφηρημένες ιδιότητες φυσικών αντικειμένων. Παρά τις υφολογικές ομοιότητές τους, συχνά πολλές ταινίες καταλήγουν να ταξινομούνται σε διαφορετικές τάσεις και ρεύματα, για λόγους πέρα από το περιεχόμενό τους, και περισσότερο εξαιτίας παραγόντων που αφορούν την ιστορική συγκυρία κατά την οποία παράχθηκαν. Ίσως χάρη σ' αυτές τις μεταξύ τους ομοιότητες, η κατηγοριοποίησή τους από τους ιστορικούς συχνά παραμένει ρευστή και συγκεχυμένη μέχρι σήμερα, όπως θα διαπιστώσουμε σε επόμενο κεφάλαιο σχετικά με τους επιμέρους προσδιορισμούς που αποδίδονται στον πρωτοποριακό κινηματογράφο.

Σημαντικός παράγοντας στην αισθητική ταυτότητα των επιμέρους τάσεων, ήταν επίσης ο αυτο-προσδιορισμός τους μέσα από τα κείμενα των ίδιων των δημιουργών που ανήκαν σ' αυτές, όπως οι φουτουριστές, η Ζερμαίν Ντιλάκ κι ο Kenneth Macpherson, σκηνοθέτης μεταξύ άλλων του *Borderline* (1930) που είδαμε προηγουμένως⁴⁹ κι ιδρυτικό μέλος του περιοδικού *Close Up*, που, μέσα από τη θεματολογία και την αρθρογραφία του, υποστήριξε με πάθος την κινηματογραφική πρωτοπορία.

Αναφορικά με τη χρηματοδότηση και τη διανομή της πρωτοποριακής παραγωγής κατά την πρώτη της περίοδο, οι σκηνοθέτες έπρεπε να βασιστούν είτε σε δικά τους λιγοστά χρήματα, είτε στην καλή θέληση φιλότεχνων ευεργετών, όπως ο αριστοκράτης Vicomte de Noailles, που χρηματοδότησε σημαντικούς τίτλους όπως το *L'Age d'or* των Μπουνιουέλ-Νταλί και το *Le Sang d'un Poète* (1930) του Jean Cocteau. Η διανομή κι η προβολή των ταινιών πραγματοποιούνταν σε κινηματογραφικές λέσχες, σε ειδικές αφιερωματικές εκθέσεις που συνοδεύονταν από ομιλίες και σε εξειδικευμένες αίθουσες που πρόβαλλαν αποκλειστικά τίτλους από την πρωτοποριακή παραγωγή, τους οποίους η λογοκρισία είχε αποκλείσει από το εμπορικό κύκλωμα αιθουσών.⁵⁰

1.1.4: Η μεταβατική περίοδος

Ως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, η μεσοπολεμική πρωτοπορία παρήκμασε. Ένας λόγος ήταν η εισαγωγή και καθιέρωση του ήχου, που απαιτούσε ακριβότερο εξοπλισμό κι επεξεργασία. Η τεχνολογική πρόοδος δεν αντέβαινε μόνο στις πεποιθήσεις των δημιουργών για τον αμιγώς οπτικό χαρακτήρα του κινηματογραφικού μέσου και της γλώσσας του. Όσοι απ' αυτούς επιχειρούσαν να υιοθετήσουν την καινούρια τεχνολογία, έρχονταν αντιμέτωποι με υψηλά κόστη και περίπλοκη τεχνική επεξεργασία, ενώ υπό την ενθουσιώδη ανταπόκριση που συνάντησε ο ηχητικός κινηματογράφος, ελάχιστοι αιθουσάρχες δέχονταν πλέον να προβάλλουν βωβές ταινίες.

⁴⁹ Βλ. σελ. 38 της διατριβής.

⁵⁰ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 190-191.

Όμως εκτός από τους τεχνικούς παράγοντες που συντέλεσαν στην εξασθένηση της πρωτοποριακής παραγωγής, σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι πολιτικές συνθήκες της εποχής, που άλλαξαν δραματικά την κοινωνική πραγματικότητα στην Ευρώπη και περιόρισαν την ελευθερία έκφρασης των καλλιτεχνών. Η άνοδος του φασισμού στην Ιταλία και τη Γερμανία, καθώς επίσης η αυστηρότητα του σταλινισμού στη Ρωσία που δεν άφηνε περιθώρια αντίδρασης, ώθησαν αρκετούς σκηνοθέτες, όπως τον Χανς Ρίχτερ και τον Όσκαρ Φίσινγκερ, να μεταναστεύσουν στις Η.Π.Α., όπου μεταπολεμικά θα μετατοπιζόταν το επίκεντρο της πρωτοποριακής παραγωγής.

Παρόλαυτά, η πρωτοποριακή παραγωγή δε σταμάτησε εντελώς. Δείγμα πειραματικής αφήγησης εκείνης της περιόδου αποτελεί το *Autumn fire* (1930-'31) του Herman G. Weinberg. Σημαντική προσθήκη στη σουρεαλιστική παραγωγή είναι το *Le Sang d' un poète* του Κοκτώ, ενώ η πειραματική εμπύχωση εμπλουτίστηκε με τίτλους όπως *The idea* (1932) του Berthold Bartosch, *Night on bald mountain* (1934) των Alexandre Alexeieff και Claire Parker, *Colour box* (1935) του Λεν Λάι, *Kreise* (1933) και *Komposition in Blau* (1935) του Όσκαρ Φίσινγκερ, *An optical poem* (1938) που ο Φίσινγκερ έφτιαξε στις Η.Π.Α. για το στούντιο της MGM και *Synchromy No. 2* (1935), *Parabola* (1936) και *Escape: Synchromy No. 4* (1938) της αμερικανίδας ζωγράφου Μαίρης Έλεν Μπιούτ και του Ted Nemeth. Όπως αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου, οι ταινίες του Λάι, του Φίσινγκερ και της Μπιούτ συνεχίζουν τις απόπειρες της προηγούμενης δεκαετίας ν' αποδοθεί η μουσική μέσα από τον συγχρονισμό της με αφηρημένες κινούμενες ζωγραφισμένες εικόνες.

Η Μπιούτ ήταν μόνο μία από τους πολλούς ανερχόμενους αμερικανούς πρωτοποριακούς δημιουργούς της περιόδου. Ο Willard Maas δημιούργησε το *Geography of the body* (1943), μια σύνθεση από πλάνα του ανθρώπινου σώματος τα οποία συνοδεύονται από απαγγελία κειμένων, ενώ τα αδέρφια John και James Whitney έφτιαξαν το *Five film exercises* (1943-'44), που αποτελείται από πλάνα αφηρημένων κινούμενων έγχρωμων σχημάτων υπό 'συνθετική' (μη-αναλογική) μουσική.⁵¹

Όμως το δίδυμο με την επιδραστικότερη συνεισφορά ήταν η Maya Deren με τον σύζυγό της, Alexander Hammid. Μαζί γύρισαν το *Meshes of the afternoon* (1943), μια ονειρική περιπλάνηση που εκ των υστέρων χαρακτηρίστηκε η πρώτη απ' όσες κατατάχθηκαν στη λεγόμενη 'ταινία ονείρου' (trance film) ή αλλιώς, ψυχόδραμα (psychodrama). Οι ταινίες αυτής της κατηγορίας αναπαριστούν μια προσωπική εσωτερική σύγκρουση, που αφορά μια μορφή εμμονής, συνήθως ερωτικού χαρακτήρα, κι η οποία αποδίδεται με τη μορφή και τη δομή ονείρου. Η ταινία των Ντέρεν και Χάμιντ απεικονίζει μια γυναίκα, η οποία, μετά από

⁵¹ Ο. π., 361-367.

την τυχαία συνάντησή της μ' έναν μυστηριώδη άντρα, επιστρέφει σπίτι της και κοιμάται στην πολυθρόνα, με όσα ακολουθούν ν' αποτελούν την ονειρική επεξεργασία της συνάντησης. Ίσως το πιο ενδιαφέρον σημείο του φιλμ είναι το τέλος του, το οποίο δεν επιβεβαιώνει τον ονειρικό χαρακτήρα της πλοκής, αλλά τον αφήνει κυρίαρχο επί της πραγματικότητας. Αντί δηλαδή η γυναίκα να ξυπνήσει και να συνειδητοποιήσει ότι όλα ήταν απλώς ένα όνειρο, τη βλέπουμε πεθαμένη στην πολυθρόνα της, αφήνοντας το όνειρο μπερδεμένο με την πραγματικότητα.

Από την παραπάνω περιγραφή, ίσως γίνεται αντιληπτό ότι το ψυχόδραμα παρουσιάζει ομοιότητες με τον κινηματογραφικό σουρεαλισμό, με βασικότερες την παράθεση περιστατικών χωρίς λογική συνοχή, τη χρήση του ονειρικού μηχανισμού και το ερωτικό στοιχείο. Ωστόσο, ανάμεσα στις δύο κατηγορίες υπάρχουν επίσης σημαντικά διαφοροποιητικά στοιχεία. Όπως επισημαίνει ο ιστορικός κινηματογράφου P. Adams Sitney, ο σουρεαλισμός δεν ενδιαφέρεται ν' αναπαραστήσει ένα όνειρο, αλλά απλώς να εκμεταλλευτεί τους μηχανισμούς του. Χρησιμοποιεί ιδιότυπα σουρεαλιστική εικονογραφία, όπως η ξαφνική, ανεξήγητη παρουσία μεγάλων ζώων σε εσωτερικούς χώρους, χωρίς εκ προθέσεως να συμβολίζει κάτι συγκεκριμένο, ώστε να συνθέσει έναν συνειδητό ψυχικό αυτοματισμό και ν' αποκαλύψει τον παραλογισμό του ασυνειδήτου.⁵²

Αντιθέτως, το ψυχόδραμα ενδιαφέρεται ν' απεικονίσει περισσότερο εσωτερικές διεργασίες και συγκρούσεις του ατόμου, που συνειδητά υιοθετούν ονειρικό αναπαραστατικό ύφος και αφορούν θεμελιώδεις συνθήκες της ύπαρξης, όπως η επιθυμία και η απώλεια, και οι οποίες επιλύονται είτε με εξιλέωση είτε με θάνατο.⁵³ Επιπλέον, τις δύο κατηγορίες χωρίζει η διαμετρικά αντίθετη στάση προς την ψυχανάλυση, την οποία ο Μπουνιουέλ θεωρεί την καταλληλότερη μέθοδο για να ερμηνευτεί το -κατ' αυτόν- χωρίς συμβολισμό έργο του, ενώ η Ντέρεν την απορρίπτει ως μέθοδο ανάλυσης της ταινίας της.⁵⁴

1.1.5: Η μεταπολεμική άνθηση

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ένας αριθμός παραγόντων επέτρεψε την ανάκαμψη της πρωτοποριακής παραγωγής, αυτή τη φορά με δημιουργικό επίκεντρο κυρίως τις Η.Π.Α. και λιγότερο την Ευρώπη. Από τις σημαντικότερες παραμέτρους, ήταν η αυξημένη διαθεσιμότητα φιλμ κι εξοπλισμού επεξεργασίας αρχικά δεκαέξι χιλιοστών κι έπειτα οχτώ χιλιοστών από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, η επέκταση των κινηματογραφικών λεσχών σε πόλεις και πανεπιστήμια, καθώς επίσης η δημιουργία φορέων με αποκλειστικό

⁵² Sitney, *ό. π.*, 4, 10-13.

⁵³ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 580 και Rees, *A History of Experimental [...]*, 58.

⁵⁴ Sitney, *ό. π.*, 4, 11.

στόχο τη στήριξη και τη διάδοση της πρωτοποριακής παραγωγής.⁵⁵ Θ' αναφερθούμε σ' αυτούς τους φορείς προς το τέλος του κεφαλαίου, αφού διατρέξουμε μερικούς από τους σημαντικότερους τίτλους της περιόδου.

Συνεχίζοντας την αναζήτηση που ξεκίνησε τις δύο προηγούμενες δεκαετίες για τη σχέση ανάμεσα στην κινούμενη σχεδιασμένη εικόνα και τη μουσική, ο Ζαν Μιτρί έφτιαξε το *Pacific 231* (1949) και ο καναδός Norman McLaren μεταξύ άλλων τα *Begone dull care* (1949), *Blinkity blank* (1955) και *Synchromy* (1971), το οποίο έχει ίδιο τίτλο με τα έργα της Μπιούτ, γεγονός καθόλου περίεργο, δεδομένου ότι ο ΜακΛάρεν υπήρξε στενός της συνεργάτης.⁵⁶ Εκεί όμως που η Μπιούτ στις *Συγχρωμίες* της χρησιμοποιούσε Richard Wagner και Johann Sebastian Bach, ο ΜακΛάρεν επένδυσε τη συνώνυμη ταινία του με δική του πρωτότυπη μουσική, φτιαγμένη με την τεχνική του γραφικού ήχου, κατά την οποία ο ήχος παράγεται μέσα από σχήματα που έχουν τοποθετηθεί πάνω στην ηχητική μπάντα και αναπαράγονται παράλληλα μέσα στο αντίστοιχο καρέ, ώστε ο θεατής ν' ακούει κυριολεκτικά τον ήχο του σχήματος που βλέπει.

Επίσης, όχι μόνο συνεχίστηκαν αλλά έφτασαν στα άκρα οι απόπειρες να χρησιμοποιηθεί το φιλμ πιο αφαιρετικά και απογυμνωμένο από αναπαραστατικά κι αφηγηματικά στοιχεία. Ανάμεσα στα πολύμορφα αποτελέσματα αυτού του τύπου πειραματισμού, ήταν τέσσερα παρόμοια σχέδια, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων ήταν η χρήση ενός αποκλειστικά ή σχεδόν αποκλειστικά λευκού πλάνου. Πρόκειται για τα *Hurléments en Faveur de Sade* (1952) του Guy Débord, *Arnulf Rainer* (1960) του αυστριακού Peter Kubelka, *Zen for Film* (1964 ή '65) του κορεάτη Nam June Paik και *Blind White Duration* (1967) του Λε Γκράις. Σ' αυτή την επιδίωξη ενός 'απόλυτου' κινηματογράφου, θα μπορούσε ν' αντιπαραβάλει κανείς τις παρόμοιες θεωρητικές κι υφολογικές αναζητήσεις στο πεδίο της ζωγραφικής, με πρωτοπόρο τον Kasimir Malevich.

Ο Μάλεβιτς θεωρείται ο πρώτος που "αποπειράθηκε σοβαρά να πετύχει την απόλυτη ζωγραφική, απαλλαγμένη από κάθε αντικειμενική αναφορά και παραπομπή".⁵⁷ Το *Black Square on a White Ground* (1913) αποτελείται από ένα μαύρο τετράγωνο που καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την επιφάνεια του πίνακα, αφήνοντας γύρω του ένα λευκό περίγραμμα. Μια σύνθεση με τα δύο πιο ουδέτερα χρώματα σ' έναν εξίσου ουδέτερο κι 'ανέκφραστο' συνδυασμό, ακριβώς για να δηλωθεί και να προταχθεί η δύναμη του χρώματος και της

⁵⁵ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 573-574.

⁵⁶ William Moritz, «Seeing Sound», <http://www.awn.com/mag/issue1.2/articles1.2/moritz1.2.html>, 14/4/2016.

⁵⁷ Karl Ruhrberg, «Abstraction and Reality», Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef, *Art of the 20th Century: Painting, Sculpture, New Media, Photography*, Ingo F. Walther (επιμ.), Taschen, Κολωνία 2012, 164.

ίδιας της φόρμας. Προεκτείνοντας αυτή τη σύλληψη, το 1917 ο Μάλεβιτς παρουσίασε το *White Square on a White Ground*, αυτή τη φορά μ' ένα λευκό τετράγωνο σε λευκό φόντο. Η δουλειά του επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους εικαστικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι υιοθέτησαν ολοκληρωτικά ή μερικώς τη μονοχρωματικότητα, για διαφορετικούς λόγους και με νέες παραλλαγές. Μερικά μόνο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα *Vir Heroicus Sublimis* (1950- '51), *Midnight Blue* (1970) και *Untitled* (1970) του αμερικανού Barnett Newman, οι μονοχρωμίες του Θεόδωρου Στάμου, τα μπλε μονόχρωμα του γάλλου Yves Klein, ο οποίος εφηύρε και πατένταρε την ομώνυμη απόχρωση International Klein Blue, το *Achrome* (1958) του ιταλού Piero Manzoni, το *Untitled* (1965) του αμερικανού Robert Ryman, καθώς επίσης τα *Quadrat im Rechteck* (1969) και *Ohne Titel* (1970) του γερμανού Raimund Girke.

Οι σκηνοθέτες, από την πλευρά τους, υιοθετούν μια παρόμοια τακτική καθολικής απογύμνωσης της κινούμενης εικόνας κι άρνηση των μέχρι τότε καθιερωμένων λειτουργιών της, μέσω του μονοχρωματισμού. Η Θεοδωράκη συσχετίζει το *Τετράγωνο* του Μάλεβιτς με τα *Rhythmus* του Χανς Ρίχτερ, τα οποία βλέπει σαν μια κινούμενη εκδοχή του.⁵⁸

Από τα μεταγενέστερα παραδείγματα, το *Hurlements en Faveur de Sade* του λετριστή Ντεμπόρ αποτελείται από ένα κατάλευκο τετράλεπτο μονοπλάνο. Το μόνο εικαστικό στοιχείο που προστίθεται είναι ο τίτλος του φιλμ που εμφανίζεται προσωρινά στην αρχή, ενώ το πλάνο συνοδεύουν ηχητικά διαφορετικές προτάσεις χωρίς λογική συνοχή μεταξύ τους, οι οποίες εκφέρονται από τέσσερις διαφορετικές φωνές, τρεις ανδρικές και μία γυναικεία.

Το *Arnulf Rainer* του Κουμπέλκα διαρκεί εξήμισι λεπτά κι αποτελείται από εναλλασσόμενα λευκά και μαύρα καρέ, με αντίστοιχη εναλλαγή λευκού θορύβου και σιωπής. Πρόκειται για μια περίτεχνη κατασκευή, η περιπλοκότητα της οποίας δε γίνεται αντιληπτή μόνο με τη θέαση. Συγκεκριμένα, πρόκειται για το τρίτο από τα λεγόμενα 'μετρικά' (metric ή metrical)⁵⁹ φιλμ που δημιούργησε ο σκηνοθέτης στα τέλη της δεκαετίας του '50, με προηγούμενα τα *Adebar* (1957) και *Schwechater* (1958). Όπως οι περισσότεροι συνάδελφοί του στην κινηματογραφική πρωτοπορία, ο Κουμπέλκα προσπαθούσε ν' απαλλάξει τον κινηματογράφο από κάθε επίκτητη ιδιότητα και ν' αναδείξει τις αποκλειστικές του ιδιόμορφες δυνατότητες. Οι πιο καθοριστικές πεποιθήσεις που τον οδήγησαν στη σύλληψη της μετρικής μεθόδου κατασκευής ταινιών, ήταν ότι αφενός η ακινησία στον

⁵⁸ Θεοδωράκη, ό. π., 42-44.

⁵⁹ Ο όρος συναντάται και στις δύο μορφές. Peter Tscherkassky, «The World According to Kubelka», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, 65, 75 και Thompson, Bordwell, *Film History: an Introduction*, 577.

κινηματογράφο είναι εξίσου σημαντική με την κίνηση, αφού η ελάχιστη συντακτική κινηματογραφική μονάδα είναι το μεμονωμένο, ακίνητο φωτογραφικό καρέ, κι ότι αφετέρου, ο κινηματογράφος έχει έναν μοναδικό τρόπο να μεταχειρίζεται τον χρόνο. Συνέπεια αυτών των δύο ήταν ότι οι ταινίες του Κουμπέλκα βασίζονταν σ' έναν ακριβή και προκαθορισμένο ρυθμό διαδοχής κι εναλλαγής των καρέ, προσδίδοντας στην ταινία την αδιόρατη αλλά εντελώς ιδιόμορφη δομή της.⁶⁰

Το ίδιο ισχύει και για το *15/67 TV* (1967) του Kurt Kren, συμπατριώτη του Κουμπέλκα κι επίσης εκπροσώπου του μετρικού κινηματογράφου. Η συγκεκριμένη ταινία θεωρείται ίσως η καλύτερη στη φιλομορφία του και αποτελείται από μόλις πέντε πλάνα, τα οποία ο Κρεν ομαδοποιεί κι επαναλαμβάνει 21 φορές με διαφορετική σειρά και συχνότητα κατά τη διάρκεια του φιλμ, καθορίζοντας ακριβώς τον αριθμό των καρέ κατά τη διαδικασία του μοντάζ.⁶¹ Το ημίωρο *The Flicker* (1966) του Tony Conrad εναλλάσσει μονάχα ένα λευκό κι ένα μαύρο καρέ με διαφορετικό ρυθμό, ώστε να σχηματίζεται μια φευγαλέα διχρωμία που την περισσότερη ώρα φαίνεται σαν μια τρεμάμενη λευκή οθόνη. Το *Eroticon Sublim* (1968) του Hans Scheugl, αποτελείται από το βουβό δίλεπτο μονοπλάνο μιας κόκκινης επιφάνειας. Κατά τον σκηνοθέτη, η κενότητα και η αδράνεια του πλάνου απελευθερώνουν το φιλμ, προσδίδοντας του απεριόριστες πρακτικές δυνατότητες, να προβληθεί με όποια φορά και σε όποια θέση επιθυμεί κανείς.⁶² Το οχτάλεπτο *Zen for Film* του Πάικ είναι αυτό που μοιάζει περισσότερο στο πνεύμα και στο έργο του Μάλεβιτς. Δείγμα διευρυμένου κινηματογράφου (τον οποίο θα συναντήσουμε παρακάτω), το κινηματογραφικό του μέρος αποτελείται από ένα βουβό μονοπλάνο που απεικονίζει ένα λευκό τετράγωνο σε μαύρο φόντο, αντιστρέφοντας τη σύνθεση του Μάλεβιτς. Ακόμα κι οι μπλε μονοχρωμίες του Κλάιν, βρίσκουν το κινηματογραφικό τους αντίστοιχο στο *Blue* (1993) του Derek Jarman, που χρησιμοποιεί την επώνυμη απόχρωση του Κλάιν σε ένα ενιαίο ογδοντάλεπτο μονοχρωματικό πλάνο, συνοδευμένο από ένα εξαιρετικά ετερόκλητο σάουντρακ που περιλαμβάνει αφήγηση, ήχους φύσης, ζώων, μηχανημάτων, μουσική αλλά και μια εξομολόγηση του ίδιου του σκηνοθέτη για τη μάχη του με το AIDS.

Παραλλαγές των παραπάνω μονοχρωμιών, θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα μεταγενέστερα *N:O:T:H:I:N:G* (1968) και *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) του αμερικανού Paul Sharits, που παρότι πολύχρωμα, χρησιμοποιούν το ίδιο αφαιρετικό κάδρο, απογυμνωμένο από αναπαραστατικά στοιχεία. Οι δύο ταινίες συντίθενται όχι από ένα μονόχρωμο, αλλά από

⁶⁰ Tscherkassky, *ό. π.*, 57-75.

⁶¹ Stefan Grissemann, «Fundamental Punk. On Kurt Kren's Universal Cinema», *Film Unframed [...]*, *ό. π.*, 100-102.

⁶² <http://scheugl.org/eroticon-sublim/>, 15/4/2016.

πολυάριθμα πλάνα με διάρκεια ενός μόλις καρέ, καθένα από τα οποία είναι ζωγραφισμένο με ένα διαφορετικό χρώμα. Στο πρώτο φιλμ παρεμβάλλονται προσωρινά μόνο τα ζευγάρια από τις τελείες που διακρίνονται στον τίτλο. Το δεύτερο ακολουθεί την ίδια βασική τεχνική, μόνο που παρεμβάλλεται συχνότερα το κεφάλι ενός άντρα, καθώς στο σάουντρακ επαναλαμβάνεται συνεχώς η λέξη *destroy*.

Ακόμη ένα χαρακτηριστικό της περιόδου, είναι ο ερωτισμός που αφενός συνεχίζει τη σχετική ελευθεριότητα της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας, αφετέρου προχωράει σπάζοντας διαφορετικά ταμπού, όπως αυτό της ομοφυλοφιλίας. Από το γυναικείο στήθος του *Le Retour à la Raison* και τη συγκαλυμμένη πεολεξία του *L' Age d' Or*, φτάνουμε στο *Geography of the Body* του Μάας, στο *The Mechanics of Love* (1955) του ίδιου και του Ben Moore, που εξερευνούν το ανδρικό και το γυναικείο σώμα, καθώς και τον ετεροφυλόφιλο ερωτισμό. Το *Fireworks* (1947) του αμερικανού Kenneth Anger και το *Un Chant d' Amour* (1950) του γάλλου Jean Genet απεικονίζουν την ομοφυλόφιλη σεξουαλικότητα με διαδοχικά αποκαλυπτικότερη εικονογραφία.

1.1.6: Το αμερικανικό underground

Μέσα στη γενικότερη πολιτική και κοινωνική αναταραχή της δεκαετίας του '60, ανάμεσα στις έννοιες, τα ήθη και τις συμπεριφορές που επαναπροσδιορίστηκαν, ήταν και η σημασία της τέχνης, τα όρια της οποίας έγιναν σχετικότερα από όσο ποτέ πριν. Η πρωτοποριακή παράδοση συνεχίστηκε, με επίκεντρο της παραγωγής τις Η.Π.Α., και με σημαντικότερο φαινόμενο αυτό που έγινε γνωστό ως *underground cinema*, όρο τον οποίο, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, φέρεται να καθιέρωσε ο αμερικανός σκηνοθέτης Stan VanDerBeek.⁶³ Οι νέοι σκηνοθέτες γυρίζουν ταινίες στο περιθώριο της μεσοαστικής χολιγουντιανής ευπρέπειας, αδιαφορώντας για κάθε είδους κοινωνική ή καλλιτεχνική σύμβαση και συνεχίζοντας να εξερευνούν τις ιδιότητες του κινηματογραφικού μέσου. Ανάμεσα στους επικεφαλής του αμερικανικού *underground* βρέθηκε ο ελληνικής καταγωγής αμερικανός Gregory Markopoulos, τη δουλειά του οποίου θα συναντήσουμε στο κυρίως τμήμα της εργασίας.

Η γενιά των Beat καλλιτεχνών συγκέντρωσε τις δυνάμεις της για το *Pull my Daisy* (1958), μια ημι-αφηγηματική ιστορία που συνδυάζει το αυτοσχέδιο *voice-over* του Τζακ Κέρουακ με τη σκηνοθεσία των Robert Frank και Alfred Leslie και το καστ που περιλάμβανε μεταξύ άλλων τους ποιητές Allen Ginsberg, Peter Orlovsky και Gregory Corso μαζί με άλλους

⁶³ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 590.

καλλιτέχνες της περιόδου, ενώ από τον ίδιο καλλιτεχνικό κύκλο προέκυψε και το *The Flower Thief* (1960) του Ron Rice.⁶⁴

Η σεξουαλική ελευθεριότητα συνεχίστηκε ακολουθώντας το πνεύμα των καιρών, με εξέχοντα δείγματα μεταξύ άλλων τα *Flaming Creatures* (1963) του Jack Smith, *Kiss* (1963) του Andy Warhol, *Hold Me While I'm Naked* (1966) του George Kuchar και *Fuses* (1967) της Carolee Schneeman. Εκτός αμερικανικών συνόρων, την ερωτική επαφή απεικονίζει επίσης το *Love* (1962) του Ιάπωνα Takahiko Iimura, με περισσότερη αφαιρετικότητα από τους δυτικούς συναδέλφους του, κινηματογραφώντας μια ερωτική πράξη με πάρα πολύ κοντινά πλάνα σε διάφορα σημεία του σώματος.

Δύο κατηγορίες πρωτοποριακού κινηματογράφου που επίσης προέκυψαν κατά τη μεταπολεμική περίοδο, ήταν οι 'ποιητικές' ή 'λυρικές' ταινίες (poetic ή lyrical films)⁶⁵ και οι ταινίες 'συναρμολόγησης' (compilation ή assemblage ή found-footage films).⁶⁶ Τη λυρική ταινία καθιέρωσε ο παραγωγικότερος αμερικανός Stan Brakhage, ο οποίος θεωρείται και ο κυριότερος εκπρόσωπός της, με τίτλους όπως το *Anticipation of the Night* (1958) και *Window Water Baby Moving* (1959), με το οποίο καταγράφει τον τοκετό της συζύγου του.⁶⁷

Η ονομασία της κατηγορίας προέρχεται από τον Σίτνεϊ, ο οποίος σ' έναν μάλλον αφηρημένο και συζητήσιμο ορισμό της, εξηγεί ότι στις λυρικές ταινίες πρωταγωνιστής είναι ο ίδιος ο δημιουργός, καθώς όσα απεικονίζονται αποτελούν δικές του βιωμένες εμπειρίες. Η συναισθηματικά φορτισμένη μετάδοση της εμπειρίας επιτυγχάνεται μέσα από συνεχή κίνηση και διπλοτυπίες, ενώ, όπως θα περίμενε κανείς, ο δημιουργός απορρίπτει την ψευδαισθητική δυνατότητα του κινηματογραφικού μέσου, αναδεικνύοντας αντ' αυτής, τον επίπεδο και κενό χώρο της οθόνης.⁶⁸

Κατά τη γνώμη μου, τα γνωρίσματα που παραθέτει εδώ ο Σίτνεϊ είναι πολύ γενικά και θα μπορούσε πολύ εύκολα κάποιος να ισχυριστεί ότι ισχύουν για την πλειοψηφία της πρωτοποριακής παραγωγής. Η περιγραφή των Τόμσον και Μπόρντγουελ δε βοηθάει περισσότερο, καθώς κι αυτοί αναπαράγουν τον ορισμό του Σίτνεϊ, επισημαίνοντας την υποκειμενικότητα του συναισθήματος που επιχειρείται να μεταδοθεί και προσθέτοντας ότι οι λυρικές ταινίες αποφεύγουν την αφηγηματική δομή, στοιχεία που επίσης είναι εξαιρετικά κοινότοπα για την πλειοψηφία της πρωτοποριακής παραγωγής. Ωστόσο,

⁶⁴ Στο ίδιο, ό. π., 575, 582 και Sitney, ό. π., 300-301.

⁶⁵ Χρησιμοποιούνται και οι δύο όροι: Sitney, ό. π., 160 και Thompson, Bordwell, ό. π., 583.

⁶⁶ Χρησιμοποιούνται και οι τρεις όροι: Thompson, Bordwell, ό. π., 587 και Steve Anker, «Reanimator, stutterer, eraser. Martin Arnold and the ghosts of cinema», Tscherkassky (επιμ.), ό. π., 245.

⁶⁷ Thompson, Bordwell, ό. π., 584.

⁶⁸ Sitney, ό. π., 160.

παρόμοια κι άλλα σχετικά ζητήματα ορολογίας θα εξετάσω αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Αντιθέτως, οι ταινίες συναρμολόγησης είναι πολύ πιο εύκολο να οριστούν, καθώς ξεχωρίζουν από ένα πρακτικό εύρημα τεχνικού χαρακτήρα. Πρόκειται δηλαδή για ταινίες συναρμολογημένες είτε από τμήματα προϋπαρχουσών ταινιών, είτε από τμήματα μίας ταινίας συναρμολογημένα με διαφορετική σειρά. Επίσης, σε κάθε περίπτωση το σάουντρακ υπόκειται σε παρόμοια επεξεργασία συρραφής, επανεγγραφής, επικάλυψης, αντικατάστασης, και γενικά κάθε είδους μεταποίησης. Η κατηγορία είχε ξεκινήσει ήδη από τον Μεσοπόλεμο με δείγματα όπως το *Rose Hobart* (1939) του αμερικανού Joseph Cornell. Μεταπολεμικά συνεχίστηκε με τίτλους όπως το *A Movie* (1958) του αμερικανού Bruce Conner και νωρίτερα με τα *Traité de Bave et d' Éternité* (1951) και *Le Film Est Déjà Commencé?* (1951) των Isidore Isou και Maurice Lemaître αντιστοίχως, οι οποίοι ως ηγετικές μορφές του λετρισμού απέρριπταν την ύπαρξη νοήματος και προωθούσαν έναν όσο το δυνατό πιο αποσυντεθειμένο τύπο κινηματογράφου, στόχο που υπηρετούσε επίσης ο τότε συνοδοιπόρος τους, Ντεμπόρ, όπως είδαμε παραπάνω.⁶⁹ Στα τέλη του 20^{ού} αιώνα, ο αυστριακός Martin Arnold είναι ακόμη ένας από τους αξιολογότερους δημιουργούς του συναρμολογημένου φιλμ, με έργα όπως τα *Pièce Touchée* (1989), *Passage à l'Acte* (1993), *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998) και *Deanimated* (2002). Μέσα από τεχνάσματα όπως η επιβράδυνση του φιλμ και η γρήγορη λούπα, ο Άρνολντ ανοικειώνει τα κλασικά χολιγουντιανά φιλμ που χρησιμοποιεί και τα μετατρέπει σε παιγνιώδεις συνθέσεις για τις κινηματογραφικές αισθητικές συμβάσεις και την ανθρώπινη συμπεριφορά.

Με τον Allan Kargow να έχει καθιερώσει από το 1959 το happening ως μια μορφή καλλιτεχνικού έργου που εκτελείται ζωντανά κι επί τόπου μπροστά στον θεατή,⁷⁰ ο 'διευρυμένος' ή 'εκτεταμένος' κινηματογράφος (expanded cinema) προέκυψε ως ακόμη μια μορφή αξιοποίησης του φιλμ. Μ' αυτόν τον όρο εννοείτο η δημιουργία ταινιών σε συνέργεια με άλλες τέχνες ή δράσεις, που συμπλήρωναν την προβολή μιας ταινίας και συναποτελούσαν ένα ευρύτερο πολυμορφικό καλλιτεχνικό γεγονός.

Στην εξαιρετικά παραγωγική Αυστρία, ο Κουρτ Κρεν κινηματογραφούσε και μετάπλαθε κινηματογραφικά τις Υλικές Δράσεις (Material Actions) καλλιτεχνών όπως ο Otto Muehl και ο Günter Brus. Οι Δράσεις είχαν σκοπό να σοκάρουν τον θεατή και γι' αυτό ήταν σκηνοθετημένες με όσο το δυνατό πιο αποκρουστικό τρόπο. Χρησιμοποιούσαν ένα ζωντανό ανθρώπινο μοντέλο, που καλυπτόταν με μπογιά, διάφορα υγρά, ειδικό μακιγιάζ, ακόμη και τρόφιμα, είτε με ένα απ' αυτά, είτε με μερικά, άλλοτε και με όλα μαζί, ώστε να

⁶⁹ Βλ. σελ. 43- 44 της διατριβής.

⁷⁰ Manfred Schneckeburger, «The Direct Language of Reality», *Art of the 20th Century [...]*, ό. π., 522.

δημιουργηθεί η εντύπωση ενός οργίου ή μιας παρόμοιας σαδομαζοχιστικής και γενικότερα παρεκκλίνουσας σεξουαλικής πράξης. Ανάμεσα στους τίτλους του Κρεν που προέκυψαν, ήταν τα 6/64 *Mama und Papa* (1964) και 7/64 *Leda mit dem Schwan* (1964) με τον Μούελ και 8/64 *Ana- Aktion Brus* (1964) και 10/65 *Selbstverstümmelung* (1965) με τον Μπρους.

Επίσης, το *Collideoscope* (1966) του ΒανΝτερΜπικ φτιάχτηκε με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή,⁷¹ ενώ το *Up Tight* (1966) του Γουόρχολ αποτελείτο από δύο φιλμ που προβάλλονταν ταυτόχρονα το ένα δίπλα στο άλλο με ζωντανή μουσική υπόκρουση από το συγκρότημα των Velvet Underground.⁷²

Ο διευρυμένος κινηματογράφος συνέχισε να εξελίσσεται, αξιοποιώντας τη συνεχώς αναπτυσσόμενη τεχνολογία. Στο *Be Now Here* (1997) ο Michael Naimark δημιούργησε ένα τρισδιάστατο εικονικό περιβάλλον, αποτελούμενο από στερεοσκοπική προβολή και περιστρεφόμενο πάτωμα.⁷³

Μια από τις ξεχωριστές περιπτώσεις δημιουργών και μία από τις πιο πολυπράγμονες προσωπικότητες της περιόδου, υπήρξε ο λιθουανικής καταγωγής αμερικανός Jonas Mekas. Με τις ιδιότητες του κριτικού και του σκηνοθέτη, συνέβαλε όσο λίγοι στην ανάπτυξη και τη διάδοση του πρωτοποριακού κινηματογράφου. Από τις θέσεις του ως κριτικού στη *Village Voice* και πρωτεργάτη φορέων διανομής και προβολής του πειραματικού κινηματογράφου, τους οποίους θα συναντήσουμε παρακάτω, μέχρι την εκτενέστατη φιλμογραφία του που αριθμεί πάνω από σαρανταπέντε τίτλους από το 1961 μέχρι σήμερα στα ενενηνταπέντε του χρόνια.

1.1.7: Γουόρχολ και δομισμός

Ο Άντι Γουόρχολ ήταν εικαστικός που μεταπήδησε στον κινηματογράφο, όπως άλλωστε είδαμε ότι πολλοί συνάδελφοί του είχαν κάνει, ήδη από την αρχή της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας. Κατέληξε ένας από τους πιο επιδραστικούς σκηνοθέτες της περιόδου, με εκτενέστατη φιλμογραφία, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της οποίας είναι ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης μεταχειρίστηκε τον χρόνο.

Δοκιμάζοντας τις προσδοκίες και την υπομονή του θεατή, ο Γουόρχολ έφτιαξε ταινίες όπου η κάμερα παρακολουθεί ακριβώς το ίδιο γεγονός για όλη την ασυνήθιστα μεγάλη διάρκεια του φιλμ. Στο πενήνταπεντάλεπτο *Kiss* (1963) βλέπουμε ζευγάρια που φιλιούνται για τρία λεπτά το καθένα, στο *Eat* (1963) παρακολουθούμε για 45 λεπτά έναν άντρα να τρώει μανιτάρια, το *Empire* (1964) είναι μια οχτάωρη καταγραφή του Empire State Building

⁷¹ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 592.

⁷² Στο ίδιο, *ό. π.*, 594.

⁷³ Christiane Paul, «Expanding Cinema: the Moving Image in Digital Art», *Film and Video Art*, *ό. π.*, 136-137.

από μία συγκεκριμένη οπτική γωνία και το *Sleep* (1964) αποτελεί το τετράωρο πορτρέτο ενός άντρα που κοιμάται. Η μονοτονία των ταινιών του Γουόρχολ ήταν ο τρόπος του να επιτεθεί στις συμβάσεις και στην κατ' αυτόν επιτήδευση του θεωρούμενου καλλιτεχνικού και πρωτοποριακού κινηματογράφου.

Παράλληλα με τον Γουόρχολ, ξεπήδησαν πολυάριθμοι δημιουργοί, με ταινίες που εκ των υστέρων ομαδοποιήθηκαν ως 'δομικές' (structural films), οι οποίες διακρίνονται από το γεγονός ότι προτάσσουν ένα συγκεκριμένο υφολογικό χαρακτηριστικό που λειτουργεί αυτο-αναφορικά προς το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο. Με άλλα λόγια, αυτό που ενδιαφέρει το δομικό φιλμ, δεν είναι το θέμα του αλλά η ίδια η φόρμα του.⁷⁴ Τον συγκεκριμένο χαρακτηρισμό τούς απέδωσε ο Σίτνεϊ, μαζί με τέσσερα ιδιόμορφα γνωρίσματα: σταθερή θέση της κάμερας, τρεμόπαιγμα (flicker), επαναλαμβανόμενο τύπωμα κι επαναφωτογράφιση του φιλμ.⁷⁵ Ωστόσο, αφενός, όπως ο ίδιος παραδέχεται, "πολύ σπάνια συναντά κανείς αυτά τα τέσσερα χαρακτηριστικά μαζί σ' ένα [δομικό] φιλμ" ενώ "υπάρχουν πολλές δομικές ταινίες που τα τροποποιούν"⁷⁶ κι άλλες που δεν περιέχουν κανένα.⁷⁷ Αφετέρου, πολλές από τις ταινίες που εντάσσονται στην κατηγορία, παρουσιάζουν ομοιότητες με πολλές άλλες, που ωστόσο δεν κατατάσσονται στη συγκεκριμένη κατηγορία.

Ο Σίτνεϊ ονομάζει τον Γουόρχολ πρόδρομο του δομικού φιλμ.⁷⁸ Ένας από τους λόγους, ήταν ακριβώς η μονοτονία μερικών από τις ταινίες του, την οποία σχολιάσαμε παραπάνω. Η μονοτονία είναι χαρακτηριστικό των δομικών ταινιών, οι δημιουργοί των οποίων δε νιώθουν ότι χρειάζεται ν' απασχολήσουν την προσοχή του θεατή με οποιονδήποτε τρόπο ή να υπηρετήσουν τις προσδοκίες του, ακόμη κι αν η ταινία μοιάζει να έχει ένα αφηγηματικό ή αναπαραστατικό πρόσημα. Αντιθέτως, τα δομικά φιλμ "αδειάζουν από κάποιο προφανές 'περιεχόμενο', προκειμένου να καθοδηγήσουν την προσοχή μας στη λειτουργία μιας συγκεκριμένης κινηματογραφικής τεχνικής".⁷⁹

Ανάμεσα στους σημαντικότερους εκπροσώπους της κατηγορίας τοποθετείται ο Hollis Frampton. Το *Lemon* (1969) του παρακολουθεί ένα λεμόνι καθώς μετακινείται το φως που πέφτει πάνω του, ενώ στο *(nostalgia)* (1971) βλέπουμε φωτογραφίες που αφήνονται πάνω σ' ένα μάτι κουζίνας και καίγονται διαδοχικά, κι ενώ παρακολουθούμε την κάθε φωτογραφία, ένα voice-over περιγράφει την επόμενη.

⁷⁴ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 676.

⁷⁵ Sitney, *ό. π.*, 348.

⁷⁶ Στο ίδιο.

⁷⁷ Rees, *ό. π.*, 74.

⁷⁸ Sitney, *ό. π.*, 349-352.

⁷⁹ Smith, *ό. π.*, 406.

Επίσης μέρος του λεγόμενου δομικού κινηματογράφου, τα Fluxfilms αποτελούσαν την κινηματογραφική παραγωγή του καλλιτεχνικού κινήματος Fluxus που ίδρυσε ο λιθουανικής καταγωγής αμερικανός George Maciunas το 1961. Επηρεασμένο από την ιδέα του πρωτοποριακού μουσικού John Cage για την απροσδιοριστία του μουσικού έργου, αλλά και από την ιδέα του Μαρσέλ Ντισάν για την αντι-τέχνη και τα readymades⁸⁰ που προέκυψαν απ' αυτή, το Fluxus ήταν μια κίνηση νεο-ντανταϊστικού χαρακτήρα, που όπως κι οι υπόλοιπες πρωτοποριακές πρωτοβουλίες, αποσκοπούσε να αποκαθλώσει τον ιερό χαρακτήρα της κατεστημένης τέχνης και να ενώσει με τη ζωή αυτό που εκείνη θεωρούσε τέχνη, χωρίς καμία διάθεση σοβαρότητας. Για παράδειγμα, το λευκό κενό ορθογώνιο κάδρο στο *Zen for Film* του Ναμ Γιουν Πάικ που αναφέραμε πιο πάνω,⁸¹ τα αφηρημένα κινούμενα σχήματα στο *Artype* (1966) του Ματσιούνας, το *Disappearing Music for Face* (1966) της Mieko Shiomi μ' ένα χαμόγελο που σβήνει σε εξαιρετικά αργή κίνηση και το *Fly* (1970) των Yoko Ono και John Lennon, που παρακολουθεί τις μύγες πάνω στο ακίνητο ξαπλωμένο σώμα μιας γυναίκας.

Ίσως η γνωστότερη δομική ταινία είναι το *Wavelength* (1967) του καναδού Michael Snow. Πρόκειται για το εσωτερικό ενός διαμερίσματος καταγεγραμμένο επί σαράντα λεπτά από σταθερή οπτική γωνία, με τον φακό να ζουμάρει με πολύ αργό ρυθμό, ώσπου εστιάζει σε μια φωτογραφία της θάλασσας κρεμασμένη στον απέναντι τοίχο, η οποία μ' ένα dissolve καταλαμβάνει όλη την οθόνη. Σποραδικά στη διάρκεια του φιλμ, στο διαμέρισμα μπαينوβαίνουν διάφορα άτομα, ενώ προκύπτει μέχρι κι ένα πτώμα, όμως τίποτα περισσότερο δε γίνεται γνωστό, ούτε αναπτύσσεται επιπλέον αφηγηματική δραστηριότητα που θα διασαφήνιζε την κατάσταση. Μια διαφορετική χρήση του ζουμ κάνει ο Ernie Gehr στο *Serene Velocity* (1970) που εναλλάσσει με μεγάλη ταχύτητα δύο πλάνα ενός διαδρόμου από την ίδια οπτική γωνία αλλά με διαφορετικό εστιακό βάθος το καθένα.

Ο Σνόου συνέχισε να εξερευνά τις βασικές κινηματογραφικές τεχνικές. Το *Back and Forth* (1969) αποτελείται από λατεράλ που αλλάζουν συνεχώς ταχύτητα και ρυθμό. Το *Breakfast* (1976) βασίζεται στην κίνηση της κάμερας πάνω σε ράγες, εξαιτίας της οποίας αλλάζει δραστικά η μικρής κλίμακας σκηνική σύνθεση του φιλμ. Ενσωματώνοντας όλα τα προηγούμενα πειράματα του Σνόου, το τρίωρο *La Région Centrale* (1971) περιέχει κάθε δυνατή κίνηση της κάμερας προς οποιαδήποτε κατεύθυνση, υλοποιημένη χάρη σ' ένα πρότυπο μηχανήμα που κατασκεύασε ο ίδιος ο σκηνοθέτης.

⁸⁰ «αντικείμενα καθημερινής χρήσης που μετατρέπονται σε έργα τέχνης από την απόφαση και μόνο του καλλιτέχνη να τα παρουσιάσει ως τέτοια [...] μια κίνηση καθολικής απόρριψης των γενικά αποδεκτών κανόνων για την τέχνη [...] τα ready makes αμφισβητούν και υποσκάπτουν κάθε έννοια «έργου τέχνης», γούστου, δεξιότητας, άρτιας εκτέλεσης, κ.ο.κ.», Honour, Fleming, ό. π., 687-688.

⁸¹ Βλ. σελ. 45 της διατριβής.

Παρόμοια μεταξύ τους, είναι τα *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc.* (1966) του George Landow και *Little Dog for Roger* (1967) του Λε Γκράις, στα οποία βλέπουμε ένα φιλμ επανατυπωμένο και παιγμένο σε λούπα με αστάθεια, ώστε να φαίνονται οι άκρες και οι διατρήσεις του. Άλλο δομικό παράδειγμα είναι το *Fog Line* (1970) του Larry Gottheim, που παρακολουθεί ένα φυσικό τοπίο με δέντρα, το οποίο αποκαλύπτεται καθώς διαλύεται σε πραγματικό χρόνο η ομίχλη που το περιβάλλει.

Δανειζόμενος την ονομασία του από τη ραγδαία αναπτυσσόμενη εκείνη την εποχή θεωρία της λογοτεχνίας, ο 'αποδομητικός' κινηματογράφος (deconstructive film)⁸² έκανε την εμφάνισή του, με χαρακτηριστική ιδιότητα την αυτο-αναφορικότητα και την πολιτική απομυθοποίησης του κυρίαρχου (mainstream) κινηματογράφου. Δείγματα του λεγόμενου αποδομητικού κινηματογράφου αποτελούν τα *Je, Tu, Il, Elle* (1974) της βελγίδας Chantal Akerman και το *Journeys From Berlin/ 1971* (1980) της αμερικανίδας χορεύτριας Yvonne Rainer, για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούν ένα αφηγηματικό σχήμα, παραβαίνοντας τις παραδοσιακές συμβάσεις εξιστόρησης.

Η ταινία της Ακερμάν μιλάει για την απομόνωση μιας κοπέλας μετά τον χωρισμό από τη σύντροφό της, με την οποία τελικά επανενώνεται, αφού πρώτα έχει ταξιδέψει νύχτα στο πλάι ενός οδηγού φορτηγού. Η πλοκή ξεδιπλώνεται αποσπασματικά, η ηρωίδα είναι εξαιρετικά λακωνική, εκτός από το voice-over που ανά διαστήματα μεταφέρει στον θεατή τη σκέψη της, και γενικότερα η ταινία αδιαφορεί για τον ρυθμό, τους 'νεκρούς' χρόνους, την ταύτιση του θεατή με τους χαρακτήρες, την οπτική γωνία, τη σταδιακή κλιμάκωση κι ικανοποίηση προσδοκιών, το νατουραλιστικό υποκριτικό ύφος, καθώς και άλλα ζητήματα, κεντρικά στο κυρίαρχο μοντέλο αφήγησης.

Το φιλμ της Ράινερ, είναι ακόμη πιο αποσπασματικό, συνδυάζοντας την περιδιάβαση ενός άντρα και μιας γυναίκας στους δρόμους του Βερολίνου, με την ανάγνωση ενός ημερολογίου από τη δεκαετία του 1950 και άλλα στοιχεία που συνθέτουν ένα σχόλιο για την πολιτική, την καθημερινότητα και την τρομοκρατία.

Στη Βρετανία ο δομισμός μεταφέρθηκε ως 'δομισμός/υλισμός' (structural/ materialist film), με κυριότερους εκπροσώπους τον ΛεΓκράις και τον Peter Gidal,⁸³ ο οποίος ήταν επίσης ο θεωρητικός εκφραστής αυτής της τάσης. Στα κείμενά του διακήρυττε έναν συνδυασμό δομικού και μαρξιστικού κινηματογράφου, που θ' αφύπνιζε επαναστατικά τον θεατή, καταργώντας τις παραπλανητικές τεχνικές του κυρίαρχου κινηματογράφου, όπως η ταύτιση, η ψευδαίσθηση κι η αφήγηση. Κατά τον Γκίνταλ, ο κινηματογράφος οφείλει ν' απαλλαγεί απ' αυτές τις τρεις παγίδες ώστε ν' αποκαλυφθεί η ουσία του, που βρίσκεται

⁸² Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 684.

⁸³ Reekie, *ό. π.*, 175.

στην υλικότητά του, μέσα από την οποία προκαλείται η αφύπνιση της συνείδησης του θεατή.⁸⁴ Για παράδειγμα, στο *Room Film* (1973), η συνεχώς κινούμενη κάμερα και η αλλαγή στην εστίαση αφήνουν δυσδιάκριτα να φανούν αντικείμενα και χώροι ενός δωματίου.

Από τον ΛεΓκράις αναφέραμε παραπάνω το *Little Dog for Roger*, ενώ το *Berlin Horse* (1970) χρησιμοποιεί ένα παλιό φιλμ από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το οποίο προβάλλεται σε δύο παράλληλα κάδρα επεξεργασμένα και με επαναλαμβανόμενο μουσικό μοτίβο. Μερικά από τα σχέδια του σκηνοθέτη αποτελούν δείγματα διευρυμένου κινηματογράφου, αφού, για παράδειγμα, στο *Castle I* (1966) μία λάμπα βρίσκεται κρεμασμένη κι αναβοσβήνει μπροστά από την οθόνη όπου προβάλλεται μια συρραφή από πλάνα διαφόρων ντοκιμαντέρ, ενώ στο *Horror Film* (1970) ο ίδιος ο σκηνοθέτης στεκόταν ανάμεσα στην οθόνη και σε τρεις μηχανές προβολής οι δέσμες φωτός των οποίων συνέπιπταν και κατέληγαν να διαγράφουν στην οθόνη τις κινήσεις που πραγματοποιούσε μπροστά τους ο σκηνοθέτης με τα χέρια του. Μάλιστα η ιδέα του *Horror Film* παραπέμπει στο *Zen for Film*, στο οποίο μερικά χρόνια πριν, ο Πάικ στεκόταν επίσης ανάμεσα στον φακό προβολής και την οθόνη, προβάλλοντας το σώμα του και τις κινήσεις του πάνω στο κάδρο.⁸⁵

1.1.8: Διανομή και προβολή

Η άρνηση του πρωτοποριακού κινηματογράφου για τις αφηγηματικές κι ειδολογικές συμβάσεις του κυρίαρχου κινηματογράφου, τον κράτησαν μακριά από το εμπορικό κύκλωμα αιθουσών, αφού οι αιθουσάρχες αρνούσαν να παραχωρήσουν οθόνες σε ταινίες που ήταν σχεδόν βέβαιο ότι δε θα τους απέφεραν κέρδος. Γι' αυτό, όπως ανέφερα παραπάνω, ανάμεσα στους πολυάριθμους παράγοντες που επηρέασαν θετικά την αύξηση της πρωτοποριακής παραγωγής, στάθηκαν σ' έναν βαθμό δημόσιοι φορείς, όπως το British Film Institute, το Arts Council of England, το Channel 4 και το BBC,⁸⁶ το Canadian Arts Council, το Goethe Institut, η Alliance française, καθώς επίσης τα National Endowment for the Arts και Jerome Foundation στις Η.Π.Α.⁸⁷

Όμως οι ιδιωτικές πρωτοβουλίες ήταν αυτές που στήριξαν όχι μόνο τη δημιουργία ταινιών, αλλά επίσης τη διανομή και την προβολή τους. Χαρακτηριστικά, δύο από τις πρώτες, αν όχι οι πρώτες, κινηματογραφικές λέσχες που δημιουργήθηκαν στις Η.Π.Α., στάθηκαν καθοριστικές στη διάδοση της πρωτοποριακής παραγωγής. Στο Σαν Φρανσίσκο, η κινηματογραφική λέσχη Art in Cinema ιδρύθηκε από τον σκηνοθέτη Frank Stauffacher

⁸⁴ Στο ίδιο, ό. π., 175- 176.

⁸⁵ Eamon, ό. π., 73.

⁸⁶ Reekie, ό. π., 6.

⁸⁷ Thompson, Bordwell, ό. π., 682.

(1917- 1955)⁸⁸ και πρόβαλλε ταινίες της αμερικανικής πρωτοπορίας από το 1946 ως το 1954.⁸⁹ Το 1947 στη Νέα Υόρκη, ο αυστριακής καταγωγής αμερικανός Amos Vogel (1921-2012)⁹⁰ ίδρυσε την κινηματογραφική λέσχη Cinema 16, η οποία λειτούργησε μέχρι το 1963. Ο γενικότερος στόχος της ήταν να προωθήσει είδη ταινιών που δεν προβάλλονταν στις εμπορικές αίθουσες, όπως ντοκιμαντέρ, παιδικές, εκπαιδευτικές κι επιστημονικές ταινίες, καθώς επίσης τον πρωτοποριακό κινηματογράφο. Η λέσχη έφτασε να αριθμεί 6.000 μέλη, ενώ ήταν ο πρώτος φορέας που ανέπτυξε το δικό του δίκτυο διανομής ειδικά για πειραματικές ταινίες, τις οποίες ενοικίαζε σε κάθε ενδιαφερόμενο.⁹¹

Το 1949 ο βέλγος ιστορικός κινηματογράφου και διευθυντής του Βασιλικού Αρχείου Κινηματογράφου του Βελγίου, Jacques Ledoux, ίδρυσε το Διεθνές Φεστιβάλ Πειραματικού και Ποιητικού Κινηματογράφου στην πόλη Knokke-Le Zoute. Το φεστιβάλ επαναλήφθηκε ακόμη τέσσερις φορές με την ονομασία EXPRMNTL, το 1958, '63, '67 και '74.⁹²

Το 1954 ιδρύθηκαν η Αμερικανική κι η Διεθνής Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών, η δράση των οποίων συνέβαλε στη διακίνηση των πειραματικών ταινιών και διευκόλυνε την πρόσβαση ενός όσο το δυνατό πιο διευρυμένου κοινού σ' αυτές.⁹³

Το 1961 Ο σκηνοθέτης Bruce Baillie ξεκίνησε να διοργανώνει προβολές στην αυλή του και σε άλλους ιδιωτικούς αυτοσχέδιους χώρους, όπως γκαράζ και υπόγεια, υπό την ονομασία Canyon Cinema. Το 1967 ίδρυσε μαζί με άλλους σκηνοθέτες την ομώνυμη εταιρεία διανομής, η οποία από το 2012 έχει μετατραπεί σε κοινωφελές ίδρυμα για την προώθηση του πρωτοποριακού κινηματογράφου, με έδρα το Σαν Φρανσίσκο.⁹⁴

Είχε προηγηθεί το 1962 η New York Film-makers' Cooperative, που ίδρυσε ο λιθουανικής καταγωγής αμερικανός σκηνοθέτης και κριτικός Τζόννας Μέκας μαζί με πολλούς άλλους κινηματογραφιστές, που επιθυμούσαν να δημιουργήσουν το δικό τους αυτόνομο φορέα διανομής πειραματικού κινηματογράφου. Ανάμεσα στους σκηνοθέτες που συνασπίστηκαν ήταν ο Σταν ΒάνΝτερΜπικ, ο Γκρέγκορι Μαρκόπουλος, ο Σμιθ, ο Robert Breer κ.α. Θέλοντας να δημιουργήσει επίσης έναν χώρο για αποκλειστική προβολή πειραματικού

⁸⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Stauffacher, 30/3/2017.

⁸⁹ <https://www.amazon.de/dp/1592134254>, 30/3/2017.

⁹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Amos_Vogel, 30/3/2017.

⁹¹ Υπάρχει αριθμητική διάσταση σχετικά με τον αριθμό των μελών. Στο ντοκιμαντέρ *Film as a Subversive Art: Amos Vogel and Cinema 16* (2003) του Paul Cronin, ο Βόγκελ αναφέρει 6.000 μέλη, ενώ στη Wikipedia αναφέρονται 7.000. <https://vimeo.com/20313500>, https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_16, 20/3/2017. Επίσης, το Cinema 16 αναφέρεται ως η πρώτη κινηματογραφική λέσχη των Η.Π.Α. σ' αυτή την έκδοση: http://www.temple.edu/tempress/titles/1628_reg.html, 20/3/2017.

⁹² Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 573. https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_international_du_cin%C3%A9ma_exp%C3%A9rimental_de_Knokke-le-Zoute, 2/2/16.

⁹³ Thompson, Bordwell, *ό. π.*

⁹⁴ <http://canyoncinema.com/about/history/>, 2/2/2016.

κινηματογράφου, ο Μέκας οραματίστηκε τη Filmmakers' Cinematheque από το 1964, η οποία μετά από μερικά χρόνια κατάφερε να βρει δική της στέγη, ώσπου ξεκίνησε τελικά να λειτουργεί το 1970 ως Anthology Film Archives, διαθέτοντας μέχρι σήμερα μία από τις μεγαλύτερες αρχειακές συλλογές πρωτοποριακού κινηματογράφου.⁹⁵

Εμπνευσμένοι από το εγχείρημα των αμερικανών συναδέλφων τους, μια ομάδα βρετανών σκηνοθετών και διανοουμένων, ίδρυσε τη London Filmmakers' Co-Operative (LFMC) το 1966, μια συλλογικότητα με πρωταρχικούς στόχους την παραγωγή, τη διανομή και την προβολή πρωτοποριακών ταινιών. Το 1999 η LFMC συγχωνεύτηκε με τον οργανισμό London Video Arts, σχηματίζοντας το LUX Centre for Film, Video and Digital Arts, το οποίο από το 2002 λειτουργεί απλώς με την επωνυμία LUX, ως κοινωφελής φορέας διάδοσης του πρωτοποριακού κινηματογράφου.⁹⁶

Σύμφωνα με τους Τόμσον και Μπόρντγουελ, το 1966 ήταν επίσης η χρονιά ίδρυσης του Millennium Film Workshop στη Νέα Υόρκη και το 1973 της Collective for Living Cinema.⁹⁷ Επίσης, ο Peter Tscherkassky μάς πληροφορεί, ότι το 1967, μόλις λίγες μέρες μετά από τη λήξη του φεστιβάλ στο Νοκ Λε Ζουτ εκείνη τη χρονιά, ιδρύθηκε η Austria Filmmakers Cooperative, βασισμένη όχι μόνο στις αντίστοιχες της Νέας Υόρκης και του Λονδίνου, αλλά και σ' εκείνες του Αμβούργου και του Άμστερνταμ που προφανώς είχαν ήδη ξεκινήσει τη λειτουργία τους.⁹⁸ Στην Ιαπωνία υπήρξε επίσης πρωτοποριακή δραστηριότητα, με κύριο εκπρόσωπο τον Ιμούρα που συναντήσαμε παραπάνω,⁹⁹ στη Γερμανία με την ομάδα X-Screen και στην Πολωνία με το εργαστήριο Artists' Film Workshop.¹⁰⁰

Από τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι ανεξάρτητοι, μη-κερδοσκοπικοί θεσμοί, όπως ταινιοθήκες, λέσχες και φεστιβάλ, αποτελούν τους βασικούς, αν όχι αποκλειστικούς, φορείς διάδοσης του πρωτοποριακού κινηματογράφου, το οποίο παραμένει αποκλεισμένο από το εμπορικό κύκλωμα διανομής και προβολής. Σημαντικό θεσμό αποτελούν επίσης τα λεγόμενα Film Labs τα οποία θα συναντήσουμε παρακάτω σε επόμενο κεφάλαιο.

1.1.9: Πέρα από το φιλμ

Με την πάροδο των χρόνων, η πρόοδος της τεχνολογίας έφερε καινούριους τρόπους δημιουργίας κινούμενων εικόνων, που άλλαξαν και διεύρυναν την αντίληψή μας για την έννοια και την πρακτική του κινηματογράφου. Η τηλεόραση, το βίντεο, τα βίντεο-γκέιμ, το

⁹⁵ <http://anthologyfilmarchives.org/collections/collections-landing>, 2/2/2016.

⁹⁶ <http://lux.org.uk/about/about-lux>, 2/2/2016.

⁹⁷ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 682.

⁹⁸ Peter Tscherkassky, «Ground Survey. An Initial Mapping of an Expanding Territory», *Film Unframed [...]*, *ό. π.*, 24.

⁹⁹ Βλ. σελ. 47 της διατριβής.

¹⁰⁰ A. L. Rees, «Movements in Film 1941- '79», *Film and Video Art*, *ό. π.*, 59.

ίντερνετ και πιο πρόσφατα οι ψηφιακές κάμερες λήψης και προβολής αποτελούν πλέον τις πολλαπλές και προσιτές εναλλακτικές στο φιλμ, η εκτεταμένη χρήση του οποίου πάντοτε εμποδιζόταν από το υψηλό κόστος και τις τεχνικές δυσκολίες στην έκθεση και την εμφάνισή του. Από τις παραπάνω εφευρέσεις, το βίντεο ήταν εκείνο που διαδόθηκε γρηγορότερα και μαζικότερα ως εικονοληπτικό μέσο, παρέχοντας σε χιλιάδες επίδοξους κινηματογραφιστές τη δυνατότητα να εκφραστούν μέσα από την κινούμενη εικόνα και να εξερευνήσουν τις ιδιότητές της.

Επίσης, η προσβασιμότητα της βιντεοκάμερας και η προβολή της εικόνας της μέσα από μια επίσης προσιτή και εύκολα φορητή τηλεοπτική συσκευή εισήγαγαν την κινούμενη εικόνα στον χώρο των εικαστικών τεχνών, ως μέρος μιας εγκατάστασης ή μιας περφόρμανς, μετάβαση που είχε ξεκινήσει ήδη από την εποχή του φιλμ, στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Έκτοτε, είτε το διαφορετικό πλαίσιο που περιβάλλει την προβολή κινούμενων εικόνων, είτε η ομολογημένη πρόθεση του δημιουργού τους είναι αυτά που καθιστούν δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην κινούμενη εικόνα ως εικαστικό έργο και ως κινηματογραφικό.

Ο αμερικανός συνθέτης Τζον Κέιτζ ήταν ο πρώτος που εισήγαγε την κινηματογραφική προβολή σε μια επιτέλεση ζωντανής δράσης ή, αλλιώς, χάπενινγκ (happening), όπως ονομάστηκαν αυτές οι καινούριες μορφές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, οι οποίες δημιουργούνταν ζωντανά επί τόπου μπροστά στο κοινό, συνδυάζοντας διαφορετικές μορφές τέχνης (intermedia). Στο *Theatre Piece No. 1* που παρουσιάστηκε το 1952 συμμετείχαν ποιητές, ζωγράφοι, μουσικοί και χορευτές, ενώ στις δράσεις του περιλαμβάνονταν επίσης και κινηματογραφικές προβολές.¹⁰¹

Τον Κέιτζ ακολούθησε ο επίσης αμερικανός Robert Whitman, ο οποίος, σε έργα του όπως το *American Moon* του 1960 και το *Prune Flat* του 1965 περιέλαβε κινηματογραφικές προβολές. Συγκεκριμένα, στο *Prune Flat* τοποθέτησε δύο γυναίκες μπροστά από την οθόνη όπου προβαλλόταν ένα φιλμ με τα ίδια πρόσωπα, μια ιδέα που όπως είδαμε προηγουμένως θα εξερευνούσαν επίσης ο Ναμ Γιουν Πάικ κι ο ΛεΓκράις.¹⁰²

Την ίδια περίοδο άρχισε η τηλεοπτική συσκευή ν' αποτελεί μέρος εικαστικών εγκαταστάσεων. Σ' ένα από τα πρωιμότερα παραδείγματα, ο επίσης επηρεασμένος από τον Κέιτζ, Πάικ, παρουσίασε την εγκατάστασή του με τίτλο *Exposition of Music- Electronic Television* το 1963, όπου ο καλλιτέχνης είχε τοποθετήσει μεταξύ άλλων 12 τηλεοράσεις στον χώρο μιας ιδιωτικής γκαλερί, παρεμβαίνοντας στην εκπομπή τους κι αλλοιώνοντας το

¹⁰¹ Eamon, ό. π., 68-73.

¹⁰² Στο ίδιο.

σήμα τους. Την ίδια χρονιά ο γερμανός εικαστικός Wolf Vostell παρουσίασε το *Television Dé-collage* και το 1968 το *Electronic Dé-collage, Happening Room*.¹⁰³

Αυτή όμως που θα δημιουργούσε πραγματική επανάσταση ήταν η έλευση της βιντεοκάμερας. Το βίντεο, ως σύστημα καταγραφής ηλεκτρονικά μεταδιδόμενων εικόνων, είχε ανακαλυφθεί και ξεκίνησε να χρησιμοποιείται από τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Στον καλλιτεχνικό χώρο άρχισε να διεισδύει από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, όταν η εφεύρεση του Portapak, μιας φορητής βιντεοκάμερας, απελευθέρωσε τους επίδοξους κινηματογραφιστές από τους περιορισμούς του φιλμ, προσφέροντάς τους ένα ακόμη πιο προσιτό, πρακτικό κι εύχρηστο εργαλείο από τις κάμερες των δεκαέξι και των οχτώ χιλιοστών.¹⁰⁴ Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960, οι βιντεοκάμερες βρίσκονταν ήδη στα χέρια πολλών καλλιτεχνών, όπως ο Πάικ, ο Bruce Nauman, ο Vito Acconci, ο Peter Campus και η Joan Jonas.¹⁰⁵

Ακόμη πιο ριζοσπαστικές ήταν οι πρώτες απόπειρες να δημιουργηθούν ταινίες με τη βοήθεια αναλογικών και ψηφιακών υπολογιστών, με χρονιά- ορόσημο το 1966, όταν, εκτός από το *Collideoscope* του ΒανΝτερΜπικ που είδαμε παραπάνω, ο επίσης πρωτοπόρος Τζον Γουίτνι ολοκλήρωσε τα *Lapis* (1963- 1966) και *Permutations* (1966).¹⁰⁶

Τα επόμενα σαράντα χρόνια έφεραν μια συνεχή τεχνολογική άνθιση που κορυφώθηκε με τη λεγόμενη ψηφιακή επανάσταση, κατά την οποία προέκυψαν δεκάδες νέων μέσων καταγραφής κι αναπαράστασης του πραγματικού κόσμου με κινούμενες εικόνες, οι οποίες εξελίχθηκαν σε θεμελιώδες κομμάτι της εικαστικής παραγωγής. Μετά από την τηλεόραση και το βίντεο, που γκρέμισαν την αποκλειστικότητα του κινηματογράφου στη δημιουργία και προβολή κινούμενων εικόνων, οι καλλιτέχνες συνεχίζουν να αξιοποιούν μέσα χωρίς προφανή καλλιτεχνική λειτουργία, όπως τα βίντεο-γκέϊμ και το ίντερνετ.

Κατά την τελευταία δεκαπενταετία, καλλιτέχνες σκέφτηκαν να μεταχειριστούν τις ψηφιακές εικόνες των βίντεο-γκέϊμ, είτε αναδιατάσσοντάς τις, είτε επαναπρογραμματίζοντας τη μνήμη του παιχνιδιού. Για παράδειγμα, ο Eddo Stern στα *Sheik Attack* (1999-2000) και *Vietnam Romance* (2003) κατασκεύασε δύο ψηφιακές σατιρικές αφηγήσεις με θέμα τον πόλεμο, συνθέτοντας αποσπάσματα από βίντεο-γκέϊμ. Επίσης, ο Cory Arcangel επαναπρογραμματίισε το παιχνίδι *Super Mario Brothers I* (1984) για να το μετατρέψει σ' ένα δεκαπεντάλεπτο πανδαιμόνιο ντανταϊστικού ταμπεραμέντου με τίτλο *Super Mario Movie* (2005). Ειδικά η τελευταία, είναι μία από τις πιο ιδιαίτερες

¹⁰³ Eamon, *ό. π.*, 72.

¹⁰⁴ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 691 και Eamon, *ό. π.*, 81.

¹⁰⁵ Rees, *ό. π.*, 87 και Eamon, *ό. π.*, 80- 81.

¹⁰⁶ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co. Inc., Νέα Υόρκη 1970, 215, 222- 225.

περιπτώσεις δημιουργίας μιας 'ταινίας', όπως αυτοαποκαλείται στον τίτλο της, η οποία όμως δεν έχει σκηνοθετηθεί, φωτογραφηθεί ή μονταριστεί, αλλά δημιουργήθηκε από την επανεγγραφή κώδικα, χωρίς καν αλλαγή της κάρτας γραφικών.¹⁰⁷

Ως το πιο πρόσφατο μέσο παροχής εικόνων, το ίντερνετ αξιοποιήθηκε επίσης μεταξύ άλλων για την αφθονία του σε εικόνα ζωντανής ροής (streaming). Ο Wolfgang Staehle είναι ένας από τους κύριους εκπροσώπους της net.art, δηλαδή του καλλιτεχνικού ρεύματος που χρησιμοποιεί το ίντερνετ ως πρώτη ύλη του. Για παράδειγμα, στο *Empire 24/7* (1999) ο Στέλε προβάλλει μια εικόνα του Empire State Building που μεταδίδεται ζωντανά, σε μια εμφανή αναφορά στο *Empire* του Γουόρχολ.

1.1.10: Λεπτή γραμμή

Απ' όσα ειπώθηκαν παραπάνω, διαπιστώνεται ότι ο κινηματογράφος ξεκίνησε ως η κατεξοχήν τέχνη αναπαράστασης κινούμενων εικόνων, και πλέον δεν είναι παρά ένα από τα πολυάριθμα μέσα κινούμενης απεικόνισης. Η μονοκρατορία του φιλμ έχει εδώ και δεκαετίες αντικατασταθεί από τον τεχνολογικό πλουραλισμό που θολώνει συνεχώς περισσότερο τα όρια ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη χρήση της κινούμενης εικόνας στις εικαστικές τέχνες. Είδαμε παραπάνω ότι από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και συχνότερα έκτοτε, αφενός οι εικαστικοί καλλιτέχνες ενσωμάτωναν την κινούμενη εικόνα στα έργα τους, είτε στην κινηματογραφική, είτε στην ηλεκτρονική εκδοχή της (τηλεόραση, βίντεο, υπολογιστές κ.α.). Αφετέρου, οι κινηματογραφιστές αξιοποίησαν την ιδέα του διευρυμένου κινηματογράφου, επιχειρώντας να προεκτείνουν τα όρια της οθόνης και να εμπλουτίσουν τα εκφραστικά τους μέσα, προσεγγίζοντας έννοιες προερχόμενες από τον χώρο των εικαστικών, όπως το χάπενινγκ κι η εγκατάσταση.

Εύλογα λοιπόν αυτές οι συνθήκες δημιουργούν ερωτήματα σχετικά με τα όρια ανάμεσα στις διάφορες χρήσεις της κινούμενης εικόνας και πώς μπορεί μια μελέτη όπως η παρούσα να οριοθετήσει το αντικείμενό της μέσα σ' ένα τόσο ρευστό δημιουργικό περιβάλλον. Πρόκειται ακριβώς για τις συνθήκες από τις οποίες πηγάζει ο προβληματισμός που είδαμε στην εισαγωγή ότι εκφράζουν θεωρητικοί όπως ο Νιούμαν κι ο Σκοπετέας, για το αν θα ήταν πιο ακριβής μια διατύπωση που δε θα μιλάει για κινηματογράφο, αλλά για κινούμενη εικόνα ή για οπτικοακουστικές τέχνες γενικά.

Κατά τη γνώμη μου, ο όρος κινηματογράφος δεν παύει να διατηρεί τη σημασία του. Με χημικό ή ηλεκτρονικό τρόπο, η αποτύπωση της κίνησης εξακολουθεί ν' αποτελεί το διακριτικό γνώρισμα της τέχνης που εξετάζουμε εδώ. Επίσης, όπως εξήγησα παραπάνω, η απόφασή μου να περιλάβω στην εργασία μόνο ταινίες γυρισμένες σε φιλμ, με σκοπό να

¹⁰⁷ Paul, ό. π., 142.

προβληθούν αυτόνομες κι όχι ως τμήμα μιας μεγαλύτερης καλλιτεχνικής εγκατάστασης, αποτελούν ακριβώς τους όρους της προσπάθειάς μου να συγκροτήσω ένα ερευνητικό πεδίο που θα είναι θεωρητικά συνεπές και πρακτικά διαχειρίσιμο.

1.1.11: Επίλογος

Αν υπάρχει κάτι που προσπάθησα να καταστήσω ενδεικτικά αντιληπτό σ' αυτό το κεφάλαιο, είναι η τεχνική, υφολογική, θεματική κι εν τέλει αισθητική πολυμορφία που χαρακτηρίζει το καλλιτεχνικό φαινόμενο που γενικά αποκαλούμε κινηματογραφική πρωτοπορία. Αυτή η ποικιλία θα μας χρησιμεύσει παρακάτω ως πλαίσιο αναφοράς για το ελληνικό πρωτοποριακό παράδειγμα, προσφέροντας την απαραίτητη ιστορική κι αισθητική προοπτική που απαιτείται για να γίνει αντιληπτή η εμφάνιση κι η ανάπτυξή του.

Όπως είδαμε, μία από τις προφανέστερες κι ισχυρότερες ενδείξεις αυτής της ποικιλομορφίας είναι η πολλαπλότητα των όρων και των χαρακτηρισμών που αποδίδονται στα επιμέρους παραδείγματά της. Πριν λοιπόν προχωρήσω στην ελληνική παραγωγή, θα πρέπει πρώτα να διασχίσω το δαιδαλώδες πεδίο της ορολογίας, όχι για να καταλήξω σ' ένα τελικό κι 'ορθό' συμπέρασμα, αλλά για να προτείνω έναν όρο τον οποίο εγώ βρίσκω καταλληλότερο και τον οποίο επιλέγω να χρησιμοποιήσω για μεγαλύτερη ακρίβεια και σαφήνεια, έχοντας εξηγήσει προηγουμένως τους λόγους οι οποίοι με οδήγησαν στη συγκεκριμένη επιλογή.

1.2: Ορολογία

1.2.1: Το ζήτημα της πολυωνυμίας

1.2.1.1: Εισαγωγή

Το κινηματογραφικό είδος που εξετάζεται σ' αυτή τη μελέτη συναντάται με πολλούς διαφορετικούς χαρακτηρισμούς, κάποιιοι από τους οποίους το προσδιορίζουν συνολικά κι άλλοι αναφέρονται στις επιμέρους κατηγορίες του. Οι δύο επικρατέστεροι συνολικοί χαρακτηρισμοί που του αποδίδονται είναι 'πειραματικός' κι 'αβάν-γκαρντ' ή 'πρωτοποριακός'. Από 'κει και πέρα, εντοπίζονται περισσότεροι που αφορούν τις ξεχωριστές υποκατηγορίες, τάσεις ή κινήματα που αναπτύχθηκαν στους κόλπους του.

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι ν' αποθησαυρίσει την ποικιλία των όρων που συναντώνται στη διεθνή βιβλιογραφία και να τους αποσαφηνίσει, ώστε να καταλήξει σε μια όσο το δυνατό ευκρινέστερη και τεκμηριωμένη επιλογή ενός απ' αυτούς, ο οποίος θα χρησιμοποιηθεί αποκλειστικά για το ελληνικό πρωτοποριακό παράδειγμα. Ωστόσο θα πρέπει να διευκρινιστεί, ότι η εξαντλητική καταγωγή των όρων βρίσκεται έξω από τους στόχους της παρούσας εργασίας, καθώς η σταχυολόγηση βασίζεται σε δευτερογενή βιβλιογραφία, με όλες τις επιφυλάξεις που αυτή δημιουργεί, λόγω της έλλειψης πρωτογενούς έρευνας σχετικά με την προέλευση της ορολογίας. Αντιθέτως, στις περισσότερες περιπτώσεις οι μελετητές αναπαράγουν παραδομένες απόψεις, οδηγούμενοι συχνά σε αντικρουόμενες εκδοχές μεταξύ τους και σε ανακρίβειες, χωρίς εν τω μεταξύ να πραγματοποιείται η ανάλογη ερευνητική πρόοδος στον εντοπισμό ακριβέστερων στοιχείων για τις καταβολές των όρων.

Πριν ξεκινήσω όμως, θα ήθελα να διευκρινίσω ότι ανάμεσα στις απόψεις που παρατίθενται σ' αυτό το κεφάλαιο, βρίσκονται κι αυτές του αμερικανού ιστορικού της κινηματογραφικής πρωτοπορίας Π. Άνταμς Σίτνεϊ, τον οποίο έχω ήδη αναφέρει στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η διαφορά με τις απόψεις του που παρατίθενται σ' αυτό εδώ, είναι ότι δεν προέρχονται μόνο από τη βιβλιογραφία του, αλλά κι από μια σύντομη συζήτηση την οποία είχα την τύχη να διεξαγάγω μαζί του, κατά τη διάρκεια του Temenos 2016, της διοργάνωσης δηλαδή που πραγματοποιείται κάθε τέσσερα χρόνια στη Λυσσαρέα της Αρκαδίας, με προβολές ταινιών του Μαρκόπουλος και στην οποία παρευρέθηκα τον περυσινό Ιούλιο, στο πλαίσιο της έρευνάς μου για την παρούσα διατριβή. Θα πρέπει εκ των προτέρων να ξεκαθαρίσω ότι δε συμφωνώ με το αφοριστικό ύφος που διακρίνει τις απαντήσεις του Σίτνεϊ, αλλά τις παραθέτω ως τη χρήσιμη οπτική ενός ειδικού με διαχρονική εμπειρία από την ανάπτυξη της κινηματογραφικής πρωτοπορίας και τους ίδιους τους δημιουργούς της, πολλούς από τους οποίους γνώρισε προσωπικά. Μία από τις

χαρακτηριστικότερες απαντήσεις του ταιριάζει ακριβώς εδώ, αμέσως πριν το ξεκίνημα της επισκόπησης της ορολογίας του είδους, την ενασχόληση με την οποία ο Σίτνεϊ θεωρεί “μεγάλο χάσιμο χρόνου” ακριβώς επειδή είναι αδύνατο να ξεφύγει κανείς από τα αδιέξοδά της.¹⁰⁸

1.2.1.2: Προτιμήσεις

Ξεκινώντας λοιπόν αυτή τη μάλλον λαβυρινθώδη περί όρων διερεύνηση, ίσως θα ήταν χρήσιμο να δούμε πρώτα πόσους και ποιούς απ’ αυτούς χρησιμοποιούν οι σημαντικοί ερευνητές στις μελέτες τους, ώστε να οδηγηθούμε σε μερικά πρώτα χρήσιμα συμπεράσματα.

Με τον όρο *αβάν-γκαρντ*, η Στέλλα Θεοδωράκη προσδιορίζει τον ντανταϊσμό, την αφαίρεση, τον φουτουρισμό και τον σουρεαλισμό.¹⁰⁹ Οι Τόμσον και Μπόρντγουελ χωρίζουν τα κεφάλαιά τους για την πρωτοπορία σε υποκεφάλαια με ονομασίες: αφηρημένο κινούμενο σχέδιο, ντανταϊστικός κινηματογράφος, σουρεαλισμός, αγνός κινηματογράφος, λυρικά ντοκιμαντέρ, πειραματική αφήγηση,¹¹⁰ αφηρημένο φιλμ, πειραματικές ταινίες συναρμολόγησης, διευρυμένος κινηματογράφος,¹¹¹ *video-art*, δομικό, αποδομητικό και πανκ φιλμ.¹¹² Αναφερόμενος ακριβώς στην πολυωνυμία που χαρακτηρίζει το είδος, ο Ρις παραθέτει οχτώ ονομασίες που το συνοδεύουν: κινηματογράφος *αβάν-γκαρντ*, πειραματικός, απόλυτος, αγνός, μη-αφηγηματικός, άντεργκράουντ, διευρυμένος κι αφηρημένος.¹¹³ Ο Michael O’Pray παραθέτει ως παρόμοια τα επίθετα *αβάν-γκαρντ*, πειραματικός, *underground*, μοντερνιστικός, ανεξάρτητος και ποιητικός.¹¹⁴ Από την πλευρά του, ο Ρίκι συμπαρατάσσει τους παρακάτω όρους ως παρεμφερείς: *αβάν-γκαρντ*, αφηρημένο φιλμ, διευρυμένος κινηματογράφος, εναλλακτικός, παράλληλος, μη-αφηγηματικός, απόλυτος, μη-αντικειμενικός, φορμαλιστικός και δομικός-υλιστικός.¹¹⁵ Τέλος, ο Τάρβεϊ αναγνωρίζει πέντε τάσεις στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία του Μεσοπολέμου: αφηρημένο κινούμενο σχέδιο, αγνός κινηματογράφος, ντανταϊστικό σινεμά, πειραματικά αφηγηματικά φιλμ, στα οποία περιλαμβάνονται τα σουρεαλιστικά, και τα ντοκιμαντέρ με την ονομασία ‘*συμφωνίες πόλεων*’.¹¹⁶

¹⁰⁸ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

¹⁰⁹ Θεοδωράκη, *ό. π.*, 10.

¹¹⁰ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 191-202.

¹¹¹ *Ό. π.*, 573-596.

¹¹² *Ό. π.*, 675-692.

¹¹³ Rees, *A History [...]*, *ό. π.*, 2.

¹¹⁴ Michael O’Pray, *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, Wallflower, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2003, 7 και 128.

¹¹⁵ Reekie, *ό. π.*, 2.

¹¹⁶ Turvey, *ό. π.*, 15.

1.2.1.3: Η ρευστότητα της ορολογίας

Ωστόσο, όπως θα δούμε αμέσως, αφού παραθέσουν αυτά τα πολυάριθμα επίθετα, οι συγγραφείς παραδέχονται ότι η ορολογία που συνοδεύει το είδος είναι κάθε άλλο πάρα συγκεκριμένη και κανονιστική. Αντιθέτως, τη θεωρούν συμπτωματική, ρευστή και καταχρηστική, κι ομολογούν ότι δυσκολεύονται μέχρι σήμερα να οριοθετήσουν το αντικείμενό τους με απόλυτους αισθητικούς όρους. Έτσι, οι συνολικότεροι όροι παραμένουν μέχρι σήμερα αμφιλεγόμενοι, όπως άλλωστε κι οι ονομασίες των επιμέρους τάσεων, που είτε αμφισβητήθηκαν εξ αρχής, είτε παραμένουν αφηρημένες σε τέτοιο βαθμό, ώστε καταλήγουν άστοχες και δυσλειτουργικές, αφού στην πράξη διαπιστώνεται ότι μία ταινία μπορεί να χαρακτηριστεί με περισσότερες από μία ονομασίες.

Η ύπαρξη πολλών όρων και η αλληλεπικαλυπτόμενη χρήση τους για διαφορετικούς σκηνοθέτες, ταινίες και κινήματα έχουν δημιουργήσει ένα ρευστό θεωρητικό περιβάλλον, όπου επικρατεί στην καλύτερη περίπτωση, αβέβαιη σχετικότητα και στη χειρότερη, απροκάλυπτη σύγχυση. Έτσι, το ζήτημα της ορολογικής ασάφειας καθίσταται τόσο κεντρικό, ώστε αποτελεί εναρκτήρια πληροφορία για τα κείμενα πολλών ιστορικών και θεωρητικών του κινηματογράφου, ακολουθώντας την παράθεση των τάσεων που συνθέτουν το είδος του πρωτοποριακού κινηματογράφου.

Καθώς εξιστορεί την εξέλιξη της αμερικανικής αβάν-γκαρντ, ο Σίτνεϊ διατρέχει σύντομα το ζήτημα της ορολογίας με την οποία αυτή μεταδόθηκε και προωθήθηκε κατά περιόδους, όχι αναγκαστικά από τους δημιουργούς της- κάθε άλλο: “οι πρωιμότερες αμερικανικές ταινίες που θα συζητηθούν εδώ, όταν προβλήθηκαν για πρώτη φορά, αποκαλούνταν ‘κινηματογραφικά ποιήματα’ ή ‘πειραματικές ταινίες’. Και οι δύο ονομασίες, όπως και όλες όσες ακολούθησαν, είναι ανακριβείς και περιοριστικές.”¹¹⁷ Παρακάτω σημειώνει ότι “και οι δύο όροι έπεσαν σε αχρησία στα τέλη της δεκαετίας του ’50. Στη θέση τους εμφανίστηκε ο ‘Νέος Αμερικανικός Κινηματογράφος’ κατά το πρότυπο της γαλλικής Νουβέλ Βαγκ, και ο ‘αντεργκράουντ’ κινηματογράφος, αποκρινόμενος στην αυξημένη κοινωνική δέσμευση εκ μέρους κάποιων ανερχόμενων κινηματογραφιστών. Πολύ λίγοι σκηνοθέτες έμειναν ικανοποιημένοι μ’ αυτές τις ετικέτες.”¹¹⁸

Ο Σίτνεϊ διατηρεί και προτάσσει τη χρήση του όρου αβάν-γκαρντ ως ομπρέλα έναντι όλων των υπολοίπων, αλλά όσον αφορά τις επιμέρους εκφάνσεις αυτού του πρωτοποριακού κινηματογράφου που μελετάει, ενσωματώνει μερικώς την υπάρχουσα ορολογία, κυρίως όμως προχωράει στη δημιουργία δικών του όρων. Έτσι, από τον Sitney προέρχονται οι όροι ‘trance film’ (ονειρικός κινηματογράφος), ‘mythopoetic film’ (μυθοποιητικός

¹¹⁷ Sitney, *ό. π.*, xii.

¹¹⁸ Στο ίδιο.

κινηματογράφος), 'structural film' (δομικός κινηματογράφος) και 'participatory film' (συμμετοχικός κινηματογράφος), τους οποίους θα εξηγήσουμε συνοπτικά, παρακάτω μέσα στο κεφάλαιο.¹¹⁹

Οι Τόμσον και Μπόρντγουελ κάνουν μια πολύ σύντομη αλλά ενδεικτική νύξη, από τη δεύτερη κιόλας πρόταση του αντίστοιχου κεφαλαίου τους, καθώς δεν παραθέτουν έναν, αλλά τρεις όρους διαταγμένους με διαζευκτικό σύνδεσμο, που σημαίνει αλληλοεπικάλυψη, φανερώνοντας την εναλλασσόμενη χρήση τους. Συγκεκριμένα, σημειώνουν ότι "καθώς οι καλλιτεχνικές ταινίες που στόχευαν σε συγκεκριμένο κοινό, διαχωρίστηκαν από τη μαζική διασκέδαση κατά τη δεκαετία του 1920, ένα ακόμη πιο ριζοσπαστικό είδος κινηματογράφου εμφανίστηκε. Αυτός ήταν ο πειραματικός ή ανεξάρτητος αβάν-γκαρντ κινηματογράφος."¹²⁰ Επιπλέον του αποδίδουν τρία γνωρίσματα, ένα τεχνικό, ένα θεσμικό κι ένα ιδεολογικό. Αντιστοίχως, ότι οι ταινίες που ανήκαν σ' αυτόν ήταν συνήθως μικρού μήκους, παράγονταν έξω από το πλαίσιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, και συχνά αποτελούσαν σκόπιμες απόπειρες να υπονομευτούν οι συμβάσεις του αφηγηματικού κινηματογράφου.¹²¹

Ο Σμιθ είναι ακόμα ένας θεωρητικός που θίγει το ζήτημα, λέγοντας ότι "οι τύποι κινηματογράφου που θα συζητήσω, είναι εξαιρετικά ποικίλοι, και θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι το μόνο στοιχείο που τους ενώνει, είναι η θέση τους ως 'άλλοι' σε σχέση με τον ορθόδοξο αφηγηματικό κινηματογράφο. Μια επιπλέον ένδειξη αυτής της ετερογένειας, είναι μια ομάδα ξεχωριστών, παρότι αλληλεπικαλυπτόμενων, όρων που δηλώνουν τις κινηματογραφικές πρακτικές που θα συζητηθούν εδώ: τέχνης, αβάν-γκαρντ, πειραματικός, ανεξάρτητος και άντεργκράουντ, για να ονομάσουμε μόνο τους πιο διαδεδομένους."¹²²

Ο Ρις επίσης υιοθετεί την άποψη για την έλλειψη ορολογικής επάρκειας, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι η "αβάν-γκαρντ έχει αλλάξει πολλές ονομασίες: πειραματική, απόλυτη, αγνή, μη-αφηγηματική, άντεργκράουντ, διευρυμένη, αφηρημένη. Καμία απ' αυτές ικανοποιητική ή γενικώς αποδεκτή. Αυτή η απουσία συναίνεσης καταδεικνύει τις εγγενείς συγκρούσεις μέσα στην αβάν-γκαρντ, καθώς επίσης υπονοεί μιας μορφής αναζήτηση μέσα σ' ένα ευρύ πεδίο."¹²³

Ο Όπρει αναγνωρίζει τη ρευστότητα της ορολογίας, αλλά εκτιμά πως όλες οι ονομασίες του είδους αφενός έχουν το κοινό χαρακτηριστικό ότι εκφράζουν το περιθώριο και την

¹¹⁹ Ο. π., xiii.

¹²⁰ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 191.

¹²¹ Στο ίδιο.

¹²² Smith, «Modernism and the Avant-Gardes», *ό. π.*, 395.

¹²³ Rees, *ό.π.*, 2.

ανεξαρτησία.¹²⁴ Αφετέρου μπορούν να εκληφθούν ως σύμπτωμα του περιθωριακού χαρακτήρα του είδους, χάρη στον οποίο αυτό απέφευγε τη στασιμότητα, αλλάζοντας συνεχώς εκφάνσεις.¹²⁵

Ο Ρίκι φροντίζει να δώσει μια παρόμοια εικόνα για την αοριστία των όρων που χαρακτήρισαν τον -βρετανικό και όχι μόνο- πρωτοποριακό κινηματογράφο, για τον οποίο παρέχει σαφή ιστορικά όρια. Κατ' αυτόν, "ο πρώτος βρετανικός αντεργκράουντ κινηματογράφος διήρκεσε λιγότερο από μια δεκαετία [...] από τις αρχές της δεκαετίας του '60 [...] ως τις αρχές της δεκαετίας του '70".¹²⁶ Η ρευστότητα και η αλληλεπικάλυψη των όρων ανακύπτουν, καθώς ο Ρίκι συνεχίζει ν' αφηγείται την εξέλιξη της βρετανικής αβάν-γκαρντ: "Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '70, διάφοροι ακτιβιστές και θεωρητικοί χρησιμοποιούσαν τους όρους 'αβάν-γκαρντ' και 'ανεξάρτητος' ως εναλλασσόμενους, αλλά μέχρι τα τέλη της δεκαετίας είχε καθιερωθεί μια ξεκάθαρη ορολογική διαφορά: 'αβάν-γκαρντ φιλμ και βίντεο' σήμαινε συγκεκριμένα τις ταινίες και τα βίντεο που κατασκευάζονταν από καλλιτέχνες, ενώ 'ανεξάρτητο φιλμ και βίντεο' σήμαινε την εξέλιξη ενός μεγαλύτερου κινήματος που περιλάμβανε την αβάν-γκαρντ, αλλά κι ένα ευρύτερο πεδίο κατασκευαστών, πρακτικών και ειδών που ήταν αντιληπτά ως ανεξάρτητα από τις ιδεολογικές και βιομηχανικές δομές, τόσο του εμπορικού κινηματογράφου και της τηλεόρασης, όσο και του κρατικού δικτύου BBC."¹²⁷ Για να καταλήξει παρακάτω: "Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80, ο βρετανικός αβάν-γκαρντ κινηματογράφος και βίντεο είχε καταστεί ένας ιστορικός όρος [...] Παραδόθηκε στην ιστορία μαζί με όρους όπως 'αφηρημένο φιλμ', 'διευρυμένος κινηματογράφος', 'εναλλακτικός κινηματογράφος', 'παράλληλος κινηματογράφος', 'μη-αφηγηματικός κινηματογράφος', 'απόλυτος κινηματογράφος', 'μη-αντικειμενικός κινηματογράφος', 'φορμαλιστικός κινηματογράφος' και 'δομικός-υλιστικός κινηματογράφος'.¹²⁸

1.2.2: Προς έναν ικανό ορισμό

Ωστόσο, ο τελικός σκοπός μιας εργασίας σαν αυτή, είναι κατά κάποιον τρόπο να οργανώσει και να τακτοποιήσει κινηματογραφικό υλικό που μέχρι τώρα ήταν ως επί το πλείστον αφανές και που αποτελεί εγχώριο δείγμα ενός μεγαλύτερου αισθητικού συνόλου, το οποίο με τη σειρά του μοιάζει αχανές, όχι επειδή δεν έχει μελετηθεί, αλλά επειδή έχει αποδειχτεί εξαιρετικά δύσκολο η πολύμορφη δραστηριότητά του να περιοριστεί μέσα σε

¹²⁴ Ο' Pray, *ό.π.*, 7.

¹²⁵ *Ό.π.*, 127-128.

¹²⁶ Reekie, *ό. π.*, 2.

¹²⁷ Στο ίδιο.

¹²⁸ Στο ίδιο.

όρους διακριτά περιγράψιμους. Αντιθέτως, η ποικιλία κι η αφηρημένη έννοια των επιθέτων καθιστούν αδιέξοδη, αν όχι εντελώς αδύνατη, την απόπειρα κανονιστικού ορισμού του είδους.

Η πολυμορφία του φαινομένου και των ορισμών του, καθώς κι η -κατά τη γνώμη μου υπερβολική- σχετικότητα που διέπει τα επίθετα που του έχουν κατά καιρούς αποδοθεί (το τι συνιστά πειραματισμό ή πρωτοπορία θα βρίσκεται πάντοτε υπό συζήτηση για πολλές ταινίες, πολύ διαφορετικές μεταξύ τους), δεν επιτρέπουν τον σχηματισμό ενός μοναδικού, απόλυτου, διαχρονικού και ολοκληρωμένου ορισμού, που να περιλαμβάνει και ν' ανταποκρίνεται με πληρότητα, σαφήνεια και ακρίβεια σε όλες τις εκφάνσεις που το είδος έχει αναπτύξει μέσα στη μακρόχρονη ιστορία του, η οποία εξάλλου συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Συνεπώς, η υιοθέτηση ενός όρου για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας έχει κυρίως ταξινομικό ρόλο. Παρότι δηλαδή ο Σίτνειϊ δεν έχει εντελώς άδικο για τη ματαιότητα του εγχειρήματος, νιώθω ότι είναι αναγκαίο να υιοθετήσω έναν όρο για λόγους ακρίβειας και σαφήνειας, ώστε να κατανοηθεί καλύτερα η εξέλιξη του είδους στην Ελλάδα. Εξάλλου πρόκειται για μια ανάγκη που αναγνωρίζεται ακόμη κι απ' τους ίδιους τους πρωτοποριακούς δημιουργούς, όσο κι αν οι ίδιοι αντιμετωπίζουν τις 'ταμπέλες' με επιφύλαξη. Όταν ερωτάται πώς θα χαρακτήριζε το έργο του, πειραματικό ή πρωτοποριακό, ο Θανάσης Ρεντζής απαντάει ότι δεν έχει καταρχήν πρόβλημα με τους χαρακτηρισμούς, φτάνει να έχουν σαφές νόημα. Παρά την αοριστία και την τυποποίηση που κρύβουν, παραδέχεται την αναπόφευκτη ανάγκη ορολογικού προσδιορισμού, αν μη τι άλλο για χάρη της ταξινόμησης και της επικοινωνίας: "Τι να κάνουμε; Παρ' όλα αυτά, θα πρέπει να φτιάξουμε κάποιους όρους διάκρισης και ταξινόμησης των φαινομένων: είναι μια επιτακτική, μεθοδολογική ανάγκη".¹²⁹ Έτσι, προκειμένου ν' αποδώσω στο είδος υπό μελέτη τον κατά τη γνώμη μου ακριβέστερο δυνατό προσδιορισμό, αποφάσισα να χρησιμοποιήσω ένα συγκεκριμένο από τα υπάρχοντα επίθετα και σ' αυτό το κεφάλαιο θα αιτιολογήσω την επιλογή μου.

Αυτό που μου φάνηκε πρακτικότερο και αποτελεσματικότερο, ήταν να υιοθετήσω έναν συμπυκνωτικό, περιγραφικό ορισμό, που μέσα στην πολυμορφία των ταινιών θα επιχειρήσει να εντοπίσει τυχόν κοινά τους σημεία ή, ακόμη καλύτερα, ένα σημείο, το οποίο θα είναι όσο το δυνατόν πιο κοινό ανάμεσά τους. Ένας ελάχιστος κοινός παρονομαστής, ο οποίος ακόμη κι αν δεν αποτελεί πρωτεύον χαρακτηριστικό όλων των ταινιών ή αν ακόμη παραμένει συζητήσιμος ως έννοια, δεν παύει να χαρακτηρίζει όσο το δυνατόν

¹²⁹ «Μια συζήτηση του Θανάση Ρεντζή με τους Ν.Ε. Παναγιωτόπουλο και Γιάννη Σολδάτο», *Φιλμ*, τχ. 19, Μάρτιος 1980, 145.

περισσότερες, αν όχι όλες τις ταινίες του είδους, παρέχοντας το απαραίτητο μέτρο, την αναγκαία διαχωριστική γραμμή που απαιτεί η ταξινομητική εργασία μας, η οποία για να είναι λειτουργική πρέπει να βασίζεται σ' ένα όσο το δυνατό πιο καθολικό και σαφώς τεκμηριωμένο κριτήριο, έστω κι αν αυτό παραμένει το ίδιο συμβατικό ή συζητήσιμο με τα υπόλοιπα. Δεν είναι μέσα στις επιδιώξεις μου δηλαδή ο όρος που θα προτείνω εδώ να υπερκαλύψει ή να αντικαταστήσει όσους έχουν προηγηθεί -κάτι που είναι εξ ορισμού αδύνατο. Τουλάχιστον όμως, μέσα στο εννοιολογικό πλαίσιο στο οποίο θα οριοθετηθεί, ν' αποτελεί μια αμιγώς τεχνική, εργαλειακή, αλλά όσο το δυνατόν πιο περιεκτική λύση στο πρόβλημα τις πολυσημίας, και να καταστήσει τη μελέτη μου σαφέστερη και ακριβέστερη.

Κατ' επέκταση, η επιχειρούμενη οριοθέτηση δεν αποσκοπεί με τη σειρά της να επιβάλει μια πεπερασμένη, οριστική και κανονιστική ταξινόμηση. Αντιθέτως, οργανώνοντας κι αποσαφηνίζοντας το προκείμενο κινηματογραφικό πεδίο, στον βαθμό που αυτό είναι δυνατό, στοχεύει να διευρύνει και να εμπλουτίσει τη συζήτηση γύρω απ' αυτό, παρέχοντάς της σχετικά ευκρινέστερους όρους. Ας προχωρήσουμε λοιπόν σε μια συνοπτική επισκόπηση των όρων που εντοπίζονται για τον προσδιορισμό του είδους και των κατηγοριών του.

1.2.2.1: Αβάν-γκαρντ/ πρωτοποριακός κινηματογράφος (avant-garde cinema)

Ο όρος *avant-garde*/ αβάν-γκαρντ είναι γαλλικός στρατιωτικός όρος, που κυριολεκτικά σημαίνει εμπροσθοφυλακή. Χρησιμοποιείται ως ουσιαστικό κι ως επίθετο, με ελληνικά αντίστοιχα τα 'πρωτοπορία' και 'πρωτοποριακός', είτε απλώς την ακουστική μεταγραφή του όρου με ελληνικούς χαρακτήρες, ως αβάν-γκαρντ. Σε καλλιτεχνικό πλαίσιο προσδιορίζει τους δημιουργούς που εισηγούνται καινούριες εκφραστικές μεθόδους, πέρα από τις καθιερωμένες συμβάσεις. Πρόκειται για τον έναν από τους δύο πιο συχνούς χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στο κινηματογραφικό είδος που μελετάται εδώ, μαζί με το 'πειραματικός κινηματογράφος'.

Ο ρουμάνος κριτικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας Matei Calinescu παρέχει ίσως τη διεξοδικότερη καταγωγή του όρου 'αβάν-γκαρντ': πρόκειται για πολεμικό όρο του Μεσαίωνα, που ξεκίνησε να χρησιμοποιείται μεταφορικά τουλάχιστον από την Αναγέννηση.¹³⁰ Σε καλλιτεχνικά συμφραζόμενα, όχι όμως ακριβώς με τη σημερινή έννοιά του, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά κατά το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα, από τον γάλλο νομικό, ιστορικό και ποιητή Etienne Pasquier, ο οποίος, παρότι αναφερόταν αξιολογικά σε ποιητές της εποχής του, χρησιμοποιούσε αυτή τη στρατιωτική μεταφορική

¹³⁰ Matei Calinescu, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, Duke University Press, Ντάρχαμ, 1987 (α' έκδοση, Indiana University Press, 1977), 97.

έκφραση.¹³¹ Το 18^ο αιώνα η λέξη περνάει στην πολιτική μέσω της Γαλλικής Επανάστασης, και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα υιοθετείται από τον ουτοπικό σοσιαλισμό του Henri de Saint-Simon, όπου παίρνει για πρώτη φορά την έννοια της ρηξικέλευθης, πρωτοπόρας αισθητικής πρότασης. Συγκεκριμένα, ο φίλος και μαθητής του Σεν-Σιμόν, Olinde Rodrigues, εντάσσει τον όρο σ' ένα κείμενό του που έγραψε το 1825, όπου εξηγεί τη χρησιμότητα των καλλιτεχνών στην κοινωνία, την οποία οφείλουν να ωθούν μπροστά με τις συνεχώς καινούριες ιδέες τους.¹³² Σταδιακά, κυρίως από τα μέσα του αιώνα κι έπειτα, ο όρος πέρασε από την πολιτική θεωρία στη λογοτεχνική κριτική, όπου εδραιώθηκε μέχρι τα τέλη του αιώνα, στα γραπτά κριτικών όπως ο Saint-Beuve και ο Guillaume Apollinaire.¹³³

Ο Ρις και ο Ρίκι παραπέμπουν στον Σεν-Σιμόν, στον οποίο λανθασμένα αποδίδουν τον όρο. Ο Ρις μάλιστα παραθέτει το σχετικό απόσπασμα του Ροντρίγκ που περιέχει τον όρο, αλλά το αποδίδει στον Σεν-Σιμόν, επαναλαμβάνοντας το λάθος του Donald Drew Egbert από τον οποίο το αντλεί και την αβλεψία του οποίου διορθώνει ο Καλινέσκου με ευθεία αναφορά στο λάθος του Έγκμπερτ.¹³⁴

Στο πλαίσιο του πρωτοποριακού κινηματογράφου, ο όρος χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τον όρο 'πειραματικός', με τον οποίο άλλοτε θεωρείται συνώνυμος κι άλλοτε διακριτός. Ένα παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης είναι ο τρόπος με τον οποίο τον χρησιμοποιεί ο Parker Tyler, ο οποίος, μιλώντας για τις τεχνικές καινοτομίες της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας, λέει ότι "μετά το 1920 μια ολόκληρη γκάμα από τεχνικά μέσα ήταν διαθέσιμη στους αβάν-γκαρντ (ευρύτερα γνωστούς ως πειραματικούς) κινηματογραφιστές".¹³⁵ Στη δεύτερη περίπτωση ανήκει ο Michael Newman, όταν στο κείμενό του για τις συνεχώς αυξανόμενες χρήσεις της κινούμενης εικόνας κατά τη δεκαετία του 1990, μιλάει για "κινηματογράφο στη mainstream, αβάν-γκαρντ και πειραματική του μορφή"¹³⁶ και παρακάτω καθιστά τη διάκριση ακόμη πιο σαφή, μιλώντας για τη διαφορετική προσέγγιση στην αφήγηση από τον αβάν-γκαρντ και τον πειραματικό κινηματογράφο ξεχωριστά, χωρίς όμως να διευκρινίζει περαιτέρω τη διαφορά ανάμεσα στους δύο τύπους κινηματογράφου.¹³⁷

Ο Dominique Noguez αναγνωρίζει ότι μαζί με το 'πειραματικός', οι δύο όροι είναι αυτοί που αποδίδονται συχνότερα στο είδος υπό μελέτη. Απορρίπτει όμως το 'πρωτοποριακός' επειδή "σαν όρος [...] είναι βολικός, αλλά δεν λέει και πολλά πράγματα. Δεν λέει τίποτα

¹³¹ Ο. π., 98.

¹³² Ο. π., 101.

¹³³ Ο. π., 109, 114-116.

¹³⁴ Calinescu, *ό. π.*, 101 και Reekie, *ό. π.*, 37.

¹³⁵ Parker Tyler, *Underground Film: a Critical History*, Da Capo Press, 1995, 37.

¹³⁶ Michael Newman, *ό. π.*, 88.

¹³⁷ Ο. π., 104-105.

ιδιαίτερως για τις συνθήκες παραγωγής και διάδοσής του, που αποτελούν από τα πιο σημαντικά, αν όχι αναγκαστικά κριτήρια του κινηματογράφου που μας ενδιαφέρει”.¹³⁸

Έχοντας επιλέξει τον όρο ‘avant- garde’ για τον τίτλο του βιβλίου του, *Avant- Garde Film*, ο Ο’Πρέι προχωράει σε μια σύντομη, αλλά πολύ περιεκτική επισκόπηση των εννοιών του, ξεκινώντας από την παραδοχή ότι μέχρι σήμερα ο όρος παραμένει συζητήσιμος, χωρίς οι μελετητές του να έχουν συμφωνήσει σ’ έναν τελικό ορισμό.¹³⁹ Καταρχάς, όπως κάνουν επίσης ο Ρις κι ο Ρίκι, υπογραμμίζει τις στρατιωτικές καταβολές του.¹⁴⁰ Έπειτα υπενθυμίζει την πρώτη χρήση του στην ιστορία της τέχνης, για να χαρακτηρίσει τη γαλλική ζωγραφική του πρώιμου 19^{ου} αιώνα. Από ‘κει και πέρα, παραθέτει μερικά από τα γνωρίσματα του όρου, όπως η συνειδητή του αντίθεση προς τον κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο, η αξιολογική του προτεραιότητα έναντι του χολιγουντιανού κινηματογράφου από κριτικούς όπως ο Clement Greenberg κι οι ιστορικές του καταβολές στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού μοντερνισμού του 20^{ου} αιώνα. Επίσης, προβάλλει τα εννοιολογικά πλεονεκτήματα του όρου έναντι άλλων παραπλήσιων που χρησιμοποιούνται στη θέση του, όπως πειραματικός και αντεργκράουντ, με επιχειρήματα που θα εξετάσουμε παρακάτω στα αντίστοιχα κείμενα των δύο όρων.¹⁴¹

Η ιστορικός τέχνης Ελένη Μαχαίρα μεταφράζει τον όρο ως ‘πρωτοπορία’ και υιοθετεί έναν ορισμό σύμφωνα με τον οποίο η λέξη σημαίνει τους καλλιτέχνες που “είναι περισσότερο προχωρημένοι στην εποχή τους όσον αφορά την τεχνική ή τα θέματά τους”.¹⁴²

Ο Τσερκάσκι περιγράφει τον όρο ως μια ποικίλη και πολύμορφη κατηγορία ταινιών που αντιβαίνει στους καθιερωμένους κινηματογραφικούς εκφραστικούς κώδικες, εφευρίσκοντας δικούς της κι αποκαλύπτοντας την τεχνητή φύση της ψευδαίσθησης όπως την προσφέρει ο κυρίαρχος αφηγηματικός κινηματογράφος. Επίσης, υποστηρίζει ότι ο όρος ‘αβάν-γκαρντ’ είναι τουλάχιστον όσο προβληματικός είναι ο ‘πειραματικός’, την εφαρμογή του οποίου πιστεύει ότι περιορίζουν η κυριολεκτική του έννοια και οι συνδηλώσεις της.¹⁴³ Ερωτώμενος σχετικά, ο Σίτνεϊ έδειξε τη δυσαρέσκεία του για τις στρατιωτικές καταβολές του όρου, διαπιστώνοντας απλώς ότι “δυστυχώς πρόκειται για στρατιωτικό όρο”.¹⁴⁴

¹³⁸ Dominique Noguez, «Τι είναι ο πειραματικός κινηματογράφος», χωρίς μετ., *Φιλμ*, τχ. 20 (Ιούλιος 1980), 88.

¹³⁹ Ο’Pray, *ό. π.*, 1.

¹⁴⁰ Rees, *A History [...]*, *ό. π.*, 2 και 63. Ο’Pray, *ό. π.*, 3 και 6. Reekie, *ό. π.*, 139.

¹⁴¹ Ο’Pray, *ό. π.*, 1-7.

¹⁴² Ελένη Μαχαίρα, «Η ζωγραφική φύση στο έργο του Κώστα Σφήκα και της Αντουανέττας Αγγελίδη», Α. Αγγελίδη, Ε. Μαχαίρα, Κ. Κυριακός, *Γραφές για τον κινηματογράφο: διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, 137.

¹⁴³ Tscherkassky, «The Framework of Modernity. Some Concluding Remarks on Cinema and Modernism», *Film Unframed [...]*, *ό. π.*, 314.

¹⁴⁴ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

Μέχρι σήμερα πάντως, ο όρος δεν έχει σταματήσει να χρησιμοποιείται με διάφορες μορφές και σε διαφορετικά πλαίσια. Μία από τις πιο πρόσφατες παραλλαγές του είναι η χρήση του στην κυριολεκτική ελληνική μετάφραση ‘εμπροσθοφυλακή’, που αναδεικνύει και στα ελληνικά τη στρατιωτική προέλευση του όρου, η οποία χάνεται στην ελληνική μεταγραφή αβάν-γκαρντ ή στην παρεμφερή -αλλά κατεξοχήν καλλιτεχνικών συνδηλώσεων- ‘πρωτοπορία’. Έτσι χρησιμοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2017 στο πλαίσιο του αφιερώματος *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά*, που αποτέλεσε πρωτοβουλία της Ένωσης Σκηνοθετών- Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΣΠΕΚ) και πραγματοποιήθηκε στον κινηματογράφο Άστορ στην Αθήνα (Σταδίου 28- Στοά Κοραή) από τον Δεκέμβριο του 2016 μέχρι τον Ιούνιο του 2017.¹⁴⁵

Οι ταινίες που προβλήθηκαν υπό τον όρο εμπροσθοφυλακή ήταν οι εξής: *Coatti* (1977) του Σταύρου Τορνέ, *Idees Fixes Dies Irae* (1977) και *Τόπος* (1985) της Αντουανέττας Αγγελίδη, *Μελόδραμα* (1980) του Νίκου Παναγιωτόπουλου, *Ηλεκτρικός Άγγελος* (1981) του Θανάση Ρεντζή, *Αλληγορία* (1986) του Κώστα Σφήκα και *Ακατανίκητοι εραστές* (1988) του Σταύρου Τσιώλη. Αφενός, έχοντας δει τις παραπάνω ταινίες (εκτός από το *Coatti*), παρατηρώ ότι ομαδοποιούνται μαζί αφηγηματικές και μη-αφηγηματικές ταινίες, που κατά τους διοργανωτές αποτελούν δείγματα μιας εγχώριας κινηματογραφικής ‘εμπροσθοφυλακής’. Η συμπτωματικότητα κι η ανομοιομορφία αυτής της ετερόκλητης ομαδοποίησης εξηγούνται σ’ έναν βαθμό από τον υπότιτλο της διοργάνωσης στην κορυφή των αφισών της, που χαρακτηρίζει τις επιλεγμένες ταινίες ως “παράξενα, παραγνωρισμένα παραμελημένα, παραπονεμένα ελληνικά φιλμ 1960- 1990”.¹⁴⁶ Οι ταινίες που περιλαμβάνονται στην παραπάνω ομαδοποίηση θα μπορούσε να συμφωνήσει κανείς ότι εμπίπτουν στις κατηγορίες του υπότιτλου, έστω κι αν μεταξύ τους παραμένουν ανόμοιες βάσει αφηγηματικότητας.

1.2.2.2: Πειραματικός κινηματογράφος

Πρόκειται για τη δεύτερη από τις δύο συχνότερες και γενικότερες ονομασίες του υπό μελέτη είδους, μαζί με το ‘αβάν-γκαρντ’ ή ‘πρωτοποριακός’. Όπως είδαμε προηγουμένως σχετικά με τον αβάν-γκαρντ κινηματογράφο, οι δύο όροι τις περισσότερες φορές ταυτίζονται και χρησιμοποιούνται εναλλάξ (βλ. Τάιλερ), ενίοτε όμως χρησιμοποιούνται κι ως διαφορετικοί (βλ. Νιούμαν).

Ο ερευνητικός χαρακτήρας της κυριολεκτικής έννοιας του όρου διατηρήθηκε στην κινηματογραφική του χρήση, για να δηλώσει τη διερεύνηση των τεχνικών κι εκφραστικών

¹⁴⁵ <http://flix.gr/cinema/lost-highway-greek-cinema-vanguard-program.html>, 30/4/2017.

¹⁴⁶ Στο ίδιο.

δυνατοτήτων του κινηματογράφου. Ο Γιάνγκμπλαντ υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι “η έννοια της πειραματικής τέχνης, συνεπώς, δεν έχει νόημα. Όλη η τέχνη είναι πειραματική, αλλιώς δεν είναι τέχνη. Η τέχνη είναι έρευνα, ενώ η διασκέδαση είναι παιχνίδι ή διαμάχη”¹⁴⁷. Ο Λε Γκράις συμφωνεί λέγοντας ότι “η πιο μεγάλη προσφορά των Μαν Ρέι, Ρίχτερ και Λεζέρ σ’ αυτή την περίοδο, ήταν η προθυμία τους να ερευνήσουν και ν’ ανταποκριθούν στη φύση του εκφραστικού μέσου που χρησιμοποιούσαν και ν’ αναπτύξουν τις φόρμες τους μέσα απ’ αυτή την ανταπόκριση”.¹⁴⁸

Επιχειρώντας να ταξινομήσει το έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη και του Κώστα Σφήκα, η Μαχαίρα απορρίπτει τους καθιερωμένους όρους. Ωστόσο, για την απόρριψη του ‘πειραματικός’ προσφέρει μια μάλλον συγκεχυμένη αιτιολόγηση, προσάπτοντας στον όρο ασαφή χαρακτηριστικά: “Τα πειραματικά έργα χρησιμεύουν συνήθως στο να αποδεικνύουν ότι η ιδέα είναι πραγματοποιήσιμη/ εφικτή. Συχνά, μάλιστα, έχει παρατηρηθεί πως η πειραματική αισθητική ενδιαφέρεται κυρίως για την αισθητική εκτίμηση και πως η καλλιτεχνική δημιουργία τής διαφεύγει. Περιορίζεται, επίσης, κυρίως στην ψυχολογία των καλλιτεχνών και στη σφαιρική προσωπικότητά τους, πέρα από την ίδια την πράξη της δημιουργίας, πράγμα που δεν νομίζω να αφορά τα ολοκληρωμένα έργα των δύο δημιουργών”.¹⁴⁹

Λίστες με τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα του όρου παρατίθενται από τρεις θεωρητικούς που αποφασίζουν να επιλέξουν ανάμεσα σ’ αυτόν και το ‘αβάν-γκαρντ’ για να μιλήσουν για τον πρωτοποριακό κινηματογράφο. Αφού είδαμε παραπάνω ότι απέρριψε το ‘πρωτοποριακός’, ο Νουγκέζ επιχειρηματολογεί υπέρ του ‘πειραματικός’, το οποίο κι αποφασίζει να υιοθετήσει, αν κι όχι χωρίς επιφυλάξεις, προσδίδοντάς του την πιο ιδιότυπη τυπογραφική μορφή που συνάντησα στη σχετική βιβλιογραφία: “Ούτε ο όρος «πειραματικός» αποφεύγει τις αμφισβητήσεις [...] Προσδιορίζει αυτό που δεν έχει ανάγκη προσδιορισμού [...] κάνει ένα μεγάλο αριθμό δημιουργών να δυσανασχετούν με την υπόνοια του ανολοκλήρωτου που επισύει πάνω στα έργα τους [...] Αλλά τελικά θα δούμε ότι είναι ο σχετικά καλύτερος από όλα αυτά τα ανεπιθύμητα επίθετα, ο πιο πλούσιος σε ιστορικότητα και σε ομοσημάνσεις και γι’ αυτό ακριβώς, προτείνω να τον απορρίψουμε και να τον κρατήσουμε με την ίδια χειρονομία διαγράφοντας τα δώδεκα γράμματα του πειραματικός όπως ακριβώς το ‘κανε ο πολύτιμος Derida”.¹⁵⁰ Η χρήση του όρου διαγραμμένου (για την ακρίβεια, με ένα μεγάλο x που δε μπορούσα ν’ αναπαράγω),

¹⁴⁷ Youngblood, *ό. π.*, 65.

¹⁴⁸ Le Grice, *ό. π.*, 64.

¹⁴⁹ Μαχαίρα, *ό. π.*, 136.

¹⁵⁰ Noguez, *ό. π.*, 89. Η στίξη κι η ορθογραφία στο πρωτότυπο.

δηλώνει ακριβώς αυτή την αμφιθυμία κατά την οποία αναγνωρίζεται η ανεπάρκειά του αλλά η χρήση του υποχρεώνεται από την ανάγκη επικοινωνίας και συζήτησης για το είδος. Εξάλλου η διαγραφή του είναι προσωρινή, καθώς στο υπόλοιπο κείμενο χρησιμοποιείται με κανονική μορφή. Παρακάτω μάλιστα, ο Νογκέζ διευκρινίζει τα δύο κριτήρια που διακρίνουν τον όρο: το ένα αναφέρεται στις συνθήκες παραγωγής και διανομής των ταινιών· το άλλο στη θέση που καταλαμβάνουν μέσα στο έργο οι μορφικές ανησυχίες. Εάν πειραματισμός σημαίνει έρευνα και ψηλάφηση ή και άνοιγμα νέων δρόμων, ο πειραματιστής αφιερώνεται σ' ένα είδος απομάκρυνσης από τα υπάρχοντα κυκλώματα και θεσμούς, δηλαδή από το σύστημα¹⁵¹ και "πειραματική είναι κάθε ταινία στην οποία οι μορφικές ανησυχίες παίζουν καθοδηγητικό ρόλο".¹⁵² Το πρόβλημα με την άποψη του Νογκέζ, είναι ότι τα κριτήριά του είναι καταρχήν αμφιλεγόμενα και υπερβολικά γενικά. Για παράδειγμα, είναι γνωστό ότι σε μεγάλο βαθμό η πειραματική παραγωγή σε όλο τον κόσμο έχει βοηθηθεί από κρατικές επιχορηγήσεις, που εύκολα μπορεί να υποστηρίξει κανείς, ότι αποτελούν μια μορφή προνοιακής μεταχείρισης του 'συστήματος'. Ο Νογκέζ αναγνωρίζει το γεγονός, αλλά για ν' αποφύγει την αυτο-αναίρεση, εισάγει την έννοια της αποδοτικότητας, για να εξηγήσει ότι ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης μπορεί να δέχεται τη χρηματική βοήθεια του συστήματος, αλλά τουλάχιστον δεν την αξιοποιεί με επιχειρηματική λογική, επειδή δεν αποσκοπεί στην ανταπόδοση κερδών, αλλά στην καθαυτό προσωπική του έκφραση. Το δεύτερο μέρος του επιχειρήματος μπορεί να είναι σωστό, ωστόσο δεν αναιρεί το γεγονός ότι η πρωτοπορία καταφεύγει πολύ συχνά για βοήθεια σε οικονομικούς πόρους του συστήματος που αποστρέφεται. Επίσης, και τα δύο κριτήρια εύκολα πληρούνται από πλήθος αφηγηματικών ταινιών, που κατά κοινή ομολογία δεν εντάσσονται στον πρωτοποριακό κινηματογράφο.

Διαλέγοντας πλευρά στο παραπάνω δίλημμα, ο Ο' Πρέι υιοθετεί τον όρο *αβάν-γκαρντ*, καθώς το 'πειραματικός' του φαίνεται μια υπερβολικά ευρεία έννοια- τόσο ώστε να μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι εμφανίζεται με τη γέννηση του κινηματογράφου, όταν οι πρώτοι κινηματογραφιστές πειραματίζονταν ακόμη με την καινούρια τέχνη, αναζητώντας τρόπους να εκφραστούν μέσα απ' τις πρωτοφανείς τεχνικές δυνατότητες που προσέφερε. Επίσης, πειραματισμοί συμβαίνουν και στο πλαίσιο παραγωγής του κυρίαρχου κινηματογράφου, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει με τις επιρροές του Σεργκέι Αϊζενστάιν από τον Ντέιβιντ Γκρίφιθ. Ο όρος δεν εννοεί αναγκαστικά κάποιου είδους 'πρωτοποριακότητα', αλλά απλώς μια τεχνική εξέλιξη που μάλιστα μπορεί να εμπλουτίσει τα εκφραστικά μέσα του κυρίαρχου κινηματογράφου. Επιπλέον, δεν περιέχει συνδηλώσεις πολιτικής ή κοινωνικής στράτευσης, όπως το 'αβάν-γκαρντ', αφού σε πολλές περιπτώσεις, πειραματικές τεχνικές έχουν

¹⁵¹ Ο. π., 94.

¹⁵² Ο. π., 97.

εξυπηρετήσει τη συντηρητική ρητορική. Τέλος, το ‘πειραματικός’ ακούγεται αβέβαιο κι επιστημονικοφανές, αποκλείοντας το καλλιτεχνικό πάθος και τον αυθορμητισμό που γεννούν πολλές από τις ταινίες του είδους.¹⁵³

Από την πλευρά του, ο Ντάνκαν Ρίκι υπερασπίζεται θερμά τη χρήση του ‘πειραματικός’ έναντι του ‘αβάν-γκαρντ’. Πιστεύει ότι ο όρος είναι εξίσου εύχρηστος ως ουσιαστικό κι ως επίθετο, κι αποτελεί έναν διαχρονικά αποδεκτό ιστορικό όρο, εκφράζοντας τις ποικίλες απόπειρες διαφοροποίησης από τον κυρίαρχο τύπο κινηματογράφου και τις πρακτικές του. Παράλληλα, ο συγγραφέας κρίνει ότι είναι ο περιεκτικότερος όρος απ’ όσους υπάρχουν, επειδή θεωρεί ότι περιγράφει όσο το δυνατό μεγαλύτερο εύρος της πρωτοποριακής παραγωγής, σε όλα τα στάδιά της, από την επεξεργασία μέχρι το αποτέλεσμα. Επιπλέον, σε αντίθεση με τον Ο’ Πρέι, ο Ρίκι δε βρίσκει αρνητική την όποια συνάφεια του όρου με τον κυρίαρχο κινηματογράφο και τον χρησιμοποιεί για να συμπεριλάβει περιθωριακά είδη που συγγενεύουν μ’ αυτόν, όπως ο cult κι ο ερασιτεχνικός κινηματογράφος, η πορνογραφία, κι οι ταινίες σερφ.¹⁵⁴

Αναφορικά με τις επιστημονικές συνδηλώσεις του όρου, ο Ρίκι απλώς τις απορρίπτει και ξεκαθαρίζει ότι η δική του έννοια φροντίζει να λάβει υπόψιν τον ενστικτώδη, αυθόρμητο, παιγνιώδη χαρακτήρα του είδους. Όσο για την έλλειψη πολιτικής χροιάς, ο Ρίκι όχι μόνο την παραδέχεται, αλλά την απορρίπτει ως κριτήριο, υπογραμμίζοντας την αντιφατική στάση πολλών πειραματικών σκηνοθετών, τους οποίους κατηγορεί ότι ενώ υιοθετούν μια ριζοσπαστική πολιτική θέση, ουσιαστικά εφευρίσκουν νέες μεθόδους να διατηρήσουν και να εκσυγχρονίσουν τη μεσοαστική κυριαρχία.

Μία από τις πιο σκωπτικές χρήσεις του όρου πάντως, ανήκει στον Γουόρχολ, ο οποίος αποκαλούσε τις ταινίες του πειραματικές “επειδή δεν ξέρω τι κάνω”.¹⁵⁵ Από την πλευρά του, ο Σίτνεϊ βρίσκει τον όρο “ημι-αρνητικό, που υπονοεί μια κανονικότητα προς την οποία αυτός εκφράζει κάτι δοκιμαστικό”.¹⁵⁶ Στον αμέσως επόμενο όρο, θα δούμε γιατί ο Σίτνεϊ έχει πρόβλημα με τους αρνητικούς ορισμούς.

1.2.2.3: Μη-αφηγηματικός κινηματογράφος (non-narrative cinema)

Ένας από τους επίσης συχνότερους προσδιορισμούς του υπό μελέτη κινηματογράφου, είναι ως ‘μη-αφηγηματικός’, λόγω της συνειδητής άρνησης της αφήγησης που τον διακρίνει

¹⁵³ O’Pray, *ό. π.*, 3-7.

¹⁵⁴ Reekie, *ό. π.*, 1-2. Οι ταινίες σερφ (surf ή beach party films) ήταν νεανικές αισθηματικές κομεντί β’ διαλογής με θέμα τις φιλίες και τους έρωτες στη διάρκεια των καλοκαιρινών διακοπών, που άκμασαν στις Η.Π.Α. κατά τη δεκαετία του 1960: https://en.wikipedia.org/wiki/Beach_party_film, 20/3/2017.

¹⁵⁵ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 594.

¹⁵⁶ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

ή τουλάχιστον της παραδοσιακής μορφής της. Η κινηματογραφική πρωτοπορία γεννήθηκε με σκοπό ακριβώς ν' αντιταχθεί στο κυρίαρχο αφηγηματικό μοντέλο του κινηματογράφου, κατηγορώντας το ως δευτερογενές, προερχόμενο από την πεζογραφία και το θέατρο. Σκοπός της ήταν να προσδώσει στον κινηματογράφο την εκφραστική και καλλιτεχνική του αυτονομία, δημιουργώντας ταινίες με θεωρούμενα ως αμιγώς κινηματογραφικά μέσα όπως η φωτογραφία και το μοντάζ, σε συνειδητή αντίθεση με τις καθιερωμένες αφηγηματικές συμβάσεις του κυκλώματος εμπορικής εκμετάλλευσης του κινηματογράφου.

Όπως ξεκαθαρίζουν από την αρχή της αναφοράς τους στο είδος οι Τόμσον και Μπόρντγουελ, "οι πειραματικές ταινίες ήταν συνήθως σύντομες, και παράγονταν έξω από την κινηματογραφική βιομηχανία. Όντως, επρόκειτο συχνά για σκόπιμες απόπειρες να υπονομεύσουν τις συμβάσεις του εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου."¹⁵⁷

Ίσως όχι άδικα όμως, ο Σίτνεϊ αντιτίθεται σθεναρά στη χρήση του συγκεκριμένου όρου, τον οποίο βρίσκει ακατάλληλο εξαιτίας της αρνητικής του διατύπωσης: "κάθε αρνητικός όρος είναι άχρηστος, γιατί αποκτά νόημα μόνο στο πλαίσιο όσων αποκλείει".¹⁵⁸

Προσωπικά, αναγνωρίζω το μειονέκτημα που προβάλλει ο Σίτνεϊ, όμως παρακάτω θα εξηγήσω ότι θα προτιμήσω να υιοθετήσω τον συγκεκριμένο όρο λόγω της περιγραφικότητας και της περιεκτικότητας του κριτηρίου που θέτει- δύο πλεονεκτήματα που κατά τη γνώμη μου υπερβαίνουν τον αρνητικό χαρακτήρα του. Θα δείξω δηλαδή ότι η αφήγηση είναι ένα περιγράψιμο γνώρισμα, η απουσία της οποίας είναι κοινή στη συντριπτική πλειοψηφία της λεγόμενης πρωτοποριακής παραγωγής, καθιστώντας τη μη-αφηγηματικότητα τον καταλληλότερο όρο για να την περιγράψει.

1.2.2.4: Αφηρημένος κινηματογράφος (abstract cinema)

Στο πλαίσιο της κινηματογραφικής πρωτοπορίας, αφηρημένες χαρακτηρίζονται οι ταινίες εμπύχωσης που απεικονίζουν κυρίως κινούμενα σχήματα και χρώματα, χωρίς ν' αναπαριστούν κάτι συγκεκριμένο. Την έννοια της αφαίρεσης ως μη-αναπαραστατικότητας αποδίδει κι ο Λε Γκράις,¹⁵⁹ σύμφωνα με τον οποίο οι πρώτες αφηρημένες ταινίες ήταν εκείνες των Ιταλών φουτουριστών Μπρούνο Κόρα και Αρνάλντο Τζίνα, στις αρχές της δεκαετίας του 1910.¹⁶⁰ Οι ταινίες των Χανς Ρίχτερ, Βάλτερ Ρούτμαν, Βίκινγκ Έγκελινγκ και Όσκαρ Φίσιγκερ αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.¹⁶¹ Ωστόσο, είναι δυνατό να υπάρχει αφαίρεση και με ζωντανή δράση, την οποία θα συζητήσουμε προς το τέλος του κεφαλαίου.

¹⁵⁷ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 191.

¹⁵⁸ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

¹⁵⁹ Le Grice, *ό. π.*, 13.

¹⁶⁰ *Ό. π.*, 19.

¹⁶¹ *Ό. π.*, 23.

1.2.2.5: Δοκιμακός κινηματογράφος (essay film)

Κατά τον Vincent Pinel, ο όρος δεν έχει σχέση με τον πειραματικό κινηματογράφο, αλλά αποτέλεσε προσωρινή ονομασία του. Ο Πινέλ ορίζει τον δοκιμακός κινηματογράφο ως “ένα είδος που βασίζεται [...] στην ελεύθερη και υποκειμενική εμβάθυνση σε ένα θέμα, που ο δημιουργός δεν ισχυρίζεται ότι έχει εξαντλήσει. [...] Το θέμα του μπορεί να είναι κατεξοχήν ενημερωτικό και τεκμηριωτικό, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν επικαλείται σε ορισμένες περιπτώσεις τη μυθοπλασία, με τη σαφή έννοια του όρου”.¹⁶² Έχοντας προσδιορίσει το είδος με σαφήνεια που το διαφοροποιεί αισθητά από τον λεγόμενο πειραματικό κινηματογράφο, προχωρά για να διευκρινίσει ότι όροι όπως ‘δοκίμιο’ και ‘δοκιμακός’ χρησιμοποιούνται στην κινηματογραφική γλώσσα με πολύ διαφορετικές σημασίες, μία από τις οποίες ήταν κι ως “ξεπερασμένη ονομασία της πειραματικής, πρωτοποριακής ταινίας”, χωρίς όμως να προσδιορίζει τη χρονική περίοδο ή να προσφέρει παραδείγματα της συγκεκριμένης χρήσης.¹⁶³ Πάντως στο πλαίσιο της ελληνικής παραγωγής, θα συναντήσουμε τον όρο συχνά μέσα στη διατριβή, καθώς τον χρησιμοποιεί κυρίως η κριτική για να χαρακτηρίσει το είδος.

1.2.2.6: Αγνός κινηματογράφος (cinéma pur)

Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τους δημιουργούς του Μεσοπολέμου για να δηλώσει την επιθυμία τους ν’ απαλλάξουν τον κινηματογράφο από την αφήγηση και την αναπαράσταση, και ν’ αναδείξουν τις θεμελιώδεις ιδιότητες της εικόνας, το σχήμα, τον ρυθμό και την κίνηση.¹⁶⁴ Ο Sigfried Kracauer υποστηρίζει ότι τον επινόησε ο γάλλος συγγραφέας André Maurois το 1927, εννοώντας ταινίες που “θ’ αποτελούνταν από εικόνες συναρμολογημένες σύμφωνα μ’ ένα ρυθμό, χωρίς καμιά πλοκή”¹⁶⁵ και “που δεν αφηγούνται ιστορίες, αλλά βασίζονται στο πλάνο κι όχι στη σεκάνς”.¹⁶⁶ Ο Τάιλερ τον αποδίδει στον γερμανό Χανς Ρίχτερ, χωρίς όμως να παραπέμπει σε πηγή.¹⁶⁷ Η Θεοδωράκη απόδίδει αρχικά τον όρο στον γάλλο ζωγράφο Λεοπόλντ Σιρβάζ, ο οποίος μιλούσε “για καθαρό κινηματογράφο, δηλαδή καθαρό από ιστορίες, όπου επικρατεί ο κινηματογράφος απλώς ως μέσο έκφρασης, γυμνός”.¹⁶⁸ Κατόπιν τον συνδέει και με τον Ανρί Σομέτ, χωρίς

¹⁶² Vincent Pinel, *Σχολές, είδη και κινήματα στον κινηματογράφο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, 241.

¹⁶³ Στο ίδιο.

¹⁶⁴ Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema: a Critical Introduction*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2001, 80.

¹⁶⁵ Kracauer Sigfried, *Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1983, 258.

¹⁶⁶ Ο. π., 259.

¹⁶⁷ Tyler, ό. π., 180.

¹⁶⁸ Θεοδωράκη, ό. π., 20.

ωστόσο να διευκρινίζει αν προήλθε από εκείνον ή από κάποιον άλλο,¹⁶⁹ κάτι που κάνει και ο Ρις.¹⁷⁰ Οι Τόμσον και Μπόρντγουελ εξηγούν ότι γάλλοι σκηνοθέτες χρησιμοποίησαν τον όρο για πρώτη φορά, και δίνουν για παράδειγμα τον Σομέτ,¹⁷¹ καταγωγή με την οποία συμφωνεί κι ο Ιερόπουλος, ο οποίος εκτός από τον Σομέτ συμπληρώνει ακόμη τον Ντελίικ και τη Ντιλάκ,¹⁷² στην οποία χρεώνει τον όρο κι ο Ρίικι.¹⁷³ Πάντως, όπως είδαμε παραπάνω,¹⁷⁴ ο Σομέτ ήταν εκείνος που ενέταξε τον όρο σε μία από τις ταινίες του, συγκεκριμένα στον τίτλο του *Cinq Minutes de Cinéma Pur* (1926).

1.2.2.7: Απόλυτος κινηματογράφος (absolute cinema)

Πρόκειται για ένα επίθετο που αποδίδεται στον κινηματογράφο αφηρημένης εμπύχωσης γερμανών σκηνοθετών της δεκαετίας του 1920, όπως ο Ρίχτερ, ο Ρούτμαν κι ο Έγκελινγκ. Αποτελεί παρόμοια έννοια με τον 'καθαρό' κινηματογράφο, καθώς και τα δύο υποδηλώνουν αφενός την κάθαρση του κινηματογράφου από τη θεωρούμενη ξένη προς την εκφραστική ιδιοσυγκρασία του αφήγηση, αφετέρου την αξιοποίηση των περισσότερο αφηρημένων ιδιοτήτων του, όπως η κίνηση, η φωτογραφία και το μοντάζ.¹⁷⁵

1.2.2.8: Κινηματογραφικά ποιήματα (film/ cine poems)

Ένας από τους πιο γενικούς και διαδεδομένους όρους στην κινηματογραφική θεωρία, ο οποίος συναντάται με διάφορες χρήσεις.¹⁷⁶ Ο Σίτνεϊ τον αποδίδει στα πρωιμότερα πρωτοποριακά αμερικανικά φιλμ που μελετάει στο βιβλίο του, *Visionary film*. Υποστηρίζει ότι αυτή ήταν η μία από τις δύο ονομασίες που τους αποδόθηκαν όταν προβλήθηκαν για πρώτη φορά, μαζί με το επίθετο πειραματικές, χωρίς όμως να εξηγεί ποιοί τους απέδωσαν τις συγκεκριμένες ονομασίες. Επιπλέον, συζητάει τα πλεονεκτήματα του πρώτου όρου έναντι του δεύτερου. Αφενός, οι διαφορές της ποίησης από τη μυθοπλαστική αφήγηση αντανακλούν ακριβέστερα εκείνες ανάμεσα στην κινηματογραφική πρωτοπορία και τον εμπορικό αφηγηματικό κινηματογράφο. Όπως οι ποιητές δηλαδή, οι πρωτοποριακοί δημιουργοί φτιάχνουν τις ταινίες τους με προσωπικές θυσίες κάθε είδους και χωρίς

¹⁶⁹ Ο. π., 93.

¹⁷⁰ Rees, ό. π., 35.

¹⁷¹ Thompson, Bordwell, ό. π., 197.

¹⁷² Ieropoulos, ό. π., 16.

¹⁷³ Reekie, ό. π., 77-78.

¹⁷⁴ Βλ. σσ. 37- 38 της διατριβής.

¹⁷⁵ Rees, ό. π., 37-40

¹⁷⁶ Παραδείγματα αποτελούν η ομιλία του Pier Paolo Pasolini με τίτλο «Il cinema di poesia», τον Ιούνιο του 1965 στο 1ο Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου στο Pesaro, μεταφρασμένη στα ελληνικά από τον Βασίλη Μωυσίδη για τις εκδόσεις Αιγόκερως (βλ. βιβλιογραφία στο τέλος της διατριβής), το βιβλίο του Μάκη Μωραΐτη, *Η ποιητική εικόνα (οι ποιητικές τάσεις στον κινηματογράφο)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1987 και το πιο πρόσφατο *The Cinema of Poetry*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2015. του P. Adams Sitney.

οικονομικές απολαβές, ενώ οι ταινίες τους είναι απαιτητικές και συνεπώς βρίσκουν πολύ μικρότερη απήχηση στο κοινό. Αφετέρου, ο Σίτνεϊ κρίνει ότι το κινηματογραφικό ποίημα ως όρος διαθέτει μια μη-αξιολογική χροιά, αφού ένα ποίημα δεν είναι εξ ορισμού καλύτερο ή χειρότερο από την πρόζα. Αντιθέτως, η λέξη πειραματικός παραπέμπει σ' έναν τύπο κινηματογράφου περισσότερο ρευστό και δευτερεύοντα σε σχέση με το κυρίαρχο αφηγηματικό σινεμά.¹⁷⁷

Ο Ρις από την πλευρά του εντοπίζει πολύ συγκεκριμένα τις ιστορικές και θεωρητικές καταβολές του κινηματογραφικού ποιήματος. Αναφορικά με τις πρώτες, τις ανάγει στις ταινίες των φουτουριστών δημιουργών κάπου στα 1913, μάλλον εννοώντας τις ταινίες των Αρνάλντο Τζίνα και Μπρούνο Κόρα. Τη θεωρητική καταγωγή της ποιητικής κινηματογραφικής κατηγορίας, ο συγγραφέας εντοπίζει στους ρώσους φορμαλιστές θεωρητικούς της λογοτεχνίας, όπως ο Viktor Shklovsky και ο Roman Jakobson. Συγκεκριμένα, από το δοκίμιο που δημοσίευσε ο Σκλόφσκι το 1927, «Poetry and prose in the cinema», στο οποίο ο ρώσος θεωρητικός καταρχάς εξηγεί ότι η πρόζα διαφέρει από την ποίηση στο ότι η πρώτη βασίζεται στη μετωνυμία ενώ η δεύτερη στη μεταφορά, σχέση που βρίσκει αντιστοιχία στον κινηματογράφο, ανάμεσα στις αφηγηματικές ταινίες και στις πειραματικές. Χάρη στο μοντάζ, στις αφηγηματικές ταινίες διαμορφώνεται μια συνεκτική, λογική ψευδαίσθηση, ενώ στις ταινίες της πρωτοπορίας ξανά το μοντάζ είναι εκείνο που έχει τη δύναμη να διασπάσει αυτή την ψευδαίσθηση.

Ωστόσο, ο ίδιος ο Ρις παραδέχεται ότι η διάκριση του Σκλόφσκι ανάμεσα σε μετωνυμικό και μεταφορικό κινηματογράφο δεν ισχύει καθολικά κι είναι περισσότερο σχετική απ' όσο την παρουσιάζει ο εμπνευστής της. Ο Ρις δίνει αμέσως το παράδειγμα του *Cinq Minutes de Cinéma Pur*, το οποίο όμως από την περιγραφή που κάνει ο συγγραφέας, αντιλαμβάνομαι ότι μπερδεύει με το *Jeux des Reflets et de la Vitesse* (1925), στο οποίο θέλει πραγματικά ν' αναφερθεί. Η ταινία θα μπορούσε να εκληφθεί ταυτόχρονα ως μια μετωνυμία του ταξιδιού, για τον τρόπο με τον οποίο καθοδηγεί τον θεατή μέσα στην πόλη του Παρισιού, αλλά και μια μεταφορά της όρασης, για τον φρενήρη τρόπο με τον οποίο μεταφέρει το βλέμμα του θεατή από τόπο σε τόπο.¹⁷⁸

Μια διαφορετική χρήση του όρου συναντάμε στην εισαγωγή του βιβλίου του Τάιλερ, όπου ο αμερικανός κριτικός Τζ. Χόμπερμαν αποδίδει μια επαινετική φράση του Μέκας προς τον συγγραφέα του βιβλίου, στην οποία χρησιμοποιείται ο όρος 'ποιητικός-πειραματικός κινηματογράφος'.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Sitney, ό. π., xii.

¹⁷⁸ Rees, ό. π., 34-35.

¹⁷⁹ Tyler, ό. π., vii.

Ο ίδιος ο Τάιλερ κατονομάζει τον Χανς Ρίχτερ ως έναν από τους κύριους εκπροσώπους των λεγόμενων κινηματογραφικών ποιημάτων (cineroems), ταινιών που δημιουργήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1920 βασισμένα στην αντίληψη του κινηματογράφου ως ποίηση,¹⁸⁰ στην οποία αναφέρεται γενικόλογα, χωρίς να παραπέμπει στις καταβολές της.

Σε ερευνητικές εργασίες αλλά και στη διδακτορική του διατριβή με θέμα ακριβώς το κινηματογραφικό ποίημα και τη σχέση της ποίησης με τον κινηματογράφο, ο Φιλ Ιερόπουλος συγκεντρώνει όλους τους παραπάνω προβληματισμούς. Σημειώνει τη συχνή αλλά και αόριστη χρήση του όρου, καθώς και τις παραλλαγές του που έχουν χρησιμοποιηθεί εναλλακτικά μεταξύ τους για να χαρακτηρίσουν τον ίδιο τύπο κινηματογράφου, όπως 'cineroem', 'film roem' και 'film-roem' με την προσθήκη της παύλας, η οποία διαφοροποιεί σημαντικά την έννοια των δύο μορφών του όρου, σημαίνοντας όχι μια ποιητικής μεθόδου ή αντίληψης προσέγγιση του κινηματογράφου, αλλά την έμπρακτη κι έκδηλη σύζευξη των δύο τεχνών με την προφορική ή γραπτή ένταξη ενός ποιητικού κειμένου μέσα στο φιλμ.¹⁸¹

Επιβεβαιώνει ότι ο συσχετισμός του κινηματογράφου με την ποίηση ήταν ευρέως διαδεδομένος στους κύκλους του πρωτοποριακού κινηματογράφου, από τους νέους δημιουργούς που, στην προσπάθειά τους ν' αναδείξουν τις περισσότερο αφηρημένες ιδιότητες της κινηματογραφικής τέχνης, την παρομοίαζαν με τη μουσική και την ποίηση, σε αντίθεση με την πεζογραφία και το θέατρο, στα οποία εντόπιζαν τις καταβολές του κυρίαρχου εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου. Ανάγει την πρωιμότερη σύνδεση της ποίησης με τον κινηματογράφο στα γραπτά των γάλλων ιμπρεσιονιστών σκηνοθετών, όπως η Ντιλάκ, ο Ντελίκ κι ο Σομέτ. Αναλύει τη συνεισφορά των ρώσων φορμαλιστών στο ζήτημα, κι αναφέρει ως παραδείγματα τη Ντέρεν, τον Βερτόφ¹⁸² και τον Ρίχτερ,¹⁸³ παραθέτοντας ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα των απόψεων του τελευταίου από συνέντευξή του στον Τζόννας Μέκας: "Όπως θα θεωρούσα τα φιλμ διασκέδασης ως 'μυθιστόρημα', θα περιέγραφα την εξερεύνηση στο πεδίο της διάθεσης, τη λυρική αίσθηση ως 'ποίηση'. Θα αποκαλούσα όλα τα πειραματικά φιλμ 'κινηματογραφική ποίηση'".¹⁸⁴ Ο Σίτνεϊ βρίσκει τον όρο "λίγο κλαψιάρικο, λίγο αδερφίστικο, χαζό, αλλά τουλάχιστον όχι αρνητικό".¹⁸⁵

¹⁸⁰ Ο. π., 117.

¹⁸¹ Ιερόπουλος, *ό.π.*, 28.

¹⁸² Ο. π., 14.

¹⁸³ Ιερόπουλος, «Film poetry: a historical analysis», 2008, στο <http://fytini.com/fil-i/fil-i.co.uk/Research.html>, 23/3/2016.

¹⁸⁴ Ιερόπουλος, *The Film Poem*, *ό. π.*, 17.

¹⁸⁵ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

Πάντως, εντοπίζονται τουλάχιστον δύο ταινίες, οι οποίες αυτοαποκαλούνται κινηματογραφικά ποιήματα. Η πρώτη είναι το *Emak Bakia* του Ρέι, το οποίο συστήνεται στους τίτλους αρχής ως ένα “cinépoème”. Η δεύτερη είναι το *Autumn Fire* του Γουάινμπεργκ, το οποίο στους τίτλους αρχής αυτοχαρακτηρίζεται ως “film roem”.

1.2.2.9: Πειραματική αφήγηση (experimental narrative)

Όρος που χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει δύο διαφορετικές ομάδες ταινιών. Μ' αυτόν, οι Τόμσον και Μπόρντγουελ αναφέρονται σε ταινίες που γυρίστηκαν στις Η.Π.Α. και στην Ευρώπη κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, και οι οποίες εξερευνούσαν τα όρια της αφήγησης. Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, μερικές απ' αυτές είναι τα *The Life and Death of 9413- a Hollywood Extra* και *The Love of Zero* του Φλόρεϊ, το *The Tell-Tale Heart* του Κλάιν, τα *The Fall of the House of Usher* και *Lot in Sodom* των Γουότσον και Γουέμπερ.¹⁸⁶

Από την πλευρά του, ο Τάρβεϊ αναφέρει τον όρο καθώς στον πρόλογό του απαριθμεί τα πέντε είδη πρωτοποριακών ταινιών που θα τον απασχολήσουν στη μελέτη του. Ανάμεσά τους βρίσκονται κι οι “ταινίες πειραματικής αφήγησης, ειδικά της σουρεαλιστικής ποικιλίας”,¹⁸⁷ με το *Un Chien Andalou* ως μελέτη περίπτωσης.

1.2.2.10: Ονειρικός κινηματογράφος/ ψυχόδραμα (trance film/ psychodrama)

Δύο όροι που επινόησε ο Σίτνεϊ για να χαρακτηρίσει ταινίες που υιοθετούσαν μια ονειρικού τύπου δομή, χωρίς όμως ν' ανήκουν στη σουρεαλιστική τάση, η οποία επίσης χρησιμοποιούσε τον ονειρικό αφηγηματικό μηχανισμό. Κεντρικό γνώρισμα των ψυχοδραμάτων ήταν η εσωτερική αναζήτηση της σεξουαλικής ταυτότητας¹⁸⁸ κι ανάμεσα στα βασικά του γνωρίσματα περιλαμβάνονται ένας ήρωας που περνάει απαρατήρητος από το πλήθος, δραματικά τοπία, η τελική σύγκρουση του ήρωα με το παρελθόν του και συνολικότερα με τον εαυτό του.¹⁸⁹ Ως εμβληματικότεροι τίτλοι της κατηγορίας παρατίθενται τα *Meshes of the Afternoon* και *At Land* (1944) των Μάγια Ντέρεν και Αλεξάντερ Χάμιντ, τα *Fragment of Seeking* (1946) και *Picnic* (1948) του Κέρτις Χάρινγκτον, *Fireworks* του Άνγκερ, το *Swain* του Μαρκόπουλου και *The Way to Shadow Garden* (1955) του Μπράκατζ.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Βλ. σσ. 37- 38.

¹⁸⁷ Turvey, *ό. π.*, 15.

¹⁸⁸ Sitney, *ό. π.*, 10-11, 14.

¹⁸⁹ *Ο. π.*, 19.

¹⁹⁰ *Ο. π.*, 18.

1.2.2.11: Λυρικός κινηματογράφος (lyrical cinema)

Ακόμη μια ονομασία που καθιέρωσε ο Σίτνεϊ, αναφερόμενος κυρίως στο έργο του αμερικανού σκηνοθέτη Σταν Μπράκατς, τον οποίο θεωρεί κατεξοχήν εκπρόσωπο της κατηγορίας. Τα τρία βασικά υφολογικά χαρακτηριστικά που παραθέτει ο Σίτνεϊ, είναι τα εξής: αφενός, στις λυρικές ταινίες πρωταγωνιστής είναι ο σκηνοθέτης και τα πλάνα αποτελούν καταγραφή της οπτικής του. Αφετέρου, δεν εμφανίζεται κάποιος πρωταγωνιστικός χαρακτήρας, αλλά η εμπειρία μεταδίδεται μέσα από την κίνηση που πλημμυρίζει την οθόνη, είτε μέσα στα πλάνα είτε μεταξύ τους, μέσω του μοντάζ. Επιπλέον, τεχνικές, όπως η διπλοτυπία, αντικαθιστούν τη χρήση προοπτικής, επιτρέποντας σε πολλαπλές οπτικές να καταλαμβάνουν ταυτόχρονα την οθόνη, αξιοποιώντας την επίπεδη επιφάνειά της κι απορρίπτοντας την ψευδαίσθησή της σαν παράθυρο στον κόσμο.¹⁹¹

1.2.2.12: Μυθοποιητικός κινηματογράφος (mythopoeic film)

Ακόμη ένα εύρημα του Σίτνεϊ, ο όρος χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει συγκεκριμένους τίτλους από τη φιλομογραφία του Μπράκατς και του Bruce Baillie. Συγκεκριμένα, ο Σίτνεϊ αναφέρεται στα *Dog Star Man* (1961- 1964) και *Songs* (1964- 1969) του Μπράκατς, καθώς και στο *Quick Billy* (1971) του Μπέιλι. Τα χαρακτηρίζει μυθοποιητικά, υπό την έννοια ότι εντοπίζει σ' αυτούς έναν θεματικό χειρισμό που προέρχεται από το λυρικό φιλμ και μεγεθύνει τους προβληματισμούς του με μυθικούς όρους, ασχολούμενο με θεμελιώδη ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι “το *Dog Star Man* επεξεργάζεται σε μυθικούς, σχεδόν συστηματικούς όρους, την οπτική του κόσμου των λυρικών ταινιών [...] περιγράφοντας τη γέννηση της συνείδησης, τον κύκλο των εποχών, τη μάχη του ανθρώπου με τη φύση, και τη σεξουαλική ισορροπία στην οπτική επίκληση ενός ξεπεσμένου τιτάνα, με το κοσμικό όνομα *Dog Star Man*”,¹⁹² ενώ το *Quick Billy* αποτελεί “ένα δοκίμιο στη μυθοποιία και στην αυτοβιογραφία”.¹⁹³ Η ελληνική μετάφραση του όρου που χρησιμοποιώ εδώ, ανήκει στον Μάκη Μωραΐτη.¹⁹⁴

1.2.2.13: Άντεργκράουντ κινηματογράφος (underground cinema)

Ίσως αυτός είναι ο όρος με τα πιο σαφή κι ακριβή ιστορικά χαρακτηριστικά. Αναφέρεται στον αμερικανικό πρωτοποριακό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960, τον οποίο ο αμερικανός κριτικός Τζέι Χόμπερμαν οριοθετεί χρονικά από το 1959 μέχρι το 1966, και μάλιστα με τέτοια λεπτομέρεια, ώστε να προσδιορίζει συγκεκριμένες ημερομηνίες, ταινίες και προβολές. Σύμφωνα με τον Χόμπερμαν ο αμερικανικός άντεργκράουντ κινηματογράφος

¹⁹¹ Sitney, ό. π., 160.

¹⁹² Ό. π., 190.

¹⁹³ Ό. π., 226.

¹⁹⁴ Μάκης Μωραΐτης, *Η ποιητική εικόνα (οι ποιητικές τάσεις στον κινηματογράφο)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1987, 109.

ξεκίνησε με την προβολή του *Pull my daisy* των Robert Frank και Alfred Leslie στις 11 Νοεμβρίου 1959 στην κινηματογραφική λέσχη του Άμος Φόγκελ, Cinema 16, στη Νέα Υόρκη. Τη λήξη του σηματοδότησε η προβολή του *The Chelsea Girls* του Άντι Γουόρχολ σε κινηματογράφο του εμπορικού κυκλώματος στο κέντρο της Νέας Υόρκης, την 1^η Δεκεμβρίου 1966.¹⁹⁵

Ο Ρίκι συμφωνεί με τον Χόμπερμαν στο 1959 ως εναρκτήριο σημείο της οριοθέτησης,¹⁹⁶ αλλά διαφοροποιείται στην καταληκτική χρονολογία, για την οποία επιλέγει το 1970 και την ίδρυση του Anthology Film Archives. Ισχυρίζεται ότι η αμερικανική αβάν-γκαρντ αυτοκαταργήθηκε με την ίδρυση αυτής της ταινιοθήκης από τους Μέκας, Jerome Hill, Σίτνεϊ, Κουμπέλκα και Μπράκατς, καθώς ο συγκεκριμένος φορέας κατέληξε ν' αποτελεί έναν από τους θεσμούς ιεράρχησης και συντήρησης της τέχνης, στους οποίους αρχικά οι ιδρυτές του είχαν καταρχήν αντιταχθεί.¹⁹⁷ Επίσης, ο Ρίκι χρονολογεί το βρετανικό κινηματογραφικό άντεργκράουντ από την ίδρυση της London Filmmakers' Co-operative το 1966 ως το 1970, όταν ο όρος άντεργκράουντ σταμάτησε να χρησιμοποιείται στους κόλπους του κινήματος κι αντικαταστάθηκε από προσδιορισμούς όπως 'αβάν-γκαρντ' και 'ανεξάρτητος'.¹⁹⁸

Βεβαίως, ο όρος άντεργκράουντ δεν αφορούσε αποκλειστικά την κινηματογραφική παραγωγή, αλλά όλη την καλλιτεχνική δράση εκείνης της περιόδου που αντιτασσόταν στις καθιερωμένες και κυρίαρχες μορφές τέχνης.¹⁹⁹ Ένα από τα γνωρίσματα του όρου που υπογραμμίζουν οι θεωρητικοί, είναι η στρατιωτική προέλευσή του²⁰⁰ και πιο συγκεκριμένα, οι Ρις και Ρίκι τονίζουν τις καταβολές του όρου από την Αντίσταση κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Παρατηρούν επίσης τη χρήση για δεύτερη φορά ενός στρατιωτικού όρου στο πλαίσιο της πρωτοπορίας, μετά από το 'αβάν-γκαρντ', σημειώνοντας ότι ο προγενέστερος όρος δηλώνει ευθεία επίθεση, ενώ το 'άντεργκράουντ' υπόγεια υπονόμηση, κάτι που δε βρίσκουν αξιολογικά υποδεέστερο,²⁰¹ σε αντίθεση με τον Ο'Πρέι, ο οποίος υποβαθμίζει την εννοιολογική και πολιτισμική αξία του όρου, προκειμένου να υπερασπιστεί τη δική του επιλογή να υιοθετήσει το 'αβάν-γκαρντ'. Συγκεκριμένα, καταλογίζει στο 'άντεργκράουντ' ότι "δε δηλώνει επίθεση, αλλά υπεκφυγή" κι ότι σε αντίθεση με την ευρωπαϊκή μεσοπολεμική

¹⁹⁵ Tyler, *ό. π.*, vi-vii.

¹⁹⁶ Tyler, *ό. π.*, vi και Reekie, *ό. π.*, 141.

¹⁹⁷ Reekie, *ό. π.*, 140-145.

¹⁹⁸ *Ο. π.*, 146-155.

¹⁹⁹ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 590. Rees, *A History [...]*, *ό. π.*, 63. Reekie, *ό. π.*, 139.

²⁰⁰ Tyler, *ό. π.*, 2. O'Pray, *ό. π.*, 6. Rees, *A History [...]*, *ό. π.* και Reekie, *ό. π.*

²⁰¹ Rees, *ό. π.* και «Avant-Garde Film: the Second Wave», *ό. π.*, 540. Reekie, *ό. π.*

πρωτοπορία, ποτέ δεν εξέφρασε σοβαρές επαναστατικές προθέσεις, παραμένοντας ένα μποέμικο και ρομαντικό εγχείρημα χωρίς ουσιαστικό πολιτικό χαρακτήρα.²⁰²

Όπως ανέφερα στο προηγούμενο κεφάλαιο, σύμφωνα με τους Τόμσον και Μπόρντγουελ, τον όρο καθιέρωσε ο σκηνοθέτης Σταν ΒανΝτερΜπικ σ' ένα κείμενο που έγραψε το 1961 με τίτλο «The Cinema Delimita: Films From the Underground».²⁰³ Ο Ο'Πρέι υπενθυμίζει και μια χρήση του όρου σε διαφορετικό κινηματογραφικό πλαίσιο, από τον κριτικό Manny Farber, ο οποίος τον χρησιμοποίησε για ν' αναφερθεί στις ταινίες δεύτερης διαλογής ή B-movies του Χόλιγουντ.²⁰⁴ Ο Σίτνεϊ πιστεύει ότι ο όρος είναι άχρηστος έξω από το ιστορικό πλαίσιο που τον γέννησε, και συνεπώς πλέον δεν έχει κανένα νόημα.²⁰⁵

1.2.2.14: Δομικό φιλμ (structural film)

Όρος επίσης δημιουργημένος από τον Σίτνεϊ, ο οποίος τον χρησιμοποίησε για πρώτη φορά σ' ένα άρθρο του στο περιοδικό *Film Culture* το 1969²⁰⁶ και τον ανέλυσε διεξοδικότερα στη μελέτη του, *Visionary Film*, που εκδόθηκε το 1974. Κατά τη διατύπωση του ορισμού του, ο Σίτνεϊ δεν αναφέρεται στο ευρύτερο πολιτισμικό κίνημα του δομισμού που κυριάρχησε στις ανθρωπιστικές επιστήμες κατά τη δεκαετία του 1960.

Ο δομισμός αποτελεί μια ιδέα σύμφωνα με την οποία ένα γνωστικό πεδίο εξετάζεται “ως δομικό σύνολο και αυτό που έχει σημασία είναι να αποκαλυφθούν οι εσώτεροι, στατικοί ή εξελικτικοί, νόμοι του συστήματος αυτού”, όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει ο ίδιος ο δημιουργός του όρου, ο ρώσος γλωσσολόγος Roman Jakobson.²⁰⁷ Προερχόμενος από το πεδίο της γλωσσολογίας του Μεσοπολέμου, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960 ο δομισμός διαχύθηκε σε πολυάριθμα γνωστικά αντικείμενα, όπως η ανθρωπολογία, η φιλοσοφία, η σημειωτική, καθώς επίσης η κριτική της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου ως νεοσύστατου τότε ακαδημαϊκού αντικειμένου.

Τουλάχιστον στα δύο κείμενα όπου συστήνει την έννοια του δομικού φιλμ, ο Σίτνεϊ δεν παραπέμπει σ' αυτό το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο, ούτε για την προέλευση της ονομασίας που υιοθετεί, ούτε για την αιτιολογία της, όπως αυτή ενδεχομένως να δικαιολογείτο από τα γνωρίσματα της κατηγορίας που απαριθμεί. Αντ' αυτού, το κάνει ο Λε

²⁰² Ο'Pray, ό. π.

²⁰³ Thompson, Bordwell, ό. π., 590, 815. Stan VanDerBeek, «The Cinema Delimita: Films From the Underground», *Film Quarterly*, τ. 14, τχ. 4, Καλοκαίρι 1961, 5-15.

²⁰⁴ Ο'Pray, ό. π.

²⁰⁵ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

²⁰⁶ *Film Culture*, τχ. 47 (Καλοκαίρι 1969).

²⁰⁷ Selden Raman (επιμ.), *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας/8: από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, μετ. Αθηνά Αβραμίδου, Γιάννα Δεληβοριά, Ιωάννα Ναούμ, Άννα Παπανικολάου, Φαίη Χατζηιωαννίδου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών-Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2004, 62-63. Απόστολος Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική*, Καλέντης, Αθήνα 2010, 21.

Γκράις, ο οποίος διερευνά πιθανές σχέσεις ανάμεσα στο δομικό φιλμ και στο ευρύτερο θεωρητικό ρεύμα του στρουκτουραλισμού, διαπιστώνοντας όμως ότι “πολύ λίγες είναι οι περιπτώσεις όπου μπορούμε να δούμε χρήσιμες σχέσεις ανάμεσα σ’ αυτές που ονομάζονται δομικές ταινίες (structuralist films) και το πλατύ πεδίο του στρουκτουραλισμού γενικά”.²⁰⁸

Ο Σίτνεϊ χαρακτηρίζει δομικές τις ταινίες δημιουργών που έδρασαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μετά, όπως ο Σνόου, ο Λάντσοου, ο Φράμπτον, ο Σάριτς και άλλοι, οι οποίοι κρίνει ότι διαφοροποιήθηκαν σημαντικά από την αμέσως προηγούμενη γενιά του Μαρκόπουλος, του Μπράκατζ, του Κουμπέλκα, του Sidney Peterson κ.α. Κατά τον Σίτνεϊ, η διαφορά των νεότερων σκηνοθετών ήταν ότι έφτιαχναν ταινίες, η δομή των οποίων ήταν “προκαθορισμένη κι απλουστευμένη”, αποτελώντας η ίδια το αντικείμενο των ταινιών. Για το δομικό φιλμ, το θέμα κατέχει δευτερεύουσα σημασία, με την προτεραιότητα ολοκληρωτικά στη μορφή με την οποία αυτό αποδίδεται. Μάλιστα ο Σίτνεϊ διακρίνει και τέσσερα χαρακτηριστικά της κατηγορίας, τα οποία είναι η σταθερή θέση της κάμερας, το τρεμόπαιγμα, η λούπα, και η επαναφωτογράφιση της οθόνης.²⁰⁹ Ο Σίτνεϊ εξηγεί το τελευταίο γνώρισμα, λέγοντας ότι εκείνη την εποχή πολλοί κινηματογραφιστές δε διέθεταν οπτικό εκτυπωτή, συνεπώς για περαιτέρω επεξεργασία του γυρισμένου φιλμ, το πρόβαλαν και το τραβούσαν εκ νέου κατά τη διάρκεια της προβολής.²¹⁰

Αυτή η ακρίβεια με την οποία ο συγγραφέας προσδιορίζει μέχρι και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της κατηγορίας, φανερώνει αυτοπεποίθηση που με μια πρώτη ματιά είναι μάλλον ασυνήθιστη σ’ ένα δημιουργικό πεδίο που είδαμε παραπάνω ότι είναι τόσο δύσκολο να οριοθετηθεί θεωρητικά. Η κατηγοριοποίηση που επιχειρεί ο Σίτνεϊ, θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτο-υπονομεύεται από την υπερβολική γενικότητα των γνωρισμάτων της. Αφενός δηλαδή, η προτεραιότητα της φόρμας έναντι του περιεχομένου αποτελεί διαχρονικό χαρακτηριστικό της πρωτοπορίας, από τη στιγμή που αυτή διακρίνεται από την τάση για εξερεύνηση των δυνατοτήτων του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου αλλά και τη συνειδητή αποκήρυξη της αφήγησης και της αναπαραστατικότητας, μέσω των μηχανισμών των οποίων (ταύτιση, κάθαρση, κτλ.) θα μπορούσε να διατυπωθεί μια λογική ρητορική για οποιοδήποτε ζήτημα.

Αφετέρου, δεδομένου ότι η ιστορία της κινηματογραφικής πρωτοπορίας βασίστηκε ακριβώς στους κάθε μορφής πειραματισμούς με την κινηματογραφική τεχνική, είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς ότι τα τέσσερα γνωρίσματα που απαριθμεί ο Σίτνεϊ δεν

²⁰⁸ Μωραϊτίης, *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό [...]*, ό. π., 112.

²⁰⁹ Sitney, ό. π., 348.

²¹⁰ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

αποτελούν ούτε πρωτοτυπία, ούτε αποκλειστικότητα του δομικού κινηματογράφου. Πρακτικά αυτό σημαίνει, ότι πολλές από τις ταινίες που εντάσσονται στην κατηγορία, παρουσιάζουν ομοιότητες με πολλές άλλες διαφορετικών περιόδων ή και της σύγχρονης εποχής μ' αυτές, που ωστόσο ο Σίτνεϊ δεν κατατάσσει στη συγκεκριμένη κατηγορία, όπως, για παράδειγμα, το *Sorrows* (1969) του Γκρέγκορι Μαρκόπουλος, το οποίο περιέχει λούπες κι αναφωτογράφιση, οπότε θα μπορούσε ν' ανήκει στην κατηγορία, χωρίς πάντως ο Σίτνεϊ να το περιλαμβάνει.

Η αδυναμία της πρότασης ορισμού που κατέθεσε ο Σίτνεϊ αρχίζει να φαίνεται από μια δική του παραδοχή, αμέσως αφού έχει παραθέσει τα τέσσερα διακριτικά γνωρίσματα του δομικού φιλμ, τα οποία διευκρινίζει ότι σπάνια τα συναντά κανείς όλα μαζί σε μια ταινία, ενώ υπάρχουν φιλμ που τροποποιούν αυτά τα στοιχεία²¹¹ ό,τι κι αν σημαίνει αυτή η αόριστη επισήμανση. Ο Σίτνεϊ δεν ήταν ο μόνος που παραδέχτηκε τις αντιφάσεις και την εσωτερική ασυνέπεια που χαρακτηρίζει τον νεολογισμό του. Ο Ρις επίσης παρατηρεί ότι “ελάχιστα δομικά φιλμ διέθεταν τα τέσσερα υποτιθέμενα γνωρίσματα της κατηγορίας και μερικά (όπως το *La Région Centrale*, για παράδειγμα) δε διέθεταν κανένα”.²¹²

Επιπλέον, μια διευκρίνιση του Σίτνεϊ, ίσως θα είχε βοηθήσει ν' αποφευχθεί περαιτέρω παρανόηση και περιπτώσεις στις οποίες θεωρητικοί παραλλάσσουν τον όρο, αντικαθιστώντας τον με τον παρόμοιο ‘στρουκτουραλιστικός’ (structuralist), υπονοώντας έτσι κάποιου είδους σύνδεση με την ομώνυμη πολιτισμική θεωρία. Ο Τζιν Γιάνγκμπλαντ ήταν ένας απ’ αυτούς όταν αναφερόταν στα δομικά φιλμ ως “Κονστρουκτιβιστική ή Στρουκτουραλιστική κινηματογραφική σχολή”,²¹³ συσχετίζοντας -αν όχι συγχέοντας- έτσι δύο όρους που απέχουν μισό αιώνα μεταξύ τους. Εξαιτίας της παρωνυμίας του όρου ‘δομικός’ με τη θεωρία του στρουκτουραλισμού στην αγγλική τους μορφή (structural-structuralist), ο Λε Γκράις θα περίμενε από τον Σίτνεϊ να έχει διασαφηνίσει αν και κατά πόσο επηρεάστηκε από τη σχετική θεωρία πριν αποφασίσει τη συγκεκριμένη ονομασία. Υπογραμμίζει κι εκείνος την αοριστία του ορισμού και τη γενικότητα των κριτηρίων του, παρατηρώντας ότι “οι ταινίες που περιλαμβάνει είναι τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, ώστε ο χαρακτηρισμός του καταντάει ανόητος”²¹⁴ και προτιμά να υιοθετήσει τους όρους ‘μορφικός’ και ‘στρουκτουραλιστικός’ κινηματογράφος.²¹⁵

Στη συνάντησή μας στο Temenos, ρώτησα τον Σίτνεϊ για τα παραπάνω ζητήματα. Μου εξήγησε ότι όχι μόνο δεν επηρεάστηκε από το ανερχόμενο τότε θεωρητικό ρεύμα του

²¹¹ Sitney, ό. π.

²¹² Rees, ό. π., 74.

²¹³ Youngblood, ό. π., 122.

²¹⁴ Le Grice, ό. π., 117.

²¹⁵ Ό. π., 117-121.

στρουκτουραλισμού, αλλά δεν τον γνώριζε καν. Θεωρεί τη δημιουργία του όρου “τεράστιο λάθος” και τη συγγραφή του άρθρου στο *Film Culture* το μοναδικό πράγμα για το οποίο μετανιώνει σ’ ολόκληρη την καριέρα του. Πιστεύει ότι το σκεπτικό του παρερμηνεύτηκε και διαστρεβλώθηκε, ότι ο όρος εκλήφθηκε πολύ πιο κυριολεκτικά απ’ όσο εκείνος τον εννοούσε και κυρίως ότι κατόπιν χρησιμοποιήθηκε έξω από το ιστορικό πλαίσιο που τον νοηματοδοτεί, κι έξω απ’ το οποίο δε μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Γι’ αυτό και πιστεύει ότι η χρήση του όρου είναι λανθασμένη για δημιουργούς εκτός Νέας Υόρκης των δεκαετιών 1950 και 1960, ακόμη κι αν οι ταινίες τους εμφανίζουν όλα τα απαιτούμενα γνωρίσματα, όπως ο Κουμπέλκα κι άλλοι αυστριακοί που αυτο- αποκαλούνται δομιστές ή ο Κώστας Σφήκας, που είναι ο μόνος Έλληνας πρωτοποριακός σκηνοθέτης, μερικές ταινίες του οποίου έχει ακούσει ότι εμφανίζουν τα γνωρίσματα της κατηγορίας, χωρίς όμως να έχει δει κάποια απ’ αυτές.²¹⁶

1.2.2.15: Συμμετοχικός κινηματογράφος (participatory film)

Ακόμη ένας όρος του Σίτνεϊ, με τον οποίο προσδιορίζει έναν τύπο κινηματογράφου που προέκυψε είτε στα τέλη της δεκαετίας του 1960,²¹⁷ είτε στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ως προέκταση του δομικού κινηματογράφου,²¹⁸ κι ο οποίος απευθύνεται άμεσα στη “λήψη αποφάσεων και τις λογικές λειτουργίες” του κοινού,²¹⁹ προεκτείνοντας τους στόχους του δομικού σινεμά στον συσχετισμό κινηματογράφου και συνείδησης.²²⁰ Παραδείγματα της κατηγορίας, αποτελούν τα *Institutional quality* (1969) του Τζωρτζ Λάντσοου, *Bleu shut* (1970) του Robert Nelson και *Zorns Lemma* του Χόλις Φράμπτον.

Σύμφωνα πάντα με τον Σίτνεϊ, ο συμμετοχικός κινηματογράφος φαίνεται να είναι η τελευταία μορφή μιας σειράς κινηματογραφικών εκφάνσεων: από το ονειρικό φιλμ που προσπαθεί να φέρει στην επιφάνεια τα όνειρα και το υποσυνείδητο, στο λυρικό φιλμ που μιμείται την αίσθηση και την πράξη της όρασης, έπειτα στο μυθοποιητικό φιλμ που επιχειρεί ν’ αποδώσει το συλλογικό υποσυνείδητο, καταλήγοντας στο συμμετοχικό φιλμ που επιχειρεί να “προσδιορίσει τη συνείδηση και τη φαντασία”.²²¹

1.2.2.16: Διευρυμένος κινηματογράφος (expanded cinema)

Ο όρος καθιερώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1960, για να περιγράψει τις καλλιτεχνικές δράσεις που είχαν στο επίκεντρό τους μια κινηματογραφική προβολή, αλλά επεκτείνονταν και στον φυσικό χώρο έξω από την οθόνη. Αυτές είτε θα ήταν κατά βάση κινηματογραφικές προβολές με συμπληρωματική φυσική δράση, όπως το *Ping pong* (1968)

²¹⁶ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

²¹⁷ Sitney, *ό. π.*, 305.

²¹⁸ *Ο. π.*

²¹⁹ *Ο. π.*, 179, 365.

²²⁰ *Ο. π.*, 306.

²²¹ *Ο. π.*, 305-306.

της VALIE EXPORT,²²² είτε ποικιλόμορφα δρώμενα, αποτελούμενα από διάφορα εκφραστικά μέσα, ανάμεσα στα οποία και η κινηματογραφική προβολή, όπως τα χάπενινγκ των Robert Whitman, Carolee Schneemann και Aldo Tambellini.²²³ Κατά τον αυστριακό κριτικό Stefan Grissemann, επρόκειτο για “ένα καλλιτεχνικό κίνημα που βασίζεται στην παραδοχή ότι ο κινηματογράφος διαθέτει διαστάσεις που εκτείνονται στον δημόσιο χώρο, στην περφόρμανς, σε μια ζωντανή δράση”.²²⁴

Μια πρώιμη χρήση του όρου και μάλιστα με παρόμοια σημασία, έγινε από την αμερικανίδα εικαστικό και σκηνοθέτρια Μαίρη Έλεν Μπιούτ, η οποία μαζί με τον σύντροφο και συνεργάτη της Τεντ Νέμεθ, είχαν υιοθετήσει την ονομασία *Expanding Cinema*, ως ονομασία τόσο της εταιρείας παραγωγής τους, όσο και των ίδιων των ταινιών τους. Μάλιστα η ονομασία εμφανίζεται στους τίτλους ταινιών τους, όπως το *Escape: Synchrony No. 4*. Σε συνέντευξή της το 1936, η Μπιούτ εξηγεί την επιλογή της συγκεκριμένης ονομασίας ακριβώς επειδή η επόμενη ταινία τους με τον Νέμεθ εκείνη την εποχή επρόκειτο να είναι έγχρωμη (πιθανώς αναφερόταν στο *Escape*), επιλογή που συνέχιζε όπως λέει τη φιλοδοξία της γι’ αυτό που ήλπιζε ότι θα εξελισσόταν σε μια μακροχρόνια εξερεύνηση των δυνατοτήτων του κινηματογραφικού μέσου.²²⁵

Ωστόσο, η πρώτη επίσημη χρήση του όρου, έγινε από το περιοδικό *Film Culture* το καλοκαίρι του 1966,²²⁶ σ’ ένα τεύχος εξ ολοκλήρου αφιερωμένο στη νέα τάση του διευρυμένου κινηματογράφου. Το 1970, ο Γιάνγκμπλαντ δημοσίευσε το πιο γνωστό του βιβλίο με τίτλο *Expanded cinema*. Εκεί δίνει έναν όχι τόσο τεχνικό, όσο φιλοσοφικό ορισμό του φαινομένου, σύμφωνα με τον οποίο, διευρυμένος κινηματογράφος δεν είναι απλώς οι διάφοροι πρακτικοί τρόποι να προεκτείνεται ή να πλαισιώνεται μια κινηματογραφική προβολή, αλλά το συνολικότερο εγχείρημα της όσο το δυνατό πιο εκτεταμένης ανθρώπινης συνείδησης και της συνεχώς πιο ολοκληρωμένης εκδήλωσής της με οπτικά μέσα, το πρώτο μόνο από τα οποία υπήρξε ο κινηματογράφος, με το βίντεο και τους υπολογιστές ν’ ακολουθούν.²²⁷

Το 1977, ο Λε Γκράις αναγνωρίζει τη συμβολή του Γιάνγκμπλαντ στην καθιέρωση του όρου, αλλά τον ανάγει σε πρωιμότερους δημιουργούς και καινοτομίες. Με αυστηρά τεχνικούς όρους, ο διευρυμένος κινηματογράφος έλκει την καταγωγή του από την τριπλή οθόνη του *Napoleon* (1927) του Abel Gance, αλλά κι από το Bauhaus κατά τη δεκαετία του

²²² Hans Scheugl, «Expanded Cinemas Exploding», *Film Unframed [...]*, ό. π., 134.

²²³ Ό. π., 129.

²²⁴ Stefan Grissemann, «Time Slice, Space Block. The Synthetic Realities of Viennese Filmmaker Hans Scheugl», *Film Unframed [...]*, ό. π., 155.

²²⁵ <http://www.centerforvisualmusic.org/ButeLitDigest.htm>, 17/4/16.

²²⁶ Scheugl, ό. π. Συγκεκριμένα στο *Film Culture*, no. 43, 1966.

²²⁷ Youngblood, ό. π., 41.

1920. Με μορφικά κριτήρια, ο Λε Γκράις ανάγει αυτή την κινηματογραφική κατηγορία στην αυστριακή πρωτοπορία, και συγκεκριμένα στον Peter Weibel, τη VALIE EXPORT και τον ίδιο τον συγγραφέα.²²⁸ Κατά τον Λε Γκράις, ο Βάιμπελ είχε χρησιμοποιήσει τον όρο για να χαρακτηρίσει τα σχέδια που είχε ξεκινήσει από το 1967, όπως τα *Action lecture No. 1* και *Nivea* (1967), στα οποία στεκόταν μπροστά από μια οθόνη.²²⁹ Στο *Action lecture No. 1* διάβαζε ένα θεωρητικό κείμενο καθώς φιλμάκια οχτώ χιλιοστών προβάλλονταν πάνω του, ενώ για το *Nivea* κρατούσε ψηλά μια φουσκωτή μπάλα θάλασσας με την επωνυμία της ομώνυμης μάρκας καλλυντικών, λουσμένος από το τρεμάμενο φως της μηχανής προβολής και με τον ήχο της να ακούγεται μαγνητοφωνημένος.²³⁰

Η έννοια του διευρυμένου κινηματογράφου περιπλέκει τα ερωτήματα που έθεσα στην εισαγωγή, σχετικά με τις πολλαπλές χρήσεις και τρόπους έκθεσης της κινούμενης εικόνας, δημιουργώντας δυσδιάκριτα όρια ανάμεσα σ' αυτόν και σε μια εικαστική εγκατάσταση. Ωστόσο, σχετικά βοηθητικά κριτήρια προς μια ευκολότερη διάκριση, θα μπορούσαν ν' αποτελούν ο αυτοπροσδιορισμός και το καλλιτεχνικό πλαίσιο λειτουργίας του καλλιτέχνη (κινηματογράφος ή εικαστικά), καθώς κι ο βαθμός προτεραιότητας του έργου κινούμενης εικόνας έναντι των υπόλοιπων στοιχείων της επιτέλεσης.

1.2.2.17: Δομικός/ Υλιστικός κινηματογράφος (structural/ materialist cinema)

Αντίστοιχα με τη θεώρηση του αμερικανού Σίτνεϊ, αναπτύχθηκε εκείνη του βρετανού Πίτερ Γκίνταλ, ο οποίος το 1975 διακήρυττε τη δημιουργία ενός Δομικού/ Υλιστικού κινηματογράφου (Structural/ Materialist Film).²³¹ Ο Γκίνταλ υποστηρίζει ότι ο δομισμός όπως τον προτείνει ο Σίτνεϊ, κατέληξε ακόμη μια μορφή φορμαλισμού με αφηρημένους κανόνες κι ορισμούς. Αντιθέτως, ο στόχος του Δομικού/Υλιστικού κινηματογράφου, είναι ν' αποσυνθέσει και ν' απομυθοποιήσει την ψευδαίσθηση της κινηματογραφικής διαδικασίας μέσα από την ίδια την υλικότητα του φιλμ. Για τον Γκίνταλ δεν έχει σημασία απλώς η φόρμα μιας ταινίας, αλλά ο χώρος ανάμεσα στην επίπεδη επιφάνεια, τον κόκκο του φιλμ, το φως κι αυτό που αποτυπώνεται, χώρος όπου συνεχώς συντελείται η καταστροφή της ψευδαίσθησης και η αυτεπίγνωση του θεατή.²³² Αυτό που δε γίνεται άμεσα κατανοητό, σε μένα τουλάχιστον, είναι ο τρόπος με τον οποίο η δική του πρόταση διαφοροποιείται στην πράξη από εκείνη του Σίτνεϊ, αφού τελικά αρκετές από τις ταινίες και τους σκηνοθέτες που

²²⁸ Le Grice, *ό. π.*, 189.

²²⁹ *Ό. π.*, 161.

²³⁰ Scheugl, *ό. π.*, 131.

²³¹ Peter Gidal, «Theory and Definition of Structural/ Materialist Film», *Studio International*, Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1975, <http://www.luxonline.org.uk/>, 24/02/2016.

²³² [http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition(1).html) και [http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition\(2\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition(2).html), 24/02/2016.

περιλαμβάνει στον Δομικό/ Υλιστικό κινηματογράφο του, εμπίπτουν επίσης στο δομικό φιλμ του Σίτνεϊ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, τα *Wavelength* και *La Région Centrale* του Σνόου, καθώς και το *Zorns Lemma* (1970) του Φράμπτον.

1.2.2.18: Αποδομητικός κινηματογράφος (deconstructive film)

Η αποδόμηση είναι μία από τις διάδοχες φιλοσοφικές θεωρίες του δομισμού. Προέκυψε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 κι άνησε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, εκτεινόμενη από την ιστορία και τις πολιτικές επιστήμες ως τη θεωρία της λογοτεχνίας, δηλώνοντας χονδρικά “ένα πρόγραμμα ριζικής αποσταθεροποίησης” παραδομένων εννοιών και αξιών.²³³ Με μια μάλλον γενικόλογη και στερεότυπη εξήγηση, και χωρίς να συνδέουν την επιλογή τους με το γενικότερο ομώνυμο θεωρητικό πλαίσιο, οι Τόμσον και Μπόρντγουελ επικαλούνται τον όρο ως χαρακτηριστικό κάποιων αυτο-αναφορικών πειραματικών ταινιών που αποσκοπούσαν να επιτεθούν ευθέως στον κυρίαρχο κινηματογράφο και τις συμβάσεις του, αποκαλύπτοντας τον τεχνητό, ψευδαισθητικό τους χαρακτήρα.²³⁴ Ως χαρακτηριστικά δείγματα της κατηγορίας φέρονται τα *Fussball wie noch nie* (1970) του Hellmuth Costard, *The doctor's dream* (1978) του Ken Jacobs και *Correction please; or, how we got into pictures* (1979) του Noël Burch.

1.2.2.19: Ανεξάρτητος κινηματογράφος (independent cinema)

Όρος που έχει καθιερωθεί ως γενικός χαρακτηρισμός της κινηματογραφικής παραγωγής που χρηματοδοτείται και υλοποιείται έξω από το σύστημα των στούντιο του Χόλιγουντ. Συγκεκριμένα, όπως εξηγεί ο Γιάννης Τζιουμάκης, παρά τις πολυάριθμες δυσκολίες που συναντά κανείς προσπαθώντας να ορίσει τον αμερικανικό ανεξάρτητο κινηματογράφο και τη σχετικότητα που χαρακτηρίζει τις διάφορες χρήσεις του σε διαφορετικά ιστορικά και αισθητικά πλαίσια, ο ανεξάρτητος αμερικανικός κινηματογράφος διακρίνεται μεταξύ άλλων από την ενασχόλησή του με σημαντικά κοινωνικά ζητήματα, τα οποία αναδεικνύει μέσα από αντισυμβατικές υφολογικές επιλογές.²³⁵ Επιπλέον, “η ανεξαρτησία στον αμερικανικό κινηματογράφο ταυτίστηκε με ταινίες ευφυείς, γεμάτες νόημα, συχνά προκλητικές αλλά πάντα πνευματώδεις, ενώ η παραγωγή των μεγάλων στούντιο συνδεόταν με συντηρητικές, συμβατικές, τυποποιημένες και πνευματικά κενές απόπειρες να διασκεδάσουν ένα αυξανόμενο νεανικό κοινό”.²³⁶

²³³ Selden (επιμ.), *ό. π.*, 239-241.

²³⁴ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 684-685.

²³⁵ Tzioumakis Yannis, *American Independent Cinema: an Introduction*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2006, 12.

²³⁶ *Ο. π.*, 13.

Ωστόσο, μία από τις σπάνιες χρήσεις του συναντάμε στους Τόμσον και Μπόρντγουελ, όπου συνδυάζεται με τον όρο αβάν-γκαρντ διαμορφώνοντας έναν ενιαίο όρο, εναλλακτικό του 'πειραματικός' στη φράση "καθώς οι εξειδικευμένες καλλιτεχνικές ταινίες διαχωρίζονταν από τον δημοφιλή κινηματογράφο διασκέδασης κατά τη δεκαετία του 1920, ένα ακόμη πιο ριζοσπαστικό είδος κινηματογράφου εμφανίστηκε. Αυτό ήταν ο πειραματικός ή ανεξάρτητος αβάν-γκαρντ κινηματογράφος".²³⁷ Μεταφέροντας τον όρο τρεις δεκαετίες αργότερα, οι ίδιοι ιστορικοί συσχετίζουν τη λέξη και μ' έναν άλλο δημοφιλή όρο της πρωτοπορίας, το άντεργκράουντ, λέγοντας ότι αρχικά ήταν ταυτισμένος με τις έννοιες 'ανεξάρτητος' και 'αντι-Χόλιγουντ'.²³⁸

Το χρονικό ταξίδι του όρου συνεχίζει ο Ρίκι, αναφερόμενος στην εξέλιξη του πρωτοποριακού κινηματογράφου στη Βρετανία κατά τη δεκαετία του 1970, ξεκαθαρίζει πως παρότι στη διάρκεια της δεκαετίας οι όροι αβάν-γκαρντ και ανεξάρτητος χρησιμοποιούνταν εναλλακτικά μεταξύ τους ως συμπληρωματικοί, αν όχι ταυτόσημοι, για να χαρακτηρίσουν μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής. Όμως μέχρι τα τέλη της δεκαετίας διαφοροποιήθηκαν διακριτά. Αβάν-γκαρντ χαρακτηριζόταν η παραγωγή πρωτοποριακών ταινιών και βίντεο, ενώ ανεξάρτητο αποκαλείτο το γενικότερο κίνημα που περιλάμβανε ποικίλες εναλλακτικές καλλιτεχνικές πρακτικές, μεταξύ των οποίων και η κινηματογραφική αβάν-γκαρντ.²³⁹ Ωστόσο, παρακάτω αναφέρει ότι το 'ανεξάρτητος' χρησιμοποιήθηκε μαζί με το 'αβάν-γκαρντ' στη Βρετανία από το 1970 και μετά, για ν' αντικαταστήσουν τον όρο άντεργκράουντ, σηματοδοτώντας έτσι τη λήξη της συγκεκριμένης τάσης στη χώρα.²⁴⁰ Ο Σίτνεϊ πάντως, χωρίς να εκπλήσσει, βρίσκει κι αυτόν τον όρο αρνητικό, εφόσον εννοεί έναν τύπο κινηματογράφου που πάντα θα εξαρτάται από ένα κυρίαρχο κινηματογραφικό παράδειγμα, απ' το οποίο κατά τ' άλλα θα δηλώνει την ανεξαρτησία του.²⁴¹

1.2.3: Ξεπερνώντας το φαινομενικό αδιέξοδο

1.2.3.1: Εισαγωγή

Όπως έχω ήδη σημειώσει, οι παραπάνω όροι είναι κάθε άλλο παρά αυστηροί και συγκεκριμένοι, χαρακτηρίζοντας ταινίες που οι ιστορικοί τοποθετούν σε ξεχωριστές ή πολλές διαφορετικές κατηγορίες ταυτόχρονα, συχνά χωρίς να υπάρχει απόλυτη ομοφωνία για το ποιός είναι ο καταλληλότερος χαρακτηρισμός γι' αυτές. Όπως επισημαίνει η

²³⁷ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 191.

²³⁸ *Ό. π.*, 590.

²³⁹ Reekie, *ό. π.*, 2.

²⁴⁰ *Ό. π.*, 155.

²⁴¹ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

Θεοδωράκη, “στον κινηματογράφο, η διάκριση ανάμεσα στις διάφορες τάσεις δεν είναι πάντοτε απόλυτη και θα ήταν λάθος να βάζαμε καθορισμένα όρια ανάμεσά τους”.²⁴² Για παράδειγμα, ο Μωραΐτης μιλάει για τον “ντανταϊσμό του Γουώρχολ”.²⁴³ Οι Τόμσον και Μπόρντγουελ κατατάσσουν το *Anemic cinema* και το *Ballet mecanique* στις ντανταϊστικές ταινίες, ενώ χαρακτηρίζουν το *Cinq minutes du cinéma pur* δείγμα του *cinéma pur*.²⁴⁴ Ο Ρις από την πλευρά του αφήνει το πρώτο να εκληφθεί ως σουρεαλιστικό, χαρακτηρίζει το δεύτερο κυβιστικό, και κατηγοριοποιεί το τρίτο ως κινηματογραφικό ποίημα.²⁴⁵ Ο Γκόμερι πάλι, κατατάσσει τη δουλειά των Έγκελινγκ, Ρίχτερ και Ρούτμαν στον κυβιστικό κινηματογράφο αντί στον αφηρημένο, όπως κάνουν οι περισσότεροι συνάδελφοί του.²⁴⁶

Μέσα σ’ ένα τόσο σχετικό εννοιολογικό πλαίσιο τι νόημα έχει εξαρχής να επιλέξει κανείς μόνο έναν όρο και να επιμείνει σ’ αυτόν, τη στιγμή μάλιστα που υπάρχουν μελετητές της πρωτοπορίας οι οποίοι δε νιώθουν να περιορίζονται καθόλου από τους υπάρχοντες όρους, όπως ο Scott MacDonald;²⁴⁷ Κατά τον Σίτνεϊ, όπως είδαμε, πρόκειται για ένα τελειώς άσκοπο εγχείρημα. Επίσης, με ποιά κριτήρια θα μπορούσε να γίνει η επιλογή, ώστε να δικαιολογεί την ύπαρξη και να εξυπηρετεί τη λειτουργία της; Η απάντηση στο πρώτο ερώτημα, είναι ότι καταρχήν αναγνωρίζω πως τα εννοιολογικά προβλήματα που αφορούν τον πρωτοποριακό κινηματογράφο είναι πολύ πιο σύνθετα απ’ ό,τι επιτρέπει ο χώρος και το εξειδικευμένο θέμα της εργασίας να συζητηθούν, πόσο μάλλον να επιλυθούν- κάτι που ούτως ή άλλως είναι εξαιρετικά δύσκολο, αν όχι αδύνατο εξαρχής. Όπως τονίζει η αυστριακή θεωρητικός Barbara Pichler, “ο ορισμός του αβάν-γκαρντ ή πειραματικού κινηματογράφου παραμένει ένα ερώτημα, όμως λιγότερο ως αναζήτηση μιας ευθείας κατηγοριοποίησης, οριοθέτησης ή κανονικοποίησης. Αντιθέτως, αφορά περισσότερο τις ανάγκες και τις απαιτήσεις καλλιτεχνών στο πεδίο της εναλλακτικής κινηματογραφικής παραγωγής, και τις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν στον σταθερά αναπτυσσόμενο και ραγδαία εμπορευματοποιούμενο κόσμο της οπτικοακουστικής παραγωγής”.²⁴⁸

Όμως παρότι δε διαφωνώ με τη θέση της Πίκλερ, πρέπει να βρω έναν τρόπο ν’ ανταποκριθώ στις ταξινομικές ανάγκες της εργασίας μου, αποσκοπώντας απλώς να προτείνω μια σαφή κι όσο το δυνατόν συνεπέστερη ομαδοποίηση ταινιών της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής με κριτήριο τα υφολογικά χαρακτηριστικά του διεθνούς

²⁴² Θεοδωράκη, *ό. π.*, 10.

²⁴³ Μάκης Μωραΐτης, *Για ένα διαλεκτικό [...]*, 105.

²⁴⁴ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 195, 197.

²⁴⁵ Rees, *ό. π.*, 34, 44, 45.

²⁴⁶ Douglas Gomery, *Movie History: a Survey*, Wadsworth, Καλιφόρνια, 1991, 109.

²⁴⁷ Scott MacDonald, *Avant- Garde Film: Motion Studies*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1993.

²⁴⁸ Barbara Pichler, «Avant-Garde Now», *Film Unframed [...]*, *ό. π.*, 308.

παραδείγματος της λεγόμενης πρωτοπορίας. Παρακολουθώντας τη διεθνή πρωτοποριακή σκηνή, οι εγχώριοι κινηματογραφιστές, επιχείρησαν να εκφράσουν παρόμοιους προβληματισμούς, μέσα σ' ένα γενικότερο κλίμα αποστασιοποίησης από τον κυρίαρχο, εμπορικό κινηματογράφο της εικοσαετίας 1950-'70.

Έτσι, εφόσον βρίσκω τους υπάρχοντες όρους 'πρωτοποριακός' και 'πειραματικός' υπερβολικά γενικούς και σχετικούς, δε μπορώ παρά να επιμένω ν' αναζητώ έναν όρο που θα με βοηθήσει να πραγματοποιήσω αυτήν την κατηγοριοποίηση, όσο άχαρη, συμπτωματική και συμβατική μπορεί να μοιάζει σε σύγκριση με τον αντικομφορμιστικό χαρακτήρα του αντικειμένου της. Ο Τσερκάσκι επισημαίνει ακριβώς την αναπόφευκτη υποκειμενικότητα παρόμοιων επιλογών, λέγοντας ότι "παρά τις συνεχείς συζητήσεις για τον καταλληλότερο προσδιορισμό, η απόφαση για το ποιός όρος είναι πιο εύστοχος, θα παραμείνει ζήτημα προσωπικής προτίμησης".²⁴⁹ Εξάλλου, η πολυσημία πάντοτε χαρακτήριζε έννοιες φαινομενικά πολύ ευκολότερο να οριστούν απ' ό,τι η πρωτοπορία, όπως ο ρεαλισμός, η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας την οποία υπόσχεται, είναι όχι μόνο τεχνητή και συμβατική, αλλά ιδεολογικά φορτισμένη και βασισμένη σε διαφορετικά κριτήρια σε κάθε εποχή.²⁵⁰

Επιπλέον, η χρήση ενός σταθερού ορισμού, θα μας βοηθήσει να διαπλεύσουμε ανάμεσα στους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ο κάθε καλλιτέχνης προσδιορίζει το έργο του. Παρότι θα παραθέσω και θα λάβω υπόψιν με σεβασμό τυχόν αυτο-προσδιορισμούς, αναγκαστικά θα πρέπει να τους προσπεράσω ώστε να μετριάσω όσο το δυνατό περισσότερο την υποκειμενικότητα της μελέτης και ν' αντεπεξέλθω όσο πιο παραγωγικά και λειτουργικά γίνεται στον απώτερο στόχο της, που είναι η απόπειρα δημιουργίας ενός ευρύτερου αισθητικού συνόλου και η διερεύνηση των εκφάνσεών του μέσα στον χρόνο.

Έχοντας αναγνωρίσει λοιπόν τη σχετικότητα της ορολογίας κι έχοντας επίγνωση της παγίδας του σχετικισμού, πιστεύω ότι η επαρκώς τεκμηριωμένη επιλογή μου κι η σταθερή χρήση ενός όρου, θα βοηθήσει στη συνεννόηση και την αντίληψη του θέματος που πραγματεύεται η παρούσα εργασία. Η κατηγορία των ταινιών υπό μελέτη θα προσδιοριστεί σεφέστερα κι ακριβέστερα, ενώ παράλληλα θα αποφεύχθει η σύγχυση που ενδεχομένως να δημιουργεί η εναλλαγή διαφορετικών όρων.

²⁴⁹ Tscherkassky, «The Framework [...]», *ό. π.*, 314.

²⁵⁰ Μωραϊτίης, *ό. π.*, 17-22, 69-92. Smith, *ό. π.*, 397.

1.2.3.2: Ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος

Ο όρος που επιλέγω να υιοθετήσω από 'δω και στο εξής για να περιγράψω το ελληνικό πρωτοποριακό κινηματογραφικό παράδειγμα, είναι ο 'μη-αφηγηματικός', τον οποίο στο εξής θα χρησιμοποιώ εκτός εισαγωγικών.

Από τη μία αναγνωρίζω κι αποδέχομαι την αρνητικότητα ως το μεγάλο μειονέκτημά του, που είδαμε ότι ο Σίτνιϊ ανέδειξε παραπάνω. Παράλληλα όμως, πιστεύω ότι τα πλεονεκτήματά του είναι περισσότερα, ενώ επιπλέον εξυπηρετεί ιδανικά τον ταξινομικό χαρακτήρα της έρευνάς μου. Πρόκειται δηλαδή για έναν όρο λιγότερο αισθητικό και περισσότερο τεχνικό, εργαλειακό, αλλά πιο συγκεκριμένο και περιεκτικό απ' όλους τους όρους που χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν το είδος υπό μελέτη. Η μη-αφηγηματικότητα αποτελεί ίσως το πιο κοινό κι ευδιάκριτο γνώρισμα της κινηματογραφικής πρωτοπορίας, το οποίο επίσης παραπέμπει σ' ένα συγκεκριμένο τεχνικό χαρακτηριστικό, ίσως περισσότερο αναγνωρίσιμο από οποιοδήποτε άλλο, με την προϋπόθεση ότι υπάρχει εξαρχής ένας δεδομένος ορισμός της αφήγησης. Παρακάτω θα εκθέσω αναλυτικότερα όλες τις παραπάνω παραμέτρους, ξεκινώντας από τον ορισμό της αφήγησης, τον οποίο θα χρησιμοποιήσω ως μέτρο για την ύπαρξη και τη διαβάθμιση της μη-αφηγηματικότητας στις πρωτοποριακές ταινίες.

Πριν φτάσω εκεί, θα ήθελα να σταθώ παρενθετικά σε μια παρόμοια διάκριση που πραγματοποιεί ο Κρακάουερ, ο οποίος χωρίζει τις κινηματογραφικές ταινίες σε δύο γενικές κατηγορίες, που ονομάζει "story film" και "non-story film",²⁵¹ και τις οποίες ο Δημοσθένης Κούρτοβικ μεταφράζει ως "μυθοπλαστική ταινία" και "μη-μυθοπλαστική".²⁵² Στις πρώτες περιλαμβάνει τις ταινίες που αφηγούνται μια φανταστική ιστορία και στις δεύτερες τις πειραματικές ταινίες και τα ντοκιμαντέρ. Όμως, στην αναντιστοιχία ανάμεσα στους πρωτότυπους όρους και στην ελληνική τους μετάφραση, κρύβεται η προβληματικότητα της διάκρισης που επιχειρεί ο Κρακάουερ.

Καταρχάς, η λέξη story από μόνη της σημαίνει την αφήγηση χωρίς να προσδιορίζει αν πρόκειται για φανταστική ή πραγματική ιστορία. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση ότι ο Κρακάουερ διαχωρίζει ανάμεσα στον αφηγηματικό και μη-αφηγηματικό κινηματογράφο. Όμως, από τους δύο τύπους ταινιών που ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει στην κατηγορία των non-story films, οι πειραματικές είναι μη-αφηγηματικές και τα ντοκιμαντέρ είναι δυνητικά αφηγηματικά, οπότε ο Κρακάουερ θα πρέπει να εννοούσε κάτι διαφορετικό. Αυτό που πραγματικά εννοούσε γίνεται αντιληπτό από το ότι η αντίθετη γενική κατηγορία

²⁵¹ Tredell Nicolas, *Cinemas of the Mind: a Critical History of Film Theory*, Icon Books, Ηνωμένο Βασίλειο, Totem Books, Η.Π.Α., Allen & Unwin Pty. Ltd, Αυστραλία 2002, 94-95.

²⁵² Kracauer, *ό. π.*, 257.

περιλαμβάνει αποκλειστικά τις ταινίες μυθοπλασίας, συνεπώς η αντίθεση στην ορολογία θα έπρεπε να μετατοπιστεί από τη γενικότερη έννοια της αφήγησης, στην πιο συγκεκριμένη της μυθοπλασίας και μη. Γι' αυτό ο Κούρτοβικ εύστοχα επιλέγει τον διαφορετικό αλλά ακριβέστερο όρο 'μυθοπλαστικός', αντί του 'αφηγηματικός' που θα ήταν κυριολεκτικότερη μετάφραση του πρωτότυπου αγγλικού όρου, περιορίζοντας έτσι τη γενικόλογη και συγκεχυμένη κατηγοριοποίηση του Κρακάουερ.

Περνώντας στη δική μου πρόταση, ο ορισμός της αφήγησης που προτείνω ανήκει στους Μπόρντγουελ και Τόμσον. Συγκεκριμένα, την ορίζουν ως "μια αλυσίδα γεγονότων που συνδέονται με σχέση αιτίου-αποτελέσματος και συμβαίνουν στο χώρο και στο χρόνο".²⁵³ Το σημαντικό πλεονέκτημα αυτού του ορισμού είναι ότι αναλύει την αφήγηση στα επιμέρους πέντε συστατικά στοιχεία της: γεγονότα, αίτιο, αποτέλεσμα, χώρος και χρόνος. Η αναλυτικότητα του ορισμού μάς επιτρέπει να εφαρμόσουμε μια διάκριση ανάμεσα σε ταινίες που περιλαμβάνουν αυτά τα στοιχεία και τον τρόπο με τον οποίο τα συνδυάζουν, ώστε να διαφανεί κατά πόσο ή όχι ο απώτερος στόχος τους είναι ν' αφηγηθούν μια ιστορία και συνεπώς να περιληφθούν στο είδος της πρωτοπορίας ή όχι.

Το αφηγηματικό είναι μόνο ένα από τα πέντε μορφικά συστήματα που προτείνουν οι Μπόρντγουελ και Τόμσον. Εκτός απ' αυτό, συστήνουν τέσσερα ακόμη: το κατηγορικό, το ρητορικό, το αφηρημένο και το συνειρμικό. Θα μπορούσε ν' αναρωτηθεί κανείς γιατί δεν υιοθετώ κάποιον ή όλους αυτούς τους όρους κι οι λόγοι είναι πολλοί. Καταρχάς υπάρχει το αριθμητικό εμπόδιο. Ο γενικότερος στόχος εδώ δηλαδή, ήταν να υιοθετήσω έναν όρο που θα περιείχε όλους τους υπόλοιπους, ενώ εδώ έχουμε τέσσερις επιπλέον, η χρήση των οποίων θα περιέπλεκε ακόμη περισσότερο την κατάσταση αντί να την απλοποιεί. Επίσης, προσωπικά δε συμφωνώ απολύτως μ' αυτό τον διαχωρισμό. Πιστεύω ότι οι προτεινόμενοι χαρακτηρισμοί είναι αλληλοεπικαλυπτόμενοι κι ότι προσδιορίζουν εξίσου το θέμα όσο και τη μορφή/ δομή μιας ταινίας, και μάλιστα όχι μόνο μη- αφηγηματικής. Για παράδειγμα, ρητορική δομή μπορεί ν' ακολουθεί μια αφηγηματική ταινία, ενώ ίσως θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, ότι εξ ορισμού ένα ρητορικό σχήμα είναι περισσότερο αφηγηματικό, παρά το αντίθετο. Επιπλέον, το κατηγορικό θα μπορούσε να είναι ταυτόχρονα αφηρημένο και συνειρμικό, όπως π.χ. τα *Orus* του Ρούτμαν, όπου σχήματα και χρώματα εμφανίζονται ομαδοποιημένα, δίνοντας τη δυνατότητα στον θεατή να δημιουργήσει διαφορετικές αντιδράσεις και συνειρμούς.

Επίσης, έτσι όπως προτείνονται τα μορφικά συστήματα, δύο απ' αυτά, το κατηγορικό και το ρητορικό, είναι ακατάλληλα για το είδος που εξετάζεται σ' αυτή τη μελέτη, καθώς

²⁵³ David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μετ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2004, 117.

επιτελούν περισσότερο μια καταγραφική/ πληροφοριακή/ ενημερωτική λειτουργία. Όσο για τ' άλλα δύο που απομένουν, το αφηρημένο και το συνειρμικό, σαφώς συναντώνται μέσα στον μη- αφηγηματικό κινηματογράφο, αλλά δεν είναι τα μοναδικά. Έτσι, ο 'μη- αφηγηματικός' παραμένει ο περιεκτικότερος όρος, τον οποίο εξάλλου χρησιμοποιούν κι ο Μπόρντγουελ με την Τόμσον, για να περιγράψουν συνολικά τα υπόλοιπα τέσσερα μορφικά συστήματα που προτείνουν.²⁵⁴

Γιατί όμως θα έπρεπε να μας ενδιαφέρει εξ αρχής η αφηγηματικότητα ως κριτήριο 'πρωτοποριακότητας'; Όπως έδειξα στο προηγούμενο κεφάλαιο, η κινηματογραφική πρωτοπορία ξεπήδησε εν μέρει ως μια συνειδητή αντίθεση στον κυρίαρχο εμπορικό αφηγηματικό κινηματογράφο, παρότι ο Σίτνεϊ ισχυρίζεται ότι "η αβάν-γκαρντ δεν αντιτίθεται σε τίποτα".²⁵⁵ Ο Κρακάουερ μιλάει για "εξέγερση της Avant-garde εναντίον της μυθοπλαστικής ταινίας".²⁵⁶ Ο Μωραϊτίης εξηγεί ότι "η απόρριψη του θεσμού του εμπορικού κινηματογράφου ως κατασταλτικού μέσου έχει οδηγήσει στη γενική απόρριψη των αφηγηματικών μορφών μέσω των οποίων λειτουργεί".²⁵⁷ Παρακάτω, απαριθμώντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αβάν-γκαρντ, περιλαμβάνει την "ανυπαρξία αφήγησης (κατά συνέπεια αφηγηματικού χωροχρόνου, που τόσο έχει ανάγκη ο συμβατικός κινηματογράφος)".²⁵⁸ Όπως έχω ήδη αναφέρει, οι Τόμσον και Μπόρντγουελ ξεκαθαρίζουν εξ αρχής ότι "οι πειραματικές ταινίες [...] αποτελούσαν συχνά σκόπιμες απόπειρες να υπονομευθούν οι συμβάσεις του εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου",²⁵⁹ ενώ ο Νιούμαν γίνεται πιο συγκεκριμένος εξηγώντας ότι "η δυσπιστία προς την αφηγηματική συνοχή στον αβάν-γκαρντ κινηματογράφο προέκυψε ως αντίδραση στον τρόπο με τον οποίο ο κυρίαρχος κινηματογράφος κατασκεύαζε ένα ιδεολογικό υποκείμενο και τον/την εγκλώβιζε μέσα στην ταινία. Η απόρριψη της αφήγησης στον πειραματικό κινηματογράφο εμφανίστηκε περισσότερο επειδή αποσπούσε την προσοχή από το ίδιο το μέσο".²⁶⁰ Απαριθμώντας τα γνωρίσματα της αβάν-γκαρντ, ο Σμιθ αναγνωρίζει την ελευθερία των πρωτοποριακών δημιουργών να εξερευνούν τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου "χωρίς καμία υποχρέωση να πουν μια ιστορία".²⁶¹ Ο Ρίκι τονίζει ότι "η τροχιά της αβάν-γκαρντ αναπόφευκτα έτεινε προς το μοντερνιστικό άκρο ενός

²⁵⁴ Ο. π., 156.

²⁵⁵ Συνέντευξη Sitney, 3/7/2016.

²⁵⁶ Kracauer, ό. π.

²⁵⁷ Μωραϊτίης, *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό [...]*, ό. π., 22.

²⁵⁸ Ο. π., 45.

²⁵⁹ Thompson, Bordwell, *Film history [...]*, ό. π., 191.

²⁶⁰ Newman, ό. π., 105.

²⁶¹ Smith, ό. π., 403.

αφηρημένου μη-αφηγηματικού κινηματογράφου”.²⁶² Η Παναγιώτα Μήνη εξηγεί ότι οι δύο βασικές μέθοδοι που χρησιμοποίησε η μεσοπολεμική πρωτοπορία για να πετύχει τους στόχους της, ήταν “με την ίδια την άρνηση της αφήγησης και την αποκάλυψη των κινηματογραφικών τεχνικών. Στις ταινίες, κριτήριο για τη διαδοχή των εικόνων έπαψε να είναι η αιτιοκρατία ή ο αφηγηματικός ειρμός και έγιναν, αντ’ αυτών, οι μορφικές ιδιότητες των πλάνων- τα σχήματα και οι κινήσεις”.²⁶³ Ο Ιερόπουλος παραθέτει την άποψη του James Peterson, ο οποίος αντιλαμβάνεται το κινηματογραφικό ποίημα ως την εμβληματική έκφραση της διαφοροποίησης της αβάν-γκαρντ από τον εμπορικό αφηγηματικό κινηματογράφο.²⁶⁴ Τέλος, ο αυστριακός κριτικός Bert Rebhandl μιλάει για τη “γενική τάση του αβάν-γκαρντ κινηματογράφου ν’ απομακρυνθεί από τις φόρμες του εμπορικού κινηματογράφου, κι ειδικά την απροθυμία του ν’ ακολουθήσει τα βασικά αφηγηματικά του σχήματα”.²⁶⁵

Όμως, εκτός από συνειδητή μη-αφηγηματικότητα, η κινηματογραφική πρωτοπορία χαρακτηρίζεται επίσης από μη-αναπαραστατικότητα.²⁶⁶ Δηλαδή ακόμη κι όταν μια πειραματική ταινία δε χρησιμοποιεί αφηρημένα σχήματα και χρώματα, αλλά ενσωματώνει εικόνες προσώπων, αντικειμένων ή φαινομένων, δεν αποσκοπεί σε μια κυριολεκτική αναπαράστασή τους ως τέτοια. Είναι ευνόητο λοιπόν ότι ο όρος ‘μη-αναπαραστατικός κινηματογράφος’ ενδεχομένως να φαίνεται μια εξίσου ικανή κι αποδεκτή περιγραφή του είδους υπό συζήτηση, αλλά η αναπαράσταση, είτε κυριολεκτική είτε όχι, σε καμία από τις δύο περιπτώσεις δεν αποτελεί αυτοσκοπό αλλά το ενδιάμεσο στάδιο για τη χρήση μιας εικόνας σ’ ένα μεγαλύτερο δημιουργικό πλαίσιο, αφηγηματικό, συμβολικό, αφηρημένο κτλ.

Επιπλέον, βρίσκω το ‘μη-αναπαραστατικός’ περισσότερο αόριστο από το ‘μη-αφηγηματικός’, αφού το ερώτημα για το κατά πόσο μια αναπαράσταση είναι κυριολεκτική ή όχι, σε πολλές περιπτώσεις είναι δύσκολο ν’ απαντηθεί οριστικά. Όπως τονίζει κι ο Λε Γκράις, “ένα αφηρημένο έργο, δεν είναι απαραίτητα μη-αναφορικό” και “μερικές τάσεις προς την «αφαίρεση» στον κιν/φο δεν είναι απαραίτητα μη-αναπαραστατικές όσον αφορά τη φωτογραφία”.²⁶⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα το *H²O* του Στάινερ, που απεικονίζει διαδοχικά πλάνα τρεχούμενου νερού από διάφορες φυσικές και τεχνητές πηγές, χωρίς

²⁶² Reekie, *ό. π.*, 78.

²⁶³ Παναγιώτα Μήνη, «Νταντά, σουρρεαλισμός και αφηρημένη τέχνη στον κινηματογράφο», *Αριάδνη: επιστημονικό περιοδικό της Φιλοσοφικής Σχολής*, τ. 15, Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2009, 174.

²⁶⁴ Ιερόπουλος, *The Film Poem*, *ό. π.*, 18.

²⁶⁵ Bert Rebhandl, «The Garden of Earthly Delights. On the Films of Dietmar Brehm», *Film Unframed [...]*, *ό. π.*, 188.

²⁶⁶ Tyler, *ό. π.*, 164, 178.

²⁶⁷ Le Grice, *ό. π.*, 17, 43.

συνοδεία ήχου. Δεν αποτελεί ντοκιμαντέρ για το νερό, ούτε λέει μια ιστορία, κι ενδεχομένως κάποιος να εντοπίζει στη σύνδεση των πλάνων έναν ιδιαιζόντως λυρικό χαρακτήρα. Ωστόσο, τίποτα από τα παραπάνω δεν αναιρεί την ευκολία με την οποία αγγνωρίζεται ότι όλα τα πλάνα αναπαριστούν τρεχούμενο νερό, και μάλιστα στη συγκεκριμένη περίπτωση με τη μεγαλύτερη δυνατή συνειδητότητα εκ μέρους του δημιουργού. Μια παρόμοια κι ακόμη πιο γνωστή περίπτωση αποτελεί επίσης το *Regen* του Ίβενς, που απεικονίζει διαφορετικά στιγμιότυπα βροχής, τα οποία θα μπορούσαν να εκληφθούν με τον ίδιο διφορούμενο τρόπο, όπως εκείνα στο φιλμ του Στάινερ.

Ωστόσο, δεδομένης της φαινομενικά τόσο σθεναρής απόρριψης της αφήγησης από τον πρωτοποριακό κινηματογράφο, θα μπορούσε κανείς να προτείνει ως καταλληλότερο προσδιορισμό το ‘αντι-αφηγηματικός’. Προσωπικά όμως, επιλέγω να μην τον υιοθετήσω λόγω της απόλυτης κι υπερβολικά αντιθετικής χροιάς του. Αισθάνομαι δηλαδή ότι δηλώνει την πλήρη απουσία αφηγηματικότητας, αλλά και την κατά κάποιο τρόπο επιβεβλημένη προσπάθεια αποφυγής της, σαν κάθε έργο να επρόκειτο να ελεγχθεί ‘προς έγκριση’ για την έλλειψη αφηγηματικότητάς του.

Αυτό που εννοώ, είναι ότι δεν αντιλαμβάνομαι την αφηγηματικότητα ως ένα απόλυτο μέγεθος, που είτε υπάρχει είτε όχι μέσα σε μια ταινία, αλλά ως έναν ιδανικό ελάχιστο κοινό παρονομαστή που χαρακτηρίζει διαβαθμισμένα το σύνολο της πρωτοποριακής παραγωγής. Διαμόρφωσα αυτή την αντίληψη, από το γεγονός ότι στην εξελικτική πορεία της, η κινηματογραφική πρωτοπορία δεν εγκατέλειψε εντελώς την αφήγηση ή τουλάχιστον ορισμένα από τα επιμέρους στοιχεία της. Συμφωνώ δηλαδή με τον Σμιθ που συμπεραίνει σχετικά ότι “εξετάζοντας την ιστορία της αβάν-γκαρντ συνολικά, θα ήταν πιο ακριβές να ειπωθεί ότι η αφήγηση έχει εκτοπιστεί, παραμορφωθεί και αναμορφωθεί, παρά ότι έχει απλώς σβηστεί εντελώς”.²⁶⁸

Ενδεικτικά, συχνά εντοπίζει κανείς χαρακτηρισμούς όπως “πειραματική αφήγηση” που είδαμε ότι χρησιμοποιούν οι Τόμσον/ Μπόρντγουελ και Τάρβεϊ ή “αφηγηματικό κινηματογραφικό ποίημα” και “αφηγηματική αβάν-γκαρντ”, τους οποίους χρησιμοποιεί ο Ρις για να πλαισιώσει ιστορικά τη μεταπολεμική πρωτοποριακή παραγωγή, κι ειδικότερα το έργο της Ντέρεν.²⁶⁹ Άλλο παράδειγμα αποτελεί το “πειραματικό αφηγηματικό φιλμ”, όπως χαρακτηρίζει ο αυστριακός κριτικός Stefan Grisseman το *Das Floss* (1954) του αυστριακού

²⁶⁸ Smith, ό. π., 397.

²⁶⁹ Rees, «Avant-Garde Film [...]», ό. π., 539.

σκηνοθέτη Ferry Radax,²⁷⁰ μία από τις πολλές περιπτώσεις όπου η αφήγηση συγκλίνει με τον πειραματισμό.

Το μεγαλύτερης κλίμακας παράδειγμα πρωτοποριακού κινηματογράφου που διατηρεί στενή σχέση με την αφήγηση, αποτελεί ο σουρεαλισμός. Συγκεκριμένα, ο Λε Γκράις αναφέρεται στη “σουρρεαλιστική» τάση” λέγοντας ότι “η δουλειά που έγινε σ’ αυτή την περίοδο και που έχει ταυτιστεί με την πραγματική πρωτοπορία, αποτελεί μόνο πειράματα που έγιναν στο πλαίσιο του αφηγηματικού κινηματογράφου”. Τέτοιες ταινίες είναι οι *Un Chien Andalou*, *L’ Age d’ Or*, *La Coquille et le Clergyman*, *L’ Etoile de Mer* και *Le Sang d’un Poète*.²⁷¹ Αργότερα, μιλώντας για το έργο του Σταν Μπράκατς, θα το συνδέσει με μια “αφηγηματική, Σουρρεαλιστική” παράδοση, ταυτίζοντας τους δύο όρους μεταξύ τους.²⁷² Ο Άιτκεν επίσης αναφέρεται στην απόπειρα του *Un Chien Andalou*, “να ενσωματώσει τη λογική του ονείρου στην αφηγηματική δομή του”.²⁷³

Ο Λε Γκράις έχει όντως δίκιο σ’ έναν βαθμό, αφού τόσο οι παραπάνω τίτλοι όσο κι άλλοι, όπως το *Meshes of the Afternoon* της Ντέρεν, διατηρούν πολλά από τα συστατικά της αφήγησης, όπως τα πρόσωπα, τα γεγονότα, ο χώρος και ο χρόνος, τα οποία όμως κρατούν είτε συνδεδεμένα με αόριστη αιτιότητα ή τελείως ασύνδετα, καταργώντας εντελώς τις αιτιακές ή χωροχρονικές σχέσεις μεταξύ τους, η εξάλειψη των οποίων στάθηκαν από τα κρισιμότερα αιτήματα του αμερικανικού άντεργκραουντ, όπως σημειώνει ξανά ο Λε Γκράις,²⁷⁴ αλλά κι ολόκληρης της πρωτοποριακής παραγωγής, θα μπορούσε εύκολα να συμπληρώσει κανείς.

Ο Λε Γκράις τοποθετεί αυτά τα εγχειρήματα ως “πειράματα” ή εξαιρέσεις, πάντα όμως μέσα στο πλαίσιο του αφηγηματικού κινηματογράφου, κι ο Ο’Πρέι κρίνει επίσης ότι το *Un Chien Andalou* “δεν είναι ένα αντι-αφηγηματικό φιλμ, αλλά ένα φιλμ που παίζει με την αφήγηση”.²⁷⁵ Κάτι παρόμοιο υποστηρίζει κι ο Τάρβεϊ, λέγοντας ότι “οι ταινίες που διαμορφώνονται σαν όνειρα ή μηχανισμοί ονείρων είναι συνήθως αφηγηματικές”.²⁷⁶ Σε μια μάλλον αμφίσημη εκτίμηση, ο Σίτνεϊ κρίνει ότι το επίτευγμα των σουρεαλιστών, όπως ο Μπουνιουέλ κι ο Νταλί, ήταν ακριβώς ν’ απελευθερωθούν από τα στεγανά και τις επιταγές της αφηγηματικής συνοχής,²⁷⁷ ενώ αναφέρεται επίσης στις “αφηρημένες αφηγηματικές

²⁷⁰ Stefan Grisseemann, «Countdown to Zero. Before the Avant-Garde: Austrian Visionary Film 1951-1955», *Film Unframed [...]*, ό. π., 52.

²⁷¹ Le Grice, ό. π., 44.

²⁷² Ό. π., 121.

²⁷³ Aitken, ό. π., 81.

²⁷⁴ Le Grice, ό. π., 127.

²⁷⁵ O’Pray, ό. π., 25.

²⁷⁶ Turvey, ό. π., 84.

²⁷⁷ Sitney, ό. π., 4.

φόρμες” ταινιών όπως το *Un Chien Andalou* και το *Meshes of the Afternoon*, τις οποίες αντιπαραθέτει στην “απλή εξιστόρηση”.²⁷⁸ Επιπλέον, για το *L’Étoile de Mer* σημειώνει ότι “η αφήγηση φαίνεται να υπάρχει” μέσα στην ταινία “μόνο για να διαρρηχθεί ή να ακυρωθεί”.²⁷⁹

1.2.3.3: Αφηγηματική διαβάθμιση

Αυτή η διαφορά αντίληψης είναι ενδεικτική αυτής που θα ήθελα ν’ αποκαλέσω αφηγηματική διαβάθμιση, αποσκοπώντας, αν όχι διακινδυνεύοντας, να σχηματοποιήσω τον βαθμό αφηγηματικότητας μιας ταινίας, αναλόγως με τον αριθμό των συστατικών στοιχείων της αφήγησης που περιλαμβάνει και τον τρόπο με τον οποίο τα μεταχειρίζεται. Γενικότερα η υφολογική διαβάθμιση αποτελεί μια ιδέα, η οποία παρ’ όλους τους κινδύνους απλουστευτικής ‘ποσοτικοποίησης’ που περιέχει, δεν είναι εντελώς άστοχη, ούτε ξένη στο πεδίο της θεωρίας της τέχνης.

Συζητώντας τις πολυάριθμες καινοτομίες που έφεραν οι ταινίες της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας, ο Λε Γκράις μιλάει για διαφορετικούς τύπους διαβαθμισμένης αφαίρεσης ανάμεσα στα φιλμ της περιόδου. Κατ’ αυτόν, η “ουσιαστική κινηματογραφική αφαίρεση” χρησιμοποιεί υλικά στοιχεία (σε αντίθεση με τα ζωγραφισμένα των κινουμένων σχεδίων), τα οποία όμως διαχωρίζει από τα αληθινά “αντικείμενα αναφοράς τους”, μέσω της φωτογραφίας, του μοντάζ ή της ρεϊογραφίας, δηλαδή του αποτυπώματός τους όταν εκτεθούν απευθείας πάνω στο φιλμ.²⁸⁰ Συγκεκριμένα, για το *Le Retour à la Raison* λέει ότι “είναι το πρώτο φιλμ που η αφηρημένη ποιότητά του δεν έχει καμιά σχέση με την animation αφηρημένων σχημάτων της ζωγραφικής”.²⁸¹ Παραθέτει το *Ballet Mécanique* ως ένα δεύτερο παράδειγμα αυτής της αναπαραστατικής αφαίρεσης, στην οποία αντιπαραβάλλει ένα είδος αμεσότερης αφαίρεσης, παράδειγμα της οποίας αποτελεί το *Anemic cinema*, το οποίο αποκαλεί “πολύ πρωτοποριακό και πιο άμεσα αφηρημένο, με την έννοια ότι δεν περιλαμβάνει ζωντανές λήψεις”.²⁸²

Παρέχοντας έναν βοηθητικό διαχωρισμό, ο Ο’Πρέι παραθέτει τις έννοιες της ισχυρής και της αδύναμης αφαίρεσης, που πρότεινε ο βρετανός ιστορικός τέχνης Charles Harrison στις αρχές της δεκαετίας του 1980.²⁸³ Ως αδύναμη αφαίρεση εννοείται μια αφηρημένη απεικόνιση που ωστόσο διατηρεί σχετική ομοιότητα με τη φυσική πραγματικότητα, με πιθανά παραδείγματα τα *Les Demoiselles d’Avignon* (1907) και *Guernica* (1937) του Pablo

²⁷⁸ Ο. π., 22.

²⁷⁹ Ο. π., 15.

²⁸⁰ Le Grice, ό. π., 46.

²⁸¹ Ο. π.

²⁸² Ο. π., 56.

²⁸³ O’Pray, ό. π., 12.

Picasso. Ισχυρή αφαίρεση υπάρχει όταν η απεικόνιση του πίνακα είναι αδύνατο να παρομοιαστεί με οτιδήποτε, για παράδειγμα οι πίνακες του Piet Mondrian.

Η ιδέα της διαβάθμισης συχνά χρησιμοποιείται στο θεωρητικό πλαίσιο της κινηματογραφικής πρωτοπορίας. Μιλώντας για το *Entr'acte*, ο Τάρβεϊ διαπιστώνει ότι το δεύτερο μισό της ταινίας, σε αντίθεση με το πρώτο, διακρίνεται από έναν “βαθμό συνοχής”, λόγω της καταδίωξης με τη νεκροφόρα που μοιάζει να παρέχει σκοπό και διακύβευμα στην πλοκή.²⁸⁴ Αμέσως μετά συνεχίζει σχολιάζοντας την αφηγηματικότητα ταινιών που χρησιμοποιούν ονειρικούς μηχανισμούς, λέγοντας ότι πρόκειται ουσιαστικά για αφηγηματικές ταινίες, έστω κι αν η αφηγηματικότητά τους αυτο-υπονομεύεται. Σημειώνει συγκεκριμένες παραμέτρους που καθιστούν τις ονειρικής δομής ταινίες αφηγηματικές, όπως τα πρόσωπα κι οι συγκεκριμένοι στόχοι που προσπαθούν να πετύχουν, το νόημα της δράσης τους κι η αιτιότητα που τη διατρέχει. Όμως παραδέχεται ταυτόχρονα ότι η ταυτότητα των προσώπων είναι αμφιλεγόμενη, οι στόχοι τους μπορεί ν’ αλλάξουν απότομα, το νόημά τους παραμένει αμφίσημο αν όχι εντελώς αόριστο εξαιτίας των συμβολισμών που επιβάλλονται από τον ονειρικό τύπο των αφηγήσεων, κι η αιτιότητά τους διαρρηγνύεται από περιστασιακά χάσματα.²⁸⁵

Παρομοίως, συζητώντας το έργο του αυστριακού σκηνοθέτη Dietmar Brehm, ο Ρέμπχαντλ εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο στις ταινίες του εντοπίζονται διάσπαρτα αφηγηματικά στοιχεία, τα οποία συνυπάρχουν μέσα στα φιλμ, χωρίς όμως ποτέ να συνέχονται μεταξύ τους, εξαιτίας της φετιχιστικής δύναμης των επιμέρους εικόνων, μια ποιότητα που ενδιαφέρει τον δημιουργό περισσότερο απ’ το να τις εντάξει σ’ ένα ευρύτερο αφηγηματικό σχήμα.²⁸⁶

Πιστεύω λοιπόν, ότι η έννοια της αφηγηματικής διαβάθμισης μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως επαρκές κριτήριο για την ταξινόμηση των ταινιών που μας ενδιαφέρουν κάτω από μία ενιαία κατηγορία, με ονομασία ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος. Στο εξής, υιοθετώ τον συγκεκριμένο όρο, έχοντας πλήρη συναίσθηση του συμβατικού, τεχνικού, εργαλειακού χαρακτήρα του, με τον οποίο βεβαίως αναγνωρίζω ότι είναι πολύ πιθανόν να διαφωνήσει κανείς. Όμως, η ευκολία στην περιγραφή του βάσει συγκεκριμένων γνωρισμάτων της αφήγησης, της ύπαρξης και της λειτουργίας τους μέσα σ’ ένα φιλμ, καθώς επίσης η μεγαλύτερη δυνατή περιεκτικότητά του σε δείγμα ταινιών από τη λεγόμενη πρωτοπορία, του προσδίδουν δύο σοβαρά πλεονεκτήματα συγκριτικά με τα υπόλοιπα

²⁸⁴ Turvey, *ό. π.*, 84.

²⁸⁵ *Ο. π.*

²⁸⁶ Rebhandl, *ό. π.*, 188.

επίθετα, τα οποία, παρότι πιο διαδεδομένα, παραμένουν επίσης περισσότερο αμφίσημα, συγκεχυμένα ή εντελώς αόριστα.

1.3: Ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος στην ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία

1.3.1: Εισαγωγή

Έχοντας τοποθετήσει το είδος υπό μελέτη σ' ένα ευρύτερο ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο, μπορούμε τώρα να επικεντρωθούμε στο ελληνικό του παράδειγμα. Εφόσον αντικείμενό της διατριβής είναι η ιστορική ανίχνευση του παραδείγματος, ένα χρήσιμο σημείο εκκίνησης αποτελεί η ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία. Μετρώντας αρκετές δεκαετίες παρουσίας στην εγχώρια παραγωγή, ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος δεν αποτελεί άγνωστο φαινόμενο, αλλά εντοπίζεται καταγεγραμμένος στις ιστορικές αφηγήσεις που είναι αφιερωμένες σ' αυτή. Απ' αυτές μπορεί κανείς να εξαγάγει μερικά πρώτα ενδεικτικά συμπεράσματα σχετικά με τα χρονικά όρια, τους εκπροσώπους, τις διαφορετικές τεχνολογίες που περιλαμβάνει, αλλά και τη μεθοδολογική αντιμετώπισή του από τους ιστοριογράφους.

Μερικές από τις στοιχειώδεις και χρήσιμες πληροφορίες που μπορεί ν' αντλήσει κανείς από τα ιστορικά κείμενα είναι ονόματα σκηνοθετών, τίτλοι ταινιών και διαφόρων μορφών κατηγοριοποιήσεις, όπως αυτές που γίνονται μέσα από αναγωγές στο διεθνές παράδειγμα της πρωτοπορίας. Επίσης, ερευνάται η τυχόν ομοιομορφία ή μη του θεωρητικού προσδιορισμού του είδους μέσα από τη χρήση ενός ή περισσότερων όρων από τους ιστοριογράφους. Ζητήματα σχετικά με την πρόσληψη και την ιστορική σημασία που του έχουν αποδοθεί, όπως η αξιολόγηση του ρόλου του από τους συγγραφείς μέσα στην εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή, καθορίζονται από τη συχνότητα και την έκταση της εμφάνισής του μέσα στα κείμενα. Όλα τα παραπάνω αποτελούν στοιχεία που θα μας βοηθήσουν σ' ένα πρώτο στάδιο, καθώς διαγράφουμε σαφέστερα και ακριβέστερα την ιστορική του διαδρομή στην Ελλάδα.

Πριν προχωρήσουμε, θα ήθελα να διευκρινίσω ότι σ' αυτό το κεφάλαιο και προκειμένου ν' αναφερθώ στους συγγραφείς των ιστοριών του ελληνικού κινηματογράφου, επέλεξα να χρησιμοποιήσω τον όρο ιστοριογράφος αντί του ιστορικός, επειδή στη διάρκεια της έρευνας διαπιστώθηκε ότι τα υπό εξέταση κείμενα δεν πληρούν τα μεθοδολογικά κριτήρια μιας συστηματικής και επαρκώς τεκμηριωμένης μελέτης, ειδικά όταν αυτή καλείται να καλύψει μια τόσο μεγάλη χρονική έκταση και να περιλάβει εκατοντάδες προσώπων, γεγονότων και τίτλων ταινιών. Οι υπάρχουσες ιστορίες αποτελούν απόπειρες ιστοριογραφίας με έντονη την υποκειμενική κρίση, συχνά ατεκμηρίωτες πληροφορίες, έμφαση στο βίωμα του συγγραφέα και τις προφορικές μαρτυρίες. Όμως ακριβώς χάρη στον μερικός βιωματικό χαρακτήρα τους και στον πλούτο των πληροφοριών τους, παραμένουν

πολύτιμες καταγραφές που μπορούν να συνεισφέρουν σε μια πιο εμπειριστατωμένη έρευνα, έστω σ' ένα αρχικό, διερευνητικό στάδιο.

1.3.2: Τα κείμενα

Παρά τη μικρή κλίμακα της υποδομής και την ελάχιστη ουσιαστική ενίσχυση από κρατικούς θεσμούς, ο ελληνικός κινηματογράφος κατάφερε ν' αναδείξει πολλές διαφορετικές τάσεις κατά τη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα, ακόμη και μέσα σε συνθήκες που δεν ευνοούσαν την καλλιτεχνική ελευθερία, όπως η επταετία της δικτατορίας 1967-'74. Από την πλευρά τους, οι υπάρχουσες ιστορικές αφηγήσεις για το ελληνικό σινεμά μοιάζουν ν' αναπαράγουν η μία την άλλη, εφησυχασμένες σ' ένα στερεότυπο χονδρικό χρονολογικό σχήμα, με την προπολεμική εποχή βολικά παραμερισμένη ως 'προϊστορία' και με τη μεταπολεμική περίοδο χωρισμένη ανάμεσα σε Παλιό και Νέο ελληνικό κινηματογράφο.²⁸⁷ Με ελάχιστα ανανεωτική οπτική και ακόμη λιγότερη μεθοδολογική συγκρότηση, δυσκολεύουν την προσπάθεια του αναγνώστη -ειδικευμένου και μη- να διαμορφώσει πληρέστερη αντίληψη για τις επιμέρους εκφραστικές τάσεις μέσα στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, πέρα από την καθιερωμένη, ευκολότερα ανιχνεύσιμη από τον ιστοριογράφο και αναγνωρίσιμη από τον αναγνώστη, μυθοπλασία μεγάλου μήκους.

Μία απ' αυτές τις παραγνωρισμένες τάσεις είναι και ο λεγόμενος ελληνικός πειραματικός ή πρωτοποριακός ή αβάν-γκαρντ κινηματογράφος, και περιλαμβάνει μη-αφηγηματικές ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους που γυρίστηκαν από ελληνικής καταγωγής σκηνοθέτες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Όπως καταλαβαίνει κανείς από την ονομασία του, αυτός ο τύπος κινηματογράφου θεωρείται ότι αποτελεί το ελληνικό αντίστοιχο παράδειγμα στις μεσοπολεμικές και μεταπολεμικές κινηματογραφικές πρωτοπορίες, που, όπως είδαμε παραπάνω, αναπτύχθηκαν κυρίως αλλά όχι αποκλειστικά στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α.

Όπως έδειξα ότι συμβαίνει στη διεθνή συζήτηση για το είδος, έτσι και στην Ελλάδα, ο θεωρητικός και ιστορικός λόγος που αναφέρεται σ' αυτό, δεν έχει συμφωνήσει σε έναν

²⁸⁷ Την ανεπαρκή έρευνα σχετικά με την προπολεμική περίοδο του ελληνικού κινηματογράφου επισημαίνουν η Ελίζα- Άννα Δελβερούδη στο «Silent Greek Cinema: In Search of Academic Recognition», Papadimitriou Lydia, Tzioumakis Yannis (επιμ.), *Greek Cinema: texts, histories, identities*, Intellect, Μπρίστολ, Σικάγο, 2012, σσ. 115- 128, ο Βρασίδης Καραλής στο «Ο ελληνικός κινηματογράφος ως σύγχρονο ιστοριογραφικό πρόταγμα (μερικά μεθοδολογικά ζητήματα)», αδημοσίευτη ανακοίνωση, 1ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο, Θεσσαλονίκη, 28-29/5/2015, [27] κι ο Μανόλης Αρκολάκης στο «Πρώιμος ελληνικός κινηματογράφος: ζητήματα ιστοριογραφίας», *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), Gutenberg, Αθήνα 2017, σσ. 17-44.

συγκεκριμένο και ικανοποιητικά περιεκτικό όρο που να περιγράφει την εγχώρια παραγωγή. Αντιθέτως, παρατηρείται ποικιλία όρων που χρησιμοποιείται εξίσου από θεωρητικούς και ιστορικούς του κινηματογράφου, για να περιγραφεί ένας τύπος κινηματογράφου, ο οποίος παρόλαυτά από την πλευρά του δεν είναι εντελώς ανομοιογενής. Διακρίνεται από έναν μικρό αριθμό γνωρισμάτων, τα οποία παρότι δεν ισχύουν καθολικά, μας βοηθούν ν' αναγνωρίσουμε σε γενικές γραμμές τα δείγματα του είδους. Αυτά μεταξύ άλλων περιλαμβάνουν άρνηση των αφηγηματικών συμβάσεων (αναπαραστατικότητα, λογική συνοχή γεγονότων κ.α.), διερεύνηση των εκφραστικών δυνατοτήτων του κινηματογραφικού μέσου, πολιτική στράτευση, αντισυμβατικές εκ μέρους των δημιουργών και απαιτητικές για τον θεατή υφολογικές επιλογές, όπως ο παρατεταμένος χρόνος των πλάνων, η στατικότητα ή η μονότονα επαναλαμβανόμενη κίνηση της κάμερας, αποφυγή μηχανισμών ταύτισης κ.α.

Παρά τη γενικότερη σχετικότητα της ορολογίας, ο ταξινομικός χαρακτήρας της εργασίας απαιτεί μια έστω συμβατικού τύπου συνεννόηση και στο προηγούμενο κεφάλαιο εξήγησα τους λόγους που με οδήγησαν να επιλέξω τον όρο 'μη-αφηγηματικός' για να περιγράψω το ελληνικό πρωτοποριακό κινηματογραφικό παράδειγμα.

Παρακάτω λοιπόν, θα προσπαθήσω να σκιαγραφήσω την εικόνα του ελληνικού μη-αφηγηματικού κινηματογράφου, όπως διαμορφώνεται μέσα στην ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία, ανιχνεύοντας συνέχειες, αντιφάσεις, ελλείψεις και αποκαλύψεις μέσα σε όλες τις ιστορικές αφηγήσεις για το ελληνικό σινεμά που έχουν εκδοθεί μέχρι σήμερα. Ο απώτερος στόχος είναι να ερευνηθεί κατά πόσο σχηματίζεται ή όχι μια ομοιόμορφη θεωρητική και κυρίως ιστορική εικόνα για τη λεγόμενη ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία.

Τα εννέα κείμενα που θα εξεταστούν είναι σε χρονολογική σειρά τα εξής: *Ο ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960* του Φρίξου Ηλιάδη (Φαντασία, 1960), *The contemporary Greek Cinema* του Mel Schuster (Scarecrow Press, 1979), *Ελληνικός κινηματογράφος της Αγγλίας* Μητροπούλου (πρωτότυπη έκδοση 1980 και νεότερη έκδοση Παπαζήση, 2006), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* του Μαρίνου Κουσουμίδα (Καστανιώτης, 1981), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* του Γιάννη Σολδάτου (Αιγόκερως, 1999 και 2000), *Ιστορία του Κινηματογράφου* του Στάθη Βαλούκου (Αιγόκερως, 2003), *Ελληνικός κινηματογράφος: ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά* των Άγγελου Ρούβα και Χρήστου Σταθακόπουλου (Ελληνικά Γράμματα, 2005), *A History of Greek Cinema* του Vrasidas Karalis (Continuum, 2012) και *Greek Cinema vol.1: 100 Years of Film History 1900-2000* του Trifon Tzavalas (διαδικτυακή έκδοση, 2012).

Παρότι αφορά μόνο τη δεκαετία του 1970 και οι στόχοι του δεν είναι αμιγώς ιστορικοί, αποφάσισα να περιλάβω το βιβλίο του Σούστερ ως σύγχρονη καταγραφή του είδους υπό μελέτη στη γέννησή του, καθώς γράφτηκε σε μια εποχή που η κινηματογραφική πρωτοπορία πρωτοεμφανιζόταν στην Ελλάδα. Επίσης, παρότι δεν αφορά αποκλειστικά των ελληνικό κινηματογράφο, το κείμενο του Βαλούκου είναι το μοναδικό από τα εννιά που αφιερώνει ξεχωριστή -παρότι εξαιρετικά σύντομη- ενότητα γι' αυτόν που ονομάζει "πειραματικό κινηματογράφο", στο κεφάλαιο για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

1.3.3: Η θεωρητική συζήτηση για την ορολογία

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση των ιστορικών κειμένων, θα προηγηθεί μια επισκόπηση διαφορετικών απόψεων σχετικά με το ζήτημα της ονομασίας του είδους, όπως αυτές έχουν διαμορφώσει τη σχετική συζήτηση μέσα στην ελληνική κινηματογραφική θεωρία.

Σ' ένα κείμενό του για τον Σταύρο Τορνέ, ο θεωρητικός και σκηνοθέτης Γιάννης Λεοντάρης θεωρεί ότι ο σκηνοθέτης περιλαμβάνεται μαζί με τους Σφήκα, Ρεντζή κι Αγγελίδη, στους εκπροσώπους του εγχώριου "δοκιμακού κινηματογράφου", χωρίς περαιτέρω σχόλια για τον επιλεγμένο όρο.²⁸⁸

Συζητώντας το ζήτημα, η σκηνοθέτρια Στέλλα Θεοδωράκη, επιλέγει την έννοια του "διαφορετικού" για να χαρακτηρίσει το είδος γενικότερα και τον κινηματογράφο της Αντουανέτας Αγγελίδη ειδικότερα.²⁸⁹ Αφού αναγνωρίσει την πολυσημία του όρου πειραματικός, τον οποίο διατηρεί μέσα σε εισαγωγικά καθόλη την έκταση του κειμένου της, η Θεοδωράκη διεξάγει μια ιστορική αναδρομή για να καταδείξει ότι μόνο κατά τη μεταπολίτευση εμφανίστηκαν στην Ελλάδα δείγματα ενός τύπου κινηματογράφου, ο οποίος προσομοιάζει στο διεθνές πρωτοποριακό παράδειγμα και παρουσιάζει θεματική και αισθητική καινοτομία, τον οποίο όμως αποφεύγει να κατονομάσει ως πειραματικό, αντ' αυτού αποδίδοντάς του τον χαρακτηρισμό του διαφορετικού. Ωστόσο, ακόμη και γι' αυτή της την επιλογή δε φαίνεται να είναι εντελώς σίγουρη, καθώς παραθέτει τη λέξη άλλοτε σε εισαγωγικά κι άλλοτε με πλάγια γράμματα, μεταδίδοντας στον αναγνώστη ένα αίσθημα σχετικότητας και αμφιβολίας για την ισχύ ή την καταλληλότητά της.²⁹⁰

Από την πλευρά της, η ιστορικός τέχνης Ελένη Μαχαίρα απορρίπτει τους χαρακτηρισμούς 'πειραματικοί', 'εναλλακτικοί' και 'πρωτοπόροι' για τον Κώστα Σφήκα και την Αντουανέτα

²⁸⁸ Γιάννης Λεοντάρης, «Σταύρος Τορνές: η τέχνη του μη εφικτού», Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπτανίδης (επιμ.), *Σταύρος Τορνές*, Καστανιώτη, Αθήνα 2001, 123.

²⁸⁹ Θεοδωράκη, «Η Αντουανέτα Αγγελίδη στον τόπο του ελληνικού κινηματογράφου: σκέψεις πάνω στο έργο της Αντουανέτας Αγγελίδη», *Αντουανέτα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), 2005, 11-13.

²⁹⁰ Ο. π.

Αγγελίδη, χαρακτηρίζοντάς τους “βιαστικές ταξινομήσεις” τις οποίες η κινηματογραφική ιστορία χρησιμοποιεί “για δική της διευκόλυνση”.²⁹¹ Για τη Μαχαίρα, το ‘πειραματικός’ υπονοεί έναν δημιουργό σε αναζήτηση, κάτι που κατ’ αυτή δεν ταιριάζει στο έργο των δύο σκηνοθετών, το οποίο θεωρεί υφολογικά ώριμο και θεματικά πλήρες. Το ‘εναλλακτικός’ προϋποθέτει ένα κανονιστικό συγκριτικό παράδειγμα που σ’ αυτή την περίπτωση είναι ακαθόριστο, και το ‘πρωτοπόρος’ το βρίσκει επίσης ακατάλληλο, καθώς το ταυτίζει με την τεχνική ή θεματική καινοτομία, την οποία δε θεωρεί πρωταρχικό στόχο για τον Σφήκα και την Αγγελίδη,²⁹² θέση που διαφοροποιείται ελαφρώς από την αντίστοιχη της Θεοδωράκη στο συγκεκριμένο θέμα, αφού όπως είδαμε παραπάνω, εκείνη πιστεύει ότι το έργο των δύο σκηνοθετών διακρίνεται από θεματική κι αισθητική καινοτομία. Αντί των παραπάνω, η Μαχαίρα επιλέγει να υιοθετήσει τον όρο πρωτότυποι, τον οποίο αποδίδει στους δύο δημιουργούς: “Είναι «πρωτοπόροι» ή ανήκουν σε κάποια «πρωτοπορία»; Δεν είναι «πρωτοπόροι», αφού η λέξη δηλώνει τους καλλιτέχνες που είναι περισσότερο προχωρημένοι στην εποχή τους όσον αφορά την τεχνική ή τα θέματά τους. Δεν είναι, όμως, η τεχνική ή το θέμα το πρώτιστο ενδιαφέρον για τον Σφήκα και την Αγγελίδη. Αυτά εκπορεύονται, κατά φυσικό τρόπο, από την οργανική τους σχέση με τα πράγματα και τον κόσμο. Είναι πρωτότυποι. Δεν εξαρτώνται και δεν μοιάζουν με άλλους”.²⁹³

Η σκηνοθέτρια Ρέα Βαλντέν, υιοθετεί τον όρο *avant-garde* (με λατινικά στοιχεία) αντί του πειραματικός, δύο όρους οι οποίοι θεωρεί ότι σηματοδοτούν διαφορετικούς τύπους κινηματογράφου, σημειώνοντας ωστόσο αλλά προσπερνώντας γρήγορα τη συχνή εναλλαγή στη χρήση τους: “Ένα ζήτημα ορισμού αφορά τον διαχωρισμό του «*avant-garde*» από τον «πειραματικό» κινηματογράφο, όπου ο δεύτερος επικεντρώνεται στη μορφική αναζήτηση, ενώ ο πρώτος έχει και μια περισσότερο πολιτική λειτουργία και διάσταση. Δεν έχει νόημα όμως να μπούμε εδώ σε αυτήν τη συζήτηση, κυρίως με δεδομένο ότι οι όροι χρησιμοποιούνται συνήθως ως συνώνυμοι”.²⁹⁴

Παρακάτω, προσδιορίζει αόριστα την έναρξη της ελληνικής αβάν-γκαρντ στο γενικότερο πλαίσιο της δεκαετίας του 1960, πρόταση την οποία όμως καταλήγει να τεκμηριώνει παραθέτοντας τέσσερα ονόματα που έδρασαν από τη δεκαετία του 1970 κι εξής. Είναι ενδεικτικό ότι τα μοναδικά ονόματα που περιλαμβάνει στους εκπροσώπους της *avant garde* είναι ο Σφήκας, ο Τορνές, ο Ρεντζής και η Αγγελίδη: “Κατά τη δεκαετία του 1960, μέσα σε μιαν ατμόσφαιρα γενικής ελπίδας και αλλαγής, εμφανίστηκε μια ελληνική *avant-garde*

²⁹¹ Μαχαίρα, «Η ζωγραφική φύση [...]», ό. π., 136-137.

²⁹² Ό. π., 137.

²⁹³ Ό. π.

²⁹⁴ Ρέα Βαλντέν, «Η *avant-garde*, στον κινηματογράφο, στην Ελλάδα», ΑΩ, τχ.55, Μάρτιος 2012, διαδικτυακή ανάρτηση: <http://www.onassis.gr/onassis-magazine/issue-55/rea-wallden>, 12/01/2015.

σκηνή- μια «δεύτερη» avant-garde, χωρίς την «πρώτη» [...] Με άλλα λόγια, αρκετές από τις ταινίες του ΝΕΚ είναι ή έχουν στοιχεία avant-garde κινηματογράφου. Όμως υπάρχουν τέσσερεις δημιουργοί που υπηρέτησαν, μακροχρόνια και με συνέπεια, μια πιο ριζοσπαστική αντίληψη της avant-garde: ο Κώστας Σφήκας (1927-2009), ο Σταύρος Τορνές (1932-1988), ο Θανάσης Ρεντζής (γ. 1947) και η Αντουανέττα Αγγελίδη (γ. 1950)".²⁹⁵ Επίσης, λαμβάνει υπόψιν της τρία ονόματα ελλήνων σκηνοθετών που έδρασαν στη διεθνή πρωτοπορία, τον Μαρκόπουλος μαζί με τις Κλωνάρη και Θωμαδάκη: "Από τη λίστα λείπουν τα τρία διεθνώς αναγνωρισμένα ονόματα -ο Gregory Markopoulos, η Maria Klonaris και η Katerina Thomadaki-, επειδή δραστηριοποιήθηκαν εκτός Ελλάδας και δεν επηρέασαν την εγχώρια σκηνή."²⁹⁶

Σε επόμενο κείμενό της δύο χρόνια μετά, η Βαλντέν επιμένει στη μεταπολίτευση ως έναρξη της ελληνικής πρωτοπορίας, αυτή τη φορά όμως προσθέτοντας το μοναδικό κατ' αυτήν παράδειγμα ενός δημιουργού της αβάν-γκαρντ που έδρασε μέσα στη δεκαετία του 1960. Συγκεκριμένα, σημειώνει ότι "ο ελληνικός αβάν-γκαρντ κινηματογράφος γεννήθηκε μετά από το τέλος της επταετούς φασιστικής χούντας (1967-1974), στο πλαίσιο του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), με μοναδική εξαίρεση την ταινία *Τα χέρια του Τζών Κόντε* που γυρίστηκε το 1961 και πέρασε απαρατήρητη."²⁹⁷ Παρότι παρακάτω θα δείξω ότι διαφωνώ με την εκτίμηση της Βαλντέν σχετικά με την πρωτιά του Κόντε, τόσο ο ίδιος όσο κι η ταινία του αποτελούν όντως ένα ενδιαφέρον αμφιλεγόμενο παράδειγμα, με το οποίο θ' ασχοληθώ εκτενώς.

1.3.4: Η ιστορική οριοθέτηση

Αρχικά ας δούμε ποιούς όρους χρησιμοποιεί η ιστοριογραφία για να ορίσει τον ελληνικό μη-αφηγηματικό κινηματογράφο. Από τις εννιά ιστορικές αφηγήσεις που μελετήσαμε, οι οχτώ αναγνωρίζουν, με λιγότερη ή περισσότερη έμφαση, την ύπαρξη μη-αφηγηματικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, εκτός από τον Ηλιάδη, στο κείμενο του οποίου δεν εντοπίζεται καμία σχετική αναφορά. Ωστόσο, εκλαμβάνουν έννοιες και όρους ως αυτονόητους, με αποτέλεσμα να παρατηρείται γενικότερη ασάφεια και σύγχυση σχετικά με τους δημιουργούς και τις ταινίες που απαρτίζουν το είδος στη χώρα. Βεβαίως δε θα περίμενε κανείς, κάθε ιστοριογράφος να παραθέτει μια εξαντλητική εισαγωγή στο είδος πριν μιλήσει για τα ελληνικά του παραδείγματα. Απλώς μια σύντομη και στοιχειώδη

²⁹⁵ Ο. π.

²⁹⁶ Ο. π.

²⁹⁷ Rea Walldén, «Greek Avant-Garde Cinema and Marx: The Politics of Form in Sfikas's *Modelo* and Angelidi's *Idées Fixes/Dies Irae*», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τχ. 2, Σεπτέμβριος 2014, 74.

διασαφήνιση όταν χρησιμοποιεί όρους, η αμφισημία των οποίων γνωρίζει ότι μπορεί να μπερδέψει τον αναγνώστη. Ας δούμε όμως τα κείμενα αναλυτικότερα.

Ο Ηλιάδης, στην πρώτη ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου που εκδόθηκε αυτοτελώς το 1960, είναι ο μόνος ιστοριογράφος που δεν αναφέρει κάτι σχετικό, αφήνοντας να εννοηθεί ότι μέχρι τότε δεν εμφανίζεται κάποιος δημιουργός που να έχει αποπειραθεί κάτι παρόμοιο με τις πρωτοπορίες που είχαν προηγηθεί στον διεθνή κινηματογραφικό χώρο. Το καλλιτεχνικό μέτρο που φαίνεται να διατρέχει το κείμενό του, είναι η δυτικότερο κλασική αφήγηση, βάσει της οποίας κρίνεται η εξέλιξη της ελληνικής παραγωγής μέσα στα χρόνια. Είναι χαρακτηριστικό αυτής της προσέγγισης ότι οι λέξεις πρωτοπορία και πρωτοποριακός χρησιμοποιούνται, για παράδειγμα, για να περιγράψουν τον τρόπο με τον οποίο άνθρωποι όπως ο Δημήτρης Γαζιάδης και ο Φιλοποίμην Φίνος, συνέβαλαν στην τεχνική βελτίωση των ταινιών προς έναν συμβατικά ευπαρουσίαστο τύπο κινηματογράφου, σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα αφήγησης.²⁹⁸ Οι συγκρίσεις που κάνει ο Ηλιάδης με τα διεθνή πρότυπα αφορούν αποκλειστικά τη μυθοπλασία, ενώ δεν αναφέρεται στις διεθνείς πρωτοπορίες που είχαν εμφανιστεί ως τότε και κατ' επέκταση δε σημειώνει την απουσία κάποιας ανάλογης εγχώριας τάσης.

Ο Σούστερ είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί τον όρο πειραματικός (“experimental”) για να περιγράψει το έργο των Ρεντζή και Σφήκα, στον καθένα από τους οποίους αφιερώνει ξεχωριστό κεφάλαιο,²⁹⁹ σε μία ως επί το πλείστον προσωποκεντρική αφήγηση, που δεν προσφέρει πολλές πληροφορίες, λόγω της έκδοσής της σε μια εποχή όταν ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος είχε μόλις αρχίσει να δείχνει τα πρώτα του δείγματα, αλλά και λόγω της επιλογής της να περιοριστεί χρονολογικά και θεματικά στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Η Μητροπούλου χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τη λέξη “πειραματική”, συστήνοντας τον Θανάση Ρεντζή. Η συγγραφέας αναφέρει τον “πειραματισμό” ως ένα από τα δύο κεντρικά ενδιαφέροντά του σκηνοθέτη, με το άλλο να είναι η “μεταφυσική θεώρηση”.³⁰⁰ Μια τρίτη χρήση της ίδιας λέξης αφορά το *Idees Fixes, Dies Irae* (1977) της Αντουανέττας Αγγελίδη, το οποίο χαρακτηρίζεται “πειραματική δουλειά”,³⁰¹ ενώ ο Gregory Markopoulos αναφέρεται ως μέλος του Underground Cinema, το οποίο η συγγραφέας μεταφράζει ως “«υπόγειο κίνημα»”.³⁰² Τέλος, στο πρωτότυπο κείμενο της Μητροπούλου, η ταινία *Τα χέρια* (1962) του

²⁹⁸ Φρίξος Ηλιάδης, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Φαντασία, 1960, 28, 76.

²⁹⁹ Schuster, *The contemporary Greek cinema*, 1979, 102-114 και 115-126 αντιστοίχως.

³⁰⁰ Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, [χ.ε.], 1980, 399.

³⁰¹ *Ο. π.*, 462-463.

³⁰² *Ο. π.*, 485.

Τζων Κόντες, δε συνοδεύεται από κάποιο ειδολογικό προσδιορισμό,³⁰³ ενώ αντιθέτως, στη νεότερη έκδοση, αποκαλείται “πρωτοποριακή”,³⁰⁴ ανακολουθία που θα εξετάσουμε αναλυτικότερα παρακάτω.

Η Μητροπούλου παραθέτει το είδος αποσπασματικά, χωρίς να διακρίνει μια ξεχωριστή τάση που συνεχίζεται μεταξύ σκηνοθετών. Βεβαίως θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν ότι το κείμενό της εκδίδεται το 1980, όταν η φιλομορφία των δημιουργών του είδους δεν είχε πλήρως αναπτυχθεί. Ωστόσο υπήρχαν αρκετά δείγματα, τα οποία η Μητροπούλου περιλαμβάνει και χαρακτηρίζει στην καταγραφή της ως πειραματικά. Αυτά σχηματίζουν έναν πρώτο άτυπο δημιουργικό πυρήνα λόγω του ριζικά διαφορετικού ύφους και τρόπου παραγωγής τους σε σχέση τον κυρίαρχο λαϊκό και καλλιτεχνικό κινηματογράφο της εποχής. Όμως η συγγραφέας διασπά αυτόν τον πυρήνα σε ξεχωριστά κεφάλαια υπό διαφορετικές ονομασίες. Ο Σφήκας κι ο Ρεντζής περιλαμβάνονται στο κεφάλαιο με γενικό τίτλο Δημιουργοί του Πολιτικού Κινηματογράφου, η Αγγελίδα ταξινομείται κατά φύλο στο Γυναίκες Πίσω από την Κάμερα, ενώ ο Κόντες εμφανίζεται στο παράρτημα φιλομορφίας των σκηνοθετών, το οποίο όμως δεν αποδίδεται στη Μητροπούλου, καθώς δεν υπάρχει στην πρώτη έκδοση, αλλά αποτελεί μία από τις προσθήκες που έγιναν στη δεύτερη.

Στο κείμενο της Μητροπούλου, η ορολογία χρησιμοποιείται εξ αρχής σαν να είναι γνωστή στον αναγνώστη. Απουσιάζει δηλαδή ένα ευρύτερο ιστορικό-θεωρητικό πλαίσιο. Μία πολύ σύντομη και γενικόλογη αναφορά στο διεθνές πρωτοποριακό παράδειγμα, χρησιμεύει για να προσδιοριστεί ο Σφήκας ως εκπρόσωπος του αντίστοιχου ελληνικού: “Πρωτότυπη και για την Ελλάδα και για τον παγκόσμιο κινηματογράφο, όχι ως τεχνική (την έχουν εφαρμόσει, από το 1930, ο Μαν Ρέι, ο Φερνάν Λεζέ, ο Σταν Μπράκατζ κ.ά., και σήμερα εφαρμόζεται ακόμη και στα διαφημιστικά φιλμ), αλλά ως προσπάθεια μιας ελληνικής έκφρασης αυτής της τεχνικής, που τα τελευταία χρόνια έχει πάρει την πρωτεύουσα θέση στην κινηματογραφική φιλοσοφία.”³⁰⁵

Σε μια ανάλογη αναφορά για τον Ρεντζή, η Μητροπούλου συνδέει τη *Βιο-γραφία* (1975) όχι με ονόματα του διεθνούς πειραματικού κινηματογράφου, αλλά με τον ιταλό νεορεαλιστή Βιτόριο Ντε Σίκα και τη γερμανίδα δημιουργό κινουμένων σχεδίων της εποχής του βωβού Λότε Ράινγκερ, χαρακτηρίζοντας ωστόσο την ταινία της δεύτερης, *Οι περιπέτειες του πρίγκιπα Αχμέντ* (1926), “ένα από τα αριστουργήματα της παγκόσμιας πρωτοπορίας”.³⁰⁶ Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι με αυτή τη φράση, η Μητροπούλου

³⁰³ Μητροπούλου, ό. π., 502 και *Ελληνικός κινηματογράφος*, Παπαζήση, 2006, 394.

³⁰⁴ Μητροπούλου, ό. π., 2006, 441.

³⁰⁵ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 351.

³⁰⁶ Ό. π., 401.

εξαίρει απλώς την καινοτόμα για τη δεκαετία του 1920 τεχνική κινουμένων σχεδίων με χάρτινες φιγούρες με την οποία φτιάχτηκε το φιλμ, αλλά το γεγονός ότι αρκείται σ' έναν τόσο γενικόλογο χαρακτηρισμό, χωρίς να διευκρινίζει τι ακριβώς εννοεί, είναι ακριβώς ενδεικτικό της απουσίας συγκεκριμένου ιστορικο-αισθητικού πλαισίου και αόριστης χρήσης της ορολογίας, φαινόμενο που συναντάται σε όλη την ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία, όπως θα δούμε παρακάτω.

Επίσης, η συγγραφέας διακρίνει επιρροές από τη Σαντάλ Ακερμάν και τον αμερικανικό αντεργκράουντ κινηματογράφο στο έργο της Αγγελίδη: “Φανερή η επίδραση της Βελγίδας Σαντάλ Άκερμαν (η Ταινιοθήκη έδειξε πρώτη φορά στην Ελλάδα τα έργα της) και του αμερικάνικου αντεργκράουντ, με αναφορές στον Μάο και τον Σαββόπουλο και στη θέση της γυναίκας σε μια αντροκρατούμενη κοινωνία”.³⁰⁷

Ο Κουσουμίδης από τη μεριά του, χρησιμοποιεί για πρώτη φορά την ορολογία του είδους, όταν αναφέρεται στο *Μοντέλο* (1974), το οποίο μάλιστα αποκαλεί “πείραμα σε παγκόσμιο επίπεδο”.³⁰⁸ Παρομοίως προσδιορίζει τη *Διαδικασία* (1976) του Δήμου Θέου με τη φράση “ταινία-πείραμα”,³⁰⁹ θεωρεί ότι το *Idees Fixes/ Dies Irae* κινείται “στο χώρο της πειραματικής πρωτοπορίας”,³¹⁰ το *Corpus* είναι επίσης μία “πειραματική ταινία”,³¹¹ όπως κι η *Ηλιογραφία (ή Η σκοτεινή καταγραφή μιας ηλιογραφίας)* (1977) του Δημήτρη Δημογεροντάκη, την οποία εντάσσει “στο χώρο του πειραματικού κινηματογράφου και της πρωτοποριακής αναζήτησης”,³¹² αποδίδοντάς της έτσι τον εμφατικότερο χαρακτηρισμό από αυτούς που συναντώνται για τη συγκεκριμένη ταινία στο σώμα της υπό μελέτη βιβλιογραφίας.

Λόγω των πολλαπλών, συμπληρωμένων εκδόσεων και της μεγαλύτερης χρονικής έκτασης του κειμένου, ο Σολδάτος περιλαμβάνει περισσότερους σκηνοθέτες και ταινίες, αλλά το κάνει με αταξία, και πάλι χωρίς πλαίσιο ή σαφή ταξινόμηση. Ο συγγραφέας εντάσσει στο είδος τους τρεις πιο συχνά εμφανιζόμενους σκηνοθέτες, Σφήκα, Ρεντζή κι Αγγελίδη, παρότι δε χρησιμοποιεί τη συνήθη ορολογία για να περιγράψει όλες τους τις ταινίες. Για παράδειγμα, για το *Μοντέλο* αποφεύγει τα επίθετα ‘πειραματικό’ ή ‘πρωτοποριακό’ και χρησιμοποιεί το “παράξενη”,³¹³ ενώ περιλαμβάνει στο είδος μόνο δύο από τις υπόλοιπες ταινίες του Σφήκα. Ονομάζει ευθέως το *Προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε*

³⁰⁷ Ο. π., 462-463.

³⁰⁸ Μ. Κουσουμίδης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, 1981, 226.

³⁰⁹ Ο. π., 234.

³¹⁰ Ο. π., 236.

³¹¹ Ο. π., 242.

³¹² Ο. π., 237.

³¹³ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- Β' τόμος*, 1999, 109-110.

(1995) μια “πειραματική ταινία”³¹⁴ και “ποιητικό πειραματικό δοκίμιο”,³¹⁵ ενώ αναφέρει τις *Μητροπόλεις* ως συνέχεια του “πειραματισμού” του σκηνοθέτη.³¹⁶

Η *Βιο-γραφία* του Ρεντζή είναι η μόνη από τη φιλμογραφία του, την οποία ο συγγραφέας εντάσσει ρητά στο είδος, υιοθετώντας τον όρο ‘πρωτοποριακή’ που προτείνει ο δημιουργός για το έργο του.³¹⁷ Για την Αγγελίδη, ο Σολδάτος είναι πιο γενναϊόδωρος στους χαρακτηρισμούς του, καθώς διαπιστώνει ότι το *Idees Fixes/ Dies Irae* ανήκει στον “χώρο της πειραματικής αναζήτησης”,³¹⁸ με το *Οι ώρες, μια τετράγωνη ταινία* (1995) η σκηνοθέτρια “επιμένει στον προσωπικό, πειραματικό κινηματογράφο”,³¹⁹ ενώ ο *Τόπος* (1985) γίνεται η αφορμή για τον συγγραφέα ν’ αναγνωρίσει ότι υπάρχει στην Ελλάδα ένα είδος, όχι πειραματικού ή πρωτοποριακού, αλλά φορμαλιστικού κινηματογράφου, αφού όπως λέει, με αυτή την ταινία της Αγγελίδη “προστίθεται μια ακόμα φορμαλιστική πρόταση στη μικρή, αλλά όχι ασήμαντη, περιθωριακή πάντα, ιστορία του είδους στον ελληνικό κινηματογράφο”.³²⁰

Από τους νεότερους δημιουργούς, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την ορολογία για να χαρακτηρίσει το έργο των Βασίλη Μαζωμένου και Αλέξανδρου Φασόη. Αναφορικά με τον πρώτο, ο Σολδάτος χαρακτηρίζει “πειραματική ταινία”³²¹ το *Μέρες οργής- ένα ρέκβιεμ για την Ευρώπη* (1995), ενώ *Το χρέμα- μια μυθολογία του σκότους* (1998) περιλαμβάνεται στις “πειραματικές ταινίες” του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εκείνη τη χρονιά³²² μαζί με το *Νέκυια II* (1998) του Φασόη,³²³ του οποίου επίσης το *Amargi, η άγνωστη φυλή* (1996) ονομάζεται “πειραματική εικαστική σπονδυλωτή ταινία”.³²⁴

Άλλοι “πειραματισμοί”, σύμφωνα με τον Σολδάτο, είναι το *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* (1975) του Κώστα Φέρρη,³²⁵ αλλά και το *Vortex* του Νίκου Κούνδουρου (1971).³²⁶ Επίσης, ο Σολδάτος περιλαμβάνει τα *Χέρια* του Κόντε στο κύριο κείμενό του, χωρίς όμως να χαρακτηρίζει το φιλμ πειραματικό.³²⁷

³¹⁴ Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- Γ' τόμος*, 2000, 128.

³¹⁵ *Ο. π.*, 117.

³¹⁶ *Ο. π.*, Β' 128.

³¹⁷ *Ο. π.*, 125.

³¹⁸ *Ο. π.*, 161.

³¹⁹ *Ο. π.*, Γ' 121.

³²⁰ *Ο. π.*, Β' 314.

³²¹ Σολδάτος, *ό. π.*, Γ' 134. Άγγελος Ρούβας, Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος: ιστορία- φιλμογραφία- βιογραφικά. Τόμος Β': 1971- 2005*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2005, 443. Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 253.

³²² Σολδάτος, *ό. π.*, Γ' 202-203. Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β' 486. Karalis, *ό. π.*, 257.

³²³ Σολδάτος, *ό. π.*, Γ' 202, 203-204. Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β' 486.

³²⁴ Σολδάτος, *ό. π.*, Γ' 149. Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β' 460.

³²⁵ Σολδάτος, *ό. π.*, Β' 128.

³²⁶ *Ο. π.*, 155.

³²⁷ *Ο. π.*, Α' 335.

Σε δύο περιπτώσεις, ο Σολδάτος χρησιμοποιεί φράσεις σχετικές με τον πειραματισμό, εννοώντας τις όμως κυριολεκτικά, με τη σημασία της δοκιμής, και όχι ειδολογικά. Συγκεκριμένα, περιορίζεται στον απλό χαρακτηρισμό της Διαδικασίας ως “πείραμα”,³²⁸ με την κυριολεκτική χρήση να διαφαίνεται μέσα από την παράθεση των στόχων του σκηνοθέτη: “επιστρέφοντας, καταπιάνεται με τη μετατροπή των θεωρητικών του γνώσεων, πάνω στη δομή της κοινωνίας με επίκεντρο την εξουσία, σε ταινία: ένα πείραμα, που στοιχίζει τότε 4.000.000 και που κριτικοί και κοινό δε δείχνουν να το αποδέχονται”.³²⁹ Επιπλέον, στις *Σιλουέτες* (1967) του Κώστα Ζώη, ο συγγραφέας παρατηρεί “έντονους πειραματισμούς στη φόρμα”, χρησιμοποιώντας τη φράση όχι ειδολογικά, αλλά με την έννοια της αναζήτησης ή δοκιμής ενός εναλλακτικού ύφους αφήγησης, αφού τα συμφραζόμενα του κείμενου αφήνουν να διαφανεί ότι πρόκειται για μια αντισυμβατική, αλλά εν τέλει αφηγηματική ταινία,³³⁰ γεγονός που επιβεβαιώνουν οι Μητροπούλου, Karalis και Tzavalas όταν αναφέρονται στην ταινία, καταθέτοντας την προσωπική τους εμπειρία από τη θέασή της,³³¹ με την οποία συμφωνώ κι εγώ από τη δική μου.

Ο μεγαλύτερος αριθμός παραδειγμάτων ομολογουμένως αποτελεί πλεονέκτημα για την αφήγηση του Σολδάτου. Κατά τ’ άλλα, η ορολογία θεωρείται ξανά αυτονόητη, ενώ η αυστηρά χρονολογική δομή του κειμένου, χωρίς καμία άλλη ειδολογική ή αισθητική κατηγοριοποίηση, αφήνει τα ονόματα σκορπισμένα μέσα σε μια χειμαρρώδη αφήγηση, καθιστώντας το είδος ιστορικά και θεωρητικά μετέωρο.

Το μοναδικό κεφάλαιο που αφιερώνει στον ελληνικό κινηματογράφο ο Βαλούκος στην παγκόσμια κινηματογραφική *Ιστορία* του, αφορά τον λεγόμενο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ). Ένα από τα εξαιρετικά σύντομα υποκεφάλαιά του, τιτλοφορείται “Οι πειραματικές ταινίες”. Παραδόξως, το υποκεφάλαιο του είδους είναι εκτενέστερο από εκείνο για το -αν όχι δημοφιλέστερο, τουλάχιστον πιο αναγνωρίσιμο στον αναγνώστη- είδος του ντοκιμαντέρ, ίδιας μάλιστα έκτασης μ’ εκείνο που αφιερώνεται στις ταινίες μυθοπλασίας. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον τους όρους ‘πειραματικός’ και ‘πειραματισμός’ για να περιγράψει τίτλους που είτε δοκιμάζουν διαφορετικούς τρόπους εξιστόρησης, είτε προσομοιάζουν στο διεθνές πρωτοποριακό παράδειγμα, απομακρυνόμενοι εντελώς από την αφήγηση. Πρόκειται για μια συμπερίληψη που

³²⁸ Ο. π., Β’ 142.

³²⁹ Ο. π.

³³⁰ Ο. π., 5-6.

³³¹ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 451. Karalis, *A History [...]*, ό. π., 124. Trifon Tzavalas, *Greek Cinema vol.1: 100 Years of Film History 1900-2000*, Hellenic University Club of Southern California, Λος Άντζελες, 2012, 122-123.

συμπτωματικά καταδεικνύει την ασάφεια αυτών των όρων, όπως χρησιμοποιούνται από τους Έλληνες ιστοριογράφους.

Ως 'πειραματικά' ο Βαλούκος περιλαμβάνει τα *Διαδικασία, Μοντέλο, Μητροπόλεις, Πειραματόζωο* (1975) του Γιάννη Κοκκόλη, *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* και *Η φόνισσα* (1974) του Φέρρη, *Βιο-γραφία* και *Corpus*, διαλογή η οποία καταλήγει σ' ένα "κ.α." που υπονοεί ακόμη περισσότερους.³³² Κατά τ' άλλα, ο Βαλούκος κρίνει ότι ο ελληνικός πειραματικός κινηματογράφος "απέτελεσε ένα καθρέφτισμα της διεθνούς αβάν-γκαρντ της δεκαετίας του '60", οι πειραματισμοί του Σφήκα ήταν απολύτως ενταγμένοι στη γενικότερη πρωτοποριακή αισθητική της εποχής³³³ κι ότι οι εγχώριοι "πειραματισμοί" αποτελούσαν φορμαλιστικές αναπαραγωγές ενός "παρωχημένου" ευρωπαϊκού μοντερνισμού.³³⁴

Πλούσιο σε αφορμές για ειδολογικό και ορολογικό σχολιασμό, το κείμενο των Ρούβα και Σταθακόπουλου δεν συντίθεται σε μία ενιαία αφήγηση. Πρόκειται για ένα χρονολογικά δομημένο λεξικό ταινιών με εκτενή φιλμογραφικά στοιχεία και σύντομες ιστορικές εισαγωγές πριν από καθεμία από τις χρονικές περιόδους, οι οποίες χωρίζονται σε επιμέρους ειδολογικές κατηγορίες, μία από τις οποίες είναι και η λεγόμενη Πειραματική. Σ' αυτή μεταξύ άλλων, περιλαμβάνονται οι ταινίες των Σφήκα, Ρεντζή, Αγγελίδη, αλλά και τα *Χέρια* του Κόντε. Το ενδιαφέρον με την ταξινόμηση που εφαρμόζουν οι συγγραφείς, είναι ότι οι ταινίες που εντάσσονται σ' αυτή την κατηγορία, συνοδεύονται από ακόμα πιο εξειδικευμένους ειδολογικούς προσδιορισμούς, που άλλοτε συμπίπτουν και άλλοτε όχι με αυτόν της γενικής κατηγορίας. Για παράδειγμα, ο *Μετεωρόλιθος* (1981) του Χριστόφορου Μάλαμα εντάσσεται στις Πειραματικές αλλά συνοδεύεται από τον ειδικότερο χαρακτηρισμό "ποιητική φαντασίωση".³³⁵ Από τις ταινίες του Σταύρου Τορνέ, οι συγγραφείς εντάσσουν τον *Ντανίλο Τρέλες* (1985) στην κατηγορία των Πειραματικών, αποδίδοντάς του τον επιπλέον προσδιορισμό "σουρεαλιστική κωμωδία",³³⁶ ενώ αφήνουν τις υπόλοιπες ταινίες του σκηνοθέτη έξω από την πειραματική κατηγορία, εντάσσοντάς τις σε μια άλλη με τον γενικόλογο τίτλο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και με τους δικούς τους επιπλέον προσδιορισμούς, τους οποίους θα δούμε παρακάτω.

Ο Καραλής με τη σειρά του, επίσης εντάσσει στο είδος την ταινία *Τα χέρια* του Κόντε, αποδίδοντάς της δύο ειδολογικά επίθετα ταυτόχρονα, ονομάζοντάς τη πειραματική και πρωτοποριακή.³³⁷ Προηγουμένως, έχει αναφερθεί στον Μαρκόπουλος ως μέλος της

³³² Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003, 533-535.

³³³ *Ο. π.*, 534.

³³⁴ *Ο. π.*, 535.

³³⁵ Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β' 221.

³³⁶ *Ο. π.*, 322.

³³⁷ Karalis, *A history [...]*, *ό. π.*, 96.

αμερικανικής αβάν-γκαρντ, παραθέτοντας παράλληλα την ιστορία για την ταραχώδη συνεργασία του σκηνοθέτη με τον παραγωγό Τζέιμς Πάρις στην κινηματογραφική διασκευή του μυθιστορήματος του Ηλία Βενέζη, *Γαλήνη*, στην οποία θ' αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο.³³⁸

Έπειτα συνεχίζει για να συμπεριλάβει τους Σφήκα, Ρεντζή και Αγγελίδη,³³⁹ ενώ πειραματικό χαρακτηρίζει επίσης το *Αφήγηση/ περιπέτεια/ γλώσσα/σιωπή* (1976) της Μαρίας Γαβαλά.³⁴⁰ Μιλώντας παρακάτω για τον *Ηλεκτρικό Άγγελο* (1981) του Ρεντζή, ο συγγραφέας τον χαρακτηρίζει “μη-αφηγηματική πειραματική ταινία”.³⁴¹ Αναφορικά με τον Σταύρο Τορνέ, ο συγγραφέας ονομάζει την *Καρκαλού* (1984) “μια εκπληκτική οπτική φαντασμαγορία σουρεαλιστικού κινηματογράφου”,³⁴² ενώ αργότερα γίνεται ο πρώτος ιστοριογράφος που αποκαλεί ρητά τον Σταύρο Τορνέ πειραματικό σκηνοθέτη, παραδόξως για τη μοναδική ταινία της φιλμογραφίας του, την οποία προσωπικά αποφάσισα να μη συμπεριλάβω στη διατριβή: “τέλος, κυκλοφόρησε την εξαιρετική αλληγορία του, *Ένας ερωδιός από τη Γερμανία* (1987), στην οποία έκανε υποχωρήσεις στην αφήγηση, διατηρώντας ταυτόχρονα μια υπνωτική και σχεδόν υπερβατική εικονογραφία, σ' ένα από τα πιο στοιχειωτικά αριστουργήματα του πειραματικού κινηματογράφου”.³⁴³ Από τη νεότερη γενιά, ο Καραλής θεωρεί πειραματικούς τον Βασίλη Μαζωμένο³⁴⁴ και την Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη με την ταινία της *The slow business of Going* (2001): “Η πρώτη μεγάλου μήκους, πειραματική ταινία της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη *The slow business of Going* εξερευνά τις επιπτώσεις της κοινωνίας του θεάματος, καθώς μια γυναίκα που ανήκει σε μια περιθωριακή πολιτική ομάδα ταξιδεύει ανά τον κόσμο, καταγράφοντας εμπειρίες και πάθη”.³⁴⁵ Προσωπικά διαφωνώ με τον χαρακτηρισμό του Karalis σχετικά με την ταινία της Τσαγγάρη, η οποία μπορεί να παρουσιάζεται μέσα από μια αντισυμβατική, παιγνιώδη, ελευθεριάζουσα εξιστόρηση, αλλά νομίζω ότι δε χάνει ποτέ τον αφηγηματικό της χαρακτήρα. Αντιθέτως, στη διατριβή θα συμπεριλάβω δύο άλλες, μικρού μήκους, ταινίες της σκηνοθέτριας που χαρακτηρίζω μη- αφηγηματικές και τις οποίες θα εξετάσω σε επόμενο κεφάλαιο.

Σε άλλο σημείο, ο Καραλής αναφέρεται γενικά σε “πειραματισμούς με το κινηματογραφικό μέσο” που εμφανίστηκαν στην εγχώρια παραγωγή κατά το δεύτερο μισό

³³⁸ Ο. π., 84.

³³⁹ Ο. π., 172-173, 183.

³⁴⁰ Ο. π., 189.

³⁴¹ Ο. π., 199.

³⁴² Ο. π., 213.

³⁴³ Ο. π., 214.

³⁴⁴ Ο. π., 253.

³⁴⁵ Ο. π., 260.

της δεκαετίας του 1980, φέρνοντας ως παράδειγμα την *Αλληγορία* (1986) του Σφήκα: “Ένα σημαντικό πείραμα με το μέσο θα πρέπει ν’ αναφερθεί. Η *Αλληγορία* (1986) του Κώστα Σφήκα ήταν ένα οπτικό υπερθέαμα μέσα σ’ ένα πολύ στυλιζαρισμένο, μονοδιάστατο και ταυτόχρονα κυβιστικό τοπίο βυζαντινού ύφους”.³⁴⁶ Παρακάτω, μιλώντας για τις νέες πολιτικές στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, αναφέρεται σε χρηματοδοτήσεις που στόχευαν να ενισχύσουν “φρέσκες ιδέες σε πειραματικά σχέδια” νέων δημιουργών, χωρίς να παρέχει πιο συγκεκριμένους, ονομαστικούς, ειδολογικούς ή άλλους αισθητικούς προσδιορισμούς.³⁴⁷

Παρότι αποτελεί έκδοση του 2012 και μαζί μ’ εκείνη του Καραλή αποτελούν τις πιο πρόσφατες ιστορικές αφηγήσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο, το κείμενο του Τζαβάλα είναι το λιγότερο ενημερωμένο σχετικά με την ελληνική πρωτοπορία, περιλαμβάνοντας ελάχιστα από τα ονόματα που άλλοι ιστοριογράφοι εντάσσουν στο είδος, χαρακτηρίζοντας ευθέως πειραματικό μόνο τον Σφήκα. Συγκεκριμένα, η μοναδική ταινία που ο Τζαβάλας αναφέρει ως πειραματική, είναι το *Μοντέλο*,³⁴⁸ αφού προηγουμένως έχει αναφέρει τα *Χέρια*, όχι όμως ως πρωτοποριακό δείγμα, αλλά με αφορμή τη βράβευση του Κώστα Καπνίση ως συνθέτη του φιλμ στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,³⁴⁹ προφανώς αναπαράγοντας την παρόμοια σύντομη αναφορά από το κείμενο της Μητροπούλου. Παρομοίως αποφεύγει να χρησιμοποιήσει όρους του είδους για τις δύο ακόμα ταινίες του Σφήκα που αναφέρει, αφού κατ’ αυτόν η *Αλληγορία* (1986) απλώς διαθέτει “πρωτοτυπία”,³⁵⁰ ενώ για τις *Μητροπόλεις* (1975) δεν παρέχει κανέναν ειδολογικό προσδιορισμό.³⁵¹ Για τις ταινίες του Τορνέ χρησιμοποιεί εκφράσεις όπως “ποιητική φαντασία” και “ποιητικό μυστήριο”,³⁵² ενώ χαρακτηρίζει σουρεαλιστικό το *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο*: “Ο σκηνοθέτης Κώστας Φέρρης δίνει μια ελεύθερη απόδοση του *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, με σουρεαλιστικό ύφος μέσα από τις εναλλαγές των συμβολικών του εικόνων”.³⁵³ Παραδόξως, δεδομένης της πρόσφατης έκδοσης του κειμένου, δημιουργοί του είδους που εμφανίζονται σταθερά στην πλειοψηφία των ιστοριών, όπως ο Ρεντζής, η Αγγελίδη κι ο Μαζωμένος, απουσιάζουν εντελώς από την αφήγησή του- ως πειραματικοί τουλάχιστον, αφού ο Ρεντζής αναφέρεται μόνο στη συν-σκηνοθεσία του *Μαύρο-Άσπρο* (1973) με τον Νίκο Ζερβό.³⁵⁴

³⁴⁶ Ο. π., 218.

³⁴⁷ Ο. π., 229.

³⁴⁸ Tzavalas, ό. π., 146.

³⁴⁹ Ο. π., 105.

³⁵⁰ Ο. π., 165.

³⁵¹ Ο. π., 148.

³⁵² Ο. π., 160 και 165.

³⁵³ Ο. π., 148.

³⁵⁴ Ο. π., 145.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνεται ότι οι χαρακτηρισμοί για το είδος υπό μελέτη που συναντώνται συχνότερα στην ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία, είναι πειραματικός και πρωτοποριακός, ενώ μόνο ο Καραλής χρησιμοποιεί το μη-αφηγηματικός σε συνδυασμό με το πειραματικός.³⁵⁵ Ωστόσο, οι όροι ξεκινούν να χρησιμοποιούνται από τους συγγραφείς σαν αυθύπαρκτοι και μέσα σε διαφορετικά συμφραζόμενα από κάθε ιστοριογράφο, με συνέπεια να δημιουργείται εννοιολογική και ταξινομική σύγχυση. Το αποτέλεσμα είναι μια αποσπασματική και συγκεχυμένη εικόνα για τον μη-αφηγηματικό κινηματογράφο στην Ελλάδα, γεμάτη κενά κι ασυνέχεια στην ιστορική του διαδρομή.

1.3.5: Χρονικά όρια

Ένα από τα ζητήματα που παραμένουν αμφιλεγόμενα στην κινηματογραφική ιστοριογραφία, είναι τα χρονικά όρια του ελληνικού μη-αφηγηματικού κινηματογράφου, δηλαδή το σημείο εκκίνησης και η διάρκειά του. Λόγω της αποσπασματικής παρουσίας του είδους, εξαιτίας της οποίας οι ιστορίες αναφέρουν πολύ σύντομα δεκάδες συσσωρευμένων τίτλων κάθε λογής χωρίς συστηματική κατηγοριοποίηση κι ανάλυση, οι περισσότερες αφηγήσεις δίνουν την εντύπωση ότι η πρωτοπορία προκύπτει κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, με την εμφάνιση των Κώστα Σφήκα, Θανάση Ρεντζή και Αντουανέττας Αγγελίδη.

Ωστόσο, αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά, θα βρει ακόμα δύο ταινίες μεγάλου μήκους που διεκδικούν την ένταξη στο είδος μια δεκαετία νωρίτερα. Η μία είναι τα *Χέρια* του Τζων Κόντε, γυρισμένη το 1962, η οποία εντοπίζεται σε τέσσερις ιστορίες, οι τρεις από τις οποίες την ανακηρύσσουν ως την πρώτη πειραματική ταινία στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, στην πρώτη έκδοση της Μητροπούλου, ταινία και δημιουργός αναφέρονται μία φορά στο βασικό σώμα του κειμένου, μόνο σε σχέση με τη βράβευση του σύνθετη Κώστα Καπνίση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για τη δουλειά του στο συγκεκριμένο φιλμ, χωρίς αυτό να προδιορίζεται ειδολογικά.³⁵⁶ Στα ευρητήρια της έκδοσης, ο σκηνοθέτης κι η ταινία αναφέρονται χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις.

Ο Σολδάτος την αναφέρει αλλά δεν τη χαρακτηρίζει πειραματική ή πρωτοποριακή, προτιμώντας το επίθετο “συμβολική” για να εξηγήσει το ύφος της.³⁵⁷ Στους Ρούβα και Σταθακόπουλο, η ταινία χαρακτηρίζεται επίσης ως “η πρώτη πειραματική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου”,³⁵⁸ χαρακτηρισμός που συναντάται για πρώτη φορά στην ελληνική ιστοριογραφία και μάλιστα για το συγκεκριμένο φιλμ. Ο χαρακτηρισμός

³⁵⁵ Karalis, *A History [...]*, ό. π., 199.

³⁵⁶ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 502.

³⁵⁷ Σολδάτος, ό. π., Α' 335.

³⁵⁸ Άγγελος Ρούβας, Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος: ιστορία- φιλμογραφία- βιογραφικά. Τόμος Α': 1905- 1970*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2005, 259.

επαναλαμβάνεται στην αναθεωρημένη έκδοση της Μητροπούλου, όπου εκτός από το κυρίως κείμενο, ο Κόντες συναντάται επίσης στο αναλυτικό αυτή τη φορά παράρτημα φιλομορφίας με βιογραφικές και εργογραφικές πληροφορίες σκηνοθετών. Εκεί ο σκηνοθέτης σημειώνεται ως δημιουργός της “πρώτης πρωτοποριακής ταινίας” (στην Ελλάδα, αφήνεται να εννοηθεί), για την οποία δίνεται ο τίτλος *Τα χέρια*.³⁵⁹

Ο Καραλής επίσης την ανακηρύσσει εναρκτήριο τίτλο του είδους στην Ελλάδα, χαρακτηρίζοντάς τη emphatically “πρώτη πειραματική, αβάν-γκαρντ ταινία του ελληνικού κινηματογράφου”.³⁶⁰

Η δεύτερη ταινία που διεκδικεί την έναρξη του πρωτοποριακού κινηματογράφου στην Ελλάδα, είναι το *Vortex* του Νίκου Κούνδουρου, που αποτελεί το πιο έντονο δείγμα μοντερνιστικής οπτικής στη φιλομορφία του. Η ταινία ξεκίνησε να γυρίζεται στη διάρκεια της δικτατορίας κι ολοκληρώθηκε στο εξωτερικό, κατά την αυτοεξορία του Κούνδουρου, ενώ η πρώτη της επαφή με το ελληνικό κοινό έγινε στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1977, αρκετά χρόνια μετά από την ολοκλήρωσή της.

Η Μητροπούλου παραθέτει αναλυτικά τα χρονικά στάδια της ταινίας, με έναρξη το 1966-’67, συνέχεια το 1970 και τεχνική επεξεργασία το 1971.³⁶¹ Ο Κουσουμίδης την αναφέρει επίσης δύο φορές το 1967 και το 1977, εξηγώντας τους λόγους των διαφορετικών φάσεων παραγωγής και προβολής της.³⁶² Ο Σολδάτος την παραθέτει το 1977, καθώς δομεί την αφήγησή του βάσει του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου η ταινία πραγματοποίησε την πρώτη της ελληνική προβολή, κι αφού προηγουμένως εξηγεί τη μακρόχρονη και περιπετειώδη παραγωγή,³⁶³ ενώ ο Καραλής την παρουσιάζει ως ταινία του 1967.³⁶⁴ Οι διαφορές στα στοιχεία που παραθέτουν οι ιστοριογράφοι, οφείλονται στην ιδιαιτέρως περίπλοκη διαδικασία παραγωγής της ταινίας, την οποία θα εξετάσω αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο, αφιερωμένο ειδικά σ’ αυτήν.

Ωστόσο, οι περισσότεροι απ’ αυτούς αποφεύγουν να συνδέσουν το *Vortex* με την πρωτοπορία. Η Μητροπούλου δεν του αποδίδει κανέναν ειδολογικό χαρακτηρισμό, ενώ ο Σολδάτος είναι ο μόνος που αναφέρει την ταινία ως “ακραία και πειραματική”.³⁶⁵ Οι

³⁵⁹ Μητροπούλου, *ό. π.*, 2006, 394, 441. Την επιστημονική επιμέλεια της έκδοσης είχαν η Μαρία Κομνηνού με τη Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, ενώ ως συντάκτρια της φιλομορφίας αναφέρεται η Μαρία Γαβαλά. Σε τηλεφωνική συνομιλία με την κ. Γαβαλά στις 10/7/2017, τη ρώτησα σχετικά με τη σύνταξη του λήμματος του Κόντες και μου εξήγησε ότι το συγκεκριμένο δεν το έγραψε αυτή, αλλά το έλαβε έτοιμο από την κ. Κομνηνού.

³⁶⁰ Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 96.

³⁶¹ Μητροπούλου, *ό. π.*, 1980, 211-213 και 2006, 193- 195.

³⁶² Κουσουμίδης, *ό. π.*, 122 και 236.

³⁶³ Σολδάτος, *ό. π.*, Β’ 155-156.

³⁶⁴ Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 123-124.

³⁶⁵ Σολδάτος, *ό. π.*, Β’ 155.

Ρούβας/ Σταθακόπουλος το χαρακτηρίζουν “ψυχόδραμα”,³⁶⁶ ενώ δύο στοιχεία που σημειώνει ο Καραλής γι’ αυτή είναι “καλλιτεχνικός πειραματισμός και εικαστικός ριζοσπαστισμός”.³⁶⁷

Συμπεραματικά, ανάλογα με το ποιά ιστορία διαβάζει κανείς, θα μπορούσε να θεωρήσει ότι ο πρωτοποριακός κινηματογράφος στην Ελλάδα ξεκινάει είτε με τα *Χέρια* το 1962 είτε με το *Vortex* το 1971, αν όχι με το *Μοντέλο* του Σφήκα το 1974, ο οποίος όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω είναι ο εκπρόσωπος της εγχώριας πρωτοπορίας με τη μεγαλύτερη αποδοχή μέσα στην ιστοριογραφία. Όμως, όπως θα υποστηρίξω στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, η έναρξη του είδους σηματοδοτείται από τη μικρού μήκους *Lacrimae Rerum*, που οι υπάρχουσες ιστορικές αφηγήσεις έχουν αφήσει παραγνωρισμένη.

Επίσης, σε αντίθεση με παρόμοιες τάσεις της διεθνούς πρωτοπορίας, ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος δε φαίνεται να εξελίχθηκε ποτέ σε οργανωμένη ή συνειδητή συλλογική καλλιτεχνική κίνηση. Ίσως γι’ αυτό δεν εντοπίζονται σαφή χρονικά όρια, με τον τρόπο που είδαμε, για παράδειγμα, στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι οριοθετούν ο Χόμπερμαν κι ο Ρίκι το αμερικανικό αντεργκράουντ. Όπως θα δούμε, η μη-αφηγηματική παραγωγή συνεχίζεται μέχρι σήμερα ως αυτό που ήταν πάντοτε: υπόθεση μεμονωμένων περιπτώσεων.

Παρότι δεν αποτελούν ιστορικές καταγραφές, αλλά θεωρητικές μελέτες, θα ήθελα εδώ να παρεμβάλω δύο πρόσφατα κείμενα του Καραλή, στα οποία διατυπώνει ερωτήματα που άπτονται της διατριβής: προτείνει κάποιους επιπλέον τίτλους ως δείγματα της εγχώριας πρωτοποριακής παραγωγής κι αναρωτιέται ποιοί απ’ αυτούς θα μπορούσαν ν’ αποτελούν το χρονικό σημείο έναρξής της.

Στην έκδοσή του για τον ρεαλισμό στον ελληνικό κινηματογράφο, αναφερόμενος στο έργο της Αγγελίδη, ισχυρίζεται ότι “τέτοιος ποιητικός κινηματογράφος [...] έχει τις ρίζες του στο *Δάφνις και Χλόη* (1931) του Ορέστη Λάσκου, με την κατακερματισμένη της αφήγηση και με τη φωτεινή αλλά διαθλασμένη ασπρόμαυρη φωτογραφία της. Πάντως, η ταινία που διέκοψε το μυθοποιητικό συνεχές στον ελληνικό κινηματογράφο κατά την περίοδο της ίδιας του της εγκαθίδρυσης, ήταν η *Γαλήνη* (1958) του Gregory J. Markopoulos, μια ταινία που φέρει όλα τα στοιχεία της ριζικής αναδιαμόρφωσης της κινηματογραφικής αφήγησης, μόνο που το κάνει με μια άσχημα ακρωτηριασμένη μορφή. Μετά από την απογοήτευση που έζησε ο Markopoulos, ο πειραματικός κινηματογράφος ή, όπως θα έπρεπε να τον αποκαλούμε ‘κινηματογράφος ως κινηματογράφος, ο δημιουργικός κινηματογράφος’ εμφανίστηκε μόνο περιστασιακά μετά από την κατάρρευση της δικτατορίας, της αυστηρής

³⁶⁶ Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β’ 10.

³⁶⁷ Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 123.

λογοκρισίας της και του ιδεολογικού της ελέγχου. Ειδική αναφορά θα πρέπει να γίνει για το *Lacrimae Rerum* (1962) του Νίκου Νικολαΐδη, η αφήγηση του οποίου ξετυλίγεται μέσα από τη μουσική των Grieg, Schubert και Saint- Saens, χωρίς σενάριο ή διαλόγους, αλλά και την *Ευρυδίκη ΒΑ 2037* (1975) του ίδιου σκηνοθέτη”.³⁶⁸

Σε άλλο του κείμενο, αναρωτιέται: “πότε αλήθεια αρχίζει ο δημιουργικός-ποιητικός-πειραματικός κινηματογράφος στην Ελλάδα; Με την άτυχη *Γαλήνη* (1958) του Γρηγόρη Μαρκόπουλου, τα *Χέρια* (1962) του Τζον Κόντε ή με το *Lacrimae Rerum* (1962) του Νίκου Νικολαΐδη;”.³⁶⁹ Εκτός απ’ αυτές, ονομάζει και διάφορους άλλους τίτλους, οι οποίοι όμως κατά τη γνώμη μου, παρά τις όποιες αποκλίσεις τους από το κυρίαρχο αφηγηματικό μοντέλο, παραμένουν κατά βάση αφηγηματικοί: “παραγνωρισμένη ταινία *Λουκάς ο Αποστάτης* (1974), σκηνοθετημένη από τον γνωστό ηθοποιό Φαίδωνα Γεωργίτση, χρειάζεται να μελετηθεί για το είδος, το ύφος και τη δομή της ως ένα παράδοξο δείγμα «μεταβατικού» underground κινηματογράφου, από την εποχή του στούντιο, στην εποχή των πολύ προσωπικών ταινιών που εμφανίζονται ήδη από τη δεκαετία του 1960, αλλά εξαφανίζονται μετά την ίδρυση του Κέντρου Ελληνικού Κινηματογράφου το 1978- ’79. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για τον *Αλδεβαράν* (1975) του Ανδρέα Θωμόπουλου, το *Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο* (1979) των Νίκου Ζερβού και Θανάση Ρεντζή ή ακόμα και το *Πέφτουν οι Σφαίρες σαν το Χαλάζι* και *Ο Τραυματισμένος Καλλιτέχνης Αναστενάζει* (1978) του Νίκου Αλευρά”.³⁷⁰

Θα πρέπει να σημειωθεί, ότι ο Καραλής είναι ο μοναδικός από τους παραπάνω μελετητές που εκφράζει ευθέως έναν καίριο και γόνιμο προβληματισμό για την έναρξη της ελληνικής πρωτοπορίας. Ωστόσο, η κατηγοριοποίησή του δε με βρίσκει εντελώς σύμφωνο. Παρατηρούμε δηλαδή ότι χρησιμοποιεί μεμονωμένα ή συνδυαστικά μεταξύ τους, χωρίς διευκρινίσεις και με ελαφρώς διαφορετική σημασία, όρους- ομπρέλα όπως ποιητικός, πειραματικός και underground, κάτω από τους οποίους συγκεντρώνει πολλούς

³⁶⁸ Vrasidas Karalis, *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*, I.B. Tauris, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2016, 192.

³⁶⁹ Βρασίδης Καραλής, «Ο ελληνικός κινηματογράφος ως σύγχρονο ιστοριογραφικό πρόταγμα (μερικά μεθοδολογικά ζητήματα)», αδημοσίευτη ανακοίνωση, 1^ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο, Θεσσαλονίκη, 28- 29/5/2015, [27], 6.

³⁷⁰ Στο ίδιο. Εδώ ο Karalis προφανώς συγχέει το *Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο* με το *Μαύρο-Άσπρο* (1973). Το πρώτο σκηνοθέτησε μόνος του ο Ζερβός και το δεύτερο μαζί με τον Ρεντζή. Ο Karalis πιθανώς παρασύρεται από τη λανθασμένη καταχώριση στην ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/796/>, 11/4/2017. Επίσης, σε όλες του τις αναφορές στη *Γαλήνη*, τη χρονολογεί στα 1958. Πρόσφατη αρθρογραφία ανατρέπει αυτή τη χρονολόγηση και θα εκθέσω το ζήτημα σε επόμενο κεφάλαιο, όπου αναφέρομαι εκτεταμένα στην ταινία.

ετερόκλητους τίτλους, που εκτείνονται από την πρωτόλεια αφήγηση μέχρι την πλήρη ανατροπή της.

Όμως, βάσει του κριτηρίου της αφηγηματικότητας που υιοθέτησα, πιστεύω ότι το *Lacrimae Rerum* διαφοροποιείται αισθητά από τους υπόλοιπους τίτλους, στο ότι ακριβώς περνάει το μεταίχμιο μεταξύ αφήγησης και μη- αφήγησης πάνω στο οποίο εκείνοι ακροβατούν. Ίσως μάλιστα αποτελεί ένδειξη της γενικότερης εννοιολογικής ασάφειας που διακρίνει τις διαδεδομένες αντιλήψεις σχετικά με τις περιπτώσεις που, όπως εύστοχα υπογραμμίζει ο Καραλής, επιχειρούν να πειραματιστούν με την αφήγηση, το γεγονός ότι ακόμη κι ο ίδιος χρησιμοποιεί τον όρο 'αφήγηση' όταν επιχειρεί να περιγράψει την ταινία του Νικολαΐδη.

Επιπλέον, η χρήση του όρου 'underground', διακινδυνεύει συνειρμούς με το αμερικανικό αντεργκράουντ που είδαμε παραπάνω, δημιουργώντας τουλάχιστον την απορία, αν όχι την εντύπωση, για το αν οι ταινίες στις οποίες αναφέρεται αποτελούν δείγματα ενός παρόμοιου (μη- αφηγηματικού) ρεύματος στον ελληνικό κινηματογράφο. Όμως νομίζω είναι μάλλον σαφές ότι χρησιμοποιεί τον όρο με την έννοια του περιθωριακού, αφού οι ταινίες που προσδιορίζει αφενός κατά τη γνώμη μου είναι αφηγηματικές κι αφετέρου παράχθηκαν έξω από το κυρίαρχο σύστημα παραγωγής, διαθέτουν αντισυμβατική/ αντικαθεστωτική/ αναρχική οπτική και θεματολογία και παρέμειναν όντως παραγνωρισμένες, χωρίς εμπορική απήχηση.

1.3.6: Εκπρόσωποι

Δεδομένου ότι κάθε ιστοριογράφος συνθέτει την αφήγησή του σε διαφορετική ιστορική στιγμή, είναι φυσιολογικό να μην συναντώνται σε όλες τις εκδόσεις τα ίδια ονόματα δημιουργών, καθώς συνεχώς είτε προστίθενται καινούριοι, είτε ανακαλύπτονται ή επανεκτιμώνται παλιότεροι. Το πρόβλημα προκύπτει καταρχάς από το γεγονός ότι φαίνεται ν' απουσιάζει ένας, έστω γενικός και συμβατικός, ορισμός του είδους και κατ' επέκταση μία καθόλου αναγκαστικά ομόφωνη, αλλά τουλάχιστον περισσότερο συνεκτική παρουσίαση των εκπροσώπων του, όσο αυτός θα επέτρεπε. Κάθε καινούρια αφήγηση δεν περιλαμβάνει αναγκαστικά τα ίδια ονόματα σκηνοθετών ή τίτλους ταινιών, ενώ ακόμη και στον βαθμό που το κάνει, αυτά δεν εντάσσονται στο είδος απ' όλους τους συγγραφείς, με καθέναν απ' αυτούς να επιλέγει αυθαίρετα δικούς του συμπτωματικούς και αόριστους χαρακτηρισμούς. Προσπαθώντας να διασαφηνίσουμε την κατάσταση σχετικά με τους εκπροσώπους του εγχώριου μη-αφηγηματικού κινηματογράφου, παρακάτω θα συνοψίσουμε ονόματα στα οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως και θα προσθέσουμε πολλές επιπλέον μεμονωμένες

περιπτώσεις, συγκεντρώνοντας την αναγνώρισή τους και συνεπώς τη θέση τους στην εγχώρια πρωτοπορία, σύμφωνα με τη γνώμη των ιστοριογράφων.

Ξεκινώντας από τις ελάχιστες ομοιότητες που εντοπίζονται ανάμεσα στις ιστορικές αφηγήσεις, ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος βρίσκει τους αδιαμφισβήτητους εκπροσώπους του στα πρόσωπα τριών σκηνοθετών που ξεκινούν την πειραματική φιλομορφία τους από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, στο ευρύτερο πλαίσιο του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Πρόκειται για τον Κώστα Σφήκα, τον Θανάση Ρεντζή και την Αντουανέττα Αγγελίδη, οι οποίοι γίνονται σχεδόν ομόφωνα αποδεκτοί ως οι κατεξοχήν εκπρόσωποι της ελληνικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα, καθώς ο Σφήκας αναφέρεται ως πειραματικός σκηνοθέτης σε 7 ιστορίες ελληνικού κινηματογράφου, ο Ρεντζής σε 6 και η Αγγελίδη σε 5.

Ο Σούστερ χρήζει τους Σφήκα και Ρεντζή αποκλειστικούς εκπροσώπους του είδους στην Ελλάδα, δηλώνοντας ξεκάθαρα κι αποκλειστικά ότι “πειραματικός κινηματογράφος στην Ελλάδα σημαίνει τη δουλειά του Θανάση Ρεντζή και του Κώστα Σφήκα”.³⁷¹ Παραβλέπει το *Idees Fixes/Dies Irae* της Αγγελίδη που είχε κυκλοφορήσει δύο χρόνια πριν την έκδοση του βιβλίου του, παρότι το περιλαμβάνει στο παράρτημα της έκδοσης με τα βραβεία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δείχνοντας ότι γνώριζε σ’ έναν βαθμό την ταινία.³⁷²

Η Μητροπούλου περιλαμβάνει την Αγγελίδη μαζί με τους Σφήκα και Ρεντζή στην άτυπη ευρύτερη ομάδα των πειραματικών σκηνοθετών, όπως είδαμε ότι τους χαρακτηρίζει. Δεδομένου ότι η συγγραφέας αφιερώνει ξεχωριστό τμήμα σε είδη όπως το ντοκιμαντέρ και το κινούμενο σχέδιο, και δεδομένης επιπλέον της ευρυμάθειας και της επαφής της με τη διεθνή πραγματικότητα, θα περίμενε ίσως κανείς να βρει μέσα στο κείμενο κι ένα ξεχωριστό κεφάλαιο αφιερωμένο στην πρωτοποριακή παραγωγή, κάτι που όπως είδαμε δε συμβαίνει.

Οι Κουσουμίδης, Σολδάτος, Βαλούκος, Ρούβας και Σταθακόπουλος, Καραλής και Τζαβάλας, αναγνωρίζουν -παρότι όχι ομόφωνα- την ιδιότητα των τριών σκηνοθετών ως πειραματικών δημιουργών: τα ονόματά τους εντοπίζονται με τη μεγαλύτερη συχνότητα στις ιστορίες του ελληνικού κινηματογράφου, βάσει των οποίων συνιστούν τον βασικό πυρήνα πειραματικών δημιουργών στην Ελλάδα.

Ακόμα δύο σκηνοθέτες που, σύμφωνα με τις αφηγήσεις που τους αναφέρουν, εμφανίζονται μέσα στη δεκαετία του 1990 ως εκπρόσωποι της πρωτοπορίας με συστηματική παραγωγή, είναι ο Βασίλης Μαζωμένος και ο Αλέξανδρος Φασόης. Από τις πέντε ιστορίες που εκδόθηκαν μετά τη δεκαετία του 1990, ο Μαζωμένος εντοπίζεται στις

³⁷¹ Schuster, ό. π., 3.

³⁷² Ό. π., 327.

τρεις: στον συμπληρωμένο Σολδάτο, τους Ρούβα και Σταθακόπουλο, καθώς και στον Καραλή, που εντάσσουν τον σκηνοθέτη στον πειραματικό κινηματογράφο, χρησιμοποιώντας αυτή ακριβώς τη φράση.³⁷³ Ο Φασόης συναντάται μόνο στους Σολδάτο και Ρούβα-Σταθακόπουλο, με τον πρώτο μάλιστα να του αποδίδει “πλούσια φιλομορφία στο είδος”.³⁷⁴

Και γι’ αυτές τις περιπτώσεις όμως συναντώνται ασυμφωνίες ανάμεσα στους ιστοριογράφους. Για παράδειγμα, ο *Θρίαμβος του χρόνου* (1996) του Μαζωμένου, για τους Ρούβα-Σταθακόπουλο και Καραλής είναι αναμφισβήτητα πειραματικός, αλλά ο Σολδάτος αρχικά χαρακτηρίζει την ταινία ντοκιμαντέρ, υπογραμμίζοντας παράλληλα τη θεματική και υφολογική συνάφειά της με το έργο του Σφήκα, μαθητής και συνεργάτης του οποίου υπήρξε ο Μαζωμένος, ενώ στο τέλος της αναφοράς του, ο συγγραφέας σημειώνει την τιμητική διάκριση που έλαβε ο σκηνοθέτης στο φεστιβάλ, “για την προσήλωσή του στο δύσκολο είδος του πειραματικού- δοκιματικού κινηματογράφου”.³⁷⁵ Ο Σολδάτος δημιουργεί περισσότερη σύγχυση, αυτή τη φορά σχετικά με το *Η περιπέτεια είναι ο άλλος* (1997) του Φασόη, το οποίο οι Ρούβας και Σταθακόπουλος εντάσσουν ως μεγάλου μήκους στην πειραματική κατηγορία τους, ενώ εκείνος την αναφέρει ως μικρού μήκους στο πλαίσιο του φεστιβάλ Δράμας και χωρίς ειδολογικό προσδιορισμό.³⁷⁶ Η αλήθεια βρίσκεται κάπου στη μέση, αφού, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο για τον σκηνοθέτη, η ταινία θα κατηγοριοποιείτο ακριβέστερα ως μεσαίου μήκους, αφού η διάρκειά της φτάνει τα πενήνταπέντε περίπου λεπτά.

Ο Σταύρος Τορνές είναι μία από τις συζητήσιμες περιπτώσεις λόγω της ιδιομορφίας των ταινιών του, οι οποίες θα μπορούσαν να τον κατατάξουν ανάμεσα στους δημιουργούς της ελληνικής πρωτοπορίας, καθώς φανερώνουν μια ριζικά διαφορετική αντίληψη για το σινεμά, τόσο ως προς τα μέσα παραγωγής όσο και ως προς το ιδιότυπο ύφος της κινηματογράφησης, το οποίο συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά που συνήθως αποδίδονται σε ταινίες της πρωτοπορίας, χωρίς να εγκαταλείπει εντελώς τα μυθοπλαστικά στοιχεία. Ωστόσο, ο μόνος ιστοριογράφος που του αποδίδει ρητά τον τίτλο του πειραματικού, είναι ο Καραλής, ο οποίος, όπως είδαμε παραπάνω, χρησιμοποιεί τον όρο, παραδόξως για να περιγράψει την πιο ευδιάκριτα αφηγηματική από τις τέσσερις μεγάλου μήκους ταινίες του Τορνέ, το *Ένας Ερωδιός για τη Γερμανία*.³⁷⁷

³⁷³ Σολδάτος, *ό. π.*, Γ’ 134, 202-203. Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β’ 443, 486. Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 253, 257.

³⁷⁴ Σολδάτος, *ό. π.*, Γ’ 149, 202-204. Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β’ 460, 486.

³⁷⁵ Σολδάτος, *ό. π.*, Γ’ 146.

³⁷⁶ Σολδάτος, *ό. π.*, Γ’ 180. Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β’ 472.

³⁷⁷ Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 214.

Ο Σολδάτος, οι Ρούβας/ Σταθακόπουλος και ο Τζαβάλας αναφέρουν τον Τορνέ, αποφεύγοντας όμως τους όρους πειραματικός και πρωτοποριακός, προτιμώντας συχνότερα το επίθετο ποιητικός για την περίπτωση του. Για τον Σολδάτο, ο Τορνές είναι “δημιουργός ενός φτωχού ποιητικού κινηματογράφου”.³⁷⁸ Οι Ρούβας- Σταθακόπουλος από την πλευρά τους, εντάσσουν μόνο τον *Ντανίλο Τρέλες* στην κατηγορία των Πειραματικών μέσα στα ετήσια κεφάλαιά τους, ενώ τοποθετούν τις υπόλοιπες κάτω από τη γενική κατηγορία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, για δύο από τις ταινίες χρησιμοποιούν αυτοσχέδιους όρους που προδίδουν έναν βαθμό αμηχανίας στην προσπάθεια να κατηγοριοποιήσουν τις ταινίες του Τορνέ, καθώς ο *Μπαλαμός* χαρακτηρίζεται “φανταστική περιπλάνηση”³⁷⁹ και η *Καρκαλού* “ψυχολογική περιπλάνηση”³⁸⁰, ενώ ο *Ντανίλο Τρέλες* “σουρεαλιστική κωμωδία”³⁸¹ και το *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* απλώς “κομεντί”.³⁸²

Η Μητροπούλου, ο Σολδάτος, οι Ρούβας/ Σταθακόπουλος κι ο Καραλής είναι οι μοναδικοί ιστοριογράφοι που περιλαμβάνουν ελληνικής καταγωγής πρωτοποριακούς σκηνοθέτες οι οποίοι έδρασαν στο εξωτερικό. Ο Καραλής τοποθετεί τον Μαρκόπουλο στην αμερικανική αβάν-γκαρντ,³⁸³ ενώ τόσο η Μητροπούλου όσο κι οι Ρούβας/ Σταθακόπουλος τον καταχωρίζουν σε κεφάλαια για έλληνες δημιουργούς που έδρασαν στο εξωτερικό, με την πρώτη να τον προσδιορίζει ως μέλος του αμερικανικού underground³⁸⁴ και τους δεύτερους να τον αναφέρουν ως κορυφαίο πρωτοποριακό δημιουργό.³⁸⁵

Τις Μαρία Κλωνάρη και Κατερίνα Θωμαδάκη αναφέρουν οι Σολδάτος, Ρούβας και Σταθακόπουλος. Ο Σολδάτος δεν τις αναφέρει στην έκδοση που χρησιμοποιώ εδώ, αλλά στην επόμενη και τελευταία μέχρι στιγμής. Στον πέμπτο τόμο με τίτλο *Ντοκουμέντα 1970-2000*, περιέχει φιλομογραφίες σκηνοθετών ανά δεκαετία, και παραθέτει τις δύο σκηνοθέτριες την καθεμία ξεχωριστά στις δεκαετίες 1970, 1980 και 1990, με τίτλους από τη φιλομογραφία τους αλλά χωρίς περαιτέρω σχόλια.³⁸⁶ Οι Ρούβας και Σταθακόπουλος τις περιλαμβάνουν στο ίδιο κεφάλαιο όπου περιλαμβάνουν τον Μαρκόπουλος, με τίτλο «Έλληνες Καλλιτέχνες του Ξένου Κινηματογράφου», παρότι στα αντίστοιχα λήμματα γι’ αυτές, δε χρησιμοποιούνται οι όροι πειραματικός ή πρωτοποριακός.³⁸⁷

³⁷⁸ Σολδάτος, *ό. π.*, Β’ 249.

³⁷⁹ Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β’ 240.

³⁸⁰ Στο ίδιο, *ό. π.*, 280.

³⁸¹ Στο ίδιο, *ό. π.*, 322.

³⁸² Στο ίδιο, *ό. π.*, 338.

³⁸³ Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 84.

³⁸⁴ Μητροπούλου, *ό. π.*, 485.

³⁸⁵ Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Β’ 598.

³⁸⁶ *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 5ος τόμος: ντοκουμέντα 1970-2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, 19, 23, 247, 249, 442, 443.

³⁸⁷ Στο ίδιο, *ό. π.*, Β’ 598-599.

Από 'κει και πέρα, συναντά κανείς μέσα στις αφηγήσεις πολυάριθμα σκορπισμένα ονόματα σκηνοθετών και τίτλους ταινιών που χαρακτηρίζονται πειραματικοί ή με κάποιο άλλο όρο που δηλώνει αντι-συμβατικότητα, και οι οποίοι στην πλειοψηφία τους εντοπίζονται στα κείμενα των Σολδάτου και Ρούβα/ Σταθακόπουλου. Όπως είδαμε μέχρι τώρα, ονόματα όπως του Κόντε, του Φασόη, του Τορνέ, του Φέρρη, της Γαβαλά ή της Τσαγγάρη, συναντώνται με άτακτη συχνότητα μέσα στη βιβλιογραφία, με ανόμοιους υφολογικούς και ειδολογικούς χαρακτηρισμούς από τους συγγραφείς, που δεν προσφεύγουν σε θεωρητική τεκμηρίωση, μπερδεύουν τον αναγνώστη και συγκροτούν ένα συγκεχυμένο ταξινομικό πεδίο.

Ένα ακόμα πιθανό όνομα που είδαμε ότι προσθέτει ο Καραλής, είναι η Γαβαλά με το *Αφήγηση/ περιπέτεια/ γλώσσα/σιωπή*. Η σκηνοθέτρια αναφέρεται από τη Μητροπούλου και τον Σολδάτο εξαιρετικά σύντομα και χωρίς ειδολογικό προσδιορισμό.³⁸⁸ Αντιθέτως, ο Καραλής την προσδιορίζει όχι απλώς ως πειραματική αλλά και σημαντική προσθήκη στο είδος, μαζί με τον Ρεντζή: "Τέλος, δύο σημαντικές πειραματικές ταινίες θα 'πρεπε ν' αναφερθούν. Το *Αφήγηση/ περιπέτεια/ γλώσσα/σιωπή* της Μαρίας Γαβαλά, μια περίεργη και στοιχειωτική διερεύνηση στο νόημα της ίδιας της κινηματογραφικής γλώσσας. Το *Corpus* του Θανάση Ρεντζή ήταν ένα οπτικό παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο το ανθρώπινο σώμα έχει απεικονιστεί στη διάρκεια εφτά ιστορικών περιόδων, μέσα από την αφήγηση και τη διπλή έκθεση αναπαραστάσεων του σώματος από διαφορετικούς καλλιτέχνες".³⁸⁹ Προσωπικά πάντως, θα πρέπει να δεχτώ με επιφύλαξη τον χαρακτηρισμό για την ταινία της Γαβαλά, καθώς μίλησα μαζί της τηλεφωνικά και παρότι δε μπορούσε να μου στείλει την ταινία την οποία δεν έχει μεταφέρει από φιλμ, μου εξήγησε ότι παρότι χτίζεται με μια πιο ελεύθερη αφήγηση διαμορφώνοντας έναν "στοχασμό στον κινηματογράφο", σίγουρα δε θα την αποκαλούσε πειραματική, όπως και καμία άλλη από τις ταινίες της.³⁹⁰

Γενικότερα η χρήση του όρου 'πειραματικός' γίνεται με περισσότερη ελευθερία απ' όση θα περίμενε κανείς, που έχει ως αποτέλεσμα ορισμένες φορές να δημιουργείται σχετική σύγχυση. Για παράδειγμα, τι θα 'πρεπε να συμπεράνει κανείς από τη φράση του Καραλή για τους Νίκο Νικολαΐδη και Νίκο Παναγιωτόπουλο ότι "κι οι δύο σκηνοθέτες, μαζί με άλλους πειραματικούς δημιουργούς, υπονόμευσαν την κυρίαρχη αφήγηση για την πραγματικότητα, κατασκευάζοντας 'μη-λογικά' αφηγηματικά ιδιώματα, εμποτισμένα με το σουρεαλιστικά 'θαυμάσιο' και με μια ξεχωριστή ανησυχία για μη-γραμματικές μορφές

³⁸⁸ Μητροπούλου, *ό. π.*, 465, Σολδάτος, *ό. π.*, Β' 193.

³⁸⁹ Karalis, *A History [...]*, *ό. π.*, 189.

³⁹⁰ Τηλεφωνική επικοινωνία με Μαρία Γαβαλά, 20/4/2017.

αναπαράστασης”;³⁹¹ Ενώ δηλαδή διατυπώνει μια εύστοχη παρατήρηση, η χρήση του επιθέτου ‘πειραματικούς’ δημιουργεί την εντύπωση ότι οι δύο δημιουργοί απορρίπτουν εντελώς την αφήγηση, τοποθετώντας τους στον χώρο της πρωτοπορίας, κάτι εκ των πραγμάτων δεν ισχύει. Ειδικά εφόσον ο Καραλής δεν περιλαμβάνει στο κείμενό του το *Lacrimae Rerum*, το οποίο παρακάτω θα παρουσιάσω ως τη μόνη μη-αφηγηματική ταινία του Νικολαΐδη.

Ένα επιπλέον παράδειγμα για το οποίο θα ήταν εύκολο να δημιουργηθεί ασάφεια λόγω του ότι παραμένει ένα σχετικά άγνωστο όνομα, είναι ο Δημογεροντάκης με την *Ηλιογραφία* του, την οποία είδαμε παραπάνω να συστήνει ο Κουσουμίδης ως πειραματική.³⁹² Η Μητροπούλου αναφέρει τον σκηνοθέτη χωρίς να τον εντάσσει ευθέως στο είδος, σημειώνοντας παρόλαυτά ότι “ο Δημογεροντάκης μεταχειρίζεται με την τόλμη του μαθητευόμενου ένα φιλόδοξο συμβολιστικό εγχειρίδιο”.³⁹³ Οι Ρούβας- Σταθακόπουλος χαρακτηρίζουν την ταινία του απλώς “κοινωνική αλληγορία”,³⁹⁴ και ο Σολδάτος παραθέτει την περιγραφή του ίδιου του σκηνοθέτη για το φιλμ, η οποία όμως δεν περιλαμβάνει ειδολογικούς προσδιορισμούς.³⁹⁵

Οι Ρούβας/ Σταθακόπουλος και ο Σολδάτος προσθέτουν ακόμα έναν δημιουργό στο είδος, τον Μάκη Μωραΐτη. Οι πρώτοι απλώς κατηγοριοποιούν ως πειραματική την ταινία του, *Πουνεντογαρμπής* (1979),³⁹⁶ ενώ με αφορμή την ίδια ταινία, ο Σολδάτος σημειώνει εκτενέστερα ότι ο Μωραΐτης “έχει κάνει οκτώ μικρού μήκους στο χώρο ενός πειραματικού κινηματογράφου”, και διακρίνει επιρροές από την επαφή του σκηνοθέτη με τον αμερικανικό αντεργκράουντ κινηματογράφο.³⁹⁷ Η πληροφορία παραμένει ανεπιβεβαίωτη, καθώς στη συνάντησή μου με τον σκηνοθέτη, δε μου ανέφερε κάτι σχετικό, ενώ μου εξήγησε ότι ήταν αδύνατο να μου δώσει να δω τον *Πουνεντογαρμπή*, τον οποίο διατηρεί αποθηκευμένο σε εξοχικό του σπίτι.

Οι Ρούβας και Σταθακόπουλος καταχωρίζουν επίσης ως πειραματικό το *Κοσμικό ανατομείο* (1993) του Βασίλη Βαφέα, το οποίο αναφέρει ο Σολδάτος, αλλά όχι ως δείγμα του είδους.³⁹⁸

Μετά από τον Κουσουμίδα, ο Βαλούκος περιλαμβάνει επίσης τον Θέο στην εγχώρια πρωτοπορία θεωρώντας τον επηρεασμένο από το δίδυμο Ζαν-Μαρί Στρόμπ και Ντανιέλ

³⁹¹ Karalis, *A History [...]*, ό. π., 174.

³⁹² Κουσουμίδης, ό. π., 237.

³⁹³ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 383.

³⁹⁴ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β' 161.

³⁹⁵ Σολδάτος, ό. π., Β' 164-165.

³⁹⁶ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β' 187.

³⁹⁷ Σολδάτος, ό. π., Β' 206.

³⁹⁸ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β' 422 και Σολδάτος, ό. π., Γ' 79-80.

Ιγιέ.³⁹⁹ Σε μια ασυνήθιστη ομαδοποίηση στην κατακλείδα μιας από τις αναφορές που κάνει στον Σφήκα, ο Καραλής προτείνει τον Θέο μαζί με τον Σφήκα και τον Τορνέ ως μέλη ενός στρατευμένου αντισυμβατικού κινηματογράφου, προκαλώντας ερωτήματα αφενός για την επιλογή των συγκεκριμένων ονομάτων, αφετέρου για την πιθανή καλλιτεχνική συγγένεια μεταξύ των τριών δημιουργών: “Μαζί με τον Σταύρο Τορνέ και τον Δήμο Θέο, ο Σφήκας αποτελούσε μια απαιτητική παράδοση αντι-κινηματογράφου, που απαιτεί περισσότερη προσοχή και μελέτη”.⁴⁰⁰ Όπως είδαμε παραπάνω, ο Σολδάτος, χαρακτηρίζει τη Διαδικασία “πείραμα”,⁴⁰¹ χρησιμοποιώντας όμως τη λέξη κυριολεκτικά, με την έννοια της δοκιμής, και όχι ειδολογικά.

Μια εντελώς ξεχωριστή τάση προκύπτει μέσα από μια άλλη ομαδοποίηση, αυτή τη φορά στο κείμενο της Μητροπούλου, η οποία εντοπίζει δύο εκπροσώπους αυτού που ονομάζει “κινηματογραφικό σουρεαλισμό” στην Ελλάδα, τον Μανούσο Μανουσάκη με τις ταινίες *Βαρθολομαίος* (1972) και *Άρχοντες* (1977), καθώς και τον Αντρέα Βελισσαρόπουλο με τη μικρού μήκους *Όπερα* (1976). Χαρακτηρίζει το έργο τους “ένα είδος συμπαθητικής πρωτοπορίας, που ανακαλύπτει για τον ελληνικό κινηματογράφο το σουρεαλισμό” και το συσχετίζει με εκείνο των Hans-Jürgen Syberberg, Στρομπ και Werner Schroeter. Επιχειρώντας να διασαφηνίσει και να ισχυροποιήσει την πρότασή της, πλαισιώνει τους Μανουσάκη και Βελισσαρόπουλο από άλλους Έλληνες εκπροσώπους του σουρεαλισμού σε διαφορετικές μορφές τέχνης, όπως τον Αντρέα Εμπειρίκο, τον Νίκο Εγγονόπουλο, τον Περικλή Γιαννόπουλο και τον Οδυσσέα Ελύτη.⁴⁰²

Αναφορικά με την ίδια τάση, ο Σολδάτος αρχικά είναι πιο συγκρατημένος στη διατύπωσή του, χαρακτηρίζοντας τον *Βαρθολομαίο* “«υπερρεαλιστική»” με τη λέξη σε εισαγωγικά,⁴⁰³ ενώ αργότερα θα δηλώσει με μεγαλύτερη πεποίθηση ότι “ο Μανουσάκης υπήρξε στα πρώτα χρόνια της σκηνοθετικής του καριέρας υπερρεαλιστής- όμως, διανοούμενος υπερρεαλιστής.”⁴⁰⁴ Έστω κι έτσι πάντως, ο Σολδάτος δε θεωρεί τον Μανουσάκη εκπρόσωπο κάποιου ξεχωριστού κινήματος ή τάσης, με τους χαρακτηρισμούς να διατυπώνονται φευγαλέα και μάλλον επιπόλαια.

Για τον Βελισσαρόπουλο, τονίζει την εξαιρετικά θερμή υποδοχή της οποίας έτυχε η ταινία του, και υποδεικνύει τον “υπερρεαλισμό” απλώς ως μία από τις πολλές επιρροές που διαμορφώνουν την ταινία: “Δάνεια από φόρμες της μουσικής, του θεάτρου, των εικαστικών

³⁹⁹ Βαλούκος, ό. π., 534.

⁴⁰⁰ Karalis, *A History [...]*, ό. π., 219.

⁴⁰¹ Σολδάτος, ό. π., Β' 142.

⁴⁰² Μητροπούλου, ό. π., 1980, 471.

⁴⁰³ Σολδάτος, ό. π., Β' 85.

⁴⁰⁴ Ό. π., Γ' 200.

τεχνών (κυρίως του υπερρεαλισμού) θέτουν απόψεις για τη φιλοσοφία, την Ιστορία, την τέχνη και την ιδεολογία.”⁴⁰⁵

Παρομοίως, μιλώντας για τους Άρχοντες, ο Καραλής τούς χαρακτηρίζει σουρεαλιστικούς και παράλογους, όπως επίσης σουρεαλιστικό ονομάζει και το *Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο τραυματισμένος καλλιτέχνης αναστενάζει* (1977) του Νίκου Αλευρά,⁴⁰⁶ τον οποίο αναφέρουν επίσης η Μητροπούλου και ο Σολδάτος, χωρίς όμως να τον συνδέουν με τον λεγόμενο εγχώριο σουρεαλισμό, με την πρώτη να τον εντάσσει στην “παράδοση του παραλόγου”.⁴⁰⁷

Ο Σολδάτος εμφανίζει επίσης τον Συμεών Καπετανάκη με την “πειραματική ιστορική ταινία” *Αρκάδι 1866* (1976), όπου η ειδολογική σύγχυση είναι πολλαπλή, καθώς ο χαρακτηρισμός του δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για μυθοπλασία, ενώ στο σημείωμα του σκηνοθέτη το οποίο παραθέτει, η ταινία αναφέρεται ως ντοκιμαντέρ.⁴⁰⁸ Συζητήσιμος παραμένει κι ο Κοκκόλης, τον οποίο αναφέρουν ως πειραματικό ο Βαλούκος με τους Ρούβα και Σταθακόπουλο.⁴⁰⁹

Ο Κώστας Φέρρης είναι ένας ακόμη δημιουργός που η ιστοριογραφία συγκαταλέγει στην εγχώρια πρωτοπορία. Η Μητροπούλου θεωρεί τον *Προμηθέα* μια “δουλειά πειραματική, που δεν έχει ακόμη βρει την τελική της μορφή”,⁴¹⁰ ενώ “πειραματισμούς” ονομάζει ο Σολδάτος τα *Φόνισσα*,⁴¹¹ *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο*⁴¹² και *Oh Babylon*,⁴¹³ με τον ισχυρισμό για τα δύο πρώτα να ενισχύεται από τον Βαλούκο, ο οποίος τις εντάσσει σ’ ένα γενικότερο εγχώριο πλαίσιο αναπαραγωγής του φορμαλισμού ενός “παρωχημένου μοντερνισμού”, αλλά κι ενός “από τα πιο ζωντανά και δημιουργικά κύτταρα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου”.⁴¹⁴ Οι Ρούβας/ Σταθακόπουλος επίσης χαρακτηρίζουν τον *Προμηθέα* πειραματικό,⁴¹⁵ ενώ ο Καραλής τον αποκαλεί μια “υπερ-ρεαλιστική εξερεύνηση”.⁴¹⁶

Είναι αξιοσημείωτο, ότι σε όλες τις ιστορικές αφηγήσεις δίνεται προτεραιότητα στη μυθοπλασία. Το αποτέλεσμα είναι, ότι υπάρχουν σκηνοθέτες καταγεγραμμένοι για τη φιλομορφία μυθοπλασίας τους, άλλα με παραγνωρισμένο το πρωτοποριακό τους έργο.

⁴⁰⁵ Ό. π., Β’ 147-148.

⁴⁰⁶ Karalis, ό. π., 183.

⁴⁰⁷ Μητροπούλου, ο.π., 474 και Σολδάτος, ό. π., Β’ 34, 118, 158-159.

⁴⁰⁸ Σολδάτος, ό. π., Β’ 146-147.

⁴⁰⁹ Βαλούκος, ό. π., 534 και Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β’ 135.

⁴¹⁰ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 336.

⁴¹¹ Ό. π., 107-109.

⁴¹² Ό. π., 128-130.

⁴¹³ Ό. π., 407-409.

⁴¹⁴ Βαλούκος, ό. π., 535.

⁴¹⁵ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β’ 134.

⁴¹⁶ Karalis, *A History [...]*, ό. π., 173.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης, το μη-αφηγηματικό έργο του οποίου έγινε όψιμα γνωστό στην Ελλάδα μέσα από την προβολή του στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 2011 και το οποίο θα εξετάσω σε ξεχωριστό κεφάλαιο.

Το γεγονός ότι η μη- αφηγηματική φιλομορφία του Γιάνναρη αποτελείται εξ ολοκλήρου από μικρού μήκους ταινίες, μας φέρνει στην παρατήρηση ότι η συντριπτική πλειοψηφία των ιστορικών αφηγήσεων που μελετήσαμε, ασχολούνται με την αφήγηση μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης μεγάλου μήκους, παραμελώντας την παραγωγή μικρής διάρκειας, η οποία εκτινάχτηκε ποσοτικά από τη δεκαετία του 1970 και μετά. Εξαιρουμένης της πρώιμης εγχώριας παραγωγής, που εκ των πραγμάτων αποτελείτο από ταινίες μικρής διάρκειας και την οποία περιλαμβάνουν όλες οι ιστορικές αφηγήσεις, οι μόνοι που αφιερώνουν ξεχωριστό και σημαντικό χώρο στο μικρό μήκος είναι η Μητροπούλου κι ο Σολδάτος, από τους οποίους όμως η πρώτη ουσιαστικά ταυτίζει τη μικρή διάρκεια αποκλειστικά με το είδος του αφηγηματικού ντοκιμαντέρ.⁴¹⁷

Έτσι απομένει ο δεύτερος, ο οποίος ομολογουμένως παρέχει ανά χρονιά έναν σχεδόν εξαντλητικό κατάλογο τίτλων, βάσει συμμετοχών τους σε φεστιβάλ, που ανέκαθεν ήταν ο πρωτεύων χώρος έκθεσής τους και για τις περισσότερες ο αποκλειστικός. Ανάμεσά τους εντοπίζονται πολυάριθμα φιλμ που φαίνεται να εμπίπτουν στο είδος της πρωτοπορίας, επειδή είτε χαρακτηρίζονται ρητά ως πειραματικά, είτε τους αποδίδεται κάποιος παραπλήσιος ειδολογικός προσδιορισμός.

Σ' αυτά που χαρακτηρίζονται ευθέως πειραματικά, ανήκουν τα *Ολυμπία-Ταξιδιωτικό* (1970) του Τώνη Λυκουρέση,⁴¹⁸ *Πλην ένα συν ένα* (1971) των Χρήστου Τσάκου και Ευθύμιου Φιλίππογλου,⁴¹⁹ *Εφγφτσκ* (1974) του Άρη Τσαραβόπουλου,⁴²⁰ *Κινηματογραφικό διαλεκτικό απόλυτο* (1976) του "Φ. Ότις",⁴²¹ *Εράνιμα* (1978) του Γιάννη Τριτσιμπίδα,⁴²² *Ego-manía* (1979) του Σάκη Μαυρέλη,⁴²³ *Μεταστάσεις* (1981) του Δημήτρη Αρβανίτη,⁴²⁴ *Συνοδεία* (1982) του Μαρίνου Κάσσου,⁴²⁵ *Σε δεύτερο πρόσωπο* (1982) του Νίκου Ζερβού,⁴²⁶ *Μικρή ελεγεία* (1983) του Δημήτρη Αρβανίτη,⁴²⁷ *Οδύνη του Νώε* (1983) του Νίκου

⁴¹⁷ Μητροπούλου, ό. π., 423-452.

⁴¹⁸ Σολδάτος, ό. π., Β' 58.

⁴¹⁹ Ό. π., 74.

⁴²⁰ Ό. π., 119.

⁴²¹ Ό. π., 150.

⁴²² Ό. π., 185.

⁴²³ Ό. π., 210.

⁴²⁴ Ό. π., 243.

⁴²⁵ Ό. π., 261.

⁴²⁶ Ό. π., 262.

⁴²⁷ Ό. π., 277.

Γραμματικόπουλου,⁴²⁸ *Μεταμορφώσεις* (1989) του Κώστα Μεγαπάνου,⁴²⁹ *Σκωρία φωτός* (1989) της Βουβούλας Σκούρα,⁴³⁰ *UKIYO-E- Εικόνες του ρευστού κόσμου* (1989) της Νόρας Σαββουλίδου⁴³¹ και η *Μαθητεία* (1996) του Διονύση Ανδρώνη.⁴³²

Από τις παραπάνω ταινίες, οι Ρούβας και Σταθακόπουλος αναφέρουν το *Κινηματογραφικό διαλεκτικό απόλυτο* ως μεγάλου μήκους κι όχι μικρού, με τον ελάχιστα διαφορετικό τίτλο *Μελέτη πάνω στο κινηματογραφικό διαλεκτικό απόλυτο* και τον σκηνοθέτη ως “Φώτης Ψυχράμης (F-Otis)”.⁴³³ Οι ίδιοι συγκαταλέγουν επίσης το *Πορτραίτο της Ελισάβετ* (1976) του Τάσου Αλαμάνου στις πειραματικές τους προσθήκες, το οποίο όμως ο Σολδάτος χαρακτηρίζει υπερρεαλιστικό-⁴³⁴ και δεν είναι το μόνο.

Εκτός από τους τίτλους που υποδεικνύει ρητά ως πειραματικούς, για αρκετούς άλλους ο Σολδάτος διατηρεί παραπλήσιους χαρακτηρισμούς, όπως υπερρεαλιστικός και αντεργκράουντ. Συγκεκριμένα, το *Αβραάμ εγέννησε Ισαάκ, Ισαάκ εγέννησε Ιακώβ...* (1967) του Γιώργου Πανουσόπουλου αποκαλείται “υπερρεαλιστικών τάσεων”,⁴³⁵ στο *Δοκίμιο ¾* (1970) του Νίκου Γραμματικόπουλου διακρίνονται “στοιχεία αντεργκράουντ”,⁴³⁶ το *Παρασκευή 9 Αυγούστου* (1974) ξανά του Πανουσόπουλου είναι φτιαγμένο με “υπερρεαλιστική διάθεση”,⁴³⁷ ενώ “ταινία φορμάλ” χαρακτηρίζονται οι *Απόηχοι* (1988) της Κατερίνας Κουτσίνα, όπου περιέχονται “πειραματισμοί πάνω στην κινηματογραφική φόρμα και σύνθεση εικόνων και ρυθμών”.⁴³⁸ Επιπλέον, εντοπίζονται ακόμη περισσότεροι τίτλοι μικρού μήκους σε πηγές όπως το λεξικό της Αλίντας Δημητρίου και η ιστοσελίδα t-short.gr, και τους οποίους σταχυολογώ στο σχετικό παράρτημα που βρίσκεται στο τέλος της διατριβής.

Μία τελευταία σημείωση, αφορά το γεγονός ότι όλες οι πληροφορίες για την κινηματογραφική πρωτοπορία που παρέχονται στις ιστορίες του ελληνικού κινηματογράφου, σχετίζονται με την παραγωγή των ταινιών, και σχεδόν καθόλου με τη διανομή και την προβολή τους. Σε πολύ γενικό πλαίσιο μαθαίνει κανείς μόνο για την προβολή τους στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και για την ως επί το πλείστον ευνοϊκή πρόσληψή τους από τους κριτικούς, σε αντίθεση με τη γενικότερη αδιαφορία του κοινού.

⁴²⁸ Ο. π., 278.

⁴²⁹ Ο. π., 421.

⁴³⁰ Ο. π., 422.

⁴³¹ Ο. π., 422.

⁴³² Ο. π., Γ' 152-153.

⁴³³ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β' 150.

⁴³⁴ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β' 150 και Σολδάτος, ό. π., Β' 149.

⁴³⁵ Σολδάτος, ό. π., Β' 16.

⁴³⁶ Ο. π., 59.

⁴³⁷ Ο. π., 119.

⁴³⁸ Ο. π., 403.

Τόσο η Μητροπούλου, όσο ο Κουσουμίδης κι ο Σολδάτος, σημειώνουν τον αντι-εμπορικό χαρακτήρα του είδους. Η πρώτη αναγνωρίζει τις δυσκολίες πρόσληψής του στην Ελλάδα της εποχής, χρησιμοποιώντας τη χαρακτηριστική φράση “όπως ήταν σχεδόν φυσικό για το χώρο και για το χρόνο”,⁴³⁹ υπονοώντας μεταξύ άλλων την έλλειψη κινηματογραφικής παιδείας εκ μέρους των θεατών και την απροθυμία του εμπορικού κυκλώματος αιθουσών να διαθέσει χώρο σε τόσο διαφορετικού τύπου κινηματογράφο. Ο Κουσουμίδης υιοθετεί ύφος που σε σημεία γίνεται ακόμη και ελαφρώς σκωπτικό, μέσα από τη χρήση αποσιωπητικών. Αναφερόμενος γενικότερα στην αδυναμία των ‘καλλιτεχνικών’ ταινιών να βρουν ένα μεγάλο κοινό, σημειώνει χαρακτηριστικά: “Παρά τις διακρίσεις και την υποστήριξη της κριτικής, οι ταινίες αυτές έρχονται στον... πάτο του πίνακα των εισπράξεων”.⁴⁴⁰ Αργότερα, διατυπώνει το έξης σχόλιο για το χάσμα ανάμεσα στην καλλιτεχνική και την εμπορική πορεία της *Βιο-γραφίας* του Ρεντζή: “Η ταινία τιμάται με το βραβείο κριτικών στο φεστιβάλ Ρότερνταμ 1976 και έρχεται... τελευταία στις εισπράξεις της χρονιάς με 1.500 εισιτήρια”.⁴⁴¹

Ο Σολδάτος, χωρίς να επιχειρεί διερεύνηση των πιθανών αιτίων, κρίνει “φυσικό” το ότι ταινίες όπως το *Μοντέλο* και οι *Μητροπόλεις* δε βρήκαν θέση στο εμπορικό κύκλωμα αιθουσών.⁴⁴² Παρακάτω, αντιπαραβάλλει την επιβράβευση των κριτικών και την αδιαφορία του κοινού, λέγοντας ότι “θα ήταν ενδιαφέρον να είχαμε στοιχεία από τις αντιδράσεις του κάθε θεατή μιας πειραματικής ταινίας. Στα φεστιβάλ του ελληνικού κινηματογράφου, ταινίες σαν αυτή και τις επόμενες της Αγγελίδη, ή αυτές του Σφήκα και του Ρεντζή, προβλήθηκαν, βραβεύτηκαν και, σε γενικές γραμμές, συνάντησαν την αποδοχή των κριτικών, όχι όμως και του κοινού.”⁴⁴³ Σε άλλο σημείο, προσάπτει ερμητικότητα -αν όχι ελιτισμό- στους πειραματικούς δημιουργούς, όταν, με αφορμή το έργο της Αγγελίδη, αναφέρει ότι “οι όροι του παιχνιδιού καθορίζονται από τη σκηνοθέτιδα ερήμην της αγοράς. Οι εικόνες δεν κατασκευάζονται για χάρη του θεατή-καταναλωτή, μα για λογαριασμό του δημιουργού.”⁴⁴⁴

Στη θεωρητική του μελέτη για τον ρεαλισμό στον ελληνικό κινηματογράφο, ο Καραλής αφιερώνει ένα κεφάλαιο στην Αντουανέττα Αγγελίδη, όπου ονομάζει ακόμη μερικούς δημιουργούς τους οποίους χαρακτηρίζει πειραματικούς. Πρόκειται για τους Γαβαλά,

⁴³⁹ Ό. π., 355.

⁴⁴⁰ Κουσουμίδης, ό. π., 226.

⁴⁴¹ Ό. π., 230.

⁴⁴² Σολδάτος, ό. π., Β' 128.

⁴⁴³ Ό. π., 162.

⁴⁴⁴ Ό. π., Γ' 121.

Ρεντζή, Θέο, Στέλλα Θεοδωράκη, και Μαζωμένο- επιλογές από τις οποίες, όπως θα φανεί παρακάτω στη διατριβή, θα περιλάβω μόνο ορισμένες.

Καταλήγοντας λοιπόν σε μερικά πρώτα συμπεράσματα, διαπιστώνει κανείς ότι οι ιστορικές αφηγήσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο δεν παρέχουν κάποια αισθητική ή ιστορική επεξήγηση των όρων, παρά μόνο σποραδικές, σύντομες και γενικές αναφορές στο διεθνές παράδειγμα, ώστε ο αμήτοος αναγνώστης δύσκολα μπορεί να καταλάβει για τι είδους κινηματογράφο πρόκειται. Οι συγγραφείς παραγνωρίζουν την πολυσημία που συνοδεύει τις λέξεις πειραματικός, αβάν-γκαρντ και πρωτοποριακός, τις οποίες χρησιμοποιούν θεωρώντας ότι είναι αρκετά γνωστές και σαφείς ώστε να παράσχουν αυτομάτως και από μόνες τους στον αναγνώστη το πλαίσιο που χρειάζεται.

Επιπλέον, παρότι αφενός προσφέρουν έναν σημαντικό αριθμό ονομάτων ως πιθανά μέλη του εγχώριου μη-αφηγηματικού κινηματογράφου, αφετέρου διακρίνονται από ασάφεια και αντιφάσεις σχετικά με τον ακριβή αριθμό των δημιουργών που ανήκουν στο είδος, καθώς επίσης με την υφολογική ποικιλία και τη χρονική έκταση της πρωτοπορίας στον ελληνικό κινηματογράφο.

Έχοντας προτάξει το κριτήριο της μη-αφηγηματικότητας μέσα σ' ένα σχετικό θεωρητικό πλαίσιο κι ένα συγκεχυμένο ιστοριογραφικό πεδίο, είναι ώρα να προχωρήσουμε στο κυρίως μέρος, όπου θα καταρτίσω το σώμα ταινιών και σκηνοθετών που θεωρώ ότι αποτελούν τη μη-αφηγηματική κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΜΗ-ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

2.1: Εισαγωγή

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα διατυπώσω την υπόθεσή μου για τις ταινίες που σηματοδοτούν την πρώτη εμφάνιση του μη-αφηγηματικού κινηματογράφου στην Ελλάδα. Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ότι η φερόμενη από την ιστοριογραφία ως η πρώτη ελληνική πειραματική ταινία είναι *Τα χέρια* του Τζων Κόντες. Όμως στη διάρκεια της έρευνάς μου, κατέληξα να αμφισβητήσω τη συγκεκριμένη πρόταση. Κατά τη γνώμη μου, τα *Χέρια* αποτελούν μια μεταιχμιακή περίπτωση αφηγηματικής ταινίας, την οποία θα εξετάσω αναλυτικά στο ειδικό κεφάλαιο προς το τέλος της διατριβής. Εκεί θ' αναφερθώ εκτενέστερα και στη *Γαλήνη* (1961) του Μαρκόπουλος, που έχει επίσης χαρακτηριστεί πειραματική και πρωτοποριακή, αλλά την οποία προσωπικά κατατάσσω στις μεταιχμιακές περιπτώσεις. Εδώ ακολουθεί η δική μου πρόταση για την ταινία που θεωρώ ότι αποτελεί τον πρώτο μη-αφηγηματικό τίτλο στον ελληνικό κινηματογράφο, όπως προέκυψε από την έρευνά μου στις μέχρι τώρα διαθέσιμες πηγές.

2.2: *Lacrimae Rerum*

Η πρώτη βασική υπόθεση αυτής της εργασίας λοιπόν, είναι ότι ο μη-αφηγηματικός κινηματογράφος στην Ελλάδα ξεκινάει το 1962. Ήταν η χρονιά κατά την οποία εμφανίστηκε ένας νέος σκηνοθέτης με μια μικρού μήκους ταινία, που πραγματοποίησε την πρώτη της προβολή στην 3^η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αμέσως πριν από τον *Ουρανό* του Τάκη Κανελλόπουλου, όπως πληροφορεί ο τύπος της εποχής.⁴⁴⁵

Πρόκειται για το *Lacrimae rerum* του Νίκου Νικολαΐδη (1939- 2007), το οποίο σηματοδοτεί την έναρξη της φιλομορφίας του.⁴⁴⁶ Γυρισμένη σε ασπρόμαυρο φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών με διάρκεια έντεκα λεπτών,⁴⁴⁷ η ταινία εκτυλίσσεται σε τρεις διαφορετικούς χώρους: σε ένα εγκαταλειμμένο ναυπηγείο σε μια ακροθαλασσιά, στο εσωτερικό μιας

⁴⁴⁵ Κώστας Σταματίου, «Η κριτική επιτροπή του φεστιβάλ δεν παρακολουθεί τις προβολές!», *Τα Νέα*, 21/9/1962. <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=3&m=1&mid=807,9/6/16>.

⁴⁴⁶ <http://nikosnikolaidis.com/>, 18/6/2017. Πολλά από τα στοιχεία που παρατίθενται στο κείμενο, προέρχονται από αποσπάσματα δημοσιογραφικών κειμένων, τα οποία βρίσκονται σταχυολογημένα σ' αυτή την επίσημη προσωπική ιστοσελίδα του σκηνοθέτη, τα περισσότερα όμως είναι είτε αποσπασματικά, είτε με ψευδώνυμο, είτε ανυπόγραφα και συνεπώς παρατίθενται με την ανάλογη επιφύλαξη. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια συγγραφής της διατριβής, η ιστοσελίδα ανανέωσε τον σχεδιασμό της, με αποτέλεσμα, οι σύνδεσμοι που παραθέτω εδώ να μη λειτουργούν πλέον, ενώ αφαιρέθηκαν κι αρκετά από τα στοιχεία που παραθέτω εδώ. Γι' αυτό προτίμησα να διατηρήσω τους παλιούς συνδέσμους, και μαζί τους τη συνοχή του κειμένου μου.

⁴⁴⁷ <http://nikosnikolaidis.com/lacrimae-rerum/?lang=el>, 18/6/2017.

ορθόδοξης χριστιανικής εκκλησίας και στο εσωτερικό ενός σπιτιού. Η ηχητική μπάντα αποτελείται από επίσης τρία κομμάτια κλασικής μουσικής που ακούγονται διαδοχικά: το *Peer Gynt, σουίτα no. 1, op. 46* του Edvard Grieg, τη *Συμφωνία αρ. 8 σε σι ελάσσονα ή Ημιτελή* του Franz Schubert και το *Introduction et Rondo capriccioso pour violon et orchestre, op. 28* του Camille Saint-Saëns. Ανθρώπινοι χαρακτήρες δεν υπάρχουν, πάρα μόνο ένα ανδρείκελο που διατρέχει το φιλμ κι εμφανίζεται σε όλες τις τοποθεσίες.

Η σκηνοθεσία επικεντρώνεται στον χώρο και τα αντικείμενα, τα οποία μοντάρει ρυθμικά, σε συγχρονισμό με τη μουσική, και τα οποία χρησιμοποιεί ως ρακόρ για τις μεταβάσεις ανάμεσα στις σκηνές (π.χ. ο σταυρός από την παραλία στο ιερό του ναού και τα καντήλια με τις λάμπες). Οι διάφορες εναλλαγές χώρου κι αντικειμένων καταλήγουν σ' ένα τελευταίο πλάνο, με μια σύνθεση που περιλαμβάνει τα τρία αντικείμενα τα οποία επανεμφανίζονται περισσότερο μέσα στο φιλμ: ένα κερί, το σπασμένο πια ανδρείκελο κι ένα ρολόι, τα οποία ο σκηνοθέτης εξηγεί ως σύμβολα αντιστοίχως της αιώνιας ανάμνησης, του θανάτου και του χρόνου.

Ο Νικολαΐδης υπογράφει επιπλέον το σενάριο και το μοντάζ, παρότι οι τίτλοι αρχής διαχωρίζουν ανάμεσα στο μοντάζ για το οποίο είναι υπεύθυνος ο σκηνοθέτης και στο “τεχνικό μοντάζ” που αποδίδεται στον Σπύρο Ανακτορίδη. Επίσης, σύμφωνα με την Αλίνα Δημητρίου, ο σκηνοθέτης είχε αναλάβει ο ίδιος την παραγωγή, με κόστος εικοσιπέντε χιλιάδων δραχμών.⁴⁴⁸ Η τοποθεσία των γυρισμάτων ήταν το νησί της Ύδρας, αλλά η διάρκειά τους κυμαίνεται από ένα σαββατοκύριακο, όπως ισχυρίζεται ο Νικολαΐδης,⁴⁴⁹ μέχρι έντεκα ημέρες, όπως μαρτυρεί σε ανταπόκρισή της από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης η Ροζίτα Σώκου και μάλιστα “με είκοσι ώρες εντατική δουλειά καθημερινά”.⁴⁵⁰ Ο Νικολαΐδης μάς πληροφορεί επίσης, ότι η μηχανή λήψης που χρησιμοποιήθηκε προερχόταν από τα στούντιο της Finos Film, από την οποία αφήνει να εννοηθεί ότι τη δανείστηκαν χωρίς άδεια. Το φιλμ και τα φώτα ήταν απομεινάρια άλλων συνεργειών, ενώ η μπαταρία που τροφοδοτούσε την κάμερα, ήταν κλεμμένη από ένα φορτηγό.⁴⁵¹

Ο Λάμπρος Παπαχρόνης στην κριτική του στο περιοδικό *Νέα Πορεία*, όχι απλώς επιβεβαιώνει τα πενιχρά μέσα και τις δύσκολες συνθήκες γυρίσματος, αλλά βρίσκει ότι κάνουν το αποτέλεσμα ακόμη πιο αξιοθαύμαστο. Μάλιστα φαίνεται καλά πληροφορημένος, αφού ενημερώνει ότι τα τράβελινγκ έγιναν με την κάμερα πάνω σ' ένα

⁴⁴⁸ Αλίνα Δημητρίου, *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939- 1992)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993, 183- 184.

⁴⁴⁹ Τσακωνιάτης, Τσακωνιάτης Μίμης (επιμ.), *Νίκος Νικολαΐδης, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως*, Αθήνα 2007, 24.

⁴⁵⁰ http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=11, 19/4/16.

⁴⁵¹ Τσακωνιάτης, ό. π.

“τριγωνικό πατίνι”,⁴⁵² το οποίο απ’ ό,τι φαίνεται σε φωτογραφίες του γυρίσματος δεν ήταν κάτι τόσο εξεζητημένο όσο ο συντάκτης το κάνει ν’ ακούγεται, αλλά απλώς μια τριγωνική βάση με ροδάκια για την κίνηση της κάμερας πάνω στις ράγες.⁴⁵³ Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο που παραθέτει το ίδιο κείμενο, είναι ότι πρώτα επιλέχθηκε η μουσική του φιλμ κι έπειτα προσαρμόστηκαν πάνω του οι εικόνες αυτοσχεδιαστικά.⁴⁵⁴ Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού προβάλλει και η Σώκου στο δικό της κείμενο,⁴⁵⁵ κάτι που ίσως μπορεί να εντοπιστεί στον μεταγενέστερο χαρακτηρισμό του Νικολαΐδη για την ταινία, ότι αποτελεί “ένα βίντεο-κλιπ στην *Ημιτελή του Σούμπερτ*”.⁴⁵⁶ Εννοεί προφανώς ότι η μουσική επένδυση ήταν προαποφασισμένη, χωρίς όμως αναγκαστικά αυτό να σημαίνει ότι το ντεκουπάζ αυτοσχεδιάστηκε. Επίσης, ο Νικολαΐδης πληροφορεί ότι το νεγκατίφ της ταινίας δεν έχει επιβιώσει.⁴⁵⁷ Εγώ την είδα στο YouTube, σε εκδοχή που φέρει το διακριτικό της Ταινοθήκης της Ελλάδος.⁴⁵⁸ Ρωτώντας στην Ταινιοθήκη, μου απάντησαν ότι διαθέτουν την ταινία σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών και Beta.⁴⁵⁹

2.2.1: Ερμηνευτικές προσεγγίσεις

Όπως εξηγεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης, η ταινία είναι εμπνευσμένη από το ομώνυμο ποίημα του Λάμπρου Πορφύρα.⁴⁶⁰ Ένα θρηνητικό ποίημα μ’ έναν αφηγητή που εκφράζει τη θλίψη του για την απώλεια της αγαπημένης του, και της απευθύνεται λέγοντάς της ότι ολόκληρο το σπίτι τους και τ’ αντικείμενά του θρηνούν τον χαμό της.⁴⁶¹ Όπως είδαμε, ο Νικολαΐδης διατηρεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο του χώρου και των πραγμάτων, αφαιρώντας όμως τον ανθρώπινο αφηγητή και την ιστορία απώλειας που αφηγείται μέσα από τον θρήνο του. Η έννοια του ανθρώπου παραμένει μόνο σε συμβολικό επίπεδο, μέσα από την τοποθέτηση του ανδρικού σε διαφορετικά σημεία και με διαφορετική σκευή, όπως τα γαμήλια στέφανα που φοράει προσωρινά στο κεφάλι. Ως το μόνο σκηνοθετικό στοιχείο που εντοπίζεται σε όλες τις σκηνές, το ανδρικό θα μπορούσε να εκληφθεί ως σύμβολο της ανθρώπινης εμπειρίας, με την παρατακτική διαδοχή των τριών τοποθεσιών να παραπέμπει στα διάφορα, ευχάριστα και δυσάρεστα, στάδια από τα οποία περνάει ο άνθρωπος πριν

⁴⁵² Λάμπρος Παπαχρόνης, «Ο κινηματογράφος. Ελληνικά ντοκιμανταίρ της 3^{ης} Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου», *Νέα πορεία*, έτος Η', τχ. 91- 92, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 1962, 339.

⁴⁵³ Τσακωνιάτης, *ό. π.*, 25.

⁴⁵⁴ http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=11,19/4/16.

⁴⁵⁵ *Ο. π.*

⁴⁵⁶ Τσακωνιάτης, *ό. π.*, 24.

⁴⁵⁷ *Ο. π.*, 28.

⁴⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=NT7Ak6noiEk>, 10/4/2016.

⁴⁵⁹ E-mail Κατερίνας Γεωργίου, 27/4/2017.

⁴⁶⁰ Τσακωνιάτης, *ό. π.*, 24.

⁴⁶¹ Λάμπρος Πορφύρας, *Τα ποιήματα (1894-1932)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1993, 130.

καταλήξει στον θάνατο: το στοιχείο του νερού ως σύμβολο της γέννησης, το εσωτερικό της εκκλησίας ως στάδιο ένταξης του ατόμου στο ιδεολογικό και κοινωνικό πεδίο, και το σπίτι ως πεδίο διαχείρισης και συγκρότησης του εαυτού διαμέσου του χρόνου και της μνήμης.

Η χρήση του σπιτιού κι η παραμονή της κάμερας αποκλειστικά στο εσωτερικό του πάντως, θα μπορούσε να ιδωθεί ως η πρώτη εμφάνιση αυτού που ο ίδιος ο Νικολαΐδης σε συνέντευξή του προσδιορίζει ως το χαρακτηριστικότερο μοτίβο της φιλομορφίας του:⁴⁶² ένα σπίτι που αποτελεί πάντα κεντρική τοποθεσία της αφήγησης και το οποίο συγκεντρώνει τους ήρωες, τους απομονώνει από την υπόλοιπη πραγματικότητα και τους προστατεύει από εξωτερικές επιθέσεις. Εδώ βεβαίως δεν υπάρχουν ανθρώπινοι ήρωες ή εξωτερικός κόσμος σε διαμάχη με το σπίτι, αλλά η παραμονή στο εσωτερικό της κατοικίας ίσως θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια αφηρημένη μορφή ενδοσκόπησης.

Ο Παπαχρόνης από τη μεριά του, βρίσκει ότι το κεντρικό θέμα της ταινίας είναι “η ανεπαίσθητη παρουσία της ζωής, το φευγαλέο πέρασμά της, πάνω στον άνθρωπο και τα αντικείμενα. Μια κούκλα συμβολίζει εδώ τον άνθρωπο, που δίνεται με διαστάσεις αντικειμένου, για να ταιριάξει με το περιβάλλον των άλλων άψυχων αντικειμένων, που η παρουσία τους, η αφή τους, ξυπνάει εικόνες μιας περασμένης ζωής”.⁴⁶³



⁴⁶²http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=97&Itemid=7, 19/4/2016.

⁴⁶³ Παπαχρόνης, ό. π., 339.



Εικόνες 1 και 2: κάδρα από την ταινία *Lacrimae Rerum*.

2.2.2: Βαθμός αφαίρεσης

Η αφαίρεση της ταινίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αδύναμη, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Ο' Πρέι κι όχι ιδιαιτέρως 'ουσιαστικά κινηματογραφική' σύμφωνα μ' εκείνη του Λε Γκράις που είδαμε παραπάνω.⁴⁶⁴ Δηλαδή, τ' αντικείμενα κι οι χώροι που χρησιμοποιεί η σκηνοθεσία, παραμένουν αναγνωρίσιμα, όμως δε χρησιμοποιούνται αμιγώς αναπαραστατικά ή κυριολεκτικά, αλλά είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους ως επί το πλείστον συμβολικά, αποσπασμένα από την πρακτική, λειτουργική τους πραγματικότητα, ως μικρότερες συντακτικές μονάδες σε μια εκτενέστερη φιλική, εννοιολογική πρόταση.

2.2.3: Ειδολογική κατηγοριοποίηση

Η ιστοριογραφία δεν αντιμετωπίζει την ταινία ρητά ως πειραματική. Εφορμά από τη σχέση της με το ποίημα του Πορφύρα, και της αναγνωρίζει "ευαισθησία" και "ποιητική γραφή",⁴⁶⁵ καθώς και "βαθιές ρομαντικές ρίζες".⁴⁶⁶

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η ειδολογική κατάταξη του φιλμ, η οποία ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο κατηγορίες, την κινηματογραφική πρωτοπορία και, παραδόξως, το ντοκιμαντέρ. Είδαμε παραπάνω ότι η Μητροπούλου τη χαρακτήρισε κινηματογραφικό ποίημα. Σε μια εξιστόρησή του για τη φεστιβαλική πορεία της ταινίας, ο ίδιος ο Νικολαΐδης αφηγείται ότι το φιλμ συμμετείχε "σ' ένα φεστιβάλ πειραματικών ταινιών του Μοντεβιδέο", αναφερόμενος προφανώς στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Πειραματικού Κινηματογράφου της SODRE, η οποία είναι ένας πολιτιστικός φορέας του

⁴⁶⁴ Βλ. σσ. 92- 93 και 94- 96. Επίσης, Le Grice, *ό. π.*, 17, 43, 46 και O'Pray, *ό. π.*, 12.

⁴⁶⁵ Σολδάτος, *ό. π.*, Α' 341.

⁴⁶⁶ Μητροπούλου, *ό. π.*, 2006, 318.

υπουργείου Πολιτισμού της Ουρουγουάης.⁴⁶⁷ Από την άλλη, ο ίδιος παρακάτω αναφέρεται στο έργο του ως ντοκιμαντέρ, προσδιορισμό που υιοθετεί κι η Σώκου στην κριτική της και τον οποίο συναντάμε ξανά σε δημοσιογραφικό κείμενο για την επιλογή της ταινίας στο φεστιβάλ Καννών το 1964.⁴⁶⁸ Το ίδιο κάνει κι ο Παπαχρόνης, ο οποίος στο κείμενό του για τα ελληνικά ντοκιμαντέρ του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, περιλαμβάνει τα *Αθήνα Χ.Ψ.Ξ.* του Δημήτρη Κολλάτου, *Εγκαίνια* του Κώστα Σφήκα και την ταινία του Νικολαΐδη,⁴⁶⁹ δηλώνοντας ξεκάθαρα την εύνοιά του για την τελευταία, λέγοντας ότι θα έπρεπε αυτή να έχει κερδίσει το βραβείο στην κατηγορία μικρού μήκους και όχι το φιλμ του Κολλάτου.⁴⁷⁰

Αναφορικά με τους ειδολογικούς προσδιορισμούς που μελετήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, νομίζω η ταινία θ' αποτελούσε ιδανική αφορμή για το αν εμπίπτει στην κατηγορία του κινηματογραφικού ποιήματος ως *film poem*, μια λυρική, αφηρημένη ταινία ή ως *film- poem* (με παύλα μεταξύ των δύο λέξεων), δηλαδή ως οπτικοποίηση του ποιήματος. Προσωπικά πάντως, θα το προσδιόριζα και με τους δύο όρους, ενώ κάπως έτσι μοιάζει να δικαιολογείται κι ο προσδιορισμός του ως ντοκιμαντέρ από την κριτική της εποχής, καθώς μέσα από την υλική υπόσταση που δίνει στο ποίημα, το 'καταγράφει' ή το 'τεκμηριώνει', όπως ίσως να σκέφτηκαν οι αρθρογράφοι.

2.2.4: Προβολή- πρόσληψη

Εκτός από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου έχασε το βραβείο στην κατηγορία μικρού μήκους από το *Αθήνα ΧΨΞ* του Κολλάτου,⁴⁷¹ η ταινία συμμετείχε επίσης σ' εκείνα των Καννών και του Μοντεβιδέο. Επίσης, πιθανώς το 1965 το φιλμ είχε ταξιδέψει "κάπου στην Ευρώπη μετέχοντας σε κάποιο πανόραμα ελληνικού κινηματογράφου", καθώς είχε επιλεγεί προηγουμένως για το φεστιβάλ του Μπιλμπάο το 1963, όπου όμως, όπως πληροφορεί ο

⁴⁶⁷ <http://www.sodre.gub.uy/node/502> και

<http://www.ehu.es/ehusfera/researchondocumentaryfilm/festivals/>, 20/4/2016.

⁴⁶⁸ http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=11 και http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=15&Itemid=11, 19/4/2016.

⁴⁶⁹ Παπαχρόνης, ό. π.

⁴⁷⁰ Ό. π., 339.

⁴⁷¹ Σύνοψη κριτικής επιτροπής: Σπύρος Μελάς (ακαδημαϊκός, πρόεδρος επιτροπής), Νίκος Αρβανίτης (επιμελητής κινηματογραφίας υπουργείου Βιομηχανίας, γραμματέας επιτροπής), Γιώργος Ασημακόπουλος (θεατρικός συγγραφέας), Γιάννης Αστεριάδης (μουσικοκριτικός), Γιώργος Γεωργιάδης (πρόεδρος ΔΕΘ), Λυκούργος Καλλέργης (ηθοποιός), Γεράσιμος Καλογεράτος (διευθυντής φωτογραφίας), Σωκράτης Καραντινός (διευθυντής ΚΘΒΕ), Γιώργος Κουρνούτος (διευθυντής υπουργείου Προεδρίας), Κλείτος Κύρου (κριτικός κινηματογράφου), Χρήστος Λεφάκης (ζωγράφος), Αγλαΐα Μητροπούλου (κριτικός κινηματογράφου), Μιχάλης Περάνθης (λογοτέχνης), Άγγελος Προκοπίου (τεχνοκριτικός), Γιώργος Τζαβέλλας (σκηνοθέτης), Κώστας Ψαράς (παραγωγός). Τα ονόματα και οι ιδιότητες των μελών των επιτροπών του φεστιβάλ σ' αυτή και σ' όλες τις επόμενες σχετικές παραπομπές, αντλούνται από τον τόμο *50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2009. Μετά τον πρόεδρο και τον γραμματέα κάθε επιτροπής, τα υπόλοιπα μέλη παρατίθενται αλφαβητικά.

ίδιος ο Νικολαΐδης, δεν κατάφερε να προβληθεί, εξαιτίας ολιγωρίας του υπουργείου Πολιτισμού, το οποίο φέρεται να καθυστέρησε στην αποστολή της κόπιας, με αποτέλεσμα αυτή να μην προλάβει την προγραμματισμένη ημερομηνία προβολής της.⁴⁷²

Αναφορικά με την εγχώρια προβολή της ταινίας σε αίθουσες του εμπορικού κυκλώματος, τα διαθέσιμα στοιχεία είναι αντιφατικά. Όπως είδαμε παραπάνω, εντοπίζεται μαρτυρία για την προβολή του φιλμ στον -υποθέτω αθηναϊκό- κινηματογράφο Ρεξ. Όμως σε κείμενο διαμαρτυρίας που δημοσιεύει το 1964 στην εφημερίδα *Αλλαγή*, ο Νικολαΐδης καταγγέλλει την άρνηση των αιθουσαρχών να προβάλουν την ταινία του, όπως ορίζει το Ν.Δ. 4208 / 61 Περί Μέτρων δια την Ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν Ελλάδι, βάσει του οποίου προηγουμένως αυτή έχει χαρακτηριστεί “προστατευομένη” από το υπουργείο Βιομηχανίας.⁴⁷³ Όπως ενημερώνει η Δημητρίου, αυτή η διάκριση σήμαινε απονομή βραβείου τριάντα χιλιάδων δραχμών.⁴⁷⁴ Ωστόσο, ο Νικολαΐδης κατονομάζει συγκεκριμένα τους κινηματογράφους Άστυ κι Ελληνίς, συνεπώς δεν είναι απίθανο τελικά το Ρεξ να δέχτηκε να προβάλει την ταινία, αν και προς το παρόν δε διαθέτω περισσότερες λεπτομέρειες.⁴⁷⁵ Μια έρευνα στις στήλες θεαμάτων της εποχής θα ξεκαθάριζε το ερώτημα.

Πάντως, στο ντοκιμαντέρ *Directing Hell* (2011) του Χρήστου Χουλιάρα, ο Νικολαΐδης ακούγεται να μιλάει απαξιωτικά για την ταινία, δηλώνοντας ότι “την είχε πετάξει, την είχε αποκηρύξει, ούτε ήξερε πού βρισκόταν το νεγκατίφ, ούτε τον ένοιαζε”.

Όσο για την κριτική υποδοχή της ταινίας, παρότι ο Νικολαΐδης σε μια αναδρομική εκτίμηση, αφήνει να εννοηθεί ότι αντιμετωπίστηκε με υποτιμητική γραφικότητα (“η κριτική το αντιμετώπισε κάτι σαν το παραλήρημα ενός παρανοϊκού”),⁴⁷⁶ οι έλληνες κριτικοί στάθηκαν ιδιαίτερος ευνοϊκοί κι ενθαρρυντικοί προς αυτή και τον δημιουργό της αντιστοίχως. Ανάμεσα στις αρετές που της αποδίδουν, είναι η ευαισθησία, η ευρηματικότητα, ο λυρισμός κι η πρωτοτυπία. Μάλιστα, σ’ ένα σχόλιο της στην εφημερίδα *Αθηναϊκή*, η Αγγαΐα Μητροπούλου αναφέρεται σ’ αυτήν ως “μια δουλειά συναρπαστική”

⁴⁷² <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1964/shortFilm.html>, 19/4/2016 και http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=15&Itemid=11, 19/4/2016.

⁴⁷³ Η ιστοσελίδα αφιερωμένη στον Νικολαΐδη αναφέρει ως εφημερίδα την *Αλλαγή* και χρονολογία του δημοσιεύματος το 1964. Η Μαρία Χάλκου σε έρευνά της, το εντοπίζει στη *Δημοκρατική αλλαγή* στις 8 Απριλίου 1967. http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=15&%20Itemid%20=11, <http://filmiconjournal.com/blog/post/27/oi-komikotragikes-peripeteies-mias-mikris-tainias>, 31/3/2017.

⁴⁷⁴ Αλίντα Δημητρίου, *Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους*, Φιλμ- Καστανιώτης, Αθήνα 1976, 48.

⁴⁷⁵ http://www.nikosnikolaidis.com/main/index.php?option=com_content&view=article&id=15&Itemid=11, 19/4/2016.

⁴⁷⁶ Τσακωνιάτης, *ό. π.*, 24.

και “το μοναδικό για την Ελληνική παραγωγή κινηματογραφικό ποίημα”.⁴⁷⁷ Μια κι η Μητροπούλου ήταν ένας άνθρωπος που παρακολουθούσε από πρώτο χέρι την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή, ο χαρακτηρισμός που αποδίδει στην ταινία ενισχύει ενδεικτικά την πεποίθησή μου ότι πριν από εκείνη τη χρονιά, στην Ελλάδα δεν είχε υπάρξει παρόμοιο εγχείρημα μη- αφηγηματικού κινηματογράφου.

Ο Κώστας Σταματίου βρήκε ότι η ταινία ήταν “μια αισθαντική αναγνώρισις των παλαιών αντικειμένων ενός Υδραϊκού αρχοντικού” κι ο σκηνοθέτης τη δημιούργησε “με ευαισθησία και ταλέντο”.⁴⁷⁸ Ο Φάνης Καμπάνης έκρινε ότι η ταινία “είχε ποίηση και ατμόσφαιρα. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε με ευρηματικότητα τον φωτισμό και τον φακό του”.⁴⁷⁹

Στην ανταπόκρισή του από το φεστιβάλ, ο Αντώνης Μοσχοβάκης γράφει μια αμφίθυμη αναφορά στην ταινία κρίνοντας ότι “ο Ν. Νικολαΐδης αποκαλύπτει μια σπάνια ευαισθησία, ευρηματικότητα, ποιητική διάθεση [...] Τα ακαθόριστα σύμβολα του σκηνοθέτη και οι σχηματικές κινήσεις του φακού δεν πείθουν τον θεατή, δημιουργούν όμως μια σαγήνη”, ενώ βρίσκει το τέλος “απρόοπτα κακόγουστο”.⁴⁸⁰

Από την πλευρά του, ο Γ. Π. Σαββίδης ήταν ο αρνητικότερος απ’ όλους, χαρακτηρίζοντας την ταινία “«πρωτοποριακή»” με τον όρο μέσα σε εισαγωγικά- στίξη που στο πλαίσιο της υπόλοιπης κρίσης του, μεταφράζεται μάλλον επιφυλακτικά αν όχι ειρωνικά: “η επιθυμία του νεαρού καλλιτέχνη να εκφράσει με ποιητικές εικόνες το αίσθημα της θλίψης και της φθοράς που αναδίνουν γι’ αυτόν μερικά παλαιά αντικείμενα, σε συνδυασμό με ωρισμένες κακότυχες μουσικές συνθέσεις, δεν φθάνει ποτέ σε μια αναγωγή που να δικαιολογή την πρόκριση της ταινίας και τη «μεταφυσική» τυμπανοκρουσία με την οποία παρουσιάσθηκε”.⁴⁸¹

Οι κινηματογραφικοί συντάκτες της εποχής μάς πληροφορούν όχι μόνο για τις δικές τους αντιδράσεις, αλλά και για εκείνες των θεατών, οι οποίες διαφέρουν αισθητά ανάμεσα στο φεστιβαλικό κοινό και σ’ εκείνο των αιθουσών. Χαρακτηριστικά, ο Σταματίου περιγράφει χειροκρότημα 27 δευτερολέπτων.⁴⁸² Σύμφωνα με σχόλια που βρίσκονται καταχωρισμένα στην ιστοσελίδα αφιερωμένη στον Νικολαΐδη, η ταινία “εχειροκροτήθη παρατεταμένα” στο φεστιβάλ, όπου, κατά την Ελένη Βλάχου “είχε την υποστήριξη των πλέον απαιτητικών

⁴⁷⁷ Αγγαΐα Μητροπούλου, «Τα φαβορί του 3^{ου} φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: προεβλήθη χτες βράδυ η ταινία *Ουρανός*», *Αθηναϊκή*, 21/9/1962.

⁴⁷⁸ Σταματίου, ο. π.

⁴⁷⁹ Φάνης Καμπάνης, «Υποπτες προσπάθειες να μεταφερθεί σε άλλη πόλη το Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης;», *Αυγή*, 22/9/1962.

⁴⁸⁰ Αντώνης Μοσχοβάκης, «Η Γ’ Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», *Επιθεώρηση τέχνης*, έτος Η’, τόμος ΙΣΤ’, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1962, τχ. 94-95, 500.

⁴⁸¹ Γ. Π. Σαββίδης, «Οξεία Σικελία και χαλαρή Αλβανία», *Το Βήμα*, 21/9/1962.

⁴⁸² Σταματίου, ο. π.

θεατών και κριτικών”. Αντιθέτως, “το συνηθισμένο, ακατάλληλο για τέτοιου είδους ταινίες κοινό του «Ρεξ» [...] αντιδρά και δυσανασχετεί ζητώντας ακόμη και τη διακοπή της προβολής”.

2.3: Τσουφ (1969)

Πεντάλεπτη ασπρόμαυρη ταινία εμπύχωσης γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών με κόστος δεκατεσσάρων χιλιάδων δραχμών,⁴⁸³ που αποτελεί την πρώτη ταινία στη φιλμογραφία του Θόδωρου Μαραγκού (1944),⁴⁸⁴ ενός σκηνοθέτη που χρησιμοποίησε τον μυθοπλαστικό κινηματογράφο για ν' ασκήσει κριτική στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Αυτή είναι η μοναδική μη- αφηγηματική προσθήκη που αναγνωρίζω στη φιλμογραφία του και βρίσκεται διαθέσιμη στο YouTube, όπου την παρακολούθησα.⁴⁸⁵

Η κοινωνική κριτική είναι ο στόχος κι αυτής της ταινίας, η οποία αρχίζει με τις λέξεις “πάρε- δώσε” να εναλλάσσονται γρήγορα και μ' ένα χαρτονόμισμα αξίας χιλίων μονάδων, που μεταμορφώνεται σε άνθρωπο με γκαμπαρντίνα και καπέλο που θυμίζουν γκάνγκστερ και διεισδύει στον εγκέφαλο ενός άντρα, να τον ξεφουσκώνει, να τον ψηλαφίζει και να λέει “κάλος είναι”. Έπειτα, τον βλέπουμε να καθαρίζει ένα δωμάτιο φτιαγμένο από αποκόμματα εφημερίδων. Το φόντο των εφημερίδων διατρέχει την ταινία. Πάνω του βλέπουμε ένα χέρι να διαλέγει από μια σειρά προϊόντων, καθώς ακούγεται η φράση “από τούτο κι από 'κείνο, το καλύτερο είναι 'κείνο”. Τις λέξεις “τηλεόραση”, “ραδιόφωνο” και “πικάπ” να προσπαθούν μάταια να χωρέσουν σ' ένα σταυρόλεξο. Το σταυρόλεξο το βλέπουμε επίσης άδειο με υπότιτλους “οριζοντίως: 1. τι θα παραχθή” και αργότερα “καθέτως: 1. Η γυναίκα μπορεί να λύση το πρόβλημα ως παραγωγικός πόρος”, ενώ τελικά γεμίζει, αλλά με τα γράμματα ανακατεμένα και μόνη ευδιάκριτη λέξη τα “όπλα”. Ένα αντρικό κεφάλι να φουσκώνει και να μεταμορφώνεται σε κουμπάρα με μορφή γουρουνιού, καθώς ακούγεται επαναλαμβανόμενα η λέξη μαζεύω. Έναν μάγκα να κάθεται σταυροπόδι με τσιγάρο στο στόμα και να λέει ότι “το γυναικείο σώμα αξιοποιείται όταν τοποθετηθεί οριζοντίως μόνιμα” με συνοδευτικό ήχο λατέρνας. Μια αγγελία σύμφωνα με την οποία “ζητούνται νέες δια καλλιτεχνική σταδιοδρομία” και που ακολουθείται από έναν κατάλογο με γυναικεία ονόματα και τηλέφωνα, μπροστά από ένα κρεβάτι. Ο γκάνγκστερ να δείχνει τον ξεφουσκωμένο εγκέφαλο και να ξαναλέει “κάλος είναι”. Μια χειροβομβίδα κι ένα περιστροφο. Ένα βιβλίο με τίτλο *Μια σύντομη ιστορία*, οι σελίδες του οποίου απεικονίζουν τον εγκέφαλο ενός ανθρώπου που σταδιακά μεγεθύνεται μέχρι να εκραγεί. Το φιλμ τελειώνει, καθώς ο γκάνγκστερ ξαναπαίρνει τη μορφή του χιλιάρικού, κι οι λέξεις πάρε- δώσε αρχίζουν ξανά να εναλλάσσονται.

⁴⁸³ <http://www.shortfilm.gr/film.asp?id=1776>, 4/6/2017.

⁴⁸⁴ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%98%CF%8C%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CF%8C%CF%82, 4/6/2017.

⁴⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=hhYP1YgGTFs>,
<http://www.greekanimation.com/movies/%CF%84%CF%83%CE%BF%CF%8D%CF%86/>, 3/6/2017.

Μέσα από ευρηματικά κολάζ, καρικατούρες κι αστείες εκφωνήσεις, η ταινία σατιρίζει τον καταναλωτισμό, τον σεξισμό, την καθοδήγηση από τα μέσα ενημέρωσης και την έλλειψη μόρφωσης στην ελληνική κοινωνία της εποχής. Ο σκηνοθέτης εκτιμά πως το κινούμενο σχέδιο “παρ’ όλες τις διαφορές, δεν παύει στο βάθος να είναι κινηματογράφος και να διέπεται από τους ίδιους αισθητικούς κανόνες. Παράλληλα είναι κι ένας ζωντανός πίνακας ζωγραφικής. Τα χρώματα και οι σχέσεις τους, οι συνδυασμένες μορφές των κινητών και ακίνητων «αντικειμένων», η «χρυσή τομή» και όλοι οι αισθητικοί κανόνες της ζωγραφικής, της αρχιτεκτονικής και της διακοσμητικής, χρησιμοποιούνται σε μια νέα διάσταση, που υπαγορεύει η κινηματογραφική «γλώσσα»”.⁴⁸⁶

Η ταινία προβλήθηκε στο 10^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου απέσπασε το βραβείο Ταινίας Μικρού Μήκους με Υπόθεση και το Ειδικό Βραβείο των κριτικών κινηματογράφου.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ «Τσουφ: μια συζήτηση του Θόδωρου Μαραγκού με το Βασίλη Ραφαηλίδη», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 3, Νοέμβριος 1969, σσ. 16.

⁴⁸⁷ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=10&m=2, 3/6/2017>.

2.4: Δοκίμιο ¾ (1970)

2.4.1: Εισαγωγή

Ασπρόμαυρη κι έγχρωμη ταινία του Νίκου Γραμματικόπουλου (1935), γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, με κόστος τριάντα χιλιάδων δραχμών.⁴⁸⁸ Την είδα στο YouTube από την ιστοσελίδα που είναι αφιερωμένη στον σκηνοθέτη, όπου εντοπίζεται σε ξεχωριστή κατηγορία ως η μοναδική πειραματική ταινία στη φιλμογραφία του.⁴⁸⁹ Από την ίδια πηγή πληροφορούμαστε ότι ο σκηνοθέτης είναι ταυτισμένος με το είδος του ντοκιμαντέρ κι ειδικότερα με την καταγραφή του Ράλι Ακρόπολις κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980.⁴⁹⁰

Σε συνοδευτικές σημειώσεις, αναφέρεται ότι η ταινία διαρκεί δεκαοχτώ λεπτά, αλλά η ‘ανεβασμένη’ εκδοχή διαρκεί μόνο δεκατρία. Πρόκειται για μια συρραφή από εικόνες της Ελλάδας των αρχών της δεκαετίας του 1970, συνοδευμένες από ετερόκλητες μουσικές επιλογές, η οποία άλλοτε σατιρίζει την κοινωνικο- πολιτική κατάσταση κι άλλοτε υιοθετεί περισσότερο ρομαντικό/ ποιητικό ύφος.

2.4.2: Περιγραφή

Οι εναρκτήριοι τίτλοι πληροφορούν ότι πρόκειται για μια “σύνθεση”, κι όχι σκηνοθεσία, του Γραμματικόπουλου, χρησιμοποιώντας έναν όρο με περισσότερο εικαστική, παρά κινηματογραφική χροιά. Η ταινία ανοίγει με τους εξής στίχους, την προέλευση των οποίων δεν κατάφερα να εντοπίσω: “κ’ ήταν καιρός/ κι ο Χρόνος γίνεται θηλειά/ που ορθώνεται στιγμή στιγμή/ και πνίγει την απόφαση/ κι η αγάπη άγνωστο πουλί/ που πάει να γίνει γός/ κι ο Λόγος ξένος κι οδικός/ κι η ιστορία του αίματος/ ένα ψυχρό παιχνίδι”.⁴⁹¹

Τα πρώτα έξι σχεδόν λεπτά είναι ασπρόμαυρα. Παιδιά που παρακολουθούν παρέλαση, κυβερνητικά αυτοκίνητα, πλάνο σε αρνητικό φιλμ υποδοχής αξιωματικών κι επιστροφή στην παρέλαση με περισσότερα παιδιά- θεατές. Ερωτική σκηνή από ένα αγνώστου προέλευσης φιλμ με τίτλο *Το ημερολόγιο μιας διεφθαρμένης* ο οποίος εμφανίζεται για λίγα δευτερόλεπτα τυπωμένος στο κάτω μέρος του πλάνου, το κεφάλι ενός άντρα με μακρύ μούσι ξαπλωμένου και ξύπνιου, μια αγιογραφία σε ναό, επιστροφή στην ερωτική ταινία, πανοραμικό πλονζέ με έξι άτομα ξαπλωμένα σε ιατρικά κρεβάτια σε κυκλικό σχηματισμό, μάλλον για αιμοδοσία. Διακρίνεται ένας άντρας με μούσια, ενδεχομένως εκείνος του προηγούμενου πλάνου.

⁴⁸⁸ Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 60.

⁴⁸⁹ <http://www.grammatiko.org/%CF%80%CE%B5%CE%B9%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B5%CF%82/>, 9/6/2017.

⁴⁹⁰ Τα βιογραφικά κι εργογραφικά στοιχεία για τον σκηνοθέτη προέρχονται από την ιστοσελίδα που είναι αφιερωμένη σ’ αυτόν: <http://www.grammatiko.org/>, 9/6/2017.

⁴⁹¹ Ορθογραφία στο πρωτότυπο.

Ένας αθλητής ξιφασκίας σε κοντρ- πλονζέ, μια γυναίκα σε κρεβάτι αιμοδοσίας, μια ερωτική σκηνή, ξανά πλάνα σε αρνητικό φιλμ με αξιωματούχους του στρατού και της εκκλησίας, στιγμιότυπα από τη θεμελίωση έργου από τον Στυλιανό Παττακό, ένα γυναικείο κεφάλι που περιστρέφεται σε διαγωνισμό καλλιστείων ακολουθείται από το κεφάλι καρνάβαλου σε αποκριάτικη παρέλαση, εξωτερικός τοίχος γεμάτος με κλουβιά πουλιών σε μαγαζί με κατοικίδια, μια στοίβα από γυναικεία παπούτσια, ο ηθοποιός Ηλίας Λογοθέτης κοιτάει την κάμερα σε κοντινό πλάνο, ένα διαλυμένο αυτοκίνητο, οδοκαθαριστές, ο Λογοθέτης παίζει με το στόμα του στην κάμερα, μια γάτα, μια χορεύτρια στην άκρη ενός βράχου πάνω από θάλασσα, ένα σκυλί ράτσας Κόλεϊ σε αρνητικό φιλμ, μια χορεύτρια σε ακρογιαλιά, ένα μικρό κορίτσι, μια γυμνόστηθη χορεύτρια, μικρά κορίτσια που μαθαίνουν μπαλέτο κι άλλες ενήλικες κοπέλες με ανατολίτικη αμφίεση που χορεύουν σε νυχτερινό κέντρο.

Ηλικιωμένοι παίζουν χαρτιά σε καφενείο, ερωτική σκηνή, ένα τρένο περνάει κάτω από μια γέφυρα, ένας ρακοσυλλέκτης, ένας ιερέας φυσάει τη μύτη του χωρίς χαρτομάντηλο καθώς διασχίζει μια φτωχογειτονιά, κυματισμένη θάλασσα, ένα ναυαγισμένο πλοίο.

Το πρώτο έγχρωμο πλάνο ζουμάρει πολύ κοντά σε πυρωμένα κάρβουνα. Έπειτα μια νέα κοπέλα βάφεται με κόκκινο κραγιόν μπροστά σε κάμερα. Μια βρώμικη παραλία, μ' ένα κοριτσάκι που τρέχει μακριά. Η κοπέλα με την κάμερα, φυτά, ένα παλιό βιομηχανικό κτήριο σε ασπρόμαυρο πλάνο καθώς τα ασπρόμαυρα εναλλάσσονται με τα έγχρωμα, ένα ζευγάρι κάτω από μια ομπρέλα, βαγόνια που μεταφέρουν αυτοκίνητα, ένας ηλικιωμένος που ανεβαίνει σκάλες κι ένας που καπνίζει.

Κατ σε μαύρο κι έπειτα fade σε ανατολή ηλίου σε παραλία, δύο μεσήλικες γυναίκες περπατάνε σε γέφυρα, η καμινάδα ενός παλιού εργοστασίου, μικρά κορίτσια, το ένα σε μια φυλλωσιά, το άλλο σε εξωτερικό χώρο με μια μικρή γυναικεία τσάντα. Σε αρνητικό φιλμ, δύο γυναίκες βγαίνουν στο μπαλκόνι ενός νεοκλασικού σπιτιού, μια κοπέλα ντυμένη στα λευκά στέκεται πάνω σ' έναν βράχο δίπλα στη θάλασσα, ένα ζευγάρι παιδικά πόδια με κόκκινες κάλτσες περπατούν μέσα σε χαμομήλια.

Μια ηλικιωμένη γυναίκα κι ένας ηλικιωμένος άντρας περπατάνε, τα εξώφυλλα επιστημονικών περιοδικών σε γρήγορη αλληλοδιαδοχή, λουλούδια, άνθρωποι που κολυμπάνε επίσης σε γρήγορο μοντάζ και σε διπλοτυπία με κοπέλες που φιλιούνται μεταξύ τους, ένα γυναικείο πρόσωπο σε αρνητικό φιλμ. Αφηρημένα σχήματα σε επεξεργασμένη επιφάνεια φιλμ, μια ορχήστρα σε αρνητικό φιλμ, ραγδαία εναλλασσόμενα ακατάληπτα πλάνα, μ' έναν θυμωμένο άντρα, μια γυναίκα και μια γάτα, μυρμήγκια σε βάζο με κόκκινο φόντο, μυρμήγκια σε υγρό, αφηρημένα σχήματα σε φιλμ, μια αγιογραφία με δύο αγίους.

Η οθόνη χωρίζεται σε τέσσερα καρέ, που δείχνουν ταμπέλες κινηματογράφων, βιτρίνες με νυφικά, κρεμασμένα ζώα σε κρεοπωλεία, περιοδικά, αγάλματα, περαστικούς. Επανέρχεται το μονό κάδρο, μ' ένα χέρι να βγαίνει από το σπασμένο παράθυρο ενός εργοστασίου, μια γυναίκα στα λευκά που τρέχει, ένας άντρας που χοροπηδάει σε μπαλκόνι σε γρήγορο ρυθμό. Η πόρτα του εργοστασίου κλείνει σε επαναλαμβανόμενα πλάνα, τη διαδέχεται η καγκελόπορτα ενός ερειπωμένου σπιτιού που επίσης κλείνει επανειλημμένα κι η ταινία κλείνει με το μακρινό πλονζέ σε αργή κίνηση ενός άντρα που τρέχει μόνος κατά μήκος μιας παραλίας.

Το σάουντρακ περνάει από σύγχρονη αφηρημένη μουσική, σε ροκ, σε καθολικούς χορωδιακούς ψαλμούς, και ξανά σε ροκ κι αφηρημένες συνθέσεις που δυστυχώς δεν κατάφερα να αναγνωρίσω. Στο τέλος του φιλμ ο σκηνοθέτης ευχαριστεί κατά σειρά τον εικαστικό Νίκο Χουλιαρά, τη ραδιοφωνική παραγωγό Ρηνιώ Παπανικόλα, τον ηθοποιό Ηλία Λογοθέτη και την εικαστικό Όπυ Ζούνη.

2.4.3: Αποτίμηση

Η ταινία επιχειρεί μια αφηρημένη κριτική στην κοινωνία της εποχής. Η πολιτική κατάσταση, η υποτιμητική θέση της γυναίκας ως αντικείμενο απόλαυσης, τα μαζικά θεάματα, η σχέση με τη φύση, οι κοινωνικές ανισότητες, η υποκρισία της εξουσίας, είναι μόνο μερικά από τα θέματα που μπορεί κανείς να συναγάγει συνειρμικά βλέποντας το φιλμ. Η ρητορική της ταινίας διαμορφώνεται από το γρήγορο κι ευρηματικό μοντάζ, όπως στο σημείο όπου η κοπέλα στα καλλιστεία ακολουθείται από τη μάσκα στην αποκριάτικη παρέλαση, παρομοιάζοντας την πρώτη σαν καρναβαλικό θέαμα.

Το πιο συχνό μοτίβο είναι η αντιπαράθεση της αγνής και της ευτελούς θηλυκότητας, όπως αποδίδεται μέσα από τα μικρά κορίτσια που μαθαίνουν μπαλέτο κι ακολουθούνται από ενήλικες γυναίκες που εκθέτουν το σώμα τους για την ανδρική απόλαυση. Η χρήση του αρνητικού φιλμ συμβάλλει στην υφολογική ποικιλία της ταινίας κι η χρήση της μουσικής ενισχύει την κριτική της διάθεση.

2.4.4: Προβολή- πρόσληψη

Σύμφωνα με τη Δημητρίου, η ταινία απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία,⁴⁹² όπως εύλογα θα υπέθετε κανείς λόγω των πολλών γυμνών σκηνών της και των πλάνων με τα στελέχη του χουντικού καθεστώτος. Τη χαρακτηρίζει “μια ελεύθερη σύνθεση στον κινηματογραφικό χώρο” κι αναφέρει συμμετοχή της ταινίας σ' ένα “Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου στην Ιταλία”, χωρίς περισσότερες λεπτομέρειες.⁴⁹³ Στην αφιερωματική

⁴⁹² Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 60.

⁴⁹³ Στο ίδιο.

ιστοσελίδα για τον σκηνοθέτη, δεν εντοπίζεται κάποια βράβευση.⁴⁹⁴ Ο Σολδάτος την περιγράφει ως μια “κινηματογραφική σπουδή με στοιχεία αντεργκράουντ και στιλιζαρισμένη φωτογραφία”.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ <http://www.grammatiko.org/%CE%B2%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%B5%CF%8D%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/>, 9/6/2017.

⁴⁹⁵ Σολδάτος, *ό. π.*, Β' 59.

2.5: Κουπεπέ (1971)

Τετράλεπτη ασπρόμαυρη ταινία γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών από τον Μενέλαο (Λάκη) Κυρλίδη (1947),⁴⁹⁶ με κόστος δεκαπέντε χιλιάδων δραχμών.⁴⁹⁷ Ο σκηνοθέτης σταδιοδρόμησε κυρίως ως διευθυντής φωτογραφίας, με φιλμογραφία που περιλαμβάνει μεταξύ πολλών άλλων και τον *Ηλεκτρικό άγγελο* (1981) του Θανάση Ρεντζή, τον οποίο θα συναντήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο. Η σκηνοθετική του φιλμογραφία περιλαμβάνει επίσης τα δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ *Falimento* (2014) και *Κηφισιά-Ομόνοια* (2016), τα οποία βρίσκονται έξω από τα ειδολογικά όρια της εργασίας και γι' αυτό δε θα τα συμπεριλάβω. Την ταινία είδα σε ψηφιακό αντίγραφο, σε μορφή mp4 που μετά από συνεννόηση με τον σκηνοθέτη, μου έστειλε ο συνεργάτης του, Τζανέτος Κομνηνάς.

Το *Κουπεπέ* είναι μια κωμική απεικόνιση του ρόλου των χεριών στη ζωή του ανθρώπου-θέμα που θα το συναντήσουμε επίσης σε μία από τις πιο ενδιαφέρουσες ταινίες της διατριβής, τα *Χέρια* του Τζον Κόντες, τα οποία παρότι προηγούνται χρονικά της ταινίας του Κυρλίδη, θα τα εξετάσω προς το τέλος της εργασίας, καθώς δεν τα συγκαταλέγω στο σώμα της μη- αφηγηματικής παραγωγής.

2.5.1: Ειδολογικό ιστορικό

Μετά από τα *Χέρια*, η ταινία του Κυρλίδη ήταν η δεύτερη ελληνική ταινία που χρησιμοποίησε τα χέρια ως θεματικό εύρημα, το οποίο διεθνώς είχε ήδη χρησιμοποιηθεί πολλαπλά. Αποτέλεσε ακόμα μία προσθήκη σε μια κατηγορία ταινιών, η οποία θα υπέθετε κανείς ότι σπανίζει σε τίτλους, αλλά τελικά διαθέτει περισσότερους απ' όσους ίσως φαντάζεται αρχικά: *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts* (1927-'28) των Stella F. Simon και Miklos Bandy, *Tilly Losch in Her Dance of the Hands* (1930-'33) του Norman Bel Geddes και *Hands* (1934-'37) των Willard Van Dyke και Ralph Steiner, και *Hand Movie* (1966) της Yvonne Rainer, *Hands* (1995) του Adam Roberts, *The Hand* (2003) του James Fotopoulos, *Choreography for Hands and Camera* (2002- 2005) του Φιλ Ιερόπουλος, *Erasing* (2009) και *Rock Paper Scissors* (2010) της Sylvia Nicolaides,⁴⁹⁸ και *Talking Hands* (2010) του Walter Lassally.⁴⁹⁹ Τέλος, μια σημαντική σεκάνς με μοτίβο τα χέρια και τη χειρωνακτική εργασία περιλαμβάνει ο Dziga Vertov στο *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929), την οποία ο Ιερόπουλος εντάσσει στο γενικότερο θεματικό πλαίσιο των παραπάνω ταινιών που είχαν προηγηθεί εκείνη την εποχή.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Τηλεφωνική επικοινωνία με Λάκη Κυρλίδη, 9/5/2017.

⁴⁹⁷ Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 134.

⁴⁹⁸ Την ταινία της Nicolaides δε θα τη συμπεριλάβω στο σώμα της διατριβής, επειδή είναι γυρισμένη με ψηφιακό βίντεο.

⁴⁹⁹ Όλα υπάρχουν διαθέσιμα στο YouTube.

⁵⁰⁰ Ieropoulos, *The Film Poem*, ό. π., 77-83.

Επίσης, πρόδρομος όλων των παραπάνω, αν και με διαφορετικά πρωταγωνιστικά μέλη του σώματος, ίσως μπορεί να θεωρηθεί το *Amor Pedestre* (1914) του Marcel Fabre, που αφηγείται μια ερωτική ιστορία αποτυπώνοντας μόνο τα ντυμένα πόδια των ηθοποιών,⁵⁰¹ εύρημα που στην ελληνική μη-αφηγηματική παραγωγή εντοπίζεται στα ψηφιακά βίντεο *Soles ιδέες* (2000) της Ρέας Βαλντέν, καθώς επίσης στα *4feet* (2008) και *Sunday Morning* (2008) της Ζωής Φραντζή.⁵⁰²

2.5.2: Παραλληλισμοί

Αναζητώντας πιθανές ομοιότητες με τις ομοειδείς ταινίες του διεθνούς παραδείγματος, συνειδητοποιεί κανείς ότι η ταινία παρουσιάζει τις προφανέστερες με το *Hands* των Βαν Νάικ και Στάνερ,⁵⁰³ η οποία είχε προηγηθεί κατά σαράντα περίπου χρόνια. Η ταινία των αμερικανών διακρίνεται από σοβαρό ύφος, καθώς, όπως συμπεραίνεται από τα στοιχεία που συνοδεύουν την ανάρτηση του βίντεο στο YouTube, αποτελούσε προπαγανδιστική ανάθεση του κυβερνητικού φορέα Work Progress Administration, ενός από τους βασικούς πυλώνες του New Deal, με σκοπό να προωθήσει την εργατικότητα και να ενισχύσει την εργασία. Στο πλαίσιο της εκστρατείας, η ταινία εξυμνεί την παραγωγική δύναμη των χεριών σε κάθε πιθανό εργασιακό τομέα, πνευματικό και χειρωνακτικό. Οι δύο σκηνοθέτες συνθέτουν ένα γρήγορο μοντάζ από πολλαπλές πρακτικές κι ευεργετικές χρήσεις των χεριών, αποσκοπώντας ν' αναδείξουν τη σημασία της χειρωνακτικής εργασίας στην ανασυγκρότηση του αμερικανικού έθνους.

Αντιθέτως, το φιλμ του Κυρλίδη είναι ένα χιουμοριστικό τετράλεπτο, αποτελούμενο από πολλές διαφορετικές λειτουργίες των χεριών, στην εργασία, τη διασκέδαση, την υγιεινή, το σεξ, τη θρησκεία κ.α. Η γρήγορη εναλλαγή των πλάνων, συγκεκριμένες επιλογές διαδοχής τους (ένα ζευγάρι αντρικά χέρια που σκουπίζεται με χαρτί τουαλέτας, ακολουθείται από ένα άλλο που τρώει με τα χέρια) και κυρίως η χιουμοριστική μουσική και τα κωμικά ηχητικά εφέ που τα συνοδεύουν, συνθέτουν τον ανάλαφρο τόνο του φιλμ.

Σε τηλεφωνική συνομιλία μας με τον σκηνοθέτη, ισχυρίστηκε ότι η ταινία αποτέλεσε αποκλειστικά δική του έμπνευση, και προέκυψε αυθόρμητα, από το γεγονός ότι ο ίδιος συνήθιζε να περιδιαβαίνει την Αθήνα για μεγάλες αποστάσεις, ώσπου αποφάσισε να καταγράψει όσα συναντούσε, ενώ αρνήθηκε ότι γνώριζε τα αμερικανικά *Hands* ή τα *Χέρια* του Κόντες,⁵⁰⁴ στάση που θα δούμε ότι κράτησε κι ο Κόντες όταν ρωτήθηκε για το κατά πόσο γνώριζε τη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία. Έτσι η όποια έμπνευση του Κυρλίδη

⁵⁰¹ Ο' Pray, ό. π., 12.

⁵⁰² Οι ταινίες της Βαλντέν και της Φραντζή επίσης δεν περιλαμβάνονται στη διατριβή, επειδή το σύνολο του έργου τους αποτελείται από ταινίες γυρισμένες ψηφιακά.

⁵⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=JogRPO9-qZM>, 9/5/2017.

⁵⁰⁴ Τηλεφωνική επικοινωνία με Κυρλίδη, 9/5/2017.

από το *Hands* ή από άλλες προηγούμενες ταινίες παρόμοιες με τη δική του, παραμένει προς το παρόν απλώς μια ισχυρή υπόθεση, η οποία, παρά τον διαφορετικό τόνο μεταξύ των δύο ταινιών, ενισχύεται από τη διάρκεια, την εικονογραφία και το μοντάζ τους, με ενδεικτικές ομοιότητες στις εικόνες 3- 6 που ακολουθούν.



Εικόνες 3- 6: κάδρα από τις ταινίες *Hands* (πάνω) και *Κουπεπέ* (κατω).

2.5.3: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία αρχικά είχε υποβληθεί στο 12^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αλλά απορρίφθηκε από τη λογοκρισία. Ο σκηνοθέτης αποδίδει την απόρριψη στις πολιτικές νύξεις της ταινίας, όπως η ακολουθία των πλάνων με αστυνομικούς της αμερικανικής στρατιωτικής αστυνομίας, μ' εκείνο όπου ένας άντρας σκουπίζεται μετά την τουαλέτα και πετάει το χαρτί στο καλάθι.

Η ταινία τελικά παίχτηκε εκτός συναγωνισμού στο πρώτο μεταπολιτευτικό φεστιβάλ του 1974, μαζί με άλλες που είχαν επίσης απορριφθεί επί Χούντας, όπως ο *Βαρθολομαίος* του Μανούσου Μανουσάκη, που θα συναντήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.⁵⁰⁵ Ο Μπάμπης Κολώνιας βρήκε ότι ο σκηνοθέτης “έχοντας περιορίσει το υλικό του στην άμεση καθημερινή

⁵⁰⁵ 50 χρόνια Φεστιβαλ [...], ό. π., 153.

χειρονομία και κίνηση, καταφέρνει τελικά να συνθέσει μέσα απ' αυτό μια ταινία- σχόλιο, χωρίς πολλές φιλοδοξίες βέβαια, αλλ' οπωσδήποτε συμπαθητική".⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ Μπάμπης Κολώνιας, «13 μικρού μήκους ταινίες εκτός συναγωνισμού», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 2-3, περ. Β', Δεκέμβριος 1974, 90.

2.6: *Vortex*

2.6.1: Εισαγωγή

Το 1966 ο 40χρονος τότε σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος (1926-2017) είχε ήδη στη διάρκεια μιας δεκαετίας πέντε μεγάλου μήκους ταινίες μυθοπλασίας στο ενεργητικό του, με τις οποίες είχε διακριθεί στα διεθνή φεστιβάλ κι είχε καθιερωθεί ως ένας από τους εισηγητές του μοντερνισμού στον ελληνικό κι ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Η *Μαγική πόλις* (1954), *Ο δράκος* (1956), *Οι παράνομοι* (1958), *Το ποτάμι* (1960) κι οι *Μικρές Αφροδίτες* (1963), παρουσίαζαν σταδιακά μεγαλύτερη αποδέσμευση από τα κυρίαρχα μοντέλα αφήγησης, η οποία θα κορυφωνόταν με τη μοναδική ταινία του σκηνοθέτη που θα συμπεριλάβω στην εργασία μου, το *Vortex*. Ως το αμέσως προηγούμενο βήμα του πριν εγκαταλείψει προσωρινά την αφηγηματικότητα, θ' αναφερθώ επίσης στις *Μικρές Αφροδίτες* σ' ένα από τα τελευταία κεφάλαια της εργασίας, γι' αυτές που ονομάζω μεταιχμιακές περιπτώσεις αφήγησης. Προς το παρόν θα εξετάσω τα διδακλώδη γεγονότα που οδήγησαν στη δημιουργία του *Vortex* και θα εξηγήσω τους λόγους για τους οποίους το περιλαμβάνω στη μη- αφηγηματική παραγωγή. Συγκέντρωσα τα στοιχεία που παραθέτω, από συνεντεύξεις μου με τον Κούνδουρο και τον κριτικό κινηματογράφου Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, καθώς κι από τη μαρτυρία του σκηνοθέτη, όπως καταγράφεται στην πιο πρόσφατη αυτοβιογραφική του έκδοση, με επιστολές από τη ζωή κι αναμνήσεις από το έργο του.⁵⁰⁷ Η μαρτυρία του Μπακογιαννόπουλου διαθέτει ιδιαίτερο βάρος, όχι μόνο χάρη στην προνομιακή θέση του ως μιας από τις κεντρικότερες και πιο έγκριτες προσωπικότητες του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά και λόγω της στενής προσωπικής σχέσης που τον συνέδεε με τον Κούνδουρο.

2.6.2: Παραγωγή: δύο ταινίες σε μία

Το καλοκαίρι του 1966, ο Κούνδουρος γύρισε *Το πρόσωπο της Μέδουσας*, στον Άγιο Νικόλαο Λασιθίου, απ' όπου κατάγεται. Τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στο παραθαλάσσιο ιδιόκτητο σπίτι περίπου 400 τ.μ. του σκηνοθέτη στον Κόλπο του Μιραμπέλου στον Άγιο Νικόλαο της Κρήτης, το οποίο είχε επίσης σχεδιάσει ο ίδιος.⁵⁰⁸ Λίγα χρόνια αργότερα, ο Κούνδουρος χρησιμοποίησε υλικό απ' αυτή την ταινία, το οποίο συνέδεσε με νέα πλάνα που γύρισε στη Ρώμη, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας καινούριας ογδοντάλεπτης ταινίας με τίτλο *Vortex*.

Μετά από τα γυρίσματα στον Άγιο Νικόλαο το 1966 για το *Πρόσωπο* και στη Ρώμη το 1970 για τις επιπλέον σκηνές, η επεξεργασία της ταινίας που προέκυψε, πραγματοποιήθηκε στο

⁵⁰⁷ Κούνδουρος, *Μνήμη απειθάρχητη*, Άγρα, Αθήνα 2016.

⁵⁰⁸ Συνεντεύξεις με Νίκο Κούνδουρο και Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, 1/3/2016. *The Rock Castle*, φυλλάδιο, [14].

Λονδίνο και στο Παρίσι το 1971, όπως αναφέρει η Μητροπούλου κι επιβεβαιώνει ο Κούνδουρος.⁵⁰⁹ Μάλιστα το καλοκαίρι του 1971 ο Μπακογιαννόπουλος έγινε ένας από τους πρώτους θεατές της ταινίας μετά από πρόσκληση του Κούνδουρου σε ιδιωτική προβολή στα εργαστήρια επεξεργασίας της, όπου παρευρισκόταν μόνος του με τον σκηνοθέτη.⁵¹⁰

Σήμερα το *Πρόσωπο της Μέδουσας* αγνοείται, καθώς οι Κούνδουρος και Μπακογιαννόπουλος απαντούν συγκεχυμένα για την τύχη του, πιστεύοντας είτε ότι χάθηκε είτε ότι ο σκηνοθέτης την κατέστρεψε, αφού τη χρησιμοποίησε για την κατασκευή του *Vortex*.⁵¹¹ Υπάρχουν ωστόσο αρκετά γεγονότα και μαρτυρίες που πιστοποιούν την ύπαρξη της ταινίας, το ισχυρότερο από τα οποία, είναι η συμμετοχή της στο διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ κινηματογράφου του Βερολίνου το 1967.⁵¹² Την κατάσταση ξεκαθαρίζουν περαιτέρω τόσο ο ίδιος ο Κούνδουρος, όσο κι ο Μπακογιαννόπουλος, οι οποίοι επιβεβαιώνουν την ύπαρξη δύο διαφορετικών ταινιών.⁵¹³

Επιπλέον επισημαίνουν ότι το *Vortex* ξεχωρίζει ευδιάκριτα από την προηγούμενη ταινία, επειδή επαναχρησιμοποιεί ως επί το πλείστον σκηνές από το *Πρόσωπο*, αλλά συνθέτει την καινούρια πλοκή προσθέτοντας σκηνές φλάσμπακ που εκτυλίσσονται μέσα σ' ένα διαμέρισμα και τα οποία γυρίστηκαν στη Ρώμη.⁵¹⁴ Εξάλλου, στην έναρξη του *Vortex*, εμφανίζεται μόνο αυτός ο τίτλος με λατινικούς χαρακτήρες, χωρίς κάποιον δεύτερο τίτλο ή υπότιτλο που να παραπέμπει στο *Πρόσωπο της Μέδουσας*.

Επιπλέον, η ύπαρξη δύο ταινιών επιβεβαιώνεται μέσα από τη σκηνοθεσία του *Vortex*, καθώς η κλακέτα χρησιμοποιείται αρχικά ως σκηνικό αντικείμενο για να συστήσει σχολιαστικά τη μοναδική γυναίκα του σεναρίου, Ασάρτη, και ταυτόχρονα ως ένδειξη για τη συνύπαρξη των δύο ταινιών μέσα σε μία. Στην εισαγωγική σκηνή της ηρωίδας, εκείνη ντύνεται και διασχίζει το εσωτερικό του σπιτιού, περνώντας ανάμεσα από τον εξοπλισμό του συνεργείου, όπου διακρίνονται δύο κλακέτες με τον αγγλικό μονολεκτικό τίτλο *Medusa*, παραλληλίζοντας το μυθικό θηλυκό τέρας με τη γυναίκα της πλοκής και την καταστροφική της επιρροή στους άντρες. Όταν αμέσως μετά οι κλακέτες που παρεμβάλλονται στην πλοκή αναγράφουν τον διαφορετικό τίτλο *Vortex*, εύλογα αναρωτιέται ένας ανυποψίαστος θεατής σε τι μπορεί να οφείλεται η αλλαγή του τίτλου. Έτσι, αποφασίζοντας να μην παραλείψει στο

⁵⁰⁹ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 211 και 2006 193. E-mail Μαρία Καραμητσοπούλου, 8/6/16.

⁵¹⁰ Συνέντευξη Μπακογιαννόπουλου, 1/3/16. Ο Μπακογιαννόπουλος δε θυμάται την ονομασία των στούντιο επεξεργασίας.

⁵¹¹ Συνεντεύξεις Κούνδουρου και Μπακογιαννόπουλου, 1/3/16.

⁵¹² Tzavalas, ό. π., 121. <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-gr&page=582&tributeid=234>, <http://www.benaki.gr/%5Cfiles%5Ceventfiles%5Clinks%5CERGOGRAFIA.pdf>, https://en.wikipedia.org/wiki/17th_Berlin_International_Film_Festival, 27/4/16. Επίσης, το επιβεβαιώνει ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, συνέντευξη 1/3/16.

⁵¹³ Συνεντεύξεις Κούνδουρου και Μπακογιαννόπουλου, 1/3/16.

⁵¹⁴ E-mail Καραμητσοπούλου, 27/5/16.

μοντάζ το πλάνο με τον τίτλο της προηγούμενης ταινίας, ο Κούνδουρος εισάγει στη σκηνή του όχι μόνο ένα υπαινικτικό σκηνοθετικό στοιχείο, αλλά δημιουργεί ένα εσωτερικό αστείο, μια εξω-αφηγηματικά ανακλαστική, ανεκδοτολογική παρένθεση σχετικά με την κατασκευή της ταινίας.

Παρότι η έρευνα αποδεικνύει το αντίθετο, στο βιβλίο *Μνήμη απειθάρχητη* η ταινία αναφέρεται ως ένα ενιαίο σχέδιο που ξεκίνησε στην Κρήτη και το οποίο ενθαρρύνθηκε από φίλους του για να το τελειώσει, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Ρώμη.⁵¹⁵ Ως παρακινήτριά του, πρώτα ονομάζει την ελληνοϊταλίδα Ήβη Κομεντσίνι-Μαυρίδου, αλλά παρακάτω αποδίδει την ενθάρρυνση για την ‘ανάσταση’ του σχεδίου στον κριτικό θεάτρου Σπύρο Παγιατάκη.⁵¹⁶ Επίσης, ενώ αρχικά αναφέρει ως χώρο γυρισμάτων το σπίτι του Παγιατάκη, παρακάτω λέει ότι μετέτρεψαν σε στούντιο και ολοκλήρωσαν τα γυρίσματα στο σπίτι ενός “Ιταλού φίλου”, τον οποίο δεν ονομάζει. Ο Ιταλός είχε προθυμοποιηθεί εν τω μεταξύ να προσφέρει την απαιτούμενη χρηματοδότηση για την υλοποίηση της ταινίας,⁵¹⁷ κι ο οποίος μάλλον ήταν αυτός που θα δούμε παρακάτω ότι αναφέρεται αορίστως από τους Ρούβα και Σταθακόπουλο ως “ιταλός παραγωγός”. Ο Κούνδουρος επιβεβαίωσε τη συμβολή των ιταλών παραγωγών, χωρίς όμως να θυμάται το όνομα της εταιρείας τους.⁵¹⁸ Εξηγεί επίσης ότι οι δύο άντρες ηθοποιοί, Φάνης Χηνάς και Φίλιππος Βλάχος, ήρθαν από την Ελλάδα μαζί με τη Χαρά Αγγελούση, η οποία όμως αρνήθηκε να γυρίσει τις γυμνές σκηνές κι αντικαταστάθηκε από μια ιταλίδα.⁵¹⁹ Σε τηλεφωνική επικοινωνία μου με τον Παγιατάκη, επιβεβαίωσε ότι τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στο δικό του διαμέρισμα, στην περιοχή Via di Ripetta της Ρώμης. Επίσης, ονόμασε ως παραγωγό τον Enrico Marussig, αιγυπτιακής καταγωγής ιταλό δημοσιογράφο που αργότερα στράφηκε στην κινηματογραφική παραγωγή, για τον οποίο ωστόσο δεν κατάφερα να βρω περισσότερα στοιχεία.⁵²⁰

2.6.3: Ιστοριογραφική σύγχυση

Το κύριο ιστοριογραφικό ζήτημα που αφορά την ταινία, είναι πως, παρότι πρόκειται για δύο διαφορετικές ταινίες, η ιστοριογραφία τις ταυτίζει σε μία, για την οποία εκλαμβάνει τους τίτλους των δύο ταινιών ως εναλλακτικούς μεταξύ τους. Η Μητροπούλου την αναφέρει ως “μαυρόασπρη ταινία με τον αρχικό τίτλο *Το πρόσωπο της Μέδουσας*, η οποία

⁵¹⁵ Ο. π., 129- 131.

⁵¹⁶ Στο ίδιο.

⁵¹⁷ Στο ίδιο.

⁵¹⁸ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β’ 10. E-mail Καραμητσοπούλου, 8/6/16.

⁵¹⁹ Κούνδουρος, ό. π.

⁵²⁰ Τηλεφωνική επικοινωνία με Σπύρο Παγιατάκη, 18/6/2017. Επίσης, αναζητώντας στοιχεία για τον παραγωγό, ανακάλυψα ότι ο Παγιατάκης τον αναφέρει ονομαστικά, σε παλιότερο άρθρο του στην *Καθημερινή*: <http://www.ekathimerini.com/44817/article/ekathimerini/comment/letter-from-thessaloniki>, 18/6/2017.

πήρε τον τελικό τίτλο *Βόρτεξ*, ενώ στο ευρετήριο σκηνοθετών της νεότερης έκδοσης διευκρινίζεται ότι το *Vortex* αποτελεί “νέα μορφή της προηγούμενης ταινίας”.⁵²¹ Ο Σολδάτος την αναφέρει ως “*Vortex ή Πρόσωπο της Μέδουσας*”, όπως ακριβώς κάνουν οι Ρούβας- Σταθακόπουλος κι ο Καραλής.⁵²² Εφόσον καταχωρίζουν στην έρευνά τους μόνο το *Vortex* το 1971, συμπεραίνω ότι οι Ρούβας και Σταθακόπουλος επίσης θεωρούν ότι υπήρξε μόνο μία ταινία. Αναφέρουν ότι τα γυρίσματά της άρχισαν την περίοδο 1966-’67, αλλά διακόπηκαν εξαιτίας της Χούντας. Τα στοιχεία που παραθέτουν μοιάζουν μάλλον περίπλοκα, καθώς αναφέρουν ότι πραγματοποιήθηκε μια πρώτη προβολή της στο Παρίσι το 1971 (χρονολογία που καταλαβαίνουμε ότι δικαιολογεί τη δική τους χρονολογική ταξινόμηση της ταινίας εκείνη τη χρονιά) και λένε ταυτόχρονα ότι τα γυρίσματά της ολοκληρώθηκαν το 1976 με τη βοήθεια μιας ιταλικής εταιρείας παραγωγής, την οποία όμως δεν ονοματίζουν.

Όμως κι αυτοί που αναγνωρίζουν την ύπαρξη δύο ταινιών, δε φαίνεται να γνωρίζουν τα γεγονότα με ακρίβεια. Ο Κουσουμίδης χαρακτηρίζει το *Vortex* αορίστως “μια βελτιωμένη έκδοση της παλιότερης” ταινίας.⁵²³ Ο Τζαβάλας πάει στο άλλο άκρο, αφού τις αναφέρει μεν ως δύο ξεχωριστές ταινίες, προσπερνά δε απροβλημάτιστα το γεγονός ότι διατηρούν κοινό τίτλο μέσα στη χρονολογική του αφήγηση: το 1966 παραθέτει το “*Πρόσωπο της Μέδουσας*” και το 1977 το “*Vortex, Το πρόσωπο της Μέδουσας*”, σημειώνοντας ότι η δεύτερη ταινία πέρασε από πολλές δυσκολίες μέχρι να ολοκληρώσει τα γυρίσματά της, χωρίς όμως να προσφέρει επιπλέον πληροφορίες σχετικά με την ομοιότητα του τίτλου των δύο φιλμ ή άλλα στοιχεία που τα συνδέουν.⁵²⁴ Ας περάσουμε όμως τώρα στην ταινία, την οποία παρακολούθησα σε DVD, που ενοικίασα από τοπικό βίντεο-κλαμπ.

2.6.4: Η ταινία

Η ιστορία που επιχειρεί να παρουσιάσει το φιλμ, μπορεί να συνοψιστεί ως εξής. Ένας άντρας δένει το καΐκι του σε βράχια, στην κορυφή των οποίων βρίσκεται χτισμένο ένα σπίτι. Εκεί συναντά δύο άντρες και μια γυναίκα, την Ασάρτη. Ο νεαρότερος άντρας είναι ομοφυλόφιλος κι ερωτευμένος με τον άλλο άντρα, ο οποίος, παρά τις υπόνοιες για ένα ερωτικό παρελθόν του με τον νεαρό, επιθυμεί τη γυναίκα, παρότι γνωρίζει πως εκείνη έχει ερωτική επαφή με τον αδερφό του, η ανεξήγητη εξαφάνιση του οποίου αρχίζει σταδιακά να εγείρει μεγαλύτερη υποψία ανάμεσα στους παρευρισκόμενους.

⁵²¹ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 211 και 2006, 193, 442.

⁵²² Σολδάτος, ό. π., Β’ 156. Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β’ 10. Karalis, *A History [...]*, ό. π., 123.

⁵²³ Κουσουμίδης, ό. π., 236.

⁵²⁴ Tzavalas, ό. π., 121, 155.

Το αφηγηματικό τμήμα του φιλμ λουπόν αφορά ένα ερωτικό δράμα εγκλήματος, χωρίς όμως να ενεργοποιεί μηχανισμούς ευαισθητοποίησης, ταύτισης ή καταμερισμού αφηγηματικής γνώσης, που συνηθίζονται στις ταινίες του είδους. Πρακτικά δηλαδή, δεν ενδιαφέρεται να δημιουργήσει στον θεατή ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα ή το κίνητρο του δολοφόνου. Αντιθέτως, αυτά παρέχονται νωρίς στη διάρκεια της πλοκής, κι από 'κει και πέρα το φιλμ χτίζει μια ατμόσφαιρα καχυποψίας κι αποξένωσης μεταξύ των άσπονδων φίλων, με τη σκηνοθεσία να εκμεταλλεύεται στο έπακρο τη μορφολογία της τοποθεσίας, κι ειδικά τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του σπιτιού.

Το μεγάλο ύψος που χωρίζει το σπίτι απ' τη θάλασσα, ο δαιδαλώδης σχεδιασμός του κι η εκτυφλωτική λευκότητά του, είναι μερικά από τα πιο βασικά στοιχεία που αξιοποιεί ο Κούνδουρος, καθιστώντας τη βίλα έναν επιπλέον πρωταγωνιστή της πλοκής. Όπως σημειώνει ο Καραλής, "η αισθητική του φιλμ είναι μινιμαλιστική, αποτελούμενη από γεωμετρικές γραμμές που συγκλίνουν ή αποκλίνουν, παρομοίως με τις φόρμες και τις γραμμές στην πρωτόγονη τέχνη."⁵²⁵ Ο ίδιος ο Κούνδουρος εξειδικεύει με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια, εξηγώντας πως "άνθρωποι και τοίχοι, λουσμένα στο εκτυφλωτικό φως, κάτω απ' τον ανηλεή ήλιο, φαίνονται σαν να μην έχουν σχήμα".⁵²⁶ Ίσως θα μπορούσε να πει κανείς, ότι ο τρόπος με τον οποίο το σπίτι καταλαμβάνει κεντρικό ρόλο στην ιστορία, αποτελεί κοινό γνώρισμα με το *Lacrimae rerum*.

Πρόκειται λουπόν απλώς για ένα ελλειπτικά αφηγηματικό φιλμ με έμφαση στην εικαστικότητα; Είδαμε ότι ο Σολδάτος αποκαλεί την ταινία "ακραία και πειραματική", ενώ κι ο ίδιος ο Κούνδουρος τη θεωρεί "ένα πείραμα".⁵²⁷ Κατά τη γνώμη μου, η αφήγηση της ιστορίας δεν αποτελεί πρωταρχικό στόχο του φιλμ, το οποίο εφορμά από τους συμβατικούς αφηγηματικούς κανόνες, αλλά τους καταργεί συνειδητά και μεθοδικά.

Η αφηγηματική διαβάθμιση στην οποία αναφέρθηκα σε προηγούμενο κεφάλαιο, βοηθάει να ξεκαθαρίσουν τα πράγματα. Από τα πέντε συστατικά της αφήγησης, στην ιστορία μας εντοπίζονται όλα: τα γεγονότα, ο χώρος, ο χρόνος, οι αιτίες και τ' αποτελέσματα. Μόνο που η σχέση ανάμεσα στον χώρο και τον χρόνο, τις αιτίες και τ' αποτελέσματα είναι αδύναμη, αόριστη κι αποσπασματική, ενώ επιπλέον η πλοκή του εγκλήματος πλατειάζει προοδευτικά εξαιτίας των συνεχώς παρεμβατικότερων αυτοαναφορικών/ ανακλαστικών ευρημάτων, που διεισδύουν ολοένα περισσότερο στην ιστορία, αναιρώντας την αφηγηματικότητά της.

⁵²⁵ Karalis, *A History [...]*, ό. π., 123.

⁵²⁶ Ό. π., 124.

⁵²⁷ Σολδάτος, ό. π., Β' 155. Κούνδουρος, *Stop carré*, ό. π., 122.

2.6.5: Αυτοαναφορικότητα

Αυτή η συνεχής εκτροπή της ταινίας από την αφήγηση, φανερώνει τη συνειδητή τακτική του σκηνοθέτη να κατακερματίζει την πλοκή, υπονομεύοντας τον αφηγηματικό κι αποκαλύπτοντας τον τεχνητό, κατασκευασμένο της χαρακτήρα, για χάρη μιας μορφής αυτοαναφορικότητας ή ανακλαστικότητας (reflexivity), που αποτέλεσε κοινό γνώρισμα της διεθνούς πρωτοποριακής παραγωγής. Πρόκειται ακριβώς για την επιλογή που έκαναν σκηνοθέτες του καλλιτεχνικού αφηγηματικού και του πρωτοποριακού κινηματογράφου, ν' αποστασιοποιηθούν από την καθιερωμένη ρεαλιστική ψευδαίσθηση και ν' αποκαλύψουν την τεχνητή φύση των εικόνων του, φανερώνοντας τα τεχνητά μέσα κατασκευής των ταινιών και περιέχοντάς τα στην εικονογραφία τους.

Ο Λε Γκράις θεωρεί ότι *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Βερτόφ είναι “ο πρόδρομος πολλών σύγχρονων ταινιών που ερευνούν αυτοαναφορικές δομές”,⁵²⁸ αν κι εντοπίζονται ανάλογα τεχνάσματα ακόμη νωρίτερα, τουλάχιστον από τον Λεζέ (π.χ. η αντανάκλαση του οπερατέρ στην ταλαντευόμενη χριστουγεννιάτικη μπάλα, στο *Ballet Mecanique*). Μιλώντας για τα μεταπολεμικά κινηματογραφικά ρεύματα, οι Τόμσον και Μπόρντγουελ εξηγούν ότι “πολλές ταινίες δεν προσπαθούσαν ν' αποτυπώσουν μια εξωτερική πραγματικότητα. Όπως η μοντέρνα ζωγραφική και λογοτεχνία, ο κινηματογράφος έγινε αυτοαναφορικός, παραπέμποντας στα ίδια του τα υλικά, τις δομές και την ιστορία του”.⁵²⁹ Οι δύο ιστορικοί αναγνωρίζουν την αυτοαναφορικότητα ως βασικό μηχανισμό του πειραματικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, φέρνοντας ως παράδειγμα το έργο του Γουόρχολ.⁵³⁰ Το επιχείρημα των αμερικανών ιστορικών ενισχύει κι ο Ρις, αυτή τη φορά περιλαμβάνοντας την αυτοαναφορικότητα στα κεντρικά γνώρισμα του δομικού κινηματογράφου,⁵³¹ ενώ ο Σμιθ από την πλευρά του, την αναγνωρίζει ως θεμελιώδες γνώρισμα του μοντερνισμού γενικότερα.⁵³² Η Μήνη επίσης εξηγεί ότι “οι μέθοδοι που ακολούθησαν οι σουρρεαλιστές και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας καταλήγουν σε έναν κινηματογράφο αυτοαναφορικό, που δεν κρύβει τα υλικά συστατικά του και δε δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας υπαρκτής χωροχρονικής πραγματικότητας”.⁵³³

Η στρατηγική αυτοαναφορικότητας στο *Vortex* εκδηλώνεται με διάφορα τεχνάσματα. Ένα απ' αυτά είναι η ξαφνική διακοπή της αφήγησης και η στροφή της κάμερας προς το

⁵²⁸ Le Grice, *ό. π.*, 81.

⁵²⁹ Thompson, Bordwell, *ό. π.*, 520.

⁵³⁰ *Ό. π.*, 595.

⁵³¹ Rees, *ό. π.*, 72.

⁵³² Smith, *ό. π.*, 397.

⁵³³ Μήνη, *ό. π.*, 176.

συνεργείο, το οποίο αποκαλύπτει ανά διαστήματα. Κατά τη διάρκεια μιας σκηνής, αυτή διακόπτεται καθώς η κάμερα στρέφεται προς το συνεργείο που υποτίθεται ότι κινηματογραφεί τη σκηνή εκείνη τη στιγμή. Βλέπουμε έναν σκηνοθέτη, έναν οπερατέρ, έναν βοηθό και μία κοπέλα για το σκριπτ, οι οποίοι ο θεατής δε μπορεί να γνωρίζει αν όλα ή κάποια απ' αυτά αποτελούν πραγματικά μέλη του συνεργείου ή όχι. Ο μόνος ηθοποιός που αναγνωρίζεται με δυσκολία, καθώς βρίσκεται σε νεαρή ηλικία, είναι ο Γιώργος Βογιατζής, ενώ ο Κούνδουρος υπέδειξε επίσης κάποιον Δημήτρη Κορομηλά, σε προβολή της ταινίας κατά τη διάρκεια της επίσκεψής μου στο σπίτι του. Σταδιακά, αυτή η σύμπτυξη αφηγηματικού κι εξω-αφηγηματικού χώρου γίνεται στενότερη, με τα πλάνα του συνεργείου να καταλαμβάνουν συνεχώς περισσότερο χρόνο, από γενικά σε εξατομικευμένα, ώστε τελικά η πλοκή καταλήγει ν' αφορά εξίσου την ιστορία όσο και τη διαδικασία του γυρίσμάτος της, αφού μέσα από τις οδηγίες του προς τους ηθοποιούς, ο 'σκηνοθέτης' φτάνει μέχρι και να επιβεβαιώσει ένα από τα μυστικά της πλοκής το οποίο μέχρι τότε μόνο υπονοούσαν. Σ' ακόμα ένα μετα-αφηγηματικό τέχνασμα, στην ίδια σκηνή η Αστάρτη αποστρέφει το βλέμμα της από τον άντρα-δολοφόνο, κοιτώντας ευθεία μέσα στην κάμερα, σαν να προστρέχει στον θεατή.

Άλλο ένα μοτίβο διάρρηξης της αφήγησης, είναι η ανά διαστήματα εμφάνιση μιας κλακέτας που ανακοινώνει την έναρξη ενός καινούριου πλάνου. Η κλακέτα χρησιμοποιείται για ν' ανακοινώσει ακόμη και την εκτενέστερη παρέκβαση της πλοκής, αποτελούμενη από το τραγούδι *The four horsemen* του συγκροτήματος Aphrodite's Child. Το τραγούδι διακόπτει απότομα την πλοκή κι ακούγεται πάνω από ένα μαύρο φόντο με μια κινούμενη λευκή λωρίδα στη μέση, στο οποίο παρεμβάλλεται μια κλακέτα με τη φράση "VORTEX the song" και τελειώνει μετά από την αντίστροφη μέτρηση από το 6 και κάτω, με τους αριθμούς να καταλαμβάνουν ελάχιστα καρέ.

2.6.6: Πρόσληψη- προβολή

Σύμφωνα με τη Μητροπούλου, η παρατεταμένη και παραστατική ερωτική σκηνή της ταινίας, ώθησε τη λογοκρισία να εμποδίσει την κυκλοφορία της στο εμπορικό κύκλωμα διανομής, αλλά φαίνεται ότι βρήκε θέση στο μη- κερδοσκοπικό κύκλωμα, αφού η συγγραφέας διευκρινίζει ότι "μόνον οι ταινιοθήκες και οι κινηματογραφικές λέσχες πρόβαλαν το *Βόρτεξ*". Ο ίδιος ο Κούνδουρος επιβεβαιώνει τη Μητροπούλου, καθώς στην έκδοση *Stop carré* παραθέτει έγγραφα που δείχνουν την απόρριψη της ταινίας από τη βρετανική λογοκρισία, λόγω των επίμαχων σκηνών. Συγκεκριμένα, το British Board of Film Classification της αρνείται την προβολή στις βρετανικές κινηματογραφικές αίθουσες τον

Δεκέμβρη του 1971, ενώ η κομητεία του Berkshire την απορρίπτει εντελώς, αποδίδοντάς της τον χαρακτηρισμό χ.⁵³⁴

Οι Ρούβας και Σταθακόπουλος αναφέρουν μια “πρώτη προβολή στο Παρίσι”,⁵³⁵ την οποία μπορώ μόνο ν’ αντιπαραβάλω μ’ εκείνον του Κούνδουρου για την προβολή που προανέφερα στη Cinémathèque Française το 1970.⁵³⁶ Μια έρευνα στο αρχείο προγραμμάτων της Γαλλικής Ταινιοθήκης θα μπορούσε ν’ αποφέρει ακριβέστερα στοιχεία.

Δεδομένου ότι ο Κούνδουρος είχε επιστρέψει στην Ελλάδα αμέσως μετά τη μεταπολίτευση, οι πρώτες δημόσιες προβολές της ταινίας επί ελληνικού εδάφους πραγματοποιήθηκαν με αξιοπερίεργη καθυστέρηση στο Αντιφεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1977 εκτός συναγωνισμού, στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος, κι έπειτα σε κινηματογραφικές λέσχες.⁵³⁷ Το ντοκιμαντέρ *Τα τραγούδια της φωτιάς* με το οποίο ήταν απασχολημένος από την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1974 ως το 1975, δε μοιάζει αρκετό για να δικαιολογήσει την καθυστέρηση.

Ο Καραλής πάντως αναφέρει εσφαλμένα ως χρονολογία κυκλοφορίας του φιλμ το 1978, στην αδιευκρίνιστη φράση “το οποίο έμελλε να κυκλοφορήσει μόνο το 1978”, αφήνοντας έτσι να εννοηθεί ότι το φιλμ προβλήθηκε στο εμπορικό κύκλωμα αιθουσών,⁵³⁸ κάτι που ο Κούνδουρος διαψεύδει, λέγοντας ότι “η ταινία δεν δείχτηκε ποτέ” σε κύκλωμα διανομής.⁵³⁹

Επίσης, σε άρθρο του για την ταινία, ο Φώντας Τρούσας παραθέτει αποσπάσματα απορριπτικών απαντήσεων που έλαβε ο Κούνδουρος από τα χολιγουντιανά στούντιο Paramount, 20th Century Fox και United Artists, στα οποία προφανώς είχε υποβάλει την ταινία, με ελπίδες για διανομή της στις Η.Π.Α.⁵⁴⁰

Συσχετίζοντας την ταινία με το αμερικανικό αντεργκράουντ, ο Καραλής κρίνει ότι “η ατμόσφαιρα έντονου ερωτισμού καταρρέει μέσα στον μονο-συλλαβικό διάλογο και την ελλειπτική σκηνοθεσία, εντονότερη από την υπερ-μινιμαλιστική μουσική του Γιάννη Μαρκόπουλου, η οποία περιβάλλει τους χαρακτήρες με αποπνικτική ένταση κι επιθετική σιωπή. Αυτά τα στοιχεία συνδέουν την ταινία με τον αντεργκράουντ κινηματογράφο του Άντι Γουόρχολ εκείνης της περιόδου, ειδικά το προκλητικό *Fuck* (1968) (ή, όπως αργότερα

⁵³⁴ Κούνδουρος, *Stop carré*, ό. π., 128-129.

⁵³⁵ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β’ 10.

⁵³⁶ E-mail Καραμητσοπούλου, 8/6/16. Κούνδουρος, *Μνήμη απειθάρχητη*, ό. π., 132.

⁵³⁷ Μητροπούλου, ό. π., 1980, 212 και 2006, 195. [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB_%CE%9A%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%85_%CE%98%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7%CF%82_1977_\(%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%99\)](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB_%CE%9A%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%85_%CE%98%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7%CF%82_1977_(%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%99)), 2/4/2017.

⁵³⁸ Karalis, *A History [...]*, ό. π., 123. Μια συστηματική έρευνα στις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων, θα βοηθούσε στην εξαγωγή βεβαιότερων συμπερασμάτων.

⁵³⁹ Κούνδουρος, *Μνήμη [...]*, ό. π., 312.

⁵⁴⁰ http://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/134497, 2/4/2017.

μετονομάστηκε, *Blue Movie*) και σ' έναν βαθμό εκφράζει παρόμοιες υφολογικές αναζητήσεις μ' αυτές που εντοπίζονται αργότερα στα στοιχειωτικά φιλμ του Κεν Ράσελ της δεκαετίας του 1970, όπως *Savage Messiah* (1972) και *Mahler* (1974)".⁵⁴¹ Μολονότι η συστηματική σύγκριση της ταινίας του Κούνδουρου με τα συγκεκριμένα έργα ξεπερνάει τα θεματικά όρια της διατριβής, θα μπορούσαμε απλώς να παρατηρήσουμε ότι τόσο το *Πρόσωπο* όσο και το *Vortex*, προηγούνται των παραδειγμάτων του Καραλή, τοποθετώντας τον Κούνδουρο σε κεντρική θέση μέσα στη διεθνή πρωτοποριακή παραγωγή.

⁵⁴¹ Karalis, *Realism [...]*, ό. π., 108- 109.

2.7: Οι “σουρεαλιστές”

Στο κεφάλαιο για την εικόνα της ελληνικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας, όπως αυτή διαμορφώνεται από την ιστοριογραφία, είδαμε ότι η Αγγλαΐα Μητροπούλου διακρίνει μια σουρεαλιστική τάση στις τάξεις του ελληνικού κινηματογράφου, με εκπροσώπους τον Αντρέα Βελισσαρόπουλο (1947- 1985)⁵⁴² και τον Μανούσο Μανουσάκη (1950).⁵⁴³ Δυστυχώς, από τις τρεις ταινίες που η ιστοριογράφος προσδιορίζει ως σουρεαλιστικές, κατάφερα να εντοπίσω και να δώ μόνο τη μία, συνεπώς δε μπορώ να έχω πλήρη γνώμη για την καταλληλότητα του χαρακτηρισμού που επέλεξε.

2.7.1: Αντρέας Βελισσαρόπουλος- Όπερα

Ο Βελισσαρόπουλος υπήρξε από τα μαχητικότερα μέλη του ομοφυλοφιλικού κινήματος στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970. Μαζί με τον συγγραφέα Λουκά Θεοδωρακόπουλο και άλλους, υπήρξαν ιδρυτικά μέλη του Απελευθερωτικού Κινήματος Ομοφυλοφίλων Ελλάδας (Α.Κ.Ο.Ε.) και του περιοδικού *Αμφί*. Ο Βελισσαρόπουλος γύρισε μόνο μία ταινία στην καριέρα του, τη μικρού μήκους *Όπερα* (1976), την οποία η Μητροπούλου συγκαταλέγει στο σουρεαλιστικό δείγμα της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής.

Όπως πληροφορεί η Αλίνα Δημητρίου, η ταινία ήταν έγχρωμη με διάρκεια τριανταεννέα λεπτών, γυρίστηκε σε σενάριο του σκηνοθέτη με φιλμ δεκαέξι χιλιοστών κι ήταν παραγωγή του Γιώργου Εμιρζά, με κόστος ογδονταπέντε χιλιάδων δραχμών. Η συγγραφέας εκτιμά ότι θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια “πολύ ελεύθερη απόδοση” της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Richard Wagner καθώς και “σαν έρευνα πάνω στην ιστορικότητα”, σχόλια που όμως δεν αποκλείεται να προέρχονται από το πληροφοριακό υλικό που κατέθεταν οι σκηνοθέτες μαζί με τις ταινίες τους στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης κι από το οποίο συχνά αντλεί στοιχεία η Δημητρίου.⁵⁴⁴

Εκεί συμμετείχε το 1976, όπου απέσπασε ενθουσιώδεις κριτικές και κέρδισε ένα από τα βραβεία του Δήμου Θεσσαλονίκης, καθώς και το βραβείο της Π.Ε.Κ.Κ. στην κατηγορία μικρού μήκους.⁵⁴⁵ Στη βάση δεδομένων της ιστοσελίδας shortfilm.gr, η ταινία είναι

⁵⁴² Τις χρονολογίες μου έδωσε ο φίλος του Βελισσαρόπουλου, Τάκης Σπετσιώτης, σε μήνυμα στο Facebook, 4/4/2017.

⁵⁴³ Το IMDb τον δίνει γεννημένο το 1947, ενώ η Wikipedia το 1950: <http://www.imdb.com/name/nm0543647/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Manousos_Manousakis, 12/11/2016. Ο σκηνοθέτης επιβεβαιώνει το 1950 ως χρονολογία γέννησής του, σε συνέντευξή του μαζί μου στις 9/11/2016.

⁵⁴⁴ Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 46- 47.

⁵⁴⁵ Δημητρίου, ό. π., Σολδάτος, ό. π., Β' 147 και <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=17&m=2>, 21/7/2016. Σύνοψη κριτικής επιτροπής: Μελίνα Μερκούρη (ηθοποιός, πρόεδρος επιτροπής), Κατερίνα Βασιλείου (γραμματέας), Θόδωρος Αγγελόπουλος (σκηνοθέτης), Νικόλαος Αρβανίτης (εκπρόσωπος υπουργείου Βιομηχανίας), Γρηγόρης Δανάλης (τεχνικός), Μάνος

καταχωρισμένη ως μυθοπλασία.⁵⁴⁶ Ωστόσο, δυστυχώς δεν έχω καταφέρει να την εντοπίσω για να τη δω, συνεπώς δεν είμαι σε θέση να εκτιμήσω τον βαθμό της (μη-) αφηγηματικότητάς της και γι' αυτό δε θα τη συμπεριλάβω στο σώμα της διατριβής.

2.7.2: Μανούσος Μανουσάκης

Σύμφωνα πάντα με την αποτίμηση της Μητροπούλου, ο Μανούσος Μανουσάκης δίνει στην εγχώρια σουρεαλιστική τάση δύο τίτλους μεγάλου μήκους, τον *Βαρθολομαίο* (1971-'72)⁵⁴⁷ και τους *Άρχοντες: τ' είχες Γιάννη τ' είχα πάντα* (1977). Από τις δύο έχω δει μόνο την πρώτη, μετά από συνεννόησή μου με τον ίδιο τον Μανουσάκη, ο οποίος μου εξήγησε ότι δε μπορούσε να μου διαθέσει τους *Άρχοντες*, καθώς τους έχει σε μία μόνο κόπια των δεκαέξι χιλιοστών, η οποία είναι αποχρωματισμένη.⁵⁴⁸ Πάντως, από τις περιγραφές της ταινίας στην ιστοριογραφία κι αφού είδα τον *Βαρθολομαίο*, διαπιστώνω ότι κι οι δύο αρθρώνουν κριτική ρητορική ενάντια στα συστήματα εξουσίας και καταπίεσης που επιβάλλονται στον σύγχρονο κόσμο.

2.7.2.1: Βαρθολομαίος

Τον *Βαρθολομαίο* τον είδα στις 4 Ιουλίου 2016, σε προβολή DVD στο γραφείο της εταιρείας παραγωγής του σκηνοθέτη, Telekinisi, στο Χαλάνδρι, η οποία κανονίστηκε έπειτα από επικοινωνία μου με τη γραμματέα του, Χαρά Μιχαλοπούλου. Ο σκηνοθέτης έτυχε να βρίσκεται στο γραφείο κατά τη διάρκεια της προβολής, και μου δόθηκε η ευκαιρία μετά το τέλος της να τον ρωτήσω σχετικές λεπτομέρειες.⁵⁴⁹

2.7.2.1.1: Παραγωγή

Η ενενηντάλεπτη ταινία γυρίστηκε το 1972 στα χωριά Χιλιομόδι, Αγιονόρι και Μαψός του Νομού Κορινθίας, το πρώτο από τα οποία αποτελεί τόπο καταγωγής του από την πλευρά της μητέρας του. Το σχέδιο αποτελούσε την πτυχιακή εργασία για την ολοκλήρωση των σπουδών του στο London Film School. Με σενάριο που είχε γράψει ο ίδιος στο Λονδίνο και

Λοΐζος (μουσικοσυνθέτης), Απόστολος Μαγγανάρης (λογοτέχνης), Γεώργιος Σαββίδης (καθηγητής πανεπιστημίου), Αντώνης Σαμαράκης (λογοτέχνης), Τώνης Τσιρμπίνος (κριτικός κινηματογράφου), Φιλοποίμη Φίνος (παραγωγός).

⁵⁴⁶ <http://www.shortfilm.gr/film.asp?id=543>, 21/7/2016.

⁵⁴⁷ Για την ταινία εντοπίζονται πολλές διαφορετικές χρονολογίες παραγωγής. Η ιστοσελίδα της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών την τοποθετεί στο 1971 (<http://www.greekdirectorsguild.gr/member.asp?lang=&id=2017>, 12/11/2016), η αναθεωρημένη έκδοση της Μητροπούλου κι η ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος στο 1972 (ό. π., 2006, 368, 445 και <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/2390/>, 12/11/2016), η Wikipedia στο 1973 (https://en.wikipedia.org/wiki/Manousos_Manousakis, 12/11/2016) και το IMDb στο 1974 (<http://www.imdb.com/name/nm0543647/>, 12/11/2016). Οι χρονολογίες που συγκρατώ εδώ, δίνονται από τον ίδιο τον σκηνοθέτη σε συνέντευξή του στις 9/11/2016.

⁵⁴⁸ Συνέντευξη Μανουσάκη, 9/11/2016.

⁵⁴⁹ Όλες οι πληροφορίες που ακολουθούν για την παραγωγή της ταινίας, προέρχονται από συζητήσεις με τον σκηνοθέτη στο γραφείο του, 4/7/2016 και 9/11/2016.

με προϋπολογισμό εκατό χιλιάδων δραχμών που του παρείχε η σχολή, το σχέδιο αρχικά προοριζόταν να γυριστεί ασπρόμαυρο σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών και με συνεργείο τους συμφοιτητές του, οι οποίοι ταξίδεψαν στην Ελλάδα και φιλοξενήθηκαν στο οικογενειακό σπίτι στο Χιλιομόδι.

Στο σχέδιο ενεπλάκη ένας Έλληνας παραγωγός, τον οποίο ο σκηνοθέτης δε θέλησε να κατονομάσει, χαρακτηρίζοντάς τον ως “αλεξιπτωτιστή”, εννοώντας την τυχοδιωκτική ενασχόλησή του με τον κινηματογραφικό χώρο.⁵⁵⁰ Ο παραγωγός αυτός προσφέρθηκε να συνεισφέρει επιπλέον τριακόσιες χιλιάδες δραχμές, ώστε η ταινία να γυριστεί έγχρωμη και σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών. Όμως τα κίνητρα της συνεισφοράς ήταν κάθε άλλο παρά ανιδιοτελή, αφού ο παραγωγός φέρεται να εποφθαλμιούσε τις εκατό χιλιάδες του αρχικού προϋπολογισμού, τις οποίες ωστόσο δεν κατάφερε να καρπωθεί. Έτσι, απομακρύνθηκε από την παραγωγή με εξώδικο, αφήνοντας την ταινία να ολοκληρωθεί χάρη στη φιλοτιμία του συνεργείου, σε γυρίσματα που διήρκεσαν περίπου ενάμιση μήνα.

Εν τω μεταξύ, το συνεργείο δεν απαρτίστηκε από συμφοιτητές του σκηνοθέτη, όπως ήταν η αρχική πρόθεση, αφού, λόγω της εμπλοκής του επαγγελματία παραγωγού, επενέβη στην παραγωγή η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (Ε.Τ.Ε.Κ.Τ.) κι επέβαλε τη χρήση επαγγελματικού συνεργείου. Ο σκηνοθέτης αποδίδει την ολοκλήρωση της ταινίας στον διευθυντή φωτογραφίας, Γιώργο Αντωνάκη, που ως έμπειρος επαγγελματίας συνέβαλε με την κατάλληλη ψυχολογική κι οργανωτική βοήθεια, παρέχοντας τις απαιτούμενες δημιουργικές κατευθύνσεις κι εξασφαλίζοντας την απαραίτητη συναίνεση ανάμεσα στα μέλη του συνεργείου ώστε να πραγματοποιηθούν ομαλά τα γυρίσματα. Συγκεκριμένα ο σκηνοθέτης αναφέρει ότι ο Αντωνάκης “κατάφερε να κάνει την ταινία χωρίς λεφτά”, βοηθώντας “ψυχικά, ενθαρρυντικά, στήριξε όλο το πράγμα”, και με συμβολική χρηματική αμοιβή, η οποία συνοψίζεται στη φράση του σκηνοθέτη “κάτι πήραν όλοι”.⁵⁵¹

Τελικά, στους τίτλους αρχής της ταινίας, ‘πιστώθηκαν’ ως παραγωγοί ο σκηνοθέτης και η μητέρα του, Δέσποινα Τατάκη, ενώ η εταιρεία παραγωγής Α.Β.Ε.Λ. που επίσης φαίνεται υπεύθυνη για την παραγωγή, είναι απλώς ένα χιουμοριστικό εύρημα της γιαγιάς του σκηνοθέτη, η οποία φιλοξενούσε το συνεργείο στο σπίτι της, και σημαίνει Άλλοι Βλάκες Έβαλαν Λεφτά. Η οικογενειακή υποστήριξη στα σχέδια των κινηματογραφιστών της εποχής αποδεικνύεται συχνό φαινόμενο σε όλη την εγχώρια παραγωγή κι ειδικότερα στη μη-αφηγηματική, η οποία πραγματοποιόταν με ακόμη χειρότερες, μηδαμινές εμπορικές προοπτικές, σε σύγκριση με τις ταινίες μυθοπλασίας. Παρακάτω θα συναντήσουμε

⁵⁵⁰ Συνέντευξη Μανουσάκη, 9/11/2016.

⁵⁵¹ Στο ίδιο.

σκηνοθέτες όπως ο Κώστας Σφήκας κι ο Βασίλης Μαζωμένος, που στηρίχτηκαν σε οικογενειακούς πόρους και πρακτική υποστήριξη από τα μέλη της άμεσης οικογένειάς τους.

Μετά την ολοκλήρωση της ταινίας, ο σκηνοθέτης έπρεπε να καταταγεί στον στρατό καθώς διακόπηκε η αναβολή του, κι η ταινία δεν ήταν δυνατό να σταλεί πίσω στη σχολή, ενώ ακολούθησε μια αρκετά προβληματική πορεία προς τις αίθουσες, όπως θα δούμε παρακάτω.

2.7.2.1.2: Η ταινία

Το φιλμ ξεκινάει μ' έναν επιχειρηματία που φωνάζει τον γιο του στο γραφείο του για να του αναθέσει να μεταβεί στην επαρχία και να συνάψει συμφωνίες με ντόπιους παραγωγούς. Βλέπουμε τον γιο να φτάνει σ' ένα χωριό, αλλά από 'κει και πέρα αρχίζουν οι σουρεαλιστικές παρεκβάσεις της πλοκής, που υπονομεύουν την αφήγηση. Αφού πάρει από τον 'τρελό του χωριού' την πληροφορία ότι πρέπει να κατευθυνθεί στο βουνό για να βρει αυτόν που ψάχνει, ο γιος συναντά εκεί έναν αγρότη, ο οποίος αρνείται να συνεργαστεί μαζί του. Από 'κει και πέρα η πλοκή αποτελείται από διαδοχικά περιστατικά συμβολικού χαρακτήρα, τα περισσότερα όμως χωρίς καμιά λογική σύνδεση μεταξύ τους.

Καθώς ο γιος προσπαθεί να μεταπείσει τον αγρότη, η διαφωνία τους διακόπτεται από έναν λόχο, ο επικεφαλής του οποίου δολοφονείται από μια ομάδα ενόπλων και μια νύφη που τρέχει κυνηγημένη από τέσσερις κανίβαλους με χατζάρες που την κυνηγούν για να τη σφάξουν και να τη φάνε. Το κυνηγητό διαρκεί μερικά λεπτά και διακόπτεται ανά διαστήματα από μια σκηνή με παιδιά του χωριού που παίζουν πόλεμο και μια άλλη όπου οι συμμετέχοντες στο κυνηγητό κάθονται όλοι μαζί και συζητούν ήρεμα. Ο γιος συνεχίζει να κυνηγά τον στόχο του ρωτώντας αν το χωριό παράγει κάποιο εμπορεύσιμο προϊόν. Ο εικονικός πόλεμος των παιδιών εναλλάσσεται με τα πτώματα των στρατιωτών του λόχου, που εν τω μεταξύ σκοτώνουν οι ένοπλοι. Μια κοπέλα μ' ένα ταψί απαγάγεται χωρίς να προβάλλει καθόλου αντίσταση. Ο γιος μπαίνει σ' ένα δωμάτιο όπου βρίσκει την κοπέλα με το ταψί, τώρα μ' έναν κουβά να καλύπτει το πρόσωπό της. Στο ίδιο δωμάτιο και η νύφη, που τον ρωτάει τ' όνομά του και μαθαίνουμε ότι ο ήρωας ονομάζεται 47.

Ακολουθεί μια σκηνή με τον λόχο και τη νέα τους ηγεσία που απολαμβάνει το γεύμα της, αφήνοντας τους στρατιώτες νηστικούς. Οι τελευταίοι, οι οποίοι είναι εξοπλισμένοι με ξύλινα ομοιώματα τουφεκιών, σχολιάζουν με αφελή υπακοή τη συμπεριφορά των ανωτέρων τους. Ο 47 φαίνεται να πεθαίνει κι η νύφη τον θρηνεί σαν μέλλοντα σύζυγό της, αλλά αργότερα προκύπτει ότι τελικά ο άντρας ζει. Έπειτα, ο αξιωματικός φωνάζει τον δήμιο, ο οποίος ως τότε μαστίγωνε τρεις μέρες τη θάλασσα, και τον διατάζει να τιμωρήσει τη σκάλα, το σκοτάδι και τον δρόμο.

Πίσω στο δωμάτιο, ένα μικρό αγόρι δεμένο σε μια καρέκλα, κοιτάει μια εικόνα του Χριστού. Δύο υπάλληλοι ενός εξουσιαστικού φορέα που ονομάζεται Το Μεγάλο Κτήριο εμφανίζονται και ζητούν ν' αναστήσουν τον νεκρό άντρα της νύφης με μια τους υπογραφή. Ο δήμιος καταρακυλάει στις σκάλες του σπιτιού και κατά την προσγείωσή του βλέπουμε σε κεντρική θέση του κάδρου τον ίδιο αλλά και τον διευθυντή φωτογραφίας της ταινίας, Γιώργο Αντωνάκη, να τραβάει με την κάμερα, ενώ η νύφη ακολουθεί για να θρηνήσει ακόμη έναν 'σύζυγο', που ξανά αποδεικνύεται ζωντανός, γεγονός που ωθεί τη νύφη σε μία ακόμη απότομη μεταστροφή στην ψυχραιμία, σαν να μην έχει συμβεί τίποτα. Ο 47 έχει ζέψει το αγόρι και τον δήμιο σαν άλογα που τραβούν μια καρέκλα, την οποία ο 47 μαστιγώνει για να φτάσουν σε μια κηδεία. Εκεί ξεκινούν διπλοτυπίες που απεικονίζουν τους παρευρισκόμενους: την κοπέλα με τον κουβά στο κεφάλι και τους στρατιώτες, τις γριές με τους στρατιώτες, τους κανίβαλους με τους δύο κρατικούς υπαλλήλους κ.α. Το φιλμ τελειώνει με την κοπέλα που φοράει τον κουβά στο κεφάλι, να κάθεται στο κρεβάτι και να πλέκει με πολλά κουβάρια στο πάτωμα.

Επίσης, τέσσερις φορές κατά τη διάρκεια της πλοκής, παρεμβάλλονται σύντομα πλάνα, που αποτελούν στιγμιότυπα της καθημερινότητας από τη ζωή ενός ήρωα με το όνομα Βαρθολομαίος. Το όνομα του ήρωα καθώς και την ακριβή του δραστηριότητα κάθε φορά, τα μαθαίνουμε από το voice-over που αναγγέλλει διαδοχικά: "τώρα ο Βαρθολομαίος κοιμάται και ξυπνά", "τώρα ο Βαρθολομαίος κάνει έρωτα", "τώρα ο Βαρθολομαίος αγοράζει εφημερίδα απ' το περίπτερο" και "τώρα ο Βαρθολομαίος κάθεται στο καφενείο". Όπως φαίνεται από την ταινία κι επιβεβαιώνει ο σκηνοθέτης, ο Βαρθολομαίος δεν ταυτίζεται με τον 47 ή με οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο της πλοκής.

2.7.2.1.3: Αποτίμηση

Όπως θα δούμε ότι ισχύει και για τις δύο ταινίες του Μανουσάκη, αλλά όπως ίσως επίσης φαίνεται κι από τη σύνοψη που παρέθεσα, η ταινία αποτελεί μια σύγχρονη κοινωνική αλληγορία, με περιστατικά που όμως συνδέονται μεταξύ τους με μια λογική αμιγώς εννοιολογική, συνειρμική και πολύ λιγότερο αφηγηματική.

Καταρχάς, όταν ρώτησα τον ίδιο πώς προέκυψε το σενάριο της ταινίας, η απάντησή του ήταν ότι "ήταν αποτέλεσμα αυτοματικής γραφής". Παρότι είναι συζητήσιμο κατά πόσο αυτή η δήλωση μπορεί να εκληφθεί κυριολεκτικά, έστω και χονδρικά δείχνει την πρόθεσή του να εκφράσει μια συγκεκριμένη πολιτικοκοινωνική ρητορική, χωρίς όμως ν' ακολουθήσει μια αφηγηματική φόρμα. Το καταπιεστικό και γραφειοκρατικό οργουελικό κράτος που εκπροσωπούν οι δύο υπάλληλοι, ο στρατός ως υποχείριο της εξουσίας, η νωθρότητα κι η αδράνεια του 'απλού λαού' μπροστά στις πολιτικές εξελίξεις, ο ρατσισμός,

η κοινωνική αποξένωση, είναι μόνο μερικά από τα ζητήματα που θίγει ο Μανουσάκης στο φιλμ.

Όμως τα θίγει μέσα από μια παραβολική πλοκή, όπου τα γεγονότα, ο χώρος, ο χρόνος κι η αιτιότητα είναι είτε χαλαρά είτε εντελώς παράλογα συνδεδεμένα μεταξύ τους. Αυτός ο εξεζητημένος παραλογισμός, σε συνδυασμό με την αυξημένη αυθαιρεσία, την τυχαιότητα και τον συμβολισμό της πλοκής, προσδίδουν στο φιλμ τον σουρεαλιστικό χαρακτήρα του. Τα παραδείγματα αφθονούν: ο ήρωας με όνομα έναν αριθμό· η γυναίκα με το ταψί που απάγεται χωρίς ν' αντιδράσει, ενώ λίγο αργότερα τη βλέπουμε μέσα στο υπνοδωμάτιο με τον κουβά στο κεφάλι, όπως συνεχίζει μέχρι το τέλος της ταινίας· τα ξύλινα ομοιώματα τουφεκιών των στρατιωτών· η νύφη που 'χαρίζει' τον θρήνο της σ' όποιον άντρα βρεθεί μπροστά της· ο δήμιος που τιμωρεί οτιδήποτε εκτός από ανθρώπους· η διακοπή της καταδίωξης της νύφης από το πλάνο όπου κάθεται μαζί με τους διώκτες της και συζητά πριν συνεχιστεί το κνηνητό μεταξύ τους· η κηδεία στην οποία παρευρίσκονται όλοι οι χαρακτήρες της ιστορίας, κι η οποία παρεκβαίνει σε φωτογραφικού τύπου διπλοτυπίες· το αυτοαναφορικό πλάνο με τον διευθυντή φωτογραφίας Αντωνάκη· οι παρενθέσεις με τον Βαρθολομαίο, που μοιάζουν σαν από άλλη ταινία, αφού εκτυλίσσονται σε διαφορετικό - αστικό- περιβάλλον, σε διαφορετικό χρόνο και αφορούν ένα πρόσωπο χωρίς ρόλο στην υπόλοιπη πλοκή. Όλα τα παραπάνω καταδεικνύουν μια σαφή απομάκρυνση του σκηνοθέτη από την εσωτερική συνοχή που προϋποθέτει η αφήγηση, και καθιστούν την ταινία ένα ακόμη παραγνωρισμένο δείγμα της εγχώριας μη- αφηγηματικής παραγωγής.

Το φιλμ απορρίφθηκε από την προκριματική επιτροπή του 13^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,⁵⁵² και ο σκηνοθέτης αποφάσισε να το προβάλλει στον θεσσαλονικιώτικο κινηματογράφο Αριστοτέλειον, με καλεσμένους σημαντικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις κι ο Οδυσσεάς Ελύτης, οι οποίοι υπέγραψαν ώστε η ταινία να εξασφαλίσει άδεια προβολής, όπως κι έγινε. Στα τέλη του 1972, η ταινία προβλήθηκε αρχικά στην Αθήνα, στην «Αλκυονίδα» δυο- τρεις εβδομάδες, έπειτα επέστρεψε στη Θεσσαλονίκη με προβολές στη «Θυμέλη», ενώ το 1976 συμμετείχε στο βραχύβιο κινηματογραφικό φεστιβάλ του San Remo, όπου απέσπασε τιμητική διάκριση, γεγονός που αναφέρει μεταγενέστερα ο Δ. Καΐσης σε σχόλιο για την ταινία σε ανταπόκρισή του από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.⁵⁵³ Το 1974, η ταινία ήταν η μοναδική

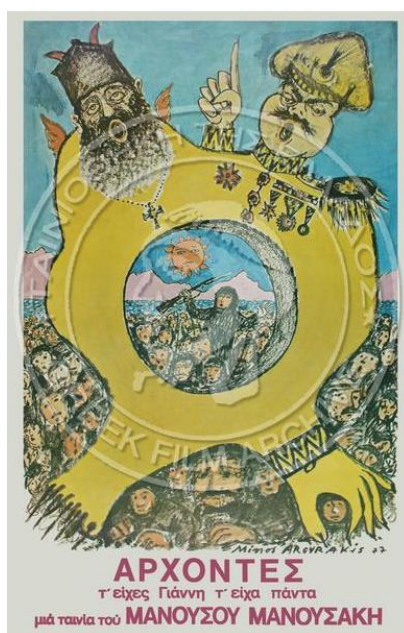
⁵⁵² Σύνθεση προκριματικής επιτροπής: Ιωάννης Κιτσαράς (εκπαιδευτικός σύμβουλος, πρόεδρος επιτροπής), Όλγα Παδουβά (γραμματέας επιτροπής), Σπυρίδων Ανέστης (πρόεδρος Πανελληνίου Οργανώσεως Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων), Νέστορας Μάτσας (σκηνοθέτης- κριτικός κινηματογράφου), Ίων Νταϊφάς (σκηνοθέτης), Γιάννης Ρουσόπουλος (τεχνικός), Γεώργιος Φλουτσάκος (τμηματάρχης Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών- κυβερνητικός επίτροπος)

⁵⁵³ Δ. Καΐσης, «Να πάψη η αστυνόμευση και να αρθρή η λογοκρισία», *Τα Νέα*, 28/9/1974.

μεγάλου μήκους που προβλήθηκε μαζί με δεκατρείς μικρού μήκους ως ταινίες λήξης του 15^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,⁵⁵⁴ ανάμεσα στις οποίες ήταν, όπως είδαμε παραπάνω, και το *Κουπεπέ* του Κυρλίδη.

2.7.2.2: *Αρχοντες: τ' είχες Γιάννη τ' είχα πάντα*

Όλα τα ιστορικά κείμενα που αναφέρονται στην ταινία, χρησιμοποιούν μόνο τον κύριο τίτλο της, *Αρχοντες*. Στην ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, η ταινία είναι καταχωρισμένη ως κοινωνική κωμωδία, και φαίνεται να διαθέτει επιπλέον δύο τίτλους, τον δεύτερο ελληνικό *Τ' είχες Γιάννη τ' είχα πάντα*, και τον αγγλικό *Power*.⁵⁵⁵ Όμως, όπως φαίνεται στην αφίσα της ταινίας που παραθέτει η ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης κι επιβεβαιώνει ο σκηνοθέτης, ο δεύτερος τίτλος είναι ο υπότιτλός της κι όχι κάποιος εναλλακτικός κύριος τίτλος.⁵⁵⁶ Όσο για τον αγγλικό, αυτός χρησίμευσε για την αποστολή της ταινίας σε διεθνή φεστιβάλ, τα οποία ο σκηνοθέτης δεν προσδιόρισε κι από τα οποία εξήγησε ότι δεν προέκυψε κάποια διάκριση.⁵⁵⁷



Εικόνα 7: αφίσα της ταινίας *Αρχοντες: τ' είχες Γιάννη τ' είχα πάντα*, αρχείο Ταινιοθήκης της Ελλάδος.⁵⁵⁸

Τόσο η σελίδα της Ταινιοθήκης όσο και ο Σολδάτος παρέχουν παρόμοιες περιλήψεις της πλοκής, πιθανότατα από προωθητικό υλικό της ταινίας, σύμφωνα με τις οποίες αυτή αφορά ένα κλειστό κοινωνικό σύστημα που διοικείται από μια κάστα αρχόντων

⁵⁵⁴ 50 χρόνια Φεστιβάλ [...], ό. π., 153.

⁵⁵⁵ <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/269/>, 21/7/16.

⁵⁵⁶ Στο ίδιο και στη συνέντευξη Μανουσάκη, 9/11/2016.

⁵⁵⁷ Συνέντευξη Μανουσάκη, 9/11/2016.

⁵⁵⁸ <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/269/>, 9/11/2016.

(πολιτικούς, ιερείς, τραπεζίτες και στρατιωτικούς), με τον εξαθλιωμένο λαό ν' αναζητά την τύχη του σε τυχερά παιχνίδια.⁵⁵⁹ Η αντιεξουσιαστική ρητορική της ταινίας είναι προφανής ήδη από τον τίτλο της, καθώς κι από την εικαστική σύνθεση της αφίσας της, που σχεδίασε ο Μίνως Αργυράκης.

Ο Σολδάτος βρίσκει την ταινία ενδιαφέρουσα, χωρίς να προσφέρει περισσότερα αξιολογικά σχόλια.⁵⁶⁰ Η Μητροπούλου όμως κρίνει ότι η καταγγελία του σκηνοθέτη είναι υπερβολικά προφανής κι εύκολη, λέγοντας συγκεκριμένα ότι “αυτή η αναίρεση των συμβόλων, αυτή η αφαίρεση της δεύτερης διάστασης που τους έδινε η κρυμμένη ταύτιση με την εξουσία τα φτωχαίνει και ωθεί τον σκηνοθέτη σε υπερτονισμό, που τ' αφήνει εκτεθειμένα σ' ένα γκροτέσκο επίπεδο, όπου καμιά υπαινικτική ή υπονοούμενη βοήθεια δεν μπορεί να φτάσει”.⁵⁶¹ Ο Σταματίου έκρινε ότι “το αποτέλεσμα είναι ένα ιδιοφυές ίσως, αλλά επιδεικτικό, προκλητικό και βλάσφημο αλαλούμ, που δε λειτουργεί σε κανένα επίπεδο. Εκτός ίσως από εκείνο της ειλικρίνειας και της προσωπικής εκτόνωσης του δημιουργού του”.⁵⁶²

Παρόλαυτά, χωρίς να την έχω δει δε θα μπορούσα να καταθέσω προσωπική άποψη, ούτε να την κατατάξω με σιγουριά μέσα στο σώμα ταινιών της διατριβής μου. Για την ιστορία, η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του Αντιφεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1977, όπου κέρδισε τιμητικές διακρίσεις για τη φωτογραφία του Γιώργου Πανουσόπουλου και τα κοστούμια του Αντώνη Κυριακούλη.⁵⁶³

⁵⁵⁹ Στο ίδιο και Σολδάτος, *ό. π.*, Β' 158.

⁵⁶⁰ Σολδάτος, *ό. π.*

⁵⁶¹ Μητροπούλου, *ό. π.*, 2006, 369.

⁵⁶² Σταματίου, «Ν' αλλάξει η νοοτροπία των φορέων της εξουσίας», *Τα Νέα*, 8/10/1977.

⁵⁶³ *50 χρόνια Φεστιβάλ [...]*, *ό. π.*, 175. Σύνθεση κριτικής επιτροπής Αντιφεστιβάλ: Λυκούργος Καλλέργης (ηθοποιός, πρόεδρος επιτροπής), Δημήτρης Αθανασιάδης (παραγωγός), Γιώργος Αρβανίτης (διευθυντής φωτογραφίας), Βασιλεία Δρακάκη (παραγωγός), Στρατής Καρράς (σεναριογράφος), Λουκιανός Κηλαηδόνης (μουσικοσυνθέτης), Μαρία Παπαδοπούλου (κριτικός κινηματογράφου), Γιώργος Σκούρτης (συγγραφέας).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΘΕΜΕΛΙΩΔΗΣ ΤΕΤΡΑΔΑ

3.1: Εισαγωγή

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 κι ως τις αρχές της δεκαετίας του 1980, τέσσερις δημιουργοί που είτε εμφανίστηκαν για πρώτη φορά, είτε μέχρι τότε ασχολούνταν με άλλα είδη κινηματογράφου, ξεκίνησαν τη μη- αφηγηματική φιλομορφία τους. Η σχεδόν ταυτόχρονη ανάδυσή τους μέσα στις ίδιες συνθήκες παραγωγής, η αφοσιωμένη ενασχόλησή τους με το υπό εξέταση είδος κι η ιδιομορφία του οράματός τους, με ώθησαν να τους συμπεριλάβω μαζί σ' ένα κεφάλαιο, ως τέσσερις σκηνοθέτες που καθόρισαν διαχρονικά τον ελληνικό μη- αφηγηματικό κινηματογράφο.

3.2: Κώστας Σφήκας

Ο Κώστας Σφήκας (1927- 2009) πέθανε δύο χρόνια πριν από την έναρξη της έρευνας γι' αυτή τη διατριβή κι έτσι δεν είχα την ευκαιρία να τον γνωρίσω. Απ' όσα διάβασα κι άκουσα από ανθρώπους που τον γνώριζαν, ήταν ένας άνθρωπος εκ φύσεως ευγενικός, ειλικρινά ταπεινός και βαθιά καλλιεργημένος. Ο σκηνοθέτης Νίκος Παναγιωτόπουλος περιγράφει “μια φυσική ευγένεια, που, σε καιρούς πεζούς σαν τους δικούς μας, άγγιζε τα όρια της υπερβολής”,⁵⁶⁴ αφού μιλούσε στον πληθυντικό ακόμα και στα νεαρότερα μέλη του συνεργείου των ταινιών του⁵⁶⁵ ή σε επιστήθιους φίλους του με τους οποίους επικοινωνούσε καθημερινά, όπως ο Σάββας Μιχαήλ. Κατά τον τελευταίο, αυτή του η επιμονή στη χρήση του πληθυντικού, προερχόταν από μια ρομαντική επαναστατική παράδοση, βάσει της οποίας “οι Μπολσεβίκοι απευθύνονταν μεταξύ τους στον πληθυντικό”.⁵⁶⁶

Ο Σφήκας εργαζόταν ως δημόσιος υπάλληλος, αρχικά στα Ελληνικά Ταχυδρομεία κι έπειτα αποσπασμένος στην επιτροπή λογοκρισίας του υπουργείου Προεδρίας, ώσπου κατά την περίοδο της δικτατορίας εξαναγκάστηκε σε παραίτηση, κι επέστρεψε κατά τη Μεταπολίτευση ώσπου συνταξιοδοτήθηκε.⁵⁶⁷ Ένας βιοπορισμός που μπορεί να μοιάζει άχαρος για έναν πρωτοποριακό καλλιτέχνη, αλλά θυμίζει παρόμοιες περιπτώσεις όπως εκείνη του αυστριακού Κουρτ Κρεν, ο οποίος εργαζόταν ως τραπεζικός υπάλληλος στην Εθνική Τράπεζα της Αυστρίας (Oesterreichische Nationalbank- OeNB) ως το 1968, οπότε κι

⁵⁶⁴ Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Η 1^η συμφωνία του Μάλερ», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως, Αθήνα 2004, 55. Συνεντεύξεις Μιχάλη Γαλανάκη, 24/9/2014 και Σάββα Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁵⁶⁵ Συνεντεύξεις Μιχάλη Γαλανάκη, 24/9/2014 και Σάββα Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁵⁶⁶ Συνέντευξη Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁵⁶⁷ Συνεντεύξεις με τον γαμπρό του Κώστα Σφήκα, Παναγιώτη Σασλίδη, 3/9/2013 και 7/11/2016.

απολύθηκε, εξαιτίας της φημολογούμενης συμμετοχής του σ' ένα σκανδαλώδες για την εποχή καλλιτεχνικό δρώμενο στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης.⁵⁶⁸

Όμως το αληθινό πάθος του Σφήκα ήταν ο κινηματογράφος, τον οποίο δε σπούδασε, αλλά υπηρέτησε με θυσίες κι αυταπάρανηση, παράγοντας ένα έργο θεμελιωδώς ιδιοσυγκρασιακό, που συνιστά ενδεχομένως την πιο απαιτητική εμπειρία θέασης στο σύνολο της ελληνικής μη-αφηγηματικής παραγωγής.

Η φιλμογραφία του Σφήκα αποτελείται από δεκατέσσερα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, τρία αυτόνομα και έντεκα για την τηλεόραση, τα περισσότερα για την εκπομπή *Παρασκήνιο*, καθώς επίσης από επτά μη-αφηγηματικές ταινίες, τρεις μεγάλου και τέσσερις μεσαίου μήκους. Δυστυχώς δεν έχω καταφέρει να εντοπίσω τις τηλεοπτικές παραγωγές του. Απ' τις υπόλοιπες, επιλέγω να περιλάβω στη διατριβή τις επτά μεσαίου και μεγάλου μήκους, οι οποίες αποτελούν μερικά από τα πιο ευρηματικά, περίτεχνα κι ιδιόμορφα δείγματα στην ελληνική μη-αφηγηματική παραγωγή. Πρόκειται για τις ταινίες: *Μοντέλο* (1974), *Μητροπόλεις* (1975), *Αλληγορία* (1986), *Το προφητικό πουλί του Πάουλ Κλέε* (1995), *Προμηθεύς Εναντιοδρομών* (1998), *Η γυναίκα της... και ο συλλέκτης. Αλληγορία III: παραλλαγές σε ένα θέμα του Κόντε Διονυσίου Σολωμού* (2002), και *Μεταμόρφωση: ένα φιλμ εμπνευσμένο από το έργο του Φραντς Κάφκα* (2007). Τις είδα σε αντίγραφα DVD που μου έδωσε ο γαμπρός του σκηνοθέτη, Παναγιώτης (Τάκης) Σασλίδης.

3.2.1: Μοντέλο

Το ενενηντάλεπτο *Μοντέλο* αποτελεί την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία στη φιλμογραφία του Σφήκα, γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών. Ως παραγωγοί της ταινίας αναφέρονται ο Γιώργος Παπαλιός, η σύζυγος του σκηνοθέτη, Άννα Σφήκα, και το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Η συμβολή του *Σύγχρονου* κατέστη δυνατή χάρη στην επιχορήγηση τριών εκατομμυρίων δραχμών που είχε λάβει από το Ίδρυμα Ford στις αρχές της δεκαετίας του 1970, την οποία διοχέτευσε στην παραγωγή δέκα ελληνικών ταινιών μικρού και δύο μεγάλου μήκους, μεταξύ των οποίων και το *Μοντέλο*. Σύμφωνα με τον κανονισμό του διαγωνισμού, η συμβολή του περιοδικού στην παραγωγή των μεγάλου μήκους, δε θα μπορούσε να ξεπεράσει τις τριακόσιες χιλιάδες δραχμές για καθεμία.⁵⁶⁹ Σε κατοπινό τεύχος του περιοδικού, αναφέρεται ότι το συνολικό κόστος της ανήλθε στις

⁵⁶⁸ Stefan Grisseemann, «Kurt Kren: Fundamental Punk», ό. π., 104, 108.
https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Kren, 11/10/2016.

⁵⁶⁹ *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 17-18, Ιανουάριος- Μάρτιος 1972 και τχ. 21, Ιούλιος 1972. Βασίλης Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο: η δύσκολη ζωή ενός ταλαίπωρου Έλληνα*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 1992, 454- 465. Βαλούκος, *NEK (1965- 1981) [...]*, ό. π., 38- 39. Τηλεφωνική επικοινωνία με Μισέλ Δημόπουλο και Κλαίρη Μιτσοτάκη, 9/4/2017.

πεντακόσιες χιλιάδες δραχμές.⁵⁷⁰ Όπως θα δούμε παρακάτω, σε όλες τις υπόλοιπες ταινίες του σκηνοθέτη, εκτός από τις *Μητροπόλεις*, ανάμεσα στους παραγωγούς εμφανίζονται δύο συγγενικά του πρόσωπα, είτε η σύζυγός του, Άννα, είτε ο γαμπρός του, Τάκης Σασιλίδης. Σύμφωνα με όσα μου εξήγησε ο δεύτερος, αυτό σήμαινε είτε ότι η ταινία υλοποιήθηκε με τη βοήθεια χρημάτων της οικογένειας, είτε απλώς ότι το αναφερόμενο πρόσωπο ήταν υπεύθυνο για τη διεκπεραίωση των πρακτικών οργανωτικών καθηκόντων της παραγωγής, όπως τα συμβόλαια με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, η μίσθωση των εργαστηρίων κ.α.

Όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης, το *Μοντέλο* αποτελεί την απόπειρά του ν' απεικονίσει το μοντέλο της καπιταλιστικής οικονομίας στον σύγχρονο κόσμο και πιο συγκεκριμένα, ν' αποδώσει με κινηματογραφικά μέσα τις ιδέες οικονομικής και πολιτικής θεωρίας που εκφράζει ο γερμανός φιλόσοφος Karl Marx στο έργο του *Das Kapital*, το οποίο εκδόθηκε σε τρεις τόμους, το 1867, το 1885 και το 1894.⁵⁷¹ Πρόκειται για ένα σχέδιο που είχε επίσης οραματιστεί ο Sergei Eisenstein,⁵⁷² τον οποίο ο Σφήκας θαύμαζε κατά γενική ομολογία.⁵⁷³

Το αρχικό σχέδιο του Σφήκα ήταν να δημιουργήσει μια ταινία με θέμα την ανέγερση μιας οικοδομής, μέσα από τις σχέσεις των εργατών της οποίας, θα παρουσιάζονταν οι κεντρικές ιδέες του *Κεφαλαίου*. Δε θα ήταν η πρώτη φορά που ο Σφήκας θα χρησιμοποιούσε το συγκεκριμένο θέμα, αφού η δεύτερη ταινία του, το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Αναμονή* (1962), καταγράφει τους ελαιοχρωματιστές κι οικοδόμους που περιμένουν στην πλατεία Κοτζιά για να βρουν δουλειά.

Οι ακριβείς λόγοι για τους οποίους το συγκεκριμένο σχέδιο δεν προχώρησε δεν είναι γνωστοί. Ο Σφήκας περιγράφει αόριστα την αποτυχία της υλοποίησής του, λέγοντας ότι «στην πορεία όμως τα πράγματα και τα συγκεκριμένα δεδομένα άλλαζαν συνέχεια, έτσι που δεν ήταν δυνατόν να βγει ένα αποτέλεσμα που απ' τη μια να 'ναι πλήρης ρεαλιστική περιγραφή και απ' την άλλη μια ομόλογη αντιστοιχία προς τους αφηρημένους νόμους του «Κεφαλαίου». Η συγχρονικότητα δε συνέπιπτε με τη διαχρονικότητα».⁵⁷⁴ Απ' τα λόγια του

⁵⁷⁰ «Ειδήσεις και σχόλια», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 1, περ. Β', Αύγουστος- Σεπτέμβριος 1974, 7.

⁵⁷¹ Κώστας Σφήκας, «Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο*», *Φιλμ*, τ. Α', τχ. 3, φθινόπωρο 1974, 428.

⁵⁷² <https://kluge.library.cornell.edu/films/ideological-antiquity>, <http://www.kluge-alexander.de/uploads/media/KapitalChristopheVanEecke.pdf>, <http://www.telospress.com/filming-capital-filming-ourselves-uncovering-the-revolutionary-horizon-of-cinematic-thought-and-practice/>, 14/10/16.

⁵⁷³ Σάββας Μιχαήλ, «Ο οραματιστής Κώστας Σφήκας και τα φαντάσματα», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκρωσ, Αθήνα 2004, 14. Θωμάς Μποντίνιας, «Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα», *Από πρόγραμμα των προβολών (Ιανουάριος 1988)*, ο. π., 27. Dominique Noguez, «Ο Μαρξ στη χώρα του Ντε Κίρικο», μετ. (με υποδείξεις του σκηνοθέτη) Μπουμπουλίνα Νικάκη, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 37.

⁵⁷⁴ Σφήκας, *ό.π.*

σκηνοθέτη μπορεί ίσως κανείς ν' αντιληφθεί ότι επρόκειτο απλώς για μια χονδρική ιδέα που με περισσότερη επεξεργασία αποδείχτηκε ακατάλληλη για να εξυπηρετήσει τους στόχους του, αν κι η φράση "τα πράγματα και τα συγκεκριμένα δεδομένα" θα μπορούσε να παραπέμπει σε αποτρεπτικές υλικές συνθήκες, όπως έναν απαιτητικό προϋπολογισμό. Ίσως πιο διαφωτιστικό είναι το παρακάτω σχόλιο: "Την τραγικότητα του αιώνα αυτού έπρεπε κανείς να την αντιμετωπίσει από τη σκοπιά των αρχών του μαρξισμού και γι' αυτό ακολούθησα την κατεύθυνση της προσπάθειας να οικοδομήσω έναν κινηματογράφο που να αποτελεί δοκίμιο μιας φιλοσοφικής κοινωνιολογικής μαρξιστικής ουσίας. Το πρώτο βήμα μου πραγματοποιήθηκε με το *Μοντέλο*. Για να κατορθωθεί, μελέτησα επί χρόνια μαρξισμό και κατάλαβα πως δεν είναι δυνατόν φιλμάροντας την ίδια την πραγματικότητα, να πραγματοποιήσει κανείς ένα τέτοιο εγχείρημα. Γι' αυτό στράφηκα σ' ένα είδος κινηματογράφου που δομείται με σύμβολα".⁵⁷⁵

Ο Σασλίδης ξεκαθαρίζει ότι δεν υπήρχε σενάριο με τη συνηθισμένη μορφή του, παρά μόνο ένα γενικό σχεδιάγραμμα,⁵⁷⁶ κάτι που επιβεβαιώνει κι ο βοηθός σκηνοθέτη Λευτέρης Χαρωνίτης, λέγοντας ότι "δεν υπήρχε γραπτό σενάριο, μόνο μια γενική προφορική εξήγηση".⁵⁷⁷ Από την πλευρά του, σε κείμενό του που περιλαμβάνεται στον αφιερωματικό τόμο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για τον Σφήκα, ο Dominique Noguez αναφέρει ότι αρχικά η ταινία παρουσιάστηκε με τη μορφή σεναρίου σε διαγωνισμό, όπου κέρδισε το - χρηματικό, αφήνεται να εννοηθεί- βραβείο, το οποίο επέτρεψε να γυριστεί η ταινία σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών.⁵⁷⁸ Ο Νογκέζ δε διευκρινίζει για ποιόν διαγωνισμό επρόκειτο και για τι χρηματικό ποσό, ενώ η χρήση της λέξης σενάριο θα μπορούσε να είναι καταχρηστική, εννοώντας τη γραπτή, προσχεδιακή μορφή της ταινίας. Δεδομένου ότι το κείμενο στον τόμο του φεστιβάλ μεταφράστηκε από τη Μπουμπουλίνα Νικάκη με υποδείξεις του σκηνοθέτη, καταλαβαίνω ότι οι πληροφορίες ισχύουν.

Τα γυρίσματά της πραγματοποιήθηκαν εξ ολοκλήρου στον προαύλιο χώρο του σημερινού Αμερικανικού Κολλεγίου -τότε Κολλεγίου Θηλέων και σήμερα Deree- στην Αγία Παρασκευή, με συνεργείο που, κατά τον Σασλίδη,⁵⁷⁹ αριθμούσε συνολικά περίπου 100 άτομα. Σε μία από τις υποσημειώσεις του κειμένου του Νογκέζ, τις οποίες αντιλαμβάνομαι ότι πρόσθεσε η Νικάκη υπό τις οδηγίες του σκηνοθέτη, αναφέρεται ότι το γύρισμα της ταινίας ξεκίνησε το 1973. Η επιλογή της λέξης 'άρχισε' αντί, για παράδειγμα, 'πραγματοποιήθηκε', καταδεικνύει τη μαρτυρία του διευθυντή φωτογραφίας, Γιώργου

⁵⁷⁵ Ελένη Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 75.

⁵⁷⁶ Συνέντευξη Σασλίδη, 3/9/13.

⁵⁷⁷ Συνέντευξη Λευτέρη Χαρωνίτη, 7/10/2016.

⁵⁷⁸ Noguez, ό. π.

⁵⁷⁹ Συνέντευξη Σασλίδη, 3/9/2013.

Καβάγια, σύμφωνα με την οποία, εξαιτίας των πολυάριθμων πρακτικών ζητημάτων που προέκυπταν συνεχώς, χρειάστηκε και δεύτερο καλοκαίρι για να ολοκληρωθεί το φιλμ.⁵⁸⁰ Ο Σασλίδης επίσης μου ανέφερε την πραγματοποίηση των γυρισμάτων σε δύο φάσεις, τα καλοκαίρια του 1973 και 1974, επικαλούμενος όμως την επιστράτευση ως αιτία διακοπής τους.⁵⁸¹

3.2.1.1: Η ταινία

Πρόκειται ουσιαστικά για μία κινούμενη εικαστική σύνθεση χωρίς ήχο κι αποτελείται από ένα μοναδικό τετράγωνο κάδρο που μένει σταθερό καθόλη τη διάρκειά της, με την κάμερα στημένη σε ύψωμα με κλίση προς τα κάτω. Στην πάνω και στην κάτω πλευρά του, το κάδρο είναι μασκαρισμένο με δύο λευκά παραλληλόγραμμα, που ανάμεσά τους δημιουργούν ένα τρίτο σαν ευρεία οθόνη, μέσα στην οποία αναπτύσσεται η σύνθεση της ταινίας, στον υπαίθριο χώρο της αυλής του Κολεγίου.

Ο σκηνικός χώρος είναι χωρισμένος σε τέσσερα τμήματα. Στη μέση του κάδρου υπάρχει μία κολώνα που το χωρίζει σε δεξί κι αριστερό τμήμα. Στο δεξί βλέπουμε ένα μοντέρνο κτήριο στηριγμένο σε μια μακριά σειρά από κολώνες κι ακριβώς μπροστά τους έναν επίσης πολύ μακρύ διάδρομο που εκτείνεται παράλληλα μ' αυτές στο βάθος του κάδρου. Άνθρωποι διασχίζουν τον διάδρομο κατά μήκος, με πολύ αργό περπάτημα και διαδοχή μεταξύ τους. Το αριστερό τμήμα είναι χωρισμένο σε δύο επιμέρους τμήματα, ένα μεγαλύτερο σχεδόν τετράγωνο κι από πάνω ένα μικρότερο παραλληλόγραμμο. Στο μεγαλύτερο τμήμα βρίσκονται σκηνικά στοιχεία που αναπαριστούν μηχανήματα, στοιχισμένα σε τέσσερις σειρές παράλληλα προς τον διάδρομο και το κτήριο του δεξιού τμήματος. Ανθρωπόμορφες κούκλες που μπαινοβγαίνουν ρυθμικά μέσα από τα μηχανήματα αναπαριστούν τους εργάτες σαν εξαρτήματά τους. Το μικρότερο τμήμα αποτελείται από μια γέφυρα που βρίσκεται πάνω από τα μηχανήματα, μ' έναν διάδρομο απ' όπου ανά διαστήματα περνούν άνθρωποι σε ομάδες των 7-8 ατόμων. Η γέφυρα καταλήγει και στηρίζεται στο μεγάλο κάθετο δοκάρι που χωρίζει το κάδρο στα δύο του τμήματα. Στα παραπάνω προστίθεται ένας κινούμενος ιμάντας, που μεταφέρει αντικείμενα από τον σκηνικό χώρο ανηφορικά κατευθείαν προς την κάμερα με κίνηση από το αριστερό προς το δεξί μέρος του κάδρου κι έξω απ' αυτό.

Για τα τρία περίπου πρώτα λεπτά μετά τους τίτλους αρχής, επικρατεί πλήρης ακινησία, ώσπου ξεκινάει η κίνηση των μηχανημάτων, των ανθρώπων στη γέφυρα και στον διάδρομο,

⁵⁸⁰ Noguez, ό. π. Γιώργος Καβάγιας, «Ραπόρτο», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 2-3 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1974), 63. Συνέντευξη Καβάγια, 6/11/2016.

⁵⁸¹ Συνέντευξη Σασλίδη, 3/9/2013.

και των αντικειμένων: τα τέσσερα *moti perpetui* όπως τα ονομάζει ο Σφήκας,⁵⁸² τα οποία κινούνται ώσπου η ταινία απλώς να τελειώσει απροειδοποίητα, σε ανύποπτο χρόνο. Η χρωματική παλέτα της ταινίας βασίζεται στο κόκκινο και τις αποχρώσεις του, ενώ κάποια από τα αντικείμενα που ανεβαίνουν στον ιμάντα διατηρούν τα δικά τους χρώματα. Το βασικό φωτογραφικό γνώρισμα που χαρακτηρίζει την ταινία και θ' αναλύσω παρακάτω, είναι η επιλογή του αρνητικού φιλμ για προβολή, αντί του θετικού όπως είναι η συνηθισμένη διαδικασία, με αποτέλεσμα τα χρώματα ν' αποδίδονται αλλοιωμένα και η προοπτική του χώρου να μειώνεται.

Ο συμβολισμός της σύνθεσης μπορεί ν' αναγνωσθεί ως εξής. Καταρχάς ο βασικός διαχωρισμός του κάδρου σε δύο τμήματα, παραπέμπει σε δύο διαφορετικές πτυχές του σύγχρονου καπιταλισμού. Στο αριστερό τμήμα βλέπουμε τη διαδικασία βιομηχανικής παραγωγής και την ανθρώπινη εκμετάλλευση που αυτή έχει ως βασική της συνέπεια μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα. Αναλυτικότερα, στο κάτω μέρος του τμήματος παρακολουθούμε την ακατάπαυστη κίνηση των μηχανημάτων, που έχουν πλέον ενσωματώσει τους εργαζόμενους σαν εξαρτήματά τους, μια παράσταση που συμβολίζει την εξαντλητική πρόσδεση των ατόμων στην εργασία τους, την ταπεινωτική τους αντιμετώπιση ως τίποτα παραπάνω από εξαρτήματα, και τον στυγνό απανθρωπισμό τους: "χρησιμοποίησα τους απρόσωπους σαν μονάδες εργάτες σ' ένα φανταστικό και ταυτόχρονα πραγματικό μηχανοστάσιο που λειτουργεί παράγοντας τη συντριβή της ανθρώπινης συνείδησης".⁵⁸³ Συνοπτικά, εδώ απεικονίζεται αυτό που ο Μαρξ ονομάζει υπερεργασία, δηλαδή ο μόχθος πέρα από τα όρια της αναγκαίας εργασίας.⁵⁸⁴ "Με την επέκταση των μηχανών και με τον καταμερισμό της εργασίας, η δουλειά των προλετάρων έχασε κάθε ανεξάρτητο χαρακτήρα, και μαζί κάθε θέλητρο για τον εργάτη. Ο εργάτης γίνεται ένα απλό εξάρτημα της μηχανής απ' το οποίο ζητούν μονάχα τον πιο απλό, τον πιο μονότονο χειρισμό, αυτόν που μπορεί να μαθευτεί πιο εύκολα [...] Δεν υπάρχουν πια παρά εργαλεία δουλειάς που η τιμή τους ποικίλλει ανάλογα με την ηλικία και το φύλο".⁵⁸⁵ Στο πάνω μέρος παρατηρούμε ανθρώπους να διέρχονται τη γέφυρα σε ολιγομελείς ομάδες με γρήγορο βηματισμό, σαν να βιάζονται να φτάσουν κάπου, παραπέμποντας στον τρόπο με

⁵⁸² «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα για την ταινία του Μοντέλο», συνέντευξη στις Φρίντα Λιάππα και Τζίνα Κονίδου, *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 2-3, Δεκέμβριος 1974, 57.

⁵⁸³ Ελένη Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», ό. π.

⁵⁸⁴ Καρλ Μαρξ, *Το κεφάλαιο: κριτική της πολιτικής οικονομίας. Τόμος πρώτος, βιβλίο Ι: το προτσές παραγωγής του κεφαλαίου*, μετ. Παναγιώτη Μαυρομμάτη, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2009, 229.

⁵⁸⁵ Καρλ Μαρξ, Φρίντριχ Ένγκελς, *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2005, 33-34.

τον οποίο οι άνθρωποι μετακινούνται στις μεγαλουπόλεις, γεμάτοι βιασύνη και άγχος, να προλάβουν ωράρια και διορίες.

Στο δεξί τμήμα του κάδρου βλέπουμε μια πολύ διαφορετική δράση, αλλά όχι άσχετη μ' εκείνη στο αριστερό. Θα μπορούσε να ειπωθεί, ότι οι άνθρωποι που κατεβαίνουν αργά τον τεράστιο διάδρομο με τα χέρια ακίνητα και τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά τους αφανισμένα, αποδίδουν το αλλοτριωμένο, αναισθητο κι άψυχο άτομο όπως, κατά τον Μαρξ, αυτό μετατρέπεται μέσα στον καπιταλισμό.⁵⁸⁶ Με όλα αυτά ως φόντο, τα προϊόντα που παράγονται και προωθούνται στο μπροστινό πεδίο του κάδρου, αποδίδουν την υπεραξία της διαδικασίας παραγωγής, που βεβαίως προκύπτει εις βάρος της ανθρώπινης εργασίας και ζωής.⁵⁸⁷

Ο Σφήκας από την πλευρά του, παρέχει σαφείς εξηγήσεις για τους συμβολισμούς των επιλογών του: “σαν να είναι ένα νεκροταφείο, τελικά, που περίεργα αποτελεί και ένα μπαλέτο. Είναι ένας μηχανισμός που γεννάει θάνατο. Και ταυτόχρονα είναι ένας φανταστικός μηχανισμός... Ιδιαίτερα τα πρώτα μηχανήματα θυμίζουν όρθιες σαρκοφάγους. Και είναι ενσυνείδητα φτιαγμένα έτσι, από τα στοιχεία που βρήκα στα prospectus των διαφόρων βιομηχανιών”.⁵⁸⁸ “Όμως σκεφτόμουν ότι οι «συμβολικοποιήσεις», ας πούμε, της ταινίας έχουν μια τόση απλοϊκότητα που υπέθετα ότι ο θεατής θα το κατανοούσε. Αυτή, λόγου χάρη, η εικαστική διαδικασία μετατροπής σε εξάρτημα -πρώτη ύλη- εμπόρευμα και μετά από τα εμπορεύματα, η σειρά των τεμαχισμένων υπολειμμάτων που είναι τα μέλη, τ' άχρηστα, που σαν κομμάτια περνάν κι αυτά από την ταινία μεταφοράς, μπροστά από τα μάτια του θεατή -κι εκεί ολοκληρώνεται ο κύκλος των νοημάτων της ταινίας, ένα πράγμα και μόνο σημαίνει για το θεατή. Του έχουμε εκθέσει ένα βασικό στοχασμό, μια βασική κρίση για τη θέση του μέσα στη διαδικασία παραγωγής”.⁵⁸⁹

Όσο για την ολοκληρωτική απουσία ήχου: “νομίζω πως η σιωπή συνδέεται με την αίσθηση του θανάτου που γεννάει η ταινία. Νομίζω πως υποβάλλει μια αίσθηση θανάτου [...] Όλα αυτά τα υποβάλλει με μεγαλύτερη συνέπεια η σιωπή, από οποιοδήποτε ήχο [...] Πρόκειται για απόλυτη σιωπή που νομίζω πως ταυτίζεται μ' αυτή τη διαρκή γέννηση θανάτου που υπάρχει μέσα στην ταινία”⁵⁹⁰ και “χρησιμοποιώ όμως και τη σιωπή σε πολλά έργα συχνά,

⁵⁸⁶ Rupert Woodfin, Oscar Zarate, *Μαρξισμός: εικονογραφημένος οδηγός*, μετ. Ελένη Πετσομήχου, Τα Νέα, Αθήνα 2011, 61-68.

⁵⁸⁷ Καρλ Μαρξ, *Το κεφάλαιο*, ό. π., 163, 229.

⁵⁸⁸ «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα [...]», ό. π., 56.

⁵⁸⁹ Ό. π., 60.

⁵⁹⁰ Ό. π., 56.

όπου υπάρχει το στοιχείο του δέους, το στοιχείο μιας βαθύτερης τραγικότητας που το θεωρώ άθραυστο”.⁵⁹¹

Σε κείμενό του σε τεύχος του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* εκείνης της χρονιάς, ο διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας, Γιώργος Καβάγιας, παρέχει αναλυτικές πληροφορίες που αφορούν την προετοιμασία της ταινίας και τις τεχνικές επιλογές που καθόρισαν το φωτογραφικό αποτέλεσμα.⁵⁹² Μεταξύ άλλων, αναφέρει ότι τα μηχανήματα που αποτελούσαν μέρος του σκηνικού, ήταν δικά του πρωτότυπα σχέδια εμπνευσμένα από φυλλάδια μηχανημάτων, που είδαμε παραπάνω ότι έβρισκε και του έφερνε ο Σφήκας. Χρησιμοποίησε κάμερα Mitchell που είχε παραχωρήσει στην παραγωγή ο Φιλοποίμενας Φίνος και φακό σαράντα χιλιοστών, το εύρος του οποίου διευκόλυνε ώστε η αλλαγή σασί να γίνεται όσο το δυνατόν πιο αδιόρατα. Δηλαδή παρείχε το κατάλληλο εύρος ώστε να καλύπτεται εντελώς η οθόνη από τα αντικείμενα όταν έφταναν κοντά στην κάμερα και πάνω στο πέρασμά τους να γίνεται η αλλαγή σασί και η ένωση των τμημάτων του φιλμ στο μοντάζ. Σχετικά με την επιλογή φακού, εξηγεί ότι “πιο ευρυγώνιος θα ‘δινε οπτικό πεδίο με γωνία τέτοια που δε θα μπορούσαμε να την καλύψουμε με κανέναν τρόπο. Με άλλα λόγια, έπρεπε κάποια στιγμή, η οθόνη να γεμίζει τελείως από ένα από τα αντικείμενα (που θα ανέβαιναν με τη μεταφορική ταινία), καθώς θα έστριβε για να βγει σε λίγο από το κάδρο. Υπολογίσαμε αυτό να γίνεται τουλάχιστον κάθε φορά που θα πλησίαζε να τελειώσει το φιλμ. Τότε, καθώς το κάδρο θα σκεπαζόταν τελείως από το αντικείμενο, το γύρισμα θα σταματούσε και φυσικά θα ακινητοποιούνταν τα πάντα. Θα αλλάζαμε σασί και θα συνεχίζαμε”. Η επιλογή να πραγματοποιηθεί το γύρισμα σε ανοιχτό χώρο, ήταν για να αξιοποιηθεί το φυσικό φως, που ήταν το μοναδικό το οποίο μπορούσε να επιτρέψει νετάρισμα σε όλες τις αποστάσεις, αποτέλεσμα στο οποίο βοήθησε επίσης η χρήση διαφράγματος πιο κλειστού από F/8.⁵⁹³

Αποφάσισαν με τον Σφήκα να γυρίζουν την ίδια μία ώρα κάθε μέρα, ώστε το φως να έχει την ίδια ποιότητα και να μην υπάρχει ακαλαίσθητη διαφορά στις σκιές. Οι επιθυμητές αποχρώσεις επιτεύχθηκαν με τη βοήθεια φίλτρων που κάλυπταν διαφορετικά μέρη του κάδρου. Επίσης, ένα ζωγραφισμένο προοπτικό τελάρο τοποθετήθηκε στο τέλος του κτηρίου και κάθετα προς αυτό, ώστε να δημιουργεί την ψευδαίσθηση της επ’ άπειρον επέκτασής του χώρου. Τέλος, κοιτάζοντας τις λήψεις, οι Σφήκας και Καβάγιας αποφάσισαν ότι η εικόνα του αρνητικού έδινε ένα πολύ πιο συναρπαστικό εικαστικό αποτέλεσμα.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», *ό. π.*, 76.

⁵⁹² Καβάγιας, *ό. π.*, 53-54.

⁵⁹³ Στο ίδιο.

⁵⁹⁴ Στο ίδιο.

Αναλύοντάς τη διαδικασία, ο Καβάγιας μού εξήγησε ότι η κανονική διαδικασία που ακολουθείται στο τύπωμα μιας ταινίας, ξεκινάει από το αρνητικό φιλμ που βρίσκεται μέσα στη μηχανή λήψης κατά τη διάρκεια του γυρίσματος. Απ' αυτό τυπώνεται το λεγόμενο master positif, από το οποίο έπειτα προκύπτει το duplicate negative, για να καταλήξει η ταινία στο release positif που αποτελεί την κόπια προβολής. Η ανατροπή στη συγκεκριμένη επιλογή, έγκειται στο ότι με τον Σφήκα δεν προχώρησαν στην εκτύπωση ενός release positif, αλλά επέλεξαν να ανατυπώσουν για προβολή το duplicate negative, το οποίο εξ ορισμού έχει αντίστροφα χρώματα και φωτισμό.⁵⁹⁵

Σχετικά με τις επιλογές να πραγματοποιηθεί το γύρισμα σε ανοιχτό χώρο και να επιλεγεί για εκτύπωση το αρνητικό φιλμ αντί για το θετικό, ο Σφήκας εξηγεί ότι “σε κλειστό χώρο και σε ποζιτίφ ήταν αδύνατον να πετύχουμε αυτή την προοπτική σε συνδυασμό με τους χρωματικούς τόνους και την καθαρότητα των τόνων αυτών. Σε σχέση με το συγκεκριμένο φυσικό ντεκόρ (στην αυλή του Κολλεγίου Θηλέων), χρησιμοποιήσαμε και συγκεκριμένα φίλτρα που έδωσαν αυτούς τους τόνους, τις σκιές και τα χρώματα στο νεγκατίφ. Αντίθετα, στο ποζιτίφ, η εισβολή της μέρας σ' όλο το ντεκόρ ήταν πέρα για πέρα απογοητευτική. Φαινόταν σαν πραγματικός χώρος εντελώς μακιγιαρισμένος”.⁵⁹⁶

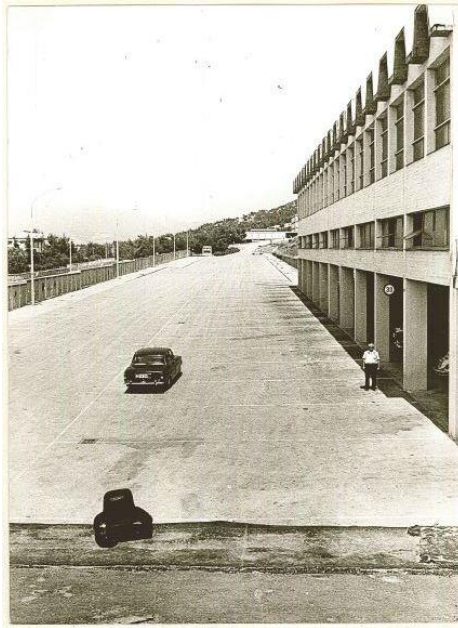
Στις εικόνες που ακολουθούν, περιλαμβάνονται εικοσιτρείς ασπρόμαυρες και μία έγχρωμη φωτογραφία από το αρχείο του Γιώργου Καβάγια, που αποτυπώνουν τη διαδικασία του γυρίσματος της ταινίας από τα πολύ αρχικά ως το τελικό της στάδιο (εικ. 9- 32).



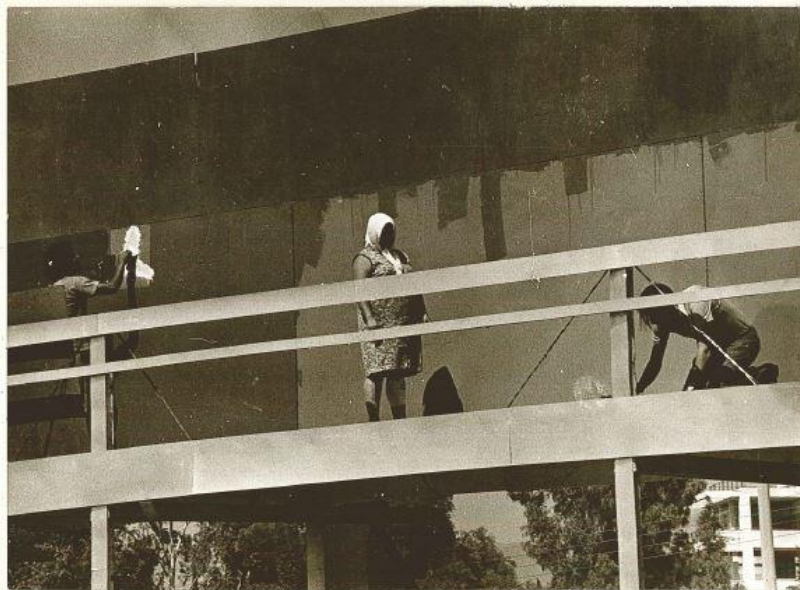
Εικόνα 8: ο προαύλιος χώρος του Αμερικανικού Κολλεγίου. Φωτογραφία τραβηγμένη από εμένα στις 22/10/2013, σε αυτοψία του χώρου, προσπαθώντας ν' αντιληφθώ καλύτερα τη διάταξη και τη σύνθεση του κάδρου.

⁵⁹⁵ Συνέντευξη Καβάγια, 6/11/2016.

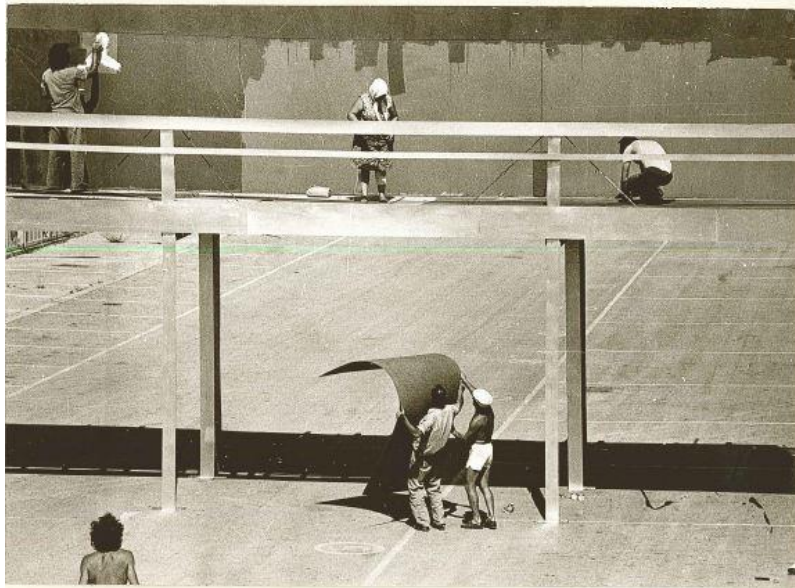
⁵⁹⁶ «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα [...]», ό. π., 58.



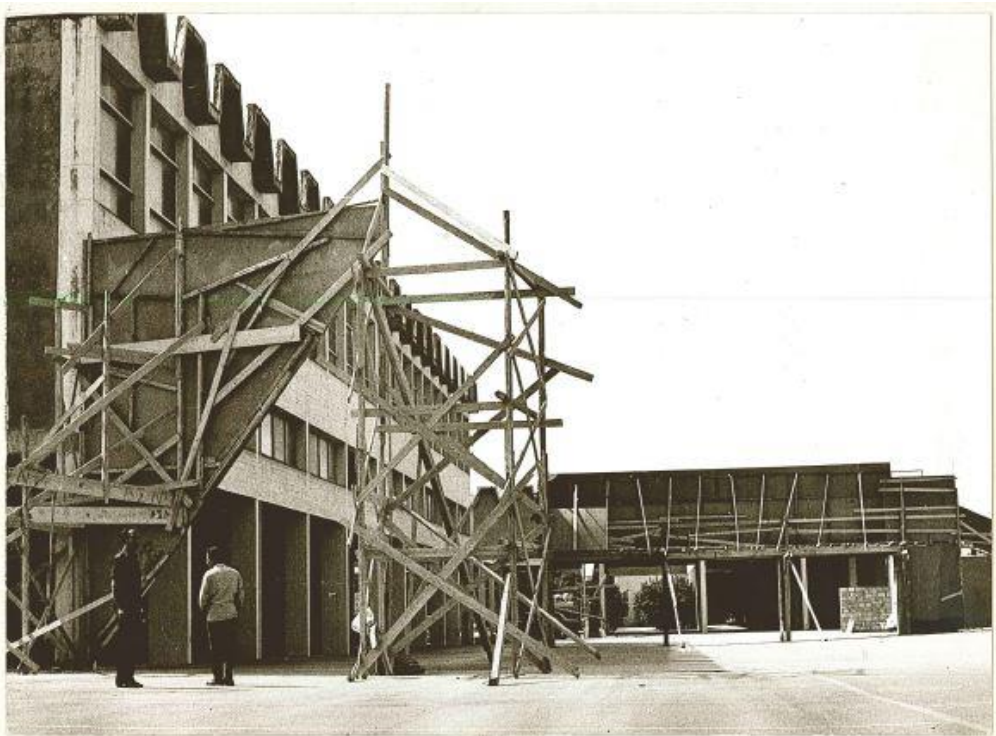
Εικόνα 9: ο ίδιος χώρος, κατά τη διάρκεια του ρεπεράζ για το *Μοντέλο*.



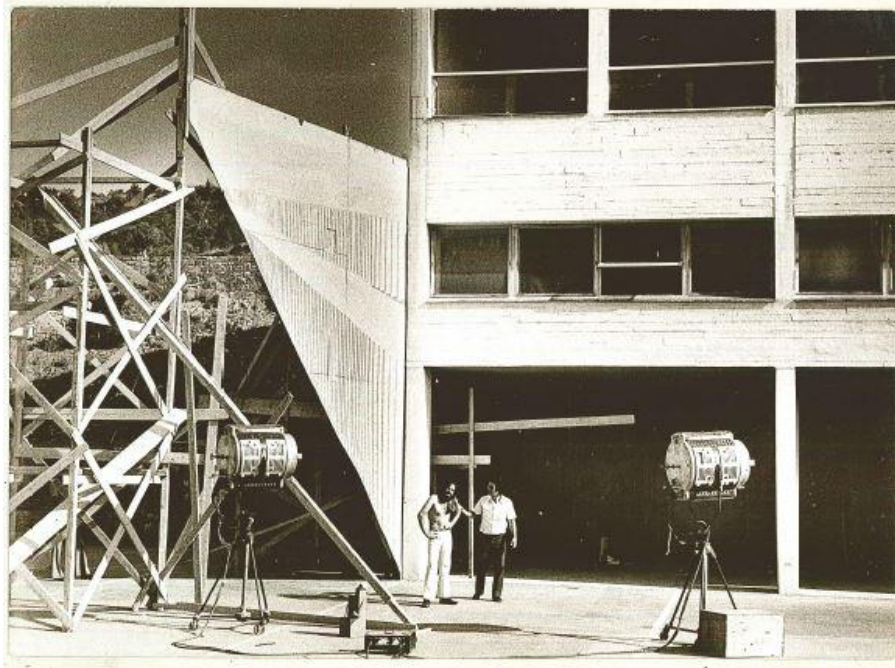
Εικόνα 10: το συνεργείο προετοιμάζει το σκηνικό της γέφυρας. Διακρίνεται η κ. Άννα Σφήκα.



Εικόνα 11: η κατασκευή της γέφυρας συνεχίζεται.



Εικόνα 12: αριστερά μπροστά στη φωτογραφία φαίνεται το πίσω μέρος του προοπτικού που φτιάχτηκε για να προσθέσει βάθος στο κτήριο του Κολλεγίου. Δεξιά και πίσω στο βάθος, το πίσω μέρος της γέφυρας του σκηνικού.



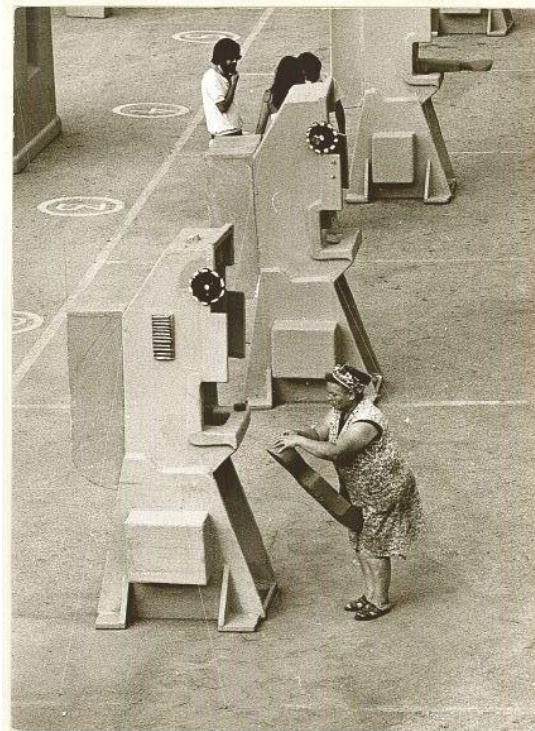
Εικόνα 13: πλάγια όψη του προοπτικού.



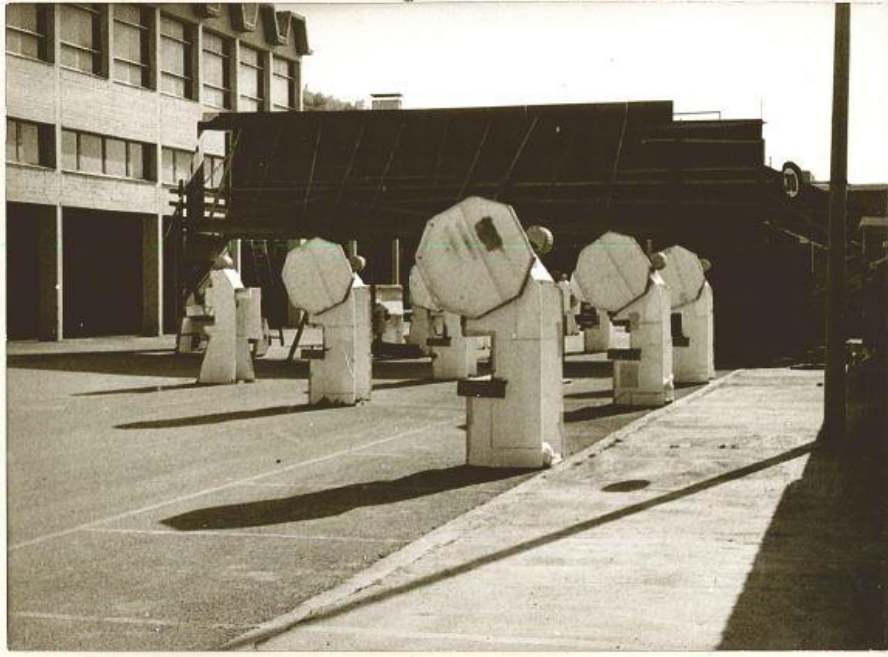
Εικόνα 14: μπροστινή όψη του προοπτικού. Ο Κώστας Σφήκας περπατάει σκεφτικός.



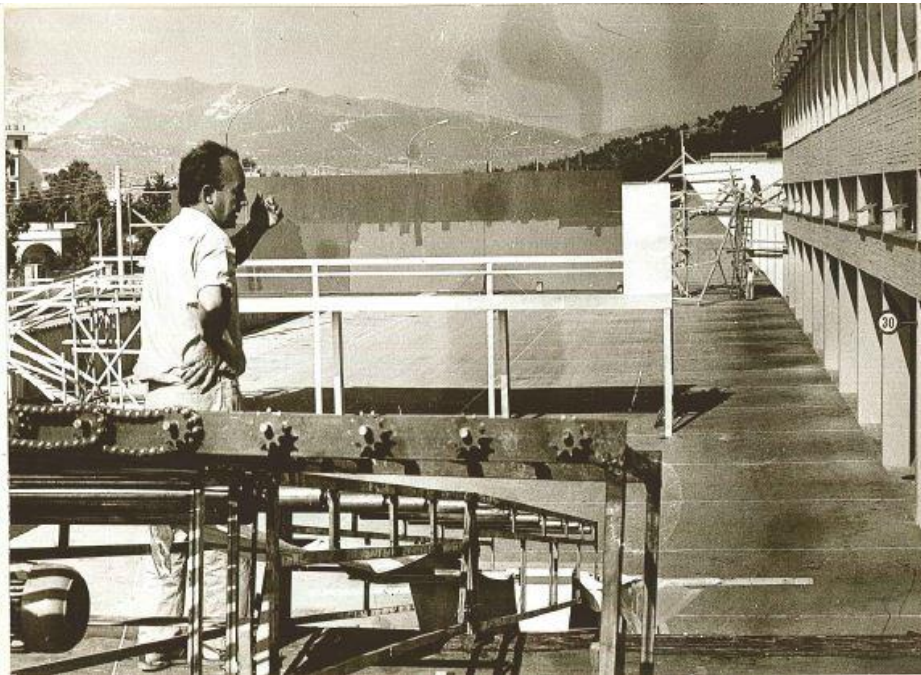
Εικόνα 15: τα μηχανήματα, φτιαγμένα από χαρτόνι κι αφρολέξ, περιμένουν να στηθούν μέσα στο προαύλιο.



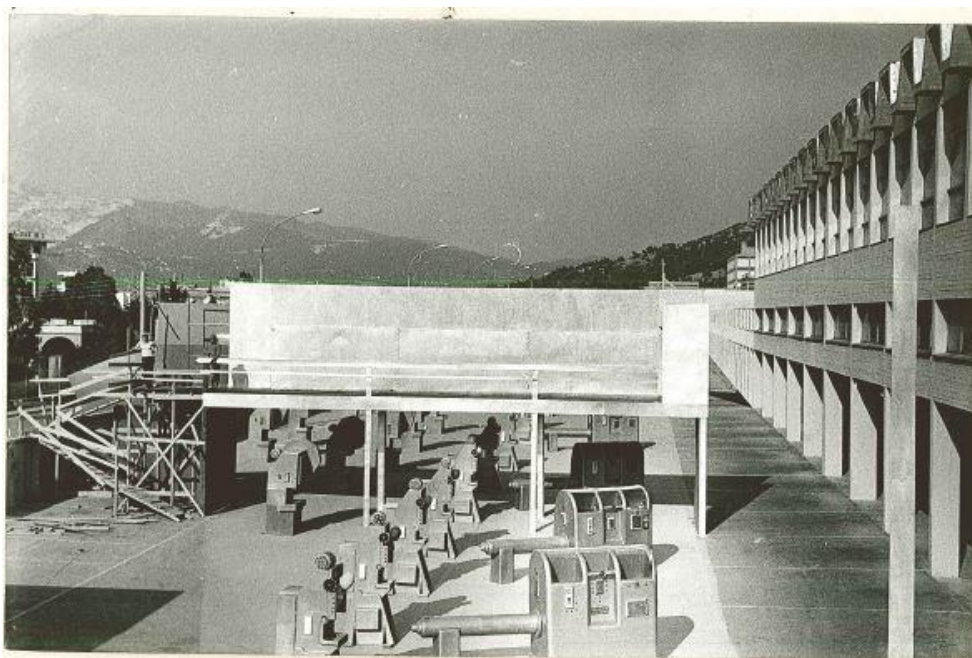
Εικόνα 16: τα μηχανήματα στη θέση τους μέσα στον χώρο. Η κ. Σφήκα ετοιμάζεται να τοποθετήσει ένα ανδρικό κέλο μέσα σ' ένα απ' αυτά.



Εικόνα 17: τα μηχανήματα έτοιμα, στημένα.



Εικόνα 18: ο Σφήκας δίνει οδηγίες πάνω στο ύψωμα όπου καταλήγει ο μεταφορικός μάντας.



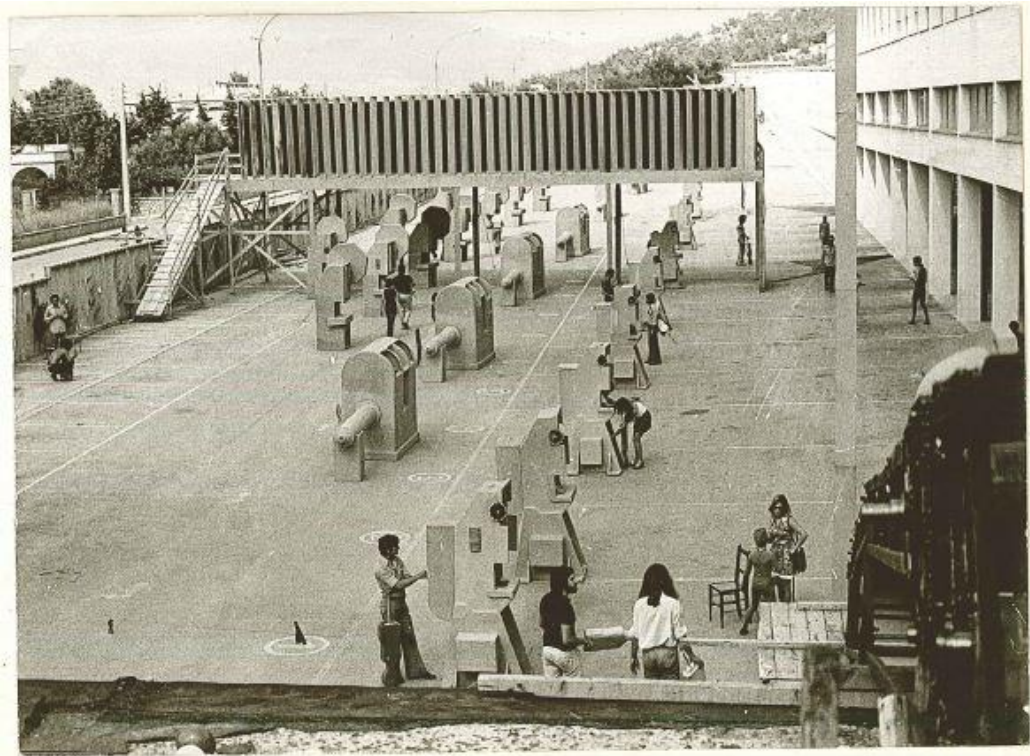
Εικόνα 19: ο χώρος αρχίζει να πλησιάζει την τελική σκηνική του μορφή.



Εικόνα 20: ο διευθυντής φωτογραφίας, Γιώργος Καβάγιας, μοιάζει να καθυστεράει τον φαινομενικά απογοητευμένο Σφήκα.



Εικόνα 21: οι ίδιοι, με τον Σφήκα φανερά πιο ψύχραϊμο.



Εικόνα 22: ο χώρος σχεδόν έτοιμος.



Εικόνα 23: άποψη του συνεργείου.



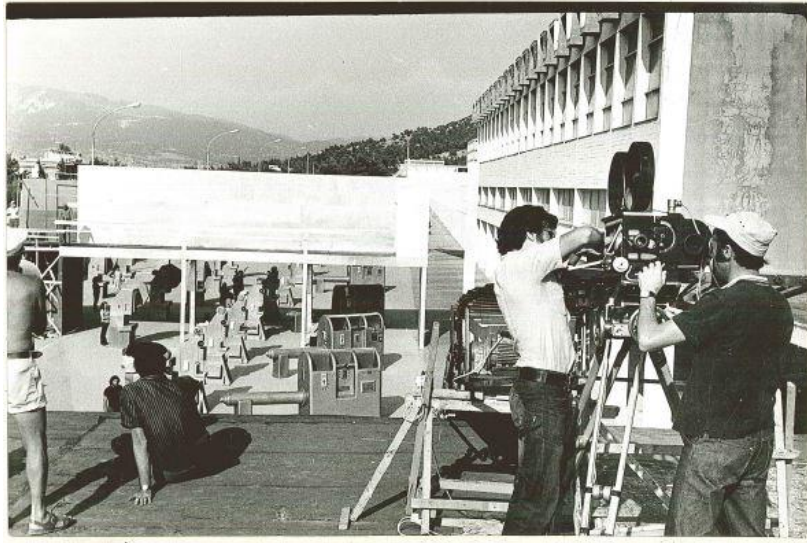
Εικόνα 24: άποψη του συνεργείου, που προετοιμάζει τα αντικείμενα για τον μεταφορικό μάντα.



Εικόνα 25: δοκιμές με τα αντικείμενα στον ιμάντα.



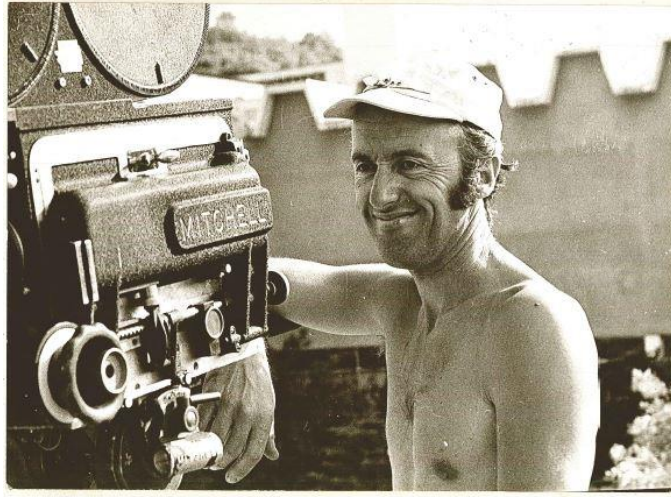
Εικόνα 26: δοκιμή ή γύρισμα με τον ιμάντα.



Εικόνα 27: ετοιμασίες για γύρισμα.



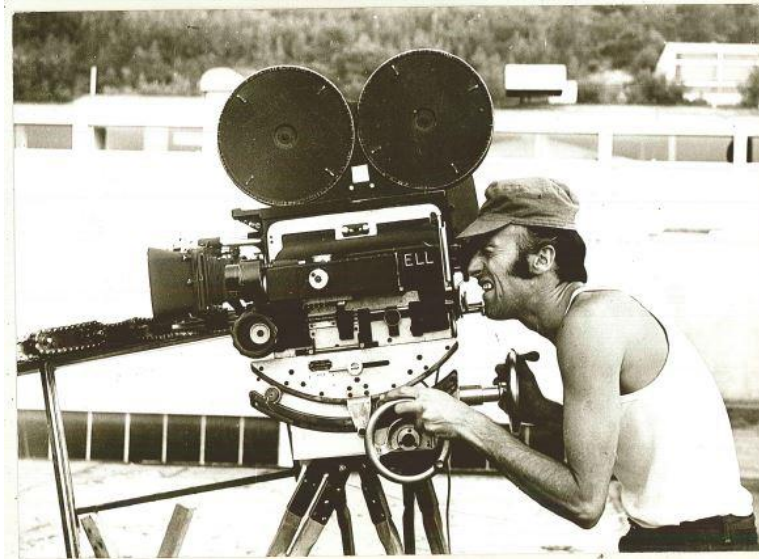
Εικόνα 28: ο Σφήκας πριν από το γύρισμα.



Εικόνα 29: ο διευθυντής φωτογραφίας, Γιώργος Καβάγιας, με τη μηχανή μάρκας Mitchell.



Εικόνα 30: ο Καβάγιας προετοιμάζεται για γύρισμα.



Εικόνα 31: ο Καβάγιας σε στιγμή δοκιμής ή γυρίσματος.



Εικόνα 32: Καρέ από το θετικό φιλμ της ταινίας, με τα φυσικά χρώματα και την προοπτική του κάδρου.



Εικόνα 33: Κάδρο από το τελικό αρνητικό φιλμ προβολής του *Μοντέλου*.

3.2.1.2: Ντε Κίρικο

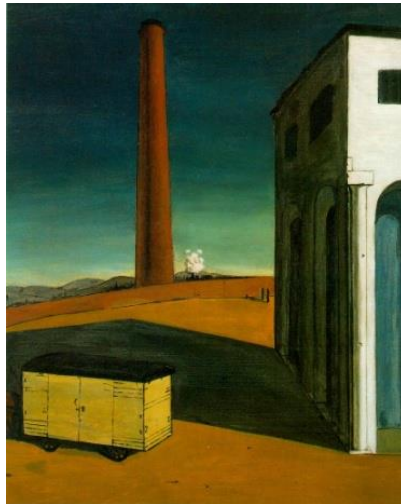
Όπως παρατηρεί κανείς κι ομολογεί ο ίδιος ο Σφήκας, το στήσιμο και η αισθητική του σκηνικού χώρου είναι εμφανώς επηρεασμένα από το έργο του ιταλού Giorgio de Chirico, ενός απ' τους πολύ αγαπημένους του ζωγράφου.⁵⁹⁷ Ο Σφήκας μεταφέρει στο κάδρο του χαρακτηριστικά μοτίβα του ζωγράφου, όπως οι έρημοι ανοιχτοί χώροι, η έντονη σκίαση και τα επιμήκη κτήρια με κολώνες που εκτείνονται στο βάθος των συνθέσεών του. Από τον ντε Κίρικο ο Σφήκας δανείστηκε καταρχήν “την έννοια της αφαίρεσης, γιατί αυτός κατόρθωσε να δώσει την αφηρημένη ανθρώπινη μορφή που είναι σαν μονάδα”,⁵⁹⁸ καθώς επίσης τα αισθήματα αποξένωσης κι αλλοτριώσης που νιώθει ότι χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο καπιταλιστικό κόσμο. Σ' αυτά ο Σφήκας προσέθεσε την ολοκληρωτική σιωπή, τη βραδύτητα και τη μονότονη επανάληψη της κίνησης. Εξηγεί χαρακτηριστικά ότι “το *moto perpetuo* είναι από τη φύση του μονότονο, αυτοεπαναλαμβάνεται συνέχεια. Η παρόμοια φύση και του θέματός μου με υποχρεώνει να μείνω σε μια επαναληπτικότητα που ακριβώς αυτή μου αφαιρεί τη δυνατότητα να παίξω με το ρυθμό, να καταστήσω ακόμα εντονότερη τη μουσική φύση αυτού του ρυθμού”.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Σφήκας, «Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο*», ό. π., 428.

⁵⁹⁸ Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», ό. π., 75.

⁵⁹⁹ «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα [...]», ό. π., 57.

Σημαντική επιρροή του ζωγράφου στον σκηνοθέτη αποτελεί επίσης η μορφή του ανδρικού, όπως αυτό εμφανίζεται σε χαρακτηριστικά έργα του όπως μεταξύ άλλων τα *Ettore e Andromaca* (1917, εικ. 38) και *Il figliol prodigo* (1922, εικ. 39), με όλες τις συνδηλώσεις που μεταφέρει από την παράδοση του εικαστικού μοντερνισμού.



Εικόνα 34: Giorgio de Chirico, *The Anguish of Departure*, 1914.



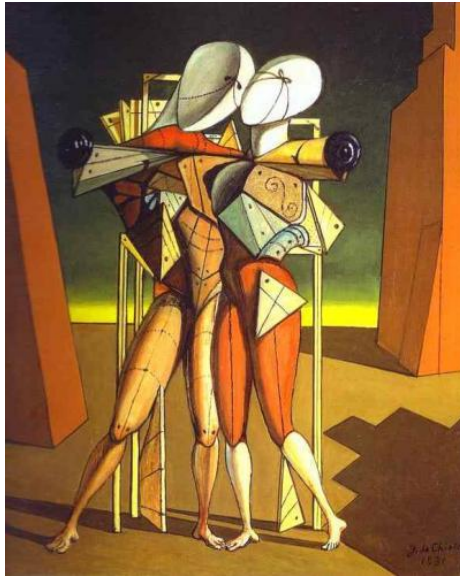
Εικόνα 35: Giorgio de Chirico, *Italian Plaza with Equestrian Statue*, άγνωστης χρονολογίας.



Εικόνα 36: Giorgio de Chirico, *L'Énigme d'une journée*, 1914.



Εικόνα 37: Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913.



Εικόνα 38: Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1917.



Εικόνα 39: Giorgio de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1922.

Η Νίκη Λοϊζίδη σημειώνει μερικές απ' αυτές, εξηγώντας ότι "ο ντανταϊσμός λ.χ. υιοθέτησε το ανδρείκελο του De Chirico μεταμορφώνοντάς το σε σύμβολο επαναστατικό εναντίον της πνευματικής ισοπέδωσης και του ορθολογισμού, ενώ οι καλλιτέχνες της Νέας Αντικειμενικότητας το είδαν σαν κατεξοχήν αντικείμενο- φετίχ της βιομηχανικής και

τεχνοκρατικής κοινωνίας. Ο σουρεαλισμός υιοθέτησε και διαμόρφωσε νέες ή διαφορετικές παραλλαγές της μορφής αυτής, στενά συνδεδεμένες με τη δική του οπτική και τη δική του αντίληψη του φανταστικού. Το ανδρείκελο σουρεαλιστικού τύπου είναι ιλαροτραγικό σύμβολο, ον-αντικείμενο που βρίσκεται στο περιθώριο όχι μόνο των τεχνητών καπιταλιστικών παραδείσων αλλά και των σοσιαλιστικών οραμάτων”.⁶⁰⁰ Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο Σφήκας δημιουργεί επηρεασμένος κι από τις δύο τεχντροπίες του σουρεαλισμού και της Νέας Αντικειμενικότητας, ίχνη των οποίων εξάλλου συναντώνται στα δύο χρονικά άκρα του μεγάλου μήκους έργου του, στο *Μοντέλο* και στην τελευταία του ταινία, *Μεταμόρφωση*, η εικονογραφία της οποίας βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη ζωγραφική του George Grosz. Όπως είδαμε παραπάνω, στο πλαίσιο του ελληνικού μη-αφηγηματικού κινηματογράφου, είχε προηγηθεί η χρήση του ανδρείκελου σε πολύ κεντρικό ρόλο στο *Lacrimae Rerum*.

Μέσα από την προσωπική μου εμπειρία θέασης, θα ήθελα επίσης να επιβεβαιώσω το σχόλιο του σκηνοθέτη σχετικά με το στήσιμο του σκηνικού και τη χρήση της προοπτικής, σύμφωνα με το οποίο “θα έπρεπε αυτό το δοκάρι, σαν χώρισμα που είναι, να φτάνει μέχρι το θεατή, για να του δημιουργήσει την έννοια του χωρισμένου. Όμως, αυτό δεν το κάνω, ηθελήμενα, γιατί, έτσι όπως είναι, δημιουργεί μια ανασφάλεια για το θεατή. Μια λογική ανασφάλεια. Δεν μπορεί να εξηγήσει το χώρο απόλυτα”.⁶⁰¹ Από την πρώτη φορά λοιπόν που παρακολούθησα την ταινία, μέχρι και σήμερα, παραμένω με την εντύπωση ότι το κάδρο είναι στημένο με χωρισμένη οθόνη (split-screen), αποτελούμενο δηλαδή από μικρότερα πλάνα, το ένα δίπλα ή πάνω στο άλλο. Νομίζω δηλαδή ότι η προοπτική του χώρου έχει ισοπεδωθεί, γεγονός που απ’ τα λεγόμενα του Σφήκα και του Καβάγια, οφείλεται στη χρήση του αρνητικού για προβολή και των φίλτρων, όπως εκείνο που καλύπτει το δεξί μέρος του κάδρου και σκεπάζει τις σκιές που προεκτείνονται από το αριστερό, με αποτέλεσμα η ασυνέχεια του φωτός μεταξύ των δύο πεδίων να δημιουργεί την εντύπωση ότι πρόκειται για εικόνα τραβηγμένη σε διαφορετικό χρόνο.

3.2.1.3: Μονοπλάνο

Ωστόσο, εδώ θα ήθελα ν’ αποσαφηνίσω την πιο κοινή παρανόηση που συνοδεύει την ταινία σχεδόν σε κάθε της αναφορά από κριτικούς, θεωρητικούς, ιστοριογράφους και κινηματογραφιστές. Πρόκειται για τη λανθασμένη διαπίστωση, σύμφωνα με την οποία η ταινία είναι γυρισμένη σ’ ένα μόνο πλάνο. Ο Βασίλης Ραφηλίδης την περιγράφει λέγοντας

⁶⁰⁰ Νίκη Λοιζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, Νεφέλη, Αθήνα 1987, 171.

⁶⁰¹ «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα [...]», *ό. π.*, 58.

ότι “η ταινία διάρκειας μιάμισης ώρας είναι γυρισμένη ολόκληρη σ’ ένα πλάνο”.⁶⁰² Ακόμη κι ο ίδιος ο διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας, Καβάγιας, μιλάει για πλάνο αντί για κάδρο: “Όταν βάλουμε κάτω χαρτιά και μολύβια κι άρχισα να σχεδιάζω ό,τι ο Κώστας μου περιέγραφε, το πλάνο, το ένα αυτό και μοναδικό σ’ όλη την ταινία, έπαιρνε μια υπόσταση πια, έπαυε να είναι κάτι στη φαντασία μόνο”.⁶⁰³ Ο Μπάμπης Κομνηνός την επαινεί ως πρωτότυπη επειδή “θέλει να δώσει αυτό το θέμα χρησιμοποιώντας ένα μόνο πλάνο και μάλιστα ακίνητο”.⁶⁰⁴ Ο Θωμάς Μποντίνιας πιστεύει ότι ο Σφήκας “αντλώντας την ιδέα για τη σύνθεση κάδρου από το σουρεαλιστή ζωγράφο Ντε Κίρικο, δημιουργεί την αίσθηση του ατέρμονου, κρατώντας επί μιάμιση ώρα ακίνητο το ένα και μοναδικό πλάνο της ταινίας, καταργώντας εντελώς το μοντάζ και το ρυθμό που συνεπάγεται αυτό, μέσα από την κλασική του έννοια”.⁶⁰⁵ Για τον Μισέλ Δημόπουλο “το Μοντέλο [...] κινείται στα όρια της προβοκάτσιας [...] ως προς την αισθητική (ένα μόνο πλάνο, μία μόνο λήψη, πλήρης άρνηση όλων των υλικών του σινεμά, της δραματουργίας, των ηθοποιών, των διαλόγων, του μοντάζ)”.⁶⁰⁶ Κατά τον Σολδάτο “ολόκληρη η ταινία είναι ένα πλάνο σε μορφή 1:1.83”.⁶⁰⁷ Ο Σάββας Μιχαήλ θεωρεί ότι “στο Μοντέλο το μοναδικό πλάνο γίνεται ένας μικρόκοσμος”.⁶⁰⁸ Ο Ηρακλής Λογοθέτης θυμάται “το αδρό μοντέλο εργασίας (*Μοντέλο*, 1974) του Κώστα Σφήκα, ένα τεράστιο μονοπλάνο ανθρώπου και μηχανής”.⁶⁰⁹

Ο χαρακτηρισμός της ταινίας ως μονοπλάνο δεν ισχύει, γιατί πολύ απλά την εποχή της δημιουργίας της ταινίας, κάτι τέτοιο δεν ήταν τεχνικά δυνατό, αφού τα σασί με το φιλμ που μπορούσε να φορτώσει μια μηχανή λήψης είχαν περιορισμένο μήκος και κατ’ επέκταση, διάρκεια. Για την κάμερα που χρησιμοποιήθηκε στο *Μοντέλο*, ο Καβάγιας εξηγεί ότι τα σασί της είχαν μήκος τριακόσια μέτρα και διαρκούσαν γύρω στα έντεκα λεπτά.⁶¹⁰ Επιπλέον, κατά τη γνώμη μου η παρανόηση πιθανότατα δημιουργήθηκε από τη σύγχυση των παρόμοιων αλλά καταρχήν διαφορετικών εννοιών του κάδρου (frame) και του πλάνου (shot). Το κάδρο συνίσταται στην εικόνα που περιέχεται μέσα στις τέσσερις πλευρές του καρέ κάθε δεδομένη στιγμή. Το πλάνο είναι μια αδιάκοπη σειρά από καρέ. Το *Μοντέλο* αποτελείται βεβαίως από ένα και μοναδικό κάδρο, αλλά από εννέα διαφορετικά πλάνα, αν διαιρέσουμε

⁶⁰² Βασίλης Ραφαηλίδης, «Αλληγορία της τερατωδίας και της απανθρωπιάς του καπιταλισμού», *Ριζοσπάστης*, 29/9/1974, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 82

⁶⁰³ Καβάγιας, ό. π., 61.

⁶⁰⁴ Μπάμπης Κομνηνός, «Τολμηρό πείραμα», *Αυγή*, 12/4/1975, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 82.

⁶⁰⁵ Μποντίνιας, ό. π., 27.

⁶⁰⁶ Μιχάλης Δημόπουλος, «Εισαγωγή», *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 7.

⁶⁰⁷ Σολδάτος, «Σημείωμα του συντάκτη», ό. π., 9.

⁶⁰⁸ Μιχαήλ, ό. π., 15.

⁶⁰⁹ Λογοθέτης Ηρακλής Δ., *Σημειώσεις για μίαν αισθητική ανθρωπολογία στον κινηματογράφο του Θανάση Ρεντζή: Βιο-γραφία, Corrus, Ηλεκτρικός Άγγελος, αδημοσίευτο, 2006, 21.*

⁶¹⁰ Καβάγιας, ό. π., 62. Συνέντευξη Καβάγιας, 6/11/2016.

τα 90 λεπτά που διαρκεί η ταινία με τα έντεκα περίπου λεπτά διάρκειας που δίνει ο Καβάγιας για κάθε σασί. Το κάδρο και το πλάνο είναι δυνατό κι εύκολο να ταυτιστούν, όπως και θα συνέβαινε εδώ, αν η ταινία διαρκούσε λιγότερο από έντεκα λεπτά και δεν υφίστατο καμία παρεμβολή στο μοντάζ. Κάτι τέτοιο όμως δε συμβαίνει, κι ως εκ τούτου νομίζω ότι θα πρέπει ν' αποφεύγεται η σχετική σύγχυση, καθώς η ακριβολογία βοηθάει στην πληρέστερη κατανόηση της ιδιομορφίας του είδους υπό μελέτη.

Εξάλλου η παρανόηση δεν είναι πρωτοφανής. Κάτι παρόμοιο επισήμαινε κι ο Λε Γκράις σχετικά με το υποτιθέμενο μονοπλάνο στο *Wavelength* του Σνόου: “ωστόσο, η βασική σύγχυση πηγάζει από ένα πρώιμο συμβιβασμό στη συνέχεια της διάρκειας που βρίσκουμε στον Warhol και σ' ένα ψευδαισθητικό αφηγηματικό χρόνο για τη διάρκεια της προβολής μέσω της φαινομενικής σταθερότητας του ζουμ και του ήχου που εντείνεται. Δεν πρόκειται στην ουσία για τίποτα περισσότερο από μια συνδυασμένη επινόηση για την ψευδαισθητική εσωτερική διάρκεια της ταινίας. Η μία-προς-μία συσχέτιση ανάμεσα στη διάρκεια της προβολής και στη διάρκεια του φιλμαρίσματος έχει χαθεί μέσα από τις διακοπές στο φιλμάρισμα που δεν είναι καθαρό στη φόρμα της ταινίας”.⁶¹¹ Σε αντίθεση με τα παραπάνω, ο Σφήκας αναφέρεται σε κάδρο αντί για πλάνο, συνοψίζοντας σε μια φράση την εικαστική προέλευση και φιλοδοξία της ταινίας: “Ήθελα ν' αποδείξω ότι ένας πίνακας ζωγραφικής μπορεί να έχει μια τέτοια ομορφιά που να κάθεται ώρες κανείς να τον κοιτάζει. Από 'κει ξεκινάει η ιδέα ότι ένα κάδρο και μόνο μπορεί να περικλείσει τη μεγαλύτερη έκφραση αυτού του κόσμου”.⁶¹²

Η αναφορά των ελλήνων κριτικών, ιστορικών και θεωρητικών στην ταινία ως μονοπλάνο, ενδεχομένως αποτελεί μια μορφή αναζήτησης κι ανάδειξης ενός εξεζητημένου υφολογικού χαρακτηριστικού ως αισθητικού επιτεύγματος, ενός εμφανούς κι εύληπτου αποδεικτικού του πρωτοποριακού χαρακτήρα της ταινίας, μέσα από τη χονδρική κωδικοποίησή της ως την ‘ταινία-μονοπλάνο’ του ελληνικού κινηματογράφου. Μοιάζει σαν μια προσπάθεια να θεμελιωθεί τεχνικά η αισθητική της ιδιομορφία, σ' ένα τέχνασμα που δεν είν' εκεί, γεγονός ωστόσο που όλοι παραβλέπουν εξαιτίας της ομολογουμένως ανεπαίσθητης διαφοράς ανάμεσα στο τεχνικό και το αισθητικό αποτέλεσμα, αφού το δεύτερο επιτυγχάνεται ούτως ή άλλως, κι εν τέλει είναι ανεξάρτητο από το κατά πόσο η ροή του φιλμ είναι αδιάκοπη ή όχι. Η ιδιομορφία της τακτικής του Σφήκα δηλαδή, έγκειται στη στατικότητα και στη διάρκεια, οι οποίες αναδεικνύονται ούτως ή άλλως.

Αντιθέτως μάλιστα, ακόμη κι αν υπήρχε η δυνατότητα ολόκληρη η ταινία να γυριστεί σε μονοπλάνο, θα ήταν ένα μάλλον επιφανειακό επίτευγμα, αφού συνήθως το μονοπλάνο

⁶¹¹ Le Grice, ο. π., 159.

⁶¹² «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα για την ταινία του *Μοντέλο*», ό. π., 56.

θαυμάζεται ως ένδειξη δεξιοτεχνίας όταν αποτελεί τμήμα ενός πολύ πιο περίπλοκου σκηνοθετικού στησίματος, που περιλαμβάνει κίνηση ανάμεσα σε διαφορετικούς χώρους διαμέσου ηθοποιών κι αντικειμένων, απαιτώντας ακόμη δυσκολότερες συνθήκες απ' αυτές στις οποίες θα πραγματοποιείτο μια ενιαία λήψη στο *Μοντέλο*.⁶¹³ Στην ταινία του Σφήκα αντιθέτως, οι συνθήκες και το στήσιμο είναι συγκριτικά λιγότερο απαιτητικά για την κάμερα, η οποία δεν αλλάζει ποτέ θέση ή κλίση ή κάδρο, ενώ οι κινήσεις που εκτελούνται μπροστά της είναι τυποποιημένα επαναλαμβανόμενες καθόλη τη διάρκεια της ταινίας.

Επιπλέον, ένα παρασκηνιακό γεγονός που δε φαίνεται στην ταινία, αλλά μου το ανέφεραν τόσο ο Καβάγιας όσο κι ο Σασλίδης, και καταδεικνύει την ακλόνητη πίστη του Σφήκα στο όραμά του, είναι ότι τις φορές που κάτι πήγε στραβά κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, ο Σφήκας επέλεξε να πετάξει ολόκληρο σασί με φιλμ και να ξεκινήσει γύρισμα μ' ένα καινούριο απ' την αρχή, παρά το υψηλό κόστος του φιλμ και τη γενικότερη ταλαιπωρία και καθυστέρηση που σήμαινε η επανάληψη του στησίματος.⁶¹⁴

Αυτή η ταύτιση του χρόνου γυρίσματος με τον χρόνο προβολής, είναι ακόμα ένα γνώρισμα που ανάγεται στον κινηματογράφο του Γουόρχολ. Ο Λε Γκράις εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο σ' αυτή την περίπτωση, αναδεικνύεται αυτό που ονομάζει υλική φύση της διάρκειας: "Στον Warhol όμως βρίσκουμε και την αξία μιας άλλης κινηματογραφικής αντίληψης, αυτής της ισοτιμίας στη διάρκεια. Στις περισσότερες από τις πρώτες του ταινίες, όπως *Sleep, Kiss, Couch* (1964) ή την *Harlot* (1965), κάθε πλάνο διαρκεί όσο ένα κουτί φιλμ, που σύμφωνα με τον τύπο της κάμερας διαρκεί ή 2 ¾ λεπτά ή 11 λεπτά, και μετά αυτά τα πλάνα ενώνονται στη σειρά... Όταν το πραγματικό μήκος ενός φιλμ διαφέρει κατά πολύ από τη χρονική διάρκεια της δράσης, τότε η αναγνώριση από μέρους του θεατή της υλικής φύσης της διάρκειας, αποβαίνει εντελώς αδύνατη... Οι πρώτες ταινίες του Warhol επιβάλλουν ένα 'αβαθή' χρόνο που επιτρέπει μια αξιόπιστη σχέση ανάμεσα στο χρόνο της εσωτερικής δράσης και στη φυσική εμπειρία του φιλμ σαν μια υλική παρουσίαση"⁶¹⁵.

3.2.1.4: Χρόνος

Όπως είπα κι αρχικά, η ταινία βασίζεται στην επανάληψη τεσσάρων μορφών κίνησης, η οποία συνεχίζεται ασταμάτητα μέχρι το ξαφνικό τέλος, καταλήγοντας έτσι να είναι μια συνειδητά μονότονη, κουραστική, ακόμη κι απωθητική εμπειρία, αφού δεν προσφέρει κανένα έρεισμα στον θεατή να ταυτιστεί και κανέναν κόσμο να εισχωρήσει, δοκιμάζοντας αντιθέτως την υπομονή και την αντοχή του.

⁶¹³ Για τις ριζικά διαφορετικές δυνατότητες της ψηφιακής κάμερας, παράβαλλε την ταινία-μονοπλάνο *Ρωσική κιβωτός* (*Russkij Kovcheg*, 2002) του Alexander Sokurov.

⁶¹⁴ Συνεντεύξεις Γιώργου Καβάγια, 6/11/2016 και Παναγιώτη Σασλίδη, 7/11/2016.

⁶¹⁵ Le Grice, *ό. π.*, 128- 129.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Σφήκας αντιμετωπίζει τον χρόνο και την κενότητα, η πλήρης απελευθέρωσή του από την υποχρέωση ν' ανταποκριθεί σε συμβάσεις ή να εξυπηρετήσει τυχόν προσδοκίες του θεατή, αποτελεί ούτως ή άλλως ένα γενικό γνώρισμα του πρωτοποριακού κινηματογράφου. Όμως ο συγκεκριμένος χειρισμός της βραδύτητας, της επανάληψης και της αδράνειας, ανάγονται σ' αυτό που ο Σίτνεϊ, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ονόμασε δομικό κινηματογράφο (structural film) και περιλαμβάνει το έργο δημιουργών όπως ο Γουόρχολ, ο Σνόου και άλλοι.

Συγκεκριμένα, για τον Γουόρχολ ο Σίτνεϊ σημειώνει ότι μία πολύ σημαντική συνεισφορά του στην κινηματογραφική αβάν-γκαρντ είναι ο τρόπος με τον οποίο χειρίστηκε τη διάρκεια. Κατά τον συγγραφέα “ο Γουόρχολ έσπασε το πιο αυστηρό θεωρητικό ταμπού όταν έφτιαξε ταινίες που προκαλούσαν την ικανότητα του θεατή ν' αντέξει την κενότητα [emptiness] και την αδράνεια ή επανάληψη [sameness] [...] Η μεγάλη πρόκληση για το δομικό φιλμ, έγινε η αναζήτηση του τρόπου με τον οποίο θα εννορηστρωνόταν η διάρκεια”.⁶¹⁶

Ο Λε Γκράις επίσης θίγει το θέμα λέγοντας ότι ο Γουόρχολ “έδειξε ότι η εμπειρία της διάρκειας σαν μια συγκεκριμένη διάσταση μπορεί να γίνει βιώσιμη απλώς με την παρατεταμένη έκθεση μεγάλων περιόδων αδράνειας οι οποίες είναι κοινότυπες και απογυμνωμένες από οποιοσδήποτε ρομαντικο-επικές επιπτώσεις [...] Αυτή η τεχνική δεν επιτρέπει καμία προσπάθεια συμμετοχής εκ μέρους του θεατή. Η προσοχή του αναπόφευκτα φεύγει ‘έξω’ από την ταινία και στρέφεται προς την αναγνώριση της φυσικής συνάφειας, όπως επίσης και προς τον χώρο και τον χρόνο προβολής της- για να αποτελέσουν όλα αυτά μια λειτουργική ανία”.⁶¹⁷ Επίσης, “στα 1967, το ζήτημα της διάρκειας άρχισε να παρουσιάζεται ως κεντρικό σ' έναν αριθμό από διαφορετικούς κιν/στές [...] Όλες αυτές οι ταινίες καθιερώνουν την εμπειρία της διάρκειας ως μια ‘συγκεκριμένη’ διάσταση του κιν/φου και ως την κυρίαρχη διάσταση της κιν/φικής εμπειρίας”.⁶¹⁸ Κατά τον ίδιο “ο Warhol [...] έδειξε ότι η εμπειρία της διάρκειας ως μια συγκεκριμένη διάσταση μπορεί να γίνει βιώσιμη απλώς με την παρατεταμένη έκθεση μεγάλων περιόδων αδράνειας οι οποίες είναι κοινότυπες (sic) και απογυμνωμένες από οποιοσδήποτε ρομαντικο-επικές επιπτώσεις [...] η συνεισφορά του σ' αυτό το χώρο ξεπερνάει την απλή προκλητική έκθεση καθώς αποδίδει μεγάλες χρονικές περιόδους με ελάχιστη αλλαγή, όπως στην ταινία *Empire* (1964), μια οκτάωρη ταινία που απεικονίζει το Empire State Building από μια φιξαρισμένη θέση. Αυτή η τεχνική δεν επιτρέπει καμία

⁶¹⁶ Sitney, *ό. π.*, 351-352.

⁶¹⁷ Le Grice, *ό. π.*, 128.

⁶¹⁸ Le Grice, *ό. π.*, 158.

προσπάθεια εκ μέρους του θεατή. Η προσοχή του αναπόφευκτα φεύγει «έξω» από την ταινία και στρέφεται προς την αναγνώριση της φυσικής συνάφειας, όπως επίσης και προς τον χώρο και τον χρόνο προβολής της- για να αποτελέσουν όλα αυτά μια λειτουργική ανία”.⁶¹⁹

Ο Σφήκας βεβαίως δεν έφτιαξε ποτέ μια τόσο μακροσκελή ταινία όσο το *Empire*, αλλά οι παρατηρήσεις του Λε Γκράις θα μπορούσαν άνετα ν’ αφορούν τον έλληνα σκηνοθέτη, αφού στο *Μοντέλο* χρησιμοποιεί ένα ακίνητο κάδρο,⁶²⁰ ενώ η βραδύτητα και η μονοτονία αποτελούν βασικές τεχνικές του, τόσο εδώ, όσο και στην *Αλληγορία* που θα δούμε παρακάτω. Ο Μποντίνας αναφέρει, ότι “το *Μοντέλο* είναι ένα ακρότατο παγκόσμιο πείραμα για τον κινηματογράφο, να εκφράζεται σχεδόν μέσα από την ακινησία παρά μέσα από την κίνηση. Πρόκειται για ένα τόλμημα που ανάλογό του βρίσκουμε σε πειραματικές ταινίες του Ουόρχολ [...] Όλες οι μορφές εμφανίζονται και κινούνται με έναν εκπληκτικό συγχρονισμό βάσει ενός άχρωμου μονότονου ρυθμού επαναλαμβανόμενου κυκλικά και συνεχώς επιταχυνόμενου, που αντιστοιχεί στη λογική της εντατικοποίησης της παραγωγής και της μεγιστοποίησης του κέρδους”.⁶²¹ Κι ο Νογκέζ επιβεβαιώνει τον συσχετισμό με τους αμερικανούς, εκτιμώντας ότι “το θαύμα είναι ότι χωρίς να τις έχει ποτέ δει, και με την καθεαυτή λογική του χειρισμού του, ο Σφήκας ξαναβρίσκει εδώ το τέμπο και την αισθητική των πιο προχωρημένων ταινιών της αμερικανικής αβανγκάρντ, του Σνόου και του Γκερ”.⁶²² Όπως βλέπουμε, ο γάλλος συγγραφέας μάς πληροφορεί ότι ο Σφήκας δεν είχε δει τις ταινίες των αμερικανών την εποχή της δημιουργίας του *Μοντέλου*. Παρότι το κείμενο αναδημοσιεύεται στον αφιερωματικό τόμο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης προς τον Σφήκα, με γνώση κι επίβλεψη του σκηνοθέτη στο συγκεκριμένο κείμενο, δεν είμαι σε θέση να γνωρίζω από πού προκύπτει ο ισχυρισμός του Νογκέζ, ούτε τον πραγματικό βαθμό στον οποίο ο Σφήκας είχε ίδια γνώση του αντεργκράουντ κινηματογράφου ή άλλης πρωτοποριακής παραγωγής, παρότι δεν είναι απίθανο να είχε παρακολουθήσει τις προβολές του Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου ή αυτές που πραγματοποιούσε η Ελληνοαμερικανική Ένωση.

Παραδέχεται πάντως πως “το *moto perpetuo* από τη φύση του είναι μονότονο”.⁶²³ Πρόκειται δηλαδή για μια συνειδητή στρατηγική εκ μέρους του: “του έχουμε εκθέσει ένα βασικό στοχασμό, μια βασική κρίση για τη θέση του μέσα στη διαδικασία της παραγωγής.

⁶¹⁹ Στο ίδιο, 128.

⁶²⁰ Το ένα από τα τέσσερα γνωρίσματα του δομικού κινηματογράφου σύμφωνα με τον Σίτνεϊ, τα οποία όμως δεν αποτελούν υποχρεωτική προϋπόθεση για τον χαρακτηρισμό μιας ταινίας ως ‘δομικής’, αφού μπορεί να περιέχει μόνο κάποια από αυτά ή και κανένα.

⁶²¹ Μποντίνας, *ό. π.*, 27.

⁶²² Noguez, *ό. π.*, 39.

⁶²³ «Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα για την ταινία του *Μοντέλο*», *ό. π.*, 57.

Σ' αυτό θέλω να τον καθλώσω: και το προσπάθησα μέσα από τη διάρκεια του χρόνου. Θέλω να συσσωρεύσω στο θεατή ένα χρόνο που να του αφήνει μια αίσθηση θανάτου".⁶²⁴

3.2.1.5: Προβολή- πρόσληψη

Το *Μοντέλο* συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 15^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, του πρώτου μετά από την πτώση της χούντας, όπου μοιράστηκε το βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας με το *Κιέριον* του Δήμου Θέου. Όμως παρότι η ταινία του Σφήκα αντιμετώπιστηκε πολύ ευνοϊκά από την κριτική, η βράβευσή της, όπως και όλες οι αποφάσεις της κριτικής επιτροπής, συνάντησαν σφοδρές αποδοκιμασίες από το κοινό του β' εξώστη.⁶²⁵

Ο Μιχαήλ μού εξήγησε ότι ο καθοριστικός παράγοντας για τη βράβευση της ταινίας ήταν η επιμονή του Νίκου Κούνδουρου, ο οποίος συνδεόταν με τον Σφήκα φιλικά κι επαγγελματικά, καθώς ο δεύτερος είχε γράψει το σενάριο του *Μικρές Αφροδίτες* (1963) μαζί με τον Βασίλη Βασιλικό. Σύμφωνα με τον Μιχαήλ, κατά την προβολή της στη Θεσσαλονίκη, η ταινία συνάντησε τις πιο δυσάρεστες αντιδράσεις, που προήλθαν από τη σκληροπυρηνική ΚΝΕ, η οποία "σφύριζε την ταινία επειδή δεν ήταν σοσιαλιστικός ρεαλισμός". Όμως ο Κούνδουρος ήταν ανένδοτος, "βάρωσε τη μπουινιά στο τραπέζι" κι απείλησε ν' αποχωρήσει εάν η ταινία δε βραβευόταν.⁶²⁶

Ενδεικτικά, ο Ραφηλίδης εκτιμά ότι "ο κινηματογράφος του Σφήκα δεν έχει καμιά σχέση μ' ό,τι συνηθίσαμε να ονομάζουμε κινηματογράφο. Είναι ένα απίστευτα τολμηρό πείραμα που μπορεί να γίνει αποδεκτό μόνο από όσους έχουν κουραστεί από τα λιγότερο ή περισσότερο ρεαλιστικά τρικ ενός κινηματογράφου που διατείνεται πως αναπαριστά μια πραγματικότητα".⁶²⁷

Ο Μπάμπης Κομνηνός πιστεύει ότι "αν δούμε την ταινία σαν αισθητική πραγμάτωση, αξίζει αναμφίβολα το χειροκρότημά μας [...] Όλα τα επιμέρους στοιχεία [...] κάνουν το *Μοντέλο* να μην είναι μόνο ένα τολμηρό πείραμα, αλλά ένα πραγματικό επίτευγμα".⁶²⁸ Ο Κομνηνός ωστόσο, προχωράει ακόμη παραπέρα, αμφισβητώντας τον αφυπνιστικό χαρακτήρα της ταινίας και κατηγορώντας τη ότι, παρά την επιτυχημένη της εκτέλεση,

⁶²⁴ Ο. π., 60.

⁶²⁵ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=15,15/10/16>. Σύνθεση κριτικής επιτροπής: Παύλος Ζάννας (κριτικός κινηματογράφου, πρόεδρος επιτροπής), Κατερίνα Βασιλείου (υπάλληλος υπουργείου Βιομηχανίας, γραμματέας επιτροπής), Νικόλαος Αρβανίτης (εκπρόσωπος υπουργείου Βιομηχανίας), Βασίλης Βασιλικός (λογοτέχνης), Ντίνος Κατσουρίδης (παραγωγός), Νίκος Κούνδουρος (σκηνοθέτης), Μάνος Λοΐζος (συνθέτης), Ιωάννα Μανωλεδάκη-Λαζαρίδου (ζωγράφος), Νίκος Πετανίδης (τεχνικός), Κωστής Σκαλιόρας (κριτικός κινηματογράφου), Άννα Συνοδινού (ηθοποιός).

⁶²⁶ Συνέντευξη Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁶²⁷ Ραφηλίδης, «Αλληγορία της τερατωδίας [...]», ό. π., 82.

⁶²⁸ Κομνηνός, ό. π., 82.

ουσιαστικά παραμένει σύμπτωμα του “αδιεξόδου της αστικής τέχνης” ως μια “αυτάρεσκη απόδειξη μιας ατομικά αναπτυγμένη «συνείδησης»”.⁶²⁹ Η κριτική του προκάλεσε την αντίδραση του Σφήκα, ο οποίος απάντησε με επιστολή του, όπου υπερασπίζεται το έργο και τη θέση του επιμένοντας ότι η ταινία “σκοπεύει στον πυρήνα του το σύστημα”, στην οποία ο Κομνηνός ανταπάντησε ότι το *Μοντέλο* χάνει τον στόχο του ακριβώς λόγω της υπερβολικής ιδιομορφίας του που το κάνει απρόσιτο στους θεατές και τελικά ακίνδυνο για τον καπιταλισμό.⁶³⁰

Ο Κώστας Πάρλας ίσως ακόμη πιο αμφίθυμος, αφενός εξαίρει την τόλμη κι αναγνωρίζει ως αξιόλογες τις προθέσεις του σκηνοθέτη, αφετέρου θεωρεί απωθητική την υφολογική ιδιομορφία της ταινίας.⁶³¹ Καταρχάς, το χαρακτηρίζει ως “το ριζοσπαστικότερο πείραμα ή εγχείρημα που οπωσδήποτε έχει γίνει ποτέ στην Ελλάδα και ίσως ένα από τα πιο τολμηρά απ’ αυτά που έχουν γίνει σε ολόκληρο τον κόσμο”. Αφού κάνει μια εκτενή περιγραφή του, καταλήγει συμπερασματικά ότι “το «μοντέλλο» απαιτεί πρώτα και μετά μπορεί να ανακαλυφθή από τον άνθρωπο, που το βλέπει και πιθανόν δυσανασχετεί. Απαιτεί προσήλωση, υπομονή για την εξοικείωση σε μια φόρμα που δεν βλέπεται συχνά [...] Καμμία άλλη λέξη δεν μπορεί ν’ ανταποκριθή σ’ αυτήν. Και, κυρίως, οπωσδήποτε, όχι η λέξη επιτυχία: Ούτε της ταιριάζει, ούτε ανταποκρίνεται, πιστεύουμε στις προθέσεις της [...] Το «Μοντέλλο» [...] ενσαρκώνει ένα τρόπο έκφρασης, που ίσως προτού περάσει πολύς καιρός, θα βρη πιθανώτατα πολλούς οπαδούς. Παρά την απωθητική αντίδρασή του, πιθανόν να θέλη να προκαλέση με την καπιταλιστική «αλληγορία» του περιεχομένου του”.⁶³²

Ο Καΐσης ήταν ο πιο αρνητικός απ’ όλους, εκτιμώντας ότι η ταινία “αποδειχνει πόσο αποτυχημένο μπορεί να είναι ένα μοντέλο κινηματογραφικής εκφράσεως της παραγωγικής διαδικασίας και των καταπιεστικών σχέσεων που γεννά στην καπιταλιστική κοινωνία μας”.⁶³³

⁶²⁹ Στο ίδιο.

⁶³⁰ Στο ίδιο.

⁶³¹ Κώστας Πάρλας, «Η απωθητική γοητεία μιας τολμηρής ταινίας», *Το Βήμα*, 28/9/1974.

⁶³² Στο ίδιο.

⁶³³ Καΐσης, ό. π. *Τα Νέα*, 28/9/1974.

3.2.2: Μητροπόλεις

Το 1975, μόλις έναν χρόνο μετά το απ' το *Μοντέλο*, ο Σφήκας είχε έτοιμη τη δεύτερή του ταινία, με τίτλο *Μητροπόλεις*. Όπως θα δούμε παρακάτω, την ίδια χρονιά έφτιαξε την πρώτη του ατομική ταινία μεγάλου μήκους ο Θανάσης Ρεντζής, τον οποίο θα συναντήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο. Η ταινία του Ρεντζή λέγεται *Βιο-γραφία*, κι ο λόγος που την αναφέρω εδώ, είναι επειδή μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με την ταινία του Σφήκα. Πρόκειται δηλαδή για δύο σχέδια παρόμοια σε θεματολογία και τεχνική, τα οποία υλοποιήθηκαν ταυτόχρονα και παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εκείνης της χρονιάς. Οι ταινίες των δύο σκηνοθετών αποτελούν χρονικά της ανόδου του σύγχρονου καπιταλισμού και όλων των συνοδευτικών κοινωνικο-οικονομικών εκφάνσεών του, με κυριότερες την εκβιομηχάνιση και την αποικιοκρατία. Επίσης, κι οι δύο είναι φτιαγμένες χρησιμοποιώντας όχι κινούμενες, αλλά ακίνητες εικόνες: οι *Μητροπόλεις* με φωτογραφίες κι η *Βιο-γραφία* με εικονογράφιση. Όμως για την ταινία του Ρεντζή θα μιλήσουμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Διάρκειας ενενήντα λεπτών και γυρισμένες σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών, οι *Μητροπόλεις* αποτελούν παραγωγή της εταιρείας Cinetic των Λάκη Παπαστάθη και Τάκη Χατζόπουλου, γνωστότερης για την παραγωγή της σειράς τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ *Παρασκήνιο* για λογαριασμό της ΕΡΤ, για την οποία, όπως είδαμε ο Σφήκας θα σκηνοθετούσε τα περισσότερα από τα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ του, στον βαθμό που μπορεί τέλος πάντων ν' αποδοθεί ο συγκεκριμένος όρος στα έργα του. Μάλιστα, κατά τον Σασλίδη, το σχέδιο αρχικά είχε συλληφθεί ως επεισόδιο του *Παρασκηνίου*.⁶³⁴ Το σενάριο έγραψε ο Σφήκας, σε συνεργασία με τον Μάνο Ευστρατιάδη, στον οποίο οι τίτλοι αρχής χρεώνουν επίσης το μοντάζ της ταινίας, κάτι που δημιουργεί σύγχυση, καθώς ο Λάκης Παπαστάθης υποστηρίζει: "είχα την τύχη να είμαι ο μοντέρ αυτής της ταινίας".⁶³⁵ Ο Σασλίδης μού ξεκαθάρισε, ότι ο Ευστρατιάδης εργαζόταν για τη Cinetic, στα εργαστήρια της οποίας πραγματοποιήθηκε το μοντάζ. Εκεί ο Παπαστάθης επέβλεπε τη διαδικασία και πιθανόν να βοήθησε πρακτικά ή συμβουλευτικά, γεγονός που πιθανότατα εξηγεί την ιδιότητά του ως μοντέρ στους τίτλους του φιλμ.⁶³⁶

Στις *Μητροπόλεις* ο Σφήκας ανασύρει φωτογραφικό υλικό από τα αρχεία πολυάριθμων φορέων, όπως η Εθνική Βιβλιοθήκη, η Μπενάκειος Βιβλιοθήκη, το Γαλλικό Ινστιτούτο, το αρχείο του εκδότη- παλαιοβιβλιοπώλη Νότη Καραβία, το Ινστιτούτο Goethe, η Ελληνοαμερικανική Ένωση και το Βρετανικό Συμβούλιο. Οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες

⁶³⁴ Συνέντευξη Σασλίδη, 3/9/2013.

⁶³⁵ Λάκης Παπαστάθης, «Για τον Κώστα Σφήκα», *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 50.

⁶³⁶ Συνέντευξη Σασλίδη, 7/11/2016.

απεικονίζουν στιγμιότυπα από ιστορικά γεγονότα του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}. Ανάμεσά τους, οι Πόλεμοι των Μπόερς στη Νότια Αφρική, η Εξέγερση των Μπόξερς στην Κίνα, το Βελγικό Κονγκό, το καθεστώς του Πορφύριο Ντίαζ στο Μεξικό, η δράση των Μαύρων Εκατονταρχιών στη Ρωσία, το κυβερνητικό δίδυμο πρωθυπουργού Ραϊμόν Πουανκαρέ και υπουργού πολέμου Αλεξάντρ Μιλεράν στη Γαλλία, ο Χίτλερ σε νεαρή ηλικία μέσα στο πλήθος που επευφημεί έναν δημαγωγό, η ευζωία της Δύσης σε αντίθεση με την εξαθλίωση των αποικιών, καθώς και σημάδια πρώιμης η τεχνολογικής ανάπτυξης, όπως ανελκυστήρες, φωνόγραφοι, προϊόντα υγιεινής αλλά και κανόνια, οβίδες και πολεμικά πλοία.

Οπτικά η ταινία εξελίσσεται με σχετικά απλό τρόπο. Οι φωτογραφίες εναλλάσσονται με κατ, ενώ οι λεπτομέρειές τους αναδεικνύονται με κοντινά πλάνα σε απλές, αργές κι υπολογισμένες κάθετες κι οριζόντιες κινήσεις της κάμερας. Μια τακτική απλούστερη από εκείνη του Ρεντζή, ο οποίος, όπως θα δούμε παρακάτω, χρησιμοποίησε ένα πολύ πιο 'δραστήριο' μοντάζ.

Ενώ είδαμε ότι ο ήχος απουσίαζε εντελώς από το *Μοντέλο*, ως μια συνειδητή στρατηγική για τη δημιουργία μιας απόκοσμης ατμόσφαιρας με αισθήματα αλλοτρίωσης και θανάτου, οι *Μητροπόλεις* έχουν ηχητική συνοδεία, που αποτελείται από μουσικά κομμάτια κλασικού ρεπερτορίου και voice-over ανάγνωσης ξένων κειμένων με συνοδεία ελληνικής μετάφρασης σε υπότιτλους. Συγκεκριμένα, ο Christian Devliger διαβάζει αποσπάσματα από το *À la recherche du temps perdu* του Marcel Proust σε μετάφραση του Παύλου Ζάννα κι ο Gerhard Blumlein διαβάζει από τις *Duineser Elegien* του Rainer Maria Rilke μεταφρασμένες από τον Άρη Δικταίο. Η μουσική επένδυση αποτελείται από τα κομμάτια *Φαέθων 3^η συμφωνία* του Camille Saint-Saëns και *Marche Nuptiale* του Louis Vierne.

Ο Σφήκας εξηγεί τη χρήση της μουσικής και του λόγου, τα οποία θα δούμε παρακάτω ότι συνδυάζονται και στις επόμενες ταινίες του: "η μουσική παίζει, επίσης, κυριαρχικό ρόλο στην οικοδόμηση έργων με σημαντικές αφαιρέσεις. Έχω χειριστεί το μουσικό υλικό για επεξεργασίες θεμάτων που έχουν σχέση με την Ιστορία. Στις *Μητροπόλεις*, παραδείγματος χάριν, χρησιμοποίησα την 3^η συμφωνία του Σεν Σανς, αφού τα γεγονότα στο έργο αρχίζουν από τα τέλη του περασμένου αιώνα [...] Η χρήση του λόγου είναι πάντα ποιητική στην ουσία της. Διεισδύει στην τραγική πορεία του είναι και της ανθρωπότητας. Στις *Μητροπόλεις* χρησιμοποίησα αποσπάσματα από το έργο του Προυστ *Σε αναζήτηση του χαμένου χρόνου* και από τις *Ελεγείες* του Ρίλκε. Το ένα σκέλος αγγίζει την ποιητική της μνήμης -άλλωστε όλο το έργο είναι μνήμες, το άλλο σκέλος είναι η μεγάλη κραυγή ενός

ποιητή που προσπαθεί να αναζητήσει μέσα στον κόσμο αυτό κάποια στοιχεία που υποθέτει ότι οδηγούν σε ένα είδος αιωνιότητας του είναι”.⁶³⁷

Ωστόσο, ο σκηνοθέτης δεν εγκαταλείπει τη σιωπή, καθώς στην ταινία εισάγεται ακόμα ένα γνώρισμα στον τρόπο με τον οποίο ο Σφήκας χειρίζεται τη μουσική, κι αυτό είναι η περιστασιακά απότομη έναρξη και διακοπή των αποσπασμάτων της. Πρόκειται για μια τακτική που αναιρεί την όποια ρομαντική -άλλοτε θριαμβική κι άλλοτε νοσταλγική- διάθεση φαίνεται να προσδίδουν στις εικόνες τα επιλεγμένα μουσικά θέματα, παίζοντας με τις στερεότυπες αντιλήψεις των θεατών για το παρελθόν και συμβάλλοντας στη ρητορική της ταινίας υπέρ της απομυθοποιητικής και κριτικής/ αναθεωρητικής στάσης απέναντι σ’ αυτό.

3.2.2.1: Προβολή- πρόσληψη

Όπως είπα στην αρχή, οι *Μητροπόλεις* συμμετείχαν στο διαγωνιστικό τμήμα του 16^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αλλά δεν κατάφεραν ν’ αποσπάσουν καμία τιμητική διάκριση, παρά τις ισχυρές ομοιότητές τους με την εξίσου ενδιαφέρουσα *Βιο-γραφία*, που βραβεύτηκε διπλά, απ’ το φεστιβάλ κι απ’ το κοινό, και παρά το γεγονός ότι, όπως μαρτυρεί η Μαρία Παπαδοπούλου, “η ταινία συγκίνησε πολλούς”⁶³⁸ κι “άφησε άναυδους τους κριτικούς”.⁶³⁹ Συγκεκριμένα, “το κοινό είδε χωρίς μεγάλο ενδιαφέρον τις «Μητροπόλεις» του Κώστα Σφήκα, ακούστηκαν και κάποια γιουχαϊτά, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν συγκρίνονται με τις αντιδράσεις του «Μοντέλου»”.⁶⁴⁰ Το γεγονός προκαλεί απορία δεδομένου ότι η πολύ παρόμοια *Βιο-γραφία* συνάντησε διαμετρικά αντίθετες αντιδράσεις ως μια “μεγάλη έκπληξη [...] που η θερμή υποδοχή της δείχνει ότι το κοινό του Φεστιβάλ μπορεί να εκτιμήσει ανάλογα μια πειραματική ταινία”.⁶⁴¹

Ο Νογκέζ μάς πληροφορεί, ότι την ίδια χρονιά η ταινία προβλήθηκε επίσης στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Τουλόν. Εκεί η ταινία συνάντησε μια “θορυβώδη” μεσημεριανή προβολή, σε μια αίθουσα με “κατ’ εξαίρεση πολλούς θεατές”, πολλοί από τους οποίους την αντιμετώπισαν με “αποδοκimasίες”, επηρεασμένοι από τη μεσημεριανή οινόποσία.⁶⁴² Παρόλαυτά, η κριτική επιτροπή, αποτελούμενη από τον Νογκέζ, τη Marguerite Duras και τον Shūji Terayama, της απένειμε ένα βραβείο, το οποίο ονόμασε

⁶³⁷ Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», *ό. π.*, 76.

⁶³⁸ Παπαστάθης, «Για τον Κώστα Σφήκα», *ό. π.*, 50.

⁶³⁹ Μαρία Παπαδοπούλου, «Κατέπληξαν οι *Μητροπόλεις*», *Τα νέα*, 23/9/1975. Σύνθεση κριτικής επιτροπής: Μανόλης Ανδρόνικος (καθηγητής πανεπιστημίου, πρόεδρος επιτροπής), Κατερίνα Βασιλείου (γραμματέας), Γρηγόρης Γρηγορίου (σκηνοθέτης), Νίκος Ζακόπουλος (συγγραφέας), Πάνος Καλατζής (τεχνικός), Ειρήνη Καλκάνη (κριτικός κινηματογράφου), Λυκούργος Καλλέργης (ηθοποιός), Κλέαρχος Κονιτσιώτης (παραγωγός), Γιάννης Μαρής- Τσιριμώκος (λογοτέχνης), Μίμης Πλέσσας (μουσικοσυνθέτης).

⁶⁴⁰ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=16>, 17/6/2017.

⁶⁴¹ Στο ίδιο.

⁶⁴² Dominique Noguez, *ό. π.*, 37.

Βραβείο Τρέλας με την έννοια “της γαλήνιας δηλαδή παραδοξότητας, της εμμονής στην ιδέα, της πρωτοτυπίας και -γιατί όχι;- της μεγαλοφυΐας”.⁶⁴³

Η Παπαδοπούλου πάντως δεν είχε άδικο, αφού οι έλληνες κριτικοί υποδέχτηκαν την ταινία μ’ ενθουσιασμό. Ο Κώστας Φέρρης έγραψε ότι “ο κινηματογράφος του Σφήκα είναι ο πιο βίαιος κινηματογράφος που διαθέτουμε. Και η πολιτική ανάλυση που κάνει, είναι από απόσταση η πιο σοβαρή που έχει να επιδείξει ο κινηματογράφος μας”.⁶⁴⁴ Ο Άλκης Λελούδης σχολιάζει τη σύζευξη λόγου και εικόνας λέγοντας ότι “ο λόγος δε σχολιάζει άμεσα την εικόνα. Είναι λόγος ποιητικός, σε δύο «φωνές», ανήκει στον πολιτισμό που φεύγει, αλλά τον αντιμετωπίζει διαφορετικά”.⁶⁴⁵

Στη δική της κριτική, η Παπαδοπούλου τη χαρακτηρίζει “αριστούργημα”, “μια συμφωνία σε εικόνα, λόγο, μουσική και σιωπή” κι “ένα μοναδικό οπτικο-ακουστικό αποτέλεσμα, που όμοιό του δεν έχουμε ξαναδή”, ενώ παράλληλα θεώρησε ότι “οι «Μητροπόλεις» δεν είναι ένα εύκολο κοινωνικό ή πολιτικό φιλμ. Ανάγονται στις κορυφές της κινηματογραφικής τέχνης, και μέσω αυτής, γίνονται μια αμείλικτη, πολυσήμαντη πολιτική ταινία”.⁶⁴⁶

Όπως ο Λελούδης, ο Πάρλας βρίσκει την ταινία “μια υψηλοτάτης στάθμης και οπτικής τοιχογραφία” κι ότι ο Σφήκας “ξεπέρασε τον εαυτό του”, πετυχαίνοντας τους στόχους του φιλμ “με αξιοζήλευτη τελειότητα”.⁶⁴⁷ Υποστηρίζει ότι “δεν είναι μόνο η εξιστόρηση μιας εποχής αυτό που θέλει η ταινία. Είναι η πραγματοποίηση μιας κάθετης μαχαιριάς στο ιστορικό παρελθόν και η αποκάλυψη της τομής της μ’ έναν τρόπο που σε κτυπάει οδυνηρά”.⁶⁴⁸

Ο Μπακογιαννόπουλος διαπιστώνει τη συνάφεια με τη *Βιο-γραφία*, επιβεβαιώνοντας κατόπιν ακόμα μια φορά τους κάθε άλλο παρά καταγραφικούς στόχους της ταινίας: “η ταινία *Μητροπόλεις* του Κώστα Σφήκα (όπως και εντονότερα με άλλους τρόπους η *Βιογραφία*) δημιουργούν ένα ιδιαίτερο είδος. Ενώ είναι φτιαγμένη με φωτογραφίες που διαδέχονται η μία την άλλη ή πάνω στις οποίες περιδιαβάει ο φακός (δηλαδή μια δουλειά τρικέζας), όπως τα ιστορικά ντοκιμαντέρ (π.χ. το 1900 της Βεντρές), τελικά αποτελεί ένα οπτικοακουστικό ποίημα που είναι συγχρόνως και στοχασμός- δοκίμιο [...] Αλλά η αναφορά στις Μητροπόλεις αυτές γίνεται χωρίς καμία τυπική ιστορική ή θεματική τάξη, χωρίς διάθεση οργάνωσης του υλικού προς μια λογική σύνθεση, αλλά αντίθετα με χρήση

⁶⁴³ Στο ίδιο.

⁶⁴⁴ Κώστας Φέρρης, «Ακμή (και παρακμή) του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *Θεατρικά*, 1975, στο *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 90.

⁶⁴⁵ Άλκης Λελούδης, «Η δυναμικότητα της ακινησίας», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, περ. Β’, τχ. 7, Ιούλιος- Οκτώβριος 1975, 38.

⁶⁴⁶ Μαρία Παπαδοπούλου, ό. π.

⁶⁴⁷ Κώστας Πάρλας, «Ενθαρρυντική έναρξη με τις *Μητροπόλεις*», *Το βήμα*, 23/9/1975.

⁶⁴⁸ Στο ίδιο.

λεπτομερειακών κι ετερόκλητων στοιχείων που δίνουν μια εσωτερική γεύση των μορφών της ζωής και των πολιτισμών τους”.⁶⁴⁹ Ωστόσο, ο Μπακογιαννόπουλος είναι ο μόνος από τους παραπάνω κριτικούς που εντοπίζει παράλληλα και αρνητικά στοιχεία, τα οποία προσδιορίζει απλώς ως “κάποιες μακρηγορίες και πολυλογίες”.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Μαυσωλείο, μεγαλόπρεπο και γελοίο μαζί», *Χρονικό*, 1976, Κώστας Σφήκας, ό. π., 88.

⁶⁵⁰ Στο ίδιο.

3.2.3: Αλληγορία

Η *Αλληγορία* είναι η μεγαλύτερη σε διάρκεια ταινία του Σφήκα. Σε παραγωγή της Άννας Σφήκα και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, είναι γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών, διαρκεί περίπου μία ώρα και σαρανταπέντε λεπτά, κατά την οποία η κάμερα διαγράφει εξήμιση δεξιόστροφες περιστροφές γύρω απ' τον άξονά της και μπροστά από το κυκλικό σχήματος σκηνικό που την περιβάλλει. Τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στο παλιό εργοστάσιο Φιξ στη λεωφόρο Πατησίων,⁶⁵¹ το οποίο κατά τον Σασλίδη παραχωρήθηκε στην παραγωγή μ' ένα μικρό τίμημα⁶⁵² και μετά από τέσσερις μήνες που χρειάστηκαν για την προετοιμασία του σκηνικού,⁶⁵³ διήρκεσαν κάτι λιγότερο από μία εβδομάδα,⁶⁵⁴ με συνεργείο 20-25 ατόμων.⁶⁵⁵ Επρόκειτο για τη δεύτερη μη- αφηγηματική ταινία που φιλοξενούσε ο συγκεκριμένος χώρος, αφού έναν χρόνο πριν είχε γυριστεί εκεί ο *Τόπος* της Αντουανέττας Αγγελίδη, όπως θα δούμε σε επόμενο εκφάλλιο.

Εκεί ανεγέρθηκε ένα “τεράστιο κυκλικό βαρέλι, όπως εκείνο στον *Γύρο του Θανάτου*”, μέσα στο οποίο στήθηκε το κυκλικό σκηνικό με μια κυκλική ράγα στη μέση του, που θα επέτρεπε την περιστροφή της κάμερας, όσο αυτό θα παρέμενε ακίνητο.⁶⁵⁶ Το σκηνικό αποτελείται από ζωγραφική και γλυπτά χριστιανικής εικονογραφίας, βυζαντινής και καθολικής τεχνοτροπίας, καθώς επίσης από ανθρώπινες φιγούρες που ενσαρκώνονται από αληθινούς ανθρώπους, οι οποίοι, ως επί το πλείστον ακίνητοι κι αμίλητοι, αποτελούν μέρος του σκηνικού και στους οποίους παρακάτω θ' αναφερθώ ως ερμηνευτές, όπως δηλαδή τους ονομάζει η ταινία στους τίτλους αρχής.

Όπως ίσως γίνεται αντιληπτό, η φωτογραφία και η καλλιτεχνική διεύθυνση αποτελούν τα δύο θεμελιώδη στοιχεία της ταινίας, οι συντελεστές των οποίων νιώθω ότι αξίζουν ιδιαίτερη αναφορά. Υπεύθυνος για τη φωτογραφία, ήταν ο Γιώργος Καβάγιας, ο οποίος ήταν επίσης υπεύθυνος για τη σύλληψη και την υλοποίηση του ιδιόμορφου κυκλικού σκηνικού.⁶⁵⁷ Οπερατέρ ήταν ο Παναγιώτης Νικητόπουλος. Αναφορικά με τη δεύτερη, διαπιστώνεται από τους τίτλους αρχής ότι ένα επιτελείο ανθρώπων εργάστηκε για να υλοποιηθεί το όραμα του Σφήκα: η σκηνογράφος/ ενδυματολόγος Ντόρα Λελούδα Παπαηλιοπούλου, η Βούλα Ζούλη κι η Καίτη Σαββαΐδου στην εκτέλεση των κοστούμιών, η γλύπτρια Ναταλία Μελά, ο Τάσος Αμπατζής στα ανάγλυφα σκηνικά κι αξεσουάρ, ο

⁶⁵¹ Συνεντεύξεις Σασλίδη, 3/9/2013 και Μιχάλη Γαλανάκη, 24/9/2014.

⁶⁵² Συνέντευξη Σασλίδη, 3/9/2013.

⁶⁵³ «Προτιμώ να δουλεύω πάνω στον κινηματογράφο- δοκίμιο: συζήτηση με τον Αχιλλέα Ψαλτόπουλο», *Οθόνη*, τχ. 27, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1986, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 71.

⁶⁵⁴ Συνέντευξη Μιχάλη Γαλανάκη, 24/9/2014.

⁶⁵⁵ Συνέντευξη Σασλίδη, 3/9/2013.

⁶⁵⁶ «Προτιμώ να δουλεύω [...]», ό. π., 71. Συνέντευξη Μιχάλη Γαλανάκη, 24/9/2014.

⁶⁵⁷ Συνεντεύξεις Γαλανάκη, 24/9/2014 και Καβάγια, 6/11/2016.

Χαράλαμπος Χρηστίδης ως ζωγράφος σκηνικών, ο Λάζαρος Λαζαρίδης στην εκτέλεση του ντεκόρ, ο Δημήτρης Κολολιός κι ο Δημήτρης Παπαδόπουλος στην κατασκευή του ντεκόρ, κι ο Γιώργος Σκένδρος με τον Δημήτρη Αναπλιώτη στο μακιγιάζ.

3.2.3.1: Η ταινία

Στη διάρκεια των περιστροφών, συμβαίνουν αλλαγές σε διάφορα σημεία της σκηνικής σύνθεσης, διαμορφώνοντας τους συμβολισμούς της ταινίας. Έπειτα από τους τίτλους αρχής, βλέπουμε ένα εισαγωγικό πλάνο με κατάμαυρο φόντο κι ένα γαλανόλευκο μάτι που θα ταίριαζε σε πουλί, ν' αποκαλύπτεται σταδιακά στο πάνω μέρος του κάδρου. Καθώς η κάμερα κινείται προς τα δεξιά, το μάτι εξέρχεται από την αριστερή πλευρά της οθόνης. Τη στιγμή που το μάτι φτάνει τη μέση του κάδρου βγαίνουν από μέσα του και πέφτουν κάτω μια αρχαιοελληνική λύρα και δύο κιονόκρανα ιωνικού ρυθμού. Έπειτα, ακούγεται ένα χορωδιακό μουσικό κομμάτι με συνοδεία ήχων καταστροφής. Το ίδιο ή παρόμοια μ' αυτό θα επανέλθουν ανά διαστήματα στη διάρκεια της ταινίας, αλλά δυστυχώς στους τίτλους της ταινίας δεν παρέχεται καμία πληροφορία για τη μουσική της επένδυση.

Μόλις εξαφανίζεται το μάτι, το μοντάζ κόβει στο κυκλικό σκηνικό, όπου εκτυλίσσεται η υπόλοιπη ταινία. Η πρώτη περιστροφή ξεκινάει με τη μικρογραφία μιας πόλης με τείχη και μια εκκλησία στη μέση μ' ένα ζωντανό παγώνι στην κορυφή. Δίπλα μια φάτνη, ομοιώματα ενός αγγέλου και πιθανότατα του Ιησού, όρθιοι μ' ένα μωρό στα χέρια, σκηνικά ανάγλυφα που αναπαριστούν βράχους και βουνά, ένα μεγάλο φίδι τυλιγμένο στον βράχο, το λευκό κεφάλι από ένα αρχαιοελληνικό άγαλμα σωριασμένο στο πάτωμα σε πλάγια θέση μ' έναν άγγελο από πάνω του, το μάτι της αρχής σε κεντρική θέση πάνω στον τοίχο και περισσότερα βράχια κενά.

Στη δεύτερη περιστροφή βλέπουμε το παγώνι να παραμένει πάνω απ' την πόλη, τον άγγελο πάνω από τη φάτνη να κρατάει τώρα ένα ξίφος, κάτω από τη φάτνη τέσσερις γυναίκες με τα κεφάλια τους καλυμμένα και σκυμμένα, από τις οποίες η μία παίρνει κάτι από τη φάτνη κι αποχωρεί. Ένα ομοίωμα του Αγίου Γεωργίου καθώς σκοτώνει τον δράκοντα, δύο ερμηνευτές ως αγγέλους, έναν άλλο με πρωτόγονη ενδυμασία, το κεφάλι ψηλά και τα χέρια ανοιχτά σαν να πραγματοποιεί δέηση στον θεό του, πιο 'κει άλλος ένας ερμηνευτής ως πρωτόγονος με τα χέρια ξανά ανοιχτά αλλά με το πρόσωπο να κοιτάει ευθεία, πάνω σ' έναν βράχο με φτερά. Παραδίπλα ένας ερμηνευτής με χρυσό ένδυμα κι ένα αγκαθωτό στεφάνι στα χέρια, κάθεται μπροστά από ένα κόκκινο πανί με χρυσά διακοσμητικά στοιχεία, το οποίο κρέμεται όρθιο και ταλαντεύεται σαν καταρράκτης.

Κατά την τρίτη περιστροφή, το παγώνι παραμένει ακίνητο, ο άγγελος με το ξίφος κι η τέταρτη γυναίκα επαναλαμβάνουν τις κινήσεις τους, ενώ πλάι στον βράχο δίπλα στον Ιησού

βρίσκεται ένα παιδί με το βλέμμα του σηκωμένο προς τη φάτνη. Ένας άλλος ερμηνευτής κρέμεται ανάποδα από έναν άλλο βράχο καθώς μέσα απ' το μάτι πετιούνται χαρτιά σε σχήμα που δε μπορώ να προσδιορίσω. Ο άντρας με τη χρυσή ενδυμασία και το ακάθινο στεφάνι στα χέρια, το προτάσσει όρθιος καθώς από κάτω του βρίσκονται επτά άντρες με μεσαιωνική ενδυμασία και τα κεφάλια καλυμμένα με γάζες σαν μούμιες.

Στην τέταρτη περιστροφή βλέπουμε την πόλη με τον ναό να έχουν ζωστεί από ένα τερατόμορφο σύμπλεγμα που δε μου είναι ξεκάθαρο από τι αποτελείται. Το παγώνι απουσιάζει, κάτω απ' τη φάτνη έχει μείνει μία γυναίκα που, ως συνήθως, παίρνει κάτι κι αποχωρεί, ενώ το παιδί βρίσκεται γονατισμένο στα πόδια του Ιησού. Πάνω από τον Άγιο Γεώργιο και τα φίδια βρίσκονται τοποθετημένα κτήρια, πιο δίπλα πάνω στον βράχο ο ολόλευκος ερμηνευτής βρίσκεται ξαπλωμένος κοιτώντας προς τα πάνω με τα χέρια ανοιχτά, πάνω απ' τον πρωτόγονο βρίσκεται τώρα το παγώνι, ενώ οι επτά άντρες φορούν όλοι την ίδια ασπρόμαυρη ενδυμασία, διαφορετική από πριν, όλοι με το κεφάλι τους στραμμένο δεξιά προς τα κάτω.

Η πέμπτη περιστροφή ξεκινάει με την πόλη λουσμένη στο κόκκινο φως κι έναν εσταυρωμένο να προεξέχει από μέσα της, αλλά αμέσως μετά αυτά αντικαθίστανται από τρεις αντρικές φιγούρες που στέκονται μέσα στην πόλη κάτω από λευκό φως. Ο όρθιος Ιησούς δίπλα στη φάτνη έχει πια τα χέρια ανοιχτά, αμέσως μετά χάνει τα ρούχα του σαν εσταυρωμένος, έπειτα καλύπτεται από ένα μωβ ύφασμα που κρέμεται όρθιο και τελικά εξαφανίζεται, ενώ παράλληλα ο εσταυρωμένος έχει επιστρέψει μέσα στην πόλη και στο σάουντρακ εκρήγνυται η μακάβρια οπερατική σύνθεση που επαναλαμβάνεται συχνά μέσα στην ταινία. Το παιδί είναι ζωσμένο με τα φίδια και κοιτάει όρθιο προς τον τοίχο, σηκώνει τα χέρια του ψηλά και τελικά εξαφανίζεται. Ένας άγγελος κρέμεται πάνω από τον έναν πρωτόγονο, ενώ ο άντρας με το χρυσό ένδυμα έχει μπροστά του έναν δεύτερο άντρα με παρόμοια ενδυμασία.

Στην έκτη περιστροφή η πόλη με τον ναό έχουν κατακλυστεί από ρωμαίους στρατιωτικούς και δύο αγγέλους από πάνω τους. Η φάτνη είναι άδεια, ένας άγγελος βρίσκεται πάνω από τον έναν πρωτόγονο άντρα, και στη θέση όπου προηγουμένως στέκονταν οι επτά άντρες, υπάρχουν τώρα μεγάλα κόκκινα γράμματα βυζαντινής τεχνοτροπίας.

Η τελευταία, μισή περιστροφή ξεκινάει με τους ερμηνευτές Μιχάλη Γαλανάκη και Θωμά Μποντίνια ως Αρχάγγελους Μιχαήλ και Γαβριήλ αντιστοίχως,⁶⁵⁸ να στέκονται μπροστά από την πόλη κρατώντας κόκκινα γράμματα σαν αυτά που προηγήθηκαν. Η πόλη ξανά ζωσμένη απ' το τερατοειδές πλάσμα, ένα λευκό σεντόνι που προεκτείνεται μέσα από το μάτι, τα

⁶⁵⁸ Συνέντευξη Γαλανάκη, 24/9/2014.

φώτα σβήνουν αφήνοντας ορατό μόνο το μάτι, μ' ένα φως να τρεμοπαίζει μέσα του και την κάμερα ν' ακολουθεί τη γνώριμη κίνησή της, 'οδηγώντας' το μάτι να εξέλθει από την αριστερή πλευρά του κάδρου.

Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, η κίνηση της κάμερας διακόπτεται τέσσερις φορές για να εμφανιστεί η φράση: ΕΓΩ ΕΙΜΙ Ο ΩΝ. Εκτός από το οπερατικό/χορωδιακό κομμάτι που ανακλύπει μέσα στην ταινία, ίσως το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του σάουντρακ είναι ένας ανεπαίσθητος βόμβος που διατρέχει την ταινία, εντείνοντας τον απόκοσμο χαρακτήρα της.

3.2.3.2: Ερμηνευτικές προσεγγίσεις

Απ' όσα είδαμε παραπάνω, ο Σφήκας χρησιμοποιεί εδώ μια σειρά από πολιτισμικά σύμβολα, άλλα ευκολότερα κι άλλα δυσκολότερα αναγνωρίσιμα, τα οποία μοιάζουν να διαγράφουν την ιστορική πορεία της μετάβασης από τον αρχαίο στον χριστιανικό κόσμο: τα σύμβολα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού που ξεπέφτουν μέσα από το μάτι· η πόλη με τα τείχη και τον ναό, πιθανότατα η Ιερουσαλήμ, αρχικά υπό την προστασία του παγωνιού, χριστιανικού συμβόλου της ανάστασης και της αθανασίας,⁶⁵⁹ αργότερα κατακτημένη απ' τους Ρωμαίους· η ζωή του Χριστού μέσα από επιμέρους στοιχεία όπως η φάτνη, ο άντρας με το αγκάθινο στεφάνι κι ο εσταυρωμένος μέσα στην πόλη. Όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης, “η κάμερα εκτελεί 6 ½ περιστροφές που αντιστοιχούν σε 6 ½ ιστορικούς κύκλους [...] Αυτός ο αριθμός είναι το ειρωνικό μου σχόλιο πάνω στο Χριστιανικό Θρησκευτικό Σύστημα που μ' αυτό ασχολείται η ταινία μου”, παρότι διευκρινίζει επιπλέον ότι “η ταινία είναι πολύ πιο σύνθετη” χωρίς να υπεισέρχεται σε περισσότερες λεπτομέρειες.⁶⁶⁰

Η βραδύτητα και ο μοναδικός τύπος πλάνου που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του μονοπλάνου παραπέμπουν στο *Μοντέλο*. Μόνο που σε αντίθεση με την καθολική σιωπή του, εδώ είναι ο βόμβος και τα οπερατικά ξεσπάσματα που ενισχύουν την απόκοσμη ατμόσφαιρα του ημιφωτισμένου σκηνικού με το μαύρο φόντο, τα σκοτεινά σημεία, τα εξπρεσιονιστικής παραμόρφωσης τοπία και τις αλλόκοτες φιγούρες. Όλη η σύνθεση της ταινίας αποπνέει περισσότερο απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη ταινία του Σφήκα, αυτό που ο Βασίλης Μαζωμένος νομίζω ότι σωστά εντοπίζει ως εσχατολογικό αίσθημα στον κινηματογράφο του σκηνοθέτη.⁶⁶¹

Ο Μποντίνας από την πλευρά του, έχοντας προσωπική εμπειρία ως ένας από τους ερμηνευτές της ταινίας, υποστηρίζει ότι “η ταινία στο σύνολό της είναι ένα αλληγορικό σύμβολο του μυστικισμού και της μεταφυσικής που διαπνέει την εξουσία, η οποία επιχειρεί

⁶⁵⁹ http://tribonio.blogspot.gr/2012/07/blog-post_6291.html, http://antiairetikos.blogspot.gr/2010/05/blog-post_16.html, 24/10/16.

⁶⁶⁰ «Προτιμώ να δουλεύω [...]», ό. π., 70, 72.

⁶⁶¹ Βασίλης Μαζωμένος, «Τέχνη σε δεύτερο βαθμό: ο γνωστός- άγνωστος κύριος Κώστας Σφήκας», *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 21.

να συντρίψει καθετί καινούριο. Μέσα από αυτή επιχειρείται να αποδοθεί η διαλεκτική έννοια της εξελικτικής διαδικασίας της ιστορίας, στην οποία κόσμοι και πολιτισμοί διαδέχονται αδιάκοπα ο ένας τον άλλο, ακμάζοντας και παρακμάζοντας”.⁶⁶² Επίσης, ο Μποντίνας προσφέρει δύο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με τη γενικότερη εικαστική σύνθεση, αλλά και πληροφορίες για τη μουσική επένδυση. Αφενός λοιπόν, θεωρεί ότι η οριζόντια διάταξη του σκηνικού και η αντίστοιχη κίνηση της κάμερας συγκρούονται “με την καθετότητα που δημιουργεί η τοποθέτηση του οφθαλμού-συμβόλου της εξουσίας στο πιο ψηλό σημείο του σκηνικού”, ενώ αφετέρου η εμφάνιση των μορφών και των συμβόλων γίνεται με συγχρονισμένο ρυθμό που παραπέμπει σ’ εκείνον της συμφωνικής μουσικής.

Σχετικά με την τελευταία, ο Σφήκας σε συνέντευξή του διευκρινίζει ότι χρησιμοποιεί αποσπάσματα από το έργο του Krzysztof Penderecki, από τη *Συμφωνία του Βιετνάμ* του Luigi Nono, καθώς και από το έργο του Γιάννη Χρήστου, στον οποίο απ’ ό,τι λέει, οφείλεται το μεγαλύτερο μέρος της ηχητικής επένδυσης της ταινίας, συμπεριλαμβανομένου του χαρακτηριστικού βόμβου.⁶⁶³ Ο Μποντίνας μάς πληροφορεί ότι τα κομμάτια του Πεντερέτσκι που ακούγονται προέρχονται από ένα ορατόριο του, που πιθανολογώ ότι πρόκειται για το *Auschwitz Oratorium*. Επίσης, στη σύνθεση του σάουντρακ αναφέρει κι αυτός τον Νόνο, προσθέτοντας επιπλέον τον Edgard Varèse.⁶⁶⁴

Σε μια μάλλον εύστοχη απόπειρα ερμηνείας, ο Μιχαήλ εξηγεί ότι “σε κάθε ανακύκλωση της κάμερας, το συνεχές, το continuum του βυζαντινού τοπίου, διακόπτεται από ασυνέχειες, από ρήξεις, από μεταβολές. Είναι μέσα από την διαλεκτική του συνεχούς και τους ασυνεχούς που συντελείται η μετάβαση από το τέλος της αρχαιότητας, διαμέσου του χριστιανισμού, στην ενσωμάτωση του τελευταίου στην κρατική εξουσία και την πλήρη εξατομίκευση της κοινωνίας, όρο ύπαρξης μιας κοινωνίας βασισμένης στην ατομική καπιταλιστική ιδιοκτησία [...] Το τέλος βρίσκεται στο ίδιο σημείο με την αρχή, αλλά σε άλλο επίπεδο. Το τέλος είναι η αλληγορία της αρχής και αντίστροφα’ όπως και στην Ιστορία: το τέλος της αρχής του σύγχρονου κόσμου προεικονίζει την αρχή του τέλους του”.⁶⁶⁵

Δίνοντας τη δική του εκτίμηση, ο Τάσος Γουδέλης πιστεύει ότι το όποιο ‘νόημα’ της ταινίας δεν εντοπίζεται σε “μια νέα κοινωνιολογική ερμηνεία του φαινομένου της σχέσης ειδωλολατρείας και χριστιανισμού σε σημεία τομής της ιστορικής εξέλιξης”, αλλά στις

⁶⁶² Μποντίνας, «Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα», ό. π., 28.

⁶⁶³ Κώστας Σφήκας, «Προτιμώ να δουλεύω [...]», ό. π., 71.

⁶⁶⁴ Μποντίνας, ό. π.

⁶⁶⁵ Σάββας Μιχαήλ, «Αλληγορία», *Επαναστατική μαρξιστική επιθεώρηση*, 1986, χωρίς ημερομηνία ή αριθμό τεύχους, στο Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- 5^{ος} τόμος [...]*, ό. π., 390-391.

“εικόνες που αποσπά το φαντασιακό του «ποιητή» από την τρομερή πάλη του μαγικού με τον ορθολογιστικό κόσμο [...] Όχι ένα, βέβαια, ένα ιστορικό/ ιδεολογικό μήνυμα, αυτό είναι το πρωτοβάθμιο στοιχείο που λίγο μας αφορά. Εκείνο που μας φοβίζει σχεδόν, είναι η σκοτεινότητα που εκπέμπεται από ένα λόγο πάνω στην αλήθεια [...] Στο συγκεκριμένο αίσθημα καταλήγουμε με αφορμή την απόλυτη ταύτιση της φόρμας προς μία σύλληψη του χρόνου και της Ιστορίας ως κάτι εκτός ημών, ως τρομερά στοιχεία”.⁶⁶⁶

3.2.3.3: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 27^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου “ο ακραίος πειραματικός χαρακτήρας της [...] έδιωξε μεγάλο μέρος του κοινού, από μια ούτως ή άλλως μισογεμάτη αίθουσα”.⁶⁶⁷ Το μοναδικό βραβείο που απέσπασε, ήταν μια ειδική μνεία από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.⁶⁶⁸

Πράγμα καθόλου περίεργο, αφού οι κριτικοί αντιμετώπισαν γι’ ακόμη μια φορά ευνοϊκά ένα εγχείρημα του Σφήκα, παρουσιάζοντας την ταινία ως μια ιδιόμορφη πρόκληση για τις αντοχές του θεατή, αλλά κι ως ακόμη ένα συναρπαστικό πείραμα του γνώριμου ως τότε πλέον Σφήκα. Η Παπαδοπούλου θεωρεί ότι η ταινία ανήκει σ’ ένα “ακαθόριστο είδος” κι ότι αποτελεί ένα “φιλμ μοναδικό στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου”, αλλά, σε μια παρόμοια παρανόηση μ’ εκείνη του μονοπλάνου στο *Μοντέλο*, εσφαλμένα αναγνωρίζει τις περιστροφές της κάμερας ως “ένα μοναδικό και ομοούσιο τράβελινγκ που διαρκεί δύο ολόκληρες ώρες” και την ενθουσιάζει ως ένα “ασύλληπτο εύρημα”.⁶⁶⁹

Πολύ πιο συγκρατημένος, ο Αντρέας Τύρος διαπιστώνει απλώς ότι η ταινία “διατηρεί όλο το ενδιαφέρον αυτού του καθαρά «εργαστηριακού» σινεμά, σε ακολουθία του παλιότερου «μοντέλου»”.⁶⁷⁰

Ο Ιορδάνης Καμπάς αναγνωρίζει την ταινία ως έναν κινηματογραφικό μηχανισμό αναπαράστασης της Ιστορίας (sic), θαυμάζοντάς τη ως “ένα ενιαίο σύνολο που δεν αφήνει τίποτα στην τύχη”, ένα “εγχείρημα μεγαλόπνοο και δύσκολο”.⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Τάσος Γουδέλης, «Η ηθική αυτονομία της φόρμας (σκέψεις για τον κινηματογράφο και ορισμένες ταινίες του Κώστα Σφήκα)», Οκτώβριος 2004, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 33.

⁶⁶⁷ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=27>, 23/10/2016.

⁶⁶⁸ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=27&m=2>, 23/10/2016.

Σύνθεση κριτικής επιτροπής: Παντελής Βούλγαρης (σκηνοθέτης, πρόεδρος επιτροπής), Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (γραμματέας), Μπέττυ Βαλάση (ηθοποιός), Μάνος Ζαχαρίας (εκπρόσωπος ΥΠΠΟ), Μικές Καραπιτέρης (σκηνογράφος), Αριστείδης Καρύδης- Φουκς (διευθυντής φωτογραφίας), Κλέαρχος Κονιτσιώτης (παραγωγός), Νίκος Κούρκουλος (ηθοποιός), Θάνος Μικρούτσικος (μουσικοσυνθέτης), Κώστας Πάρλας (κριτικός κινηματογράφου), Κώστας Φέρρης (σκηνοθέτης).

⁶⁶⁹ Μαρία Παπαδοπούλου, «Έφτασε στο νήμα», *Τα νέα*, 4/10/1986.

⁶⁷⁰ Αντρέας Τύρος, «Μυθολογία ναι, αλλά μυθοπλασία», *Το βήμα*, 5/10/1986.

Ο Ραφαηλίδης εμμέσως παραδέχεται τη δυσκολία της κριτικής να μιλήσει για την πρωτοπορία- θέση που συμερίζομαι και θα επικαλεστώ στο υποκεφάλαιο για την επόμενη ταινία του Σφήκα: “Το να προσπαθείς ν’ αντιμετωπίσεις κριτικά μια ταινία του Κώστα Σφήκα... μοιάζει λιγάκι με τη μάταιη προσπάθεια του τετραγωνισμού του κύκλου: σε ταινίες κυκλικές, που δεν έχουν καμία απολύτως αιχμή ή γωνία, απ’ όπου θα μπορούσες να πιαστείς, πρέπει να δημιουργήσεις εσύ ο ίδιος τις γωνίες και τις αιχμές, προκειμένου να μη χαθείς μέσα σ’ έναν κύκλο, που είναι φαύλος εκ προθέσεως, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει πως φαύλος είναι κι ο δημιουργός”. Επίσης θεωρεί ότι ταινίες όπως η *Αλληγορία*, “λες και γυρίστηκαν από σαδιστές για μαζοχιστές”, βλέπει την ταινία μεταξύ άλλων κι ως “αλληγορία της βυζαντινής τέχνης”, αλλά συνηγορεί στην ερμηνεία της ως μια ταινία που “αρχίζει με το θάνατο μιας μυθολογίας, της παγανιστικής, τελειώνει με το θάνατο μιας δεύτερης μυθολογίας, της βυζαντινής”.⁶⁷²

Ο Διονύσης Ανδρώνης επίσης θεωρεί πως “με την τρίτη του μεγάλου μήκους ταινία, ο Σφήκας επεκτείνει τη δομική έρευνα επιμένοντας στη μονάδα μέσα από τη μοναδικότητα της φιλικής κατασκευής” κι ότι η ταινία είναι “μια οπτική συμφωνία που γίνεται ορατόριο μέσα από μια αντιπαράθεση εικόνας και ήχου”.⁶⁷³

⁶⁷¹ Ιορδάνης Καμπάς, «Η μοναξιά ενός δρομέα μεγάλων αποστάσεων», *Οθόνη*, τχ. 27, Οκτ.-Νοέμ. 1986, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 94.

⁶⁷² Ραφαηλίδης, «Μίνιμαλ κινηματογράφος», *Έθνος*, 9/11/1986, στο *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 92- 93.

⁶⁷³ Διονύσης Ανδρώνης, «Αλληγορία», *Αντι-κινηματογράφος*, έτος Α', τχ. 5, φθινόπωρο 1993, 29, 30.

3.2.4: Το Προφητικό Πουλί των Θλίψεων του Πάουλ Κλέε

Αποτελεί την πρώτη από τις τέσσερις μεσαίου μήκους ταινίες του Σφήκα, διάρκειας περίπου μίας ώρας, και πρώτη του ταινία εμπύχωσης, με την οποία εισάγει στο έργο του την τεχνική stop-motion, με την οποία θα εργαστεί στο εξής. Επίσης, είναι η πρώτη από τις δύο που ο σκηνοθέτης αφιέρωσε στη σύζυγό του, Άννα, έναν “λαϊκό, ζεστό, ανοιχτό άνθρωπο” για την οποία ο Σφήκας “ήταν ο θεός της” και χωρίς την οποία “δε θα γίνονταν πολλά πράγματα”,⁶⁷⁴ αφού η συμβολή της στην υλοποίηση των ταινιών ήταν θεμελιώδης.

Παραγωγή του Τάκη Σασλίδη και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, είναι γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών⁶⁷⁵ και μεταφερμένη σε φιλμ των τριανταπέντε χιλιοστών. Όπως αποκαλύπτει ο τίτλος της, εμπνέεται από το έργο του ζωγράφου Paul Klee, ενισχύοντας τη στενή σχέση του σκηνοθέτη με τον εικαστικό κόσμο, η οποία είδαμε ότι είχε ήδη στερεωθεί μέσα από τον Ντε Κίρικο και τη βυζαντινή αγιογραφία, αντιστοίχως στις δύο προηγούμενες ταινίες του.

Αυτή κι η επόμενη ταινία του, με τίτλο *Προμηθεύς Εναντιοδρομών*, είναι οι δύο ‘οικιακές’ ταινίες του σκηνοθέτη, εντελώς χειρωνακτικής κατασκευής. Όπως χαρακτηριστικά κι απολύτως κυριολεκτικά μου είπε ο Σασλίδης, πρόκειται για δύο ταινίες που φτιάχτηκαν “στο χωλ του σπιτιού”, σε διάστημα 10-15 ημερών. Ένα τρίποδο καβαλέτο μ’ ένα μεγάλο ταμπλό, η μηχανή λήψης στα τρία μέτρα απόσταση, στο τραπέζι του σαλονιού γινόταν η απαιτούμενη χαρτοκοπτική, απ’ όπου μεταφέρονταν οι φιγούρες κι άλλαζαν κάθε τόσο με το σταμάτημα της μηχανής. Συγκεκριμένα, το γύρισμα του *Προφητικού πουλιού* διήρκεσε δέκα μέρες.⁶⁷⁶

Οστόσο, θα πρέπει εδώ να ομολογήσω ότι ο γενικότερος συμβολισμός κι ο απώτερος στόχος της ταινίας εξακολουθεί να μου διαφεύγει, ακόμη κι έπειτα από τις πολυάριθμες φορές που την έχω παρακολουθήσει. Ακόμη κι αν ίσως δεν είναι αναγκαίο, ας μου επιτραπεί να επικαλεστώ την ομολογημένη περιστασιακή αδυναμία της κριτικής μπροστά στην αοριστία της πρωτοπορίας, την οποία παραδέχονται πολλοί κριτικοί, με πρώτο παράδειγμα τον Ραφαηλίδη, την άποψη του οποίου για το *Μοντέλο* είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Όμως δεν είναι ο μόνος. Νομίζω δηλαδή ότι δεν έχει άδικο ο Τάιλερ όταν επικαλείται τον Stanley Kauffmann, λέγοντας ότι “γενικά, η κριτική του αντεργκράουντ κινηματογράφου ως επάγγελμα, ορίζεται από τον περιγραφικό χαρακτήρα της: στατιστικά είναι απολύτως

⁶⁷⁴ Συνέντευξη Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁶⁷⁵ Ο Σασλίδης προβάλλει οικονομικούς λόγους, συνέντευξη 7/11/2016.

⁶⁷⁶ Συνεντεύξεις Σασλίδη, 3/9/2013 και 7/11/2016.

ανακριβής, εκτός αν η ταινία κι η κριτική ιδωθούν ως ένας ενιαίος τρόπος ζωής”.⁶⁷⁷ Παρομοίως, ο Ο’Πρέι παραδέχεται για το *Rhythmus 21* ότι αποτελεί “μια ταινία που δοκιμάζει την ικανότητά μας να το περιγράψουμε γλωσσικά”.⁶⁷⁸ Κάπως έτσι αισθάνομαι για τη συγκεκριμένη ταινία, την οποία θα περιγράψω και θα επιχειρήσω επιφυλακτικά να ερμηνεύσω.

Η ταινία αποτελείται από πίνακες και μοτίβα του Κλέε, που μετασχηματίζονται για να φτιάξουν μια αφηρημένη απεικόνιση. Το πουλί του τίτλου προέρχεται από τον πίνακα του ζωγράφου, *Landschaft mit gelben Vögeln* (1923), μέσα από τον οποίο ξεπηδάει και μεταφέρεται στις υπόλοιπες απεικονίσεις της ταινίας, μολονότι η παρουσία του είναι προσωρινή. Ανάμεσα στα έργα του Κλέε που χρησιμοποιούνται στην ταινία, είναι τα *Clown* (1929), *Der Graue und die Küste* (1938), *Stern Visage* (1939) και *Wachsamer Engel* (1939),⁶⁷⁹ ενώ ίσως είναι βοηθητικό να σημειωθεί ότι η ταινία ξεκινάει και τελειώνει μ’ ένα αντικείμενο/ πλάσμα που μοιάζει με κεφάλι, ν’ ανοίγει και να κλείνει αντιστοίχως, περικλείοντας έτσι τις ενδιάμεσες παραστάσεις της ταινίας, ενδεχομένως υπονοώντας τις ως αποκυήματα ενός μυαλού.



Εικόνα 40: Paul Klee, *Landschaft mit gelben Vögeln*, 1923.

⁶⁷⁷ Tyler, ό. π., 230.

⁶⁷⁸ Ο’ Pray, ό. π., 14.

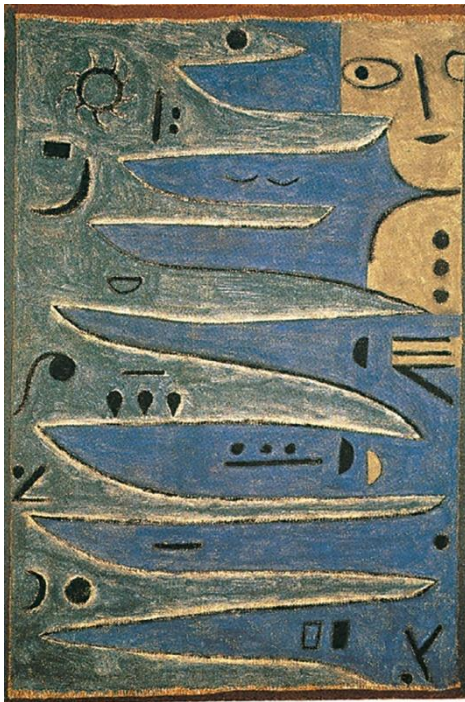
⁶⁷⁹ Ταυτοποίησα τα έργα, χρησιμοποιώντας το Google Images.



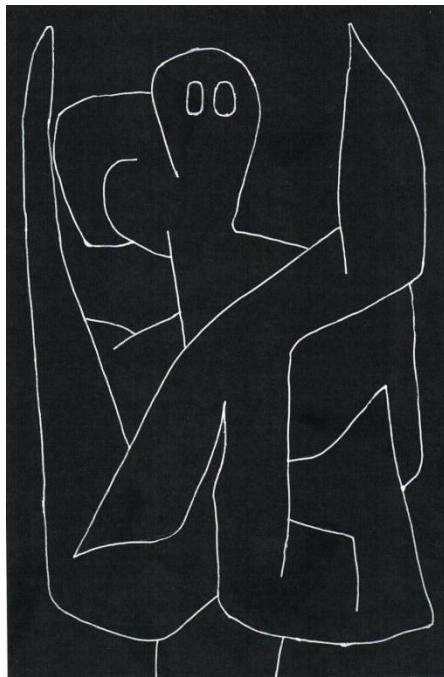
Εικόνα 41: Paul Klee, *Clown*, 1929.



Εικόνα 42: Paul Klee, *Stern Visage*, 1939.



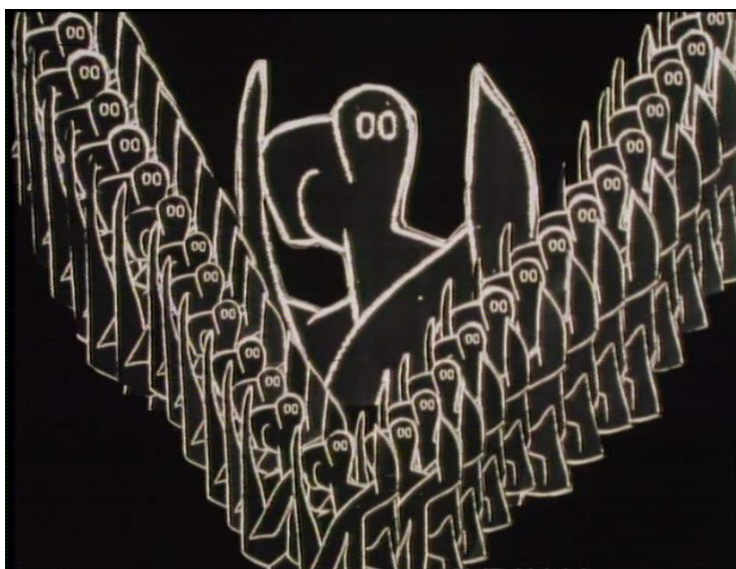
Εικόνα 43: Paul Klee, *Der Graue und die Küste*, 1938.



Εικόνα 44: Paul Klee, *Wachsamer Engel*, 1939.



Εικόνα 45: κάδρο από το *Προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε*.



Εικόνα 46: κάδρο από το *Προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε*.

Παρότι πρόκειται ίσως για την πιο αφηρημένη ταινία στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη, εξαιρετικά δύσκολη να τη συνοψίσει κανείς, στην ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, εντοπίζεται η παρακάτω περίληψη, την οποία παραθέτω χωρίς αναγκαστικά να υιοθετώ: “Το πουλί των θλίψεων γνωρίζει για πρώτη φορά τη γεύση από το δάκρυ και αποφασίζει να φύγει για πάντα από τον πίνακα (*Τοπίο με κίτρινα πουλιά* του Πάουλ Κλέε), όπου ζούσε μέχρι πρότινος. Θα δοκιμάσει τη θλίψη άλλων όντων, και τελικά θα μεταμορφωθεί και θα γίνει ο Πορθητής”.⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ http://www.tainiothiki.gr/v2/lang_el/filmography/view/1/1936/, 26/10/2016.

Δεδομένου του τόσο συγκεκριμένου χαρακτήρα της, δε θα ήταν απίθανο να πρόκειται για μια σύνοψη που θα είχε παράσχει ο ίδιος ο Σφήκας. Ωστόσο, εδώ υπεισέρχεται το ζήτημα εκ προθέσεως ερμηνείας και κατά πόσο η αποκάλυψή της από τον δημιουργό καθιστά το έργο περισσότερο ευανάγνωστο και βατό. Καθώς το ζήτημα είναι πιο περίπλοκο απ' όσο μπορεί ν' αναπτυχθεί εδώ, ας πω απλώς ότι δεν πιστεύω πως μια παρεχόμενη ερμηνεία από τον δημιουργό βοηθάει αναγκαστικά την παραγωγικότερη αντίληψη ενός αφηρημένου έργου, ακριβώς λόγω του αφηρημένου του χαρακτήρα- κάτι που πιστεύω ισχύει σ' αυτή την ταινία του Σφήκα.

Όπως στις Μητροπόλεις, η ηχητική μπάντα αποτελείται από λόγο και μουσική, η οποία, κατά τη συνήθη τακτική του σκηνοθέτη, συχνά διακόπτεται και ξαναρχίζει απότομα. Ο ίδιος ο Σφήκας διαβάζει αποσπάσματα από την ποίηση του Ρίλκε και η κόρη του, Κλάρα Σφήκα-Σασλίδη από το έργο του ποιητή Γιώργου Κεραμέα, παιδικού φίλου του σκηνοθέτη.⁶⁸¹ Η μουσική επένδυση απαρτίζεται από έργα των Μάλερ, Μπετόβεν, Sergei Rachmaninoff, Jean Sibelius και Gabriel Fauré, με τα κομμάτια βιολιού ερμηνευμένα από τον Τάτση Αποστολίδη, επίσης στενό φίλο του σκηνοθέτη, για τον οποίο μάλιστα ο Σφήκας είχε γυρίσει το 1977 ένα από τα επεισόδια του *Παρασκηνίου*.⁶⁸² Ο Σφήκας εξηγεί τη χρήση του ήχου στη συγκεκριμένη ταινία, λέγοντας ότι "ο λόγος που εκφέρεται από την ανδρική φωνή είναι γεμάτος αποκαλυπτικές τομές για τη φύση της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης και αλλοτρίωσης που ασκείται πάνω στα όντα. Ο λόγος που εκφέρεται από τη γυναικεία φωνή εκφράζει την τραγωδία της ερωτικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο".⁶⁸³

3.2.4.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία προβλήθηκε στο 36^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αλλά στο πληροφοριακό κι όχι στο διαγωνιστικό του τμήμα, αφού απορρίφθηκε από την προκριματική επιτροπή.⁶⁸⁴ Παρόλαυτά, τιμήθηκε με ειδική μνεία από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου⁶⁸⁵ κι έλαβε επαινετικές κριτικές.

Σε μια παραδοξότητα που είδαμε να συμβαίνει επίσης στην κριτική υποδοχή του *Lacrimae Rerum*, ο Μικελίδης χαρακτηρίζει την ταινία ντοκιμαντέρ και πιστεύει ότι αποτελεί μια "στοχαστική ματιά στη ζωή και στο έργο του Κλέε, αλλά και πάνω στην ιστορία της ανθρωπότητας και της ίδιας της τέχνης", ότι αντιπροσωπεύει την "ομορφιά και την ποίηση

⁶⁸¹ Ελένη Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», ό.π., 76.

⁶⁸² Κώστας Σφήκας, ό. π., 58, 106.

⁶⁸³ Μαχαίρα, ό. π.

⁶⁸⁴ Σύνοψη προκριματικής επιτροπής: Εύα Κοταμανίδου (ηθοποιός, πρόεδρος επιτροπής), Γιώργος Λαζαρίδης (σκηνοθέτης- συγγραφέας), Γιώργος Μπράμος (σεναριογράφος- κριτικός κινηματογράφου), Τάκης Παπαγιαννίδης (σκηνοθέτης), Αντρέας Σινάνος (διευθυντής φωτογραφίας).

⁶⁸⁵ <http://www.pekk.gr/index.php/awards/festival-kinimatografou-thessalonikis>, 26/10/2016.

ενός πρωτοποριακού κινηματογράφου” κι εκφράζει την απογοήτευσή του για την απόρριψη της ταινίας από την επιτροπή του φεστιβάλ.⁶⁸⁶ Παρόμοια απορία εκφράζει κι η Σώκου και περιγράφει την ταινία ως ένα “περίεργο παιχνίδι μοτίβων που αποκολλούνται, χορεύουν ή αραδιάζονται επάνω στα έργα [...] και, τελικά, δημιουργούν άλλα νοήματα”, ενώ παρότι βρίσκει ότι τα κείμενα που ακούγονται “δεν είναι άμεσα κατανοητά, η δύναμη των εικόνων είναι μεγάλη και ανησυχητική”.⁶⁸⁷ Η Πέπη Ρηγοπούλου από την πλευρά της, υπογραμμίζει την “κίνηση του φακού, λοιπόν, πάνω στα έργα του Κλέε. Αλλά και «αυτονομημένη» κίνηση στοιχείων από τα έργα, αέναιες μεταμορφώσεις σημείων, που εισάγουν το διάλογο της ζωγραφικής με την κατεξοχήν τέχνη του χρόνου που είναι ο κινηματογράφος. Συναίσθηση και αλληλουχία μουσικής, ζωγραφικής και κινηματογράφου”.⁶⁸⁸ Ο Βασίλης Μαζωμένος, ένας από τους συντελεστές της ταινίας υπό την ιδιότητα της “καλλιτεχνικής συνεργασίας”,⁶⁸⁹ σημειώνει εύλογα θετικός: “ο Σφήκας δεν κάνει διάλογο με τον Κλέε. Τον ξαναστήνει από την αρχή. Κι εδώ βρίσκεται το αιρετικό μα και γοητευτικό συνάμα στοιχείο. Το πουλί πετά από εικόνα σε εικόνα ενώνοντας όσα το ίδιο το έργο τεμαχίζει και υπονομεύει. Μια διαρκής αυτοαναίρεση ενός μη αναπαραστατικού οπτικού ποιήματος- σώματος που συνάμα χτίζει έναν καινούριο μύθο, πρωτόγνωρο και για τον ίδιο τον Σφήκα”.⁶⁹⁰

⁶⁸⁶ Νίνος Φένεκ- Μικελίδης, «Στοχαστική ματιά», *Ελευθεροτυπία*, 6/6/1995.

⁶⁸⁷ Ροζίτα Σώκου, «Μεγάλη και ανησυχητική δύναμη εικόνων», *Απογευματινή*, 11/11/1995, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 96.

⁶⁸⁸ Πέπη Ρηγοπούλου, «Είδωλα», *Ελευθεροτυπία*, 1995, ό. π., 97. Δεν κατάφερα να εντοπίσω την ημερομηνία δημοσίευσης.

⁶⁸⁹ Σε επικοινωνία μας μέσω Facebook στις 8/4/2017, ο Μαζωμένος μού εξήγησε ότι τα καθήκοντά του αφορούσαν την καλλιτεχνική διεύθυνση της ταινίας. Δηλαδή αφού ο Σφήκας επέλεξε τα έργα του Κλέε που θα χρησιμοποιούσε, μαζί με τον Μαζωμένο έφτιαξαν τις συνθέσεις των κάδρων.

⁶⁹⁰ Βασίλης Μαζωμένος, «Η φύση της ερήμου», *Επενδυτής*, 20-21/4/1996, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 98.

3.2.5: Προμηθείς Εναντιοδρομών

Η δεύτερη ταινία μεσαίου μήκους του Σφήκα είναι αφιερωμένη στον συγγραφέα Σάββα Μιχαήλ, με τη σημείωση “η διαρκής επανάσταση της τέχνης για την τέχνη της διαρκούς επανάστασης”. Γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών, αποτελεί το πρώτο εγχείρημα στο οποίο ο σκηνοθέτης αρχίζει ν’ αξιοποιεί μερικώς την ψηφιακή τεχνολογία, την πρόοδο της οποίας θα εκμεταλλευτεί πλήρως για να κατασκευάσει τις επόμενες δύο ταινίες του, με την επεξεργασία των εικόνων και τη σύνθεση των κάδρων εξ ολοκλήρου στον υπολογιστή.⁶⁹¹

Πρόκειται για μεταφορά της τραγωδίας *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου, σε “μετάφραση-επαναγραφή” του ίδιου του Σφήκα, όπως αναφέρει η χαρακτηριστική φράση που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης. Η ταινία αποτελεί μια οπτική/ εικαστική απόδοση του έργου, κατασκευασμένη ξανά με την τεχνική του stop-motion. Ο ήχος της αποτελείται λιγότερο από μουσική και περισσότερο από την ερμηνεία του έργου στα αρχαία ελληνικά από διάφορους ερμηνευτές, με τη μετάφραση σε υπότιτλους.

Η ιδιαιτερότητα της ταινίας έγκειται στο ότι ο συνθέτης Δημήτρης Λέκκας ανέλαβε όχι μόνο τη μουσική επένδυση της ταινίας αλλά, κυριότερα, τη μετρική ανάλυση και τη διδασκαλία του πρωτότυπου κειμένου, καθοδηγώντας τους ερμηνευτές σε μια απόδοση που υποτίθεται ότι πλησιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο στην αρχαιοελληνική εκφορά. Το αποτέλεσμα είναι μια εκφώνηση, ακουστικά αποσπασματική και κατά κάποιον τρόπο αλλόκοτη, ριζικά διαφορετική από την καθιερωμένη στομφώδη εκφορά της τραγωδίας.

Ο Λέκκας εξηγεί αναλυτικότερα: “η αγωγή του λόγου στην ταινία είναι απόρροια της μακρόχρονης προσωπικής μου έρευνας στη μαθηματική θεωρία της μουσικής και συγκεκριμένα στο μέρος εκείνο της ρυθμικής που αναφέρεται στην προσωδιακή εκφορά της Αρχαίας Ελληνικής [...] Ξεκινάει από τη μελέτη των συσχετισμών βραχείας και μακράς συλλαβής, καταλέγει τα γνωστά μετρικά σχήματα της αρχαίας ποιητικής, τα ταυτίζει με οικείους παραδοσιακούς ρυθμούς και καταφεύγει σε μουσικά μέσα για να προσπελάσει τη δομή, τη ροή και την αίσθηση του αρχαίου στίχου [...] Εκείνο που δεν πρέπει να περιμένει κανείς είναι μια πλήρης φωνητική αναπαράσταση της αρχαίας λαλιάς και, ακόμα λιγότερο, της μουσειακής εκφοράς της τραγωδίας. Η προφορά των φθόγγων είναι νεοελληνική, προσχωρώντας στην ασφάλεια του οικείου αντί για την περιπέτεια της ιστορικής αβεβαιότητας, όπως περίπου πράττουν οι Δυτικοευρωπαίοι με την ιταλότροπη λεγόμενη «εκκλησιαστική Λατινική». Τα αδόμητα μέρη δεν άδονται [...] Νομίζω πως ο θεατής/ ακροατής θα αποκομίσει μια ξεκάθαρη ιδέα για τη ρυθμική αγωγή της αρχαίας μας

⁶⁹¹ Συνέντευξη Σασιλίδη, 3/9/2013.

γλώσσας και θα γευθεί τη μουσικότητα ενός λόγου, που, ακόμα και όταν δεν άδεται, είναι τόσο μουσικός”.⁶⁹²

Οπτικά η ταινία υιοθετεί ένα αφηρημένο ύφος, παρόμοιο μ’ εκείνο του *Πάουλ Κλέε*, με τη διαφορά ότι εδώ υπάρχει το ενοποιητικό- καθοδηγητικό στοιχείο της προφορικής αφήγησης της τραγωδίας, το οποίο δεν απεικονίζεται κυριολεκτικά, αλλ’ αποτελεί την πηγή έμπνευσης πολλών από τις εικόνες. Η μοναδική εμφανής και σταθερή αναφορά στο κείμενο, είναι ο ασπρόμαυρος εσταυρωμένος Προμηθέας που στέκεται στη μέση της σύνθεσης με το γαλάζιο φόντο, γύρω απ’ τον οποίο αναπτύσσονται μορφές, σχήματα, αντικείμενα και σύμβολα, που εισάγονται κι αφαιρούνται απ’ το κάδρο, μοναδικά ή πολλαπλά, ανεξάρτητα ή επικαλυπτόμενα μεταξύ τους, σε σχηματισμούς. Παράδειγμα, όταν ελληνικά χαρτονομίσματα καλύπτουν τη μορφή του Προμηθέα, συμβολίζοντας την υποταγή του στα θέλητρα της εξουσίας.



Εικόνα 47: κάδρο από την ταινία *Προμηθεύς Εναντιοδρομών*.



Εικόνα 48: κάδρο από την ταινία *Προμηθεύς Εναντιοδρομών*.

⁶⁹² Δημήτρης Ε. Λέκκας, «Προμηθεύς Εναντιοδρομών. Η προσωδία στον Προμηθέα», από συνοδευτικό φυλλάδιο προβολής αγνώστων στοιχείων, *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 100.

3.2.5.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο Πανόραμα Ελληνικού Κινηματογράφου του 39^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς όμως ν' αποσπάσει κάποια διάκριση, ενώ και πάλι η γενική εντύπωση των κριτικών ήταν θετική.⁶⁹³ Ο Βασίλης Κεχαγιάς πιστεύει ότι "ο Κώστας Σφήκας προσφέρει μια πολύ καλή ευκαιρία αναθεώρησης των απόψεών μας για το σινεμά και της βεβαιότητάς μας για τη μορφή του. Παράλληλα, ο Προμηθεύς δεσμώτης, το μύθο του οποίου εικονογραφεί ο τολμητής σκηνοθέτης, αποδομείται επανεξεταζόμενος, θεωρώντας τον ήρωα του βράχου του Καυκάσου παράγωγο του κράτους προς το οποίο αντιμάχεται, από την πρώτη σκηνή της τραγωδίας ακόμη... Έτσι, παρόλο που είναι δύσκολο να στοιχειοθετηθεί αυτή η νοηματική ανατροπή του Κώστα Σφήκα, παραμένουν οι πολύ καλές μας εντυπώσεις από τις αισθητικές ανατροπές αυτού του κινηματογραφικού Γαλιλαίου".⁶⁹⁴

⁶⁹³ Από εκείνη τη χρονιά το ελληνικό τμήμα έπαψε να έχει διαγωνιστικό χαρακτήρα και γι' αυτό δεν υπήρχε αντίστοιχη κριτική επιτροπή. Η μοναδική ευκαιρία βράβευσης για τις ελληνικές ταινίες, δινόταν μέσα από το βραβείο κοινού, το οποίο εκείνη τη χρονιά κέρδισε το ντοκιμαντέρ *Ηπειρος* του Στράτου Στασινού, *50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, ό. π., 277.

⁶⁹⁴ Βασίλης Κεχαγιάς, «Κώστας Σφήκας Εναντιοδρομών», *Μακεδονία*, 17/11/1998, στο *Κώστας Σφήκας*, ό. π., 101.

3.2.6: *Η γυναίκα της... και ο συλλέκτης. Αλληγορία III:*

παραλλαγές σε ένα θέμα του Κόντε Διονυσίου Σολωμού

Όπως το *Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε*, έτσι κι η τρίτη μεσαίου μήκους ταινία του Σφήκα είναι επίσης αφιερωμένη στη σύζυγό του, Άννα. Κατά τον Μιχαήλ, η αφιέρωση οφείλεται στο ότι το διήγημα του Διονυσίου Σολωμού, *Η γυναίκα της Ζάκυθος* (1826-1829), αποτελούσε ένα από τα αγαπημένα ραδιοφωνικά ακούσματα του ζευγαριού κι ο Κώστας είχε υποσχεθεί στην Άννα ότι θα δημιουργούσε μια ταινία εμπνευσμένη απ' αυτό. Ο Σφήκας τήρησε την υπόσχεσή του, παρότι το αποτέλεσμα δεν ήταν ακριβώς αυτό που ίσως περίμενε η αγαπημένη του σύντροφος.⁶⁹⁵

Η αρίθμησή της στον τίτλο ως τρίτη *Αλληγορία*, την τοποθετεί σε ακολουθία έπειτα από την κινηματογραφική *Αλληγορία* του 1986 και το τηλεοπτικό επεισόδιο του *Παρασκηνίου*, με τίτλο *Ο αινιγματικός κύριος Ιούλιος Βερν- Νεμο: Αλληγορία II*, παραγωγής 1993. Δυστυχώς δεν έχω καταφέρει να εντοπίσω το επεισόδιο, αλλά η σύνοψη στον αφιερωματικό τόμο του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το προσδιορίζει ως “αλληγορία της πάλης ενός περιπλανώμενου ανά τον πλανήτη επαναστάτη, με μορφικό υλικό τα χαρακτηριστικά, και όχι μόνο, των έργων του Ιουλίου Βερν”.⁶⁹⁶

Μια παραγωγή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του Παναγιώτη Σασλίδη, που ενσωματώνει το διήγημα του Σολωμού σε αφήγηση Βασιλικής Σασλίδη και του στενού φίλου του σκηνοθέτη, του μεταφραστή, κριτικού και ποιητή Τάκη Μενδράκου.⁶⁹⁷ Ωστόσο, σε αντίθεση με τον *Προμηθέα*, η ταινία δεν επιχειρεί ακριβώς να διασκευάσει το κείμενο του Σολωμού, αλλά χρησιμοποιεί την αντι-εξουσιαστική του σάτιρα ως ηχητική επένδυση σ' ένα γενικότερο μωσαϊκό από θέματα προσφιλή στον Σφήκα, όπως ο επεκτατισμός της Δύσης, η θρησκεία ως θεσμός εξουσίας κι η πολιτισμική σχέση αρχαιότητας και χριστιανισμού.

Φτιαγμένη σε διάστημα περίπου ενός μήνα με τη μέθοδο του stop-motion, αποτελεί την πρώτη ταινία του σκηνοθέτη φτιαγμένη εξ ολοκλήρου στον υπολογιστή,⁶⁹⁸ και μιλάει για τα θέματά της συνδυάζοντας μουσική και ζωγραφική, άλλοτε συμπληρωματικά κι άλλοτε αντιστικτικά. Η μουσική της επένδυση αποτελείται από το *Αντάτζιο της 1^{ης} σονάτας για βιολί* του Johann Sebastian Bach, ερμηνευμένο από τον Τάση Αποστολίδη, καθώς επίσης από αποσπάσματα των έργων *Ουβερτούρα 3 σε ντο μείζονα* του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ, *Messiah II* του George Händel, *C mol Messe K. 427* του Wolfgang Amadeus Mozart, καθώς

⁶⁹⁵ Συνέντευξη Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁶⁹⁶ Κώστας Σφήκας, ό. π., 107.

⁶⁹⁷ Συνέντευξη Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁶⁹⁸ Συνέντευξη Σασλίδη, 7/11/2016.

και τα γκόσπελ *Joshua fit de battle of Jericho* και *Jesus is with me*. Η εικονογραφία της συντίθεται από πίνακες όπως μεταξύ άλλων *Οι αρραβώνες των Αρνολφίνι* (1434) του Jan van Eyck, *Η πτώση των καταραμένων* (περ. 1450) του Dieric Bouts, *Ο κήπος των γήινων απολαύσεων* (μεταξύ 1490- 1510) του Hieronymus Bosch, *Le Débarquement de la reine à Marseille* (1623-1625) του Peter Paul Rubens και *Le Déjeuner d'huîtres* (1735) του Jean-François de Troy.



Εικόνα 49: Jan van Eyck, *Οι αρραβώνες των Αρνολφίνι*, 1434.



Εικόνα 50: Jean-François de Troy, *Le Déjeuner d'huîtres*, 1735.

Ως συνήθως, ο Σφήκας εστιάζει σε λεπτομέρειες των εικόνων και τις παραμορφώνει με τη μέθοδο του κολάζ, την οποία χρησιμοποιεί για τρίτη συνεχόμενη ταινία, με χαρακτηριστικό μοτίβο της την επικάλυψη των προσώπων με αντικείμενα ή άλλα πρόσωπα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα σ' αυτήν την ταινία, η κάλυψη του προσώπου του Χριστού μ' ένα αρχαιοελληνικού κίονα και αυτής που εικάζω ότι είναι η βασίλισσα Ισαβέλλα Α' της Καστίλης μ' έναν δικέφαλο αετό.

3.2.6.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία προβλήθηκε στην κατηγορία των ντοκιμαντέρ του ελληνικού προγράμματος στο 43^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς ν' αποσπάσει κάποια διάκριση. Επίσης, η κριτική αρχίζει να εντοπίζει σημάδια κόπωσης, που εκδηλώνεται ως επανάληψη θεμάτων και τεχνοτροπίας.

Με το γνώριμο τηλεγραφικά αφοριστικό του ύφος, ο Δημήτρης Δανίκας απλώς “μηδέ γυναίκα, μηδέ συλλέκτης, μα μήτε αλληγορία”.⁶⁹⁹

Ο Κεχαγιάς αναγνωρίζει ότι ο Σφήκας παραμένει “κινηματογραφικά προκλητικός, ίσως εμμονοληπτικός, αλλά πάντα δημιουργικός”, εξηγεί τον “ιδεολογικό πλούτο” της ταινίας ως “η θρησκεία, οι αγιογραφικές απεικονίσεις της, η πίστη, η οικονομική εκμετάλλευσή της, το χρήμα ως σαρκοβόρος δύναμη του κόσμου, η χρήση του στα σκύρα των εξουσιών, οι πόλεμοι για χάρη του, ψευδεπίγραφα δηλωμένοι ως θρησκευτικοί, ο Θεός και τα κοσμικά του ανάτυπα”. Τελικά όμως συμπεραίνει ότι “ο τολμητής σκηνοθέτης ακολουθεί μια γνώριμη διαδρομή, που κάποτε μπορεί να ήταν νεόκοπο μονοπάτι, τώρα όμως φαντάζει πατημένος δρόμος. Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* ήταν πρωτοποριακή για την εποχή της, το ίδιο και το *Μοντέλο* το 1974, αλλά η τελευταία ταινία του Κώστα Σφήκα μοιάζει να [...] έχει ξεχαστεί στο παρελθόν”.⁷⁰⁰

Σε παρόμοιο μήκος κύματος, ο Τάσος Ρέτζιος διαπιστώνει ότι “Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* που ο Σολωμός έγραψε το 1826, έχει πολλά κοινά στοιχεία με το σκηνοθετικό σύμπαν του Σφήκα. Το κυριότερο είναι η καινοτομία του ύφους και των εκφραστικών μέσων, αλλά ό,τι στον Σολωμό έμοιαζε ανανέωση, σ' αυτήν την ταινία του Σφήκα μοιάζει επανάληψη”.⁷⁰¹

⁶⁹⁹ Δημήτρης Δανίκας, «Επιστροφή στην... κουλτούρα», *Τα νέα*, 12/11/2002.

⁷⁰⁰ Κεχαγιάς, «Κινηματογραφικά προκλητικός», *Μακεδονία*, 12/11/2002, Κώστας Σφήκας, ό. π., 104.

⁷⁰¹ Τάσος Ρέτζιος, «Αλληγορικό βλέμμα», *Αγγελιοφόρος*, 12/11/2002, ό. π.

3.2.7: Μεταμόρφωση: ένα φιλμ εμπνευσμένο από το έργο του Φραντς Κάφκα

Η τέταρτη μεσαίου μήκους ταινία του Σφήκα, τελευταία στη φιλμογραφία του κι αφιερωμένη στον κριτικό κινηματογράφου και συνεργάτη του, Θωμά Μποντίνα, που εν τω μεταξύ είχε πεθάνει το 1996. Αποτελεί ακόμα μία παραγωγή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του Σασλίδη. Όπως κι η προηγούμενη του σκηνοθέτη, η κατασκευή της διήρκεσε περίπου έναν μήνα και φτιάχτηκε εξ ολοκλήρου σε υπολογιστή, μεταφερμένη κατόπιν σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών.⁷⁰²

Παρότι ο Μιχαήλ δεν πιστεύει ότι ο Σφήκας έχασε ποτέ την ελπίδα και την πίστη του στην επανάσταση, θεωρεί ότι αυτή η ταινία είναι η “πιο απελπισμένη” του σκηνοθέτη.⁷⁰³ Μιλώντας για την αλλοτρίωση του ατόμου στον σύγχρονο καπιταλιστικό κόσμο, η ταινία διασκευάζει το μυθιστόρημα *Die Verwandlung* (1915) του Franz Kafka, μέσα από την προσφιλή μέθοδο του σκηνοθέτη, ενός οπτικοακουστικού stop-motion κολάζ που συνδυάζει τη ζωγραφική με τη μουσική, αυτή τη φορά εξ ολοκλήρου συντεθειμένου ψηφιακά. Επιπλέον, παρατίθεται σε ελληνικούς υπότιτλους το τρίτο κάντο της *Κόλασης* από τη *Divina Commedia* του Dante Alighieri, την οποία ο Σφήκας μετέφρασε κι εξέδωσε το 1986.⁷⁰⁴

Τη μουσική επένδυση επιμελείται όπως πάντα ο ίδιος ο Σφήκας. Εδώ έχει επιλέξει αποσπάσματα έργων των Μπαχ, Anton Bruckner και György Ligeti, με ισχυρότερο άκουσμα την *Παρτίτα Νο. 2 για σόλο βιολί* του Μπαχ, που επανέρχεται μέσα στο φιλμ ως μοτίβο, σπαρακτικά ερμηνευμένη από τον Τάση Αποστολίδη. Η εικαστική ταυτότητα της ταινίας, συντίθεται από έργα των Max Ernst, René Magritte, André Masson, Pablo Picasso και ντε Κίρικο. Ανάμεσα στα έργα του τελευταίου που εμφανίζονται, είναι τα *The Song of Love* (1914) και *The Great Metaphysician* (1917). Όμως το πιο χαρακτηριστικό στίγμα δίνουν τα έργα του Τζωρτζ Γκρος, *Großstadt/ Metropolis (Berlin)* (1916-1917), *Explosion* (1917), *Gray Day* (1921) και *Eclipse of the Sun* (1926).

3.2.7.1: Προβολή

Η ταινία προβλήθηκε στην κατηγορία μυθοπλασίας του ελληνικού προγράμματος στο 48^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και διακρίθηκε με το βραβείο της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου.

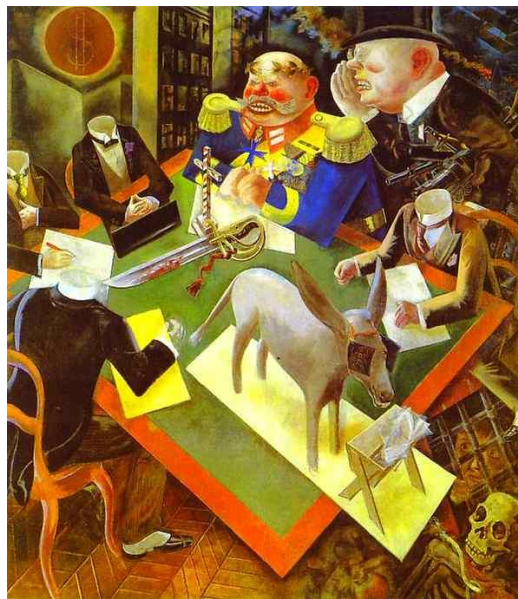
⁷⁰² Συνέντευξη Σασλίδη, 7/11/2016.

⁷⁰³ Συνέντευξη Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁷⁰⁴ Dante Alighieri, *Θεία κωμωδία*, μετ. Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα 1986.



Εικόνα 51: George Grosz, *Großstadt/ Metropolis (Berlin)*, 1916-1917.



Εικόνα 52: George Grosz, *Eclipse of the Sun*, 1926.

3.2.8: Συνολική αποτίμηση

Ίσως περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον δημιουργό σ' αυτή τη διατριβή, ο Κώστας Σφήκας αποτελεί μια ιδιόμορφη περίπτωση από κάθε άποψη. Δημόσιος υπάλληλος κι αυτοδίδακτος κινηματογραφιστής, χωρίς κινηματογραφική εκπαίδευση ή καλλιτεχνικό μπαγκράουντ, αλλά με πλήθος φίλων καλλιτεχνών, συνέλαβε κι εκτέλεσε μερικά από τα πιο ιδιόμορφα και περίπλοκα κινηματογραφικά σχέδια που γυρίστηκαν ποτέ στον ελληνικό κινηματογράφο. Καθοδηγούμενος από την ακέραιη, βαθιά καλλιεργημένη προσωπικότητά του, υπηρέτησε ανυποχώρητα το στρατευμένο όραμά του για πάνω από τριάντα χρόνια. Με πολιτικές πεποιθήσεις και δράση που τον οδήγησαν αρχικά στις τάξεις του Ε.Α.Μ.-Ε.Λ.Α.Σ., έπειτα εξορία στη Μακρόνησο, και τελικά, αηδιασμένο από τον σταλινισμό, μακριά από το Κ.Κ.Ε. κι ενταγμένο στους κόλπους της Εργατικής Διεθνιστικής Ένωσης, έπειτα μετασηματισμένη σε Εργατικό Επαναστατικό Κόμμα, όπου σύμφωνα με τον γενικό γραμματέα της οργάνωσης, Μιχαήλ, "αυτός δεν έχασε διαδήλωση, ενώ ακόμη κι εγώ έχασα μερικές", "έφαγε τα δακρυγόνα του", ενώ συμμετείχε ακόμη και στο ψηφοδέλτιο, παρότι ο Μιχαήλ δε θυμόταν να μου πει ποιά χρονιά.⁷⁰⁵ Υποστηριγμένος εξίσου από την οικογένειά του κι από τα μέλη της ευρύτερης κινηματογραφικής κοινότητας, παρέδωσε ίσως τα πιο άμεσα αναγνωρίσιμα κι απαιτητικά δείγματα πειραματικού ή πρωτοποριακού, αλλά σίγουρα μη-αφηγηματικού ελληνικού κινηματογράφου.

Σκηνοθετικά, θα μπορούσε κανείς να τα χωρίσει σε δύο ομάδες. Η πρώτη περιλαμβάνει το *Μοντέλο* και την *Αλληγορία*, τα οποία στήθηκαν σε πλατώ, με σκηνικά, συνεργείο κι ερμηνευτές. Η δεύτερη αφορά τις ταινίες *κολάζ*, κι οι οποίες με τη σειρά τους μπορούν να διαιρεθούν σε δύο υποκατηγορίες. Η μία περιλαμβάνει τις ταινίες *τρικέζας*: *Μητροπόλεις*, *Προφητικό Πουλί των Θλίψεων του Πάουλ Κλέε* και *Προμηθεύς Εναντιοδρομών*. Η άλλη περιέχει τα *Η γυναίκα της...* και *ο συλλέκτης* και *Μεταμόρφωση* ως τις δύο ταινίες που ο σκηνοθέτης συνέθεσε κι επεξεργάστηκε σε ηλεκτρονικό υπολογιστή.

Από τις πολυπληθείς παραγωγές της πρώτης κατηγορίας, μέχρι τις 'οικιακές', χειροτεχνικές κατασκευές της δεύτερης, τα έργα του αποτελούν περίτεχνες διακειμενικές συνθέσεις, κατ'επίφαση κινηματογραφικές, αλλά εμποτισμένες με θέατρο, λογοτεχνία, μουσική και ζωγραφική. Ακόμα κι όταν εφορούσαν από ένα λογοτεχνικό κείμενο, ο στόχος τους δεν ήταν ποτέ απλώς να το εικονογραφήσουν και να το αφηγηθούν αναπαραστατικά, αλλά το χρησιμοποιούσαν ως ένα επιπλέον στοιχείο στο συμβολικό μωσαϊκό τους.

Ωστόσο τα παραπάνω δεν εξασφαλίζουν ότι ακόμη και σε μια τόσο προφανή περίπτωση, δε μπορεί υπάρξει διχογνωμία. Για παράδειγμα, στην κριτική του για την *Αλληγορία*, ο

⁷⁰⁵ Όλες οι πληροφορίες για την πολιτική δράση του Σφήκα, προέρχονται από τη συνέντευξή μου με τον Μιχαήλ, 14/3/2017.

Ραφαηλίδης ισχυρίζεται ότι ο Σφήκας “πάει κόντρα σ’ όλα τα γνωστά είδη κινηματογράφου και επιπλέον δεν είναι πειραματικός, αφού έτσι ονομάζουμε μόνο τα φιλμ που σαν θέμα έχουν τη διερεύνηση των εκφραστικών μέσων του ίδιου του φιλμ. Ο Σφήκας δεν κάνει πειραματικό κινηματογράφο. (Τέτοιον στην Ελλάδα κάνει μόνο ο Ρεντζής)”.⁷⁰⁶ Στη δική του κριτική για το *Η γυναίκα της... και ο συλλέκτης*, ο Κεχαγιάς εντοπίζει ότι “κάθε πλάνο έχει το νόημά του, συντασσόμενο με το διπλανό του στη ροή μιας παράξενης αφήγησης, η οποία αποκτά ιδιότροπη εσάνς μυθοπλασίας”.⁷⁰⁷

Από την άλλη, ο Μποντίνας πιστεύει ότι ο Σφήκας “όχι μόνο δε χρησιμοποιεί την κλασική κινηματογραφική γλώσσα [...] αλλά ανατρέπει 100% τους κανόνες της. Καταργεί τελείως την αφήγηση και χρησιμοποιεί τα εικαστικά που δανείζεται από τη ζωγραφική και τη φωτογραφία προκειμένου να διατυπώσει τα νοήματά του [...] Η εικόνα δεν επιχειρεί να περιγράψει κάποιους χώρους, αντίθετα πρόθεσή της είναι να διατυπώσει και να αναλύσει αφηρημένες έννοιες, ώστε να αναπτύξει και να διερευνήσει την κεντρική ιδέα”.⁷⁰⁸

Ο Γουδέλης προχωράει ακόμη παραπέρα, λέγοντας ότι ο σκηνοθέτης “οικοδομεί τον φιλικό του λόγο, παραδίδοντας στο θεατή ένα μόρφωμα αόριστων εντυπώσεων, που σε τελευταία ανάλυση δεν αποκωδικοποιείται, ούτε έχει ανάγκη μόνο κλειδιά μαρξιστικά, για να λειτουργήσει αποτελεσματικά. Παρακολουθούμε στα έργα του μια τεθλασμένη γραμμή, με την έννοια ότι τα ηχοχρώματα που εκπέμπει το οπτικοακουστικό σύνολο εγγράφονται μυστηριακά εν τέλει στην πρόσληψή μας”.⁷⁰⁹

Ο Σφήκας απολάμβανε πάντοτε την υποστήριξη της οικογένειάς του, όλα τα μέλη της οποίας εργάζονταν στις ταινίες, ενώ όλοι όσοι μου μίλησαν γι’ αυτόν, ανέφεραν με έμφαση την αστείρευτη δοτικότητα και υποστήριξη της συζύγου του. Τα πολυάριθμα ονόματα των εκτελεστών που αναφέρονται στους τίτλους αρχής του *Μοντέλου*, είναι ενδεικτικά της προθυμίας με την οποία άνθρωποι του ευρύτερου καλλιτεχνικού χώρου προσήλθαν να βοηθήσουν στην υλοποίηση του παράτολμου σχεδίου του, κάτι που μου επιβεβαίωσε η Κλαίρη Μιτσοτάκη, μία από τις κεντρικές συνεργάτριες του *Σύγχρονου* και μέλος του ‘καστ’ της ταινίας.⁷¹⁰ Ο Χαρωνίτης μού ανέφερε χαρακτηριστικά ότι ήταν “χαρά κι υποχρέωση η συμμετοχή, για χάρη της αλληλεγγύης και της αλληλοϋποστήριξης”.⁷¹¹ Οι σχέσεις του με τους συναδέλφους του, όπως ο Νίκος Κούνδουρος, κι ειδικά αυτούς που εργάζονταν στο ίδιο είδος μ’ εκείνον, όπως η Αντουανέττα Αγγελίδη, ο Θανάσης Ρεντζής κι ο Σταύρος

⁷⁰⁶ Ραφαηλίδης, *ό. π.*, 92.

⁷⁰⁷ Κεχαγιάς, *ό. π.*

⁷⁰⁸ Μποντίνας, *ό. π.*, 25.

⁷⁰⁹ Γουδέλης, *ό. π.*, 33.

⁷¹⁰ Συνέντευξη Κλαίρης Μιτσοτάκη, 18/9/2013.

⁷¹¹ Συνέντευξη Χαρωνίτη, 7/10/2016.

Τορνές, ήταν άψογες.⁷¹² Χαρακτηριστικά, ο Ρεντζής μου είπε ότι διατηρούσε στενή σχέση μαζί του κι ότι θεωρεί το *Μοντέλο* μια “σπουδαία ταινία”,⁷¹³ ενώ ο Σφήκας με την οικογένειά του είχαν συμμετάσχει ως κομπάρσοι στον δικό του *Ηλεκτρικό άγγελο*, στην τελευταία σκηνή στο ανοιχτό θέατρο.

Εκτός από τα πολυάριθμα βραβεία με τα οποία τιμήθηκαν ξεχωριστά οι ταινίες του, η κεφαλαιώδης συμβολή του στον ελληνικό κινηματογράφο αναγνωρίστηκε με αναδρομικά αφιερώματα στην «Ίριδα» από τον Κινηματογραφικό Τομέα του Πολιτιστικού Ομίλου Φοιτητών Πανεπιστημίου Αθηνών το 1988, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 2004, στο φεστιβάλ πειραματικού κινηματογράφου Παράξενη Οθόνη το 2008 και στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος το 2011.⁷¹⁴

Ως επίλογο, θα ήθελα να παραθέσω μερικά λόγια του Σφήκα για το πώς έβλεπε ο ίδιος την αποστολή του ως σκηνοθέτης: “προτιμώ να δουλεύω πάνω στον κινηματογράφο-δοκίμιο που άρχισα να κάνω με το *Μοντέλο*”⁷¹⁵ κι “είναι ανάγκη ο θεατής να αισθάνεται ότι ο κόσμος αυτός ανατρέπεται, ότι επιβάλλεται να αλλάξει. Να αισθάνεται ότι οι μορφές που του παρουσιάζονται εκφράζουν ένα σεισμό απειλητικό. Διαφορετικά, η τέχνη για μένα δεν έχει κανένα νόημα. Δεν μπορώ να καταλάβω ποιο νόημα μπορεί να έχει ένα έργο που ασχολείται με τετριμμένες αισθηματολογίες ή εξάρσεις ερωτισμού, που πολλές φορές είναι ύποπτες. Έχουν έναν χαρακτήρα πορνογραφίας συγκεκαλυμμένης ή προσπαθούν να διεγείρουν τα ανθρώπινα ένστικτα. Είναι ένα προϊόν για πούλημα σε κάποια αγορά. Οπότε είναι συμβατική τέχνη που, μέσα από μια συνηνοχή με το καταναλωτικό κοινό, παράγεται και το κολακεύει”.⁷¹⁶

⁷¹² Ηλίας Κανέλλης, «Σταύρος Τορνές: ο μεγάλος ενοχλητικός», Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Σταύρος Τορνές, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, 90. Συνέντευξη Σασλίδη, 3/9/2013. Συνέντευξη Μιχαήλ, 14/3/2017.

⁷¹³ Συνέντευξη Ρεντζή, 26/10/2013.

⁷¹⁴ <http://www.filmfestival.gr/2004/sfhkas.php>, https://camerastyloonline.wordpress.com/2011/05/13/afieroma-ston-kosta-sfika-stin-tainiothiki-19-25_5_2011/, 28/1/2017. *Παράξενη Οθόνη* 7, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 16-18.

⁷¹⁵ «Προτιμώ να δουλεύω [...]», *ό. π.*, 72.

⁷¹⁶ Μαχαίρα, «Αυτός ο άγνωστος», *ό. π.*, 75.

3.3: Θανάσης Ρεντζής

Ο Θανάσης Ρεντζής (1947) είναι ένας δημιουργός με πολυσχιδή συνεισφορά στον εγχώριο κινηματογράφο κι ειδικότερα σ' αυτήν που επιλέγω ν' αποκαλέσω μη-αφηγηματικό. Με σπουδές σκηνοθεσίας στη σχολή της Ειρήνης Καλκάνη και του Κώστα Φωτεινού, εξερεύνησε τα πολυάριθμα γνωστικά ενδιαφέροντά του, μέσα από μια πολύπλευρη πρακτική και θεωρητική ενασχόληση. Το 1968, μαζί με τον μαθηματικό Φώτη Καραμήτσο, τον εκδότη Θανάση Καστανιώτη, τον κοινωνικό ανθρωπολόγο Θόδωρο Παραδέλλη και τον μεταφραστή Σταύρο Πουλάκη, δημιούργησαν μια εκδοτική ομάδα διεπιστημονικής μελέτης, με αντικείμενα τα μαθηματικά, την κυβερνητική, τα νέα μέσα επικοινωνίας και τον κινηματογράφο.⁷¹⁷ Το 1969 ίδρυσε το Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου, μαζί με τον Δημήτρη Σπέντζο και το 1974 ξεκίνησαν μαζί με τον Καστανιώτη το περιοδικό *Φιλμ*. Το 1986 ανέλαβε για δύο χρόνια τη διεύθυνση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αργότερα διατέλεσε διευθυντής του Τομέα Ψυχαγωγίας της ΕΤ1, και διηύθυνε επίσης διάφορα ερευνητικά και καλλιτεχνικά προγράμματα. Από το 2000 διδάσκει το μάθημα της Αισθητικής του Κινηματογράφου και των Νέων Μέσων, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Ψηφιακές Μορφές Τέχνης.

Ανάμεσα σ' όλ' αυτά, παρέμεινε πολυγραφότατος σχετικά με τη διεθνή κι εγχώρια κινηματογραφική πρωτοπορία, ενώ κατάφερε να διαμορφώσει ένα πλούσιο έργο που περιλαμβάνει ταινίες μυθοπλασίας, ντοκιμαντέρ, εικαστικές εγκαταστάσεις, και βεβαίως μη- αφηγηματικούς τίτλους, για τους οποίους είναι ευρύτερα γνωστός κι οι οποίοι θα μας απασχολήσουν εδώ.

Ως έχει μέχρι στιγμής, η φιλομορφία του Ρεντζή ξεκινάει και τελειώνει με δύο αφηγηματικές ταινίες: μία μυθοπλασία κι ένα ντοκιμαντέρ. Η πρώτη είναι το *Μαύρο-Άσπρο* (1973), ένα κοινωνικό δράμα το οποίο συν- σκηνοθέτησε με τον Νίκο Ζερβό, με θέμα τον συμβιβασμό της φοιτητικής νεολαίας, που ανταλλάζει την επαναστατική ορμή της για την εύκολη μεσοαστική αποκατάσταση. Η δεύτερη είναι η τελευταία του μέχρι στιγμής ταινία, με τίτλο *Σιωπηλές μηχανές* (1998), ένα ντοκιμαντέρ για το σχέδιο αναπαλαίωσης εγκαταλειμμένων βιομηχανικών εγκαταστάσεων των αρχών του 20^{ου} αιώνα σε διάφορα μέρη της Ελλάδας.

Ανάμεσα σ' αυτές τις δύο ταινίες, ο Ρεντζής έδωσε στην ελληνική μη-αφηγηματική παραγωγή μία μικρού μήκους, το *Fiction* (1977) και τρεις μεγάλου μήκους: *Βιο-γραφία* (1975), *Corpus: ένα φιλμ-πρόγραμμα* (1979) και *Ηλεκτρικός άγγελος* (1981). Αυτές οι

⁷¹⁷ Συνεντεύξεις Θανάση Καστανιώτη, 8/11/2016 και Θανάση Ρεντζή, 26/10/2013 και 8/11/2016.

τέσσερις είναι κι οι μόνες από τη φιλομογραφία του που θα συμπεριλάβω στη διατριβή μου. Τις είδα σε αντίγραφα DVD, που μου έδωσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης.

3.3.1: Βιο-γραφία

Αφιερωμένη στον Τζόνας Μέκας, η *Βιο-γραφία* αποτελεί παραγωγή της εταιρείας Φίλμογκραμ του σκηνοθέτη με τον Χρήστο Μάγγο. Περιγράφοντας το αίσθημα που τον ώθησε στη δημιουργία της ταινίας, ο Ρεντζής εξηγεί ότι “σ’ έστελνε η χούντα πέρα απ’ τα δεδομένα, πέρα απ’ τα νόμιμα” και “όταν έκανα τη *Βιο-γραφία* ήμουν σε μια απίστευτη έξαρση που δεν έχω βρεθεί ξανά”.⁷¹⁸

Όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης, αρχικά ασχολήθηκε με την αφήγηση εντελώς συμπτωματικά. Ο Ζερβός επρόκειτο να κάνει μια ταινία μαζί με τον Λάκη Παπαστάθη, κι όταν το σχέδιο ναυάγησε, στράφηκε στον Ρεντζή που τότε εργαζόταν στη Cinetic των Παπαστάθη και Τάκη Χατζόπουλου. Σύμφωνα με τον Ρεντζή, ο ίδιος ανέλαβε τη σκηνοθεσία και το σενάριο (με τον Λουκά Θεοδωρακόπουλο στους διαλόγους), ενώ ο Ζερβός λειτούργησε ουσιαστικά ως παραγωγός. Η κοινή εμπλοκή τους με την ταινία, αν και με διαφορετικά καθήκοντα, εξηγεί το ότι κι οι δύο πιστώθηκαν τους τίτλους του παραγωγού και του σκηνοθέτη. Το αποτέλεσμα ήταν το *Μαύρο- Άσπρο*, το οποίο μπορεί στο σύνολό του να ολοκλήρωνε μια αφηγηματική τροχιά, το έκανε όμως με πολλές παρεκκλίσεις από τη συμβατική κλασική φόρμα.

Μετά από τη συνεργασία του με τον Ζερβό, οι αναζητήσεις του Ρεντζή και τα ενδιαφέροντά του, τον οδήγησαν σε αναζήτηση καινούριων κινηματογραφικών δρόμων, πέρα από τη συμβατικότητα της αφήγησης.⁷¹⁹ Η απόφαση για το επόμενο σχέδιό του, λήφθηκε όταν ο εικαστικός και στενός του φίλος, Αλέξης Ταμπουράς, του δώρισε το βιβλίο *Una Biografia*, που είχε επιμεληθεί ο ισπανός κομίστας Chumy Chúmez (1927- 2003),⁷²⁰ ο οποίος συγκέντρωνε εκεί γκραβούρες του όψιμου 19^{ου} και του πρώιμου 20^{ου} αιώνα. Ο Ρεντζής επικοινωνήσε με τον Τσουμέζ, ο οποίος ανταποκρίθηκε και τον παρέπεμψε σε γάλλους παραγωγούς που επίσης ενδιαφέρονταν να μετατρέψουν το βιβλίο σε ταινία. Κατά τον σκηνοθέτη, οι γάλλοι αδυνατούσαν να κατανοήσουν την προτεινόμενη από εκείνον χρωματική τεχνική, την οποία θα εξηγήσω παρακάτω.⁷²¹ Καθώς έκριναν επίσης ότι ο προτεινόμενος προϋπολογισμός του 1.600.000 δραχμών ήταν υπερβολικά μικρός για την υλοποίηση του σχεδίου, δεν επιτεύχθηκε συμφωνία μεταξύ τους, αλλά ο Τσουμέζ επέλεξε να έρθει στην Αθήνα για να γνωρίσει τον Ρεντζή και να παραχωρήσει τελικά σ’ εκείνον τα

⁷¹⁸ Συνέντευξη Ρεντζη, 26/10/13.

⁷¹⁹ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Chumy_Ch%C3%BAmez, 13/11/2016.

⁷²¹ Τηλεφωνική συνομιλία Ρεντζή, 16/11/2016.

δικαιώματα του υλικού του.⁷²² Αργότερα μάλιστα, κατά τον Ρεντζή, παρακολούθησε την ταινία στο φεστιβάλ του Ρότερνταμ κι ενθουσιάστηκε με το αποτέλεσμα, ιδιαίτερα με την ιδιότυπη τεχνική χρωματισμού.

Γυρισμένη σε αναμορφικό φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών,⁷²³ σε μια περίοδο οχτώ μηνών με συνεργείο είκοσι περίπου ατόμων⁷²⁴ και με κόστος 1.200.000 δραχμών,⁷²⁵ μικρότερο κατά 25% από τον αρχικό προϋπολογισμό, η ταινία απεικονίζει την περιήγηση ενός ήρωα σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και γεγονότα, που αναπαρίστανται μέσα από την αλληλοδιαδοχή γκραβούρων του 19^{ου} αιώνα, καθόλου ζωντανή δράση και με μουσική επένδυση την ηλεκτρονική σύνθεση του Σταμάτη Σπανουδάκη. Αυτή θα μπορούσε να είναι όλη κι όλη η κυριολεκτική περιγραφή του φιλμ, καθώς από 'κει και πέρα, τα επιμέρους στοιχεία του συνθέτουν μια αλληγορική εξιστόρηση χωρίς αφηγηματική συνοχή. Μοναδικός συνδεδετικός κρίκος των επεισοδίων της 'ιστορίας', είναι ο ήρωας, τον οποίο όμως δε γνωρίζουμε πραγματικά ποτέ. Δεν ξέρουμε το όνομα ή την ταυτότητά του και το μοναδικό αναγνωριστικό στοιχείο που του αποδίδεται είναι η ανδρική φωνή του voice-over που συνοδεύει τις εικόνες σε πρώτο πρόσωπο.

Η φωνή της αφήγησης ανήκει στον ηθοποιό Γιώργο Κυρίτση, αποδίδοντας έτσι ένα βασικό αρσενικό χαρακτηριστικό στον ήρωα. Όμως, στον βαθμό που η εμφάνισή του αποδίδεται μέσα από τις εικόνες που αντιστοιχούν κάθε στιγμή στην προφορική εξιστόρηση, το φύλο του μεταβάλλεται, σε μία από τις εναλλαγές που υπονομεύουν την αφηγηματική συνοχή της ιστορίας, αφού ποτέ δε γίνεται αντιληπτό ποιόν ακριβώς αφορά αυτή η περιπέτεια. Όπως επισημαίνει ο Ηρακλής Λογοθέτης για το φιλμ, "η κριτική του θεάματος [...] οργανώνει το υλικό της αποφεύγοντας την αληθοφάνεια. Διασπώντας την αφηγηματική συνέχεια, χωρίζοντας το οικείο από το προφανές και θολώνοντας έτσι τη διαφάνεια του νοήματος. Παρωδώντας την ανάγκη του θεατή να ταυτιστεί με τον ήρωα-αφηγητή, τη στιγμή ακριβώς που είναι έτοιμος να υποχωρήσει σ' αυτή την ανάγκη".⁷²⁶

Το φιλμ αποτελείται συνολικά από δεκαοχτώ μέρη. Τα δεκαέξι είναι χωρισμένα με τίτλους, οι περισσότεροι από τους οποίους συνοδεύονται από έναν υπότιτλο που αναδεικνύει μία από τις θεματικές παραμέτρους του φιλμ, δηλαδή τη φύση και τη λειτουργία του θεάματος. Στο δέκατο έβδομο παρουσιάζονται οι τίτλοι συντελεστών και το δέκατο όγδοο είναι ο

⁷²² «Βιο-γραφία: ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή», αντίτυπο συνοδευτικού φυλλαδίου προβολής στην κινηματογραφική λέσχη του Φιλοπρόοδου Συλλόγου Υμηττού, Ύδρα 2016, [27], 10.

⁷²³ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷²⁴ Συνέντευξη Ρεντζή, 26/10/13.

⁷²⁵ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷²⁶ Λογοθέτης Ηρακλής Δ., *Σημειώσεις για μιαν αισθητική ανθρωπολογία στον κινηματογράφο του Θανάση Ρεντζή: Βιο-γραφία, Corrus, Ηλεκτρικός Άγγελος, αδημοσίευτο, 2006, 21.*

επίλογος του φιλμ χωρίς δικό του υπότιτλο, παρότι στην έκδοση του σεναρίου της ταινίας,⁷²⁷ τιτλοφορείται *Επιμύθιο*.⁷²⁸

Αναλυτικά οι δεκαέξι τίτλοι των κεφαλαίων με τους υποτίτλους τους, όπου υπάρχουν: *Γένεσις*. *Μητρολαγνεία*: ό,τι αποτελούσε άμεσο βίωμα απομακρύνθηκε σαν παράσταση. *Απόδραση*: ό,τι αποτελούσε αόριστο φόβο συγκεκριμενοποιούνταν σ' ένα θέαμα. *Κατάδυση*: η φυγή απ' το θέαμα είναι φυγή στο θέαμα. *Ανάδυση*. *Η πρόοδος*. *Η έξαρση*: η συνείδηση της επιθυμίας διαστέλλεται από το μεγαλείο του θεάματος. *Το κεφάλαιον*: ... και στην παραγωγή παρουσιάζεται μια τεράστια συσσώρευση θυμάτων/ θεαμάτων. *Εμφύλιος I*. *Εμφύλιος II*. *Ο έρωσ*: η εμπειρία σαν θέαμα. *Ο ιδεαλισμός*: το θαυμαστό είναι θεαματικό-το θεαματικό είναι θαυμαστό. *Το καταστάλαγμα*: μέσα στο θέαμα ένα μέρος του κόσμου αναπαρασταίνεται μπροστά στον κόσμο. *Ο θάνατος*: ...ένα άλλο θέαμα. *Μετά θάνατον*: το θέαμα σαν αντίστοιχη υλική αναβίωση της θρησκευτικής αυταπάτης. *Το μέλλον*: το θέαμα σαν ψεύτικη συνείδηση του χρόνου.

Παρότι η φωνή του voice-over παραπέμπει σ' έναν αρσενικό ενήλικο ήρωα, οι εικόνες που υποδηλώνουν μια πιθανή απεικόνισή του, ποικίλλουν από ένα μικρό αγόρι στη *Γένεση* και βρέφος στην *Απόδραση* και την *Ανάδυση*, μέχρι νεαρή γυναίκα στο *Ο Έρωσ* και στο *Ο Θάνατος*. Η προφορική αφήγηση παραμένει σε πρώτο πρόσωπο καθ' όλη την έκταση της ιστορίας, που περιλαμβάνει κατά σειρά ένα ναυάγιο, μια σειρά αφηρημένων εικόνων σεξουαλικού συμβολισμού, την περίθαλψη ενός μωρού, τη διεξαγωγή μιας μάχης, ένα πολύνεκρο εργατικό ατύχημα σ' ένα ορυχείο, την έκρηξη μιας εμφύλιας διαμάχης, μια απεικόνιση του έρωτα, μια αναδρομή στην Αρχαία Ελλάδα, μια κηδεία, μια μελλοντική ουτοπία κι εικόνες της οπτικής επιστήμης κι οπτικών συσκευών. Μετά τους τίτλους με τους συντελεστές της ταινίας, ακολουθεί εικονογραφία αγνώστων δημιουργών από την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης, της αποικιοκρατίας και της σύστασης του ελληνικού κράτους. Ο Ρεντζής μού εξήγησε ότι πρόσθεσε το συγκεκριμένο τμήμα, επειδή ένιωθε ότι από τη συλλογή του Τσουμέζ έλειπε η διάσταση του ιμπεριαλισμού. Έτσι, έψαξε σε παλιά βιβλία και περιοδικά στο παλαιοβιβλιοπωλείο του Κώστα Σπανού στην οδό Μαυρομιχάλη 7 και συγκέντρωσε σχετικές γκραβούρες, τις οποίες πρόσθεσε σ' εκείνες του Τσουμέζ.⁷²⁹ Το φιλμ καταλήγει στις εικόνες ενός άντρα που αντί για κεφάλι έχει μια μήτρα με ένα βρέφος, ακολουθεί ένας άλλος άντρας με το μισό του πρόσωπο καλυμμένο μ' έναν φακό κεφαλής,

⁷²⁷ Η Βιο-γραφία και το Corpus, συνοδεύτηκαν από εκδόσεις, που περιέχουν αναλυτικά την εικονογραφία, τους τίτλους και τα κείμενα των ταινιών, αποτελώντας έτσι έντυπες εκδοχές τους. Ο Ρεντζής στο βιογραφικό του, αναφέρεται σ' αυτές ως εκδόσεις των σεναρίων των ταινιών, <http://athensanimfest.eu/2015/gr/tributes/7/>, 13/11/2016.

⁷²⁸ *Βιο-γραφία: ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή*, Εξάντας, Αθήνα 1977, 119.

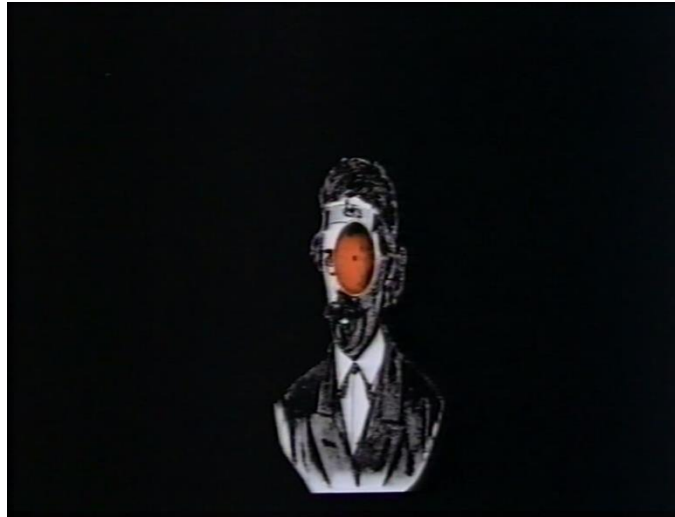
⁷²⁹ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016. Το βιβλιοπωλείο υπάρχει μέχρι σήμερα στην ίδια διεύθυνση: <http://www.spanosrarebooks.gr/>, 14/11/2016.

τον οποίο διαδέχεται τελικά μια κόκκινη γροθιά. Κατά τον Ρεντζή, το βρέφος είναι ο ίδιος ο άντρας μέσα στο κεφάλι του, ενώ ο φακός είναι “ο φακός της επιστήμης” (εικ. 53- 55).⁷³⁰ Μάλιστα η εικόνα με το πρόσωπο καλυμμένο απ’ τον φακό, προερχόταν από το ελληνικό υπερρεαλιστικό περιοδικό *Πάλι*, που εκδιδόταν από το 1964 ως το 1966, καθώς αποτελούσε το εξώφυλλο του τεύχους 2-3. Ανάμεσα στους εικαστικούς συντελεστές του τεύχους αναφέρονται ο Νίκος Εγγονόπουλος με δύο πίνακές του, ο Charles Henri Ford μ’ ένα “οπτικό ποίημα”, οι Μίνως Αργυράκης, Αλέξης Ακριθάκης, Πάνος Κουτρομπούσης και Marie Wilson με σχέδια, ενώ περιλαμβάνεται επίσης μια χαλκογραφία του Charles-Laurent Maréchal. Δεν κατάφερα να εξακριβώσω ποιος απ’ όλους σχεδίασε το εξώφυλλο, αλλά αναφέρεται ότι αποτελούσε ιδέα του Νίκου Στάγκου και του Νάνου Βαλαωρίτη.⁷³¹



⁷³⁰ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷³¹ <https://dimartblog.com/2012/07/22/schinas1/>, http://www.lifo.gr/articles/arxeio_articles/157659 και e-mail Ρεντζή, 30/8/2017.



Εικόνες 53- 55: κάδρα από την ταινία *Βιο-γραφία*.

Οι μεταβάσεις ανάμεσα στις εικόνες και τα γεγονότα γίνονται με fade και dissolve, εκτός από το Επιμύθιο που αποδίδεται με wipe. Κατά τον Ρεντζή, ο ρυθμός της εναλλαγής, είναι μετρημένος στα 7-9 δευτερόλεπτα,⁷³² βασισμένος στα 7 δευτερόλεπτα που αναφέρει ο William S. Burroughs ότι το μυαλό μας χρειάζεται για να σαρώσει και ν' αποθηκεύσει την οπτική πληροφορία.⁷³³ Η συγκεκριμένη ιδέα ακούγεται ούτως ή άλλως συζητήσιμη. Παρότι με μια απλή χρονομέτρηση που έκανα στο DVD αποδείχτηκε ότι ο ρυθμός της εναλλαγής των εικόνων δεν ακολουθεί πάντα αυτή τη συχνότητα, η αισθητή χρονική διαφορά που προκύπτει από τη μετεγγραφή της ταινίας από το ένα μέσο στο άλλο, επιβάλλει ότι θα πρέπει οι ταινίες να χρονομετρηθούν κατά την προβολή τους σε φιλμ ώστε να διαπιστωθεί ο ακριβής ρυθμός της.

⁷³² Συνέντευξη Ρεντζή, 26/10/2013.

⁷³³ William S. Burroughs, «The Electronic Revolution», http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf, 28/8/16. Ρεντζής, «Βιο-γραφία: ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή», αντίτυπο συνοδευτικού φυλλαδίου, 2016, ό. π., 4.

3.3.1.1: Χρώμα

Ακόμα μία από τις ιδιομορφίες του φιλμ, είναι η χρήση του χρώματος. Ο ίδιος ο Ρεντζής παρέχει μια αρκετά αναλυτική περιγραφή της διαδικασίας με την οποία παράχθηκε ο χρωματισμός των εικόνων του φιλμ. Ακολουθήθηκε μια πρωτότυπη τεχνική, που προέκυψε μετά από πειραματισμούς του διευθυντή φωτογραφίας και παραγωγού Χρήστου Μάγγου και του γραφίστα Άγγελου Χατζηανδρέου. Συγκεκριμένα, στις ασπρόμαυρες γκραβούρες χρωματίστηκαν οι μαύρες περιοχές, ενώ οι λευκές έμειναν άχρωμες, με τη χρήση μιας “οπτικο-χημικής” μεθόδου, αντί της “ηλεκτρονικο-βιντεογραφικής”, που θα ήταν πολύ πιο σύντομη και λιγότερο κοπιαστική. Οι γκραβούρες τυπώθηκαν σε διαφάνειες, οι οποίες με τη σειρά τους φωτοτυπήθηκαν και χρωματίστηκαν. Τα τελικά πλάνα αποτελούν διπλοτυπίες από δύο λήψεις, της ασπρόμαυρης διαφάνειας με backlight και της χρωματισμένης φωτοτυπίας. Έτσι “το νεγκατίφ δεν αντιγράφει την γκραβούρα αλλά της επιτοποθετεί την δική του διάσταση με το χρώμα που δεν της αλλάζει μόνο το νόημα ή τη σημασία αλλά και την ίδια την πρωταρχική της αίσθηση”. Σκοπός ήταν να επιτευχθεί μια γενικότερη “απροσδιοριστία και ρευστότητα” του χρώματος που θα απέδιδε τον “ονειρικό χαρακτήρα” του φιλμ. Επιπλέον, με το χρώμα σηματοδοτείται μια θεματική παράμετρος του φιλμ, “η διαρκής εναλλαγή της εμψύχωσης με τη νέκρωση”, καθώς η πρώτη αποδίδεται με κόκκινο και πορτοκαλί, και η δεύτερη με σκούρο μπλε και χαλκοπράσινο.⁷³⁴

3.3.1.2: Ερμηνείες

Στήνεται έτσι μια απεικονιστική περιδιάβαση στον όψιμο 19^ο αιώνα, που αρθρώνει μια έμμεση, αλληγορική κριτική οπτική στις κοινωνικο-πολιτικές αλλαγές της συγκεκριμένης περιόδου, αγγίζοντας παράλληλα θεμελιώδη υπαρξιακά ζητήματα, όπως ο έρωτας, ο θάνατος και ο ρόλος του θεάματος στη σημερινή κοινωνία. Το τελευταίο θέμα ήταν ιδιαίτερως επίκαιρο εκείνη την εποχή, έπειτα από την έκδοση του *La société du spectacle* (1967) του Guy Debord, το οποίο μεταφράστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά το 1972 από τη Μαρία Ζάκκα ως *Η κοινωνία του θεάματος* και το οποίο ο Ρεντζής κατονομάζει ως μία από τις βασικές του θεωρητικές επιρροές στην κατασκευή της ταινίας, μαζί με το *Η καταγωγή του τεχνικού πνεύματος* του Σπυρίδωνα Δ. Κυριαζόπουλου και τον Μπάροουζ, όπως είδαμε.⁷³⁵ Αναφερόμενος στην αναδυόμενη τότε γενιά του NEK, ο Karalis αναφέρει

⁷³⁴ Θανάσης Ρεντζής, «Ένα υστερόγραφο για το χρώμα στη Βιο-γραφία», *Φιλμ*, τχ. 20, Ιούλιος 1980, 72-74, τα πλάγια στο πρωτότυπο.

⁷³⁵ Σπυρίδων Δ. Κυριαζόπουλος, *Η καταγωγή του τεχνικού πνεύματος*, Αθήνα 1965. Ο Ρεντζής μιλάει αναλυτικά για τις επιρροές του στο «Βιο-γραφία: ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή», αντίτυπο συνοδευτικού φυλλαδίου, 2016, ό. π., 8.

σχετικά ότι “τα πρώιμα έργα του Γκι Ντεμπόρ -*On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Moment in Time* (1959), *Critique of Separation* (1961) και βεβαίως το *Society of the Spectacle* (1973)- βρίσκονταν στον ορίζοντα όλων των αντι-κινηματογραφιστών της περιόδου”.⁷³⁶ Η σύνδεση της ταινίας με τον Ντεμπόρ γίνεται εμφανέστερη, αν παραβάλει κανείς θέσεις του συγγραφέα όπως “αυτό που το θέαμα εκφράζει είναι η συνολική πρακτική ενός συγκεκριμένου οικονομικού και κοινωνικού σχηματισμού· είναι κατά κάποιον τρόπο, η ατζέντα του σχηματισμού”, “το θέαμα είναι η αυτοπροσωπογραφία της εξουσίας στην εποχή της ολοκληρωτικής κυριαρχίας της εξουσίας πάνω στις συνθήκες της ύπαρξης” και “το θέαμα ανταποκρίνεται στην ιστορική στιγμή, κατά την οποία το προϊόν ολοκληρώνει την αποικιοποίησή του στην κοινωνική ζωή”.⁷³⁷

Εκτός απ’ αυτή που προκύπτει απ’ τη σχέση της ταινίας με τον Ντεμπόρ όμως, θα ήθελα εδώ να παραθέσω σύντομα τρεις διαφορετικές ερμηνείες της, ενδεικτικές των πολύπλευρων αναγνώσεών της. Ο Ρεντζής καταθέτει ότι η *Βιο-γραφία* “είναι ένα φιλμ πάνω στο πολιτιστικό υποσυνείδητο του περασμένου [19^{ου}] αιώνα ή στα αρχέτυπα της αστικής ιδεολογίας. Μια σειρά επιχαρακτηρισμένα *μυθήματα*, που έχουν σαν υπερβάτη τον *αφηγητή*, υποστασιοποιούν το κυρίαρχο μυθολογικό-ιδεολογικό πλέγμα στο οποίο έχει την βασική αναφορά της η ταινία- τον μύθο της εξατομικευμένης συνείδησης”.⁷³⁸

Ο σκηνοθέτης και κριτικός Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος πιστεύει ότι η ταινία αποτελεί μια “στην κυριολεξία αφήγηση” με υποκείμενο τον Οιδίποδα, η οποία νοείται “σαν διαδικασία διαφοροποίησης του μυθικού μοντέλλου του «οικογενειακού ρομάντζου» μέσα από τους ιδιότυπους φιλικούς κώδικες”. Κατά τον Παναγιωτόπουλο, “ο θεατής δεν θα «μάθει» τίποτε από την «Βιο-γραφία»- θα συνειδητοποιήσει μονάχα τον φασιστικό χαρακτήρα κάθε αναπαράστασης, κάθε ιδεολογικής αντανάκλασης του πραγματικού, «με» ή «χωρίς» καθρέφτη, την τυφλότητα που απαιτεί απ’ αυτόν κάθε γνώση μέσω της εικόνας”.⁷³⁹

Σε μια ακόμη πιο δαιδαλώδη θεώρηση, ο Σταύρος Πουλάκης κρίνει ότι η *Βιο-γραφία* “αποτελεί την βιο-λογία, μεσ’ απ’ την θεαματολογία, του Homo Esperius, μια εσπεριακή

⁷³⁶ Karalis, *Realism [...]*, ό. π., 192.

⁷³⁷ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, μετ. Donald Nicholson-Smith, Zone Books, Νέα Υόρκη 1995, 15, 19 και 29 αντιστοίχως.

⁷³⁸ Θανάσης Ρεντζής, «Ένα υστερόγραφο [...]», ο. π., 72. Πλάγια και στίξη στο πρωτότυπο.

⁷³⁹ Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος, «Για την «Βιο-γραφία»», *Φιλμ*, τ. Β’, τχ. 8, χειμώνας 1975-’76, 712, 714. Ο Ρεντζής με πληροφόρησε ότι ο συγγραφέας ήταν σκηνοθέτης και συνεργάτης-μεταφραστής του *Φιλμ*. Σε μήνυμα μέσω Facebook στις 17/11/2016, ο επίσης φίλος και συνεργάτης του, Τάκης Σπετσιώτης, μου έδωσε το πλήρες όνομά του, Νίκος Εμίλ Παναγιωτόπουλος, και μου είπε ότι τον ήξερε ως φοιτητή αγγλικής φιλολογίας, φοιτητή στη Σχολή Σταυράκου και κριτικό κιν/φου, με κείμενά του δημοσιευμένα στο *Φιλμ* και στον *Σύγχρονο Κινηματογράφο*. Τελευταία φορά που τον συνάντησε ήταν το 1988 κι από τότε κανείς δε γνωρίζει τι απέγινε. Δε φαίνεται να έχει κάποια συγγενική σχέση ούτε με τον γνωστό σκηνοθέτη, ούτε και με τον σεναριογράφο.

ολογραφία, όπου το ιστορικό υποκείμενο αναδύεται μέσα από ένα πλέγμα βιο-κοινωνικών διορισμών που αποκρυσταλλώνουν την βιο-κοινωνική του διάσταση, την «κοινωνικοποίησή» του, την «εργαλειοποίησή» του, τον «μεταρσιωτισμό» του, μέσω του ελληνικού «ιδεαλισμού», την τεχνολογική «απαλλοτριώσή» του και την «γνωστική» αναδίπλωσή του”.⁷⁴⁰

Κατά τον Λογοθέτη “η ταινία ονομάζεται *Βιο-γραφία* (κατά διαστολή και σύζευξη) γιατί αφορά τόσο στον *Βίο* (τρόπο ζωής) όσο και στην *Γραφή* (τρόπο αναπαράστασης) του κόσμου στον οποίο αναφέρεται”.⁷⁴¹ Εξάλλου, κι ο ίδιος ο Ρεντζής εξηγεί ότι ήθελε η εμφάνιση κι η διαδοχή των εικόνων να παραπέμπει στην προβολή ενός λαμπασκοπίου, δηλαδή μιας συσκευής προβολής φωτεινών ακίνητων εικόνων του 19^{ου} αιώνα, καθώς ήταν εμπνευσμένος από μία τέτοια που είχε αγοράσει από το Λονδίνο, φτιαγμένη το 1883 από τον λονδρέζο οπτικό William Charles Hughes.⁷⁴²

3.3.1.3: Προβολή- πρόσληψη

Η *Βιο-γραφία* προβλήθηκε στο διαγωνιστικό πρόγραμμα του 16^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου, όπως είδαμε παραπάνω, συνάντησε “θερμή υποδοχή” από το κοινό,⁷⁴³ ενώ απέσπασε βραβείο γ’ καλύτερης ταινίας και το ένα από τα τέσσερα βραβεία κοινού.⁷⁴⁴ Επίσης προβλήθηκε στον αθηναϊκό κινηματογράφο Studio του Σωκράτη Καψάσκη χωρίς ιδιαίτερη απήχηση, καθώς κι ανά την Ελλάδα χάρη στις κινηματογραφικές λέσχες.⁷⁴⁵ Ο Ρεντζής σε βιογραφικό του, αναφέρει ότι η ταινία ταξίδεψε επίσης στα κινηματογραφικά φεστιβάλ της Μπολόνια και του Ρότερνταμ, όπου, όπως λέει, διακρίθηκε για τον πειραματισμό της, χωρίς ν’ αναφέρει περισσότερες λεπτομέρειες, όπως τις χρονιές διεξαγωγής τους.⁷⁴⁶ Προσωπικά, δε μπόρεσα να βρω στοιχεία για να επιβεβαιώσω την αναφορά σχετικά με το φεστιβάλ της Μπολόνια, ενώ συμμετοχή της ταινίας στο φεστιβάλ του Ρότερνταμ, επιβεβαιώνεται από ένα απόκομμα ολλανδικού περιοδικού που μου έδωσε ο σκηνοθέτης. Δυστυχώς το αρχείο στην ιστοσελίδα του φεστιβάλ δε διαθέτει πληροφορίες πριν από το 1993.⁷⁴⁷

⁷⁴⁰ Σταύρος Πουλάκης, «Homo Esperius», *Φιλμ*, τ. Β’, τχ. 8, χειμώνας 1975-’76, 716.

⁷⁴¹ Λογοθέτης, *ό. π.*, 18.

⁷⁴² Θανάσης Ρεντζής, «Βιο-γραφία: ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή», αντίτυπο συνοδευτικού φυλλαδίου, 2016, *ό. π.*, 5, 21.

⁷⁴³ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=16>, 28/8/2016.

⁷⁴⁴ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=16&m=2>, 28/8/2016. Για τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής, βλ. σελ. 201 στην παρούσα διατριβή.

⁷⁴⁵ Συνέντευξη Ρεντζή, 26/10/2013.

⁷⁴⁶ <http://athensanimfest.eu/2015/gr/tributes/7/>, 14/11/2016.

⁷⁴⁷ <https://iffr.com/en/iffr-2016>, 15/11/2016.

Από τους κριτικούς που έγραψαν γι' αυτήν, η Παπαδοπούλου τη βλέπει ως μια “ενδοσκόπηση στον κινηματογράφο και στον άνθρωπο με οδηγό την τρυκέζα”, όπου “ο Ρεντζής καταδύεται στο αστικό υποσυνείδητο του περασμένου αιώνα για να βρη τους μύθους μιας κοινωνικής πραγματικότητας [...] Προσωπικά δεν το βρίσκουμε αδιάφορο- το αντίθετο μάλιστα. Εξ άλλου η ταινία έχει κομμάτια πολύ όμορφα που τονίζει θαυμάσια η μουσική του Σπανουδάκη”.⁷⁴⁸

Ο Πάρλας βρίσκει ότι “είναι ένα εικαστικό ποίημα... που επιχειρεί να ζωντανέψει από ένα σχηματικό κείμενο και μια εκπληκτική μουσική, αλλά που μένει προσκολλημένο στην οθόνη χωρίς να καταφέρνει να αποσπάσει τον θεατή από την οπτική μόνο παρακολούθηση [...] Η καθαρή εικαστική αξία, πάντως, της ταινίας, παρά το ιδεαλιστικό της βάθος δεν μειώνεται [...]”.⁷⁴⁹ Και οι δύο κριτικοί πάντως, εντοπίζουν στην εικονογραφία της ταινίας ομοιότητες μ' εκείνη του Γκόγια.

⁷⁴⁸ Παπαδοπούλου, «Μαρτυρίες: μια ταινία σοκ!», *Τα Νέα*, 27/9/1975.

⁷⁴⁹ Πάρλας, «Κοινωνιολογικές και πολιτικές νύξεις», *Το Βήμα*, 27/9/1975.

3.3.2: Fiction

Το *Fiction* είναι η μικρότερη σε διάρκεια, αλλά και πιο αφηρημένη ταινία του σκηνοθέτη. Διαρκεί 40 λεπτά και κατά το μεγαλύτερο μέρος του αποτελείται από φθαρμένο χρωματισμένο φιλμ, ενώ περιστασιακά και φευγαλέα απεικονίζονται μια αρχαιοελληνική μάσκα, ένα δάσος, ο ήλιος, μια ράχη βουνού καθώς την προσπερνούν τα σύννεφα, ένα συννεφιασμένο τοπίο με δέντρα και μια γυναίκα τραβηγμένη σε κοντινό πλάνο, ν' απολαμβάνει τον ήλιο και να φτιάχνει τα μαλλιά της, έχοντας επίγνωση της κάμερας προς την οποία κοιτάει στιγμιαία. Τα παραπάνω συνοδεύονται από ηλεκτρονική μουσική του Χάρη Ξανθουδάκη, του μοναδικού συντελεστή, πέραν του σκηνοθέτη, για τον οποίο μας ενημερώνει ο πολύ σύντομος τίτλος αρχής του φιλμ.

Σε συνέντευξή του το 2010, ο Ρεντζής παρέχει αρκετά διευκρινιστικές τεχνικές κι ερμηνευτικές πληροφορίες για το φιλμ. Καταρχάς εξηγεί ότι η ιδέα της δημιουργίας του, προέρχεται από ένα project που κλήθηκε να υλοποιήσει με τον συνθέτη Ξανθουδάκη και τον ηθοποιό/χορευτή Κωνσταντίνο Τζούμα ως εκπροσώπηση της Ελλάδας στην έκθεση σύγχρονης τέχνης EXPO ARTE στο Bari το 1976 ή '77.⁷⁵⁰ Το έργο χρηματοδοτήθηκε από το EXPO ARTE με 150.000 δραχμές και το κόστος του ανήλθε στις σαράντα με πενήντα χιλιάδες δραχμές.⁷⁵¹ Αποτελείτο από μια ανέκδοτη μουσική σύνθεση του Ξανθουδάκη, μια χορογραφία του Τζούμα, αυτοσχέδιο φωτισμό, κι ένα φιλμ που είχε τραβήξει ο Ρεντζής με μια κάμερα Volex δεκαέξι χιλιοστών, το περιεχόμενο του οποίου αφήνεται να εννοηθεί ότι αποτελείτο μεταξύ άλλων από “ένα αντιφέγγισμα μιας απογευματινής ανταύγειας απ’ τις βουνοπλαγιές των Μυκηνών και μια χρυσή νεκρική μάσκα”,⁷⁵² τοποθεσία η περιγραφή της οποίας ταιριάζει με τη ράχη του βουνού που ανέφερα παραπάνω.

Μετά από την έκθεση, ο Ρεντζής αποφάσισε να εμπλουτίσει το υπάρχον υλικό και να το διαμορφώσει σε μια μεγάλο μήκους ταινία. Παρότι κατέληξε με αρκετό υλικό για μια ταινία διάρκειας ως και δύο ωρών, επέλεξε τελικά να προσαρμόσει τις εικόνες του πάνω στη σύνθεση του Ξανθουδάκη, που διαρκούσε σαρανταδύο λεπτά. Έτσι προέκυψε το τελικό φιλμ, που χρειάστηκε τέσσερις μήνες για να ολοκληρωθεί, με αυτοσχέδια φίλτρα και φιλμ πολύ χαμηλής ευαισθησίας (συγκεκριμένα, 4 ISO, όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης), στην επιφάνεια του οποίου ο Ρεντζής παρενέβη επιχρίζοντας και φθείροντάς τη με διάφορους τρόπους.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Ο Ρεντζής δε θυμάται ακριβή χρονολογία κι η έρευνά μου στο διαδίκτυο δεν απέδωσε.

⁷⁵¹ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷⁵² «Κινηματογράφος/ ποίηση, ουτοπίες και πραγματικότητα: μια συζήτηση του Σταμάτη Μαυροειδή με τον Θανάση Ρεντζή», ανάρτυπο συνέντευξης μερικώς δημοσιευμένης στην εφημερίδα *Δρόμος της Αριστεράς*, αρ. φ. 29, 4/9/2010, 4.

⁷⁵³ Στο ίδιο.

Η θεματική ανησυχία της ταινίας, αφορά το φως και το φιλμ ως υλικά και ως μέσα. Κατά τον Ρεντζή, η ταινία αφενός αποτελεί “έναν καταϊγιστικό ύμνο στο φως”, αφετέρου μέσα απ’ αυτό επιχειρείται “να καταδειχθούν, τόσο οι τρόποι εγγραφής, όσο και το ίδιο το υπόστρωμα (φιλμ), οι ιδιότητες και οι ευπάθειές του καθώς και η διφυής φύση του Κινηματογράφου (live και animation)”.⁷⁵⁴ Η αφηρημένη εικόνα σε συνδυασμό με την ενασχόληση του σκηνοθέτη με την υλικότητα και τις ιδιότητες του κινηματογραφικού μέσου, ζητήματα που απασχολούσαν από χρόνια τη διεθνή αβάν-γκαρντ και την κινηματογραφική θεωρία, ίσως θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν το *Fiction* δείγμα αφηρημένου δομικού κινηματογράφου, επηρεασμένο από δημιουργούς όπως ο Σταν Μπράκατς, τον οποίο ο Ρεντζής εκτιμά⁷⁵⁵ και πιο συγκεκριμένα από το *Dog Star Man* (1961-1964), με το οποίο η ταινία παρουσιάζει εμφανείς ομοιότητες.

⁷⁵⁴ Στο ίδιο.

⁷⁵⁵ *Οι πρωτοπορίες στον κινηματογράφο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1978, 25-26.

3.3.3: *Corpus*: ένα φιλμ-πρόγραμμα

Με το *Corpus* ο Ρεντζής εγκαταλείπει το σύντομο πέρασμά του από τη δομική αφαίρεση κι επανέρχεται στη φόρμα της *Βιο-γραφίας*. Πραγματεύεται δηλαδή το θέμα του χρησιμοποιώντας σχεδιασμένες εικόνες και χωρίζοντας την ταινία σε κεφάλαια με διαφορετικούς τίτλους. Όπως ίσως γίνεται αντιληπτό από τον τίτλο της, το θέμα της ταινίας είναι το ανθρώπινο σώμα. Σύμφωνα με τον Λογοθέτη, η χρήση της λατινικής λέξης φανερώνει την εννοιολογική ποικιλία και την καθολικότητα της λέξης σώμα, καθώς και την πρόθεση του σκηνοθέτη να συνδέσει την ανθρώπινη διάσταση της έννοιας με τις υπόλοιπες που συναντώνται στη φύση και στον λόγο, όπως, για παράδειγμα, τα αστρικά σώματα.⁷⁵⁶

Όμως, όπως στη *Βιο-γραφία*, δεν τον απασχολεί μόνο το θέμα αλλά κι η αναπαράστασή του, η οποία στο *Corpus* συντίθεται από ποικίλες απεικονίσεις του σώματος διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών, κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχεί σ' ένα από τα επτά κεφάλαια του φιλμ. Τα Αρχέτυπα αποτελούνται από πρωτόγονες βραχογραφίες. Το Απωλεσμένο Σώμα χρησιμοποιεί τη ζωγραφική του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου,⁷⁵⁷ την οποία προβάλλει σαν σε αρνητικό χρώμα, σε διπλοτυπία με κινούμενες φλόγες που μένουν στο φόντο κάθε εικόνας. Το Εργαστήριο του Ανθρώπινου Σώματος παίρνει την ονομασία και τις εικόνες του από το ομότιτλο έργο του βέλγου γιατρού και ανατόμου Andreas Vesalius (1514- 1564), την εικονογράφιση του οποίου είχαν επιμεληθεί ζωγράφοι από το εργαστήριο του ενετού Tiziano Vecellio (1488/ 1490- 1576). Η Πόλη αποτελείται από έργα του φλαμανδού Frans Masereel (1889- 1972), τα οποία απεικονίζουν στιγμιότυπα από τη ζωή μιας μεγαλούπολης: νυχτερινή ζωή, ερωτική ελευθεριότητα και ταξικές διαμάχες με λαϊκές συγκεντρώσεις και ατάραχους κεφαλαιοκράτες που παραπέμπουν στις αντίστοιχες γκραβούρες των κεφαλαίων Εμφύλιος I και II στη *Βιο-γραφία*. Κατά τον Λογοθέτη, στόχος του Ρεντζή σ' αυτό το κεφάλαιο, είναι να εντάξει το σώμα μέσα στον γενικότερο μηχανισμό της πόλης και να εκθέσει τη διάδραση των δύο σωμάτων, του ατομικού και του κοινωνικού.⁷⁵⁸ Στο Ικαρικό Ενύπνιο παρουσιάζει γκραβούρες άγνωστου δημιουργού,⁷⁵⁹ παρόμοιες μ' εκείνες της *Βιο-γραφίας*, σε μια αντίστροφη χρονολογική πορεία από τη βιομηχανική εποχή στον αρχαίο κόσμο. Στο Αίμα, έχουμε μία διπλοτυπία στην οποία ένα αφηρημένο κόκκινο κινούμενο σχέδιο μασκάρεται από σχέδια που παραπέμπουν σε δαχτυλικά αποτυπώματα, και τα οποία με τη σειρά τους συνθέτουν διάφορα σχήματα, αφηρημένα ή αναγνωρίσιμα, όπως πρόσωπα. Τέλος, στην Ακτινογραφία, βλέπουμε μέλη κι

⁷⁵⁶ Λογοθέτης, *ό. π.*, 40.

⁷⁵⁷ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷⁵⁸ Λογοθέτης, *ό. π.*, 32.

⁷⁵⁹ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

όργανα του ανθρώπινου σώματος σε εικόνες από ακτινοβολία ραδιοϊσοτόπων,⁷⁶⁰ δηλαδή ακτινογραφίες, τις οποίες ο σκηνοθέτης προμηθεύτηκε από το νοσοκομείο «Ευαγγελισμός», όπου περίσσευαν σε αχρησία.⁷⁶¹

Γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών και με κόστος 750.000 δραχμές,⁷⁶² η ταινία είναι μια συμπαραγωγή της STEFI FILM και του Ρεντζή, και παρουσιάζει τη μεγαλύτερη μουσική ποικιλία στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη, ίσως και σ' ολόκληρη την ελληνική μη-αφηγηματική παραγωγή, αφού συγκεντρώνει επτά συνθέτες, καθένας από τους οποίους επένδυσε με το έργο του ένα από τα ισάριθμα επεισόδια του φιλμ. Συγκεκριμένα, ο Γιώργος Κουρουπός επένδυσε τα Αρχέτυπα με μυστηριακά ή “χθόνια”⁷⁶³ πνευστά. Ο Στέφανος Βασιλειάδης φτιάχνει μια δυσοίωνα μίξη με κρουστά, χορωδιακά αποσπάσματα και αφηρημένο φυσικό ήχο για το Απλωσμένο Σώμα. Ο Βαγγέλης Κατσούλης χρησιμοποιεί επίσης χορωδιακά μέρη για να φτιάξει μια πιο αρμονική, αν κι όχι λιγότερο μυστηριακή, σύνθεση στο Εργαστήρι του Ανθρώπινου Σώματος. Το Ελληνικό Τζαζ Τρίο⁷⁶⁴ δίνει τον χαρακτήρα του ονόματός του στην Πόλη, αν και μ' ένα μεταγενέστερο ιδίωμα του είδους από εκείνο που αντιστοιχεί στην εποχή που παριστάνουν οι εικόνες. Ο Δημήτρης Λέκκας στο Ικαρικό Ενύπνιο συνοδεύει το voice-over του Κωνσταντίνου Τζούμα με μια απαλή, “υπναγωγική”,⁷⁶⁵ θεωρούμενη αρχαιότροπη σύνθεση, η οποία περιστασιακά αλλοιώνεται σκόπιμα. Ο Στέφανος Βασιλειάδης προσδίδει στο Αίμα έναν μάλλον εφιαλτικό χαρακτήρα και ο Θόδωρος Κοτεπάνος χαρίζει στην Ακτινογραφία το ηχητικό ηλεκτρονικό αντίστοιχο των εικόνων της.

Ο Ρεντζής έδωσε στην ταινία τον προσδιορισμό ‘πρόγραμμα’, “με την έννοια την ερευνητική, όχι την κυβερνητική [...] ότι είναι ατελές, ένα μέρος ενός όλου [...] αμηχανία ήταν μάλλον, σεμνότητα”, ένας τρόπος να εξηγηθεί ότι δεν επιχειρείται να καλυφθεί το θέμα του ανθρώπινου σώματος στην ολότητά του.⁷⁶⁶

3.3.3.1: Προβολή- πρόσληψη

Το *Corpus* προβλήθηκε στο διαγωνιστικό τμήμα του 20^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου χειροκροτήθηκε θερμά⁷⁶⁷ κι απέσπασε τιμητική

⁷⁶⁰ Λογοθέτης, *ό. π.*, 35.

⁷⁶¹ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷⁶² Λογοθέτης, *ό. π.*, 35.

⁷⁶³ Δόικος Παναγιώτης, «Το σώμα και οι πολιτισμοί του: η θέαση μιας περιπέτειας», συνοδευτικό κείμενο του αφιερώματος στον Ρεντζή στο MIR Festival, στην Αθήνα τον Σεπτέμβρη του 2010.

⁷⁶⁴ Σύμφωνα με τον Δόικο, πρόκειται για τον Μάρκο Αλεξίου και τους Sphinx.

⁷⁶⁵ Στο ίδιο.

⁷⁶⁶ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷⁶⁷ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=20>, 28/8/2016.

διάκριση, καθώς κι ειδική μνεία της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών (Ε.Κ.Κ.Α.).⁷⁶⁸ Σε βιογραφικό του σημείωμα, ο Ρεντζής αναφέρει ότι η ταινία διακρίθηκε για τον καινοτόμο χαρακτήρα της στα φεστιβάλ της Βάρνας και της Βερόνας, χωρίς να παραθέτει περισσότερες λεπτομέρειες, ενώ προσωπικά δεν κατάφερα να συγκεντρώσω στοιχεία που να επιβεβαιώνουν αυτή την αναφορά.⁷⁶⁹

Η Ντόρα Ηλιοπούλου- Ρογκάν ένωσε ότι “η πρώτη, άμεση και γι’ αυτό αυθόρμητη αντίδραση όταν δεις το *Corpus*, είναι να το ξαναδείς σχεδόν αμέσως [...] Η γνήσια ευαίσθητη ιδιοσυγκρασία του Ρεντζή διοχετεύεται στις εικόνες που περνούν ή μάλλον ζωντανεύουν μ’ έναν ιδιόμορφο δυναμισμό μπροστά μας, ώστε το περιεχόμενό τους να μηνύεται και σε μας δημιουργικά και όχι καταναγκαστικά”.⁷⁷⁰

Ο Κώστας Σταματίου εκτίμησε το εγχείρημα του Ρεντζή, γράφοντας ότι πρόκειται για μια “νέα, τεράστια σε συγκέντρωση υλικού και μόχθο πραγμάτωσης, δουλειά στην «τρυκέζα», όπου ο σκηνοθέτης “χρησιμοποιεί πειραματικές μεθόδους, υπερσύγχρονη τεχνολογία, φτάνοντας σ’ ενδιαφέροντα κινηματογραφικά (και αισθητικά πρωτότυπα) αποτελέσματα. Μια σοβαρή και υπεύθυνη δουλειά πειραματισμού”.⁷⁷¹

⁷⁶⁸ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=20&m=2>, 28/8/2016. Σύνοψη κριτικής επιτροπής: Βάσος Φαληρέας (ακαδημαϊκός, πρόεδρος επιτροπής), Ελεωνόρα Αγιοπετρίτου (εκπρόσωπος υπουργείου Βιομηχανίας), Ντίμης Δαδήρας (παραγωγός), Δημήτρης Θέμελης (μουσικολόγος, διευθυντής Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης), Δημήτρης Ιωαννόπουλος (σεναριογράφος- θεατρικός συγγραφέας), Αριστείδης Καρύδης- Φουκς (τεχνικός κινηματογράφου), Αλέκα Κατσέλη (ηθοποιός), Βασίλης Μεσολογγίτης (λογοτέχνης), Κλειώ Νάτση (ζωγράφος, μέλος Δ.Σ. του ΚΘΒΕ), Παύλος Τάσιος (σκηνοθέτης), Νίνος Φένεκ Μικελίδης (κριτικός κινηματογράφου). Ελεωνόρα Αγιοπετρίτου (εκπρόσωπος υπουργείου Βιομηχανίας)

⁷⁶⁹ <http://athensanimfest.eu/2015/gr/tributes/7/>, 14/11/2016.

⁷⁷⁰ Ντόρα Ηλιοπούλου- Ρογκάν, «*Corpus*», 1979, Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- 5^{ος} τόμος [...]*, ό. π., 220- 221, χωρίς τίτλο εντύπου δημοσίευσης του κειμένου.

⁷⁷¹ Σταματίου, «Πένθιμο φινάλε», *Τα Νέα*, 8/10/1979.

3.3.4: Ηλεκτρικός άγγελος

Η τέταρτη και τελευταία ταινία του Ρεντζή που θα συμπεριλάβω στο σώμα της ελληνικής μη-αφηγηματικής παραγωγής, είναι αυτή που βασίζεται περισσότερο από τις υπόλοιπες στην αναπαράσταση, η μοναδική από τις τέσσερις που την αποδίδει με εκτεταμένη ζωντανή δράση, και γι' αυτό ίσως εύλογα η ακριβότερη της μη-αφηγηματικής φιλμογραφίας του, με κόστος 5.500.000 δραχμές,⁷⁷² σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών και συμπαραγωγή του Ρεντζή και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Αφιερωμένη στην τότε σύζυγό του, Γκαίη Αγγελή, είναι μια σπουδή στον έρωτα και -όπως συνηθίζει ο σκηνοθέτης- στις μορφές απεικόνισής του. Ο Λογοθέτης ερμηνεύει, κατά τη γνώμη μου εύστοχα, ότι πρόκειται για μια “ρυθμική και μεθοδική εικονιστική σύνθεση ιστορικών αντιλήψεων για τον ερωτισμό”.⁷⁷³

Το ξεκάθαρο, θελκτικό και συνηθισμένο θέμα της, καθώς κι η αναπαραστατικότητα της, ίσως προς στιγμής δημιουργούν την υποψία για ένα εγχείρημα με αφηγηματικό χαρακτήρα. Όμως παρότι η σύνδεση ανάμεσα στα πρόσωπα, τα γεγονότα, τον χώρο, τον χρόνο και την αιτιότητα περιστασιακά πυκνώνει αρκετά ώστε να συγκροτούνται αφηγηματικά επεισόδια, αυτά παραμένουν απλώς σύντομα, αόριστα και ατελή ξεσπάσματα, απλώς κρίκοι σε μια ευρύτερη αλυσίδα γεγονότων χωρίς εσωτερική λογική, παρά μόνο θεματική, συνοχή.

Συγκεκριμένα, το φιλμ ξεκινάει από το σκοτεινό διαμέρισμα ενός συγγραφέα που δακτυλογραφεί προσηλωμένος το έργο του. Ακολουθεί η απαγγελία του *Έπους της Φαφάνας* του Ελευθέριου Δούγια (ψευδώνυμο του Αλέξανδρου Σχοινά) από τον Φίλιππο Βλάχο πάνω από την εικόνα ενός νεφελώματος σε σχήμα γαλαξία, εικόνες σύννεφων και αρχαίων αγαλμάτων υπό τον ήχο μιας καταιγίδας, μια σκηνή κινουμένου σχεδίου με αρχαιοελληνικές απεικονίσεις και μια μελοποιημένη έκδοση του ποιήματος του Ανακρέοντα *Στέφος πλέκων* που τραγουδάει ο Δημήτρης Λέκκας, την οποία διαδέχονται αποσπάσματα από το *Δάφνις και Χλόη* (1931) του Ορέστη Λάσκου, τον οποίο ο σκηνοθέτης γνώριζε και στον οποίο είχε γνωστοποιήσει τη χρήση της ταινίας του, την οποία προμηθεύτηκε από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος.⁷⁷⁴

Έπειτα, παρακολουθούμε το πρώτο από τα αφηγηματικά επεισόδια της ταινίας (μετά από το εξαιρετικά σύντομο στιγμιότυπο με τον συγγραφέα στο γραφείο του), που απεικονίζει την περίπτωση ενός ετεροφυλόφιλου ζευγαριού σ' ένα σπίτι κατά τη διάρκεια του

⁷⁷² Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷⁷³ Λογοθέτης, *ό. π.*, 42.

⁷⁷⁴ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

Μεσοπολέμου. Το επεισόδιο είναι φωτογραφημένο με ασπρόμαυρο φιλμ μάρκας Ilford,⁷⁷⁵ παραπέμποντας στη χρωματική ποιότητα που συναντάται σε ταινίες του Μεσοπολέμου, ενώ το συνοδεύει το τραγούδι του Σπύρου Σακκά με μελοποιημένα αποσπάσματα από την *Υψικάμινο* του Αντρέα Εμπειρικού.

Ακολουθεί ένα πολύ σύντομο πλάνο με μια σύνθεση που παρουσιάζει ένα λουλούδι μ' ένα κέντημα κι ένα μωβ κινούμενο φόντο, κι έπειτα βλέπουμε το προηγούμενο ζευγάρι εραστών να επιδίδεται σε φωτογράφιση, με τον άντρα να φωτογραφίζει τη γυναίκα που ποζάρει σ' ένα ανάκλιτρο. Αυτή τη φορά, τα πλάνα του άντρα είναι φωτισμένα με ουδέτερο, 'μοντέρνο' χρωματισμό, ενώ τα ενσταντανέ της γυναίκας μοιάζουν ξανά με επιχρωματισμένες φωτογραφίες του Μεσοπολέμου.

Κατόπιν, το animation μιας πασιέντζας με τέσσερις γυναικείες φιγούρες και ισάριθμες αντρικές, ένας δεύτερος ερευνητής που εξετάζει πορνογραφικές φωτογραφίες του Μεσοπολέμου κι αμέσως μετά, ενώ ο ίδιος προβάλλει σλάιντς με ερωτικές γκραβούρες του 19^{ου} αιώνα, μια γυναίκα αρχίζει να παίζει πιάνο απέναντί του μέσα στο δωμάτιο. Μια παράσταση Καραγκιόζη από τον Βαγγέλη Βαβανάτσο όπου οι ήρωες συζητούν για το γυναικείο φύλο, ένα animation με πεταλούδες σε διπλοτυπία με φυσικά τοπία, ένα δεύτερο animation με διάφορα αντικείμενα, άλλα αναγνωρίσιμα (βιολιά, ρόδι, σκιακίερα) κι άλλα όχι.

Το φωτορομάντζο ενός σύγχρονου ετεροφυλόφιλου ζευγαριού με συνοδεία ένα ιταλικό ρομαντικό τραγούδι με τίτλο *Due 'T' dentro un cuore*, που έγραψε ο Δημήτρης Λέκκας κι ερμηνεύουν η Λίνα Νικολακοπούλου με τον Δημήτρη Μαυρίκιο. Ένας παιδικός έρωτας, μια γυναίκα που ρουφάει νερό από ένα πλαστικό ομοίωμα θηλής, ακόμα μια ερωτική περίπτωση ετεροφυλόφιλου ζευγαριού, πάντα στις αρχές του αιώνα, ξανά ένα animation με μια καταιγίδα κι ένα πέος που αποκτά φτερά κι ύστερα εκσπερματίζει λουλούδια.

Μία ακόμα ερωτική συνεύρεση -πάντα ετεροφυλόφιλου- ζευγαριού, ένας χορός της κοιλιάς σε μια διπλοτυπία που είναι δύσκολο ν' αναγνωρίσω τι παριστάνει, μια σύγχρονη χορογραφία με μια λευκή γυναίκα κι έναν μαύρο άντρα γυμνούς στην εξοχή, ένα άλλο ετεροφυλόφιλο ζευγάρι που μιλάει γαλλικά και βιντεοσκοπεί τον εαυτό του σε ερωτική περίπτωση, ένα ερωτικό animation, ένας άντρας στο κρεβάτι του παίζει σαξόφωνο, μια σεκάνς από εικόνες της ποπ κουλτούρας των δεκαετιών 1950 κι '60. Μια βόλτα με μηχανάκι στους δρόμους της Αθήνας του 1980, μια ηλικιωμένη γυναίκα που διαβάζει στον κήπο της ένα γαλλικό κείμενο για τον έρωτα, μια μουσική παράσταση σ' ένα υπαίθριο θέατρο, κι ένα τελευταίο ετεροφυλόφιλο ζευγάρι που φιλιέται σ' ένα παγκάκι με την κοπέλα να λέει

⁷⁷⁵ Στο ίδιο.

“νιώθω σαν να είμαστε παράνομοι” και να συνεχίζουν απτόητοι, στιγμιότυπο με το οποίο τελειώνει το φιλμ, το οποίο εν τω μεταξύ διατρέχεται περιστασιακά από το μοτίβο ενός μετρονόμου, ο δείκτης του οποίου κάθε φορά έχει πάνω του ένα διαφορετικό αντικείμενο: χείλη, φτερά κτλ.

Όπως ίσως γίνεται αντιληπτό από την παραπάνω περιγραφή, ο Ρεντζής εδώ αποδίδει το θέμα του χρησιμοποιώντας και πάλι μια μεγάλη ποικιλία πολιτισμικών και διακειμενικών αναφορών, που εκτείνεται από την αρχαιότητα ως τον σημερινό κυρίαρχο πολιτισμό, διατηρώντας πάντα ίσο ενδιαφέρον για το ίδιο το θέμα, που εδώ είναι ο έρωτας, όσο και για τους τρόπους αναπαράστασής του, σε διαφορετικές πολιτισμικές συνθήκες. Το εύρος των οπτικών και κειμενικών αναφορών εμπλουτίζεται από τη μουσική επένδυση των Δημήτρη Λέκκα και Δημήτρη Παπαδημητρίου, που φροντίζουν για τη μουσική διασκευή ετερόκλιτων κειμένων και την ένταξή τους στο συνολικό αισθαντικό και περιπαιχτικό ύφος του φιλμ.

3.3.4.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 22^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου παίχτηκε χωρίς επεισόδια ανάλογα άλλων προβολών μη-αφηγηματικών ταινιών της ίδιας χρονιάς, όπως σ' εκείνη του *Στην αναπαυτική μεριά* (1981) του Τάκη Σπετσιώτη, που θα συναντήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.⁷⁷⁶ Οι Λέκκας και Παπαδημητρίου κέρδισαν το βραβείο μουσικής, ενώ ο Ρεντζής απέσπασε τιμητική διάκριση για τη σκηνοθεσία του.⁷⁷⁷

Ο Σταματίου έκρινε ότι η ταινία ήταν “πιο ανοιχτή και πιο εύληπτη από τις προηγούμενες το ίδιο πειραματικές ταινίες του Ρεντζή, «βιο-γραφία» και «κόρπους», ο «Ηλεκτρικός άγγελος» μαρτυράει όγκο δουλειάς για το (αρκετά ευτυχισμένο) πάντρεμα ανόμοιων στοιχείων και εκπέμπει μian αίσθηση ευφορίας και υγιούς αισθησιασμού”.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=22>, 28/8/16.

⁷⁷⁷ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=22&m=2>, 28/8/16. Σύνοψη κριτικής επιτροπής: Ιάκωβος Καμπανέλλης (θεατρικός συγγραφέας, πρόεδρος επιτροπής), Γρηγόρης Δημητρόπουλος (παραγωγός), Κωστής Ζώης (σκηνοθέτης), Αριστείδης Καρύδης- Φουκς (διευθυντής φωτογραφίας), Μπάμπης Κολώνιας (κριτικός κινηματογράφου), Γιώργος Κριμιζάκης (μουσικοσυνθέτης), Ειρήνη Λιβαδά (εκπρόσωπος υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών), Μάριος Ποντίκας (θεατρικός συγγραφέας), Μαρία Φωκά (ηθοποιός), Λία Χατζοπούλου- Καραβία (λογοτέχνης).

⁷⁷⁸ Σταματίου, «Βραβεία: από λίγο σε... όλους!», *Τα Νέα*, 12/10/1981.

3.3.5: Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου και περιοδικό Φιλμ

Την άνοιξη του 1969 ο Ρεντζής με τον Δημήτρη Σπέντζο ίδρυσαν και διηύθυναν στην Αθήνα το Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου, το οποίο λειτούργησε ως το 1972,⁷⁷⁹ αποσκοπώντας στην ανάδειξη και διάδοση του πειραματικού κινηματογράφου. Στην ιστορία του Κέντρου θ' αναφερθώ αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο, σχετικά με τους θεσμούς και τους φορείς που προώθησαν τον μη-αφηγηματικό κινηματογράφο στην Ελλάδα.

Στο ίδιο κεφάλαιο, θα δούμε επίσης λεπτομερώς την ιστορία του περιοδικού *Φιλμ*, που ίδρυσε ο Ρεντζής στην Αθήνα μαζί με τον Θανάση Καστανιώτη το 1974 κι εξέδωσε συνολικά τριανταδύο τεύχη ως το 1986.

3.3.6: Συνολική αποτίμηση

Όπως γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω, η συνεισφορά του Ρεντζή στον εγχώριο μη-αφηγηματικό κινηματογράφο ήταν μακροχρόνια και πολύπλευρη, πίσω και πέρα απ' την κάμερα. Η βραχυχρόνια κινηματογραφική παραγωγή του, πλαισιώθηκε όπως είδαμε από θεσμική, εκδοτική κι εκπαιδευτική δράση που συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Η αποτίμηση του φιλικού έργου του, ίσως δε θα μπορούσε να ξεκινήσει με καταλληλότερη φράση από μια δική του, που δείχνει την -κατά τη γνώμη μου, παράδοξη- εικόνα που προβάλλει ο ίδιος ο σκηνοθέτης για τον εαυτό του, δηλώνοντας κατηγορηματικά: “είμαι κατεξοχήν αφηγηματικός. Δεν πιστεύω σε τίποτα μη-αφηγηματικό”.⁷⁸⁰ Ίσως περιττεύει να πω ότι μου είναι αδύνατο να υιοθετήσω τον συγκεκριμένο αφορισμό του σκηνοθέτη, τουλάχιστον για τις τέσσερις ταινίες που περιλαμβάνω στη διατριβή, κι οι οποίες αποτελούν κατά τη γνώμη μου μερικά από τα προφανέστερα δείγματα μη-αφηγηματικού κινηματογράφου.

Καθεμία τους είναι βασισμένη σ' ένα γενικό θέμα (ο σύγχρονος πολιτισμός, ο κινηματογράφος, το σώμα, ο έρωτας), το οποίο πραγματεύονται χωρίς να προσπαθούν ν' αφηγηθούν μια ιστορία. Από τη σχεδόν καθολική απροσδιοριστία του *Fiction*, τις φιγούρες του *Corpus* και τις ακίνητες παραστάσεις της *Βιο-γραφίας*, στα ζωντανά πρόσωπα και τα γεγονότα του *Ηλεκτρικού άγγελου*, οι ταινίες του Ρεντζή ποτέ δεν ενδιαφέρονται ν' αρθρώσουν αφήγηση, αλλά περισσότερο να 'φιλοσοφήσουν' για τα θέματά τους, μέσα από τη διακειμενικότητα που συνθέτει η ευρυμάθεια του σκηνοθέτη, συνδυασμένη με την ποικιλία των ερεθισμάτων του και των διαφορετικών τεχνικών τις οποίες εξερευνά.

Ερωτώμενος πώς θα περιέγραφε ειδολογικά το έργο του, ο Ρεντζής απάντησε: “συνολικά μου είναι δύσκολο να το κάνω. Αυτό που έχω σαν μηχανισμό πάντοτε είναι να

⁷⁷⁹ Συνέντευξη Ρεντζή, 26/10/13.

⁷⁸⁰ Συνέντευξη Ρεντζή, 26/10/2013.

μορφοποιήσω ένα υπάρχον πνεύμα σε κάτι περαιτέρω απ' ό,τι υπάρχει, διότι αυτό [το υπάρχον] αισθάνομαι ότι δε θα του αρκούσε".⁷⁸¹ Κατά τη γνώμη μου, το έργο του είναι τόσο συναρπαστικό, επειδή αυτή η μορφοποίηση υλοποιείται μέσα από περίπλοκες ιδέες, που απαιτούσαν μακρόχρονη εκτέλεση από συνεργεία πιο πολυμελή απ' όσο συνηθίζεται στο -συνήθως μοναχικό- είδος της πρωτοπορίας. Πρόκειται για οπτικοακουστικές συνθέσεις, αποτελούμενες από πολυάριθμες ετερόκλητες πολιτισμικές συνιστώσες, όπου όλα τα εικαστικά κι ηχητικά τους στοιχεία δένουν εξίσου σχολαστικά σχεδιασμένα κι επιμελημένα σε αισθητικά ολοκληρωμένα και διανοητικά συναρπαστικά σύνολα.

Μέσα στα χρόνια, το κινηματογραφικό του έργο έχει αναγνωριστεί κι αναδειχτεί από διάφορους φορείς και διοργανώσεις. Ενδεικτικά αναφέρονται τα αφιερώματα στη δεύτερη Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου το 2005, στο MIR Festival τον Σεπτέμβριο του 2010, στο Φεστιβάλ Ψηφιακού Κινηματογράφου τον Σεπτέμβρη του 2013, στον κινηματογράφο Cinemarian τον Ιούνιο του 2015 και τον Νοέμβριο του 2016, στην «Αλκυονίδα» στο πλαίσιο του Animfest τον Μάρτιο του 2015 και στον Φιλοπρόοδο Όμιλο Υμηττού τον Νοέμβριο του 2016, όλα στην Αθήνα.⁷⁸²

Ωστόσο, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο, οι λόγοι για τους οποίους η ενασχόλησή του με τον μη-αφηγηματικό κινηματογράφο ήταν σχετικά σύντομη, συνοψίζονται στις φράσεις του: "ό,τι είχα να πω το είχα πει", "είχα ξοδέψει του κόσμου τα λεφτά",⁷⁸³ "έκανα κόρη", "δεν ήθελα πια να κάνω διαφημιστικά" και "είχα και κάποια άλλα σχέδια, όπως η *Ιστορία της ελληνικής τυπογραφίας* που έκανα για την ΕΡΤ, τα οποία δεν ευοδώθηκαν".⁷⁸⁴ Απαντήσεις που εννοούν έναν συνδυασμό δημιουργικής πληρότητας και οικονομικής δυσχέρειας, αφού το γύρισμα διαφημιστικών αποτελούσε το συμβιβαστικό τίμημα για την εκπλήρωση των κινηματογραφικών πειραμάτων του. Όμως ο Ρεντζής δεν περιορίστηκε στη δημιουργία ταινιών. Με την ίδρυση του Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου και του περιοδικού *Φιλμ*, συνέβαλε καθοριστικά στην γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με τη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία, καθώς και στην ευρύτερη διάδοση της θεωρίας και της πρακτικής αυτού του δυσπρόσιτου είδους στη χώρα μας. Η αφοσιωμένη και πολύπλευρη

⁷⁸¹ Στο ίδιο.

⁷⁸² <http://www.tainiothiki.gr/festivals/2proggr1.html>, <http://www.mirfestival.gr/10/el/programma.html>, <http://shortfilmfestival.kouinta-production.gr/el/30-festival-psifiakoy-kinimatografou-athinas/afieromata-se-festival-2013-tributes-to-other-festival-2013/afieroma-ston-skinotheti-thanasi-rentzi>, <http://artplay.gr/kinimatografos/o-ilektrikos-angelos-sto-cinemarian>, <http://athensanimfest.eu/2015/en/tributes/7/>, <http://foymittos.blogspot.gr/2016/11/71116-2000.html>, 15/11/2016.

⁷⁸³ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

⁷⁸⁴ Στο ίδιο.

συνεισφορά του, είναι αυτή που καθιστά τον Ρεντζή μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της ελληνικής μη-αφηγηματικής παραγωγής.

3.4: Αντουανέττα Αγγελίδη

3.4.1: Εισαγωγή

Η Αντουανέττα Αγγελίδη (1950) σπούδασε αρχιτεκτονική στην Αθήνα κι έπειτα κατέφυγε στο Παρίσι για πολιτικούς λόγους, όπου σπούδασε κινηματογράφο στην IDHEC. Στο πολυσχιδές έργο της περιλαμβάνονται κινηματογραφικές ταινίες, εικαστικές εγκαταστάσεις, κείμενα κι εκπαιδευτική θητεία ως καθηγήτρια σκηνοθεσίας στο Τμήμα Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου διδάσκει σήμερα.⁷⁸⁵

Με κύρια ενδιαφέροντα τα μαθηματικά και τη ζωγραφική, που αντανακλώνται στην θεμελιώδη και πλούσια γεωμετρικότητα των κάδρων της, οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις της Αγγελίδη περιστράφηκαν γύρω από έννοιες όπως ο τρισδιάστατος χώρος, το τάιμινγκ, η χρήση κι η λειτουργία της γλώσσας, ο ήχος, ο μηχανισμός του ονείρου, το φύλο, καθώς κι αυτό που ονομάζει ετερογένεια του κινηματογραφικού μέσου, δηλαδή το γεγονός ότι ο κινηματογράφος συντίθεται από στοιχεία όλων των προηγηθεισών τεχνών μαζί.⁷⁸⁶

Η φιλμογραφία της αποτελείται από τέσσερις μικρού, μία μεσαίου και τρεις μεγάλου μήκους ταινίες. Οι πρώτες περιλαμβάνουν τα *L' Histoirecrite* (1975), *L' Eau* (1976), *Ωρα μεσημεριού* (2006) και *121280 Ritual* (2008). Τη μεσαίου και τις μεγάλου μήκους αποτελούν αντιστοίχως τα *Idees Fixes Dies Irae* (1977), *Τόπος* (1985), *Οι ώρες: μία τετράγωνη ταινία* (1995), *Κλέφτης ή η πραγματικότητα: τρεις εκδοχές* (2001).

Εκτός από τις παραπάνω ολοκληρωμένες ταινίες, υπάρχει και το μεγάλου μήκους σχεδιάσμα ταινίας με τίτλο *Ρίζες και βήματα: A Work in Progress*, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 2009 στο 6^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου και το οποίο δεν έχω δει και γι' αυτό δε θα συμπεριλάβω εδώ. Είναι σκηνοθετημένο από την Αγγελίδη και την κόρη της, Ρέα Βαλντέν, οι οποίες εξηγούν ότι πρόκειται για “μια παρουσίαση-μανιφέστο. Μέσα από εικόνες και ήχους, η δαιδαλώδης πορεία προς τη νέα μας ταινία: Μήδεια / Κόρη. Μια παραβολή για την αποσιωπημένη σχέση μητέρας-κόρης. Μια ανασκευή και ανατροπή του μύθου της Μήδειας. Η μη-Μήδεια. Κόρη ως κόρη οφθαλμού. Ερωτήματα περί της μαρτυρίας και της αφηγηματικής σχέσης. Κι ακόμα, οι βηματισμοί μιας ριζικής σχέσης, μέσα κι έξω από το έργο. Δοκιμές σε μια σχέση. Αντίστιξη, αρμονία, ένταξη της δυσαρμονίας, σύνθεση. Λόγος ως σύνθεση φωνών. Όπου λόγος είναι και η εικόνα, και οι χειρονομίες, και η σιωπή. Θα ασχοληθούμε, όμως, πιο πολύ με τις λέξεις και τον ήχο, γιατί έχουν τόσα γι' αυτές ειπωθεί, που ξεχάσαμε να τις βλέπουμε. Τα κενά στο βάδισμα

⁷⁸⁵ <http://www.film.auth.gr/el/tmima/prosopiko/antoyanetta-aggelidi>, 21/11/2016.

⁷⁸⁶ Συνέντευξη με Αντουανέττα Αγγελίδη, 26/10/2013.

των λέξεων. Κλείνουμε με το τριαντάλεπτο φιλικό μας δοκίμιο του 2006 πάνω στην *Γκραντίβα Ώρα μεσημεριού* (σε πρώτη δημόσια προβολή)⁷⁸⁷

Όπως μου εξήγησε η σκηνοθέτρια, οι δύο πρώτες μικρού μήκους ταινίες της γυρίστηκαν στο Παρίσι κι έχουν πια χαθεί. Έτσι, μου παραχώρησε σε DVD μόνο δύο από τις μικρού μήκους ταινίες της, *Ώρα μεσημεριού* και *121280 Ritual*, καθώς επίσης τη μεσαίου και τις μεγάλου μήκους της. Αυτές τις έξι θα εξετάσω παρακάτω.

3.4.2: *Idees Fixes Dies Irae*

Το *Idees Fixes Dies Irae* αποτέλεσε την πτυχιακή εργασία της Αγγελίδη στην IDHEC, η οποία στους τίτλους τέλους της ταινίας προσδιορίζεται ως παραγωγός. Γραμμένο και μονταρισμένο επίσης από την Αγγελίδη, γυρίστηκε στο Παρίσι σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, με διευθυντή φωτογραφίας τον Paco Perriñán κι υπεύθυνους ήχου τους Alain Barnault και Dominique Vieillard. Η ταινία αφορά τη θηλυκότητα και την αναπαράστασή της στον σύγχρονο πολιτισμό. Ήδη από την πρώτη της ταινία, η σκηνοθέτρια ενσωματώνει στο έργο της τις εικαστικές κι άλλες καλλιτεχνικές επιρροές της, οι οποίες θα παίξουν κεντρικό ρόλο στην περιγραφή και την ανάλυσή μας γι' αυτό. Μία πρώτη επίδραση φαίνεται ήδη από τον (μισό) τίτλο της, που, όπως επιβεβαιώνει η σκηνοθέτρια, παραπέμπει στο *Vredens Dag* (1943) του Carl Theodor Dreyer,⁷⁸⁸ μια κατεξοχήν ταινία για την καταπίεση της γυναίκας από την πατριαρχία, και που όπως θα δούμε στο κεφάλαιο για το *Κλέφτης ή η πραγματικότητα*, δεν είναι η μόνη επιρροή από τον δανό σκηνοθέτη στο έργο της Αγγελίδη.

Συνοπτικά, η ταινία ξεκινάει μ' ένα στατικό κάδρο στο νεκροταφείο Père Lachaise του Παρισιού, που χωρίζεται σε δύο μονοπλάνα, διάρκειας δύο και έξι λεπτών. Το ακολουθεί άλλο ένα οχτάλεπτο μονοπλάνο σε μια γέφυρα, με τρεις άνδρες με μακριά μαλλιά που στέκονται ακίνητοι και μία εύσωμη φιγούρα που τους προσπερνάει κι απομακρύνεται αργά προς το βάθος της γέφυρας. Η επόμενη σκηνή εκτυλίσσεται στο εσωτερικό ενός σπιτιού, όπου ανακαλύπτουμε ότι η εύσωμη φιγούρα ήταν γυναίκα, την οποία υποδύεται η Josy Delettre.⁷⁸⁹ Μια γκροτέσκα φιγούρα, υπέρβαρη, φαλακρή, δύσθυμη και βίαιη, που αρχικά καταβροχθίζει βουλιμικά έναν ανανά κι έπειτα ξεπουπουλιάζει μια κότα. Δύο άντρες με γυναικεία εσώρουχα να εκφωνούν φράσεις στα γαλλικά, κι ένας άλλος ντυμένος με αντρικά ρούχα να λέει μια φράση στα ελληνικά, με γαλλική προφορά. Πορεία με αυτοκίνητο μέσα σε τούνελ κι ένας άδειος σταθμός του μετρό. Παιδιά να παίζουν σ' ένα παρισινό σοκάκι, ένα ζευγάρι γυναικεία πόδια κι ένα καλώδιο τηλεφώνου σ' ένα ξύλινο

⁷⁸⁷ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/6avangr1.html>, 29/1/2017.

⁷⁸⁸ Συνέντευξη με Αγγελίδη, 11/3/2017.

⁷⁸⁹ «Συζήτηση της Αντουανέττας Αγγελίδη και της Φρίντας Λιάππα με τους Χρήστο Βακαλόπουλο και Μιχάλη Δημόπουλο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 17- 18, Ιανουάριος- Μάιος 1978, 90.

πάτωμα σπιτιού, μια γυναίκα περιφέρεται μέσα σ' ένα δωμάτιο. Ένα τριχωτό αιδούιο, το πολύ κοντινό πλάνο ενός στόματος αρχικά μ' ένα ξυράφι ανάμεσα στα χείλη και που έπειτα παίζει με τα χείλη και τη γλώσσα του, το επίσης πολύ κοντινό πλάνο του προσώπου της σκηνοθέτριας που διαβάζει ένα κείμενο, ένα άλλο στο οποίο βρίσκεται ξαπλωμένη μέσα στη μπανιέρα, το σαλόνι ενός σπιτιού με μια στρωμένη σκακιέρα, έξω από τη τζαμαρία του οποίου εμφανίζονται κινέζοι στρατιώτες, και το εσωτερικό μιας κουζίνας.

Σύμφωνα με τη σκηνοθέτρια, τα πρώτα δύο κάδρα της ταινίας εμπνέονται τη σύνθεσή τους από τον πίνακα *The Promenades of Euclid* (1955) του βέλγου René Magritte.⁷⁹⁰ Η ομοιότητα έγκειται αφενός στο θέμα του δρόμου που εκτείνεται στο βάθος της σύνθεσης, αφετέρου στη δημιουργία αιχμηρών σχημάτων, με τους κώνους του Μαγκρίτ να μετασχηματίζονται σε τρίγωνα στα κάδρα της Αγγελίδη. Η αιχμηρότητα θα μπορούσε να υποδηλώνει μια συνεχώς παρούσα και δραστήρια θηλυκότητα, ενδεχομένως αντιδραστική ή επιθετική, εκφρασμένη και σ' ένα ακόμη μοτίβο της σκηνοθέτριας. Σε μία από τις σκηνές εσωτερικού χώρου, στο ξύλινο πάτωμα ενός διαμερίσματος, εμφανίζεται για πρώτη φορά το αγαπημένο γεωμετρικό μοτίβο της Αγγελίδη, το λεγόμενο Chevron pattern ή 'ψαροκόκκαλο',⁷⁹¹ σε μια αναρώτηση για τη σχέση μεταξύ φυσικού- τεχνητού και σε μια παιγνιώδη εγγραφή της αφαίρεσης, αξιοποιώντας το κινηματογραφικό κάδρο ως ένα σχήμα μέσα στο οποίο δημιουργούνται άλλα σχήματα.⁷⁹²



Εικόνα 56: René Magritte, *The Promenades of Euclid* (1955).

⁷⁹⁰ Ο. π., 95- 96.

⁷⁹¹<https://www.google.gr/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espn=2&ie=UTF-8#q=chevron+pattern>, https://www.google.gr/search?q=%CF%88%CE%B1%CF%81%CE%BF%CE%BA%CE%BF%CE%BA%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BF+%CF%80%CE%B1%CF%84%CF%89%CE%BC%CE%B1&rlz=1C1JZAP_enGR714GR714&biw=1366&bih=638&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewiRvLPY19DQAhXLORoKHX53C-wQ_AUICCgB, 30/11/2016.

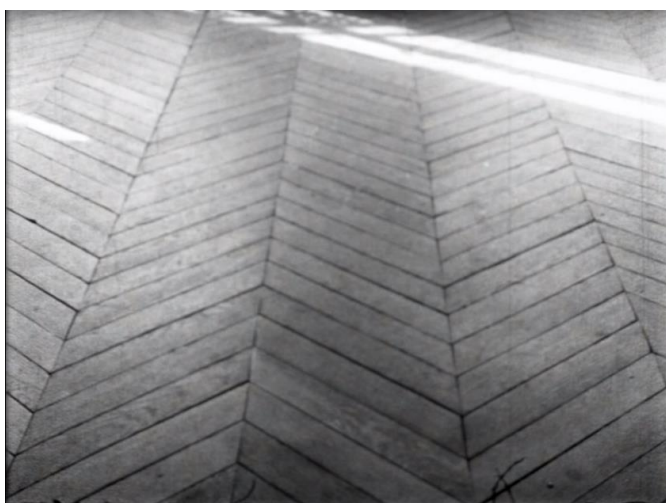
⁷⁹² Συνέντευξη Αγγελίδη, 11/3/2017.



Εικόνα 57: κάδρο από την ταινία *Idees Fixes Dies Irae*.



Εικόνα 58: κάδρο από την ταινία *Idees Fixes Dies Irae*.



Εικόνα 59: κάδρο από την ταινία *Idees Fixes Dies Irae*.

Εξίσου σημαντικά είναι τα λεκτικά και ηχητικά στοιχεία που συνοδεύουν τις παραπάνω εικόνες. Ο μονότονος ήχος που ακούγεται στα πλάνα του νεκροταφείου, δημιουργημένος από δεκαέξι σαξόφωνα, η ταχύτητα της εγγραφής των οποίων πολλαπλασιάστηκε τέσσερις φορές, όπως πληροφορεί η σκηνοθέτρια σε κείμενό της.⁷⁹³ Σύντομα αυτός ο ισοκράτης, όπως τον αποκαλεί η Ηλέκτρα Βενάκη,⁷⁹⁴ αναπτύσσεται σε μια υποτυπώδη μελωδία κι έπειτα δίνει τη θέση του σε ήχους του δρόμου και της πόλης γενικότερα. Χαρακτηριστικό της ταινίας είναι η αναντιστοιχία ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα. Στον σταθμό του μετρό ακούμε ένα τρένο να φτάνει χωρίς να το βλέπουμε, στην αρχή του πλάνου στο τούνελ ακούγεται ήχος θαλασσινών κυμάτων, στο σαλόνι με τη σκακιέρα και στην κουζίνα κατόπιν ακούμε ήχους καθαριότητας χωρίς να υπάρχει κανείς εκεί να καθαρίζει.

Το σημαντικότερο ίσως τμήμα της ηχητικής μπάντας αποτελεί ο προφορικός λόγος, ο οποίος μαζί με τη χρήση γραπτών λέξεων και προτάσεων, σχηματίζουν την κριτική που ασκεί η ταινία στον κατεστημένο Λόγο για τη θηλυκότητα. Μεταξύ άλλων, βλέπουμε τη φράση “Femme nue mimesis” να περιβάλλει ένα πλάνο της Delettre με δύο άλλες γυναίκες, τις λέξεις *famille* και *état* να προβάλλονται πάνω στους άντρες με τα γυναικεία εσώρουχα, τη φωτεινή πινακίδα στον σταθμό του μετρό που γράφει *La Défense* αλλά με το φως σβησμένο πίσω από τα γράμματα *Dé*.

Το “usage externe” που περιβάλλει το τριχυτό αιδούιο, με μια γυναικεία φωνή να τραγουδάει την *Επιστολή* των Μίκη Θεοδωράκη και Μάνου Ελευθερίου, συνδυασμός που “δε λειτουργεί όμως σαν θετική αναφορά στον Θεοδωράκη, ούτε και σαν ειρωνική αναφορά. Πρέπει να δει κανείς ότι λειτουργεί και αυτόνομα: θετικά [είμαι καλά, παρά την «εξωτερική χρήση»] ή ειρωνικά [με θέλετε καλά, ενώ εγώ είμαι για «εξωτερική χρήση»]. Υπάρχει λοιπόν μια προσπάθεια μη μονοσήμαντης χρήσης του τοιτάτου”.⁷⁹⁵ Και τέλος, το προφορικό παιχνίδι με την αναδιάταξη των λέξεων στην πρόταση “Οι άντρες τους πέθαναν σχετικά νέοι”.

Τη λέξη HORIZON με κεφαλαία γράμματα σ’ ένα κάδρο όπου η σκηνοθέτρια βρίσκεται ξαπλωμένη στη μπανιέρα, σε μια σύνθεση εμπνευσμένη από τον πίνακα *La Mort de Marat* (1793) του γάλλου Jacques-Louis David (1748-1825), καθώς η μελωδία της *Διεθνούς* ακούγεται σαν από κουρδιστό παιδικό παιχνίδι: “Όταν το πρόσωπο που γράφει καταλαμβάνει μια θέση κάποια στιγμή μέσα στην ταινία, αυτό το πρόσωπο αναστρέφεται και αυτοειρωνεύεται. Είναι κι αυτό μια πολιτική πράξη. Σημαίνει ότι δεν βγάζω τον εαυτό

⁷⁹³ Αντουανέττα Αγγελίδη, «Αντουανέττα Αγγελίδη», *Φιλμ*, τχ. 17, Ιούλιος 1979, 172.

⁷⁹⁴ Ηλέκτρα Βενάκη, «Οι ηχητικοί τόποι στις τέσσερις ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 29.

⁷⁹⁵ «Συζήτηση της Αντουανέττας Αγγελίδη και της Φρίντας Λιάππα [...]», ό. π., 95.

μου έξω από όλη αυτή την ιστορία [...] προσπαθώ ταυτόχρονα να είμαι μέσα στην ιστορία και ν' ασκώ κριτική γι' αυτήν".⁷⁹⁶ Το "usine- cuisine" που προετοιμάζει το πλάνο της κουζίνας, δηλώνοντάς τον ως "τόπο του καθημερινού θανάτου των γυναικών".⁷⁹⁷

Σε κείμενό της στο πρόγραμμα του φεστιβάλ, η Αγγελίδη εξηγεί ότι "δύο είναι οι βασικοί άξονες της ταινίας: α) η αναπαράσταση ως μέσο γνώσης, β) η αναπαράσταση ή οι αναπαραστάσεις της γυναίκας στις οπτικές τέχνες και, κυρίως, στον κινηματογράφο- δηλαδή, μια συγκεκριμένη κοινωνικοσεξουαλική θέση/ λειτουργία της γυναίκας".⁷⁹⁸ Ορίζοντας έτσι τη θεματολογία της ταινίας, η Αγγελίδη μοιάζει με τον Ρεντζή, στον τρόπο με τον οποίο την απασχολεί τόσο η 'απο-κανονικοποίηση' μιας κοινωνικά κατασκευασμένης συνθήκης (στον Ρεντζή οι ταξικές/ οικονομικές σχέσεις, το σώμα κι ο έρωτας- στην Αγγελίδη η έμφυλη ταυτότητα), όσο κι ο ρόλος που παίζει η αναπαράσταση στην κατασκευή της.

Κατά τη Βαλντέν, η ταινία "αναπτύσσεται κυρίως ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις", σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ταινίες της, όπως τον *Τόπο* που "διερευνά περισσότερο τον εσωτερικό κόσμο" και τις *Ωρες* όπου η ηρωίδα συνειδητοποιεί την αυταπάτη του έρωτα.⁷⁹⁹ Ως εναντίωση στις κοινωνικές συμβάσεις, η Βαλντέν εννοεί βεβαίως την έμφυλη ρητορική της ταινίας, η οποία, εντάσσεται μέσα στο γενικότερο διεθνές θεωρητικό, καλλιτεχνικό και κοινωνικό περιβάλλον όπως αυτό ενημερώνεται, εμπλουτίζεται κι αναστατώνεται από το κίνημα του φεμινισμού.



Εικόνα 60: Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (1793).

⁷⁹⁶ Ο. π., 98.

⁷⁹⁷ Βαλντέν, «Ποιήματα ή δοκίμια; Οι ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 79.

⁷⁹⁸ Αγγελίδη, «Παραλλαγές στο ίδιο θέμα», Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- τόμος 5 [...]*, ό. π., 197.

⁷⁹⁹ Ρέα Βαλντέν, «Ποιήματα ή δοκίμια; [...]», ό. π., 80.



Εικόνα 61: κάδρο από την ταινία *Idees Fixes Dies Irae*.

3.4.2.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του Αντιφεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1977, όπου κέρδισε τα βραβεία Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη και Καλύτερης Ταινίας Μεγάλου Μήκους της Π.Ε.Κ.Κ.⁸⁰⁰ Επίσης, προβλήθηκε σε φεστιβάλ πειραματικού κινηματογράφου στον Καναδά, την Αγγλία, τη Γαλλία, την Ολλανδία, την Ισπανία, τη Σουηδία, την Ελβετία και την Κύπρο.⁸⁰¹ Μάλιστα, πριν από τη Θεσσαλονίκη, είχε προβληθεί στο Centre Pompidou, καθώς και στο Festival de Thonon-les-Bains.⁸⁰²

Ο Σταματίου δεν ενθουσιάζεται ιδιαίτερα με την ταινία, την οποία χαρακτηρίζει “πειραματική” και δίνει την πληροφορία ότι “ξαναδουλεύτηκε ειδικά για να παρουσιασθεί στο φεστιβάλ”, κάτι όμως που η σκηνοθέτρια διαψεύδει.⁸⁰³ Εκτιμά ότι “έχει ενδιαφέρον σαν δουλειά νεότερου ανθρώπου, δείχνει πως η κοπέλλα έχει ανησυχίες, πως αναζητεί να εκφράσει τα ιδεολογικά της ερωτηματικά με πρωτότυπη, ριζοσπαστική κινηματογραφική γραφή [...] Δυστυχώς όπως όλοι σχεδόν οι νέοι δημιουργοί, θέλει να τα πει όλα μονομιάς, να χωρέσει στριμωγμένα μέσα σε 63 λεπτά υπερεαλιστικούς πειραματισμούς (που ήδη έχουν γίνει αρτιώτερα στη δεκατία 1920- '30), στοιχεία του Αμερικανικού Άντερ Γκραουντ (πλάνα φυσικού χρόνου που διαρκούν έως και ίσως δέκα λεπτά και βγάζουν την ψυχή του μέσου θεατή...) [...] Το αποτέλεσμα είναι μια «εστετιστική» ταινία, που θα μπορούσε να αναπτύξει τις ίδιες ανησυχίες στη μισή διάρκεια αλλά και στη δεκαπλάσια- αδιάφορο

⁸⁰⁰ Για σύνθεση κριτικής επιτροπής βλ. σελ. 165 της διατριβής.

⁸⁰¹ Αντουανέττα Αγγελίδη, ό. π., 124. <http://pekk.gr/index.php/awards/festival-kinimatografou-thessalonikis>, 22/11/2016.

⁸⁰² E-mail Αγγελίδη, 18/8/2017.

⁸⁰³ Τηλεφωνική επικοινωνία με Αγγελίδη, 21/5/2017.

αφήνοντάς μας πάντα στην ίδια σύγχυση, στο ίδιο ιδεολογικό κινηματογραφικό-κομφούζιο. Αυτό δεν σημαίνει -θα το καταλάβετε- πως το πρώτο αυτό «ταινιάκι» μιας νεότατης κοπέλλας δεν έχει το δικό του πειραματικό ενδιαφέρον. Για τους λίγους. Για διανοούμενους και συμπαρομαρτούντες”.⁸⁰⁴

⁸⁰⁴ Κώστας Σταματίου, «Από την οθόνη στα δικαστήρια», *Τα Νέα*, 5/10/1977.

3.4.3: Τόπος

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της Αγγελίδη, καθιέρωσε το οπτικό ύφος που η σκηνοθέτρια θ' ακολουθούσε επίσης στις επόμενες δύο ταινίες της και θ' αποτελούσε την αναγνωρίσιμη οπτικοακουστική της ταυτότητα ως δημιουργού, με τη ζωγραφική, το θέατρο, την αρχιτεκτονική και τον ήχο ως τις υφολογικές συνιστώσες των ταινιών της.

Ο *Τόπος* ήταν μια συμπαραγωγή της Αγγελίδη και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, γυρισμένη στο παλιό εργοστάσιο φωταερίου της Αθήνας στο Γκάζι και στο παλιό εργοστάσιο Φιξ στη λεωφόρο Πατησίων, σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών.⁸⁰⁵ Μέσα από δυσκολίες που αντιμετώπισε η σκηνοθέτρια, ως γυναίκα που έπρεπε να συνεργαστεί μ' ένα ως επί το πλείστον αντρικό συνεργείο,⁸⁰⁶ τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν σε δύο φάσεις: τον Σεπτέμβριο του 1984 και τον Μάρτιο του 1985, ενώ το post-production τελείωσε τον Αύγουστο του 1985.⁸⁰⁷ Όπως είδαμε παραπάνω, ήταν η πρώτη μη-αφηγηματική παραγωγή που γυρίστηκε εκεί, έναν χρόνο πριν από την *Αλληγορία* του Σφήκα.

Το σενάριο έγραψε η σκηνοθέτρια μαζί με τη συγγραφέα Κλαίρη Μιτσοτάκη. Οι δύο αρχικές σκέψεις τους για τον τίτλο της ταινίας, ήταν *Βίοι αμφίβιοι* και *Το τραγούδι της Άννας*. Τελικά επιλέχτηκε ο *Τόπος*, λόγω της απλότητας, του μυστηρίου και της εκτιμώμενης μεγαλύτερης ελκυστικότητάς του προς τον θεατή.⁸⁰⁸ Όπως είπα και στην εισαγωγή, μία από τις θεματικές εμμονές της σκηνοθέτριας, όπως τις παραδέχεται η ίδια,⁸⁰⁹ είναι το όνειρο και οι μηχανισμοί του: συμπύκνωση, μετάθεση, εικονικότητα κι αφήγηση του ονείρου εκ των υστέρων. Εδώ λοιπόν έχουν γράψει με τη Μιτσοτάκη ένα σενάριο, που είναι εξαιρετικά δύσκολο να περιγραφεί. Αυτό οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο αποδίδει τα γεγονότα που το συνθέτουν, χρησιμοποιώντας τεχνάσματα παρόμοια μ' εκείνα του ονειρικού μηχανισμού. Το αποτέλεσμα είναι να υπονομεύεται και τελικά ν' αποτρέπεται η πιθανή συνοχή που υπονοούν τα αναγνωρίσιμα πρόσωπα και η τοποθεσία, έστω κι αν παραμένουν σταθερά καθόλη τη διάρκεια του φιλμ.

Η ταινία ξεκινάει με μια γυναίκα, η οποία πεθαίνει στη γέννα κι έπειτα παρακολουθούμε τη σχέση μεταξύ τεσσάρων γυναικών, που υπονοείται ότι σχετίζονται οικογενειακά, παρότι ποτέ δε δηλώνεται ρητά η μεταξύ τους σχέση. Από 'κει και πέρα, οι σκηνές εκτυλίσσονται αποσπασματικά, με σύνδεση περισσότερο συνειρμική, παρά κυριολεκτική.

⁸⁰⁵ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013. *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 124. Τηλεφωνική συνομιλία με Αγγελίδη, 22/4/2017.

⁸⁰⁶ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013. Τις δύσκολες συνθήκες επιβεβαιώνει κι η Κλαίρη Μιτσοτάκη σε συνέντευξη μαζί μου στις 18/9/2013.

⁸⁰⁷ E-mail Αγγελίδη, 18/8/2017.

⁸⁰⁸ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013.

⁸⁰⁹ Στο ίδιο.

Για παράδειγμα, κάποια στιγμή ένας άντρας αφηγείται σ' ένα μικρό κορίτσι τη λεγόμενη ιστορία για τη Γυναίκα που Χάθηκε, μιλώντας για μια γυναίκα που έφυγε από το σπίτι της μετά τον θάνατο της μητέρας της κι αφού είχε κοιταχτεί στον καθρέφτη- αυτό ακριβώς δηλαδή που κάνει η Άννα σε μία από τις πρώτες σκηνές της ταινίας. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο μιλάει η παρέα για την ιστορία, την κάνει να μοιάζει σαν έναν παλιό θρύλο, ενώ κανείς δεν τη συνδέει με την Άννα, η απουσία της οποίας παραμένει ένα από τα μυστήρια της ταινίας. Όταν τελικά η Άννα επιστρέφει, η σύντομη συζήτηση με την Ελένη αποτελεί τη μοναδική πραγμάτευση του θέματος, χωρίς όμως περαιτέρω εξηγήσεις ή κατοπινή ανακίνησή του.

Σ' ένα άλλο παράδειγμα, ο σκηνοθέτης Σταύρος Τορνές υποδύεται έναν ηλικιωμένο που σπάει καρύδια με το σφυρί του. Ο χαρακτήρας του εμφανίζεται σε μία και μοναδική σκηνή, χωρίς επίδραση στα υπόλοιπα γεγονότα. Σύμφωνα με τον ονειρικό μηχανισμό, θα μπορούσε η δράση του να εκληφθεί ως ένας μεταφορικός ευνουχισμός;

Ίσως βοηθάει περισσότερο να παραθέσω αποσπασματικά την επίσημη σύνοψη της ταινίας: “το μικρό θέατρο του σώματος. Μια παραβολή πάνω στον τόπο και στον χρόνο. Ένα παιχνίδι μεταμορφώσεων. Πορεία μετά από ένα θάνατο. Ένας δεύτερος θάνατος. Μια γυναίκα γεννά και πεθαίνει. Τη στιγμή του θανάτου της, στιγμή μεταίχμιο, σαν την αρχή του ύπνου, το πρόσωπό της σκορπάει και παίρνει τις όψεις όσων παραστέκουν το θάνατό της”.⁸¹⁰ Η γέννα και ο θάνατος της γυναίκας, είναι τα μόνα γεγονότα στην παραπάνω περιγραφή που συμβαίνουν κυριολεκτικά στην ταινία, με την υπόλοιπη περιγραφή να παραμένει μια αφηρημένη ερμηνεία, που υπόκειται στην αντίληψη του θεατή.

Η σκηνοθέτρια δηλώνει ότι δε χρησιμοποιεί συμβολισμό- τουλάχιστον όχι όπως οι σουρεαλιστές, κι ότι στις ταινίες της τα πράγματα είναι αυτό που φαίνονται.⁸¹¹ Ότι τα στοιχεία των ταινιών της δεν είναι σύμβολα, αλλά σημεία, στα οποία μάλιστα επιχειρείται η αποσύνδεση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου, και τα οποία συνδέονται εννοιολογικά μέσα στην καθετότητά τους, δηλαδή στον μεμονωμένο συνδυασμό τους κάθε δεδομένη στιγμή.⁸¹² Αφού είναι αυτά τα επιμέρους στοιχεία ή σημεία που συνθέτουν την ‘αφήγηση’,⁸¹³ ας ρίξουμε μια πιο κοντινή ματιά στην εικονογραφία της ταινίας.

Καταρχάς παρατηρούνται τα δύο σχήματα που έπαιξαν κεντρικό ρόλο στο *Idées Fixes* *Diaes Irae*, ο κώνος και το γεωμετρικό μοτίβο Chevron/ ψαροκόκκαλο στο πάτωμα.

⁸¹⁰ Αντουανέττα Αγγελίδη, ό. π., 124.

⁸¹¹ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013.

⁸¹² Συνέντευξη Αγγελίδη, 11/3/2017.

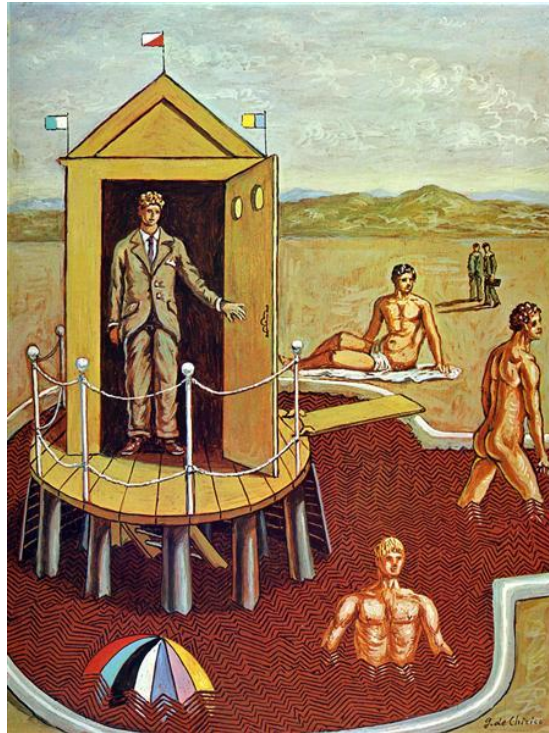
⁸¹³ Στο ίδιο.

Χωμάτινοι κώνοι αποτελούν επαναλαμβανόμενο σκηνικό στοιχείο στην αρχή και στο τέλος της ταινίας, ενώ το γεωμετρικό μοτίβο εντοπίζεται στο πάτωμα, στα σκαλιά και στον τοίχο κάποιων από τους χώρους. Επιπλέον, η χρήση του μοτίβου σε μια συγκεκριμένη σκηνική σύνθεση προς το τέλος της ταινίας, παραπέμπει στο υπαίθριο γλυπτό του ντε Κίρικο με τίτλο *The Mysterious Baths Fountain* (1973), το οποίο εκτίθεται μόνιμα στο πάρκο Sempione στο Μιλάνο, καθώς επίσης στους παρόμοιας ονομασίας μεσοπολεμικούς πίνακές του. Η Βαλντέν εξηγεί ότι “στον *Τόπος* βασική αναφορά είναι ο Giorgio de Chirico: το νερό από τον «Κολυμβητή», στερεοποιημένο υπό τη μορφή ενός «φολιδωτού» δαπέδου, οι εγκαταλελειμμένες πλατείες και οι αδιέξοδες προοπτικές εισβάλλουν στην ταινία και «εκφράζουν την πορεία ενός ανεκπλήρωτου έρωτα»⁸¹⁴.



Εικόνα 62: κάδρο από την ταινία *Τόπος*.

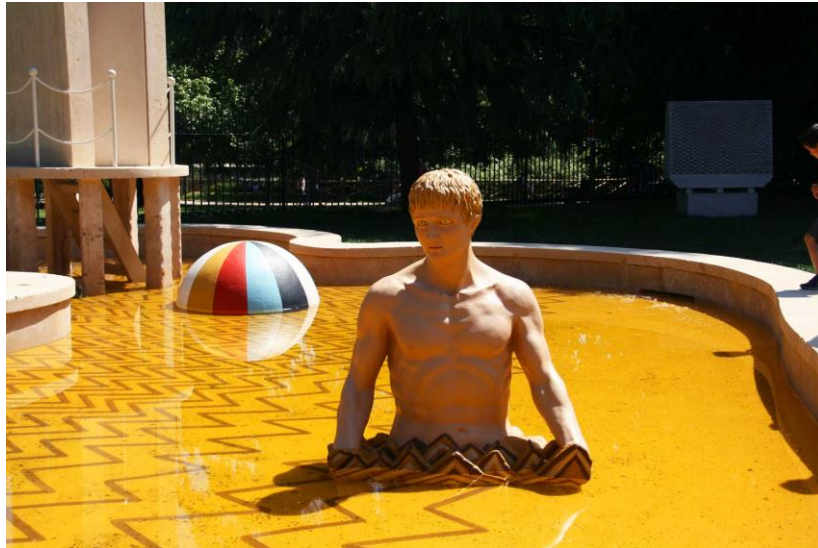
⁸¹⁴ Βαλντέν, «Ποιήματα ή δοκίμια; [...]», ό. π., 78.



Εικόνα 63: Giorgio de Chirico, *The Mysterious Bath*, 1938.



Εικόνα 64: Giorgio de Chirico, *The Mysterious Baths Fountain*, 1973.



Εικόνα 65: Giorgio de Chirico, *The Mysterious Baths Fountain*, 1973, λεπτομέρεια.



Εικόνα 66: κάδρο από την ταινία *Τόπος*.

Κατά τη σκηνοθετρία, το έργο ζωγράφων της Αναγέννησης αποτελεί θεμελιώδη έμπνευση για το οπτικό ύφος της ταινίας. Δεν είναι τυχαίο, ότι από τους καλλιτέχνες στους οποίους αφιερώνει την ταινία στους τίτλους τέλους, οι περισσότεροι είναι πρώιμοι αναγεννησιακοί: Τους ζωγράφους Simone Martini (περ. 1284- 1344), Ambrogio Lorenzetti (περ. 1290- 1348), Fra Angelico (περ. 1395- 1455), Paolo Uccello (1397- 1475), Piero della Francesca (περ. 1415- 1492), Vittore Carpaccio (περ. 1465- 1525/1526), Jan van Eyck (περ. 1390- 1441), Lucas Cranach (περ. 1472- 1553), Τζόρτζιο ντε Κίρικο και Νίκο Εγγονόπουλο, καθώς και στους σκηνοθέτες Carl Theodor Dreyer και Κώστα Σφήκα, με τον οποίο μοιράζονται αυτή την αγάπη για τη ζωγραφική κι ειδικότερα για τον ντε Κίρικο.

Αυτές οι μεταξύ τους χρονικά απομακρυσμένες εικαστικές αναφορές, αποτελούν επίσης ένα από τα συστατικά που προσδίδουν στην ταινία την αχρονία της, την απροσδιοριστία δηλαδή του 'αφηγηματικού' χρόνου: τα κοστούμια που σχεδίασε η Λιλή Κεντάκα και το μακιγιάζ των γυναικών που επιμελήθηκε ο Αχιλλέας Χαρίτος, εμπνέονται από την αναγεννησιακή εικονογραφία, εκείνα των αντρών μοιάζουν σαν ρούχα εργατικής τάξης από τον 20^ο αιώνα. Η τοποθεσία της ταινίας αποτελείται από ένα βιομηχανικό κτήριο του 19^{ου} αιώνα, ενώ η συζήτησή των χαρακτήρων γύρω απ' το τραπέζι του φαγητού αφορά τις επιστημονικές εξελίξεις σχετικά με το φεγγάρι, που συνέβαιναν κατά τη δεκαετία του 1960.

Συγκεκριμένα, η Αγγελίδη εξηγεί ότι ήθελε "τα πέλματα πάντα γυμνά, σε επαφή με το έδαφος και το δέρμα βαμμένη επιφάνεια, όπως στους πίνακες του Piero della Francesca και του Pontormo.⁸¹⁵ Αναλυτικότερα, "στο μακιγιάζ επίσης υπήρχε η αρχή ότι έπρεπε να δουλευτεί σαν ζωγραφική επιφάνεια, και πρότυπο για την εργασία του Αχιλλέα Χαρίτου ήταν η *Αποκαθήλωση* (1526- 1528) του Ποντόρνο (1494- 1557), πίνακας στον οποίο το χρώμα του υφάσματος συνεχίζει στη σάρκα και το χρώμα της σάρκας συνεχίζει στο ύφασμα. Τα δέρματα ήταν πάντα βαμμένα με αποχρώσεις του γκρίζου ή του χαλκού και όταν έμεναν λουρίδες δέρματος άβαφες ήταν απόλυτα ηθελημένο. Για τα πρόσωπα της Μαρίας, του μικρού κοριτσιού και της Άννας, πρότυπο για το μακιγιάζ ήταν ο πίνακας του Lucas Cranach, *La princesse Sibylle de Clèves est fiancée*. Πράγμα που αρχικά ήθελα να είναι πρότυπο για το μακιγιάζ του προσώπου όλων των γυναικών, να έχουν την ανάμνηση πουλιού που έχει αυτό το πρόσωπο, ανάμνηση που ξεκινάει από το τρίγωνο των ματιών και της μύτης... Βάση της κινησιολογίας τους αποτέλεσαν επίσης και οι πίνακες του Balthus, τα ταυνομένα κορμιά των κοριτσιών του".⁸¹⁶

Στην κατασκευή του φιλικού τύπου, η Αγγελίδη δεν αρκέστηκε στη χρήση των υπάρχοντων χώρων που από μόνοι τους είναι υποβλητικοί, αλλά μαζί με τον Κώστα Αγγελιδάκη κατασκεύασαν σκηνικά εμπνευσμένα από τις εικαστικές επιρροές της σκηνοθέτριας, τα οποία, με την αυστηρή γεωμετρία και την αφαιρετική τους διακόσμηση, 'συνομιλούν' ταυτόχρονα και με τον μοντερνισμό. Επιπλέον, μοιράζουν τον χώρο σε διαφορετικά επίπεδα, οριζοντίως και καθέτως, με τον φωτισμό να τον επιμερίζει σε ακόμα περισσότερα. Η Αγγελίδη εξηγεί ότι "η αρχική μου ιδέα ήταν η εναλλαγή, ανάμεσα σε δημόσιους χώρους, χώρους μεγάλων διαστάσεων, όπου μέσα τους κινούνται τα ανθρώπινα σώματα, και άλλους κατασκευασμένους απ' την αρχή, μικρούς σε σχέση με τα ανθρώπινα σώματα, χώρους- κουκλόσπιτα, που η αρχή κατασκευής τους ήταν ή σύνθεση στοιχείων

⁸¹⁵ Αγγελίδη, «Σε άγνωστα μέρη», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 46.

⁸¹⁶ «Η επανάληψη της πορείας για οργάνωση του χάους», συνέντευξη στην Κατερίνα Ευαγγελάκου, *Κάμερα για τον κινηματογράφο*, τχ. 4-5, Δεκέμβριος 1985- Ιανουάριος 1986, στο ίδιο, 67.

από πίνακες διαφόρων εποχών και τεχνοτροπιών [...] Φως που να πλέει μες στο σκοτάδι, φως με καθαρά όρια- ξυραφίες. Φως που να μην προέρχεται από αιτιολογημένες φωτιστικές πηγές και όταν αυτό κατ' εξαίρεση συνέβαινε είχα σκοπό να το συνοδέψω από ένα τέτοιο ήχο- ξυράφια, που, εντείνοντας αυτό τον ήχο με την πηγή, να την αναιρούσε ταυτόχρονα, δείχνοντας το κατασκευαστικό της μέρος ακόμα πιο έντονα, όπως στην περίπτωση που ανοίγοντας ένα παράθυρο, πέφτει ένα φως απότομα, καθώς ακούγεται ένας ήχος σχίσιμο. Σχίσιμο των εννοιών. Σχίσιμο των έξω από την ταινία αιτιολογήσεων. Σχίσιμο της ταινίας στα δύο”.⁸¹⁷

Όπως μόλις είδαμε παραπάνω, ο ήχος, τον οποίο επιμελήθηκε η ίδια σε συνεργασία με τη Martine Viard που έκανε τους αυτοσχεδιασμούς, αποτελεί ακόμα ένα θεμελιώδες συστατικό του κινηματογραφικού σύμπαντος της Αγγελίδη, τόσο με την παρουσία του, όσο και με την απουσία του. Η σκηνοθέτρια αποδίδει μεγάλη σημασία στις σιωπές: “μπορεί να πει κανείς ότι η σιωπή είναι ο ήχος της ταινίας”.⁸¹⁸

Από ‘κει και πέρα, όλος ο ήχος της ταινίας είναι ντουμπλαρισμένος, καθώς η ταινία “θέλει να φαίνεται μεταγλωττισμένη”.⁸¹⁹ Το σάουντρακ αποτελείται από ελάχιστα κρουστά που αποδίδονται ως μουσική στον Γιώργο Απέργη, λίγο περισσότερο διάλογο και κυρίως από φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς της Martine Viard, οι οποίοι περιλαμβάνουν φυσήματα, μουρμουρητά, μελωδίες, συλλαβισμούς, που ενισχύουν το ονειρικό, απόκοσμο ύφος της ταινίας: “ο ήχος του Τόπου είναι οι μεταμορφώσεις μιας αναπνοής ρε ρόγχο, φύσημα [...] μια εικονοποιημένη αναπνοή. Είναι ένας ήχος κοντινός, και απ’ τη μεριά του σκοτεινού χώρου, που επεκτείνεται στην αίθουσα· ενός χώρου που ανασαίνει, πονάει”.⁸²⁰

Ακόμα κι ο προφορικός λόγος τις περισσότερες φορές είναι ασύγχρονος με την εικόνα ή αναντίστοιχος ανάμεσα σ’ αυτόν που τον εκφέρει και στο πρόσωπο στο οποίο αποδίδεται η φωνή: “αυτός ο παλμός παράγεται απ’ τη διαδρομή δύο γυναικείων φωνών. Απ’ τη φωνή της M. Viard που παράγει τους θορύβους- μουσική της ταινίας και που δεν είναι παρά οι ήχοι που επέζησαν απ’ τη βουβή εικόνα και απ’ τη φωνή της Αννίτας Σαντοριναίου που παράγει τις φωνές των γυναικών, αυτή τη συνεχώς μετασηματιζόμενη φωνή που μιλάει διαμέσου των σωμάτων όλων των γυναικών [...] ο ήχος του λόγου δεν ανήκει στα σώματα που βλέπουμε, τα σώματα αυτά δεν είναι ζωντανά”.⁸²¹

⁸¹⁷ Στο ίδιο. Στο βιβλίο είναι τυπωμένη η φράση ως “είχα σκοπό να το συνοδεύσω από έναν τέτοιο ήχο- ξυράφια”. Από τα συμφραζόμενα συμπεραίνεται ότι πιθανότατα να πρόκειται για λάθος τονισμό κατά τη δακτυλογράφηση, κι ότι η σκηνοθέτρια μάλλον χρησιμοποιεί τη λέξη ξυραφιά.

⁸¹⁸ «Η επανάληψη της πορείας [...]», *ό. π.*, 67.

⁸¹⁹ «Η επανάληψη της πορείας [...]», *ό. π.*

⁸²⁰ «Ο ήχος της σιωπής», συνέντευξη με Θρασύβουλο Γιάτσο, *Αντί*, τχ. 326, 12/9/1986, σσ. 48-49, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, *ό. π.*, 65.

⁸²¹ «Η επανάληψη της πορείας [...]», *ό. π.*, 66-67.

Καταλήγοντας, η ταινία απέχει μακράν από μια συνηθισμένη αφήγηση- το αντίθετο μάλιστα. Ξεκινώντας από τα πιο στέρεα στοιχεία της, τον τόπο και τα πρόσωπα, ο χώρος είναι συγκεκριμένος, αναγνωρίσιμος και συνεχής αλλά ασαφής, καθώς παραμένει αδιευκρίνιστο αν πρόκειται για εργοστάσιο, για σπίτι ή για κάτι άλλο. Τα πρόσωπα αφενός είναι καθραρισμένα συνεχώς σε γενικά πλάνα, πάντα σε άμεση σύνδεση με το περιβάλλον τους, κάτι που σε συνδυασμό με το εκτεταμένο μακιγιάζ, δυσκολεύει την αναγνωρισιμότητά τους από τον θεατή. Αφετέρου, παρότι όλα τα πρόσωπα έχουν ονόματα, τα περισσότερα απ' αυτά δε χρησιμοποιούνται στη διάρκεια της ταινίας, αλλά παρατίθενται στους τίτλους τέλους.

Από 'κει και πέρα, ο χρόνος είναι απροσδιόριστος, με μοναδική χρονική ένδειξη το τελευταίο πλάνο, κατά το οποίο "ξημερώνει", ενώ όμως έχουν προηγηθεί εναλλαγές μεταξύ μέρας και νύχτας. Όσο για την αιτιότητα, αυτή παραμένει ανύπαρκτη, αφήνοντας τα πρόσωπα και τα γεγονότα συνδεδεμένα μόνο συνειρμικά και συμβολικά, κάτι που παραδέχεται κι η ίδια η σκηνοθέτρια όταν εξηγεί ότι η σύνδεση των πλάνων της είναι εννοιολογική κι όχι χωρική.⁸²²

Ερωτώμενη αν διέπει κάποιος μύθος την ταινία, η σκηνοθέτρια απαντάει καταφατικά αλλά αφηρημένα: "ο μύθος της αντιστροφής του κόσμου. Ο μύθος της τέχνης".⁸²³ Σε παρόμοια ερώτηση σχετικά με το τι αφορά η ταινία, η Μιτσοτάκη απάντησε: "καταγωγικές εικόνες [...] το φανταστικό της Αντουανέττας, το ασυνείδητο του ονείρου και τίποτε άλλο πέραν αυτού [...] πώς παριστάνεται το όνειρο".⁸²⁴ Σε συνδυασμό με την εξίσου αφηρημένη εκδοχή που παρέχει η επίσημη σύνοψη και με στοιχεία όπως το γεγονός ότι όλοι οι χαρακτήρες έχουν ονόματα, αλλά τα περισσότερα αποκαλύπτονται μόνο στους τίτλους τέλους χωρίς να χρησιμοποιούνται στην 'πλοκή', το φιλμ διατηρεί μια ιδιαιτέρως συμβολική ή έστω αισθητική λειτουργία, μιλώντας για το φύλο, τον έρωτα, τη γονικότητα και βεβαίως την ίδια την τέχνη.

3.4.3.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 26^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου κέρδισε Ειδικό Βραβείο⁸²⁵ και "παρά τον

⁸²² Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013.

⁸²³ «Ο ήχος της σιωπής», ό. π., 65.

⁸²⁴ Συνέντευξη Μιτσοτάκη, 18/9/2013.

⁸²⁵ 50 χρόνια Φεστιβάλ [...], ό. π., 210. Σύνοψη κριτικής επιτροπής: Θόδωρος Αγγελόπουλος (σκηνοθέτης, πρόεδρος επιτροπής), Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (γραμματέας επιτροπής), Δημήτρης Αρώνης (ηθοποιός), Ιφιγένεια Γιαννοπούλου (σκηνογράφος)/ αναπλ. Μάριος Τόκας (συνθέτης), Σωτήρης Δημητρίου (κριτικός κινηματογράφου/ αναπλ. Δημήτρης Δανίκας (κριτικός κινηματογράφου), Μάνος Ζαχαρίας (εκπρόσωπος ΥΠΠΟ), Γιώργος Καραγιάννης (παραγωγός)/ αναπλ. Παύλος Φιλίππου, Αριστείδης Καρύδης- Φουκς (διευθυντής φωτογραφίας), Γιώργος

πειραματικό της χαρακτήρα, χειροκροτήθηκε θερμά”.⁸²⁶ Απέσπασε βραβείο ηχοληψίας για την ηχητική μπάντα που επιμελήθηκε ο Θανάσης Γεωργιάδης, ένα λεγόμενο Ειδικό Βραβείο, καθώς κι ένα από τα τρία βραβεία καλύτερης ταινίας της ΠΕΚΚ, μαζί με τα *Παιδιά του Κρόνου* του Γιώργου Κόρρα και τα *Πέτρινα Χρόνια* του Παντελή Βούλγαρη.⁸²⁷ Η ταινία εξασφάλισε διανομή σε μία αθηναϊκή αίθουσα, στο Studio.⁸²⁸

Επίσης, κέρδισε Κρατικό Βραβείο Ποιότητας Καλύτερης Ταινίας,⁸²⁹ ενώ συμμετείχε στα διεθνή φεστιβάλ των Μόντρεαλ, Βανκούβερ, Όσμπρουκ, Μαδρίτης, Ζυρίχης, Λοκάρνο και Κωνσταντίνης. Επίσης, προβλήθηκε στο Β΄ Ψυχαναλυτικό Συμπόσιο στους Δελφούς το 1988, συμπεριλήφθηκε στο αφιέρωμα για τον ελληνικό κινηματογράφο *Cinemythology: a retrospective of Greek Film* στο Museum of Modern Art το 1993⁸³⁰ και στη Ρετροσπεκτίβα Ελληνικού Κινηματογράφου στο Centre Pompidou το 1995, ενώ προβλήθηκε επίσης στην ταινιοθήκη της Ελβετίας.⁸³¹

Η Παπαδοπούλου θεωρεί ότι η ταινία “αρθρώνει για πρώτη φορά στην Ελλάδα, μέσω του σινεμά, ένα συγκλονιστικό πλήρη και απόλυτο, στοχαστικό γυναικείο λόγο... Η εκπληκτική εικαστική ομορφιά, η χρήση του φακού, η δομή των πλάνων, η προοπτική μέσα από καθρέφτες και σκοτεινά βάθη, η γεωμετρική εσωτερική ισορροπία των εικόνων, τα σύμβολα και γενικά η επαγωγική ανάπτυξη των νοημάτων, κάνουν την ταινία ένα εξαιρετικό επίτευγμα, μοναδικής, αριστουργηματικής πρωτοποριακής γλώσσας στον χώρο του του κινηματογράφου γενικά και ειδικότερα στο δικό μας μικρό ελληνικό κόσμο”.⁸³²

Ο Μικελίδης θεωρεί ότι είναι “μια ταινία- σταθμός όσον αφορά την εξέλιξη της πρωτοπορίας στο ελληνικό σινεμά”.⁸³³ Ο Τύρος βρίσκει ότι το φιλμ διακατέχεται από μια “σύνθετη ομορφιά”, που δημιουργείται από τα μαθηματικά τα οποία “με συναρτήσεις, υπολογισμούς, ακρίβεια ρυθμού και εικαστική γεωμετρία, αναλαμβάνουν να μετουσιώσουν σε μεστές νοημάτων εικόνες την περιπέτεια της καλλιτεχνικής έκφρασης, της υπαρξιακής αγωνίας και του συλλογικού ασυνείδητου”.⁸³⁴

Κατακουζηνός (σκηνοθέτης)/ αναπλ. Τάσος Ψαρράς (σκηνοθέτης), Δημήτρης Κεχαΐδης (θεατρικός συγγραφέας)/ αναπλ. Τάσος Πετρή, Παντελής Φιλιππίδης (διευθυντής παραγωγής)/ αναπλ. Άντζελα Πετροπουλάκη.

⁸²⁶ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=26>, 24/11/2016.

⁸²⁷ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=26&m=2>, 24/11/2016.

⁸²⁸ Τηλεφωνική συνομιλία με Αγγελίδη, 21/5/2017.

⁸²⁹ Δημήτρης Κολιοδήμος, *Λεξικό ελληνικών ταινιών*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα 2001, 603.

⁸³⁰ https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7137/releases/MOMA_1993_0044_21.pdf?2010, 25/11/2016.

⁸³¹ Αντουανέττα Αγγελίδη, ό. π., 124.

⁸³² Μαρία Παπαδοπούλου, «Ποιοτική έκρηξη», *Τα Νέα*, 2/10/1985.

⁸³³ Νίνος Φένεκ-Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 2/10/1985, Αντουανέττα Αγγελίδη, ό. π., 126.

⁸³⁴ Αντρέας Τύρος, «Συγκρατημένη αισιοδοξία και πολύμορφες φιλοδοξίες», *Το Βήμα*, 6/10/1985.

Ο Umberto Rossi έγραψε ότι “ταινίες σαν τον *Τόπο* της Αντουανέττας Αγγελίδη δείχνουν ότι τα πράγματα έχουν αρχίσει να κινούνται κάτω από τον αθηναϊκό ουρανό”.⁸³⁵ Ο Dan Fainaru είπε ότι “από τη γέννηση στο θάνατο, ο *Τόπος* παρουσιάζει το αλλόκοτο ταλέντο της Αντουανέττας Αγγελίδη”.⁸³⁶

Διαφωνώντας με τους παραπάνω, ο Γιάννης Έξαρχος έκρινε ότι “δεν αρκεί κανείς να συσσωρεύει τα εξαρτήματα ενός μηχανήματος· πρέπει και να καταφέρει να τα συνταιριάσει έτσι ώστε να γίνουν ένας μηχανισμός που να μπορέσει να λειτουργήσει. Αλλιώςτικά μένουμε στην επιφανειακή οικειοποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς (στην οποία διαρκώς παραπέμπει η ταινία), σ’ ένα στείρο αισθητισμό. Αντί για ταινίες για το μυαλό και τις αισθήσεις δημιουργούμε ταινίες- ντεκόρο μπιστρό του συρμού (ή για γκαλερί). Θυμάμαι τα λόγια του Γιώργου Σεφέρη: “η θολή ποίηση είναι κακή ποίηση”. Και σ’ αυτή την ταινία λοιπόν, παρά την απύθμενα αρτίστικη πρόθεσή της, έχουμε να κάνουμε με μια μίμηση παρά με μια δημιουργία, με κάτι που μοιάζει μ’ ευρωπαϊκό ποίημα αλλά που είναι μετάφραση λέξη- λέξη”.⁸³⁷

⁸³⁵ Umberto Rossi, *L’ Unita*, 22/10/1985, στο *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 126.

⁸³⁶ Dan Fainaru, *The Jerusalem Post Magazine*, 1/11/1985, στο *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 126.

⁸³⁷ Γιάννης Έξαρχος, «Ελληνικός κινηματογράφος 1985: μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας», *Κινηματογραφικά τετράδια*, τχ. 22- 23, Δεκέμβρης 1985, 43.

3.4.4: Οι ώρες: μία τετράγωνη ταινία

Η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία της Αγγελίδη αποτελεί συμπαραγωγή της Hyperion Productions του Παναγιώτη Παπαχατζή⁸³⁸ και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Σύμφωνα με τη γνώριμη υπόμνηση στους τίτλους τέλους που υπάρχει στον *Τόπο* και συναντάμε ξανά εδώ, η ταινία γυρίστηκε τον Αύγουστο του 1995. Χρησιμοποιήθηκε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών, ενώ τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στα ορυχεία Λαυρίου και σε εσωτερικό ιδιωτικού σπιτιού.⁸³⁹ Θα μπορούσε κανείς να πει ότι αποτελεί την πιο αφηγηματική ταινία της σκηνοθέτριας, περισσότερο σε σύγκριση με τις προηγούμενές της και λιγότερο με κυρίαρχους τύπους αφήγησης, ‘καλλιτεχνικών’ ή ‘εμπορικών’ ταινιών. Το σενάριο έγραψε η Αγγελίδη, τη διεύθυνση φωτογραφίας έκανε η Κατερίνα Μαραγουδάκη, τα σκηνικά και τα κοστούμια η Αναστασία Αρσένη, τη μουσική ο Δημήτρης Καμαρωτός και τον ηχητικό σχεδιασμό οι Καμαρωτός, Κώστας Μπώκος και Βασίλης Κουντούρης.

Πρόκειται για την προσπάθεια μιας νέας γυναίκας, της Σπένδως, να συμφιλιωθεί με το τραυματικό, αντροκρατούμενο παρελθόν της, ν’ αποκτήσει συναίσθηση του εαυτού της και να πιστέψει σ’ αυτόν, ν’ αυτονομηθεί ως άτομο, ανεξάρτητη από τις σχέσεις της με τις πατρικές και μητρικές φιγούρες που καθόρισαν την πορεία της ως τώρα. Αυτή η προσπάθεια της ηρωίδας, αποδίδεται μέσα από χρονικές εναλλαγές διαφορετικών σημείων της ζωής της, μια αναδρομή στο παρελθόν με συνεχή επιστροφή στο παρόν. Μια “ανατομία μνήμης”, όπως εύστοχα τη χαρακτηρίζει ο Βασίλης Μαζωμένος,⁸⁴⁰ η οποία ξεκινάει από ένα χωρικό ρακόρ μεταξύ δύο πλάνων με τη Σπένδω ενήλικη κι ως παιδί μπροστά σ’ έναν νιπτήρα μπάνιου. Η πλοκή διατηρεί την ενήλικη μορφή της ηρωίδας ως σημείο αφηγηματικού προσανατολισμού, καθώς επιστρέφει τακτικά σ’ αυτή, στην πορεία της προς την αυτοκυριαρχία. Η ταινία είναι χωρισμένη σε τέσσερα κεφάλαια, με ισάριθμους τίτλους που δίνονται με μεσότιτλους: *Λάθος Αφιέρωση*, *Δεν θα μου Ξεφύγεις*, *Εγώ ή Μη* και *Τ’ Άκουσα σ’ ένα Όνειρο*.

Η σκηνοθέτρια εξηγεί τον τίτλο της ταινίας ως εξής: “καταρχάς έχουμε μια ηθελημένη σύγκρουση ανάμεσα στις λέξεις *Ώρες* και *Τετράγωνο*. Απ’ τη μια μεριά έχουμε την κυκλικότητα των *Ωρών*, σαν πρώτο πλησίασμα του χρόνου, όπως αυτό καταγράφεται και στη μοναστηριακή παράδοση Ανατολής και Δύσης, όπου η μέρα χωρίζεται σε ώρες διαλογισμού και αυτοσυγκέντρωσης. Και απ’ την άλλη το *Τετράγωνο*, που χρησιμοποιείται προκλητικά για να χαρακτηρίσει τη λογική των ονείρων, τον εκστατικό χρόνο των ονείρων,

⁸³⁸ Συνέντευξη Αγγελίδη, 11/3/2017.

⁸³⁹ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013.

⁸⁴⁰ Βασίλης Μαζωμένος, «Ο ξανακερδισμένος παράδεισος», *Επενδυτής*, 20/4/1996, στο *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 75.

αλλά και της κατάστασης ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο [...] Μέσα λοιπόν από τη σχέση αυτών των δύο λέξεων δίνεται ένα κλειδί για τη χρονικότητα της ταινίας”.⁸⁴¹

Μια ταινία λοιπόν για τον χρόνο, τη μνήμη και τη γυναικεία ταυτότητα, όπως αυτή διαμορφώνεται σε μια πατριαρχική κοινωνία: ετεροκαθορισμένη, καταπιεσμένη, κακοποιημένη. Είναι χαρακτηριστικό ότι παρότι η καταπιεστική συμπεριφορά προς την ηρωίδα προέρχεται σχεδόν εξίσου από τα δύο φύλα, η αντρική συμπεριφορά προς τη Σπένδω, μοιάζει να είναι καθοριστικότερη για το ξέσπασμά της που κινητοποιεί την ‘πλοκή’. Ανατρέχοντας στο παρελθόν της, η Σπένδω επισκέπτεται τραύματα που της έχουν προκαλέσει τρεις γυναίκες και τέσσερις άντρες. Μια αριθμητική διαφορά που δεν είναι μεγάλη, αλλά μεγεθύνεται από το γεγονός ότι τις τρεις γυναίκες υποδύεται μία μόνο ηθοποιός, ενώ οι αντρικοί χαρακτήρες ενσαρκώνονται από έξι διαφορετικούς ηθοποιούς, από παιδιά μέχρι μεσήλικες.

Επιπλέον, η επίδραση των γυναικείων χαρακτήρων είναι πολύ πιο περιορισμένη τοπικά και χρονικά. Όπως διαβάζουμε στους τίτλους τέλους, οι δύο από τις τρεις γυναίκες είναι η μητέρα κι η γιαγιά της Σπένδω, που δρουν αποκλειστικά μέσα στο σπίτι κι η τρίτη είναι η δασκάλα της στο σχολείο, ενώ χρονικά η επιρροή τους περιορίζεται στην παιδική ηλικία της κοπέλας. Αντιθέτως, οι άντρες έχουν περισσότερες ιδιότητες, όπως πατέρας, δάσκαλος μουσικής, φίλος, εραστής και σύζυγος, διατηρώντας την επίδρασή τους μέχρι το αφηγηματικό παρόν της ταινίας.

Υπάρχει όμως κι ένας άντρας που την καταλαβαίνει, τη συμπονά και τη συμβουλεύει. Σε μια διακειμενική σύνδεση με τον *Τόπο*, σε μια σκηνή ο Άντρας III όπως αναφέρεται στους τίτλους, λέει στη Σπένδω ότι είναι υποχρεωμένη να ζήσει την ιστορία της γυναίκας που χάθηκε, η οποία, στην προηγούμενη ταινία της σκηνοθέτριας, ήταν μια γυναίκα που μετά από τον θάνατο της μητέρας της κοιτάχτηκε στον καθρέφτη κι έπειτα εξαφανίστηκε χωρίς ν’ αφήσει σημεία ζωής. Ίσως λοιπόν ο άντρας προτρέπει τη Σπένδω να κάνει το ίδιο- έστω μεταφορικά, προκειμένου ν’ αποκοπεί από το τραυματικό της παρελθόν.

Οι λακανικές επιρροές είναι εμφανείς, αν λάβουμε υπόψιν την επισήμανση των John Muller και William Richardson σχετικά με το στάδιο του καθρέφτη. Οι συγγραφείς σχολιάζουν τη διευκρίνιση του Λακάν, ότι η αντανάκλαση μέσα από την οποία το βρέφος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ενιαίο κι αρχίζει να συγκροτεί την ταυτότητά του, μπορεί ν’ αποτελεί αντανάκλαση ενός άλλου ανθρώπου, τονίζοντας ότι η σημασία αυτής της διευκρίνισης είναι πως αυτός ο άνθρωπος μπορεί να είναι η μητέρα, χωρίς να

⁸⁴¹ «Η κυκλικότητα των ωρών», απόσπασμα από συνέντευξη στην Έφη Ξηρού, *Αντι-κινηματογράφος*, τχ. 14, Φεβρουάριος-Απρίλιος 1996, στο *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 88.

υπεισέρχονται σε λεπτομέρειες για τις περαιτέρω επιπλοκές της συγκεκριμένης ταύτισης.⁸⁴² Κατ' αυτή την έννοια το κοίταγμα στον καθρέφτη σηματοδοτεί την απόλυτη ταύτιση με τη μητέρα, τον εαυτό της και το πεπρωμένο της.

Ακόμα μία διακειμενική σύνδεση, ίσως η σταθερότερη από τις αφηρημένες στη φιλομορφία της Αγγελίδη, είναι το γωνιώδες γεωμετρικό μοτίβο Chevron/ ψαροκόκκαλο, που εδώ, όπως στο *Idées Fixes Diaes Irae*, εμφανίζεται ξανά σχηματισμένο σε ξύλινο πάτωμα, στο οικογενειακό σπίτι της Σπένδως, καθώς επίσης στο υπνοδωμάτιο και στο μπάνιο του φοιτητικού διαμερίσματος του εραστή της.



⁸⁴² John P. Muller, William Richardson, *Lacan and Language: a Reader's Guide to Écrits*, International Universities Press, Η.Π.Α. 1994, 30.



Εικόνες 67- 69: κάδρα από την ταινία *Οι ώρες*: μια τετράγωνη ταινία.

Αναφορικά με τη γενικότερη εικαστική ταυτότητα της ταινίας, η σκηνοθέτρια εξηγεί ότι “στις *Ώρες* υπάρχουν επίσης αναφορές όπως οι φωτογραφίες που τραβούσε ο Λούις Κάρολ από μικρά κοριτσάκια, οι κινήσεις των γυναικείων σωμάτων στον Μπαλτύς, τα στρεβλωμένα χέρια του Γκρύνεβαλντ, το φως του Ρέμπραντ και του Βερμέερ, ένα τοπίο του

Ντέιβιντ Χόκνεϊ, το αφήγημα-κολάζ του Μαξ Ερνστ *Μια εβδομάδα καλοσύνης* καθώς και φράσεις του Ουίλιαμ Μπλέικ και της Λεονόρα Κάρινγκτον”.⁸⁴³

Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες ταινίες της Αγγελίδη, οι *Ώρες* παρέχουν μια ξεκάθαρη χωροχρονική κι αιτιακή σχέση ανάμεσα στα πρόσωπα και τα γεγονότα, όμως μόνο στο πολύ γενικό χαρακτηριστικό πλαίσιο της γυναίκας που επισκέπτεται το παρελθόν της και με αφηρημένες μεθόδους, που στην καλύτερη περίπτωση γίνονται αμφίσημες. Για παράδειγμα κάποιοι από τους ηθοποιούς υποδύονται παραπάνω από έναν ρόλο, όπως η Έβρη Σωφρονιάδου ως Μητέρα, Σοφία και Γιαγιά ή ο Θωδωρής Πολυζώνης ως Άντρας Ι και Απόλλων, ενώ ο άντρας που υποδύεται ο Τάσος Αποστόλου, αρχικά εμφανίζεται ως μοναχός κι αργότερα ως λαϊκός, χωρίς να εξηγείται αν πρόκειται για τον ίδιο χαρακτήρα ή όχι. Επίσης, η αναφορά σε μια συγκεκριμένη υπαρκτή τοποθεσία όπως τα Μποζαϊτικά στην Πάτρα, παραμένει φευγαλέα και μόνο προφορική, χωρίς η τοποθεσία να εμφανίζεται ή να παίζει άλλο ρόλο στην ιστορία. Οι χρονικές περίοδοι συγχέονται από στοιχεία όπως τα κοστούμια των γυναικών της οικογένειας της Σπένδως, τα οποία ξεχωρίζουν από την υπόλοιπη ενδυματολογία, παραπέμποντας στον όψιμο 19^ο ή στον πρώιμο 20^ο αιώνα. Γενικότερα, μπορεί σ’ ένα γενικότερο πλαίσιο τα πρόσωπα και τα γεγονότα να εξηγούνται ως το παρελθόν της Σπένδως, αλλά τα επιμέρους πλάνα και οι σκηνές μεταξύ τους, όπως κι οι διάλογοι, διακρίνονται από πολύ χαλαρή συνοχή, αφήνοντας αφηρημένες τις σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες και την αιτιότητα των επιμέρους πράξεων.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, “η σκηνοθέτις, αδιαφορώντας πλήρως για τις λογικές της στεγνής νατουραλιστικής αναπαράστασης του χώρου και του χρόνου, καταθέτει μια εντελώς προσωπική ματιά πάνω στη μνήμη και την τέχνη. Διαλέγει τους χώρους της από τη δεξαμενή των παιδικών της χρόνων, της συζυγικής ζωής, της μητρότητας και από το ανεξάντλητο οπλοστάσιο των μεγάλων εικαστικών δημιουργών του αιώνα μας χάρη στους οποίους άλλαξε ο τρόπος θέασης των γεγονότων, των εικόνων και των ονείρων. Παρόλο που όλα είναι αποσπασματικά, εντούτοις υπάρχει μια εσωτερική συνάφεια και μια στέρεη δομή, η οποία παραπέμπει στα αρχέγονα στοιχεία: γη, νερό, αέρας, φωτιά”.⁸⁴⁴

⁸⁴³ Στο ίδιο.

⁸⁴⁴ Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Κινούμενα τοπία: κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2001, 40.

3.4.4.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο ελληνικό διαγωνιστικό τμήμα του 36^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου η Αρσένη απέσπασε τα βραβεία Σκηνογραφίας κι Ενδυματολογίας,⁸⁴⁵ ενώ κέρδισε επίσης Κρατικό Βραβείο Σκηνογραφίας.⁸⁴⁶ Ακόμη συμμετείχε στα φεστιβάλ Τρόιας, Καλκούτας και Φεστιβάλ Γυναικών Βερολίνου. Η ταινία εξασφάλισε διανομή στις αθηναϊκές αίθουσες Τριανόν και Παλλάς στο Παγκράτι.⁸⁴⁷

Η Μαρία Κατσουνάκη έγραψε ότι η σκηνοθέτρια “επιστρέφει πιο ουσιαστική, μεστή και αφηγηματική, δημιουργός με ευθύνη γνώση και άποψη”.⁸⁴⁸ Σύμφωνα με τον Μικελίδη “μέσα από τα όνειρα, τους εφιάλτες και τις μνήμες της, μια γυναίκα κατορθώνει να βρει τον εαυτό της σε μια εικαστικά συναρπαστική, πρωτοποριακή ταινία”.⁸⁴⁹ Η Μαχαίρα από την πλευρά της, εκτιμά τα “πλάνα εξαιρετικής σύνθεσης, όπου η συμπύκνωση οδηγεί στην αφαίρεση”.⁸⁵⁰

⁸⁴⁵ Σύνθεση κριτικής επιτροπής ελληνικού διαγωνιστικού τμήματος: Μάνος Ζαχαρίας (σκηνοθέτης, πρόεδρος επιτροπής), Κώστας Αριστόπουλος (σκηνοθέτης), Κίττυ Αρσένη (ηθοποιός), Νίκος Μαμαγκάκης (συνθέτης), Δημήτρης Μαρωνίτης (καθηγητής πανεπιστημίου), Παύλος Τάσιος (σκηνοθέτης), Μπάμπης Τσικληρόπουλος (θεατρικός συγγραφέας), Δημήτρης Χαρίτος (κριτικός κινηματογράφου), Σταύρος Κ. Χασάπης (διευθυντής φωτογραφίας).

⁸⁴⁶ Κολιοδήμος, *ό. π.*, 605.

⁸⁴⁷ Τηλεφωνική συνομιλία με Αγγελίδη, 21/5/2017.

⁸⁴⁸ Μαρία Κατσουνάκη, *Καθημερινή*, 7/11/1995, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, *ό. π.*, 126.

⁸⁴⁹ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 19/1/1996, *ό. π.*, 127.

⁸⁵⁰ Μαχαίρα, [χ. τ.], *Επενδυτής*, 21/1/1996, *ό. π.*, 127.

3.4.5: Κλέφτης ή η πραγματικότητα: τρεις εκδοχές

Η τρίτη ταινία μεγάλου μήκους της Αγγελίδη είναι μία συμπαραγωγή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, της σκηνοθέτριας, της ET1 και της εταιρείας Town Film O.E. της Ρούλας Νικολάου,⁸⁵¹ γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών στις εγκαταστάσεις του κτηρίου της οδού Πειραιώς της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και σε εργοστασιακό χώρο, όπου σήμερα βρίσκεται το Κέντρο Πολιτισμού Ελληνικός Κόσμος (Πειραιώς 254).⁸⁵² Το σενάριο είναι γραμμένο από την Αγγελίδη μαζί με την κόρη της, Ρέα Βαλντέν, ενώ η ανάπτυξη του σχεδίου ενισχύθηκε από τη δράση Media II- Development 4/99 του ευρωπαϊκού κινηματογραφικού φορέα MEDIA Programme. Διευθυντής φωτογραφίας ήταν ο Ηλίας Κωνσταντακόπουλος, υπεύθυνος ήχου ο Μαρίνος Αθανασόπουλος μαζί με τον Κώστα Μπώκο και τον Βασίλη Κουντούρη, με τους οποίους είχε συνεργαστεί και στις *Ωρες*, τα κοστουμια σχεδίασε η Χριστίνα Παπούλια και τα σκηνικά επιμελήθηκε η Αγγελίδη με τον Κώστα Κυπριωτάκη.

Ένας άντρας και δύο γυναίκες, όλοι αδέρφια μεταξύ τους, κι ο -άφυλος;- Κλέφτης που εισβάλλει στις ζωές τους. Η ταινία χωρίζεται σε τρία μέρη, με τους αντίστοιχους τίτλους: Το Δίχτυ, Τα Ζάρια και Βούληση. Κατά την ιστορικό τέχνης Νίκη Λοϊζίδη, οι δύο πρώτοι τίτλοι συμβολίζουν αντιστοίχως τη μοίρα και την τύχη, δηλαδή τις δύο κινητήριες δυνάμεις της ζωής, κατά την πεποίθηση καθεμιάς από τις δύο αδερφές.

Σε αντίθεση με τις προηγούμενες ταινίες της σκηνοθέτριας, οι τίτλοι τέλους εδώ δεν παραθέτουν τα ονόματα των χαρακτήρων. Από τη σκηνοθέτρια μαθαίνουμε,⁸⁵³ ότι η μία αδερφή προσδιορίζεται ως Λαξεύτρια ή Γλύπτρια, η δεύτερη ως Επιστήμων και ο αδερφός ως Ηθοποιός. Η πρώτη, ερμηνευμένη από την Ευρυδίκη Σωφρονιάδου, με την οποία η σκηνοθέτρια είχε συνεργαστεί προηγουμένως στις *Ωρες*, είναι μια ιδιαιτέρως θρησκευόμενη γυναίκα που έχει ν' αντιμετωπίσει τη σύγκρουση ανάμεσα στην ανθρώπινη φύση της και τις επιταγές του δόγματος που ακολουθεί. Η Επιστήμων, την οποία υποδύεται η Παρθενόπη Μπουζούρη, κατατράχεται από τον θάνατο του μωρού της, το οποίο κάηκε στην κούνια του. Ο Ηθοποιός, παιγμένος από τον Νίκο Παντελίδη, περιφέρεται απαγγέλλοντας αποσπάσματα από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, διερευνώντας έτσι τα ζητήματα της ταυτότητας φύλου και της θνητότητας. Ο Κλέφτης ενσαρκώνεται από την

⁸⁵¹ Συνέντευξη Αγγελίδη, 11/3/2017.

⁸⁵² Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013 και 11/3/2017.

⁸⁵³ Αγγελίδη, «Ο πειραματισμός δεν είναι προνόμιο της νεότητας», συνέντευξη στη Μαρία Κατσουνάκη, *Καθημερινή*, 12/8/2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 120-121, 121.

Άντζελα Μπρούσκου,⁸⁵⁴ αλλά με βαθιά αντρική φωνή και το όνομά του πάντα σε αρσενικό γένος.

Οι τρεις εκδοχές του τίτλου, αντιστοιχούν στις οπτικές των τριών αδερφών, ως προς την αυτοκτονία του ενός απ' αυτούς, του Ηθοποιού. Παρακολουθούμε τις γυναίκες και τον άντρα να συνδιαλέγονται μεταξύ τους και με τον Κλέφτη, καταλήγοντας μαζί με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του σεναρίου σ' ένα τραπέζι, όπου συμπεραίνεται πως ανεξάρτητα από την κοσμοθεωρία του καθενός, όλοι τους ενώνονται από την αναπόφευκτη προοπτική του θανάτου, με τη ματαιότητα ν' αποτελεί το επιμύθιο της ταινίας, επιστεγασμένη όμως με τη μάλλον γενναιόδωρη κατακλείδα πριν από τους τίτλους τέλους: "Ό,τι και να ξόδεψα, το είχα. Ό,τι φύλαξα, το έχασα. Ό,τι χάρισα, το έχω".

Επίσης, υπάρχει συγκεκριμένος χρόνος στην ιστορία, ο οποίος όμως ορίζεται περισσότερο εξωφιλμικά, παρά ενδοφιλμικά. Η ταινία δηλαδή ξεκινάει με την προετοιμασία του Επιταφίου κι αργότερα φαίνεται η ακολουθία του, προσδιορίζοντας τον χρόνο ως Μεγάλη Παρασκευή. Αυτό επιβεβαιώνει η σκηνοθέτρια, προσθέτοντας ότι όλη η ταινία εκτυλίσσεται μέσα στην ίδια μέρα,⁸⁵⁵ κάτι που δε δηλώνεται ούτε γίνεται αντιληπτό με κάποιον τρόπο μέσα στην πλοκή.

Ωστόσο, παρά τους ευκρινώς διαγεγραμμένους χαρακτήρες, τον χρονικό προσδιορισμό και το κεντρικό γεγονός που διατρέχει τα τρία μέρη της ταινίας, οι πράξεις των ηρώων αποδίδονται ξανά μέσα από συμβολική εικονογραφία, πάντα εμπνευσμένη από την ιστορία της τέχνης και όχι από μια λογικά συνεκτική πλοκή.

Τουλάχιστον, σε σύγκριση με τον *Τόπο*, ο συμβολισμός εδώ είναι σχετικά πιο ευανάγνωστος και προσιτός. Για παράδειγμα, χωρίς να έχουν προηγηθεί γεγονότα που θα εξηγούσαν την πράξη της, η Λαξεύτρια αυτοτιμωρείται χτυπώντας με δύναμη την περιοχή του αιδoίου της, προφανώς σε μια ενοχική αντίδραση προς τον αναδυόμενο ερωτισμό της. Η Επιστήμων "λούζεται με ηδυπάθεια στα στυμφάλια νερά ενός κρεβατιού/ τάφου μαζί με το μικρό της αγόρι. Εδώ, η σχέση μητέρας- παιδιού [...] αναμοχλεύει τη φροϋδική προσέγγιση του Οιδιπόδειου αποκλειστικά μέσα από τη γλώσσα της εικόνας".⁸⁵⁶ Παρότι η γλώσσα της εικόνας δεν είναι η μοναδική που χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη σκηνή αλλά και σε όλη την ταινία, η περιγραφή της Λοϊζίδη είναι εξαιρετικά εύστοχη. Άλλο παράδειγμα, αποτελεί η απαγγελία της *Αντιγόνης* από τον Ηθοποιό καθώς αυτός, φορώντας ένα λευκό γυναικείο φόρεμα, περιστρέφεται γύρω από έναν χωμάτινο κώνο και

⁸⁵⁴ Η αντιστοιχία ηθοποιών-χαρακτήρων στο: Βούλα Παλαιολόγου, «Πολλαπλή πραγματικότητα», στο ίδιο, 118-119, 118.

⁸⁵⁵ «Ο πειραματισμός δεν είναι προνόμιο της νεότητας» και «Πολλαπλή πραγματικότητα», ό. π.

⁸⁵⁶ Νίκη Λοϊζίδη, «Σκοτεινά αισιόδοξη», κείμενο επ' ευκαιρία της προβολής της ταινίας στο 42^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 14 Νοεμβρίου 2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 98.

μια στρογγυλή τρύπα που βρίσκεται δίπλα του, σύμβολα ανδρισμού και θηλυκότητας αντιστοίχως, ‘αντηχώντας’ την παρόμοια κίνηση του μικρού κοριτσιού γύρω από επίσης έναν κώνο στον *Τόπο*.

Οι παραπάνω σκηνές αποτελούν παραδείγματα ακριβώς αυτής της τακτικής της σκηνοθέτριας να πραγματεύεται τα ζητήματα που την απασχολούν μέσα από τις ίδιες τις εικόνες τους, οι οποίες, αντίθετα απ’ ό,τι συνηθίζεται στον κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο, δε βρίσκονται εκεί για να συνοδεύσουν τον λόγο, αλλά διατηρούν μια αντίστροφη σχέση μ’ αυτόν, καθώς η Αγγελίδη χρησιμοποιεί τα προφορικά αποσπάσματα για να εμπλουτίσει και να ενισχύσει τα θέματα των εικόνων της. Εμφανέστερα παραδείγματα που διατρέχουν την ταινία, είναι τα αποσπάσματα όχι μόνο από την *Αντιγόνη* σε μετάφραση Νίκου Παναγιωτόπουλου, αλλά και από το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον* σε μετάφραση Ντίνου Χριστιανόπουλου. Επίσης, η σκηνή στην οποία αναφέρεται η Λοϊζίδη ως ενδεικτική της αποκλειστικής χρήσης της εικόνας για την πραγμάτευση των ζητημάτων της ταινίας, συνοδεύεται από ένα χειμαρρώδες παραλήρημα που η μητέρα απευθύνει στον νεκρό γιό της σε μορφή voice-over.

Η εξέχουσα χρήση του προφορικού λόγου στην ταινία, προσφέρει κι ένα από τα αρκετά διακειμενικά της στοιχεία, που τη συνδέουν με την υπόλοιπη φιλομορφία της σκηνοθέτριας. Πρόκειται για τη γρήγορη επαναλαμβανόμενη ανάγνωση μιας φράσης, κάθε φορά με τις λέξεις σε διαφορετική σειρά. Στο *Idees Fixes Dies Irae* ήταν το “οι άντρες τους πέθαναν σχετικά νέοι”, κι εδώ είναι το “Θεέ μου δώσε μου δύναμη διάκρισης” που φωνάζει απεγνωσμένα η Λαξεύτρια.

Εκτός απ’ αυτό το προφορικό, υπάρχουν κι άλλα οπτικά επαναλαμβανόμενα μοτίβα, περιλαμβάνουν το σκυλί ράτσας ντόμπερμαν που εισερχόταν απ’ το παράθυρο του δωματίου με τα νεογέννητα μωρά στον *Τόπο*, κι εδώ βλέπουμε δύο τέτοια να γαυγίζουν επιθετικά στη Λαξεύτρια. Επίσης, υπάρχουν οι χωμάτινοι κώνοι του *Τόπου*, το ξυράφι στο στόμα όπως στο *Idees Fixes Dies Irae* και βέβαια το πανταχού παρόν μοτίβο Chevron/ψαροκόκκαλο, που εδώ πλέον αποκτά την πιο περίοπτη χρήση του, κατακλύζοντας τοίχους και πατώματα σε πολλές σκηνές της ταινίας, ενώ όπου δε συναντάται αυτό, βλέπουμε γωνίες να σχηματίζονται από το φως και τα σκηνικά, όπως είδαμε να συμβαίνει και στα προηγούμενα φιλμ.





Εικόνες 70- 72: κάδρα από την ταινία *Κλέφτης ή η πραγματικότητα*.

Όσον αφορά τη γενικότερη υφολογική κι ειδικά χρωματική στρατηγική του φιλμ, η σκηνοθέτρια εξηγεί ότι “το πρώτο μέρος, σύντομο χρονικά, βουβό, αποχρωματισμένο, όλα, φωτισμός, στήσιμο, είναι αναφορά στο βωβό κινηματογράφο και κυρίως στο *Βαμπίρ* του Ντράγερ.⁸⁵⁷ Το δεύτερο μέρος είναι μπλε, γιατί η εκδοχή του τυχαίου έχει μια ψυχρότητα από μόνη της. Βοηθάει στην ερμηνεία της διαφορετικής εκδοχής, του σπονδυλωτού. Το τρίτο μέρος, του ηθοποιού, είναι έγχρωμο, φυσικό. Ξεκινάει με το θέατρο, όπου ο ήρωας κάνει πρόβες στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή”⁸⁵⁸ και “στο πιο μικρό σε διάρκεια κομμάτι του τρίπτυχου, σχεδόν βουβό, ο ήχος είναι ειδικά επεξεργασμένος, ενώ ο βόμβος που ακούγεται υποστηρίζει την εικόνα, σχεδόν «σαν να την κρατάει στα πούπουλα». Με φωτογραφία αποχρωματισμένη [έγχρωμη, πλην δουλεμένη με ειδική τεχνική στο αρνητικό], που πλησιάζει το ασπρόμαυρο του βωβού κινηματογράφου, η κινηματογράφιση του μέρους αυτού είναι «μια αφιέρωση στον Ντράγιερ, στον Μουρνάου, σε όσους μας ανάθρεψαν. Στον Φάουστ του Μουρνάου, ταινία που αγάπησα και δούλεψα, την εποχή ακόμα που πρωτοασχολήθηκα με το σινεμά”⁸⁵⁹.

Αναφορικά με τις καλλιτεχνικές καταβολές της ταινίας, εντοπίζονται στην υφή του φωτός από τον Καραβάτζιο, στη χρήση του χώρου από τον Ρέμπραντ, στον Giotto, στον Andrea Mantegna, στον Leonardo da Vinci, στον Max Klinger, στον Ερνστ, στον Μπαλτύς, στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, στον Stéphane Mallarmé και στον Ρίλκε, ενώ το σενάριο εκλαμβάνεται ακόμη κι ως “ένα είδος διαλυμένου και ανασυνθεμένου Dreyer”⁸⁶⁰.

⁸⁵⁷ Πρόκειται για την ταινία *Vampyr* (1932).

⁸⁵⁸ «Ο πειραματισμός δεν είναι προνόμιο της νεότητας», ό. π., 121.

⁸⁵⁹ «Πολλαπλή πραγματικότητα», ό. π., 118.

⁸⁶⁰ Θεοδωράκη, «Η Αντουανέττα Αγγελίδη στον τόπο του ελληνικού κινηματογράφου», ό. π., 13.

Λοϊζίδη, «Σκοτεινά αισιόδοξη», ό. π., 97-98. Βασίλης Διοσκουρίδης, «Είδος διαλυμένου και ανασυνθεμένου Dreyer: για το σενάριο του “Κλέφτης ή η πραγματικότητα”», *Αντουανέττα Αγγελίδη*,

3.4.5.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο ελληνικό πρόγραμμα του 42^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς ν' αποσπάσει κάποια διάκριση. Κέρδισε Κρατικό Βραβείο Ποιότητας, ήταν υποψήφια για το βραβείο Georges Méliès της Ομοσπονδίας Φεστιβάλ Φανταστικού Κινηματογράφου το 2002, προβλήθηκε στο φεστιβάλ του Locarno, στο φεστιβάλ Φανταστικού Κινηματογράφου του Πόρτο, του Mar del Plata στην Αργεντινή, καθώς και στο Πανευρωπαϊκό Φεστιβάλ του Lecce στην Ιταλία.⁸⁶¹ Προβλήθηκε επίσης στις αθηναϊκές αίθουσες Τριανόν και Πτι Παλαί.⁸⁶²

Ο Μικελίδης εξήρε τις “εικόνες εκπληκτικές που παραμένουν στη μνήμη, εικόνες υπέροχες, εμπνευσμένες από μια δημιουργό που συνεχίζει με επιμονή το μοναχικό και μοναδικό έργο της”.⁸⁶³ Ο Ρέτζιος έγραψε πως “η Αγγελίδη πραγματοποιεί θαύματα: εικαστικά πλάνα μεγάλης ομορφιάς και σηματοδότησης, αρμονία λόγου και εικόνας και ένα ιδιοφυές παιχνίδι με το χώρο και το χρόνο”.⁸⁶⁴ Ο Στράτος Κερσανίδης βρήκε την ταινία “ένα εικαστικό αριστούργημα” κι ότι “στην περίπτωση της Αγγελίδη η έννοια «δημιουργός» βρήκε την πραγματική της υπόσταση”.⁸⁶⁵ Ο Κεχαγιάς εκτίμησε ότι πρόκειται για “ταινία μοναδική, ακόμη και σε παγκόσμιο επίπεδο”.⁸⁶⁶ Αντίθετα με τους παραπάνω συναδέλφους του, ο Δανίκας δήλωσε αφοριστικά: “δεν κατάλαβα τίποτε. Νάδα, νιέντε, nothing!”.⁸⁶⁷

Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 107.

⁸⁶¹ Αντουανέττα Αγγελίδη, ό. π., 125.

⁸⁶² Τηλεφωνική συνομιλία με Αγγελίδη, 21/5/2017.

⁸⁶³ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 15/11/2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 127.

⁸⁶⁴ Τάσος Ρέτζιος, *Αγγελιοφόρος*, 15/11/2001, ό. π.

⁸⁶⁵ Στράτος Κερσανίδης, *Η Αυγή*, 16/11/2001, ό. π.

⁸⁶⁶ Βασίλης Κεχαγιάς, *Μακεδονία*, 15/11/2001, ό. π.

⁸⁶⁷ Δημήτρης Δανίκας, *Τα Νέα*, 3/11/2001, ό. π.

3.4.6: Ώρα μεσημεριού

Η πρώτη συν-σκηνοθεσία της Αγγελίδη με την κόρη της, Βαλντέν, αποτελεί ένα ημίωρο ενγχείρημα που θα μπορούσε να ενταχθεί στο είδος του videodance,⁸⁶⁸ καθώς μοιάζει ν' αποτελείται από μια μακροσκελή χορογραφία, εκτελεσμένη και κινηματογραφημένη με ψηφιακό βίντεο στην Ερμούπολη της Σύρου τον Ιούνιο και τον Ιούλιο του 2006, στο πλαίσιο της 7^{ης} Θερινής Ακαδημίας Θεάτρου, του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδος, όπως πληροφορούν οι τίτλοι τέλους της. Από 'κει μαθαίνουμε επίσης ότι η ταινία εμπνέεται από το μυθιστόρημα *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903) του Wilhelm Jensen και την ψυχαναλυτική μελέτη του Φρόντ πάνω σ' αυτό, *Der Wahn und die Träume in W. Jensen's Gradiva* (1907),⁸⁶⁹ ενώ είναι αφιερωμένη στον Τζόρτζιο ντε Κίρικο.

Η Gradiva είναι ένα ρωμαϊκό ανάγλυφο που σήμερα φυλάσσεται στο μουσείο Chiaramonti του Βατικανού.⁸⁷⁰ Απεικονίζει ένα κορίτσι να περπατάει, σε μια στάση που διακρίνεται για την αγνότητα και τη χάρη της. Η φιγούρα ενέπνευσε τον Γιένσεν να γράψει το βιβλίο του για έναν αρχαιολόγο που βλέπει μια παρόμοια ανάγλυφη γυναικεία φιγούρα σ' ένα ρωμαϊκό μουσείο και γοητεύεται τόσο πολύ, ώστε αρχίζει να την ονειρεύεται. Τα όνειρά του τον ωθούν να επιστρέψει στην Ιταλία για ν' αναζητήσει την κοπέλα, η μορφή της οποίας τελικά του παρουσιάζεται στην Πομπηία, χωρίς όμως εκείνος να μπορεί να προσδιορίσει αν πρόκειται για πραγματικότητα ή ψευδαίσθηση.⁸⁷¹

Ο Φρόντ από την πλευρά του, ερμηνεύει την εμμονή του αρχαιολόγου, ως μια πορεία προς τη θεραπεία μιας ερωτικής απογοήτευσης που τον έχει σημαδέψει από τα παιδικά του χρόνια, ενώ εντοπίζει επίσης και ίχνη φετιχισμού στην έμφαση που δίνεται στα πόδια και τον βηματισμό της κοπέλας.⁸⁷²

Η ταινία αποτελείται από μια ομάδα δεκατριών ηθοποιών/ χορευτών, ντυμένων στα μαύρα, να εκτελούν μια χορογραφία στα σοκάκια και στην αγορά της Ερμούπολης, βηματίζοντας αργά, τρέχοντας γρήγορα, άλλοτε ακίνητοι κι άλλοτε σε σωματικά συμπλέγματα μεταξύ τους, πάντα λουσμένοι από το εκτυφλωτικό φως του ήλιου.

Η ηχητική μπάντα αποτελείται από σιωπή ή από λόγια που εκφωνεί η ομάδα, είτε σε voice-over είτε σε σύγχρονη επί τόπου ηχογράφηση. Ο λόγος είναι χτισμένος με φράσεις που επαναλαμβάνονται γρήγορα, όπως τα παραληρήματα και τα παιχνίδια λεκτικού

⁸⁶⁸ Το videodance είναι ένα κινηματογραφικό είδος, που αποτυπώνει κι αναδεικνύει μια χορογραφία με κινηματογραφικά μέσα. Η διαφορά του με το μιούζικαλ είναι ότι συνηθέστερα περιλαμβάνει ταινίες μικρού μήκους, γυρισμένες σε αναλογικό ή ψηφιακό βίντεο, κι ότι η διαπλοκή ανάμεσα στη χορογραφία και τη λήψη της είναι αυτοσκοπός, με την αφήγηση να παραμένει δευτερεύουσα και συχνά ανύπαρκτη.

⁸⁶⁹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Gradiva>, 30/11/2016.

⁸⁷⁰ http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/MCMs/MCMs_Sala01_02.html, 30/11/2016.

⁸⁷¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Gradiva_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gradiva_(novel)), 30/11/2016.

⁸⁷² https://en.wikipedia.org/wiki/Delusion_and_Dream_in_Jensen's_Gradiva, 30/11/2016.

συσχετισμού που συνηθίζονται στις μεγάλου μήκους ταινίες της Αγγελίδη: “Πρέπει κάποιος να πεθάνει για να ζωντανέψει ξανά”, “ Ποια είναι η Gradiva; Αυτό το όνομα έχω δώσει στην εικόνα σου. Λέγομαι Ζωή και συνήθισα προ πολλού να είμαι πεθαμένη”, “Φαίνεται ότι αυτή τη γλώσσα δεν την ήξερα ποτέ. Μπορεί όμως και να την ξέχασα”.

Η ταινία αποτελεί περισσότερο βιντεοσκοπημένη άσκηση ερασιτεχνικής ομάδας, παρά ένα αισθητικά ολοκληρωμένο έργο. Μια καλλιτεχνική δράση που εκτυλίσσεται μέσα σε κίνηση και βλέμματα περαστικών, τραβηγμένη με μία βιντεοκάμερα και ανεξέλεγκτο φυσικό φωτισμό που υπερφωτίζει και ‘καίει’ τα πλάνα, συνθήκες που αποτρέπουν την επίτευξη του αισθητικού στόχου της ταινίας, να παραπέμψει στην ερημιά και στο ανοίκειο διάχυτο φως του ντε Κίρικο.⁸⁷³ Επιπλέον, οδηγίες των σκηνοθετριών προς την ομάδα αφημένες στο σάουντρακ, ενισχύουν τον εκπαιδευτικό/ ερασιτεχνικό/ καταγραφικό χαρακτήρα του εγχειρήματος, ο οποίος έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη σχολαστική και πειθαρχημένη εικαστικότητα των μεγάλου μήκους ταινιών της, ενώ γίνεται ακόμα εμφανέστερος όταν η ταινία συγκριθεί με το τεχνικά άρτιο κι υποβλητικό *Gradiva: esquisse I* (1978) του γάλλου Raymonde Carasco, ένα μη-αφηγηματικό φιλμ, εμπνευσμένο επίσης από το βιβλίο του Γένσεν.⁸⁷⁴

Η ταινία της Αγγελίδη προβλήθηκε για πρώτη φορά στο 6^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου της Ταινιοθήκης της Ελλάδος το 2009, και στο 8^ο φεστιβάλ Παράξενη Οθόνη στη Θεσσαλονίκη.⁸⁷⁵

3.4.7: 121280 Ritual

Δεκαπεντάλεπτη ασπρόμαυρη ταινία υλοποιημένη σε δύο φάσεις. Το γύρισμα πραγματοποιήθηκε το 1980 και η επεξεργασία του το 2008. Τραβηγμένο με φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, αποτυπώνει τη σκηνοθέτρια έγκυο, μία μέρα πριν φέρει στον κόσμο το δεύτερο παιδί της, τον γιό της, Πέτρο Βαλντέν, ημερομηνία από την οποία προέρχεται ο τίτλος της: 12 Δεκεμβρίου 1980. Το μοντάζ εκτέλεσε ο Άγγελος Μάντζιος και τον ήχο συνέθεσε ο Κώστας Μπώκος.

Η ταινία αποτελείται από κοντινά και γενικά πλάνα του γυμνού σώματος της Αγγελίδη, καθισμένης και καθώς μπαίνει στη μπανιέρα, είτε για να πλυθεί, είτε για να ξαπλώσει στο μαύρο νερό που τη γεμίζει. Στο τελευταίο πλάνο η επίσης γυμνή κόρη της, Ρέα, σε μικρή ηλικία την αγκαλιάζει και την κοιτάει χαμογελώντας. Το σάουντρακ αποτελείται από τις βαριές, αργές αναπνοές της εγκύου, οι οποίες σταδιακά δίνουν τη θέση τους στη ρυθμική εκφώνηση αγγλικών φράσεων από την ενήλικη πλέον Βαλντέν, οι οποίες μεταξύ τους

⁸⁷³ Από έντυπο βιογραφικό σημείωμα, αρχείο Αντουανέττας Αγγελίδη, [16], 3.

⁸⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kKTrwDk9xHo>, 30/11/2016.

⁸⁷⁵ Από έντυπο βιογραφικό σημείωμα, αρχείο Αντουανέττας Αγγελίδη, [16], 3.

μοιάζουν ηχητικά ή περιέχουν όμοιες λέξεις, θυμίζοντας ξανά τα γνώριμα λεκτικά παιχνίδια που αποτελούν αγαπημένο τέχνασμα της σκηνοθέτριας. Εδώ το παιχνίδισμα ενισχύεται από την επικάλυψη της αναπνοής και της φωνής, η οποία σταδιακά πολλαπλασιάζεται σε περισσότερες, οι οποίες συνεχίζουν να καλύπτουν η μία την άλλη, κάνοντας δύσληπτο το άκουσμα των φράσεων. Η ταινία κλείνει με τη γραπτή κατακλείδα: “To die giving birth is like being born dying. We are alive”.

Κατά τη σκηνοθέτρια, η ταινία αποτελεί το ‘αδερφάκι’ του *Τόπου*, εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο ενσωματώνει την προβληματική της σχέσης μητέρας- κόρης και παιδιών γενικότερα.⁸⁷⁶ Αποτελούσε γι’ αυτήν μια απόπειρα να εξορκίσει τον φόβο του θανάτου, να θυμηθεί και ταυτόχρονα να ξεχάσει την παραπάνω κατακλείδα, μέσα από την επίδειξη και τη φροντίδα της κοιλιάς της.⁸⁷⁷

Θα μπορούσε όμως κανείς επίσης να εντοπίσει ομοιότητα με τον Μπράκατζ, ο οποίος θυμίζω ότι είχε κινηματογραφήσει τον τοκετό της γυναίκας του στο *Window Water Baby Moving* (1959). Παρότι το φιλμ της Αγγελίδη δεν απεικονίζει τη διαδικασία του τοκετού, η ελευθερία με την οποία προτάσσεται το γυμνό σώμα μιας εγκύου, με κοντινά πλάνα που υπογραμμίζουν τις λεπτομέρειές του, όπως η φουσκωμένη κοιλιά και το στήθος, παραπέμπει στην ταινία του αμερικανού.

Η ταινία προβλήθηκε για πρώτη φορά στο 7^ο φεστιβάλ Παράξενη Οθόνη στη Θεσσαλονίκη το 2008, στο πλαίσιο του αναδρομικού αφιερώματος για την Αγγελίδη στο ίδιο φεστιβάλ το 2009, καθώς επίσης στο 5^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού κινηματογράφου της Ταινιοθήκης της Ελλάδος το 2011.⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ Συνέντευξη Αγγελίδη, 11/3/2017.

⁸⁷⁷ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013.

⁸⁷⁸ Από έντυπο βιογραφικό σημείωμα, αρχείο Αντουανέττας Αγγελίδη, [16], 3. *Παράξενη Οθόνη 7*, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 19. *Παράξενη Οθόνη 8*, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 14-19.

3.4.8: Συνολική αποτίμηση

Με τη ζωγραφική και τα μαθηματικά να είναι οι δυο μεγάλες της αγάπες, όταν επρόκειτο ν' αποφασίσει την ακαδημαϊκή της σταδιοδρομία, η Αντουανέττα Αγγελίδη επέλεξε να εξερευνήσει τις καλλιτεχνικές ανησυχίες της που αφορούσαν το timing και τη μελέτη του χώρου, περνώντας πρώτα από την αρχιτεκτονική, αφού το περιβάλλον της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της φαινόταν υπερβολικά συντηρητικό.⁸⁷⁹ Στην πορεία συνειδητοποίησε ότι η τέχνη που θα εκπλήρωνε πληρέστερα το όραμά της ήταν ο κινηματογράφος, τον οποίο σπούδασε και γνώρισε στο Παρίσι. Η φοίτηση στην IDHEC και η εμπειρία θέασης του έργου δημιουργών όπως η Chantal Akerman, ο Alain Resnais, ο Jean-Luc Godard και ο Μάικλ Σνόου, επηρέασαν καθοριστικά την οπτική της.⁸⁸⁰ Συγκεκριμένα, θεωρεί την Ακερμάν πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση, εμπνεόμενη από τη “ζωτικότητα” της κι από τη φεμινιστική στράτευση, όχι όμως τόσο στη θεματολογία, όσο “σαν εγγραφή στο σημειωτικό κινηματογραφικό κείμενο”.⁸⁸¹

Όπως σε κάθε παρόμοια περίπτωση, η συζήτηση σχετικά με τον αφηγηματικό ή μη χαρακτήρα του έργου της Αγγελίδη, παραμένει ανοιχτή. Σε κείμενό του για τον *Τόπο*, ο Βασίλης Ραφαηλίδης, πιστεύει ότι την ταινία “μόνο ένας αδαής θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει «πειραματική» [εδώ δεν γίνεται κανένα κινηματογραφικό μορφικό πείραμα, γιατί το φιλμ έχει μια προεπιλεγμένη σαφή και καθαρή μορφή]”.⁸⁸² Όταν η Βένα Γεωργακοπούλου διατυπώνει μια ερώτησή της προς τη σκηνοθέτρια σχετικά με τον δυσπρόσιτο και κατ' επέκταση αντι-εμπορικό χαρακτήρα των ταινιών της, ξεκινώντας με τη φράση “σας εντάσσουν, καλώς ή κακώς, στον «πειραματικό» κινηματογράφο”, η σκηνοθέτρια απαντάει προσπερνώντας το σχόλιο, χωρίς να υιοθετεί αλλά και χωρίς ν' απορρίπτει την κατηγοριοποίηση.⁸⁸³ Σε παρόμοια, αλλά πιο συγκεκριμένη ερώτηση της Μαρίας Κατσουνάκη, σχετικά με την ένταξη του έργου της στο πειραματικό σινεμά, η Αγγελίδη απαντάει: «δεν πιστεύω ότι ο κινηματογράφος που κάνω δεν είναι αφηγηματικός. Έχει, απλώς, μια άλλη αφηγηματικότητα, μη συμβατική».⁸⁸⁴

Η Θεοδωράκη πιστεύει ότι η Αγγελίδη εμπίπτει στο πλαίσιο αυτών που ονομάζει «διαφορετικών» ταινιών, οι οποίες προτείνουν ένα άλλο είδος αφήγησης.⁸⁸⁵ Η συν-

⁸⁷⁹ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013.

⁸⁸⁰ Συνέντευξη Αγγελίδη, 26/10/2013. Louis Marcorelles, «Idees Fixes/ Dies Irae», *Le Monde*, Νοέμβριος 1977, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 40. Αγγελίδη, «Αντουανέττα Αγγελίδη», ό. π., 171.

⁸⁸¹ Συνέντευξη Αγγελίδη, 11/3/2017.

⁸⁸² Βασίλης Ραφαηλίδης, «Η γεωμετρία στο σύμπαν και στην τέχνη: αν η ζωή είναι θάνατος κι ο θάνατος ένα ιδιόμορφο happy end», *Έθνος*, 3/7/1985, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 53.

⁸⁸³ «Και το σινεμά όνειρο είναι», συνέντευξη στη Βένα Γεωργακοπούλου, *Ελευθεροτυπία*, 20/1/1996, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 91.

⁸⁸⁴ «Ο πειραματισμός [...]», ό. π., 120.

⁸⁸⁵ Θεοδωράκη, «Η Αντουανέττα Αγγελίδη στον τόπο [...]», ό. π., 13.

σεναριογράφος του *Τόπου*, Κλαίρη Μιτσοτάκη, μιλάει για την ταινία επίσης αναφερόμενη στην “αφήγησή” της,⁸⁸⁶ όπως κάνει κι ο Τάκης Σπετσιώτης για την ίδια ταινία.⁸⁸⁷ Αναλύοντας το *Ο κλέφτης ή η πραγματικότητα*, η Λοϊζίδα παρατηρεί ότι “το σενάριο ακολουθεί ή καμιά φορά απλώς υπηρετεί την αφηγηματική πλοκή πολύ δυνατών εικόνων που συχνά λειτουργούν με μια δική τους αυτονομία”.⁸⁸⁸

Αντιθέτως, η Άντα Κλαμπατσέα υποστηρίζει ότι “τις ταινίες της Αντουανέττας αν τις αφηγηθείς τις προδίδεις. Οι ταινίες που αντιστέκονται στην ολοποίηση αντιστέκονται και στην αφήγηση. Γιατί “η αφήγηση είναι μία άλλη μιμητολογία” και σαν τέτοια προδίδει το ‘σαν γλώσσα’ του κινηματογράφου της Αντουανέττας που ως αναγκαία μιμητική [και μη μιμητολογική] χειρονομία του ανοίκειου είναι μονίμως ταλαντευόμενο και επομένως διαφεύγον”.⁸⁸⁹

Στο κεφάλαιό του για την Αγγελίδα που συναντήσαμε και πιο πάνω, ο Καραλής δηλώνει ότι “η κινηματογραφική γλώσσα της Αντουανέττας Αγγελίδα ανήκει στην κρυμμένη και άγνωστη παράδοση του πειραματικού -ή, ακριβέστερα- ποιητικού κινηματογράφου στην Ελλάδα... [οι ταινίες της] είναι δομημένες γύρω από μη-γραμμικές αφηγήσεις, μέσα από ισχυρές εικόνες, ζωηρά χρώματα και γεωμετρικές συνθέσεις. Παρότι δεν υπάρχουν εμφανείς ιστορίες, το φιλικό κείμενο εκτυλίσσεται σε διαφορετικούς τομείς, σαν πράξεις σε θεατρικό έργο, που σημαίνει ότι υπάρχει μια λανθάνουσα συνεκτική πλοκή”.⁸⁹⁰ Αργότερα προσθέτει ότι “μια απλή εξερεύνηση των ταινιών της, δείχνει ότι είναι αντι-ψευδαισθητικές, αντι- μιμητικές και αντι-ρεαλιστικές οπτικές δομές”.⁸⁹¹ Και συμπεραίνει πως οι ταινίες της “όπως όλες οι πρωτοποριακές ταινίες, εξερευνούν τα όρια της αναπαράστασης και τους περιορισμούς της εικονοποιίας”.⁸⁹²

Σε συνέντευξή της μαζί μου, η Αγγελίδα αποδέχτηκε πολύ πρόθυμα τον χαρακτηρισμό αβάν-γκαρντ για το είδος του κινηματογράφου της και την ένταξή της μέσα σ’ αυτό, εκφράζοντας επιπλέον την πεποίθηση ότι στα τέλη της δεκαετίας του 1970 υπήρχε αβάν-γκαρντ στην Ελλάδα, με βασικούς εκπροσώπους τον Σφήκα και τον Ρεντζή.⁸⁹³

⁸⁸⁶ Κλαίρη Μιτσοτάκη, «Μια σκηνοθεσία του εξωφρενικού», *Αντουανέττα Αγγελίδα*, ό. π., 54.

⁸⁸⁷ Τάκης Σπετσιώτης, «Ετρώθην ηδονής τη ρομφαία και τέθηκα: λόγος και εικόνες στον *Τόπο* της Αντουανέττας Αγγελίδα», *Αντουανέττα Αγγελίδα*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, 59.

⁸⁸⁸ Λοϊζίδα, «Σκοτεινά αισιόδοξη», ό. π., 98.

⁸⁸⁹ Άντα Κλαμπατσέα, «Το μαντήλι μυρίζει μαμά ή το ανοίκειο ως η κατ’ εξοχήν μιμητική χειρονομία», *Αντουανέττα Αγγελίδα*, ό. π., 16-19, 19.

⁸⁹⁰ Karalis, *Realism [...]*, ό. π., 191.

⁸⁹¹ Ό. π., 199.

⁸⁹² Ό. π., 212.

⁸⁹³ Συνέντευξη Αγγελίδα, 26/10/2013.

Προσωπικά δεν έχω καμία αμφιβολία για το ότι, τουλάχιστον με τα κριτήρια που έχω θέσει σ' αυτή τη διατριβή, το έργο της Αγγελίδη είναι βαθιά ριζωμένο στη μη-αφηγηματικότητα, ανεξάρτητα από τον έντονο αναπαραστατικό της χαρακτήρα. Παρά δηλαδή το γεγονός ότι οι ταινίες της περιέχουν τόπο, χρόνο και πρόσωπα, νομίζω ότι αυτά ποτέ δε συνέχονται σ' ένα αφηγηματικό σύνολο, ακόμα κι όταν πλησιάζουν σε μια πιο συμπαγή φόρμα, όπως στις *Ώρες*.

Θέματα όπως το όνειρο, τον χώρο και τον χρόνο, την ταυτότητα των φύλων, τη μνήμη και την ίδια την τέχνη, η Αγγελίδη δεν τα προσεγγίζει φτιάχνοντας ιστορίες, αλλά κατασκευάζοντας οπτικοακουστικές συνθέσεις, πραγματοποιώντας τον πρωταρχικό της στόχο, να ζωντανέψει τα όνειρά της στον τρισδιάστατο χώρο.⁸⁹⁴ “Με τη συνθετότητα της έννοιας και την πολυσημία του σημείου, η Αγγελίδη συνδέει τρεις διαφορετικούς χώρους, περιλαμβάνει στον κινηματογραφικό της «τόπο», τους τόπους του θεάτρου και της ζωγραφικής”.⁸⁹⁵ Μόνο που δεν αναπαράγει απλώς προηγούμενες εικαστικές συνθέσεις, αλλά τις χρησιμοποιεί σαν ‘λεξιλόγιο’ για να στήσει τον ευφάνταστο κόσμο της: “η πρώτη μου ύλη είναι ήδη οργανωμένες μορφές έκφρασης, είναι θραύσματα πολιτισμού... που δεν τα χρησιμοποιώ ως μουσειακά αντικείμενα, αλλά σαν συγγενικές εκφράσεις προγόνων που οφείλω να κομματιάσω και να επανασυνδέσω, μέσα από τη δική μου αίσθηση του κόσμου”⁸⁹⁶, “μια μόνιμη παρανόηση φαίνεται από την ερώτηση: Αναπαράγεις πίνακες; Φυσικά και δεν κάνω κάτι τέτοιο. Κάνω κινηματογράφο, αλλά η σχέση μου με τη ζωγραφική είναι διπλή. Αφενός μεν βρίσκομαι σε διάλογο συνεχή μαζί της (όπως εξάλλου και με ορισμένα σημεία από το έργο άλλων σκηνοθετών, π.χ. στο σχέδιο της ταινίας *Οι ώρες*, με μια σκηνή από τον *Καθρέφτη* του Ταρκόφσκι), αφετέρου δουλεύω όπως ένας ζωγράφος, όπου καθετί μέσα στην εικόνα έχει ισότιμη σημασία”.⁸⁹⁷ Για τη συνάφειά και τη διαφορά της με τον Ταρκόφσκι λέει επίσης ότι εκείνος “εικονοποιεί σαν όνειρο, ενώ εγώ δημιουργώ μια δομή σαν μηχανισμό ονείρου”.⁸⁹⁸ Όλ’ αυτά βεβαίως, χωρίς να παραγνωρίζεται η σημασία του ήχου στην κατασκευή των ταινιών, αφού όπως σημειώνει εύστοχα η Poirier, “η σκηνοθέτις δημιουργεί πολύ ασυνήθιστες αντιστοιχίες ανάμεσα σε εικόνες και ήχους (για παράδειγμα, θα ‘πρεπε ν’ ακούσετε τον ήχο που παράγει μια κούνια)”.⁸⁹⁹

⁸⁹⁴ Στο ίδιο.

⁸⁹⁵ Jocelyn Poirier, «Τόπος οικείος και ανοίκειος», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, ό. π., 55.

⁸⁹⁶ «Η επανάληψη της πορείας [...]», ό. π., 67.

⁸⁹⁷ «Το φως μπορεί να είναι ήχος και μια λέξη να είναι φως», συνέντευξη στην Ελένη Μαχαίρα, *Η Αυγή*, 3/7/1988, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 87.

⁸⁹⁸ Συνέντευξη Αγγελίδη, 11/3/2017.

⁸⁹⁹ Poirier, ό. π.

Το 2005, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, διοργάνωσε αναδρομικό αφιέρωμα στο κινηματογραφικό έργο της Αγγελίδη,⁹⁰⁰ όπως έκανε και το 8^ο φεστιβάλ πειραματικού κινηματογράφου Παράξενη Οθόνη το 2009 στη Θεσσαλονίκη. Προβολές κι αφιερώματα έχουν παρουσιαστεί στο πλαίσιο διοργανώσεων όπως στο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου της Ταινιοθήκης της Ελλάδος το 2005, 2006, 2007 και 2009 στην Αθήνα, καθώς και στο Athens Animfest του 2007.

Μαζί με τον Σφήκα και τον Ρεντζή, η Αγγελίδη συμπληρώνει την πρώτη θεμελιώδη τριάδα του ελληνικού μη-αφηγηματικού κινηματογράφου. Τρεις δημιουργοί, που ξεκίνησαν όλοι το μη-αφηγηματικό τους έργο στα μέσα και τέλη της δεκαετίας του 1970, συνθέτοντας ένα φιλικό σώμα με ευδιάκριτα υφολογικά και θεματικά χαρακτηριστικά, επεξεργασμένα όμως μακριά από τις αφηγηματικές συμβάσεις, ο καθένας με την ιδιόμορφη κινηματογραφική του διάλεκτο, ακόμα κι όταν χειρίζονταν παρόμοιες επιρροές, όπως, για παράδειγμα, αυτές που προέκυπταν από την αγάπη τους για τη ζωγραφική. Σ' αυτούς αποφάσισα να προσθέσω κι έναν τέταρτο, ως δημιουργό της ίδιας γενιάς με εξίσου ιδιοσυγκρασιακό κι ασυμβίβαστο όραμα. Σ' αυτόν ανήκει το επόμενο κεφάλαιο.

⁹⁰⁰ <http://www.filmfestival.gr/2005/index.php?page=filmlist&wpage=angelidi&ln=gr&box=greekl&sid=28>, 22/11/2016.

3.5: Σταύρος Τορνές

3.5.1: Εισαγωγή

Ο Σταύρος Τορνές (1932-1988) αποτελεί μία από τις πιο ιδιαίτερες περιπτώσεις δημιουργών στον ελληνικό κινηματογράφο. Ακέραιος κι αντισυμβατικός, δημιούργησε ένα εντελώς δικό του αισθητικό ύφος, χωρίς όμοιό του, τουλάχιστον στην ελληνική κινηματογραφία. Μια φιλομορφία αποτελούμενη από εννιά μικρού μήκους ταινίες και πέντε μεγάλου, ανάμεσά τους μυθοπλασίες και ντοκιμαντέρ.

Οι ταινίες του αψηφούν κάθε αφηγηματικό κανόνα και προβάλλουν σθεναρή αντίσταση στην ξεκάθαρη ειδολογική κατηγοριοποίηση, αφήνοντας έναν όρο όπως το 'μη-αφηγηματικός κινηματογράφος' να μοιάζει σαν πεζή υπεκφυγή. Οπτικά τραχύ κι ακατέργαστο, τεχνικά ατελές και θεματικά νοσταλγικό, μυθολογικό, μυστικιστικό, κοσμοπολίτικο, το κινηματογραφικό έργο του Τορνέ έχει κατά καιρούς εύστοχα χαρακτηριστεί βιοτεχνικό,⁹⁰¹ πριμιτιβιστικό,⁹⁰² συνδυασμός ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ και ποιητικού κινηματογράφου,⁹⁰³ ενώ εκλαμβάνεται επίσης ως αισθητικός πειραματισμός βασισμένος στην άρνηση της αφηγηματικής γραμμικότητας.⁹⁰⁴

Αυτή την τελευταία την παραδέχεται κι ο ίδιος,⁹⁰⁵ παρότι είναι κάτι παραπάνω από προφανές, αφού οι τρεις τουλάχιστον ταινίες που θα συμπεριλάβω στη διατριβή, απεικονίζουν πλοκές ονειρικού ή αναμνηστικού τύπου, δομημένες με επεισοδιακή κι εξαιρετικά χαλαρή, αποσπασματική διάρθρωση, και με ηχητική μπάντα που ενισχύει τον ονειρικό χαρακτήρα τους. Όπως έχει παραδεχτεί, οι ταινίες του "δεν έχουν χρησιμοποιήσει αυτό που λέμε και αυτό που εννοούμε: το σενάριο. Δηλαδή είναι ταινίες που έχουν γίνει με άλλα στοιχεία, με στοιχεία που οπωσδήποτε έχουν σχέση μ' ένα μικρό κείμενο, με μια ημερολογιακή κατασκευή, με ιδέες, με πολλές ή λίγες ιδέες, αλλά σε καμία περίπτωση δεν έχει χρησιμοποιηθεί ο όρος ή η πράξη, το έργο που είναι σενάριο".⁹⁰⁶

Πριν προχωρήσω, θα πρέπει να διευκρινίσω ότι η αποτίμησή μου για το έργο του Τορνέ βασίζεται στις τέσσερις μεγάλου μήκους ταινίες που γύρισε στην Ελλάδα, τις μόνες που κατάφερα να εντοπίσω, και τις οποίες είδα σε αντίγραφα DVD που μου έδωσε ο Τάκης Μπαστέας. Πρόκειται για τα *Μπαλαμός* (1982), *Καρκαλού* (1984), *Ντανίλο Τρέλες (ο φημισμένος ανδαλουσιανός μουσικός)* (1985), *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* (1987). Απ'

⁹⁰¹ «Για τη σαφήνεια και τη δύναμη», *Κάμερα*, τχ. 7, Μάιος- Ιούνιος 1987, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 65.

⁹⁰² Umberto Rossi, «Ο ελληνικός κινηματογράφος μιλάει δύο γλώσσες», *L' Unità*, 4/1/1988, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., σ. 186.

⁹⁰³ Γιάννης Λεοντάρης, «Σταύρος Τορνές: η τέχνη του μη εφικτού», *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 119.

⁹⁰⁴ Στο ίδιο.

⁹⁰⁵ «Τρέλες», συνέντευξη στους Γιώργο Σπανό και Μιχάλη Μένεγο, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 50.

⁹⁰⁶ Τηλεοπτική εκπομπή *Παρασκήνιο- Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, (Λάκης Παπαστάθης, ΕΡΤ, 1984), <http://archive.ert.gr/68800/>, 12/10/16.

αυτές, αποφάσισα να περιλάβω στη διατριβή μόνο τις τρεις πρώτες, καθώς κρίνω ότι το *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* (1987) είναι αφηγηματικό και θα εξηγήσω τους λόγους για τους οποίους το παραλείπω, σε επόμενο κεφάλαιο με τις περιπτώσεις που ονομάζω αφηγηματικά μεταιχμιακές.

3.5.2: Μπαλαμός

Ο *Μπαλαμός* είναι η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του Τορνέ και η πρώτη που ο σκηνοθέτης γυρίζει στην Ελλάδα, μετά από τη μακροχρόνια παραμονή του στην Ιταλία. Συμπαγωγή δική του με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, με κόστος ανάμεσα στα δύο και στα δυόμιση εκατομμύρια δραχμές,⁹⁰⁷ η ταινία είναι γυρισμένη με φιλμ δεκαέξι χιλιοστών στον Τύρναβο και στον Βόλο. Όπως αναφέρεται στους τίτλους αρχής, το φιλμ “αναπτύσσει την ιδέα” της μικρού μήκους *Φανταστικό ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό αλόγο* που είχε γυρίσει ο Τορνές το 1982 για την ΕΡΤ, κι από την οποία μεταφέρει εδώ οπτικό υλικό.

Το σενάριο διαθέτει έναν κεντρικό ήρωα, τον οποίο υποδύεται ο σκηνοθέτης κι ο οποίος αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα επεισόδια της πλοκής. Στην αρχή της ταινίας τον βλέπουμε να κάθεται σ’ ένα καφενείο, απ’ όπου ξεκινάει η περιπλάνησή του, η οποία αρχικά τουλάχιστον αποσκοπεί στην αγορά ενός αλόγου. Ωστόσο, παρότι σ’ εκείνη τη σκηνή δεν τον βλέπουμε ν’ αποκοιμιέται, μία από τις τελευταίες σκηνές του φιλμ τον δείχνει ξανά στο καφενείο να ξυπνάει στην ίδια θέση που κάθισε στην αρχή, υπονοώντας ενδεχομένως ότι όσα προηγήθηκαν αποτελούν δική του ανάμνηση ή όνειρο. Όσα περιέχονται ανάμεσα στις δύο σκηνές του καφενείου έχουν μεταξύ τους μοναδικό συνδετικό κρίκο τον ήρωα- οδοιπόρο, ο οποίος μεταξύ άλλων περνάει από ένα παζάρι αλόγων, συναναστρέφεται έναν από τους εμπόρους, μεταφέρεται στην πρωτο-χριστιανική εποχή και στον Μεσοπόλεμο, συναντάει μεταξύ άλλων σκλάβους, έναν πρώιμο οπαδό του Χριστού, έναν μελανοχίτωνα, ενώ κι ο ίδιος αλλάζει αρκετές ταυτότητες, μεταξύ των οποίων σκλάβος και αριστοκράτης.

Στο τέλος, ο Τορνές χρησιμοποιεί ένα σύνηθες εύρημα αινιγματικής σύγχυσης του φανταστικού με το πραγματικό, που υιοθετείται συνήθως σε αφηγήσεις οι οποίες ακροβατούν ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα: αφού ξυπνάει ο ήρωας, μπαίνει σ’ ένα ταξί και κατά τη διάρκεια της διαδρομής, συναντάει μια κοπέλα που του θυμίζει τη σκλάβο την οποία είχε βοηθήσει να διαφύγει προηγουμένως, ενώ έμποροι αλόγων διασχίζουν τους κεντρικούς δρόμους της πόλης μαζί με τα ζώα τους, σε πλάνα που

⁹⁰⁷ Κανέλλης, «Επτά αφορισμοί για μια ατίθαση ταινία», *Κάμερα*, τχ. 1, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1984, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 170 και Τύρος, «Ταξίδια», *Το Βήμα*, 10/2/1985, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 178.

επαναλαμβάνονται με jump cut. Το γεγονός ότι ο ήρωας εκπλήσσεται εξίσου από την κοπέλα κι από τα άλογα, ενισχύει την εκδοχή ότι ακόμη κι η αναζήτηση του αλόγου ίσως αποτελεί μέρος του ονείρου του.

Η σύγχυση προκαλείται εξαρχής από το ότι δεν εμφανίζεται κάποιο πλάνο όπου ο ήρωας αποκοιμείται στην καρέκλα του καφενείου, ώστε να σηματοδοτείται εμφανώς η έναρξη του ονείρου. Αφού ο ήρωας καθίσει στο καφενείο, ο Τορνές παραθέτει σκηνές τη μία μετά την άλλη και χωρίς λογική σύνδεση μεταξύ τους, ανάμεσα στις οποίες ο ήρωας μ' ένα άλογο περιδιαβαίνουν ένα δάσος, μια ρακοσυλλέκτρια περνάει έξω απ' το καφενείο, ένας θαμώνας του καφενείου συνομιλεί μ' έναν κύριο που αργότερα θα προκύψει έμπορος αλόγων, δύο άντρες κουρεύουν έναν μικρό σκύλο, η κάμερα κινείται κατά μήκος ενός εμπορικού δρόμου, ο ήρωας επισκέπτεται σ' ένα μηχανουργείο, απεικονίζεται ένα πεταλοποιείο και άλλα που αποτελούν απλώς την εκκίνηση της περιπλάνησης του ήρωα μέσα στον χώρο και τον χρόνο.

3.5.2.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 23^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ξεσηκώνοντας την οργή του κοινού στον β' εξώστη της αίθουσας της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, λόγω των ακατάληπτων διαλέκτων που ακούγονται στην ταινία χωρίς υπότιτλους.⁹⁰⁸ Τις αποδοκμασίες του κοινού επικρίνει ο Βασίλης Ραφαηλίδης σε κείμενό του για την ταινία, όπου τις αποδίδει “στο διαλυμένον απ' την τηλεόραση ελληνικό εγκέφαλο”.⁹⁰⁹ Παρόλαυτά, το φιλμ τιμήθηκε με Ειδικό Βραβείο για “την ποιητική αντίληψη της κινηματογραφικής γλώσσας”,⁹¹⁰ ενώ αποτέλεσε τη μία από τις δύο ταινίες που επισήμανε η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.Κ.), μαζί με το *Ρεπό* του Βασίλη Βαφέα.⁹¹¹ Εκτός από τα φεστιβάλ, η ταινία διανεμήθηκε επίσης σε αίθουσα, προβλήθηκε σε εκδήλωση της Π.Ε.Κ.Κ.,⁹¹² καθώς και σε αίθουσα στο Παρίσι,⁹¹³ αν και δεν κατάφερα να εξακριβώσω αν επρόκειτο για μεμονωμένη προβολή ή σε διανομή. Η

⁹⁰⁸ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Κανένα κωδικοποιημένο κινηματογραφικό ύφος», *Αντί*, τχ. 272, 12/10/1984, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 174. <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=23, 9/6/2016>.

⁹⁰⁹ Ραφαηλίδης, *Ελληνικός κινηματογράφος: κριτική 1965-1995*, Αιγόκερως, Αθήνα 1995, 67.

⁹¹⁰ Σύνθεση κριτικής επιτροπής: Μάνος Κατράκης (ηθοποιός, πρόεδρος επιτροπής), Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (γραμματέας επιτροπής), Θόδωρος Αγγελόπουλος (σκηνοθέτης), Βασίλης Ανδρεόπουλος (ηθοποιός), Συράκος Δανάλης (διευθυντής φωτογραφίας), Βασίλης Δημητρίου (μουσικοσυνθέτης), Βασίλης Ραφαηλίδης (κριτικός- θεωρητικός κινηματογράφου), Γιώργος Σκούρτης (συγγραφέας- σεναριογράφος), Τώνης Τσιρμπίνος (κριτικός κινηματογράφου), Τάσος Ψαρράς (σκηνοθέτης), Μάνος Ζαχαρίας (σκηνοθέτης, εκπρόσωπος υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών).

⁹¹¹ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=23&m=2, 9/6/16>.

⁹¹² Κανέλλης, «Σταύρος Τορνές: ο μεγάλος ενοχλητικός», ό. π., 109.

⁹¹³ Λεοντάρης, «Σταύρος Τορνές: η τέχνη του μη εφικτού», ό. π., 117.

ταινία συμπεριλήφθηκε επίσης στο αφιέρωμα για τον ελληνικό κινηματογράφο *Cinemythology: a retrospective of Greek Film* στο Museum of Modern Art το 1993.⁹¹⁴

Από τους κριτικούς που έγραψαν για την ταινία, ο Γιώργος Μπράμος θεώρησε ότι “η κινηματογραφική γραμμή του Τορνέ εξελίσσει ένα πλάνο από το *Que Viva Mexico* του Αϊζενστάιν. Κρατάει υπόγεια τις συγκινήσεις από τον κινηματογράφο των Ταβιάι και του Στράουμπ”.⁹¹⁵

Ο Κανέλλης έγραψε ότι “ο *Μπαλαμός* είναι ταινία διάφανη, καθώς δεν υπάρχει το λούστρο της τεχνικής επεξεργασίας, καθαρή, νετ σαν την καθαρότητα της ελληνικής υπαίθρου, εύηχη κι εύγλωπτη, παρ’ όλο τον βόμβο της ηχητικής μπάντας και της ερασιτεχνικής σύγχρονης ηχοληψίας”.⁹¹⁶ Η Παπαδοπούλου υποστήριξε ότι πρόκειται για “ένα έργο ευαισθησίας, ένα εσωτερικό ταξίδι στο χρόνο που λειτουργούσε με αρχέτυπα κατά τον τρόπο του Πιέρ Πάολο Παζολίνι και που βασιζότανε όχι μόνο στην εικόνα αλλά και στο λόγο. Δυστυχώς οι φωνές του εξώστη αφάνισαν την ηχητική μπάντα του φιμ-μοναδικό για την Ελλάδα πείραμα στον λόγο και την εκφορά του”.⁹¹⁷

Αντιθέτως, ο Jean- Baptiste Croce τη βρήκε ερμητική, λέγοντας ότι “όταν εκθέτει κάποιος τα πράγματα με τόσο περίπλοκο και μπερδεμένο τρόπο, όπως κάνει ο Τορνές, καλό θα ήταν να εφοδιάζει και το κοινό του με ένα έντυπο οδηγιών χρήσεως [...] Διαφορετικά [...] βρισκόμαστε μπροστά στο απόλυτο σκοτάδι”.⁹¹⁸

⁹¹⁴ https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7137/releases/MOMA_1993_0044_21.pdf?2010,25/11/2016.

⁹¹⁵ Γιώργος Μπράμος, «Οι ταινίες ταξιδεύουν πάντα για τη Θεσσαλονίκη», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 32, [χ. ημ.], 1983, 25.

⁹¹⁶ Κανέλλης, «Επτά αφορισμοί για μια αίθουσα ταινία», *Κάμερα*, τχ. 1, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1984, στο *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 169.

⁹¹⁷ Μαρία Παπαδοπούλου, «Συγκλονιστική αποθέωση ‘απορριφθέντος’», *Τα νέα*, 9/10/1982.

⁹¹⁸ Jean- Baptiste Croce, «Balamos de Stavros Tornes», *Provençal*, 17/10/1983, Λεοντάρης, ό. π., 117.

3.5.3: *Καρκαλού*

Η τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του Τορνέ έχει τίτλο *Καρκαλού* και γυρίστηκε το 1984 στην Πετρούπολη Αττικής, ξανά ως συμπαραγωγή του σκηνοθέτη με το Ε.Κ.Κ., το οποίο συνέβαλε με δύο εκατομμύρια δραχμές.⁹¹⁹ Πληροφορούμαστε μάλιστα, ότι ενώ το φιλμ του γυρίσματος εξακολουθούσε να είναι πάντα πλάτους δεκαέξι χιλιοστών, από αυτή την ταινία και μετά ο Τορνές μεγέθυνε το φορμά σε τριανταπέντε χιλιοστά για την προβολή της ταινίας.⁹²⁰

Εδώ έχουμε μια ακόμη πιο πολυδιάστατη πλοκή απ' ό,τι στον *Μπαλαμό*, στο κέντρο της οποίας υπάρχει ξανά ένας ήρωας σε περιπλάνηση, τον οποίο υποδύεται ο ζωγράφος Στέλιος Αναστασιάδης, ο οποίος όπως μαθαίνουμε στην πορεία, μοιράζεται το μικρό του όνομα με τον ήρωα που υποδύεται. Ο Στέλιος λοιπόν, συναντάει μια μαυροφορεμένη γυναίκα που σέρνει ένα βρεφικό καρότσι, γνωρίζεται μ' έναν νεαρό ταξιτζή που τον μεταφέρει στον χώρο ενός λατομείου κι έπειτα στο σπίτι της πόρνης Καρκαλούς, αργότερα ένας μηχανικός αφηγείται την ιστορία του πλαστογράφου του 19^{ου} αιώνα, Κωνσταντίνου Σιμωνίδη, έπειτα μεταφερόμαστε σε διώξεις κομμουνιστών κατά τη μεταξική περίοδο, ο ταξιτζής αναπτύσσει αίσθημα με την Καρκαλού, η οποία μεταφέρεται σε ψυχιατρική κλινική κι εκείνος αποφασίζει ν' αγιάσει μέσα σε μια σπηλιά.

Ο Τορνές εδώ ακολουθεί μια παρόμοια τακτική μ' εκείνη στον *Μπαλαμό*. Παραθέτει ένα εναρκτήριο φαινομενικά ασήμαντο περιστατικό, το οποίο όμως στο τέλος θα το χρησιμοποιήσει για να εγκιβωτίσει την ιστορία του και να της προσδώσει μια πιθανή ερμηνεία ως όνειρο ή ανάμνηση. Στον *Μπαλαμό* ήταν η παραμονή του ήρωα στο καφενείο. Εδώ ο ήρωας επιβαίνει σ' ένα λεωφορείο, μέσα από το οποίο παρατηρεί ένα ταξί που μεταφέρει ένα φέρετρο στο πορτ-μπαγκάζ του. Μια αινιγματική στιγμή της ταινίας, η οποία όμως 'εκπληρώνεται' με την κηδεία του ήρωα στην καταληκτική σκηνή του φιλμ. Η κηδεία του Στέλιου, προσδίδει ξανά στην περιπλάνηση τον χαρακτήρα του ονείρου ή της -επιθανάτιας ή μεταθανάτιας- ανάμνησης, αυτή τη φορά το πιθανότερο της δεύτερης, αφού στη διάρκειά της υπάρχουν στοιχεία που προδίδουν τον βιογραφικό χαρακτήρα των αναμνήσεων. Τα ισχυρότερα απ' αυτά, είναι τα κατ που γίνονται ανάμεσα σε πλάνα του ήρωα σε μεγάλη και μικρή ηλικία, σ' ένα από τα οποία μια γυναίκα -πιθανότερο η μητέρα του- τον αποκαλεί Στέλιο. Για τον σκηνοθέτη η *Καρκαλού* είναι "ένα φιλμ πάνω στην

⁹¹⁹ Sergio Coggiola, «Ένας κινηματογράφος με λίγες δραχμές», *L'Unita*, 14/6/1986, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 153.

⁹²⁰ Κανέλλης, «Σταύρος Τορνές: ο μεγάλος ενοχλητικός», *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 110 και Γιώργος Μπράμος, «Το απωθημένο πρόσωπο του ελληνικού κινηματογράφου», *Η Αυγή*, 8/2/1985, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 176.

αληθοφάνεια... Ένα φιλμ πάνω στον θάνατο; Ναι, αλλά κι ένα φιλμ πάνω στη δημιουργικότητα, παιγμένη σαν τελευταίο χαρτί”.⁹²¹

Ο Ραφαηλίδης θέτει εύστοχα το ζήτημα της αποσπασματικής κι αφηρημένης πλοκής, λέγοντας ότι “η Καρκαλού διηγείται (το «διηγείται» είναι σχήμα λόγου, βέβαια, που εδώ αναφέρεται σε μια σειρά από αναγκαία για την αποδέσμευση των νοημάτων δρώμενα) έναν μύθο του κόσμου τούτου”⁹²² κι ειδικότερα ότι “το «κατ» δεν σημαδεύει την αρχή κάποιας δραματικής «έλλειψης». Διότι απλούστατα, το επόμενο πλάνο ή η επόμενη σκηνή δε μπαίνει στη σειρά μιας λογικής χρονικότητας. Απ’ την ταινία λείπει και η χρονικότητα και η λογική που άλλωστε, δεν είναι παρά η συνέπεια της λειτουργίας του χρόνου”.⁹²³

3.5.3.1: Προβολή- πρόσληψη

Όπως ο Μπαλαμός προηγουμένως, έτσι κι η Καρκαλού βρέθηκε στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όμως μέσα στις ακριβώς αντίθετες συνθήκες απ’ αυτές της προηγούμενης ταινίας. Αφενός δηλαδή βρέθηκε παραμερισμένη στο Πληροφοριακό Τμήμα και όχι στο Διαγωνιστικό της 25^{ης} διοργάνωσης,⁹²⁴ αφετέρου ήταν η πρώτη ταινία του Τορνέ που έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από το ελληνικό κοινό, το οποίο μαθαίνουμε ότι τη χειροκρότησε.⁹²⁵ Επίσης, κέρδισε Κρατικό Βραβείο Καλύτερης Ταινίας.⁹²⁶

Κατάφερε να εξασφαλίσει διανομή σε τουλάχιστον μια αίθουσα, την Αλκυονίδα της οδού Ιουλιανού, στο κέντρο της Αθήνας,⁹²⁷ κι από την ημερομηνία δημοσίευσης της κριτικής του Γιώργου Μπράμου, ο οποίος τη χαρακτηρίζει “το κινηματογραφικό γεγονός της εβδομάδας”, καταλαβαίνω ότι η προβολή στην Αλκυονίδα ξεκίνησε στις αρχές Φεβρουαρίου.⁹²⁸ Επίσης, από την κριτική του Σκορεκί, πληροφορούμαστε ότι η ταινία απορρίφθηκε από το επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα του Φεστιβάλ Καννών του 1985 κι

⁹²¹ Τορνές, «Καρκαλού», Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- τόμος 5 [...]*, ό. π., 357.

⁹²² Ραφαηλίδης, «Σταύρος Τορνές: Καρκαλού», *Έθνος*, 28/10/1984, Βασίλης Ραφαηλίδης, *Ελληνικός κινηματογράφος: κριτική 1965-1995*, Αιγόκερως, Αθήνα 1995, 83.

⁹²³ Ό. π., 81.

⁹²⁴ Σύνθεση προκριματικής επιτροπής: Λυκούργος Καλλέργης (ηθοποιός, πρόεδρος επιτροπής), Βασιλική Καραμπέτσου (γραμματέας επιτροπής), Κώστας Ανδρίτσος (σκηνοθέτης)/ αναπλ. Τάκης Παπαγιαννίδης, Νίκος Ζακόπουλος (συγγραφέας- σεναριογράφος)/ αναπλ. Γιώργος Σκούρτης, Μάνος Ζαχαρίας (σκηνοθέτης, εκπρόσωπος υπουργείου Πολιτισμού κι Επιστημών), Κλέαρχος Κονιτσιώτης (παραγωγός), Γιώργος Μπράμος (κριτικός κινηματογράφου)/ αναπλ. Νίκος Κολοβός, Παντελής Φιλίππιδης (τεχνικός κινηματογράφου)/ αναπλ. Νίκος Δούκας, Τάσος Ψαρράς (σκηνοθέτης)/ αναπλ. Ντίνος Μαυροδειδής.

⁹²⁵ Κανέλλης, «Σταύρος Τορνές: ο μεγάλος ενοχλητικός», ό. π., 102.

⁹²⁶ Κολιοδήμος Δημήτρης, *Λεξικό ελληνικών ταινιών: από το 1914 μέχρι το 2000*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα 2001, 603.

⁹²⁷ Κανέλλης, ό. π., 110 και Γιώργος Μπράμος, «Το απωθημένο πρόσωπο [...]», ό. π., 176.

⁹²⁸ Μπράμος, «Το απωθημένο πρόσωπο [...]», ό. π., 176.

αγνοήθηκε από το Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών, στο οποίο προτιμήθηκε ο *Έρωτας του Οδυσσέα* (1984) του Βασίλη Βαφέα.⁹²⁹

Από τους κριτικούς, η Παπαδοπούλου πιστεύει ότι “η Καρκαλού είναι ένα μοναδικό πρωτότυπο φιλμ που συνδυάζει τη μεγάλη ποίηση με την απελπισία και την αισιοδοξία [...] Αυτό το έξοχο κινηματογραφικό ποίημα [...] βρήκαν ν’ απορρίψουν οι κριτές εκπρόσωποι των διαφόρων σωματείων που εκλέγονται σύμφωνα με τις περίφημες δημοκρατικές διαδικασίες”.⁹³⁰

Ο Χρήστος Βακαλόπουλος βρίσκει την ταινία “μοναδικό δείγμα υπερβατικού κινηματογράφου στην Ελλάδα”.⁹³¹ Ο Serge Daney παραδέχεται ότι “μια ταινία ποιητή δεν περιγράφεται. Η *Καρκαλού* σε κάνει να σκεφτείς, σκόρπια, από τον Μουρνάου στον Στράουμπ, από τον Αντόνιο Ράις στους αδερφούς Ταβιάνι”.⁹³² Ο Louis Skorecki δηλώνει emphaticά: “είχαμε πει εδώ, πριν δυο χρόνια, ότι ο *Μπαλαμός* ήταν ένα αριστούργημα. Η *Καρκαλού* είναι ακόμη μεγαλύτερο”.⁹³³

Ο Μπράμος λέει ότι “η *Καρκαλού*, μ’ ένα αδιανόητο για τους πολλούς ήθος, επανεγγράφει στο 1985 το απωθημένο πρόσωπο του εγχώριου σινεμά [...] Πέρα από «αναλύσεις» και «αποκωδικοποιήσεις» η *Καρκαλού* μένει μοναχική και βλάσφημη, μια ταινία που αναζητεί την ποίηση και το κόστος αυτής της ποίησης”.⁹³⁴ Ο Γιώργος Χρυσοβιτσάνος εκτιμά ότι μ’ αυτή την ταινία ο Τορνές “συνεχίζει τη μοναχική πορεία, που χάραξε στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, εξακολουθώντας να παραμένει ανένταχος από άποψη είδους και στιλ”.⁹³⁵ Ο Διονύσης Λιάρος θεωρεί πως “ό,τι κι αν ήταν η *Καρκαλού*, τώρα είναι, κυρίως, μια μεγάλη ταινία”.⁹³⁶

Ο Τύρος συμπεραίνει ότι η ταινία “μπορεί να θεωρηθεί σαν η καλύτερη ταινία του Τορνέ”, ένα “ποιητικό δοκίμιο” με “μοναδικότητα γραφής και ήθους άγνωστες σε παγκόσμια κλίμακα”.⁹³⁷ Κατά τον ίδιο, οι εικόνες του Τορνέ “το σίγουρο είναι ότι περικλείουν ένα όραμα. Πολύτιμο για τον ελληνικό κινηματογράφο, για μας, τους ίδιους τους καιρούς μας”.⁹³⁸ Τέλος, ο Μηνάς Ταταλίδης διαπιστώνει ότι η *Καρκαλού* “εγγράφεται στη σκέψη του

⁹²⁹ Louis Scorecki, «Καρκαλού πού είσαι;», *Liberation*, 13/5/1985, *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 176.

⁹³⁰ Παπαδοπούλου, «Αξιόλογες ταινίες στο φινάλε», *Τα Νέα*, 6/10/1984.

⁹³¹ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Κανένα κωδικοποιημένο [...]», ό. π., 174.

⁹³² Serge Daney, «Μια ταινία κόντρα στους νόμους», *Liberation*, 16/10/1984, στο *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 174.

⁹³³ Scorecki, «Καρκαλού, πού είσαι;», ό. π., 176.

⁹³⁴ Μπράμος, «Το απωθημένο πρόσωπο [...]», ό. π., 176.

⁹³⁵ Γιώργος Χρυσοβιτσάνος, «Ανένταχος», *Έθνος*, 8/2/1985, στο *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 177.

⁹³⁶ Διονύσης Λιάρος, «Η ονειρική δομή της *Καρκαλούς*», *Γράμματα και τέχνες*, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1985, στο *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 178.

⁹³⁷ Τύρος, «Κίνδυνος για εκρήξεις», *Το θήμα*, 6/10/1984.

⁹³⁸ Τύρος, «Ταξίδια», *Το θήμα*, 10/2/1985, στο *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 180.

οδοιπόρου της σαν χωροχρονική απουσία μιας αυταπόδεικτης τελεολογικής συντέλειας του πολιτισμικού μοντέλου” κι “είναι επίσης η φύση των εννοιών σε κυκλική διάταξη”.⁹³⁹

⁹³⁹ Μηνάς Ταταλίδης, «Η διαισθητική εμπειρία», *Κάμερα*, τχ. 2, Δεκέμβριος 1984- Ιανουάριος 1985, στο *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 180.

3.5.4: Danilo Treles (ο φημισμένος ανδαλουσιανός μουσικός)

Η τέταρτη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη, τρίτη και τελευταία του που περιλαμβάνω στο σώμα της ελληνικής μη-αφηγηματικής παραγωγής, είναι το *Danilo Treles (ο φημισμένος ανδαλουσιανός μουσικός)* του 1986, που αποτελεί ακόμα μια συμπαραγωγή του Τορνέ με το Ε.Κ.Κ., γυρισμένη στον Αστακό και στην Πρέβεζα,⁹⁴⁰ σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Όπως αναφέρεται στους τίτλους αρχής της, η ταινία είναι “αφιερωμένη” στη μικρού μήκους *L' escalier de la haine* (1982) του γάλλου σκηνοθέτη και κριτικού Λουί Σκορεκί, ο οποίος ίσως ήταν ο πιο θερμός ευρωπαίος υποστηρικτής του Τορνέ, με τον οποίο διατηρούσε στενή σχέση βαθιάς προσωπικής κι επαγγελματικής αλληλοεκτίμησης.

Παρότι δεν κατάφερα να εντοπίσω και να δω την ταινία του Σκορεκί, ένα μικρό απόσπασμα που βρίσκεται αναρτημένο στο YouTube απεικονίζει ένα άτομο που φοράει μια μάσκα με μακριά μύτη.⁹⁴¹ Αυτή η εικόνα είναι ένα τουλάχιστον στοιχείο που μοιράζονται οι δύο ταινίες, καθώς ο Τορνές την αναπαράγει παραλλαγμένη στη δική του ταινία, μέσω του κεντρικού ήρωα, Αλεπουδάνθρωπου, τον οποίο αναπαριστά με μια επίσης μακριά μύτη που φοράει στο πρόσωπο ο Στέλιος Αναστασιάδης, στη δεύτερη πρωταγωνιστική του εμφάνιση σε ταινία του σκηνοθέτη.

Ακόμη μια ταινία περιπλάνησης, αυτή τη φορά του Αλεπουδάνθρωπου, ο οποίος γνωρίζει έναν πλανόδιο μουσικό τον οποίο αποφασίζει να οδηγήσει στον διάσημο μουσικό Danilo Treles. Αυτό είναι μόνο ένα από τα διάφορα επεισόδια που απαρτίζουν την πλοκή του φιλμ, αφού ο Αλεπουδάνθρωπος συναντά πολλούς άλλους χαρακτήρες τους οποίους προσεταιρίζεται για διαφορετικούς λόγους, όπως τη μάγισσα που επίσης πηγαίνει να επισκεφτεί τον Τρέλες, τον μικρό πετεινό που θ' αποτελέσει το επόμενο γεύμα του, τον αφρικανό τον οποίο προσπαθεί να υποτάξει με τη δύναμη του υπνωτισμού που διαθέτει κ.α. Η ταινία τελειώνει με την αποτυχημένη προσπάθεια της μάγισσας και του αφρικανού μουσικού να βρουν τον Τρέλες. Μέσα από ένα φέρετρο ξεπηδάει μια αρσενική μούμια, που όμως δεν είναι ο Τρέλες, αλλά ο μοναδικός μαθητής του, όπως ισχυρίζεται. Ακολουθεί ένας σύντομος χορός του Αλεπουδάνθρωπου, που κρύβεται πίσω από τα βράχια και το φιλμ τελειώνει. Κατά τον Τορνέ η ταινία “ήταν μια δουλειά πάνω στον Μεσαίωνα, στις μπλόφες και στη μουσική· δηλαδή, στη δυνατότητα μιας πιο ουσιαστικής επικοινωνίας, που αυτό αντιπροσωπεύει η μουσική”.⁹⁴²

⁹⁴⁰ Κανέλλης, «Σταύρος Τορνές (1932- 1988): ο κινηματογράφος είναι ο τόπος που εσύ κι εγώ γνωριζόμαστε, εγώ, ο άλλος αγκαλιαζόμαστε», *Αντί*, τχ. 381, περ. Β', 26/8/1988, σ. 49.

⁹⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=cff4uUEzQwI>, 10/6/16.

⁹⁴² Τορνές, «Ντανίλο Τρέλες», Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- τόμος 5 [...]*, ό. π., 390.

3.5.4.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 27^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς να κερδίσει κάποια διάκριση.⁹⁴³ Επίσης προβλήθηκε στον κινηματογράφο Έλλη, στην οδό Ακαδημίας, στην Αθήνα.⁹⁴⁴

Από τους κριτικούς, ο Παναγιώτης Παπαδόπουλος εκτιμά ότι “κατά κάποιο τρόπο ο μεταμοντερνισμός δείχνει μόνο την παρακμή του μοντερνισμού, τίποτα άλλο. Το πρόβλημα είναι να ενταχθεί αυτή η προβληματική (π.χ. *Ντανίλο*) σε μια λειτουργία θετική και όχι απλά deconstructive. Είμαστε σε μία διαδικασία μετάβασης, το ίδιο ισχύει για τον *Ντανίλο* και με αυτούς τους όρους πρέπει να κριθεί”.⁹⁴⁵ Ο Περικλής Δεληολάνης πιστεύει ότι η ταινία “είναι μια κωμωδία, ένα ρίσκο ακόμη, και μια δυνατότητα. Γιατί οι εικόνες του Τορνέ είναι εικόνες αρχέγονες”.⁹⁴⁶

⁹⁴³ Για τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής βλ. σελ. 209 της διατριβής.

⁹⁴⁴ Κανέλλης, «Σταύρος Τορνές: ο μεγάλος ενοχλητικός», *ό. π.*, 110.

⁹⁴⁵ Παναγιώτης Παπαδόπουλος, «Από το ρητό στο άρρητο», *Κάμερα*, τχ. 7, στο *Σταύρος Τορνές, ό. π.*, 182.

⁹⁴⁶ Περικλής Δεληολάνης, «Από τη γραμμή του ορίζοντα», *Οθόνη*, 1986, στο *Σταύρος Τορνές, ό. π.*, 184.

3.5.5: Συνολική αποτίμηση

Όπως είδαμε παραπάνω και διευκρίνισε κι ο ίδιος ο Τορνές, το μέσο κόστος των ταινιών του κυμαινόταν ανάμεσα στο ένα ως τρία εκατομμύρια δραχμές,⁹⁴⁷ τη στιγμή που ο μέσος όρος της ελληνικής κινηματογραφίας κατά τη δεκαετία του 1980 ανερχόταν στα 23 εκατομμύρια. Ακόμη κι αυτά τα ελάχιστα χρήματα για τα κινηματογραφικά δεδομένα δε νομίζω ότι φαίνονται στην οθόνη. Είδαμε στην αρχή του κεφαλαίου ότι το σινεμά του Τορνέ έχει χαρακτηριστεί βιοτεχνικό και μοιάζει χειροποίητο. Ξεκινάω απ' αυτή τη μάλλον ευδιάκριτη υλική συνθήκη, για να υπογραμμίσω ότι δεν παραμένει απλώς μια τέτοια, αλλά αποτελεί την ίδια την αισθητική ταυτότητα του κινηματογραφικού σύμπαντος του σκηνοθέτη.

Ο Τορνές αδιαφορούσε για μια κλασικού τύπου καλαισθησία. Τοποθεσίες υπανάπτυκτης ή παρακμασμένης αστικότητας και βρώμικης επαρχίας, με ελάχιστο ή καθόλου τεχνητό φωτισμό που δημιουργεί σκληρές αποχρώσεις και σκοτεινιάζει μεγάλο τμήμα των πλάνων, χωρίς η φωτογραφία να αισθάνεται ότι πρέπει ν' ανταποκριθεί σε κανόνες ομορφιάς ή αναπαραστατικής πιστότητας.

Μέσα σ' ένα τέτοιο 'πρωτόγονο' εικονογραφικό περιβάλλον, ο Τορνές ξετυλίγει 'ιστορίες' για ανθρώπους που αναμοχλεύουν το ατομικό και συλλογικό παρελθόν τους. Βάζω τη λέξη ιστορίες μέσα σε εισαγωγικά, επειδή οι ταινίες του Τορνέ παρουσιάζουν μεν πρόσωπα και γεγονότα μέσα στον χώρο και τον χρόνο, αλλά το κάνουν με διαρρηγμένες όλες τις σχέσεις μεταξύ αυτών των αφηγηματικών παραμέτρων, με την αιτιότητα πιο διασπασμένη απ' όλες. Πρακτικά δηλαδή, ακόμη κι όταν ο Τορνές παρέχει μια πιθανή εξήγηση για τα γεγονότα των ταινιών του, ως όνειρα ή αναμνήσεις, αυτά παραμένουν συνδεδεμένα μεταξύ τους με τέτοια αφηγηματική χαλαρότητα, ώστε να δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό των ταινιών ως προφανείς και συνειδητές παρεκκλίσεις από κάθε τύπου αφήγηση, κλασική ή μη.

Στον *Μπαλαμό*, ο ήρωας παραμένει ανώνυμος καθόλη τη διάρκεια της ταινίας και αναλαμβάνει διάφορους κοινωνικούς και ιστορικούς ρόλους, σε διαφορετικές εποχές. Από ενδιαφερόμενος αγοραστής αλόγων στη σύγχρονη Ελλάδα, σκλάβος στη ρωμαϊκή εποχή, ευγενής κατά τον Μεσοπόλεμο κτλ. Οι μεταβάσεις ανάμεσα στους ρόλους άλλοτε έχουν μια σεναριακή εξήγηση κι άλλοτε όχι. Για παράδειγμα, ο υποψήφιος αγοραστής αλόγων κοιτάει μέσα στο μάτι ενός αλόγου λέγοντας ότι κοιτώντας το άλογο "μνήμες άλλων τόπων και καιρών φτάσανε σε μένα". Ακόμη και αυτό το μεταβατικό τέχνασμα όμως, σηματοδοτεί μεν

⁹⁴⁷ «Τρέλες», ό. π., 51.

τη μετάβαση στο παρελθοντικό κομμάτι της ταινίας, το αφήνει δε ανεξήγητο, χωρίς να παρέχει κάποια λογική σύνδεση με την παρούσα κατάσταση του ήρωα ή τις επιδιώξεις του.

Στην *Καρκαλού*, ισχύουν οι ίδιες συνθήκες, παρότι η προσθήκη του βιογραφικού στοιχείου παρέχει μια πιο ευδιάκριτη εξήγηση στην πλοκή. Πρόσωπα (η σχέση Καρκαλούς- ταξιτζή) και γεγονότα (οι διώξεις των κομμουνιστών) επανέρχονται στην πορεία της πλοκής, όχι για να διαγράψουν μια γραμμική κυριολεκτική πορεία προς κάποιου τύπου κορύφωση ή λύση, αλλά τουλάχιστον αρκετά ώστε να καθιερωθούν αναγνωρίσιμα ως σπαράγματα του βιωματικού παρελθόντος του ήρωα.

Ο *Danilo Treles* είναι δομημένος με την πιο χαλαρή πλοκή απ' τις τρεις. Ο Αλεπουδάνθρωπος αποτελεί την πιο σταθερή παρουσία διαμέσου της πλοκής, καθώς ανοίγει και κλείνει το φιλμ, παρεκκλίνοντας όμως συχνά από τον στόχο του που είναι να συναντήσει τον Ντανίλο Τρέλες μαζί με τον πλανόδιο μουσικό, στόχο τον οποίο στο τέλος δεν εκπληρώνει, χωρίς αυτό να μοιάζει να τον απασχολεί, καθώς αποσύρεται χορεύοντας πίσω από έναν βράχο αμέσως πριν πέσουν οι τίτλοι τέλους.

Μια από τις σκηνοθετικές ιδιομορφίες της ταινίας που ενισχύει τον σουρεαλιστικό της χαρακτήρα, είναι οι μεσότιτλοι που παρεμβάλλονται συχνά στην πλοκή, άλλοτε συστήνοντας χαρακτήρες, άλλοτε παρέχοντας εξηγήσεις κι άλλοτε διατυπώνοντας ερωτήσεις σχετικά με την εξέλιξή της, τις οποίες όμως αυτή δεν ενδιαφέρεται ν' απαντήσει, όπως "ένας βιολόγος με φαντασία", "το φαί της Μάγισσας", "ο Αλεπουδάνθρωπος προσποιείται ότι του αρέσουν οι κότες. Γιατι;" ή "ο Αλεπουδάνθρωπος δείχνει πάθος για τη μουσική. Ίσως είναι αληθεια;". Δεδομένης της αγάπης του σκηνοθέτη για τον βωβό κινηματογράφο, οι μεσότιτλοι μπορούν επίσης να εκληφθούν ως φόρος τιμής σ' έναν τύπο κινηματογράφου που ο Τορνές θεωρεί θεμελιώδη. Ερωτώμενος για το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου, λέει χαρακτηριστικά ότι θα ήθελε "να ξαναβρεί αυτό που μας άφησε ο βωβός κινηματογράφος: τη σαφήνεια και τη δύναμη".⁹⁴⁸

Ωστόσο, ένα στοιχείο που ενισχύει την αποσπασματικότητα των σκηνών και μειώνει την αφηγηματική συνοχή τους, συγχέοντας ακόμη περισσότερο την εξήγησή τους, είναι η χρήση του ήχου. Συγκεκριμένα, οι σκηνές πλαισιώνονται με διηγητικό ήχο είτε εντός κάδρου αλλά ασύγχρονο, είτε εντελώς εκτός κάδρου, ο οποίος άλλοτε θα μπορούσε να εξηγηθεί ως εξωτερικός κι άλλοτε ως εσωτερικός.⁹⁴⁹

Η τεχνική εφαρμόζεται κυρίως στον *Μπαλαμό* και την *Καρκαλού*. Στον πρώτο ένας ήχος σφυριού πάνω σε ξύλο ή σίδηρο (πεταλώματος ίσως;) ξεκινάει ν' ακούγεται πριν καν ο

⁹⁴⁸ «Για τη σαφήνεια και τη δύναμη», ό. π., 65.

⁹⁴⁹ Bordwell, Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη [...]*, ό. π., 369-373.

ήρωας καθίσει στο καφενείο, ενώ τη δεύτερη διαπερνούν ο ήχος της αξίνας πάνω στην πέτρα και του ταξίμετρου, ήχοι που διαχέουν στην πλοκή δύο από τις βασικές τοποθεσίες της ταινίας, το λατομείο και το ταξί.

Το γεγονός ότι οι ήχοι είναι αναγνωρίσιμοι, δημιουργεί εμφανείς συσχετισμούς με την πλοκή, όμως είναι κάθε άλλο παρά κυριολεκτικοί, αφού η χρήση του ήχου δεν είναι σύγχρονη και παραστατική, δεν υπάρχει δηλαδή για να ενισχύσει την αναπαράσταση της οπτικής πηγής από την οποία προέρχεται, αλλά για να προσδώσει λυρισμό, αλληγορία στην πλοκή και ψυχολογικές αποχρώσεις στη διαρκή αναζήτηση του ήρωα. Αυτές οι τελευταίες άλλοτε είναι σοβαρότερες (το φτυάρισμα του χώματος για την ταφή του ήρωα στην *Καρκαλού* μεταλλάσσεται στο λάξευμα της αξίνας) κι άλλοτε ελαφρύτερες (ο παιγνιώδης μουσικός επίλογος του *Μπαλαμού* με το *El Porrompero* του Manolo Escobar).

Το έργο του Τορνέ τιμήθηκε μεταξύ άλλων σε αναδρομικά αφιερώματα που πραγματοποιήθηκαν στο 42^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 2001 και στο 20^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας Νύχτες Πρεμιέρας το 2014.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ

4.1: Δημήτρης Σπετσιώτης

4.1.1: Εισαγωγή

Ο Δημήτρης (Τάκης) Σπετσιώτης (1954) σπούδασε κινηματογράφο στη Σχολή Σταυράκου, όπου φοίτησε από το 1973 ως το 1976.⁹⁵⁰ Η φιλμογραφία του περιλαμβάνει δύο ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους και τρεις μη-αφηγηματικές ταινίες, από τις οποίες οι δύο είναι μικρού κι η τρίτη μεγάλου μήκους, τις οποίες θα συμπεριλάβω στη διατριβή. Πρόκειται για τις *Η Λίζα και η άλλη* (1976), *Καλλονή* (1977) και *Στην αναπαυτική μεριά* (1981). Τις είδα από αντίγραφα DVD που μου παραχώρησε ο σκηνοθέτης.

4.1.2: *Η Λίζα και η άλλη*

Πρόκειται για μια οχτάλεπτη έγχρωμη ταινία, γυρισμένη σε φιλμ οχτώ χιλιοστών, ως πτυχιακή εργασία του σκηνοθέτη για τη Σχολή Σταυράκου. Το γύρισμα πραγματοποιήθηκε τον Δεκέμβρη του 1975 στο στούντιο της σχολής και διήρκεσε μόλις μία ημέρα, ενώ ο ήχος προστέθηκε εκ των υστέρων, κατά την επόμενη χρονιά.⁹⁵¹

Η ταινία αποτελεί μια παρωδιακή αναφορά στην ταινία *Cabaret* (1972) του Bob Fosse, με πρωταγωνίστρια τη Liza Minnelli. Σύμφωνα με τον Σπετσιώτη, η ιδέα για την ταινία προέκυψε αυθόρμητα, κατά τη διάρκεια μιας συνέντευξης μεταξύ φίλων στο σπίτι του, όπου ο συμφοιτητής του, Νίκος Μουρατίδης, τραγουδούσε τραγούδια από την ταινία παρωδώντας τους χαρακτήρες της. Ο Σπετσιώτης αποφάσισε να βάλει τον Μουρατίδη να κάνει ακριβώς αυτό μπροστά από μια κάμερα.

Η ταινία ξεκινάει με το κεφάλι του Νίκου Ε. Παναγιωτόπουλου που ξεπροβάλλει μέσα από μια κουρτίνα, χωρίς περούκα αλλά με έντονο μακιγιάζ. Ακολουθεί μια φωτογραφία από την ταινία του Φόσι, με τη Μινέλι σε χαρακτηριστική πόζα πάνω στη σκηνή του καμπαρέ. Ακολουθούν δύο χειρόγραφες κάρτες με τους συντελεστές του φιλμ, όπου εκτός από τον σκηνοθέτη και τους δύο ερμηνευτές, περιλαμβάνονται επίσης ο Γιάννης Κασπίρης στη φωτογραφία κι ο Δημήτρης Ξανθούλης στη σκηνογραφία.

Οι κάρτες εξηγούν επίσης τον τίτλο της ταινίας, διευκρινίζοντας ότι η Λίζα είναι η Μινέλι κι η άλλη η κοπέλα που υποδύεται ο Μουρατίδης. Όμως, λόγω της επιλογής του συγκεκριμένου τίτλου, η *Λίζα* διατηρεί ακόμη μια διακειμενική σύνδεση, με την ομότιτλη ελληνική κωμωδία που γύρισε ο Ντίνος Δημόπουλος το 1961, με πρωταγωνίστρια την Αλίκη

⁹⁵⁰ Συνέντευξη Τάκη Σπετσιώτη, 7/11/2016.

⁹⁵¹ Στο ίδιο.

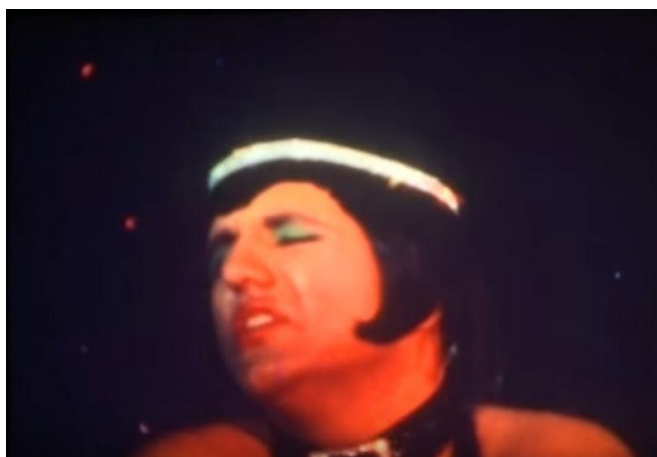
Βουγιουκλάκη. Έτσι, η ταινία του Σπετσιώτη εμπλουτίζει τις συνδηλώσεις της, όχι με μία, αλλά με δύο εμβληματικές θηλυκές προσωπικότητες της διεθνούς κι εγχώριας ομοφυλόφιλης κουλτούρας αντιστοίχως, τη Μινέλι και τη Βουγιουκλάκη.

Ακολουθεί ξανά το κεφάλι του Παναγιωτόπουλου κι έπειτα αρχίζει η παράσταση του Μουρατίδη, ο οποίος είναι ντυμένος με ρούχα, περούκα και μακιγιάζ παρόμοια μ' εκείνα της Μινέλι στην ταινία, κι εκτελεί ένα τραγουδιστικό νούμερο με κινησιολογία ακκισμών ανάλογη με τον παρωδιακό χαρακτήρα της ταινίας. Το απλό σκηνικό αποτελείται από μια μαύρη κουρτίνα με στρας, μια καρέκλα και πολύχρωμα φώτα χαμηλής έντασης. Παρότι βλέπουμε την Άλλη να τραγουδάει, δεν την ακούμε, ενώ κατά τη διάρκεια της παράστασής της, καπνίζει κι αναδεικνύει τη φαλλικότητα του μικροφώνου με εξεζητημένη ηδυσπάθεια.

Ηχητικά η ταινία πλαισιώνεται από δύο τραγούδια από το σάουντρακ της ταινίας του Φόσι, το *Willkommen* σε ερμηνεία John Grey στην αρχή και το *Cabaret* από τη Μινέλι στο τέλος. Ενδιάμεσως παρεμβάλλεται voice-over με κείμενο του Σπετσιώτη, που αναπαράγει στερεότυπες φράσεις εμπνευσμένες από τον δημόσιο λόγο της εποχής δημιουργίας της ταινίας, σχετικά με την ομοφυλοφιλία, σύμφωνα με τον οποίο αυτή αντιμετωπιζόταν ως παθολογική κατάσταση προς πρόληψη και θεραπεία. Η ταινία χλευάζει αυτή τη φοβική και προκατειλημμένη αντιμετώπιση μέσα από την ανάγνωση του κειμένου, που γίνεται από διαφορετικά πρόσωπα: τον Αντρέα Βελισσαρόπουλο, τον θεατρικό σκηνοθέτη Νίκο Μαστοράκη, τον Νίκο Μουρατίδη, τον Νίκο Εμίλ Παναγιωτόπουλο και τον Σπετσιώτη.⁹⁵² Τα ποικίλα ύφη και χροιές με τα οποία 'χρωματίζεται' το κείμενο, σατιρίζουν τη σοβαροφάνεια τόσο των ίδιων των κειμένων, αλλά και των θεσμών που είναι υπεύθυνοι για τη διαιώνιση αυτών των αντιλήψεων και των συμπεριφορών. Για παράδειγμα, μία από τις φωνές υιοθετεί ύφος ψαλμωδίας, σατιρίζοντας έτσι τις συντηρητικές αντιλήψεις και τον καταπιεστικό ρόλο της Εκκλησίας στη δημόσια ζωή. Να σημειωθεί, ότι η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στο διαμέρισμα του Βελισσαρόπουλου, στην οδό Τιμολέοντος Βάσου 17, κοντά στην Αμερικανική Πρεσβεία.⁹⁵³

⁹⁵² Ηλεκτρονική επικοινωνία με Σπετσιώτη μέσω Facebook, 14/12/2016.

⁹⁵³ Στο ίδιο.



Εικόνα 73: ο Νίκος Μουρατίδης στην ταινία *Η Λίζα και η άλλη*.

4.1.2.1: Προβολή

Σύμφωνα με τον Σπετσιώτη, η ταινία προβλήθηκε στο ξενοδοχείο Miranda στην Ύδρα το καλοκαίρι του 1976 σε εκδήλωση που διοργάνωσε ο Βελισσαρόπουλος με τίτλο *Underground Films from Greece*, μαζί με τις επίσης μικρού μήκους *Όπερα* του Βελισσαρόπουλου και *Πλην κάδρο* του Λεωνίδα Παπαδάκη και τη *Σαλώμη* του Μουρατίδη. Επίσης, οι ίδιες ταινίες προβάλλονταν τον Δεκέμβρη του 1976 κάθε Κυριακή για πέντε εβδομάδες με ελεύθερη είσοδο στο λεγόμενο πατάρι του κινηματογράφου Studio στην Αθήνα.⁹⁵⁴ Ο Σπετσιώτης αναφέρει επίσης προβολές της ταινίας μαζί μ' εκείνες του Βελισσαρόπουλου και του Μουρατίδη Αναφέρει επίσης προβολή στην αθηναϊκή γκαλερί Όρα, ιδιοκτησίας Ασαντούρ Μπαχαριάν, στην οδό Ξενοφώντος 7,⁹⁵⁵ το καλοκαίρι του 1977.⁹⁵⁶

⁹⁵⁴ Τάκης Σπετσιώτης, *Στον Κώστα Ταχτσή αντί στεφάνου*, Οδός Πανός, Αθήνα 1996, 75. Συνέντευξη Σπετσιώτη, 7/11/2016.

⁹⁵⁵ <http://www.art-athina.gr/el/parallel-programme-2015-2/%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B5%CF%81%CF%89%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CE%B5-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%B3%CE%BA%CE%B1/>, 13/12/2016.

⁹⁵⁶ Συνέντευξη Σπετσιώτη, 7/11/2016.

4.1.3: Καλλονή

Εμπνευσμένος από το λεύκωμα *Pin-up: a Modest History* του Mark Gabor,⁹⁵⁷ που είχε αγοράσει από το βιβλιοπωλείο του Ελευθερουδάκη,⁹⁵⁸ ο Σπετσιώτης αποφάσισε να γυρίσει τη δεύτερη μικρού μήκους ταινία του, διάρκειας τριανταπέντε λεπτών, ξανά με πρωταγωνιστή τον Μουρατίδη και ξανά με σκωπτικό ύφος, αυτή τη φορά προεκτείνοντας κατά κάποιον τρόπο τη σάτιρα της *Λίζας* στον ευρύτερα τεχνητό χαρακτήρα της θηλυκότητας στον σημερινό αντροκρατούμενο κόσμο. Η ταινία γυρίστηκε μέσα σε μία μέρα στο σπίτι της αρχιτεκτόνισσας Ελένης Βουρλούμη, πίσω από το Ναυτικό Νοσοκομείο Αθηνών και την Αμερικανική Πρεσβεία,⁹⁵⁹ με τη βοήθεια συμφοιτητών του σκηνοθέτη από τη σχολή Σταυράκου και με διευθυντή φωτογραφίας τον Γιάννη Βαρβαρίγο.

Σε αντίθεση με τη *Λίζα*, η ταινία είναι γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, ασπρόμαυρη και βωβή, αλλά κατά τ' άλλα, η σκηνοθεσία είναι παρόμοια μ' εκείνη της προηγούμενης ταινίας: ένα δωμάτιο με κουρτίνες κι υφάσματα στο φόντο, μια καρέκλα κι ελάχιστα ακόμη έπιπλα όπως ένα τραπεζάκι με τηλέφωνο, ένας καθρέφτης κι ένα κρεβάτι. Ο Μουρατίδης ακκίζεται κι ερωτοτροπεί με τον εαυτό του/της, φοράοντας μια ξανθιά μακριά περούκα και γυναικεία εσώρουχα. Βλέπουμε την Καλλονή να ποζάρει, να λικνίζεται, να χορεύει, να μιλάει στο τηλέφωνο, να καπνίζει, να ξαπλώνει, να χαϊδεύεται, ν' αυνανίζεται. Υπάρχει ακόμη κι ένα ανακλαστικό στιγμιότυπο, στο οποίο βλέπουμε τον Μουρατίδη να συνεννοείται με κάποιον πίσω απ' την κάμερα.

Η έλλειψη πληροφοριών σχετικά με τον ήρωα/ ηρωίδα, η αποσπασματική αναπαράσταση κι η έλλειψη ευρύτερου χωροχρονικού ή άλλου επεξηγηματικού πλαισίου (π.χ. δε γνωρίζουμε αν ο Μουρατίδης υποδύεται μια γυναίκα ή έναν άντρα ντυμένο γυναίκα, και γιατί ακριβώς κάνει όσα κάνει μπροστά στην κάμερα ή αν εξ αρχής γνωρίζει την ύπαρξη της κάμερας μπροστά της κτλ.), κατά τη γνώμη μου προσδίδουν στην ταινία τη μη-αφηγηματικότητά της. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης διαβλέπει μια μορφή αφήγησης, ανάμεσα στις επιμέρους πράξεις της Καλλονής, που είναι δυνατόν να ερμηνευθούν ως συγκεκριμένα περιστατικά, π.χ. το τηλεφώνημα που θα μπορούσε να είναι η οργάνωση κάποιου ραντεβού.

Βεβαίως αυτό δεν είναι εντελώς άστοχο, εξάλλου, η έλλειψη ήχου και χρώματος δεν εμποδίζουν εξ ορισμού την ανάπτυξη της αφηγηματικότητας. Ακόμη κι έτσι πάντως, πιστεύω ότι οι επιμέρους πράξεις παραμένουν μεμονωμένες και αποσπασματικές, χωρίς επαρκή αφηγηματική μεταξύ τους σύνδεση, ενώ ακόμη κι η αναπαραστατική τους

⁹⁵⁷ Mark Gabor, *Pin-up: a Modest History*, Pan Books Ltd., Λονδίνο 1972.

⁹⁵⁸ Ηλεκτρονική επικοινωνία με Σπετσιώτη μέσω Facebook, 14/12/2016.

⁹⁵⁹ Ηλεκτρονική επικοινωνία με Σπετσιώτη μέσω Facebook, 14/12/2016.

αληθοφάνεια περιορίζεται από το αμιγώς επιδεικτικό/ ηδονοβλεπτικό στήσιμο, το εκούσια εξεζητημένο ερμηνευτικό ύφος, την 'προχειρότητα' της σκηνοθεσίας και την ανακλαστική 'χαραμάδα' που ανοίγεται.



Εικόνα 74: ο Μουρατίδης ως Καλλονή, στην ομώνυμη ταινία.

4.1.3.1: Προβολή- πρόσληψη

Η Αλίντα Δημητρίου κι ο τόμος για τα πενήντα χρόνια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αναφέρουν ότι η ταινία προβλήθηκε εκτός συναγωνισμού στο Αντιφεστιβάλ του 1977, κάτι που όμως, κατά τον Σπετσιώτη, δεν είναι απολύτως ακριβές.⁹⁶⁰ Ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι αρχικά η ταινία απορρίφθηκε από την προκριματική επιτροπή του επίσημου φεστιβάλ,⁹⁶¹ γι' αυτό υποβλήθηκε κι έγινε δεκτή στο Αντιφεστιβάλ, παρά τις αντιδράσεις μελών και σ' αυτή την προκριματική επιτροπή,⁹⁶² όπως η ποιήτρια Μαντώ Αραβαντινού, που, κατά τον σκηνοθέτη, εξανίστατο: "Ως τότε ο λαός θα τρώει τα σάπια κρέατα της παρακμής!".⁹⁶³ Πάντα σύμφωνα με τον Σπετσιώτη, η ταινία τελικά έγινε δεκτή αλλά δεν πρόλαβε να προβληθεί, επειδή η επιτροπή λογοκρισίας καθυστέρησε να εκδώσει την άδεια προβολής, η οποία τελικά δεν εκδόθηκε ποτέ, απαγορεύοντας την προβολή της

⁹⁶⁰ Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 231. *50 χρόνια Φεστιβάλ [...]*, ό. π., 174.

⁹⁶¹ Σύνθεση προκριματικής επιτροπής επίσημου Φεστιβάλ: Μανώλης Σκουλούδης (συγγραφέας- πρόεδρος επιτροπής), Κωνσταντίνα Μπούρα (γραμματέας επιτροπής), Κώστας Ανδρίτσος (σκηνοθέτης), Νικόλαος Αρβανίτης (εκπρόσωπος υπουργείου Βιομηχανίας), Νόρα Βαλσάμη (ηθοποιός), Δημήτρης Δημητριάδης (τεχνικός κινηματογράφου), Γρηγόρης Δημητρόπουλος (παραγωγός), Βίων Παπαμιχάλης (κριτικός κινηματογράφου), Φρίξος Ηλιάδης (κριτικός κινηματογράφου), Γιώργος Σκούρτης (λογοτέχνης), Γιώργος Χατζηνάσιος (συνθέτης).

⁹⁶² Σύνθεση προκριματικής επιτροπής Αντιφεστιβάλ: Ροβήρος Μανθούλης (σκηνοθέτης- πρόεδρος επιτροπής), Νίκος Αβραμέας (παραγωγός), Μαντώ Αραβαντινού (συγγραφέας- σεναριογράφος), Κώστας Βρεττάκος (σκηνοθέτης), Μιχάλης Δημόπουλος (κριτικός κιν/φου), Ιάκωβος Καμπανέλλης (σεναριογράφος), Χρήστος Λεοντής (μουσικοσυνθέτης), Γιάννης Μόρτζος (ηθοποιός), Νίκος Πετανίδης (διευθυντής φωτογραφίας).

⁹⁶³ Σπετσιώτης, ό. π., 81.

ταινίας παντού.⁹⁶⁴ Ακόμα όμως κι αν η άδεια είχε εκδοθεί εγκαίρως, η ταινία θα παιζόταν λογοκριμμένη ούτως ή άλλως, αφού μόνο έτσι είχε γίνει δεκτή στο Αντιφεστιβάλ, το οποίο, παρά τον επαναστατικό του χαρακτήρα, δεν προτίθετο ούτε αυτό ν' αντιμετωπίσει την κατακραυγή που οι διοργανωτές του φοβόντουσαν ότι θα προέκυπτε.⁹⁶⁵

Όμως χάρη στις γνωριμίες του φίλου και συνεργάτη του σκηνοθέτη, Δημήτρη Ξανθούλη, η ταινία εξασφάλισε την προβολή και τη δημοσιότητά της στο Παρίσι. Συγκεκριμένα τον Μάη του 1978 προβλήθηκε στο φεστιβάλ του Ρότερνταμ, παρουσιασμένο από τον σκηνοθέτη Παναγιώτη Ευαγγελίδη,⁹⁶⁶ και τον Γενάρη του 1980 προβλήθηκε στη γκαλερί Forain (40 Rue de Varenne) στο Παρίσι. Αργότερα, ο Ντομινίκ Νογκέζ δημοσίευσε σχετικό κείμενο στο περιοδικό *Art Press* τον Σεπτέμβριο του 1980, ενώ η γερμανική εφημερίδα *Handelsblatt* επίσης δημοσίευσε κριτική για την ταινία, το ακριβές περιεχόμενο της οποίας δυστυχώς δεν είμαι σε θέση να γνωρίζω.⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ *Ελευθεροτυπία* και *Τα Νέα*, 19/10/1977, από Μήνυμα Facebook Σπετσιώτη, 28/4/2017.

⁹⁶⁵ Μήνυμα Facebook Σπετσιώτη, 28/4/2017.

⁹⁶⁶ Συνέντευξη Σπετσιώτη, 7/11/2016.

⁹⁶⁷ *Handelsblatt* 18/4/1978, στο ίδιο και ηλεκτρονική επικοινωνία με Σπετσιώτη μέσω Facebook, 14/12/2016 και 13/4/2017.

4.1.4: Στην αναπαυτική μεριά

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη διαρκεί μιάμιση ώρα, είναι έγχρωμη, γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, κι εμπνευσμένη από τη ζωή του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Πρόκειται για μια προσωπικότητα που αποτελεί την πιο σταθερή θεματική εμμονή στο έργο του Σπετσιώτη, ο οποίος έχει γυρίσει για τον ποιητή την ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους *Μετέωρο και σκιά* (1985), το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ *Ναπολέον Λαπαθιώτης* (2013) για τη σειρά *Εποχές και συγγραφείς* της ΝΕΡΙΤ, ενώ έχει επίσης γράψει για εκείνον το βιβλίο *Χαίρε Ναπολέον* (1999).

Ως γνωστόν, ο Λαπαθιώτης ήταν γόνος μεγαλοαστικής οικογένειας, γιος του στρατιωτικού, βουλευτή κι υπουργού Λεωνίδα Λαπαθιώτη. Παρότι ευκατάστατος και καλλιεργημένος, απήφησε τους περιορισμούς του κοινωνικού περιβάλλοντός του, απολαμβάνοντας περήφανα την ομοφυλοφιλία του με απεριόριστους συντρόφους, που προέρχονταν κυρίως από τα στρώματα του υποκόσμου.⁹⁶⁸

Σε σενάριο του Σπετσιώτη και με διευθυντή φωτογραφίας τον Φίλιππο Κουτσαφτή, το γύρισμα πραγματοποιήθηκε στο σπίτι της αντικέρισσας Ζωής Ζουλούμη στην Κηφισιά και σε εξωτερικούς χώρους στην Αθήνα, διήρκεσε τέσσερις εβδομάδες και κόστισε εφτακόσιες χιλιάδες δραχμές, από τις οποίες ο σκηνοθέτης ανέκτησε τετρακόσιες χιλιάδες από τη χρηματοδότηση του Οργανισμού Έκθεσης Θεσσαλονίκης, ως επιβράβευση για τη συμμετοχή της ταινίας στο φεστιβάλ κινηματογράφου της πόλης.

Στην ταινία παρακολουθούμε δύο νεαρούς άντρες, τους οποίους υποδύονται ο Νίκος Μπιτζάνης κι ο Τάκης Τσαντίλης, και που αφήνεται να εννοηθεί ότι πρόκειται για ομοφυλόφιλο ζευγάρι, να περιδιαβαίνουν στην Αθήνα και να περνούν χρόνο στο διαμέρισμά τους, πίνοντας τσάι και βραδινό ποτό παρακολουθώντας στην τηλεόραση το *Notorious* (1946) του Alfred Hitchcock. Η αρχική ειδυλλιακότητα, σταδιακά υποχωρεί σε παρακμή, με το ζευγάρι μεθυσμένο στο πάτωμα του σπιτιού τους, κατάσταση που σηματοδοτεί το τέλος του φιλμ.

⁹⁶⁸ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%AD%CF%89%CE%BD_%CE%9B%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%B8%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82,13/12/2016.



Εικόνα 75: οι Νίκος Μπιτζάνης και Τάκης Τσαντίλης στην ταινία *Στην αναπαυτική μεριά*.

Το σάουντρακ αποτελείται από λόγο, ήχο και μουσική. Στην αρχή και στο τέλος του φιλμ ακούγεται το τραγούδι του αμερικανικού συγκροτήματος Beach Boys, *In My Room*, ενώ ακούγονται ακόμη η *Alto Rhapsody* του Johannes Brahms και κομμάτια του Perez Prado με την ορχήστρα του. Υπάρχουν επίσης ήχοι περιβάλλοντος, όχι αναγκαστικά σε αντιστοιχία και συγχρονισμό με την εικόνα, αλλά το μεγαλύτερο μέρος του σάουντρακ καταλαμβάνει κείμενο που περιγράφει τη ζωή των δύο ανδρών, γραμμένο από τον Σπετσιώτη σε συνεργασία με τον Νίκο Ε. Παναγιωτόπουλο και αναγνωσμένο από τον ηθοποιό Κωνσταντίνο Τζούμα.

Ομολογουμένως, πρόκειται για την πιο αφηγηματική από τις τρεις που επιλέγω ως μη-αφηγηματικές ταινίες του σκηνοθέτη. Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες κι η συναισθηματική εξέλιξή τους, το πληροφοριακό voice-over, ο αναγνωρίσιμος χώρος και χρόνος, αποτελούν στοιχεία που συνθέτουν μια γενική κι αόριστη εξιστόρηση για το ζευγάρι, ικανές να σχηματίσουν μια -έστω αφηρημένη- εντύπωση γεγονότων.

Ωστόσο, αυτή η εντύπωση παραμένει ακριβώς τέτοια, χωρίς να εξελίσσεται σε τίποτα πιο συμπαγές, προσδίδοντας στα γεγονότα ένα περισσότερο υπαινικτικό, συνειρμικό χαρακτήρα. Οι ηθοποιοί τις περισσότερες φορές στέκονται ακίνητοι κι ανέκφραστοι μέσα στα κάδρα, χωρίς ποτέ να μιλούν οι ίδιοι και χωρίς ποτέ να επιχειρείται γενικότερα μια νατουραλιστική αναπαράσταση. Ο ήχος τις περισσότερες φορές είναι αναντίστοιχος με την εικόνα, το voice-over δεν είναι πάντα κυριολεκτικά περιγραφικό, αγνοώντας την ανάγκη για αιτιότητα μεταξύ πλάνων και σκηνών, ο φιλμικός χρόνος είναι συγκεχυμένος καθώς βλέπουμε όψεις τις Αθήνας του 1981, ενώ η ενδυματολογία των ανδρών παραπέμπει σε προγενέστερη εποχή, την οποία ο σκηνοθέτης προσδιορίζει ως “δεκαετία του ‘60”.⁹⁶⁹

⁹⁶⁹ Συνέντευξη Σπετσιώτη, 7/11/2016.

4.1.4.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 22^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς να λάβει κάποια διάκριση.⁹⁷⁰ Μάλιστα, παρότι έλαβε πολύ καλές κριτικές,⁹⁷¹ γιουχαΐστηκε κι ο σκηνοθέτης αποδοκιμάστηκε από το κοινό του β' εξώστη.⁹⁷²

Ο Σταματίου πάντως δεν εντυπωσιάστηκε. Αφού περιγράψει την ταινία σε ειρωνικό ύφος, χαρακτηρίζοντας την “άσκηση ντιλενταντισμού”, καταλήγει: “Τώρα θα μου πείτε: Εδώ ο κόσμος χάνεται και ο κύριος Σπετσιώτης...; Τι να πω; Δημοκρατία έχουμε, ας εκτονωθεί ο άνθρωπος μέσα στον άκρατο αισθητισμό του. Άλλωστε το δηλώνει: εγύρισε «μια ταινία προσωπική», Ι.Χ., πειραματική, ό,τι θέλει κάνει”.⁹⁷³

4.1.5: Συνολική αποτίμηση

Η έμφυλη ταυτότητα κι η ομοφυλοφιλία αποτελούν τα βασικά θέματα στις ταινίες του Σπετσιώτη που παρουσίασα εδώ. Η σάτιρα των συντηρητικών θεσμών και ηθών, η ρευστότητα ανάμεσα στις αντρικές και τις γυναικείες συμπεριφορές, το drag ως έκφραση σεξουαλικότητας, η κοινωνική καταπίεση κι η διεκδίκηση ισότιμου δημόσιου χώρου για ένα ομόφυλο ζευγάρι, είναι ζητήματα που μεταξύ άλλων εντοπίζονται στα τρία φιλμ.

Τα δύο πρώτα απ' αυτά θα μπορούσε να πει κανείς ότι αποτελούν τα πιο ευδιάκριτα δείγματα camp αισθητικής μέσα στον ελληνικό μη- αφηγηματικό κινηματογράφο, χάρη στον υπερτονισμένο αισθησιασμό, τον τεχνητό, ανέμελο και θεατρικό χαρακτήρα της μεταμφίεσης και των ερμηνειών του Μουρατίδη, καθώς και τη σοκαριστική επίδραση που είδαμε ότι προκαλούσαν στο μεσοαστικό κοινό της εποχής τους- όλα τους γνωρίσματα του camp, όπως τα περιγράφει η Susan Sontag.⁹⁷⁴

Η ‘υπεράσπιση’ του ερωτισμού ενάντια στον συντηρητισμό, με αντιστικτική και σκωπτική χρήση του προφορικού λόγου στο σάουντρακ, είναι μια τακτική που θα συναντήσουμε ξανά στο έργο της Εύας Στεφανή σε επόμενο κεφάλαιο.

⁹⁷⁰ Για τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής, βλ. σελ. 246 της διατριβής.

⁹⁷¹ Στο ίδιο.

⁹⁷² <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=22>, 13/12/2016.

⁹⁷³ Σταματίου, «Κινηματογραφικές Βάκχες», *Τα Νέα*, 9/10/1981.

⁹⁷⁴ Susan Sontag, «Notes on “Camp”», *Partisan Review*, τ. 34, τχ. 4, φθινόπωρο 1964, σσ. 515, 518-519, <http://hgar-srv3.bu.edu/collections/partisan-review/search/detail?id=326066>, 18/6/2017.

4.2: Αλέξανδρος Ευάγγελος Φασόης

4.2.1: Εισαγωγή

Ο Αλέξανδρος Φασόης (1957) είναι σκηνοθέτης με φιλμογραφία που περιλαμβάνει τις παρακάτω δώδεκα μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους ταινίες: *Το δέρμα του χρόνου* (12', 1987), *Ο ταπεινός πρίγκιπας Εωσφόρος* (9', 1988), *Ιδεόγραμμα θέατρο Amargi* (συν-σκηνοθεσία με Νόρα Σαβουλίδου, 6', 1988), *De Profundis* (12', 1990), *Σαρκοφάγος οικείος τόπος* (12', 1990), *Ενύπνιος αδελφός θανάτου* (12', 1991), *Ο αδερφός* (12', 1995), *Amargi, η άγνωστη φυλή* (70', 1996), *Η περιπέτεια είναι ο άλλος* (55', 1997), *Νέκυια* (8', 1998), *Νέκυια II* (62', 1998) και *Arganum* (10', 1999).

Θα πρέπει να πω εδώ, ότι προσπάθησα από πολύ νωρίς μέσα στη διάρκεια της έρευνας να συναντήσω τον Φασόη, ο οποίος ήταν εξαρχής πολύ ευγενικός και πρόθυμος να βοηθήσει. Στην πορεία όμως, ο προγραμματισμός μιας συνάντησης αποδείχτηκε εξαιρετικά δύσκολος και τον καταφέραμε μόλις τον Μάρτιο του 2017, αφού είχε προηγηθεί άκαρπη τηλεφωνική κι ηλεκτρονική επικοινωνία σχεδόν τριών χρόνων, κατά την οποία ο σκηνοθέτης ήταν απασχολημένος ή ήταν αδύνατο να τον εντοπίσω για μεγάλα διαστήματα. Τελικά καταφέραμε να συναντηθούμε στην Αθήνα τον Μάρτιο, και πάλι όμως φευγαλέα, χωρίς να μπορούμε να συζητήσουμε αναλυτικά για το έργο του, από το οποίο τουλάχιστον μπόρεσε τελικά να μου δώσει αντίγραφο μίας από τις ταινίες του.

Γενικά δεν κατάφερα να εντοπίσω πολλές πληροφορίες γι' αυτόν, εκτός τις ελάχιστες που συνάντησα στην ιστοριογραφία, στην ιστοσελίδα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και στη σελίδα shortfilm.gr, τη μοναδική που παρέχει τη φιλμογραφία του σχεδόν πλήρη,⁹⁷⁵ όπως τη διασταύρωσα με τον ίδιο,⁹⁷⁶ με άλλες βάσεις δεδομένων να βρίσκονται ελλειπείς ή εντελώς άδειες.⁹⁷⁷ Όμως, όσο ολοκληρωμένη κι αν είναι η λίστα του shortfilm.gr, δεν είμαι σίγουρος ότι μπορώ να εμπιστευθώ τον τρόπο με τον οποίο κατηγοριοποιεί ειδολογικά τις ταινίες του Φασόη, την πλειοψηφία των οποίων χαρακτηρίζει μυθοπλασίες, ενώ δύο ονομάζει ντοκιμαντέρ και μόλις μία πειραματική. Η αμφιβολία μου προκύπτει αφενός απ' το ότι ο ίδιος ο σκηνοθέτης μου δήλωσε ότι “δεν έχει κάνει τίποτα που να είναι μυθοπλασία”, κι ότι όλα του τα σχέδια “ξεκινάνε από μια ποιητική ιδέα”.⁹⁷⁸ Αφετέρου, αν η *Νέκυια II*, την οποία κατάφερα να δω, αποτελεί ένδειξη, τότε σίγουρα και το μικρότερου μήκους *Νέκυια*, πιθανότατα δεν είναι ντοκιμαντέρ, όπως χαρακτηρίζεται στο t-short.

⁹⁷⁵ <http://www.shortfilm.gr/person.asp?id=1075>, 20/4/2017.

⁹⁷⁶ Τηλεφωνική συνομιλία με Αλέξανδρο Φασόη, 21/4/2017.

⁹⁷⁷ <http://cine.gr/people.asp?name=%D6%E1%F3%EF%E7%F2%2C%20%C1%EB%E5%EE%E1%ED%E4%F1%EF%F2>, <http://www.filmfestival.gr/1998/index.html>, <http://www.greekdirectorsguild.gr/member.asp?lang=&id=2208>, www.tainiothiki.gr, 20/4/2017.

⁹⁷⁸ Τηλεφωνική συνομιλία με Φασόη, 21/4/2017.

Επιπλέον, πολλές από τις διάρκειες που παραθέτει η ιστοσελίδα είναι λανθασμένες, όπως για παράδειγμα το *Amargi*, η *άγνωστη φυλή*, που παρουσιάζεται ως ταινία διάρκειας επτά λεπτών, ενώ σύμφωνα με τον σκηνοθέτη διαρκεί μία ώρα και δέκα λεπτά. Εξάλλου, όπως θα δούμε παρακάτω, συμμετείχε ως μεγάλου μήκους στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης κι όχι σ' εκείνο της Δράμας, όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα.⁹⁷⁹

Όπως είπα, η *Νέκυια II* είναι η μόνη ταινία του Φασόη που κατάφερα να δω και θα εξετάσω παρακάτω. Ο σκηνοθέτης μου την έδωσε σε αντίγραφο DVD, αλλά μου είπε ότι τις υπόλοιπες τις έχει αποθηκευμένες σε βιντεοκασέτες και δε θεώρησε σκόπιμο να μου τις δώσει. Βρήκε όμως το ενδιαφέρον μου μια καλή αφορμή για να ξεκινήσει να τις ψηφιοποιεί.

4.2.2: *Νέκυια II*

Ταινία ωριαίας διάρκειας, γυρισμένη σε φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών, σε παραγωγή της αστικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας του σκηνοθέτη, Ιδεόγραμμα Film Amargi. Πρόκειται για τη θεατρική ομάδα που ίδρυσε το 1982 με όνομα Ιδεόγραμμα Amargi και που με τα χρόνια εξελίχθηκε σε φορέα υλοποίησης καλλιτεχνικών δράσεων.⁹⁸⁰

Η ταινία αντλεί τον τίτλο της από τη ραψωδία λ' της *Οδύσσειας*, όπου ο Οδυσσεύς κατεβαίνει στον Άδη “για να ρωτήσει τους νεκρούς πώς θα πορευθεί στον Πάνω Κόσμο”.⁹⁸¹

Στους τίτλους αρχής η ταινία αυτοχαρακτηρίζεται “ένα φιλικό περιβάλλον του Αλέξανδρου Φασόη”, χαρακτηρισμός που επαναλαμβάνεται στο τέλος στ' αγγλικά: “an ambient film”. Ο χαρακτηρισμός έχει θεμελιώδη σημασία για το έργο του σκηνοθέτη, ο οποίος τον έχει χρησιμοποιήσει για μια τουλάχιστον ακόμα μία ταινία του, το *Amargi*, η *άγνωστη φυλή*,⁹⁸² το οποίο έπειτα από την προβολή του στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, παρουσίασε ως “φιλικό περιβάλλον” στο Κέντρο για την Τέχνη και τις Νέες Τεχνολογίες «Φούρνος» των Μάνθου και Ντοντώς Σαντοριναίου.⁹⁸³

Ως φιλικό περιβάλλον, φιλική όπερα ή φιλικό δρώμενο, ο Φασόης εννοεί μια εκδοχή διευρυμένου κινηματογράφου (expanded cinema), κατά την οποία το κινηματογραφικό γεγονός εκτείνεται σ' έναν “διάχυτο χώρο”, αντί ν' αποτελείται από μια “σκέτη οθόνη”. Ο σκηνοθέτης προτιμάει συνειδητά τη χρήση του επιθέτου ‘φιλικός’ αντί του ‘κινηματογραφικός’, ώστε να τονιστεί η υλικότητα του μέσου,⁹⁸⁴ καθώς πιστεύει ότι “το

⁹⁷⁹ <http://www.shortfilm.gr/film.asp?id=160>, 22/4/2017.

⁹⁸⁰ Τηλεφωνική συνομιλία με Φασόη, 2/5/2017.

⁹⁸¹ Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Κάθοδος στον Άδη και ομηρική Νέκυια», *Το Βήμα*, 8/4/2007, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=180192>, 23/4/2017.

⁹⁸² Σολδάτος, ό. π., Γ' 149.

⁹⁸³ Τηλεφωνική συνομιλία με Φασόη, 2/5/2017.

⁹⁸⁴ Τηλεφωνική συνομιλία με Φασόη, 21/4/2017.

μέσο είναι το στίλ” κι ότι “η υλικότητα είναι επιτελεστική”.⁹⁸⁵ Μετά το *Amargi*, η άγνωστη φυλή, τα επόμενα φιλικά περιβάλλοντα που δημιούργησε ο σκηνοθέτης ήταν τα *Νέκυια III* (2002) και *Νέκυια IV* (περ. 2008- 2010),⁹⁸⁶ που επίσης παρουσιάστηκαν στον «Φούρνο». Δυστυχώς, ψάχνοντας στο ηλεκτρονικό αρχείο του χώρου δεν κατάφερα να εντοπίσω σχετικές καταχωρίσεις.⁹⁸⁷ Όπως εξήγησα στην εισαγωγή, δεν κατάφερα να δω το έργο όπως προοριζόταν, στη διευρυμένη του σύνθεση και γι’ αυτό η περιγραφή κι οι όποιες εκτιμήσεις περιορίζονται μόνο στην ίδια την ταινία.

Στη *Νέκυια II*, ο σκηνοθέτης είναι επίσης υπεύθυνος για το σενάριο και τη μουσική. Συνολικά την ταινία συνθέτουν γλυπτά αγάλματα, κάποια από τα οποία του Auguste Rodin κατά τον σκηνοθέτη,⁹⁸⁸ μεσαιωνικοί κι αναγεννησιακοί ζωγραφικοί πίνακες, σχέδια του εσωτερικού και του εξωτερικού του ανθρώπινου σώματος, γκραβούρες, φωτογραφίες, προσωπογραφίες Φαγιούμ, ένα επαναλαμβανόμενο πλάνο με κλαδιά και ξύλα που καίγονται κι ένα άλλο με τη φωτογραφία μιας μπάρας σε σιδηροδρομικές ράγες. Οι εικόνες ενώνονται με fade ή με διπλοτυπία κι η πλειοψηφία τους αφορά το ανθρώπινο σώμα, το οποίο ως επί το πλείστον εικονίζεται γυμνό, με τον ερωτισμό να είναι ίσως το κυρίαρχο θέμα του φιλμ. Η μουσική είναι ηλεκτρονική και δυσσίωνα, άλλοτε πιο μελωδική κι άλλοτε πιο αφηρημένη.



Εικόνα 76: κάδρο από την ταινία *Νέκυια II*.

Βασικό στοιχείο είναι επίσης οι δεκατέσσερις μεσότιτλοι που εμφανίζονται ανά διαστήματα με κεφαλαία γράμματα, με ρήσεις που ενισχύουν τον λυρικό χαρακτήρα της

⁹⁸⁵ Τηλεφωνική συνομιλία με Φασόη, 2/5/2017.

⁹⁸⁶ Ο Φασόης δεν ήταν σίγουρος για τη χρονολογία.

⁹⁸⁷ <http://fournos-culture.gr/>, 23/4/2017.

⁹⁸⁸ Τηλεφωνική συνομιλία με Φασόη, 21/4/2017.

της ταινίας, παρέχοντας ταυτόχρονα ερμηνευτικά στοιχεία που διευκολύνουν την πρόσληψή της. Είναι οι εξής: “ένα σκοτεινό ταξίδι, μια νεκρομαντεία με την τεχνική του ονείρου”, “είμαι ο ταξιδευτής των σωμάτων, είμαι ο οδοιπόρος των κορμιών”, “θα πάρω αυτό το σώμα και θα το οδηγήσω μακριά μαζί μου στα πέρατα θα το αγκιστρώσω με κόπο ολομόναχο και μοναξιά διπλή”, “πάνω σε αχάραχτα ίχνη πάνω σε απάτητα κορμιά”, “το μαρτύριο δεν ανήκει μόνο στο σώμα τρυπημένο από χίλια βέλη αλλά και στο δέντρο που παραστέκει πλάι”, “αδέλφια μου με σκοτεινά κλαδιά βρεγμένα πέταλα είμαι ο αδελφός των δέντρων των μικρών δασών και των μικρών λιμνών”, “είμαι δένδρο ανάμεσα στα δένδρα έχω την αρρώστια και την τόλμη της ακίνητης ζωής”, “ο λόγος έπαψε σιώπησαν τα βουερά κρυστάλλινα νερά σιώπησε το ηχηρό κροτάλισμα”, “άδεια τα χέρια και όση μανία απόμεινε εδώ”, “έξω από αυτόν τον χρόνο δεν έχω να προσφέρω άλλο τίποτα”, “γιατί τα σώματα είναι αιώνια μάτια που αντικρύζουν διάπλατα το απόλυτο”, “και εμείς τα αναγκάζουμε σε μια τυφλότητα και σε μια αφόρητη πτώση”, “γιατί κάποιοι άνθρωποι τελείωσαν τη ζωή τους γρήγορα και κάποιοι άλλοι την αποτύπωσαν με σημαδιακό τρόπο”, “χάραξαν το μέτωπό τους με πυκνό υγρό βούλιαξαν τα δάχτυλά τους με μια ιερή πράξη και τώρα απόμειναν μόνοι σαν ερείπια αρχαίου ναού κρυμμένου στη λάσπη”.

Έτσι η ταινία κρύβει πιο συγκεκριμένες, λιγότερο ευδιάκριτες παραμέτρους, όπως τις διαφωτίζει ο δημιουργός της και με τις οποίες σε γενικές γραμμές συμφωνώ: “ένα φιλικό περιβάλλον για τη μυθοπλασία και την τεχνική του ονείρου. Η αυτοδιάθεση του χρόνου, φιλικού και πραγματικού. Η αυτονομία της μνήμης και του λόγου. Πάντοτε ο κινηματογράφος ήταν μια συνθηματική γλώσσα. Νέκυια: μαγική τελετή για ν’ ανέλθουν τα πνεύματα των νεκρών από τον Άδη και να ερωτηθούν για το μέλλον. Επίσης και ο τίτλος της Ραψωδίας λ’ της Οδύσσειας”.⁹⁸⁹

Η ταινία περιλήφθηκε στο ελληνικό τμήμα του 39^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς ν’ αποσπάσει κάποια διάκριση, όπως είχε συμβεί και με το *Amargi, η άγνωστη φυλή* στην 37^η διοργάνωση του θεσμού.⁹⁹⁰

⁹⁸⁹ Σολδάτος, ό. π., Γ’ 204. <http://www.filmfestival.gr/1998/index.html>, 22/4/2017.

⁹⁹⁰ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=37&m=2>, <http://www.filmfestival.gr/1998/index.html>, 22/4/2017.

4.3: Βασίλης Μαζωμένος

4.3.1: Εισαγωγή

Ο Βασίλης Μαζωμένος (1964) σπούδασε πολιτικές επιστήμες με ειδίκευση στα ΜΜΕ στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών,⁹⁹¹ αλλά τον κέρδισε ο κινηματογράφος, έπειτα από παρότρυνση του φίλου και δασκάλου του, Κώστα Σφήκα.⁹⁹² Πολυσχιδής καλλιτέχνης, έχει δημιουργήσει για το θέατρο, έχει γράψει μυθιστορήματα, έχει διδάξει κινηματογράφο σε ιδιωτικό κολέγιο, κι έχει υπηρετήσει σε θεσμικές θέσεις, όπως καλλιτεχνικός διευθυντής του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Καλαμάτας από το 2002 ως το 2003 κι αντιπρόεδρος στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου από το 2005 ως το 2006.⁹⁹³

Είναι αυτοδίδακτος κινηματογραφιστής,⁹⁹⁴ με φιλμογραφία που περιλαμβάνει τρεις ταινίες μικρού, μία μεσαίου κι οχτώ μεγάλου μήκους. Απ' αυτές θα συμπεριλάβω στη διατριβή ως μη-αφηγηματικές τις τρεις μικρού μήκους, *Πόλις* (1988), *Τέλος* (1990) και *Ο τρόμος της ύλης: ποιητικό δοκίμιο για ένα δράμα* (2005), τη μεσαίου μήκους *Η μνήμη* (2002) και τέσσερις μεγάλου μήκους *Μέρες οργής: ένα ρέκβιεμ για την Ευρώπη* (1995), *Ο θρίαμβος του χρόνου* (1996), *Το χρήμα: μια μυθολογία του σκότους* (1998) και *Λόγοι και αμαρτήματα* (2004). Τις παρακολούθησα σε DVD που μου έδωσε ο σκηνοθέτης, εκτός από τη *Μνήμη* που είδα στην ηλεκτρονική πλατφόρμα Vimeo.

4.3.2: Πόλις

Εφτάλεπτη έγχρωμη ταινία μικρού μήκους γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, σε παραγωγή του σκηνοθέτη και του πατέρα του, Δημήτρη, κι αφιερωμένη στον “δάσκαλο” του σκηνοθέτη, Κώστα Σφήκα. Η συμβολή του πατέρα κι η οικογενειακή συμβολή στην υλοποίηση της ταινίας, αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα οικογενειακής υποστήριξης στον έλληνα κινηματογραφιστή, όπως την είδαμε προηγουμένως σε δημιουργούς όπως ο Μανουσάκης κι ο Σφήκας.

Επιλεκτικά και στοχευμένα αναφέρω συγκεκριμένους συντελεστές, για λόγους που θα εξηγήσω στο τέλος του κεφαλαίου: σκηνογράφος είναι η Λιλή Κεντάκα, μακιγιέρ ο Αχιλλέας Χαρίτος, φωτογράφος ο Γιώργος Καβάγιας, μοντέρ ο Λάκης Παπαστάθης και μία από τις ερμηνεύτριες η Αμαλία Μουτούση. Πρόκειται για ονόματα που έχουμε ξανασυναντήσει σε προηγούμενα κεφάλαια και τη συμβολή των οποίων στο έργο του Μαζωμένου θα σχολιάσω ειδικότερα παρακάτω.

⁹⁹¹ E-mail Βασίλη Μαζωμένου, 4/1/2017.

⁹⁹² https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B7%CF%82_%CE%9C%CE%B1%CE%B6%CF%89%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82, 27/12/16. Συνέντευξη με Βασίλη Μαζωμένο, 23/10/2013.

⁹⁹³ <http://www.ermias.gr/el/members-gr/mazomenos.html>, 27/12/16.

⁹⁹⁴ Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/2013.

Η ζωγραφισμένη εικόνα της επιφάνειας του φεγγαριού, χτυπημένης από κομήτη κι η μακέτα μιας πόλης. Ένα κτίσμα που μοιάζει φτιαγμένο από πέτρα, από την οποία αφαιρούνται σταδιακά τα κομμάτια της κι αποκαλύπτεται ένας γυμνός άντρας καθιστός μέσα της. Έπειτα βλέπουμε το πρόσωπο του άντρα και δύο γυναικών μέσα από μικρά ανοίγματα σ' έναν πέτρινο τοίχο και τα χέρια τους καθώς προσπαθούν να προσεγγίσουν μεταξύ τους. Ο άντρας περιφέρεται μέσα σ' ένα πέτρινο κτήριο, όπου μια εικόνα τεχνοτροπίας Φαγιούμ αποτελεί επίσης μέρος του σκηνικού. Βλέπουμε τον άντρα ακουμπισμένο σε βράχια με το κεφάλι ψηλά, ξανά την αρχική μακέτα της πόλης και τελικά τη φωτογραφία ενός γαλαξία. Οι παραπάνω εικόνες αποδίδονται βωβές, εκτός από πολύ σύντομες περιστασιακές μουσικές 'εκρήξεις', με αποσπάσματα από έργα του Pierre Boulez.⁹⁹⁵

Το 1988, η ταινία συμμετείχε στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας και στο Διεθνές Φεστιβάλ Τέχνης του Παρισιού τον Νοέμβριο του 1988.⁹⁹⁶



Εικόνα 77: κάδρο από την ταινία *Πόλις*.

⁹⁹⁵ E-mail Μαζωμένου, 4/1/2017.

⁹⁹⁶ Συνέντευξη Μαζωμένου, 15/3/2017. Στο <http://www.shortfilm.gr/film.asp?id=1753> (14/3/2017), αναφέρεται επίσης ότι η ταινία συμμετείχε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, κάτι όμως που ο σκηνοθέτης διαψεύδει.

4.3.3: Τέλος

Δεκαπεντάλεπτη έγχρωμη ταινία μικρού μήκους, γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Μια παραγωγή της εταιρείας Πανθέαμα, ιδιοκτησίας του ηθοποιού Λάκη Κομνηνού (αδερφού της μητέρας του σκηνοθέτη) και του Δημήτρη Μαζωμένου, αφιερωμένη στον Σάββα Μιχαήλ.



Εικόνα 78: κάδρο από την ταινία *Τέλος*.

Μια λευκή μαρμάρινη επιφάνεια μ' ένα γεωμετρικό σχέδιο, ένας άντρας καθισμένος μέσα στο ίδιο υποτιθέμενο πέτρινο κτίσμα όπως στο *Πόλις*, με μια μεγάλη χρυσή μάσκα ενός συνοφρυωμένου προσώπου να ξεχωρίζει από το μαύρο φόντο πίσω του, και τρεις μαρμάρινες πλάκες, καρφωμένες όρθια μπροστά του, η καθεμία μ' ένα από τα τρία κεφαλαία γράμματα Α, Χ, Ω. Επίσης όπως στο *Πόλις*, μία φιγούρα τεχνοτροπίας Φαγιούμ, αυτή τη φορά με το δεξί της μάτι να καίγεται. Η μαρμάρινη επιφάνεια αποκαλύπτεται ότι έχει επίσης σκαλισμένα πάνω της τα τρία κεφαλαία γράμματα Α, Χ, Ω, στη θέση των οποίων βλέπουμε αμέσως μετά τρία μικρά παραλληλόγραμμα ανοίγματα από τα οποία ξεπροβάλλουν τα ανοιχτά στόματα τριών χρυσών μασκών. Ακολουθεί μια χρυσή άρπα, η οποία στις άκρες της φέρει τις τρεις προηγούμενες χρυσές μάσκες με ανοιχτά στόματα, μπροστά από την οποία βλέπουμε όρθιο το άγαλμα μιας κόρης, το οποίο διαδέχεται μια γυμνή κοπέλα. Ύστερα επιστρέφουμε στη μαρμάρινη επιφάνεια με τις μάσκες, κι έπειτα σε μια όρθια κατασκευή που κατά τον Μαζωμένο συμβολίζει τον χρόνο,⁹⁹⁷ μ' ένα στρογγυλό πάνω μέρος, μέσα από το οποίο βρίσκεται εκκρεμές ένα ανθρώπινο σώμα. Το πάνω μέρος της κατασκευής μετατρέπεται σε εκκρεμές, το οποίο εναλλάσσεται μ' ένα σώμα που

⁹⁹⁷ E-mail Μαζωμένου, 4/1/2017.

ταλαντεύεται. Ξαναβλέπουμε τη γυμνή κοπέλα, την επιφάνεια με τις μάσκες, κι έπειτα μια ανάποδη πυραμίδα από γυαλί ή πλέξιγκλας μ' έναν κούρο, ο οποίος κομματιάζεται σταδιακά και πέφτει στο κάτω μέρος της πυραμίδας, που αποδεικνύεται μια κλεψύδρα σε σχήμα πυραμίδων. Η γυμνή κοπέλα μέσα στο κουφάρι του αγάλματος της κόρης, κρατώντας το κεφάλι του αγάλματος. Ένας πίνακας μ' έναν κάνναβο στο φόντο και δύο πόλεις, μια αρχαιοελληνική και μια αναγεννησιακή, λεπτομέρειες από το τρίπτυχο του Ιερώνυμου Μπος, *Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων* και κλείσιμο με τη μαρμάρινη επιφάνεια, με τα ανοίγματα κενά, χωρίς τις μάσκες. Τις εικόνες συνοδεύουν αποσπάσματα από τα έργα *Ρέκβιεμ* του Μότσαρτ και *Πάθη κατά Λουκά* του Πεντερέτσκι.

Η ταινία συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Τέχνης του Παρισιού 1990 και στο πληροφοριακό τμήμα του 31^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.⁹⁹⁸

⁹⁹⁸ <http://www.shortfilm.gr/film.asp?id=1754>, 7/1/2017.

4.3.4: *Μέρες οργής: ένα ρέκβιερ για την Ευρώπη*

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη, διάρκειας εβδομήντα περίπου λεπτών, σε παραγωγή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του ίδιου, αφιερωμένη στους γονείς του Ειρήνη και Δημήτρη. Πρόκειται για μια αναδρομή στον δυτικό πολιτισμό, πολύ παρόμοια μ' εκείνη που είδαμε στη *Βιο-γραφία* και τις *Μητροπόλεις*. Αποτελεί το πρώτο μέρος μιας τριλογίας με θέμα “την παρακμή του δυτικού πολιτισμού”,⁹⁹⁹ που περιλαμβάνει επίσης τα *Ο θρίαμβος του χρόνου* και *Χρήμα: μια μυθολογία του σκότους*.

Μια ψηφιακή κατασκευή κινουμένων σχεδίων, η ταινία είναι συντεθειμένη στον υπολογιστή και μεταφερμένη σε φιλμ, τεχνική που ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι επιχειρήθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα μ' αυτή την ταινία.¹⁰⁰⁰

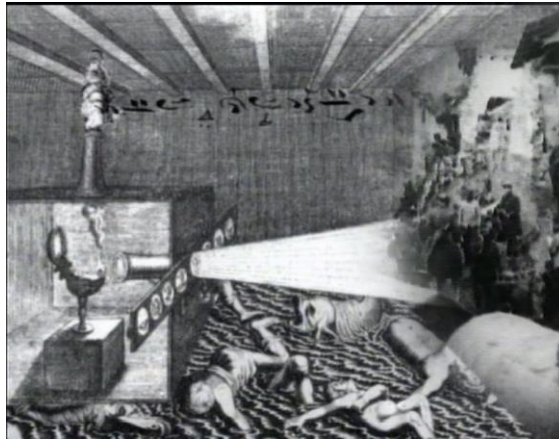
Η επίσημη σύνοψη της ταινίας έχει ως εξής: “αφού ο Δαίδαλος εγκαταλείπει τον λαβύρινθο, φτάνει στην Ευρώπη για να χτίσει την ιδανική πολιτεία. Όμως στα σχέδια του μπαίνουν εμπόδιο μυθολογικές δυνάμεις του Σκότους. Ο πόλεμος μαζί τους είναι αναπόφευκτος. Στην ταινία, το ταξίδι του Δαίδαλου μέσα στο Μύθο και την Ιστορία ταυτίζεται με τη γέννηση, την ακμή και την παρακμή του δυτικού πολιτισμού”.¹⁰⁰¹

Πίνακες ζωγραφικής, αρχιτεκτονικά σχέδια, γκραβούρες που απεικονίζουν φυσικά τοπία κι ανέγερση υποδομών όπως γέφυρες, κτηρίων και μνημείων, αρχειακά φιλμ από στρατεύματα του Α' και Β' Παγκοσμίου Πολέμου, έκπτωτοι άγγελοι, δαίμονες και εικονογραφία θανάτου, ένας άντρας με τεχνητά φτερά σαν σχεδιασμένα από τον Ντα Βίντσι, πλάνα διαστήματος κι ένα παιδί στην αρχή και στο τέλος, να κοιτάει όλα τα παραπάνω. Η εναλλαγή των εικόνων γίνεται με ήρεμα, στοχαστικά dissolve, υπό τους ήχους κλασικής μουσικής και της αφήγησης κειμένων από τη φωνή του Κώστα Σφήκα και της κόρης του, Κλάρας.

⁹⁹⁹ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CE%BF%CF%81%CE%B3%CE%AE%CF%82,_%CE%AD%CE%BD%CE%B1_%CF%81%CE%AD%CE%BA%CE%B2%CE%B9%CE%B5%CE%BC_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CF%85%CF%81%CF%8E%CF%80%CE%B7,28/12/2016.

¹⁰⁰⁰ Στο ίδιο. Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/2013.

¹⁰⁰¹ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CE%BF%CF%81%CE%B3%CE%AE%CF%82,_%CE%AD%CE%BD%CE%B1_%CF%81%CE%AD%CE%BA%CE%B2%CE%B9%CE%B5%CE%BC_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CF%85%CF%81%CF%8E%CF%80%CE%B7,28/12/2016.



Εικόνα 79: κάδρο από την ταινία *Μέρες οργής*.

Η εικονογραφία της ταινίας προέρχεται από το έργο δεκάδων δημιουργών, οι οποίοι απαριθμούνται στους τίτλους τέλους, κι από τους οποίους θ' αναφέρω ενδεικτικά μόνο μερικούς: Alfred Kubin (1877- 1959),¹⁰⁰² Ιερώνυμος Μπος (περ. 1450- 1516), Rodolphe Bresdin (1822- 1885),¹⁰⁰³ Πίτερ Μπρίγκελ ο Πρεσβύτερος (περ. 1525- 1530), Τζιοβάνι Μπατίστα Πιρανέζι (1720- 1778), Πιέρο ντέλα Φραντσέσκα (1415- 1492), Ρέμπραντ (1606- 1669), Sebastiano Ricci (1659– 1734),¹⁰⁰⁴ Giulio Romano (1499- 1546)¹⁰⁰⁵ και Karl Friedrich Schinkel (1781- 1841).¹⁰⁰⁶ Ο Μαζωμένος γνώριζε το έργο τους κι επέλεγε τους πίνακες που θα χρησιμοποιούσε σ' αυτή και στις επόμενες ταινίες, μέσα από λευκώματα που αγόραζε σε ταξίδια του στο εξωτερικό και τις σελίδες των οποίων σκάνανε ώστε να χρησιμοποιήσει τους εικονιζόμενους πίνακες που τον ενδιέφεραν.¹⁰⁰⁷

Αναφορικά με το σάουντρακ, η μουσική ανήκει στους Olivier Messiaen (1908- 1992),¹⁰⁰⁸ Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ, Johannes Ockeghem (1410/1425- 1497),¹⁰⁰⁹ Χένρι Πέρσελ και σε έργα ανώνυμων συνθετών. Τα κείμενα προέρχονται από το έργο των T.S. Eliot, Αντρέα Κάλβου, Φραντς Κάφκα, John Milton, Φρίντριχ Νίτσε και Georg Trakl (1887- 1914).¹⁰¹⁰

Ο Μαζωμένος εξηγεί ότι έλαβε την απόφαση ν' ασχοληθεί σοβαρά με τον κινηματογράφο, κατά τη διάρκεια της ανάρρωσής του από ένα περιστατικό κατά τη στρατιωτική του θητεία, που τον είχε αφήσει καθηλωμένο στο σπίτι του έξι μήνες με γύψο στο πόδι. Επηρεασμένος από την ανάγκη του να ελευθερωθεί από τον εγκλωβισμό του, καθώς κι από το έργο του

¹⁰⁰² https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Kubin, 28/12/2016.

¹⁰⁰³ https://en.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Bresdin, 28/12/2016.

¹⁰⁰⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Ricci, 28/12/2016.

¹⁰⁰⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Romano, 28/12/2016.

¹⁰⁰⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Friedrich_Schinkel, 28/12/2016.

¹⁰⁰⁷ Συνέντευξη Μαζωμένου, 15/3/2017.

¹⁰⁰⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen, 28/12/2016.

¹⁰⁰⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Ockeghem, 28/12/2016.

¹⁰¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Trakl, 28/12/2016.

δασκάλου του, Σφήκα, αποφάσισε να φτιάξει μια ταινία με ήρωα τον Δαίδαλο, σ' ένα εικαστικό περιβάλλον όπως εκείνο στις *Μητροπόλεις*. Με την ελάχιστη επιχορήγηση του ΕΚΚ, χρησιμοποίησε έναν χώρο και προσωπικό (animator, ηχολήπτη, οπερατέρ) από τη διαφημιστική εταιρεία AVD των αδερφών Βασίλη και Πάρι Γιαννίκου, όπου συνέθεσε την ταινία σκανάροντας εικόνες ζωγραφικών πινάκων κι εισάγοντάς τις στον υπολογιστή για επεξεργασία.¹⁰¹¹

Όμως, παρότι ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι η ταινία αποτελούσε απόπειρα απεγκλωβισμού από τον Σφήκα, το τελικό αποτέλεσμα προδίδει μια μάλλον σφιχτότερη πρόσδεση στη δημιουργική ταυτότητα του δασκάλου του, όπως τον αποκαλεί- χαρακτηρισμό για τον οποίο, όπως θα δούμε στο τέλος του κεφαλαίου, ο Σάββας Μιχαήλ εκφράζει επιφύλαξη. Τόσο η τεχνική όσο κι η θεματολογία της ταινίας (το κολάζ, η κριτική στη νεώτερη Δύση, η χρήση ζωγραφικών πινάκων και κλασικής μουσικής) παρουσιάζουν από ελάχιστες ως μηδαμινές δημιουργικές ή ευρηματικές αποκλίσεις από τις *Μητροπόλεις*, με αποτέλεσμα η επιχειρούμενη εξέλιξη να καταλήγει σ' επιφανειακό μιμητισμό.

4.3.4.1: Προβολή- πρόσληψη

Το φιλμ συμμετείχε στις ειδικές προβολές του 36^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς να βραβευθεί, αλλά συγκεντρώνοντας θετικές κριτικές. Κατά τον Μπάμπη Ακτσόγλου, αποτέλεσε την “καλύτερη ελληνική ταινία του φετινού φεστιβάλ”,¹⁰¹² ενώ η Ελένη Μαχαίρα διακρίνει σ' αυτήν “ένα κινηματογραφικό ρέκβιεμ στο δυτικό πολιτισμό και στο βαρβαρισμό του” στο οποίο “ο Μαζωμένος συμπυκνώνει την τραγωδία των ανθρώπων της Ευρώπης και καταγγέλλει το σήμερα”.¹⁰¹³ Η ταινία συμμετείχε επίσης στο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Βελιγραδίου το 1996.¹⁰¹⁴

¹⁰¹¹ Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/13.

¹⁰¹² Μπάμπης Ακτσόγλου, *Αθηνόραμα*, 17/11/1995, στο

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CE%BF%CF%81%CE%B3%CE%AE%CF%82,_%CE%AD%CE%BD%CE%B1_%CF%81%CE%AD%CE%BA%CE%B2%CE%B9%CE%B5%CE%BC_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CF%85%CF%81%CF%8E%CF%80%CE%B7, 28/12/2016.

¹⁰¹³ Ελένη Μαχαίρα, *Επενδυτής*, 18/11/1995, ό. π.

¹⁰¹⁴ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CE%BF%CF%81%CE%B3%CE%AE%CF%82,_%CE%AD%CE%BD%CE%B1_%CF%81%CE%AD%CE%BA%CE%B2%CE%B9%CE%B5%CE%BC_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CF%85%CF%81%CF%8E%CF%80%CE%B7, 28/12/2016.

4.3.5: *Ο θρίαμβος του χρόνου*

Ταινία διάρκειας εβδομήντα περίπου λεπτών, συμπαραγωγή του παραγωγού Γιάννη Κουτσομύτη και της εταιρείας Αξελερέ, των Χρήστου Γαρταγάνη, Χρήστου Βολάνη και Γιάννη Γεωργίου. Αποτελεί το δεύτερο μέρος της τριλογίας του Μαζωμένου για τον Δυτικό Πολιτισμό κι είναι αφιερωμένη στον λογοτέχνη Γιώργο Δενδρινό (1904- 1938). Ο σκηνοθέτης εξηγεί την αφιέρωση λέγοντας ότι “ο Δενδρινός υπήρξε ένας σπουδαίος λογοτέχνης, αδικημένος στην εποχή του. Το έργο του, *Ιχώρ*, μοιάζει με τη *Θεία Κωμωδία* του Ντάντε και ιδιαίτερα με την *Κόλαση*. Το έργο αυτό μάς προετοιμάζει για τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και με μια έννοια αποτελεί μια καταγγελία της βαρβαρότητάς του. Όλο αυτό το παιχνίδι φανταστικού και πραγματικού, η μίξη των φανταστικών κόσμων με τη σύγχρονη πραγματικότητα, μοιάζει τρομερά στο ύφος της δικής μου ταινίας”.¹⁰¹⁵

Η επίσημη σύνοψη της ταινίας έχει ως εξής: “Στην ταινία ο Δον Κιχώτης περιπλανιέται στα σημαντικότερα σύμβολα ματαιοδοξίας του Δυτικού Πολιτισμού και οδηγεί τις ψυχές των θυμάτων αυτής της ματαιοδοξίας σε ένα φανταστικό παράδεισο, που είναι ο ίδιος ο κινηματογράφος. Μια ποιητική κινηματογραφική σπουδή, μέσα από τη σύγκρουση του “Ισπανού Οδυσσέα” με τις σκοτεινές δυνάμεις της Δύσης”.¹⁰¹⁶



Εικόνα 80: κάδρο από την ταινία *Ο θρίαμβος του χρόνου*.

Ξανά λοιπόν εδώ εφαρμόζεται η ίδια τεχνική ψηφιακής σύνθεσης στον υπολογιστή, για να δημιουργηθεί ένας εικονιστικός κόσμος πολύ παρόμοιος, αν όχι ουσιαστικά ίδιος, μ' εκείνον της προηγούμενης ταινίας. Ζωγραφικοί πίνακες συνδυάζονται και πάλι με αρχειακό υλικό από τους δύο Παγκόσμιους Πολέμους, υπό τη συνοδεία κλασικής μουσικής και με

¹⁰¹⁵ E-mail Βασίλη Μαζωμένου, 4/1/2017.

¹⁰¹⁶ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%B8%CF%81%CE%AF%CE%B1%CE%BC%CE%B2%CE%BF%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%BF%CF%85,28/12/2016.

αποσπάσματα κειμένων αφηγημένων από τον Σφήκα, μόνο του αυτή τη φορά. Μάλιστα εδώ χρησιμοποιούνται ακόμη περισσότερα έργα απ' ό,τι στις *Μέρες οργής*. Στους τίτλους τέλους απαριθμούνται 105 ονόματα ζωγράφων μόνο με τα επίθετά τους, ανάμεσα στους οποίους εκείνοι της προηγούμενης ταινίας, αλλά και καινούριοι όπως οι Jean-Antoine Watteau (1684- 1721),¹⁰¹⁷ Claude-Joseph Vernet (1714- 1789),¹⁰¹⁸ Γκρος, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κράναχ (χωρίς διευκρίνιση για ποιόν από τους τέσσερις πρόκειται), Bartolomé Esteban Murillo (1618- 1682),¹⁰¹⁹ Μπλέικ, Lawrence Alma-Tadema (1836- 1912)¹⁰²⁰ και Henry Fuseli (1741- 1825).¹⁰²¹

Η υπτάμενη φιγούρα με τα τεχνητά φτερά επανέρχεται ως ένας από τους παρατηρητές αυτού του κόσμου, μαζί με τον Δον Κιχώτη και τον Τσάρλι Τσάπλιν. Μάλιστα, αν υπάρχει μια εμφανής διαφορά σε σχέση με την προηγούμενη ταινία, είναι η χρήση αποσπασμάτων από κινηματογραφικές ταινίες σημαντικών σκηνοθετών, όπως οι Sergei Eisenstein, Birt Acres, Robert Wiene, James Williamson, Thomas Edison, οι αδερφοί Λμιέρ, George Melies, Friedrich Murnau, Fritz Lang, Carl Theodor Dreyer, οι αδερφοί Pathé, R. W. Paul, George Albert Smith, Τσάπλιν, ο βρετανός φωτογράφος James Bamforth, καθώς και πλάνα από επίκαιρα.

Τα κείμενα του voice-over ανήκουν στους Έλιοτ, Κάφκα, Comte de Lautréamont, Μαζωμένο, Fyodor Dostoyevsky, Ezra Pound, Τάκη Παπατσώνη, Σφήκα και Τρακλ. Η μουσική περιέχει αποσπάσματα από το έργο των: Giuseppe Verdi, Gustav Mahler, Μεισιάν, Μότσαρτ, Μπαχ, Franz Schubert, Guillaume Du Fay (1397- 1474),¹⁰²² Manuel de Falla (1876- 1946),¹⁰²³ καθώς και έργα ανωνύμων.

4.3.5.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του 37^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου απέσπασε ειδικό βραβείο για την προσήλωση του σκηνοθέτη στο δύσκολο είδος του πειραματικού- δοκιμακού κινηματογράφου.¹⁰²⁴ Συμμετείχε επίσης στο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Βελιγραδίου. Η αντιμετώπιση των κριτικών ήταν θετική. Ο

¹⁰¹⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Antoine_Watteau, 28/12/2016.

¹⁰¹⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Joseph_Vernet, 28/12/2016.

¹⁰¹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo, 28/12/2016.

¹⁰²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Alma-Tadema, 28/12/2016.

¹⁰²¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fuseli, 28/12/2016.

¹⁰²² https://en.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Du_Fay, 28/12/2016.

¹⁰²³ https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_Falla, 28/12/2016.

¹⁰²⁴ *50 χρόνια Φεστιβάλ [...]*, ό. π., 265. Σύνοψη κριτικής επιτροπής ελληνικού διαγωνιστικού τμήματος: Λάκης Παπαστάθης (σκηνοθέτης, πρόεδρος επιτροπής), Σπύρος Βούγιας (καθηγητής πανεπιστημίου), Νίκος Καβουκίδης (διευθυντής φωτογραφίας), Αχιλλέας Κυριακίδης (κριτικός κινηματογράφου), Σάκης Παπαδημητρίου (μουσικός), Γιώργος Παπαλιός (παραγωγός), Πέτρος Τατσόπουλος (συγγραφέας- σεναριογράφος), Κατερίνα Χέλμη (ηθοποιός), Διαγόρας Χρονόπουλος (σκηνοθέτης).

Νίνος Μικελίδης πιστεύει ότι “Μια μόνο, εντελώς διαφορετική από τις άλλες ελληνική ταινία ο Θρίαμβος του Χρόνου, έδειξε πως ο πρωτοποριακός ελληνικός κιν/φος έχει αποκτήσει νεότερους ταλαντούχους δημιουργούς. Η ταινία, πέρα από τις οποιεσδήποτε τεχνολογικές κατακτήσεις, εντυπωσιάζει χάρη στη δουλειά που έχει γίνει πάνω στο θέμα της”.¹⁰²⁵ Ο Φρεντ Ζάγουκ γράφει στην ελβετική *Der Kleine Bund*, ότι πρόκειται για “ένα ταξίδι στους αιώνες, διαμέσου της Ιστορίας και του Πολιτισμού. Ο *Θρίαμβος του Χρόνου*, στέκεται πάνω από κιν/φικές νόρμες, υποβάλλοντας ένα τηλεοπτικής αισθητικής κοινό σε ενθουσιώδη χειροκροτήματα”.¹⁰²⁶

¹⁰²⁵ Νίνος Φένεκ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 12/11/1996, στο https://el.wikipedia.org/wiki/Ο_θρίαμβος_του_χρόνου, 28/12/2016.

¹⁰²⁶ Φρεντ Ζάγουκ, *Der Kleine Bund*, 30/11/1996, https://el.wikipedia.org/wiki/Ο_θρίαμβος_του_χρόνου, 28/12/2016. Δεν κατάφερα να εντοπίσω την πρωτότυπη γραφή του ονόματος του κριτικού, γι’ αυτό το διατήρησα στα ελληνικά.

4.3.6: Το χρήμα: μια μυθολογία του σκότους

Ταινία εβδομήντα λεπτών περίπου, φτιαγμένη ξανά σε υπολογιστή και μάλιστα αυτή τη φορά σε τρισδιάστατο κινούμενο σχέδιο, το οποίο ο σκηνοθέτης ισχυρίζεται ότι η ταινία εισήγαγε στην Ευρώπη για πρώτη φορά.¹⁰²⁷ Πρόκειται για μια παραγωγή της εταιρείας Οϊωνός, του Μύρωνα Παπουτσάκη και του Γιάννη Κουτσομούτη. Επίσης αναφέρονται ως χορηγοί οι εξής φορείς κι επιχειρήσεις: Γενική Τράπεζα Α.Ε.Δ.Α.Κ., Λυκόδημος Α.Τ.Ε., Τέρνα Α.Ε., Σπρίντζης Α.Ε., D-Finance Α.Ε., Royce Hedge Fund, Τράπεζα Πειραιώς Α.Ε., Αγροτικός Οίκος Σπύρου Α.Ε.Β.Ε., Όμιλος Νηρέυς, εφημερίδα *Χρηματιστήριο* και ιδιωτική σχολή Intergraphics. Η κατασκευή της ταινίας διήρκεσε έναν χρόνο, από το 1997 ως το 1998.¹⁰²⁸

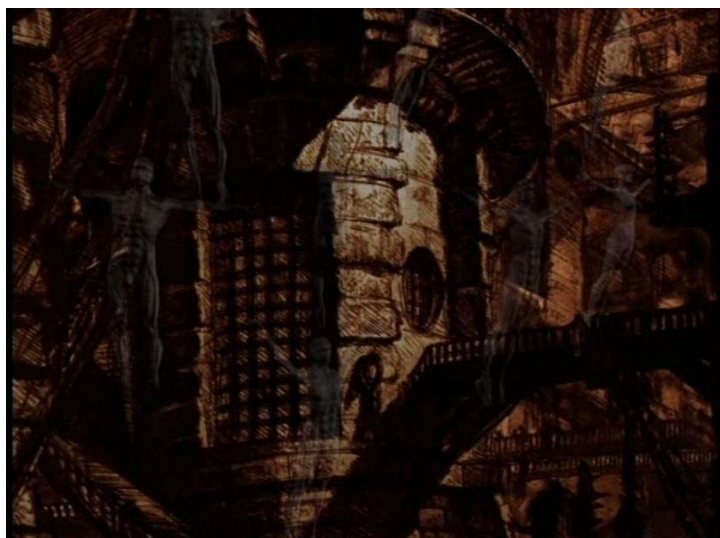
Η επίσημη σύνοψη της ταινίας έχει ως εξής: “η πορεία ενός αναστημένου Χριστού για την κατάργηση του κοινωνικού εφιάλτη και την κατάκτηση του ποιητικού παραδείσου, μέσα από καθαρτήρια και κολάσεις Μύθου και Ιστορίας. Με το *Χρήμα*, ανιχνεύεται η αιτία της έκπτωσης του Πολιτισμού και δίνεται η αφορμή για τον τελευταίο λόγο του Χριστού μέσα σ’ ένα χρηματιστήριο. Μέσα σ’ αυτό το θεαματικό σκηνικό της σύγχρονης Ιστορίας, το σύμβολο ενός ξεχασμένου κόσμου, αμφισβητεί άμεσα την πατρική εξουσία από την οποία εκπορεύεται, και αποκαλύπτει την τραγικότητα του ουράνιου παιχνιδιού”.¹⁰²⁹

Οπτικά η ταινία διαφέρει από τις άλλες δύο της τριλογίας, στο ότι δεν πρόκειται για ένα κολάζ εικόνων, αλλά για απευθείας σχεδίαση πρωτότυπων κινούμενων εικόνων στον υπολογιστή, έστω κι αν περιστασιακά παρεμβάλλεται ή εντάσσεται σ’ αυτές άλλου τύπου εικονογραφία, όπως αρχαιικά φιλμ τεκμηρίωσης και μυθοπλασίας με θέματα τους εργάτες των βιομηχανιών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το οικονομικό Κραχ του Μεσοπολέμου, στρατεύματα, καταστροφή και νεκρούς του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου και τη στέψη της βασίλισσας της Αγγλίας, Ελισάβετ Β’, μια φωτογραφία του σύμπαντος. Τα ψηφιακά κινούμενα σχέδια αναπαριστούν διάφορες υπερρεαλιστικές συνθέσεις, μ’ έναν φτερωτό σταυρό, έναν γυμνό άντρα που περιδιαβαίνει μια πόλη με μνημειώδη κτήρια, ένα ζευγάρι φτερά που πετούν πάνω απ’ την πόλη, ένα ποτάμι από χρυσά νομίσματα που ρέει ασταμάτητα, μια Βίβλο που κάθε λίγο αναγράφει διαφορετικές φράσεις, ρομπότ που παράγουν χρήμα, μ’ ένα απ’ αυτά να κρατάει στα χέρια του ένα σφυρί κι ένα δρεπάνι, μια υπόγεια στοά με την επιγραφή Hollywood, φλεγόμενους σταυρούς, ένα ζευγάρι μάτια που επιβλέπουν την πόλη, ένα τραπέζι με εκκλησιαστικούς ιεράρχες.

¹⁰²⁷ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%BF_%CF%87%CF%81%CE%AE%CE%BC%CE%B1:%CE%9C%CE%B9%CE%B1_%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%A3%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%82, 28/12/2016. Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/2013.

¹⁰²⁸ Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/2013.

¹⁰²⁹ http://www.filmfestival.gr/1998/greek_panorama/MONEY_A_MYTHOLOGY_OF_DARKNESS_gr.html, 28/12/2016.



Εικόνα 81: κάδρο από την ταινία *Το χρήμα*.

Αναφορικά με την εικαστική της ταυτότητα, οι τίτλοι τέλους της πληροφορούν ότι η ταινία εμπνέεται από τα σχέδια του ιταλού Giovanni Battista Piranesi (1720- 1778) και του αμερικανού Hugh Ferriss (1889- 1962). Το κινηματογραφικό υλικό είναι παραγωγής Pathé.

Στο σάουντρακ και πάλι κλασική μουσική, μαζί με κείμενα σε voice-over από τον Γιώργο Καραμίχο και την Έφη Θεοδώρου. Η μουσική αποτελείται από θέματα των Antonio Vivaldi (1678- 1741), Francisco Guerrero (1528– 1599),¹⁰³⁰ Γκριγκ, Jean-Baptiste Lully (1632- 1687),¹⁰³¹ Felix Mendelssohn (1809-1847), Μότσαρτ, Μπαχ, Μπετόβεν, Hildegard von Bingen (1098- 1179),¹⁰³² Dieterich Buxtehude (1637/39– 1707),¹⁰³³ Benjamin Britten (1913- 1976),¹⁰³⁴ Arvo Pärt (1935),¹⁰³⁵ Πέρσελ, Francis Jean Marcel Poulenc (1899– 1963),¹⁰³⁶ Marc-Antoine Charpentier (1643- 1704), Dmitri Shostakovich (1906- 1975) και George Handel (1685- 1759), αλλά και συνθέσεις ανωνύμων.

Τα κείμενα είναι των Rafael Alberti (1902- 1999),¹⁰³⁷ κάποιου V. Alexandre που δε μπόρεσα να προσδιορίσω, Δάντη, Έλιοτ, San Juan de la Cruz (1542- 1591),¹⁰³⁸ Μίλτον, Yves Bonnefoy (1923- 2016),¹⁰³⁹ Πάουντ, Σενέκα (4 π.Χ.- 65 μ.Χ.), William Shakespeare, Διονυσίου

¹⁰³⁰ [https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Guerrero_\(composer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Guerrero_(composer)), 28/12/2016.

¹⁰³¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully, 28/12/2016.

¹⁰³² https://en.wikipedia.org/wiki/Hildegard_of_Bingen, 28/12/2016.

¹⁰³³ https://en.wikipedia.org/wiki/Dieterich_Buxtehude, 28/12/2016.

¹⁰³⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten, 28/12/2016.

¹⁰³⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Arvo_P%C3%A4rt, 28/12/2016.

¹⁰³⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc, 28/12/2016.

¹⁰³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Rafael_Alberti, 28/12/2016.

¹⁰³⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_la_Cruz, 28/12/2016.

¹⁰³⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Yves_Bonnefoy, 28/12/2016.

Σολωμού, Σοφοκλή, Τρακλ, καθώς κι αποσπάσματα από τα Ευαγγέλια των Ιωάννη και Ματθαίου.

4.3.6.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία παρουσιάστηκε στο ελληνικό τμήμα του 39^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Κέρδισε Δεύτερο Κρατικό Βραβείο Ποιότητας 1998 στην κατηγορία ταινίας τεκμηρίωσης ή κινουμένων σχεδίων.¹⁰⁴⁰ Συμμετείχε επίσης στα Sitges International Film Festival στην Ισπανία, στο Puchon International Fantastic Film Festival στην Νότια Κορέα το 2000, στο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου στην Αθήνα το 1998, στο διεθνές φεστιβάλ της Άγκυρας το 2000 και σε πολλά άλλα διεθνή φεστιβάλ. Το 2011 παρουσιάστηκε στη 3η Μπιενάλε της Αθήνας, Μονόδρομος.¹⁰⁴¹

¹⁰⁴⁰ <http://www.filmfestival.gr/1998/index.html>, 28/12/2016.

¹⁰⁴¹ https://el.wikipedia.org/wiki/Το_χρήμα:_Μια_μυθολογία_του_Σκότους, <http://athensbiennale.org/ab3/ab3-artists-gr/>, 28/12/2016.

4.3.7: Η μνήμη

Ωριαία ταινία, σε παραγωγή του σκηνοθέτη με τον Γιώργο Κολόζη.¹⁰⁴² Η επίσημη σύνοψή της, έχει ως εξής: “Ένας ποιητής φωτογραφίζεται με ατελείωτες ερωμένες του, στην ίδια γωνιά του γραφείου του, για δεκαπέντε χρόνια. Μια ηθοποιός μιλά για τους έρωτες της πάνω στη θεατρική σκηνή. Η ταινία ανήκει στο καλλιτεχνικό ρεύμα του ποιητικού κινηματογράφου, παντρεύοντας ετερόκλητες τεχνικές (μυθοπλαστικές με καθαρά ντοκιμαντερίστικες) καθώς και ψηφιακό κινούμενο σχέδιο. Πρόκειται για ένα έργο πάνω στην αναζήτηση του έρωτα και στη λαγνεία. Ένα μεγάλο μέρος της βασίζεται στο τελευταίο επεισόδιο του Οδυσσέα του Τζέιμς Τζόις”.¹⁰⁴³ Την παρακολούθησα στην ηλεκτρονική πλατφόρμα Vimeo.¹⁰⁴⁴

Η εικονογραφία της ταινίας συντίθεται βασικά από έναν θεατρικό μονόλογο για τη σχέση μιας γυναίκας με τον εραστή της, που προέρχεται από τον *Οδυσσέα* του James Joyce, ερμηνευμένο από την Αγλαΐα Παππά σε σκηνοθεσία Δημήτρη Οικονόμου. Από φωτογραφίες του ποιητή Δημήτρη Αλεξίου¹⁰⁴⁵ με πελάτισσες στον χώρο του βιβλιοπωλείου Πλήθων, το οποίο απ’ ό,τι καταλαβαίνω είναι δικής του ιδιοκτησίας,¹⁰⁴⁶ από αποσπάσματα πορνογραφικών και μυθοπλαστικών ταινιών της εποχής του βωβού κινηματογράφου, από αρχειακό υλικό της παγίδευσης μιας πολιτικής αρκούδας, των θυμάτων στρατοπέδων συγκέντρωσης, ενός σιδηροδρομικού σταθμού με τραίνα που πηγαينوέρχονται, μορφών διασκέδασης όπως υποδρομίες, ταυρομαχίες και κινέζικο τσίρκο, καθώς επίσης ψηφιακά κινούμενα σχέδια, που αναπαριστούν ιπτάμενα μάτια κι ένα τούνελ ως φόντο στις φωτογραφίες του Αλεξίου, ένα κόκκινο δυσδιάκριτο τοπίο, φαντάσματα μέσα σε μια καθολική εκκλησία κι ένα υπόγειο τούνελ μ’ ένα δυνατό φως στο κέντρο του.



Εικόνα 82: κάδρο από την ταινία *Η μνήμη*.

¹⁰⁴² https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97_%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7, 5/1/2017.

¹⁰⁴³ Στο ίδιο.

¹⁰⁴⁴ <https://vimeo.com/29582422>, 27/12/2016.

¹⁰⁴⁵ http://www.biblionet.gr/author/32401/%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AF%CE%BF%CF%85_%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82_%CF%80%CE%BF%CE%B9%CE%B7%CF%84%CE%AE%CF%82, 5/1/17.

¹⁰⁴⁶ http://www.vrisko.gr/details/4d43ba63ck_c044d32d52ha2c57h5da4, 5/1/17.

Στο σάουντρακ ακούμε τον θεατρικό μονόλογο, αποσπάσματα από το ποίημά του Αλεξίου *Εποχή ματαίων επιδόσεων* κι από κείμενα των Λωτρεαμόν, Πάουντ, Τρακλ, Παπατσώνη, σε αφήγηση Ιωάννη Αυγουστίνου. Επίσης, πρωτότυπη μουσική της Σοφίας Σέργη, καθώς κι αποσπάσματα από το έργο των Βιβάλντι, Μάλερ, Philippe de Monte (1521- 1603),¹⁰⁴⁷ Μπαχ, Μπετόβεν, Χίλντεγκαρντ του Μπίνγκεν, Dmytro Bortniansky (1751- 1825),¹⁰⁴⁸ Marcel Dupré (1886- 1971),¹⁰⁴⁹ Giovanni Pierluigi da Palestrina (περ. 1525- 1594),¹⁰⁵⁰ Hubert Parry (1848- 1918),¹⁰⁵¹ Περσέλ, Francis Poulenc (1899- 1963),¹⁰⁵² Christopher Tye (περ. 1505- πριν το 1573),¹⁰⁵³ Τσαϊκόφσκι, Joseph Haydn (1732- 1809)¹⁰⁵⁴ και Χέντελ.

Παρότι δεν εγκαταλείπει εντελώς τη γενικότερη θεματολογία που απασχολεί το μη-αφηγηματικό έργο του Μαζωμένου, σχετικά με την παρακμή του δυτικού πολιτισμού, η *Μνήμη* διαφοροποιείται αισθητά χάρη στον τρόπο με τον οποίο εισάγει σ' αυτό το στοιχείο του ερωτισμού, θυμίζοντας έτσι σ' έναν βαθμό το παρόμοιο ενδιαφέρον που είχε δείξει ο Ρεντζής στον *Ηλεκτρικό άγγελο*.

Επίσης, έχει ενδιαφέρον η ειδολογική αναφορά που κάνει ο Μαζωμένος στην περιήληψη της ταινίας, εντάσσοντάς την στον ποιητικό κινηματογράφο, κατηγοριοποίηση που θα συζητήσουμε στο τέλος του κεφαλαίου.

4.3.7.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία προβλήθηκε στο ελληνικό πρόγραμμα του 43^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χωρίς ν' αποσπάσει κάποια διάκριση.¹⁰⁵⁵ Ανάμεσα στους κριτικούς που έγραψαν για την ταινία, ο Μικελίδης πιστεύει ότι είναι ένας “συνδυασμός υπέροχης οπτικοακουστικής απόλαυσης, όπου η λαγνεία δεν περιορίζεται στον έρωτα και στον πόθο αλλά επεκτείνεται στη λαγνεία της ποίησης και της μουσικής και γενικά της κιν/φικής εικόνας”.¹⁰⁵⁶ Ο συγγραφέας Κωνσταντίνος Τζαμιώτης βρίσκει ότι “αυτή η ίδια στιβαρότητα των απόψεων, η αφοπλιστική συρραφή των πλέον ετερόκλητων υλικών που επέβαλε και στις προηγούμενες ταινίες του Μαζωμένου, σχεδόν το σύνολο των επιλογών του, εδώ,

¹⁰⁴⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Philippe_de_Monte, 5/1/17.

¹⁰⁴⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Dmytro_Bortniansky, 5/1/17.

¹⁰⁴⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Dupr%C3%A9, 5/1/17.

¹⁰⁵⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina, 5/1/2017.

¹⁰⁵¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Hubert_Parry, 5/1/2017.

¹⁰⁵² https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc, 5/1/2017.

¹⁰⁵³ https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Tye, 5/1/2017.

¹⁰⁵⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn, 5/1/2017.

¹⁰⁵⁵ *50 χρόνια Φεστιβάλ [...]*, ό. π., 297.

¹⁰⁵⁶ Νίνος Φένεκ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 15/11/2002,

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97_%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7, 5/12/2017.

λειτουργεί ακόμη πιο δημιουργικά αφού συμπυκνώνει υλικά που στα χέρια άλλου σκηνοθέτη θα έμοιαζαν με αταίριαστα κομμάτια ενός γιγάντιου παζλ”.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁷ Κωνσταντίνος Τζαμώτης, *Highlights*, Οκτώβριος 2002.

4.3.8: Λόγοι και αμαρτήματα

Διάρκειας ογδόντα λεπτών, η ταινία είναι γυρισμένη σε ψηφιακό βίντεο, σε παραγωγή της εταιρείας Fasma ΕΠΕ και του Μαζωμένου. Η ταινία αποτελείται από τρία διαφορετικά μέρη, που εναλλάσσονται μεταξύ τους και περιστασιακά διαπλέκονται. Ένας άρρωστος ποιητής με τη νοσοκόμα του στο νοσοκομείο, ένας χρηματιστής που απολαμβάνει τη μεγάλη ζωή, και μια ομάδα αφρικανών μεταναστών που αναπαριστούν το θείο δράμα του Χριστού. Ο ποιητής είναι ο χαρακτήρας που κυριολεκτικά περιφέρεται σε όλες τις ιστορίες.

Παρότι υποδεικνύει στοιχεία που στην ταινία δε συνάγονται αναγκαστικά από τη θέασή της, η επίσημη σύνοψή της περιγράφει τα γεγονότα ως εξής: “ένας ψυχικά ασθενής ποιητής, έχοντας στο πλευρό του μια θρησκόληπτη νοσοκόμα, προδιαγράφει το τέλος του, δημιουργώντας την πνευματική του διαθήκη. Αρνούμενος τον υλικό κόσμο, «στήνει» με τη φαντασία του και τη βοήθεια της νοσοκόμας, ένα έργο για το θείο δράμα στο οποίο συγκεντρώνει μαύρους μετανάστες για να παίξουν. Πρόκειται για μια ποιητική ταινία με την οποία ο σκηνοθέτης κάνει ένα τραγικό σχόλιο για το σημερινό υλικό πολιτισμό”.¹⁰⁵⁸

Η παραπάνω περίληψη είναι ελλιπής και πολύ πιο συγκεκριμένη απ’ την ίδια την ταινία, για την οποία προσφέρει μια πολύ ‘ειδική’ ερμηνεία. Δεν αναφέρει καθόλου τον χρηματιστή, ενώ τόσο η θρησκόληψία της νοσοκόμας, όσο κι η αναγωγή των Θείων Παθών στη φαντασία του ποιητή, είναι συζητήσιμες. Πάντως η κριτική στον καταναλωτισμό είναι η πιο προφανής παράμετρος της ταινίας, χάρη στις πολυάριθμες αμερικανικές τηλεοπτικές διαφημίσεις της δεκαετίας του 1980 που τη διατρέχουν.

Η ταινία χωρίζεται σε εννέα μικρότερα μέρη, με τους παρακάτω υπότιτλους, που παραπέμπουν στα Εφτά Θανάσιμα Αμαρτήματα και είναι πιο συγκεκριμένοι απ’ όσο το περιεχόμενο των κεφαλαίων που περιγράφουν: ο Ποιητής- Εκείνοι- ο Γιάπης. Η Έπαρση- ο Πιλάτος- η Επίθεση του Σταυρού. Η Οργή- η Πρώτη Πτώση. Η Ζηλοφθονία- Συμείων ο Κυρηναίος- Βερόνικα. Η Λαιμαργία- η Δεύτερη Πτώση. Η Απληστία- η Τρίτη Πτώση. Η Λαγνεία- η Ανύψωση του Σταυρού. Η Οκνηρία- το Τέλος του Γιάπη- η Αποκαθήλωση. Η Κασσάνδρα- οι Μοναχοί- Εκείνοι στην Πόλη. Η ταινία συμπληρώνεται εικαστικά από τις γκραβούρες του Πίτερ Μπρίγκελ του Πρεσβύτερου για τα Εφτά Θανάσιμα Αμαρτήματα (1556- 1558).

Ο σκηνοθέτης επιτίθεται ξανά στη σημερινή δυτική κοινωνία, μέσα από την παραμέληση της τέχνης που προσωποποιεί ο ασθενής ποιητής, την απάνθρωπη συμπεριφορά προς τους μετανάστες που ενσαρκώνεται μέσα από την αναπαράσταση του Θείου Δράματος, και

¹⁰⁵⁸ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9B%CF%8C%CE%B3%CE%BF%CE%B9_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%81%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1,28/12/2016.

βεβαίως τη λατρεία του χρήματος που συμβολίζει η αυτάρεσκη ενδοσκόπηση του χρηματιστή, τον οποίο βλέπουμε να περνάει τον χρόνο του σ' ένα σπα, καυχώμενος για την επιτυχία του.



Εικόνα 83: κάδρο από την ταινία *Λόγοι και αμαρτήματα*.

Το σάουντρακ αποτελείται από ανάγνωση κειμένων διαφόρων πηγών μέσα κι έξω από την αφήγηση: το *Υαινα στιχουργούσα* του Σφήκα, παραθέματα από τα Ευαγγέλια, κι αποσπάσματα από το έργο των Πάουντ και Zbigniew Herbert (1924- 1998). Επίσης, ακούγονται γαλλόφωνα τραγούδια του Νίκου Πλάτανου, βασισμένα στην ποιητική συλλογή *Illuminations* του Arthur Rimbaud. Η υπόλοιπη μουσική υπόκρουση αποτελείται από έργα των Βέρντι, Arcangelo Corelli (1653- 1713),¹⁰⁵⁹ Francis Poulenc (1899- 1963),¹⁰⁶⁰ Joseph Haydn και Χέντελ. Τη μουσική της πομπής ερμηνεύουν οι Hossein Alizadeh και Madjid Khaladj, ενώ η ταινία κλείνει με το τραγούδι *Death of the West* από το βρετανικό συγκρότημα Death in June.

4.3.8.1: Προβολή- πρόσληψη

Η ταινία συμμετείχε στο ελληνικό πρόγραμμα του 45^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης χωρίς να βραβευτεί, ενώ προβλήθηκε επίσης στο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου στην Αθήνα.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Arcangelo_Corelli, 28/12/2016.

¹⁰⁶⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc, 28/12/2016.

¹⁰⁶¹ *50 χρόνια Φεστιβάλ [...]*, ό. π., 308.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9B%CF%8C%CE%B3%CE%BF%CE%B9_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%81%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1, 28/12/2016.

Ο Μικελίδης χαρακτηρίζει μάλλον αντιφατικά την ταινία μυθοπλαστική, λέγοντας ταυτόχρονα ότι πρόκειται για “ένα έργο καθαρά ποιητικό, που συνδυάζει, με τρόπο συναρπαστικό, την εικόνα με τον λόγο και τη μουσική. Με πλάνα στημένα με έμπνευση, εικόνες εικαστικά θαυμάσιες (είναι στιγμές που θυμίζουν το «Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο» αλλά και τις «Σημειώσεις για μια αφρικανική Ορεστιάδα» του Παζολίνι), με εξαιρετα επιλεγμένη μουσική (που συνδυάζει κλασικά δυτικά μοτίβα με μοτίβα αφρικανικά), με τον λόγο (από ποίηση του Έζρα Πάουντ και άλλων) να έχει έναν το ίδιο σημαντικό ρόλο, ο Μαζωμένος καταγράφει την οδύσσεια του σύγχρονου δυτικού, αποξενωμένου ανθρώπου, που διασχίζει, χωρίς σωτηρία (;) το βασανιστικό του Γολγοθά”.¹⁰⁶²

Ο Τάσος Θεοδωρόπουλος χαρακτήρισε την ταινία “ποιητικο- φιλοσοφικό σινεμά, art installation, πρόκληση των αισθήσεων και των πεποιθήσεων, πείραμα αντοχών και ενοχών, από έναν πρωτοπόρο Έλληνα ενορχηστρωτή της εικόνας, τον Βασίλη Μαζωμένο”.¹⁰⁶³ Η Βούλα Παλαιολόγου κρίνει ότι “από τους ήσσονες της σύγχρονης ελληνικής κινηματογραφικής επικαιρότητας που τολμούν να δοκιμάσουν την τύχη τους εντός και εκτός του μη αναπαραστατικού σινεμά, ο Βασίλης Μαζωμένος ξεφεύγει από τις γνωστές κατατάξεις. Χρησιμοποιώντας μικτές τεχνικές ή παίζοντας με φόρμες και εκφραστικά μέσα, σκηνοθετεί ταινίες ντοκιμαντέρ, animation ή μυθοπλασίες με πειραματικές προσεγγίσεις στον ποιητικό ρεαλισμό, στο δοκιμακό ή φανταστικό κινηματογράφο, κ.ά.”¹⁰⁶⁴

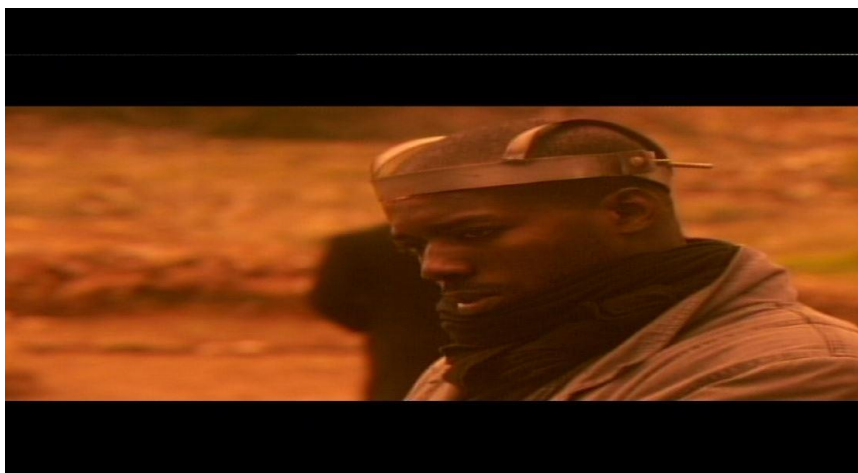
¹⁰⁶² Νίνος Φένεκ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 27/11/2004, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9B%CF%8C%CE%B3%CE%BF%CE%B9_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%81%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1, 28/12/2016.

¹⁰⁶³ Τάσος Θεοδωρόπουλος, *Πρώτο θέμα*, 15/4/2007, ό. π.

¹⁰⁶⁴ Βούλα Παλαιολόγου, *Ως3*, Νοέμβριος 2004, ό. π.

4.3.9: Ο τρόμος της ύλης: ποιητικό δοκίμιο για ένα δράμα

Πενηντάλεπτη ταινία γυρισμένη σε ψηφιακό βίντεο, συμπαραγωγή της ΕΡΤ, του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της εταιρείας FASMA ΕΠΕ. Η ταινία αποτελεί μια σύντομη παραλλαγή της προηγούμενης ταινίας, *Λόγοι και αμαρτήματα*. Με αδιόρατες προσθαφαιρέσεις πλάνων και σκηνών, ο σκηνοθέτης παραδίδει ένα αποτέλεσμα που θα μπορούσε άνετα ν' αποτελεί προέκταση της προηγούμενης ταινίας του, ειδικά εφόσον δεν έχει να προσφέρει κάτι επιπλέον ή διαφορετικό, αφού πρόκειται απλώς για αναδιοργάνωση του ίδιου οπτικοακουστικού υλικού. Ανάμεσα στις ελάχιστες αλλαγές, περιλαμβάνονται η αρχική σεκάνς με την αντιπαράθεση πλάνων από μια διαστημική αποστολή και τον λιμό στην Αφρική, η πρόσθετη μουσική των Giovanni Battista Pergolesi (1710- 1736) και Πέρσελ, καθώς επίσης το διαφορετικό τραγούδι στους τίτλους τέλους, με τίτλο *Fly* από το ελληνικό συγκρότημα Soho 6.



Εικόνα 84: κάδρο από την ταινία *Ο τρόμος της ύλης*.

4.3.10: Συνολική αποτίμηση

Το έργο του Μαζωμένου αποτελεί μια πεσιμιστική, δυσοίωνα, αν όχι εσχατολογική οπτική του δυτικού πολιτισμού, ο οποίος όσο προοδεύει τεχνολογικά, τόσο χάνει τον ανθρωπισμό του. Οι ταινίες του ορίζονται από τα θεμελιώδη ίχνη του ανθρωπίνου πολιτισμού, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα: τέχνη, επιστήμη, θρησκεία. Από το ενδιαφέρον του για τη γεωμετρία και την αρχιτεκτονική, όπως φαίνεται από τη μακέτα στο *Πόλις*, τη μαρμάρινη επιφάνεια και τον ζωγραφικό πίνακα στο *Τέλος*, και την ψηφιακή αναπαράσταση στο *Χρήμα*. Από την υπεράσπιση του ανθρωπισμού στην αντιπαραβολή της επιστημονικής προόδου με τη λιμοκτονία των υπανάπτυκτων πληθυσμών και ο παραλληλισμός του δράματος των μεταναστών με τα χριστιανικά Πάθη στα *Λόγοι και αμαρτήματα* και *Ο τρόμος της ύλης*.

Ακόμη όμως κι όταν φτάνει να συγκροτεί επιμέρους αφηγήσεις, όπως τα τρία μέρη στα *Λόγοι και αμαρτήματα* και *Ο τρόμος της ύλης*, αυτές αφήνονται αποσπασματικές κι αλληγορικές, αποκτώντας το νόημά τους από τη συνειρμική κι όχι αιτιακή αλληλουχία τους, μέσα στο γενικότερο οπτικοακουστικό σύνολο, όπως αυτό συντίθεται με τις αμερικανικές διαφημίσεις, τα γαλλικά τραγούδια, την εναλλαγή μεταξύ των ιστοριών και την κοινή, εξωδιηγηματική παρουσία του ποιητή σ' όλες αυτές.

Ο Μαζωμένος είναι επίσης ο πρώτος από τους μη- αφηγηματικούς δημιουργούς που περιλαμβάνονται στο κύριο σώμα της εργασίας, ο οποίος δημιουργεί τις μεγάλοι μήκους ταινίες του σε υπολογιστή, αντί σε τρικέζα. Έχει προηγηθεί η Αλίκη Ροδάμη-Θρουμουλοπούλου, την *Ηλεκτρονική Αθήνα* της οποίας όμως δεν κατάφερα να δω και γι' αυτό καταχωρίζω στον πίνακα του παραρτήματος. Μάλιστα, ο Μαζωμένος υποστηρίζει ότι ήταν εκείνος που παρότρυνε τον Σφήκα να υιοθετήσει την καινούρια τεχνολογία, κάτι που ο τελευταίος δέχτηκε να δοκιμάσει στην όψιμη φάση της δουλειάς του, παρότι “υπήρξε στην αρχή μια δυσπιστία και κάτω από την παρέμβαση του γαμπρού του, ενός εξαιρετικού ανθρώπου, του Τάκη Σασλίδη”.¹⁰⁶⁵

Ενδεικτικό της αναγνώρισης του έργου του σκηνοθέτη, είναι το αναδρομικό αφιέρωμα που διοργανώθηκε προς τιμήν του το 2001 στο κινηματογραφικό φεστιβάλ Fantasporto, στο Πόρτο της Πορτογαλίας.¹⁰⁶⁶

4.3.10.1: Το ζήτημα του δευτερογενούς χαρακτήρα του έργου

Ωστόσο, παρά τη συγκροτημένη οπτική του, η δυναμική του έργου του Μαζωμένου πιστεύω ότι συγκρατείται από τον δευτερογενή χαρακτήρα του. Για να γίνω σαφέστερος,

¹⁰⁶⁵ Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/2013.

¹⁰⁶⁶ <https://www.publico.pt/2000/11/16/culturaipsilon/noticia/retrospectiva-do-realizador-gregovassilis-mazomenos-no-fantas-275>, <http://www.fantasporto.com/awards>, 28/12/2016.

θα πρέπει ν' αναφερθώ στην προσωπική σχέση του σκηνοθέτη με καλλιτεχνικές παρέες που περιλάμβαναν σκηνοθέτες όπως ο Σφήκας, η Αγγελίδη, ο Τορνές, ο Σταύρος Τσιώλης, κι ο ποιητής Νίκος Καρούζος μεταξύ άλλων.¹⁰⁶⁷ Ειδικά με τον Σφήκα και την Αγγελίδη τους συνδέει μια στενή σχέση, η οποία εκφράζεται στην αφιέρωση του *Πόλις* από τον Μαζωμένο στον “δάσκαλό του”, Σφήκα, και στην περιγραφή της σχέσης του με την Αγγελίδη λέγοντας ότι “αγαπηθήκαμε”,¹⁰⁶⁸ εννοώντας τον στενό φιλικό τους δεσμό.

Αυτό που θέλω να υποστηρίξω εδώ, είναι ότι το έργο του Μαζωμένου είναι εξωτερικά κι εσωτερικά δευτερογενές. Εξωτερικά επειδή είναι βαθιά επηρεασμένο από εκείνο των Σφήκα και Αγγελίδη, τόσο στη θεματολογία, όσο και στην τεχνοτροπία που επιλέχτηκε για να την αναδείξει. Εσωτερικά επειδή οι ταινίες μεταξύ τους παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες, με στοιχεία που επαναλαμβάνονται σε τόσο μεγάλη έκταση, ώστε συχνά θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι υπονομεύεται ίσως ακόμη κι ο λόγος ύπαρξής κάποιων ταινιών του ως ξεχωριστά φιλμικά έργα.

Την εξωτερική δευτερογένεια την παραδέχεται κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Στην ερώτησή μου για το αν και κατά πόσο πιστεύει ότι επηρεάστηκε από το έργο των φίλων και δασκάλων του, απάντησε ότι “ο Κώστας θεωρούσε στην αρχή ότι είμαι συνεχιστής του έργου του, αλλά εγώ πάντα πίστευα ότι έπρεπε να πάω σε άλλη κατεύθυνση, γιατί δεν είναι σωστό ούτε για τον ένα ούτε για τον άλλο κάποιος να συνεχίζει. Καθένας πρέπει να έχει τη δική του οπτική” κι ότι “στην αρχή υπήρχε μια θολούρα, αλλά από τη δεύτερη ταινία μου ξεκαθάρισα τι ήθελα να κάνω”,¹⁰⁶⁹ όπου ως δεύτερη ταινία εννοείται ο *Θρίαμβος του χρόνου*.

Τα στοιχεία που εντοπίζω ως επιρροές των παλιότερων σκηνοθετών στο έργο του Μαζωμένου εκτείνονται από την επιλογή των συντελεστών μέχρι την αισθητική προσέγγιση. Για παράδειγμα, πολλοί από τους συντελεστές του *Πόλις*, όπως ο Γιώργος Καβάγιας, ο Λάκης Παπαστάθης, η Λιλή Κεντάκα κι ο Αχιλλέας Χαρίτος, υπήρξαν συνεργάτες του Σφήκα και της Αγγελίδη στις πιο γνωστές ταινίες τους. Ακόμη κι η επιλογή της Αμαλίας Μουτούση, συμπτωματική ή όχι, ανακαλεί φυσιολογικά την παρουσία της αδερφής της, Αριέττας, στον *Τόπο*. Το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη για τη γεωμετρία και την αρχιτεκτονική, όπως κι ο τίτλος *Μέρες οργής* παραπέμπουν στο *Dies Irae* και γενικότερα στο έργο της Αγγελίδη.

¹⁰⁶⁷ Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/2013. Το όνομα του Καρούζου αναφέρθηκε από τον σκηνοθέτη στη ρύμη του λόγου, τυχαία κι ενδεικτικά.

¹⁰⁶⁸ Στο ίδιο.

¹⁰⁶⁹ Στο ίδιο.

Τον ισχυρισμό μου ενισχύει επίσης η συνολική ομοιότητα της τριλογίας ενάντια στον Δυτικό πολιτισμό με τις αντίστοιχες ταινίες των Σφήκα και Ρεντζή, *Μητροπόλεις* και *Βιογραφία* αντιστοίχως. Η χρήση στατικών εικόνων, ζωγραφικών κι εγχάρακτων, ο συνδυασμός τους με κλασική μουσική και κείμενα, κι η επανάχρηση από τον Μαζωμένο πολλών από τους ζωγράφους και μουσικούς που ήδη συναντήσαμε στο έργο των Σφήκα, Ρεντζή, Αγγελίδη, όπως ο Κράναχ, ο Μπαχ, ο Μπος, ο Πεντερέτσκι, ο ντέλα Φραντσέσκα, και τόσοι άλλοι: όλα αποτελούν στοιχεία που εξομοιώνουν το έργο του Μαζωμένου μ' εκείνο των 'δασκάλων' του, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα ώστε η ομοιότητα να μπορεί να ιδωθεί ακόμη κι ως στερεοτυπία.

Μια στερεοτυπία η οποία εντείνεται από την εσωτερική δευτερογένεια, που προκύπτει από την εκτεταμένη επαναληπτικότητα μεταξύ των ταινιών. Ήδη οι δύο πρώτες ελπιδοφόρες μικρού μήκους ταινίες του, *Πόλις* και *Τέλος*, μοιάζουν να είναι φτιαγμένες σαν μία μεγαλύτερη ταινία χωρισμένη στα δύο- αίσθημα που αποπνέει όλη η υπό μελέτη φιλομορφία του σκηνοθέτη, η οποία με κριτήριο τις ομοιότητες μεταξύ των ταινιών που την απαρτίζουν, μπορούν να χωριστούν σε τρεις ομάδες: α) *Πόλις* και *Τέλος*, β) *Μέρες οργής*, *Θρίαμβος του χρόνου* και *Χρήμα*, γ) *Λόγοι και αμαρτήματα* κι *Ο τρόμος της ύλης*.

Οι δύο πρώτες μοιράζονται τα ίδια σκηνικά στοιχεία, όπως το χτίσμα που κρύβει μέσα του τον άντρα και ο τοίχος με τα παραλληλόγραμμα ανοίγματα, έστω κι αν έχουν διαφορετική μορφή σε κάθε ταινία. Στην τριλογία της έκπτωτης Δύσης, η μόνη ριζική αισθητική διαφοροποίηση μεταξύ των ταινιών είναι το ηλεκτρονικό τρισδιάστατο κινούμενο σχέδιο της τρίτης ταινίας. Αναφορικά με τις δύο τελευταίες ταινίες, *Λόγοι και αμαρτήματα* και *Ο τρόμος της ύλης*, κυριολεκτικά πρόκειται για επανασυναρμολόγηση του ίδιου υλικού, με ελάχιστες αλλαγές, που καθιστούν συζητήσιμη την ανάγκη ύπαρξης δύο ξεχωριστών ταινιών.

4.3.10.2: Ειδολογική ταυτότητα

Ερωτώμενος με ποιόν χαρακτηρισμό θα προσδιόριζε τον εαυτό του ως δημιουργό και κατ' επέκταση το έργο του, κι αν αποδέχεται όρους όπως 'πειραματικός' και 'πρωτοποριακός', ο Μαζωμένος απάντησε ότι κάνει κινηματογράφο "με βασικό μοχλό αφήγησης την ποίηση".¹⁰⁷⁰ Επίσης, απορρίπτει τόσο για τον εαυτό του όσο και γενικά τον όρο του πειραματικού κινηματογράφου, γιατί το πείραμα αποτελεί μια εργαστηριακή δοκιμή που δεν έχει ολοκληρωμένα αποτελέσματα, σε αντίθεση με την τέχνη, ακόμα και στις ακραίες μορφές της όπως το *Sleep* του Γουόρχολ.¹⁰⁷¹ Τον όρο πρωτοποριακός τον αποδίδει στους

¹⁰⁷⁰ Συνέντευξη Μαζωμένου, 23/10/2013.

¹⁰⁷¹ Στο ίδιο.

δημιουργούς και τα έργα που “ανοίγουν νέους δρόμους στην αφήγηση” και πάνε “μπροστά τη γλώσσα του κινηματογράφου”.¹⁰⁷²

Ξεκαθαρίζοντας ότι “τα πάντα είναι αφήγηση, ακόμα και το *Μοντέλο*”, προτείνει για το έργο του τον όρο ποιητικός κινηματογράφος, υπό την έννοια ότι “η ποίηση δεν ακολουθεί τους κλασικούς κανόνες της μυθιστορίας, πηγαίνει προς μια αφηρημένη λογική που βρίσκεται πολύ κοντά στη λογική του ονείρου, δηλαδή συμπυκνώνει και μεταθέτει και τα νοήματα και λειτουργεί πάρα πολύ με συνειρμούς”.¹⁰⁷³

Ωστόσο, οι ειδολογικοί χαρακτηρισμοί που αποδίδει ο δημιουργός στις ταινίες του αποδεικνύονται συγκεχυμένοι, αν όχι αντιφατικοί, όπως διαπιστώνεται από τις διαδικτυακές σελίδες που ο ίδιος έχει αφιερώσει σ’ αυτές. Για τις *Μέρες οργής* χρησιμοποιεί τον όρο “πειραματική ταινία κινουμένων σχεδίων”,¹⁰⁷⁴ τα *Ο θρίαμβος του χρόνου* και *Χρήμα* τα αφήνει απλώς ως “ταινίες κινουμένων σχεδίων”,¹⁰⁷⁵ ενώ το *Λόγοι και αμαρτήματα* το χαρακτηρίζει “δραματική ταινία”.¹⁰⁷⁶

Ταυτόχρονα, χαρακτηρίζει τις δύο πρώτες ταινίες της τριλογίας του, *Μέρες οργής* και *Ο θρίαμβος του χρόνου*, ως *mockumentary*,¹⁰⁷⁷ ένας όρος μάλλον ανάρμοστος γι’ αυτές. Προκύπτει από τον συνδυασμό των λέξεων *mock* (= κοροϊδεύω) και *documentary*, και χαρακτηρίζει μια μυθοπλαστική ταινία, η οποία γυρίζεται με τεχνικές που την κάνουν να μοιάζει σαν ντοκιμαντέρ, με σκοπό να σατιρίσει το θέμα της. Ο όρος χρησιμοποιείται από τη δεκαετία του 1960, αλλά διαδόθηκε ευρύτερα κατά τη δεκαετία του 1980, αφού τον χρησιμοποίησε ο αμερικανός σκηνοθέτης Rob Reiner για να περιγράψει την ταινία του, *This is Spinal Tap* (1984).¹⁰⁷⁸ Η ταινία του Ράινερ και το *Zelig* (1983) του Woody Allen αποτελούν

¹⁰⁷² Στο ίδιο.

¹⁰⁷³ Στο ίδιο.

¹⁰⁷⁴ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CE%BF%CF%81%CE%B3%CE%AE%CF%82_%CE%AD%CE%BD%CE%B1_%CF%81%CE%AD%CE%BA%CE%B2%CE%B9%CE%B5%CE%BC_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CF%85%CF%81%CF%8E%CF%80%CE%B7, 5/1/2017.

¹⁰⁷⁵ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%B8%CF%81%CE%AF%CE%B1%CE%BC%CE%B2%CE%BF%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%BF%CF%85, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%BF_%CF%87%CF%81%CE%AE%CE%BC%CE%B1:%CE%9C%CE%B9%CE%B1_%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%A3%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%82, 5/1/2017.

¹⁰⁷⁶ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9B%CF%8C%CE%B3%CE%BF%CE%B9_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%81%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1, 5/1/2017.

¹⁰⁷⁷ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CE%BF%CF%81%CE%B3%CE%AE%CF%82_%CE%AD%CE%BD%CE%B1_%CF%81%CE%AD%CE%BA%CE%B2%CE%B9%CE%B5%CE%BC_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CF%85%CF%81%CF%8E%CF%80%CE%B7, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%B8%CF%81%CE%AF%CE%B1%CE%BC%CE%B2%CE%BF%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%BF%CF%85, 28/12/2016.

¹⁰⁷⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>, 28/12/2016.

δύο από τα χαρακτηριστικότερα και δημοφιλέστερα δείγματα του είδους. Η ειδολογική αστοχία εντείνεται στην περίπτωση του *Ο τρόμος της ύλης*, το οποίο ο σκηνοθέτης κατατάσσει ως το μοναδικό ντοκιμαντέρ της σκηνοθετικής φιλομορφίας του, παρότι αποτελείται κατά συντριπτική πλειοψηφία από σκηνοθετημένα πλάνα και χωρίς ν' αναπαριστά αληθινά γεγονότα, τα οποία θα το ενέτασσαν έστω στην κατηγορία του δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁹ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B7%CF%82_%CE%9C%CE%B1%CE%B6%CF%89%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82#.CE.A4.CE.B1.CE.B9.CE.BD.CE.AF.CE.B5.CF.82_.CE.9C.CE.B5.CE.B3.CE.AC.CE.BB.CE.BF.CF.85_.CE.BC.CE.AE.CE.BA.CE.BF.CF.85.CF.82,28/12/2016.

4.4: Απόηχοι (1988)

4.4.1: Εισαγωγή

Εφτάλεπτη ταινία σε σκηνοθεσία και παραγωγή Κατερίνας Κουτσίνα, από μια ιδέα που είχε με τον Νίκο Τουλιάτο, όπως μας πληροφορούν οι τίτλοι αρχής και με κόστος οχτακοσίων χιλιάδων δραχμών.¹⁰⁸⁰ Εκτός απ' το ότι μάλλον είναι η κόρη του συλλέκτη Φίλιππου Κουτσίνα, δεν κατάφερα να βρω άλλα στοιχεία για τη σκηνοθέτρια.¹⁰⁸¹ Ο Τουλιάτος είναι ένας από τους γνωστότερους και πιο καταξιωμένους ντράμερ στην Ελλάδα,¹⁰⁸² γεγονός που εξηγεί το μουσικό θέμα της ταινίας, την οποία είδα στο κανάλι του στο YouTube.¹⁰⁸³

4.4.2: Η ταινία

Πάνω από τους τίτλους αρχής, ακούγονται σειρήνες περιπολικών, ελικόπτερο, κομπρεσέρ, κίνηση, σφυρίχτρα τροχονόμου, τα οποία διαδέχονται κρουστά που παίζει ένας ντράμερ με ψάθινο καπέλο σε ταράτσα παλιάς ερειπωμένης πολυκατοικίας κι από τους τίτλους ξέρουμε ότι πρόκειται για τον Τουλιάτο, η τζαζ σύνθεση του οποίου συνοδεύει την ταινία μέχρι ένα σημείο.

Άντρας με κοστούμι και χαρτοφύλακα ανεβαίνει εξωτερική σιδερένια σκάλα, ενώ παρεμβάλλονται πλάνα με χέρι που σφραγίζει έγγραφα. Άλλος άντρας με κίτρινα ρούχα κάνει κάμπεις στο πάτωμα, άλλος με λευκά επισκευάζει κάτι καθισμένος στα κεραμίδια μιας σκεπής, ένα χέρι παίρνει μια εφημερίδα από μια στοίβα και τη μετακινεί σε άλλη. Τα πόδια ενός κοριτσιού με κόκκινο φόρεμα και κόκκινες εσπαντρίγιες, που παίζει κόκκινο γιογιο. Η κάμερα κινείται μέσα στους άδειους χώρους. Ο άντρας με τα λευκά σφυροκοπά έναν τοίχο. Βλέπουμε τον άντρα που μετακινεί τις εφημερίδες, αφού τις ξεφυλλίσει βιαστικά. Φοράει ροζ κοντομάνικη μπλούζα. Βλέπουμε και τον άντρα που σφραγίζει· φοράει λευκό πουκάμισο. Ο άντρας με τα κίτρινα συνεχίζει τη γυμναστική του και το κορίτσι με τα κόκκινα το παιχνίδι της. Εναλλάσσονται πλάνα των αντρών, του κοριτσιού και του ντράμερ. Όλοι οι άντρες φορούν γυαλιά ηλίου, εκτός από τον ντράμερ. Ακολουθεί πανοραμικό πλονζέ που αποσαφηνίζει τη θέση των τεσσάρων από τους άντρες και του κοριτσιού πάνω στην ταράτσα, καθώς ο θόρυβος που δημιουργεί η μουσική κορυφώνεται. Μ' ένα ήσυχο dissolve, μεταφερόμαστε σ' ένα δωμάτιο, όπου βρίσκεται μια κοπέλα καθισμένη να παίζει μια ήρεμη μελωδία στο τσέλο, ώσπου η ταινία τελειώνει. Οι τίτλοι αρχής πληροφορούν ότι

¹⁰⁸⁰ Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 131.

¹⁰⁸¹ <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=424203,9/6/2017>.

¹⁰⁸² <http://www.nikostouliatos.gr/,9/6/2017>.

¹⁰⁸³ https://www.youtube.com/watch?v=_7al_vCRPOI,5/6/2017.

πρόκειται για την Ίρινα Δημάκη που ερμηνεύει το έργο *Cello Concerto no. 1* του Dmitri Kabalevsky (1904- 1987).¹⁰⁸⁴

4.4.3: Αποτίμηση

Μια ερμηνευτική εκτίμηση που θα επιχειρούσα, θα αφορούσε τη σχέση των φύλων και τον ρόλο της τέχνης, ειδικότερα της μουσικής, στην έκφραση τέτοιου είδους σχέσεων μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Η εκτίμησή μου προκύπτει από τους τρόπους με τους οποίους συντίθενται και διαχωρίζονται τα δύο μέρη της ταινίας μεταξύ τους, με βασικές παραμέτρους το φύλο των ερμηνευτών και των μουσικών, καθώς επίσης των ειδών μουσικής που χρησιμοποιούνται.

Το πρώτο μέρος αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από δραστηριότητες που εκτελούνται από άντρες, με γρήγορο ρυθμό κίνησης και μοντάζ, που εντείνεται περισσότερο από την επίσης 'χαοτική' μουσική σύνθεση που εκτελεί ο άντρας ντράμερ. Η καριέρα, η γραφειοκρατία, η χειρωνακτική εργασία, η σωματική άσκηση συνιστούν έναν κόσμο αντροκρατούμενο και φρενήρη. Το μόνο που ξεχωρίζει είναι το κοριτσάκι στα κόκκινα, το οποίο συμβολίζει την αθωότητα και προοικονομεί τη μετάβαση στο πιο γαλήνιο δεύτερο μέρος.

Σ' αυτό συναντάμε μόνο μία γυναίκα που είναι κι η μουσικός αυτού του μέρους. Η μοναδικότητα κι η στασιμότητά της, καθώς κι η ηρεμία που αποπνέει το κλασικό μουσικό κομμάτι που ερμηνεύει, έρχονται σε διαμετρική αντίθεση με την πολλαπλότητα των αντρών και τη συνεχή κινητικότητα τους, όπως και με την αμείωτη έξαρση της τζαζ σύνθεσης που τους αντιστοιχεί.

Μοιάζει λοιπόν από τη μία να σχηματίζεται ένας φρενήρης αντροκρατούμενος κόσμος γεμάτος βιασύνη και άγχος, κυρίαρχος κι ισοπεδωτικός. Από την άλλη ένα γυναικείο σύμπαν ομορφιάς κι αρμονίας, αλλά μοναχικό και παραμελημένο, επιδρώντας με την ήρεμη δύναμη κάποιου που παραγκωνίζεται επειδή δε μοιάζει να έχει τα προσόντα (βλ. να είναι άντρας), αλλά είναι προικισμένος με σημαντικότερες αρετές.

4.4.4: Προβολή

Η ταινία προβλήθηκε στο 29^ο (αντι-) Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Θεσσαλονίκης και στο Φεστιβάλ Κινηματογραφικών Σχολών Μονάχου 1988.¹⁰⁸⁵ Αναφερόμενος στη διάκρισή της στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με "βραβείο αισθητικής" και "διάκριση ποιότητας" από το υπουργείο Πολιτισμού,¹⁰⁸⁶ ο Σολδάτος τη χαρακτηρίζει "καλύτερη ταινία φορμάλ".¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Dmitry_Kabalevsky, 9/6/2017.

¹⁰⁸⁵ Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 131.

¹⁰⁸⁶ Στο ίδιο.

4.5: Στέλλα Θεοδωράκη

4.5.1: Εισαγωγή

Η Στέλλα Θεοδωράκη (1957) είναι σκηνοθέτρια με ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για τη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία, που αποτέλεσε το θέμα της διδακτορικής της διατριβής στο Université Paris I Panthéon-Sorbonne την τριετία 1985- '88.¹⁰⁸⁸ Η φιλμογραφία της περιλαμβάνει ντοκιμαντέρ και ταινίες μυθοπλασίας μικρού και μεγάλου μήκους, ανάμεσα στα οποία διακρίνω έναν μη-αφηγηματικό τίτλο, τον οποίο θα εξετάσω παρακάτω. Είδα την ταινία σε αντίγραφο DVD που μου έδωσε η σκηνοθέτρια.

4.5.2: Από το μοναδικό στο πολλαπλό (1993)

Πρόκειται για ένα ωριαίο μη-αφηγηματικό ντοκιμαντέρ, με θέμα τη φύση του έργου τέχνης στην εποχή της μαζικής αναπαραγωγής. Αποτελεί παραγωγή της Θεοδωράκη για το Υπουργείο Πολιτισμού κι είναι αφιερωμένο στον πατέρα της. Η ταινία απεικονίζει καλλιτέχνες και τεχνίτες που δημιουργούν έργα τέχνης ή αντικείμενα που απαιτούν ατομική περίτεχνη εργασία, καθώς επίσης βιομηχανικές μονάδες παραγωγής προϊόντων μαζικής κατανάλωσης. Τις εικόνες συνοδεύει κείμενο που έχει γράψει η Θεοδωράκη και διαβάζει ο ηθοποιός Γιώργος Μιχαλακόπουλος, με διαπιστώσεις για τη σχέση του έργου τέχνης με τη σημερινή, βιομηχανοποιημένη κι αυτοματοποιημένη κοινωνία. Το σάουντρακ συμπληρώνει φυσικός, σύγχρονος ήχος από τις εικόνες και πρωτότυπη μουσική του Πέτρου Κορέλη.

Στο πρώτο μισό της ταινίας απεικονίζεται αρχικά νερό από ένα ρυάκι που τρέχει, κι έπειτα καλλιτέχνες εν ώρα εργασίας στο εργαστήριό τους. Οι τίτλοι τέλους πληροφορούν ότι είναι ο ζωγράφος Δημήτρης Μάζης, ο γλύπτης Κώστας Δικέφαλος, ο κεραμίστας Ventseslan Hoton, ο χαράκτης Βασίλης Χάρος, ο κεραμίστας Μένανδρος Παπαδόπουλος, ο φωτογράφος Τάκης Ζερδέβας, η ζωγράφος Όπυ Ζούνη κι η βιβλιοδέτρια Βαγγελιώ Τζανετάτου.

Στο δεύτερο μισό, η έμφαση δίνεται στη μαζική παραγωγή και τα παραδείγματα περιλαμβάνουν την εκτύπωση εφημερίδας από το τυπογραφείο της εφημερίδας Έθνος, δημιουργία πλαστικών μπουκαλιών κι εμφιάλωση αναψυκτικών στην εταιρεία 3E, και παραγωγή προϊόντων κι αντικειμένων όπως σοκολατάκια Gioconda στη σοκολατοποιία Παυλίδης, οινοπνευματώδη ποτά στην ποτοποιία Metaxa, εκτύπωση λαχείων, νομίσματα των 100 δραχμών στο Νομισματοκοπείο (Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματίων και Αξιών) και τηλεφωνικές συσκευές στην εταιρεία Intracom.

¹⁰⁸⁷ Σολδάτος, *Ιστορία [...]*, ό. π., Β' 403.

¹⁰⁸⁸ E-mail Στέλλας Θεοδωράκη, 26/4/2017.

Προς το τέλος, η ταινία αποκαλύπτει τις πιο λυρικές της εικόνες, από μια λίμνη με βροχή και λιακάδα, ένα γυμνό γυναικείο σώμα που κολυμπάει σε ήρεμα νερά, τη βραδινή κίνηση των αυτοκινήτων στην πόλη, κουρτίνες λουσμένες σε βαθύ μπλε φως κι ένα ζευγάρι χέρια πάνω στα οποία προβάλλονται εικόνες δέντρων και νερού, καθώς ακούγεται η αφήγηση μιας ανάμνησης σε πρώτο πρόσωπο.

Προκειμένου να δώσω μια γενική εντύπωση του voice-over, παραθέτω μερικές ενδεικτικές προτάσεις από το κείμενο: “μοναδική είναι η ροή [...] η ορμή πριν τη δημιουργία [...] η προσπάθεια να αιχμαλωτίσεις τη ροή [...] η προσπάθεια ν’ αφήσεις το στίγμα σου στον χρόνο [...] οι ριζικές καινοτομίες της εποχής επιδρούν πάνω στην εφευρετικότητα του καλλιτέχνη, μεταβάλλουν την τεχνική του, και φτάνουν μέχρι το σημείο να μετατρέψουν την ίδια την έννοια της τέχνης [...] το μοναδικό δεν υπάρχει. Ο 20^{ος} αιώνας καταργεί αυτή την έννοια. Το μοναδικό θέλει τη σιωπή κι αυτός ο αιώνας κάνει φασαρία [...] Κάποτε μιλούσαν για την ομορφιά των αδιάφορων αντικειμένων ως πρώτη ύλη για την τέχνη. Πέρασε κι αυτό”.

Καθόλη τη διάρκεια της ταινίας υπάρχουν δύο μοτίβα που επαναλαμβάνονται, ένα οπτικό κι ένα προφορικό. Το οπτικό είναι πλάνα από περαστικούς που διασχίζουν διαβάσεις στο κέντρο μιας πόλης, μάλλον της Αθήνας, σε ώρα αιχμής. Το προφορικό είναι η ερώτηση “μοναδικότητα είπατε;”, η οποία, αν κρίνει κανείς από τις απαντήσεις που δίνονται, είναι μάλλον ρομαντική κι εκφράζει την αναζήτηση ενός στοιχείου στην τέχνη που πλέον μοιάζει ουτοπικό.

Δε θα ήταν άστοχο να συσχετίσει κανείς την ταινία με τις ιδέες του Walter Benjamin για την αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης, όμως προσωπικά βρίσκω τον συλλογισμό της κάπως συγκεχυμένο. Τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα που απεικονίζει, παραμένουν ζωντανά μέχρι σήμερα κι εξακολουθούν να παράγουν ατομικά έργα τέχνης, ενώ αυτά που (αντι-) παραθέτει στο δεύτερο μέρος του φιλμ, είναι καταναλωτικά προϊόντα, με διαφορετική χρήση, την οποία η μαζική παραγωγή διευκολύνει αντί να βλάπτει κι η οποία δε συγκρίνεται με τη λειτουργία και τους σκοπούς ενός καλλιτεχνικού έργου.

Όμως αν η ταινία περιλαμβάνεται στο σώμα ταινιών της διατριβής, είναι ακριβώς επειδή δεν πρόκειται για μια συνηθισμένη ταινία τεκμηρίωσης, όπως λέγονται συχνά τα ντοκιμαντέρ, από την οποία θα περίμενε κανείς μια συγκροτημένη, ερευνητικά διαμορφωμένη εξιστόρηση, αλλά για έναν πιο ελεύθερο, αόριστο, λυρικό συσχετισμό ανάμεσα σε ιδέες και καταστάσεις. Αποπνέει σεβασμό για την επίπονη και μοναχική χειρωνακτική παράδοση της τέχνης, χωρίς να δαιμονοποιεί το τεχνολογικό παρόν, ενώ η

ρομαντική κατάληξη που μοιάζει ασύνδετη με την υπόλοιπη ταινία, παρέχει την απάντηση στην αναζήτηση του μοναδικού, που τη δίνει ο έρωτας.

4.5.2.1: Προβολή

Η ταινία συμμετείχε στο ελληνικό διαγωνιστικό τμήμα του 34^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου κέρδισε το βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ.¹⁰⁸⁹ Κέρδισε επίσης το Κρατικό Βραβείο Ντοκιμαντέρ 1994, βραβεύτηκε στο Amascultura Film Festival στην Πορτογαλία το 1995, ενώ βρίσκεται στη συλλογή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού από το 1994.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁹ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=34&m=2>, 14/2/2017.

Σύνθεση κριτικής επιτροπής ελληνικού διαγωνιστικού τμήματος: Ροβήρος Μανθούλης (σκηνοθέτης, πρόεδρος), Τάσος Αλεξάκης (διευθυντής φωτογραφίας), Λουκιανός Κηλαηδόνης (συνθέτης), Πέτρος Μαρτινίδης (καθηγητής πανεπιστημίου), Δημήτρης Μαυρίκιος (σκηνοθέτης), Αλέκος Ουδινότης (ηθοποιός), Γιώργος Σκούρτης (σεναριογράφος), Γιώργος Χρυσοβιτσιάνος (κριτικός κινηματογράφου), Τάσος Ψαρράς (σκηνοθέτης).

¹⁰⁹⁰ <http://www.ishow.gr/personBio.asp?guid=13E3FD2E-CD09-4834-89D9-8E2B7E7FC99D>, 14/2/2017.

4.6: Εύα Στεφανή

4.6.1: Εισαγωγή

Η σκηνοθέτρια Εύα Στεφανή (1964) είναι επίσης αναπληρώτρια καθηγήτρια στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με πλούσιο ακαδημαϊκό έργο και φιλμογραφία που περιλαμβάνει ως επί το πλείστον ντοκιμαντέρ,¹⁰⁹¹ αλλά και δύο μη-αφηγηματικές ταινίες, τις οποίες θα περιλάβω στη διατριβή και θα εξετάσω παρακάτω. Τις ταινίες μου έδωσε η σκηνοθέτρια σε αντίγραφα DVD.

4.6.2: Ακρόπολις (2001)

Τριαντάλεπτη έγχρωμη κι ασπρόμαυρη ταινία, παραγωγή του ΕΚΚ και της Στεφανή, σε σενάριο δικό της, το οποίο ανέπτυξε στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος MEDIA II. Αφιερωμένη στην αρχαία Ακρόπολη της Αθήνας, η ταινία χρησιμοποιεί αρχαιακό υλικό για να συνθέσει την εικόνα της Ακρόπολης ως εκπορνευμένης γυναίκας, πάνω στην οποία ‘ασελούν’ κάτοικοι, πολιτικοί, στρατιώτες, τουρίστες κι ιστορικοί, εδώ και αιώνες.

Πλάνα από ντοκιμαντέρ κι επίκαιρα για την Ακρόπολη (αναβίωση αρχαίων γιορτών, η αποχώρηση των Γερμανών κ.α.), πλέκονται με σκηνές από ταινίες ερωτικού περιεχομένου, όπου γυναίκες ποζάρουν γυμνές ή κάνουν στριπτίζ, πλάνα από την καθημερινή Αθήνα, από μια εγχείρηση, μια νεαρή μητέρα με το μωρό της αγκαλιά. Οι τίτλοι τέλους πληροφορούν ότι το αρχαιακό υλικό παραχώρησαν οι Φώτος Λαμπρινός, Λάκης Παπαστάθης, Κατερίνα Ρώπα και Λεωνίδα Στεφανής.

Ο χαρακτήρας του μνημείου διαμορφώνεται μέσα από την αντιπαράθεση των εικόνων και παγιώνεται μέσα από το voice-over που αφηγείται η Κάτια Γέρου σε πρώτο πρόσωπο, εκφέροντας μεταξύ άλλων φράσεις όπως: “Στην αρχή ήμουν εδώ. Προς το παρόν είμαι εδώ. Δε θυμάμαι να έρχομαι. Δε μπορώ να φύγω. Βλέπω τα πάντα να γεννιούνται και μετά να πεθαίνουν. Όλοι πεθαίνουν, τους θάβω εγώ. Περιμένω τους επισκέπτες μου. Ιστορία. Πολλές διαφορετικές ιστορίες. Αποσπασμένες βίαια και σκορπισμένες. Ιστορία. Αν την τελειώσω, θα ησυχάσω”.

¹⁰⁹¹ <http://www.theatre.uoa.gr/didaktiko-dynamiko/melh-dep/eyan8ia-stefani.html>, 13/2/2017.



Εικόνα 85: κάρδο από την ταινία *Ακρόπολις*.

Η Στεφανή βλέπει το μνημείο ως μια γυναίκα, που ενώ θέλει απλώς να την αφήσουν ήσυχη, για χιλιετίες υπομένει ενοχλήσεις και παραβιάσεις, όχι μόνο με τη μορφή φυσικών καταστροφών και βανδαλισμών, αλλά και με παρόμοιας βαναυσότητας ιδεολογική, πολιτική και ιστορική φόρτιση, την οποία αντιμετωπίζει ως ανεπιθύμητη και ξένη προς το πραγματικό της δράμα που είναι η μοναξιά στην αιωνιότητα: “Ιστορία. Αν την τελειώσω, θα ησυχάσω”.

Έτσι, σατιρίζει και στηλιτεύει την προγονολατρεία, την εμμονή ενός ολόκληρου πολιτισμού με το παρελθόν, την αδυναμία δημιουργίας σύγχρονου πολιτισμού, και την υποκρισία με την οποία αυτή η επιτηδευμένη εικόνα του σύγχρονου Έλληνα για τον εαυτό του, συντελεί σε μια γενικότερα συντηρητική αντίληψη των πραγμάτων, που μεταξύ άλλων περιλαμβάνει τη σεμνότητα και καταπιεστική αντιμετώπιση του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας.

Η ύπαρξη ενός κεντρικού χαρακτήρα, της Ακρόπολης, κι η διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης ρητορικής εκ μέρους της, δημιουργεί μια ισχυρή μορφή αφηγηματικότητας, υπό την έννοια ότι βλέπουμε την Ακρόπολη να μας αφηγείται την ιστορία της: ποιά είναι, τι αισθάνεται, τι θέλει. Ωστόσο, αυτή η αφηγηματικότητα, παραμένει φτιαγμένη και προορισμένη να λειτουργήσει σε συμβολικό επίπεδο, βασισμένη σε συμπτωματικούς κι αφηρημένους (μη- κυριολεκτικούς ή αιτιοκρατικούς) συσχετισμούς, μέσα από τον συνδυασμό ετερόκλητης εικονογραφίας και λόγου. Η ταινία προβλήθηκε, μεταξύ άλλων, στο φεστιβάλ SeeDocs του Ντουμπρόβνικ και στη Documenta 14.¹⁰⁹²

¹⁰⁹² E-mail Εύας Στεφανή και <http://www.documenta14.de/en/artists/13490/eva-stefani>, 11/8/2017.

4.6.3: *Reveille* (Εγερτήριο, 2001)

Ασπρόμαυρη ταινία διάρκειας δύομιση περίπου λεπτών, στην οποία βλέπουμε ένα ζευγάρι να ερωτοτροπεί στο κρεβάτι του, σε αργή κίνηση, μέσα από φθαρμένο φιλμ και σε κοντινά πλάνα. Το σάουντρακ αποτελείται αρχικά από την επαναλαμβανόμενη εισαγωγή του *Η Ελλάδα ποτέ δεν πεθαίνει*, ακολουθούμενο από αποσπάσματα εμβατηρίων και θρησκευτικές μελωδίες, όλα σε αργό ρυθμό, τα οποία στην πορεία συμπληρώνει voice-over απόσπασμα από την πρωινή προσευχή, εκφωνημένη από μια υποβλητική αντρική φωνή: “Εις το όνομα του Πατρός, του Υιού και του Αγίου Πνεύματος. Αμήν. Βασιλεύ Ουράνιε, Παράκλητε, το Πνεύμα της Αληθείας, ο πανταχού παρών και τα πάντα πληρών, ο θησαυρός των αγαθών και ζωής χορηγός, ελθέ και σκήνωσον εν ημίν, και καθάρισον ημάς από πάσης κηλίδος, και σώσον, Αγαθέ, τας ψυχάς ημών. Αμήν.”. Σε ηλεκτρονική επικοινωνία μας, η Στεφανή με πληροφόρησε ότι “τα πλάνα προέρχονται από super 8 πορνογραφικής ταινίας που είχα βρει στο Μοναστηράκι. Δεν γνωρίζω χώρα προέλευσης ή χρονολογία καθώς η κόπια ήταν αρκετά κατεστραμμένη και εξ ου και μία ζωγραφική ποιότητα που έχει η εικόνα. Ο ήχος είναι από το εγερτήριο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης επί Χούντας”.¹⁰⁹³



Εικόνα 86: κάδρο από την ταινία *Reveille*.

Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι υιοθετείται παρόμοια τακτική μ’ εκείνη της προηγούμενης ταινίας, καθώς αντιπαρατίθεται το παραδοσιακό με το ερωτικό στοιχείο, ώστε κι αυτή μπορεί να εκληφθεί ως ένα σκωπτικό σχόλιο στην υποκριτική ηθική της Εκκλησίας σχετικά με τον έρωτα, αλλά και στην ‘ερωτική’ σχέση Εκκλησίας και κράτους, ως ένας

¹⁰⁹³ E-mail Στεφανή, 19/4/2017.

οπισθοδρομικός 'εναγκαλισμός', κατά το δημοσιογραφικό κλισέ. Η κριτική εντείνεται με τη χρήση οπτικοακουστικού υλικού από παλιότερες δεκαετίες, όταν τόσο η κοινωνική ισχύς της Εκκλησίας, όσο κι η ερωτική καταπίεση ήταν πιο διαδεδομένες. Ως αποτέλεσμα, η αντιπαράθεση του συντηρητικού σάουντρακ με την ορμέμφυτη, 'άσεμνη' πράξη της εικόνας κάνει τους θεσμούς στους οποίους παραπέμπει το πρώτο (Εκκλησία, στρατός κι οι εθνικιστικοί τους συνειρμοί) να μοιάζουν ακόμη πιο σεμνότυφοι, παρωχημένοι και ξεκομμένοι από την πραγματικότητα, όπως αυτή ενσαρκώνεται από την παθιασμένη ερωτική πλευρά του ανθρώπινου χαρακτήρα. Σύμφωνα με τη Στεφανή, η ταινία προβλήθηκε εκτενώς σε φεστιβάλ, αλλά δυστυχώς δεν κατάφερα να εντοπίσω περισσότερες λεπτομέρειες.¹⁰⁹⁴

4.6.4: Συνολική αποτίμηση

Περίτεχνες, εύστοχες, αιχμηρές και δυστυχώς ακόμη επίκαιρες δεκαέξι χρόνια μετά από τη δημιουργία τους, οι ταινίες διαμορφώνουν ένα άτυπο μη- αφηγηματικό δίπτυχο μέσα στη φιλμογραφία της Στεφανή. Εύκολα διακρίνει κανείς ότι ανήκουν στην κατηγορία των ταινιών συναρμολόγησης (*assemblage* ή *found footage films*), που συναντήσαμε στο εισαγωγικό μέρος της εργασίας,¹⁰⁹⁵ καθώς βασίζονται στην επανάχρηση και τη μεταποίηση προϋπάρχοντος κινηματογραφικού υλικού.

Επίσης, είδαμε ότι ο Σπετσιώτης επεδίωκε να στηλιτεύσει τον υποκριτικό συντηρητισμό μέσα από αναπαραστάσεις ομοφυλόφιλης σεξουαλικότητας ενισχυμένες από συντηρητικό λόγο ενταγμένο σκωπτικά στο σάουντρακ. Παρομοίως, μέσα από την αντίστιξη νοηματικά αντίθετων εικόνων και ήχων, η Στεφανή αφήνει τον φεμινισμό και τον ερωτισμό να υπονομεύσουν σατιρικά τον υποκριτικό κι αναχρονιστικό συντηρητισμό, οποίος μέσα από τους θεσμούς, τους φορείς και τη νοοτροπία του, εξακολουθεί να βρίσκεται ριζωμένος στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.

¹⁰⁹⁴ E-mail Στεφανή, 11/8/2017.

¹⁰⁹⁵ Βλ. σσ. 47- 48 της διατριβής.

4.7: Κωνσταντίνος Χατζηνικολάου

4.7.1: Εισαγωγή

Ο Κωνσταντίνος Χατζηνικολάου (1974) είναι δημοσιογράφος, συγγραφέας και κινηματογραφιστής. Μέχρι πέρυσι εργαζόταν στην *Αυγή* και παράλληλα στην *Καθημερινή*, στην οποία εξακολουθεί μέχρι σήμερα, ενώ πέρυσι εξέδωσε το πρώτο του μυθιστόρημα, με τίτλο *Ιάκωβος*.¹⁰⁹⁶ Συμπληρώνει το εισόδημά του βοηθώντας στο οικογενειακό τεχνικό γραφείο κι από περιστασιακές συνεργασίες στον εικαστικό χώρο, όπως η πρόσφατη συνεργασία του με το Ινστιτούτο Goethe, για το πρόγραμμα Actropolis.¹⁰⁹⁷ Είναι επίσης ιδρυτικό μέλος της ομάδας Κίνε, με δράση που περιλαμβάνει τη δημιουργία πειραματικών ταινιών και την προώθηση του πρωτοποριακού κινηματογράφου κυρίως μέσα από τη διοργάνωση προβολών. Η δράση της ομάδας παρουσιάζεται αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο, σχετικά με τους θεσμούς και τους φορείς που προώθησαν τον μη- αφηγηματικό κινηματογράφο στην Ελλάδα.

Σύμφωνα με τον Χατζηνικολάου, η φιλομορφία του περιλαμβάνει κάτι λιγότερο από εκατό βωβές ταινίες μικρού μήκους, γυρισμένες σε φιλμ Super 8 και μονταρισμένες κατά τη λήψη,¹⁰⁹⁸ τις οποίες όμως δεν έχει συγκεντρώσει, ούτε ταξινομήσει και γι' αυτό δε μπορούσε να μου τις δώσει όλες, ούτε να μου παράσχει με σιγουριά πληροφορίες γι' αυτές.

Ωστόσο, στη διάρκεια της έρευνας, οι τίτλοι ταινιών των Κίνε μ' εκείνων του Χατζηνικολάου φάνηκαν να συμπίπτουν σ' έναν βαθμό. Ο Χατζηνικολάου μου εξήγησε ότι αυτός ήταν ο κύριος ή ο αποκλειστικός δημιουργός των ταινιών που ανακοινώθηκαν ως ταινίες δημιουργημένες από την Κίνε ή φέρουν στους τίτλους τους το όνομα της ομάδας, μαζί με το δικό του.¹⁰⁹⁹ Τους λόγους για τους οποίους χρησιμοποιούσε το όνομα της ομάδας ενώ επρόκειτο για δικές του ταινίες, εξηγώ στο αντίστοιχο κεφάλαιο για τους Κίνε.

Απ' τις ταινίες που μου έδωσε με μορφή ψηφιακών αρχείων, από την ηλεκτρονική επικοινωνία μας, απ' τα φυλλάδια προγραμμάτων των προβολών των Κίνε που επίσης μου έδωσε κι από ένα σύντομο εργογραφικό σημείωμα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,¹¹⁰⁰ κατάφερα να σχηματίσω μια πρώτη, αναπόφευκτα ελλιπή, φιλομορφία: *Άνθρωπος στην παραλία της Κατερίνης* (1', 2003), *Παγώνι* (2003), *For the Glory of the Wind and the Water* (2003), *αω* (13', 2004), *Ξένη σε λεωφορείο* (30'', 2004), *Ομίχλη* (2', 2004), *Πτώση II* (30'',

¹⁰⁹⁶ <http://www.antipodes.gr/8-books/22-2016-11-23-07-29-21>, 19/1/2017.

¹⁰⁹⁷ <http://blog.goethe.de/actropolis/>, 19/1/2017.

¹⁰⁹⁸ E-mail Κωνσταντίνου Χατζηνικολάου, 19/4/2017.

¹⁰⁹⁹ E-mail Χατζηνικολάου, 19/4/2017.

¹¹⁰⁰ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&SectionID=161&MovieID=1928>, 18/1/2017. E-mail Χατζηνικολάου, 14/5/2015, 19/4/2017, 26/4/2017, 1/5/2017.

2004), *Υπόλοιπο πτώσης II* (2004), *Ορός* (1', 2004- '05), *Human Mattress* (2005), *Σαλιγκάρι* (2', 2005), *S.P.L.E.E.N.* (1', 2005), *Άνθρωπος που κοιμάται* (30'', 2006), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2006), *Σταυρός* (3', 2006), *Ο θόρυβος των ζώων* (10', 2007), *Κανάρη 1, 2 Φεβρουαρίου 2007* (3', 2007), *Ο Pier Paolo Caminetti του Κώστα Ρουσσάκη* (3', 2007), *Τροχόσπιτο* (30'', 2007), *Μερικές εικόνες* (3', 2007-'08), *Το πάτωμα* (3', 2008), *Ποντίκι* (30'', 2008), *Καμένο αμάξι κι αυγό* (2008- '09), *Γυναίκα με λάστιχο* (30'', 2009), *Γύρα* (12', 2009), *Ένα κομμάτι της αυγοθήκης* (2009), *Ένα κομμάτι του* (3', 2009), *Soft night* (3', 2009), *Volgogr/ad* (3', 2010), *Δοκιμή για τη Γύρα στα Κύθηρα* (2', 2010), *Ιστανμπούλ* (3', 2010), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (30'', 2010), *MVSM* (3', 2010), *No Tempo Libero/ Tempo Libero* (2010), *Πεύκα στον Πόρο* (2010), *Ρόσα* (3', 2010), *Διπλάρειος σχολή* (3', 2011), *LSN 20.05.2011& 26.07.2011* (3', 2011), *Ταινία Απρίλιος- Αύγουστος 2011* (2011), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2011- '12), *Έντομο που στέκεται στο νερό* (3', 2013), *EX* (2013), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2012- '13), *Άσπα* (2014) και *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2013- '15), το μεγάλου μήκους *Μοντεβιδέο* (60', 2010), καθώς επίσης τα μικρού μήκους Super 8, που αποτέλεσαν μέρος του προγράμματος προβολών *Correspondance 2000- 2003*, το οποίο πραγματοποιήθηκε από κοινού με τον Γιάννη Γιάξα στο Bios στην Αθήνα το 2003.¹¹⁰¹

Από τις παραπάνω, τα *For the glory of the wind and the water* και *αω* είναι γυρισμένα σε Mini Dv κι ανήκουν στην κατηγορία του videodance. Μάλιστα, το πρόγραμμα του Videodance Festival 2003, όπου προβλήθηκε η πρώτη, την περιγράφει ως “10' loop/ video-εγκατάσταση για δύο οθόνες” αναφέροντας τους δημιουργούς ως “Κωνσταντίνος Χατζηνικολάου (ομάδα Κίνε)/ Ιωάννα Τουμπακάρη”.¹¹⁰²

Ψηφιακά γυρισμένο είναι επίσης το *Μοντεβιδέο*, ενώ αυτή την εποχή ο σκηνοθέτης ετοιμάζει τη συμμετοχή του στη Documenta 14 με την εγκατάσταση *Ανέστης*.¹¹⁰³

Οι ταινίες που είδα και θα παρουσιάσω σε χρονολογική σειρά, είναι οι *Παγώνι*, *Πτώση II* και *Υπόλοιπο Πτώσης II*, *Γύρα*, *Ένα κομμάτι του*, *EX* και *Άσπα*.

¹¹⁰¹ Στο ίδιο και στα φυλλάδια προγραμμάτων από τις προβολές της Κίνε. Ο τίτλος *Η κατάσταση των πραγμάτων* εμφανίζεται πολλές φορές, επειδή, όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης “είναι σειρά φιλμ, γι' αυτό οι διαφορετικές χρονολογίες. Δηλαδή βάζω τον ίδιο τίτλο για 5 φιλμ που έχουν όμως κοινή δομή”, e-mail Χατζηνικολάου, 1/5/2017.

¹¹⁰² *Videodance Festival 2003, 4^ο διεθνές φεστιβάλ ταινιών χορού*, φυλλάδιο, [8], χωρίς αρίθμηση.

¹¹⁰³ <http://www.documenta14.de/gr/artists/13510/constantinos-hadzinikolaou>, 29/4/2017.

4.7.2: Παγώνι

Στον απεριποίητο, πιθανώς εγκαταλειμμένο, εξωτερικό χώρο ενός εξοχικού σπιτιού, ένα παγώνι σε γενικό πλάνο επιδεικνύει τα φτερά του, τα οποία μετά από λίγο κλείνει κι αποχωρεί. Η ταινία προβλήθηκε το 2013 στην 4^η Μπιενάλε της Αθήνας. Η Σταματία Δημητρακοπούλου το συμπεριέλαβε στα δέκα έργα που ξεχώρισε από τη διοργάνωση, γράφοντας ότι “συνδυάζει τη νοσταλγική ατμόσφαιρα του Super 8 με τον αντιφατικό χαρακτήρα του θέματός του, για να δημιουργήσει ένα βίντεο που ακροβατεί μεταξύ του φανταστικού και του ρεαλιστικού. Ο καλλιτέχνης καταφέρνει με μια απλή, ρεαλιστική λήψη, την οποία το ίδιο το παγώνι κατά κάποιον τρόπο σκηνοθετεί, να δημιουργήσει ένα βίντεο που προτείνει την απλότητα ως εναλλακτική θέση απέναντι στα πράγματα”.¹¹⁰⁴

4.7.3: Πτώση II

Το πλάνο μιας κατάφυτης πλαγιάς βουνού, δίνει τη θέση του σ’ ένα άλλο που αποτυπώνει τη λιποθυμία μιας γυναίκας σε πεζοδρόμιο αστικής γειτονιάς, την οποία υποβαστάζει ένας άντρας. Το πλάνο είναι τραβηγμένο από ψηλότερο σημείο σε απόσταση από το συμβάν και κλείνει με cut σε μαύρο.

4.7.4: Υπόλοιπο Πτώσης II

Η συνέχεια του προηγούμενου περιστατικού με τη λιποθυμία της γυναίκας, κατά την οποία ένας δεύτερος άντρας έχει φέρει νερό για να τη δροσίσει και μια περαστική γυναίκα σταματάει να δει τι συμβαίνει.

4.7.5: Γύρα

Σε πολύ αργά ασπρόμαυρα πλάνα, βλέπουμε τους κατοίκους ενός χωριού των Κυθήρων, καθώς ακολουθούν τη λιτανεία της εικόνας της Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας. Η ταινία προβλήθηκε στο τμήμα Πειραματικό Φόρουμ του 51^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.¹¹⁰⁵

4.7.6: Ένα κομμάτι του

Ο γλύπτης Κώστας Ρουσάκης στο εργαστήριό του στο Περιστέρι, με την κάμερα να εστιάζει στο κοπτικό εξάρτημα (βελόνα), καθώς εκείνος κόβει ένα μεγάλο κομμάτι φελιζόλ σε συγκεκριμένο σχήμα που έχει προσχεδιάσει πάνω του. Τις πληροφορίες για την ταυτότητα και την τοποθεσία του εργαστηρίου του καλλιτέχνη, τις παίρνω από το

¹¹⁰⁴ Σταματία Δημητρακοπούλου, «10 έργα που ξεχωρίσαμε από την 4^η Μπιενάλε Αθήνας: ανταπόκριση της Σταματίας Δημητρακοπούλου από την Agora», <http://www.lifo.gr/guide/cultureblogs/artsblog/34520,30/4/2017>.

¹¹⁰⁵ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&SectionID=161&MovieID=1928,18/1/2017>.

δακτυλογραφημένο πρόγραμμα των προβολών της ομάδας Κίνε, αφιερωμένων στον Ρουσσάκη, το οποίο αποτελεί μέρος του έντυπου υλικού που μου έδωσε ο Χατζηνικολάου.

4.7.7: Ex

Πλάνα ενωμένα με fade, που απεικονίζουν τα διαφορετικά παράθυρα ενός μεγάλου δωματίου και το έντονο φως του ήλιου που τα διαπερνάει, χωρίς όμως να πλημμυρίζει τον χώρο, ρίχνοντας στο ξύλινο πάτωμα τις σκιές των παραθύρων καθώς διεισδύει εμποδισμένο από τα χαμηλωμένα στόρια τους και τα γειτονικά κτήρια.

4.7.8: Άσπα

Διαδοχικά πλάνα συνδεδεμένα μεταξύ τους ξανά με fade, απεικονίζουν μέρη του σώματος της εικαστικού Άσπας Στασινοπούλου, σταδιακά αποκαλύπτοντάς τη καθισμένη στον καναπέ του σπιτιού της. Αρχικά κοιτάει μουτρωμένη την κάμερα, αλλά στη συνέχεια, πάντα με το βλέμμα στον φακό, στέκεται όρθια, καπνίζει κι έπειτα κρατάει μπροστά από το πρόσωπό της ζωγραφισμένες κάρτες τις οποίες αφαιρεί απότομα αποκαλύπτοντάς το, πάντα να κοιτάει μουτρωμένο προς την κάμερα. Τα δύο τελευταία πλάνα τη βρίσκουν να φοράει μπουφάν και να έχει στρέψει την πλάτη στην κάμερα, κοιτώντας προς τον τοίχο στον χώρο του εργαστηρίου της. Την τοποθεσία του γυρίσματος και τις υπόλοιπες πληροφορίες για την ταινία, μου έδωσε ο Χατζηνικολάου σε ηλεκτρονική επικοινωνία.¹¹⁰⁶

4.7.9: Ειδολογικός προσδιορισμός

Έχει ενδιαφέρον ότι σε δύο βιογραφικά σημειώματα του Χατζηνικολάου που έχω συναντήσει, αναφέρεται στις ταινίες του ως ντοκιμαντέρ,¹¹⁰⁷ δικαιολογώντας τον χαρακτηρισμό από το γεγονός ότι αντλεί τις εικόνες και τα θέματά του, παρατηρώντας την πραγματικότητα κι αποσπώντας της συγκεκριμένα στιγμιότυπα.¹¹⁰⁸

Ωστόσο εδώ δεν πρόκειται για μια περίπτωση παρερμηνείας όρων, όπως είδαμε ότι συνέβαινε με τη χρήση της λέξης mockumentary από τον Μαζωμένο. Μέσα από συνομιλίες μαζί του, διαπίστωσα ότι ο Χατζηνικολάου είναι ένας συγκροτημένος δημιουργός με γνώση της κινηματογραφικής ιστορίας και παράλληλα πλήρη επίγνωση του αφηρημένου χαρακτήρα των ταινιών του. Χαρακτηρίζοντάς τις ντοκιμαντέρ, κατά τη γνώμη μου υπογραμμίζει τη στενή σχέση που διατηρεί με την πραγματικότητα ως πηγή από την οποία αντλεί έμπνευση και θέματα, καθώς επίσης τη διάθεσή του να τη χειριστεί περισσότερο εταστικά εξερευνώντας τη και στοχαζόμενος πάνω σ' αυτή, παρά να τη μεταχειριστεί παραμορφωτικά. Εξάλλου, ο όρος 'ντοκιμαντέρ' από μόνος του δεν ενέχει αναγκαστικά αφηγηματικό χαρακτήρα, όπως θα δούμε επίσης στην περίπτωση του Κωνσταντίνου

¹¹⁰⁶ E-mail Χατζηνικολάου, 19/1/2017.

¹¹⁰⁷ E-mail Χατζηνικολάου 15/1/2016 και <http://blog.goethe.de/actopolis/>, 19/1/2017.

¹¹⁰⁸ E-mail Χατζηνικολάου, 15/1/2016.

Γιάνναρη και της Θεοδωράκη. Ένα ντοκιμαντέρ δηλαδή, μπορεί να μιλάει για το θέμα του χωρίς να χρησιμοποιεί αφηγηματικούς μηχανισμούς, αντιθέτως εκθέτοντάς το με πιο αφηρημένη απεικόνιση ή σύνδεση ανάμεσα στον λόγο και την εικόνα.

4.7.10: Προβολή

Όπως είδαμε παραπάνω, η φιλμογραφία του Χατζηνικολάου γυρίστηκε με την ονομασία της Κίνε, κι έτσι παραθέτω τις λεπτομέρειες για την προβολή της σε επόμενο κεφάλαιο, σχετικά με την ομάδα.

Πέρα από τις προβολές που διοργάνωνε η ίδια η ομάδα, είδαμε επίσης ότι τα *For the glory of the wind and the water* και *αω* προβλήθηκαν στο Videodance Festival, το 2003 και 2004 αντιστοίχως. Μάλιστα η δεύτερη ταινία δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Project Exchange του φεστιβάλ, υπό το οποίο η διοργάνωση επιδοτούσε τη δημιουργία ταινιών videodance μ' ένα μικρό ποσό.¹¹⁰⁹

Το 2010 δύο από τις ταινίες του Χατζηνικολάου προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης με την επωνυμία της Κίνε, αλλά με τη δική του φωτογραφία στο πρόγραμμα- ένδειξη της επιλογής του σκηνοθέτη να χρησιμοποιεί το όνομα της ομάδας για τις ταινίες του. Η *Γύρα* συμπεριλήφθηκε στο Πειραματικό Φόρουμ, ενώ το *Μοντεβιδέο* προβλήθηκε στο τμήμα των Ελληνικών Ταινιών της 51^{ης} διοργάνωσης.¹¹¹⁰

Μετά από τη λήξη της δραστηριότητας των Κίνε το 2014, ο Χατζηνικολάου προβάλλει συνήθως το έργο του σε γκαλερί με το δικό του όνομα πια. Στις 27 Ιουνίου 2015, έδειξε σειρά ταινιών Super 8 με τίτλο *Δεν ξέρω*, σε χώρο στην Αθήνα (Αφροδίτης 9, 1^{ος} όροφος, Πλάκα), στο πλαίσιο της έκθεσης της Αναστασίας Δούκα, με τίτλο *Σκύλος*.¹¹¹¹ Επίσης, από τις 16 Ιανουαρίου ως τις 13 Φεβρουαρίου 2016 στη γκαλερί The Breeder, στην Αθήνα (Ιάσονος 45, Μεταξουργείο), πρόβαλε το Super 8 *Reel, Iasonos 16* σε μια έκθεση με τίτλο *Study Room: the State of Things*, όπου συμπαρουσίαζε μαζί με τις Γιώτα Ιωαννίδου και Νατάσα Μπιζιά.¹¹¹²

¹¹⁰⁹ <http://www.mirfestival.gr/08/el/arxeio.html>, 10/1/2017.

¹¹¹⁰ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&SectionID=139&MovieID=1703>, <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&SectionID=161&MovieID=1928>, 29/4/2017.

¹¹¹¹ E- mail Χατζηνικολάου, 17/6/2015.

¹¹¹² E- mail Χατζηνικολάου, 15/1/2016, <http://thebreedersystem.com/exhibition-details/study-room-2/>, 29/4/2017.

4.8: Μαρίνα Γιώτη

4.8.1: Εισαγωγή

Η Μαρίνα Γιώτη (1972) είναι σκηνοθέτρια, έχοντας σπουδάσει χημικός μηχανικός, περιβαλλοντική διαχείριση και τελικά κινηματογράφο. Έχει εργαστεί ως σκηνοθέτρια και παραγωγός στην τηλεόραση, στη διαφήμιση και τον κινηματογράφο, ως προγραμματίστρια σε φεστιβάλ όπως τα Ecocinema, Synch, Videodance και Cinematexas, ενώ οι ταινίες της έχουν προβληθεί σε διάφορα φεστιβάλ ανά τον κόσμο. Επίσης, υπό την ονομασία nonaexpress προγραμμάτιζε προβολές στην Αθήνα με ρεπερτόριο της διεθνούς πρωτοπορίας από το 2001 ως το 2004, ενώ επίσης συμμετείχε στη βραχύβια ομάδα διοργάνωσης προβολών The King το 2005.

Η φιλομορφία της αποτελείται από έξι ταινίες μικρού μήκους, από τις οποίες μου διέθεσε τις τέσσερις μέσω Vimeo, από ηλεκτρονικούς συνδέσμους που έστειλε μέσω e-mail.¹¹¹³ Η έβδομη είναι ένα αφηγηματικό μουσικό ντοκιμαντέρ με τίτλο *The Invisible Hands*, που εκτυλίσσεται στο Κάιρο, στον απόηχο της λεγόμενης Αραβικής Άνοιξης, και το οποίο παρουσιάστηκε φέτος στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της Documenta 14.¹¹¹⁴ Παρότι οι ταινίες της είναι φτιαγμένες σε ψηφιακό βίντεο, τις περιλαμβάνω επειδή επεξεργάζονται προϋπάρχον υλικό γυρισμένο σε φιλμ. Εκτιμώ δηλαδή, ότι η δουλειά της αποτελεί παράδειγμα εναλλαγής και μετασχηματισμού των εκφραστικών μέσων κινούμενης εικόνας στη σύγχρονη εποχή.

4.8.2: *Your Girlfriend isn't coming back* (2004)

Ψηφιακό βίντεο δυόμιση λεπτών που απεικονίζει μια ξανθιά κοπέλα με το μαγιό της ξαπλωμένη μπρούμυτα στην παραλία και με το πρόσωπό της προς την κάμερα, ν' αφηγείται στ' αγγλικά πώς άφησε τον πρώην σύντροφό της για να καταλήξει με τον νυν, τον οποίο γνώρισε όσο ήταν ακόμη με τον προηγούμενο. Τα πλάνα της κοπέλας είναι καλυμμένα με μια διάτρητη μαύρη 'μάσκα' που κινείται κι αλλάζει με γρήγορο ρυθμό, αφήνοντας το πλάνο να φανεί μόνο μέσα από μερικές χαραμάδες διάσπαρτες κι εναλλασσόμενες άτακτα στην επιφάνειά της. Από την αφήγηση της κοπέλας ακούμε μόνο την εναρκτήρια πρόταση, κι από 'κει και πέρα μόνο μεμονωμένες λέξεις και φράσεις, αφού ο λόγος της καλύπτεται από ήχους του περιβάλλοντος, όπως η θάλασσα, ένα καΐκι που περνάει, μουσική κ.α. Στα σχόλια της ταινίας στο Vimeo, η Γιώτη τη χαρακτηρίζει "deconstructed soap opera".¹¹¹⁵

¹¹¹³ E-mail Μαρίνας Γιώτη, 9/12/2014.

¹¹¹⁴ <http://www.documenta14.de/en/artists/13549/marina-gioti>, 21/4/2017.

¹¹¹⁵ <https://vimeo.com/25819418>, (password: girlfriend), 24/2/2017.

4.8.3: *b-alles* (2005)

Δίλεπτο ψηφιακό βίντεο που ανήκει στην κατηγορία found footage, καθώς ανασκευάζει μια ελληνική τηλεοπτική διαφήμιση της δεκαετίας του 1980. Η διαφήμιση είναι φτιαγμένη από τη διαφημιστική εταιρεία Stefi κι αφορά ένα νεοσύστατο παιχνίδι παραλίας, που μοιάζει με ρακέτες, αλλά αντί για τέτοιες χρησιμοποιεί 'χούφτες' μέσα στις οποίες μπαίνει η μπάλα πριν ο παίχτης την πετάξει πίσω στον συμπαίχτη του. Η διαφήμιση είναι επαναμονταρισμένη στον ρυθμό του τραγουδιού *California Über Alles* του αμερικανικού πανκ συγκροτήματος Dead Kennedys, διασκευασμένου από το συγκρότημα ηλεκτρονικής μουσικής Coltnoi, που αντικαθιστά το αρχικό σάουντρακ της διαφήμισης.

Όπως εξηγεί η σκηνοθέτρια στα σχόλιά της στο Vimeo, το προϊόν ήταν ένα παιχνίδι που δεν 'έπιασε' στην ελληνική αγορά, αλλά για εκείνη παρείχε την αφορμή για μια σάτιρα του τρόπου με τον οποίο οι νεοέλληνες προσπαθούν να υιοθετήσουν ξενόφερτους νεωτερισμούς.¹¹¹⁶ Σε επικοινωνία μου με τη Γιώτη, μου εξήγησε επίσης, ότι βρήκε τη διαφήμιση από αρχειακό υλικό διαφημιστικών εταιρειών, που συγκέντρωνε για τη διεξαγωγή μιας προβολής με τίτλο *The Art of the Ad* και θέμα την τηλεοπτική διαφήμιση, κι ότι το προϊόν λεγόταν Trac-ball.¹¹¹⁷

Σε κείμενό της για την ταινία, η επιμελήτρια Κατερίνα Γρέγου υποστηρίζει ότι "το μοντάζ κι ο ήχος -σε σχεδόν τέλειο συγχρονισμό- συνεργάζονται για να υπογραμμίσουν περαιτέρω τα αφελή αλλά αρχετυπικά κλισέ που αυτή η κυρίαρχη μορφή διαφήμισης -μια τυπολογία από μόνη της- έχει φτάσει ν' αναπαράγει: την ατμόσφαιρα υπερβολικής ευφορίας και τους μύθους της σωματικής τελειότητας, υγείας, νεότητας, ευτυχίας κι ομορφιάς".¹¹¹⁸ Στις εύστοχες κατά τη γνώμη μου δύο παραπάνω παρατηρήσεις, θα πρόσθετα και την υπονόμηση των έμφυλων ταυτοτήτων, οι οποίες περιλαμβάνονται στα στερεότυπα που αναφέρει η Γρέγου.

Η ταινία προβλήθηκε στα φεστιβάλ Transmediale του Βερολίνου, Cinematexas στο Όστιν του Τέξας, στο New York Underground Film Festival, στο Chicago Underground Film Festival, στο Boston Underground Film Festival, στο Rencontres Internationales Paris-Berlin, στο NYC Rooftop Film Series, στο Hull International Short Film Festival, στο Hi/Lo Festival του Σαν Φρανσίσκο, στα Videodance και Synch Festival στην Αθήνα, καθώς και στο International Frauenfilmfestival στο Dortmund-Koln. Έχει επίσης παρουσιαστεί στις εκθέσεις *Subjective*

¹¹¹⁶ <https://vimeo.com/25818581>, 25/2/2017.

¹¹¹⁷ E-mail Γιώτη, 11/8/2017.

¹¹¹⁸ <http://www.bielefelder-kunstverein.de/en/exhibitions/subjective-projections/marina-gioti.html>, 25/2/2017.

Projections στη γκαλερί Bielefelder Kunstverein στο Bielefeld της Γερμανίας το 2009 και *Her(his)story video exhibition* στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης στην Αθήνα.¹¹¹⁹

4.8.4: *The Secret School (To Krifo Scholio) (2009)*

Εντεκάλεπτο ψηφιακό βίντεο, που ανήκει επίσης στην κατηγορία found footage, καθώς χρησιμοποιεί ένα ασπρόμαυρο δεκάλεπτο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, που όπως πληροφορούν οι τίτλοι τέλους, αποτελεί παραγωγή της Τηλεόρασης Ενόπλων Δυνάμεων κάπου μεταξύ 1970- 1972. Η σκηνοθέτρια βρήκε το φιλμ το 2004 σε μια μάντρα εγκαταλειμμένου στρατιωτικού εξοπλισμού, στα περίχωρα της Αθήνας.

Στην ταινία παρακολουθούμε μια τετραμελή οικογένεια με δύο παιδιά, ένα αγόρι κι ένα κορίτσι, να επισκέπτεται μια έκθεση για την Ελληνική Επανάσταση, στην οποία περιλαμβάνεται ο πίνακας *Το κρυφό σχολειό* του Νικολάου Γύζη. Κατά τη διάρκεια της περιήγησης της οικογένειας μέσα στην έκθεση ακούγεται μουσική κι ένα voice-over που εξηγεί με στόμφο τη σημασία της επανάστασης του 1821. Η οικογένεια σταματάει μπροστά από τον πίνακα του Γύζη, η μητέρα εξηγεί το περιεχόμενο του πίνακα στα παιδιά της ως ιστορικό γεγονός κι ο πίνακας ζωντανεύει, με τον ιερέα να εξηγεί στα παιδιά την υπεροχή του ελληνικού έθνους και τους λόγους για τους οποίους πρέπει να εκδικηθούν τους αλλόπιστους που το κράτησαν σκλαβωμένο για τετρακόσια χρόνια. Όμως τα περισσότερα από τα λόγια του μαθήματος τα αντιλαμβανόμαστε από τους αγγλικούς υπότιτλους, αφού το μεγαλύτερο μέρος τους είναι ακατάληπτο επειδή ακούγεται ανάποδα, όπως θ' ακουγόταν ανάποδα ένας δίσκος βινυλίου. Το ηχητικό τέχνασμα είναι η επέμβαση της Γιώτη στην ταινία και συνεχίζεται αφού η αφήγηση βγει απ' τον πίνακα κι επιστρέψει στην οικογένεια στην έκθεση, αλλά και στους αγγλικούς επεξηγηματικούς τίτλους τέλους, που παρέχουν το αισθητικό, ιστορικό κι ιδεολογικό πλαίσιο ώστε κυρίως οι ξένοι θεατές να μπορέσουν να κατανοήσουν την ταινία.

Όπως μάλλον είναι ήδη εμφανές, η ταινία σατιρίζει την εθνικιστική ιδεολογία στη σύγχρονη Ελλάδα και τον τρόπο με τον οποίο αυτή έχει διαποτίσει την εικόνα των Ελλήνων για τον εαυτό τους.

Προβλήθηκε στα φεστιβάλ του Τορόντο, Wavelengths στον Καναδά, Jeonju IFF/ Stranger Than Cinema στη Νότια Κορέα, Rencontres Internationales Paris- Berlin-Madrid, Onion City Filmfestival στο Σικάγο, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και στο VideoEx Festival της Ελβετίας. Παρουσιάστηκε επίσης σε εκθέσεις, μουσεία και γκαλερί όπως η Caixa Forum Mediateca στη Βαρκελώνη, στην έκθεση Remap στην Αθήνα και τον φορέα

¹¹¹⁹ Πληροφορίες από το e-mail της Γιώτη, όπου τα φεστιβάλ που συμμετείχαν όλες οι ταινίες της, παρατίθενται χωρίς χρονολογίες, κι έτσι τα αναπαράγω με τη σειρά που τα βρήκα εκεί.

Beursschouwburg στις Βρυξέλλες. Θα παρουσιαστεί επίσης τον Ιούνιο του 2017 στο Kassel στο πλαίσιο της έκθεσης Documenta 14.¹¹²⁰

4.8.5: *As to Posterity* (2014)

Δωδεκάλεπτο ψηφιακό βίντεο που απεικονίζει κεντρικούς δρόμους, γειτονιές και περιχώρα της Αθήνας παντελώς έρημα κι εγκαταλειμμένα. Η ταινία ξεκινάει και τελειώνει με πανοραμικά πλάνα της πόλης. Ακολουθούν εγκαταλειμμένες εγκαταστάσεις, σπίτια και μαγαζιά κλειστά, χωρίς την παραμικρή ανθρώπινη δραστηριότητα. Παρόλαυτά, εμφανίζονται αδέσποτοι σκύλοι και καθώς ο φυσικός ήχος των πλάνων έχει διατηρηθεί, σ' ένα απ' αυτά ακούμε ένα αεροπλάνο να περνάει. Η ταινία είναι αφιερωμένη στη μνήμη των γονιών της σκηνοθέτριας.

Όπως εξηγεί στις σημειώσεις στο Vimeo, η σκηνοθέτρια εμπνεύστηκε από το κείμενο *A Tour of the Monuments of Passaic New Jersey* που δημοσίευσε στο περιοδικό *Artforum* τον Δεκέμβριο 1967, ο αμερικανός καλλιτέχνης Robert Smithson (1938- 1973), όπου κοιτάει τα κτήρια και τους χώρους του προαστίου του Νιού Τζέρσι, Passaic, στο οποίο μεγάλωσε, σαν αρχαιολόγος του μέλλοντος και σαν αυτά ν' ανήκαν ήδη στο παρελθόν. Θέλοντας να εφαρμόσει την ίδια προσέγγιση στη δική της πόλη, η Γιώτη τη βιντεοσκόπησε κατά τη διάρκεια τριών χρόνων, από το 2011 ως το 2014, την ταραγμένη περίοδο έναρξης της οικονομικής κρίσης, χαρακτηρίζοντας το αποτέλεσμα ως έναν συνδυασμό αρχαιολογικού μυστηρίου κι επιστημονικής φαντασίας.

Ας σημειωθεί επίσης, ότι ανάμεσα σ' όσους ευχαριστεί στο τέλος της ταινίας, βρίσκεται και το κινηματογραφικό εργαστήριο LabA το οποίο θα συναντήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο. Όπως θα δούμε, η Γιώτη είχε συμμετάσχει ως εκπαιδευόμενη στη δράση *Hand Over Cinema*, που πραγματοποίησε το 2011 η LabA σε συνεργασία με το Goethe-Institut Athen και το γερμανικό εργαστήριο Labor Berlin.¹¹²¹

¹¹²⁰ <https://vimeo.com/20306870> (password: secretschool), 25/2/2017.

¹¹²¹ <https://vimeo.com/111930490> (password: posterity), 25/2/2017.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

5.1: Gregory Markopoulos

5.1.1: Εισαγωγή

Ο Gregory Markopoulos (1928- 1992) ήταν ένας από τους πιο βασικούς, γνωστούς και σημαντικούς δημιουργούς της αμερικανικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας, μαζί με τους Βάντερμπικ, Γουόρχολ, Μέκας, Σνόου και άλλους. Γεννημένος στο Toledo του Ohio από έλληνες γονείς, έφτιαξε την πρώτη του ταινία μικρού μήκους σε ηλικία μόλις 12 χρονών κι αργότερα παρακολούθησε μαθήματα στο πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνιας. Δημιούργησε περίπου 40 ταινίες, κυρίως αλλά όχι αποκλειστικά μικρού μήκους σε φιλμ 16 χιλιοστών, από τις οποίες άλλες έμειναν ημιτελείς κι άλλες έφτασαν μέχρι το μοντάζ χωρίς να τυπωθούν.

Ως τελευταίο και πιο μεγαλεπήβολο έργο του, ο Μαρκόπουλος συνέθεσε όλη την προηγούμενη φιλμογραφία του σ' ένα εκτενές σύνολο είκοσι δύο κύκλων ή ενοτήτων, με τίτλο *Eniaios*. Επεξεργάστηκε δηλαδή εκ νέου κι αναδιάρθρωσε τις ταινίες του ή τμήματά τους, ενώνοντάς τα μεταξύ τους σ' ένα καινούριο σύνολο, χωρισμένο σε συνθέσεις που ονόμασε κύκλους, διαιρεμένους απλώς με λατινική αρίθμηση, και με στόχο να προβληθούν στη Λυσσαρέα, τόπο καταγωγής της οικογένειάς του, την οποία συνήθιζαν να επισκέπτονται συχνά μαζί με τον αμερικανό σύντροφο και συνεργάτη του, Robert Beavers (1949), επίσης σπουδαίο δημιουργό του διεθνούς πρωτοποριακού κινηματογράφου.

Σ' ένα ξέφωτο λίγο έξω απ' το χωριό, ξεκίνησαν το 1980 με τον Μπίβερς να πραγματοποιούν προβολές,¹¹²² αλλά το 1992 ο Μαρκόπουλος πέθανε χωρίς να προλάβει να δει προβεβλημένο τον *Eniaio* που είχε ετοιμάσει. Ο Μπίβερς ανέλαβε να διατηρήσει ζωντανό το έργο του Μαρκόπουλου, εξασφαλίζοντας την απαιτούμενη και δυσεύρετη χρηματοδότηση, ώστε ν' αποκαταστήσει όλους τους κύκλους, σ' ένα χρονοβόρο εγχείρημα που θα χρειαστεί αρκετά χρόνια ακόμη για να ολοκληρωθεί. Οι αποκατεστημένοι κύκλοι προβάλλονται από το 2004 ανά τέσσερα χρόνια στη Λυσσαρέα, σε μια διοργάνωση με τίτλο *Temenos*, ονομασία που είχε δώσει ο ίδιος ο Μαρκόπουλος στην τοποθεσία ως χώρο όπου

¹¹²² Νίνος Φενέκ Μικελίδης, Δημήτρης Κολιοδήμος (επιμ.), *Γκρέγκορι Μαρκόπουλος*, 34^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1993- Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα 1993, 7, 10.

η κινηματογραφική προβολή αντιμετωπιζόταν ως ιεροτελεστία, δεμένη με τη γη και το παρελθόν της, με τον έναστρο ουρανό και το μυστήριό του.¹¹²³

Όμως η ζωή και το έργο του Μαρκόπουλος είναι σε μεγάλο βαθμό γνωστά, καταγραμμένα στην υπάρχουσα σχετική κι εκτενή βιβλιογραφία. Έτσι, ξεκινώντας να γράψω το υποκεφάλαιο για τον σκηνοθέτη, αναρωτιούνται τι θα μπορούσα να προσθέσω σ' όσα είναι ήδη γνωστά. Αυτό λοιπόν που θα καταθέσω εδώ, είναι η διαδικασία της γνωριμίας μου με το έργο του στο πλαίσιο της διατριβής, η οποία αποδείχτηκε η πιο απαιτητική απ' όλων των υπολοίπων σκηνοθετών που συμπεριέλαβα. Δεδομένου μάλιστα ότι ο σκηνοθέτης ανήκει ουσιαστικότερα στον αμερικανικό και τυπικότερα στον ελληνικό πρωτοποριακό κινηματογράφο, θα ισχυριζόμουν ότι γνώρισα το ελληνικότερο κομμάτι της δουλειάς του, δηλαδή τον τόπο καταγωγής του, τον οποίο όπως είδαμε, κατέστησε ένα εξωφιλμικό, αλλά άρρηκτα συνδεδεμένο κομμάτι στο έργο του.

Τον Ιανουάριο του 2016 επικοινωνήσα για πρώτη φορά με τον Μπίβερς για να του ζητήσω πρόσβαση στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη.¹¹²⁴ Μου απάντησε πολύ ευγενικά ότι ο Μαρκόπουλος επιθυμούσε οι ταινίες του να προβάλλονται μόνο σε φιλμ κι όχι σε οποιαδήποτε άλλη μορφή (αναλογικό ή ψηφιακό βίντεο ή ψηφιακό αρχείο) και μου σύστησε ν' απευθυνθώ στην αυστριακή ταινιοθήκη στη Βιέννη (Österreichisches Filmmuseum), ενώ μου πρότεινε επίσης να ταξιδέψω τον Ιούλιο στην Πελοπόννησο, για να παρακολουθήσω το Temenos που θα πραγματοποιείτο το καλοκαίρι.

Ακολουθώντας τις συμβουλές του Μπίβερς, κι αφού είχα μια πολύ ευχάριστη συνάντηση μαζί του στην Αθήνα στις αρχές Μαρτίου, στην οποία προθυμοποιήθηκε θερμά να βοηθήσει στην έρευνά μου, συνεννοήθηκα με την αυστριακή ταινιοθήκη και προγραμματίσα προβολές για όλες τις ταινίες του σκηνοθέτη που διαθέτουν, αμέσως μετά τη λήξη του Temenos, ώστε να οργανώσω καλύτερα ένα ταξίδι με θέμα τον Μαρκόπουλος. Έτσι βρέθηκα στην Αρκαδία από τις 30 Ιουνίου ως τις 4 Ιουλίου και στη Βιέννη από τις 5 ως τις 8 Ιουλίου 2016.

¹¹²³ Markopoulos Gregory J., *Βουστροφηδόν και άλλα γραπτά*, μετ. Νατάσσα Χασιώτη, Άγρα, Αθήνα 2004, 275- 296.

¹¹²⁴ E-mail Robert Beavers, 31/1/2016.

5.1.2: Temenos 2016

Στο Temenos βρέθηκα ανάμεσα σε 200 περίπου θεατές, μαζί με τον συνάδελφο στην κριτική κινηματογράφου Θοδωρή Κουτσογιαννόπουλο, και με την Άργυ Καράλη, ιδρυτικό μέλος της Νέας Κινηματογραφικής Λέσχης Ηρακλείου και μέλος της οργανωτικής ομάδας του Temenos 2016. Τόσο εγώ όσο κι ο Κουτσογιαννόπουλος, καταγράψαμε την εμπειρία μας σε ανταποκρίσεις που δημοσιεύτηκαν στα μέσα με τα οποία συνεργαζόμαστε.¹¹²⁵ Καθώς το ρεπορτάζ μου προσέφερε ήδη μια αρκετά αναλυτική περιγραφή του περιεχομένου των προβολών, το χρησιμοποίησα ως βάση για το κείμενο που δημοσιεύω εδώ.

Συγκεκριμένα, από 1 ως 3 Ιουλίου, παρακολουθήσαμε σε υπαίθρια προβολή 16 χιλιοστών τους βωβούς κύκλους ΙΧ, Χ και ΧΙ του *Eniaios*. Οι τρεις ενότητες περιλάμβαναν μεταξύ άλλων πορτρέτα σημαντικών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων, όπως η ιστορικός τέχνης Καρόλα Γκίντιον Βέλκερ, η σύζυγος του Βασίλι Καντίνσκι, Νίνα, οι ζωγράφοι Γιάννης Τσαρούχης και Νίκος Χατζηκυριάκος- Γκίκας, καθώς επίσης οι συγγραφείς Κατρίν Ζιντ, Λιλίκα Νάκου, Παντελής Πρεβελάκης και Πατρίσια Χάισμιθ.

Η ιδιομορφία τους έγκειται στο ότι δεν πρόκειται για συνηθισμένα καταγραφικά πορτρέτα. Ο Μαρκόπουλος δε νιώθει καμιά υποχρέωση να υπηρετήσει απεικονιστικές ή πληροφοριακές συμβάσεις και προσδοκίες. Όπως κάθε άλλη εικόνα που αποτυπώνει στο φιλμ του, έμψυχη ή άψυχη, σκηνοθετημένη ή αυθόρμητη, έτσι κι αυτές υπόκεινται στην αδιαπραγμάτευτη, σχεδόν μεταφυσική αντίληψη που διατηρεί για την ουσία και τη λειτουργία του κινηματογράφου.

Η σύνθεση των πλάνων περιλαμβάνει ελάχιστα καρέ που απεικονίζουν τα πρόσωπα, από διαφορετικές αποστάσεις και με εστίαση σε διαφορετικά σημεία του σώματος και των ρούχων. Ο μικρός αριθμός των καρέ, πρακτικά σημαίνει απειροελάχιστη διάρκεια πλάνου, τις περισσότερες φορές μικρότερης κι από δευτερόλεπτο, το οποίο σε μια συνηθισμένη ταινία απαιτεί 24 καρέ. Τα απεικονιστικά καρέ ακολουθούνται από λευκά και σκοτεινά διαλείμματα, τα οποία εναλλάσσονται σε προκαθορισμένο ρυθμό από τον Μαρκόπουλος και σε μεγαλύτερη διάρκεια απ' ό,τι οι εικόνες.

Αναζητώντας το κατάλληλο 'αγκίστρι' ('hook') κατά τη δημοσιογραφική διάλεκτο, που θα έκανε ελκυστικότερο το άρθρο μου στον αναγνώστη μιας τοπικής κρητικής εφημερίδας, αναφέρθηκα ιδιαίτερα στο φιλμ που ο Μαρκόπουλος είχε τραβήξει με τον Παντελή

¹¹²⁵ Νίκος Τσαγκαράκης, «Όταν ο Παντελής Πρεβελάκης συνάντησε τον Γκρέγκορι Μαρκόπουλος», *Πατρίς*, 8/7/2016, <http://www.patris.gr/articles/301081#.WRjISNLyjlV>, 14/5/2017. Θοδωρή Κουτσογιαννόπουλος, «Τέμενος 2016: ίσως η πιο σημαντική κινηματογραφική ανάμνηση του περασμένου θέρους», *lifo.gr*, 12/10/2016, http://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/124824, 14/5/2017.

Πρεβελάκη, κατά τη δεκαετία του 1970 στο σπίτι του συγγραφέα στην Εκάλη. Τον βλέπουμε ντυμένο με ανοιχτό μπλε σακάκι, καθισμένο στο γραφείο του, μπροστά από τη μεγάλη βιβλιοθήκη του, τραβηγμένο σε μακρινά πλάνα που έστω και μέσα στη μικρή τους διάρκεια καταφέρνουν να δώσουν σαφή εντύπωση του χώρου, καθώς και σε πολύ κοντινά πλάνα που απομονώνουν το πρόσωπο και το εξαιρετικής ποιότητας και ραφής κοστούμι του.

Αποσπάσματα από προηγούμενες ταινίες του σκηνοθέτη, όπως τα *The Illiac passion* και *Himself as herself*, μαζί με λήψεις από τις Μυκήνες και τους Δελφούς που επιβεβαιώνουν ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον του Μαρκόπουλος για το παρελθόν της προγονικής του γης, όλα δομούνται με τον ίδιο ρυθμό εξαιρετικά σύντομης έκθεσης κι εναλλαγής με το φως και το σκοτάδι, σε μια ακολουθία που στον αμύητο μπορεί να φαίνεται αποξενωτική, αλλά διεγείρει το ενδιαφέρον του δεκτικού σκεπτικιστή και γοητεύει τον μυημένο θεατή.

Παρά τη ρομαντικότητά τους, οι συνθήκες προβολής των ταινιών, τις οποίες παρακολουθούσαμε σε απόλυτη σιωπή, χωρίς άλλο φωτισμό, ξαπλωμένοι σε μαξιλάρια ή καθισμένοι σε πουφ σ' ένα χωράφι, καθώς κι η σχεδόν ανύπαρκτη απόσταση μεταξύ των θεατών, με εμπόδισαν να κρατήσω σημειώσεις για τις υπόλοιπες ταινίες, τις οποίες θυμάμαι αμυδρά και γι' αυτό αδυνατώ να περιγράψω.

Έτσι, συμπληρωματικά θα παραθέσω ένα απόσπασμα από την ανταπόκριση του Κουτσογιαννόπουλου: "ο τρόπος που έχει μονταριστεί ο Ενιαίος, από τον ίδιο τον Μαρκόπουλο, ο οποίος δεν έζησε για το δει να προβάλλεται σύμφωνα με τις επιθυμίες του, και τον συνεργάτη και σύντροφο, Robert Beavers, χαρακτηρίζεται αμετάκλητα από την αποκλειστική χρήση, συνήθως μονών, σπανίως μερικών (διάρκειας το πολύ πέντε δευτερολέπτων) καρέ με κινηματογραφημένο περιεχόμενο και την παρεμβολή λευκών και μαύρων καρέ, που διακόπτουν την συνεχή ροή των εικόνων. Παλιότερα φιλμ του Μαρκόπουλος, τιτλοφορημένα και συνεχούς ροής, αν και πάντα πειραματικά, επαναπροσδιορίστηκαν από την τεχνική αυτή, η θεωρία της οποίας παρουσιάζεται αναλυτικά από τον ίδιο τον δημιουργό στο βιβλίο του «Βουστροφηδόν» (Εκδόσεις Άγρα). Πίσω από τη διανοητική αυτή, μονταζιακή κατασκευή, επιδιώκεται η συμμετοχή του θεατή, μια ασυνήθιστη διάδραση που θα του επιτρέψει να σκεφτεί αυτό που μόλις είδε, ή θα του προκαλέσει μια visceral αντίδραση, υποσυνείδητα, με την μικρή ή μεγάλη απόσταση του χρόνου. Σε μένα έπιασε το τρικ: τα λαμπερά ή μελανά διαλείμματα κυμαινόμενης διάρκειας, ποτέ τυχαία τοποθετημένα (αν και αδύνατον, ή μάλλον μάταιο από κάποιον που δεν είναι γνώστης και αναλυτής αυτού του *magnum opus*, να εντοπίσει πάντα την πρόθεση πίσω από τη συγκεκριμένη θέση τους), βάρυναν, επέτειναν, ζάλισαν, υπέβαλαν, ως και κοίμισαν, ποτέ ωστόσο δεν γλίστρησαν στην αδιαφορία. Στα πορτρέτα καλλιτεχνών, ή

ανθρώπων που απλώς ενδιέφεραν τον Μαρκόπουλο, όπως η χήρα του Καντίνσκι, η τεχνική αυτή λειτούργησε ιδιαιτέρως πολυδιάστατα: για παράδειγμα, ο Γιάννης Τσαρούχης, χαλαρά καθισμένος σε μια καρέκλα, και μόνο σε αυτήν την πόζα, στοιχήθηκε με τα έργα του. Χωρίς να ακούμε την χαρακτηριστική του φωνή, που από ένα σημείο κι έπειτα, και ο ίδιος πρότεινε ως εξεζητημένο όχημα της επικοινωνιακής τακτικής του, βλέπαμε λεπτομέρειες, χέρια, λαιμό, ρούχα, σε μια εναλλακτική πρόταση αυτοπροσωπογραφίας, που δεν ατενίζει τον νοητό καθρέφτη του καλλιτέχνη, αλλά ερευνά τον χαρακτήρα, συλλαμβάνοντας την στιγμή. Ο τρόπος έκφρασης του αναθεωρημένου έργου του Μαρκόπουλος είναι καλειδοσκοπικός, παραισθητικός, με τις λευκές παρεμβολές να προκαλούν ένα στροβοσκοπικό παροξυσμό και να μετατρέπουν τις εικόνες σε στοιχειωτικό σταυρόλεξο για δυνατούς λύτες”.¹¹²⁶

Όπως ανεκδοτολογικά σημειώνει ο Κουτσογιαννόπουλος, στη Λυσσαρέα είχαμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε τον Π. Άνταμς Σίτνεϊ, ο οποίος δέχτηκε πολύ πρόθυμα να συζητήσουμε ζητήματα που αφορούν την έρευνά μου, όπως ήδη ανέφερα στο εισαγωγικό μέρος της διατριβής. Γενικότερα, οι συζητήσεις βρίσκονταν στο καθημερινό πρόγραμμα της διοργάνωσης, είτε μεμονωμένα μεταξύ παρευρισκομένων, είτε σαν τη συνολική που συντόνισε ο Μπίβερς, με θέμα φυσικά το έργο του Μαρκόπουλος. Καθόλη τη διάρκεια της ημέρας υπήρχε ελεύθερος χρόνος, που μπορούσαμε να τον αξιοποιήσουμε όπως θέλαμε, είτε με ξεκούραση, είτε με εκδρομές στην ευρύτερη περιοχή. Έπειτα, κατά τις 7- 7:30 το απόγευμα ξεκινούσε η μετακίνησή μας με μισθωμένο λεωφορείο από τα Λουτρά Ηραίας, όπου διαμέναμε οι περισσότεροι, προς τη Λυσσαρέα. Η επιλογή του Κουτσογιαννόπουλου να έρθει με το αυτοκίνητό του, μας επέτρεψε να μετακινούμαστε με μεγαλύτερη άνεση, τόσο προς τη Λυσσαρέα, όσο και για εκδρομές σε μέρη όπως ο ναός του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσες, ο Αλφειός ποταμός κι ο καταρράκτης της Νέδας.

Τέλος, θα ήθελα κι από 'δω να ευχαριστήσω τους Ρόμπερτ Μπίβερς, Μήτσο Τριαντόπουλο, Άργυ Καράλη και Neslihan Terehan, χωρίς τη βοήθεια των οποίων, η επίσκεψή μου στο Temenos δε θα είχε πραγματοποιηθεί.

¹¹²⁶ Κουτσογιαννόπουλος, ό. π.



Εικόνα 87: Temenos 2016: η οθόνη των προβολών από μακρινό σημείο της ημίωρης πεζοπορίας προς το ξέφωτο.¹¹²⁷



Εικόνα 88: ο χώρος του Temenos κατά την προετοιμασία της προβολής.

¹¹²⁷ Οι φωτογραφίες από το Temenos 2016 προέρχονται από το προσωπικό μου αρχείο.



Εικόνα 89: η προσέλευση των θεατών πυκνώνει.



Εικόνες 90- 91: λίγο πριν την έναρξη της προβολής.

5.1.3: Οι προβολές στο Österreichisches Filmmuseum

Οι προβολές στην Αυστριακή Ταινιοθήκη, συνολικής διάρκειας έξι ωρών, πραγματοποιήθηκαν έναντι χρηματικού αντιτίμου στις 6 και 7 Ιουλίου, μετά από συνεννόηση με τον Marcus Eberhardt, και με μηχανικό προβολής τον Franz Kaser- Kayer. Οι ταινίες που διέθεταν ήταν οι εξής δεκατρείς: *A Christmas Carol* (1940), *Du Sang de la Volupté et de la Mort : Part I : Psyche, Part II : Lysis, Part III : Charmides* (1947- '48), *The Dead Ones* (1949), *Flowers of Asphalt* (1951), *Galaxie* (1966), *Ming Green* (1966), *Bliss* (1967), *Through a Lens Brightly: Mark Turbyfill* (1967), *Gammelion* (1968), *The Mysteries* (1968) και *Sorrows* (1969). Εκτός από τις παραπάνω ταινίες, θα αναφερθώ επίσης στο *Christmas USA* (1949), το οποίο μαζί με το *Sorrows* είναι τα μόνα που βρίσκονται παράτυπα αναρτημένα στο YouTube.¹¹²⁸

5.1.3.1: *A Christmas Carol*

Πρόκειται για το πρώτο φιλμ που γύρισε ποτέ ο Μαρκόπουλος, σε ηλικία δώδεκα ετών. Μια πεντάλεπτη βωβή ασπρόμαυρη αναπαράσταση της ομώνυμης νουβέλας του Charles Dickens, γυρισμένη σε φιλμ οχτώ χιλιοστών, στο πατρικό σπίτι του σκηνοθέτη στο Τολέδο, μαζί με τ' αδέρφια του, Andrew και Elaine, και φίλους του.¹¹²⁹ Διακρίνεται από ζωηρή εκφραστικότητα, μέσα από τη χρήση φωτισμού από κεριά, σκιές και συχνά κοψίματα του μοντάζ.

5.1.3.2: *Christmas USA*

Ασπρόμαυρο βωβό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, γυρισμένο στο Τολέδο κι αφιερωμένο στον σκηνοθέτη Curtis Harrington (1926- 2007), με πρωταγωνιστές τους Frederic Burae Davenport και Mario Antonnini.¹¹³⁰ Ας σημειωθεί, ότι η ταινία είναι καταχωρισμένη με διάρκεια οχτώ λεπτών, αλλά η κόπια στο YouTube διαρκεί περίπου δεκατρία λεπτά.¹¹³¹

Πλάνα ενός άντρα που περιδιαβαίνει ένα λούνα παρκ, εναλλάσσονται με τον ίδιο άντρα που ξυπνάει και βάζει δίσκο στο πικ-απ, φοράει τη ρόμπα του, ξυρίζεται και κατεβαίνει τις σκάλες, ενώ εν τω μεταξύ παρεμβάλλονται πλάνα και πάλι του ίδιου άντρα να περπατάει στο δάσος με κιμονό. Έπειτα μεταφερόμαστε στο σπίτι ενός νεαρού αγοριού, όπου η ηλικιωμένη μητέρα κάνει δουλειές κι απ' το ελληνικό ημερολόγιο που δείχνει 28 Σεπτεμβρίου καταλαβαίνουμε την εθνικότητα της οικογένειας. Το αγόρι κοιμάται στη μπανιέρα και ξυπνάει τρομαγμένο από κάποιον που προσπαθεί ν' ανοίξει την πόρτα του μπάνιου. Βλέπουμε τον πατέρα και την αδερφή του, σε πλάνα που εναλλάσσονται μ' αυτόν

¹¹²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=wK1t_1YsCUA,
<https://www.youtube.com/watch?v=fwCz8iEOfd0>, 15/5/2017.

¹¹²⁹ Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 339.

¹¹³⁰ Στο ίδιο.

¹¹³¹ Στο ίδιο και <http://expcinema.org/site/en/wiki/work/christmas-usa>, 15/5/2017.

ντυμένο με παντελόνι και πουκάμισο να κρατάει ένα λευκό κερύ υψωμένο στο δεξί του χέρι και να περπατάει, ώσπου να συναντήσει κάτω από μια γέφυρα έναν ημίγυμνο άντρα που έχει τα χέρια ανοιχτά και κοιτάει τον ουρανό. Ο νεαρός επιστρέφει σπίτι, τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας τον κοιτάνε καχύποπτα, αίσθημα που μεταδίδεται επίσης από τον χαμηλής γωνίας φωτισμό. Η ταινία καταλήγει σε μια κάρτα με τον τίτλο της και τη χρονιά γυρίσματός της το 1949, τα οποία ακολουθούνται από τη φράση με μικρά γράμματα: “for grp of gregory j Markopoulos the end of a period January 1/15/50”.¹¹³²

Πρόκειται για μια από τις πιο ‘αφηγηματικές’ ταινίες του σκηνοθέτη. Διατηρώ τη λέξη ‘αφηγηματικές’ σε εισαγωγικά, επειδή παρά την εντύπωση που ίσως σχηματίζει κανείς από την περιγραφή της ταινίας, και παρότι περιέχει τα περισσότερα από τα αφηγηματικά ‘συστατικά’ (πρόσωπα, δράσεις, χώρο και χρόνο), η αιτιότητά της είναι τόσο κατακερματισμένη, ώστε, σε συνδυασμό με την αινιγματική φωτογραφία και το ερμητικό ερμηνευτικό ύφος, αφήνουν τα γεγονότα να υπονοούνται άλλοτε συμβολικά κι άλλοτε εντελώς αφηρημένα, μακριά από κάποιας μορφής συνεκτική αφήγηση.

5.1.3.3: *Du Sang de la Volupté et de la Mort* :

5.1.3.3.1: *Part I : Psyche*

Το πρώτο φιλμ της τριλογίας *Du Sang de la Volupté et de la Mort*, είναι ένα εικοσιπεντάλεπτο ηχητικό έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, βασισμένο στην ομώνυμη ημιτελή νουβέλα του Pierre Louÿs (1870- 1925) κι αφιερωμένο σε κάποιον Carter H. Wolff Jr., για τον οποίον το μόνο που κατάφερα να βρω είναι μια καταχώρισή του στο αρχείο κατοίκων του Οχάιο.¹¹³³ Πρωταγωνιστούν οι Ann Wells, George Emmons και Mrs. Brown. Το σάουντρακ αποτελείται από τη *Σερενάτα για όμπσε* που συνέθεσε το 1944 ο βρετανός Ralph Vaughn Williams (1872- 1958).¹¹³⁴

Η εικονογραφία της ταινίας περιλαμβάνει μια γυναίκα με μαύρα καθισμένη και καλυμμένη σ’ ένα δωμάτιο, ένα ζευγάρι και μια κοπέλα σε μια παραλία, το όνειρο της κοπέλας (έρωτας στη ζούγκλα;), περίπατο στο παρκο με φλερτ, λιποθυμία της κοπέλας, πλάνια χρώματος μπλε από παραλία, την κοπέλα σε μια εκκλησία, να διαβάζει και να τσαλακώνει ένα γράμμα, ένα φιλί σε σταθμό τρένου, κτήρια, αγάλματα, έναν κήπο, μια καμπάνα, φύση, κεριά, συμβολισμό του σεξ με ουρανό χρωματισμένο με φίλτρα, μια μαυροφορεμένη γυναίκα, ραντεβού, ξανά έναν κήπο κι αγάλματα.

Ο Μαρκόπουλος εξηγεί σχετικά, ότι “ήταν με την ταινία *Psyche*, το πρώτο μέρος της τριλογίας μου που χρησιμοποίησα το σκοτάδι συνειδητά: το άνοιγμα μιας πόρτας, μια

¹¹³² https://www.youtube.com/watch?v=wK1t_1YsCUA, 15/5/2017.

¹¹³³ https://ohioresidentdb.com/person/OH0023728916/carter_h_wolff_jr, 15/5/2017.

¹¹³⁴ Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 339.

καλυμμένη φιγούρα καθιστή σ' ένα δωμάτιο φωτισμένο απ' τον ήλιο με λουλούδια σκορπισμένα στα πόδια της [...] Εξαιτίας της έλλειψης χρημάτων δούλεψα χωρίς κόπια εργασίας κι έτσι βρέθηκα (όπως έκτοτε συμβαίνει) να μοντάρω την *Psyche* σαν να επρόκειτο για μια συνεχή κίνηση, χωρίς το παραμικρό εφέ".¹¹³⁵

5.1.3.3.2: Part II : Lysis

Δεύτερο φιλμ της τριλογίας, είναι ημίωρο, ηχητικό κι έγχρωμο, βασισμένο στον διάλογο *Λύσις* του Πλάτωνα για τη φύση της φιλίας και γυρισμένο στο Τολέδο, σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, με πρωταγωνιστή τον Μαρκόπουλος. Το σάουντρακ αποτελείται από το *La Danse des Morts* (1938) του ελβετού Arthur Honegger (1892- 1955) σε λιμπρέτο του γάλλου ποιητή Paul Claudel (1868- 1955).¹¹³⁶

Εικονίζονται: Βούδας, ελέφαντας, φωτογραφία μητέρας με παιδί, μαξιλάρι, πορτοκάλια, εργοστάσιο, άντρας, λύμματα, κοριτσάκι, φωτογραφία πατέρα και παιδιών, φρούτα, μαχαίρι, οδοντογλυφίδες, πίνακες, καλώδια, σελήνη, κλαδιά, κορίτσι, αμφιθέατρο, δάσος, φόρεμα, άντρας ξαπλωμένος, αναλόγιο πατριτούρα, άντρας σε νεκροταφείο, άντρας γυμνός, βασανιστήριο, μαύρη γυναίκα, κύκνος, ημίγυμνος ξανθός στον ήλιο μπροστά από κολώνες νεοκλασικού, ημίγυμνος καστανός παραλία, ιστιοφόρο.

5.1.3.3.3: Part III : Charmides

Τρίτο μέρος της τριλογίας, είναι ένα έγχρωμο, ηχητικό δεκαπεντάλεπτο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, βασισμένο στον διάλογο του Πλάτωνα, *Χαρμίδης*, και γυρισμένο στο Τολέδο. Η μουσική επένδυση προέρχεται από το *Protée* (1913- 1919) του γάλλου Darius Milhaud (1892- 1974), και πάλι πάνω σε έργο του Κλωντέλ.

Ένα κτήριο, πιθανότατα πανεπιστήμιο, ένας άντρας σε γκαζόν κρατάει ένα αλογάκι, ημίγυμνος άντρας σε δέντρο σε στάση που θυμίζει τον Προμηθέα, ποτάμι, θηλή, ο ίδιος με μαγιό και μπουφάν, οικοδομή (όπως στο *The Dead Ones* που ακολουθεί), θάνατος στα σίδερα, δύο άντρες, θηλή.

5.1.3.4: The Dead Ones

Ημίωρο ασπρόμαυρο βωβό φιλμ τριανταπέντε χιλιοστών, γυρισμένο στο Λος Άντζελες, αφιερωμένο στον Ζαν Κοκτώ, με θέμα την άσχημη κατάληξη της ερωτικής σχέσης δύο αντρών. Πρωταγωνιστούν ο ίδιος ο Μαρκόπουλος, ο Elwood Decker κι ο Robert Chenault και είναι καταχωρισμένο ως ημιτελές.¹¹³⁷ Δίνεται έμφαση στις μεταβάσεις πλάνων και

¹¹³⁵ Ο. π., 30.

¹¹³⁶ Στο ίδιο.

¹¹³⁷ Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 340.

σκηνών, οι οποίες έχουν μεγάλη διάρκεια. Επίσης, είναι εμφανές το σκηνοθετικό μοτίβο της κίνησης των ηθοποιών προς την κάμερα, με τα χέρια προτεταγμένα.

5.1.3.5: *Flowers of Asphalt*

Εφτάλεπτο ασπρόμαυρο βωβό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, για το οποίο δε θυμάμαι για ποιόν λόγο δεν κράτησα σημειώσεις, γι' αυτό δεν είμαι σε θέση να περιγράψω το περιεχόμενό του. Είναι γυρισμένο στο Τολέδο, περιέχει αποσπάσματα από τις ταινίες του σκηνοθέτη, *Jackdaw* και *Christmas U.S.A.* ενώ ο σκηνοθέτης είχε συστήσει το *Concerto Grosso* του Μπετόβεν ως μουσική ενδεδειγμένη ν' ακούγεται κατά τη διάρκεια προβολής της ταινίας.¹¹³⁸

5.1.3.6: *Galaxie*

Ογδοντάλεπτο ηχητικό έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, γυρισμένο στη Νέα Υόρκη κι αφιερωμένο στον πατέρα του σκηνοθέτη, John. Πρόκειται για σύντομα πορτρέτα καλλιτεχνών κι επιστημόνων, κάποιων απ' αυτούς συνοδευμένων από τα πιο διάσημα έργα τους. Εμφανίζονται κατά σειρά: ο συγγραφέας και κριτικός κινηματογράφου Parker Tyler (1904- 1974), η ποιήτρια και κινηματογραφίστρια Storm De Hirsch (1912- 2000), η κριτικός κινηματογράφου Amy Taubin (1939), ο αγνώστου ιδιότητας Donald Roll, ο εικαστικός Harry Koursarous (1928- 1986) και ο αγνώστου ιδιότητας Gordon Herzig, ο συνθέτης Ben Weber (1916- 1979), τα αδέρφια και σκηνοθέτες George (1942- 2011) και Mike Kuchar (1942), ο χορογράφος Erick Hawkins (1909- 1994), η αγνώστου ιδιότητας Louise Grady, η βιβλιοπώλισσα Frances Steloff (1887- 1989), ο αγνώστου ιδιότητας Charles Boultenhouse, ο εικαστικός Alfonso Ossorio (1916- 1990), ο ζωγράφος Jasper Johns (1930), ο σκηνοθέτης Jonas Mekas (1922), ο ποιητής W. H. Auden (1907- 1973), ο σκηνοθέτης Jerome Hill (1905- 1972), οι σύντροφοι και ποιητές Allen Ginsberg (1926- 1997) και Peter Orlovsky (1933- 2010), ο πάτρωνας Robert Ossorio (1923- 1996), ο κριτικός κι ιστορικός τέχνης Gregory Battock (1937 ή 1941- 1980), ο ψυχαναλυτής Hendrick Ruitenbeek (1928- 1983), η σκηνοθέτρια Shirley Clarke (1919- 1997), ο συγγραφέας Jan Cremer (1940), ο αγνώστου ιδιότητας Kenneth Kelman, ο συγγραφέας κι εικονογράφος Maurice Sendak (1928- 2012), ο εικαστικός Paul Theck (1933- 1988), η συγγραφέας και σκηνοθέτρια Susan Sontag (1933- 2004), ο αγνώστου ιδιότητας Tom Chomont, ο συνθέτης Gian Carlo Menotti (1911- 2007), ο εικαστικός και σκηνοθέτης Ed Emschwiller (1925- 1990) με την οικογένειά του κι ο συλλέκτης τέχνης Robert C. Scull (1917- 1985).¹¹³⁹

¹¹³⁸ Στο ίδιο.

¹¹³⁹ Τα ονόματα παρατίθενται στο Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 342. Χρονολογίες και ιδιότητες βρήκα από τη Wikipedia, εκτός από τον Koursarous, τον οποίο εντόπισα στο <https://www.mutualart.com/Artist/Harry-Koursaros/815CC550712F0C82>, τον Robert Ossorio στο

Ο Μαρκόπουλος εξηγεί ότι “κάθε πορτρέτο επρόκειτο να διαρκεί περίπου 3 λεπτά, δηλαδή περίπου 100 πόδια φιλμ” κι ότι “το μοντάζ που περιλαμβάνει διπλοτυπίες, μονά καρέ ή ομάδες καρέ σε κομβικά σημεία, επρόκειτο να ολοκληρωθεί μέσα στην κάμερα, στη διάρκεια του γυρίσματος των πορτρέτων. Έτσι, δεν έγινε κανένα μοντάζ από τη στιγμή που εμφανίστηκε το φιλμ, εκτός από το να ενωθούν τα πορτρέτα. Φυσικά χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά η κάμερα Bolex Reflex, καθώς την είχα χρησιμοποιήσει στις περισσότερες από τις άλλες ταινίες μου”.¹¹⁴⁰ Στο σάουντρακ ακούγεται ινδουιστική καμπάνα,¹¹⁴¹ που χτυπάει φορές ισάριθμες με τον αύξοντα αριθμό της σειράς του κάθε πορτρέτου (μία για το πρώτο, δύο για το δεύτερο κ.ο.κ.).

5.1.3.7: *Ming Green*

Εφτάλεπτο ηχητικό έγχρωμο φιλμ, γυρισμένο στη Νέα Υόρκη κι αφιερωμένο στον Σταν Μπράκατζ. Στο σάουντρακ ακούγεται το *Träume* από τον κύκλο *Wesendonck Lieder* του Ρίχαρντ Βάγκνερ.¹¹⁴²

Παράθυρο σε διπλοτυπία με δέντρα, αυλή με καρέκλες, κόκκινη καρέκλα, γραφείο, διπλοτυπίες που ‘αναβοσβήνουν’, πράσινος τοίχος, φωτογραφίες, λαμπατέρ, μαύρο τζάκι, τριαντάφυλλο, πορτοκαλί κουρτίνες, βιβλία, φωτογραφία γυναίκας. Όλο το φιλμ εκτυλίσσεται σ’ ένα σπίτι, γεγονός που μου θύμισε το *Lacrimae Rerum*, που είχε προηγηθεί κατά τέσσερα χρόνια.

5.1.3.8: *Bliss*

Εξάλεπτο έγχρωμο ηχητικό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, γυρισμένο στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη στην Ύδρα.¹¹⁴³ Απεικονίζεται το εσωτερικό της εκκλησίας σε πολυτυπίες, ενώ ακούγονται ήχοι προβάτων σε μαύρη αμόρσα. Ο Μαρκόπουλος λέει ότι τη γύρισε μέσα σε δύο μέρες.¹¹⁴⁴

5.1.3.9: *Through a Lens Brightly: Mark Turbyfill*

Δεκαπεντάλεπτο έγχρωμο ηχητικό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, γυρισμένο στο Σικάγο. Αποτελεί πορτρέτο του Mark Turbyfill.¹¹⁴⁵ Το πρόσωπο ενός ηλικιωμένου, μαργαρίτες, ένα

<http://www.nytimes.com/1996/11/30/arts/robert-ossorio-73-arts-patron-and-ballet-company-founder.html> και τον Ruitenbeek στο <http://www.nytimes.com/1983/05/26/obituaries/dr-hendrick-ruitenbeek-55-author-and-expert-on-freud-united-press-international.html>, 15/5/2017. Όπου αναφέρω “αγνώστου ιδιότητας”, σημαίνει ότι δεν κατάφερα να εντοπίσω στοιχεία.

¹¹⁴⁰ Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 62.

¹¹⁴¹ *Ο. π.*, 95.

¹¹⁴² *Ο. π.*, 342.

¹¹⁴³ Στο ίδιο.

¹¹⁴⁴ «Τα χρόνια 1967- '70: μια συζήτηση του Τζόνας Μήκας με τον Γκρέγκορ Μαρκόπουλο», *Film Culture*, τχ. 52, άνοιξη 1971, μετ. Μάκης Μωραΐτης, *Καθρέφτης*, τχ.2, φθινόπωρο 1996, 82.

¹¹⁴⁵ Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 343.

πουκάμισο, ένα χέρι, μια πολυθρόνα, διπλοτυπίες, ο ήχος μπαίνει στην πορεία, πίνακας περιστεριών, ξανά ο ηλικιωμένος, χέρια- φτερά.

5.1.3.10: *Gammelion*

Εξηντάλεπτο έγχρωμο ηχητικό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, γυρισμένο στο Il Castello Roccasinibalda, στην επαρχία του Rieti στην περιοχή του Lazio, στην Ιταλία κι αφιερωμένο στον εικαστικό Gregg Sharits. Στο σάουντρακ ακούγεται απόσπασμα από το μυθιστόρημα του Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), διαβασμένο προς τα εμπρός και προς τα πίσω, καθώς και μουσικό απόσπασμα από τη “*Serenade*” του Albert Roussel (1869- 1937).¹¹⁴⁶

Λευκά φλας που ενώνονται αργά με fade κι εναλλάσσονται σταδιακά γρηγορότερα. Πέτρα, ήχος άμαξας/ αλόγων, ένα κάστρο, αρχαίες ομοφυλοφιλικές απεικονίσεις, κάτι που μοιάζει με κόκκινο σκορπιό ή αστακό, εικόνες που ‘αναβροσβήνουν’ με μαύρες και λευκές αμόρσες, ακούγεται η απαγγελία του κειμένου και στη μισή ώρα εισάγεται η μουσική. Ακούγονται ξανά ήχοι άμαξας κι αλόγων, ενώ εικονίζονται μια πέτρα και τούβλα.

Ο Μαρκόπουλος αποτιμά τη δημιουργική διαδικασία, λέγοντας ότι “μου πήρε πολύ καιρό για να πετύχω εργαστηριακά αυτό που ήθελα [...] Δούλεψα πολύ για τα φοντού (fade- in και Fade- out), με τις άσπρες και μαύρες αμόρσες”¹¹⁴⁷ και “το μοντάζ του Gammelion ολοκληρώθηκε. Οι μακριές κομψές φράσεις αδιαφανούς αμόρσας σαν δακτυλικά εξάμετρα απευθύνονται στις σύντομες, θαυμαστές, στατικές μεταφορές των οπτικών ερεθισμάτων, δηλαδή το ίδιο το Castello Roccasinibalda. Το Gammelion έχει διάρκεια εξήντα λεπτά, δευτερόλεπτα στην αιωνιότητα για τον απορροφημένο θεατή του Σινεμά του Νέου Κόσμου”.¹¹⁴⁸

5.1.3.13: *The Mysteries*

Ογδοντάλεπτο έγχρωμο ηχητικό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, γυρισμένο στο Μόναχο, με πρωταγωνιστή τον Friedhelm Krey και με μουσική του Hugo Wolf (1860- 1903).¹¹⁴⁹

Ένας άντρας με κάπα μπροστα σε ναό και μετά σ’ ένα δάσος, ένα ανάποδο κάδρο, δύο άντρες σε δρόμο υπό κατασκευή, ένθετα πλάνα μ’ έναν άντρα, ένα ντιβάνι, μια κάπα κι έναν σκελετό. Ο τελειωμένος έρωτας δύο ανδρών, κι έρωτας μ’ έναν σκελετό.

Ο σκηνοθέτης λέει ότι τη γύρισε “σε 1 εβδομάδα παράλληλα με την τηλεοπτική σειρά που έκανα στο Μόναχο” και τη χαρακτηρίζει “μια ασυνήθιστη ταινία, πολύ ψυχολογική, χωρίς

¹¹⁴⁶ Στο ίδιο. Ως *Serenade* μάλλον εννοείται το έργο *Serenade for flute, string trio, and harp, Op. 30* (1925).

¹¹⁴⁷ «Τα χρόνια 1967- ’70: μια συζήτηση [...]», ό. π., 83.

¹¹⁴⁸ Μαρκοπουλος, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 89.

¹¹⁴⁹ Ο. π., 343.

να βομβαρδίζω τους θεατές με ψυχολογία. Η ψυχολογία της λειτουργεί σε ένα άλλο επίπεδο, είναι ευλικρινής”.¹¹⁵⁰

5.1.3.14: *Sorrows*

Εξάλεπτο έγχρωμο ηχητικό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, γυρισμένο στο Triebtschen της Ελβετίας κι αφιερωμένο στους Wilhelm και Birgit Hein, ενώ η μουσική προέρχεται από το *Fidelio* (1814) του Μπετόβεν.¹¹⁵¹

Η ταινία εκτυλίσσεται σ' ένα εξοχικό σπίτι, το εξωτερικό του οποίου βλέπουμε σε πολυτυπίες με έναν εξωτερικό τοίχο με ξεφτισμένα στρώματα μπογιάς, κι έπειτα το εσωτερικό με τα έπιπλα, ξανά σε πολυτυπίες με τα δωμάτια μεταξύ τους, με παρτιτούρες μουσικής και φωτογραφικά πορτρέτα ανδρών. Ακόμη μια ταινία με την οποία θα μπορούσε κανείς ν' αντιπαραβάλει το *Lacrimae Rerum*, αν μη τι άλλο για το παρόμοιο θέμα του έρημου σπιτιού και τη χρήση κλασικής μουσικής.

Ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι τα γυρίσματα έγιναν στο “σπίτι που ο βασιλιάς Λουδοβίκος της Βαυαρίας έχτισε για τον Ρίχαρντ Βάγκνερ και την οικογένειά του, όταν ο τελευταίος δεν είχε πού να μείνει”.¹¹⁵²

5.1.4: Συνολική αποτίμηση

Δυστυχώς, ο αφηρημένος χαρακτήρας των περισσότερων ταινιών του Μαρκόπουλος, η μία και μοναδική ευκαιρία που είχα να τις δω κι οι συνθήκες διαρκούς μετακίνησης στην οποία βρισκόμουν μεταξύ των προβολών τους, μου επέτρεψαν να σχηματίσω περισσότερο μια φευγαλέα εντύπωση και λιγότερο μια εμπειριστατωμένη γνώμη, που θα μπορούσα να τεκμηριώσω αναλυτικά.

Παρόλαυτά, υπάρχουν γνωρίσματα ευδιάκριτα ακόμα και σε κάποιον με σχετικά επιφανειακή γνώση του έργου του σκηνοθέτη, όπως, για παράδειγμα, οι τρόποι με τους οποίους διατηρείται η ελληνικότητα μέσα στο έργο του. Παρά τη δράση του και την ιστορική θέση που έχει επάξια κερδίσει στο επίκεντρο της αμερικανικής αβάν-γκαρντ, μέσα σ' ένα εντελώς διαφορετικό πολιτισμικό σύμπαν από εκείνο στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1950, “επηρεασμένος τόσο από τον αρχαίο ελληνισμό όσο κι από τον ορθόδοξο χριστιανισμό, ο Μαρκόπουλος ενσωμάτωσε στο έργο του στοιχεία και των δύο πολιτισμικών παραδόσεων”,¹¹⁵³ εκσυγχρονίζοντάς τα με πρωτόγνωρο τρόπο.

Αφενός, πολλά από τα έργα του εμπνέονται και τιτλοφορούνται από την αρχαιοελληνική γραμματεία. Είδαμε παραπάνω ότι το *Lysis* και το *Charmides* βασίζονται στους πλατωνικούς

¹¹⁵⁰ «Τα χρόνια 1967- '70: μια συζήτηση [...]», ό. π., 84.

¹¹⁵¹ Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, ό. π., 344.

¹¹⁵² «Τα χρόνια 1967- '70: μια συζήτηση [...]», ό. π., 85.

¹¹⁵³ Τσαγκαράκης, ό. π.

διαλόγους *Λύσις* και *Χαρμίδης* αντίστοιχα. Το *Twice a man* διασκευάζει τον μύθο του Ιππόλυτου, το *The Illiac passion* (1964- '67) είναι εμπνευσμένο από τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου και το *Eros, o Basileus* (1967) απεικονίζει έναν γυμνό άντρα σε εννέα ταμπλό.¹¹⁵⁴ Εξίσου ενδεικτικοί είναι οι τίτλοι ταινιών που γυρίστηκαν, μονταρίστηκαν, αλλά δεν τυπώθηκαν, όπως τα *Hagiographia* (1973, β' εκδοχή) και *Heracles* (1973),¹¹⁵⁵ ενώ το *Bliss* είδαμε ότι απεικονίζει την εκκλησία του Αγίου Ιωάννη στην Ύδρα.

Αφετέρου, η εμμονή του με την πατρογονική γη κι η αντίληψη που διατηρούσε γι' αυτή ως ιδανικό τόπο προβολής των ταινιών του. Ο Μαρκόπουλος θεωρούσε την προβολή ίσης σημασίας με τη δημιουργία των ταινιών, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι "το μέλλον του *σινεμά ως σινεμά* βρίσκεται τόσο στην προβολή όσο και σε οτιδήποτε άλλο".¹¹⁵⁶ Στη Λυσαρέα ξεκίνησε να πραγματοποιεί το όνειρο του Τεμένους, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, με ετήσιες προβολές από το 1980 ως το 1986, τις οποίες, όπως είδαμε ο Μπίβερς επανεκκίνησε το 2004.¹¹⁵⁷

Όσον αφορά την ιδιομορφία του ύφους, το γνώρισμα που ξεχώρισα είναι η σημασία που ο Μαρκόπουλος αποδίδει στο καρέ, στο οποίο αναγνωρίζει μια θεμελιώδη σημασία για την κινηματογραφική γλώσσα, σπουδαιότητα που φαίνεται από την κεντρική θέση που έχει στο έργο του, από τη συχνότητα με την οποία εμφανίζεται σ' αυτό. Συγκεκριμένα, η συντακτική μονάδα του μοντάζ του δεν είναι το πλάνο, αλλά το ίδιο το καρέ- ένα μοναδικό ή ελάχιστα περισσότερα, με τα οποία σχηματίζει τις φευγαλέες 'φράσεις' του, σαν εκλάμψεις εντυπώσεων, αναμνήσεων ή ονείρων. Κατ' επέκταση, το σκοτάδι έχει γι' αυτόν την ίδια σημασία με το φως, ο ήχος παύει απλώς να συνοδεύει την εικόνα, εφόσον δυνητικά όλα έχουν τη διάρκεια ενός καρέ. Ειδικά οι ενότητες ΙΧ, Χ και ΧΙ που παρακολουθήσαμε στο *Temenos*, είναι κατεξοχήν δομημένες πάνω στην εναλλαγή των -πολλές φορές ακόμη και μοναδικών- καρέ.

Πρόκειται για την καινούρια αφηγηματική μορφή που προτείνει, βάσει της οποίας "κάθε φιλική φράση συντίθεται από ορισμένα επίλεκτα καρέ που είναι παρόμοια με τα αρμονικά μέρη που βρίσκουμε στη μουσική σύνθεση [...] Στην κλασική τεχνική του μοντάζ υπάρχει μια διαρκής αναφορά στη συνεχή λήψη: στο δικό μου αφηρημένο σύστημα υπάρχει το σύμπλεγμα διαφορετικών καρέ που επαναλαμβάνονται".¹¹⁵⁸

Ειδικά για την παρεμβολή ή εναλλαγή των μεμονωμένων ή παρατεταμένων μαύρων καρέ, που για τον συμβατικό κινηματογράφο θα μπορούσαν να εκληφθούν μόνο ως τεχνικό

¹¹⁵⁴ Sitney, *ό. π.*, 142.

¹¹⁵⁵ Markopoulos, *Βουστροφηδόν [...]*, *ό. π.*, 345.

¹¹⁵⁶ *Ο. π.*, 126. Τα πλάγια στο πρωτότυπο.

¹¹⁵⁷ *Ο. π.*, 10.

¹¹⁵⁸ *Ο. π.*, 26.

λάθος, ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι η χρήση τους ανάγεται αφενός στον τρόπο με τον οποίο επηρεάστηκε από την έννοια του χάους, όπως συναντιέται στη μυθολογία κι αφετέρου στην ανάγκη του να διαφοροποιηθεί ριζικά από τη χρήση του μαύρου στον συμβατικό κινηματογράφο, όπως δηλαδή αξιοποιείται με τα τυποποιημένα *fade* και *dissolve*.¹¹⁵⁹ Πεποίθησή του είναι πως “η μέτρηση κομματιών μαύρης αμόρσας με σκοπό την ανάπτυξη της ταινίας, είναι σαν να εμμένεις σταθερά στη μόνη ελευθερία του σινεμά. Αυτή είναι η αναγκαία αγάπη του έργου κάποιου. Γνωρίζω και αισθάνομαι ότι ένα καρέ θα κάνει ή δεν θα κάνει. Το μήκος του δεν αποκωδικοποιείται. Η διάρκειά του δεν αποκωδικοποιείται”.¹¹⁶⁰

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη αναφορά για τον Μαρκόπουλος, θα ήθελα να παραθέσω τρεις απόψεις που νομίζω αποτελούν αφορμές για ζωηρή συζήτηση σχετικά με το έργο του. Η πρώτη ανήκει στον Σίτνεϊ, ο οποίος πιστεύει ότι ο Μαρκόπουλος ήταν “ο σκηνοθέτης τον οποίο η αφήγηση έλκυσε περισσότερο απ’ οποιονδήποτε άλλο στη γενιά του [...] κι ένας από τους πιο ριζοσπαστικούς αφηγηματικούς σκηνοθέτες στον κόσμο”.¹¹⁶¹ Βλέποντας δείγματα όπως το *Christmas USA*, καταλαβαίνει κανείς εύκολα τι εννοεί, παρότι παραδέχεται επίσης ότι στη διάρκεια της φιλμογραφίας του μπορεί κανείς να εντοπίσει “τη σταδιακή ελάττωση της αφήγησης”.¹¹⁶²

Κι αν κατά τον Μωραϊτή ο Μαρκόπουλος ήταν κάτι παραπάνω από “απλώς ένας από τους πιο σημαντικούς φιλμουργούς της αμερικανικής αβάν- γκαρντ, ένας πρωτοπόρος σε βασικά δομικά και εννοιολογικά ζητήματα του κινηματογράφου”,¹¹⁶³ ο Ρεντζής τον βρίσκει μάλλον υπερτιμημένο. Σε δημοσίευτο κείμενό του στα μέσα της δεκαετίας του 2000, εκτιμά ότι οι ταινίες του “παρέμειναν πάντα σ’ ένα επίπεδο σπουδαστικών ασκήσεων, ένας άγονος πειραματισμός”, ότι το έργο του γενικά διακρίνεται από “παράτεχνο ερασιτεχνισμό”, έχοντας διαγράψει “μια διαρκώς παρεξηγημένη και ιδιαιζόντως υπερεκτιμημένη πορεία”.¹¹⁶⁴

Κλείνοντας, θα ήθελα να υπογραμμίσω την ανεκτίμητη ευκαιρία που μου έδωσε αυτή η έρευνα να γνωρίσω το έργο του Μαρκόπουλος στην πρωτότυπή του μορφή και μάλιστα υπό τις συνθήκες που ο ίδιος είχε ορίσει ως ιδανικές, επιτρέποντάς μου ν’ αποκομίσω σχετικά φευγαλέες επιμέρους εντυπώσεις, αλλά κυρίως μια θεμελιωδώς ανανεωτική συνολική εκτίμηση για τη φύση και τη λειτουργία του κινηματογράφου.

¹¹⁵⁹ Ο. π., 29- 30.

¹¹⁶⁰ Ο. π., 291.

¹¹⁶¹ Sitney, ό. π., 122.

¹¹⁶² Ο. π., 153.

¹¹⁶³ Μωραϊτής, «Μνήμη Γκρέγκορυ Μαρκόπουλου (1928- 1992)», *Καθρέφτης*, τχ. 1, καλοκαίρι 1996, 35.

¹¹⁶⁴ Ρεντζής, «In Memoriam- In Oblivium. Ο Gregory Markopoulos και παραμυθολογία της αμερικανικής Avant- Guard», *αδημοσίευτο*, [χ. χ.], [5], 4- 5.

5.2: Maria Klonaris και Katerina Thomadaki

5.2.1: Εισαγωγή

Η Maria Klonaris (1950- 2014)¹¹⁶⁵ κι η Katerina Thomadaki (1949)¹¹⁶⁶ αποτελούν δύο από τις πιο γνωστές και διακεκριμένες καλλιτέχνιδες της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής πρωτοπορίας. Γεννημένες στο Κάιρο και στην Αθήνα αντιστοίχως, εγκαταστάθηκαν στο Παρίσι το 1975, χωρίς ποτέ να επιστρέψουν μόνιμα στην Ελλάδα. Η αρχική τους ασχολία ήταν το θέατρο, ήδη από τα φοιτητικά τους χρόνια, με πρώτη παράσταση τις *Δούλες* του Jean Genet το 1968. Το έναυσμα ν' ασχοληθούν με τον κινηματογράφο αποτέλεσε το περιοδεύον αφιέρωμα αμερικανικού πρωτοποριακού κινηματογράφου σε επιμέλεια Π. Άνταμς Σίτνεϊ, το οποίο παρακολούθησαν σε προβολή στην Ελληνοαμερικανική Ένωση κάπου στα 1968- 1969.¹¹⁶⁷

Εφορμώντας από σπουδές που εκτείνονται από τα εικαστικά και τον πειραματικό κινηματογράφο ως την ιστορία και τη φιλοσοφία της τέχνης και την ψηφιακή εικόνα,¹¹⁶⁸ παρήγαγαν πλούσιο εικαστικό και κινηματογραφικό έργο, το οποίο περιλαμβάνει ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους σε φιλμ και βίντεο. Μάλιστα η ενασχόλησή τους με τον κινηματογράφο ξεκίνησε πριν φύγουν για το Παρίσι, με παραγωγή ολιγάριθμων φιλμ μικρού μήκους, τα οποία η Θωμαδάκη διατηρεί αποθηκευμένα.¹¹⁶⁹ Το ογκωδέστατο και πολυσχιδές έργο τους αποτελεί αντικείμενο ξεχωριστής έρευνας, γι' αυτό εδώ θα καλυφθεί μόνο ένα ελάχιστο τμήμα του, το οποίο ήταν το μοναδικό υλικό που είχα στη διάθεσή μου για να μελετήσω κι ακολουθεί το κριτήριο του φιλμ ως μέσου γυρίσματος, που έθεσα αρχικά.

Συνάντησα για πρώτη φορά τη Θωμαδάκη στο σπίτι τους στο Παρίσι τον Μάιο του 2011, όπου μου έδωσε μια πρώτη γενική εικόνα του έργου τους, χωρίς όμως να μπορεί να μου διαθέσει ψηφιοποιημένες κάποιες από τις ταινίες τους που είχαν γυριστεί σε φιλμ. Μετά από επικοινωνία μας τον Μάιο του 2017, με ενημέρωσε ότι διέθετε ψηφιοποιημένα τέσσερα από τα φιλμ της Σειράς Πορτρέτων τους (*Série Portraits*), τα οποία μου έστειλε σε αντίγραφα DVD και τα οποία θα παρουσιάσω παρακάτω. Τον Σεπτέμβρη του 2017 συνάντησα τη Θωμαδάκη στο οικογενειακό σπίτι της στα Πεμόνια Αποκορώνου Χανίων, όπου συζητήσαμε αναλυτικότερα για το έργο της.

Πριν ξεκινήσω, θα ήθελα να επισημάνω ότι “από το 2002 τα Γαλλικά Κινηματογραφικά Αρχεία/ CNC αποκαθιστούν Super 8 ταινίες τους σε φορμά 35 χιλιοστών, ενώ το 2012 η

¹¹⁶⁵ https://fr.wikipedia.org/wiki/Maria_Klonaris, 13/5/2017.

¹¹⁶⁶ Τη χρονολογία γέννησής της, μου έδωσε η ίδια η σκηνοθέτρια, σε e-mail στις 30/5/2017.

¹¹⁶⁷ Συνέντευξη Κατερίνας Θωμαδάκη, 2/9/2017.

¹¹⁶⁸ <http://www.klonaris-thomadaki.net/bioeng.htm>, 24/5/2017.

¹¹⁶⁹ Συνέντευξη Θωμαδάκη, 2/9/2017.

Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας εγκαινίασε το Αρχείο Θωμαδάκη/ Κλωνάρη (Fonds Klonaris/ Thomadaki)".¹¹⁷⁰ Έτσι, καθώς εκκρεμεί μια συνολική ερευνητική κι εκδοτική παρουσίαση του έργου τους στην Ελλάδα, όπου εξακολουθεί να είναι παραγνωρισμένο, θα γίνει εδώ μια σύντομη αναγνωριστική αναφορά, στα έργα που είχα τη δυνατότητα να μελετήσω.

5.2.2: *Portrait de ma mère dans son jardin (1980)*

Εξάλεπτο έγχρωμο βωβό φιλμ Super 8 της Θωμαδάκη, που απεικονίζει τη μητέρα της, Αλεξάνδρα, στον κήπο του σπιτιού της στα Βριλήσσια το 1980.

Τραβηγμένο στη διάρκεια της ημέρας, το φιλμ ξεκινάει μ' ένα zoom-out ενός μεγάλου πράσινου θάμνου, και συνεχίζει με μια γυάλινη κανάτα με νερό πάνω σ' ένα τραπέζι με λευκό τραπεζομάντηλο. Ακολουθεί γενικό πλάνο της κ. Θωμαδάκη, ντυμένης κομψά μ' ένα μαύρο φόρεμα και κοσμήματα, καθισμένης στο τραπέζι να καθαρίζει ψάρια μ' ένα μαχαίρι. Αρχικά μοιάζει απλώς να προσποιείται ότι καθαρίζει, όμως στα επόμενα κοντινότερα πλάνα φαίνεται ότι καθαρίζει σ' αλήθεια, ενώ η κάμερα διαγράφει μια επαναλαμβανόμενη κίνηση προς τα πάνω. Ένα πολύ κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της Αλεξάνδρας που κοιτάει την κάμερα, κοντινά στα λερωμένα χέρια και στις ενδυματολογικές της λεπτομέρειες.

Έπειτα από το καθάρισμα των ψαριών, η Αλεξάνδρα βρίσκεται όρθια με το δεξί της χέρι ακουμπισμένο σ' ένα δέντρο κι έπειτα με το αριστερό σ' ένα φυτό με λιγνό κορμό. Το δεύτερο πλάνο καλύπτεται από πράσινο φίλτρο, ενώ και στα δύο η ίδια έχει την πλάτη γυρισμένη στο φακό. Ακολουθούν ολόσωμα κοντρ- πλονζέ της, που κινούνται με τη γνώριμη πλέον κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω, στα οποία κοιτάει πάλι την κάμερα κι είναι χρωματισμένα με πράσινο φίλτρο. Επαναλαμβανόμενα zoom-out μιας κορνίζας που κρατάει, μ' εκείνη και τη σκηνοθέτρια σε μικρή ηλικία, καταλήγουν σ' ένα freeze frame της κορνίζας, με το fade του οποίου κλείνει το φιλμ.

5.2.3: *Sauro Bellini (1982)*

Οχτάλεπτο έγχρωμο βωβό φιλμ Super 8 της Μαρίας Κλωνάρη, που απεικονίζει έναν άντρα με όνομα Sauro Bellini στον Βοτανικό Κήπο του Παρισιού (Jardin des Plants). Σύμφωνα με τη Θωμαδάκη, ο Μπελίνι ήταν "φοιτητής μαθηματικών, Ιταλός από τη Βενετία και βρισκόταν για τουρισμό στο Παρίσι".¹¹⁷¹

Η ταινία αρχίζει και κλείνει με τα τρεχούμενα νερά ενός συντριβανιού με λιοντάρια σε αργή κίνηση και με το συντριβάνι από διαφορετικές πλευρές κι αποστάσεις. Τα πλάνα με τον Μπελίνι ξεκινούν μ' ένα μεσαίο κοντινό σ' αυτόν καθώς στέκεται ημίγυμνος να κρατάει

¹¹⁷⁰ «Αφιέρωμα Θωμαδάκη/ Κλωνάρη: πυρκαγιά του Άγγελου», φυλλάδιο προγράμματος, Φεστιβάλ Αθηνών 2012, Μουσείο Μπενάκη, [4], 4.

¹¹⁷¹ E-mail Θωμαδάκη, 8/7/2017.

ένα ανθούριο, ένα λουλούδι με κατακόκκινο φύλλο και κίτρινο όρθιο μακρόστενο άνθος. Ακολουθούν κοντινά πλάνα του λεπτού, οστεώδους σώματός του, όπου παρατηρούμε τα μακριά μαύρα μαλλιά του. Έπειτα κρατάει ένα γυάλινο μπωλ που περιέχει ένα κερί, ενώ μια αντανάκλαση από άγνωστη πηγή φωτίζει το πρόσωπό του. Κατόπιν, φοράει στον λαιμό έναν στρογγυλό καθρέφτη σε σχήμα ήλιου, καθώς η αντανάκλαση συνεχίζει να λάμπει στο πρόσωπό του, ενώ κρατάει ξανά το ανθούριο. Ύστερα βρίσκεται ξαπλωμένος πάνω σε άσπρο τούλι και μαύρο δαντελωτό ύφασμα, με χέρια ανοιχτά και μάτια κλειστά, ενώ λίγο πριν το τέλος, το μαύρο ύφασμα τον έχει καλύψει μερικώς. Το συντριβάνι επανέρχεται, το διαδέχονται φωτογραφίες από το μέρος με τον Μπελίνι κι η ταινία τελειώνει.

5.2.4: Selva. Un portrait de Parvaneh Navai (1981- '83)

Εβδομηντάλεπτο φιλμ Super 8 της Κλωνάρη, που απεικονίζει την *Parvaneh Navai* μέσα σ' ένα δάσος. Η Θωμαδάκη μου εξήγησε για τη Ναβαϊ, ότι “με γονείς αντίστοιχα από το Ιράν και από τη Βρετάνη, είχε ήδη μια διαπολιτιστική και μυστικιστική διαδρομή και μια έντονη σχέση με τη φύση, ιδιαίτερα με το δάσος. Κατασκεύαζε και αντικείμενα από χαλκό ή από υλικά που έβρισκε στη φύση, κλαδιά, ρίζες κτλ.”.¹¹⁷²

Αρχικά φαίνονται μόνο καθρέφτες διασκορπισμένοι στην όχθη και μέσα στο νερό ενός ποταμού μέσα στο δάσος, τα δέντρα του οποίου έχουν ξεραθεί. Εμφανίζεται η Ναβαϊ μ' ένα πληθωρικό κόκκινο σατέν φόρεμα, η κάμερα διαγράφει γρήγορες περιστροφές, ακούγονται μυστηριακές φωνητικές μελωδίες, η γυναίκα περπατάει στο δάσος, μαζεύει έναν μικρό στρογγυλό καθρέφτη, πλαγιάζει πάνω σ' έναν ορθογώνιο καθρέφτη μέσα στο νερό. Με λευκή σκόνη σχηματίζει έναν κύκλο στο έδαφος και ξεκινάει μια ιεροτελεστία μέσα του, κρατώντας δύο ξύλα αναμμένα με φωτιά, καθώς ακούγονται αφρικανικά τύμπανα. Μέσα στον κύκλο βρίσκεται τοποθετημένος ο στρογγυλός καθρέφτης, ενώ η κάμερα κινείται γρήγορα.

Τα τύμπανα διακόπτονται απότομα μ' ένα ανάποδο πλάνο που μας μεταφέρει σε μια διαφορετική τοποθεσία. Ένα δάσος με λεπτά δέντρα, με το σφύριγμα του αέρα και το κελήδισμα πουλιών, η κοπέλα κρατώντας τον στρογγυλό καθρέφτη, καταλήγει να κοιμάται στο έδαφος με μια χούφτα χόρτα/ γρασίδι στο λαιμό, καθώς ακούγεται ένας γυναικείος ψίθυρος.

Ακολουθούν διπλοτυπίες της κοπέλας καθώς χορεύει και κοιμάται, ιδωμένη μέσα από κόκκινο φίλτρο, ενώ κατόπιν τη βλέπουμε καλυμμένη από μεγάλο όγκο πρασινάδας. Πάντα σε διπλοτυπίες, μοιάζει να πετάει μέσα στο δάσος, καθώς ακούγονται φωνές, ηλεκτρονικοί

¹¹⁷² Στο ίδιο.

ήχοι, αέρας, τιτιβίσματα, τύμπανα, 'πιάτα' από ντραμς και δύο ινδικά όργανα, σιτάρ και τανπούρα,¹¹⁷³ η οποία μοιάζει με άρπα και συνοδεύει τη μετάβαση σε ονειρική σκηνή.

Ακουμπισμένη σ' ένα δέντρο, μοιάζει να ονειρεύεται. Διπλοτυπίες όπου βρίσκεται ξύπνια και κοιμισμένη εναλλάσσονται πολύ γρήγορα καθώς ακούγονται τύμπανα. Οι διπλοτυπίες συνεχίζονται με πλάνα της κοπέλας τυλιγμένης με μαύρο δαντελωτό ύφασμα ή να χορεύει, καθώς και του δάσους που έχει πάρει; καίγεται; φωτιά. Γίνεται ένα απότομο κατ με την 'ονειρική άρπα' και το σιτάρ (αν πρόκειται γι' αυτό), να συνοδεύουν ένα τράβελινγκ σε ακίνητες φωτογραφίες του δάσους, όπου η κοπέλα βρίσκεται σε διάφορες στάσεις υπό κόκκινες φωτιστικές αποχρώσεις, που δημιουργούνται από τις διπλοτυπίες. Ακούγεται μια γυναικεία φωνή να συστήνεται και ν' ανακοινώνει τους τίτλους συντελεστών της ταινίας, ακολουθούν φωτογραφίες απ' όσα έχουν προηγηθεί κι η ταινία τελειώνει.

Κατά τη Θωμαδάκη, "η φύση, ο εξωτερικός χώρος, κινούμενη μεταφορά του εσωτερικού χώρου της ερμηνεύτριας [...] Η δυναμική της κίνησης αναμειγνύεται με τη δυναμική του ήχου".¹¹⁷⁴ Η Marie José Mondzain¹¹⁷⁵ πιστεύει ότι "παρασυρόμαστε όλο και περισσότερο στο βάθος των πραγμάτων, όλο και περισσότερο στην καρδιά του κόσμου, εκεί όπου οι ρίζες των δέντρων και το νερό των χειμάρρων γεννούν τη σκέψη. Μια γυναίκα κρύβεται εκεί, μια γυναίκα που γεννιέται και δέχεται να εξαφανιστεί για να μας αφήσει να δούμε τις πραγματικές της κατακτήσεις: τη δύναμη της κίνησης.

5.2.5: *Chutes. Désert. Syn (1983- '85)*

Δεκαοχτάλεπτο έγχρωμο βωβό φιλμ Super 8 της Θωμαδάκη, που απεικονίζει τη Syn Guérin με κοντά μαύρα μαλλιά και ντυμένη με λευκή μπλούζα και παντελόνι, σε αυτοσχεδιαστικές κινήσεις σε μια αμμώδη τοποθεσία. Η σκηνοθέτρια με πληροφόρησε ότι η ερμηνεύτρια "είχε διατελέσει ηθοποιός στο θέατρο σωματικής έκφρασης, είχε εργαστεί και με τον Peter Brook. Στα μέσα της δεκαετίας του 70 στρατεύθηκε στο φεμινιστικό κίνημα, εγκατέλειψε το θέατρο και ήταν από τα ιδρυτικά στελέχη της "Videa", πρώτης φεμινιστικής ομάδας video στο Παρίσι".¹¹⁷⁶

Η Γκερέν εκτελεί πτώσεις και κυβιστήσεις, τις οποίες έπειτα η σκηνοθέτρια επαναλαμβάνει κινώντας το φιλμ αντίστροφα, με διαφορετικές ταχύτητες κι έκθεση στο

¹¹⁷³ E-mail Θωμαδάκη, 5/9/2017.

¹¹⁷⁴ Κατερίνα Θωμαδάκη, *Film Portraits of Women by Women, The Funnel*, Τορόντο 1986, [χ.τ.], «Αφιέρωμα Κατερίνα Θωμαδάκη και Μαρία Κλωνάρη: κινηματογραφικές κοσμογονίες», φυλλάδιο προγράμματος, 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2004, [χ. αρ.].

¹¹⁷⁵ Marie José Mondzain, Κατάλογος ρετροσπεκτίβας Θωμαδάκη/ Κλωνάρη, Παρίσι, γκαλερί Donguy- A.S.T.A.R.T.I., 1985, [χ.τ.], «Αφιέρωμα Κατερίνα Θωμαδάκη και Μαρία Κλωνάρη: κινηματογραφικές κοσμογονίες», φυλλάδιο προγράμματος, 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2004, [χ. αρ.].

¹¹⁷⁶ E-mail Θωμαδάκη, 8/7/2017.

φως, διπλοτυπίες και 'διασπασμένο' μοντάζ. Το αποτέλεσμα είναι όχι απλώς ο αριθμητικός πολλαπλασιασμός της κίνησης, αλλά κι η ποιοτική ποικιλία της, που αυξάνεται καθώς ο χαρακτήρας των κινήσεων αλλάζει με κάθε διαφορετική τεχνική μεταχείρισή τους. Έτσι, οι φαινομενικά απλές κινήσεις μεταμορφώνονται σε βίαιο θάνατο, ιεροτελεστικό ζειμπέκικο, σταύρωση ή ανάσταση, που είναι μόνο μερικοί από τους συνειρμούς τους οποίους δημιουργεί ο υφολογικός χειρισμός.

Η Veronique Mauron θεωρεί ότι "προσπαθώντας να δραπετεύσει από τη βαρύτητα, το σώμα τινάζεται, αναπηδά, πέφτει. Η εικόνα πολλαπλασιάζει την κίνηση ή συνδέει με διπλοτυπίες τις διάφορες φάσεις της. [...] Απογείωση και απόδραση απ' τον χρόνο: θα μλήσω λοιπόν για μετεωρισμό".¹¹⁷⁷ Η Μοντζέν υποστηρίζει ότι στην ταινία "βρίσκουμε το σώμα της επανάληψης, όχι της ταυτολογίας, αλλά της ανάστασης, το σώμα που πεθαίνει και ξαναζεί σ' έναν χορό χωρίς οδύνη. Το σώμα της ερήμου που δεν είναι πλέον ερημικό, αλλά κυριευμένο από μια έλξη προς τον ουρανό, εξίσου δυνατή με την έλξη της γης".¹¹⁷⁸

5.2.6: Συνολική αποτίμηση

Τα τέσσερα παραπάνω πορτρέτα θυμίζουν εκείνα του Μαρκόπουλος (το *Galaxie* κι οι κύκλοι του *Eniaios* στο *Temenos* 2016) και του Χατζηνικολάου (*Άσπα*), στα οποία αναφέρθηκα προηγουμένως, καθώς κι εκείνα του Γιάνναρη, τα οποία θα εξετάσω παρακάτω. Όλα τους, παρά τον ισχυρό απεικονιστικό τους χαρακτήρα, δεν συνιστούν απλώς καταγραφικά ή πληροφοριακά πορτρέτα, αλλά περισσότερο επιτελεστικά και τελετουργικά.

Το στήσιμο, οι πόζες, η σκευή, οι σκηνικές προσθήκες κι η ανάπλαση όλων αυτών μέσα απ' το φιλμ, καθιστούν τα πρόσωπα στοιχεία ενός ευρύτερου συνόλου, άλλοτε πιο προσιτού και βιωματικού (*Portrait de ma mère dans son jardin*) κι ως επί το πλείστον πιο αφηρημένου και μυστηριακού (*Sauro Bellini, Selva. Un portrait de Parvaneh Navaï, Chutes. Désert. Syn*).

Μεταξύ των ταινιών, μπορεί κανείς ν' αναγνωρίσει σκηνοθετικές ομοιότητες και διαφορές. Ανάμεσα στις πρώτες, ο ανδρόγυνος χαρακτήρας των προσώπων (*Sauro Bellini* και *Syn Guérin*) κι οι παρόμοιες τοποθεσίες των τριών πρώτων ταινιών, που εκτυλίσσονται μέσα σε κατάφυτα περιβάλλοντα. Η Θωμαδάκη επιλέγει περιστασιακά να τοποθετήσει τα πρόσωπά της με την πλάτη γυρισμένη στον φακό, ενώ το έργο της Κλωνάρη είναι αυτό με τον εμφανώς περισσότερο μυστηριακό ύφος, το οποίο συνθέτει το μοτίβο του καθρέφτη, η ακροβασία των προσώπων μεταξύ ύπνου και ξύπνιου (συνείδησης και υπερβατικότητας), ο

¹¹⁷⁷ Veronique Mauron, [χ. τ.], «Αφιέρωμα Κατερίνα Θωμαδάκη και Μαρία Κλωνάρη: κινηματογραφικές κοσμογονίες», φυλλάδιο προγράμματος, 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2004, [χ. αρ.].

¹¹⁷⁸ Mondzain, ό. π.

κεντρικός ρόλος του ονείρου κι η πολύ πιο στενή σχέση με το φυσικό περιβάλλον (ο καθρέφτης- ήλιος, η σωματική επαφή με το έδαφος και τα φυτά, οι διπλοτυπίες φύσης-σώματος κ.ά.).

Βασικότερο ίσως κοινό γνώρισμα και των τεσσάρων, ο κεντρικός ρόλος του σώματος κι η χρήση του ως δίοδος μεταξύ αισθητού κι ανεπαίσθητου, εμπειρίας και διαίσθησης, ορατού κι αοράτου. Οι ταινίες μπορούν συνεπώς να γίνουν αντιληπτές ως μέρος αυτού που οι σκηνοθέτριες ονόμαζαν ‘κινηματογράφο του σώματος’ μέσα στο έργο τους, για το οποίο αναφέρουν σχετικά “το σώμα είναι η πρώτη ύλη του κινηματογράφου μας. Το σώμα, μεταμφιεσμένο, παραλλαγμένο και μεταμορφωμένο, μετατρέπει το νοητό σε υλικό και το υλικό σε νοητό [...] Η επεξεργασία βέβαια της κίνησης και της στάσης μας οδηγεί στο φανταστικό. Το σώμα, φορτωμένο με σήματα, παράγει την ίδια στιγμή ένα φανερό νόημα, ένα υπολανθάνον νόημα κι ένα κρυμμένο νόημα. Τα πράγματα (αντικείμενα, βάψιμο, κοσμήματα, ρούχα, χειρονομίες, στάσεις), δεν αφήνουν τη μάσκα να βγει εντελώς. Κρύβουν αποκαλύπτοντας κι αποκαλύπτουν κρύβοντας”.¹¹⁷⁹

Περνώντας σε πιο γενικές παρατηρήσεις σχετικά με το έργο τους, ας σημειώσω καταρχάς ότι οι σκηνοθέτριες είναι ξεκάθαρες αναφορικά με τον ειδολογικό χαρακτήρα του: “η κινηματογραφική μας δουλειά εγγράφεται στον χώρο του πειραματικού κινηματογράφου. Πειραματικός ονομάζεται γενικά ο κινηματογράφος που ερευνά τις δυνατότητες της εικόνας ή της εικόνας/ ήχου σα γλώσσας αυτόνομης, χειραφετημένης απ’ την υποταγή στις ανάγκες αφήγησης μιας ιστορίας, κι αποσπασμένης από τα πρότυπα της παραδοσιακής γραφής”.¹¹⁸⁰

Ωστόσο, ο κινηματογράφος μπορεί ν’ αποτελεί βασική ασχολία τους, αλλά καθόλου αποκλειστική, καθώς από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 προέκτειναν το δημιουργικό τους πεδίο σε άλλες μορφές τέχνης. Έτσι, παρότι ποτέ δεν εγκατέλειψαν τον κινηματογράφο, στην ιστοσελίδα τους αυτοπροσδιορίζονται ως “media artists”, νιώθοντας προφανώς ότι αυτός ο όρος εκφράζει περιεκτικότερα την ποικιλία των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούν: “φίλμ, βίντεο, πολυμεσικές εγκαταστάσεις, περφόρμανς, φωτογραφικά έργα, ήχο και κείμενα”.¹¹⁸¹ Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα, ότι κατά τη δεκαετία του 1990 επιμελήθηκαν τρεις διοργανώσεις εβδομαδιαίας διάρκειας με θέμα τη σύγκλιση του κινηματογράφου, του βίντεο και των εικαστικών, με καλεσμένους κι από τους τρεις χώρους. Προκειμένου να εκφράσουν το αντικείμενο των διοργανώσεων, στο οποίο

¹¹⁷⁹ Κλωνάρη, Θωμαδάκη, «Κινηματογράφος του σώματος: η Γυναίκα εαυτός, αυτοπαρουσίαση και διασωματικότητα», *Φίλμ*, τχ. 28, Ιούνιος 1984, 95.

¹¹⁸⁰ Θωμαδάκη, Κλωνάρη, «Σημειώσεις γύρω από έναν διαφορετικό κινηματογράφο», *Φίλμ*, τχ. 17, Ιούλιος 1979, 173.

¹¹⁸¹ <http://www.klonaris-thomadaki.net/bioeng.htm>, 24/5/2017.

βεβαίως περιλαμβανόταν και το δικό τους έργο, έπρεπε να χρησιμοποιήσουν έναν όρο που θα εξέφραζε τη χρήση της κινούμενης εικόνας και στα τρία μέσα. Γι' αυτό επέλεξαν τη φράση “μη- αφηγηματική κινούμενη εικόνα”, μια επιλογή που συμπίπτει με τη δική μου να υιοθετήσω τον όρο ‘μη- αφηγηματικός’ στο πλαίσιο αυτής της εργασίας και θέτει ένα ισχυρό προηγούμενο στην επιχειρηματολογία μου.¹¹⁸²

Όσο για την εθνική ταυτότητα των ίδιων αλλά και του έργου τους, η Θωμαδάκη αφενός ξεκαθαρίζει ότι “σίγουρα δεν είμαστε γαλλίδες”, ταυτόχρονα όμως παραδέχεται ότι το έργο τους πραγματοποιήθηκε χάρη στις υλικές, θεσμικές και πολιτισμικές συνθήκες που βρήκαν στη Γαλλία και που σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν αν έμεναν στην Ελλάδα. Επίσης, τονίζει τον ρόλο που έπαιξαν τόσο η ελληνική κουλτούρα μέσα από τα βιώματά τους, όσο κι η γαλλική μέσα από τη μόρφωσή τους, καταλήγοντας ότι “το θέμα της εθνικότητας, κατά κάποιον τρόπο, δεν τίθεται πια” κι ότι με την Κλωνάρη αποτελούν “αδέσμευτα πνεύματα”.¹¹⁸³

Ως θεμελιώδης προβληματισμός τους προσδιορίζεται “η ενσωμάτωση της κοινωνικής διερώτησης στην αναζήτηση μιας καινούριας γλώσσας της εικόνας. Ερευνούμε τις δυνατότητες μιας «άλλης» γλώσσας της εικόνας σε σχέση με την αναζήτηση ταυτότητας που έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του γυναικείου κινήματος”.¹¹⁸⁴

Τη θεματολογία του έργου τους συμπληρώνουν επίσης “η αποσταθεροποίηση των ορίων, η διεύρυνση των συνόρων, οι πολιτισμικές διασταυρώσεις, η ρευστότητα των φύλων, η ροϊκότητα του κινηματογράφου, οι μεταλλαγές των μέσων, οι μεταπλάσεις του πραγματικού”.¹¹⁸⁵

Παρότι εδώ ασχολήθηκα συμπτωματικά με ταινίες που αποδίδονται ατομικά σε καθεμία απ' αυτές, οι σκηνοθέτριες κατά κανόνα συνυπογράφουν τη δουλειά τους, τακτική που διακρίνεται ακόμα και στα τέσσερα φιλμ που παραθέτω εδώ, καθώς οι τίτλοι συντελεστών τα εντάσσουν στην κοινή Σειρά Πορτρέτων των σκηνοθετριών. Οι ίδιες αναφέρουν σχετικά: “η διπλή υπογραφή είναι κάτι που κατακτήσαμε βαθμιαία. Συνυπογράψαμε για πρώτη φορά τον *Διπλό λαβύρινθο* στο Παρίσι. Η ιδέα ήταν ότι καθεμία θα συνεισέφερε στο έργο τις δικές της ικανότητες, χωρίς να μας ενδιαφέρει πια να δηλώνουμε τι ακριβώς έκανε η καθεμία [...] Η γυναικεία συνυπογραφή μας ήταν μια καινοτομία που χρειάστηκε να επιβάλουμε στον αντροκρατούμενο χώρο του κινηματογράφου, περιλαμβανομένου και του πειραματικού. Όχι μόνο αναλαμβάναμε μόνες όλες τις πτυχές της δημιουργίας των φιλμ

¹¹⁸² Συνέντευξη Θωμαδάκη, 2/9/2017.

¹¹⁸³ Στο ίδιο.

¹¹⁸⁴ <http://www.klonaris-thomadaki.net/bioeng.htm>, 24/5/2017.

¹¹⁸⁵ Κατερίνα Θωμαδάκη, Μαρία Κλωνάρη, «Συνεχίζουμε», συνέντευξη στην Έλενα Χρηστοπούλου, *εφ: η εφημερίδα του Ελληνικού Φεστιβάλ*, τχ. 28, 31 Μαΐου 2012, 28.

μας, αλλά και αντικαθιστούσαμε τον μύθο της απόλυτης εξουσίας του άνδρα σκηνοθέτη από ένα γυναικείο δίδυμο σχήμα. Σήμερα όλοι οι ιστορικοί του κινηματογράφου μας αναγνωρίζουν ως τις πρώτες γυναίκες σκηνοθέτριες που συνυπέγραψαν το έργο τους”.¹¹⁸⁶

Σε αντιστοιχία με τον Μαρκόπουλος, οι δύο σκηνοθέτριες αντιμετωπίζουν την προβολή των ταινιών τους εξίσου μελετημένα και σχολαστικά με την παραγωγή: “Το δωμάτιο όπου γίνονται τα γυρίσματα είναι και το πρώτο μέρος όπου κάνουμε την προβολή, με την αναλυτική έννοια του όρου. Το σώμα είναι η πρώτη υλική οθόνη όπου προβάλλουμε τις ιεροτελεστίες του πόθου μας. Είναι σ’ εκείνον τον άλλο «σκοτεινό θάλαμο», στην αίθουσα του σινεμά, που η οθόνη γίνεται ένα συγκεκριμένο αντικείμενο και η προβολή μια φυσική πράξη. Με το να χειριζόμαστε μόνες μας τους προβολείς, δημιουργούμε μια εντύπωση αντανάκλασης ανάμεσα στα προβάλλοντα και στα προβαλλόμενα σώματα. Με την παρουσία μας μέσα στο δωμάτιο δίνουμε μια φυσική υπόσταση στα κινηματογραφικά μηχανήματα, απομυθοποιώντας την τεχνολογική διαδικασία που προϋποθέτει την απουσία, την φυσική εξαφάνιση των κινηματογραφιστών. Επιπλέον, το κλείσιμο του φιλμ μέσα σ’ ένα κουτί, η μετατροπή του σε αντικείμενο σύμφωνα με τις νόρμες της παραδοσιακής προβολής, έχει καταργηθεί ριζικά από την σημαντική ολοκλήρωση με άλλα μέσα: βίντεο, σλάνιτς, ζωντανός ήχος μέσα από ένα μικρόφωνο. Πάνω απ’ όλα το σλάνιτ, η ακίνητη εικόνα που παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στις ταινίες/ παραστάσεις μας: είναι η στιγμή, πιασμένη ξαφνικά στην παγίδα της διάρκειας”.¹¹⁸⁷ Μάλιστα, όταν ρώτησα τη Θωμαδάκη, αν οι ταινίες βρίσκονται κάπου ‘ανεβασμένες’ ψηφιακά, μου απάντησε ότι “οι ταινίες μας δεν υπάρχουν στο YouTube και από σκοπού γιατί θεωρούμε ότι το μέσο αυτό είναι ακατάλληλο για την πρόσληψη του κινηματογράφου μας”.¹¹⁸⁸

Αναφορικά με την προβολή του έργου των σκηνοθετριών στην Ελλάδα, δύο πολύ σημαντικά αφιερώματα πραγματοποιήθηκαν στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 2004 και στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2012.¹¹⁸⁹

Με την παράλληλη εικαστική και κινηματογραφική δράση τους, οι σκηνοθέτριες αποτελούν παράδειγμα της γενικότερης μεταπολεμικής ρευστότητας ανάμεσα στα καλλιτεχνικά πεδία, που προέκυψε από την έλευση νέων τεχνολογιών. Είναι χαρακτηριστικό ότι το πάνελ της συζήτησης για το έργο τους που διεξάχθηκε στο πλαίσιο του αφιερώματος του Φεστιβάλ Αθηνών, εκτός από τις ίδιες, περιλάμβανε επίσης τον Νίκο

¹¹⁸⁶ Ο. π., 29.

¹¹⁸⁷ Κλωνάρη, Θωμαδάκη, «Κινηματογράφος του σώματος: η Γυναίκα εαυτός, αυτοπαρουσίαση και διασωματικότητα», ό. π., 95- 96.

¹¹⁸⁸ E-mail Θωμαδάκη, 29/5/2017.

¹¹⁸⁹ <http://www.filmfestival.gr/2004/klonari.php>, <http://greekfestival.gr/gr/events/view/afieromathomadaki---klonari--0001,24/5/2017>.

Ξυδάκη, αρχισυντάκτη τότε της εφημερίδας *Καθημερινή* και τρεις ιστορικούς τέχνης (τον Ντένη Ζαχαρόπουλο, την Έφη Στρούζα και τον Γιώργο Χαρβαλιά), χωρίς κανέναν κριτικό ή ιστορικό κινηματογράφο. Επίσης, η συνέντευξη των σκηνοθετριών στην εφημερίδα του φεστιβάλ, έφερε τον διακριτικό θεματικό τίτλο “εικαστικά”, ‘έναν από τους πολλούς βάσει των οποίων ταξινομείτο η ύλη της εφημερίδας. Μικρές και μεγάλες ενδείξεις τις ποικιλίας αντιλήψεων που διέπει το έργο πολλών μεταπολεμικών καλλιτεχνών της κινούμενης εικόνας, όπως κι ο επόμενος σκηνοθέτης σ’ αυτό το κεφάλαιο.

5.3: Μιχάλης Αρφαράς

5.3.1: Εισαγωγή

Ο Μιχάλης Αρφαράς (1954) είναι εικαστικός και κινηματογραφιστής. Σπούδασε στην Κρατική Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Braunschweig στην Κάτω Σαξωνία και συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές στην ίδια σχολή, με παράλληλη ειδίκευση στη χαρακτική και το κινούμενο σχέδιο. Από το 1988 ως το 2006 διατέλεσε καθηγητής της χαρακτικής στο Πανεπιστήμιο του Hildesheim κι από το 2006 μέχρι σήμερα είναι καθηγητής και διευθυντής του τομέα χαρακτικής στην ΑΣΚΤ.¹¹⁹⁰

Το καλλιτεχνικό του έργο υπέπεσε στην αντίληψή μου μετά από υπόδειξη της Άργυς Καράλη, κατά τη διάρκεια του Animfest 2014. Περιλαμβάνει ως επί το πλείστον χαρακτικά κι οχτώ ταινίες μικρού μήκους κινουμένων σχεδίων, τις οποίες θα συμπεριλάβω στο σώμα της διατριβής και θα εξετάσουμε εδώ σε χρονολογική σειρά. Μετά από επικοινωνία μας, ο Αρφαράς μου έδωσε αντίγραφα όλων των ταινιών του σε DVD, μαζί μ' ένα δεκαεξασέλιδο επεξηγηματικό φυλλάδιο από εκτυπωμένες σημειώσεις για την κατασκευή τους, απ' όπου προέρχονται όλα τα ανάλογα στοιχεία που παρατίθενται παρακάτω, εντός ή εκτός εισαγωγικών. Το ότι ο Αρφαράς έζησε κι εργάστηκε στη Γερμανία για πάνω από τριάντα χρόνια, εξηγεί τη χρήση της γερμανικής γλώσσας στους τίτλους των ταινιών του, που εκτός από μία περίπτωση, αποτελούν δικές του παραγωγές. Οι ελληνικοί τίτλοι που παρατίθενται σε παρένθεση, είναι αυτοί που ο ίδιος δίνει στο φυλλάδιο.

5.3.2: Περιοδολόγηση

Όπως εξηγεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης, το κινηματογραφικό του έργο χωρίζεται σε δύο περιόδους. Μέχρι το 2000 γύριζε κι επεξεργαζόταν τις ταινίες του σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Από 'κει κι έπειτα, γύριζε τις ταινίες σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών και κατόπιν τις μετέφερε σε Mini DV (Mini Digital Video), απ' όπου τις εισήγαγε σε υπολογιστή για να τις επεξεργαστεί και να τις επαναφέρει σε Mini DV ή DVD, που αποτελούν και τις τελικές μορφές τους. Τα τρία μεταγενέστερα ψηφιακά έργα, *Trickytychon no. 4* (2004), *Κουκλότοπος* (2005) και *Ikarus Novus* (2006), θεωρούνται από τον σκηνοθέτη ως μία ενότητα, όχι μόνο λόγω της τεχνικής διαφοροποίησής τους με την προηγούμενη φιλμογραφία του, αλλά κυρίως λόγω του κοινού τους στοιχείου, που είναι η μουσική που έγραψε γι' αυτές ο "μεγάλος πρωτεργάτης και δάσκαλος της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα" Στέφανος

¹¹⁹⁰ Βιογραφικά στοιχεία, από έντυπο βιογραφικό σημείωμα που μου έδωσε ο Αρφαράς. <http://www.printmaker.asfa.gr/index.php/8-didaskontes/7-mixalis-arfaras>, 1/2/2017.

Βασιλειάδης (1933- 2004), ο οποίος για κάποιον λόγο, στις σημειώσεις του σκηνοθέτη αναγράφεται εκ παραδρομής ως Θόδωρος.¹¹⁹¹

5.3.3: *Wochenschau (Επίκαιρα, 1982)*

Ταινία διάρκειας εικοσιτριών λεπτών, γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, που αποτέλεσε μεταπτυχιακή εργασία του σκηνοθέτη στη σχολή Braunschweig. Χρησιμοποιούνται κομμάτια ενός ασπρόμαυρου φιλμ επικαίρων που ο Αρφαράς βρήκε στα ερείπια ενός κατεστραμμένου επαρχιακού κινηματογράφου στο Ξυλόκαστρο στις αρχές του 1980. Αρχικά χρησιμοποίησε το φιλμ για τη δημιουργία εικοσιδύο χαρακτηριστικών, τα οποία με τη σειρά τους αποτέλεσαν τη βάση για την κατασκευή της ταινίας, συνδυάζοντας διάφορες τεχνικές του κινουμένου σχεδίου, όπως παραδοσιακή σχεδίαση των καρτέ (cell animation), stop-motion, χαρτοκοπτική και κολάζ. Η μουσική ανήκει στο γερμανικό πανκ συγκρότημα The Sluts, με τους οποίους ο Αρφαράς γνωριζόταν και συνεργαζόταν. Η ταινία είναι γεμάτη από πληθωρικά κολάζ με πολύ γρήγορες και πλούσιες αλλαγές στη σύνθεσή τους, που δεν ξέρω πόσο εύκολο ή χρήσιμο θα ήταν να περιγραφούν αναλυτικά. Θα προσπαθήσω παρόλαυτά να δώσω μια γενική εντύπωση της εικαστικής ταυτότητας της ταινίας.

Η ταινία ξεκινάει με τον τίτλο αρχής “Ελληνικά Επίκαιρα” και συνεχίζει με πλάνα από την άφιξη επισήμων σε ελληνικό αεροδρόμιο, όλα επιχρωματισμένα και χωρίς ήχο. Ακολουθεί μια κάρτα που γράφει στα γερμανικά ότι “η ταινία είναι αφιερωμένη στο θέατρο σκιών, το οποίο στα δύσκολα χρόνια της παιδικής ηλικίας είχε αντικαταστήσει τις απαγορευμένες ταινίες”.¹¹⁹² Ακολουθεί ένα κολάζ, τις λεπτομέρειες του οποίου η κάμερα παρακολουθεί με κάθετες κι οριζόντιες κινήσεις: ο Νεαρός από τον ομώνυμο πίνακα του Λούκας Κράναχ του Πρεσβύτερου, όπως απεικονίζεται στο χαρτονόμισμα των δέκα μάρκων της έκδοσης του 1980, αλλά μ’ ένα τσιγαριλίκι ζωγραφισμένο στο στόμα του, κινηματογραφικά καρτέ, οικοσκευή, μια γλάστρα, το εξωτερικό ενός σπιτιού, ένα ποδήλατο και άλλα αφηρημένα σχέδια.

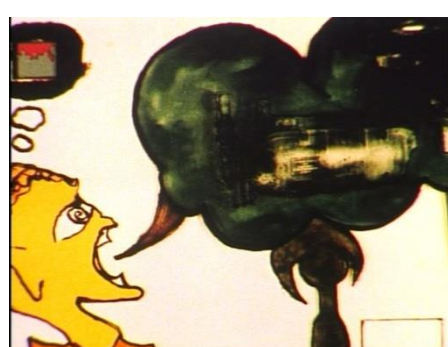
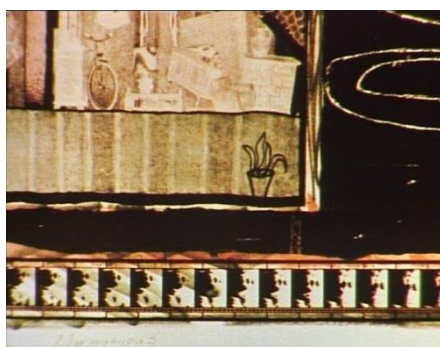
Μια δεύτερη επιγραφή που αναρωτιέται “τι μπορεί να φτιάξει κανείς από ένα βαρετό φιλμ επικαίρων;” και μία επόμενη που απαντάει “ακόμα ένα πιο βαρετό φιλμ”, ενώ παρακάτω βλέπουμε μια φωτογραφία του σκηνοθέτη με την παρέα του σε ώρα διασκέδασης και δίπλα τη φράση “μια ταινία του Μιχάλη Αρφαρά”. Δωμάτια ενός μοντέρνου σπιτιού με δύο πασχαλίτσες να περιφέρονται πάνω στις εικόνες τους, ώπου

¹¹⁹¹ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%84%CE%AD%CF%86%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82,5/2/2017. Σε συζήτησή μας στις 15/23/2017, ο Αρφαράς μου εξήγησε ότι πρόκειται για ακούσιο λάθος.

¹¹⁹² Τις μεταφράσεις των γερμανικών τίτλων όπου χρειάστηκε έκανε η μητέρα μου, Άννα Τσαγκαράκη, καθηγήτρια γερμανικής φιλολογίας στη μέση εκπαίδευση.

πολλές περισσότερες καλύπτουν εντελώς το κάδρο. Ένας άντρας μοιάζει να φωνάζει και να σκέφτεται κάτι ταυτόχρονα. Μια glam rock φιγούρα αλά David Bowie κοιτάει την κάμερα κι ανοιγοκλείνει το στόμα της καθώς ένα μικρό κόκκινο ανθρωπάκι την κοιτάει κουνώντας το πόδι του εκνευρισμένο. Ένα άλλο ανθρωπάκι μέσα σ' ένα καράβι, περνάει από ένα κολάζ με καθολικούς ιερείς και ποδοσφαιριστές μεταξύ άλλων, ένα χαραγμένο φιλμ τρέχει μέσα από μια τετράγωνη οπή σε μαύρο πλαίσιο, ένα άλλο με την Πύλη του Αδριανού τοποθετείται πάνω από εναλλασσόμενες φωτογραφίες αγωνιστικών μηχανών. Ένα άλλο κολάζ με τις σελίδες ενός περιοδικού τέχνης, ενώ ένα τρένο κι ένα αεροπλάνο σχηματίζονται και ξεφεύγουν από το κολάζ. Άγγελοι και κουνούπια συνοδεύουν μια χριστιανική πομπή. Η ταινία κλείνει μ' ένα άλλο ανθρωπάκι ζωγραφισμένο με λευκό χρώμα πάνω σε φιλμ, να ξεπηδάει από ένα κουβά.

Εκτός από τον επιθετικό ήχο των Sluts, η ταινία περιέχει στο σάουντρακ περίεργες φωνές και διάφορους ήχους, όπως τιτιβίσματα πουλιών, εκκλησιαστικούς ύμνους, φρεναρίσματα αμαξιών κ.α.



Εικόνες 92- 95: κάδρα από την ταινία *Wochenschau*.

Ζωηρή πολυχρωμία, κι αδρές, ακανόνιστες γραμμές, ετερόκλητες φωτογραφικές και ζωγραφικές εικόνες, άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο ευκρινείς, συνθέτουν συνολικά ένα σατιρικό μωσαϊκό του κόσμου των αρχών της δεκαετίας του 1980, με αντικαθεστωτικές νύξεις αλλά κυρίως περιπαιχτικό χαρακτήρα. Οι σίχοι των τραγουδιών που ακόμα κι αυτοί βρίσκονται μεταφρασμένοι στο φυλλάδιο που μου έδωσε ο Αρφαράς,

στηλιτεύουν την κυριαρχία του χρήματος, την εργασιακή τυραννία του καπιταλισμού και τη βαρβαρότητα του πολέμου.

5.3.4: *Animation Has No Borders (1986)*

Πεντάλεπτη ταινία σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, όπου τριανταέξι animators από ισάριθμες χώρες συνεργάστηκαν για να εικονογραφήσουν ελεύθερα υπό τη μελωδία της *Διεθνούς*, με εικόνες σχεδιασμένες απευθείας πάνω στο φιλμ. Κάθε καλλιτέχνης έλαβε ταχυδρομικά ένα κομμάτι φιλμ, το οποίο επεξεργάστηκε κι επέστρεψε στον ολλανδό σκηνοθέτη Peter Sweenen, που είχε αναλάβει τη σύνθεση κι ηχογράφιση του υλικού.

Λόγω της μικρής διάρκειας του φιλμ, οι εικόνες εναλλάσσονται πολύ γρήγορα και περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων ένα λουλούδι, έναν άγγελο, ένα πέος, σημαίες, έναν φοίνικα, ένα ζευγάρι χείλη, μια κοπέλα, ένα αστέρι, έναν αυτοκινητόδρομο, σπίτια, εργοστάσια, ένα αεροπλάνο, έναν πίθηκο, μια καρδιά, σημαίες σε έρημο νησί, χέρια, έναν ήλιο, δύο κροκόδειλους που περιπατάνε όρθιοι και κουνούπια.

Στους τίτλους τέλους, απαριθμούνται ονομαστικά όλοι οι δημιουργοί με τη συνοδεία της σημαίας της χώρας τους και βλέπουμε ότι το όνομα του Αρφαρά συνοδεύεται από τη γερμανική σημαία, ενώ η ελληνική συνοδεύει το όνομα του Ιορδάνη Ανανιάδη (1944), ενός από τους αξιολογότερους έλληνες δημιουργούς κινουμένων σχεδίων.¹¹⁹³

5.3.5: *City Life Graffitis (1986)*

Δεκάλεπτη ταινία γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Σε επιχρωματισμένα, επαναλαμβανόμενα πλάνα, ο σκηνοθέτης αρχικά περιβάλλεται από χρώματα κι έπειτα υποδύεται έναν άντρα που ξυπνάει και σηκώνεται από το κρεβάτι. Ακολουθούν χρωματικά παράσιτα, μια αφηρημένη ανθρώπινη φιγούρα, εικόνες από αμερικανικά κόμικ της δεκαετίας του 1960 με υπερήρωες, δάχτυλα που έχουν για μαριονέτα ένα μικρό πλαστικό κεφάλι, ο σκηνοθέτης προφίλ κι ένα ζωγραφιστό παπί, φωτογραφία μιας πόλης πάνω από την οποία περνούν ένα καράβι, ένα λουλούδι, ένα άλογο κι ένα κόκκινο βέλος. Ένας γυμνός δισκοβόλος που κρατάει έναν δίσκο βινυλίου, σελίδες από καταλόγους πώλησης ειδών σπιτιού, μια καμήλα, ανθρώπινες φωνές παραμορφωμένες από γρήγορο παίξιμο κασέτας, το τραγούδι *Frère Jacques* παιγμένο από παιδικό παιχνίδι, η παροδική διακοπή των εικόνων από έναν χαζούλη ανθρωπάκο που κοιτάει προς την κάμερα γεμάτος απορία κι αργότερα με θλίψη, κι ένα σχέδιο του Rorschach που η κάμερα αποκαλύπτει ότι βρίσκεται πάνω σ' ένα χαρτί μέσα σ' ένα τυπογραφείο, το οποίο η κάμερα αποτυπώνει σε κιτρινόμαυρο χρώμα, διασχίζοντάς το κινούμενη προς τα πίσω ώσπου να βγει έξω απ' αυτό

¹¹⁹³ <http://www.shortfilm.gr/person.asp?id=1196>, <http://www.greekanimation.com/artists/%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82-%CE%B9%CE%BF%CF%81%CE%B4%CE%AC%CE%BD%CE%B7%CF%82/>, 22/3/2017.

και να τελειώσει η ταινία. Το μεγαλύτερο μέρος του σάουντρακ αποτελείται από συνθέσεις του αθηναϊκού συγκροτήματος ηλεκτρονικής μουσικής, Saint Anne.

Κατά τον σκηνοθέτη: “ένα πυροτέχνημα εικόνων και ήχων, αντικατοπτρισμών της αστικής ζωής στα τέλη του 20^{ου} αιώνα. Το έργο είναι πειραματικό μοντάζ μιας πλειάδας τεχνικών και αισθητικών εκφράσεων της animation. Οι τεχνικές που συνδυάστηκαν μεταξύ τους ήταν: παραδοσιακή cell animation, object ή stop-motion (στοπ-καρέ) animation, cut out (χαρτοκοπτική), ζωγραφική κάτω απ’ την κάμερα, χάραξη και σχεδίαση απευθείας στο φιλμ”.

5.3.6: *Kurzer Film Für Lange Stotterer* (Σύντομο φιλμ για μακροσκελείς κεκέδες, 1988)

Δίλεπτη ταινία γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Ξεκινάει με ένα θέμα που θα δούμε περισσότερο αναπτυγμένο σε επόμενη ταινία του σκηνοθέτη, ένα μικρό ψάρι που τρώγεται από ένα μεγαλύτερο και το οποίο με τη σειρά του τρώγεται από έναν άνθρωπο. Ακολουθεί η φράση “σκοντάφτουμε στην ανικανότητά μας να πάρουμε τη ζωή στα χέρια μας” καθώς ακούγονται γλάροι στο σάουντρακ. Ακολουθεί ένα καταγιστικό μοντάζ από φωτογραφίες και σχέδια με κύρια χρώματα το κίτρινο, το μπλε και το κόκκινο. Μεταξύ άλλων βλέπουμε ένα ζευγάρι ανθρώπων σαν ζωγραφισμένο από μικρό παιδί, με φωτογραφίες τύπου Polaroid και φωτογραφίες διαφόρων τοποθεσιών, χέρια, πρόσωπα, γεωμετρικά σχέδια, αποκόμματα εφημερίδων και μια παλάμη. Στους τίτλους τέλους ακούγονται και πάλι γλάροι.

Η επιλογή του συγκεκριμένου είδους πουλιών εξηγείται ίσως από το σημαντικότερο ηχητικό στοιχείο της ταινίας, την απαγγελία του ποιήματος *Kleines Gedicht Für Grosse Stotterer* (Μικρό ποίημα για μεγάλους κεκέδες, 1934) του γερμανού εικαστικού και ποιητή Kurt Schwitters (1887- 1948).¹¹⁹⁴ Η ταινία είναι αφιερωμένη σ’ αυτόν, ενώ ο τίτλος της, όπως φαίνεται, παραφράζει τον τίτλο του ποιήματος. Ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι το ποίημα “αφηγείται την ιστορία ενός θαλασσινού βράχου, που είχε μοναδικό φίλο έναν σκελετό ψαριού. Κάποτε τον μάζεψε όμως ένας ψαράς για δόλωμα, ώστε ο βράχος ν’ απομείνει μόνος του με την άγρια θάλασσα. Το ποίημα δε διαβάζεται με τον συμβατικό τρόπο, αλλά κεκεδίζεται ανάλογα με τη γραπτή καθοδήγηση του ποιητή”.

Όπως εξηγεί ο Αρφαράς, “πρόκειται για ένα πειραματικό έργο κινουμένων σχεδίων αφιερωμένο στον ντανταϊστή καλλιτέχνη και ποιητή Kurt Schwitters. Ο ρυθμός του φιλμ ακολουθεί την απαγγελία του ποιήματός του *Kleines Gedicht Für Grosse Stotterer* (Μικρό ποίημα για μεγάλους κεκέδες). Η εικαστική αισθητική του φιλμ αποτελεί μια συνομιλία με

¹¹⁹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters, 4/2/2017.

αυτή των ντανταΐστικών κολάζ του Σβίτερς. Για τη δημιουργία του έργου, χρησιμοποιήθηκε η τεχνική του cut-out, με την οποία κινήθηκαν διάφορα ντεκουπαρισμένα υλικά (κυρίως τυπωμένα χαρτιά, φωτογραφίες, σχέδια) κάτω από μια κάμερα με δυνατότητα λήψης καρέ-καρέ. Το έργο ολοκληρώθηκε με εικαστικές παρεμβάσεις (όπως χαράξεις με μεταλλικές ακίδες και επιζωγραφίσεις) απ' ευθείας πάνω στο φιλμ”.

5.3.7: *Eine Geschichte Über Menschen* (Μια ανθρώπινη ιστορία, 1989)

Τετράλεπτη ταινία γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Η έναρξη κι η λήξη αποτελούνται από φθαρμένα καρέ, επιχρωματισμένα με κίτρινο και μωβ χρώμα. Κεντρική εικόνα του φιλμ είναι ψάρια, τα μικρότερα από τα οποία τρώγονται από τα μεγαλύτερα σε μέγεθος, κάτω από ανθρώπινες φωνές που κάνουν διάφορους ήχους, ενώ περιστασιακά ακούμε επίσης ήχους πλήθους. Το θαλάσσιο περιβάλλον αποδίδεται μ' ένα λευκό τετράγωνο πλαισιωμένο από μπλε και γαλάζιο περίγραμμα, ακανόνιστα σχεδιασμένο και γι' αυτό συνεχώς κινούμενο.



Εικόνα 96: κάδρο από την ταινία *Eine Geschichte Über Menschen*.

Στις εκτυπωμένες σημειώσεις της φιλμογραφίας του, ο Αρφαράς εξηγεί ότι “το έργο είναι μία συμβολική αναπαράσταση κανιβαλισμού, όπου αλληλοτρώγονται μικρά και μεγάλα, παχιά και αδύνατα ψάρια. Η σύντομη αυτή παραβολή της σκληρότητας που χαρακτηρίζει τις ανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις, είναι ένα φιλμ κινουμένων σχεδίων με αισθητική θεάτρου σκιών. Για τη δημιουργία του έργου χρησιμοποιήθηκε η τεχνική cut-out με την οποία κινήθηκαν διάφορα επίπεδα αντικείμενα και ντεκουπαρισμένα υλικά (όπως χαρτί, αλουμίνιο) κάτω από μια κινηματογραφική κάμερα καρέ-καρέ λήψης. Το έργο συμπληρώθηκε με εικαστικές παρεμβάσεις (όπως χαράξεις με μεταλλικές ακίδες και επιζωγραφίσεις με διαφανή μελάνια) απ' ευθείας στο εμφανισμένο αρνητικό φιλμ”.

Παρότι θεωρώ ότι η αλληγορία της ταινίας είναι προφανής, ο συσχετισμός με το θέατρο σκιών μου φαίνεται αδύναμος, καθώς προσωπικά τουλάχιστον τον εντοπίζω μόνο στη σχεδίαση κάποιων από τα ψάρια. Ωστόσο, ο Αρφαράς μου εξήγησε ότι η σύνδεση με το θέατρο σκιών προκύπτει από το γεγονός ότι στη συγκεκριμένη ταινία χρησιμοποιήθηκε φως που προερχόταν κάτω από το τραπέζι της τρικέζας, φωτίζοντας το κάδρο από πίσω, όπως στο θέατρο σκιών.¹¹⁹⁵ Αυτή η τεχνική ενισχύει το δεύτερο συνδυαστικό στοιχείο με τον Καραγκιόζη, που διατρέχει τη φιλμογραφία του Αρφαρά, να σχεδιάζει και να προβάλλει τα σχέδιά του σε δύο διαστάσεις, με συνειδητή απόρριψη της προοπτικής.¹¹⁹⁶

5.3.8: *Tricktychon no. 4*

Πεντάλεπτη ταινία που αποτελεί την πρώτη προσθήκη στην ψηφιακά επεξεργασμένη τριλογία ταινιών δεκαέξι χιλιοστών του σκηνοθέτη, που περιλαμβάνει επίσης τα *Κουκλότοπος* και *Ikarus Novus*.

Μια χορογραφία καλυμμένη με ψηφιακή ασπρόμαυρη επίστρωση εναλλάσσεται με άναρχα, αφηρημένα σχέδια και χρώματα, καθώς και πλάνα από ένα παλιότερο έγχρωμο αμερικανικό b-movie γουέστερν, αποσπάσματα του οποίου ο σκηνοθέτης βρήκε πεταμένο σ' ένα ολλανδικό εργαστήριο, υπό τον ήχο ψαλμωδιών κι υποβλητικής ηλεκτρονικής μουσικής. Όπως πληροφορούν οι τίτλοι τέλους, οι πρώτες ανήκουν σε βουδιστές μοναχούς, ενώ για τη δεύτερη είναι υπεύθυνο το Κέντρο Έρευνας Σύγχρονης Μουσικής Αθηνών, ιδρυτικό μέλος του οποίου υπήρξε ο συνθέτης Στέφανος Βασιλειάδης.¹¹⁹⁷ Στο τέλος αυτού και των επόμενων δύο φιλμ, ο σκηνοθέτης ευχαριστεί το Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων του πανεπιστημίου του Hildesheim, στις εγκαταστάσεις του οποίου γυρίστηκαν, κι ειδικά τον τεχνικό και διευθυντή των στούντιο του Ινστιτούτου, Heiner Klus, για τη βοήθειά του στην υλοποίησή τους.¹¹⁹⁸ Ακόμα ένα κοινό μεταξύ των τριών ταινιών, είναι ότι ξεκινούν μ' ένα οπτικό εφέ που αναπαριστά την αντίστροφη μέτρηση στην έναρξη ενός φιλμ, ως φόρο τιμής στο πρωταρχικό κινηματογραφικό υλικό.

¹¹⁹⁵ Συνέντευξη Μιχάλη Αρφαρά, 15/3/2017.

¹¹⁹⁶ Στο ίδιο.

¹¹⁹⁷ <http://www.ksyme.org/>, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%84%CE%AD%CF%86%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82, 5/2/2017.

¹¹⁹⁸ Συνέντευξη Αρφαρά, 15/3/2017.



Εικόνα 97: κάδρο από την ταινία *Tricktychon No 4*.

Ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι “αρχαϊκοί ήχοι από χριστιανικά και βουδιστικά μοναστήρια δημιουργούν την ρυθμική βάση της χορογραφίας του έργου. Το φιλμ είναι ένα αφιέρωμα στους τελετουργικούς χορούς του Bauhaus. Αισθητικά αποτελείται από δύο ενότητες που εναλλάσσονται. Η πρώτη ενότητα είναι ένας χορός που εκτελέστηκε από ζωντανούς χορευτές και κινηματογραφήθηκε σε γραμμικό ασπρόμαυρο φιλμ.¹¹⁹⁹ Ακολούθησε η επεξεργασία με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Έτσι προέκυψε η οπτική εντύπωση ότι ο χορός εκτελέστηκε από έγχρωμα γραμμικά σχέδια. Η δεύτερη ενότητα αποτελεί χάραξη και σχεδίαση απευθείας σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών”.

5.3.9: *Κουκλότοπος*

Δωδεκάλεπτη ταινία σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, που ξεκινάει και τελειώνει με την ακτινογραφία ενός άντρα που καταπίνει ένα σπαθί, εικόνα η οποία επαναλαμβάνεται και κατά τη διάρκειά του. Ενδιάμεσως εικονίζονται ο ημίγυμνος άντρας που καταπίνει το ξίφος ευκρινώς φωτογραφημένος, ανθρώπινες κι απροσδιόριστες φιγούρες, τέσσερες αλλόκοτες γλυπτές φιγούρες και μια πέμπτη αποκρουστική με πολλά κοφτερά δόντια, στόμα ανοιχτό σε αφύσικο πλάτος κι ένα ρόδι με κοτσάνι σαν λουλούδι να προεξέχει. Αρχαιακό υλικό επικαίρων από την επίσκεψη στην Αθήνα ενός ξένου αρχηγού κράτους, η ακτινογραφία ενός πέλματος, ένα κουτί μπομπίνας φιλμ κι ακόμη περισσότερα περίεργα γλυπτά πλάσματα. Η ηχητική συνοδεία αποτελείται από ηλεκτρονική μουσική του Βασιλειάδη. Ο τίτλος της ταινίας εμφανίζεται στους τίτλους αρχής σε τρεις γλώσσες, ελληνικά, γερμανικά κι αγγλικά, γι’ αυτό είναι ο μόνος τον οποίο κι εγώ αναφέρω στα ελληνικά.

¹¹⁹⁹ Στη συνομιλία μας στις 15/3/2017, ο Αρφαράς μου εξήγησε ότι πρόκειται για ορθοχρωματικό φιλμ (δηλαδή, αυτό που “δε βγάζει γκριζά”), το οποίο στα γερμανικά ονομάζεται grafik film. Παρασυρμένος από τη γερμανική του ονομασία, ο σκηνοθέτης το μετέφρασε ‘γραμμικό’, επιλογή που αναγνωρίζει ως ατυχή.



Εικόνα 98: κάδρο από την ταινία *Κουκλότοπος*.

Για τον Αρφαρά, “ένας χείμαρρος εικόνων, ήχων και χρωμάτων ξεχειλίζει από το φιλμ. Ανάμεσά τους ξετυλίγεται ένα θέατρο εφιαλτικών σκιών, ο απόηχος της αγωνίας των ανθρώπων στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις”. Κι εδώ ο σκηνοθέτης συνδυάζει πολλές διαφορετικές τεχνικές κινουμένων σχεδίων, όπως παραδοσιακή σχεδίαση, stop-motion, χάραξη και σχεδίαση πάνω στο φιλμ.

5.3.10: *Ikarus Novus*

Δεκάλεπτη ταινία σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, που αποτελεί την πιο χιουμοριστική προσθήκη στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Ξεκινάει με αρχαιακά πλάνα ενός πλήθους φωτογράφων να τραβούν φωτογραφίες χωρίς να βλέπουμε το αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους. Ακολουθούν δύο χαρακτήρες πάνω στα σύννεφα, μια γυναίκα με φτερά δαίμονα κι ένας άντρας επίσης με φτερά, αλλά τεχνητά. Αργότερα γνωρίζουμε κι άλλους άντρες με αυτοσχέδιες πτητικές μηχανές και οχήματα, τα οποία αποτυγχάνουν να λειτουργήσουν, με αποτέλεσμα ο χειριστής ενός απ’ αυτά να πέφτει κυριολεκτικά από τα σύννεφα, με την πτώση του να κλείνει την ταινία. Έχουν προηγηθεί ένα αποκρουστικό γλυπτό πρόσωπο, παρόμοιο μ’ εκείνο στην προηγούμενη ταινία, ένα γρήγορο πρόχειρο animation της βαρετής ζωής ενός άντρα που αποφασίζει ν’ αυτοκτονήσει, γκροτέσκες υπερμεγέθεις χαμογελαστές μορφές, τη γυναίκα-δαίμονα μ’ ένα καλάμι ψαρέματος στην άκρη του οποίου βρίσκεται κρεμασμένος ένας από τους ιπτάμενους άντρες και τα συνηθισμένα αφηρημένα σχήματα και μορφές που χαρακτηρίζουν τις ταινίες του Αρφαρά. Για το σάουντρακ υπεύθυνοι είναι ο Βασιλειάδης, ο Αρφαράς κι ο εικαστικός Ingo Günther.

Κατά τον σκηνοθέτη, “ο Ίκαρος, μετά από μία σειρά αποτυχημένων πτήσεων και οδυνηρών πτώσεων, έχει χάσει πλέον την μυθική του υπόσταση. Με την βοήθεια περιεργων μηχανών, σχεδόν τρελός πλέον, προσπαθεί ένα τελευταίο πέταγμα. Το

αποτέλεσμα είναι η αναμενόμενη νέα πτώση. Οι σκηνές όπου εμφανίζεται ο Ίκαρος έχουν γυριστεί με την τεχνική της rixilation. Αυτή η τεχνική συνδυάζει τη λήψη καρέ-καρέ με ζωντανούς ηθοποιούς. Έτσι έχουμε στο αποτέλεσμα μία ασυνήθιστη σπασμωδική κίνηση ανθρώπων συνδυασμένων με αντικείμενα σε επιλεγμένα φόντα. Σε ένα δεύτερο στάδιο ακολούθησε η επεξεργασία του φιλμ με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Έτσι προέκυψε η ιδιαίτερη αυτή αισθητική των εικόνων του που φέρουν μνήμες από μεταξοτυπίες της pop art”.

5.3.11: Συνολική αποτίμηση

Οι ταινίες του Αρφαρά διακρίνονται για την ποικιλία και την περιπλοκότητα της τεχνικής τους κατασκευής, μέσα από την οποία προκύπτει η αισθητική τους ιδιομορφία. Χειροτεχνικός κινηματογράφος, που προχωράει πολύ μακρύτερα από την απλή σχεδίαση, για να φτιάξει εικόνες ετερόκλητες, γρήγορες, χαοτικές, άλλοτε σοβαρές κι άλλοτε αστείες, άλλοτε εκκεντρικές κι άλλοτε μακάβριες. Διαμορφώνουν έτσι μια σκωπτική, σατιρική οπτική στον σημερινό κόσμο, τους φρενήρεις ρυθμούς του οποίου μοιάζουν να επιχειρούν ν’ αποδώσουν.

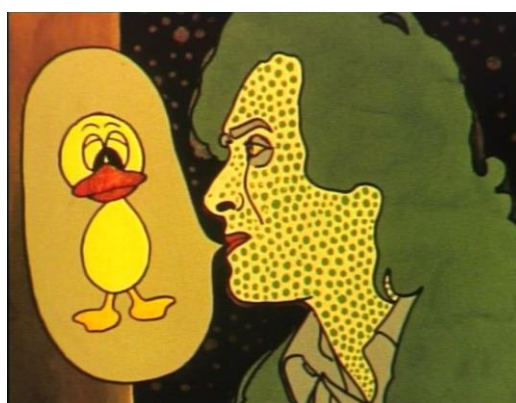
Αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο ο Αρφαράς προσδιορίζει το έργο του, είδαμε παραπάνω ότι στο βιογραφικό/ εργογραφικό φυλλάδιο που μου έδωσε, χρησιμοποιεί δύο φορές τον όρο ‘πειραματικός’ για να χαρακτηρίσει δύο από τις ταινίες του. Συγκεκριμένα, χαρακτηρίζει το *City Life Graffitis* ένα “πειραματικό μοντάζ μιας πλειάδας τεχνικών κι αισθητικών εκφράσεων της animation” και το *Kurzer Film Für Lange Stotterer* “ένα πειραματικό έργο κινουμένων σχεδίων”. Μια χρήσιμη πηγή πληροφοριών για την αντίληψη που ο ίδιος διατηρεί για το έργο του, είναι το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ της Πανδώρας Μουρίκη, *Μιχάλης Αρφαράς: το ταξίδι* (1995), αφιερωμένο στον καλλιτέχνη. Το κείμενο που διαβάζει ο Κώστας Τριανταφύλλου στο voice-over της ταινίας είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, σαν να μιλάει ο ίδιος ο Αρφαράς, και παρότι δεν πρόκειται για αυτολεξεί φράσεις του καλλιτέχνη, παρέχει μια πολύ χρήσιμη οπτική. Όπως μου εξήγησε η Μουρίκη σε ηλεκτρονική μας επικοινωνία, πρόκειται για κείμενο που γράφτηκε “με βάση συνομιλίες μαζί του, τον γνωρίζω πολύ καλά από το 1984 που γύρισε από την Γερμανία, για να κάνει δυο χρόνια την θητεία στο στρατό και είδα την δουλειά του πολλές φορές και τις ταινίες, και μάλιστα ο ξάδερφός μου έγραψε μουσική στην ταινία που έφτιαχνε τότε.¹²⁰⁰ Αλλά έχω ενσωματώσει φράσεις στο κείμενο για τα έργα από πολλές κριτικές που γράφτηκαν γ’ αυτά στην Γερμανία και εδώ. Δεν μπόρεσα να έχω τον ίδιο για το σπηκάζ γιατί έλειπε, θα

¹²⁰⁰ Αναφέρεται στον Τάσο Παπαδόπουλο, μέλος του μουσικού συγκροτήματος Saint Anne, η μουσική του οποίου ακούγεται στην ταινία *City Life Graffitis*: από Μουρίκη, μήνυμα Facebook, 14/5/2017.

προτιμούσα να είχα την δική του φωνή και έψαξα ηθοποιό που να έχει περίπου παρόμοια χροιά”.¹²⁰¹

Το έργο του Αρφαρά αποτελείται από χαρακτηριστικά και κινηματογραφικά έργα, με κοινό γνώρισμα “την ύπαρξη της μήτρας”. Ως τέτοια εννοούνται στη χαρακτηριστική οι λιθογραφικές ή χαλκογραφικές πλάκες και τα χαραγμένα ξύλα, ενώ στον “πειραματικό κινηματογράφο, το φιλμ, το οποίο χαράζω, τυπώνω, επιχρωματίζω”, αποτυπώνοντας “βιώματα παιδικής ηλικίας”, όπως οι αναμνήσεις από το θέατρο σκιών που, όπως είδαμε αποτελούν μια από τις επιρροές στην εικαστικότητα των ταινιών του, κι ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο υιοθετεί “φωτισμό χωρίς προοπτική”. Η έλλειψη προοπτικής στον φωτισμό αλλά και στις φιγούρες του, ανάγονται όχι μόνο στο θέατρο σκιών αλλά και στην αιογραφία, ως δύο κατεξοχήν παραδοσιακές, λαϊκές ελληνικές μορφές τέχνης, που αφενός εκμοντερνίζονται μέσα απ’ το έργο του, αφετέρου θέτουν σε αμφισβήτηση τον κινηματογραφικό χαρακτήρα των ταινιών, στον βαθμό τουλάχιστον που το σινεμά στηρίζεται στη δημιουργία της ψευδαίσθησης των τριών διαστάσεων μέσα στο κάδρο.¹²⁰²

Ακόμη, το σπικάζ παρέχει μια πιθανή ερμηνεία για τα ανθρωπόμορφα κι αλλόκοτα γλυπτά του που εμφανίζονται στις ταινίες, χαρακτηρίζοντάς τα “σκιάχτρα, αγγέλους, ιερείς αγνώστων θρησκειών”. Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί, η τάση του σκηνοθέτη να τοποθετεί τον εαυτό του μέσα στο έργο του, όπως είδαμε ότι κάνει στα *Wochenschau* και *City Life Graffitis* (φωτο 99- 100). Πρόκειται για μια τακτική που ο σκηνοθέτης τοποθετεί στην εικαστική παράδοση της αυτο-προσωπογραφίας και που αποτελεί μια μορφή αυτοσαρκασμού.¹²⁰³



Εικόνες 99- 100: το πρόσωπο του Αρφαρά σε κάδρα των ταινιών *Wochenschau* και *City Life Graffitis*.

¹²⁰¹ E-mail Πανδώρας Μουρίκη, 7/2/17.

¹²⁰² Συνέντευξη Αρφαρά, 15/3/2017.

¹²⁰³ Τηλεφωνική συνομιλία με Αρφαρά, 2/5/2017.

Βλέπουμε λοιπόν ότι, χρησιμοποιώντας για τη δουλειά του τον όρο 'πειραματικός', ο Αρφαράς εντάσσει τον εαυτό του στην καλλιτεχνική πρωτοπορία, κι αποδέχεται πρόθυμα την τόσο εμφανή μη-αφηγηματικότητα των κινούμενων εικαστικών συνθέσεων που αποτελούν την κινηματογραφική παραγωγή του.

Μεταξύ άλλων, το έργο του Αρφαρά έχει παρουσιαστεί σε αφιέρωμα στο πλαίσιο της έκθεσης Animacall: The Animation Project στο Κέντρο Συγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης το 2011. Σε αναδρομικό αφιέρωμα στο πλαίσιο του 9^{ου} Animfest τον Μάρτιο του 2014 στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Επίσης, από 11 Φεβρουαρίου ως 5 Μαρτίου 2016 το κινηματογραφικό έργο του καλλιτέχνη παρουσιάστηκε μαζί με γλυπτά του σε έκθεση στη γκαλερί «Έκφραση- Γιάννα Γραμματοπούλου» στην Αθήνα (Βαλαωρίτου 9^α).¹²⁰⁴ Η συνύπαρξη του κινηματογραφικού με το εικαστικό έργο του δημιουργού και η προβολή του σ' έναν χώρο έκθεσης εικαστικών τεχνών, όπως μια γκαλερί, αποτελεί παράδειγμα της πρόσφατης κατάστασης που περιέγραψα στην εισαγωγή, κατά την οποία η κινούμενη εικόνα μεταπηδάει όχι μόνο μεταξύ των μέσων δημιουργίας της (από φιλμ σε αναλογικό και ψηφιακό βίντεο) αλλά και μεταξύ καλλιτεχνικών πεδίων, με την ευρύτερη έννοιά τους, ως πεδίων δημιουργίας, κυκλοφορίας, πρόσληψης και νοηματοδότησης των έργων.

¹²⁰⁴ <http://www.ekfrasi-art.gr/main/index.php/el/exhibitions/past-exhibitions/2016/item/197-mixalis-arfaras>, 13/4/2017.

5.4: Κωνσταντίνος Γιάνναρης

5.4.1: Εισαγωγή

Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης (1959)¹²⁰⁵ γεννήθηκε στο Σίδνεϊ από έλληνες γονείς. Αφού πέρασε την παιδική του ηλικία στην Ελλάδα, έφυγε για να σπουδάσει ιστορία κι οικονομικά στη Βρετανία, ώσπου στα μέσα της δεκαετίας του 1990 επέστρεψε στην Ελλάδα.¹²⁰⁶ Είναι αυτοδίδακτος κινηματογραφιστής και διαθέτει μια μακρά φιλμογραφία που εκτείνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέχρι σήμερα, με 55 τουλάχιστον τίτλους, μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους, αφηγηματικούς και μη. Στην Ελλάδα είναι ευρέως γνωστό κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, το μεγάλο μήκους μυθοπλαστικό έργο του. Το μη-αφηγηματικό του έργο έγινε γνωστό από το αναδρομικό αφιέρωμα στον σκηνοθέτη που πραγματοποίησε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 2011, συστήνοντάς το στο -κινηματογραφόφιλο τουλάχιστον- κοινό. Συνολικά το αφιέρωμα αποτελείτο από 51 τίτλους, αφηγηματικούς και μη-αφηγηματικούς, κι αποτέλεσε τη μέχρι τώρα πιο ολοκληρωμένη απόπειρα συστηματικής καταγραφής κι ανάδειξης του έργου του σκηνοθέτη στην Ελλάδα.

Οι μη-αφηγηματικές ταινίες του Γιάνναρη είναι γυρισμένες κατά την περίοδο της διαμονής του στη Βρετανία, γυρισμένες εκεί, στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες του εξωτερικού. Προκειμένου να μπορέσω να τις δω, ήρθα σ' επαφή με τον ίδιο, ο οποίος μου έστειλε πολύ πρόθυμα μέσω Vimeo όσες απ' αυτές είχε στη διάθεσή του, ομαδοποιημένες σε δύο αρχεία υπό τους τίτλους *Περιηγήσεις I (1978-1991)* και *Περιηγήσεις II (1991-2007)*.¹²⁰⁷ Για τις υπόλοιπες ταινίες του που πιθανότατα να εμπίπτουν στο πεδίο της έρευνάς μου, όπως, για παράδειγμα, το *Jean Genet is Dead* (1989), δε μου έδωσε μια ξεκάθαρη απάντηση για το πού βρίσκονται ή το πώς θα μπορούσα να τις δω. Δυστυχώς, πολλά ερωτήματα που μου γέννησαν οι ταινίες σχετικά με το θέμα και τη διαδικασία παραγωγής τους, έμειναν αναπάντητα, καθώς η επικοινωνία μου με τον Γιάνναρη ήταν ασυνεχής, χωρίς ποτέ να έχω την ευκαιρία να συζητήσω μαζί του το έργο του εκτενώς.

Όπως πληροφορούν οι τίτλοι των δύο αρχείων, πρόκειται για ένα σχέδιο ψηφιοποίησης υπό την αιγίδα του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σε επιμέλεια Ντένη Ζαχαρόπουλου. Οι ταινίες είναι συρραμμένες μεταξύ τους από τον Πάνο Βουτσαρά και έχουν ψηφιοποιηθεί από την εταιρεία Aylon Productions, ιδιοκτησίας Νίκου Σταθογιαννόπουλου, με έδρα τους Αγίους

¹²⁰⁵https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B1%CF%81%CE%B7%CF%82

¹²⁰⁶ Γιώργος Κρασσικόπουλος (επιμ.), *Κωνσταντίνος Γιάνναρης*, 53ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2011, 79.

¹²⁰⁷ <https://vimeo.com/177200737> (password: Travelogue1234a), <https://vimeo.com/177216079> (password: Travelogue1234b).

Αναργύρους Αττικής, και με δραστηριότητες την παραγωγή ταινιών και την ψηφιοποίηση φιλμ οχτώ και δεκαέξι χιλιοστών.¹²⁰⁸ Οι δύο συλλογές περιλαμβάνουν συνολικά τριανταέξι μη-αφηγηματικές ταινίες μικρού μήκους γυρισμένες με φιλμ Super 8, τις οποίες θα εξετάσω παρακάτω ως ενδεικτικές του μη-αφηγηματικού έργου του σκηνοθέτη.

Καταρχάς, αναφορικά με τον χρονολογικό διαχωρισμό των δύο αρχείων, τα όρια που έχουν τεθεί είναι μάλλον αμφισβητήσιμα, σε αντιπαράθεση με τις χρονολογίες των περιλαμβανόμενων ταινιών, όπως τις αποδίδει το πρόγραμμα του αφιερώματος του φεστιβάλ.¹²⁰⁹ Συγκεκριμένα, η εναρκτήρια χρονολογία στον τίτλο της πρώτης ενότητας είναι το 1978, αλλά η ταινία με την οποία ξεκινάει και παράλληλα η πρώτη στη φιλμογραφία του Γιάνναρη, το *Η Ελένη παντρεύεται σήμερα*, γυρίστηκε το 1979, σύμφωνα με τον κατάλογο του φεστιβάλ.¹²¹⁰ Επίσης, οι ταινίες στη δεύτερη ενότητα υποτίθεται ότι ξεκινούν από το 1991 και τελειώνουν το 2007, όπως πληροφορεί ο χρονολογικός της υπότιτλος. Όμως οι δύο πρώτες ταινίες, *America I* και *Barcelonetta*, είναι γυρισμένες το 1990 και η τελευταία, *Οδός Πειραιώς*, το 2010, σύμφωνα πάντα με τις πληροφορίες που παρέχει το φεστιβάλ.¹²¹¹

Το ίδιο το υλικό με οδήγησε να διαχωρίσω και να παρουσιάσω τις ταινίες σε τρεις θεματικές ομάδες, αντί σε χρονολογική σειρά, η οποία ωστόσο διατηρείται στο εσωτερικό των ομάδων. Η πρακτική ανάγκη να διαχειριστώ και να εκθέσω με πιο ενδιαφέροντα τρόπο τον μεγάλο αριθμό των ταινιών, καθώς κι η θεωρητική ανάγκη ν' αναδείξω τα χαρακτηριστικά του έργου του σκηνοθέτη, έκρινα ότι εξυπηρετούνται παραγωγικότερα από την προτεινόμενη ομαδοποίηση, που προέκυψε από ευδιάκριτα γνωρίσματά τους. Εξάλλου, όπως θα διαπιστωθεί παρακάτω, αυτή η ομαδοποίηση είναι η γενικότερη, αλλά όχι η μοναδική που μπορεί να σχηματιστεί, καθώς εντοπίζονται περισσότερα μοτίβα τα οποία μπορούν να συστήσουν άλλες επιμέρους κατηγορίες μέσα στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη.

Η ομαδοποίηση που προτείνω αποτελείται από τις ταινίες ομοφυλοφιλικού ερωτισμού, τις ταξιδιωτικές ταινίες, και τις υπόλοιπες με γενική θεματολογία, καθώς οι τελευταίες δεν παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ τους ώστε να συστήσουν ξεχωριστές ομοιόμορφες κατηγορίες. Ας σημειωθεί, ότι στα αρχεία παρατίθενται δύο τίτλοι για κάθε ταινία, ένας ελληνικός κι ένας αγγλικός, όχι πάντα με την ίδια σειρά, με τον έναν εκτός

¹²⁰⁸ <http://www.photo.gr/diefthinseis/post-production/>, <https://www.facebook.com/Aylon-Productions-275353705809597/>, 11/10/16.

¹²⁰⁹ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=189>, 14/9/16.

¹²¹⁰ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=189&MovieID=2023>, 14/9/16.

¹²¹¹ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=189&MovieID=2059> και <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=189&MovieID=2068> αντιστοίχως, 14/9/16.

παρένθεσης και τον άλλον μέσα σε παρένθεση και κάτω από τον πρώτο, που δίνουν την εντύπωση κύριου και δευτερεύοντα τίτλου. Το γεγονός εξηγείται από τη στενή σχέση που ο δημιουργός διατηρεί ταυτόχρονα με τη Βρετανία και την Ελλάδα. Από τους δύο τίτλους, εδώ χρησιμοποιώ αυτόν που δίνεται πρώτος, ως κύριος, ανεξαρτήτως γλώσσας. Επίσης, εκτός από την ονομασία τους, οι ταινίες δεν περιλαμβάνουν άλλους τίτλους αρχής ή τέλους, και συνεπώς καμία επιπλέον πληροφορία σχετικά με την κατασκευή τους, όπως τυχόν άλλοι συντελεστές, σάουντρακ κτλ.

5.4.2: Ομοφυλοφιλικός ερωτισμός

Ο ερωτισμός αποτελεί βασικό κομμάτι όλου του έργου του Γιάνναρη, ο οποίος εξάλλου είναι ένας εκδηλωμένος ομοφυλόφιλος σκηνοθέτης. Ειδικότερα, αρκετές από τις μικρού μήκους μη-αφηγηματικές ταινίες του παρουσιάζουν έμμεσα ή άμεσα ομοφυλοφιλικό θέμα, αντιστοίχως μέσα από την απεικόνιση είτε απλώς του ημίγυμνου ή γυμνού αντρικού σώματος, είτε της ομοφυλόφιλης ερωτικής συμπεριφοράς. Στα αρχεία που είχα στη διάθεσή μου, εντόπισα τις παρακάτω δεκατρείς.

Στο εφτάλεπτο ασπρόμαυρο *New York Club* (1981) βλέπουμε σε αργή κίνηση χορευτές, στρίπερ και θαμώνες ενός χορευτικού ομοφυλοφιλικού κλαμπ, με την κάμερα να πλησιάζει στα ημίγυμνα αντρικά σώματα, με συνοδεία το υπνωτιστικό *Under Stars* του Brian Eno. Στο πεντάλεπτο *The Kiss* (1985) με το κοντινό ασπρόμαυρο στρογγυλό κάδρο και υπό το έντονο *Hey Boy Hey Girl* των Chemical Brothers, ο Γιάνναρης φιλιέται στο στόμα μ' έναν άλλο άντρα σε μια αθηναϊκή ταράτσα, καθώς η κάμερα περιστρέφεται γύρω τους και περιστασιακά αναπτύσσει ταχύτητα πριν επιστρέψει στην αρχική της θέση. Στο δίλεπτο *The Blue Sea* (1986) βλέπουμε σε αργή κίνηση μέσα από ένα κάδρο με στρογγυλό σχήμα και βαθύ μπλε φίλτρο, δύο άντρες με μαγιό, ο ένας εκ των οποίων είναι ο Γιάνναρης, να περπατούν πάνω σε βράχια και να πλησιάζουν και να κοιτούν τον φακό, καθώς ακούγεται το *Hardsheep Kaur*. Το τετράλεπτο *You Ripped it Out of Me: Edouardo I Love You* (1986) αποτελείται από δύο μέρη. Αρχικά βλέπουμε ένα απόσπασμα από την ταινία *Victim* (1961) του Basil Dearden με πρωταγωνιστή τον Dirk Bogarde, στην οποία ο ηθοποιός υποδύεται έναν παντρεμένο δικηγόρο που απειλείται από έναν εκβιαστή ότι θα δημοσιοποιήσει την ομοφυλόφιλη σχέση του μ' έναν νεαρό άντρα. Το φιλμάκι του Γιάνναρη περιλαμβάνει τη σκηνή όπου ο δικηγόρος παραδέχεται στη γυναίκα του την έλξη του για τον νεαρό, στιγμή από την οποία το μοντάζ κόβει κατευθείαν σε μια χωρισμένη οθόνη σε τέσσερα τετράγωνα τα οποία προβάλλουν τα ίδια πλάνα νέων αντρών στη θάλασσα, να κολυμπούν και να κάνουν σερφ, με συνοδεία το *You Gotta Say Yes to Another Excess* των Yello. Στο εξάλεπτο *Blue Eyes 2* (1987) εναλλάσσονται δύο σκηνές, μία έγχρωμη και μία ασπρόμαυρη. Η έγχρωμη

αποτελείται από ένα κοντινό πλάνο στα γαλάζια μάτια ενός αντρικού προσώπου που ξεπροβάλλουν μέσα από το σκοτάδι και κοιτούν εταστικά προς την κάμερα. Η ασπρόμαυρη σκηνή δείχνει μέσα από ένα ελαφρώς παραμορφωμένο στρογγυλό κάδρο σαν από κιάλι, έναν ημίγυμνο άντρα ξαπλωμένο στην παραλία που ακούει μουσική και κοιτάει προς την κάμερα. Η εναλλαγή των πλάνων από τις δύο σκηνές υπονοεί ο άντρας στο έγχρωμο πλάνο παρακολουθεί εκείνον στο ασπρόμαυρο, με τον δεύτερο να τον έχει αντιληφθεί. Η διαδικασία συνοδεύεται από ήχους φύσης, σαν από τροπικό δάσος. Το δωδεκάλεπτο *European Son: Queer Demonstration* (1988) αποτυπώνει αρχικά σε γρήγορη ταχύτητα κι έπειτα σ' επιβραδυμένη, μια διαδήλωση για τα δικαιώματα των ομοφυλοφίλων στο Λονδίνο, με τον Γιάνναρη ανάμεσα στους διαδηλωτές και το *Black Angel's Death Song* των Velvet Underground στο σάουντρακ. Στο οχτάλεπτο *Black Derek Boy* (1989) απεικονίζεται σε αργή κίνηση και σε ημίφως ένας νεαρός μαύρος άντρας, ξαπλωμένος φορώντας ένα δερμάτινο μπουφάν. Υπό το *Κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα No. 2* του Henze, η κάμερα πλησιάζει σε κοντινό πλάνο, ενώ κατόπιν τον βλέπουμε σε ερωτική περίπτυξη μ' έναν άλλον άντρα που δε φαίνεται κι η ταινία τελειώνει με freeze-frame τον ήρωα να κοιτάει την κάμερα σε παθητική ερωτική στάση. Το εφτάλεπτο *Maurizio Siziliano* (1989) είναι ακόμα ένα φιλμ του σκηνοθέτη με κυκλικό κάδρο, κι αποτελεί το πορτρέτο ενός όμορφου νεαρού άντρα, ο οποίος στο έγχρωμο τμήμα του φιλμ οδηγεί σ' έναν αυτοκινητόδρομο, και στο ασπρόμαυρο βρίσκεται ξαπλωμένος σ' ένα δωμάτιο καπνίζοντας και κοιτώντας χαμογελαστός την κάμερα, άλλοτε με ρούχα κι άλλοτε χωρίς, υπό τον ήχο του *Heroin* των Velvet Underground. Την πεντάλεπτη *Barcelonetta* (1990), ο γεωγραφικού χαρακτήρα τίτλος της θα μπορούσε παραπλανητικά να την κατατάξει στις ταξιδιωτικές ταινίες, αλλά το θέμα της είναι ξεκάθαρα ομοφυλοφιλικό. Υπό το *Gnosiennes no. 4* του Erik Satie, το φιλμ παρουσιάζει μέσα από έγχρωμα στρογγυλά πλάνα, άντρες που κρυφοκοιτούν άλλους άντρες στα αποδυτήρια μιας παραλίας, πιθανότατα στη Βαρκελώνη αν κρίνουμε από τον τίτλο του. Στο αφιέρωμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το *Ο Αντρέου εν Παρίσι* είναι καταχωρισμένο με τον τίτλο *Ομόνοια*, όπως κατάφερα να ταυτίσω την ταινία στο αρχείο με την περίληψη και τη φωτογραφία που συνοδεύουν την καταχώρισή της στον κατάλογο, σύμφωνα με τον οποίο η ταινία είναι γυρισμένη το 1993.¹²¹² Εμφανίζεται ένας νεαρός άντρας καθώς βουτάει στη θάλασσα από έναν βράχο, παίζει μπιλιάρδο, παρεμβάλλονται πλάνα, ανάμεσά τους κι έγχρωμα, από καταστήματα της κεντρικής Αθήνας και της Ομόνοιας, και τελικά βλέπουμε ξανά τον νεαρό να κολυμπά, αυτή τη φορά σε έγχρωμο πλάνο αργής κίνησης, πριν η ταινία καταλήξει σε πολύ κοντινό freeze-frame στο πρόσωπό

¹²¹² <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=189&MovieID=2052>, 11/10/2016.

του. Το σάουντρακ αποτελείται από τα *Street Hassle* του Lou Reed, *Petrushka's Room* του Στραβίνσκι και *The Ballad of Lucy Jordan* του Shel Silverstein σε εκτέλεση της Marianne Faithfull. Εύκολα η ταινία θα μπορούσε να περιληφθεί επίσης στην επόμενη κατηγορία με τις ταξιδιωτικές ταινίες, ως απεικόνιση του κέντρου της Αθήνας. Τα οχτάλεπτα *Domatia* (1994) παρακολουθούν σε ασπρόμαυρο, άντρες σε δωμάτια φτηνών ξενοδοχείων της Αθήνας, άλλοτε ντυμένους κι άλλοτε γυμνούς, υπό τους ήχους των *Κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα Νο. 2* του Henze, το *Loverman* του Charlie Parker και το *Ραντεβού στην Αθήνα* των Μίμη Τραϊφόρου και Λεό Ραπίτη, σε ερμηνεία της Σοφίας Βέμπο. Το πεντάλεπτο *Thai Box* (2006) αποτελεί απόσπασμα με φυσικό ήχο από έναν αγώνα του ομώνυμου αθλήματος (ταϊλανδέζικου μποξ), όπου η κάμερα εστιάζει στα γυμνασμένα κι ιδρωμένα σώματα των δύο νεαρών αθλητών. Το φιλμ τελειώνει με freeze-frame ενός από τους δύο αθλητές καθώς έχει σηκώσει το πόδι του για κλωτσιά στον αντίπαλο.

5.4.3: Οι ταξιδιωτικές

Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό από την ονομασία της, η κατηγορία αυτή αποτελείται από δεκατρία οδοιπορικά σε μέρη της Ελλάδας και του εξωτερικού. Ο περιηγητικός χαρακτήρας των ταινιών αυτών, δημιουργεί εύλογα το ερώτημα αν πρόκειται για γεωγραφικά ντοκιμαντέρ. Κατά τη γνώμη μου ένας τέτοιος χαρακτηρισμός δε θα ήταν άστοχος, εφόσον ξεκαθαριστεί επίσης το γεγονός ότι όσο έκδηλος κι αν είναι ο καταγραφικός τους χαρακτήρας, τα οδοιπορικά του Γιάνναρη παραμένουν μη-πληροφοριακά και συνεπώς αφηγηματικά μόνο κατά έναν αφηρημένο τρόπο. Παρότι δηλαδή τα πλάνα φροντίζουν να παραμείνουν με θαυμασμό και στοχαστικότητα πολλές φορές μπροστά απ' τις περιοχές που αποτυπώνουν, ο συνολικότερος στόχος του σκηνοθέτη δεν είναι να μεταφέρει πληροφορίες ή μια συγκεκριμένη ιστορία γι' αυτές.

Στο τετράλεπτο *America I* (1990) βλέπουμε φευγαλέα αμερικανικά τοπία, όπως η κίνηση στον αυτοκινητόδρομο, βραχώδεις τοποθεσίες, ένα εργοστάσιο και φύση, τραβηγμένα μέσα από ένα κινούμενο αυτοκίνητο, με τη συνοδεία της *Δεύτερης Κίνησης της Συμφωνίας Νο. 1 σε ρε μείζονα* του Gustav Mahler.¹²¹³ Στο οχτάλεπτο *Μυστράς και Γεράκι* (1991) ο σκηνοθέτης επισκέπτεται τα χωριά του τίτλου στον νομό Λακωνίας. Ένα πλάνο που επανέρχεται ως μοτίβο σε αργή κίνηση με βότσαλα μέσα στο νερό, πανοραμικές και κοντινές λήψεις ενός χωριού, της εκκλησίας του και του κοντινού βουνού, όλα χωρίς ήχο. Στην δεκατετράλεπτη *Πατρίδα* (1993) βλέπουμε ένα μικρό αγόρι σε μια παραλία, ένα ορεινό χωριό, καμένη έκταση, το εσωτερικό ενός ερειπωμένου σπιτιού, φρούτα, αρχαία

¹²¹³ Η ταύτιση της μουσικής στο σάουντρακ των ταινιών έγινε εμπειρικά από εμένα, με χρήση των ηλεκτρονικών εφαρμογών αναγνώρισης μουσικής, Shazam και SoundHound.

ερείπια, θάλασσα, παιδιά να βουτούν από βράχια, όλα συνοδευμένα από μια απειλητική έγχορδη μελωδία, καταλήγοντας στον Γιάνναρη γυμνό μέσα στο νερό και πάνω στα βράχια σαν πεθαμένο τη στιγμή που το σάουντρακ φτάνει σε χειροκρότημα. Το δεκαπεντάλεπτο *Λονδίνο* (1995) αποτυπώνει διάφορες οπτικές της πόλης, ξεκινώντας από το διαμέρισμα του σκηνοθέτη, όπου απεικονίζεται και ο ίδιος, υπό τους ήχους της *Σονάτας για Τσέλο σε ντο μείζονα*, έργο 65 του Benjamin Britten. Υπό ανατολίτικη μουσική, η δεκαεξάλεπτη *Αίγυπτος* (1996) μάς μεταφέρει στο σύγχρονο αστικό παρόν και το αρχαίο παρελθόν της χώρας, ενώ σύντομα εμφανίζεται κι ο Γιάνναρης. Ο οχτάλεπτος *Βομβαρδισμός* (1999) αντιπαραθέτει δύο διαφορετικές εικόνες της Αθήνας. Αρχικά ειδυλλιακής, καλυμμένης με χιόνι, υπό την απαλή μελωδία της Συμφωνίας *No. 41 σε ντο μείζονα*, Κ. 551 του Wolfgang Amadeus Mozart. Έπειτα σε αίθριο καιρό, γειτονιές, δρόμοι, πανοραμικά της πόλης, ταρατσες, κεραιές τηλεόρασης, όλα σε άτακτα κινούμενα πλάνα, μονταρισμένα με μεγάλη ταχύτητα, άλλα έγχρωμα κι άλλα ασπρόμαυρα, με πλάνα σμήνους πολεμικών ελικοπτέρων πάνω από την πόλη, υπό την απειλητική σύνθεση του *Κονσέρτου για πιάνο και ορχήστρα No. 2* του Hans Werner Henze. Τα εξάλεπτα *Ιεροσόλυμα* (1999) επιχειρούν ν' αναδείξουν τη θρησκευτική και πολιτισμική ποικιλία της πόλης και της ευρύτερης περιοχής. Σ' αυτό βοηθούν τόσο οι εικόνες με ναούς και μνημεία όσο κι ο ήχος του φιλμ με το *The Game* του Nusrat Fateh Ali Khan, καθώς κι αναγνώσεις και ψαλμωδίες κειμένων των τριών θρησκειών που συμβιώνουν στην πόλη: χριστιανισμού, εβραϊσμού και μουσουλμανισμού. Η τετράλεπτη *Αμοργός* (2003) περιδιαβαίνει νωχελικά στο ομώνυμο νησί, χωρίς να παραλείπει πλάνα από εμφανίσιμους άντρες που παίζουν ρακέτες στην παραλία, με μουσική συνοδεία τα *Witchcraft* του Chet Baker και *Fault Lines* του Nusrat Fateh Ali Khan. Η εφτάλεπτη *Αλβανία* (2004) αποτυπώνει ασπρόμαυρα τα αστικά κι επαρχιακά τοπία της χώρας, μ' ένα από τα τελευταία πλάνα να δείχνει τον τάφο του αλβανού υπηκόου, Flamour Pislí, ο οποίος το 1999 είχε καταλάβει υπό την απειλή όπλων λεωφορείο των ελληνικών ΚΤΕΛ κι αργότερα θ' αποτελούσε το θέμα μιας από τις ταινίες μυθοπλασίας του Γιάνναρη, με τίτλο *Όμηρος* (2005). Στην εξάλεπτη *Μονεμβασιά* (2004) απεικονίζεται η ομώνυμη περιοχή, με τη θάλασσα και το φρούριό της, με τα πλάνα σε αργή κίνηση, με ήχο από τριζόνι και τη *Σουίτα No. 1* του Igor Stravinsky. Το φιλμ καταλήγει σ' έναν άντρα που βουτάει στη θάλασσα από έναν βράχο, και δύο άλλους που κοιτούν την κάμερα, ένας από τους οποίους είναι ο Γιάνναρης. Στο δίλεπτο *America II* (2008) βλέπουμε όψεις της Νέας Υόρκης, φωτογραφημένες έγχρωμα και σε αργή κίνηση, ενώ φαίνεται κι ο ίδιος ο Γιάνναρης σ' ένα περιστρεφόμενο πλάνο που υποθέτω ότι τραβάει ο ίδιος στην Times Square, υπό τους θορύβους ενός σταθμού τρένου ή μετρό. Στο μονόλεπτο *Ζωή και θάνατος στο*

αθηναϊκό μετρό (2010) βλέπουμε έναν ασθενή ηλικιωμένο άντρα να περιμένει ιατρική βοήθεια σε μια πλατφόρμα του σταθμού Αττική του ΗΣΑΠ, με κόσμο συγκεντρωμένο γύρω του. Στο τρίλεπτο *Οδός Πειραιώς* (2010) καθαρίστριες μαζεύουν φυλλάδια μετά από συγκέντρωση στην πλατεία Ομονοίας, κι ένας τοξικομανής παραπατάει στην άκρη ενός κεντρικού δρόμου με μεγάλη κυκλοφορία.

5.4.4: Γενική θεματολογία

Οι δέκα ταινίες της τελευταίας κατηγορίας καταπιάνονται με διάφορα θέματα, τα οποία δεν παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με τις δύο προηγούμενες κατηγορίες ώστε να ενταχθούν σ' αυτές. Έτσι, συμπεριλήφθηκαν σε μια τρίτη, την οποία διακρίνει ακριβώς η θεματική ποικιλία των ταινιών.

Το εξάλεπτο *Η Ελένη παντρεύεται σήμερα* (1979) εκτυλίσσεται σ' ένα ορεινό ελληνικό χωριό, κατά τη διάρκεια της κηδείας μιας νεαρής κοπέλας, η οποία πρόκειται να ταφεί ντυμένη με νυφικό. Τα πλάνα από την κηδεία περιέχονται μέσα σε λήψεις από τα βουνά της περιοχής, που ανοίγουν και κλείνουν το φιλμ, το οποίο συνοδεύεται από το παραδοσιακό τραγούδι *Νεραντζούλα*, σε διασκευή του Βαγγέλη Παπαθανασίου, ερμηνευμένο από την Ειρήνη Παππά. Στο τρίλεπτο *Spin Me Round* (1985) βλέπουμε σε κοντινό ασπρόμαυρο πλάνο με τη γνωστή κυκλική μάσκα που συναντήσαμε και σε προηγούμενους τίτλους σε αυξομειούμενη ταχύτητα, το κεφάλι του Γιάνναρη, καθώς περιστρέφεται ολόκληρος γύρω από τον εαυτό του κι η κάμερα κάνει το ίδιο γύρω απ' αυτόν, πάνω σε μια ταράτσα, ακολουθώντας το *Inertia Creeps* των Massive Attack. Το τρίλεπτο *America Homage: Contagion* (1986) ασκεί κριτική στις ιμπεριαλιστικές τακτικές των Η.Π.Α. Αρχικά βλέπουμε τον ρεπουμπλικανό βουλευτή της Πενσυλβάνια, James Edward Van Zandt, σε τηλεοπτική συνέντευξη κατά τη δεκαετία του 1960 πιθανότατα, να εγκρίνει τη χρήση ατομικής βόμβας αν αυτό κριθεί αναγκαίο. Έπειτα ακολουθούν πλάνα σε χωρισμένη οθόνη, από τους πανηγυρισμούς των αμερικανών για τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, από τα ερείπια βομβαρδισμένου τοπίου με πυρηνικές βόμβες, πιθανότατα μιας από τις δύο ιαπωνικές πόλεις, Χιροσίμα ή Ναγκασάκι, κι έπειτα στιγμιότυπα από την κοινωνική ευμάρεια στις Η.Π.Α. που ακολούθησε τον πόλεμο, υπό το *Regiment* των David Byrne και Brian Eno. Τα τρίλεπτα *Rock Globe* και *Rock Globe 1* καθώς και το μονόλεπτο *Rock Globe 3* (1986) αποτελούνται από το ίδιο σύντομο πλάνο με ανθρώπους που περπατάνε πάνω σε βράχια, το οποίο προβάλλεται στρογγυλοποιημένο μέσα από έναν υπερ-ευρυγώνιο φακό και την τόσο προσφιλή στον σκηνοθέτη στρογγυλή μάσκα, ώστε να παίρνει το σχήμα μιας σφαίρας, η οποία περιστρέφεται σε λούπα, την περισσότερη ώρα αριστερόστροφα, σε κάθε ταινία με διαφορετικό χρώμα: στην πρώτη

ασπρόμαυρο με μια κόκκινη έκλαμψη, στη δεύτερη κόκκινο και στην τρίτη ξεβαμμένο κόκκινο με γκρι. Και στα τρία φιλμ ακούγεται το *Gymnopédie No.2* του Σατί. Το εφτάλεπτο *Εγώ, φαντάρος* (1988) δείχνει τον Γιάνναρη στη γνώριμη αθηναϊκή ταράτσα, ντυμένο φαντάρo, να χαιρετάει στρατιωτικά κοιτώντας προς τον Παρθενώνα, ν' ανάβει τσιγάρο και στο τέλος να επαναλαμβάνεται το αρχικό πλάνο του χαιρετισμού, σε αντίστροφη κίνηση, και τον *Τριστάνο* του Henze στο σάουντρακ. Χρησιμοποιώντας την ίδια μουσική σύνθεση, το τετράλεπτο *London Garden* (1989) απεικονίζει ένα λευκό τριαντάφυλλο κι έπειτα περισσότερα φυτά σ' έναν κήπο, υπό τους ήχους μιας δυσσίωσης κλασικής μελωδίας. Η τετράλεπτη *Ανάγνωση σεναρίου* (1998) είναι ίσως η πιο αμιγώς καταγραφική ταινία απ' τη συγκεκριμένη συλλογή, καθώς αποτυπώνει με φυσικό ήχο μια σεναριακή πρόβα του σκηνοθέτη με το καστ της μυθοπλαστικής ταινίας του *Από την άκρη της πόλης* (1998). Ο δίλεπτος *Γρηγόρης* (1998) αποτελεί μια έγχρωμη σύντομη συνέντευξη μπροστά από περίπτερο στην πλατεία της Ομόνοιας με τον ομώνυμο νεαρό υπάλληλο γραφείου κηδειών να εξηγεί τα κόλπα της δουλειάς στον Γιάνναρη, ο οποίος ακούγεται να ρωτάει χωρίς να φαίνεται.

5.4.5: Συνολική αποτίμηση

Όπως εξήγησα αρχικά, η παραπάνω κατηγοριοποίηση αποτελεί μια δική μου πρόταση. Επιμέρους κατηγορίες θα μπορούσαν να δημιουργηθούν, βάσει υφολογικών και θεματικών μοτίβων που εντοπίζονται συχνά στο ημιτελές, αλλά ενδεικτικό αυτό σώμα ταινιών του σκηνοθέτη. Οι ταινίες με τους ευρυγώνιους φακούς και τη στρογγυλή μάσκα, οι αυτοβιογραφικές, εκείνες στην Αθήνα, εκείνες στην ταράτσα ή σε παραλίες, αποτελούν μόνο μερικές ιδέες για περαιτέρω κατηγοριοποίηση.

Όλες οι παραπάνω ταινίες περιλαμβάνονται στη διατριβή ως μη-αφηγηματικές, αφού ακόμα και στις πιο κυριολεκτικά παραστατικές στιγμές τους που εύλογα θα μπορούσαν να εκληφθούν ως αφηγηματικές (*Η Ελένη παντρεύεται σήμερα* είναι η ιστορία μιας κηδείας, η *Ανάγνωση σεναρίου* δείχνει την προετοιμασία του καστ μιας ταινίας, ο *Γρηγόρης* είναι η συνέντευξη ενός υπαλλήλου γραφείου κηδειών κ.α.), ξεκινούν και τελειώνουν απότομα, χωρίς να νιώθουν την ανάγκη να προσδώσουν στις εικόνες τους κάποιο συγκεκριμένο επεξηγηματικό πλαίσιο. Στην πλειοψηφία τους σπάνια περιέχουν φυσικό ήχο, ενώ η εικόνα σχεδόν ποτέ δε διατηρεί μια αμιγώς καταγραφική λειτουργία, ιδωμένη μέσα από φίλτρα και παραμορφωτικούς φακούς, μονταρισμένη σε επανάληψη και σε διαφορετικές ταχύτητες.

Για το τέλος, αξίζει νομίζω να σημειωθεί, ότι η στενή σχέση που διατηρεί ο Γιάνναρης με το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, όπως πιστοποιείται από την ψηφιοποίηση των

ταινιών του και την έκθεση της δουλειάς του εκεί,¹²¹⁴ τον εντάσσει στην κατηγορία των σύγχρονων δημιουργών που προβάλλουν το έργο τους σε χώρους πέρα από την κινηματογραφική αίθουσα- αντιθέτως, με εξειδικευμένα εικαστική ταυτότητα. Πρόκειται για ένα ακόμη παράδειγμα της σημερινής ανεμπόδιστης κυκλοφορίας των κινούμενων εικόνων ανάμεσα σε χώρους θεσμικά κατοχυρωμένους από διαφορετικές τέχνες, χωρίς την ανάγκη συγκεκριμένων περιορισμών, πέρα απ' αυτόν που προσφέρει η ίδια τους η ιδιότητα ως κινούμενες εικόνες, για να επανέλθω στο ερώτημα του Νιούμαν, που παρέθεσα στην εισαγωγή της διατριβής.

¹²¹⁴ <https://domenicodelapalomablanca.wordpress.com/2009/02/15/>, 3/6/2017.

5.5: James Fotopoulos

5.5.1: Εισαγωγή

Ο James Fotopoulos (1976) γεννήθηκε στο Norridge του Illinois από έλληνες γονείς. Παρακολούθησε μαθήματα κινηματογράφου στο κολλέγιο Columbia του Σικάγου, χωρίς όμως να ολοκληρώσει τις σπουδές του. Γύρισε την πρώτη του ταινία μικρού μήκους το 1993,¹²¹⁵ κι έκτοτε έχει φτιάξει πάνω από διακόσιες σαράντα ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, αφηγηματικές και μη. Γνώρισα το έργο του μετά από σύσταση του κριτικού κινηματογράφου Γιάννη Μπακογιαννόπουλου.

Παρότι αναγνωρισμένος στους διεθνείς κύκλους του πρωτοποριακού κινηματογράφου, στην Ελλάδα παραμένει άγνωστος μέχρι σήμερα. Το 2002 τα Anthology Film Archives πραγματοποίησαν αναδρομικό αφιέρωμα στο έργο του, ενώ οι ταινίες του ενοικιάζονται μέσω της Film-makers' Cooperative που ίδρυσε ο Μέκας το 1962.¹²¹⁶ Η ταινία του, *Families* (2002), προβλήθηκε στη μπιενάλε Whitney του 2004 στη Νέα Υόρκη.¹²¹⁷ Επίσης, το έργο του έχει προβληθεί από πολυάριθμους κινηματογραφικούς κι εικαστικούς φορείς, όπως τα φεστιβάλ κινηματογράφου του Λοκάρνο, Ρότερνταμ, Σάντανς και Λονδίνου, στη Microscope Gallery, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, το MoMA PS1, στην έκθεση Momenta Art, το Museum of Arts and Design, το Museum of the Moving Image και το Μουσείο Andy Warhol στη Νέα Υόρκη, καθώς και στο Walker Art Center στη Μινεάπολη της Μινεσότας.¹²¹⁸

Δεδομένου ότι συνήθως η αρχειοθέτηση δε βρίσκεται ακριβώς ανάμεσα στις υψηλές προτεραιότητες των δημιουργών, κι ειδικά λαμβάνοντας υπόψιν το τεράστιο μέγεθος του έργου του Φωτόπουλος, η μέριμνά του για την ψηφιοποίηση και την αρχειακή ταξινόμηση της φιλομορφίας του, κατά τη γνώμη μου είναι αξιοθαύμαστη και βεβαίως πολύ εξυπηρετική για μελέτες όπως η παρούσα. Έπειτα από ηλεκτρονική επικοινωνία μου με τον σκηνοθέτη μέσω e-mail, μου έστειλε έναν κατάλογο με συνδέσμους για πάνω από διακόσιες τριάντα τρεις ταινίες του στην ψηφιακή πλατφόρμα Vimeo, ενώ ολόκληρη η

¹²¹⁵ <http://jamesfotopoulos.com/1993-1999/>, 13/12/2016.

¹²¹⁶ <http://film-makerscoop.com/rentals-sales/new-releases/james-fotopoulos>, 4/6/2017.

¹²¹⁷ http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2004-03-11_whitney-biennial-2004-whitney-museum-of-american-art-new-york, 13/12/2016.

¹²¹⁸ http://www.microscopegallery.com/?page_id=15274, <http://momaps1.org/sundaysessions/hosted-by-lia-gangitano-with-the-premiere-of-james-fotopoulos-and-laura-parnes-video-ten-ways-of-doing-time-and-performances-by-candidate-and-beaut/>, <http://www.momentaart.org/momenta-art-james-fotopoulos---saya-woolfalk.html>, <http://www.movingimage.us/>, <http://www.warhol.org/>, <http://www.walkerart.org/>, <http://jamesfotopoulos.com/about/>, https://en.wikipedia.org/wiki/James_Fotopoulos, http://www.imdb.com/name/nm0288188/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Επίσης, εδώ μπορεί να δει κανείς συγκεντρωμένες ενδεικτικές συμμετοχές του Fotopoulos σε διάφορες διοργανώσεις: <http://www.undergroundfilmjournal.com/tag/james-fotopoulos/>, 13/12/2016.

φιλμογραφία του βρίσκεται καταλογογραφημένη με τα βασικά τεχνικά στοιχεία της στην προσωπική του ιστοσελίδα.¹²¹⁹

Ο συνολικός αριθμός των ταινιών του είναι δύσκολο να υπολογιστεί, επειδή εμφανίζονται ταινίες με τον ίδιο τίτλο αλλά διαφορετική αρίθμηση (π.χ. *The Ladder 1*, *The Ladder 2* κτλ.), οι οποίες, παρότι ο ίδιος τις προσδιορίζει ως διαφορετικά “μέρη” μιας ταινίας, δεν παύουν ν’ αποτελούν ξεχωριστές φιλικές μονάδες κι ως εκ τούτου θα μπορούσαν να εκληφθούν ως ξεχωριστές ταινίες. Έτσι, ανάλογα το ταξινομικό σύστημα που ακολουθεί κανείς, μπορεί να μετρήσει από διακόσιες μέχρι και τριακόσιες ταινίες.

Είναι ευνόητο ότι μια τόσο ογκώδης φιλμογραφία απαιτεί μια ολόκληρη διατριβή από μόνη της κι ότι θα ήταν αδύνατο να την επεξεργαστώ εδώ λεπτομερώς. Ευτυχώς τη λύση έδωσε το ίδιο το υλικό, καθώς η συντριπτική πλειοψηφία του είναι γυρισμένη σε αναλογικό και ψηφιακό βίντεο, ενώ μόλις είκοσι τέσσερις (ή είκοσι οχτώ, αναλόγως με τον τρόπο που αριθμεί κανείς) ταινίες είναι γυρισμένες σε φιλμ. Απ’ αυτές, μόνο δέκα (ή δεκατέσσερις) περιλαμβάνονταν στην ψηφιοποιημένη φιλμογραφία που μου έστειλε ο σκηνοθέτης, και θα τις παρουσιάσω παρακάτω. Οι υπόλοιπες δεκατέσσερις από τις ταινίες του σε φιλμ, που δεν κατάφερα να δω είναι οι εξής: *Tree* (1993), *Inure* (1993), *Substitute* (1994), *Tranquility* (1995), *A Room* (18’, 1999), *Two Cats* (46”, 1999), *Back Against the Wall* (94’, 2000), *Breathe* (34”, 2000), *The Circle 2* (8’, 2001), *Families* (97’, 2002), *Flight* (3’, 2002), *The Scythe* (2’ 2002), *The Hemispheres* (5’, 2003) και *The Nest* (78’, 2003). Για τις τέσσερις πρώτες δεν καταγράφεται διάρκεια, κι όλες είναι γυρισμένες σε δεκαέξι χιλιοστά, εκτός από το *Inure* που είναι το μόνο γυρισμένο σε Super 8.¹²²⁰ Τα *Back Against the Wall*, *Families* και *The Nest* είναι αφηγηματικά.

Υπάρχει επίσης το *Christabel* (2001), το οποίο βρίσκεται καταχωρισμένο ως βίντεο, αλλά αρχικά παρουσιάστηκε σε τέσσερα μέρη, από τα οποία δύο σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών και δύο σε βίντεο. Καθώς περίπου τα εξήντα από τα εβδομήντα πέντε λεπτά της διάρκειάς του είναι γυρισμένα σε βίντεο, αποφάσισα να μην το συμπεριλάβω εδώ.¹²²¹

¹²¹⁹ jamesfotopoulos.com

¹²²⁰ <http://jamesfotopoulos.com/1993-1999/>, 22/5/2017.

¹²²¹ <http://jamesfotopoulos.com/christabel/>, 22/5/2017.

5.5.2: *Zero* (1997)

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη είναι γυρισμένη σε ασπρόμαυρο κι έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών και διαρκεί περίπου δυόμιση ώρες.¹²²² Πρόκειται για ένα εφιαλτικό πορτρέτο ενός ψυχικά διαταραγμένου νεαρού άντρα, ο οποίος ζει στο βρώμικο και σκοτεινό διαμέρισμά του, εγκλωβισμένος στα ερωτικά απωθημένα του και στο νοσηρό χόμπι του, να θανατώνει μικρά ζώα και να τα διατηρεί σε βάζα με φορμαλδεΐδη, αφού πρώτα επεξεργαστεί το πτώμα τους με νυστέρι.

Ο Φωτόπουλος δημιουργεί μια τρομακτική, απόκοσμη ατμόσφαιρα που αντανακλά τον σκοτεινό ψυχισμό του ήρωά του. Τα νεκρά ζώα, το γυναικείο στήθος που πιέζεται για να βγάλει γάλα κι έπειτα αίμα, η κύστη στο χέρι του άντρα, οι νεκροκεφαλές, οι παιδικές κούκλες που ξεπροβάλλουν παραμορφωμένες στο σκοτάδι, όλα συνθέτουν τον κόσμο του υποφωτισμένου βρώμικου διαμερίσματος. Η νοσηρότητα της εικόνας ενισχύεται από την αντίστιξη του σάουντρακ, που περιλαμβάνει μια παιδική μελωδία παιγμένη σε ξυλόφωνο ή μεταλλόφωνο, τους ψυχωτικούς και ρατσιστικούς μονολόγους του ήρωα με προφορά αμερικανικού Νότου, το βασανιστικό σφύριγμα τσαγιέρας, αλλά και τους ήρεμους ήχους της φύσης, σε πλάνα από ένα δάσος, που εμφανίζονται ασπρόμαυρα ανά διαστήματα, και καταλήγουν να κλείνουν την ταινία, με το μοναδικό έγχρωμο τμήμα της.

Αφενός, παρά την αποσπασματικότητά της, η ταινία διαθέτει αρκετά αφηγηματικά στοιχεία. Ο χαρακτήρας και οι συνθήκες ζωής του ήρωα αποδίδονται με σαφήνεια από τη σκηνοθεσία, κι εκείνος προβαίνει στις πράξεις του ωθούμενος από συγκεκριμένο κίνητρο και με αποτελέσματα, άλλοτε προφανή, άλλοτε εύλογα πιθανολογούμενα, ανάμεσα στα οποία κι η κατάληξή του. Συνεκτικότερη τέτοια στιγμή, η 15λεπτη σκηνή γενεθλίων της κούκλας που διατηρεί ως σύντροφό του, μοιρασμένη σε δύο ακίνητα γενικά μονοπλάνα διάρκειας δέκα και πέντε λεπτών.

Αφετέρου, οι πράξεις του παραμένουν μεμονωμένες, ως σημεία ενός φαύλου κύκλου παράνοιας που ποτέ δεν ξετυλίγεται μέσα από συγκροτημένη αφήγηση. Η αιτιότητα παραμένει προσδιορισμένη σε γενικό πλαίσιο, ενώ η 'πλοκή' αποτελείται εξίσου από τα στιγμιότυπα με τον ήρωα και τις παρεκβάσεις σε μεμονωμένα πλάνα με στοιχεία από τον διαταραγμένο φυσικό και διανοητικό του κόσμο.

¹²²² <http://jamesfotopoulos.com/zero/>, 13/12/2016.

5.5.3: *Growth* (1999)

Εξάλεπτο ασπρόμαυρο φιλμ 16 χιλιοστών,¹²²³ με μια γυμνή γυναίκα άλλοτε να κάνει μπάνιο, άλλοτε αιματοβαμμένη κι άλλοτε να κοιτάζεται στον καθρέφτη του μπάνιου και να χτενίζεται. Φθαρμένο φιλμ που αρχίζει και τελειώνει με έντονο flicker (τρεμόπαιγμα του φωτός).

5.5.4: *Migrating Forms* (1999)

Ογδοντάλεπτη ασπρόμαυρη ταινία σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών,¹²²⁴ με θέμα την ερωτική σχέση ανάμεσα σ' έναν άντρα και μια γυναίκα. Η πλοκή ακολουθεί τις σεξουαλικές συνευρέσεις του ζευγαριού στο διαμέρισμα του άντρα. Ο ελάχιστος διάλογος μεταξύ τους ακούγεται μετά βίας, ενώ όλη η ταινία είναι διάσπαρτη με νεκρά έντομα και ζώα, ένα στοιχείο προσφιλές στον σκηνοθέτη. Επίσης άλλο ένα χαρακτηριστικό του, είναι τα εξογκώματα κι οι παραμορφώσεις του δέρματος. Χαρακτηριστικά εδώ, η κοπέλα έχει στην πλάτη της ένα μεγάλο εξόγκωμα που μοιάζει με τεράστια θηλή, ενώ αφού δαγκώνει τον εραστή της στο χέρι, βγάζει κι αυτός ένα εξόγκωμα στο σημείο της δαγκωνιάς.

Αφηγηματικά στοιχεία υπάρχουν, όπως η σχέση του ζευγαριού, μια σταθερή τοποθεσία, η γραμμική πρόοδος του χρόνου, η υπόνοια για το μυστήριο που αφορά τον γείτονα κι η συναισθηματική εξέλιξη του άντρα, ο οποίος ερωτεύεται την κοπέλα κι όταν εκείνη εξαφανίζεται, αυτός επιχειρεί να την ξεπεράσει ερωτικά με μία άλλη, αλλά δεν τα καταφέρνει. Ωστόσο όλ' αυτά, χαρακτήρες και γεγονότα, παραμένουν συγκεχυμένα, χωρίς συμπαγή δραματουργική ανάπτυξη, και κατακερματισμένα από την παρεμβολή των στοιχείων που διαμορφώνουν περισσότερο μια υπαινικτική ατμόσφαιρα παρά μια ιστορία. Τα ζώα και τα έντομα, οι διπλοτυπίες, το απόκοσμο σάουντρακ, η έναρξη και το τέλος με το μαύρο κενό, το λευκό flicker (τρεμόπαιγμα του φωτός) και τα βουβά κύματα, όλα συνθέτουν ξανά ένα νοσηρό περιβάλλον ανεκπλήρωτης κι εμμονικής επιθυμίας, που βεβαίως θα μπορούσε να εξηγηθεί ως η εξπρεσιονιστική απεικόνιση του άντρα, αλλά με τα αφηγηματικά της γνωρίσματα αρκετά αποδυναμωμένα.

5.5.5: *Drowning* (2000)

Τρίλεπτο έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών,¹²²⁵ όπου μια γυναίκα ποζάρει γυμνή σε κρεβάτι και τη βλέπουμε μέσα από ένα μόνιτορ, με την ταχύτητα προβολής ν' αυξομειώνεται.

¹²²³ <http://jamesfotopoulos.com/growth/>, 22/5/2017.

¹²²⁴ <http://jamesfotopoulos.com/migrating-forms/>, 22/5/2017.

¹²²⁵ <http://jamesfotopoulos.com/drowning/>, 22/5/2017.

5.5.6: *Escape* (2000)

Τρίλεπτο έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, που απεικονίζει μια κεραία τηλεόρασης, το πρόσωπο μιας κοπέλας χαμογελαστής προς την κάμερα, η οποία έπειτα βρίσκεται αιματοβαμμένη και νεκρή μέσα σε μια μπανιέρα, όλα μέσα από τηλεοπτική οθόνη με ήχους παρασίτων.

5.5.7: *The Sun* (2000)

Τρίλεπτο βωβό ασπρόμαυρο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών,¹²²⁶ με μια κοπέλα μ' ένα λευκό σατέν φόρεμα που κοιτάει στην κάμερα, έναν γλάρο που πετάει πάνω απ' το νερό, σύννεφα, ένα τρομακτικά παραμορφωμένο γυναικείο πρόσωπο.

5.5.8: *The Vanished* (2000)

Πεντάλεπτο βωβό ασπρόμαυρο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών,¹²²⁷ με ραγδαία εναλλασσόμενα πλάνα προσώπων που μοιάζουν καμένα ή μουμιοποιημένα, σε πολύ κοντινά τρεμάμενα φλουταρισμένα πλάνα, όπως είναι κι αυτά από κάτι που μοιάζει με νεκροταφείο, καταλήγοντας σε λευκή οθόνη διαρκείας στο τέλος της ταινίας.

5.5.9: *The Circle 1* (2001)

Εφτάλεπτο βωβό ασπρόμαυρο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών,¹²²⁸ με άσπρες ακανόνιστες γραμμές πάνω σε μαύρο φόντο (πιθανώς πάνω στο φιλμ), μια οθόνη που μοιάζει να βρίσκεται στο ύπαιθρο και πλάνα από αστικό περιβάλλον των δεκαετιών 1940 ή '50, μάλλον ασιατικής τοποθεσίας, κρίνοντας απ' τον πληθυσμό και τις πινακίδες των καταστημάτων.

5.5.10: *Consumed 1* (2001)

Πεντάλεπτο ασπρόμαυρο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, που αποτελεί το πρώτο από τα πέντε μέρη με τον ίδιο τίτλο.¹²²⁹ Πολυτυπίες με δύο γυναικεία σώματα, μια παιδική κοριτσίστικη κούκλα, μια γυμνή κοπέλα σε όρθια στάση με το κεφάλι της στραμμένο εναλλάξ προς την κάμερα και προς τα πάνω, ένα ανθρώπινο στόμα ανοιχτό σε φλουταρισμένο πλάνο, όλα υπό τον έντονο μονότονα επαναλαμβανόμενο μηχανικό ήχο.

5.5.10.1: *Consumed 2* (2001)

Τρίλεπτο έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, με τη γυμνή γυναίκα της προηγούμενης ταινίας, σε όρθια στάση να κοιτάει προς την κάμερα και προς τα πάνω, και φλουταρισμένες εικόνες από δάσος.

¹²²⁶ <http://jamesfotopoulos.com/the-sun/>, 22/5/2017.

¹²²⁷ <http://jamesfotopoulos.com/the-vanished/>, 22/5/2017.

¹²²⁸ <http://jamesfotopoulos.com/the-circle-1/>, 22/5/2017.

¹²²⁹ <http://jamesfotopoulos.com/consumed/>, 22/5/2017.

5.5.10.2: Consumed 3 (2001)

Μονόλεπτο έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, με μια γυμνή γυναίκα καθισμένη μέσα σ' ένα δωματιο και πλάνα από δάσος.

5.5.10.3: Consumed 4 (2001)

Εφτάλεπτο έγχρωμο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, με γυμνή γυναίκα σε κρεβάτι και πλάνα δάσους, με μονότονα επαναλαμβανόμενο ήχο σαν από πιάνο.

5.5.10.4: Consumed 5 (2001)

Πεντάλεπτο ασπρόμαυρο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, με ραγδαία εναλλασσόμενα πολύ κοντινά πλάνα γυμνών γυναικών σε κρεβάτι, κοριτσίστικης κούκλας και ανοιχτού στόματος με κακοσηματισμένα δόντια, με μονότονο ήχο σαν σειρήνα και κρωγμούς κορακιών.

5.5.11: Insect (2001)

Εντεκάλεπτο ασπρόμαυρο φιλμ δεκαέξι χιλιοστών με μια γυναίκα σ' ένα σκοτεινό φόντο, με κοχύλια στην πλάτη και σημάδια κι εξογκώματα στο σώμα. Ένα στόμα σκύλου που βαβγίζει, ένα πτώμα από πηλό ίσως, και σάουντρακ σαν λήψεις ήχων μέσα από σόναρ.

5.5.12: Συνολική αποτίμηση

Έχοντας δει σχεδόν ολόκληρη τη φιλομογραφία που μου έστειλε ο Φωτόπουλος, μπορώ να πω ότι τα γνωρίσματα που διακρίνονται στην πρώιμη φάση του έργου του, γυρισμένη σε φιλμ, εντοπίζονται και στον υπόλοιπο, ηλεκτρονικά γυρισμένο, όγκο δουλειάς του.

Εξογκώματα και σημάδια στο σώμα, νεκρά ζώα, κούκλες, σεξουαλικό έγκλημα, άνθρωποι μόνοι, εκτεθιμένοι, τραυματισμένοι σωματικά και ψυχικά, σε βρώμικους κι αφιλόξενους ή ανοιχτούς και ύποπτους χώρους.

Βία, παρακμή, νοσηρότητα, συμπλεγματικός ερωτισμός, παραμόρφωση, ανικανότητα συναισθηματικής επαφής, είναι μερικά από τα πιο ευδιάκριτα χαρακτηριστικά του έργου του. Εικόνες σκούρες, θολές, φθαρμένες, υποφωτισμένες, πολυτυπωμένες, τρεμάμενες και κατακερματισμένες, απεικονίζουν χαρακτήρες διανοητικά και συναισθηματικά ασταθείς, βαλτωμένους σε σύγχυση, αδιέξοδο, αυτοκαταστροφή.

Όπως γράφτηκε ακριβώς γι' αυτή την αρχική περίοδο του σκηνοθέτη: "εμμονικές με φιλοσοφικά προβλήματα που αφορούν το σεξ, τη βία, ακραίες ψυχικές διαθέσεις, αγχωτικές καταστάσεις, εξίσου με τα κλασικά μορφολογικά ζητήματα του γυρίσματος με φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, οι ταινίες του Φωτόπουλος 'παντρεύουν' μια νεανική μανία με την

ακατανίκητη φύση των πρωταρχικών ενστίκτων, με μια ασυνήθιστα ώριμη σιγουριά οράματος και τεχνικής”.¹²³⁰

Ο ίδιος εξηγεί: “νομίζω ότι έφτιαχνα απλώς έργα για τη ζωή σε πολύ βασικό επίπεδο. Χρησιμοποίησα τον κινηματογράφο, για να την περιγράψω όπως την αντιλαμβανόμουν οπτικά. Δεν ξέρω από πού πηγάζουν οι περισσότερες ιδέες μου, ειδικά γι’ αυτές τις ταινίες τις οποίες ήμουν τόσο νέος όταν έφτιαξα. Νομίζω ότι ήταν απλώς ο τρόπος μου να κατανοήσω τη ζωή. Ποτέ δεν προσπαθούσα να δηλώσω κάτι με το έργο μου”.¹²³¹

Όπως είπα και στην αρχή, η φιλομορφία του Φωτόπουλος αποτελεί έναν τεράστιο όγκο δουλειάς, που μέχρι σήμερα παραμένει μετά βίας γνωστός και φυσικά ανεξερεύνητος. Νομίζω ότι αυτή η μικρή αναφορά δε μπορεί παρά να κλείσει εκφράζοντας την ελπίδα ότι κάποτε αυτό το τόσο πλούσιο ποσοτικά και θεματικά έργο θα ερευνηθεί στην ολότητά του, με την εμβρίθεια που του αξίζει.

¹²³⁰ <http://www.nypress.com/horror-violence-sociopathic-loners-the-films-of-james-fotopoulos-play-downtown/>, 3/6/2017.

¹²³¹ E-mail Fotopoulos, 5/6/2017.

5.6: Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη

5.6.1: Εισαγωγή

Η Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη (1966) είναι μία από τις πιο δραστήριες και διεθνώς διακεκριμένες δημιουργούς στον σημερινό ελληνικό κινηματογράφο. Παρότι γεννημένη στην Ελλάδα, παρέμεινε αρκετά χρόνια στις Η.Π.Α. και σπούδασε σκηνοθεσία στο Πανεπιστήμιο του Τέξας. Παραγωγός, σεναριογράφος, σκηνοθέτρια, ακόμα και φευγαλέα ηθοποιός. Η ταινία της, *Attenberg* (2010) κέρδισε βραβείο γυναικείας ερμηνείας για την Αριάν Λαμπέντ, στο 67^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας και το *Chevalier* (2015) τιμήθηκε με το βραβείο καλύτερης ταινίας στο 59^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λονδίνου.

Η σκηνοθετική φιλομορφία της αποτελείται από τρεις μεγάλου μήκους ταινίες μυθοπλασίας, κι από εννιά μικρού μήκους.¹²³² Απ' αυτές, κατάφερα να εντοπίσω δύο, τις οποίες θα συμπεριλάβω στη διατριβή ως μη-αφηγηματικές και θα παρουσιάσω παρακάτω. Τις είδα στην επίσημη ιστοσελίδα της εταιρείας παραγωγής της σκηνοθέτριας, Haos Film.¹²³³

5.6.2: *Fit* (1994)

Οχτάλεπτη ασπρόμαυρη κι έγχρωμη ταινία, γυρισμένη στο Austin του Τέξας, με φιλμ Eastman Kodak 7222 και 7293, δεκαέξι χιλιοστών.¹²³⁴

Η ταινία ξεκινάει με τη Λίζυ και τον Κένι ημίγυμνους στο κρεβάτι να φιλιούνται υπό τον εκκωφαντικό ήχο των τζιτζικιών, ενώ από το στόμα του Κένι ξεπηδούν μικρές γυάλινες μπίλιες που σκορπάνε πάνω στο κρεβάτι και μέσα στο δωμάτιο. Η Λίζυ χασμουριέται σε επιταχυμένο πλάνο κι έπειτα επιχειρεί να φορέσει τις κάλτσες της, αλλά η μία δε μπαίνει κι ένα αντρικό αγγλικό voice-over μας πληροφορεί ότι η κάλτσα μίκρυνε μυστηριωδώς μέσα σε μια νύχτα. Έπειτα μιλάει ψιθυριστά στο τηλέφωνο και παρότι ξαφνικά αρχίζει να βγαίνει νερό μέσα από το ακουστικό, η συνομιλία συνεχίζεται κανονικά. Έπειτα η κοπέλα φτιάχνει πρωινό γεμίζοντας μια τεράστια κούπα με καφέ και ρίχνοντας γύρω στα δεκαπέντε αυγά μέσα στο τηγάνι, αφού προηγουμένως δύο απ' αυτά έχουν μεγαλώσει απότομα στα χέρια της καθώς τα βγάζει απ' την αυγουλιέρα. Το voice-over μάς πληροφορεί ότι η Λίζυ είναι ανήσυχη επειδή είδε όνειρο ότι δε μπορεί να χωρέσει τη γλώσσα της στο στόμα του Κένι. Ακούγονται ειδήσεις από το ραδιόφωνο, με τη φωνή άλλοτε κανονικά κι άλλοτε αλλοιωμένη.

¹²³² https://en.wikipedia.org/wiki/Athina_Rachel_Tsangari, 22/2/2017.

¹²³³ <http://www.haosfilm.com/en/works/films/>, 22/2/2017.

¹²³⁴ <http://www.haosfilm.com/en/works/films/fit/>, 22/2/2017.

Η Λίζυ προσπαθεί να εντοπίσει την πηγή μιας περίεργης μυρωδιάς, καθώς βλέπουμε σε έγχρωμα ένθετα πλάνα πιθανές πηγές, όπως η μασχάλη του Κένι, γρασίδι και τα σεντόνια τους. Έπειτα μαθαίνουμε ότι προσπαθεί να λύσει προβλήματα χωρητικότητας, όπως με δάχτυλα κι αυγά στο στόμα της. Τη βλέπουμε να παίζει ποδόσφαιρο, να παίρνει τη μπάλα και να φεύγει καθώς οι συμπαίκτες της την κυνηγούν, ώσπου την πιάνουν και πέφτει κάτω. Βλέπουμε ότι στο λευκό μπλουζάκι της αναγράφεται με μαύρα γράμματα η λέξη F.I.T. Η Λίζυ κοιτάει την κάμερα σε κοντινό πλάνο και λέει επανειλημμένα τη φράση “I can’t quite fit things inside other things” σε σύντομα πλάνα ενωμένα με jump cuts και με την ταχύτητα της φωνής αυξομειούμενη. Η ταινία είναι αφιερωμένη στον Domi.

Τα παραπάνω με οδηγούν να ερμηνεύσω την ταινία ως μια σουρεαλιστική, αλληγορική οπτική στο ζήτημα της προσαρμογής και της συμβατικότητας. Η λέξη fit που διατρέχει την ταινία από τον τίτλο μέχρι την τελευταία επωδό της, δε χρησιμοποιείται με την έννοια του γυμνασμένου, αλλά ως ρήμα που σημαίνει ταιριάζω, έχω το αντίστοιχο μέγεθος με κάτι άλλο. Ωστόσο, πέρα από τους τρόπους με τους οποίους το θέμα απασχολεί την ηρωίδα, οι οποίοι από μόνοι τους δεν περιέχουν λογικό νόημα, η ταινία συνολικά δεν παρέχει κάποιο κυριολεκτικό εννοιολογικό πλαίσιο, αλλά ακολουθεί μια αμιγώς παιγνιώδη λογική, τόσο στη σύνθεση όσο και στη διαδοχή των εικόνων της, που αποτρέπει τη συγκρότηση μιας αλληλουχίας αφηγηματικού χαρακτήρα.

5.6.3: Marina № 5 / 20:04–21:10 UTC+8 / 31° 10' N 121° 28' E (2008)

Δεκατριάλεπτη έγχρωμη ταινία γυρισμένη ψηφιακά (φορμά MPEG) στη Σανγκάη, στις 5 Ιουλίου 2008, όπως πληροφορούν οι τίτλοι τέλους. Η κάμερα αρχικά περιδιαβαίνει στο κέντρο της πόλης, παρατηρώντας τους ουρανοξύστες, τους περαστικούς κι ένα ψιλικατζίδικο. Ακούγεται φυσικός ήχος που συχνά διακόπτεται από το σάουντρακ μιας παλιάς χολιγουντιανής ταινίας και άλλους ήχους, όπως αυτός μιας κινηματογραφικής μηχανής. Ξανά οι τίτλοι τέλους μας πληροφορούν ότι πρόκειται για διαλόγους και μουσική από το *The Lady from Shanghai* (1947) του Orson Welles, απ’ όπου ακούμε να επαναλαμβάνονται ατάκες δικές του και της Rita Hayworth.

Στην πορεία γίνεται αντιληπτό ότι η κάμερα ακολουθεί μια γυναίκα, το πρόσωπο της οποίας δε βλέπουμε ποτέ εντελώς. Επιστρέφει στο ξενοδοχείο της, φτάνει στο δωμάτιο, βγάζει τα παπούτσια της και καθισμένη με την πλάτη στην κάμερα ακούει το τραγούδι *The Hollows* του αμερικανικού ροκ συγκροτήματος Why?. Το φως αναβοσβήνει και η σκιά του/της οπερατέρ διαγράφεται στο τζάμι, αφού προηγουμένως έχουμε δει φευγαλέα μέσα στο πλάνο την κοπέλα να κάθεται απέναντι, δημιουργώντας το ερώτημα αν ο/η οπερατέρ είναι

ένα δεύτερο άτομο της ιστορίας. Έπειτα η κοπέλα ξαπλώνει και κοιμάται. Την υποδύεται η σκηνοθέτρια Μαρίνα Γιώτη, το έργο της οποίας γνωρίσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Από την ιστοσελίδα της ταινίας, πληροφορούμαστε ότι αποτελεί μέρος ενός σχεδίου με τίτλο *Instant Instants*, που απαρτίζεται από “στιγμιαίες συναντήσεις” (ό,τι κι αν μπορεί να σημαίνει αυτό), οι οποίες συνέβησαν στην Κίνα και στη νοτιοανατολική Ασία από τον Μάιο ως τον Αύγουστο του 2008. Προσωπικά δε γνωρίζω αν τελικά προστέθηκαν περισσότερες ταινίες στο σχέδιο, καθώς αυτή είναι η μόνη που κατάφερα να εντοπίσω. Ο απώτερος στόχος πάντως, ήταν οι ταινίες να προσφέρονται και να μπορούν να ιδωθούν σε τυχαίες playlist, δημιουργώντας διαφορετικά σύνολα “από τόπους, αισθήσεις, σχέσεις κι ερωτήματα”. Ο δυσανάγνωστος μακροσκελής τίτλος της ταινίας σηματοδοτεί το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, τη διάρκεια της εγγραφής της κάμερας, τη ζώνη ώρας και τις συντεταγμένες της τοποθεσίας γυρίσματος. Εξηγείται επίσης ότι στη συγκεκριμένη ταινία, ακολουθούμε τη Μαρίνα, καθώς αναζητά ένα μπουκάλι κινέζικης βότκας, σκοπός που ωστόσο δε γίνεται αντιληπτός στη διάρκεια της ταινίας.¹²³⁵

Αναμφισβήτητα η ταινία διαθέτει έναν αφηγηματικό κορμό, αυτόν της περιδιάβασης στην πόλη και την επιστροφή στο ξενοδοχείο. Υπάρχει αρκετή χωροχρονική συνοχή κι η σταθερή εμφάνιση της ίδιας ηρωίδας διαμέσου της ταινίας, ώστε να σχηματιστούν έστω αόριστες αφηγηματικές υποθέσεις, που όμως δε μπορούν να πυκνώσουν σε οτιδήποτε συνεκτικότερο από ακριβώς αυτό. Τις εμποδίζει η παρεμβολή των ηχητικών αποσπασμάτων από την ταινία του Γουέλς, το καθάρσιμα που κατά τη μισή ταινία τραβάει την ηρωίδα από πολύ μακρινή απόσταση, με αποτέλεσμα να μη γίνεται καν αντιληπτό ότι αυτή είναι το αντικείμενο της λήψης, οι φευγαλέες παρεκβάσεις της κάμερας σε χώρους και πρόσωπα, η αδιαφορία για τη δημιουργία ευκρινών φωτιστικών συνθέσεων ή για την έστω φυσιολογική γνωριμία με την ηρωίδα, καθώς κι η έλλειψη οποιουδήποτε πλαισίου κατανόησης των εικονιζόμενων γεγονότων. Όλ' αυτά τα ενδο- κι εξω-αφηγηματικά τεχνάσματα, δεν υπονομεύουν απλώς την αφηγηματικότητα της περιδιάβασης, αλλά την αφήνουν έναν ισχύο κορμό μέσα σ' ένα πολύσημο αφηρημένο σύνολο.

Η ταινία προβλήθηκε στο Yuria Festival στην Αθήνα το 2008.¹²³⁶

5.6.4: Συνολική αποτίμηση

Σ' αυτές τις δύο ταινίες της, η Τσαγγάρη προσεγγίζει έναν αφηγηματικό τρόπο σύνθεσης των εικόνων της, νομίζω όμως χωρίς ποτέ να τον υιοθετεί πλήρως. Σταθερό θεματικό μοτίβο της, όπως και στην πρώτη μεγάλου μήκους της, *Slow Business of Going*, είναι μια νέα

¹²³⁵ <http://www.haosfilm.com/en/works/films/marina-%E2%84%96-5-2004%E2%80%93932110-utcplus8-31%C2%B0-10-n-121%C2%B0-28-e/>, 22/2/2017.

¹²³⁶ Στο ίδιο.

γυναίκα, μέσα σ' ένα κινηματογραφικό σύμπαν που εκπέμπει μοναξιά ως αγωνία για ένταξη ή απόπειρα αυτο-προσανατολισμού.

Ίσως θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι γυναίκες στις ταινίες της Τσαγγάρη προσπαθούν να βρουν τη θέση τους στον κόσμο. Όμως αυτή η αναζήτηση δε γίνεται μέσα από τη διάρθρωση πλοκής που θα οδηγούσε τις ηρωίδες σε κάποια κατεύθυνση- διέξοδο ή αδιέξοδο, ανοιχτό ή κλειστό τέλος. Αντιθέτως, η αυξημένη αποσπασματικότητα των γεγονότων διατηρεί μια τόσο χαλαρή σύνδεση μεταξύ τους, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μέχρι κι αφηρημένη, ως διάσπαρτες εικόνες μιας πόλης ή ενός ταξιδιού, χωρίς όμως να μαθαίνουμε ποιός, πού, πότε και γιατί πραγματοποιεί το ταξίδι.

5.7: Γιάννης Γιάξας

5.7.1: Εισαγωγή

Ο Γιάννης Γιάξας (1973) είναι μηχανικός κι ασχολείται με την εγκατάσταση ανεμογεννητριών, έχοντας εργαστεί κυρίως στο εξωτερικό. Αυτοδίδακτος ερασιτέχνης κινηματογραφιστής, μυήθηκε στον κινηματογράφο από γάλλους φίλους του, κατά τη διαμονή του στο Παρίσι στα τέλη της δεκαετίας του 1990. Τότε άρχισε να παρακολουθεί φανατικά το πρόγραμμα της Cinémathèque και το 1999 έπιασε για πρώτη φορά κάμερα στα χέρια του. Ήταν μια Super 8, την οποία χρησιμοποίησε για να φτιάχνει κυρίως ημερολογιακά -αυτοβιογραφικού τύπου- φιλμάκια, εκμεταλλευόμενος τον λίγο χρόνο και το μικρό κόστος εμφάνισης, που ανέρχονταν αντιστοίχως σε μία μόλις μέρα και δεκαπέντε ευρώ.¹²³⁷ Από τότε, εκτιμά ότι έχει φτιάξει περίπου εκατό φιλμάκια, άλλα ημερολογιακού τύπου κι άλλα πειραματικά, τα περισσότερα από τα οποία όμως διατηρεί αποθηκευμένα σε χώρο απ' όπου του ήταν δύσκολο να τ' ανασύρει και γι' αυτό ήταν αδύνατο να τα δω. Απ' αυτά, έχει ανεβάσει μόνο μερικά στο προσωπικό του κανάλι στο YouTube, όπου και τα είδα.¹²³⁸ Εκεί βρίσκονται συνολικά εικοσιδύο βίντεο, από τα οποία τα δεκαπέντε είναι ψηφιοποιήσεις φιλμ Super 8 και τα επτά είναι ψηφιακά γυρισμένα. Τα Super 8 περιλαμβάνουν τους εξής τίτλους: *A Light Game* (2000), *1 2 3 4 I Picardise in Cabourg* (2001), *2004* (2004), *Deca X-mas Party 2005* (2005), *a8* (2008), *Istanbul #1... and it all started like that* (2010), *Istanbul #2- Buyukada* (2010), *Istanbul #3- Haydarpaşa* (2010), *Istanbul #4- Üsküdar* (2010), *Istanbul #5- Bus Crossing the Bridge From the Boat* (2010), *Istanbul #6- Berber Dükkânı* (2010), *Istanbul #7-Tarlabaşı* (2010), *Istanbul #8- Ömer in Fatih* (2010), *Istanbul #9- Fatih Camii* (2010) και *Istanbul #10- ... into the waters* (2010).

Τα ψηφιακά είναι τα: *Αύγουστος- Ποσειδωνία* (2013), *Οκτώβριος- σκιές* (2013), *Σεπτέμβριος- Κυψέλη* (2013), *tatatatatatatatatatatatatata* (2013), *Jhampir* (2013), *Hatay Kuneffe* (2013) και *Spiral* (2017).

Από τα παραπάνω, τέσσερα ψηφιακά βίντεο αποτελούν ηχητικούς πειραματισμούς μ' ένα αυτοσχέδιο σύστημα μετατροπής του αέρα σε μουσική, το οποίο ξεφεύγει από το αντικείμενο της διατριβής. Επίσης δεκατρία από τα Super 8 αποτελούν καταγραφικές αποτυπώσεις από διάφορες στιγμές στη ζωή του σκηνοθέτη, όπως ένα ταξίδι στην Κωνσταντινούπολη κι η στρατιωτική θητεία.

Έτσι, παρότι δεν ήταν δυνατό να διαμορφώσω μια πλήρη εικόνα της φιλμογραφίας του, αποφάσισα να περιλάβω και να εξετάσω παρακάτω έστω πέντε από τις διαθέσιμες ταινίες του Γιάξας, από τις οποίες δύο είναι γυρισμένες σε Super 8 και τρεις ψηφιακά.

¹²³⁷ Η Γαλλία βρισκόταν στην Ευρωζώνη από το 1999, δύο χρόνια νωρίτερα από την Ελλάδα.

¹²³⁸ https://www.youtube.com/user/windcinema/videos?view=0&shelf_id=1&sort=dd, 20/2/2017.

5.7.2: *A Light Game*

Δίλεπτο φιλμάκι γυρισμένο μέσα από αυτοκίνητο, σε νυχτερινή διαδρομή από Παρίσι προς Βρυξέλλες, με ταχύτητα λήψης ένα καρέ ανά δέκα δευτερόλεπτα.¹²³⁹ Το αποτέλεσμα είναι ένα αφηρημένο, φρενήρες τρεμπάιγμα φωτός, από τα φώτα των διερχόμενων αυτοκινήτων και του γύρω περιβάλλοντος.

5.7.3: *1 2 3 4 I Picardise in Cabourg*

Μονόλεπτη ταινία, το θέμα κι η τεχνική της οποίας περικλείονται στον τίτλο της. Δηλαδή, το φιλμάκι αποτελείται από ραγδαία εναλλασσόμενες όψεις μιας παραλίας στο Cabourg της Νορμανδίας, όπου ο Γιάξας βρισκόταν για δουλειά κατ' εξαίρεση, ενώ ο συχνότερος προορισμός του ήταν το σχετικά κοντινό Picardy. Έτσι, προκειμένου να εξηγήσει στους φίλους του τον καινούριο προορισμό εννοώντας ότι βρίσκεται εκεί για παρόμοια εργασία μ' εκείνη που εκτελούσε στο Πικαρντί, το μετέτρεψε σε ρήμα αγγλικού τύπου με την κατάληξη -ise. Οι αριθμοί από το 1 ως το 4, προκύπτουν από το ότι κάθε πλάνο αποτελείται από τέσσερα καρέ, στα οποία σταδιακά αντιστρέφεται η αναλογία μεταξύ εκείνων που απεικονίζουν κοχύλια κι εκείνων που απεικονίζουν θάλασσα, με αποτέλεσμα κάθε εικόνα να κυριαρχεί σε διαφορετικό μέρος του φιλμ, διαμορφώνοντας τη δομή του κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, χωρίς τη χρήση μοντάζ.¹²⁴⁰

Κατά τον Γιάξα, η ταινία αποτελεί δείγμα του δομικού χαρακτήρα που του αρέσει ν' αποδίδει στα έργα του. Παραπέμποντας στο μετρικό φιλμ των αυστριακών κινηματογραφιστών στα μέσα του αιώνα, ως δομικό εννοεί το προϋπολογισμένο γύρισμα βάσει κάποιου μαθηματικού σχεδίου, μιας επαναλαμβανόμενης σειράς, όπως εδώ είδαμε ότι συμβαίνει με την εναλλαγή των πλάνων.

5.7.4: *tatatatatatatatatatatatatata*

Ηχητικό μονοπλάνο διάρκειας περίπου ενάμιση λεπτού, όπου βλέπουμε τρεις γερανούς-κομπρεσέρ, να χώνουν τις μύτες τους σ' έναν μεγάλο βράχο, να τον σπάνε και να τις ανασύρουν αργά, μοιάζοντας με μηχανικά ζώα (π.χ. σαν καμηλοπαρδάλεις) που σκύβουν τους λαιμούς τους για να γευματίσουν.

5.7.5: *Jhimpir*

Δίλεπτο μονοπλάνο γυρισμένο μέσα από αμάξι, σε διαδρομή στο αιολικό πάρκο που βρίσκεται στο πακιστανικό χωριό του τίτλου. Με αμυδρούς ήχους από τους επιβάτες του αυτοκινήτου, το καδράρισμα διατηρεί τις ανεμογεννήτριες στο κάτω μέρος της σύνθεσης,

¹²³⁹ Συνέντευξη Γιάξα, 15/3/2017.

¹²⁴⁰ Στο ίδιο.

σχεδόν έξω απ' αυτή, αφήνοντας τον μωβ/ μπλέ ουρανό του σούρουπου να πλημμυρίσει το πλάνο, προσδίδοντας στην καταγραφή τον αφηρημένο χαρακτήρα της.

5.7.6: *Spiral*

Βωβό δίλειπτο μονοπλάνο με αγγλικό απόσπασμα από το βιβλίο *The 33 Strategies of War* του αμερικανού Robert Greene,¹²⁴¹ γραμμένο σπειροειδώς με μικρά μαύρα γράμματα σε λευκό τετράγωνο φόντο και κινούμενο αριστερόστροφα. Κατά τον σκηνοθέτη, ο συνειρμός που δημιουργεί με το *Anemic Cinema* είναι καθαρά συμπτωματικός, χωρίς η ταινία του Ντισάν ν' αποτελέσει έμπνευση.¹²⁴²

5.7.7: Συνολική αποτίμηση

Παρά το μικρό προσβάσιμο δείγμα από τη φιλομογραφία του, αποφάσισα να συμπεριλάβω τον Γιάξα, όχι μόνο λόγω της παραγωγής του, αλλά και της συμβολής του σε ομάδες που προώθησαν τον μη-αφηγηματικό κινηματογράφο, όπως στην ομάδα Κίνε και στο κινηματογραφικό εργαστήριο LabA από το 2008 ως το 2014, φορείς για τους οποίους θα μιλήσω σε επόμενο κεφάλαιο.

Το μικρό δείγμα από τη φιλομογραφία του που είχα στη διάθεσή μου, φανερώνει αμεσότητα, ευρηματικότητα και ποικιλία στον χειρισμό διαφορετικών μέσων και τεχνικών. Η χρήση φιλμ και ψηφιακού βίντεο, με τεχνικές που εκτείνονται από παιχνιδίσματα με την ταχύτητα λήψης του φιλμ μέχρι τα ψηφιακά μονοπλάνα, αποδίδει από φρενήρεις, δομικού τύπου οπτικές αφαιρέσεις (*A Light Game* και *1 2 3 4 I Picardise in Cabourg*), μέχρι γαλήνιες, υπνωτικές μονοχρωμίες (*Jhimpir*) κι ανοίκειες, αλλόκοτες αναπαραστάσεις (*tatatatatatatatatatatatatata*).

¹²⁴¹ Robert Greene, *The 33 Strategies of War*, Penguin, Η.Π.Α. 2006.

¹²⁴² Συνέντευξη Γιάξα, 15/3/2017.

5.8: Fil Ieropoulos

5.8.1: Εισαγωγή

Ο Θεόφιλος Ιερόπουλος (1978) είναι δημιουργός του κινηματογράφου, εικαστικός, μουσικός και performer. Σπούδασε κινηματογράφο στη Βρετανία, με βασικό αντικείμενο τον πειραματικό κινηματογράφο, στο πλαίσιο του οποίου έχει δημιουργήσει έργο αποτελούμενο από φιλμ μικρού μήκους. Από το 1996 διαμένει εκτός Ελλάδας, στη Βρετανία και στη Γερμανία, ενώ διδάσκει ως λέκτορας στο Buckinghamshire New University.¹²⁴³

Ως δημιουργός κι ακαδημαϊκός ταυτόχρονα, ο Ιερόπουλος προσφέρει ήδη από μόνος του μια πρώτη ανακλαστική θεώρηση στο έργο του. Όπως ο ίδιος εξηγεί για το έργο και τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα: “αυτό στο οποίο εστιάζω είναι σχήματα ποιητικής φόρμας και πώς αυτά μπορούν να είναι χρήσιμα για την ανάλυση του μη αφηγηματικού κινηματογράφου. Ιδιαίτερα με ενδιαφέρουν οι χρήσεις της έννοιας του παραλληλισμού και ο Roman Jakobson. Με ενδιαφέρει η δημιουργία μικρών οπτικών haiku όπου οι συνδέσεις γίνονται με τρόπους μη ξεκάθαρους, χωρίς χρήση εμφανών αφηγηματικών σχημάτων”.¹²⁴⁴

Σε προηγούμενα κεφάλαια, αναφέρθηκα στη διδακτορική του διατριβή με τίτλο *The Film Poem*, στην οποία εξερευνά την έννοια του κινηματογραφικού ποιήματος και τους τρόπους με τους οποίους έχει χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς από κινηματογραφιστές διαφόρων περιόδων και υφολογικών ρευμάτων. Για το πρακτικό μέρος της διατριβής του, ο Ιερόπουλος δημιούργησε έξι ταινίες μικρού μήκους, τη λειτουργία των οποίων κατόπιν ανέλυσε, βάσει των γενικότερων στόχων που έχει θέσει για το έργο του και τους οποίους θα εξηγήσω παρακάτω.

Υπό το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο Filtig, διατηρεί το έργο του συγκεντρωμένο κι ελεύθερα διαθέσιμο στο προσωπικό του κανάλι στο YouTube και σε άλλες προσωπικές ιστοσελίδες, αποτελώντας έτσι ένα ιδανικό παράδειγμα σημερινού δημιουργού που αξιοποιεί τις νέες τεχνολογίες όχι μόνο για την παραγωγή, αλλά επίσης για τη διανομή και την προβολή του έργου του.¹²⁴⁵ Η δημιουργία των ταινιών του εκτείνεται χρονολογικά από το 1999 ως το 2014. Εδώ θα τις παραθέσω αρχικά με χρονολογική σειρά, και με αλφαβητική σειρά μεταξύ ταινιών της ίδιας χρονιάς, αφήνοντας τα λεγόμενα haiku τελευταία για λόγους που θα εξηγήσω παρακάτω. Θα πρέπει να σημειώσω, ότι ο Ιερόπουλος ήταν από

¹²⁴³ https://bucks.ac.uk/whoswho/profile/fil_ieropoulos

¹²⁴⁴ Μήνυμα Ιερόπουλου στο Facebook, 27/3/2015.

¹²⁴⁵ <https://www.youtube.com/user/filtig>, <http://fytini.com/filtig/filtig.com/film.html>, http://fytini.com/fil-i/fil-i.co.uk/Film_Video.html, 8/1/2017.

τους δημιουργούς που είχαν το υλικό τους συγκεντρωμένο κι οργανωμένο σε μεγάλο βαθμό, και μου το παραχώρησε με μεγάλη προθυμία.

Από τις ταινίες που θα παρουσιαστούν εδώ, υπάρχουν έξι που, όπως ανέφερα, δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής. Πρόκειται για τα *Daffodil: Secret* (Μάρτιος 2005), *The Garden* (2005), *Light Particles* (Οκτώβριος 2005), *Self Portrait: Pulse* (2006), *Reaction Cannon* (2007) και *Three Odes to Yellow* (2007). Στην αναφορά μου σε καθεμιά απ' αυτές, θα προσθέτω τα αντίστοιχα σχόλια του ίδιου του σκηνοθέτη στο πλαίσιο της έρευνάς του, τα οποία πιστεύω ότι προσφέρουν μια πρώτη ενδεικτική οπτική της δουλειάς του. Εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά, οι ταινίες έχουν γυριστεί σε ψηφιακό βίντεο.

5.8.2: *Feel Not* (Μάρτιος 1999)

Πεντάλεπτη έγχρωμη ταινία γυρισμένη σε VHS,¹²⁴⁶ όπου παρακολουθούμε μια γυναίκα με κοντά μαύρα μαλλιά μέσα σ' έναν εσωτερικό χώρο φωτισμένο κόκκινο. Τυλιγμένη μ' ένα λευκό σεντόνι, φοράει για λίγο ένα λευκό προσωπίο, αδειάζει μια κονσέρβα γάλα σ' ένα μπουκάλι, το πίνει και μεταφέρεται σε μια εξοχή όπου βρίσκει ένα λευκό σεντόνι πάνω σ' ένα δέντρο. Έπειτα επιστρέφει μέσα στον προηγούμενο εσωτερικό χώρο, όπου συνεχίζουμε να βλέπουμε λεπτομέρειες από το σώμα της και τον χώρο, όπως το τμήμα ενός ανεμιστήρα. Η κοπέλα φοράει τη μάσκα, έπειτα τη βγάζει, τη φοράει στην πίσω πλευρά του κεφαλιού της κι αρχίζει ν' ανεβαίνει μια σκάλα που ακουμπάει στον τοίχο, ενώ υπάρχουν δύο πολύ σύντομα εμβόλιμα πλάνα με φίλτρο που δείχνουν δυσδιάκριτα δύο άτομα, πιθανότατα την κοπέλα κι ένα άλλο που φοράει τη μάσκα. Το σάουντρακ αποτελείται από αναπνοές και σύντομα αποσπάσματα ήρεμης ηλεκτρονικής μουσικής φτιαγμένης από τον Ieropoulos.¹²⁴⁷ Στο τέλος της ταινίας εμφανίζεται ένα επεξηγηματικό κείμενο που λέει: "this is a creative editing exercise which I did last year... the music is by a greek political rock group-- and the style of the image creates the feeling the lyrics.....".

Όπως εξηγεί ο Ieropoulos στα σχόλια κάτω από το βίντεο, πρόκειται για το πρώτο φιλμάκι που έφτιαξε, κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών σπουδών του, επηρεασμένος από το έργο της Μάγιας Ντέρεν.¹²⁴⁸

5.8.3: *Icarus* (Χειμώνας 2002)

Οχτάλεπτη έγχρωμη ταινία, η οποία, όπως πληροφορεί ο σκηνοθέτης, είναι γυρισμένη στη Θεσσαλονίκη, βασισμένη στον μύθο του Ίκαρου, καθώς και στις έννοιες της φιλοδοξίας και

¹²⁴⁶ E-mail Ieropoulos, 22/4/2017.

¹²⁴⁷ E-mail Ieropoulos, 22/4/2017.

¹²⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=33aF9Y6ukWI&t=183s>, 8/1/2017.

της απόδρασης.¹²⁴⁹ Τη γρήγορη εναλλαγή των λέξεων Icarus, dreamer, escape, moth, με κεφαλαία λευκά γράμματα σε μαύρο φόντο, ακολουθούν τοίχοι, ασφαλτος, τσιμέντο, απλώστρες, μπαλκόνια, κεραιές τηλεόρασης, σταθμευμένα αυτοκίνητα, ένας ηλικιωμένος γείτονας που καπνίζει, ένα πουλί που πετάει κι ένα άλλο που κάθεται πάνω στις κεραιές, κι ένα νεκρό μυγιαλούδι πάνω σ' ένα τραπέζι, όλα ιδωμένα από ζουμαρισμένα, συχνά φλουταρισμένα, κινούμενα πλάνα, με μουσική συνοδεία το μελαγχολικό θέμα *Klara's Escape* του Bim Sinclair.

5.8.4: *Flight* (άνοιξη 2003)

Έγχρωμη ταινία διάρκειας δυόμιση λεπτών, γυρισμένη σε φιλμ Super 8, με φλουταρισμένα, πολύ κοντινά και συνεχώς κινούμενα πλάνα από λουλούδια και φύση, με μουσική συνοδεία το κομμάτι *Πάντα χαιρείται...* του Μιχάλη Σιγανίδη από τον άλμπουμ του, *Το Τραίνο-φάντασμα φίλος* (1995).¹²⁵⁰ Αρχικά φτιάχτηκε για να συνοδεύσει τη μουσική του Σιγανίδη σε συναυλίες, αλλά τελικά δε χρησιμοποιήθηκε και ξαναδουλεύτηκε ως αυτόνομο έργο. Παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ Videodance στη Θεσσαλονίκη το 2005 και στη διοργάνωση Sound & Vision 1.0 στο Sheffield.¹²⁵¹

5.8.5: *Poignant Details* (Οκτώβριος 2003)

Πεντάλεπτη έγχρωμη με κοντινά, σχεδόν ασαφή πλάνα από χώρο κι αντικείμενα: χαλί, ταπετσαρία, μήλο, τοίχος, διακόπτης, σωλήνα, καλοριφέρ, ρούχο κ.α. Η ταινία είναι εμπνευσμένη από τη μουσική του νορβηγού Biosphere (Geir Jenssen), αποσπάσματα από το έργο του οποίου περιέχει.¹²⁵²

5.8.6: *Small* (2003)

Έγχρωμη ταινία μικρού μήκους, με δύο κάδρα τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο, που περιέχουν πλάνα από λεπτομέρειες του σώματος ενός άντρα που κοιμάται και του δωματίου γύρω του. Δεν κατάφερα να τη δω, επειδή ο Ieropoulos δε διαθέτει πια το ψηφιακό αρχείο της.¹²⁵³ Οι πληροφορίες γι' αυτήν, προέρχονται από την περιγραφή που ο δημιουργός δίνει στη διατριβή του.

Εδώ ο Ieropoulos επιχείρησε να διασπάσει την προσοχή του κοινού και να το καταστήσει πιο ενεργό, σε αντίθεση με την παθητικότητα στην οποία θεωρεί ότι τους υπέβαλαν τα *The*

¹²⁴⁹ [¹²⁵⁰ \[¹²⁵¹ \\[¹²⁵² \\\[¹²⁵³ Μήνυμα Facebook, 20/1/2017.\\\]\\\(https://www.youtube.com/watch?v=tAJUF01hv28, https://en.wikipedia.org/wiki/Biosphere_\\\(musician\\\), http://www.biosphere.no/, 8/1/2017.</p></div><div data-bbox=\\\)\\]\\(https://www.youtube.com/watch?v=FaqlTojJEq, 8/1/2017. E-mail Ieropoulos, 22/4/2017.</p></div><div data-bbox=\\)\]\(https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B9%CF%87%CE%AC%CE%BB%CE%B7%CF%82_%CE%A3%CE%B9%CE%B3%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82, 8/1/2017. E-mail Ieropoulos, 22/4/2017.</p></div><div data-bbox=\)](https://www.youtube.com/watch?v=jsinQHY1W2s&index=6&list=PL2DDEEFD1970930E, 8/1/2017.</p></div><div data-bbox=)

Garden και *Reaction Cannon*.¹²⁵⁴ Ωστόσο, εκτιμά ότι το αποτέλεσμα κατέληξε υπερβολικά φορμαλιστικό, εξαιτίας του ότι τα πλάνα είναι υπερβολικά κινούμενα και κοντινά στα αντικείμενά τους, υπονομεύοντας έτσι την ποιητική δυναμική της ταινίας.¹²⁵⁵

5.8.7: *Mermaid Mother* (2004)

Δίλεπτη έγχρωμη, στην οποία καθολικά αγαλματίδια της Παναγίας, μάσκες και κούκλες διαχέονται μεταξύ τους, κάτω από ήχους θάλασσας, γλάρων και μεταλλικών μελωδών (κουδουνιών για εξωτερικό χώρο, που ταλαντεύονται από τον αέρα και χτυπούν μεταξύ τους). Κατά τον σκηνοθέτη, ήταν η ταινία που τον έκανε να σκεφτεί σοβαρά τον όρο 'κινηματογραφικό ποίημα' για το έργο του.¹²⁵⁶

5.8.8: *Choreography for Hands and Camera* (2002- 2005)

Τετράλεπτη έγχρωμη βωβή ταινία, μ' ένα ζευγάρι γυναικεία χέρια φωτισμένα από κάτω σε μαύρο φόντο, να κάνουν διάφορες κινήσεις μονταρισμένα σε γρήγορο ρυθμό. Μια συνεργασία του σκηνοθέτη με τη φίλη του, εναλλακτική θεραπεύτρια Ξένια Αηδοπούλου, σε υλικό που τραβήχτηκε αρχικά το 2002 προορισμένο για ένα φεστιβάλ ταινιών video dance. Τελικά το υλικό δεν επιλέχτηκε και ξαναμονταρίστηκε αργότερα, ώσπου διαμορφώθηκε το τελικό αποτέλεσμα.¹²⁵⁷

5.8.9: *The Garden* (2005)

Βωβή έγχρωμη ταινία διάρκειας τεσσεράμιση λεπτών, που αποτελεί το "ρυθμικό πορτρέτο ενός κήπου", το οποίο συντίθεται από σύντομα, απότομα κομμένα μεταξύ τους πλάνα λουλουδιών, φυτών, αλλά κι αεροπλάνων που περνούν από τον ουρανό. Προβλήθηκε στο Athens Video Art Festival 2006.¹²⁵⁸

Πρόκειται για την πρώτη ταινία που ο Ιερόπουλος δημιούργησε για τη διδακτορική του διατριβή. Κατά τον ίδιο, χρησιμοποίησε ένα τυπικά λυρικό θέμα, τον κήπο, το οποίο προσπάθησε ν' αποδώσει μ' έναν φορμαλιστικά ενδιαφέροντα τρόπο,¹²⁵⁹ με στόχο "ν' αναπαραστήσει μια πολύ-αισθητηριακή εμπειρία τού να βρίσκεται κανείς μέσα σ' έναν κήπο". Γι' αυτό υιοθέτησε πολύ γρήγορο ρυθμό στο μοντάζ, με εμβόλιμα μαύρα διαστήματα, αποσκοπώντας στη δημιουργία της ψευδαίσθησης ενός τρισδιάστατου χώρου.¹²⁶⁰ Χαρακτηρίζει τον ρυθμό της ταινίας "περιπετειώδη" και τη δομή της "περίπλοκη", χωρίς

¹²⁵⁴ Ιερόπουλος, *The Film Poem*, ό. π., 137.

¹²⁵⁵ Ο. π., 138.

¹²⁵⁶ https://www.youtube.com/watch?v=STgC4Td6R_A, 8/1/2017.

¹²⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YyAISo9jRC0>, <http://yeswearestars.gr/h-ksenia/>, 8/1/2017.

¹²⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=BO9kg1YRGu0>, 8/1/2017.

¹²⁵⁹ Ιερόπουλος Fil, *The Film Poem*, διδακτορική διατριβή, University of the Creative Arts/Kent, April 2010, 95.

¹²⁶⁰ Ο. π., 92-93.

αυτή να γίνεται υπερβολικά προφανής.¹²⁶¹ Επίσης, αισθάνεται ότι γι' αυτόν ήταν συναρπαστικό να συνθέσει την ταινία στο post-production, χωρίς κατά τη διάρκεια του γυρίσματος να γνωρίζει ακριβώς τι θέλει να φτιάξει.¹²⁶²

Ωστόσο, θεωρεί ότι το τελικό αποτέλεσμα είναι υπερβολικά φορμαλιστικό, με το μοντάζ να επιβάλλεται στο θέμα, αντί το δεύτερο να προκαλέσει την ανάγκη για το πρώτο, όπως πιστεύει ότι συμβαίνει στο *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Βερτόφ, έργο από το οποίο είναι βαθιά επηρεασμένος. Αποτυγχάνει να πετύχει την ισορροπία που ο σκηνοθέτης αναζητά, ανάμεσα στον συμβολισμό και τον φορμαλισμό, ενώ το μοντάζ είναι τόσο γρήγορο, ώστε τα όποια σημεία αναφοράς καθίστανται ακατάληπτα.¹²⁶³ Ο Ιερόπουλος είναι τόσο απογοητευμένος με το μοντάζ της ταινίας, ώστε καταλήγει να την αποκαλεί “over-edited”.¹²⁶⁴

5.8.10: *Daffodil: Secret* (2005)

Πεντάλεπτη έγχρωμη ταινία γυρισμένη σε φιλμ Super 8. Μέσα από το γνώριμο πια ύφος του Ιερόπουλος, με τα γρήγορα μονταρισμένα, φλουταρισμένα κι αεικίνητα πλάνα, βλέπουμε μια κοπέλα στο δάσος, που γνωρίζει την παρουσία της κάμερας, προς την οποία χαμογελάει, καθώς σκάβει για να κρύψει ένα αντικείμενο. Μπροστά από την τρύπα που σκάβει, βρίσκεται ένας ασφόδελος. Το σάουντρακ αποτελείται από ήχους εντόμων καθώς κι από άλλους φυσικούς κι ηλεκτρονικούς ήχους. Την ηχητική μπάντα σχεδίασε ο αμερικανός εικαστικός και μουσικός John Biebel, με τον οποίο ο Ιερόπουλος συνδέεται φιλικά. Η ταινία παρουσιάστηκε στο Freak Cabaret του High Wycombe, στο συνέδριο Research in Action, BCUC and σε εκδήλωση στον χώρο 100 Cambridge St στη Βοστώνη.¹²⁶⁵

Πρόκειται για τη δεύτερη ταινία στο πλαίσιο της διδακτορικής έρευνας του σκηνοθέτη, την οποία, σε αντίθεση με την προηγούμενη ταινία, επεξεργάστηκε περισσότερο κατά τη διάρκεια της παραγωγής, παρά στο post-production, ακόμα κι εδώ όμως ο προσχεδιασμός του δεν ήταν αρκετά εκτενής, κι αναγκάστηκε ν' αυτοσχεδιάσει σε μεγάλο βαθμό στη διάρκεια του γυρίσματος.¹²⁶⁶

Γενικά, πιστεύει ότι πρόκειται γι' ακόμα ένα αποτυχημένο “πείραμα”, όπως αποκαλεί τις ταινίες που έφτιαξε για τη διατριβή.¹²⁶⁷ Οι παράγοντες που κρίνει ότι συντελούν σ' αυτό, είναι η χρήση του φιλμ Super 8, το οποίο αφενός παραπέμπει στις οικιακές ταινίες της

¹²⁶¹ Ο. π., 94.

¹²⁶² Ο. π., 95.

¹²⁶³ Ο. π., 94.

¹²⁶⁴ Ο. π., 95.

¹²⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=0QaGRgNuzJ8>, <http://www.johnbiebel.com/>, 8/1/2017.

¹²⁶⁶ Ιεροπουλος, ό. π., 96.

¹²⁶⁷ Ο. π., 94-96, 101.

δεκαετίας του 1970, αφετέρου προσδίδει στην ταινία μια μορφή αυτοαναφορικότητας, αφού το κύριο ενδιαφέρον μετατίθεται σ' αυτόν που βρίσκεται πίσω απ' την κάμερα, πλησιάζοντας αυτό που ο Σίτνειϊ χαρακτηρίζει λυρική ταινία. Θεωρεί επίσης ότι η ταινία συνολικά δεν είναι ιδιαίτερος αξιόλογη φορμαλιστικά, ούτε οι εικόνες της διαθέτουν ισχυρό συμβολικό χαρακτήρα.¹²⁶⁸

5.8.11: *Light Particles* (2005)

Έγχρωμη διάρκειας εννιάμιση λεπτών, δημιουργημένη στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής του Ιερόπουλος. Σωματίδια σκόνης που αχνοφαίνονται μέσα στο σκοτάδι κι αργότερα στο καθαρό φως, μαζί με δέσμες φωτός που διαπερνούν τις χαραμάδες παραθύρων, σχηματίζοντας αφηρημένα γραμμικά σχήματα, σαν πυρωμένες λεπτές γραμμές μέσα στο σκοτάδι. Απόκοσμοι ηλεκτρονικοί ήχοι, ξύλο που καίγεται στη φωτιά, ραδιοφωνικές συχνότητες και τριζόνια απαρτίζουν το σάουντρακ.

Η τρίτη ταινία της διατριβής του, είναι κατά τον σκηνοθέτη και το πιο επιτυχημένο του πείραμα, καταφέροντας να εξισορροπήσει ιδανικά “το εννοιολογικό/ συμβολικό κομμάτι της με το δομικό/ φορμαλιστικό”.¹²⁶⁹ Συγκεκριμένα, η ελάχιστη φωτεινότητα και το αυξημένο κοντράστ, τα σωματίδια της σκόνης με ουράνια σώματα, προσδίδουν υφολογικό ενδιαφέρον στην εικόνα και δημιουργούν ένα στοχαστικό πεδίο. Από εντελώς δυσδιάκριτες, οι εικόνες της ταινίας γίνονται σταδιακά όλο και πιο ευκρινείς, για να φτάσουν τελικά να πετύχουν τη συνεκδοχή που περιγράφει ο Σίτνειϊ: μερική αναγνωρισιμότητα του χώρου και των αντικειμένων, αρκετή για να κινητοποιήσει συνειρμούς κι υποθέσεις, αλλά όχι πλήρως αναπαραστατική για να εγκλωβίσει στην κυριολεξία της.¹²⁷⁰

5.8.12: *Jungle Noise* (Μάιος 2006)

Έγχρωμη ταινία τριάμιση λεπτών, με αδιάκοπη εναλλαγή αφηρημένων ζωγραφικών και χρωματικών σχημάτων, υπό την ηλεκτρονική ηχητική σύνθεση του Τζον Μπίμπελ, στη δεύτερη συνεργασία του με τον Ιεγοπουλος, μετά από το *Daffodil: Secret* που είδαμε παραπάνω. Ο σκηνοθέτης τη βλέπει ως “αντιγραφή του Σταν Μπράκατς”,¹²⁷¹ αλλά παρότι δεν ονομάζει κάποια συγκεκριμένη ταινία, προσωπικά εκτιμώ ότι παραπέμπει εμφανώς στο *Stellar* (1993).

¹²⁶⁸ Ο. π., 96.

¹²⁶⁹ Ο. π., 97.

¹²⁷⁰ Ο. π., 99.

¹²⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WHQy0Hw3GKY>, 8/1/2017.

5.8.13: *Self Portrait: Pulse* (2006)

Εφτάλεπτη έγχρωμη βωβή ταινία, με πολύ κοντινά πλάνα σε σημεία ενός αντρικού σώματος, υποφωτισμένου σε μαύρο φόντο. Προβλήθηκε στο Art Cabaret του Kingston.¹²⁷²

Τέταρτη ταινία για τη διατριβή του σκηνοθέτη, την οποία χαρακτηρίζει ως ακόμα μια αποτυχία, παρά την πρόσφορη ιδέα της. Παρότι του έδωσε την ευκαιρία ν' αναπτύξει τη δεξιότητά του στη δημιουργία της αφηρημένης εικόνας, και παρά τις περιστασιακές αφορμές που παρέχει για εννοιολογικούς συσχετισμούς, όπως τη στιγμή που γίνεται εμφανής ο σφυγμός, ο Ιερόπουλος κρίνει ότι η ταινία παραμένει προσκολλημένη στο εύρημα του αφηρημένου σώματος, το οποίο επιπλέον από ένα σημείο και μετά κρίνει ότι χάνει το ενδιαφέρον του.¹²⁷³ Ας σημειωθεί επίσης, ότι το συγκεκριμένο εύρημα παραπέμπει στο παρόμοιο *Geography of the Body*, που είδαμε στο κεφάλαιο της ιστορικής αναδρομής ότι γύρισε ο Γουίλαρντ Μάας το 1943.¹²⁷⁴

5.8.14: *Angels* (Μάρτιος 2007)

Έγχρωμη ταινία πεντέμιση λεπτών, την οποία ο Ιεγορούλος περιγράφει ως μια “μαγική/ σουρεαλιστική ταινία-μοντάζ”, την οποία βλέπει περίπου ως συνέχεια στο *Mermaid Mother* (2004).¹²⁷⁵ Ένα φυτό και μια γυναίκα ασιατικής καταγωγή, την οποία υποδύεται η εικαστικός και μουσικός Lilly Zinan Ding, μ' ένα φλοράλ φόρεμα, σ' ένα σπιτικό τραπέζι μ' ένα τηλέφωνο κι ένα αναποδογυρισμένο φλιτζάνι του καφέ μπροστά της. Ένας άντρας, τον οποίο υποδύεται ο σκηνοθέτης, ανοίγει μια κάρτα, στο εξώφυλλο της οποίας εικονίζεται το φυτό που διατρέχει την ταινία. Ένα γυναικείο χέρι παίζει σε βιολοντσέλο και σαντούρι μια αργή μελωδία. Η κοπέλα κλείνει τα μάτια κι ακολουθούν πλάνα μιας παιδικής κοριτσίστικης κούκλας, με ήχους από τα όργανα, ρολογιού και κινηματογραφικής μηχανής. Ακολουθεί ήχος βροχής κι ένας απόκοσμος βόμβος, καθώς η κοπέλα μέσα στο σαλόνι του σπιτιού της, προσπαθεί να πιάσει αυτά που μοιάζουν σαν νιφάδες χιονιού. Οι τίτλοι τέλους καταλαμβάνουν ελάχιστα καρέ και μόλις που διακρίνονται ανάμεσα σε ‘παγωμένα’ κάδρα του λουλουδιού της ταινίας.

5.8.15: *8 x 8 Light Instants* (2007)

Έγχρωμη βωβή ταινία ενάμιση λεπτού, που ο Ιερόπουλος συνδημιούργησε μαζί με τη Λίλυ Ζινάν Ντινγκ. Αποτελεί μια συντομότερη παραλλαγή του *Light Particles* κι απεικονίζει σωματίδια σκόνης στο φως, καθώς και τα γραμμικά σχήματα του φωτός που διαπερνάει τις χαραμάδες ενός ξύλινου παραθύρου. Φτιάχτηκε για τις προβολές One Minute της Cog

¹²⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=neFkb-H2ACs>, 8/1/2017.

¹²⁷³ Ιεγορούλος, ό. π., 100.

¹²⁷⁴ Βλ. σελ. 41 και 46 της διατριβής.

¹²⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=2SDOecO6MI4>, <https://vimeo.com/user5589387>, 8/1/2017.

Collective κι έχει προβληθεί σε διάφορους χώρους προώθησης του πειραματικού κινηματογράφου ανά τον κόσμο.¹²⁷⁶

5.8.16: *Moments of Unimportance* (2007)

Έγχρωμη βωβή ταινία διάρκειας δύομισή λεπτών. Ένα κάρτο, με μια πολυκατοικία στο ανατολικό Λονδίνο, περιοχή πολυετούς διαμονής του σκηνοθέτη.¹²⁷⁷ Έπειτα, δύο κάρτο, το αριστερό με μια πορτοκαλί σακούλα μπλεγμένη σ' ένα κλαδί, το δεξί μ' ένα πουλί καθισμένο σ' ένα κλαδί. Ακολουθούν άλλα δύο κάρτο, το αριστερό με δύο πορτοκαλί σακούλες σ' ένα μπαλκόνι και το δεξί με την προηγούμενη πορτοκαλί σακούλα ακόμα πάνω στο κλαδί, τραβηγμένη όμως από πιο μακρινή απόσταση. Το τρίτο ζευγάρι κάρτων διαρκεί ελάχιστα, με κάθε κάρτο να δείχνει από μία σακούλα στον αέρα. Ένα κάρτο με μία σακούλα στον αέρα κι η ταινία τελειώνει μ' ένα άλλο μ' ένα πουλί που πετάει. Η ταινία παρουσιάστηκε στο πλαίσιο των προβολών της Cog Collective με τίτλο One Minute και στο One Minute Film Festival στο Arau της Ελβετίας.¹²⁷⁸

5.8.17: *Reaction Cannon* (2007)

Έγχρωμη ταινία διάρκειας δεκάμισή λεπτών, που συγκεντρώνει εικόνες από τη φύση: λουλούδια, έναν ιστό αράχνης, σύννεφα, ένα κοπάδι πρόβατα, ένα ρυάκι, ένα πολύχρωμο αερόστατο ψηλά στον ουρανό, έναν άντρα που κουρεύει αγριόχορτα, τον βραδινό έναστρο ουρανό μ' ένα μισοφέγγαρο, μια κοπέλα που κοιμάται, δύο ασφόδελους, έναν άνθρωπο στην κουζίνα, ένα άδειο ξύλινο παγκάκι. Όπως πληροφορούν οι τίτλοι τέλους, η ταινία είναι εμπνευσμένη από το μουσικό έργο του Μότσαρτ, *4 Puzzle Canons*, το οποίο επίσης τη συνοδεύει μουσικά. Ο Ιερόπουλος βρίσκει ότι η ταινία ίσως θυμίζει τα κολάζ του Μπρους Κόνερ και του Χανς Ρίχτερ.¹²⁷⁹

Πέμπτη ταινία στο πλαίσιο της διατριβής του σκηνοθέτη, με στόχο ν' αποτυπώσει μια μέρα στην εξοχή, πάντα ακολουθώντας το παράδειγμα του μοντάζ πολλαπλής οπτικής του Βερτόφ. Ο Ιερόπουλος κρίνει ότι με τον τρόπο που ομαδοποιεί τα πλάνα του, επιτυγχάνει συσχετισμούς και μεταφορές που υπονοούνται χωρίς να επιβάλλονται.¹²⁸⁰ Επίσης συμπεραίνει ότι αυτή ήταν η πρώτη φορά που συνειδητά προσπάθησε να γεφυρώσει τη συμβολική και τη φορμαλιστική τάση μέσα στο έργο του.¹²⁸¹

¹²⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jyCIKAbtzFU>, 8/1/2017.

¹²⁷⁷ E-mail Ieropoulos, 22/4/2017.

¹²⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=B3m0bXZVRSQ&t=11s>, <http://www.oneminute.ch/>, 8/1/2017.

¹²⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=C9XodHIXRVM>, 8/1/2017.

¹²⁸⁰ Ieropoulos, ό. π., 103.

¹²⁸¹ Στο ίδιο.

5.8.18: *Red Blanket* (2007)

Έγχρωμη εφτάλεπτη ταινία, με θολές εικόνες μέσα από ένα διαμέρισμα με ανοιχτό παράθυρο ή μπαλκονόπορτα, από το οποίο ξεπροβάλλει στο τέλος η κόκκινη κουβέρτα που είναι απλωμένη στο απέναντι μπαλκόνι, καθώς ακούγονται ήχοι γειτονιάς κι ελαφρύ ροχαλητό.¹²⁸²

5.8.19: *Three Odes to Yellow* (2007)

Έγχρωμη ταινία τεσσεράμιση λεπτών, που συγκεντρώνει οτιδήποτε κίτρινο μέσα στο φυσικό κι αστικό περιβάλλον: λουλούδια, γερανούς, λάστιχα, παιχνίδια, ρούχα, λεμόνια, πινακίδες κ.α., με σάουντρακ από ήχους της πόλης και της φύσης. Το κίτρινο είναι το αγαπημένο χρώμα του Ιερόπουλος.¹²⁸³

Έκτη και τελευταία ταινία του σκηνοθέτη στο πλαίσιο της διατριβής του, στο δεύτερο μέρος της οποίας χρησιμοποιεί το διπλό ταυτόχρονο κάδρο που είδαμε επίσης παραπάνω στο *Small* (2003). Εδώ το εύρημα αξιοποιείται για να υλοποιήσει την έννοια του ‘chiming’ του Trevor Whittock, την οποία ο Ιερόπουλος εξηγεί ως “τη σύνδεση δύο εννοιολογικά άσχετων μεταξύ τους πλάνων, μ’ ένα στοιχείο οπτικής ομοιότητας, το οποίο με τη σειρά του δημιουργεί πολλαπλές εννοιολογικές υποθέσεις”.¹²⁸⁴ Αυτόν τον ρόλο παίζει το κίτρινο χρώμα που συνδέει ένα μικρό παιδί με κίτρινα ρούχα να τρέχει στο πάρκο, με εργάτες που φορούν κίτρινα ρούχα ή λουλούδια με κίτρινα φύλλα και γύρη, αναδεικνύοντας τη διασκεδαστική αλλά και την πρακτική, χρήσιμη σημασία του συγκεκριμένου χρώματος.¹²⁸⁵

5.8.20: *Passers-By* (2008)

Έγχρωμη εντεκάλεπτη ταινία, όπου βλέπουμε το πάρκο London Fields στο Hackney, σε αχνή διπλοτυπία με περαστικούς, που μοιάζουν να περιδιαβαίνουν σαν φαντάσματα.¹²⁸⁶

5.8.21: *Solitary, Vacant* (Δεκέμβριος 2010)

Εφτάλεπτη έγχρωμη ταινία, με όψεις του νυχτερινού ουρανού κι ελάχιστα ουράνια σώματα φωτισμένα πλάι στην ημισέληνο, ενώ ακολουθεί η αντανάκλαση του νυχτερινού φωτός πάνω σ’ έναν τοίχο. Το σάουντρακ αποτελείται από γαλήνια ηλεκτρονική μουσική της ελληνίδας Dalot (Μαρίας Παπαδομανωλάκη).¹²⁸⁷

5.8.22: *USA for Korea* (2011)

Έγχρωμη ταινία τριάμιση λεπτών, με πλάνα από τον λαϊκό θρήνο για τον θάνατο του προέδρου Kim Jong-il στη Βόρεια Κορέα τον Δεκέμβρη του 2011, εναλλάσσονται με τη

¹²⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=e7ip2SqyYJ8>, 11/1/2017.

¹²⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=gJ7BjGXL5A>, 8/1/2017.

¹²⁸⁴ Ιεροπουλος, ό. π., 138.

¹²⁸⁵ Ο. π., 139.

¹²⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=nPVrGx--bkM>, 11/1/2017.

¹²⁸⁷ https://www.youtube.com/watch?v=1FtA_XNej3M, <http://www.dalot.net/>, 8/1/2017.

ζωντανή ερμηνεία του τραγουδιού *O Holy Night*, από τη βρετανή Susan Boyle στο Rockefeller Plaza της Νέας Υόρκης στις 23 Δεκεμβρίου 2010, στο πλαίσιο της τηλεοπτικής εκπομπής Today, του αμερικανικού δικτύου NBC. Το τραγούδι λειτουργεί ειρωνικά ως ‘παρηγοριά’ στον θρήνο για τον χαμό του ηγέτη.¹²⁸⁸

5.8.23: *A Child Plays With the Wind* (2014)

Έγχρωμη οχτάλεπτη ταινία, με μια νυχτερινή υπαίθρια συναυλία, όπου η 15χρονη μουσικός Νίκη Μπραβάκη διευθύνει τη Φιλαρμονική Δήμου Αθηναίων στη *Συμφωνία Νο. 41* του Μότσαρτ. Οι κινήσεις των χεριών της εναλλάσσονται με την κίνηση των φύλλων ενός δέντρου από τον αέρα. Η μόνη ταινία του Ieropoulos που φέρει την ονομασία film poem, την οποία βλέπουμε στους τίτλους τέλους.¹²⁸⁹

5.8.24: *Leaves*

Έγχρωμη ταινία εξίμιση λεπτών, όπου η κάμερα ακολουθεί ξεραμένα φύλλα στον δρόμο, στο πεζοδρόμιο και στο γρασίδι του πάρκου, κάτω από τον συννεφιασμένο ουρανό και με μουσική συνοδεία από το κομμάτι *Weeping Rock, Rock* του ισλανδικού συγκροτήματος Μύμ.¹²⁹⁰

5.8.25: *Light Drawing: Yellow*

Έγχρωμη μονόλεπτη ταινία, με ραγδαίες ριπές κίτρινου φωτός σε μαύρο φόντο, υπό το μουσικό κομμάτι *Four Colors Piano Suite- Yellow* του Κώστα Μπραβάκη, συζύγου της αδερφής του σκηνοθέτη.¹²⁹¹

5.8.26: Σειρά haiku

Τα χαϊκού του Ieropoulos είναι ταινίες μικρού μήκους, με διάρκεια μέχρι τρία λεπτά περίπου. Παίρνουν τ’ όνομά τους από την ιαπωνική φόρμα ποίησης με τις δεκαεφτά συλλαβές μοιρασμένες σε τρεις στίχους, με κύριο θέμα τη φύση και την αλλαγή των εποχών.

Ο λόγος που τα παρουσιάζω τελευταία, είναι επειδή δέκα απ’ αυτά συντίθενται από οπτικοακουστικό υλικό που προέρχεται από τις προηγούμενες ταινίες του σκηνοθέτη που είδαμε μέχρι τώρα, συνεπώς βοηθάει να έχει προηγηθεί ένα σαφές πλαίσιο αναφοράς. Επίσης, όλα τους περιέχουν μουσική της Dalot, ενώ κανένα δεν έχει τίτλο ή ονόματα συντελεστών.

¹²⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=CC7gcVUcpec>, <https://www.youtube.com/watch?v=50Uo-uKtU0w>, 11/1/2017.

¹²⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uG-C3LYip9U>, 11/1/2017.

¹²⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Q8IE867ylqY&t=122s>, <https://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAm>, 11/1/2017.

¹²⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Q8g0oiUHvQU>, 11/1/2017.

Παρότι ορισμένα από τα χαϊκού του Ieropoulos ξεκίνησαν να συντίθενται ήδη από το 2006, όλα παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά το 2012.¹²⁹²

5.8.26.1: *Haiku 1*

Πλάνα με τη Λίλυ Ζινάν Ντινγκ, που είδαμε να χορεύει με το χιόνι μέσα στο σαλόνι της στο *Angels*.¹²⁹³

5.8.26.2: *Haiku 2*

Το πολύχρωμο αερόστατο από το *Reaction Cannon*.¹²⁹⁴

5.8.26.3: *Haiku 3*

Ένα κάδρο χωρισμένο σε τέσσερα πλάνα, με αντανάκλασεις φωτός στο σκοτεινό νερό, το κοντινό μιας κοπέλας με κλειστά μάτια που αγγίζει το πρόσωπό της, ξύλα που καίγονται στη φωτιά (πιθανότατα τζακιού) κι ένα απροσδιόριστο λευκό αντικείμενο, το οποίο διαδέχεται ένα μεταλλικό επίπεδο εξάρτημα.¹²⁹⁵

5.8.26.4: *Haiku 4*

Πολύ κοντινά πλάνα αντικειμένων που βρίσκονται πάνω σ' ένα γραφείο και τα οποία ξεκινά να καλύπτει μια μαύρη παχύρρευστη ουσία.¹²⁹⁶

5.8.26.5: *Haiku 5*

Το αργό κάθετο κυκλικό πλάνο ενός τοίχου με τούβλα που καταλήγει σε μια καμινάδα με περιστρεφόμενο 'καπέλο'.¹²⁹⁷

5.8.26.6: *Haiku 6*

Κοντινά πλάνα στις λεπτομέρειες ενός δωματίου και στη θέα έξω από το μπαλκόνι του. Γλάστρες, κάγκελα, δαντελένιες κουρτίνες που ανεμίζουν ελαφριά, τοίχοι, σωλήνες κι ένα ξύλινο πάτωμα.¹²⁹⁸

¹²⁹² Μήνυμα Ieropoulos στο Facebook, 9/1/2017.

¹²⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=V30Fig5TmWk&list=PLD40B1F9794CA8525&index=1>, 10/1/2017.

¹²⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=LlvLVOWuFMo&list=PLD40B1F9794CA8525&index=2>, 10/1/2017.

¹²⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=kw6fnRdz1tU&list=PLD40B1F9794CA8525&index=3>, 10/1/2017.

¹²⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ubOAeaRE47k&list=PLD40B1F9794CA8525&index=4>, 10/1/2017.

¹²⁹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=RdjB_xCjAeM&list=PLD40B1F9794CA8525&index=5, 10/1/2017.

¹²⁹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=aA6LOC6j_W8&index=6&list=PLD40B1F9794CA8525, 10/1/2017.

5.8.26.7: *Haiku 7*

Τ' αστέρια κι η ημισέληνος από το *Reaction Cannon*.¹²⁹⁹

5.8.26.8: *Haiku 8*

Το πάρκο του *Passers-By*.¹³⁰⁰

5.8.26.9: *Haiku 9*

Πλάνα από το *Three Odes to Yellow*, με κίτρινα λουλούδια κι αντικείμενα.¹³⁰¹

5.8.26.10: *Haiku 10*

Πλάνα από την κουζίνα και τον κήπο ενός βρετανικού σπιτιού. Το τραπέζι με τις καρέκλες του, τα φρούτα πάνω στο τραπέζι, ένα πλυντήριο, τα κρεμασμένα ρούχα και τα λουλούδια.¹³⁰²

5.8.26.11: *Haiku 11*

Οι κούκλες κι οι μάσκες του *Mermaid Mother*.¹³⁰³

5.8.26.12: *Haiku 12*

Πολύχρωμα υγρά ρίχνονται μέσα σ' ένα διαφανές υγρό και σχηματίζουν ψυχεδελικά σχήματα. Τα πλάνα ανήκουν στη Laura Brown κι έχουν ξαναμονταριστεί από τον Ιερόπουλος.¹³⁰⁴

5.8.26.13: *Haiku 13*

Ένα ευθύγραμμο μαύρο καλώδιο με λάμπες, διαγώνια στο πλάνο, με φόντο τον γαλανό ουρανό και μια κόκκινη σημαία ν' ανεμίζει, την οποία διαδέχεται ένα πλάνο με κόκκινα μαλλιά ν' ανεμίζουν στην ίδια θέση και με το ίδιο φόντο. Ακολουθούν άλλα πλάνα με τη σημαία που τώρα φαίνεται δεμένη σε σκοινί, τοποθετημένο μέσα στο πλάνο στην ίδια διαγώνια θέση με το καλώδιο.¹³⁰⁵

¹²⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=39WNIwa8MAo&list=PLD40B1F9794CA8525&index=7>, 10/1/2017.

¹³⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=qMV8e2z3XGk&index=8&list=PLD40B1F9794CA8525>, 10/1/2017.

¹³⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JlzWlplkgnI&index=9&list=PLD40B1F9794CA8525>, 10/1/2017.

¹³⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=JEMwMHW8GP4&list=PLD40B1F9794CA8525&index=10>, 10/1/2017.

¹³⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=qG6Rlew1FxQ&list=PLD40B1F9794CA8525&index=11>, 10/1/2017.

¹³⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Evelkq0IQIE&list=PLD40B1F9794CA8525&index=12>, 10/1/2017.

¹³⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=vrnVTgL7sSQ&list=PLD40B1F9794CA8525&index=13>, 10/1/2017.

5.8.26.14: *Haiku 14*

Τα δύο κάδρα τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο από το *Small*, με λεπτομέρειες του σώματος και του δωματίου ενός άντρα που κοιμάται.¹³⁰⁶

5.8.26.15: *Haiku 15*

Πλάνα ενός εργοταξίου (εργάτες, μπετονιέρα, εκσκαφέας), σε διπλοτυπία με πλάνα από τη βραχώδη ύπαιθρο του *Reaction Cannon*.¹³⁰⁷

5.8.26.16: *Haiku 16*

Μικρά παιδιά στο λούνα-παρκ.¹³⁰⁸

5.8.26.17: *Haiku 17*

Ένα ομιχλώδες νυχτερινό αστικό τοπίο, με γυμνά κλαδιά, μια πολυκατοικία, περαστικούς και μια αλεπού που αντιλαμβάνεται την κάμερα.¹³⁰⁹

5.8.26.18: *Haiku 18*

Το οριζόντιο τράβελινγκ στο πράσινο λιβάδι με τα πρόβατα από το *Reaction Cannon*.¹³¹⁰

5.8.26.19: *Haiku 19*

Γάτες ξαπλωμένες πάνω σε αρχαία ερείπια.¹³¹¹

5.8.26.20: *Haiku 20*

Τηλεοπτικές κεραιές με φόντο τον γαλανό ουρανό. Σε μία απ' αυτές κάθετοι ένα πουλί.¹³¹²
Το υλικό μοιάζει μ' εκείνο του *Icarus*, αλλά δεν πρόκειται για τα ίδια πλάνα, απλώς για επανάληψη της ίδιας ιδέας.

5.8.26.21: *Haiku 21*

Πλάνα μιας βροχερής μέρας σε μια λονδρέζικη γειτονιά: περαστικοί, ένας κόκκινος τηλεφωνικός θάλαμος, καταστήματα, αυτοκίνητα, πολυκατοικίες.¹³¹³

¹³⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=08usMdCeXR0&index=14&list=PLD40B1F9794CA8525,10/1/2017>.

¹³⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=fCKMN07abWU&index=15&list=PLD40B1F9794CA8525,10/1/2017>.

¹³⁰⁸ https://www.youtube.com/watch?v=fTZOn2h_C0w&index=16&list=PLD40B1F9794CA8525&spfreload=1,10/1/2017.

¹³⁰⁹ https://www.youtube.com/watch?v=_Ck9cCjvj3M&list=PLD40B1F9794CA8525&index=17,10/1/2017.

¹³¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=CkR8aEuAbjQ&index=18&list=PLD40B1F9794CA8525,10/1/2017>.

¹³¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9P8N3irThxE&list=PLD40B1F9794CA8525&index=19,10/1/2017>.

¹³¹² <https://www.youtube.com/watch?v=5sjrXc9Yjyg&list=PLD40B1F9794CA8525&index=20,10/1/2017>.

¹³¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=gTON7W2evTc&list=PLD40B1F9794CA8525&index=21,10/1/2017>.

5.8.26.22: *Haiku 22*

Απόσπασμα από το φθινοπωρινό τοπίο του *Leaves*.¹³¹⁴

5.8.26.23: *Haiku 23*

Ένα αντρικό χέρι αφήνει με δύναμη ένα κίτρινο μπαλόνι στον βερολινέζικο ουρανό, με φόντο τον Πύργο της Τηλεόρασης.¹³¹⁵

5.8.27: *Sunday (again) (2014)*

Εφτάλεπτη ταινία για μια κοπέλα στο διαμέρισμά της, που υποδύεται η Αγγελίνα Καρτσάκη, την οποία παρακολουθούμε μέσα από αποσπασματικά πλάνα του σώματος και των κινήσεων της. Στο voice-over ακούγεται η Tianna- Rowland Furini να διαβάζει στ' αγγλικά, αποσπάσματα από το διήγημα 3.14 *σκέψεις για να μη σε σκεφτώ* από τη συλλογή *Παιδικά Νουάρ* της Αντριάνας Μίνου. Το κείμενο μιλάει για μια κοπέλα που προσπαθεί ανεπιτυχώς να ξεχάσει τον/ τη σύντροφό της, μέσα από διάφορες δραστηριότητες. Από τον συνδυασμό του κειμένου με τις εικόνες όταν αυτές γίνονται πιο συγκεκριμένες και δηλωτικές μιας κατάστασης, όπως, για παράδειγμα, όταν η κοπέλα ξαπλωμένη στο πάτωμα σκουπίζει τα δάκρυά της, καταλαβαίνουμε ότι κι εκείνη ζει μια παρόμοια κατάσταση. Εκτός από το voice-over, το σάουντρακ περιλαμβάνει ήχους από πράξεις της κοπέλας, που ακούγονται αναντίστοιχα με την εικόνα, όπως, για παράδειγμα, ο ήχος του ντους ενώ δε βλέπουμε ποτέ την κοπέλα μέσα σ' αυτό.

Συνολικά, πρόκειται για μια μελαγχολική κατασκευή, στον τρόπο με τον οποίο ο Ιεγορούλος διατηρεί ένα απαλό φυσικό φως, καθράρει κυρίως με άτακτα κοντινά κι ήρεμο εσωτερικό ρυθμό, αφήνοντας την κοπέλα να δράσει άσκοπα μέσα στον χώρο, αγγίζοντας τ' αντικείμενα, τα έπιπλα και το σώμα της. Μια έλλειψη σκοπού που πηγάζει βεβαίως από την απώλεια και την αποθυμιά του έρωτα.¹³¹⁶

5.8.28: *Ειδολογικοί προσδιορισμοί*

Στο YouTube οι ταινίες του Ιερόπουλος βρίσκονται χωρισμένες σε τρεις κατηγορίες: haiku, film poems και abstract films, ενώ υπάρχουν και μερικές αταξινόμητες. Ωστόσο τα όρια μεταξύ των κατηγοριών και των όρων που αποδίδονται στις ταινίες δεν είναι αυστηρά, καθώς ταινίες, όπως τα *Light Particles* και *Three Odes to Yellow*, που φτιάχτηκαν ως

¹³¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=q4v_NKDtU6E&index=22&list=PLD40B1F9794CA8525,10/1/2017.

¹³¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HFflrruShbo&index=23&list=PLD40B1F9794CA8525,10/1/2017>.

¹³¹⁶ <https://vimeo.com/143607595,30/1/2017>.

κινηματογραφικά ποιήματα στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής, βρίσκονται στην κατηγορία των αφηρημένων ταινιών.

Σχετικά με τον ειδολογικό προσδιορισμό των ταινιών του στο YouTube, ο ίδιος αναφέρει: “Οι κατηγοριοποιήσεις του YouTube είναι λίγο τυχαίες, δεν μπορώ να πω πως υπάρχει σε καμία περίπτωση μια γραμμή που λέει εδώ τελειώνει το ένα κι από ‘δω αρχίζει το άλλο. Τις έκανα απλά για να είναι η πλοήγηση κάπως πιο εύκολη. Όταν είχα ξεκινήσει το διδακτορικό με ενδιέφεραν πολύ οι κατηγορίες, γι’ αυτό είχα γράψει κι αυτό το άρθρο που ήθελε να τραβήξει γραμμές μεταξύ του film poem και του poetry film, ένα κείμενο που έχει πάρα πολλές αναδημοσιεύσεις. Όμως με τα χρόνια σταμάτησαν να με ενδιαφέρουν αυτές οι αυστηρές γραμμές. Το 2004 είχα πάει στο Temenos, το event που γίνεται στη Λυσσαρέα με τις ταινίες προς τιμή του Gregory Markopoulos κι εκεί συνάντησα τον P. Adams Sitney, ο οποίος μου είπε να μην κολλάω τόσο πολύ στις κατηγορίες και τις γραμμές. Τότε θυμάμαι με είχε πειράξει, αλλά σιγά- σιγά μάλλον με επηρέασε και σταμάτησα να πιστεύω πως ο λόγος κι η εικόνα δεν πρέπει να συνυπάρχουν”.¹³¹⁷

5.8.29: Συνολική αποτίμηση

Οι ταινίες του Ιερόπουλος ανάγουν εικόνες της φύσης ή της αστικής ζωής σε συνθέσεις αφηρημένου λυρισμού, μοιάζοντας ν’ αναζητούν την ποιητικότητα της καθημερινότητας. Η θεώρηση του σκηνοθέτη γι’ αυτές, έρχεται απλώς να επιβεβαιώσει αυτό που καταδεικνύουν με τόσο προφανή τρόπο, δηλαδή τη μη-αφηγηματικότητά τους. Παρότι είδαμε ότι χρησιμοποιεί συχνά τον όρο ‘πέιραμα’ για κάποιες τουλάχιστον από τις ταινίες του, εκείνο που κρίνει ότι χαρακτηρίζει συνεπέστερα το έργο του είναι το ‘κινηματογραφικό ποίημα’ (film poem), όρο ιστορικά συνδεδεμένο με τον διεθνή μη-αφηγηματικό κινηματογράφο.

Ο σκηνοθέτης επέλεξε τον συγκεκριμένο όρο ως καταλληλότερο, επειδή διαπιστώνει ότι ιστορικά σηματοδότησε ένα δημιουργικό πεδίο αρκετά ευρύ, ώστε να του παρέχει την ελευθερία να συμβιβάζει τάσεις φαινομενικά αντίθετες μεταξύ τους, που όμως προσωπικά τον ενδιαφέρουν εξίσου, όπως ο συμβολισμός κι ο φορμαλισμός.¹³¹⁸ Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκε, επηρεασμένος από δημιουργούς και θεωρητικούς όπως ο Βερτόφ, η Ντέρεν κι ο Σίτνεϊ, από τους οποίους άντλησε τρεις καθοριστικές ιδέες για την δημιουργική του εξέλιξη.

Από τον πρώτο αντλεί την ιδέα του παραλληλισμού (parallelism), σύμφωνα με τον οποίο δύο πράγματα μπορεί να τοποθετηθούν το ένα δίπλα στο άλλο χωρίς ν’ αποσκοπούν στον

¹³¹⁷ Μήνυμα Facebook, 20/1/2017.

¹³¹⁸ Ιερόπουλος, ό. π., 91.

σηματισμό συγκεκριμένου συμβολισμού.¹³¹⁹ Τον Ιερόπουλος ενδιαφέρει το παιχνίδι ανάμεσα στα επιμέρους εικαστικά στοιχεία του πλάνου, τα οποία θα δημιουργούν πολλαπλούς συσχετισμούς και συνειρμούς, χωρίς αναγκαστικά να υπόκεινται σε προϋπάρχοντα συμβολικά στερεότυπα. Εν ολίγοις, ενδιαφέρεται για έναν συμβολισμό ανοιχτού τύπου, ο οποίος επιτρέπει τη δημιουργία του κινηματογραφικού ποιήματος ως κάτι που βιώνεται οπτικά κι όχι κατανοείται κυριολεκτικά.¹³²⁰

Ο Ιερόπουλος πιστεύει ότι έτσι λειτουργεί ο Βερτόφ, κι ότι αυτή ακριβώς η στάση του ανοιχτού, αφηρημένου συμβολισμού σε αντίθεση με τον συμβολισμό του συγκεκριμένου 'μηνύματος' είναι αυτό που τον διαφοροποιεί από τον Αϊζενστάιν. Εκεί δηλαδή που ο Αϊζενστάιν επιχειρεί να καθοδηγήσει το κοινό συναισθηματικά και διανοητικά βάσει προειλημμένων πεποιθήσεων, ο Βερτόφ φτιάχνει ένα μοντάζ με πολλαπλές εννοιολογικές πιθανότητες, που εναπόκεινται στην κρίση του θεατή.¹³²¹ Μία λοιπόν από τις αγωνίες του Ιεροπούλου ήταν να συνθέσει ανοιχτού τύπου συμβολικό μοντάζ, όπως είδαμε ότι επιχείρησε σε σχέδια όπως τα *The Garden, Moments of Unimportance* και *Three Odes to Yellow*.

Από τη Ντέρεν τον ενδιαφέρει κυρίως η έννοια της 'καθετότητας' (verticality). Η σκηνοθέτρια παρουσίασε την ιδέα της σ' ένα συμπόσιο με τίτλο *Poetry and the Film*, που πραγματοποιήθηκε το 1953 από τη λέσχη πρωτοποριακού κινηματογράφου Cinema 16 στη Νέα Υόρκη.¹³²² Με την καθετότητα εννοείται η αντίθετη δομή από εκείνη της οριζόντιας γραμμικότητας που συνθέτει την αφήγηση. Ενώ δηλαδή στην οριζόντια δομή, τα γεγονότα ακολουθούν μια αλυσιδωτή χωροχρονική εξέλιξη, η καθετότητα εξερευνά το συναισθηματικό και διανοητικό βάθος μιας δεδομένης στιγμής.¹³²³

Ακριβώς όμως επειδή δεν τον ενδιαφέρει η πλήρης αφαίρεση, αλλά ούτε κι ο υπερβολικά προφανής συμβολισμός, ο Ιερόπουλος υιοθετεί την έννοια της συνεκδοχής, την οποία εντοπίζει στον Σίτνεϊ, που με τη σειρά του τη χρησιμοποιεί για να μιλήσει για το έργο της Ντέρεν.¹³²⁴ Όπως ισχύει γι' αυτήν ως σχήμα λόγου, η συνεκδοχή στον κινηματογράφο συνίσταται στην αποκάλυψη του μέρους έναντι του όλου. Αυτό βοηθάει τους σκοπούς του Ιερόπουλος, γιατί συμβάλλει στη δημιουργία αυτής που στην εισαγωγή εξήγησα ως αδύναμη αφαίρεση, η οποία επιτυγχάνεται με μερικό καδράρισμα, που επιτρέπει στον

¹³¹⁹ Ο. π., 58-61.

¹³²⁰ Στο ίδιο.

¹³²¹ Ιεροπούλου, ό. π., 57, 68.

¹³²² <http://sensesofcinema.com/2002/filmmaker-profiles/deren/>, 14/1/2017.

¹³²³ Ιεροπούλου, ό. π., 101.

¹³²⁴ Sitney, ό. π., 10.

θεατή ν' αντιληφθεί έστω φευγαλέα το εικονιζόμενο αντικείμενο, ευνοώντας έτσι τους συνειρμούς που επιθυμεί να πετύχει ο σκηνοθέτης.¹³²⁵

Επίσης, ο Ιερόπουλος είναι ένας καλλιτέχνης υποδειγματικός της σύγχρονης κινητικότητας όχι μόνο μεταξύ διαφορετικών φορμά εργασίας (φιλμ, αναλογικό και ψηφιακό βίντεο), αλλά και χώρων/ πλαισίων μεταχείρισης κι έκθεσης της δουλειάς του. Ως κορύφωση του πρακτικού μέρους της διατριβής του, ο Ιερόπουλος δημιούργησε την εγκατάσταση *Lines*, την οποία συνέθεσε με έντεκα βίντεο με κοινό μοτίβο τις γραμμές οποιασδήποτε μορφής, ανάμεσα στα οποία περιέλαβε τις ως τότε αυτόνομες ταινίες του, *The Garden* και *Moments of Unimportance*. Η εγκατάσταση εκτέθηκε το 2009 στη γκαλερί του Buckinghamshire New University στο Eden Centre στο High Wycombe, στο University for the Creative Arts (UCA) στο Λονδίνο, και το 2011 στον πολυχώρο Panke στο Βερολίνο.¹³²⁶

Οι ταινίες του Ιερόπουλος έχουν προβληθεί σε διάφορες διοργανώσεις ανά τον κόσμο. Από το Athens Video Art Festival στην Αθήνα το 2006, στο A Perfect Drop της Βικτώρια στην Αυστραλία το 2008, μέχρι το Plymouth Arts Center το 2010 και τη Furtherfield Gallery του Λονδίνου το 2012.¹³²⁷

¹³²⁵ Ιερόπουλος, ό. π., 156-158.

¹³²⁶ Ιερόπουλος, *The Film Poem*, ό. π., 142. <https://www.youtube.com/watch?v=W9pGhosCgCw>, 22/4/2017. Μήνυμα Facebook, 24/4/2017. <https://www.residentadvisor.net/event.aspx?313306>, 24/4/2017.

¹³²⁷ <http://fytini.com/filtig/filtig.com/film.html>, 19/4/2017.

5.9: Μαρία Κουρκούτα

5.9.1: Εισαγωγή

Η Μαρία Κουρκούτα (1982) σπούδασε ιστορία κι ανθρωπολογία στη Φλώρινα, αλλά συνέχισε με σπουδές κινηματογράφου στο Παρίσι, όπου διαμένει κι εργάζεται ως σκηνοθέτρια από το 2006 μέχρι σήμερα, με δημιουργική δράση που εκτείνεται στα εικαστικά, τη μουσική και τη φωτογραφία.¹³²⁸ Τη γνώρισα έπειτα από σύσταση της εικαστικού Ειρήνης Λιναρδάκη. Η φιλμογραφία της περιλαμβάνει επτά ταινίες μικρού, μία μεσαίου και μία μεγάλου μήκους, από τις οποίες η μεγάλη μήκους, η μεσαίου και μία από τις μικρού είναι συν-σκηνοθεσίες με άλλους.

Η μεγάλη μήκους έχει τίτλο *Spectres are Haunting Europe* (2016) κι είναι ένα ντοκιμαντέρ για την προσφυγική κρίση, σκηνοθετημένο μαζί με τη Νίκη Γιάνναρη, συνεπώς δεν εμπίπτει στα ειδολογικά όρια της διατριβής. Το ίδιο ισχύει και για το *Les Derniers Hommes* (2012), που παρά την ‘ελευθεριάζουσα’ δομή του, προσωπικά θα το χαρακτήριζα ντοκιμαντέρ, με θέμα το ψυχιατρείο Navarre στο Ένρεux της Γαλλίας. Επίσης, δεν κατάφερα να εντοπίσω τη μικρού μήκους *Moter* (2012), συν-σκηνοθετημένη με τους Quentin Brière Bordier και Guillaume Mazloum, την τύχη της οποίας αγνοεί κι η ίδια η Κουρκούτα, η οποία μου ανέφερε ότι “απλώς βοήθησε στο γύρισμα”,¹³²⁹ εννοώντας ότι η συμβολή της ήταν περισσότερο πρακτική παρά δημιουργική.

Εκτός απ’ αυτές τις τρεις, παρακάτω θα εξετάσω όλες τις υπόλοιπες, που είναι μη-αφηγηματικές κι αποτελούν μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα δείγματα της διατριβής. Παρακολούθησα τις ταινίες στην ψηφιακή πλατφόρμα Vimeo, μέσω συνδέσμων που μου έστειλε η σκηνοθέτρια με e-mail. Οι τεχνικές και λοιπές πληροφορίες για τις ταινίες προέρχονται είτε από την προσωπική της ιστοσελίδα, είτε από το αναλυτικό βιογραφικό/εργογραφικό σημείωμα που μου έστειλε σε αρχείο PDF με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο.¹³³⁰

5.9.2: 5 *Subway Préludes*

Πρόκειται για μια σειρά πέντε ταινιών μικρού μήκους εμπύχωσης, φτιαγμένων από ασπρόμαυρες φωτογραφίες της Νέας Υόρκης που τράβηξε η Κουρκούτα, σ’ ένα πρότζεκτ που εξερευνά την κίνηση μέσα από την ακινησία, εμπνευσμένο από τις παρόμοιες έρευνες κατά τις δεκαετίες αμέσως πριν την εφεύρεση του κινηματογράφου. Όλες είναι γυρισμένες σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Η επεξεργασία τους έγινε στα αυτόνομα κινηματογραφικά εργαστήρια (film labs) L’ Etna και L’ Abominable, των οποίων η Κουρκούτα αποτελεί

¹³²⁸ <https://mariakourkouta.net/infos/>, <https://mariakourkouta.net/other-works/>, 21/2/2017.

¹³²⁹ E-mail Μαρίας Κουρκούτα, 21/2/2017.

¹³³⁰ E-mail Κουρκούτα, 12/2/2014. <https://mariakourkouta.net/>, 21/2/2017.

συνεργάτρια, και η διανομή τους από τον γαλλικό φορέα διανομής και προώθησης του πειραματικού κινηματογράφου, Light Cone.¹³³¹

5.9.2.1: *Prélude 2* (2008)

Μονόλεπτο φιλμ, με ραγδαία κινούμενα καρέ, με δυσδιάκριτα ένα ζευγάρι μάτια και μια επιγραφή της αλυσίδας fast-food, McDonald's. Ακούγεται ήχος κίνησης τρένου. Κατά τη σκηνοθετρία, είναι φτιαγμένο με την τεχνική του φενακιστοσκοπίου.¹³³² Η επεξεργασία του έγινε στο εργαστήριο L' Etna.

5.9.2.2: *Prélude 3* (2009)

Μονόλεπτη ταινία φευγαλέων συνοικιακών όψεων, με ταράτσες, ένα ντεπόζιτο, φουγάρα εργοστασίου και συρματοπλεγμα, να εναλλάσσονται σε αυξομειούμενο ρυθμό. Κατά τη δημιουργό, πρόκειται για ένα παιχνίδι καδραρίσματος, μια σπουδή στην ψευδαίσθηση της κίνησης.¹³³³ Η επεξεργασία έγινε στο εργαστήριο L' Etna.

5.9.2.3: *Prélude 6* (2010)

Μονόλεπτη ταινία που απεικονίζει τα πόδια περαστικών σε πολυσύχναστο πεζοδρόμιο, μ' ένα απροσδιόριστο σύντομο ηχητικό μοτίβο σε λούπα που καταλήγει σε ήχο αναχώρησης τρένου. Η σκηνοθετρία εξηγεί, ότι το φιλμ είναι εμπνευσμένο από τις χρονοφωτογραφίες του Étienne-Jules Marey.¹³³⁴ Η επεξεργασία έγινε στο εργαστήριο L' Etna.

5.9.2.4: *Prélude 7* (2010)

Μονόλεπτη ταινία με είκοσι μικρά διαφορετικά κάδρα, που απεικονίζουν το κάτω μέρος από διάφορα ντυμένα αντρικά σώματα σε πεζοδρόμιο, καθώς ακούγεται ήχος τρένου μέσα σε τούνελ. Η σκηνοθετρία εξηγεί ότι το φιλμ υιοθετεί τις αρχές λειτουργίας του ζωοπραξισκοπίου του Eadweard Muybridge.¹³³⁵ Η επεξεργασία έγινε στο εργαστήριο L' Etna.

Τα τέσσερα πρώτα *Préludes* προβλήθηκαν στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης στις 19 Νοεμβρίου 2010, στο πλαίσιο του συνεδρίου της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, *Η σημασία της οπτικοακουστικής παιδείας, Cinema Speaking...* Προβλήθηκαν επίσης στο ατελιέ των Marie Combes και Patrick Renaud στο Bagnolet της Γαλλίας στις 20 Νοεμβρίου 2010, στο τμήμα Experimental Forum του 51^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στις 7 Δεκεμβρίου 2010, στο πρόγραμμα *Materials of Images* του θεάτρου Méga Robec στο

¹³³¹ <https://mariakourkouta.net/films/>, <http://www.filmlabs.org/index.php/labs/letna/>, <http://www.filmlabs.org/index.php/labs/labominable/>, <https://lightcone.org/en>, 21/2/2017.

¹³³² <https://mariakourkouta.net/films/>, <https://en.wikipedia.org/wiki/Phenakistoscope>, 21/2/2017.

¹³³³ <https://mariakourkouta.net/films/>, 21/2/2017.

¹³³⁴ Στο ίδιο.

¹³³⁵ <https://mariakourkouta.net/films/> και <https://en.wikipedia.org/wiki/Zoopraxiscope>, 21/2/2017.

Enreux της Γαλλίας στις 13 Δεκεμβρίου 2010, στο τμήμα Spectrum Shorts του 41^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Ρότερνταμ στις 30 Ιανουαρίου 2011, στο 56^ο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους του Oberhausen στις 7 Μαΐου 2011 και στο 15^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ στη Jihlava της Τσεχίας στις 25 Οκτωβρίου 2011.

5.9.2.5: *Prélude 10 (Analysa)* (2013)

Ταινία διάρκειας εφτάμιση λεπτών, αποτελούμενη από ένα λατεράλ μονοπλάνο συντεθειμένο από φωτογραφίες της περιοχής στη Stillwell Avenue του Coney Island και αφιερωμένη στη μουσικό Λένα Πλάτωνος.¹³³⁶ Τους ήχους πόλης και θάλασσας διαδέχεται σχεδόν μονότονος ήχος σαξόφωνου, παιγμένου από τον Πάνο Οικονομόπουλο. Η επεξεργασία της ταινίας έγινε στο εργαστήριο L' Abominable.

Προβλήθηκε στο Light Cone στο Παρίσι, στο πλαίσιο της διοργάνωσης Preview Show στις 12 Σεπτεμβρίου 2013 και στον καλλιτεχνικό φορέα DAÏMŌN στο Gatineau του Κεμπέκ στις 15 Φεβρουαρίου 2014.

5.9.3: *Επιστροφή στην οδό Αιόλου* (2013)

Δεκατετράλεπτη ταινία γυρισμένη σε φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, αφιερωμένη “στη Νίκη, στους φίλους, στην Κλέα που δεν είναι πια εκεί”. Ανήκει στο είδος του found-footage film που περιέγραψα στην εισαγωγή της διατριβής,¹³³⁷ φτιαγμένη από επιβραδυμένα αποσπάσματα ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών από τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, πάνω από τα οποία ακούγονται αποσπάσματα ελληνικής ποίησης και μουσική του Μάνου Χατζιδάκι.

Κατά σειρά εμφάνισής τους μέσα στο φιλμ, επαναρρυθμισμένα με επιβράδυνση, επαναλήψεις και διπλοτυπίες, τα αποσπάσματα είναι τα εξής: δύο πλάνα του Δημήτρη Χορν από *Το κορίτσι με τα μαύρα* (1956) του Μιχάλη Κακογιάννη, στο ένα κοντινό, συντετριμμένου και στο άλλο νεκρού μέσα σε μια βάρκα. Η Έλλη Λαμπέτη που τρέχει αναστατωμένη στον δρόμο από το *Κυριακάτικο ξύπνημα* (1953), επίσης του Κακογιάννη. Ο Ντίνος Ηλιόπουλος χορεύει ζεϊμπέκικο, από τον *Δράκο* (1956) του Νίκου Κούνδουρου. Ο Θανάσης Βέγγος που τρέχει να προλάβει τον Κώστα Μεντή και τρέχει γενικώς στο *Ένας Θανάσης για όλες τις δουλειές* (1970) του Ντίνου Κατσουρίδη. Η Σαπφώ Νοταρά να μπαίνει γεμάτη δυσάρεστη έκπληξη σ' ένα δωμάτιο, από το *Αν έχεις τύχη* (1964) του Γιώργου Πετρίδη καθώς στο σάουντρακ ακούγεται η κλασική ατάκα της “Μπουρλότο!” από το *Αχ! αυτή η γυναίκα μου* (1967) του Γιώργου Σκαλενάκη. Ακολουθούν σκηνές από τον *Μακεδονικό γάμο* (1960) του Τάκη Κανελλόπουλου, τον *Θηραϊκό όρθρο* (1967) των Κώστα

¹³³⁶ <https://mariakourkouta.net/films/>, 21/2/2017.

¹³³⁷ Βλ. σσ. 47- 48 της διατριβής.

Σφήκα και Σταύρου Τορνέ κι η ταινία κλείνει ξανά με πλάνα από τον *Μακεδονικό γάμο*. Η επεξεργασία της ταινίας έγινε στο εργαστήριο L' Abominable.

Τα ποιήματα από τα οποία ακούγονται αποσπάσματα είναι τα εξής: *Οι χτίστες και Μυθιστόρημα* του Γιώργου Χειμωνά διαβασμένα από τη Βέρα Ζαβιτσιάνου, *Μυθιστόρημα* του Γιώργου Σεφέρη διαβασμένο από τον ίδιο, *Επέστρεψε* του Κωνσταντίνου Καβάφη από την Έλλη Λαμπέτη, *Πιστεύω* του Μάνου Χατζιδάκι από τον ίδιο, *Ο τρελός λαγός* κι *Ο κληρονόμος* του Μίλτου Σαχτούρη από τον ίδιο και τον μουσικό Νίκο Ξυδάκη και *Αισιοδοξία* του Κώστα Καρυωτάκη πάλι από τον Ξυδάκη.

Τα μουσικά κομμάτια του Χατζιδάκι που περιλήφθηκαν ήταν τα *Ερημιά: το παιδί και το κορίτσι του*, *Ο χορός των περιστεριών*, *Ο χορός του χαρταετού*, καθώς και το *Μπαξέτσιφλίκι* του Βασίλη Τσιτσάνη, από το άλμπουμ- συλλογή έργων του Χατζιδάκι για πιάνο που κυκλοφόρησε το 2000 σε εκτέλεση Ντόρας Μπακοπούλου.

Όπως μου περιέγραψε η Κουρκούτα, αρχικά βρήκε τα αποσπάσματα των ταινιών στο YouTube. Έπειτα έκανε κινεσκοπάζ σε αρνητικό φιλμ δεκαέξι χιλιοστών, όπου ρύθμισε τα κοντράστ και τις επιβραδύνσεις. Για την προβολή, εργάστηκε στο εργαστήριο L'abominable στο Παρίσι, όπου έφτιαξε τον οπτικό ήχο και τύπωσε την τελική θετική ασπρόμαυρη εκδοχή δεκαέξι χιλιοστών, μετά από τираζ.¹³³⁸

5.9.3.1: Προβολή

Η ταινία προβλήθηκε το 2013 στις 23 Μαρτίου στο Grande Plage Cinema για τη διοργάνωση *Rythmes*, στο Biarritz της Γαλλίας, στις 28 Ιουνίου στο Polygone Etoilé Cinema στη Μασσαλία για τη διοργάνωση *Rabbia Poetica, For a Poetic Cinema*, στις 13 Σεπτεμβρίου στο Light Cone για τη διοργάνωση Preview Show, στις 18 Οκτωβρίου στο 15^ο Φεστιβάλ Διαφορετικού και Πειραματικού Κινηματογράφου στο Παρίσι, όπου κέρδισε το Βραβείο της Επιτροπής, στις 29 Οκτωβρίου στο 35^ο Cinemed International Mediterranean Film Festival στο Μονπελιέ, καθώς επίσης στις 17 Δεκεμβρίου στο Le Bal και στο Cinéma des cinéastes, στο πλαίσιο της διοργάνωσης *The young "garde" of experimental cinema* στο Παρίσι.

Το 2014 παρουσιάστηκε στις 26 Ιανουαρίου στο 9^ο Festival Les Inattendus στη Λυών, στις 17 Φεβρουαρίου στο Fresnoy National Studio of Contemporary Arts στη Λιλ, στις 18 Νοεμβρίου στο 8^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου της Ταινιοθήκης της Ελλάδος στην Αθήνα, στις 5 Δεκεμβρίου σε αυτοσχέδια στημένη προβολή επί της οδού

¹³³⁸ Η Κουρκούτα μού εξήγησε ότι "κινεσκοπάζ είναι όταν μετατρέπεις το ψηφιακό σε φιλμ (το αντίστροφο λεγεται τελεσινεμά), ενώ τираζ είναι όταν εκτυπώνεις ένα αρνητικό σε θετικό, με ή χωρίς ήχο", e-mail 18/4/2017.

Αιόλου, σε συνεργασία με τον Βασίλη Μπούρικα και στις 11 Δεκεμβρίου στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών στο πλαίσιο της διάλεξης του γάλλου ιστορικού τέχνης Georges Didi-Huberman με τίτλο *Βγαίνοντας από τον χρόνο- ποιητικός κινηματογράφος: μια ελληνική ταινία*.



Εικόνα 101: η *Επιστροφή στην οδό Αιόλου* σε αυτοσχέδια στημένη προβολή της στον ομώνυμο πεζόδρομο στις 5 Δεκεμβρίου 2014, αρχείο Μαρίας Κουρκούτα.

5.9.4: Συνολική αποτίμηση

Αξιοθαύμαστο για την τεχνική επιδεξιότητά του, το κινηματογραφικό έργο της Κουρκούτα ενσωματώνει τουλάχιστον τρία διαφορετικά ζητήματα. Το ένα αφορά την υφολογική διερεύνηση του κινηματογραφικού μέσου, και συγκεκριμένα τριών θεμελιωδών εννοιών του: τη στάση, την κίνηση και τον χρόνο. Η δημιουργία κίνησης μέσα από την ακινησία των φωτογραφιών στα *Préludes* κι ο επιβραδυμένος ρυθμός στην *Επιστροφή* ως μεταιχμιακή κατάσταση μεταξύ κίνησης κι στάσης, δημιουργούν μια διεισδυτική αίσθηση του χρόνου, που επιτρέπει στον θεατή ν' αντιληφθεί μικρά χρονικά και συναισθηματικά ψήγματα τα οποία θα ήταν άορατα στον κανονικό ρυθμό προβολής. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, είναι ο Βέγγος που τρέχει σε μια από τις σκηνές στην *Επιστροφή*. Ενώ η σκηνή είναι κωμική, αυτό που αφήνει η επιβράδυνση του πλάνου να διαφανεί είναι η κούραση κι η απόγνωση στον συνεχή ατελέσφορο αγώνα του καλοκάγαθου ήρωα.

Πρόκειται για μια προέκταση του χρόνου ή για μια αποδέσμευση, μια έξοδο απ' αυτόν, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Ντιντί-Ιμπερμάν απευθυνόμενος στη σκηνοθέτρια για την *Επιστροφή*: “μπροστά στην ταινία σου φαντάζομαι τον εξής ιδιαίτερο χρόνο: έναν χρόνο που βγάζει -που αποσπά, που σώζει, με μίαν έννοια- τις εικόνες, τις κινήσεις, τις χειρονομίες από το προδιαγεγραμμένο τέμπο τους, έναν χρόνο αποδεσμευμένο, που αφήνει τον ρυθμό του να τονιστεί ελεύθερα, υπακούοντας σε απόλυτες, μη μετρήσιμες απαιτήσεις μιας κάποιας υπερβολής, την οποία θα χρειαστεί να ονομάσω, όλως αυστηρά, *ποιητική*”.¹³³⁹

Προσωπικά, θα πρέπει να πω ότι, αναφορικά με τα *Préludes*, μου ήταν αδύνατο να διακρίνω ότι αποτελούνται από ακίνητες φωτογραφίες που με τη ραγδαία εναλλαγή τους μοιάζουν να κινούνται. Κι αυτό επειδή πολύ συχνά στον μη-αφηγηματικό κινηματογράφο συντελείται το ακριβώς αντίστροφο, δηλαδή ένα κινηματογραφικό πλάνο που έχει αποτυπώσει την κίνηση σε μια διαδοχή από καρέ, να τέμνεται και να διασπάται, διαταράσσοντας αυτή τη διαδοχή και δημιουργώντας εξαιρετικά φευγαλέες εικόνες με διάρκεια κλάσματος του δευτερολέπτου, ακόμη κι εντελώς ακίνητες (π.χ. το *Arnulf Rainer* του Κουμπέλκα).

Το δεύτερο ζήτημα είναι η μετάπλαση της κινηματογραφικής ιστορίας. Είδαμε ότι στη σύλληψη και την υλοποίησή τους, τα *Préludes* αναφέρονται στους φωτογράφους προδρόμους του κινηματογράφου, ενώ λόγω θέματος και τεχνικής, συγγενεύουν με τη μεταπολεμική αμερικανική κινηματογραφική πρωτοπορία.

Η *Επιστροφή* αντλεί τις εικόνες της από μια ολόκληρη περίοδο του ελληνικού κινηματογράφου και του νεοελληνικού πολιτισμού γενικότερα, καταλήγοντας όχι απλώς σε μια νοσταλγική αναδρομή (στόχο που, κατά τη γνώμη μου, δεν αποποιείται από πρόθεση ή δεν αποκλείει ως αποτέλεσμα θέασης), αλλά ταυτόχρονα αξιοποιεί για τη διαρκή εξερεύνηση της υφολογικής προβληματικής στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως.

Το τρίτο ζήτημα έχει ιστορικο-κοινωνικές διαστάσεις, κι αφορά τη χρονική στιγμή κατασκευής της *Επιστροφής*, ως μια ταινία για τον ελληνικό πολιτισμό φτιαγμένη στο εξωτερικό, σε μια χρονική στιγμή που η χώρα καταγωγής της σκηνοθέτριας διανύει μια εξαιρετικά δύσκολη περίοδο. Το έργο της Κουρκούτα αποπνέει μελαγχολία, στοχαστικότητα, τάση φυγής κι αναζήτησης, καταφυγή σ' ένα γλυκύτερο παρελθόν κι ανησυχία για το παρόν, ενώ τυχόν μελοδραματισμός αποφεύγεται από την τεχνική μετάπλαση του υλικού, αντί από την απλοϊκή σύνθεσή του σ' ένα αναμνηστικό μωσαϊκό. Όπως η ίδια εξηγεί σχετικά με τη δημιουργία της *Επιστροφής*: “η ιδέα μου ήταν να κάνω

¹³³⁹ Georges Didi-Huberman, *Βγαίνοντας από τον χρόνο*, έντυπη έκδοση ομιλίας στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 11/12/2014, 4-5. Τα πλάγια, στο πρωτότυπο.

μια ταινία μικρή, ως απάντηση σε μια ελληνίδα φίλη που μου είχε πει ότι πρέπει ν' αναλάβω την ευθύνη της επιλογής μου να φύγω από τη χώρα, εξ ου και η μικρή αφιέρωση στην αρχή της ταινίας. Η ιδέα να δουλέψω πάνω σε εικόνες άλλων κινηματογραφιστών μού ήρθε απλώς επειδή ήταν αδύνατο να επιστρέψω στην Ελλάδα για γυρίσματα εκείνη τη στιγμή, και από την αγάπη που είχα γι' αυτές τις λαϊκές ταινίες [...] Στο τέλος, η δουλειά αυτή κατέληξε να είναι σαν ένα είδος έκφρασης ή αποδοχής ενός καημού περισσότερο συλλογικού παρά προσωπικού".¹³⁴⁰

¹³⁴⁰ Στο ίδιο, 11-12.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΙ

Έχοντας διαμορφώσει ένα πρώτο διάγραμμα της ελληνικής μη- αφηγηματικής παραγωγής, σ' αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε συσχετισμούς μεταξύ των ταινιών που την απαρτίζουν, οι οποίοι προκύπτουν μέσα από τεχνικές και θεματικές ομοιότητες, καθώς κι επαναλαμβανόμενες αναζητήσεις και προβληματισμούς.

Μια πρώτη ευρεία τεχνική/ υφολογική διάκριση προκύπτει από το κατά πόσο η δημιουργία των ταινιών βασίζεται στην υλική σκηνοθεσία ή στη μεταχείριση του ίδιου του φιλμ. Στην πρώτη περίπτωση, το φιλμ 'αποτυπώνει'¹³⁴¹ μια σκηνοθετική κατασκευή, όπως στο *Vortex* του Κούνδουρου, στον *Βαρθολομαίο* του Μανουσάκη, το *Μοντέλο* και την *Αλληγορία* του Σφήκα, τον *Ηλεκτρικό Άγγελο* του Ρεντζή, καθώς και στο έργο της Αγγελίδη, του Τορνέ και του Σπετσιώτη. Στη δεύτερη περίπτωση, το ίδιο το φιλμ αποτελεί το υλικό πεδίο δημιουργίας της ταινίας: γυρισμένα πλάνα, όχι αναγκαστικά χωρίς σκηνοθεσία, που μεταμορφώνονται όμως μέσα από το μοντάζ ή με ειδική επεξεργασία του φιλμ, όπως στα *Δοκίμιο ¾* του Γραμματικόπουλου, *Κουπεπέ* του Κυρλίδη, *Fiction* του Ρεντζή, το έργο των Κλωνάρη/ Θωμαδάκη και του Γιάνναρη που εξέτασα εδώ, του Χατζηνικολάου, *Το κρυφό σχολειό* της Γιώτη και η *Επιστροφή στην οδό Αιόλου* της Κουρκούτα· κολάζ που συντίθεται στην τρικέζα ή στον υπολογιστή, όπως το *Προφητικό πουλί [...]*, ο *Προμηθεύς [...]*, η *Γυναίκα της [...]* κι η *Μεταμόρφωση* του Σφήκα, κι οι ταινίες της Στεφανή, *Ακρόπολις* και *Reveille*· ζωγραφισμένο ή ψηφιακό κινούμενο σχέδιο που τοποθετείται πάνω στο φιλμ, όπως το *Τσουφ* του Μαραγκού και το *Χρήμα* του Μαζωμένου.

Καθώς ένας από τους βασικούς προβληματισμούς της διεθνούς πρωτοπορίας ήταν οι δυνατότητες του ίδιου του φιλμ ως υλικού, δεν είναι περίεργο ότι η πλειοψηφία των ταινιών της βασίζεται στη μεταχείριση του φιλμ και στην παραμόρφωση του κινηματογραφημένου αντικειμένου. Επίσης, οι υψηλές οικονομικές απαιτήσεις ενός σκηνοθετημένου γυρίσματος, προέτρεπαν τους περισσότερους δημιουργούς στην αντίθετη κατεύθυνση, σε σχέδια δηλαδή που απαιτούσαν ελάχιστη σκηνοθετική εργασία και μπορούσαν να ολοκληρωθούν με την επεξεργασία του φιλμ μέσα σ' έναν ιδιωτικό χώρο. Ταινίες βασισμένες περισσότερο στη σκηνοθεσία συναντώνται βεβαίως σε όλες τις χρονικές φάσεις στις διεθνούς πρωτοπορίας, αλλά κατά την αίσθησή μου αποτελούν μειοψηφία: *Ballet Mécanique*, *Le Retour à la Raison*, *Entr'acte*, *Meshes of the Afternoon*, οι Υλικές

¹³⁴¹ Χρησιμοποίησα τη λέξη σε εισαγωγικά, επειδή δεν εννοώ ότι η κάμερα καταγράφει παθητικά τα γεγονότα, ούτε παραγνωρίζω τη σημασία του μοντάζ και του ήχου. Απλώς για να τονίσω ότι σ' αυτή την κατηγορία, το μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής εργασίας γίνεται μπροστά από την κάμερα, ενώ στην επόμενη κατηγορία γίνεται πάνω στο ίδιο το φιλμ.

Δράσεις στην Αυστρία της δεκαετίας του 1960, είναι μόνο μερικά παραδείγματα. Όμως ακόμα κι αυτές ή άλλες που γνωρίζω εγώ τουλάχιστον, είναι ταινίες μικρού μήκους.

Κρίνοντας απ' αυτή τη γενική άποψη που διατηρώ για την τεχνική ποικιλία της διεθνούς πρωτοπορίας, θα έλεγα ότι η εγχώρια παραγωγή εμφανίζει ασυνήθιστα μεγάλο αριθμό ταινιών που βασίζονται στη σκηνοθεσία απ' ό,τι συναντάται διεθνώς. Χρονικά, εντοπίζονται κυρίως μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980, ενώ οι ταινίες που διαμορφώνονται πάνω στο φιλμ επικρατούν από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 μέχρι σήμερα. Επίσης, μια ακόμα διαφορά τέτοιων ελληνικών ταινιών, είναι η μεγάλη χρονική διάρκεια των περισσότερων απ' αυτές, που κυμαίνεται από τα 60 ως και τα 120 λεπτά, σε αντίθεση με τις ως επί το πλείστον μικρού μήκους που επικρατούν στη διεθνή παραγωγή.

Επίσης, με τον δικό της αφηρημένο τρόπο, η εγχώρια μη- αφηγηματική παραγωγή εκφράζει προβληματισμούς για διάφορα θέματα. Εξερευνά έννοιες όπως το φύλο κι η ελληνικότητα, ασκεί κοινωνική και πολιτική κριτική, ενώ στοχάζεται επίσης για τη θέση και τον σκοπό του ανθρώπου στον κόσμο.

Οι έμφυλες ταυτότητες και ρόλοι εξερευνώνται ήδη από το *Δοκίμιο 3/4* του Γραμματικόπουλου, όπου στηλιτεύεται ο ρόλος της γυναίκας ως ηδονοβλεπτικό αντικείμενο για την ευχαρίστηση του άντρα. Στο *Vortex* η γυναίκα αποκτά έναν πιο δυναμικό αλλά κι αρνητικά φορτισμένο ρόλο, αφού ο έλεγχος που διατηρεί στις σχέσεις της με τους άντρες, αποδίδεται ως αποπλάνηση κι εξαπάτηση, στο πρότυπο της *femme fatale*. Στον αντροκρατούμενο κόσμο του *Βαρθολομαίου*, η γυναίκα είναι ξανά υποχείριο των αρσενικών, όμως παράλληλα αποδίδεται και σ' αυτήν -εμμέσως- η ιδιότητα της *femme fatale*, αφού οι άντρες που παντρεύεται η μία από τις γυναίκες του φιλμ, καταλήγουν νεκροί. Ο Ρεντζής στον *Ηλεκτρικό Άγγελο* δημιουργεί μια ρομαντική αλλά μονομερή απεικόνισή της, παρουσιάζοντάς την ως το ιδανικό αντικείμενο του αντρικού πόθου.

Από τους σκηνοθέτες που μελέτησα διεξοδικά και τα φιλμ τους που βρήκα διαθέσιμα, η Αγγελίδη είναι η πρώτη δημιουργός που επιχειρεί μια βαθιά κι αναθεωρητική οπτική στη θηλυκή ταυτότητα, αφού κι οι τέσσερις ταινίες της έχουν στο επίκεντρό τους ακριβώς αυτό το θέμα. Παρόμοιους προβληματισμούς είχαν ήδη ξεκινήσει να θέτουν οι Κλωνάρη και Θωμαδάκη από τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Στο έργο τους που παρουσιάζεται εδώ, διαμορφώνουν μια περισσότερο μυστηριακή απεικόνιση της έμφυλης ταυτότητας. Ο Φωτόπουλος εξερευνά τη νοσηρή πλευρά της, ενώ η Τσαγγάρη κι η Γιώτη την κοιτούν μέσα στο πλαίσιο του σύγχρονου τρόπου ζωής. Η Στεφανή κι η Κουτσίνα αρθρώνουν μια ισχυρή φεμινιστική ρητορική: η πρώτη μέσα από έναν ιστορικό συμβολισμό κι η δεύτερη μέσα από ένα ευρηματικό μουσικό σχήμα. Τέλος, η ομοφυλόφιλη σεξουαλικότητα αποτελεί βασικό

στοιχείο στο έργο του Σπετσιώτη και του Γιάνναρη, οι οποίοι με τον τρόπο τους προβάλλουν την ποικιλία της σεξουαλικής συμπεριφοράς και χλευάζουν τις αναχρονιστικές νοοτροπίες που την καταπιέζουν.

Η ελληνικότητα είναι ακόμα ένα θέμα που επανέρχεται μέσα στον εγχώριο μη-αφηγηματικό κινηματογράφο, με άλλους δημιουργούς ν' αναδεικνύουν την καλλιτεχνική της ποικιλομορφία κι άλλους να στέκονται επικριτικά απέναντι στον συντηρητισμό της. Μεγάλο μέρος του έργου του Μαρκόπουλου εμπνέεται από την αρχαιοελληνική και βυζαντινή παράδοση, ενώ ως ιδανικό χώρο προβολής του, ο σκηνοθέτης υποδεικνύει μια ειδυλλιακή τοποθεσία στην ελληνική επαρχία. Ο Αρφαράς ανάγει την έμπνευση των δισδιάστατων κολάζ του στο πανί με τις φιγούρες του Καραγκιόζη, ενώ η Κουρκούτα με την *Επιστροφή στην οδό Αιόλου* συνθέτει έναν νοσταλγικό εορτασμό της νεότερης ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής.

Αντιθέτως, σκηνοθέτες όπως ο Σπετσιώτης, ο Γιάνναρης, η Στεφανή και η Γιώτη ασκούν κριτική στη συντηρητική εκδοχή της ελληνικότητας, μέσα από τους θεσμούς και τις αντιλήψεις που την εκφράζουν, όπως ο στρατός, η θρησκεία, η αρχαιολατρία κι οι εθνικιστικοί ιστορικοί μύθοι. Η Στεφανή, η Γιώτη κι η Κουρκούτα συνθέτουν την κριτική τους μέσα από τις τεχνικές της 'ταινίας συναρμολόγησης' (found-footage film), μιας από τις πιο διαχρονικές τεχνολογίες στη διεθνή πρωτοπορία, που εμφανίστηκε τουλάχιστον από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 μέχρι τις μέρες μας.

Ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος ασχολήθηκε επίσης πολύ συχνά με την κοινωνική κατάσταση και φαινόμενα της εποχής του. Ο Μαραγκός, ο Γραμματικόπουλος κι ο Μανουσάκης σατίρισαν την ελληνική κοινωνία της δικτατορίας, στον βαθμό που τους επιτράπηκε από τη λογοκρισία. Η Θεοδωράκη ασχολήθηκε μ' ένα ευρύτερο φαινόμενο του σύγχρονου κόσμου, τον ρόλο της τεχνολογίας στη δημιουργία κι αναπαραγωγή των έργων τέχνης. Η κριτική στην ελληνικότητα που είδαμε ότι άσκησαν παραπάνω ο Σπετσιώτης, ο Γιάνναρης, η Στεφανή κι η Γιώτη βεβαίως δεν αφορούσε αποκλειστικά τον χώρο της τέχνης, αλλά μέσ' απ' αυτόν στηλιτεύει τον συντηρητισμό που παραμένει διάχυτος στην ελληνική κοινωνία μέχρι σήμερα.

Από την πλευρά τους, ο Σφήκας, ο Ρεντζής κι ο Μαζωμένος αρθρώνουν μακρο-ιστορική κριτική, ενάντια στο κυρίαρχο καπιταλιστικό οικονομικό σύστημα, τις απαρχές και τα επακόλουθά του: εκβιομηχάνιση, αποικιοκρατία, εμπορευματοποίηση, καταναλωτισμός, αλλοτρίωση κ.α. Το έργο τους, μαζί μ' εκείνο του Νικολαΐδη, της Αγγελίδη, του Τορνέ και του Φασόη θα μπορούσε επίσης να κατηγοριοποιηθεί ως φιλοσοφικός στοχασμός στον άνθρωπο και τη θέση του στον κόσμο. Θεμελιώδεις έννοιες όπως το σώμα, ο έρωτας, η

μνήμη, η μοναξιά κι η συντροφικότητα, η αναζήτηση σκοπού στη ζωή, η σχέση με τον συνάνθρωπο, η ίδια η ύπαρξη, είναι ζητήματα που θίγονται με άμεσο ή έμμεσο, κυριολεκτικό, αλληγορικό ή αφηρημένο τρόπο. Ειδικά ο Σπετσιώτης, ο Γιάνναρης κι η Στεφανή υπερασπίστηκαν τον ερωτισμό με μεγαλύτερη ευθύτητα απ' όση άντεχε η εποχή τους, ενάντια στην υποκρισία των κυρίαρχων ηθών.

Περνώντας σε δύο πιο συγκεκριμένα μοτίβα, ένα σπίτι αποτελεί πρωταγωνιστικό χαρακτήρα στις ταινίες *Lacrimae Rerum* του Νικολαΐδη, *Ming Green* και *Sorrows* του Μαρκόπουλος, καθώς και το *Vortex* του Κούνδουρου. Είδαμε επίσης, ότι το *Κουπεπέ* του Κυρλίδη, αλλά και τα αφηγηματικά *Χέρια* του Τζον Κόντε που θα δούμε στο κεφάλαιο με τις μεταιχμιακές περιπτώσεις, ανήκουν στην κατηγορία ταινιών με θέμα τα χέρια και μάλιστα φέρουν σημαντικές ομοιότητες με την αμερικανική ταινία *Hands* των Βαν Ντάικ και Στάινερ.

Ο Μαρκόπουλος, οι Κλωνάρη και Θωμαδάκη, ο Γιάνναρης κι ο Χατζηνικολάου, διακρίνονται από την αγάπη τους για τα ανθρώπινα πορτρέτα. Σημαντικά καλλιτεχνικά ονόματα, αγαπημένα οικογενειακά πρόσωπα, φευγαλέες ερωτικές γνωριμίες, όλα αποτυπώνονται στον φακό των δημιουργών, κι αναμορφώνονται με μια μεγάλη ποικιλία τεχνικού πειραματισμού, πέρα από τη συνηθισμένη καταγραφική τακτική του ντοκιμαντέρ.

Ακολουθώντας την παράδοση της διεθνούς πρωτοπορίας, ο ελληνικός μη- αφηγηματικός κινηματογράφος διακρίνεται κι από έναν μεγάλο βαθμό αυτοαναφορικότητας, αφού πολλά από τα έργα του μιλούν για το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο, αλλά και για την τέχνη γενικότερα. Το *Vortex* στρέφει συστηματικά την κάμερα στον εαυτό του, όπως κάνει φευγαλέα κι ο *Βαρθολομαίος*, ακολουθώντας τακτικές αυτοαναφοράς που ανάγονται σε δημιουργούς όπως ο Λεζέ, ο Βερτόφ κι ο Γουόρχολ. Ο Σφήκας, ο Ρεντζής, η Αγγελίδη, ο Μαζωμένος κι ο Φασόης είναι οι κατεξοχήν διακειμενικοί σκηνοθέτες του είδους, καθώς ενσωμάτωσαν στη δουλειά τους δεκάδες έργων από την παγκόσμια ζωγραφική, μουσική, θέατρο και λογοτεχνία, τα οποία νοηματοδότησαν εκ νέου μέσα στα δικά τους αισθητικά κι εννοιολογικά σύνολα. Η μεγάλη ποικιλία τεχνοτροπιών που χρησιμοποίησε ο Αρφαράς, με αναφορές στο παρελθόν της ελληνικής λαϊκής τέχνης, η χρήση προϋπάρχοντος κινηματογραφικού υλικού από τη Στεφανή, τη Γιώτη και την Κουρκούτα, η απεικόνιση καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων από τον Μαρκόπουλο και τον Χατζηνικολάου, οι τεχνικοί κι υφολογικοί πειραματισμοί του Ιερόπουλος και του Γιάξα, όλα αναδεικνύουν τις δυνατότητες τόσο του ίδιου του κινηματογράφου, όσο και σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες τέχνες.

Μια μορφή αυτοαναφορικότητας, σε μεγαλύτερη κλίμακα αυτή τη φορά, αποτελεί επίσης η ενασχόληση σκηνοθετών όπως ο Ρεντζής κι η Αγγελίδη με τρόπους 'κειμενικής'

αναπαράστασης. Σε ταινίες τους όπως η *Βιο-γραφία*, το *Corpus*, ο *Ηλεκτρικός άγγελος* και το *Idées Fixes Dies Irae*, δεν καταπιάνονται μόνο με τα θέματά τους καθ' εαυτά, αλλά και με τους τρόπους με τους οποίους αναπαριστάνονται μέσα σε δεδομένα πολιτισμικά, κοινωνικά κι ιστορικά πλαίσια.

Είδαμε επίσης, ότι ο Σφήκας έκανε τον ίδιο τον χρόνο κεντρικό θέμα κάποιων από τις ταινίες του, μέσα από τη διάρκεια, την αδράνεια και την επανάληψη, εμπλουτίζοντας τον προβληματισμό του Γουόρχολ κι όσων ονομάστηκαν δομικοί σκηνοθέτες. Ο Ρεντζής αφιέρωσε τη *Βιο-γραφία* στον Τζόνας Μέκας, ενώ το *Fiction* φανερώνει τις επιρροές του από τον Μπράκατζ και συγκεκριμένα από το *Dog Star Man*.

Δεν επηρεάστηκε μόνο ο Ρεντζής από τον Μπράκατζ, αφού κι η Αγγελίδη με το *121280 Ritual* 'αναφέρεται' στο *Window Water Baby Moving*. Άλλοι σκηνοθέτες που επέδρασαν σημαντικά στο έργο της Αγγελίδης, είναι ο Ντράγκερ, ο Ταρκόφσκι κι ο Σνόου. Μέσα από τη γνωριμία της με το έργο του τελευταίου, συνειδητοποίησε, όπως λέει, τις τεράστιες εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου. Ο τίτλος και το θέμα της ταινίας της *Idées Fixes Dies Irae*, είναι άμεσα επηρεασμένα από τις *Μέρες οργής* του Ντράγκερ, ενώ οι χρωματικοί τόνοι στο *Κλέφτης ή η πραγματικότητα*, παραπέμπουν (τουλάχιστον ως πρόθεση) στο *Βαμπίρ* του δανού σκηνοθέτη. Επίσης σύμφωνα με την ίδια, με τον Ταρκόφσκι συγγενεύουν στον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνουν στο έργο τους τους μηχανισμούς και τις θεματικές του ονείρου.

Επίσης επηρεασμένος από τον Μπράκατζ, ο Ιερόπουλος με το *Jungle Noise* μοιάζει ν' αναπλάθει το *Stellar*, ενώ το *Self Portrait: Pulse* παραπέμπει στο *Geography of the Body* του Μάας. Είδαμε επιπλέον, ότι επηρεάστηκε θεωρητικά και πρακτικά από τον Βερτόφ και τη Ντέρεν, ενώ τοποθετεί τη δουλειά του μέσα στην παράδοση του κινηματογραφικού ποιήματος.

Είκοσι χρόνια μετά από το ρηξικέλευθο έργο των Γουίτνι και ΒαντΝτερΜπικ με τη χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών, η Αλίκη Ροδάμη-Θρουμουλοπούλου στην *Ηλεκτρονική Αθήνα* κι έπειτα ο Μαζωμένος κι ο Σφήκας πιο συστηματικά, τους χρησιμοποιούν για να δημιουργήσουν τις ταινίες τους.

Τέλος, μοναδικός ανάμεσα σ' όσους δημιουργούς εξέτασα εδώ, που εργάζεται στο πλαίσιο του διευρυμένου κινηματογράφου είναι ο Αλέξανδρος Φασόης, με τις δράσεις που αποκαλεί 'φιλμικά περιβάλλοντα'.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΘΕΣΜΟΙ, ΦΟΡΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΗ-ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

7.1: Εισαγωγή

Σ' αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζονται σε χρονολογική σειρά ίδρυσης, φορείς και θεσμοί που είτε δημιουργήθηκαν για την άμεση κι εξειδικευμένη προώθηση του μη-αφηγηματικού κινηματογράφου, είτε βοήθησαν έμμεσα στη διάδοσή του, περιλαμβάνοντάς τον στη δράση τους.

7.2: Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου

Την άνοιξη του 1969 ο Θανάσης Ρεντζής με τον Δημήτρη Σπέντζο ίδρυσαν και διηύθυναν στην Αθήνα το Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου, το οποίο λειτούργησε ως το 1972.¹³⁴² Ακολουθώντας τις προσωπικές του αναζητήσεις στον χώρο της διεθνούς πρωτοπορίας, το έργο της οποίας παρέμενε απρόσιτο στην Ελλάδα, και με αφορμή το Centre du Film Underground που είχαν στήσει στο Μόντρεαλ το 1967 ο Δημήτρης Εϊπίδης κι ο Δημήτρης Σπέντζος,¹³⁴³ ο Ρεντζής προσέγγισε τον δεύτερο που είχε εν τω μεταξύ επιστρέψει στην Ελλάδα, για να δημιουργήσουν έναν παρόμοιο φορέα σε ελληνικό έδαφος, με σκοπό τη διάδοση του πρωτοποριακού κινηματογράφου. Χαρακτηριστικά ο Ρεντζής αναφέρει: "Προσδοκούσαμε έτσι (όπως και έγινε άλλωστε), να βρεθούμε σ' επαφή με τα διεθνή ρεύματα και κινήματα στα πεδία των αισθητικών, επιστημονικών κι εν ταυτώ πολιτικών αναζητήσεων, καθότι η χώρα μας είχε αποκοπεί και πάλι (μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο, λόγω της Δικτατορίας των Στρατιωτικών) από τα διεθνή τεκταινόμενα".¹³⁴⁴

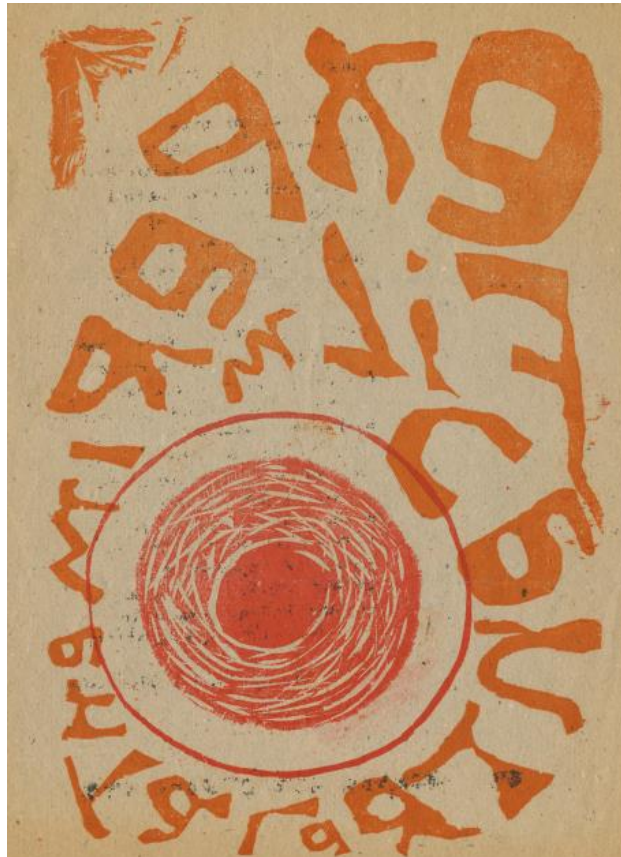
Το Κέντρο συστάθηκε τον Μάιο του 1969, καταμεσής της δικτατορίας, με τη βοήθεια της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης και συγκεκριμένα του τότε προέδρου της, Ευάγγελου Παπανούτσου. Η Ένωση προσέφερε σημαντική βοήθεια στο Κέντρο, παραχωρώντας αίθουσα για προβολές, εξασφαλίζοντας δωρεάν μεταφορά των ταινιών στον διπλωματικό σάκο και καλύπτοντας τα έξοδα μετακίνησης και φιλοξενίας καλεσμένων δημιουργών από το εξωτερικό. Έπειτα από τους χώρους της Ένωσης στην οδό Μασσαλίας 22 στη Νεάπολη, το Κέντρο εγκαταστάθηκε σε χώρο στην οδό Αναγνωστοπούλου 1, ο οποίος ενοικιάστηκε χάρη στα χρήματα που συγκεντρώθηκαν από την τακτική οικονομική συνδρομή των μελών του. Ωστόσο, από την έναρξη της λειτουργίας του και μέχρι τη στέγασή του στον χώρο της

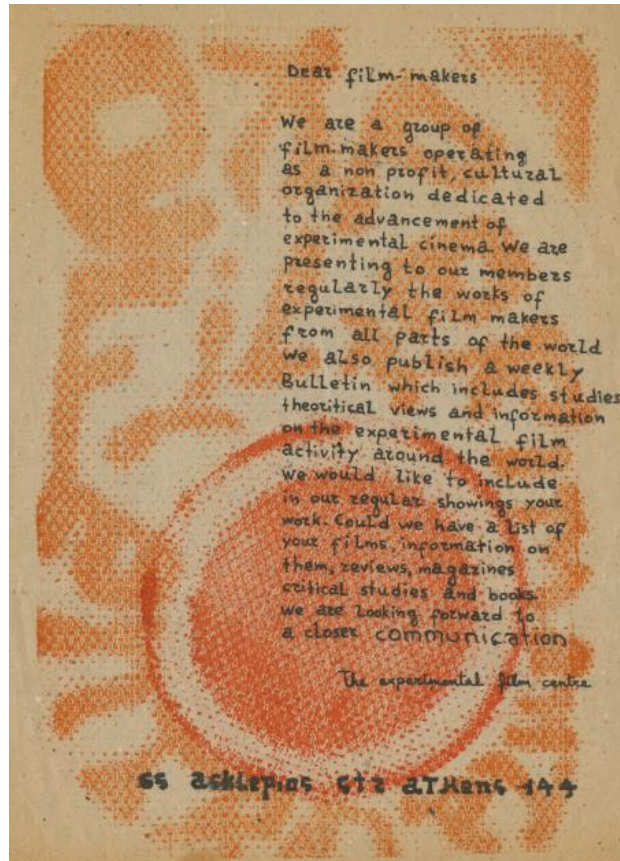
¹³⁴² Συνέντευξη Ρεντζή, 26/10/13.

¹³⁴³ «Κινηματογράφος/ ποίηση, ουτοπίες και πραγματικότητα: μια συζήτηση του Σταμάτη Μαυροειδή με τον Θανάση Ρεντζή», φυλλάδιο αφιερώματος στον Θανάση Ρεντζή, *Θανάσης Ρεντζής: Fiction και Corpus*, MIR Festival 2010, [22], 3.

¹³⁴⁴ Στο ίδιο.

Αναγνωστοπούλου, το Κέντρο χρησιμοποιούσε ως διευθύνσεις επικοινωνίας διαδοχικά την Ασκληπιού 65 (εικ. 102- 103) και τη Νεόφρονος 6 (εικ. 104- 105), που αποτελούσαν οικιακές διευθύνσεις του Σπέντζου κι εντοπίζονται στα διάφορα έντυπα του Κέντρου.



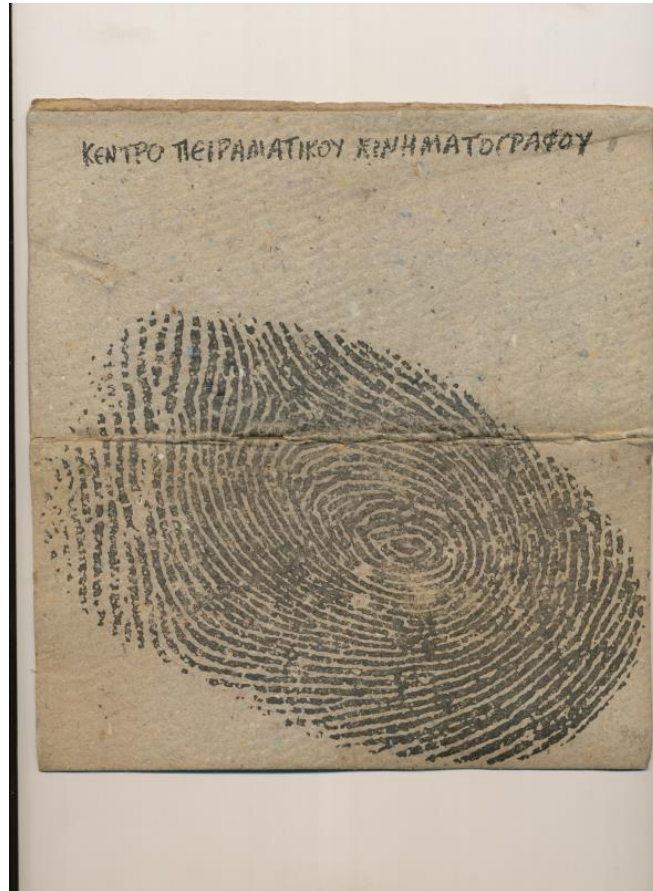


Εικόνες 102- 103: Επιστολή συνεργασίας του Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου προς τους σκηνοθέτες της διεθνούς πρωτοπορίας, αρχείο Θανάση Ρεντζή.

Ένα από τα έντυπα που έφτιαξε και διένειμε το Κέντρο, ήταν ένα ενημερωτικό φυλλάδιο για τους στόχους και τον τρόπο λειτουργίας του, το οποίο ο Ρεντζής μου έδωσε σε ψηφιακή μορφή. Με αναφορές σε κείμενα του Τζόνας Μέκας, του Σταν Μπράκατζ κι άλλων μορφών της διεθνούς πρωτοπορίας, το φυλλάδιο χωρίζεται σε δύο μέρη. Οι σελίδες του περιέχουν ένα πρωτότυπο κείμενο ως δήλωση στόχων, ενώ λίγο πριν το τέλος του φυλλαδίου, μία σελίδα αφιερώνεται σε λειτουργικές πληροφορίες, όπως οι ιδιότητες μέλους και το ύψος της χρηματικής συνδρομής.

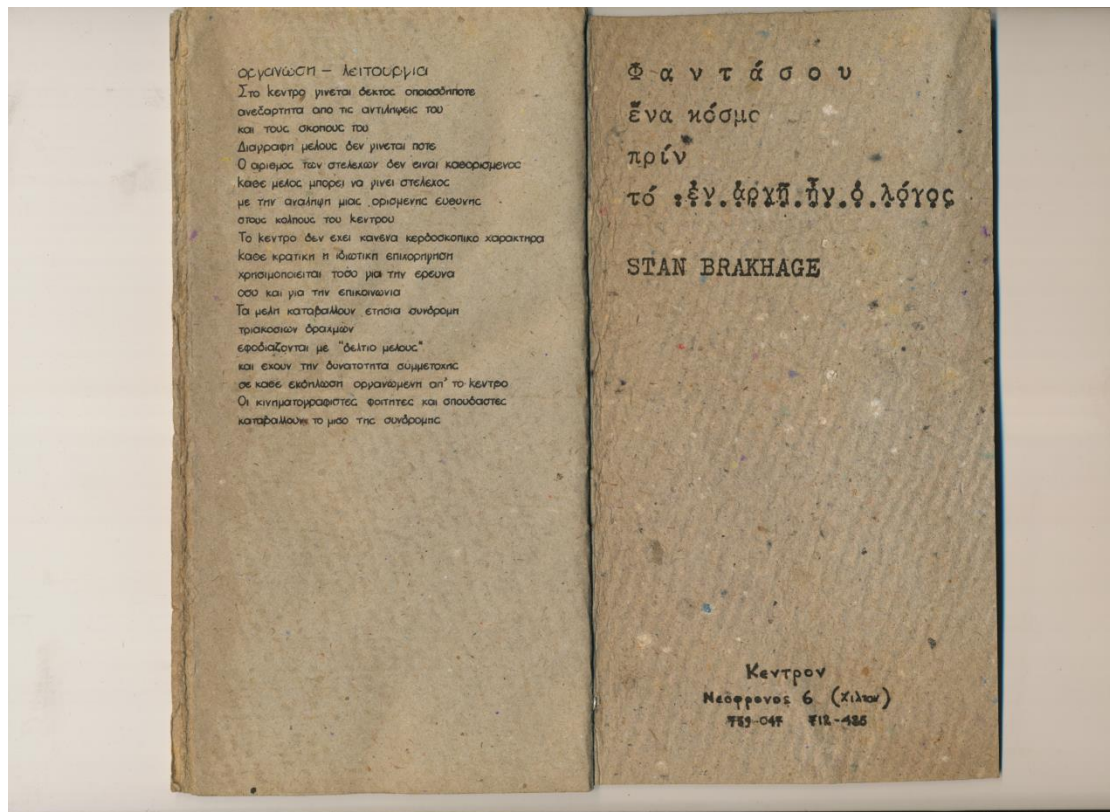
Όπως αναφέρει το φυλλάδιο, το Κέντρο είχε ως βασικούς σκοπούς “την πειραματική έρευνα και την επικοινωνία”. Η πειραματική έρευνα αποτελούσε και για τους ίδιους τους ιδρυτές του φορέα μια μάλλον αφηρημένη έννοια, όπως καταλαβαίνουμε από τη φράση ότι “δεν έχει κανένα προκαθορισμένο χαρακτήρα”, αλλά τουλάχιστον προοριζόταν ν’ ασκηθεί τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό πλαίσιο. Η επικοινωνία ορίζεται με πιο συγκεκριμένες ιδέες, όπως “τακτικές προβολές πειραματικών ταινιών, δημιουργία κύκλων διαλέξεων- συζητήσεων, έκδοση βιβλίων και τακτικού δελτίου”, καθώς κι ετήσιο

διαγωνιστικό φεστιβάλ πειραματικών ταινιών.¹³⁴⁵ Ο Ρεντζής εκτιμά από μνήμης ότι τα μέλη του Κέντρου έφτασαν ν' αριθμούν τις 3.000, τα οποία, σύμφωνα με το φυλλάδιο,¹³⁴⁶ πλήρωναν ετήσια συνδρομή 300 δραχμών κι εφοδιάζονταν με δελτίο μέλους. Οι κινηματογραφιστές, οι φοιτητές κι οι σπουδαστές πλήρωναν το μισό ποσό.



¹³⁴⁵ Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου, φυλλάδιο, [20].

¹³⁴⁶ Στο ίδιο.



Εικόνες 104- 105: Φυλλάδιο του Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου, αρχείο Θανάση Ρεντζή.

Η δραστηριότητα του Κέντρου ξεκινάει ουσιαστικά από τον Φεβρουάριο του 1970, με το αφιέρωμα στον Σταν ΒάνΝτερΜπικ, στο οποίο παρευρέθηκε ο σκηνοθέτης. Το Κέντρο πρόβαλλε ταινίες από χώρες όπως Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία, Η.Π.Α. και Βουλγαρία, αξιοποιώντας με τις αντίστοιχες πρεσβείες των παραπάνω χωρών την τακτική του διπλωματικού σάκου που είχε εγκαινιάσει με την Ελληνοαμερικανική Ένωση, για ανέξοδη μεταφορά ταινιών.

Από μια πρόσκληση που μου έδωσε ο Ρεντζής, διαπιστώνεται ότι ανάμεσα στις εκδηλώσεις που πραγματοποίησε το Κέντρο, ήταν ένα αφιέρωμα στον Γκρέγκορι Μαρκόπουλος τον Ιούλιο του 1970, στην οποία ο σκηνοθέτης παρευρέθηκε για να παρουσιάσει τις ταινίες του, *Twice a Man* (1963) και *Himself as Herself* (1967). Στην πορεία, κι έπειτα από παραίνεση της Καίτης Μυριβήλη, το Κέντρο πήρε τη νομική μορφή αστικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας, ώστε να μπορεί να δεχτεί επιχορηγήσεις. Συγκεκριμένα, μια προτεινόμενη χρηματοδότηση από το Ίδρυμα Φορντ, στάθηκε η κυριότερη αφορμή για ν' αποχωρήσει από το Κέντρο ο Ρεντζής, ο οποίος διαφωνούσε για ιδεολογικούς λόγους, καθώς έκρινε ότι τα χρήματα αποτελούσαν έναν έμμεσο τρόπο χειραγώγησης, στη γενικότερη στρατηγική των Η.Π.Α. με στόχο τον εξευμενισμό του διάχυτου αντι-αμερικανισμού. Έτσι, ο Ρεντζής αποχώρησε ως τον Ιανουάριο του 1971, αφήνοντας τη

διαχείριση στον Σπέντζο και στο διοικητικό συμβούλιο με επικεφαλής τον εκδότη και συγγραφέα Γιάννη Μπαστιά.¹³⁴⁷

Απαντώντας στην ερώτηση για τις αιτίες στις οποίες οφείλεται η μικρή διάρκεια ζωής του Κέντρου, ο Ρεντζής απάντησε: “τσακωθήκαμε μεταξύ μας” και “θα έπρεπε να εξελιχτεί επαγγελματικά, αλλά δεν υπήρχαν συνεχιστές”.¹³⁴⁸ Προστριβές λοιπόν μεταξύ των ηγετικών μελών του, οι οποίες όπως είδαμε ώθησαν τον Ρεντζή ν’ αποχωρήσει, καθώς επίσης το μικρό μέγεθος ή η εσωστρέφεια της διαχειριστικής ομάδας, δεν επέτρεψαν να μεταδοθεί και να εδραιωθεί η σημασία του εγχειρήματος σε άλλα μέλη, πρόθυμα ν’ αναλάβουν την κατοπινή πορεία του Κέντρου. Από την πλευρά του, ο εικαστικός και μέλος της οργανωτικής ομάδας, Αλέξης Ταμπουράς, μου εξήγησε ότι το Κέντρο απλώς “είχε φτάσει στο τέλος της πορείας του”, εννοώντας ότι εξασθένησε το ενδιαφέρον τόσο των διοργανωτών, όσο και των θεατών.¹³⁴⁹

¹³⁴⁷ Συνέντευξη Ρεντζή, 8/11/2016.

¹³⁴⁸ Συνέντευξη Ρεντζή, φθινόπωρο 2010.

¹³⁴⁹ Τηλεφωνική συνομιλία με Αλέξη Ταμπουρά, 17/ 6/ 2017.

7.3: Περιοδικό Φιλμ

Όπως είπα και παραπάνω, επρόκειτο για κινηματογραφικό περιοδικό που ίδρυσε ο Ρεντζής στην Αθήνα μαζί με τον Θανάση Καστανιώτη το 1974 κι εξέδωσε συνολικά τριάντα δύο τεύχη ως το 1986. Οι δύο τους γνωρίστηκαν όταν εργάζονταν ως υπάλληλοι βιβλιοπωλείων στην Αθήνα: ο Ρεντζής στο αγγλόφωνο του Παντελίδη στην οδό Αμερικής κι ο Καστανιώτης στου Κακουλίδη, τη Φωλιά του Βιβλίου, στην Πανεπιστημίου. Σε μια εποχή θεμελιωδών κοινωνικών αλλαγών και φλογερών πολιτικών πεποιθήσεων, στην οποία ο κινηματογράφος έπαιζε τον δικό του παρεμβατικό, στρατευμένο ρόλο, η έκδοση κινηματογραφικών περιοδικών άνθησε περισσότερο απ' οποιαδήποτε προηγούμενη περίοδο στη στην Ελλάδα. Τίτλοι όπως οι *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, *Προσδευτικός Κινηματογράφος*, *Σινεμά*, *Τσόντα* και *Οθόνη* κυκλοφορούσαν ταυτόχρονα με το *Φιλμ*, ξεκινώντας την κυκλοφορία τους λίγο πριν ή λίγο μετά από τη δική του. Η Βασιλική Μελά διαπιστώνει εύστοχα, ότι το περιοδικό ήταν προϊόν της εποχής του, κατά την οποία εξάλλου ευδοκίμουςαν οι κινηματογραφικές και γενικότερα καλλιτεχνικές εκδόσεις.¹³⁵⁰ Ήταν χαρακτηριστικό ότι “η ταινία που επέλεγε να δει κάποιος ήταν στενά συνδεδεμένη και με την ιδεολογική του τοποθέτηση. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα της γενικής κριτικής, μιας βαθύτερης αναζήτησης για την κοινωνία και τον πολιτισμό, ήταν λογική η εμφάνιση τέτοιου είδους περιοδικών που προσπάθησαν να απαντήσουν στις ανάγκες για θεωρητική συζήτηση και για μια εναλλακτική πρόταση”.¹³⁵¹

Σ' ένα τόσο δραστήριο εκδοτικό περιβάλλον, ο Ρεντζής με τον Καστανιώτη αποφάσισαν να δημιουργήσουν ένα έντυπο για να καλύψουν το κενό που έκριναν ότι υπήρχε στην εγχώρια θεωρητική συζήτηση σχετικά με την κινηματογραφική πρωτοπορία. Όπως σημειώνει ο Ρεντζής στην εισαγωγή του πρώτου τεύχους, “τόσο η ανάλυση όσο και η θεώρηση δεν έχουν άλλον σκοπό, στο βαθμό που το μπορούν βέβαια, από το ν' αποδιαιρθρώνουν και ν' αναδιαιρθρώνουν το όργανο σε κάθε αναβαθμικό επίπεδο, διατηρώντας συνάμα και την απαιτούμενη ενάργεια. Η έκδοση αυτή προσανατολίζεται προς αυτή την κατεύθυνση με τη μεγαλύτερη δυνατή συστηματικότητα και πληρότητα που μπορεί να πετύχει”.¹³⁵² Η Μελά συμπληρώνει ότι “στόχος του δεν ήταν να καλύψει την τρέχουσα επικαιρότητα [...] αλλά να κάνει μια αναδρομή στην ιστορία του κινηματογράφου και να καλύψει τις διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις της εποχής”.¹³⁵³

¹³⁵⁰ Βασιλική Μελά, *Αποδελτίωση του περιοδικού Φιλμ*, αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Τ.Ε.Ι. Αθήνας, Σχολή Διοίκησης και Οικονομίας, Τμήμα Βιβλιοθηκονομίας, επόπτης: Γεώργιος Σκρέτας, Αθήνα 2004, 7.

¹³⁵¹ Στο ίδιο.

¹³⁵² «Εισαγωγικό», *Φιλμ*, τ. Α', τχ. 1, άνοιξη 1974, 14.

¹³⁵³ Μελά, *ό. π.*, 8.

Ο Ρεντζής μου έδωσε όλα τα τεύχη του περιοδικού σε ψηφιακή μορφή, κι έτσι είχα τη δυνατότητα να τα μελετήσω εκτενώς. Στα δύο πρώτα τεύχη, στα στοιχεία του περιοδικού φαίνεται ο ιδιοκτήτης Θανάσης Καστανιώτης και ως διεύθυνση του περιοδικού δίνεται αυτή των εκδόσεων Καστανιώτη στην οδό Πανεπιστημίου 39. Ο Ρεντζής κρατάει τη θέση του εκδότη/ διευθυντή, ο Σταύρος Πουλάκης ήταν ο διευθυντής σύνταξης, ενώ τη σχεδίαση του περιοδικού είχε αναλάβει η σκηνοθέτρια και σύζυγος του Ρεντζή, Γκαίη Αγγελή. Από το τρίτο τεύχος κι εξής παρατίθενται μόνο τα ονόματα των Καστανιώτη και Ρεντζή, ενώ από το 1979 αναφέρεται μόνο το όνομα του Ρεντζή. Ο Καστανιώτης παρέμεινε εκδότης μέχρι το τέλος του περιοδικού, ενώ ο Ρεντζής επωμιζόταν το μεγαλύτερο βάρος της έκδοσης.¹³⁵⁴ Σε κάθε τεύχος πάντως αναφέρονται οι συνεργάτες του, που περιλαμβάνουν πολυάριθμα ονόματα σκηνοθετών και κριτικών κινηματογράφου, όπως οι: Μπάμπης Ακτσόγλου, Σωτήρης και Αλίντα Δημητρίου, Δημήτρης Κολιοδήμος, Μάλκολμ ΛεΓκράις, Μάκης Μωραΐτης, Thérèse Dufrenne, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Γιάννης Σολδάτος, Θεόδωρος Σούμας, Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, Ανδρέας Τύρος κ.α.

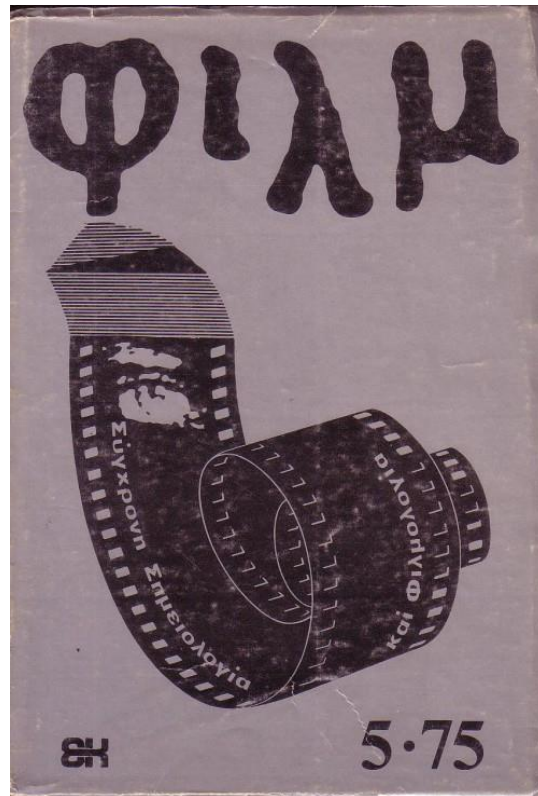
Κάθε τεύχος ήταν αφιερωμένο σ' ένα ειδικό θέμα, με τίτλους ενδεικτικούς των ενδιαφερόντων και της θεματολογίας του περιοδικού, οι οποίοι περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τους: Σύγχρονη Σημειολογία και Φιλμολογία (τχ. 5)· Πρωτοπορία (τχ. 7)· Οι Πρωτοπορίες (τχ.8)· Οι Πρωτοπορίες (τχ.9)· Cinema Novo (τχ. 14)· Μοντέρνα Τέχνη- Οκτωβριανή Επανάσταση και Κινηματογράφος (τχ. 16)· Πειραματικός Κινηματογράφος (τχ. 20)· Κινηματογράφος- Αφήγηση- Αναπαράσταση (τχ. 25)· Νέα Τεχνολογία- Νέα Ευαισθησία (τχ. 31).

Όπως θα περίμενε κανείς, το περιοδικό φιλοξένησε αρθρογραφία σχετική με την ελληνική πρωτοποριακή παραγωγή, χωρίς όμως ποτέ κανείς να επιχειρήσει μια συνολική θεώρηση της κατάστασης. Πολλά κείμενα γράφτηκαν από τους ίδιους τους δημιουργούς, και στο πλαίσιο της διατριβής, θα συναντήσουμε παρακάτω όσα αφορούν το έργο τους, στα αντίστοιχα κεφάλαια για κάθε έναν απ' αυτούς. Αυτοί που μίλησαν για τη δουλειά τους ή για άλλα θέματα μέσα από τις σελίδες της έκδοσης, ήταν η Αντουανέττα Αγγελίδη, η Μαρία Γαβαλά, η Μαρία Κλωνάρη κι η Κατερίνα Θωμαδάκη, ο Μάκης Μωραΐτης, ο Κώστας Σφήκας, ο Κώστας Φέρρης και φυσικά ο ίδιος ο Ρεντζής, ο οποίος υπήρξε ο πολυγραφότερος από τους παραπάνω.

Συγκεκριμένα, εντοπίζονται οχτώ κείμενα του Ρεντζή και μία συνέντευξή του στους Νίκο Ε. Παναγιωτόπουλο και Γιάννη Σολδάτο. Από τα κείμενά του, μόνο το ένα αφορά κάποια από τις ταινίες του και συγκεκριμένα τη *Βιο-γραφία*, η οποία συνολικά συγκεντρώνει το

¹³⁵⁴ Συνεντεύξεις Καστανιώτη και Ρεντζή, 8/11/2016.

ενδιαφέρον τριών άρθρων, μαζί μ' εκείνα των Ν. Ε. Παναγιωτόπουλου και Σταύρου Πουλάκη. Το *Corpus* είναι η μοναδική άλλη ταινία του Ρεντζή στην οποία αφιερώνεται κείμενο στο περιοδικό, επίσης από τον Ν. Ε. Παναγιωτόπουλο.¹³⁵⁵



Εικόνα 106: εξώφυλλο τεύχους του κινηματογραφικού περιοδικού *Φιλμ*.

¹³⁵⁵ Μελά, *ό. π.*, 65-66, 125-126, 133-136.

7.4: Προβολές πειραματικού κινηματογράφου στους Δελφούς

Μιλώντας για το Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου, ο Ταμπουράς μου ανέφερε ότι ο Σπέντζος επιχείρησε να καθιερώσει μια διοργάνωση προβολών πειραματικού κινηματογράφου στους Δελφούς, κατά την πρώτη περίοδο διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, στις αρχές της δεκαετίας του 1980.¹³⁵⁶ Οι προβολές πραγματοποιήθηκαν για μία μόνο χρονιά στα γύρω χωριά (Αράχωβα κ. α.) και διήρκεσαν για μία περίπου εβδομάδα, με συμμετοχή δημιουργών απ' όλο τον κόσμο. Το υπουργείο Πολιτισμού αρχικά είχε εκφράσει διάθεση να υποστηρίξει το εγχείρημα, αλλά τελικά αποσύρθηκε. Παρά την υποστήριξη της τοπικής κοινότητας, η διοργάνωση δε συνεχίστηκε, για λόγους που ο Ταμπουράς δε θυμόταν συγκεκριμένα. Μου είπε όμως ότι διαθέτει κάποια σχέδια που είχε φτιάξει, που θα χρησιμοποιούνταν για να παρουσιαστεί το εγχείρημα στο υπουργείο Πολιτισμού ώστε να λάβει την απαιτούμενη -πιθανότατα και χρηματική, μεταξύ άλλων- υποστήριξη.

7.5: novaexpress/ The King

Κινηματογραφικές προβολές που διοργάνωνε στην Αθήνα μ' αυτή την ονομασία η σκηνοθέτρια Μαρίνα Γιώτη, το έργο της οποίας εξέτασα σε προηγούμενο κεφάλαιο. Από το 2001 ως το 2004, αρχικά στο Club 22 (Λ. Βουλιαγμένης 22) κι έπειτα στο BIOS (Πειραιώς 84). Το όνομα της δράσης προέρχεται από το ομώνυμο μυθιστόρημα του William S. Burroughs. Ανάμεσα στις προβολές που διοργανώθηκαν, ήταν ένα αφιέρωμα στο κινηματογραφικό έργο του Μπάρρους τον Νοέμβριο του 2002, το *The Art of the Ad: ελληνικές διαφημίσεις 1940- 1990* τον Απρίλιο του 2003, αφιέρωμα στο beat cinema τον Δεκέμβρη του 2003 και τον Μάρτιο του 2004 στο Club 22, και το αφιέρωμα *America Unseen: αθέατες όψεις της καθημερινής ζωής στην Αμερική της Δεκαετίας του '70* τον Οκτώβρη του 2004 στο BIOS. Παρά τη μεγάλη απήχηση που συνάντησαν οι προβολές, η Γιώτη αποφάσισε να τις σταματήσει, λόγω των δυσάρεστων συνθηκών συνεργασίας με τους χώρους διεξαγωγής τους.

Το 2005 η Γιώτη μαζί με φίλους σύστησαν μια ομάδα διοργάνωσης προβολών με όνομα The King. Η δράση της ομάδας κατέληξε εξαιρετικά σύντομη, με μοναδική δράση το *Reverence/ Ευλάβεια: οι ταινίες του Owen Land (άλλοτε γνωστού ως George Landow)*, τον Μάρτιο του 2005 στον κινηματογράφο Mikrokosmos (Λ. Συγγρού 106). Η ομάδα διαλύθηκε γρήγορα λόγω έλλειψης συνεννόησης και καλής συνεργασίας μεταξύ των μελών της.¹³⁵⁷

¹³⁵⁶ Στο ίδιο.

¹³⁵⁷ Όλες οι πληροφορίες για τις προβολές, προέρχονται από τη Γιώτη και τα φυλλάδια προγραμμάτων που ευγενικά μου παραχώρησε.

7.6: Ομάδα Κίνε

Ενδεικτικό της έλλειψης γενικότερου ενδιαφέροντος για το είδος του μη- αφηγηματικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, είναι το ότι ο επόμενος βιώσιμος φορέας προώθησης του είδους συστάθηκε είκοσι εννέα ολόκληρα χρόνια μετά από το κλείσιμο του Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου. Πρόκειται για την ομάδα παραγωγής και προβολής πειραματικού κινηματογράφου Κίνε, που ιδρύθηκε το 2001¹³⁵⁸ και δραστηριοποιήθηκε κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά στην Αθήνα, μέχρι το 2007 ή το 2014- διάζευξη που θα εξηγήσω παρακάτω. Η ομάδα ιδρύθηκε από τον Κωνσταντίνο Χατζηνικολάου και τη σύντροφό του, Φαίδρα- Αγγελική Παπαδοπούλου. Δύο ακόμη βασικά μέλη υπήρξαν οι Γιάννης Γιάξας και Βασίλης Νούλας,¹³⁵⁹ οι οποίοι όμως παρέμειναν για συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα. Από 'κει και πέρα, σε διαφορετικές περιόδους και δράσεις της ομάδας, συνεισέφεραν διαφορετικά άτομα, τα ονόματα των οποίων δίνονται στα φυλλάδια προγραμμάτων.

Έμαθα την ιστορία της ομάδας μέσα από τη γνωριμία μου με τον Χατζηνικολάου στις αρχές του 2015. Κατά τη διάρκεια της συνάντησής μας, αλλά κι από την ηλεκτρονική επικοινωνία μας που ακολούθησε τα επόμενα δύο χρόνια,¹³⁶⁰ προέκυψε το παρακάτω ιστορικό, χωρισμένο σε τρεις περιόδους.

2001- 2003: Η ομάδα ξεκίνησε τις προβολές της το 2001 χωρίς να έχει όνομα. Τα βασικά μέλη εκείνη την περίοδο ήταν ο Χατζηνικολάου, η Παπαδοπούλου κι ο Νούλας, ο οποίος αποχώρησε στα τέλη του 2003. Υπήρχαν ακόμη δυο-τρία άτομα, όπως ο Μάνος Κατσούλης κι ο Γιώργος Γιαννακόπουλος, τους οποίους είχαν γνωρίσει στη φοιτητική λέσχη «Ίριδα», κι οι οποίοι αποχώρησαν το καλοκαίρι του 2003, έπειτα από διαφωνίες.

Το όνομα προέκυψε μέσα από το αφιέρωμα στον γερμανό Werner Nekes (1944- 2017), που πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 2003 κι αποτελούσε την τέταρτη δράση της ομάδας. Ο όρος Κίνε ανήκει σ' αυτόν και σημαίνει τη διαδοχή, τον συσχετισμό, τη

¹³⁵⁸ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&SectionID=161&MovieID=1928>, 18/1/2017. E-mail Χατζηνικολάου, 19/4/2017.

¹³⁵⁹ Για τον Γιάξα μίλησα σε προηγούμενο κεφάλαιο της διατριβής, ενώ ο Νούλας είναι θεατρικός σκηνοθέτης, μέλος της ομάδας Nova Melancholia: <http://www.novamelancholia.gr/el>, 29/4/2017.

¹³⁶⁰ E-mail Χατζηνικολάου, 14/5/2015, 19/4/2017, 26/4/2017. Όλες οι πληροφορίες προέρχονται από τα προγράμματα και την ηλεκτρονική αλληλογραφία μας, τις ημερομηνίες της οποίας παραθέτω μια και καλή εδώ, ώστε ν' αποφύγω επόμενες επιμέρους παραπομπές. Οι πολυάριθμες διάσπαρτες λεπτομέρειες συμπληρώνονταν με κάθε καινούρια επικοινωνία- διασταύρωση που εδώ θ' απαιτούσε συνεχείς παραπομπές, οι οποίες όμως θεώρησα ότι θα δυσχέραιναν την ανάγνωση του κειμένου.

σύμπτωση μεταξύ δύο καρέ, που συνιστά τη θεμελιωδέστερη συνθήκη ύπαρξης του κινηματογράφου.¹³⁶¹

Οι προβολές του Νέκες, όπως και όλες από τη σύσταση της ομάδας μέχρι τον Δεκέμβριο του 2003, πραγματοποιούνταν σε χώρο στην οδό Ιάσονος 16, στο Μεταξουργείο. Τις συνόδευαν φυλλάδια που συντάσσονταν και σχεδιάζονταν από την ομάδα, με αυτοσχέδια, οικονομική αλλά ευφάνταστη και σχολαστική γραφιστική επιμέλεια.

Μέχρι και το φθινόπωρο του 2003, πραγματοποιούσαν τις προβολές από VHS, καθώς δεν υπήρχαν χρήματα για να ενοικιαστούν κόπιες φιλμ. Η τελευταία προβολή σε βίντεο, συγκεκριμένα σε DVD, και συνολικά ένατη της ομάδας, ήταν το *La Jetée* (1962) του Chris Marker, η οποία όμως δεν έγινε στην Ιάσονος, αλλά σε ταράτσα στην οδό Πανεπιστημίου 65, εκεί όπου είχε διεξαχθεί η πρώτη προβολή της ομάδας το 2001 με ταινίες του Τζόνας Μέκας, με την επανάχρηση της ίδιας τοποθεσίας να οριοθετεί χωρικά το κλείσιμο ενός πρώτου κύκλου δράσης της ομάδας. Για την προβολή του *La Jetée* συνεργάστηκαν “δεκαπέντε- είκοσι άτομα”, μεταξύ των οποίων ο υποτιτλιστής Γιάννης Ανδρέου, που έκανε δωρεάν τον υποτιτλισμό, η σκηνοθέτρια Μαρίνα Γιώτη, στο έργο της οποίας αναφέρθηκα σε προηγούμενο κεφάλαιο, κι ο μεταφραστής Ηρακλής Ρενιέρης. Επιπλέον, ο Χατζηνικολάου αναφέρει μια επαναληπτική προβολή στην οδό Ιάσονος 16 αυτή τη φορά.

Ο Χατζηνικολάου περιγράφει αυτή την πρώτη περίοδο με μεγαλύτερη νοσταλγία απ’ ό,τι την επόμενη. Θυμάται ότι “τότε το υλικό ήταν σπάνιο, είχε μια αίγλη, και ίσως επειδή κάναμε αυτές τις προβολές με τόση χαρά, κάπως διαφοροποιούνται: κείμενα, φαγητό, χώροι. Τώρα δε νομίζω πως θα έστεκε αυτή η προσπάθεια. Δεν ξέρω”.

2004- 2007: Μετά από την αποχώρηση του Νούλα, είχαν απομείνει ο Χατζηνικολάου με την Παπαδοπούλου, οι οποίοι το καλοκαίρι του 2004 διοργάνωσαν με δικά τους χρήματα τη δέκατη δράση της ομάδας, ένα αφιέρωμα στη γερμανίδα Milena Gierke. Στην πορεία προστέθηκε κι ο Γιάξας, η παρουσία του οποίου, κατά τον Χατζηνικολάου, έκανε την κατάσταση δημιουργικά πιο ενδιαφέρουσα, καθώς επικεντρώθηκαν σε προβολές δικών τους ταινιών σε Super 8, σε διάφορους χώρους. Για την ακρίβεια, η πρώτη τους κοινή σειρά προβολών είχε πραγματοποιηθεί την προηγούμενη χρονιά, τον Σεπτέμβριο του 2003 στο Bios στην Αθήνα (Πειραιώς 84), σε μια ωριαία εκδήλωση με τίτλο *Correspondance 2000-2003*, όπου για μία ώρα συνολικά, πρόβαλαν ατομική τους δουλειά σε Super 8 ως ξεχωριστοί καλλιτέχνες- διαχωρισμός που φαινόταν ήδη από το πρόγραμμα που έγραφε

¹³⁶¹ Werner Nekes, T-WO-MEN, φυλλάδιο προγράμματος Κίνε, [39], 2003, 1.
http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=530, 29/4/2017.

“Γιάννης Γιάξας και Κίνε”, έστω κι αν είχε το όνομα της ομάδας αντί για εκείνο του Χατζηνικολάου.

Μέσα στο 2006 αποχώρησε ο Γιάξας κι έμειναν πάλι ο Χατζηνικολάου με την Παπαδοπούλου, οι οποίοι έκαναν το 2007 “δυο- τρεις προβολές”. Τελικά μέσα στην ίδια χρονιά σταμάτησε ν’ ασχολείται κι η Παπαδοπούλου, ώστε η ομάδα αδράνησε εντελώς, σηματοδοτώντας ένα πρώτο σημείο λήξης στη συλλογική της δράση.

Αυτή η περίοδος χαρακτηρίστηκε από μεγαλύτερη εξωστρέφεια και συνεργασίες των Κίνε με άλλους φορείς, όπως το Νεανικό Πλάνο σε αφιέρωμα στον Σταν Μπράκατζ το 2005, το ΕΚΕΒΙ σε αφιέρωμα στον Jean-Daniel Pollet στο Τριανόν την άνοιξη του 2007 και το φεστιβάλ Videodance τον Μάιο 2007, στο πλαίσιο του οποίου παρουσίασαν αφιέρωμα στον γαλλο-μεξικανό Τέο Hernandez (1939- 1993).¹³⁶² Το πλεονέκτημα της περιόδου ήταν ότι η οικονομική άνεση επέτρεψε τη μετάβαση σε προβολές από φιλμ, αλλά το μειονέκτημα, όπως το περιγράφει ο Χατζηνικολάου, ήταν ότι “τα πράγματα χάσανε το χειροποίητο που θέλαμε” και που χαρακτήριζε τις αρχικές προβολές από βίντεο.

2008- 2014: Σ’ αυτή την περίοδο πια, το όνομα Κίνε επιβιώνει απλώς επειδή ο Χατζηνικολάου το χρησιμοποιεί στις προβολές των δικών του ταινιών- τακτική που ακολούθησε “τιμητικά ή από συστολή”, αλλά αναδρομικά εκτιμά ως λανθασμένη. Χωρίζεται σε δύο υπο-περιόδους: η πρώτη είναι από το 2008 μέχρι το 2010, όταν ο Χατζηνικολάου συνεργαζόταν με την εικαστικό Αναστασία Δούκα, η οποία εντοπίζεται στα φυλλάδια προγραμμάτων με το ψευδώνυμο Queen Makita. Όπως είδαμε στο κεφάλαιο για τον Χατζηνικολάου, το 2010 οι Κίνε πέρασαν από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με δύο ταινίες στην 51^η διοργάνωση, τη *Γύρα* και το *Μοντεβιδέο*.

Η δεύτερη διήρκεσε από το 2012 ως το 2014, διάστημα κατά το οποίο πια ο σκηνοθέτης εξέθετε τη δουλειά του περισσότερο σε εικαστικούς χώρους, όπως φαίνεται κι από τον κατάλογο των προβολών που ακολουθεί. Μάλιστα, μία από τις εκδηλώσεις προβολής της δουλειάς του, έγινε στις αρχές Αυγούστου 2013 στο Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, περίπου την ίδια περίοδο που εκτυλισσόταν στο νησί μια δράση του κινηματογραφικού εργαστηρίου LabA, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω. Καθώς υπήρξαν άτομα που μετά από την ενασχόλησή τους με την Κίνε συμμετείχαν στη δραστηριότητα της LabA, όπως ο Γιάξας κι η Γιώτη, δε θα ήταν περίεργο να υποθέσει κανείς μια σύμπραξη στο νησί μεταξύ των δύο ομάδων, όμως ο Χατζηνικολάου μου εξήγησε ότι η ταυτόχρονη συνύπαρξή τους εκεί, ήταν απλώς συμπτωματική.

¹³⁶² <http://www.filmfestival.gr/videodance/2007/doc/vd2007-homages.pdf>, 29/4/2017.

7.6.1: Λίστα προβολών της Κίνε

Όπως είπα στο κεφάλαιο για τον Χατζηνικολάου, κατά τη διάρκεια της έρευνας, μου δημιουργήθηκε σύγχυση σχετικά με την ταύτιση τίτλων ανάμεσα στις φιλμογραφίες του σκηνοθέτη και της ομάδας συνολικά. Σε σχετική μου ερώτηση, ο Χατζηνικολάου εξήγησε ότι “στην πραγματικότητα δεν υπάρχει φιλμογραφία των Κίνε. Απλά, μετά το τέλος της ομάδας (της ουσιαστικής περιόδου της ομάδας), χρησιμοποίησα τ' όνομα για τις προσωπικές μου προβολές. Εγώ οραματιζόμουν μια πιο κολεκτίβικη διαδικασία γύρω στο 2003, τελείως λανθασμένα βέβαια. Γι' αυτό είχα βάλει στα credits του *For the glory* τ' όνομα Κίνε στη σκηνοθεσία δίπλα στο δικό μου, χωρίς λόγο βέβαια, αφού τη σκηνοθεσία την είχα κάνει εγώ: δυστυχώς ίσως! Και αργότερα, το 2012, όταν ξεκίνησα να δείχνω πιο συστηματικά τα φιλμάκια μου σε Super 8, δεν έβαζα τ' όνομά μου, αλλά των Κίνε, τιμητικά ή από συστολή, αν θες”.¹³⁶³

Εδώ παραθέτω σε πίνακα μια χρονολογική λίστα με είκοσι δύο εκδηλώσεις προβολών που διοργάνωσε η Κίνε από το 2003 ως το 2014, τις οποίες κατέγραψα από τις μαρτυρίες του Χατζηνικολάου και τα προγράμματα που μου έδωσε. Σε αντίθεση με τις δράσεις των υπόλοιπων φορέων που περιλαμβάνω στο κεφάλαιο, αποφάσισα να παραθέσω τις προβολές της Κίνε αναλυτικά, επειδή δεν έχουν καταγραφεί συγκεντρωμένα κάπου αλλού κι ευτυχώς διέθετα αρκετά στοιχεία για να συνθέσω έναν πρώτο κατάλογο.

Η τακτική της ομάδας ν' αριθμεί συχνά τις προβολές της, μου επέτρεψε να διαπιστώσω ότι αυτές για τις οποίες έχω τεκμήρια δεν είναι όλες όσες πραγματοποιήθηκαν. Χαρακτηριστικά, η πρώτη προβολή για την οποία διαθέτω φυλλάδιο προγράμματος, προσδιορίζεται ως “προβολή 5”. Ωστόσο, αφενός η αρίθμηση σταματάει στον αριθμό 10, έχοντας τηρηθεί μόνο για τις εκδηλώσεις της πρώτης περιόδου, αυτές “που έγιναν από τη δική μας τσέπη, πιο χειροποίητα”, όπως εξηγεί ο Χατζηνικολάου. Αφετέρου, δεν έχω στην κατοχή μου όλα τα φυλλάδια, συνεπώς δεν είμαι σε θέση να διαμορφώσω μια πλήρη καταγραφή των προβολών, καθώς ο Χατζηνικολάου δε θυμάται ακριβή στοιχεία για τις υπόλοιπες.

Επίσης, η αρίθμηση δεν εμφανίζεται τακτικά πάνω στα φυλλάδια, οπότε κι εγώ την παραθέτω μόνο όπου υπάρχει, εφόσον δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί πόσες προβολές παρεμβάλλονται μεταξύ δύο ασυνεχώς αριθμημένων άλλων. Εκτός από την αρίθμηση, δίνονται ο χρόνος, ο χώρος και το περιεχόμενο των προβολών, όπως αναγράφονται στα φυλλάδια. Όλες οι διευθύνσεις βρίσκονται στην Αθήνα, εκτός αν αναφέρεται διαφορετική

¹³⁶³ Στο ίδιο.

τοποθεσία. Τέλος, οι ταινίες παρουσιάζονται με τη σειρά προβολής τους όπως φαίνεται στα φυλλάδια, ώστε ν' αποτυπωθούν όσο το δυνατόν ακριβέστερα οι συνθήκες προβολής.

1. Προβολή 1: 2001, Αθήνα, τσάρα Πανεπιστημίου 65, ταινίες Jonas Mekas.
2. Προβολή 2: 2002, Αθήνα, τσάρα Πανεπιστημίου 65, προβολές ταινιών animation.
3. Προβολή 5: 15 και 16 Μαρτίου 2003, Ιάσονος 16, Μεταξουργείο, αφιέρωμα *T-WO-MEN* (1972) του Werner Nekes.
4. Προβολή 7: Μ. Τετάρτη 23 και Μ. Πέμπτη 24 Απριλίου 2003, Ιάσονος 16, Μεταξουργείο, *Sayat Nova* (1969) του Sergei Parajanov.
5. Προβολή 9: φθινόπωρο 2003, Αθήνα, τσάρα Πανεπιστημίου 65, *La Jetée* (1962) του Chris Marker.
6. Προβολή 10: Πέμπτη 1 και Παρασκευή 2 Ιουλίου 2004, Σαχτούρη 6, πλατεία Κουμουνδούρου, αφιέρωμα στο έργο της Milena Gierke: *Aufziehender Sturm* (Αναμενόμενη καταιγίδα, 3', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1994), *Windows* (Παράθυρα, 3', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1996), *Kroten* (Φρύνοι, 6', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1997), *Kelttern* (Το στύψιμο, 3', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1993), *Meerlocher* (Τρύπες στη θάλασσα, 1', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1996), *Kretische Steinskelette* (Κρητικοί σκελετοί, 1' 30'', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1996), *Fremder Mann II* (Ο ξένος II, 3', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1992), *Autoblicke* (1' 30'', Super 8, α/μ, βωβό, 1990), *Wasserspiel I+II* (Παιχνίδια στο νερό I+II, 3', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1997), *Wigstock* (6', Super 8, α/μ, βωβό, 1995), *Die Roten Teufel* (Οι κόκκινοι διάβολοι, 3', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1993), *France- Brazil in New York* (Γαλλία- Βραζιλία στη Νέα Υόρκη, 3', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1998), *Fremder Mann* (Ο ξένος, 1' 30'', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1990), *Stundlich I, Feb.- April 1991* (Ωριαία I, 6' 30'', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1991), *Stundlich II, Dez.- April 1992* (Ωριαία II, 16', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 1991-'92), *Stillesleben* (30', Super 8, έγχρωμο, βωβό, 2001), *New York Film Diary* (03. Sep. 1994- 03. Okt. 1995) (90', Super 8, έγχρωμο και α/μ, βωβό, 1994- '95).
7. Δευτέρα 21 Μαρτίου 2005, 9 μ. μ., κινηματογράφος Φιλίπ, Θάσου 11, πλατεία Αμερικής, αφιέρωμα στο έργο του Σταν Μπράκατζ, σε συνεργασία με το Νεανικό Πλάνο: *Reflections*

on Black (12', 16 χιλ., α/μ, ηχητικό, 24 κ/δ, 1955), *The Wonder Ring* (4', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 24 κ/δ, 1955), *Thigh Line Lyre Triangular* (9', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 18 κ/δ, 1961), *Mothlight* (4', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 24 κ/δ, 1963), *Fire of Waters* (7', 16 χιλ., ασπρόμαυρο, ηχητικό, 24 κ/δ, 1965), *Song XXVII: My Mountain* (23', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 18 κ/δ, 1968), *Sexual Meditations: Motel* (6', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 18 κ/δ, 1970), *Vision of the Fire Tree* (5', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 24 κ/δ, 1990), *Chartres Series* (9', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 24 κ/δ, 1994), *Chinese Series* (2' 20'', 16 χιλ., έγχρωμο, βωβό, 24 κ/δ, 2003).

8. Μ. Δευτέρα 17 Απριλίου 2006, 10 μ. μ., Μυκάλης 11 (3^ο πάτωμα), Κεραμεικός, προβολές ταινιών του Βέρνερ Νέκες: *Diwan* (85', έγχρωμο, 16 χιλ., σε VHS, ήχος Anthony Moore, 1973): *sun-a-mul* (16'), *alternatim* (15'), *kantilene* (17'), *moto* (16'), *hynningen* (21').

9. Αθήνα, άνοιξη 2007, κινηματογράφος Τριανόν, αφιέρωμα στον Jean- Daniel Pollet, σε συνεργασία με το ΕΚΕΒΙ.

10. Αθήνα 18- 25/ 5/ 2007, κτήριο Βασιλίσσης Σοφίας 112. Θεσσαλονίκη 18- 24/ 5/ 2007, κινηματογράφος Ολύμπιον και αίθουσα «Παύλος Ζάννας», αφιέρωμα Τέο Hernandez, στο πλαίσιο του Videodance Festival.

11. Δευτέρα 2 Ιουλίου 2007, Στουρνάρη 9, πλατεία Εξαρχείων, προβολές ταινιών. David TV: *Nous ne Pouvons Jamais convaincre une fille* (Super 8, 18 κ/δ, με ήχο, 8', 1996), *Le Centre de la France* (dtn και Cécile Bortoletti, Super 8, 4', 18 κ/δ, 2006), *Le Temps Glisse Entre Mes Doigts* (Super 8, 4', 18 κ/δ, 2006).

Κίνε: *Ο θόρυβος των ζώων* (Super 8, 18 κ/δ, με ήχο, 10', 2007).

12. Σάββατο 7 Ιουνίου 2008, Θέατρο Ένα, Λευκωσία, Kine και Queen Makita, *Makine in Africa*.

13. Τετάρτη 7 Οκτωβρίου 2009, Δέλτα Φαλήρου, Πλατεία Νερού, Κίνε και Κώστας Ρουσσάκης: ταινίες σε Super 8 για τη γλυπτική του Κώστα Ρουσσάκη: *Ο Pier Paolo Caminetti του Κώστα Ρουσσάκη* (3', 2007), *Το πάτωμα* (3', 2008) και *Ένα κομμάτι του* (3', 2009).

14. Τετάρτη 2 Ιουνίου 2010, 9 μ. μ., roof garden, Εξάρχεια, προβολή Super 8: *French Connexion: Venise va et vient (Πήγαιν' έλα Βενετία*, Helena Villovitch, Super 8, 3',

ταυτόχρονη εκφώνηση, 1989), *Détails*, (Λεπτομέρειες, David TV, με τη Veronique Coty, Super 8, 5', 18 κ/δ, ήχος από CD, 1997), *L'art peu* (Η τέχνη λίγο, Δήμητρα Νικολοπούλου, 80 σλάιντς επί 10'', βωβό, έγχρωμο, 1997), *J' ai vingt ans* (Είμαι 20 χρονών, Ελενά Βιλοβίτς, Super 8, 4', ταυτόχρονη εκφώνηση, 1984), *Silhouettes* (Σιλουέτες, David TV, Super 8, 5', 18 κ/δ, ήχος από CD, 1998), *Οικογενειακό αρχείο* (Δήμητρα Νικολοπούλου, δύο Super 8 επί 3', βωβά, έγχρωμο, δεκαετίες 1980- '90), *Je Tricote* (Πλέκω, Ελενά Βιλοβίτς, Super 8, 9', ταυτόχρονη εκφώνηση, 1995), *TAP* (ΤΑΠ, Κίνε και Queen Makita, περφόρμανς για εικόνα και ήχο, 10', 2010), ψυχαγωγικό πρόγραμμα με djs: Legal Tender και David TV.

15. Πέμπτη 6 Οκτωβρίου 2011, Καλλιδρομίου 40, *French Connexion Home Version*: Δήμητρα Νικολοπούλου: *La Beauté Plus Par Terre* (Η επιπλέον ομορφιά κατάχαμα, slideshow), *Les Cœurs Grattes* (Ξυστές καρδιές, slideshow), *Clichy 92* (Super 8, 18 καρέ/δευτερόλεπτο, 1992).

Κίνε: *Καμένο αμάξι κι αυγό* (Super 8, 3 κ/δ, 2008- '09),

Ένα κομμάτι της αυγοθήκης (Super 8, 3 κ/δ, 2009), *Πεύκα στον Πόρο* (Super 8, 18 κ/δ, 2010), *Ιστανμπούλ* (Super 8, 18 κ/δ, 2010), *No Tempo Libero/ Tempo Libero* (Super 8, 18 κ/δ, 2010), *MVSM* (Super 8, 18 κ/δ, 2010), *Ρόσα* (Super 8, 18 κ/δ, 2010). David TV: *Le Centre de la France* (dtv και Cécile Bortoletti, Super 8, 8', 18 κ/δ, 1995- 2005), *Le Temps Glisse Entre Mes Doigts* (Super 8, 5', 18 κ/δ, 1998).¹³⁶⁴

16. 21 Φεβρουαρίου 2012, Κ40, προβολή ταινιών της Κίνε: *Διπλάρειος Σχολή* (2011), *No Tempo Libero/ Tempo Libero* (2010), *Ταινία Απρίλιος- Αύγουστος 2011* (2011), *LSN 20.05.2011& 26.07.2011* (3', 2011), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2011- '12).

17. Τετάρτη 12 Δεκεμβρίου 2012, γκαλερί Andreas Melas & Helena Papadopoulos, Επικούρου 26 και Κορύνης 4, δύο μπομπίνες με ταινίες μικρού μήκους της Κίνε. Μπομπίνα 1: *Ρόσα* (3', 2010), *Ένα κομμάτι του* (3', 2009), *Διπλάρειος σχολή* (3', 2011), *Ιστανμπούλ* (3', 2010), *Ορός* (1', 2004- '05), *Μερικές εικόνες* (3', 2007- '08). Μπομπίνα 2: *Κανάρη 1, 2 Φεβρουαρίου 2007* (3', 2007), *Άνθρωπος που κοιμάται* (30'', 2006), *Πτώση 2* (30'', 2004), *Η κατάσταση των πραγμάτων (35 πλάνα)* (30'', 2010), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2011- '12), *Ομίχλη* (2', 2004), *LSN 20.05.2011& 26.07.2011* (3', 2011), *Γύρα* (12', 2009).

¹³⁶⁴ Οι δύο ταινίες *Le Centre de la France* και *Le Temps Glisse Entre Mes Doigts*, στο φυλλάδιο αυτής της προβολής παρουσιάζονται με διαφορετική διάρκεια κι έτος παραγωγής απ' ό,τι στο φυλλάδιο της προβολής της Δευτέρας 2 Ιουλίου 2007, στην έκτη θέση της λίστας μου.

18. Τρίτη 14 Μαΐου 2013, «Ίριδα». Μπομπίνα 1: Άλογο με μύγες (1', 2009), *DP* (3', 2004), *Ταινία Απρίλιος- Αύγουστος 2011* (3', 2011), *Διπλάρειος σχολή* (3', 2011), *No Tempo Libero/ Tempo Libero* (3', 2010), *Δοκιμή για τη νύχτα* (3', 2012). Μπομπίνα 2: *STM* (3', 2004- '05), *Πτώση* (1/2', 2003), *A+A* (1/2', 2010- '11), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2012- '13), *Παγώνι* (2', 2003), *LSN* (3', 2011), *Γύρα* (12', 2009).

19. 2 Αυγούστου 2013, Τήνος, προβολές ταινιών της Κίνε: *Άνθρωπος στην παραλία της Κατερίνης* (1', 2003), *Volgogr/ad* (3', 2010), *Διπλάρειος Σχολή* (3', 2011), *Ιστανμπούλ* (3', 2010), *Δοκιμή για τη Γύρα στα Κύθηρα* (2', 2010), *Σταυρός* (3', 2006), *MVSM* (3', 2010), *Τροχόσπιτο* (30'', 2007), *Ποντίκι* (30'', 2008), *Ξένη σε λεωφορείο* (30'', 2004), *Η κατάσταση των πραγμάτων* (3', 2012- '13), *Ομίχλη* (2', 2004), *Ο Pier Paolo Caminetti του Κώστα Ρουσσάκη* (3', 2007), *Γύρα* (12', 2009).

20. 5 Νοεμβρίου 2013, Γκαλερί Έλικα, προβολή ταινιών της Κίνε: *Γυναίκα με λάστιχο, Ένα κομμάτι του, Κανάρη 1, 2 Φεβρουαρίου 2007, Volgogr/ad, Soft night, Σαλιγκάρι, Πτώση II, Υπόλοιπο πτώσης II, Η κατάσταση των πραγμάτων, Έντομο που στέκεται στο νερό.*¹³⁶⁵

21. 23 Νοεμβρίου 2013, AB4. Στέφανος, *Έντομο που στέκεται στο νερό, EX, Ρεπεράζ για τον Πέτρο, Ιστανμπούλ, Η Μιλένα στο παράθυρο του δωματίου μου, Πτώση II, Υπόλοιπο πτώσης II, Η κατάσταση των πραγμάτων, Παγώνι.*

22. 5 Οκτωβρίου 2014, *Coatti* (1977) του Σταύρου Τορνέ.

¹³⁶⁵ Στο φυλλάδιο δεν παρατίθενται χρονολογίες και διάρκειες των ταινιών.

7.7: Παράξενη Οθόνη

Φεστιβάλ πειραματικού κινηματογράφου, που διοργάνωνε η ομάδα Anemicinema στη Θεσσαλονίκη από το 2002 ως το 2009. Ιδρυτικά και βασικά οργανωτικά μέλη της ομάδας είναι ο Άκης Κερσανίδης¹³⁶⁶ και η Χρύσα Τζελέπη, οι οποίοι σε συνέντευξή τους εξηγούν ότι η ομάδα εμπνεύστηκε το όνομά της από την ομώνυμη ταινία του Μαρσέλ Ντισάν.¹³⁶⁷ Επίσης, παρότι υπήρχε πριν από το 2000, εκείνη τη χρονιά “απέκτησε οργανική υπόσταση, γιατί τότε ξεκίνησε η ιδέα για το φεστιβάλ Παράξενη Οθόνη”, ενώ η δράση της περιλαμβάνει επίσης διδασκαλία μέσα από κινηματογραφικά εργαστήρια.¹³⁶⁸ Παρακάτω θα διατρέξουμε τις βασικές πληροφορίες για κάθε διοργάνωση, σύμφωνα με τα έντυπα προγράμματα που μου παραχώρησαν ο Κερσανίδης κι η Τζελέπη, σ’ επίσκεψή μου στην έδρα της Anemicinema και του φεστιβάλ, στην οδό Σκρα 7 στη Θεσσαλονίκη τον Μάρτιο του 2014. Μου διέθεσαν απλόχερα το αρχείο των ταινιών που είχαν συγκεντρώσει για τα προγράμματα του φεστιβάλ, από το οποίο άντλησα πολυάριθμους τίτλους, που διαφορετικά θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να εντοπίσω.

7.7.1: Παράξενη Οθόνη 1

Το φεστιβάλ ξεκίνησε στο πλαίσιο μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής διοργάνωσης-‘ομπρέλας’, το Φεστιβάλ της Μονής Λαζαριστών.¹³⁶⁹ Οι προβολές της πρώτης διοργάνωσης πραγματοποιήθηκαν από τις 24 Μαΐου ως τις 2 Ιουνίου 2002 στον θερινό κινηματογράφο της Μονής, η οποία βρίσκεται στην οδό Κολοκοτρώνη 21, στη Σταυρούπολη. Ως διοργανωτής φαίνεται το Φεστιβάλ της Μονής, με την προγραμματική υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού. Ως συνδιοργανωτές αναφέρονται η Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Θεσσαλονίκης, ο Δήμος Θεσσαλονίκης, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ), το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΚΜΣΤ) κι ο φορέας Έτος Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης (ΚΟΘ).

Στο ανυπόγραφο σύντομο κείμενο που συνοδεύει το πρόγραμμα, το φεστιβάλ δηλώνει τον στόχο του να “αναδείξει έργα και καλλιτεχνικές ιδέες που ξεφεύγουν από τις συνηθισμένες φόρμες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης και αναζητούν το κοινό τους με άλλους τρόπους και μέσα έκφρασης”.¹³⁷⁰ Το διεθνές πρόγραμμά του περιλάμβανε εξήντα ελληνικές παραγωγές. Όπως φαίνεται στο φυλλάδιο του προγράμματος, οι περισσότερες συγκαταλέγονται στο διαγωνιστικό πειραματικό πρόγραμμα, ενώ αρκετές άλλες κατηγοριοποιούνται ως video-art ή ντοκιμαντέρ.

¹³⁶⁶ Αδερφός του Θεσσαλονικιού κριτικού κινηματογράφου, Στράτου Κερσανίδη.

¹³⁶⁷ <http://www.thessalonikinfo.gr/xrisa-tzelepi-akis-kersanidis/>, 12/2/17.

¹³⁶⁸ Στο ίδιο.

¹³⁶⁹ <http://www.monilazariston.gr/dat/2AC5600D/file.pdf>, 23/1/2017.

¹³⁷⁰ *Παράξενη οθόνη*, φυλλάδιο προγράμματος, [6], 2002.

7.7.2: Παράξενη Οθόνη 2

Με πενήντα ταινίες ελλήνων δημιουργών στο πρόγραμμά της, η δεύτερη διοργάνωση πραγματοποιήθηκε από 22 ως 28 Σεπτεμβρίου 2003, ξανά από το Φεστιβάλ Μονής Λαζαριστών, αυτή τη φορά με συνδιοργανωτές τη Δημοτική Επιχείρηση Σταυρούπολης «Ίρις» και τα Εργαστήρια Οπτικοακουστικών Σταυρούπολης. Στο συνοδευτικό κείμενο, γνωστοποιείται ότι το φεστιβάλ είναι “ένα πείραμα που ξεπήδησε πριν από ένα χρόνο μέσα από τα Εργαστήρια Οπτικοακουστικών Σταυρούπολης και το Φεστιβάλ Μονής Λαζαριστών”.¹³⁷¹ Ωστόσο, στο φυλλάδιο της προηγούμενης χρονιάς, τα Εργαστήρια ούτε φαίνονται ως διοργανωτές, ούτε αναφέρονται για οποιονδήποτε λόγο. Τους συνδιοργανωτές πάντως συμπληρώνουν οι ίδιοι πέντε δημόσιοι φορείς που υποστήριξαν και το προηγούμενο φεστιβάλ: Νομαρχία και Δήμος Θεσσαλονίκης, Κ.Θ.Β.Ε., Κ.Μ.Σ.Τ. και Κ.Ο.Θ.

Επίσης, ανάμεσα στους λογότυπους των φορέων που συνέβαλαν στη δημιουργία του φεστιβάλ, συναντάμε για πρώτη φορά αυτό της Anemicinema. Παρότι υποτίθεται ότι η ομάδα βρισκόταν πίσω από τη δημιουργία του φεστιβάλ,¹³⁷² το όνομά της δεν υπάρχει πουθενά στο πρώτο φυλλάδιο, ενώ και στο δεύτερο, ο λογότυπός της περιλαμβάνεται όχι στους διοργανωτές, αλλά στους συνεργάτες, μαζί με το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και το παράλληλο πρόγραμμα E-Magic για τη σχέση κινηματογράφου και διαδικτύου, που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 43^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.¹³⁷³

7.7.3: Παράξενη Οθόνη 3

Το τρίτο φεστιβάλ διοργανώθηκε από 3 έως 6 Ιουνίου 2004 και σηματοδότησε σημαντικές οργανωτικές και θεματικές αλλαγές. Συνδιοργανωτές πλέον είναι το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η Anemicinema. Το Εργαστήριο Οπτικοακουστικών Σταυρούπολης ‘υποβιβάστηκε’ σε συνεργάτη, μαζί με ιδιωτικούς καλλιτεχνικούς φορείς. Οι προβολές μεταφέρθηκαν στον χώρο του Μουσείου, στην Αποθήκη Α’, στο λιμάνι της πόλης.

Σε αντίθεση με τις δύο πρώτες διοργανώσεις, το πρόγραμμα παραθέτει αναλυτικά τους συντελεστές της διοργάνωσης. Έτσι, στην Anemicinema αποδίδεται η οργάνωση της παραγωγής, ο γενικός συντονισμός στους Άκη Κερσανίδη και Λάζαρο Κωνσταντινίδη κι η διεύθυνση παραγωγής στη Χριστίνα Τρούση. Επιπλέον, για πρώτη φορά έχουμε δύο συνοδευτικά κείμενα και μάλιστα ενυπόγραφα, το ένα από την Anemicinema και το άλλο

¹³⁷¹ *Παράξενη Οθόνη II*, φυλλάδιο προγράμματος, [6], 2003.

<http://www.pavlosmelas.gr/index.php/features/topmenu-1401/topmenu-1439/1226-sp-1409735510>, 14/6/2017.

¹³⁷² <http://www.anemicinema.gr/>, 27/1/2017.

¹³⁷³ <http://www.filmfestival.gr/2002/emagic/emagic.html>, 27/1/2017.

από τον τότε διευθυντή του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Γιώργο Κατσάγγελο.

Επίσης για πρώτη φορά, το πρόγραμμα περιλάμβανε αποκλειστικά ελληνικές παραγωγές, χωρισμένο σε “πειραματικές ταινίες” και “δημιουργικά ντοκιμαντέρ”.¹³⁷⁴ Οι μόνοι ξένοι τίτλοι προβλήθηκαν στο πλαίσιο του αφιερώματος στον Μάλκολμ ΛεΓκράις, ενώ μεταξύ των παράλληλων δράσεων περιλαμβανόταν μια παράσταση από το εργαστήρι παραστατικών τεχνών AlmaKalma.

7.7.4: Παράξενη Οθόνη 4

Το τέταρτο φεστιβάλ έλαβε χώρα 12 μέχρι 16 Οκτωβρίου 2005, ξανά στον χώρο του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αποκλειστικός διοργανωτής είναι πλέον η Anemicinema, με γενικό συντονισμό από τους Άκη Κερσανίδη, Χρύσα Τζελέπη και Λάζαρο Κωνσταντινίδη, και διεύθυνση παραγωγής από τη Χριστίνα Τρούση.

Το συνοδευτικό κείμενο που υπογράφει η Anemicinema, πληροφορεί ότι το φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε “σε συνεργασία με το Τμήμα Κινηματογράφου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με τη συνδρομή του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης”.¹³⁷⁵

Το πρόγραμμα γίνεται ξανά διεθνές, περιλαμβάνοντας 26 τίτλους από έλληνες σκηνοθέτες, μία από Κύπριους και μία ουαλική τεσσάρων σκηνοθετών, μεταξύ των οποίων ένας Έλληνας. Τα δύο αφιερώματα είχαν θέμα το έργο του βρετανού Stephen Littman και το φεστιβάλ της σλοβενικής ομάδας LUKSUZ.

7.7.5: Παράξενη Οθόνη 5

Η πέμπτη διοργάνωση, κινήθηκε σε πλαίσιο ανάλογο με της προηγούμενης και πραγματοποιήθηκε από 4 μέχρι 8 Οκτωβρίου 2006 στο Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, με οργανωτικό φορέα την Anemicinema, καλλιτεχνική διεύθυνση από τον Κερσανίδη και τη Τζελέπη, και διεύθυνση παραγωγής από τη Χριστίνα Τρούση.

Στο διεθνές πρόγραμμα εντοπίζονται 21 ταινίες από έλληνες σκηνοθέτες και δύο με έλληνα συν-σκηνοθέτη.¹³⁷⁶

7.7.6: Παράξενη Οθόνη 6

Το έκτο φεστιβάλ διοργανώθηκε από τις 9 ως τις 13 Οκτωβρίου 2007, πάντα στον χώρο του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, με σταθερά αποκλειστικό διοργανωτή την Anemicinema, και την τριάδα Κερσανίδη, Τζελέπη, Τρούση στη θέση της.

¹³⁷⁴ Παράξενη Οθόνη 3, φυλλάδιο προγράμματος, [16].

¹³⁷⁵ Παράξενη Οθόνη 4, φυλλάδιο προγράμματος, [16], 2005, 2.

¹³⁷⁶ Παράξενη Οθόνη 5, φυλλάδιο προγράμματος, [16], 2006.

Το διεθνές πρόγραμμα περιλάμβανε 36 ελληνικές συμμετοχές και μία με ελληνική συν-σκηνοθεσία. Οι παράλληλες εκδηλώσεις περιλάμβαναν αφιερώματα στον βρετανό Nicky Hamlyn, καθώς επίσης στις Ελληνίδες του Παρισιού, Μαρία Κλωνάρη και Κατερίνα Θωμαδάκη.¹³⁷⁷

7.7.7: Παράξενη Οθόνη 7

Η έβδομη διοργάνωση διεξάχθηκε από 14 μέχρι 18 Οκτωβρίου 2008 στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (“εντός ΔΕΘ- HELEXPO”, όπως προσδιορίζει το πρόγραμμα),¹³⁷⁸ την τρίτη και τελευταία έδρα που θ’ αποκτούσε το φεστιβάλ στην ιστορία του. Διοργανώτρια είναι πάντα η Anemicinema, καλλιτεχνικοί διευθυντές οι Κερσανίδης και Τζελέπη, η οποία από εκείνη τη χρονιά ανέλαβε επίσης τη διεύθυνση παραγωγής, στη θέση της Χριστίνας Τρούση.

Το διεθνές πρόγραμμα περιλάμβανε 28 ταινίες ελλήνων σκηνοθετών. Επιπλέον, το φεστιβάλ φιλοξένησε ένα πλήρες αναδρομικό αφιέρωμα στον Κώστα Σφήκα καθώς και την πρώτη προβολή της ταινίας της Αντουανέττας Αγγελίδη, *121280 Ritual*.

7.7.8: Παράξενη Οθόνη 8

Το όγδοο φεστιβάλ θα ήταν και το τελευταίο, αφού μέχρι σήμερα δεν έχει καταστεί εφικτή η επανεκκίνηση του θεσμού. Πραγματοποιήθηκε από 14 μέχρι 17 Οκτωβρίου 2009 στο Μ.Κ.Σ.Τ. Το οργανωτικό δίδυμο της Anemicinema, Κερσανίδης- Τζελέπη, σταθερά στις θέσεις τους, ένα διεθνές πρόγραμμα με 19 ταινίες ελλήνων δημιουργών και πλήρες αναδρομικό αφιέρωμα στο έργο της Αγγελίδη.¹³⁷⁹

7.7.9: Παράξενη Οθόνη εκτός Θεσσαλονίκης

Η Παράξενη Οθόνη ταξίδεψε κι έξω από τη Θεσσαλονίκη, με διοργανώσεις στην Αθήνα, την Κρήτη και την Κύπρο. Για τις εκδηλώσεις στην Αθήνα με πληροφόρησε η Τζελέπη, αλλά δεν κατάφερα να εντοπίσω λεπτομερείς πληροφορίες.

Στο Ηράκλειο οι προβολές πραγματοποιήθηκαν από 12 ως 15 Φεβρουαρίου 2009, στο ειδικά διαμορφωμένο πατάρι του καφέ-εστιατορίου Παγοποιείο (πλατεία Αγίου Τίτου), μετά από πρωτοβουλία της ιδιοκτήτριας Χρυσάννας Καρέλλη. Περιλάμβαναν προβολές ταινιών και μια ζωντανή δράση με τίτλο *Εκπνοή και τίποτα*, εκτελεσμένη από την ομάδα AlmaKalma, τακτικούς συνεργάτες του φεστιβάλ. Το εισιτήριο για την παράσταση κόστιζε 20 ευρώ και για τις προβολές 5 ευρώ ανά ημέρα.¹³⁸⁰

¹³⁷⁷ Παράξενη Οθόνη 6, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 2007.

¹³⁷⁸ Παράξενη Οθόνη 7, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 2008.

¹³⁷⁹ Παράξενη Οθόνη 8, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 2009.

¹³⁸⁰ <http://www.entercity.gr/content/view/6848/346/>, 28/1/2017.

Την ίδια χρονιά το φεστιβάλ μεταφέρθηκε στην Κύπρο και συγκεκριμένα στη Λεμεσό, όπου παρέμεινε για τρία χρόνια, ως το 2011. Οργανωτικός φορέας ήταν το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, οι δράσεις του οποίου στεγάζονται στο Παλιό Ξυδάδικο στην οδό Γενεθλίου Μιτέλλα 34,¹³⁸¹ όπου διεξάχθηκε το φεστιβάλ και τα τρία χρόνια με ελεύθερη είσοδο. Οι Κερσανίδης- Τζελέπη μού έδωσαν προγράμματα μόνο για τις δύο κατοπινές διοργανώσεις κι έτσι δε διαθέτω περισσότερες λεπτομέρειες για το πρώτο φεστιβάλ.

Η δεύτερη διοργάνωση πραγματοποιήθηκε από 16 ως 19 Δεκεμβρίου 2010. Το πρόγραμμα ήταν διεθνές, περιλαμβάνοντας μεταξύ άλλων έξι ταινίες κυπρίων δημιουργών κι ένα αφιέρωμα στην Αγγελίδα, με προβολή των ταινιών *Idées Fixes Dies Irae*, *Τόπος* και *Οι ώρες: μια τετράγωνη ταινία*.

Το τρίτο φεστιβάλ διοργανώθηκε από 16 ως 18 Δεκεμβρίου 2011 στο Παλιό Ξυδάδικο και στο γειτονικό καφέ-μπαρ Kafenev.¹³⁸² Το πρόγραμμα παρέμεινε διεθνές, αυτή τη φορά με οχτώ κυπριακές συμμετοχές, και μεταξύ άλλων ένα αφιέρωμα στον σκηνοθέτη Γιάννη Λάμπρου που είχε πεθάνει εκείνη τη χρονιά.

7.8: Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου Ταινιοθήκης της Ελλάδος

Διοργάνωση για τον πειραματικό κινηματογράφο, που διοργανώνει η Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Ξεκίνησε το 2004 ως Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου και το 2007

¹³⁸¹ <http://www.mitos.org.cy/el/%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1/>, 28/1/2017.

¹³⁸² <http://activecyprus.com/item/limassol/kafenev/3669>, 28/1/2017.

μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου. Το φεστιβάλ διεξάχθηκε αδιάλειπτα μέχρι και το 2009, όμως οικονομικά προβλήματα απέτρεψαν τη λειτουργία του τα επόμενα χρόνια, ώσπου το 2013 έκανε μια σύντομη επανεκκίνηση ως το 2014, όταν πραγματοποιήθηκε η όγδοη και τελευταία μέχρι σήμερα διοργάνωση.¹³⁸³

7.8.1: 1^η Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Η πρώτη διοργάνωση πραγματοποιήθηκε από 18 ως 20 και 22 Μαρτίου 2004 στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ (Φιλελλήνων 11 & Εμμ. Παππά στη Νέα Ιωνία), με χρηματοδότηση από τέσσερις βρετανικούς φορείς: το Βρετανικό Συμβούλιο, το Arts Council of England, το British Film Institute και το Esmée Fairbairn Foundation.¹³⁸⁴ Το θέμα της ήταν “Η πρώτη δεκαετία του London Film-makers’ Co-operative και του βρετανικού πρωτοποριακού κινηματογράφου, 1966-1976”¹³⁸⁵ και το πρόγραμμά της περιλάμβανε αποκλειστικά δημιουργούς συνδεδεμένους με τη συγκεκριμένη περίοδο.

7.8.2: 2^η Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Πραγματοποιήθηκε από 15-17 Μαΐου 2005, στην αίθουσα της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών (Τοσίτσα 11). Περισσότερο τριήμερο απ’ ό,τι εβδομάδα, το φεστιβάλ ήταν αφιερωμένο στην αμερικανική πρωτοπορία, με προβολές ταινιών των Άνγκερ, Μπράκατζ και Ντέρεν, τις οποίες πλαισίωσαν ταινίες των Αγγελίδη, Γαβαλά, Μαζωμένου, Ρεντζή και Σφήκα.¹³⁸⁶

7.8.3: 3^η Εβδομάδα Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Διεξάχθηκε από 3 ως 10 Μαΐου 2006 στους χώρους της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, κι ήταν αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στον βρετανό σκηνοθέτη Derek Jarman.¹³⁸⁷

7.8.4: 4^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Πραγματοποιήθηκε από 17 ως 23 Μαΐου 2007 στον κινηματογράφο Τριανόν Filmcenter (Κοδριγκτώνος 21, ύψος Πατησίων 101).¹³⁸⁸ Όπως φαίνεται από τον διαφορετικό της τίτλο, η διοργάνωση αρχίζει από εκείνη τη χρονιά να μοιάζει περισσότερο σε φεστιβάλ. Αφιερωμένο στις γυναίκες σκηνοθέτριες, το διεθνές πρόγραμμά του ήταν χωρισμένο σε ελληνίδες και ξένες δημιουργούς, με ειδικά αφιερώματα στις γερμανίδες Ute Aurand και Ula Stoeckl καθώς και στη σκοτσέζα Margaret Tait. Οι ελληνίδες σκηνοθέτριες που αναδείχτηκαν μέσα από το πρόγραμμα του φεστιβάλ, ήταν οι Αγγελίδη, Γκαίη Αγκελή,

¹³⁸³ <http://aagff.tainiothiki.gr/>, 19/1/2017.

¹³⁸⁴ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/1intrgr2.html>, <http://deste.gr/contact/>, 28/12/2017.

¹³⁸⁵ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/1intrgr1.html>, 28/1/2017.

¹³⁸⁶ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/2proggr1.html>, 28/1/2017.

¹³⁸⁷ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/3intrgr1.html>, 28/1/2017.

¹³⁸⁸ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/4vengr1.html>, 28/1/2017.

Αγγελική Αντωνίου, Αλίντα Δημητρίου, Κατερίνα Ευαγγελάκου, Στέλλα Θεοδωράκη, Μαρία Κομνηνού, Λίλα Κουρκουλάκου, Καλλιόπη Λεγάκη, Μάρσα Μακρή, Τώνια Μαρκετάκη, Μαρία Παπαλιού, Πέπη Ρηγοπούλου, Μυρτώ Ρήγου, Εύα Στεφανή και Κλεώνη Φλέσσα.¹³⁸⁹

Θα πρέπει να σημειωθεί, ότι, κρίνοντας από το εύρος των δημιουργών που περιλαμβάνονται, γίνεται αντιληπτό ότι παρά τη θεματική του ονομασία ως 'πρωτοποριακού κινηματογράφου', το φεστιβάλ δεν ασχολείται αποκλειστικά με δημιουργούς το έργο των οποίων θα χαρακτηριζόταν πειραματικό ή μη-αφηγηματικό. Πιθανότατα, ο όρος 'πρωτοποριακός' στον τίτλο του φεστιβάλ, να επιλέχτηκε σκόπιμα ώστε να παρέχει την ελευθερία για την ανοιχτή ερμηνεία του και πέρα από τα στενά όρια της αβάν-γκαρντ, αφορώντας έτσι δημιουργούς με σημαντικό έργο στον τομέα τους ή ανάλογα με την εκάστοτε κατηγοριοποίηση εκ μέρους του φεστιβάλ, όπως εδώ σχετικά με τις ελληνίδες σκηνοθέτριες.

7.8.5: 5^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Διεξάχθηκε από 13 ως 22 Μαΐου 2008, με δράσεις που εκτείνονταν σε τρεις χώρους: οι διαλέξεις των καλεσμένων καλλιτεχνών δίνονταν σε αίθουσες της ΕΣΗΕΑ και του Πανεπιστημίου Αθηνών, η έκθεση της VALIE EXPORT πραγματοποιήθηκε στην ΑΣΚΤ, ενώ οι προβολές έγιναν στο Τριανόν. Μεταξύ άλλων, παρουσιάστηκαν αφιερώματα στη Ζερμαίν Ντιλάκ, στη γερμανίδα Helke Sander και τη βρετανή Laura Mulvey. Οι ελληνικές προβολές περιλάμβαναν έργα των Αγγελίδη, Σφήκα, Ρηγοπούλου, και Αλίντας Δημητρίου.

7.8.6: 6^ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Πραγματοποιήθηκε από 12 ως 20 Οκτωβρίου 2009 στη νέα έδρα της Ταινιοθήκης στη Λαϊδα (Ιερά Οδός 48 και Μεγάλου Αλεξάνδρου) και παρουσίασε το πλουσιότερο ως τότε πρόγραμμα στην ιστορία του θεσμού. Αφιερώματα στους σκηνοθέτες Πέτερ Κουμπέλκα και Ken McMullen, στην ηθοποιό Delphine Seyrig, στον ολλανδικό πειραματικό κινηματογράφο και συνολικά εκατό ταινίες να προσφέρονται στις προβολές του προγράμματος, σύμφωνα με το φυλλάδιο.¹³⁹⁰ Από ελληνικές συμμετοχές, προβλήθηκαν ταινίες της Κωνσταντίνας Βούλγαρη, της Δώρας Μασκλαβάνου, του Σφήκα, της Ελισάβετ Χρονοπούλου, αλλά κι αποκατεστημένες κόπιες της *Αστέρω* (1929) του Δημήτρη Γαζιάδη και της *Φόνισσας* (1974) του Κώστα Φέρρη. Αξιοσημείωτη επίσης είναι η προβολή του σχεδιάσματος ταινίας των Αγγελίδη- Βαλντέν, διάρκειας 90 λεπτών, με τίτλο *Ρίζες και θήματα: A Work in Progress*.¹³⁹¹

¹³⁸⁹ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/4proggr1.html>, 28/1/2017.

¹³⁹⁰ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/6program.pdf>, 29/1/2017.

¹³⁹¹ <http://www.tainiothiki.gr/festivals/6avangr1.html>, 29/1/2017.

7.8.7: 7ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Αντλώντας πόρους από το Περιφερειακό Επιχειρησιακό Πρόγραμμα Αττικής 2007-2013, το φεστιβάλ ανέκαμψε μετά από τρία χρόνια απουσίας και πραγματοποιήθηκε από 17-27 Οκτωβρίου 2013 στη Λαϊδα. Το πρόγραμμα περιλάμβανε αφιερώματα στον ινδικής καταγωγής γερμανό Harun Farocki, στον πορτογάλο Pedro Costa και στον Roberto Rossellini. Τα τμήματα Αφηγηματικά και Όχι και Ελληνικό Σινεμά Τώρα ήταν αφιερωμένα στις τελευταίες τάσεις του διεθνούς κι ελληνικού κινηματογράφου. Σχετικά με τον δεύτερο, παρουσιάστηκαν ταινίες της Μαρίας Θεοδωράκη, των Άρα και Λάκη Ιωνά (γνωστών ως The Callas), της Ειρήνης Καραγιαννοπούλου και του Αθανάσιου Καρανικόλα.¹³⁹²

7.8.8: 8ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου

Με χρονική έκταση από τις 12 ως τις 26 Νοεμβρίου 2014, αυτό ήταν το μεγαλύτερο σε διάρκεια φεστιβάλ στην ιστορία του θεσμού και το τελευταίο που έχει διεξαχθεί μέχρι στιγμής. Μεταξύ άλλων, περιλάμβανε αφιερώματα στη Φρίντα Λιάππα, στον Γιάννη Οικονομίδα και στην αμερικανίδα Abigail Child. Επίσης, το πρόγραμμα περιλάμβανε έργα νεότερων ελλήνων δημιουργών, όπως η Μαρίνα Γιώτη, η Μαρία Κουρκούτα, η Τζένη Μαρκέτου κι η Βουβούλα Σκούρα. Προβλήθηκε επίσης η *Σκοτεινή καταγραφή μιας ηλιογραφίας* (1977) του Δημήτρη Δημογεροντάκη, ταινία η οποία όπως είδαμε στο κεφάλαιο για την ελληνική ιστοριογραφία, χαρακτηρίζεται πειραματική από ιστοριογράφους.

¹³⁹² <http://aagff.tainiothiki.gr/>, 29/1/2017.

7.9: intothepill

Φορέας που αυτοπροσδιορίζεται ως “καλλιτεχνική πλατφόρμα”,¹³⁹³ ιδρυμένη στην Αθήνα το 2006 από τους εικαστικούς Γιάννη Ισιδώρου, Λίνα Θεοδώρου και Γιάννη Γρηγοριάδη, καθώς και τη συγγραφέα Κατερίνα Ηλιοπούλου, με στόχο να διαμορφώσει ένα πεδίο συνεργασίας και πειραματισμού για καλλιτέχνες των οπτικοακουστικών μέσων.¹³⁹⁴

Το 2009 η ομάδα εξέδωσε έναν τόμο, όπου συγκεντρώνονται οι καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν στις δράσεις της.¹³⁹⁵ Απ’ αυτούς ενδεικτικά αναφέρω τους Αικατερίνη Γεγισιάν, Γιώργο Δρίβα, Τάσο Λάγγη, Νικόλαο Τζαφερίδη (vinsky), Λία Πέτρου, Μάκη Φάρο και τη Μαρίνα Γιώτη, την οποία είδαμε παραπάνω ότι επέλεξα να εντάξω στο κυρίως σώμα της διατριβής. Η σημασία του φορέα είναι ότι συγκεντρώνει δημιουργούς σαν αυτούς, οι οποίοι έχουν ως κύριο εκφραστικό μέσο τους την κινούμενη εικόνα, χωρίς να εγκλωβίζονται στο δίλημμα ‘πειραματικοί κινηματογραφιστές ή εικαστικοί video-artists’ και χωρίς αναγκαστικά να νιώθουν την ανάγκη ν’ αυτοπροσδιοριστούν ως κάτι συγκεκριμένο από τα δύο. Είναι αυτή η ελευθερία που αποτελεί ένδειξη της σύγχρονης ρευστότητας στην ποικιλία των μέσων και τον προσδιορισμό της καλλιτεχνικής ταυτότητας.

Η πλατφόρμα σταμάτησε τη λειτουργία της το 2011, με τον Ισιδώρου να εξηγεί λακωνικά ότι “χαθήκαμε κάπως”, υπονοώντας ατονία της συνεργασίας και της επικοινωνίας των μελών της.¹³⁹⁶

¹³⁹³ Intothepill, *Intothepill vol. 01: Greek Contemporary Video Art*, Futura, Αθήνα 2009, 142.

¹³⁹⁴ Ο. π. και τηλεφωνική συνομιλία με Γιάννη Ισιδώρου, 25/7/2017.

¹³⁹⁵ Intothepill, *ό. π.*

¹³⁹⁶ Τηλεφωνική συνομιλία με Ισιδώρου, 25/7/2017.

7.10: Experimental Forum

Τμήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που δημιουργήθηκε το 2008 και διατηρήθηκε για τέσσερις διοργανώσεις, ως το 2011, με υπεύθυνο προγραμματισμού τον Βασίλη Μπούρικα. Από το γεγονός ότι τόσο ο Μπούρικας, όσο κι η καλλιτεχνική διευθύντρια του φεστιβάλ, Δέσποινα Μουζάκη, στα εισαγωγικά τους κείμενα αποκαλούν το τμήμα “πυλοτικό”, φανερώνει τον δοκιμαστικό χαρακτήρα του κι ίσως εξηγούν τη μικρή διάρκεια ζωής του, ως εγχείρημα που το φεστιβάλ ένιωσε ότι δε συνάντησε την αναμενόμενη ανταπόκριση απ’ το κοινό.

Συγκεκριμένα, η Μουζάκη ανέφερε: “το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι εδώ και πολλά χρόνια μέρος αυτής της βιολογικής διαδικασίας του Κινηματογράφου. Από την αγορά ως τον πειραματισμό παρουσιάζουμε τον κινηματογράφο σε όλες του τις εκφάνσεις, επιδιώκοντας έτσι να τον κρατήσουμε ζωντανό και ακμαίο. Μέρος αυτής της διαρκούς εξέλιξης είναι η εισαγωγή, από τον φετινό Νοέμβριο, ενός νέου πυλοτικού προγράμματος, το οποίο θέλει να δώσει έμφαση στον πρωτοποριακό και πειραματικό κινηματογράφο.

Αυτή η νέα «αμοιβάδα», το Πειραματικό Φόρουμ, αποτολμά να δημιουργήσει ανάμεσα στο κοινό και τον πρωτοποριακό κινηματογράφο ένα νέο κανάλι απελευθερωμένο απ’ τις συμβάσεις του κινηματογράφου αλλά που να αναλύεται και να παρουσιάζεται μέσα απ’ το πρίσμα αυτού”.¹³⁹⁷

Το 2008 το τμήμα ήταν αφιερωμένο στον ουγγρικό πειραματικό κινηματογράφο και στο στούντιο «Béla Balázs», καθώς και στο έργο του κροάτη Ivan Ladislav Galeta.¹³⁹⁸

Το 2009 παρουσίασε έξι αφιερώματα, για τον πειραματικό κινηματογράφο της πρώην Γιουγκοσλαβίας, της Σερβίας, τίτλους από την ιστορία της κινηματογραφικής αβάν-γκαρντ και αφιερώματα σε δημιουργούς της διεθνούς πρωτοπορίας.¹³⁹⁹

Το 2010 επικεντρώθηκε στο αυστραλιανό πειραματικό σινεμά και στον αυστριακό δημιουργό Martin Putz. Επίσης, παρουσιάστηκαν δώδεκα ταινίες ελλήνων δημιουργών.¹⁴⁰⁰

Το 2011 το πρόγραμμα του τμήματος αποτελείτο από αφιερώματα στον αμερικανό Eric Baudelaire, στον ισραηλινό Dror Heller, στη γαλλική ομάδα Collectif Jeune Cinema (CJC) και στη σλοβένικη OMPProduction.¹⁴⁰¹

¹³⁹⁷ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=721&SectionID=84>, 29/1/2017.

¹³⁹⁸ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=721&SectionID=84>, 29/1/2017.

¹³⁹⁹ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=832&SectionID=105>, 29/1/2017.

¹⁴⁰⁰ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&SectionID=150>, 29/1/2017.

¹⁴⁰¹ <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=170>, 29/1/2017.

7.11: LabA

Τα film labs αποτελούν εργαστήρια συγκροτημένα από ομάδες που προωθούν τη χρήση του φιλμ, εκπαιδεύοντας σκηνοθέτες οι οποίοι επιθυμούν να το χειριστούν ως εκφραστικό μέσο.¹⁴⁰² Η δραστηριότητα εμπνέεται από τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, όταν οι κινηματογραφιστές εκτελούσαν μόνοι τους όλη τη διαδικασία παραγωγής του φιλμ, από τη λήψη μέχρι την προβολή, πρακτική που επανέφερε στο προσκήνιο η London Film-makers' Co-op, με την ίδρυσή της το 1966. Επρόκειτο για την ιδέα της πλήρους τεχνικής αυτονομίας του κινηματογραφιστή, ο οποίος ιδανικά πρέπει να γνωρίζει όχι μόνο πώς να γυρίζει μια ταινία, αλλά επίσης να την εμφανίζει και να την εκτυπώνει, εκτοπίζοντας τους μεσάζοντες από την παραγωγική διαδικασία, από τα μικρά εργαστήρια μέχρι τα μεγάλα στούντιο. Το παράδειγμα της κολεκτίβας του Λονδίνου ατόνησε για δύο δεκαετίες περίπου κι επανέκαμψε στην Ολλανδία των αρχών της δεκαετίας του 1990, απ' όπου εξαπλώθηκε κι εδραιώθηκε σε όλο τον κόσμο, με πάνω από 40 εργαστήρια έγχρωμου κι ασπρόμαυρου φιλμ σχεδόν σε όλες τις ηπείρους.¹⁴⁰³

Η LabA ήταν ένα τέτοιο εργαστήριο που δημιουργήθηκε στην Αθήνα. Επρόκειτο για αστική μη-κερδοσκοπική εταιρεία, ιδρυμένη το 2008 από τον Βασίλη Μπούρικα, κινηματογραφιστή και προγραμματιστή κινηματογραφικών φεστιβάλ (μεταξύ των οποίων όπως είδαμε παραπάνω και του τμήματος Experimental Forum στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), και τον Γιάννη Γιάξα, ηλεκτρολόγο-μηχανικό και κινηματογραφιστή, που ήδη συναντήσαμε στους Κίνε.¹⁴⁰⁴ Το 2009 στεγάστηκε σε διαμέρισμα περίπου 100 τ.μ. στον δεύτερο όροφο της λεωφόρου Αλεξάνδρας 9, μέχρι και τη λήξη της δράσης της το 2016. Όπως πληροφορεί ο Μπούρικας, η LabA στην Αθήνα σταμάτησε εξαιτίας οικονομικών λόγων, μεταξύ των οποίων κι η φορολογία που έχει επιβληθεί στις μη κερδοσκοπικές εταιρείες, αλλά πλέον μεταφέρθηκε στο Παρίσι, όπου πλέον εδρεύει.¹⁴⁰⁵

Η ονομασία του εργαστηρίου ήταν σύνθεση των λέξεων Laboratory Athens, αλλά σε μια απάντηση ντανταϊστικής ελευθεριότητας, ο Μπούρικας πρόσθεσε ότι το όνομα είναι ανοιχτό σε οποιαδήποτε ερμηνεία και συνειρμό, δίνοντάς μου ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το παρόμοιας προφοράς γαλλικό là-bas (προφ.: λαμπά= εκεί).¹⁴⁰⁶

¹⁴⁰² <http://www.filmlabs.org/index.php/site/home/>, 19/1/2017.

¹⁴⁰³ Στο ίδιο.

¹⁴⁰⁴ Όλες οι πληροφορίες που παρατίθενται για τη LabA, εντός κι εκτός εισαγωγικών, προέρχονται από τις συνέντευξεις με τον Βασίλη Μπούρικα στις 10/12/2014 και τον Γιάννη Γιάξα στις 15/3/2017. Συνέντευξη Γιάξα, 15/3/2017.

¹⁴⁰⁵ Τηλεφωνική συνομιλία με Μπούρικα, 19/6/2017. Ο Μπούρικας δε διέθετε περισσότερο χρόνο για να μου περιγράψει αναλυτικότερα τη νέα μορφή της ομάδας.

¹⁴⁰⁶ Συνέντευξη Μπούρικα, 10/12/2014.

Όπως αφηγείται ο Γιάξας, γνώρισε τον Μπούρικα το 2007 σε προβολές που είχε διοργανώσει ο δεύτερος. Η συνεργασία τους προέκυψε από “το κοινό τους πάθος για το σελλιλόιντ” κι απ’ το γεγονός ότι εφόσον τους άρεσε να το χρησιμοποιούν, συναντούσαν δυσκολίες στο να χειρίζονται άλλοι την εμφάνισή του.¹⁴⁰⁷ Έτσι, από μια άμεση δημιουργική ανάγκη, προέκυψε η πιο σύνθετη ιδέα της σύστασης ενός film lab, το οποίο έστησαν με δικά τους χρήματα, χωρίς ποτέ να λάβουν επιχορηγήσεις, χορηγίες ή συνδρομές, καθώς δε λειτουργούν με μέλη- παρότι πρόκειται για μια πρακτική που συνηθίζεται ανάμεσα στα film lab.¹⁴⁰⁸ Ήταν ένας χώρος όπου σε μεμονωμένες εκαπιδευτικές δράσεις εν είδει σεμιναρίων, ο κόσμος θα μάθαινε να δημιουργεί με το φιλμ, από τη λήψη ως την εμφάνιση. Υπήρχε μόνο ένα συμβολικό αντίτιμο των 50- 100 ευρώ από τους συμμετέχοντες, για τα λειτουργικά έξοδα, όπως αγορά φιλμ και χημικών για την εμφάνισή του.¹⁴⁰⁹

Το εργαστήριο ξεκίνησε ως άσκηση για ν’ αποδείξει την ευκολία και τις δυνατότητες ενός “DIY κινηματογράφου”, ο οποίος επιτρέπει τη λήψη, την εμφάνιση και την προβολή ταινιών οπουδήποτε, όπως μου είπε ο Μπούρικας ότι εκείνος κι οι εκπαιδευόμενοί του έχουν ήδη κάνει: στον δρόμο, σε διαμερίσματα, σε δωμάτια ξενοδοχείων, σε τρένα, σε πλοία, σε βουνά και στη θάλασσα, ακόμη και μέσα σε μπαρ. Μάλιστα, ανοίγοντας την ιστοσελίδα των film labs (filmlabs.org) ένα από τα φιλμάκια που βλέπει κανείς να παίζουν στο πάνω μέρος της, είναι η εμφάνιση φιλμ από τον Μπούρικα και μια ομάδα εκπαιδευομένων του, μέσα σε βαγόκι τρένου εν κινήσει. Απ’ ό,τι μου εξήγησε ο Γιάξας, πρόκειται για την εμφάνιση της ταινίας *Πράσινο πρόβατο*, που πραγματοποιήθηκε στη διαδρομή Σεράγεβο- Βουδαπέστη το φθινόπωρο του 2009.

Επίσης, άλλη μία απ’ αυτές τις αυθόρμητες κι αυτοσχέδιες δράσεις, ήταν η προβολή της ταινίας της Μαρίας Κουρκούτα, *Επιστροφή στην οδό Αιόλου*, τον Δεκέμβρη του 2014 με προτροπή και παροχή εξοπλισμού από τον Μπούρικα, στην οποία αναφέρομαι εκτενέστερα παρακάτω, στο σχετικό κεφάλαιο για τη σκηνοθετρία.

Λόγω σταδιακής αύξησης του εξοπλισμού και δυσκολίας στην αποθήκευσή του, προέκυψε η ανάγκη μιας μόνιμης έδρας, για τη στέγαση της οποίας ενοικιάστηκε το διαμέρισμα στη λεωφόρο Αλεξάνδρας, το οποίο επισκέφτηκα κατά την πρώτη μου συνάντηση με τον Μπούρικα τον Μάρτιο του 2014. Κατά τον Γιάξας, παρότι η LabA σταμάτησε να λειτουργεί πέρυσι, στον χώρο εξακολουθούν να υπάρχουν όλα τα απαραίτητα μηχανήματα για τη λήψη, την εμφάνιση, προβολή και το μοντάζ αν αυτό είναι αναγκαίο, καθώς ο Μπούρικας μού εξήγησε ότι προσπαθούσαν το ντεκουπάζ να γίνεται κατευθείαν στο γύρισμα. Έχουν

¹⁴⁰⁷ Συνέντευξη Γιάξας, 15/3/2017.

¹⁴⁰⁸ Στο ίδιο.

¹⁴⁰⁹ Στο ίδιο.

διαμορφωθεί τέσσερις σκοτεινοί θάλαμοι κι ανάμεσα στον εξοπλισμό του εργαστηρίου υπάρχουν “δεκατρείς τέλεια συντηρημένες κάμερες 16 χιλιοστών από πολύ φτηνές ρώσικες σε πιο ακριβές γαλλικές κι ελβετικές Bolex, κάμερες 35 χιλιοστών και “πληθώρα” από Super 8. Επίσης προσφέρονται εξαρτήματα γυρίσματος, όπως φωτόμετρα, ‘πόδια’, φώτα, οθόνες κτλ. Υπάρχει δυνατότητα άμεσης επί τόπου εμφάνισης του γυρισμένου υλικού, ενώ μέρος του εξοπλισμού προήλθε από το εξωτερικό κι έπειτα από στρατιωτική χρήση. Το φιλμ μπορεί επίσης να μεταγραφεί σε βίντεο για ευκολότερη επανειλημμένη θέαση ώστε ν’ αποφευχθεί η φθορά του, ενώ χρησιμοποιείται θετικό φιλμ που μπορεί να ιδωθεί άμεσα και να γίνει ευκολότερα κατανοητό από τους εκπαιδευόμενους, απ’ ό,τι το αρνητικό.

Οι στόχοι ενός εγχειρήματος όπως το εργαστήριο, είναι “να διατηρηθεί ζωντανή η τεχνική γνώση, προτείνοντας ταυτόχρονα μια εναλλακτική, οικονομική κι οικολογική επιστροφή στο σινεμά χρησιμοποιώντας απομεινάρια εξοπλισμού που αφήνει πίσω του το σημερινό σύστημα παραγωγής λόγω χρήσης ψηφιακών μέσων. Να απομυθοποιηθεί η τεχνική γνώση και να γίνει προσβάσιμη, να μην ευθυγραμμιστεί με παραδόσεις και δόγματα”, με δύο απώτερους στόχους την τεχνική πολυμορφία και την αφηγηματική ποικιλία.

Όπως ξεκαθαρίζει ο Μπούρικας, δεν θεωρούν τους εαυτούς τους “celluloid purists”, δεν είναι φετιχιστές, δεν τους ενδιαφέρει το υλικό για το υλικό, αλλά το αποτέλεσμα, τι μπορεί να κάνει το υλικό για το σινεμά και το σινεμά για τους ανθρώπους. Η χρήση του φιλμ αποτελεί μια πρόταση ανάγκης για μια πιο συλλογική σχέση, λόγω της απαραίτητης συλλογικότητας που προϋποθέτει η διαδικασία επεξεργασίας.

Συνακόλουθο αυτού του συλλογισμού, είναι το ότι, παρότι οι συνθήκες της εκπαίδευσης τείνουν να παράγουν μη-αφηγηματικά φιλμ, οι ίδιοι αποφεύγουν να καθοδηγούν τους εκπαιδευόμενους κινηματογραφιστές προς μια συγκεκριμένη αισθητική κατεύθυνση ή ρεύμα. Δηλαδή στο εργαστήριο δεν πάει κανείς καταρχήν για να μάθει να φτιάχνει ‘πειραματικές’ ταινίες, με κάποιο τυποποιημένο τρόπο. Σε μια από τις λίγες κρίσεις που εξέφερε για τον εαυτό του και που από τις συναντήσεις μας μπορώ να επιβεβαιώσω, ο Μπούρικας, ως προγραμματιστής και συνεργάτης έγκριτων διεθνών φεστιβάλ όπως αυτό του Oberhausen, γνωρίζει το κύκλωμα και τους δημιουργούς της διεθνούς πρωτοπορίας προσωπικά κι αρκετά καλά ώστε να έχει απομυθοποιήσει τον δυσπρόσιτο, ‘διανοουμενίστικου’ τύπου χαρακτήρα που περιβάλλει στερεότυπα το μη-αφηγηματικό σινεμά ως ‘τέχνη’ έναντι της ‘εμπορικής’ αφήγησης. Γι’ αυτό, τονίζει emphatically ότι το εργαστήριο εκτείνεται πέρα από καλλιτεχνικά ρεύματα και δόγματα, βοηθώντας απροκατάληπτα τους εκπαιδευόμενους να υλοποιήσουν το σχέδιό τους, είτε πρόκειται για ένα ‘πειραματικό’ εγχείρημα είτε για αφήγηση, ντοκιμαντέρ ή μυθοπλασία.

Επίσης, εξηγεί ότι, παρά την άψογη συνεργασία που διατηρεί μαζί τους, η LabA δε βρίσκεται στην ιστοσελίδα με τα υπόλοιπα εργαστήρια, λόγω της ανομοιομορφίας που τα χαρακτηρίζει στη λειτουργία και τους στόχους τους, καθώς περιλαμβάνουν από εντελώς αυτοσχέδια μέχρι επιδοτούμενα από το κράτος. Απέχοντας από την ιστοσελίδα, ο Μπούρικας νιώθει ότι δεν είναι αναγκασμένος να ταυτιστεί με άλλους φορείς, με τη λειτουργία και τα παραγόμενα αποτελέσματα των οποίων δε συμφωνεί εντελώς.

Όσο για τα δικά του φιλμάκια, λέει ότι μπορεί να τραβήξει κάτι ανά πάσα στιγμή κι ανεξαρτήτως διάρκειας, χωρίς αναγκαστικά αυτό να συγκροτηθεί κατόπιν σ' ένα αυτόνομο έργο. Επιπλέον, ούτως ή άλλως δεν τα προορίζει για προβολή, αφού κρίνει ότι κάτι τέτοιο θα ήταν ασυμβίβαστο με τη δουλειά του ως προγραμματιστή.

Μία από τις πιο φιλόδοξες δράσεις, ενδεικτική της συνολικής δραστηριότητας της LabA ήταν το *Hand Over Cinema*, που πραγματοποίησε το 2011 σε συνεργασία με το Goethe-Institut Athen και το γερμανικό εργαστήριο Labor Berlin. Σε δελτίο τύπου η δράση περιγράφεται ως εξής: “μια ομάδα σινεφίλ, ελλήνων και ξένων επαγγελματιών κινηματογραφιστών, εικαστικών, σπουδαστών, αλλά και ερασιτεχνών, συγκεντρώνεται για 7 μέρες στην Αθήνα, παίρνει στα χέρια της κάμερες και σελιόιντ και γυρίζει φιλμάκια (super 8 και 16mm) για την ελληνική πρωτεύουσα που έχει τραβήξει φέτος το παγκόσμιο ενδιαφέρον. Στο σεμινάριο οι συμμετέχοντες θα μάθουν να εμφανίζουν, να μοντάρουν και να προβάλλουν οι ίδιοι τις δημιουργίες τους”.

Εκ μέρους της LabA, διδάσκοντες ήταν ο Μπούρικας, ο Γιάξας κι η Μαρία Κουρκούτα που είδαμε παραπάνω, ενώ ανάμεσα στους έλληνες ‘μαθητευόμενους’ ήταν οι σκηνοθέτριες Μαρίνα Γιώτη και Κατερίνα Ευαγγελάκου, η φοιτήτρια της ΑΣΚΤ Νατάσα Ευσταθιάδη, η θεωρητικός κινηματογράφου και κινηματογραφίστρια Ιουλία Μέρμηγκα, η video artist Έρικα Σκούρτη, κι ο Νικόλας Στρογγύφ, τότε ακόμη μαθητής λυκείου κι ερασιτέχνης κινηματογραφιστής.¹⁴¹⁰

Επίσης, στα μέσα Αυγούστου 2013, η LabA διοργάνωσε στην Τήνο τη δράση Ex-Voto, a Tama for Ektachrome, αφιερωμένη στο ομώνυμο φιλμ της Kodak, το οποίο εκείνη τη χρονιά αποσύρθηκε εντελώς από την αγορά. Όπως περιέγραψε ο Γιάξας, προσκλήθηκαν κινηματογραφιστές από την Ελλάδα και όλο τον κόσμο, να περάσουν μερικές μέρες στο νησί τραβώντας και προβάλλοντας θέματα της αρεσκείας τους με τον συγκεκριμένο τύπο

¹⁴¹⁰ Ο αρχικός σύνδεσμος για το δελτίο τύπου

http://www.goethe.de/ins/gr/el/ath/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=8056624 δε λειτουργεί πια, αλλά είχα κρατήσει αντίγραφο. Ωστόσο, η δράση καλύφθηκε εκτενώς από τα μέσα κι έτσι εντοπίζονται περισσότερες πληροφορίες και φωτογραφικό υλικό εδώ: http://www.ploigos.gr/event_details.jsp?id=42, <http://www.in.gr/entertainment/cinema/news/article/?aid=1300125241#2>, 24/2/2017.

φιλμ. Μεταξύ άλλων, διοργανώθηκαν προβολές σε αυτοσχέδια πλωτή οθόνη μέσα στη θάλασσα, και μία απ' τις ταινίες που προβλήθηκαν ήταν το ντοκιμαντέρ *Θάσος* (1961) του Τάκη Κανελλόπουλου, σε κόπια φιλμ δεκαέξι χιλιοστών. Μάλιστα, κατάφερα να εντοπίσω ένα στιγμιότυπο από την προβολή, αναρτημένο στο YouTube.¹⁴¹¹

¹⁴¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=EqGluZrCnKk>, 19/4/2017.

7.12: Άλλα φεστιβάλ

7.12.1: Festival Μηδέν

Φεστιβάλ που διεξαγόταν στην Καλαμάτα από το 2005 ως το 2013 με ελεύθερη είσοδο, με στόχο την ανάδειξη της video τέχνης.¹⁴¹² Το ότι η διοργάνωση θεωρεί τον εαυτό της ως θεσμό ανάδειξης του βίντεο κι όχι του κινηματογράφου, νομίζω είναι χαρακτηριστικό της νέας κατάστασης που δημιουργήθηκε από το 2000 και μετά στην Ελλάδα. Στα εισαγωγικά κείμενα των διοργανώσεων εντοπίζουμε τις φράσεις βιντεοτέχνη και video art, αλλά όχι οτιδήποτε να περιλαμβάνει τη λέξη 'κινηματογράφος', ενώ είναι εξίσου ενδεικτικό το ότι οι ταινίες αναφέρονται ως 'βίντεο'.

7.12.2: Athens Digital Arts Festival

Ακριβώς αυτό που δηλώνει η ονομασία του, το φεστιβάλ διοργανώνεται από το 2005 μέχρι σήμερα στην Αθήνα, με στόχο ν' αναδείξει την ψηφιακή δημιουργία σε κάθε μορφή της, μέσω εκθέσεων, προβολών video art, παρουσίασης εγκαταστάσεων, ζωντανών περφόρμανς, σεμιναρίων κι αφιερωμάτων.¹⁴¹³

7.12.3: MIR Festival

Αποτελεί τη μετεξέλιξη του Videodance Festival που ιδρύθηκε από την ιστορικό τέχνης Χριστιάνα Γαλανοπούλου μετά από πρότασή της στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, του οποίου αποτελούσε 'θυγατρική' διοργάνωση. Διεξαγόταν στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη από το 2000 ως το 2007. Σύμφωνα με τη Γαλανοπούλου, η αλλαγή της διοίκησης του φεστιβάλ το 2005, έφερε και τη ματαίωση του Videodance, το οποίο εν τω μεταξύ είχε προεκτείνει τα ενδιαφέροντα και τις δράσεις του, προς τον γενικότερο καλλιτεχνικό -εικαστικό και μουσικό- πειραματισμό.¹⁴¹⁴

Μετά από τη ματαίωση της συνεργασίας της με το φεστιβάλ κινηματογράφου, η Γαλανοπούλου δημιούργησε μια αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία και το 2008 ίδρυσε το MIR Festival, που εξακολουθεί να διεξάγεται μέχρι σήμερα στην Αθήνα ανά δύο χρόνια.¹⁴¹⁵ Το 2008 ήταν η τελευταία φορά που η διοργάνωση φιλοξένησε ξεχωριστό πρόγραμμα με ταινίες, ενώ, όπως είδαμε στο κεφάλαιο για τον Ρεντζή, το 2010 παρουσίασε αφιέρωμα στο έργο του.

¹⁴¹² <http://www.festivalmiden.gr/>, 19/1/2017.

¹⁴¹³ <http://2017.adaf.gr/el/>, 24/5/2017.

¹⁴¹⁴ Συνέντευξη Χριστιάνας Γαλανοπούλου, 13/3/2017.

¹⁴¹⁵ <http://www.mirfestival.gr/el/index.html>, 19/1/2017.

7.12.4: Φεστιβάλ Ψηφιακού Κινηματογράφου Αθήνας

Ξεκίνησε το 2012 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα.¹⁴¹⁶ Στο πρόγραμμά του διαθέτει διαφορετικό τμήμα για το video art και άλλο για τις “πειραματικές” ταινίες.¹⁴¹⁷

7.12.5: Locus

Προβολές που ξεκίνησαν το 2016 στη Θεσσαλονίκη από την ομάδα die Wolke art group, αποκηρύσσοντας τον χαρακτηρισμό τους ως φεστιβάλ. Η διοργάνωση φέρει τον υπότιτλο Projections Sessions: Screen Art and Imagery of Proximal Origin. Επικεντρώνεται στο videodance και στις πειραματικές ταινίες μικρού μήκους. Πραγματοποιείται στον χώρο Vitruvian Thing (Πτολεμαίων 29^Α).¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁶ <http://www.aidff.com/>, 19/1/2017.

¹⁴¹⁷ Στο ίδιο.

¹⁴¹⁸ <http://vt.die-wolke.org/locus17a>, 16/6/2017.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ

8.1: Εισαγωγή

Μέχρι τώρα, οι ταινίες που παρουσιάστηκαν στη διατριβή αποτελούν την πρότασή μου για τη σύνθεση του ελληνικού μη-αφηγηματικού κινηματογράφου, όπως προέκυψε από την έρευνα. Ωστόσο, στη διάρκεια αυτής της αναζήτησης, υπήρξαν περιπτώσεις ταινιών τις οποίες είτε συνάντησα χαρακτηρισμένες στην ιστοριογραφία ως πρωτοποριακές ή πειραματικές, είτε έκρινα ότι η αντισυμβατικότητα τους τις φέρνει στα πρόθυρα της ειδολογικής περιοχής που οριοθετώ, αλλά τελικά έφτασα να μην τις συμπεριλάβω, βάσει των κριτηρίων που έθεσα στο εισαγωγικό μέρος της εργασίας. Έτσι, ένιωσα ότι απαιτείται ένα τελευταίο κεφάλαιο, όχι απλώς για να ξεκαθαρίσω τη θέση μου σχετικά με τις συγκεκριμένες περιπτώσεις, αλλά και για να θέσω ένα επιπλέον μέτρο σύγκρισης, κατά τη γνώμη μου χρήσιμο στην ακόμη πιο ακριβή οριοθέτηση ενός τόσο σχετικού και συζητήσιμου κριτηρίου, όπως η αφηγηματικότητα.

Παρακάτω λοιπόν θα εξεταστούν ταινίες που αποκλίνουν από τους συμβατικούς ή κυρίαρχους τρόπους αφήγησης, χωρίς όμως κατά τη γνώμη μου τελικά να την εγκαταλείπουν εντελώς, παραμένοντας αποκλίνουσες, ελευθεριάζουσες, διαρρηγμένες, αλλά αφηγήσεις παρόλ' αυτά. Θα περιληφθούν τίτλοι που είδαμε στο σχετικό εισαγωγικό κεφάλαιο ότι χαρακτηρίζονται πειραματικοί από την ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία κι άλλοι που κατά την κρίση μου εμπίπτουν στην κατηγορία του συγκεκριμένου κεφαλαίου. Λόγω της ξεχωριστής θέσης που διατηρούν μέσα στην ιστοριογραφία, θα ξεκινήσω αναλυτικότερα από τα *Χέρια* του Τζων Κόντες κι έπειτα θα διατρέξω συνοπτικά περισσότερα παραδείγματα.

8.2: Τα χέρια

Την ίδια χρονιά με το *Lacrimae Rerum*, επίσης στην 3^η εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη, προβλήθηκε η ταινία μεγάλου μήκους *Τα χέρια* σε σκηνοθεσία John G. Kontes (1930-2016)¹⁴¹⁹ και παραγωγή του ίδιου μαζί με κάποιον John Roberts, κερδίζοντας το βραβείο καλύτερης μουσικής για τη σύνθεση του Κώστα Καπνίση. Η ταινία είχε περάσει πρώτα από το 12^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου, χωρίς ν' αποσπάσει κάποια διάκριση.¹⁴²⁰

¹⁴¹⁹ Τις χρονολογίες μου έδωσε ο ανιψιός του σκηνοθέτη, Γιώργος Πέτρου, σε τηλεφωνική μας συνομιλία, 6/4/17.

¹⁴²⁰ http://www.filmaffinity.com/en/awards.php?award_id=berlin&year=1962,
<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=3>,
https://en.wikipedia.org/wiki/12th_Berlin_International_Film_Festival, 9/6/16.

8.2.1: Ο σκηνοθέτης

Το πραγματικό όνομα του σκηνοθέτη ήταν Ιωάννης Γεωργίου Κοντός,¹⁴²¹ και καταγόταν από τα Πίσια Κορινθίας.¹⁴²² Το γεγονός ότι στα *Χέρια* συμμετέχουν ηθοποιοί από τις τάξεις του Εθνικού Θεάτρου, κι η έμφαση με την οποία προβάλλεται η συμμετοχή τους ιδιαιτέρως στους τίτλους και στην πλοκή της ταινίας, δημιούργησαν την υπόθεση για τη σχέση του με τον χώρο του θεάτρου, γεγονός που επιβεβαίωσαν οι μαρτυρίες των ανιψιών του, Θάνου Γιαννουλάκη και Γιώργου Πέτρου, καθώς και του συνεργάτη του, συνθέτη Θεόδωρου Αντωνίου.¹⁴²³ Ο Πέτρου μού εξήγησε ότι ο Κόντες φοίτησε στη δραματική σχολή του Εθνικού μετά από παρότρυνση της Κατίνας Παξινοπού, αλλά δυστυχώς δε θυμόταν να μου πει περισσότερες λεπτομέρειες για τη γνωριμία τους. Στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, υπάρχει το παραστασιολόγιο του Κόντες, που περιλαμβάνει 19 έργα από το 1955 ως το 1959, χωρίς να παρατίθενται βιογραφικά στοιχεία.¹⁴²⁴ Παρότι ο ηθοποιός αναφέρεται με διαφορετικά τονισμένο επίθετο, ως Γιάννης Κόντος, από τις φωτογραφίες των παραστάσεων οι Γιαννουλάκης και Πέτρου επιβεβαίωσαν ότι πρόκειται για τον θείο τους.

Ο Κόντες ταξίδεψε δύο φορές στις Η.Π.Α. Η πρώτη ήταν στις αρχές της δεκαετίας του 1960, όταν βρέθηκε στο Χόλιγουντ, όπου μέσω της Παξινοπού γνωρίστηκε με τον Σπύρο Σκούρα, τότε πρόεδρο του στούντιο της 20th Century Fox. Έπειτα γύρισε στην Ελλάδα, γύρισε τα *Χέρια*, και πιθανότατα η γνωριμία του με τον Σκούρα να εξηγεί τη μοναδική γνωστή κινηματογραφική συμμετοχή του ως ηθοποιού, στην αμερικανική παραγωγή του στούντιο, *The 300 Spartans* (1962) του Rudolph Maté,¹⁴²⁵ που γυρίστηκε στην Πελοπόννησο, στην περιοχή καταγωγής του Κόντε. Μετά από τη συμμετοχή του στην ταινία, ο Κόντες ταξίδεψε δεύτερη φορά στις Η.Π.Α. Εγκαταστάθηκε στο Σαν Ντιέγκο, ασχολήθηκε με χρηματοοικονομικές επιχειρήσεις, δεν απέκτησε ποτέ δική του οικογένεια και πέθανε εκεί.¹⁴²⁶

Προς το παρόν, όλες οι μαρτυρίες κι οι έρευνες συγκλίνουν στο ότι τα *Χέρια* είναι η μοναδική σκηνοθετική δουλειά του Κόντες, γυρισμένη το 1961, ως επί το πλείστον στα

¹⁴²¹ Στο ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, ο σκηνοθέτης είναι καταχωρισμένος ως Γιάννης Κόντος. Όμως τα ανίψια του Θάνου Γιαννουλάκη και Γιώργος Πέτρου επιβεβαιώνουν τον σωστό τονισμό του επιθέτου ως Κοντός. Συνομιλίες με Γιαννουλάκη, 13/6/2016 και Πέτρου, 6/4/2017.

¹⁴²² Συνομιλία με Θάνο Γιαννουλάκη, Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 13/6/2016.

¹⁴²³ Συνομιλία με Γιαννουλάκη, 13/6/2016 και τηλεφωνική επικοινωνία με Θεόδωρο Αντωνίου, 29/6/2016.

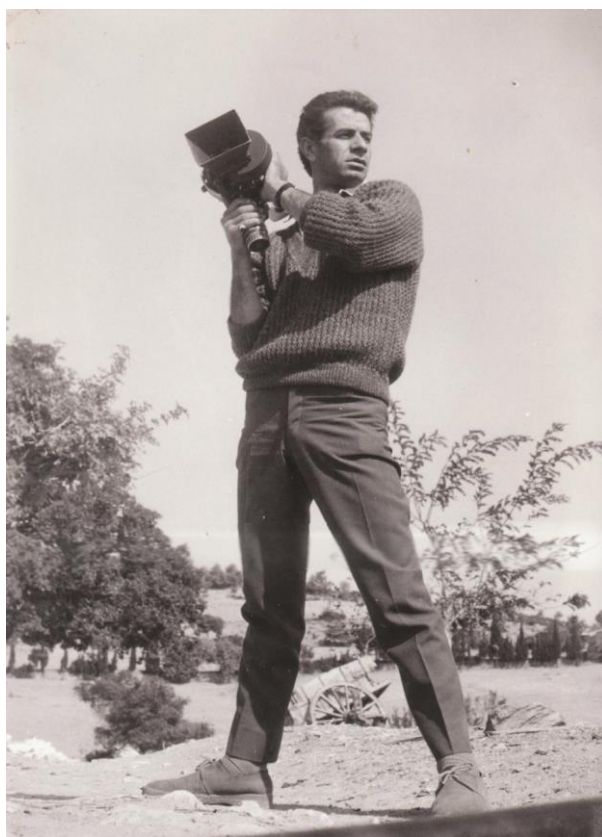
¹⁴²⁴ <http://www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=1365>, 20/7/2016.

¹⁴²⁵ http://www.imdb.com/title/tt0055719/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm, 20/7/2016.

¹⁴²⁶ Συνομιλία με Πέτρου, 6/4/2017.

Πίσια και, σύμφωνα με τον Πέτρου, στον Βόθωνα Αττικής (πρώην Καλέντζι).¹⁴²⁷ Ο λόγος για τον οποίο χρειάζεται να συζητήσουμε την ταινία εδώ είναι επειδή, παρότι παραμένει μία από τις λιγότερο προβεβλημένες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, οι ελάχιστες αναφορές γι' αυτή στην ελληνική κινηματογραφική ιστοριογραφία, όπως είδαμε στο σχετικό κεφάλαιο, την αναφέρουν ως την “πρώτη πειραματική ταινία” στον ελληνικό κινηματογράφο.

Προσωπικά διαφωνώ με τον συγκεκριμένο χαρακτηρισμό, αλλά πριν εξηγήσω γιατί, θα εκθέσω σύντομα τη σταδιακή ανάδυση της ταινίας μέσα από τα ιστοριογραφικά κείμενα.



Εικόνα 107: Ο Τζων Κόντες με μια κάμερα στα χέρια, πιθανότατα στη διάρκεια του γυρίσματος της ταινίας *Τα χέρια*, αρχείο Θάνου Γιαννουλάκη.

8.2.2: Ιστοριογραφία

Η ιστορία του Ηλιάδη εκδίδεται το 1960, ως εκ τούτου δε θα μπορούσε να την περιλαμβάνει. Πρώτη αναφέρει την ταινία η Μητροπούλου, αποκλειστικά λόγω της βράβεισής της στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.¹⁴²⁸ Ο Κουσουμίδης δεν την αναφέρει καθόλου,

¹⁴²⁷ Συνομιλία με Πέτρου, 6/4/2017.

¹⁴²⁸ Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό. π., 1980, 502.

ενώ ο Σολδάτος τη χαρακτηρίζει “συμβολική”, επίθετο που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης στους -αγγλικούς- τίτλους αρχής της ταινίας του (“a symbolic picture”).¹⁴²⁹ Ο Βαλούκος επίσης την προσπερνάει χωρίς αναφορά σε κάποια από τις εκδόσεις του.

Πάντως, ο πρωιμότερος ιστοριογραφικός χαρακτηρισμός της ως πειραματικής που εντοπίζω, αλλά χωρίς να της απονέμει δάφνες πρωτιάς, είναι το 1989 από τον κριτικό Μπάμπη Ακτσόγλου στον τόμο του για τα τριάντα χρόνια του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου.¹⁴³⁰ Όπως θα δούμε παρακάτω, έχει προηγηθεί χαρακτηρισμός του από την κριτική, συγκεκριμένα από τον Γ. Π. Σαββίδη, ως δείγμα πρωτοπορίας.

Από τη μεριά του, ο Κολιοδήμος στο λεξικό του που εκδίδεται το 2001, αφιερώνει στην ταινία ένα μάλλον αμφίσημο λήμμα, στο οποίο αφενός τη χαρακτηρίζει πειραματική, αφετέρου την περιγράφει λέγοντας ότι μέσα από την αλληλουχία κινήσεων που σχηματίζουν, τα χέρια “αφηγούνται γεγονότα, πλάθουν μύθους και διηγούνται ιστορίες”.¹⁴³¹ Μάλιστα είναι ο μοναδικός που φαίνεται να γνωρίζει κάποια βιογραφικά στοιχεία για τον Κόντε, λέγοντας: “ένας νεαρός ηθοποιός του Εθνικού Θεάτρου, πήγε στις ΗΠΑ για σπουδές και [...] τα ίχνη του χάθηκαν”.¹⁴³²

Η αντίληψη για το φιλμ αλλάζει από τα μέσα της δεκαετίας του 2000 και συγκεκριμένα το 2005, όταν οι Ρούβας και Σταθακόπουλος της αποδίδουν τον τίτλο της πρώτης πειραματικής ταινίας σε ολόκληρη την ελληνική παραγωγή.¹⁴³³ Σε τηλεφωνική μας συνομιλία, ο Ρούβας μου εξήγησε ότι καταχώρισαν την ταινία χωρίς να την έχουν δει κι ότι δε θυμόταν πώς προέκυψε ή από πού αντλήθηκε ο χαρακτηρισμός της ως της πρώτης πειραματικής.¹⁴³⁴

Ο τίτλος επαναλαμβάνεται την επόμενη χρονιά στην ανανεωμένη έκδοση της ιστορίας της Μητροπούλου. Στο εμπλουτισμένο παράρτημα των σκηνοθετών που δεν υπήρχε στην πρώτη έκδοση, η ταινία συναντάται επίσης μ’ έναν αόριστο χαρακτηρισμό που τη θέλει απλώς την “πρώτη πρωτοποριακή ταινία”, αφήνοντας να εννοηθεί, στο εγχώριο πλαίσιο παραγωγής.¹⁴³⁵

Ο Καραλής εκφράζεται εμφaticότερα απ’ όλους, συγκεντρώνοντας τα επίθετα των προηγούμενων ιστοριογράφων μαζί και χαρακτηρίζοντάς τη “την πρώτη πειραματική και

¹⁴²⁹ Σολδάτος, *ό. π.*, Α’ 335. Προβολή *The hands*, Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 13/6/16.

¹⁴³⁰ Μπάμπης Ακτσόγλου, *30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Αθήνα 1989, 17- 18.

¹⁴³¹ Κολιοδήμος Δημήτρης, *Λεξικό [...]*, *ό. π.*, 474.

¹⁴³² Στο ίδιο.

¹⁴³³ Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό. π.*, Α’ 228, 259.

¹⁴³⁴ Τηλεφωνική συνομιλία με Άγγελο Ρούβα, 1/4/2017.

¹⁴³⁵ Μητροπούλου, *ό. π.*, 2006, 441.

πρωτοποριακή ταινία του ελληνικού κινηματογράφου”.¹⁴³⁶ Σε ηλεκτρονική επικοινωνία μας, ανέφερε ότι είχε δει την ταινία το 1980 στην Ίριδα.¹⁴³⁷ Ο Τζαβάλας επίσης την αναφέρει μόνο για τη βράβευση του Καπνίση.¹⁴³⁸

Δημιουργεί εντύπωση λοιπόν ο χαρακτηρισμός της ταινίας ως πρώτης πειραματικής στον ελληνικό κινηματογράφο και μάλιστα, χωρίς παραπομπή σε πηγή ή άλλη δικαιολόγηση, αλλά απλώς με άκριτη και στερεότυπη επανάληψη του χαρακτηρισμού από τον έναν ιστορικό στον άλλον. Ο τρόπος με τον οποίο η ταινία χρίζεται μεταγενέστερα και σταδιακά πρωτοποριακή, χωρίς να μεσολαβήσει κάποιου είδους τεκμηρίωση, είναι ενδεικτικός μιας γενικότερης τάσης στην στοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου.

8.2.3: Αποκατάσταση από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος

Από το blog του μουσικοκριτικού Φώντα Τρούσα ανακάλυψα ότι η ταινία είχε αποκατασταθεί από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος στα μέσα της δεκαετίας του 1990, με σκοπό να προβληθεί στο πλαίσιο του αφιερώματος «Κινηματογράφος: τα πρώτα 100 χρόνια» που είχε διεξαχθεί στο Παλλάς, στο διάστημα 15/12/1995- 11/1/1996.¹⁴³⁹ Μάλιστα, σύμφωνα με το απόσπασμα του προγράμματος του αφιερώματος που παραθέτει ο Τρούσας, βλέπουμε ακόμα έναν πρώιμο χαρακτηρισμό της ως πειραματική. Μάλιστα, ο συντάκτης του κειμένου δεν παραβλέπει τα αφηγηματικά στοιχεία της, προτιμώντας τον μάλλον διπλωματικό χαρακτηρισμό της ως “μια πειραματική όσο και αφηγηματική ταινία, με την έννοια που δίνουμε στη μυθοπλασία”.¹⁴⁴⁰

8.2.4: Προβολή στην Ταινιοθήκη

Η αναφορά του Τρούσα για την αποκατάσταση της ταινίας, με ώθησε να την αναζητήσω στην Ταινιοθήκη και να ζητήσω να τη δω, όπως και κατάφερα, σε κόπια 35 χιλιοστών, σε προβολή που πραγματοποιήθηκε στις 13 Ιουνίου 2016 στις 12 το μεσημέρι, με μηχανικό τον Τάσο Αδαμόπουλο. Η προβολή επιτεύχθηκε μετά από επιμονή μου για περισσότερο από έναν χρόνο, αφού είχα ξεκινήσει να στέλνω e-mail στην Ταινιοθήκη από τον Μάιο του 2015. Στην πορεία, η επικοινωνία αποδείχτηκε εξαιρετικά δύσκολη, καθώς είτε τα e-mail έμεναν αναπάντητα για εβδομάδες, ακόμα και μήνες, είτε προβάλλονταν αόριστες δικαιολογίες, όπως ότι το αίτημά μου έπρεπε να περάσει από διοικητικό συμβούλιο ή, όταν τελικά αυτό συνέβη, ότι για αδιευκρίνιστους λόγους ήταν δύσκολο να διοργανωθεί η προβολή, ώπου τελικά δέχτηκαν να προβάλουν το φιλμ, έναντι χρηματικού αντιτίμου.

¹⁴³⁶ Karalis, ό. π., 96.

¹⁴³⁷ Μήνυμα Karalis στο Facebook, 21/3/2015.

¹⁴³⁸ Tzavalas, ό. π., 105.

¹⁴³⁹ http://diskoryxeion.blogspot.gr/2011/10/blog-post_6552.html, 1/4/2017.

¹⁴⁴⁰ Στο ίδιο.

Θα ήθελα πάντως ν' αναγνωρίσω, ότι η γενικότερη κωλυσιεργία της Ταινιοθήκης, ήρθε σε πλήρη αντίθεση με την εξαιρετικά ευγενική αντιμετώπιση και βοήθεια που συνάντησα από την υπάλληλο Κατερίνα Γεωργίου, η οποία αναγνώρισε απολογητικά τη δυσκινησία του ιδρύματος. Δυσκινησία διαμετρικά αντίθετη από την οργάνωση με την οποία με αντιμετώπισε η Αυστριακή Ταινιοθήκη για τις ταινίες του Μαρκόπουλος, όπως ανέφερα παραπάνω, παρέχοντάς μου εξαρχής ένα ξεκάθαρο λειτουργικό κι οικονομικό πλαίσιο.

8.2.5: Η ταινία

Συνολικά, όπως εξηγεί ο γραπτός πρόλογος που εμφανίζεται στην αρχή της, η ταινία αποτελεί μια σύλληψη βασισμένη στις δυνατότητες των χεριών, ως μέσων επιτέλεσης όλων των ευεργετικών και καταστροφικών πράξεων του ανθρώπου. Θα πρέπει να σημειωθεί, ότι ο πρόλογος κι όλοι οι τίτλοι της ταινίας είναι γραμμένοι στ' αγγλικά.

Η πλοκή ξεκινάει με σκηνές μάχης σ' έναν οικισμό,¹⁴⁴¹ αφήνεται να εννοηθεί κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ακολουθεί μια παραλία με παιδιά και μεγάλους που παίζουν ανέμελα, μικρές προτομές ιστορικών και πνευματικών προσωπικοτήτων, όπως ο Όμηρος, ο Lenin, ο Leonardo Da Vinci, ο Βούδας, ο Ιούλιος Καίσαρας κ.α. πάνω σε μια σκακιέρα, εικόνες αρχιτεκτονικών επιτευγμάτων, όπως ο Παρθενώνας κι οι αιγυπτιακές πυραμίδες, ένα ζευγάρι, μια μητέρα με το παιδί της, ένα ειδυλλιακό ραντεβού, το ηλιοβασίλεμα του οποίου αποκρυσταλλώνεται μ' ένα έξυπνο ρακόρ σε φωτογραφία σ' ένα δωμάτιο. Στην πορεία εμφανίζεται ένας ζιγκολό, γίνεται μια δολοφονία, κι από 'κει και πέρα ακολουθούμε τον δολοφόνο στην έκτιση της ποινής του, την αποφυλάκιση και την επιστροφή του στο χωριό της καταγωγής του. Εκεί τον περιμένουν όλοι οι κάτοικοι φορώντας μάσκες και κρατώντας μπαλόνια. Αργότερα ο νεαρός άντρας σκοτώνεται σε βομβαρδισμό, γεγονός που επαναφέρει το πολεμικό σκηνικό με το οποίο ξεκίνησε η ταινία. Μια παρέα μικρών παιδιών επίσης σκοτώνονται από μια ανενεργή βόμβα που βρίσκουν στη διάρκεια του παιχνιδιού τους. Η τελευταία σκηνή περιλαμβάνει ένα παιδί που ετοιμάζεται να κόψει το σκοινί με το οποίο βρίσκει τον δρόμο του από την αυλή του προς το σπίτι ένας τυφλός και ακρωτηριασμένος απόμαχος. Το παιδί από τον θυμό του κόβει το σκοινί, αλλά τελικά συγκινείται και βοηθάει τον στρατιώτη να μπει μέσα στο σπίτι του. Η πόρτα κλείνει και το φιλμ τελειώνει.

¹⁴⁴¹ Δε θυμάμαι ακριβώς τη φυσιογνωμία του χώρου.

8.2.6: Συνολική αποτίμηση

Είδαμε παραπάνω ότι το *Κουπεπέ* του Κυρλίδη παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το *Hands* των Βαν Ντάικ και Στάινερ. Όπως ισχυρίζομαι εδώ, δεν είναι η μόνη, αφού παρά τις σημαντικές διαφορές ανάμεσα στην αμερικανική ταινία και σ' εκείνη του Κόντες, υπάρχουν συνθήκες και λεπτομέρειες που καθιστούν πιθανό ο έλληνας σκηνοθέτης να είχε επίσης δει την ταινία των αμερικανών συναδέλφων του.

Αφενός δηλαδή, ο Κόντες υιοθετεί το θεματικό εύρημα των χεριών, μιλώντας για όσα είναι ικανά να επιτελέσουν, φτιάχνοντας όμως μια ιστορία με μεγαλύτερη αφηγηματική έκταση και προσδίδοντας της ιστορικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις, όπως είδαμε στην παραπάνω σύνοψη. Αφετέρου, εκτός από τη βασική σεναριακή ιδέα, οι δύο ταινίες μοιράζονται και σκηνοθετικές λεπτομέρειες, όπως τα πλάνα των χεριών σε μαύρο φόντο (εικόνες 108- 109), και το γεγονός ότι, όπως είδαμε, ο Κόντες βρέθηκε στις Η.Π.Α. στις αρχές της δεκαετίας του 1960, όπου δεν αποκλείεται να είδε το *Hands*.



Εικόνα 108: κάδρο από την ταινία *Hands* των Γουίλαρντ Βαν Ντάικ και Ραλφ Στάινερ.



Εικόνα 109: κάδρο από την ταινία *Τα χέρια* του Τζον Κόντες.

Ωστόσο, όπως κι ο Κυρλίδης, ο Κόντες αρνείτο οποιαδήποτε επιρροή από ξένα πρότυπα ή πιθανή έμπνευσή του από τη διεθνή πρωτοπορία, δείγματα της οποίας ισχυρίζεται ότι δε γνώριζε. Σε ανταπόκριση από τη συνέντευξη τύπου που ακολούθησε την προβολή της ταινίας στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ο Κώστας Σταματίου μεταδίδει ότι ο Κόντες δήλωσε πως δε γνώριζε τη μεσοπολεμική πρωτοπορία και συγκεκριμένα ταινίες όπως το *Le Sang d'un Poète* του Κοκτώ, το οποίο προφανώς του δόθηκε ως παράδειγμα από δημοσιογράφο.¹⁴⁴² Μάλιστα, σε “μια απόπειρα ανακαλύψεως των κλειδιών του συμβολισμού του, ανεφέρθησαν σαν βάσεις του αιρέσεις και δοξασίες νεοχριστιανικές, που ο νέος σκηνοθέτης δεν αρνήθηκε κατηγορηματικά. Περιορίσθηκε να δηλώσει: «Τα «Χέρια» είναι ο κινηματογράφος του 1970» κι ότι “πιστεύει ακράδαντα ότι μιλάει τη γλώσσα του μέλλοντος”.¹⁴⁴³ Δυστυχώς για τον σκηνοθέτη, η υπερβολική αυτοπεποίθησή του ερμηνεύτηκε ως έπαρση, ειδικά σε συνδυασμό με τη θυελλώδη αποχώρησή του από την προβολή της ταινίας, μετά την άρνηση της διοργάνωσης να του παραχωρήσει χρόνο για μια εισαγωγική ομιλία κατά την έναρξή της.¹⁴⁴⁴

Κατά τ’ άλλα, σε αντίθεση με τις ταινίες της κατηγορίας ‘χεριών’ που συναντήσαμε στο κεφάλαιο για το *Κουπεπέ* του Κυρλίδη, το φιλμ του Κόντες δεν απεικονίζει ως επί το πλείστον ή αποκλειστικά χέρια, και όχι μόνο δεν είναι αφηρημένο, αλλά -έστω σταδιακά- καταλήγει ν’ ακολουθεί μια συνεχώς πιο συμπαγή αφήγηση, η οποία, παρά την επεισοδιακή/ μη-γραμμική της διάρθρωση, παραμένει ευδιάκριτη και σαφής. Παρά το αποσπασματικό και συμβολικό του ξεκίνημα, το φιλμ σταδιακά ‘πειθαρχεί’ σε μια όλο και πιο συνεκτική αφηγηματική πλοκή, με ξεκάθαρο θεματικό επίκεντρο, αναγνωρίσιμο

¹⁴⁴² Κώστας Σταματίου, «Η κριτική επιτροπή του φεστιβάλ δεν παρακολουθεί τις προβολές!», *Τα Νέα*, 21/9/1962.

¹⁴⁴³ Στο ίδιο.

¹⁴⁴⁴ Στο ίδιο.

κεντρικό ήρωα και δευτερεύοντες χαρακτήρες, τόπο και χρόνο, πράξεις που καθοδηγούνται από ξεκάθαρες αιτίες κι έχουν σαφή αποτελέσματα.

Τα στοιχεία που μπορεί κανείς να καταλάβει ότι συνέβαλαν στη μάλλον συγκεχυμένη πρόσληψη της ταινίας κατά την εποχή της προβολής της, ήταν η αποσπασματικότητα του πρώτου μέρους της αφήγησης, η περιστασιακή αυτοαναφορικότητα/ ανακλαστικότητα της πλοκής (π.χ. το άλμπουμ που εξετάζει ο αστυνομικός, περιέχει τα ονόματα και τις φωτογραφίες του καστ της ταινίας), το ότι οι συμβολικές παρεκβάσεις δεν εγκαταλείπονται ποτέ (π.χ. οι μάσκες και τα μπαλόνια των κατοίκων του χωριού), ενώ η πλήρης απουσία διαλόγου καθόλη τη διάρκειά της, αποτελεί ίσως το πιο αποξενωτικό στοιχείο για τους κριτικούς και το κοινό της εποχής, ικανό από μόνο του να τη χαρακτηρίσει πρωτοποριακή.

Παρόλαυτά, πιστεύω ότι, παρά την αρχική αμηχανία που προκαλούν, αυτά τα 'αποδομητικά' στοιχεία, υποτάσσονται τελικά στην προσήλωση στους αφηγηματικούς στόχους της ταινίας, οι οποίοι θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής. Το φιλμ συνθέτει μια σαφή αντιπολεμική ρητορική, μέσα από ιστορίες των θυμάτων του πολέμου, εστιάζοντας στην περίπτωση ενός άντρα, ο οποίος έπειτα από μια ερωτική περιπέτεια που τον οδηγεί σε έγκλημα πάθους, πηγαίνει να πολεμήσει στο μέτωπο του Β' Παγκοσμίου, απ' όπου επιζεί κι επιστρέφει στο χωριό του, για να σκοτωθεί εκεί από βομβαρδισμούς. Μάλιστα, κατά την πρόοδο της πλοκής, τα εναρκτήρια αποσπασματικά επεισόδια εξηγούνται αναδρομικά ως περιστατικά της ζωής του ήρωα, έτσι ώστε η αφηγηματική πορεία της ιστορίας να διαγράφει πλήρη κύκλο, τελειώνοντας με τον πόλεμο με τον οποίο ξεκίνησε, σε μια σίγουρα αντισυμβατική, αλλά σαφή και 'κλειστή' αφηγηματική δομή.

Σε σύγκριση με το *Vortex*, με το οποίο θα μπορούσαν να ομαδοποιηθούν ως παρεκκλίνουσες ή διαρρηγμένες αφηγήσεις, τα *Χέρια* δεν εγκαταλείπουν το αφηγηματικό τμήμα του σεναρίου τους για χάρη της αυτοαναφορικότητας, η οποία περιορίζεται σε συγκεκριμένες σκηνές. Παρότι μπορεί εύκολα να ισχυριστεί κανείς ότι και στο *Vortex* διαφαίνεται μια αφηγηματική διαδρομή των ηρώων, ωστόσο εκεί η αιτιότητα είναι πολύ πιο χαλαρή απ' ό,τι στα *Χέρια*, ενώ τα αντι-αφηγηματικά τεχνάσματα ακόμη πιο έκδηλα κι εκτεταμένα.

8.2.7: Το ζήτημα της μουσικής επένδυσης

Όπως είδαμε παραπάνω, η ταινία βραβεύτηκε στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για τη μουσική που συνέθεσε ο Κώστας Καπνίσης. Ωστόσο, η κόπια που παρακολουθήσαμε στην προβολή της Ταινιοθήκης, έφερε ως συνθέτη τον Θεόδωρο Αντωνίου. Λίγες μέρες μετά από την προβολή, επικοινωνήσα με τον κ. Αντωνίου, ο οποίος μου εξήγησε ότι υπάρχουν δύο εκδοχές της ταινίας με διαφορετική μουσική επένδυση η καθεμία. Για λόγους που δε μου

διευκρίνισε κι αποδίδοντας γενικόλογα την απόφαση του Κόντες στον δύσκολο χαρακτήρα του, ο Αντωνίου μού εξήγησε ότι ο σκηνοθέτης αποφάσισε ξαφνικά ότι δεν ήταν ευχαριστημένος με τη δουλειά του Αντωνίου κι αποφάσισε ν' αναθέσει στον Καπνίση μια καινούρια σύνθεση. Αναφορικά με τη δημιουργική διαδικασία του συνθέτη, ο Αντωνίου διευκρίνισε ότι έγραψε τη μουσική πάνω στο τελειωμένο φιλμ, μετά την ολοκλήρωση του γυρίσματος.¹⁴⁴⁵

8.2.8: Προβολή και πρόσληψη

Κατά την προβολή της ταινίας στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δημιουργήθηκε επεισόδιο, όταν οι διοργανωτές δεν επέτρεψαν στον σκηνοθέτη να την προλογίσει, γεγονός που τον ώθησε να εγκαταλείψει την αίθουσα μαζί με τους συνεργάτες του, σε ένδειξη διαμαρτυρίας.¹⁴⁴⁶ Στον επετειακό τόμο του φεστιβάλ για τα πενήντα χρόνια λειτουργίας του, αναφέρεται επίσης ότι ο Κόντες ήταν ανάμεσα στους δημιουργούς που διοργάνωσαν δεξίωση για την προώθηση της ταινίας τους, ενώ σημειώνεται περιστατικό χειροδικείας του σκηνοθέτη με τον υπεύθυνο εθιμοτυπίας του φεστιβάλ στο εστιατόριο «Όλυμπος-Νάουσα», καταγεγραμμένο από την εφημερίδα *Μακεδονία*.¹⁴⁴⁷ Οι επεισοδιακές αντιδράσεις του σκηνοθέτη, συμπληρώθηκαν από θερμή, όπως θα δούμε παρακάτω ότι καταγράφηκε, υποδοχή της ταινίας από το κοινό κι ανάμεικτη από τους κριτικούς, καθώς επίσης κι από το βραβείο για τη μουσική του Καπνίση.¹⁴⁴⁸

Ο Φάνης Καμπάνης εκτιμά ότι “αν οι προθέσεις του Τζων Κόντες γυρίζοντας «Τα χέρια», ήταν πιο ξεκαθαρισμένες, θα είχαμε αναμφισβήτητα μια ταινία αξιόλογη. Πάντως ο προβληματισμός του σκηνοθέτη να παρουσιάσει μια μεγάλη ταινία συμβολική χωρίς διάλογο, χωρίς συνέχεια στο θέμα, χωρίς παντομίμα, μόνο με μουσική και ήχους, ανοίγει καινούριους δρόμους στην ελληνική κινηματογραφία [...] Μια φορμαλιστική ταινία, όχι ίσως πρωτότυπη, με πλούσιες εικόνες, με ωραία κοντράστ, καλή απόδοση των ηθοποιών και πολύ φαντασία”.¹⁴⁴⁹

Ο Σταματίου πιστεύει ότι πρόκειται για μια “παράξενη ταινία, άψογη τεχνικά, με σωστή φωτογραφία του Φώτη Μεσθεναίου, και εξαιρετικά αποτελεσματικό «μοντάζ», μα που κατέχεται από πλήρη σύγχυσι θεματικά [...] Αν καταλάβαμε καλά, ο συμβολισμός του έργου θέλει να είναι αντιπολεμικός, ανθρωπιστικός, ιδεαλιστικά χριστιανικός. Ευγενική η

¹⁴⁴⁵ Τηλεφωνική συνομιλία με Θεόδωρο Αντωνίου, 29/6/16.

¹⁴⁴⁶ Σταματίου, *Τα νέα*, 20/9/1962. <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=3>, 20/7/16.

¹⁴⁴⁷ *50 χρόνια Φεστιβάλ [...]*, ό. π., 112.

¹⁴⁴⁸ Για τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής βλ. σελ. 135 της διατριβής.

¹⁴⁴⁹ Καμπάνης, «*Ουρανός: η καλύτερη μέχρι σήμερα ταινία του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης*», *Αυγή*, 21/9/1962.

πραγμάτως”.¹⁴⁵⁰ Στο ίδιο κείμενο, ο κριτικός μεταφέρει ότι η ταινία χειροκροτήθηκε “5 φορές κατά την προβολή και 16 δευτερόλεπτα στο τέλος”, υπονοώντας μια πολύ ευνοϊκή υποδοχή από το κοινό.

Ο χαρακτηριστικά αμφίρροπος Μοσχοβάκης εντοπίζει εξίσου θετικά κι αρνητικά στοιχεία: “ο κ. Κόντες οδεύει προς τον σουρεαλισμό, αφού χρησιμοποιεί (τις περισσότερες φορές) θολά κι ακαθόριστα σύμβολα που μόνο σ’ αυτόν είναι αντιληπτά. Η ταινία έχει μεγάλη δόση από εκφραστική ασυναρτησία και ασάφεια, αλλά και πολλή εσωτερική ασυναρτησία και ασάφεια, αφού ασυνάρτητες και ασαφείς υπήρξαν οι προθέσεις του δημιουργού της [...] Παρά τις ασυνάρτητες, ασαφείς ιδέες του και τους θολούς ακροβατισμούς του (θεοσοφικούς;) ο κ. Κόντες δεν είναι χωρίς φαντασία, αξία και ικανότητες. Συχνά τα ευρήματά του είναι έξοχα, η σκηνοθεσία του ρωμαλέα και δυναμική, η αφήγησή του γοργή και άσφαλτη”.¹⁴⁵¹

Όπως είδαμε ότι συνέβη και με το *Lacrimae Rerum*, την άλλη πρωτοποριακού ύφους ταινία του φεστιβάλ, ο Σαββίδης ήταν ο πιο απογοητευμένος απ’ όλους: “το αποκορύφωμα, όμως, της απογοητευτικής αυτής βραδυάς ήταν «Τα Χέρια» του Ελληνοαμερικανού Τζον Κόντε- που σίγουρα μπορεί να διεκδικήσει το βραβείο της πιο κενόσπουδης ταινίας που έγινε ποτέ στην Ελλάδα. Το «συμβολικό» αυτό έργο είναι κυριολεκτικά απεριγράπτο: Εξοργιστική σπατάλη τεχνικών μέσων και έμπυχου υλικού για να εικονογραφηθεί με φαιδρά εντυπωσιακό τρόπο η αγωνία των νιάτων που γνώρισαν τον κόσμο στα χρόνια του «ψυχρού πολέμου»”.¹⁴⁵² Ο Σαββίδης ομαδοποιεί την ταινία ως “«πρωτοποριακή»” μαζί με τα *Εγκαίνια* του Σφήκα και το *Αθήνα ΧΨΞ* του Κολλάτου. Όμως, όπως είδαμε ότι έκανε και για το *Lacrimae Rerum*, βάζει τον χαρακτηρισμό σε εισαγωγικά που προδίδουν αμφιβολία για την ισχύ του, ειδικά εφόσον ο συντάκτης θεωρεί ότι η συγκεκριμένη τριάδα ταινιών (*Αθήνα ΧΨΞ*, *Εγκαίνια*, *Χέρια*) αποτελεί τη “χαμηλότερη στάθμη” του φεστιβάλ.¹⁴⁵³

Ο Πέτρου μού είπε ότι η ταινία προβλήθηκε επίσης στα φεστιβάλ του Εδιμβούργου και της Τιφλίδας, συμμετοχές που όμως δε μπόρεσα να επιβεβαιώσω. Ειδικά όσον αφορά το φεστιβάλ στην Τιφλίδα, το τρέχον είναι αρκετά πρόσφατο, ιδρυμένο το 2000,¹⁴⁵⁴ οπότε αν ισχύει θα πρέπει να επρόκειτο για μια διοργάνωση που δεν υπάρχει πια. Όπως είδαμε παραπάνω, ο Vrasidas Karalis δηλώνει ότι έχει δει την ταινία σε προβολή στην «Ίριδα» στις αρχές της δεκαετίας του 1980, οπότε πιθανολογείται κι εκεί μία ακόμα προβολή, την πραγματοποίηση της οποίας όμως δεν κατάφερα να εξακριβώσω. Ο ίδιος μάλιστα

¹⁴⁵⁰ Σταματίου, «Αθήνα ΧΨΞ: η πρώτη ευχάριστη νότα», *Τα Νέα*, 20/9/1962.

¹⁴⁵¹ Μοσχοβάκης, «Η Γ’ Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», *Επιθεώρηση τέχνης*, ό. π., 496- 497.

¹⁴⁵² Γ. Π. Σαββίδης, «Θεαματικός ηρωισμός και απογοητευτική πρωτοπορία», *Το Βήμα*, 20/9/1962.

¹⁴⁵³ Στο ίδιο.

¹⁴⁵⁴ http://www.tbilisifilmfestival.ge/index.php?lang=2&page=menu&l_menu=12, 6/4/2017.

ισχυρίζεται ότι εκείνη την εποχή, η τηλεοπτική εκπομπή της ΕΡΤ Κινηματογραφική λέσχη που παρουσίαζε ο κριτικός Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, είχε προβάλει την ταινία σε συνδυαστική προβολή μαζί με τη *Γαλήνη* του Gregory Markopoulos και το *Lacrimae Rerum* του Νικολαΐδη, κάτι που ο Μπακογιαννόπουλος διαψεύδει, αφού, όπως μου εξήγησε, “δεν έπαιζε ελληνικές ταινίες στη Λέσχη”.¹⁴⁵⁵

¹⁴⁵⁵ Τηλεφωνική επικοινωνία με Μπακογιαννόπουλο, 18/4/2017.

8.3: Αφηγηματικές ελευθερίες

Πριν ξεκινήσω, θα πρέπει να πω ότι όσες ‘υποψήφιος’ πειραματικές ταινίες από το εισαγωγικό κεφάλαιο της διατριβής δεν αναφερθούν εδώ, σημαίνει ότι δεν έχω καταφέρει να τις δω και συγκεντρώνονται σε ειδικό πίνακα στο τέλος της εργασίας.

Η πρώτη ταινία σ’ αυτό το κεφάλαιο είναι η *Γαλήνη* του Μαρκόπουλος, μία από τις τρεις ταινίες που προτείνει ο Καραλής ως εναρκτήριες της ελληνικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας, μαζί με το *Lacrimae Rerum* και τα *Χέρια*, στις οποίες ήδη αναφέρθηκα εκτενώς. Κατάφερα να τη δω από αντίγραφο DVD που μου έστειλε ο Καραλής.¹⁴⁵⁶ Τη θέασή μου βοήθησαν τα πρόσφατα άρθρα των Θανάση Αγάθου και Χ. Λ. Καραόγλου, που αποκαλύπτουν μέχρι τώρα άγνωστες πτυχές της παραγωγής της ταινίας.¹⁴⁵⁷

Καταρχάς, καθοριστικό στοιχείο πριν ξεκινήσει κανείς να διατυπώνει οποιαδήποτε κρίση σχετικά με το φιλμ, είναι η διευκρίνιση ότι η κόπια διάρκειας εξηνταπέντε λεπτών που επιβιώνει στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος και κατάφερα να δω τόσο εγώ, όσο κι ο Αγάθος από τους δύο αρθογράφους στην ψηφιοποιημένη της μορφή, δεν είναι η εκδοχή που είχε συνθέσει ο Μαρκόπουλος, αλλά αποτελεί παραλλαγή που προέκυψε έπειτα από εκτεταμένες επεμβάσεις του παραγωγού James Paris, ο οποίος διαφώνησε με το αποτέλεσμα που του παρέδωσε ο Μαρκόπουλος. Συνεπώς, η επιβίωση, η συνοχή κι η λειτουργικότητα των αφηγηματικών πειραματισμών του Μαρκόπουλος είναι αδύνατο να διευκρινιστούν από τα στοιχεία που διαθέτουμε σήμερα.

Αυτό που προκύπτει από τα στοιχεία που παρέχουν οι δύο μελετητές, είναι ότι καθόλη τη διαδικασία δημιουργίας της, απώτερος στόχος παρέμενε η διασκευή του μυθιστορήματος, όσο αντισυμβατική κι αν προέκυψε τελικά λόγω του οράματος του Μαρκόπουλος, ο οποίος θα έπρεπε να πειραματιστεί μέσα στα όρια του δεδομένου πλαισίου του πρωτότυπου υλικού. Για παράδειγμα, οι μελετητές επιβεβαιώνουν την έγκριση του Βενέζη για τη σεναριακή διασκευή του Μαρκόπουλος στο μυθιστόρημά του, κάτι που με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας τουλάχιστον αρχικά δεν είχε πρόβλημα με τον βαθμό πιστότητας του σεναρίου στο πρωτότυπο, εφόσον αυτή αποτελούσε απαραίτητο όρο για

¹⁴⁵⁶ Η ταινία ήταν αντιγραμμένη από την τηλεόραση. Αυτό που δημιουργεί απορία, είναι ότι είχε προβληθεί σε ανύποπτο χρόνο από τον αθηναϊκό σταθμό 0-6, ο οποίος εξειδικεύεται σε πρόγραμμα αμιγώς προορισμένο σε παιδιά. Ο Καραλής μου είπε ότι βρήκε την ταινία όπως μου την έστειλε, σε παλαιοπωλείο του Πειραιά, όπου πωλείτο μαζί με άλλες σπάνιες ελληνικές ταινίες. Μήνυμα Καραλή μέσω Facebook, 2/6/2017.

¹⁴⁵⁷ Θανάσης Αγάθος, «*Γαλήνη*. Από τον λυρισμό του Ηλία Βενέζη (1939) στον πειραματισμό του Gregory Markopoulos (1958)», στο Κ.Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014)*. Ε’ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ. Πρακτικά, τ. Γ’, ΕΕΝΣ, Αθήνα 2015, σσ. 397-408. Καραόγλου Χ. Λ., «Ο κινηματογράφος είναι η πιο οικουμενική τέχνη του καιρού μας. Ο Ηλίας Βενέζης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Κονδυλοφόρος*, τ. 14, 2015, σσ. 171-197.

την κινηματογραφική μεταφορά του.¹⁴⁵⁸ Η πραγματοποίηση των γυρισμάτων στη Μυτιλήνη και την Ανάβυσσο, την κεντρική τοποθεσία του μυθιστορήματος, κι η πρόσληψη καστ για την ενσάρκωση χαρακτήρων ομώνυμων μ' εκείνους στο βιβλίο, επίσης φανερώνουν πρόθεση να διατηρηθεί -τουλάχιστον σ' έναν βαθμό- ο αφηγηματικός χαρακτήρας του.

Οι διαβλεπόμενες προθέσεις πιστεύω ότι επιβεβαιώνονται από την ταινία, η οποία παρουσιάζει πολλές αφηγηματικές κι υφολογικές παρεκκλίσεις, που όμως εν τέλει δε φτάνουν ως το σημείο ν' ανατρέξουν την αφηγηματικότητά της. Καταρχάς, η πλοκή παρουσιάζεται αποσπασματικά, με ταμπλώ κι επεισόδια σε αλληλοδιαδοχή, καλυμμένα συνεχώς από ήχο: ένα voice-over από τον Μάκη Ρευματά κι ασταμάτητες συνθέσεις κλασικής μουσικής. Δε θα ήταν υπερβολή να πει κανείς ότι ο ήχος κυριαρχεί απολύτως επί της εικόνας, αφού το voice-over παραθέτει τα γεγονότα κι εξηγεί τις εικόνες, ενώ η μουσική αναλαμβάνει σχεδόν εξ ολοκλήρου τη συναισθηματική καθοδήγηση του θεατή. Ακόμα κι ο ελάχιστος διάλογος που εκφέρεται μεταξύ των χαρακτήρων, ακούγεται ασύγχρονα με την εικόνα, ως μέρος του voice-over κι όχι της διήγησης. Επίσης, την ταινία διατρέχει το -συνηθισμένο στον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο- σκηνοθετικό εύρημα ενός βιβλίου μ' ένα χέρι που του γυρνάει τις σελίδες, οι οποίες, παρότι δεν είναι ευανάγνωστες στην εκδοχή που είδα εγώ, κατά τον Αγάθο περιλαμβάνουν αποσπάσματα του μυθιστορήματος, τακτική που κατ' αυτόν χρησιμοποιείται "σε βαθμό υπερβολικό", ως μια προσπάθεια της ταινίας "να υπενθυμίσει την λογοτεχνική πηγή" της και "να αποφύγει την οπτικοποίηση μεγάλων τμημάτων του μυθιστορήματος".¹⁴⁵⁹

Συγκρίνοντας εκτενέστερα το πρωτότυπο με τη διασκευή, ο Αγάθος εκτιμά ότι άλλα επεισόδια του μυθιστορήματος υποβαθμίζονται κι άλλα προεκτείνονται αρκετά πέρα από τη λογοτεχνική τους έκταση. Η ανάπτυξη των χαρακτήρων δεν αποτέλεσε προτεραιότητα για τον σκηνοθέτη, με αποτέλεσμα "οι ηθοποιοί να καλούνται να υπερασπιστούν περισσότερο φιγούρες σε ένα τοπίο παρά ολοκληρωμένους χαρακτήρες με την κλασική έννοια", ενώ και το κεντρικό θέμα της νοσταλγίας για τη χαμένη πατρίδα "περνά εντελώς επιδερμικά και φευγαλέα".¹⁴⁶⁰

Όλ' αυτά όμως, όσο αντισυμβατικά κι αν είναι ή όσο κι αν ενισχύουν τον λυρικό χαρακτήρα της ταινίας, δεν παύουν να εξυπηρετούν την ιστορία του Βενέζη, η οποία μπορεί ν' αποδίδεται αποσπασματικά, άνισα, ελλιπώς ή ανεπαρκώς σε σχέση με το πρωτότυπο, εξακολουθεί όμως ν' αποτελεί μια σύνθεση, ιδιόρρυθμη, αλλά εμφανώς προσηλωμένη στους αφηγηματικούς της στόχους.

¹⁴⁵⁸ Αγάθος, *ό. π.*, 3 και Καράογλου, *ό. π.*, 188- 189, 193.

¹⁴⁵⁹ Αγάθος, *ό. π.*, 7-8.

¹⁴⁶⁰ Αγάθος, *ό. π.*, 5-6.

Πριν περάσω στην επόμενη ταινία, θα ήθελα να επισημάνω ότι ένα σημαντικό στοιχείο που αποκαλύπτουν οι δύο μελετητές και παραγνωρίζει ο Καραλής, ο οποίος δε φαίνεται να έχει υπόψιν του τα κείμενά τους, είναι η χρονιά παραγωγής της ταινίας. Σε όλες του τις αναφορές, ο Καραλής ανάγει την ταινία στο 1958, ενώ οι Αγάθος και Καράογλου, ξεκαθαρίζουν ότι αυτή ήταν η χρονιά που επισυνάφθηκε η συμφωνία για την υλοποίησή της και πραγματοποιήθηκαν τα γυρίσματά της. Όμως η πρώτη της προβολή πραγματοποιήθηκε το 1961 στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της ιταλικής πόλης Spoleto, έπειτα από μακρόχρονη κι επεισοδιακή επεξεργασία λόγω διαφωνιών για το τελικό αποτέλεσμα ανάμεσα στον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον παραγωγό.¹⁴⁶¹ Στην προβολή εκείνη δε δείχτηκε καν το τελικό αποτέλεσμα, αλλά μια κόπια εργασίας, ενώ η ταινία δεν παγιώθηκε στη σημερινή της μορφή παρά μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960.¹⁴⁶² Έτσι, εφόσον προς το παρόν δεν είναι γνωστή η ακριβής χρονολογία κατά την οποία η ταινία πήρε τη σημερινή της μορφή, προσωπικά της αποδίδω την πρωιμότερη χρονιά κατά την οποία προβλήθηκε για πρώτη φορά, έστω κι ως κόπια εργασίας, που ήταν το 1961.¹⁴⁶³

Συνεχίζοντας, θα ήθελα ν' αναφερθώ σε μια ταινία που ο Σολδάτος αναφέρει απλώς με την ιδιότητα της μοναδικής μικρού μήκους που γύρισε ποτέ ο Κώστας Φέρρης. Τίτλοφορείται *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν* (1961), έχει διάρκεια έξι λεπτών και βρίσκεται ανεβασμένη στο YouTube.¹⁴⁶⁴ Αποφάσισα να τη συμπεριλάβω εδώ, επειδή δεν ακολουθεί μια συνηθισμένη δομή εξιστόρησης, χωρίς όμως ποτέ να εγκαταλείπει τους αφηγηματικούς της στόχους, τους οποίους εκπληρώνει με ασυνήθιστες, αλλά όχι ιδιαιτέρως ανατρεπτικές μεθόδους. Παρότι δεν υπάρχει διάλογος και τα μόνα που ακούγονται είναι τα τραγούδια *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν* και *Το μινόρε της αυγής*, η ταινία νομίζω ότι ακολουθεί μια πολύ εμφανή δομή αναπόλησης κι ερωτικής επιθυμίας, που ολοκληρώνεται με το τέλος του φιλμ.

Ουσιαστικά, θα πρότεινα ότι αποτελεί ένα λαϊκό μιούζικαλ που μιλάει για μια νέα κοπέλα σε μια φτωχογειτονιά, η οποία θυμάται έναν χαμένο ή ανεκπλήρωτο έρωτα (Ανέστης Βλάχος), ανάμνηση που αποδίδεται με τη μορφή υποτυπώδους κι άτεχνα εκτελεσμένης χορογραφίας, με συνοδεία κλασικών ρεμπέτικων. Μέχρι το τέλος, γίνεται ξεκάθαρο, ότι η κοπέλα φαντάζεται την παρένθεση με το χορευτικό και στο τέλος επιστρέφει στη θλιβερή πραγματικότητα, με την ταινία να διαγράφει μια πλήρη και σαφή αφηγηματική πορεία.

¹⁴⁶¹ Καράογλου, ό. π., 191.

¹⁴⁶² Καράογλου, ό. π., 192.

¹⁴⁶³ Karalis, ό. π., 2012, 84 και ό. π., 2016, 192. Αγάθος, ό. π., 4-5 και Καράογλου, ό. π., 190- 192.

¹⁴⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=9IHGZEs2D4>, 7/5/2016.

Οι ενενηντάλεπτες *Μικρές Αφροδίτες* (1963) του Κούνδουρου είναι ένα βουκολικό δράμα που εκτυλίσσεται στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, με ήρωες ενήλικες και παιδιά που οδηγούνται από το ερωτικό πάθος. Σχετικά με την αντισυμβατικότητα της αφήγησης, η Ελίζα- Άννα Δελβερούδη εξηγεί ότι “η σκηνοθεσία του Κούνδουρου στοχεύει στη βίαιη διάρρηξη των αφηγηματικών συμβάσεων και κωδίκων, καθώς και στην εξουδετέρωση των προσδοκιών του κοινού. Τα πάντα λειτουργούν ενάντια στην παραδοσιακή κινηματογραφική αναπαράσταση: τα πλάνα από ασυνήθιστες γωνίες, η ασυνάρτητη συγκέντρωση παράλληλων γεγονότων, η αδρή απεικόνιση του εσωτερικού κόσμου και της συμπεριφοράς του χαρακτήρα, οι εικόνες που μοιάζουν τυχαία στημένες κι οι άγαρμπα συνδεδεμένες σεκάνς”.¹⁴⁶⁵ Παρόλαυτά, η ταινία παραμένει αφηγηματική, αφού καθένα από τα ζευγάρια της πλοκής βρίσκει τη δική του σαφή κατάληξη, στο πλαίσιο της κινητικότητας των νομάδων στους οποίους ανήκουν.

Όπως είδαμε στο κεφάλαιο για την ιστοριογραφία, συγγραφείς όπως ο Σολδάτος κι ο Βαλούκος, αποκαλούν πειραματικές τέσσερις ταινίες του Κώστα Φέρρη: *Φόνισσα* (1974), *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* (1975), *Orpus 18- δοκιμή* (1976) και *Oh Babylon* (1989). Το δεύτερο και το τρίτο δεν κατάφερα να τα δω. Το πρώτο και το τέταρτο υπάρχουν διαθέσιμα στο YouTube,¹⁴⁶⁶ όπου τα είδα και θεώρησα ότι πρόκειται για αντισυμβατικές αλλά αφηγηματικές ταινίες. Θα πρέπει να διευκρινίσω, ότι εκτός από την *Ιστορία του κινηματογράφου* την οποία χρησιμοποιώ στο κεφάλαιό μου για την ιστοριογραφία, εδώ θα παραπέμψω και στο εκτενέστερο κεφάλαιο που αφιερώνει ο Βαλούκος στον εγχώριο “πειραματικό” κινηματογράφο, στο πιο πρόσφατο βιβλίο του, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965- 1981): ιστορία και πολιτική*.

Η ογδοντάλεπτη *Φόνισσα* διασκευάζει την ομώνυμη νουβέλα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Ο Βαλούκος την αναφέρει και στα δύο του κείμενα, στο δεύτερο μάλιστα κατηγοριοποιώντας τη σ’ αυτές που ονομάζει “πειραματικές μυθοπλασίες”, μαζί με τη *Διαδικασία* του Θέου και το *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο*, επίσης του Φέρρη.¹⁴⁶⁷ Η ταινία είναι φτιαγμένη με πλήθος τεχνικών ευρημάτων, που ομολογουμένως συνθέτουν μια ανανεωτική κι ενδιαφέρουσα οπτική στην κατηγορία της λογοτεχνικής διασκευής. Όπως περιγράφει ο Βαλούκος, “η χρήση τρικέζας για τον χρωματισμό των flash back και των ονείρων, οι καινοτομίες στο γύρισμα με τις κινήσεις της μηχανής, η ταυτόχρονη υιοθέτηση

¹⁴⁶⁵ Eliza- Anna Delveroudi, «Constructing Female Sexuality in Greek Film: Daphnis and Chloe by O. Laskos, Young Aphrodites by N. Koundouros», Meurer U., Mitsou M.-E., Oikonomou M. (επιμ.), *Perseu's Schild: Griechische Frauenbilder im Film*, Ars Una Neuried 2008, σ. 235.

¹⁴⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jOGGu7bXHUM>,
<https://www.youtube.com/watch?v=WnpCK564Anw>, 10/5/2017.

¹⁴⁶⁷ Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος [...]*, ό. π., 130.

στην ίδια σκηνή του flash forward και του flash back, η χρήση ακραίων φακών και η χρωματική αλλοίωση του κάδρου, οι βίαιες και απότομες κινήσεις της μηχανής, οι παρεμβολές ονειρικών σκηνών... και η αντίστιξη της μουσικής με τη ρεαλιστική αφήγηση¹⁴⁶⁸ προσδίδουν στην ταινία την αντισυμβατικότητα της, χωρίς όμως ποτέ να σταματούν να εξυπηρετούν την εξιστόρηση του πρωτότυπου υλικού.

Το ενενηντάλεπτο *Oh Babylon*, πλησιάζει πολύ περισσότερο στα όρια της μη-αφηγηματικότητας, όμως, μιλώντας γραφικά, θα έλεγα ότι στέκεται πάνω τους γέρνοντας προς την αφήγηση, χωρίς να τα περνάει. Μπορεί η ταινία να βλέπει τον εαυτό της ως διασκευή των *Βακχών* του Ευριπίδη, αλλά η πλοκή ελάχιστη σχέση έχει με το πρωτότυπο έργο. Πρόκειται για μια σειρά από ονειρικές φαντασιώσεις, που ανήκουν στον γιο μιας οικογένειας, στο σπίτι της οποίας φαίνεται να εκτυλίσσεται ένα μόνιμο οργιαστικό πάρτι. Τα όνειρα του Πενθέα καταλαμβάνουν τη μεγαλύτερη έκταση, παρεκβαίνοντας συχνά από την ούτως ή άλλως ισχνή πλοκή. Όμως, η ξεκάθαρη ιδιότητά τους ως όνειρα του συγκεκριμένου χαρακτήρα, η συνεχής επιστροφή σ' έναν σταθερό χωροχρόνο (οικογενειακή έπαυλη) και πρόσωπα (γονείς, καλεσμένοι), μαζί με την εμφανή εξελικτική πορεία του χαρακτήρα σχετικά με την έκφραση της καταπιεσμένης σεξουαλικότητάς του, προσδίδουν στην ταινία τον αφηγηματικό της χαρακτήρα.

Το δίωρο *Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο τραυματισμένος καλλιτέχνης αναστενάζει* (1977) του Νίκου Αλευρά, είναι γνωστό για το σουρεαλιστικό του ύφους αλλά και για την πολιτική αναταραχή που είχε συνοδεύσει την τηλεοπτική του προβολή στην ΕΡΤ2 τον Απρίλιο του 1984,¹⁴⁶⁹ η οποία προγραμματίστηκε εξ αρχής χωρίς προφανώς οι υπεύθυνοι του σταθμού να γνωρίζουν ακριβώς το σατιρικό περιεχόμενό της, με αποτέλεσμα να τη διακόψουν απότομα, πανικοβλημένοι από τα οργισμένα τηλεφωνήματα των τηλεθεατών και τις φρενιασμένες αντιδράσεις των θεσμών της δικαιοσύνης και των πολιτικών. Μέχρι σήμερα, επιβιώνει η λογοκριμμένη κόπια της ταινίας, η οποία υπάρχει ανεβασμένη στο YouTube, όπου την παρακολούθησα.¹⁴⁷⁰ Επίσης υπάρχει σε DVD, συνοδευτικό έκδοσης για την ταινία.¹⁴⁷¹

Το φιλμ είναι μια σατιρική ημι-αυτοβιογραφική διαδρομή του σκηνοθέτη, αποτελούμενη από σκηνοθετημένα κι αυθόρμητα περιστατικά, όπως εκείνο με την ηλικιωμένη χριστιανή

¹⁴⁶⁸ Ο. π., 136- 137.

¹⁴⁶⁹ Μπάμπης Ακτσόγλου, «Πέφτει λογοκρισία σαν το χαλάζι», *Κινηματογραφικά τετράδια*, τχ. 16, Ιούνιος 1984, στο <https://camerastyloonline.wordpress.com/2017/01/06/peftei-logokrisia-san-to-xalazi-tou-babi-aktoglou/>, 8/5/2017.

¹⁴⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=q2Rd6-ayWvQ>, 10/12/2016.

¹⁴⁷¹ Αλευράς Νίκος, *Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο τραυματισμένος καλλιτέχνης αναστενάζει: το πρωτότυπο σενάριο και όχι μόνο*, από την ταινία του Νίκου Αλευρά, Λαλλούδα- Ιδιομορφή, Αθήνα, Σπάρτη 2010.

στο παγκάκι έξω από το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων. Μέσα από την πρωταγωνιστική παρουσία του ίδιου και της συζύγου του, Λίτσας Γεράρδου- Αλευρά, καθώς και την εκφώνηση του voice-over σε πρώτο πρόσωπο, ο σκηνοθέτης σατιρίζει τόσο τον εαυτό του, μέσα από την προσωπική του ζωή και την καλλιτεχνική του πορεία, όσο και την ελληνική κοινωνία της εποχής. Η αποσπασματικότητα του σεναρίου, με τα άσχετα μεταξύ τους επεισόδια, κι η συνεχής εναλλαγή σκηνοθετημένου και ντοκιμαντερίστικου ύφους, κάνουν την ταινία ένα από τα πιο παράξενα εγχειρήματα στην ελληνική κινηματογραφία. Όμως δεν παύουν να συνθέτουν μια ιστορία περιπλάνησης, με συνδεδετικό στοιχείο τον ίδιο τον σκηνοθέτη και την οπτική του πάνω στον κόσμο.

Στο κεφάλαιο για τον Σταύρο Τορνέ, διευκρίνισα ότι περιέλαβα μόνο τρεις από τις τέσσερις ταινίες που γύρισε στην Ελλάδα, παραλείποντας το *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* (1987), επειδή τη θεωρώ αφηγηματική. Η ταινία αποτελεί τη φτηνότερη παραγωγή της καριέρας του, με κόστος 780.000 δραχμών,¹⁴⁷² τον τελευταίο τίτλο στη φιλμογραφία του και σίγουρα τον πιο ευθύγραμμο αφηγηματικό- τουλάχιστον σε σύγκριση με τις τρεις προηγούμενες που περιλαμβάνω στην εργασία. Η ταινία αφηγείται την προσπάθεια ενός εκδότη να διατηρήσει βιώσιμο τον εκδοτικό του οίκο, με τη βοήθεια του αφοσιωμένου υπαλλήλου του, ο οποίος ερωτεύεται μια κοπέλα, που τον αφήνει για το αφεντικό του.

Παρότι σε καμία περίπτωση δεν πρόκειται για δείγμα κλασικής αφήγησης, η ιστορία εκτυλίσσεται με ασυνήθιστη για τον Τορνέ γραμμικότητα, συνοχή και σαφήνεια σεναριακών στόχων, μέσα στις οποίες οι ήρωες διαγράφουν ευκρινείς δραματουργικές τροχιές σ' ένα χωροχρονικά κι αιτιακά συγκροτημένο σύμπαν.

Το δίωρο *Κοσμικό ανατομείο* (1993) του Βασίλη Βαφέα είναι παρόμοιο με την ταινία του Αλευρά, στον τρόπο με τον οποίο μεταπηδάει συνεχώς μεταξύ σκηνοθετημένων και πραγματικών σκηνών. Περίπου όπως είδαμε ότι ο Τορνές χρησιμοποίησε τον ζωγράφο Στέλιο Αναστασιάδη, ο Βαφέας αξιοποιεί τον εικαστικό Γρηγόρη Σεμιτέκολο (1935- 2014) στον ρόλο ενός αλλόκοτου καλλιτέχνη, ο οποίος μετά από παρότρυνση μιας κοπέλας που του παρουσιάζεται ξαφνικά, αποφασίζει να ταξιδέψει στη Σάμο για να στήσει και να παρουσιάσει εκεί την οπτικοακουστική του εγκατάσταση με τίτλο *Κοσμικό ανατομείο*, την οποία ο καλλιτέχνης είχε παρουσιάσει για πρώτη φορά το 1985.¹⁴⁷³

Παρότι οι Ρούβας και Σταθακόπουλος την αποκαλούν πειραματική,¹⁴⁷⁴ προσωπικά συμφωνώ περισσότερο με τον χαρακτηρισμό της από τον Σολδάτο ως δραματοποιημένο

¹⁴⁷² Μαρία Κατσουνάκη, «Τορνές και Κιαροστάμι», *Σταύρος Τορνές*, ό. π., 159.

¹⁴⁷³ <https://www.sansimera.gr/biographies/1130,8/5/2017>.

¹⁴⁷⁴ Ρούβας, Σταθακόπουλος, ό. π., Β' 422.

ντοκιμαντέρ,¹⁴⁷⁵ με τη διαφορά ότι τα δραματοποιημένα μέρη δε συμπληρώνουν απλώς τα καταγραφικά, αλλά πλέκονται μαζί τους σ' ένα σουρεαλιστικής αθωότητας υβρίδιο, που, παρά τον ασυνήθιστο χαρακτήρα του, παραμένει αφηγηματικό. Δηλαδή παρά τις εναλλαγές ανάμεσα στα καταγραφικά και τα σκηνοθετημένα πλάνα, στα φλας-φόργουορντ και τις φανταστικές παρεκβάσεις, εν τέλει η ταινία γίνεται αντιληπτή ως η ιστορία έκθεσης ενός καλλιτεχνικού δρώμενου σ' ένα νησί, με ξεκάθαρη αφηγηματική διάρθρωση αρχής, μέσης και τέλους.

Κατά τον Καραλή, η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη, η ενενηντάλεπτη *The Slow Business of Going* (2000), είναι “πειραματική”,¹⁴⁷⁶ αλλά επειδή δεν εξηγεί περισσότερο τον όρο που της αποδίδει, ένιωσα ότι άξιζε να εκφράσω τη διαφωνία μου με τη χρήση του. Η ταινία στήνει ένα ιδιότυπο σύμπαν με επαγγελματίες συλλέκτες εμπειριών, μία από τους οποίους είναι η ηρωίδα, την οποία η πλοκή ακολουθεί στα ταξίδια της ανά τον κόσμο, εν είδει αναστοχαστικού ημερολογίου. Αποσπασματική, μελαγχολική, με αναδρομές, πρωθύστερα, ευφάνταστη χρήση γραπτών τίτλων και voice-over, η ταινία σίγουρα δεν αποτελεί μια συνηθισμένη αφήγηση, αλλά εξίσου σίγουρα δεν παύει ν' αφηγείται μια ιστορία.

Τέλος, ας μου επιτραπεί να επαναλάβω επιγραμματικά πως τους ετερόκλητους τίτλους που είδαμε παραπάνω ότι ο Καραλής συστοιχίζει ως δείγματα ελληνικού “δημιουργικού-ποιητικού-πειραματικού” κινηματογράφου,¹⁴⁷⁷ προσωπικά τους εντάσσω σ' αυτή τη μεταιχμιακή κατηγορία, καθώς αποτελούν εμφανείς και τολμηρές απόπειρες παραλλαγής της αφηγηματικής φόρμας ή κι απόκλισης απ' αυτήν, χωρίς όμως νομίζω ποτέ να την ανατρέπουν ή να την αποποιούνται εντελώς. Να θυμίσω ότι πρόκειται για τις ταινίες *Δάφνις και Χλόη*,¹⁴⁷⁸ *Γαλήνη, Λουκάς ο Αποστάτης* (1974) του Φαίδωνα Γεωργίτση,¹⁴⁷⁹ *Αλδεβαράν* (1975) του Ανδρέα Θωμόπουλου,¹⁴⁸⁰ *Ευρυδίκη ΒΑ 2037* (1975) του Νίκου Νικολαΐδη,¹⁴⁸¹ *Πέφτουν οι Σφαίρες σαν το Χαλάζι και Ο Τραυματισμένος Καλλιτέχνης Αναστενάζει και Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο* (1979) του Νίκου Ζερβού.¹⁴⁸²

¹⁴⁷⁵ Σολδάτος, *Ιστορία [...]*, ό. π., 2000, Γ' 79.

¹⁴⁷⁶ Karalis, ό. π., 260.

¹⁴⁷⁷ βλ. σελ. 116- 118 της διατριβής.

¹⁴⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=e5wKLTmac0w>, 6/5/2017.

¹⁴⁷⁹ http://www.dailymotion.com/video/xoj7a4_%CE%BB%CE%BF%CF%85%CE%BA%CE%B1%CF%82-%CE%BF-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B7%CF%82-1%CE%BF-%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%82_creation, 7/5/2017.

¹⁴⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ONg5b4stCNQ>, 6/5/2017.

¹⁴⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=nFn8dSNEIcQ>, 7/5/2017.

¹⁴⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=FmMp7p5wgDU>, 6/5/2017.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Βάσει των διαθέσιμων πηγών και στοιχείων, η παρούσα μελέτη θεωρεί ότι ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος ξεκινάει το 1962 με το *Lacrimae Rerum* του Νίκου Νικολαΐδη. Το γεγονός ότι η ταινία βασίζεται σ' ένα ποίημα, μοιάζει να προοικονομεί τη γενικότερη συνάφεια του είδους με την ποίηση και τις εικαστικές τέχνες, μια σχέση η οποία είδαμε ότι ήταν τόσο χαρακτηριστική για τη διεθνή πρωτοπορία, ειδικά στη μεσοπολεμική της περίοδο.

Το εγχείρημα του Νικολαΐδη, παρά τις ως επί το πλείστον θετικές εντυπώσεις που άφησε στις κυρίως φεστιβαλικές προβολές του, γρήγορα ξεχάστηκε και παραμερίστηκε στα ιστοριογραφικά κείμενα που ανέλαβαν να καταγράψουν την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή, ενώ αποκηρύχτηκε ακόμη κι απ' τον ίδιο τον δημιουργό του. Στη λήθη που σκέπασε την ταινία, ίσως συνέβαλε επίσης το γεγονός ότι η μη-αφηγηματική παραγωγή την Ελλάδα, παρά τις περιστασιακές προσπάθειες, ποτέ δε μορφοποιήθηκε σ' ένα οργανωμένο κίνημα ή τουλάχιστον σε μια συγκροτημένη τάση με συστηματική παραγωγή, θεσμική οργάνωση, θεωρητικό υπόβαθρο και δηλωμένες αισθητικές επιδιώξεις. Σε αντίθεση με πιο οργανωμένες απόπειρες στις Η.Π.Α., τη Βρετανία και την Αυστρία κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, όπου οι κινηματογραφιστές συγκρότησαν συνεταιρισμούς κι έδρασαν σε πιο συνειδητοποιημένους σχηματισμούς, στην Ελλάδα ο μη-αφηγηματικός κινηματογράφος ποτέ δεν αποτέλεσε μια οργανωμένη κίνηση ή μια μαζικά μαχητική πρόταση εκ μέρους των δημιουργών μέσα στην κινηματογραφική και γενικότερα πολιτιστική ζωή της χώρας. Οι σκηνοθέτες γνωρίζονταν, υποστηρίζονταν κι επηρεάζονταν μεταξύ τους, όμως διατήρησαν την ατομικότητά τους, είτε συνειδητά, είτε συμπτωματικά, επειδή ένιωσαν ακατάλληλες τις συνθήκες για μια συλλογικά οργανωμένη δράση.

Σε μια εποχή έντονων πολιτιστικών ανησυχιών και διεργασιών, μία σχετική απόπειρα έγινε το 1966 με τη σύσταση του Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου, ως φορέα με συγκροτημένο αισθητικό και θεωρητικό προσανατολισμό, αλλά και μ' έναν από τους στόχους του την ενίσχυση της μη-αφηγηματικής παραγωγής. Το Κέντρο συσπείρωσε το ενδιαφερόμενο κοινό κι έδωσε ώθηση σε καλλιτέχνες που αργότερα καλλιέργησαν το είδος, αλλά δεν κατάφερε ν' αποκτήσει τη δυναμική που επιθυμούσαν οι ιδρυτές του.

Αντιθέτως, ο ελληνικός μη-αφηγηματικός κινηματογράφος υπήρξε το αποτέλεσμα συμπτωματικών, μεμονωμένων προσπαθειών, η διάρκεια των οποίων εξαρτήθηκε από τη θέληση και την αντοχή των δημιουργών να τις υλοποιήσουν μέσα σε οικονομικά αντίξοες συνθήκες, καθώς, όπως σε κάθε άλλο μέρος του κόσμου, το είδος του πρωτοποριακού ή

πειραματικού κινηματογράφου εξασφάλιζε για τον δημιουργό του οτιδήποτε άλλο εκτός από χρηματοδότηση και οικονομική επιτυχία.

Έπειτα από την ταινία του Νικολαΐδη και για μια δεκαετία ακόμη, το ελληνικό πρωτοποριακό παράδειγμα θα εμφανιζόταν διστακτικά με μεμονωμένες κι ως επί το πλείστον μικρού μήκους προσπάθειες, που θ' αποτελούσαν είτε τη μοναδική μη-αφηγηματική απόπειρα δημιουργών, όπως ο Μαραγκός, ο Κούνδουρος, ο Μανουσάκης κι ο Γραμματικόπουλος, είτε τη μοναδική τους σκηνοθεσία, όπως ο Κυρλίδης.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 εμφανίστηκαν διαδοχικά τέσσερις σκηνοθέτες που διαφοροποιήθηκαν ριζικά από τους προηγούμενους και διαμόρφωσαν ουσιαστικά την εγχώρια εκδοχή του είδους, προσφέροντάς του τον πρώτο σημαντικό πυρήνα ταινιών. Ο Σφήκας, ο Ρεντζής, η Αγγελίδη κι ο Τορνές αφοσιώθηκαν συστηματικά στον μη-αφηγηματικό κινηματογράφο, με μεγάλου μήκους φιλμογραφία βασισμένη σε μεγάλο βαθμό στη σκηνοθεσία ζωντανής δράσης, με όλες τις αυξημένες απαιτήσεις που αυτή εμπεριέχει (π.χ. χρόνος, κόπος, κόστος, συνεργείο, ερμηνευτές, τοποθεσίες, σκηνικά, κοστουμιά). Στις περιπτώσεις μάλιστα του Σφήκα και της Αγγελίδης, η φιλμογραφία παράχθηκε σε μέση χρονική έκταση τριακονταετίας, καταδεικνύοντας αξιοθαύμαστη, ακόμη και μαχητική θα μπορούσε να πει κανείς, αφοσίωση στη μη-αφηγηματικότητα.

Η δεκαετία του 1980 έδωσε λιγοστά δείγματα και πάλι στη συντριπτική πλειοψηφία τους μικρού μήκους, από σκηνοθέτες όπως ο Σπετσιώτης, η Κουτσίνα, ο Μαζωμένος κι ο Φασόης. Οι δύο τελευταίοι ξεκινούσαν τότε τις πολύ παραγωγικές πορείες τους που θα εξελίσσονταν και θα κορυφώνονταν μέσα στα επόμενα είκοσι χρόνια, με ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους. Εμφανίζεται επίσης ο Μαρίνος Κάσσος με τις μικρού μήκους ταινίες του *Συνοδεία* (1982) και *Πρώτη κίνηση* (1986), τις οποίες οι μαρτυρίες περιγράφουν ως τις πρώτες ελληνικές με εικόνες σχεδιασμένες απευθείας πάνω στο φιλμ.¹⁴⁸³ Δυστυχώς δεν τις έχω δει για να έχω προσωπική γνώμη και γ' αυτό τις περιλαμβάνω μόνο στον πίνακα του παραρτήματος που ακολουθεί. Πάντως, η ανακήρυξή τους ως πρώτες με σχέδια απευθείας πάνω στο φιλμ, παραβλέπει το *Fiction* του Ρεντζή, το οποίο είχε δημιουργηθεί το 1977, με κάθε είδους παρεμβάσεις πάνω στο φιλμ.

Όπως στην αρχική περίοδο των δεκαετιών 1960 και 1970, στη διάρκεια της επόμενης εικοσαετίας θα προέκυπταν έργα ξανά είτε από δημιουργούς που ασχολήθηκαν με τη μη-αφηγηματικότητα 'κατά παρέκκλιση', όπως η Θεοδωράκη κι η Στεφανή, είτε συστηματικότερα, αν όχι αποκλειστικά, όπως ο Χατζηνικολάου κι η Γιώτη.

¹⁴⁸³ Δημητρίου, *Λεξικό [...]*, ό. π., 110. Σολδάτος, *Ιστορία [...]*, ό. π., Β' 261.
<http://shortfilm.gr/film.asp?id=1463>, <http://shortfilm.gr/film.asp?id=1464>, 2/6/2017.

Παράλληλα, εμφανίζονταν σκηνοθέτες ελληνικής καταγωγής, οι οποίοι είτε γεννήθηκαν είτε μετανάστευσαν σε διάφορες χώρες του εξωτερικού και παρέδωσαν πλούσιο μη-αφηγηματικό έργο. Ο Μαρκόπουλος στη Νέα Υόρκη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1970, οι Κλωνάρη και Θωμαδάκη στο Παρίσι τις δεκαετίες του 1970 και 1980, ο Αρφαράς στη Γερμανία στη δεκαετία του 1980, στη Βρετανία από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 ο Γιάνναρης κι εκείνης του 1990 ο Ιερόπουλος, η Τσαγγάρη κατά τη δεκαετία του 1990 στο Τέξας, ο Φωτόπουλος στη Νέα Υόρκη και το Σικάγο, την τελευταία δεκαετία ο Γιάζας κι η Κουρκούτα στο Παρίσι κι αλλού.

Συνολικότερα θα μπορούσε να πει κανείς, ότι οι δημιουργοί που έδρασαν μέσα στην Ελλάδα αντιμετώπισαν παρόμοιες συνθήκες μ' εκείνους έξω απ' αυτήν. Στη μεταπολίτευση το έργο τους υποστηρίχθηκε από θεσμούς και φορείς, αλλά παρέμεινε αγνοημένο από τους αιθουσάρχες και το ευρύ κοινό, το οποίο πάντα το έβρισκε δυσπρόσιτο κι απωθητικό. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου υπήρξε συμπαραγωγός κάποιων απ' αυτές τις ταινίες (π.χ. *Αλληγορία*, *Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε*, *Ηλεκτρικός άγγελος*, *Τόπος*, *Οι ώρες: μια τετράγωνη ταινία*, *Καρκαλού*, *Ντανίλο Τρέλες: ο φημισμένος ανδαλουσιανός μουσικός* κ.α.). Στο επίσημο πρόγραμμά του και σε αναδρομικά αφιερώματα, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης φιλοξένησε, ανέδειξε και βράβευσε αρκετές απ' αυτές, όπως επίσης έκανε η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, ακόμα κι όταν οι επιτροπές και το κοινό τις υποτίμησαν, ενώ κι οι κινηματογραφικές λέσχες συχνά τις ενέταξαν στα προγράμματά τους, ανοίγοντας έναν πολύτιμο δίαυλο επικοινωνίας ανάμεσα στους δημιουργούς και το κοινό.

Επίσης, η συμβολή φορέων και θεσμών που συγκροτήθηκαν με στόχο τη διάδοση του μη-αφηγηματικού κινηματογράφου δε μπορεί να περάσει απαρατήρητη, παρά τη σποραδικότητα της δράσης τους. Το Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου και το περιοδικό *Φιλμ* κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, ήταν δύο εξαιρετικά σημαντικές πρωτοβουλίες με κοινό πρωτεργάτη τον Θανάση Ρεντζή, ο οποίος προσπάθησε ταυτόχρονα να βοηθήσει τον δημιουργό και να εκπαιδεύσει τον θεατή. Κατόπιν, έπρεπε να περάσουν τρεις δεκαετίες για να εμφανιστούν νέες ομάδες και φορείς: η σειρά προβολών *nonaexpress*, η ομάδα *Κίνε*, το εργαστήριο *LabA*, το Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου της Ταινιοθήκης κι η συλλογικότητα *intothe pill* στην Αθήνα, ενώ έγιναν βήματα και στη Θεσσαλονίκη, με το ειδικό τμήμα *Experimental Forum* στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου και το φεστιβάλ πειραματικού κινηματογράφου *Παράξενη Οθόνη*. Δυστυχώς όμως, παρά τη φιλοτιμία που τις διέκρινε και το σημαντικό έργο που επιτέλεσαν, οι περισσότερες απ' αυτές τις προσπάθειες ήταν βραχύβιες και στην καλύτερη περίπτωση

αποσπασματικές. Έτσι, ο μη- αφηγηματικός κινηματογράφος παρέμεινε υπόθεση των δημιουργών του κι ενός πολύ μικρού κοινού, που όχι απλώς αψήφησε την απαιτητικότητά του, αλλά γοητεύτηκε απ' αυτήν.

Συνολικά, η εργασία εξέτασε αναλυτικά 54 ταινίες μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους που παράχθηκαν στην Ελλάδα από το 1962 μέχρι σήμερα, ενώ υπό διερεύνηση παραμένουν ακόμη πάνω από 90 ταινίες, όπως παρατίθενται στον πίνακα του παραρτήματος που ακολουθεί, οι οποίες προς το παρόν δε στάθηκε δυνατό να εντοπιστούν. Ένας καθόλου ευκαταφρόνητος όγκος παραγωγής, δεδομένων των αντίξωων συνθηκών που επικρατούν διαχρονικά στη χώρα για τους σκηνοθέτες που καταπιάνονται με τα περισσότερα είδη, πόσο μάλλον γι' αυτό που δυστυχώς εξακολουθεί να παραμένει το λιγότερο αγαπητό στο κοινό.

Στη χρονική έκταση της εργασίας γίνεται ευδιάκριτη η μετάβαση από το φιλμ στην ηλεκτρονική εικόνα. Η χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών, καθώς επίσης αναλογικού και ψηφιακού βίντεο, είδαμε ότι αποτέλεσαν καθοριστικά μέσα στην αύξηση της παραγωγής κινούμενων οπτικοακουστικών έργων γενικά, κι ειδικότερα μη- αφηγηματικών. Από τη χρήση ραδιοϊσοτόπων στο *Corpus* του Ρεντζή και τις συνθέσεις του Μαζωμένου, στην εναλλαγή φορμά μεταξύ ψηφιακού και φιλμ στο έργο των Αρφαρά, Γιώτη και Κουρκούτα, μέχρι την απλή αλλαγή μέσου στην εξέλιξη της φιλμογραφίας δημιουργών όπως οι Κλωνάρη/ Θωμαδάκη, ο Φωτόπουλος κι ο Ιερόπουλος, η διαδοχή ή η σύζευξη αναλογικών κι ηλεκτρονικών μέσων δημιουργίας κινούμενων εικόνων αποτελεί θεμελιώδες γνώρισμα της εποχής γενικότερα και του είδους ειδικότερα.

Στον πολλαπλασιασμό της παραγωγής, οφείλεται το ότι η εργασία δε θα μπορούσε να έχει καλύψει το σύνολο της εγχώριας μη- αφηγηματικής παραγωγής, γι' αυτό και εισήγαγα το κριτήριο του φιλμ ως υλικού κατασκευής των ταινιών. Από την πληθωρική ψηφιακή παραγωγή επέλεξα τους δημιουργούς με τουλάχιστον ένα φιλμ στην εργογραφία τους- κριτήριο που εμπόδισε τη συμπερίληψη πολλών σύγχρονων δημιουργών, όπως δύο από τους πιο αξιόλογους απ' αυτούς, τον Παναγιώτη Ευαγγελίδη (1955) με το *Δίπτυχο: "η αγάπη που δε λέει τ' όνομά της"* (2011) και τον Αλέξανδρο Βούλγαρη (1981) με το *Higuita* (2012).

Οι δημιουργοί κι οι τίτλοι που τελικά περιλήφθηκαν σχηματίζουν ένα γενικό διάγραμμα των εκφάνσεων του μη- αφηγηματικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, ενώ θα μπορούσε να πει κανείς, ότι ο όγκος του υλικού που έμεινε απ' έξω δικαιολογεί κι έχει άμεσα ανάγκη τη δική του ξεχωριστή διατριβή. Ο Γιώργος Δρίβας, η Αικατερίνη Γεγησιάν, η Λία Πέτρου, ο Τάσος Λάγγης, η Λήδα Παπακωνσταντίνου, η Μισέλ Παύλου, η Βουβούλα Σκούρα, ο Άγγελος Σπάρταλης, η Χρύσα Τζελέπη με τον Άκη Κερσανίδη, είναι μόνο μερικοί απ' τους

δημιουργούς που εργάζονται σήμερα με ψηφιακά οπτικοακουστικά μέσα για να παραγάγουν κινούμενες εικόνες.

Άλλοι αυτοπροσδιορίζονται ως κινηματογραφιστές, άλλοι λειτουργούν ταυτόχρονα στα πεδία των εικαστικών και του κινηματογράφου- ρευστότητα πλέον αυτονόητη, διαδεδομένη και σ' έναν βαθμό αυτο-οργανωμένη, όπως φαίνεται από το παράδειγμα της πλατφόρμας intotherpill που συναντήσαμε στο έβδομο κεφάλαιο για τους θεσμούς και τους φορείς. Ακριβώς λόγω της μεγάλης ποικιλίας και της συχνής εναλλαγής των τεχνικών μέσων, αλλά και λόγω της διττής ή πολλαπλής καλλιτεχνικής ταυτότητας που συχνά φέρει ένας σύγχρονος δημιουργός, η παραγωγή της τελευταίας δεκαπενταετίας απαιτεί διαφορετικό θεωρητικό κι αισθητικό πλαίσιο, πέρα από αυτό που διαμορφώνει κι επιδιώκει να περιγράψει η παρούσα διατριβή.

Ωστόσο κι αυτή η τάση εκπροσωπείται επαρκώς μέσα στην εργασία. Η τάση σκηνοθετών δηλαδή, που θεωρούν τους εαυτούς τους είτε απλώς κινηματογραφιστές, είτε ταυτόχρονα κι εικαστικούς, δημιουργούν είτε σε φιλμ, είτε σε ηλεκτρονική εικόνα ή και στα δύο, και το έργο τους προβάλλεται σε χώρους πέρα από την κινηματογραφική αίθουσα, προορισμένους καταρχήν για την παρουσίαση έργου από εικαστικούς καλλιτέχνες, όπως γκαλερί, εκθέσεις και μουσεία σύγχρονης τέχνης. Είδαμε δηλαδή ότι το έργο δημιουργών όπως οι Κλωνάρη/ Θωμαδάκη, η Αγγελίδη, ο Αρφαράς, ο Γιάνναρης, ο Φωτόπουλος, ο Ιερόπουλος, ο Χατζηνικολάου κι η Γιώτη, εκτέθηκαν σε χώρους ταυτισμένους με το πεδίο των εικαστικών τεχνών, καθιστώντας ρευστή και δυσδιάκριτη την καλλιτεχνική τους ταυτότητα, τουλάχιστον σύμφωνα με τους όρους που ίσχυαν μέχρι τώρα και μέχρι να εφευρεθούν καινούριοι που θ' ανταποκρίνονται συνεπέστερα στις συνεχώς μεταβαλλόμενες συνθήκες.

Παρότι έκρινα ότι η χρονολογική παράθεση ήταν καταλληλότερη για μια πρώτη χαρτογράφηση του συγκεκριμένου πεδίου, η εκπροσώπηση των διαφόρων δημιουργικών τάσεων μέσα στην εργασία, νομίζω γίνεται εμφανέστερη αν προσπαθήσει κανείς να χωρίσει το προτεινόμενο σώμα ταινιών σε επιμέρους ομάδες, ανάλογα με την τεχνοτροπία ή τη θεματολογία τους. Για παράδειγμα, εντοπίζονται δημιουργοί, όπως ο Γιάνναρης, ο Χατζηνικολάου κι ο Γιάξας, οι ταινίες των οποίων συγγενεύουν με το ντοκιμαντέρ, επειδή βασίζονται σε αναπαραστατικές εικόνες, που διατηρούν τον καταγραφικό τους χαρακτήρα τους σε μεγάλο βαθμό. Ομοιότητες παρουσιάζει επίσης η δουλειά των Σπετσιώτη και Γιάνναρη, στην οποία ο ομοφυλόφιλος ερωτισμός αποτελεί κεντρικό θέμα. Επίσης, μπορεί κανείς συμπεριλάβει τις Στεφανή, Κουρκούτα και Γιώτη στην κατηγορία του found footage,

έργων δηλαδή που χρησιμοποιούν προϋπάρχον κινηματογραφικό υλικό, το οποίο μεταχειρίζονται και μετά- ή παραμορφώνουν.

Κλείνοντας, θα ήθελα να εκφράσω την ελπίδα, ότι αυτός ο πρώτος οδηγός πλοήγησης σ' ένα μέχρι τώρα αχαρτογράφητο αισθητικό πεδίο, θ' ανοίξει μια συστηματική συζήτηση για την ελληνική κινηματογραφική μη- αφηγηματικότητα και θ' αποτελέσει έναυσμα για διεξοδικότερη έρευνα των ζητημάτων που εδώ αναπόφευκτα μένουν εκκρεμή.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΙΘΑΝΩΝ ΜΗ-ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΩΝ ΤΙΤΛΩΝ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΕΤΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	ΠΗΓΗ	ΑΙΤΙΑ ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΨΗΣ ΣΤΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ	ΠΡΟΣΒΑΣΗ
<i>Ειρήνη και ζωή</i> (μ. μ.)	1962	Άδωνις Κύρου	Δημητρίου 134, Σολδάτος Α341	Σολδάτος: “μια συσχέτιση της ομώνυμης ζωγραφικής έκθεσης... με εικόνες της καθημερινής ζωής. Στην ηχητική μπάντα προσθέτει στίχους του Οδυσσέα Ελύτη και μουσική του Μίκη Θεοδωράκη”	Τ
<i>Έκσταση</i> (μ. μ.)	1963	Στέλιος Παυλίδης	Δημητρίου 206-207	“πειραματική ταινία: η ιστορία ενός βιασμού”	Σ
<i>Η ανάσα της Γης</i> (μ. μ.)	1964	Σάκης Μετσομενίδης	Δημητρίου 167	“ταινία πάνω σε ένα ποίημα του Ελύτη”	Σ
<i>Αβραάμ εγέννησε Ισαάκ, Ισαάκ εγέννησε Ιακώβ, Ιακώβ εγέννησε...</i> (μ. μ.)	1967	Γιώργος Πανουσόπουλος, Βασίλης Αλεξάκης	Δημητρίου 195, Σολδάτος Β16	Δημητρίου: “παίχτηκε στο Πειραματικό Κέντρο... δεν έλαβε ποτέ άδεια δημόσιας προβολής”, Σολδάτος: “υπερρεαλιστικών τάσεων”	Σ
<i>Παρτίτα</i> (μ. μ.)	1969	Γιώργος Μαρής	Δημητρίου 150, Σολδάτος Β45	Σολδάτος: “από τους ελάχιστους που θα μπορούσαν να εμπλουτίσουν με υπερρεαλιστικά στοιχεία τον	Σ

				κινηματογράφο μας”	
<i>Γραμμές παράλληλες (μ. μ.)</i>	1970	Δημήτρης Γιαννικόπουλος	Δημητρίου 56	“μια έρευνα κινηματογραφικής γραφής”	Σ
<i>Ολυμπία- ταξιδιωτικό (μ. μ.)</i>	1970	Τώνης Λυκουρέσης	Δημητρίου 145, Σολδάτος Β58	Δημητρίου: “ντοκιμαντέρ”, Σολδάτος: “ενδιαφέρων πειραματισμός πάνω στο χρόνο και στο χώρο μέσα από την κινηματογραφική φόρμα”	Σ
<i>Βίλλα στην εξοχή (μ. μ.)</i>	1971	Δημήτρης Τσακμάς	Δημητρίου 243, Σολδάτος Β74	Σολδάτος: “κινηματογραφικές αναζητήσεις στη φόρμα”: η φράση από μόνη της δεν είναι ιδιαίτερος ενδεικτική πειραματισμού, όσο το σχόλιο του συγγραφέα που ακολουθεί για την αμέσως επόμενη καταχώριση στον πίνακα, την οποία συνδέει μ’ αυτήν εδώ	Σ
<i>Πλην ένα συν ένα (μ. μ.)</i>	1971	Χρήστος Τσάκος, Ευθύμιος Φιλίππου	Δημητρίου 243, Σολδάτος Β74	Σολδάτος: “πειραματικό φιλμ είναι και το...”	Σ
<i>Η Άννα ξεκουράζεται (μ. μ.)</i>	1973	Μαρία Νικολακοπούλου	Δημητρίου 185, Σολδάτος Β103	Δημητρίου: “μια έρευνα στον κινηματογραφικό χώρο” Σολδάτος: “μια έρευνα στον κινηματογραφικό χώρο”	Σ

<i>Το μαύρο φεγγάρι</i> (μ. μ.)	1973	Σούλα Φέρρη	Δημητρίου 248- 249	“βασισμένη πάνω στο μουσικό κομμάτι Atom Hurt Mother των Pink Floyd, που πηγάζει από το σινεμά εξπάντη το οποίο είναι συνέχεια του αντεργκράουντ”: η Δημητρίου προφανώς αναφέρεται στο expanded cinema	Σ
<i>Ο μεγάλος ερωτικός</i>	1973	Παντελής Βούλγαρης	Βαλούκος 228	“πειραματική”	Τ
<i>Άνιμα</i> (μ. μ.)	1974	Λένα Βουδούρη	Δημητρίου 50	“μια κινηματογραφική έρευνα”	Σ
<i>Εφγτφσκ</i> (μ. μ.)	1974	Άρης Τσαραβόπουλος	Δημητρίου 244, Σολδάτος Β119	Σολδάτος: “πειραματική”	Τ
<i>Παρασκευή 9 Αυγούστου</i> (μ. μ.)	1974	Γιώργος Πανουσόπουλος	Δημητρίου 195, Σολδάτος Β119	Σολδάτος: “υπερρεαλιστική διάθεση”	Σ
<i>A-Z</i> (μ. μ.)	1975	Κώστας Παπανικολόπουλος	Δημητρίου 204	“πειραματική γραφή πάνω στη σύγχρονη αγχώδη ζωή”	Σ
<i>Η μοναξιά στην ποίηση του Ζακ Πρεβέρ</i> (μ. μ.)	1975	Μιχάλης Παπανικολάου	Δημητρίου 203	“εικονογραφεί γνωστά ποιήματα του γάλλου ποιητή και σεναριογράφου Ζακ Πρεβέρ, με τρεις διαφορετικούς τρόπους κινηματογραφικής γραφής”	Σ
<i>Πειραματόζωο</i>	1975	Γιάννης Κοκκόλης	Βαλούκος (2003)	Βαλούκος (2003): “πειραματική	Σ

			534, P/Σ B135	μυθοπλασία”, P/Σ: “πειραματική”	
<i>Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο</i>	1975	Κώστας Φέρρης	Σολδάτος B128, Βαλούκος (2003) 535, P/Σ B134, Βαλούκος (2011) 138- 139, Karalis 173	Σολδάτος: “«στροφή προς έναν κινηματογράφο αληθικό»... ένας κινηματογράφος ερευνητικός της σχέσης θέαμα- θεατής” P/Σ: “πειραματική”	Τ
<i>Αρκάδι 1866 (μ. μ.)</i>	1976	Συμεών Καπετανάκης	Σολδάτος B146- 147	“πειραματική ιστορική ταινία”	Σ
<i>Γράμμα στον Ναζίμ Χικμέτ</i>	1976	Κώστας Αριστόπουλος	Σολδάτος B145, P/Σ B150, Βαλούκος (2011) 129	Σολδάτος: “περισσότερο κινηματογραφική άσκηση, παρά ολοκληρωμένο έργο. Το σενάριο της ταινίας είναι κάτι σαν ποίημα”, P/Σ: “πειραματική”	Σ
<i>Διαδικασία</i>	1976	Δήμος Θέος	Κουσουμίδης 234, Σολδάτος B141- 143, Βαλούκος (2003)534, P/Σ B148	Κουσουμίδης: “ταινία- πείραμα”, Σολδάτος: “πείραμα”, P/Σ: “ιστορική πειραματική”	Σ

<i>Μελέτη πάνω στο κινηματογραφικό διαλεκτικό απόλυτο</i>	1976	Φώτης Ψυχράμης (F-Otis)	P/Σ B150	“πειραματική”	Σ
<i>Μεταίχιμιον (μ. μ.)</i>	1976	Δημήτρης Μπενίσης	Δημητρίου 174, Σολδάτος B149	Σολδάτος: “κριτική πάνω στον τεχνολογικό πολιτισμό... ταινία τρυκέζας”	Σ
<i>Όπερα (μ. μ.)</i>	1976	Αντρέας Βελισσαρόπουλος	Μητροπούλου (2006) 368- 371, Σολδάτος B147- 148	Μητροπούλου: “ένας είδος συμπαθητικής πρωτοπορίας, ανακαλύπτει για τον ελληνικό κινηματογράφο τον σουρεαλισμό”, Σολδάτος: “δάνεια [...] των εικαστικών τεχνών (κυρίως του υπερρεαλισμού)”	Σ
<i>Orpus 18- δοκιμή (μ. μ.)</i>	1976	Κώστας Φέρρης	Δημητρίου 249, Σολδάτος B150	Δημητρίου και Σολδάτος: “εισβολή του βιωμένου χορού και η αλλοτρίωσή του σε θέαμα”. Η φράση είναι κοινή, επειδή οι συγγραφείς αναπαράγουν δήλωση του σκηνοθέτη.	Τ
<i>Πλην κάδρο (μ. μ.)</i>	1976	Λεωνίδας Παπαδάκης	Δημητρίου 197, Σολδάτος B149	Σολδάτος: “συσσωρεύει μέσα στο πλάνο- κάδρο, χάρτη του	Τ

				ελληνοχριστιανικού μας πολιτισμού, πλήθος από καταναλωτικά αντικείμενα· μαζί και η ελληνική σημαία· τέλος, μαζί και η κάμερα”	
<i>Το πορτρέτο της Ελισάβετ</i>	1976	Αναστάσης Αλαμάνος	Σολδάτος Β149, Ρ/Σ Β150	Σολδάτος: “υπερρεαλιστικό παιχνίδι με τα σύμβολα του ευρωπαϊκού πολιτισμού”, Ρ/Σ: “πειραματική”	Σ
<i>Άρχοντες (μ. μ.)</i>	1977	Μανούσος Μανουσάκης	Μητροπούλου (1980) 471, Karalis 183	Μητροπούλου: “ένας είδος συμπαθητικής πρωτοπορίας, ανακαλύπτει για τον ελληνικό κινηματογράφο τον σουρεαλισμό”, Karalis: “σουρεαλιστικοί και παράλογοι”	
<i>Ηλιογραφία ή Η σκοτεινή καταγραφή μιας ηλιογραφίας</i>	1977	Δημήτρης Δημογεροντάκης	Κουσουμίδης 237	“στο χώρο του πειραματικού κινηματογράφου και της πρωτοποριακής αναζήτησης”	Σ
<i>Εράνιμα (μ. μ.)</i>	1978	Γιάννης Τσιριμπίδας	Σολδάτος Β185	“πειραματική ταινία... με ενδιαφέρουσα πρωτοποριακή γραφή”	Σ
<i>Αφήγηση, περιπέτεια, γλώσσα, σιωπή</i>	1979	Μαρία Γαβαλά	Ρ/Σ Β187, Karalis 189	Ρ/Σ και Karalis: “πειραματική”	Τ, σε τηλεφωνική

					μας επικοινωνία στις 20/4/2017, η σκηνοθέτρια δήλωσε ότι θεωρεί την ταινία “όχι κλασική αφήγηση, στοχασμό στον κινηματογρά- φο, αλλά σίγουρα όχι πειραματική”
<i>Ego-mania</i> (μ. μ.)	1979	Σάκης Μαυρέλης	Σολδάτος B210	“πειραματική”	Σ
<i>Πουεντογαρμπής</i>	1979	Μάκης Μωραΐτης	Σολδάτος B206, P/Σ B187	Σολδάτος: “ο σκηνοθέτης, στοχεύοντας στον προβληματισμό πάνω στη φόρμα της ταινίας, δουλεύει πάνω στη φόρμα	Σ

				της ταινίας... ταινία προσωπική και απρόσιτη”, P/Σ: “πειραματική”	
<i>Σε λευκή σελίδα (μ. μ.)</i>	1980	Στέλιος Χαραλαμπόπουλος	Δημητρίου 252- 253, Σολδάτος B226	Σολδάτος: “σπουδή πάνω σε κινηματογραφικούς κώδικες”	Σ
<i>Μεταστάσεις (μ. μ.)</i>	1981	Δημήτρης Αρβανίτης	Δημητρίου 38, Σολδάτος B243	Δημητρίου: “πρωτοποριακή ταινία, εμπνευσμένη από το έργο του Γιάννη Ξενάκη”, Σολδάτος: “πειραματική ταινία, εικονογράφηση με αφηρημένες συνθέσεις... με θέμα το ομότιτλο μουσικό έργο του Γιάννη Ξενάκη”	Σ
<i>Μετεωρόλιθος</i>	1981	Χριστόφορος Μάλαμας	Σολδάτος B241, P/Σ B221	Σολδάτος: “ποιητική φαντασίωση”, P/Σ: “ποιητική φαντασίωση”	Σ
<i>Οθόνη (μ. μ.)</i>	1981	Ομάδα Διαφάνεια	Δημητρίου 190	“μια πειραματική ταινία σχετικά με την επιθυμία”	Σ
<i>Πρώτη ακολουθία</i>	1981	Γιώργος Παπαδογεώργης	Σολδάτος B241 P/Σ B221	P/Σ: “πειραματική ψυχογραφία”	Σ
<i>Τα φαντάσματα της</i>	1981	Δημήτρης Μαυρίκιος	Δημητρίου 160- 161,	Δημητρίου: “έναυσμα για μια	Σ

<i>ελευθερίας (μ. μ.)</i>			Σολδάτος Β243	πειραματική ταινία πάνω στην κατεύθυνση της πρωταρχικά εικαστικής λειτουργίας του κινηματογράφου”, Σολδάτος: “ποιητική ταινία”	
<i>Σε δεύτερο πρόσωπο (μ. μ.)</i>	1982	Νίκος Ζερβός	Δημητρίου 80- 81, Σολδάτος Β262	Σολδάτος: “πειραματική”	Σ
<i>Ο δικηγόρος (μ. μ.)</i>	1982	Οδυσσέας Λάμπας	Δημητρίου 140	“ένας πειραματισμός εκπαιδευτικής μορφής που έχει θέμα τη δικαιοσύνη”	Σ
<i>Συνοδεία (μ. μ.)</i>	1982	Μαρίνος Κάσσο	Δημητρίου 110, Σολδάτος Β261,	Δημητρίου: “πειραματική ταινία με αφηρημένα σχέδια ζωγραφισμένα απευθείας πάνω στο φιλμ”, Σολδάτος: “πειραματική”	Σ
<i>Ενθύμια από τη Βαϊμάρη (μ. μ.)</i>	1983	Στάθης Βαλούκος	Δημητρίου 42, Σολδάτος Β278	Σολδάτος: “αναπλάθει το κλίμα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης των προναζιστικών χρόνων, μέσα από τις γκραβούρες του Γκεόργκε Γκρος και άλλων γερμανών εκπαιδευτικών ζωγράφων”: η περιγραφή θυμίζει τις τεχνικές των Σφήκα και Ρεντζή	Σ
<i>Μικρή ελεγεία (μ. μ.)</i>	1983	Δημήτρης Αρβανίτης	Δημητρίου 38,	Σολδάτος: “συναντάμε έναν αξιόλογο	Σ

			Σολδάτος Β277	κινηματογραφικό πειραματισμό”	
<i>Η οδύνη του Νώε (μ. μ.)</i>	1983	Νίκος Γραμματικόπουλος	Δημητρίου 61, Σολδάτος Β278	Σολδάτος: “πειραματική σύνθεση βασισμένη στον <i>Πεισίστρατο</i> του Γιώργου Χειμωνά”	Σ
<i>Νόστος (μ. μ.)</i>	1984	Γιάννης Λαπατάς	Δημητρίου 140	“πειραματική ταινία: σύζευξη εικόνας και ήχου”	Σ
<i>Αιγαίο, από τον Όμηρο στον Ελύτη (μ. μ.)</i>	1985	Γιάννης Σμαραγδής	Δημητρίου 228, Σολδάτος Β326	Σολδάτος: “ποιητική ανάπλαση του χώρου και των στοιχείων που συνιστούν την ιδιαιτερότητα του Αιγαίου”	Σ
<i>Ηλεκτρονική Αθήνα (μ. μ.)</i>	1986	Αλίκη Ροδάμη- Θρουμουλοπούλου	Δημητρίου 87- 88, Σολδάτος Β351	Δημητρίου: “η ταινία είναι πειραματική, δουλεμένη με ηλεκτρονικούς υπολογιστές”, Σολδάτος: “200 περίπου παραλλαγές φωτογραφιών της σύγχρονης Αθήνας, επεξεργασμένες σε ηλεκτρονικούς υπολογιστές”,	Σ
<i>Πόθος Ιουλίου</i>	1986	Νίκος Λάσκαρης	Σολδάτος Β348, Ρ/Σ Β322	Σολδάτος: “το ενδιαφέρον της έρευνας πάνω στην εικόνα... το κινηματογραφικό συνεργείο, που είναι παρόν, γίνεται	Σ

				<p>μάρτυρας των προμελετημένων ή όχι κινήσεων του ήρωα”, P/Σ: “πειραματική”, από την περιγραφή του Σολδάτου, για τον ρόλο του συνεργείου μέσα στο φιλμ, η ταινία μοιάζει να διακρίνεται από παρόμοιου τύπου αυτοαναφορικότητα με το Vortex</p>	
<i>Πρώτη κίνηση (μ. μ.)</i>	1986	Μαρίνος Κάσσο	Δημητρίου 110	<p>“πειραματική ταινία με αφηρημένα σχέδια ζωγραφισμένα απευθείας στην επιφάνεια του φιλμ. Η μουσική τονίζει αντιστικτικά την εικόνα”</p>	Σ
<i>Σόλων (μ. μ.)</i>	1987	Γιάννης Σούλης	Δημητρίου 229	<p>“πειραματική ταινία: η περιήγηση ενός ανθρώπου της πόλης όταν βρίσκεται στην εξοχή”</p>	Σ
<i>Σπιράλ (μ. μ.)</i>	1987	Θεόδωρος Ζαφειρίου	Δημητρίου 78, Σολδάτος B379	<p>Δημητρίου: “εικονογράφιση χορού”, Σολδάτος: “διαπραγμάτευση της ιδέας της κίνησης”</p>	Σ
<i>Αντικαπιριστικό (μ. μ.)</i>	1989	Πέτρος Τηλιακός	Δημητρίου 240	<p>“ταινία πειραματική. Πειραματική αισθητική προσέγγιση στους τρόπους</p>	Σ

				κοψίματος του τσιγάρου”	
<i>Βιογραφίες</i>	1989	Στέλλα Μπελέση	Σολδάτος Β418, Ρ/Σ Β365	Ρ/Σ: “πειραματική”	Σ
<i>Μεταμορφώσεις (μ. μ.)</i>	1989	Κώστας Μεγαπάνος	Δημητρίου 164, Σολδάτος Β421	Σολδάτος: “καλύτερη πειραματική ταινία”. Το σχόλιο αναφέρεται στη βράβευση της ταινίας στο 3 ^ο Φεστιβάλ Δράμας	
<i>ΥΚΙΥΟ-Ε: εικόνες του ρευστού κόμου (μ. μ.)</i>	1989	Νόρα Σαβουλίδου	Δημητρίου 222, Σολδάτος Β422	Σολδάτος: “πειραματική”	Σ
<i>Σκωρία φωτός (μ. μ.)</i>	1989	Βουβούλα Σκούρα	Δημητρίου 228, Σολδάτος Β422	Δημητρίου: “ταινία πειραματική: αναφέρεται στον αγώνα κατά του AIDS”, Σολδάτος: “πειραματική”	Τ
<i>Τρεις πράξεις (μ. μ.)</i>	1989	Γ. Φλουρής	Δημητρίου 249	“πειραματική ταινία: προσωπική αναζήτηση του σκηνοθέτη σε τρεις πράξεις”	Σ
<i>Αναζήτηση (μ. μ.)</i>	1990	Στέλιος Δουλγεράκης	Δημητρίου 73	“πειραματική ταινία”	Σ
<i>Μοίρα</i>	1990	Γκαίη Αγγελή	Σολδάτος Γ21, Ρ/Σ Β387	Σολδάτος: “κινηματογραφικό δοκίμιο”, Ρ/Σ: “πειραματική”	Σ
<i>Shablo (μ. μ.)</i>	1990	Οδυσσέας Λάππας	Δημητρίου 141	“πειραματική ταινία επιστημονικής	Σ

				φαντασίας”	
Κεντρομόλος (μ. μ.)	1992	Χαράλαμπος Χασούλας	Δημητρίου 255	“πειραματική ταινία”	Σ
Η Αθήνα σε 24 εικόνες ή Οι περιπέτειες της κουκουβάγιας	1993	Μαρκ Γκαστίν, Σούλα Δρακοπούλου	Σολδάτος Γ80	“δημιουργική συρραφή σκηνών από ελληνικές ταινίες στις οποίες παίζουν ρόλο το αθηναϊκό τοπίο και οι σχέσεις των κατοίκων του, από το 1926 έως το 1991”	Σ
South Anne Street (μ. μ.)	1993	Κώστας Βορίδης	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Ο ανελκυστήρ (μ. μ.)	1994	Χρυσόφορος Ροδίτης	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Απόδραση (μ. μ.)	1994	Δημήτρης Σπηλιωτόπουλος	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Όλες εμπειρίες (μ. μ.)	1994	Κώστας Βαρναβόπουλος	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Υπόγειο (μ. μ.)	1994	Μπάμπης Ντούμας	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Ανατομία (μ. μ.)	1995	Γιάννα Αμερικάνου	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Πρώτη φορά (μ. μ.)	1995	χωρίς όνομα	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Χωρίς αποστολέα (μ. μ.)	1995	Αγγέλα Μυλωνάκη	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
Amargi, η άγνωστη φυλή	1996	Αλέξανδρος Φασόης	Σολδάτος Γ149, Ρ/Σ Β460	Σολδάτος: “πειραματική εικαστική σπονδυλωτή ταινία”, Ρ/Σ: “πειραματική”	Τ

<i>Λιποτάκτες (μ. μ.)</i>	1996	Γιώργος Φωτόπουλος	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Μαθητεία</i>	1996	Διονύσης Ανδρώνης	Σολδάτος Γ152, P/Σ B460	Σολδάτος: «δοκιμιακή, πειραματική», κατά τον σκηνοθέτη της, ταινία”, P/Σ: “πειραματική”	Σ
<i>Nellys- το φως των σωμάτων (μ. μ.)</i>	1996	Νόρα Σαβουλίδου	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Η περιπέτεια είναι ο άλλος</i>	1997	Αλέξανδρος Φασόης	P/Σ B472, shortfilm.gr	P/Σ: “πειραματική” shortfilm.gr: “πειραματική”	Τ
<i>Πρόσωπα παιδιών (μ. μ.)</i>	1997	Νίκος Ντάβας	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Αυτό το λευκό είναι όλο (μ. μ.)</i>	1998	Αντρέας Ταρνανάς	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Άριμνα Εφη Ελ (μ. μ.)</i>	2002	Στέλλα Μανωλά	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Απόψεις (μ. μ.)</i>	2003	Έλλη Βεντούρα	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Σκιά (μ. μ.)</i>	2004	Παναγιώτης Σιμόπουλος	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Το μηχανικό όνειρο (μ. μ.)</i>	2005	Γιάννος Οικονόμου	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>P.E.O.Z. (μ. μ.)</i>	2005	Χρίστος Πέτρου	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Σαπφώ (μ. μ.)</i>	2005	Νίκος Λογοθέτης	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Το στόμα (μ. μ.)</i>	2005	Ελπίδα Σκουφάλου	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ

<i>Για τον έρωτα, τη ζωή και τη δημιουργικότητα</i> (μ. μ.)	2006	Χριστίνα Χριστοφή	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Αναστασία</i> (μ. μ.)	2006 ή 2007 (υπάρχουν δύο καταχωρίσεις με τα ίδια στοιχεία σε διαφορετικές χρονιές)	Ιορδάνης Μερενίδης	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>States of Mind</i> (μ. μ.)	2007	Ειρήνη Βιανέλλη	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Yha Hamaraa</i> (μ. μ.)	2009	Μιχάλης Αριστομενόπουλος	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>Once a Dress</i> (μ. μ.)	2009	Μαρία Παπαχαραλάμπους, Αχιλλέας Κεντώνης	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ
<i>He Looks Like</i> (μ. μ.)	2009	Αλέξανδρος Τσαντίλας	shortfilm.gr	Πειραματική	Σ

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ

1. Το παράρτημα περιλαμβάνει μόνο ταινίες γυρισμένες σε φιλμ κι οι οποίες χαρακτηρίζονται στη βιβλιογραφία με τρόπο που τις κάνει να φαίνεται ότι συνδέονται άμεσα με το θέμα της διατριβής, αλλά για διάφορους λόγους δεν κατάφερα να δω για να το επιβεβαιώσω. Οι περισσότερες χαρακτηρίζονται πειραματικές ή πρωτοποριακές, ενώ η περιφραστική περιγραφή άλλων, τις κάνει να μοιάζουν ότι ανήκουν σ' αυτό (στήλη: Αιτία συμπερίληψης στη διατριβή). Δεν κατάφερα να τις δω, είτε επειδή δε μπόρεσα να εντοπίσω τον σκηνοθέτη (σύμβολο Σ στην τελευταία στήλη του πίνακα), είτε τον εντόπισα αλλά δεν ήθελε ή δε μπορούσε να μου δώσει την ταινία, επειδή ήταν χαμένη ή καταστραμμένη (σύμβολο Τ στην τελευταία στήλη του πίνακα). Έτσι, δεδομένης της ελευθερίας με την οποία είδαμε ότι οι ιστοριογράφοι χρησιμοποιούν την ορολογία, ο αναγνώστης θα πρέπει να θυμάται ότι για τον γράφοντα ο πίνακας παραμένει μια υποθετική λίστα, μέχρι εξακρίβωσης, όποτε και για όσους από τους τίτλους καταστεί δυνατή.

2. Οι ταινίες παρατίθενται σε χρονολογική σειρά.

3. Οι βιβλιογραφικές πηγές του πίνακα είναι οι εξής τίτλοι (αλφαβητικά):

Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003.

- *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981): ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.

Αλίντα Δημητρίου, *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993.

Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 2012.

Μαρίνος Κουσουμίδης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: εικονογραφημένα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1981.

Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Παπαζήση, Αθήνα 2006.

Άγγελος Ρούβας, Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος: ιστορία- φιλομορφία- βιογραφικά. Τόμος Α': 1905- 1970. Τόμος Β':*

1971- 2005., Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2005.

Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Α' τόμος (1900-1967)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.

- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Β' τόμος (1967-1990)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.

- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Γ' τόμος (1990-2000)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.

4. Όταν ένα σχόλιο δεν έχει δίπλα του όνομα, εννοείται ότι προέρχεται από τη μοναδική πηγή που βρίσκεται στη στήλη αριστερά του. Στην περίπτωση που υπάρχουν παραπάνω από μία πηγές, και τα σχόλια δεν είναι ισάριθμα μ' αυτές, τότε κάποια πηγή έχει παραλειφθεί σκόπιμα, είτε επειδή δεν προσφέρει σχόλιο, είτε επειδή δεν έκρινε το σχόλιο που προσφέρει σχετικό με την ειδολογική κατάταξη της ταινίας ή διαφωτιστικό γι' αυτήν. Σε ελάχιστες περιπτώσεις που παραθέτω ένα φαινομενικά αταίραστο σχόλιο, το κάνω για να τονίσω τη διάσταση απόψεων μεταξύ των συγγραφέων, υπογραμμίζοντας παράλληλα τη σχετικότητα που διέπει τις εκτιμήσεις τους και κατά συνέπεια τα περιεχόμενα του πίνακα.

Ακόμη κι έτσι πάντως, θα πρέπει να τονιστεί ότι τα σχόλια παρατίθενται ως ενδείξεις με μεγάλη επιφύλαξη, καθώς, για παράδειγμα, περιπτώσεις που κατέληξα να περιλάβω στο σώμα της διατριβής, δε συνοδεύονταν από σχόλια που θα με έκαναν να τις υποψιαστώ εξαρχής. Ενδεικτικά, η Δημητρίου, μεταφέροντας πιθανότατα την παρουσίαση των σκηνοθετών για τις ταινίες τους από το συνοδευτικό υλικό που κατέθεταν στα φεστιβάλ, περιγράφει το *Lacrimae Rerum* ως "μια ελεύθερη σύνθεση στο ποίημα του Λάμπρου Πορφύρα" και το *Πόλις* ως "η ανθρώπινη τραγωδία ως προϊστορία του κόσμου".¹⁴⁸⁴

5. Όταν η πηγή είναι το *shortfilm.gr*, η ένδειξη "πειραματική" σημαίνει ότι η ταινία είναι κατηγοριοποιημένη ως τέτοια στην ιστοσελίδα. Όταν λείπει σχόλιο από τη συγκεκριμένη πηγή, αυτό εξακολουθεί να εννοείται αλλά το σχόλιο παραλείπεται για λόγους εξοικονόμησης χώρου. Όταν πηγές είναι το *shortfilm.gr* και το *Λεξικό* της Δημητρίου, μέχρι και το 1992 παρατίθεται μόνο το δεύτερο, αφού η ιστοσελίδα δηλώνει ρητά ότι η έκδοση αποτελεί μία από τις πηγές της.

¹⁴⁸⁴ Δημητρίου Αλίνα, *Λεξικό ελληνικών ταινιών [...]*, 183 και 146 αντιστοίχως.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγάθος Θανάσης, «Γαλήνη. Από τον λυρισμό του Ηλία Βενέζη (1939) στον πειραματισμό του Gregory Markopoulos (1958)», στο Κ.Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014). Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ. Πρακτικά*, τ. Γ΄, ΕΕΝΣ, Αθήνα 2015, σσ. 397-408.

Αγγελίδη Αντουανέττα, «Παραλλαγές στο ίδιο θέμα. Idéesdies fixesirae», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β΄, τχ. 17- 18, Ιανουάριος- Μάιος 1978, σσ. 99- 115.

- «Αντουανέττα Αγγελίδη», *Φιλμ*, τχ. 17, Ιούλιος 1979, σσ. 171-172.

- «Παραλλαγές στο ίδιο θέμα», Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 5ος τόμος: ντοκουμέντα 1970- 2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σ. 197.

- «Σε άγνωστα μέρη», Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), *Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 2005, σ. 46.

Αγγελίδη Αντουανέττα, Μαχαίρα Ελένη, Κυριακός Κωνσταντίνος, *Γραφές για τον κινηματογράφο- Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2005.

Αγγελόπουλος Θόδωρος, Καλομοιράκης Α., «Δέκατο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 3, Νοέμβριος 1969, σσ. 4- 15.

Αγραφιώτης Δημοσθένης, Βακαλόπουλος Χρήστος, Δημόπουλος Μιχάλης, Καπετανάκης Δημήτρης, Κολώνιας Μπάμπης, Λελούδης Άλκης, «16^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 7, περ. Β΄, Ιούλιος- Οκτώβριος 1975, σσ. 26- 65.

Αϊζενστάιν Σεργκί Μιχαΐλοβιτς, *Πέρα απ΄ τους αστέρες*, μετ. Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα 1983.

Ακτσόγλου Μπάμπης, *30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Αθήνα 1989.

Αλευράς Νίκος, *Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο τραυματισμένος καλλιτέχνης αναστενάζει: το πρωτότυπο σενάριο και όχι μόνο, από την ταινία του Νίκου Αλευρά*, Λαλλούδα- Ιδιομορφή, Αθήνα, Σπάρτη 2010.

Alighieri Dante, *Θεία κωμωδία*, μετ. Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα 1986.

Ανδρώνης Διονύσης, «Αλληγορία», *Αντι-κινηματογράφος*, έτος Α΄, τχ. 5, φθινόπωρο 1993, σσ. 29- 30.

Αρκολάκης Μανόλης, «Πρώιμος ελληνικός κινηματογράφος: ζητήματα ιστοριογραφίας», *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), Gutenberg, Αθήνα 2017, σσ. 17- 44.

«Αφιέρωμα Θωμαδάκη/ Κλωνάρη: πυρκαγιά του Άγγελου», φυλλάδιο προγράμματος, Φεστιβάλ Αθηνών 2012, Μουσείο Μπενάκη, [4].

Βακαλόπουλος Χρήστος, «Κανένα κωδικοποιημένο κινηματογραφικό ύφος», *Αντί*, τχ. 272, 12/10/1984, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 174.

Βακαλόπουλος Χρήστος, Δημόπουλος Μιχάλης, Λελούδης Άλκης, Παναγιωτόπουλος Νίκος, Σαββάτης Νίκος, «17^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου: συμπτώματα μιας κρίσης», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 11, περ. Β', Σεπτέμβριος- Νοέμβριος 1976, σσ. 4- 23.

Βαλντέν Ρέα, «Ποιήματα ή δοκίμια; Οι ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, επιμ. Στέλλα Θεοδωράκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σσ. 78-81.

- «Η avant-garde, στον κινηματογράφο, στην Ελλάδα», *ΑΩ*, τ. 55, Μάρτιος 2012, διαδικτυακή έκδοση: <http://www.onassis.gr/onassis-magazine/issue-55/rea-wallden>.

Βαλούκος Στάθης, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1984.

- *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998.

- *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003.

- *Ιστορία του κινηματογράφου*, τ. Β': οι δημιουργοί, Αιγόκερως, Αθήνα 2003.

- *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981): ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.

Βενάκη Ηλέκτρα, «Οι ηχητικοί τόποι στις τέσσερις ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σσ. 28-30.

Videodance Festival 2003, 4^ο διεθνές φεστιβάλ ταινιών χορού, φυλλάδιο, [8], χωρίς αρίθμηση.

«Για τη σαφήνεια και τη δύναμη», *Κάμερα*, τχ. 7, Μάιος- Ιούνιος 1987, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 64- 65.

Jauss Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μετ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995.

Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Κάθοδος στον Άδη και ομηρική Νέκυια», *Το Βήμα*, 8/4/2007, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=180192>, 23/4/2017.

Gombrich Ernst Hans, *Το χρονικό της τέχνης*, μετ. Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998.

Γουδέλης Τάσος, «Η ηθική αυτονομία της φόρμας (σκέψεις για τον κινηματογράφο και ορισμένες ταινίες του Κώστα Σφήκα)», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 33.

Woodfin Rupert, Zarate Oscar, *Μαρξισμός: εικονογραφημένος οδηγός*, μετ. Ελένη Πετσομήχου, *Τα Νέα*, Αθήνα 2011.

Γούτος Κώστας Δ., Νούλας Κωνσταντίνος Δ., *Λεξικό σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1996.

Δανίκας Δημήτρης, [χ. τ.], *Τα Νέα*, 3/11/2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 127.

- «Επιστροφή στην... κουλτούρα», *Τα Νέα*, 12/11/2002.

«Το 15^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 2-3, Οκτώβριος- Δεκέμβριος 1974, σσ. 13- 95.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Κινηματογράφος», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: οι απαρχές 1900-1922 (Α2)*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999, σσ. 388-399.

- «Κινηματογράφος», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: ο Μεσοπόλεμος 1922-1940 (Β2)*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σσ. 367- 377.

Δεληολάνης Περικλής, «Από τη γραμμή του ορίζοντα», *Οθόνη*, [χ. ημ.], 1986, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 182- 184.

Δημητρίου Αλίντα, *Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους*, Φιλμ- Καστανιώτης, Αθήνα 1976.

- *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993.

Δημόπουλος Μιχάλης, «Εισαγωγή», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 7.

Δημόπουλος Μιχάλης, Κούκιος Μανώλης, «Κριτική ή γοητεία του θεάματος;», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 8, περ. Β', Νοέμβριος 1975- Φεβρουάριος 1976, σσ. 34- 36.

Διοσκουρίδης Βασίλης, «Είδος διαλυμένου και ανασυνθεμένου Dreyer: για το σενάριο του "Κλέφτης ή η πραγματικότητα"», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 107.

Δόικος Παναγιώτης, «Το σώμα και οι πολιτισμοί του: η θέαση μιας περιπέτειας», φυλλάδιο αφιερώματος στον Θανάση Ρεντζή, *Θανάσης Ρεντζής: Fiction και Corpus*, MIR Festival 2010, [22], σσ. 11- 13.

«Ειδήσεις και σχόλια», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 1, περ. Β', Αύγουστος- Σεπτέμβριος 1974, σ. 7.

«Εισαγωγικό», *Φιλμ*, τ. Α', τχ. 1, άνοιξη 1974, σ. 14.

Έξαρχος Γιάννης, «Ελληνικός κινηματογράφος 1985: μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας», *Κινηματογραφικά τετράδια*, τχ. 22- 23, Δεκέμβρης 1985, σ. 43.

«Η επανάληψη της πορείας για οργάνωση του χάους», συνέντευξη στην Κατερίνα Ευαγγελάκου, *Κάμερα για τον κινηματογράφο*, τχ. 4-5, Δεκέμβριος 1985- Ιανουάριος 1986, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Θεοδωράκη Στέλλα (επιμ.), Αιγόκερως-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2005, σσ. 66- 67.

Ηλιάδης Φρίξος, *Ο ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, 1960.

Ηλιοπούλου- Ρογκάν Ντόρα, «Corpus», 1979, Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- 5^{ος} τόμος: ντοκουμέντα 1970- 2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, 220- 221, χωρίς στοιχεία αρχικής δημοσίευσης.

«Ο ήχος της σιωπής», συνέντευξη με Θρασύβουλο Γιάτσο, *Αντί*, τχ. 326, 12/9/1986, σσ. 48- 49, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Αιγόκερως-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2005, σσ. 64-65.

Θεοδωράκη Στέλλα, *Κινηματογραφικές πρωτοπορίες*, Νεφέλη, Αθήνα 1990.

- (επιμ.), *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Αιγόκερως-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2005.

- «Η Αντουανέττα Αγγελίδη στον τόπο του ελληνικού κινηματογράφου: σκέψεις πάνω στο έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), 2005, σσ. 10- 15.

Θωμαδάκη Κατερίνα, Κλωνάρη Μαρία, «Σημειώσεις γύρω από έναν διαφορετικό κινηματογράφο», *Φιλμ*, τχ. 17, Ιούλιος 1979, σσ. 173- 175.

- «Συνεχίζουμε», συνέντευξη στην Έλενα Χρηστοπούλου, *εφ: η εφημερίδα του Ελληνικού Φεστιβάλ*, τχ. 28, 31 Μαΐου 2012, σσ. 26- 29.

Intothepill, Intothepill vol. 01: Greek Contemporary Video Art, Futura, Αθήνα 2009.

Καβάγιας Γιώργος, «Ραπόρτο», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 2- 3, Δεκέμβριος 1974, σσ. 61- 63.

- *Έτοιμοι... μοτέρ... πάμε: πίσω από την κάμερα 35 χρόνια*, Αιγόκερως- Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 1994.

- *Ο κινηματογράφος χωρίς μυστικά και η τέχνη του οπερατέρ*, Καστανιώτης, 3^η έκδοση, Αθήνα 2005.

«Και το σινεμά όνειρο είναι», συνέντευξη στη Βένα Γεωργακοπούλου, *Ελευθεροτυπία*, 20/1/1996, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σσ. 90- 91.

Καλαντίδης Δημήτρης, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία 1923-2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.

Καμπάνης Φάνης, «Υποπτες προσπάθειες να μεταφερθεί σε άλλη πόλη το Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης;», *Αυγή*, 22/9/1962.

Καμπάς Ιορδάνης, «Η μοναξιά ενός δρομέα μεγάλων αποστάσεων», *Οθόνη*, τχ. 27, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1986, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 93-94.

Κανέλλης Ηλίας, «Επτά αφορισμοί για μια ατίθαση ταινία», *Κάμερα*, τχ. 1, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1984, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 169- 170.

- «Σταύρος Τορνές (1932- 1988): ο κινηματογράφος είναι ο τόπος που εσύ κι εγώ γνωριζόμαστε, εγώ, ο άλλος αγκαλιαζόμαστε», *Αντί*, περ. Β', τχ. 381, 26/8/1988, σσ. 47-52.

- «Σταύρος Τορνές: ο μεγάλος ενοχλητικός», Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Σταύρος Τορνές, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 87- 115.

Κανέλλης Ηλίας, Καπλανίδης Σταύρος (επιμ.), *Σταύρος Τορνές*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

Καραλής Βρασίδης, «Ο ελληνικός κινηματογράφος ως σύγχρονο ιστοριογραφικό πρόταγμα (μερικά μεθοδολογικά ζητήματα)», αδημοσίευτη ανακοίνωση, 1^ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο, Θεσσαλονίκη, 28- 29/5/2015, [27].

Καράογλου Χ. Λ., «Ο κινηματογράφος είναι η πιο οικουμενική τέχνη του καιρού μας. Ο Ηλίας Βενέζης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Κονδυλοφόρος*, τ. 14, 2015, σσ. 171- 197.

Κασσαβέτη Ορσαλία- Ελένη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985- 1990). Ειδολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Ασίνη, Αθήνα 2014.

Κατσουνάκη Μαρία, [χ. τ.], *Καθημερινή*, 7/11/1995, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 126.

- «Τορνές και Κιαροστάμι», *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 158- 159.

Κάφκα Φραντς, *Η μεταμόρφωση*, μετ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2013.

Καψωμένος Ερατοσθένης, *Αφηγηματολογία: θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, (8^η εκδ.), Πατάκης, Αθήνα, 2011.

Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου, φυλλάδιο, [20].

Κερσανίδης Στράτος, [χ. τ.], *Η Αυγή*, 16/11/2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 127.

Κεχαγιάς Βασίλης, «Κώστας Σφήκας Εναντιοδρομών», *Μακεδονία*, 17/11/1998, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 101.

- [χ. τ.], *Μακεδονία*, 15/11/2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 127.

- «Κινηματογραφικά προκλητικός», *Μακεδονία*, 12/11/2002, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 104.

Κίνε, φυλλάδιο προγράμματος, [39], 2003.

«Κινηματογράφος/ ποίηση, ουτοπίες και πραγματικότητα: μια συζήτηση του Σταμάτη Μαυροειδή με τον Θανάση Ρεντζή», φυλλάδιο αφιερώματος στον Θανάση Ρεντζή, *Θανάσης Ρεντζής: Fiction και Corpus*, MIR Festival 2010, [22], σσ. 1- 5.

Κλαμπατσέα Άντα, «Το μαντήλι μυρίζει μαμά ή το ανοίκειο ως η κατ' εξοχήν μιμητική χειρονομία», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σσ. 16-19.

Κλωνάρη Μαρία, Θωμαδάκη Κατερίνα, «Κινηματογράφος του σώματος: η Γυναίκα εαυτός, αυτοπαρουσίαση και διασωματικότητα», *Φιλμ*, τχ. 28, Ιούνιος 1984, σσ. 91- 96.

Coggiola Sergio, «Ένας κινηματογράφος με λίγες δραχμές», *L' Unita*, 14/6/1986, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 153- 154.

Κολιοδήμος Δημήτρης, *Λεξικό ελληνικών ταινιών: από το 1914 μέχρι το 2000*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα 2001.

Κολώνιας Μπάμπης, «13 μικρού μήκους ταινίες εκτός συναγωνισμού», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 2-3, περ. Β', Δεκέμβριος 1974, σσ. 89- 91.

- «Μια παραστατική σκηνή. Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 7, περ. Β', Ιούλιος- Οκτώβριος 1975, σσ. 36- 37.

Κομνηνός Μπάμπης, «Τολμηρό πείραμα», *Αυγή*, 12/4/1975, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 82.

Κούνδουρος Νίκος, *Stop Carré*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.

- *Ονειρεύτηκα πως πέθανα*, Ίκαρος, 2009.

- *Μνήμη απειθάρχητη*, Άγρα, Αθήνα 2016.

Κουσουμίδης Μαρίνος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: εικονογραφημένη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1981.

Κουτσογιαννόπουλος Θοδωρής, «Τέμενος 2016: ίσως η πιο σημαντική κινηματογραφική ανάμνηση του περασμένου θέρους», *lifo.gr*, 10/12/2016, http://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/124824, 14/5/2017.

Kracauer Sigfried, *Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1983.

Κρασσακόπουλος Γιώργος (επιμ.), *Κωνσταντίνος Γιάνναρης*, 53^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2011.

Croce Jean- Baptiste, «Balamos de Stavros Tornes», *Provençal*, 17/10/1983, Σταύρος Τορνές, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 117.

«Η κυκλικότητα των ωρών», απόσπασμα από συνέντευξη στην Έφη Ξηρού, *Αντικινηματογράφος*, τχ. 14, Φεβρουάριος-Απρίλιος 1996, Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 88.

Κυριακουλάκος Παναγιώτης, Παπαδανιήλ Αρίσταρχος, Ρούβας Άγγελος (επιμ.), *70 χρόνια δημιουργίας ελληνικών κινουμένων σχεδίων (1945- 2015)*, ΑΣΙΦΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2016.

Κύρου Άδωνις, *Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο*, μετ. Ευγενία Χατζίκου, Κάλβος, Αθήνα 1976.

Le Grice Malcolm, *Μετά το αφηρημένο φιλμ: ένα χρονικό των πειραματικών αναζητήσεων στον κινηματογράφο, απ' τα πρώτα εγχειρήματα ως τις μέρες μας*, μετ. Μάκης Μωραΐτης και Γιώργος Πήττας, περιοδικό Φιλμ- Καστανιώτης, 1982.

Λέκκας Δημήτρης Ε., «Προμηθεύς Εναντιοδρομών. Η προσωδία στον *Προμηθέα*», από συνοδευτικό φυλλάδιο προβολής αγνώστων στοιχείων, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 100.

Λελούδης Άλκης (επιμ.), «Πολλαπλό ευρετήριο: τεύχη 1- 16», ευρετήριο του περιοδικού *Συγχρονος κινηματογράφος*, χ.χ., στο <http://cinemalab.eu.org/sygxronos-kinimatografos>, 27/2/2017.

- «Ευρετήριο: τεύχη 1- 12» (επιμ.), ευρετήριο του περιοδικού *Συγχρονος κινηματογράφος*, χ.χ., στο <http://cinemalab.eu.org/sygxronos-kinimatografos>, 27/2/2017.

- «Ευρετήριο» (επιμ.), ευρετήριο του περιοδικού *Συγχρονος κινηματογράφος*, χωρίς χρονολογία, στο <http://cinemalab.eu.org/sygxronos-kinimatografos>, 27/2/2017.

- «Η δυναμικότητα της ακινησίας (*Μητροπόλεις*)», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, περ. Β', τχ. 7, Ιούλιος- Οκτώβριος 1975, σσ. 38- 39.

Λεοντάρης Γιάννης, «Σταύρος Τορνές: η τέχνη του μη εφικτού», Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), *Σταύρος Τορνές*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 117- 124.

Λιάρος Διονύσης, «Η ονειρική δομή της *Καρκαλούς*», *Γράμματα και τέχνες*, Αύγουστος- Σεπτέμβριος 1985, Σταύρος Τορνές, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 177- 178.

Lo Dusa, *Ιστορία του κινηματογράφου*, μετ. Κώστας Ζαρούκας, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1967.

Λογοθέτης Ηρακλής Δ., *Σημειώσεις για μίαν αισθητική ανθρωπολογία στον κινηματογράφο του Θανάση Ρεντζή: Βιο-γραφία, Corpus*, Ηλεκτρικός Άγγελος, αδημοσίευτο, 2006.

- *Η αισθητική ανθρωπολογία στον κινηματογράφο του Θανάση Ρεντζή*, 3^ο Φεστιβάλ Ψηφιακού Κινηματογράφου Αθήνας- Κουίντα, Αθήνα 2013.

Λοϊζίδη Νίκη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρρεαλιστική επανάσταση*, Νεφέλη, Αθήνα 1987.

- «Σκοτεινά αισιόδοξη», κείμενο επ' ευκαιρία της προβολής της ταινίας στο 42^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 14 Νοεμβρίου 2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.)*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 98.

Μαζωμένος Βασίλης, «Ο ξανακερδισμένος παράδεισος», *Επενδυτής*, 20/4/1996, *Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.)*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 75.

- «Η φύση της ερήμου», *Επενδυτής*, 20-21/4/1996, *Κώστας Σφήκας, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.)*, Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 97-98.

Μαζωμένος Βασίλης, Μιχαήλ Σάββας, Βακαλόπουλος Χρήστος, *Κώστας Σφήκας*, Θέατρο Σφενδόνη, 1994.

Μαρκόπουλος Γκρέγκορι, *Προνόπιον, Τέμενος και άλλα κείμενα*, Δελφίни, Αθήνα 1993.

- «Ο Κινητήριος ρυθμός», ομιλία του Γκρέγκορι Μαρκόπουλος στη Filmmakers' Cinematheque στις 9 Ιανουαρίου 1966, μετ. Κατερίνα Μωραϊτή, *Καθρέφτης του κινηματογράφου*, 2^{ος} χρόνος, τχ. 6, φθινόπωρο 1997, σσ. 52- 55.

Μαρκουριος Gregory, «Από τον Προμηθέα Δεσμώτη στο *Iliac Passion*», *Film Culture*, τχ. 54, άνοιξη 1972, μετ. Μάκης Μωραϊτης, *Καθρέφτης*, 1^{ος} χρόνος, τχ. 3, Δεκέμβριος 1996, σσ. 68- 74.

Μαρκουριος Gregory J., *Βουστροφηδόν και άλλα γραπτά*, μετ. Νατάσσα Χασιώτη, Άγρα, Αθήνα 2004.

Marcorelles Louis, «Idees Fixes/ Dies Irae», *Le Monde*, Νοέμβριος 1977, *Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.)*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 40.

Μαρξ Καρλ, *Το κεφάλαιο: κριτική της πολιτικής οικονομίας. Τόμος πρώτος, βιβλίο I: το προτσές παραγωγής του κεφαλαίου*, μετ. Παναγιώτη Μαυρομμάτη, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2009.

Μαρξ Καρλ, Ένγκελς Φρίντριχ, *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2005.

Μαχαίρα Ελένη, «Αυτός ο άγνωστος», *Επενδυτής*, 26/ 11/ 1995, *Κώστας Σφήκας, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.)*, Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 73- 76.

- [χ. τ.], *Επενδυτής*, 21/1/1996, *Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.)*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 127.

- «Η ζωγραφική φύση στο έργο του Κώστα Σφήκα και της Αντουανέττας Αγγελίδη», *Αντουανέττα Αγγελίδη, Ελένη Μαχαίρα, Κωνσταντίνος Κυριακός, Γραφές για τον κινηματογράφο- Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, σσ. 133- 139.

Μελά Βασιλική, *Αποδελτίωση του περιοδικού Φιλμ*, αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Τ.Ε.Ι. Αθήνας, Σχολή Διοίκησης και Οικονομίας, Τμήμα Βιβλιοθηκονομίας, επόπτης: Γεώργιος Σκρέτας, Αθήνα 2004.

Μήνη Παναγιώτα, «Νταντά, σουρρεαλισμός και αφηρημένη τέχνη στον κινηματογράφο», *Αριάδνη: επιστημονικό περιοδικό της Φιλοσοφικής Σχολής*, τ. 15, Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2009, σσ. 165- 183.

Μητροπούλου Αγλαΐα, «Τα φαβορί του 3^{ου} φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: προεβλήθη χτες βράδυ η ταινία *Ουρανός*», *Αθηναϊκή*, 21/9/1962.

- *Ελληνικός κινηματογράφος*, [χ. ε.], Αθήνα 1980.

- *Ελληνικός κινηματογράφος*, Παπαζήση, Αθήνα 2006.

«Μια συζήτηση του Θανάση Ρεντζή με τους Ν.Ε. Παναγιωτόπουλο και Γιάννη Σολδάτο», *Φιλμ*, τχ. 19 (Μάρτιος 1980).

Μικελίδης Νίνος Φενέκ, «Η πέμπτη εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου», *Επιθεώρηση τέχνης*, ετ. 1, τ. Κ', τχ. 118, Οκτώβριος 1964, σσ. 359- 363.

- *Ιστορία του κινηματογράφου- τόμος 3^{ος}: 100 χρόνια ελληνικές ταινίες, από το 1897 μέχρι σήμερα*, Μανιατέας, Αθήνα 1997.

Μικελίδης Νίνος Φενέκ, Κολιοδήμος Δημήτρης (επιμ.), *Γκρέγκορι Μαρκόπουλος, 34^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1993- Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου*, Αθήνα 1993.

Μιτσοτάκη Κλαίρη, «Μια σκηνοθεσία του εξωφρενικού», *Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη* (επιμ.), *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως*, Αθήνα 2005, σ. 54.

Μιτσοτάκη Κλαίρη, Σαμαντάς Τέλης, «13^ο Ελληνικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 24- 26, Οκτώβριος- Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1972, σσ. 3- 5.

Μιχαήλ Σάββας, «Αλληγορία», *Επαναστατική μαρξιστική επιθεώρηση*, 1986, [χ.χ.], Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου- 5^{ος} τόμος: ντοκουμέντα 1970- 2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σσ. 390- 391.

- «Ο οραματιστής Κώστας Σφήκας και τα φαντάσματα», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σσ. 13- 20.

- «Το Μοντέλο και ο χρόνος», «Μητροπόλεις ή Μάνη, Θέκελ, Φάρες», «*Αλληγορία: πρώτες σκέψεις*», «Κώστας Σφήκα *Η μεταμόρφωση*. Ένα φιλμ εμπνευσμένο από τον Φραντς Κάφκα: η απάνθρωπη μαγεία των εικόνων», <https://camerastyloonline.wordpress.com/2011/05/13/keimena-savva-michail-gia-ton-kinimatografo-toukosta-sfika/>, 22/12/2016.

Μοσχοβάκης Αντώνης, «Η Γ' Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», *Επιθεώρηση τέχνης*, ετ. Η', τ. ΙΣΤ', τχ. 94-95, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1962, σσ. 489- 500.

Μουτσόπουλος Θανάσης, «Προς ένα κοσμολογικό κινηματογράφο: ένα σχόλιο για το *Fiction* του Θανάση Ρεντζή», φυλλάδιο αφιερώματος στον Θανάση Ρεντζή, *Θανάσης Ρεντζής: Fiction και Corpus*, MIR Festival 2010, [22], σσ. 7-9.

Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, «Μαυσωλείο, μεγαλόπρεπο και γελοίο μαζί», *Χρονικό*, 1976, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 88.

Μπενάτσης Απόστολος, *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική*, Καλέντης, Αθήνα 2010.

Benjamin Walter, *Δοκίμια για την τέχνη: το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του· συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας· Εντ. Φουξ: ο συλλέκτης κι ο ιστορικός*, μετ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1978.

Bürger Peter, *Θεωρία της πρωτοπορίας*, μετ. Γιώργος Σαγκριώτης, Νεφέλη, Αθήνα 2010.

Μποντίνιας Θωμάς, «Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα», *Από πρόγραμμα των προβολών (Ιανουάριος 1988)*, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 25-28.

- *Η κρυφή γοητεία του κινηματογράφου*, Παρασκήνιο, Αθήνα 1988.

Bordwell David, Thompson Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μετ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2004.

Μπουνιουέλ Λουίς, *Σουρεαλιστικά κείμενα και κινηματογράφος*, μετ. Βιβή Ζωγράφου, Καθρέφτης, Αθήνα 2000.

Μπράμος Γιώργος, «Οι ταινίες ταξιδεύουν πάντα για τη Θεσσαλονίκη», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 32, [χ. ημ.], 1983, σσ. 20- 25.

- «Το απωθημένο πρόσωπο του ελληνικού κινηματογράφου», *Η Αυγή*, 8/2/1985, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 176.

Μωραΐτης Μάκης, *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό στον κινηματογράφο*, Γνώση, Αθήνα 1982.

- *Η ποιητική εικόνα (οι ποιητικές τάσεις στον κινηματογράφο)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1987.

- «Μνήμη Γκρέγκορ Μαρκόπουλου (1928- 1992)», *Καθρέφτης*, τχ. 1, καλοκαίρι 1996, σσ. 29- 35.

Newton K. M. (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα: ανθολόγιο κειμένων*, μετ. Αθανάσιος Κατσικερός, Κώστας Σπαθαράκης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013.

Noguez Dominique, «Τι είναι ο πειραματικός κινηματογράφος», *Φιλμ*, τχ. 20 (Ιούλιος 1980), σσ. 87-116.

- «Ο Μαρξ στη χώρα του Ντε Κίρικο», μετ. (με υποδείξεις του σκηνοθέτη) Μπουμπουλίνα Νικάκη, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 37-39.

Daney Serge, «Μια ταινία κόντρα στους νόμους», *Liberation*, 16/10/1984, Σταύρος Τορνές, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 174.

Didi- Huberman Georges, *Βγαίνοντας από τον χρόνο*, έντυπη έκδοση ομιλίας στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2014.

Ξανθόπουλος Λευτέρης, *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2014.

Honour Hugh, Fleming John, *Ιστορία της τέχνης*, μετ. Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα 1998.

Παζολίνι Πιέρ- Πάολο, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, μετ. Βασίλης Μωυσίδης, Αιγόκερως, Αθήνα 1989.

Παλαιολόγου Βούλα, «Πολλαπλή πραγματικότητα», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σσ. 118-119.

Παναγιωτόπουλος Νίκος, «Η 1^η συμφωνία του Μάλερ», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 55- 56.

Παναγιωτόπουλος Ν. Ε., «Για την «Βιο-γραφία»», *Φιλμ*, τ. Β', τχ. 8, χειμώνας 1975-'76, σσ. 712- 714.

Παπαδόπουλος Παναγιώτης, «Από το ρητό στο άρρητο», *Κάμερα*, τχ. 7, Σταύρος Τορνές, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 181- 182.

Παπαδοπούλου Μαρία, «Μαρτυρίες: μια ταινία σοκ!», *Τα Νέα*, 27/9/1975.

- «Συγκλονιστική αποθέωση 'απορριφθέντος'», *Τα Νέα*, 9/10/1982.

- «Αξιόλογες ταινίες στο φινάλε», *Τα Νέα*, 6/10/198

- «Ποιοτική έκρηξη», *Τα Νέα*, 2/10/1985.

- «Έφτασε στο νήμα», *Τα Νέα*, 4/10/1986.

Παπανικολάου Γεώργιος Ν., *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*, τ. 1^{ος}: το ελληνόγλωσσο έργο του, Παπαδήμας, Αθήνα 1986.

Παπαστάθης Λάκης, «Για τον Κώστα Σφήκα», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 49-52.

- «Καλωσόρισμα», *Το δέντρο*, τχ. 191-192 (Φεβρουάριος 2013), σσ. 79-83.

Παπαχρόνης Λάμπρος, «Ο κινηματογράφος. Ελληνικά ντοκιμανταίρ της 3^{ης} Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου», *Νέα πορεία*, έτος Η', τχ. 91- 92, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 1962, σσ. 338- 340.

Παραδείση Μαρία, Νικολαΐδου Αφροδίτη (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017.

Παράξενη οθόνη, φυλλάδιο προγράμματος, [6], 2002.

Παράξενη Οθόνη II, φυλλάδιο προγράμματος, [6], 2003.

Παράξενη Οθόνη 3, φυλλάδιο προγράμματος, [16], 2004.

Παράξενη Οθόνη 4, φυλλάδιο προγράμματος, [16], 2005.

Παράξενη Οθόνη 5, φυλλάδιο προγράμματος, [16], 2006.

Παράξενη Οθόνη 6, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 2007.

Παράξενη Οθόνη 7, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 2008.

Παράξενη Οθόνη 8, φυλλάδιο προγράμματος, [32], 2009.

Πάρλας Κώστας, «Η απωθητική γοητεία μιας τολμηρής ταινίας», *Το Βήμα*, 28/9/1974.

- «Ενθαρρυντική έναρξη με τις *Μητροπόλεις*», *Το Βήμα*, 23/9/1975.

- «Κοινωνιολογικές και πολιτικές νύξεις», *Το βήμα*, 27/9/1975.

«Ο πειραματισμός δεν είναι προνόμιο της νεότητας», συνέντευξη στη Μαρία Κατσουνάκη, *Καθημερινή*, 12/8/2001, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως*, Αθήνα 2005, σσ. 120- 121.

Π.Ε.Κ.Κ., *Κινηματογράφος 2009*, Αθήνα 2010.

50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: 1960/ 2009, Ianos, Θεσσαλονίκη 2009.

Perrée Rob, *Εισαγωγή στη βιντεοτέχνη*, Σχολή Σταυράκου-Επικοινωνία και Κουλτούρα, Αθήνα 1994.

Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, μετ. Μαριλένα Καρρά, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.

Πορφύρας Λάμπρος, *Τα ποιήματα (1894-1932)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1993.

Poirier Jocelyne, «Τόπος οικείος και ανοίκειος», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως*, Αθήνα 2005, σ. 55.

Πουλάκης Σταύρος, «Homo Esperius», *Φιλμ*, τ. Β', τχ. 8, χειμώνας 1975-'76, σσ. 715- 716.

Πούλου Δέσποινα, «Μια βιβλιοθήκη ερωτικών εικονογραφιών, ή, ο Ηλεκτρικός Άγγελος του Θανάση Ρεντζή», αντίτυπο αδημοσίευτου κειμένου, Θεσσαλονίκη 2016.

«Προτιμώ να δουλεύω πάνω στον κινηματογράφο- δοκίμιο: συζήτηση με τον Αχιλλέα Ψαλτόπουλο», *Οθόνη*, τχ. 27, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1986, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 70- 72.

Ραφαηλίδης Βασίλης, «12^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 16, Οκτώβριος- Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1971, σσ. 4- 25.

- «Η γεωμετρία στο σύμπαν και στην τέχνη: αν η ζωή είναι θάνατος κι ο θάνατος ένα ιδιόμορφο happy end», *Έθνος*, 3/7/1985, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σσ. 50- 53.

- «Αλληγορία της τερατωδίας και της απανθρωπιάς του καπιταλισμού», *Ριζοσπάστης*, 29/9/1974, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 82.

- «Μίνιμαλ κινηματογράφος», *Έθνος*, 9/11/1986, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 92- 93.

- *Ελληνικός κινηματογράφος: κριτική 1965-1995*, Αιγόκερως, Αθήνα 1995.

- *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο: η δύσκολη ζωή ενός ταλαίπωρου έλληνα*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 1992.

Ραφαηλίδης Βασίλης, Λεβεντάκος Διαμάντης, «11^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: 21- 27 Σεπτεμβρίου 1970», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 9- 10, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1970, σσ. 8- 37.

Ρεντζής Θανάσης, «In Memoriam- In Oblivium. Ο Gregory Markopoulos και παραμυθολογία της αμερικανικής Avant- Guard», αδημοσίευτο κείμενο, [χ. χ.], [5].

- «Εισαγωγικό», *Φιλμ*, τ. Α', τχ. 1, (άνοιξη 1974).

- *Βιο-γραφία: ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή*, Εξάντας, Αθήνα 1977.

- *Οι πρωτοπορίες στον κινηματογράφο*, Καστανιώτης, Αθήνα 197.

- *Κινηματογράφος, πρακτική και ιδεολογία: θεωρήσεις και θέσεις για την κινηματογραφική πρακτική και ιδεολογία* (επιμ.), Πύλη, 1980.

- «Ένα υστερόγραφο για το χρώμα στη Βιο-γραφία», *Φιλμ*, τχ. 20, Ιούλιος 1980.

- *Corpus: ένα φιλμ-πρόγραμμα του Θανάση Ρεντζή*, Καστανιώτης, Αθήνα 1982.

- «Κινηματογράφος/ ποίηση, ουτοπίες και πραγματικότητα: μια συζήτηση του Σταμάτη Μαυροειδή με τον Θανάση Ρεντζή», αντίτυπο συνέντευξης μερικώς δημοσιευμένης στην εφημερίδα *Δρόμος της Αριστεράς*, 4/9/2010.

- «Βιο-γραφία: ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή», αντίτυπο συνοδευτικού φυλλαδίου προβολής στην κινηματογραφική λέσχη του Φιλοπρόοδου Συλλόγου Υμηττού, Ύδρα 2016, [27].

Ρέτζιος Τάσος, «Αλληγορικό βλέμμα», *Αγγελιοφόρος*, 12/11/2002, Κώστας Σφήκας, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 104.

- [χ. τ.], *Αγγελιοφόρος*, 15/11/2001, Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 127.

Ρηγοπούλου Πέπη, «Είδωλα», *Ελευθεροτυπία*, 1995, Κώστας Σφήκας, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 97.

Ρίντερ Κιθ, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (1895-1975)*, μετ. Σώτη Τριανταφύλλου, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.

The Rock Castle, φυλλάδιο, [14].

Rossi Umberto, *L'Unita*, 22/10/1985, Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 126.

- «Ο ελληνικός κινηματογράφος μιλάει δύο γλώσσες», *L'Unità*, 4/1/1988, Σταύρος Τορνές, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 185- 186.

Ρούβας Άγγελος, Σταθακόπουλος Χρήστος, *Ελληνικός κινηματογράφος: ιστορία-φιλμογραφία- βιογραφικά. Τόμος Α': 1905- 1970. Τόμος Β': 1971- 2005.*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2005.

Sadoul Georges, *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, μετ. Αντώνης Μοσχοβάκης, Νίνος- Φένεκ Μικελίδης, Φέξης, Αθήνα, χ.χ.

Σαρόγλου Ελένη (επιμ.), *Λήδα Παπακωνσταντίνου: Performance, Film, Video 1969- 2004*, Cube, Αθήνα 2005.

Selden Raman (επιμ.), *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας/8: από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, μετ. Αθηνά Αβραμίδου, Γιάννα Δεληβοριά, Ιωάννα Ναούμ, Άννα Παπανικολάου, Φαίη Χατζιωαννίδου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών- Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2004.

Σκαρμούτσος Βασίλης, «Ο «ανοίκειος» κινηματογράφος της Αντουανέττας Αγγελίδη», <http://filmiconjournal.com/blog/post/57/o-anoikeios-kosmos-tis-antouanettas-aggelidi>, 30/11/2016.

Σκοπετέας Ιωάννης, «Κινηματογράφος χωρίς φιλμ: η ιστορία της μετάβασης της βιομηχανίας του ελληνικού κινηματογράφου στην ψηφιακή ηλεκτρονική εικόνα», *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), Gutenberg, Αθήνα 2017, σσ. 201- 235.

Scorecki Louis, «Καρκαλού πού είσαι;», *Liberation*, 13/5/1985, Σταύρος Τορνές, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 176.

Σκορεκί Λουί, «Ποιος ήταν ο Σταύρος Τορνές: ο θάνατος ενός ανθρώπου», αναδημοσίευση από *Libération*, 1/8/1988, μετ. Σταύρος Καπλανίδης, *Αντί*, περ. Β', τχ. 381, 26/8/1988, σσ. 51- 52.

Σολδάτος Γιάννης, *Ο ελληνικός κινηματογράφος- ντοκουμέντα 1: Μεσοπόλεμος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1994.

- *Ο ελληνικός κινηματογράφος: συνοπτική ιστορία*, Αιγόκερως, Αθήνα 1995.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Α' τόμος (1900-1967)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Β' τόμος (1967-1990)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Γ' τόμος (1990-2000)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 1ος τόμος (1900-1967)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 2ος τόμος (1967- 1990)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 3ος τόμος (1990- 2002)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 4ος τόμος: ντοκουμέντα 1900- 1970*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004.
- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 5ος τόμος: ντοκουμέντα 1970- 2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004.
- *Κώστας Σφήκας* (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004.
- «Σημείωμα του συντάκτη», *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σσ. 9- 10.
- *Ελληνικός κινηματογράφος: ένας αιώνας, 1^{ος} τόμος: 1900-1970*, Κοχλίας, Αθήνα 2001.
- *Ελληνικός κινηματογράφος: ένας αιώνας, 2^{ος} τόμος: 1970-2000*, Κοχλίας, Αθήνα 2002.

Σούμας Θόδωρος, «Διαβρωτικό παιχνίδι: (Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι...)», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 17- 18, περ. Β', Μάιος- Ιούνιος 1978, σσ. 82- 84.

Σπετσιώτης Τάκης, *Στον Κώστα Ταχτοσή αντί στεφάνου*, Οδός Πανός, Αθήνα 1996.

- «Ετρώθην ηδονής τη ρομφαία και τέθνηκα: λόγος και εικόνες στον *Τόπο* της Αντουανέττας Αγγελίδη», *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 59.

Σταματίου Κώστας, «Η κριτική επιτροπή του φεστιβάλ δεν παρακολουθεί τις προβολές!», *Τα Νέα*, 21/9/1962.

- «Από την οθόνη στα δικαστήρια», *Τα Νέα*, 5/10/1977.
- «Ν' αλλάξει η νοοτροπία των φορέων της εξουσίας», *Τα Νέα*, 8/10/1977.
- «Πένθιμο φινάλε», *Τα Νέα*, 8/10/1979.
- «Κινηματογραφικές Βάκχες», *Τα Νέα*, 9/10/1981.
- «Βραβεία: από λίγο σε... όλους!», *Τα Νέα*, 12/10/1981.

Στεφανίδης Μάνος, «Το εγχώριο σινεμά και όσα μου υποσχέθηκε», *Το Δέντρο*, τχ. 191-192 (Φεβρουάριος 2013), σσ. 107-109.

«Συζήτηση με τον Κώστα Σφήκα για την ταινία του *Μοντέλο*», συνέντευξη στις Φρίντα Λιάππα και Τζίνα Κονίδου, *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 2- 3, περ. Β', Δεκέμβριος 1974, σσ. 54- 61.

«Συζήτηση με τον Κώστα Φέρρη για την ταινία του *Η φόνισσα*», συνέντευξη στους Τώνη Λυκουρέση και Πάνο Παπαδόπουλο, *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 2- 3, περ. Β', Δεκέμβριος 1974, σσ. 16- 25.

«Συζήτηση της Αντουανέττας Αγγελίδη και της Φρίντας Λιάππα με τους Χρήστο Βακαλόπουλο και Μισέλ Δημόπουλο», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 17- 18, περ. Β', Ιανουάριος- Μάιος 1978, σσ. 89- 98.

Σφήκας Κώστας, «Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο*», *Φιλμ*, τ. Α', τχ. 3, φθινόπωρο 1974, σσ. 427-429.

Σώκου Ροζίτα, «Μεγάλη και ανησυχητική δύναμη εικόνων», *Απογευματινή*, 11/11/1995, *Κώστας Σφήκας*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 96.

Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Κινούμενα τοπία: κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2001.

Ταταλίδης Μηνάς, «Η διαισθητική εμπειρία», *Κάμερα*, τχ. 2, Δεκέμβριος 1984- Ιανουάριος 1985, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 180- 181.

Τζαμιώτης Κωνσταντίνος, [χ.τ.], *Highlights*, Οκτώβριος 2002.

Thompson Kristin, Bordwell David, *Ιστορία του κινηματογράφου: μια εισαγωγή*, μετ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαίτη, Πατάκης, Αθήνα 2011.

Τορνές Σταύρος, «Καρκαλού», Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 5ος τόμος: ντοκουμέντα 1970- 2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σ. 357.

- «Ντανίλο Τρέλες», Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 5ος τόμος: ντοκουμέντα 1970- 2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σ. 390.

«Τρέλες», συνέντευξη στους Γιώργο Σπανό και Μιχάλη Μένεγο, *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 45- 53.

Τριανταφύλλου Σώτη, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (1975-1992)*, Αιγόκερως, Αθήνα.

Τρούσας Φώντας, «Για το *Vortex* ή *Το πρόσωπο της Μέδουσας* του Νίκου Κούνδουρου: η περιπέτεια μιας 'ακατάλληλης' ταινίας», http://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/134497, 2/4/2017.

- «Τζων Κόντες: *Τα χέρια*», http://diskoryxeion.blogspot.gr/2011/10/blog-post_6552.html, 1/4/2017.

Τσαγκαράκης Νίκος, «Όταν ο Παντελής Πρεβελάκης συνάντησε τον Γκρέγορι Μαρκόπουλος», *Πατρίς*, 8/7/2016, <http://www.patris.gr/articles/301081#.WRjISNLyjiV>, 14/5/2017.

Τσακωνιάτης Μίμης (επιμ.), *Νίκος Νικολαΐδης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, Αθήνα 2007.

Τσιάπος Αργύρης, *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου (η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά)*, αυτοέκδοση, Σέρρες 2015.

«Τσουφ: μια συζήτηση του Θόδωρου Μαραγκού με το Βασίλη Ραφαηλίδη», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 3, Νοέμβριος 1969, σσ. 16- 17.

Τύρος Αντρέας, «Κίνδυνος για εκρήξεις», *Το Βήμα*, 6/10/1984.

- «Ταξίδια», *Το Βήμα*, 10/2/1985, Σταύρος Τορνές, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 178- 180.

- «Συγκρατημένη αισιοδοξία και πολύμορφες φιλοδοξίες», *Το Βήμα*, 6/10/1985.

- «Μυθολογία ναι, αλλά μυθοπλασία», *Το Βήμα*, 5/10/1986.

Fainaru Dan, *The Jerusalem Post Magazine*, 1/11/1985, Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 126.

Φένεκ-Μικελίδης Νίνος, [χ. τ.], *Ελευθεροτυπία*, 2/10/1985, Αντουανέττα Αγγελίδη, επιμ. Στέλλα Θεοδωράκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 126.

- «Στοχαστική ματιά», *Ελευθεροτυπία*, 6/6/1995.

- [χ. τ.], *Ελευθεροτυπία*, 19/1/1996, Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 127.

- [χ. τ.], *Ελευθεροτυπία*, 15/11/2001, Αντουανέττα Αγγελίδη, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 127.

Φέρρης Κώστας, «Ακμή (και παρακμή) του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *Θεατρικά*, 1975, Κώστας Σφήκας, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αιγόκερως- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2004, σ. 90.

Φιοραβάντες Βασίλης, *Εισαγωγή στην αισθητική και την ιστορία της μοντέρνας τέχνης*, Παρουσία, Αθήνα 1993.

«Το φως μπορεί να είναι ήχος και μια λέξη να είναι φως», συνέντευξη στην Ελένη Μαχαίρα, *Η Αυγή*, 3/7/1988, *Αντουανέττα Αγγελίδη*, Στέλλα Θεοδωράκη (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 87.

Χατζηιωσήφ Χρήστος (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: οι απαρχές 1900-1922 (A2)*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999.

- *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: ο Μεσοπόλεμος 1922-1940 (B2)*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003.

Holzhey Magdalena, *Τζόρτζιο ντε Κίρικο 1888-1978: ο σύγχρονος μύθος*, μετ. Χριστίνα Μαλατέζου, Taschen/ Γνώση, Αθήνα 2006.

«Τα χρόνια 1967- '70: μια συζήτηση του Τζόνας Μήκας με τον Γκρέγκορ Μαρκόπουλο», *Film Culture*, τχ. 52, άνοιξη 1971, μετ. Μάκης Μωραϊτίης, *Καθρέφτης*, τχ.2, φθινόπωρο 1996, σσ. 82- 86.

Χρυσοβιτσάνος Γιώργος, «Ανένταχτος», *Έθνος*, 8/2/1985 *Σταύρος Τορνές*, Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 177.

Aitken Ian, *European Film Theory and Cinema: a Critical Introduction*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2001.

Allen Robert C., Gomery Douglas, *Film History: Theory and Practice*, McGraw-Hill, Νέα Υόρκη, 1985.

Anker Steve, «Reanimator, stutterer, eraser. Martin Arnold and the ghosts of cinema», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 244- 255.

Apollonio Umbro, *Futurist Manifestos*, Tate Publishing, Λονδίνο 2009.

Audet René, Romano Claude, Dreyfus Laurence, Therrien Carl, Marchal Hugues, *Narrativity: How Visual Arts, Cinema and Literature are Telling the World Today*, μετ. Paul Buck, Catherine Petit, Dis Voir, Παρίσι 2007.

Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, Λονδίνο 1986.

- *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Καίμπριτζ, Λονδίνο 1989.

- *Poetics of Cinema*, Routledge, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 2008.

Burroughs William S., «The Electronic Revolution», http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf. 1η έκδοση, Expanded Media Editions, Δυτική Γερμανία 1970.

Calinescu Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke Univeristy Press, Ντάρχαμ, 1987, 1^η έκδοση, Indiana University Press, 1977

Christie Ian, «The Avant- Gardes and European Cinema Before 1930», John Hill, Pamela Church Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1998, σσ. 449- 454.

Chumez Chumy, *Una Biografia*, Fundamentos, Μαδρίτη 1973.

Comer Stuart (επιμ.), *Film and Video Art*, Tate Publishing, Λονδίνο 2009.

Cook David, *A History of Narrative film*, W.W. Norton & Company, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, 1981.

Debord Guy, *The Society of the Spectacle*, μετ. Donald Nicholson- Smith, Zone Books, Νέα Υόρκη 1995.

Delveroudi Eliza- Anna, «Constructing Female Sexuality in Greek Film: Daphnis and Chloe by O. Laskos, Young Aphrodites by N. Koundouros», Meurer U., Mitsou M.-E., Oikonomou M. (επιμ.), *Perseu's Schild: Griechische Frauenbilder im Film*, Ars Una Neuried 2008, σσ. 225-238.

- «Silent Greek Cinema: In Search of Academic Recognition», Lydia Papadimitriou, Yannis Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema: texts, histories, identities*, Intellect, Μπρίστολ, Σικάγο, 2012, σσ. 115- 128.

Eamon Christopher, «An Art of Temporality», Stuart Comer (επιμ.), *Film and Video Art*, Tate Publishing, Λονδίνο 2009, σσ. 66- 85.

Ellis Jack C., *A History of Film*, (3^η εκ.), Prentice Hall, Νιού Τζέρσι, 1990.

Fricke Christiane, Honnef Klaus, Ruhrberg Karl, Schneckenburger Manfred, *Art of the 20th Century. Part I: Painting*, Ingo F. Walther (επιμ.), Taschen, Κολωνία 2012.

Gabor Mark, *Pin-up: a Modest History*, Pan Books Ltd., Λονδίνο 1972.

Gidal Peter, «Theory and Definition of Structural/ Materialist film», *Studio International*, Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1975, <http://www.luxonline.org.uk/>, 24/02/2016.

Gomery Douglas, *Movie History: a Survey*, Wadsworth, Καλιφόρνια, 1991.

Grisseemann Stefan, «Countdown to Zero. Before the Avant-Garde: Austrian Visionary Film 1951-1955», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 44- 55.

- «Fundamental Punk. On Kurt Kren's Universal Cinema», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 92- 113.

- «Time Slice, Space Block. The Synthetic Realities of Viennese Filmmaker Hans Scheugl», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 154- 163.

Hall Phil, *The Encyclopedia of Underground Movies: Films from the Fringes of Cinema*, Michael Wiese, Στούντιο Σίτυ (Καλιφόρνια) 2004.

Halter Ed, «Horror, Violence, Sociopathic Loners: The Films of James Fotopoulos Play Downtown», <http://www.nypress.com/horror-violence-sociopathic-loners-the-films-of-james-fotopoulos-play-downtown/>, 3/6/2017.

Hames Peter, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, 2009, 2010.

Hill John, Church Gibson Pamela (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1998.

Ib Maria Theresa Moerman, «Scratching the Surface: the Birth of Structural/ Materialist Film», αδημοσίευτη προπτυχιακή εργασία, Glasgow School of Art, 2010.

Ieropoulos Fil, *Film Poetry : A Historical Analysis*, 2008, στο <http://fytini.com/>, 22/03/2016.

- *The Film Poem*, διδακτορική διατριβή, University of the Creative Arts/Kent, April 2010.

Karalis Vrasidas, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 2012.

- *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*, I.B. Tauris, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2016.

Kuenzil Rudolf E. (επιμ.), *Dada and Surrealist film*, Willis Locker & Owens, Νέα Υόρκη 1987.

Lachner Carolyn (επιμ.), *Paul Klee: His Life and Work*, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1987, αναθεωρημένη έκδοση, 2001.

Le Grice Malcolm, *Abstract Film and Beyond*, Studio Vista, Λονδίνο 1977.

MacDonald Scott, *Avant- Garde Film: Motion Studies*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1993.

- *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*. Temple University Press, Φιλαδέλφεια 2002.

- *Art in Cinema: Documents Towards a History of the Film Society*, Wide Angle Books, 2006.

Markopoulos Gregory J., *Film as Film: The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*, Mark Webber (επιμ.), The Visible Press, Λονδίνο 2014.

Mast Gerald, *A Short History of the Movies*, (3^η εκδ.), Oxford University Press, Οξφόρδη, 1985.

Mendik Xavier, Schneider Steven Jay (επιμ.), *Underground U.S.A. : Filmmaking beyond the Hollywood canon*, Wallflower Press, Λονδίνο 2002.

Moritz William, «Seeing sound», <http://www.awn.com/mag/issue1.2/articles1.2/moritz1.2.html>.

Muller John P., Richardson William, *Lacan and Language: a Reader's Guide to Écrits*, International Universities Press, Νέα Υόρκη 1994.

Newman Michael, «Moving Image in the Gallery Since the 1990s», Stuart Comer (επιμ.), *Film and Video Art*, Tate Publishing, Λονδίνο 2009, σσ. 86- 121.

Noguez Dominique, «Τι είναι ο πειραματικός κινηματογράφος», χωρίς μετ., *Φιλμ*, τχ. 20 (Ιούλιος 1980), 87-116.

Nowell-Smith Geoffrey (επιμ.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1996.

O' Pray Michael, *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, Wallflower, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 2003.

Pantenburg Volker, «1970 and Beyond: Experimental Cinema and Installation Art», *Screen dynamics: mapping the borders of cinema*, Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (επιμ.), Synema- Österreichisches Filmmuseum, 2012.

Papadimitriou Lydia, Tzioumakis Yannis (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Intellect, Μπρίστολ, Σικάγο, 2012.

Parkinson David, *History of Film*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1995.

Paul Christiane, «Expanding Cinema: the Moving Image in Digital Art», *Film and Video Art*, Comer Stuart (επιμ.), Tate Publishing, Λονδίνο 2009, σσ. 132- 143.

Pichler Barbara, «Avant-Garde Now», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 294- 308.

Rebhandl Bert, «The Garden of Earthly Delights. On the Films of Dietmar Brehm», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 186- 195.

Reekie Dunkan, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*, Wallflower, Λονδίνο 2007.

Rees A.L., «Cinema and the Avant-Garde», *The Oxford history of world cinema*, Geoffrey Nowell-Smith (επιμ.), Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1996.

- *A History of Experimental Film and Video*, BFI, Λονδίνο 1999.

- «Movements in Film 1941- '79», *Film and Video Art*, Comer Stuart (επιμ.), Tate Publishing, Λονδίνο 2009, σσ. 46- 65.

Rhode Eric, *A History of Cinema: From its Origins to 1970*, Penguin Books, Λονδίνο 1984.

Robinson David, *World Cinema: 1895-1980*, (2^η εκδ.), Eyre Methuen, Λονδίνο 1981.

Ruhrberg Karl, «Abstraction and Reality», Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef, *Art of the 20th Century: Painting, Sculpture, New Media, Photography*, Ingo F. Walther (επιμ.), Taschen, Κολωνία 2012, σσ. 164- 209.

Ruhrberg Karl, Schneckeburger Manfred, Fricke Christiane, Honnef Klaus, *Art of the 20th Century: Painting, Sculpture, New Media, Photography*, Ingo F. Walther (επιμ.), Taschen, Κολωνία 2012.

Scheugl Hans, «Expanded Cinemas Exploding», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 128- 139.

Schneckeburger Manfred, «The Direct Language of Reality», Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef, *Art of the 20th Century: Painting, Sculpture, New Media, Photography*, Ingo F. Walther (επιμ.), Taschen, Κολωνία 2012, σσ. 509- 523.

Schuster Mel, *Contemporary Greek Cinema*, Scarecrow Press, Metuchen (Νιού Τζέρσεϊ), Λονδίνο 1979.

Shipman David, *The Story of Cinema- Volume One: From the Beginnings to Gone With the Wind*, Hodder and Stroughton, Λονδίνο 1982.

Sitney Adams P., *Visionary Film: the American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2002.

Smith Murray, «Modernism and the Avant-Gardes», John Hill και Pamela Church Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1998, σσ. 395- 412.

Sontag Susan, «Notes on “Camp”», *Partisan Review*, τ. 34, τχ. 4, φθινόπωρο 1964, σσ. 515- 530, <http://hgar-srv3.bu.edu/collections/partisan-review/search/detail?id=326066>, 18/6/2017.

Thompson Kristin, Bordwell David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, Βοστώνη 1994.

Tredell Nicolas, *Cinemas of the Mind: a Critical History of Film Theory*, Icon Books, Ηνωμένο Βασίλειο, Totem Books, Η.Π.Α., Allen & Unwin Pty. Ltd, Αυστραλία 2002.

Tscherkassky Peter (επιμ.), *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, sixpackfilm, Βιέννη 2012.

Tscherkassky Peter, «The Framework of Modernity. Some Concluding Remarks on Cinema and Modernism», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 311- 316.

- «Ground Survey. An Initial Mapping of an Expanding Territory», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 14- 43.

- «The World According to Kubelka», *Film Unframed: a History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Peter Tscherkassky (επιμ.), Sixpackfilm, Βιέννη 2012, σσ. 56- 81.

Turvey Malcolm, *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*, October, Κέιμπριτζ 2011.

Tyler Parker, *Underground Film: a Critical History*, Da Capo Press, 1995.

Tzavalas Trifon, *Greek Cinema vol.1: 100 Years of Film History 1900-2000*, Hellenic University Club of Southern California, Λος Άντζελες, 2012.

Tzioumakis Yannis, *American Independent Cinema: An Introduction*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2006.

VanDerBeek Stan, «The Cinema Delimina: Films From the Underground», *Film Quarterly*, τ. 14, τχ. 4, καλοκαίρι 1961, σσ. 5-15.

Vogel Amos, *Film as a Subversive Art*, D.A.P., Η.Π.Α., C.T. Editions, Ηνωμένο Βασίλειο 2005.

Walldén Rea, «Greek Avant-Garde Cinema and Marx: The Politics of Form in Sfikas's *Modelo* and Angelidi's *Idées Fixes/Dies Irae*», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, issue 2-September 2014, σσ. 71-92.

Youngblood Gene, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co. Inc., Νέα Υόρκη 1970.

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Αθηναϊκή (1962)

Αυγή (1962)

Εφ (εφημερίδα του Ελληνικού Φεστιβάλ, 2012)

Τα νέα (1962, 1974, 1975, 1977, 1981, 1982, 1984- 1986, 1998, 2002, 2004)

Το βήμα (1962, 1974, 1975, 1977, 1985, 1986)

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Αντί (1988)

Αντι-κινηματογράφος (1992- 2000)

Το δέντρο (2013)

Επιθεώρηση τέχνης (1954- 1967)

Καθρέφτης (μετ. *Καθρέφτης του κινηματογράφου*, 1996- 1997)

Κινηματογραφικά τετράδια (1981- 1984, 1985- 1986, 1987)

Νέα πορεία (1962)

Σύγχρονος κινηματογράφος (1969- 1984)

Φιλμ (1974- 1986)

ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Μιχάλης Αρφαράς: το ταξίδι (Πανδώρα Μουρίκη, τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ παραγωγής ΕΡΤ, 1995), <http://archive.ert.gr/89357/>, 7/2/2017.

Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, (Λάκης Παπαστάθης, επεισόδιο εκπομπής *Παρασκήνιο*, 1984), <http://archive.ert.gr/68800/>, 10/2/2015.

Οδύσσειες σωμάτων: μπαλάντα για τον Νίκο Κούνδουρο (Αντώνης Μπισκοϊτης, 2010), αντίγραφο DVD από σκηνοθέτη.

Ο σκηνοθέτης Κωνσταντίνος Γιάνναρης (Αντώνης Τσάβαλος, επεισόδιο εκπομπής Παρασκήνιο, 1999), <http://archive.ert.gr/6721/>, 8/9/2016.

Ο φτωχός κυνηγός του νότου (Σταύρος Καπλανίδης, 1994), <https://www.youtube.com/watch?v=pAZpdtcrfY4>, 12/10/2016.

Φωνές από το υπόγειο (Γιάννης Χαριτίδης, 2013), αντίγραφο DVD από σκηνοθέτη.

Directing Hell (Χρήστος Χουλιάρας, 2011), αντίγραφο DVD από σκηνοθέτη.

Film as a Subversive Art: Amos Vogel and Cinema 16 (Paul Cronin, 2003), <https://vimeo.com/20313500>, 20/3/2017.

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

693918875838563950.weebly.com

aagff.tainiothiki.gr

activecyprus.com

adaf.gr/el

aidff.com

amazon

anemicinema.gr

anthologyfilmarchives.org

art-athina.gr

askiweb.eu/index.php/el

athensanimfest.eu

awn.com

benaki.gr

berlinale.de

biblionet.gr

biosphere.no

camerastyloonline.wordpress.com

canyoncinema.com

centerforvisualmusic.org

cinemag.gr

cinemalab.eu.org

dalot.bandcamp.com

dalot.net

deste.gr

dimartblog.com

diskoryxeion.blogspot.gr

documenta14.de/gr

efimeris.nlg.gr

ehu.eus/eu

entercity.gr

ermias.gr

ert.gr

expcinema.org

fantasmainc.com

festival-cannes.com/fr

festivalmiden.gr

film.auth.gr/el
filmaffinity.com
filmfestival.gr
filmiconjournal.com
filmlabs.org
filitig.bandcamp.com/
flix.gr
fondazionedechirico.org
fournos-culture.gr
fytini.com
google.com
greekanimation.com
greekdirectorsguild.gr
haosfilm.com
iffr.com
imdb.com
intothepill.wordpress.com
jamesfotopoulos.com
johnbiebel.com
klonaris-thomadaki.net
ksyme.org
labiennale.org
lehmannmaupin.com
lux.org.uk
makisfaros.gr
malcolmlegrice.com
mazomenos.com
mariakourkouta.net
mediavoxgalanakis.wordpress.com
microscopegallery.com
mirfestival.gr
mitos.org.cy
moma.org
momaps1.org/
momentaart.org
monilazariston.gr
movingimage.us
mutualart.com
mv.vatican.va
nikosnikolaidis.com
nytimes.com
www.novamelancholia.gr/el
oneminute.ch
pardolive.ch
pekk.gr
printmaker.asfa.gr
protoporia.gr
rentzis-themovie.blogspot.gr
sansimera.gr
shortfilm.gr
shortfilmfestival.kouinta-production.gr/el

sixdogs.gr
sodre.gub.uy
tainiothiki.gr
tovima.gr
tbilisifilmfestival.ge
temple.edu
theatre.uoa.gr
thebreedersystem.com
thessalonikinfo.gr
thetemenos.org
tornes.info
t-short.gr
ubu.com
undergroundfilmjournal.com
unioncatalog.gr
vimeo.com
vrisko.gr
walkerart.org
warhol.org
wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php
whitney.org
wikiart.org
wikipedia.org
yeswearestars.gr
youtube.com

