

Παναγιώτης Δενδραμής

Η κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα
Διδακτορική διατριβή

Πανεπιστήμιο Κρήτης

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Φιλολογίας

Τομέας Θεατρικών, Κινηματογραφικών και Μουσικών Σπουδών

Ρέθυμνο 2019

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.

Ευανθία Στεφανή, αναπληρώτρια καθηγήτρια θεωρίας και ιστορίας του κινηματογράφου, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Στη μνήμη του Νίκου Μανουσάκη
στους δικούς μου.

Ευχαριστίες

Η διαδικασία της έρευνας και της συγγραφής ενός διδακτορικού παρομοιάζεται συχνά με μααραθώνιο. Προσωπικά θεωρώ ότι μοιάζει περισσότερο με μια οδύσσεια, όπου ο τελικός στόχος δε θα μπορούσε να επιτευχθεί χωρίς τη συνδρομή και τη βοήθεια αρκετών ανθρώπων. Θα επιθυμούσα, επομένως, να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτής της διατριβής άμεσα ή έμμεσα, ακόμα και με τρόπους που οι ίδιοι ίσως δεν είχαν επίγνωση.

Αντουανέττα Αγγελίδη, Θεόδωρο Αδαμόπουλο, Χρήστο Αλεξανδρή, Δημήτρη Αναστασίου, Αλέξη Ανδρίτσο, Γιώργο Ανδρίτσο, Πόπη Βασιλάκη, Κώστα Βρεττάκο, Κατερίνα Γεωργίου, Ηλία Γιαννακάκη, Ειρήνη Γκούρλια, Σωτήρη Δημητρίου, Ντίνα Ζαρκαλή, Μάνο Ζαχαρία, Νίκο Θεοδοσίου, Παναγιώτη Ιωσηφέλη, Γιάννη Καραμανίδη, Πάνο Κατέρη, Τζανέτο Κομηνέα, Δημήτρη Κουτσιαμπασάκο, Φώτο Λαμπρινό, Ιωάννα Λαμπροπούλου, Σωτήρη Λαμπρόπουλο, Ροβήρο Μανθούλη, Γιώργο Μοτάκη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Δημήτρη Παναγιωτάτο, Θανάση Παπαντωνόπουλο, Λάκη Παπαστάθη, Γιάννη Πέρρο, Κλέαρχο Πήττα, Μπάμπη Ποθουλάκη, Μάριο Ρετσίλα, Μαγδαληνή Ρεμούνδου, Λιάνα Σπανού, Γιώργο Στεργιόπουλο, Πόπη Σφακιανάκη, Γαβριήλ Τζάφκα, Νίκο Τσαγκαράκη, Κώστα Φέρρη, Ευγενία Χατζίκου, Αντιγόνη Χαντζόλου και Περικλή Χούρσογλου,

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τις οικογένειες Κουνενάκη και Τσιτσάνη.

Αξίζει ακόμη να σταθώ στην αγαστή συνεργασία μου με το προσωπικό του Τμήματος Κινηματογράφου και Οπτικοακουστικών Μέσων, και στην εξυπηρέτηση που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της έρευνας. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον προϊστάμενο της Διεύθυνσης κ. Αντώνη Κουτσουρή, την τέως προϊσταμένη του τμήματος κα. Ευφροσύνη Δασκαλάκη, καθώς επίσης και τους Βασίλη Μαρτσάκη και Μαρία Πασσιά για την ανταπόκρισή τους στις ανάγκες της έρευνάς μου.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους υπεύθυνους του Κοινοφελούς Ιδρύματος «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης», η υποτροφία του οποίου μου έδωσε τη δυνατότητα να διεξάγω σημαντικό μέρος της έρευνάς μου.

Νιώθω ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη απέναντι στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής μου.

Στην Εύα Στεφανή, που αποτέλεσε πρότυπο και αφορμή για την ενασχόλησή μου εν γένει με τον κνηματογράφο.

Στην Παναγιώτα Μήνη, που μου έμαθε – και εξακολουθεί να μου μαθαίνει – πώς να προσεγγίζω το αντικείμενο του κνηματογράφου με μέθοδο και επιστημονικό τρόπο.

Στην επόπτριά μου, Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, χωρίς τη συμπαράσταση και την επιμελή επίβλεψη της οποίας η διατριβή αυτή δε θα είχε ολοκληρωθεί. Την ευχαριστώ επιπρόσθετα για την υπομονή και την αντοχή της, καθώς και την έμπρακτη προτροπή της να υπερβαίνουμε τις κάθε μορφής αντιξοότητες.

Θα επιθυμούσα τέλος να αφιερώσω τη διατριβή μου στη μνήμη του φίλου και συμφοιτητή Νίκου Μανουσάκη, καθώς και στους δικούς μου ανθρώπους, φίλους και συγγενείς, είτε βρίσκονται στη ζωή είτε όχι.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
i. Ο προσδιορισμός του ερευνητικού πεδίου	14
ii. Το υλικό της έρευνας	23
iii. Διάρθρωση κεφαλαίων	33

Μέρος 1^ο

Κεφάλαιο 1

Οι διεθνείς εξελίξεις στην κινηματογραφική εκπαίδευση
μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

1.1. 1895-1915: Οι απαρχές	37
1.2. ΗΠΑ 1915-1935: Η πρώτη επαφή κινηματογράφου και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης	42
1.3. Σοβιετική Ένωση 1919 – 1939: Κινηματογραφική εκπαίδευση και επανάσταση	46
1.4. Ιταλία: Ανάπτυξη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης κατά τον Μεσοπόλεμο	52
1.5. Γαλλία: Ciné-Clubs, Cinémathèque Française και École Vaugirard	59
1.6. Γερμανία: Κινηματογραφική εκπαίδευση και Γ' Ράιχ	63
1.7. Ηνωμένο Βασίλειο: BFI και Film Literacy	66

Κεφάλαιο 2

2.1. Οι εξελίξεις στην Ελλάδα: 1896 – 1939	70
2.2. Η εκπαίδευση των πρώτων κινηματογραφιστών	71
2.3. Οι πρώτες απόπειρες σύστασης κινηματογραφικών σχολών	85
2.4. Η συμβολή του ειδικού κινηματογραφικού Τύπου	92
2.5. Κινηματογράφος και νεολαία	99
Εικόνες. Α΄ Μέρος	104

Κεφάλαιο 3

Από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στο τέλος του 20ού αιώνα

3.1. Εισαγωγή	108
3.1.1. Γαλλία	109
3.1.2. IDHEC	111
3.2. Η μεταπολεμική περίοδος στην Ευρώπη: 1945 – 1990	112
3.2.1. CILECT	114
3.2.2. Σοβιετική Ένωση	118
3.2.3. Ανατολική Ευρώπη	124
3.2.3.1. Πολωνία	124
3.2.3.2. Ρουμανία	127
3.2.3.3. Βουλγαρία	127
3.2.3.4. Αλβανία	128
3.2.3.5. Γιουγκοσλαβία	129
3.4. Γερμανία	132
3.5. Δυτική Ευρώπη	138

3.5.1. Γαλλία	139
3.5.2. Ιταλία	144
3.5.3. Ισπανία	149
3.5.4. Ηνωμένο Βασίλειο	150
3.6. Μελέτη περιπτώσεων	152
3.6.1. Τσεχία – Ουγγαρία	153
3.6.1.1. FAMU	156
3.6.1.2. Színház - és Filmművészeti Egyetem	163
3.6.2. Δανία – Βέλγιο	169
3.6.2.1. Danske Filmskole	171
3.6.2.2. INSAS – HRITCS	173
3.7. Οι εξελίξεις στις ΗΠΑ και στον υπόλοιπο κόσμο	178
3.8. Φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών - Κινηματογραφικές Σπουδές	182

Κεφάλαιο 4

Οι εξελίξεις στην Ελλάδα: 1940 – 1990

4.1. Εισαγωγή	185
4.2. Ελληνική κινηματογραφία και κινηματογραφική εκπαίδευση	188
4.3. Η μαθητεία	194
4.4. Έλληνες σπουδαστές κινηματογράφου σε σχολές του εξωτερικού	198
4.5. Θεσμικό πλαίσιο και κρατική πολιτική (μέρος Α')	200

Μέρος 2^ο

Κεφάλαιο 5

Κινηματογραφικές Σχολές Ι

5.1	Οι πρώτες κινηματογραφικές σχολές	215
5.2.	«Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών»	218
5.3.	«Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης Λυκούργου Σταυράκου»	222
5.3.1.	Η αρχή: 1948 – 1950	225
5.3.2.	Η δεκαετία του 1950	229
5.3.2.1.	Το περιοδικό <i>Κινηματογράφος</i>	240
5.3.2.2.	Σχολή Σταυράκου και CILECT	242
5.3.2.3.	Η αρπαγή της Περσεφόνης	245
5.3.2.4.	Ολοκληρώνοντας τη δεκαετία του 1950: Η εδραίωση της σχολής	248
5.3.3.	Η δεκαετία του 1960	252
5.3.3.1.	Η ομάδα των 5	259
5.3.3.2.	Η σχολή Σταυράκου ως εκκολαπτήριο της νέας γενιάς σκηνοθετών	260
5.3.3.3.	Σχολή Σταυράκου και Φίνος	263
5.3.3.4.	Σχολή Σταυράκου και NEK	266
5.3.3.5.	Σχολή Σταυράκου και κίνημα νεολαίας	269
5.3.3.6.	Σχολή Σταυράκου και δικτατορία	273
5.3.3.7.	Οι εκδόσεις της σχολής	277
5.3.3.8.	Επίλογος για τη δεκαετία του 1960	280
5.3.4.	Η δεκαετία του 1970	283
5.3.4.1.	Τα αριθμητικά δεδομένα της Σχολής Σταυράκου για την περίοδο 1975 – 1990	288
5.3.4.2.	Το τμήμα ηθοποιών - δραματική σχολή	296

5.3.4.3. Το τμήμα χειριστών κινηματογραφικών μηχανών	297
5.3.5. Η δεκαετία του 1980	299
5.3.5.1. Ο σύλλογος σπουδαστών της σχολής	300
5.3.5.2. Μορφές ενίσχυσης από το κράτος	302
5.3.5.3. Πρακτική στην ΕΡΤ	304
5.3.5.4. Σχολή Σταυράκου και Υπουργείο Πολιτισμού	305
Εικόνες. Β΄ Μέρος	311

Κεφάλαιο 6

Κινηματογραφικές Σχολές ΙΙ

6.1. Οι υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές της περιόδου 1950 – 1990	342
6.2. «Αθηναϊκή Σχολή Κινηματογράφου»	343
Εικόνες. Γ΄ Μέρος	365
6.3. «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών»	374
6.4. «Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου»	388
Εικόνες. Δ΄ Μέρος	399
6.5. «Σχολή Ήχου και Εικόνας Παναγιώτη Παπαντωνόπουλου»	405
Εικόνες. Ε΄ Μέρος	425
6.6. «Σχολή κινηματογράφου Ευγενίας Χατζίκου»	434
Εικόνες. ΣΤ΄ Μέρος	453

Κεφάλαιο 7

7.1 Θεσμικό πλαίσιο και κρατική πολιτική (μέρος Β΄)	458
Εικόνες. Ζ΄ Μέρος	474
Συμπεράσματα	481
Πίνακες	487
Πηγές – Βιβλιογραφία	502

Παραδείγματα συντομεύσεων καταγραφής του αρχειακού υλικού:

- ΕΤΕΚ (1950-1967), κ. 389, φάκ.1.α. = Αρχείο Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (1950-1967), κουτί 389, φάκελος 1.α.
 - «Υποβολή συμπληρωματικών δικαιολογητικών προς έγκρισιν μετεστεγάσεως της Σχολής», Α.Σ.Σ., 34844/ 24.6.1976, φακ. Ε/Ε/ 2.6.1975 - 6.6.1977, Σ.Σ. προς ΥΠ.ΠΟ. = Τίτλος εγγράφου: «Υποβολή συμπληρωματικών δικαιολογητικών προς έγκρισιν μετεστεγάσεως της Σχολής», Αρχείο Σχολής Σταυράκου, Αριθμός Πρωτοκόλλου 34844/ 24.6.1976, στον φάκελο: Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 2.6.1975 έως 6.6.1977, Σχολή Σταυράκου προς Υπουργείο Πολιτισμού.
 - «Δικαιολογητικά Καθηγητών μας», ΥΠ.ΠΟ., 320/ 1.3.1979, φάκ. *Διδακτικό Προσωπικό* 1, ΣΣ προς ΥΠΠΟ. = Τίτλος εγγράφου: «Δικαιολογητικά Καθηγητών μας», Αρχείο Υπουργείου Πολιτισμού, Αριθμός Πρωτοκόλλου 320/ 1.3.1979, στον φάκελο: *Διδακτικό Προσωπικό*, τόμος 1, έγγραφο της Σχολής Σταυράκου προς το Υπουργείο Πολιτισμού.
 - ΥΠ.ΠΟ., «Παροχή Πληροφοριών», 16022/685, 3.5.1980, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φακ. 2. = Έγγραφο του Υπουργείου Πολιτισμού προς τη Σχολή Ιωαννίδη, τίτλος εγγράφου: «Παροχή Πληροφοριών», Αρχείο Υπουργείου Πολιτισμού, Αριθμός Πρωτοκόλλου 16022/ 685, 3.5.1980, στον φάκελο: *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, αριθμός 2.
- Οι μεταφράσεις από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία στα ελληνικά έχουν γίνει από εμένα.
 - Οι εικόνες βρίσκονται στο τέλος κάθε κεφαλαίου ή υπό – κεφαλαίου, με εξαίρεση το πρώτο, όπου είναι ενταγμένες μέσα στο κείμενο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ακαδημαϊκή έρευνα γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο έχει να επιδείξει πλέον μια πολυμορφία ως προς τις θεματικές που επιχειρεί να εξετάσει. Το εύρος των ερευνητικών εργασιών εκτείνεται από αναλύσεις των καθαυτό φιλικών κειμένων και θεωρητικές προσεγγίσεις σε κινηματογραφικά είδη της εγχώριας παραγωγής, έως την απόπειρα ανάδειξης ιδιαίτερων πτυχών της ιστορικής εξέλιξης της κινηματογραφίας μας. Ειδικότερα ως προς τη δεύτερη κατηγορία, πέρα από τις προσπάθειες που έχουν γίνει για τη διαμόρφωση μιας συνεκτικής αφήγησης που να αφορά το σύνολο της ελληνικής φιλομορφίας ή μια συγκεκριμένη περίοδο της,¹ έχει δοθεί επίσης έμφαση στον ρόλο που έχουν διαδραματίσει φορείς, θεσμοί αλλά και διεργασίες του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος.² Παρόλα αυτά η κινηματογραφική εκπαίδευση δεν είχε αποτελέσει μέχρι σήμερα αντικείμενο μιας εξειδικευμένης μελέτης.

Κάθε έρευνα εκκινεί από εναύσματα που έχουν συνήθως τις αφετηρίες τους στον ίδιο τον ερευνητή. Ιδέες, γεγονότα ή άλλου είδους ερεθίσματα, επιδρούν στη σκέψη του με άμεσο ή έμμεσο τρόπο, δημιουργώντας ερωτήματα και εστιάζοντας το ενδιαφέρον του σε ένα συγκεκριμένο πεδίο που χρήζει διερεύνησης. Στην προκειμένη περίπτωση αφορμή υπήρξε η επιθυμία μου να ασχοληθώ επαγγελματικά με τον κινηματογράφο. Καθώς δεν είχα κάποια προηγούμενη επαφή με τον χώρο, αποφάσισα προηγουμένως να εντρυφήσω στο αντικείμενο της επιλογής μου μέσα από την παρακολούθηση σχετικών μαθημάτων σε μια κινηματογραφική σχολή. Υπήρξα σπουδαστής στη σχολή Σταυράκου κατά τα μέσα της δεκαετίας του 2000, σε μια περίοδο μεταβατική τόσο για την ίδια όσο και για την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα συνολικά.

¹ Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Νέα Υόρκη, Continuum 2012· Eliza – Anna Delveroudi, “Silent Greek Cinema: In Search of Academic Recognition”, στο Yiannis Tzioumakis, Lydia Papadimitriou (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Forms and Identities*, Μπρίστολ, Intellect Publishing 2012, σ. 115-128.

² Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975: Θεσμικό πλαίσιο – Οικονομική κατάσταση*, Αθήνα, Θεμέλιο 1989, σ. 79 - 88· Γιώργος Ανδρίτσος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945 – 1974)», στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ 2016, σ. 35 – 42.

Οι σπουδές μου εκεί αλλά και η κατοπινή μου επαγγελματική δραστηριοποίηση στον εγχώριο οπτικοακουστικό κλάδο (κινηματογράφος, τηλεόραση και διαφήμιση),³ μου δημιούργησαν ερωτήματα αναφορικά με την εκπαίδευση και την κατάρτιση των επαγγελματιών του χώρου. Εκτός από τους αποφοίτους ιδιωτικών κινηματογραφικών σχολών όπως η Σταυράκου, συνεργάστηκα με επαγγελματίες που προέρχονταν από διαφορετικά υπόβαθρα. Υπήρχαν οι απόφοιτοι των ΙΕΚ, δημοσίων και ιδιωτικών, αλλά και εκείνοι που είχαν σπουδάσει σε κινηματογραφικές σχολές ή τμήματα πανεπιστημίων σχετικά με τον κινηματογράφο και τα οπτικοακουστικά σε χώρες του εξωτερικού. Από την άλλη, ένας αρκετά μεγάλος αριθμός είχε ξεκινήσει να δουλεύει χωρίς να έχει προηγουμένως σπουδάσει κάτι παρεμφερές. Άλλοι μέσω προσωπικών γνωριμιών ή ακολουθώντας την οικογενειακή παράδοση, σε ορισμένες δε περιπτώσεις ακόμα και τυχαία, είχαν βρεθεί να εργάζονται σε κάποια από τις ειδικότητες του κλάδου, μαθαίνοντας τη δουλειά τους καθαρά εμπειρικά και μέσα από την τριβή με το αντικείμενο.

Παρατηρώντας τις διαφορετικές ατραπούς που είχε ακολουθήσει κάθε εργαζόμενος κινηματογραφικού ή τηλεοπτικού συνεργείου προκειμένου να εισαχθεί και να σταδιοδρομήσει στον χώρο, δεν μπορούσα παρά να αναρωτηθώ για τον χαρακτήρα και την αξία των σπουδών γύρω από τον κινηματογράφο συνολικότερα, και πιο ειδικά στη χώρα μας. Αποκτά όντως κάποιος επιπλέον εφόδια έχοντας τελειώσει μια σχολή κινηματογράφου; Υπάρχει κάποια διασύνδεση μεταξύ εκπαίδευσης και επαγγελματικού κλάδου; Ποιο είναι το θεσμικό πλαίσιο γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα και πώς διαμορφώθηκε; Ποια είναι τα δεδομένα που ισχύουν στο διεθνές περιβάλλον, σε κινηματογραφίες με μεγαλύτερη παράδοση και πιο οργανωμένες από την ελληνική, αλλά και σε άλλες που βρίσκονται σε παρόμοιο επίπεδο με τη δική μας; Τα ερωτήματα αυτά με οδήγησαν κατ' επέκταση στην αναζήτηση στοιχείων γύρω από το ζήτημα.

³ Η συνήθης πρακτική στην Ελλάδα είναι ότι ο εργαζόμενος στα οπτικοακουστικά σκηνοθέτης, τεχνικός ή ηθοποιός, δουλεύει σε ένα ευρύ φάσμα παραγωγών, το οποίο περιλαμβάνει – εκτός από τους προαναφερθέντες – και άλλους τομείς, όπως το θέατρο ή τα μουσικά βίντεο. Αυτό οφείλεται εν μέρει στον περιορισμένο κύκλο εργασιών του κλάδου συνολικά, γεγονός που ωθεί τους επαγγελματίες σε μια ευελιξία ως προς τις επιλογές τους. Επιπλέον όμως εδράζεται ορισμένες φορές και στην ίδια τη δημιουργική αναζήτησή τους για διαφορετικά μέσα και τρόπους έκφρασης. Ο Γιώργος Λάνθιμος, για παράδειγμα, έχει ασχοληθεί σχεδόν με όλα τα παραπάνω: <https://www.lanthimos.com/> τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019. Κάτι αντίστοιχο εξάλλου απαντάται και σε πιο ανεπτυγμένες κινηματογραφίες, τόσο στην Ευρώπη όσο και στις ΗΠΑ. Βλ. σχετικά: Eliza Williams, *How 30 Great Ads Were Made: From Idea to Campaign*, Λονδίνο, Laurence King Publishing 2012.

Την ίδια χρονική περίοδο συντελέστηκε μια σημαντική εξέλιξη: η δημιουργία του Τμήματος Κινηματογράφου στη Σχολή Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.⁴ Το τμήμα αυτό υπήρξε η πρώτη δημόσια ανώτατη εκπαιδευτική δομή που αφορά αμιγώς την εκπαίδευση νέων κινηματογραφιστών. Ο κινηματογράφος όμως είχε κάνει την εμφάνισή του στην Ελλάδα ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα.⁵ Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μάλιστα σημειώθηκε μια ανάπτυξη της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής η οποία έφτασε, σε σχέση με τον πληθυσμό της χώρας, σε ένα από τα υψηλότερα ποσοστά παγκοσμίως. Την άνθισή της ακολούθησε, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και μετά, η διεύρυνση του κλάδου, με την εμφάνιση της τηλεόρασης και της διαφήμισης· έκτοτε, εξάλλου, ο κλάδος επαναπροσδιορίστηκε ως οπτικοακουστικός, και όχι απλώς κινηματογραφικός. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και έπειτα, με το ξεκίνημα των ιδιωτικών τηλεοπτικών σταθμών και τις αλλαγές που έφερε η ψηφιακή τεχνολογία, ο αριθμός των επαγγελματιών πολλαπλασιάστηκε. Επιπλέον η κινηματογραφική κριτική, η δημοσιογραφική προώθηση, η διανομή και η προβολή ταινιών, το marketing, όσο και η κατ' οίκον οπτικοακουστική ψυχαγωγία (home entertainment) αποτελούν τομείς όπου δραστηριοποιούνται επί δεκαετίες επαγγελματίες με σχετική κατάρτιση.

Ενώ επομένως ο κινηματογράφος και γενικά τα οπτικοακουστικά μέσα απασχολούν ένα διόλου αμελητέο σε αριθμούς δίκτυο επαγγελματιών, του οποίου η απήχηση στην ελληνική κοινωνία υπήρξε έντονη διαχρονικά και με σημαντικό αντίκτυπο στην εικόνα της χώρας διεθνώς,⁶ η πολιτεία προχώρησε στην ίδρυση μιας κρατικής σχολής κινηματογράφου ιδιαίτερα όψιμα, μέσα στην πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Από την άποψη αυτή η Ελλάδα παρουσιάζει μια μοναδική ιδιαιτερότητα – αν όχι παραδοξότητα – συγκριτικά με το διεθνές, και δη το ευρωπαϊκό γίγνεσθαι. Στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι υπόλοιπες χώρες της γηραιάς ηπείρου

⁴ Η ίδρυσή του θεσμοθετήθηκε με τον Ν.3255/2004: «Ρυθμίσεις θεμάτων όλων των εκπαιδευτικών βαθμίδων», ΦΕΚ Α'138/ 22.07.2004.

⁵ Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος 1901-1922», στο Χρήστος Χατζηωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, Α2, Αθήνα, Βιβλιόραμα 1999, σ. 389 – 390.

⁶ Ταινίες όπως το *Ποτέ την Κυριακή* (1960) και ο *Αλέξης Ζορμπάς* (1964) για παράδειγμα επηρέασαν ποικιλόμορφα την εικόνα που διαμορφώθηκε στο εξωτερικό για τη σύγχρονη Ελλάδα, με συνακόλουθες επιπτώσεις στον τουρισμό και την οικονομία της χώρας, αλλά και στη διαμόρφωση στερεοτύπων για τους Έλληνες. Βλ. σχετικά: Εύα Στεφανή, «Η κατασκευή της πραγματικότητας από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας: Η Ελλάδα ως άλλη στις ταινίες της δεκαετίας του '60», στο *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, Πατάκης 2015,³ σ. 113 – 128.

δημιούργησαν σχολές κινηματογράφου υπό την αιγίδα του κράτους κάποια στιγμή κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Η αδυναμία ή η απροθυμία του ελληνικού κράτους να προβεί σε μια αντίστοιχη κίνηση αποτελεί γεγονός κομβικής σημασίας ως προς τη διαμόρφωση του τοπίου της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας. Το κενό που άφηγε η απουσία σχετικής κρατικής μέριμνας, ήρθε να καλύψει η ιδιωτική πρωτοβουλία. Έτσι η παρεχόμενη εκπαίδευση στον κινηματογράφο και τα οπτικοακουστικά συνδέθηκε για πολλά χρόνια με τις ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου.

Ποιες ήταν όμως αυτές οι σχολές; Ποιοί ήταν οι άνθρωποι που τις δημιούργησαν και ποια η σχέση τους με τον κινηματογράφο; Υπό ποιούς όρους και συνθήκες ξεκίνησαν τη λειτουργία τους; Πότε και γιατί σταμάτησαν; Ποιό ήταν το θεσμικό πλαίσιο που τις αφορούσε; Η ύπαρξη και η δράση τους επηρέασαν και σε ποιο βαθμό την ελληνική κινηματογραφία; Τα παραπάνω ερωτήματα και πλήθος ακόμα που ανακύπτουν σε δεύτερο βαθμό, οδήγησαν στην ανάγκη διερεύνησης της χρονικής περιόδου, η οποία προηγήθηκε της σύστασης του τμήματος κινηματογράφου του Α.Π.Θ.

Ο προσδιορισμός του ερευνητικού πεδίου

Προτού περάσω στην αναλυτική παρουσίαση των σχετικών εξελίξεων, χρειάζεται να αποσαφηνίσω αρχικά εννοιολογικά το ερευνητικό μου αντικείμενο και να αναφερθώ κατόπιν στη διάκριση της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, που αποτέλεσε πεδίο πιο ειδικής μελέτης, καθώς και στα κριτήρια που καθόρισαν την περιοδολόγηση στην οποία προχώρησα στη συνέχεια.

Υπάρχει μια γενικότερη αοριστία σε ό,τι αφορά τη χρησιμοποίηση λέξεων όπως η «παιδεία», η «εκπαίδευση», η «αγωγή», η «μόρφωση», και τέλος η «κατάρτιση». Συχνά παρατηρείται να αλληλεπικαλύπτονται και να χρησιμοποιούνται εναλλάξ προκειμένου να περιγράψουν ίδια ή παρόμοια πράγματα. Στο παρόν κείμενο επέλεξα κατά κύριο λόγο την «εκπαίδευση» έναντι των υπολοίπων. Απέφυγα την ούτως ή άλλως, ευρύτερη έννοια της «παιδείας» και δη της κινηματογραφικής, καθώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει λόγου χάρη ακόμα και έναν άνθρωπο ο

οποίος έχει δει στη ζωή του πολλές ταινίες. Αυτός μπορεί να έχει όντως κινηματογραφική παιδεία, όχι όμως και εκπαίδευση, αν δεν έχει λάβει γνώσεις γύρω από βασικές τεχνικές αλλά και θεωρητικές κινηματογραφικές έννοιες. Κάτι αντίστοιχο ισχύει και για την «αγωγή», ενώ η «μόρφωση» είναι κάτι που μπορεί όντως να αποκτήσει κάποιος σχετικά με τον κινηματογράφο. Παρόλα αυτά απέφυγα γενικώς τον συγκεκριμένο όρο, ως πολύ γενικό. Ο όρος «κατάρτιση» από την άλλη χρησιμοποιείται ευρέως τα τελευταία χρόνια, ιδίως από εκπαιδευτικούς φορείς προσανατολισμένους σε έναν πρακτικό κατά βάση χαρακτήρα σπουδών. Όμως ο κινηματογράφος εκτός από τεχνική είναι (ενίοτε) και τέχνη. Προκειμένου επομένως να μην υποβιβάζεται η καλλιτεχνική διάσταση που οι σπουδές στον κινηματογράφο οφείλουν να έχουν σε σύγκριση προς τις τεχνικές δεξιότητες, η «κατάρτιση» χρησιμοποιείται επίσης με φειδώ στην παρούσα μελέτη και κυρίως όταν γίνεται αναφορά σε τεχνικές ειδικότητες.

Ειδικότερα ως προς την κινηματογραφική και την οπτικοακουστική εκπαίδευση, οφείλουμε να κάνουμε έναν βασικό διαχωρισμό μεταξύ των σπουδών θεωρητικού προσανατολισμού και της λειτουργίας τμημάτων και σχολών που αντικείμενό τους είναι η διαμόρφωση των μελλοντικών επαγγελματιών του κλάδου. Την πρώτη κατηγορία μπορούμε να την εντοπίσουμε και στις τρεις βαθμίδες του εκπαιδευτικού μας συστήματος, από τα μαθήματα για τα οπτικοακουστικά μέσα που γίνονται στο σχολικό περιβάλλον έως τον ακαδημαϊκό τομέα των κινηματογραφικών σπουδών.⁷ Αντίθετα η δεύτερη αφορά μόνο τη μεταλυκειακή και την τριτοβάθμια εκπαίδευση. Και οι δυο πάντως εντάσσονται εννοιολογικά στην κινηματογραφική εκπαίδευση. Κύριο αντικείμενο της παρούσας εργασίας υπήρξε η διερεύνηση των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων της δεύτερης κατηγορίας, ενώ συμπεριλαμβάνονται και αναφορές στις θεωρητικές κινηματογραφικές σπουδές, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις οι δυο πτυχές της εκπαίδευσης υπήρξαν αλληλένδετες.

Ο προσδιορισμός του χρονικού πεδίου και ο καθορισμός των κριτηρίων της περιοδολόγησης αποτέλεσαν επίσης αντικείμενο προβληματισμού, ο οποίος εδράζεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του υπό διερεύνηση αντικείμενου. Η

⁷ Βλ. σχετικά: John Hill, Pamela Church Gibson (επιμ.), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές*, μτφ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασσιμάτη, Αθήνα, Πατάκης 2009, σ. 19 - 31· Ευαγγελία Κούρτη (επιμ.), *Παιδική ηλικία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, 2, Αθήνα, Ηρόδοτος 2012, σ. 29 - 86, και 189 - 212· Becky Parry, *Children, Film and Literacy*, Μπεϊσινγκστούουκ, Palgrave Macmillan 2013, σ. 66 - 87.

απόπειρα καταγραφής μιας διαδικασίας ευρείας κλίμακας, όπως είναι η κινηματογραφική εκπαίδευση, αποτελεί πρωτίστως έργο ιστορικής φύσεως. Παρόλα αυτά είναι δύσκολο να συνδεθεί απόλυτα με κάποια από τις παραδοσιακές προσεγγίσεις της κινηματογραφικής ιστοριογραφίας. Η διάκριση στην οποία προχώρησαν αρχικά οι Allen και Gomery το 1985, και την οποία ακολούθησαν και ανέπτυξαν παραπέρα οι Thompson και Bordwell, περιλαμβάνει πέντε τομείς έρευνας στην ιστορία του κινηματογράφου: 1) τη *βιογραφική ιστορία*, η οποία εστιάζει στη ζωή και το έργο ενός ατόμου, 2) τη *βιομηχανική ή οικονομική ιστορία*, η οποία προσεγγίζει τον κινηματογράφο από την επιχειρηματική του διάσταση, 3) την *αισθητική ιστορία*, η οποία επικεντρώνεται στο αμιγώς καλλιτεχνικό κομμάτι (φορμαλιστική ανάλυση, κινηματογραφικά είδη, εκφραστικοί κώδικες), 4) την *τεχνολογική ιστορία*, που μελετά τις εξελίξεις στην κινηματογραφική τεχνολογία, και 5) την *κοινωνική/πολιτιστική/ πολιτική ιστορία*, η οποία μελετά τον ρόλο του κινηματογράφου μέσα στην κοινωνία και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση.⁸

Η διαμόρφωση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης αφορά ένα πλέγμα ιστορικών, κοινωνικών και πολιτιστικών παραγόντων. Συνδέεται δε παράλληλα με ζητήματα εκπαιδευτικής πολιτικής, νομοθεσίας και οικονομίας, μεταβολές ως προς τα τεχνολογικά δεδομένα και ατομικές πρωτοβουλίες. Υπάρχει ακόμα συσχέτιση με την ευρύτερη εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφίας και το κομμάτι της παραγωγής. Επομένως η έρευνα, αν και σε πρώτο επίπεδο δείχνει να κινείται πιο κοντά στην πέμπτη κατηγορία, αντλεί στοιχεία και από τις υπόλοιπες τέσσερις. Πρόκειται για έναν επιλεκτικό συνδυασμό στοιχείων από διαφορετικούς τομείς της κινηματογραφικής ιστορίας, αλλά και από ερευνητικά πεδία πέρα από αυτούς. Επιπρόσθετα, βασική μέριμνα αποτέλεσε η διερεύνηση του ρόλου των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και των θεσμικών παραγόντων στην κινηματογραφική ιστορία. Υπό αυτή την έννοια διευκρινίζονται εδώ κάποια ζητήματα που αφορούν την ιστορία της εκπαίδευσης στη χώρα μας. Ίσως μπορούμε εν προκειμένω να κάνουμε λόγο για μια διακριτή κατηγορία που αφορά την *ιστορία των θεσμών και των ιδρυμάτων* που σχετίζονται με τον κινηματογράφο.

⁸ Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Νέα Υόρκη, McGraw - Hill 1985, σ. 65 – 190, και Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*, μτφ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα, Πατάκης 2011, σ. 5.

Αναγνωρίζοντας την ανάγκη μιας προσέγγισης που θα λαμβάνει υπόψη της τα διεπιστημονικά χαρακτηριστικά ενός θέματος όπως η κινηματογραφική εκπαίδευση, οδηγήθηκα στον προσδιορισμό του χρονικού πεδίου και τον καθορισμό των κριτηρίων περιοδολόγησης βασιζόμενος: α) στην εξέλιξη της εγχώριας κινηματογραφίας, β) στην αντίστοιχη δραστηριότητα γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση στο διεθνές περιβάλλον και ιδίως στην Ευρώπη, γ) στο θεσμικό πλαίσιο που αφορά την καλλιτεχνική εκπαίδευση, δ) στις τεχνολογικές μεταβολές στον οπτικοακουστικό τομέα και τις επιπτώσεις που επέφεραν στον επαγγελματικό στίβο, και ε) σε ευρύτερες ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις. Σημαντικός προσδιοριστικός παράγοντας στάθηκε το ίδιο το ερευνητικό υλικό, καθώς ήταν άλλοτε αρκετά περιορισμένο ως προς τις πληροφορίες που παρείχε - όπως για παράδειγμα η προπολεμική περίοδος που αφορά την Ελλάδα - ενώ άλλοτε πάλι ο όγκος και ο πλουραλισμός των πηγών καθιστούσαν δυσχερή την κριτική τους ανάλυση.

Με βάση τα παραπάνω το χρονικό εύρος της έρευνας διαμορφώθηκε σε έναν περίπου αιώνα, από τη δεκαετία του 1890 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Στην επιλογή της αφετηρίας με οδήγησε καταρχάς η σχετικά πρόσφατη ιστορία του ίδιου του κινηματογράφου, συγκριτικά προς άλλες μορφές τέχνης. Δεδομένου του ότι έκανε την εμφάνισή του μέσα από τις διαφορετικές εκδοχές των μηχανών λήψης και προβολής κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890 - οπότε ήρθε και στη χώρα μας - δε θα μπορούσε να έχει υπάρξει προηγουμένως κάποιας μορφής εκπαίδευση σε σχέση με αυτό. Ανέτρεξα στα πρώιμα βήματα της νέας τέχνης και όχι στην περίοδο δημιουργίας των πρώτων κινηματογραφικών σχολών επειδή η εκμάθηση του κινηματογράφου λάμβανε χώρα για αρκετά χρόνια μέσα από τη διαδικασία της μαθητείας. Σε έναν ορισμένο βαθμό άλλωστε το ίδιο συνέχισε να συμβαίνει ακόμα και μετά τη δημιουργία συναφών εκπαιδευτικών φορέων.

Στον αντίποδα, η δεκαετία του 1990 αποτελεί τελικό όριο διάκρισης της ερευνούμενης περιόδου εξαιτίας ορισμένων σημαντικών μεταβολών τόσο στη χώρα μας όσο και διεθνώς. Η πρώτη υπήρξε η βαθμιαία μετάβαση στα ψηφιακά μέσα, εξέλιξη που άλλαζε αφενός τη φύση και τη διαδικασία του κινηματογραφείν, εξωθούσε αφετέρου τις κινηματογραφικές σχολές στην αναπροσαρμογή του τεχνολογικού τους εξοπλισμού αλλά και του προγράμματος σπουδών. Επιπρόσθετα, η κατάρρευση των σοσιαλιστικών καθεστώτων και η σταδιακή ένταξη των περισσότερων ευρωπαϊκών χωρών στην Ευρωπαϊκή Ένωση και στο οικονομικό

μοντέλο της ελεύθερης αγοράς, επέφεραν μεταξύ άλλων την υιοθέτηση αντιλήψεων και πολιτικών ως προς την εκπαίδευση και πιο συγκεκριμένα την κινηματογραφική, οι οποίες άνοιγαν τον δρόμο στη διακρατική συνεργασία αλλά και την ενίσχυση της ιδιωτικής πρωτοβουλίας.⁹

Σε ορισμένες δυτικοευρωπαϊκές χώρες υπήρχαν ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου και κατά την περίοδο 1950 -1990, όμως η έρευνα δεν θα ασχοληθεί με τη δράση τους, καθώς το μέγεθος και οι δυνατότητές τους ήταν κατά κανόνα πολύ μικρότερες από τις αντίστοιχες κρατικές. Ενδεικτικά, το CILECT, ο κυριότερος διεθνής οργανισμός για τη διασύνδεση των σχολών κινηματογράφου, είχε μέλη του αποκλειστικά σχεδόν κρατικές σχολές, με την εξαίρεση της χώρας μας. Η συνθήκη αυτή οφειλόταν εν μέρει στο μεγάλο οικονομικό κόστος που απαιτούσαν η σύσταση αλλά και η συντήρηση μιας σχολής κινηματογράφου, κυρίως σε επίπεδο υποδομών (στούντιο, εργαστήρια), αλλά και τεχνικού εξοπλισμού (κάμερες, φώτα, φιλμ, κ.α.). Ταυτόχρονα όμως αποτελούσε και μια πολιτική επιλογή των ευρωπαϊκών κυβερνήσεων εκείνης της περιόδου, οι οποίες επεδίωκαν να έχουν τον έλεγχο ή έστω την εποπτεία της εθνικής τους κινηματογραφίας. Έχοντας εξαρχής αντιμετωπίσει τον κινηματογράφο ως βιομηχανία με σοβαρό οικονομικό και πολιτιστικό εκτόπισμα, θεωρούσαν ότι επενδύοντας στην εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών θα είχαν μακροπρόθεσμα οφέλη μέσα από την ανάδειξη καλά καταρτισμένων επαγγελματιών. Αξίζει πάντως να σημειωθεί εδώ ότι σε αντίθεση προς τις χώρες της ανατολικής Ευρώπης, οι σπουδές στις κρατικές κινηματογραφικές σχολές των δυτικοευρωπαϊκών χωρών δεν παρέχονταν σε όλες τις περιπτώσεις και δωρεάν.

Στην Ελλάδα από την άλλη ο ιδιωτικός χαρακτήρας της κινηματογραφικής εκπαίδευσης ήταν, όπως προαναφέρθηκε, ο κανόνας. Όμως και εδώ τα δεδομένα που είχαν διαμορφωθεί σταδιακά κατά τις δεκαετίες μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο επρόκειτο να γνωρίσουν ραγδαίες μεταβολές, εξαιτίας κυρίως των νέων συνθηκών στην αγορά εργασίας που έφεραν η εμφάνιση και ο πολλαπλασιασμός των ιδιωτικών

⁹ βλ. αναλυτικά: Council of Europe / Conseil de l'Europe, *Cinema and Television in East-West Co-operation in Europe: Report of the Committee on Culture and Education and Related Documents* (rapporteur: Doris Morf), Στρασβούργο 1989, σ. 24 – 28, και Monique Martineau (επιμ.), "L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans l'Europe des douze", *CinémAction*, Παρίσι, INRP / Corlet - Télérama / CEE, (hors serie – Νοέμβριος 1991).

τηλεοπτικών σταθμών, αλλά και η διαφήμιση.¹⁰ Η λειτουργία τους αναδιαμόρφωσε το τοπίο τον οπτικοακουστικό κλάδο, με τα νέα μέσα να κυριαρχούν πλέον έναντι της κινηματογραφικής παραγωγής. Η καινούργια φάση στην οποία εισήλθαν τα οπτικοακουστικά μέσα στην Ελλάδα είχε αντίκτυπο και στην εκπαίδευση σε αυτά, με τη σύσταση νέων σχολών υπό διαφορετική νομική μορφή και χαρακτήρα σπουδών, αλλά και την έναρξη διεργασιών που στόχευαν στην τροποποίηση του θεσμικού πλαισίου και της κρατικής πολιτικής γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση. Απώτερη συνέπεια των τελευταίων στάθηκε και η ίδρυση του τμήματος κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη.

Τα κριτήρια της περιοδολόγησης σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση και την εξέλιξη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας, αποτέλεσαν επίσης ένα κρίσιμο ζήτημα προς επίλυση. Συχνά συμβαίνει, ακόμα και όταν η χρονική περίοδος στην οποία αναφέρονται δύο κείμενα είναι παρόμοια, να υπάρχουν διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, ανάλογα με το πότε γράφτηκαν, από ποιόν, και ποιούς παράγοντες πρόκρινε ο/η συγγραφέας ως καθοριστικούς για τη διάκριση στην οποία προχώρησε. Επί παραδείγματι, οι επιλογές του Φρίξου Ηλιάδη στη δική του ιστορία για τον ελληνικό κινηματογράφο που συντάχθηκε το 1960, σχετίζονται με την παραγωγή ταινιών και τις τεχνολογικές εξελίξεις του κινηματογραφικού μέσου, όπως ήταν η έλευση του ήχου. Βασιζόμενος στα παραπάνω διαχώρισε τα πρώτα πενήντα χρόνια του κινηματογράφου στη χώρα μας σε τρεις υποπεριόδους: I) την Προϊστορία (1906-1927), II) Από τον Βωβό στον Ομιλούντα (1928-1935) και τέλος III) την Άνοδο (1935 – 1950). Αρκετά χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 2002 ο Γιάννης Σολδάτος έδωσε έμφαση σε διαφορετικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες. Αποτέλεσμα ήταν να διαχωρίσει την ίδια περίοδο με άλλον τρόπο: i) τα πρώτα χρόνια (τέλη 19^{ου} αιώνα – 1920), ii) οι πρώτες σοβαρές

¹⁰ Ο πρώτος ιδιωτικός τηλεοπτικός σταθμός που εξέπεμψε επίσημα στην Ελλάδα ήταν το Mega Channel, στις 20 Νοεμβρίου 1989. Εκτοτε έκαναν την εμφάνιση τους πλήθος ακόμη αντίστοιχων καναλιών, εθνικής και τοπικής εμβέλειας: Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2008, σ. 140-160. Για την προνομιακή σχέση που αναπτύχθηκε μεταξύ ιδιωτικής τηλεόρασης και διαφήμισης, βλ: Μανώλης Χαιρετάκης, *Τηλεόραση και Διαφήμιση. Η ελληνική περίπτωση*, Αθήνα - Κομοτηνή, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα 1997, σ. 136-318 και 445-569.

απόπειρες (1920-1930), iii) ακμή και παρακμή (1930-1940) και iv) βήματα ανάγνωσης (1940-1950).¹¹

Οι αποκλίσεις των κριτηρίων της περιοδολόγησης και η ποικιλία που τα διακρίνει έχουν απασχολήσει ερευνητές σε διεπιστημονικό επίπεδο. Ειδικότερα για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, η Stassinopoulou έχει παρουσιάσει και συζητήσει τις διαφορετικές ιστοριογραφικές προσεγγίσεις που έχουν γίνει από ιστορικούς του κινηματογράφου (πανεπιστημιακούς και μη) σε τρεις περιόδους: α) 1930 – 1940, β) 1940 – 1960, και γ) 1960 – 1970.¹² Αντίστοιχα, μια επισκόπηση της ιστοριογραφίας της νεοελληνικής εκπαίδευσης και της διαφορετικής περιοδολόγησης που επιλέγουν να κάνουν οι μελετητές της, προσφέρουν οι Δημαράς και Μπουζάκης.¹³ Επιχειρώντας την ανάγνωση των κριτηρίων της περιοδολόγησης στην ιστορία του θεάτρου, ο Postlewait παραθέτει 22 διαφορετικούς τύπους διάκρισης που βασίζονται μεταξύ άλλων στο θεατρικό είδος, την εθνικότητα, τη γλώσσα, τη θρησκεία, τη σχολή φιλοσοφίας, το πολιτικοκοινωνικό σύστημα, το κοινό, το ερμηνευτικό ύφος, την αρχιτεκτονική και το έργο διάσημων δημιουργών.¹⁴

Λαμβάνοντας επομένως υπόψη μου τον πολυπαραγοντικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα, προχώρησα στη διάκριση της ιστορικής της εξέλιξης σε τέσσερις περιόδους: α) Από τα μέσα της δεκαετίας του 1890 έως τη δεκαετία του 1940, η οποία διακρίνεται επιπλέον σε δύο υποπεριόδους: 1896 – 1920 και 1920 – 1940, β) από τη δεκαετία του 1940 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1990, με την επίσης διάκρισή της σε δύο υποπεριόδους: 1940 – 1970, και 1970 – 1990, γ) από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 έως το 2004, και δ) από το 2004 έως σήμερα.

¹¹ Φρίξος Ηλιάδης, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Αθήνα, Φαντασία 1960, σ. 9, 28 και 71, και: Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος - Ένας αιώνας: 1900 - 1970*, 1, Αθήνα, Κοχλίας 2001, σ. 14 -79.

¹² Maria A. Stassinopoulou, “Definitely Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema”, στο Tzioumakis, Papadimitriou (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Forms and Identities*, ό. π. σ. 131 - 143.

¹³ Αλέξης Δημαράς, «Μεθοδολογικά ζητήματα στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής εκπαίδευσης», και Σήφης Μπουζάκης, «Όψεις της ιστοριογραφίας νεοελληνικής εκπαίδευσης», στο Σήφης Μπουζάκης (επιμ.), *Επίκαιρα Θέματα Ιστορίας Εκπαίδευσης: Πρακτικά 1^{ου} Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας Εκπαίδευσης*, Αθήνα, Gutenberg 2002, σ. 17- 24 και 71-82.

¹⁴ Thomas Postlewait, “The Criteria for Periodization in Theatre History”, *Theatre Journal: Perspectives in Theatre History* 40:3 (Οκτώβριος 1988), σ. 305-306.

Η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει τη μεταβίβαση της γνώσης κατά κύριο λόγο μέσα από τη μαθητεία ή τις περιπτώσεις ορισμένων αυτοδίδακτων πρωτεργατών του νέου μέσου, οι οποίοι κατάφεραν να σταδιοδρομήσουν ως κινηματογραφιστές, χάρη στον πειραματισμό, την επιμονή και το ταλέντο τους. Επιπλέον στο δεύτερο μισό της περιόδου, και ιδίως κατά τη δεκαετία του 1920, καταγράφονται οι πρώτες απόπειρες δημιουργίας σχολών με αντικείμενό τους τον κινηματογράφο. Υποτυπώδεις όπως θα δούμε, ως προς τις προϋποθέσεις τους, δημιουργήματα αποκλειστικά ιδιωτών με αμφίβολα ενίοτε κίνητρα, οι πρωτοβουλίες αυτές σηματοδοτούν εντούτοις την απαρχή της εν λόγω δραστηριότητας στη χώρα μας και παράλληλα μαρτυρούν την ύπαρξη σχετικού ενδιαφέροντος από τη νεολαία της εποχής. Την ίδια περίοδο εξάλλου η γνώση περί τα του κινηματογράφου διαχέεται και με άλλους τρόπους, όπως ο εξειδικευμένος κινηματογραφικός Τύπος.

Το βασικό κριτήριο διάκρισης της πρώτης από τη δεύτερη περίοδο υπήρξε φυσικά η δημιουργία των πρώτων κινηματογραφικών σχολών. Ακολουθώντας τη γενικότερη τάση που εκδηλώθηκε στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, ιδίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, είχαμε και στην Ελλάδα πιο οργανωμένες προσπάθειες για τη σύσταση εκπαιδευτικών φορέων. Αν και όπως θα δούμε, τμήματα και σχολές κινηματογράφου είχαν δημιουργηθεί και κατά την προπολεμική περίοδο στις ΗΠΑ, την ΕΣΣΔ, την Ιταλία και τη Γερμανία, για την πλειονότητα των ευρωπαϊκών κρατών η διαμόρφωση της κινηματογραφικής τους εκπαίδευσης εντάχθηκε στην ευρύτερη ανασυγκρότηση που έλαβε χώρα μετά τον πόλεμο. Η διάρθρωση της περιοδολόγησης ακολουθεί τις διεθνείς εξελίξεις. Η επιλογή αυτή εδράζεται αρχικά στην προαναφερθείσα ανάγκη να γίνει σύγκριση με τα ευρωπαϊκά τεκταινόμενα, προκειμένου να αναδειχτεί η μοναδικότητα της ελληνικής περίπτωσης. Σε δεύτερο όμως βαθμό, στηρίζεται στην εμφάνιση και στην Ελλάδα παρόμοιων εξελίξεων ως προς την οπτικοακουστική κουλτούρα κατά το χρονικό διάστημα μεταξύ 1950 και 1990, όπως ήταν η άνοδος της κινηματογραφικής παραγωγής και η σταδιακή εξάπλωση της τηλεόρασης. Μάλιστα η τελευταία, με την εμφάνισή της στη χώρα μας κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και την εδραίωσή της στις αρχές της δεκαετίας του 1970, επρόκειτο να δημιουργήσει νέα δεδομένα τα οποία επηρέασαν και τους σχετιζόμενους εκπαιδευτικούς φορείς, το πρόγραμμα σπουδών των οποίων διευρύνθηκε προκειμένου να συμπεριλάβει και το νέο μέσο. Έτσι από τη δεκαετία

του 1970 και έπειτα πρέπει να γίνεται λόγος περισσότερο για οπτικοακουστική παρά για αμιγώς κινηματογραφική εκπαίδευση.

Όπως προανέφερα, το χρονικό πεδίο καταγραφής και επεξεργασίας του πραγματολογικού μου υλικού προσδιορίζεται και αυτοπεριορίζεται μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Οι νέες συνθήκες που προέκυψαν κατά τη δεκαετία του 1990 και η επίδραση που είχαν στην εκπαίδευση των οπτικοακουστικών ορίζουν ένα διαφορετικό πλαίσιο και συνιστούν παράγοντες για να διακριθεί η μετέπειτα περίοδος. Σημαντική παράμετρο για τη χώρα μας αποτελεί η σύσταση εκπαιδευτικών ιδρυμάτων όπως τα ΙΕΚ και τα Κολλέγια, τα οποία λειτούργησαν υπό άλλο θεσμικό καθεστώς σε σχέση με τις έως τότε υπάρχουσες κινηματογραφικές σχολές. Επιπλέον μέσα στη δεκαετία του 1990 αρχίζει να διαμορφώνεται μια συγκεχυμένη και μεταβατική κατάσταση ως προς τη νομοθεσία, η οποία προετοιμάζει τη δημιουργία της κρατικής κινηματογραφικής σχολής. Με την ταυτόχρονη ίδρυση του τμήματος κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη, αλλά και του τμήματος «Τεχνών Ήχου & Εικόνας» στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο το 2004, εγκαινιάζεται μια νέα περίοδος για την κινηματογραφική και την οπτικοακουστική εκπαίδευση στην Ελλάδα, η οποία παραμένει σε γενικές γραμμές σε ισχύ έως σήμερα. Τα νέα δεδομένα που ανέκυψαν από τη δεκαετία του 1990 και έπειτα, έθεσαν ποιοτικά και ποσοτικά όρια στη δυνατότητά μου για μια λεπτομερή καταγραφή των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων κατά την τελευταία τριακονταετία, όπως επιχειρήθηκε για τις προηγούμενες δεκαετίες. Σε μελλοντικό χρόνο πάντως, θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμο να συμπληρωθεί το υπάρχον ερευνητικό κενό. Η εργασία μου ωστόσο επιχειρεί να αποτυπώσει τις εξελίξεις στο θεσμικό και νομοθετικό επίπεδο έως τις μέρες μας, αφενός επειδή η μεγαλύτερη από τις σχολές που μελετώνται (σχολή Σταυράκου) εξακολουθεί να λειτουργεί, αφετέρου δε, επειδή αρκετά ζητήματα - κυρίως θεσμικού χαρακτήρα - από προγενέστερες περιόδους, συνέχισαν να βρίσκονται, όπως θα δούμε, σε εκκρεμότητα μέχρι πρόσφατα.

Η διάκριση και η ομαδοποίηση σε περιόδους και υποπεριόδους, καίτοι βασίζονται σε στοιχεία που έχουν προέλθει από την έρευνα και τεκμηριώνουν την επιλογή τους, χρησιμεύουν κυρίως ως εργαλεία στην προσπάθεια ανασύστασης, οργάνωσης και ανάλυσης μιας ευρείας εξελικτικής διαδικασίας όπως είναι η κινηματογραφική εκπαίδευση, εντός των ορίων του ιστορικού χρόνου και του κοινωνικού χώρου που αυτή συντελέστηκε. Όπως σημειώνουν εύστοχα οι Thompson

και Bordwell: «Οι χρονικές περίοδοι που χρησιμοποιεί κάθε ιστορικός έχουν σχέση με το ερευνητικό πρόγραμμα που ακολουθεί και το ερώτημα που έχει θέσει. Οι ιστορικοί γνωρίζουν ότι μια περιοδολόγηση δεν μπορεί να είναι ποτέ οριστική: οι τάσεις δεν ακολουθούν μια ξεκάθαρη χρονολογική σειρά».¹⁵ Κατά συνέπεια το έργο που επιθυμεί να επιτελέσει η παρούσα περιοδολόγηση είναι περισσότερο επικουρικό, επιδιώκοντας κατά βάση να διευκολύνει την περιδιάβαση του αναγνώστη μέσα από ένα πλήθος γεγονότων, δράσεων και συγκυριών.

Το υλικό της έρευνας

1) Διεθνής βιβλιογραφία

Εκκινώντας από την πρόθεσή μου να πραγματοποιήσω μια συγκριτική μελέτη ανάμεσα στο ελληνικό και το διεθνές περιβάλλον, αποφάσισα να κινηθώ αρχικά προς την αναζήτηση πηγών από το εξωτερικό, με έμφαση στην Ευρώπη. Η δυνατότητα μου δόθηκε μέσα από το πρόγραμμα Erasmus, χάρη στο οποίο μπόρεσα να μεταβώ, ως υποψήφιος διδάκτορας, στο πανεπιστήμιο “Paris VII – Diderot”. Έχοντας ως έδρα το Παρίσι και τη “Bibliothèque du Film” στη Cinémathèque Française, προχώρησα στη συλλογή και μελέτη της διεθνούς βιβλιογραφίας. Για τους ίδιους ερευνητικούς σκοπούς επισκέφτηκα ακόμη βιβλιοθήκες σε ινστιτούτα όπως το “Filmhaus” στο Βερολίνο και το “British Film Institute” στο Λονδίνο, και σχολές κινηματογράφου όπως το “INSAS” στις Βρυξέλλες, η “FAMU” στην Πράγα και η “Danske Filmskole” στην Κοπεγχάγη. Το υλικό που εντόπισα αφορά άλλοτε συγκεκριμένα την περίπτωση μιας χώρας, και άλλοτε αποτελεί σύγκριση δεδομένων μεταξύ χωρών ή κινηματογραφικών σχολών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του τελευταίου αποτελούν τα πρακτικά των συνεδρίων, καθώς και οι επιθεωρήσεις που εξέδιδε το CILECT.

¹⁵ K.Thompson, D. Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 7.

Σε ότι αφορά τη χώρα μας, η έρευνα χρειάστηκε να στραφεί στις παρακάτω βασικές κατευθύνσεις ως προς την αναζήτηση πηγών και πληροφοριακού υλικού:

2) Ελληνική βιβλιογραφία

Ενώ η βιβλιογραφία γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο εμπλουτίζεται ολοένα και περισσότερο τα τελευταία χρόνια, τα στοιχεία που παρέχει για την κινηματογραφική εκπαίδευση εξακολουθούν να είναι ιδιαίτερα περιορισμένα. Παρά τον μικρό τους αριθμό όμως, οι μελέτες και τα βιβλία που εστιάζουν το ενδιαφέρον τους γύρω από το ζήτημα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης προσφέρουν μια βάση για τη διερεύνησή του. Σημαντικές πληροφορίες παρέχουν οι βιογραφίες, αυτοβιογραφίες και τα απομνημονεύματα ανθρώπων που με τον ένα ή τον άλλον τρόπο ασχολήθηκαν με το αντικείμενο. Ιδρυτές και ιδιοκτήτες σχολών όπως ο Λυκούργος Σταυράκος και η Ευγενία Χατζίκου, αλλά και διευθυντές σπουδών, καθηγητές ή σπουδαστές - όπως ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ο Ροβήρος Μανθούλης και ο Λάκης Παπαστάθης - παραθέτουν σε βιβλία τους σύντομες ή εκτεταμένες αναφορές για τη δράση των κινηματογραφικών σχολών.

Η πιο συγκροτημένη προσπάθεια προσέγγισης του θέματος έγινε από τον Βασίλη Ραφαηλίδη, στο σύγγραμμά του με τίτλο: «Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα». Το 1975 ο Ραφαηλίδης, επί σειρά ετών καθηγητής στη σχολή Σταυράκου και με δυνατότητα πρόσβασης σε μαθητολόγια και άλλα πληροφοριακά έγγραφα και αρχεία, επεχείρησε μια αποτίμηση της μέχρι τότε πορείας της συγκεκριμένης σχολής. Εκτός από την παράθεση ιστορικών πληροφοριών, προχώρησε στην καταγραφή του συνόλου των φοιτησάντων από την αρχή της λειτουργίας της και επιπλέον στη στατιστική ανάλυση των δεδομένων που είχε στη διάθεσή του, επιχειρώντας ερμηνευτικά συμπεράσματα.

Η συνδρομή του στη διερεύνηση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας είναι πολύ σημαντική, καθώς χάρη σε εκείνον έχουμε για πρώτη φορά παράθεση συγκεκριμένων αριθμητικών δεδομένων - κάτι που συναντάται σπάνια ακόμα και στη διεθνή βιβλιογραφία - σε συνδυασμό με πληροφορίες από την προσωπική εμπειρία και γνώση του γύρω από το ζήτημα. Στη μελέτη του πρέπει να αναγνωριστεί η πρόθεση να διατηρήσει έναν επιστημονικό προσανατολισμό, μολονότι σε ορισμένα σημεία δε λείπουν πιο αξιολογικού τύπου κρίσεις ή λιγότερο

ακαδημαϊκού ύφους διατυπώσεις. Άλλωστε ο Ραφαηλίδης επρόκειτο να εξελίξει το ιδιότυπο προσωπικό του ύφος εκλαϊκευμένης επιστήμης σε κατοπινά του έργα τόσο γύρω από τον κινηματογράφο όσο και για διάφορες άλλες θεματικές.¹⁶ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι από τους 452 σπουδαστές των έξι κινηματογραφικών σχολών που λειτουργούσαν κατά το ακαδημαϊκό έτος 1975-76, - όταν και κυκλοφόρησε η μελέτη - οι 403 ήταν της σχολής Σταυράκου.¹⁷ Με δεδομένο επομένως ότι οι υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές που λειτουργούσαν τότε είχαν σαφώς μικρότερο αριθμό σπουδαστών αλλά και ιστορική διαδρομή σε σύγκριση με τη σχολή Σταυράκου, ο γενικευτικός χαρακτήρας του τίτλου του συγγράμματος του Ραφαηλίδη μπορεί έως έναν βαθμό να δικαιολογηθεί.

Ένα ακόμα αξιόλογο έντυπο από την ίδια περίοδο, αποτελεί η «Έκθεση για τη σκοπιμότητα δημιουργίας κρατικής σχολής κινηματογράφου & τηλεόρασης», η οποία συντάχθηκε το 1977 από το Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ), πιθανόν κατόπιν σχετικής παραγγελίας της από την τότε κυβέρνηση Καραμανλή, με βασικό της υπεύθυνο τον Γρηγόρη Γκιζέλη, μετέπειτα διευθυντή του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Κοινωνίας της Ακαδημίας Αθηνών. Η έκθεση παρουσιάζει με συνοπτικό αλλά κατατοπιστικό τρόπο τα δεδομένα που ίσχυαν σε σχέση με την οπτικοακουστική εκπαίδευση στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ προχωρά και σε προτάσεις αναφορικά με τη δυνατότητα αλλά και τη χρησιμότητα σύστασης μια κρατικής σχολής κινηματογράφου.

Εκτός από τα παραπάνω, η έρευνα βασίστηκε ακόμη σε άρθρα εφημερίδων και περιοδικών, καθώς και κείμενα προερχόμενα από τον ειδικό κινηματογραφικό Τύπο. Ιδίως για την προπολεμική περίοδο, ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* αποτέλεσε βασική πηγή από όπου αντλήθηκαν σημαντικές πληροφορίες για τη δράση των πρωτοπόρων ελλήνων κινηματογραφιστών και τις πρώτες προσπάθειες

¹⁶ Ενδεικτικά για τρεις κατηγορίες ενδιαφερόντων του: Βασίλης Ραφαηλίδης, *12 μαθήματα για τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως 1982· Βασίλης Ραφαηλίδης, *Ιστορία (κωμικοτραγική) του νεοελληνικού κράτους: 1830-1974*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 1993, και Βασίλης Ραφαηλίδης, *Η μεγάλη περιπέτεια του Μαρξισμού*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 1999.

¹⁷ Τα στοιχεία προέρχονται από τα έγγραφα: Εθνική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος - Υπηρεσία Στατιστικής Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, «Δελτίον Ωδίων και Σχολών Θεάτρου, Κινηματογράφου, Μουσικής και Χορού - Σχολ. Έτος 1975-76», και: «Δελτίον Σχολής Κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου», 12/ 21.9.1976, φάκ. «Απολογ. Στοιχεία, Δραστηριότης, Πεπραγμένα», στο αρχείο του τμήματος Εκπαίδευσης Κινηματογράφου και Οπτικοακουστικών Μέσων της Διεύθυνσης Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης του Υπουργείου Πολιτισμού. Εφεξής η αναφορά στο συγκεκριμένο αρχείο θα γίνεται με τη συντομογραφία: ΥΠ.ΠΟ.

μεταλαμπάδευσης της γνώσης περί τον κινηματογράφο στη χώρα μας. Επιπλέον μελετήθηκαν κείμενα εισηγήσεων και προτάσεις από φορείς και επιτροπές, όπως επίσης πρακτικά και πορίσματα συνεδρίων σχετιζομένων με το θέμα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, (π.χ. από τις σχετικές θεματικές συζητήσεις των τριών πανελληνίων κινηματογραφικών συνεδρίων). Τέλος συγκεντρώθηκε και αξιοποιήθηκε ερευνητικά το σύνολο των νόμων, διαταγμάτων και εγκυκλίων που διαμόρφωσαν το θεσμικό πλαίσιο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως και σήμερα.

3) Αρχειακό υλικό

Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ερευνητικού μου αντικειμένου έπαιξε η δυνατότητα πρόσβασης και μελέτης που εξασφάλισα σε πρωτογενές υλικό από τα αρχεία σχολών και αρμόδιων κρατικών υπηρεσιών. Συγκεκριμένα το αρχειακό υλικό που επεξεργάστηκα προέρχεται από:

α) Τη *Διεύθυνση Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης* και ειδικότερα το *Τμήμα Εκπαίδευσης Κινηματογράφου και Οπτικοακουστικών Μέσων – Εικαστικών Τεχνών* του Υπουργείου Πολιτισμού. Πρόκειται για επίσημα έγγραφα και επιστολές από φακέλους που αφορούν τις εποπτευόμενες από το υπουργείο ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου. Οι σχολές ήταν επιφορτισμένες να στέλνουν στο αρμόδιο υπουργείο καταλόγους με τον αριθμό και τα ονόματα των μαθητών για κάθε ακαδημαϊκό έτος, καθώς και των καθηγητών που δίδασκαν σε αυτές. Επιπλέον υποχρεώνονταν να αναφέρουν τον τεχνολογικό τους εξοπλισμό και να παρέχουν σημειώσεις με την ύλη του κάθε μαθήματος. Διαβίβαζαν ακόμη δελτία με τους συμμετέχοντες σε κάθε εξεταστική (Ιανουαρίου - Ιουνίου και Σεπτεμβρίου), τους υποψήφιους για τις διπλωματικές εξετάσεις καθώς και πλήθος άλλων εγγράφων που αφορούσαν ιδιαίτερες περιπτώσεις σπουδαστών ή θέματα όπως η μετεγγραφή τους, οι απουσίες και η ρύθμιση των αναβολών στράτευσης. Ως εκ τούτου οι φάκελοί τους

περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων καταλόγους και δελτία σπουδαστών, προγράμματα μαθημάτων και εξετάσεων, βιογραφικά σημειώματα των καθηγητών, υπομνήματα, σημειώσεις μαθημάτων και ενημερωτικό υλικό για τις σχολές, εγκυκλίους και επιστολές για ποικίλα θέματα.

Μια βασική παράμετρος που οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας αναφορικά με το αρχειακό υλικό που υπάρχει στο Υπουργείο Πολιτισμού είναι ότι αφορά κυρίως την περίοδο από το 1970 και έπειτα. Αυτό συμβαίνει καθώς το συγκεκριμένο υπουργείο συστάθηκε εκείνη τη χρονιά. Έως τότε την εποπτεία των σχολών κινηματογράφου είχε το Υπουργείο Παιδείας. Με τη σύσταση του νέου υπουργείου, αποφασίστηκε η μεταφορά σε αυτό των ζητημάτων της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, ενώ κάτι ανάλογο συνέβη και με τις δραματικές σχολές, τα ωδεία και τις σχολές χορού.¹⁸ Τη διαδικασία όμως της μεταφοράς των αρμοδιοτήτων από το ένα υπουργείο στο άλλο φαίνεται πως δεν ακολούθησε η αντίστοιχη μεταβίβαση όλων των σχετιζομένων αρχείων. Το αποτέλεσμα είναι ότι στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού υπάρχουν σήμερα λιγοστά έγγραφα προερχόμενα από την προ του 1970 περίοδο. Για την «Πρότυπο Σχολή Κινηματογράφου» των Κώστα Φωτεινού και Ειρήνης Καλκάνη επί παραδείγματι, δεν εντοπίστηκε κανένα σχετικό έγγραφο στο αρχειακό υλικό, κατά πάσα πιθανότητα επειδή η συγκεκριμένη σχολή ξεκίνησε και ολοκλήρωσε τη λειτουργία της πριν από τη δημιουργία του Υπουργείου Πολιτισμού, οπότε και ο φάκελος ή οι φάκελοι που την αφορούν δε μεταφέρθηκαν από το Υπουργείο Παιδείας.¹⁹

Για ορισμένες περιπτώσεις σχολών που είχαν ιδρυθεί πριν το 1970 και οι οποίες συνέχισαν να λειτουργούν και έπειτα (Σταυράκου, Ιωαννίδη, Παπαντωνόπουλου και Μωϋσειδης) εντοπίστηκαν έγγραφα, όπως π.χ. μαθητολόγια, κατάλογοι καθηγητών και άδειες ιδρύσεως και λειτουργίας, προερχόμενα από την πρότερη περίοδο και κυρίως από τη δεκαετία του 1960. Οι συγκεκριμένες εξαιρέσεις είναι πιθανό να προέκυψαν κατόπιν κάποιας επιλογής και αξιολόγησης που πρέπει να

¹⁸ Το Υπουργείο Πολιτισμού εξακολουθεί να είναι υπεύθυνο για την εκπαίδευση στους συγκεκριμένους καλλιτεχνικούς τομείς. Βλ. σχετικά τα όσα ορίζονται στο άρθρο 42, κατά την πρόσφατη τροποποίηση του οργανογράμματος του Υπουργείου Πολιτισμού με το Π.Δ. 104/ 2014: «Οργανισμός Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού», ΦΕΚ Α' 171/ 28.8.2014.

¹⁹ Παρ' όλα αυτά, πληροφορίες και στοιχεία αναφορικά με τη συγκεκριμένη σχολή συγκεντρώθηκαν μέσα από διαφορετικές πηγές. Βλ. σχετικά το υπο- κεφάλαιο που αναφέρεται σε αυτή.

έγινε κατά τη μεταφορά και τη δημιουργία του νέου αρχείου στο ΥΠ.ΠΟ., προκειμένου να υπάρξει συνέχεια ως προς την εποπτεία τους. Ο κύριος όγκος του αρχειακού υλικού του Υπουργείου Παιδείας από τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, πάντως, έχει αποθηκευτεί μαζί με ανάλογο υλικό από άλλα υπουργεία και παραμένει εν πολλοίς αναξιοποίητο. Αρχικά μεταφέρθηκε σε μια μεγάλη αποθήκη στον Ταύρο Αττικής, η οποία επρόκειτο να παραχωρηθεί διοικητικά στα Γενικά Αρχεία του Κράτους. Ο συγκεκριμένος χώρος δεν πληρούσε κανένα κριτήριο για τη συντήρηση εγγράφων και γενικότερα αρχειακού υλικού. Σύμφωνα με πιο πρόσφατη ενημέρωση που είχα επί του θέματος, το αρχείο μεταφέρθηκε σε χώρο πρώην εργοστασίου που βρίσκεται δίπλα στο γήπεδο «Γεώργιος Καραϊσκάκης», το οποίο είναι υπό διαμόρφωση, ώστε να διαφυλαχθεί με τους κατάλληλους όρους ένα υλικό πολύτιμο για τη μελέτη της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.²⁰

β) Το *αρχείο της Σχολής Σταυράκου*. Εκτός από τα αρμόδια υπουργεία, υποχρεωμένες να διατηρούν αρχείο με τα έγγραφα που αφορούσαν τη λειτουργία τους ήταν και οι ίδιες οι κινηματογραφικές σχολές. Αυτό είχε ως συνέπεια τη διαφύλαξη, σε ορισμένες περιπτώσεις, του σχετικού υλικού. Η συγκριτική μελέτη των πληροφοριών μεταξύ των αρχείων καθίσταται πιο αποτελεσματική από το γεγονός ότι για κάθε σχετικό έγγραφο εκδίδονταν δυο αντίτυπα, ένα για το αρχείο του υπουργείου και ένα για το αρχείο της σχολής. Ειδικά ο Λυκούργος Σταυράκος υπήρξε ιδιαίτερα επιμελής στην ενημέρωση του αρχείου του. Έτσι η σχολή του, όντας η μεγαλύτερη ως προς το οικονομικό μέγεθος και τις υποδομές, η πολυπληθέστερη και παράλληλα η μακροβιότερη της περιόδου που θα εξετάσουμε, διαθέτει σήμερα ένα πλούσιο υλικό, το οποίο συμπληρώνει τα κενά που αφήνει το αντίστοιχο του ΥΠ.ΠΟ. Κατά τη διεξαγωγή της έρευνας μάλιστα διαπιστώθηκε ότι το αρχείο της σχολής είναι πληρέστερο σε σχέση με εκείνο του υπουργείου. Αυτό οφείλεται κατά πρώτον στο ότι ο Σταυράκος ενδιαφέρθηκε να συντηρήσει το αρχειακό υλικό των δεκαετιών 1950 - 1970. Επιπλέον όμως η σύγκριση των δύο αρχείων φανέρωσε ότι ο σχολάρχης έδειξε μεγαλύτερο ζήλο για την αρχειοθέτηση των επίσημων εγγράφων που αφορούσαν τη σχολή του και κατά τη μετέπειτα περίοδο, σε σχέση με τους υπεύθυνους του ΥΠ.ΠΟ.

²⁰ Τις σχετικές πληροφορίες μου παρείχαν το Τμήμα Κρατικών Αρχείων και Αρχειακής Πολιτικής του Υπουργείου Παιδείας και η Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχείων του Κράτους (Φεβρουάριος 2015 και Σεπτέμβριος 2018).

Τη δυνατότητα πρόσβασης στο αρχείο της Σταυράκου και της επεξεργασίας του συνόλου του υλικού που έχει στη διάθεσή της μου παρείχε η σημερινή διεύθυνση της σχολής. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον Σωτήρη Λαμπρόπουλο και την Ιωάννα Λαμπροπούλου, οι οποίοι φρόντισαν να εντοπίσουν και να με τροφοδοτήσουν με τον κατάλληλο αρχειακό φάκελο, ανάλογα με τον ανά περίπτωση προσανατολισμό των ενδιαφερόντων μου. Μεγάλο μέρος του αρχείου βρίσκεται στο κτήριο όπου στεγάζεται η σχολή εδώ και χρόνια, ένα νεοκλασικό στη συμβολή των οδών Ιουλιανού και Πατησίων 65. Εκτός από εκεί όμως, ένα σημαντικό κομμάτι που αφορά κυρίως την πρότερη περίοδο της σχολής έχει μεταφερθεί στο σπίτι της οικογένειας Σταυράκου, στους Θρακομακεδόνες Αττικής. Επιπρόσθετα αξιόλογο υλικό βρίσκεται και στη βιβλιοθήκη της σχολής, η οποία διαθέτει τίτλους και συγγράμματα που δεν υπάρχει η δυνατότητα να εντοπιστούν οπουδήποτε αλλού: από πρακτικά συνεδρίων του CILECT της δεκαετίας του 1950 και εξειδικευμένα βιβλία για τον κινηματογράφο, προερχόμενα από σχολές όπως η IDHEC και το Centro Sperimentale, μέχρι εκδόσεις της ίδιας της σχολής, οι οποίες είχαν πραγματοποιηθεί σε συνεργασία με κάποιους καθηγητές, ώστε να αποτελέσουν ουσιαστικά τη διδακτέα ύλη του μαθήματος που θα παρέδιδαν.

Εκτός από τη σχολή Σταυράκου, αρχειακό υλικό διέθεταν, βάσει της επίσημης υποχρέωσης που είχαν, και οι υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές. Δυστυχώς για διάφορους λόγους δεν μου δόθηκε η δυνατότητα μιας αντίστοιχης διερεύνησης και σε αυτό. Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να κάνω εδώ στο αρχείο της σχολής της Χατζίκου, το οποίο η ίδια διατηρούσε στο σπίτι της, μετά το κλείσιμο της σχολής. Με τον θάνατό της, και δεδομένου ότι δεν είχε εν ζωή απογόνους, το εν λόγω αρχείο παρέμεινε στον ίδιο χώρο, χωρίς να έχει πραγματοποιηθεί ακόμα κάποια ενέργεια για τον εντοπισμό και την περισυλλογή του. Κατόπιν συνεννόησης με την πρώην γραμματέα της, Ειρήνη Γκούρλια, προχώρησα σε σχετική ενημέρωση για την υπόθεση στο ΥΠ.ΠΟ., εκ μέρους του οποίου εκδηλώθηκε ενδιαφέρον από τους υπεύθυνους της Διεύθυνση Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης προκειμένου το αρχείο να περιέλθει στην κατοχή του.

γ) Το αρχείο της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΤΕΚ) που αφορά την περίοδο 1950 - 1967, και το οποίο φυλάσσεται σήμερα στα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ). Το συνδικαλιστικό όργανο των ελλήνων κινηματογραφιστών, το οποίο συστάθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ανέπτυξε,

όπως θα δούμε διεξοδικότερα παρακάτω, μια πολύμορφη και δυναμική δραστηριότητα. Εξαιτίας μάλιστα της έντονης παρουσίας και δράσης του υπήρξε από τα πρώτα συνδικαλιστικά σωματεία των οποίων τα αρχεία κατασχέθηκαν από την απριλιανή χούντα το 1967. Τότε το αρχείο του τοποθετήθηκε μαζί με τα αρχεία διαφόρων συνδικαλιστικών οργανώσεων και πολιτικών φορέων που είχαν επίσης κατασχεθεί, μεταξύ των οποίων και εκείνο της ΕΔΑ. Έμμεση όσο και ακούσια συνέπεια αυτής της πρωτοβουλίας των υπηρεσιών ασφαλείας του καθεστώτος ήταν ότι με το πέρας της δικτατορίας τα αρχεία της ΕΤΕΚ βρέθηκαν στην κατοχή της ΕΔΑ, για να καταλήξουν σήμερα στα ΑΣΚΙ. Εκεί ο ενδιαφερόμενος έχει τη δυνατότητα ελεύθερης πρόσβασης στο αρχειακό υλικό το οποίο περιλαμβάνει μητρώα μελών ταξινομημένα ανά ειδικότητα, δελτία εργασίας, υπομνήματα και εκθέσεις με τα αιτήματα και τις διεκδικήσεις του σωματείου και πληθώρα άλλων εγγράφων τα οποία προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες στην απόπειρα καταγραφής της εργασίας στον κινηματογραφικό χώρο κατά την περίοδο 1950 – 1967.²¹

Αντίθετα δεν κατάφερα να εξασφαλίσω πρόσβαση στο αρχείο που έχει διατηρήσει η Ένωση από την ανασύστασή της το 1974 έως σήμερα. Η σχετική αίτηση που έκανα απορρίφθηκε από το Δ.Σ. της ΕΤΕΚΤ-ΟΤ, επί τη βάση της προστασίας των προσωπικών δεδομένων των μελών της και με δεδομένο ότι πρόκειται για αρχείο μη δημοσίου φορέα. Έτσι, παρά τις εκ μέρους μου διαβεβαιώσεις για τη διαφύλαξη της ανωνυμίας, δεν μπόρεσα να έχω στη διάθεσή μου στοιχεία που θα βοηθούσαν στην εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων, όπως για παράδειγμα τη διαμόρφωση μιας σαφούς εικόνας του ποιο ήταν το ποσοστό των αποφοίτων των κινηματογραφικών σχολών οι οποίοι εργάζονταν στον τομέα των οπτικοακουστικών, σε σύγκριση με όσους προέρχονταν από σχολές του εξωτερικού ή είχαν εξελιχθεί στον χώρο διαμέσου της πρακτικής τους ενασχόλησης και εμπειρίας.

δ) Μικρό σε όγκο αλλά ενδιαφέρον σε περιεχόμενο αρχειακό υλικό εντόπισα τέλος στον φάκελο με τίτλο «Κινηματογραφική εκπαίδευση», που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, και ο οποίος περιέχει έγγραφα όπως

²¹ Μαρία Στασινοπούλου, «Το αρχείο της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (1945 - 1967)», *Αρχειοτάξιο* 1 (Ιούνιος 1999), σ. 50 - 53· Παναγιώτης Δενδραμής, «Η κάρτα εργασίας και το ζήτημα της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος των τεχνικών κινηματογράφου – τηλεόρασης», στο Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, Νίκος Ποταμιάνος (επιμ.), *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος, 19^{ος} - 20^{ος} αιώνας: Πρακτικά ημερίδας του Δικτύου για την ιστορία της εργασίας και του εργατικού κινήματος (Αθήνα, 10/11/2017)*, Ρέθυμνο, Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, (υπό έκδοση).

αντίγραφα νομοθετικών διατάξεων σχετικών με την κινηματογραφική εκπαίδευση, παρουσιάσεις προγραμμάτων σπουδών από σχολές του εξωτερικού και ορισμένες εισηγήσεις επί του θέματος. Ανάμεσά τους και η προαναφερθείσα έκθεση του ΕΚΚΕ.

4) Συνεντεύξεις – μαρτυρίες

Ο περιορισμένος αριθμός των βιβλιογραφικών πηγών αλλά και η επιδίωξη για πιο αναλυτικές και ουσιαστικές απαντήσεις στα ερωτήματα που ανέκυπταν από την έρευνα, με οδήγησαν στο να αναζητήσω πληροφορίες από ανθρώπους που σχετίζονταν άμεσα με το θέμα μου. Συναντήθηκα και συζήτησα με πρώην διευθυντές σχολών, καθηγητές, σπουδαστές και θεσμικούς παράγοντες. Οι συζητήσεις αυτές που είχαν τη μορφή συνέντευξης – μαρτυρίας, ηχογραφήθηκαν και κατόπιν απομαγνητοφωνήθηκαν. Σχεδόν όλοι όσοι προσέγγισα, δέχθηκαν με προθυμία να συζητήσουν και να μου δώσουν την προσωπική τους μαρτυρία, γεγονός που με κάνει ιδιαίτερα ευγνώμονα απέναντί τους. Θα ήθελα στο σημείο αυτό να μνημονεύσω ειδικά τις συνεντεύξεις του Σωτήρη Δημητρίου και της Ευγενίας Χατζίκου. Πολυσχιδής πνευματική προσωπικότητα με αξιόλογη συμβολή και στον ελληνικό κινηματογράφο ο πρώτος, μια εκ των πλέον δραστήριων και σημαντικών ανθρώπων στον χώρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης η δεύτερη, είχα την ευκαιρία να συνομιλήσω μαζί τους και να μου μεταφέρουν την πολύτιμη γνώση και εμπειρία τους, λίγο πριν φύγουν από τη ζωή.²²

Η καταγραφή και χρήση των προφορικών μαρτυριών ως επιστημονικό εργαλείο από τους ιστορικούς κερδίζει διαρκώς έδαφος τα τελευταία χρόνια και στην Ελλάδα. Παρά τις επιφυλάξεις που υπάρχουν ως προς την εγκυρότητα και την αξιοπιστία των ευρημάτων συγκριτικά με τις πιο παραδοσιακές ιστοριογραφικές προσεγγίσεις, η προφορική ιστορία μπορεί να συνδράμει ιδιαίτερα το έργο των μελετητών του πρόσφατου παρελθόντος, καθώς με τη βοήθεια της τεχνολογίας δίνει πλέον τη δυνατότητα να διασωθεί και να αξιοποιηθεί υλικό που σε διαφορετική περίπτωση δε θα έφτανε σε μάς. Οι προφορικές μαρτυρίες, όπως άλλωστε τα

²² Ο Δημητρίου πέθανε στις 15.8.2016, ενώ η Χατζίκου στις 17.5.2015, μια μόλις εβδομάδα μετά τη συνέντευξη που μου παραχώρησε.

απομνημονεύματα, οι αυτοβιογραφίες, τα ημερολόγια και άλλες μορφές προσωπικής γραπτής μαρτυρίας, ενέχουν σαφώς στοιχεία υποκειμενικότητας και χρήζουν προσεκτικής διασταύρωσης και επεξεργασίας σε δεύτερο βαθμό. Παρόλα αυτά προσφέρουν τεκμήρια που ίσως έχουν μια πιο ουσιαστική σημασία για την ίδια τη φύση της ιστορικής έρευνας. Σύμφωνα με τον Paul Thompson, έναν από τους βασικότερους εισηγητές της συγκεκριμένης μεθοδολογικής προσέγγισης, οι προφορικές μαρτυρίες, μετασχηματίζοντας τα «αντικείμενα» της μελέτης σε «υποκείμενα», καταφέρνουν να διαμορφώσουν μια πιο ζωντανή, πιο πλούσια και κατ' επέκταση πιο αληθινή ιστορία.²³

5) Οπτικοακουστικό υλικό

Παράλληλά προς τις πρωτογενείς πηγές και τις συνεντεύξεις που πήρα, σημαντικές πληροφορίες για τη διαμόρφωση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα προήλθαν από ντοκιμαντέρ, τηλεοπτικές συνεντεύξεις, ακόμα και ταινίες μυθοπλασίας. Το σχετικό υλικό το εντόπισα είτε στο διαδίκτυο, ιδίως στο ψηφιακό αρχείο που έχει δημιουργήσει η ΕΡΤ, είτε μου το παρείχαν οι ίδιοι οι δημιουργοί σε μορφή dvd, όπως συνέβη με τον Ηλία Γιαννακάκη και τη σειρά ντοκιμαντέρ *Σκιές στο φως* (2004 - 2009),²⁴ και τον Γαβριήλ Τζάφκα με το *Champions: Μια αστεία ιστορία* (2011).

²³ Paul Thompson, *Φωνές από το παρελθόν: Προφορική ιστορία*, μτφ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Νίκος Ποταμιάνος, Αθήνα, Πλέθρον 2008,² σ. 155. Μια πρόσφατη παρουσίαση των σύγχρονων τάσεων και των θεωρητικών προβληματισμών γύρω από τη χρησιμοποίηση της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα και διεθνώς, προσφέρει το: Ειρήνη Νάκου, Ανδρομάχη Γκαζή (επιμ.), *Η προφορική ιστορία στα μουσεία και στην εκπαίδευση*, Αθήνα, Νήσος 2015, σ. 35 - 251.

²⁴ Η συγκεκριμένη σειρά ντοκιμαντέρ ασχολείται με τη ζωή και το έργο έξι σημαντικών ελλήνων διευθυντών φωτογραφίας: του Ντίνου Κατσουρίδη, του Νίκου Καβουκίδη, του Γιώργου Αρβανίτη, του Ανδρέα Μπέλλη, του Γιώργου Πανουσόπουλου, και του Αλέξη Γρίβα.

Διάρθρωση κεφαλαίων

Η διάρθρωση των κεφαλαίων της διατριβής ακολουθεί τη χρονολογική σειρά των σχετικών με την κινηματογραφική εκπαίδευση εξελίξεων. Επιπρόσθετα επιχειρεί να αναδείξει την κατεύθυνση των εξελίξεων αυτών, πρώτα με την εμφάνισή τους στο διεθνές περιβάλλον και κατόπιν μέσα από τη σύγκρισή τους με όσα διαδραματιζόνταν στον χώρο της ελληνικής κινηματογραφίας.

Το πρώτο κεφάλαιο καταγίνεται με τα διεθνή τεκταινόμενα γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση έως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Από την εμφάνιση του κινηματογράφου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ανέκυψε η ανάγκη μεταβίβασης της τεχνογνωσίας που τον αφορά, από τους αρχικά μνημένους σε εκείνους που επιθυμούσαν να ασχοληθούν με το νέο μέσο. Άρχισε έτσι να διαμορφώνεται μια παράδοση μετάδοσης της σχετικής γνώσης διαμέσου της μαθητείας, της άτυπης δηλαδή και επί του πρακτέου εκμάθησης του αντικειμένου δίπλα σε κάποιον πιο πεπειραμένο σε αυτό. Η παραπάνω πρακτική, κατά τα πρότυπα που ακολουθούνται για αμιγώς τεχνικά επαγγέλματα και ειδικότητες, υιοθετήθηκε από την κινηματογραφική κοινότητα και διατηρήθηκε έκτοτε ζωντανή σε ορισμένο βαθμό. Από τα μέσα όμως της δεκαετίας του 1910 γίνονται οι πρώτες απόπειρες σύστασης εκπαιδευτικών προγραμμάτων για τον κινηματογράφο σε ακαδημαϊκά ιδρύματα των ΗΠΑ. Στα τέλη της ίδιας δεκαετίας έχουμε την ίδρυση του Πανερωσιακού Κρατικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου, γνωστότερου με τα αρχικά *VGIK*,²⁵ της πρώτης κινηματογραφικής σχολής στην ιστορία, στη νεοσύστατη τότε Σοβιετική Ένωση. Το παράδειγμά της θα ακολουθήσουν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου η Ιταλία και η Γερμανία, η πρώτη με το *Centro Sperimentale*, η δεύτερη με τη *Deutsche Filmakademie Babelsberg*. Την ίδια περίοδο οι άλλες δυο μεγάλες ευρωπαϊκές κινηματογραφίες, η γαλλική και βρετανική, επιχειρούν να διαμορφώσουν επίσης ένα πλαίσιο εκπαίδευσης ή επιμόρφωσης γύρω από τον κινηματογράφο, διαμέσου των κινηματογραφικών λεσχών, φορέων όπως η *Cinémathèque Française* και το *British Film Institute*, αλλά και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων όπως η *École Vaugirard*.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με την αντίστοιχη δραστηριότητα κατά την ίδια περίοδο στον ελλαδικό χώρο. Από την έλευση του κινηματογράφου στη χώρα

²⁵ Σήμερα, η επίσημη ονομασία του πλέον είναι: Πανρωσικό, (πρώην πανερωσιακό) Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου «Σ.Α. Γερασίμωφ»: Всероссийский (ранее Всесоюзный) государственный институт кинематографии имени С.А.Герасимова

μας, τον Νοέμβριο του 1896, άρχισε να διαμορφώνεται και στην Ελλάδα η πρώτη γενιά κινηματογραφιστών. Οι σκαπανείς εκείνοι, προερχόμενοι από διαφορετικές αφετηρίες, επρόκειτο να αποτελέσουν ταυτόχρονα και τους πρώτους δασκάλους της νέας τέχνης, οι οποίοι, διαμέσου της μαθητείας, μεταβίβαζαν τις γνώσεις τους στους νέους ενδιαφερόμενους. Ορισμένοι μάλιστα από αυτούς επεδίωξαν να συστηματοποιήσουν ακόμα περισσότερο την εκπαιδευτική διαδικασία, επιχειρώντας να συστήσουν κινηματογραφικές σχολές, ήδη από τη δεκαετία του 1920. Επιπλέον κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου είχαμε την ανάδειξη και στην Ελλάδα, του ειδικού κινηματογραφικού Τύπου, ο οποίος συνέβαλλε με τη σειρά του έμμεσα αλλά ουσιαστικά στη διαμόρφωση μιας κινηματογραφικής κουλτούρας. Το κεφάλαιο τέλος εστιάζει σε μια παράπλευρη αλλά σημαντική επίπτωση της δημοφιλίας που γνώρισε ο κινηματογράφος εκείνη την εποχή και στη χώρα μας. Πρόκειται για την έντονη διαμάχη που προέκυψε αναφορικά με την επίδρασή του στη συμπεριφορά των νέων. Οι επιπτώσεις αυτής της αντιπαλότητας φαίνεται ότι είχαν επίδραση και σε δεύτερο χρόνο. Η προκατάληψη που διαμορφώθηκε σε συντηρητικούς κύκλους της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στον κινηματογράφο και στην πιθανή διασύνδεσή του με την εκπαίδευση διατηρήθηκε κατά τα μεταπολεμικά χρόνια και επηρέασε τη νοοτροπία και τις αποφάσεις φορέων, πολιτικών και κρατικών λειτουργιών.

Το τρίτο κεφάλαιο ξεκινάει με τις επιπτώσεις που είχε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στην εξέλιξη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης διεθνώς. Πιο συγκεκριμένα γίνεται αναφορά στη Γαλλία και στη σύσταση της IDHEC κατά τη διάρκεια της κατοχής της χώρας από τους Ναζί. Στη συνέχεια παρουσιάζεται αναλυτικά η ανάπτυξη που σημειώθηκε στον τομέα κατά τα μεταπολεμικά χρόνια, η οποία αποτυπώθηκε μεταξύ άλλων και με τη συγκρότηση του CILECT, του Διεθνούς Κέντρου για τη διασύνδεση των Σχολών Κινηματογράφου. Ξεκινώντας από την Ανατολική Ευρώπη, όπου και συστάθηκαν οι πρώτες κρατικές σχολές κινηματογράφου μετά τον πόλεμο (FAMU, Ακαδημία της Βουδαπέστης και σχολή του Λοτζ), γίνεται αναφορά στη μετεξέλιξη του VGIK στη Σοβιετική Ένωση και στην επίδραση που άσκησε, άμεσα ή έμμεσα, στα υπόλοιπα σοσιαλιστικά κράτη κατά τη διαμόρφωση της δικής τους κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Κατόπιν εξετάζονται οι αντίστοιχες εξελίξεις στις μεγάλες κινηματογραφίες της δυτικής Ευρώπης: Γαλλία, Ιταλία, Ισπανία και Ηνωμένο Βασίλειο, καθεμιά από τις οποίες ακολούθησε διαφορετική στρατηγική στο ζήτημα της εκπαίδευσης των

κινηματογραφιστών της. Ειδική αναφορά εξάλλου γίνεται στη Γερμανία, όπου και παρουσιάζονται συγκριτικά οι διακριτές προσεγγίσεις των δυο κρατικών οντοτήτων που προέκυψαν μετά τον πόλεμο και μέχρι το 1990 – ανατολικής και δυτικής Γερμανίας – σε αντιστοιχία και προς τη συνολικότερη συγκρότηση των κινηματογραφιών τους. Ακολουθεί μια πιο ειδική μελέτη περιπτώσεων δύο χωρών από την ανατολική και δύο από τη δυτική Ευρώπη, οι οποίες θεωρούνται ότι έχουν αναπτύξει με τρόπο επιτυχημένο την κινηματογραφική τους εκπαίδευση. Πρόκειται για την Τσεχία και την Ουγγαρία, τη Δανία και το Βέλγιο. Το κεφάλαιο κλείνει με μια συνοπτική αναφορά στις παράλληλες διεργασίες που λάμβαναν χώρα πέραν της ευρωπαϊκής ηπείρου, καθώς και στη διασύνδεση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης με τον θεσμό των φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών και τον ακαδημαϊκό τομέα των κινηματογραφικών σπουδών.

Το τέταρτο κεφάλαιο μας εισάγει στις εξελίξεις που συνέβησαν κατά την ίδια περίοδο στην Ελλάδα, δίνοντας αρχικά μια εικόνα των συνθηκών που ίσχυαν στην εγχώρια κινηματογραφία τα μεταπολεμικά χρόνια, καθώς και της θέσης της κινηματογραφικής εκπαίδευσης σε σχέση με το επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα. Παρουσιάζονται επιπλέον δυο παράλληλες διεργασίες που αποτελούσαν απόρροια της διαμορφούμενης κατάστασης ως προς την κατάρτιση των νέων κινηματογραφιστών στη χώρα μας: από τη μια η μαθητεία, και από την άλλη η φυγή νέων στο εξωτερικό, με σκοπό να σπουδάσουν σε κάποια από τις εκεί καταξιωμένες κινηματογραφικές σχολές. Ακολουθεί η καταγραφή και ανάλυση του θεσμικού πλαισίου και της πολιτικής που διαμόρφωσε η ελληνική πολιτεία αναφορικά με την κινηματογραφική εκπαίδευση, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως και το 1990. Κατ'αυτόν τον τρόπο προσδιορίζονται οι ιδιαιτερότητες του νομοθετικού περιβάλλοντος, υπό τους όρους και τις προϋποθέσεις του οποίου εμφανίστηκαν και λειτούργησαν οι κινηματογραφικές σχολές της περιόδου.

Η παρουσίαση των σχολών γίνεται στα επόμενα δυο κεφάλαια. Σε πρώτη φάση παρατίθενται στο πέμπτο κεφάλαιο τα αποτελέσματα της έρευνας ως προς την ταυτότητα και τον αριθμό των κινηματογραφικών σχολών για τις οποίες κατέστη εφικτό να συλλεχθούν πληροφορίες. Εν συνεχεία, ακολουθεί η αναλυτική αναφορά στη δράση και το έργο όσων από αυτές προέκυψαν στοιχεία που να υποδεικνύουν ότι διαδραμάτισαν πιο καθοριστικό ρόλο ως φορείς της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Η παρουσίασή τους γίνεται με τη χρονολογική σειρά που αυτές

εμφανίστηκαν, αρχής γινομένης με την «Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών», μια κινηματογραφική σχολή που δημιουργήθηκε πριν ακόμη αποχωρήσουν οι γερμανικές δυνάμεις κατοχής από την Αθήνα, το φθινόπωρο του 1944. Το υπόλοιπο μέρος του κεφαλαίου καταλαμβάνει η σχολή που ίδρυσε ο Λυκούργος Σταυράκος το 1948. Αποτελώντας τη μεγαλύτερη μεταξύ των σχολών ως προς τον αριθμό των σπουδαστών, το μέγεθος των υποδομών αλλά και τη χρονική της διάρκεια – συμπληρώνει επτά δεκαετίες αδιάλειπτης λειτουργίας - η *Σχολή Σταυράκου* έχει κατορθώσει να αφήσει ένα ιδιαίτερα πλούσιο και πολυδιάστατο αποτύπωμα στην ελληνική κινηματογραφία, η αλληλεπίδρασή της με την οποία υπήρξε και συνεχίζει να είναι έντονη. Παρακολουθώντας την ιστορική της διαδρομή έως και τις αρχές της δεκαετίας του 1990, διακρίνουμε και εστιάζουμε σε διάφορες πτυχές του εκπαιδευτικού της έργου, αλλά και σε πρωτοβουλίες, συγκυρίες και γεγονότα πέρα από αυτό, τα οποία και την κατέστησαν σχεδόν ταυτόσημη με την έννοια της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας.

Το έκτο κεφάλαιο συγκεντρώνει στοιχεία γύρω από τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές που εμφανίστηκαν κατά την ίδια περίοδο, οι οποίες έχουν αφήσει πίσω τους ένα επίσης αξιοσημείωτο έργο. Συγκεκριμένα παρουσιάζονται αναλυτικά η «Ανωτάτη / Αθηναϊκή Σχολή Κινηματογράφου» του Νίκου Ιωαννίδη, με έτος ίδρυσης το 1956, το «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών» των Ειρήνη Καλκάνη και Κώστα Φωτεινού, με έτος ίδρυσης το 1962, η «Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου» του Στέλιου Μωϋσειδη, με έτος ίδρυσης επίσης το 1962, όπως εξάλλου και η «Σχολή Ήχου και Εικόνας» του Παναγιώτη Παπαντωνόπουλου, και τέλος η «Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης» της Ευγενίας Χατζίκου, η οποία ιδρύθηκε το 1977. Τα υποκεφάλαια που αφορούν καθεμία από αυτές συνοδεύονται από παραρτήματα με σχετικό φωτογραφικό ή άλλο αρχειακό υλικό, καθώς και πίνακες όπου αποτυπώνονται τα αριθμητικά τους δεδομένα ως προς τα τμήματα και τους σπουδαστές που διέθεταν.

Το κείμενο ολοκληρώνεται με το έβδομο κεφάλαιο, όπου και προεκτείνεται η ανάλυση του θεσμικού πλαισίου γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα από το 1990 μέχρι τις μέρες μας, προκειμένου να διαμορφωθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα της συγκεκριμένης θεματικής, των συνθηκών που την καθόρισαν και εξακολουθούν να το την επηρεάζουν έως σήμερα.

Κεφάλαιο 1

Οι διεθνείς εξελίξεις στην κινηματογραφική εκπαίδευση

μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

1895-1915: Οι απαρχές

Στα πρώτα χρόνια ύπαρξης του κινηματογράφου δεν μπορεί να γίνει ουσιαστικός λόγος για οργανωμένη κινηματογραφική εκπαίδευση οπουδήποτε στον κόσμο. Μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1910 ο κινηματογράφος αποτελούσε μια νέα εφεύρεση της οποίας τις ιδιότητες και δυνατότητες προσπαθούσαν ακόμη διάφοροι εφευρέτες, τεχνίτες, διασκεδαστές, και επιχειρηματίες να ανιχνεύσουν. Σήμερα γνωρίζουμε ότι ο κινηματογράφος προήλθε μέσα από μια διαδικασία που εξελισσόταν παράλληλα σε διάφορες περιοχές του κόσμου. Ήταν το αποτέλεσμα εκείνου που ο André Bazin περιγράφει στο δοκίμιο του για τον μύθο του απόλυτου κινηματογράφου: της επιδίωξης των ανθρώπων για την όσο το δυνατό πιο πιστή αποτύπωση της γύρω τους πραγματικότητας.²⁶

Φωτογράφοι και άλλοι επαγγελματίες ή ερασιτέχνες τεχνικοί, με διάθεση για έρευνα και πειραματισμό, καθώς και επιχειρηματίες στην Ευρώπη και την Αμερική, σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις συνδυάζοντας ταυτόχρονα κάποιες από αυτές τις ιδιότητες, όπως οι αδελφοί Lumière στη Γαλλία, οι αδελφοί Skladanowsky στη Γερμανία και ο Thomas Edison μαζί με τον βοηθό του W.K.L. Dickson στις ΗΠΑ, συνέβαλαν στη διαμόρφωση και τελειοποίηση του κινηματογραφικού μέσου ως προς τις τεχνικές του προδιαγραφές σε σχέση με τη λήψη και την προβολή. Μέσα από

²⁶ Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος I: Οντολογία και γλώσσα*, μτφ. Κώστας Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως 1988, σ. 26 - 32.

διαρκείς πειραματισμούς, δοκιμές και επιδιορθώσεις, οι κινηματογραφικές μηχανές απέκτησαν μια παρεμφερή δομή, σε διάφορες βέβαια παραλλαγές, ανάλογα με την εκάστοτε εταιρία κατασκευής.

Γύρω στα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 20ου αιώνα η βασική τους μορφή είχε πλέον οριστικοποιηθεί. Οι αδελφοί Lumière, των οποίων η εφεύρεση έμελλε να δώσει το όνομά της γενικότερα στο νέο μέσο, εκτός από εφευρέτες ήταν και επιχειρηματίες, ιδιοκτήτες μιας από τις μεγαλύτερες εταιρείες κατασκευής φωτογραφικών πλακών και άλλων σχετικών ειδών. Επιδιώκοντας να κάνουν την πατέντα τους ευρύτερα γνωστή ανά τον κόσμο, αποφάσισαν να προσλάβουν αντιπροσώπους οι οποίοι, αφού μάθαιναν πώς να χειρίζονται τις νέες μηχανές, ταξίδευαν κατόπιν σε διάφορα μέρη της υφηλίου, προκειμένου να τις επιδείξουν στο κοινό. Αυτοί οι αντιπρόσωποι των Lumière, οι οποίοι επρόκειτο να λειτουργήσουν ως *απόστολοι* της νέας εφεύρεσης, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ταυτόχρονα οι πρώτοι *σπουδαστές* αλλά και *δάσκαλοι* του κινηματογράφου, υπό την έννοια ότι διδάχθηκαν αρχικά οι ίδιοι από τους Lumière τον τρόπο λειτουργίας της κινηματογραφικής μηχανής, τόσο ως προς τη λήψη όσο και ως προς την προβολή, και στη συνέχεια επεχείρησαν να μεταλαμπαδεύσουν τη γνώση τους σε άλλους, στις διάφορες περιοχές τις οποίες επισκέφτηκαν.

Εκείνοι οι πρώτοι κινηματογραφιστές ήταν ακόμη επιφορτισμένοι με τη λήψη πλάνων από τα διάφορα μέρη όπου περνούσαν, ώστε στη συνέχεια να μπορούν να τα παρουσιάζουν στο κοινό. Επρόκειτο για μικρά φιλμ της μιας λήψης που παρουσίαζαν συνήθως τοπία, μνημεία ή άλλα αξιοθέατα και σκηνές από την καθημερινότητα ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, ακόμα και μικρά σκετς. Μέσα από την τριβή τους με το αντικείμενο της κινηματογράφησης, οι τεχνικοί πειραματίζονταν με το νέο μέσο που είχαν στη διάθεση τους και ανακάλυπταν τις δυνατότητες που αυτό μπορούσε να προσφέρει. Ένας από αυτούς, ο J.Alexandre Louis Promio, θεωρείται ότι ανακάλυψε μέσα από αυτή τη διαδικασία το *travelling* της κινηματογραφικής μηχανής, τοποθετώντας την κάμερα επάνω σε βάρκα κατά τη διάρκεια γυρισμάτων που έκανε στη Βενετία και στον Νείλο.²⁷

²⁷ K. Thompson, D. Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*, ό. π., σ.23.

Το ίδιο διάστημα μια παρόμοια διαδικασία λάμβανε χώρα από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, με τους κινηματογραφιστές που δούλευαν για λογαριασμό του Edison και των υπολοίπων εταιρειών που επρόκειτο να δημιουργηθούν και να τον ανταγωνιστούν, όπως η American Mutoscope & Biograph, και η American Vitagraph. Στη Μεγάλη Βρετανία, χάρη στον εφευρέτη R.W. Paul, ο οποίος είχε δημιουργήσει μια δική του εκδοχή για τη μηχανή κινηματογραφικής λήψης και προβολής, πολλοί ενδιαφερόμενοι είχαν τη δυνατότητα να αποκτήσουν τον απαραίτητο εξοπλισμό και να εντρυφήσουν έτσι στη διαδικασία της κινηματογράφησης, όπως ο Georges Méliès και ορισμένοι από τους κινηματογραφιστές της επονομαζόμενης σχολής του Brighton.²⁸

Μέσα από τη διαδικασία των δημοσίων προβολών και επιδείξεων, ο κινηματογράφος εξαπλώθηκε άμεσα σε πολλές περιοχές του πλανήτη, αποκτώντας ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα φανατικούς οπαδούς όχι μόνο στο επίπεδο της θέασης αλλά και της ενεργής ενασχόλησης με την κινηματογράφιση. Φιλότεχνοι ερασιτέχνες και θαυμαστές της νέας τεχνολογίας επιδίωκαν να αποκτήσουν τον απαραίτητο εξοπλισμό ώστε να γυρίσουν δικά τους φιλμ. Στην περιοχή μας χαρακτηριστική της έντονης κινηματογραφοφιλίας των πρώτων χρόνων υπήρξε η περίπτωση των αδελφών Μανάκη (ή Μανάκια), των πρωτοπόρων κινηματογραφιστών των Βαλκανίων. Η γνωριμία τους με τον κινηματογράφο έγινε μάλλον στο Βουκουρέστι, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού τους στην Ευρώπη το 1905. Η νέα εφεύρεση φαίνεται ότι τους προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση. Λίγο αργότερα ο μεγαλύτερος αδερφός Γιαννάκης αγόρασε στο Λονδίνο μια κινηματογραφική κάμερα Bioscope, με τον σειριακό αριθμό 300, από την Charles Urban Trading Co. Επιστρέφοντας στη Μακεδονία όπου ήταν η βάση τους, άρχισαν να επιδίδονται στην κινηματογράφιση ποικίλων θεμάτων.²⁹

Χωρίς να έχουμε τη δυνατότητα λεπτομερέστερων πληροφοριών επί του θέματος, μπορούμε να εικάσουμε ότι ο Γιαννάκης Μανάκια, έχοντας ήδη γνώσεις ως

²⁸ Gerald Mast, Bruce Kavin, *A Short History of the Movies*, Νέα Υόρκη, Mc Millian 1992,⁵ σ. 27–28.

²⁹ Χρίστος Χριστοδούλου, *Τα φωτογενή Βαλκάνια των αδελφών Μανάκια*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής 1989, και Φώτος Λαμπρινός, «Καταγραφείς της ζωής εν κινήσει», στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), «Αφιέρωμα: Γιαννάκης και Μίλτος Μανάκιας», *Επτά Ημέρες / Καθημερινή*, (2.6.1996), σ. 12.

προς τον τρόπο λειτουργίας της φωτογραφικής μηχανής, καθώς ήταν ο ίδιος φωτογράφος στο επάγγελμα, πρέπει να έμαθε με σχετική ευκολία από τον Charles Urban (ο οποίος εκτός από πωλητής κινηματογραφικών μηχανών ήταν και κινηματογραφιστής)³⁰ ή από κάποιον συνεργάτη του, τον τρόπο λειτουργίας της Bioscope. Κατά τον ίδιο τρόπο πρέπει στη συνέχεια και ο ίδιος να έδειξε στον αδελφό του Μίλτο πώς να χειρίζεται τη μηχανή. Αυτή η διαδικασία διδασχής φαίνεται ότι υπήρξε η βασική μέθοδος μύησης των νέων κινηματογραφιστών κατά τα πρώτα χρόνια ζωής του κινηματογράφου. Τα πρότυπα της εκπαίδευσης των τεχνικών επαγγελματιών, όπου η γνώση παρέχεται μέσα από τη *μαθητεία* δίπλα στον έμπειρο τεχνίτη (μάστορα) και την τριβή με το ίδιο το αντικείμενο, ήταν εκείνα που ίσχυσαν κατά την αρχική εκείνη περίοδο και για τα επαγγέλματα που σχετίζονταν με τον κινηματογράφο. Άλλωστε οι δυνατότητες του μέσου δεν είχαν διερευνηθεί ακόμα σε εκτεταμένο βαθμό και επομένως κάθε νέος κινηματογραφιστής είχε τη δυνατότητα να πειραματιστεί και να ανακαλύψει δυνητικά κάτι το καινούργιο.

Στις ΗΠΑ, όπου η παραγωγή ταινιών άρχισε να αναπτύσσεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1910 κατά βάση στα στούντιο του Hollywood, η μάθηση μέσα από την εργασία υπήρξε ο κατεξοχήν τρόπος εισαγωγής των νέων που επιθυμούσαν να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο. Ενδεικτική περίπτωση αποτελεί εκείνη του σημαντικότερου ίσως σκηνοθέτη της εποχής, του D.W. Griffith. Προσπαθώντας να σταδιοδρομήσει αρχικά ως συγγραφέας και στη συνέχεια ως ηθοποιός, ο Griffith βρήκε την ευκαιρία να περάσει στη σκηνοθεσία όταν ο βασικός σκηνοθέτης της Biograph, για την οποία εργαζόταν, αρρώστησε, και ο γιός του που τον αντικατέστησε, δεν μπόρεσε να αποδώσει τα αναμενόμενα αποτελέσματα στα ταμεία. Τότε προσφέρθηκε στον Griffith από τον διευθυντή της Henry Marvin η θέση του σκηνοθέτη ώστε να γυρίσει το *The Adventures of Dollie* (1908). Ο Γκρίφιθ γύρισε πάνω από 400 ταινίες μικρού μήκους, μεταξύ του 1908 και του 1914. Μέσα από όλον αυτό τον όγκο δουλειάς είχε την ευκαιρία να αποκτήσει ενδελεχή γνώση των τεχνικών και των δυνατοτήτων που του παρέχονταν από το κινηματογραφικό μέσο προκειμένου να δημιουργήσει τα εκφραστικά αποτελέσματα που επιθυμούσε. Επιπλέον μπόρεσε να πειραματιστεί με την αφηγηματική φόρμα, διερευνώντας τη

³⁰ Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τη ζωή και το έργο του Charles Urban, ενός από τους πιο σημαντικούς πρωτοπόρους του κινηματογράφου στη Μ. Βρετανία, βλ: Luke McKernan, *Charles Urban: Pioneering the Non-Fiction Film in Britain and America, 1897 – 1925*, Έξετερ, University of Exeter Press 2013, σ. 7 – 124.

χρησιμότητα του μοντάζ της παράλληλης δράσης, καθώς και με την κινηματογραφική ερμηνεία των ηθοποιών. Η εμπειρία και η γνώση που απέκτησε στη Biograph, έδωσαν στον Griffith εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του, ανοίγοντας τον δρόμο για την πραγματοποίηση του φιλόδοξου εγχειρήματός του, το οποίο δεν ήταν άλλο από το *Η Γέννηση ενός Έθνους* (*The Birth of a Nation*, 1915).³¹

Παρόμοια μονοπάτια ακολουθούσαν κατά κανόνα και οι υπόλοιποι σκηνοθέτες της εποχής, όπως άλλωστε οι οπερατέρ, οι ηθοποιοί και οι άλλες κινηματογραφικές ειδικότητες του Hollywood. Όμως και στην Ευρώπη η δουλειά του κινηματογραφιστή γινόταν τότε γνωστή με τρόπο εμπειρικό και πρακτικό. Οι ανεπτυγμένες κινηματογραφίες της εποχής όπως η ιταλική, η αγγλική, η δανέζικη και κυρίως η γαλλική - η πιο μεγάλη κινηματογραφική βιομηχανία της πρώιμης περιόδου του κινηματογράφου - προσλάμβαναν υπαλλήλους, τους οποίους στη συνέχεια «εκπαίδευαν» προκειμένου να αναλάβουν αυτοί τα διαφορετικά πόστα σε ένα κινηματογραφικό συνεργείο. Η Pathé και η Gaumont, οι δυο μεγαλύτερες κινηματογραφικές εταιρείες της εποχής, στελέχωσαν με το ανθρώπινο δυναμικό τους μια σειρά από ειδικότητες, φροντίζοντας οι ίδιες για την κατάρτισή του. Στη Gaumont το έργο της εκπαίδευσης των νέων σκηνοθετών ανατέθηκε στην Alice Guy, η οποία και θεωρείται η πρώτη γυναίκα σκηνοθέτις.³² Στον αντίποδα η Pathé προσέλαβε το 1905 έξι σκηνοθέτες, οι οποίοι επιφορτίστηκαν με το να παράγουν ένα φιλμ την εβδομάδα ο καθένας, υπό τη διεύθυνση και την καθοδήγηση του Ferdinand Zecca που ήταν ο πιο έμπειρος και παλιός σκηνοθέτης και συνεργάτης του ιδρυτή της, Charles Pathé.

Η Pathé αποτελούσε μια επιχείρηση κάθετης και οριζόντιας καπιταλιστικής ανάπτυξης. Εκτός δηλαδή από την παραγωγή ταινιών, επεδίωκε να ελέγχει τη διανομή και την προβολή τους. Για τον λόγο αυτό αγόραζε κινηματογράφους, άνοιγε νέα στούντιο και δημιουργούσε γραφεία εκμετάλλευσης σε διάφορα μέρη του κόσμου. Επιπλέον, ως εταιρεία κατασκευής των ίδιων των κινηματογραφικών

³¹ Richard Schickel, *D. W. Griffith: An American Life*, Νέα Υόρκη, Simon and Schuster 1984, σ.71-211.

³² Georges Sadoul, *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, μτφ. Αντώνης Μοσχοβάκης, Δαμιανός-Δωδώνη, Αθήνα, 1980, σ. 52-96, και K. Thompson & D. Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 34.

μηχανών λήψης και προβολής, ενδιαφερόταν να προωθήσει διεθνώς τον δικό της εξοπλισμό. Για να το κατορθώσει έστειλε άλλοτε μηχανικούς ως αντιπροσώπους της στα μέρη που την ενδιέφεραν, ενώ ενίοτε ερχόταν σε επαφή με ντόπιους επιχειρηματίες, κυρίως διανομείς και ιδιοκτήτες κινηματογράφων. Αυτή η διαδικασία, η οποία εκ πρώτης όψεως φαντάζει ασύνδετη με την κινηματογραφική εκπαίδευση, είχε εν τούτοις πολύ ουσιαστική επίδραση στη διαμόρφωση της πρώτης γενιάς κινηματογραφιστών σε διάφορες χώρες, και όπως θα δούμε και στην Ελλάδα.

ΗΠΑ 1915 - 1935:

Η πρώτη επαφή κινηματογράφου και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης

Ουσιαστική αναφορά για οργανωμένη προσπάθεια σύστασης και λειτουργίας εκπαιδευτικού φορέα με αντικείμενο τον κινηματογράφο στις ΗΠΑ μπορεί να γίνει από τα μέσα της δεκαετίας του 1910, όταν το νέο μέσο είχε εξελιχθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε να έχουν διαμορφωθεί οι βασικές τεχνικές του προϋποθέσεις - τουλάχιστον για την περίοδο του βωβού κινηματογράφου - καθώς και τα αφηγηματικά του μέσα.³³ Νεότερες μελέτες έχουν δείξει ότι η σύνδεση μεταξύ κινηματογράφου και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης είχε ήδη πραγματοποιηθεί κατά τα μέσα της δεκαετίας, σε ορισμένα πανεπιστημιακά τμήματα των ΗΠΑ. Η Dana Polan, στο βιβλίο της *“Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film”*, παρουσιάζει αναλυτικά αυτές τις περιπτώσεις. Το πρώτο σχετικό προσφερόμενο μάθημα από ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα ήταν το “Photoplay Composition” και αφορούσε τη συγγραφή σεναρίου για την κινηματογραφική οθόνη. Το εισήγαγε στα 1915 ο καθηγητής αγγλικής φιλολογίας Victor Oscar Freeburg στο πανεπιστήμιο Columbia της Νέας Υόρκης και στη συνέχεια ανέλαβε να το διδάσκει η Frances

³³ Kristin Thompson, David Bordwell, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα, MIET 2004, σ.487- 496.

Taylor Patterson, απόφοιτη επίσης της αγγλικής φιλολογίας, από το 1917 ως τα τέλη της δεκαετίας του 1930.³⁴

Μια σειρά από αντίστοιχα προγράμματα σπουδών δημιουργήθηκαν σε πανεπιστήμια των ΗΠΑ μεταξύ 1915 και 1935, τα οποία είχαν σε αρκετές περιπτώσεις διαφορετικό χαρακτήρα και προσανατολισμό. Υπήρχε για παράδειγμα το πρόγραμμα του Business School του πανεπιστημίου του Harvard το 1927, το οποίο είχε ως στόχο του τη διασύνδεση των ακαδημαϊκών σπουδών με την κινηματογραφική βιομηχανία του Hollywood. Με την επιχορήγηση του Joseph Kennedy (πατριάρχη της γνωστής οικογενείας και απόφοιτου του συγκεκριμένου ακαδημαϊκού ιδρύματος) και με ισχυρούς άνδρες του Hollywood όπως ο Louis B. Mayer ως προσκεκλημένους ομιλητές του, το πρόγραμμα στόχευε στη στελέχωση της κινηματογραφικής βιομηχανίας με κατάλληλους επαγγελματίες, κυρίως σε ό,τι αφορούσε τις διοικητικές θέσεις.

Επίσης η Αμερικανική Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών (AMPAS) οργάνωσε την ίδια περίοδο ένα πρόγραμμα σπουδών, αρχικά στο Πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνια (USC) και έπειτα στο Πανεπιστήμιο του Stanford, με στόχο την πρακτική κατάρτιση νέων επαγγελματιών προκειμένου να ανταποκριθεί στις καινούριες συνθήκες και απαιτήσεις που δημιουργούσε η εποχή του ήχου στις ταινίες. Από την άλλη συναντάμε προγράμματα όπως εκείνο του Πανεπιστημίου Syracuse, όπου ο καθηγητής θεάτρου Sawyer Falk δίδασκε το μάθημα με τίτλο *Cinema Appreciation* από το 1934 έως το 1961 και καταγινόταν με τη φιλμική ανάλυση, προσεγγίζοντας τον κινηματογράφο ως μια νέα μορφή τέχνης με τους δικούς της ιδιαίτερους αισθητικούς κώδικες και κανόνες. Υπήρχαν ακόμη τμήματα όπως το School of Education του New York University όπου δίδασκε ο κοινωνιολόγος Frederic Thrasher, στα οποία το ενδιαφέρον εστιαζόταν κυρίως στις κοινωνικές επιπτώσεις του κινηματογράφου.³⁵

³⁴ Βλ. αναλυτικά: Dana Polan, “First Forays in Film Education: The Pedagogy of Photoplay Composition at Columbia University”, στο *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 2007, σ. 33 - 89.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 113 - 235 και 263 - 343.

Η Polan σημειώνει εύστοχα:

Πολλά από τα ερωτήματα που αντιμετώπισε η πρόωμη εκπαιδευτική διαδικασία θα επανεμφανίζονταν στον συναφή ακαδημαϊκό τομέα και οι σπουδαστές των Κινηματογραφικών Σπουδών παλεύουν μαζί τους ακόμα και σήμερα: για παράδειγμα, ποιά σχέση μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στην κριτική μελέτη του κινηματογράφου (είτε ως τέχνης, είτε ως κοινωνικού φαινομένου) και στην πρακτική ενασχόληση με την κινηματογράφηση; [...] Είναι διαφωτιστικό να δούμε πώς εκείνα τα λιγιστά κινηματογραφικά τμήματα ασχολήθηκαν ενδελεχώς με πιεστικά παιδαγωγικά ζητήματα: την αναγκαιότητα ή μη για μια ανώτερη εκπαίδευση των μαζών έναντι μιας προνομιάς ελίτ. Τον βαθμό στον οποίο η σύγχρονη εκπαίδευση θα έπρεπε να αφοσιωθεί στην επαγγελματική κατάρτιση ή στην επαγγελματοποίηση, ή και στα δύο, έναντι της μεταβίβασης γενικών αρχών (που μπορούν ίσως να προέλθουν από έναν κανόνα των μεγάλων έργων της Δυτικής κουλτούρας).³⁶

Ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά καθενός από τα παραπάνω προγράμματα ή τμήματα (πανεπιστήμιο, καθηγητικό προσωπικό, ενδιαφέροντα των σπουδαστών) η διδασκαλία των μαθημάτων στράφηκε προς μια διαφορετική κατεύθυνση και ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο αντιμετωπίζοντάς τον ως τέχνη, ως πεδίο επιχειρηματικότητας και επαγγελματικής ενασχόλησης ή ως κοινωνικό - πολιτιστικό φαινόμενο. Κατ' αντιστοιχία, η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε σε κάθε περίπτωση διέφερε, με την επιλογή εναλλακτικών προσεγγίσεων για τη μελέτη του ίδιου ερευνητικού αντικειμένου.

Στις παραπάνω προσπάθειες μπορούμε να διακρίνουμε τα πρώτα βήματα τόσο της εκπαίδευσης επαγγελματιών στις ειδικότητες της κινηματογραφικής βιομηχανίας (τεχνικές, διοικητικές, καλλιτεχνικές), όσο και του ακαδημαϊκού τομέα που επρόκειτο να πάρει το όνομα *Film Studies*, δηλαδή των Κινηματογραφικών Σπουδών. Η καθιέρωση βέβαια του όρου αλλά και γενικότερα του τομέα επρόκειτο να πραγματοποιηθούν σε μεταγενέστερη περίοδο. Κατά την εκτίμηση της Polan η εκπαίδευση γύρω από τον κινηματογράφο στις ΗΠΑ μέχρι και τη δεκαετία του 1930 υπήρξε μάλλον περιστασιακή και ατελής: «Πρέπει να αποφύγουμε να φανταστούμε ότι αυτή η διάσπαρτη σειρά από πρωτοβουλίες για την κινηματογραφική εκπαίδευση δημιούργησε οποιουδήποτε τύπου ακαδημαϊκή κοινότητα, που να απαρτίζεται από

³⁶ Στο ίδιο, σ. 6 και 8.

κοινές μεθόδους, κοινά αντικείμενα και κοινούς σκοπούς».³⁷ Παρόλα αυτά οφείλουμε να αναγνωρίσουμε την πρωτοτυπία τους για τα δεδομένα της εποχής και να διακρίνουμε στους ανθρώπους που συμμετείχαν σε αυτά την πρόθεση για μια συγκροτημένη και συστηματική εκπαίδευση σχετικά με τον κινηματογράφο.

Μια τελευταία σημαντική εξέλιξη ως προς την κινηματογραφική εκπαίδευση στις ΗΠΑ κατά την περίοδο πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, υπήρξε η ίδρυση και λειτουργία της *Film Library* στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMa). Στη σύστασή της συνέβαλε κυρίως η πρωτοπόρος βρετανίδα κριτικός κινηματογράφου Iris Barry, η οποία είχε μετακομίσει στη Νέα Υόρκη.³⁸ Ξεκίνησε τις εργασίες της το 1935, οι οποίες περιελάμβαναν τη συλλογή και την αρχειοθέτηση ταινιών, τη δημιουργία ενός κέντρου μελέτης αποτελούμενου από βιβλία, εφημερίδες και φωτογραφικό υλικό, καθώς και το στήσιμο εκθέσεων που αφορούσαν κινηματογραφικές ταινίες. Η *Film Library* εγκαινίασε ακόμη περιοδεύουσες προβολές σε πανεπιστήμια και άλλους πολιτιστικούς και εκπαιδευτικούς φορείς σε όλη τη χώρα· μέσω αυτής της πολύμορφης δραστηριότητας συνέβαλε σημαντικά στην καθιέρωση του κινηματογράφου ως ισότιμη μορφή τέχνης στη συνείδηση πολλών διανοουμένων και ακαδημαϊκών στις ΗΠΑ. Ο αντίκτυπός της επέδρασε ευεργετικά στη διαμόρφωση των προϋποθέσεων για τη μετέπειτα ανάπτυξη των κινηματογραφικών σπουδών, μέσω της προσέλκυσης νέων μελετητών των κινηματογραφικών έργων και της ιστορίας του κινηματογράφου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο μάλιστα η *Film Library* συνέβαλε στη διαμόρφωση των προϋποθέσεων για μια καλλιτεχνική κίνηση που επρόκειτο να εκδηλωθεί λίγα χρόνια αργότερα και η οποία θα αναζητούσε ένα άλλο είδος κινηματογράφου, απομακρυσμένο από τα πρότυπα του Hollywood, το οποίο επρόκειτο να γίνει ευρύτερα γνωστό ως *Underground Film*.³⁹

³⁷ Dana Polan, “Young Art, Old Colleges: Early Episodes in the American Study of Film”, στο Lee Grieveson, Haidee Wasson (επιμ.), *Inventing Film Studies*, Ντάραμ, Duke University Press 2008, σ. 94.

³⁸ Βλ. σχετικά: Robert Sitton, *Lady in the Dark: Iris Barry and the Art of Film*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press 2014, σ. 149 – 176.

³⁹ Οι επιδράσεις που είχε η λειτουργία της *Film Library* του MoMa παρουσιάζονται αναλυτικά στο: Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 2005. Το δεύτερο κεφάλαιο ιδιαίτερα, “Mannered Cinema/ Mobile Theaters: Film Exhibition, 16mm, and the New Audience Ideal”, σ. 32-67, αναφέρεται στη δανειστική δραστηριότητα που ανέπτυξε το MoMa σε σχέση με τα πανεπιστήμια των ΗΠΑ.

Σοβιετική Ένωση 1919 – 1939: Κινηματογραφική εκπαίδευση και επανάσταση

Παρά την ύπαρξη τμημάτων που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο σε πανεπιστήμια των ΗΠΑ την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, η πρώτη ολοκληρωμένη προσπάθεια για τη δημιουργία αμιγούς κινηματογραφικής σχολής επρόκειτο να εκδηλωθεί το 1919, στην τότε νεοσύστατη Σοβιετική Ένωση. Ενώ ακόμα οι Μπολσεβίκοι προσπαθούσαν να εδραιώσουν την εξουσία τους και ο εμφύλιος με τον Λευκό Στρατό και τους συμμάχους του μαινόταν στα πεδία των μαχών – εν μέρει και εξαιτίας αυτών ακριβώς των συνθηκών - κρίθηκε απαραίτητη η ανάγκη ίδρυσης ενός εκπαιδευτικού φορέα με στόχο την κατάρτιση εξειδικευμένου προσωπικού για τις ανάγκες της μελλοντικής σοβιετικής κινηματογραφίας. Η ρήση που αποδίδεται στον ίδιο τον Λένιν, ότι ο κινηματογράφος θεωρείτο από τους Μπολσεβίκους ως η πιο σημαντική τέχνη,⁴⁰ αντανακλούσε την αντίληψη μεταξύ των ιθυνόντων της Οκτωβριανής Επανάστασης για τη χρησιμότητά του ως το πλέον αποτελεσματικό εργαλείο προπαγάνδισης των επαναστατικών ιδεών στον λαό έναντι του παλαιού καθεστώτος.

Επιπλέον, η καλλιτεχνική πρωτοπορία που βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη στους κόλπους της ρωσικής κοινωνίας ήδη από τα προεπαναστατικά χρόνια έβλεπε τον κινηματογράφο ως μια νέα γλώσσα που έπρεπε να μελετηθεί και να τεθεί στην υπηρεσία όχι μόνο του οικονομικού αλλά και του αισθητικού μετασχηματισμού της κοινωνίας. Για τα μέλη της ρωσικής πρωτοπορίας ο κινηματογράφος δεν αποτελούσε απλώς μια έκφραση του μοντερνισμού σε μια προϋπάρχουσα τέχνη, όπως για παράδειγμα ο φουτουρισμός στα εικαστικά ή στην ποίηση του Μαγιακόφσκι. Ο κινηματογράφος ερχόταν από το μέλλον, ήταν ο ίδιος απόκτημα της νεωτερικότητας, μοντέρνος και πρωτοποριακός από τη φύση του. Έπρεπε λοιπόν να καταστεί κατανοητός σε βάθος και με τρόπο επιστημονικό, ώστε να αναδειχτούν όλες οι

⁴⁰ Συγκεκριμένα, η φράση αυτή του Λένιν εντοπίστηκε στην αλληλογραφία του με τον A.V. Lunacharsky, από τον Φεβρουάριο του 1922. Βλ. σχετικά: Mira Liehm, Antonin J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern Film After 1945*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 1977, σ. 34.

τεχνικές και εκφραστικές του δυνατότητες. Ο Τύπος της εποχής έκανε λόγο για την ανάγκη δημιουργίας μιας σχολής που θα αναδείξει μια *avant-garde* από ηθοποιούς, σκηνοθέτες, ντεκορατέρ, οπερατέρ και εν γένει από επαγγελματίες ειδικευμένους στον κινηματογράφο.⁴¹

Η ίδρυση του VGIK εντάχθηκε στον ευρύτερο κεντρικό σχεδιασμό του νέου καθεστώτος για την οργάνωση της οικονομίας, της κοινωνικής ζωής και του πολιτισμού. Η ρωσική κινηματογραφία, η οποία είχε πίσω της περίπου μια δεκαετία ζωής, αφού περιήλθε πρώτα στον έλεγχο του κράτους, οργανώθηκε σε ομάδες εργασίας γύρω από τα κρατικοποιημένα στούντιο. Ο σχεδιασμός προέβλεπε την αποκέντρωση της παραγωγής: συγκροτήθηκαν κοοπερατίβες με κρατική υποστήριξη (παρ' ότι υπήρχαν ακόμη και ορισμένες ιδιωτικές) σε όλη την επικράτεια της νέας και μεγάλης σε έκταση χώρας. Οι εταιρίες αυτές απέκτησαν τεχνικό εξοπλισμό, πρόσβαση σε στούντιο και εργαστήρια επεξεργασίας και εμφάνισης, καθώς και μια ανεκτικότητα από το καθεστώς ως προς την ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση, όλα σε πρωτόγνωρο βαθμό. Μέσα από τη δημιουργία πολυάριθμων ταινιών επικαίρων και προπαγάνδας, οι νέοι σοβιετικοί κινηματογραφιστές είχαν μια πρώτη ευκαιρία να πειραματιστούν με την κινηματογραφική φόρμα. Όμως προκειμένου όλες οι διάσπαρτες προσπάθειες να συντονιστούν, κρίθηκε αναγκαία η δημιουργία ενός ενιαίου εκπαιδευτικού φορέα σε ανώτερο επίπεδο στη Μόσχα. Οι σπουδαστές του θα έπρεπε να έχουν όλα τα απαραίτητα υλικά και θεωρητικά εφόδια ώστε να αποκτήσουν την καλύτερη δυνατή κατάρτιση, την οποία θα έθεταν κατόπιν στην υπηρεσία της επανάστασης.⁴²

Τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του ινστιτούτου οι ελλείψεις σε υλικοτεχνικό εξοπλισμό ήταν μεγάλες. Για να εξασφαλίσουν τα απαραίτητα οι σπουδαστές οργάνωναν σε ορισμένες περιπτώσεις βραδιές διαλέξεων επί πληρωμή. Λειτουργώντας υπό τις δύσκολες συνθήκες του εμφυλίου, δόθηκε αναγκαστικά βάρος σε μαθήματα όπως η διδασκαλία της υποκριτικής στον κινηματογράφο. Κατά τη διάρκεια όμως της δεκαετίας του 1920, καθώς οι μπολσεβίκοι κέρδισαν τον πόλεμο

⁴¹ "Histoire du VGIK": <http://www.kinoglaz.fr/vgik.php#histoire> Άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019)

⁴² M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern Film After 1945*, ό. π., σ. 35 - 36.

και εδραίωσαν την κυριαρχία τους, η οικονομία και η ζωή οδηγήθηκαν προς μια καινούρια κανονικότητα· η σχολή άρχισε να λαμβάνει όλο και μεγαλύτερη ενίσχυση σε πόρους, εξοπλισμό και έμπυχο δυναμικό. Το πρόγραμμα σπουδών εμπλουτίστηκε και αναδιοργανώθηκε, ενώ το 1923 μετονομάστηκε σε *Ινστιτούτο Κινηματογραφίας*. Τα τμήματα που διαμορφώθηκαν τελικά ήταν πέντε: υποκριτικής, σκηνοθεσίας, τεχνικών (οπερατέρ και βοηθών οπερατέρ), σκηνογραφίας και σεναρίου.⁴³

Ένα άλλο κομβικό γεγονός στην ιστορία των πρώτων χρόνων του VGIK υπήρξε η δημιουργία το 1920 ενός εργαστηρίου εντός του ινστιτούτου από τον Lev Kuleshov. Αποστολή του ήταν η επιστημονική διερεύνηση του κινηματογράφου και η ανακάλυψη επιπλέον δυνατοτήτων του νέου μέσου. Εκεί γίνονταν αρχικά δεκτοί όσοι δεν κατάφερναν να περάσουν τις προκαταρκτικές εξετάσεις εισαγωγής του VGIK. Σταδιακά όμως άρχισε να προσελκύει και ορισμένους από τους ήδη σπουδάζοντες στο Ινστιτούτο, οι οποίοι είχαν δείξει κλίση και διάθεση για πειραματισμό. Ένας από αυτούς υπήρξε ο Vsevolod Pudovkin, ενώ πέρασε από εκεί για ένα διάστημα και ο Sergei Eisenstein.⁴⁴

Η δουλειά που γινόταν στο εργαστήριο επρόκειτο να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό το κινηματογραφικό και θεωρητικό έργο των σκηνοθετών της δεκαετίας του 1920 που έγιναν γνωστοί και ως εκπρόσωποι του κινήματος του Σοβιετικού Μοντάζ. Το γνωστό και ως «πείραμα Kuleshov», που αναφέρεται στην επίδραση του μοντάζ στην αντίληψη του θεατή, προήλθε μέσα από την έρευνα που διεξήγαν εκεί ο ίδιος και οι μαθητές/συνεργάτες του. Από το 1922 το εργαστήριο απέκτησε μεγαλύτερη αυτονομία και οι σπουδαστές του αποτελούσαν πλέον μια ξεχωριστή ομάδα, οι δεσμοί της οποίας με την κεντρική σχολή ήταν χαλαροί. Αυτό το καθεστώς συνέχισε να ισχύει έως και το 1926, οπότε και το εργαστήριο σταμάτησε τη λειτουργία του,

⁴³ Αναλυτικά για την ίδρυση και λειτουργία του VGIK έως και τη δεκαετία του 1930, βλ: Vance Kepley Jr., "Building a National Cinema: Soviet Film Education, 1918-1934" *Wide Angle* 9:3 (1987), σ. 4 - 20.

⁴⁴ Panayiota Mini, *Pudovkin's Cinema of the 1920's*, Μάντισον, University of Wisconsin 2002, σ. 35-36.

καθώς οι συντελεστές του μεταπήδησαν, ο ένας μετά τον άλλο, στον επαγγελματικό στίβο.⁴⁵

Πέρα όμως από τα επιτεύγματα του εργαστηρίου Kuleshov, η σχολή καθαυτή παρείχε γόνιμο έδαφος για πειραματισμούς ως προς την κινηματογραφική φόρμα και τεχνική· εκεί υπήρξε η δυνατότητα να δοκιμαστούν ορισμένες από τις τάσεις της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της εποχής που με το ξέσπασμα της επανάστασης του Οκτώβρη ήρθε έντονα στο προσκήνιο. Στη διδασκαλία της υποκριτικής του κινηματογράφου φερ' ειπείν, οι σπουδαστές είχαν τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή τόσο με τη μέθοδο του Vsevolod Meyerhold όσο και με το σύστημα του Konstantin Stanislavski, υπό την καθοδήγηση των ίδιων των δημιουργών τους. Η μέθοδος του Stanislavski ειδικότερα έμελλε να μετεξελιχθεί στη Δύση από δασκάλους όπως η Stella Adler, ο Lee Strasberg και ο Sanford Meisner, και να αποτελέσει το βασικό σύστημα υποκριτικής στον παγκόσμιο κινηματογράφο κατά τον εικοστό αιώνα. Γι' αυτό άλλωστε και ονομάστηκε χαρακτηριστικά *η Μέθοδος*. Διδάχθηκε όμως για πρώτη φορά σε σπουδαστές του κινηματογράφου τη δεκαετία του 1920, στη συγκεκριμένη σχολή. Έκτοτε επρόκειτο να καθιερωθεί ως η βασική μέθοδος διδασκαλίας, δημιουργώντας μια μακρόχρονη παράδοση στο μάθημα της υποκριτικής του κινηματογράφου στους κόλπους του VGIK.⁴⁶

Εκτός από την πρωτοποριακή δουλειά στο τμήμα της υποκριτικής, οφείλουμε να σταθούμε και στη λειτουργία του τμήματος σκηνοθεσίας, το οποίο συστάθηκε το 1924, και όπου λίγο αργότερα οργάνωσε το πρόγραμμα σπουδών και δίδαξε ο Eisenstein. Τόσο το διδακτικό όσο και το συγγραφικό έργο του σκηνοθέτη, μέσα από το οποίο ανέπτυξε τις θεωρητικές του θέσεις για τον κινηματογράφο, προήλθαν από την παρουσία και τη δραστηριότητά του στο Ινστιτούτο.⁴⁷ Αντίστοιχα

⁴⁵ Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση της δραστηριότητας που αναπτύχθηκε στο εργαστήριο του Kuleshov βλ.: Vance Kepley Jr., "The Kuleshov Workshop", *Iris* 4:1 (1986), σ. 5 - 23.

⁴⁶ Βλ. σχετικά: Bella Merlin, *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*, Λονδίνο, Nick Hern Books 2001, σ. 105 - 106.

⁴⁷ Ο Vladimir Nizhny, μαθητής του Eisenstein και μετέπειτα καθηγητής του τμήματος σκηνοθεσίας στο VGIK, κατέγραψε σε σύγγραμμά του τη βασική δομή και μεθοδολογία που ακολουθούσε στα μαθήματά του ο δάσκαλός του: Vladimir Nizhny, *Lessons with Eisenstein*, (μτφ. και επιμ.) Ivor Montagu & Jay Leyda, Νέα Υόρκη, Hill and Wang 1962.

η συγγραφική και θεωρητική δουλειά του Pudovkin αναφορικά με την υποκριτική του κινηματογράφου συνδέεται με τις διαλέξεις που έδινε επί των ίδιων θεμάτων στη σχολή.⁴⁸

Με προσωπικό αυτού του διαμετρήματος στις τάξεις του, το οποίο και διαμορφώθηκε χάρη στις δυνατότητες που προσέφερε το Ινστιτούτο, το VGIK άρχισε σταδιακά να αποκτά φήμη στο εξωτερικό και να αποτελεί πρότυπο προς μίμηση για άλλες εθνικές κινηματογραφίες, λόγω των εντυπωσιακών αποτελεσμάτων της θεωρητικής και πρακτικής εκπαιδευτικής δραστηριότητάς του. Ο βερολινέζικος Τύπος της εποχής για παράδειγμα, έγραφε τα εξής εγκωμιαστικά σχόλια: «πώς είναι δυνατόν σε μια χώρα κατεστραμμένη και πεινασμένη, να έχει οργανωθεί με τόσο τολμηρό τρόπο μια ανώτατη σχολή κινηματογράφου τέτοια που ούτε το Χόλλυγουντ δεν έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει;».⁴⁹

Παράλληλα με το VGIK λειτουργούσαν ακόμη περιφερειακά εργαστήρια με καθαρά πρακτικό προσανατολισμό σε διάφορες περιοχές της ΕΣΣΔ, προκειμένου να στελεχώσουν την τοπική κινηματογραφία με κατάλληλα καταρτισμένο τεχνικό προσωπικό. Ένα επίπεδο παραπάνω από αυτά βρισκόταν το «Ινστιτούτο Τεχνικών Κινηματογράφου στο Λένινγκραντ» (LIKI). Είχε ιδρυθεί το 1918, αρχικά ως «Ινστιτούτο Φωτογραφίας και Φωτοτεχνολογίας». Εκεί λειτούργησαν τμήματα σχετικά με το τεχνικό κομμάτι του κινηματογράφου όπως εκείνα της Φωτογραφίας, Επεξεργασίας του φιλμ, Οπτικών, Ακουστικής, Ηλεκτρικών και – μετά την έλευση του ήχου - Ηχητικών Τεχνικών. Το προσωπικό του διεξήγαγε έρευνες σε νέα συστήματα με στόχο τη βελτίωση της ποιότητας της κινηματογραφικής εικόνας καθώς και άλλων οπτικών συστημάτων.⁵⁰ Στην ίδια πόλη εξάλλου το 1924 ο Friedrich Ermler δημιούργησε το «Εργαστήρι του Πειραματικού Φιλμ» (KEM) και

⁴⁸ Vsevolod I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, μτφ. Ivor Montagu, Νέα Υόρκη, Grove Press 1960, σ. 105 – 119 και 137 – 145.

⁴⁹ “Histoire du VGIK”, ό. π.. Σχετική αναφορά όμως υπήρξε όπως θα δούμε στη συνέχεια και στον ελληνικό Τύπο και συγκεκριμένα στον *Κινηματογραφικό Αστέρα*. Βλ. σχετικά, σ. 94 – 95.

⁵⁰ Vitaly Zhdan, "Union of Soviet Socialist Republics" στο: *The Education of the Film-maker: An International View*, Παρίσι/Ουάσιγκτον, The Unesco Press / The American Film Institute 1975, σ.127, και V. Kepley Jr., "Building a National Cinema...", ό. π., σ. 8 - 9.

σκηνοθέτησε την εκκεντρική κωμωδία *Scarlatina* (1924),⁵¹ ενώ λειτούργησε και η βραχύβια «Σχολή των Τεχνών της Οθόνης».⁵²

Τα δυο κινηματογραφικά ινστιτούτα σε Μόσχα και Λένινγκραντ επρόκειτο να συνεχίσουν τη λειτουργία τους και κατά τη δεκαετία του 1930, όταν πλέον η διάθεση για πειραματισμό είχε κοπάσει ή είχε οδηγηθεί προς αυτή την κατεύθυνση από την αλλαγή πολιτικής στα θέματα κουλτούρας που επήλθε με την άνοδο του Στάλιν στην εξουσία. Τόσο το περιεχόμενο των σπουδών όσο και η μέθοδος διδασκαλίας φαίνεται πως δεν έμειναν ανεπηρέαστα από το πνεύμα της εποχής και τις αρχές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού.⁵³ Παρόλα αυτά το VGIK συνέχισε να αναπτύσσεται τόσο σε επίπεδο υποδομής όσο και ως προς το εκπαιδευτικό του έργο. Το 1934 επρόκειτο να αποκτήσει και επίσημα τον τίτλο του Ινστιτούτου Κινηματογράφου του Κράτους.⁵⁴

⁵¹ M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern Film After 1945*, ό. π., σ. 35.

⁵² V. Kepley Jr., "Building a National Cinema...", ό. π., σ. 7 - 13.

⁵³ Βλ. σχετικά: Peter Kenez, "The Age of Stalin" στο *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, I.B. Tauris 2001, σ. 89 - 164.

⁵⁴ "Histoire du VGIK", ό.π.

Ιταλία: Ανάπτυξη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης κατά τον Μεσοπόλεμο

Η επίδραση από τη λειτουργία του VGIK επρόκειτο να γίνει αισθητή ιδιαίτερα μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όταν σε μια σειρά από ευρωπαϊκές χώρες οι οποίες βρέθηκαν υπό την επιρροή της ΕΣΣΔ, θα χρησίμευε ως πρότυπο και σημείο αναφοράς για την οργάνωση της δικής τους κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Όμως και κατά την προπολεμική περίοδο υπήρξαν ορισμένες ανεπτυγμένες κινηματογραφίες της Ευρώπης που χρησιμοποίησαν το παράδειγμα του VGIK αλλά και την εν γένει διάρθρωση της σοβιετικής κινηματογραφίας ως οδηγό για τη διαμόρφωση της δικής τους. Η χώρα στην οποία παρατηρήθηκε πιο έντονα αυτή η εξέλιξη ήταν η Ιταλία.

Διαθέτοντας μια κραταιά κινηματογραφική βιομηχανία από τα μέσα της δεκαετίας του 1910, με πολυάριθμες και ενίοτε κολοσσιαίες παραγωγές για τα δεδομένα της εποχής, η Ιταλία αποτελούσε την τρίτη μεγαλύτερη κινηματογραφία του κόσμου, μετά τη Γαλλία και τις ΗΠΑ. Στα μεγάλα στούντιο που διέθετε η χώρα εργαζόταν πλήθος κινηματογραφικών ειδικοτήτων. Κατά κανόνα οι εργαζόμενοι των στούντιο εισέρχονταν στον συγκεκριμένο επαγγελματικό χώρο χωρίς να διαθέτουν κάποια προηγούμενη σχετική κατάρτιση, η δε εξοικείωση με τα της ειδικότητάς τους λάμβανε χώρα μέσα από την τριβή με το εργασιακό αντικείμενο και την εμπειρία που αποκτούσαν, δηλαδή με τη διαδικασία της μαθητείας για την οποία έγινε λόγος και παραπάνω.⁵⁵

Μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου η ιταλική κινηματογραφική παραγωγή παρουσίασε έντονα σημάδια κάμψης, όπως άλλωστε και οι περισσότερες ευρωπαϊκές κινηματογραφίες. Ταυτόχρονα όμως οι Ιταλοί, και ιδίως οι νέοι, άρχισαν να προσέρχονται μαζικά στους τοπικούς κινηματογράφους προκειμένου να παρακολουθήσουν ταινίες, στην πλειονότητά τους αμερικάνικες. Δημιουργήθηκε έτσι ένα έντονο φαινόμενο κινηματογραφοφιλίας, με καινούργιες αίθουσες να ανοίγουν διαρκώς σε όλη την ιταλική επικράτεια και τον αριθμό των θεατών να αυξάνεται

⁵⁵ Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge 1996, σ. 29-35.

ραγδαία.⁵⁶ Παράλληλα ο Benito Mussolini, το φασιστικό καθεστώς του οποίου ανήλθε στην εξουσία το 1922, θα ακολουθούσε το παράδειγμα του Λένιν, υποστηρίζοντας επίσης ότι ο κινηματογράφος είναι το πιο δυνατό όπλο που διαθέτε το καθεστώς για να προπαγανδίσει την ιδεολογία του στις μάζες.⁵⁷ Κρινόταν επομένως αναγκαία η ενίσχυση και η αναδιοργάνωση των υποδομών της ιταλικής κινηματογραφίας υπό την καθοδήγηση και τον έλεγχο του κράτους και κατ' επέκταση του καθεστώτος.

Στα 1924 ιδρύθηκε το ινστιτούτο LUCE, αρκτικόλεξο του L'Unione Cinematografica Educativa, που ταυτόχρονα σημαίνει «φως» στα ιταλικά, με σκοπό την επιμόρφωση και τη διαπαιδαγώγηση του λαού δια μέσου των εικόνων. Καθώς μεγάλο μέρος του πληθυσμού, ιδιαίτερα στην ιταλική ύπαιθρο, ήταν αναλφάβητο ή μιλούσε διαφορετικές διαλέκτους, ο κινηματογράφος επιλέχθηκε ως το καλύτερο εναλλακτικό εκπαιδευτικό μέσο για την ενημέρωση και την κατάρτιση γύρω από θέματα τεχνικού ή αγροτικού ενδιαφέροντος. Ταυτόχρονα όμως, με τον ίδιο τρόπο μπορούσε να εξασφαλιστεί η απαραίτητη προβολή των επιτευγμάτων του καθεστώτος και η εικόνα του Mussolini ως μεγάλου ηγέτη. Στα χρόνια που ακολούθησαν γυρίστηκε, με αδρή χορηγία και υποστήριξη από το κράτος, ένας πολύ μεγάλος αριθμός από ταινίες επικαίρων και επιμορφωτικών ντοκιμαντέρ.

⁵⁶ Στο ίδιο σ. 44 - 76.

⁵⁷ Η φράση του Mussolini "La cinematografia è l'arma più forte" - κατ' αναλογία προς εκείνη του Λένιν - χρησιμοποιήθηκε ως σλόγκαν από το καθεστώς σε διάφορες περιστάσεις. Βλ. σχετικά: Filippo Maria De Sanctis "Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo all'antifascismo" στο *Vivere il Cinema: Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Ρώμη, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale delle Informazioni, dell'Editoria e della Proprietà letteraria, artistica e scientifica 1985, σ. 18-33.



Εικόνα 1.

Από την τελετή εγκαινίων της Cinecittà, στις 28.4.1937. Το χαρακτηριστικό σλόγκαν του φασιστικού καθεστώτος και η, δυσανάλογα μεγάλη, εικόνα του Duce που κοιτάζει μέσα από μια κινηματογραφική μηχανή λήψης.

Παράλληλα το LUCE λειτούργησε και ως παραγωγός για τη δημιουργία ταινιών μεγάλου μήκους, όπως η επική παραγωγή *Σκιπίων, ο Αφρικανός* (1937). Το 1927 καθιερώθηκε ακόμη το *Giornale Luce*, μια σειρά από ταινίες επικαίρων μικρού μήκους, γυρισμένες από το ινστιτούτο, οι οποίες προβάλλονταν υποχρεωτικά πριν από κάθε κινηματογραφική προβολή. Μέσα από την παραγωγή εκείνων των ταινιών είχαν την ευκαιρία να εκπαιδευτούν στη διαδικασία της κινηματογράφησης, υπό ιδιαίτερα απαιτητικές συνθήκες και εντατικούς ρυθμούς, πολλοί νέοι επαγγελματίες, οι οποίοι δεν ήταν απαραίτητα θιασώτες της ιδεολογίας του φασισμού, αλλά ενδιαφέρονταν απλώς να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο.⁵⁸

Εκτός από την ίδρυση του LUCE, το καθεστώς προέβη σε επιπρόσθετες δράσεις για την ενίσχυση της ιταλικής κινηματογραφίας. Στα πλαίσια αυτής της γενικότερης προσπάθειας εντάσσεται τόσο η δημιουργία του κινηματογραφικού

⁵⁸ Μια αναλυτική παρουσίαση της ιστορικής εξέλιξης του LUCE προσφέρει το: Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ρώμη, Ente dello Spettacolo 2000. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εξάλλου παρουσιάζει το ιστορικό αρχείο του ινστιτούτου, το οποίο πλέον βρίσκεται σε ψηφιοποιημένη μορφή, με αρκετά από τα φιλμ του να είναι προσβάσιμα μέσω του διαδικτύου. Το 2009 το ινστιτούτο συγχωνεύτηκε με την Cinecittà. Βλ. λεπτομέρειες στην κοινή τους σελίδα στο διαδίκτυο: "Luce – Cinecittà" <http://www.cinecitta.com/> (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

φεστιβάλ της Βενετίας (Mostra) το 1932, του πρώτου στο είδος του στην ιστορία, όσο και η κατασκευή των κινηματογραφικών στούντιο της Cinecittà. Παράλληλα όμως ήταν απαραίτητη, σύμφωνα με την αντίληψη του καθεστώτος, η εκκόλαψη επαγγελματιών κινηματογραφιστών που θα λάμβαναν τη δέουσα κατάρτιση γύρω από τον κινηματογράφο σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, από ένα ίδρυμα ανώτατης εκπαίδευσης αντίστοιχο με τις ακαδημίες και τις σχολές που υπήρχαν για τις υπόλοιπες τέχνες. Το 1934 ο Galeazzo Ciano, ως υπουργός Τύπου και Προπαγάνδας, δημιούργησε τη Γενική Διεύθυνση Κινηματογραφίας, με στόχο να θέσει το σύνολο της παραγωγής υπό ακόμα στενότερο έλεγχο. Στη διεύθυνση της νέας υπηρεσίας τοποθετήθηκε ο δημοσιογράφος και μέλος του Φασιστικού Κόμματος Luigi Freddi. Αυτός ανέλαβε επιπλέον να δημιουργήσει στη Ρώμη μια σχολή κινηματογράφου, η οποία θα συνδύαζε την κινηματογραφική πρακτική με ένα ευρύ πολιτιστικό υπόβαθρο. Ο επίσημος τίτλος που της δόθηκε ήταν: Centro Sperimentale di Cinematografia.⁵⁹

Ο Luigi Chiarini, φημισμένος κριτικός λογοτεχνίας της εποχής, διορίστηκε γενικός διευθυντής του Κέντρου και οργάνωσε, σε συνεργασία με τον Freddi, το πρόγραμμα και το περιεχόμενο των σπουδών. Προκειμένου οι δυο υπεύθυνοι να διαμορφώσουν μια εικόνα για το πώς να οργανώσουν τη νέα σχολή, μελέτησαν τα δεδομένα που είχαν προκύψει από τη λειτουργία του VGIK και δευτερευόντως του LIKI. Το Centro άρχισε να λειτουργεί επίσημα την 1η Οκτωβρίου 1935, διαθέτοντας πέντε διαφορετικά τμήματα: Σκηνοθεσίας, Φωτογραφίας, Ήχου, Σκηνογραφίας και Παραγωγής. Παράλληλα καθιερώθηκαν μαθήματα όπως αισθητική και ιστορία του κινηματογράφου, κοινωνική λειτουργία του κινηματογράφου και ιστορία της τέχνης, τα οποία μοιράζονταν από κοινού όλες οι κατευθύνσεις. Η διάρκεια των σπουδών ορίστηκε σε δύο χρόνια, με ένα επιπλέον προαιρετικό για όσους το επιθυμούσαν. Οι πρώτοι μαθητές της σχολής έφτασαν τους 131. Με την εξαίρεση της εγγραφής που ήταν ετήσια και κόστιζε 100 λιρέτες, τα μαθήματα προσφέρονταν δωρεάν. Σε αυτό το πρώιμο στάδιο πάντως δεν είχε υπάρξει πρόβλεψη για απονομή κάποιου διπλώματος,

⁵⁹ “ La nostra storia: I primi dieci anni. Il contributo fondamentale del CSC all'elaborazione di uno stile tutto italiano”. Από την επίσημη ιστοσελίδα του CSC: http://www.fondazioneesc.it/context.jsp?ID_LINK=111&area=5#i_primi (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

καθώς η σχολή θεωρείτο ως ένα ακόμα ίδρυμα τεχνικής επαγγελματικής εκπαίδευσης, χωρίς άμεση σχέση με το επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα.⁶⁰

Το 1937 ξεκίνησαν οι εργασίες για την κατασκευή του κτηρίου που έγινε η νέα στέγη του Κέντρου στη via Tuscolana της Ρώμης, από τους αρχιτέκτονες Pietro Aschieri και Antonio Valente. Η ολοκλήρωσή τους, τρία χρόνια αργότερα, επρόκειτο να ενισχύσει τη διεθνή του εικόνα, καθώς το κτήριο θεωρήθηκε αρχιτεκτονικό επίτευγμα, ενώ ήταν ταυτόχρονα εξοπλισμένο με τα πιο εξελιγμένα τεχνικά μέσα της εποχής. Τον ίδιο χρόνο συνέβησαν δύο ακόμα σημαντικά γεγονότα στην ιστορία του Centro. Το ένα ήταν οι πρώτες ταινίες μικρού μήκους που γυρίστηκαν από σπουδαστές του: Το *Dramma in un minuto* του Renato May και το *Vecchio tabarin* των M. Pannuzio, P. Pierotti και P. Zeglio. Το δεύτερο γεγονός ήταν η έκδοση του περιοδικού *Bianco & Nero*, υπό τη διεύθυνση των Freddi και Chiarini.⁶¹ Το περιοδικό αυτό, του οποίου η κυκλοφορία συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας, ξεκίνησε να ασχολείται με θέματα τεχνικής φύσης αλλά και με την κινηματογραφική θεωρία, αισθητική και ιστορία. Σταδιακά η φήμη του επρόκειτο να ξεπεράσει τα κλειστά όρια της σχολής και της χώρας, και θεωρήθηκε ένα από τα πλέον αξιόλογα έντυπα του είδους του σε διεθνές επίπεδο.⁶²

Μια τελευταία σημαντική εξέλιξη αναφορικά με την κινηματογραφική εκπαίδευση η οποία έλαβε χώρα στην Ιταλία κατά την προπολεμική περίοδο, υπήρξε η δημιουργία του Διεθνούς Ινστιτούτου Εκπαιδευτικού Κινηματογράφου (Institut international du cinématographe éducatif). Έχοντας ιδρυθεί υπό την αιγίδα της Κοινωνίας των Εθνών ήδη από το 1928, πριν δηλαδή το φασιστικό καθεστώς προχωρήσει στην ίδρυση του Centro, αποτέλεσε προπομπό της μετέπειτα δημιουργίας

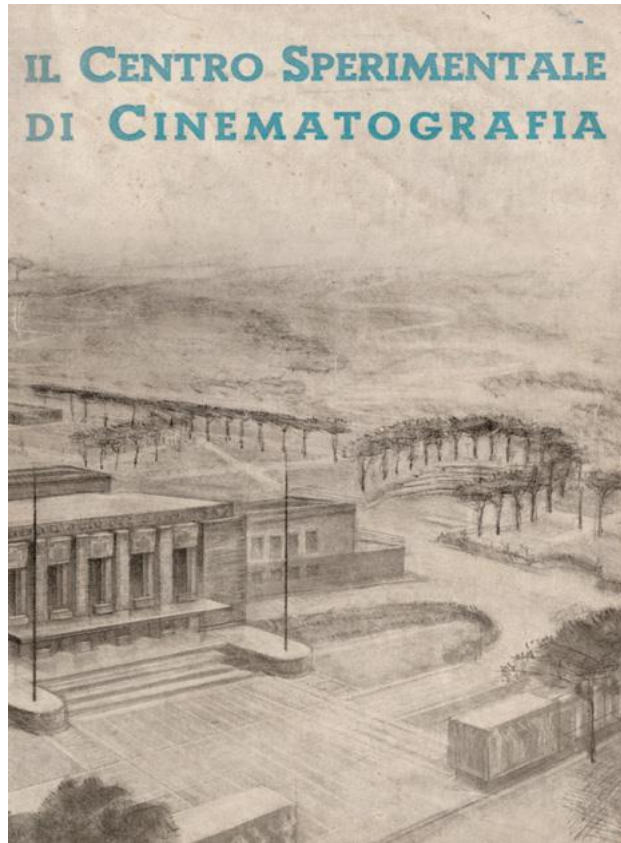
⁶⁰ Francesco Bono, Claudio Siniscalchi (επιμ.), *Vivere il Cinema: Sessant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia 1935-1995*, Ρώμη, Presidenza del Consiglio dei Ministri, dipartimento per l'informazione e l'editoria, Istituto polygrafico e zecca dello stato 1995, σ. 91.

⁶¹ *Vivere il Cinema: Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, ό. π., σ. 60.

⁶² Το *Bianco e Nero* αποτελεί την παλαιότερη κινηματογραφική επιθεώρηση που βρίσκεται ακόμα σε κυκλοφορία. Στο αρχείο της βιβλιοθήκης του Centro Sperimentale υπάρχει ολόκληρη η συλλογή των τευχών από την αρχή της κυκλοφορίας του περιοδικού έως σήμερα. Παράλληλα έχει αρχίσει η διαδικασία της ψηφιοποίησης των παλαιότερων τευχών του και της ελεύθερης πρόσβασης σε αυτά μέσω του διαδικτύου. Βλ. σχετικά: "Biblioteca digitale" στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.fondazioneesc.it/bib_biblio_digitale.jsp?ID_LINK=135&area=32&id_schema=7 (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

του. Στη διεύθυνσή του τοποθετήθηκε ο ιταλός φασίστας διανοούμενος Luciano De Feo και στη σύντομη λειτουργία του, το Ινστιτούτο δραστηριοποιήθηκε κυρίως στη διοργάνωση διεθνών συνεδρίων και στην έκδοση συγγραμμάτων για τη σχέση κινηματογράφου και εκπαίδευσης. Το 1934 μάλιστα διοργανώθηκε στη Ρώμη ένα μεγάλο διεθνές συνέδριο με αντικείμενό του το συγκεκριμένο ζήτημα, τα πρακτικά του οποίου εκδόθηκαν και κυκλοφόρησαν, υπό την αιγίδα του ινστιτούτου, αποτελώντας ένα από τα πρώτα συγγράμματα για τη σχέση κινηματογράφου και εκπαίδευσης. Το Διεθνές Ινστιτούτο καταπιάστηκε τέλος και με το εγχείρημα της έκδοσης μιας Κινηματογραφικής Εγκυκλοπαίδειας. Το 1938 επρόκειτο τελικά να σταματήσει τη λειτουργία του, καθώς η Κοινωνία των Εθνών αποφάσισε να άρει την υποστήριξή της σε αυτό, λόγω των όλο και μεγαλύτερων προστριβών που ανέκυπταν στη διεθνή πολιτική σκηνή με την Ιταλία του Mussolini.⁶³

⁶³ Μια εκτενή παρουσίαση του έργου του Διεθνούς Ινστιτούτου Εκπαιδευτικού Κινηματογράφου παρέχει το: Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif: Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Παρίσι, L'Harmattan 1999.



Εικόνα 2.

Σχέδιο του κτηρίου του *Centro Sperimentale* στη Ρώμη. Από το εξώφυλλο του *Bianco e Nero*, αρ.566.

Γαλλία:

Ciné-Clubs, Cinémathèque Française και École Vaugirard

Την ίδια περίοδο στη Γαλλία σημειώθηκαν μια σειρά από εξελίξεις παρόμοιες με εκείνες στην Ιταλία. Ήδη από τη δεκαετία του 1920 ο κύκλος των παριζιάνων σινεφίλ, που συνδεόταν άμεσα και με το πρώιμο κινηματογραφικό κίνημα των γάλλων ιμπρεσιονιστών, είχε δημιουργήσει τα *Ciné-Clubs*. Συγκεκριμένα ο Louis Delluc, ένα από τα βασικά ονόματα του κινήματος - μαζί με τους Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier και Jean Epstein - έδωσε τον τίτλο *Ciné-Club* σε μια ομάδα που άρχισε τις συναθροίσεις της στην αίθουσα “Colisée” τον Νοέμβρη του 1921. Οι συμμετέχοντες έβλεπαν και έπειτα ανέλυαν ταινίες που θεωρούσαν ότι διαθέτουν κάποια ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία. Ταυτόχρονα ο ιταλός Riccioto Canudo, ένας από τους πρώτους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ίδρυσε επίσης στο Παρίσι τη *Λέσχη των φίλων της Έβδομης Τέχνης* (Club des Amis du Septième Art).⁶⁴ Οι δυο αυτοί όμιλοι αποτέλεσαν τις πρώτες κινηματογραφικές λέσχες στην ιστορία, και υπήρξαν οι πρώτοι πυρήνες ενδεδειγμένης θεωρητικής μελέτης και αντιμετώπισης του κινηματογράφου ως νέα μορφή τέχνης. Σταδιακά η εξάπλωση των κινηματογραφικών λεσχών απέκτησε παγκόσμιες διαστάσεις και λειτούργησε ως βασικός φορέας εκπαίδευσης στον κινηματογράφο για το ευρύ κοινό.

Μια ακόμα σημαντική διεργασία γύρω την κινηματογραφική παιδεία, με την ευρύτερη έννοια του όρου, είχε την αφετηρία της στην προπολεμική Γαλλία. Δυο νέοι σινεφίλ, ο Henri Langlois και ο Georges Franju, είχαν ξεκινήσει από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 να αναζητούν και να διασώζουν κόπιες από ταινίες του βωβού κινηματογράφου. Η έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου είχε κάνει το

⁶⁴ Vera Volmane, Charles Ford, *Cinema pour vous*, Παρίσι, Juillard 1974, σ. 205 - 206. Στον Canudo αποδίδεται η επινόηση του όρου «Έβδομη Τέχνη» αναφορικά με τον κινηματογράφο.

κοινό να χάσει το ενδιαφέρον του για τις ταινίες της προηγούμενης περιόδου με αποτέλεσμα σε ορισμένες περιπτώσεις, σημαντικά φιλμ να κινδυνεύουν με εξαφάνιση. Βαθμιαία η δραστηριότητα των δύο για τη διάσωση και τη διατήρηση των κινηματογραφικών έργων επεκτάθηκε και σε ταινίες του ομιλούντος.

Το 1935 οι Langlois και Franju δημιούργησαν τον *Κύκλο του Κινηματογράφου* (le Cercle du Cinéma), μια λέσχη με πάθος για τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου. Τότε γνωρίστηκαν με τον Jean Mitry, ήδη έναν αναγνωρισμένο ιστορικό του κινηματογράφου. Τον επόμενο χρόνο, οι τρεις τους από κοινού με τον Augustus Harle ίδρυσαν τη Γαλλική Ταινιοθήκη, γνωστή ευρύτερα και ως *Cinémathèque Française*. Η Ταινιοθήκη οργανώθηκε εξ' αρχής ώστε να λειτουργεί παράλληλα ως χώρος διατήρησης και αρχειοθέτησης ταινιών, αλλά και ως κινηματογραφική αίθουσα όπου προβάλλονταν οι διασωζόμενες ταινίες. Με τον καιρό, η Cinémathèque απέκτησε ευρύ κύρος και αναγνώριση από τη διεθνή κινηματογραφική κοινότητα, κυρίως χάρη στη δραστηριότητα του Langlois, ο οποίος, από τη θέση του διευθυντή, επρόκειτο να τη διαχειριστεί με τρόπο που αυτή να καταστεί σημείο αναφοράς για την πολιτιστική ζωή της Γαλλίας αλλά και για τον παγκόσμιο κινηματογράφο.⁶⁵

Από την άλλη, η αμιγώς επαγγελματική κινηματογραφική εκπαίδευση στη Γαλλία κατά την προπολεμική περίοδο συνδέεται κατά κύριο λόγο με την ίδρυση της *École technique professionnelle de la photographie et de la cinématographie*, πιο γνωστής ως: "École Vaugirard". Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι μεγάλες κινηματογραφικές εταιρείες της εποχής (Lumière, Pathé, Gaumont) είχαν αναλάβει από τις αρχές του αιώνα οι ίδιες την κατάρτιση των νέων κινηματογραφιστών που προσελάμβαναν, κυρίως με τη διαδικασία της μαθητείας δίπλα σε πιο έμπειρους συναδέλφους τους αλλά και με τη διαρκή εξάσκηση. Όμως μετά τον Α' Παγκόσμιο

⁶⁵ Στο ίδιο σ. 59 - 66.

Βλ. ακόμη στην επίσημη ιστοσελίδα της Cinémathèque Française: "La Cinémathèque - L' Association - loi 1901":

<http://www.cinematheque.fr/fr/informations-institution/association1.html>

(τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

Πόλεμο και την πτώση της παραγωγής που σημείωσε η γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία, διατυπώθηκε από διάφορες πλευρές η ανάγκη δημιουργίας μιας σχολής που θα αποτελούσε το φυτώριο για την ανάδειξη καλά εκπαιδευμένων επαγγελματιών στον τομέα του κινηματογράφου αλλά και της φωτογραφίας. Συστάθηκε εν προκειμένω στα 1923, με πρωτοβουλία μιας ομάδας επιχειρηματιών, η Ένωση για την ανάπτυξη της φωτογραφίας, του κινηματογράφου και των εφαρμογών τους, με τα αρχικά APDPCA (l'Association professionnelle pour le développement de la photo, du cinéma et de leurs applications).⁶⁶

Τρία χρόνια αργότερα και μέσα από την προεργασία που είχε γίνει από την APDPCA, με τη μελέτη παραδειγμάτων από τη λειτουργία κυρίως σχολών φωτογραφίας σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, δημιουργήθηκαν οι βάσεις για τη δημιουργία μιας τεχνικής επαγγελματικής σχολής για φωτογράφους και κινηματογραφιστές. Έτσι το 1926, με την υποστήριξη του Louis Lumière, του Léon Gaumont και άλλων επιχειρηματιών και ανθρώπων του κινηματογράφου, τη σύμπραξη του δήμου του Παρισιού - ο οποίος βοήθησε παρέχοντας τις εγκαταστάσεις - και της διεύθυνσης για την Τεχνική Εκπαίδευση, ιδρύθηκε η νέα σχολή, η οποία εγκαταστάθηκε στην οδό Vaugirard 85. Στην ίδια διεύθυνση επρόκειτο να παραμείνει έως και το 1973, με αποτέλεσμα το όνομα της οδού να καταλήξει να χρησιμοποιείται ως προσδιοριστικό της σχολής. Συμβαίνει μάλιστα σε αρκετές περιπτώσεις, τεχνικοί του γαλλικού κινηματογράφου και της τηλεόρασης, ιδιαίτερα μεγαλύτερων ηλικιών, όταν ερωτηθούν για το ποια ήταν η εκπαίδευση που έλαβαν, να απαντούν αυθόρμητα, μόνο με τη λέξη *Vaugirard*, αν και πλέον ο επίσημος τίτλος της είναι: *École nationale supérieure "Louis Lumière"*.⁶⁷

Διευθυντής της σχολής διορίστηκε ο Paul Montel. Υπεύθυνος του κινηματογραφικού τομέα ήταν ο L. Lobel, ενώ ο ίδιος ο Lumière ανέλαβε τη θέση του Προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου, στην οποία και παρέμεινε μέχρι τον

⁶⁶ Janine Rannou, *Les métiers de l'image et du son*, (avec la collab. de Marie-France Bourreau et la participation de François Vergne), 2, Παρίσι, Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture 1992, σ. 161.

⁶⁷ Βλ. σχετικά το ντοκιμαντέρ του Bertrand Bouittiller: *Memoire d'École* (2006), με συνεντεύξεις αποφοίτων της σχολής από το 1938 έως το 1989. Υπάρχει on-line στην ιστοσελίδα: http://www.ecolesdecinema.com/histoire_de_l_ecole_Louis_Lumiere.php (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

θάνατο του, το 1948. Κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της η σχολή έδινε βάρος κυρίως στο φωτογραφικό κομμάτι του προγράμματος σπουδών. Η κινηματογραφική εκπαίδευση έμενε περιορισμένη σε καθαρά τεχνικές γνώσεις και δεν επεκτεινόταν καθόλου σε τομείς όπως η φιλμική ανάλυση ή η κινηματογραφική αισθητική. Σε αυτό συνέβαλε, μεταξύ άλλων, και η παράδοξα έντονη δυσπιστία του ίδιου του Lumière απέναντι στον κινηματογράφο. Ο χρόνος των σπουδών ορίστηκε στα δύο έτη, ενώ ο αριθμός των εισακτέων και τα κριτήρια εισαγωγής δεν ήταν πάντοτε σαφώς καθορισμένα. Ο προσανατολισμός της σχολής προς την παροχή τεχνικών κατά βάση γνώσεων επί του κινηματογράφου φαίνεται και από το πρόγραμμα μαθημάτων που περιελάμβανε φωτογραφική τεχνική, οπτική, χειρισμό λήψης τοπίων σε εξωτερικό χώρο και σε στούντιο, και κατάρτιση ως προς τη διαδικασία της προβολής.

Με την έλευση του ομιλούντος η κατάσταση άρχισε να αλλάζει και η μελέτη του κινηματογράφου ενισχύθηκε. Το 1937 δημιουργήθηκε το Συνδικάτο των Τεχνικών Κινηματογράφου της Γαλλίας, με έδρα των κεντρικών του γραφείων μέσα στη σχολή, κάτι που είχε ήδη κάνει το αντίστοιχο των Φωτογράφων. Αμφότερα παρέμειναν εκεί έως και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Υπό την πίεση του συνδικάτου η σχολή οργάνωσε ειδικά τμήματα για την εκπαίδευση μηχανικών προβολής με ήχο. Την ίδια χρονιά χαρακτηρίστηκε «επαγγελματική», και τέθηκε υπό τη Διεύθυνση Τεχνικής Εκπαίδευσης, βρίσκοντας έτσι λύση και με τις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε, καθώς έως τότε στηριζόταν κατά βάση σε ιδιωτικά κεφάλαια. Έναν χρόνο αργότερα πέρασε και ουσιαστικά υπό πλήρη κρατικό έλεγχο, με το γαλλικό Δημόσιο να αποτελεί πλέον τον αποκλειστικό της χρηματοδότη. Παρόλα αυτά η σχολή διατήρησε την αυτονομία της ως προς την οργάνωση και τη διεύθυνση του εκπαιδευτικού της προγράμματος.⁶⁸

⁶⁸ J. Rannou, *Les métiers de l'image et du son*, ό. π., σ. 164 - 168.

Γερμανία: Κινηματογραφική εκπαίδευση και Γ' Ράιχ

Στις άλλες δυο μεγάλες ευρωπαϊκές κινηματογραφίες, της Γερμανίας και της Βρετανίας, οι εξελίξεις στην κινηματογραφική εκπαίδευση δεν υπήρξαν αντίστοιχες. Όμως αυτό δε σημαίνει ότι δεν εμφανίστηκαν και εκεί ορισμένες αξιόλογες πρωτοβουλίες. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 είχαν πραγματοποιηθεί στη Γερμανία προσπάθειες για τη λειτουργία μιας σχολής κινηματογράφου. Το Κρατικό Κολλέγιο Οπτικών και Φωτό-Τεχνολογίας, το οποίο συστάθηκε το 1919 στο Βερολίνο (Staatliche Deutsche Fachschule für Optik und Photo-Technik zu Berlin) θεωρήθηκε πρόδρομος προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση. Τον επόμενο χρόνο ο φιλόλογος και σινεφίλ Franz Pauli ίδρυσε επίσης στο Βερολίνο τη *Γερμανική Ανώτερη Σχολή Κινηματογράφου* (Deutsche Filmhochschule). Παρά τις καλές προθέσεις, η σχολή δεν επρόκειτο να ευδοκιμήσει, λόγω της ελλιπούς οικονομικής ενίσχυσης. Τόσο το κρατίδιο της Πρωσίας όσο και το ομοσπονδιακό κράτος αντιμετώπιζαν μεγάλα οικονομικά προβλήματα λόγω της ύφεσης που έπληττε τη χώρα κατά τα πρώτα χρόνια μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι δαπάνες επομένως για την ανάπτυξη της κινηματογραφικής παιδείας θεωρήθηκαν πολυτέλεια για τα δεδομένα της εποχής. Η αποκεντρωμένη δομή του γερμανικού κράτους έδωσε αντίθετα τη δυνατότητα να συσταθεί στο Μόναχο η *Deutsche Filmschule*, μια σχολή υπό την εποπτεία του κρατιδίου της Βαυαρίας, η οποία και λειτούργησε από το 1921 έως το 1934.⁶⁹

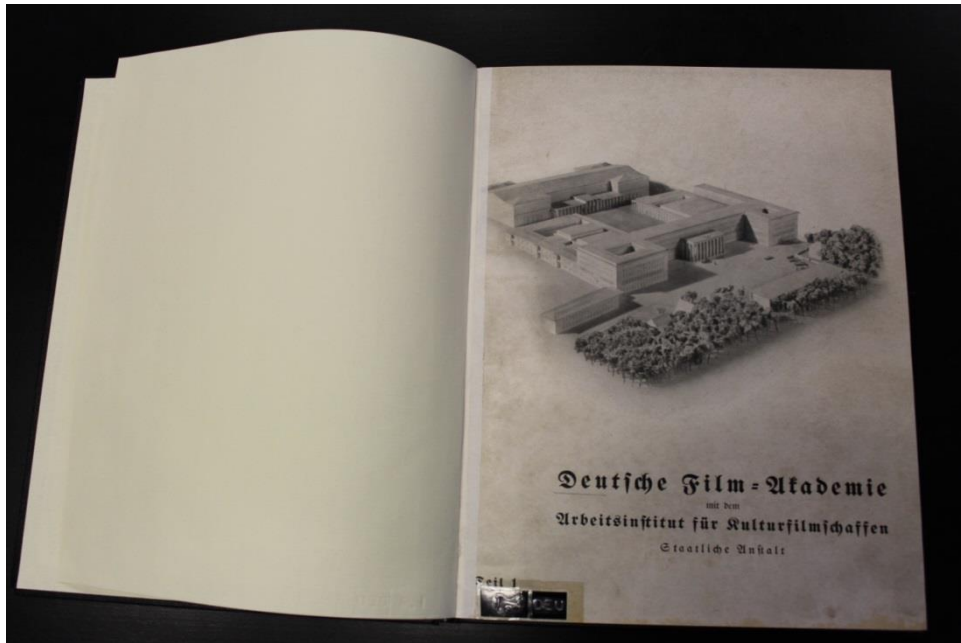
Παρά ταύτα η γερμανική κινηματογραφική βιομηχανία έδειξε εν πολλοίς αδιαφορία απέναντι σε αυτές τις δράσεις. Συγκεντρωμένη κυρίως γύρω από τα υπερσύγχρονα στούντιο της UFA, είχε διαμορφώσει τη δική της διαδικασία εισαγωγής των νέων επαγγελματιών στον κινηματογραφικό κλάδο. Αποτελούσε εξάλλου, κυρίως κατά τη δεκαετία του 1920, τη μόνη κινηματογραφία στην Ευρώπη αλλά και σε όλο τον υπόλοιπο κόσμο που είχε το μέγεθος, την υποδομή αλλά και το

⁶⁹ Peter C. Slansky, *Filmhochschulen in Deutschland: Geschichte, Typologie, Architektur*, Μόναχο, Edition text + kritik 2011, σ. 71 - 120.

στελεχιακό δυναμικό να συναγωνίζεται τα μεγάλα στούντιο του Hollywood. Αντίστοιχα επομένως προς το σύστημα που ακολουθούσαν οι μεγάλες εταιρείες των ΗΠΑ, έτσι και στην UFA η βασική μέθοδος για την κατάρτιση των νεοεισερχομένων γινόταν μέσω της μαθητείας και της εμπειρίας από την πρακτική ενασχόληση.⁷⁰

Το ουσιαστικό βήμα για την ίδρυση κινηματογραφικής σχολής σε εθνικό επίπεδο έγινε το 1938, όταν πλέον το ναζιστικό καθεστώς είχε αποκτήσει τον πλήρη έλεγχο της γερμανικής κινηματογραφίας. Ο Joseph Goebbels, ως υπουργός Τύπου και Προπαγάνδας των Ναζί, έκρινε αναγκαία τη χρησιμοποίηση του κινηματογράφου ως μέσου για την ενίσχυση του καθεστώτος· υποστήριξε έτσι θερμά την επένδυση στον κινηματογράφο, ακολουθώντας τα πρότυπα των ιταλών συμμάχων του. Μια εκ των απαραίτητων ενεργειών ήταν, σύμφωνα με το καθεστώς, η δημιουργία μιας ακαδημίας για την ανάδειξη ικανών κινηματογραφιστών, όπως συνέβαινε και στο Centro Sperimentale. Εκμεταλλευόμενοι τις δυνατότητες που τους έδιναν τα στούντιο της UFA, τα οποία είχαν πλέον εθνικοποιήσει και θέσει ουσιαστικά υπό τη διαχείριση τους, οι Ναζί εξασφάλισαν τις απαραίτητες υλικοτεχνικές υποδομές για τη λειτουργία μιας καλά εξοπλισμένης κινηματογραφικής σχολής. Σύμφωνα με τις προσδοκίες τους, η σχολή θα παρείχε την καλύτερη δυνατή εκπαίδευση στους νέους Γερμανούς που επρόκειτο να στελεχώσουν στη συνέχεια τη ναζιστική κινηματογραφία. Το όνομα που πήρε ήταν: Deutsche Filmakademie Babelsberg.

⁷⁰ Βλ. αναλυτικά στο: Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company*, μτφ. Robert & Rita Kimber, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 1999, σ. 29 - 202.



Εικόνα 3.

Το 1938 εκδόθηκε από την Ακαδημία ένα βιβλίο με τίτλο “Deutsche Film Akademie = Ufademie”, που αποτελεί ουσιαστικά έναν οδηγό του προγράμματος σπουδών και του τεχνολογικού εξοπλισμού της σχολής. Η φωτογραφία παρουσιάζει ένα σχέδιο του κτιρίου της Deutsche Film Akademie, όπως εμφανίζεται στην πρώτη σελίδα του οδηγού, ο οποίος φυλάσσεται στη Deutsche Kinematek του Βερολίνου.

Πρόθεση των δημιουργών της ήταν η ανάδειξη νέων επαγγελματιών για όλες τις κινηματογραφικές ειδικότητες. Σε αυτό συνέτεινε και η ανάγκη που είχε δημιουργηθεί από τη φυγή πολλών αξιόλογων στελεχών στο εξωτερικό εξαιτίας της ανόδου των Ναζί στην εξουσία (όπως για παράδειγμα ο Fritz Lang), και από τον εκτοπισμό άλλων λόγω πολιτικών φρονημάτων ή καταγωγής. Πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου της σχολής διορίστηκε ο πρώην επικεφαλής προπαγάνδας του κρατιδίου της Έσσης, Wilhelm Müller - Scheld. Η διάρκεια των σπουδών ορίστηκε στα τέσσερα εξάμηνα και θα ολοκληρωνόταν με το γύρισμα μιας πτυχιακής ταινίας. Υπήρχαν τρία τμήματα και αντίστοιχες κατευθύνσεις μαθημάτων: ένα καλλιτεχνικό, ένα αμιγώς τεχνικό καθώς και ένα σχετικό με την κινηματογραφική βιομηχανία και τα πνευματικά δικαιώματα. Μέρος της εκπαίδευσης των νέων κινηματογραφιστών αποτελούσε, πέρα από τα μαθήματα, και η σωματική άσκηση,

στην οποία το καθεστώς έδινε μεγάλη σημασία.⁷¹ Επιπλέον γινόταν κατήχηση στην ιδεολογία του Γ' Ράιχ. Προκειμένου να εισαχθούν στη σχολή, οι υποψήφιοι όφειλαν να αποδείξουν την άρια καταγωγή τους καθώς και τη συμμετοχή τους στο Ναζιστικό Κόμμα. Παρά τις προσδοκίες, η διάρκεια της σχολής επρόκειτο να αποδειχτεί σύντομη. Λειτουργήσε ουσιαστικά μέχρι και το 1944, βγάζοντας κυρίως αποφοίτους στις ειδικότητες των τεχνικών και των μηχανικών προβολής, οπότε και σταμάτησε εξαιτίας των εξελίξεων στο πολεμικό μέτωπο. Παρόλα αυτά η δομή που είχε δημιουργηθεί επρόκειτο να χρησιμεύσει ως βάση για τη σύσταση, δέκα χρόνια αργότερα, της αντίστοιχης Ακαδημίας Κινηματογράφου της Ανατολικής Γερμανίας.⁷²

Ηνωμένο Βασίλειο: BFI και Film Literacy

Η Βρετανία υπήρξε η μόνη εξαίρεση μεταξύ των μεγάλων ευρωπαϊκών χωρών που διέθεταν και αντίστοιχα ανεπτυγμένες κινηματογραφίες, στην οποία η επαγγελματική κινηματογραφική εκπαίδευση οργανώθηκε με μεγάλη καθυστέρηση, ακόμα και συγκριτικά με χώρες με πολύ μικρότερη κινηματογραφική βιομηχανία. Η στασιμότητα επί του θέματος προβλημάτιζε για χρόνια τους ανθρώπους του χώρου: κινηματογραφιστές, ερευνητές και θεωρητικούς. Υποστηρίχθηκε μάλιστα από διάφορες πλευρές ότι αποτελούσε ένα από τα αίτια της κακοδαιμονίας του βρετανικού κινηματογράφου, ο οποίος σταθερά έχαιρε μικρότερης αναγνώρισης σε διεθνές επίπεδο σε σχέση με τις υπόλοιπες ανεπτυγμένες ευρωπαϊκές κινηματογραφίες.⁷³

⁷¹ Κάτι ανάλογο συνέβαινε, ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια, και στο VGIK: V. Kepley Jr., "Building a National Cinema...", ό.π., σ. 11.

⁷² P. C. Slansky, *Filmhochschulen in Deutschland*, ό.π., σ.121-172.

⁷³ Heather Blackett, *Towards a Film School* (dissertation thesis), Μπράϊτον, Brighton College of Art 1969, σ. 1-5.

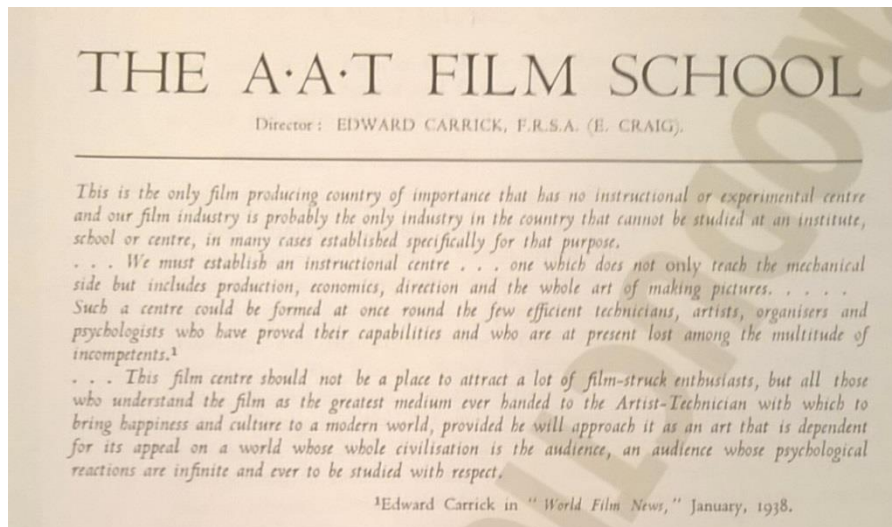
Στην προσπάθειά της να ανεβάσει την ποσότητα αλλά και την ποιότητα της κινηματογραφικής της παραγωγής για να αντιμετωπίσει τη μεγάλη εισαγωγή και προβολή αμερικανικών κυρίως ταινιών, η Βρετανία επέλεξε να μιμηθεί το σύστημα των στούντιο του Hollywood.⁷⁴ Στα βρετανικά στούντιο που δημιουργήθηκαν εκείνη την περίοδο ακολουθούσαν οι μέθοδοι που προαναφέρθηκαν ως προς τη μαθητεία και την κλιμακωτή ανέλιξη στον επαγγελματικό κλάδο. Ένας νεοεισερχόμενος έπρεπε να ξεκινήσει από τη βάση της εργασιακής πυραμίδας ώστε σταδιακά, με την πάροδο του χρόνου και την απόκτηση της απαραίτητης εμπειρίας – συνεπικουρόντος βέβαια του ταλέντου ως απαραίτητης προϋπόθεσης -, να φτάσει στο επιθυμητό και κατάλληλο για αυτόν ή αυτήν πόστο εργασίας. Μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1960 η κατάσταση ως προς την εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών παρέμεινε σχεδόν αμετάβλητη και οι όποιες απόπειρες δημιουργίας σχετικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων υπήρξαν αποσπασματικές και χωρίς ιδιαίτερα αποτελέσματα.

Κατά τη διάρκεια πάντως της έρευνάς μου για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής, εντόπισα στα αρχεία της Bibliothèque du Film στο Παρίσι έναν οδηγό σπουδών μιας σχολής με την ονομασία: “AAT Film School” (Associated Artists & Technicians). Ως διευθυντής της αναφέρεται ο Edward Carrick, ο οποίος εργάστηκε για πολλά χρόνια ως καλλιτεχνικός διευθυντής σε διάφορα αγγλικά στούντιο. Σύμφωνα με άρθρο της ηλεκτρονικής έκδοσης του *Independent* (που αποτελεί ουσιαστικά τη νεκρολογία του Carrick), το 1937 δημιούργησε στο Soho του Λονδίνου την πρώτη κινηματογραφική σχολή στη Μ. Βρετανία.⁷⁵ Ο ίδιος ο οδηγός σπουδών της σχολής αναφέρει ότι ξεκίνησε να λειτουργεί το 1934.⁷⁶ Πέρα όμως από τις πληροφορίες που παρέχονται στα δυο αυτά κείμενα, δεν κατέστη εφικτό να βρεθούν περισσότερες αναφορές σχετικά με τη σχολή. Μια πιο εξειδικευμένη διερεύνηση του θέματος θα μπορούσε πιθανά να προσφέρει αναλυτικότερα στοιχεία.

⁷⁴ Michael Balcon, *Twenty Years of British Film (1925 – 1945)*, Λονδίνο, Falcon Press 1947, σ. 13 – 28.

⁷⁵ Βλ.: Tom Craig, “Obituary: Edward Craig – aka Carrick-” *Independent*, (23.1.1998): <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-edward-craig-1140282.html> Άρθρο στο διαδίκτυο. (τελευταία πρόσβαση: 13.10. 2018).

⁷⁶ Edward Carrick, *The AAT Film School prospectus*, Λονδίνο, 1938, σ. 1.



Εικόνα 4.

Μέρος από την αρχική σελίδα του οδηγού σπουδών του “AAT Film School” του Carrick (Πηγή: Bibliothèque du Film).

Το πιο κομβικό ίσως γεγονός που έλαβε χώρα στη Βρετανία κατά την περίοδο που προηγήθηκε του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σε σχέση με την κινηματογραφική εκπαίδευση υπό την ευρύτερή της έννοια, πρέπει να θεωρηθεί η ίδρυση του British Film Institute το 1933. Σκοπός του οργανισμού ήταν και παραμένει «η προώθηση της ανάπτυξης των τεχνών του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και της κινούμενης εικόνας στο Ηνωμένο Βασίλειο, [...] της εκπαίδευσης τους, [...] και της επίδρασης τους στην κοινωνία, η ενίσχυση της πρόσβασης και της εκτίμησης του βρετανικού και παγκόσμιου κινηματογράφου και η θεμελίωση, φροντίδα και ανάπτυξη συλλογών που αντανακλούν την ιστορία της κινούμενης εικόνας και την κληρονομιά του Ηνωμένου Βασιλείου».⁷⁷

⁷⁷ Royal Charter, *British Film Institute* (Charity Registration Number: 287780, 18.7.1983) - Amended and in effect from: 19.4.2000.

Η δημιουργία του BFI αντανakλούσε μια τάση που είχε κάνει από νωρίς την εμφάνισή της στη χώρα και η οποία προετοίμασε το έδαφος για τη μετέπειτα ονομασθείσα *Film and Media Literacy*.⁷⁸ Αντί επομένως για την εκπαίδευση των μελλοντικών επαγγελματιών κινηματογραφιστών, στη Βρετανία αναπτύχθηκε πρωτίστως το ενδιαφέρον για τη μελέτη του κινηματογράφου ως μιας μορφής τέχνης, ισότιμης προς τη λογοτεχνία και την ποίηση, αρχικά ανάμεσα στους κόλπους κυρίως της εκπαιδευτικής κοινότητας. Σε αντιστοιχία προς τα μαθήματα που αφορούσαν τη μελέτη και την ανάλυση λογοτεχνικών έργων, επιδιώχθηκε να συμβεί το ίδιο και για ορισμένες κινηματογραφικές ταινίες. Επιπλέον ενισχύθηκε η δυνατότητα του κινηματογράφου να αποτελέσει ένα νέο, εναλλακτικό μέσο διαπαιδαγώγησης των μαθητών. Αποτέλεσμα ήταν να ξεκινήσουν από τότε οι πρώτες προσπάθειες εισαγωγής του στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Ήδη από το 1935 το BFI έστειλε ενημερωτικά υπομνήματα προς τα σχολεία της περιφέρειας για τη χρησιμοποίηση του κινηματογράφου παράλληλα με το σχολικό πρόγραμμα και τη δημιουργία ταινιοθηκών σε τοπικό επίπεδο.⁷⁹

⁷⁸ Μια κατατοπιστική παρουσίαση του συγκεκριμένου γνωστικού αντικειμένου προσφέρει το: David Buckingham, *Εκπαίδευση στα ΜΜΕ: Αλφαριθμητισμός, μάθηση και σύγχρονη κουλτούρα*, επιμ. Ευαγγελία Κούρτη, μτφ. Ιωάννα Σκαρβέλη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2008.

⁷⁹ Βλ. σχετικά: Memorandum from the British Film Institute to the County Councils Association, "Proposals for extending the use of films in local administration", Λονδίνο, (7. 10. 1935). Επιπλέον ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένες πρωτοβουλίες για την εισαγωγή του κινηματογράφου ακόμη και σε χριστιανικά σχολεία: The Cinema Christian Council & The Religious Film Society (επιμ.), *Report of the Third Religious Film Summer School: June 7th to 10th 1938*, Λονδίνο, Price – Sixpence 1938.

Κεφάλαιο 2

Οι εξελίξεις στην Ελλάδα: 1896 - 1939

Από τα μέσα του 19ου αιώνα και μέχρι τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, συντελέστηκε στη Δύση μια πραγματική έκρηξη στο επίπεδο της υλικοτεχνικής ανάπτυξης, η οποία επέδρασε σε κάθε έκφανση του πολιτισμού, επηρεάζοντας, μεταξύ άλλων, άμεσα τη διανοήση και τις τέχνες. Αρκετοί από εκείνους που είχαν ήδη ασχοληθεί με τη φωτογραφία, ερασιτεχνικά ή επαγγελματικά, προσέγγισαν το νέο μέσο του κινηματογράφου ως το μετέπειτα στάδιο στην εξελικτική αλυσίδα των μέσων αναπαράστασης της πραγματικότητας. Άνθρωποι από διαφορετικά υπόβαθρα, που τους ένωνε όμως το ενδιαφέρον για τις καινοτομίες της εποχής τους και τα όσα είχε να προσφέρει η νεωτερικότητα.⁸⁰

Οι Έλληνες που δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά στον χώρο του κινηματογράφου κατά το πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνα, είχαν διαφορετικές αφετηρίες αλλά και στοχεύσεις. Αρκετοί από αυτούς ήρθαν σε πρώτη επαφή με το αντικείμενο εξαιτίας της ανάγκης βιοπορισμού. Δεν ήταν όμως λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η ανάγκη αυτή συνδυάστηκε με ένα πραγματικό ενδιαφέρον για το νέο μέσο, και σταδιακά μετεξελίχθηκε σε πιο συνειδητή δέσμευση. Πέρα από τις ειδικότητες που εμπλέκονται στη διαδικασία του κινηματογραφικού γυρίσματος - σκηνοθέτες τεχνικοί, ηθοποιοί - έκαναν τότε την εμφάνισή τους και επαγγέλματα όπως του μηχανικού προβολής και του κινηματογραφικού αντιπροσώπου. Μάλιστα από αυτούς τους κλάδους επρόκειτο να αναδειχτούν προσωπικότητες που διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφίας.

⁸⁰ Βλ. σχετικά: Eric Hobsbawm, *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2000, σ. 339 – 423, και Stuart Hall, Bram Gieben, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης και Βίκτωρας Τσακίρης, Αθήνα, Σαββάλας 2003, σ. 41 – 95.

Η εκπαίδευση των πρώτων κινηματογραφιστών

Η διάδοση του κινηματογράφου συντελούταν αρχικά, όπως είδαμε, μέσα από τις αποστολές αντιπροσώπων των μεγάλων εταιρειών της εποχής - κυρίως της Lumière και κατόπιν της Pathé - σε διάφορα μέρη του κόσμου, προκειμένου αυτοί να επιδείξουν τις μηχανές προβολής και λήψης. Αναφερθήκαμε ήδη στην περίπτωση του J.A. Promio, ενός από εκείνους τους πρωτοπόρους. Η δική του διαδρομή είχε ως προορισμούς κυρίως τις χώρες της Μεσογείου. Αφού επισκέφθηκε την Ιταλία και την Ισπανία, στάλθηκε κατόπιν από την Pathé στις περιοχές που βρίσκονταν ακόμα υπό τον έλεγχο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Δεν είναι προς το παρόν εξακριβωμένο αν ο Promio πέρασε από την Ελλάδα στο πλαίσιο της αποστολής του ή αν κάποιος άλλος μηχανικός ανέλαβε να επιδείξει τις κινηματογραφικές μηχανές της Pathé στην Αθήνα.⁸¹ Πάντως σύμφωνα με τα στοιχεία που προσφέρει η έως τώρα διερεύνηση του θέματος από τη Δελβερούδη, η πρώτη κινηματογραφική προβολή που έγινε στην Ελλάδα, και συγκεκριμένα στην οδό Κολοκοτρώνη στις 28 Νοεμβρίου 1896, πραγματοποιήθηκε από ανεξάρτητο μηχανικό ο οποίος χρησιμοποίησε το σύστημα του Edison. Εκτός από τη γνώση επί των τεχνικών ζητημάτων φαίνεται πως διέθετε και εμπειρία ως προς τον τρόπο που θα διαφήμιζε καλύτερα το νέο θέαμα, μειώνοντας την αρχικά ακριβή τιμή του εισιτηρίου προκειμένου να προσελκύσει περισσότερο το ενδιαφέρον του κοινού.⁸²

Ο όρος «ανεξάρτητος μηχανικός» (ή «επιχειρηματίας») αποδίδεται σε όσους πρώτους κινηματογραφιστές είχαν καταφέρει να αποκτήσουν μια κινηματογραφική μηχανή προβολής και σπανιότερα μια αντίστοιχη λήψης, χωρίς να ανήκουν στο δυναμικό της Pathé, ούτε στο αντίστοιχο του Edison. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα

⁸¹ Στον πρόλογο του βιβλίου της Αγλαΐας Μητροπούλου, ο Henri Langlois αναφέρει ότι οι ίδιοι οι Lumière βρέθηκαν στην Αθήνα να διαδώσουν «την θρησκεία του κινηματογράφου»: Aglae Mitropoulos, *Découverte du Cinéma Grec*, Παρίσι, Seghers 1968, σ. 5 - 6. Δε διαθέτουμε όμως κάποια άλλη πηγή που να επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του.

⁸² Βλ. σχετικά: Ελίζα – Άννα Δελβερούδη «Κινηματογράφος 1901-1922», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: 1900 – 1922*, ό.π., σ. 389- 390.

επρόκειτο για παραλλαγές των πρωτότυπων μηχανημάτων, δηλαδή του *Κινηματογράφου* των Lumière και του *Κινετοσκοπίου* του Edison, που προέκυπταν μέσα από τον πειραματισμό και την ευρεσιτεχνία. Παραλλαγές των κινηματογραφικών μηχανών ήταν διαδεδομένες εξάλλου σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο κατά τα πρώτα χρόνια της νέας εφεύρεσης.⁸³ Ακολουθώντας τις μεθόδους άλλων λαϊκών θεαμάτων της εποχής - κουκλοθέατρο, τσίρκο, βαριετέ - οι πρωτοπόροι του κινηματογράφου περιόδευαν από περιοχή σε περιοχή. Ακόμα και στην τότε δυσπρόσιτη συγκοινωνιακά αλλά και πολιτισμικά ιδιαίτερη περιοχή των Βαλκανίων είναι καταγεγραμμένες τέτοιου είδους μετακινήσεις από πλανόδιους κινηματογραφιστές.⁸⁴

Η βασική μέθοδος εκμάθησης του νέου μέσου κατά τα πρώτα χρόνια περνούσε επομένως μέσα από την προσωπική ενασχόληση και τον πειραματισμό με αυτό, καθώς και τη μαθητεία δίπλα σε κάποιον που κατείχε ήδη τη σχετική τεχνογνωσία. Η κατάρτιση των νέων κινηματογραφιστών περιελάμβανε την απόκτηση ειδικών εμπειρικών γνώσεων και δεξιοτήτων, σύμφωνα με την παράδοση άλλων τεχνικών επαγγελμάτων.⁸⁵ Είδαμε παραπάνω τη χαρακτηριστική περίπτωση των αδελφών Μανάκια. Αντίστοιχη υπήρξε εκείνη των αδελφών Ψυχούλη. Ξεκίνησαν τη δραστηριότητα τους γύρω από τον κινηματογράφο στην Κωνσταντινούπολη, εγκαινιάζοντας εκεί τον Μάρτη του 1897 την τρίτη κινηματογραφική αίθουσα που λειτούργησε στην περιοχή του Πέραν και συγκεκριμένα στο Δημοτικό Θέατρο «Μνηματακίων». Επίσης διοργάνωσαν εκεί τις πρώτες υπαίθριες κινηματογραφικές προβολές. Στα 1903 αποφάσισαν να μεταφέρουν τις δραστηριότητες τους στην Αθήνα, όπου και στάθηκαν οι πρώτοι που επιχείρησαν να συστήσουν μια επιχείρηση με αντικείμενό της τον κινηματογράφο. Τις μηχανές προβολής τους χειρίζονταν οι ίδιοι. Συνέχισαν να δραστηριοποιούνται για αρκετά

⁸³ André Gaudreault, "The Emergence of the Kinematograph" στο *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, μτφ. Timothy Barnard, Σαμπέϊν, University of Illinois Press 2011, σ. 32 - 48.

⁸⁴ Marian Tutui, «History of Cinema in the Balkans: Common Pioneers and Similarities», *Altcine*: <http://www.altcine.com/details.php?id=782> Άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

⁸⁵ Σχετικά με το θέμα βλ.: Ευδοκία Ολυμπίτου «Τεχνικές και επαγγέλματα. Μια εθνολογική προσέγγιση», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 1, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2003, σ. 305-316.

χρόνια ως πλανόδιοι κινηματογραφιστές σε διάφορες ελληνικές πόλεις, έως ότου άνοιξαν μια κινηματογραφική αίθουσα στον Βόλο.⁸⁶

Τόσο από τη δική τους περίπτωση όσο και από αυτή των αδελφών Μανάκια μπορούμε να εξαγάγουμε ορισμένα αρχικά συμπεράσματα αναφορικά με τη διαδικασία απόκτησης εμπειρίας των πρώτων ανεξάρτητων κινηματογραφιστών. Το βασικό είναι ότι επρόκειτο για αυτοδίδακτους· ορισμένοι από αυτούς έμαθαν τον χειρισμό των μηχανών μετά από κάποια επίδειξη που τους έγινε, όπως για παράδειγμα συνέβη με τον Μίλτο Μανάκια στο Βουκουρέστι. Από εκεί και έπειτα αποκτούσαν εμπειρία σταδιακά, μέσα από την ενασχόλησή τους με το αντικείμενο. Συνδύαζαν επίσης παραπάνω από μια ειδικότητες. Στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν επιφορτισμένοι όχι μόνο με τα τεχνικά αλλά και με τα επιχειρηματικά ζητήματα της δουλειάς τους. Ακόμα, οι επιχειρήσεις που επεδίωκαν να δημιουργήσουν απασχολούσαν έναν μικρό αριθμό ατόμων, ενίοτε εντός των ορίων του οικογενειακού κύκλου, όπου η ειδική εμπειρική γνώση μεταβιβαζόταν μεταξύ των μελών του με τρόπο πρακτικό. Στη σχετική βιβλιογραφία εντοπίζουμε μεταξύ των πρώτων ελλήνων κινηματογραφιστών και άλλες παρόμοιες περιπτώσεις αδελφών που λειτουργούσαν τις επιχειρήσεις τους σε οικογενειακή βάση. Υπήρχαν οι αδελφοί Σταμπουλή ή Σταμπολή, οι οποίοι σύμφωνα με δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής είχαν εργαστεί στα στούντιο του Edison και από εκεί είχαν προμηθευτεί τη μηχανή προβολής τους, καθώς και οι αδελφοί Κασσέλα που σταδιοδρόμησαν ως πλανόδιοι μηχανικοί προβολής.⁸⁷ Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα συναντάμε άλλωστε και σε διεθνές επίπεδο ανάλογα παραδείγματα οικογενειακών κινηματογραφικών επιχειρήσεων, μεγαλύτερης βέβαια εμβέλειας: αδελφοί Lumière, Skladanowsky, και Pathé.

Παράλληλα υπήρχαν οι μηχανικοί που οι γνωστές κινηματογραφικές εταιρείες της εποχής έστελναν μαζί με τις μηχανές προβολής, αρχικά στους χώρους όπου γίνονταν προβολές και στη συνέχεια στις αίθουσες, που μετατρέπονταν σταδιακά σε κινηματογραφικές, σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Το 1910 υπήρχαν στο κέντρο της

⁸⁶ Αρχικά και προτού αποφασίσουν να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο, οι Ψυχούλη είχαν σταδιοδρομήσει ως θεατρικοί επιχειρηματίες. Βλ. σχετικά: Νίκος Θεοδοσίου, *Στα παλιά τα σινεμά: Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, Αθήνα, Finatex 2000, σ. 39, και Γιώργος Μπόζης, Σούλα Μπόζη, *Από το Παρίσι στο Πέραν - Έλληνες κινηματογραφιστές της Πόλης*, Αθήνα, Τόπος 2011, σ. 45 – 48.

⁸⁷ Ε. Α. Δελβερούδη, «Κινηματογράφος 1901-1922», ό. π., σ. 391-392.

Αθήνας δύο τέτοιες αίθουσες, το «Ρουαγιάλ» και ο «Κόσμος». Ο τελευταίος είχε δύο αλλοδαπούς μηχανικούς προβολής, έναν Νορβηγό και έναν Ιταλό, για τους οποίους δεν έχουμε στη διάθεση μας πολλά στοιχεία. Εκείνη την περίοδο, η Pathé αποφάσισε να στείλει στην Αθήνα έναν ούγγρο συνάδελφό τους, ως συνοδό και χειριστή της μηχανής προβολής που προοριζόταν για τον νέο κινηματογράφο με το όνομα «Πανελλήνιον», στην οδό Σταδίου. Αποστολή του ήταν αρχικά να εγκαταστήσει το συγκεκριμένο μηχάνημα και κατόπιν να δείξει τον τρόπο λειτουργίας του στους ενδιαφερόμενους, ώστε να είναι σε θέση στη συνέχεια να το λειτουργήσουν οι ίδιοι. Εκείνος ο μηχανικός προβολής ονομαζόταν Γιόζεφ Χεπ (Joseph Hepp, 1887 - 1968) και επρόκειτο να εξελιχθεί σε μια από τις σημαντικότερες μορφές της ελληνικής κινηματογραφίας κατά την επόμενη περίοδο. Η περίπτωση του θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα καθώς, εκτός των άλλων, άφησε το στίγμα του στη μεταλαμπάδευση της γνώσης γύρω από τον κινηματογράφο προς τους νεότερους Έλληνες συναδέλφους του.⁸⁸

Μέσα από την προσωπική ιστορία του Χεπ μπορούμε να διακρίνουμε ακόμα την πορεία που ακολούθησε η γνώση γύρω από τον κινηματογράφο, κινούμενη από το κέντρο της ευρωπαϊκής ηπείρου προς την περιφέρειά της. Ο Χεπ μεγάλωσε στη Βουδαπέστη κατά την περίοδο της αυстроουγγρικής αυτοκρατορίας, όπου - όπως θα δούμε και παρακάτω - η πρακτική και θεωρητική ενασχόληση γύρω από τον κινηματογράφο ήταν ήδη αρκετά αναπτυγμένη. Μεγαλώνοντας μέσα σε αυτό το περιβάλλον ο Χεπ, αν και σπούδασε σε μια τεχνική σχολή ηλεκτρολογίας, εργαζόταν παράλληλα ως μηχανικός σε κινηματογράφους της πόλης: «... που εκείνη την εποχή - γύρω στο 1905 - ήταν μικρές αίθουσες όπου αυτοδίδακτοι μηχανικοί ένωναν 5 μέχρι 6 ταινίες των 50 ή των 80 μέτρων για να κάνουν μια προβολή των 300 μέτρων, με διάρκεια ενός τετάρτου της ώρας, η οποία συμπληρωνόταν με νούμερα βαριετέ ή

⁸⁸ Για την έλευση του Χεπ στην Ελλάδα, βλ.: Φριζος Ηλιάδης, *Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960*, ό.π., σ. 9.

Στις στήλες του *Κινηματογραφικού Αστέρου*, υπάρχει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα συνέντευξη του Χεπ, στην οποία δίνει αρκετές πληροφορίες για τον ίδιο αλλά και για τα έως τότε πεπραγμένα στον ελληνικό κινηματογράφο. Για την περίπτωση του ιταλού μηχανικού προβολής του «Κόσμος» επί παραδείγματι, αναφέρει πως επρόκειτο για τον Φίλιππο Μαρτέλλι, τον οποίο λίγο αργότερα συναντάμε ως οπερατέρ στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία μυθοπλασίας του ελληνικού κινηματογράφου, τη *Γκόλφω* (1914) που γύρισε ο Κωνσταντίνος Μπαχατόρης. Η συγκεκριμένη πληροφορία καθώς και ορισμένες ακόμα που δίνει στη συνέντευξή του (όπως το πόσοι και ποιοι ήταν οι κινηματογράφοι που λειτουργούσαν στην Αθήνα το 1910) αξίζουν μια προσεκτική θεώρηση και διασταύρωση, όπου αυτό είναι εφικτό, καθώς δε συμπίπτουν με τα στοιχεία που παρέχει η σχετική βιβλιογραφία. Θάνατος Μηλιδώνης, «Αι γνώμαι του κ. Ζόζεφ Χεπ περί της προόδου της κινηματογραφίας εν Ελλάδι», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 2:43, (22.11.1925), 3-7.

σταματούσε και ξανάρχιζε όταν ανανεωνόταν το κοινό».⁸⁹ Τότε γνωρίστηκε με τον απεσταλμένο οπερατέρ της εταιρείας Pathé, ο οποίος τραβούσε πλάνα από τη Βουδαπέστη για λογαριασμό των "Pathé Journal". Εκείνος ήταν που πήρε τον νεαρό Χεπ ως βοηθό του σε γυρίσματα *επικαίρων*, εισάγοντάς τον στη διαδικασία της κινηματογράφησης. Λίγο αργότερα ο Χεπ θα έμπαινε στο στελεχιακό δυναμικό της εταιρείας. Μετά το τέλος της στρατιωτικής του θητείας, οι υπεύθυνοί της αποφάσισαν να τον στείλουν στην Αθήνα.

Όταν ο Χεπ ήρθε στην Ελλάδα σε ηλικία 23 περίπου χρόνων, γνώριζε τον χειρισμό τόσο των μηχανών προβολής όσο και λήψης. Αποφάσισε να εγκατασταθεί στη χώρα και να δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά στον κινηματογράφο. Στα 1912 αγόρασε δική του μηχανή λήψης και εργάστηκε για τα επόμενα τριάντα χρόνια ως οπερατέρ επικαίρων και πολεμικών επιχειρήσεων, ενώ διετέλεσε και επίσημος κινηματογραφιστής της ελληνικής βασιλικής οικογένειας. Μεταξύ άλλων, υπήρξε από τους πρώτους που γύρισαν πλάνα από πτήση με αεροπλάνο και από το Άγιο Όρος. Παράλληλα ήταν ένας από τους τρεις βασικούς εικονολήπτες της πρώιμης ελληνικής κινηματογραφίας. Μαζί με τους Δημήτρη Μεραβίδη και Δημήτρη Γαζιάδη, βρισκόταν πίσω από την κάμερα στο μεγαλύτερο κομμάτι της παραγωγής την εποχή του Μεσοπολέμου. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις του αποδίδεται εκτός από τη φωτογραφία και η σκηνοθεσία των ταινιών, όπως για παράδειγμα στην ταινία *Οι περιπέτειες του Βιλάρ* (1924).⁹⁰

Ο Χεπ συνέχισε παράλληλα να ασχολείται με τον εξοπλισμό των καινούργιων κινηματογραφικών αιθουσών που άνοιγαν με μηχανές προβολής, αναλαμβάνοντας

⁸⁹ Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης 2006, σ. 49. Η Μητροπούλου αναφέρεται εκτενώς στη σταδιοδρομία του Χεπ πριν από τη έλευσή του στη χώρα μας. Είναι πολύ πιθανό τις πληροφορίες και τα στοιχεία που αναφέρει να τα είχε συλλέξει από συζητήσεις που είχε κάνει με τον ίδιο, καθώς εκείνος διετέλεσε σύμβουλος και μέλος του Δ.Σ. της Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών - της οποίας διευθύντρια ήταν η Μητροπούλου - κατά τα πρώτα της χρόνια και έως τον θάνατό του το 1968. Εξάλλου ο Χεπ έδωσε μέρος του κινηματογραφικού του αρχείου στη Μητροπούλου το 1963, το περιεχόμενό του οποίου δεν έχει προς το παρόν δημοσιοποιηθεί στο σύνολό του. Από εκεί πάντως προέρχεται το παλαιότερο ελληνικό φιλμ μυθοπλασίας που εντοπίστηκε και αποκαταστάθηκε από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Πρόκειται για το: *Οι περιπέτειες του Βιλάρ* (1924) το οποίο γυρίστηκε σε σκηνοθεσία - και φωτογραφία - του Χεπ. Βλ. σχετικά: «Εργαστήρια» <http://www.tainiothiki.gr/v2/about/laboratories> κείμενο στη διαδικτυακή διεύθυνση της Ταινιοθήκης της Ελλάδας (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Τις συγκεκριμένες πληροφορίες μου επιβεβαίωσε ακόμη προφορικά ο νυν διευθυντής της Ταινιοθήκης, Θεόδωρος Αδαμόπουλος.

⁹⁰ Άγγελος Ρούβας, Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος - Ιστορία, φιλμογραφία, βιογραφικά: 1905-1970*, 1, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2005, σ. 24.

επιπλέον να δείξει στους νέους μηχανικούς πώς να τις χειρίζονται.⁹¹ Γνώριζε ακόμα πώς να εμφανίζει και να εκτυπώνει φιλμ. Δημιούργησε σε συνεργασία με τον Μαυρίκιο Νόβακ ένα από τα πρώτα εργαστήρια του είδους. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν πιθανότατα εξοικειωμένος και με το μοντάζ, ώστε να επεξεργάζεται τα φιλμ επικαίρων τα οποία γύριζε, καθώς ήταν κάτι που είχε μάθει στη Βουδαπέστη, κάνοντας συρραφή μεταξύ μικρών σε μήκος φιλμ προκειμένου να δημιουργηθεί ένα μεγαλύτερο. Είχε ασχοληθεί τέλος τόσο με τον ήχο όσο και με την κατασκευή διατίτλων, δημιουργώντας και στις δύο περιπτώσεις δικές του πατέντες, παραλλαγές δηλαδή των βασικών μοντέλων και μηχανισμών ώστε να ανταποκρίνονται στις ειδικότερες ανάγκες προβολής εκείνης της περιόδου. Για το σύστημα ήχου που έφτιαξε πήρε μάλιστα το 1929 και δίπλωμα ευρεσιτεχνίας.⁹²

Πέρα από την πολύπλευρη κινηματογραφική δραστηριότητα που ανέπτυξε, ασχολούμενος σχεδόν με κάθε πτυχή της κινηματογραφικής παραγωγής, ο Χεπ υπήρξε ουσιαστικά και ο πρώτος δάσκαλος της κινηματογραφικής τεχνικής στη χώρα μας. Μέσα από τη μαθητεία τους δίπλα στον Χεπ μυήθηκαν στη διαδικασία του κινηματογραφικού γυρίσματος αρκετοί επαγγελματίες κατά την προπολεμική περίοδο, όσο και αργότερα. Η παρουσία και η δράση του Χεπ επρόκειτο να συνεχιστούν και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν η εγχώρια κινηματογραφία επεχείρησε να συγκροτηθεί σε πιο στερεή βάση. Ως βετεράνος κινηματογραφιστής πλέον, προσπάθησε να περάσει τις γνώσεις του στη νέα γενιά κινηματογραφιστών

⁹¹ Υποστήριζε μάλιστα ότι ήταν εκείνος που δίδαξε στους πρώτους Έλληνες μηχανικούς προβολής τη σχετική διαδικασία. Επρόκειτο συγκεκριμένα για τους Νότη Χριστοδούλου και Φραντζέσκο Μουζάκη. Στο: Θ. Μηλιδώνης «Αι γνώμαι του κ. Χεπ περί της προόδου της κινηματογραφίας εν Ελλάδι», ό. π., σ. 6. Στο ίδιο κείμενο επιπλέον αναφέρεται πως ο Χεπ είχε εξοπλίσει και τον κινηματογράφο «Αττικόν», επιδίωξε δε κατόπιν να τον αγοράσει από την πρώτη του ιδιοκτήτρια, την κ. Παπαλεονάρδου. Η Μητροπούλου σημειώνει χαρακτηριστικά πως παρακολουθώντας την ιστορία του Χεπ, μπορούμε να δούμε και το πώς διαμορφώθηκαν οι αίθουσες προβολής στην Αθήνα. Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, ό. π., σ. 50

⁹² Υπάρχουν καταχωρημένες διαφημίσεις του εργαστηρίου των Χεπ και Νόβακ στον *Κινηματογραφικό Αστέρα* (στο εξής: *Κ.Α.*) από το 1925. Συγκεκριμένα η πρώτη σχετική διαφήμιση βρίσκεται στο: *Κ.Α.*, 1:32 (16.8.1925), 10, όπου αναφέρεται ότι το γραφείο - εργαστήριο τους, που βρισκόταν στην οδό Θεμιστοκλέους 25, αναλάμβανε λήψεις ταινιών, διαφημιστικών και επικαίρων. Επιπλέον διέθετε εξοπλισμό για προβολή (τζαμάκια για τη μηχανή προβολής, τιτλέζες), έκανε μεγεθύνσεις καθώς και φωτογραφικές εργασίες. Στο ίδιο περιοδικό εξάλλου γίνεται, σε άλλη χρονική στιγμή, ενημέρωση του κινηματογραφικού κόσμου από τον ίδιο τον Χεπ, σχετικά με τα δύο διπλώματα ευρεσιτεχνίας που πήρε από το υπουργείο Οικονομικών, ώστε να κατοχυρώσει τις πατέντες του για τον ήχο: *Κ.Α.*, 7:19 (241), (22.6.1930), 7. Βλ. *Εικόνες* 5 και 6 στο τέλος του κεφαλαίου.

που εργάστηκαν ως βοηθοί του, επιδρώντας έτσι ουσιαστικά στην αισθητική της εικόνας που διαμορφώθηκε στον ελληνικό κινηματογράφο.⁹³

Μια ιδιαίτερη περίπτωση μαθητείας κινηματογραφιστή δίπλα στον Χεπ είναι εκείνη του Γαβριήλ Λόγγου. Γόνος της Μαντάμ Μαρί, ιδιοκτήτριας ενός διάσημου αθηναϊκού "maison" των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ο Λόγγος αγόρασε μια μηχανή λήψης, κάτι που για τα δεδομένα της εποχής ήταν εξαιρετικά δύσκολο εξαιτίας του υψηλού κόστους τους. Ο Χεπ προσελήφθη τότε προκειμένου να διδάξει στον νεαρό την τεχνική της κινηματογράφησης. Ως μαθητευόμενος του Χεπ, ο Λόγγος τον ακολούθησε μάλιστα σε ορισμένες από τις αποστολές του στα πολεμικά μέτωπα Πειραματιζόμενος με το νέο μέσο και στην προσπάθεια του να αποκτήσει κάποια δεξιότητα, ο Λόγγος γύρισε ορισμένα από τα πρώτα κινηματογραφικά πλάνα που έχουν διασωθεί.⁹⁴

Αν και δεν έδωσε κάποιο άλλο δείγμα γραφής, η περίπτωση του Λόγγου χρήζει μιας επιπλέον αναφοράς λόγω του επονομαζόμενου «γυρίσματος – αλαλούμ», το οποίο και εφάρμοσε πρώτος στους εγχώριους κινηματογραφικούς κύκλους. Πρόκειται ουσιαστικά για γύρισμα χωρίς την ύπαρξη φιλμ μέσα στην κινηματογραφική μηχανή. Αυτή η τεχνική, πέρα από τους αλλότριους σκοπούς για τους οποίους χρησιμοποιήθηκε σε ορισμένες περιπτώσεις, υπήρξε ένα χρήσιμο τέχνασμα, χάρη στο οποίο γινόταν εφικτό να εξασκηθούν οι συντελεστές μιας ταινίας προβάροντας μια σκηνή, καθώς και οι νέοι κινηματογραφιστές, δοκιμάζοντας διάφορες κινήσεις, τεχνικές κλπ, χωρίς κόστος από τη χρησιμοποίηση φιλμ. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν την τεχνική έδειξε στον Λόγγο ο Χεπ ή κάποιος άλλος ή αν ήταν δική του επινόηση και λύση ανάγκης. Το γύρισμα - αλαλούμ άλλωστε (χωρίς βέβαια να ονομάζεται με αυτό τον όρο) χρησιμοποιούταν εκείνη την εποχή ακόμα και στο VGIK, λόγω της δυσχέρειας που υπήρχε και εκεί στην προμήθεια παρθένου φιλμ.⁹⁵

⁹³ Δημήτρης Θεοδωρόπουλος, *Το φώς στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως 2009, σ. 71 και 75 - 76.

⁹⁴ Ορισμένα από τα ερασιτεχνικά φιλμ που γύρισε ο Λόγγος βρίσκονται σήμερα στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Βλ. σχετικά την εκπομπή *Παρασκήνιο: «Ελληνικός Κινηματογράφος: τα ηρωικά χρόνια»* (2006). Ψηφιακό αρχείο ΕΡΤ : <http://archive.ert.gr/24554/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁹⁵ Στο βιβλίο που έγραψε για τον Φίνο και την εταιρεία του ο επί σειρά ετών συνεργάτης του Μάρκος Ζέρβας, υπάρχει μια εκτενής αναφορά για το γύρισμα - αλαλούμ που έκανε ο Λόγγος με διάφορα νεαρά κορίτσια κατά την περίοδο της Κατοχής. Στο: Μάρκος Ζέρβας, *Finos Film 1939-1977, Ο μύθος*

Μια ακόμη σημαντική προσωπικότητα της προπολεμικής περιόδου που σχετίζεται με την εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών, ήταν ο Δημήτρης Μεραβίδης. Η περίπτωση του παρουσιάζει ενδιαφέρον για τρεις βασικούς λόγους: i) Όπως ο Χεπ - και όπως θα δούμε στη συνέχεια και ο Γαζιάδης - αποτέλεσε σύνδεσμο μέσω του οποίου μεταφέρθηκε η γνώση περί τα κινηματογραφικά από το ανεπτυγμένο κινηματογραφικά κέντρο της Ευρώπης προς την περιφέρειά της, ii) απέκτησε και αυτός κατάρτιση και εμπειρία σε διάφορες κινηματογραφικές ειδικότητες, iii) υπήρξε επίσης ένας από τους άτυπους πρώιμους δασκάλους της κινηματογραφικής τέχνης στη χώρα, δίπλα στον οποίο θήτευσαν ορισμένοι από τους μετέπειτα βασικούς συντελεστές του ελληνικού κινηματογραφικού κλάδου.

Προερχόμενος από ευκατάστατη οικογένεια Φαναριωτών, ο Μεραβίδης τελείωσε τη «Μεγάλη του Γένους Σχολή» και μετέβη στο Παρίσι προκειμένου να σπουδάσει φωτογραφία και τηλεφωνία. Η άφιξή του στη γαλλική πρωτεύουσα συνέπεσε χρονικά με την εποχή που η εφεύρεση των αδελφών Lumière γινόταν ιδιαίτερα δημοφιλής. Ο νεαρός Μεραβίδης γοητεύθηκε από τον κινηματογράφο και ενδιαφέρθηκε για την εκμάθησή του. Υπάρχουν μάλιστα αναφορές ότι μαθήτευσε κοντά στους ίδιους τους Lumière.⁹⁶ Επιστρέφοντας στην Κωνσταντινούπολη το 1903 έφερε μαζί του μια μηχανή λήψης και μια μηχανή προβολής της Pathé. Ξεκίνησε γυρίζοντας επίκαιρα για λογαριασμό της συγκεκριμένης εταιρίας αλλά κατόπιν συνεργάστηκε και με τη Gaumont, ενώ παράλληλα πρόβαλε ορισμένα εξ' αυτών στο γεμάτο περιέργεια για το νέο μέσο κοινό της Πόλης. Το 1905 κατασκεύασε ένα πλήρως εξοπλισμένο κινηματογραφικό εργαστήριο προκειμένου να επεξεργάζεται ο ίδιος τα φιλμ που γύριζε.

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και συγκεκριμένα το 1926, αποφάσισε να έρθει στην Αθήνα, όπου εργάστηκε αρχικά ως μηχανικός προβολής, ενώ στη συνέχεια άνοιξε έναν κινηματογράφο στην Καλλιθέα. Με τον φίλο και συνάδελφό του Τηλέμαχο Σπυρίδη, αντιπρόσωπο στην Ελλάδα της ιταλικής φωτογραφικής εταιρείας Ferrania, δημιούργησαν εκ νέου ένα κινηματογραφικό εργαστήριο στην οδό

και η πραγματικότητα, Αθήνα, Άγκυρα 2003, σ. 103-109. Σχετικά με τη χρησιμοποίηση της ίδιας τεχνικής και στο VGIK, βλ. ακόμη: V. Jr. Kepley, "Building a National Cinema...", ό. π., σ. 13-14.

⁹⁶ Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, ό. π., σ. 53, και: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 31.

Πανεπιστημίου 56, δίπλα στην κινηματογραφική αίθουσα «Ιντεάλ».⁹⁷ Οι νεαροί αθηναίοι, που έδειχναν ενδιαφέρον για το νέο μέσο, φαίνεται ότι σύχναζαν στο εργαστήριο του πολύπλευρα καταρτισμένου Μεραβίδη, καθώς εκεί είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν από κοντά διάφορες πτυχές της κινηματογραφικής διαδικασίας. Η Μητροπούλου χαρακτηρίζει το εργαστήριο του Μεραβίδη ως εντευκτήριο των φερέλπιδων κινηματογραφιστών της εποχής.⁹⁸

Εκτός από το εργαστήριο, ο Μεραβίδης έπαιρνε ορισμένους από εκείνους τους νέους ως βοηθούς του κατά την κινηματογράφιση ταινιών που αναλάμβανε, δίνοντας τους με αυτό τον τρόπο τη δυνατότητα να γνωρίσουν στην πράξη τη διαδικασία της κινηματογράφησης. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας *Τρεις Έλληνες από την Αμερική* (1928) ο Μεραβίδης επέλεξε ως βοηθό οπερατέρ τον νεαρό τότε και ακόμα άπειρο Φιλοποίμνα Φίνο.⁹⁹ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του συντοπίτη του Κώστα Θεοχαρίδη: «στο γραφείο του “Ιντεάλ” μαζευότανε το '32 ο Φιλοποίμνη, ο Μελετόπουλος, ο Λάσκος. Από εκεί ξεκίνησε ο Φιλοποίμνη και έγινε ο μεγάλος Φίνος Φιλμ. Τότε ήμουν 23 χρόνων, και εργάστηκα ως βοηθός του Δ. Μεραβίδη μαζί με τον γιο του τον Πρόδρομο. Ο Πρόδρομος ακολούθησε και αυτός το επάγγελμα του πατέρα του και συνέχισε τη φέρμα *Μεραβίδης*».¹⁰⁰

Μια πιο οργανωμένη προσπάθεια για την κατάρτιση νέων επαγγελματιών στον χώρο του κινηματογράφου πραγματοποιήθηκε από τους αδελφούς Γαζιάδη, στα πλαίσια της εταιρίας παραγωγής τους, της «DAG Φιλμ». Η καταγωγή τους ήταν επίσης από την Κωνσταντινούπολη. Ο πατέρας τους Αναστάσιος Γαζιάδης, ήδη καταξιωμένος φωτογράφος στη γενέτειρά του, μετεγκαταστάθηκε οικογενειακά στον Πειραιά και έπειτα στην Αθήνα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.¹⁰¹ Ο μεγαλύτερος αδερφός Δημήτρης Γαζιάδης σπούδασε φωτογραφία και κινηματογράφο στο Μόναχο. Ο αδερφός του Κώστας Γαζιάδης έζησε στην Αμερική και στην Αγγλία, όπου φέρεται

⁹⁷ Γ. Μπόζης, Σ. Μπόζη, *Από το Παρίσι στο Πέραν*, ό. π., σ. 198 - 199.

⁹⁸ Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό. π., σ. 54.

⁹⁹ Βλ. σχετικά: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό. π., σ.34.

¹⁰⁰ Γ. Μπόζης, Σ. Μπόζη, *Από το Παρίσι στο Πέραν*, ό. π., σ. 203.

¹⁰¹ Ο Αναστάσιος Γαζιάδης αναφέρεται ακόμη ως ο τότε επίσημος φωτογράφος της βασιλικής οικογένειας: Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας: 1839 – 1970*, Αθήνα, Πάπυρος 2008, σ. 164-166.

να εργάστηκε για λογαριασμό της Fox. Ο τρίτος και ο τέταρτος αδερφός της οικογένειας Μιχάλης και Αλέξανδρος διδάχθηκαν την τέχνη της φωτογραφίας πλάι στον πατέρα τους και στη συνέχεια ασχολήθηκαν με την οικογενειακή επιχείρηση του φωτογραφείου.¹⁰²

Με την ίδρυση της «DAG Φιλμ» τα αδέρφια Γαζιάδη διαχώρισαν ρόλους και δραστηριότητες μέσα στην εταιρεία, επιχειρώντας να μεταφέρουν, τρόπον τινά, τα πρότυπα καταμερισμού εργασίας που ίσχυαν στο εξωτερικό, στην ελληνική κινηματογραφία. Η πρώτη τους ταινία, το *Έρωτος και Κύματα*, βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες κατά τα τέλη του Ιανουαρίου του 1928. Ο Δημήτρης Γαζιάδης, σκηνοθέτης της ταινίας, δεν πρέπει να έμεινε ιδιαίτερα ικανοποιημένος από τις ερμηνείες των ηθοποιών.¹⁰³ Σε συνδυασμό με τις τεχνικές βελτιώσεις που επεδίωξε να κάνει - με κυριότερη τη δημιουργία ενός υποτυπώδους στούντιο - αποφάσισε να πάρει υπό την εποπτεία τους τρεις νέους ηθοποιούς που είχαν λάβει μέρος σε αυτήν, τους Δημήτρη Τσακίρη, Ορέστη Λάσκο και Στέλιο Τατασόπουλο, και να τους μνήσει περαιτέρω στη διαδικασία του κινηματογραφικού γυρίσματος. Αντιλαμβανόμενος το έλλειμμα κατάρτισης και εμπειρίας που υπήρχε στους έλληνες ηθοποιούς ως προς την υποκριτική του κινηματογράφου, προσπάθησε να τους εξοικειώσει με τις ιδιαιτερότητες του παιξίματος μπροστά στον κινηματογραφικό φακό. Για τον σκοπό αυτό άρχισε να παραδίδει μαθήματα σχετικά με τον κινηματογράφο στο στούντιο που δημιούργησε η εταιρεία στην αρχή της οδού Μητροπόλεως. Εκτός από τον ίδιο δίδασκαν ακόμη εκεί ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Αμιλίου Βεάκης. Με την πάροδο του χρόνου το στούντιο της «DAG Φιλμ» άρχισε να

¹⁰² «Ελληνική κινηματογραφία: Η Dag Film Co» *Κ.Α.*, 5:6, (5.2.1928), 8-9, και Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, ό. π., σ.75-77. Οι πηγές παρουσιάζουν διαφορές μεταξύ τους ως προς το όνομα της σχολής που σπούδασε ο Δημήτρης Γαζιάδης. Στο άρθρο του *Κ.Α.* σημειώνεται ότι φοίτησε και έπειτα διετέλεσε καθηγητής της «αυτοκρατορικής κινηματογραφικής Ακαδημίας του Μονάχου». Σύμφωνα πάντως με τα υπόλοιπα βιογραφικά του στοιχεία που δίνονται στο άρθρο, είναι δύσκολο να υπήρξε μαθητής της *Deutsche Filmschule*, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω. Περισσότερο πιθανό είναι πως αποφοίτησε από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου που είχε ιδρυθεί ήδη από το 1809, και η οποία έφερε επιπλέον τον τίτλο "Βασιλική". Εκεί λειτουργούσε ήδη φωτογραφικό τμήμα που στην εξέλιξή του ασχολήθηκε και με τον κινηματογράφο: "Chronik der Akademie der Bildenden Künste München": <https://www.adbk.de/de/akademie/archiv-historisches/chronik.html> Χρονολόγιο με την ιστορική εξέλιξη της Ακαδημίας στο διαδικτυακό της ιστότοπο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Για τη δραστηριότητα του Κώστα Γαζιάδη στο εξωτερικό δεν είναι γνωστές περισσότερες λεπτομέρειες.

¹⁰³ Για τις αδυναμίες της ταινίας και τις δυσκολίες του γυρίσματος της γίνεται λόγος τόσο στο προαναφερθέν άρθρο: «Ελληνική κινηματογραφία: Η Dag Film Co», όσο και στην κριτική που ακολουθεί στο ίδιο τεύχος: *Κίνο*, «Η κριτική μας: Έρωτος και κύματα», *Κ. Α.*, 5:6, ό. π., 12.

αποτελεί σημείο συνάντησης για ηθοποιούς, λογοτέχνες αλλά και εικαστικούς που ο Δ. Γαζιάδης καλούσε προκειμένου να συνδράμουν στο τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των ταινιών του.¹⁰⁴

Δεν είναι γνωστό αν υπήρχε κάποιο πρόγραμμα ή δομή στα κινηματογραφικά μαθήματα, ποια ήταν η μορφή και το περιεχόμενό τους. Το πιθανότερο είναι πως είχαν άτυπο και καθαρά πρακτικό χαρακτήρα, ακολουθώντας περισσότερο τα πρότυπα της μαθητείας. Επιπλέον φαίνεται πως υπήρχε μια διαδραστικότητα στις σχέσεις μεταξύ διδασκόντων και διδασκόμενων. Η περίπτωση του Ορέστη Λάσκου είναι ενδεικτική ως προς αυτό. Όπως αναφέρθηκε, επιλέχθηκε αρχικά για να παίξει στο *Έρωσ και Κύματα*, την πρώτη παραγωγή της «DAG Φιλμ» από τον Γαζιάδη, ο οποίος τον βοήθησε κατόπιν να εντρυφήσει περισσότερο στην κινηματογραφική τεχνική. Ταυτόχρονα όμως, εκτιμώντας το ταλέντο του νέου, ο Γαζιάδης συνεργάστηκε μαζί του στο σενάριο του φιλμ *Το λιμάνι των δακρύων* (1928). Δυο χρόνια μετά ο Λάσκος επρόκειτο να εγκαταλείψει, από κοινού με τον άλλο μαθητευόμενο Τσακίρη, τη «DAG Φιλμ», και να περάσει ίδιος στη σκηνοθεσία. Το ίδιο επρόκειτο να πράξει λίγο αργότερα και ο τρίτος από τους εποπτευόμενους του Γαζιάδη, Στέλιος Τατασόπουλος.¹⁰⁵

Εκτός από τους πρωτοπόρους κινηματογραφιστές που έκαναν την εμφάνισή τους εκείνη την περίοδο, κάτι ανάλογο συνέβη και με τους επαγγελματίες σε άλλες ειδικότητες, όπως για παράδειγμα εκείνη των μακιγιέρ. Εκεί μπορούμε να ξεχωρίσουμε την περίπτωση του Κίμωνα Σπαθόπουλου. Επίσης Κωνσταντινοπολίτης και φίλος του Μεραβίδη, ο Σπαθόπουλος είχε διδαχθεί υποκριτική αλλά και μακιγιάζ στο Παρίσι· σταδιοδρόμησε αρχικά ως ηθοποιός και ειδικότερα ως μιμητής της κινηματογραφικής περσόνας του Σαρλώ.¹⁰⁶ Υποδύομενος σε ταινίες της εποχής έναν ρόλο που απαιτούσε τη μεταμφίεσή του στον ήδη καθιερωμένο κινηματογραφικό

¹⁰⁴ Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 30. Η Μητροπούλου αναφέρει ακόμα ως συνεργάτες των Γαζιάδη, τον Παύλο Νιρβάνα και τον ηθοποιό και διανοούμενο Γιώργο Παππά. Βλ. σχετικά: Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό. π., σ.77. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του Τύπου, το στούντιο της «DAG Φιλμ» ήταν στην οδό Μητροπόλεως 2. Όπως προκύπτει από άλλες πηγές, επρόκειτο για τον ίδιο χώρο που στέγαζε και το φωτογραφικό στούντιο της οικογένειας Γαζιάδη. Βλ.: Α. Ξ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*, ό. π., σ. 166.

¹⁰⁵ Φ. Ηλιάδης, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, ό. π., σ. 34 και 43· Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος - Ένας αιώνας: 1900-1970*, 1, ό. π., σ. 54.

¹⁰⁶ Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό. π., σ. 91 και Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 40.

τύπο του αλητάκου που είχε εισαγάγει ο Charles Chaplin, ο Σπαθόπουλος διέγνωσε το έλλειμμα που υπήρχε στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο ως προς την τεχνογνωσία του μακιγιάζ.¹⁰⁷ Αποφάσισε για τον λόγο αυτό να μακιγιάρεται μόνος του στις ταινίες που συμμετείχε. Το ταλέντο του αναγνωρίστηκε από τους συναδέλφους του, με πρώτο τον Ορέστη Λάσκο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του *Δάφνης και Χλόη* το 1930, και ο Σπαθόπουλος άρχισε να συμμετέχει σταδιακά σε κινηματογραφικές παραγωγές περισσότερο με αυτή του την ιδιότητα αντί της υποκριτικής. Μεταπολεμικά ο Σπαθόπουλος επρόκειτο να εξελιχθεί σε έναν από τους βασικότερους μακιγιέρ αλλά και πρακτικούς δασκάλους του κινηματογραφικού μακιγιάζ.

Πέρα από τις παραπάνω περιπτώσεις σκαπανέων του ελληνικού κινηματογράφου που απετέλεσαν διαύλους μετάβασης της σχετικής γνώσης και εμπειρίας στη χώρα μας, άλλοι τεχνικοί της πρώιμης περιόδου, όπως για παράδειγμα ο Μαυρίκιος Νόβακ,¹⁰⁸ ήρθαν σε επαφή με τον κινηματογράφο είτε μέσω του προσωπικού ενδιαφέροντος και της πρακτικής ενασχόλησης, είτε μέσω της μαθητείας τους δίπλα σε πιο έμπειρους τεχνικούς. Αναφέρθηκαν παραπάνω ενδεικτικά ορισμένες περιπτώσεις κινηματογραφιστών που πέρασαν από το εργαστήριο του Μεραβίδη και το στούντιο της «DAG Φιλμ». Αν και η διασταύρωση στοιχείων στις περισσότερες περιπτώσεις καθίσταται δυσχερής εξαιτίας της περιορισμένης δυνατότητας πρόσβασης σε πρωτογενείς πηγές, το γενικό συμπέρασμα που προκύπτει είναι πως οι πρώτοι έλληνες κινηματογραφιστές ήταν κατά βάση αυτοδίδακτοι ή ακολούθησαν τη μέθοδο της πρακτικής μαθητείας δίπλα στους εμπειρότερους, κατ' αντιστοιχία προς τους ξένους συναδέλφους τους.

¹⁰⁷ Χαρακτηριστικές ως προς αυτό είναι οι εντυπώσεις της κριτικού του *Κινηματογραφικού Αστέρου*, Ίριδος Σκαραβαίου από τα γυρίσματα της ταινίας *Μαρία η Πενταγιώτισσα* (1926) του Αχιλλέα Μαδρά, σε ορισμένα από τα οποία έλαβε μέρος και η ίδια: «άλλαι ενεδύοντο, άλλαι εκτενίζοντο και άλλαι πολτοποιούσαι τη βοθηεία βαζελίνης το μίγμα δια του οποίου επρόκειτο να μακιγιαρισθούν, και όπερ έχει χρώμα κρεμ ή πρασινωπόν, ονομάζεται δε «μίκιγκ». Δί' αυτού 'επασαλίφθησαν όλαι και όλαι εις το πρόσωπον ίνα τα χαρακτηριστικά των αποδοθώσιν αδρότερα εις την ταινίαν και αι φυσιγνωμίαι των λευκώτεραι. [...] Το «μίκιγκ» αρχίζει να λυώνη εις τα μάγουλα των υπό τας θωπείας των ηλιακών ακτίνων ενώ το ρίμμελ τας κάμει να χύνουν μαύρα δάκρυα...»: Ίρις Σκαραβαίου, «Ένα περιγραφικό φιλμ γυρισθέν ειδικώς δια τον "Κινηματογραφ. Αστέρη"», *Κ. Α.*, 5:22 (176), (28.10.1928), 8.

¹⁰⁸ Σχετικά με την περίπτωση του Νόβακ, βλ.: Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, «Η κερένια κούκλα του Μαυρίκιου Νόβακ», στο Κατερίνα Σαρροπούλου (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του, 130 χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή / Χορν – Αιωρία 1999, σ. 157-170.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε σε δυο παραμέτρους που διακρίνουν τις προαναφερθείσες περιπτώσεις πρώιμων κινηματογραφιστών. Η πρώτη σχετίζεται με το μεγάλο ποσοστό τους με καταγωγή από τη Μικρά Ασία και την Κωνσταντινούπολη. Όπως φανερώνουν και οι περιπτώσεις του Μεραβίδη, του Γαζιάδη και του Σπαθόπουλου, ήταν αρκετοί οι ενεργοί επαγγελματίες που ήλθαν από τις συγκεκριμένες περιοχές, ο κοσμοπολίτικος χαρακτήρας των οποίων ήταν πολύ πιο ανοιχτός προς τις καινοτομίες συγκριτικά με τον γεωγραφικό και πολιτισμικό χώρο που προσδιόριζαν τα σύνορα του ελληνικού κράτους. Η συμβολή των προσφύγων είχε πολύπλευρες συνέπειες στη μετεξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας, μεταξύ των οποίων και η επαφή του κόσμου με τον κινηματογράφο, διαμορφώνοντας νέα δεδομένα, τόσο για το κοινό όσο και για τους επαγγελματίες του χώρου. Πρωτοπόροι σε διάφορες κινηματογραφικές ειδικότητες, με δραστήριο πνεύμα και διάθεση για δημιουργία, αποφάσισαν να έρθουν και να δραστηριοποιηθούν στα διαμορφωμένα μετά το 1923, νέα σύνορα της Ελλάδας, επιδρώντας ευεργετικά και πολύμορφα στην κινηματογραφική κουλτούρα της χώρας· η ενασχόλησή τους με τον κινηματογράφο αποτέλεσε σε αρκετές περιπτώσεις εφαλτήριο για την ανάδειξη νέων κινηματογραφιστών.¹⁰⁹

Η δεύτερη παράμετρος αφορά τη μεταβίβαση της γνώσης περί τα κινηματογραφικά, η οποία λάμβανε χώρα μέσα στα όρια του οικογενειακού κύκλου. Ιδιαίτερα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι ασχολούμενοι με το πρακτικό κομμάτι της κινηματογραφίας μπόλιαζαν με το μικρόβιο του κινηματογράφου τους οικείους τους, κυρίως δε όσους προέρχονταν από το οικογενειακό τους περιβάλλον. Αυτή η πρακτική έπαιρνε συνήθως δυο μορφές: i) τη μαθητεία δίπλα στον πατέρα και τη μετέπειτα σταδιοδρομία σύμφωνα με τις προϋποθέσεις και τις συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί από την πατρική προεργασία και παρακαταθήκη, ii) την εκμάθηση του αντικειμένου από κάποιο άλλο μέλος της οικογένειας και στη συνέχεια την από κοινού ενασχόληση με κάποια κινηματογραφική δραστηριότητα. Έτσι από τη μια μεριά βρίσκεται ο Μεραβίδης ο οποίος μεταβίβασε τη γνώση του στον γιο του Πρόδρομο αλλά και ο Χεπ, του οποίου

¹⁰⁹ Ο ρόλος και η επίδραση του προσφυγικού στοιχείου στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου έχουν επισημανθεί και από μελετητές όπως οι Γιώργος και Σούλα Μπόζη στο βιβλίο τους για τους έλληνες κινηματογραφιστές της Κωνσταντινούπολης, που στη συνέχεια διακρίθηκαν στον ελληνικό αλλά και στον τούρκικο κινηματογράφο. Βλ. Γ. Μπόζης, Σ. Μπόζη, *Από το Παρίσι στο Πέραν*, ό. π., σ. 193 - 239.

ο γιος Λούης επρόκειτο επίσης να γίνει οπερατέρ. Το ίδιο ακόμη ισχύει και για τον Φίνου, που ήρθε σε επαφή με τον κόσμο του κινηματογράφου μέσα από τη σχετική επαγγελματική δραστηριότητα του πατέρα του.¹¹⁰ Η άλλη κατηγορία περιλαμβάνει βέβαια τους Μανάκια και τις αντίστοιχες περιπτώσεις των αδελφών Ψυχούλη και Σταμπολή. Τέλος οι Γαζιάδη αποτελούν, όπως είδαμε, σύνθεση και των δυο.¹¹¹

Αυτή η μέθοδος προσομοιάζει περισσότερο με τις πρακτικές που ακολουθούνται σε μια σειρά από επαγγέλματα, όπου η γνώση του αντικειμένου σε συνδυασμό με τη συνέχιση της γονεϊκής επιχείρησης αποτελούσαν καθοριστικούς παράγοντες για την αποκατάσταση των νέων μελών της οικογένειας. Σε αρκετές μάλιστα περιπτώσεις πρόβαλε ως η μόνη ρεαλιστική λύση σε σχέση με το ζήτημα του βιοπορισμού. Η υιοθέτησή της από τους κινηματογραφιστές της εποχής φανερώνει, πέραν του πρώιμου και αδιαμόρφωτου χαρακτήρα που είχε η κινηματογραφία στη χώρα μας, την παντελή έλλειψη κάποιας οργανωμένης εκπαιδευτικής δομής. Κάτι τέτοιο άλλωστε δεν εκπλήσσει καθώς ο κινηματογράφος διεκδικούσε ακόμα την αποδοχή του από την ελληνική κοινωνία και την αναγνώριση της επαγγελματικής του διάστασης. Κατά συνέπεια οι βιοτεχνικού τύπου κινηματογραφικές επιχειρήσεις που συστάθηκαν τότε στη χώρα μας, είτε επρόκειτο για γραφεία εκμετάλλευσης ταινιών, αίθουσες προβολής, κινηματογραφικά εργαστήρια ή ακόμη και εταιρίες παραγωγής, ακολουθούσαν ως προς την κατάρτιση των νέων επαγγελματιών τα πρότυπα και τη

¹¹⁰ Ο Πρόδρομος Μεραβίδης αναφέρεται ως ο πρώτος έλληνας κινηματογραφιστής που γύρισε ομιλούντα επίκαιρα, το 1936. Στο: Φ. Ηλιάδης, *Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960*, ό. π., σ. 71. Οι πηγές πληροφόρησής μου σχετικά με τον Λούη Χεπ είναι κατά βάση προφορικές και προέρχονται από τη Δελβερούδη και τον Αδαμόπουλο. Στην ιστοσελίδα *Imdb* πάντως υπάρχει φιλμογραφία του ως οπερατέρ και διευθυντής φωτογραφίας: <http://www.imdb.com/name/nm2557328/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Για τον πατέρα του Φίνου, Ιωάννη, ιδιοκτήτη του θερινού κινηματογράφου «Αλκαζάρ», υπάρχουν περισσότερες αναφορές. Ενδεικτικά: Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα*, Αθήνα, Εξάντας 2000, σ. 27. Αναφέρεται μάλιστα ότι ήταν προπολεμικά και μέλος της Πανελληνίας Ένωσης Κινηματογραφιστών. Βλ σχετικά: «Κινηματογραφική εβδομάδα». *Κ. Α.*, 11:8 (332), (6.5.1934), 12.

¹¹¹ Με τους αδελφούς Γαζιάδη, πέραν των αναφορών που υπάρχουν στα κείμενα των Μητροπούλου, Ηλιάδη, Σολδάτου και Ρούβα - Σταθακόπουλου, έχουν ασχοληθεί ειδικότερα ο Αρκολάκης και η Δελβερούδη. Βλ. σχετικά: Μανόλης Αρκολάκης, «Προσπάθειες συγκρότησης του τομέα παραγωγής: Αδελφοί Γαζιάδη», στο *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939): Συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών 2009, σ.183-190, και: Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, «Η οικογένεια Γαζιάδη και η DAG-Film Co», στο Τάσος Σακελλαρόπουλος, Μαρία Θεοδώρου, Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική. Πρακτικά Συμποσίου*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών "Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος" - Μουσείο Μπενάκη 2012, σ. 244-269.

μεθοδολογία αντίστοιχων επιχειρήσεων από προϋπάρχοντες, παραδοσιακούς κλάδους.¹¹²

Οι πρώτες απόπειρες σύστασης κινηματογραφικών σχολών

Ο ελληνικός κινηματογράφος προσπαθούσε ακόμα να διαμορφώσει ένα σταθερό πλαίσιο λειτουργίας εν μέσω των αντιξοοτήτων της μεσοπολεμικής περιόδου. Η οποιαδήποτε συζήτηση επομένως περί δημιουργίας ενός φορέα που θα ασχολείται με την κινηματογραφική εκπαίδευση μπορούσε να θεωρηθεί παράταιρη. Σε μια κινηματογραφία η οποία επιχειρούσε να βρει τον βηματισμό της και της οποίας ο κύκλος εργασιών ήταν περιορισμένος και ασταθής, θα προκαλούσε μάλλον εντύπωση μια ανάλογη προσπάθεια, σύμφωνα άλλωστε και με τα δεδομένα που ίσχυαν γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση την ίδια περίοδο ακόμα και στο διεθνές επίπεδο. Και όμως, όπως προκύπτει από την έρευνα, φαίνεται πως εκδηλώθηκαν σχετικές πρωτοβουλίες, προερχόμενες από ιδιώτες.

Την αρχή έκανε το 1920, έναν μόλις χρόνο μετά τη δημιουργία του VGIK ως της πρώτης σχολής που δραστηριοποιούνταν αποκλειστικά γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση, ο Δήμος Βρατσάνος, μια από τις σημαντικές προσωπικότητες που αναδείχτηκαν στον πρώιμο ελληνικό κινηματογράφο. Έχοντας αντιμετωπίσει ο ίδιος και οι συνεργάτες του - μεταξύ των οποίων και ο Χεπ - διάφορα εμπόδια στην προσπάθειά του να ιδρύσει μια κινηματογραφική εταιρία παραγωγής και να γυρίσει το φιλμ *Ο Ανήφορος του Γολγοθά* (1917),¹¹³ ο Βρατσάνος

¹¹² Βλ. σχετικά: Γιώργος Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα (16^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 1986, σ. 17 – 122.

¹¹³ Πρόκειται για μια ταινία που ενώ δεν ολοκληρώθηκε, έγινε ευρέως γνωστή στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της συνέβησαν διάφορα επεισόδια ιστορικού ενδιαφέροντος, όπως για παράδειγμα ο βομβαρδισμός της Αθήνας από τον συμμαχικό στόλο. Επιπλέον, σύμφωνα με τη μαρτυρία του ίδιου του δημιουργού, το φιλμ κατασχέθηκε από τους βενιζελικούς και ο οπερατέρ της ταινίας Χεπ – ο οποίος όπως αναφέραμε διατηρούσε επαφές με τη βασιλική οικογένεια – εκτοπίστηκε στη Σκύρο: Δήμος Βρατσάνος «Ό,τι εξηγήτηη από ημάς», *Κ.Α.*, 5:31 (185), (30.12.1928), 15. Σώζονται ακόμα ανεκδοτολογικού χαρακτήρα διηγήσεις ορισμένων εκ των συντελεστών της ταινίας. Βλ. ένα σχετικό κείμενο του Δημητρίου Ψαθά, «Κινηματογραφικά: Εύθυμα και σοβαρά», *Τα Νέα*, (11.08.1954), και μαρτυρίες από την εκπομπή του Φρέντυ Γερμανού

κατόρθωσε τελικά να συστήσει έναν κινηματογραφικό χώρο στην οδό Λέκκα 21. Συνεργάτης του ήταν ο Ιταλός μηχανικός και οπερατέρ Μαρτέλλι, για τον οποίο έγινε λόγος παραπάνω. Την ίδια περίοδο κατάφερε να ολοκληρώσει το γύρισμα της ταινίας *Η προίκα της Αννούλας* (1918), με ηθοποιούς από τον θίασο της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών, όπως τον Δημήτρη Ροντήρη και την Κούλα Ζερβού.

Καθώς και εκείνος δεν έμεινε ικανοποιημένος από τις ερμηνευτικές τους δυνατότητες μπροστά στον κινηματογραφικό φακό, αποφάσισε να διδάξει στους ηθοποιούς των ταινιών που σκόπευε να πραγματοποιήσει, το πώς έπρεπε να υποδύονται τους ρόλους τους κατά τη διάρκεια του γυρίσματος. Σύμφωνα με όσα πληροφορεί η Μητροπούλου, μάζεψε γύρω του κυρίως ερασιτέχνες, τους οποίους και δίδαξε να παίζουν απλά, χωρίς υπερβολικές χειρονομίες, όπως ήταν τότε ο κανόνας στον ελληνικό, αλλά και στον ξένο κινηματογράφο.¹¹⁴ Μαζί τους γύρισε *Της μοίρας το αποπαίδι* (1925). Στο σχετικό αυτοβιογραφικό άρθρο του στον *Κινηματογραφικό Αστέρα* πάντως, ο Βρατσάνος δεν παρέχει περαιτέρω λεπτομέρειες αναφορικά με αυτή του τη διδακτική πρωτοβουλία. Μπορούμε κατ' επέκταση να συμπεράνουμε πως δεν επρόκειτο για συνειδητή και οργανωμένη απόπειρα δημιουργίας κάποιου εκπαιδευτικού φορέα αναφορικά για τον κινηματογράφο, αλλά περισσότερο για μια άτυπη μορφή διδασκαλίας, η οποία αφορούσε κατά βάση την κινηματογραφική υποκριτική. Προσομοίαζε έτσι περισσότερο στην αντίστοιχη πρωτοβουλία του Γαζιάδη, αν και υπήρξε πρότερή της.

Οι πρώτες αναφορές για σύσταση κινηματογραφικής σχολής κατά την προπολεμική περίοδο εντοπίζονται στον Τύπο της εποχής, τον Νοέμβριο του 1927. Σε άρθρο της εφημερίδας *Η Ελληνική* αναφέρεται: «Τον παρελθόντα Σεπτέμβριον είδε το φως της δημοσιότητας μια είδησις, έχουσα περίπου ως εξής: «Ιδρύθη και άρχεται των εργασιών της κινηματογραφική σχολή της μεγάλης κινηματογραφικής εταιρείας Ζουλιέττα Φιλμ, σκοπόν έχουσα την προαγωγήν της κινηματογραφικής τέχνης εν Ελλάδι. Οι βουλόμενοι να μαθητεύσουν παρά τη σχολή, δύνανται να απευθύνωνται παρά τω κ. Ε. Καλογερίδη».¹¹⁵ Στο άρθρο παρέχονται επιπλέον διάφορες

Εκπομπές που αγάπησα: «Οι πρωτοπόροι του ελληνικού κινηματογράφου» (1993-1994). Ψηφιακό αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/73489/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

¹¹⁴ Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, ό. π., σ. 64.

¹¹⁵ «Μια πρωτότυπος κινηματογραφική σχολή. Η διδασκαλία και οι εισπράξεις της», *Ελληνική* (13.11.1927). Στο: Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: Ντοκουμέντα 1900- 1970*,

πληροφορίες αναφορικά με τη λειτουργία της σχολής, το διδακτικό προσωπικό και τις εγγραφές των μαθητών. Σύμφωνα με αυτές ο αριθμός των εγγεγραμμένων κατά τις πρώτες μέρες αναγγελίας της έφτασε τους 150, ενώ το ποσό που έδιναν για την εγγραφή τους ήταν 50 δραχμές. Η μηνιαία εισφορά που θα πλήρωναν για τα μαθήματα ορίστηκε στις 100 δραχμές. Εκτός από τον ίδιο τον Καλογερίδη, ανέλαβαν να διδάξουν ο Ασπρογέρακας, ο Χρυσομάλλης, ο Ν. Μαρίκος, ο Β. Τόμλεϋ - ή Τώνλεϋ - και ο Δημητρακόπουλος.¹¹⁶

Κάθε μαθητής λάμβανε μαζί με την εγγραφή του ένα βιβλιάριο με τον αριθμό μητρώου του στο οποίο υπήρχε η σφραγίδα της σχολής που έφερε τον τίτλο «Κινηματογραφική Σχολή Αθηνών». Οι Ρούβας και Σταθακόπουλος παρέχουν ορισμένες επιπλέον πληροφορίες αναφορικά με τη σχολή της «Ζουλιέττα Φιλμ». Συγκεκριμένα αναφέρουν ότι τον Νοέμβρη του 1926 πραγματοποιήθηκαν οι πρώτες δοκιμαστικές λήψεις με τους νέους μαθητές στο θέατρο του Διονύσου και μάλιστα παραθέτουν και μια φωτογραφία από τα γυρίσματα, όπου μαθητές της σχολής σχηματίζουν το λογότυπο της σχολής (ΖΦ) στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου.¹¹⁷ Παρά τον επίσημο και φιλόδοξο χαρακτήρα που παρουσίασε κατά την έναρξη των λειτουργιών της, δε στάθηκε εφικτό να εντοπιστούν περαιτέρω στοιχεία σχετικά με την εξέλιξη της εν λόγω πρωτοβουλίας. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με το ότι δεν αναφέρονται καθόλου στην ύπαρξή της τόσο ο Ηλιάδης όσο και η Μητροπούλου, οι οποίοι γνώριζαν προσωπικά αρκετούς από τους συντελεστές του ελληνικού κινηματογράφου εκείνης της περιόδου, μας δημιουργεί αμφιβολίες ως προς τη δράση της.

4, Αθήνα, Αιγόκερως 2004, σ. 42 – 43. Ο Φριξός Ηλιάδης αναφέρει ότι τον Αύγουστο του 1926 αναγγέλλεται η ίδρυση μιας κινηματογραφικής σχολής. Δεν είναι σαφές αν πρόκειται για την ίδια σχολή. Φ. Ηλιάδης, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, ό. π., σ. 16. Σε ό,τι αφορά τον βασικό υπεύθυνο της σχολής Ε. Καλογερίδη, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης για το αν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο με τον διευθυντή της εταιρείας παραγωγής Indexfilma. Co, καθώς σε σχετικό άρθρο εκείνος αναφέρεται ως Α. Καλογερίδης: «Επιτέλους ξυπνάμε: Ίδρυσις τριών ελληνικών εταιριών παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών», *Κ.Α.*, 2:26, (28.6.1925), 6-9.

¹¹⁶ Στο ίδιο. Ως προς τον τελευταίο από τους καθηγητές, ίσως να πρόκειται για τον Σπύρο Δημητρακόπουλο, έναν από τους πρώτους Έλληνες που ασχολήθηκαν με τον κινηματογράφο, ενσαρκώνοντας τον χαρακτήρα Σπυριντιών σε μια σειρά από μικρά γκαγκ - φιλμ κατά τη δεκαετία του 1910, που αποτελούν ουσιαστικά και τα πρώτα φιλμ μυθοπλασίας ελληνικής παραγωγής. Νίνος Φενέκ Μικελίδης, *Οι μεγάλες στιγμές του κινηματογράφου: 100 χρόνια ελληνικές ταινίες- Από το 1897 μέχρι σήμερα*, Αθήνα, Μανιατέα 1997, σ. 9.

¹¹⁷ Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 27. Βλ. σχετικά: *Εικόνα 7*.

Επιπλέον, σε άρθρο του *Κινηματογραφικού Αστέρου* το 1930, μας γνωστοποιείται η περίπτωση μιας ακόμη σχολής, της «Εξαρχ-Φιλμ». Στις τάξεις της είχαν εγγραφεί σπουδαστές έναντι αδράς αμοιβής για τα δεδομένα της εποχής: 50 δραχμές για την εγγραφή και 1500 για τα δίδακτρα. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο άρθρο ο διευθυντής της Κ. Εξαρχόπουλος, έχοντας ανοίξει ένα γραφείο ως έδρα της σχολής του στην οδό Θεμιστοκλέους 13, εισέπραξε εκ μέρους νέων ανδρών και γυναικών που επιθυμούσαν να σταδιοδρομήσουν στον κινηματογράφο, κατά βάση ως ηθοποιοί, περίπου 150.000 δραχμές, χωρίς να έχει προχωρήσει στην οποιαδήποτε εκπαιδευτική δραστηριότητα. Αποτέλεσμα ήταν να συλληφθεί έπειτα από σωρεία μηνύσεων των υποψηφίων μαθητών εναντίον του. Στο τέλος του ίδιου άρθρου, πληροφορούμαστε για μια ακόμη σχολή που είχε ανοίξει στη Θεσσαλονίκη ως παράρτημα κάποιας αντίστοιχης αθηναϊκής, χωρίς όμως να δίδεται η οποιαδήποτε επιπρόσθετη διευκρίνιση σχετικά με την ταυτότητά τους.¹¹⁸

Οι παραπάνω αμφιβόλου φερεγγυότητας προσπάθειες φαίνεται πως αντιμετωπίστηκαν ούτως ή άλλως με δυσπιστία και από μερίδα του κινηματογραφικού κόσμου της εποχής. Σε κείμενό της η Σκαραβαίου αναφέρει: «Ο θόρυβος ον εδημιούργησαν και προσπαθούν να εντείνουν οι περι τας «κινηματογραφικάς σχολάς» γίνεται αιτία να επανέλθω επί του ζητήματος τούτου περί ου τόσα επανειλημμένως εγράφησαν [...] λυπούμαι πολύ διότι οι αναλαβόντες το σπουδαίον έργον της ιδρύσεως κινημ. σχολής εν Ελλάδι δεν έλαβον υπ'όψει πόσων φύσεων ευθύνας φέρουσι, τόσον απέναντι της βωβής τέχνης ης με ελαφροτάτην συνείδησιν κρημνίζουσι βαθμηδόν το γόητρον εν Ελλάδι δια της αθρόας προσλήψεως υποψηφίων - αίτινες ασφαλώς παν άλλο ή αστέρες μπορούν να γίνουν - όσο και απέναντι των τελευταίων τούτων αίτινες ασφαλώς φαντάζονται ότι μεσουρανούν ήδη».¹¹⁹

Με βάση τις πληροφορίες που μας παρέχουν οι πρώτες απόπειρες δημιουργίας σχολών, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 είχε διαμορφωθεί και στην Ελλάδα ένα νεανικό κοινό που επιθυμούσε να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο, ιδίως δε με το κομμάτι της υποκριτικής. Οι νέες και οι νέοι αυτοί

¹¹⁸ «Κινηματογραφική εβδομάδα», *Κ.Α.*, 7:25 (247), (21.9.1930), 12-13. Ενδεικτικά και για να γίνει κατανοητή η σύγκριση των τιμών, το συγκεκριμένο τεύχος του *Κ. Α.* κόστιζε 3 δραχμές, ενώ η ετήσια συνδρομή για το περιοδικό ήταν 100 δραχμές.

¹¹⁹ Τρις Σκαραβαίου, «Και πάλιν αι Σχολαί!!», *Κ. Α.*, 4:1, (2.1.1927), 2.

θαύμαζαν τα αστέρια της οθόνης και φιλοδοξούσαν να κάνουν μια αντίστοιχη καριέρα: θεωρούσαν μάλιστα ότι μπορούσαν πλέον να το πραγματοποιήσουν εντός της χώρας, καθώς είχαν δημιουργηθεί οι πρώτες ελληνικές εταιρείες παραγωγής. Η κινηματογραφοφιλία δεν έμεινε ανεκμετάλλευτη από διάφορους επιχειρηματίες, όχι απαραίτητα έχοντας ουσιαστική σχέση με τον κινηματογράφο και ενίοτε χωρίς αγνές προθέσεις. Πέρα πάντως από τον χαρακτήρα ή το αποτέλεσμα που μπορεί να είχαν οι προαναφερθείσες προσπάθειες, αξίζει σε κάθε περίπτωση να επισημανθεί το γεγονός πως σε μία χώρα της οποίας η κινηματογραφική παραγωγή βρισκόταν ακόμα σε προκαταρκτικό στάδιο, υπήρξαν ορισμένοι που διέκριναν το κενό που δημιουργούσε η ανύπαρκτη ακόμη κατάρτιση περί τα κινηματογραφικά και την ανάγκη κάλυψής της. Κάποιοι μάλιστα εξ' αυτών αποφάσισαν να προχωρήσουν ένα βήμα παραπέρα και να αναλάβουν οι ίδιοι πρωτοβουλίες γύρω από το ζήτημα, ενώ παράλληλα υπήρξαν και περιπτώσεις μαθητευόντων οι οποίοι, πέραν της επιφανειακής φιλοδοξίας του να γίνουν αστέρες της οθόνης, αποφάσισαν να ασχοληθούν πιο ουσιαστικά με τον κινηματογράφο, όπως οι Λάσκος, Τσακίρης και Τατασόπουλος.

Την ίδια περίοδο σημειώθηκαν ακόμα ορισμένες δράσεις εκπαιδευτικού περιεχομένου, των οποίων όμως ο χαρακτήρας υπήρξε πιο αποσπασματικός και η απήχηση ακόμα πιο περιορισμένη. Μια τέτοια προήλθε από τον Μιχαήλ Κουνελάκη, ο οποίος προερχόταν επίσης από την Κωνσταντινούπολη και είχε σπουδάσει ιστορία της τέχνης και αισθητική στο Βερολίνο. Οι πληροφορίες που μας δίδονται για αυτόν αναφέρουν ότι είχε θητεύσει δίπλα στον Max Reinhardt, και ότι είχε προσληφθεί ως σκηνοθέτης σε μια από τις πρώτες ελληνικές εταιρείες παραγωγής που δημιουργήθηκαν περί τα μέσα της δεκαετίας του 1920, την «Ακρόπολις Φιλμ».¹²⁰ Ο Κουνελάκης επρόκειτο να σκηνοθετήσει το φιλμ *Γαλάζια κεριά* (1930), διασκευάζοντας το διήγημα του Σπύρου Ποταμιάνου *Το αγκάθι*.¹²¹

¹²⁰ «Επιτέλους ξυπνάμε: Ίδρυσις τριών ελληνικών εταιριών παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών», *Κ.Α.*, 2:26, ό. π. Αν και στο συγκεκριμένο άρθρο αναφέρεται ότι εκείνη την περίοδο η εταιρεία γύριζε κάποια ταινία σε σκηνοθεσία του Κουνελάκη, δεν έχουν βρεθεί άλλα σχετικά στοιχεία που να το επιβεβαιώνουν. Η «Ακρόπολις Φιλμ» ήταν η εταιρεία παραγωγής της ταινίας: *Ο παλιάτσος της ζωής* (1930), σε σκηνοθεσία Ορέστη Λάσκου, με πρωταγωνιστή τον Κ. Σπαθόπουλο. Βλ. σχετικά: Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως 1998, σ. 230.

¹²¹ Στην καταχώριση του φιλμ στην ψηφιακή συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος αναφέρεται ότι ο ίδιος ο συγγραφέας διασκεύασε το διήγημά του για τις ανάγκες του φιλμ, γράφοντας το σενάριο, ενώ ήταν και ένας από τους ηθοποιούς της. Σύμφωνα με την ίδια πηγή: «Η ταινία θεωρήθηκε επίτευγμα για την εποχή της, τόσο τεχνικό όσο και καλλιτεχνικό, ο σκηνοθέτης της όμως Μιχαήλ Κουνελάκης δεν ασχολήθηκε έκτοτε με τον κινηματογράφο, αλλά αφιερώθηκε στη λογοτεχνία και το θέατρο».

Στον *Κινηματογραφικό Αστέρα* βρίσκουμε δυο δημοσιεύματα που υποδεικνύουν πως ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης ασχολήθηκε την ίδια περίοδο και με τη διδασκαλία. Το πρώτο είναι μια καταχώριση διαφήμισης το 1926, στην οποία αναγγέλλεται ότι στα πλαίσια της «Ακρόπολις Φιλμ» ο Κουνελάκης, εκτός από το ότι σκηνοθετεί, διδάσκει και επί του αντικειμένου του κινηματογράφου. Η δεύτερη και πιο σημαντική αναφορά βρίσκεται σε δημοσίευμα του 1927, όπου δίδεται η πληροφορία για την έκδοση ενός βιβλίου με τον τίτλο «Σκηνοθεσία», γραμμένου από τον ίδιο. Συγκεκριμένα αναφέρεται πως το σύγγραμμα αποτελεί κείμενο μιας διάλεξης που είχε γίνει από τον Κουνελάκη, αρχικά στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών στις 13/4/1927 και στη συνέχεια στο Ωδείο του Πειραιά ύστερα από πρόσκληση του Πειραιϊκού Συνδέσμου.¹²²

Στις σελίδες του ίδιου εντύπου εξάλλου γίνεται το 1930 αναφορά για μια μελέτη που πραγματοποιήθηκε και στη συνέχεια δημοσιεύτηκε από τον ηλεκτρολόγο - μηχανολόγο Ανδρέα Μπρούμη, πάνω στην τότε πρόσφατη τεχνολογική καινοτομία του ήχου στον κινηματογράφο. Μάλιστα ο Μπρούμης έλαβε και σχετική ευχαριστήρια επιστολή από την Πανελλήνια Ένωση Κινηματογραφική (Π.Ε.Κ.), το επαγγελματικό σωματείο που είχε δημιουργηθεί από κινηματογραφικούς αντιπροσώπους, διευθυντές αιθουσών και άλλους επαγγελματίες που συνδέονταν με την υπόθεση της κινηματογραφίας στη χώρα μας.¹²³

Διαλέξεις σχετικά με τον κινηματογράφο δίδονταν ακόμη σε λέσχες και πολιτιστικούς ομίλους που είχαν παρουσιαστεί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και συνέχισαν να δραστηριοποιούνται κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}, φορείς μιας σταδιακά διαμορφούμενης κουλτούρας της αναπτυσσόμενης αστικής τάξης. Στις 22/12/1898, ο καθηγητής Φυσικής και πρύτανης του Πανεπιστημίου Αθηνών Τιμοθέων Αργυρόπουλος έκανε μια παρουσίαση σχετικά με τον κινηματογράφο στον

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/865> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Ο Κουνελάκης εξελίχθηκε σε θεατρικό σκηνοθέτη και συγγραφέα, κριτικό, ιστοριογράφο και μεταφραστή. Υπήρξε ακόμη επί σειρά ετών καθηγητής στο Ωδείο Αθηνών και στο Εθνικό Θέατρο, ενώ το 1941 ίδρυσε τη δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου. Βλ. σχετικά: Κώστας Δ. Γούτος, Κωνσταντίνος Δ. Νούλας, *Λεξικό σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αγόκερως 1996, σ. 142.

¹²² Βλ. σχετικά την *Εικόνα* 8, και το: «Η Σκηνοθεσία», *Κ. Α.*, 4:21, (14.7.1927), 10

¹²³ «Πανελλήνιος Ένωσις Κινηματογραφική - Επαγγελματικά», *Κ. Α.*, 7:8 (230), (2.3.1930), 7 και: Ανδρέας Μπρούμης, «Ο ομιλών κινηματογράφος και η φωτοηλεκτρική κυψέλη», *Κ.Α.*, 7:9 (231), (9.3.1930), 3 - 6.

Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός», ενώπιον ενός κοινού που αποτελείτο από ακαδημαϊκούς και πνευματικούς ανθρώπους της αθηναϊκής κοινωνίας. Δυο χρόνια μετά την πρώτη παρουσίαση της νέας εφεύρεσης στον ελλαδικό χώρο επομένως, ο κινηματογράφος έγινε αντικείμενο μελέτης και από τον ακαδημαϊκό κόσμο. Από τις αναλυτικές παρουσιάσεις του Τύπου μπορούμε να εξαγάγουμε το συμπέρασμα ότι το ενδιαφέρον για το νέο μέσο υπήρξε ιδιαίτερα έντονο.¹²⁴ Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου η αυξανόμενη σινεφιλία του ελληνικού κοινού θα οδηγούσε στη δημιουργία διάφορων ομίλων κινηματογράφου, στα πρότυπα των γαλλικών *Ciné-Clubs*: τρεις εξ' αυτών ήταν: i) ο «Σύνδεσμος φίλων του Κινηματογράφου» ii) ο «Όμιλος των φίλων του κινηματογράφου», και iii) το «Κέντρον των φίλων του Κινηματογράφου».¹²⁵

¹²⁴ Βλ. σχετικά: «Η χθεςινή διάλεξις του κ. Αργυρόπουλου εν τω Παρνασσώ», *Ακρόπολις*, (23.12.1898), και «Ο Έδισσων εις τον Παρνασσόν: Αι εφευρέσεις και αι αποκαλύψεις του», *Άστυ*, (23.12.1898), Επίσης στα: Μ. Αρκολάκης, *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939)*, ό. π., 136 και 154, και Ν. Θεοδοσίου, *Στα παλιά τα σινεμά*, ό. π., σ.25.

¹²⁵ Βλ. σχετικά: «Σύνδεσμος φίλων του Κινηματογράφου», *Κ.Α.*, 4:3, (28.1.1927), 9. Για τη σύσταση του ομίλου των φίλων του κινηματογράφου: *Κ.Α.*, 9:3 (289), (14.2.1932), 11. Για το κέντρο των φίλων του κινηματογράφου: «Νέα από την Ελλάδα», *Κ.Α.*, 10:10 (314), (2.7.1933), 7.

Η συμβολή του ειδικού κινηματογραφικού Τύπου

Εκτός από την πρακτικού χαρακτήρα κατάρτιση που λάμβαναν οι πρώτοι κινηματογραφιστές και τις απόπειρες για τη σύσταση σχολών με αποκλειστικό τους αντικείμενο την εκπαίδευση γύρω από τη νέα τέχνη, την περίοδο του Μεσοπολέμου εκδηλώθηκε παράλληλα μια έντονη εκδοτική δραστηριότητα αναφορικά με τον κινηματογράφο, μέσα από την κυκλοφορία περιοδικών με σχετική θεματολογία. Ο αριθμός τους ανέρχεται σε 10: *Κινηματογράφος* (1923), *Κινηματογραφική Βιβλιοθήκη* (1923 - 1926), *Κινηματογραφικός Αστήρ* (1924-1969), *Φως* (1929), *Το Παρλάν* (1931-1932), *Σινεμά* (1931-1932), *Μουβιτόν* (1934-1935), *Καλλιτεχνικός Κόσμος* (1936-1939), *Φιλμ* (1938-1939), και *Τα Παρασκήνια* (1938-1940).¹²⁶ Πέρα από τον αριθμό τους καθαυτό, ο οποίος προκαλεί εντύπωση σε σχέση με το μέγεθος της εγχώριας κινηματογραφίας, η μελέτη του περιεχομένου τους οδηγεί στο συμπέρασμα πως συνετέλεσαν με τη σειρά τους στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής κουλτούρας του κοινού, επιτελώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια έμμεση μορφή επιμόρφωσης γύρω από τον κινηματογράφο.

Στην πλειοψηφία τους υπήρξαν βραχύβια ως προς την κυκλοφορία τους, ενώ ορισμένα είχαν θεματολογία που δεν ξεπερνούσε τα όρια της απλής ενημέρωσης σχετικά με τις προβαλλόμενες ταινίες στις κινηματογραφικές αίθουσες. Υπήρξαν όμως και περιπτώσεις όπου επιχειρήθηκε να αρθρωθεί ένας πιο ουσιαστικός λόγος γύρω από τον κινηματογράφο. Σε αυτές μπορούμε να συμπεριλάβουμε το *Παρλάν* και την *Κινηματογραφική Βιβλιοθήκη*, των οποίων όμως η σχετικά σύντομη κυκλοφορία δεν επέτρεψε την περαιτέρω εξέλιξή τους· κατά κύριο όμως λόγο η προσπάθεια αυτή προήλθε μέσα από τον *Κινηματογραφικό Αστέρα*. Το συγκεκριμένο περιοδικό που εξέδωσε στα 1924 ο Ηρακλής Οικονόμου επρόκειτο να αποτελέσει για πέντε σχεδόν δεκαετίες - η έκδοση του συνεχίστηκε μέχρι το 1969 - ένα έντυπο το οποίο, πέρα από την ενημέρωση του κοινού για τα φιλμ που παίζονταν στις κινηματογραφικές

¹²⁶ Δημήτρης Καλαντίδης, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία: 1923-2000*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - ΠΕΚΚ, Αθήνα, Αιγόκερως 2000, σ. 9. Η εμφάνισή τους μετά το 1922, δηλαδή μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ίσως να μην αποτελεί σύμπτωση, αλλά να συνδέεται με την έλευση των προσφύγων στην ελληνική επικράτεια και την πολύμορφη συνδρομή τους στη διάδοση του κινηματογράφου και την ανάπτυξη όλων των πτυχών της εγχώριας κινηματογραφίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου.

αίθουσες, απέκτησε σταδιακά έναν πιο επιμορφωτικό ρόλο γύρω από θέματα που αφορούσαν τον κινηματογράφο.

Ο εκδότης και οι συντάκτες του επεδίωξαν από νωρίς να αποτελέσει έναν διάλογο επικοινωνίας μεταξύ του κοινού και των επαγγελματιών που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο στην Ελλάδα.¹²⁷ Στις στήλες του υπήρχε πληθώρα άρθρων με ποικίλη θεματολογία. Όπως σημειώνει η Δελβερούδη: «Το περιοδικό απευθύνεται στους επαγγελματίες του χώρου, κυρίως τους αιθουσάρχες, με άρθρα και διαφημίσεις εταιρειών εισαγωγής και διάθεσης ταινιών και μηχανημάτων, με κριτικές ταινιών, με τη λεπτομερή παρακολούθηση της κίνησης των κεντρικών αθηναϊκών αιθουσών, αλλά και την κίνηση στην επαρχία, η οποία καλύπτεται από τοπικούς ανταποκριτές».¹²⁸ Ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* παρακολουθούσε και παρουσίαζε ακόμη όλη τη σχετική με τον κινηματογράφο νομοθετική δραστηριότητα. Πρωτοστάτησε εξάλλου στην προάσπιση των συμφερόντων του κλάδου καθώς και στην ενίσχυση των πρωτοβουλιών για την ίδρυση επαγγελματικών συλλόγων συναφών με τον κινηματογράφο.¹²⁹

Αναφορικά με την επιμορφωτική του δραστηριότητα, μπορούμε να ξεχωρίσουμε σειρά άρθρων που καταπιάνονται με τεχνικά ζητήματα, όπως για παράδειγμα το μοντάζ και ο κινηματογραφικός φωτισμός, καθώς και με τις εξελίξεις γύρω στην κινηματογραφική τεχνολογία που αφορούν το έγχρωμο φιλμ, τους ειδικούς κινηματογραφικούς φακούς, την εφεύρεση της τηλεόρασης, και βέβαια τον ήχο, ένα θέμα που παρουσιάστηκε αρκετές φορές στις σελίδες του περιοδικού, ιδιαίτερα κατά την τριετία 1929 - 1932, όταν συντελέστηκε και στις ελληνικές αίθουσες η σταδιακή μετάβαση στον ομιλούντα. Συναντάμε ακόμη άρθρα με την

¹²⁷ Βλ. ενδεικτικά: «Τα συγχαρητήρια του κινηματογραφικού κόσμου επί τη δεκαετηρίδα του *Κινηματογραφικού Αστέρου*», *Κ.Α.*, 10:20 (324 - Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1933), 66-67, αλλά και τη στήλη με την παρουσίαση του περιοδικού και των συντακτών του: *Κ. Α.*, 11:4 (328), (25.2.1934), 14.

¹²⁸ Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος 1922 - 1940» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Β2, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2003, σ. 369.

¹²⁹ Ο εκδότης του περιοδικού, Ηρακλής Οικονόμου, υπήρξε μέλος της Π.Ε.Κ. Βλ. σχετικά: «Πανελλήνιος Ένωσις Κινηματογραφική: Προς τους κινηματογράφους της Ελλάδος», *Κ.Α.*, 7:4 (226), (2.2.1930), 9.

αναλυτική περιγραφή της διαδικασίας ενός γυρίσματος και των καθηκόντων κάθε κινηματογραφικής ειδικότητας.¹³⁰

Τα περισσότερα από τα παραπάνω άρθρα διακρίνονται συνήθως από ένα πιο γλαφυρό ύφος έναντι μιας καθαρά τεχνικής γλώσσας, ενώ οι περιπτώσεις όπου υπάρχει η δυνατότητα αναλυτικής παρουσίασης των θεμάτων είναι λίγες, είτε εξαιτίας της περιορισμένης έκτασης του άρθρου είτε λόγω ελλιπούς ενημέρωσης γύρω από το αντικείμενο. Εν τούτοις, γεγονός παραμένει ότι μέσω των σελίδων του περιοδικού επιχειρείται μια πρώτη ενημέρωση των ελλήνων κινηματογραφόφιλων αναγνωστών για ποικίλα θέματα. Υπάρχει ακόμη πληροφόρηση για τις εξελίξεις σε κινηματογραφίες ανά την υφήλιο, από τις χώρες των Βαλκανίων έως τις ΗΠΑ, τη Φινλανδία και την Ιαπωνία, και γίνεται έμμεση σύγκριση με το επίπεδο της εγχώριας κινηματογραφίας. Συναντάμε τέλος άρθρα για την ανάπτυξη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης διεθνώς και τη χρησιμοποίηση του κινηματογράφου ως επιμορφωτικού μέσου.¹³¹

Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ένα άρθρο του 1925 που ασχολείται ειδικότερα με τη σύσταση μιας σχολής για τον κινηματογράφο στη Σοβιετική Ένωση. Δεν προσδιορίζεται η επωνυμία ή ο ακριβής τόπος λειτουργίας της ώστε να διευκρινιστεί

¹³⁰ Στο άρθρο της με τίτλο «Δυο μέρες μέσα στο στούντιο της Γκωμόν – Φρανκο - Φιλμ Ωμπέρ» *Κ. Α.*, 8:20 (279), (20.9.1931), 8-9, η Ίρις Σκαραβαίου περιγράφει τα γαλλικά στούντιο που επισκέφθηκε και τα γυρίσματα που παρακολούθησε εκεί, καθώς και τις αίθουσες του μοντάζ. Βλ. επίσης: Kurt London, «Μουσική και Κινηματογράφος» *Κ.Α.*, 10:20 (324 – Πανηγυρικών), ό. π., 20-21. Από τα πλείστα άρθρα που αφορούν τον ήχο, βλ. ενδεικτικά το: R. Pujol, «Πώς γυρίζεται μια ηχητική ταινία», *Κ.Α.*, 7:23 (245), (24.8.1930), 4-5. Επίσης στο: «Ο φωτεινότερος και καλλίτερος φακός του κόσμου», *Κ.Α.*, 8:18 (277), (23.8.1931), 7, γίνεται λόγος για τον φακό *Carl Zeiss* που για πρώτη φορά έφερε στην Ελλάδα ο Αναστάσιος Μελετόπουλος. Βλ. ακόμη: «Το έγχρωμον φιλμ», *Κ. Α.*, 12:14 (360), (11.8.1935), 8 και την παρουσίαση της νέας εφεύρεσης της τηλεόρασης στα: «Τηλεόρασις», *Κ.Α.*, 12:8 (354), (28.4.1935), 4-5 και «Το θαύμα της τηλεόρασεως - Εικόνες μέσω των αιθέρων», *Κ.Α.*, 12:10 (356), (9.6.1935), 4-5. Τέλος στο άρθρο «Μια άγνωστος ειδικότης...ο προπ-μεν» *Κ.Α.*, 15:1 (414), (16.1.1938), 14, γίνεται περιγραφή της ειδικότητας των φροντιστών στο Χόλλυγουντ.

¹³¹ Ενδεικτικά άρθρα για την εξέλιξη της κινηματογραφίας στην Τουρκία και την Αλβανία: Φαίδων Ναζλόγλου, «Ο κινηματογράφος στη νέα Τουρκία», *Κ.Α.*, 8:27, (286 - Πανηγυρικών), (31.12.1931), 26 και «Ο κινηματογράφος εις την χώρα του Μπρετ Αχμέτ Ζώγου», *Κ.Α.*, 9:8 (294), (19.6.1932), 8-9. Ακόμη στο: «Η πρόοδος της βωβής τέχνης: Πανεπιστημιακή σχολή κινηματογράφου εις το Χόλλυγουντ», *Κ.Α.*, 6:10 (195), (10.3.1929), 4-6, βρίσκουμε πληροφορίες για την ίδρυση του προγράμματος σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνια (USC) από την Αμερικανική Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών (AMPAS), ενώ αντίστοιχα στοιχεία που αφορούν την ίδρυση και τη λειτουργία του *Centro Sperimentale* υπάρχουν στα άρθρα «Η αναγέννησις της ιταλικής κινηματογραφικής τέχνης: Ένα μάθημα εις τους ιδρυτάς Κινηματογραφικών σχολών», *Κ.Α.*, 7:25 (247), (21.9.1930), 6-7 και «Μια μοναδική εν τω κόσμω σχολή», *Κ.Α.*, 12:23 (369 – Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1935), 42. Βλ. ακόμη το άρθρο: Léon Bernard, «Ο κινηματογράφος ως μέσον διδασκαλίας», *Κ. Α.*, 6:37 (222 - Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1929), 29-30.

αν πρόκειται για το VGIK, το LIKI ή κάποιον άλλον από τους εκπαιδευτικούς φορείς που είχαν δημιουργηθεί, όπως είδαμε παραπάνω, στο νεοσύστατο σοβιετικό κράτος. Παρ' όλα αυτά δίνονται ορισμένες πληροφορίες που παρουσιάζουν ενδιαφέρον σύμφωνα με τον αρθογράφο, όπως για παράδειγμα το ότι οι σπουδαστές του επελέγησαν μεταξύ των εργατών των εργοστασίων της χώρας. Επιπλέον αναφέρεται ότι: «Ως βάση ετέθη ένα πρόγραμμα αρκετά ευρύ, το οποίον περιλαμβάνει βαθειάν γνώσιν των θεωρητικών ζητημάτων του κινηματογράφου, της ιστορίας της εβδόμης Τέχνης και της παραγωγής. Η εργασία αυτή έχει σκοπόν την δημιουργίαν ζητημάτων τα οποία να δύνανται να ενδιαφέρουν την εργατική τάξιν, τας απόψεις της, την διανοητικότητά της και να την βοηθή δια του κινηματογράφου να διευκρινίζη τα διάφορα σοσιαλιστικά ζητήματα κλπ. Οργανούνται εκεί διαλέξεις ειδικών, τελευταίως δε ο συντάκτης της εφημερίδας *Kino* Κ. Λεμπεντέφ ωμίλησε ειδικώς περί των καθηκόντων του εργατικού κριτικού και του τρόπου κατά τον οποίον πρέπει να γίνονται αι κινηματογραφικά κριτικά».¹³² Δε διευκρινίζεται από πού προέρχονται τα στοιχεία που παρατίθενται σχετικά με τη σχολή: αν πρόκειται για παράδειγμα για πληροφορίες από κάποιο αντίστοιχο άρθρο ξένου περιοδικού, ή για κάποια ανταπόκριση. Επιπλέον δεν αναγράφεται το όνομα του συντάκτη. Το άρθρο πάντως καταλήγει σχολιάζοντας σκωπτικά: «Τα τρομερά αυτά πράγματα συμβαίνουν εις την Ρωσσίαν ενώ εις άλλας χώρας πολιτισμένας (:) η εκπαίδευσις περιορίζεται εις την άπταιστον ορθογράφησιν των λέξεων αι οποίαι λαμβάνουν εσωτερικήν αύξησιν και τα παρόμοια».¹³³

Όμως η κατεξοχήν επιμορφωτική διάσταση της αρθογραφίας του *Κινηματογραφικού Αστέρου* πρέπει να συνδεθεί με τα κείμενα που αφορούσαν την κριτική ταινιών αλλά και ευρύτερα θεωρητικά ζητήματα γύρω από το σινεμά. Οι συνεργάτες του περιοδικού, όπως η πρώτη κριτικός κινηματογράφου στην Ελλάδα - και για ένα διάστημα αρχισυντάκτης του περιοδικού - Ίριδα Σκαραβαίου,¹³⁴ ο Βίων

¹³² «Σοβιετική Ρωσσία», *Κ. Α.*, 2:30, (26.7.1925), 3.

¹³³ Στο ίδιο.

¹³⁴ Περισσότερες λεπτομέρειες για την ιδιαίτερη περίπτωση της Σκαραβαίου παρέχουν τα: Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, «Όταν η Ίρις Σκαραβαίου συνάντησε την Iris Barry, την Colette και τη Germaine Dylac», *Θέατρο και κινηματογράφος. Θεωρία και κριτική*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2012, σ. 341- 370, και Eliza Anna Delveroudi, “When Iris Skaravaïou Met Iris Barry: The First Greek Film Journalist and West-European Modernity”, στο Christine Gledhill, Julia Knight (επιμ.), *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*, Σικάγο, Urbana, University of Illinois Press 2015, σ. 66-77.

Παπαμιχάλης, ο μετέπειτα πολιτικός Σπύρος Μαρκεζίνης ο οποίος υπέγραφε με το ψευδώνυμο Ro-Ma, ο Μάριος Πλωρίτης, ο οποίος έγραψε εκεί ορισμένα από τα πρώτα του κείμενα κινηματογραφικής κριτικής αλλά και ο ίδιος ο εκδότης του Ηρακλής Οικονόμου, αρθρογραφούσαν σε τακτική βάση, επιδιώκοντας με ιδιαίτερο ζήλο τη διαμόρφωση μιας στοιχειώδους αισθητικής αντίληψης του ελληνικού κοινού.¹³⁵ Μέσα από τις στήλες του περιοδικού παρουσιάζονταν οι νέες ταινίες των κεντρικών αθηναϊκών κινηματογράφων. Η παρουσίασή τους συνοδευόταν συνήθως από μια κριτική της δομής και του περιεχομένου τους, καθώς και των συντελεστών τους, με έμφαση στους ηθοποιούς. Τα κείμενα της συγκεκριμένης στήλης αποτέλεσαν τις πρώτες συστηματικές προσπάθειες κινηματογραφικής κριτικής στην Ελλάδα, πριν ακόμα αυτή καθιερωθεί στις ημερήσιες εφημερίδες και στα περιοδικά ποικίλης ύλης.

Οι συντάκτες του *Κινηματογραφικού Αστέρου* δεν περιορίστηκαν μόνο στην κριτική ανάλυση των ταινιών, αλλά επεχείρησαν να αρθρώσουν μέσα από το περιοδικό έναν πιο ουσιαστικό λόγο για τον κινηματογράφο. Αυτή τους η προσπάθεια μπορεί να ειπωθεί ως το μόνο αντιστάθμισμα στο κενό που υπήρχε για σειρά ετών στη χώρα μας σε σχέση με την έκδοση βιβλίων και μελετών που να ασχολούνται με τον κινηματογράφο σε πιο σοβαρή θεωρητική βάση, κάτι που συνέβη σε άλλες χώρες, ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου. Οι συγκεκριμένοι κριτικοί ασχολήθηκαν με πληθώρα ζητημάτων που συνδέονται με την πολυδιάστατη φύση του νέου μέσου, τα οποία γίνεται φανερό ότι τους γοήτευαν και τους προσέλκυαν στην περαιτέρω διερεύνησή τους. Τα κείμενα τους καταγίνονται, συν τοις άλλοις, και με την κατάσταση της ελληνικής κινηματογραφίας, εξετάζοντας επανειλημμένα και σε βάθος όλες της τις εκφάνσεις: από τα γραφεία εκμετάλλευσης ταινιών και τον μεταξύ τους αθέμιτο ανταγωνισμό, μέχρι την κριτική αποτίμηση των έργων της εγχώριας

¹³⁵ Ε.Α. Δελβερούδη, «Κινηματογράφος 1922 - 1940», ό. π., σ. 369 - 370. Ο Μάριος Πλωρίτης, ξεκινώντας τη σταδιοδρομία του από τις στήλες του *Κινηματογραφικού Αστέρου* και άλλων περιοδικών της εποχής όπως τα *Καλλιτεχνικά Νέα*, εξελίχθηκε μεταπολεμικά σε έναν από τους πρώτους κινηματογραφικούς κριτικούς που αρθρογραφούσαν στον ημερήσιο Τύπο. Ο ίδιος ανέφερε ότι η κινηματογραφική κριτική εμφανίστηκε ως τακτική στήλη των εφημερίδων μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Βλ.: Βαρβάρα Νεγκοπούλου, «Συνέντευξη του Μάριου Πλωρίτη», στο Θόδωρος Σούμας, Κώστας Τερζής (επιμ.), *Κριτική κινηματογράφου - Από την οθόνη στο κείμενο*, Αθήνα, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου 2001, σ. 11-12. Σχετικά με την κινηματογραφική κριτική στην Ελλάδα κατά τα μεταπολεμικά χρόνια, βλ.: Αχιλλέας Ντελλής, *Η διαμόρφωση και η εξέλιξη της κινηματογραφικής κριτικής και θεωρίας στην Ελλάδα (1950-1981)*, Διδακτορική διατριβή, Μυτιλήνη, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών - Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας 2009, σ. 75 - 290

κινηματογραφικής παραγωγής. Υπάρχουν επιπλέον συνεντεύξεις αρκετών συντελεστών της, στις οποίες επιχειρείται μια ανασκόπηση των έως τότε πεπραγμένων και παράλληλα συζητούνται οι παθογένειες του εν Ελλάδι κινηματογραφικού κυκλώματος. Εμφανίζονται τέλος ενημερωτικά άρθρα για τις νέες θεωρητικές απόψεις πάνω στον κινηματογράφο, καθώς και άλλα που αναλαμβάνουν την υπεράσπιση της καλλιτεχνικής του υπόστασης έναντι των επικριτών του.¹³⁶

Χαρακτηριστικά της αντίληψης των συνεργατών του περιοδικού ως προς την αποστολή που θεωρούσαν ότι είχαν αναλάβει απέναντι στο κινηματογραφόφιλο κοινό αποτελούν τα όσα αναφέρει η Σκαραβαίου, με αφορμή τη συμπλήρωση των πέντε πρώτων χρόνων κυκλοφορίας του: «...ο *Κινήμ. Αστήρ* κατόρθωσε να κινήσει το μέγιστον ενδιαφέρον και την προσοχήν του Ελληνικού Κοινού δια την Εβδόμην τέχνην συντελέσας εις την παρ' αυτό μόρφωσιν «κριτικού πνεύματος» και την εκ τούτου δημιουργίαν καλλιτεχνικών αξιώσεων.[...] Εκτός όμως των ανωτέρω υπηρεσιών του, ο *Κινήμ. Αστήρ*, δικαίως ημπορεί να καυχάται διότι έσωσεν επανειλημμένως το γόητρον της Εβδόμου Τέχνης από ασυνειδήτους εκμεταλλευτάς της κινηματογραφικής αδυναμίας της νεολαίας μας».¹³⁷ Η αναφορά στο τέλος του άρθρου συνδέεται με το φαινόμενο των κατ' επίφαση κινηματογραφικών σχολών που παρουσιάσαμε παραπάνω, όπως επίσης και με μια σειρά από διαγωνισμούς που διοργάνωναν έντυπα αλλά και ιδιώτες, για την ανάδειξη νέων που θα μπορούσαν να σταδιοδρομήσουν στον κινηματογράφο. Τέτοιους «διαγωνισμούς αστέρων» βέβαια διοργάνωνε παράλληλα και ο *Κ.Α.*, ενώ παρόμοια τακτική ακολουθήθηκε από διάφορους κινηματογραφιστές της εποχής για την επιλογή των πρωταγωνιστών στις ταινίες τους, όπως ο Βρατσάνος και ο Γαζιάδης.

¹³⁶ Ενδεικτικά βλ. άρθρα του RoMa (Σπύρου Μαρκεζίνη) όπου ασχολείται με την επίδραση της οικονομικής κρίσης του Μεσοπολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο: «Σκέψεις δια το ελληνικόν φιλμ», *Κ.Α.*, 5:31 (185), (30.12.1928), 17- 18 και «Η κινηματογραφική κρίσις», *Κ.Α.*, 6:37, ό. π., 13-15. Υπάρχει ακόμη η κριτική του στην προβολή της ταινίας *Ο τραγουδιστής της τζαζ* (1927), της πρώτης ηχητικής ταινίας στην ιστορία του κινηματογράφου, όταν πρωτοπαίχτηκε στις ελληνικές αίθουσες: «Η κριτική μας: *Ο τραγουδιστής της τζαζ*», *Κ.Α.*, 6:34 (219), (1.12.1929), 6. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα άρθρο της Σκαραβαίου όπου επιχειρεί να συνοψίσει τις θεωρητικές θέσεις του Rudolph Arnheim στο βιβλίο του "Film als Kunst": Ίρις Σκαραβαίου, «Ο Κινηματογράφος ως Τέχνη: Εξ αφορμής ενός βιβλίου», *Κ.Α.*, 10:2 (306), (5.2.1933), 4-5· όπως επίσης και μια συνέντευξη που της παραχωρεί ο Γαζιάδης: «Μια ενδιαφέρουσα συνέντευξις με τον κ. Δημήτριον Γαζιάδην», *Κ.Α.*, 6:8 (193), (24.2.1929), 6-7. Υπάρχουν επίσης άρθρα που επιχειρούν μια συγκριτική προσέγγιση μεταξύ κινηματογράφου και θεάτρου. Βλ. σχετικά: Σπύρος Καζιάζης, «Ο κινηματογράφος και το θέατρον - Η επαγγελματική ικανότης», *Κ.Α.*, 4:11, (13.3.1927), 4.

¹³⁷ Ίρις Σκαραβαίου, «Παραμοναί μιας επετείου», *Κ.Α.*, 5:1, (1.1.1928), 7.

Η πληροφόρηση που παρείχαν έντυπα όπως ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* ενίσχυαν την επιθυμία των αναγνωστών τους να ασχοληθούν περαιτέρω με τον κινηματογράφο· το γεγονός αυτό είχε ως έμμεσο αποτέλεσμα τη σταδιακή διαμόρφωση μιας κινηματογραφικής κουλτούρας σε ένα τμήμα του ελληνικού κοινού. Η τάση αυτή, αν και δεν επρόκειτο να μετουσιωθεί σε κάτι πιο ουσιαστικό εκείνη την περίοδο, διατηρήθηκε και εκδηλώθηκε έντονα, όπως θα δούμε, λίγο αργότερα, μέσα στις εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες της δεκαετίας του 1940. Επιπρόσθετα ο ειδικός κινηματογραφικός Τύπος του Μεσοπολέμου αποτελεί σήμερα μια πολύτιμη πηγή στην έρευνα γύρω από το παρελθόν και τα πεπραγμένα της ελληνικής κινηματογραφίας. Οι πληροφορίες που παρέχουν τα σωζόμενα τεύχη του *Κινηματογραφικού Αστέρος* και των υπολοίπων περιοδικών, τα οποία βρίσκονται στην κατοχή διαφόρων φορέων και ιδιωτών, χρησιμεύουν ως ουσιαστικό βοήθημα για τη διεξοδική διερεύνηση θεμάτων που αφορούν τον κινηματογράφο της μεσοπολεμικής περιόδου και μένουν ακόμα αδιερεύνητα. Η καταγραφή τους, που έγινε από τους Καλαντίδη και Μοστράτο, αποτελεί ένα πρώτο βήμα το οποίο θα άξιζε να ακολουθηθεί από την αποδελτίωση τους. Μέσα από τη διαδικασία αυτή θα μπορούσε να γίνει εφικτή η συστηματική εξέταση των πηγών και η διαμόρφωση μιας σαφέστερης εικόνας ως προς την εξέλιξη διαφόρων πτυχών της πρώιμης ελληνικής κινηματογραφίας.¹³⁸

¹³⁸ Δ. Καλαντίδης, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία: 1923-2000*, ό. π., και: Κωνσταντίνος Μοστράτος, *Κατάλογος ελληνικών κινηματογραφικών περιοδικών: 1923-2001*, (αδημοσίευτο), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α. 2003.

Κινηματογράφος και νεολαία

Ένα παράδειγμα των σημαντικών πληροφοριών που μπορούν να εντοπιστούν στις σελίδες του *Κινηματογραφικού Αστέρου* αποτελεί και η διαφαινόμενη, μέσα από την αρθρογραφία του περιοδικού, στροφή του κοινού προς τον κινηματογράφο σε σύγκριση με τις άλλες μορφές δημόσιας ψυχαγωγίας (θέατρο, καραγκιόζης, βαριετέ). Χαρακτηριστικό της εξάπλωσης του κινηματογράφου κατά τον Μεσοπόλεμο είναι το άνοιγμα διαρκώς νέων κινηματογραφικών αιθουσών σε όλη την επικράτεια, εξέλιξη η οποία αποτυπώνεται σε σχετικούς πίνακες που δημοσιεύονται στις σελίδες του εντύπου.¹³⁹ Όπως υποδεικνύουν οι πίνακες αυτοί, το κύριο σώμα του κινηματογραφικού κοινού αποτελούσαν κάτοικοι των αστικών περιοχών, οι οποίοι έβρισκαν στον κινηματογράφο έναν νέο τρόπο για να περάσουν τον ελεύθερο χρόνο τους.

Υπήρχε όμως και εκείνο το κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας που αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο με επιφύλαξη και σκεπτικισμό, τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις μετατράπηκαν σε ανοιχτή αντιπαλότητα. Η αντίδραση αυτή δεν ήταν κάτι που εμφανίστηκε μόνο στην Ελλάδα. Ακόμα και σε χώρες όπου ο κινηματογράφος είχε αναπτυχθεί πολύ περισσότερο, σε κοινωνίες πιο εξελιγμένες τεχνολογικά και πολιτισμικά πιο ριζοσπαστικοποιημένες, το *ponum* που πρέσβευε ο κινηματογράφος και το οποίο αποτυπωνόταν στις υποθέσεις των ταινιών καθώς και στο αναδυόμενο σταρ - σύστημα των πρωταγωνιστών του, όπως π.χ. ο «έκλυτος» τρόπος ζωής των κινηματογραφικών ηθοποιών, ιδίως στο Hollywood της δεκαετίας του 1920, προβλημάτιζε φορείς και ιδιώτες, κυρίως ως προς την επίδραση που μπορούσε να έχει στη νεολαία. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι ΗΠΑ, όπου ο φόβος για την υιοθέτηση από τη νέα γενιά κακών προτύπων συμπεριφοράς οδήγησε στη σύγκρουση μεταξύ κινηματογραφικής βιομηχανίας και

¹³⁹ «Πίναξ των καθ' όλην την Ελλάδα λειτουργούντων κινηματογράφων», *Κ. Α.*, 8:27 (286), (31.12.1931), 37-39, και «Πλήρης πίναξ των εν Ελλάδι λειτουργούντων κινηματογράφων κατ' αλφαβητικήν σειράν πόλεων», *Κ.Α.*, 14:22 (413-Παναγηγυρικών), (Δεκέμβριος 1937), 82 - 85. Στον δεύτερο, ως προς τη χρονολογική σειρά, πίνακα, εμφανίζεται πλήθος νέων κινηματογραφικών αιθουσών, χειμερινών και θερινών, σε διάφορες ελληνικές πόλεις, σε σύγκριση με εκείνους που λειτουργούσαν το 1931.

συντηρητικών οργανώσεων. Αποτέλεσμα ήταν - μεταξύ άλλων - και η επιβολή της αυτολογοκρισίας του Hollywood μέσω του κώδικα Hays το 1930.¹⁴⁰

Ενδεικτικές της κατάστασης που διαμορφώθηκε στους κόλπους της ελληνικής κοινωνίας, είναι δύο εκδόσεις σχετικά με το ζήτημα της προστασίας της νεολαίας από τις επιβλαβείς συνέπειες της κινηματογραφικής θέασης: πρόκειται για τα: *Κινηματογράφος και παιδική ηλικία* του Εμμανουήλ Λαμπαδάριου το 1928 και *Παιδική εγκληματικότητα και προληπτικός έλεγχος του κινηματογράφου* του Αριστείδη Πουλαντζά το 1929.¹⁴¹ Η ειρωνεία είναι ότι τα συγκεκριμένα συγγράμματα κατατάσσονται ανάμεσα στα πρώτα θεωρητικά κείμενα για τον κινηματογράφο στην ελληνική βιβλιογραφία.¹⁴² Αποτέλεσμα ήταν να ανοίξει και στη χώρα μας μια ευρεία συζήτηση αναφορικά με την ηθικοπλαστική διάσταση του κινηματογράφου, ιδιαίτερα σε σχέση με τους νέους. Μέσα από τις στήλες του *Κ.Α.* μπορούμε να διακρίνουμε τον αγώνα που κάθε πλευρά έδινε, από τη μια για τον έλεγχο και από την άλλη για την υπεράσπιση της νέας τέχνης. Απέναντι στις κατηγορίες που προσήπταν εναντίον του οι επικριτές του κινηματογράφου, οι συντάκτες του περιοδικού, όντας αναφανδόν υπέρ του, πρόβαλλαν μεταξύ άλλων τη δυνατότητά του να αποτελέσει ένα καινούργιο μέσο διαπαιδαγώγησης. Υποστήριζαν ότι ο κινηματογράφος όχι μόνο δε διέφθειρε τα χρηστά ήθη της κοινωνίας, αλλά μπορούσε αντίθετα να γίνει χρήσιμο εργαλείο στην υπηρεσία της εκπαίδευσης. Για την ενίσχυση της θέσης τους παρουσίασαν διάφορα παραδείγματα από τη χρησιμοποίηση του κινηματογράφου στο εκπαιδευτικό πλαίσιο που είχε ήδη ξεκινήσει σε άλλες χώρες. Αναφερθήκαμε παραπάνω στις περιπτώσεις τόσο της Ιταλίας όσο και της Μ. Βρετανίας, όπου ο κινηματογράφος είχε εισαχθεί από νωρίς στην υπηρεσία της εκπαίδευσης. Στον *Κ.Α.* υπάρχουν διάφορες σχετικές

¹⁴⁰ Βλ. σχετικά: Stephen Prince, “Censorship and Screen Violence Before 1930” στο *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Νιου Τζέρσεϋ, Rutgers University Press 2003, σ. 11-30.

¹⁴¹ Βλ. σχετικά: Εμμανουήλ Λαμπαδάριος, *Κινηματογράφος και παιδική ηλικία*, Αθήναι, Α. Κασσιγόνη 1928, και Αριστείδης Πουλαντζάς, *Παιδική εγκληματικότητα και προληπτικός έλεγχος του κινηματογράφου*, χ.τ., χ.ε., 1929.

¹⁴² Από τη σχετική έρευνα του Καλαντιδή γνωρίζουμε ότι είχαν κυκλοφορήσει ήδη δύο τουλάχιστον βιβλία: το αυτοβιογραφικό βιβλίο του Μιχαήλ Μιχαήλ, *Η Ιστορία ενός παλιάτσου* το 1927, και το *Πως μπορώ να παίξω στον κινηματογράφο* του Δ. Γαζιάδη το 1929. Βλ. Δ. Καλαντιδή, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία*, ό. π., σ.10.

αναφορές, όπως για παράδειγμα η ίδρυση του «Ινστιτούτου Εκπαιδευτικού Κινηματογράφου» από την Κοινωνία των Εθνών στη Ρώμη.¹⁴³

Επιπλέον ο Κ.Α. επεδίωκε να προβάλει τις όποιες αντίστοιχες προσπάθειες επιχειρούνταν στην Ελλάδα. Για παράδειγμα σε άρθρο του 1928 συναντάμε την εγκωμιαστική παρουσίαση μιας πρωτοβουλίας «εκ κυριών της καλλιτέρας αθηναϊκής κοινωνίας», για την ίδρυση ενός *Συνδέσμου Παιδικών Κινηματογράφων*. Πληροφορούμαστε ότι ο σύνδεσμος ανέλαβε τη διοργάνωση παιδικών κινηματογραφικών παραστάσεων με τη συνδρομή του Υπουργείου Παιδείας και του Ερυθρού Σταυρού.¹⁴⁴ Παράλληλα μέσα από τη δημοσίευση μεταφρασμένων άρθρων από επιστήμονες του εξωτερικού, επιχειρείτο να αναδειχθεί η χρησιμότητα του κινηματογράφου στην εκπαιδευτική διαδικασία επιστημών όπως η Γεωλογία, η Πειραματική Φυσική, η Γεωγραφία και η Ιατρική.¹⁴⁵ Υπάρχουν ακόμη αναφορές για την εισαγωγή και προβολή ειδικών φιλμ εκ μέρους του υπουργείου Γεωργίας, προκειμένου οι έλληνες αγρότες να διδαχθούν νέες μεθόδους καλλιέργειας και συσκευασίας των γεωργικών τους προϊόντων.¹⁴⁶

Στον αντίποδα, οι πολέμιοι του κινηματογράφου επεδίωκαν τον περιορισμό του και τον κατά το δυνατό μεγαλύτερο έλεγχο των προβαλλομένων από τη μεγάλη οθόνη. Υπήρξαν μάλιστα περιστάσεις κατά τις οποίες άνθρωποι αυτών των αντιλήψεων ανέλαβαν υψηλές διοικητικές θέσεις και δημιούργησαν σειρά εμποδίων και ανασχέσεων ακόμα και ως προς τη λειτουργία των κινηματογραφικών αιθουσών. Η περίπτωση του διευθυντή Αστυνομίας Πόλεων Κλέωνος Γεωργιάδη είναι ενδεικτική. Από τη συγκεκριμένη θέση, που του ανατέθηκε μάλιστα σε δυο διαφορετικές περιόδους, έκανε πρόδηλη την απόφασή του να λάβει μέτρα έναντι του κινηματογράφου, κρίνοντάς τον ως επικίνδυνο για την ελληνική νεολαία. Στον Κ.Α.

¹⁴³ «Η Κοινωνία των Εθνών και ο Κινηματογράφος», Κ.Α., 4:22, (11.9.1927), 4. Υπάρχει ακόμη το άρθρο σε συνέχειες: «Το εκπαιδευτικόν φιλμ εν Γερμανία», Κ.Α., 13:5 (374), (22.3.1936), 7-8, 13:6 (375), (5.4.1936), 6, 13:7 (376), (26.4.1936), 5-6, και 13:8 (377) (10.5.1936), 8-9.

¹⁴⁴ «Κινηματογραφική Εβδομάς», Κ.Α., 5:27 (181), (2.12.1928), 12.

¹⁴⁵ Βλ. σχετικά άρθρα όπως: «Ο κινηματογράφος εις τα σχολεία μας», Κ.Α., 2:32, (16.8.1925), 11, και τα: D. Ottoleughí, «Ο κινηματογράφος μέγας συντελεστής δια την διδασκαλίαν της υγιεινής», και W. Schweisheimer, «Η λαϊκή μορφή των εκπαιδευτικών ταινιών», Κ. Α., 6:37, ό. π., 51 και 54.

¹⁴⁶ «Ο κινηματογράφος και η εν Ελλάδι γεωργική εκπαίδευσις», Κ.Α., 7:9 (231), (9.3.1930), 11 και «Έφθασαν αι πρώται γεωργικαί κινηματογραφικαί ταινίαι», Κ.Α., 7:10 (232), (16.3.1930), 4. Όπως έχουμε δει κάτι αντίστοιχο είχε ήδη εφαρμοστεί με επιτυχία στην Ιταλία μέσω του LUCE.

υπάρχουν αρκετά άρθρα που ασχολούνται με τη δράση του και μάλιστα το περιοδικό, εκφράζοντας τα συμφέροντα του κινηματογραφικού κόσμου, ασκεί έντονη κριτική απέναντί του.¹⁴⁷ Ενδιαφέρον παρουσιάζει μια συνέντευξη του ιδίου του Γεωργιάδη στο περιοδικό, στην οποία εκθέτει τις απόψεις του σχετικά με την επιβλαβή επίδραση του κινηματογράφου στους νέους.¹⁴⁸

Η έντονη αντιπαλότητα μεταξύ υπέρμαχων και πολέμιων του κινηματογράφου επρόκειτο να διαρκέσει για αρκετό χρονικό διάστημα, συνοδευόμενη από πολεμική αρθρογραφία της κάθε πλευράς. Με τη θέσπιση του νόμου «Περί Κινηματογράφων» το 1930, η Αστυνομική Διεύθυνση οριζόταν ως υπεύθυνη να κρίνει αν το περιεχόμενο μιας ταινίας είναι «επιβλαβές εις την νεότητα» και να αποφασίζει την προβολή ή την απαγόρευσή της. Απαγορευόταν ακόμη η είσοδος σε ανήλικους κάτω των 16 χρόνων στις κινηματογραφικές αίθουσες, εκτός από τις περιπτώσεις όπου τα φιλμ εγκρίνονταν ως *κατάλληλα δι' ανήλικους*. Το έργο της κρίσης τους και της χορήγησης σχετικών αδειών ανατέθηκε στο υπό σύσταση «Γραφείον Μορφωτικού Κινηματογράφου».¹⁴⁹ Τον Σεπτέμβρη του 1935, ορίστηκε με Ν.Δ. η σύσταση του γραφείου, στο οποίο και ανατέθηκε επιπλέον η αρμοδιότητα της εισαγωγής του κινηματογράφου στην εκπαίδευση, με σκοπό τόσο τη διδασκαλία ορισμένων μαθημάτων, όσο και την προστασία της ηθικής διάπλασης των νέων. Υπεύθυνη του

¹⁴⁷ «Περί τον νέον κινηματογραφικόν νόμον», *Κ.Α.*, 13:14 (383), (9.8.1936), 6-7. Στο συγκεκριμένο άρθρο αναφέρεται ότι ο Γεωργιάδης είχε επανέλθει στην ίδια διοικητική θέση από την οποία είχε διαχθεί κατά το παρελθόν «δια τα δήθεν φιλελεύθερα φρονήματά του». Όπως προκύπτει από τις ημερομηνίες της αρθρογραφίας, ο Γεωργιάδης διετέλεσε διευθυντής της Αστυνομίας Πόλεων τόσο επί της περιόδου της αβασίλευτης δημοκρατίας (1927), όσο και έπειτα, επί της βασιλευομένης, τουλάχιστον μέχρι και τις απαρχές του μεταξικού καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου 1936.

¹⁴⁸ Βλ. σχετικά: Θ. Τσακνιδής «Ο κινηματογράφος και η δημόσια ηθική: μια συνέντευξις με τον Διευθυντήν της Αστυνομίας Πόλεων εις το Υπουργείον Εσωτερικών κ. Κλ. Γεωργιάδη», *Κ.Α.*, 4:26, (23.10.1927), 3 - 5.

¹⁴⁹ Ν. 4767/ 1930: «Περί Κινηματογράφων», ΦΕΚ Α' 184/ 28.5.1930, και ειδικότερα τα άρθρα 5, 6 και 9. Στον *Κ.Α.* υπάρχουν σειρά από κείμενα που αποτυπώνουν την αντιπαλότητα που προηγήθηκε αλλά και επακολούθησε της ψήφισής του. Ενδεικτικά βλ. την επιστολή του εκδότη του περιοδικού Ηρακλή Οικονόμου στην οποία περιλαμβάνεται μια αναδρομή στο ιστορικό τής όλης υπόθεσης γύρω από τη θέσπιση και την εφαρμογή του νόμου: «Κύριε πρωθυπουργέ, κύριε υπουργέ των εσωτερικών, τροποποιήσατε επί το δικαιότερον τον νόμον 4767 περί κινηματογράφων», *Κ.Α.*, 11:8 (332), (6.5.1934), 3 - 4.

γραφείου ορίστηκε η κ. Κορομηλά, η οποία είχε πρωτοστατήσει στη δημιουργία και λειτουργία παιδικών κινηματογράφων.¹⁵⁰

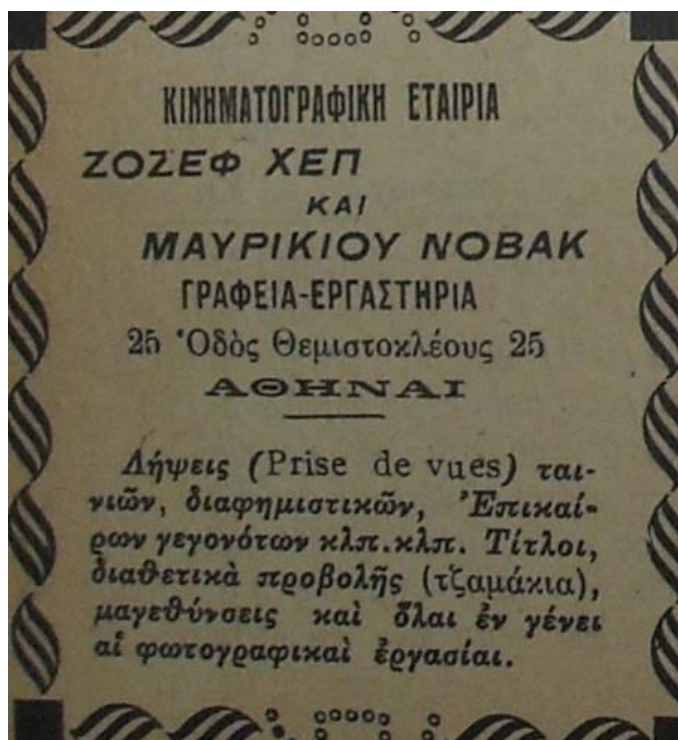
Το «Γραφείο Μορφωτικού Κινηματογράφου» επρόκειτο να διατηρηθεί και κατά τα χρόνια που ακολούθησαν, καθώς το μεταξικό καθεστώς που επιβλήθηκε το 1936, μιμούμενο τις μεθόδους που ακολουθούσαν τα αντίστοιχά του σε Ιταλία, Γερμανία και αλλού, επρόκειτο να ενδιαφερθεί για τη δυνατότητα χρησιμοποίησης του κινηματογράφου ως μέσου προπαγάνδας των ιδεωδών του «Νέου Ελληνικού Πολιτισμού». Υπό το πνεύμα αυτό άλλωστε διοργανώθηκε το 1938 και το Α' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου, με τη συμμετοχή του συνόλου σχεδόν του κινηματογραφικού κόσμου, συμπεριλαμβανομένου μεταξύ άλλων και του ιδιοκτήτη του *Κ.Α.*, Η. Οικονόμου.¹⁵¹ Για την ιδιαίτερη σχέση που διαμορφώθηκε ανάμεσα στο καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου και τους κινηματογραφιστές της εποχής θα ήταν χρήσιμη μια διερεύνηση που ξεπερνάει τα όρια της συγκεκριμένης μελέτης. Ενδεικτικά όμως και σε σχέση με το ζήτημα της ηθικής διάπλασης της ελληνικής νεολαίας μέσω του κινηματογράφου, παρουσιάζει ενδιαφέρον η αλληλογραφία μεταξύ της Π.Ε.Κ. και της Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας που ιδρύθηκε από το καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά, όπου γίνεται λόγος για την πρωτοβουλία της πρώτης να οργανώσει επετειακές προβολές, με αφορμή τη δεύτερη επέτειο της 4^{ης} Αυγούστου, για την ψυχαγωγία των ταγμάτων νεολαίας που είχαν τότε συσταθεί.¹⁵²

¹⁵⁰ Ν.Δ.: «Περί ίδρύσεως γραφείου Μορφωτικού Κινηματογράφου», ΦΕΚ Α' 418/ 21.9.1935. Προηγήθηκε και σε αυτή την περίπτωση συζήτηση και κριτική ως προς τον χαρακτήρα, τη δομή και την αποστολή της συγκεκριμένης υπηρεσίας. Βλ. σχετικά: «Η χρησιμοποίησις του Μορφωτικού Κινηματογράφου - Το κατατεθέν εν τη βουλή νομοσχέδιον», *Κ.Α.*, 7:15 (237), (27.4.1930), 3 - 4. Εκ μέρους του *Κ.Α.* εκφράστηκε, για παράδειγμα, σκεπτικισμός ως προς την τοποθέτηση της κας Κορομηλά στη θέση της υπεύθυνης του γραφείου. Όπως αναφέρεται σε σχετικό άρθρο: «Εάν υπάρχουν άλλαι σκέψεις, είναι προτιμότερο να μη γίνει ό,τι πρόκειται να γίνη, διότι τότε θα ακολουθήση την τύχη του Παιδικού Κινηματογράφου της κας Κορομηλά, ο οποίος δεν ήτο τίποτε άλλο από επιχείρησιν ιδιωτικήν, κερδοσκοπικήν, αντιπαθητικοτάτην, προκαλέσασα μόνον την αγανάκτησιν». Στο: «Κινηματογραφική Εβδομάς», *Κ.Α.*, 11:11 (357), (30.6.1935), 10.

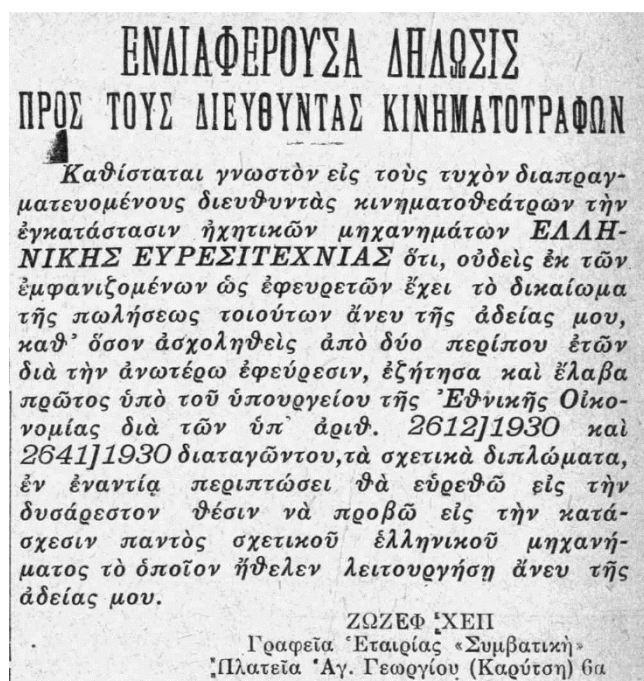
¹⁵¹ «Το εν Αθήναις πρώτον Πανελλήνιον Κινηματογραφικόν Συνέδριον», *Κ.Α.*, 15:10, (423), (15.5.1938), 9 - 15. Βλ. σχετικά: *Εικόνα* 9.

¹⁵² «Κινηματογραφική Εβδομάς», *Κ.Α.*, 15:15, (427), (28.8.1938), 24.

Εικόνες. Α΄ Μέρος



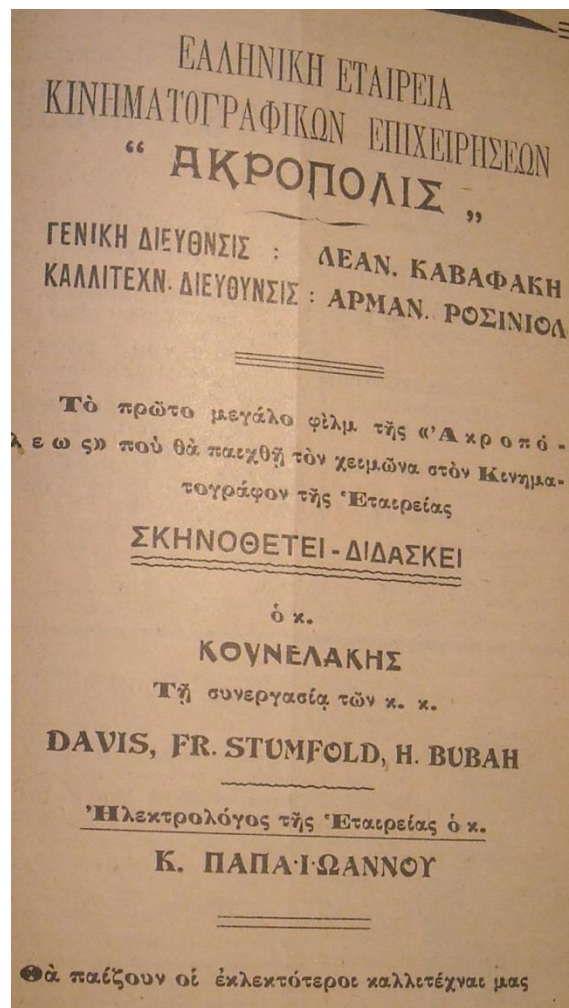
Εικόνα 5. (Πηγή: Κινηματογραφικός Αστήρ).



Εικόνα 6. (Πηγή: Κινηματογραφικός Αστήρ).



Εικόνα 7. (Πηγή: Άγγελος Ρούβας, Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος - Ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά: 1905-1970*).



Εικόνα 8. (Πηγή: Κινηματογραφικός Αστήρ).



Οἱ σύνεδροι πρὸ τοῦ Μνημείου τοῦ Ἄγνωστου Στρατιώτου, ὅπου ὁ πρόεδρος κ. Δ. Γιαννόπουλος καταθέτει βαρύτιμον στέφανον. Ἐξ ἀριστερῶν οἱ κ. κ. Π. Γκρέτσης ἐπίτιμος πρόεδρος τῆς Π. Ε. Κ., Ἡρ. Οἰκονόμου διευθυντῆς τοῦ Κινηματογρ. Ἄστέρως, Ι. Σαμαρᾶς διευθυντῆς τοῦ «Ἀχιλλείου» Θεσσαλονίκης Ἀλκ. Τριανταφύλλου ἐπίτιμος πρόεδρος τῆς Π. Ε. Κ., Ἀναστ. Τσαοῦτος διευθυντῆς τοῦ «Ἀχιλλείου» Βόλου, Κ. Χλοῖδης διευθυντῆς τοῦ «Ροζικλαίρ» Ἀθηνῶν, Σπ. Σκούρας ἐκ τῶν υἱῶν τοῦ κ. Δ. Σκούρα, Γ. Δαρβέρης διευθυντῆς τῶν «Διονυσίων» Θεσσαλονίκης κ. ἄ.

Εικόνα 9.

Αναμνηστική φωτογραφία ἀπὸ τὸ πρῶτο «Πανελλήνιο Κινηματογραφικὸ Συνέδριο», ποὺ διοργανώθηκε ἀπὸ τὴν ΠΕΚ τὸ 1938. (Πηγή: *Κινηματογραφικὸς Ἀστὴρ*).

Κεφάλαιο 3

Από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στο τέλος του 20ού αιώνα

Εισαγωγή

Αν και ο πόλεμος είχε αρνητικές επιπτώσεις στην ανάπτυξη του κινηματογράφου διεθνώς, δε στάθηκε ικανός να ανακόψει τη δημοφιλία του, ιδίως μεταξύ των νέων. Αντίθετα, τα στοιχεία από χώρες της Ευρώπης αλλά και από τις ΗΠΑ, φανερώνουν την επιθυμία του κοινού να πηγαίνει όλο και πιο συχνά στον κινηματογράφο (moniegoers), αναζητώντας στις σκοτεινές αίθουσες μια δυνατότητα απόδρασης από τη δύσκολη καθημερινότητα του πολέμου και των κακουχιών που τον συνόδευαν.¹⁵³ Κατά τη δεκαετία του 1940, και παρά τις αντίξοες περιστάσεις, εκδηλώθηκε αξιοσημείωτη πολύπλευρη δραστηριότητα γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση μέσα από πρωτοβουλίες και δράσεις καινοφανείς ως προς τα έως τότε δεδομένα.

Επιπλέον ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος αποτέλεσε τον πρώτο ενδεδειγμένο κινηματογραφημένο πόλεμο στην ιστορία της ανθρωπότητας. Υπήρξαν αρκετές περιπτώσεις κατά τις οποίες, στρατιώτες που υπηρέτησαν ως μέλη των κινηματογραφικών συνεργείων των εμπλεκομένων στρατευμάτων, επρόκειτο στη συνέχεια να ακολουθήσουν την καριέρα του κινηματογραφιστή. Οι νεαροί εκείνοι είχαν κατορθώσει να καταρτιστούν στην κινηματογραφική τεχνική υπό τις πολύ δύσκολες συνθήκες του πολέμου. Βρισκόμενοι ταυτόχρονα στην ηλικία κατά την οποία έπρεπε να κάνουν την επιλογή της επαγγελματικής τους σταδιοδρομίας, αποφάσιζαν, με το πέρας της θητείας τους, να συνεχίσουν την ενασχόλησή τους με τον κινηματογράφο.¹⁵⁴

¹⁵³ Στοιχεία για την άνοδο της κινηματογραφοφιλίας κατά τη δεκαετία του 1940 παρέχουν τα: William M. Tuttle Jr., "Daddy's Gone to War": *The Second World War in the Lives of America's Children*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press 1995,² σ. 148-161, και Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες: 1939-1990*, μτφ. Έφη Λατίφη, Αθήνα, Νεφέλη 2004, σ. 43 – 130.

¹⁵⁴ Βλ. σχετικά το ντοκιμαντέρ *Shooting War* (2000), μια παραγωγή του Steven Spielberg αναφορικά με τους αμερικάνους κινηματογραφιστές κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Υπήρχαν

Γαλλία

Αναφερθήκαμε παραπάνω στις συνθήκες που ίσχυαν αναφορικά με την κινηματογραφική εκπαίδευση στη Γαλλία και τους φορείς μέσω των οποίων αυτή παρέχόταν. Υπήρχε η σχολή της οδού Vaugirard που ήταν προσανατολισμένη κατά βάση στην εκμάθηση των αμιγώς τεχνικών κινηματογραφικών επαγγελμάτων. Στην άλλη κατεύθυνση, εκείνη της θεωρητικής ενασχόλησης και της μελέτης του κινηματογράφου βρισκόταν η Cinémathèque Française, που ωστόσο δεν αποτελούσε εκπαιδευτικό ίδρυμα με την κυριολεκτική έννοια του όρου. Μέσα στο πλαίσιο που προσδιόριζαν οι δύο αυτοί πόλοι μπορούσαν να κινηθούν οι νέοι γάλλοι που επιθυμούσαν να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο έως και τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Κατά τη διάρκεια του πολέμου μπορούμε να διακρίνουμε τη δημιουργία της IDHEC, της γαλλικής κρατικής σχολής κινηματογράφου, ως την πλέον αξιόλογη εξέλιξη όσον αφορά την κινηματογραφική εκπαίδευση σε διεθνές επίπεδο. Η πρωτοβουλία ξεκίνησε ενώ ακόμα η χώρα βρισκόταν υπό γερμανική κατοχή.

Η πτώση του Παρισιού και η κατοχή του από τους Ναζί είχαν για τη γαλλική κινηματογραφία ραγδαίες και δραματικές επιπτώσεις. Οι κατακτητές ζήτησαν την καταστροφή όλων των φιλμ που είχαν γυριστεί πριν το 1937. Αυτό απειλούσε ευθέως την ίδια την ύπαρξη της Cinémathèque και όλη την συλλογή που με κόπο είχαν δημιουργήσει ο Langlois και οι συνεργάτες του. Παίρνοντας τότε μεγάλο ρίσκο, εκείνος και ορισμένοι φίλοι του κατάφεραν να διοχετεύσουν εκτός Γαλλίας έναν μεγάλο αριθμό ταινιών προκειμένου να τις διασώσουν από την καταστροφή και να τις διαφυλάξουν έως και το τέλος του πολέμου. Αμέσως μετά την απελευθέρωση, η συλλογή επρόκειτο να επιστρέψει και πάλι στη Cinémathèque. Επιπλέον το γαλλικό κράτος αποφάσισε να της παραχωρήσει μια μικρή αίθουσα προβολής, καθώς επίσης αποθηκευτικό χώρο και υπαλλήλους για τη διαφύλαξη της συλλογής. Η έδρα του ιδρύματος μεταφέρθηκε στην Avenue de Messine, εγκαινιάζοντας έναν νέο κύκλο λειτουργίας που περιελάμβανε σειρά προβολών και διαλέξεων για τον κινηματογράφο. Στα χρόνια που ακολούθησαν, σκηνοθέτες όπως ο Robert Bresson, ο

ακόμα οι περιπτώσεις καταξιωμένων σκηνοθετών όπως ο John Ford, ο Frank Capra, ο George Stevens, ο John Houston και ο William Wyler, οι οποίοι κατά τη διάρκεια του πολέμου έθεσαν εαυτούς στην υπηρεσία της πολεμικής προσπάθειας της χώρας τους. Βλ. σχετικά: Mark Harris, *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*, Νέα Υόρκη, Penguin 2014.

René Clément, ο Henri-Georges Clouzot, καθώς και αρκετοί από τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, σύχναζαν στο συγκεκριμένο κτήριο, παρακολουθώντας και σχολιάζοντας αξιόλογες ταινίες της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής.¹⁵⁵

Η σχολή της οδού Vaugirard επρόκειτο επίσης να δοκιμαστεί κατά την περίοδο της ναζιστικής κατοχής. Αν και έγινε προσπάθεια να συνεχιστεί η λειτουργία της μετά την εισβολή των Γερμανών στο Παρίσι, η σχολή απώλεσε μεγάλο μέρος του έμψυχου δυναμικού της, τόσο σε επίπεδο μαθητών όσο και διδακτικού προσωπικού. Αποφασίστηκε τελικά η διακοπή της λειτουργίας της για ένα διάστημα λίγων μηνών. Τότε ορισμένοι κινηματογραφιστές που είχαν καταφέρει να διαφύγουν από το κατακτημένο Παρίσι, συναντήθηκαν στη Νίκαια και δημιούργησαν εκεί το 1941 ένα κέντρο για την κατάρτιση νέων κινηματογραφιστών. Το όνομά του ήταν CATJC (Centre Artistique et Technique des Jeunes du Cinéma). Ανάμεσά τους βρισκόταν και ο σκηνοθέτης Marcel L'Herbier, ο οποίος ήταν επιπλέον και ο εκλεγμένος πρόεδρος του συνδικάτου των τεχνικών κινηματογράφου της Γαλλίας (Syndicat des techniciens de la production cinématographique) από το 1936. Ο L'Herbier θα αναλάμβανε τότε την πρωτοβουλία για τη σύσταση μιας σχολής κινηματογράφου στα πρότυπα του VGIK και του Centro Sperimentale. Πρόθεσή του ήταν να αποκτήσει ο νέος φορέας διαφορετικό προσανατολισμό από τη σχολή Vaugirard, με έμφαση στην εκπαίδευση ειδικοτήτων όπως του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Richard Roud, *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Μέριλαντ, Johns Hopkins University Press 1999, σ. 47-125.

¹⁵⁶ J. Rannou, *Les métiers de l'image et du son*, ό. π., σ.168 και 187-188.

IDHEC

Τον Οκτώβριο του 1943 η νέα σχολή ιδρύθηκε στο Παρίσι και πήρε το όνομα IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques). Η IDHEC άνοιξε επίσημα τις πόρτες της σε νέους μαθητές τον Ιανουάριο του 1944. Ήταν εγκατεστημένη στους ανακαινισμένους χώρους ενός παλιού ξενοδοχείου και χρησιμοποιούσε ως εργαστήρια τις αίθουσες μιας πρώην εταιρείας παραγωγής χημικών προϊόντων. Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της σχολής έγινε ο ίδιος ο L'Herbier, θέση την οποία και διατήρησε έως και το 1969. Ως διευθυντής της IDHEC διορίστηκε αρχικά ο Pierre Gerin. Η IDHEC επρόκειτο να καταστεί μια από τις σημαντικότερες σχολές παγκοσμίως, αποτελώντας το βασικό εκκολαπτήριο των νέων γάλλων κινηματογραφιστών, καθώς και έναν από τους βασικούς χώρους διαμόρφωσης γενικότερα της κινηματογραφικής κουλτούρας στη Γαλλία.

Η μεταπολεμική περίοδος στην Ευρώπη: 1945 -1990

Η στροφή του κοινού προς τον κινηματογράφο επρόκειτο να εκδηλωθεί με ακόμα μεγαλύτερη ένταση τα αμέσως επόμενα χρόνια του πολέμου. Όταν η κοινωνική ζωή άρχισε να αποκτά και πάλι μια κανονικότητα, η παρακολούθηση κινηματογραφικών ταινιών έγινε μια από τις πλέον προσφιλείς δραστηριότητες στις σύγχρονες μεταπολεμικές κοινωνίες.¹⁵⁷ Το διευρυμένο ενδιαφέρον των νέων για την έβδομη τέχνη, καθιστούσε πλέον ακόμα πιο εμφανή την ανάγκη να αποκτήσει η κατάρτιση γύρω από τον κινηματογράφο επίσημο χαρακτήρα.

Σε αναλογία προς τη σύσταση της IDHEC, είχαμε την εκδήλωση αντίστοιχων εγχειρημάτων στις χώρες της ανατολικής Ευρώπης, με το τέλος του πολέμου και τη σταδιακή ανακήρυξή τους σε Σοσιαλιστικές Δημοκρατίες. Οι χώρες αυτές επρόκειτο να ακολουθήσουν το μοντέλο της Σοβιετικής Ένωσης, η οποία λειτουργούσε ως πρότυπο αλλά και επικυρίαρχός τους, προκειμένου να ανασυγκροτήσουν τις σοβαρά πληγείσες από τον πόλεμο υποδομές τους. Στο πλαίσιο αυτό επιχειρήθηκε να μεταλαμπαδευθούν και εκεί οι εμπειρίες και η τεχνογνωσία που είχε αποκτηθεί από τη λειτουργία του VGIK. Αποτέλεσμα ήταν να ιδρυθούν, σε διάστημα λίγων μόλις χρόνων μετά τον πόλεμο, σχολές κινηματογράφου στις περισσότερες χώρες του ονομαζόμενου ανατολικού μπλοκ, με την υποστήριξη αλλά και τον έλεγχο του κράτους. Μεταξύ του 1945 και του 1949 ιδρύθηκαν κρατικές κινηματογραφικές σχολές στο Λοτζ της Πολωνίας, στην Πράγα, στη Βουδαπέστη, στο Βελιγράδι, στη Σόφια και στο Βουκουρέστι.¹⁵⁸ Την εξέλιξη αυτή θα εξετάσουμε πιο διεξοδικά,

¹⁵⁷ P. Sorlin, "I went to the pictures almost every day", στο *Italian National Cinema 1896-1996*, ό. π., σ.72 -76, και Weeler Winston Dixon, "Movies and the Postwar Recovery" στο *American Cinema of the 1940's: Themes and Variations*, Νιού Τζέρσευ, Rutgers University Press 2006, σ. 162 - 182. Η δημοφιλία του κινηματογράφου επρόκειτο σύντομα - από το 1948 και έως τα μέσα της δεκαετίας του 1950 - να σημειώσει πτώση στις ΗΠΑ εξαιτίας διαφόρων παραγόντων, με βασικότερο την εμφάνιση και την ταχεία εξάπλωση της τηλεόρασης: Gary R. Edgerton, "Here comes television: Remaking American Life - 1948-1954", *The Columbia History of American Television*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2007, σ. 113-155.

¹⁵⁸ M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern Film After 1945*, ό. π., σ. 96 - 157. Μόνες εξαιρέσεις αποτέλεσαν η Αλβανία και η Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας. Η ίδρυση κινηματογραφικής σχολής στην Αλβανία πραγματοποιήθηκε μετά τη πτώση του καθεστώτος Χότζα. Η εκπαίδευση των αλβανών κινηματογραφιστών γινόταν σε αρκετές περιπτώσεις στις κινηματογραφικές σχολές των υπολοίπων σοσιαλιστικών κρατών: Gérard Girard, *Histoire du Cinema en Albanie 1945- 2006*, Παρίσι, Edition Université de Vincennes - Saint - Denis, Paris VIII, A.a.f.a. 2006, σ. 9-10. Βλ. πιο αναλυτικά παρακάτω, σ. 128-129. Στη Γερμανία θα αναφερθώ ειδικότερα στη συνέχεια, καθώς αποτέλεσε ξεχωριστή περίπτωση ως προς το ζήτημα της κινηματογραφικής

εστιάζοντας ιδίως στις περιπτώσεις της *FAMU* στην Πράγα και της *Ακαδημίας Κινηματογράφου και Θεάτρου* στη Βουδαπέστη.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι την ίδια περίοδο στα περισσότερα δυτικοευρωπαϊκά κράτη δεν εκδηλώθηκε ανάλογη δραστηριότητα. Μοναδικές εξαιρέσεις αποτέλεσαν η Γαλλία, όπως είδαμε, καθώς και η Ισπανία, όπου το 1947 ιδρύθηκε το *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (ΙΙΕC).¹⁵⁹ Στις υπόλοιπες χώρες, οι εξελίξεις ως προς την κινηματογραφική εκπαίδευση ακολούθησαν διαφορετικές μεταξύ τους πορείες. Οι πρακτικές που είχαν διαμορφωθεί κατά την προπολεμική περίοδο εξακολούθησαν σε γενικές γραμμές να ισχύουν και κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Τα εκπαιδευτικά ιδρύματα και τα πανεπιστημιακά τμήματα που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο συνέχισαν να λειτουργούν στον ίδιο περιορισμένο βαθμό. Ανάλογη εξέλλου ήταν η κατάσταση και στις ΗΠΑ, τη χώρα με τη μεγαλύτερη κινηματογραφική βιομηχανία.¹⁶⁰ Η βασική αιτία της διαφοροποίησης μεταξύ δυτικών και ανατολικών ευρωπαϊκών χωρών φαίνεται πως έγκειται στην απουσία κεντρικού σχεδιασμού αλλά και έλεγχου της κινηματογραφίας από τη μεριά του κράτους. Ο παρεμβατικός χαρακτήρας των σοσιαλιστικών καθεστώτων - καθώς και εκείνων που είχαν προηγηθεί σε Ιταλία, Γερμανία και Ισπανία - σε διάφορους τομείς, από την οργάνωση της εκπαίδευσης έως τη διαμόρφωση της εθνικής κινηματογραφίας, δρομολόγησε εξελίξεις στην κινηματογραφική εκπαίδευση στα κράτη αυτά αρκετά πιο σύντομα και με πιο οργανωμένο τρόπο σε σχέση με τα δυτικοευρωπαϊκά.¹⁶¹

εκπαίδευσης, λόγω των ιδιαίτερων πολιτικοκοινωνικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν εκεί με το πέρας του πολέμου.

¹⁵⁹ Σχετικά με τη δημιουργία του κινηματογραφικού ινστιτούτου στην Ισπανία του Φράνκο, βλ.: σ. 149.

¹⁶⁰ Συγκριτικά στοιχεία ανάμεσα χώρες ως προς την κινηματογραφική τους εκπαίδευση κατά την πρώιμη μεταπολεμική περίοδο, υπάρχουν στο: Jean Lods, *La formation professionnelle des techniciens du film*, Παρίσι, UNESCO 1951, σ. 23- 41.

¹⁶¹ Οι διαφορές μεταξύ κρατών της ανατολικής και της δυτικής Ευρώπης είναι εμφανείς και σε μεταγενέστερες σχετικές αναφορές: Alan Lovell (επιμ.), *L' éducation en Europe: L' art du cinéma dans dix pays européens*, Στρασβούργο, Conseil de la Cooperation Culturelle du Conseil de l'Europe 1967.

CILECT

Μια από τις πιο σημαντικές εξελίξεις σε διεθνές επίπεδο γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υπήρξε η σύσταση του Διεθνούς Κέντρου Διασύνδεσης των Σχολών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, γνωστότερου ευρύτερα ως CILECT: *Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision*. Η συγκεκριμένη πρωτοβουλία ήρθε στα μέσα της δεκαετίας του 1950, ως επιστέγασμα του ενδιαφέροντος και της δυναμικής που είχαν εκδηλωθεί παγκοσμίως αναφορικά με την εκπαίδευση των επαγγελματιών του κινηματογράφου. Οι κινηματογραφικές σχολές που είχαν συσταθεί ήδη σε αρκετές χώρες, διακρίνονταν σε πολλές περιπτώσεις από ένα διαφορετικό μεταξύ τους πλαίσιο λειτουργίας και πρόγραμμα σπουδών. Κατέστη τότε κατανοητό ότι υπήρχε ανάγκη επικοινωνίας και συντονισμού μεταξύ των σχολών, προκειμένου να προσδιοριστούν από κοινού τα προβλήματα και οι προκλήσεις, και να αντιμετωπιστούν μέσα από τον διάλογο και τη συνεργασία.

Η σύλληψη της ιδέας για τη δημιουργία του Κέντρου ανήκε στο διοικητικό δίδυμο της IDHEC, τους Marcel L'Herbier και Rémy Tessoneau. Από τη θέση του Πρόεδρου και του Γενικού Διευθυντή αντίστοιχα της κρατικής σχολής κινηματογράφου της Γαλλίας, ανέλαβαν το 1954 την πρωτοβουλία να προσκαλέσουν στις Κάννες - στα πλαίσια του διεθνούς κινηματογραφικού φεστιβάλ - τους διευθυντές ορισμένων κινηματογραφικών σχολών, προκειμένου να πραγματοποιηθεί μια παρουσίαση των αξιολογών δράσεων που λάμβαναν χώρα διεθνώς γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση στο ευρύ κοινό. Αποτέλεσμα εκείνης της συνάντησης υπήρξε η απόφαση για τη δημιουργία ενός διεθνούς εποπτικού οργανισμού. Εκτός από την IDHEC, προσχώρησαν αρχικά σε αυτόν το Centro Sperimentale, το VGIK, το Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Ισπανίας (IEC), η σχολή του Λότζ από την Πολωνία, η Ένωση των πανεπιστημιακών τμημάτων που είχαν ως αντικείμενο τους τον κινηματογράφο στις ΗΠΑ (UFA),¹⁶² η FAMU από την Τσεχοσλοβακία, το Group

¹⁶² Τα πανεπιστημιακά τμήματα που συναποτελούσαν τότε την Ένωση ήταν 67 και ο επίσημος τίτλος που είχαν αρχικά στα συνέδρια του CILECT ήταν *University Film Producers Association*. Στη συνέχεια θα εξελισσόταν και θα άλλαζε την ονομασία της σε *University Film & Video Association* (UFVA), την οποία διατηρεί έως σήμερα. Περισσότερες πληροφορίες ως προς τις δραστηριότητες της UFVA, παρέχει η επίσημη σελίδα της στο διαδίκτυο: <http://www.ufva.org/>. (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

3 από τη Μ. Βρετανία, καθώς και δύο ιδρύματα από τη Λατινική Αμερική: η Ακαδημία Κινηματογράφου και Φωτογραφίας του Πανεπιστημίου του Σαντιάγκο της Χιλής και το Κινηματογραφικό Σεμινάριο του Μουσείου Τέχνης του Σάο Πάολο από τη Βραζιλία.¹⁶³

Σύμφωνα με την καταστατική πράξη ίδρυσής του, το CILECT δημιουργήθηκε: «...προκειμένου να συντονίζει τη δράση των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων της κινηματογραφίας ή της τηλεόρασης για τη βελτίωση των γνώσεων και της επαγγελματικής ποιότητας των κινηματογραφιστών. [...] Το Κέντρο έχει στόχο του όλες τις δραστηριότητες οι οποίες, σύμφωνα με τους παιδαγωγικούς, πολιτιστικούς, καλλιτεχνικούς και τεχνικούς στόχους, είναι αναγκαίες για τη δημιουργία στενών σχέσεων ανάμεσα στα συμμετέχοντα μέλη».¹⁶⁴ Στο ίδιο κείμενο προσδιορίζονταν οι όροι αποδοχής ενός ιδρύματος στους κόλπους του οργανισμού. Οι κινηματογραφικές σχολές διακρίνονταν σε τρεις διαφορετικές κατηγορίες ως προς τη σχέση που επιθυμούσαν να έχουν με το CILECT: τα ενεργά (effectifs) μέλη, τα υποψήφια (correspondants) και τα σχετιζόμενα (associés). Κάθε ενδιαφερόμενο για ένταξη ίδρυμα όφειλε να καταθέτει έναν φάκελο με το ιστορικό του, μια έκθεση σχετικά με τις εκπαιδευτικές του δραστηριότητες, τα τεχνικά μέσα και το επίπεδο των καλλιτεχνικών και επαγγελματικών του επιτευγμάτων. Μέσω αυτών επρόκειτο να διαπιστωθεί εάν πληρούσε τα κριτήρια και τις προϋποθέσεις ώστε να γίνει δεκτό στην ομάδα των ενεργών μελών. Μόνο εφόσον τελικά επιλεγόταν από τη Γενική Συνέλευση των υπολοίπων ενεργών μελών του CILECT, μπορούσε να λάβει μέρος ισότιμα στις συνελεύσεις και να έχει δικαίωμα ψήφου. Διευκρινίζονταν ακόμα ο κανονισμός λειτουργίας, η διαδικασία εκλογής του διοικητικού συμβουλίου και του προέδρου, τα οικονομικά του οργανισμού καθώς και άλλα ζητήματα διαχείρισης.¹⁶⁵

Ο κανονισμός λειτουργίας του CILECT τροποποιήθηκε επανειλημμένα από τη Γενική Συνέλευση του οργανισμού κατά τη διάρκεια των επόμενων συνεδρίων·

¹⁶³ IDHEC/ FFCC, "2^{me} Congrès International des Écoles de Cinéma" (Κάννες, Μάιος 1955), *Festival de Cannes - Manifestations dans le cadre du festival* (1955-1956), στο Fonds Festival International du Film de Cannes: Service Administration, [κωδικός: FIFA 411-B69], Παρίσι, Bibliothèque du Film - Cinémathèque Française, σ. 3 - 4.

¹⁶⁴ CILECT, "Article I et II - Acte Constitutif et Composition du Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision", *Bulletin d'informations* 6 (Δεκέμβριος 1963), σ. 10.

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 10-19.

ωστόσο οι βασικές του αρχές παρέμειναν σε γενικές γραμμές σταθερές.¹⁶⁶ Ως προς την οικονομική του ενίσχυση, αυτή ορίστηκε να προέρχεται από τις ετήσιες συνδρομές των ενεργών καθώς και των υπό ένταξη μελών. Στα χρόνια που ακολούθησαν η αρχική ομάδα μελών σταδιακά διευρύνθηκε, ενώ σημειώθηκαν και ορισμένες αποχωρήσεις, κυρίως λόγω μη εκπλήρωσης οικονομικών υποχρεώσεων. Μέσα στην πρώτη δεκαετία είχαν ενταχθεί στο δυναμικό του Κέντρου σχολές από ευρωπαϊκές χώρες όπως η Ουγγαρία, η ανατολική και δυτική Γερμανία, η Γιουγκοσλαβία, η Αυστρία, το Βέλγιο, η Ολλανδία αλλά και η Ελλάδα. Ακόμη σχέση με τον οργανισμό απέκτησαν ή έγιναν μέλη του εκπαιδευτικά ιδρύματα από την Αργεντινή, την Ιαπωνία, την Κίνα και την Αίγυπτο.¹⁶⁷ Η διεύρυνση συνεχίστηκε κατά τις επόμενες δύο δεκαετίες, με στροφή κυρίως προς τις αναπτυσσόμενες κινηματογραφίες.¹⁶⁸

Η βασική δραστηριότητα του CILECT κατά τα πρώτα έτη λειτουργίας του επικεντρώθηκε στη διοργάνωση συνεδρίων σε ετήσια σχεδόν βάση που πραγματοποιούνταν κάθε φορά σε διαφορετικό μέρος, υπό την αιγίδα της κινηματογραφικής σχολής της εκάστοτε διοργανώτριας χώρας.¹⁶⁹ Εκεί δινόταν η ευκαιρία για μια ουσιαστική συζήτηση γύρω από τις εξελίξεις στον χώρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης υπό ένα διεθνές πρίσμα. Μια από τις κύριες παραμέτρους των συνεδρίων αποτελούσε η παρουσίαση του προγράμματος και του περιεχομένου των σπουδών διαφόρων κινηματογραφικών σχολών.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Βλ. σχετικά τον ισχύοντα σήμερα κανονισμό: "CILECT Statutes", στο διαδικτυακό ιστότοπο του οργανισμού: http://www.cilect.org/gallery/statutes_rules.pdf (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

¹⁶⁷ "Établissements adhérent au Centre", στο CILECT, *Bulletin d'informations* 5 (Μάιος 1963), σ. 6 - 12.

¹⁶⁸ Raymond Ravar "La formation à l'audiovisuel, au film et à la télévision dans les pays en voie de développement", στο *CILECT Newsletter*, 3:2 (Ιούνιος 1980), σ. 24 - 25, καθώς και CILECT, *Asia - Pacific Film Television Schools: A Research Report by CILECT*, Κοπεγχάγη, CILECT/TDC 1991.

¹⁶⁹ Η διοργάνωση συνεδρίων συνέχισε να αποτελεί διαχρονικά μια από τις βασικές δραστηριότητες του οργανισμού, με μόνη εξαίρεση την περίοδο 1967-1970, κατά την οποία δε διοργανώθηκε κάποιο συνέδριο εξαιτίας των έντονων πολιτικοκοινωνικών εξελίξεων σε διεθνή κλίμακα, οι οποίες δεν άφησαν ανεπηρέαστες, όπως θα δούμε παρακάτω, ορισμένες από τις σχολές κινηματογράφου. Σχετικά με την περίοδο της διακοπής των συνεδρίων, βλ: Keith Lucas, "Editorial" και Raymond Ravar, "Report on the Meeting and General Assemblies - Vichy, November 10 - 13, 1970", στο *CILECT Bulletin* 1 (Αύγουστος 1971), σ. 6 - 15.

¹⁷⁰ Βλ. ενδεικτικά: CILECT, *L'enseignement de la Réalisation* - 5^e Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision, Παρίσι, 1958 και CILECT, "Les activités des Écoles de Cinéma et

Πραγματοποιούνταν ακόμη εισηγήσεις των υποψηφίων προς ένταξη σχολών και ακολουθούσε συζήτηση μεταξύ των ήδη ενεργών μελών, προκειμένου να παρθεί απόφαση για το αν τελικά αυτές θα γίνουν δεκτές στον οργανισμό. Επιπλέον διοργανώθηκαν συνέδρια με ειδικές θεματικές, όπως για παράδειγμα το κινούμενο σχέδιο ή το κωμικό στον κινηματογράφο.¹⁷¹

Παράλληλα αναπτύχθηκε εκ μέρους του CILECT μια εκδοτική πρωτοβουλία που αφορούσε τόσο την καταγραφή και γνωστοποίηση των πεπραγμένων στα συνέδρια του οργανισμού όσο και ευρύτερα ζητήματα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης.¹⁷² Από το ξεκίνημά του, ο οργανισμός κυκλοφόρησε μια ετήσια επιθεώρηση όπου και παρουσιάζονταν τα πρακτικά κάθε συνεδρίου, ενώ προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970 άρχισε να εκδίδει ένα ενημερωτικό έντυπο για τις τρέχουσες εξελίξεις, με τον τίτλο "CILECT Newsletter". Στις σελίδες τους γίνονταν παρουσιάσεις της δραστηριότητας διαφόρων κινηματογραφικών σχολών, καθώς και ένας γόνιμος διάλογος γύρω από διάφορα θέματα. Το συγκεκριμένο υλικό μάς επιτρέπει να αντλήσουμε χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με την εξέλιξη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης διαχρονικά και σε διεθνές επίπεδο. Μέσα από τις σελίδες του μας δίδεται η δυνατότητα μιας συγκριτικής μελέτης των ποικίλων κατευθύνσεων που πήρε η εκπαιδευτική διαδικασία στον ευρύτερο χώρο των οπτικοακουστικών μέσων ανά περίοδο, χώρα και κινηματογραφική σχολή.¹⁷³

de Télévision de Mai à Décembre 1963: Préparation de la rencontre de Budapest", *Bulletin d'informations* 7 (Ιανουάριος 1964).

¹⁷¹ CILECT, "Le Cinéma d'Animation dans le monde", *3^{me} Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision*, (Cannes, Avril-Mai 1956), Παρίσι, IDHEC 1956, καθώς και: CILECT, "Le comique de film dans le monde", *4^{eme} Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision*, (Cannes, Mai 1957), Παρίσι, IDHEC 1957.

¹⁷² CILECT, *La Prise de Vues dans la formation professionnelle de Cinéma et de Télévision: Rapports présentés au Congrès de Lodz, Mai - 1960*, Παρίσι, 1964, κα: Rémy Tessoneau, *Le Jeune Cinéma à l'École*, Ρώμη και Πράγα, CILECT 1966.

¹⁷³ Βλ. τον συγκεντρωτικό τόμο, με όλα τα τεύχη του οργανισμού κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο: *CILECT Newsletter: 1978-1991*, Βρυξέλλες, CILECT 1991.

Σοβιετική Ένωση

Στη Σοβιετική Ένωση συντηρήθηκαν και μετά τον πόλεμο, το κλίμα και οι απόψεις που είχαν κυριαρχήσει κατά τη δεκαετία του 1930. Ο υπεύθυνος για την πολιτιστική πολιτική Andrei Zhdanov, εξέφρασε το 1946 την επίσημη θέση του καθεστώτος περί Τέχνης, σύμφωνα με την οποία η τελευταία έπρεπε να τεθεί στην υπηρεσία της σοσιαλιστικής οικοδόμησης της κοινωνίας, υπό τη στενή εποπτεία του κράτους.¹⁷⁴ Η κινηματογραφική παραγωγή στην ΕΣΣΔ, μια χώρα εκατοντάδων εκατομμυρίων ανθρώπων, έφτασε από 22 φιλμ τον χρόνο το 1946 μόλις στα 9 το 1951, καθώς υπαγόταν σε μια πολυεπίπεδη γραφειοκρατία.¹⁷⁵

Μέσα σε αυτό το ασφυκτικό ιδεολογικοπολιτικό περιβάλλον το VGIK συνέχισε σχεδόν απαρέγκλιτα την πορεία που είχε προδιαγράψει κατά την προηγούμενη περίοδο. Ίσως όχι τυχαία, ως μια κίνηση που προωθούσε τη γραμμή Zhdanov στο πρόγραμμα σπουδών της σχολής, δημιουργήθηκε με το τέλος του πολέμου το τμήμα της κινηματογραφικής κριτικής με πρωτοβουλία του N.A. Lebedev.¹⁷⁶ Το 1948 πέθανε ο Eisenstein και διακόπηκε έτσι απότομα τόσο το κινηματογραφικό του έργο όσο και η διδακτική του δραστηριότητα, μέσω τη οποίας επιχειρούσε να μεταλαμπαδεύει στις νέες γενιές τις γνώσεις και τις αντιλήψεις της σοβιετικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας της δεκαετίας του 1920. Ο Pudovkin παρέμεινε επίσης στο Ινστιτούτο και δίδαξε μέχρι τον θάνατο του λίγα χρόνια αργότερα, το 1953. Τόσο εκείνος όσο και ο Eisenstein άφησαν μέσα από τη διδασκαλία τους πλούσιο συγγραφικό έργο. Το βιβλίο του Pudovkin "Film Technique and Film Acting" αποτελείται εν μέρει από υλικό προερχόμενο από τα μαθήματα που παρέδιδε ο σκηνοθέτης στο VGIK.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Σχετικά με τις βασικές αρχές του επονομαζόμενου Δόγματος Ζντάνοφ, βλ.: Jonathon Green, Nicholas J. Karolides, *The Encyclopedia of Censorship*, Νέα Υόρκη, Facts On File 2005,² σ. 667 – 668.

¹⁷⁵ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press 1992, σ. 209 - 226.

¹⁷⁶ "Histoire du VGIK", ό. π.

¹⁷⁷ Βλ. σχετικά: Vitaly Zhdan "World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors", στο Timothy J. Lyons with Donald E. Staples and Robert W. Wagner (επιμ.), *Papers from the XIXth Congress and General Assembly of the CILECT* - Washington DC, 11-18

Οι υποδομές που είχε δημιουργήσει η σοβιετική κινηματογραφία από τα πρώτα κιόλας χρόνια που ακολούθησαν την επανάσταση του 1917 συνέχισαν τη λειτουργία τους σχεδόν αδιάλειπτα έως και το τέλος της ΕΣΣΔ. Σε αυτό το πλαίσιο το VGIK διαδραμάτισε τον δικό του ειδικό ρόλο στη διαμόρφωση και την ανάδειξη νέων κινηματογραφιστών. Όντας υπό στενό έλεγχο από τη μεριά του κράτους, είχε περιορισμένο πεδίο για πρωτοβουλίες, πέραν από τις καθορισμένες σε κεντρικό επίπεδο πολιτικές αναφορικά με τον πολιτισμό. Μολαταύτα η ίδια η ιστορική εξέλιξη της χώρας δεν το άφησε ανεπηρέαστο. Ο θάνατος του Στάλιν και η σταδιακή αποσταλινοποίηση που συντελέστηκε κατά τη δεκαετία του 1950 είχαν ως αποτέλεσμα τη χαλάρωση των περιορισμών που επέβαλε το δόγμα Zhdanov. Αποτέλεσμα ήταν η εμφάνιση μιας νέας, δυναμικής γενιάς κινηματογραφιστών, που έδωσε καινούργια πνοή στον σοβιετικό κινηματογράφο και τον επανέφερε στο προσκήνιο του διεθνούς ενδιαφέροντος. Στην πλειοψηφία της η γενιά αυτή προήλθε από τις τάξεις του VGIK. Σκηνοθέτες όπως ο Andrei Tarkovsky, τα αδέρφια Andrei Konchalovsky και Nikita Mikhalkov, ο Αρμένιος Sergei Parajanov αλλά και ο Γεωργιανός Otar Iosseliani υπήρξαν, μεταξύ άλλων, ορισμένοι από τους σπουδαστές της σχολής κατά την πρώτη μεταπολεμική εικοσαετία.¹⁷⁸

Σε σχέση με τα τεκταινόμενα στη σοβιετική κινηματογραφική εκπαίδευση, ενδιαφέρουσες πληροφορίες προσφέρει η μαρτυρία του Μάνου Ζαχαρία, η προσωπική περιπλάνηση του οποίου τον οδήγησε αρχικά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στη Γαλλία, και κατόπιν στη Σοβιετική Ένωση. Εκεί εγκαταστάθηκε στην Τασκένδη, όπου μαζί με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, σπούδασε σκηνοθεσία θεάτρου, λόγω έλλειψης μιας αντίστοιχης σχολής για τον κινηματογράφο. «Τον καιρό που τελειώνω και αρχίζω να διδάσκω, γίνεται η αποσταλινοποίηση με το 20^ο Συνέδριο και ανοίγει ο κινηματογράφος. Ξαφνικά, μια χώρα στην οποία είχε νεκρώσει το σύμπαν, η οποία έκανε 4 ταινίες τον χρόνο, με εντολή και έγκριση του Στάλιν - η Σχολή ήταν ανενεργή εντελώς -, ξαφνικά ανοίγει και έχουν ανάγκη από σκηνοθέτες. Μιλάμε για το '56. Γίνεται λοιπόν ένας πανενωσιακός διαγωνισμός για ένα cours δίχρονο, ταχείας μετεκπαίδευσης ανθρώπων, που έχουν τελειώσει δηλαδή πανεπιστήμια και ινστιτούτα, για να γίνουν σκηνοθέτες κινηματογράφου. Παίρνω και εγώ μέρος και

September 1978, μτφ. Carol Lawson, Χιούστον, UFA/CILECT 1979, σ. 23.

¹⁷⁸ Marshall Herbert "The New Wave in Soviet Cinema", στο Anna Lawton (επιμ.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Λονδίνο, Routledge 1992, σ.175-192.

είμαι από τους επιτυγχόντες. Και έτσι βρίσκομαι στη Μόσχα, όπου 15 νέοι, δυο κοπέλες ήταν στους 15, απ' όλες τις δημοκρατίες της Σ.Ε. κι εγώ Ρωμιός, κάνουμε μια ταχύρρυθμη μετεκπαίδευση για να βγούμε γρήγορα στελέχη να γυρίσουμε ταινίες. Και ήταν η φοβερή συγκυρία, που είναι μοναδική βέβαια και δεν επαναλαμβάνεται, να διδάσκει όλος ο κλασικός σοβιετικός κινηματογράφος: Ντοβζένκο, Ρομ, Ράισμαν, Μπάρνερτ, Γιουτκέβιτς.[...] Λοιπόν τελείωσε αυτό το σεμινάριο και μερικοί μείναμε στη Mosfilm, 4 άνδρες και 1 κοπέλα».¹⁷⁹

Έχοντας ήδη δημιουργήσει μια ισχυρή παράδοση από τη διδασκαλία καθηγητών όπως ο Eisenstein, ο Kuleshov και ο Pudovkin, το VGIK ευτύχησε να βρει συνεχιστές του έργου τους στα πρόσωπα αξιόλογων δημιουργών όπως ο Grigory Chukhrai, ο Mikhail Romm και ο Sergei Gerasimov. Οι δυο πρώτοι δίδαξαν για σειρά ετών στη σχολή υποκριτική και σκηνοθεσία. Ακολουθώντας τη γραμμή του Pudovkin ως προς τη μεταφορά του συστήματος Stanislavski στον κινηματογράφο, επηρέασαν με τη διδασκαλία τους αρκετούς νέους ηθοποιούς και σκηνοθέτες. Ο Romm άφησε πίσω του ένα πλούσιο συγγραφικό έργο,¹⁸⁰ ενώ ο Gerasimov, συγγραφέας μεταξύ άλλων του βιβλίου *Εκπαίδευση ενός σκηνοθέτη του κινηματογράφου*, διετέλεσε διευθυντής του τμήματος σκηνοθεσίας από τη δεκαετία του 1940 έως και το θάνατό του το 1985. Η επίδρασή του στη διαμόρφωση της μετέπειτα φυσιογνωμίας του VGIK υπήρξε τόσο σημαντική, ώστε το όνομά του προστέθηκε στον επίσημο τίτλο του ιδρυτικού σε ένδειξη φόρου τιμής το 1986, και επρόκειτο να διατηρηθεί εκεί και κατά τη μετά - σοβιετική εποχή, έως σήμερα.¹⁸¹

Μέσα στο πνεύμα της φιλελευθεροποίησης του καθεστώτος και της αναθέρμανσης των σχέσεων με τη Δύση κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, το VGIK ανέπτυξε διεθνείς επαφές και σχέσεις με άλλες κινηματογραφικές σχολές. Επιστέγασμα της εξωστρέφειας και της διάθεσης για συνεργασία, ήταν το ότι υπήρξε

¹⁷⁹ Μάνος Ζαχαρίας, «Αναμνήσεις μιας διαδρομής. Συνέντευξη», *Αρχειοτάξιο* 13 (Ιούνιος 2011), σ. 13 -14.

¹⁸⁰ Vitaly Zhdan, "World Cinematographic Heritage: Impact on Education and training of Film and TV directors", ό. π., σ. 23.

¹⁸¹ Vitaly Zhdan "Sergei Gerassimov: In Memoriam", *CILECT Newsletter*, 9:1 (Ιανουάριος 1986), σ. 15. Η επίσημη ονομασία του ιδρύματος είναι πλέον: «Ρωσικό Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου Σ. Α. Γερασίμοφ». Από την επίσημη σελίδα του VGIK στο διαδίκτυο: <http://www.vgik.info>.

ένα από τα ιδρυτικά μέλη του CILECT.¹⁸² Τα επόμενα χρόνια το σοβιετικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου θα συμμετείχε ενεργά στον διεθνή διάλογο για την κινηματογραφική εκπαίδευση και θα διοργάνωνε σχετικές εκδηλώσεις, όπως τα δύο ετήσια συνέδρια του CILECT που πραγματοποιήθηκαν στη Μόσχα, το 1965 και το 1972 αντίστοιχα.¹⁸³

Η φοίτηση στο Ινστιτούτο ήταν πενταετής. Οι σπουδαστές διδάσκονταν κατά τα πρώτα έτη από κοινού ορισμένα μαθήματα γύρω από τις βασικές αρχές, την ιστορία και τη θεωρία του κινηματογράφου όσο και της τέχνης γενικότερα. Στη συνέχεια ακολουθούσαν την ειδικότητα της επιλογής τους, καλλιτεχνικού ή τεχνικού προσανατολισμού. Μέλημα της σχολής ήταν να υπάρχει αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στη θεωρία και την πρακτική κατάρτιση. Υπήρχαν ασκήσεις κλιμακούμενης δυσκολίας, όπως γύρισμα με διαφορετικά formats (8mm, 16mm και 35mm) και σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη (μυθοπλασία, ντοκιμαντέρ, ρεπορτάζ). Η διπλωματική για το τμήμα των σκηνοθετών περιελάμβανε, εκτός από την επιτυχή συμμετοχή στις εξετάσεις των μαθημάτων, την παράδοση μιας ταινίας μικρού μήκους. Η διαδικασία αυτή έδινε την ευκαιρία στους σπουδαστές να έρθουν για πρώτη φορά σε ουσιαστική επαφή με το εγχείρημα της ολοκλήρωσης ενός φιλμ χωρίς τη δική τους οικονομική επιβάρυνση, καθώς τα έξοδα γυρίσματος και επεξεργασίας καλύπτονταν από τη σχολή, όπως άλλωστε και η φοίτηση στο σύνολό της.¹⁸⁴

¹⁸² CILECT, "Acte Constitutif et Composition du Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision", ό. π., σ. 3 - 9. Από την αρχική συμμετοχή στη δημιουργία του, το VGİK παραμένει αδιάλειπτα έως σήμερα, ενεργό μέλος του CILECT. Βλ. σχετικά: "Russian State Institute of Cinematography n. a. S. Gerasimov (VGİK)": <http://www.cilect.org/profiles/104#.V0QePZGLTIU> Από τον επίσημο ιστότοπο του οργανισμού στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

¹⁸³ Η.Α. Садаманов (редактор), *Труды : XII конгресса Международного центра связи школ кино и телевидения* (Le XII^e Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision), Μόσχα, CILECT 1965· CILECT, *Transaction of the 16th International Congress of CILECT*, Μόσχα, CILECT 1972· "VGİK Conference on creativity - Moscow, November 1984", *CILECT Newsletter*, 8:1 (Ιούνιος 1985), σ. 5 και Raymond Ravar, "Teachers' forums", *CILECT Newsletter*, 9: 2 (Ιούλιος 1986), σ. 16.

¹⁸⁴ V. Zhdan, "The Creative System of Training Young Cinematographers and Pedagogical Principles of Making Student Motion Pictures" στο *Transaction of the 16th International Congress of CILECT*, ό. π., σ. 19 - 33. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί εδώ το φιλμ *Ο βιολιστής και ο οδοστρωτήρας* (1960) που υπήρξε η πτυχιακή εργασία του Tarkovsky στα πλαίσια της φοίτησής του στο VGİK, σε σενάριο του ίδιου και του Konchalovsky, το οποίο στη συνέχεια διακρίθηκε σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, κατακτώντας μεταξύ άλλων και το πρώτο βραβείο στο φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών της Νέας Υόρκης του 1961. Πιο αναλυτικά για τη δομή των μαθημάτων, το επίπεδο των σπουδών αλλά και τις ταινίες των σπουδαστών εκείνης της περιόδου βλ: Eva Hoffman, Hans - Hoachim Schlegel (επιμ.), *Filme der Moskauer Filmhochschule 1960-1975: VGİK - Allunions - Institut Kinematographie der UdSSR, Westdeutschen Kurzfilmtagen* - Όμπερχάουζεν, K. M. Laufen 1977.

Παράλληλα με το VGIK όμως, λειτούργησαν στη διευρυμένη επικράτεια της ΕΣΣΔ και άλλες εκπαιδευτικές δομές που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της νέας γενιάς επαγγελματιών, την οποία είχε πλέον ανάγκη η κινηματογραφία της χώρας, μετά την αύξηση της παραγωγής ταινιών που έφερε η αποσταλινοποίηση. Εκτός από το «Ινστιτούτο Τεχνικών Κινηματογράφου του Λένινγκραντ» (LIKI), στο οποίο ήδη από τα προπολεμικά χρόνια είχε ανατεθεί, εκτός από τη φωτογραφία, και η κατάρτιση σε άλλες ειδικότητες που σχετίζονταν με το τεχνικό κυρίως κομμάτι του κινηματογράφου, ήρθαν να προστεθούν εκπαιδευτικά ιδρύματα που ενέταξαν στο πρόγραμμα σπουδών τους την κινηματογραφική σκηνοθεσία. Ένα τέτοιο ήταν το «Κρατικό Ινστιτούτο Θεατρικής Τέχνης» του Κιέβου, όπου το 1961 δημιουργήθηκε τμήμα σκηνοθεσίας κινηματογράφου. Στο ίδιο ινστιτούτο θα συστηνόταν το 1975 και ένα αντίστοιχο τμήμα που θα αφορούσε την τηλεοπτική σκηνοθεσία.¹⁸⁵

Το VGIK συνέχισε να λειτουργεί σε ένα παρεμφερές πλαίσιο έως και το 1990. Οι παλινωδίες του καθεστώτος κατά την περίοδο 1970 – 1980 και η μετέπειτα έλευση της Περεστρόικα και της Γκλάσνοστ, αν και αναπόδραστα επηρέασαν το περιβάλλον της σχολής, προκαλώντας μεταξύ άλλων τη δυναμική διεκδίκηση αλλαγών εκ μέρους των σπουδαστών ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, εν τούτοις δεν προκάλεσαν κάποια ουσιαστική μεταβολή στη δομή της. Αποτέλεσμα ήταν η σταδιακή προσκόλλησή της σε παρωχημένα πρότυπα διδασκαλίας, η οικονομική και οργανωτική της υποβάθμιση, καθώς και ο περιορισμός της ελευθερίας της έκφρασης των σπουδαστών. Σε αυτές τις διαπιστώσεις και τα συμπεράσματα κατάληξε η σχετική έρευνα που διεξήχθη το 1989 από το «Συνδικάτο των Κινηματογραφιστών» και τη Goskino, την υπεύθυνη επιτροπή του σοβιετικού κράτους αναφορικά με τον κινηματογράφο, η οποία ουσιαστικά είχε και τον αποκλειστικό έλεγχο της κινηματογραφίας της χώρας.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Αναφορικά με την εξέλιξη του LIKI, βλ. την επίσημη ιστοσελίδα του ιδρύματος στο διαδίκτυο, το οποίο πλέον έχει μετονομαστεί σε «Κρατικό Πανεπιστήμιο της Αγίας Πετρούπολης για τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση»: "St. Petersburg State University of Film and Television": <http://en.gukit.ru/en/about/history> Αντίστοιχα για το Ινστιτούτο Θεατρικής Τέχνης του Κιέβου, βλ. την επίσημη ιστοσελίδα: "Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University": <http://knutkt.com.ua/komsya/priyom/86.html> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Βλ. ακόμη: *Transaction of the 16th International Congress of CILECT*, ό. π., σ. 115-118.

¹⁸⁶ Anna Lawton, *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, Ουάσινγκτον, New Academia Publishing 2004,² σ. 9-74.

Ο Andrei Tarkovsky, ο πιο διάσημος ίσως απόφοιτος της σχολής κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, είχε ασκήσει με τη σειρά του κριτική στο σοβιετικό κινηματογραφικό ινστιτούτο από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, κυρίως σε σχέση με τη δομή των μαθημάτων, αλλά και τη διασύνδεσή με τον συναφή επαγγελματικό κλάδο: «Το βασικό πρόβλημα με το VGIK είναι ότι ο επαγγελματίας δεν ενδιαφέρεται για αυτό. Κανένα από τα στούντιο δεν ξέρει τίποτα για τον κόσμο του VGIK. Είναι ζωτικό να ρίξουμε το τείχος που διαχωρίζει το VGIK από την κινηματογραφική παραγωγή. Θεωρώ ότι χρειάζεται ένας ολόκληρος χρόνος πρακτικής εξάσκησης, η συμμετοχή σε μια ολοκληρωμένη παραγωγή. Ένα έτος μελέτης σε μια ειδικότητα και έπειτα ένα έτος πρακτικής, δουλεύοντας σε μια ταινία μεγάλου μήκους. Ή ίσως το ανάποδο. Πρώτα το έτος πρακτικής εξάσκησης και έπειτα το ινστιτούτο. Το θέμα είναι ότι το VGIK δεν μπορεί να παραμείνει αποκομμένο από την παραγωγή. Όταν πρωτοπήγαμε σε στούντιο στο τέταρτό μας έτος, αισθανθήκαμε σα να βρισκόμασταν σε ένα άγριο δάσος. Οι κανόνες εκεί ήταν πολύ διαφορετικοί, έπρεπε να κάνουμε πράγματα τα οποία δεν είχαμε διδαχθεί. Από την άλλη πλευρά ένα στούντιο δεν μπορεί να εγγυηθεί εργασία για είκοσι άτομα. [...] Ένας τρόπος θα ήταν ο μαθητής να διδάσκεται την τέχνη δίπλα σε έναν μάστορα/δάσκαλο, όπως συνέβαινε τον παλιό καιρό. Εκτός όμως από όλα αυτά πώς μπορεί να ζήσει κανείς με εικοσιοχτώ ρούβλια το μήνα; Οι μαθητές πολύ απλά δεν είναι έτοιμοι για δουλειά. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι δεν τους προσλαμβάνει κανείς. Οι μηχανικοί είναι αναγκαίοι οπουδήποτε, αλλά οι σκηνοθέτες είναι μάλλον περιττοί. Ένας σκηνοθέτης γίνεται αναγκαίος μόνο όταν έχει αποδείξει ότι μπορεί να κάνει τα πράγματα καλύτερα από τους άλλους».¹⁸⁷ Η θέση του Tarkovsky φαντάζει κάπως παράδοξη, ιδίως αν αναλογιστούμε τον κεντρικό σχεδιασμό που υποτίθεται ότι ίσχυε στις σοσιαλιστικές χώρες, ο οποίος και φρόντιζε για την άμεση επαγγελματική αποκατάσταση των αποφοίτων, συγκριτικά τουλάχιστον με όσα ίσχυαν στις κινηματογραφίες της Δύσης.

¹⁸⁷ Κείμενο από συνέντευξη του Tarkovsky: "On Cinema, 1966" στο Andrei Tarkovsky, *Time within Time: The Diaries 1970-1986*, μτφ. K. Hunter- Blair, Λονδίνο, Faber & Faber 1994, σ. 360-361.

Ανατολική Ευρώπη

Οι χώρες της ανατολικής Ευρώπης οι οποίες βρέθηκαν στη σφαίρα επιρροής της Σοβιετικής Ένωσης, προχώρησαν από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια στην αναδιοργάνωση των κινηματογραφιών τους και στη σύσταση εκπαιδευτικών δομών σύμφωνα με το σοβιετικό μοντέλο. Αντίστοιχα πορεύθηκαν και ως προς την εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών.

Πολωνία

Στην Πολωνία, η κρατική κινηματογραφική σχολή αποφασίστηκε να εγκατασταθεί στο Łódź (Λοτζ), στο κέντρο της χώρας. Ο λόγος για την επιλογή αυτή ήταν το ότι οι περισσότερες πολωνικές πόλεις, συμπεριλαμβανομένης της πρωτεύουσας Βαρσοβίας, είχαν υποστεί μεγάλες καταστροφές στις κτηριακές τους υποδομές κατά τη διάρκεια του πολέμου. Καθώς το Λοτζ είχε διατηρηθεί σε σχετικά καλή κατάσταση, επιλέχθηκε το νεοσύστατο ίδρυμα να ξεκινήσει τη λειτουργία του εκεί σε προσωρινή βάση. Η αρχική απόφαση έμελλε να οριστικοποιηθεί κατά τα χρόνια που επακολούθησαν, παρά τις απόπειρες που έγιναν για τη μεταφορά της σχολής στη Βαρσοβία.

Αν και η λειτουργία της άρχισε τον Νοέμβριο του 1948, η σχολή επρόκειτο να αποκτήσει τον τίτλο του ανώτατου ακαδημαϊκού ιδρύματος τον Ιανουάριο του 1950. Η πολωνική κινηματογραφία είχε ουσιαστικά πάψει να υφίσταται κατά τη διάρκεια του πολέμου. Η ραγδαία ανάπτυξή της αποτέλεσε μέλημα της κεντρικής διοίκησης της χώρας μεταπολεμικά, σε συμφωνία με τη γενικότερη κατευθυντήρια γραμμή για τον κινηματογράφο και τον πολιτισμό που προερχόταν από την ΕΣΣΔ. Βασική προϋπόθεση αποτελούσε η στελέχωσή της με νέα, έμπειρα και ικανά στελέχη. Στην υπηρεσία αυτού του σκοπού τέθηκε από την αρχή και η εθνική κινηματογραφική σχολή. Τα κριτήρια για την εισαγωγή των φοιτητών και την απόκτηση διπλώματος διαμορφώθηκαν σε πολύ υψηλό επίπεδο. Βασιζόμενοι στη διεθνή εμπειρία από τις προϋπάρχουσες σχολές και ιδίως από το VGIK, οι υπεύθυνοι του ιδρύματος

δημιούργησαν ένα εντατικό πρόγραμμα σπουδών, το οποίο επεδίωκε τον συνδυασμό θεωρίας και πρακτικής. Επιπλέον επιδιώχθηκε εξαρχής η στενή διασύνδεση της σχολής με τις εταιρίες παραγωγής της χώρας, και ιδιαίτερα με την κρατική "Film Polski".¹⁸⁸

Τα τμήματα της σχολής αρχικά ήταν τρία: σκηνοθεσίας, φωτογραφίας και παραγωγής, ενώ αργότερα προστέθηκε σε αυτά και το τμήμα υποκριτικής. Η διάρκεια των σπουδών ορίστηκε και εδώ στα 5 έτη, με το τελευταίο να είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στην εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας. Η φοίτηση ήταν δωρεάν για τους πολωνούς πολίτες, και επιπλέον το κράτος αναλάμβανε τα έξοδα του υλικοτεχνικού εξοπλισμού που χρειαζόταν για την εκτέλεση των εργασιών. Παρόμοια μέριμνα υπήρχε για τη διαμονή και τη σίτιση των σπουδαστών, ενώ οι περισσότεροι έμεναν σε μια ειδικά διαμορφωμένη φοιτητική εστία. Ανάμεσα στα πρώτα μέλη του διδακτικού προσωπικού ξεχώριζε ο ιστορικός και θεωρητικός του κινηματογράφου Jerzy Toeplitz.¹⁸⁹

Η συντονισμένη και εντατική δουλειά που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της σχολής του Λοτζ έδωσε γρήγορα αποτελέσματα. Ήδη από τις πρώτες γενιές των αποφοίτων της άρχισε να διαφαίνεται ένα δυναμικό νέο κύμα πολωνών κινηματογραφιστών. Το 1955 ένας από τους πρώτους απόφοιτους, ο Andrzej Wajda, γύρισε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Μια Γενιά (Pokolenie)*, την οποία ο Roman Polanski – επίσης απόφοιτος της σχολής – θα χαρακτήριζε ως καθοριστική για τη μετέπειτα εξέλιξη του πολωνικού κινηματογράφου. Ο ίδιος ο Wajda ανέφερε: «συνδέω τον τίτλο του φιλμ με την πρώτη γενιά πολωνών κινηματογραφιστών που βγήκε από τη σχολή κινηματογράφου του Λότζ... Σηματοδοτήσαμε τη γέννηση ενός νέου, διαφορετικού πολωνικού κινηματογράφου, δημιουργημένου κυρίως από

¹⁸⁸ Πληροφορίες για τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της σχολής, προσφέρει το: Panstwowa Wyzsza Szkola Filmowa (επιμ.), *The State Higher Film School in Łódź (Published for the International Film Seminar during the Vth World Festival of Youth and Students, Warsaw, August, 1955)*, Λοτζ, Łódzka Drukarnia Dzielowa 1955.

¹⁸⁹ Jerzy Toeplitz, "The Role of Film Tradition in Training: New Cadres of Film Artists", (χειρόγραφο), Λονδίνο, Βιβλιοθήκη BFI 1965, και Jerzy Toeplitz, "Some Thoughts About the World Cinema Heritage", *Papers from the XIXth Congress and General Assembly of the CILECT*, ό. π., σ. 38-43. Πληροφοριακά στοιχεία για τον Toeplitz προσφέρει ακόμα το βιογραφικό σημείωμα που βρίσκεται στον φάκελο "Toeplitz", ο οποίος περιλαμβάνει αρχειακό υλικό από την επίσκεψή του ως προσκεκλημένου της σχολής Σταυράκου και τις διαλέξεις που έδωσε εκεί, από τις 21 έως τις 27 Απριλίου 1988. Στο Αρχείο της Σχολής Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λ. Σταυράκος».

νεοφερμένους, αδέσμευτους από την προπολεμική εμπειρία της κινηματογράφησης».¹⁹⁰

Η ελευθερία της έκφρασης υπήρξε διαρκές διακύβευμα για τους σπουδαστές και το διδακτικό προσωπικό της σχολής. Η επίμονη επιδίωξή της και οι αντιδράσεις που προκαλούσε από τη μεριά της κυβέρνησης κορυφώθηκαν στα χρόνια που ακολούθησαν τον θάνατο του Στάλιν και ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1960. Μια από τις δραματικές συνέπειες της αντιπαλότητας ανάμεσα στο καθεστώς και στο περιβάλλον της σχολής υπήρξε η απομάκρυνση του Τοεπλιτς το 1968. Στα κατοπινά χρόνια αρκετοί σπουδαστές της επρόκειτο να συνδεθούν με το κίνημα της «Αλληλεγγύης» και να συνδράμουν τους κοινωνικούς αγώνες για αλλαγή μέσα από το έργο τους, μέχρι τις εκλογές του 1989 και την οριστική μεταβολή του πολιτεύματος το 1990.¹⁹¹

Όμως παρά τις έντονες πολιτικοκοινωνικές διεργασίες που λάμβαναν χώρα εντός της σχολής, η φυσιογνωμία και η δομή του προγράμματος σπουδών παρέμειναν σε γενικές γραμμές σταθερές. Ως αποτέλεσμα της συνεκτικής οργάνωσης και διοίκησής της, η σχολή του Λοτς υπήρξε μεταπολεμικά το εκκολαπτήριο των περισσότερων εκπροσώπων της πολωνικής κινηματογραφίας. Ενδεικτικά ορισμένα από τα ονόματα των σπουδαστών της που τα επόμενα χρόνια θα γίνονταν ευρύτερα γνωστοί, ξεπερνώντας τα όρια της χώρας, είναι: Jerzy Skolimowski, Roman Polanski, Krzysztof Kieslowski και Krzysztof Zanussi. Σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο η σχολή του Λοτς επιτέλεσε με επιτυχία τους στόχους της, ως οργανικό κομμάτι της εθνικής κινηματογραφίας, συνδεδεμένο με τη σύγχρονή της παραγωγή, καθώς και έναν ενεργό συν - διαμορφωτή του χαρακτήρα της.¹⁹²

¹⁹⁰ Laura Morris (επιμ.), *The Łódź Film School of Poland: 50 years*, Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art 1998, σ. 14.

¹⁹¹ Για περισσότερα στοιχεία αναφορικά με τη μεταπολεμική περίοδο, έως την πτώση του καθεστώτος στην Πολωνία και τη δράση των πολωνών κινηματογραφιστών, απόφοιτων της σχολής, που διαμόρφωσαν την επονομαζόμενη «πολωνική κινηματογραφική σχολή», βλ.: Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Νέα Υόρκη, Berghahn Books 2002, σ. 73-175.

¹⁹² L. Morris (επιμ.), *The Łódź Film School of Poland: 50 years*, ό. π., σ. 10 - 38.

Ρουμανία

Παρόμοιες στάθηκαν οι εξελίξεις και στις υπόλοιπες ανατολικοευρωπαϊκές χώρες. Το 1948 η Ρουμανία ίδρυσε το «Ινστιτούτο Τεχνών», τμήμα του οποίου έγινε και το «Ινστιτούτο Κινηματογράφου». Το 1954 το κινηματογραφικό ινστιτούτο ενώθηκε με το αντίστοιχο ινστιτούτο θεατρικής τέχνης και δημιούργησαν το «Ινστιτούτο Θεατρικής και Κινηματογραφικής Τέχνης: *I. L. Caragiale*».¹⁹³ Το ανώτατο αυτό εκπαιδευτικό ίδρυμα αποτέλεσε την κύρια δεξαμενή νέων επαγγελματιών για τη ρουμάνικη κινηματογραφία. Συνέβαλε έτσι καίρια στην προσπάθεια αναβάθμισης της γηγενούς κινηματογραφικής παραγωγής, διαδικασία η οποία, ιδίως κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, επιχειρήθηκε από μηδενική σχεδόν βάση στη συγκεκριμένη χώρα.¹⁹⁴

Βουλγαρία

Η Βουλγαρία από την άλλη, όντας ίσως η περισσότερο εξαρτημένη από τη Σοβιετική Ένωση μεταξύ των χωρών της ανατολικής Ευρώπης, στηρίχθηκε αρχικά στη βοήθεια της σοσιαλιστικής μητρόπολης αναφορικά με την οργάνωση της κινηματογραφίας της και κατ' επέκταση της εκπαίδευσης των επαγγελματιών του χώρου. Αρκετοί νέοι βούλγαροι κινηματογραφιστές της περιόδου πήγαιναν να σπουδάσουν στο VGIK και έπειτα επέστρεφαν στη χώρα τους, προκειμένου να ενισχύσουν την εθνική τους κινηματογραφική παραγωγή. Επιπλέον η Σοβιετική Ένωση πρόσφερε τεχνογνωσία και υλική υποστήριξη στην προσπάθεια ανάπτυξης της βουλγαρικής κινηματογραφίας, κυρίως με την αποστολή σχετικού τεχνολογικού

¹⁹³ Προς τιμήν του ελληνικής καταγωγής ρουμάνου συγγραφέα Ίων Λούκα Καρατζιάλε, ο οποίος θεωρείται και ο θεμελιωτής του ρουμανικού θεάτρου. Βλ. σχετικά: Έλενα Λάζαρ, «Η τριπλή υπόσταση της ελληνικής λογοτεχνίας στη Ρουμανία: Ο Ι. Λ. Καρατζιάλε και ο Παναΐτ Ιστράτι - δυο λαμπρές περιπτώσεις», *Νέα ευθύνη* 20 (2013), σ. 632 - 636.

¹⁹⁴ Απόστολος Χατζηπαρασκευαΐδης, «Δημιουργία από μηδενική βάση: Ρουμάνικος κινηματογράφος 1945 - 1955», *Αντι - κινηματογράφος* 9 (Φθινόπωρο 1994), σ. 14-21. Βλ. επίσης: "National University of Theatre and Film "I. L. Caragiale" – Istorice" : <http://unatc.ro/prezentare/istoric.php>, από την επίσημη ιστοσελίδα του ιδρύματος (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

εξοπλισμού.¹⁹⁵ Τελικά το 1973 συστάθηκαν τα τμήματα σκηνοθεσίας και φωτογραφίας για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, καθώς επίσης και ένα αντίστοιχο για τις κινηματογραφικές σπουδές, και εντάχθηκαν στην προϋπάρχουσα «Εθνική Ακαδημία Θεάτρου». Κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας τους, το διδακτικό προσωπικό κατόρθωσε να αντιμετωπίσει τις μεγάλες ελλείψεις που υπήρχαν εξαιτίας του απαρχαιωμένου τεχνικού εξοπλισμού και της απουσίας μιας καλά επεξεργασμένης εκπαιδευτικής μεθοδολογίας πάνω στα συγκεκριμένα γνωστικά αντικείμενα. Με την προσθήκη δυο ακόμα κτηρίων στις υπάρχουσες εγκαταστάσεις, εξασφαλίστηκε επιπλέον χώρος για την απρόσκοπτη λειτουργία της σχολής. Τέθηκαν έτσι και εκεί οι βάσεις για την ανάπτυξη της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης.¹⁹⁶

Αλβανία

Παραπλήσια υπήρξε η κατάσταση και στην Αλβανία. Παρά το σχετικά μικρό μέγεθος της κινηματογραφίας της, η βαλκανική χώρα που βρέθηκε επιπλέον απομονωμένη διεθνώς εξαιτίας των πολιτικοκοινωνικών εξελίξεων,¹⁹⁷ έδειξε ενδιαφέρον για την κατάρτιση των κινηματογραφιστών της, η οποία πραγματοποιούνταν με τρεις διαφορετικούς τρόπους: i) μέσω της μαθητείας δίπλα στους πιο έμπειρους επαγγελματίες στα διάφορα κρατικά ελεγχόμενα στούντιο και κινηματογραφικά συνεργεία (*Kinostudio, Albfilm, στούντιο Νέα Αλβανία*), ii) με την

¹⁹⁵ Nicolas Spivev, Athanase Ioutchev, Tzanco Belev, *Cinématographie Bulgare*, μτφ. Georges Dzivgon, Σόφια, Comité de Cinématographie 1953, σ. 1 - 8.

¹⁹⁶ Συμεών Ιωσηφίδης, Γιώργος Ανδριόπουλος, «Μια έκπληξη: Βουλγάρικος κινηματογράφος», *Αντι - κινηματογράφος* 8 (Καλοκαίρι 1994), σ. 22 – 28, κα: "National Academy for Theatre and Film Arts - History": <http://en.natfiz.bg/natfiz/>, στην επίσημη ιστοσελίδα της Εθνικής Ακαδημίας της Βουλγαρίας για το Θέατρο και τις Καλές Τέχνες, (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

¹⁹⁷ Ο Ενβέρ Χότζα, πολιτικός ηγέτης της Λαϊκής Δημοκρατίας της Αλβανίας κατά τη μεταπολεμική περίοδο, από το 1944 έως και τον θάνατό του το 1985, υπήρξε ακλόνητα προσηλωμένος στις σταλινικές αντιλήψεις περί κομμουνισμού. Μετά τον θάνατο του Στάλιν το 1956 και τη σταδιακή απαγκίστρωση της ΕΣΣΔ και των υπολοίπων ανατολικοευρωπαϊκών κρατών από το πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί επί των ημερών του, ο Χότζα αποφάσισε να διακόψει τις επαφές της χώρας του μαζί τους, στρεφόμενος προς την Κίνα του Μάο Τσε Τουνγκ. Τη δεκαετία του 1970, επίσης λόγω ιδεολογικοπολιτικών διαφορών, ο Χότζα ήρθε σε ρήξη και με τον Μάο, καταλήγοντας ουσιαστικά απομονωμένος σε επίπεδο διεθνών σχέσεων. Την ίδια περίοδο η Αλβανία αυτοανακηρύχθηκε το μοναδικό κομμουνιστικό καθεστώς στον κόσμο. Πιο αναλυτικά, στο: James S. O' Donnell, *A Coming of Age: Albania under Enver Hoxha*, East European Monographs/ Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1999, σ. 37 – 82.

εκπαίδευση νέων αλβανών κινηματογραφιστών σε σχολές άλλων, φιλικά προσκείμενων, σοσιαλιστικών κρατών· αρχικά κυρίως στο VGIK και από τη δεκαετία του 1960 και τη ρήξη στις σχέσεις Αλβανίας - ΕΣΣΔ, στο «Ινστιτούτο Θεατρικής και Κινηματογραφικής Τέχνης» της Ρουμανίας, στη FAMU αλλά και στην Κίνα, iii) στο «Ανώτατο Ινστιτούτο Τεχνών» στα Τίρανα, που δημιουργήθηκε το 1960 από τη συνένωση των ιδρυμάτων που ασχολούνταν με τα εικαστικά, τη μουσική και τη δραματική τέχνη. Το 1967 το ινστιτούτο είχε 138 σπουδαστές και 28 καθηγητές, ενώ δέκα χρόνια αργότερα ο αριθμός τους είχε αυξηθεί σε 324 και 64 αντίστοιχα. Όσοι σπουδαστές ενδιαφέρονταν για τον κινηματογράφο, λάμβαναν μια πιο σφαιρική μόρφωση που περιελάμβανε 14 μαθήματα, ορισμένα σχετικά με το συγκεκριμένο αντικείμενο, καθώς και άλλα που αφορούσαν τη φωτογραφία, τα εικαστικά, τη μουσική και τον χορό.¹⁹⁸

Γιουγκοσλαβία

Σε ό,τι αφορά την κινηματογραφική εκπαίδευση στη Γιουγκοσλαβία, μπορούμε να διακρίνουμε μια σειρά από χαρακτηριστικά που αντιστοιχούσαν στο ιδιαίτερο μοντέλο ανάπτυξης που επέλεξε να ακολουθήσει η συγκεκριμένη χώρα από το τέλος του πολέμου έως και τη διάλυσή της, στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Ακολουθώντας έναν διαφορετικό δρόμο από τα υπόλοιπα σοσιαλιστικά κράτη που υιοθέτησαν ουσιαστικά τα σοβιετικά πρότυπα ως προς την οργάνωση των δομών της κινηματογραφίας τους, η Γιουγκοσλαβία του Τίτο πρόταξε το μοντέλο της αποκέντρωσης και της αυτο-οργάνωσης και σε αυτόν τον τομέα. Ιδίως μετά το 1950 και την οριστική ρήξη μεταξύ Τίτο και Στάλιν, κινηματογραφικές δομές δημιουργήθηκαν σε κάθε μια από τις δημοκρατίες που απάρτιζαν τη γιουγκοσλαβική συνομοσπονδία. Συστάθηκαν κινηματογραφικές ομάδες σε διάφορα σημεία της χώρας, οι οποίες, πέρα από την παραγωγή ταινιών, ασχολήθηκαν και με την κατάρτιση των νέων κινηματογραφιστών. Επιπλέον, από τα πρώτα προπολεμικά

¹⁹⁸ G. Girard, *Histoire du Cinéma en Albanie 1945 - 2006*, ό. π., σ. 26-28 και σ.119-121, καθώς και: Χάρης Αποστολίδης (μτφ), «Η αλβανική κινηματογραφία: 1947-1976» (το κείμενο αποτελεί τον πρόλογο του βιβλίου: *The Albanian film*, Τίρανα, "8 Nentori" Publishing House 1977, σ. 8-9), και: Απόστολος Χατζηπαρασκευαΐδης, «Από το ζντανοφισμό στο σεχταρισμό: Η "ιδιόμορφη" περίπτωση του αλβανικού κινηματογράφου», *Αντι - κινηματογράφος* 9, ό. π., σ. 22-26.

χρόνια δημιουργήθηκαν τρία ακαδημαϊκά ιδρύματα εκπαίδευσης στον κινηματογράφο: δύο σχολές, σε Βελιγράδι και Ζάγκρεμπ, για την κατάρτιση των τεχνικών του κινηματογράφου, καθώς και μια σχολή που επικεντρωνόταν κυρίως στην υποκριτική και την κινηματογραφική παραγωγή, επίσης στο Βελιγράδι.¹⁹⁹

Η συνέχεια δόθηκε το 1961, με τη δημιουργία του «Κέντρου Κινηματογραφικής Εκπαίδευσης», το οποίο είχε την έδρα του στο Βελιγράδι και ένα παράρτημα στο Ζάγκρεμπ. Ο χαρακτήρας της αποκεντρωμένης αυτοτέλειας της κινηματογραφικής εκπαίδευσης συνεχίστηκε καθ' όλη τη διάρκεια του γιουγκοσλαβικού κράτους, σε συνδυασμό με τις ακαδημίες για τις καλές τέχνες. Το 1963 η «Θεατρική Ακαδημία», τμήμα της σχολής Καλών Τεχνών του Βελιγραδίου, μετατράπηκε σε «Ακαδημία για το Θέατρο, τον Κινηματογράφο, το Ραδιόφωνο και την Τηλεόραση».²⁰⁰ Παρόμοιες σχολές λειτούργησαν όμως και στις άλλες πρωτεύουσες των γιουγκοσλαβικών δημοκρατιών· ενδεικτικά εδώ μπορούμε να αναφερθούμε σε δύο: α) την αντίστοιχη ακαδημία της Λιουμπλιάνας (Akademija za gledališče, radio, film in televizijo - AGRFT), η οποία συμπεριέλαβε στο πρόγραμμα σπουδών της και τον κινηματογράφο, επίσης από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και β) την εταιρεία παραγωγής "Zagreb Film", η οποία ασχολήθηκε κυρίως με το κινούμενο σχέδιο, στο πλαίσιο της οποίας επιτελούνταν και εκπαιδευτικό έργο για τους νέους επαγγελματίες.²⁰¹

Από την άλλη, όταν το καθεστώς σκλήρυνε τη στάση του απέναντι στην ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 έως τα μέσα του 1980, εκδηλώθηκε μια τάση φυγής και αναζήτησης κινηματογραφικών σχολών εκτός Γιουγκοσλαβίας από αρκετούς νέους κινηματογραφιστές, με ιδιαίτερη

¹⁹⁹ Momčilo Ilić, "Yugoslavia", στο *The Education of the Film-maker: an International View*, Ουάσινγκτον, The American Film Institute / Παρίσι, UNESCO Press 1975, σ. 170, και: Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press 2002,² σ. 1-61.

²⁰⁰ Η κινηματογραφική ακαδημία του Βελιγραδίου διαδραμάτισε μάλιστα τα επόμενα χρόνια έναν ιδιαίτερα ενεργό ρόλο και στα πλαίσια του CILECT. Βλ. σχετικά: "Festival International du Jeune Cinéma à Belgrade: Académie du Théâtre, du Film, de la Radio et de la Télévision de Belgrade", *CILECT Bulletin* 3 (Δεκέμβριος 1972), σ. 139-144, και: Radomir Šaranović, "The European Summer Film School, Belgrade", *CILECT Newsletter*, 12:3 (Νοέμβριος 1989), σ. 3-4.

²⁰¹ Βλ. σχετικά: Matjaž Klopčič, "Two Decades of the Film and Television Department", στο *AGRFT: 40 let*, Λιουμπλιάνα, Institute for Surveying and Photogrammetry Printing Press, 1986, σ. 41 – 43, και Dušan Vukotić, "The Yugoslav School of Cartoon Film", στο *Zagreb Film*, χ.τ., χ.ε., χ.χ., σ. 1 – 4. [Λονδίνο, βιβλιοθήκη BFI - κωδικός 791.4.02:949.71].

προτίμηση για τη FAMU. Ανάμεσά τους συναντάμε ορισμένα από τα ονόματα γιουγκοσλάβων σκηνοθετών που διακρίθηκαν αργότερα σε διεθνές επίπεδο, όπως του Γκόραν Πασκάλιεβιτς και του Εμίρ Κουστουρίτσα. Αυτή η ομάδα των σκηνοθετών έμεινε γνωστή και ως «τσέχικη σχολή» του γιουγκοσλαβικού κινηματογράφου.²⁰²

Το συγκεκριμένο φαινόμενο δεν εμφανίστηκε τυχαία, ούτε περιορίστηκε μόνο σε κινηματογραφιστές από τη Γιουγκοσλαβία ή από την ανατολική Ευρώπη· η αναγνώριση και το κύρος που απέκτησε σταδιακά η FAMU ξεπέρασε τα εθνικά όρια της Τσεχοσλοβακίας. Πράγματι η σχολή αυτή, εκτός του ότι θεωρήθηκε από νωρίς ως ένα από τα καλύτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα διεθνώς σε ότι αφορά τη δομή και το πρόγραμμα σπουδών, διακρίθηκε επιπλέον και ως προς το ότι κατά τη διάρκεια της ιστορικής της εξέλιξης, συνδέθηκε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη αντίστοιχη σχολή από την ανατολική - αλλά και τη δυτική - Ευρώπη, με την εθνική της κινηματογραφία, αλλά και γενικότερα την πολιτιστική και κοινωνική ιστορία της χώρας.²⁰³

²⁰² Γιώργος Ανδριόπουλος, «Βουλγάρικος και γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος: Η τσέχικη σχολή», *Αντι - κινηματογράφος* 8, ό. π. σ. 20, και D. J. Goulding, "Accommodation and Resurgence: The New Yugoslav Cinema, 1973-1990", *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience: 1945-2001*, ό. π., σ. 143-185.

²⁰³ Αυτό διαφαίνεται στις αναφορές στη FAMU σε ευρύτερες μελέτες για τον κινηματογράφο της Τσεχοσλοβακίας. Βλ. σχετικά: Ludvík Baran, "*Jak se dělá nová škola*", *Dokumentární Sešity Historie: FAMU*, 1, Πράγα, Archiv výzkumu Muzea umění a designu, Benešov 2008, σ. 4-13, και στο: Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Press 2009, σ. 15-31. Η περίπτωση της FAMU γίνεται αντικείμενο πιο αναλυτικής παρουσίασης στη συνέχεια. Βλ. σχετικά, σ. 156 – 162.

Γερμανία

Η περίπτωση της Γερμανίας παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες ως προς τη διαμόρφωση της κινηματογραφικής της εκπαίδευσης, σε σύγκριση με τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη. Αυτές συνδέονται κατά κύριο λόγο με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν στη συγκεκριμένη χώρα με το τέλος του πολέμου. Η Γερμανία βγήκε από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ηττημένη, υπό κατοχή και με βαριές απώλειες σε ανθρώπινο δυναμικό αλλά και σε υποδομές. Λίγο καιρό μετά τον τερματισμό των εχθροπραξιών και την οριστική παράδοσή της στους Συμμάχους, χωρίστηκε σε δυο κράτη με διαμετρικά αντίθετα χαρακτηριστικά ως προς την ιδεολογικοπολιτική τους σύσταση. Σε αντιστοιχία με την κατεύθυνση που απέκτησε η διαδικασία της ανασυγκρότησης για κάθε μία από τις δυο μεταπολεμικές Γερμανίες, διαμορφώθηκαν οι δομές των κινηματογραφιών τους, καθώς και η σχετιζόμενη με αυτές εκπαίδευση.

Κατά τους τελευταίους μήνες του πολέμου η οποιαδήποτε κινηματογραφική δραστηριότητα είχε σχεδόν εκλείψει και τα εκπαιδευτικά ιδρύματα που αφορούσαν την κατάρτιση των επαγγελματιών του κινηματογράφου είχαν ήδη διακόψει τη λειτουργία τους. Στο περιβάλλον που διαμορφώθηκε μετά την πτώση του 3^{ου} Ράιχ, η μεγάλη εταιρία παραγωγής της χώρας "Ufa" διαμοιράστηκε στους Συμμάχους. Το μεγαλύτερο κομμάτι της καρπώθηκε ο σοβιετικός παράγοντας, ο οποίος είχε υπό την κατοχή του την περιοχή γύρω από το Βερολίνο, όπου και βρίσκονταν τα στούντιο της εταιρείας, στο προάστιο Babelsberg της πόλης Potsdam. Η Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, το κράτος που συγκροτήθηκε τελικά στο ανατολικό και υπό σοβιετική σφαίρα επιρροής τμήμα, θα στηριζόταν σε αυτές τις υλικοτεχνικές υποδομές όσο και στο έμπυχο δυναμικό που είχε κατορθώσει να επιβιώσει των κακουχιών της περιόδου, προκειμένου να δημιουργήσει τη "DEFA", την κρατική - και αποκλειστική - κινηματογραφική εταιρία παραγωγής της χώρας.²⁰⁴

Παρ' ότι η *DEFA* στελεχώθηκε αρχικά με έμπειρους επαγγελματίες που προέρχονταν από τις εταιρίες παραγωγής της προηγούμενης περιόδου, έγινε σύντομα

²⁰⁴ K. Kreimeier, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company*, ό. π., σ. 354-385, και Seán Allan "DEFA: An Historical Overview", στο Seán Allan, John Sandford (επιμ.), *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, Berghahn Books 1999, σ. 1-21.

κατανοητή η ανάγκη δημιουργίας ενός εκπαιδευτικού φορέα για την ανάδειξη νέου και κατάλληλα καταρτισμένου στις καινούριες τεχνολογίες προσωπικού. Ακολουθώντας τη γραμμή του κεντρικού σχεδιασμού ως προς την οικονομία και τις διοικητικές δομές, οι υπεύθυνοι της Λ. Δ. Γερμανίας βασίστηκαν στα αντίστοιχα πρότυπα της Σοβιετικής Ένωσης (VGIK) και των υπολοίπων σοσιαλιστικών χωρών για τη δημιουργία μιας κρατικής σχολής κινηματογράφου. Τελικά η ίδρυσή της πραγματοποιήθηκε το 1954. Ο επίσημος τίτλος που πήρε ήταν: Deutsche Hochschule für Filmkunst.²⁰⁵ Η σχετική καθυστέρηση που σημειώθηκε στην ανάληψη πρωτοβουλίας για τη σύστασή της, οφειλόταν κυρίως στις προτεραιότητες που είχε θέσει το καθεστώς αναφορικά με την ανασυγκρότηση της χώρας, ενώ συνετέλεσε θετικά και η ελάφρυνση της εξάρτησής της από τους σοβιετικούς μετά τον θάνατο του Στάλιν, το 1953.

Για την εγκατάσταση και τον εξοπλισμό της σχολής χρησιμοποιήθηκαν ορισμένες από τις υποδομές που υπήρχαν ήδη στο Babelsberg. Τα πρώτα τμήματα αφορούσαν την κινηματογραφική σκηνοθεσία, τη φωτογραφία, τη δραματουργία, τις κινηματογραφικές σπουδές και την παραγωγή. Σε αυτά ήρθε να προστεθεί έναν χρόνο αργότερα το τμήμα υποκριτικής. Το 1962 δημιουργήθηκε ένα ακόμη τμήμα σχετικά με την εκπαίδευση στην τεχνολογία του ήχου στον κινηματογράφο, ενώ με το πέρασμα της δεκαετίας και την ταχεία διάδοση της τηλεόρασης, το πρόγραμμα σπουδών αναπροσαρμόστηκε έτσι ώστε να συμπεριλάβει και το συγκεκριμένο εκπαιδευτικό αντικείμενο. Το 1969 η σχολή μετονομάστηκε σε: Hochschule für Film und Fernsehen der Deutschen Demokratischen Republik - (HFF). Σύμφωνα με τις αντίστοιχες πρακτικές στις υπόλοιπες σοσιαλιστικές χώρες, το κράτος ανέλαβε και εδώ να καλύψει τις ανάγκες των σπουδαστών σε υλικοτεχνικό εξοπλισμό, στέγαση, σίτιση και έξοδα διαβίωσης. Αντιστάθμισμα βέβαια για εκείνες τις παροχές ήταν ο περιορισμός της ζωής και των δραστηριοτήτων των σπουδαστών κατά βάση εντός του περιβάλλοντος του εκπαιδευτικού ιδρύματος.²⁰⁶

²⁰⁵ Klaus Rümmler (επιμ.), *Hochschule für Film und Fernsehen der Deutschen Demokratischen Republik, 1954-1979*, Όμπερχαουζεν, K. M. Laufen 1979, σ. 6 – 19.

²⁰⁶ Βλ. σχετικά το φιλμ *'Ein Blick' – 50 Jahre HFF Konrad Wolf* (2004) που παρουσιάζει τη ζωή των σπουδαστών της σχολής κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, το οποίο και συνόδευε την έκδοση του βιβλίου: Horst Schättle, Dieter Wiedemann (επιμ.), *Bewegte Bilder - Bewegte Zeit: 50 Jahre Film - und Fernsehhausbildung HFF "Konrad Wolf" Potsdam - Babelsberg*, Βερολίνο, Vistas 2004, όπου γίνεται ανασκόπηση στα 50 χρόνια λειτουργίας της HFF.

Στη δεκαετία του 1980 δημιουργήθηκε ακόμη ένα τμήμα που αφορούσε την εκπαίδευση στο κινούμενο σχέδιο, ενώ το 1985 προστέθηκε τιμητικά στον τίτλο της σχολής το όνομα του Konrad Wolf, ενός από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες που ανέδειξε ο ανατολικογερμανικός κινηματογράφος. Σημαντική παράμετρο και για την περίπτωση της Λ. Δ. της Γερμανίας αποτελεί η διασύνδεση που επιχειρήθηκε να δημιουργηθεί ανάμεσα στην εκπαίδευση των κινηματογραφιστών και στη μετέπειτα επαγγελματική τους σταδιοδρομία. Οι σπουδαστές του *HFF* δούλευαν αρχικά στις παραγωγές της *DEFA* ως βοηθοί, δίπλα στους καθηγητές τους αλλά και σε άλλους έμπειρους επαγγελματίες του χώρου. Τους αποδιδόταν ο χαρακτηρισμός "Nachwuchs", που σημαίνει απόγονοι, νέοι και ταλαντούχοι. Οι Nachwuchs έπρεπε να εργαστούν για κάποια περίοδο σε βοηθητικές ειδικότητες, έως ότου θεωρηθεί ότι αποκτούσαν την απαιτούμενη εμπειρία, και κατόπιν ανελίσσονταν ιεραρχικά, σύμφωνα με το σύστημα που ήταν δομημένη η εργασία στα κρατικά ελεγχόμενα στούντιο. Με τη μέθοδο αυτή εξασφαλιζόταν η εργασία για τους περισσότερους νέους κινηματογραφιστές, οι οποίοι μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις καλύπτονταν οικονομικά ακόμα και όταν δεν εργάζονταν, ώστε να κατανέμεται ομοιόμορφα ο εργασιακός χρόνος. Παρά τα οφέλη που υπήρχαν ως προς την επαγγελματική αποκατάσταση των κινηματογραφιστών, ανέκυπτε το πρόβλημα επιβολής ενός αυστηρά γραφειοκρατικού συστήματος πάνω στη δημιουργικότητα των νέων ταλέντων. Αν λάβουμε δε υπόψη και τα εμπόδια που έθετε η λογοκρισία της εποχής, ο χρόνος που χρειαζόταν για την ανάδειξή τους επιμηκυνόταν πολύ περισσότερο. Ορισμένοι σκηνοθέτες για παράδειγμα, έπρεπε να φτάσουν γύρω στα 40 προκειμένου να γυρίσουν την πρώτη τους μεγάλου μήκους ταινία.²⁰⁷

Αν στην περίπτωση της ανατολικής Γερμανίας μπορούμε να διαπιστώσουμε καθυστέρηση στην ανάληψη πρωτοβουλιών γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση, στην αντίστοιχη της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας, του κράτους δηλαδή που διαμορφώθηκε υπό την επιρροή των δυτικών συμμάχων μετά το πέρας του πολέμου, η καθυστέρηση αυτή υπήρξε ακόμα πιο μεγάλη. Το φαινόμενο φαντάζει παράδοξο, αν αναλογιστούμε την εντυπωσιακή ανάπτυξη της χώρας σε άλλους τομείς κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Τα αίτιά του οφείλουμε να τα

²⁰⁷ Peter Ulbrich, "The Formation of a Creative Film and TV Maker in a Socialist Country", *CILECT Bulletin* 7 (1975), σ. 23-28, και Leonie Naughton, "Film Production at DEFA Studios", *That Was the Wild East: Film Culture, Unification, and the "New" Germany*, Ann Arbor, University of Michigan Press 2002, σ. 23-44.

αναζητήσουμε στην κατάσταση της δυτικογερμανικής κινηματογραφίας κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Ύστερα από την άνθιση που γνώρισε ο γερμανικός κινηματογράφος κατά τον Μεσοπόλεμο, παρατηρήθηκε μια γενικότερη στασιμότητα στο επίπεδο της παραγωγής. Αντίθετα προς το μοντέλο της Λ. Δ. της Γερμανίας, εδώ οι υποδομές που κληροδότησε η *Ufa* - μικρότερες σε μέγεθος και αριθμό, καθώς το μεγαλύτερο μέρος τους βρισκόταν στα ανατολικά της χώρας και περιήλθε όπως είδαμε στους σοβιετικούς - δεν πέρασαν στα χέρια μιας μονοπωλιακής κρατικής εταιρίας παραγωγής, αλλά οδήγησαν στην εμφάνιση πολυάριθμων εταιριών. Η έντονη παρουσία της ιδιωτικής πρωτοβουλίας στάθηκε μια παράμετρος που θα καθόριζε στο εξής τον χαρακτήρα της κινηματογραφίας της χώρας και, όπως θα δούμε, και τη σχετιζόμενη εκπαίδευση.²⁰⁸

Η απουσία αυστηρού κρατικού ελέγχου στον κινηματογράφο της χώρας και η επιλογή να δοθεί προτεραιότητα στην ανάπτυξη άλλων τομέων της οικονομίας, είχαν ως αποτέλεσμα την παρατεταμένη καθυστέρηση δημιουργίας μιας δημόσιας κινηματογραφικής σχολής για περίπου δύο δεκαετίες. Το 1954 καθιερώθηκε ένα διεθνές φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους στην πόλη Όμπερχαουζεν, το οποίο και συνεχίζει έως σήμερα τη λειτουργία του, αποτελώντας ένα από τα κορυφαία στο είδος του στον κόσμο. Στις 28 Φεβρουαρίου 1962, και κατά τη διάρκειά του φεστιβάλ, μια ομάδα από 26 νέους δυτικογερμανούς κινηματογραφιστές δημοσίευσε το ομώνυμο μανιφέστο που διακήρυττε το τέλος του «κινηματογράφου του μπαμπά», ακολουθώντας τα αντίστοιχα προτάγματα των σύγχρονων γάλλων ομότεχνών τους, εκπροσώπων της *Nouvelle Vague*.²⁰⁹ Ο κινηματογράφος στον οποίο εναντιωνόταν η νέα γενιά κινηματογραφιστών είχε διαμορφωθεί κατά τα προηγούμενα 15 και πλέον χρόνια και είχε στηριχθεί τόσο θεματικά όσο και σε επίπεδο ανθρώπινου δυναμικού στα δεδομένα και τις συνθήκες που υπήρχαν κατά την προπολεμική περίοδο. Σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές που είχαν αναδειχτεί από τότε, εξακολούθησαν να γυρίζουν ταινίες, επαναλαμβάνοντας σε αρκετές περιπτώσεις ακόμα και τα ίδια

²⁰⁸ Marie-France Bourreau, Evelyne Pichot, *Les métiers de l'image et du son en République Fédérale d'Allemagne*, Παρίσι, Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture 1992, σ. 9-42.

²⁰⁹ Hans Günter Pflaum, *Germany on Film: Theme and Content in the Cinema of the Federal Republic of Germany*, μτφ. Richard C. Helt & Roland Richter, Ντιτρόιτ, Wayne State University Press 1990, σ. 9-26. Σχετικά με το «Μανιφέστο του Όμπερχαουζεν» και τους εκπροσώπους του ρεύματος του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου βλ. ακόμα: Eric Rentschler (επιμ.), *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, Νέα Υόρκη/ Λονδίνο, Holmes & Meier 1988, σ. 1-38.

σενάρια της προηγούμενης περιόδου. Επιπλέον στις περισσότερες παραγωγές επιλεγόταν να εργαστεί το προϋπάρχον έμπειρο προσωπικό, προερχόμενο κυρίως από τις τάξεις της *Ufa*.

Οι εξελίξεις της δεκαετίας του 1960 επρόκειτο να επιφέρουν αλλαγές και στο θέμα της εκπαίδευσης των νέων κινηματογραφιστών. Το αίτημα για τη δημιουργία κινηματογραφικής σχολής δεν περιοριζόταν μόνο ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας των δυτικογερμανών κινηματογραφιστών, αλλά απηχούσε ευρύτερα την άποψη και μέρους της κοινής γνώμης. Η αρχή έγινε το 1965, με τη δημιουργία της «Επιτροπής για το Νέο Γερμανικό Φίλμ» (Kuratorium Junger Deutscher Film). Έναν χρόνο αργότερα ιδρύθηκαν δυο σχολές κινηματογράφου, μια στο Βερολίνο, με τον τίτλο "Deutsche Film - und Fernsehakademie Berlin" (DFFB) και μια στο Μόναχο με την ονομασία "Hochschule für Fernsehen und Film München" (HFF). Η σχεδόν ταυτόχρονη σύστασή τους είναι ενδεικτική του κλίματος που είχε δημιουργηθεί στους κόλπους της εγχώριας κινηματογραφίας και της έντονης απαίτησης για τη θέσπιση εκπαιδευτικών φορέων συνδεδεμένων με την κατάρτιση των κινηματογραφιστών.²¹⁰

Η κινηματογραφική ακαδημία του Βερολίνου (DFFB) συνδέθηκε εξαρχής στενά με το περιβάλλον των κινηματογραφιστών του *Μανιφέστου του Όμπερχαουζεν*, απ' όπου θα προέκυπτε κατόπιν ο επονομαζόμενος «Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος»: το γεγονός αυτό είχε άμεση επίδραση στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της σχολής και του προγράμματος σπουδών της. Υπό την επιρροή της «θεωρίας του δημιουργού», η νεοσύστατη ακαδημία έδωσε έμφαση στην ανάδειξη νέων "Filmemachers". Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τον ολοκληρωμένο κινηματογραφιστή, ο οποίος ήταν σκηνοθέτης και σεναριογράφος των ταινιών του, ενώ είχε ταυτόχρονα εποπτεία της φωτογραφίας, του μοντάζ αλλά και της παραγωγής. Επιπλέον έπρεπε να διαθέτει ευρύτερη γνώση γύρω από τον κινηματογράφο και την τέχνη. Παράλληλα, προτασσόταν η ανάγκη για την ιδεολογικοπολιτική διαπαιδαγώγηση των μελλοντικών κινηματογραφιστών, ώστε να βρίσκονται με το έργο τους σε διαλεκτική σχέση με τις εξελίξεις του κοινωνικού περιβάλλοντος. Η έντονη πολιτικοποίηση της δυτικογερμανικής νεολαίας κατά τις

²¹⁰ Βλ. ενδεικτικά ορισμένα από τα άρθρα που εμφανίστηκαν στον δυτικογερμανικό Τύπο της εποχής αναφορικά με την ακαδημία κινηματογράφου του Βερολίνου, στο: *DFFB im Spiegel der Presse: 1963-1979*, Βερολίνο, Deutsche Film - und Fernsehakademie Berlin 1979, σ. 3 - 21, καθώς και το λεύκωμα με ομιλίες επισήμων – μεταξύ των οποίων και του τότε προέδρου του SPD και μετέπειτα καγκελάρου Willy Brandt - από τα εγκαίνια της σχολής: *Deutsche Film - und Fernsehakademie Berlin: Eröffnung des ersten Studienjahres am 17. September 1966*, Βερολίνο, DFFB 1966.

δεκαετίες του 1960 και του 1970, η οποία συνδέθηκε κυρίως με τα κινήματα της ριζοσπαστικής Αριστεράς, είχε μεγάλο αντίκτυπο στο εσωτερικό της σχολής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα υπήρξε η διεκδίκηση εκ μέρους των σπουδαστών (και εν τέλει η αποδοχή του αιτήματός τους) να συμμετέχουν και δικοί τους εκπρόσωποι στο συμβούλιο του ιδρύματος, εκτός από τα μέλη του διδακτικού και διοικητικού προσωπικού.²¹¹ Βασική απόρροια εξάλλου αυτής της συνθήκης υπήρξε η ενασχόληση των σπουδαστών της σχολής κυρίως με το ντοκιμαντέρ, καθώς το θεωρούσαν ως το πλέον κατάλληλο κινηματογραφικό είδος για την καταγραφή και την ανάλυση κοινωνικοπολιτικών γεγονότων. Η στροφή προς τη μυθοπλασία θα ερχόταν σταδιακά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, όταν το ρεύμα του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου είχε αρχίσει πλέον να χάνει τη δυναμική του.²¹²

Η επίδραση των παραπάνω εξελίξεων υπήρξε μικρότερη στη σχολή κινηματογράφου του Μονάχου. Η *HFF München* απέκτησε στον κινηματογραφικό κόσμο της δυτικής Γερμανίας τη φήμη ενός εκπαιδευτικού φορέα με προσανατολισμό περισσότερο πρακτικό, καθώς και με ένα σαφέστερα διαμορφωμένο πρόγραμμα σπουδών ως προς τις κινηματογραφικές ειδικότητες.²¹³ Το στοιχείο που παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον σχετικά με τη συγκεκριμένη σχολή είναι η σύμπραξη για τη δημιουργία της ανάμεσα στο κρατίδιο της Βαυαρίας και στους δημόσιους τηλεοπτικούς σταθμούς της χώρας ZDF και BR-ARD. Η ραγδαία ανάπτυξη του τηλεοπτικού μέσου κατά τη μεταπολεμική περίοδο - αρχικά μόνο των κρατικών σταθμών και από τη δεκαετία του 1980 και των ιδιωτικών – συνοδεύτηκε στην περίπτωση της δυτικής Γερμανίας από την επικοινωνία με τις σχολές που δραστηριοποιούνταν στα οπτικοακουστικά μέσα, με στόχο την εξασφάλιση της επαγγελματικής σταδιοδρομίας των αποφοίτων τους στον αντίστοιχο εργασιακό κλάδο. Ο προνομακός ρόλος που απέκτησε σταδιακά η ιδιωτική πρωτοβουλία στον

²¹¹ Για τη σχέση των σπουδαστών της κινηματογραφικής ακαδημίας του Βερολίνου με το επαναστατικό κίνημα της δεκαετίας του 1960 βλ: Tilman Baumgärtel, "Die Rolle der DFFB - Studenten bei der Revolte von 1967-1968", *Junge Welt*, (27 & 30 . 9 και 2 . 10 . 1996): <http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705.html> άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²¹² Frank Arnold (επιμ.), *20 Jahre DFFB 1966-1986: Eine Retrospektive*, Όμπερχάουζεν, 35 Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtagen 1989, σ. 5 – 35.

²¹³ Σχετικά με τη σχολή του Μονάχου βλ: "Hochschule für Fernsehen und Film (München)" *CILECT Bulletin* 4 (1974), σ. 51-59, και: "News from our members: Hochschule für Fernsehen und Film (München)" *CILECT Newsletter*, 7:2 (Νοέμβριος 1984), σ. 8-9. Βλ. ακόμη: *25 Jahre Hochschule für Fernsehen und Film, München: 67-92*, Μόναχο, Werkstatt 1992.

δυτικογερμανικό κινηματογράφο και την τηλεόραση οδήγησε στη διασύνδεση και τη συστηματική συνεργασία ανάμεσα στις κινηματογραφικές σχολές και τα τηλεοπτικά κανάλια, τις κινηματογραφικές εταιρίες παραγωγής, και τις μεγάλες διαφημιστικές.²¹⁴

Δυτική Ευρώπη

Οι δυο μεγάλες κινηματογραφίες της δυτικής Ευρώπης, Γαλλία και Ιταλία, οι οποίες υπήρξαν και οι πιο δυναμικές κατά τη χρονική περίοδο που εξετάζουμε, είχαν ήδη αρχίσει να διαμορφώνουν τις εκπαιδευτικές τους υποδομές, όπως είδαμε, στοχεύοντας παράλληλα στην ανάδειξη νέων κινηματογραφιστών και στην ανάπτυξη μιας κινηματογραφικής κουλτούρας σε ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Θα αναφερθώ παρακάτω ακροθιγώς στις περιπτώσεις τους, και στον βαθμό που μας προσφέρουν επιπρόσθετες πληροφορίες ιδιαίτερου ενδιαφέροντος σχετικά με την κινηματογραφική τους εκπαίδευση, καθώς η ενδελεχής μελέτη καθεμιάς τους θα μπορούσε να αποτελέσει από μόνη της αντικείμενο εκτεταμένης έρευνας.

²¹⁴ M.-F. Bourreau, E. Pichot, *Les métiers de l'image et du son en République fédérale d'Allemagne*, ό. π., σ. 59-70, και πιο αναλυτικά στο: Martin Blaney, *Symbiosis or Confrontation: The Relationship between the Film Industry and Television in the Federal Republic of Germany from 1950 to 1985*, Βερολίνο, Sigma Edition 1992.

Γαλλία

Ειδικότερα στη Γαλλία, η εκπαίδευση στον τομέα των οπτικοακουστικών συνέχισε να παρέχεται ποικιλόμορφα και πολυεπίπεδα. Όπως αναφέρθηκε, υπήρχαν η IDHEC και η σχολή "Louis Lumière", η Cinémathèque Française στο Παρίσι και οι υπόλοιπες κινηματογραφικές λέσχες που δημιουργήθηκαν σε διάφορες πόλεις της χώρας, όπως για παράδειγμα η πολύ αξιόλογη ταινιοθήκη της Τουλούζης. Άρχισε ακόμη σταδιακά να συντελείται η εισαγωγή μαθημάτων κινηματογράφου σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες.²¹⁵ Εστιάζοντας περισσότερο στην κατάρτιση των επαγγελματιών, αξίζει να αναφερθούμε ειδικότερα στην IDHEC, η οποία και ολοκλήρωσε τον ιστορικό της κύκλο με το συγκεκριμένο όνομα το 1988. Ο ρόλος της σχολής ως βασικού τροφοδότη της γαλλικής κινηματογραφίας με νέους και ικανούς επαγγελματίες αναγνωρίστηκε μέσα από την ιστορική της διαδρομή και την επίδραση που είχε στην πολιτιστική αλλά και στην κοινωνική ζωή της χώρας.²¹⁶

Το πρόγραμμα της σχολής περιελάμβανε αρχικά τέσσερις κατευθύνσεις και αντίστοιχα τμήματα: σκηνοθεσίας/παραγωγής, φωτογραφίας, μηχανικών ήχου και σκηνογραφίας. Το 1945 προστέθηκε εκείνο της ενδυματολογίας, ενώ το 1949 οι ειδικότητες του βοηθού μοντέρ και του σκριπτ αποτέλεσαν επίσης ξεχωριστό τμήμα. Καθώς ο L'Herbier ήθελε να διασφαλίσει ότι η IDHEC θα διέφερε από τη "Louis Lumière", υπογράφηκε μια συμφωνία ανάμεσα στους υπεύθυνους των δύο σχολών, στην οποία προσδιοριζόταν ο χαρακτήρας των δύο ιδρυμάτων· η "Vaugirard" θα προσέφερε εξειδικευμένη τεχνική κατάρτιση στους νέους κινηματογραφιστές, ενώ η IDHEC μια πιο σφαιρική, καλλιτεχνικού χαρακτήρα εκπαίδευση. Με τη συμφωνία μπόρεσε να καταστεί διακριτός αλλά ταυτόχρονα και

²¹⁵ Βλ. ενδεικτικά: Philippe Esnault, "La culture cinématographique en France", Documents de travail pour le Congrès sur: "Le Cinéma et l'enseignement: rôle de l'enseignement supérieur" pendant la 9ème Rencontre Internationale des Écoles de Cinéma et de Télévision, organisée par L'IDHEC à Paris (24-28/5/1962), και Henri Agel, "Perspectives d'intégration du Cinéma dans l'enseignement supérieur", Organisation Des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (Unesco), Rapport présenté à la table ronde de la Mendola (17-19.8.1962). Αμφότερα στα: Fonds Esnault, [Κωδικός αρχείου: 38-B6], Παρίσι, Bibliothèque du film - Cinémathèque Française.

²¹⁶ Για τη σχέση της IDHEC με το κινηματογραφικό κίνημα της Nouvelle Vague, βλ: Colin G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press 1993, σ. 207-212. Επιπλέον οι σπουδαστές, αλλά και η σχολή στο σύνολό της βρέθηκαν στο επίκεντρο των γεγονότων του Μαΐου του 1968: Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68 - Par ailleurs le cinéma est une arme...*, Παρίσι, Nouveau Monde Éditions 2008, σ. 49-53, 67-68, 258, 264, και 419-422.

συμπληρωματικός ο ρόλος που θα διαδραμάτιζαν σε σχέση με τη στελέχωση της γαλλικής κινηματογραφίας. Αν επομένως κάποιος επιθυμούσε να γίνει σκηνοθέτης, έπρεπε να επιλέξει την IDHEC για να εκπληρώσει τον στόχο του. Αν αντίθετα ήθελε να ασχοληθεί με τον φωτισμό ή τα μακενιστικά, τότε η "Vaugirard" ήταν η προτιμότερη επιλογή.²¹⁷ Υπήρχαν τέλος και οι περιπτώσεις αλληλοεπικάλυψης ως προς ορισμένες ειδικότητες, αλλά και διασύνδεσης μεταξύ των δυο προγραμμάτων σπουδών. Ως προς τη φωτογραφία για παράδειγμα, προκειμένου κάποιος να γίνει δεκτός στο σχετικό τμήμα της IDHEC, έπρεπε προηγουμένως να έχει ολοκληρώσει τις αντίστοιχες σπουδές στη "Vaugirard".

Την αραστή συνύπαρξη των δυο σχολών επρόκειτο να διαταράξει η εισαγωγή της άδειας άσκησης επαγγέλματος για τις κινηματογραφικές ειδικότητες. Η εποπτεία για τη χορήγησή της ανήκε στο Centre National de la Cinématographie (CNC), το Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου, και τέθηκε σε ισχύ το 1952. Η κάρτα με την ειδική άδεια θα αποτελούσε για αρκετά χρόνια βασικό προαπαιτούμενο για την άσκηση των κινηματογραφικών επαγγελμάτων στη Γαλλία.²¹⁸ Αναπτύχθηκε τότε ένας ανταγωνισμός ανάμεσα στα δύο ιδρύματα, σε σχέση με την κατοχύρωση και την αξία του πτυχίου τους, καθώς η σχετική κάρτα εργασίας παραχωρήθηκε αρχικά μόνο στους αποφοίτους της IDHEC, για να δοθεί τελικά και στους πτυχιούχους της "Vaugirard", το 1964.²¹⁹ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι εκείνη την περίοδο η κινηματογραφική βιομηχανία αποτελούσε τη δεύτερη μεγαλύτερη της χώρας ως προς τον αριθμό των εργαζομένων της, μικρότερη μόνο σε σύγκριση με τους γαλλικούς

²¹⁷ J. Rannou, *Les métiers de l'image et du son*, ό. π, σ. 160 και 187- 191. Ο διαφορετικός χαρακτήρας σπουδών μεταξύ των δύο σχολών συνεχίζει εν πολλοίς να ισχύει έως τις μέρες μας, ενώ υπάρχουν και διαφορετικά προαπαιτούμενα εισαγωγής για την κάθε σχολή, όπως προκύπτει και από τη σύγκριση μετ αξύ δυο πρόσφατων οδηγιών σπουδών τους: "La Femis/ Formation/ Cursus Principal": <http://www.femis.fr/-cursus-general> και: "ENS Louis-Lumière: Formation initiale: Spécialité Cinéma": <https://www.ens-louis-lumiere.fr/specialite-cinema>, αμφότεροι στο διαδίκτυο.

(τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²¹⁸ Βλ. σχετικά: Caroline Bironne, Yael Wolmark, "La carte professionnelle du CNC", στο *Les Métiers de l'audiovisuel: Radio, Télé, Ciné*, Παρίσι, L'Étudiant Pratique 1992, σ. 16-19, και Claude Danet, "La C.I.P.: Carte d' Identité Professionnelle", στο *Entrer dans le cinéma: Mode d'emploi*, Νιμ, Lacour/ Redivina 1999, σ. 83-84. Η επαγγελματική κάρτα εργασίας επρόκειτο να καταργηθεί το 2009: "Ordonnance n° 2009-901 du 24 juillet 2009 relative à la partie législative du code du cinéma et de l'image animée" (24.7. 2009).

Η Γαλλία είχε δημιουργήσει το δικό της Κέντρο Κινηματογράφου το 1946. Βλ. σχετικά: "Historique du CNC", στην ηλεκτρονική διεύθυνση του οργανισμού: <http://www.cnc.fr/web/fr/historique-du-cnc> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²¹⁹ J. Rannou, *Les métiers de l'image et du son*, ό. π, σ.169.

σιδηροδρόμους.²²⁰

Η εισαγωγή των φοιτητών στα τμήματα της IDHEC καθορίστηκε να γίνεται βάσει εξετάσεων γραπτών και προφορικών, με ξεχωριστή ύλη για κάθε ειδικότητα και με την παρουσίαση portfolio για τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία. Η φοίτηση προσδιορίστηκε στα δύο χρόνια για ορισμένες ειδικότητες και στα τρία για άλλες, με μια επιπρόσθετη πρακτική άσκηση ενός έτους. Όπως ίσχυε για τη φωτογραφία, έτσι και για τον ήχο, οι σπουδές στην IDHEC πήραν τη μορφή άτυπου μονοετούς μεταπτυχιακού, θέτοντας ως προαπαιτούμενο την κατοχή ενός σχετικού πτυχίου. Το υψηλό επίπεδο των προϋποθέσεων για την εισαγωγή στη σχολή σε συνδυασμό με την αυξημένη ζήτηση που παρουσιάστηκε και το μικρό ποσοστό που γινόταν δεκτό, οδήγησε στη μερική σύνδεσή της το 1948 με τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Συγκεκριμένα δημιουργήθηκε στο «Λύκειο του Παρισιού» ένα προπαρασκευαστικό τμήμα για τους τελειόφοιτους μαθητές που ενδιαφέρονταν να δώσουν εισαγωγικές εξετάσεις στην IDHEC, από τον εκεί καθηγητή Αρχαίων Ελληνικών και Λατινικών Henri Agel. Μέσω της εν λόγω προετοιμασίας οι υποψήφιοι εξασφάλιζαν ένα καλό πλεονέκτημα στο να γίνουν τελικά δεκτοί στη σχολή, σε σχέση με τον έντονο ανταγωνισμό που υπήρχε.²²¹

Ανάμεσα στους πρώτους καθηγητές της IDHEC συναντάμε ιστορικούς και θεωρητικούς του κινηματογράφου, όπως ο Georges Sadoul και ο Jean Mitry. Αντίθετα, άλλες σημαντικές προσωπικότητες, όπως ο σκηνοθέτης και θεωρητικός Jean Epstein, αν και πέρασαν από τη σχολή δεν κατάφεραν να προσελκύσουν το ενδιαφέρον των φοιτητών και διέκοψαν τη συνεργασία τους. Ορισμένοι από τους πρώτους αποφοίτους της ήταν ο Alain Resnais, ο Francois Boyer και ο Henri Colpi.
222

Ως διευθυντής της IDHEC διορίστηκε αρχικά ο Pierre Gerin, και κατά τα έτη 1948-1949 ο Léon Moussinac. Ο τελευταίος ήταν γνωστό μέλος του Γαλλικού

²²⁰ David Bellos, "Tati and America: Jour de fête and the Blum-Byrnes Agreement of 1946", *French Cultural Studies*, 10: 29 (Ιούλιος 1999), σ. 145-146.

²²¹ Υπολογίζεται ότι οι μαθητές του Λυκείου εξασφάλιζαν γύρω στο 40% περισσότερες πιθανότητες σε σχέση με κάποιον που δεν είχε παρακολουθήσει το συγκεκριμένο προπαρασκευαστικό πρόγραμμα. Οι πιθανότητες εισαγωγής στην IDHEC κυμαίνονταν λόγω της ζήτησης, σε ποσοστό 1 στους 10. Βλ. σχετικά: C. G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, ό. π., σ. 206.

²²² Στο ίδιο, σ. 208.

Κομμουνιστικός Κόμματος, γεγονός που αντανάκλασε τον αριστερό προσανατολισμό που είχε εκείνη την περίοδο η σχολή. Η εξέλιξη αυτή προκάλεσε την έντονη αντίδραση μερίδας του Τύπου και του κατεστημένου. Αποτέλεσμα της πίεσης ήταν τελικά ο Moussinac να υποχρεωθεί σε παραίτηση και ο L'Herbier να αναλάβει προσωρινά τη διεύθυνση, μέχρι την ανάληψη της θέσης από τον τεχνοκράτη Rémy Tessonneau το 1950.²²³ Η IDHEC επρόκειτο να υπάρξει επί σειρά ετών χώρος αντιπαραθέσεων τόσο σε ζητήματα που σχετίζονται με τον κινηματογράφο και την τέχνη όσο και με την πολιτική. Στη συγκεκριμένη περίοδο συνδέθηκε ιδιαίτερα με τους αγώνες του συνδικαλιστικού οργάνου των γάλλων κινηματογραφιστών, μέλη του οποίου ανήκαν στο διδακτικό της προσωπικό, αλλά και γενικά της γαλλικής κινηματογραφίας έναντι των συμφωνιών Blum και Byrnes. Αυτές αφορούσαν την οικονομική βοήθεια που προσέφεραν οι ΗΠΑ για την ανοικοδόμηση της μεταπολεμικής Γαλλίας, με αντάλλαγμα κυρίως το άνοιγμα της γαλλικής κινηματογραφικής αγοράς στις αμερικανικές ταινίες.²²⁴

Πέρα όμως από τα εθνικά όρια της Γαλλίας, η IDHEC κατοχύρωσε το κύρος και τη διεθνή της φήμη τόσο μέσα από τη σημαίνουσα θέση της εντός του CILECT – το οποίο άλλωστε συστάθηκε, όπως είδαμε, από τους υπεύθυνους της σχολής, L'Herbier και Tessonneau – όσο και διαμέσου των πολυάριθμων μη γάλλων σπουδαστών της. Στη διάρκεια των 45 χρόνων λειτουργίας της αποφοίτησαν από τις τάξεις της 1439 επαγγελματίες του κινηματογράφου. Από αυτούς οι 873 ήταν Γάλλοι και 566 προέρχονταν από άλλες χώρες. Με το μετέπειτα έργο τους, οι αλλοδαποί απόφοιτοι στάθηκαν ιδανικοί πρεσβευτές του εκπαιδευτικού της έργου σε όλο τον κόσμο.²²⁵ Καλούμενη να αντιμετωπίσει τα νέα δεδομένα και τις προκλήσεις που διαμορφώνονταν στην οπτικοακουστική εκπαίδευση κατά τα μέσα της δεκαετίας του

²²³ "Création d'une école d'État":

http://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_des_hautes_%C3%A9tudes_cin%C3%A9matographiques#cite_note-e-15, άρθρο στο διαδίκτυο, στην ιστοσελίδα της Wikipedia για την IDHEC

(τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²²⁴ Βλ. σχετικά: Patricia Hubert-Lacombe, "La turbulence des accords Blum – Byrnes, 1946 – 1948", στο *Le cinéma français dans la guerre froide: 1946-1956*, Παρίσι, L' Harmattan 1996, σ. 13 – 54.

²²⁵ "La formation des futurs cinéastes français et étrangers" άρθρο στο διαδίκτυο, στην ιστοσελίδα της Wikipedia για την IDHEC, ό. π.

1980, η διοίκηση της IDHEC αποφάσισε, σε συνεννόηση με το αρμόδιο Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας, την απορρόφηση της σχολής από τη FEMIS (Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son), η οποία δημιουργήθηκε το 1986 για να αποτελέσει το διάδοχο της σχήμα, έπειτα από σχετικές πρωτοβουλίες από τη μεριά του γαλλικού κράτους για την ανανέωση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Η IDHEC έπαψε να υφίσταται τυπικά στις 24 Μαρτίου 1988. Το έργο της επρόκειτο να συνεχιστεί έκτοτε μέσα από το πλαίσιο του νέου φορέα.²²⁶

Εκτός από την εκπαίδευση των επαγγελματιών του κινηματογράφου, η IDHEC έθεσε τις βάσεις και για τη σύνδεση των κινηματογραφικών σπουδών με τον ακαδημαϊκό χώρο. «Η IDHEC γεννήθηκε στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής ευφορίας που δημιούργησε η Απελευθέρωση και το οποίο στόχευε στην ανάπτυξη των ciné-clubs και των κινημάτων της δημόσιας εκπαίδευσης. Ήταν η εποχή όπου προβαλλόταν η ανάγκη *διάχυσης της κουλτούρας δια μέσου του φιλμ*, μέσω των ομοσπονδιών των ciné-clubs. Εκτός από τα τεχνικά και εξειδικευμένα μαθήματα, η IDHEC οργανώνει και προσκαλεί φιλοσόφους και ιστορικούς της τέχνης [...]. Το κλίμα είναι ευνοϊκό για τον θεωρητικό προβληματισμό γύρω από κινηματογράφο, ο οποίος πρόκειται να λάβει εντυπωσιακή ώθηση, χάρη στο Ινστιτούτο Φιλμολογίας, που δημιουργήθηκε στη Σορβόνη το 1947».²²⁷

Το Ινστιτούτο ξεκίνησε τη λειτουργία του με τον Gilbert Cohen Seat, του οποίου η διδακτορική διατριβή με τίτλο “Essai sur les principes d’une philosophie du cinéma” υπήρξε η πρώτη στο ακαδημαϊκό περιβάλλον της Γαλλίας με τον κινηματογράφο ως ερευνητικό αντικείμενο. Όπως αναφέρει ο Jean Mitry, ένας από τους πρώτους καθηγητές και στο Ινστιτούτο: «(Ο Seat)... είχε προσκαλέσει γνωστούς ακαδημαϊκούς, όπως ο Henri Wallon, και μου είχε ζητήσει, όπως επίσης και στους Sadoul και Langlois, να δώσουμε διαλέξεις. Έδωσα εκεί τέσσερεις ή πέντε. Αυτές λάμβαναν χώρα στη Σορβόνη ή στο “Collège de France”, ανάλογα με το σε ποιον ακαδημαϊκό τομέα ανήκαν, της αισθητικής ή της κοινωνιολογίας, αλλά δεν

²²⁶ J. Rannou, *Les métiers de l'image et du son*, ό. π., σ. 199-202· Michel Wolf, "La FEMIS: une voie royale?" στο Monique Martineau (επιμ.), "L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel", *CinémAction* 45, (Νοέμβριος 1987), σ. 146 - 153.

²²⁷ Michel Marie, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Παρίσι, Armand Colin - Cinéma 2006, σ.19.

υπήρξε ποτέ ουσιαστική σύνδεση ανάμεσα στο Ινστιτούτο και το Πανεπιστήμιο. Δεν παρέχονταν ακαδημαϊκά διπλώματα και οι διαλέξεις ήταν ανοικτές στο κοινό. Το Πανεπιστήμιο, εκείνη την εποχή, αδιαφορούσε για την κινηματογραφική εκπαίδευση. Το Ινστιτούτο Φιλμολογίας έπαιξε σημαντικό ρόλο, κυρίως, επειδή για πρώτη φορά οι ψυχολόγοι έδειχναν ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο».²²⁸

Η θεωρητική ενασχόληση που αναπτύχθηκε εντός του Ινστιτούτου αφορούσε την κινηματογραφική αντίληψη, τη σύνδεση του κινηματογράφου με την κοινωνιολογία και την ψυχολογία, καθώς επίσης και ζητήματα αισθητικής της έβδομης τέχνης. Μέρος της δραστηριότητάς του παρουσιαζόταν στις σελίδες μιας επιθεώρησης που ξεκίνησε να εκδίδεται το 1947, της *Revue internationale de filmologie*. Διάφορες κινηματογραφικές θεωρίες, οι οποίες έκαναν την εμφάνισή τους κατά τα επόμενα χρόνια, προήλθαν από διανοούμενους που συνδέονταν με το Ινστιτούτο και τις δραστηριότητές του. Το Ινστιτούτο Φιλμολογίας διαδραμάτισε κατ' αυτόν τον τρόπο σημαντικό ρόλο στην εδραίωση των κινηματογραφικών σπουδών στον ακαδημαϊκό χώρο κατά τις δεκαετίες που ακολούθησαν.²²⁹

Ιταλία

Η Ιταλία μαζί με τη Γερμανία αποτελούσαν τις δύο χώρες της Ευρώπης οι οποίες είχαν δημιουργήσει εκπαιδευτικές δομές για τον κινηματογράφο, όπως είδαμε, πριν από τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Αντίθετα με ό,τι συνέβη στην ΕΣΣΔ, όπου το VGIK συνέχισε τη λειτουργία του σχεδόν στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο που είχε προηγηθεί του πόλεμου, το Centro Sperimentale επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τις ιστορικές μεταβολές που γνώρισε η Ιταλία κατά τη δεκαετία του 1940. Αποτέλεσμα ήταν να προκύψουν έντονες διεργασίες και μεταβολές στη δομή, τη

²²⁸ Monique Theye, "Jean Mitry: un inventeur" στο Monique Martineau (επιμ.), "l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel", *CinémAction* 45, ό. π., σ. 41.

²²⁹ Σχετικά με το Ινστιτούτο Φιλμολογίας και τη δράση του βλ: Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945-1995*, μτφ. Francesca Chiostrì και Elisabeth Gard Bartolini - Salimbeni, με Thomas Kelso, Όστιν, University of Texas Press 1999, σ. 92-93.

λειτουργία και τη φυσιογνωμία του.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου και ενώ ακόμα βρισκόταν υπό τον έλεγχο του φασιστικού καθεστώτος, το Centro κατάφερε να συμμετάσχει στη συμπαραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους. Το 1942 μάλιστα προχώρησε στην πρώτη αποκλειστικά δική του παραγωγή, ένα φιλμ του Luigi Chiarini, διευθυντή έκδοσης του *Bianco e Nero*, με τίτλο *Via delle Cinque Lune* (1942). Στα γυρίσματα και την επεξεργασία του φιλμ συμμετείχαν μαθητές, καθηγητές, καθώς και απόφοιτοι της σχολής που είχαν πλέον εξελιχθεί σε επαγγελματίες κινηματογραφιστές. Τα δραματικά γεγονότα που ακολούθησαν την πτώση του Μουσολίνι, με την αλλαγή στρατοπέδου της Ιταλίας στον πόλεμο και την κλιμάκωση των εχθροπραξιών μέχρι την τελική επικράτηση των Συμμάχων, οδήγησαν τους υπεύθυνους στην απόφαση να διακόψουν προσωρινά τη λειτουργία του Κέντρου.²³⁰

Παρά τις αντιξοότητες του καθεστώτος και του πολέμου, το Centro υπήρξε το φυτώριο όπου διαπαιδαγωγήθηκαν τεχνικά, αισθητικά αλλά και ιδεολογικοπολιτικά ορισμένοι από τους κινηματογραφιστές που τα επόμενα χρόνια θα αποτελούσαν τους βασικούς συντελεστές της ιταλικής κινηματογραφίας, και ειδικότερα του Νεορεαλισμού. Οι συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί στον μικρόκοσμο της σχολής κατά τα πρώτα δέκα χρόνια λειτουργίας της επρόκειτο να συμβάλουν μαζί με άλλους παράγοντες στην καλλιτεχνική άνθιση του ιταλικού κινηματογράφου στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Ο Bazin στα κείμενά του για τον ιταλικό Νεορεαλισμό αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ας μη λησμονείται ότι το Πειραματικό Κέντρο της Ρώμης έχει κατά πολλά χρόνια προηγηθεί του δικού μας Ινστιτούτου Ανωτέρων Κινηματογραφικών Σπουδών, αλλ' αντίθετα προς τα καθ'ημάς, σ' ό,τι κυρίως οι Ιταλοί υπερέχουν, είναι η διαπίστωση ότι εκεί η θεωρία επηρεάζει την πράξη άμεσα. [...] Καπιταλισμός και φασιστικός παρεμβατισμός, τουλάχιστον εξόπλισαν την Ιταλία με μοντέρνα στούντιο, που έστω κι αν της στοίχησαν την παραγωγή ηλίθιων, μελοδραματικών και πολυέξοδων κατασκευασμάτων, δεν εμπόδισαν εντελώς

²³⁰ Η Wehrmacht προχώρησε τον Νοέμβριο του 1943 στην κατάσχεση όλου του εξοπλισμού της σχολής καθώς επίσης και των ταινιών και κινηματογραφικών αρχείων που φυλάσσονταν στην ταινιοθήκη της. Αποτέλεσμα ήταν πολλές από τις κόπιες εκείνων των φιλμ να εξαφανιστούν. Τα ίχνη τους δεν έχουν εντοπιστεί έκτοτε. Βλ. σχετικά στο τεύχος του *Bianco e Nero* που είναι αφιερωμένο στα πρώτα 10 χρόνια λειτουργίας του Centro: Alfredo Baldi, "I diari di guerra e i film requisiti", *Bianco e Nero: L'Università del cinema. I primi anni del CSC (1935-1945)*, 566, (Ιανουάριος-Απρίλιος 2010), σ. 103 – 107, καθώς επίσης και το: "La nostra storia: I primi dieci anni. Il contributo fondamentale del CSC all'elaborazione di uno stile tutto italiano", ό. π.

κάποιους φωτισμένους κινηματογραφιστές - που γυρίζοντας ακόμη και επίκαιρα, δεν έκαναν καμιά παραχώρηση στο καθεστώς - να σκηνοθετούν ταινίες σημαντικές, που προοιωνίζαν τα σημερινά τους έργα».²³¹

Το Centro, όπως και η Cinecittà, αποτέλεσαν ακόμα και υπό το μουσολινικό καθεστώς, χώρους που άφηναν περιθώριο στην ελεύθερη έκφραση των δημιουργικών ανθρώπων της εποχής. Καταρτιζόμενοι στα τεχνικά ζητήματα του κινηματογράφου, οι σπουδαστές διδάσκονταν παράλληλα μαθήματα που αφορούσαν την αισθητική, την ιστορία της τέχνης και τη φιλοσοφία. Επακόλουθο ήταν αρκετοί να αναπτύξουν απόψεις διαφοροποιημένες από τα ιδεολογικά πρότυπα που προωθούσε το καθεστώς. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με το ότι αρκετά μέλη του διδακτικού προσωπικού, αν και λειτουργούσαν υπό τις συγκεκριμένες συνθήκες, δεν ασπάζονταν απαραίτητα την τότε κυρίαρχη φασιστική ιδεολογία, δημιούργησαν τις προϋποθέσεις αρχικά για την έμμεση αμφισβήτηση της ισχύουσας κατάστασης εντός της σχολής, και μετά την πτώση του καθεστώτος, τη διαμόρφωση ενός νέου τοπίου για την ιταλική κινηματογραφική παραγωγή.²³² Το καλλιτεχνικό δυναμικό της σχολής, με το τέλος του πολέμου και την Απελευθέρωση, είδε την αλλαγή της πολιτικοκοινωνικής κατάστασης ως ευκαιρία για να εκφραστεί πλέον χωρίς αισθητικούς και ιδεολογικούς περιορισμούς, ενώ ταυτόχρονα ξεκίνησε η διαδικασία εκκαθάρισης του ιδρύματος από τα στοιχεία που το συνέδεαν με το φασιστικό παρελθόν του.²³³

Το Centro επαναλειτούργησε το 1946 υπό τη διεύθυνση του Umberto Barbaro, ο οποίος έγινε ταυτόχρονα και ο αρχισυντάκτης του *Bianco e Nero*. Στο νέο διδακτικό προσωπικό της σχολής συμπεριλήφθησαν - μεταξύ άλλων - και ονόματα όπως του Michelangelo Antonioni, του Veniero Colasanti και του Alessandro Cicognini, ενώ ο Luchino Visconti, ο Vittorio De Sicca και ο Béla Balázs συγκατατέλεξαν στον κατάλογο των προσκεκλημένων της σχολής, δίνοντας

²³¹ Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος II: Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, μτφ. Κώστας Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως 1989, σ. 6-7. Η σύγκριση που επιχειρεί στο σημείο αυτό ο Bazin αφορούσε το Centro Sperimentale και τη νεοσύστατη τότε, IDHEC.

²³² Gian Petro Brunetta, "Il cinema del regime 1929-1945: La politica delle istituzioni", *Storia del Cinema Italiano*, 2, Ρώμη, Editori Riuniti 1993, σ. 31-51, και Gian Petro Brunetta, "Dal neorealismo al miracolo economico: Istituzioni et potere", *Storia del Cinema Italiano*, 3, ό. π., σ. 46-72,

²³³ Βλ. σχετικά: Filippo Maria De Sanctis "Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo all'antifascismo", και Pietro Pintus "Il Centro Sperimentale e il cinema del neo-realismo" στο *Vivere il Cinema, Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, ό. π., σ. 18 - 43.

ορισμένα σεμινάρια στους σπουδαστές της κατά την περίοδο αυτή. Ο Barbaro δυο χρόνια αργότερα θα εγκατέλειπε το Centro για να μεταβεί στο Λοτζ της Πολωνίας, προκειμένου να συνδράμει στην οργάνωση και λειτουργία της εκεί σχολής. Θα τον διαδεχόταν ο Vinzenzo Calvino. Από το σημείο εκείνο επρόκειτο να ξεκινήσει μια μακρόχρονη αντιπαράθεση στο εσωτερικό του ιδρύματος, στον απόηχο των εξελίξεων του πολιτικού στίβου της μεταπολεμικής Ιταλίας. Η διαμάχη είχε ιδεολογικοπολιτικές αφετηρίες και περιελάμβανε τους υποστηρικτές της Χριστιανοδημοκρατικής παράταξης από τη μια πλευρά και τους οπαδούς της Αριστεράς από την άλλη. Αποτέλεσμα της αντιπαλότητας ήταν οι διαρκείς εναλλαγές στο πόστο της διεύθυνσης του Centro, ένα φαινόμενο που διήρκεσε τα επόμενα είκοσι χρόνια.²³⁴

Το Centro Sperimentale συνέχισε να διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην κινηματογραφική ζωή της Ιταλίας. Από την έντονη δραστηριότητά του κατά τη μεταπολεμική περίοδο, αξίζει να ξεχωρίσουμε ορισμένες εξελίξεις που συνδέονται με το εκπαιδευτικό κομμάτι αλλά και το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι. Η πρώτη αφορά τη δημιουργία της εθνικής ταινιοθήκης (Cineteca Nazionale), η οποία συστάθηκε το 1949 εντός της σχολής και η οποία σταδιακά διαμόρφωσε μια από τις μεγαλύτερες συλλογές ταινιών και οπτικοακουστικού αρχειακού υλικού παγκοσμίως. Αυτή η πρωτοβουλία συνδυάστηκε με τη διαρκή ενίσχυση της βιβλιοθήκης του Κέντρου, στην οποία δόθηκε τιμητικά το όνομα του πρώτου διευθυντή του ιδρύματος και δημιουργού της Luigi Chiarini, και με την αδιάκοπη ερευνητική και εκδοτική δραστηριότητα του *Bianco e Nero* γύρω από ζητήματα κινηματογραφικής θεωρίας, ιστορίας και αισθητικής.²³⁵ Η σχολή βρέθηκε στο επίκεντρο έντονων αντιπαραθέσεων εξαιτίας του πολιτικού κλίματος που επικρατούσε στην Ιταλία κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Εκείνη η κρίσιμη περίοδος συνέπεσε και με την τοποθέτηση του Roberto Rossellini ως διευθυντή της, και

²³⁴ Fernaldo di Giammatteo "Il Centro Sperimentale negli anni della contestazione" στο ίδιο, σ. 44 - 55. Επίσης στο: "Dal dopoguerra al '68. La ricostruzione e il cinema del boom": http://www.fondazioneesc.it/context.jsp?ID_LINK=111&area=5#dal%20dopo άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²³⁵ Ufficio Studi del CSC, *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*, Ρώμη, CSC/ Nuova Grafica 1956 (Παρουσίαση του Centro και των δραστηριοτήτων του. Αρχειακό υλικό από τη Bibliothèque du film - Cinémathèque Française): "La Biblioteca Luigi Chiarini" και "Una Cronistoria" στο F. Bono, C. Siniscalchi (επιμ.), *Vivere il Cinema, Sessant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, ό. π., σ. 50 και 92 - 95 αντίστοιχα.

συγκεκριμένα από το 1968 έως το 1974. Αποτέλεσμα ήταν το Centro να καταστεί δέκτης των επιδράσεων και των αλλαγών του πολιτιστικού κυρίως περιβάλλοντος της εποχής, και να αποτελέσει ανοιχτό πεδίο για μεταβολές και πειραματισμούς ως προς την ίδια την εκπαιδευτική διαδικασία αλλά και τον τρόπο διοίκησης.²³⁶

Το Centro όμως απετέλεσε και τον κύριο φορέα μιας σειράς δράσεων για τη διάδοση της κινηματογραφικής κουλτούρας στην Ιταλία, κυρίως με την εισαγωγή της μελέτης του κινηματογράφου στις βαθμίδες του επίσημου εκπαιδευτικού συστήματος της χώρας. Με τη συνδρομή του έγινε εφικτή η σταδιακή ένταξη ορισμένων μαθημάτων κινηματογράφου στο πρόγραμμα σπουδών διαφόρων πανεπιστημίων.²³⁷ Από την άλλη, η αυξημένη ζήτηση για νέους επαγγελματίες εκ μέρους της ιταλικής κινηματογραφίας, η οποία διένυε μια περίοδο διεθνούς καταξίωσης και εμπορικής ευημερίας από το τέλος του πολέμου ως τα τέλη της δεκαετίας του 1970, αλλά και του δυναμικά αναδυόμενου κλάδου της τηλεόρασης - αποτελούμενου ακόμη μόνο από τη δημόσια τηλεόραση RAI - οδήγησε το 1968 στη σύσταση ενός ακόμη οπτικοακουστικού εκπαιδευτικού ιδρύματος. Ήταν το "Istituto di Stato per la cinematografia e la televisione - Roberto Rossellini", ευρύτερα γνωστό ως "CineTV", με έδρα του επίσης τη Ρώμη και προσανατολισμένο κυρίως στην εκπαίδευση των τεχνικών ειδικοτήτων. Ως προς το κομμάτι της αμιγώς τεχνικής εκπαίδευσης, δρομολογήθηκε ακόμη η δημιουργία συναφών, κατάλληλα διαμορφωμένων, Κέντρων Επαγγελματικής Κατάρτισης σε διάφορες περιοχές της χώρας, τα οποία και εντάχθηκαν στα πλαίσια της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, καθώς και ενός αντίστοιχου φορέα υπό την αιγίδα της RAI. Από τα κέντρα αυτά επρόκειτο να

²³⁶ G. P. Brunetta, "Politica e cultura delle istituzioni tra il vecchio e il nuovo: Le istituzioni tra conservazione, produzione, consumo e distribuzione di cultura cinematografica", *Storia del Cinema Italiano*, 4, ό. π., σ. 28-50. Βλ. ακόμη: "La gestione Rossellini (1968-1974). L'utopia multimediale": http://www.fondazioneesc.it/context.jsp?ID_LINK=111&area=5#a%20gestione άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²³⁷ Βλ. σχετικά: Leonardo Fioravanti, "Le rôle culturel, national et international du Centro Sperimentale di Cinematografia" και "Compte rendu de ce qu'on fait en Italie en matière d'initiation culturelle cinématographique dans l'enseignement primaire, secondaire et supérieur", στο: *Documents de travail pour le Congrès sur "Le Cinéma et l'enseignement: rôle de l'enseignement supérieur"* (1961), Παρίσι, Bibliothèque du Film - Cinémathèque Française, σ I.1-I.4 και II.1-II.9.

προέλθει μετέπειτα και η πλειοψηφία των νέων επαγγελματιών του οπτικοακουστικού κλάδου στην Ιταλία.²³⁸

Ισπανία

Η δεύτερη περίπτωση χώρας της δυτικής Ευρώπης η οποία στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια προχώρησε στην οργάνωση της εθνικής της κινηματογραφικής εκπαίδευσης είναι η Ισπανία. Η συγκεκριμένη εξέλιξη στη χώρα της Ιβηρικής μπορεί να ερμηνευθεί αν λάβουμε υπόψη τα εξής δύο δεδομένα: α) την ουδετερότητα της Ισπανίας κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου πολέμου, η οποία τη βοήθησε στο να αποφύγει τις καταστροφικές συνέπειές του. Της δόθηκε τότε η δυνατότητα να ασχοληθεί χωρίς ιδιαίτερες επιδράσεις από το γύρω της δυσμενές περιβάλλον για τη δική της αναδιοργάνωση, μετά τον εμφύλιο πόλεμο που είχε προηγηθεί εκεί από το 1936 έως το 1939, β) τη διαμόρφωση του ισπανικού κράτους μέσα στα δεδομένα που δημιούργησε ο νικητής του εμφυλίου, δηλαδή ο στρατηγός Φράνκο. Το απολυταρχικό καθεστώς που επέβαλε, υιοθέτησε τις πρακτικές των ιδεολογικά συγγενικών του σε Ιταλία και Γερμανία, σχετικά με την ανασύσταση των κρατικών δομών. Αντίστοιχα πρότυπα επρόκειτο κατ' επέκταση να ακολουθήσει και στον κινηματογράφο.²³⁹ Το 1947 ορίστηκε μια επιτροπή με στόχο τη σύσταση ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος, έργο του οποίου θα ήταν η κατάρτιση των επαγγελματιών του κινηματογράφου. Λίγους μήνες αργότερα, το 1948, άρχισε τη λειτουργία του το κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου στη Μαδρίτη. Ο τίτλος που πήρε ήταν: *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas* (IIEC).²⁴⁰

²³⁸ Βλ. πιο αναλυτικά: Marie-France Boureau, Janine Rannou, *Les métiers de l'image et du son en Italie*, Παρίσι, Ministère de l'éducation nationale et de la Culture 1992, σ. 20-37 και 85-104.

²³⁹ Δεν πρέπει να παραβλέψουμε εδώ το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που έτρεφε ο Φράνκο σε προσωπικό επίπεδο για τον κινηματογράφο. Είχε μάλιστα γράψει ο ίδιος ένα σενάριο για μια κινηματογραφική ταινία. Βλ. σχετικά: Geoffrey B. Pingree, "Franco And The Filmmakers: Critical Myths, Transparent Realities", *Film-Historia* 5:2-3 (1995), σ. 183-200.

²⁴⁰ José María García Escudero, *Una política para el cine español*, Μαδρίτη, Editora Nacional 1967, σ. 29 – 32.

Ηνωμένο Βασίλειο

Σημαντική καθυστέρηση στη διαμόρφωση δομών για την κινηματογραφική εκπαίδευση σημειώθηκε στη Βρετανία, μια χώρα της οποίας η κινηματογραφία, όπως άλλωστε και η οργάνωση της οικονομίας και της κοινωνίας, ήταν επίσης προσανατολισμένη στην κατεύθυνση της Ελεύθερης Αγοράς. Έχει ήδη αναφερθεί ότι η βρετανική υπήρξε η μόνη ανάμεσα στις μεγάλες κινηματογραφίες της Ευρώπης στην οποία δεν εκδηλώθηκε κατά τα προπολεμικά χρόνια κάποια ουσιαστική πρωτοβουλία για τη δημιουργία μιας κρατικής κινηματογραφικής σχολής. Την ίδια επιφύλαξη και σκεπτικισμό ως προς την ανάγκη λειτουργίας ενός τέτοιου εκπαιδευτικού ιδρύματος συνέχισε να επιδεικνύει μέρος του κινηματογραφικού κόσμου της χώρας, όπως και οι υπεύθυνοι της κρατικής διοίκησης. Η σχετική μάλιστα συζήτηση απασχόλησε για αρκετά χρόνια τον δημόσιο διάλογο. Αποτέλεσμα ήταν η σύσταση το 1965 μιας ειδικής επιτροπής από τη Βουλή των Λόρδων αναφορικά με την αναγκαιότητα ή μη μιας σχολής κινηματογράφου.²⁴¹

Αν και η έκθεση της επιτροπής συνηγορούσε υπέρ της ίδρυσης ενός δημόσιου εκπαιδευτικού ιδρύματος για τον κινηματογράφο και γενικότερα τα οπτικοακουστικά, οι επαμφοτερισμοί γύρω από το ζήτημα συνεχίστηκαν έως το 1971.²⁴² Τότε τελικά πραγματοποιήθηκε η σύσταση της εθνικής σχολής κινηματογράφου. Ήταν το "British National Film School" και ως έδρα του ορίστηκε η κωμόπολη Beaconsfield. Για τη στέγασή της χρησιμοποιήθηκαν ορισμένα παλιά στούντιο της περιοχής, τα οποία στο παρελθόν είχαν φιλοξενήσει κινηματογραφικές εταιρίες παραγωγής, όπως η "British Lion Films". Η θέση του διευθυντή της σχολής ανατέθηκε στον Colin Young, ο οποίος κατείχε έως τότε την αντίστοιχη θέση στο τμήμα θεάτρου, κινηματογράφου και τηλεόρασης του πανεπιστημίου UCLA. Ο Young παρέμεινε στη θέση τού διευθυντή έως και το 1992, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του ιδρύματος. Η χρηματοδότησή της εξασφαλίστηκε με έναν ειδικό

²⁴¹ Βλ. σχετικά: Thorold Dickinson, *Should Britain Have a Film-school?*, Λονδίνο, University College 1963· Carl Foreman, "Toward the British National Film School" στο *Cinema Great Britain*, Λονδίνο, The Film Production Association of Great Britain 1970, σ. 92.

²⁴² Βλ. την έκθεση της ειδικής επιτροπής: Department of Education and Science: Lord Loyd of Hamphstead (chairman), *National Film School: Report of a Committee to Consider the Need for a National Film School*, Λονδίνο, Her Majesty's Stationery Office 1967.

φόρο επί του κινηματογραφικού εισιτηρίου, ενώ και εδώ υπήρξε σύμπραξη με τηλεοπτικούς σταθμούς, όπως το BBC και το Channel 4. Από την αρχή εξάλλου δόθηκε έμφαση και στο τηλεοπτικό μέσο εντός του προγράμματος σπουδών, γεγονός που επρόκειτο να οδηγήσει στη μετονομασία της το 1982 σε "National Film and Television School".²⁴³

Παρόλη όμως την καθυστέρηση που υπήρξε στο Ηνωμένο Βασίλειο ως προς τη δημιουργία μιας αμιγούς κινηματογραφικής σχολής, σημειώθηκαν αξιόλογες προσπάθειες από διάφορους φορείς - με βασικότερο το BFI - για τη διαπαιδαγώγηση του κοινού και τη διάχυση της κινηματογραφικής κουλτούρας σε όλες τις ηλικίες και τα μορφωτικά/οικονομικά στρώματα του πληθυσμού. Όπως είδαμε, ο κινηματογράφος είχε εισαχθεί και διδασκόταν ως μάθημα στα σχολεία της χώρας, σε θεωρητική και πρακτική βάση, ακόμα και από τις πρώτες τάξεις του δημοτικού, ενώ πολυάριθμα σεμινάρια προσφέρονταν γύρω από την εκπαίδευση των καθηγητών αλλά και του ευρύτερου κοινού στην οπτικοακουστική κουλτούρα.²⁴⁴ Επιπλέον μαθήματα σχετικά με τον κινηματογράφο είχαν εισαχθεί ήδη στο πρόγραμμα σπουδών διαφόρων πανεπιστημίων της χώρας και οι κινηματογραφικές σπουδές είχαν συμπεριληφθεί ως γνωστικό αντικείμενο σε αρκετά τμήματα και καλλιτεχνικές σχολές. Μάλιστα μερικά ακαδημαϊκά ιδρύματα όπως το "Royal College of Art" και το "London School of Film Technique" είχαν στραφεί και προς την πρακτική πτυχή της κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα η φοίτηση στο *NFTS* έπαιρνε τον χαρακτήρα ενός άτυπου μεταπτυχιακού, στο οποίο είχαν τη δυνατότητα να εισαχθούν επαγγελματίες με προηγούμενη εμπειρία από τον χώρο των οπτικοακουστικών, αλλά και φοιτητές προερχόμενοι από άλλα τμήματα ή σχολές.²⁴⁵

²⁴³ Colin Young, "National Film School", *Sight and Sound*, 41:1 (χειμώνας 1971/72), σ. 5-8· Dominique Joyeux, "L'expérience anglaise", *Cahiers du Cinéma*, 365 (Νοέμβριος 1984), σ. 4-5, και: "NFTS - History" <https://nfts.co.uk/history> στην ιστοσελίδα της σχολής (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²⁴⁴ Βλ. σχετικά: Sidney Rees, Don Waters, *Film Making in School*, Λονδίνο, Society for Education in Film and Television / The Mermaid Press 1960· Peter Harcourt, Peter Theobald (επιμ.), *Film-making in Schools and Colleges*, Λονδίνο, BFI Education/ Shenval Press 1966· John Bakewell, Ralph Billington, *Film Studies in a Comprehensive School*, Λονδίνο, BFI Education Department 1966· Christine Gledhill (επιμ.), *Film and Media Studies in Higher Education: Conference Papers*, Λονδίνο, BFI Education (Σεπτέμβριος 1981).

²⁴⁵ H. Blackett, *Towards a Film School*, ό. π., σ. 21 – 30, και: C. Young, "National Film School", ό. π., σ. 6.

Μελέτη περιπτώσεων

Ορισμένες από τις παραπάνω περιπτώσεις χωρών και κινηματογραφιών, όπως για παράδειγμα η Γαλλία ή η Ιταλία, παρουσιάζουν βέβαια σημαντικές διαφορές από τη χώρα μας. Κατά πρώτον ήταν και παραμένουν μεγαλύτερες πληθυσμιακά· αναλογικά επομένως είναι αναμενόμενο να υπάρχουν σε αυτές περισσότεροι νέοι άνθρωποι που εκδηλώνουν ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο. Επιπλέον είχαν περισσότερους πόρους, υπήρξαν τεχνολογικά πιο προηγμένες και διέθεταν ανεπτυγμένες κινηματογραφίες, ήδη από την προπολεμική περίοδο. Είχαν ακόμη διαμορφώσει μια οργανωμένη τεχνική εκπαίδευση για τη δημιουργία καταρτισμένου προσωπικού για τις βιομηχανίες τους. Κατ' αντιστοιχία προσέγγιζαν και την κατάρτιση στο αντικείμενο του κινηματογράφου. Υιοθέτησαν από νωρίς την άποψη ότι η κινηματογραφική εκπαίδευση αποτελεί βασικό μοχλό για τη στήριξη και την ανάπτυξη της συγκεκριμένης βιομηχανίας, με άμεσα αλλά κυρίως μακροπρόθεσμα οφέλη σε οικονομικό, εθνικό και πολιτισμικό επίπεδο.

Θα ήταν επομένως χρησιμότερο να στραφούμε προς παραδείγματα κινηματογραφιών από χώρες που παρουσιάζουν περισσότερες αναλογίες προς την Ελλάδα, για να μπορέσουμε να κάνουμε μια πιο ουσιαστική σύγκριση. Κατά τη μελέτη της διεθνούς βιβλιογραφίας, η οποία έγινε για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, συγκεντρώθηκαν πληροφορίες σχετικά με αρκετά κράτη, κυρίως ευρωπαϊκά. Από το συλλεγέν υλικό, επιλέχθηκαν ορισμένες χώρες οι οποίες παρουσιάζουν αναλογίες προς την Ελλάδα ως προς την έκταση και τον πληθυσμό τους, προκειμένου να διερευνηθεί πιο αναλυτικά η διαμόρφωση της κινηματογραφικής τους εκπαίδευσης. Συγκεκριμένα πρόκειται για την Τσεχία, την Ουγγαρία, τη Δανία και το Βέλγιο. Κοινό χαρακτηριστικό και για τις τέσσερεις αυτές χώρες είναι το ότι μπορούν να χαρακτηριστούν επιτυχημένες ως προς τον τρόπο που οργάνωσαν την κινηματογραφική τους εκπαίδευση. Από εκεί και πέρα βέβαια η καθεμία έχει τα ιδιαίτερα ιστορικά και πολιτισμικά της χαρακτηριστικά, καθώς και μια διαφορετική εξέλιξη της εθνικής της κινηματογραφίας.

Τσεχία – Ουγγαρία

Η επιλογή της Τσεχίας και της Ουγγαρίας έγινε με γνώμονα ότι οι περιπτώσεις τους μας παρέχουν μια κατατοπιστική εικόνα ως προς τα πεπραγμένα στο σύνολο των τώως σοσιαλιστικών κρατών. Μαζί με τη σχολή κινηματογράφου του Λοτς, το Πανεπιστήμιο Θεάτρου και Κινηματογράφου της Βουδαπέστης και η FAMU στην Πράγα μπορούν να θεωρηθούν ιδιαίτερα επιτυχημένα παραδείγματα οργάνωσης και διαχείρισης ανώτατων ιδρυμάτων με αντικείμενό τους την κινηματογραφική εκπαίδευση. Οι συγκεκριμένες σχολές επρόκειτο να αποκτήσουν κύρος που ξεπέρασε τα εθνικά τους όρια, το οποίο και διατηρούν εν πολλοίς έως σήμερα, διαμέσου και παρά τις μεγάλες ιστορικές αλλαγές που συνέβησαν στις χώρες τους.

Η Ουγγαρία και η Τσεχία αποτελούσαν τμήματα της αυτοκρατορίας των Αψβούργων μέχρι το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, όπου ο κινηματογράφος έτυχε μεγάλης αποδοχής ως μια νέα μορφή τέχνης. Από πολύ νωρίς το ενδιαφέρον και η ενασχόληση σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο υπήρξαν έντονα. Διάφοροι παράγοντες φαίνεται πως συνέβαλαν στην εκδήλωση αυτού του φαινομένου, όπως η προϋπάρχουσα παράδοση σε άλλες οπτικοακουστικές μορφές έκφρασης σαν το κουκλοθέατρο, και η παρουσία ενός δυναμικού λογοτεχνικού περιβάλλοντος. Αρκετοί νέοι συγγραφείς και δημοσιογράφοι υπήρξαν μεταξύ των πρώτων κινηματογραφιστών. Και αν στο επίπεδο της αμιγώς επαγγελματικής εκπαίδευσης η σύσταση σχολών επρόκειτο να περιμένει το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου για να γίνει πραγματικότητα, δε συνέβη το ίδιο με τη θεωρητική ενασχόληση με τον κινηματογράφο.

Τα πρώτα δείγματα κινηματογραφικής θεωρίας έκαναν την εμφάνισή τους στην Ουγγαρία ήδη από την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα. Μεταξύ του 1907 και του 1920 κυκλοφόρησαν στη χώρα 17 περιοδικά με σχετική θεματολογία. Σημαντικά κείμενα γράφτηκαν από συγγραφείς και διανοητές όπως ο Zsigmond Móricz, ο Cecil Bognár και ο Lajos Bíró. Ο τότε νεαρός δημοσιογράφος Sándor Korda - ο οποίος επρόκειτο να ακολουθήσει διεθνή καριέρα στις ΗΠΑ και τη Βρετανία ως Alexander Korda, αποτελώντας τον σημαντικότερο ούγγρο σκηνοθέτη της προπολεμικής περιόδου - αρθρογραφούσε σε διάφορα περιοδικά και εφημερίδες για θέματα κινηματογραφικής αισθητικής. Ακόμα ο θεωρητικός Jenő Török είχε επισημάνει ήδη

στα συγγράμματά του την αξία του ρυθμού στην κινηματογραφική αφήγηση, πριν από τους εκπροσώπους της θεωρίας του Σοβιετικού Μοντάζ.²⁴⁶

Η σημαντικότερη όμως φυσιογνωμία που αναδείχθηκε εκείνη την περίοδο στον χώρο της κινηματογραφικής θεωρίας ήταν ο Βέλα Βαλάζς. Μετά τον σύντομο βίο της Ουγγρικής Σοβιετικής Δημοκρατίας υπό τον Βέλα Κουν της οποίας υπήρξε οπαδός, έφυγε το 1919 από την Ουγγαρία, αρχικά για τη Βιέννη και τη Γερμανία, ενώ από το 1933 και μετά εγκαταστάθηκε στη Σοβιετική Ένωση· είχε όμως ήδη αφήσει το στίγμα του στον ουγγρικό Τύπο της εποχής. Το 1924 δημοσίευσε το *Der Sichtbare Mensch*, έργο κομβικό για την πρόωπη κινηματογραφική θεωρία. Με την άφιξή του στη Σοβιετική Ένωση, εντάχθηκε άμεσα στο διδακτικό προσωπικό του VGIK. Με το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου, του δόθηκε και πάλι η δυνατότητα να επιστρέψει στην πατρίδα του αλλά και να διδάξει ως επισκέπτης καθηγητής στη Ρώμη και την Πράγα. Το συγγραφικό και διδακτικό του έργο τον κατέστησε ανάμεσα στους κορυφαίους θεωρητικούς του κινηματογράφου σε παγκόσμιο επίπεδο.²⁴⁷

Αντίστοιχα έντονη δραστηριότητα γύρω από την κινηματογραφική θεωρία όμως είχε αναπτυχθεί και μεταξύ του κύκλου των διανοουμένων της Πράγας. Μια σειρά κειμένων αναφορικά με τη φύση και την αισθητική της κινηματογραφικής τέχνης επρόκειτο να κυκλοφορήσουν εκεί με αφετηρία το 1908, όταν ο Václav Tille, καθηγητής Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο του Καρόλου - Φερδινάνδου της Πράγας και παράλληλα θεατρικός κριτικός, δημοσίευσε τις αναλύσεις του για ορισμένες ταινίες της γαλλικής σχολής του *Film d'Art*, με πρώτη το *L'Arlésienne* (1908) του Alberto Capellani. Τα κείμενα του ξεπερνούσαν τα όρια της απλής κινηματογραφικής κριτικής και ασχολούνταν με πιο ουσιαστικά ερωτήματα, επιχειρώντας να προσδιορίσουν την κοινωνιολογική και πολιτιστική σημασία του νέου μέσου, καθώς επίσης και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Τα χρόνια που ακολούθησαν έως και τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, διάφοροι ακόμη κριτικοί και

²⁴⁶ M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art*, ό.π., σ. 9 - 10.

²⁴⁷ Η πολύ σημαντική συλλογή κειμένων του Βαλάζς αναφορικά με τον κινηματογράφο, η οποία κυκλοφόρησε μετά τον θάνατο του το 1949 και μεταφράστηκε το 1952 στα αγγλικά ως "Theory of the film: character and growth of a new art", έχει κυκλοφορήσει και στα ελληνικά με τον τίτλο: Βελα Βαλάζς, *Η θεωρία του φιλμ: Η δημιουργική κάμερα, το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*, μτφ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Αιγόκερως 1992.

άνθρωποι των τεχνών και των επιστημών ασχολήθηκαν ενδελεχώς με την κινηματογραφική θεωρία, δημοσιεύοντας σχετικές μελέτες.²⁴⁸

Παράλληλα όμως άρχισε να αναπτύσσεται και το τεχνικό σκέλος της κινηματογραφίας. Ως προς αυτό ακολουθήθηκε η μέθοδος που εφαρμοζόταν διεθνώς εκείνη την περίοδο, δηλαδή η απόκτηση γνώσης και εμπειρίας μέσα από την πρακτική ενασχόληση με το αντικείμενο. Τόσο στην Ουγγαρία όσο και στην ενιαία τότε Τσεχοσλοβακία, η κινηματογραφική παραγωγή είχε γνωρίσει άνθιση από τις αρχές της δεκαετίας του 1910, με κινηματογραφικά στούντιο να ιδρύονται και να λειτουργούν και στις δύο χώρες. Τα πιο γνωστά ήταν τα “Hunnia / Corvin” στην πρώτη και τα “Barrandov” στη δεύτερη. Σε αυτά γυρίζονταν φιλμ τόσο της εγχώριας όσο και της διεθνούς παραγωγής (κυρίως γερμανικά), αποτελώντας εκκολαπήτριά για τις πρώτες γενιές κινηματογραφιστών, οι οποίοι δεν άργησαν να δείξουν το ταλέντο και την υψηλή τους κατάρτιση. Αυτό φάνηκε ιδιαίτερα όταν η επικράτηση φασιστικών καθεστώτων στα δυο κράτη ώθησε αρκετούς στην απόφαση να μεταναστεύσουν. Ένας μεγάλος αριθμός φωτογράφων, σκηνοθετών και ηθοποιών επρόκειτο να γίνουν περιζήτητοι από τις ξένες κινηματογραφίες χάρη στις δεξιότητές τους και να αναδειχτούν σε διάσημους και καταξιωμένους επαγγελματίες. Εκτός από τον Kodra, που ήδη αναφέρθηκε, ξεχωρίζουν ακόμη οι Ούγγροι Michael Curtiz, Peter Lorre και Bella Lugosi, καθώς και οι τσέχοι κινηματογραφιστές Gustav Machatý, Jan Stallich, Otto Heller και Alexandr Hackenschmied.²⁴⁹

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Mussolini στην Ιταλία και των Ναζί, οι οποίοι, όπως είδαμε, ενίσχυσαν ιδιαίτερα τις κινηματογραφίες τους με στόχο αυτές να αποτελέσουν όργανο προπαγάνδας, το ιδεολογικά συγγενές καθεστώς του Miklós Horthy στην Ουγγαρία ενδιαφέρθηκε επίσης για την ενίσχυση του εθνικού κινηματογράφου. Παρά την υποστήριξη που έλαβε, η κινηματογραφία της χώρας οδηγήθηκε σταδιακά σε ποσοτική αλλά και ποιοτική υποβάθμιση, την οποία και δεν

²⁴⁸ Μια κατατοπιστική συλλογή των κειμένων αυτών - συμπεριλαμβανομένου και εκείνου του V. Tille με τον τίτλο “Kinéma” - υπάρχει στο: Jaroslav Anděl, Petr Szczepanik (επιμ.), *Cinema all the time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939*, μτφ. Kevin B. Johnson, Πράγα, National Film Archive 2008, σ. 18 -122.

²⁴⁹ Ο Hackenschmied για παράδειγμα μετανάστευσε στις ΗΠΑ, όπου και έκανε καριέρα ως Alexander Hammid. Βλ. αναλυτικά: Bryan Burns, *World Cinema: Hungary*, Τράουμπριτζ, Flicks Books 1996, σ. 1 – 4, και: Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Wallflower Press 2005,² σ. 9 -20.

επρόκειτο να ξεπεράσει μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η αδυναμία εισαγωγής ξένων ταινιών δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την ανάκαμψη της εγχώριας παραγωγής· προέκυψε τότε έντονα η ανάγκη κατάρτισης νέων επαγγελματιών, ενώ παράλληλα η προαναφερθείσα φυγή αρκετών κινηματογραφιστών στο εξωτερικό, άνοιξε τον δρόμο για την ανάδειξη καινούργιων ταλέντων.²⁵⁰

Στην Τσεχοσλοβακία από την άλλη, η κινηματογραφική παραγωγή εξακολούθησε με τους ίδιους ρυθμούς καθ' όλη την περίοδο, ακόμα και μετά την εισβολή των Ναζί το 1939, καθώς οι τελευταίοι αποφάσισαν να εκμεταλλευτούν προς όφελός τους την ύπαρξη οργανωμένων κινηματογραφικών υποδομών στη χώρα. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής συνεχίστηκε το γύρισμα ταινιών στα τοπία της Βοημίας, ενώ τα στούντιο “Barrandov” επεκτάθηκαν και εξοπλίστηκαν ακόμα περισσότερο. Επιδίωξη των Ναζί ήταν να αποτελέσει η χώρα ένα από τα βασικά κέντρα κινηματογραφίας στην, υπό τον έλεγχό τους, μεταπολεμική Ευρώπη. Ταυτόχρονα πολλοί νέοι στρέφονταν προς τον κινηματογράφο ως μια εναλλακτική διέξοδο για την εκπαίδευση και την επαγγελματική τους αποκατάσταση, καθώς τα πανεπιστήμια της χώρας είχαν κλείσει ύστερα από διαταγή των κατακτητών.²⁵¹

FAMU

Στην Πράγα υπήρχε αξιόλογη ακαδημαϊκή παράδοση, που είχε τις ρίζες της στο Πανεπιστήμιο του Καρόλου, ένα από τα αρχαιότερα εκπαιδευτικά ιδρύματα στον κόσμο. Επιπλέον, ειδικά σε σχέση με την καλλιτεχνική εκπαίδευση, λειτουργούσε στην πόλη, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα η «Ακαδημία Καλών Τεχνών». Λίγους μήνες μετά την απελευθέρωση της χώρας από τους Ναζί, τον Οκτώβρη του 1945, ιδρύθηκε η «Ακαδημία των Διαδραστικών Τεχνών της Πράγας» (AMU = Akademie Múzických Umění v Praze). Ένας από τους τρεις κλάδους της Ακαδημίας αφορούσε

²⁵⁰ B. Burns, *World Cinema: Hungary*, ό. π., σ. 4 - 36. Το φίλα προσκείμενο προς τις Δυνάμεις του Άξονα καθεστώς που εγκατέστησε στην Ουγγαρία τη δεκαετία του 1920 ο ναύαρχος Horthy, διατηρήθηκε στην εξουσία έως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Κατά τη διάρκειά του πολέμησε στο πλευρό των Γερμανών και ουσιαστικά κατέρρευσε με την ήττα τους.

²⁵¹ M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art*, ό. π., σ. 26.

τον κινηματογράφο ενώ οι άλλοι δύο ήταν προορισμένοι για το θέατρο και τη μουσική. Το κινηματογραφικό τμήμα πήρε το όνομα FAMU, με το οποίο επρόκειτο να γίνει ευρύτερα γνωστό, από τα αρχικά του πλήρους τίτλου: *Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Umění v Praze*, και λειτούργησε για πρώτη φορά κατά το ακαδημαϊκό έτος 1946-1947.²⁵²

Πρώτος κοσμήτορας του τμήματος διορίστηκε ο Karel Plicka, του οποίου το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ *Zem spieva* (1934) είχε κερδίσει το σχετικό βραβείο στο Φεστιβάλ της Βενετίας του 1934. Στο διδακτικό προσωπικό της σχολής υπήρχαν ακόμη προσωπικότητες όπως ο σκηνοθέτης Otakar Vánra, ο οποίος είχε δείξει ενδιαφέρον για τη σύσταση μιας κινηματογραφικής σχολής στη χώρα ήδη από τη δεκαετία του 1930. Ο Vánra επρόκειτο να διατελέσει καθηγητής σκηνοθεσίας στη FAMU για πέντε συναπτές δεκαετίες.²⁵³ Σημαντική επίσης υπήρξε η συμβολή του Antonin Martin Brousil, καθηγητή σεναρίου και δραματουργίας αλλά και πρύτανη της σχολής από το 1949 έως και το 1970. Ιδιαίτερο ήταν το ενδιαφέρον του για τη σύνδεση της FAMU με το διεθνές κινηματογραφικό περιβάλλον. Διασφάλισε αρχικά ότι οι μαθητές της σχολής θα είχαν τη δυνατότητα να βλέπουν τις ταινίες της παλαιότερης και της σύγχρονης κινηματογραφικής παραγωγής από όλον τον κόσμο, παρά τους περιορισμούς που ίσχυαν για τις ταινίες που προβάλλονταν στις κινηματογραφικές αίθουσες της χώρας. Ο Brousil διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη δημιουργία και την εδραίωση του διεθνούς φεστιβάλ του Karlovy Vary, του πρώτου φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους στον κόσμο, το οποίο απευθυνόταν κατά βάση σε νέους δημιουργούς από την Τσεχοσλοβακία αλλά και από τη διεθνή κινηματογραφία. Διετέλεσε αρκετές φορές πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του φεστιβάλ, ενώ φρόντιζε παράλληλα οι μαθητές του στη FAMU να έρθουν σε επαφή με καταξιωμένους δημιουργούς και θεωρητικούς, οι οποίοι έδωσαν διαλέξεις στη σχολή, όπως ο Vsevolod Pudovkin, ο Joris Ivens, ο Cesare Zavattini, ο Bela Balazs και ο

²⁵² AMU = DAMU + FAMU + HAMU: *Akademie Múzických Umění v Praze - Academy of Performing Arts in Prague*, Πράγα, AMU 2006, σ. 32 - 33.

²⁵³ Ο Vánra θεωρείται σήμερα από πολλούς τσέχους κινηματογραφιστές ως ο πατριάρχης του τσέχικου κινηματογράφου, χάρη στο κινηματογραφικό και παιδαγωγικό του έργο. Brian Kenety, "Iconic Czech film director Otakar Vánra dies aged 100" (10. 11. 2011): http://ceskapozice.lidovky.cz/iconic-czech-film-director-otakar-vavra-dies-aged-100-fwv-/tema.aspx?c=A110916_101036_pozice_35909 άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Michelangelo Antonioni.²⁵⁴

Η FAMU είχε να αντιμετωπίσει αρχικά την αντιπαλότητα των επαγγελματιών του κινηματογράφου που εργάζονταν στα στούντιο “Barrandov” απέναντι στους εκπαιδευόμενους κινηματογραφιστές, τις προσπάθειες ορισμένων πειθαρχικών επιτροπών για αποβολή μαθητών και καθηγητών λόγω των πολιτικών τους φρονημάτων, καθώς ακόμα και μια πρωτοβουλία που είχε ως στόχο το οριστικό κλείσιμο της σχολής. Παρά τις αντιξοότητες, ξεκίνησε να διαμορφώνει μια σταθερή εκπαιδευτική δομή, βασισμένη στα πρότυπα του VGIK και του Centro Sperimentale. Ο σκηνοθέτης και καθηγητής εκείνη την περίοδο Václav Wasserman αναφέρει στην αυτοβιογραφία του: «Θυμάμαι τις πρώτες μέρες, όταν δεν υπήρχε σχεδόν τίποτα εδώ. Όταν δεν υπήρχαν βοήθειες για τους καθηγητές, διευκολύνσεις, τεχνικές ή οικονομικές δυνατότητες, αλλά με τον καιρό είδαμε την ανάδειξη μιας κινηματογραφικής επινοητικότητας, δηλαδή της δυνατότητας να δημιουργούμε πολύ από το λίγο και να σημειώνουμε μεγάλη επιτυχία διαθέτοντας περιορισμένες πηγές».²⁵⁵

Τα πρώτα τμήματα της FAMU ήταν τρία: σκηνοθεσίας, σεναρίου και φωτογραφίας. Το ενδιαφέρον της νεολαίας για την εισαγωγή σε αυτά υπήρξε εξαρχής έκδηλο. Οι υποψήφιοι ήταν χιλιάδες και περνούσαν από συνεντεύξεις και κρίσεις από τους καθηγητές της σχολής. Η διδασκαλία περιελάμβανε πρακτικό και θεωρητικό σκέλος. Εκτός από την εξάσκηση στο εκπαιδευτικό αντικείμενο, ασκήσεις σκηνοθεσίας, χειρισμό μηχανής, συγγραφή μικρών σεναρίων, επιδίωξη από την πλευρά των ιθυνόντων της FAMU ήταν η ευρύτερη εκπαίδευση των σπουδαστών μέσα από μαθήματα όπως η ιστορία τέχνης, η αισθητική και η κοινωνιολογία.²⁵⁶

Τη δεκαετία του 1950 οι τρεις κατευθύνσεις που προσέφερε η σχολή απέκτησαν η καθεμία τον δικό της ξεχωριστό χώρο για τη διδασκαλία των σχετιζομένων μαθημάτων. Λίγο αργότερα συστάθηκε το τμήμα της κινηματογραφικής παραγωγής, ενώ δημιουργήθηκε και ειδικό τμήμα για την

²⁵⁴ Βλ. σχετικά: Jan Bernard, "FAMU", στο *AMU - Akademie Muzických Umění Praha: 1946-1996 – 50th Anniversary of the foundation of the Academy of Performing Arts in Prague*, Πράγα, AMU 1996, σ. 10.

²⁵⁵ *AMU = DAMU + FAMU + HAMU*, ό. π., σ. 33.

²⁵⁶ *AMU - Akademie Muzických Umění Praha: 1946-1996*, ό. π., σ. 10 - 20.

κινηματογραφική θεωρία. Ο επικεφαλής του τμήματος σκηνοθεσίας Václav Krška εισηγήθηκε ακόμη την καθιέρωση μιας αντίστοιχης ειδικευσης γύρω από το ντοκιμαντέρ και το επιστημονικό φιλμ, καθώς και τη σύσταση ενός εργαστηρίου μοντάζ υπό τη διεύθυνση του Jan Kučera. Ο καθηγητής Karel Höger μαζί με τον βοηθό του Radovan Lukavský, εισήγαγαν τους σπουδαστές στις βασικές αρχές της υποκριτικής τέχνης και της διαχείρισης των ηθοποιών μπροστά στον κινηματογραφικό φακό, προάγοντας τη διασύνδεση μεταξύ της FAMU και της DAMU, της αντίστοιχης Ακαδημίας Δραματικής Τέχνης. Η σχολή υπήρξε ακόμη ένα από τα ιδρυτικά μέλη του CILECT, το 1955.²⁵⁷

Το ακαδημαϊκό έτος 1957-1958, ο Vánra τροποποίησε το σύστημα που ακολουθούσε η σχολή ως προς την επιλογή των σπουδαστών. Υποστήριξε την ανάγκη μιας πολύπλευρης μόρφωσης, η οποία θα έδινε έμφαση στην επαφή και τη δουλειά με τον ηθοποιό, καθώς επίσης και στη γνώση των αρχών της φιλοσοφίας και της αισθητικής, τοποθετώντας σε δεύτερη μοίρα την κινηματογραφική τεχνολογία. Για τον λόγο αυτό αποφάσισε να επιλέγει προσωπικά τους σπουδαστές του.²⁵⁸ Διαμόρφωσε έτσι γύρω του έναν κύκλο, από τα μέλη του οποίου θα αναδεικνυόταν τα επόμενα χρόνια ο πυρήνας του επονομαζόμενου «Νέου Κύματος» του τσέχικου κινηματογράφου. Σκηνοθέτες σαν τη Věra Chytilová, τον Evald Schorm, τον Jan Schmidt και τον Jiří Menzel υπήρξαν φοιτητές του σκηνοθετικού τμήματος κατά την περίοδο εκείνη. Από κοινού με άλλους απόφοιτους της σχολής, όπως ο Jan Němec, ο Jaromil Jireš, ο Vojtěch Jasný και ο Miloš Forman, δημιούργησαν με τις πρώτες τους ταινίες - από τα μέσα και έως τα τέλη της δεκαετίας του 1960 - το βασικό corpus του συγκεκριμένου κινηματογραφικού ρεύματος. Η επίδραση της FAMU στη διαμόρφωση της στάσης των νέων κινηματογραφιστών απέναντι στο πολιτιστικό και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της εποχής υπήρξε έντονη. Η διάθεση για πειραματισμό και διερεύνηση του κινηματογραφικού μέσου όσο και θεμάτων που σχετίζονταν με τις ανθρώπινες σχέσεις και τα στερεότυπα, σε συνδυασμό με μια κριτική ματιά στο κοινωνικοπολιτικό statu quo και ένα διαρκές αίτημα για

²⁵⁷ Βλ. σχετικά: Jan Bernard, "FAMU, Yesterday and Today", στο *AMU = DAMU + FAMU + HAMU*, ό. π., σ. 33. Βλ. ακόμα στο: IDHEC/ FFCC (1955-1956), "2ème Congrès International des Écoles de Cinéma", ό. π., σ. 4 - 10, και στο: Ludvík Baran, "Z historie filmové a televizní fakulty AMU", στο *Dokumentární Sešity Historie: FAMU*, 3, Πράγα, ό. π., σ. 133-136.

²⁵⁸ Otakar Vánra, *Historie katedry filmové a televizní režie AMU*, (χειρόγραφο), Πράγα, FAMU 1970.

μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης, υπάρχουν διάχυτα στις πρώτες ταινίες των παραπάνω σκηνοθετών. Όλα αυτά βρίσκονταν σε άμεση συνάρτηση με όσα συντελούνταν στους κόλπους της τσεχοσλοβάκις νεολαίας, και ιδίως στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας εντός της σχολής.²⁵⁹

Οι ραγδαίες αλλαγές στην τεχνολογία των οπτικοακουστικών μέσων οδήγησαν τη διοίκηση στην απόφαση να αγοράσει νέο τεχνικό εξοπλισμό ώστε να εξασφαλιστούν η αυτάρκεια της σχολής και η διευκόλυνση των σπουδαστών της μέσω της άμεσης χρησιμοποίησής του από εκείνους. Η εμφάνιση της τηλεόρασης ακόμη επηρέασε το πρόγραμμα και το περιεχόμενο των μαθημάτων, τα οποία και αναδιαμορφώθηκαν προκειμένου να συμπεριλάβουν την εκπαίδευση στο νέο μέσο. Το τμήμα φωτογραφίας μετονομάστηκε σε τμήμα «Κινηματογραφικής και Τηλεοπτικής Φωτογραφίας», ενώ συγκροτήθηκε και το τμήμα «Κινηματογραφικής και Τηλεοπτικής Τεχνολογίας». Δημιουργήθηκαν επιπλέον ειδικές εγκαταστάσεις που έδιναν τη δυνατότητα στους σπουδαστές να εξοικειωθούν με όλα τα στάδια της κινηματογραφικής διαδικασίας. Η σχολή απέκτησε δικό της στούντιο - πλατό γυρισμάτων καθώς και εργαστήρια με μηχανήματα για το μοντάζ και τον ήχο. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 συστάθηκε ένα ξεχωριστό τμήμα αποκλειστικά για το ντοκιμαντέρ και λίγο αργότερα συνέβη κάτι ανάλογο με το μοντάζ. Το 1966 ο καθηγητής του τμήματος φωτογραφίας Ján Šmok συνέλαβε την ιδέα δημιουργίας ενός διακριτού τμήματος που θα επικεντρωνόταν στην καλλιτεχνική φωτογραφία. Ο στόχος του θα πραγματοποιείτο λίγα χρόνια αργότερα.²⁶⁰

Η έντονη επίδραση που είχαν στη FAMU τα πιο ριζοσπαστικά στοιχεία της τσεχοσλοβακικής κοινωνίας και κινηματογραφίας έφερε ως συνέπεια τη στοχοποίησή της κατά την περίοδο της «Ομαλοποίησης» που ακολούθησε την εισβολή των Σοβιετικών στη χώρα το 1968 και την αναστολή όλων των μεταρρυθμίσεων της κυβέρνησης του Alexander Dubček. Ορισμένοι από τους απόφοιτους της σχολής

²⁵⁹ Jan Žalman, *Cinéastes et cinéma en Tchécoslovaquie*, Πράγα, Orbis 1968, σ. 7- 59. Πιο αναλυτικές πληροφορίες για το έργο των εκπροσώπων του Νέου Κύματος κατά τη διάρκεια της φοίτησής τους προσφέρει το: Zdeněk Štábla, Jan Bernard, *Filmy FAMU (pracovní verze)*, Πράγα, Filmový Ústav 1982, σ. 25-50 και 89-101.

²⁶⁰ Μια πιο αναλυτική παρουσίαση κάθε τμήματος υπάρχει στο: *AMU - Akademie Muzických Umění v Praze - Academy of Performing Arts in Prague: 1946-1996*, ό. π., σ. 10 - 20. Σχετικά με τη δημιουργία του τμήματος ντοκιμαντέρ, βλ: Martin Štoll, *The First Hundred Years of Czech Documentary Film (1898-1998)*, Academy of Performing Arts, Film Faculty - Department of Making Documentary, Πράγα, FAMU 1999, σ. 8-16.

επρόκειτο να υποστούν διώξεις από το νέο καθεστώς, ενώ άλλοι αποφάσισαν να εγκαταλείψουν τη χώρα.²⁶¹ Παράλληλα εντάθηκαν οι πιέσεις εντός του ιδρύματος. Το 1972 ορισμένα μέλη του διδακτικού προσωπικού (μεταξύ των οποίων και ο Milan Kundera, ο οποίος είχε υπάρξει στο παρελθόν και σπουδαστής της σχολής) απομακρύνθηκαν από τη FAMU, ενώ ανάλογες ενέργειες εκδηλώθηκαν και εις βάρος φοιτητών, όπως ο Vlastimil Venclík.²⁶² Την αμέσως επόμενη περίοδο η λογοκρισία, καθώς και η αυτολογοκρισία, υπήρξαν έντονες στο περιβάλλον της ακαδημίας, ενώ οι απειθαρχοί σπουδαστές ήταν σχεδόν αδύνατο να βρουν κατόπιν δουλειά στα ελεγχόμενα από το καθεστώς κινηματογραφικά στούντιο της χώρας.²⁶³

Ακόμα όμως και υπό τη συγκεκριμένη δυσχερή πολιτική συγκυρία, η FAMU κατόρθωσε να διατηρήσει μια σταθερότητα στο πρόγραμμα σπουδών, διασφαλίζοντας τουλάχιστον την ποιότητα σε ότι αφορούσε τις τεχνικές προδιαγραφές των προσφερόμενων μαθημάτων. Ανακαινίστηκαν οι υποδομές της, στούντιο και εργαστήρια, και ενισχύθηκε με σύγχρονο τεχνικό εξοπλισμό. Το 1980 δημιουργήθηκε ένα ακόμα τμήμα, εκείνο του «Ηχητικού Σχεδιασμού». Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 θα αναδιαμορφωνόταν εντός της σχολής ένα πιο ευνοϊκό κλίμα ως προς την ελευθερία έκφρασης. Αποτέλεσμα ήταν να επανακτήσει σταδιακά στις τάξεις των υποψήφιων κινηματογραφιστών τη φήμη μιας από τις πλέον αξιόλογες επιλογές για σπουδές στον κινηματογράφο, πέρα από τα εθνικά της όρια, αλλά και εκείνα της ανατολικής Ευρώπης. Εκτός από τους νεαρούς Γιουγκοσλάβους, για τους οποίους έγινε λόγος παραπάνω, η FAMU δεχόταν ακόμη σπουδαστές από την Ουγγαρία, την Πολωνία, τη Γερμανία, την Ισλανδία και πολλές άλλες χώρες, ευρωπαϊκές και μη.²⁶⁴

²⁶¹ Βλ. σχετικά: Josef Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema* (μτφ. Michael Schonberg), Τορόντο, Peter P. Martin Associates 1971. Ακόμη: P. Hames, "The cinema since 1968", *The Czechoslovak New Wave*, ό. π., σ. 239-274.

²⁶² Ο Venclík επρόκειτο να εργαστεί για 20 χρόνια στον χώρο της Υγείας, προτού τελικά ασχοληθεί ξανά με τη σκηνοθεσία. Βλ. σχετικά: "Vlastimil Venclík - Životopis": <http://zivotopis.osobnosti.cz/vlastimil-venclik.php> Συνοπτική βιογραφία του στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²⁶³ Jan Bernard "FAMU: Včera a dnes" στο *Dokumentační Sešity Historie: FAMU*, 8, ό. π., σ. 5.

²⁶⁴ Zdeněk Forman, "Ausländische FAMU - Studenten", στο Antonin Navratil, Hans, Hoachim Schlegel (επιμ.), *35 Jahre FAMU: Filme der Prager Film - und Fernsehakultät*, Όμπερχάουζεν, Westdeutsche Kurzfilmtage / K.M. Laufen 1981, σ. 82-85. Ανάμεσα στους πρώτους αποφοίτους της σχολής μάλιστα, συγκαταλέγεται και ο έλληνας σκηνοθέτης Γιώργος Σκαλενάκης. Βλ. αναλυτικά στη συνέχεια, σ. 284.

Ο νέος πρόεδρος Ija Bojanovský ενθάρρυνε τη συμμετοχή των φοιτητών της σχολής σε διεθνή φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών και στήριξε τις προσπάθειες για τη δημιουργία ενός αντίστοιχου και στην Τσεχοσλοβακία. Το 1977 εγκαινιάστηκε το διεθνές φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών στο Karlovy Vary, υπό την αιγίδα και τη στήριξη του CILECT. Το φεστιβάλ αυτό θα λάμβανε χώρα ανά δυο χρόνια έως και το 1991· θα καθιερωνόταν ως ένα από τα σημαντικότερα στην κατηγορία του, αποτελώντας ταυτόχρονα μια δίοδο επικοινωνίας των νέων ανατολικοευρωπαϊών κινηματογραφιστών με τους συναδέλφους τους από τη δυτική Ευρώπη.²⁶⁵

Ο Bojanovský ακόμη στήριξε την έκδοση δύο περιοδικών από τους σπουδαστές της FAMU και των άλλων τμημάτων της Ακαδημίας Τεχνών. Τα περιοδικά εκείνα αποτέλεσαν σημεία συνάντησης ταλαντούχων νέων που ασχολήθηκαν με θέματα γύρω από τον κινηματογράφο, ενώ παράλληλα επεχείρησαν να ασκήσουν εκ νέου κριτική στα κακώς κείμενα της τότε ισχύουσας κοινωνικής κατάστασης. Η διάθεση αμφισβήτησης ήταν διάχυτη και κατά τις προβολές ταινιών των σπουδαστών της σχολής, στις συζητήσεις που επακολουθούσαν με τον τίτλο *Kinoatky* (Κινηματο-επιθέσεις). Μέσα από τις παραπάνω διεργασίες και ζυμώσεις διαμορφώθηκε σταδιακά μια ομάδα σπουδαστών, η οποία επρόκειτο να διαδραματίσει ιδιαίτερα ενεργό ρόλο στα γεγονότα της ανατροπής του καθεστώτος το 1989. Ο Bojanovský άλλωστε αποφάσισε να προστατέψει και να υποστηρίξει τους φοιτητές που συμμετείχαν στις διαδηλώσεις, καθιστώντας τη σχολή ένα από τα άτυπα στρατηγεία τους. Η διεύθυνση της FAMU άνοιξε τις πόρτες στους σπουδαστές τον Νοέμβριο του 1989 και τους επέτρεψε να χρησιμοποιήσουν τον εξοπλισμό και τις εγκαταστάσεις της προκειμένου να μεταδίδουν πλάνα και ειδήσεις από τα γεγονότα, χωρίς τη λογοκρισία της επίσημης τηλεόρασης. Έτσι η σχολή συνδέθηκε στενά για δεύτερη φορά μετά το 1968, με τις ιστορικές εξελίξεις που συνέβαιναν στη χώρα.²⁶⁶

²⁶⁵ Σχετικά με το φεστιβάλ του Karlovy Vary βλ.: Svatopluk Jedlička "Die FAMU als Organisatorin von FTM und RIFE CILECT", στο A. Navrátil H., H. Schlegel (επιμ.), *35 Jahre FAMU*, ό. π., σ. 86-89. Βλ. επίσης: "CILECT-RIFE 1977-1991" <http://en.freshfilmfest.net/53-about-festival/56-history-1977-2012/a1095-cilect-rife-1977-1991> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Από την επίσημη ιστοσελίδα του διάδοχου φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών, που δημιουργήθηκε το 2004 από τρεις παλιούς απόφοιτους της FAMU, επίσης στο Karlovy Vary, και πήρε τον επίσημο τίτλο: «Fresh Film Fest - International Film Festival».

²⁶⁶ J. Bernard, "FAMU, Yesterday and Today" στο *AMU = DAMU + FAMU + HAMU*, ό. π., σ. 36-39, και: L. Baran, "Jak se dělá nová škola", στο *Dokumentární Sešity Historie: FAMU*, 1, ό. π., σ. 13.

Színház - és Filmművészeti Egyetem

Στη Βουδαπέστη από την άλλη, το «Πανεπιστήμιο Κινηματογράφου» ήρθε ως προσθήκη στην προϋπάρχουσα θεατρική ακαδημία, η οποία είχε ιδρυθεί το 1865, και αποτελούσε έναν σημαντικό φορέα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στη χώρα. Μετά την αποχώρηση των Ναζί το 1945 και καθώς η Ουγγαρία στράφηκε προς τη Σοβιετική Ένωση, ο Béla Balázs αποφάσισε να επιστρέψει στην πατρίδα του από τη Μόσχα, όπου και κλήθηκε να αναλάβει την ανασυγκρότηση της εγχώριας κινηματογραφίας σε συνεργασία με αξιόλογους συναδέλφους του και άλλους ενεργούς κινηματογραφιστές. Η εθνικοποίηση της ουγγρικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, για δεύτερη φορά μετά από την αποτυχημένη προσπάθεια του 1919, συντελέστηκε τελικά το 1948. Ήδη όμως είχαν ξεκινήσει οι πρωτοβουλίες για τη δημιουργία των κατάλληλων υποδομών ώστε η κινηματογραφική εκπαίδευση να παρέχεται δημόσια και δωρεάν. Επιπλέον η κινηματογραφική σκηνοθεσία είχε αρχίσει να διδάσκεται ως μάθημα στη θεατρική ακαδημία από το φθινόπωρο του 1946.²⁶⁷

Κομβικό ρόλο κατά την πρώιμη περίοδο της σχολής διαδραμάτισε ο Ferenc Hont, ένας θεατρικός σκηνοθέτης και συγγραφέας, ο οποίος είχε αναδειχτεί κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου σε έναν από τους βασικότερους εκπροσώπους της ουγγρικής *avant garde*. Ανήκοντας ιδεολογικά στην Αριστερά, ο Hont, μετά την απελευθέρωσή του από καταναγκαστικά έργα το 1944, ανέλαβε την αναδιοργάνωση της Ακαδημίας, μέσα σε ένα κλίμα αισιοδοξίας και προσδοκιών για τη συνολική ανοικοδόμηση της Ουγγαρίας. Πραγματικά κατάφερε να θέσει σε εφαρμογή ένα φιλόδοξο σχέδιο βάσει του οποίου, πέρα από την εκπαίδευση των ηθοποιών του θεάτρου, οργανώθηκαν μαθήματα για τη θεατρική σκηνοθεσία, τη χορογραφία και τον κινηματογράφο. Η πρωτοβουλία για την εισαγωγή του κινηματογράφου στο

²⁶⁷ M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern Film After 1945*, ό. π. σ. 146 – 150, και: János Zsambolyai, “50 years of the Faculty of Film and Television”, στο *Academy of Drama and Film – Budapest*, Βουδαπέστη, Welcome Publishers / Színház- és Filmművészeti Egyetem 1996, σ. 24.

ακαδημαϊκό πλαίσιο ανήκει σε μεγάλο βαθμό σε εκείνον.²⁶⁸

Ως αποτέλεσμα μιας εκτεταμένης αναζήτησης ταλέντων που έλαβε τότε χώρα, δεκάδες νέοι από τα αγροτικά και εργατικά στρώματα του πληθυσμού έγιναν δεκτοί στη σχολή. Αυτοί οι μαθητές ολοκλήρωσαν τη δευτεροβάθμια εκπαίδευσή τους παράλληλα με τις σπουδές στην υποκριτική και τη σκηνοθεσία. Την πρώτη Ιανουαρίου 1948 δόθηκε στη σχολή ο τίτλος *Κολλέγιο Θεάτρου και Κινηματογράφου*.²⁶⁹ Πρώτος καθηγητής του μαθήματος της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας κινηματογράφου διορίστηκε ο Géza Radványi, ένας από τους πιο αναγνωρισμένους διεθνώς ούγγρους σκηνοθέτες της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου. Το τμήμα της φωτογραφίας ξεκίνησε έναν χρόνο αργότερα, το 1949, υπό τη διεύθυνση του κινηματογραφιστή György Illés, ο οποίος επρόκειτο να μείνει στη θέση αυτή περίπου για μισό αιώνα.²⁷⁰ Οι αλλαγές που συντελέστηκαν σε πολιτικό επίπεδο και στην Ουγγαρία οδήγησαν σύντομα στην υιοθέτηση των κατευθύνσεων που δίνονταν από τη Μόσχα ως προς την ακολουθούμενη πολιτική για τις τέχνες και τον πολιτισμό. Ο Hont επρόκειτο να απομακρυνθεί από τη διεύθυνση της σχολής το 1949, ενώ ορισμένα από τα θεωρητικά μαθήματα για τον κινηματογράφο και την τέχνη ευρύτερα, αντικαταστάθηκαν από μαθήματα για θέματα ιδεολογίας.²⁷¹

Όντας ο επίσημος και αποκλειστικός εκπαιδευτικός φορέας κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα, η σχολή επιδίωξε να συντονίσει τη δομή και τη λειτουργία της με τις ανάγκες της ταυτόχρονα αναπτυσσόμενης ουγγρικής κινηματογραφίας. Στα τρία της τμήματα (σκηνοθεσίας, σεναρίου και φωτογραφίας) η εισαγωγή σπουδαστών ήταν ιδιαίτερα περιορισμένη και τα κριτήρια πολύ υψηλά. Οι ενδιαφερόμενοι υποψήφιοι έπρεπε να περάσουν μια σειρά εξετάσεις αυξημένης δυσκολίας τόσο στη

²⁶⁸ István Nánay, *Tanodától - egyetemig: az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, Βουδαπέστη, Színház- és Filmművészeti Egyetem 2005, σ. 156-189.

²⁶⁹ “Az Egyetem története”. Από την επίσημη σελίδα της Ακαδημίας της Βουδαπέστης στο διαδίκτυο: <http://szfe.hu/az-egyetem-tortenete/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²⁷⁰ Με την πρώτη περίοδο διδασκαλίας του Illés στη σχολή συνδέεται και το εγχειρίδιο που κυκλοφόρησε το 1949 για το μάθημα της *Τεχνολογίας του Φιλμ*, και το οποίο βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της σχολής: István Vásárhelyi, *Keskenyfilm –technika: éves elméleti anyag a filmrendező és filmőperator hallgatók számára*, Βουδαπέστη, Az országos magyar színművészeti főiskola 1949.

²⁷¹ I. Nánay, *Tanodától - egyetemig: az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, ό. π., σ. 190 – 204.

θεωρία όσο και στην πράξη. Αντίστοιχα απαιτητικό ήταν και το πρόγραμμα εκπαίδευσης, το οποίο διαρκούσε πέντε χρόνια. Ο υπεύθυνος καθηγητής στο σκηνοθετικό τμήμα Felix Mariassy, παρουσιάζοντας τη φυσιολογία και τις δραστηριότητες του ιδρύματος το 1956 σε συνέδριο του CILECT, σημείωνε σχετικά: «Η σχολή έχει ως στόχο της να εξασφαλίσει στους σπουδαστές της, ταυτόχρονα με την αποφοίτηση τους, τη δυνατότητα μιας κατάλληλης εργασίας, σύμφωνα με την ειδικότητα του καθενός. [...] είναι επομένως πολύ σημαντικό το πλάνο εισαγωγής στη σχολή να είναι κάθε χρονιά σε απόλυτη αντιστοιχία προς την ανάγκη νέων στελεχών για την κινηματογραφική βιομηχανία. Για τον λόγο αυτό δε δεχόμαστε καινούργιους σπουδαστές και δεν ξεκινάμε νέα προγράμματα σπουδών, παρά μόνο όταν είναι εμφανές ότι η εθνική μας κινηματογραφία θα έχει ανάγκη από νέα στελέχη για μια συγκεκριμένη ειδικότητα. [...] Αυτή τη χρονιά μόνο 8 στους 500 υποψηφίους πέτυχαν στις εισαγωγικές εξετάσεις».²⁷²

Πέρα από την επαγγελματική αποκατάσταση των σπουδαστών της, η σχολή φρόντιζε ακόμη για την κάλυψη των εξόδων διαβίωσής τους κατά τη διάρκεια των σπουδών, όπως επίσης και για τις ανάγκες τους σε φιλμ και τεχνικό εξοπλισμό, προκειμένου να εκτελούν τις ασκήσεις τους. Υπήρχε έντονη και διαρκής συνεργασία ανάμεσα στον τομέα του κινηματογράφου και τον αντίστοιχο του θεάτρου, έτσι ώστε οι ηθοποιοί να εκπαιδεύονται στην υποκριτική του κινηματογράφου αλλά και οι κινηματογραφιστές στη διαχείριση των ηθοποιών μπροστά στον φακό. Παράλληλα υιοθετήθηκε και εδώ η στανισλαφσκή Μέθοδος, υπό τη γενική εποπτεία και καθοδήγηση του ηθοποιού και σκηνοθέτη Gellért Endre.²⁷³

Μέσα στο αυστηρά δομημένο και ελεγχόμενο περιβάλλον της σχολής, η οποία επίσης στηρίχθηκε στο πρότυπο του VGIK ως προς τη διαμόρφωση του προγράμματος αλλά και του χαρακτήρα των σπουδών της, ήταν αναμενόμενο να παρουσιαστούν φαινόμενα λογοκρισίας και περιορισμού της ελευθερίας της

²⁷² Στο: Guido Cincotti, Romano Mergè (επιμ), *Il problema dell' immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di TV*, Ρώμη, Centro Sperimentale di Cinematografia 1957, σ. 174 και 176. Βλ. ακόμα πληροφορίες σχετικά με τον υψηλό βαθμό δυσκολίας των εξετάσεων εισαγωγής και την εκπαίδευση εντός της σχολής: "How Film - Makers Are Trained in Hungary", *American Cinematographer* 57:3 (Μάρτιος 1976), σ. 298-299 και 350-352.

²⁷³ I. Nánay, *Tanodától - egyetemig : az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, ό. π., σ. 190 - 204.

έκφρασης. Οι πρακτικές αυτές ενισχύθηκαν ιδίως μετά την εξέγερση του 1956 και τη σκλήρυνση του καθεστώτος απέναντι στους φοιτητές, οι οποίοι είχαν αποτελέσει και το πιο δυναμικό κομμάτι της.²⁷⁴ Παρά τις αντιξοότητες, μπόρεσαν να διαμορφωθούν εντός του ιδρύματος επαρκείς προϋποθέσεις που εξασφάλιζαν την παραγωγή ενός αξιόλογου εκπαιδευτικού έργου. Ο τότε πρόεδρος του τομέα κινηματογράφου και τηλεόρασης János Zsombolyai, κάνοντας έναν απολογισμό για τα 50 χρόνια ζωής της Ακαδημίας, σχολίαζε σκωπτικά: «Είναι εκπληκτικό να αναλογιστείς πόσο χαοτικός υπήρξε αυτός ο μισός αιώνας ζωής της σχολής. Γεμάτος από μίσος και πίστη, πολιτικό ενθουσιασμό και δολοφονίες, χρόνια που καθόρισαν τη μοίρα μας αλλά υπήρξαν και καταστροφικά, έπειτα μια εξέγερση και κατόπιν η απόλυτη κατάρρευση. Ακολουθούμενα από μια αργή, επώδυνη μακρόχρονη και απίστευτα δύσκολη ανάκαμψη... η οποία συνεχίζεται ακόμη και σήμερα. Όμως ο Κινηματογραφικός Τομέας υπήρξε μια νησίδα ευτυχίας για όλους εμάς κατά τη διάρκεια όλων αυτών των πενήντα ετών».²⁷⁵

Σημαντική υπήρξε η συμβολή ορισμένων καθηγητών οι οποίοι κατάφεραν, ενάντια στις δυσκολίες, να θεμελιώσουν σε στέρεες βάσεις την εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών της χώρας. Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα αξιόλογων σκηνοθετών και δραματουργών που δίδαξαν στη σχολή είναι εκείνα του Károly Makk, του János Herskó και του Kálmán Nádasdy. Ο τελευταίος διετέλεσε επίσης διευθυντής της σχολής και ήταν ο βασικός υπεύθυνος πίσω από τη δημιουργία ενός τμήματος για τη θεωρία του δράματος, καθώς και ενός αντίστοιχου με στόχο την εκπαίδευση των σκηνοθετών και των εικονοληπτών της τηλεόρασης. Το συγκεκριμένο τμήμα ξεκίνησε τη λειτουργία του στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και επέδρασε, μεταξύ άλλων, σημαντικά στην ανάδειξη αξιόλογων ούγγρων ντοκιμενταριστών κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970.²⁷⁶

Όμως οι πλέον καταξιωμένες μορφές μεταξύ του εκπαιδευτικού προσωπικού υπήρξαν εκείνες του Illés και του Mariassy. Ανάμεσα στην πλειάδα

²⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 213-217. Βλ. σχετικά και το: Κορνήλιος Καστοριάδης, *Ουγγρική επανάσταση 1956: Δημιουργική πηγή της σύγχρονης ιστορίας*, μτφ. Μανόλης Λαμπρίδης, Αθήνα, Ύψιλον 1980.

²⁷⁵ J. Zsombolyai, "Fifty Years of the Faculty of Film and Television", ό. π., σ. 24.

²⁷⁶ Ádám Horváth, "The Academy and Television", στο ίδιο, σ. 25. Βλ. ακόμη: Marianne Ember, "About the Hungarian Documentarist Feature Films of the Seventies: Antecedents, Beginnings", *The Budapest Film School*, Βουδαπέστη, Hungarofilm / Interpress 1981, σ. 7-10.

κινηματογραφιστών που θήτευσαν δίπλα στον πρώτο, συναντάμε ονόματα διευθυντών φωτογραφίας που ξεπέρασαν τα σύνορα της Ουγγαρίας και έγιναν ευρύτερα γνωστοί, όπως ο László Kovács, ο Vilmos Zsigmond και ο Lajos Koltai. Ο Kovács και ο Zsigmond μάλιστα, οι οποίοι ήταν και στενοί φίλοι μεταξύ τους, πέραν της μόρφωσης που έλαβαν, βοηθήθηκαν ακόμη από τον Illés στο να κινηματογραφήσουν κρυφά τα δραματικά γεγονότα της εξέγερσης του 1956. Μετά την καταστολή της διέφυγαν από κοινού στο εξωτερικό, αρχικά στην Ευρώπη και έπειτα στις ΗΠΑ. Εκεί το επίπεδο κατάρτισης που είχαν αποκτήσει από τη μαθητεία τους δίπλα του επρόκειτο να εκτιμηθεί δεόντως από τους ευρωπαίους και αμερικανούς συναδέλφους τους, με αποτέλεσμα να σταδιοδρομήσουν και να καταξιωθούν σε διεθνές επίπεδο.²⁷⁷ Ανάλογη πορεία ακολούθησε και ο Koltai, αποτελώντας, ως διευθυντής φωτογραφίας, τον βασικό συνεργάτη των ταινιών του István Szabó. Στη συνέχεια και ο Koltai θα έκανε καριέρα στο εξωτερικό. Όλοι τους αναγνώριζαν τον Illés ως δάσκαλο και παιδαγωγό τους, από τον οποίο πήραν τις βασικές αρχές γύρω από το αντικείμενο της επαγγελματικής τους ενασχόλησης.²⁷⁸

Αντίστοιχα καθοριστική υπήρξε η παρουσία και η δραστηριότητα του Mariassy στο τμήμα της σκηνοθεσίας. Όλη σχεδόν η γενιά των μαγυάρων σκηνοθετών που προέκυψε κατά τη μεταπολεμική περίοδο και μέχρι το 1975, της οποίας μέλη υπήρξαν διεθνώς καταξιωμένοι σκηνοθέτες σαν τον István Szabó, τον Miklós Jancsó και τον Péter Bacsó, διαμορφώθηκε μέσα από τη διδασκαλία του διακεκριμένου σκηνοθέτη και παιδαγωγού. Η διπλή ιδιότητα του Mariassy, ο οποίος εκτός του διδασκαλικού του έργου ήταν παράλληλα και ενεργός επαγγελματίας του κινηματογράφου (κάτι που ίσχυε και για τον Illés), αποδείχθηκε ιδιαίτερα ευεργετική για τους σπουδαστές της σχολής, καθώς είχαν την ευκαιρία, εκτός από τα μαθήματα που παρακολουθούσαν, να διδαχθούν την κινηματογραφική διαδικασία και στην πράξη, εργαζόμενοι συχνά ως βοηθοί του. Κάτι ανάλογο συνέβαινε εξάλλου στις

²⁷⁷ Βλ. σχετικά: Dennis Schaefer, Larry Salvato, *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, Μπέρκλεϋ, University of California Press 1984, σ. 311, καθώς και το ντοκιμαντέρ: *No Subtitles Necessary: Laszlo & Vilmos* (2008).

²⁷⁸ Ενδεικτικό της ευγνωμοσύνης που ένιωθαν απέναντι στον Illés τους οι μαθητές του είναι το γεγονός ότι ο Zsigmond αναφέρθηκε σε αυτόν, ευχαριστώντας τον στην ομιλία του κατά τη βράβεισή του με το όσκαρ Φωτογραφίας για την ταινία *Στενές επαφές τρίτου τύπου* (1977). Βλ. σχετικά: J. Zsombolyai, "Fifty Years of the Faculty of Film and Television", ό. π., σ. 24. Βλ. επίσης: John Cunningham, "New Directors, New Film, New Wave", *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, Λονδίνο, Wallflower Press 2004, σ. 94 -115.

περισσότερες περιπτώσεις κινηματογραφικών φιλμ που αναλάμβαναν να γυρίσουν και οι υπόλοιποι καθηγητές στα εθνικοποιημένα στούντιο της χώρας.²⁷⁹

Εκτός από την αναγνώριση που ήρθε μέσα από τη διδασκαλία, ο Mariassy συνέδεσε το όνομά του και με το άνοιγμα στη διεθνή συνεργασία και τον διάλογο γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση. Επί των ημερών του η σχολή έγινε μέλος του CILECT και το 1964 διοργανώθηκε στη Βουδαπέστη το συνέδριο του οργανισμού. Η έντονη δραστηριοποίησή του σε σχετικά ζητήματα τον οδήγησε το 1970 στη θέση του πρόεδρου. Ως πρόεδρος του CILECT πέτυχε, μεταξύ άλλων, τη δημιουργία του πρώτου διεθνούς φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών από σχολές κινηματογράφου στη Grenoble το 1974. Τη θέση αυτή κατείχε έως και τον αιφνίδιο θάνατο του το 1975, αφήνοντας πίσω του ένα αξιομνημόνευτο έργο ως προς την προσπάθεια διάδοσης της κινηματογραφικής κουλτούρας σε παγκόσμιο επίπεδο, μέσα από την ενίσχυση των σχετιζόμενων εκπαιδευτικών δομών στις αναπτυσσόμενες χώρες.²⁸⁰

Η παράδοση που διαμορφώθηκε στην κινηματογραφική σχολή της Βουδαπέστης από τη συγκεκριμένη ομάδα καθηγητών επρόκειτο να συνεχιστεί από τους διαδόχους τους κατά τα ακόλουθα χρόνια, διατηρώντας την έτσι ως τη βασική κοιτίδα εκκόλαψης νέων κινηματογραφιστών στην Ουγγαρία έως και το 1990. Επιπλέον αποτέλεσε – κατ'αντιστοιχία προς τη FAMU - τον αποδέκτη ενός σημαντικού αριθμού αλλοδαπών σπουδαστών, κυρίως από άλλα σοσιαλιστικά κράτη όπως η Βουλγαρία, η Αλβανία, η Κίνα.²⁸¹

²⁷⁹ Bryan Burns, *World Cinema: Hungary*, ό. π., σ. 26-28 και 36-110, και I. Nánay, *Tanodától - egyetemig: az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, ό. π., σ. 234-245.

²⁸⁰ Βλ. σχετικά το αφιέρωμα στον Mariassy στο: *CILECT Bulletin* 8 (1975), σ. 6-14.

²⁸¹ Βλ. σχετικά την παρουσίαση του προγράμματος σπουδών το 1988 από τον István Szabó, ο οποίος την περίοδο εκείνη ανήκε πλέον στο διδακτικό προσωπικό της Ακαδημίας: István Szabó, "Selfportrait: színház- és filmművészeti főiskola, Budapest, Hungary", *CILECT Newsletter*, 11:1 (Μάρτιος 1988), σ. 14-30· ακόμη: I. Nánay, *Tanodától - egyetemig: az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, ό. π., σ. 246-280.

Δανία – Βέλγιο

Στον αντίποδα των σοσιαλιστικών κρατών, οι δυτικοευρωπαϊκές χώρες εμφάνισαν, όπως προαναφέρθηκε, μεγαλύτερη καθυστέρηση ως προς τη συγκρότηση των υποδομών τους γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση, καθώς και ανομοιογένεια ως προς τη διαδικασία που καθεμία ακολούθησε προκειμένου να την πραγματοποιήσει. Παρόλα αυτά μπορούμε να διακρίνουμε μεταξύ τους επιτυχημένα παραδείγματα χωρών και κινηματογραφιών, όπως η Δανία και το Βέλγιο.

Η Δανία διέθετε μέχρι και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο μια από τις μεγαλύτερες κινηματογραφίες σε παγκόσμια κλίμακα, συναγωνιζόμενη με τις ΗΠΑ, τη Γαλλία και την Ιταλία.²⁸² Η πρόιμη ανάπτυξή της αποδίδεται εν πολλοίς στον Ole Olsen και την εταιρεία παραγωγής που ίδρυσε το 1906, τη "Nordisk Films Kompagni". Ο Olsen, ιδιοκτήτης αρχικά μιας αίθουσας προβολής, αποφάσισε να ασχοληθεί πιο ενεργά με τον κινηματογράφο, διαβλέποντας τις δυνατότητες για οικονομικά οφέλη που άνοιγε το νέο μέσο. Ο ίδιος είχε περάσει στο παρελθόν από διάφορες δουλειές και πόστα στον χώρο του θεάματος, αποκτώντας σημαντική εμπειρία. Η *Nordisk* αποτέλεσε τη μεγαλύτερη κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής της Δανίας έως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στα στούντιό της - τα οποία και παραμένουν υπό διαρκή λειτουργία από την ίδρυσή τους μέχρι σήμερα, στο προάστιο Valby της Κοπεγχάγης - ξεκίνησαν την επαγγελματική τους σταδιοδρομία πολλοί καλλιτέχνες, τεχνικοί και ηθοποιοί του πρώιμου δανέζικου κινηματογράφου.²⁸³ Υπό την εποπτεία και τον έλεγχο του Olsen, νέοι κινηματογραφιστές και σκηνοθέτες εισήλθαν στον κινηματογραφικό στίβο, όπως για παράδειγμα ο August Bloom, ένας από τους μετέπειτα πιο γνωστούς δανούς σκηνοθέτες. Ο Olsen, ο οποίος διατήρησε τον έλεγχο της επιχείρησης έως και το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου το 1918, «συνέχισε να πολεμάει για την ποιότητα [...] πάντοτε όντας προσωπικά εμπλεκόμενος. Επόπτευε ο ίδιος τους φωτογράφους, αφήνοντας τους - με επιφύλαξη είναι αλήθεια - να πειραματιστούν με νέα εφέ,

²⁸² Ron Motttram, *The Danish Cinema Before Dreyer*, Νιου Τζέρσεϊ - Λονδίνο, The Scarecrow Press 1988, σ. 11-238.

²⁸³ Βλ. σχετικά την επίσημη ιστοσελίδα της εταιρείας: "The History of Nordisk Film" <http://www.nordiskfilm.com/int/About-us/History/The-history-of-Nordisk-Film-/> (τελευταία πρόσβαση: 13.3. 2019).

προσλάμβανε τους καλύτερους διαθέσιμους καλλιτέχνες, εκπαίδευε τους σκηνοθέτες του, τους προστάτευε και βασιζόταν σε αυτούς...».²⁸⁴

Πέρα όμως από την άτυπη και πρακτικού χαρακτήρα εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών που λάμβανε χώρα μέσα στα στούντιο, το δανέζικο κράτος προχώρησε στη δημιουργία θεσμών και οργανισμών για την προστασία και την ενίσχυση της εθνικής κινηματογραφίας. Το 1932 ιδρύθηκε το "Dansk Kulturfilm", το οποίο επιφορτίστηκε με την παραγωγή ταινιών εκπαιδευτικού χαρακτήρα για την εγχώρια και τη διεθνή αγορά. Με την υποστήριξή του γυρίστηκαν φιλμ με σκοπό να παρουσιαστούν σε ειδικές προβολές στα σχολεία της χώρας· παράλληλα ξεκίνησε η διανομή κινηματογραφικού εξοπλισμού (μηχανές λήψης και προβολής, μομπίνες φιλμ για γύρισμα) ώστε να δοθεί η δυνατότητα σε μαθητές -αλλά και ενήλικες- να εξοικειωθούν με τη διαδικασία της κινηματογράφησης.

Οι παραπάνω πρωτοβουλίες κατέστη εφικτό να πραγματοποιηθούν μέσω της σταθερής χρηματοδότησης που λάμβανε ο συγκεκριμένος οργανισμός από το ειδικό ταμείο για τον κινηματογράφο, το "Danske Filmfond", το οποίο με τη σειρά του χρηματοδοτείτο μέσω ενός ανταποδοτικού τέλους επί των αιθουσών προβολής που εφαρμόστηκε από τότε και για σειρά ετών. Επιπλέον το Ταμείο δρομολόγησε την ίδρυση ενός μουσείου για τον δανέζικο κινηματογράφο. Με τη συλλογή του από ταινίες, φωτογραφίες και πλούσιο παρεμφερές υλικό, το μουσείο συνέβαλε καθοριστικά στην καλλιέργεια μιας ευρύτερης κουλτούρας γύρω από το σινεμά σε εθνικό επίπεδο. Σε αυτό συνέτεινε ακόμη η ίδρυση 25 κινηματογραφικών λεσχών σε επαρχίες, τις οποίες το μουσείο κινηματογράφου φρόντιζε να τροφοδοτεί σταθερά με νέες ταινίες, καθώς και η εκ μέρους του κυκλοφορία ενός κινηματογραφικού περιοδικού με τον τίτλο *Kosmorama*.²⁸⁵

²⁸⁴ Ebbe Neergaard, Erik Ulrichsen, *The Story of the Danish Film*, Κοπεγχάγη, Det Danske Selskab 1963, σ. 13. Η περίπτωση του Olsen και της Nordisk, παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνη που θα δούμε μερικά χρόνια αργότερα να διαμορφώνεται στη χώρα μας με τον Φίνο και τη δική του εταιρεία παραγωγής.

²⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 79 - 84.

Danske Filmskole

Με εξαίρεση τον Carl Theodor Dreyer, η κινηματογραφία της Δανίας επρόκειτο μολαταύτα να απολέσει το ενδιαφέρον του διεθνούς κινηματογραφόφιλου κοινού κατά τα χρόνια μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, για να επανέλθει δυναμικά στο προσκήνιο με το «Δόγμα 95», στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Δρώντας μέσα στο ευρύτερο κινηματογραφικό περιβάλλον της Σκανδιναβίας, το *Danske Filmfond*, ο υπεύθυνος οργανισμός για τον δανέζικο κινηματογράφο, αποφάσισε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 να ακολουθήσει τις διεθνείς εξελίξεις γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση, προχωρώντας στην ίδρυση μιας δημόσιας κινηματογραφικής σχολής, εξέλιξη που είχε ήδη λάβει χώρα το 1964 και στη Σουηδία.²⁸⁶ Η "Danske Filmskole" άρχισε τη λειτουργία της το 1966 υπό την αιγίδα του Filmfond, το οποίο με τη σειρά του μετονομάστηκε το 1972 σε "Danske Filminstitut".²⁸⁷

Πρώτος πρόεδρος της σχολής διορίστηκε ο συγγραφέας και σεναριογράφος Jens Christian Lauritzen. Όμως η πιο εμβληματική προσωπικότητα των απαρχών της *Filmskole* θεωρείται ο ντοκιμενταρίστας και θεωρητικός του κινηματογράφου Theodor Christensen, ο οποίος άφησε έντονα το στίγμα του στην πρώτη γενιά σπουδαστών της. Η πορεία της σχολής στα πρώιμά της βήματα επρόκειτο να αποδειχτεί περιπετειώδης. Έναν χρόνο μετά την έναρξη των μαθημάτων, ο Christensen πέθανε αιφνιδιαστικά, αφήνοντας πίσω του ένα ανολοκλήρωτο διδακτικό έργο και ένα δυσαναπλήρωτο κενό. Δυο χρόνια αργότερα, επηρεασμένη από το κοινωνικοπολιτικό κλίμα της εποχής και από αντίστοιχες ενέργειες που είχαν λάβει χώρα σε άλλες κινηματογραφικές σχολές της Ευρώπης, μια ομάδα σπουδαστών υπό το όνομα "Filmkommunarder" (φιλμ-Κομμουνάροι), κατέλαβε τη Filmskole, διεκδικώντας μια σειρά από αιτήματα πολιτικού αλλά και πολιτιστικού χαρακτήρα. Με την ενέργειά της αυτή η ομάδα αποσκοπούσε, επιπλέον, στην περαιτέρω

²⁸⁶ Bertil Lauritzen, "Dramatiska Institutet, Stockhom", *CILECT Bulletin* 4, ό. π., σ. 86-88. Σχετικά με τις κινηματογραφίες των σκανδιναβικών χωρών και τη μεταξύ τους σχέση και αλληλεπίδραση βλ: Peter Cowie, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-Makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, Λονδίνο, Tantivy Press 1992, σ.7-163, και Tytti Soila, *The Cinema of Scandinavia*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Wallflower Press 2005, σ. 1-12.

²⁸⁷ Peter Schepeleern (επιμ.), *Filmleksikon*, Κοπεγχάγη, Gyldendal 2010,² σ. 188.

διεύρυνση και φιλελευθεροποίηση του χαρακτήρα των σπουδών και γενικότερα του τρόπου οργάνωσης και διοίκησης της σχολής. Η κατάληψη έληξε λίγο καιρό αργότερα με την επέμβαση της αστυνομίας, και τον Lauritzen διαδέχθηκε ο σκηνοθέτης Bent Christensen.²⁸⁸

Η *Filmskole* συνέχισε παρόλα αυτά να λειτουργεί έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970 υπό ένα συγκεχυμένο καθεστώς, περίπου ως μια αυτοδιαχειριζόμενη εκπαιδευτική δομή. Τότε ανέλαβε τη διοίκηση της ο Henning Camre, μαθητής του Christensen και ένας από τους πρώτους απόφοιτους της σχολής, ο οποίος είχε εν τω μεταξύ διαγράψει ήδη μια αξιόλογη επαγγελματική σταδιοδρομία ως οπερατέρ και διευθυντής φωτογραφίας. Ο Camre έμεινε στη θέση αυτή έως το 1992, όταν και επιλέχθηκε για να διαδεχθεί τον Colin Young στην αντίστοιχη θέση του *National Film & Television School*. Επί των ημερών του διαμορφώθηκε οριστικά η δομή της σχολής, το πρόγραμμα σπουδών και η μορφή των μαθημάτων. Δημιουργήθηκαν αρχικά τέσσερις κατευθύνσεις: σκηνοθεσίας, παραγωγής, φωτογραφίας και ήχου, στις οποίες η φοίτηση ήταν διετής. Σε αυτές ήρθαν να προστεθούν κατόπιν τα ανεξάρτητα τμήματα σχετικά με τη συγγραφή σεναρίου, την τηλεόραση και το κινούμενο σχέδιο, η δε φοίτηση επεκτάθηκε στα τέσσερα έτη, με την εξαίρεση του τμήματος σεναρίου το οποίο έμεινε στα τρία. Βασική επιδίωξη υπήρξε η δημιουργία ολιγομελών τμημάτων. Η επιλογή των σπουδαστών ήταν ιδιαίτερα αυστηρή και ο μέσος όρος ανά τμήμα κυμαινόταν μεταξύ 6 και 10 ατόμων.²⁸⁹

Στην επετηρίδα των αποφοίτων της *Filmskole* τη δεκαετία του 1980 ξεχωρίζουν τα ονόματα του Lars Von Trier (1982) και της Susan Bier (1987) ενώ ο Thomas Vinterberg ολοκλήρωσε τις σπουδές του το 1993, έναν χρόνο μετά την αποχώρηση του Camre, όταν πλέον τη διοίκηση της σχολής είχε αναλάβει ο Pool Neesgard.²⁹⁰ Η διπλωματική εργασία του Trier μάλιστα, με τον τίτλο *Befrielsesbilleder* (1982) υπήρξε η πρώτη σπουδαστική ταινία η οποία βρήκε διανομή

²⁸⁸ Ole John (επιμ.), *At lære kunsten: 40 år med filmskolen*, Κοπεγχάγη, Aschehoug 2006, σ. 10 - 59.

²⁸⁹ "La vie des écoles: Den Danske Filmskole, Copenhagen" CILECT *Bulletin* 3, ό. π., σ. 88-89. Ακόμη: Niels Jensen, "70'erne: Filmskolens Historie" και "80'erne: Filmskolens Historie" στο Ole John (επιμ.), *At lære kunsten: 40 år med Filmskolen*, ό. π., σ. 62-66 και 118-119 αντίστοιχα.

²⁹⁰ Ο Neesgard παρέμεινε διευθυντής της σχολής έως το 2014. Πιο αναλυτικά για την εξέλιξη της Danske Filmskole μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990 βλ: Arne Bro (επιμ.), *De Første 25 år Filmskolen*, Κοπεγχάγη, Den Danske Filmskole 1991.

στις κινηματογραφικές αίθουσες της χώρας.²⁹¹ Οι δουλειές των παραπάνω σκηνοθετών καθώς και άλλων ομοεθνών συναδέλφων τους επρόκειτο να σηματοδοτήσουν την ανανέωση και τη διεθνή καταξίωση του δανέζικου κινηματογράφου μέσα στην επόμενη δεκαετία, και ακόμη τη δημιουργία του *Δόγματος 95*, του τελευταίου ίσως σημαντικού κινηματογραφικού ρεύματος του 20^{ου} αιώνα. Η κινηματογραφική σχολή της χώρας αποτέλεσε την κοινή αφετηρία του συνόλου σχεδόν εκείνων των κινηματογραφιστών, στο περιβάλλον της οποίας συντελέστηκε η καλλιτεχνική τους διαμόρφωση.²⁹²

INSAS – HRITCS

Η περίπτωση του Βελγίου από την άλλη μπορεί να χαρακτηριστεί ως ιδιαίτερη – και όπως θα δούμε στη συνέχεια πλήρως αντίστροφη σε σχέση με την Ελλάδα - ως προς το γεγονός ότι, χωρίς να διαθέτει μια ιδιαίτερα αναπτυγμένη εθνική κινηματογραφία, τουλάχιστον ως προς το καθαρά ποσοτικό στοιχείο της παραγωγής ταινιών, βρέθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 να διαθέτει τέσσερα δημόσια ιδρύματα που να ασχολούνται με την εκπαίδευση των επαγγελματιών στα οπτικοακουστικά.

Το Βέλγιο ως κράτος διακρίνεται από την ιδιαιτερότητά του να αποτελείται από δύο κοινότητες με διαφορετική εθνοτική ταυτότητα και γλώσσα, με τους γαλλόφωνους Βαλλόνους στον Νότο και τους ολλανδόφωνους Φλαμανδούς στον Βορρά. Αυτός ο διαχωρισμός που επηρεάζει διαχρονικά την πολιτιστική ταυτότητα της χώρας, επρόκειτο να έχει αναπόδραστα συνέπειες και στη διαδικασία

²⁹¹ Βλ. σχετικά: "*Befrielsesbilleder*", στο ηλεκτρονικό αρχείο του Danske Filminstitut: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/befrielsesbilleder> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

²⁹² Για τη σύνδεση ανάμεσα στη Danske Filmskole και τους εκπροσώπους του *Δόγματος 95* βλ.: Jack Stevenson, *Dogme Uncut: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*, Σάντα Μόνικα, Santa Monica Press 2003, σ. 67–80 και 159-165.

συγκρότησης της κινηματογραφίας της. Κατά τον Μεσοπόλεμο πάντως είχε διαμορφωθεί ήδη στη χώρα μια αρκετά οργανωμένη κινηματογραφική παραγωγή. Στη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου το Βέλγιο δημιούργησε μια κινηματογραφική υπηρεσία στρατού· σκοπός της ήταν να γυρίζει ταινίες επικαίρων και προπαγάνδας για την εξέλιξη των μαχών και την προσπάθεια των στρατευμάτων της χώρας. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ορισμένοι από τους στρατιώτες έμαθαν πώς να χειρίζονται κινηματογραφικές μηχανές, με αποτέλεσμα να επιλέξουν στη συνέχεια να σταδιοδρομήσουν στον συναφή επαγγελματικό κλάδο.²⁹³

Τη δεκαετία του 1920 δημιουργήθηκαν στο Machelen τα στούντιο για λογαριασμό της "Belga Films", μιας κινηματογραφικής εταιρείας που ίδρυσαν βέλγοι κινηματογραφιστές, με ηγετική μορφή τον Hyppolyte de Kempeneer. Στα συγκεκριμένα στούντιο, των οποίων η λειτουργία δεν επρόκειτο να διαρκέσει για πολύ (έκλεισαν το 1926), γυρίστηκαν κυρίως μελοδράματα και ταινίες με ιστορίες πατριωτικού περιεχομένου. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας τους όμως έδωσαν την ευκαιρία σε νέους επαγγελματίες να εισαχθούν στον κινηματογραφικό στίβο, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει η περίπτωση του Γάλλου René Clair. Παρόλα αυτά, αρκετοί Βέλγοι που ενδιαφέρονταν εκείνη την περίοδο να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο, αποφάσιζαν να μετακινηθούν στις πιο ανεπτυγμένες κινηματογραφίες των ομόγλωσσων χωρών τους. Ιδιαίτερα για τους Βαλλόνους η Γαλλία, με τις ευκαιρίες που προσέφερε ως προς την εκπαίδευση και τη σταδιοδρομία στον κινηματογράφο, αποτελούσε σταθερό θέλγητρο για τους φερέλπιδες κινηματογραφιστές της εποχής, όπως ήταν ο Jacques Feyder. Το παράδειγμά του θα ακολουθούσαν αρκετοί ακόμη, εγκαταλείποντας τη χώρα τους σε αναζήτηση περισσότερων ευκαιριών στη συγκριτικά μεγαλύτερη και πιο αναπτυγμένη γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία. Το φαινόμενο της μετακίνησης και της σταδιοδρομίας βέλγων κινηματογραφιστών στη γαλλική βιομηχανία εξακολούθησε να υφίσταται για αρκετά χρόνια.²⁹⁴

Η αρχή ως προς τη σύσταση εκπαιδευτικών ιδρυμάτων για τον κινηματογράφο έγινε προπολεμικά, και συγκεκριμένα το 1939, με τη δημιουργία του "INRACI" (Institut National de Radioélectricité et de Cinématographie), το οποίο ήταν προσανατολισμένο κυρίως στην πρακτικού χαρακτήρα κατάρτιση νέων τεχνικών.

²⁹³ Paul Thomas, *Un Siècle du Cinema Belge*, Οτινίτζ, Quorum 1995, σ. 29 - 32.

²⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 35 - 42.

Είκοσι χρόνια αργότερα, τον Σεπτέμβρη του 1959, συστάθηκε στις Βρυξέλλες, με πρωτοβουλία παραγόντων της καθολικής εκκλησίας, το «Ινστιτούτο για τις Εκφραστικές Τέχνες», IAD (Institut des Arts de Diffusion), στο πρόγραμμα σπουδών του οποίου εντάχθηκε και η εκπαίδευση γύρω στα οπτικοακουστικά μέσα: κινηματογράφος, τηλεόραση και ραδιόφωνο.²⁹⁵ Την ίδια χρονιά στο Ινστιτούτο Κοινωνιολογίας του «Ελεύθερου Πανεπιστημίου των Βρυξελλών», (ULB: Université Libre de Bruxelles) μια ομάδα νεαρών ακαδημαϊκών και ερευνητών με επικεφαλής τον Raymond Ravar αποφάσισε να ασχοληθεί με την ανάλυση της ταινίας *Χιροσίμα, αγάπη μου* (1959). Η πρωτοβουλία επρόκειτο να στεφθεί με επιτυχία και αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία, τρία χρόνια αργότερα, ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος αποκλειστικά για τον κινηματογράφο στους κόλπους της γαλλόφωνης κοινότητας του Βελγίου.

Τον Απρίλιο του 1962 ιδρύθηκε επίσημα η εν λόγω κινηματογραφική σχολή που πήρε τον τίτλο "Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des techniques de diffusion", ευρύτερα γνωστή με τα αρχικά: INSAS. Στο δυναμικό της σχολής συμπεριλήφθησαν από την αρχή αξιολόγοι καθηγητές αλλά και ενεργοί κινηματογραφιστές του Βελγίου. Δίπλα στον Ravar συναντάμε ονόματα όπως του Ghislain Cloquet στο μάθημα της φωτογραφίας και των Antoine Bonfanti και Suzanne Baron στα μαθήματα του ήχου και του μοντάζ αντίστοιχα. Σημαντική εξάλλου συμβολή στη σύσταση και λειτουργία του INSAS είχε και ο πιο γνωστός βέλγος σκηνοθέτης της περιόδου, André Delvaux. Σύμφωνα με τον Ravar, για τη διαμόρφωση του προγράμματος σπουδών και της συνολικότερης φυσιογνωμίας του ινστιτούτου, υιοθετήθηκε το μοντέλο των κινηματογραφικών σχολών που υπήρχαν ήδη στην ανατολική Ευρώπη, και ιδιαίτερα εκείνο της FAMU.²⁹⁶

Η ίδρυση του INSAS από τους Βαλλόνους προκάλεσε την άμεση αντίδραση του φλαμανδικού στοιχείου. Πολύ σύντομα, μέσα στο 1962, ιδρύθηκε το «Ανώτερο

²⁹⁵ Paul Davay, *Cinéma de Belgique*, Γέμπλουξ, Duculot 1973, σ. 162–163.

²⁹⁶ Βλ. σχετικά: *25 Ans de Cinéma à l'INSAS*, Βρυξέλλες, INSAS 1988, σ. 5-137. "L'INSAS a 50 ans. Raymond Ravar retrace sa naissance", και: "De Hiroshima à l'Insas, Raymond Ravar" άρθρο και συνέντευξη του Raymond Ravar για τη δημιουργία του Ινστιτούτου. Αμφότερα στο διαδίκτυο: http://www.cinergie.be/webzine/l_insas_a_50_ans_raymond_ravar_retrace_sa_naissance (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Βλ. επίσης: *J'ai appris les arts du spectacle à l'INSAS* (συνέντευξη των Raymond Ravar και Pierre Laroche, σκηνοθεσία: Gerald Frydman – DVD), Βρυξέλλες, Βιβλιοθήκη INSAS.

Ινστιτούτο για το Θέατρο και τη Διάδοση του Πολιτισμού» (Hoger Rijksinstituut voor Toneel en Cultuurspreiding), το οποίο έγινε επίσης γνωστό με τα αρχικά του: HRITCS. Η διοίκησή του ανατέθηκε στον ηθοποιό και σκηνοθέτη Rudi Van Vlaenderen. Το γεγονός είναι ενδεικτικό του διαρκούς ανταγωνισμού μεταξύ των δύο κοινοτήτων, ο οποίος κατά τη δεκαετία του 1960 είχε αποκτήσει πιο έντονα χαρακτηριστικά, επεκτεινόμενος και σε τομείς όπως η καλλιτεχνική εκπαίδευση. Παράλληλα όμως μας δίνει τη δυνατότητα να διακρίνουμε μια πολιτική ισορροπιών, η οποία φαίνεται να είχε επιλεγεί εκείνη την περίοδο από την κρατική διοίκηση, προκειμένου να κατευνάξει τις ενδεχόμενες εντάσεις. Τα δύο ιδρύματα επρόκειτο μάλιστα να συστεγαστούν στο κτηριακό συγκρότημα της οδού Thérésienne στις Βρυξέλλες για τα επόμενα 30 χρόνια και να προσφέρουν παρεμφερή εκπαίδευση στον κινηματογράφο αλλά και γενικότερα στα οπτικοακουστικά μέσα, διαμορφώνοντας εν πολλοίς τις επόμενες γενιές κινηματογραφιστών των δυο κοινοτήτων της χώρας.²⁹⁷

Λίγο αργότερα δημιουργήθηκαν δυο ακόμη πανεπιστημιακά τμήματα - ένα σε κάθε κοινότητα - που ασχολούνταν με το κινούμενο σχέδιο, καθώς και το IHECS (Institut des Hautes Etudes des Communications Sociales), του οποίου η κατεύθυνση "Information" περιελάμβανε μεταξύ άλλων, σπουδές σχετικές με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Επιπλέον, πέρα από το καθαυτό ακαδημαϊκό πλαίσιο, διαμορφώθηκε ένα ευρύτερο δίκτυο για την υποστήριξη των νέων επαγγελματιών στα οπτικοακουστικά μέσα. Σε αυτό συμμετείχαν ενεργά τα δυο κρατικά κανάλια, το γαλλόφωνο RTB και το φλαμανδικό BRT, τα οποία είχαν άλλωστε ανάγκη από νέο, εξειδικευμένο προσωπικό. Αμφότερα προσελάμβαναν απόφοιτους των σχολών, ενώ πρόβαλλαν και αρκετές σπουδαστικές ταινίες στο τηλεοπτικό τους πρόγραμμα. Καθιερώθηκαν ακόμη τέσσερα κινηματογραφικά φεστιβάλ με στόχο την ανάδειξη νέων δημιουργών, με βασικότερο εκείνο της Αμβέρσας, και δημιουργήθηκε ένα ειδικό γραφείο για την προώθηση της σύγχρονης κινηματογραφικής παραγωγής, υπό τη διεύθυνση του αρμόδιου υπουργείου της χώρας για την Παιδεία και τον

²⁹⁷ Raymond Ravar, "La realisation", στο *25 Ans de Cinéma à l'INSAS*, ό. π., σ. 15. Ένα πολύ μεγάλο μέρος των σκηνοθετών καθώς και των άλλων επαγγελματιών που εργάστηκαν στον κινηματογράφο και την τηλεόραση του Βελγίου, προήλθε από τις δύο αυτές σχολές. Βλ. σχετικά: Marianne Thys, René Michelems (επιμ.), *Belgian Cinema - Cinéma belge - Die belgische Film*, Βρυξέλλες - Γάνδη - Παρίσι, Royal Belgian Film Archive - Ludion - Flammarion 1999, σ. 415-830.

Πολιτισμό. Τέλος αναβαθμίστηκε και ενισχύθηκε η Βασιλική Ταινιοθήκη του Βελγίου.²⁹⁸

Η πληθώρα της προσφοράς δυνατοτήτων στην κινηματογραφική εκπαίδευση και επιμόρφωση, καθώς και η προσπάθεια από θεσμικούς φορείς για την ενίσχυση των νέων επαγγελματιών, έφτασαν έως το σημείο να οδηγήσουν σε αντίθετα αποτελέσματα. Συγκεκριμένα, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970 προέκυψε ένας προβληματισμός ως προς την ανάγκη ύπαρξης τόσων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων σε μια χώρα της οποίας η κινηματογραφική παραγωγή αλλά και εν γένει ο οπτικοακουστικός κλάδος δεν είχαν να επιδείξουν μια ανάλογα ραγδαία ανάπτυξη. Ο φόβος για τη δημιουργία πτυχιούχων ανέργων απασχόλησε τους υπεύθυνους και των ίδιων των κινηματογραφικών σχολών, ειδικότερα δε του INSAS· για τον λόγο αυτό επεχείρησαν να διερευνήσουν το ζήτημα, προκειμένου να αντιμετωπίσουν πιο αποτελεσματικά τον πληθωρισμό ως προς τη ζήτηση εργασίας που ήταν πιθανό να προκύψει μελλοντικά.²⁹⁹

Οι πρωτοποριακές ερευνητικές και επιμορφωτικές δράσεις του INSAS αντανάκλυσαν επιπρόσθετα τον αναβαθμισμένο ρόλο που είχε αποκτήσει σε διεθνές επίπεδο μεταξύ των σχολών κινηματογράφου, συνδεδεμένο στενά με τις δραστηριότητες του CILECT. Ο Ravar αναδείχτηκε το 1970 Γενικός Γραμματέας του οργανισμού, θέση στην οποία επρόκειτο να παραμείνει επί μια εικοσαετία, έως το 1990. Ένα από τα αποτελέσματα της μακρόχρονης παραμονής του στη θέση εκείνη, υπήρξε και η μεταφορά των γραφείων της Γενικής Γραμματείας του CILECT από το Παρίσι στις Βρυξέλλες, και συγκεκριμένα στο κτήριο της οδού Thérésienne όπου στεγάζεται ακόμη το INSAS.³⁰⁰

²⁹⁸ P. Davay, "Les éléments promoteurs du cinéma belge", στο *Cinéma de Belgique*, ό. π., σ. 159-166.

²⁹⁹ Paul Gruszow, *Évolution des études de l'Image à l'INSAS* (Mémoire), 1, Βρυξέλλες, INSAS 1979, σ. 2-83, και πιο αναλυτικά στο: Remi Hatzfeld, *Enquête sur le devenir des diplômés de l'INSAS, 1983* (Mémoire), Βρυξέλλες, INSAS 1986.

³⁰⁰ Raymond Ravar, "Propos du délégué générale", *CILECT Bulletin* 2, (Μάιος 1972), σ. 8 – 12, και: "General Assembly 1997, 1th-8th September, Ebeltoft, Denmark" στο Henry Breitrose, Henry Verhasselt (επιμ.), *CILECT News* 28, (Φεβρουάριος 1998), σ. 2.

Οι εξελίξεις στις ΗΠΑ και στον υπόλοιπο κόσμο

Επιχειρώντας μια πολύ συνοπτική ανασκόπηση της αντίστοιχης περιόδου στις ΗΠΑ, χρειάζεται αρχικά να σταθούμε σε μια βασική διαφορά με την Ευρώπη, συμπεριλαμβανομένης και της ΕΣΣΔ. Αντίθετα προς τις ευρωπαϊκές χώρες, στις Ηνωμένες Πολιτείες δε σημειώθηκε κάποια αντίστοιχη πρωτοβουλία για τη σύσταση μιας αποκλειστικής κινηματογραφικής σχολής σε εθνικό επίπεδο που θα είχε ως στόχο την ανάδειξη νέων στελεχών για την κινηματογραφική βιομηχανία της χώρας. Αντίθετα επιλέχθηκε η ένταξη του κινηματογράφου ως γνωστικού αντικειμένου στο ήδη υφιστάμενο ακαδημαϊκό πλαίσιο. Τα αίτια για την κατεύθυνση που ακολούθησε η κινηματογραφική εκπαίδευση στις ΗΠΑ μπορούν να αναζητηθούν σε τρεις κατά βάση παράγοντες: i) στον ομοσπονδιακό χαρακτήρα της χώρας, η οποία απαρτίζεται από πολιτείες, με την καθεμιά να έχει σε μεγάλο βαθμό αυτονομία από την κεντρική κυβέρνηση ως προς τη διαχείριση του εκπαιδευτικού της συστήματος, ii) στη δομή που είχε αποκτήσει η εκεί κινηματογραφία, η μεγαλύτερη και ισχυρότερη σε παγκόσμιο επίπεδο κατά τη μεταπολεμική περίοδο, iii) στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που διακρίνουν τα αμερικανικά ακαδημαϊκά ιδρύματα και στις σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ του πανεπιστημιακού κόσμου και της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Οι μεταβολές που σημειώθηκαν στο τοπίο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης από τις αρχικές προσπάθειες εισαγωγής μαθημάτων κινηματογράφου σε διάφορα πανεπιστήμια των ΗΠΑ κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1950 ήταν λιγοστές: «Η κινηματογραφική βιομηχανία παρήγαγε χιλιάδες ταινίες και παρείχε κατ' αυτόν τον τρόπο το καλύτερο πεδίο εξάσκησης στο μέσο που θα μπορούσε να υπάρξει.[...] Με το πέρασμα του χρόνου το Hollywood γινόταν όλο και πιο ισχυρό, αλλά παράλληλα αλαζονικό και προστατευτικό ως προς αυτή του τη δύναμη, κάνοντας τα στούντιό του σχεδόν μη προσβάσιμα και όλο και πιο εχθρικά για τους νεόφερτους. Αυτή η ακαμψία γενικεύθηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. [...] Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 η εκπαίδευση που παρεχόταν μέσω της βιομηχανίας ήταν πολύ περιορισμένη, αφού η πτώση της παραγωγής είχε οδηγήσει αντίστοιχα σε περιορισμό των ευκαιριών που δίνονταν σε

νέους ανθρώπους. Τα καινούρια κινηματογραφικά τμήματα στα πανεπιστήμια εξακολουθούσαν να μην έχουν ακόμη κανένα ουσιαστικό αντίκτυπο».³⁰¹

Ουσιαστική μεταστροφή του κλίματος παρατηρήθηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 και ιδίως προς τα τέλη της. Από μερικές δεκάδες, ο αριθμός των τμημάτων ή των προσφερόμενων μαθημάτων για τον κινηματογράφο αλλά και την τηλεόραση επρόκειτο, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, να ξεπεράσει τα 600. Οι παράγοντες για την εντυπωσιακή αυτή άνοδο οφείλονταν: I) στη νέα τεχνολογία που έκανε την κινηματογράφιση πιο εύκολη και οικονομικά πιο προσιτή σε περισσότερο κόσμο και ιδιαίτερα στους νέους, II) στις επιπτώσεις από τις κοινωνικοπολιτικές αλλά και πολιτισμικές μεταβολές που συντελέστηκαν εκείνη την περίοδο, οι οποίες ήταν ιδιαίτερα έντονες στις ΗΠΑ, επηρεάζοντας και τροποποιώντας σε αρκετές περιπτώσεις τη δομή αλλά και το περιεχόμενο των σπουδών στα ακαδημαϊκά ιδρύματα της χώρας, III) στο κύρος που απέκτησαν σταδιακά οι κινηματογραφικές σπουδές, τόσο χάρη στη θεωρητική δουλειά που γινόταν στον ακαδημαϊκό τομέα, όσο και εξαιτίας των διακρίσεων που σημείωναν ορισμένοι απόφοιτοι των πανεπιστημιακών κινηματογραφικών τμημάτων στη μετέπειτα επαγγελματική τους σταδιοδρομία.³⁰²

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, η κινηματογραφική βιομηχανία της χώρας βίωνε πολύ έντονα σημάδια κρίσης, τόσο σε οικονομικό όσο και σε δημιουργικό επίπεδο. Η έλευση της τηλεόρασης είχε συρρικνώσει δραματικά τον αριθμό των θεατών και παράλληλα η νέα γενιά έδειχνε να αδιαφορεί απέναντι στις θεματικές και αισθητικές προτάσεις των στούντιο του Hollywood. Επιπλέον τα τελευταία είχαν υποστεί περιορισμούς από δικαστικές αποφάσεις σχετικά με το μονοπώλιο που είχαν επιδιώξει να καθιερώσουν, επιχειρώντας να ελέγξουν όλα τα στάδια της κινηματογραφικής διαδικασίας (παραγωγή - διανομή - προβολή), αλλά και από τον Κώδικα Hays, ο οποίος αφορούσε το περιεχόμενο των ταινιών και βρισκόταν σε ισχύ από το 1930. Η αναζήτηση για κάτι που θα ανανέωνε τον κινηματογράφο των ΗΠΑ

³⁰¹ George Stevens Jr., "United States of America", στο *The Education of the Film-maker: An International View*, ό. π., σ. 150.

³⁰² Βλ. σχετικά: L. Grieverson, H. Wasson, "The Academy and Motion Pictures", *Inventing Film Studies*, ό. π., σ. xi - xvii, καθώς και: Peter Decherney, "The Transformation of the Studio System", *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press 2005, σ. 205-212.

ήταν έκδηλη μεταξύ των ανθρώπων του χώρου. Τη λύση στο αδιέξοδο επρόκειτο να δώσουν ορισμένοι νεαροί σκηνοθέτες που ξεκίνησαν να δουλεύουν τότε ως ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές ή στο περιθώριο του συστήματος των στούντιο, σκηνοθετώντας ταινίες Β΄ διαλογής. Μερικοί χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι εκείνης της γενιάς σκηνοθετών που αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη της ανάκαμψης των στούντιο κατά τα επόμενα χρόνια ήταν ο Martin Scorsese, ο John Milius, ο Brian De Palma, ο Peter Bogdanovich, ο Francis Ford Coppola, ο Steven Spielberg και ο George Lucas. Βασικό κοινό τους γνώρισμα ήταν η προηγούμενη ακαδημαϊκή τους κατάρτιση. Επρόκειτο με άλλα λόγια για κινηματογραφιστές που είχαν σπουδάσει κινηματογράφο σε κάποιο πανεπιστημιακό τμήμα, πριν από την είσοδο τους στον επαγγελματικό στίβο.³⁰³

Την ίδια περίοδο εξάλλου τα ακαδημαϊκά ιδρύματα των ΗΠΑ έγιναν δέκτες και σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμα και φορείς των κινημάτων διαμαρτυρίας και των διεκδικήσεων για αλλαγές στις δομές αλλά και τα στερεότυπα της αμερικανικής κοινωνίας. Το κίνημα για τα δικαιώματα των Αφροαμερικανών, οι διαδηλώσεις ενάντια στην επέμβαση στο Βιετνάμ και τα προτάγματα της ονομαζόμενης πολιτιστικής επανάστασης υιοθετήθηκαν από το ιδιαίτερα δυναμικό εκείνη την περίοδο φοιτητικό κίνημα της χώρας: σε αντιστοιχία με όσα συνέβαιναν σε διάφορα μέρη του κόσμου (Παρίσι, Πράγα, Ιταλία, Μεξικό), το φοιτητικό κίνημα των ΗΠΑ διεκδικούσε επιπλέον την ανανέωση της φυσιογνωμίας και του περιεχομένου των πανεπιστημιακών μαθημάτων. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον οι κινηματογραφικές σπουδές, πρακτικού αλλά και θεωρητικού προσανατολισμού, απέκτησαν ιδιαίτερη απήγηση και άρχισαν να εντάσσονται ραγδαία κατά τα επόμενα δέκα χρόνια στα προγράμματα σπουδών των πανεπιστημίων της χώρας, δημοσίων και ιδιωτικών.³⁰⁴

³⁰³ Πιο αναλυτικά στα: Michael Pye, Lynda Myles, *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*, Νέα Υόρκη, Holt, Rinehart and Winston 1979, σ. 15 - 64, καθώς και: Colin Young, "Film Training in America and Europe" στο Albert Moran (επιμ.), *Film Education and Training: Policy and Performance*, Μπρίσμπεϊν, Faculty of Humanities, Griffith University, Institute of Cultural Policy Studies 1992, σ. 29-37. Βλ. Ακόμη: Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*, Νέα Υόρκη, Simon & Schuster 1998.

³⁰⁴ Dwight Macdonald, "Report from the Academy", *On Movies*, Νέα Υόρκη, Berkley Medallion Books 1971, σ. 190-193, και: L. Grieveson, H. Wasson, *Inventing Film Studies*, ό. π., σ.121-350. Σε ό,τι αφορά τη δομή της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης στις ΗΠΑ, αλλά και τα σχετιζόμενα με τον κινηματογράφο τμήματα και προγράμματα στα μέσα της δεκαετίας του 1970, βλ: Michele Herling (επιμ.), *The American Film Institute Guide to College Courses in Film and Television*, Ουάσινγκτον, AFI / Acropolis Books Ltd, 1973.

Σε αρκετές περιπτώσεις τα κινηματογραφικά τμήματα που ιδρύθηκαν δεν οριοθετούσαν έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στη θεωρητική και στην πρακτική κατάρτιση των φοιτητών τους, αλλά επιδίωκαν τη συνδυαστική συνύπαρξη της προετοιμασίας των νέων επαγγελματιών με το ακαδημαϊκό περιεχόμενο των κινηματογραφικών σπουδών. Από την πληθώρα των προγραμμάτων και τμημάτων, μπορούμε να αναφερθούμε ενδεικτικά σε ορισμένα που διακρίθηκαν ως τα πιο δυναμικά. Κατ' αρχάς το πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνιας (USC) και το Columbia της Νέας Υόρκης, στις δυο ακτές των ΗΠΑ, τα οποία είχαν καθιερώσει σχετικές σπουδές από τα προπολεμικά χρόνια. Τα κινηματογραφικά τους τμήματα θα αναβαθμίζονταν ιδιαίτερα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Σε αυτά μπορούμε να προσθέσουμε τα πανεπιστήμια του Λος Άντζελες (UCLA) και της Νέας Υόρκης (NYU), επίσης στη δυτική και ανατολική ακτή, καθώς και μια σειρά πανεπιστημίων στο εσωτερικό της χώρας (Texas, Michigan, Ohio).³⁰⁵ Αξίζει τέλος μια ειδική αναφορά στο "American Film Institute" που ιδρύθηκε το 1967 και το οποίο, στα πλαίσια της δραστηριότητάς του για την προστασία και την ανάδειξη της κινηματογραφικής κουλτούρας στην αμερικάνικη κοινωνία, δημιούργησε ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα για νέους κινηματογραφιστές σε εθνικό επίπεδο, ακολουθώντας το αντίστοιχο εκπαιδευτικό πρότυπο των κινηματογραφικών σχολών της Ευρώπης.³⁰⁶

Η διαδικασία της εξάπλωσης και εδραίωσης της κινηματογραφικής εκπαίδευσης όμως δεν περιορίστηκε μόνο στις ΗΠΑ και την Ευρώπη, αλλά απέκτησε ταυτόχρονα παγκόσμιες διαστάσεις. Χώρες με ιδιαίτερα ανεπτυγμένες κινηματογραφίες όπως η Ιαπωνία, η Ινδία και το Μεξικό, αλλά και χώρες οι οποίες επιδίωκαν την ενδυνάμωση του οπτικοακουστικού τους τομέα μέσα από την κρατική υποστήριξη, τον προγραμματισμό και τη δημιουργία των κατάλληλων υποδομών όπως η Αυστραλία και ο Καναδάς, ίδρυσαν σχολές ή πανεπιστημιακά τμήματα με

³⁰⁵ Βλ. πιο αναλυτικά στα: Thomas Fensch, *Films on the Campus: Cinema Production in Colleges and Universities*, Νέα Υόρκη, A. S. Barnes and Co. 1970· Monique Martineau, *Regard sur les formations aux métiers de la création en cinéma et audiovisuel aux États-Unis: Si près, si loin de Hollywood, des fabriques de talents*, Παρίσι, INRP, 1992.

³⁰⁶ G. Stevens Jr., "United States of America", *The Education of the Film-maker: An International View*, ό. π., σ. 162-167, και: "History of AFI": <http://www.afi.com/about/history.aspx> από την επίσημη ιστοσελίδα του Ινστιτούτου. (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

αντικείμενο τον κινηματογράφο.³⁰⁷ Νωρίτερα ή με κάποια καθυστέρηση, μεταξύ του 1950 και του 1990, παρόμοιες πρωτοβουλίες πραγματοποιήθηκαν σε μια σειρά κρατών από όλες τις ηπείρους: Κίνα, Κορέα, Ιράν, Αίγυπτος, Ισραήλ, Νιγηρία, Χιλή και Αργεντινή, μεταξύ άλλων. Πρέπει τέλος να μην αγνοήσουμε τις προσπάθειες που πραγματοποιήθηκαν κατά την περίοδο που εξετάζουμε εκ μέρους διεθνών οργανισμών όπως το CILECT και η UNESCO, για την προώθηση και ενίσχυση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης και της οπτικοακουστικής κουλτούρας γενικότερα σε διάφορες αναπτυσσόμενες χώρες ανά την υφήλιο.³⁰⁸

Φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών - Κινηματογραφικές Σπουδές

Ολοκληρώνοντας την επισκόπηση του πλαισίου που διαμορφώθηκε διεθνώς στην κινηματογραφική εκπαίδευση από τα μεταπολεμικά χρόνια έως και τις αρχές της δεκαετίας του 1990, αξίζει να επισημάνω δυο ακόμη σημαντικές παραμέτρους, στις οποίες έγινε αναφορά ακροθιγώς παραπάνω. Η πρώτη σχετίζεται με τις ταινίες μικρού μήκους και τη χρησιμότητά τους ως προς τη διαμόρφωση των μελλοντικών κινηματογραφιστών. Πράγματι, η χρησιμοποίηση της ταινίας μικρού μήκους υιοθετήθηκε ευρέως από τις κινηματογραφικές σχολές, κυρίως υπό τη μορφή της διπλωματικής εργασίας, ως απαραίτητο κριτήριο για την αποφοίτηση των σπουδαστών, μέσα από την ουσιαστική, πρακτική εφαρμογή όσων είχαν διδαχθεί. Οι

³⁰⁷ Βλ. σχετικά: Hiroshi Ikeda, Shinken Yokokawa (Department of Art - University of Nihon), "The Relationship Between the History of World Cinema and Training of Film Directors", Manuel Gonzales Casanova (Centro Universitario de Estudios Cinematograficos - Mexico), "The Cinematographic Heritage", και Jagat Murari (Film Institute of India), "Training of Film Directors at Poona", *Papers from the XIXth Congress and General Assembly of CILECT*, ό. π., σ. 12-20 και 56-62. Βλ. ακόμη: Australian Film and Television School, *The Australian Film and Television School Handbook*, Νέα Νότια Ουαλία, 1978, καθώς και: Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel, *Le cinéma: Une question de survie et d'excellence*, Κεμπέκ, Gouvernement du Québec 1982.

³⁰⁸ Βλ. αναλυτικά στα: J. M. L. Peters, *L'éducation cinématographique*, Παρίσι, UNESCO 1961, και: Ernest D. Rose, *Mass Media Manual: World Film & TV Study Recourses: A Reference Guide to Major Training Centers and Archives*, Βόννη, Friedrich-Ebert-Stiftung 1974/1978. Ακόμη: Henning Camre (επιμ.), *Bridging the Gap: Towards a Policy and Strategy for Film and Television Training in the Developing World*, Κοπεγχάγη, A CILECT Report by The Danish Film School/ Den Danske Dिल्mskole 1982.

ταινίες μικρού μήκους λειτούργησαν σε αρκετές περιστάσεις ως δίαυλοι για τη διάκριση και τη διεθνή καταξίωση αξιόλογων νέων δημιουργών. Η παραγωγή τους ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο με τη δημιουργία ολοένα και περισσότερων κινηματογραφικών φεστιβάλ, εθνικών και διεθνών, που αφορούσαν αποκλειστικά ταινίες σπουδαστών κινηματογραφικών σχολών. Αναφέρθηκαν προηγουμένως τα διεθνή φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών της Grenoble και του Karlovy Vary, τα οποία έφεραν τη σφραγίδα του CILECT. Στα συγκεκριμένα φεστιβάλ, καθώς και σε όσα ακόμη αντίστοιχου τύπου έκαναν σταδιακά την εμφάνιση τους, όπως για παράδειγμα εκείνο του Μονάχου, είχαν την ευκαιρία να αναδειχθούν και να γίνουν ευρύτερα γνωστοί μέσα από τις πρώτες τους ολοκληρωμένες δουλειές, σκηνοθέτες όπως ο Emir Kusturica και ο Lars Von Trier.³⁰⁹

Τέλος, και μολονότι το ζήτημα διαφεύγει των ειδικότερων σκοπών διερεύνησης της παρούσας μελέτης, οφείλω τουλάχιστον να κάνω μια σύντομη αναφορά στην παράλληλη, και σε μεγάλο βαθμό συνδεδεμένη με την πρακτική εκπαίδευση των κινηματογραφιστών, ανάπτυξη του ακαδημαϊκού τομέα των κινηματογραφικών σπουδών. Όπως έχει άλλωστε διαφανεί παραπάνω, ήταν αρκετές οι κινηματογραφικές σχολές και ακαδημίες διεθνώς που είχαν εντάξει πολύ νωρίς στο πρόγραμμα σπουδών τους τη θεωρητική και επιστημονική ενασχόληση με το αντικείμενο του κινηματογράφου. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα σχολών όπως το VGIK και το Centro Sperimentale, καθώς και τα κινηματογραφικά τμήματα των πανεπιστημίων των ΗΠΑ, τα οποία είχαν καθιερώσει στο εκπαιδευτικό τους πρόγραμμα τη συνύπαρξη θεωρίας και πράξης από την έναρξη ουσιαστικά της λειτουργίας τους, ήδη κατά την προπολεμική περίοδο.³¹⁰

Η ραγδαία εμφάνιση νέων κινηματογραφικών θεωριών τις δεκαετίες μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και οι μεταβολές που σημειώθηκαν στο διεθνές κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον είχαν ως αποτέλεσμα την αναβάθμιση του

³⁰⁹ Ενδεικτικά: "Rencontre des films d'étudiants au Festival International de Grenoble", *CILECT Bulletin* 5 (Φθινόπωρο 1974), σ. 17-25· Ilja Bojanovský "VIth RIFE - Karlovy Vary - July 1981", Louis Marcourelles, "Les écoles de cinéma à Venice - jeunes pousses (the young seeds)", καθώς και: "The Munich Festival - November 1981" και "Festival Panorama", *CILECT Newsletter*, 4:3 (Νοέμβριος 1981), σ. 1-14. Ακόμα: Matthieu Dhennin, *Le lexique subjectif d'Emir Kusturica: portrait d'un réalisateur*, Λωζάννη, L'Age d'Homme 2006, σ. 109 και 120, και: Jan Lumholdt (επιμ.), *Lars Von Trier: Interviews*, Τζάκσον, Univ. Press of Mississippi 2003, σ. 72.

³¹⁰ Βλ. σχετικά το κεφάλαιο 1.

ενδιαφέροντος για τη μελέτη του κινηματογράφου και κατ' επέκταση την εδραίωση του ακαδημαϊκού κλάδου των κινηματογραφικών σπουδών σε παγκόσμια κλίμακα. Ειδικότερα σε χώρες όπως η Γαλλία, η Ιταλία και οι ΗΠΑ, όπου η κινηματογραφική εκπαίδευση συνυπήρχε στη θεωρητική και πρακτική της έκφανση μέσα στις σχολές και στα πανεπιστήμια, σημειώθηκε έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ κινηματογραφικής θεωρίας και πράξης.³¹¹ Δεν πρέπει να λησμονούμε για παράδειγμα ότι σκηνοθέτες όπως ο Peter Bogdanovich και ο Martin Scorsese έχουν ασχοληθεί σε ακαδημαϊκό επίπεδο με τη διδασκαλία, τη συγγραφή και την έρευνα της ιστορίας του κινηματογράφου.³¹²

³¹¹ Για την ένταξη των κινηματογραφικών σπουδών στο γαλλικό ακαδημαϊκό σύστημα, βλ: Henri Agel, *Le Cinéma: ses diverses méthodes d'enseignement*, Φράϊμπουργκ, Editions Universitaires 1978, σ. 5-33 και 145-154, όπως επίσης και: M. Marie, "Le tournant des années 1960 et l'institutionnalisation", στο *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, ό. π., σ. 24-36. Πιο αναλυτικά για την εξέλιξη του ακαδημαϊκού κλάδου, βλ: J. Hill, P. Church Gibson (επιμ.), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές*, ό. π., σ. 90 – 388.

³¹² Βλ. σχετικά: Peter Bogdanovich, *Pieces of Time*, Νέα Υόρκη, Arbor House 1973, και: Martin Scorsese, Michael Henry Wilson, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, Νέα Υόρκη, Hyperion 1997.

Κεφάλαιο 4

Οι εξελίξεις στην Ελλάδα: 1940 - 1990

Εισαγωγή

Η Ελλάδα υπήρξε η τρίτη κατά χρονολογική σειρά, χώρα έξω από τη σφαίρα επιρροής της Σ. Ένωσης η οποία, με το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, απέκτησε σχολή κινηματογράφου, μετά την Ιταλία και τη Γαλλία. Σε αντίθεση όμως προς τα διεθνή και ιδιαίτερα τα ευρωπαϊκά τεκταινόμενα, στη χώρα μας η σχετική δραστηριότητα προήλθε από την ιδιωτική πρωτοβουλία. Όπως είδαμε, οι κινηματογραφικές σχολές σε ανατολική και δυτική Ευρώπη κατά τη μεταπολεμική περίοδο, βρίσκονταν αποκλειστικά υπό κρατική μέριμνα. Ακολουθώντας το παράδειγμα του VGIK και του Centro Sperimentale, τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια δημιουργήθηκαν η γαλλική IDHEC και η ισπανική IHEC, ενώ η FAMU, η σχολή του Λοτς και η κινηματογραφική ακαδημία της Βουδαπέστης συστάθηκαν αντίστοιχα στην Τσεχοσλοβακία, την Πολωνία και την Ουγγαρία. Κρατικές σχολές κινηματογράφου εξάλλου επρόκειτο να ιδρυθούν κατά τις επόμενες δεκαετίες στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες. Οι σχολές αυτές εντάσσονταν στα εκπαιδευτικά συστήματα των χωρών τους, συνδεδεμένες θεσμικά με τις άλλες βαθμίδες εκπαίδευσης. Αντίθετα στην Ελλάδα οι συναφείς εκπαιδευτικοί φορείς ξεκίνησαν τη λειτουργία τους υπό ένα ασαφές θεσμικό πλαίσιο, χωρίς άμεση διασύνδεση με την επίσημη δημόσια εκπαίδευση.

Η κατάρτιση στον κινηματογράφο και γενικότερα στα οπτικοακουστικά μέσα συνδέθηκε, τουλάχιστον ως προς τη νομοθετική της διάσταση με την αντίστοιχη για το θέατρο, τη μουσική και τον χορό. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εν προκειμένω η διάκριση που έλαβε χώρα μεταξύ των διαφορετικών μορφών τέχνης. Από τη μια πλευρά υπήρχε η εκπαίδευση των πλαστικών και εικαστικών τεχνών (αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, χαρακτική) η οποία είχε αποκτήσει τη θέση της στο ελληνικό ακαδημαϊκό περιβάλλον ήδη από τον 19^ο αιώνα, και από την άλλη η

εκπαίδευση στις τέσσερεις προαναφερθείσες τέχνες, η οποία λειτουργούσε για σειρά ετών υπό ένα παράλληλο και συγκεχυμένο καθεστώς, μη συνδεδεμένη με την επίσημη εκπαιδευτική δομή του νεοελληνικού κράτους.³¹³

Το βασικότερο ζήτημα της πέραν των εικαστικών καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα αφορά τη μη διαβάθμισή της. Ο όρος αναφέρεται στην αναντιστοιχία των τίτλων σπουδών που παρείχαν φορείς και ιδρύματα συναφή προς το θέατρο, τη μουσική, τον χορό και τον κινηματογράφο, με εκείνα των τμημάτων και των σχολών που ήταν ενταγμένα στις βαθμίδες του επίσημου εκπαιδευτικού συστήματος. Το συγκεκριμένο φαινόμενο αποτέλεσε την απόρροια των επιλογών διαφόρων θεσμικών παραγόντων, κατά τη διαδικασία μορφοποίησης του πλαισίου της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στη χώρα μας. Σε αντίθεση με την εφαρμοζόμενη πρακτική και εμπειρία από το διεθνές περιβάλλον, σύμφωνα με την οποία προκρινόταν η σύσταση κρατικών ακαδημιών που συμπεριελάμβαναν το σύνολο των τεχνών,³¹⁴ είτε η δημιουργία ξεχωριστών έστω ιδρυμάτων δημοσίου χαρακτήρα για κάθε καλλιτεχνικό αντικείμενο, στην περίπτωση της Ελλάδας ακολουθήθηκε μια διαφορετική λογική. Η κατάσταση που προέκυψε είχε ως αποτέλεσμα διαρκείς επιπλοκές γραφειοκρατικού

³¹³ Η ιστορική εξέλιξη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών είναι συνυφασμένη με την αντίστοιχη του Μετσοβείου Πολυτεχνείου και ακόμη πιο πριν με το Σχολείο των Τεχνών που τοποθετείται στις απαρχές του νεοελληνικού κράτους. Πιο αναλυτικά στο: Αντωνία Μερτύρη, *Η Καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836 - 1945)*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 2000, το οποίο είναι και ηλεκτρονικά προσβάσιμο στον ιστότοπο του Ιστορικού Αρχείου Ελληνικής Νεολαίας (IAEN): http://www.iaen.gr/i_kallitehniki_ekpaidefsi_ton_neon_stin_ellada_1836_1945_-b-54.html (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Βλ. ακόμα: Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Διδάσκοντας την τέχνη. Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των δασκάλων της 1840-1974*, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών 2004, σ. 15-31.

³¹⁴ Όπως είδαμε ότι συνέβη σε διάφορες χώρες, κυρίως του ανατολικού μπλοκ, π.χ. στη FAMU της Τσεχοσλοβακίας και την Ακαδημία της Βουδαπέστης.

αλλά και ουσιαστικού περιεχομένου, οι οποίες εντάθηκαν ιδιαίτερα όταν επιχειρήθηκε η διασύνδεση μεταξύ των δύο εκπαιδευτικών συστημάτων.³¹⁵

Οι ιδιαίτερες συνθήκες που χαρακτήριζαν το περιβάλλον της κινηματογραφικής εκπαίδευσης κατά την πρόιμη μεταπολεμική περίοδο θα εδραιώνονταν κατά τις επόμενες δεκαετίες, με τη δημιουργία και άλλων παρόμοιων μη κρατικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων γύρω από το ίδιο αντικείμενο. Στην περίοδο των 50 ετών που θα διερευνήσουμε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, μαζί με την εκπαίδευση των επαγγελματιών του κινηματογράφου συμπεριλαμβάνεται και εκείνη των συναδέλφων τους οι οποίοι εργάστηκαν στους άλλους δύο βασικούς τομείς του οπτικοακουστικού κλάδου στην Ελλάδα: την τηλεόραση και τη διαφήμιση. Και οι δυο επρόκειτο να κάνουν την εμφάνισή τους στα μέσα της δεκαετίας του 1960, γνωρίζοντας εκρηκτική άνθιση από το 1990 και έπειτα, χάρη στον ραγδαίο πολλαπλασιασμό των ιδιωτικών τηλεοπτικών καναλιών. Μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1980 όμως στη χώρα λειτουργούσαν αποκλειστικά τα δύο κρατικά κανάλια, ενώ οι εταιρίες που ασχολούνταν με την τηλεοπτική διαφήμιση είχαν ακόμη έναν σχετικά περιορισμένο κύκλο εργασιών. Έτσι η εκπαίδευση στα νέα μέσα συνέχισε να παρέχεται κατά κύριο λόγο από τις σχολές που πρόσφεραν κατάρτιση στις αμιγώς κινηματογραφικές ειδικότητες.

³¹⁵ Στο συγκεκριμένο ζήτημα θα αναφερθώ διεξοδικά στη συνέχεια, καθώς συνδέεται στενά με το θεσμικό καθεστώς της κινηματογραφικής εκπαίδευσης και τις μεταβολές του μέσα στον χρόνο. Περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με την εκπαίδευση γύρω από το θέατρο, τη μουσική και τον χορό στη χώρα μας παρέχουν τα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, *Η μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα - Ερευνητικό Πρόγραμμα*, 1 και 2, Αθήνα, 1993/1994· Παυλίνα Βερέμη, «Η επαγγελματική εκπαίδευση του χορού στην Ελλάδα», στο *Πρακτικά Συνεδρίου: Η τέχνη του χορού σήμερα: Εκπαίδευση, Παραγωγή, Παράσταση*. (Αθήνα, 9 και 10 Νοεμβρίου 2002), Σύνδεσμος Υπότροφων Κοινωφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης 2003, σ. 51-55, και: Λύδια Σαπουνάκη - Δρακάκη, Μαρία Λουίζα Τζόγια - Μοιάτσου, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ. 2011.

Ελληνική κινηματογραφία και κινηματογραφική εκπαίδευση

Οι μελέτες γύρω από την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου συντείνουν στην πλειοψηφία τους στη διάκριση ορισμένων βασικών γνωρισμάτων ως προς τη δομή και τη φυσιγνωμία του. Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της μεταπολεμικής περιόδου θεωρείται ότι βρισκόταν στο μεταίχμιο μεταξύ βιοτεχνίας και βιομηχανίας.³¹⁶ Ο αριθμός των παραγόμενων ταινιών ανά έτος έφτασε από τις 5 το 1947 στις 117 το 1967.³¹⁷ Ιδιαίτερα κατά την πενταετία 1965 - 1970, γυρίζονταν ετησίως πάνω από 100 φιλμ. Οι εταιρείες παραγωγής που δραστηριοποιήθηκαν στον ελληνικό κινηματογράφο την εικοσιπενταετία 1950 - 1975 ήταν γύρω στις 250. Όμως εκείνες που είχαν συνεχή και συνεπή παρουσία, παράγοντας πάνω από μια ή δύο ταινίες, ήταν πολύ λιγότερες, περίπου σε ποσοστό 1/10.³¹⁸ Ακόμα λιγότερες ήταν οι εταιρείες που επεχείρησαν να δημιουργήσουν πιο σταθερές υποδομές, εκδηλώνοντας ουσιαστικό ενδιαφέρον για μια μακρόπνοη ενασχόληση με την παραγωγή ταινιών. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση υπήρξε εκείνη της «Φίνος Φιλμ». Το παράδειγμα της ακολούθησαν σε κάποιο βαθμό και μερικές ακόμη εταιρείες της περιόδου.³¹⁹

Σημαντική εξέλιξη για την ανάπτυξη του οπτικοακουστικού τομέα στην Ελλάδα υπήρξε ακόμα η ίδρυση κινηματογραφικών πλατό και στούντιο, όπως το Στούντιο «Άλφα» στα Μελίσια Αττικής το 1957.³²⁰ Ακολουθώντας διεθνείς

³¹⁶ Μαρίνος Κουσουμίδης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου - Εικονογραφημένα*, Αθήνα, Καστανιώτης 1981, σ. 44 - 61, 97 - 137, και 196 - 246· Χ. Σωτηροπούλου, «Παραγωγή» στο *Ελληνική κινηματογραφία: 1965-1975, Θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση* ό. π., σ. 79-106, και Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, 1, Αθήνα Αιγόκερως 1999,⁸ σ. 290 - 292.

³¹⁷ Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος: Η τέχνη της βιομηχανίας*, Αθήνα, Καστανιώτης 1999, σ. 348. Τα στοιχεία που παραθέτει ο Κολοβός προέρχονται από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Από την άλλη η Σωτηροπούλου στη δική της μελέτη, που βασίζεται σε στοιχεία προερχόμενα από το Υπουργείο Βιομηχανίας και την ΕΣΥΕ, ανεβάζει τον αριθμό σε 154: Χ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία: 1965-1975, Θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, ό. π., σ. 82.

³¹⁸ Μάλιστα η Σωτηροπούλου σημειώνει πως: «139 εταιρίες εμφανίζονται για μια χρονιά και παράγουν μια ταινία χωρίς να πραγματοποιήσουν καμία άλλη δραστηριότητα»: Στο ίδιο, σ. 84.

³¹⁹ Ν. Κολοβός, *Κινηματογράφος: Η τέχνη της βιομηχανίας*, ό. π., σ. 340-342, και: Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας 40, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.), Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών - Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 2004, σ. 35-52.

³²⁰ Μαρτυρίες γύρω από τη λειτουργία του στούντιο «Άλφα» παρέχουν τα: Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε Άσπρο και σε Μαύρο: Τα ηρωικά χρόνια*, 1, Αθήνα, Αιγόκερως 1988, σ. 170, και: Χρήστος Σιάφκος, *Τάσος Ζωγράφος: Σκηνικό ζωής*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2009, σ. 140.

προδιαγραφές, το συγκεκριμένο στούντιο εισήγαγε νέα πρότυπα στην εγχώρια παραγωγή, ανατρέποντας ένα καθεστώς άτυπου μονοπωλίου που είχε δημιουργήσει ο Φίνος με τα δικά του στούντιο στην περιοχή των Αγ. Αναργύρων. Λίγο αργότερα η εταιρεία παραγωγής του Αντώνη Ζερβού «Ανζερβός» επίσης θα αναβάθμιζε το δικό της στούντιο.³²¹ Όμως η παρουσία εταιρειών παραγωγής και η δημιουργία νέων κινηματογραφικών πλατό δε συνοδεύτηκαν από την απορρόφηση ικανοποιητικού αριθμού κινηματογραφιστών. Όπως σημειώνει η Δελβερούδη: «... οι θέσεις εργασίας στα υπάρχοντα στούντιο είναι πολύ περιορισμένες σε σχέση με τον αριθμό των επαγγελματιών. Υπάρχουν σεναριογράφοι, σκηνοθέτες, τεχνικοί και ηθοποιοί περισσότεροι από όσους έχουν εξασφαλίσει συνεργασία με τον Ζερβό ή με τον Φίνο. [...] Οι μικρές εταιρείες παραγωγής δεν έχουν στούντιο· συνεργάζονται με οπερατέρ και ηχολήπτες, «τους μόνους συντελεστές των ταινιών [...] που δεν μπορούσαν να ελέγξουν ή να υποκαταστήσουν».³²²

Οι συνθήκες εργασίας στον κλάδο του κινηματογράφου ήταν ασαφώς προσδιορισμένες και διαμορφώνονταν ανάλογα με την κατάσταση και τη σχέση μεταξύ των παραγωγών και των επαγγελματιών των κινηματογραφικών συνεργειών. Το επίσημο συνδικαλιστικό όργανο των ελλήνων κινηματογραφιστών ιδρύθηκε το 1948 με πρωτοβουλία ορισμένων τεχνικών και ανθρώπων του χώρου όπως ο Φιλοποίμην Φίνος, ο Ιάσων Νόβακ, ο Γρηγόρης Δάναλης, ο Γιάννης Δριμαρόπουλος και ο Γιώργος Νιαγάσας. Το όνομά του ήταν «Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου» (ΕΤΕΚ) και έθεσε ως στόχο του την οργάνωση των εργαζομένων

³²¹ Μια συνολική εικόνα για τη λειτουργία των κινηματογραφικών στούντιο στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του 1960, δίνει η Μητροπούλου στο: Α. Μιτροπούλου, *Découverte du cinéma grec*, ό. π., σ. 109-110. Βλ. ακόμη τη διαφημιστική καταχώριση για τα νέα στούντιο της «Ανζερβός» στο περιοδικό *Κινηματογράφος - Θέατρο*, 1, (Απρίλιος 1960). *Εικόνα 10*, στο τέλος του κεφαλαίου. Για το στούντιο του Φίνου, βλ: Μαρικαίτη Καμβασινού, "Φίνος Φιλμ" *Φιλοποίμην και Τζέλλα*, Αθήνα, Ορφέας 2005, σ. 138-148, όπως και το ντοκιμαντέρ της εκπομπής *Παρασκήνιο: «Η Φίνος Φιλμ και ο Φιλοποίμην Φίνος»* (1983). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <https://archive.ert.gr/68944/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

³²² Ε. Α. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, ό. π., σ. 51.

στον κινηματογράφο.³²³ Μια από τις βασικές του διεκδικήσεις υπήρξε η αλλαγή του ασφαλιστικού καθεστώτος για τους εργαζόμενους του κλάδου, οι οποίοι εξακολουθούσαν να δουλεύουν υπαγόμενοι στην κατηγορία του «ανειδίκευτου εργάτη».³²⁴

Η ΕΤΕΚ πρότεινε την καθιέρωση μιας επαγγελματικής κάρτας εργασίας, μέτρο που είχε ήδη τεθεί σε ισχύ σε άλλες κινηματογραφίες της Ευρώπης όπως π.χ. στη Γαλλία.³²⁵ Μέσω της κάρτας εργασίας οι κινηματογραφιστές διασφάλιζαν ότι θα λάμβαναν από την εργοδοσία τα απαραίτητα ένσημα για την ασφάλιση και την ιατροφαρμακευτική τους περίθαλψη, αλλιώς μπορούσαν να προσφύγουν στο σωματείο, που τα διεκδικούσε για λογαριασμό τους.³²⁶ Παρουσιάζονταν βέβαια

³²³ Βλ.: «Καταστατικόν Ενώσεως Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου» (ΕΤΕΚ), Αθήναι, 1950 στο: Αρχείο Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου - ΕΤΕΚ (1950-1967), κ. 389, φάκ.1.α., που βρίσκεται στα Αρχεία Συνδικαλιστικών Οργανώσεων και Κοινωνικών Φορέων, αποτελώντας τμήμα των Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μετονομάστηκε σε ΕΤΕΚΤ με το τελευταίο γράμμα να αναφέρεται στην Τηλεόραση. Βλ. ακόμα το φωτογραφικό λεύκωμα: Τάσος Αλεξιάκης, Σπύρος Καραγιάννης (επιμ.), *ΕΤΕΚΤ Ο.Τ. : 1948 -1998*, Αθήνα, Πολιτιστικός Τομέας ΕΤΕΚΤ 1998.

³²⁴ Αναλυτικότερα για τις διεκδικήσεις του συνδικαλιστικού οργάνου των κινηματογραφιστών, βλ.: «Αναφορά - Υπόμνημα της Ενώσεως Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (ανεγνωρισμένου Σωματείου κλπ.). Περί λήψεως μέτρων οργανώσεως, συστηματοποιήσεως και ελέγχου της κινηματογραφικής παραγωγής», Αθήναι, (22.7.1950), καθώς και: «ΕΤΕΚ: Πληροφοριακό Δελτίο», Αθήναι, (Απρίλιος 1966), στο: ΕΤΕΚ (1950-1967), κ. 389, φάκ. 1.β., ό. π. Ένα σύντομο ιστορικό της σημερινής ΕΤΕΚΤ – ΟΤ και των δραστηριοτήτων της βρίσκεται στην επίσημη σελίδα της στο διαδίκτυο: <http://www.etekt.gr/index.php/el/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

³²⁵ Η δικαιοδοσία για τη χορήγηση κάρτας εργασίας στον κλάδο του κινηματογράφου και γενικότερα των οπτικοακουστικών μέσων στη Γαλλία ανήκε στο CNC. Βλ. σχετικά: C. Bironne, Y. Wolmark, "La carte professionnelle du CNC", *Les Métiers de l'audiovisuel: Radio, Télé, Ciné*, ό. π., σ. 16-18, και: Claude Danet, "La C.I.P.: Carte d'Identité Professionnelle", στο *Entrer dans le cinéma: Mode d'emploi*, ό.π., σ. 83-84. Η ύπαρξη της εν λόγω κάρτας αναφέρεται ακόμη σε εισηγητική έκθεση της ΕΤΕΚ σχετικά με την καθιέρωση αντίστοιχου επαγγελματικού δελτίου και για τους έλληνες τεχνικούς: «ΕΤΕΚ - Εισηγητική έκθεση», ΕΤΕΚ (1950-1967), κ. 389, φάκ. 1.β., ό. π., σ. 3. Βλ. επίσης Π. Δενδραμής, «Η κάρτα εργασίας και το ζήτημα της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος των τεχνικών κινηματογράφου – τηλεόρασης», ό. π.

³²⁶ Για το θέμα της ασφάλισης των κινηματογραφιστών γίνεται λόγος στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Κινηματογράφος' 65* που κυκλοφόρησε από την ΕΤΕΚ με υπεύθυνο σύνταξης τον Δήμο Θεό, στις σελίδες του οποίου θίγονται όλα τα σχετικά ζητήματα του κλάδου, ενώ προτείνονται και συμπληρωματικές διατάξεις στον Ν. 4208/1961, που να κατοχυρώνουν τους επαγγελματίες του χώρου. Ειδικότερα ως προς την ασφάλισή τους αναφέρεται ότι: «... από τα 400 και πλέον μέλη που αριθμεί το σωματείο μας μόνο 100 περίπου έχουν μόνιμη ασφάλιση και βιβλιάρια ασθενοείας και ανεργίας. [...] Πολλοί από μας νομίζουν ότι η κράτηση κοινωνικής ασφαλίσεως είναι μια κατακράτηση, μια πληρωμή που κάνουν στον παραγωγό και που καλό θα είναι να μην γίνεται. Γι' αυτό όταν πάνε να πληρωθούν προτιμούν να μην τους κρατηθεί το ΙΚΑ. Προτιμούν να ωφεληθούν μερικές δραχμές από το μεροκάματο χάνοντας έτσι το αναφαίρετο δικαίωμα της ασφαλίσεως και γίνονται συνεργοί στο μεγαλύτερο έγκλημα που θα μπορούσε να γίνει σε βάρος όλων των εργαζομένων, δηλαδή στη σιωπηρή κατάργηση της κοινωνικής ασφαλίσεως και προς όφελος βέβαια της εργοδοσίας η οποία ευθύνεται για τη σημερινή μας κατάντια. Γιατί καλείται στην προκειμένη περίπτωση να συνεισφέρει τα περισσότερα - ο εργαζόμενος συνεισφέρει 8,50% ενώ ο εργοδότης 16% - και η οποία μ' όλες τις δυνάμεις

δυσκολίες και εμπόδια, προερχόμενα τόσο από την ίδια τη φύση του επαγγέλματος όσο και από το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της μεταπολεμικής ελληνικής πραγματικότητας. Η μαρτυρία του Γρηγορίου αποτελεί και σε αυτή την περίπτωση μια από τις λίγες αξιόλογες πηγές που μας παρέχουν πληροφορίες αναφορικά με το επάγγελμα του κινηματογραφιστή στην Ελλάδα, καθώς ο ίδιος ασχολήθηκε μεταξύ άλλων και με τα συνδικαλιστικά του κλάδου, διατελώντας Γενικός Γραμματέας της ΕΤΕΚ καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950: «Δεν ήταν εύκολο πράγμα ο συνδικαλισμός εκείνη την εποχή. Οι μάχες του Εμφυλίου είχαν τελειώσει στο Γράμμο, η άλλη παράταξη είχε ηττηθεί, αλλά το αστυνομικό κράτος που επιβλήθηκε ήτανε αμείλικτο. Κάθε εργατική διεκδίκηση ήτανε ύποπτη «κομμουνιστικής διείσδυσης», η Ασφάλεια σε έβλεπε με μισό μάτι και κάθε τόσο σε φώναζαν να περάσεις από το τμήμα «δι' υπόθεσίν σας». Αλλά και ο τρόπος που αντιμετώπιζαν τότε οι «παραγωγοί» το κινηματογραφικό συνεργείο ήτανε χαρακτηριστικό της εμφυλιακής νοοτροπίας που επικρατούσε εκείνη την εποχή».³²⁷

Αντίστοιχες πληροφορίες γύρω από τα εργασιακά δεδομένα της εποχής μάς προσφέρει και η βιογραφία ενός από τους βασικότερους σκηνογράφους του ελληνικού κινηματογράφου, του Τάσου Ζωγράφου, ο οποίος αναφέρει ότι το 1957: «...τα βδομαδιάτικα των τεχνικών, έξι μέρες δουλειά δίχως ωράριο, ήταν το πολύ ογδόντα εκατό δραχμές. [...] Ένα Σάββατο δεν μας πλήρωσαν από την παραγωγή και είπαμε να κάνουμε απεργία. Άσπρισε ο Μπακ-Μπακ³²⁸ και είπε αμέσως: «Όχι ρε παιδιά, ο παρακρατικός θα μας σκοτώσει όλους».³²⁹ Αξίζει επιπλέον να σημειωθεί ότι η ΕΤΕΚΤ υπήρξε από τα πρώτα συνδικαλιστικά σωματεία των οποίων τα αρχεία κατασχέθηκαν από την απριλιανή χούντα το 1967.³³⁰

καλλιεργεί αυτή την άποψη στο στενοκέφαλο εργαζόμενο ώστε να τον καταστήσει συνεργό στην παραβίαση που η ίδια διαπράττει». «Το ΙΚΑ», *Κινηματογράφος* 65, 1, (Σεπτέμβριος 1965), σ. 24.

³²⁷ Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο: Η ιστορία ενός επαγγελματία*, 2, Αθήνα, Αιγόκερως 1996, σ. 7.

³²⁸ Πρόκειται για το παρωνύμιο του φροντιστή και μετέπειτα διευθυντή παραγωγής Κώστα Τζιβραΐλη, ενός εκ των σταθερών συνεργατών του Φίνου. Βλ. σχετικά στο: Μ. Ζέρβας, *Finos Film 1939-1977, Ο μύθος και η πραγματικότητα*, ό. π., σ. 99 και 185, όπως επίσης και στο: Μ. Καμβασινού, *"Φίνος Φιλμ" Φιλοποίμην και Τζέλλα*, ό. π., σ. 200.

³²⁹ Χ. Σιάφκος, *Τάσος Ζωγράφος: Σκηνικό ζωής*, ό. π., σ. 130 και 132.

³³⁰ Με το πέρας της δικτατορίας τα αρχεία και οι κατάλογοι του σωματείου βρέθηκαν στην κατοχή της ΕΔΑ, για να καταλήξουν να φυλάσσονται σήμερα στα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας. Ο λόγος ήταν ότι το αρχείο της ΕΔΑ που είχε επίσης κατάσχει η χούντα, τοποθετήθηκε μαζί με τα αρχεία

Πέρα όμως από την κοινωνικοπολιτική κατάσταση, μια ακόμη παράμετρος που καθιστούσε την οργάνωση των εργασιακών ζητημάτων δυσχερή ήταν η ίδια η μη σταθερή βάση του επαγγέλματος του κινηματογραφιστή. Όπως συμβαίνει και με το επάγγελμα των ηθοποιών, οι εργαζόμενοι στα οπτικοακουστικά μέσα αποτελούν μια κατηγορία εποχιακών ή εκ περιτροπής εργαζομένων, οι οποίοι λειτουργούν ουσιαστικά υπό το καθεστώς του ελεύθερου επαγγελματία. Αν αναλογιστούμε ότι το γύρισμα ενός φιλμ διαρκούσε υπό κανονικές συνθήκες περίπου δυο μήνες και δεδομένου ότι μόνο ο Φίνος είχε αρκετό μόνιμο προσωπικό, ενώ δεν ξέρουμε τι ίσχυε σε άλλες εταιρείες, γίνεται αντιληπτό το καθεστώς αβεβαιότητας που υπήρχε - και εξακολουθεί ακόμα να υφίσταται - στον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής. Εξαιτίας επομένως των ιδιαιτεροτήτων του επαγγελματικού τους κλάδου, οι αμοιβές των κινηματογραφιστών είχαν διαμορφωθεί από την αρχή σε συγκριτικά υψηλότερο επίπεδο, δημιουργώντας τη φήμη για μια ελίτ εργαζομένων. Στο σημείο αυτό όμως πρέπει να λαμβάνεται υπόψη πως τα χρήματα από ένα γύρισμα αποτελούσαν πιθανά τα μοναδικά έσοδα ενός εργαζόμενου στον κινηματογράφο για μια πολύμηνη περίοδο, εάν δεν κατάφερε εν τω μεταξύ να εξασφαλίσει τη συμμετοχή του σε κάποια άλλη ταινία. Σχετικά πιο σταθερές είναι οι συνθήκες στον χώρο της τηλεόρασης, όπου οι εργαζόμενοι στις εκεί παραγωγές συνήθως υπογράφουν συμβάσεις έργου μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας, ενώ υπάρχουν και οι περιπτώσεις μονίμων υπαλλήλων σε δημόσιους και ιδιωτικούς σταθμούς, στούντιο και εταιρείες παραγωγής. Τα δεδομένα αυτά βέβαια ίσχυσαν από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα, οπότε και αναπτύχθηκε το τηλεοπτικό μέσο. Την περίοδο που προηγήθηκε, η κατάσταση εξισορροπούσαν εν μέρει από την πληθώρα δυνατοτήτων εργασίας που έδινε ο πολύ μεγάλος όγκος της παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών.

Από το 1970 επρόκειτο να αρχίσει η αντίστροφη πορεία, εκείνη της ραγδαίας πτώσης του κύκλου εργασιών του κινηματογραφικού κλάδου, η οποία θα κατέληγε το 1990 στην παραγωγή μόλις 10 ταινιών. Παράλληλα όμως έκαναν σταδιακά την εμφάνισή τους η τηλεόραση και η τηλεοπτική διαφήμιση, καθώς και η βιντεοταινία. Έχοντας ξεκινήσει να λειτουργεί σε σταθερή βάση λίγο πριν τη δικτατορία, το τηλεοπτικό μέσο εισήλθε δυναμικά στην καθημερινότητα του κοινού και επρόκειτο

διαφόρων συνδικαλιστικών οργανώσεων και φορέων τους οποίους το καθεστώς θεωρούσε ύποπτους και εχθρικούς προς το ίδιο, ένας εκ των οποίων ήταν και η ΕΤΕΚΤ. Βλ. σχετικά: Μαρία Στασινοπούλου, «Το αρχείο της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (1945 - 1967)», ό. π., σ. 53.

να αλλάξει σε σύντομο χρονικό διάστημα τις ψυχαγωγικές του συνήθειες, ήδη κατά τη διάρκεια της επταετίας των συνταγματαρχών.³³¹ Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, η παρουσία της αποτέλεσε τη συνέχεια και μετεξέλιξη της ακμής του οπτικοακουστικού τομέα που σημειώθηκε στη μεταπολεμική Ελλάδα. Η τηλεόραση θεωρείται ότι απορρόφησε πολλά από τα θεματικά και υφολογικά μοτίβα του εμπορικού κινηματογράφου της προηγούμενης περιόδου. Αποτέλεσμα υπήρξε η διαρκώς αυξανόμενη στροφή του κοινού προς το νέο μέσο.³³²

Κατ' αντιστοιχία μεταβλήθηκαν και οι συνθήκες στον επαγγελματικό κλάδο, ο οποίος διευρύνθηκε από την προηγούμενη, αμιγώς κινηματογραφική του δομή και συμπεριέλαβε πλέον και τα καινούργια οπτικοακουστικά μέσα. Η τηλεόραση δημιούργησε νέες ευκαιρίες για την αποκατάσταση και την εξέλιξη των εργαζομένων στις συναφείς προς αυτήν ειδικότητες. Η πρόσληψή τους ως μόνιμο προσωπικό σε ένα από τα δύο κρατικά κανάλια έγινε σταδιακά βασική επιδίωξη για αρκετούς επαγγελματίες.³³³ Ο οπτικοακουστικός τομέας επωφελήθηκε επιπλέον από τις συνεργασίες και τις αναθέσεις που έκαναν οι ραδιοτηλεοπτικοί φορείς σε εταιρείες παραγωγής για τη δημιουργία εκπομπών όπως σήριαλ, τηλεπαιχνίδια, αθλητικές

³³¹ Κανονικό τηλεοπτικό πρόγραμμα στην Ελλάδα ξεκίνησε να αναμεταδίδεται τον Φλεβάρη του 1966 με τη δημιουργία δυο καναλιών, του ΕΙΡΤ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας και Τηλεοράσεως) και της ΤΕΔ (Τηλεόραση Ενόπλων Δυνάμεων). Βλ. σχετικά: Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 42-77. Για την επίδραση της τηλεόρασης στο κοινό και τις αλλαγές που επέφερε στις ψυχαγωγικές αλλά και τις ενημερωτικές συνήθειες των Ελλήνων, βλ.: Νεοκλής Σαρρής, *Ελληνική κοινωνία και τηλεόραση*, 1, Αθήνα, Γόρδιος 1992. Βλ. ακόμη: Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Η ελληνική τηλεόραση» στο Νικόλας Βερνίκος, Σοφία Δασκαλοπούλου κ.α. (επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες: διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*, Αθήνα, Κριτική 2005, σ. 173-200, και: Μίρκα Μαδιανού, *Έθνος, ταυτότητες και τηλεόραση στη σύγχρονη Ελλάδα: Μελέτη πάνω στη θεωρία της διαμεσολάβησης*, μτφ. Δημήτρης Καγιαλάρης, Κωνσταντίνος Παπαδάκης, Αθήνα, Πατάκης 2008.

³³² Για την αύξηση της τηλεθέασης στην Ελλάδα, βλ.: Μ. Χαιρετάκης, *Τηλεόραση και Διαφήμιση. Η ελληνική περίπτωση*, ό. π., σ. 135-136.

Η διάχυση στοιχείων του επονομαζόμενου παλαιού ελληνικού κινηματογράφου (ΠΕΚ) σε τηλεοπτικές παραγωγές της κατοπινής περιόδου έχει επισημανθεί από διάφορες πλευρές. Ενδεικτικά: Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, 1, Αθήνα, Αιγόκερως 1999,⁸ σ. 130· Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα, Παπαζήσης 2001, σ. 136-140· Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η ελληνική ταινία στην τηλεόραση και τα πολιτισμικά της πρότυπα», στο Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), *Οπτικοακουστική Κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, 1, Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, (Φεβρουάριος 2002), σ. 15-24, και: Ειρήνη Σηφάκη, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: Σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτιστικές πρακτικές», στο Ιωάννα Βώβου (επιμ.), *Ο κόσμος της τηλεόρασης: Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, Αθήνα, Ηρόδοτος 2010, σ. 537 – 580.

³³³ Κατά την έλευση της μεταπολίτευσης το 1974, μόνο στο ΕΙΡΤ απασχολούνταν ήδη γύρω στα 2000 άτομα, εκ των οποίων περίπου το 1/3 ήταν διοικητικοί υπάλληλοι. Βλ. σχετικά την έκθεση του πρώην γενικού διευθυντή του BBC Hugh Green αναφορικά με την κατάσταση στο κανάλι, στο: Ροβήρος Μανθούλης, *Το κράτος της τηλεόρασης*, Αθήνα, Θεμέλιο 1981, σ. 202-211.

αναμεταδόσεις και βέβαια τηλεοπτικές διαφημίσεις.³³⁴ Παράλληλα, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, σημειώθηκε η ραγδαία ανάπτυξη του βίντεο στην Ελλάδα και των σχετιζόμενων με αυτό επιχειρήσεων (εταιρείες παραγωγής, δίκτυα διανομής home entertainment, video clubs).³³⁵

Σημαντικό ρόλο στην καλλιέργεια μιας ευρύτερης οπτικοακουστικής κουλτούρας και στην άρθρωση ενός θεωρητικού λόγου για τον κινηματογράφο είχαν τέλος οι κινηματογραφικές λέσχες. Ξεκινώντας από τη σύσταση της «Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών» το 1950, επρόκειτο να πολλαπλασιαστούν κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970.³³⁶ Σε πολλές από αυτές συμμετείχαν κινηματογραφιστές και άνθρωποι που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο, οι οποίοι παράλληλα βρίσκονταν και στις κινηματογραφικές σχολές, είτε ως σπουδαστές είτε ως καθηγητές. Μέσα από τη συζήτηση και την έρευνα που γινόταν σε εκείνους τους χώρους διαμορφώθηκε σταδιακά και σε αλληλεπίδραση με τις σχολές κινηματογράφου, το αντικείμενο των κινηματογραφικών σπουδών στη Ελλάδα σε πρωτόλεια και άτυπη μορφή, αρκετά πριν από την επίσημη εισαγωγή του στο ακαδημαϊκό πλαίσιο.

Η μαθητεία

Παράλληλα με το εκπαιδευτικό έργο που συντελούταν στα πλαίσια των σχολών κινηματογράφου της μεταπολεμικής περιόδου, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε στον τότε κινηματογραφικό κόσμο και ιδιαίτερα στον Φιλοποίμενα Φίνο μια αντίστοιχη προθυμία να καλύψουν το κενό που υπήρχε ως προς την κινηματογραφική κατάρτιση μέσα από την παράδοση της μαθητείας, η οποία είχε καθιερωθεί, όπως

³³⁴ Για τις πρώτες εταιρείες παραγωγής τηλεοπτικών εκπομπών και διαφημίσεων παρέχουν πληροφορίες τα: Γιώργος Δάμπασης, *Την εποχή της τηλεόρασης*, Αθήνα, Καστανιώτης 2002, σ. 80-84 και 104 - 129, και: Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 57-59.

³³⁵ Ορσαλία - Ελένη Κασσαβέτη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985-1990): Ειδολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα, Ασίνη 2014, σ. 79 – 210.

³³⁶ Βλ. Δημήτρης Καλαντίδης, *Οι κινηματογραφικές λέσχες στην Ελλάδα, (1950-1974)*, Αθήνα, ιδιωτική έκδοση 1996, σ. 2-51, και: Λευτέρης Ξανθόπουλος (επιμ.), *Πάυλος Ζάννας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Αιγόκερως 1999, σ. 17-18.

είδαμε, στην πράξη, ήδη από τα πρώτα χρόνια της παρουσίας του κινηματογραφικού μέσου στην Ελλάδα.

Η εταιρεία του, η «Φίνος Φιλμ», υπήρξε η μεγαλύτερη, η πιο επιτυχημένη αλλά και η πιο καλά οργανωμένη μεταξύ των εταιρειών παραγωγής, τουλάχιστον μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1960.³³⁷ Η πρώτη της παραγωγή έγινε το 1939 με *Το τραγούδι του χωρισμού*. Την ίδια χρονιά ο Φίνος προχώρησε στη δημιουργία των «Ελληνικών Κινηματογραφικών Στούντιο», ενός εργαστηρίου που ασχολείτο κυρίως με τον τεχνικό κινηματογραφικό εξοπλισμό, ως συνέχεια κατά κάποιον τρόπο του εργαστηρίου του Μεραβίδη και της δικής του εταιρείας, της «Μερ Φιλμ». Σε αυτό το πρώτο εργαστήριο - στούντιο, έλαβαν χώρα διάφοροι τεχνικοί πειραματισμοί καθώς και τα γυρίσματα του φιλμ *Το τραγούδι του χωρισμού*, μέχρι και το κλείσιμό του με την έναρξη του πολέμου.³³⁸ Όπως είδαμε, ο ίδιος είχε εντυφώσει στον κινηματογράφο μέσω της προσωπικής του πρακτικής ενασχόλησης με το αντικείμενο, χάρη στην οικογενειακή επιχείρηση του θερινού κινηματογράφου «Αλκαζάρ», αλλά και με το πέρασμά του από το εργαστήριο του Μεραβίδη.³³⁹ Η δημιουργικότητα και το πείσμα του ευοδώθηκαν, καθώς κατάφερε να επεξεργαστεί ένα σύστημα ηχοληψίας και να δημιουργήσει μια δική του πρωτότυπη παραλλαγή, η οποία και χρησιμοποιήθηκε στα γυρίσματα της ταινίας του. *Το τραγούδι του χωρισμού* έγινε έτσι η πρώτη κινηματογραφική παραγωγή με σύγχρονη λήψη εικόνας και ήχου που πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα, ενώ ο Φίνος απέκτησε ένα παρατσούκλι που θα το επιβεβαίωνε διαρκώς με τη μελλοντική του δραστηριότητα ως «κατσαβιδάκιας» ή και «ο άνθρωπος με το κατσαβίδι».³⁴⁰

³³⁷ Για τη διαμόρφωση και την εξέλιξη των ελληνικών εταιρειών κινηματογραφικής παραγωγής μεταπολεμικά, έως και τη Μεταπολίτευση, υπάρχουν αναλυτικές πληροφορίες στα: Χ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία: 1965-1975: Θεσμικό πλαίσιο - οικονομική κατάσταση*, ό. π., σ. 79 - 86· Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, «Άνθηση της παραγωγής», «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα: 1945-1950» *Η Καθημερινή - Επτά ημέρες*, (21.11.1999), και: Ε. Α. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, ό. π., σ. 35-52.

³³⁸ Στο: Μ. Ζέρβας, *Finos Film 1939-1977: Ο μύθος και η πραγματικότητα*, ό. π., σ. 19 - 67.

³³⁹ Βλ. σχετικά στο Κεφάλαιο 2, σ. 79.

³⁴⁰ *Παρασκήνιο: Η Φίνος Φιλμ και ο Φιλοποίμην Φίνος*, ό. π.

Η επιθυμία του Φίνου για την τεχνική αρτιότητα των ταινιών του τον οδήγησε στην αναζήτηση ικανών συνεργατών. Ζήτησε κατ' αρχάς τη συνδρομή κινηματογραφιστών με τους οποίους είχε γνωριστεί από τον κύκλο του εργαστηρίου του Μεραβίδη. Εκτός από τον ίδιο τον Δημήτρη Μεραβίδη, και τον γιο του Πρόδρομο, συνεργάστηκε ακόμη με τον Μαυρίκιο Νόβακ, τον Αιμίλιο Προβελέγγιο, τους αδερφούς Δριμαρόπουλους, τον Σπύρο Σκούρα και τον Κώστα Χλοΐδη.³⁴¹ Πέρα όμως από εκείνους τους έμπειρους επαγγελματίες, ο Φίνος είχε ανάγκη εξεύρεσης και άλλων τεχνικών, προκειμένου να καλυφθούν οι υπόλοιπες βασικές ειδικότητες του κινηματογραφικού του συνεργείου. Αποφάσισε τότε να δώσει την ευκαιρία σε ορισμένους νέους να δοκιμάσουν τις δυνατότητες τους στον κινηματογραφικό στίβο. Δυο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι ο Σταύρος Κελεσίδης και ο Μάρκος Ζέρβας. Ο πρώτος επρόκειτο να διακριθεί στο μακιγιάζ και ο δεύτερος σε διάφορα πόστα, από τεχνικός ήχου έως διευθυντής παραγωγής. Ο Κελεσίδης ήταν μετανάστης από τη Σοβιετική Ένωση. Είχε γνώσεις γύρω από την υποκριτική και το μακιγιάζ, όμως μετά τον ερχομό του στην Ελλάδα, δούλευε κατά βάση ως εργάτης. Ο Ζέρβας από την άλλη δε διέθετε καμία προηγούμενη εμπειρία, και είχε περάσει από αρκετά επαγγέλματα, προσπαθώντας να αντιμετωπίσει το βιοποριστικό του πρόβλημα. Η γνωριμία και η συνεργασία τους με τον Φίνο επρόκειτο να μετατρέψει αμφότερους σε δυο από τους πλέον καταξιωμένους επαγγελματίες στις συγκεκριμένες ειδικότητες. Ξεκινώντας από *Το τραγούδι του χωρισμού*, εργάστηκαν επί σειρά ετών στο αντικείμενό τους με επιμονή και προσήλωση. Συνεπικουρούμενοι από τον Φίνο, ο οποίος διέκρινε σε αυτούς εξ αρχής ικανότητες και προσόντα, επρόκειτο να καταρτιστούν ενδελεχώς μέσα από την ίδια την επαγγελματική τους σταδιοδρομία.³⁴²

Με την ίδρυση της «Φίνος Φιλμ» το 1942, ο Φίνος κατόρθωσε να διαμορφώσει σταδιακά γύρω του έναν κύκλο σταθερών συνεργατών. Εκτός από τους Κελεσίδη και Ζέρβα, συνεργάστηκε ως προς τη φωτογραφία με τους αδερφούς

³⁴¹ Ι. Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα*, ό.π., σ. 27.

³⁴² Τόσο ο Κελεσίδης όσο και ο Ζέρβας συνεργάστηκαν με τον Φίνο σε κάθε ταινία που έκανε επί σειρά ετών. Ο πρώτος εξελίχθηκε, μαζί με τον Σπαθόπουλο, σε έναν από τους δύο βασικούς μέντορες του κινηματογραφικού μακιγιάζ στην Ελλάδα. Ο Ζέρβας από την άλλη έγινε το δεξί χέρι του Φίνου, βασικός συντελεστής των γυρισμάτων κατά τα χρόνια που η *Φίνος Φιλμ* μεσουρανούσε εμπορικά, συνήθως υπό την ιδιότητα του διευθυντή παραγωγής, αν και ο ίδιος δραστηριοποιούνταν διαρκώς σε διάφορες ειδικότητες. Ήταν, για παράδειγμα, ο κατασκευαστής των σκηνικών στη *Λόλα* (1964). Πολλές και σημαντικές πληροφορίες αναφορικά με τα γυρίσματα, την τριβή και τη μαθητεία σε αυτά, αλλά και την εξέλιξη των μόνιμων συνεργατών του Φίνου παρέχει ο ίδιος στο βιβλίο: Μ. Ζέρβας, *Finos Film 1939-1977: Ο μύθος και η πραγματικότητα*.

Δριμαρόπουλους, τον Πρόδρομο Μεραβίδη και τον επίσης βετεράνο Γιόζεφ Χεπ. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940 γύρισε συνολικά 10 ταινίες.³⁴³ Με το πέρασμα του χρόνου και καθώς η εταιρεία σημείωνε επιτυχίες και βελτιώνει τις τεχνικές της υποδομές και εγκαταστάσεις, ο Φίνος επεδίωξε να εισαγάγει στον χώρο και άλλους νέους συνεργάτες. Η επιλογή γινόταν πάντοτε προσεκτικά, εφόσον ο ίδιος διέκρινε σε κάποιον το ταλέντο και μια σειρά από άλλες ικανότητες, ώστε να μπορέσει να τον εμπιστευθεί. Με παρόμοιο τρόπο, μέσω δηλαδή της μαθητείας στις ταινίες και τα στούντιο του Φίνου, ξεκίνησε για παράδειγμα τη σταδιοδρομία του κατά την περίοδο εκείνη ο κινηματογραφιστής Αριστείδης Καρύδης Φουκς, ο οποίος εργάστηκε αρχικά ως βοηθός στο πλευρό του Χεπ και του Μεραβίδη, έως ότου να αναλάβει ο ίδιος τη διεύθυνση φωτογραφίας στις ταινίες του Φίνου, με το ξεκίνημα της δεκαετίας του 1950.³⁴⁴

Η διαδικασία της εισόδου στο κινηματογραφικό επάγγελμα μέσω της μαθητείας ήταν, όπως είδαμε, μια καθιερωμένη πρακτική από τα προπολεμικά χρόνια τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς.³⁴⁵ Η παράδοση που δημιουργήθηκε ως προς την εμπειρική μεταλαμπάδευση της κινηματογραφικής γνώσης επρόκειτο να υιοθετηθεί το ακόλουθο διάστημα τόσο από τον Φίνο όσο και από ορισμένους ακόμη κινηματογραφικούς παραγωγούς, επηρεάζοντας ουσιαστικά την κατάρτιση των νέων κινηματογραφιστών στην Ελλάδα. Επρόκειτο όμως παράλληλα να παρουσιάσει και εμπόδια στην ομαλή διασύνδεση μεταξύ των κινηματογραφικών σχολών και του αντίστοιχου επαγγελματικού κλάδου.

³⁴³ Ξεκινώντας από *Το τραγούδι του χωρισμού*, που γυρίστηκε το 1939 και παίχτηκε στους κινηματογράφους το 1940, και φτάνοντας έως και τον *Μεθύστακα*, που γυρίστηκε το 1949 και βγήκε στις αίθουσες το 1950, σηματοδοτώντας με την εμπορική του επιτυχία μια νέα περίοδο τόσο για την εταιρεία του Φίνου, όσο και συνολικότερα για την εγχώρια κινηματογραφία. Βλ. σχετικά: Μιχάλης Κοκκώνης, «Το Μελόδραμα στον ελληνικό κινηματογράφο: Από τη λαϊκή τέχνη στη μαζική κουλτούρα» στο Σάββας Πατσαλίδης, Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2001, σ. 345 – 402· Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», στο *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, (συλλογικό έργο), Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη - Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2002, σ. 163-176.

³⁴⁴ Συγκεκριμένα ξεκίνησε να εργάζεται στη *Φίνος Φιλμ* ως βοηθός οπερατέρ το 1944. Η πρώτη του ταινία ως διευθυντής φωτογραφίας ήταν το: *Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν* (1950). Βλ. σχετικά: Ι. Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα*, ό. π., σ. 58 - 60.

³⁴⁵ Για το φαινόμενο της πρακτικής μαθητείας διεθνώς κατά την πρόμη μεταπολεμική περίοδο, βλ. και την έκθεση της UNESCO για την κατάσταση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης και τη σχέση της με την εκάστοτε εθνική κινηματογραφία, η οποία είναι δημοσιευμένη το 1951: J. Lods, *La formation professionnelle des techniciens du film*, ό. π., σ. 13 - 22.

Έλληνες σπουδαστές κινηματογράφου σε σχολές του εξωτερικού

Ένα φαινόμενο που αποτέλεσε παράπλευρη επίπτωση της αδυναμίας της ελληνικής πολιτείας να ασχοληθεί ουσιαστικά με τη διαμόρφωση ενός θεσμικού πλαισίου και τη δημιουργία ενός επίσημου εκπαιδευτικού φορέα κινηματογραφικής εκπαίδευσης, υπήρξε η φυγή νέων που επιθυμούσαν να σπουδάσουν κινηματογράφο στο εξωτερικό. Η μετάβαση Ελλήνων για σπουδές κινηματογράφου σε χώρες της αλλοδαπής βέβαια προϋπήρχε και συνεχίζει να υφίσταται έως και σήμερα, ανεξάρτητα από τις όποιες σχετιζόμενες εξελίξεις στην Ελλάδα. Έχει γίνει ήδη για παράδειγμα αναφορά παραπάνω στις περιπτώσεις του Μεραβίδη και του Γαζιάδη για τις σπουδές που έκαναν κατά την προπολεμική περίοδο, στο Παρίσι και το Μόναχο αντίστοιχα.³⁴⁶ Παρόλα αυτά έλληνες σπουδαστές έγιναν δεκτοί για πρώτη φορά σε επίσημα θεσμοθετημένα εκπαιδευτικά ιδρύματα του εξωτερικού που ασχολούνταν αποκλειστικά με τον κινηματογράφο κατά τη δεκαετία του 1940. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει η περίπτωση του Μάνου Ζαχαρία.

Ο Ζαχαρίας είχε σπουδάσει αρχικά χημικός, προκειμένου να συνεχίσει την οικογενειακή επαγγελματική παράδοση.³⁴⁷ Είχε όμως ήδη δείξει έντονο ενδιαφέρον για τη σκηνοθετική και την υποκριτική τέχνη, παρακολουθώντας παράλληλα μαθήματα στο «Θεατρικό Σπουδαστήριο» που είχε δημιουργηθεί από τον Βασίλη Ρώτα την περίοδο της Κατοχής. Ταυτόχρονα εντάχθηκε ιδεολογικά στην Αριστερά και οργανώθηκε στο ΕΑΜ, φθάνοντας να γίνει ο τρίτος γραμματέας της ΕΠΟΝ σπουδαστών. Αυτή του η πολιτική στράτευση τον οδήγησε και στην ενεργή συμμετοχή στα Δεκεμβριανά το 1944. Με το τέλος των εχθροπραξιών ο Ζαχαρίας άρχισε να καταζητείται από την Ασφάλεια. Τότε κατάφερε, από κοινού με άλλους νέους έλληνες επιστήμονες και καλλιτέχνες της εποχής που σχετίζονταν με το Γαλλικό Ινστιτούτο, να εξασφαλίσει μια υποτροφία για σπουδές στη Γαλλία. Έπειτα από επιπολέες και αναβολές, μπόρεσε τελικά να επιβιβαστεί στα τέλη του 1945 στο

³⁴⁶ Βλ. σχετικά το Κεφάλαιο 2, σ. 78 - 79.

³⁴⁷ Ο πατέρας και ο θείος του Ζαχαρία ήταν χημικοί - οινολόγοι. Βλ: «Μάνος Ζαχαρίας. Τα διλήμματα μιας γενιάς» (συζήτηση του Μ. Ζαχαρία με τους Γ. Μπράμο και Λ. Ξανθόπουλο), στο Μιχάλης Δημόπουλος, Γιώργος Μπράμος (επιμ), *Μάνος Ζαχαρίας: Ένας σκηνοθέτης παθιασμένος με την Ελλάδα*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2004, σ. 29.

μεταγωγικό πλοίο «Ματαρόα», το οποίο μετέφερε τον ίδιο και τους υπόλοιπους νεαρούς συνταξιδιώτες του – συνολικά γύρω στους 200 - μακριά από τη χειμαζόμενη από τα πολιτικά πάθη Ελλάδα.³⁴⁸

Φθάνοντας στο Παρίσι, ήταν ήδη αποφασισμένος να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο: «Το είχα βάλει στόχο και όταν πήρα την υποτροφία από το Γαλλικό Ινστιτούτο πήγα με σκοπό να μπω στην IDHEC. Η IDHEC άρχιζε για πρώτη φορά να λειτουργεί μετά τη διακοπή του πολέμου. Ήταν η Quatrième Promotion. Είχε λειτουργήσει τρία χρόνια και η Quatrième ήταν η πρώτη μεταπολεμικά. Σ' αυτήν πήρα μέρος».³⁴⁹ Ο Ζαχαρίας κατόρθωσε να γίνει δεκτός στη σχολή. Παρακολούθησε τα μαθήματα και ολοκλήρωσε την προβλεπόμενη τριετή εκπαίδευση. «Φοίτησα εκεί, τέλειωσα τη σχολή και επρόκειτο να κάνω την πρακτική μου, να πάω στην Ιταλία, στην ταινία *Φαμπιόλα*. Αλλά αντί να πάω στη *Φαμπιόλα* πήγα στο βουνό. Είχε αρχίσει πια ο εμφύλιος, ήταν αρχές του '48, είχε φουντώσει, είχε γίνει έκκληση όποιος μπορεί να κατέβει κάτω. Και ξεκίνησα. Πήρα δυο μηχανές στον ώμο, φιλμ, και μέσω του οργανωτικού μηχανισμού κατέβηκα με τρένο».³⁵⁰

Ο Ζαχαρίας επέστρεψε πράγματι στην Ελλάδα και εντάχθηκε στις τάξεις του Δημοκρατικού Στρατού. Εκεί, από κοινού με τον μετέπειτα θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη Γιώργο Σεβαστίκογλου και τον οπερατέρ Απόστολο Μουσούρη, συγκρότησαν το κινηματογραφικό συνεργείο του ΔΣΕ. Μέρος από το υλικό που

³⁴⁸ Περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με το ταξίδι της ονομαζόμενης γενιάς του *Ματαρόα*, με το οποίο επρόκειτο να μεταφερθούν αρχικά στην Ιταλία και από εκεί στο Παρίσι διάφοροι νέοι και νέες που στη συνέχεια ανεδείχθησαν σε σημαντικούς εκπροσώπους του ελληνικού πνευματικού κόσμου (μεταξύ αυτών ο Κορνήλιος Καστοριάδης, ο Κώστας Αξελός, ο Νίκος Σβορώνος και η Ελένη Γλύκατζη - Αρβελέρ) υπάρχουν στο: Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945: Στον καθρέφτη της μνήμης*, Αθήνα, Εστία 2007. Επιπλέον μια πιο αναλυτική περιγραφή της προσωπικής διαδρομής του Ζαχαρία κατά την περίοδο της Κατοχής, των Δεκεμβριανών, αλλά και του ταξιδιού του έως το Παρίσι, δίνεται από τον ίδιο στη συνέντευξη του: «Οι Άγγλοι δεν κατάφεραν να πάρουν τα Εξάρχεια», Κάμερα / Συνέντευξη: Αλέξανδρος Αριστόπουλος / TVXS, 24. 11. 2009. (Τελευταία πρόσβαση: 1. 10. 2018 - Η συγκεκριμένη συνέντευξη έχει πλέον κατέβει από την ηλεκτρονική σελίδα του TVXS).

³⁴⁹ Μ. Ζαχαρίας, «Αναμνήσεις μιας διαδρομής. Συνέντευξη», ό. π., σ. 9.

³⁵⁰ Στο ίδιο. Η *Fabiola* βγήκε στις αίθουσες το 1949, σε σκηνοθεσία Alessandro Blasetti. Βλ. σχετικά στο: *Vivere il Cinema, Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, ό. π., σ 28, καθώς και στον ιστότοπο του BFI: <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/32693> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

κατέγραψαν με τις κινηματογραφικές τους μηχανές χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ *Η αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας* (1949). Το συγκεκριμένο φιλμ, η σημασία του οποίου ως ενός ιδιαίτερα σημαντικού τεκμηρίου για τη σύγχρονη ελληνική ιστορία αναγνωρίστηκε όψιμα, μπορεί να θεωρηθεί ως η άτυπη διπλωματική εργασία του πρώτου έλληνα σπουδαστή κινηματογράφου της IDHEC.³⁵¹

Θεσμικό πλαίσιο και κρατική πολιτική (μέρος Α')

Η ελληνική πολιτεία διαδραμάτισε τον δικό της ειδικό ρόλο στη διαμόρφωση του ιδιότυπου χαρακτήρα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης της χώρας μας. Οι δύο βασικοί άξονες παρέμβασής της υπήρξαν η θέσπιση του νομοθετικού πλαισίου που ρύθμιζε τη λειτουργία των σχολών κινηματογράφου από τη μία μεριά, και από την άλλη οι καθαυτό πρωτοβουλίες για τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης πολιτικής γύρω από τον συγκεκριμένο τομέα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Από την ανασκόπηση των δράσεων και αποφάσεων της, όπως αυτές αποτυπώνονται στα διάφορα επίσημα έγγραφα, μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας.

³⁵¹ Λεπτομέρειες για την τύχη του υλικού που γύρισε το κινηματογραφικό συνεργείο του ΔΣΕ και ειδικότερα για το φιλμ *Η αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας*, το οποίο μετά την παρθενική και μοναδική όπως έμελλε να αποδειχτεί, προβολή του σε κάποιο από τα χωριά του Γράμμου χάθηκε, για να εντοπιστεί έπειτα από αρκετά χρόνια και να καταστεί εφικτή η ευρεία αναγνώρισή του, δίνει ο Ζαχαρίας στη συνέντευξη/μαρτυρία του: «Οι Άγγλοι δεν κατάφεραν να πάρουν τα Εξάρχεια», ό. π. Επιπρόσθετες πληροφορίες επί του θέματος προσφέρει ακόμα ο φωτογράφος και ερευνητής Μανόλης Κασσιμάτης στο ιστολόγιο του «Φωτογραφίζοντας»: http://eteriafotografizontas.blogspot.gr/2011/02/blog-post_18.html (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Τις πληροφορίες σχετικά με την IDHEC, το συνεργείο του ΔΣΕ και γενικότερα την προσωπική του διαδρομή μου επιβεβαίωσε ο Μ. Ζαχαρίας σε ηχογραφημένη συνέντευξη που μου παραχώρησε για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας (10/12/2015).

Αν και το ερευνητικό πεδίο της παρούσας μελέτης έχει προσδιοριστεί μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1980, στη συγκεκριμένη θεματική ενότητα κρίνεται αναγκαία η χρονική του προέκταση έως το σήμερα, προκειμένου το διαμορφούμενο θεσμικό πλαίσιο και οι ιδιαιτερότητες που το διακρίνουν να καταστούν κατανοητές στην ολότητά τους. Για τον λόγο αυτό χωρίζεται σε δυο μέρη, με το πρώτο να φτάνει μέχρι τη δεκαετία του 1980, και το δεύτερο να παρουσιάζει τις εξελίξεις από τότε μέχρι το παρόν. Όπως θα δούμε, εκείνο που αναδεικνύεται εμμέσως πλην σαφώς μέσα από τα επίσημα κείμενα είναι η αμφίθυμη αντίληψη που αρκετοί φορείς του νεοελληνικού κράτους διατηρούσαν συνολικά απέναντι στον κινηματογράφο, αδυνατώντας να τον αντιμετωπίσουν ως μια τέχνη ισότιμη με τις υπόλοιπες και κατ' επέκταση ως έναν κλάδο κοινωνικής, επαγγελματικής και εκπαιδευτικής δραστηριότητας που έχρηζε αντίστοιχης αναγνώρισης.

Η επαφή της πολιτείας με την εγχώρια κινηματογραφία έως και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, περιοριζόταν στη θέσπιση νομοθετημάτων προς την κατεύθυνση μιας προσδοκώμενης ανάπτυξης, στηριζόμενης ουσιαστικά στη δράση των ιδιωτών. Πέραν αυτού το ενδιαφέρον της επικεντρωνόταν στη ρύθμιση φορολογικών ζητημάτων, καθώς και στην επιβολή περιορισμών στη θέαση ταινιών με στόχο την προάσπιση της ηθικής και την προστασία της νεολαίας.³⁵² Ο μικρός σε κύκλο εργασιών και παράλληλα αποσπασματικός χαρακτήρας της πρώιμης ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής η οποία, ιδίως από το 1932 και μετά, παρουσίασε σημάδια έντονης συρρίκνωσης, φαίνεται πως την καθιστούσε ελάχιστονος σημασίας ζήτημα για να ασχοληθεί μαζί της διεξοδικά το κράτος, σε μια περίοδο μάλιστα που η Ελλάδα ταλανιζόταν από οικονομικά αλλά και εθνικά προβλήματα.³⁵³

Η πρώτη φορά που υπήρξε έμμεση αναφορά από την πλευρά του κράτους σχετικά με την εκπαίδευση στον κινηματογράφο ήταν το 1942, στο περιθώριο ενός νομοθετήματος που αφορούσε κατά βάση τη λειτουργία δραματικών σχολών. Συγκεκριμένα στο άρθρο 20 του Ν.Δ. 1715/ 1942 «Περί των εν Κράτει Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», αναφέρεται ότι: «Αι διατάξεις του

³⁵² Βλ. σχετικά: Ν. 4767/ 1930: «Περί Κινηματογράφων», ΦΕΚ Α' 184 / 28.5.1930· Διάταγμα: «Περί καθορισμού του τέλους δημοσίων θεαμάτων επί του τμήματος εισόδων εις Κινηματογράφους», ΦΕΚ Α' 324/ 15. 9.1932, και: Αναγκαστικός Νόμος 446/1937: «Περί Θεάτρων», ΦΕΚ Α' 23/ 25.1.1937.

³⁵³ Βλ. πιο αναλυτικά στα: Ε. Α. Δελβερούδη, «Ο κινηματογράφος», ό. π., σ. 367-377, και Μ. Αρκολάκης, *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939): συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής*, ό. π., σ. 177- 206.

παρόντος Νομ. Διατάγματος ισχύουν και εφαρμόζονται αναλόγως και επί των Ιδιωτικών Σχολών σκηνοθετών».³⁵⁴ Το συγκεκριμένο νομοθέτημα που ψηφίστηκε από την κυβέρνηση Τσολάκογλου κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, ρύθμιζε μια σειρά θεμάτων όπως η αδειοδότηση, ο έλεγχος και η εποπτεία, τα μαθήματα και το διδακτικό προσωπικό για τις ιδιωτικές δραματικές και μελοδραματικές σχολές. Ο αντίστοιχος κρατικός φορέας, η δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου, είχε προβλεφθεί ήδη να συσταθεί μέσα στον ιδρυτικό νόμο 4615/ 1930 του οργανισμού, ο οποίος και έθετε ως στόχο της την εκπαίδευση νέων ηθοποιών που θα στελέχωναν στη συνέχεια το κρατικό θέατρο.³⁵⁵

Η διερυμμένη χρήση της λέξης «σκηνοθέτης», η οποία αναφέρεται τόσο στο θέατρο όσο και τον κινηματογράφο, έδωσε σε δεύτερο χρόνο στους ενδιαφερόμενους τη δυνατότητα να τη χρησιμοποιήσουν προκειμένου να ιδρύσουν τις δικές τους κινηματογραφικές σχολές. Οι τρεις πρώτοι ιδιοκτήτες κινηματογραφικών σχολών από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου έως και τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έκαναν, όπως θα δούμε στη συνέχεια αναλυτικά, χρήση της γενικόλογης ορολογίας του νομοθετήματος προκειμένου οι σχολές τους να πάρουν επίσημη κρατική άδεια. Άλλωστε εκείνη την περίοδο η κινηματογραφική και η θεατρική εκπαίδευση συνυπήρχαν σε μεγάλο βαθμό στο πρόγραμμα σπουδών των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων τους.³⁵⁶

Το γεγονός όμως που προκαλεί απορία είναι η ιδιαίτερα καθυστερημένη νομοθετική παρέμβαση που έγινε αναφορικά με την κινηματογραφική εκπαίδευση κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Αν και ο ελληνικός κινηματογράφος είχε δείξει σημάδια ανάκαμψης ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, για να ακολουθήσει η δεκαετία του 1950 με την ουσιαστική εδραίωση του εγχώριου κινηματογραφικού κλάδου, η πολιτεία εξακολούθησε να παρακολουθεί τα καλλιτεχνικά και οικονομικά επιτεύγματα των κινηματογραφιστών χωρίς να καθορίζει το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας του χώρου. Καθ' όλη τη δεκαετία του 1950 δεν προέβη στη σύνταξη ενός ολοκληρωμένου νομοθετήματος για την κινηματογραφική πολιτική της χώρας,

³⁵⁴ Ν.Δ. 1715/ 1942: «Περί των εν Κράτει Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», ΦΕΚ Α΄ 221/ 04.09.1942.

³⁵⁵ Λ. Σαπουνάκη-Δρακάκη, Μ. Λουίζα Τζόγια Μοάτσου, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, ό. π., σ.154.

³⁵⁶ Βλ. τα σχετικά υπό-κεφάλαια, καθώς και τις εικόνες με τις άδειες λειτουργίας των συγκεκριμένων σχολών.

αρκούμενη σε ρυθμίσεις περιφερειακού τύπου όπως για παράδειγμα ο καθορισμός των τιμών των εισιτηρίων στις κινηματογραφικές αίθουσες,³⁵⁷ καθώς εξαρχής τα θεάματα και ιδιαίτερα ο κινηματογράφος ήταν πηγή απόδοσης φορολογικών εσόδων. Αντίθετα υπήρχαν ειδικές διατάξεις σε νομοθετήματα, όπως για παράδειγμα το άρθρο 14 του Συντάγματος του 1952, σύμφωνα με το οποίο ο κινηματογράφος (όπως και το ραδιόφωνο) εξαιρούνταν από τις ευεργετικές ρυθμίσεις που αφορούσαν την ελευθερία του Τύπου.³⁵⁸

Συνοψίζοντας τα στοιχεία που παρουσιάζει στη δική της ανάλυση για το θεσμικό πλαίσιο και τη στάση του κράτους κατά τη μεταπολεμική περίοδο, η Σωτηροπούλου αναφέρει: «Το νομικό καθεστώς υπήρξε ελλιπέστατο και επιβεβλημένο από την ανάγκη επίλυσης καθημερινών προβλημάτων. Τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του είναι η αποσπασματικότητα των διατάξεων, η πολυδιάσπαση των αρμοδιοτήτων σε διάφορα υπουργεία, η γραφειοκρατική και αναποτελεσματική δομή των υπαρχόντων μέτρων και η παντελής έλλειψη σφαιρικής και ολοκληρωμένης αντίληψης για την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης. Ενώ ολόκληρη η Ευρώπη, όπως ήδη αναλύθηκε, αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο θεσπίζει μέτρα στήριξης των εθνικών κινηματογραφιών με ενισχύσεις στους παραγωγούς, δημιουργούς, διανομείς και αιθουσάρχες, στην Ελλάδα δε λαμβάνεται κανένα απολύτως μέτρο προστασίας και ενίσχυσης του καλλιτεχνικού προϊόντος».³⁵⁹

Ανάλογη υπήρξε κατ' επέκταση και η στάση του ελληνικού κράτους απέναντι στην εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών. Παρά επομένως την αλματώδη ανάπτυξη της εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής αλλά και την πρακτική που ακολουθήθηκε από την πλειονότητα των ευρωπαϊκών χωρών μετά τον πόλεμο, η Ελλάδα διακρίνεται για την αδυναμία ή την απροθυμία της επίσημης πολιτείας να ενισχύσει ουσιαστικά την εγχώρια κινηματογραφική εκπαίδευση. Ο πλέον ενδεδειγμένος τρόπος για να το πραγματοποιήσει, σύμφωνα με τα διεθνή δεδομένα και σε συνάρτηση προς την ύπαρξη αντίστοιχων κρατικών φορέων για το θέατρο και τη μουσική, θα ήταν η δημιουργία μιας δημόσιας σχολής κινηματογράφου. Παρόλα

³⁵⁷ Ν. 3279/ 1955: «Περί διαρρυθμίσεως της φορολογίας Δημοσίων Θεαμάτων», ΦΕΚ Α'177/ 11.07.1955.

³⁵⁸ «Σύνταγμα της Ελλάδος» Αθήνα. (τ. Α' 1/ 1.1.1952).

³⁵⁹ Χ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία: 1965-1975 Θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, ό. π., σ. 44.

αυτά το ελληνικό κράτος δεν επρόκειτο να εκδηλώσει κάποια σχετική πρωτοβουλία για σειρά ετών. Η απουσία του αποτελεί γεγονός κομβικής σημασίας προκειμένου να γίνει κατανοητή η ιδιαιτερότητα του θεσμικού πλαισίου γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα, καθώς και οι στρεβλώσεις που προέκυψαν κατά τη μετεξέλιξή του.

Το πολυαναμενόμενο από τον κινηματογραφικό κόσμο νομοθέτημα για τη στήριξη της εθνικής κινηματογραφίας επρόκειτο τελικά να ψηφιστεί το 1961.³⁶⁰ Ήταν το Ν.Δ. 4208/1961 «Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων». Μεταξύ των άρθρων του υπήρχαν και πέντε που έκαναν αναφορά ειδικότερα στην κινηματογραφική εκπαίδευση. Πρόκειται για τα άρθρα 31 – 35, στο Κεφάλαιο Δ, το οποίο και τιτλοφορείται *Κινηματογραφική Εκπαίδευσις*, που αφορούν ζητήματα όπως η ίδρυση, η λειτουργία και η εποπτεία των κινηματογραφικών σχολών. Συγκεκριμένα με το άρθρο 31 οριζόταν ότι: « 1. Άπασαι αι εν Ελλάδι λειτουργούσαι ιδιωτικά σχολαί κινηματογράφου, ως και αι ιδρυθησόμεναι εις το μέλλον, διέπονται από της ισχύος του παρόντος και εφεξής υπό των διατάξεων του Ν.Δ. 1715/1942 «Περί των εν Κράτει Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών». 2. Κινηματογραφικά σχολαί κατά την έννοιαν του παρόντος είναι αι υπό φυσικών ή νομικών προσώπων ιδρυόμεναι ημερήσιαι ή νυκτεριναί σχολαί, αι αποβλέπουσαι εις την εκπαίδευσιν του καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού των διαφόρων ειδικοτήτων της κινηματογραφικής τέχνης. 3. Εκάστη κινηματογραφική σχολή δύναται να έχη πλείονα του ενός τμήματα ανεγνωρισμένων κινηματογραφικών ειδικοτήτων, έκαστον όμως τούτων δέον όπως λειτουργή κειχωρισμένως και όπως έχη ίδιον αναλυτικόν ωρολόγιον πρόγραμμα διδασκαλίας».³⁶¹

Τα άρθρα 32 και 33 αναφέρονταν στην άδεια και την εποπτεία λειτουργίας των κινηματογραφικών σχολών καθώς και στον εξοπλισμό που έπρεπε να έχουν. Με βάση τα οριζόμενα, υπεύθυνο για τη χορήγηση αδειών και τον έλεγχο των σχολών που επιθυμούσαν να δημιουργήσουν τμήματα «δια την τεχνικήν κινηματογραφικήν

³⁶⁰ Βλ. σχετικά: «Ολόκληρο το νομοσχέδιο του ελληνικού κινηματογράφου, όπως κατετέθη εις την Βουλήν», *Τα Θεάματα* 78, (31.12.1960), σ. 57 - 62, «Επίκαιρα – Γύρω από το νομοσχέδιο», *Τα Θεάματα* 92, (15.9.1961), σ.1, καθώς και: Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, 1, ό. π., σ. 240 - 241.

³⁶¹ Ν.Δ. 4208/ 1961: «Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων», ΦΕΚ Α'176/ 19.09.1961.

εκπαίδευσιν (εικονοληπτών, φωτογράφων, ηλεκτρολόγων, ηχοληπτών)» ήταν το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, με τη σύμφωνη γνώμη του Συμβουλίου Επαγγελματικής Εκπαίδευσης. Προβλεπόταν επιπλέον ότι αναλυτικότερες διατάξεις επί της εποπτείας αλλά και του τεχνικού εξοπλισμού που έπρεπε να διαθέτουν οι σχολές θα δίνονταν στο προσεχές μέλλον με Βασιλικό Διάταγμα. Υπήρχε ακόμη πρόβλεψη για την απαλλαγή δασμών στα μηχανήματα που θα εισήγαγαν οι σχολές από το εξωτερικό. Με το άρθρο 34 καλούνταν οι ήδη υφιστάμενες κινηματογραφικές σχολές: «...όπως συμμορφωθώσι προς τας διατάξεις του παρόντος νόμου εντός εξαμήνου...», απειλούμενες σε διαφορετική περίπτωση με προσωρινή ή ακόμη και οριστική ανάκληση της άδειας ιδρύσεως και λειτουργίας τους. Τέλος το άρθρο 35 έδινε τη δυνατότητα στους τελειόφοιτους των αναγνωρισμένων κινηματογραφικών σχολών να αποκτήσουν ατέλεια ελευθέρως εισόδου σε δημόσια θεάματα (κινηματογράφους, θέατρα, μουσεία) για έναν χρόνο.³⁶²

Αξίζει εδώ να αναφερθεί ότι στο ίδιο νομοθέτημα και συγκεκριμένα στο άρθρο 30 (ακριβώς δηλαδή πριν από τα σχετικά με την κινηματογραφική εκπαίδευση άρθρα) υπήρχε η πρόβλεψη για τη δημιουργία εθνικής ταινιοθήκης, ορίζοντας μάλιστα ως υποχρέωση κάθε παραγωγού ελληνικής ταινίας μεγάλου μήκους την παράδοση, εντός τριμήνου από την πρώτη της προβολή, μιας κόπιας σε αυτήν. Η Ταινιοθήκη της Ελλάδος ιδρύθηκε τελικά το 1963.³⁶³

Η αρχή που έγινε με το Ν. Δ. 4208/1961 για τη ρύθμιση του θεσμικού πλαισίου λειτουργίας των ιδιωτικών σχολών κινηματογράφου, συνεχίστηκε και έγινε πιο λεπτομερής δύο χρόνια αργότερα. Σε πλήρωση όσων όριζαν τα σχετιζόμενα άρθρα του προαναφερθέντος νόμου, με το Β.Δ. 394/1963 η πολιτεία διαμόρφωσε ένα σαφέστερο και πιο αναλυτικό πλαίσιο γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση. Στα 20 άρθρα του συγκεκριμένου νομοθετήματος περιλαμβάνονταν μια σειρά από διατάξεις που ρύθμιζαν ποικίλα θέματα όπως η χορήγηση και ανανέωση άδειας λειτουργίας, τα διδασκόμενα μαθήματα, το καθηγητικό προσωπικό και ο τεχνικός εξοπλισμός, οι εξετάσεις καθώς και οι τίτλοι σπουδών που θα χορηγούσαν οι σχολές.³⁶⁴ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο πρώτο άρθρο γίνεται αναφορά

³⁶² Στο ίδιο.

³⁶³ Β.Δ. 105/ 1963: «Περί εγκρίσεως συστάσεως ιδρύματος υπό τον τίτλον: Αρχεία ταινιών Ελλάδος (ταινιοθήκη της Ελλάδος)», ΦΕΚ Α' 20/ 16.02.1963.

³⁶⁴ Β.Δ. 394/ 1963: «Περί εκτελέσεως του άρθρου 32 του Νομοθετικού Διατάγματος 4208/1961», ΦΕΚ Α' 113/ 17.07.1963.

για τα τμήματα της αμιγώς τεχνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσης, στα οποία συμπεριλαμβάνονται εκείνα των *εικονοληπτών - φωτογράφων, ηλεκτρολόγων και ηχοληπτών*. Προφανώς οι ιθύνοντες παρέβλεψαν το αντίστοιχο των σκηνοθετών, θεωρώντας επαρκή τη νομοθετική κατοχύρωση που έδινε το Ν.Δ. 1715/ 1942, χωρίς τη διάκριση για το αν πρόκειται για σκηνοθέτες θεάτρου ή κινηματογράφου. Άλλωστε οι μέχρι τότε λειτουργούσες κινηματογραφικές σχολές είχαν καταφέρει να δημιουργήσουν τμήματα για υποψήφιους κινηματογραφικούς σκηνοθέτες υπό το προϋπάρχον καθεστώς. Η παράλειψη αυτή ίσως ακόμα να είχε τις ρίζες της και στην ευρέως διαδομένη άποψη για τη διασύνδεση μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου και την ικανότητα ενός σκηνοθέτη να σταδιοδρομήσει παράλληλα και στα δύο.

Από την άλλη η ραγδαία μεγέθυνση που γνώριζε εκείνη την περίοδο η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή δημιουργούσε διαρκείς ανάγκες για τη στελέχωση με νέο και καταρτισμένο ανθρώπινο δυναμικό στις διάφορες τεχνικές κινηματογραφικές ειδικότητες, όπου εξάλλου η τεχνολογία οδηγούσε σε όλο και μεγαλύτερη εξειδίκευση. Αυτή η εξέλιξη επαληθεύεται και από μια απλή παρατήρηση και σύγκριση των τίτλων των ελληνικών ταινιών ανάμεσα στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Για παράδειγμα στους τίτλους αρχής της ταινίας *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (1948) οι συντελεστές της ταινίας (χωρίς τους ηθοποιούς και συμπεριλαμβανομένων των ειδικοτήτων του σκηνοθέτη, του σεναριογράφου και του μουσικοσυνθέτη) ανέρχονται σε 12. Αντίθετα στη *Μανταλένα* (1960) ο αντίστοιχος αριθμός φτάνει τους 29, με τους περισσότερους τεχνικούς να έχουν επιπλέον βοηθούς, ενώ παράλληλα κάνουν την εμφάνισή τους ειδικότητες που παλαιότερα δεν υπήρχαν, όπως εκείνη του σκριπτ και του φροντιστή.³⁶⁵

Το Β. Δ. όριζε ως απαραίτητες προϋποθέσεις για την παροχή άδειας σε μια κινηματογραφική σχολή, την ύπαρξη αναλυτικού ωρολογίου προγράμματος για τα διδασκόμενα μαθήματα, σχεδιαγράμματος των αιθουσών διδασκαλίας και των βοηθητικών χώρων, τον διορισμό ενός καλλιτεχνικού διευθυντή και τη σύνταξη καταλόγων με τα ονόματα των καθηγητών και των μηχανημάτων που διέθετε. Τα μαθήματα που θα διδάσκονταν αναφέρονταν επίσης αναλυτικά, διακρινόμενα σε δύο κατηγορίες: α) *Γενικά*, τα οποία ήταν υποχρεωτικά για όλους τους σπουδαστές και

³⁶⁵ Βλ. σχετικά τα ζενερίκ των δύο ταινιών.

β) *Ειδικά*, για καθένα από τα τρία τμήματα. Στην πρώτη κατηγορία περιλαμβάνονταν: 1. τεχνική κινηματογράφου, 2. τεχνολογία κινηματογράφου, 3. φωτισμός – χρώμα, 4. ελεύθερο σχέδιο – σκηνογραφία, 5. ιστορία τέχνης, και 6. ιστορία κινηματογράφου. Η δεύτερη κατηγορία διακρινόταν ως εξής: για τους σπουδαστές του τμήματος εικονοληπτών και φωτογράφων τα μαθήματα που ορίζονταν ήταν: 1. οπτική, 2. φωτογραφία, 3. φωτογραφικά μηχανήματα, και 4. τεχνική λήψεως. Αντίστοιχα για το τμήμα των ηλεκτρολόγων υπήρχαν τα: 1. ηλεκτρολογία, 2. φωτιστικά μηχανήματα, και 3. ρύθμισης φωτιστικών σωμάτων. Τέλος για το τμήμα ηχοληπτών τα προβλεπόμενα μαθήματα ήταν: 1. στοιχεία ηλεκτρολογίας 2. ακουστική 3. μηχαναί ηχογραφήσεως και 4. στοιχεία μουσικής θεωρίας.³⁶⁶

Συγκρίνοντας τους τίτλους των μαθημάτων που όριζε η νομοθεσία με εκείνους που χρησιμοποιούσαν οι κινηματογραφικές σχολές της περιόδου, μπορούμε να εντοπίσουμε μικρότερες ή μεγαλύτερες αποκλίσεις, οι οποίες αναδιαμορφώνονταν ανάλογα με την περίπτωση και τις δυνατότητες κάθε σχολής. Αν για παράδειγμα μια σχολή δεν ήταν οικονομικά εύρωστη μια ακαδημαϊκή χρονιά, τα μαθήματα της έτειναν να συγχωνεύονται ή ακόμα και να σταματούν. Επιπλέον, ένα στοιχείο που παραμένει αδιευκρίνιστο είναι το θεσμικό καθεστώς υπό το οποίο λειτουργούσαν τα τμήματα των φωτογράφων και εικονοληπτών που είχαν δημιουργηθεί στα πλαίσια των ιδιωτικών κινηματογραφικών σχολών προ του 1963. Εκείνο που εξάγεται με βάση τα δεδομένα της παρούσας έρευνας είναι πως κατά πάσα πιθανότητα δεν υπήρχε πιο πριν κάποια σχετική ρύθμιση. Τα συγκεκριμένα τμήματα δημιουργήθηκαν και λειτουργούσαν εντός των κινηματογραφικών σχολών της περιόδου χωρίς ουσιαστικά θεσμική κατοχύρωση για πάνω από μια δεκαετία, έως ότου η πολιτεία να καλύψει το σχετικό νομοθετικό κενό.³⁶⁷

Ο έλεγχος και η εποπτεία των σχολών ανατέθηκαν στη Διεύθυνση Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου του Υπουργείου Παιδείας, το οποίο είχε το δικαίωμα ανάκλησης της άδειας λειτουργίας τους σε περιπτώσεις όπως: 1. η μη λειτουργία τους για δυο συνεχή έτη, 2. η παρέκκλιση από το αρχικό γνωστικό αντικείμενο το οποίο είχαν δηλώσει, 3. η μη υποβολή μαθητολογίου και των απαραίτητων δικαιολογητικών για κάθε μαθητή, 4. ακόμη και για περιπτώσεις όπου

³⁶⁶ Β.Δ. 394/ 1963, ό. π. Άρθρο 9.

³⁶⁷ Βλ. στα σχετικά υπό - κεφάλαια για τα τμήματα φωτογραφίας που υπήρχαν στις σχολές Σταυράκου και Ιωαννίδη.

έκρινε την καλλιτεχνική απόδοση της σχολής ανεπαρκή.³⁶⁸ Η φοίτηση ήταν επίσης τριετής, σε αντιστοιχία προς τα όσα όριζε το Ν.Δ. 1715/ 1942 για τις θεατρικές σχολές. Η εισαγωγή των σπουδαστών στις κινηματογραφικές σχολές οριζόταν να γίνεται άνευ οποιασδήποτε εξέτασης, με μόνη προϋπόθεση την κατοχή απολυτηρίου της Β΄ τάξης του εξατάξιου Γυμνασίου ή άλλης ισότιμης σχολής του εσωτερικού ή του εξωτερικού. Για την προαγωγή τους στο επόμενο έτος οι σπουδαστές έπρεπε να δώσουν εξετάσεις εντός της σχολής, ενώ οι τελειόφοιτοι παραπέμπονταν από τον οικείο σύλλογο των καθηγητών τους προκειμένου να εξεταστούν από μια ειδική επιτροπή, αποτελούμενη από καθηγητές της σχολής, έναν αντιπρόσωπο του υπουργείου και πέντε ακόμα εξεταστές, προερχόμενους από τον επαγγελματικό κλάδο του κινηματογράφου, τους οποίους και όριζε το υπουργείο ανά εξεταστική περίοδο. Η εξέταση λάμβανε χώρα κάθε Ιούνη και περιελάμβανε θεωρητικό και πρακτικό σκέλος. Προκειμένου ο υποψήφιος να θεωρηθεί επιτυχών, έπρεπε να πάρει πάνω από τη βάση και στις δύο κατηγορίες μαθημάτων. Σε διαφορετική περίπτωση παραπεμπόταν για επανεξέταση τον επόμενο Οκτώβρη.³⁶⁹

Ο καλλιτεχνικός διευθυντής κάθε κινηματογραφικής σχολής ήταν επιφορτισμένος με την ευθύνη της καταγραφής και τήρησης αρχείου για κάθε ένα από τα λειτουργούντα τμήματα, το οποίο περιελάμβανε: μαθητολόγιο, πρακτικά προαγωγικών και διπλωματικών εξετάσεων, τίτλους εγγραφών κλπ.³⁷⁰ Σε κάθε σχολή επιτρεπόταν να εκδίδει πιστοποιητικά για τη φοίτηση και την προαγωγή των σπουδαστών της, όπως επίσης και διπλώματα που επιβεβαίωναν την επιτυχή αποφοίτησή τους από αυτές. Τέλος, το Β. Δ. όριζε ότι: «Απαγορεύεται η χρησιμοποίησις ως τίτλου του τμήματος ενδεικτικού εκπαιδευτικής βαθμίδος ως Ανωτάτης, Ανωτέρας, Πανεπιστημίου, Ακαδημίας κλπ, δυναμένου να προκαλέση σύγχυσις μεταξύ των σπουδαστών ή αθέμιτον ανταγωνισμόν μεταξύ των άλλων λειτουργουσών ισοτίμων Σχολών».³⁷¹ Όσες σχολές προϋπήρχαν καθώς και εκείνες που δημιουργήθηκαν έκτοτε, υποχρεώθηκαν να προσαρμοστούν και να

³⁶⁸ Β.Δ. 394/ 1963, ό. π. Άρθρα 6,7 και 16.

³⁶⁹ Στο ίδιο, άρθρο 11.

³⁷⁰ Εξαιτίας της συγκεκριμένης ρύθμισης κατέστη εφικτό να δημιουργηθεί το σχετικό αρχειακό υλικό, το οποίο έδωσε τη δυνατότητα να συλλεγούν εδώ πολύτιμα στοιχεία και πληροφορίες για τις περιπτώσεις ορισμένων σχολών όπως η Σταυράκου, όπου διασώθηκε και διατηρήθηκε στο μεγαλύτερο του μέρος.

³⁷¹ Β.Δ. 394/ 1963, ό. π. Άρθρο 17.

ακολουθήσουν τις διατάξεις των παραπάνω νομοθετημάτων και την εποπτεία του Υπουργείου Παιδείας, προκειμένου να εξασφαλίζουν την ανανέωση των αδειών τους που γινόταν ανά χρόνο.

Το 1970 αποφασίστηκε η μεταφορά των θεμάτων της κινηματογραφικής εκπαίδευσης από το Υπουργείο Παιδείας στο νεοσύστατο τότε Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, στο οποίο κατόπιν ανατέθηκε και η ευθύνη για τη διαχείριση της εγχώριας κινηματογραφίας γενικότερα, μέριμνα που έως τότε ανήκε στο Υπουργείο Βιομηχανίας.³⁷² Παρά τα θετικά βήματα που πραγματοποιήθηκαν, εξακολούθησαν να παραμένουν σημαντικές παραλείψεις από τη μεριά της πολιτείας, με βασικότερη τη μη – διαβάθμιση των κινηματογραφικών σχολών. Αυτό σήμαινε πως οι συγκεκριμένες σχολές δεν περιλαμβάνονταν ούτε αντιστοιχούσαν σε κάποια από τις τρεις βαθμίδες εκπαίδευσης που παρείχε το επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα. Το ίδιο καθεστώς εξάλλου ίσχυε και για τις ιδιωτικές σχολές θεάτρου και χορού. Κατά συνέπεια τα πιστοποιητικά σπουδών τους αποτελούσαν απλώς μια βεβαίωση φοίτησης, χωρίς την οποιαδήποτε δυνατότητα πιστοποίησης ή αναγνώρισής τους από το κράτος.

Η επικρατούσα κατάσταση φαίνεται πως δε δημιουργούσε εκείνη την εποχή ιδιαίτερα προβλήματα στον χώρο του κινηματογράφου και της οπτικοακουστικής εν γένει παραγωγής επειδή, παρά την αύξηση του αριθμού των εργαζομένων, οι ρυθμοί ανάπτυξής τους εξακολουθούσαν να είναι σε επίπεδα που επέτρεπαν την ομαλή απορρόφησή τους από την αγορά εργασίας. Μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1970, όποιος επιθυμούσε να κατοχυρωθεί επαγγελματικά σε μια ειδικότητα του οπτικοακουστικού κλάδου στην Ελλάδα, που μέχρι τότε αφορούσε κυρίως τον κινηματογράφο, όφειλε να γίνει μέλος της Ε.Τ.Ε.Κ.Τ., του σωματείου δηλαδή των τεχνικών της εγχώριας κινηματογραφίας και τηλεόρασης. Για να το κατορθώσει αυτό, έπρεπε να έχει προταθεί από τρία παλαιότερα μέλη της.³⁷³ Η ραγδαία πτώση όμως

³⁷² Άρθρο 15 του Ν.Δ. 957/ 1971: «Περί Υπουργικού Συμβουλίου και Υπουργείων», ΦΕΚ Α'166/ 25.08.1971, καθώς και Ν. 1075/ 1980: «Περί μονιμοποίησης μουσικών των Κρατικών Ορχηστρών Αθηνών και Θεσσαλονίκης, καθορισμού των συγγραφικών δικαιωμάτων των ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, μεταφοράς των επί της κινηματογραφίας εν γένει αρμοδιοτήτων εις το Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών, προστασίας των καλλιτεχνών – ερμηνευτών και συστάσεως θέσεων εις τα κρατικά θέατρα», ΦΕΚ Α' 218/ 25.09.1980.

³⁷³ Βλ. σχετικά το άρθρο 3, στο αρχικό καταστατικό της ΕΤΕΚ, *Αρχείο Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΤΕΚ) (1950-1967)*, ό. π., σ. 4-5. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, το σωματείο μετονομάστηκε σε ΕΤΕΚΤ, προκειμένου να συμπεριλάβει στους κόλπους του και τους επαγγελματίες στον χώρο της τηλεόρασης.

που σημείωσε η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, σε συνδυασμό με τη δυνατότητα πρόσληψης που δημιουργήθηκε για τους τεχνικούς από τα δυο κρατικά τηλεοπτικά δίκτυα, είχαν ως αποτέλεσμα την επικράτηση συνθηκών έντονου ανταγωνισμού μέσα στον κλάδο. Προέκυψε επομένως επιτακτικά η ανάγκη διαμόρφωσης ενός πλαισίου προϋποθέσεων που να διασφαλίζουν κανόνες αξιοκρατίας εντός του συγκεκριμένου επαγγελματικού χώρου.

Έτσι αρχικά με τον Ν. 358/1976 και πιο διεξοδικά με το Π. Δ. 160/1980, καθορίστηκαν οι ειδικότητες και τα καθήκοντα των τεχνικών του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, όπως επίσης τα προσόντα και οι προϋποθέσεις για την απόκτηση άδειας άσκησης επαγγέλματος ανά ειδικότητα.³⁷⁴ Σύμφωνα με τη νέα νομοθεσία η άδεια χορηγούνταν κατόπιν εξετάσεων σε μια επιτροπή του Υπουργείου Βιομηχανίας και Ενέργειας. Για να λάβει μέρος σε αυτές κάποιος, έπρεπε είτε να έχει αποφοιτήσει από κάποια αναγνωρισμένη κινηματογραφική σχολή της Ελλάδας ή του εξωτερικού, είτε να έχει αποδεδειγμένη προϋπηρεσία και εμπειρία ως προς τη συγκεκριμένη ειδικότητα που τον ενδιέφερε. Για ορισμένες ειδικότητες δε, όπως ο βοηθός σκηνοθέτη και το σκριπτ, η άδεια μπορούσε να χορηγηθεί ακόμη και χωρίς εξετάσεις: «...εις πτυχιούχους ανεγνωρισμένων ημεδαπών ή αλλοδαπών κινηματογραφικών ή τηλεοπτικών Σχολών...».³⁷⁵

Οι μεταβολές στο οπτικοακουστικό τοπίο δημιουργούσαν παράλληλα τις προϋποθέσεις για τον επαναπροσδιορισμό του χαρακτήρα και της λειτουργίας των σχολών κινηματογράφου και τηλεόρασης, το θεσμικό καθεστώς των οποίων έπρεπε πλέον να αποσαφηνιστεί και να επαναπροσδιοριστεί σε σχέση με το επίσημο εκπαιδευτικό πλαίσιο. Ως αποτέλεσμα αυτών των διαδικασιών τον Μάιο του 1981 δημοσιεύθηκε ο Ν. 1158/1981, «Περί οργανώσεως και διοικήσεως σχολών Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαιδεύσεως, Κρατικού Βραβείου Θεάτρου και καταργήσεως Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού». Με το αρχικό του άρθρο οριζόταν πως: «Η Ανωτέρα Καλλιτεχνική Εκπαίδευσις ανήκει εις την τρίτην βαθμίδα εκπαιδεύσεως, παρέχεται δε εις τας Ανωτέρας Δημοσίας και Ιδιωτικές Σχολάς Καλλιτεχνικής

³⁷⁴ Α) Ν. 358/1976: «Περί ρυθμίσεως ζητημάτων τινών της βιομηχανίας κινηματογράφου και άλλων συναφών διατάξεων», ΦΕΚ Α' 155/ 24.06.1976, και Β) Π.Δ. 160/1980: «Περί ασκήσεως του επαγγέλματος του τεχνικού της Βιομηχανίας Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως, των ειδικοτήτων τούτου και των προϋποθέσεων χορηγήσεως και αφαιρέσεως των σχετικών αδειών», ΦΕΚ Α' 44/ 22.02.1980.

³⁷⁵ Στο ίδιο, άρθρο 5.

Εκπαιδεύσεως».³⁷⁶ Ως τέτοιες διέκρινε τρεις κατηγορίες καλλιτεχνικών σχολών: α. Δραματικής Τέχνης, β. Χορού, γ. Κινηματογραφίας – Τηλεοράσεως. Ειδικότερα για τις τελευταίες προβλεπόταν ότι μπορούσαν να περιλαμβάνουν τα εξής τμήματα: 1. Σκηνοθεσίας – Κριτικής – Σεναρίου, 2. Σκηνογραφίας – Ενδυματολογίας, 3. Φωτογραφίας Κινηματογράφου – Τηλεόρασης, 4. Οργάνωσης Παραγωγής, 5. Εγγραφής Ήχου και 6. Κινουμένου Σχεδίου, αν και για να πάρουν άδεια λειτουργίας αρκούσε η ύπαρξη των τριών πρώτων.

Η αιτιολογική έκθεση του νομοσχεδίου ανέφερε μεταξύ άλλων ότι: «Η ισχύουσα σήμερα νομοθεσία, δια τας ανωτέρω Σχολάς, κρίνεται ανεπαρκής όχι μόνον δια την επίλυση βασικών προβλημάτων οργάνωσης και λειτουργίας αυτών, αλλά δυσχεραίνει και το έργο του Υπουργείου, το οποίον συνίσταται εις την επιθεώρησιν των λειτουργουσών Σχολών και εις την λήψιν μέτρων δια την καλλιτεχνικήν και τεχνικήν κατάρτισιν στελεχών Θεάτρου, Χορού, Κινηματογράφου και Μουσικής και την επιμόρφωσιν αυτών».³⁷⁷

Με τα 30 άρθρα του Ν. 1158/1981, συνοδευόμενα από τις μεταβατικές τους διατάξεις, καθοριζόταν μια σειρά από κριτήρια σχετικά με το καθεστώς άδειας και λειτουργίας των σχολών. Η εποπτεία τους θα εξακολουθούσε να γίνεται από το Υπουργείο Πολιτισμού. Συστάθηκε μάλιστα εντός του υπουργείου ιδιαίτερο τμήμα *Κινηματογραφικής Εκπαίδευσης*, το οποίο υπαγόταν στη «Διεύθυνση

³⁷⁶ Ν.1158/ 1981: «Περί οργάνωσης και διοικήσεως σχολών Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαιδεύσεως, Κρατικού Βραβείου Θεάτρου και καταργήσεως Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού», ΦΕΚ Α'127/ 13.05.1981, άρθρο 1. Η Ανώτερη εκπαίδευση στη χώρα μας αποτελεί μια ιδιαίτερη βαθμίδα της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, στην οποία υπάγονται διάφορες σχολές που παρέχουν επαγγελματική ειδίκευση σε συγκεκριμένους τομείς που αφορούν στη θρησκεία, στην τέχνη, στον τουρισμό, στο ναυτικό, στο στρατό και στη δημόσια τάξη. Πιο συγκεκριμένα, στις σχολές αυτές περιλαμβάνονται ακόμη οι Ανώτερες Εκκλησιαστικές Σχολές, οι Ακαδημίες Εμπορικού Ναυτικού, οι Ανώτερες Σχολές Τουριστικής Εκπαίδευσης, οι Ανώτερες Σχολές Υπαξιωματικών του Υπουργείου Εθνικής Άμυνας και η Ανώτερη Σχολή Αστυφυλάκων. Για κάθε μια από τις εν λόγω σχολές υπάρχει ιδιαίτερο νομοθετικό πλαίσιο που ορίζει τη λειτουργία της, αλλά συνολικά για την ανώτερη εκπαίδευση δεν υπάρχει κάποια αντίστοιχη ρύθμιση. Βλ. σχετικά στην ιστοσελίδα του ΔΟΑΤΑΠ: <http://www.doatap.gr/gr/trito.php> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

³⁷⁷ «Αιτιολογική Έκθεσις επί του νομοσχεδίου “Περί οργάνωσης και Διοικήσεως Σχολών Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαιδεύσεως”», σ. 1. Το συγκεκριμένο έγγραφο εντοπίστηκε στη βιβλιοθήκη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, σε ειδικό φάκελο με την ονομασία «Κινηματογραφική Εκπαίδευση» και φέρει τις υπογραφές των τότε υπουργών: Κωνσταντίνου Στεφανόπουλου (Προεδρίας της Κυβερνήσεως), Γεωργίου Σταμάτη (Δικαιοσύνης), Αθανασίου Ταλιαδούρου (Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων), Μιλτιάδη Έβερτ (Οικονομικών) και Ανδρέα Ανδριανόπουλου (Πολιτισμού και Επιστημών).

Κινηματογράφου και Οπτικοακουστικών Μέσων».³⁷⁸ Το Υπουργείο Πολιτισμού ήταν ακόμη επιφορτισμένο με τη συγκρότηση μιας πενταμελούς ειδικής γνωμοδοτικής επιτροπής διετούς θητείας, για κάθε μια από τις τρεις κατηγορίες σχολών. Οι επιτροπές αυτές προβλεπόταν να απαρτίζονται από πανεπιστημιακούς καθηγητές, καταξιωμένες προσωπικότητες από τον καλλιτεχνικό χώρο και ανώτερους υπαλλήλους του υπουργείου, και έργο τους ήταν ο έλεγχος και η γνωμοδότηση για διάφορα ζητήματα διοικητικής φύσης όπως η απόφαση για διακοπή λειτουργίας, η κατάρτιση γενικού και εσωτερικού κανονισμού και η δυνατότητα οικονομικής ενίσχυσης των σχολών ή των σπουδαστών τους.³⁷⁹

Οι υπόλοιπες ρυθμίσεις του νόμου αφορούσαν θέματα όπως η χορήγηση, ανάκληση και μεταβίβαση της άδειας λειτουργίας, τα καθήκοντα και οι υποχρεώσεις του ιδιοκτήτη κάθε σχολής, οι προϋποθέσεις για την εγγραφή των υποψηφίων σπουδαστών, τα προσόντα του διευθυντή σπουδών και η διαδικασία πρόσληψης του διδακτικού προσωπικού. Μια σημαντική τροποποίηση σε σχέση με το έως τότε ισχύον θεσμικό καθεστώς των κινηματογραφικών σχολών αποτέλεσε η καθιέρωση εξετάσεων για την εισαγωγή των υποψηφίων σπουδαστών. Μάλιστα στην παράγραφο 3 του άρθρου 14 αναφέρεται ότι: «Αι εισαγωγικά και κατατακτήριοι εξετάσεις διεξάγονται ενώπιον Επιτροπών αποτελουμένων εκ προσώπων εγνωσμένου κύρους και εμπειρίας περί τα εξεταζόμενα μαθήματα».³⁸⁰ Αντίστοιχες επιτροπές ορίζονταν και για τις διπλωματικές εξετάσεις των σπουδαστών, μετά την ολοκλήρωση της τριετούς φοίτησής τους. Κάθε σπουδαστής έπρεπε αρχικά να περάσει τις ενδοσχολικές εξετάσεις σε όλα τα διδασκόμενα μαθήματα. Εφόσον το πετύχαινε, είχε κατόπιν το δικαίωμα να δώσει εξετάσεις ενώπιον της επιτροπής που όριζε το υπουργείο, προκειμένου να αποκτήσει το πτυχίο του, που αναγνωριζόταν πλέον επίσημα από το κράτος. Παρά τα όσα ορίζονταν πάντως, οι εισαγωγικές εξετάσεις των κινηματογραφικών σχολών στην πραγματικότητα δεν καθιερώθηκαν ποτέ στην πράξη. Αξιοσημείωτη υπήρξε ως προς το θέμα αυτό η σχετική αβλεψία του

³⁷⁸ Βλ. την ηλεκτρονική σελίδα με το ισχύον οργανόγραμμα του Υπουργείου Πολιτισμού: «Γμήμα Κινηματογραφικής Εκπαίδευσης και Οπτικοακουστικών Μέσων - Εικαστικών Τεχνών: Περιγραφή και Αρμοδιότητες»: <https://www.culture.gr/el/ministry/SitePages/viewyphresia.aspx?iID=1636> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019)

³⁷⁹ Αναλυτικά στο άρθρο 25 του Ν. 1158/1981, ό. π.

³⁸⁰ Στο ίδιο, άρθρο 14.

υπουργείου, που δεν όριζε τις αρμόδιες επιτροπές, σε αντίθεση με τις αντίστοιχες των διπλωματικών εξετάσεων.

Κάθε σχολή υποχρεούταν ακόμα να προσθέσει στην επίσημη επωνυμία της τον προσδιορισμό: «Ανωτέρα Ιδιωτική Σχολή», και παράλληλα απαγορευόταν η χρησιμοποίηση όρων όπως «Ακαδημία», «Ανωτάτη», «Ελληνική» και «Εθνική», με το σκεπτικό ότι μπορούσαν να έχουν παραπλανητική ερμηνεία. Επιπλέον υπήρχε για πρώτη φορά πρόβλεψη για τον προσδιορισμό και την καταβολή διδάκτρων, αλλά και για τη χορήγηση ατέλειας στους σπουδαστές στα Μέσα Μαζικής Μεταφοράς.³⁸¹ Τέλος οριζόταν πως για μια σειρά από ζητήματα που αφορούσαν τις κτηριακές εγκαταστάσεις και τον εξοπλισμό των σχολών (Άρθρο 6, παρ.3), την οργάνωση και τη λειτουργία τους (Άρθρο 11, παρ.3), καθώς και τα προσόντα του διδακτικού προσωπικού (Άρθρο 16, παρ.5), θα εκδίδονταν Π.Δ. με τα οποία θα γινόταν η ρύθμισή τους για καθεμία από τις τρεις κατηγορίες σχολών. Με την ψήφισή τους θα μπορούσαν πλέον οι συγκεκριμένες σχολές να λειτουργούν ενταγμένες πλήρως στο διαβαθμισμένο εκπαιδευτικό σύστημα ως *Ανώτερες*.

Από το σημείο αυτό όμως και έπειτα η κατάσταση άρχισε να περιπλέκεται. Όπως ήταν επόμενο, ο Ν. 1158/1981 κατέληγε με την πρόβλεψη για την κατάργηση όλων των προηγούμενων συναφών νομοθετημάτων και την αντικατάστασή τους απ' τον ίδιο (άρθρο 30 παρ.3). Παράλληλα οι μεταβατικές του διατάξεις όριζαν πως η λειτουργία των κινηματογραφικών σχολών με βάση το προηγούμενο καθεστώς θα σταματούσε το αργότερο κατά τη λήξη του ακαδημαϊκού έτους 1982-1983. Οι κινηματογραφικές σχολές που ήδη λειτουργούσαν, κλήθηκαν να δεχτούν σπουδαστές προς εγγραφή στην Α' τάξη μέχρι το ακαδημαϊκό έτος 1981-1982, αφού έως τότε αναμενόταν ότι θα είχε πραγματοποιηθεί η έκδοση των υπολειπομένων προεδρικών διαταγμάτων (άρθρο.27 παρ.1). Ενώ όμως η διαδικασία αυτή δρομολογήθηκε για τις σχολές Δραματικής Τέχνης και Χορού,³⁸² δε συνέβη το ίδιο και για τις σχολές Κινηματογράφου και Τηλεόρασης.³⁸³

³⁸¹ Στο ίδιο, άρθρα: 9, 21 και 23. Το άρθρο 23 άφηνε ακόμη τη δυνατότητα για τη χορήγηση υποτροφιών για ορισμένες περιπτώσεις αριστείας σπουδαστών.

³⁸² Βλ. σχετικά: Π.Δ. 370/1983: «Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Δραματικής Τέχνης (Τμήμα Υποκριτικής)», ΦΕΚ Α' 130/ 22.09.1983, και Π.Δ. 372/1983: «Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Χορού», ΦΕΚ Α' 131/ 23.09.1983.

³⁸³ Τα αίτια για αυτή την εξέλιξη επιχειρώ να αναδείξω στη συνέχεια, ιδίως στο δεύτερο μέρος που αφορά το θεσμικό πλαίσιο, αλλά και στο κεφάλαιο για τη σχολή Σταυράκου και τις σχέσεις της με το Υπουργείο Πολιτισμού κατά τη δεκαετία του 1980.

Κατόπιν τούτου οι προθεσμίες για την εγγραφή των σπουδαστών των ιδιωτικών σχολών κινηματογραφίας παρατάθηκαν το 1983, με απόφαση του υπουργείου, κατά δύο ακόμα ακαδημαϊκά έτη.³⁸⁴ Στη συνέχεια και καθώς η κατάσταση στο θεσμικό επίπεδο εξακολούθησε να παραμένει αμετάβλητη, το υπουργείο υποχρεώθηκε να προβεί δύο φορές σε αντίστοιχες ενέργειες, προκειμένου να παρατείνει περαιτέρω τις άδειες λειτουργίας των υπαρχουσών σχολών.³⁸⁵ Με τις ρυθμίσεις αυτές το συγκεκριμένο και υπό αίρεση νομικό καθεστώς που διαμορφώθηκε γύρω από τη λειτουργία των κινηματογραφικών σχολών διατηρήθηκε καθ' όλη τη δεκαετία του 1980, φτάνοντας μέχρι και το 1991. Έκτοτε δε και μέχρι και το ακαδημαϊκό έτος 1998-1999 συνέβαινε κάτι ακόμα πιο παράδοξο· όπως φανερώνει και το σχετικό αρχειακό υλικό, το Υπουργείο Πολιτισμού επέπτευε τις σχολές κινηματογράφου, ενέκρινε τις εγγραφές των σπουδαστών τους, διόριζε επιτροπή για τις διπλωματικές εξετάσεις και επικύρωνε τα διπλώματά τους, χωρίς την ύπαρξη οποιασδήποτε ρυθμιστικής νομοθετικής διάταξης ή υπουργικής απόφασης που να παρατείνει τη λειτουργία τους. Τελικά τον Σεπτέμβρη του 1999 το υπουργείο, με έγγραφο που κοινοποίησε στις σχολές, ενημέρωνε ότι δεν επρόκειτο στο εξής να εγκρίνει εγγραφές πρωτοετών σπουδαστών λόγω έλλειψης σχετικής νομοθετικής πρόβλεψης.³⁸⁶

³⁸⁴ Παρ.2 του άρθρου 13 του Ν.1348/1983 «Διάλυση του Ν.Π.Δ.Δ. με την επωνυμία Άρμα Θέσπιδος και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α' 47/ 14. 04. 1983.

³⁸⁵ Αρχικά στο άρθρο 49 του Ν.1597/1986 «Προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α' 68/ 21.05.1986. Πρόκειται για τον γνωστό και ως «νόμο Μερκούρη» που αποτέλεσε για σειρά ετών το βασικό νομοθετικό πλαίσιο για τον ελληνικό κινηματογράφο. Κατόπιν με την Υ. Α. «Παράταση λειτουργίας σχολών κινηματογράφου» (αριθ. 36123), ΦΕΚ Β' 649/ 07.09.1988, «Υπουργικά αποφάσεις & εγκρίσεις».

³⁸⁶ Βλ. σχετικά: 42451/13.09.1999 έγγραφο του Διευθυντού του Ε' Τμήματος της Διευθύνσεως Καλών Τεχνών του Υπουργείου Πολιτισμού προς τη Σχολή Παπαντωνοπούλου.

Κεφάλαιο 5

Κινηματογραφικές Σχολές Ι

Οι πρώτες κινηματογραφικές σχολές

Από το σύνολο των σχολών, εκείνες για τις οποίες έγινε εφικτό να διαμορφωθεί μια σαφέστερη εικόνα ως προς την εκπαιδευτική τους δραστηριότητα κατά την παρούσα έρευνα είναι επτά. Σύμφωνα με τη χρονολογική σειρά ίδρυσής τους, οι σχολές αυτές είναι: 1. η «Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών» του Ορφέα Καραβία, 2. η «Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης» του Λυκούργου Σταυράκου, 3. η «Αθηναϊκή Σχολή Κινηματογράφου» του Νίκου Ιωαννίδη, 4. το «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών» των Ειρήνης Καλκάνη και Κώστα Φωτεινού, 5. η «Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου» του Στέλιου Μωϋσειδίου, 6. η «Σχολή Ήχου και Εικόνας» του Παναγιώτη Παπαντωνόπουλου, και 7. η «Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης» της Ευγενίας Χατζίκου.

Από αυτές, η σχολή του Καραβία σταμάτησε να λειτουργεί πολύ νωρίς, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ενώ η σχολή των Καλκάνη και Φωτεινού άρχισε και διέκοψε τη λειτουργία της μέσα στη δεκαετία του 1960. Οι σχολές των Ιωαννίδη και Μωϋσειδίου από την άλλη, ολοκλήρωσαν την εκπαιδευτική τους δραστηριότητα γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1980, οπότε και τέθηκε σε εφαρμογή ο Ν. 1158/1981 που αφορούσε την ανωτεροποίηση των σχολών κινηματογράφου. Οι άλλες τρεις (Σταυράκου, Παπαντωνόπουλου, Χατζίκου) συνέχισαν να λειτουργούν έως και τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 2000, ενώ η μόνη που παραμένει ακόμη σε λειτουργία είναι η σχολή Σταυράκου. Με την εξαίρεση επομένως των δυο σχολών των οποίων η διακοπή της λειτουργίας προηγήθηκε της σύστασης του Υπουργείου Πολιτισμού, στη διάκριση των υπολοίπων με οδήγησε το ίδιο το αρχειακό υλικό, καθώς στο αρχείο του ΥΠ.ΠΟ. υπάρχουν ξεχωριστοί αρχειακοί φάκελοι, ειδικά για

την κάθε μια. Ο διαχωρισμός αυτός αντικατοπτρίζει την πιο ενεργή τους παρουσία στον χώρο, σε σχέση προς τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές που συστάθηκαν την ίδια περίοδο.

Άλλες κινηματογραφικές σχολές των οποίων οι άδειες λειτουργίας εντοπίστηκαν στο αρχειακό υλικό του Υπουργείου Πολιτισμού είναι: 8. η «Αμερικανική Σχολή Τέχνης» του Αθ. Αναγνωστόπουλου (Υ. Α. 109615/2210, Σεπτέμβριος 1960),³⁸⁷ 9. η σχολή θεάτρου - κινηματογράφου της Μαίρης Γιαννούλη - Μοσχονά (Υ. Α. 139547/ 25-7-1963), 10. η σχολή κινηματογράφου του Αλέξανδρου Λακερδά (Υ. Α. 70541/ 11-9-1966), 11. η κινηματογραφική σχολή των Ανδρέα Αλεξάντερ και Σια (Υ. Α. 135584/ 30 - 9 -1968), 12. η σχολή του Κωστή Μιχαηλίδη (Υ.Α. 3027/ 67/1929/ 11-9-1970), 13. η σχολή κινηματογράφου του Διαμάντη Λεβεντάκου (Υ. Α. 4971/87/9-10-1971), 14. η «Σύγχρονη Σχολή Κινηματογράφου» του Άγγελου Σιδεράτου (Υ. Α. 28122/ 22-6-1976), 15. η σχολή κινηματογράφου που δημιούργησε ο Μάριος Ρετσίλας (Υ. Α. Δ/Φ07/10/53669/15-10-1977), και 16. η κινηματογραφική σχολή που ίδρυσε ο ελληνοαμερικανός σκηνοθέτης Γκρεγκ Τάλας (Υ. Α. Β/Φ07/10/29741/22-6-1978).

Υπάρχουν επίσης οι άδειες λειτουργίας για κινηματογραφικές σχολές που δημιουργήθηκαν εκτός Αθηνών, όπως: 17. η σχολή «στελεχών Θεάτρου – Κινηματογράφου – Τηλεοράσεως» του Γεωργίου Δρόσου με έδρα τον Πειραιά (Υ. Α. 869^α/ 22-11-1969), 18. η κινηματογραφική σχολή της Κυριακής Λαζόγκα με έδρα τη Θεσσαλονίκη (Υ. Α. Δ/Φ07/10/52349/23-9-1977), 19. η σχολή κινηματογράφου του Χαράλαμπου Αναγνώστου στη Λάρισα (Υ. Α. Δ/Φ07/10/52350/23-9-1977), οι δυο σχολές που ίδρυσε ο Ανδρέας Κοντογιάννης, 20 η πρώτη στην Πάτρα (Υ. Α. 4811/82/09-10-1971) και 21. η δεύτερη στην Αθήνα (Υ. Α. Φ. 07/09/45692/ 8-11-1974) και τέλος, 22. η σχολή που λειτούργησε στη Θεσσαλονίκη, ως παράρτημα της σχολής Σταυράκου.³⁸⁸

Σε αντίθεση με ό,τι προανέφερα πως ισχύει για τις σχολές για τις οποίες βρέθηκαν ξεχωριστοί φάκελοι στο αρχείο του ΥΠ.ΠΟ., οι Υπουργικές Αποφάσεις και όλα τα λιγοστά ακόμα έγγραφα που αφορούν τις υπόλοιπες σχολές περιέχονται

³⁸⁷ Πρόκειται για τον πρόδρομο του «Κέντρου Κινηματογραφικών Σπουδών» των Καλκάνη και Φωτεινού. Βλ. το σχετικό υπό – κεφάλαιο.

³⁸⁸ Για τη σχολή αυτή βλ. σ. 281.

στον φάκελο: «Ιδρύσεις και άρσεις αδειών κινηματογραφικών σχολών», εκτός από τη σχολή Κοντογιάννη, η οποία έχει μεν έναν δικό της χωριστό φάκελο, ο οποίος όμως δεν περιλαμβάνει επιπλέον αξιοποιήσιμα στοιχεία. Ο φάκελος με τις ιδρύσεις και τις άρσεις των αδειών του συνόλου των υπολοίπων κινηματογραφικών σχολών περιέχει ακόμη ορισμένες αιτήσεις που αφορούν ιδρύσεις κινηματογραφικών σχολών, οι οποίες για διαφόρους λόγους φαίνεται ότι δεν έγιναν αποδεκτές εκ μέρους του υπουργείου, όπως για παράδειγμα του Γιώργου Διζικιρίκη και του Παναγιώτη Αντωνόπουλου.³⁸⁹ Με βάση όσα υποδεικνύει επομένως το ίδιο το αρχειακό υλικό, οι σχολές αυτές είχαν στο σύνολό τους βραχύβια λειτουργία. Πέρα από τις άδειες ιδρύσεως, δεν εντοπίστηκαν άλλα αξιοποιήσιμα πληροφοριακά έγγραφα, εκτός από τις άρσεις λειτουργίας για ορισμένες από αυτές. Ακόμα όμως και για εκείνες που δε βρέθηκε παρόμοιο έγγραφο, το πιθανότερο είναι ότι σταμάτησαν να λειτουργούν σε σύντομο χρονικό διάστημα, σύμφωνα και με όσα όριζε η νομοθεσία.³⁹⁰

Ιδιαίτερη περίπτωση τέλος αποτέλεσε για την έρευνα η σχολή του Γιώργου Μπέλλου. Ο ιδιοκτήτης της συγκεκριμένης σχολής, η οποία ιδρύθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1970, αρχικά ως δραματική σχολή, προχώρησε στη συνέχεια στη δημιουργία μιας αντίστοιχης σχολής για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Η σχολή της «Καλλιτεχνικής Εταιρίας Αθηνών (Κ.Ε.Α.) Γεωργίου Μπέλλου» όπως ήταν ο επίσημος τίτλος της, λειτουργούσε έως και το 2007.³⁹¹ Εντόπισα μάλιστα και τους σχετικούς με αυτή φακέλους που επίσης υπάρχουν στο αρχείο του ΥΠ.ΠΟ. Παρ'όλα αυτά δεν προχώρησα σε μια αντίστοιχη αναλυτική επεξεργασία του αρχειακού υλικού, καθώς δεν κατάφερα να επικοινωνήσω με τον ίδιο τον κ. Μπέλλο. Έκρινα εν προκειμένω ότι το συλεγέν υλικό δεν μπορούσε να προσφέρει από μόνο του αξιόλογες πληροφορίες για την ιστορική εξέλιξη της συγκεκριμένης σχολής, χωρίς τη μαρτυρία του ίδιου του δημιουργού της και τον συνδυασμό με στοιχεία που θα μου παρείχε εκείνος.

³⁸⁹ Βλ. τα σχετικά έγγραφα: α) 1219/ 3.6.1961, και β) 6235/ 4.2.1975 αντίστοιχα, στον εν λόγω φάκελο.

³⁹⁰ Άρθρο 8, του Ν. 1158/1981.

³⁹¹ Βλ. σχετικά: <http://theatrobello.blogspot.com/p/blog-page.html> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

«Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών»

Το πρώτο ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει από την έρευνα είναι ότι οι πρωτοβουλίες για τη σύσταση κινηματογραφικών σχολών δε διακόπηκαν κατά τη διάρκεια της Κατοχής, παρά τις ιδιαίτερα αντίξοες συνθήκες της περιόδου για το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της χώρας. Αντίθετα είχαμε τη λειτουργία μιας νέας κινηματογραφικής σχολής στην Αθήνα κατά τα τέλη του 1944. Ως ιδρυτής της φέρεται ο Ορφέας Καραβίας. Οι πληροφορίες που μας είναι γνωστές για το συγκεκριμένο πρόσωπο αναφέρουν ότι επρόκειτο για έναν Ελληνοαμερικανό ο οποίος προπολεμικά υπήρξε συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων σε διάφορα έντυπα. Το 1932 δημοσίευσε στο περιοδικό *Εβδομάς* μια σειρά διηγημάτων, πότε ως *Ορφ. Β. Καρ.* και πότε ως *Φέλιξ Καρ.* Συνέχισε με τις περιπέτειες του ντετέκτιβ Μάρτιν Μπεγκ. Το πρώτο μυθιστόρημα με πρωταγωνιστή τον συγκεκριμένο ήρωα κυκλοφόρησε το 1935 στο περιοδικό *Μυστήριο*, με τίτλο: *Ο άνθρωπος με το ξύλινο χέρι*.³⁹² Χώρος δράσης των ιστοριών του ήταν η Νέα Υόρκη. Η σχέση του Καραβία με τις ΗΠΑ αναφέρεται και αλλού. Συγκεκριμένα είναι καταχωρισμένος ως σεναριογράφος, διευθυντής φωτογραφίας και παραγωγός στην ταινία *Η γροθιά του σακάτη* (1931), η οποία γυρίστηκε στα στούντιο της Universal στη Νέα Υόρκη, με έλληνες ηθοποιούς, ενώ εμφανίζεται και ως σεναριογράφος - φωτογράφος του φιλμ *Αυτή είναι η ζωή* (1931), που επίσης γυρίστηκε στις ΗΠΑ.³⁹³

Τον Σεπτέμβριο του 1944 έγιναν οι πρώτες αναγγελίες για την ίδρυση της σχολής του Καραβία στον αθηναϊκό Τύπο.³⁹⁴ Η σχολή ξεκίνησε ουσιαστικά τη

³⁹² Φίλιππος Φιλίππου, «Ο Γιάννης Μαρής, η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία»: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/> Άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

³⁹³ *Η γροθιά του σακάτη* θεωρείται ότι αποτέλεσε την πρώτη ομιλούσα ελληνική ταινία, και το *Αυτή είναι η ζωή* τη δεύτερη. Αν και δεν έχει εντοπισθεί κάποια σωζόμενη κόπια των δυο ταινιών, στην εποχή τους φαίνεται ότι υπήρξαν ιδιαίτερα επιτυχημένες, χάρη στην πολύ καλή ποιότητα ήχου που είχαν – την οποία είχαν επιμεληθεί αμερικανοί τεχνικοί – αλλά και τη θεματολογία τους, ιδιαίτερα μάλιστα του πρώτους, η οποία εστίαζε στα προβλήματα των ανθρώπων με αναπηρία, με διάθεση έντονης κοινωνικής κριτικής. Βλ. σχετικά: «Η γροθιά του σακάτη» <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/934/> - Ψηφιακή συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019), καθώς και: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος Ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά: 1905-1970*, ό. π., σ. 38 και 41.

³⁹⁴ «Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών: Ξενοφώντος 10 (Πάροδος Φιλελλήνων). Από εχθές

λειτουργία της τον Νοέμβρη του 1944 υπό τον τίτλο «Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών», δηλαδή λίγο μετά την αποχώρηση των Ναζί από την Αθήνα στις 12.10.1944, και λίγο πριν από τα Δεκεμβριανά. Στεγαζόταν στην οδό Ξενοφώντος 10. Η φοίτησή της προβλεπόταν να είναι δύο χρόνια. Τα τμήματα που διέθετε ήταν τρία: σκηνοθετών, σεναριογράφων και ηθοποιών. Υπήρχε ακόμη πρόβλεψη για εισαγωγικές εξετάσεις των υποψηφίων σπουδαστών της. Ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ένας από τους πρώτους σπουδαστές της σχολής, παραθέτει μια περιγραφή των εξετάσεων: «...ακολούθησε μια μικροφωνική εξέταση της φωνής μου. Σε τι χρειαζότανε άραγε; Εκείνη τη στιγμή που ζούσα το όνειρο της μελλοντικής μου σταδιοδρομίας δεν αναρωτήθηκα. Η φωνή μου λοιπόν αποδείχτηκε εξαιρετική για το μικρόφωνο και πέρασα με άριστα στις εισαγωγικές αυτές εξετάσεις».³⁹⁵

Ο Καραβίας συνεργάστηκε για τη σύσταση της σχολής με τον σκηνοθέτη Κώστα Ανδρίτσο καθώς και με τον τεχνικό ηχοληψίας Γιώργο Κριάδη.³⁹⁶ Ο θεατρικός σκηνοθέτης Κωστής Βελμύρας είχε αναλάβει τη διδασκαλία στα μαθήματα της Ιστορίας της Τέχνης και της Ρυθμολογίας, ενώ ο ίδιος ο Καραβίας δίδασκε ένα μάθημα που το ονόμαζε *Φυσιολογία της Υποκρίσεως*. «Αυτό ήταν μια προσαρμογή της πολύ διαδεδομένης στην Αμερική θεωρίας του Μπηχεύβιορισμού, δηλαδή των εξαρτημένων ανακλαστικών. Με μόνη τη διαφορά πως το ερέθισμα δεν ήταν εξωτερικό γεγονός, αλλά εσωτερικό συναίσθημα που προξενούσε ένας ρόλος. Για κάθε λοιπόν ερέθισμα αντιστοιχούσε πάντα η ίδια σωματική ή εκφραστική απάντηση».³⁹⁷

ήρχισαν αν εγγραφαι», *Ελεύθερον Βήμα*, (1.9.1944). Επίσης: «Εγγραφαι στην κινηματογραφική σχολή», *Τα Αθηναϊκά Νέα*, (1.9.1944)· «Η ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών», *Ελεύθερον Βήμα*, (6.9.1944)· «Καλλιτέχνη κινηματογράφου», *Καθημερινή*, (8.9.1944)· «Τα μαθήματα της ΕΡΚΕ», *Ελεύθερον Βήμα*, (15.9.1944), καθώς και «Κινηματογραφικά σπουδαί», *Ηνωμένος Τύπος*, (24.9.1944).

³⁹⁵ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 22.

³⁹⁶ Βλ. τον ιστότοπο που είναι αφιερωμένος στον Κώστα Ανδρίτσο, έναν σκηνοθέτη με πλούσια φιλμογραφία κατά την μεταπολεμική περίοδο, ιδίως μεταξύ 1952 -1972:

http://www.andritsos.gr/kostas/kostas_biografia.html (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Τη σχετική πληροφορία εξάλλου μου επιβεβαίωσε προφορικά και ο γιος του, Αλέξης Ανδρίτσος, επίσης σκηνοθέτης και διαχειριστής του αρχείου του πατέρα του. Δυστυχώς, όπως μου ανέφερε, δεν είχε εντοπίσει κάποιο άλλο σχετικό στοιχείο στο αρχείο του Κ. Ανδρίτσου. Η συμμετοχή του Κριάδη στο εγχείρημα αναφέρεται από τον Β. Γεωργιάδη, ο οποίος υπήρξε σπουδαστής της σχολής, στο: Βασίλης Γεωργιάδης (επιμ.), *Αλμανάκ ελληνικού και ξένου κινηματογράφου*, Αθήνα, ιδιωτική έκδοση 1969, σ. 222.

³⁹⁷ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 22.

Η πρώτη τάξη των σπουδαστών της «Ακαδημίας Κινηματογραφικών Σπουδών» αριθμούσε συνολικά γύρω στα 30 άτομα. Εκτός από τον Γρηγορίου, ορισμένοι ακόμη σπουδαστές της ήταν ο Βασίλης Γεωργιάδης, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο Φίλιππος Φυλακτός και ο Σπύρος Κωνσταντόπουλος. Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε εδώ, στη σχολή προσέτρεξαν για να λάβουν μόρφωση γύρω από τον κινηματογράφο άτομα που στη συνέχεια επρόκειτο να διακριθούν ως σκηνοθέτες, συγγραφείς και ηθοποιοί.

Η βιωσιμότητα της σχολής του Καραβία υπήρξε εξ αρχής προβληματική. Κατά πρώτον λόγω της εξαιρετικά δυσμενούς ιστορικής συγκυρίας, καθώς λίγο μετά την έναρξη των μαθημάτων συντελέστηκαν στην Αθήνα τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 1944. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον μπορούμε να εικάσουμε ότι οι ιθύνοντες της σχολής, διδακτικό προσωπικό και μαθητές, αντιμέτωποι με τη σκληρή κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα που τους περιέβαλλε, δυσκολεύτηκαν να συντονιστούν και να λειτουργήσουν ομαλά.³⁹⁸ Επιπλέον όμως, όπως αφήνεται να διαφανεί και από τις μαρτυρίες ορισμένων μαθητών της, η σχολή δε διέθετε ούτως ή άλλως το κατάλληλο εκπαιδευτικό υπόβαθρο και τα μέσα προκειμένου να εξασφαλίσει την επαρκή κατάρτισή τους. Σύμφωνα με τον Γεωργιάδη, η σχολή του Καραβία: «...δεν διέθετε από τεχνικό εξοπλισμό παρά μian άχρηστη μηχανή λήψεως, μονταρισμένη από αγορασμένα εδώ και εκεί εξαρτήματα, που οι σπουδαστές μπορούσαν μόνο να περιεργάζονται στο γραφείο του διευθυντή».³⁹⁹ Η απουσία εξάλλου καθαρά κινηματογραφικών μαθημάτων από το πρόγραμμα σπουδών της, έρχεται να ενισχύσει τον παραπάνω ισχυρισμό.⁴⁰⁰

Επιπλέον πληροφορίες για τη δομή και τη δραστηριότητα της «Ακαδημίας Κινηματογραφικών Σπουδών» δεν έχει καταστεί ακόμη δυνατό να έχουμε στη διάθεσή μας, ενώ παραμένει επίσης άγνωστο το πότε και υπό ποιες συνθήκες σταμάτησε οριστικά να λειτουργεί. Από τις μαρτυρίες των πρώην σπουδαστών της,

³⁹⁸ Το γεγονός και μόνο του να παρακολουθήσει κάποιος μαθήματα στη σχολή, δεδομένου ότι το κτήριό της βρισκόταν στο κέντρο της Αθήνας, όπου και μαίνονταν οδομαχίες σε καθημερινή βάση, πρέπει να εμπειρείχε κινδύνους ακόμα και για τη σωματική του ακεραιότητα. Βλ. σχετικά: Γιώργος Μαργαρίτης, «Η σύγκρουση του Δεκέμβρη 1944», *Ιστορία του Ελληνικού Έμφυλου Πολέμου 1946-1949*, 1Α, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2002, σ. 67 - 85.

³⁹⁹ Αντώνης Μοσχολάκης «Από το παλιό στο νέο», στο Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Βασίλης Γεωργιάδης*, Αθήνα, ΠΕΚΚ / Αιγόκερως 1999, σ. 9.

⁴⁰⁰ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 22-23.

οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι αυτό πρέπει να συνέβη ένα με τρία χρόνια μετά την έναρξη της λειτουργίας της.⁴⁰¹ Η εκδοχή ότι η σχολή του Καραβία συνέχισε τη λειτουργία της, τουλάχιστον για το ακαδημαϊκό έτος 1945-1946, ενισχύεται και από την παρουσία εκεί του Καμπανέλλη, ως σπουδαστή. Ο Καμπανέλλης επέστρεψε στην Ελλάδα από το στρατόπεδο συγκέντρωσης του Μάουτχάουζεν το καλοκαίρι του 1945. Επομένως η συμμετοχή του στη σχολή πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά από το φθινόπωρο του 1945 και έπειτα.⁴⁰²

Πάντως ακόμα και από αυτή την προσπάθεια που συντελέστηκε χωρίς να υφίστανται οι κατάλληλες προϋποθέσεις και που στάθηκε παράταιρη προς το κλίμα της εποχής, γίνεται φανερό πως το ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο είχε κατορθώσει να διατηρηθεί έντονο, ιδιαίτερα ανάμεσα στις τάξεις της ελληνικής νεολαίας, παρά τον πόλεμο και τις κακουχίες της περιόδου.⁴⁰³ Αυτό το γεγονός, αν και εκ πρώτης όψεως φαίνεται παράδοξο, μπορεί να ερμηνευτεί αν λάβουμε υπόψη μας ότι στη διάρκεια της Κατοχής ο κινηματογράφος αποτέλεσε και στην Ελλάδα μια από τις πλέον προσιτές μορφές ψυχαγωγίας, ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα. Σε συνδυασμό με την προβολή των επικαίρων που συνόδευαν συνήθως το κύριο πρόγραμμα, το κοινό έβρισκε στις σκοτεινές αίθουσες την ευκαιρία να ξεφύγει από τα προβλήματα της δύσκολης καθημερινότητάς του και ταυτόχρονα να παρακολουθήσει πλάνα και ειδήσεις από την εξέλιξη του πολέμου.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Ο Γεωργιάδης για παράδειγμα, εκ των πρώτων σπουδαστών της σχολής, αναφέρει σε συνέντευξη του ότι σπούδασε εκεί για τρία χρόνια: Γ. Σολδάτος (επιμ), *Βασίλης Γεωργιάδης*, ό. π., σ. 37.

⁴⁰² Βλ. σχετικά: Ιάκωβος Καμπανέλλης «Με όλη μου την καρδιά», στο ίδιο, σ. 43, και: «Ιάκωβος Καμπανέλλης - Βιογραφικά στοιχεία» από τον επίσημο ιστότοπο για τη ζωή και το έργο του: http://www.kambanellis.gr/?page_id=105 (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁴⁰³ Χαρακτηριστική της απήχησης του κινηματογράφου στη νεολαία, είναι η σχετική μαρτυρία του Γιώργου Τζαβέλλα, αυτοδίδακτου κινηματογραφιστή που ξεκίνησε τη σκηνοθετική του καριέρα κατά τη διάρκεια της Κατοχής: «Σχολείο μου υπήρξε ο ίδιος ο κινηματογράφος και μερικά βιβλία. Έβλεπα τις ταινίες 10 και 20 φορές, και μελετούσα στην πράξη πλέον το πώς γυρίζονταν οι ταινίες». «Γιώργος Τζαβέλλας - Αυτοπαρουσίαση» στο Μπάμπης Ακτσόγλου (επιμ.), *Γιώργος Τζαβέλλας*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1994, σ. 12. Βλ. ακόμη: Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 14 – 17.

⁴⁰⁴ Αναφορικά με τη χαμηλή τιμή του κινηματογραφικού εισιτηρίου, υπάρχει σχετικό άρθρο του περιοδικού *Κινηματογραφικός Κόσμος*. Βλ.: «Διάφοροι Ειδήσεις», *Κινηματογραφικός Κόσμος*, 1:3, (10.1.1944), 4. Σε άλλο άρθρο του ίδιου εντύπου συναντάμε μια ακόμα αναφορά στη μεγάλη αύξηση του αριθμού των θεατών στους κινηματογράφους: «Μια σύντομη ανασκόπησης της κινηματογραφικής περιόδου 1943-44: Δύο και πλέον εκατομμύρια παρακολούθησαν 79 φιλμ στους κινηματογράφους Α' προβολής», *Κινηματογραφικός Κόσμος*, 1: 30, (17.7.1944), 1. Ενδεικτικό εξάλλου του έντονου ενδιαφέροντος του κοινού είναι και το ίδιο το γεγονός της κυκλοφορίας του *Κινηματογραφικού Κόσμου*, πέρα δηλαδή από τον *Κινηματογραφικό Αστέρα* ο οποίος, ύστερα από μια πρόσκαιρη

Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λυκούργου Σταυράκου»

Η σχολή που ο Λυκούργος Σταυράκος ίδρυσε το 1948 και η οποία πήρε τελικά άδεια λειτουργίας επίσημα από το κράτος το 1950, αποτέλεσε τον βασικότερο φορέα κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της περιόδου που εξετάζουμε. Η *σχολή Σταυράκου*, όπως είθισται να αναφέρεται, αν και δεν υπήρξε το μόνο εκπαιδευτικό ίδρυμα που δραστηριοποιήθηκε στον τομέα της κατάρτισης των επαγγελματιών του κινηματογράφου, μπορεί να διακριθεί από τα υπόλοιπα ως προς ορισμένα ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά. Καταρχάς υπήρξε μεταπολεμικά η πρώτη αλλά και η μακροβιότερη σχολή που ασχολήθηκε με την εκπαίδευση των επαγγελματιών του κινηματογράφου και γενικά των οπτικοακουστικών μέσων. Από το ξεκίνημά της έως σήμερα, παρά τις μεταβολές στο νομικό της καθεστώς και το πρόγραμμα σπουδών αλλά και τις αυξομειώσεις των μεγεθών της, συνεχίζει αδιάλειπτα τη λειτουργία της. Όλες οι άλλες κινηματογραφικές σχολές που εμφανίστηκαν κατά την ίδια περίοδο, έχουν πλέον σταματήσει να λειτουργούν. Επιπλέον συγκέντρωνε σταθερά τον μεγαλύτερο αριθμό σπουδαστών, με διαφορά από τις αντίστοιχες σχολές που δραστηριοποιούνταν στην κινηματογραφική εκπαίδευση. Τα προσφερόμενα ως προς τις ειδικότητες τμήματα της σχολής ήταν επίσης τα περισσότερα. Εκτός από τη σκηνοθεσία, τη φωτογραφία και την υποκριτική, δημιουργήθηκαν και λειτούργησαν τμήματα για τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, τους χειριστές κινηματογραφικών μηχανών καθώς και την τηλεόραση.

Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν να αποτελέσει τον εκπαιδευτικό φορέα από τον οποίον προήλθε ένας μεγάλος αριθμός επαγγελματιών σε ποικίλες ειδικότητες των οπτικοακουστικών κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Ενδεικτικά και σε ό,τι αφορά την περίοδο 1950 - 1967, από τα σχετικά στοιχεία που παρέχει ο κατάλογος μελών της ΕΤΕΚ που υπάρχει στα ΑΣΚΙ, ως προς την επαγγελματική τους εκπαίδευση, μπορούμε να διακρίνουμε τα εξής: στον κλάδο Σκηνοθεσίας, από τους 74 καταγεγραμμένους, οι 27 είχαν υπάρξει σπουδαστές της σχολής Σταυράκου.

διακοπή, συνέχισε την κυκλοφορία του στα τέλη του 1943.

Αντίστοιχα από τα 82 μέλη του κλάδου Φωτογραφίας, τα 9 προέρχονται από τη Σταυράκου. Στον κλάδο Σκηνογραφίας, από τους 8, ο ένας έχει προέλθει από τη Σταυράκου. Στον κλάδο Οργάνωσης Παραγωγής οι απόφοιτοι της Σταυράκου είναι 2 στους 38 και στον κλάδο Ψιμυθιολόγων (μακιγιέρ) ένας στους 20. Τέλος στους κλάδους Ηλεκτρολόγων - Φωτιστών και Ηχοληψίας δεν υπάρχει κάποιος απόφοιτος της σχολής. Παρ' ότι τα ποσοστά ίσως φαντάζουν μικρά, γεγονός είναι ότι οι απόφοιτοι της Σταυράκου είναι οι περισσότεροι συγκριτικά με τις υπόλοιπες σχολές. Ορισμένοι ακόμη κινηματογραφιστές προέρχονται από σχολές του εξωτερικού (κυρίως το Centro Sperimentale και την IDHEC), ενώ η πλεινότητα αποτελείται από επαγγελματίες που έμαθαν το αντικείμενό τους μέσα από την πρακτική ενασχόληση με αυτό.⁴⁰⁵ Δυστυχώς, όπως ανέφερα και στην εισαγωγή, δε μου δόθηκε η δυνατότητα πρόσβασης στον πιο πρόσφατο κατάλογο της Ένωσης μετά την επανασύστασή της το 1974, η μελέτη του οποίου θα μου έδινε τη δυνατότητα εξαγωγής αντίστοιχων συμπερασμάτων για την περίοδο 1974 - 1990.

Στο σημείο αυτό αξίζει ακόμα μια ιδιαίτερη αναφορά στις δύο βασικές πηγές της βιβλιογραφίας οι οποίες, μαζί με το σύγγραμμα του Ραφαηλίδη, τροφοδότησαν την παρούσα έρευνα με πολύτιμες πληροφορίες για τη συγκεκριμένη σχολή. Η πρώτη είναι η αυτοβιογραφία του Σταυράκου, την οποία συνέταξε ο ίδιος από κοινού με τη σύζυγο και ουσιαστικά συν-διαχειρίστρια της σχολής Μαρία Μπάκα - Σταυράκου. Το βιβλίο που τελικά εκείνη επιμελήθηκε και εξέδωσε δυο χρόνια μετά τον θάνατό του το 1999, αποτελεί την εξιστόρηση των πεπραγμένων της σχολής και του ιδρυτή της έως και το τέλος της δεκαετίας του 1950. Ο ίδιος ο Σταυράκος φαίνεται ότι είχε συνειδητοποιήσει και πρότασσε την ανάγκη καταγραφής της ιστορίας της σχολής του, ως ενός σημαντικού παράγοντα στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Στο: «Κατάλογοι μελών της ΕΤΕΚ.», ΕΤΕΚ (1950-1967), κ. 389, φακ 1.γ., ό. π. Εδώ αξίζει να επισημάνω πάντως ότι στον κατάλογο του κλάδου Φωτογραφίας, τα σχετικά στοιχεία για τον Νίκο Γαρδέλη και τον Γιώργο Καβάγια δεν αναφέρουν ότι υπήρξαν σπουδαστές στη Σταυράκου. Αυτό όμως το γνωρίζουμε από άλλες πηγές, όπως η επετηρίδα της Σταυράκου, διάφορες μαρτυρίες, αλλά και σχετικές φωτογραφίες τους από το αρχείο της σχολής. Η αξιοπιστία επομένως των πληροφοριών που προέρχονται από το συγκεκριμένο αρχειακό υλικό πρέπει, σε κάθε περίπτωση, να ελέγχεται και να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.

⁴⁰⁶ Βλ. σχετικά: «Ο Λυκούργος Σταυράκος θυμάται...», *Τα Θεάματα* 612, (Οκτώβριος – Νοέμβριος 1990), σ. 24. Από τον θάνατο του Σταυράκου έως τον δικό της το 2013, η Μαρία - Μπάκα Σταυράκου συνέχισε να έχει τη διοικητική μέριμνα της σχολής και παράλληλα την αποκλειστική ιδιοκτησία και ευθύνη της. Στον πρόλογο του βιβλίου της παραθέτει η ίδια πληροφορίες για τη

Το δεύτερο κείμενο αποτελεί τα επαγγελματικά και όχι μόνο απομνημονεύματα του Γρηγόρη Γρηγορίου, υπό τον τίτλο *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*. Η αξία της μαρτυρίας του Γρηγορίου για τα κινηματογραφικά δρώμενα εν Ελλάδι έχει ήδη επισημανθεί από ερευνητές της ιστορίας του εγχώριου κινηματογράφου.⁴⁰⁷ Ανάλογο κύρος και βαρύτητα έχουν κατ' επέκταση οι αναφορές του στις διεργασίες γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση στη χώρα μας, όπου η συμβολή του υπήρξε εξίσου ουσιαστική. Δεν πρέπει ακόμη να αγνοείται το γεγονός πως ο Γρηγόριος συνδύαζε εκείνη την περίοδο τρεις ιδιότητες: του ενεργού επαγγελματία σκηνοθέτη, του συνδικαλιστή της ΕΤΕΚ και παράλληλα του καθηγητή και βασικού υπεύθυνου για τα εκπαιδευτικά ζητήματα της σχολής Σταυράκου, ως διευθυντής σπουδών της.

Οι δύο πηγές επομένως προέρχονται από τους κύριους συνδιαμορφωτές της συγκεκριμένης κινηματογραφικής σχολής κατά τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής της. Αν και είναι αρκετά πιθανό να υπάρχουν ελλείψεις, αστοχίες και αξιολογήσεις σύμφωνα με τα υποκειμενικά κριτήρια του εκάστοτε συγγραφέα, εν τούτοις παρέχουν ταυτόχρονα πληροφορίες οι οποίες δε θα μπορούσαν διαφορετικά να έχουν καταγραφεί, ώστε στη συνέχεια να καταστούν ευρύτερα γνωστές. Καθίστανται έτσι εν τω πράγματι οι δύο βασικοί τροφοδότες της παρουσίασης των πεπραγμένων κατά τα πρώτα βήματα της σχολής, τη δεκαετία του 1950. Αναπόδραστα η σχετιζόμενη έρευνα οφείλει να βασιστεί στις μαρτυρίες τους, προσεγγίζοντας τις με κριτική διάθεση και διασταυρώνοντας ή επαληθεύοντας, όπου υπάρχει η δυνατότητα, τα στοιχεία που παρουσιάζουν.⁴⁰⁸

διαδικασία συγγραφής των απομνημονευμάτων του συζύγου της για την ιστορική εξέλιξη της σχολής κατά την πρώτη της δεκαετία. Συμπλήρωνε εξάλλου ότι και η υπόλοιπη περίοδος (από το 1960 και έπειτα) είχε επίσης καταγραφεί από την ίδια σε συνεργασία με τον Σταυράκο. Άφηνε όμως αβέβαιη την ημερομηνία πιθανής έκδοσης ενός βιβλίου που θα αποτελούσε τη συνέχεια ουσιαστικά της βιογραφίας του Σταυράκου και της σχολής του: Μαρία Σταυράκου, *Αυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, Αθήνα, Αιγόκερως – Σχολή Σταυράκου 2001, σ. 11-14. Το εν λόγω κείμενο θα αποτελούσε προφανώς μια ακόμη σημαντική βιβλιογραφική πηγή για τους σκοπούς της συγκεκριμένης έρευνας. Μετά τον θάνατο και της Σταυράκου, η νέα διοίκηση της σχολής υπό τον κύριο Σωτήρη Λαμπρόπουλο, ανέλαβε τη διαδικασία διαχείρισης όλου του αρχειακού υλικού. Σύμφωνα με την ενημέρωση που είχα, το συγκεκριμένο χειρόγραφο έχει αναζητηθεί, χωρίς να έχει υπάρξει ακόμα κάποιο αποτέλεσμα.

⁴⁰⁷ Ελίζα - Άννα Δελβερούδη «Γρηγόρης Γρηγορίου: Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο» στο Δημήτρης Χαρίτος, Αχιλλέας Κυριακίδης και Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα, Αιγόκερως 1996, σ. 51-54.

⁴⁰⁸ Ο Γρηγόριος έφυγε από τη σχολή το 1958 και οι όποιες πληροφορίες μας δίνει στο βιβλίο του σταματούν σε εκείνο το χρονικό σημείο.

Η αρχή: 1948 – 1950

Επιχειρώντας την ανασύνθεση της ιστορικής διαδρομής της σχολής Σταυράκου, θα ακολουθήσω μια χρονολογική σειρά: θα παρεμβάλλονται όμως και ιδιαίτερες θεματικές που σχετίζονται με ορισμένες ειδικές παραμέτρους ως προς την εξέλιξή της.

Η προοπτική της απελευθέρωσης από τις κατοχικές δυνάμεις δημιούργησε σε πρώτη φάση ελπίδες για την ομαλοποίηση της κοινωνικής ζωής και την αναβάθμιση των υποδομών του ελληνικού κράτους. Αρκετοί νέοι της εποχής, προερχόμενοι από ετερόκλητες κοινωνικές και πολιτισμικές αφετηρίες, θέτοντας αντίστοιχα διαφορετικούς στόχους, αποφάσισαν να ασχοληθούν σε πιο σοβαρή βάση με τον κινηματογράφο. Πέρα από όσους τον αντιμετώπιζαν μέσα από το πρίσμα των καλλιτεχνικών τους επιδιώξεων, υπήρχαν και εκείνοι που διέκριναν στην ενασχόλησή τους με το σινεμά άλλες δυνατότητες. Ένας από αυτούς ήταν και ο Λυκούργος Σταυράκος, ένας νεαρός υπάλληλος του δημοσίου, από το χωριό Βλαχιώτη της Λακωνίας, κοντά στη Σπάρτη.

Η σχέση του Σταυράκου με τον κινηματογράφο μέχρι την εποχή που συνέλαβε την ιδέα για τη δημιουργία μιας σχολής γύρω από το συγκεκριμένο αντικείμενο, ήταν εκείνη του φιλοθεάμονος θεατή. Ερχόμενος στην Αθήνα προκειμένου να αναζητήσει επαγγελματική διέξοδο, ανακάλυψε την καθημερινή ψυχαγωγία που μπορούσε να προσφέρει ο κινηματογράφος. Ο Σταυράκος εργαζόταν κατά τη διάρκεια της Κατοχής στο Υφυπουργείο Συνεταιρισμών, από όπου όμως απεπέμφθη λόγω της αντιστασιακής του δράσης⁴⁰⁹

Διαμορφώνοντας σταδιακά μια εικόνα για την κατάσταση που επικρατούσε στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου και τις ευκαιρίες που δυνητικά ανοίγονταν στο μεταπολεμικό τοπίο, πήρε την απόφαση να ιδρύσει μια σχολή κινηματογράφου

⁴⁰⁹ Για τα χρόνια του Σταυράκου πριν από τη σύσταση της σχολής βλ.: Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ.15 - 39.

που θα είχε ως στόχο της την τεχνική και καλλιτεχνική κατάρτιση της νέας γενιάς των ελλήνων κινηματογραφιστών. Αναφερόμενος στην εποχή εκείνη, προσδιόριζε τους λόγους που τον ώθησαν στην επιλογή του: «Μέσα σε αυτή την αβεβαιότητα, την εθνική αναστάτωση και την εκρηκτική πολιτική ατμόσφαιρα, οι προσωπικές ανησυχίες για την επιβίωσή μου δεν σταματούσαν [...]. Και κάποια στιγμή, σε μια από τις ατελείωτες συζητήσεις με στενούς και αδερφικούς φίλους, καταλήξαμε σε ένα και μόνο «πεδίο δράσης» [...] τον *Κινηματογράφο*. Αυτός μου έδινε τη δυνατότητα μιας πολυδιάστατης δραστηριότητας, στον καλλιτεχνικό, πολιτιστικό, κοινωνικό, εκπαιδευτικό, ψυχαγωγικό και σε πολλούς ακόμα τομείς της ζωής και της Τέχνης. [...] Ο πρώτος στόχος, που ήταν η παραγωγή καλών κινηματογραφικών ταινιών, απαιτούσε εκπαιδευμένο και εξειδικευμένο προσωπικό. Ανύπαρκτο τότε. Όλοι όσοι δούλευαν στον κινηματογράφο ήταν εμπειρικοί. Η λύση μια και μοναδική. Η δημιουργία στελεχών. Με άλλα λόγια απαραίτητη προϋπόθεση η *ίδρυση μιας Σχολής Κινηματογράφου*».⁴¹⁰

Κατά τα τέλη του 1947 και τις αρχές του 1948 ο Σταυράκος αποφάσισε να προχωρήσει στην υλοποίηση της απόφασής του. Με την υποστήριξη ενός κύκλου φίλων, οι οποίοι, τον ενίσχυσαν τόσο σε οικονομικό επίπεδο, όσο και σε θέματα αντιμετώπισης της γραφειοκρατίας, έθεσε σε εφαρμογή το πλάνο του για τη σύσταση της σχολής, ενοικιάζοντας ένα ισόγειο στην οδό Νοταρά 15, στα Εξάρχεια. Δύο από τους πρώτους συνεργάτες του ήταν ο ποιητής και μετέπειτα θεατρικός σκηνοθέτης και δάσκαλος Θάνος Τράγκας,⁴¹¹ και ο Ορέστης Λάσκος, ο οποίος είχε ήδη καταξιωθεί ως κινηματογραφικός σκηνοθέτης από τα προπολεμικά χρόνια με το *Δάφνις και Χλόη* (1930) αλλά και το *Ο πρίγκιψ των αλητών* (1932), με τους οποίους ο Σταυράκος συνδεόταν φιλικά.

Ο Τράγκας ήταν εκείνος που προσκάλεσε τον Γρηγορίου να διδάξει στη σχολή. Ο τελευταίος δεν είχε μείνει ικανοποιημένος από την εμπειρία του σχολή του Καραβία, και αποφάσισε κατόπιν να βασιστεί στην αυτοδιδασκαλία. Διάβαζε εγχειρίδια και σημειώσεις φίλων του γύρω από την κινηματογραφική τεχνική·

⁴¹⁰ Στο ίδιο, σ. 40 - 41.

⁴¹¹ Για τη ζωή και το έργο του Θάνου Τράγκα, ο οποίος διετέλεσε επί τριανταπέντε σχεδόν χρόνια διευθυντής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Ωδείου βλ.: <http://www.tragadramaschool.gr/index.php/directors/79-thanostragas.html>
Από την ιστοσελίδα της «Ανώτερης Σχολής Δραματικής Τέχνης – Μαίρης Βογιατζή Τράγκα».
(τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

εξασκούνταν ακόμη στη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων μέσα από τη διασκευή λογοτεχνικών κείμενων και παρακολουθούσε ανελλιπώς όλες τις νέες ταινίες, κρατώντας παράλληλα σημειώσεις για τεχνικά και αισθητικά θέματα. Ο Γρηγορίου κατάφερε έτσι να αποκτήσει μια πιο εξειδικευμένη γνώση, γεγονός που εκτιμήθηκε από τον Τράγκα κατά την πρώτη τους συνάντηση: «Κανένας από τους δυο δεν είχε σκηνοθετήσει καμία ταινία, όμως αυτό δεν είχε και τόση σημασία. Του ζήτησα λοιπόν πληροφορίες για τη Σχολή.[...] ρώτησα τον Τράγκα αν είχε βρεθεί για τη Σχολή εκείνος που θα έκανε το μάθημα του «ντεκουπάζ». Με κοίταξε κατάπληκτος. Ήμουν βέβαιος πως αυτή τη λέξη την άκουγε για πρώτη φορά στη ζωή του. [...] Κι ύστερα από κάποια σκέψη μου απάντησε πως ακόμα δεν είχαν βρει τον κατάλληλο, αλλά μια που γίνεται κουβέντα, θα ήταν μεγάλη του χαρά να αναλάβω εγώ αυτό το μάθημα».⁴¹²

Η γνωριμία του Γρηγορίου με τον Σταυράκο, η οποία έμελλε να αποδειχτεί ιδιαίτερα σημαντική για την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα, έγινε λίγο αργότερα, όταν ο δεύτερος κάλεσε τους συνεργάτες του προκειμένου να τους ενημερώσει για τα σχέδια και τις επιδιώξεις του. Εκτός από τον Γρηγορίου, τον Λάσκο και τον Τράγκα, σε εκείνη τη συνάντηση παρευρέθηκαν ακόμη ο Κίμων Σπαθόπουλος και ο Άγγελος Προκοπίου, καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στη Σχολή Καλών Τεχνών.⁴¹³

Λίγο αργότερα η έκρυθμη πολιτική κατάσταση επρόκειτο να παρουσιάσει το πρώτο σημαντικό εμπόδιο στην προσπάθειά του. Τον Μάρτη του 1948 ο Σταυράκος κλήθηκε να υπηρετήσει – για τέταρτη φορά όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στη βιογραφία του - στον Ελληνικό Στρατό, καθώς ο εμφύλιος πόλεμος βρισκόταν σε εξέλιξη. Προκειμένου να αντιμετωπίσει αυτή την απρόσμενη ανατροπή των σχεδίων του, αποφάσισε να εμπιστευτεί τη διεύθυνση και τη διαχείριση της σχολής στους Τράγκα και Λάσκο. Το κενό όμως που άφησε πίσω του ο Σταυράκος φεύγοντας για το μέτωπο φαίνεται ότι δεν μπόρεσε να αναπληρωθεί ικανοποιητικά από τους

⁴¹² Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ.125 - 126.

⁴¹³ Ο εικαστικός και ακαδημαϊκός Άγγελος Προκοπίου ήταν γιος του Γεωργίου Προκοπίου, ζωγράφου, φωτογράφου και κινηματογραφιστή, γνωστού μεταξύ άλλων για τα πλάνα που γύρισε από την καταστροφή της Σμύρνης. Βλ. σχετικά: Μυρτώ Λοβέρδου, «Γιώργος Προκοπίου: Ένας Έλληνας στην αυλή του βασιλιά της Αβησσυνίας», *Το Βήμα*, (17.12.2010).

αντικαταστάτες του. Στα δύο πρώτα χρόνια λειτουργίας της - όσο καιρό δηλαδή έλειπε ο Σταυράκος - η σχολή περιήλθε σε κατάσταση αδράνειας. Όταν ο ιδρυτής της επέστρεψε, τον Γενάρη του 1950, βρέθηκε αντιμέτωπος με αυτή τη δυσμενή κατάσταση: «Πρωτομπαίνοντας και πρωτοαντικρίζοντας το περιβάλλον της Σχολής, ένιωσα μια τρομερή παγωμάρα. Τόσο ήταν φανερά τα σημάδια της εγκατάλειψης και της διάλυσης [...]. Σημαντικό όμως για μένα ήταν το γεγονός ότι και οι δυο τους συνετέλεσαν να ξαναβρώ τη Σχολή μου, στο ίδιο μέρος που την άφησα και όχι στο δρόμο, έστω και αν ψυχορραγούσε».⁴¹⁴

Παρά τις αντιξοότητες ο Σταυράκος αποφάσισε να μην εγκαταλείψει την προσπάθεια αλλά να εργασθεί για την αναδιοργάνωση της σχολής του. Πρώτο και βασικό του μέλημα έγινε η απόκτηση επίσημης άδειας λειτουργίας από το Υπουργείο Παιδείας. Μέσα από την προσωπική του γνωριμία με ορισμένους υπαλλήλους του υπουργείου και τη στήριξη που εξασφάλισε εκ μέρους τους, κατάφερε να αποκτήσει τη σχετική άδεια (υπ' αριθμ. 65090/1950) στις 28 Αυγούστου 1950.⁴¹⁵ Η σχολή του Σταυράκου αναγνωρίστηκε έτσι και επίσημα από το κράτος ως εκπαιδευτικό ίδρυμα με τον τίτλο: «επαγγελματική και καλλιτεχνική σχολή κινηματογράφου». Τα τμήματα που ορίστηκαν να λειτουργήσουν ήταν τρία: σκηνοθετών, τεχνικών κινηματογράφου καθώς και ηθοποιών. Η συγκεκριμένη άδεια ανέφερε μεταξύ άλλων ότι: «...ο δ' εν γένει κανονισμός λειτουργίας και διοικήσεως της σχολής αναπροσαρμοσθή με τον κανονισμόν της λειτουργησάσης εις το παρελθόν Ακαδημίας Κινηματογραφικών Σπουδών, αντίγραφον του οποίου αποστέλλομεν υμίν επί επιστροφή [...]. Η λειτουργία της Σχολής θα τελή υπό την εποπτείαν της παρ' ημίν αρμοδίας υπηρεσίας».⁴¹⁶

⁴¹⁴ Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 47. Εδώ ο Σταυράκος αναφέρεται στους Λάσκο και Τράγκα. Για την περίοδο που ο Λάσκος διετέλεσε αντικαταστάτης του Σταυράκου στη σχολή, υπάρχει και μαρτυρία του ίδιου του σκηνοθέτη, στο ντοκιμαντέρ: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση: 1948-1988* (1988), σκηνοθεσία: Σωτήρης Λαμπρόπουλος, παραγωγή της ίδιας της σχολής.

⁴¹⁵ *Εικόνα 11*, στο τέλος του κεφαλαίου.

⁴¹⁶ Στο ίδιο. Από το συγκεκριμένο απόσπασμα επιβεβαιώνεται ότι το 1950 η σχολή του Καραβία είχε σταματήσει πλέον τη λειτουργία της.

Δεκαετία του 1950

Η δραστηριοποίηση του Σταυράκου με τον κινηματογράφο συνέπεσε με την προσπάθεια για την εκ βάθρων ανασυγκρότηση της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα. Κάτω από τις ιδιαίτερες συνθήκες που ίσχυαν μεταπολεμικά για τον εγχώριο κινηματογράφο, ο Σταυράκος ανέλαβε τη ριψοκίνδυνη επιχειρηματικά πρωτοβουλία για τη δημιουργία μιας ιδιωτικής κινηματογραφικής σχολής. Στόχος του υπήρξε η αναπλήρωση του κενού που άφηνε η σχετική έλλειψη μέριμνας εκ μέρους του επίσημου κράτους.

Η εύστοχη κριτική ανάλυση των δεδομένων της περιόδου και των προοπτικών για την ανάπτυξη του οπτικοακουστικού τομέα στην Ελλάδα υπήρξε η κινητήρια δύναμη που ώθησε τον Σταυράκο και τους συνεργάτες του στην ενασχόληση με ένα αντικείμενο στο οποίο ο νεαρός τότε Λάκωνας δεν είχε προηγούμενη σχετική γνώση και εμπειρία, πέραν της κινηματογραφοφιλίας του. Εκτός από τη διορατικότητα επομένως, θα χρειαζόταν ιδιαίτερη επιμονή, οργάνωση, διοικητική ικανότητα αλλά και τύχη, προκειμένου να ευοδωθεί ένα τέτοιο εγχείρημα· ιδίως όταν είχαν προηγηθεί επανειλημμένα αποτυχημένα παραδείγματα εδραίωσης μιας κινηματογραφικής σχολής, προερχόμενα ακόμη και από ανθρώπους του χώρου.

Η πρώτη δεκαετία ζωής της σχολής Σταυράκου παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Και τούτο επειδή κατά τη συγκεκριμένη περίοδο συντελούταν η προσπάθεια για την οικονομική και θεσμική εδραίωσή της στην Ελλάδα και διεθνώς, ενώ ταυτόχρονα επιχειρούσε να καθιερωθεί στη συνείδηση του εγχώριου κινηματογραφικού κόσμου ως ένα αξιόλογο εκπαιδευτήριο για την προετοιμασία νέων κινηματογραφιστών. Προκειμένου να πραγματοποιήσει τη διπλή της στοχοθεσία, η διοίκηση της σχολής προχώρησε σε μια σειρά δράσεων και καινοτομιών, πρωτόγνωρων για τα ελληνικά εκπαιδευτικά και κινηματογραφικά δεδομένα. Επιπλέον η χρονική συγκυρία έδωσε τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως χώρος συνάντησης και διαλόγου σημαντικών συντελεστών της τεχνικής και της καλλιτεχνικής πτυχής της κινηματογραφίας, αλλά και γενικότερα ανθρώπων του πολιτισμού και της τέχνης.

Τα πρώτα χρόνια η σχολή προσπαθούσε αφενός να καταστεί βιώσιμη οικονομικά, παράλληλα όμως να διαμορφώσει και τον χαρακτήρα της ως προς το εκπαιδευτικό κομμάτι. Επιστρέφοντας ο Σταυράκος στη διαχείριση της σχολής, αποφάσισε να συνεργαστεί ξανά με τον Γρηγόρη Γρηγορίου, διαχωρίζοντας όμως τις μεταξύ τους δραστηριότητες και ευθύνες. Ο μεν πρώτος ανέλαβε τα διοικητικά ζητήματα, ενώ ο Γρηγορίου το πρόγραμμα και το περιεχόμενο των σπουδών: « Το καλοκαίρι του '50 συναντώ τυχαία το Σταυράκο. Είχε αποστρατευτεί κι εγώ είχα κιάλας γυρίσει δυο ταινίες. [...] Και τότε μου έκανε την πρόταση να συνεργαστούμε και να φτιάξουμε μαζί μια σωστή κινηματογραφική Σχολή. Αυτή η ιδέα μ' ενδιέφερε αλλά του εξήγησα ότι μέχρι τότε οι διάφορες κινηματογραφικές σχολές είχαν δυσφημιστεί και όχι άδικα. Οι περισσότερες ξεφύτρωναν για σκοπούς κάθε άλλο παρά εκπαιδευτικούς είτε από επιτήδειους που θέλανε να βάλουνε στο χέρι κάποιον κεφαλαιούχο, είτε από αγαπητικούς, που με το δόλωμα της ταινίας μαζεύανε θηλυκά για ανομολόγητους σκοπούς, είτε από αφελείς ματαιόδοξους και επίδοξους «καλλιτέχνες», είτε από όλα αυτά μαζί. Θα έπρεπε λοιπόν η Σχολή να είναι σχολαστικά σοβαρή. Ετοιμάσα ένα σχέδιο Οργανισμού και λειτουργίας. Η Σχολή θα είχε τρία Τμήματα: Σκηνοθετών, Ηθοποιών και Τεχνικών του Κινηματογράφου, με τριετή φοίτηση και θα προσπαθούσαμε να προσελκύσουμε στο Καθηγητικό Προσωπικό τους πιο επώνυμους στο χώρο, ξεκινώντας από την άποψη πως μια Κινηματογραφική Σχολή δεν φτάνει μόνο να είναι σοβαρή, αλλά πρέπει και να φαίνεται».⁴¹⁷

Ο αριθμός των σπουδαστών του πρώτου ακαδημαϊκού έτους 1950-1951 ήταν 53. Η κατανομή τους ήταν η εξής: 25 στο τμήμα σκηνοθεσίας, 16 στο τμήμα ηθοποιών και 12 στο τμήμα των τεχνικών.⁴¹⁸ Τα μαθήματα που θα διδάσκονταν συνολικά κατά την τριετή διάρκεια των σπουδών, ορίστηκαν να είναι: ιστορία του κινηματογράφου, κινηματογραφική κριτική, ντεκουπάζ, κινηματογραφική τεχνολογία, εφαρμοσμένη σκηνοθεσία, φωτογραφία, υποκριτική, αυτοσχεδιασμός, ρυθμική και κινησιολογία, ιστορία θεάτρου και δραματολογία, σενάριο, οργάνωση παραγωγής, ιστορία τέχνης, ελεύθερο σχέδιο, κινηματογραφική αισθητική, ιστορία

⁴¹⁷ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 127 - 128.

⁴¹⁸ Βλ. τα στοιχεία που παρέχει ο σχετικός πίνακας του Ραφαηλίδη. Βλ. *Πίνακας 1*, στο τέλος του κειμένου. Από το: Βασίλης Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 1975, σ. 43.

λογοτεχνίας και ιστορία της μουσικής. Όπως αναφέρει ο Γρηγορίου: «Δεν είχα καμία ιδιαίτερη πείρα από οργάνωση κινηματογραφικής σχολής και ούτε την οποιαδήποτε δυνατότητα επικοινωνίας με ξένες σχολές του καιρού εκείνου. Προσπαθούσα να «ανακαλύψω» μαθήματα και να τα βαφτίσω. Εκείνο πάντως που μου προκάλεσε μια ευχάριστη έκπληξη ήταν ότι όταν πήρα στα χέρια μου ύστερα από δυο χρόνια το πρόγραμμα μαθημάτων της IDHEC είδα πως δεν είχα πέσει και πολύ έξω στη διάρθρωση των μαθημάτων».⁴¹⁹

Σταυράκος και Γρηγορίου προσέγγισαν επαγγελματίες και ανθρώπους της τέχνης για να διδάξουν στη νέα σχολή. Ορισμένοι εξ' αυτών ήταν ήδη καταξιωμένοι και με κύρος στο γνωστικό τους αντικείμενο. Υπήρχαν όμως και νεότεροι καθηγητές που είχαν διακριθεί στην ειδικότητά τους, δημιουργώντας προσδοκίες για τη μετέπειτα σταδιοδρομία τους. Οι πρώτοι που κλήθηκαν να διδάξουν ήταν, εκτός από τον ίδιο τον Γρηγορίου ο Γιόζεφ Χεπ⁴²⁰ καθώς και ο γιος του και μετέπειτα επίσης διευθυντής φωτογραφίας Λούης Χεπ, ο Αλέξανδρος Καραβίας ως τεχνικός υπεύθυνος, ο Πέτρος Καλονάρος για το μάθημα της φωτογραφίας, ο Γιώργος Κριάδης για τα μαθήματα της κινηματογραφικής τεχνικής, ο Άγγελος Προκοπίου για την ιστορία της τέχνης, ο Γιώργος Μακρής για την ιστορία του κινηματογράφου και ο Γιάννης Σιδέρης για την ιστορία του θεάτρου. Σε αυτούς ήρθαν να προστεθούν οι νεότεροι πλην φερέλπιδες: Μάριος Πλωρίτης στην κινηματογραφική κριτική, Ιάκωβος Καμπανέλλης στη δραματολογία και Μάνος Χατζιδάκις στο μάθημα της μουσικής.⁴²¹ Αξίζει ακόμη να επισημανθεί εδώ η πληροφορία που παρέχει ο

⁴¹⁹ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, τ. 1, ό. π., σ. 129. Η σύγκριση των προγραμμάτων σπουδών των αντίστοιχων σχολών που λειτουργούσαν στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες την ίδια περίοδο φαίνεται να επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του Γρηγορίου. Βλ. ειδικότερα το βιβλίο: CILECT, *L'enseignement de la réalisation - 5^e Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision*, ό. π., όπου παρουσιάζονται τα προγράμματα σπουδών των σχολών - μελών του οργανισμού, εν έτει 1958, μεταξύ των οποίων και της IDHEC. Από την άλλη δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την πιθανότητα ο Γρηγορίου να είχε κάποια δυνατότητα επαφής με το εξωτερικό και τις εκεί εξελίξεις ή έστω να είχε καταφέρει να διαβάσει κάτι σχετικό, για παράδειγμα στον κινηματογραφικό Τύπο της εποχής, και να διαμόρφωσε κατ' αυτόν τον τρόπο το πρόγραμμα σπουδών της σχολής.

⁴²⁰ Ο Χεπ, έχοντας διατελέσει, όπως είδαμε, πρακτικός δάσκαλος της προπολεμικής και της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς κινηματογραφιστών, απέκτησε τελικά μέσω της συνεργασίας του με τη Σταυράκου τον ρόλο του εκπαιδευτή και με την τυπική έννοια του όρου.

⁴²¹ Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 51. Ο Πλωρίτης εργαζόταν ήδη από το 1945 ως θεατρικός και κατόπιν κινηματογραφικός κριτικός στην εφημερίδα *Ελευθερία*, ενώ από το 1950 διετέλεσε θεατρικός διευθυντής του ΕΙΡ για δυο χρόνια. Βλ. σχετικά: Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Μάριος Πλωρίτης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό - Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 8, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 1991, σ. 312-313, καθώς και την υποσημ. 135. Ο Χατζιδάκις, σε ηλικία τότε 25 ετών, είχε ήδη συνεργαστεί με το Θέατρο Τέχνης, ενώ

Ραφαηλίδης, ότι οι περισσότεροι από τους πρώτους καθηγητές της σχολής δίδασκαν σε εθελοντική βάση.⁴²²

Σε ό,τι αφορά τους πρώτους σπουδαστές της σχολής, ανάμεσα τους συναντάμε τα ονόματα του Ντίνου Κατσουρίδη, του Φώτη Μεσθεναίου, του Θανάση Βαλτινού, του Κώστα Μανουσάκη, του Σπύρου Τσακνιά και της Ροζίτας Κοέν.⁴²³ Το αμέσως επόμενο ακαδημαϊκό έτος (1951-1952) ο αριθμός των νέων σπουδαστών αυξήθηκε αισθητά και έφθασε τους 83. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 και έως το ακαδημαϊκό έτος 1964-1965, ο αριθμός των πρωτοετών σπουδαστών επρόκειτο να διατηρηθεί σε παρόμοια επίπεδα, δηλαδή μεταξύ 50 έως και 100.⁴²⁴

Η συμβολή των αρμόδιων υπαλλήλων του Υπουργείου Παιδείας, το οποίο ήταν τότε υπεύθυνο για τα θέματα της καλλιτεχνικής και ειδικότερα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, στάθηκε σημαντική, τόσο για τη σύσταση, όσο και την εξέλιξη της σχολής. Ο Σπύρος Πανάς, εκ των διευθυντών του υπουργείου, ο Μιχαήλ Μαντούδης, διευθυντής της υπηρεσίας Καλών Τεχνών, ο Άγγελος Φουριώτης,⁴²⁵ και ιδίως ο τμηματάρχης Σπύρος Σκιαδαρέσης αποτέλεσαν τους

είχε γράψει και τη μουσική για την ταινία *Αδούλωτοι σκλάβοι* (1946). Αξίζει παρεμπιπτόντως να αναφερθεί εδώ η πληροφορία που επίσης δίνει ο Γρηγορίου, ότι ο πραγματικός σκηνοθέτης της συγκεκριμένης ταινίας ήταν ο Πλωρίτης, αν και επίσημα αναφέρεται ο Βίων Παπαμιχάλης. Βλ. σχετικά: Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, τ. 1, ό. π., σ. 29, και: Ά. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 61. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης είχε παρουσιάσει το 1950, το πρώτο του αξιόλογο δείγμα στον χώρο της θεατρικής συγγραφής με το *Χορός πάνω στα στάχνα*. Βλ. σχετικά: Γιώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα, Κέδρος 2000, σ. 21. Στην περίπτωση του Καμπανέλλη θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια καθώς συνδέθηκε ιδιαίτερα με την ιστορική εξέλιξη της σχολής.

⁴²² Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 28 - 29.

⁴²³ «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 -1974». Στο ίδιο, σ. 60-82. Η Ροζίτα Κοέν αναφέρεται ως απόφοιτος από το τμήμα ηθοποιών της σχολής Σταυράκου το 1953, αλλά και της δραματικής σχολής του Θεάτρου Τέχνης το 1956. Βλ. σχετικά: Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λυκούργου Σταυράκου», *Επετηρίδα Διπλωματούχων της Σχολής - Ηθοποιοί*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 2018, σ. 1, και: «Οι απόφοιτοι της Δραματικής Σχολής του Θεάτρου Τέχνης», στο Δηώ Καγγελάρη, Χάρης Σπυρόπουλος, Μαργαρίτα Κρεμμυδά (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Αθήνα, ΜΙΕΤ 2010, σ. 318. Αυτό είναι πιθανόν να συνδέεται με τη συνεργασία των δύο σχολών, για την οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

⁴²⁴ Με την εξαίρεση του ακαδημαϊκού έτους 1959-1960, όταν οι σπουδαστές ανήλθαν σε 142. Βλ. τον σχετικό πίνακα του Ραφαηλίδη, ό. π.

⁴²⁵ Ο Φουριώτης ήταν υπάλληλος του υπουργείου αλλά επίσης συγγραφέας και κριτικός λογοτεχνίας. Επρόκειτο να διατελέσει καθηγητής στη σχολή κατά τα κατοπινά χρόνια, στο μάθημα της ιστορίας της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Βλ.: Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 50, καθώς και την επετηρίδα των καθηγητών της σχολής: «1950-1974. Καθηγηταί της Σχολής», στο Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 12.

συνδεδεμένους κρίκους ανάμεσα στη σχολή και τον κρατικό μηχανισμό. Αν και ήταν δεδομένο πως η οποιαδήποτε οικονομική ή υλικοτεχνική υποστήριξη από τη μεριά της πολιτείας ήταν ανέφικτη, οι υπεύθυνοι συμμερίστηκαν την αντίληψη του Σταυράκου και των συνεργατών του για την έλλειψη που υπήρχε ως προς το συγκεκριμένο εκπαιδευτικό αντικείμενο και την ανάγκη να αναπληρωθεί από ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα που θα πληρούσε ορισμένες ποιοτικές προϋποθέσεις. Εκτός από την ικανοποίηση του αιτήματος για την έκδοση επίσημης άδειας, ο Σκιαδαρέσης αποτέλεσε τον ενδιάμεσο που έφερε σε επαφή τον Σταυράκο με τον Κάρολο Κουν.⁴²⁶

Ο Κουν είχε ήδη δημιουργήσει το «Θέατρο Τέχνης» το 1942, ιδρύοντας παράλληλα και τη δραματική του σχολή, μέσω της οποίας εισήγαγε στην Ελλάδα τη στανισλαφσκική μέθοδο υποκριτικής. Το 1952, όντας αντιμέτωπος με οικονομικά προβλήματα και την έλλειψη σταθερής στέγης, αποδέχτηκε την πρόταση του Σκιαδαρέση για μια συνεργασία με το νεοσύστατο τμήμα υποκριτικής της σχολής Σταυράκου. Ο Κουν εγκατέστησε τη δραματική του σχολή στους χώρους της και παράλληλα συμπεριέλαβε τους σπουδαστές από το αντίστοιχο τμήμα ηθοποιών της κινηματογραφικής σχολής στο τμήμα του. Η παρουσία του Κουν στη σχολή δημιούργησε ευνοϊκές προϋποθέσεις για την προσέλκυση και άλλων αξιόλογων ονομάτων. Ο στενός συνεργάτης του και συνιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης Γιάννης Τσαρούχης αποφάσισε να έρθει στη σχολή για να διδάξει το μάθημα της σκηνογραφίας/ενδυματολογίας. Τότε δημιουργήθηκε και το σχετικό τμήμα.⁴²⁷ Ακόμη ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, απόφοιτος του Θεάτρου Τέχνης και επίσης συνεργάτης του Κουν, ανέλαβε το μάθημα του αυτοσχεδιασμού. Η συστέγαση και η συνεργασία

⁴²⁶ Πιο αναλυτικά για την επαφή του Σκιαδαρέση με τον Σταυράκο, την κατάσταση που επικρατούσε τότε ως προς την καλλιτεχνική εκπαίδευση και τη σύνδεση που επιδίωξε να δημιουργηθεί ανάμεσα στη σχολή Σταυράκου και τη δραματική σχολή του «Θεάτρου Τέχνης», βλ. τη μαρτυρία του ίδιου στο ντοκιμαντέρ: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση 1948-1988*, ό. π.

⁴²⁷ Το τμήμα σκηνογραφίας συνεχίζει τη λειτουργία του έως σήμερα, όπως άλλωστε και τα τμήματα σκηνοθεσίας και φωτογραφίας. Βλ. σχετικά: «Τμήμα Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας», στην ιστοσελίδα της σχολής: <http://www.stavrakos.edu.gr/tmimata/skinografias-endimatologias> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Ο Γιάννης Τσαρούχης συνδέθηκε στη συνείδηση αρκετών ανθρώπων του ελληνικού κινηματογραφικού κόσμου με τη σχολή Σταυράκου, μεταξύ άλλων, και εξαιτίας του ανεκδοτολογικού χαρακτήρα αποφθέγματος που του αποδίδεται, ότι δηλαδή η Σταυράκου είναι σαν τον στρατό, αφού όλοι οι έχοντες σχέση με τα κινηματογραφικά δρώμενα, πέρασαν από εκεί για κάποιο διάστημα, είτε ως σπουδαστές, είτε ως καθηγητές. Στο ντοκιμαντέρ για την ιστορική διαδρομή της σχολής υπάρχει η συνέντευξη - μαρτυρία του ίδιου του Τσαρούχη για την περίοδο που διετέλεσε καθηγητής εκεί. Βλ. επίσης την άποψη του Σταυράκου για τον Τσαρούχη και τη συνεργασία τους: Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 62 - 63.

ανάμεσα στη σχολή Σταυράκου και το «Θέατρο Τέχνης» διήρκεσε δύο χρόνια, οπότε και ο Κουν μετέφερε τις δραστηριότητές του στο «Υπόγειο», κάτω από τον κινηματογράφο «Ορφέα», στην οδό Πεσμαζόγλου 5.⁴²⁸

Η αναφορά στις προσωπικότητες που στελέχωσαν αρχικά τη σχολή Σταυράκου ως διδακτικό της προσωπικό, μας δίνει μία πρώτη αφορμή ώστε να εξαγάγουμε το συμπέρασμα πως επιχειρήθηκε ένα όντως δυναμικό ξεκίνημα και πως η σχολή αποτέλεσε την πλέον ώριμη και φιλόδοξη έως τότε προσπάθεια για τη δημιουργία μιας εκπαιδευτικής δομής γύρω από τον κινηματογράφο. Βέβαια η παρουσία σημαντικών ονομάτων δεν συνεπάγεται απαραίτητα και την ουσιαστική ενασχόλησή τους με το εκπαιδευτικό έργο. Ενίοτε όμως, ακόμα και το σύντομο πέρασμα ορισμένων εξ' αυτών, στάθηκε αρκετό για να αφήσει παρακαταθήκες. Η σύμπραξη για παράδειγμα με το «Θέατρο Τέχνης», άφησε ως αποτέλεσμα την πρώτη επαφή του τμήματος υποκριτικής της σχολής με τη *Μεθόδο*. Συνέβαλε έτσι στο να ακολουθήσει η σχολή παιδαγωγικά πρότυπα και πρακτικές που ίσχυαν σε αντίστοιχες σχολές του εξωτερικού και που ήταν παράλληλα ευρύτερα διαδεδομένες στον διεθνή κινηματογραφικό στίβο.⁴²⁹

⁴²⁸ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι ενώ υπάρχουν πληροφορίες σχετικά με τη συστέγαση και τη συνεργασία των δύο σχολών στη βιβλιογραφία που προέρχεται από τους συντελεστές της σχολής Σταυράκου, δε συμβαίνει το ίδιο με τις περισσότερες βιβλιογραφικές πηγές που αναφέρονται στον Κουν και τη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης. Βλ. ενδεικτικά: *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, (Λεύκωμα), Αθήνα, Ελληνική Εταιρεία Θεάτρου – Θεάτρο Τέχνης 1972· Γιώργος Χατζηδάκης, «Κάρολος Κουν: Μνήμη και Ανάμνηση», *Επτά ημέρες – Η Καθημερινή*, (14.2.1999), και: Μάικλ Μάγιαρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μτφ. Έρεικα Καΐρη, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο 2004. Η μόνη σχετική αναφορά που εντόπισα, προέρχεται από τον ίδιο τον Κουν, ο οποίος σε συνέντευξή του αναφέρει: «Το 1950 σταμάτησε το *Θέατρο Τέχνης* και πήγα στο *Εθνικό*. Συγχρόνως, άρχισα την καλλιέργεια ενός καινούργιου συγκροτήματος με νέους μαθητές. Αυτό το έκανα στη Σχολή Σταυράκου, όπου μου έδωσαν μια αίθουσα με αντάλλαγμα να διδάσκω ορισμένες ώρες στη σχολή». Βλ.: Κάρολος Κουν, «Σαράντα χρόνια θέατρο», στο: Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Κάρολος Κουν: Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα, Καστανιώτης 1987, σ. 87.

⁴²⁹ Όπως είδαμε η στανισλαφσκική μέθοδος είχε υιοθετηθεί από τις σχολές της ανατολικής Ευρώπης (VGIK, FAMU, Ακαδημία Κινηματογράφου της Βουδαπέστης) αλλά και από το Χόλλυγουντ: Foster Hirsch, *A Method to Their Madness*, ό. π., σ. 291-345. Ο Κουν από την άλλη, δεν ασχολήθηκε παρά ελάχιστα με τον κινηματογράφο. Η πρώτη και μοναδική του απόπειρα ήταν η από κοινού σκηνοθεσία που ανέλαβε με τον Γρηγορίου για την κινηματογραφική διασκευή του μυθιστορήματος του Ξενόπουλου *Ο κόκκινος βράχος*. Βλ. σχετικά: Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στον κινηματογράφο: *Ο κόκκινος βράχος* του Γρηγόρη Γρηγορίου», στο Κυριάκος Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από τον θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο 2003, σ. 189-203. Ενδιαφέρον για τη σχέση του Κουν με τον κινηματογράφο παρουσιάζει η εκτίμηση του συν - σκηνοθέτη και συναδέλφου του στη σχολή Σταυράκου, ο οποίος αναφέρεται στη σύντομη συνεργασία τους κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ομώνυμης ταινίας το 1948. Ο Γρηγορίου εκφράζει την άποψη πως ο Κουν συνειδητοποίησε τότε ότι ο κινηματογράφος αποτελούσε για τον ίδιο ένα ανεξερεύνητο πεδίο, μέσα στο οποίο έθετε σε ρίσκο το

Σε επίπεδο οικονομικής και διοικητικής διαχείρισης, η σχολή επιδόθηκε σε μια συνεχή και πολύπλευρη προσπάθεια ανάπτυξης και εδραίωσης. Μέσα στην πρώτη δεκαετία χρειάστηκε να μετακομίσει την έδρα της 4 φορές, έως ότου αποκτήσει τη σταθερή της βάση στην οδό Πατησίων 65, το 1962.⁴³⁰ Οι ώρες διδασκαλίας καθιερώθηκε να είναι τέσσερις σε καθημερινή βάση, από τις 6μ.μ. έως τις 10μ.μ., καθώς αρκετοί εκ των σπουδαστών ήταν είτε εργαζόμενοι, είτε φοιτητές άλλων σχολών, οπότε ήταν υποχρεωμένοι να παρακολουθούν τα ημερήσια μαθήματά τους. Αποφασίστηκε ακόμη να γίνεται μια εξέταση των υποψήφιων σπουδαστών κατά τη διαδικασία εισαγωγής τους στη σχολή, η οποία όμως απέκτησε περισσότερο τυπικό χαρακτήρα. Κάτι τέτοιο άλλωστε ήταν αναμενόμενο λόγω της φυσιογνωμίας της σχολής αλλά και των αντιξοοτήτων που είχε να αντιμετωπίσει, καθώς αποτελούσε έναν ιδιωτικό φορέα που επεδίωκε την προσέλκυση όσο γίνεται περισσότερων σπουδαστών, ιδίως κατά τα πρώτα της βήματα.⁴³¹

Τα τεχνικά μέσα που διέθετε η σχολή σε αυτό το αρχικό στάδιο ήταν από πενιχρά έως ανύπαρκτα. Ο Σταυράκος αναφέρει ότι απέκτησε ουσιαστικά τον πρώτο υλικοτεχνικό εξοπλισμό το 1957, χάρη στη γενναιοδωρία των συναδέλφων του διευθυντών από τις σχολές του εξωτερικού που γνώρισε μέσω της ένταξης της σχολής στους κόλπους του CILECT. Η πρώτη κινηματογραφική μηχανή λήψης που απέκτησε η σχολή ήταν μια *Belle & Howell*, 16mm, δώρο από τον Don Williams,

καλλιτεχνικό του όραμα, εξαιτίας των μη θεατρικών συμβάσεων και παραμέτρων που εμπλέκονται κατά το γύρισμα μιας κινηματογραφικής σκηνής: Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό.π., σ. 49-53. Στην πορεία των χρόνων ο Κουν φαίνεται πως απέκτησε μια ακόμα πιο έντονη επιφυλακτικότητα απέναντι στον κινηματογράφο και ήταν αντίθετος με τη συμμετοχή των ηθοποιών-μαθητών του Θεάτρου Τέχνης σε κινηματογραφικές ή τηλεοπτικές παραγωγές. Βλ. σχετικά: Κάρολος Κουν, «Θέατρο, Παιδεία και Συνδικαλισμός», στο Θ. Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Κάρολος Κουν: Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 139-142 και: Γιάννης Μόρτζος, *21 χρόνια με τον Κάρολο Κουν*, Αθήνα, Οπτιμα '92 2005, σ. 24-25.

⁴³⁰ Στο ίδιο σημείο εξακολουθεί να βρίσκεται έως και σήμερα, αν και κατά τη διάρκεια της ιστορικής της εξέλιξης χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς και άλλα κτήρια για να στεγάσουν μέρος των δραστηριοτήτων της, όπως για παράδειγμα ο πρώτος όροφος του κτηρίου στη γειτονική Ιουλιανού 26. Βλ. σχετικά: «Υποβολή συμπληρωματικών δικαιολογητικών προς έγκρισιν μετεστεγάσεως της Σχολής», Α.Σ.Σ., 34844/ 24.6.1976, φακ. Ε/Ε/ 2.6.1975 - 6.6.1977, Σ.Σ. προς ΥΠ.ΠΟ. Μια αξιομνημόνευτη περίοδος για αρκετούς από τους συνεργάτες και τους σπουδαστές της σχολής κατά την πρώιμη περίοδο λειτουργίας της, στάθηκε η στέγαση στο νεοκλασικό οίκημα που βρισκόταν στην οδό Αριστοτέλους 37, το οποίο ανήκε στην οικογένεια Παγκάλου. Βλ. σχετικά τη μαρτυρία του τότε σπουδαστή Φώτη Μεσθεναίου, όπου αναφέρεται στο δέος που ένιωσε όταν μπήκε για πρώτη φορά σε εκείνο το κτήριο, στο αφιέρωμα για τη σχολή Σταυράκου του περιοδικού *Τα Θεάματα* 612, (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1990), ό. π., σ. 56. Το κτήριο αυτό έχει πια κατεδαφιστεί.

⁴³¹ Οι εισαγωγικές εξετάσεις για τις σχολές κινηματογράφου επρόκειτο να καθιερωθούν και θεσμικά με το άρθρο 14 του Ν. 1158/1981.

τότε πρύτανη του κινηματογραφικού τμήματος του πανεπιστημίου του Οχάιο και στη συνέχεια του αντίστοιχου των Συρακουσών.⁴³² Έως τότε η διδασκαλία της κινηματογραφικής τεχνικής, και ειδικότερα το μάθημα της φωτογραφίας, γινόταν σε θεωρητική βάση και με δανεικά μέσα ή απλώς με την παρακολούθηση γυρισμάτων από τους σπουδαστές. Ο Γρηγορίου σημειώνει σχετικά: «Στα θεωρητικά μαθήματα δεν παρουσιαζότανε κανένα πρόβλημα. Κάθε τμήμα είχε τα δικά του θεωρητικά μαθήματα και για κείνα που είχαν ένα γενικό χαρακτήρα, η διδασκαλία γινότανε και στα τρία τμήματα μαζί. [...] Το πρόβλημα που με βασάνιζε ήταν οι πρακτικές ασκήσεις από τη μια και κυρίως η συνεργασία σκηνοθετών, τεχνικών και ηθοποιών. Και όταν λέμε πρακτικές ασκήσεις δεν εννοούσα φυσικά πραγματικά γυρίσματα με μηχανή λήψεως και φιλμ. Αυτό απαιτούσε εγκαταστάσεις, μηχανήματα και πάρα πολλά χρήματα, που φυσικά ούτε υπήρχαν, ούτε προβλέπαμε στο κοντινό μέλλον πιθανότητα να βρεθούν. Μιλάμε για ασκήσεις μέσα στην αίθουσα με ένα ανάμικτο τρόπο θεατρικής παρουσίασης, ιδωμένο με κινηματογραφική ματιά».⁴³³

Εκτός από τους προαναφερθέντες συνεργάτες, κατά την πρώτη δεκαετία πέρασαν από την καθηγητική θέση ονόματα όπως ο Άγγελος Τερζάκης στο μάθημα της ιστορίας θεάτρου, ο Μίνως Βολανάκης, ο Μάνος Κατράκης, ο Πέλος και η Αλέκα Κατσέλη στο μάθημα της υποκριτικής, οι Γιώργος και Ελένη Βακαλό στη σκηνογραφία και την ενδυματολογία αντίστοιχα, και τέλος ο Αργύρης Κουνάδης και ο Μίκης Θεοδωράκης στη θεωρία της μουσικής.⁴³⁴ Τους περιορισμούς ως προς την υλικοτεχνική υποδομή και τις οικονομικές δυνατότητες, επιδίωξαν να αντισταθμίσουν οι υπεύθυνοι της σχολής με την επιλογή διακεκριμένων επαγγελματιών από κάθε ειδικότητα. Το παράδειγμα των τριών καθηγητών του μαθήματος της μουσικής θεωρίας είναι αρκετά ενδεικτικό ως προς τη συγκέντρωση

⁴³² Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ.117-118. Η έλλειψη τεχνικής υποδομής ίσως να εξηγεί και τη μικρή συμμετοχή σπουδαστών στο τμήμα των εικονοληπτών κατά τα πρώτα δεκαπέντε έτη λειτουργίας της σχολής καθώς και τη ραγδαία αύξηση που γνώρισε κατόπιν. Βλ. σχετικά τον Πίνακα του Ραφαηλίδη, και αντίστοιχα το: Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λυκούργου Σταυράκου», *Επετηρίδα Διπλωματούχων της Σχολής - Εικονολήπτες-Φωτογράφοι*, Αθήνα, 2018. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, στο κινηματογραφικό τμήμα του πανεπιστημίου των Συρακουσών σπούδασε ο Ροβήρος Μανθούλης.

⁴³³ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 132. Η συγκεκριμένη τακτική που υιοθέτησε ο Γρηγορίου με τους πρώτους σπουδαστές της σχολής, παραπέμπει στην αντίστοιχη των απαρχών του VGIK, αλλά και στο «γύρισμα αλαλούμ» του Λόγγου, για τα οποία έγινε αναφορά παραπάνω. Βλ. σχετικά, σ. 77.

⁴³⁴ «1950-1974. Καθηγηταί της Σχολής», ό. π., σ. 10 - 12.

δημιουργικών δυνάμεων στους κόλπους της σχολής. Ο Χατζιδάκις, ο Θεοδωράκης και ο Κουνάδης, αν και όπως προκύπτει από τα στοιχεία δε δίδαξαν για μεγάλο χρονικό διάστημα, υπήρξαν οπωσδήποτε φορείς της μεταλαμπάδευσης των νεοτερισμών που λάμβαναν χώρα ευρύτερα στη νεοελληνική τέχνη εκείνη την περίοδο στο περιβάλλον της σχολής.

Δεν πρέπει άλλωστε να λησμονούμε ότι οι τρεις τους αποτελούσαν τότε τη βασική ομάδα νέων συνθετών που έγραφαν μουσική για τον ελληνικό κινηματογράφο. Είδαμε ότι η πρώτη εμφάνιση του Χατζιδάκι είχε γίνει με το *Αδούλωτοι σκλάβοι* (1946). Αντίστοιχα ο Κουνάδης ξεκίνησε με το *Θύελλα στο φάρο* (1950) και ο Θεοδωράκης με την *Εύα* (1953). Οι τρεις συνθέτες εξάλλου είχαν αναπτύξει από κοινού συνεργασία και με το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου.⁴³⁵ Τη διάθεση αρκετών δημιουργικών ανθρώπων για συνεργασία και κοινή προσπάθεια κατά τη μεταπολεμική επανεκκίνηση της τέχνης στην Ελλάδα, φανερώνει άλλωστε η προθυμία ένταξης στο διδακτικό προσωπικό της Σταυράκου και άλλων βασικών συνεργατών του Θεάτρου Τέχνης, πέραν του ίδιου του Κουν, όπως ο Τσαρούχης, ο Πλωρίτης και ο Καμπανέλλης. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Γρηγορίου, ο ένας τραβούσε τον άλλο στη σχολή και κατ' επέκταση σε αυτή τη διαδικασία δημιουργικής αλληλεπίδρασης. Επιπλέον, συνεργάτες της σχολής όπως ο Γιώργος και η Ελένη Βακαλό, επρόκειτο να δημιουργήσουν στη συνέχεια – και συγκεκριμένα το 1958 - τη δική τους σχολή αποκλειστικά για τις διακοσμητικές τέχνες, ακολουθώντας τρόπον τινά, το αντίστοιχο παράδειγμα του Σταυράκου ως προς τα κινηματογραφικά.⁴³⁶

Από τις λίγες σωζόμενες μαρτυρίες για τη μορφή των μαθημάτων της εποχής εκείνης, η οποία συνηγορεί με την άποψη για την πρόταξη της δημιουργικότητας ως αντιστάθμισμα στην έλλειψη μέσων, έρχονται όσα αναφέρει ο Σταυράκος για το μάθημα του Θεοδωράκη: «Κουβαλούσε κάθε φορά το γραμμόφωνο που είχε στο σπίτι του - ξέρετε εκείνο με το κουρδιστήρι και με τις βελόνες στο κουτάκι - για να

⁴³⁵ Βλ. σχετικά: *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, Αθήνα, Ελληνικό Χορόδραμα 1961, σ. 18 -24 και 185 - 189, και: Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Κέδρος 2001, σ. 45-48, 94-102 και 116-118.

⁴³⁶ «50 χρόνια Σχολή Βακαλό: 1958-2008», *Περί*, 14, (Μάιος 2008), σ. 134-141. Πάντως, αν και οι Βακαλό αναφέρονται στον κατάλογο των ονομάτων με τους καθηγητές του ιδρύματος που δίνει ο Ραφαηλίδης, εν τούτοις η παρουσία τους εκεί δεν κατέστη εφικτό να διασταυρωθεί μέσα από τα βιογραφικά τους στοιχεία που μου δόθηκαν από το ίδρυμα Βακαλό.

κάνει το μάθημά του και να μπορεί να αναλύσει τα έργα μεγάλων μουσουργών, όπως Μπετόβεν, Μπαχ, Βιβάλντι και πολλών άλλων, αφού πρώτα όλοι μαζί στην τάξη άκουγαν τη μουσική από τους δίσκους που έφερνε μαζί του. [...] Μια μέρα παρακολούθησα για λίγο το μάθημά του. Έκανε ανάλυση στις «4 εποχές» του Βιβάλντι. Ήταν μοναδικός. Αφάνταστα πλούσιος στην ανάλυση, την ερμηνεία των ήχων και της μελωδίας. Με συνεπήρε, κυριολεκτικά». ⁴³⁷

Πιο κατατοπιστικός είναι ο Γρηγορίου στην περιγραφή του δικού του μαθήματος: «Δημιούργησα λοιπόν το μάθημα της «Εφηρμοσμένης Σκηνοθεσίας». Και λέω «δημιούργησα» γιατί - τότε τουλάχιστον - δεν ήξερα αν αυτό γινότανε κάπου αλλού με τον ίδιο ή διαφορετικό τρόπο. Έδινα λοιπόν ένα θέμα στους σκηνοθέτες. Μια μικρή ιστορία σε πέντε γραμμές. Αυτό κάθε σκηνοθέτης το έφτιαχνε σενάριο με θεατρική μορφή, δηλαδή με διαλόγους και βασικές κινήσεις των ηθοποιών με διάρκεια μέχρι ένα τέταρτο. Έπειτα διάλεγε τους ηθοποιούς που ήθελε, έκανε πρόβες και το παρουσίαζε στην τάξη. Αυτό ήταν το πρώτο στάδιο. Έπειτα το ίδιο αυτό σενάριο ο σπουδαστής σκηνοθέτης το ντεκουπάριζε. Το χώριζε δηλαδή σε πλάνα και το παρουσίαζε για δεύτερη φορά σε συνεργασία τώρα με τους τεχνικούς. Στη δεύτερη αυτή παρουσίαση κρατούσαμε όλο το τυπικό της κινηματογραφικής διαδικασίας. Γινότανε δηλαδή ένα «γύρισμα» μόνο που έλειπε η κάμερα και το φιλμ. Αντί για κάμερα πολλές φορές χρησιμοποιούσαμε φωτογραφική μηχανή, όπου ο τεχνικός φωτογράφιζε τα πλάνα που του έδινε ο σκηνοθέτης. Το μάθημα αυτό είχε μεγάλη επιτυχία. Κάθε παρουσίαση κρατούσε πέντε και έξι ώρες και πολλές φορές μας έβρισκαν τα μεσάνυχτα μέσα στην αίθουσα και κανένας δεν είχε τη διάθεση να φύγει. Υπήρχε κέφι και ένας άγριος συναγωνισμός μεταξύ των σπουδαστών, που προσπαθούσαν να καλύψουν τις ελλείψεις του ακατάλληλου χώρου, με ευρήματα

⁴³⁷ Μ. Σταυράκου, *Ανκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 64. Ο Θεοδωράκης κάνει επίσης μια σύντομη αναφορά στο πέρασμα του από τη σχολή όπου και αναφέρει ότι η διδασκαλία του στη Σταυράκου υπήρξε ουσιαστικά η πρώτη του αμιγώς επαγγελματική απασχόληση: Μίκης Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του Αρχαγγέλου*, Αυτοβιογραφία, 2, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2009, σ. 1107-1108. Ο Σταυράκος στην αυτοβιογραφία του αναφέρει ακόμη ότι ο Θεοδωράκης επέστρεψε και δίδαξε στη σχολή το 1976. Το όνομα του μουσικοσυνθέτη εντοπίστηκε όντως στο: «Κατάλογος Διδακτικού Προσωπικού 1976-77» και συγκεκριμένα στην ενότητα «Πρόσθετα Επιμορφωτικά Μαθήματα», όπου παρουσιάζεται να διδάσκει το μάθημα: «Μουσική στο Φιλμ». Βλ. τον φάκελο: «Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003». Αρχείο Σχολής Σταυράκου.

κινηματογραφικά που αρκετές φορές με άφηναν κατάπληκτο. Κινηματογραφική πενία τέχνας κατεργάζεται».⁴³⁸

Αντίστοιχα προς την παρουσία σημαντικών ονομάτων στο διδακτικό προσωπικό της σχολής κατά την πρώτη της περίοδο, συναντάμε μεταξύ των σπουδαστών της ανθρώπου που διαδραμάτισαν στη συνέχεια ενεργό ρόλο σε διάφορες θέσεις της κινηματογραφικής τέχνης αλλά και της σύγχρονης πολιτιστικής πραγματικότητας της χώρας. Στους προαναφερθέντες σπουδαστές της εναρκτήριας ακαδημαϊκής χρονιάς ήρθαν να προστεθούν μέσα στη δεκαετία του 1950 οι: Νίκος Γαρδέλης, Πάνος Γλυκοφρύδης, Μιχάλης Γρηγορίου, Γιώργος Ζερβουλάκος, Γιώργος Λαζάνης, Κώστας Γαβράς, Γιάννης Θεοδωράκης, Δήμος Θέος, Αλέκος Τζανετάκος, Ανέστης Βλάχος, Ερρίκος Θαλασσινός, Τάκης Κανελλόπουλος, Πέτρος Λύκας, Κώστας Καζάκος, Φώτος Λαμπρινός, Γιώργος Σταμπουλόπουλος, Μαίρη Χρονοπούλου, Όμηρος Ευστρατιάδης, Μάνος Ελευθερίου, Λεών Λοΐσιος, Δημήτρης Κολλάτος, Σταύρος Τσιώλης, Γιώργος Καβάγιας, Δημήτρης Σταύρακας, Μαριέττα Ριάλδη, Αθηνά Μερτύρη, Νίνος Φενέκ Μικελίδης και Βασίλης Ραφαηλίδης.⁴³⁹

Ορισμένοι δεν ολοκλήρωσαν τις σπουδές τους στη σχολή, ενώ άλλοι παρακολούθησαν μαθήματα μόνο κατά το πρώτο έτος. Ο Τάκης Κανελλόπουλος για παράδειγμα εμφανίζεται στο μαθητολόγιο της σχολής ως σπουδαστής του τμήματος σκηνοθεσίας κατά τα ακ. έτη 1953-55. Σε βιβλίο - αφιέρωμα στον ίδιο από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αναφέρεται μονάχα ότι βρέθηκε στην Αθήνα για να σπουδάσει σκηνοθεσία και στη συνέχεια ολοκλήρωσε τις κινηματογραφικές του σπουδές στο στούντιο Bavaria του Μονάχου.⁴⁴⁰ Επιπλέον στη σχετική έρευνα που διεξήγαγε η Μήνη για τον Κανελλόπουλο εντόπισε αναφορά του ίδιου ότι παρακολούθησε μαθήματα στη Σταυράκου για έναν χρόνο.⁴⁴¹ Ο Γαβράς από την άλλη εμφανίζεται στην επετηρίδα της σχολής κατά το ακαδημαϊκό έτος 1953-1954.⁴⁴²

⁴³⁸ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 132 - 133.

⁴³⁹ «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 -1974», ό. π., σ. 60 - 82.

⁴⁴⁰ Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου, Αχιλλέας Κυριακίδης, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Τάκης Κανελλόπουλος*, Αθήνα, Αιγόκερως 1997, σ. 133.

⁴⁴¹ Παναγιώτα Μήνη, *Η κινηματογραφική μορφή του πόνου και της οδυνηρής αναπόλησης: Ο μοντερνισμός του Τάκη Κανελλόπουλου*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2018, σ. 16.

⁴⁴² Ο Σταυράκος υποστήριζε ότι ήταν εκείνος που προέτρεψε τον νεαρό τότε σπουδαστή να ακολουθήσει τις σπουδές σκηνοθεσίας έναντι της υποκριτικής που αρχικά επιθυμούσε περισσότερο.

Παρ' όλα αυτά άρχισε να διαφαίνεται η τάση ενός τμήματος των νέων ανθρώπων της εποχής που επιθυμούσαν να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο - και που το πραγματοποίησαν στη συνέχεια είτε ως σκηνοθέτες, είτε ως τεχνικοί και ηθοποιοί, είτε ακόμα και ως κριτικοί κινηματογράφου - να προσεγγίσουν τη νέα σχολή προκειμένου να αποκτήσουν μια πρώτη επαφή με το αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους.

Αξίζει τέλος να μνημονευθούν εδώ τα ονόματα δυο ακόμη αξιόλογων σκηνοθετών οι οποίοι συνδέθηκαν επίσης με τη σχολή Σταυράκου εκείνη την περίοδο. Ο ένας είναι ο Κώστας Μανουσάκης, από τους πρώτους απόφοιτους του τμήματος σκηνοθεσίας, το 1953, και ο δεύτερος ο Ανδρέας Λαμπρινός, ο οποίος δεν υπήρξε σπουδαστής, όμως ο Σταυράκος στην αυτοβιογραφία του αναφέρει ότι είχε επαφή με το περιβάλλον της σχολής κατά τα πρώτα βήματα της σταδιοδρομίας αμφοτέρων, καθώς ο ίδιος του είχε παραχωρήσει ένα δωμάτιο στο κτήριο της σχολής προκειμένου να το χρησιμοποιεί ως εργασιακό του χώρο.⁴⁴³

Το περιοδικό Κινηματογράφος

Ο Σταυράκος και οι συνεργάτες του επεδίωξαν κατά την πρώτη δεκαετία να καταστήσουν ευρύτερα γνωστή την ύπαρξη της σχολής με ποικίλους τρόπους, αφενός για να ενισχυθεί η εισροή νέων μαθητών, αφετέρου για να αποκτήσει κύρος μέσα στο περιβάλλον της τότε ελληνικής κινηματογραφίας. Για τον λόγο αυτό προχώρησαν σε διάφορες παράλληλες δράσεις, πέραν των ορίων του κατεξοχήν εκπαιδευτικού έργου

Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Σταυράκου οι δυο τους επρόκειτο να ξανασυναντηθούν στο Παρίσι το 1958, κατά την επίσκεψή του στην IDHEC. Βλ. το σχετικό απόσπασμα από τη συνέντευξη του στον Άρη Σκιαδόπουλο για την εκπομπή *Νυχτερινός επισκέπτης* (1995). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <https://archive.ert.gr/7732/>

(τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Στο αρχείο της σχολής Σταυράκου υπάρχει μια φωτογραφία από εκείνη τη συνάντηση. Βλ. *Εικόνα 12*. Πρέπει να σημειωθεί πάντως η απουσία, και σε αυτή την περίπτωση, κάποιας αναφοράς από τον ίδιο τον Γαβρά στη φοίτησή του στη σχολή. Βλ. ενδεικτικά τη συνέντευξή του για τις σπουδές και την μετέπειτα σταδιοδρομία του, στο αφιέρωμα στον ίδιο από το *Παρασκήνιο* (1984). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/68760/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Επίσης καμία σχετική αναφορά δεν υπάρχει στο: Ηλίας Κανέλλης (επιμ.), *Κώστας Γαβράς*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2001.

⁴⁴³ Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 73. Επίσης: Κ. Δ. Γούτος, Κ. Δ. Νούλας, *Λεξικό Σκηνοθετών του Ελληνικού Κινηματογράφου*, ό. π., σ. 154 και 171.

που συντελούσαν εντός της σχολής. Αξίζει να διακρίνουμε τρεις από τις εν λόγω πρωτοβουλίες. Η πρώτη δρομολογήθηκε το 1951, δεύτερο έτος λειτουργίας της, και αφορούσε τη δημιουργία ενός κινηματογραφικού περιοδικού, του *Κινηματογράφος*. Η έκδοσή του «...αποσκοπούσε να ενημερώσει, πληροφορήσει, μυήσει, κυρίως τους αναγνώστες που αποτελούσαν το κοινό του κινηματογράφου, σε μια γλώσσα κατανοητή, ό,τι είχε σχέση με την κινηματογραφική ταινία. Δηλαδή τους συντελεστές της: ηθοποιούς, σκηνοθέτη, διευθυντή φωτογραφίας, οπερατέρ, σκηνογράφο, ενδυματολόγο, φωτιστή, ηχολήπτη, μοντέρ και όλους τους άλλους τεχνικούς και καλλιτεχνικούς συντελεστές μέσα και έξω από τους χώρους γυρίσματος του στούντιο και πλατό. Ακόμα, τους παραγωγούς, αιθουσάρχες, διανομείς, διαφημιστές, κλπ.»⁴⁴⁴

Η έκδοση του περιοδικού πραγματοποιήθηκε με την οικονομική υποστήριξη ενός φίλου του Σταυράκου, του Μιχάλη Θεολογίτη, δικηγόρου και γόνου εύπορης αθηναϊκής οικογένειας. Αρχισυντάκτης ήταν ο Κορνήλιος Αγγελίδης και συντάκτες οι τότε καθηγητές της σχολής Μάριος Πλωρίτης, Γρηγόρης Γρηγορίου, Άγγελος Προκοπίου και Πέτρος Καλονάρος.⁴⁴⁵ Η κυκλοφορία του επρόκειτο να μη διαρκέσει πολύ. Ο Σταυράκος αναφέρει ότι η έκδοσή του σταμάτησε κατόπιν εισαγγελικής παρέμβασης, λόγω παράβασης ενός νόμου για τη χρήση του δημοσίου χαρτιού. Κατά την άποψή του, η δίωξη οφειλόταν στο γεγονός ότι ανταγωνιστικά έντυπα που είχαν παρεμφερή θεματολογία, δυσαρεστήθηκαν με την εμφάνιση ενός νέου περιοδικού για τον κινηματογράφο, το οποίο μάλιστα, σύμφωνα πάντα με την εκτίμηση του ίδιου, σημείωσε ανέλπιστη επιτυχία, ξεπερνώντας τις αρχικές προσδοκίες των συντακτών του.⁴⁴⁶ Η έκδοσή του πάντως, πέραν των υπηρεσιών που προσέφερε ενισχύοντας τη φήμη της σχολής στους κινηματογραφικούς κύκλους, αποτέλεσε και την απαρχή της εκδοτικής της δραστηριότητας. Τα χνάρια εκείνης της πρώτης απόπειρας θα ακολουθούσε, κατά τα επόμενα χρόνια, η έκδοση σημειώσεων για τα μαθήματα της σχολής, εγχειριδίων για τις διάφορες κινηματογραφικές ειδικότητες, βιβλίων γύρω από ζητήματα θεωρίας, μεταφράσεων ξένων συγγραμμάτων για θέματα του οπτικοακουστικού χώρου καθώς και νέων περιοδικών.

⁴⁴⁴ Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 52.

⁴⁴⁵ Ανάμεσα στις ελάχιστες σελίδες του περιοδικού που διασώζονται, υπάρχει και ένα αντίτυπο του εξωφύλλου του δευτέρου τεύχους. Βλ. *Εικόνα 13*.

⁴⁴⁶ Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 53-54.

Σχολή Σταυράκου και CILECT

Το δεύτερο γεγονός, ίσως ακόμη μεγαλύτερης βαρύτητας για την εδραίωση της σχολής, υπήρξε η ένταξή της στο CILECT το 1956. Η σχολή Σταυράκου είχε επιδιώξει και είχε ήδη κατορθώσει να συνάψει επαφές με αντίστοιχους φορείς του εξωτερικού. Είχαν προηγηθεί η αποστολή του σπουδαστή Γιώργου Ζερβουλάκου σε ένα φεστιβάλ φοιτητικού κινηματογράφου στην Κωνσταντινούπολη το 1952 και ανταλλαγές επισκέψεων εκπαιδευτικού χαρακτήρα με την Ακαδημία Κινηματογράφου του Βελιγραδίου το 1953.⁴⁴⁷ Το 1956 η σχολή δέχτηκε επίσημη πρόσκληση από το CILECT για την αποστολή αντιπροσώπων στο συνέδριο που διοργανώθηκε κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ της Βενετίας και είχε ως αντικείμενό του την εισαγωγή των σπουδαστών των κινηματογραφικών σχολών στον επαγγελματικό στίβο. Ο Σταυράκος συμμετείχε στις εργασίες του συνεδρίου από κοινού με τον Γρηγορίου, ο πρώτος ως διευθυντής και ο δεύτερος ως υπεύθυνος σπουδών του ιδρύματος. Εκεί είχαν την ευκαιρία να παρουσιάσουν το έργο τους και να υποβάλουν αίτηση προκειμένου να ενταχθούν στα μέλη του οργανισμού.⁴⁴⁸

Ενδιαφέρον παρουσιάζει εν προκειμένω ο λόγος του Γρηγορίου κατά τη διάρκεια του συνεδρίου της Βενετίας, μέσω του οποίου σκιαγράφησε την ταυτότητα και τη δομή της σχολής, μη παραλείποντας να τις συνδέσει με τις συνθήκες που ίσχυαν τότε στην ελληνική κινηματογραφία:

Για να γίνει κατανοητή η κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου είναι αναγκαίο να γίνει γνωστό το περιβάλλον στο οποίο αυτός υφίσταται. Ο ελληνικός κινηματογράφος πάσχει από μια βαριά ασθένεια: την ανεξαρτησία. Αυτή η ανεξαρτησία την οποία είναι πιθανό να ευχόμαστε για άλλες χώρες, επειδή σημαίνει απουσία της λογοκρισίας, απουσία από πολιτικές παρεμβάσεις, έχει καταστεί στην Ελλάδα αιτία πολλών προβλημάτων. Γιατί ανεξαρτησία σημαίνει επίσης αδιαφορία από τη μεριά του Κράτους [...] Μέσα σε αυτή την κατάσταση, εδώ και έξι χρόνια, ο κύριος Σταυράκος και εγώ είχαμε την ιδέα να ιδρύσουμε μια κινηματογραφική σχολή. [...] μας δόθηκε η ευκαιρία να δώσουμε υγιή στελέχη στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, αγνώστου σε ό, τι αφορά την καλλιτεχνική, τεχνική αλλά και ηθική τους υπόσταση, στελέχη που θα έχουν σεβασμό για τους εαυτούς τους, για το

⁴⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 66-69. Βλ. επίσης: *Εικόνα* 14.

⁴⁴⁸ G. Cincotti, R. Mergè, *Il problema dell'immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di TV*, ό. π., σ. 7-8 και 103-115.

επάγγελμα τους, για τον κινηματογράφο και για το κοινό. [...] Η δραστηριότητα της σχολής διεξάγεται με έναν τρόπο που δυστυχώς δεν είναι ο ιδεώδης. Η σχολή μας δεν έχει δυστυχώς στούντιο ούτε εργαστήρια, και εκτελούμε τις πρακτικές μας ασκήσεις στις διάφορες εταιρίες παραγωγής, σε διαφορετικές κάθε φορά εγκαταστάσεις. [...] Το δίπλωμα που παρέχει στους αποφοίτους της δεν έχει μεγάλο πρακτικό αντίκρισμα. Δεν υπάρχει στην Ελλάδα νομοθεσία η οποία να αφορά τον κινηματογράφο και η οποία να προστατεύει τα νέα στελέχη. [...] Παρόλα αυτά έχω την εντύπωση πως ένας νέος μπορεί να βρει δουλειά στην Ελλάδα πολύ πιο εύκολα απ' ό,τι στις άλλες χώρες. Η απουσία μιας κανονικής κινηματογραφικής βιομηχανίας και η έλλειψη μεγάλων ονομάτων αφήνουν ανοιχτό το δρόμο στους νέους που έχουν ικανότητες και θέλουν να δουλέψουν σοβαρά.⁴⁴⁹

Ο Γρηγορίου μας μεταφέρει επιπλέον και την εικόνα των αντιδράσεων στον λόγο του, καθώς και των δικών του κρίσεων και συμπερασμάτων:

Με άκουσαν με προσοχή και όταν τελείωσα ακολούθησε μια μεγάλη σιωπή. Κατάλαβα πως οι άνθρωποι πέσανε από τα σύννεφα. Ήτανε τόσο απίθανα αυτά που άκουσαν, ώστε κανένας δεν τόλμησε να δευτερολογήσει. Τι να πει άλλωστε. [...] Όταν άκουσα τους ξένους να μιλούν για τον κινηματογράφο τους, τότε κατάλαβα γιατί η πνευματική στάθμη της ελληνικής ταινίας βρισκότανε σχεδόν στο μηδέν. Εκεί σε μια αίθουσα της Μπιενάλε ήταν μαζεμένοι οι αντιπρόσωποι όλων σχεδόν των Κινηματογραφικών Σχολών της Ευρώπης, κι ακόμα - κι αυτό ήταν το σπουδαιότερο - εκπρόσωποι κινηματογραφικών Διευθύνσεων των σχετικών Υπουργείων και ιδιώτες διευθυντές Στούντιο. Και όλοι αυτοί συζητούσαν για τον τρόπο απορρόφησης των πτυχιούχων στο επάγγελμα, για τον καλύτερο τρόπο πρακτικής εκπαίδευσης, για ανταλλαγές σπουδαστών και καθηγητών, για επιδόματα, υποτροφίες και υλικά και ηθικά βραβεία στους αριστούχους. Καθόμουν σε μια γωνιά με την απορία και την πίκρα στο στόμα. Ποια είναι η γνώμη της Ελλάδας; Τί γίνεται στην Ελλάδα; Με ποιο τρόπο βοηθάει την κινηματογραφική εκπαίδευση το Κράτος; Πως αντιμετωπίζετε τα προβλήματα σας; Τί προοπτικές χαράζετε για το μέλλον; Όλα αυτά τα ερωτήματα ερχόντουσαν σα βροχή και εγώ έπρεπε να μιλήσω. Να πω την αλήθεια; Ντρεπόμουνα. Να την κρύψω; Ποιο το όφελος».⁴⁵⁰

Παρά τις δυσμενείς συγκρίσεις και τις απαισιόδοξες αποτιμήσεις της πρώτης επαφής με το διεθνές περιβάλλον των κινηματογραφικών σχολών στις οποίες προέβη ο Γρηγορίου, η σχολή Σταυράκου έγινε δεκτή στους κόλπους του CILECT ως τακτικό μέλος (*membre effectif*). Τον επόμενο μάλιστα χρόνο ο διευθυντής της μετέβη πάλι, αρχικά στο φεστιβάλ των Καννών και στη συνέχεια στο Παρίσι, για να παρευρεθεί στο επόμενο συνέδριο του Κέντρου.⁴⁵¹

Η ένταξη της σχολής Σταυράκου στον όμιλο του CILECT επρόκειτο να της αποφέρει σταδιακά ποικίλα οφέλη. Άρχισε να υπάρχει κατ' αρχάς διαρκής ενημέρωση

⁴⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 106-112.

⁴⁵⁰ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, τ. 1, ό. π., σ. 133-134.

⁴⁵¹ Βλ. σχετικά: *4^{me} Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision: Le Comique de film dans le Monde*, (Cannes, Mai 1957), Παρίσι, IDHEC 1957, σ. 4.

για τις εξελίξεις γύρω από διάφορα ζητήματα της κινηματογραφικής παιδείας. Μέσω της ενεργής παρουσίας της σε συνέδρια του οργανισμού, των συγγραμμάτων του CILECT που λάμβανε με θέματα κινηματογραφικής θεωρίας και πρακτικής, αλλά και εκμεταλλευόμενη το δίκτυο των επαφών που καθιέρωσε με τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές του εξωτερικού, η σχολή απέκτησε τη δυνατότητα άμεσης πρόσβασης στα καινούργια διεθνή εκπαιδευτικά τεκταινόμενα. Κατόρθωσε έτσι να ανανεώνει και να αναπροσαρμόζει τον χαρακτήρα και το περιεχόμενο των σπουδών της σύμφωνα με τις νέες εκπαιδευτικές τάσεις και κατευθύνσεις. Παράλληλα όμως ενισχύθηκε και με καθαρά πρακτικό τρόπο, χάρη στην αρωγή ορισμένων εκ των υπευθύνων των άλλων σχολών - μελών του οργανισμού. Εκτός από τον υλικότεχνικό εξοπλισμό εκ μέρους του Don Williams για τον οποίο έγινε λόγος παραπάνω, ο πρύτανης της IDHEC Rémy Tessonneau έστειλε στον Σταυράκο ως δώρο ένα μέρος από τις σημειώσεις των μαθημάτων που γίνονταν εκεί, καθώς και επιπλέον βιβλιογραφικό υλικό γύρω από τον κινηματογράφο.⁴⁵²

Οι επαφές της σχολής με το CILECT συνέχισαν να είναι στενές καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950. Ο Σταυράκος προσπάθησε να παρευρεθεί σε όσο το δυνατόν περισσότερα συνέδρια μπορούσε, καθώς και σε επισκέψεις που θα ενίσχυαν το διεθνές προφίλ της σχολής. Εκτός από τη Βενετία και τις Κάννες, συμμετείχε στο συνέδριο του 1958 επίσης στο Παρίσι, και στη συνέχεια επισκέφτηκε τα στούντιο της κινηματογραφικής εταιρείας Bavaria Film κοντά στο Μόναχο, καθώς και το Centro Sperimentale στη Ρώμη. Ακόμη, ο καθηγητής της IDHEC και σκηνοθέτης André Voisin, ήρθε στην Αθήνα έπειτα από παρότρυνση του Tessonneau, όπου και έδωσε σειρά διαλέξεων επί δυο περίπου μήνες, το φθινόπωρο του 1959.⁴⁵³ Αν και οι παραπάνω δραστηριότητες επιβάρυναν οικονομικά τον Σταυράκο, ο ίδιος φαίνεται ότι επένδυε στα μακροπρόθεσμα οφέλη που θα έφερναν στη σχολή του.

⁴⁵² Τμήμα του υλικού φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη της σχολής, ενώ γίνονται προσπάθειες να εντοπισθούν και να μεταφερθούν συνολικά όλα τα βιβλία από το προσωπικό αρχείο του Σταυράκου. Ενδεικτικά: Marie - Thérèse Cleris, *La Script - Girl*, Παρίσι, Cours et Publications de l'IDHEC 1956· Raymond Louveau, *Le Montage de Film*, Παρίσι, Publications de l'IDHEC 1957· Βλ. επίσης: IDHEC, *Catalogue de la bibliothèque*, 1, Παρίσι, Cours et Publications de l'IDHEC 1957.

⁴⁵³ Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 100-103 και 115-116. Φωτογραφικό υλικό από τη συμμετοχή του Σταυράκου στα διεθνή συνέδρια και από τις παραδόσεις του André Voisin βρίσκεται στις *Εικόνες* 15α και 15β.

Η αρπαγή της Περσεφόνης

Η τρίτη και πλέον αξιοσημείωτη πρωτοβουλία που σημάδεψε τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της σχολής Σταυράκου υπήρξε η παραγωγή του φιλμ *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956). Τέσσερα μόλις χρόνια μετά την ουσιαστική συγκρότησή της και ενώ ακόμα εκείνη προσπαθούσε να αποκτήσει σταθερές βάσεις, ο Σταυράκος και πάλι από κοινού με τον Γρηγορίου, συνέλαβαν άλλη μια καινοτόμα και ταυτόχρονα παράτολμη ιδέα. Καθώς ο Γρηγορίου είχε εκείνη την εποχή στο ενεργητικό του ήδη τέσσερις ταινίες,⁴⁵⁴ οι οποίες τον είχαν καταστήσει ως ένα αναγνωρίσιμο όνομα για τα εγχώρια κινηματογραφικά δεδομένα της εποχής, ο ιδιοκτήτης της σχολής τού πρότεινε να αναλάβει τη σκηνοθεσία σε ένα φιλμ την παραγωγή του οποίου θα έκανε ο ίδιος. «Η Σχολή διέθετε ένα πλούσιο έμψυχο υλικό. Θα μπορούσαμε να το αξιοποιήσουμε. Τα παιδιά θα προσέφεραν υπηρεσίες, ο καθένας στην ειδικότητα του, κάνοντας ταυτόχρονα και πρακτική εξάσκηση σ' αυτά που σπουδάζανε. Έτσι η ταινία θα κόστιζε φτηνότερα, μπορεί να άφηνε και κέρδη και θα ήταν μια εξαιρετική διαφήμιση για τη Σχολή, που την είχε απόλυτη ανάγκη, γιατί παρ' όλο που έμπαινε με το σπαθί της στον τέταρτο χρόνο της λειτουργίας της, εξακολουθούσε να έχει παθητικό».⁴⁵⁵

Απευθύνθηκαν στον Ιάκωβο Καμπανέλλη προκειμένου να γράψει το σενάριο της ταινίας, ο οποίος ήταν τότε καθηγητής της σχολής στο αντίστοιχο μάθημα. Ο Καμπανέλλης είχε δώσει πρόσφατα δείγματα γραφής σε ταινίες, τη *Στέλλα* (1955) του Μ. Κακογιάννη και τον *Δράκο* (1956) του Ν. Κούνδουρου.⁴⁵⁶ Συμφώνησε να

⁴⁵⁴ Πρόκειται για τα τις ταινίες: *Ο κόκκινος βράχος* (1949), *Θύελλα στο φάρο* (1950), *Πικρό ψωμί* (1951) και *Μεγάλοι δρόμοι* (1953). Βλ. σχετικά: Δ. Χαρίτος, Α. Κυριακίδης και Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Γρηγόρης Γρηγορίου*, ό. π., σ. 81 - 93.

⁴⁵⁵ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 148.

⁴⁵⁶ Βλ. σχετικά: Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης*, 7, Ρέθυμνο, (1994), σ. 165 - 195· Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας στο κινηματογραφικό (σεναριογραφικό και σκηνοθετικό) έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο *Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα, Περί Τεχνών 2006, σ. 288 - 326, και Παναγιώτα Μήνη, «Η *Στέλλα* με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη», στο *Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη - Συμπληρωματικός Τόμος*, Πάτρα, Περί Τεχνών 2006, σ. 26 - 37.

αναλάβει τη συγγραφή ενός κειμένου που αποτελούσε συμβολική παραλλαγή του μύθου του Πλούτωνα και της Περσεφόνης, ενταγμένη στο περιβάλλον της βουκολικής ελληνικής επαρχίας.⁴⁵⁷ Το πολυπρόσωπο σενάριο του Καμπανέλλη συντελούσε μεν θετικά στο να δοθεί η ευκαιρία να λάβουν μέρος στην ταινία αρκετοί από τους σπουδαστές της σχολής,⁴⁵⁸ από την άλλη όμως επιφόρτιζε την οργάνωση της παραγωγής με επιπλέον ευθύνες και έξοδα. Έτσι η ταινία έφθασε σε ένα σημείο όπου άρχισε να δημιουργείται πρόβλημα ρευστότητας, ενώ τα γυρίσματα ήταν ακόμα σε πλήρη εξέλιξη. Τότε ο Σταυράκος πρότεινε στον Αντώνη Ζερβό να γίνει συμπαραγωγός, με αφορμή και τη σχέση που είχε αναπτύξει ο γιος του Γιώργος με τη σχολή και τις δραστηριότητές της.⁴⁵⁹

Η διανομή των ρόλων και το συνεργείο της ταινίας αποτελούνταν από ένα μείγμα καλλιτεχνών και τεχνικών, που κατά μεγάλο μέρος συνδέονταν με το περιβάλλον της σχολής. Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και η Αλέκα Κατσέλη, οι οποίοι κρατούσαν δυο από τους βασικούς ρόλους της ταινίας, ήταν καθηγητές στο μάθημα της υποκριτικής,⁴⁶⁰ ενώ ο Κώστας Καζάκος έκανε τότε την πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση, όντας ακόμη πρωτοετής σπουδαστής στο τμήμα των ηθοποιών. Παράλληλα αρκετοί από τους πολυάριθμους δευτερεύοντες ρόλους καλύφθηκαν από άλλους σπουδαστές όπως ο Αλέκος Τζανετάκος, ο Περικλής Ιωαννίδης, η Κλαίρη Δεληγιάννη και ο Ιωάννης Μαχαίρας.⁴⁶¹ Ο επίσης πρωτοετής

⁴⁵⁷ Το σενάριο της ταινίας έχει κυκλοφορήσει και σε μορφή βιβλίου. Βλ. σχετικά: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αρπαγή της Περσεφόνης: Σενάριο για την ομώνυμη ταινία του Γρηγόρη Γρηγορίου*, Αθήνα, Αιγόκερως 1996.

⁴⁵⁸ Κάτι το οποίο άλλωστε ο Καμπανέλλης συνήθιζε να κάνει, να γράφει δηλαδή έργα με πολλά πρόσωπα, ιδίως στα θεατρικά της πρώιμης συγγραφικής του σταδιοδρομίας. Ο ίδιος ο συγγραφέας καταθέτει την άποψη του για τη συγκεκριμένη πτυχή του έργου του στην εκπομπή - αφιέρωμα: *Μονόγραμμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Μέρος 1ο* (2005). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/7990/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁴⁵⁹ Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 151, και: Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 86.

⁴⁶⁰ «1950-1974. Καθηγηταί της Σχολής», ό. π., σ. 10 - 12. Ρόλους στην ταινία είχαν επίσης ο Ορέστης Μακρής, ο Λαυρέντης Διανέλλος, ο Γιάννης Πρινέας και η Σαπφώ Νοταρά. Βλ. σχετικά: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 112.

⁴⁶¹ Βλ. σχετικά: Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λυκούργου Σταυράκου», *Επετηρίδα Διπλωματούχων της Σχολής - Ηθοποιοί*, ό. π., σ. 1, και «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 - 1974», ό. π., σ. 60 - 82. Ο Καζάκος έπαιζε στην ταινία τον νεαρό πρωταγωνιστή Πλούτωνα, δίπλα στην τελειόφοιτη σπουδάστρια του τμήματος υποκριτικής της σχολής Μαίρη Τσαπάλου στον ρόλο της Περσεφόνης. Σε συνέντευξή του ο ηθοποιός μνημονεύει ενδελεχώς τις συνθήκες υπό τις οποίες έγιναν

σπουδαστής του τμήματος σκηνοθεσίας Πάνος Γλυκοφρύδης ανέλαβε βοηθός σκηνοθέτη του Γρηγορίου και βοηθός παραγωγής ο συμφοιτητής του Γιώργος Πετρίδης, αμφότεροι στην πρώτη τους επαφή με τη διαδικασία της κινηματογράφησης. Τη μουσική τέλος έγραψε ο καθηγητής την εποχή εκείνη στο σχετικό μάθημα, Αργύρης Κουνάδης.⁴⁶²

Ο Σταυράκος και ο Γρηγορίου αναφέρονται εκτενώς στα απομνημονεύματά τους στις δυσχέρειες που αντιμετώπισε η παραγωγή της ταινίας και στα επεισοδιακά γυρίσματα τα οποία ξεκίνησαν τον Σεπτέμβρη του 1955 στα Πολιτικά Ευβοίας, για να ολοκληρωθούν τελικά, έπειτα από πολλές διακοπές λόγω έλλειψης οικονομικών πόρων αλλά και συντονισμού των συντελεστών της, αρκετούς μήνες αργότερα, με αποσπασματικά γυρίσματα σε διάφορες άλλες τοποθεσίες. Παραθέτουν επιπλέον αρκετά ανεκδοτολογικά περιστατικά που συνέβησαν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων και την εκτέλεση της παραγωγής, ενώ σχολιάζουν εκτενώς και την υποδοχή που είχε η ταινία από το κοινό και τους κριτικούς της εποχής. Αντίθετα με τις προσδοκίες των συντελεστών της η *Αρπαγή της Περσεφόνης* κινήθηκε σε μέτρια εμπορικά επίπεδα, ενώ εξίσου αμφίθυμη υπήρξε η στάση της κριτικής απέναντί της. Αποτέλεσμα ήταν να αποτύχει, σύμφωνα με τους δημιουργούς της, ως προς τους στόχους της να αποφέρει οικονομικά οφέλη και κυρίως να αποτελέσει έμμεση διαφήμιση για το έργο που συντελούνταν μέσα στη σχολή.⁴⁶³

Η αποκατάσταση εκείνης της ιδιαίτερης κινηματογραφικής προσπάθειας ήρθε συνεπικουρόντος του χρόνου, μέσα από κατοπινές προσεγγίσεις μελετητών του

τα γυρίσματα, καθώς και τη δική του συμμετοχή σε αυτά. Παρέχει εξάλλου σημαντικές επιπρόσθετες πληροφορίες για το περιβάλλον της σχολής εκείνη την περίοδο. Στο: *Η ζωή είναι αλλού: Κώστας Καζάκος* (2007). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/36450/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Βλ. ακόμα τις φωτογραφίες από τα γυρίσματα της ταινίας: *Εικόνες* 16α και 16β.

⁴⁶² Βλ. αναλυτικά τα ονόματα των συντελεστών στους τίτλους αρχής της ταινίας. Κόπιες του φιλμ φυλάσσονται στο αρχείο της σχολής Σταυράκου, αλλά και στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας, σε μορφή DVD. Υπάρχει επίσης μια σχετική μαρτυρία του Πετρίδη στο “Youtube”. Τίτλος βίντεο: «Σχολή Λυκούργου Σταυράκου» <http://www.youtube.com/watch?v=5m8s03meIag#t=14> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Βλ. ακόμα φωτογραφία των νεαρών κινηματογραφιστών και βοηθών του Γρηγορίου κατά τη διαδικασία των γυρισμάτων: *Εικόνα* 17.

⁴⁶³ Τόσο ο Γρηγορίου όσο και ο Σταυράκος καταλογίζουν στον Ζερβό, ο οποίος ήταν όπως είδαμε ο συμπαραγωγός και διανομέας της ταινίας, ότι δεν την προώθησε αρκετά. Πιο αναλυτικά για τα γυρίσματα, τη στάση της κριτικής και την εμπορική σταδιοδρομία της ταινίας, βλ: Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 149 - 164, και: Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 81 - 90.

ελληνικού κινηματογράφου. Σήμερα πλέον η *Αρπαγή της Περσεφόνης* έχει αναγνωριστεί ως μια απόπειρα να παρουσιαστεί ένα αξιοπρεπές αποτέλεσμα σύμφωνα με τις τεχνικές δυνατότητες που υπήρχαν, το οποίο παράλληλα κινήθηκε αφηγηματικά και υφολογικά πέρα από τον κύριο όγκο της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής της εποχής. Σημειώνεται εξάλλου η σύμπραξη κατά τη διαδικασία δημιουργίας της συντελεστών που είτε η δουλειά τους είχε ήδη διακριθεί για τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά, είτε ξεκινούσαν τότε, και με εφάληριο το ειδικό πλαίσιο υπό το οποίο πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη ταινία, τη μετέπειτα αξιολογή σταδιοδρομία τους στον χώρο του κινηματογράφου.⁴⁶⁴

Ολοκληρώνοντας τη δεκαετία του 1950: Η εδραίωση της σχολής

Όλες εκείνες οι παράλληλες δράσεις, σε συνδυασμό με το αμιγώς εκπαιδευτικό έργο που συντελούταν στις τάξεις της σχολής, αποτέλεσαν εκφάνσεις της κοινής επιδίωξης των διαχειριστών και των συνεργατών της να κάνει όσο το δυνατό πιο εμφαντική την παρουσία της στο κινηματογραφικό περιβάλλον της χώρας. Η εγγραφή διαρκώς νέων σπουδαστών, παρά τις όποιες αυξομειώσεις, άρχισε να την εδραιώνει στα εγχώρια κινηματογραφικά πράγματα. Η εξέλιξη αυτή επιβεβαίωνε την ύπαρξη ενδιαφέροντος και αναζήτησης εκ μέρους της ελληνικής νεολαίας για την παροχή κινηματογραφικής εκπαίδευσης· διαφαινόταν όμως παράλληλα και ότι το σχετικό κενό κατάφερνε να καλυφθεί, τουλάχιστον έως έναν βαθμό, από τη νεοσύστατη σχολή, παρά τις αδυναμίες, τα λάθη, τους περιορισμούς ή και τις αστοχίες των διαχειριστών της. Ενάντια στις δυσχερείς οικονομικές προϋποθέσεις υπό τις οποίες δημιουργήθηκε, από τα κεφάλαια ουσιαστικά και το επιχειρηματικό ρίσκο ενός ανθρώπου με μικρή σχέση με τον κινηματογράφο, το εκπαιδευτικό εκείνο εγχείρημα άρχισε σταδιακά να αποδίδει καρπούς. Επιπλέον, το μοντέλο της προσωποπαγούς κινηματογραφικής σχολής - επιχείρησης που εφαρμόστηκε από τον Σταυράκο, ακολουθήθηκε, όπως θα φανεί και στη συνέχεια και από τις υπόλοιπες

⁴⁶⁴ Βλ. σχετικά: Ε. Α. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», ό. π., σ. 172 - 174 και 191 - 195· Ε. Α. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, ό. π., σ. 426 - 427· Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, 1, ό. π., σ. 97, και: Κ. Κυριακός «Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας στο κινηματογραφικό (σεναριογραφικό και σκηνοθετικό) έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό. π., σ. 301 - 302.

κινηματογραφικές σχολές που δημιουργήθηκαν κατά την ίδια περίοδο στην Ελλάδα, κατ' αντιστοιχία άλλωστε και με ότι συναιβανει στις περισσότερες εταιρείες παραγωγής της περιόδου.⁴⁶⁵

Η στάση του κινηματογραφικού κόσμου της χώρας άρχισε βαθμιαία να μεταβάλλεται. Από την επιφύλαξη και τον σκεπτικισμό απέναντι σε ένα ακόμα ιδιωτικό εκπαιδευτικό ίδρυμα που πρέσβευε ότι προετοιμάζει νέους κινηματογραφιστές - σύμφωνα και με τα ατυχή παραδείγματα που είχαν προηγηθεί και είχαν διαμορφώσει μια αρνητική προδιάθεση απέναντι σε τέτοιου τύπου σχολές - η πλειονότητα του κινηματογραφικού κόσμου της εποχής οδηγήθηκε σταδιακά στην αποδοχή της σχολής του Σταυράκου: «...οι παραγωγοί, οι τεχνικοί και οι σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου χωρίζονται σε τρεις «παρατάξεις»: α) Σ' αυτούς που άμεσα ή έμμεσα μπούκοτάρουν τον απροσδόκητο νεωτερισμό της Σχολής. β) Τους επιφυλακτικούς που μένουν ουδέτεροι στη διαμάχη, αδυνατώντας προφανώς να σταθμίσουν τις θετικές ή τις αρνητικές επιπτώσεις απ' την ίδρυση της Σχολής, και γ) Τους υποστηρικτές της. [...] Όταν τα πράγματα ηρέμησαν κάπως δημιουργείται μια ανεπίσημη, κατά κάποιον τρόπο, ομάδα παραγωγών και τεχνικών που υποστηρίζουν με ζέση την αναγκαιότητα ύπαρξης της Σχολής. Συγκεκριμένα πρόκειται για τους εξής: Θ. Δαμασκηνό, Σπ. Σκούρα, Χρ. Σπέντζο, Ηλ. Ιγγλέση, Ν. Δημακόπουλο, Γ. Ζαβερδινό, Β. Κόκορη, Α. Γεωργιάδη, Ν. Μακρίδη, Σπ. Ανέστη, Ν. Παπαδόπουλο, Γ. Ρουσσόπουλο, Γ. Νιαγάσα, Ι. Νταϊφά, Γ. Ζερβό, Γ. Κριάδη, Ι. Δριμαρόπουλο κλπ. Ο Α. Σταυράκος παύει πια να είναι «προγραμμαμένος», τουλάχιστον από μια σημαντική μερίδα συναδέλφων του».⁴⁶⁶

Η αντιστροφή του κλίματος διαφάνηκε ιδιαίτερα μέσα από δύο εξελίξεις. Το 1956 ο Σταυράκος δέχτηκε πρόταση να αναλάβει τη θέση του πρόεδρου στο συνδικαλιστικό όργανο των κινηματογραφιστών της χώρας, την ΕΤΕΚ, και κατόπιν στην *Πανελλήνια Οργάνωση Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων* (ΠΟΚΕ), το αντίστοιχο σωματείο των παραγωγών του ελληνικού κινηματογράφου. Κρίνοντας ότι κατ' αυτόν τον τρόπο θα του επιτρεπόταν να δραστηριοποιηθεί περαιτέρω στην κινηματογραφική ζωή της χώρας και να αναδείξει τη σχολή και το έργο της, ο Σταυράκος αποδέχτηκε τις προτάσεις και των δυο οργανώσεων. Η ενεργή

⁴⁶⁵ Α. Μιτροπούλου, "Production", *Découverte du cinéma grec*, ό. π., σ. 110-113.

⁴⁶⁶ Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 29.

συνδικαλιστική του δράση κράτησε γύρω στα δέκα χρόνια, κυρίως στις τάξεις της ΠΟΚΕ. Η θητεία του στην προεδρία της ΕΤΕΚ διήρκησε περίπου δύο έτη. Στο αρχείο της Ένωσης που βρίσκεται στα ΑΣΚΙ εντόπισα τον ατομικό φάκελο του Σταυράκου. Σύμφωνα με όσα προκύπτουν από τη διερεύνησή του, είχε εγγραφεί στις 28/7/1956 και παραιτήθηκε από μέλος της στις 30/6/1958, λόγω ασυμβίβαστου με τη νέα θέση Διευθυντού Γραφείων που ανέλαβε στην ΠΟΚΕ.⁴⁶⁷ Παρ' όλα αυτά ο ίδιος υποστήριζε ότι κατά τη σύντομη εκείνη περίοδο, και με τον Γρηγορίου πάλι στη θέση του Γενικού Γραμματέα, κατάφεραν να εντάξουν το σωματείο των επαγγελματιών του κινηματογράφου στις τάξεις της ΓΣΕΕ, ενώ παράλληλα το αναδιοργάνωσαν διοικητικά και οικονομικά.⁴⁶⁸

Σε ότι αφορά την ΠΟΚΕ, το σωζόμενο αρχειακό υλικό της οποίας φυλάσσεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους,⁴⁶⁹ δεν παρέχει κανένα επιπλέον στοιχείο γύρω από την παρουσία του Σταυράκου στην οργάνωση. Σχετικές πληροφορίες μας προσφέρουν μόνο οι μαρτυρίες του ηχολήπτη, συνδικαλιστή και καθηγητή της σχολής Γιώργου Νιαγάσα και του αιθουσάρχη Γιώργου Δημακόπουλου, στις οποίες αναφέρεται επιπλέον ότι ο Σταυράκος διετέλεσε επί σειρά ετών και διευθυντής της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Αιθουσαρχών Κινηματογραφιστών (ΠΟΤΑΙΚ).⁴⁷⁰ Στο αρχείο της σχολής Σταυράκου εντόπισα τέλος μια αναμνηστική φωτογραφία με την ηγεσία της ΠΟΚΕ κατά την περίοδο 1961-1965, η οποία και απεικονίζει τον Σταυράκο μεταξύ των στελεγχών της.⁴⁷¹

⁴⁶⁷ Βλ. «Φύλλον Μητρώου Λυκούργου Σταυράκου», καθώς και την επιστολή του Σταυράκου προς την ΕΤΕΚ (Α. Π. 478/ 21.6.1958, Αθήνα). Στην απαντητική επιστολή που έστειλε το Δ.Σ. της Ένωσης εκφράζει: «...την βαθειάν του λύπην διότι η Ένωσις μας αποστερείται της πολυτίμου συμμετοχής σας εις αυτήν, το Δ. Σ. δράττεται της ευκαιρίας όπως σας ευχαριστήση δια τας προθύμους και αόκνους φροντίδας τας οποίας κατεβάλατε δια την προώθησιν των απασχολούντων την τάξιν μας ζητημάτων τόσοσιν κατά την θητείαν σας ως Προέδρου του Δ. Σ. της Ενώσεώς μας όσον και κατά την μετέπειτα περίοδον». (Α. Π. 478/ 1.7.1958, Αθήνα). Στο: «Σταυράκος Λυκούργος / Ατομικοί φάκελοι μελών της ΕΤΕΚ κατά ειδικότητες και δελτία μελών: Διευθυντές παραγωγής», ΕΤΕΚ (1950-1967), κ. 390, φάκ. 1, ό. π.

⁴⁶⁸ Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 97 - 100.

⁴⁶⁹ Βλ. σχετικά: Μαριέττα Σέρβου, «Μηχανικοί, χειριστές και τιτλέρ της μαγείας (1936-1982)», *Μνήμων* 18 (1996), σ. 201 - 206.

⁴⁷⁰ Βλ. σχετικά: *Τα Θεάματα* 612, ό. π., σ. 56 - 57.

⁴⁷¹ Βλ. *Εικόνα* 18α. Αρκετά χρόνια αργότερα ο Σταυράκος θα αναλάμβανε ακόμη τη θέση του προέδρου του «Σωματείου Ιδρυτών Ελληνικών Δραματικών Κινηματογραφικών Ιδιωτικών Σχολών Ελλάδος». Βλ. την κοινοποίηση των αρχαιρεσιών του σωματείου, κατά τις οποίες ο Σταυράκος εξελέγη πρόεδρος σε σχετικό έγγραφο στον φάκελο: *Σωματείο Ιδρυτών Ελληνικών Δραματικών*

Εν μέσω των εξελίξεων αυτών η σχολή συμπλήρωνε την πρώτη της δεκαετία, βλέποντας τον αριθμό των σπουδαστών της να αυξάνεται και να σταθεροποιείται σε μεγέθη που επέτρεπαν πλέον την οικονομική της ευρωστία.⁴⁷² Παράλληλα συντελέστηκαν αλλαγές στη διοικητική δομή και το διδακτικό της προσωπικό. Ο Σταυράκος, καθώς ήταν απασχολημένος με τις παράλληλες δραστηριότητές του, ανέθεσε κατά το ακαδημαϊκό έτος 1957-58 στον Γρηγορίου και τη διοίκησή της. Η επιλογή του δεν επρόκειτο να αποδώσει τα αναμενόμενα αποτελέσματα και ο Γρηγορίου τον επόμενο κιάλας χρόνο, αποφάσισε να εγκαταλείψει οριστικά τη σχολή, τόσο από το πόστο του διευθυντή όσο και του δασκάλου. Προηγουμένως όμως είχε κατορθώσει να εντάξει στο δυναμικό της μια σειρά από νέους καθηγητές, τους: Λυκούργο Καλλέργη, Γιώργο Θεοδοσιάδη, Χρήστο Βαχλιώτη, Δέσπω Διαμαντίδου και Ιορδάνη Μαρίνο για τα μαθήματα που σχετίζονταν με την υποκριτική. Επιπλέον τον Νίκο Κοκόλη στην κινηματογραφική τεχνική, τον Πητ Γιαννόπουλο στο μάθημα της διεύθυνσης παραγωγής και τον Γρηγόρη Ζητρίδη στην ιστορία της τέχνης.⁴⁷³ Η μεταβολή στις τάξεις του διδακτικού προσωπικού ολοκληρώθηκε με την πρόσληψη τριών ακόμη νέων καθηγητών οι οποίοι και επρόκειτο να διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο κατά την επόμενη δεκαετία στα πεπραγμένα της σχολής αλλά και συνολικότερα στην υπόθεση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη μεταπολεμική Ελλάδα. Αυτοί ήταν ο Ροβήρος Μανθούλης, ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος και λίγο αργότερα ο πρώην σπουδαστής της σχολής Βασίλης Ραφαηλίδης.⁴⁷⁴

Κινηματογραφικών Ιδιωτικών Σχολών Ελλάδος, (Αθήνα, 13.4.1981), Αρχείο Σχολής Σταυράκου. *Εικόνα* 18β.

⁴⁷² Χαρακτηριστική είναι η απότομη αύξηση κατά το ακαδημαϊκό έτος 1959-1960, όταν ο αριθμός των σπουδαστών εκτινάχθηκε από τους 72 (ακαδημαϊκό έτος 1958-1959) στους 142: Πίνακας Ραφαηλίδη, ό. π.

⁴⁷³ «1950-1974. Καθηγηταί της Σχολής», ό. π., σ. 10 – 12, και φάκελος: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π.

⁴⁷⁴ Για τις αλλαγές που γνώρισε η σχολή στα τέλη της δεκαετίας του 1950 αλλά και για το, κατά κοινή ομολογία, άδοξο τέλος της συνεργασίας τους, βλ.: Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 1, ό. π., σ. 134-135· Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 109 – 114, καθώς και τις συνεντεύξεις - μαρτυρίες που έδωσαν ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος και ο Βασίλης Ραφαηλίδης στα πλαίσια του ντοκιμαντέρ - αφιερώματος στη σχολή Σταυράκου, όπου και αναφέρονται στην ένταξή τους στο δυναμικό της: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση 1948-1988*, ό. π.

Τέλος το τμήμα υποκριτικής, μετά τη διακοπή της συνεργασίας με το «Θέατρο Τέχνης» μετατράπηκε σε αυτόνομη δραματική σχολή, το 1956.⁴⁷⁵ Πρώτος διευθυντής σπουδών της ορίστηκε ο Πέλος Κατσέλης. Τον διαδέχτηκε ο Γιώργος Θεοδοσιάδης, ο οποίος παρέμεινε στη θέση μέχρι το 1961. Έκτοτε τη διεύθυνση επρόκειτο να αναλάβουν διαδοχικά ο Χρήστος Βαχλιώτης (1961-1967), ο Γρηγόρης Μασσαλάς (1967-1970), ο Ιάκωβος Καμπανέλλης (1970-1972) και η Ευγενία Χατζίκου (1972 -1977).⁴⁷⁶

Η δεκαετία του 1960

Η δεκαετία του 1960 υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Κατά τη διάρκειά της κορυφώθηκε η άνθιση της εγχώριας παραγωγής και παράλληλα η προσέλευση των θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες σημείωσε τα υψηλότερά της ποσοστά. Παράλληλα όμως συντελούνταν έντονες διεργασίες και ζυμώσεις εντός του κινηματογραφικού κόσμου, σε αλληλεπίδραση με τον ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό στίβο και τη νεολαία της εποχής. Μέσα σε εκείνο το πολύπλευρα φορτισμένο περιβάλλον η σχολή Σταυράκου, έχοντας κατορθώσει κατά την προηγούμενη δεκαετία να οικοδομήσει το προφίλ της σε εξωτερικό και εσωτερικό, σταθεροποίησε και εξέλιξε τη δομή και τη λειτουργία της, ενώ παράλληλα αποτέλεσε χώρο συνάντησης των νέων τάσεων της πολιτιστικής και κοινωνικής πραγματικότητας της χώρας.

⁴⁷⁵ Βλ. το έγγραφο χορήγησης επίσημης άδειας λειτουργίας από το Υπουργείο Παιδείας, όπως και το σχετικό έγγραφο αίτησης της σχολής Σταυράκου προς το υπουργείο, όπου επιπλέον αναφέρεται ότι: «η διεύθυνσις τούτου ανετέθη εις τον διακεκριμένον σκηνοθέτην κ. Πέλον Κατσέλην...». Αμφότερα βρίσκονται στον φάκελο: *Λυκούργος Σταυράκος - Δραματική Σχολή*, 1, στο Αρχείο της Διεύθυνσης Θεάτρου του ΥΠ.ΠΟ. *Εικόνες* 19α και 19β.

⁴⁷⁶ Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα.*, ό. π., σ. 34.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 ο αριθμός των σπουδαστών είχε πλέον υπερδιπλασιαστεί, ξεπερνώντας σε ορισμένες ακαδημαϊκές χρονιές ακόμα και τους 200. Έκτοτε θα διατηρούνταν στα ίδια επίπεδα έως και τα μέσα της επόμενης δεκαετίας. Στη ραγδαία αύξηση συνέβαλε εν μέρει η δημιουργία δυο νέων τμημάτων, ενός για τους χειριστές κινηματογραφικών μηχανών και ενός που αφορούσε ειδικότερες σπουδές ως προς το νέο τότε μέσο της τηλεόρασης. Επιπλέον η σχολή άρχισε να αποκτά σταδιακά τον δικό της τεχνικό εξοπλισμό, γεγονός που βοήθησε στην προσέλκυση σπουδαστών που ενδιαφέρονταν να ασχοληθούν με κάποια τεχνική ειδικότητα του κινηματογράφου, και ιδίως με εκείνη του σπερατέρ / φωτογράφου. Το πολυπληθέστερο τμήμα πάντως εξακολούθησε να είναι εκείνο των σκηνοθετών, συγκεντρώνοντας τον κύριο όγκο των σπουδαστών.⁴⁷⁷

Εκτός από τους προαναφερθέντες νέους καθηγητές, αξίζει να σταθούμε σε ορισμένες ακόμη περιπτώσεις του διδακτικού προσωπικού που άφησαν παρακαταθήκες με το έργο τους στη σχολή κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Την πλέον αξιομνημόνευτη παρουσία αποτελεί ο Ντίνος Δημόπουλος, ο οποίος, όντας ήδη καταξιωμένος σκηνοθέτης στον χώρο του θεάτρου και του κινηματογράφου, συνεργάστηκε με τη σχολή στη δεκαετία του 1960, ως καθηγητής του μαθήματος σκηνοθεσίας.⁴⁷⁸ Στο δυναμικό της εντάχθηκε επίσης ο τεχνικός ήχου Γιώργος Νιαγάσας, ο οποίος είχε την πρώτη του επαφή με τη σχολή κατά τα γυρίσματα της *Αρπαγής της Περσεφόνης*, ως ηχολήπτης της ταινίας. Άλλοι συνεργάτες ήταν ο Μιχάλης Γρηγορίου στο μάθημα του σεναρίου - ντεκουπάς,⁴⁷⁹ και ο Ίων Νταϊφάς στη

⁴⁷⁷ Για τα παραπάνω αριθμητικά δεδομένα, βλ. τον σχετικό πίνακα του Ραφαηλίδη (Πίνακας 1). Ο Ραφαηλίδης παραθέτει ακόμα αναλυτικά τον τεχνικό εξοπλισμό της σχολής εν έτει 1975, ο οποίος αποτελείται από μία κινηματογραφική μηχανή λήψης 35mm, τρεις των 16mm και τέσσερις των 8mm. Επιπλέον υπήρχαν έξι μηχανές προβολής διαφορετικών φορμά, δύο μουβιόλες, φωτογραφικό εργαστήριο, εμφανιστική μηχανή, δύο εγγραφείς video και ένα σύστημα κλειστού κυκλώματος τηλεόρασης: Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 32.

⁴⁷⁸ «Ονόματα διδακτικού προσωπικού μετά των τίτλων σπουδών εκάστου. Ακ. έτος: 1960 - 1961», στον φάκελο: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π. Βλ. ακόμη: Αγγελος Σιδεράτος «Δάσκαλος, φίλος, συνεργάτης», στο Αχιλλέας Κυριακίδης, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Ντίνος Δημόπουλος*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, Αιγόκερως 2001, σ. 88 - 89. Ο Δημόπουλος αναφέρεται επίσης στο πέρασμά του από τη σχολή Σταυράκου σε συνέντευξή του στην εκπομπή *Νυχτερινός Επισκέπτης* (2000). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/7712/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Βλ. ακόμη τη σχετική φωτογραφία από το αρχείο της σχολής Σταυράκου. *Εικόνα 20*.

⁴⁷⁹ Ο οποίος λανθασμένα θεωρείται συγγενής με τον Γρηγόρη Γρηγορίου, κάτι το οποίο ο σκηνοθέτης διευκρινίζει στην αυτοβιογραφία του. Μάλιστα ο Γ. Γρηγορίου είχε τον Μ. Γρηγορίου μαθητή του στη σχολή κατά τη δεκαετία του 1950. Οι δυο Γρηγορίου επρόκειτο να συνεργαστούν και επαγγελματικά,

σκηνοθεσία, καθώς και οι Εύης Γαβριηλίδης, Δημήτρης Πετρόπουλος, Σπύρος Μηλιώνης και Γιώργος Κάρτερ σε μαθήματα που είχαν σχέση με την τηλεόραση.⁴⁸⁰

Η παρουσία των τελευταίων συνδυάστηκε με την απόκτηση καινούργιου τεχνολογικού εξοπλισμού και την εισαγωγή νέων μαθημάτων για την εκπαίδευση στα νέα μέσα του βίντεο και της τηλεόρασης. Το 1963 και ενώ λάμβαναν χώρα ακόμα τα πρώτα αποσπασματικά τηλεοπτικά προγράμματα, ο Σταυράκος, διαβλέποντας τις καινούριες προοπτικές που ανοίγονταν στον επαγγελματικό κλάδο των οπτικοακουστικών, αποφάσισε να επενδύσει στη σχετιζόμενη τεχνολογία. Δημιούργησε ένα τμήμα, ειδικά για το νέο μέσο, και κάλεσε ένα από τα στελέχη που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ΕΙΡΤ και γενικότερα της ελληνικής τηλεόρασης κατά τα πρώτα της χρόνια, προκειμένου να το γνωρίσει στους σπουδαστές. Αυτός ήταν ο Γιώργος Κάρτερ, ο οποίος πέραν της συναφούς επαγγελματικής του σταδιοδρομίας, ήταν και θεωρητικά καταρτισμένος στο αντικείμενο της τηλεόρασης. Εκτός από τις παραδόσεις του, κληροδότησε στη σχολή έντυπο διδακτικό υλικό για την εισαγωγή των σπουδαστών στο νέο μέσο.⁴⁸¹ Το εξειδικευμένο τμήμα για την τηλεόραση επρόκειτο να λειτουργήσει ως ελευθέρων σπουδών μέχρι το 1972, οπότε και κρίθηκε ότι η διδασκαλία των σχετικών μαθημάτων στο σύνολο των σπουδαστών θα εξυπηρετούσε καλύτερα τους διοικητικούς και εκπαιδευτικούς στόχους της σχολής. Έτσι η ύλη και η

καθώς ο δεύτερος ήταν ο σεναριογράφος της ταινίας: *Όχι...κίριε Τζόνσον* (1965), την οποία σκηνοθέτησε ο πρώτος. Βλ. σχετικά: Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, Αθήνα, Αιγόκερως 1984, σ. 210, και: Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 2, ό. π., σ.106.

⁴⁸⁰ Συγκεκριμένα ο Εύης Γαβριηλίδης υπήρξε καθηγητής στα μαθήματα της σκηνοθεσίας τηλεόρασης και της υποκριτικής· ο Δημήτρης Πετρόπουλος στην τεχνική τηλεόρασης, ο Σπύρος Μηλιώνης επίσης στη σκηνοθεσία τηλεόρασης και ο Γιώργος Κάρτερ στο μάθημα της θεωρίας τηλεόρασης. Βλ. σχετικά: «1950-1974. Καθηγηταί της Σχολής», ό. π., σ. 10-12, καθώς και την *Εικόνα* 21.

⁴⁸¹ Στη βιβλιοθήκη της σχολής Σταυράκου εντοπίστηκε το βιβλίο του, Γιώργος Ν. Κάρτερ, *Γνωριμία με την τηλεόραση*, Αθήνα, εκδόσεις Σχολής Σταυράκου 1962, το οποίο πιθανότατα εγκαινίασε την ελληνική βιβλιογραφία για το νέο μέσο. Βλ. ακόμα τα: Γιώργος Ν. Κάρτερ, *Ραδιόφωνο και τηλεόραση*, Αθήνα, Γκόνις 1966, και Γιώργος Ν. Κάρτερ, *Προπαίδεια τηλεόρασης*, Αθήνα, Τεχνική Εκλογή 1975. Για τις σπουδές και την κατάρτιση του Κάρτερ αλλά για την περίοδο των αρχών της τηλεόρασης στην Ελλάδα, με την οποία το όνομά του συνδέθηκε στενά, υπάρχουν αναφορές στο: Γιώργος Ν. Κάρτερ, *Ελληνική ραδιοφωνία τηλεόραση: Ιστορία και ιστορίες - μαρτυρία*, Αθήνα, Καστανιώτης 2004, σ. 13-86.

δραστηριότητα του τμήματος ενσωματώθηκαν στα αντίστοιχα της σκηνοθεσίας και της φωτογραφίας.⁴⁸²

Σε συνδυασμό με τις παραπάνω ενέργειες, ο Σταυράκος αποφάσισε ακόμη να εξοπλίσει τη σχολή του το 1968 και με τεχνολογία βίντεο, προχωρώντας στην εισαγωγή σχετικού εξοπλισμού από την Ιαπωνία. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι για τη συγκεκριμένη επένδυση πήρε άλλο ένα επιχειρηματικό ρίσκο, απαλλοτριώνοντας τις προσωπικές του αποταμιεύσεις αλλά και τμήμα της πατρικής του κληρονομιάς: «Τα μηχανήματα παραγγέλθηκαν και ήρθαν στην Αθήνα. Τα πρώτα στην Ελλάδα. Στην αρχή τα εγκαταστήσαμε στην οδό Κάνιγγος 10, όπου η Σχολή διατηρούσε και γραφεία. Και εκεί έγινε η πρώτη επίδειξη βίντεο σε δημοσιογράφους, και είχε τεράστια επιτυχία και απήχηση [...]. Βέβαια, η πρώτη μας δουλειά ήταν να εκπαιδεύσουμε και να διδάξουμε τους σπουδαστές της Σχολής. Παράλληλα όμως είχαν δείξει τότε μεγάλο ενδιαφέρον οι δυο τηλεοράσεις που λειτουργούσαν τότε, δηλαδή η ΕΡΤ και η ΥΕΝΕΔ, για την παραγωγή προγραμμάτων στα μηχανήματά μας. Έτσι η οδός Κάνιγγος αποδείχτηκε ανεπαρκής. Και για να εξυπηρετήσουμε τις Τ/Ο ενοικιάσαμε ένα μεγάλο κινηματογραφικό πλατό και στούντιο, στην οδό Αλκαμένους, που και ασφαλώς θα θυμούνται πολλά εν ενεργεία και μη στελέχη της Τ/Ο, γιατί επί δυο χρόνια πραγματοποιούνταν στην Αλκαμένους όλα τα προγράμματα που γίνονταν με βιντεοσκόπηση».⁴⁸³

Η πρωτοβουλία εκείνη πάντως επρόκειτο να αποφέρει μεσοπρόθεσμα σημαντικά οφέλη για τη σχολή και να αποσβέσει το αρχικό επενδυμένο κεφάλαιο, τόσο με καθαρά οικονομικούς όρους όσο και με την όλο και μεγαλύτερη εδραίωσή της στο υπό εξέλιξη πεδίο της οπτικοακουστικής παραγωγής. Σημαντική εδώ είναι και η μαρτυρία του Δημήτρη Πετρόπουλου, καθηγητή και υπεύθυνου για την

⁴⁸² Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 51. Βλ. ακόμη σχετικό έγγραφο του Σταυράκου προς τον τότε Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Κ. Παναγιωτάκη με θέμα: «Αιτούμεθα την έγκρισιν δια την λειτουργίαν Τμήματος Σκηνοθετών και Τεχνικών Τηλεοράσεως», ΥΠ.ΠΟ., 630/7.9.1972, φακ. *Σχολή κινηματογράφου Λυκ. Σταυράκου*, 3.

⁴⁸³ «Το πρώτο βίντεο και οι πρώτες βιντεοκάμερες στην Ελλάδα: Μια μαρτυρία του Λυκούργου Σταυράκου», *Τα Θεάματα* 612, ό. π., σ.7. Σ.σ. Τ/Ο = συντομογραφία για τηλεόραση, στο πρωτότυπο κείμενο. Ο Δάμπασης, σε μια δική του αναφορά, επιβεβαιώνει τα λεγόμενα του Σταυράκου, αν και περιγράφει το συγκεκριμένο στούντιο με μελανά χρώματα: «Ένα από τα συνεργεία εξωτερικών μεταδόσεων εγκαταστάθηκε για μεγάλο διάστημα σ' ένα πανάθλιο κινηματογραφικό στούντιο στην οδό Αλκαμένους, όπου τα γυρίσματα γίνονταν με...ομπρέλες τις μέρες του χειμώνα, όταν συνέβαινε να βρέχει, γιατί τα νερά τρέχαν από τα σπασμένα κεραμίδια», στο: Γ. Δάμπασης, *Την εποχή της τηλεόρασης*, ό. π., σ. 99-100.

εγκατάσταση και τη διαχείριση των πρώτων μηχανημάτων βίντεο της σχολής, η οποία έρχεται να επιβεβαιώσει και να συμπληρώσει όσα αναφέρει ο Σταυράκος: «Κάπου γύρω στα Χριστούγεννα του 1969 [...] ο Ίων ο Νταϊφάς, ο Γιώργος ο Σταυρίδης και εγώ, επήγαμε στο στούντιο «Άλφα» που γυριζότανε ένα φιλμ με σκηνοθέτη τον Κ. Καραγιάννη. Θυμάμαι τότε ότι παίζανε οι ηθοποιοί, αρκετοί βεβαίως, μεταξύ αυτών ο Κωνσταντάρας, ο Ρίζος κλπ. και με σκηνοθέτη τον Νταϊφά, που νομίζω πως είναι ο πρώτος σκηνοθέτης τηλεόρασης, με χειριστή της κάμερας τον Γιώργο τον Σταυρίδη και εμένα του video, εγράψαμε με τους ηθοποιούς, στο υπάρχον σκηνικό της ταινίας, ένα πρόγραμμα κάποιας ώρας περίπου. Την επομένη, κουβαλήσαμε το video εις την ΕΡΤ, που τότε στεγαζότανε στο μέγαρο του ΟΤΕ, της Γ' Σεπτεμβρίου, σε κάποια δωματιάκια, και το δώσαμε εις τον αέρα. Αυτή είναι η πρώτη μαγνητοσκοπημένη εκπομπή που μετεδόθη από την Ελληνική Τηλεόραση».⁴⁸⁴

Από την άλλη η σχολή, ενισχύθηκε ιδιαίτερα στο μεταίχμιο των δεκαετιών 1950 - 1960 από την παρουσία και τη συνεισφορά ορισμένων νέων καθηγητών της, η δραστηριότητά των οποίων δεν περιορίστηκε μόνο στην παράδοση των μαθημάτων τους. Ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, έχοντας επιστρέψει από το Παρίσι και την εμπειρία που είχε αποκομίσει στη Cinémathèque Française, προσκλήθηκε να διδάξει στη σχολή σε ηλικία 23 ετών από τον Φώτη Μεσθεναίο, έναν από τους πρώτους αποφοίτους της, με τον οποίο διατηρούσε φιλικές σχέσεις.⁴⁸⁵ Ο Μπακογιαννόπουλος ανέλαβε το 1957 ως καθηγητής αρχικά σε τρία μαθήματα: κριτική του

⁴⁸⁴ Συνέντευξη του Πετρόπουλου, επίσης στο: *Τα Θεάματα* 612, ό. π., σ. 49. Σύμφωνα ακόμη με τις μαρτυρίες του Πετρόπουλου και του Σταυράκου, ο πρώτος μετέβη με υποτροφία στη Γαλλία για μετεκπαίδευση στη νέα τεχνολογία του βίντεο και της τηλεόρασης, και κατόπιν επέστρεψε στη σχολή, προκειμένου να μεταλαμπαδεύσει με επάρκεια τις γνώσεις του στους σπουδαστές της.

⁴⁸⁵ Ο Μεσθεναίος, σχεδόν αμέσως μετά την αποφοίτησή του από τη σχολή, διετέλεσε καθηγητής στο μάθημα της φωτογραφίας: «Όνόματα διδακτικού προσωπικού μετά των τίτλων σπουδών εκάστου. Ακ. έτος: 1958-1959», φάκελος: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π. Στη συνέχεια σταδιοδρόμησε στον εγχώριο αλλά και στον διεθνή οπτικοακουστικό κλάδο ως σκηνοθέτης και φωτογράφος. Έγινε ευρύτερα γνωστός από την τηλεοπτική σειρά *Το μινόρε της αυγής* (1983-1984), την οποία σκηνοθέτησε και συνυπέγραψε το σενάριο μαζί με τον Βαγγέλη Γκούφα: Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 321. Η παρουσία και η δράση του στη σχολή μνημονεύεται με θέρμη από τον Σταυράκο στην αυτοβιογραφία του αλλά και από τον ίδιο τον Μεσθεναίο. Βλ. σχετικά: Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 70-71, καθώς και τη μαρτυρία του Μεσθεναίου στο: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση 1948-1988*, ό. π. Από την άλλη ο Μπακογιαννόπουλος, όντας ήδη δραστήριο μέλος της Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών που είχε ιδρύσει η Αγλαΐα Μητροπούλου, αποφάσισε το 1956 να μεταβεί στο Παρίσι, όπου και πραγματοποίησε μια άτυπης μορφής πρακτική δίπλα στον Langlois, διευθυντή τότε της Cinémathèque Française. Για την εμπειρία αυτή ο Μπακογιαννόπουλος μιλάει αναλυτικά στην εκπομπή - αφιέρωμα στον ίδιο από τον Ηλία Γιαννακάκη: *Παρασκήνιο: Γιάννης Μπακογιαννόπουλος* (2007).

κινηματογράφου, ιστορία του κινηματογράφου και ιστορία των αισθητικών θεωριών του κινηματογράφου. Το διδακτικό του έργο στη σχολή επρόκειτο να διαρκέσει σχεδόν είκοσι χρόνια, συνδεδεμένο κυρίως με τα μαθήματα της κινηματογραφικής κριτικής και της ιστορίας του κινηματογράφου.⁴⁸⁶ Για την οργάνωση και τη διάρθρωση του μαθήματος της κινηματογραφικής κριτικής, ο ίδιος αναφέρει: «...είχα κάνει ένα μοντέλο κριτικής [...]. Ένα μοντέλο ανάλυσης μιας ταινίας. Και πάνω σ' αυτό δουλεύαμε [...] αφού πρώτα είχα κάνει μια εισαγωγή, περίπου δυο μήνες, το θεωρητικό υπόβαθρο αυτού του μοντέλου, μετά περνάγαμε σε μια πρακτική εφαρμογή [...]. Το αναλύαμε πρώτα θεωρητικά τί είναι, μετά συμφωνούσαμε για μια ταινία που θα πήγαιναν να βλέπανε και έπειτα γράφανε ένα κείμενο ή έστω σημειώσεις [...] βάσει αυτού του μοντέλου αλλά και επεκτείνοντάς το αν θέλανε, και μετά αναλαμβάνανε δύο και κάνανε το μάθημα, [...] με συζητήσεις και παρατηρήσεις και μετά γινότανε γενικότερη συζήτηση. Αυτό ήτανε το μάθημα της κριτικής».⁴⁸⁷ Ως προς την ιστορία του κινηματογράφου, πέρα από τις παραδόσεις, είχε τυπώσει, μέσω της σχολής, ορισμένες σημειώσεις με τις βασικές θεματικές του μαθήματος, τις οποίες και χορηγούσε ως βασικό βοήθημα στους σπουδαστές του.⁴⁸⁸

Ο Μανθούλης είχε σπουδάσει κινηματογράφο στο Πανεπιστήμιο των Συρακουσών στις ΗΠΑ αμέσως μετά τον πόλεμο, χάρη σε μια υποτροφία που είχε καταφέρει να λάβει στα πλαίσια της μεταπολεμικής αμερικανικής βοήθειας.⁴⁸⁹ Έχοντας ήδη διατελέσει επί έναν χρόνο καθηγητής και διευθυντής σπουδών στην σχολή κινηματογράφου του Νίκου Ιωαννίδη, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αποδέχτηκε το 1957 την πρόταση του Σταυράκου να αναλάβει την ανάλογη θέση, μετά την αποχώρηση του Γρηγορίου.⁴⁹⁰ Στόχος του ήταν να μεταφέρει στη

⁴⁸⁶ Η τελευταία κατάσταση των καθηγητών που αναφέρει τον Μπακογιαννόπουλο είναι εκείνη του διδακτικού προσωπικού του ακ. έτους 1976-77. Στον φάκελο: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π.

⁴⁸⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που μου παραχώρησε ο Γ. Μπακογιαννόπουλος, για τους ερευνητικούς σκοπούς της παρούσας διατριβής (14/3/2014).

⁴⁸⁸ Τις σημειώσεις από τα μαθήματα της κινηματογραφικής κριτικής και της ιστορίας του κινηματογράφου μου παραχώρησε ο κος Μπακογιαννόπουλος. Βλ. *Εικόνα 22*.

⁴⁸⁹ Χρήστος Κωνσταντόπουλος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης: Μια ζωή ταινίες*, Αθήνα, Αιγόκερως 2006, σ. 27- 30, όπως επίσης και το αυτοβιογραφικό: Ροβήρος Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ' εμέ: Ο βίος και τα πάθη μου*, 1, Αθήνα, Γαβριηλίδης 2014, σ. 90-96.

⁴⁹⁰ Ο Μανθούλης αναφέρεται στο σύντομο πέραςμά του από τη σχολή Ιωαννίδη και στους λόγους για τους οποίους απεχώρησε σε συνέντευξη που μου παραχώρησε (5/4/2014). Σε αυτά θα αναφερθώ αναλυτικότερα στο κεφάλαιο που ασχολείται με τη συγκεκριμένη σχολή. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του

Σταυράκου, στον βαθμό που θα είχε τη δυνατότητα, τις γνώσεις, το σύστημα αλλά και τον χαρακτήρα των σπουδών που είχε διδαχθεί ο ίδιος στις ΗΠΑ, σε συνδυασμό με την προσωπική του αντίληψη και αισθητική για την κινηματογραφική τέχνη. Εκτός από τη διεύθυνση σπουδών, ο Μανθούλης δίδαξε σενάριο, σκηνοθεσία καθώς και ένα μάθημα που ο ίδιος ονόμαζε: «φιλμική τεχνική».⁴⁹¹ Η παραμονή του στη σχολή και η διδασκαλία του σε αυτή επρόκειτο να διαρκέσει δέκα περίπου χρόνια και να διακοπεί απότομα, εξαιτίας της αυτοεξορίας του το 1967 στη Γαλλία, με την έλευση της δικτατορίας.⁴⁹²

Στην αποτίμηση της συνεργασίας τους με τη σχολή Σταυράκου και οι δύο καθηγητές στέκονται δευτερευόντως στην ίδια την εκπαιδευτική δραστηριότητα, προβάλλοντας κατά κύριο λόγο τη σημασία της σχολής ως τόπου συνάντησης και δημιουργικής ανταλλαγής απόψεων μεταξύ των υποψηφίων κινηματογραφιστών και του διδακτικού προσωπικού της εποχής. Ο Μπακογιαννόπουλος αναφέρει σχετικά: «Δε δινότανε μια συστηματική γνώση. Ήτανε όλα σε αρκετά πρωτόλειο επίπεδο. [...] Εκείνο όμως που υπήρχε ήταν ένα πνεύμα ανθρώπων που όλοι θέλανε να ασχοληθούν με το σινεμά και το αγαπάγανε, και αυτό δημιουργούσε έναν πυρήνα, μια ενότητα, μια ανταλλαγή που γινότανε στο καθημερινό. [...] Ήμασταν λίγο σα στέκι. Ήμασταν παρέα πια, ήταν όλοι φίλοι.»⁴⁹³

ο Don Williams, πρύτανης του κινηματογραφικού τμήματος του πανεπιστημίου των Συρακουσών, όπου είχε σπουδάσει, ήταν εκείνος που τον γνώρισε με τον Σταυράκο. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Williams διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Σταυράκο και μάλιστα ήταν εκείνος που δώρισε στη σχολή την πρώτη κινηματογραφική μηχανή λήψης. Βλ. σχετικά, σ. 235-236.

⁴⁹¹ Βλ. σχετικά: «1950-1974. Καθηγηταί της Σχολής», ό. π., σ. 11.

⁴⁹² Ο Μανθούλης διετέλεσε διευθυντής σπουδών της σχολής για το ακ. έτος 1958-59. Έκτοτε δίδασκε στη σχολή μέχρι και το 1967. Φάκελος: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π. Στη διεύθυνση σπουδών της σχολής τον διαδέχτηκε ο τότε πρόεδρος της ελληνικής Ακαδημίας Σπύρος Μελάς, ο οποίος και έμεινε στη θέση αυτή από το 1959 έως το 1962. Βλ. Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 34. Για τη φυγή του Μανθούλη στο εξωτερικό εξαιτίας της χούντας, γίνεται αναφορά στη συνέχεια.

⁴⁹³ Συνέντευξη Μπακογιαννόπουλου, ό. π.

Η ομάδα των 5

Ένα απότοκο εκείνης της γόνιμης συνύπαρξης εντός της σχολής υπήρξε η σύσταση, στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960, της «ομάδας των 5», η οποία πρωτοστάτησε στην ανάδειξη του κινηματογραφικού είδους του ντοκιμαντέρ στη χώρα μας. Η δημιουργία της ξεκίνησε με πρωτοβουλία του Μανθούλη, ο οποίος είχε ήδη ασχοληθεί με το ντοκιμαντέρ, σκηνοθετώντας το *Λευκάδα: Το νησί των ποιητών* (1958) για λογαριασμό του Υπουργείου Τύπου και Πληροφοριών.⁴⁹⁴ Η συνύπαρξη στη σχολή είχε οδηγήσει στη γνωριμία και στη φιλία ανάμεσα στον Μανθούλη και τον συνάδελφό του Γιάννη Μπακογιαννόπουλο· το ίδιο συνέβη και με τους σπουδαστές Φώτη Μεσθεναίο, Ηρακλή Παπαδάκη και Λέοντα Λοΐσιο. Με την από κοινού σύμπραξή τους, καθώς και τη συνδρομή του Ρούσσου Κούνδουρου, σχηματίστηκε το 1960 το συγκεκριμένο δημιουργικό σύνολο. Στην ομάδα δεν ανήκε τυπικά ο Λοΐσιος, στα ντοκιμαντέρ του οποίου όμως *Ζωή στη Μυτιλήνη* (1961) και *Ψαράδες και ψαρέματα* (1961), ο Μεσθεναίος ήταν οπερατέρ, ο Μανθούλης μοντέρ και ο Μπακογιαννόπουλος έγραψε την αφήγηση. Επιπλέον ο Μπακογιαννόπουλος είχε ήδη σχέσεις με τον Ρούσσο Κούνδουρο, έχοντας ιδρύσει μαζί του την Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδος (ΟΚΛΕ).⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Χ. Κωνσταντόπουλος (επιμ.) *Ροβήρος Μανθούλης: Μια ζωή ταινίες*, ό. π., σ. 14. Η παραγωγή της ταινίας ενισχύθηκε από το συγκεκριμένο υπουργείο, καθώς σε αυτό είχε προσληφθεί ο Μανθούλης, ως υπεύθυνος για τη σύσταση ενός τμήματος που θα ασχολείτο με το ντοκιμαντέρ, μετά από διαμεσολάβηση του Σταυράκου, ο οποίος επίσης συνεργαζόταν με το υπουργείο, συμμετέχοντας στην υπηρεσία λογοκρισίας. Τη σχετική πληροφόρηση μου παρείχε ο Μανθούλης στη μαρτυρία του. Στη συμμετοχή του Σταυράκου στην υπηρεσία λογοκρισίας και στην αποπομπή του από αυτή θα αναφερθώ παρακάτω. Σύμφωνα με τον Μανθούλη, η *Λευκάδα* υπήρξε το πρώτο πραγματικό ελληνικό ντοκιμαντέρ. Ο ισχυρισμός του αυτός δημιουργεί ένα ενδιαφέρον ερώτημα ως προς το κατά πόσο προηγούμενες αντίστοιχες απόπειρες από έλληνες κινηματογραφιστές, όπως για παράδειγμα το *H Ελλάς του 1938 ομιλεί* (1938), ή τα φιλμ επιστημονικού περιεχομένου που γύρισε ο Ρούσσος Κούνδουρος στις αρχές της δεκαετίας του 1950 (τα οποία ήταν κυρίως κινηματογραφήσεις χειρουργικών επεμβάσεων), μπορούν να θεωρηθούν ντοκιμαντέρ, και τότε έχουμε ουσιαστικά την παραγωγή ενός φιλμ που μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέτοιο. Σε κάθε περίπτωση πάντως η *Λευκάδα* του Μανθούλη αποτελεί μια από τις πρώτες συνειδητοποιημένες προσπάθειες για τη δημιουργία ντοκιμαντέρ, ιδιαίτερα μάλιστα εθνογραφικού χαρακτήρα. Η ταινία έχει ανέβει στο “YouTube”, συνοδευόμενη μάλιστα από έναν κατατοπιστικό πρόλογο του Μανθούλη, στο πλαίσιο μιας εκπομπής του Καναλιού της Βουλής: *Λευκάδα το νησί των Ποιητών | Ντοκιμαντέρ 1958*: <https://www.youtube.com/watch?v=MbZiz6ELe-4> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁴⁹⁵ Βλ. σχετικά: Δ. Καλαντίδης, *Οι κινηματογραφικές λέσχες στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 17-20. Πρόσθετες πληροφορίες για τον Κούνδουρο, τη σύσταση της ομάδας των 5 και το έργο της υπάρχουν στα: Αλίντα Δημητρίου, *Λεξικό ταινιών μικρού μήκους, 1939 - 1992*, Αθήνα, Καστανιώτης 1993, σ 11-12, και Χ. Κωνσταντόπουλος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης: Μια ζωή ταινίες*, ό. π., σ. 14. Από τις συνεντεύξεις

Η Σχολή Σταυράκου ως εκκολαπτήριο της νέας γενιάς σκηνοθετών

Αυτό το πνεύμα της συνεργασίας και της από κοινού διερεύνησης του κινηματογραφικού μέσου συνέχισε να συντηρείται εντός της σχολής καθ' όλη τη δεκαετία του 1960, τόσο μεταξύ των συμμαθητών όσο και ανάμεσα σε καθηγητές και σπουδαστές. Στα μέσα εκείνης της δεκαετίας δημιουργήθηκε άλλος ένας παρόμοιος πυρήνας κινηματογραφιστών. Ο Παντελής Βούλγαρης, πρωτοετής σπουδαστής της σχολής το 1960, θυμάται: «Αυτό το διάστημα των τεσσάρων χρόνων σημαδεύει τη ζωή μου από τη γνώση και τη μαγεία του κινηματογράφου και τη δυνατότητα απ' την άλλη μεριά να έρθω σ' επαφή με τους συνομηλίκους μου, που δε γνωρίζομαστε εκείνη την εποχή, που ήτανε ο Δημόπουλος, ο Αγγελόπουλος, ο Κατακουζηνός, ο Χρήστος ο Παληγιαννόπουλος, ο Καβουκίδης, ο Πανουσόπουλος, μια γενιά ολόκληρη η οποία μαθαίνει τα πολύ βασικά πράγματα στη σχολή Σταυράκου και προσπαθεί να τα κάνει πράξη στην οργανωμένη παραγωγή που υπάρχει στην Ελλάδα.⁴⁹⁶ [...] Είχαμε κάνει μια πολύ γερή ομάδα. Ήμαστε όλοι αγαπημένοι. Βλέπαμε σινεμά. Πηγαίναμε πολύ στον κινηματογράφο, τρεις ταινίες ίσως την ημέρα. Επειδή δεν είχαμε κάμερες, ανεβάζαμε θεατρικά έργα, παίζαμε οι ίδιοι σαν ηθοποιοί. Φωτίζαμε - είχε ένα μικρό αμφιθέατρο η σχολή Σταυράκου, μια αίθουσα δηλαδή - και παίζαμε σαν ηθοποιοί. Δηλαδή προσπαθούσαμε να αντικαταστήσουμε και να διερευνήσουμε προβλήματα που έχει η σκηνοθεσία μέσα από ό,τι είχαμε στα χέρια μας. Μέσα από μια φωτογραφική μηχανή. Οι ασκήσεις ήτανε: *αφηγηθείτε κάτι με 15 φωτογραφίες ή γράψτε σενάρια*».⁴⁹⁷

που μου παραχώρησαν ο Μπακογιαννόπουλος και ο Μανθούλης προέκυψε μια διχογνωμία για το αν ανήκε στην ομάδα των 5 και ο Χρήστος Βαχλιώτης, καθώς ο Μπακογιαννόπουλος τον συμπεριέλαβε σε αυτή, ενώ ο Μανθούλης όχι. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του δεύτερου, ενώ αρχικά είχε ο ίδιος προτείνει στον φίλο του (και πρώην συνάδελφο στη σχολή Ιωαννίδη στο μάθημα της υποκριτικής) τη συμμετοχή του στην ομάδα, στη συνέχεια άλλαξε γνώμη.

⁴⁹⁶ Συνέντευξη του Παντελή Βούλγαρη στην εκπομπή: *Ο έρωτας των πρώτων πλάνων* (1997). Ψηφιακό αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/7259/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁴⁹⁷ Συνέντευξη του Παντελή Βούλγαρη στο ντοκιμαντέρ του Γαβριήλ Τζάφκα: *The Champions: Μια αστεία ιστορία* (2011) που πραγματεύεται το ζήτημα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, αν και δεν υπήρξε σπουδαστής στη σχολή, διατηρούσε εν τούτοις επαφές με τον κύκλο των σπουδαστών της.⁴⁹⁸ Οι υπόλοιποι για τους οποίους κάνει λόγο ο Βούλγαρης, πέρασαν όντως από τη σχολή: ο Γιώργος Κατακουζηνός για παράδειγμα, ευρύτερα γνωστός για την ταινία του *Άγγελος* (1982),⁴⁹⁹ ο Χρήστος Παληγιαννόπουλος, βοηθός σκηνοθέτη σε ταινίες του Φίνου αλλά και στο *Προξενικό της Άννας* (1972), ο οποίος συμμετείχε ακόμη στην παραγωγή για την *Αναπαράσταση* (1970) και τον *Θίασο* (1975),⁵⁰⁰ και βέβαια ο διευθυντής φωτογραφίας και σκηνοθέτης Γιώργος Πανουσόπουλος.⁵⁰¹ Μέλος της ίδιας παρέας υπήρξε ακόμα ο Αλέξης Γρίβας, ο οποίος, αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Σταυράκου, μετέβη στο Παρίσι και γράφτηκε στην IDHEC.⁵⁰² Ο Νίκος Καβουκίδης επίσης δεν είχε φοιτήσει στη σχολή, αλλά μυήθηκε στον κινηματογράφο μέσα από την πρακτική του εξάσκηση στα στούντιο του Φίνου. Παρ' όλα αυτά είχε αποκτήσει και εκείνος επαφές με τη συγκεκριμένη ομάδα σπουδαστών της Σταυράκου.⁵⁰³

Στη μαρτυρία του για την περίοδο της φοίτησής του στη σχολή, ο Βούλγαρης στέκεται ακόμα στην ιδιαίτερη σχέση που ανέπτυξε με τον Ντίνο Δημόπουλο, καθηγητή τότε στο μάθημα της σκηνοθεσίας. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι ο Δημόπουλος εκτίμησε ιδιαίτερα μια ιστορία που είχε γράψει και παρουσιάσει ως πρωτοετής στα πλαίσια του μαθήματός του. Το κείμενο αυτό επρόκειτο να αποτελέσει στην εξέλιξή του το σενάριο για τον *Κλέφτη* (1965), την πρώτη μικρού

⁴⁹⁸ Κωνσταντίνος Αν. Θεμέλης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αθήνα, Ύψιλον 1998, σ. 26-30.

⁴⁹⁹ Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, ό. π., σ. 14.

⁵⁰⁰ Ειρήνη Στάθη, Αχιλλέας Κυριακίδης, (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αθήνα, Καστανιώτης 2000, σ. 206 και 232.

⁵⁰¹ Ο Πανουσόπουλος αναφέρεται επίσης στη σχολή Σταυράκου και την παρέα που είχε δημιουργηθεί μεταξύ των σπουδαστών, σε συνέντευξη του στην εκπομπή - αφιέρωμα στον ίδιο, στο πλαίσιο της σειράς: *Σκιές στο φως: Γιώργος Πανουσόπουλος* (2008). Βλ. ακόμα: Δημήτρης Κερκινός, (επιμ.), *Γιώργος Πανουσόπουλος - Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2005, σ. 119 και 203.

⁵⁰² Βλ. τη σχετική μαρτυρία του ίδιου, επίσης από την εκπομπή - αφιέρωμα σε εκείνον, της σειράς: *Σκιές στο φως: Αλέξης Γρίβας* (2008). Ένα επιπλέον στοιχείο που προκύπτει από τη μελέτη της επετηρίδας των σπουδαστών της σχολής είναι ότι η παρέα των νεαρών κινηματογραφιστών δεν προερχόταν στο σύνολό της από την ίδια τάξη, αλλά υπήρχε μια σύνδεση μεταξύ των διαφορετικών ειδικοτήτων και ακαδημαϊκών ετών. Για παράδειγμα ο Βούλγαρης φοιτούσε στο τμήμα σκηνοθετών την τριετία 1960-1963, ενώ οι Γρίβας και Πανουσόπουλος στο τμήμα φωτογραφίας, ο πρώτος μεταξύ 1959-1962, ο δεύτερος μεταξύ 1961-1964. Στο: «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 -1974», ό. π. σ. 60-82.

⁵⁰³ Βλ. επίσης τα όσα αναφέρει σχετικά ο ίδιος, στο επεισόδιο της σειράς που είναι αφιερωμένο σε εκείνον στο: *Σκιές στο φως: Νίκος Καβουκίδης* (2008).

μήκους ταινία του.⁵⁰⁴ Παράλληλα ο Δημόπουλος, ιδιαίτερα ενεργός σκηνοθέτης εκείνη την εποχή και ενταγμένος πλήρως στο δυναμικό της «Φίνος Φιλμ»,⁵⁰⁵ πρότεινε στον Βούλγαρη να επισκεφτεί τα στούντιο του Φίνου κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του, προκειμένου να αποκτήσει μια πρώτη επαφή με την πρακτική διαδικασία της κινηματογράφησης. Η επίσκεψη του νεαρού σπουδαστή στον χώρο γυρίσματος έμελλε να αποτελέσει το πρώτο βήμα για την πρόσληψή του λίγο αργότερα από τον Φίνο, ως βοηθού γενικών καθηκόντων. Ο Βούλγαρης εξασφάλισε έτσι πως παράλληλα με τις σπουδές του στη σχολή, οι οποίες είχαν περισσότερο θεωρητικό χαρακτήρα, θα εντρυφούσε και με έπρακτο τρόπο στον κινηματογράφο.

Τα επόμενα τέσσερα χρόνια μέσα από την εργασία του στις ταινίες της Φίνος Φίλμ, θα αποκτούσε ουσιαστική γνώση του αντικειμένου, εξελισσόμενος παράλληλα στην ιεραρχία των κινηματογραφικών ειδικοτήτων, από τη θέση του βοηθού γενικών καθηκόντων σε δεύτερο βοηθό σκηνοθέτη, έπειτα σε σκριπτ και τέλος σε πρώτο βοηθό. Η διττή πτυχή της εκπαίδευσης που έλαβε ο Βούλγαρης τον καθιστά μια από τις λιγοστές περιπτώσεις σφαιρικά εκπαιδευμένου κινηματογραφιστή ο οποίος, πέρα από το ταλέντο και το προσωπικό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο, κατάφερε να έχει ήδη αποκτήσει πολύτιμη εμπειρία και γνώση γύρω από τον κινηματογράφο, όταν αποφάσισε να προχωρήσει στο σκηνοθετικό του ντεμπούτο με τον *Κλέφτη*. Το πολύπλευρο υπόβαθρο που είχε διαμορφώσει, επιβεβαιώθηκε από το τελικό αποτέλεσμα, με την ωριμότητα και την καινοτόμα εκφραστική πρόταση που κόμισε η πρώτη του μικρού μήκους ταινία στον εγχώριο κινηματογράφο.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Συνέντευξη Βούλγαρη στην εκπομπή «Ο έρωτας των πρώτων πλάνων», ό. π.

⁵⁰⁵ Ειδικότερα μεταξύ 1960 και 1964, ο Δημόπουλος αποτελούσε έναν από τους βασικούς σκηνοθέτες του Φίνου μαζί με τον Δαλιανίδη, γυρίζοντας δύο με τέσσερις ταινίες τον χρόνο, αρκετές από τις οποίες σημείωσαν μεγάλη εμπορική επιτυχία. Βλ. σχετικά: Ι. Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα*, ό. π., σ. 90 - 122· Α. Κυριακίδης, Γ. Σολδάτος, (επιμ.), *Ντίνος Δημόπουλος*, ό. π., σ. 128 – 132, και Ε. Α. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, ό. π., σ. 37.

⁵⁰⁶ Βλ. σχετικά: Α. Δημητρίου, *Λεξικό ταινιών μικρού μήκους 1939 - 1992*, ό. π., σ. 50-51, και: Μπάμπης Κολώνιας, Αχιλλέας Κυριακίδης, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Παντελής Βούλγαρης - Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2002, σ. 106-107.

Σχολή Σταυράκου και Φίνος

Η περίπτωση του Βούλγαρη, αποτελώντας ευτυχή ιδιαιτερότητα σε σχέση με τα όσα ίσχυαν συνήθως για τους νεαρούς κινηματογραφιστές εκείνης της γενιάς, μας δίνει αφορμή να εξετάσουμε δυο σημαντικές πτυχές στην εξέλιξη της σχολής Σταυράκου κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Η πρώτη αφορά τη διασύνδεσή της με τον χώρο της κινηματογραφικής παραγωγής. Ο Σταυράκος, αν και μέσω της ενασχόλησής του με τον συνδικαλισμό είχε κατορθώσει να αποκτήσει γνωριμίες με τους κινηματογραφικούς παραγωγούς και τους επαγγελματίες του κλάδου, δεν μπόρεσε να δημιουργήσει σταθερές δομές για τη μετάβαση των σπουδαστών του από το εκπαιδευτικό πλαίσιο της σχολής στον στίβο της ενεργής κινηματογραφίας. Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε ιδιαίτερα στη σχέση του με την πιο οργανωμένη εταιρεία παραγωγής της εποχής, εκείνη του Φίνου. Από τις μαρτυρίες και τα στοιχεία που διαθέτουμε, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως ανάμεσα σε αυτούς τους δυο σημαντικούς συντελεστές της ελληνικής κινηματογραφίας δημιουργήθηκε ένα χάσμα, το οποίο δεν κατέστη εφικτό να γεφυρωθεί στην πορεία των χρόνων, παρά τις όποιες επαφές υπήρξαν σε επίπεδο συνδικαλισμού, απλής συναναστροφής ή μέσω του διαύλου που δημιουργήθηκε από συνεργάτες του Φίνου, οι οποίοι είχαν περάσει από τη σχολή του Σταυράκου ως καθηγητές ή σπουδαστές. Μάλιστα ο Σταυράκος εξέφρασε σε κατοπινές συνεντεύξεις την άποψη πως ο Φίνος είχε σαφώς δυσμενή στάση απέναντί του.⁵⁰⁷

Η κλειστή και σταθερή δομή που επιδίωκε ο Φίνος για την εταιρεία του, με την προσεκτική επιλογή συνεργατών από τον ίδιο και την ταυτόχρονη έμφαση στο κομμάτι της τεχνολογίας, είναι πιθανό πως είχε ως αποτέλεσμα τη δυσπιστία ή την αδιαφορία εκ μέρους του παραγωγού απέναντι στο έργο του Σταυράκου και της σχολής του. Τη στάση του ενίσχυε η ελλιπής τεχνολογική υποδομή της σχολής κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της, κάτι το οποίο ο Φίνος έθετε, όπως προαναφέρθηκε, ως προτεραιότητα. Τον ενδιέφερε με άλλα λόγια πολύ περισσότερο ένας καλός

⁵⁰⁷ Βλ. σχετικά: «Στην αρχή με θεωρούσαν "αλεξιπτωτιστή". Ξένο. Ακόμα και ο Φίνος ρώταγε "ποιός είναι αυτός ο Σταυράκος, και τί θέλει στο χώρο μας;". Σαν να τον ρώταγε κανένας αυτόν, που ήταν δικηγόρος, πώς βρέθηκε στο χώρο όταν ξεκίνησε. Εν πάση περιπτώσει...». Συνέντευξη στην Άννα Χατζηγιαννάκη, «Συχνά νιώθω σαν παλιό σινεμά», *Έψιλον* 222, (8.9.1991), σ. 34. Ακόμα :«... τα πρώτα παιδιά που έστειλα, όταν πήγανε και του είπαν ότι είμαστε από τη σχολή Σταυράκου τα έδιωξε. Μόνο εγώ βγάζω λέου». Από τη συνέντευξή του Σταυράκου στην εκπομπή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, ό. π.

τεχνικός από έναν καλό καλλιτέχνη, κάτι το οποίο εκτιμούσε πως δε θα μπορούσε να προέλθει τότε μέσα από τις τάξεις της σχολής Σταυράκου. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του Ντίνου Κατσουρίδη, ενός από τους πρώτους σπουδαστές της σχολής, ο οποίος ταυτόχρονα ξεκίνησε να δουλεύει και στον Φίνο, κατ' αντιστοιχία προς το παράδειγμα του Βούλγαρη. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του, ο Φίνος τού είχε δηλώσει ότι προκειμένου να μπορέσει να συνεχίσει τη σταδιοδρομία του στην εταιρεία, έπρεπε να διακόψει τις σπουδές του στη σχολή Σταυράκου.⁵⁰⁸ Ο Κατσουρίδης, έχοντας κατορθώσει να εισαχθεί στον επαγγελματικό στίβο του κινηματογράφου, επέλεξε να διακόψει τη φοίτηση του σχολή. Εργάστηκε για ορισμένα χρόνια στις παραγωγές του Φίνου και στη συνέχεια αυτονομήθηκε ως κινηματογραφιστής.⁵⁰⁹

Οι περιπτώσεις του Κατσουρίδη και του Βούλγαρη δεν ήταν οι μόνες όπου οι σπουδές στον κινηματογράφο συνδυάστηκαν με την πρακτική εκμάθηση του επαγγέλματος. Αποτελούσαν όμως περισσότερο εξαιρέσεις παρά τον κανόνα. Παρόμοια πορεία για παράδειγμα είχε και ο Σταύρος Τσιώλης, ο οποίος αποφοίτησε από τη σχολή το 1962, και στη συνέχεια εργάστηκε στον Φίνο και σε άλλες εταιρείες παραγωγής, ανεβαίνοντας την ιεραρχική κλίμακα των ειδικοτήτων που σχετίζονταν με τη σκηνοθεσία, έως ότου κατάφερε να σκηνοθετήσει ο ίδιος τις πρώτες του ταινίες - στις οποίες ήταν και σεναριογράφος - στην εταιρεία του Φίνου: *Πανικός* (1969) και *Ο μικρός Δραπέτης* (1969).⁵¹⁰

Η στάση του Φίνου πάντως δεν πρέπει να θεωρηθεί εντελώς αδικαιολόγητη. Παρόμοια φαινόμενα άλλωστε ήταν συνηθισμένα και στο διεθνές κινηματογραφικό

⁵⁰⁸ Ο Κατσουρίδης προηγήθηκε του Βούλγαρη κατά δέκα σχεδόν χρόνια. Όπως είδαμε ήταν ένας από τους πρώτους σπουδαστές της σχολής. Στην επετηρίδα εμφανίζεται να έχει παρακολουθήσει 2 χρονιές του τμήματος σκηνοθεσίας κατά τα ακαδημαϊκά έτη 1950 έως και 1952: «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 - 1974», ό. π. σ. 69. Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Έδωσα κάποιες στοιχειώδεις εξετάσεις και μπήκα με υποτροφία στο τμήμα σκηνοθετών (το πρώτο εξάμηνο· το δεύτερο προβιάστηκα σε... καθηγητή φωτογραφίας, χωρίς όμως και να πληρώνομαι) [...]. Ο Φίνος στο γραφειάκι του, με ρώτησε αν είχα τελειώσει γυμνάσιο [...]. Όταν του είπα για Σχολή Σταυράκου, για σπουδές σκηνοθεσίας και καθηγητλίκια, χλόμιασε. «Νομίζω» μου λέει ξερά, «ότι λάθος πόρτα χτύπησες. Εμείς δεν θέλουμε σκηνοθέτες· τεχνικούς θέλουμε. Ή σταματάς εκεί ή δεν μπαίνεις εδώ!» Τη νύφη, βεβαίως, την πλήρωσε ο Σταυράκος (έχασε τον τζάμπα καθηγητή φωτογραφίας)». Στο: Αχιλλέας Κυριακίδης, Γιάννης Σολδάτος (επίμ.), *Ντίνος Κατσουρίδης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - ΠΕΚΚ, Αθήνα, Αιγόκερως 2000, σ.13.

⁵⁰⁹ Βλ. αναλυτικά στο αυτοβιογραφικό: Ντίνος Κατσουρίδης, *Αναζητώντας τον Κ*, Αθήνα, Γαβρηλίδης 2013, σ. 59-63.

⁵¹⁰ Ηλίας Κανέλλης, *Σταύρος Τσιώλης* - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2006, σ. 9-19.

κύκλωμα. Η επιφυλακτικότητα των επαγγελματιών απέναντι στους αποφοίτους των κινηματογραφικών σχολών υπήρξε φαινόμενο κοινό και διαχρονικό σε πολλές κινηματογραφίες. Έγινε αναφορά παραπάνω στην αντίδραση των τεχνικών στα στούντιο Baggandon απέναντι στους πρώτους αποφοίτους της FAMU αλλά και στη σχέση των αμερικανικών στούντιο με τους νέους κινηματογραφιστές που προέρχονταν από πανεπιστημιακά τμήματα έως και τη δεκαετία του 1960. Αν και οι συνθήκες έχουν μεταβληθεί έκτοτε αρκετά, η εισαγωγή των αποφοίτων κινηματογραφικών σχολών στον επαγγελματικό τους κλάδο εξακολουθεί σε αρκετές περιπτώσεις να γίνεται μετ' εμποδίων.⁵¹¹

Ειδικότερα στη χώρα μας, όπου η κινηματογραφική εκπαίδευση δεν παρέχεται από ένα επίσημο κρατικό ίδρυμα αλλά από ιδιωτικές σχολές, ήταν εξαιρετικά δύσκολο να εγκαθιδρυθούν σταθερές σχέσεις διασύνδεσης του εκπαιδευτικού κλάδου με εκείνον της παραγωγής, κατά τον τρόπο που είδαμε ότι πραγματοποιήθηκε σε χώρες της ανατολικής κυρίως Ευρώπης, όπως η Α. Δ. της Γερμανίας. Αν το θέμα της απορρόφησης στην αγορά εργασίας των αποφοίτων κρατικών σχολών δημιουργούσε προβλήματα σε κινηματογραφίες όπως της Γαλλίας και της Ιταλίας, ήταν κάτι παραπάνω από αναμενόμενο να συμβαίνει το ίδιο σε μια χώρα όπου υπήρχε πολύ μεγαλύτερο κενό ως προς το θεσμικό πλαίσιο και την οργάνωση της εγχώριας κινηματογραφίας συνολικά. Η απουσία κρατικού ελέγχου και προγραμματισμού γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση δημιουργούσε μια αίσθηση έλλειψης αξιοπιστίας απέναντι στις ιδιωτικές σχολές η οποία, παρά τις όποιες καλές προθέσεις και πρωτοβουλίες, δεν κατέστη δυνατό να ξεπεραστεί ολοκληρωτικά. Αν στις συνθήκες αυτές προστεθούν οι ανταγωνισμοί και ο έντονα συγκεντρωτικός χαρακτήρας προσωπικοτήτων όπως ο Φίνος και ο Σταυράκος, η αποτυχία δημιουργίας ενός μοντέλου συντονισμένης εισαγωγής των νέων κινηματογραφιστών στον αντίστοιχο επαγγελματικό χώρο προκύπτει ως φυσικό επακόλουθο ακόμα και για εκείνη την περίοδο ακμής της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Ως συνέπεια της ισχύουσας κατάστασης, η επαγγελματική αποκατάσταση των νέων κινηματογραφιστών της σχολής ακολούθησε κατά κύριο λόγο τις πρακτικές που

⁵¹¹ Βλ. σχετικά: Billy Frolich, *What I Really Want to Do Is Direct: Seven Film School Graduates Go to Hollywood*, Νέα Υόρκη, Dutton 1996, και: July Mac Lusky, *Is There Life After Film School?: In Depth Advice From Industry Insiders*, Νέα Υόρκη / Λονδίνο, Continuum 2003.

είχαν καθιερωθεί στους κόλπους του οικείου επαγγελματικού κλάδου. Ο πιο συνήθης τρόπος ήταν ένας καθηγητής της σχολής, όντας ταυτόχρονα και ενεργός επαγγελματίας σε κάποια κινηματογραφική ειδικότητα, να επιλέγει ως βοηθούς του ορισμένους σπουδαστές, τους οποίους είχε ξεχωρίσει, προκειμένου να τους μυήσει κατ' αυτόν τον τρόπο στη διαδικασία του γυρίσματος. Ήδη πριν τον Δημόπουλο και τον Βούλγαρη, ο Γρηγορίου, έχοντας δοκιμάσει τον Γλυκοφρύδη στην *Αρπαγή της Περσεφόνης*, επρόκειτο να τον επιλέξει ως βοηθό σκηνοθέτη και στην επόμενη ταινία του, *Ο Μιμίκος και η Μαίρη* (1958).⁵¹² Άλλοτε πάλι ένας σκηνοθέτης που διατηρούσε κάποια επαφή με τη σχολή, χωρίς απαραίτητα να ανήκει στο δυναμικό της, αναζητούσε και επέλεγε τους συνεργάτες του ανάμεσα στις τάξεις των σπουδαστών της. Ο Ραφαηλίδης για παράδειγμα αναφέρεται στη μαθητεία του δίπλα στον Νίκο Κούνδουρο, ο οποίος, παρ' ότι δεν είχε άμεση σχέση με τη σχολή, αναζήτησε εκεί τον βοηθό του για τα γυρίσματα της ταινίας του *Μικρές Αφροδίτες* (1963).⁵¹³ Οι διαπροσωπικές γνωριμίες και συμπάθειες ήταν εκείνες που καθοδηγούσαν τις επιλογές και τις συνεργασίες μεταξύ του κύκλου των κινηματογραφιστών και του κόσμου της σχολής, υποκαθιστώντας την απουσία συστηματικής διασύνδεσης μεταξύ εκπαίδευσης και επαγγέλματος.

Σχολή Σταυράκου και ΝΕΚ

Η δεύτερη παράμετρος που συνδέεται με την εξέλιξη της Σταυράκου κατά τη δεκαετία του 1960 αποτελεί απόρροια τόσο της δυσκολίας που αντιμετώπιζαν οι σπουδαστές της κατά την προσπάθεια εισαγωγής τους στο εργασιακό κύκλωμα, όσο και των δικών τους καλλιτεχνικών φιλοδοξιών. Πρόκειται για τη σχέση της σχολής με αρκετούς από τους εκπροσώπους του ονομαζόμενου Νέου Ελληνικού

⁵¹² Γ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, 2, ό. π., σ. 26. Το ίδιο είχε κάνει πιο πριν και με τον Κατσοριδίδη στο *Πικρό ψωμί* (1951): Α. Κυριακίδης, Γ. Σολδάτος (επίμ.), *Ντίνος Κατσοριδής*, ό. π., σ. 13.

⁵¹³ Βασίλης Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 1992, σ. 143 και 274.

Κινηματογράφου.⁵¹⁴ Ενδεικτικό της σύνδεσης των δύο είναι το ότι οι ταινίες που θορύβησαν το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966 εξαιτίας της θεματολογίας και της καινοτόμας αισθητικής τους πρότασης, καθιστώντας το ως τομή για τη μετέπειτα ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, είχαν δημιουργηθεί στην πλειοψηφία τους από κινηματογραφιστές προερχόμενους από το περιβάλλον της σχολής.⁵¹⁵

Συγκεκριμένα επρόκειτο για τις μεγάλου μήκους ταινίες: *Με τη λάμψη στα μάτια* του Πάνου Γλυκοφρύδη, *Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου, *Ο θάνατος του Αλέξανδρου* του Δημήτρη Κολλάτου, και *Σύντομο διάλειμμα* του Ντίνου Κατσουρίδη, καθώς και τις μικρού μήκους *Τζίμης ο Τίγρης* του Παντελή Βούλγαρη και *750.000* του Αλέξη Γρίβα. Επιπλέον η ταινία *Πρόσωπο με πρόσωπο* ανήκε στον Μανθούλη, πρώην διευθυντή σπουδών της σχολής και, όπως είδαμε, έναν από τους βασικούς συντελεστές της εκείνη την περίοδο. Ακόμα ο Αλέξης Δαμιανός, ο οποίος συμμετείχε στο φεστιβάλ με την ταινία *Μέχρι το πλοίο*, αν και δεν ανήκε στον κύκλο της σχολής, διατηρούσε εν τούτοις σχέσεις με την ομάδα των νέων κινηματογραφιστών που είχε δημιουργηθεί εκεί κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1960, καθώς είχε επιλεγεί από τον Βούλγαρη για να πρωταγωνιστήσει, μαζί με τον ίδιο τον σκηνοθέτη, στον *Κλέφτη*.⁵¹⁶ Αξίζει ακόμα να σημειωθεί ότι και οι *Ξεχασμένοι ήρωες*, που προκάλεσαν την αντίδραση του κοινού και του Τύπου της εποχής, λόγω της προνομιακής μεταχείρισης και τελικά της βράβευσής τους ως καλύτερης ταινίας, ήταν του επίσης αποφοίτου της Σταυράκου Νίκου Γαρδέλη. Τέλος, ο Γιώργος Σκαλενάκης που συμμετείχε εκτός

⁵¹⁴ Από το πλήθος των αναφορών και των αναλύσεων σχετικά με τον ΝΕΚ, ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το ντοκιμαντέρ της εκπομπής «Παρασκήνιο», όπου ορισμένοι από τους βασικότερους εκπροσώπους του συζητούν για τη δημιουργία και την εξέλιξή του, συνδέοντάς τον με τις παράλληλες μεταβολές στο διεθνές κινηματογραφικό περιβάλλον αλλά και στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1975. *Παρασκήνιο: «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος»* (1984). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/68800/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁵¹⁵ Για το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966 και τη σημασία του για την εγχώρια κινηματογραφία, βλ.: χ.ό., «1967: Εθνικός Κινηματογράφος, έτος πρώτο», *Ελληνικός Κινηματογράφος* 5, (Μάρτιος 1967), σ. 3-5· Γιώργος Μηλιώνης, Μπάμπης Ακτσόγλου (επιμ.), *30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1989, σ. 34-40, και: Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και Πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως 2011, σ. 32-33 και 56-63.

⁵¹⁶ Για τη σχέση του Δαμιανού με τον Βούλγαρη και την επιλογή του ως πρωταγωνιστή στον *Κλέφτη*, μια ταινία που ουσιαστικά προήλθε, όπως είδαμε, μέσα από τις ζυμώσεις και τη δουλειά που γινόταν στο πλαίσιο της σχολής, υπάρχουν αναφορές του δεύτερου στην εκπομπή «Ο έρωτας των πρώτων πλάνων», ό. π.. Βλ. ακόμη: Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Αλέξης Δαμιανός*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2004, σ. 54-55.

συναγωνισμού με την ταινία του *Ντάμα σπαθί*, επρόκειτο να γίνει και εκείνος καθηγητής στη σχολή λίγα χρόνια αργότερα.⁵¹⁷

Η παραπάνω διαπίστωση βέβαια δεν αποτελεί από μόνη της επαρκές τεκμήριο για την πιθανή ευεργετική συμβολή της σχολής στη διάπλαση ενός νέου τύπου κινηματογραφιστών. Πέραν της προβληματικής και της συνολικότερης συζήτησης που δημιουργεί η σύγκριση ανάμεσα στους συντελεστές του ΠΕΚ και του ΝΕΚ, και στον βαθμό που αναγνωρίζεται πλέον αυτή η διάκριση στην ιστορική εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου, η αξιολόγηση του έργου της σχολής καθίσταται ακόμα δυσχερής.⁵¹⁸ Η αιτιακή σχέση ανάμεσα στο έργο της νέας γενιάς ελλήνων κινηματογραφιστών και στην παρεχόμενη σε αυτούς εκπαίδευση είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με σαφήνεια. Συνέβαλε η σχολή Σταυράκου για παράδειγμα και κατά ποιόν τρόπο στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής αισθητικής του Παντελή Βούλγαρη; Μήπως υπήρξε απλώς ένα αναγκαίο πέρασμα, όντας η βασικότερη κινηματογραφική σχολή στη χώρα την περίοδο εκείνη, στην πορεία του ίδιου προς την ωρίμανση της κινηματογραφικής του αντίληψης; Αντίστοιχα ερωτήματα μπορούν να τεθούν και για τους υπόλοιπους σύγχρονους του συναδέλφους που επίσης πέρασαν από τη σχολή και οι οποίοι στη συνέχεια επρόκειτο να παρουσιάσουν μια καινοτομία για τα ελληνικά κινηματογραφικά δεδομένα δουλειά.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, η σχολή φαίνεται πως απετέλεσε τουλάχιστον τον τόπο εκείνο όπου δόθηκε η δυνατότητα συνάντησης, ανταλλαγής ιδεών και συνεργασίας μεταξύ ανθρώπων με κοινό όραμα για τον κινηματογράφο. Η διαδικασία αυτή είχε ως αποτέλεσμα, σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως είδαμε, τη συγκρότηση δημιουργικών ομάδων, αποτελούμενων από σπουδαστές αλλά και από καθηγητές. Αξιολογώντας συνολικά την προσφορά της Σταυράκου, ο Μπακογιαννόπουλος αναφέρει χαρακτηριστικά:

⁵¹⁷ Ειδικότερα για το σκάνδαλο που προκλήθηκε γύρω από την ταινία *Ξεχασμένοι ήρωες*, λόγω του παραγωγού της Τζέημς Πάρις και της σχέσης του με ορισμένα από τα μέλη της κριτικής επιτροπής, βλ: *1960 - 2009: πενήντα χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, Ιανός 2009, σ. 123-127. Ο Σκαλενάκης από την άλλη, θα εξελισσόταν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στον καθηγητή με τη μακροβιότερη θητεία στη σχολή.

⁵¹⁸ Η σχετιζόμενη ακαδημαϊκή έρευνα τα τελευταία χρόνια έχει την τάση να επαναπροσεγγίζει το έργο του ΠΕΚ και να το επαναξιολογεί, αντιμετωπίζοντας τον ελληνικό κινηματογράφο ως ενιαίο σύνολο με ποικίλες εκφάνσεις. Βλ. σχετικά: Eliza – Anna Delveroudi, "Les bijoux du défunt: La comédie, 1950-1970", στο Michel Démozopoulos (επιμ.), *Le cinéma grec*, Παρίσι, Centre Georges Pompidou 1995, σ. 89-105. Διαμάντης Λαβεντάκος (επιμ.), *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο: μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 9-13, καθώς και: Μ. Α. Stassinopoulou, "Definitely Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema", ό. π., σ. 129-143.

Αν πάρουμε τα ονόματα από τον κατάλογο των ελλήνων σκηνοθετών, όλα τα ονόματα του νεότερου κινηματογράφου, του μετά το '65 [...] όλη εκείνη η γενιά ήταν εκεί πέρα, περάσανε κατά κάποιο τρόπο από εκεί. [...] Και θα έλεγα ότι και συνέβαλε (η σχολή) με την έννοια αυτή, δηλαδή ότι αισθανόντουσαν το αίσθημα της ομάδας, ότι εδώ είναι ο χώρος μας, ότι εδώ θα κάνουμε δουλειά, ότι εγώ εδώ βρήκα το φίλο μου, γνώρισα τον τάδε. Δουλεύω μαζί του ή ανταλλάσσω γνώμες ή τσακωνόμαστε ή τα βρίσκουμε. [...] Όλα αυτά είναι μέρος της ενεργού ζωής του κινηματογραφιστή που επωάζεται. [...] Αυτό το πνεύμα, έστω και του χαβαλέ, που υπήρχε μες στην αίθουσα και έξω απ' την αίθουσα, στον διάδρομο, το γεγονός ότι όλο το απόγευμα ήταν οι άνθρωποι εκεί και το περνούσανε μαζί [...] να μην άφηνε κενά, αλλά από την άλλη μεριά έδινε και έναν τόνο ότι αυτό είναι που αγαπάμε και αυτό είναι που κάνουμε. Η μάθηση είναι ένα φαινόμενο πολύ σύνθετο, δεν είναι μόνον τα τυπικά που μαθαίνεις, είναι όλα αυτά τα πράγματα. [...] Το αποτέλεσμα υπάρχει, είναι μετρήσιμο. [...] Όταν κάνεις τη σούμα λες: «να, όμως εδώ! Όλοι οι καλύτεροι από' δω βγήκανε. Δεν ήρθανε από τον ουρανό.»⁵¹⁹

Σχολή Σταυράκου και κίνημα νεολαίας

Η δημιουργική συνύπαρξη και η καλλιτεχνική ζύμωση εντός της σχολής Σταυράκου μπορούν επιπλέον να ιδωθούν και υπό το πρίσμα της ευρύτερης ιστορικής συγκυρίας και των δράσεων που συνδέονταν με τη νεολαία της εποχής. Οι οικονομικές, πολιτικές και πολιτισμικές μεταβολές που γνώρισε μεταπολεμικά η ελληνική κοινωνία, διαμόρφωσαν σταδιακά τις προϋποθέσεις για την ανάδειξη ενός νεολαιίστικου κινήματος, σε αντιστοιχία προς παρεμφερείς κινήσεις που εκδηλώθηκαν τότε σε αρκετές χώρες. Το κίνημα εκείνο επρόκειτο να αποκτήσει έναν πιο πολιτικό προσανατολισμό κυρίως μετά το 1963, με την ίδρυση της «Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη».⁵²⁰ Εκτός όμως από τα αμιγώς πολιτικά του γνωρίσματα, ανέδειξε μια ακόμη σειρά από ζητήματα πολιτιστικού χαρακτήρα,

⁵¹⁹ Συνέντευξη Μπακογιαννόπουλου, ό. π.

⁵²⁰ Βλ. σχετικά: Ιωάννα Παπαθανασίου, *Η Νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960: Αρχειακές τεκμηριώσεις και αυτοβιογραφικές καταθέσεις*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 2008. Στην εξέλιξή του το νεολαιίστικο κίνημα αποτέλεσε τη βασική δεξαμενή στελεχών του αντιδικτατορικού αγώνα, αλλά και των διεκδικήσεων της νεολαίας κατά την πρώτη Μεταπολίτευση, κυρίως μέσω των φοιτητικών συλλόγων: Αργύρης Υφαντόπουλος, *Η κομμουνιστική ανανέωση και το αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα (1972-1973): Η διαχείριση της μνήμης*, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας 2010, σ. 12 – 139.

ορίζοντας μια νέα συλλογική αισθητική αντίληψη. Επιπρόσθετα η σχέση της ελληνικής Αριστεράς με τον πολιτισμό γενικότερα προάχθηκε έντονα εκείνη την περίοδο μέσα από δράσεις όπως η έκδοση του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*.⁵²¹ Νεωτεριστικές τάσεις και εκπρόσωποί τους εμφανίστηκαν σε όλες σχεδόν τις τέχνες, αναδεικνύοντας μέσα από το έργο τους τη σχέση μεταξύ καλλιτεχνικού και κοινωνικού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύζευξης των δύο υπήρξε ο Μίκης Θεοδωράκης, ο οποίος αναδείχτηκε μάλιστα και πρόεδρος της Νεολαίας Λαμπράκη.⁵²²

Σε συνάρτηση προς όσα συνέβαιναν στους υπόλοιπους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας, έκαναν την εμφάνισή τους νέοι σκηνοθέτες και θεωρητικοί του κινηματογράφου που επεδίωκαν τη σύνδεση του καλλιτεχνικού με το πολιτικό και της θεωρίας με την κινηματογραφική πρακτική. Όπως έχει σωστά επισημανθεί από την έως τώρα σχετική έρευνα, οι περισσότεροι εξ' αυτών είχαν κατά κανόνα σπουδάσει στη Σταυράκου, ενώ συμμετείχαν ταυτόχρονα ενεργά στις πολιτικό-καλλιτεχνικές ζυμώσεις οι οποίες λάμβαναν χώρα εντός των κινηματογραφικών λεσχών της εποχής.⁵²³ Σπουδαστές όπως ο Φώτος Λαμπρινός, ο Δήμος Θέος, ο Πάνος Παπακυριακόπουλος, ο Βασίλης Ραφαηλίδης και η Αλίντα Δημητρίου, πέρασαν από τις τάξεις της σχολής κατά την περίοδο εκείνη, δημιουργώντας συνδέσμους με τη γενικότερη καλλιτεχνική αναζήτηση που συνόδευε τις πολιτικές και κοινωνικές διεκδικήσεις των νέων της εποχής. Σύμφωνα με την επετηρίδα της σχολής Σταυράκου οι Θέος και Λαμπρινός ήταν συμμαθητές κατά το ακ. έτος 1954-1955.⁵²⁴ Κανένας από τους δύο δεν ολοκλήρωσε τις σπουδές του. Ο Θέος φοίτησε για δύο έτη στα τμήματα σκηνοθεσίας και σκηνογραφίας, ενώ ο

⁵²¹ Βλ. σχετικά: Φίλιππος Ηλιού, «Ένα υπόμνημα του Κώστα Κουλουφάκου για την *Επιθεώρηση Τέχνης*: Κομματική διανόηση και κομμουνιστική ανανέωση», *Αρχειοτάξιο* 2 (Ιούνιος 2000), σ. 41-86, Αιμιλία Καραλή, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* 1954-1967*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2005.

⁵²² Ι. Παπαθανασίου, *Η Νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960*, ό. π., σ. 75-85, και: Παύλος Β. Πετρίδης, *Ο πολιτικός Θεοδωράκης: 1940-1996*, Αθήνα, Προσκήνιο 1997, σ. 77 – 134.

⁵²³ Βλ. σχετικά Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, «Κινήματα νεολαίας και κινηματογράφος στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960», στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Εύη Ολυμπίτου, Ιωάννα Παπαθανασίου (επιμ.), *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα: πολιτικές διαδρομές, κοινωνικές πρακτικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, Αθήνα, Θεμέλιο 2010, σ. 309-317.

⁵²⁴ «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 - 1974» ό. π., σ. 66 και 73, και: Μ. Σταυράκου, *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, ό. π., σ. 91.

Λαμπρινός παρακολούθησε μόνο το πρώτο έτος. Μετά το πέρασμά τους από τη σχολή, επρόκειτο να συστρατευθούν για τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ *100 ώρες του Μάη* (1963), του πρώτου, σύμφωνα με τη Δελβερούδη, πολιτικού ντοκιμαντέρ της Αριστεράς στην Ελλάδα.⁵²⁵ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Λαμπρινού σε συνέντευξη που μου παραχώρησε για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, η γνωριμία του με τον Θεό αλλά και αρκετούς ακόμη σπουδαστές εκείνης της γενιάς με τους οποίους επρόκειτο να συνδεθεί ιδιαίτερα και να συνεργαστεί στενά στη συνέχεια - όπως για παράδειγμα τον Λέοντα Λοΐσιο - συντελέστηκε εντός του περιβάλλοντος της σχολής Σταυράκου.⁵²⁶

Ο Παπακυριακόπουλος, ο οποίος αποφοίτησε από τη σχολή το 1961,⁵²⁷ γύρισε την ίδια χρονιά το ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Σαββατόβραδο*, το οποίο είχε ως θέμα του την καταγραφή ενός σαββατόβραδου της εργατικής τάξης. Η ταινία του απορρίφθηκε από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και παρουσιάστηκε τελικά στο αντί - φεστιβάλ που διοργανώθηκε, για πρώτη φορά τότε, σε έναν ιδιωτικό κινηματογράφο της πόλης, μαζί με τα επίσης απαγορευμένα από τη λογοκρισία φιλμ μικρού μήκους *Γι' αυτές τις ηρωίδες (Ελληνίδα αγρότισσα)* των Νίκου Τζίμα και Γρηγόρη Σίσκα και *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν* του Κώστα Φέρρη. Η ταινία του Παπακυριακόπουλου επρόκειτο να γίνει ακόμη δεκτή στο φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών του Άμστερνταμ (Cinestud) καθώς και στο αντίστοιχο του Χρόνινχεν.⁵²⁸ Ο Παπακυριακόπουλος θα επέστρεφε στη σχολή Σταυράκου, αυτή τη φορά στη θέση

⁵²⁵ Ε. Α. Δελβερούδη, «Κινήματα νεολαίας και κινηματογράφος στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960», ό. π., σ. 310.

⁵²⁶ Συνέντευξη Φώτου Λαμπρινού (31/10/2014). Στη συνέχεια ο Λαμπρινός εργάστηκε για το ΕΙΡ και το θέατρο και μετά τις *100 ώρες του Μάη* μετέβη στη Μόσχα, το 1965, για να συνεχίσει στο VGIK τις σπουδές του στον κινηματογράφο: Φώτος Λαμπρινός, *Ισχύς μου, η αγάπη του φακού: Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της Ιστορίας (1895-1940)*, Αθήνα, Καστανιώτης 2004, σ. 23. Βλ. ακόμη: Στράτος Κερσανίδης (επιμ.), *Δήμος Θεός*, Φεστιβαλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2006, σ. 8.

⁵²⁷ «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 -1974», ό. π., σ.76.

⁵²⁸ Α. Δημητρίου, *Λεξικό ταινιών μικρού μήκους*, ό. π., σ. 201-202 και 239, 249· Γ. Μηλιώνης, Μπ. Ακτσόγλου (επιμ.), *30 χρόνια Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης*, ό. π., σ. 12-13. Ο Κώστα Φέρρης καταθέτει τη δική του μαρτυρία γύρω από την προβολή των τριών φιλμ στο αντί-φεστιβάλ: «*Τα ματόκλαδα σου λάμπουν* - Ιστορικό: Η καλημέρα της λογοκρισίας». Στο: <http://www.shortfromthepast.gr/history.asp?id=7&lang=> άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019). Η συμμετοχή του Παπακυριακόπουλου σε διεθνή σπουδαστικά φεστιβάλ ενισχύει την πιθανότητα το *Σαββατόβραδο* να γυρίστηκε στα πλαίσια της μαθητείας του σκηνοθέτη, ίσως εν είδει άτυπης πτυχιακής εργασίας· όπως θα δούμε παρακάτω, η θεσμική καθιέρωση της δημιουργίας ενός φιλμ ως απαραίτητης προϋπόθεσης για την αποφοίτηση έγινε το 1975.

του καθηγητή μοντάζ, απ' όπου και θα αποχωρούσε στη συνέχεια για να μεταβεί στο INSAS. Σύμφωνα με τον Ραφαηλίδη, συνόδευσε τις ταινίες των σπουδαστών της σχολής στο Cinestud του 1967. Εκεί δέχτηκε πρόταση από τον διευθυντή του INSAS, R. Ravar, να μεταβεί στις Βρυξέλλες και να αναλάβει το μάθημα του μοντάζ, την οποία και αποδέχτηκε, εξαιτίας και της δύσκολης πολιτικής κατάστασης που είχε διαμορφωθεί στην Ελλάδα, με την επιβολή της δικτατορίας.⁵²⁹

Όπως επισημαίνει η Δελβερούδη: «Μπορεί οι νέοι κινηματογραφιστές στη χώρα τους να μην είχαν ευκαιρίες, αλλά άνοιγαν για αυτούς οι πόρτες των ξένων φεστιβάλ. [...] Ο Λέων Λοΐσιος με το *Ψαράδες και Ψαρέματα* (1961) συμμετείχε στο φεστιβάλ του Βερολίνου. Ο γνωστός ως κριτικός και θεωρητικός, αλλά όχι ως δημιουργός Βασίλης Ραφαηλίδης, με το *Βυζαντινό μνημόσυνο* (1962) και το *Οι γουναράδες της Καστοριάς και η τέχνη τους* (1962), πήγε στο Σινεστούντ και στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν. Δεν ήταν λίγοι αυτοί που συμμετείχαν στα φεστιβάλ του Κάρλοβυ Βάρυ ή της Μόσχας, απ' όπου έφευγαν συχνά με κάποια διάκριση ή βραβείο. Οι ταινίες μικρού μήκους που δεν πήραν άδεια προβολής στην Ελλάδα αυτή την εποχή ήταν μάλλον περισσότερες από αυτές που πήραν και είχαν γυριστεί από κινηματογραφιστές που αργότερα σταδιοδρόμησαν ως δημιουργοί του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου».⁵³⁰

Μια ακόμη πληροφορία, που προέρχεται από τον Ραφαηλίδη, κάνει λόγο για τη δημιουργία το 1966 ενός θεατρικού θιάσου από τους σπουδαστές της σχολής. Στην ίδρυσή του πρωτοστάτησε η τότε σπουδάστρια Αλίντα Δημητρίου.⁵³¹ Ο συγκεκριμένος θιάσος παρουσίασε το μονόπρακτο που είχε γράψει η ίδια με τίτλο *Το*

⁵²⁹ Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 38. Σε βιογραφικό σημείωμά του Παπακυριακόπουλου που απέστειλε η σχολή Σταυράκου στο Υπουργείο Πολιτισμού, αναφέρεται πως σπούδασε στο INSAS την περίοδο 1963 – 66, και στη συνέχεια δίδαξε το μάθημα του μοντάζ, αρχικά στη Σταυράκου το ακ. έτος 1966 - 67 και έπειτα στο INSAS, από το 1968 έως το 1978. Συνημμένο στο: «Δικαιολογητικά Καθηγητών μας», ΥΠ.ΠΟ., 320/ 1.3.1979, φάκ. *Διδακτικό Προσωπικό 1*, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

⁵³⁰ Ε.Α. Δελβερούδη: «Κινήματα νεολαίας και κινηματογράφος στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960», ό. π., σ. 313-314. Πάντως ο Ραφαηλίδης, αποφάσισε αργότερα να αποκηρύξει τα δυο του εκείνα ντοκιμαντέρ, θεωρώντας τα, όπως χαρακτηριστικά σημείωνε, ως αισθητικά απαράδεκτα. Βλ. σχετικά: Β. Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο*, ό. π., σ. 271-275.

⁵³¹ Η Δημητρίου ολοκλήρωσε τις σπουδές της στο τμήμα σκηνοθεσίας κατά την τριετία 1965-1968: «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 - 1974», ό. π., σ. 65. Εντοπίστηκε ακόμη με το όνομα *Στέλλα Δημητρίου* στο έγγραφο «Κατάσταση τελειοφοίτων σπουδαστών της σχολής Λ. Σταυράκου δια τας πτυχιακάς εξετάσεις του μηνός Ιουνίου 1968», συνημμένο στο: «Πτυχιακά εξετάσεις της σχολής κινηματογράφου», ΥΠ.ΠΟ., 84/884, 12.6.1968, *Σχολή κινηματογράφου Λυκ. Σταυράκου*, φάκ. 1, ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ.

κάταγμα. Οι υπόλοιποι συντελεστές του θιάσου ήταν ο Πέτρος Ζαρκάδης, ο Βασίλης Μπαλαλής, η Ελένη Σκαρλά, η Μαρία Μητσοπούλου και ο Θεόδωρος Αντωνιάδης. Από τη μελέτη της επετηρίδας προκύπτει πως επρόκειτο για σπουδαστές του τμήματος υποκριτικής της σχολής Σταυράκου. Αναφέρεται ακόμη ότι δόθηκαν τέσσερις παραστάσεις, δύο εντός της σχολής, μία στη ΧΕΝ και μία στο κτήριο του Φ. Σ. «Παρνασσός».⁵³² Τα παραπάνω μού επιβεβαίωσε ο σύζυγος της, Σωτήρης Δημητρίου, ο οποίος επιπλέον κατάφερε να εντοπίσει στο προσωπικό της αρχείο το πρωτότυπο κείμενο του θεατρικού έργου, καθώς επίσης το πρόγραμμα και τη διανομή των ρόλων από τις παραστάσεις.⁵³³ Όπως μάλιστα προκύπτει από το συγκεκριμένο υλικό, το *Κάταγμα* παρουσιάστηκε στον «Παρνασσό», μαζί με την *Παρέλαση* της Λούλας Αναγνωστάκη.⁵³⁴

Σχολή Σταυράκου και δικτατορία

Η έλευση της δικτατορίας επηρέασε την ομαλή λειτουργία της σχολής κυρίως με έμμεσους τρόπους. Ο Σταυράκος αναφέρει σχετικά: «Η Χούντα με βρήκε μέλος στην Επιτροπή Λογοκρισίας των Κινηματογραφικών ταινιών, του Υπουργείου Προεδρίας - που συμμετείχα από πολλά χρόνια. Βρήκε μιαν αφορμή από το γεγονός ότι είχα πρωτοστατήσει για την έγκριση της ταινίας του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν *Η ώρα*

⁵³² Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 38-39.

⁵³³ *Εικόνες* 23α-γ. Ο Σωτήρης Δημητρίου υπήρξε ένας από τους εισηγητές της επιστήμης της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας στην Ελλάδα, ο οποίος παράλληλα ασχολήθηκε ενδελεχώς με τον κινηματογράφο και ειδικότερα με το ντοκιμαντέρ, από κοινού με τη σύντροφό του Αλίντα Δημητρίου. Βλ. σχετικά: Σωτήρης Δημητρίου, *Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής*, Αθήνα, Άλμα 1973, και: Σωτήρης Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα*, Αθήνα, Σαββάλας 2011. Όπως ανέφερα και στην εισαγωγή, συναντήθηκα μαζί του και μου παρέιχε τις συγκεκριμένες πληροφορίες καθώς και το σχετιζόμενο αρχειακό υλικό, δύο χρόνια πριν φύγει από τη ζωή (15/10/2014).

⁵³⁴ Η συγκεκριμένη παράσταση ανέβηκε στις 13 Ιουνίου 1966, ενώ εκείνη στη ΧΕΝ στις 23 Μαΐου του ίδιου έτους. Το έργο της Αναγνωστάκη παρουσιάστηκε για πρώτη φορά έναν χρόνο πριν, τον Μάιο του 1965, από το «Θέατρο Τέχνης», από κοινού με τα επίσης μονόπρακτα *Η διανυκτέρευση* και *Η πόλη*, συναποτελώντας την *Τριλογία της Πόλης*. Βλ. σχετικά: Λούλα Αναγνωστάκη, *Η Τριλογία της Πόλης*, Αθήνα, Κάπα εκδοτική 2016. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρέχει το πρόγραμμα της παράστασης στον «Παρνασσό», το ανέβασμά της εκεί έγινε από διαφορετικό θίασο.

των λύκων, που θεώρησε πρόκληση.⁵³⁵ Το αποτέλεσμα ήταν να παραπεμφθώ από τον δικτάτορα Παπαδόπουλο στο στρατοδικείο. Την ανάκριση έκαμε ο στρατοδίκης Βρυώνης, αλλά δεν προσάχθηκα τελικά για δίκη. Η κύρωση ήταν να καταργηθώ από την Επιτροπή, με μια νομοθετική ρύθμιση που άλλαξε τον τρόπο λειτουργίας της. Ίσως αυτό αποτελούσε μια απάντηση του Παπαδόπουλου που με είχε ζητήσει για Σύμβουλο Κινηματογραφίας, μια ιδιότητα που κατάφερα να αποφύγω, αλλά δεν έφυγε από τη μνήμη του δικτάτορα».⁵³⁶

Μια ακόμα επιπλοκή που προκάλεσε η δικτατορία σχετιζόταν με τον Ραφαηλίδη, ο οποίος με την εκδήλωση του πραξικοπήματος, βρέθηκε άνεργος, καθώς απαγορεύτηκε η κυκλοφορία της εφημερίδας *Δημοκρατική Αλλαγή* στην οποία εργαζόταν ως κριτικός κινηματογράφου.⁵³⁷ Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο ίδιος: «... σε μια περίοδο όπου οι πάντες με κυνηγούσαν, μόλις είχα βγει απ' τη φυλακή, δεν μπορούσα να βρω δουλειά πουθενά, με έδιωχναν οι πάντες με διαταγή της Ασφάλειας, τελικά ο μόνος που με περιέθαλψε, ας το πω έτσι, ήταν ο Σταυράκος. Ο Σταυράκος τόλμησε να μου δώσει δουλειά εδώ μέσα, και για πολλά χρόνια ήταν η μοναδική μου δουλειά. [...]. Ποτέ δεν μου είπε αν επενέβη η Ασφάλεια - νομίζω πως επενέβη - και ωστόσο με κράτησε. Παράνομα. Και η παρανομία φαινόταν απ' το γεγονός πως δεν ήμουν γραμμένος κάπου σε κάποιες καταστάσεις, σε κάποια μισθολόγια».⁵³⁸

Εκτός από την περίπτωση του Ραφαηλίδη, στη χούντα οφειλόταν και η εγκατάσταση του Μανθούλη στη Γαλλία. Ο Μανθούλης είχε μεταβεί, όπως προαναφέρθηκε, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Νέων της Υέρ. Εκεί, η ταινία του *Πρόσωπο με πρόσωπο* είχε προγραμματιστεί να ανοίξει το φεστιβάλ την 21^η Απριλίου

⁵³⁵ Ο ακριβής ελληνικός τίτλος του φιλμ είναι: *Η ώρα του λύκου* (*Vargtimmen*, 1968). Βλ. Δημήτρης Κολιοδήμος, *80 χρόνια ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Οξύ 2005, σ. 398.

⁵³⁶ «Ο Λυκούργος Σταυράκος θυμάται...», *Τα Θεάματα* 612, ό. π., σ. 24. Βλ. σχετικά και την υπ. 494.

⁵³⁷ Η *Δημοκρατική Αλλαγή* κυκλοφόρησε από το 1964 έως το 1967 και ήταν απογευματινή εφημερίδα, σχετιζόμενη με την ΕΔΑ: Λουκία Δρούλια - Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου: 1784-1974*, 1, Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 2008, σ. 495-497. Για το κλείσιμό της από τη χούντα και τις προσωπικές περιπέτειες του ίδιου, βλ.: Β. Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο*, ό. π., σ. 348-365.

⁵³⁸ Συνέντευξη του Ραφαηλίδη στο ντοκιμαντέρ: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση 1948-1988*, ό. π. Το όνομα του Ραφαηλίδη όντως απουσιάζει από τους καταλόγους των καθηγητών κατά τη διάρκεια της επταετίας, και επανέρχεται αμέσως μετά. Φάκελος: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π.

του 1967. Η σύμπτωση της προβολής της με την εκδήλωσή του πραξικοπήματος, έδωσε τη δυνατότητα η συνέντευξη Τύπου του δημιουργού της να αποτελέσει μια από τις πρώτες αντιδικτατορικές εκδηλώσεις στο εξωτερικό.⁵³⁹ Ταυτόχρονα όμως ο Μανθούλης πήρε την απόφαση να μην επιστρέψει στην Ελλάδα. Έτσι η σχολή στερήθηκε έκτοτε των υπηρεσιών του καθηγητή και πρώην διευθυντή σπουδών της. Βέβαια ο Μανθούλης είχε περιορίσει ήδη τη διδακτική του δραστηριότητα και είχε στραφεί περισσότερο στην κινηματογραφική πρακτική. Παρ' όλα αυτά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποια θα ήταν η εξέλιξη για τον ίδιο αλλά και τη συνεργασία του με τη σχολή, αν το πραξικόπημα τον είχε βρει στην Ελλάδα.

Η ύπαρξη εντός της Σταυράκου ενός κύκλου ανθρώπων που είχε σχέσεις ή αυτοπροσδιοριζόταν πολιτικά στον χώρο της Αριστεράς και του ευρύτερου αντιδικτατορικού μετώπου είναι πολύ πιθανό πως είχε προκαλέσει την προσοχή του καθεστώτος. Επιπλέον, η κυκλοφορία του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* και η σύνδεσή του με τη σχολή πρέπει επίσης να επιδρούσαν επιβαρυντικά στα μάτια των απριλιανών καθώς το περιοδικό, εκτός από την ενασχόλησή του με κινηματογραφικά θέματα είχε, όπως θα δούμε, και έναν σαφή ιδεολογικοπολιτικό προσανατολισμό. Οι ιδιαίτερες συνθήκες της εποχής και η έντονη πολιτικοποίηση ενός μέρους της ελληνικής νεολαίας είχαν επιπλέον ως αποτέλεσμα τη δημιουργία, εντός του περιβάλλοντος της σχολής, ενός άτυπου πολιτικού εντευκτηρίου στο οποίο συμμετείχαν σπουδαστές και καθηγητές: «Στη διάρκεια της Χούντας η σχολή λειτουργούσε σα μια όαση, θα τολμούσα να πω. [...] Γινόταν θυελλώδεις πολιτικές συζητήσεις ακόμα και στο μάθημα και πολύ περισσότερο έξω από το μάθημα, στα καφενεία. [...] Μπορούσαμε να μιλάμε εδώ, μπορούσαμε να συζητάμε, μπορούσαμε να νιώθουμε μια αλληλεγγύη, μια συναδελφικότητα την οποία προκαλούσε βεβαίως η

⁵³⁹ Για τις περιπέτειες της ταινίας *Πρόσωπο με πρόσωπο*, όσο και του δημιουργού της κατά την παραγόμενη πολιτικά περίοδο του 1966-1967, βλ.: Χ. Κωνσταντόπουλος (επιμ.) *Ροβήρος Μανθούλης: Μια ζωή ταινίες*, ό. π., σ.15-16, 84-87 και 132-133, όπως επίσης και το επεισόδιο της εκπομπής *Παρασκήνιο: Ροβήρος Μανθούλης - Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (2007). Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/24656/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Βλ. ακόμη μια καταγγελία αναφορικά με τον αποκλεισμό της συμμετοχής της ταινίας σε διάφορα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ από την αρμόδια τότε κρατική επιτροπή, στη στήλη «Σχόλια», στο: *Ελληνικός Κινηματογράφος* 5, ό. π., σ. 5-6.

δυσκολία της εποχής και η ευκολία που είχαμε να εκφραζόμαστε εντός της σχολής».⁵⁴⁰

Ο Μπακογιαννόπουλος επιβεβαίωσε με τη μαρτυρία του τα όσα αναφέρει ο Ραφαηλίδης για το φιλελεύθερο και έντονα πολιτικοποιημένο κλίμα που επικρατούσε εντός της σχολής κατά την περίοδο της επταετίας, συνδέοντάς το παράλληλα με τη δράση των κινηματογραφικών λεσχών, όπως η «Κινηματογραφική Λέσχη του Πανεπιστημίου Αθηνών» (ΔΕΣΠΑ), η αντίστοιχη λέσχη της εταιρείας «Σύγχρονος Κινηματογράφος» και το «Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου».⁵⁴¹ Ακόμα, ο Καζάκος, αν και υπήρξε σπουδαστής της σχολής σε προγενέστερη περίοδο, έρχεται να υπερθεματίσει επί του ζητήματος, καταθέτοντας σε συνέντευξή του την προσωπική του εμπειρία, αφού έγινε δεκτός στη Σταυράκου, μολονότι δεν είχε καταφέρει να αποκτήσει το πιστοποιητικό πολιτικών φρονημάτων. Το απαραίτητο εκείνο τον καιρό συνοδευτικό έγγραφο από την Ασφάλεια του είχε στερήσει προηγουμένως τη δυνατότητα να εγγραφεί στη Φιλοσοφική σχολή, η οποία αποτελούσε και την αρχική του επιλογή. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά: «... η σχολή του Σταυράκου τότε, ήταν ένας ελεύθερος χώρος, ήταν σαν ανοικτό λαϊκό πανεπιστήμιο. Κουβεντολόι γινότανε, αλλά ήτανε πολύ παραγωγικό, πολύ ενδιαφέρον. Και περνάγανε και διάφοροι άνθρωποι, σπουδαίοι της εποχής κατά διαστήματα και κάνανε μαθήματα...».⁵⁴²

⁵⁴⁰ Συνέντευξη του Ραφαηλίδη στο ντοκιμαντέρ: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση 1948-1988*, ό. π.

⁵⁴¹ Συνέντευξη Μπακογιαννόπουλου, ό. π. Για τη σύσταση και το έργο του «Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου», βλ: Δ. Καλαντίδης, *Οι κινηματογραφικές λέσχες στην Ελλάδα (1950-1974)*, ό. π., σ. 43-52, και: Νίκος Τσαγκαράκης, *Η ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία*, (διδασκτορική διατριβή), Ρέθυμνο, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας - Μουσικολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2017, σ. 445-450.

⁵⁴² Συνέντευξη Καζάκου στην εκπομπή: *Η ζωή είναι αλλού*, ό. π.

Οι εκδόσεις της σχολής

Η εκδοτική δραστηριότητα της σχολής συνεχίστηκε με ακόμα πιο έντονο τρόπο κατά τη δεκαετία του 1960. Εκτός από διάφορες σημειώσεις καθηγητών που χορηγούνταν στους μαθητές χάρη στο μηχάνημα του πολύγραφου που αποκτήθηκε τότε, τυπώθηκαν και τα πρώτα εγχειρίδια για τα διδασκόμενα μαθήματα, είτε γραμμένα από επαγγελματίες του χώρου, είτε από μεταφράσεις ξενόγλωσσων βιβλίων που κρίθηκαν ως στοιχειώδη γύρω από τα γνωστικά αντικείμενα που πραγματεύονταν.⁵⁴³ Παράλληλα η σχολή εξακολούθησε να επωφελείται από τη συμμετοχή της στο CILECT και τις σχέσεις που απέκτησε με τα αντίστοιχα εκπαιδευτικά ιδρύματα του εξωτερικού, ενισχύοντας τη βιβλιοθήκη της με ξένους τίτλους που λάμβανε από άλλες κινηματογραφικές σχολές, ως δείγμα συναδελφικής αλληλεγγύης.⁵⁴⁴

Όμως η πλέον αξιοσημείωτη εξέλιξη στον εκδοτικό τομέα στάθηκε η έκδοση τριών περιοδικών κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, με αντικείμενό τους την 7^η τέχνη. Με τη σειρά που κυκλοφόρησαν τα περιοδικά αυτά ήταν τα: *Κινηματογράφος - Θέατρο* το 1960, *Ελληνικός Κινηματογράφος* το 1966 και *Σύγχρονος Κινηματογράφος* το 1969. Ο Ραφαηλίδης, αναφερόμενος σε εκείνες τις εκδοτικές προσπάθειες για τη δημιουργία περιοδικών με θεματική ύλη ασχολούμενη αμιγώς με τη θεωρία, την τεχνική και την αισθητική του κινηματογράφου, σημειώνει: «Εδώ, ας πούμε, οργανώσαμε με τον Αλέξη το Γρίβα, το πρώτο περιοδικό μας τότε, τον *Ελληνικό Κινηματογράφο*, εδώ επίσης με τον Μπακογιαννόπουλο νωρίτερα οργανώσαμε, φτιάξαμε, στήσαμε το πρώτο κινηματογραφικό περιοδικό στην Ελλάδα, το *Κινηματογράφος - Θέατρο*, από 'δω επίσης με ανθρώπους, με επιτελεία και με τη βοήθεια του Σταυράκου πάντα ξεκινήσαμε τον *Σύγχρονο Κινηματογράφο*, που πήρε μια αλλιότικη μορφή αργότερα. Το ξεκινήσαμε με μέσα τελείως πρωτόγονα. Είχαμε στη διάθεσή μας έναν πολύγραφο, φερειπείν. Αυτό το πολυγραφημένο περιοδικό,

⁵⁴³ Στη βιβλιοθήκη της σχολής Σταυράκου εντοπίστηκαν μεταξύ άλλων τα πολυγραφημένα: Lo Dusa, *Η τεχνική του κινηματογράφου*, μτφ. Ευγενία Καραγκούνη, Αθήναι, έκδοση Ανωτέρας Επαγγελματικής Σχολής Κινηματογράφου και Θεάτρου 1961, και: Γεώργιου Κόντου, *Φωτογραφική Τεχνική*, Αθήναι, έκδοσις Σχολής Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως Λυκούργου Σταυράκου 1967.

⁵⁴⁴ Ενδεικτικά: Hugues Laurent, *Les angles de prise de vues cinématographiques*, Παρίσι, IDHEC 1964· Jaques Durant, *L'Equipe de réalisation de télévision à la R. T. F.*, Παρίσι, IDHEC 1964, και: Georges Mareschal, *Les Techniques Cinématographiques*, 1-3, Παρίσι, IDHEC 1966.

λοιπόν, το φυλλάδιο μάλλον, που έγινε περιοδικό αργότερα, οργανώθηκε κατ' αρχήν εδώ κατά την χούντα, διακόπηκε μετά, πήρε έναν άλλο τίτλο. Έγινε *Σύγχρονος Κινηματογράφος* και εμφανίστηκε αργότερα, μετά τη χούντα σαν *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε πως όλη αυτή η προσπάθεια ξεκινάει από 'δω, από τη Σχολή».⁵⁴⁵

Με την έναρξη της δεκαετίας, τον Απρίλιο του 1960, κυκλοφόρησε αρχικά το περιοδικό *Κινηματογράφος - Θέατρο*, με βασικό υπεύθυνο σύνταξής του τον Μπακογιαννόπουλο και συνεργάτη του τον Λοΐσιο. Στη μαρτυρία του ο πρώτος μνημονεύει ως βασικούς υποστηρικτές εκείνης της προσπάθειας τους εκδότες Γεράσιμο Αποστολάτο και Μαρσέλ Γιοέλ, και δευτερευόντως τον Σταυράκο. Η κυκλοφορία και αυτού του περιοδικού επρόκειτο να αποδειχτεί βραχύβια. Βγήκαν μόνο τέσσερα τεύχη και σταμάτησε μέσα στον ίδιο χρόνο. Σύμφωνα με τα όσα ανέφερε ο Μπακογιαννόπουλος στη συνέντευξή που μου παραχώρησε, η σχέση του Σταυράκου με το περιοδικό υπήρξε τυπική και δεν προσέφερε κάποια ουσιαστική στήριξη. Από τα τέσσερα σωζόμενα τεύχη που υπάρχουν στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος, η σχολή Σταυράκου αναφέρεται ως συν-εκδότης με τον τίτλο: «Ανωτέρα Επαγγελματική Σχολή Κινηματογράφου και Θεάτρου» μόνο στο πρώτο.⁵⁴⁶ Επιπλέον σε κανένα από τα τεύχη του περιοδικού δεν εντοπίστηκε κάποιο ενυπόγραφο άρθρο του Ραφαηλίδη.

Αντίθετα η συμβολή του στη σύνταξη του περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος* επρόκειτο να είναι καίρια. Από κοινού με τον επίσης απόφοιτο της σχολής Αλέξη Γρίβα - ο οποίος εν τω μεταξύ είχε επιστρέψει απ' το Παρίσι, όπου και είχε ολοκληρώσει τη μετεκπαίδευσή του στην IDHEC - και με τη συνδρομή του Μπακογιαννόπουλου, του Μικελίδη (επίσης, όπως είδαμε, παλαιότερου σπουδαστή της Σταυράκου) και άλλων συνεργατών, εξέδωσαν το πρώτο τεύχος τον Οκτώβριο του 1966. Το συγκεκριμένο περιοδικό αποτέλεσε, τρόπον τινά, την έντυπη προέκταση

⁵⁴⁵ Συνέντευξη του Ραφαηλίδη στο τεύχος - αφιέρωμα στη σχολή Σταυράκου, του περιοδικού: *Τα Θεάματα* 612, ό. π., σ. 44. Τα όσα υποστηρίζει βέβαια ο Ραφαηλίδης για το περιοδικό *Κινηματογράφος - Θέατρο*, ότι δηλαδή αποτελούσε το πρώτο κινηματογραφικό περιοδικό στην Ελλάδα, δεν ευσταθούν. Έχουν προαναφερθεί ανάλογα εκδοτικά εγχειρήματα, ήδη από τη δεκαετία του 1920. Τη δεκαετία του 1960 άλλωστε εξακολουθούσε ακόμα να κυκλοφορεί ο *Κινηματογραφικός Αστήρ*, αλλά και *Τα Θεάματα*, που ξεκίνησαν το 1957. Βλ σχετικά και: Κωνσταντίνος Μοστράτος, *Κατάλογος ελληνικών κινηματογραφικών περιοδικών (1923 - 2001)*, ό. π., σ. 4.

⁵⁴⁶ Βλ. σχετικά: *Κινηματογράφος - Θέατρο* 1, (Απρίλιος 1960), σ.2. Πιο αναλυτικές πληροφορίες για το συγκεκριμένο περιοδικό και τη σχέση του με τη σχολή υπάρχουν στο: Κατερίνα Κόμη, *Ανιχνεύοντας τον λόγο περί κινηματογράφου στο περιοδικό Κινηματογράφος-Θέατρο (1960)*, (Μεταπτυχιακή εργασία), Ρέθυμνο, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρικών, Κινηματογραφικών και Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2016, σ. 16 - 65.

του αδιαμόρφωτου ακόμα κινηματογραφικού δυναμικού του ΝΕΚ, λειτουργώντας ως μέσο προβολής των αιτημάτων που εξέφραζαν παράλληλα με το έργο τους οι νέοι κινηματογραφιστές, κατά τα πρότυπα των *Cahiers du Cinéma* και της δικής τους σχέσης με τη Nouvelle Vague.⁵⁴⁷ Μέσα από τα κείμενά του αρθρωνόταν ένας θεωρητικός λόγος γύρω από τον κινηματογράφο, σε άμεση σύνδεση με τις αισθητικές προτάσεις καθώς και τις κοινωνικοπολιτικές αντιλήψεις της νέας γενιάς των ελλήνων κινηματογραφιστών. Πάντως και αυτό το περιοδικό κυκλοφόρησε τέσσερα μόνο τεύχη. Το πέμπτο τεύχος του, το οποίο είχε προγραμματιστεί για τον Απρίλιο του 1967, κατασχέθηκε μέσα στον εκδοτικό οίκο «Θεμέλιο», λίγο πριν την έκδοσή του από τα όργανα της δικτατορίας.⁵⁴⁸

Δυο χρόνια μετά τη διακοπή της κυκλοφορίας του *Ελληνικού Κινηματογράφου* ο Ραφαηλίδης και πάλι, πλαισιωμένος αυτή τη φορά από παλαιούς και νέους συνεργάτες, προερχόμενους κυρίως από το περιβάλλον της Σταυράκου, συγκρότησαν τη συντακτική ομάδα του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*. Στον αρχικό πυρήνα του περιοδικού ανήκαν, μεταξύ άλλων, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και οι τότε σπουδαστές - και αργότερα καθηγητές - στη σχολή Διαμάντης Λεβεντάκος, Τάκης Παπαγιαννίδης και Τώνης Λυκουρέσης. Αποτελώντας ουσιαστικά μετεξέλιξη του προηγούμενου εντύπου, το νέο περιοδικό ακολούθησε την ίδια γραμμή ως προς τα ζητήματα της κινηματογραφικής αισθητικής και θεωρίας. Επιπλέον όμως διατήρησε και το σαφές ιδεολογικό-πολιτικό του στίγμα, αντιστρατευόμενο από τη μία το καθεστώς της 21ης Απριλίου, ενώ προσέγγιζε παράλληλα τα κινήματα της ριζοσπαστικής νέας Αριστεράς. Το περιοδικό συνέχισε τη λειτουργία του υπό τη σύνθεση αυτή έως το 1973.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Βλ. σχετικά το εισαγωγικό άρθρο: «Από τη Σύνταξη», *Ελληνικός Κινηματογράφος* 1 (Οκτώβριος 1966), σ. 3-4, όπως και το: Michel Marie, *The French New Wave: An Artistic School*, μτφ. Richard Neupert, Οξφόρδη, Blackwell Publishers 2003, σ. 5-49.

⁵⁴⁸ Σχετικές μαρτυρίες των Αλέξη Γρίβα και Παντελή Βούλγαρη υπάρχουν στο επεισόδιο της σειράς: *Σκιές στο φως*, το οποίο είναι αφιερωμένο στον πρώτο. Στα πλαίσια της συνέντευξης του ακόμη ο Γρίβας, βασικός συντελεστής του περιοδικού μαζί με τον Ραφαηλίδη και τη Véronique Godard (αδερφή του Jean - Luc Godard και τότε σύζυγο του Γρίβα), εξηγεί ότι είχε επιλέξει να χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Φώτης Αλεξίου αντί του κανονικού του ονόματος, προκειμένου να υπογράψει τα κείμενα και τις κριτικές του, καθώς δεν επιθυμούσε να συγγεί τις δυο του ιδιότητες, αυτή του αρθογράφου με εκείνη του κινηματογραφιστή. Το συγκεκριμένο ψευδώνυμο άλλωστε είχε υιοθετήσει ήδη κατά την περίοδο που διέμενε στο Παρίσι, όπου και αρθογραφούσε ως ανταποκριτής της εφημερίδας *Δημοκρατική αλλαγή*. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ακόμη πως στο οπισθόφυλλο των τευχών 2 έως 4 υπάρχουν διαφημιστικές καταχωρίσεις της σχολής Σταυράκου. Βλ. σχετικά: *Εικόνα* 24.

⁵⁴⁹ Β. Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο*, ό. π., σ. 451-453, και: Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Βασίλης Ραφαηλίδης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2000, σ. 7 - 28. Το περιοδικό σταμάτησε τη λειτουργία του το 1973 και επαναλειτούργησε στη δεύτερή του

Ένα ακόμη δείγμα της δυναμικής που αναπτύχθηκε εντός της σχολής και της πρόθεσης για μια πιο συστηματική απόπειρα μελέτης του κινηματογράφου υπήρξε η κοινωνιολογικού χαρακτήρα έρευνα που διεξήχθη εν έτει 1966, σχετικά με το επίπεδο του ελληνικού κινηματογραφικού κοινού. Την έρευνα ανέλαβαν να διενεργήσουν οι σπουδαστές της σχολής, υπό την εποπτεία του τότε καθηγητή στο μάθημα της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου Νεοκλή Σαρρή. Το ερευνητικό της δείγμα ήταν 659 άτομα που προέρχονταν από την Αττική αλλά και από άλλα μέρη της Ελλάδας. Τα αποτελέσματά της δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Τα Θεάματα*, στο εορταστικό του πρωτοχρονιάτικο τεύχος για το 1968, και αποτύπωναν την ελλιπή γνώση των Ελλήνων γύρω από τον κινηματογράφο της χώρας τους. Για παράδειγμα, το 42% των ερωτηθέντων δε μπορούσε να αναφέρει το όνομα ενός έλληνα σκηνοθέτη. Το 84,5% δε γνώριζε κανένα ελληνικό ντοκιμαντέρ, ενώ το 60% κάποια ελληνική ταινία βραβευμένη στο εξωτερικό.⁵⁵⁰ Η συγκεκριμένη έρευνα αποτελεί την πρώτη αντίστοιχου τύπου μελέτη για την οποία διαθέτουμε πληροφορίες.⁵⁵¹

Επίλογος για τη δεκαετία του 1960

Παρά το επίφοβο πολιτικό πλαίσιο όμως, δεν παρουσιάστηκε κάποιο άλλο εμφανές εμπόδιο ή έντονη αντίδραση από την πλευρά του καθεστώτος απέναντι στο διαμορφωμένο αντιδικτατορικό κλίμα εντός της σχολής. Αντίθετα το βασικό χαρακτηριστικό κατά την περίοδο της επταετίας στάθηκε η απότομη αύξηση του αριθμού των νέων σπουδαστών σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο, ο οποίος

φάση από το 1974 έως το 1984, με διαφορετικά πρόσωπα πλέον στην ομάδα σύνταξης. Βλ. σχετικά: *Σύγχρονος Κινηματογράφος*'74 1 (Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1974), και: Δ. Καλαντίδης, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία 1923-2000*, ό. π., σ. 16.

⁵⁵⁰ Αναλυτικά τα στοιχεία και τα αποτελέσματα της έρευνας στο: Νεοκλής Σαρρής «Τα κινηματογραφικά κίνητρα εν Ελλάδι. Γιατί πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο;» *Τα Θεάματα* 223 (31. 12. 1967), σ. 12-15.

⁵⁵¹ Τα πορίσματα της έρευνας εκείνης χρησιμοποιήθηκαν και σε κατοπινές μελέτες και αναφορές γύρω από την ταυτότητα του ελληνικού κινηματογραφικού κοινού. Βλ. σχετικά: Χ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία: 1965-1975, Θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, ό. π., σ. 173 και: Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, 2, ό. π., σ. 16-17.

έφτασε κατά μέσο όρο πάνω από τους 200. Τα οικονομικά δεδομένα μάλιστα πρέπει να είχαν καταστεί τόσο ευνοϊκά για τον Σταυράκο και τους συνεργάτες του, ώστε το 1967 αποφάσισαν την επέκταση των δραστηριοτήτων της σχολής, μέσω της ίδρυσης ενός παραρτήματος στη Θεσσαλονίκη.⁵⁵²

Η ευημερία της σχολής Σταυράκου έρχεται σε αντίθεση με την παρατηρούμενη κατά την ίδια περίοδο μείωση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής και την αντίστοιχη πτώση του αριθμού των εισιτηρίων στις κινηματογραφικές αίθουσες. Ο Ραφαηλίδης επιχείρησε να ερμηνεύσει αυτό το εκ πρώτης όψεως παράδοξο φαινόμενο, προκρίνοντας τρεις βασικές παραμέτρους: I) τη βελτίωση του εξοπλισμού της σε τεχνικά μέσα, υποδομές βιβλιοθήκης και βιβλιογραφικό υλικό, II) τη δυναμική εμφάνιση της τηλεόρασης, η οποία και δημιουργούσε προοπτικές για τους νέους της εποχής ως προς την επαγγελματική τους αποκατάσταση και σταδιοδρομία. Ο Σταυράκος, όπως είδαμε, είχε φροντίσει έγκαιρα να προσαρμόσει τη σχολή του στα καινούργια δεδομένα του οπτικοακουστικού χώρου, εισάγοντας ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 τη σχετική τεχνολογία και καθιερώνοντας την αντίστοιχη διδασκαλία, III) την ανάδυση, μέσα από τις κοινωνικές και πολιτιστικές ζυμώσεις της περιόδου, μιας νέας γενιάς κινηματογραφιστών αλλά και σινεφίλ, που έτρεφε ουσιαστικό ενδιαφέρον για το σινεμά, προσεγγίζοντας το μεν ως προς την καθαρά καλλιτεχνική του διάσταση, διαβλέποντας όμως ταυτόχρονα και τον συσχετισμό του με ζητήματα ιδεολογίας και πολιτικής. Για το κομμάτι εκείνο της νεολαίας η σχολή Σταυράκου αποτελούσε, μαζί με τις κινηματογραφικές λέσχες της εποχής, έναν φορέα με κύρος ως προς την ποιότητα της ευρύτερης μόρφωσης που πρόσφερε σε θεωρητικό επίπεδο γύρω από τον κινηματογράφο.⁵⁵³

Την παραπάνω παράμετρο οφείλουμε να την εντάξουμε στο πλαίσιο των έντονων κοινωνικών και πολιτιστικών αλλαγών που λάμβαναν χώρα σε παγκόσμιο επίπεδο στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Σε όλες εκείνες τις μεταβολές η νεολαία είχε κυρίαρχη παρουσία, διαμορφώνοντας ένα γενικότερο κίνημα αμφισβήτησης με ποικίλες εκφάνσεις ανά χώρα και κοινωνία. Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο

⁵⁵² Βλ. τη σχετική αίτηση καθώς και την επίσημη άδεια ίδρυσης της σχολής Σταυράκου στη Θεσσαλονίκη: *Εικόνες* 25α και 25β.

⁵⁵³ Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 44-45.

κινηματογράφος και η μουσική αποτέλεσαν τις δυο μορφές τέχνης που υιοθετήθηκαν περισσότερο από τη νεανική κουλτούρα της εποχής, ως μέσα έκφρασης και επικοινωνίας. Είδαμε παραπάνω ότι τότε και ως απόρροια εκείνων των αλλαγών, άνοιξε ο δρόμος για τη συστηματικότερη μελέτη του κινηματογράφου, με την ενδυνάμωση του τομέα των Κινηματογραφικών Σπουδών στο διεθνές ακαδημαϊκό επίπεδο. Ο Ραφαηλίδης στη μελέτη του διέκρινε στην αύξηση του αριθμού των σπουδαστών της Σταυράκου την αντανάκλαση και στη χώρα μας αυτού του διεθνούς φαινομένου, παρατηρώντας σωστά πως: «...η Σχολή, παρόλο που τόσο στη σύλληψή της όσο και στη λειτουργία της είναι επαγγελματική, υποκαθιστά τις υπολείπουσες στην Ελλάδα πανεπιστημιακές κινηματογραφικές σχολές, που σκοπός τους δεν είναι να διαμορφώσουν επαγγελματίες στην κυριολεξία, αλλά να δώσουν μια γενική θεωρητική και κατά το δυνατόν πιο σοβαρή γνώση των αισθητικών, κοινωνικών, οικονομικών και ψυχολογικών προβλημάτων του κινηματογράφου».⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 48. Βλ. σχετικά: Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφ. Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα, Πατάκης 2006, σ. 173 - 184.

Η δεκαετία του 1970

Κατά τη δεκαετία του 1970 η σχολή Σταυράκου ανανέωσε σταδιακά το διδακτικό της προσωπικό. Στους Β. Ραφαηλίδη, Ν. Σαρρή, και Γ. Μπακογιαννόπουλο που παρέμειναν από την προηγούμενη δεκαετία, ήρθαν να προστεθούν καθηγητές όπως ο Γιώργος Ζερβουλάκος (διεύθυνση παραγωγής - μοντάζ), ο Παντελής Βούλγαρης (οργάνωση και διεύθυνση παραγωγής), ο Μικές Δαμαλάς (τηλεόραση), ο Ευάγγελος Λυκιαρδόπουλος (τηλεόραση - μουσική), ο Σπύρος Κουκουλομάτης (ιστορία της τέχνης - ελεύθερο σχέδιο), ο Πάνος Παναγιωτούνης (ιστορία λογοτεχνίας και θεάτρου), η Ευγενία Χατζίκου (κινηματογραφική τεχνολογία - θεωρία μοντάζ - υποκριτική), ο Δημήτρης Σταύρακας (Μ.Μ.Ε. - κοινωνιολογία στον κινηματογράφο), ο Οδυσσέας Κωστελέτος (σενάριο - οργάνωση και διεύθυνση παραγωγής - κινηματογραφική υποκριτική), ο Αντώνης Αντωνίου (υποκριτική - αυτοσχεδιασμός- ορθοφωνία), ο Θάνος Κωτσόπουλος (υποκριτική), ο Παναγιώτης Παπακυριακόπουλος (μοντάζ), ο Τάσος Ζωγράφος (σκηνογραφία), ο Νίκος Γαρδέλης (φωτογραφία) και ο Παναγιώτης Γλυκοφρύδης (σκηνοθεσία - σενάριο και τεχνολογία).⁵⁵⁵ Μια ενδιαφέρουσα διαπίστωση που προκύπτει από τη σύγκριση με την επετηρίδα των σπουδαστών της σχολής είναι πως ορισμένοι από τους νέους καθηγητές είχαν διατελέσει και σπουδαστές της κατά το παρελθόν. Έχοντας διαγράψει τη σταδιοδρομία τους στον χώρο της ελληνικής κινηματογραφικής και οπτικοακουστικής παραγωγής, επέστρεψαν στη σχολή με την ιδιότητα του δασκάλου, προκειμένου να μεταλαμπαδεύσουν τις γνώσεις και την εμπειρία τους στους νεότερους. Μεταξύ αυτών ήταν ο Βούλγαρης, ο Ζερβουλάκος, ο Σταύρακας, ο Κωστελέτος, ο Παπακυριακόπουλος, ο Γαρδέλης, ο Γλυκοφρύδης και η Χατζίκου.⁵⁵⁶

Την ίδια περίοδο εξάλλου ξεκίνησαν τη διδασκαλία τους δυο κινηματογραφιστές που επρόκειτο να αφήσουν το ιδιαίτερο στίγμα τους στην εξέλιξη

⁵⁵⁵ Οι κατάλογοι διδακτικού προσωπικού καθώς επίσης και τα προγράμματα μαθημάτων από τη δεκαετία του 1970 υπάρχουν στο: ΥΠ.ΠΟ., *Διδακτικό Προσωπικό – φάκ. 2*, και στο: Α.Σ.Σ., φάκ. *Ανακοινώσεις σχολής από 1.1.1976 μέχρι 28.9.1984/ Αντίγραφα Προγραμμάτων*.

⁵⁵⁶ «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950-1974», ό. π., σ. 60-82. Στην Ευγενία Χατζίκου, επίσης πρώην σπουδάστρια στη σχολή, θα αναφερθούμε διεξοδικά στη συνέχεια.

της σχολής, αποτελώντας παράλληλα και τους μακροβιότερους καθηγητές της. Πρόκειται για τον σκηνοθέτη Γιώργο Σκαλενάκη και τον διευθυντή φωτογραφίας Γιώργο Καβάγια. Ο πρώτος είχε σπουδάσει κινηματογράφο στη FAMU. Τα φιλμ που γύρισε ως ασκήσεις κατά τη διάρκεια των σπουδών του: *Κολλέγιο, σχολείο και εγώ* (Kolej, škola a já, 1956) και *Επείγουσα περίπτωση* (Rojistovna, 1957) άφησαν πολύ καλές εντυπώσεις, με αποτέλεσμα να ανελιχθεί γρήγορα στις τάξεις της τσεχοσλοβακικής κινηματογραφίας. Το 1963 ανέλαβε τη σκηνοθεσία μιας ταινίας, στα πρότυπα των μουσικών κωμωδιών που γύριζε εκείνη την εποχή ο Richard Lester με τους Beatles, με τίτλο *Τα μπλουζ της Πράγας* (Prazské blues 1963).⁵⁵⁷ Η καλή φήμη που είχε αποκτήσει, οδήγησε την εταιρεία «Θ. Δαμασκηνός - Β. Μιχαηλίδης» να του αναθέσει τη σκηνοθεσία της ταινίας *Διπλοπενιές* (1966). Η επιτυχία του φιλμ επρόκειτο να απογειώσει την καριέρα του Σκαλενάκη έως και το τέλος της δεκαετίας του 1960. Εκείνη την περίοδο γύρισε τα φιλμ: *Ντάμα σπαθί* (1966), *Αχ, αυτή η γυναίκα μου* (1967), *Επιχειρήσεις Απόλλων* (1968), *Βυζαντινή ραψωδία* (1968) και *Το νησί της Αφροδίτης* (1969) με τη συμμετοχή της Κατίνας Παξινοπού, στη μοναδική ταινία ελληνικής παραγωγής που έλαβε μέρος.⁵⁵⁸

Ο Γ. Καβάγιας ανήκε στους απόφοιτους της σχολής. Συγκεκριμένα είχε ολοκληρώσει την τριετή του φοίτηση στο τμήμα σκηνοθεσίας το 1959, στη συνέχεια όμως σταδιοδρόμησε ως οπερατέρ και διευθυντής φωτογραφίας. Δίπλα του θήτευσαν ως βοηθοί ορισμένοι από τους πιο αξιόλογους φωτογράφους της επόμενης γενιάς, όπως ο Πανουσόπουλος.⁵⁵⁹ Η παρουσία τους στη σχολή ξεκινάει από τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Συγκεκριμένα ο Καβάγιας άρχισε να διδάσκει από το ακ. έτος

⁵⁵⁷ Για τον Σκαλενάκη εντοπίστηκαν σχετικές πληροφορίες στην επετηρίδα αποφοίτων της FAMU. Βλ.: "FAMU: Absolventi 1946 – 2006", *Doba 60 Výročí Založení FAMU: Dokumentační Sešity Historie: FAMU*, 9, Πράγα, Archiv výtzkumu Muzea umění a designu, σ. 43. Ακόμη στο: A. Navratil, H. Schlegel, *35 Jahre FAMU*, ό. π., σ. 83 και 95, καθώς και στο: Z. Štábla, J. Bernard, *Filmy FAMU (pracovní verze)*, ό. π., σ. 2-3.

⁵⁵⁸ Βλ.: «Βιογραφικό Σημείωμα Γιώργου Σκαλενάκη», συνημμένο έγγραφο στο: «Υποβολή δικαιολογητικών νέων καθηγητών», ΥΠ.ΠΟ., 1196/ 16.1.1976, *Διδακτικό Προσωπικό* – φάκ. 2, και: Κ. Δ. Γούτος, Κ. Δ. Νούλας, *Λεξικό Σκηνοθετών του Ελληνικού Κινηματογράφου.*, ό. π., σ. 235-236.

⁵⁵⁹ Βλ. σχετικά: «Ο Πανουσόπουλος δούλεψε και στο εμπορικό σινεμά της δεκαετίας του '60, τόσο σε μέλο, όσο και σε κωμωδίες. Υπήρξε μάλιστα βοηθός σε αρκετές ταινίες του Καβάγια, που τον ανακάλυψε, και που ο ίδιος αισθάνεται ότι του χρωστάει πολλά». Στο: Μίμης Τσακωνιάτης, *Γιώργος Πανουσόπουλος*, Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών 2004, σ. 5. Μαρτυρίες από την επαγγελματική σταδιοδρομία του Καβάγια ως διευθυντή φωτογραφίας υπάρχουν στα: Γιώργος Καβάγιας, *Έτοιμοι, μοτέρ πάμε*, Αθήνα, Αιγόκερως - Σχολή Σταυράκου 1994, και Γιώργος Καβάγιας, «Ραπόρτο», στο Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Κώστας Σφήκας*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2004, σ. 53-54.

1970 και ο Σκαλενάκης από το 1975 – 76· ο μὲν πρώτος σε μαθήματα που σχετίζονταν με τη φωτογραφία, ενώ ο δεύτερος με τη σκηνοθεσία.⁵⁶⁰ Ἐκτοτε ἐπρόκειτο να παραμείνουν και να διδάξουν στις τάξεις της για περίπου σαράντα συναπτά ἔτη, καθώς αμφότεροι σταμάτησαν το 2010.⁵⁶¹ Αξίζει ἐδῶ να αναφερθεῖ ὅτι στον Καβάγια οφείλεται η συγγραφή ενός ἀπὸ τα βασικότερα τεχνικά ἐγχειρίδια για την κινηματογραφική φωτογραφία που γράφηκε στα ἐλληνικά, το οποίο κυκλοφόρησε ἀρχικά το 1978. Πρόκειται για το: *Ο κινηματογράφος χωρίς μυστικά και η τέχνη του οπερατέρ*.⁵⁶² Επιπλέον ὁ ἴδιος συνέταξε σε μορφή βιβλίου τις σημειώσεις του ἀπὸ το μάθημα φωτογραφίας, τις οποίες και ἐξέδωσε μέσω της σχολῆς, κάτι στο οποίο προέβη και ὁ Σκαλενάκης με τις σημειώσεις του δικῆς του μαθήματος.⁵⁶³

Οι πληροφορίες και τα στοιχεία για τη σχολή Σταυράκου που μας παρέχει ὁ Ραφαηλίδης, συνοδευόμενα ἀπὸ την ἀνάλυση και τον σχολιασμό του στο *Ἐνα τέταρτο αἰῶνα κινηματογραφικῆς παιδείας στην Ελλάδα*, φτάνουν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Συγκεκριμένα το σύγγραμμά του ἐκδόθηκε ἀπὸ τη σχολή το 1975 και περιέχει στατιστικά στοιχεία ἕως και το ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 1973-1974. Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε κριτικά και να ἀξιολογήσουμε τη μελέτη του, πέραν της ἀυτονόητα ἰδιαίτερης σημασίας της ὡς της μοναδικῆς ἀπόπειρας να καταγραφεί και να διερευνηθεῖ το ζήτημα της κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης στην Ελλάδα, οφείλουμε να σημειώσουμε ὀρισμένα στοιχεία που χρήζουν προσοχῆς. Ὅπως ἔχει διαφανεί, ὁ Ραφαηλίδης εἶχε ἀποκτήσει με τη σχολή και ἐιδικότερα με τον Σταυράκο μια σχέση διαχρονική και οικεία, πέραν της ἀπλῆς ἐπαγγελματικῆς συναδελφικότητας. Ὅπως ἐξᾶλλου ἀνέφερε ὁ ἴδιος, δε βρέθηκε στη Σταυράκου τυχαία, ἀλλὰ κατόπιν προσωπικῆς του συνειδητῆς ἐπιλογῆς να σπουδάσει ἐκεῖ

⁵⁶⁰ Για τον Καβάγια βλ.: «Υποβολή καταστάσεως διδακτικῆς προσωπικῆς», ΥΠ.ΠΟ, 370/ 20.10.1970, *Διδακτικὸ Προσωπικὸ* – φάκ. 1, ΣΣ πρὸς ΥΠ.ΠΟ. Για τον Σκαλενάκη βλ. την παραπάνω υποσημείωση, ἀρ. 557.

⁵⁶¹ Βλ. σχετικά την τελευταία κατάσταση καθηγητῶν της σχολῆς στην οποία ἀναγράφονται τα ὀνόματά τους: ΑΣΣ, «Κατάσταση Διδακτικῆς προσωπικῆς - Ακαδημαϊκὸ ἔτος 2009-2010», στον φάκελο: *Καταστάσεις ἐγγραφέντων - Διδακτικὸ προσωπικὸ, κ.α. Ἀπὸ ἀκ. ἔτος 2003-2004 μέχρι 2009-2010*.

⁵⁶² Γιώργος Καβάγιας, *Ο κινηματογράφος χωρίς μυστικά και η τέχνη του οπερατέρ*, Αθήνα, Καστανιώτης 1978. Το συγκεκριμένο βιβλίο ἐπανεκδόθηκε ἄλλες δύο φορές, με τελευταία το 2005.

⁵⁶³ Βλ. σχετικά: Γιώργου Καβάγια, *Α: Φωτογραφία Β: Τεχνικὴ λήψης*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 1996, και: Γιώργου Σκαλενάκη, *Α: (Στοιχεῖα Συγγραφῆς) Β: (Βασικὲς Ἀρχές Σκηνοθεσίας) Γ: (Ἀξῶνας και Βασικὴ Κατεύθυνση) Δ: (Κινηματογράφος, Τηλεόραση, Δημιουργία & Τεχνικὴ)*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 1996.

κινηματογράφο, το 1959.⁵⁶⁴ Ολοκληρώνοντας τις σπουδές του το 1962, επρόκειτο να αναλάβει απευθείας θέση καθηγητή, αρχικά για το μάθημα της κινηματογραφικής κριτικής. Επρόκειτο να παραμείνει στη σχολή, με ορισμένα διαλείμματα, έως το 1987, διδάσκοντας κινηματογραφική κριτική, αισθητική και ιστορία του κινηματογράφου.⁵⁶⁵ Η εγγύτητα και η εμπιστοσύνη που είχε εξασφαλίσει στη σχέση του με τον Σταυράκο, του έδιναν την ελευθερία πρόσβασης σε αρχειακό υλικό όπως μαθητολόγια, προγράμματα μαθημάτων και κατάλογους καθηγητών, κάτι το οποίο θα ήταν ίσως δύσκολο να είχε επιτευχθεί υπό διαφορετικές συνθήκες. Έχοντας επιπλέον διατελέσει ο ίδιος μαθητής αλλά και καθηγητής επί σειρά ετών, διέθετε γνώση και κρίση εκ των έσω σχετικά με τα πεπραγμένα εντός της σχολής.

Η στενή του όμως σύνδεση μαζί της είναι πιθανό να επηρέαζε παράλληλα τις αξιολογικές του κρίσεις ως προς το επίπεδο του επιτελούμενου έργου. Ενώ επομένως οφείλουμε να βασιστούμε στα πολύτιμα στοιχεία και τις πληροφορίες που μας παρέχει, πρέπει παράλληλα να τα αντιμετωπίσουμε κριτικά. Η διασταύρωση των αριθμητικών δεδομένων που παραθέτει ο Ραφαηλίδης στη μελέτη του (τμήματα, αριθμός σπουδαστών, ονόματα καθηγητών και διδασκόμενα μαθήματα) με τις αντίστοιχες αρχειακές πηγές, μπορεί να αποτελέσει μια απλή μέθοδο επαλήθευσης. Κάτι ανάλογο όμως δεν είναι εξίσου εύκολο να πραγματοποιηθεί για πληροφορίες που συνδέονται με γεγονότα και καταστάσεις διαφορετικού τύπου, όπως για παράδειγμα ο ισχυρισμός του ότι ο κύριος όγκος των επαγγελματιών στον χώρο των οπτικοακουστικών - σε ποσοστό 80% - απασχολούνταν στην τηλεόραση και τη διαφήμιση, ήδη από εκείνη την εποχή.⁵⁶⁶

Η μελέτη του Ραφαηλίδη, αποτελώντας ουσιαστικά το μοναδικό αξιόπιστο ερευνητικό πόνημα επί του θέματος, πέραν των σημαντικών στατιστικών και ιστορικών πληροφοριών που παρέιχε, αναδείκνυε εμμέσως πλην σαφώς και τον

⁵⁶⁴ Από τη μαρτυρία του στο ντοκιμαντέρ: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση 1948-1988*, ό. π.

⁵⁶⁵ Βλ. σχετικά: «Κατάσταση διδακτικού προσωπικού μετά των τίτλων σπουδών εκάστου» για το ακ. έτος 1962-63. Φάκελος: *Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π., καθώς και το: «Αποστολή καταστάσεων εγγραφέντων στο σχολ. έτος 1986-87 και ανακοίνωση μεταβολής στο διδακτικό προσωπικό», ΑΣΣ, 43568/ 29.10.1986, ΥΠ.ΠΟ., φάκ. Ε/Ε 2.9.1985 - 31.12.1986, Σ.Σ. προς ΥΠ.ΠΟ. Επίσης στο: Β. Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο*, ό. π., σ. 272 και 473-474.

⁵⁶⁶ Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 28. Η συγκεκριμένη πληροφορία, παρ' ότι μπορεί να ίσχυε και ο Ραφαηλίδης να είχε προσωπική γνώση του θέματος, δε στοιχειοθετείται επαρκώς στη μελέτη του.

σημαίνοντα ρόλο που η σχολή Σταυράκου είχε διαδραματίσει de facto στην υπόθεση της ελληνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Για τον λόγο αυτό, κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970, ο Σταυράκος, αισθανόμενος πιθανά τον αυξανόμενο ανταγωνισμό από τις νέες ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου που ιδρύονταν, αποφάσισε να αναδείξει τη δουλειά του Ραφαηλίδη, ακόμα και μέσα από τις επαφές του με το Υπουργείο Πολιτισμού. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούμαστε και από δυο σχετικές επιστολές του οι οποίες εντοπίστηκαν στο αρχειακό υλικό.⁵⁶⁷

Παρόλα αυτά το εν λόγω σύγγραμμα διέπεται από τα χαρακτηριστικά μιας σοβαρής και λεπτομερούς μελέτης. Ακόμα και αν η έκδοσή του αποσκοπούσε έμμεσα στην προβολή της σχολής, εν τούτοις το καθαυτό ερευνητικό του έργο βασιζόταν σε ιστορικά και αριθμητικά δεδομένα που ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα. Εν προκειμένω και για λόγους επαλήθευσης των παρεχομένων πληροφοριών της μελέτης, προχώρησα στην αντιπαραβολή τους με τα στοιχεία που υπάρχουν στο αρχείο της σχολής Σταυράκου για τα ίδια ακαδημαϊκά έτη καθώς και τα αντίστοιχα αρχεία του Υπουργείου Πολιτισμού. Αν και από τη σύγκριση προέκυψαν μικρές επιμέρους αποκλίσεις ως προς τον αριθμό των σπουδαστών ανά τμήμα και ως προς το σύνολο, σημειώθηκε σύμπτωση στις γενικότερες τάσεις αυξομειώσής τους.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Βλ. σχετικά: «Περί αγοράς υπό του Δημοσίου εκδόσεως της Σχολής», ΑΣΣ, 1112/ 20.6.1975, φάκ. *Δημόσια Υπηρεσία / Αλληλογραφία από 20. 6. 1975 έως 14.10.1992*, ΣΣ προς ΥΠΠΟ, καθώς και την επιστολή του Σταυράκου προς τον Ν. Μάρτη (ο οποίος είχε διατελέσει κατά το παρελθόν υπουργός Βιομηχανίας, την περίοδο που τα θέματα του κινηματογράφου υπάγονταν διοικητικά στο συγκεκριμένο υπουργείο. Επί της θητείας του μάλιστα είχε ψηφιστεί ο Ν. 4208/1961), όπου του ανακοινώνει την αποστολή ενός αντιτύπου της μελέτης: Λυκούργος Σταυράκος, «Προς Αξιότιμον κύριον Νικόλαον Μάρτην, Υπουργόν Βορείου Ελλάδος», 1124/ 1.9.1975. Στον ίδιο φάκελο.

⁵⁶⁸ Ενδεικτικά για το ακ. έτος 1973-74, το τελευταίο για το οποίο μας δίνει στοιχεία ο Ραφαηλίδης, η διασταύρωση των δεδομένων με το δελτίο του αριθμού σπουδαστών της σχολής που συμμετείχαν στις εξετάσεις του χειμερινού εξαμήνου, παρουσιάζει τις εξής αποκλίσεις: ως προς το Α' έτος του τμήματος σκηνοθετών: 145 έναντι 135 που αναφέρει ο Ραφαηλίδης. Ως προς το αντίστοιχο τμήμα εικονοληπτών τα στοιχεία σχεδόν συμπίπτουν: 37 έναντι 36. Απόλυτα συμπίπτουν και για τον αριθμό των σπουδαστών του τμήματος σκηνογραφίας: 2. Από την άλλη η μεγαλύτερη απόκλιση παρουσιάζεται ως προς το τμήμα των χειριστών μηχανών προβολής, όπου στο σχετικό δελτίο προς το υπουργείο δεν αναφέρονται νέοι σπουδαστές πρώτου έτους, ενώ το δεύτερο έτος έχει 27 σπουδαστές. Αντίθετα ο Ραφαηλίδης αναφέρει ότι το Α' έτος έχει 15. Η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται μάλλον στις ειδικές συνθήκες και τα κριτήρια εισαγωγής που αφορούσαν το συγκεκριμένο τμήμα, στα οποία και θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Οι αποκλίσεις στα τμήματα σκηνοθετών και τεχνικών είναι πιθανό να οφείλονται στις διαρροές σπουδαστών, οι οποίοι σταμάτησαν τη φοίτησή τους κατά τη διάρκεια του έτους, καθώς τα στοιχεία που παραθέτω προέρχονται από τις εξετάσεις Ιανουαρίου. Στις αντίστοιχες εξετάσεις του Ιουνίου του ίδιου ακ. έτους, δηλώθηκαν 127 πρωτοετείς σπουδαστές στο τμήμα σκηνοθεσίας. Τα παραπάνω δεδομένα προέρχονται από τη σύγκριση του Πίνακα του Ραφαηλίδη με τα: α) «Υποβολή στοιχείων Α' εξαμήνου σχολ. έτους 1973-74», ΑΣΣ, 903/ 8.3.1974, φάκ. Ε/Ε 8.3.1974 - 30.5.1975, ΣΣ προς ΥΠΠΟ, και: β) «Υποβολή δελτίου ποιότητας σπουδαστών», ΑΣΣ, 952/ 30.6.1974, ΣΣ προς ΥΠΠΟ. Στον ίδιο φάκελο. .

Από την άλλη σημαντικές αποκλίσεις παρατηρούνται ανάμεσα στα στοιχεία που παραθέτει ο Ραφαηλίδης και αυτά που η σχολή έδωσε για την περίοδο 1970 - 1974 (μετά από αίτημα του ΥΠ.ΠΟ.

Τα αριθμητικά δεδομένα της Σχολής Σταυράκου για την περίοδο 1975 – 1990

Επιδιώκοντας την περαιτέρω διερεύνηση του συνόλου της περιόδου μέχρι το 1990 βάσει στοιχείων που να προέρχονται από αξιόπιστες πηγές, προχώρησα στη συλλογή, μελέτη και επεξεργασία του σχετικού πρωτογενούς αρχειακού υλικού από τη σχολή Σταυράκου καθώς και από το Υπουργείο Πολιτισμού. Τα στοιχεία που παραθέτει η παρούσα μελέτη ως προς τον αριθμό των σπουδαστών της σχολής προέρχονται από τα σπουδαστικά δελτία της εξεταστικής περιόδου του Ιανουαρίου. Η συγκεκριμένη επιλογή έγινε με πρόθεση να γίνει η καταγραφή τους κατά την περίοδο που υπήρχε η μέγιστη δυναμική, όταν δηλαδή ήταν καταχωρημένο στους καταλόγους προς το υπουργείο το σύνολο των σπουδαστών που εγγράφονταν στο μαθητολόγιο της σχολής κατά τη διάρκεια ενός ακαδημαϊκού έτους. Στις εξετάσεις του Ιουνίου ο αριθμός τους ήταν συνήθως μειωμένος από λίγο έως αρκετά, καθότι ορισμένοι από τους αρχικά εγγεγραμμένους, αποφάσιζαν κατά τη διάρκεια της χρονιάς να διακόψουν τη φοίτησή τους. Ένας επιπλέον λόγος για την επιλογή των καταστάσεων του Ιανουαρίου είναι ότι παρά την έναρξη των μαθημάτων στις αρχές του Οκτωβρίου, αρκετοί νέοι σπουδαστές εγγράφονταν στα τμήματα της σχολής - ή αποχωρούσαν από αυτά - έως περίπου και τα τέλη Δεκεμβρίου.⁵⁶⁹

Προκειμένου να παρουσιαστούν τα δεδομένα της έρευνας και η κατανομή των σπουδαστών ανά τμήμα και έτος, δημιουργήθηκε ένας πίνακας στα πρότυπα του παραδείγματος του Ραφαηλίδη. Επεκτείνεται και συμπληρώνεται έτσι το χρονικό

και της Ε.Σ.Υ.Ε.) ως προς το τμήμα των ηθοποιών. Βλ. το σχετικό έγγραφο με ημερομηνία: 14.1.1975. *Εικόνα 26.* Από τον ίδιο φάκελο όπως και τα παραπάνω.

⁵⁶⁹ Για παράδειγμα, από τη σύγκριση των καταστάσεων με τους εγγεγραμμένους σπουδαστές της σχολής σε τρεις διαφορετικές χρονικές στιγμές μέσα στο ίδιο ακαδημαϊκό έτος, προκύπτουν οι εξής διαφοροποιήσεις: τον Οκτώβριο του 1981 το σύνολο των σπουδαστών της σχολής που δηλώθηκε στο Υπουργείο ήταν 481, τον Μάρτη του 1982 ήταν 550 και τον Ιούνιο του ίδιου έτους 478. Βλ. τα σχετικά έγγραφα: α) «Αποστολή καταστάσεως εγγραφέντων», ΑΣΣ, 66889/ 15.10.1981, β) «Υποβολή στοιχείων Α' εξαμήνου σχολ. έτους 1981-82», ΑΣΣ, 15749/ 10.3.1982, γ) «Αποστολή στοιχείων - (Δελτίο ποιότητας των τελειοφοίτων σπουδαστών όλων των τμημάτων)», ΑΣΣ, 783/ 28.5.1982, και δ) «Υποβολή δελτίου ποιότητας σπουδαστών (Α' και Β' έτους)», ΑΣΣ, 789/ 30.6.1982, φάκ. Ε/Ε 5.5.1981 - 4.10.1982, ΣΣ προς ΥΠΠΟ. Ο αντίστοιχος πίνακας με τον αριθμό των σπουδαστών της σχολής που βρίσκεται στο Υπουργείο Πολιτισμού επίσης διαφέρει ελαφρώς, με τον συνολικό αριθμό σπουδαστών να είναι 556: «Πίνακας σπουδαστών κινηματογραφικών σχολών. Σχολικό έτος 1981-82», ΥΠ.ΠΟ., φάκ. *Στατιστικά Δελτία Σχολών Κινηματογράφου.*

εύρος της δικής του μελέτης έως και τις αρχές της δεκαετίας του 1990.⁵⁷⁰ Η κύρια διαφοροποίηση του νέου πίνακα από τον αντίστοιχο του Ραφαηλίδη έγκειται στην αναλυτική καταγραφή του αριθμού των σπουδαστών για κάθε έτος και για όλα τα τμήματα. Από την άλλη, ο πρώην καθηγητής της σχολής προχώρησε σε ανάλυση των δεδομένων του αναφορικά με διάφορες παραμέτρους, όπως για παράδειγμα το φύλο των σπουδαστών και το ποσοστό επί τοις 100% ανά τμήμα και ειδικότητα. Καίτοι η εστίαση σε ποιοτικά χαρακτηριστικά όπως το φύλο παρουσιάζει ιδιαίτερο επιμέρους ενδιαφέρον, επιλέχθηκε να μην αποτελέσει αντικείμενο ανάλυσης από την παρούσα μελέτη, καθώς δε συνδέεται άμεσα με τους διερευνητικούς της στόχους.⁵⁷¹ Αν και η εγκυρότητα των στοιχείων που παρουσιάζονται είναι εύκολο να πιστοποιηθεί μέσω της διασταύρωσής τους με τα αντίστοιχα αρχεία, η ακρίβεια των αριθμών παραμένει, όπως φάνηκε και πιο πάνω, μερικώς ασαφής. Αυτό επιβεβαιώνει η επισκόπηση και η σύγκριση ανάμεσα στο σύνολο των φακέλων που περιέχουν καταλόγους μαθητών στο αρχείο της σχολής Σταυράκου και των αντίστοιχων φακέλων από το αρχείο του τμήματος του Υπουργείου Πολιτισμού. Στηριζόμενοι επομένως στα δεδομένα που επέλεξα να παρουσιάσω, μπορούμε περισσότερο να διαμορφώσουμε μια γενική εικόνα για τον αριθμό των σπουδαστών, διερευνώντας παράλληλα και τις τάσεις αυξομειώσής του, παρά να κάνουμε λόγο για απόλυτα νούμερα.

Το βασικό συμπέρασμα που προκύπτει από τα στοιχεία που παρουσιάζονται στον Πίνακα 2 είναι η σταθερά αυξητική τάση των σπουδαστών της σχολής κατά τη διάρκεια της δεκαπενταετίας 1975-1990. Παρά τις παροδικές διακυμάνσεις, ο αριθμός του συνόλου των φοιτούντων στη σχολή έφτασε από τους 421 το 1975, στους 670 το 1990. Η αύξηση που σημειώθηκε αποκτά ακόμα μεγαλύτερη διάσταση, αν ληφθεί υπόψη η διακοπή λειτουργίας του τμήματος θεάτρου κατά το ακαδημαϊκό έτος 1977-78. Το τμήμα σκηνοθεσίας εξακολούθησε να κατέχει τα πρωτεία ως προς το πλήθος των σπουδαστών, παρουσιάζοντας όμως ταυτόχρονα και τα υψηλότερα ποσοστά αποχώρησης, ιδίως κατά το Α' έτος.⁵⁷² Το τμήμα φωτογραφίας εμφάνισε

⁵⁷⁰ Πίνακας 2, στο τέλος του κειμένου.

⁵⁷¹ Παρόλα αυτά, στοιχεία όπως το φύλο παρέχονται στα περισσότερα από τα δελτία σπουδαστών της σχολής κατά τα εξεταζόμενα έτη.

⁵⁷² Σύμφωνα με τα παρεχόμενα στοιχεία η διαρροή των σπουδαστών σκηνοθεσίας του Α' έτους ξεπερνούσε σε ορισμένες περιπτώσεις το 50% (πχ. σύγκριση ανάμεσα στους 129 πρωτοετείς της ακ. χρονιάς 1974-75 και στους 59 δευτεροετείς της αντίστοιχης 1975-1976). Ανάλογες απώλειες παρουσίαζαν και τα τμήματα της φωτογραφίας και της σκηνογραφίας, με βάση τα δικά τους ιδιαίτερα αριθμητικά δεδομένα. Ένα ακόμα συμπέρασμα που προκύπτει από τον Πίνακα 2 είναι πως η διαρροή των σπουδαστών μειώθηκε με την πάροδο των χρόνων. Ενδεικτικά, από τους 182 πρωτοετείς του ακ.

κατ' αναλογία τη μεγαλύτερη αύξηση κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, υπερδιπλασιάζοντας τον μέσο όρο του αριθμού των σπουδαστών του, από τους 100 σε πάνω από 250. Ακόμα μεγαλύτερος στάθηκε αναλογικά ο πολλαπλασιασμός των σπουδαστών του τμήματος της σκηνογραφίας, το οποίο από τους 3 με 4 που αριθμούσε συνολικά και για τα τρία έτη στα μέσα της δεκαετίας του 1970, εκτινάχθηκε στους 69 κατά τις δυο τελευταίες ακαδημαϊκές χρονιές της δεκαετίας του 1980.⁵⁷³

Επιχειρώντας να ερμηνεύσουμε τη μεγάλη αύξηση των αριθμητικών μεγεθών της σχολής κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, οφείλουμε αρχικά να στραφούμε και πάλι σε ορισμένους λόγους που προβάλλει ο Ραφαηλίδης. Στη μελέτη του αναφέρεται σε έναν αριθμό σπουδαστών που εγγράφονταν για μια σειρά από λόγους αλλότριους προς την καθεαυτή επιθυμία για μάθηση. Σύμφωνα με τον ισχυρισμό του, ορισμένοι νέοι που δεν είχαν κατορθώσει να εισαχθούν στην τριτοβάθμια εκπαίδευση μέσω των πανελληνίων εξετάσεων, επεδίωκαν την εισαγωγή τους στο ίδρυμα προκειμένου να εξασφαλίσουν περισσότερο χρόνο ώστε να αποσαφηνίσουν καλύτερα τις επαγγελματικές τους επιλογές. «Αν η τύχη τους ευνοήσει και εισαχθούν στο Πανεπιστήμιο κατά την δεύτερη ή τρίτη τους προσπάθεια, κατά κανόνα εγκαταλείπουν την ιδιωτική Σχολή στην οποία βρέθηκαν κατά το μάλλον ή ήττον τυχαία [...]. Αν η τύχη δεν τους ευνοήσει, θα βρεθούν και πάλι τυχαία μ' ένα δίπλωμα σκηνοθέτη, ηθοποιού κλπ, που δεν θα ξέρουν τι να το κάνουν, αφού εξ αρχής δεν είχαν καμία ιδιαίτερη έφεση για το καλλιτεχνικό επάγγελμα στο οποίο βρέθηκαν μέσα στην απελπισμένη τους προσπάθεια για επαγγελματική αποκατάσταση».⁵⁷⁴ Ειδικότερα για τους άρρενες σπουδαστές, η δυνατότητα τριετούς αναβολής στράτευσης που παρείχε η σχολή, λειτουργούσε ως ένα επιπλέον κίνητρο για την

έτους 1974 - 75 όλων των τμημάτων, έφτασαν να φοιτούν ως τριτοετείς κατά το ακ. έτος 1976-77, 81 άτομα, μειωμένοι κατά ποσοστό 55,49 %. Αντίθετα η χρονιά που ξεκίνησε το ακ. έτος 1987-88 με 282 σπουδαστές μειώθηκε στους 244 μετά από δυο χρόνια, το ακ. έτος 1989-90, σε ποσοστό δηλαδή 13,47%.

⁵⁷³ Η μόνη παραφωνία σε αυτή την ανοδική ποσοτικά τάση του τμήματος σκηνογραφίας στάθηκε η ακ. περίοδος 1978-79, οπότε και δεν ενεγράφη κανείς νέος σπουδαστής, ενώ ο συνολικός αριθμός σπουδαστών του έπεσε στους 10. Από την αμέσως επόμενη όμως χρονιά, ο αριθμός των πρωτοετών αυξήθηκε πάλι, φτάνοντας τους 28.

⁵⁷⁴ Β. Ραφαηλίδης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 45-47.

εγγραφή τους σε αυτήν, ανεξάρτητα από το αν ενδιαφέρονταν ουσιαστικά να την παρακολουθήσουν.⁵⁷⁵

Η μεγέθυνση του αριθμού των σπουδαστών φαίνεται πως απασχόλησε και το Υπουργείο Πολιτισμού. Σε έγγραφο του προς τη σχολή από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 διαπιστώνει, ύστερα από έλεγχο, ότι: «ο αριθμός των 518 εγγραφέντων [...] είναι υπερβολικά μεγάλος σε σχέση με την χωρητικότητα των κτηριολογικών εγκαταστάσεων και τον τεχνικό εξοπλισμό σας. Με τις προϋποθέσεις αυτές είναι πολύ δύσκολη, αν όχι αδύνατη η σωστή εκπαίδευση αυτών. [...] Από του επομένου σχολικού έτους, παρακαλούμε να περιορίσετε τον αριθμό των σπουδαστών σας, στα πλαίσια των δυνατοτήτων της Σχολής σας...».⁵⁷⁶ Σε απάντηση, ο Σταυράκος έστειλε επιστολή προς την τότε Υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη όπου και αναφέρει ότι: «...στην πραγματικότητα ο αριθμός των τακτικών σπουδαστών που φοιτούν είναι πολύ μικρότερος από τον αριθμό αυτών που εγγράφονται. Το φαινόμενο αυτό οφείλεται στο ότι πολλοί σπουδαστές παράλληλα δίνουν εξετάσεις ή ακόμη και εγγράφονται και σε άλλες δυο ή τρεις σχολές και τελικά επιλέγουν και φοιτούν στη μια απ' αυτές - που μπορεί να μην είναι η Σχολή μας. Πολλοί άλλοι δε συνεχίζουν ή διακόπτουν σε κάποια χρονική στιγμή τη φοίτηση, για λόγους που σχετίζονται με τα οικονομικά τους, ή άλλους λόγους που δεν γίνονται γνωστοί. Κατά συνέπεια, η σύστασή σας στην πράξη και στον τύπο έχει τηρηθεί».⁵⁷⁷

Σε σχέση με τα παραπάνω πρέπει να γίνει λόγος και για αναφορές που υπάρχουν ως προς εργαζόμενους στα κρατικά κανάλια, όχι απαραίτητα σε κάποια ειδικότητα του οπτικοακουστικού κλάδου - πχ διοικητικούς - οι οποίοι εγγράφονταν στη σχολή προκειμένου να ανελιχθούν στην ιεραρχία του οργανισμού ή ακόμη για να διεκδικήσουν οικονομικά επιδόματα. Απαραίτητη προϋπόθεση για την ανέλιξή τους αυτή ήταν σε αρκετές περιπτώσεις η κατοχή ενός πτυχίου κινηματογραφικής σχολής

⁵⁷⁵ Σε σχέση με την αναβολή στράτευσης που χορηγούσε η σχολή, ο Σταυράκος σε του επιστολή προς το ΓΕΕΘΑ υποστήριζε ότι: «... στα 47 και πλέον χρόνια που λειτουργεί η Σχολή μας εχορηγείτο στους σπουδαστές αναβολή στράτευσης και αποτελούσε γι' αυτούς κεκτημένο δικαίωμα...». Στο «Αναβολή στράτευσης στους σπουδαστές Σχολών Κινηματογράφου, λόγω σπουδών», ΑΣΣ, 223/ 17.9.1997, φάκ. Αλληλογραφία Στρατολογίας: Ε/Ε 31.10.1962 - 16.10.1997, ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ. Όπως προκύπτει πάντως από τον σχετικό φάκελο που υπάρχει στο αρχείο της Σταυράκου, κατά καιρούς ανέκυπταν διάφορα ζητήματα με τη δυνατότητα αναβολής, ενώ προς το τέλος της δεκαετίας του 1990 σταμάτησε να ισχύει.

⁵⁷⁶ «Εγγραφές σπουδαστών σχολικού έτους 1981-82», ΑΣΣ, 35079 - 1587/ 24.5.1982, φάκ. Ε/Ε 5.5.1981 μέχρι 4.10.1982, ΥΠ.ΠΟ. προς ΣΣ.

⁵⁷⁷ Επιστολή με θέμα: «Η Σχολή μας στο 33^ο έτος της λειτουργίας της», ΑΣΣ, 7169/ 29.11.1982, φάκ. Ε/Ε 26.10.1982 - 27.2.1984, ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ.

αναγνωρισμένης από το κράτος. Ορισμένοι εργαζόμενοι της ΕΡΤ επομένως που δε διέθεταν ανάλογο πτυχίο, κατέφευγαν στην τριετή φοίτηση της σχολής, ώστε στη συνέχεια να επωφεληθούν των σχετικών ευεργετικών διατάξεων.⁵⁷⁸

Ο Ραφαηλίδης δε δίστασε να ασκήσει κριτική απέναντι στη διαμορφούμενη κατάσταση που έδινε, κατά την άποψή του, έμφαση στην ποσότητα εις βάρος της ποιότητας. Οι ενστάσεις του αφορούσαν το πλαίσιο λειτουργίας, το επίπεδο των σπουδών αλλά και το ενδιαφέρον των ίδιων των μαθητών κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης. Στη συνέντευξή του στα *Θεάματα* παρατηρούσε: «Η Σχολή λοιπόν απορρυθμίστηκε και απόκτησε μια μορφή μιας Σχολής τυπικά επαγγελματικής, πιστεύω από το '75 και μετά. Μέχρι τότε δεν ήταν καθόλου έτσι τα πράγματα. [...] βρίσκεται σε μια περίοδο πιστεύω, παρακμής και δεν φταίει η Σχολή η ίδια γι' αυτό, φταίει η διαφοροποίηση του κοινού, του κόσμου που έρχεται εδώ πέρα, φταίει το άνοιγμα, το πλάτεμα της Σχολής - δέχεται χωρίς εξετάσεις και χωρίς κάποια επιλογή κόσμος περίεργο και αλλοπρόσαλλο και αυτό είχε σαν συνέπεια να χαλάσει ο αρχικός πυρήνας που υπάρχει πάντα των καλών μαθητών, με την έννοια των ενδιαφερομένων ειλικρινά γι' αυτά τα πράγματα, αυτοί να πιγούν μέσα σ' ένα πλήθος ανθρώπων εντελώς αδιάφορων και για το σινεμά και για τη Σχολή και για τα πάντα».⁵⁷⁹

Η σύγκριση μεταξύ του αριθμού των τριτοετών σπουδαστών και του αντίστοιχου αριθμού εκείνων οι οποίοι τελικά προτεινόνταν για να λάβουν μέρος στις εξετάσεις ενώπιον της ειδικής επιτροπής του Υπουργείου Πολιτισμού ίσως συμβάλει στην πληρέστερη κατανόηση της κατάστασης που είχε διαμορφωθεί. Η υποχρεωτική παράδοση μιας ταινίας μικρού μήκους καθιερώθηκε το 1975 και ίσχυε για τους τελειόφοιτους σπουδαστές σκηνοθεσίας και φωτογραφίας. Αντίστοιχα οι

⁵⁷⁸ Ο Μπακογιαννόπουλος αναφέρει σχετικά: «Είχαν βάλει τότε τη στράτευση και την προϋπόθεση ότι μπορούσε κανείς μετά με το πτυχίο του Σταυράκου να διοριστεί σκηνοθέτης στην ΕΡΤ, μετά το '76-'77, κι' έτσι ερχόντουσαν όλοι οι υπάλληλοι οι διοικητικοί της ΕΡΤ, για να μεταταχθούν ως σκηνοθέτες, να παίρνουνε πιο πολλά λεφτά». Συνέντευξη Μπακογιαννόπουλου ό. π. Αντίστοιχη μαρτυρία εξάλλου μου έδωσε και ο Λαμπρινός στη δική του συνέντευξη στα πλαίσια της έρευνας: «Εβλεπα ότι πολλοί από την ΕΡΤ πήγαιναν και γράφονταν στη Σταυράκου, πλήρωναν τα δίδακτρα ενώ δεν πατούσαν ποτέ, για να πάρουν το χαρτί και να αναβαθμιστούνε οικονομικά». Ο Λαμπρινός είχε εκείνη την περίοδο – και για αρκετά χρόνια αργότερα - συνεργασία με την ΕΡΤ, αναλαμβάνοντας ενίοτε και διοικητικές θέσεις.

⁵⁷⁹ Β. Ραφαηλίδης, *Τα Θεάματα* 612, ό. π., σ. 45. Παρόμοιες ενστάσεις γύρω από την εξέλιξη του ιδρύματος ανέφερε ότι είχε και ο Μπακογιαννόπουλος: «...όταν έφυγα, έγινε έτσι. [...] έλεγα, ρε Λυκούργο, έχεις τώρα τόσους μαθητές. Περιορίσε λίγο τον αριθμό. Να φτιάξουμε λίγο τη σχολή, να κάνουμε το curriculum, να γίνουμε λίγο αυστηρότερα τα πράγματα.[...] οργάνωσε το λίγο το πράγμα. Δυο χρόνια το πάλευα αυτό, μετά σηκώθηκα κι' έφυγα, γιατί δεν είχε νόημα». Συνέντευξη Μπακογιαννόπουλου, ό. π.

σκηνογράφοι έπρεπε να παρουσιάσουν δείγμα δουλειάς και οι ηθοποιοί να παρουσιάσουν σκηνές από έργα ελλήνων συγγραφέων.⁵⁸⁰ Η πρόταση γινόταν από τη σχολή σε συνεννόηση με τον σπουδαστή, εφόσον εκείνος είχε ολοκληρώσει πρώτα την τριετή φοίτησή του με επιτυχία (είχε δηλαδή περάσει όλα τα μαθήματα της σχολής), και είχε γυρίσει κατόπιν και την ταινία του. Επιπλέον το 1980 καθορίστηκαν, όπως είδαμε, οι ειδικότητες και τα καθήκοντα των τεχνικών του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, καθώς και τα προσόντα και οι προϋποθέσεις για την απόκτηση άδειας επαγγέλματος. Άδεια χορηγούνταν είτε με βάση την προϋπηρεσία και την εμπειρία, είτε κατόπιν εξετάσεων σε μια επιτροπή του υπουργείου Βιομηχανίας και Ενέργειας και σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμη και άνευ εξετάσεων (π.χ. Ειδικότητες βοηθού Σκηνοθέτη και Σκριπτ): «...εις πτυχιούχους ανεγνωρισμένων ημεδαπών ή αλλοδαπών κινηματογραφικών ή τηλεοπτικών Σχολών...».⁵⁸¹

Από τη διασταύρωση των σχετικών στοιχείων προκύπτει μια σαφής απόκλιση ανάμεσα στα δύο μεγέθη, με τους αποφοίτους κάθε χρονιάς να είναι αρκετά λιγότεροι από τους φοιτούντες στο τρίτο έτος. Ενδεικτικά, από τους 91 τριτοετείς του τμήματος σκηνοθεσίας του ακ. έτους 1987-1988, προτάθηκαν για εξετάσεις στο υπουργείο 21, ενώ τελικά αποφοίτησαν μόνο 25 (σε αυτούς συμπεριλαμβάνονταν και τελειόφοιτοι προηγούμενων ετών). Αντίστοιχα από τους 70 τριτοετείς του τμήματος φωτογραφίας, προτάθηκαν 18 και αποφοίτησαν 12.⁵⁸² Η σύνδεση της αποφοίτησης από τη σχολή με το δικαίωμα απόκτησης άδειας εργασίας στον χώρο των οπτικοακουστικών, και η καθιέρωση της υποχρεωτικής παράδοσης μιας ταινίας μικρού μήκους ως απαραίτητης προϋπόθεσης για τη συμμετοχή στις εξετάσεις και τη χορήγηση του σχετικού διπλώματος, θα μπορούσαν να αποτελέσουν έναν δείκτη για τον προσδιορισμό του αριθμού των σπουδαστών εκείνων που είχαν ένα ουσιαστικό ενδιαφέρον, τουλάχιστον ως προς το αμιγώς πρακτικό και επαγγελματικό κομμάτι της

⁵⁸⁰ Υπουργική Απόφαση: «Περί διπλωματικών εξετάσεων», ΦΕΚ Β' 286/ 7.3.1975.

⁵⁸¹ Βλ. σχετικά στο υπό-κεφάλαιο για το Θεσμικό Πλαίσιο, υπ. 374.

⁵⁸² Τα στοιχεία προέρχονται από τη διασταύρωση των δελτίων των τελειοφοιτών σπουδαστών, υποψηφίων για τις εξετάσεις στο ΥΠ.ΠΟ., και της επετηρίδας της σχολής. Βλ. σχετικά: α) Πίνακας 2, β) «Κατάσταση των τελειοφοιτών σπουδαστών της σχολής κινηματογράφου Λ. Σταυράκου δια τις διπλωματικές εξετάσεις Σεπτεμβρίου 1988», ΑΣΣ, 6.9.1988, φάκ. Ε/Ε 10.6.1988 - 20.10.1989, ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ., και γ) Σχολή Κινηματογράφου - Τηλεόρασης «Λ. Σταυράκου», «Διπλωματούχοι τμημάτων Σκηνοθεσίας και Εικονοληπτών/Φωτογράφων - 1988», *Επετηρίδα διπλωματούχων της Σχολής*, ό. π.

κινηματογραφίας. Όμως η εξαγωγή ξεκάθαρων συμπερασμάτων παραμένει δυσχερής εξαιτίας άλλων παράπλευρων παραγόντων. Ένας είναι το υψηλό κόστος που είχε τότε η παραγωγή ακόμα και μιας ταινίας μικρού μήκους. Η δυσκολία αυτή είναι πιθανό πως λειτουργούσε αποτρεπτικά για ορισμένους σπουδαστές που πιθανά θα είχαν την επιθυμία να γυρίσουν το πρώτο τους φιλμ κατά την ολοκλήρωση των σπουδών τους. Επιπλέον υπήρχε και εκείνο το κομμάτι των σπουδαστών που κατάφερε να εισαχθεί στον επαγγελματικό στίβο ενόσω ακόμα φοιτούσε. Η εξασφάλιση εργασίας, οδηγούσε ενίοτε στην από μέρους τους έλλειψη κινήτρου για την ολοκλήρωση των σπουδών και την απόκτηση του απολυτηρίου διπλώματος. Αυτό ενισχυόταν, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, και από τη δυνατότητα που έδινε η νομοθεσία για την απόκτηση επαγγελματικής άδειας και βάσει της καθαρά πρακτικής εμπειρίας, πέρα δηλαδή από τα διπλώματα των αναγνωρισμένων κινηματογραφικών σχολών.⁵⁸³

Το κύριο αντεπιχείρημα προς τις διατυπωμένες επικρίσεις για τη μεγέθυνση του αριθμού των σπουδαστών και την πιθανή αλλοίωση του χαρακτήρα των σπουδών της σχολής Σταυράκου αποτελεί το γεγονός πως, παρά τις αποχωρήσεις που συνδέονταν με τις προαναφερθείσες αιτίες, από την αναβολή στράτευσης έως την έλλειψη ουσιαστικού ενδιαφέροντος για τον κινηματογράφο, ο αριθμός των σπουδαστών που κατέληγαν να φοιτούν έως και το 3^ο έτος εξακολουθούσε να διατηρείται σε υψηλά επίπεδα.⁵⁸⁴ Η βασική αιτία για την αύξηση των σπουδαστών της σχολής επομένως πρέπει να συνδεθεί κυρίως με τη μετεξέλιξη του εγχώριου οπτικοακουστικού τομέα. Η δυναμική ανάπτυξη της τηλεόρασης και της διαφήμισης αναπροσανατόλιζε και διεύρυνε τις επιλογές σταδιοδρομίας των νέων επαγγελματιών. Τα στοιχεία που μας παρέχονται για τη Σταυράκου αλλά και τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές που λειτουργούσαν παράλληλα στην Ελλάδα την εποχή εκείνη, επιβεβαιώνουν μια στροφή των νέων προς τα επαγγέλματα του οπτικοακουστικού κλάδου. Ο αριθμός των σπουδαστών στο σύνολο των

⁵⁸³ Δυο χαρακτηριστικές περιπτώσεις διακεκριμένων ελλήνων κινηματογραφιστών οι οποίοι έχουν ανελιχθεί μέσα από το κινηματογραφικό κύκλωμα και την πρακτική τους ενασχόληση και εμπειρία αποτελούν ο Γιώργος Αρβανίτης και ο Νίκος Καβουκίδης. Βλ. σχετικά: Δέσπονα Λάδη, «Ο Γιώργος Αρβανίτης σε πρώτο πρόσωπο», *Το Βήμα* (ηλεκτρονική έκδοση, 19.04.2012): <https://www.tovima.gr/2012/04/18/afieromata/o-giorgos-arbanitis-se-prwto-proswpo/>, και το επεισόδιο – αφιέρωμα της εκπομπής «Μονόγραμμα» της ΕΡΤ στον Καβουκίδη (Πρώτη προβολή: 12 και 19.10.2016): <http://webtv.ert.gr/katigories/politismos/12okt2016-monogramma/>, (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Βλ. επίσης τα σχετικά επεισόδια – αφιερώματα σε αυτούς από τη σειρά εκπομπών: *Σκιές στο φως*, ό. π.

⁵⁸⁴ Βλ. Πίνακας 2, ό. π.

κινηματογραφικών σχολών καταγράφει σαφή ανοδική τάση. Από 491 το ακ. έτος 1975-76, σε 645 το ακ. έτος 1980-81, και σε 1205 το ακ. έτος 1985-86. Στα επίπεδα αυτά κινήθηκε μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1980.⁵⁸⁵ Η οικονομική εξασφάλιση, οι δυνητικά ευνοϊκές προοπτικές επαγγελματικής εξέλιξης καθώς και η έλξη που ασκούσε το ίδιο το αντικείμενο (ενασχόληση με την τέχνη αλλά και τη νέα τεχνολογία, επαφή με τον κόσμο του θεάματος, δημόσια αναγνωρισιμότητα) φαίνεται πως αποτελούσαν ισχυρά θέλγητρα για αρκετούς νέους της εποχής.

Δεν πρέπει τέλος να αμελείται η παράμετρος για την οποία έγινε αναφορά και παραπάνω, ότι δηλαδή η σχολή Σταυράκου και οι ομόλογές της αναπλήρωναν το κενό που υπήρχε τότε στον ακαδημαϊκό χώρο σε σχέση με το αντικείμενο των κινηματογραφικών σπουδών. Το ενδιαφέρον για τη μελέτη της ιστορίας του κινηματογράφου, καθώς και ζητημάτων αισθητικής και κινηματογραφικής θεωρίας, οδηγούσε έναν αριθμό κινηματογραφόφιλων στην απόφαση να παρακολουθήσουν μαθήματα σε κάποια από τις υπάρχουσες σχολές. Τα χαρακτηριστικά τους απέκλιναν σε αρκετές περιπτώσεις από τα αντίστοιχα του μέσου σπουδαστή. Δεν ήταν απαραίτητα νέοι και επιπλέον δεν προσδοκούσαν να εξασφαλίσουν μέσα από τις συγκεκριμένες σπουδές το επαγγελματικό τους μέλλον. Ανάμεσά τους υπήρχαν εργαζόμενοι σε διάφορους τομείς αλλά και φοιτητές άλλων σχολών που επιθυμούσαν παράλληλα να αποκτήσουν μια επιπλέον μόρφωση γύρω από ένα αντικείμενο της αρεσκείας τους. Για αυτούς η αποφοίτηση από τη σχολή, συνοδευόμενη από την προοπτική της σταδιοδρομίας στον συναφή επαγγελματικό κλάδο δεν αποτελούσε προτεραιότητα, όπως συνέβαινε με τους υπόλοιπους συμμαθητές τους. Ορμώμενοι κυρίως από την κινηματογραφοφιλία τους, παρακολουθούσαν τα μαθήματα της σχολής χωρίς να επιδιώκουν απαραίτητα στο τέλος την επίσημη κατοχύρωση των γνώσεών τους με την απόκτηση ενός πτυχίου.

Οι όποιες ενστάσεις ή παρατηρήσεις εγείρονται ως προς το ζήτημα της ποιότητας των σπουδών ή το πραγματικό ενδιαφέρον των σπουδαστών της σχολής Σταυράκου να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο αποτελούν ερωτήματα που σε κάθε περίπτωση είναι δύσκολο να προσδιοριστούν και να απαντηθούν με τρόπο απόλυτο. Συμπερασματικά πάντως οφείλουμε να αναγνωρίσουμε πως η παρατηρούμενη αύξηση του αριθμού τους αποτέλεσε, τουλάχιστον έως έναν βαθμό,

⁵⁸⁵ Βλ. σχετικά τους φακέλους: «Στατιστικά Δελτία Σχολών Κινηματογράφου», και «Απολογ. Στοιχεία. Δραστηριότης. Πεπραγμένα», του ΥΠ. ΠΟ.

την αντανάκλαση μιας αντίστοιχα κλιμακούμενης και διευρυμένης ενασχόλησης της ελληνικής νεολαίας - και όχι μόνο - της εποχής με τα οπτικοακουστικά μέσα. Αποτελώντας τη γνωστότερη μεταξύ των κινηματογραφικών σχολών στη χώρα, η Σταυράκου ήταν αναμενόμενο να έχει τη μερίδα του λέοντος ως προς την αύξηση του αριθμού των σπουδαστών.

Το τμήμα ηθοποιών - δραματική σχολή

Αντίθετα το τμήμα ηθοποιών της σχολής, που λειτουργούσε ως αυτόνομη σχολή θεάτρου, εμφάνισε σημάδια φθίνουσας πορείας. Σύμφωνα με τις υπάρχουσες πληροφορίες, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1970, η δραματική σχολή της Σταυράκου είχε διαρκώς μειούμενο αριθμό σπουδαστών και ήταν ελλειμματική οικονομικά.⁵⁸⁶ Η δυσμενής κατάσταση που είχε δημιουργηθεί, οδήγησε τελικά στην απόφαση του οριστικού κλεισίματός της το 1978, δυο χρόνια μετά την αποχώρηση της διευθύντριας σπουδών του τμήματος, Ευγενίας Χατζίκου. Κατά τη μελέτη του αρχειακού υλικού στο Υπουργείο Πολιτισμού και στη Σταυράκου δεν εντοπίστηκε κάποιο έγγραφο που να αναγγέλλει επισήμως το κλείσιμο της δραματικής σχολής. Αυτό ίσως να σχετίζεται με ζητήματα γραφειοκρατικού και διοικητικού χαρακτήρα, καθώς προέκυπτε η ανάγκη να καλύπτονται τυπικά οι απόφοιτοι που επιθυμούσαν να δώσουν εξετάσεις για την αναγνώριση του πτυχίου τους από το υπουργείο ετεροχρονισμένα. Πάντως, σύμφωνα και με τις σχετικές διατάξεις του Ν.Δ.1715/42 (Άρθρο 8, Παράγραφος α': «Άρσις της αδειάς»), που ρύθμιζε έως και το 1981 το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας των ιδιωτικών δραματικών σχολών, κάθε τέτοιο ίδρυμα που δε βρισκόταν σε λειτουργία για δυο συνεχόμενα έτη, αυτόματα θεωρείτο από την

⁵⁸⁶ Οι σχετικοί οικονομικοί απολογισμοί που έστειλε η δραματική σχολή της Σταυράκου στο Υπουργείο Πολιτισμού, για τα ακ. έτη 1976-77 και 1977-78 παρουσίαζαν να έχει παθητικό: 140.127 δρχ. έσοδα έναντι 188.950 δρχ. έξοδα και 166.500 δρχ. έσοδα έναντι 225.550 έξοδα. Βλ σχετικά: «Αποστολή απολογισμού οικονομικής διαχείρισης σχολ. έτους 1976 - 77. Σχετ: Εγκύκλιος σας 46287/23.8.77», ΑΣΣ, 113/ 13.9.1977, φάκ. Ε/Ε 16.6.1977-16.4.1979, ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ., και: «Αποστολή απολογισμού οικονομικής διαχείρισης σχολ. έτους 1977-78. Σχετ: Εγκύκλιος σας 40591/ 29.7.78», ΑΣΣ, 229/ 25.8.1978, ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ. Στον ίδιο φάκελο.

αρμόδια υπηρεσία ως ανενεργό. Η Χατζίκου, η οποία απεχώρησε το 1976 προκειμένου να δημιουργήσει τη δική της δραματική και κινηματογραφική σχολή, υποστηρίζει πως ο αριθμός των ενεργών σπουδαστών κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ήταν στην πραγματικότητα πολύ μικρός. Για την ακρίβεια κάνει λόγο για δύο με τρεις μαθητές. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της ο Σταυράκος την προσέγγισε το 1972, ζητώντας της να αναλάβει τη σχολή προκειμένου να μην υποχρεωθεί να την κλείσει.⁵⁸⁷

Εκτός από τη Χατζίκου, στη δραματική σχολή δίδαξαν ακόμα εκείνη την περίοδο ο Θάνος Κωτσόπουλος (αρχαία τραγωδία), ο Αντώνης Αντωνίου (υποκριτική, αυτοσχεδιασμός, ορθοφωνία), ο Θεόφιλος Ζαμάνης (υποκριτική σύγχρονου θεάτρου - τηλεόρασης και ραδιοφώνου), ο Άγγελος Φουριώτης και ο Πάνος Παναγιωτούνης (ιστορία θεάτρου - λογοτεχνίας), ενώ πέρασαν ως έκτακτοι συνεργάτες ο Βασίλης Βασιλικός (το διεθνές θέαμα σαν όργανο προβληματισμού), ο Πέτρος Μάρκαρης (επικό θέατρο, ερμηνεία και σκηνοθεσία κατά τον Μπέρτολ Μπρεχτ), ο Κώστας Καζάκος (εκφραστικά μέσα του ηθοποιού), η Ειρήνη Παπά (η σύγχρονη αντίληψη για το αρχαίο δράμα), ο Στέφανος Ληναίος (η θέση του ηθοποιού στο σύγχρονο θέατρο), και ο Μάνος Κατράκης (κλασικό θέατρο).⁵⁸⁸

Το τμήμα χειριστών κινηματογραφικών μηχανών

Τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας αναφορικά με το τμήμα των χειριστών κινηματογραφικών μηχανών παρουσιάζουν αποκλίσεις και αντιφάσεις μεταξύ τους που δεν μας επιτρέπουν να εξαγάγουμε σαφή συμπεράσματα όσον αφορά την εξέλιξή του. Ενώ για παράδειγμα το ακ. έτος 1978-79 ο αριθμός των πρωτοετών σπουδαστών του τμήματος είναι μηδενικός, το επόμενο ακ. έτος 1979-80, ο αντίστοιχος αριθμός των δευτεροετών ανέρχεται σε 33. Αυτό οφείλεται κατά κύριο

⁵⁸⁷ Βλ.: «Η Ευγενία Χατζίκου μιλάει για τις σπουδές της και τη σχέση της με την εκπαίδευση»: <http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=45&interviewID=1130&size=1&lang=> Συνέντευξη της Ε. Χατζίκου στην ιστοσελίδα: "Shortfromthepast.gr" (Τελευταία πρόσβαση 1.3.2019). Βλ. επίσης στο υπό-κεφάλαιο για τη σχολή της Χατζίκου, σ. 437.

⁵⁸⁸ Κατάλογοι καθηγητών της σχολής θεάτρου Σταυράκου κατά τη δεκαετία του 1970 στον φάκελο: *Καθηγητές της Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π.

λόγο στα ειδικά κριτήρια εισαγωγής που ίσχυαν για τους υποψηφίους σπουδαστές του. Συγκεκριμένα οι απόφοιτοι Γυμνασίου είχαν δικαίωμα διετούς φοίτησης, ενώ όσοι είχαν πτυχίο έως και δευτέρας γυμνασίου υποχρεούνταν σε τρία έτη σπουδών. Συνολικά στα ζητήματα εισαγωγής και λειτουργίας του τμήματος χειριστών αναφέρεται ο Σταυράκος σε επιστολή του προς το υπουργείο. Εκεί υποστηρίζει ότι ο χρόνος που ορίζεται ως απαραίτητος για σπουδές στο συγκεκριμένο τμήμα είναι υπερβολικός και αντιπροτείνει τη μείωση της φοίτησης σε ένα έτος.⁵⁸⁹

Το εν λόγω τμήμα είχε ξεκινήσει τη λειτουργία του, όπως και το τμήμα των ηθοποιών, ως αυτόνομη σχολή το 1963,⁵⁹⁰ υποβοηθούμενο από τη σχετική νομοθεσία για τη χορήγηση άδειας ασκήσεως επαγγέλματος βοηθού χειριστή προβολής, η οποία δημιουργούσε μια διαβάθμιση που ξεκινούσε από τους βοηθούς χειριστών, περνούσε στους κατ' εξοχήν χειριστές και κατέληγε στους επιβλέποντες-συντηρητές. Η χορήγηση άδειας της αρχικής βαθμίδας, δηλαδή των βοηθών, οριζόταν να δίδεται χωρίς εξετάσεις στους αποφοίτους σχολών αναγνωρισμένων από το κράτος.⁵⁹¹ Ανεξάρτητα πάντως από τη δυσχερή διάκριση μεταξύ των ετών, ο συνολικός αριθμός των σπουδαστών του τμήματος παρουσιάζει - ειδικά από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 - σαφείς πτωτικές τάσεις. Από τους 30 με 40 σπουδαστές κατά τα προηγούμενα χρόνια, ο αριθμός τους μειώθηκε γύρω στους 10. Σε αυτά τα επίπεδα επρόκειτο να κινηθεί μέχρι και το τέλος της δεκαετίας. Η έναρξη της επόμενης θα συνοδευόταν τελικά και από την οριστική διακοπή λειτουργίας του συγκεκριμένου τμήματος.⁵⁹²

⁵⁸⁹ Βλ. σχετικά: «Σχολή Χειριστών Κινηματογραφικών Μηχανημάτων, ΑΣΣ, 33121/ 9.6.1980, φάκ. Ε/Ε 4.5.1979 - 22.4.1981, ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ.

⁵⁹⁰ Βλ.: Υπ' αριθ. 110272/6609 Υπουργική Απόφαση: «Περί χορηγήσεως αδειών ιδρύσεως και λειτουργίας της Α' τάξεως της ημερησίας ιδιωτικής Τεχνικής Σχολής χειριστών κινηματογράφου επ' ονόματι Λυκούργου Σταυράκου», ΦΕΚ Β' 453/ 14.10.1963.

⁵⁹¹ Άρθρο 4, Παρ. 1, του Β.Δ. 581/1968: «Περί χορηγήσεως αδειών επιβλέψεως και συντηρήσεως εγκαταστάσεων κινηματογράφων, χειριστών μηχανημάτων προβολής κινηματογραφικών ταινιών και των βοηθών χειριστών κινηματογράφου», ΦΕΚ Α' 193/ 5.9.1968.

⁵⁹² Τα τελευταία στοιχεία σχετικά με το τμήμα χειριστών κινηματογραφικών μηχανών εντοπίστηκαν σε έγγραφο που απέστειλε η σχολή Σταυράκου στη Διεύθυνση Καλών Τεχνών του ΥΠ.ΠΟ., με θέμα: «Στέλνουμε αποτελέσματα Προκριματικών Εξετάσεων τελιοφοίτων 1991-1992», ΥΠ.ΠΟ., 701/ 7.7.1992. Σε αντίστοιχο έγγραφο της επόμενης ακαδημαϊκής χρονιάς δεν υπάρχει κάποια σχετική αναφορά. Βλ. σχετικά: «Στέλνουμε δελτία Ποιότητας Σπουδαστών του Α' εξαμήνου σχολ. έτους 1992-93», ΥΠ.ΠΟ., 766/ 5.4.1993, *Σχολή Κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου*, φάκ. 18.

Η δεκαετία του 1980

Η εξέλιξη της σχολής Σταυράκου στη δεκαετία του 1980 αποτέλεσε προέκταση των όρων και των συνθηκών λειτουργίας που είχαν καθιερωθεί κατά τη δεκαετία που προηγήθηκε. Εκτός από την αυξητική τάση του αριθμού των σπουδαστών, συνεχίστηκε η διαδικασία διαρκούς ανανέωσης του διδακτικού της προσωπικού. Στη θέση καθηγητών που αποχώρησαν έπειτα από πολυετή παρουσία και προσφορά στο ίδρυμα, τοποθετήθηκαν νέοι συνάδελφοί τους. Ορισμένοι εξ αυτών είχαν σύντομη συνεργασία με τη σχολή, ενώ άλλοι συνέχισαν τη διδασκαλία τους επί σειρά ετών. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφερθούμε στον Σπύρο Καραγιάννη (σκηνογραφία – διακοσμητική - ενδυματολογία), τον Νίκο Κανάκη (θεωρία - τεχνική και τεχνολογία του μοντάζ), τον Λάμπρο Λιαρόπουλο (εισαγωγή στον κινηματογράφο - στοιχεία συγγραφής – σενάριο - ντεκουπάζ), τον Γιώργο Διζικιρίκη (σκηνοθεσία), τον Κωνσταντίνο Σκιαδά (ηχοληψία), τον Γιάννη Σολδάτο (σενάριο - ιστορία κινηματογράφου), τον Σωτήρη Πλιάκο (τεχνική επεξεργασία φιλμ), τον Νίνο - Φενέκ Μικελίδη (ιστορία κινηματογράφου), τον Κώστα Αλεξάνδρου (ιστορία κινηματογράφου), τον Παναγιώτη Αντωνόπουλο (μέσα μαζικής επικοινωνίας, αφήγηση μέσω εικόνας), τον Διαμάντη Λεβεντάκο (εισαγωγή στον κινηματογράφο - σενάριο – ντεκουπάζ), τη Ζιζή Παπαδάκη (ενδυματολογία) και τη Σώτη Τριανταφύλλου (αισθητική και ιστορία κινηματογράφου).⁵⁹³

⁵⁹³ Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003, ό. π. Ο Κώστας Αλεξάνδρου, ο οποίος ξεκίνησε τη διδασκαλία το ακ. έτος 1984-85, εξακολουθεί να διδάσκει έως σήμερα το μάθημα της ιστορίας κινηματογράφου, όντας ταυτόχρονα και διευθυντής σπουδών της σχολής Σταυράκου.

Ο σύλλογος σπουδαστών της σχολής

Η έντονη πολιτικοποίηση και η οργάνωση του νεολαιίστικου και φοιτητικού κινήματος των δεκαετιών 1960-1970 που είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία συλλόγων και ενώσεων στα πανεπιστήμια της χώρας, δεν άφησε ανεπηρέαστους τους σπουδαστές της Σταυράκου. Παρότι η σχολή δεν αποτελούσε δημόσιο εκπαιδευτικό ίδρυμα, διέθετε εντούτοις ένα δυναμικό και πολιτικά ενεργό κομμάτι σπουδαστών που ανέλαβε πρωτοβουλίες για τη σύσταση ενός αντίστοιχου σπουδαστικού συλλόγου. Με τη δημιουργία του επιδιώχθηκε η στενότερη σύνδεση και συμμετοχή του κόσμου της σχολής στα τεκταινόμενα του ευρύτερου κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος. Η ίδρυση του συλλόγου γνωστοποιήθηκε μέσα από τις στήλες του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* με ιδιαίτερη έμφαση: «Επιτέλους, στον πιο παραμελημένο απ' την Πολιτεία τομέα εκπαίδευσης στον τόπο μας, της θεατρικής και κινηματογραφικής εκπαίδευσης, δημιουργούνται συνθήκες αλλαγής. Οι σπουδαστές συνειδητοποιώντας ότι κάθε αλλαγή, για να είναι θετική, είναι ανάγκη να προέλθει από τους ίδιους, διαπιστώνοντας τα προβλήματά τους που απαιτούν άμεση επίλυση, αποφάσισαν τη δημιουργία ενός συλλογικού οργάνου, ώστε ενωμένοι να μπορέσουν ν' αγωνιστούν για τη ριζική αλλαγή της θεατρικής και κινηματογραφικής παιδείας, που διέπεται ακόμα από την αναχρονιστική νομοθεσία (Ν.Δ. 1715/42). Η τελευταία πανσπουδαστική συγκέντρωσή τους, την Κυριακή 1.12.74, στο Μικρό Θέατρο διαμόρφωσε το πρώτο μέρος καταστατικού του συλλόγου που αφορά τους σκοπούς του. Επίσης οι σπουδαστές της Κινηματογραφικής Σχολής Σταυράκου ιδρύουν σύλλογο σπουδαστών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης για να αντιμετωπίσουν τα ειδικότερα προβλήματα του κλάδου τους».⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ χ.ο, «Η συνδικαλιστική κίνηση των σπουδαστών θεάτρου και κινηματογράφου - τηλεόρασης», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '74 2-3, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1974), σ. 3. Σχετικά με την οργάνωση και τη δράση του φοιτητικού κινήματος στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, βλ. ακόμα: Νίκος Σερντεδάκης, «Η διαδρομή του φοιτητικού κινήματος στη μετεμφυλιακή Ελλάδα» στο Β. Καραμανωλάκης, Ε. Ολυμπίτου, Ι. Παπαθανασίου (επιμ.), *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα: πολιτικές διαδρομές, κοινωνικές πρακτικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, ό. π., σ. 160 - 182. Ο Σωτήρης Δημητρίου μου ανέφερε ακόμα ότι μια πρώτη προσπάθεια για τη σύσταση φοιτητικού συλλόγου από τους σπουδαστές της σχολής Σταυράκου είχε ήδη πραγματοποιηθεί κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1960, με πρωτοβουλία της Αλίντας Δημητρίου και ορισμένων ακόμη συμμαθητών της. Η προσπάθεια όμως εκείνη δεν επρόκειτο να ευοδωθεί, λόγω του δυσμενούς κοινωνικοπολιτικού κλίματος της περιόδου. Συνέντευξη - Μαρτυρία Σωτήρη Δημητρίου, ό. π.

Μια από τις πρώτες ανακοινώσεις όπου πληροφορούμαστε για τη δράση του συλλογικού οργάνου των σπουδαστών της σχολής, προέρχεται από το 1976 και αναφέρει ότι: «Η τριμελής επιτροπή των σπουδαστών, αφού συζήτησε με την Διεύθυνση της Σχολής, συμφώνησε στη μείωση των διδάκτρων κατά 20%, εξαιρουμένου του ποσού της εγγραφής (1500 δρχ.), με τους εξής όρους...».⁵⁹⁵ Ανάλογες κινητοποιήσεις γύρω από το ζήτημα των διδάκτρων συνέχισαν να γίνονται και κατά τα επόμενα χρόνια. Τελικά η επίσημη αναγνώρισή του με την επωνυμία: «Σύλλογος Σπουδαστών και Αποφοίτων - Πτυχιούχων Σχολών Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως - Θεάτρου “Λυκούργου Σταυράκου”» πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 1980.⁵⁹⁶ Μέσα στη δεκαετία ο σπουδαστικός σύλλογος επρόκειτο να διαδραματίσει ενεργό ρόλο σε μια σειρά από διεκδικήσεις. Η πλέον δυναμική του πρωτοβουλία συντελέστηκε τον Απρίλη του 1983. Αποφασίστηκε τότε η αποχή του συνόλου των σπουδαστών της σχολής από τα μαθήματά τους, με αιτήματα θεσμικού χαρακτήρα, αλλά και σε σχέση με την υλικοτεχνική υποδομή της σχολής. Ορισμένες από τις διεκδικήσεις των σπουδαστών αφορούσαν: α) την κατάρτιση του προγράμματος σπουδών με τη συμμετοχή και των ιδίων, β) τη χορήγηση πιστοποιητικού φοίτησης για τη στρατολογία, φιλμ και μηχανημάτων για εκπαιδευτικές λήψεις, στους σπουδαστές που είχαν πληρώσει την εγγραφή και την πρώτη μηνιαία εισφορά στη σχολή γ) τη λήψη υποτροφιών και επιχορηγήσεων για συμμετοχή σε κινηματογραφικά φεστιβάλ, δ) την έγκαιρη και δωρεάν χορήγηση σημειώσεων από τους καθηγητές τους, ε) την αλλαγή μουβιόλας και την ανανέωση μέρους του τεχνικού εξοπλισμού, στ) τη δημιουργία βιβλιοθήκης-αναγνωστηρίου και ανεξάρτητου χώρου εργασίας για τα τμήματα σκηνογραφίας και ζ) τη δυνατότητα των σπουδαστών να χρησιμοποιούν τα κινηματογραφικά μηχανήματα της σχολής μέσα και έξω από τους χώρους της.⁵⁹⁷ Ακολούθησαν δύο σχετικές ανακοινώσεις εκ μέρους της σχολής καθώς και μία απάντηση της διοίκησης στα αιτήματα των

⁵⁹⁵ «Ανακοίνωση», ΑΣΣ, 15.12.1976, φάκ. *Ανακοινώσεις Σχολής-Αντίγραφα Προγραμμάτων*: 1.1.1976 - 28.9.1984, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

⁵⁹⁶ Υπ. αριθ. 3150/1979 απόφαση του Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών. Βλ. τη σχετική ανακοίνωση με ημερομηνία: 12.4.1980. Στον ίδιο φάκελο.

⁵⁹⁷ Βλ. *Εικόνα 27*.

σπουδαστών,⁵⁹⁸ οι οποίες φαίνεται ότι οδήγησαν τελικά στην εξομάλυνση της αντιπαράθεσης.

Μορφές ενίσχυσης από το κράτος

Ενίοτε όμως ο σύλλογος συστρατευόταν με τη διοίκηση, στηρίζοντάς την σε διεκδικήσεις της προς τους αρμόδιους δημοσίους φορείς, όπως το ΥΠ.ΠΟ, το ΕΚΚ και η ΕΡΤ. Μια τέτοια περίπτωση αποτέλεσε το ζήτημα της ενίσχυσης των τελειόφοιτων σπουδαστών με δωρεάν φιλμ, προκειμένου να μπορούν να γυρίσουν τις πτυχιακές τους ταινίες. Η παράδοση μιας ταινίας μικρού μήκους καθιερώθηκε, όπως είδαμε, το 1975, ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη συμμετοχή των τελειοφοίτων στις εξετάσεις ενώπιον της επιτροπής του Υπουργείου Πολιτισμού. Το κόστος όμως του φιλμ και δευτερευόντως η επεξεργασία του για την παραγωγή της τελικής κόπιας εξακολουθούσαν να αποτελούν αποτρεπτικούς παράγοντες για αρκετούς σπουδαστές· στερούνταν έτσι ορισμένοι εξ αυτών της ευκαιρίας να ολοκληρώσουν τις σπουδές τους και να αποκτήσουν ένα επίσημο πτυχίο που να τους δίνει τη δυνατότητα χορήγησης άδειας εργασίας στον οπτικοακουστικό κλάδο. Διοίκηση και σπουδαστικός σύλλογος απευθύνθηκαν από κοινού στις αρμόδιες υπηρεσίες, αιτούμενοι επανειλημμένα τη χορήγηση παρθένου φιλμ, είτε δωρεάν, είτε σε χαμηλή τιμή.⁵⁹⁹ Οι προσπάθειες τους επρόκειτο να ευοδωθούν και το 1982 χορηγήθηκε για πρώτη φορά φιλμ στους σπουδαστές κινηματογράφου για τις πτυχιακές τους μέσω

⁵⁹⁸ Βλ σχετικά: α) «Ανακοίνωση προς όλους τους σπουδαστές της Σχολής» (21.3.1983), β) ένα έγγραφο με τις θέσεις των καθηγητών της σχολής επί της διένεξης, με ημερομηνία 1.4.1983, και γ) «Απάντηση της Σχολής στα αιτήματα των σπουδαστών» (4.4.1983). Όλα τα παραπάνω εντοπίστηκαν στο: ΑΣΣ, φάκ. *Ανακοινώσεις Σχολής-Αντίγραφα Προγραμμάτων*: 1.1.1976 - 28.9.1984., ό. π. *Εικόνες* 28α - γ.

⁵⁹⁹ Η πρώτη φορά που διατυπώθηκε αίτημα για χορήγηση φιλμ από τη μεριά της Σταυράκου ήταν το 1976, λίγο μετά τη δημοσιοποίηση δηλαδή της σχετικής νομοθετικής ρύθμισης, η οποία καθιστούσε υποχρεωτική την παράδοση μιας ταινίας μικρού μήκους: «Επιστολή Σταυράκου Προς Αξιότιμον Υπουργόν Βιομηχανίας Κύριον Κονοφάγον», ΑΣΣ, 21598/ 21.10.1976, φάκ. *Δημόσιαι Υπηρεσίαι / Αλληλογραφία*: 20.6.1975 - 14.10.1992, ό. π. Υπάρχουν ακόμη σχετικές επιστολές της σχολής προς την Kodak (575/ 14.1.81) και το Υπουργείο Πολιτισμού: «Σχετικά με χορήγηση άδειας προμήθειας φιλμ, από το Υπουργείο Βιομηχανίας» (578/ 16.1.1981). Στο: ΑΣΣ, φάκ. Ε/Ε 4.5.1979 - 22.4.1981.

του ΕΚΚ. Το Δ.Σ. του Κέντρου αποφάσισε τότε τη διάθεση του ποσού των 250.000 δραχμών για την αγορά φιλμ, κατανομημένο σε κάθε σχολή ανάλογα με τον αριθμό των σπουδαστών της. Για τη σχολή Σταυράκου το ποσό που αναλογούσε ήταν 140.500 δραχμές που θα κάλυπτε, σύμφωνα με την εκτίμηση του ΕΚΚ, τις ανάγκες 50 σπουδαστών (25 σκηνοθετών και 25 οπερατέρ). Ο τότε πρόεδρος και διευθύνων σύμβουλος του Κέντρου Παύλος Ζάννας συμπλήρωνε πως: «το ΕΚΚ θα ευχόταν να μπορούσε να καλύψει τις ανάγκες όλων των σπουδαστών όμως τα στενά οικονομικά του περιθώρια δεν του το επιτρέπουν τουλάχιστον για την παρούσα περίοδο».⁶⁰⁰ Τα αμέσως επόμενα χρόνια, οι σχετικές διεκδικήσεις εκ μέρους της σχολής επρόκειτο να έχουν ενίοτε θετική ανταπόκριση από τη μεριά των αρμοδίων. Άλλοτε πάλι απορρίπτονταν, εξαιτίας κυρίως των περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων των κρατικών φορέων. Η διεκδικητική γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα, ανάμεσα στον κόσμο της σχολής και τους κρατικούς οργανισμούς που ήταν υπεύθυνοι για την κινηματογραφική εκπαίδευση, φαίνεται πως διήρκεσε καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980.⁶⁰¹

Ένα ακόμα ζήτημα για το οποίο η σχολή απευθυνόταν στις αρμόδιες αρχές και ζητούσε τη συνδρομή τους ήταν η αποστολή σπουδαστών σε διεθνή φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών, καθώς και η συμμετοχή καθηγητών στα ετήσια συνέδρια που εξακολούθησε να διοργανώνει το CILECT. Σύμφωνα με τα στοιχεία που εντοπίστηκαν από την έρευνα, φαίνεται ότι το υπουργείο χορήγησε για πρώτη φορά χρήματα ώστε να εξασφαλίσει τη συμμετοχή του καθηγητή της σχολής Μικέ Δαμαλά στο συνέδριο του CILECT στη Washington το 1978, και ξανά το 1979 στον Γ. Σκαλενάκη, προκειμένου να συνοδεύσει την ταινία του τότε σπουδαστή της σχολής Σπύρου Καψάσκη *Μια ευτυχισμένη γενιά* (1979) στο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Karlovy Vary. Την ίδια χρονιά εξάλλου η σχολή Σταυράκου πρότεινε στο Υπουργείο Πολιτισμού την από κοινού ανάληψη της διοργάνωσης ενός συνεδρίου του CILECT

⁶⁰⁰ «Ελληνικόν Κέντρον Κινηματογράφου προς Σχολή Σταυράκου», ΑΣΣ, 7709/ 24.3.1982, φάκ. *Δημόσια Υπηρεσία / Αλληλογραφία*: 20.6.1975 - 14.10.1992, ό. π.

⁶⁰¹ Βλ. τη σχετική ανακοίνωση της γραμματείας της σχολής: «Για τους τελειόφοιτους σκηνοθεσίας-εικονοληπτών», ΑΣΣ, 31.3.1982, φάκ. *Ανακοινώσεις Σχολής-Αντίγραφα Προγραμμάτων*: 1.1.1976 - 28.9.1984., ό. π. Ακόμη την επιστολή της επιτροπής τελειοφοίτων σπουδαστών της σχολής Σταυράκου προς την τότε Υπουργό Πολιτισμού Μ. Μερκούρη, με θέμα: «Χορήγηση φιλμ για την ταινία των διπλωματικών εξετάσεων», ΑΣΣ, 2043/ 5.4.1984, φάκ. Ε/Ε 12.3.1984 - 12.8.1985, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

στην Αθήνα, χωρίς όμως η πρόταση της να βρει πρόσφορο έδαφος.⁶⁰² Το υπουργείο συνέχισε να ενισχύει περιοδικά την αποστολή σπουδαστών σε κινηματογραφικά φεστιβάλ έως τα μέσα της δεκαετίας του '80. Σταδιακά όμως και καθώς η δεκαετία όδευε προς το τέλος της, η οικονομική του υποστήριξη περιορίστηκε, πιθανά σε συνάρτηση προς τη συνολικότερη αλλαγή στάσης του έναντι της σχολής, για την οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια.⁶⁰³

Πρακτική στην ΕΡΤ

Μια αξιοσημείωτη εξέλιξη της περιόδου υπήρξε η πρωτοβουλία για την καθιέρωση πρακτικής άσκησης στις εγκαταστάσεις της κρατικής τηλεόρασης. Όπως πληροφορούμαστε από το αρχειακό υλικό της σχολής, η πρακτική λάμβανε χώρα ιδίως κατά την περίοδο των θερινών μηνών, όταν τα δύο κανάλια της ΕΡΤ είχαν έλλειψη προσωπικού λόγω των αδειών που έπαιρναν οι βασικοί τους υπάλληλοι. Η αναπλήρωση των κενών που προέκυπταν από σπουδαστές έφερε αμοιβαία οφέλη για τους συμβαλλόμενους. Η μεν ΕΡΤ είχε την ευκαιρία να υποκαταστήσει εποχιακά το δυναμικό της χωρίς ιδιαίτερο επιπλέον οικονομικό κόστος για τον οργανισμό. Η σχολή από την άλλη εξασφάλιζε, έστω και αν επρόκειτο για έναν μικρό αριθμό σπουδαστών, τη δυνατότητα μιας ουσιαστικής ενασχόλησής τους με το αντικείμενο. Οι εκκολαπτόμενοι επαγγελματίες έρχονταν κατ' αυτόν τον τρόπο για πρώτη φορά σε επαφή με τις πραγματικές συνθήκες του εργασιακού περιβάλλοντος, δεδομένου ότι τα

⁶⁰² Βλ. σχετικά την ευχαριστήρια επιστολή του Σταυράκου προς το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών: «Εκθεση για το Φεστιβάλ Σπουδαστικού φιλμ του Κάρλοβυ-Βάρυ», ΑΣΣ, 369/ 24.7.1979, καθώς και την επιστολή: «Για τη σύγκληση Διεθνούς Συνεδρίου του CILECT στην Αθήνα κατά το έτος 1980», ΑΣΣ, 364/ 29.6.1979. Αμφότερες στον: φάκ. Ε/Ε 4.5.1979 - 22.4.1981, ό. π. Βλ. ακόμα την αρνητική απάντηση του υπουργείου: «Οργάνωση Συνεδρίου για το 1980», ΑΣΣ, 45108/ 13.7.1979. Στον ίδιο φάκελο.

⁶⁰³ Το αντίστοιχο αίτημα της σχολής επρόκειτο το 1989 να λάβει αρνητική απάντηση. Βλ. σχετικά: «Ζητούμε να μας χορηγηθεί οικονομική ενίσχυση, για συμμετοχή μας στη Διεθνή σπουδαστική Συνάντηση Κάρλοβυ-Βάρυ (CILECT)», ΑΣΣ, 412/ 29.3.1989, φάκ. Ε/Ε 10.6.1988 -20.10.1989, ό. π., ΣΣ προς ΥΠ.ΠΟ., και την απάντηση του υπουργείου: «Αίτημα για καταβολή αντιτίμου αεροπορικών εισιτηρίων», ΑΣΣ, 41047/ 8.9.1989, στον ίδιο φάκελο, ΥΠ.ΠΟ. προς ΣΣ.

δύο κρατικά κανάλια αποτελούσαν τους αποκλειστικούς τηλεοπτικούς σταθμούς της χώρας έως και τα τέλη του 1980.⁶⁰⁴

Σχολή Σταυράκου και Υπουργείο Πολιτισμού

Η σημαντικότερη παράμετρος όμως για τη σχολή Σταυράκου κατά τη δεκαετία του 1980 αφορούσε την ίδια την ταυτότητά της. Μέσα από μια σειρά επιστολών ανάμεσα στον Σταυράκο και το Υπουργείο Πολιτισμού, στο οποίο υπενθυμίζω ότι ανήκε η εποπτεία των κινηματογραφικών σχολών, μας δίνεται η δυνατότητα να ξεχωρίσουμε δύο βασικές επιδιώξεις του σχολάρχη, τις οποίες φρόντισε να προτείνει στην αρμόδια Διεύθυνση. Η πρώτη αποσκοπούσε στη δημιουργία μιας κινηματογραφικής σχολής, εντός του υφιστάμενου πλαισίου, για σπουδαστές που προέρχονταν από χώρες του αραβικού κόσμου. Η αρχική σχετική επιστολή είχε σταλεί προς το υπουργείο ήδη κατά την περίοδο της χούντας και επρόκειτο να έχει αρνητική εντιμετώπιση εκ μέρους του καθεστώτος.⁶⁰⁵ Κατά τη Μεταπολίτευση, ο Σταυράκος θα επαναλάμβανε την πρότασή του σε κατοπινές διοικήσεις των Υπουργείων Πολιτισμού αλλά και Εξωτερικών, και πάλι όμως χωρίς αποτέλεσμα.⁶⁰⁶ Σύμφωνα με την άποψη του Σταυράκου υπήρχε: «...τεράστιο ενδιαφέρον από τις Αραβικές Χώρες της εγγύς Ανατολής και της Β. Αφρικής για

⁶⁰⁴ Βλ. σχετικά τις επιστολές της σχολής Σταυράκου: α) προς την ΕΡΤ1 (ΑΣΣ, 20836/ 12.11.1984), και β) προς την ΕΤ2, με θέμα: «Απασχόληση σπουδαστών μας στην ΕΤ2», ΑΣΣ, 291/ 16.5.1988, καθώς επίσης γ) την επιστολή της Διεύθυνσης Διοικητικού Προσωπικού της ΕΡΤ προς τη σχολή: 15848/ 7.6.1983. Όλες στον: φάκ. *Δημόσια Υπηρεσία. / Αλληλογραφία*: 20.6.1975 - 14.10.1992, ό. π. Βλ. ακόμη τις *Εικόνες* 29α-γ.

⁶⁰⁵ Βλ. σχετικά: «Πρότασις προς δημιουργίαν παρ' ημίν τμήματος Κινηματογραφικών Σπουδών δια σπουδαστάς εξ Αραβικών κλπ. Χωρών», ΑΣΣ, 921/ 3.4.1974, φάκ. Ε/Ε 8.3.1974 - 30.5.1975, ό. π., ΣΣ προς ΥΠΠΟ, και: «Απάντησις επί αιτήματος», ΑΣΣ, 18552/ 27.4.1974, στον ίδιο φάκελο, ΥΠΠΟ προς ΣΣ.

⁶⁰⁶ Βλ. τη σχετική επιστολή του Σταυράκου προς τον τότε Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Κ. Τρυπάνη (ΑΣΣ, 1090/ 14.5.1975). Στον ίδιο φάκελο. Βλ. ακόμα την επιστολή Σταυράκου προς τον Γενικό Διευθυντή Υπτηρ. Ενημέρωσης του Υπουργείου των Εξωτερικών, κ. Βάσο Μαθιόπουλο, με θέμα: «Πρόταση για ίδρυση Σχολής Κινηματογράφου – Τηλεόρασης - Ραδιοφωνίας για Αλλοδαπούς Σπουδαστές», ΑΣΣ, 2339/ 14.7.1986, φάκ. *Δημόσια Υπηρεσία / Αλληλογραφία*: 20.6.1975 - 14.10.1992, ό. π.

κινηματογραφικές σπουδές στη χώρα μας. [...] Μας δίνεται, Κε Υπουργέ, μια μοναδική, μια ανεπανάληπτη ευκαιρία για την εξάπλωση της πολιτιστικής μας παρουσίας [...]. Θα αντιστρέψουμε το ρεύμα που οδηγεί κατ' ανάγκην τους νέους Άραβες για σπουδές προς τις Ευρωπαϊκές χώρες (κυρίως Μ. Βρετανία και Ιταλία) και τις ΗΠΑ, αν φανούμε πρόθυμοι και ρεαλιστές ν' αξιοποιήσουμε την επιθυμία τους που τους παρωθεί για τη χώρα μας [...]. Και να σας δηλώσουμε ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί η Σχολή μου για τη δημιουργία της Μεγάλης Σχολής για τους Άραβες, που οραματιζόμαστε. [...] Σας κάνουμε την έκκληση να μελετήσετε σοβαρά την πρόταση που σας κάνουμε, να εκτιμήσετε τα τεράστια και πολλαπλά ωφελήματα που θα έχει η χώρα μας και να προχωρήσετε στην αποδοχή και υιοθέτησή της».⁶⁰⁷ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η πρότασή του δε στερείτο εντελώς βάσης. Η μελέτη των μαθητολογίων κατά τις δεκαετίες 1970 και 1980 φανερώνει πως η σχολή προσέλκυε πράγματι έναν μικρό αριθμό σπουδαστών από αραβικά κράτη.⁶⁰⁸

Η κύρια όμως επιθυμία του Σταυράκου φαίνεται πως υπήρξε η μεταβίβαση της σχολής του στο κράτος. Ήδη από τη δεκαετία του 1970 είχε καταθέσει επίσημα σχετική πρόταση προς το υπουργείο, λαμβάνοντας όμως αρνητική απάντηση χωρίς κάποια αιτιολόγηση.⁶⁰⁹ Μετά την ανάληψη του Υπουργείου Πολιτισμού από τη Μελίνα Μερκούρη, ο Σταυράκος επρόκειτο να ανακινήσει εκ νέου το ζήτημα. Ο ίδιος φαίνεται πως αντιμετώπιζε τη Μερκούρη ως ένα πρόσωπο φιλικά διακείμενο προς εκείνον και τη σχολή του και προσδοκούσε τη δημιουργία ενός θετικού διαύλου

⁶⁰⁷ Επιστολή Α. Σταυράκου προς τον Υπουργό Εξωτερικών Κάρολο Παπούλια, με θέμα: «Πρόταση και Υπόμνημα για τη δημιουργία στην Ελλάδα Κινηματογραφικής και Τηλεοπτικής Σχολής για τους Άραβες», ΑΣΣ, 2295/ 31.1.1986, στον ίδιο φάκελο.

⁶⁰⁸ Ενδεικτικά, στο μαθητολόγιο του ακ. έτους 1976-77, εντοπίστηκαν τα ονόματα έξι αράβων σπουδαστών, τριών στο τμήμα σκηνοθεσίας και τριών στο τμήμα εικονοληπτών: «Υποβολή δελτίου ποιότητας σπουδαστών», ΑΣΣ, 35898/ 27.6.1977, φάκ. Ε/Ε 16.6.1977 - 16.4.1979, ό. π.. Βλ. ακόμη τις συνεντεύξεις ορισμένων σπουδαστών της σχολής, με καταγωγή από αραβικές χώρες στο: *Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση 1948-1988*, ό. π. Για τις συνθήκες που ίσχυαν στις χώρες της Μέσης Ανατολής ως προς την κινηματογραφική εκπαίδευση εκείνη την περίοδο, βλ.: George Sadoul (επιμ.), *The Cinema in the Arab Countries*, Βυρηττός, Interarab Centre of Cinema & Television 1966, σ. 129- 267. Για την εξέλιξή της και τη σημερινή κατάσταση: Mette Hjort (επιμ.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, ΝέαΥόρκη, Global Cinema - Palgrave Macmillan 2013, σ. 81-152.

⁶⁰⁹ Ο Σταυράκος είχε προτείνει την απορρόφηση της σχολής του από το κράτος με σχετικό έγγραφο στις 20.6.1973. Καθώς δεν έλαβε απάντηση εκ μέρους του υπουργείου, έστειλε εκ νέου επιστολή με την οποία υπενθύμιζε το αίτημά του: «Σχετικώς με πρότασιν δια την υπό του Κράτους ανάληψιν της Κινηματογραφικής εκπαίδευσως», ΑΣΣ, 956/ 18.7.1974, φάκ. Ε/Ε 8.3.1974 - 30.5.1975, ό. π.. Και σε αυτή του την πρόταση όμως το υπουργείο απάντησε αρνητικά: «Ανάληψις κινηματογραφικής εκπαίδευσως υπό του Κράτους - Σχετ: Το υπ'αρ. 956/18.7.74 υμετέρον έγγραφον», ΑΣΣ, 34042/ 16.8.1974, στον ίδιο φάκελο, ΥΠΠΟ προς ΣΣ.

επικοινωνίας μεταξύ τους. Τη συμπάθεια του Σταυράκου απέναντι στη Μερκούρη επηρέασε πιθανόν η σχέση της υπουργού με τον ελληνικό κινηματογράφο, όπως διαφαίνεται και από τη μεταξύ τους αλληλογραφία. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούμαστε συν τοις άλλοις και από το πλήθος των επιστολών που συνέταξε προς εκείνη κατά τη διάρκεια της θητείας της, κάτι που δεν επανέλαβε αντίστοιχα με κάποιον άλλο υπουργό.⁶¹⁰

Καθώς η κινηματογραφική του σχολή διένυε πια την τρίτη της δεκαετία, είχε καταφέρει να αναδειχθεί αφενός ως η μακροβιότερη και πολυπληθέστερη στην Ελλάδα, αλλά ταυτόχρονα και να καθιερωθεί μέσα από το έργο της στη συνείδηση του οπτικοακουστικού κλάδου ως ένας βασικός και διαρκής τροφοδότης νέων επαγγελματιών. Το κύρος και οι περγαμινές που του έδινε η πείρα του στο αντικείμενο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, σε συνδυασμό με τις ευνοϊκές προοπτικές που σηματοδοτούσε η ανάληψη των θεμάτων του πολιτισμού από τη Μερκούρη, φαίνεται πως οδήγησαν τον Σταυράκο στην απόφαση να επαναδιατυπώσει με μεγαλύτερη θέρμη την πρότασή του για κρατικοποίηση της σχολής του.⁶¹¹

Η έλλειψη ανταπόκρισης εκ μέρους του υπουργείου δε φαίνεται ότι πτόησε τον σχολάρχη. Μάλιστα σε κατοπινή επιστολή του αναφέρει χαρακτηριστικά: «Προτείνω στο ΥΠΠΕ - χωρίς κανένα όρο - να υιοθετήσει τη Σχολή μου. Για να μην επηρεάσω στο παραμικρό τις σχετικές αποφάσεις, θα προτιμούσα να συσταθεί μια 3μελής ή 5μελής Επιτροπή που θα επιληφθεί το όλο θέμα και θ' αποφασίσει την εφεξής λειτουργία της, μετατρέποντάς την προηγουμένως σε ημικρατική ή επιχορηγούμενη από το Κράτος, ή τέλος σε μη κερδοσκοπική. Η ίδια Επιτροπή, ύστερα από μελέτη, θ' αποφασίσει και θα εφαρμόσει τον τρόπο της λειτουργίας της».⁶¹² Ο Σταυράκος συνέχισε να αποστέλλει σχετικές επιστολές προς το υπουργείο,

⁶¹⁰ Βλ. ενδεικτικά: Α) «Επιστολή Σταυράκου προς την Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Κα Μελίνα Μερκούρη», ΑΣΣ, 1014/ 20.12.1983, φάκ. Ε/ Ε 26.10.1982 - 27.2.1984, ΣΣ προς ΥΠΠΟ, και Β) «Επιστολή Σταυράκου προς την Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Κα Μελίνα Μερκούρη», ΑΣΣ, 2146/ 10.7.1985), φάκ. Ε/Ε 12.3.1984 - 12.8.1985, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

⁶¹¹ «Πρόταση για κρατικοποίηση της Σχολής», ΑΣΣ, 809/ 9.9.1982, φάκ. Ε/Ε 5.5.1981 - 4.10.1982, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

⁶¹² «Κινηματογραφική και Τηλεοπτική Εκπαίδευση», ΑΣΣ, 1093/ 10.7.1984, φάκ. Ε/Ε 12.3.1984 - 12.8.1985, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

ζητώντας επιπλέον και συνάντηση με την ίδια τη Μερκούρη προκειμένου να της εκθέσει κατ' ιδίαν τις θέσεις του επί της κινηματογραφικής εκπαίδευσης μέχρι και το τέλος της δεκαετίας, η οποία συνέπεσε σχεδόν με το τέλος και της δικής της πρώτης θητείας στο συγκεκριμένο υπουργείο.⁶¹³ Η θητεία της Μερκούρη υπήρξε η πλέον μακρόχρονη στον συγκεκριμένο υπουργικό θώκο. Διήρκησε δυο τετραετίες και γενικά θεωρείται ευεργετική για τον ελληνικό κινηματογράφο, κυρίως λόγω της ψήφισης του Ν.1597/86.⁶¹⁴ Στο αρχείο της σχολής Σταυράκου δεν εντοπίστηκε κάποια επιστολή γύρω από το συγκεκριμένο θέμα με ημερομηνία μετά την απομάκρυνση της Μερκούρη από την υπουργική θέση της, γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και ο Σταυράκος σταμάτησε να αποστέλλει επιστολές επί του ζητήματος έκτοτε.

Ο λόγος για τον οποίον ο Σταυράκος επεδίωκε να παρακάμψει το περιβάλλον της υπουργού και επιθυμούσε την απ' ευθείας επικοινωνία με την ίδια σχετίζεται πιθανώς με την αρνητική στάση που φαίνεται ότι είχε απέναντι στην πρότασή του ο τότε σύμβουλος Κινηματογραφίας της υπουργού, Μάνος Ζαχαρίας. Για τον Ζαχαρία έχει γίνει ήδη λόγος παραπάνω, ως μια χαρακτηριστική περίπτωση - πιθανόν την πρώτη - έλληνα σπουδαστή κινηματογράφου που φοίτησε σε μια σχολή κινηματογράφου του εξωτερικού, αρχικά στην IDHEC και κατόπιν στη Σοβιετική Ένωση. Ο Ζαχαρίας, μετά από πολύχρονη διαμονή στην ΕΣΣΔ, όπου και σταδιοδρόμησε ως σκηνοθέτης, επρόκειτο να επιστρέψει στην Ελλάδα το 1979 και να δεχτεί την πρόταση της Μερκούρη, μετά την υπουργοποίησή της το 1981, να αναλάβει τη θέση του συμβούλου της για θέματα σχετικά με την εγχώρια

⁶¹³ Βλ. τις σχετικές επιστολές Σταυράκου προς τη Μερκούρη: α) «Κινηματογραφική Εκπαίδευση», ΑΣΣ, 1200/ 11.2.1985, φάκ. Ε/Ε 12.3.1984 - 12.8.1985, ΣΣ προς ΥΠΠΟ, β) «Προσφέρω τη Σχολή μου Κινηματογράφου και Τηλεόρασης στο Κράτος», ΑΣΣ, 50/ 22.10.1986, φάκ. Ε/Ε 2.9.1985 - 31.12.1986, ΣΣ προς ΥΠΠΟ, και γ) «Ζητάμε συνάντηση για συζήτηση του θέματος της Κινηματογραφικής και Τηλεοπτικής Εκπαίδευσης στην Ελλάδα», ΑΣΣ, 227/ 30.10.1987, Ε/Ε 1.1.1987 - 8.6.1988, ΣΣ προς ΥΠΠΟ. Βλ. ακόμη το αίτημά του για συνάντηση με την υπουργό: «Παράκληση για δεκάλεπτη ακρόαση, προς ενημέρωση στα θέματα της κινηματογραφικής παιδείας», ΑΣΣ, 256/ 8.1.1988, στον ίδιο φάκελο, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

⁶¹⁴ «Μελίνα Μερκούρη - Βιογραφικό Σημείωμα», στο διαδικτυακό ιστότοπο του Υπουργείου Πολιτισμού: <https://www.culture.gr/el/ministry/SitePages/cv.aspx?cID=17> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Βλ. ακόμη τις σχετικές πληροφορίες που υπάρχουν στο λεύκωμα: *Μελίνα*, Αθήνα, Ίδρυμα Μελίνα Μερκούρη 2014, σ. 202 - 220.

κινηματογραφία. Στη θέση αυτή παρέμεινε καθ' όλη την πρώτη θητεία της υπουργού.⁶¹⁵

Πράγματι ο Ζαχαρίας φαίνεται ότι αντιμετώπιζε με δυσπιστία τη σχολή του Σταυράκου και δε θεωρούσε ότι διέθετε τα εχέγγυα ώστε να μετεξελιχθεί σε μια ορθά δομημένη κρατική σχολή κινηματογράφου. Αυτό προκύπτει αφενός μέσα από τη σχετική αλληλογραφία μεταξύ Σταυράκου και Ζαχαρία,⁶¹⁶ όσο και από τον ίδιο τον Ζαχαρία, ο οποίος μου επιβεβαίωσε τον σκεπτικισμό που είχε απέναντι στη σχολή Σταυράκου εκείνη την εποχή, στη συνέντευξη - μαρτυρία που μου παραχώρησε στα πλαίσια της έρευνας.⁶¹⁷ Επιπρόσθετα δε, την ίδια περίοδο ο ίδιος είχε συγκροτήσει μια άλλη, ολοκληρωμένη πρόταση για τη σύσταση ενός καινούργιου δημοσίου ιδρύματος ανώτερης κινηματογραφικής εκπαίδευσης.⁶¹⁸

Στο διαμορφούμενο κλίμα αντιπαλότητας ανάμεσα στον σύμβουλο κινηματογραφίας και τον σχολάρχη ήρθαν να προστεθούν και οι σπουδαστές της σχολής οι οποίοι, διαμέσου του συλλόγου τους, έστειλαν επίσης επιστολές προς το υπουργείο.⁶¹⁹ Σε σχετικό τους υπόμνημα το 1988 επιτίθενται με δριμύτητα εναντίον του Ζαχαρία: «Το έναυσμα για τις συζητήσεις και τα σχόλια αποτέλεσε η απροσδόκητη και προκλητική δήλωση του Συμβούλου σας για την Κινηματογραφία - και παράλληλα Προέδρου του ΕΚΚ - κ. Μάνου Ζαχαρία, ότι "δυστυχώς στην Ελλάδα δεν υπάρχει κινηματογραφική εκπαίδευση"[...] Τί προσφέρει τελοσπάντων ο κύριος Σύμβουλος στην κινηματογραφική εκπαίδευση που με τόση ευκολία και ελαφρότητα κατηγορεί; [...] Θεωρήσαμε πικρό μας χρέος να σας πούμε τα παραπάνω. Και

⁶¹⁵ Βλ. σχετικά: Γιώργος Μπράμος (επιμ.), *Μάνος Ζαχαρίας: Ο ταξιδιώτης της μνήμης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2008, σ. 103.

⁶¹⁶ Βλ. ενδεικτικά: α) την επιστολή του Ζαχαρία προς τον Σταυράκο (ΑΣΣ, 4.3.1983), φάκ. Ε/Ε 26.10.1982 - 27.2.1984, ΥΠΠΟ προς ΣΣ, και β) την απάντηση του Σταυράκου (ΑΣΣ, 929/ 22.6.1983), στον ίδιο φάκελο, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

⁶¹⁷ Συνέντευξη Μ. Ζαχαρία, ό. π. Βλ. ακόμα τη σχετική του αναφορά: «Είναι μια σχολή που έγινε καθαρά σε οικονομική βάση [...] και γι' αυτό και τα αποτελέσματα δεν ήταν αυτά που έπρεπε να είναι», στο ντοκιμαντέρ: *The Champions*, ό. π.

⁶¹⁸ Βλ. και στη σ. 461.

⁶¹⁹ Βλ. σχετικά: α) «Υπόμνημα Επιτροπής εκπροσώπων των σπουδαστών σχολής κινηματογράφου "Σταυράκου" προς την Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών κα Μελίνα Μερκούρη», ΑΣΣ, 1.4.1985, φάκ. Ε/Ε 12.3.1984 - 12.8.1985, ΣΣ προς ΥΠΠΟ, και β) «Ανοιχτή επιστολή προς την Υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη των σπουδαστών των σχολών Κινηματογραφίας - Τηλεόρασης», ΑΣΣ, Ιούνιος 1987, φάκ. 1.1.1987 - 8.6.1988, ΣΣ προς ΥΠΠΟ. Κανένα από τα δυο κείμενα πάντως δεν έχει αριθμό πρωτοκόλλου, γεγονός που θέτει υπό αμφισβήτηση το εάν τελικά εστάλησαν όντως προς το υπουργείο. Επιπλέον δεν εντοπίστηκαν αντίγραφα τους στο αντίστοιχο αρχείο του ΥΠ.ΠΟ.

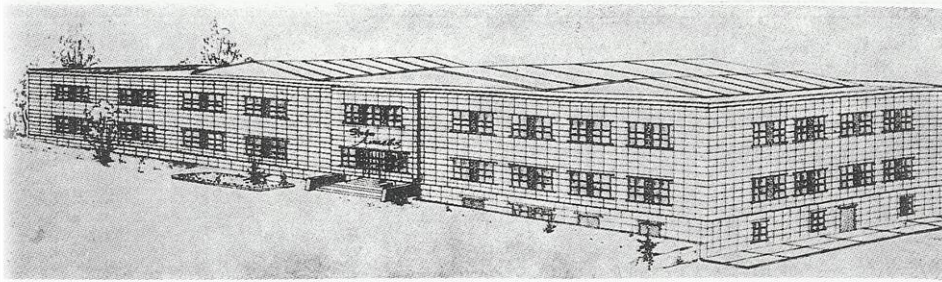
θεωρούμε επίσης χρέος να σας προτείνουμε: i) Να απαντήσετε στις επιστολές που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Θεάματα* ii) Να απαλλάξετε το ΥΠΠΟ και τον Κινηματογράφο από τον Σύμβουλό σας· ως περιορισθεί στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου iii) Να αρχίσετε διάλογο με τους Σπουδαστές, τους Καθηγητές και τις Διευθύνσεις των υπαρκτών Κινηματογραφικών Σχολών iv) Να αποδείξετε ότι δεν υπήρξε λάθος στη μεταφορά της ευθύνης της κινηματογραφικής παιδείας, από το Υπουργείο Παιδείας στο ΥΠΠΟ. Εκτός αν γνώμη σας είναι να επανέλθει στο Υπουργείο Παιδείας». ⁶²⁰

Αναπόφευκτη συνέπεια της αντιπαράθεσης ανάμεσα στο περιβάλλον της σχολής Σταυράκου και τη διοίκηση του Υπουργείου Πολιτισμού ήταν και η ματαίωση της προσδοκίας και της επιδίωξης του ιδιοκτήτη της να τη μεταβιβάσει στο κράτος. Αναφερόμενος στο ζήτημα σε δεύτερο χρόνο ο Σταυράκος σημείωνε αναφορικά με τους λόγους για τους οποίους ήθελε να χαρίσει τη σχολή του στο κράτος: «Εγώ πια έχω κάποια ηλικία. Ήθελα μόνο να μείνει - όπως έμεινε η Σιβιτανίδειος, η Πάντειος - να μείνει το όνομα: "Σχολή Σταυράκου". Αυτό ζήταγα». ⁶²¹

⁶²⁰ «Υπόμνημα προς την Υπουργό Πολιτισμού κα Μελίνα Μερκούρη», ΑΣΣ, 331/ 30.1.1988, στον ίδιο φάκελο, ΣΣ προς ΥΠΠΟ.

⁶²¹ Στο: Α. Χατζηγιαννάκη, «Συχνά νιώθω σαν παλιό σινεμά», ό. π., σ. 37.

Εικόνες. Β΄ Μέρος



ΤΑ ΝΕΑ ΜΕΓΑΛΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ
ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
"ΑΝΖΕΡΒΟΣ"

Έφ'ετος συντελείται ένα σημαντικό γεγονός για την ανάπτυξη και την άνοδο του τεχνικού επιπέδου της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Η εταιρία «ΑΝΖΕΡΒΟΣ», ένας από τους πρωτοπόρους, που δημιούργησαν τον σοβαρό ελληνικό κινηματογράφο, άρχισε την οικοδόμηση στη Φιλοθέη των μεγαλύτερων και πιο σύγχρονισμένων Στούντιο των Βαλκανίων.

Τα στούντιο θα περιέχουν:

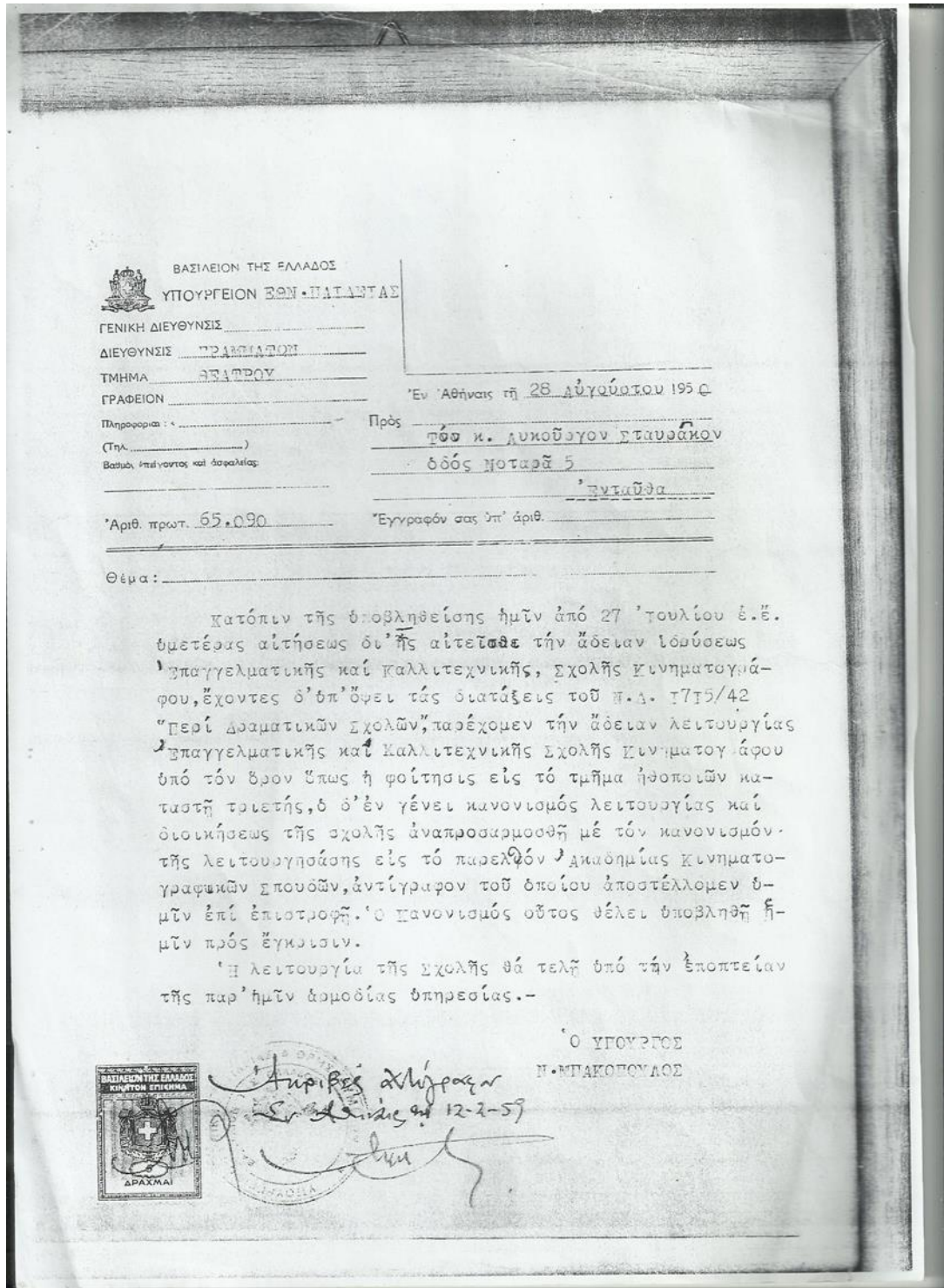
- Ένα μεγάλο πλατώ 20×30 μ. με πλήρη εξάρτηση
- Δύο Πλατώ 15×20 με πλήρη εξάρτηση
- Δύο Αίθουσες Μακιγιάζ και συγκρότημα καμαρινιών, με λουτρά, ντους κλπ.
- Μία Αίθουσα Φωνοληψίας και ντουμπλάζ 6×12 μ. και μία μεγάλη Αίθουσα Φωνοληψίας, μιάζ και έγγραφης μουσικής 7×14 μ., εξοπλισμένες με τελευταίου τύπου φωνοληπτικά μηχανήματα Μαγνητικής και Όπτικής Έγγραφης Perfectione Έλβετίας και Westrex Αμερικής.
- Έργαστήρια εμφάνισων και έκτυπώσεων *εγχρώμων* και ασπρονούρων ταινιών 35 και 16 χιλ., με μηχανές εμφάνισως O.M.A.C. Ιταλίας, τελείως αυτόματες και εξαιρετικά υψηλής δυναμικότητας (1500 μέτρα την ώρα, ή σε δύο ώρες μία συνήθης ταινία 3000 μ.) Τα Έργαστήρια Έκτυπώσεων εξυπηρετούνται με μηχανές Prenost Ιταλίας, τελείως αυτόματες, ρυθμιζόμενης δυναμικότητας (700 ως 1000 μέτρα την ώρα).
- Πλήρες Φωτογραφείο και Έργαστήριο τρύκ.
- Τέσσερες Αίθουσες Μοντάζ και Συγχρονισμού εκ των οποίων δύο εξοπλισμένες με Editoia Photographie Electrical Λονδίνου και δύο εξοπλισμένες με Moniola Prenost Ιταλίας, για ταινίες 35 και 16 χιλ.
- Δύο Αίθουσες Μοντάζ για άρνητική ταινία 35 και 16 χιλ.
- Γραφεία, Έστιατόριο, Μπάρ, Αίθουσα Άναμονής, Ζυλουργείο και Γυμναστήριο και ειδικές αποθήκες.
- Υποσταθμός για παροχή ρεύματος με δυναμικότητα:
600 KWΩ έναλλασσομένου 220 V και 380 V
400 KVΩ συνεχούς 110 V και 220 V

Τα Στούντιο θα διαθέτουν Μηχανές λήψεως Debrie, Super Parvo, Arriflex άπλές και με Blimp. Travelling και γερανό Dolly και πλήρες συγκρότημα Προβολέων από 250 kw μέχρι 10.000 kw και Ares 90, 150 και 250 Ampères.

Το Σεπτέμβριο το τεράστιο αυτό τεχνικό συγκρότημα
θα παραδοθή στα χέρια των Έλλήνων Κινηματογραφιστών

Εικόνα 10.

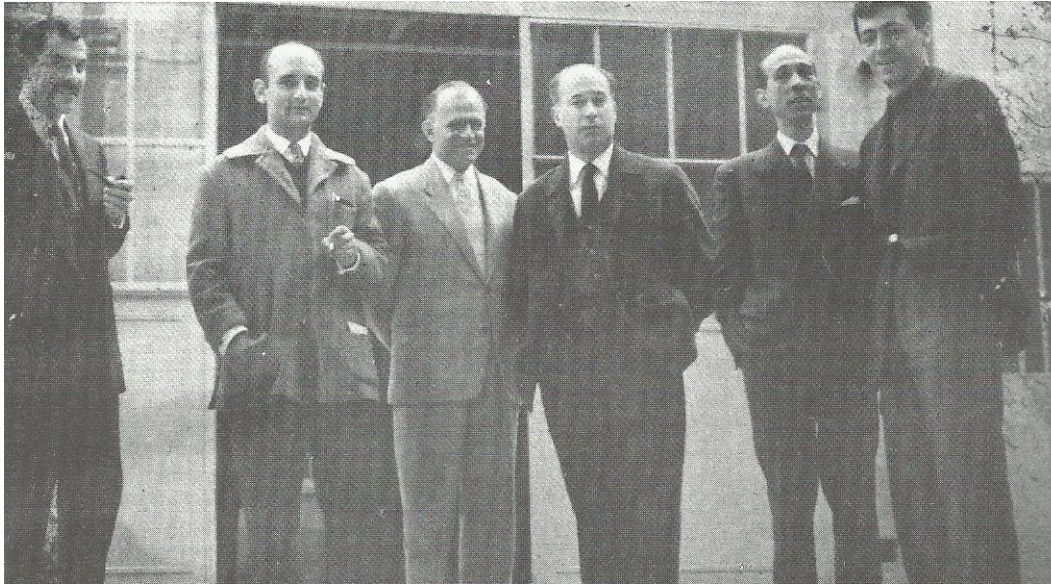
Η διαφημιστική καταχώρηση των νέων κινηματογραφικών στούντιο της "Ανζερβός" στο περιοδικό *Κινηματογράφος – Θέατρο*, τεύχος 1, (Απρίλιος 1960).



Εικόνα 11.

Η επίσημη άδεια λειτουργίας από το Υπουργείο Παιδείας

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Εικόνα 12. Ο Κ. Γαβράς πρώτος από δεξιά και ο Λ. Σταυράκος στο κέντρο με την ανοιχτόχρωμη γραβάτα, σε αυτή την αναμνηστική φωτογραφία από την επίσκεψη του δεύτερου στην IDHEC. Παρίσι, 1958 (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου)



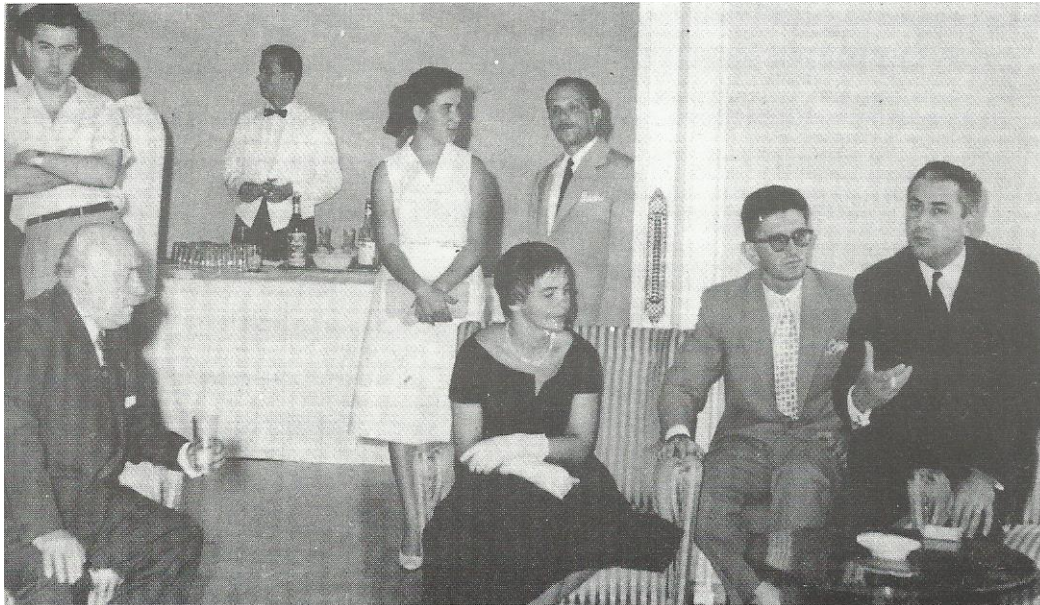
Το εξώφυλλο του Β' τεύχους (τότε σε τετραχρωμία)
του Περιοδικού ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, 13-10-1951
Εκδότης-Διευθυντής ο Λυκούργος Σταυράκος
Αρ. 69

Εικόνα 13. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Η πρώτη επίσημη εκπροσώπηση της Σχολής — Βελιγράδι, 1953.
Διακρίνονται από τα δεξιά οι: Λυκούργος Σταυράκος, Ντ. Ράντοβιτς — πρόεδρος της
Κινηματογραφικής Ακαδημίας Βελιγραδίου, Σπύρος Σκιαδαρέσης — εκπρόσωπος
του υπουργείου Παιδείας και προτελευταίος, ο σκηνοθέτης Γιώργος Ζερβός.

Εικόνα 14. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Δεξίωση στο ξενοδοχείο «Αμπασαντέρ» το 1959, προς τιμήν του προσκεκλημένου της Σχολής, Γάλλου σκηνοθέτη και καθηγητή, André Voisin (πρώτος από δεξιά). Δίπλα του, ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος. Διακρίνονται επίσης, η κυρία Voisin, ο Γιώργος Φωκάς, η Μαίρη Σταυράκου, ο Γιώργος Ζερβουλάκος και ο Σπ. Μελάς,



Ο Γάλλος σκηνοθέτης André Voisin – καθηγητής στην IDHEC – σε ώρα διδασκαλίας στους σπουδαστές της Σχολής – 1959.

Εικόνα 15α. και 15β. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Ο Κώστας Καζάκος και η Μαίρη Τσαπάλου, πρωταγωνιστές της ταινίας *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, και τότε, σπουδαστές της Σχολής – 1955.



Η σκηνή του γάμου στην ταινία *Η αρπαγή της Περσεφόνης* – 1955.
Από αριστερά: Λαυρέντης Διανέλλος, Ορέστης Μακρής, Μαίρη Τσαπάλου, Κώστας Καζάκος, Αλέκα Κατσέλη, Βασίλης Διαμαντόπουλος. Όρθιος, ο Γιάννης Κάσδαγλης.

Εικόνα 16α. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Σκηνή από την ταινία της Σχολής, *Η αρπαγή της Περσεφόνης* – 1955.
Από αριστερά: δεύτερος, ο Αλέκος Τζανετάκος, η Κλαίρη Δεληγιάννη,
η Μαίρη Τσαπάλου, ο Περικλής Ιωαννίδης – όλοι, τότε, σπουδαστές της Σχολής.

Εικόνα 16β. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Φωτογραφία από γύρισμα της *Αρπαγής της Περσεφόνης*, στο Παρόρι της Σπάρτης. Διακρίνονται οι: Πάνος Γλυκοφρύδης, Γρηγόρης Δανάλης, — ο βοηθός του, ο σκηνοθέτης της ταινίας, Γρηγόρης Γρηγορίου και ο Λυκούργος Σταυράκος.

Εικόνα 17. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Εικόνα 18α.

Φωτογραφία με την ηγεσία της ΠΟΚΕ κατά την περίοδο 1961-1965. Ο Λ. Σταυράκος απεικονίζεται στη δεύτερη φωτογραφία από αριστερά και από επάνω προς τα κάτω. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

ΕΣΜΑΤΕΙΟΝ ΙΑΡΥΤΕΡΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΩΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΙΔΙΩΤΙΚΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ 26 ΤΗΛ. 82.30.124
ΑΘΗΝΑΙ Τ.Τ. 104

Αθήνα, 13 Απριλίου 1981

Σας κάνουμε γνωστό, ότι κατά τις αρχαιρεσίες του Εσμετείου μας, του διεξή-
χθησαν στη Γενική Συνέλευση των μελών του, την 6/4/1981, εξέλεγε το νέο 5μελές
Διοικητικό Συμβούλιο, με τρία (3) αναπληρωματικά μέλη, του οποίου η σύνθεση, με-
τά την κατανομή των αξιωματίων, έχει ως εξής:

Τακτικά Μέλη:

- 1) Ανικόβργος Σταυράκος, Πρόεδρος
- 2) Νικόλαος Ίωαννίδης, Αντιπρόεδρος
- 3) Γεώργιος Κιπέλλος, Γενικός Γραμματέας
- 4) Μαρία Χανικοπούλου-Κιπέλου, Ταμία
- 5) Θάνος Τράγκας, Σύμβουλος

Αναπληρωματικά μέλη:

- 1) Ντέλιος Νουσιδής
- 2) Μαίρη Βοσταντζή
- 3) Δέσποινα Γκούμα

Το νέο Συμβούλιο, θα σας επικοινωνήσει σύντομα και θα κινήσει σε γόνιμη και επο-
νοποιητική συνεργασία μαζί σας.

Με την ευκαιρία, παρακαλούμε να συμμετέχετε τη νέα διεύθυνση των γραφείων του
Εσμετείου.

Με τιμή
Ο Πρόεδρος
Ανικόβργος Σταυράκος
(Ανικόβργος Σταυράκος)

ΚΟΙΝΟΧΡΕΙΒΕΤΑΙ:

- | | |
|---|--|
| 1) ΥΠ.Π.Ε.
ΓΡΑΦΕΙΟ ΥΠΟΥΡΓΟΥ
ΕΝΤΑΥΘΑ | 4) κ. ΔΗΜΗΤΡΙΟ ΚΟΚΚΙΝΟ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΥΠΠΕ - ΕΝΤΑΥΘΑ |
| 2) κ. ΓΕΝΓΟΡΗ ΖΗΤΡΙΑΝ
ΥΠ.Π.Ε. - ΕΝΤΑΥΘΑ | 5) ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΕΝΤΑΥΘΑ |
| 3) κ. ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗ ΣΟΦΟΥΛΗ
ΓΕΝ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΑ ΥΠ.Π.Ε.
ΕΝΤΑΥΘΑ | |

Εικόνα 18β. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ Εθν. Παιδείας

ΓΕΝΙΚΗ Δ/ΣΙΣ _____

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ Γραμματείων

ΤΜΗΜΑ Θωρακισμ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ _____

Αριθμός Αφηρώτης

Π. Α. _____

Αριθμ. πρωτ. 95095/1727

ΕΞΕΔΙΟΝ

Εν Αθήναις τῆς 30 Δεκεμβρίου 1956

Πρὸς _____

Πράξις

Ἐγγράφον σας: _____

ΘΕΜΑ: _____

Συνημμένα: _____

Κοινοποιήσεις: _____

Ἐχοντες δι' ὄψιν, τὰς διατάξεις τῆς ἀρθρῶν
 Η & Σ, τοῦ ἐν' ἀρθ. 1715/42 Ν. Δ. « Περὶ τῆς
 ἐν τῷ κράτει ἰδιωτικῶν Δραματικῶν καὶ
 Μελοδραματικῶν Ἑταρῶν », ἐκ τῆς 29/8/56
 αἰτίας τῆς λυκίτου ἀναστάσεως, ἡτοῦ τῆς
 Ἀναστάσεως Ἑταιρικῆς Ἑταρῆς Κολλεγιακῆς
 καὶ Ἑταρικῆς Κιν/φου, καὶ τῆς ἀποβιβάσεως
 κατὰ νόμον, διακοσμητικῆς, εἴ μὴ ἐμεταίτη-
 ται ὅτι ὅπως ἐκτίθεται καὶ ἴσως τῶ αἰ-
 ἰων Ν. Δ. ἐπιζόμενα ποσῶνα,
 ὁ ἀποφασίζομεν
 χορηγῶν αἰτίων ἰδρυσῶν καὶ διακοσμητικῶν
 ἰδιωτικῶν Δραματικῶν Ἑταρῶν ἡμετέρας αἰ-
 κῆρας.

Ο ὑπουργός

11/2/56

323

Εικόνα 19α. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

ΑΝΩΤΕΡΑ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ
ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΟΔΟΣ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 37 - ΤΗΛ. 813.010
ΑΘΗΝΑΙ

Αθήναι 29 Αυγούστου 1956

αρ. πρωτ. 269

Πρός

Τό Υπουργεῖον Ἑθνικῆς Παιδείας καί Θρησκευμάτων
Ἔσιν Γραμμάτων, Τεχνῶν καί Κινηματογράφου.

Ἐ ν τ α ὺ θ α

Ἐξοχότατε Κύριε Ὑπουργέ,

Λαμβάνομεν τήν τιμήν ν' ἀναφέρωμεν Ὑμῖν ὅτι ἡ ἡμετέρα Σχολή, ἀπεφάσισε τήν διεύρυνσιν τῶν σκοπῶν της, διά τῆς λειτουργίας καί τμήματος Ἡθοποιῶν Θεάτρου, ἐν παραλλήλῳ μέ τά τμήματα Ἡθοποιῶν καί Τεχνικῶν Κινηματογράφου.

Εἰς τήν ἀπόφασιν ταύτην ἤχθημεν κατόπιν μακρῆς καί ἐπισταμένης ἐξετάσεως τοῦ ζητήματος, τῆς κτηθείσης πείρας ἐκ τῆς ἐπί πενταετίας λειτουργίας τῆς Σχολῆς μας καί ἐκ τῆς ἐπιτοπίου ἐρεῦνης τῶν κρατούντων εἰς τό ἐξωτερικόν ἐκπαιδευτικῶν συστημάτων εἰς παρεμφερῆ ἰδρύματα καί Σχολάς.

Διά τήν πλήρη ἐπιτυχίαν τοῦ δημιουργουμένου νέου τμήματος ἡ διεύθυνσις τούτου ἀνετέθη εἰς τόν διακεκριμένον σκηνοθέτην κ. Πέλον Κατόελην, ὁ ὁποῖος θά ἐπιλέξῃ τοῦς συνεργάτας του ἐκ τῶν ἀρίστων τῆς χώρας μας.

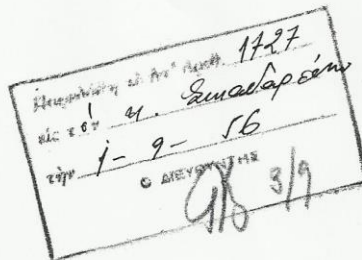
Παρακαλοῦμεν, ὅθεν, ὅπως εὐαρεστηθῆτε καί ἐγκρίνητε τήν τροποποίησιν τοῦ Ὄργανισμοῦ τῆς Σχολῆς μας, ἵνα αὕτη ἀπό τοῦ ἀρχομένου Σχολικοῦ ἔτους 1956-57, μετονομαζομένη εἰς ΣΧΟΛΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ, λειτουργήσῃ ἐφ' ἐξῆς ὡς ταύτη, καί προχωρήσῃ δραστηρίως εἰς τήν ἐκπλήρωσιν τῶν σκοπῶν της, ἤτοι εἰς τήν πλήρη ἐπιστημονικήν καί Τεχνικήν κατάρτησιν τῶν σπουδαστῶν της.



Μετά πλειστης τιμῆς

Ο Δ Ι Ε Υ Θ Υ Ν Τ Η Σ Τ Η Σ Σ Χ Ο Λ Η Σ

Π. Π. Σταυράκος
(Λυσιούργος Σταυράκος)

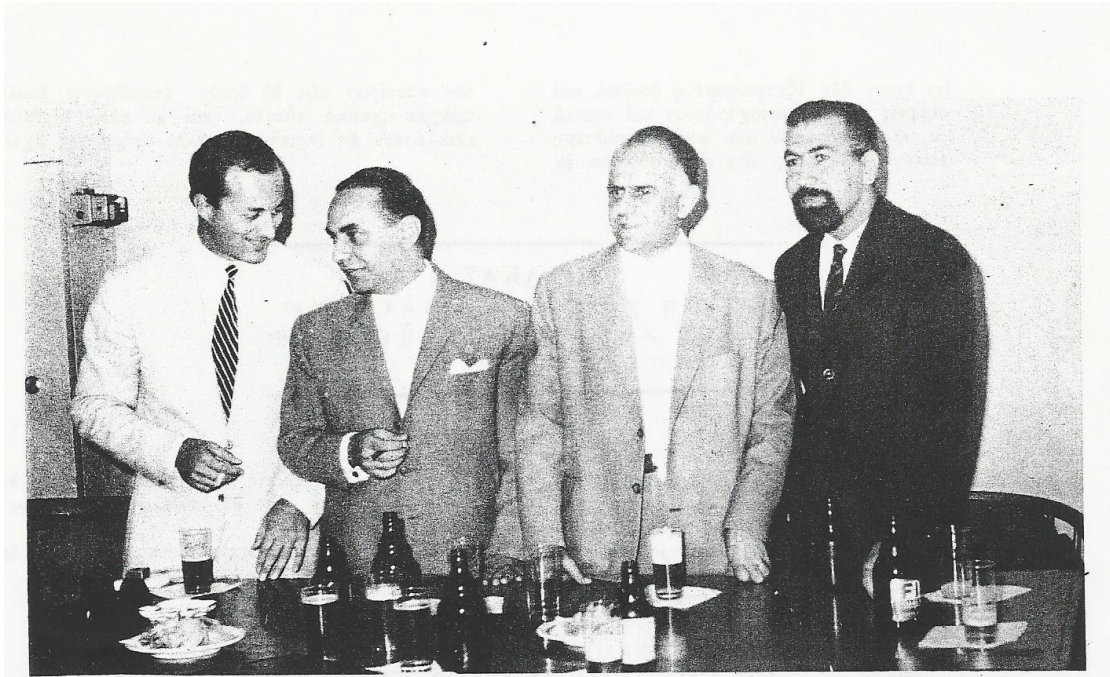


Εικόνα 19β. (Πηγή: Αρχείο της Διεύθυνσης Θεάτρου του Υπουργείου Πολιτισμού).



Ο σκηνοθέτης Ντίνος Δημόπουλος υπογράφει το συμφωνητικό συνεργασίας με τον Λυκούργο Σταυράκο – 1960.

Εικόνα 20. (Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).



Κατά τη διάρκεια μιας πρέσ - κόνφερανς στο ξενο δοχείο «Μεγάλη Βρετανία» τὸ 1964, με τὴν εὐκαιρία τῆς ἔναρξης διδασκαλίας στὴ Σχολὴ εἰδικῶν μαθημάτων γιὰ τὴν Τηλεόραση. Διακρίνονται: ὁ Εὐῆς Γαθρηλίδης, ὁ Λυκ. Σταυράκος, ὁ Γιώργος Κάρτερ καὶ ὁ Σπ. Μηλιῶνης.

Εικόνα 21. (Πηγή: Αρχεῖο Σχολῆς Σταυράκου).

Ι Σ Τ Ο Ρ Ι Α

Κ Ι Ν Η Μ Α Τ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Κ Η Σ Τ Ε Χ Ν Η Σ

Ἐκδόσεις ἀπὸ τὰς παραδόσεις

τοῦ κ. Ι. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Ἐκδόσεις ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ-ΘΑΛΕΟΡΑΣΕΩΣ
Λυκούργου Σταυράκου
ἜΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1950 - ΑΘΗΝΑΙ

Βοήθημα ΜΟΝΟΝ διὰ τοὺς σπουδαστὰς τῆς Σχολῆς.

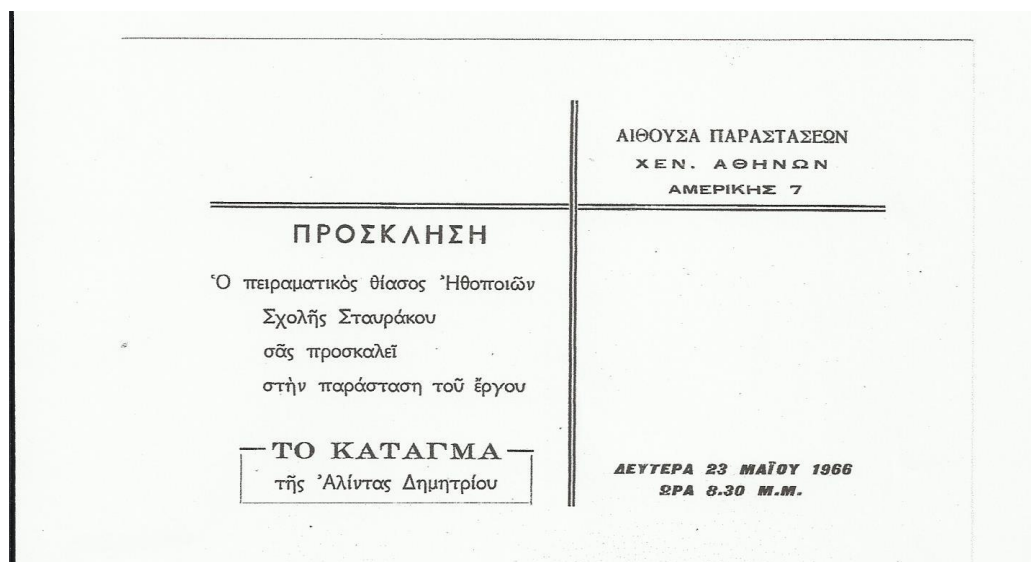
Εικόνα 22.

Το εξώφυλλο των πολυγραφημένων σημειώσεων για το μάθημα της ιστορίας του κινηματογράφου. (Πηγή: Προσωπικό αρχείο Γιάννη Μπακογιαννόπουλου).



Εικόνα 23α.

Στοιχεία και διανομή των ρόλων για το θεατρικό έργο της Αλίντας Δημητρίου «Το κατάγμα».
(Πηγή: Προσωπικό αρχείο Αλίντας Δημητρίου).



Εικόνα 23β.

Πρόσκληση για την παράσταση που δόθηκε στη ΧΕΝ.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΣ

8.30' ΕΣΠΕΡΙΝΗ

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ εις τὸ ἔργον τῆς Κας Λ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ «Παρέλαση»
ὑπὸ τοῦ κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ Ν. ΚΟΜΙΝΗ

"Η ΠΑΡΕΛΑΣΗ"

ΛΟΥΛΑΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ
(ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ)

Ἑρμηνεύται : ΠΕΠΗ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ — ΣΤΡΑΤΟΣ ΧΑΔΟΥΛΗΣ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ εις τὸ ἔργον τῆς Κας ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ «Τὸ Κάταγμα»
ὑπὸ τοῦ κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ Ν. ΚΟΜΙΝΗ

"ΤΟ ΚΑΤΑΓΜΑ"

ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
(ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ)


ΔΙΑΝΟΜΗ

ΑΓΓΕΛΙΔΗΣ (γιατρός)	ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΑΛΑΛΗΣ
ΝΟΣΟΚΟΜΑ	ΕΛΕΝΗ ΣΚΑΡΛΑ
Α' ΚΥΡΙΑ	ΜΑΡΙΑ ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (γιατρός)	ΠΕΤΡΟΣ ΖΑΡΚΑΛΗΣ
Ο ΑΛΛΟΣ (γιατρός)	ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ
Β' ΚΥΡΙΑ	ΕΛΕΝΗ ΣΚΑΡΛΑ
ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ	ΠΕΤΡΟΣ ΖΑΡΚΑΛΗΣ
ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ	ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΥΚΑΣ
ΝΟΣΟΚΟΜΟΣ (στρατιώτης)	ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ



Εικόνα 23γ.

Το πρόγραμμα της παράστασης που δόθηκε στην αίθουσα του Φ.Σ. Παρνασσός.


**ΣΧΟΛΗ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΚΑΙ
ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ**

ΑΝΕΓΝΩΡΙΣΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1950

ΙΔΡΥΤΗΣ - ΓΕΝ. ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ - ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ: Πατησίων 65
 ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ: Σκαρμαγκά 8α (Πάροδος Πατησίων Πλησίον τής Σχολής)
 Τ Η Λ Ε Φ Ω Ν Α
 ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ: 830.124 - Σπουδαστών 839.337 - Έργαστηρίων 882.771

ΤΑ ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Α. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τμήμα Σκηνοθεσίας - Σεναρίου
 Τμήμα Σκηνογραφίας - Διακοσμητικής
 Τμήμα Τεχνικών - Όπερατέρ λήψεως
 Τμήμα Τεχνικών - Χειριστών προβολής

Β. ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

Τμήμα Σκηνοθεσίας - Σεναρίου
 Τμήμα Τεχνικών

Γ. ΤΜΗΜΑ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Τμήμα Ραδιοτεχνίας
 Τμήμα Τεχνικών Τηλεοράσεως

Όλοι σχεδόν, οι διακριθέντες στο τελευταίο και το περσινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι καθηγηται ή πρώην σπουδασται τής Σχολής μας. Αναφέρουμε ένδεικτικά μερικά όνόματα: Ρόβ. Μανθούλης και Μιχ. Γρηγορίου (καθηγηται). Τάκης Κανελλόπουλος, Πάνος Γλυκοφρύδης, Νίκος Γαρδέλης, Ντίνος Κατσουρίδης, Κων/νος Μανουσάκης, Μίκα Ζαχαροπούλου, Παντελής Βούλγαρης, Άνέστης Βλάχος (πρώην σπουδασται).

5
αντ

Εικόνα 24.

Η διαφημιστική καταχώριση της σχολής Σταυράκου στο οπισθόφυλλο του περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος*, τεύχος 2, (1966).

ΣΧΟΛΗ

ΘΕΑΤΡΟΥ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ - ΤΗΛΕΘΡΑΣΕΩΣ

*Ανεγνωρισμένη υπό το Κράτος (αρ. έγκρ. 65090)1950)

Ίδρυτής-Διευτής: ΔΥΚΟΥΡΙΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

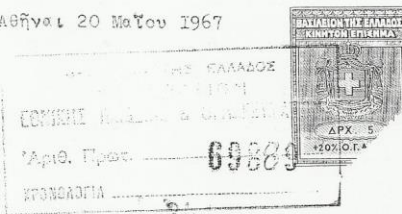
ΠΑΤΗΡΙΟΝ 65
ΑΘΗΝΑΙ 103

ΤΗΛ. 830-124
839-337

ΒΙ4/14
*Αρ Πρωτ.

Αθήναι 20 Μαΐου 1967

Πρός τόν
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
καί ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
Διευθύνειν Γραμμάτων
Τμήμα Θεάτρου-Κινηματογράφου
ΕΝΤΑΥΘΑ
.....



ΘΕΜΑ: Αίτησις διά Ίδρυσιν Παραρτήματος της Σχολής έν Θεσσαλονίκη.

Λαμβάνομεν τήν τιμήν νά παρακαλέσωμεν όπως, εύαρεστούμενοι, μάς χορηγήσετε άδειαν ίδρύσεως Παραρτήματος της Σχολής ήμών έν Θεσσαλονίκη, προς ίκανοποίησιν καί κάλυψιν τών μεγάλων άναγκών διά τήν καλλιτεχνικήν έκπαίδευσιν, ή οποία εμφανίζεται εις τήν Ακριτικήν καί Βόρειον έν γένει Ελλάδα.

Δέν παραλείπομεν νά σημειώσωμεν ότι ή Σχολή μας, λειτουργούσα επί 17 έτη έχει έπιτύχει άπολύτως εις τό έργον της καί έχει τόχει της εκδόμου καί γενικής αναγνωρίσεως, τόσον εις τό έσωτερικόν όσον καί εις τό έξωτερικόν, πλείστα δέ τών καλλιτεχνικών καί τεχνικών στελεχών του έλληνικού Κινηματογράφου καί του Θεάτρου έχουν άποφοιτήσει έκ ταύτης. Γενικώς, λειτουργεί μέ ύποδειγματικήν όργάνωσιν, άριστον έπιτελετόν καθήκων καί τεχνικόν έξοπλισμόν, παρέχουσα ούτω όλα τά έχέγγρα εύτυγούς σταδιοδρομίας καί εις τήν Θεσσαλονίκην.

Η άνάγκη ίδρύσεως Παραρτήματος της Σχολής εις τήν έν λόγω περιοχήν, έχει καταστή κατελείγουσα, έπιμονον δέ άποτελεί αίτημα τών έχόντων τήν έφεσιν διά καλλιτεχνικής σπουδής πολυαριθμων νέων της Μακεδονίας, Θράκης, Ήπείρου, καί Θεσσαλίας, οτινεις άδυνατούν νά φοιτήσουν έν Αθήναις, ώστε ν' άποτελεί αύτόχρομα έθνικήν άνάγκην ή άποδοχή του αίτήματός τουτου. Η Σχολή μας δέ, ως έλέχθη καί άνωτέρω, έχει πάσαν δυνατότητα νά παράσχη διά του ύπό ίδρυσιν Παραρτήματος της Θεσσαλονίκης, τήν σωστήν καί πλήρη καλλιτεχνικήν εκπαίδευσιν, συγγώνως δέ καί τήν έθνικήν εκπαίδευσιν, έντός των κατεύθυν καί των έπιτελέσεων του σχετικού προγράμματος της Έθνικής Κυβερνήσεως, ήτις άναμορφώνει τήν πατρίδα μας.



Μετά τιμής
Ο Διευθυντής


Δ. Σταυράκος
(Δυκούριος Σταυράκος)

4085
Ράβιν
26-5-67

Εικόνα 25α.

Η αίτηση για τη σύσταση της σχολής Σταυράκου στη Θεσσαλονίκη.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).


ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ Παιδείας

ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ Γραμμάτων
ΤΜΗΜΑ Θεάτρου
ΓΡΑΦΕΙΟΝ
 Πληροφορίαι κ.
 (Τηλ.)
 Βαθμός επείγοντος και ασφαλείας:

Έν Αθήναις τῆ 26-9-67 196
 Πρὸς ΠΡΑΞΙΣ

Ἀριθ. πρωτ. 69889 Ἐγγραφὸν σας ὑπ' ἀριθ.

Θέμα: Ἰδρύσεις Σχολῆς Κινηματογραφικῆς.

Ἐχόντες ὑπ' ὄψιν: 1) τὰ ἄρθρα 3,4,καὶ 5 τοῦ Ν.Δ. 1715/1942 περὶ τῶν ἐν τῷ Κράτει ἰδιωτικῶν δραματικῶν Σχολῶν κ.λ.π. 2) τὰ ἄρθρα 31 καὶ 32 τοῦ Ν.Δ. 4208/1961 περὶ μέτρων διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι κλπ. 3) τὴν ἀπὸ 24-5-67 αἴτησιν τοῦ Δικεῦργου Σταυράκου καὶ τὰ ὑποβληθέντα ὑπ' αὐτοῦ δικαιολογητικά.

Ἀποφασίζομεν

χορηγοῦμεν ἄδειαν ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας Σχολῆς Κινηματογράφου ἐν Θεσσαλονίκῃ εἰς τὸν Δικεῦργον Σταυράκον καὶ ὑπὲρ τὴν Διεύθυνσιν τούτου (Τμήματα Καλλιτεχνικά καὶ Τεχνικά).

Ἡ παρούσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ὁ Ὑπουργός
 Κ. ΚΑΛΑΜΠΟΚΙΑΣ

Εικόνα 25β.

Η επίσημη άδεια ίδρυσης της σχολής Σταυράκου στη Θεσσαλονίκη.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

24/1/75

ΣΧΟΛΗ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ

	1970-71	1971-72	1972-73	1973-74
Αριθμός σπουδαστών	59	45	51	45
Αριθμός εισελεύσεων	17	12	18	12
Αριθμός φοιτώντων	49	38	42	40
τυχόντων πτυχίου	13	6	5	1
τυχόντων πενήταμνηστροφίας	5	3	3	2
Αριθμός διδ. προσωπικού	5	6	5	6

Εικόνα 26.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

1-

ΑΙΤΗΜΑΤΑ

Ζητούμε: 1 ΘΕΣΜΙΚΑ.

α) Κατάρτιση υπογράμματος σπουδών με την συμμετοχή των σπουδαστών

β) Όσοι σπουδαστές ατήρησαν την Έγγραφή και το πρώτο μνημόνιο

1) Να χορηγηθεί το αποστολικό κενό κενό της Σχολής για Στρατηγία -

2) Να δίνονται ΦΠΑΜ και μηχανήματα

για Ευρωπαϊκές γήεις.

γ) Υποτροφίες για το σπουδαστικό Φεστιβάλ σύμφωνα με το καταστατικό του Φεστιβάλ (2 υποτροφίες μαθητική αλληλεγγύη από διδάκτρα και 3 τριμηνιαίες)

δ) Η Σχολή να αναλάβει άνοικτη και κυρίως:

= Οι χώροι Δουλειάς των Σημιογράφων, το ωρεάρι,

η Βιβλιοθήκη - Αποθηκείο που θα δημιουργηθεί, τα εργαστήρια Εμφάνισης-Εκπόνησης, η αίθουσα Music, ο χώρος προβολής ταινιών Δηγ. Όσοι οι χώροι Δουλειάς και βιβλιοθήκη να είναι διαθέσιμοι στους σπουδαστές είτε με την Εύνοια των αρμόδιων Καθηγώντων είτε με την Εύνοια Έπιτροπής σπουδαστών.

ε) Οι μαθητές να είναι υποχρεωμένοι να χορηγούν στους σπουδαστές δωρεάν (με χρήματα της Σχολής) σαφείς Σημειώσεις της Ύλης από διδάσκουν Έχρημως

62). Το θέμα των "Επιχορηγήσεων" ε' Φεσιβ'αζ
 Εμπειριού για τους Ειδουδαστές και τ' Ε'λην του
 Κέντρου Κινητου για τους εκπαιδευτ'ους. Μ'α' είναι υ'ωδ'αση
 των ειδουδαστών και να διαχειρι'εσε με'σω του
 Συγγ'οχου.

2 ΥΛΙΚΑ ✓

- α) Αρραχή Μουβ'ι'ορας
- β) Βιντεουμασετόφωνο
- γ) Μηχανήματα ήχου
- δ) Σύστημα VIDEO.
- ε) Μηχανές ωρολογ'ης ΣΛΑΙΤΣ
- 62). Φακοί για κινήσεσ μηχανές ρήγ'εωσ
- ζ) Ανανέωση μηχανών ωρολογ'ης
- η) Δημιουργία χώρου βιβλιοθήκ'ης - Αναχ'ηρωσ'ιου με βιβλ'ια
 σχετι'α με τ'ισ ανάγκεσ των ειδουδαστών - βιβλ'ια
 Επηθοθε'ιδ'ας - Επ'ωνορηγ'ιδ'ας - Συμνοχηφ'ιδ'ας.
- θ) Δημιουργία χώρου δουρ'ιδ'ας για τ'α φίλ'ματα των
 Συμνοχηφ'ιδ'ων και τ'ων κ'η'ρηγ' Εξωδ'η'ι'ο' (Καθαρέτ'τα
 με καταρ'ηγο φωτι'ο' Εμφαγ'εία, υ'γ'ια για τ'ην
 Συμνοχηφ'ιδ'ή και τ'ην Συμνοχηφ'ιδ'ία.
- ι) Οι ειδουδαστές να χρησι'φο'ω'ισι'ουν με'σω και Έξω υ'ωδ'ή
 τ'ην Έχορηγ'ή με' Ε'υδ'νη του συνερχ'είου τ'α μηχανήματα

Εικόνα 27.

Το δισέλιδο έγγραφο με τα αιτήματα του συλλόγου των σπουδαστών της σχολής.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

21 Μαρτίου 1983

Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Η
ΠΡΟΣ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΣΠΟΥΔΑΣΤΕΣ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Ἡ Σχολή με κατάπληξη ἔλαβε γνώση μιᾶς ἀνακοίνωσης πού φέρεται προερχομένη ἀπὸ Σπουδαστές καί καλεῖ τοὺς συναδέλφους τους σὲ κινητοποίηση, γιὰ τὴ διεκδίκηση αἰτημάτων, πού ποτὲ δὲν ὑποβλήθηκαν στὴ Σχολή.

Παραβλέποντας τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀνακοίνωση αὐτὴ ἔχει τὴ σφραγίδα τοῦ ἀθθαίρετου καί τοῦ ἀνεύθυνου, θέλουμε νὰ ἐπισύρουμε τὴν προσοχὴ ὅλων τῶν σπουδαστῶν, καί κυρίως αὐτῶν πού διέπονται ἀπὸ τὴ σύνεση καί τὴ λογικὴ τοῦ σπουδαστῆ πού ἐπιθυμεῖ πραγματικὰ νὰ παρακολουθεῖ τὰ μαθηματά του, πού ἔχει πραγματικὸ σκοπὸ νὰ φοιτήσει καί νὰ σταδιοδρομήσει αὐριο, σὲ ἕνα χώρο πού οἱ προϋποθέσεις ἐπαγγελματικῆς ἀποκατάστασης εἶναι εὐρύτατες, στὰ ἑξῆς:

Ἡ Σχολή ὄχι μόνο δὲν ἀρνήθηκε ποτὲ τὸ διάλογο με τοὺς σπουδαστές, ἀλλὰ ἀντίθετα τὸν θέλει καί τὸν ἐπιζητεῖ με ἐπιμονή. Καί θέλει διάλογο εἰλικρινή καί ἀποδοτικό, πού νὰ θέτει τὰ θεμέλια μιᾶς ἐπινοομητικῆς καί ἀδιάσπαστης συνεργασίας Σπουδαστῶν-Σχολῆς-Καθηγητῶν πρὸς ὄφελος τῶν σπουδαστῶν.

Μέχρι σήμερα ὅμως καμιὰ προθυμία, καμιὰ νύξη ἢ ὄχληση δὲν εἶχε ἡ Σχολή γιὰ διάλογο, οὔτε μᾶς ὑποβλήθηκε ἀπὸ συνδικαλιστικὸ ἢ ἄλλο ἄτυπο ὄργανο, αἰτήματα, προτάσεις ἢ καί ἀπλῶς σκέψεις πάνω στὰ θέματα πού ἀπασχολοῦν τοὺς σπουδαστές. Πῶς ἡ Σχολή θὰ ἐξετάζε καί θὰ ἐπαιρνε θέση πάνω σὲ ἄγνωστα αἰτήματα;

Δὲν γνωρίζουμε αὐτοὺς πού πῆραν αὐτὴ τὴν ἀνορθόδοξη πρωτοβουλία. Καί μᾶς προκαλεῖ ἀπορίες ὡς πρὸς τὴν πραγματικὴ τους βούληση νὰ σπουδάσουν, ὅταν συγκαλοῦν συσκέψεις σπουδαστῶν σὲ ὥρες μαθημάτων.

Ἐμεῖς ἐπαναλαμβάνουμε ὅτι εἴμαστε πάντοτε στὴ διάθεση τῶν σπουδαστῶν νὰ συζητήσουμε πάνω σὲ ὅλα τὰ θεματά τους.

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Εικόνα 28 α.

(Πηγή: Αρχεῖο Σχολῆς Σταυράκου).

1-4-83

1. Η παραινότης μας όχι μόνο δεν γίνεται ζήτημα, αλλά αντίθετα το αποπροσανατολίζει.
2. 'Αν η μάχη των άναμων δέ έποπεια μέσα προέρχει από την άγνοια των διδασκων, θα έσουμε παιδεία για τους γιους.
3. Η μόνη λύση είναι η δημιουργία κρατικής Λχογής και η αποτελεσματική ενίσχυση της ιδιωτικής κιν/μής και Τηροποτικής Έμηςαιδευσης.

Οί Καθηγητές Λχογής Σταυράκου

Εικόνα 28 β.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

**ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ**

Ίδιωτική Σχολή Άνεγνωρισμένη από τὸ Κράτος - Έγκρ. Υπ. Παιδείας 65090/1980

ΔΙΡΥΤΗΣ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

ΑΘΗΝΑ, ΟΔΟΣ ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ 26 - Τ. 104 - ΤΗΛ. 82 30 124, 82 37 648

Αριθ. Πρωτ.

Αθήνα, 4 Ἀπριλλίου 1983

**ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΣΤΑ ΑΙΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ**

1. α) Ἡ κατάρτιση τοῦ προγράμματος σπουδῶν ἔχει ὀρισθεῖ γιὰ τὸ παρὸν σχολικὸ ἔτος ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο καὶ ἐπομένως, γιὰ κάθε ἀλλαγὴ ἐπὶ τοῦ προκειμένου, ὑπεύθυνο καὶ ἀρμόδιο εἶναι τὸ ΥΠΠΕ.
- β) Ὡς πρὸς τὸ βλῆμα ἢ τὸ Νόμος ὑποχρεώνει τὴ Σχολὴ νὰ χορηγεῖ πιστοποιητικά γιὰ τὴ στρατολογία καὶ γιὰ ὁποιαδήποτε χρῆση σ' αὐτοὺς ποὺ φοιτοῦν ἀνελλιπῶς, λαβαίνουσι μέρος στὲς ἐξετάσεις καὶ εἶναι ταμειακῶς ἐντάξει. Ἐπομένως, καὶ ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι θέμα τροποποίησης τοῦ Νόμου καὶ ἀρμόδια εἶναι τὰ Ὑπουργεῖα Πολιτισμοῦ καὶ Ἐθν. Ἀμύνης.
- γ) Τὸ ἐκπαιδευτικὸ φιλμ χορηγεῖται μαζί καὶ τ' ἀπαραίτητα μηχανήματα στοὺς σπουδαστὲς βλῶν τῶν ἐτῶν γιὰ τὰ γυρίσματα ποὺ γίνονται στὴ Σχολή, σύμφωνα μὲ τὸ πρόγραμμα.
2. β) Ἡ Σχολὴ διαθέτει μηχανήματα καὶ ὄργανα γιὰ τοὺς σπουδαστὲς, ποὺ ἀναφέρονται στὴ συνημμένη κατάσταση.
- Ἐπειδὴ εἴμαστε ἐν ὄψει διαμόρφωσης τῆς ὅλης κινηματογραφικῆς παιδείας μὲ συνέπεια νὰ μὴν μπορεῖ νὰ γνωρίζει ἡ Σχολὴ μὲ ποιά μορφή θὰ λειτουργήσει καὶ ἂν θὰ λειτουργήσει, κάθε προσθήκη στὰ ὑπάρχοντα ὕλικά εἶναι πρὸς τὸ παρὸν μιὰ ἀδύνατη ἐπέκταση, πρὶν ἀπὸ τὴν ὀριστικὴ καμικὴ διαμόρφωση τοῦ βλῶν προβλήματος τοῦ τρόπου λειτουργίας τῆς Σχολῆς.
- Τὸ θέμα τῆς ἀπὸ κοινῶν διαμόρφωσης ἐνὸς κοινῶν προγράμματος τῆς ἐκπαίδευσης ἐμπέτει στὴν ἀρμοδιότητα τοῦ ΥΠΠΕ.
3. Ἡ Διεύθυνση τῆς Σχολῆς ἐπιθυμεῖ ν' ἀντιληφθεῖτε ὅτι γι' αὐτὴ ὅλα τὰ τμήματα εἶναι ἰσοδύναμα.
- Τελικῶς, ὅλα τὰ προβλήματα μποροῦν νὰ λυθοῦν μὲ τὴ συνεργασία καὶ τὸ διάλογο ἀνάμεσα στὴ Σχολή, στοὺς καθηγητὲς, τοὺς νόμιμους ἐκπροσώπους τῶν σπουδαστῶν, μὲ τὴ συμμετοχὴ καὶ συνεργασία τοῦ ΥΠΠΕ.

Ἡ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Εικόνα 28 γ.

(Πηγή: Αρχεῖο Σχολῆς Σταυράκου).

40-7901-76. 426 / 10-6-83

Βαθμός Ασφαλείας

Α.Δ.
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΑ - ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Ε Π Ε Ι Γ Ο Ν

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ : ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ
ΥΠΟΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ
ΤΜΗΜΑ : ΕΚΤΑΚΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ

Αθήναι τῆ 7 Ιουνίου 1983
Αρθ. Πρωτ. Βαθμός Προτεραιότητας

Ταχ. Δ/ση : Μεσογείων 432
Πληροφορίες : Χαρίτου Β.
Τηλέφωνο : 6580381/40

ΠΡΟΣ: Τη Σχολή Κινηματογράφου
ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ

Ιουλιανού 26 Τ.104

Ε Ν Τ Α Υ Θ Α

Θ Ε Μ Α :

Σας πληροφορούμε ότι το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας με την απόφασή του αριθμ. 84/3.9.83 (θέμα 22ο) αποφάσισε την χρησιμοποίηση στις εγκαταστάσεις της ΕΡΤ για πρακτική άσκηση μέχρι τριών (3) μηνών σπουδαστών Ανωτέρων Τεχνικών και Επαγγελματικών Σχολών για τους μήνες Ιούλιο μέχρι και Σεπτέμβριο.

Ύστερα από τα ανωτέρω παρακαλούμε να μας στείλετε πίνακα που θα περιλαμβάνει ονόματα ενδιαφερομένων σπουδαστών ηλικίας 18-25 ετών αφού υπάρξει ως προς τον πίνακα αυτό και σύμφωνη γνώμη των συνδικαλιστικών οργανώσεων των σπουδαστών.

Από τον πίνακα αυτό θα χρησιμοποιηθούν για πρακτική άσκηση στις εγκαταστάσεις της ΕΡΤ ένας (1) σπουδαστής ειδικότητας εικονολήπτη, ένας (1) σπουδαστής ειδικότητας Βοηθ. εικονολήπτη και ένας (1) ειδικότητας Βοηθού σκηνοθέτη, τα ονόματα των οποίων θα σας γνωστοποιήσουμε.

ΕΝΤΟΛΗ ΓΕΝΙΚΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ
Η ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ
Β. ΔΟΥΚΑ

ΚΟΙΝΟΠΟΙΗΣΗ:

- Τμ. Εκτάκτου Προσ/κού

Για την απρόβλεπτη
Η ΠΡΟΪΣΤ. ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΔΙΕΚ/ΣΕΩΣ

Α. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ

Α. Δ. 4 φ. 50.000/81

Εικόνα 29 α.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

1150

12 Νοεμβρίου 1984

ΠΡΟΣ
ΤΗΝ ΕΡΤ 1
ΤΜΗΜΑ ΕΚΤΑΚΤΟΥ ΠΡΟΣΗΠΙΚΟΥ
ΕΝΤΑΥΘΑ

Κύριοι,

Με το έγγραφό σας 15648/7-5-83 μας γνωρίζατε απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου της Εταιρείας σας για τη χρησιμοποίηση στις εγκαταστάσεις της ΕΡΤ, για πρακτική άσκηση μέχρι τριών μηνών, σπουδαστών και ειδικότερα στους μήνες Ιούλιο-Αύγουστο-Σεπτέμβριο και ζητήσατε να σας στείλουμε πίνακα ενδιαφερόμενων σπουδαστών 16-25 ετών, από τους οποίους θα χρησιμοποιούσατε τρεις (ένα ειδικότητας Εικονολήπτη, ένα βοηθό Εικονολήπτη και ένα βοηθό Σημιοθέτη) - το οποίο και έγινε.

Αλλά και την αντίστοιχη θερινή περίοδο του 1982 είχατε χρησιμοποιήσει σπουδαστές μας.

Για τη θερινή όμως περίοδο 1984 δεν ζητήσατε ούτε χρησιμοποιήσατε σπουδαστές μας, παρά τις συχνές τηλεφωνικές υπομνήσεις μας.

Επειδή η χρησιμοποίηση σπουδαστών στις εγκαταστάσεις σας συμβάλλει αποφασιστικά στην πρακτική τους άσκηση και την επαγγελματική τους κατάρτιση και οπωσδήποτε είναι μια πολύ σωστή ενέργεια, γιατί οι σπουδαστές εκπαιδεύονται να προσφέρουν υπηρεσίες και στην τηλεόραση, παρακαλούνται να συνεχισθεί και μάλιστα, αν είναι εφικτό, να διευρυνθεί σε αριθμό ασκούμενων, ως προς τη Σχολή μας, στην οποία, όπως ίσως γνωρίζετε, φοιτά η μεγάλη πλειοψηφία σπουδαστών. Άλλωστε, στηρίζεται σε απόφαση που έχει την επιδοκιμασία όλων των παραγόντων, γιατί είναι και σωστή και πολύ επωφέλης για την τηλεοπτική εκπαίδευση.

Αναμένοντας απάντηση,

Εκφράζουμε τις ευχαριστίες και την τιμή μας.

Ο Διευθυντής

Ληοδούργος Σταυράκος

Εικόνα 29 β.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

Π Ρ Ο Σ
 ΤΗΝ ΕΤ2
 ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ
 115 27 ΑΘΗΝΑ

ΘΕΜΑ: Απασχόληση σπουδαστών μας στην ΕΤ2

Παρακαλούμε να εξετάσετε αν υπάρχει για τη φετινή θερινή περίοδο η δυνατότητα απασχόλησης σε εργασίες σας, μερικών σπουδαστών της Σχολής μας, ανάλογα με την ειδικότητά τους (Σκηνοθέτες, Εικονολήπτες, Σκηνογράφοι).

Με το αίτημά μας αυτό αποβλέπουμε, όχι μόνο στην προσωρινή οικονομική ανακούφιση των σπουδαστών που θα θελήσετε να χρησιμοποιήσετε, αλλά και στην μεγάλη ωφέλεια που θα έχουν από την πρακτική άσκηση και τις χρήσιμες εμπειρίες που θα αποκτήσουν για την μελλοντική τους επαγγελματική απασχόληση στην Τηλεόραση και τον Κινηματογράφο.

Παρακαλούμε να σημειώσετε ότι η Σχολή μας είναι η μόνη πλήρης Ελληνική Κινηματογραφική Σχολή από άποψη λειτουργίας εκπαιδευτικών τμημάτων και φοιτούν σπουδαστές από πολλούς -- χωρίς σύγκριση -- σπουδαστές.

Αναμένοντάς απάντησή σας,

Σας εκφράζουμε τις ευχαριστίες των σπουδαστών και της Σχολής.

Με πολλή τιμή

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Λυκούργος Σταυράκος

Εικόνα 29 γ.

(Πηγή: Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

Κεφάλαιο 6

Κινηματογραφικές Σχολές II

Οι υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές της περιόδου 1950 – 1990

Η δυναμική παρουσία της σχολής Σταυράκου στον χώρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης και ο ηγετικός ρόλος που βαθμιαία απέκτησε, δεν αποθάρρυναν την ενεργή ενασχόληση άλλων επιχειρηματιών και ανθρώπων του πολιτισμού με το ίδιο αντικείμενο. Η τάση αυτή φαίνεται πως τροφοδοτούταν σε μεγάλο βαθμό από τη ραγδαία αύξηση του κύκλου εργασιών του οπτικοακουστικού τομέα, που μετακινούταν σταδιακά από την αμιγώς κινηματογραφική παραγωγή προς την τηλεόραση και τη διαφήμιση. Οι νέες θέσεις εργασίας που δημιουργήθηκαν, σε συνδυασμό με το έντονο ενδιαφέρον της νεολαίας για τον κινηματογράφο και τα νέα μέσα, λειτούργησαν ενθαρρυντικά στη σκέψη όσων επιθυμούσαν να δραστηριοποιηθούν σε παρεμφερή εγχειρήματα προς εκείνο του Λ. Σταυράκου.

Επιπροσθέτως, το ισχύον ασαφές θεσμικό πλαίσιο και η έλλειψη μέριμνας εκ μέρους της πολιτείας για τη δημιουργία κρατικής κινηματογραφικής σχολής, δημιούργησαν από κοινού με τα παραπάνω, ευνοϊκές προϋποθέσεις για τη σύσταση αντίστοιχων ιδιωτικών εκπαιδευτικών δομών. Θέτοντας επομένως έμπρακτα υπό αμφισβήτηση το μονοπώλιο της σχολής Σταυράκου και επιδιώκοντας παράλληλα τα οικονομικά οφέλη που μια τέτοια προσπάθεια μπορούσε να αποφέρει, εν δυνάμει επιχειρηματίες, σχετιζόμενοι ενίοτε αρκετά και άλλοτε λιγότερο με τον κινηματογράφο και την τέχνη γενικότερα, προχώρησαν στη σύσταση νέων κινηματογραφικών σχολών. Τις σχολές αυτές θα παρουσιάσω στη συνέχεια, ακολουθώντας τη χρονολογική σειρά με την οποία συστάθηκαν.

«Αθηναϊκή Σχολή Κινηματογράφου»

Η πρώτη σχολή που έπεται χρονολογικά της σχολής Σταυράκου είναι εκείνη του Νίκου Ιωαννίδη - Βαμβακά, όπως αναφέρεται το πλήρες του όνομα. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για αυτή προέρχονται κυρίως από το σχετικό αρχειακό υλικό που βρέθηκε στο Υπουργείο Πολιτισμού όσο και από μαρτυρίες, γραπτές ή προφορικές, πρώην καθηγητών και σπουδαστών της. Στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού εντοπίστηκε η άδεια ίδρυσης της σχολής τον Ιούνιο του 1956. Εκεί αναγράφεται και ο αρχικός επίσημος τίτλος της, ως «Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου».⁶²² Το 1963 επρόκειτο να μετονομαστεί από *Ανωτάτη* σε *Αθηναϊκή*. Ο λόγος για αυτή τη μεταβολή εξηγείται σε έγγραφο του αρχείου του υπουργείου: «Ο χαρακτηρισμός της Σχολής Κιν/φου ως Ανωτάτης δεν ανταποκρινόταν στην σημερινή αντίστοιχη εκπαιδευτική βαθμίδα, γι' αυτό με το άρθρο 17 του ΒΔ 394/4.7.63 [...] απαγορεύτηκε η χρησιμοποίηση από τις Σχολές Κινηματογράφου του τίτλου Ανωτάτης, Ανωτέρας, Πανεπιστήμιον κλπ., επειδή μπορούσε να προκαλέσει σύγχυση μεταξύ των σπουδαστών ή αθέμιτο ανταγωνισμό μεταξύ ισοτίμων Σχολών».⁶²³

Πέρα από την άδεια λειτουργίας, το παλαιότερο επίσημο έγγραφο που εντοπίστηκε στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού και αφορά τη σχολή Ιωαννίδη προέρχεται από το ακαδημαϊκό έτος 1963 – 64 και αναφέρεται στις εισαγωγικές και προαγωγικές εξετάσεις εκείνης της χρονιάς. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρέχει, το διοικητικό και εκπαιδευτικό προσωπικό της σχολής αποτελούσαν τότε οι: Ν. Ιωαννίδης – Βαμβακάς (γενικός διευθυντής), Δ. Τσούκα-Ρίτσου (γενική γραμματέας), Χρ. Θεοδωρόπουλος (διευθυντής σπουδών), Ι. Κατσανός (σκηνοθέτης), Ν. Αμμανίτης (σκηνοθέτης), Γ. Ρωμανός (σκηνογράφος), Κ. Κυριανοπούλου (σκηνογράφος) Α. Φουριώτης (ιστορία λογοτεχνίας), Δ. Γιάκος (ιστορία θεάτρου -

⁶²² *Εικόνα 30*, στο τέλος του υπό - κεφαλαίου.

⁶²³ ΥΠ.ΠΟ., «Παροχή Πληροφοριών», 16022/ 685, 3.5.1980, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φακ.2.

δραματολογία).⁶²⁴ Παράλληλα σε συνοδευτικό του έγγραφο με την ίδια ημερομηνία, δίδεται ο συνολικός κατάλογος των διδασκόντων, οι οποίοι φτάνουν τους 18, χωρίς όμως να προσδιορίζεται το εκπαιδευτικό τους αντικείμενο.⁶²⁵

Έχοντας ως αναφορά την καταγραφή και την επεξεργασία των αριθμητικών δεδομένων της σχολής Σταυράκου, επεχείρησα να πραγματοποιήσω κάτι ανάλογο και για την περίπτωση της κινηματογραφικής σχολής του Ιωαννίδη. Λόγω της έλλειψης στοιχείων από την αρχική περίοδο λειτουργίας της, η καταγραφή του αριθμού των σπουδαστών ξεκινάει από το 1962-63 και φτάνει έως και το τελευταίο ακαδημαϊκό έτος που λειτούργησε επίσημα, δηλαδή το 1979-80.⁶²⁶ Τα έγγραφα που παρέχουν πληροφορίες για τον αριθμό των σπουδαστών της σχολής Ιωαννίδη, τον τόπο καταγωγής τους, καθώς και το δίπλωμα (συνήθως απολυτήριο Γυμνασίου) που διέθεταν, ανά έτος και τμήμα, περιέχονται στους δυο φακέλους του αρχείου του Υπουργείου Πολιτισμού με το όνομα της σχολής και σταματούν στο ακ. έτος 1971-1972. Επιπλέον στοιχεία εντοπίστηκαν στους αρχειακούς φακέλους «Απολογ. Στοιχεία – Δραστηριότητας – Πεπραγμένα» και «Στατιστικά Δελτία Σχολών Κινηματογράφου», όπου όμως απουσιάζει η καταγραφή των μαθητών για κάθε έτος και ειδικότητα. Όπως φαίνεται και στους σχετικούς πίνακες, τα στοιχεία που στάθηκε εφικτό να συγκεντρωθούν παρουσιάζουν ελλείψεις, όπως για παράδειγμα αναφορικά με τον αριθμό των σπουδαστών των δυο πρώτων τάξεων του ακαδημαϊκού έτους 1966-1967, αλλά και συνολικά για το ακαδημαϊκό έτος 1968-1969.

Ενδεικτικό της δυσκολίας προσδιορισμού του ακριβούς αριθμού σπουδαστών της σχολής αποτελεί το ότι για τα ακ. έτη 1970-1971 και 1971-1972, για τα οποία υπάρχουν αριθμητικά δεδομένα και στις δυο αρχειακές πηγές, διαπιστώνονται μεταξύ τους αποκλίσεις. Για τον λόγο αυτό επιλέχθηκε να παρουσιαστούν και τα δυο. Παράλληλα υπάρχει ένας αριθμός σπουδαστών οι οποίοι δεν κατάφεραν να προαχθούν και καλούνταν να επαναλάβουν την ίδια τάξη. Στις περιπτώσεις αυτές ο αριθμός τους σημειώνεται χωριστά και προστίθεται σε εκείνον των σπουδαστών του συγκεκριμένου έτους. Για παράδειγμα στο Γ' έτος του τμήματος

⁶²⁴ Συνημμένο στο έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ, «Πρακτικόν προαγωγικών εξετάσεων – Από του Β' εις το Γ' έτος της *Αθηναϊκής Σχολής Κινηματογράφου*», 728/ 15.10.1963, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φακ.2.

⁶²⁵ *Εικόνα 31*.

⁶²⁶ Βλ. τους *Πίνακες 3^α* και *3^β*, στο τέλος του κειμένου.

σκηνοθεσίας/σεναρίου του ακ. έτους 1964-1965, αναγράφονται οι αριθμοί 13+5, με τον δεύτερο να αντιστοιχεί στους επανεξεταζόμενους σπουδαστές του. Πρέπει τέλος να επισημανθεί εδώ ότι τόσο για τη σχολή Ιωαννίδη, όσο και για τις σχολές των Φωτεινού - Καλκάνη και Μωϋσειδή δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστεί το αρχειακό υλικό που διέθεταν οι ίδιες, αλλά μόνο εκείνο που υπάρχει στο ΥΠ.ΠΟ.

Ένα πρώτο συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι ο αριθμός των σπουδαστών της υπήρξε σταθερά μικρότερος από εκείνον της Σταυράκου, με την εμφάνιση σταδιακά μεγαλύτερων πωτικών τάσεων, ιδίως από το τέλος της δεκαετίας του 1960 και έπειτα. Τα αναλυτικά στοιχεία που διαθέτουμε για τη δεκαετία 1962-1972 δείχνουν ακόμα ότι το τμήμα σκηνοθεσίας υπήρξε το πολυπληθέστερο και για τη συγκεκριμένη σχολή. Ένα ενδιαφέρον εύρημα είναι ο αναλογικά υψηλός αριθμός των σπουδαστών του τμήματος σκηνογράφων. Συγκρίνοντας τα συναφή δεδομένα μάλιστα μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι οι σπουδαστές του υπήρξαν περισσότεροι από τους αντίστοιχους σπουδαστές σκηνογραφίας στη σχολή Σταυράκου κατά την ίδια περίοδο.⁶²⁷

Δεδομένης της έλλειψης περαιτέρω στοιχείων που να παρέχουν κατατοπιστικές πληροφορίες γύρω από το ζήτημα, μπορούμε να αποπειραθούμε έναν συσχετισμό της ιδιαίτερα αυξημένης συμμετοχής στα μαθήματα της σκηνογραφίας με τη διδασκαλία που είχε αναλάβει στο σχετικό τμήμα ο εικαστικός Γιόχαν Ρωμανός. Ο Ρωμανός είχε σπουδάσει αρχικά στην Α.Σ.Κ.Τ. ζωγραφική και έπειτα διακοσμητική στο Παρίσι. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1927, όπου και σταδιοδρόμησε ως εικαστικός. Το 1928 του ανατέθηκε από τον στενό του φίλο και λόγιο του μεσοπολέμου Νίκο Βέλμο να διαμορφώσει, από κοινού με τον αρχιτέκτονα Κακιούζη, την γκαλερί «*Άσυλον Τέχνης*» η οποία και αποτέλεσε χώρο ζύμωσης και διαμόρφωσης των καλλιτεχνών της γενιάς του '30. Μεταξύ άλλων εξέθεσε έργα του εκεί για πρώτη φορά και ο Τσαρούχης. Ο Ρωμανός δημοσίευσε ακόμη κριτικές, κείμενα και γελοιογραφίες στο περιοδικό *Φραγκέλιο* το οποίο επίσης εξέδιδε ο Βέλμος μεταξύ 1928 και 1929. Το 1943 ίδρυσε από κοινού με τον Φώτο Γιοφύλλη παράρτημα του Εθνικού Ωδείου στο Χαλάνδρι, όπου και δίδασκε σκηνογραφία και ενδυματολογία. Δίδαξε ακόμη στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση από το 1934 έως το

⁶²⁷ Βλ. τα στοιχεία του Πίνακα 3^α και του Πίνακα 1, που παρέχει ο Ραφαηλίδης στη δική του μελέτη για την ίδια δεκαετία. Αμφότεροι στο τέλος του κειμένου.

1952, οπότε και απολύθηκε λόγω των πολιτικών του φρονημάτων.⁶²⁸ Έχοντας επομένως μια καταξιωμένη παρουσία στον συγκεκριμένο καλλιτεχνικό τομέα, ο Ρωμανός φαίνεται πως αποτέλεσε πόλο έλξης για τους νέους που επιθυμούσαν να ασχοληθούν με τη σκηνογραφία.

Εκείνο που παραμένει ασαφές, πάντως, είναι το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας του εν λόγω τμήματος. Στην άδεια της σχολής υπήρχε πρόβλεψη για τη δημιουργία τριών τμημάτων, και συγκεκριμένα εκείνων της σκηνοθεσίας, των τεχνικών/εικονοληπτών και της υποκριτικής. Παρόλα αυτά η Α.Σ.Κ. έστειλε σε τακτική βάση στην αρμόδια υπηρεσία στοιχεία που αφορούσαν το τμήμα σκηνογραφίας, ανάμεσα στα οποία και αιτήσεις για συμμετοχή των τελειόφοιτων σπουδαστών του στις διπλωματικές εξετάσεις που γίνονταν υπό την εποπτεία του υπουργείου.⁶²⁹ Από την άλλη, σε έγγραφο του Υπουργείου Πολιτισμού το 1970 αναφέρεται ότι σχετική αίτηση της σχολής για άδεια ιδρύσεως τμήματος σκηνογραφίας και ενδυματολογίας απορρίπτεται: «επί τω λόγω ότι τούτο δεν προβλέπεται υπό του άρθρου 2 του Ν.Δ. 4208/61».⁶³⁰ Δημιουργούνται επομένως ερωτήματα όχι μόνο για το νομικό πλαίσιο λειτουργίας του τμήματος σκηνογραφίας της σχολής Ιωαννίδη αλλά και συνολικότερα για τα τμήματα σκηνογραφίας που λειτουργούσαν κατά την ίδια περίοδο σε άλλες κινηματογραφικές σχολές, όπως π.χ. εκείνο της Σταυράκου.

Σε ό,τι αφορά το τμήμα εικονοληπτών, η πρώτη επίσημη σχετική αναφορά εντοπίστηκε στο προαναφερθέν έγγραφο της σχολής προς το ΥΠ.ΠΟ, τον Οκτώβρη

⁶²⁸ Βλ. Δώρα Κομίνη-Διαλέτη, Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών: Ζωγράφοι, Γλύπτες, Χαράκτες, 16ος-20ος αιώνας* τ. 4, Μέλισσα, Αθήνα 2000, σ.113 και: Βένια Παστάκα, «Το περιοδικό Φραγκέλιο και η γκαλερί Άσυλον Τέχνης», (14.05.2014). Άρθρο στο διαδίκτυο: <http://www.monumenta.org/article.php?IssueID=2&ArticleID=942&CategoryID=6&lang=gr> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁶²⁹ Βλ. ενδεικτικά το έγγραφο του ΥΠ.ΠΟ στη σχολή, όπου και αναφέρεται: «Έχομεν την τιμήν να διαβιβάσωμεν υμίν συνημμένως αντίγραφον πρακτικού πτυχιακών εξετάσεων των τελειοφοίτων μαθητών της καθ' ημάς κιν/κης σχολής των τμημάτων Σκηνοθεσίας, Εικονοληπτών και Σκηνογραφίας»: ΥΠ.ΠΟ, «Διαβίβασις Πρακτικού», 11436/ 26.6.1972, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 1.

⁶³⁰ ΥΠ.ΠΟ., «Χορήγησις αδείας ιδρύσεως εις Γ. Δρόσον – Π. Παπαντωνόπουλον – Κ. Μιχαηλίδην – Ν. Ιωαννίδη», 5616/197, 7.9.1970. *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 1. Βέβαια η παραπομπή εδώ στο άρθρο 2 γίνεται λανθασμένα, (μάλλον εκ παραδρομής) καθώς το συγκεκριμένο δεν έχει σχέση με τις κινηματογραφικές σχολές και τη λειτουργία τμημάτων σε αυτές. Οι σχετικές διατάξεις περιλαμβάνονται στα άρθρα 31-35 του Ν.Δ. 4208/1961, οπότε μάλλον πρόκειται για το άρθρο 32, όπου και γίνεται αναφορά για την άδεια και εποπτεία λειτουργίας τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Ως τέτοια προσδιορίζονται εκείνα των εικονοληπτών, φωτογράφων, ηλεκτρολόγων και ηχοληπτών, ενώ απουσιάζει η οποιαδήποτε αναφορά σε σκηνογράφους.

του 1963. Εκεί δηλώνεται η ύπαρξη τμήματος τεχνικών (οπερατέρ), με τέσσερεις σπουδαστές, οι οποίοι προάγονται από το πρώτο στο δεύτερο έτος, γεγονός που σημαίνει πως είχαν εισαχθεί στη σχολή κατά το προηγούμενο ακ. έτος.⁶³¹ Μάλιστα σε μεταγενέστερη επιστολή της σχολής προς το υπουργείο υποστηρίζεται ότι: «...το τμήμα τούτο (Τεχνικών – Οπερατέρ – Εικονοληπτών, ως επίσης και το τμήμα της Σκηνογραφίας – Ενδυματολογίας – Διακοσμητικής), λειτουργεί από του έτους 1956 και εντεύθεν».⁶³² Το τμήμα των εικονοληπτών είχε αρχικά μικρότερη συμμετοχή, κινούμενο μεταξύ 7 και 14 μαθητών. Σύμφωνα με τα στοιχεία του Πίνακα 1^α, επρόκειτο να ξεπεράσει σε αριθμό σπουδαστών το τμήμα των σκηνογράφων από το ακ. έτος 1969-1970 και έπειτα, παραμένοντας όμως σε ανάλογα επίπεδα. Αν και η λειτουργία του τμήματος επιβεβαιώνεται μέσα από μια σειρά αντίστοιχων εγγράφων κατά τη δεκαετία του 1960,⁶³³ φαίνεται ότι επίσημη άδεια έλαβε το 1970, οπότε και με Υπουργική Απόφαση χορηγήθηκε: «... εις τον Νικόλαον Ιωαννίδην, Δ/ντήν Κιν/κής Σχολής λειτουργούσης εν Αθήναις, άδεια ιδρύσεως τμήματος εικονοληπτών της Τεχνικής Κιν/κής Εκπαιδεύσεως».⁶³⁴ Κατ'αντιστοιχία λοιπόν προς το τμήμα των σκηνογράφων, φαίνεται ότι και το τμήμα αυτό λειτουργούσε έως τότε άτυπα.

Με βάση τα επίσημα στοιχεία που παρέχουν – με αποσπασματικό τρόπο όπως προαναφέρθηκε - οι αρχειακοί φάκελοι του υπουργείου, μας δίδεται η δυνατότητα να διαμορφώσουμε μια γενική εικόνα για το πρόγραμμα σπουδών αλλά και την υλικοτεχνική υποδομή της σχολής. Σε σχετικά έγγραφα αναφορικά με τα μαθήματα και τον κατάλογο κινηματογραφικών μηχανημάτων, που εντοπίστηκαν συνημμένα σε επιστολή της σχολής προς το υπουργείο εν έτει 1971, ως προσφερόμενα αναφέρονται τα ακόλουθα: σκηνοθεσία, ανάλυση σεναρίου, ντεκουπάζ, κινηματογραφική τεχνική (τεχνολογία), φωτογραφία, φωτομετρία, ιστορία κινηματογράφου, αισθητική – ιστορία τέχνης, ιστορία μουσικής, ιστορία λογοτεχνίας, ιστορία θεάτρου - δραματολογία, ανάλυση κλασικών έργων, ενδυματολογία – σκηνογραφία - διακοσμητική και υποκριτική. Αντίστοιχα ο τεχνικός εξοπλισμός περιλαμβάνει: δύο

⁶³¹ «Πρακτικόν προαγωγικών εξετάσεων...», 728/ 15.10.1963, ό. π.

⁶³² Επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., 1366/15.9.1971. *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 1

⁶³³ Βλ. ενδεικτικά: ΥΠ.ΠΟ., [Κατάσταση εισαγωγικών και προαγωγικών εξετάσεων της Α.Σ.Κ], 1022/ 31.10.1967, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 1.

⁶³⁴ Υ. Α. «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως» (αριθ. 5616/197/2372), ΦΕΚ Β' 680/ 29.9.1970, «Υπουργικά αποφάσεις & εγκρίσεις».

μηχανές Arriflex 35 mm, μια ακόμα μηχανή λήψεως 16 mm και τρεις μηχανές 8mm, μουβιόλες και μηχανές προβολής και για τα δύο αυτά φορμά, τρία μαγνητόφωνα, φωτογραφικό εργαστήριο και φωτογραφικές μηχανές, φωτιστικά σώματα, μηχανήμα για τράβελινγκ και διάφορα ακόμη κινηματογραφικά εργαλεία.⁶³⁵ Σε έγγραφο του υπουργείου πάντως, δυο χρόνια αργότερα, σημειώνεται: «Κατά την διενέργειαν του ελέγχου των κτηριολογικών εγκαταστάσεων της υμετέρας σχολής υπό ειδικής ομάδος του ΥΠ.Π.Ε. διεπιστώθη παντελής έλλειψις εποπτικών οργάνων και μηχανημάτων προς εκπαίδευσιν των εν τη σχολή φοιτώντων».⁶³⁶

Παρόλα αυτά η αρμόδια διεύθυνση του Υπουργείου Πολιτισμού ανανέωσε την άδεια λειτουργίας του τμήματος εικονοληπτών, δεχόμενη τα υποβληθέντα εκ μέρους της ΑΣΚ στοιχεία ως προς τον τεχνολογικό της εξοπλισμό.⁶³⁷ Από τη μελέτη του αρχαιακού υλικού δεν προέκυψε κάποιο στοιχείο που να υποδεικνύει ότι υπήρξε περαιτέρω διερεύνηση του θέματος εκ μέρους του υπουργείου. Αντίθετα εξακολούθησε να ανανεώνει τη σχετική άδεια μέχρι και το κλείσιμο της ΑΣΚ στα τέλη της δεκαετίας του 1970.⁶³⁸ Η απάντηση στο ζήτημα γύρω από τον τεχνικό εξοπλισμό της σχολής πιθανόν να προκύπτει μέσα από μια σχετική επιστολή, όπου εκτός από τον κατάλογο των μηχανημάτων - ο οποίος παρεμπιπτόντως παραμένει σταθερός - αναφέρεται ότι: «...η τεχνική εκπαίδευσις γίνεται εις το κινηματογραφικόν εργαστήριον μας – συνεργείον (υπεύθυνος Γ. Γεωργόπουλος) – επί της οδού Καλλιδρομίου, το οποίον και είναι πλήρες από πάσης πλευράς κινηματογραφικών μηχανημάτων και δια παραγωγήν ταινιών».⁶³⁹ Μπορούμε να πιθανολογήσουμε εν προκειμένω ότι ο κινηματογραφικός εξοπλισμός ανήκε

⁶³⁵ Επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.Π.Ο., 1368/ 22.9.1971, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ.1.

⁶³⁶ Επιστολή του ΥΠ.Π.Ο. στη Σχολή, ΥΠ. Π.Ο., «Περί εξοπλισμού Σχολής», 50685/ 10.11.1973, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 2.

⁶³⁷ ΥΠ.Π.Ο., «Περί ανανεώσεως αδειάς λειτουργίας τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσεως», 45660/ 5.12.1973, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 2.

⁶³⁸ Βλ. αντίστοιχο έγγραφο του 1979: ΥΠ.Π.Ο., «Ανανέωση άδειας λειτουργίας τμήματος τεχνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσεως», 59770/ 19.11.1979, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 2.

⁶³⁹ Συνημμένο έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.Π.Ο με τίτλο: «Εποπτικά Όργανα» 1712/ 15.9.1979), *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 2. Το συγκεκριμένο συμπεριλαμβάνεται στα δικαιολογητικά που παρείχε η σχολή στο υπουργείο προκειμένου να ανανεώσει την άδεια λειτουργίας του τμήματος τεχνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσης.

ουσιαστικά στον Γεωργόπουλο, ο οποίος ήταν τότε καθηγητής της σχολής στο μάθημα των τεχνικών, και τον παρείχε με τη σειρά του στους μαθητές του.

Η συμβολή του Γεωργόπουλου στο κομμάτι της τεχνικής κατάρτισης φαίνεται ότι ήταν σημαντική, ήδη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της ΑΣΚ. Σύμφωνα με τον Κώστα Φέρρη, που υπήρξε από τους πρώτους σπουδαστές της: «Στο μεσώροφο ήτανε ένα εργαστηριάκι, με μια τρικέζα, που την είχε ο Τάκης Γεωργόπουλος. Ήταν κινηματογραφιστής και εκτός από την τρικέζα, ήταν και διευθυντής φωτογραφίας. Σε εκείνον απευθυνόμασταν όποτε θέλαμε να έχουμε επαφή με τον κινηματογράφο. Αυτός δε, έκλεβε για μας από τις ταινίες ρετάλια από φιλμ, τα έκανε κασέτες φωτογραφικές – αυτές οι κασσετούλες των 35mm- και μας τις έδινε στη συνέχεια να πάμε να τραβάμε φωτογραφίες. Δεν είχαμε λεφτά να κάνουμε φιλμ, τουλάχιστον τραβούσαμε φωτογραφίες για να μαθαίνουμε. Μεταξύ άλλων δε κάναμε και πειράματα. Μια μέρα, αντί για νεγκατίφ, μας έδωσε ποζιτίφ για να τραβήξουμε φωτογραφία.[...] Κι'ετσι μαθαίναμε, τραβώντας φωτογραφίες».⁶⁴⁰

Το τεχνικό κομμάτι της εκπαίδευσης αποτελούσε την αχίλλειο πτέρνα της σχολής του Ιωαννίδη. Προκειμένου να αντιμετωπιστούν οι ελλείψεις επιστρατευόταν και εδώ η εφευρετικότητα και η επιθυμία για γνώση. Ο Κώστας Βρεττάκος, επίσης μεταξύ των πρώτων σπουδαστών της σχολής αναφέρει: «Οι συνθήκες ήταν πάρα πολύ δύσκολες [...]. Με τον Ροβήρο τον Μανθούλη, όλη η τάξη, 10-12 άτομα, το τμήμα σκηνοθεσίας, πήραμε μια κουρδιστή μηχανή Bolex κι' ένα τραντάρι, το οποίο κρατάει 2' και 42'' και πήγαμε στη Σαλαμίνα εκδρομή, για να τραβήξουν όλοι από ένα πλάνο. Μοιράσαμε λοιπόν τα 2 και 42 λεπτά που ήταν η μπομπίνα της Bolex, ο καθένας από μερικά δευτερόλεπτα, και καθίσαμε και σκεφτήκαμε ο καθένας να στήσουμε ένα πλάνο [...]. Ο καθένας λοιπόν έκανε το δικό του».⁶⁴¹

Στη μαρτυρία για τη δική του μαθητεία στην ΑΣΚ, δέκα χρόνια αργότερα - από το 1965 έως το 1967 - ο Νίκος Θεοδοσίου υποστηρίζει πως η σχολή εξακολουθούσε να μη διαθέτει ουσιαστικά καθόλου τεχνικό εξοπλισμό, πέρα από ένα εμφανιστήριο, με αποτέλεσμα η διδασκαλία των μαθημάτων να έχει κατά βάση θεωρητικό χαρακτήρα. Επιπλέον περιγράφει τη μοναδική περίπτωση όπου του δόθηκε

⁶⁴⁰ Συνέντευξη Κώστα Φέρρη (17/1/2015).

⁶⁴¹ Συνέντευξη Κώστα Βρεττάκου (31/1/2015).

η δυνατότητα να παρακολουθήσει τη διαδικασία ενός γυρίσματος: «Από τους άλλους καθηγητές ένας που θυμάμαι ήτανε στα τεχνικά, ο Κώστας Τσαγκάρης. Ήταν καμεραμάν, διευθυντής φωτογραφίας και εργαζόταν στην YENEΔ ως οπερατέρ. Με τον Τσαγκάρη είχαμε την πρώτη τηλεοπτική εμπειρία. [...] Κάνανε γύρισμα στο Πεδίον του Άρεως [...]. Ήταν κάτι σαν βίντεο κλιπ [...]. Επειδή είχαν πολύ λίγα μέσα, οι τεχνικοί του κινηματογράφου στην Ελλάδα έπρεπε να εφευρίσκουν πράγματα. Για παράδειγμα το συγκεκριμένο εφέ το οποίο τότε το είδα εγώ πρώτη φορά να χρησιμοποιείται ήταν ο τρόπος με τον οποίον δημιουργούσαν ένα πέρασμα, ένα *dissolve*, και συγκεκριμένα τη μετάβαση από ένα πλάνο σε ένα άλλο το οποίο ήταν υποτίθεται όνειρο. Το έκαναν λοιπόν χρησιμοποιώντας τον πάτο ενός ποτηριού. Έβαζαν το ποτήρι μπροστά από το φακό, το γύριζαν και δημιουργούσαν έτσι το εφέ».⁶⁴²

Ο Κώστας Τσαγκάρης αναφέρθηκε από τους παλαιότερους σπουδαστές της σχολής από τους οποίους πήρα συνεντεύξεις, Φέρρη και Βρεττάκο, ως συμφοιτητής τους. Εμφανίζεται επίσης ως βοηθός οπερατέρ στους τίτλους της ταινίας που γυρίστηκε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με πρωτοβουλία της σχολής, με τίτλο *Το μυστικό του κόκκινου μανδύα* (1960). Το όνομά του εντοπίστηκε στο έγγραφο με τίτλο: «Κατάσταση Διδακτικού προσωπικού της ΑΣΚ», όπου και αναφέρεται ως: «Σκηνοθέτης/ Τεχνικός Κινηματογράφου».⁶⁴³ Επέστρεψε λοιπόν σε δεύτερο χρόνο στη σχολή που είχε φοιτήσει, ως καθηγητής πλέον των νεότερων μαθητών της.

Η «Αθηναϊκή Σχολή Κινηματογράφου» πρέπει να παρουσίαζε κατά τα πρώτα της βήματα παρόμοια εικόνα προς εκείνη που είχε αρχικά και η σχολή Σταυράκου ως προς την έλλειψη κεφαλαίου και τεχνικής υποδομής. Για τον λόγο αυτό ο Ιωαννίδης προσανατολίστηκε, όπως και ο ανταγωνιστής του, στη δημιουργία μιας σχολής με διττό χαρακτήρα, ιδρύοντας εκτός από το κινηματογραφικό, και τμήμα για το θέατρο.⁶⁴⁴

⁶⁴² Συνέντευξη Νίκου Θεοδοσίου (16/12/2014).

⁶⁴³ Συνημμένο έγγραφο αρ. 5, στην επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Καταστάσεις Σχολής» 1323/12.10.1970, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 1.

⁶⁴⁴ Βλ. σχετικά: «Εσωτερικός Οργανισμός “Α.Σ.Κ. – Δραματικής Σχολής Αθηνών”», 1456/ 16.2.1973, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 1, όπου στο πρώτο του άρθρο αναφέρεται: «Ιδρύεται εν Αθήναις “Α.Σ.Κ. – Θεάτρου / Σχολή Κινηματογράφου - Δραματική Σχολή Αθηνών”, έχουσα σκοπόν την μόρφωσιν στελεχών δια τον ελληνικόν κινηματογράφον και το θέατρον, αναγνωρισθείσα δυνάμει των υπ. αριθ. 31103/623 /22-6-56 και 131220/2145/4-12-56 (εφ. Κυβ. 269β/1956) αποφάσεων του

Επιπλέον και κατ' αντιστοιχία προς τον Σταυράκο, ο ίδιος φαίνεται πως επίσης δεν είχε κάποια άμεση σχέση με το αντικείμενο του κινηματογράφου. Ο Μανθούλης, ο οποίος υπήρξε ένας από τους πρώτους συνεργάτες της σχολής, παρουσιάζει τον Ιωαννίδη ως έναν επιχειρηματία που συνδεόταν πολιτικά με την Ένωση Κέντρου και επεχείρησε να επωφεληθεί από αυτή του τη γνωριμία, προκειμένου να ενισχύσει το εγχείρημά του.⁶⁴⁵ Αντιπαρέβαλε μάλιστα τον Ιωαννίδη και τον Σταυράκο, υποστηρίζοντας ότι ο δεύτερος διατηρούσε καλύτερες σχέσεις με τους υπεύθυνους της Ε.Ρ.Ε. Τη στενή σχέση του Ιωαννίδη με το περιβάλλον της Ένωσης Κέντρου μου επιβεβαίωσαν ακόμη στις μαρτυρίες τους ο Φέρρης, ο Βρεττάκος και ο Θεοδοσίου. Αξίζει ίσως εδώ να σημειώσω ότι οι δυο πρώτοι μου ανέφεραν ότι στα εγκαίνια της σχολής παρευρέθηκε και έβγαλε λόγο ο ίδιος ο Γεώργιος Παπανδρέου. Εν είδει ανεκδότου εξάλλου συμπλήρωσαν ότι κατά τη διάρκεια της ομιλίας του ο Παπανδρέου ανέφερε μεταξύ άλλων και τη φράση: «Πιστεύομεν και εις τον κινηματογράφο», παραφράζοντας έτσι τον εαυτό από το 1944, όταν είχε δηλώσει το: «Πιστεύομεν και εις την λαοκρατίαν».⁶⁴⁶ Με βάση τα παραπάνω θα πρέπει να μη θεωρηθεί σύμπτωση και το γεγονός πως έδρα της σχολής υπήρξε για μεγάλο διάστημα το παλιό σπίτι της Κυβέλης, δεύτερης συζύγου του Παπανδρέου, στην οδό που φέρει το όνομά της.⁶⁴⁷

Σύμφωνα με τον Μανθούλη, ο Ιωαννίδης τον προσέγγισε το 1956 προκειμένου να αναλάβει τη διεύθυνση σπουδών της σχολής. Επιπλέον είχε αποταθεί στον Χρήστο Βαχλιώτη, ορίζοντάς τον ως υπεύθυνο για το μάθημα της υποκριτικής.⁶⁴⁸ Ο Βαχλιώτης, όπως άλλωστε και ο Μανθούλης, είχε επιστρέψει από

Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (νυν ελεγχόμενη υπό του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών)».

Πάντως στο αντίστοιχο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού για τις σχολές θεάτρου δεν εντοπίστηκε κάποιο υλικό που να σχετίζεται με τη συγκεκριμένη σχολή, πιθανόν εξαιτίας της προαναφερθείσας μεταφοράς των αρχείων από το Υπουργείο Παιδείας.

⁶⁴⁵ Συνέντευξη Ρ. Μανθούλη, ό. π.

⁶⁴⁶ Βλ. σχετικά: Δημήτριος Τσάτσος «Ο πολιτικός λόγος του Γεωργίου Παπανδρέου», στο Παύλος Πετρίδης, Γιώργος Αναστασιάδης (επιμ.), *Γεώργιος Παπανδρέου: 60 χρόνια παρουσίας και δράσης στην πολιτική ζωή*, Θεσσαλονίκη, Πνευματικό Ίδρυμα ΓΑΠ – University Studio Press 1994, σ. 17-25. Ο Φέρρης μάλλον έμαθε για το γεγονός από τον Βρεττάκο, καθώς μόνον εκείνος ήταν σπουδαστής στη σχολή κατά την έναρξη της λειτουργίας της. Όπως θα δούμε, ο Φέρρης πήγε στη σχολή κατά τον δεύτερο χρόνο λειτουργίας της

⁶⁴⁷ *Εικόνα* 32.

⁶⁴⁸ Ρ. Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ'εμέ*, ό. π., σ. 211- 217.

τις ΗΠΑ όπου σπούδασε θέατρο και είχε εντυπωθήσει στη Μέθοδο Στανισλάφσκι, ενώ εκείνη την περίοδο, δούλεψε ως βοηθός σκηνοθέτη του Κούνδουρου στον *Δράκο* (1956).⁶⁴⁹ Η συνεργασία των δύο με την ΑΣΚ υπήρξε βραχύβια και επρόκειτο να τερματιστεί επεισοδιακά. Σύμφωνα με τη σχετική μαρτυρία του Μανθούλη, προς το τέλος της πρώτης χρονιάς: «...έγινε ένας τσακωμός μεταξύ του Βαχλιώτη και του Ιωαννίδη, στον οποίον ο Βαχλιώτης είχε δίκιο. Τότε εκείνος σηκώνεται και φεύγει και εγώ θεώρησα ότι δεν μπορούσα να μείνω χωρίς να πάρω μια θέση, και έτσι έφυγα και 'γώ».⁶⁵⁰ Ύστερα από την απομάκρυνσή τους ο μεν Μανθούλης πήγε, όπως είδαμε, στη σχολή Σταυράκου, ο δε Βαχλιώτης έφτιαξε τη δική του σχολή θεάτρου προκειμένου να κάνει ευρύτερα γνωστή τη Μέθοδο, ενώ κατόπιν δίδαξε και στη Σταυράκου για ένα διάστημα.⁶⁵¹

Σχετικά με την κατάρτιση και τις διδακτικές αρετές του Βαχλιώτη, ο Μάνος Ελευθερίου, μαθητής του στη σχολή Σταυράκου, ανέφερε χαρακτηριστικά πως αν ο Βαχλιώτης είχε ασχοληθεί περαιτέρω με το θέατρο, ίσως να είχε ξεπεράσει και τον Κουν,⁶⁵² ενώ υπάρχει μια ακόμη αναφορά για τη διδασκαλία του στη σχολή Σταυράκου, όπου και γίνεται λόγος για το: «...καταπληκτικό μάθημα του Χρήστου Βαχλιώτη, του σπουδαίου αυτού καλλιτέχνη που ήταν πολλά χρόνια μπροστά από την εποχή του», εξαιτίας του οποίου ο νεαρός τότε Πανουσόπουλος δεν παράτησε την παρακολούθηση της σχολής, καίτοι είχε ήδη ξεκινήσει να εργάζεται παράλληλα στη Φίνος Φιλμ».⁶⁵³

Ορισμένοι από τους πρώτους σπουδαστές της σχολής υπήρξαν οι: Θόδωρος Αδαμόπουλος, Κώστας Βρεττάκος, Τζοβάννα Μπέζου και Κώστας Φωτεινός. Την ίδια

⁶⁴⁹ Στον Βαχλιώτη ανήκει η επιμέλεια του βασικού εγχειριδίου του Στανισλάφσκι σχετικά με τη μέθοδο του στα ελληνικά: Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, *Ένας ηθοποιός γεννιέται*, μτφ. Άγγελος Νίκας, Αθήνα, Γκόνης 1999. Βλ. ακόμα τους τίτλους ζενερίκ του φιλμ *Ο Δράκος* (1956).

⁶⁵⁰ Συνέντευξη Ρ. Μανθούλη, ό. π. Βλ. ακόμη: Ρ. Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ'εμέ*, ό. π., σ. 215 – 218.

⁶⁵¹ Βλ. σχετικά τη μαρτυρία της Μπέτυς Αρβανίτη, η οποία πέρασε από τη σχολή του Βαχλιώτη στο: Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Τόπος 2013, σ. 233

⁶⁵² Μ.Χ. «Ένας σημαντικός άνθρωπος», *Τα Νέα, Ένθετο - Πανόραμα* (29.11.1997), σ. 2.

⁶⁵³ Μ. Τσακωνιάτης, *Γιώργος Πανουσόπουλος*, ό. π., σ. 5. Ακόμα η αδερφή του, Ντένη Βαχλιώτη, υπήρξε μια από τις πιο σημαντικές ενδυματολόγους του θεάτρου και του κινηματογράφου: Έλις Κις, «Η πρώτη γυναίκα ενδυματολόγος», *Η Καθημερινή*, (20.11.2014).

εποχή ο Φέρρης, όντας ακόμη στη γενέτειρά του το Κάιρο, επρόκειτο να πληροφορηθεί για την ύπαρξη της νέας κινηματογραφικής σχολής που είχε ξεκινήσει να λειτουργεί στην Ελλάδα και η οποία έδειχνε να διαθέτει ορισμένες περγαμηνές. Ο ίδιος είχε πραγματοποιήσει ήδη μια αρχική επαφή με τον κινηματογράφο, συμμετέχοντας σε παραγωγές ελληνικών ταινιών που γυρίζονταν την δεκαετία του 1950 στα στούντιο της Αιγύπτου.⁶⁵⁴ Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, η ΑΣΚ παρουσίαζε τότε προς τα έξω ένα δυναμικό προφίλ, που δεν ανταποκρινόταν όμως στις πραγματικές της δυνατότητες: «Η σχολή βγήκε με μεγάλη καμπάνια, ότι θα έχει καθηγητές τον Κούνδουρο, τον Κακογιάννη, μετακλήσεις από το Χόλυγουντ, ότι έχει στούντιο κλπ [...]. Το 1957 μου έχει έρθει το προσπέκτους [...] βγάζω ένα λεσέ – πασέ και έρχομαι στην Ελλάδα. Και πάω να δω τη φοβερή σχολή. [...] Στην Αχαρνών 93, είναι ένα ζαχαροπλαστείο, έχει έναν ημιώροφο και έναν πρώτο όροφο που λεγόταν *Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου*. Πάω στον διευθυντή σπουδών, τον Χρήστο Θεοδωρόπουλο».⁶⁵⁵ Ο Θεοδωρόπουλος, έκρινε ότι ο Φέρρης, έχοντας αποκτήσει μια πρακτική επαφή και ένα θεωρητικό υπόβαθρο γύρω από τον κινηματογράφο μέσα από τα σχετικά βιβλία και κείμενα που είχε διαβάσει, ήταν αρκετά προχωρημένος ώστε να τοποθετηθεί απ' ευθείας στο δεύτερο έτος της σχολής. Βρέθηκε έτσι συμμαθητής με την πρώτη φουρνιά σπουδαστών. Εκτός από τους προαναφερθέντες, στην ίδια τάξη ο Φέρρης συμπεριέλαβε στη μαρτυρία του ακόμα τον Ιάσονα Γιαννουλάκη, τη Ζώη Μάναρη, τον Κώστα Τσαγκάρη, τον Δημήτρη Ραχούτη, τον Μίμη Δραγωνέα, τον Νίκο Αμμανίτη, την Ολγα Παναγοπούλου, τον Βαγγέλη Σερντάρη, την Ηρώ Κυριακάκη και τον Σταύρο Τορνέ.

Η επιτυχημένη προβολή της σχολής κατά το άνοιγμά της φαίνεται ότι συνέβαλε στην προσέλκυση νέων με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και κλίσεις, οι οποίοι στη συνέχεια επρόκειτο να διαγράψουν μια αξιόλογη πορεία όχι μόνο στον οπτικοακουστικό τομέα, αλλά ευρύτερα στο χώρο του πολιτισμού. Ο Γιαννουλάκης για παράδειγμα υπήρξε – από κοινού με τον επίσης συμμαθητή του στη σχολή Αδαμόπουλο – σκηνοθέτης του πρώτου ελληνικού σήριαλ στην εγχώρια τηλεόραση, με τίτλο: *Το σπίτι με τον φοίνικα* (1970).⁶⁵⁶ Ο Αδαμόπουλος, εκτός από το

⁶⁵⁴ Γιάννης Φραγκούλης, *Κώστας Φέρρης*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών 2004, σ. 19.

⁶⁵⁵ Συνέντευξη Κ. Φέρρη, ό. π.

⁶⁵⁶ Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της Ελληνικής Τηλεόρασης...*, ό. π., σ. 361-362.

σκηνοθετικό του έργου, είναι ευρύτερα γνωστός για τη διοικητική του συμβολή στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος, όπου και εξακολουθεί να παραμένει πρόεδρος.⁶⁵⁷ Ο Κώστας Βρεττάκος, γιος του ποιητή Νικηφόρου Βρεττάκου και γνωστός από την ταινία του *Τα παιδιά της Χελιδόνας* (1987), υπήρξε ένας από τους υπεύθυνους για τη διαχείριση της ελληνικής κινηματογραφίας από το 1990 έως το 2006, αρχικά ως ειδικός σύμβουλος Κινηματογραφίας του Υπουργείου Πολιτισμού, στη συνέχεια ως πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και κατόπιν σύμβουλος Διεθνών Σχέσεων στον τομέα του Οπτικοακουστικού.⁶⁵⁸ Η Τζοβάννα Μπέζου εργάστηκε κυρίως ως παραγωγός. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των συμφοιτητών της Βρεττάκου και Φέρρη, κατά τη διάρκεια της φοίτησής της στη σχολή Ιωαννίδη γνωρίστηκε με τον μοντέρ και στη συνέχεια γνωστό από την τηλεοπτική του θητεία σκηνοθέτη Αντώνη Τέμπο, ο οποίος είχε έρθει στη σχολή μετά από σχετικές σπουδές στην Ιταλία για να διδάξει το μάθημα του μοντάζ, με τον οποίο στη συνέχεια και παντρεύτηκε. Ο Μάναρης τέλος ασχολήθηκε στη συνέχεια με την ποίηση.⁶⁵⁹

Επιπλέον ο Βρεττάκος, στη μαρτυρία του, συμπεριλαμβάνει ανάμεσα στους πρώτους σπουδαστές του τμήματος υποκριτικής τον μετέπειτα συγγραφέα Παύλο Μάτεσι καθώς και τον εικαστικό Φαίδωνα Πατρικαλάκη.⁶⁶⁰ Ο Φέρρης ακόμη αναφέρει μεταξύ των σπουδαστών της αμέσως επόμενης χρονιάς τον Νίκο Παναγιωτόπουλο, τον Απόστολο Τεγόπουλο και τον Ανδρέα Κατσιμητσούλια. Ο Παναγιωτόπουλος επιβεβαιώνει ότι σπούδασε στη σχολή Ιωαννίδη σε συνέντευξή του, συμπληρώνοντας με γλαφυρό τρόπο: «Τότε υπήρχαν δύο σχολές. Η ανωτέρα σχολή του Σταυράκου και η Ανωτάτη του Ιωαννίδη. Εγώ φυσικά γράφτηκα στην Ανωτάτη».⁶⁶¹

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται από τον Φέρρη κυρίως στη δυναμική που δημιουργήθηκε μεταξύ των σπουδαστών παρά στο καθαυτό πρόγραμμα των

⁶⁵⁷ Βλ. σχετικά: «Γενική Συνέλευση – Διοικητικό Συμβούλιο» στην ηλεκτρονική διεύθυνση του οργανισμού: <http://www.tainiothiki.gr/v2/about/board> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁶⁵⁸ Βλ. Κ. Γούτος, Κ. Δ. Νούλας, *Λεξικό Σκηνοθετών του Ελληνικού Κινηματογράφου*, ό. π., σ. 19 και 44.

⁶⁵⁹ Ζώης Μάναρης, *Κάθειρκτος Σκαλιστός Καημός (ποιήματα 1947-1977)*, Αθήνα, Αλεβεβάν 1994.

⁶⁶⁰ Συνέντευξη Κώστα Βρεττάκου, ό. π.

⁶⁶¹ Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Επάγγελμα: Ερασιτέχνης σκηνοθέτης*, Αθήνα, Αιγόκερως 1992, σ. 119.

μαθημάτων: «Η τάξη η δικιά μας πήγαινε εκεί μόνο όταν γινόταν μάθημα του Θεοδωρόπουλου. Όταν ήταν άλλο μάθημα, πηγαίναμε εκεί στις 6 παρά πέντε και στις 6 που άρχιζαν τα μαθήματα φεύγαμε όλοι μαζί και πηγαίναμε στου Ζαχαράτου ή οπουδήποτε αλλού, και μεταφράζαμε ο ένας στον άλλον τα ξένα περιοδικά και βιβλία ή πηγαίναμε όλοι μαζί να δούμε μια ταινία, και κάναμε κριτική ανάλυση. Κάναμε δηλαδή μαθήματα μόνοι μας. Αυτό ήταν το μεγάλο μυστικό». ⁶⁶²

Εκτός από τον Μανθούλη και τον Βαχλιώτη, κλήθηκε να διδάξει στη σχολή ο δημοσιογράφος και θεωρητικός του κινηματογράφου Χρήστος Θεοδωρόπουλος, ο οποίος, με την αποχώρησή τους, ανέλαβε και τη διεύθυνση σπουδών της. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των πρώτων σπουδαστών, ο Θεοδωρόπουλος είχε περάσει κάποιο διάστημα στο Παρίσι, όπου ήρθε σε επαφή με τον κύκλο της Cinémathèque Française (Sadoul, Langlois, Mitry) και το Ινστιτούτο Φιλμολογίας που είχε δημιουργηθεί από τον Gilbert Cohen Seat στη Σορβόννη. ⁶⁶³ Τα μαθήματα που παρέδιδε στη σχολή Ιωαννίδη είχαν θεωρητικό χαρακτήρα και αφορούσαν κυρίως την αισθητική του κινηματογράφου. «Ο τρόπος που δίδασκε ήταν ιδιαίτερος. Ουσιαστικά τα μαθήματά του ήταν μαθήματα φιλοσοφίας. Είχε εκείνο το εκπληκτικό χάρισμα που σε έκανε να κρέμεσαι από τα χείλια του. [...] Τα μαθήματα που έκανε ήταν κυρίως διαλέξεις αλλά και συνομιλία με τους σπουδαστές». ⁶⁶⁴

Ο Θεοδωρόπουλος γύρισε ακόμα το 1960 την πρώτη και μοναδική του κινηματογραφική ταινία με τίτλο *Το μεροκάματο της ευτυχίας* (1960). ⁶⁶⁵ Ήταν ένα αστυνομικό φιλμ με στοιχεία σχολιασμού της κοινωνικής πραγματικότητας, και επίσης η πρώτη ασπρόμαυρη ελληνική ταινία μεγάλου μήκους που γυρίστηκε με σύστημα Σινεμασκόπ. Ο ίδιος είχε γράψει και το σενάριο σε συνεργασία με τον συγγραφέα Ανδρέα Φραγκιά και πρωταγωνιστούσαν ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, η Τασσώ Καββαδία, η Ξένια Καλογεροπούλου αλλά

⁶⁶² Συνέντευξη Κ. Φέρρη, ό. π.

⁶⁶³ Βλ. σχετικά και σ. 143-144.

⁶⁶⁴ Συνέντευξη Βρεττάκου, ό. π.

⁶⁶⁵ Ο εναλλακτικός της τίτλος είναι: *Το μεγάλο κόλπο*. Βλ. σχετικά: Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, ό. π., σ. 185-186. Η ταινία ήταν έως πρόσφατα ανεβασμένη στο “Youtube”, έχει όμως πλέον αποσυρθεί: <https://www.youtube.com/watch?v=gIS9wIyq0NY> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

και ο Σταύρος Τορνές, στη δεύτερή του κινηματογραφική εμφάνιση.⁶⁶⁶ Αν και έγινε ευρύτερα γνωστός για το ιδιόμορφο προσωπικό του ύφος ως σκηνοθέτης ιδίως κατά τη δεκαετία του 1980, ο Τορνές είχε σπουδάσει και έπειτα εργαστεί ως ηθοποιός σε ελληνικές αλλά και ιταλικές παραγωγές. Σύμφωνα με τα βιογραφικά του στοιχεία είχε εγγραφεί στη σχολή Ιωαννίδη το 1957. Επομένως κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας του Θεοδωρόπουλου πρέπει να ήταν είτε τελειόφοιτος είτε να είχε μόλις αποφοιτήσει. Ως ηθοποιός, είχε πρωτοεμφανιστεί λίγο πριν στη *Λίμνη των στεναγμών* (1959) του Γρηγορίου.⁶⁶⁷

Η σκηνοθετική απόπειρα του Θεοδωρόπουλου φαίνεται πως δεν άφησε ανεπηρέαστο τον μαθητή του Κώστα Φωτεινό. Αποφάσισε τότε και εκείνος να αποτολμήσει ένα εγχείρημα, ανάλογο με εκείνο της σχολής Σταυράκου το 1954. Να γυρίσει δηλαδή μια ταινία με τη συμμετοχή των σπουδαστών της σχολής Ιωαννίδη. Η ταινία βασίστηκε σε ένα σενάριο της συντρόφου και συνεταίρου του Ιωαννίδη στη διαχείριση της σχολής Δέσποινας Τσούκα - Ρίτσου.⁶⁶⁸ Ο Φωτεινός ανέλαβε τη σκηνοθεσία ενώ ο Ιωαννίδης έγινε ο παραγωγός της. Ο τίτλος της ταινίας ήταν *Το μυστικό του κόκκινου μανδύα* (1960) και διαπραγματευόταν μια ιστορία μυστηρίου. Στους τίτλους έναρξης αναφέρεται: «Το έργο τούτο είναι εξ' ολοκλήρου δημιούργημα των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Κινηματογράφου – εκ της Διευθύνσεως». Τη φωτογραφία της ταινίας έκαναν από κοινού οι Τάκης Γεωργόπουλος και Νίκος Γαρδέλης, έχοντας για βοηθό τους τον τότε σπουδαστή - και μετέπειτα καθηγητή στην ΑΣΚ - Κώστα Τσαγκάρη. Εκτός από τους πρωταγωνιστές της ταινίας (Λίλυ Παπαγιάννη, Χριστόφορος Χειμάρας, Ανδρέας Φιλιππίδης και Μιχάλης Νικολινάκος), συμμετείχαν σε δεύτερους ρόλους

⁶⁶⁶ Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 197.

⁶⁶⁷ Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), *Σταύρος Τορνές*, Αθήνα, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Εκδόσεις Καστανιώτη 2001, σ. 190.

⁶⁶⁸ Η Τσούκα – Ρίτσου αναφέρεται στους καταλόγους με το καθηγητικό προσωπικό της σχολής ως συγγραφέας, μουσικός και ιστορικός κινηματογράφου, η οποία δίδσκε το μάθημα της μουσικής. Βλ: έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., [Καθηγητικό προσωπικό], 1256/ 11.10.1969, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ 1. Για τη σχέση ανάμεσα στον Θεοδωρόπουλο και τον Φωτεινό θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

σπουδαστές της σχολής, πιθανότατα προερχόμενοι από το τμήμα ηθοποιών, μεταξύ των οποίων και πάλι ο Σταύρος Τορνές.⁶⁶⁹

Οι πληροφορίες γύρω από την κινηματογραφική απόπειρα της σχολής Ιωαννίδη είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Εκ του αποτελέσματος μπορούμε να συμπεράνουμε ότι *Το μυστικό του κόκκινου μανδύα* δεν πρέπει να είχε ιδιαίτερη απήχηση, ούτε να σημείωσε εμπορική επιτυχία, σε αντιστοιχία άλλωστε και προς την περίπτωση της *Αρπαγής της Περσεφόνης*. Αυτό πιθανά οφειλόταν στην αδυναμία διανομής της ταινίας και όχι απαραίτητα στην ποιότητά της. Σε αυτό το συμπέρασμα μας οδηγεί η απουσία πληροφοριών από τους Ρούβα και Σταθακόπουλο, σχετικά με την πρώτη προβολή της ταινίας και τα εισιτήρια που έκανε, παρότι στο βιβλίο τους παρέχονται αντίστοιχα στοιχεία για τις περισσότερες ελληνικές ταινίες της εποχής.⁶⁷⁰

Αδιευκρίνιστο επίσης παραμένει το εάν ο Φωτεινός έκανε την ταινία όντας τελειόφοιτος σπουδαστής της σχολής ή είχε αν αποκτήσει εν τω μεταξύ τον ρόλο του δασκάλου. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των παλαιών σπουδαστών της σχολής Ιωαννίδη, ο Φωτεινός τοποθετείται στην πρώτη «φουρνιά», εκείνη δηλαδή του ακαδημαϊκού έτους 1956-57. Εάν ολοκλήρωσε τις σπουδές του κανονικά, δηλαδή σε τρία χρόνια, αυτό πρέπει να συνέβη το 1959. Η πιθανή άμεση μετάβαση του Φωτεινού από τον ρόλο του διδασκόμενου σε εκείνον του διδάσκοντα έρχεται προς επίρρωση ενός ευφυολογήματος των ανθρώπων της σχολής, σύμφωνα με το οποίο όσοι πρόλαβαν έγιναν καθηγητές ενώ οι υπόλοιποι έμειναν μαθητές.⁶⁷¹

Εκτός από τις δυο παραπάνω προσπάθειες, η σχολή του Ιωαννίδη συνδέεται και με την παραγωγή ενός ακόμη φιλμ, λίγα χρόνια αργότερα, το οποίο μάλιστα

⁶⁶⁹ Μεταγενέστερα το φιλμ εμφανίστηκε με διαφορετικούς τίτλους όπως: *Ο κόκκινος μανδύας* και *Το μεγάλο μυστικό*. Βλ. σχετικά στην ψηφιακή συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1590/> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Ήταν επίσης ανεβασμένο στο “YouTube” (αν και όχι ολόκληρο), επίσης όμως κατέβηκε, λόγω μάλλον πνευματικών δικαιωμάτων: <https://www.youtube.com/watch?v=GLGhyzSFP98>

⁶⁷⁰ Βλ. σχετικά: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 198.

⁶⁷¹ Για την πατρότητα της φράσης υπήρξε διχογνωμία μεταξύ Φέρρη και Βρεττάκου. Ο Φέρρης την αποδίδει στον συμφοιτητή τους Δημήτρη Ραχούτη. Ο Βρεττάκος υποστηρίζει ότι εκείνος που τη σκέφτηκε ήταν ο επίσης συμφοιτητής τους και έπειτα καθηγητής στη σχολή Νίκος Αμμανίτης. Ο Αμμανίτης πάντως δεν διεκδικεί την πατρότητα της φράσης και απλώς αναφέρει πως: «...μερικοί κακόγλωσσοι ισχυρίζονταν για το διδακτικό της προσωπικό πως ήταν ζήτημα ταχύτητας. Όσοι πρόλαβαν έγιναν καθηγηταί. Οι υπόλοιποι γράφτηκαν μαθηταί». Στο: Νίκος Αμμανίτης, «Μια φορά και έναν καιρό», *Το Παρόν της Κυριακής*, (04.12.2011).

κατάφερε να διακριθεί στην εποχή του. Πρόκειται για το *Τετράγωνο* (1964), μια σπονδυλωτή ταινία, αποτελούμενη από τέσσερις διαφορετικές ιστορίες: α) «Η σαρξ», β) «Αύριο θα σου χαρίσω μια κορδέλα», γ) «Στο χαράκωμα» και δ) «Η ζούγκλα». Η ταινία υπήρξε δημιούργημα των τελειόφοιτων σπουδαστών της σχολής Πάνου Κατέρη, Γιάννη Κοκκόλη, Στέλιου Τζάκσον, Νίκου Οικονόμου και Κώστα Τόσιου. Τα επεισόδια «Η σαρξ» και «Η ζούγκλα» προέρχονταν από δυο ομώνυμα διηγήματα του Αντώνη Σαμαράκη,⁶⁷² το «Αύριο θα σου χαρίσω μια κορδέλα» από ένα διήγημα της Βάσως Σινοπούλου, ενώ το «Στο χαράκωμα» ήταν γραμμένο από τους ίδιους τους σπουδαστές. Ο Κατέρης, ο οποίος εκτός από συνδημιουργός της ταινίας, έπαιζε και έναν από τους βασικούς ρόλους σε αυτή, αναφέρει σχετικά με τη διαδικασία παραγωγής της:

Όταν ήμουν στο τρίτο έτος των σπουδών έπρεπε να παραδώσουμε ένα φιλμάκι [...] οπότε μαζευτήκαμε πέντε από τους τελειόφοιτους και αποφασίσαμε να κάνουμε μια ταινία. [...] Γυρίσαμε λοιπόν τέσσερις ιστορίες, χωρίς να έχει σχέση η μία με την άλλη, και για αυτό το ονομάσαμε Τετράγωνο.[...] Ξεκινήσαμε με όλο αυτό το θάρρος, το θράσος και τα όνειρα μας ενώ δεν είχαμε σκεφτεί ότι χρειαζότανε και μερικά λεφτά. Οπότε βρεθήκαμε να ρωτάμε τι χρειάζεται. Πρώτα απ' όλα φιλμ. Αρχίσαμε λοιπόν να χτυπάμε πόρτες. Πήγαμε στον Φίνο και του είπαμε ποιοι είμαστε και τι θέλουμε. Εκείνος μας είπε να μπούμε στην αποθήκη του και να πάρουμε ό,τι φιλμ είχε περισσέψει από τα γυρίσματά του. Έτσι εξασφαλίσαμε το φιλμ.⁶⁷³ [...] Χρειαζόντανε ακόμα ηθοποιοί. Δεν υπήρχε περίπτωση να πάρουμε ηθοποιούς αφού δεν είχαμε λεφτά. Οπότε αναγκαστικά έπαιξα εγώ, η μάνα μου, η θεία μου, οι ξαδέρφες μου και όλη η γειτονιά. [...]. Έπειτα χρειαζότανε μουσική. Τότε πρωτόβγαине ο Σταύρος Ξαρχάκος [...]. Του χτυπήσαμε λοιπόν και αυτού την πόρτα και συμφώνησε και εκείνος.⁶⁷⁴ [...] Μετά θέλαμε έναν οπερατέρ που να μην είναι

⁶⁷² «Η Σαρξ» αποτελεί διήγημα από την πρώτη συλλογή του Σαμαράκη *Ζητείται Ελπίς*, ενώ «Η Ζούγκλα» προέρχεται από την αμέσως επόμενη συλλογή του ίδιου, *Αρνούμαι*. Βλ. σχετικά: Αντώνης Σαμαράκης, *Ζητείται Ελπίς*, Αθήνα, Ψυχογιός 2013,⁹² σ. 15-22 και: Αντώνης Σαμαράκης, *Αρνούμαι*, Αθήνα, Ψυχογιός 2013,³⁸ σ. 80 – 99.

⁶⁷³ Εδώ ο Κατέρης εννοεί ότι ο Φίνος τους επέτρεψε να πάρουν τα υπολείμματα των μπομπινών που είχαν χρησιμοποιηθεί, δηλαδή το κομμάτι του φιλμ που παρέμενε μέσα στο κουτί αχρησιμοποίητο. Αυτό συνέβαινε και συμβαίνει ακόμα, καθώς το μήκος και η διάρκεια του φιλμ που υπολείπεται μπορεί να μην αντιστοιχεί στον απαραίτητο χρόνο που χρειάζεται μια σκηνή ή ένα πλάνο για να γυριστούν. Αν για παράδειγμα έχει μείνει στο κουτί αχρησιμοποίητο φιλμ για ένα λεπτό και η διάρκεια του πλάνου σε ένα γύρισμα υπολογίζεται ότι θα πάρει περισσότερο, τότε το συγκεκριμένο φιλμ δε χρησιμοποιείται και εισάγεται νέα μπομπίνα με φιλμ στη μηχανή λήψης. Το αχρησιμοποίητο αυτό φιλμ, αν μαζευτεί αντίστοιχα από αρκετές ακόμα μπομπίνες που δεν έχουν χρησιμοποιηθεί στο σύνολό τους, μπορεί στη συνέχεια να ενοποιηθεί και να αποτελέσει μία νέα μπομπίνα με αρκετά λεπτά λήψης. Ο Κατέρης προσθέτει ακόμη ότι η φωτογραφία της ταινίας παρουσιάζει έντονες φωτιστικές διαφοροποιήσεις, εξαιτίας ακριβώς αυτής της ανομοιογένειας μεταξύ των τύπων φιλμ που χρησιμοποιήθηκαν.

⁶⁷⁴ Η μουσική για το *Τετράγωνο*, ήταν η τρίτη κινηματογραφική δουλειά του συνθέτη καθώς είχαν προηγηθεί οι μουσικές του επενδύσεις στο *Ταξίδι* (1962) του Ντ. Δημόπουλου και *Τα κόκκινα φανάρια* (1963): Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος 1905-1970*, 1, ό. π., σ. 310. Στη συνέχεια μάλιστα η δουλειά του αυτή κυκλοφόρησε και σε δίσκο. Πρόκειται για το «Μοναστηράκι και Τετράγωνο» (1964). Η δεύτερη πλευρά του δίσκου περιέχει έξι κομμάτια που αποτελούν τη μουσική

όμως μαθητής, να ξέρει μερικά πράγματα. Κάποιος τότε μας σύστησε τον Κώστα Μπαλάφα που δούλευε στη ΔΕΗ.⁶⁷⁵

Όταν ολοκληρώθηκαν τα γυρίσματα της ταινίας οι δημιουργοί της, ικανοποιημένοι από το αποτέλεσμα, αποφάσισαν να τη στείλουν στην 5^η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου που έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη, τον Σεπτέμβρη του 1964.⁶⁷⁶ Το *Τετράγωνο* επελέγη και συμμετείχε στο φεστιβάλ δίπλα σε ταινίες όπως η *Προδοσία* (1964) του Κ. Μανουσάκη, το *Γάμος αλλά ελληνικά* (1964) του Β. Γεωργιάδη και ο *Διωγμός* (1964) του Γ. Γρηγορίου. Ο Κατέρης περιγράφει με ζωνφό τρόπο την άφιξη των συντελεστών της ταινίας στην επίσημη προβολή: «Ήμασταν τότε τόσο φτωχοί που δεν είχαμε καν λεφτά να πάρουμε ταξί για να μας πάει στην πρεμιέρα της ταινίας στο φεστιβάλ. Φτάσαμε λοιπόν με τα πόδια στο «Μακεδονικών Σπουδών» που θα προβαλλόταν η ταινία, σταθήκαμε λίγα μέτρα πιο 'κει, πήραμε ένα ταξί και του λέμε: πήγαινε μας μέχρι την είσοδο. Έτσι καταφέραμε και εμφανιστήκαμε μπροστά στους φωτογράφους, τα χαλιά κλπ».⁶⁷⁷

Παρά τις αντιξοότητες και τα λιτά μέσα με τα οποία γυρίστηκε, το φιλμ των νεαρών σπουδαστών κατάφερε τελικά να διακριθεί, αποσπώντας ειδική τιμητική διάκριση και μνεία εκ μέρους των κριτικών.⁶⁷⁸ Επιπλέον έτυχε θερμής αποδοχής και από μερίδα του Τύπου. Ενδεικτικά είναι όσα γράφτηκαν σε άρθρο κριτικής στο *Έθνος*: «Επιτέλους! Μια βραδιά αντάξια ενός φεστιβάλ. Η χθεσινή Πέμπτη δικαιολόγησε την ύπαρξη της Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου, [...] Το «Τετράγωνο», η σπονδυλωτή ταινία Κατέρη, Κοκκόλη, Τζάκσον, Τσίου και

της ταινίας. Το τραγούδι που έχει τον τίτλο «Σαρξ» επρόκειτο να αποτελέσει το μουσικό θέμα για το «Βάλε κι' άλλο πιάτο στο τραπέζι», σε στίχους Λευτέρη Παπαδόπουλου (πρώτη ερμηνεία από τη Βίκυ Μοσχολιού το 1965). Βλ. *Εικόνα* 33.

⁶⁷⁵ Συνέντευξη Πάνου Κατέρη, (7/2/2015). Πρόκειται τον γνωστό φωτογράφο από την Ήπειρο. Βλ. σχετικά: Κώστας Μπουμπουρής, *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του*, Αθήνα, Κώστας Μπουμπουρής - Στέφανος Γ. Κωστούλας 2010. Ο Μπαλάφας είχε αναπτύξει ενδιαφέρον και για τον κινηματογράφο και είχε δώσει μάλιστα ορισμένες σχετικές διαλέξεις: Κώστας Μπαλάφας, *Διαλέξεις για τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Ακαδημία Δημοσιογραφικής Φωτογραφίας 1998. Παρόλα αυτά η συγκεκριμένη πληροφορία που αφορά την ενεργή ενασχόλησή του με την κινηματογραφική φωτογραφία, παραμένει εν πολλοίς άγνωστη.

⁶⁷⁶ Αυτή ήταν αρχικά η επίσημη ονομασία του κινηματογραφικού φεστιβάλ, η οποία διατηρήθηκε για έναν ακόμη χρόνο, οπότε και μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου: Γ. Μηλιώνης, Μ. Ακτσόγλου (επιμ.), *30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, ό. π., σ. 34.

⁶⁷⁷ Συνέντευξη του Π. Κατέρη, ό. π.

⁶⁷⁸ *1960 - 2009: πενήντα χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, ό. π., σ. 17 και 119.

Οικονόμου, προκάλεσεν ανάμεικτα συναισθήματα συγκινήσεως και ενθουσιασμού. Η ηλικία των δημιουργών του – είναι όλοι 22 μόλις ετών – και η ποιότητα της ταινίας που «γύρισαν» παραμέρισαν κάθε επιμέρους αντίρρηση με αποτέλεσμα να κυριαρχήσει στην αίθουσα μια θερμότερη ατμόσφαιρα. «Μπράβο! Μπράβο!» ακούσθηκαν επανειλημμένα για πρώτη φορά χθες μαζί με χειροκροτήματα που ξέσπαγαν στη διάρκεια της προβολής. [...] Σταύρος Ξαρχάκος: Μέγιστη η συμβολή της εξαιρετικής μουσικής του στην επιτυχία του *Τετραγώνου*». ⁶⁷⁹

Ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη σχολή Ιωαννίδη προσφέρει ακόμα το βραχύβιο περιοδικό που συνέταξαν τρεις σπουδαστές της το 1967. Πόνημα κυρίως του Νίκου Θεοδοσίου, σε συνεργασία με δυο συμφοιτητές του από το τμήμα σκηνογραφίας, τους Γ. Σταθόπουλο (ο οποίος υπέγραφε ως ΓΙΣόπουλος) και Δ. Καραβάκο, το περιοδικό έβγαλε μόνο δύο τεύχη, το πρώτο δισέλιδο και το δεύτερο τετρασέλιδο. ⁶⁸⁰ Ήταν πολυγραφημένο και διανεμόταν δωρεάν. Το πρώτο τεύχος, με τίτλο «Χωρίς Τίτλο: Μηνιαίο δελτίο της ΑΣΚΘ», βγήκε στις αρχές Απριλίου 1967, ενώ το δεύτερο που αφορούσε τον μήνα Μάιο, τυπώθηκε κατά τα τέλη του Απρίλη προκειμένου να κυκλοφορήσει πριν τις διακοπές του Πάσχα, το οποίο έπεφτε εκείνη τη χρονιά στις 30 Απριλίου. Εννιά μέρες πριν εκδηλώθηκε το πραξικόπημα των συνταγματάρχων. Με την επιστροφή από τις διακοπές, η σχολή ολοκλήρωσε τις εργασίες της και έκλεισε για το καλοκαίρι, χωρίς να κυκλοφορήσει εν τω μεταξύ άλλο τεύχος.

Τον επόμενο Σεπτέμβρη ο Θεοδοσίου αποφάσισε να φύγει για το Παρίσι, διακόποντας τις κινηματογραφικές του σπουδές στην ΑΣΚ. Στη συνέχεια ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο με ποικίλους τρόπους, από τη δημιουργία ντοκιμαντέρ έως τη συγγραφή. ⁶⁸¹ Επιπλέον, και σε ότι αφορά τη σχολή Ιωαννίδη, δημιούργησε πρόσφατα μια σελίδα στο Facebook με τίτλο: «Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου Θεάτρου 1966-67», όπου και συγκεντρώνει πληροφορίες γύρω από

⁶⁷⁹ Μαρία Παπαδοπούλου, «Εθριάμβευσαν χθες οι νέοι», *Έθνος* (25.9.1964). Στις *Εικόνες* 34 α-γ παρουσιάζεται φωτογραφικό υλικό με τη συμμετοχή των συντελεστών του φιλμ στο φεστιβάλ.

⁶⁸⁰ Βλ. την αρχική σελίδα του πρώτου τεύχους που κυκλοφόρησαν οι σπουδαστές της σχολής Ιωαννίδη, *Εικόνα* 35.

⁶⁸¹ Πιο αναλυτικά στο προσωπικό του ιστολόγιο: <https://theodosiou.wordpress.com/%CE%B2%CE%B9%CE%BF/> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

τη σχολή.⁶⁸² Όπως αναφέρει ο Θεοδοσίου, η σχολή Ιωαννίδη βρέθηκε άμεσα στο στόχαστρο του καθεστώτος, καθώς σχετιζόταν με το περιβάλλον της Ένωσης Κέντρου. Παρόμοια άποψη εκφράζει εξάλλου και ο Αμμανίτης: «Στον αριθμό 96 της οδού Αχαρνών, πάνω από το ζαχαροπλαστείο του Κόκαλη είχε την έδρα της η «Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου» του Νίκου Ιωαννίδη, η οποία... σταδιοδρόμησε αρκετά χρόνια και την οποία έκλεισε η χούντα, επειδή ο Ιωαννίδης υπέπεσε στο παράπτωμα να είναι φίλος και πολιτευτής του αείμνηστου Γεωργίου Παπανδρέου».⁶⁸³ Στο αρχειακό υλικό πάντως του Υπουργείου Πολιτισμού δε βρέθηκαν στοιχεία που να μαρτυρούν μια τέτοια εξέλιξη. Αντίθετα υπάρχει πλήθος εγγράφων που επιβεβαιώνουν τη συνέχιση της λειτουργίας της σχολής κατά την περίοδο της επταετίας 1967-1974.⁶⁸⁴

Ανάμεσα στην περιορισμένη ύλη του περιοδικού μπορούμε να διακρίνουμε ένα ενδιαφέρον πληροφοριακό κείμενο σχετικά με τη σύσταση και την εξέλιξη της σχολής: «Μαζεύτηκαν ο κ. Ν. Ιωαννίδης, η κ. Δ. Τσούκα και ο κ. Χ. Θεοδωρόπουλος. Ο πρώτος είχε την άδεια της σχολής, η δεύτερη τα λεφτά και ο τρίτος τη “γνώση των πραγμάτων”. Έτσι τον Οκτώβρη του 1956 έγραψαν οι εφημερίδες. “Κατόπιν αδειας του υπουργείου Παιδείας ιδρύθη κινηματογραφική σχολή υπό την επωνυμία *Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου & Θεάτρου*. Πάντως σαν ιδρυτικά στελέχη της Α.Σ.Κ.Θ. αναφέρονται οι Μανθούλης, Ροβάκης, Βελμύρας, Βαλασίδης, Κοκόλης, Κουνελάκης, Θεοδωρόπουλος και Ιωαννίδης - Βαμβακάς. [...] Στο διάστημα των 10 χρόνων παρέλασαν οι εξής αξιόλογοι καθηγητές: Δ. Γιάκος, Χ. Θεοδωρόπουλος, Γ. Ρωμανός, Δ. Βεάκης, Α. Φιλίππιδης, Μ. Μπούχλης, Μ. Λυγίζος, Ρ. Μανθούλης και Γ. Βακαλό. [...] Την εποχή που ήτανε στην Κότσικα ανέπτυξε η Α.Σ.Κ.Θ. τη μεγαλύτερη δράση της που ήταν: 1) Ειδικοί κύκλοι μαθημάτων των κ.

⁶⁸² Το link για τη συγκεκριμένη σελίδα: <https://www.facebook.com/pages/%CE%91%CE%BD%CF%89%CF%84%CE%AC%CF%84%CE%B7-%CE%A3%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%AE-%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%CE%AC%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%85-1966-67/1377317499181546?pnref=lhc> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁶⁸³ Ν. Αμμανίτης, «Μια φορά και έναν καιρό», ό. π., σ. 28

⁶⁸⁴ Βλ. ενδεικτικά τα στοιχεία από τον Πίνακα 3^α για το ακαδημαϊκό έτος 1967- 68, το οποίο και ήταν το αμέσως επόμενο μετά την επιβολή της δικτατορίας, όπου μαρτυρούν την ύπαρξη σπουδαστών και τμημάτων, άρα και την κανονική λειτουργία της σχολής.

Θεοδοροπούλου και Γιάκου. 2) Πειραματική σκηνή με πρωτοβουλία του κ. Τάκη Καραθανάση και επίσημες παραστάσεις εδώ και στην επαρχία. 3) Γύρισμα ντοκυμανταίρς (κ. Τσαγκάρης). 4) Γύρισμα ταινίας μεγάλου μήκους με τον τίτλο «Κόκκινος Μανδύας» σε σενάριο Δ. Τσούκα. Η ταινία είχε οικονομική αποτυχία. 5) Εκθέσεις κινηματογράφου και σκηνογραφίας. 6) Πανελλήνιος διαγωνισμός σεναρίου (κανένα δεν κρίθηκε άξιο).⁶⁸⁵

Οι στήλες του περιοδικού παρέχουν ακόμη ορισμένα στοιχεία γύρω από το τμήμα της υποκριτικής, για τη λειτουργία του οποίου εντοπίστηκε, όπως προανέφερα, λιγοστό πληροφοριακό υλικό στο αρχείο του υπουργείου. Συγκεκριμένα υπάρχει αναφορά σε δύο καθηγητές του τμήματος εκείνη την περίοδο. Πρόκειται για τους Φοίβο Ταξιάρχη και Τάκη Καραθανάση. Τη συνεργασία τους με τη σχολή επιβεβαίωσε και ο Θεοδοσίου με τη μαρτυρία του, μιλώντας εγκωμιαστικά ιδιαίτερα για την παρουσία και τη διδασκαλία του πρώτου.⁶⁸⁶ Στην ίδια στήλη αναφέρεται ακόμα πως: «η μαθήτρια του τμήματος υποκριτικής και γνωστή ηθοποιός του κινηματογράφου Έλενα Ναθαναήλ δήλωσε σε λαϊκό περιοδικό, ότι άμα τελειώσει τη δραματική σχολή, στην οποία τώρα σπουδάζει, θα παίξει στο θέατρο».⁶⁸⁷ Αν και είχε ήδη ξεκινήσει την καριέρα της ως ηθοποιός του κινηματογράφου - σε ηλικία μόλις 16 ετών - στην ταινία του Γιάννη Δαλιανίδη *Κάτι να καίει* (1963), η Ναθαναήλ φαίνεται ότι επεδίωξε να παρακολουθήσει μαθήματα σε μια δραματική σχολή, προκειμένου να αποκτήσει και το επίσημο δίπλωμα που θα της επέτρεπε να βγάλει άδεια ασκήσεως επαγγέλματος ηθοποιού.⁶⁸⁸ Ο επίσης σπουδαστής της σχολής εκείνη την περίοδο

⁶⁸⁵ *Εικόνα 36.* Στο ίδιο κείμενο μπορούμε να διαβάσουμε ακόμη τα ονόματα των: Ταξιάρχη, Φουριώτη και Χωριανόπουλου, στην αναφορά των καθηγητών που δίδασκαν στη σχολή. Άγνωστο για ποιο λόγο είναι διαγραμμένα. Ο Θεοδοσίου που μου παρείχε το συγκεκριμένο υλικό δε θυμάται πότε και για ποιο λόγο συνέβη αυτό.

⁶⁸⁶ Βλ. σχετικά: Αντιγόνη Κάραλη, «Εφυγε ο Φοίβος Ταξιάρχης: Ο στρατευμένος καλλιτέχνης που αγαπούσε πολύ την τέχνη του, «έσβησε» στα 81 του», *Έθνος - Πολιτισμός*, (12.10.2007). Ο Καραθανάσης υπήρξε κυρίως θεατρικός ηθοποιός, ενώ συμμετείχε στη συνέχεια και σε ορισμένες τηλεοπτικές παραγωγές, όπως στη μεταφορά του διηγήματος *Η Λυγερή* του Ανδρέα Καρκαβίτσα στην ΕΤ1, το 1995: Σ. Βαλούκος, *Η ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 305.

⁶⁸⁷ *Εικόνα 37.*

⁶⁸⁸ Η άδεια ασκήσεως επαγγέλματος ηθοποιού είχε καθιερωθεί το 1933 με τον Ν. 5736: «Περί ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού» ΦΕΚ 42 / 16.2.1933. και ίσχυε έως και το 1981, οπότε και καταργήθηκε με τον Ν. 1158, που αφορούσε επίσης το νομικό πλαίσιο των σχολών της ανώτερης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης: «Περί Οργανώσεως και διοικήσεως σχολών Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαιδεύσεως, Κρατικού Βραβείου Θεάτρου και καταργήσεως Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού» ΦΕΚ Α' 127/ 13.5.1981.

Κατέρης επιβεβαιώνει την παρουσία της Ναθαναήλ στη σχολή και επιπλέον αναφέρει ως συμφοιτήριά τους και τη Νίτσα Μαρούδα.⁶⁸⁹ Η Ναθαναήλ πάντως φέρεται να σπούδασε υποκριτική στη δραματική σχολή του Πέλου Κατσέλη, ενώ άλλες πηγές αναφέρουν ότι παρακολούθησε μαθήματα στη σχολή του Κατσέλη, αλλά πήρε τελικά το επίσημο πτυχίο της το 1969 από τη σχολή του Ιωαννίδη.⁶⁹⁰

Σε ό,τι αφορά τη μετεξέλιξη της σχολής κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, η πληροφόρηση είναι ακόμα πιο περιορισμένη. Το αρχειακό υλικό του Υπουργείου Πολιτισμού αποτελείται κυρίως από καταλόγους με ονόματα σπουδαστών και έγγραφα διαδικαστικού χαρακτήρα που δεν προσφέρουν κάποιο επιπρόσθετο ουσιαστικό στοιχείο. Το μόνο που γίνεται σαφές είναι το πότε σταμάτησε να λειτουργεί. Στον φάκελο «Στατιστικά Δελτία Σχολών Κινηματογράφου» όπου υπάρχει καταγραφή των σπουδαστών κάθε σχολής ανά έτος, εντοπίστηκε έγγραφο αναφορικά με τη σχολή Ιωαννίδη όπου ως τελευταίο έτος λειτουργίας της σημειώνεται το 1979-1980 και ακολουθεί η χειρόγραφη υποσημείωση: «Διακοπή λειτουργίας». Επίσης σε διευκρινιστικό έγγραφο του υπουργείου προς το ΔΙΚΑΤΣΑ για τη νομική υπόσταση και λειτουργία της σχολής αναφέρεται ότι δεν είχε λειτουργήσει κατά το έτος 1980-81.⁶⁹¹ Η διακοπή λειτουργίας της ΑΣΚ είναι πιθανό να συνδεόταν και με τον Ν. 1158/1981 για τις ανώτερες σχολές κινηματογράφου, ο οποίος το 1979 βρισκόταν ήδη υπό επεξεργασία και έθετε μια σειρά από νέα κριτήρια – ως προς τις υποδομές και τον τεχνικό εξοπλισμό - που οι ενδιαφερόμενες σχολές έπρεπε να πληρούν προκειμένου να συνεχίσουν να λαμβάνουν τη σχετική άδεια λειτουργίας του Υπουργείου Πολιτισμού. Οι υπεύθυνοι της σχολής ίσως έκριναν ότι δεν μπορούσαν πλέον να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του πλαισίου που διαμορφωνόταν, και αποφάσισαν να σταματήσουν τη λειτουργία της.

Καμία πληροφορία σχετικά με τη μετέπειτα σταδιοδρομία του διευθυντικού της διδύμου της σχολής, των Ιωαννίδη και Γσούκα, δεν έγινε δυνατό να εντοπιστεί.

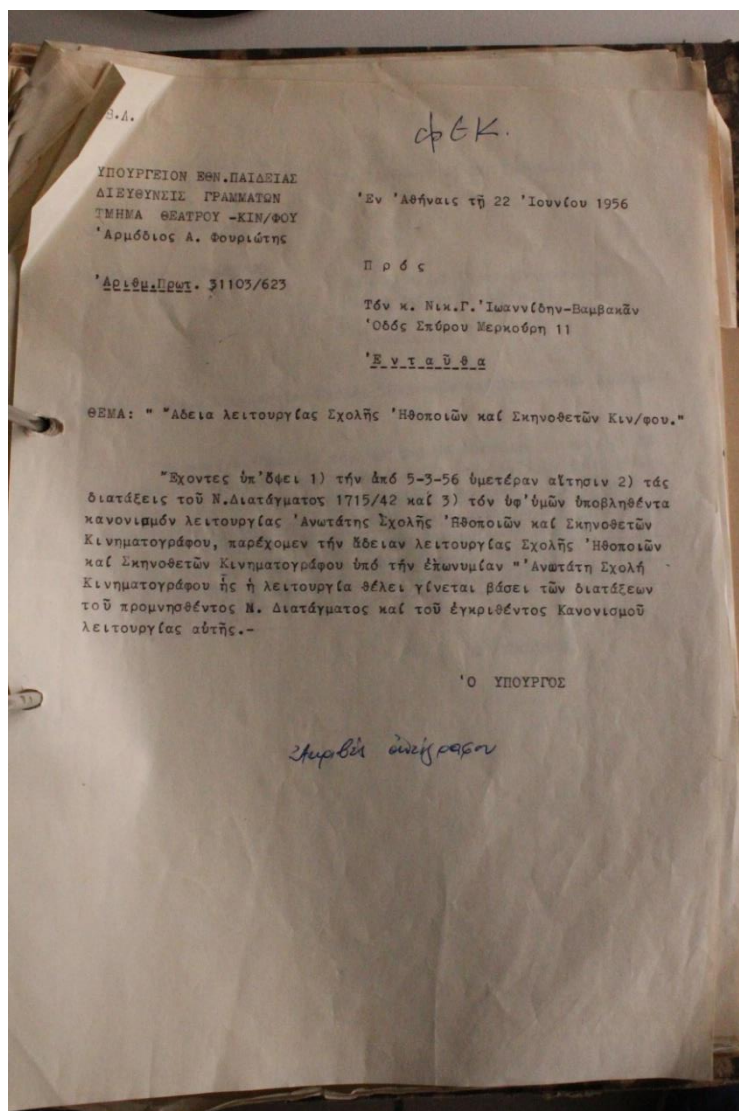
⁶⁸⁹ Συνέντευξη Π. Κατέρη, ό. π. Από την άλλη η Νίτσα Μαρούδα αναφέρεται πως σπούδασε στη Σχολή Μουσικού Θεάτρου του Μενέλαου Θεοφανίδη. Βλ. σχετικό λήμμα στον ιστότοπο της Finos Film: <http://www.finosfilm.com/movies/artistView/445>.

⁶⁹⁰ Βασίλης Γεωργιάδης, *Ετήσιος Κινηματογράφος*, Αθήνα, ιδιωτική έκδοση 1970, σ. 156, και Παναγιώτης Παναγόπουλος, «Εσβησε η Belle Helene του σινεμά», *Η Καθημερινή*, (5.3.2008).

⁶⁹¹ ΥΠ.ΠΟ. «Παροχή πληροφοριών», 30720/ 1350, 5.8.1981, *Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη*, φάκ. 2.

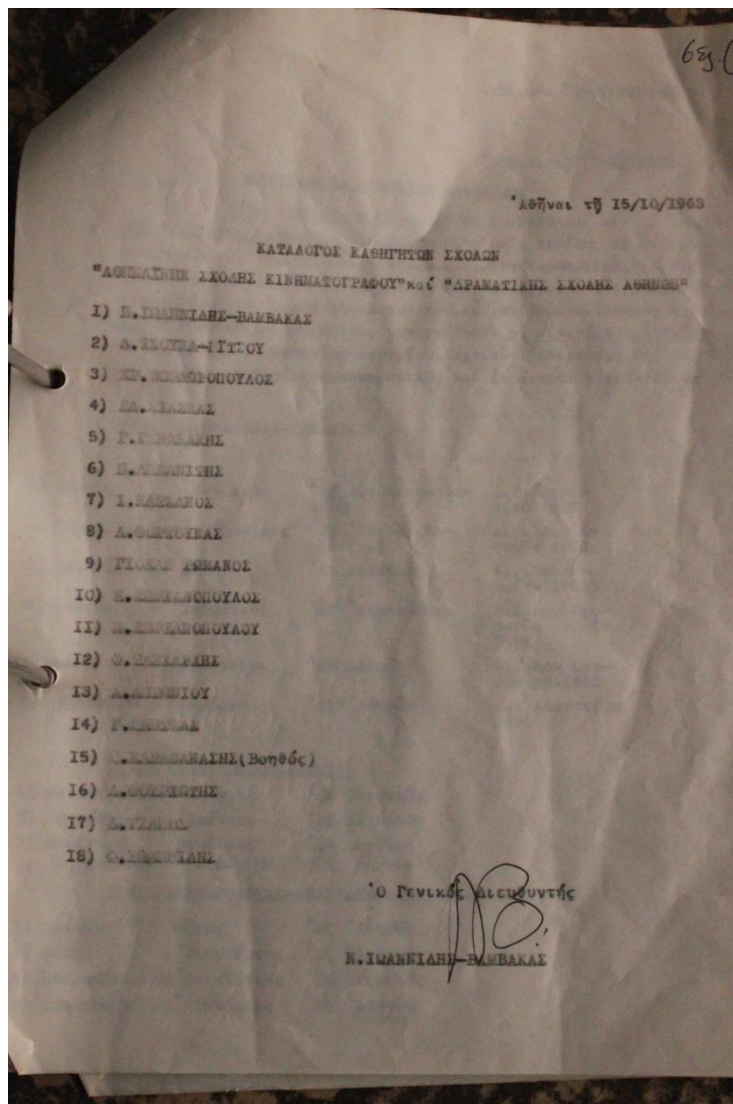
Οι πρώην σπουδαστές της σχολής με τους οποίους μίλησα, δεν έχουν οποιαδήποτε σχετική πληροφόρηση. Ολοκληρώνοντας εδώ την επισκόπηση για τα πεπραγμένα της Ανωτάτης, και κατόπιν Αθηναϊκής, Σχολής Κινηματογράφου, αξίζει συμπερασματικά να σημειωθεί πως, παρά το σύντομο χρονικό διάστημα που λειτούργησε συγκριτικά προς τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές και ιδίως τη Σταυράκου - 23 χρόνια – καθώς και τις ελλείψεις που παρουσίαζε ως προς την υποδομή και τον υλικοτεχνικό της εξοπλισμό, αποτέλεσε έναν ακόμη χώρο συγκέντρωσης και όσμωσης για τους νέους κινηματογραφιστές της εποχής. Μέσα από το περιβάλλον της προέκυψαν ορισμένες αξιέπαινες κινηματογραφικές προσπάθειες, ενώ παράλληλα αναδείχτηκαν δημιουργικές μονάδες που έμελλε να διαδραματίσουν ενεργό ρόλο στην αναδιαμόρφωση του κινηματογραφικού τοπίου της χώρας μας.

Εικόνες. Γ' Μέρος



Εικόνα 30.

Αντίγραφο της άδειας λειτουργίας της «Ανωτάτης Σχολής Κινηματογράφου» του Ν. Ιωαννίδη – Βαμβακά. (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).



Εικόνα 31.

Κατάλογος με τα ονόματα των διδασκόντων της «Ανωτάτης Σχολής Κινηματογράφου» του Ν. Ιωαννίδη, από κοινού με το αντίστοιχο θεατρικό της τμήμα, το οποίο είχε την επωνυμία «Δραματική Σχολή Αθηνών» (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).



Εικόνα 32.

Το κτήριο που λειτούργησε η «Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου» του Ν. Ιωαννίδη, όπως είναι σήμερα, στην οδό Κυβέλης 3. (Πηγή: Αρχείο Νίκου Θεοδοσίου).



Εικόνα 33.

Τα 2 διαφορετικά εξώφυλλα με τα οποία κυκλοφόρησε ο δίσκος «Μοναστηράκι και Τετράγωνο».



Εικόνα 34α.

Η Έλενα Ναθαναήλ, μαζί με τον συμφοιτητή της στη σχολή Ιωαννίδη Πάνο Κατέρη, στο θεωρείο κατά την προβολή της ταινίας *Τετράγωνο*, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1964. Μαζί τους η Ίλια Λυβικού, ο Στάθης Γιαλελής, ο Τέλης Ζώτος καθώς και ο μικρός πρωταγωνιστής του φιλμ. (Πηγή: Αρχείο Πάνου Κατέρη).



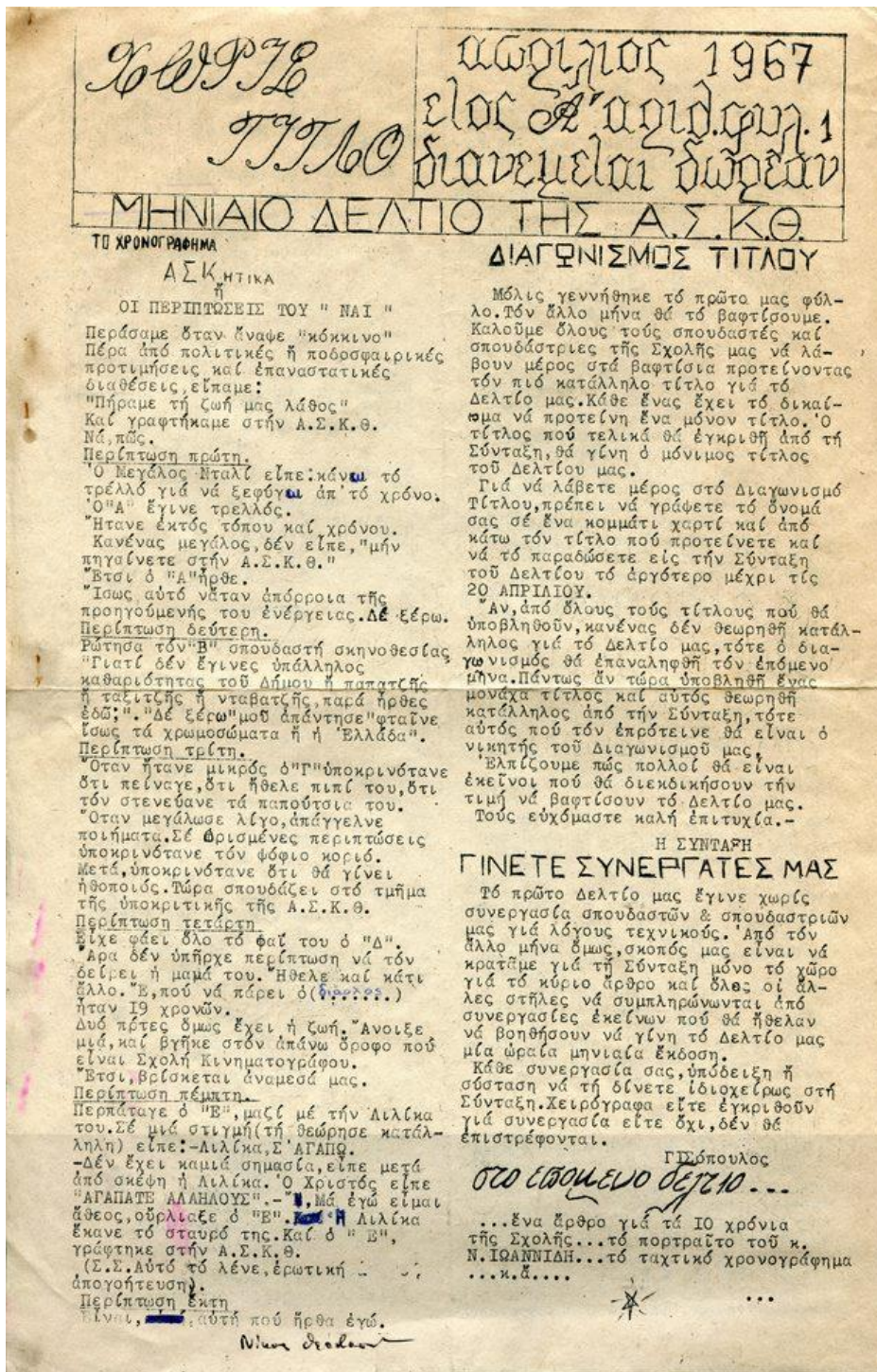
Εικόνα 34β.

Οι συμφοιτητές στην ΑΣΚΘ και συνδημιουργοί της ταινίας *Τετράγωνο*, κατά την προβολή της στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Από αριστερά προς δεξιά: Γιάννης Κοκκόλης, Πάνος Κατέρης, Νίκος Οικονόμου και Στέλιος Τζάκσον. (Πηγή: Αρχείο Πάνου Κατέρη).



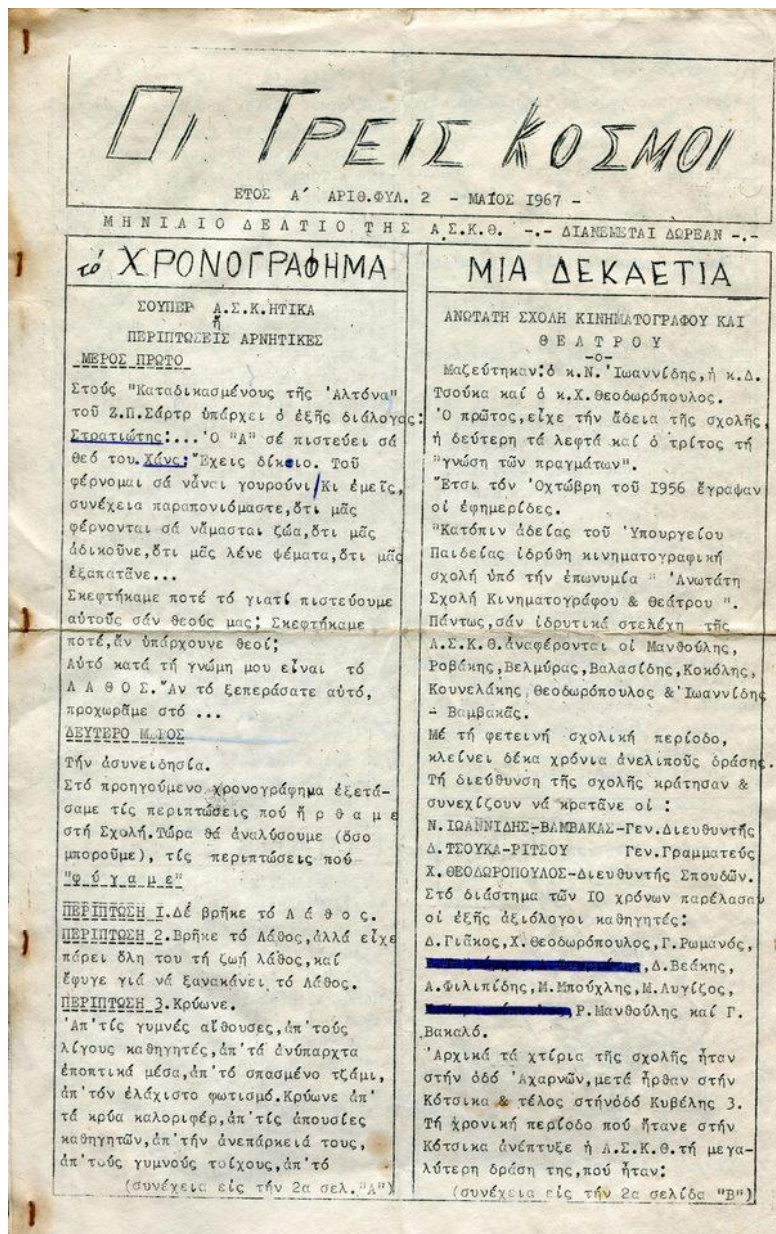
Εικόνα 34γ.

Αναμνηστική φωτογραφία από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1964, όπου διακρίνονται οι συντελεστές του *Τετραγώνου*, μαζί με την Έλενα Ναθαναήλ, την Ελένη Ανουσάκη, και τον Αχιλλέα Μαδρά στο κέντρο. (Πηγή: Αρχείο Πάνου Κατέρη).



Εικόνα 35.

Η αρχική σελίδα του πρώτου τεύχους που κυκλοφόρησαν οι σπουδαστές της σχολής Ιωαννίδη. (Πηγή: Αρχείο Νίκου Θεοδοσίου).



Εικόνα 36. (Πηγή: Αρχείο Νίκου Θεοδοσίου).

Οι τελευταίες άπουσες του καθηγητή της σκηνογραφίας κ. Γιόχαν Ρωμανού, όφελονται στη συμμετοχή του, στην κριτική επιτροπή της Πανελληνίας Έκθεσης, και στην επιτροπή άναρτήσης των έργων.

Μπορείτε να παρακολουθήσετε κάθε Τρίτη και Παρασκευή από τó βθνικό Πρόγραμμα στις 12,30 τó μεσημέρι, την έκπομπή "Ακόμα νέοι" που γράφει και παρουσιάζει ó καθηγητής της σχολής μας κ. Χρ. Θεοδωρόπουλος.

Για δύο ακόμα βρομάδες θα παίζεται στο θέατρο Βεργή τó έργο του "Ιάγυ, "Έντα Γκίμπλερ" όπου ένα βασικό ρόλο κρατάει ó καθηγητής της υποκριτικής κ. Φ. Τσιζιάρης.

Μετά από άπουσα ενός περιπου μήνα ξανάρχισε τά μαθηματά της ή κ. Τσοβιά. Όπως είναι γνωστό ή κ. Τσοβιά είχε μπει σε νοσοκομείο, γιατί πάσχει από "ζάχαρο". Εύχόμαστε σιδερένια".

Και οι άπουσες του κ. Τσαγγάρη, όφελονται, στην άποστολή του, για τή κινηματογράφηση έργων έκτελεσθέντων άπ' τó στρατό, για λογαριασμό της Πληρόρησης του Έθνών.

Και ó άλλος καθηγητής της υποκριτικής κ. Π. Καραθανάσης, άποτελεί βασικό στέλεχος του θιάσου του Ν. Κατσίκου.

Στις άρχές του Μάρτη, όδθημα στο Δημοτικό θέατρο του Πειραιά, και μέσα στη διάρκεια της Α' βρομάδας της Α.Ε.Ε., θεατρική παράσταση με τó έργο του Χάρολντ Πίντερ "Ένας άσημαντος πόνος". Τήν σκηνοθεσία είχαν κάνει οι μαθητές της Σχολής, Δ. Δανίνας και Μ. Μούδας. Τó πρώτο ρόλο, κράτησε με επιτυχία ó καλός μαθητής της Α.Ε.Κ. Γ. Ζέριγγας.

Η μαθήτρια του τμήματος της υποκριτικής και γνωστή ήθοποιός του Κινηματογράφου, Έλενα Ναθανάη, έδηλωσε σε λαϊκό περιοδικό, ότι έμα τελειώσει τή δραματική σχολή, στην όποια τώρα σπουδάσει, θα παίζει στο θέατρο.

Αν ενδιαφέρεστε για κριτική βιβλίου, μπορείτε να διαβάσετε σε ά π ο γ ε υ μ α τ ι ν ή έφημερίδα της κριτικής του καθηγητή της Ιστορίας Λογοτεχνίας και θεάτρου κ. Άγγελου Φουριώτη.

Ο σπουδαστής του δευτέρου έτους της υποκριτικής Πάνος Καττής παίζει στο τελευταίο φιλμ του κ. Ασπυροπούλου.

Ρεπορτάζ Δεσφανά

Στις 4 του περασμένου μήνα έγινε στις άθουσες της Σχολής μας όετήσιος άποκριάτικος χορός. Η όρχήστρα κράτησε άμεϊωτο τó κέφι των 100 και πλέον άτόμων μέχρι άργά. Με μία λέξη, είχε επιτυχία. Η συμμετοχή των σπουδαστών της Α.Ε.Κ.Θ. ήταν πολύ μικρή. Οι άποκριτές, ήσαν μόνο ό κ. Χρ. Θεοδωρόπουλος και ή κ. Π. Χρ. Φουριώτης.

ΓΙΑ ΝΑ ΓΝΩΡΙΣΙΜΕ ΤΩΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ ΜΑΣ

Άπ' τή στήλη αυτή θα παρουσιάζεται κάθε μήνα τó χειμωριστικό πορτραίτο, ενός καθηγητή. Κρατιέται σειρά, άλφαβητική.

ΧΡΗΤΟΣ (θεοδωρόπουλος)

Ο ΤΡΕΛΛΟΣ ΒΡΑΣΤΗΣ Διευθυντής σπουδών της Α.Ε.Κ.Θ. Στά 45 του χρόνιό κατάφερε να άποκτήσει, μία γυναίκα (δευτέρα) και μία κόρη (πρώτη) που τó κάνει τή ζωή δύσκολη. Έχει γυρίσει μία ταινία (είναι σκηνοθέτης), και πολλές άποπειρες. Τώρα δημοσιογραφεί. Ήτανε μαθητής του κ. Γ. ΡΩΜΑΝΟΥ (είχε ταλέντο). Διδάσκει Αισθητική σενάρου και 'Ιστ. Τέχνης. Χαίρει της γενικής έκτίμησης όλων. Καπνίζει τσιμπούκι. Πίνει τó καφέ με ζάχαρι. Είναι ύπέροχος.

Ν. ΘΕΟΔΩΣΙΟΥ

ΕΚΔΡΟΜΗ

Ρίχνουμε τήν ιδέα για μία έκδρομη. θέλετε να λάβετε μέρος; θέλετε να βρούμε τó μέρος; έλθετε να τó συζητήσουμε.

Δεί δη χρημάτων και άνευ τούτων ουδέν έστι γενέσθαι των ρδούντων. Ν. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Άφορα τά τμήματα Σκηνοθεσίας. Η καθηγήτρια της Ιστορίας Μουσικής και του Κινηματογράφου κ. Ν. Τσοβιά ανακοίνωσε, ότι επειδή με τήν άπουσα της τά μαθηματά της καθυστέρησαν, όταν θα λείπει κάποιος καθηγητής, θα καλύπτει τή κενή ώρα, ή ίδια, για να καλυφτεί τó κενό που δημιουργήθηκε.

Είς πληροφορούμε, ότι κυκλοφορεί ένα είδολογο (τό μοναδικό) περιοδικό κινηματογραφικό, με τόν τίτλο "Έλληνικό Κινηματογράφος". Μπορείτε να τó βρήτε στο βιβλιοπωλείο "θεμέλιος".

Έβρίθη μία ιδέα, άυτή για να γίνει πραγματικότητα έξαρτάται από τούς σπουδαστές του τμήματος Σκηνογραφίας. Θα μας ρωτήσετε τώρα πια είναι αυτή ή ιδέα. Άκούστε λοιπόν. Τόν 'Ιούνιο να γίνει Έκθεση Σκηνογραφίας. Ενδυματολογίας. Λοιπόν τó λέτε; θα γίνει;

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΓΙΕόπουλος, Ν. ΘΕΟΔΩΣΙΟΥ Τεχ. έλεύθυνσις: ΟΔΟΣ ΚΥΒΒΑΝΗΣ 3

Εικόνα 37. (Πηγή: Αρχείο Νίκου Θεοδοσίου).

«Κέντρο Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών»

Αποτελώντας κατά κάποιον τρόπο απόρροια της σχολής Ιωαννίδη, η συγκεκριμένη σχολή δημιουργήθηκε από τον πρώην σπουδαστή της «ΑΣΚ» Κώστα Φωτεινό και την κριτικό Ειρήνη Καλκάνη. Το «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών», όπως ήταν η επίσημος τίτλος της σχολής, ξεκίνησε τις εργασίες του στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Η λειτουργία του υπήρξε σύντομη και κράτησε για τέσσερις μόνο ακαδημαϊκές χρονιές, από το 1962 έως το 1966. Κατά τη σχετική έρευνα στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού δε βρέθηκε κάποιο σχετικό αρχειακό υλικό από επίσημο φορέα ή υπηρεσία, πέρα από μια βεβαίωση σπουδών που έστειλε η σχολή το 1967 προς το τότε αρμόδιο Υπουργείο Παιδείας. Σύμφωνα με αυτό, το «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου Κινηματογράφου Αθηνών» είχε λάβει επίσημη άδεια λειτουργίας με την Υ.Π. 52416/1961.⁶⁹² Η απουσία αρχειακού υλικού πρέπει να αποδοθεί μάλλον στην προαναφερθείσα προβληματική διαδικασία μεταφοράς των φακέλων που σχετίζονταν με τις σχολές κινηματογράφου από το Υπουργείο Παιδείας στο Υπουργείο Πολιτισμού, κατά τη μεταβίβαση αρμοδιοτήτων από το ένα στο άλλο, στις αρχές της δεκαετίας του 1970.⁶⁹³ Ως εκ τούτου η συλλογή πληροφοριών βασίστηκε κατά κύριο λόγο σε μαρτυρίες σπουδαστών και συνεργατών της.

Σύμφωνα με αυτές η σύστασή της σχολής προέκυψε με τρόπο τυχαίο και επεισοδιακό, αποτελώντας απότοκο μιας προηγηθείσας αποτυχημένης προσπάθειας. Ένας από τους πρώτους σπουδαστές της, ο Μάριος Ρετσίλας αναφέρει: «Η ιστορία αυτής της σχολής ξεκινάει από το '61. Τότε δημιουργήθηκε από κάποιους επιχειρηματίες, που δεν ξέρω ποιοι ήτανε, μια σχολή που λεγότανε «Αμερικανική Σχολή Τέχνης». Η έδρα της ήτανε στην οδό Ακαδημίας και Δημοκρίτου γωνία. [...] Είχανε κάνει πάρα πολύ μεγάλη διαφήμιση τότε και η αλήθεια είναι ότι ο τίτλος

⁶⁹² *Εικόνα 38*, στο τέλος του υπό - κεφαλαίου.

⁶⁹³ Βλ. τη σχετική αναφορά στη σ. 27.

εκείνος τσίμπαγε. [...] Εκεί λοιπόν, όπου πήγα εγώ και γράφτηκα ήτανε καθηγητής ο Κώστας Φωτεινός. Τον είχανε ως καθηγητή και την Ειρήνη την Καλκάνη. [...] Είχαμε ξεκινήσει τα μαθήματα και όλα πήγαιναν μια χαρά. Στο τέλος της χρονιάς όμως, λίγο πριν τις εξετάσεις, μας ανακοινώνουνε ότι η σχολή κλείνει. [...] Τι κάνουμε τώρα κύριε Φωτεινέ, του λέμε. Τότε εκείνος λέει ότι αποφάσισαν με την κυρία Καλκάνη να φτιάξουνε μια καινούρια σχολή η οποία θα είναι σαν συνέχεια εκείνης που έκλεισε». ⁶⁹⁴ Τα όσα υποστηρίζει ο Ρετσίλας φαίνεται ότι επιβεβαιώνονται και μέσα από το αρχειακό υλικό του ΥΠ.ΠΟ., όπου εντόπισα τη σχετική Υπουργική Απόφαση για την άδεια λειτουργίας μιας κινηματογραφικής σχολής με την επωνυμία: «Αμερικανική Σχολή Τέχνης». ⁶⁹⁵ Ως ιδιοκτήτης της σχολής αναφέρεται ο Αθανάσιος Αναγνωστόπουλος, χωρίς όμως να δίνεται οποιαδήποτε επιπλέον πληροφορία. Μετά το αιφνίδιο κλείσιμο της σχολής, οι δυο καθηγητές της προχώρησαν στην ίδρυση μιας δικής τους, η οποία απέκτησε τον επίσημο τίτλο: «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου Κινηματογράφου Αθηνών». Αρχικά στεγάστηκαν σε ένα νεοκλασικό κτήριο στην οδό Δημοκρίτου και Σόλωνος, και κατόπιν στην οδό Καπλανών 10 και Μασσαλίας. Εκεί παρέμειναν έως και το τέλος αυτής της εκπαιδευτικής τους δραστηριότητας. ⁶⁹⁶

Όπως είδαμε ο Φωτεινός υπήρξε ένας από τους πρώτους σπουδαστές της σχολής Ιωαννίδη, όταν διευθυντής σπουδών εκεί ήταν ακόμα ο Ροβήρος Μανθούλης. Ο Φέρρης σημειώνει πως: «ο Φωτεινός ήταν ένας ιδιοφυής άνθρωπος. Μπορώ να πω ότι από αυτόν πήρα το σπέρμα της έρευνας πάνω στη γλώσσα του κινηματογράφου. Δουλεύαμε μαζί πάνω σε αυτό το θέμα καθότι ήμασταν συμφοιτητές, φίλοι και συμπατριώτες. [...] Επειδή μιλούσε και αυτός ξένες γλώσσες, έκανε και αυτός έρευνα και ήταν ο πρώτος που μίλησε στην παρέα και εν συνεχεία στη σχολή για τον Επστάϊν. [...] Εμείς είχαμε μείνει στους Αϊζενστάϊν, Πουντόβκιν, Στανισλάφσκι». ⁶⁹⁷

⁶⁹⁴ Συνέντευξη Μάριου Ρετσίλα (28/1/2015).

⁶⁹⁵ Υ.Α.109615/2210 (Σεπτέμβριος 1960), ΥΠ.ΠΟ, φάκελος: «Ιδρύσεις και άρσεις αδειών κινηματογραφικών σχολών». Βλ. σχετικά και στη σ. 216.

⁶⁹⁶ Πρόκειται για το νεοκλασικό δίπλα στο οποίο ο Τσαρούχης ανέβασε το 1977 τη δική του εκδοχή των *Τρωάδων*. Βλ. Μαρία Καραβία, «Οι κατά Τσαρούχη Τρωάδες», στο *Ο στοχαστής του Μαρουσιού: Μνήμες και συνομιλίες με τον Γιάννη Τσαρούχη*, Αθήνα, Καπόν 2009, σ. 108-114.

⁶⁹⁷ Συνέντευξη Κ. Φέρρη, ό. π.

Ο Φωτεινός είχε γεννηθεί και μεγαλώσει στο Κάιρο τη δεκαετία του 1930, στο περιβάλλον της εκεί ελληνικής παροικίας, η οποία ευημερούσε επί δεκαετίες, αναπτύσσοντας μια έντονη πνευματική και πολιτιστική δραστηριότητα. Ήρθε στην Αθήνα όπου ξεκίνησε να σπουδάζει νομικά και πιο συγκεκριμένα εγκληματολογία. Παράλληλα όμως η φιλομάθεια και το διευρυμένο του ενδιαφέρον για τις κοινωνικές επιστήμες και την τέχνη τον οδήγησαν στην ενασχόληση με την εθνογραφία, την ψυχολογία, το θέατρο και τον κινηματογράφο.⁶⁹⁸ Φαίνεται ακόμη πως γνώριζε αρκετά καλά γαλλικά και ιταλικά, και χάρη σε αυτό μπόρεσε να μελετήσει κείμενα κινηματογραφικής θεωρίας και αισθητικής που ήταν γραμμένα στις συγκεκριμένες γλώσσες.⁶⁹⁹

Ακολουθώντας τα χνάρια του δασκάλου του Χ. Θεοδωρόπουλου που είχε σκηνοθετήσει την ταινία *Το μεροκάματο της ευτυχίας* (1960), ο ίδιος γύρισε, όπως είδαμε, *Το Μυστικό του κόκκινου μανδύα* (1960). Άλλωστε φαίνεται πως ανάμεσα στους δυο άνδρες είχε αναπτυχθεί ένα αίσθημα αμοιβαίας εκτίμησης και θαυμασμού, με κοινό παρονομαστή το ενδιαφέρον τους για την κινηματογραφική θεωρία. Η ευρύτητα της μόρφωσης και η παιδαγωγική ικανότητα του Θεοδωρόπουλου είχαν έντονη επίδραση στον Φωτεινό. Ο συμφοιτητής και φίλος του Βρεττάκος σημειώνει: «Είχε τον Θεοδωρόπουλο σαν πρότυπο. Όταν ήρθε ο Φωτεινός στη σχολή ήταν 27 χρονών και ο Θεοδωρόπουλος 37».⁷⁰⁰

Από την άλλη μεριά η Ειρήνη Καλκάνη υπήρξε κριτικός θεάτρου και κινηματογράφου. Είχε καταγωγή από τη Λευκάδα, όπου και διοργάνωνε από νεαρή

⁶⁹⁸ Πληροφορίες σχετικά με το βιογραφικό του Φωτεινού βρέθηκαν στη διαδικτυακή σελίδα των "Cafes Ecoles": «Κώστας Φωτεινός. Η ζωή και το έργο του»: http://www.cafecole.gr/kostas_foteinos.php η οποία δεν είναι πλέον σε λειτουργία. Ο Ρεντζής ακόμη αναφέρει ότι ο Φωτεινός του είχε πει πως είχε περάσει στο Εθνικό Θέατρο, και ότι μάλιστα είχε συμμετάσχει και σε κάποια παράσταση. Δυστυχώς η δραματική σχολή του Εθνικού δε διαθέτει κάποιο αρχείο ή επετηρίδα σπουδαστών, ώστε να μπορέσω να επιβεβαιώσω την πληροφορία.

⁶⁹⁹ Άλλωστε ένα από τα χαρακτηριστικά που διαμόρφωσαν την πολυπολιτισμική ταυτότητα των αιγυπτιακών ελλήνων υπήρξε και η γλωσσομάθειά τους: Σπύρος Κώττης, *Η Αίγυπτος των Ελλήνων που αγαπήσαμε: Αναμνήσεις και προβληματισμοί – Χθες, Σήμερα, Αύριο*, Αθήνα, Ταξιδευτής 2004, σ. 57 - 142 και 219 - 227, και: Άγγελος Νταλαχάνης, *Ακυβέρνητη παροικία*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σ. 197 - 215.

⁷⁰⁰ Συνέντευξη Κ. Βρεττάκου, ό. π. Εκτός από τον Βρεττάκο, τον θαυμασμό του Φωτεινού για τον Θεοδωρόπουλο τονίζει στη μαρτυρία του και ο Ρετσίλας: «Τον θαύμαζε και τον θεωρούσε φιλόσοφο του κινηματογράφου και γενικά. Τον πίστευε πάρα πολύ. Σε κάθε του κουβέντα αναφερόταν στον Θεοδωρόπουλο». Συνέντευξη Μ. Ρετσίλα. ό. π.

ηλικία φιλολογικά σαλόνια.⁷⁰¹ Κατόπιν ήρθε στην Αθήνα όπου σταδιοδρόμησε αρχικά ως κριτικός θεάτρου και έπειτα και κινηματογράφου, κυρίως μέσα από τις στήλες της εφημερίδας *Απογευματινή*.⁷⁰² Ο Θανάσης Ρεντζής, ο οποίος υπήρξε επίσης σπουδαστής της σχολής, μου ανέφερε ακόμη ότι η Καλκάνη υπήρξε σύντροφος του ποιητή και μεταφραστή Κώστα Καρθαίου.⁷⁰³

Σύμφωνα με τη διασταύρωση των πληροφοριών που προέρχονται από τις μαρτυρίες των πρώην μαθητών και καθηγητών της σχολής, το πρόγραμμα σπουδών είχε την ακόλουθη μορφή: Ο Φωτεινός είχε αναλάβει τα μαθήματα που σχετιζόνταν με τη σκηνοθεσία και την αισθητική του κινηματογράφου. Η Καλκάνη το μάθημα του σεναρίου – δραματολογίας, καθώς και εκείνο της ιστορίας θεάτρου και κινηματογράφου. Ο φιλόλογος και εισηγητής της εθνολογίας στη χώρα μας Παναγής Λεκατσάς, έκανε το μάθημα του αρχαίου δράματος.⁷⁰⁴ Η γυναίκα του Φωτεινού Μαρία, είχε το μάθημα της ιστορίας της λογοτεχνίας και η Καλλιόπη Πούμπουρα εκείνο της ψυχολογίας. Και οι δυο τους ήταν τότε καθηγήτριες στο «Αμερικανικό Κολλέγιο Ελλάδος – Deree», ενώ η Πούμπουρα δίδασκε παράλληλα στη Χ. Ε. Ν.⁷⁰⁵

Εκτός από αυτά τα σταθερά μαθήματα, οι ιθύνοντες της σχολής καλούσαν ακόμη επαγγελματίες του κινηματογράφου και ανθρώπους της τέχνης προκειμένου να δώσουν σεμινάρια γύρω από ειδικές θεματικές. Ανάμεσά τους συναντάμε τον Κώστα Σφήκα, τον Μάνο Κατράκη (υποκριτική), τον Κώστα Μανουσάκη, τον Γιάννη Μαρκόπουλο (μουσική), τον Κώστα Βρεττάκο (μοντάζ), τον Κώστα Φέρρη (διεύθυνση παραγωγής), και την Ειρήνη Ντάνου (κινηματογραφική κριτική).

⁷⁰¹ ‘Ήταν εξαδέλφη του τοπικού βουλευτή του Λαϊκού Κόμματος Κωνσταντίνου Καλκάνη. Βλ. σχετικά: Ίρις Αυδή - Καλκάνη, *Κωνσταντίνος Καλκάνης (1885-1961). Η ζωή του και οι πολιτικοί του αγώνες*, Αθήνα, Γκοβόστης 2012, σ. 84.

⁷⁰² Βλ. σχετικά τη στήλη της κριτικής της στην *Απογευματινή*, με τίτλο «Θεατρικά Πρώτα». Ενδεικτικά: Ειρήνη Καλκάνη «Γαλιλαίος του Μπέρτολ Μπρεχτ, εις το *Νέο Θέατρο*», *Απογευματινή*, (25.10.1961), και Ειρήνη Καλκάνη, «*Της κακομοίρας*», *Απογευματινή*, (2.2.1963).

⁷⁰³ Δημήτρης Π. Κωστελένος (επιμ.), *Βιογραφική εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων λογοτεχνών*, 2, Αθήνα, Αφοί Παγουλάτοι 1976, σ. 128-130.

⁷⁰⁴ Για το έργο του Λεκατσά, βλ.: Ανδρέας Λεντάκης, «Παναγής Λεκατσάς ο γενάρχης της Ελληνικής Εθνολογίας», *Χρονικό '71: Καλλιτεχνική πνευματική ζωή - Ετήσια έκδοση κριτικής ενημέρωσης* 2 (Σεπτέμβριος 1970 - Αύγουστος 1971), σ. 36 - 43.

⁷⁰⁵ Βλ. σχετικά: Ελένη Μπίστικα, «Τίμα και τη δασκάλα σου - μία ακόμη εντολή...», *Η Καθημερινή*, (2.2.2006) <http://www.kathimerini.gr/700692/opinion/epikairothta/arxeio-monimes-sthles/tima-kai-th-daskala-soy--mia-akomh-entolh> άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

Σύμφωνα μάλιστα με τη μαρτυρία του επίσης σπουδαστή της σχολής Λάκη Παπαστάθη, η διδασκαλία στα παραπάνω μαθήματα και σεμινάρια γινόταν σε εθελοντική βάση.⁷⁰⁶ Αξίζει ακόμη να επισημανθεί εδώ η συμμετοχή της Αγλαΐας Μητροπούλου ως μέλους του καθηγητικού προσωπικού. Η Μητροπούλου εισήγαγε τότε για πρώτη φορά τη διδασκαλία του μαθήματος της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου στο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών μιας κινηματογραφικής σχολής. Η παράλληλη αυτή δραστηριότητά της ωστόσο δεν είναι ευρύτερα γνωστή.⁷⁰⁷

Στον αντίποδα, ο τεχνικός εξοπλισμός του «Κέντρου Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών» φαίνεται πως ήταν περιορισμένος. Όπως προκύπτει από τις σχετικές μαρτυρίες, η σχολή διέθετε ουσιαστικά μια μηχανή λήψης, μια μουβιόλα και ένα εμφανιστήριο. Υπεύθυνος για τα τεχνικά μαθήματα και τη φωτογραφία ήταν ο Τάκης Γεωργόπουλος, ο οποίος είχε αναλάβει, όπως είδαμε και παραπάνω, έναν αντίστοιχο ρόλο και στην *Α. Σ. Κ.* και είχε επιπλέον συνεργαστεί με τον Φωτεινό ως φωτογράφος στο *Μυστικό του κόκκινου μανδύα* (1960).⁷⁰⁸ Παρόλα αυτά ο διευθυντής της σχολής φαίνεται πως έδινε ούτως ή άλλως περισσότερο έμφαση στην κινηματογραφική θεωρία έναντι της πρακτικής: «Ο Φωτεινός το εκλογίκευε και θεωρητικά αυτό και έλεγε: “Δεν έχει κανένα νόημα να πιάσετε τη μηχανή, να ακουμπήσετε τη μηχανή και να γυρίσετε τη μανιβέλα, αν δεν ξέρετε θεωρητικά τι είναι η μηχανή».⁷⁰⁹ Ο Ρετσίλας αντίθετα εκτιμά ότι ο εξοπλισμός της σχολής ήταν επαρκής: «Είχαμε μουβιόλες. Κάναμε μοντάζ. Αυτά ήτανε λίγο πρωτόγνωρα για

⁷⁰⁶ Συνέντευξη Λάκη Παπαστάθη (4/12/2014).

⁷⁰⁷ Στη Μητροπούλου οφείλουμε εξάλλου μια από τις ελάχιστες γραπτές αναφορές για την ύπαρξη και τη λειτουργία της σχολής. Βλ. σχετικά: Α. Mitropoulos, *Découverte du cinéma grec*, ό. π., σ. 108-109.

⁷⁰⁸ Βλ. σχετικά, σ. 356 – 357. Ο Γεωργόπουλος εργάστηκε ακόμη ως οπερατέρ στις *Μικρές Αφροδίτες* (1963) του Νίκου Κούνδουρου και έπειτα ως διευθυντής φωτογραφίας στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Ενδεικτικά: *Νυχτοπερπατήματα* (1964), *Μερικές το προτιμούν χακί* (1965), καθώς και στην ελληνική κινηματογραφική μεταφορά της *Τζέιν Έντ* (1968). Για την τηλεόραση: *Το μπιθιστόρημα των τεσσάρων* (1981) στην YENEΔ και *Άγωνα γραμμής* (1983) στην EPT2. Βλ. σχετικά: Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, ό. π., σ. 189, 214 και 280, και: Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 204 και 325.

⁷⁰⁹ Συνέντευξη Θ. Ρεντζή, ό. π.. Ο Ρεντζής συμπληρώνει πως η γνωριμία του με τον Φωτεινό και τη σχολή του έγινε όταν ο δεύτερος είχε πάει μαζί με τον Γεωργόπουλο στο γραφείο ταξιδιών στο οποίο εργαζόταν – όντας ακόμη μαθητής - προκειμένου να φέρουν μεταχειρισμένα κινηματογραφικά μηχανήματα από την Ιταλία για τη σχολή. Κατά την εκτίμηση του Ρεντζή τα μηχανήματα αυτά πρέπει να αποτέλεσαν τον στοιχειώδη τεχνικό εξοπλισμό που στη συνέχεια συνάντησε εκεί ως σπουδαστής.

εκείνη την εποχή. Είχαμε ακόμα μηχανήματα λήψεως και είχε φτιαχτεί ένα μικρό στούντιο με φωτιστικά για να κάνουμε γυρίσματα εκεί μέσα».⁷¹⁰

Εκτός από τον Γεωργόπουλο, ο Φωτεινός ζήτησε ακόμη τη συνδρομή ορισμένων πρώην συμφοιτητών του στη σχολή Ιωαννίδη με τους οποίους είχε διατηρήσει επαφές, ως προς το κομμάτι της τεχνικής εκπαίδευσης. Απευθύνθηκε στον Φέρρη, ο οποίος είχε εν τω μεταξύ ξεκινήσει να εργάζεται στον κινηματογράφο ως βοηθός σκηνοθέτη,⁷¹¹ προκειμένου να ετοιμάσει μια σειρά παραδόσεων με αντικείμενο τη διεύθυνση παραγωγής. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά: «Έκανα κάτι πολύ πρωτότυπο. Το ονόμαζα: *η ιστορία μιας κλακέτας*. Ξεκινούσε από το τι χρειάζεται η κλακέτα. Και τι χρειάζεται να ξέρει ο ειδικός άνθρωπος που θα χτυπήσει την κλακέτα. [...] Για να κάνεις οικονομία στο φιλμ πρέπει να πάρεις έναν ειδικό που θα ξέρει να «μπει» στον φακό, που θα ρωτήσει τί φακό έχεις [...]. Έδειχνα πως αν αντί για τον ειδικό πάρεις οποιονδήποτε άλλον για να κάνεις οικονομία, θα σου κοστίσει τελικά τέσσερεις φορές παραπάνω [...]. Με βάση αυτόν τον οδηγό έπιανα ένα - ένα τα κοστολόγια. Πόσο στοιχίζει το φιλμ, πόσο στοιχίζει η εμφάνιση, πώς καταστρώνεται ένα κοστολόγιο, τι στοιχίζουν οι μισθοί και οι αμοιβές των τεχνικών, πόσες βδομάδες θέλεις, πώς κάνεις οικονομία με το γκρουπάρισμα των σκηνών, όχι μόνο κατά ντεκόρ αλλά και κατά γωνία...».⁷¹²

Το επίσης τεχνικής φύσης μάθημα του μοντάζ ανατέθηκε στον Κώστα Βρεττάκο, έναν ακόμη γνώριμο του Φωτεινού από τον κύκλο της σχολής Ιωαννίδη. Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του στην *A.Σ.Κ.*, ο Βρεττάκος μετέβη στο *Centro Sperimentale*, όπου και παρακολούθησε μαθήματα για δύο χρόνια. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα δέχτηκε τη σχετική πρόταση από τον πρώην συμφοιτητή και φίλο του: «Ο Κώστας μου πρότεινε να κάνω μαθήματα μοντάζ στη σχολή του. [...] Υπήρχε εκεί μια μουβιόλα. [...] Εκείνο που προσπάθησα να κάνω ήταν ένα μάθημα μοντάζ έτσι όπως το είχα διδαχθεί εγώ στη Ρώμη και με τις προδιαγραφές της ιταλικής κινηματογραφίας που δεν ίσχυαν στην Ελλάδα, καθότι εδώ οι μοντέρ δούλευαν περισσότερο εμπειρικά και απλουστευμένα [...]. Προσπάθησα και εγώ με τον τρόπο μου να μεταφέρω όσο μπορούσα καλύτερα την εμπειρία μου από το *Centro*

⁷¹⁰ Συνέντευξη Μ. Ρετσίλα, ό. π.

⁷¹¹ Γ. Φραγκούλης, *Κώστας Φέρρης*, ό. π., σ. 21 – 23.

⁷¹² Συνέντευξη Κ. Φέρρη, ό. π.

στη σχολή του Φωτεινού. [...] Καταφέραμε, με δυσκολία, να τυπώσουμε ένα μέρος από τον *Ουρανό* του Τάκη του Κανελλόπουλου και βάλαμε τα παιδιά εκεί να μοντάρουν όλοι μαζί και να κάνουμε μια διαφορετική βερσιόν από κάποια πράξη της ταινίας». ⁷¹³

Αντιστάθμισμα στην έλλειψη τεχνικών μέσων αποτελούσε η επάρκεια της σχολής σε έντυπο υλικό γύρω από ζητήματα τέχνης και ειδικότερα κινηματογράφου: «Υπήρχε μια μεγάλη βιβλιοθήκη η οποία έπιανε σε μήκος από τη μια άκρη του διαδρόμου έως την άλλη, και ήτανε βιβλία για τον κινηματογράφο σ' όλες τις γλώσσες» αναφέρει ο Ρεντζής στη σχετική μαρτυρία του. ⁷¹⁴ Κοινή διαπίστωση των πρώην σπουδαστών της σχολής αποτελεί η ποιότητα των μαθημάτων, καθώς και η μεταδοτικότητα που διέθετε ο Φωτεινός. Ο Παπαστάθης μεταφέρει ένα χαρακτηριστικό στιγμιότυπο από τη διδασκαλία του, μετά από μια περιήγηση μαζί με τους σπουδαστές στην οδό Πανεπιστημίου:

Χθες περπατήσαμε στην Πανεπιστημίου και σταθήκαμε σε διάφορα σημεία του δρόμου. Είμαι σίγουρος πως σήμερα γνωρίζετε τα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της λεωφόρου γιατί χωρίς να το καταλάβετε κάνατε μοντάζ. Συνθέσατε τις επί μέρους εικόνες της. Έχετε τώρα την αίσθηση και τη γνώση όλου του δρόμου χωρίς να τον έχετε δει ποτέ ολόκληρο από ψηλά. Αλλά και να μπορούσατε να τον δείτε σε ένα πλάνο, δεν θα τον γνωρίζατε όπως τον μάθατε με το μοντάζ των δεκάδων στοιχείων του. Η αφήγηση, η γραμματική και το συντακτικό του κινηματογράφου στηρίχθηκε στην ανθρώπινη εμπειρία, σ' αυτό που κάνουμε καθημερινά κινούμενοι από ερεθίσματα προσωπικών επιθυμιών που τα εντάσσουμε στη σύνθεση του ρυθμού και της σκέψης. [...] Θα τελειώσω με κάτι που σχετίζεται μ' αυτά που σας είπα. Ο Μπρεσόν βγήκε κάποτε στο μπαλκόνι του σπιτιού του και μ' ένα μαγνητόφωνο προσπάθησε να ηχογραφήσει τους ήχους της πόλης μπροστά από την κατοικία του. Απέτυχε γιατί ακουγόταν ένας ακαθόριστος θόρυβος. Όταν συνέθεσε, όταν μοντάρισε δηλαδή, επί μέρους ήχους, όπως το πέρασμα του τρένου, τις φωνές ενός μικροπωλητή, τα γέλια των παιδιών που πήγαιναν σχολείο, τα κορναρίσματα των αυτοκινήτων, τη σειρήνα του περιπολικού κλπ, ο δρόμος ζωντάνεψε, απέκτησε ταυτότητα. ⁷¹⁵

Σύμφωνα με τον Παπαστάθη ο Φωτεινός υποστήριζε πως η γραμματική και το συντακτικό του κινηματογράφου αντανakλούσαν τις ανάγκες της βιολογικής καθημερινότητας των ανθρώπων. Κατ' αντιστοιχία επέλεγε να μεταβιβάσει τις

⁷¹³ Συνέντευξη Κ. Βρεττάκου, ό. π.

⁷¹⁴ Συνέντευξη Θ. Ρεντζή, ό. π.

⁷¹⁵ Η περιγραφή προέρχεται από την ιστορία με τίτλο «Βόλτα στην Πανεπιστημίου» στο βιβλίο του Λάκη Παπαστάθη, *Ο δάσκαλος αγαπούσε το βωβό σινεμά*, Αθήνα, Πόλις 2014, σ. 136 -137. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το βιβλίο του είναι εμπνευσμένο από τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις που είχε ο ίδιος ως μαθητής του Φωτεινού.

κινηματογραφικές του γνώσεις και απόψεις στους σπουδαστές με βιωματικές μεθόδους: «Όταν επρόκειτο να μας μάθει τους φακούς, είχε κάνει μια ευρεσιτεχνία, ώστε να ταιριάζουν οι διαφορετικοί φακοί στο μάτι μας, και μας έβαζε ας πούμε τον τηλεφακό και μας έλεγε: «πηγαίνετε μέχρι το περίπτερο, επιστρέψτε και γράψτε τις εντυπώσεις σας». Μετά το ίδιο με τον ευρυγώνιο και έπειτα με τον νορμάλ. Όταν πήγαινες με τον τηλεφακό, κόντευες να σκοτωθείς στο δρόμο, [...] όταν πάλι βάζεις τον ευρυγώνιο ο χώρος μεγαλώνει. Στήριζε έτσι το μάθημα του σε μια βιωματική εμπειρία».⁷¹⁶

Παρόμοια προσπάθεια ώστε να διατηρηθεί ένα υψηλό επίπεδο και στα υπόλοιπα μαθήματα φαίνεται ότι γινόταν από την Καλκάνη και τους άλλους συνεργάτες της σχολής: «Για το μεν σενάριο η Καλκάνη μας έκανε κλασσική δραματολογία και ασκήσεις *κινηματογραφοποίησης*. Πώς κόβουμε δηλαδή ένα αφήγημα που το έχουμε γραμμένο σε λόγο, πώς το κάνουμε ντεκουπάζ. Αυτό κυρίως την ενδιέφερε. Και μετά μας έβαζε να γράφουμε βέβαια και σενάρια κυρίως όμως να κάνουμε ασκήσεις με σκηνές. Και την ενδιέφερε πολύ να γίνεται κινηματογραφικό αυτό. Να εκτίθεται δηλαδή με όσο το δυνατόν περισσότερα πλάνα, τα οποία πλάνα να έχουνε νοηματοδοτηθεί [...]. Ασχολείτο με τα μεγέθη των πλάνων και ιδίως με την αφαίρεση. Τι πρέπει δηλαδή να παραλείπουμε για να κάνουμε μια μεγαλύτερη πύκνωση, να έχουμε μεγαλύτερο περιεχόμενο μέσα σε μικρότερη διάρκεια».⁷¹⁷

Ο Ρεντζής, ξεκινώντας τις κινηματογραφικές του σπουδές το 1964, χρειάστηκε τελικά να παρακολουθήσει το τρίτο έτος στη σχολή Σταυράκου, καθώς το *Κ. Σ. Θ. Κ. Α.* σταμάτησε τη λειτουργία του το 1966.⁷¹⁸ Όπως υποστηρίζει οι συνθήκες που συνάντησε στο νέο περιβάλλον ήταν σαφώς διαφορετικές από εκείνες που είχε γνωρίσει κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη σχολή των Φωτεινού – Καλκάνη: «Το επίπεδο του μαθήματος ήταν ασύγκριτο. Τόσο ο Φωτεινός όσο και η Καλκάνη δεν ήταν συγκρίσιμοι [...]. Η ευρύτατη παιδεία που είχανε ήτανε κυριολεκτικά ασύγκριτη, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι και εμείς ήμασταν σε θέση να την εισπράξουμε τότε. [...] Ο τρόπος διδασκαλίας τους έκανε σε όλους

⁷¹⁶ Συνέντευξη Λ. Παπαστάθη, ό. π.

⁷¹⁷ Συνέντευξη Θ. Ρεντζή, ό. π.

⁷¹⁸ Στη σχετική επετηρίδα της σχολής Σταυράκου αναφέρεται ότι έχει φοιτήσει 2 ακαδημαϊκά έτη στο τμήμα τεχνικών (1965 – 67). Βλ.: «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 -1974», ό. π., σ.77.

εντύπωση. Έχοντας ως μόνο κριτήριο το ελληνικό γυμνάσιο, βρισκόμασταν ξαφνικά στη... Σορβόννη! Με μια διαφορετική συμπεριφορά και επαφή απ' ότι είχαμε μάθει έως τότε. Κατ' αρχήν μας αντιμετώπιζαν ως προσωπικότητες και όχι ως παιδαρέλια. [...] Από το απρόσωπο σχολείο, να έχεις φτάσει σε μια τέτοια κατάσταση απότομα, χωρίς κανένα ενδιάμεσο στάδιο, ήταν εντυπωσιακό». ⁷¹⁹

Παρά όμως τις περγαμηνές και τις αξιέπαινες προσπάθειες των διδασκόντων για μια συγκροτημένη και ευρεία θεωρητική εκπαίδευση των σπουδαστών του, το «Κέντρο Σπουδών Θεάτρου και Κινηματογράφου Αθηνών» δεν κατάφερε να αντεπεξέλθει στις πιέσεις λόγω των οικονομικών του υποχρεώσεων και οδηγήθηκε στη διακοπή της λειτουργίας του τέσσερα μόλις χρόνια μετά την έναρξή των μαθημάτων. Ο Κώστας Φωτεινός έφυγε το 1965 για το Παρίσι, όπου ξεκίνησε την ακαδημαϊκή του σταδιοδρομία στον τομέα της Εθνογραφίας. Δίδαξε πρώτα στο Πανεπιστήμιο της Σορβόννης και στη συνέχεια σε εκείνο της Ναντέρ. Παράλληλα συμμετείχε στην ομάδα ερευνών που είχε δημιουργήσει εκείνη την εποχή ο Jean Rouch. Το 1969 έγινε καθηγητής στη Σχολή των Επιστημών Αγωγής στο Πανεπιστήμιο του Μοντρεάλ στον Καναδά, όπου και παρέμεινε έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970. ⁷²⁰ Με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1979, ο Φωτεινός επρόκειτο να ιδρύσει το «Καφέ Σχολειό» στην Αθήνα. Μέσα από αυτό επεχείρησε να κάνει ευρύτερα γνωστή τη φιλοσοφία και τη μέθοδό του γύρω από εκείνο που ο ίδιος αποκαλούσε: *Ολιστική Ανάπτυξη του Ανθρώπου και Παιδεία του Βάθους*. ⁷²¹ Έφυγε από τη ζωή το 2003. Δυστυχώς η προσπάθεια να εντοπιστούν περαιτέρω στοιχεία για τον ίδιο και τη δράση του δεν απέδωσαν ουσιαστικά αποτελέσματα. Εξάλλου χρήζει επιπλέον διερεύνησης και επαλήθευσης η αναφορά για τη συμμετοχή του Φωτεινού στην ομάδα ερευνών του εθνολόγου και ντοκυμαντερίστα Jean Rouch, ο οποίος έχοντας τοποθετηθεί το 1953 υπεύθυνος ερευνών στο CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), είχε συστήσει εκεί από κοινού με τον Henri Langlois, τον

⁷¹⁹ Συνέντευξη Θ. Ρεντζή, ό. π.

⁷²⁰ «Κώστας Φωτεινός. Η ζωή και το έργο του», ό. π.

⁷²¹ Βλ. σχετικά: Κώστας Φωτεινός, *Η παιδεία του Βάθους*, Αθήνα, Καφέ Σχολειό 1989.

Enrico Fulchignoni, τον Marcel Griaule, τον André Leroi-Gourhan και τον Claude Lévi-Strauss το “Comité du film ethnographique”.⁷²²

Η Καλκάνη από την άλλη συνέχισε να ασχολείται σταθερά με τη θεατρική και την κινηματογραφική κριτική μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1970, οπότε και έφυγε από τη ζωή.⁷²³ Μολονότι η διάρκειά της υπήρξε σύντομη, η σχολή των Φωτεινού - Καλκάνη φαίνεται ότι στάθηκε υπέρμετρα επιδραστική στη σκέψη και στο έργο των κινηματογραφιστών που πέρασαν από τις τάξεις της. Ο Παπαστάθης για παράδειγμα θυμάται ότι όταν έκανε την πρώτη του ταινία, τις *Περιπτώσεις του Όχι* (1965) από κοινού με τον συμφοιτητή του στη σχολή Δημήτρη Αυγερινό, αποφάσισαν στο μοντάζ να ακολουθήσουν τις απόψεις του Λεκατσά για τον ρυθμό στην αρχαία τραγωδία. Ο Λεκατσάς τόνιζε ιδιαίτερα στο μάθημά του την αξία του αρχαίου ελληνικού στιχουργικού ρυθμού, του ανάπαιστου, κατά την απαγγελία του αρχαίου δράματος: «Είδαμε ότι και στον κινηματογράφο αυτός ο ρυθμός αποδίδει και βγάζει το κλίμα που μας έλεγε ο δάσκαλός μας».⁷²⁴

Οι θεωρητικές απόψεις του Φωτεινού για τον κινηματογράφο και τη διδασκαλία του άσκησαν ακόμη σημαντική επιρροή στον Ρεντζή και τον Ρετσίλα. Για τον μεν πρώτο στάθηκαν η αφορμή για την διερεύνηση του κινηματογραφικού μέσου που επεχείρησε τόσο με τις ταινίες του όσο και με την έκδοση του περιοδικού *Φιλμ*, του οποίου υπήρξε βασικός συντελεστής: «Το περιοδικό βγήκε από την προσπάθεια μου να μπω σε αυτό τον κόσμο που κατείχε ο Φωτεινός και που έπρεπε να τον

⁷²² Βλ σχετικά: Paul Henley, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Σικάγο, University of Chicago Press 2010, σ. 145 – 217, όπως και το εκτενές βιογραφικό του Jean Rouch, στην ηλεκτρονική διεύθυνση της *Comité du film ethnographique*: <http://www.comite-film-ethno.net/jean-rouch/biographie-longue.html> (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

⁷²³ Βλ. Ειρήνη Καλκάνη «Εμβατήριο πολεμικό πένθιμο - Χουάν Φοντόν: *Η Χιλή θα νικήσει*, στο θέατρο *Συνόλου*», *Απογευματινή*, (5.3.1975). Επίσης: Ί. Αυδή - Καλκάνη, *Κωνσταντίνος Καλκάνης (1885-1961)*, ό. π., σ. 84.

⁷²⁴ Συνέντευξη Α. Παπαστάθης, ό. π. Οι *Περιπτώσεις του Όχι* είναι ένα δεκάλεπτο φιλμ μικρού μήκους. Συμμετείχε στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1965 και αποτέλεσε μαζί με τον *Κλέφτη* του Βούλγαρη ένα από τα πρώτα δείγματα δουλειάς των νέων ελλήνων σκηνοθετών που συγκροτούσαν την ομάδα του ΝΕΚ. Βλ. σχετικά: Α. Δημητρίου, *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους*, ό. π., σ. 41, και: Γ. Μηλιώνης, Μ. Ακτσόγλου, *30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, ό. π., σ. 30. Η ταινία είναι πλέον ανεβασμένη στο “You Tube”: <https://www.youtube.com/watch?v=G1b4kTw7X7s> (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019).

κατέχω και'γω και ακολούθως έπρεπε να τον κατέχει και η χώρα». ⁷²⁵ Το συγκεκριμένο περιοδικό κυκλοφόρησε από το 1974 έως το 1986 και θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα έντυπα που συνέβαλαν στη μελέτη και τη διαμόρφωση ενός θεωρητικού λόγου γύρω από τον κινηματογράφο στην Ελλάδα. ⁷²⁶ Στο 5^ο τεύχος του μάλιστα υπάρχει ένα κείμενο του Φωτεινού αναφορικά με τη διδακτική της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, προερχόμενο από σχετική παρουσίασή του στο συνέδριο που πραγματοποίησε το CILECT στο Τόκιο το 1974. ⁷²⁷ Ο Ρετσίλας από την άλλη μετέφερε πολλά στοιχεία από τη διδασκαλία του Φωτεινού στο μετέπειτα δικό του συγγραφικό έργο: «Μας έλεγε ότι δεν υπάρχουνε ταλέντα που έχουνε την επιφοίτηση. Πρέπει να μάθεις τη γλώσσα του κινηματογράφου. Και αυτή η γλώσσα έχει κανόνες συντακτικού και γραμματικής [...]. Αποτέλεσμα για μένα από όλη αυτή την ιστορία υπήρξε και το βιβλίο μου, που ήταν ένα απαύγασμα όλων αυτών των παραδόσεων που είχα διδαχθεί». ⁷²⁸ Πρόκειται για το: «Εισαγωγή στη Σκηνοθεσία του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης», το οποίο ο Ρετσίλας έχει αφιερώσει στον καθηγητή του. ⁷²⁹

Μια ακόμη παράμετρος στην οποία αξίζει να σταθούμε είναι η σύνδεση του κύκλου των καθηγητών και των σπουδαστών της σχολής των Φωτεινού - Καλκάνη με τις πρωτοβουλίες για την ανάδειξη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Οι ζυμώσεις και οι θεωρητικές αναζητήσεις που λάμβαναν χώρα στο περιβάλλον εκείνων των δυο σχολών φαίνεται ότι είχαν ως παράπλευρο αποτέλεσμά τους τη διαμόρφωση ορισμένων βασικών αρχών και αιτημάτων για ένα νέο μοντέλο εθνικής κινηματογραφίας, που έδινε πρωταρχική βαρύτητα στην έννοια της *ελληνικότητας*. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ρεντζής στη μαρτυρία του, είχε αρχίσει να

⁷²⁵ Συνέντευξη Θ. Ρεντζή, ό. π. Περισσότερες πληροφορίες για το περιοδικό *Φιλμ* υπάρχουν στο: Ν. Τσαγκαράκης, *Η ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία*, ό. π., σ. 451-453.

⁷²⁶ Δ. Καλαντίδης, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία*, ό. π., σ. 16-17.

⁷²⁷ Κώστας Φωτεινός, «Το Ανοιχτό Σχολείο: Για μια ελεύθερη παιδαγωγική βασισμένη στη θεωρία των Ανοιχτών Συστημάτων – Αποτελέσματα μιας εφαρμοσμένης έρευνας 1969-1974», *Φιλμ 5* (Ανοιξη 1975), σ. 166 - 191. Η παρουσία του Φωτεινού στο συνέδριο εκείνο έγινε με την ιδιότητα του καθηγητή και εκπροσώπου του Κέντρου για τα Οπτικοακουστικά του Πανεπιστημίου του Μόντρεαλ. Αυτό επιβεβαιώνεται μέσα από το σχετικό τεύχος της επιθεώρησης του CILECT. Βλ. σχετικά: *CILECT Bulletin 7* (1975), σ. 56.

⁷²⁸ Συνέντευξη Μ. Ρετσίλα. ό. π.

⁷²⁹ Μάριος Ρετσίλας, *Εισαγωγή στη Σκηνοθεσία του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης*, Αθήνα, Έλλην 2002. Βλ. τη σχετική αφιέρωση στην εισαγωγή.

αναπτύσσεται ένας διάλογος μεταξύ ορισμένων συντελεστών του *Κ. Σ. Θ. Κ. Α.* που αφορούσε το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου και τον προσανατολισμό που έπρεπε να αποκτήσει: «Ο διάλογος αυτός ξεκίνησε απ’ τον Φωτεινό και επεκτείνονταν στον Φέρρη, τον Βρεττάκο και άλλους ακόμα νεότερους σκηνοθέτες, έτοιμους να κάνουνε ταινίες. Ο Φωτεινός μίλαγε περί ελληνικότητας και το πώς αυτή θα ανιχνευθεί στο σινεμά. Μας έφερνε ως παράδειγμα το “*Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*” του Στρατή Μυριβήλη και μας ρωτούσε πώς θα μπορούσαμε να το κάνουμε ταινία με τα ίδια χαρακτηριστικά που έχει στη γραφή και στη γλώσσα.[...] Αν το κάνουμε ταινία πώς αυτό το χαρακτηριστικό της ελληνικότητας θα μπορούσε να περάσει; Αυτός διάλογος ήταν διαρκής». ⁷³⁰

Η πτυχή αυτή της πολύμορφης δραστηριότητας που υπήρχε εντός της σχολής, αλλά και η συνεισφορά του Φωτεινού στη διαμόρφωση του προτάγματος για την ελληνικότητα στον γηγενή κινηματογράφο, επιβεβαιώνεται και από τον Φέρρη. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του μια σημαντική απόληξη όλης εκείνης της δραστηριότητας υπήρξε η διοργάνωση ενός σχετικού συνεδρίου το 1965, όταν από κοινού με τον Φωτεινό ζήτησαν από τον ακαδημαϊκό και μελετητή της νεοελληνικής λογοτεχνίας Γ. Π. Σαββίδη να τους υποστηρίξει προκειμένου να διοργανώσουν ένα συνέδριο για την ελληνικότητα στον κινηματογράφο στα πλαίσια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Το συνέδριο πραγματοποιήθηκε στο περιθώριο του Φεστιβάλ, με τη συμμετοχή εκπροσώπων της νέας γενιάς του ελληνικού κινηματογράφου και λογοτεχνών από τη λεγόμενη σχολή της Θεσσαλονίκης. Ανάμεσα στους συμμετέχοντες ήταν ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ο Κώστας Βρεττάκος, ο Σταύρος Κωνστανταράκος, ο Θεόδωρος Αδαμόπουλος, ο Τάκης Κανελλόπουλος, ο Μανώλης Αναγνωστάκης, ο Νίκος – Γαβριήλ Πεντζίκης, ο Γιώργος Κιτσόπουλος και βέβαια ο Φέρρης και ο Φωτεινός. Επιπλέον παρευρέθηκε ως τιμώμενο πρόσωπο ο Αχιλλέας Μαδράς. ⁷³¹

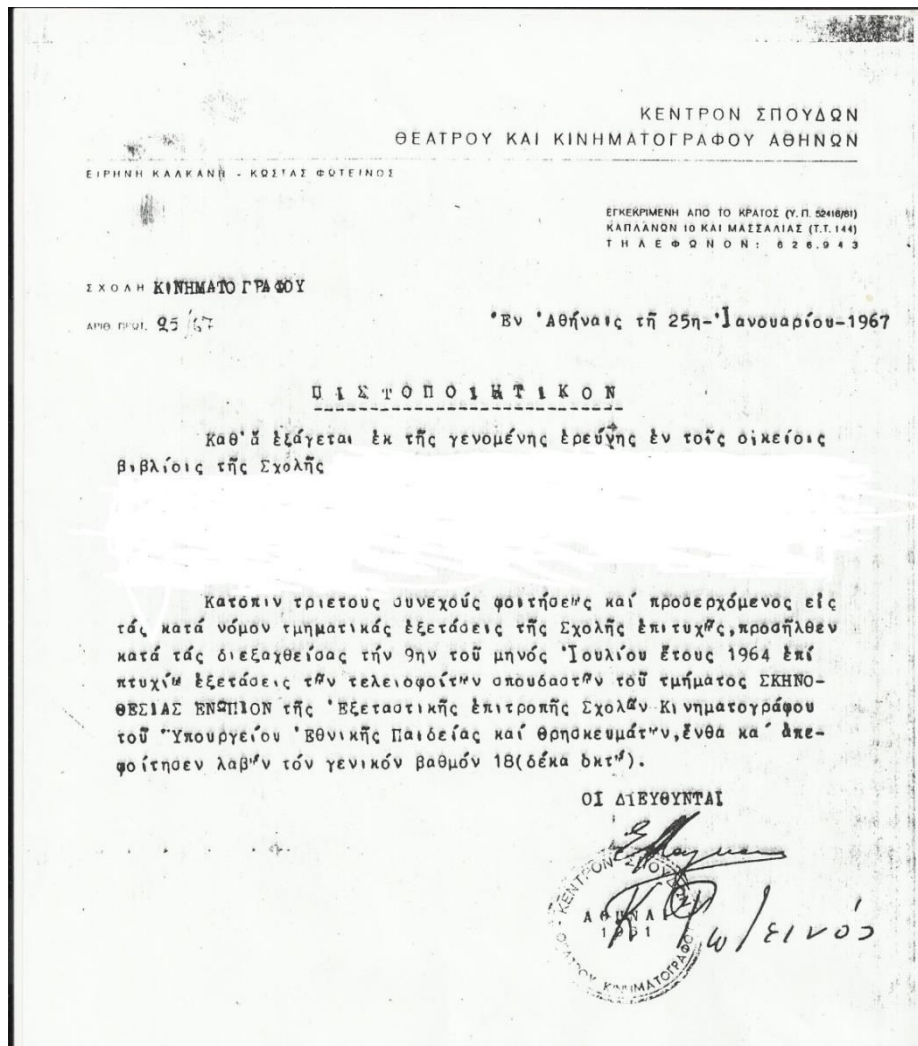
Δείγματα της τάσης αυτής επρόκειτο να κάνουν την εμφάνισή του στη συνέχεια στις δουλειές του Φέρρη – ιδίως στη *Φόνισσα* – του Δαμιανού στο *Μέχρι το*

⁷³⁰ Συνέντευξη Θ. Ρεντζή, ό. π. Το μυθιστόρημα του Μυριβήλη είχε κυκλοφορήσει αρχικά το 1934 ως μικρή ιστορία στην εφημερίδα *Πρωία*, για να πάρει την τελική του μορφή ως αυτόνομη έκδοση το 1943. Από την πρώτη κιόλας δημοσίευσή του έτυχε γενικής αναγνώρισης. Βλ. σχετικά: Απόστολος Σαχίνης, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Αθήνα, Εστία 1985, σ. 20-26.

⁷³¹ Συνέντευξη Φέρρη, ό. π.

πλοίο, όπου βοηθός σκηνοθέτη ήταν ο Παπαστάθης, αλλά και στο κινηματογραφικό έργο του Παπαστάθη τον οποίο ο Ρεντζής αναγνωρίζει ως συνεπέστερο εκπρόσωπό της.⁷³²

⁷³² Βλ. αναλυτικά στο: Γιάννης Κιουρτσάκης, *Ο νεοελληνικός διχασμός και το μυστήριο της τέχνης: Ξαναβλέποντας δυο ταινίες του Λάκη Παπαστάθη*, Αθήνα, Πατάκης 2014.



Εικόνα 39.

Το ονοματεπώνυμο και ορισμένα ακόμη στοιχεία του σπουδαστή που περιέχονται στο συγκεκριμένο πιστοποιητικό έχουν αφαιρεθεί κατόπιν παράκλησης του ίδιου για λόγους προστασίας των προσωπικών του δεδομένων.

«Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου»

Η επόμενη, κατά χρονολογική σειρά, κινηματογραφική σχολή της περιόδου είχε τον επίσημο τίτλο «Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου». Ιδρύθηκε το 1962,⁷³³ και είχε την έδρα της στην οδό Χαλκοκονδύλη. Διευθυντής της ήταν ο Στυλιανός Μωϋσειδης. Για την περίπτωση της εντοπίστηκαν δυο σχετικοί φάκελοι στο Υπουργείο Πολιτισμού. Όπως προκύπτει από τη μελέτη του αρχειακού υλικού, το επίθετο «Πρότυπη» σταμάτησε να χρησιμοποιείται από τη σχολή του Μωϋσειδη, ιδίως από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, πιθανά κατόπιν συστάσεως από το επιβλέπον υπουργείο, καθώς αυτό απαγορευόταν από τη σχετική νομοθεσία, όπως είδαμε παραπάνω και για την περίπτωση Ιωαννίδη.⁷³⁴

Σύμφωνα προς τον γενικό κανόνα που ίσχυε τότε και για τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές, η Π.Σ.Κ. αποτέλεσε ουσιαστικά το πόνημα της φιλοδοξίας ενός κατά βάση ανθρώπου. Η περίπτωση του Μωϋσειδη πάντως μπορεί να διακριθεί από εκείνες του Σταυράκου και του Ιωαννίδη, καθώς εκείνος φαίνεται ότι είχε μια πρότερη σχέση με τον κινηματογράφο. Σε ιδιόχειρο βιογραφικό του, υπό τη μορφή υπεύθυνης δήλωσης, αναφέρει ότι σπούδασε αρχικά στη σχολή Σταυράκου, από την οποία και απεφοίτησε το 1954. Η πληροφορία αυτή επιβεβαιώθηκε και από τον κατάλογο αποφοίτων της σχολής.⁷³⁵ Συμπληρώνει ακόμη ότι: «...τον Νοέμβριον του έτους 1952 έτυχον του δευτέρου βραβείου εις διαγωνισμόν Κινηματογραφικού Σεναρίου της Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών. [...] από το 1951 έως το 1954 ηργάσθην ως βοηθός σκηνοθέτου, εις την παραγωγήν κινηματογραφικών ταινιών υπό διαφόρων εταιριών. Το έτος 1954 – 55 ηργάσθην ως Β΄ σκηνοθέτης εις την λήψιν της ταινίας, παραγωγής Λ. Ελευθεριάδη, *Δολλάρια και όνειρα*. Από τον Οκτώβριο του 1957 έως τον Δεκέμβριο του έτους 1958, εδίδαξα, ως αποκλειστικός καθηγητής του τμήματος κινηματογράφου, εις την Ανωτάτην Σχολήν Καλλιτεχνών Ελλάδος, διακόψας τας παραδόσεις μου δια λόγους οικονομικούς [...]. Από τον Αύγουστον του

⁷³³ Βλ. την επιστολή του ΥΠ.ΠΟ. στη σχολή, ΥΠ. ΠΟ., «Ανακοίνωσις ιδρύσεως κινηματογραφικής σχολής», 29138/18.8.1962, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδη*, φάκ. 1. *Εικόνα* 39.

⁷³⁴ Βλ. σχετικά, σ. 343.

⁷³⁵ «Επετηρίδα της σχολής Σταυράκου 1950 - 1974», ό. π., σ. 73.

1958, προέβην, ως σκηνοθέτης εις την λήψιν της ταινίας *Αυτοί που ξέχασαν το Θεό*, παραγωγή της εταιρείας «Στυλ Φιλμς», η οποία και τυγχάνει έτοιμος ήδη προς προβολήν».⁷³⁶

Επιπλέον ο Μωϋσειδης υποστήριζε ότι κατά το παρελθόν είχε ασχοληθεί και με την κινηματογραφική εκπαίδευση. Σε έτερο βιογραφικό του σημείωμα επικαλείται την πρότερη δραστηριοποίησή του σε δυο σχολές. Αρχικά στην «Επαγγελματική Σχολή Κινηματογράφου και Θεάτρου» ως καθηγητής και καλλιτεχνικός διευθυντής κατά το ακ. έτος 1959 – 1960, και κατόπιν ως καθηγητής και οικονομικός – καλλιτεχνικός διευθυντής της «Σχολής Ελληνικής Θεατρικής Τέχνης & Κινηματογράφου» από το 1960 έως το 1962.⁷³⁷ Επιπλέον σε άλλη επιστολή του προς το Υπουργείο Παιδείας αναφέρει ότι: «η υπ' εμού ιδρυθείσα σχολή ήρξατο λειτουργούσα υπό τον τίτλον: *Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου*, στεγασθείσα εις το πρώην κατάλυμα της Σχολής Ελληνικής Θεατρικής Τέχνης & Κινηματογράφου, επί της οδού Χαλκοκονδύλη 35^α, Α' όροφος, Ταχυδρομικός Τομεύς 102, Ομόνοια».⁷³⁸ Η τελευταία αναφορά επιτρέπει την υπόθεση να προϋπήρχε στον ίδιο χώρο κάποια σχολή με την παραπάνω ονομασία ή να πρόκειται για προηγούμενη ονομασία της ίδιας σχολής που είχε συστήσει πιο πριν ο Μωϋσειδης. Το αρχειακό υλικό που εντοπίστηκε στο Υπουργείο Πολιτισμού δεν προσφέρει περισσότερες πληροφορίες επί του θέματος. Είναι πιθανό και για την περίπτωση αυτή να ισχύουν όσα έχουν προαναφερθεί για τη μεταφορά των αρχείων από το Υπουργείο Παιδείας στο Υπουργείο Πολιτισμού. Αν δηλαδή η συγκεκριμένη σχολή είχε σταματήσει τη δραστηριότητά της κατά τη δεκαετία του 1960, μάλλον επιλέχθηκε να μη γίνει η μεταφορά του σχετιζόμενου αρχειακού της υλικού στο νεοσυσταθέν τότε Υπουργείο Πολιτισμού.

⁷³⁶ Επιστολή της Σχολής στο Υπουργείο Παιδείας, «Υπεύθυνος Δήλωσις», 28.4.1959, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδη*, φάκ. 1. Η συμμετοχή του Μωϋσειδη ως βοηθού σκηνοθέτη αλλά και ηθοποιού στην ταινία *Δολάρια και Όνειρα* (1956) σε σκηνοθεσία Ίωνος Νταϊφά, επιβεβαιώθηκε μέσω των στοιχείων της ταινίας που υπάρχουν στην ψηφιακή συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος: «Φιλμογραφία - Δολάρια και όνειρα»: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/525/> (τελευταία πρόσβαση: 1.3. 2019). Στην ταινία *Αυτοί που ξέχασαν το Θεό*, θα γίνει αναφορά πιο διεξοδικά στη συνέχεια.

⁷³⁷ «Βιογραφικόν Σημείωμα Διευθυντού», 153/ 1.12.1971, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδη*, φάκ. 1. *Εικόνα* 40.

⁷³⁸ 20/ 17.8.1962, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδη*, φάκ. 1.

Η σχολή του Μωϋσειδή παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με τις υπόλοιπες κινηματογραφικές σχολές που εξετάζονται στην παρούσα ενότητα. Η ιδιαιτερότητά της έγκειται στο γεγονός ότι αυτοπροσδιοριζόταν επισήμως ως σχολή που εξειδικεύεται στην εκπαίδευση ηθοποιών για τον κινηματογράφο. Στον εσωτερικό της κανονισμό αναφέρεται σαφώς ότι: «1. Εν τη Σχολή λειτουργούν, βάσει των σχετικών αδειών ιδρύσεως και λειτουργίας, δύο τμήματα: α) Κινηματογραφικών και β) Θεατρικών - 2. Εις αμφοτέρα τα τμήματα διδάσκεται επί του παρόντος μόνον η δραματική τέχνη, καταρτίζονται δε: α) Ηθοποιοί Κινηματογράφου και β) Ηθοποιοί Θεάτρου - 3. Έν καιρώ δυνατόν να δημιουργηθούν και άλλοι κλάδοι διδασκαλίας ανεγνωρισμένων ειδικοτήτων».⁷³⁹ Παράλληλα βέβαια, η σχολή επεδίωκε να προσελκύσει σπουδαστές που επιθυμούσαν να ασχοληθούν και με την κινηματογραφική σκηνοθεσία. Για τον λόγο αυτόν άλλωστε σε έγγραφο του 1972, το Υπουργείο Πολιτισμού συνιστούσε προς τη διεύθυνση της σχολής: «Εις την καθ' ύμας σχολήν, συμφώνως προς τας διατάξεις της κειμένης νομοθεσίας, λειτουργεί το τμήμα Ηθοποιών του Κιν/φου. Κατόπιν των ανωτέρω, δοθέντος ότι εις κυκλοφορούντα διαφημιστικά έντυπα διεπιστώθη παράγραφος ήτις αναφέρεται εις την λειτουργίαν ετέρων τμημάτων, παρακαλούμεν όπως του λοιπού περιορισθήτε εις τα υπό της κειμένης νομοθεσίας προβλεπόμενα τμήματα...».⁷⁴⁰

Τα βασικά μαθήματα που διδάσκονταν στη σχολή ήταν: 1) υποκριτική κινηματογράφου, 2) αγωγή προφορικού λόγου, απαγγελία, αυτοσχεδιασμός, 3) εφηρμοσμένη σκηνοθεσία, 4) κινηματογραφική κριτική και κινησιοτεχνία, 5) ιστορία θεάτρου - δραματολογία, 6) ιστορία κινηματογράφου, 7) τεχνική κινηματογράφου, 8) ιστορία λογοτεχνίας και 9) φωτογραφία.⁷⁴¹ Όπως διαφαίνεται και από τους τίτλους των μαθημάτων, ο προσανατολισμός της σχολής ως προς τη μορφή της εκπαίδευσης που παρείχε, ήταν κατά βάση θεωρητικός. Η επιλογή αυτή συνδεόταν πιθανόν με την έλλειψη υλικοτεχνικού εξοπλισμού η οποία πρέπει να θεωρείται ως δεδομένη και για τη συγκεκριμένη περίπτωση. Σε ένα από τα λιγοστά έγγραφα που παρέχουν

⁷³⁹ «Εσωτερικός Κανονισμός: Άρθρο 4 – Τα τμήματα της Σχολής», 153/ 1.12.1971, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 1.

⁷⁴⁰ ΥΠ.ΠΟ., «Περί λειτουργίας τμημάτων», 32467/ 2.11.1972, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 1.

⁷⁴¹ Βλ. σχετικά: Α) επιστολή της σχολής στο Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως – Τμήμα Κινηματογράφου: «Γνωστοποίησης προγράμματος μαθημάτων», 47/ 29.11.1969, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 1, και: Β) επιστολή της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Υποβολή στοιχείων», 367/ 12.11.1973, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 2.

πληροφορίες για τον εξοπλισμό της Π.Σ.Κ., αναφέρονται τα εξής εποπτικά μέσα: 1) Ένα τραπέζι μοντάζ με αρουλέζα 2) Ταινιοθήκη 3) Κολλέζα 35mm και 4) κινηματογραφική μηχανή λήψεως bolex 16 mm με τριπόδι.⁷⁴² Δεν αποκλείεται επομένως η απουσία στοιχειώδους κινηματογραφικού εξοπλισμού να ώθησε τον Μωϋσειδή στη διαμόρφωση του συγκεκριμένου χαρακτήρα σπουδών για τη σχολή του. Αν, όπως είδαμε, τα μέσα για την επαρκή κατάρτιση των σπουδαστών στο τεχνικό κομμάτι της κινηματογραφίας ήταν ελλιπή σε σχολές με μεγαλύτερη ευρωστία - όπως για παράδειγμα η Σταυράκου - , πρέπει να θεωρείται αναμενόμενο ότι υπήρχε ακόμα μεγαλύτερη ένδεια σε σχολές με σαφώς πιο περιορισμένο μέγεθος και οικονομικές δυνατότητες.

Στους επίσημους καταλόγους με το καθηγητικό προσωπικό περιλαμβάνονται τα εξής ονόματα: Στυλιανός Μωϋσειδής (σκηνοθέτης), Νικόλαος Παπακωνσταντίνου (ηθοποιός), Δημήτριος Γιάκος (λογοτέχνης), Κων/νος Βουλαλάς (ηθοποιός) και Βάιος Γκουντέλας (σκηνοθέτης).⁷⁴³ Επιπλέον το 1973 ανέλαβαν τη διδασκαλία σε μαθήματα που σχετίζονται με την υποκριτική η Χ. Κουτσουδάκη και ο Γ. Παλαμιώτης,⁷⁴⁴ ενώ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας προστέθηκε ο Δ. Μητσούλας (απαγγελία – αγωγή προφορικού λόγου), ο Π. Παπαντωνόπουλος (τεχνική τηλεόρασης), ο Α. Αντωνόπουλος (φωτογραφία), ο Χ. Κριμπάς και ο Π. Παναγιωτούνης (ιστορία θεάτρου και λογοτεχνίας).⁷⁴⁵ Όπως είδαμε, ο Παναγιωτούνης δίδαξε κατά τη δεκαετία του 1970 και στη σχολή Σταυράκου, ενώ ο Γιάκος αντίστοιχα στη σχολή Ιωαννίδη. Στην περίπτωση του Παπαντωνόπουλου, ο οποίος ίδρυσε τη δική του σχολή για τεχνικούς κινηματογράφου και τηλεόρασης, θα αναφερθώ διεξοδικά στη συνέχεια.

⁷⁴² Επιστολή της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Υποβολή στοιχείων», 658/ 20.10.1976, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 2.

⁷⁴³ Επιστολή της σχολής στο Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως – Τμήμα Κινηματογράφου, «Γνωστοποίησης συνθέσεως διδακτικού προσωπικού», 46/ 14.11.1969, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 1.

⁷⁴⁴ Συνημμένο έγγραφο με το ωρολόγιο πρόγραμμα μαθημάτων στο έγγραφο της σχολής προς το ΥΠ.ΠΟ., «Υποβολή στοιχείων», 367/ 12.11.1973, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 2.

⁷⁴⁵ Τα ονόματα τους εντοπίστηκαν στα έγγραφα της σχολής προς το ΥΠ.ΠΟ. Α): «Περίληψη της ύλης που διδάχθηκε στο τμήμα ηθοποιών κινηματογράφου της σχολής κατά το σχολικό έτος 1976 - 1977» (συνημμένο στο: «Υποβολή στοιχείων», 705/ 9.6.1977) και Β): «Κατάσταση της ύλης που διδάχθηκε στο τμήμα σκηνοθετών κινηματογράφου της σχολής κατά το σχολικό έτος 1979-80» (συνημμένο στο: «Υποβολή στοιχείων», 900/ 25.5.1980). Αμφότερα στο: *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 2.

Με βάση τα στοιχεία που παρέχουν οι αρχειακοί φάκελοι του Υπουργείου Πολιτισμού επιχειρήθηκε να δημιουργηθεί, παρόμοια προς τα παραδείγματα των σχολών Σταυράκου και Ιωαννίδη, ένας πίνακας αναφορικά με τον αριθμό των σπουδαστών ανά τμήμα και έτος. Τα αριθμητικά δεδομένα για τους σπουδαστές της σχολής Μωϋσειδή δεν προέρχονται μόνο από τους δυο σχετικούς αρχειακούς φακέλους που την αφορούν αλλά και από τους φακέλους: «Απολογ. Στοιχεία – Δραστηριότης - Πεπραγμένα» και «Στατιστικά Δελτία Σχολών Κινηματογράφου», όπου και περιέχονται οι κατάλογοι με τις επίσημες αναφορές που ξεκίνησαν να αποστέλλουν οι σχολές στο ΥΠ.ΠΟ. αναφορικά με τον αριθμό των σπουδαστών τους. Παρόλα αυτά η αποσπασματικότητα των εγγράφων δεν έδωσε τη δυνατότητα για μια λεπτομερή αποτύπωση της πλήρους εικόνας. Έτσι, αν και η σχολή Μωϋσειδή ξεκίνησε τη λειτουργία της το 1962, ακριβής καταγραφή του αριθμού των σπουδαστών - αλλά και των καθηγητών της - γίνεται από το ακαδημαϊκό έτος 1970 – 71, οπότε και ανέλαβε την εποπτεία της το ΥΠ.ΠΟ, έως και το τελευταίο που λειτούργησε, δηλαδή το 1981-82.⁷⁴⁶

Εκείνο που προκύπτει ως πρώτο και βασικό συμπέρασμα είναι ότι οι σπουδαστές της «Προτύπου Σχολής Κινηματογράφου» ήταν σαφώς λιγότεροι τόσο ως προς εκείνους της σχολής Σταυράκου όσο και της σχολής Ιωαννίδη. Μια ακόμη διαπίστωση είναι πως ανάμεσα στους σπουδαστές της σχολής δε συναντούμε το όνομα κάποιου κινηματογραφιστή ο οποίος στη συνέχεια να έγινε ιδιαίτερα γνωστός στην εγχώρια παραγωγή. Εν τούτοις ορισμένοι από τους αποφοίτους της Π.Σ.Κ. επρόκειτο να εξελιχθούν σε αξιόλογους επαγγελματίες που σταδιοδρόμησαν μετέπειτα στον χώρο των οπτικοακουστικών, πρωτίστως στην τηλεόραση και δευτερόντως στον κινηματογράφο. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο Βασίλης Ντούρος, ο Αλέξης Τσάφας και ο Τζανέτος Κομηνέας. Ο Ντούρος έχει διαγράψει καριέρα τόσο στην τηλεόραση όσο και στον κινηματογράφο ενώ ο Τσάφας μοιράζει τον χρόνο του μεταξύ Ελλάδας και Πράσινου Ακρωτηρίου, όντας ίσως ο μοναδικός κινηματογραφιστής που εργάζεται στην αφρικανική αυτή χώρα. Ο Κομηνέας από την άλλη έχει εργαστεί κυρίως στην τηλεόραση, ασχολούμενος κατά κύριο λόγο με το ντοκιμαντέρ.⁷⁴⁷ Ενδιαφέρον ακόμη παρουσιάζει η περίπτωση του Ηλία Μυλωνάκου,

⁷⁴⁶ Βλ. Πίνακας 4, στο τέλος του κειμένου.

⁷⁴⁷ Βλ. σχετικά: Α. Δημητρίου, Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους, ό. π., σ. 120, 186-187 και 244-245, Για το έργο του Ντούρου, βλ.: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, 2,

ο οποίος κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 σκηνοθέτησε ταινίες ερωτικού περιεχομένου, όπως: *Η σάρκα προστάζει* (1970) και *Διεστραμμένες γυναίκες* (1975), ενώ τη δεκαετία του 1980 γύρισε και αρκετές βιντεοταινίες. Τέλος εργάστηκε λίγο και για την τηλεόραση.⁷⁴⁸

Σημαντική για την περιγραφή τόσο της ίδιας της σχολής όσο και για τη σκιαγράφηση της προσωπικότητας του ιδρυτή και διευθυντή της, στάθηκε η μαρτυρία του Κομηνέα, ο οποίος όντας σπουδαστής από το 1977 έως το 1980, υπήρξε συν τοις άλλοις και μεταξύ των τελευταίων που αποφοίτησαν από την Π.Σ.Κ.⁷⁴⁹ Όπως αναφέρει: «Είχα πάει στου Σταυράκου, όπου είδα πολύ κόσμο και δεν μου άρεσε. Πήγα λοιπόν στη σχολή του Μωϋσειδή όπου ήταν λιγότεροι και αποφάσισα να μείνω εκεί. Αυτή η σχολή είχε δυο ιδιαιτερότητες. Η μια ήταν ότι είχε και ηθοποιούς κινηματογράφου [...] και αυτό μας έδινε την ευκαιρία να δουλέψουμε μαζί τους. Γιατί πολλοί σκηνοθέτες βγαίνανε τότε, αλλά τους έλειπε το να ξέρουν να δουλεύουν με ηθοποιούς. [...] Αυτό δεν το καταλάβαινα τότε. Το κατάλαβα αργότερα, όταν εργάστηκα επαγγελματικά. [...] Στο μάθημα της εφαρμοσμένης σκηνοθεσίας παίρναμε ένα σενάριο που είτε το γράφαμε εμείς, είτε το παίρναμε από κάπου αλλού και το δουλεύαμε με ηθοποιούς πάνω στη σκηνή, λέγοντας όμως πού στήνουμε την κάμερα, όχι σαν θεατρικό δηλαδή. [...] Η άλλη ιδιαιτερότητα ήταν ότι η σχολή αυτή ακολουθούσε μια φιλοσοφία. Ο Στέλιος Μωϋσειδής ήταν συνδαιτυμόνας των υπαρχιστών του Σίμου. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος εμείς μάθαμε όλο τον Υπαρχισμό, από Κίγκεργκαρντ και Γιάσπερς, μέχρι Καμύ και Σάρτρ. [...] Εκείνο που

ό. π., σ. 519, και: Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 211, 242, 366-367. Βλ. ακόμη: Γιάννης Ζουμπούλακης, «Αλέξης Τσάφας: Ο Έλληνας που είναι το σινεμά του Κάμπο Βέρντε», *Το Βήμα*, (13.6.2010). Τέλος για τον Κομηνέα παρέχει ορισμένες πληροφορίες η ιστοσελίδα “Retrodb”:

http://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9A%CF%81%CF%85%CE%BC%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CE%B9_%CE%AC%CE%BD%CE%B8%CF%81%CF%89%CF%80%CE%BF%CE%B9 (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁷⁴⁸ Κ. Γούτος, Κ. Νούλας, *Λεξικό σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, ό. π., σ. 188-189, και: http://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%97%CE%BB%CE%AF%CE%B1%CF%82_%CE%9C%CF%85%CE%BB%CF%89%CE%BD%CE%AC%CE%BA%CE%BF%CF%82 (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Στο *Λεξικό* αναφέρεται ότι σπούδασε στη Σταυράκου. Στην επετηρίδα της σχολής όμως υπάρχει ως σπουδαστής στο τμήμα ηθοποιών και μάλιστα μόνο για το ακ. έτος 1958-59. Επομένως μπορεί να πήγε μετά στη σχολή του Μωϋσειδή. Την πληροφορία ότι πέρασε από τη σχολή μου την ανέφερε ο Κομηνέας, δεν εντόπισα πάντως κάποιο έγγραφο με το όνομά του, ίσως επειδή υπήρξε παλιός σπουδαστής.

⁷⁴⁹ Βλ. συνημμένο έγγραφο με το πτυχίο του Κομηνέα, στην επιστολή της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Θεώρηση πτυχίων», 914/ 8.9.1980, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 2.

μας έδωσε ήταν ότι μας ένωσε με τη φιλοσοφία και ειδικά βέβαια με τον Υπαρξισμό».⁷⁵⁰

Ένα ακόμα σημείο που χρήζει αναφοράς αποτελεί η στενή επαγγελματική σχέση που διαμορφώθηκε σταδιακά ανάμεσα στον Μωϋσειδή και τον Παναγιώτη Παπαντωνόπουλο. Ο Παπαντωνόπουλος, ένας από τους πρωτοπόρους στην εισαγωγή της τηλεοπτικής τεχνολογίας στην Ελλάδα, είχε ιδρύσει παράλληλα τη δική του σχολή με στόχο κυρίως την κατάρτιση τεχνικών για τον κινηματογράφο αλλά και την τηλεόραση. Όπως προκύπτει από τα επίσημα στοιχεία και τη σχετική μαρτυρία του Κομηνέα, η συνεργασία του με την Π.Σ.Κ. απέκτησε σταδιακά έναν ευρύτερο χαρακτήρα, πέρα από την καθαυτή παράδοση των μαθημάτων που αφορούσαν το αντικείμενο διδασκαλίας του. Ο Κομηνέας σημειώνει χαρακτηριστικά: «Δεν υπήρχαν μηχανήματα. [...] Δεν μπορούσες να κάνεις σοβαρό γύρισμα. [...] Τηλεόραση κάναμε τότε στη σχολή Παπαντωνόπουλου. Υπήρχε συνεργασία ανάμεσα σε αυτές τις δύο σχολές. Τους σκηνοθέτες της τους έστελνε στον Μωϋσειδή και ο Μωϋσειδης έστελνε εμάς για τηλεόραση στον Παπαντωνόπουλο».⁷⁵¹ Πάντως στις επίσημες καταστάσεις μαθημάτων της σχολής Μωϋσειδή, ο Παπαντωνόπουλος εμφανίζεται ως καθηγητής του μαθήματος: τεχνική λήψης κινηματογράφου – τηλεόρασης.⁷⁵²

Παρά τις περιορισμένες δυνατότητες της, η *Πρότυπος Σχολή Κινηματογράφου* του Μωϋσειδή κατάφερε να συνεχίσει τη διαρκή λειτουργία της για δυο δεκαετίες. Επρόκειτο να ολοκληρώσει τον κύκλο της επίσημα το 1982, αν και κατά τα τελευταία της χρόνια μάλλον υπολειτουργούσε: «Η σχολή έφυγε από τη Χαλκοκονδύλη και πήγε στους Αμπελόκηπους σε ένα σπίτι, μάλλον του ίδιου του Μωϋσειδή· εκεί την έβγαλα. [...] Πλέον είχε φυλλορροήσει τελείως. Έκανα μόνος μου μάθημα. Και πριν βέβαια δεν ήμασταν πολλοί, αλλά τότε έκανα πια μόνος μου μάθημα».⁷⁵³ Στο αρχείο

⁷⁵⁰ Συνέντευξη Τζανέτου Κομηνέα (15/12/2014). Αναφορικά με τον Σίμο και τη διάσημη παράγκα του που αποτέλεσε τη στέγη των πρώτων ελλήνων beatniks στη μεταπολεμική Αθήνα της δεκαετίας του 1950, βλ.: Πάνος Κουτρομπούσης, «Η παράγκα και ο Σίμος ο Υπαρξιστής», *Lifo* 183, (10.12. 2009), σ. 55, και: «Η παράγκα του Σίμου» επεισόδιο της εκπομπής: *Τα στέκια – Ιστορίες αγοραίου πολιτισμού*: <http://webtv.ert.gr/katigories/politismos/05ion2014-i-paragka-tou-simou/> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁷⁵¹ Συνέντευξη Τζ. Κομηνέα ό. π.

⁷⁵² Βλ. σχετικά το: «Κατάσταση διδαχθείσας ύλης στο τμήμα σκηνοθετών κινηματογράφου για το σχ. έτος 1978-79», συνημμένο έγγραφο στην επιστολή της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Υποβολή στοιχείων», 799/ 4.6.1979, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 2.

⁷⁵³ Συνέντευξη Τζ. Κομηνέα ό. π.

του ΥΠ.ΠΟ. εντόπισα ένα έγγραφο με το οποίο ανακοινώνεται επίσημα από τον ίδιο τον Μωϋσειδή η αναστολή λειτουργίας της σχολής του κατόπιν αδυναμίας, όπως αναφέρει, να βρει κατάλληλο οίκημα για να στεγάσει τα διδακτήρια της.⁷⁵⁴ Επομένως και σε αυτή την περίπτωση, όπως αντίστοιχα σε εκείνη της σχολής Ιωαννίδη, ο λόγος που οδήγησε στην διακοπή της λειτουργίας της πέρα από την έλλειψη σπουδαστών, είναι πιθανό να συνδέεται με το νέο νομοθετικό πλαίσιο που διαμορφώθηκε από τον Ν.1158/ 1981, και τις προϋποθέσεις που έθετε γύρω από τη λειτουργία των κινηματογραφικών σχολών.

Δραστήριο πνεύμα ο Μωϋσειδης, πέρα από τη συμμετοχή του σε ορισμένες ταινίες ως ηθοποιός,⁷⁵⁵ υποστήριζε ότι είχε σκηνοθετήσει δυο φιλμ. Πρόκειται για τα: *Αυτοί που ξέχασαν το Θεό* (εναλλακτικός τίτλος: *Η βία*) και *Συννέφιασε ο Παρνασσός*. Μάλιστα σε διαφημιστικό έντυπο που είχε εκδώσει η σχολή και το οποίο βρέθηκε μεταξύ του αρχαιακού υλικού του ΥΠ.ΠΟ. υπάρχουν φωτογραφίες από τα γυρίσματα των εν λόγω ταινιών, καθώς και πληροφοριακά κείμενα που τις συνοδεύουν, χωρίς ωστόσο να προσδιορίζεται η χρονολογία κατά την οποία αυτές γυρίστηκαν.⁷⁵⁶ Εκεί ο Μωϋσειδης αναφέρεται ως σκηνοθέτης - σεναριογράφος και παραγωγός της πρώτης ταινίας, ενώ το σενάριο του *Συννέφιασε ο Παρνασσός* αποδίδεται από κοινού στους Μωϋσειδή, Χ. Χρυσάφη και Χ. Δοξαρά, με τον πρώτο να έχει αναλάβει πάλι τη σκηνοθεσία.

Εκείνο όμως που προκύπτει μέσα από την αναζήτηση πληροφοριών για τις συγκεκριμένες ταινίες, είναι πως συγγέονται στην υπάρχουσα βιβλιογραφία με δυο άλλα φιλμ, με διαφορετικούς συντελεστές. Το πρώτο είναι το *Συννέφιασε ο Παρνασσός* (αρχικός τίτλος: *Η κατάρα της μάνας*, 1961) του Βασίλη Γεωργιάδη, και το δεύτερο το *Αυτοί που ξέχασαν το Θεό* (εναλλακτικός τίτλος: *Η βία*, 1964) σε

⁷⁵⁴ Επιστολή της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Αναστολή Λειτουργίας», 1164/ 13.10.1982, *Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδή*, φάκ. 2. *Εικόνα* 41.

⁷⁵⁵ Εκτός από το *Δολάρια και όνειρα*, εντοπίστηκε να έχει συμμετάσχει και στην ταινία *Ρημαγμένο σπίτι* (1965). Βλ: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 363.

⁷⁵⁶ Βλ. *Εικόνα* 42α. Στην *Εικόνα* 42β παρουσιάζεται η εισαγωγική σελίδα του εν λόγω εντύπου, όπου υπάρχει και ένα κείμενο του Μωϋσειδή συνοδευόμενο από μια φωτογραφία του. Αυτή είναι και η μοναδική φωτογραφία του που έγινε εφικτό να εντοπιστεί. Αν και το έντυπο δεν αναγράφει ημερομηνία έκδοσης, από τις υπόλοιπες πληροφορίες που δίνει τεκμαίρεται πως πρέπει να κυκλοφόρησε μετά το 1967.

σκηνοθεσία Ηλία Παρασκευά.⁷⁵⁷ Ως προς τη δεύτερη ταινία, οι ίδιοι δυο τίτλοι χρησιμοποιούνται στην ψηφιοποιημένη συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, αναφερόμενοι όμως στο φιλμ του Παρασκευά, ενώ ο Κολιοδήμος και ο Βαλούκος επίσης δεν περιλαμβάνουν στις μελέτες τους την ταινία του Μωϋσειδή.⁷⁵⁸ Επιπλέον στο λεύκωμα των Ρούβα – Σταθακόπουλου για τον ελληνικό κινηματογράφο, το φιλμ του Μωϋσειδή είναι καταχωρημένο μόνο με τον τίτλο *Η βία*, έχοντας ως ημερομηνία παραγωγής το 1958.⁷⁵⁹ Το στοιχείο που περιπλέκει εδώ περισσότερο την υπόθεση είναι ότι, όπως είδαμε, ο ίδιος ο Μωϋσειδής το 1959, σημείωνε σε έγγραφό του προς το Υπουργείο Παιδείας, πως είχε όντως γυρίσει τη συγκεκριμένη ταινία το 1958, αναφέροντας μάλιστα ως τίτλο της το *Αυτοί που ξεχάσαν το Θεό*.⁷⁶⁰ Τέλος στην αναφορά που κάνουν στον Μωϋσειδή οι Γούτος και Νούλας, συμπεριλαμβάνουν και τους δυο τίτλους της ταινίας, σημειώνοντας επίσης ως έτος παραγωγής της το 1958.⁷⁶¹

Πάντως η συγκεκριμένη ταινία φαίνεται ότι βγήκε τελικά στους κινηματογράφους το 1963, καθώς εντοπίστηκαν δυο κριτικές της στον τύπο από εκείνη τη χρονιά, μια εκ των οποίων μάλιστα είναι της Ειρήνης Καλκάνη στην *Απογευματινή*. Η Καλκάνη γράφει: «*Η Βία*: Η πρώτη ταινία του σκηνοθέτη Μωϋσειδή, σε σενάριο του ίδιου με την δραματική και βίαιη ιστορία μιας ομάδας δραπετών, που βρίσκονται απομονωμένοι σ' ένα νησί απ' όπου δυσκολεύονται να φύγουν. Οπερατέρ ο Ζόζεφ Χεπ. Για πρώτη προσπάθεια αξιόλογη». Επίσης στην κριτική στήλη της *Αθηναϊκής* διαβάζουμε: «Με δύναμη και ρεαλισμό δίνει ο καινούργιος σκηνοθέτης Στυλιανός Μωϋσειδής μια ιστορία «χαμένων κορμιών» στην *Βία* (Ιντεάλ - Ομόνοια) με πολύ καλή φωτογραφία του Ζοζέφ Χεπ».⁷⁶² Από όλα τα

⁷⁵⁷ Βλ. σχετικά: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος: *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 223 και 306 αντίστοιχα.

⁷⁵⁸ Βλ. σχετικά: Α) Ψηφιακή Συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/63> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019), Β) Δ. Κολιοδήμος, *Λεξικό Ελληνικών Ταινιών*, ό. π., σ. 72, Γ) Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, ό. π., σ. 47.

⁷⁵⁹ Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος: *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1, ό. π., σ. 140.

⁷⁶⁰ Βλ. σ. 389 και την υποσημείωση αρ. 736, στο παρόν υπό - κεφάλαιο.

⁷⁶¹ Κ. Γούτος, Κ. Νούλας, *Λεξικό σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, ό. π., σ. 190.

⁷⁶² Ειρήνη Καλκάνη «Δια τους φίλους της Έβδομης Τέχνης: Ποιες είναι οι καλύτερες ταινίες που παίζουν οι κινηματογράφοι», *Απογευματινή*, (23. 4. 1963), και χ. ο., «Κινηματογραφική Εβδομάς: Οι νέες ταινίες», *Αθηναϊκή*, (23.4.1963). Βλ. ακόμη τη διαφημιστική αφίσα της ταινίας: *Εικόνα* 43, όπου

παραπάνω στοιχεία, εκείνο που μπορούμε να εικάσουμε είναι ότι η ταινία του Μωϋσειδή μπορεί να γυρίστηκε μεν το 1958, κατάφερε όμως να βρει διανομή και να προβληθεί στις αίθουσες πέντε χρόνια αργότερα, το 1963. Αδιευκρίνιστο πάντως παραμένει το γιατί το φιλμ του Παρασκευά που κυκλοφόρησε τον αμέσως επόμενο χρόνο, χρησιμοποίησε τους ίδιους τίτλους.

Ακόμα πιο αινιγματική περίπτωση αποτελεί η ταινία *Συννέφιασε ο Παρνασσός*. Παρά τα όσα υποστηρίζει ο ίδιος ο Μωϋσειδης και το φωτογραφικό υλικό που βρέθηκε στο διαφημιστικό έντυπο της σχολής, πληροφορίες για το συγκεκριμένο φιλμ δεν εντοπίστηκαν σε κανέναν κατάλογο ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου. Αντίθετα ο τίτλος αυτός αναφέρεται ως μεταγενέστερος ή εναλλακτικός τίτλος στην ταινία του Γεωργιάδη.⁷⁶³ Δυστυχώς δεν εντοπίστηκε σωζόμενο οπτικοακουστικό υλικό από καμία από τις δυο εν λόγω ταινίες, το οποίο και θα διευκόλυνε την εξαγωγή σαφέστερων συμπερασμάτων.

Μετά την παύση λειτουργίας της σχολής, ο Μωϋσειδης συνέχισε την ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο μέσα από το περιοδικό *Μικρή Οθόνη*, το οποίο κυκλοφόρησε το 1983 και ασχολείτο με την ελληνική τηλεόραση. Διατηρούσε τη στήλη: «Ο κινηματογράφος στην TV» από την αρχή της κυκλοφορίας του εντύπου, όπου και παρουσίαζε τις ταινίες του εβδομαδιαίου προγράμματος, ενώ ενίοτε αρθρογραφούσε σχετικά με θεματικές της εβδομης τέχνης.⁷⁶⁴ Προς το τέλος της δεκαετίας του 1990 καταπιάστηκε ακόμη με τη λογοτεχνική συγγραφή. Εξέδωσε τρία μυθιστορήματα, τα δυο πρώτα επιστημονικής φαντασίας (*Τάλως: Ο τρόμος που ήρθε από το χτες* και *Όταν ξυπνήσουν οι τιτάνες*), ενώ το τρίτο, το οποίο κυκλοφόρησε στα μέσα της δεκαετίας του 2000, ήταν μια ιστορία αστυνομικής πλοκής η οποία

υπάρχει και η αναφορά του Μωϋσειδή ως σκηνοθέτη και του Χεπ ως οπερατέρ της. Εκεί αναφέρεται ακόμα ότι πρωταγωνιστούν 20 νέοι καλλιτέχνες. Πιθανόν να πρόκειται για σπουδαστές της σχολής του Μωϋσειδή, όπως υποστηρίζει και το σχετικό διαφημιστικό φυλλάδιο της σχολής που βρέθηκε στο αρχείο του ΥΠ. ΠΟ.

⁷⁶³ Στους τίτλους αρχής του φιλμ του Γεωργιάδη πάντως αναγράφεται το «Η κατάρα της μάνας». Εκτός του «Συννέφιασε ο Παρνασσός» η ταινία απέκτησε και τρίτο εναλλακτικό τίτλο, το «Η Υπόσχεση»: Α. Ρούβας, Χ. Σταθακόπουλος: *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-1970*, ό. π., σ. 223. Φωτογραφίες από τα γυρίσματα του ομώνυμου φιλμ που φέρεται να σκηνοθέτησε ο Μωϋσειδης υπάρχουν στην *Εικόνα* 42α, καθώς και στις *Εικόνες* 44α και 44β.

⁷⁶⁴ Βλ. σχετικά: Στυλιανός Μωϋσειδης, «Ο κινηματογράφος στην TV», *Μικρή Οθόνη* 4, (30. 4. 1983), σ. 44-47· Στυλιανός Μωϋσειδης, «Τσάρλι Τσάπλιν: Ένας μεγάλος της 7^{ης} τέχνης», *Μικρή Οθόνη* 38, (24. 12. 1983), σ. 48-51· Στυλιανός Μωϋσειδης, «Σιμόν Σινιορέ και *Τερέζ Ιμπέρ*», *Μικρή Οθόνη* 135, (2.10.1985), σ. 10-11 και 65.

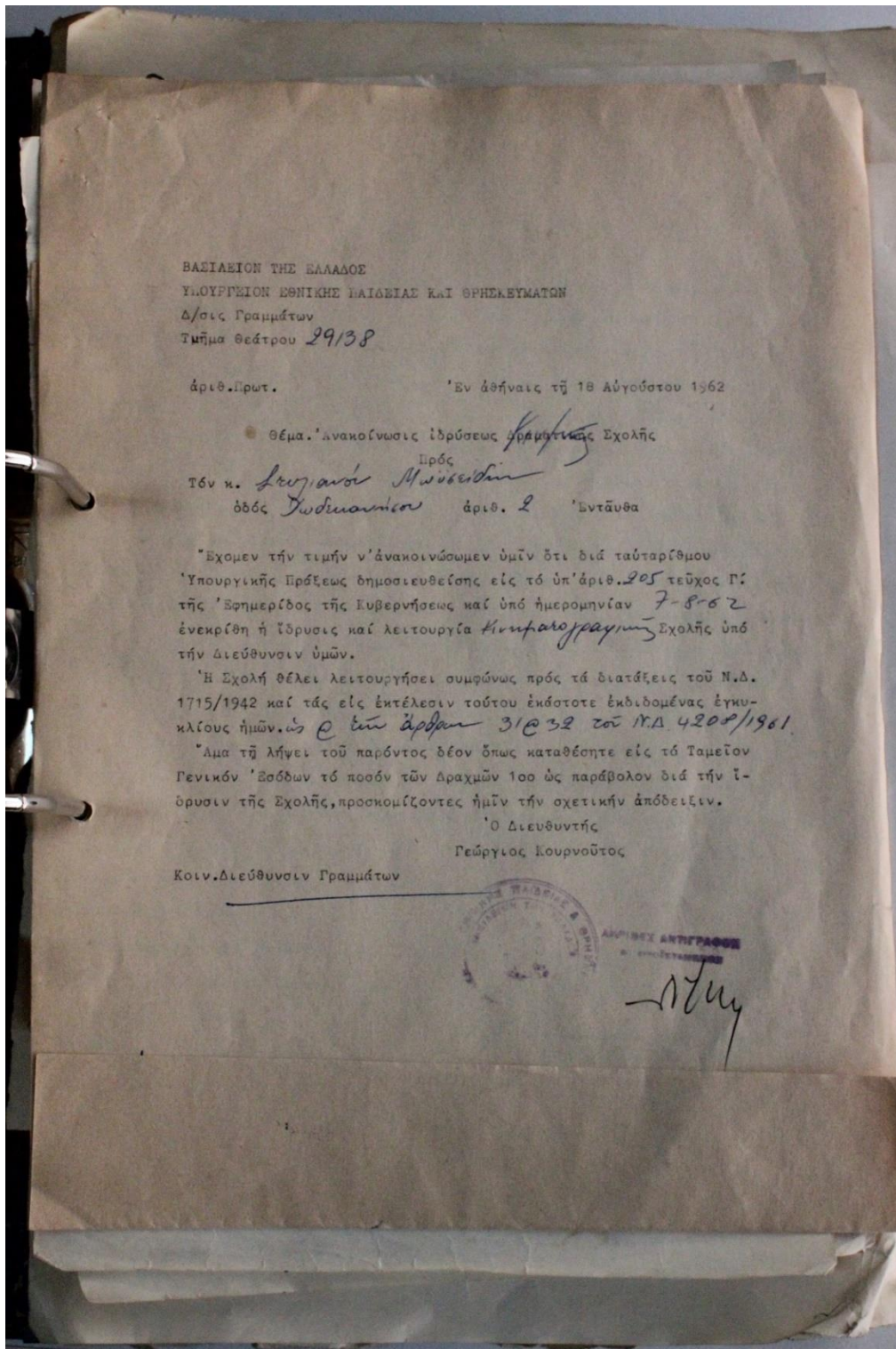
εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της Κατοχής, με τίτλο *Πολεμώντας στο σκοτάδι*.⁷⁶⁵ Παράλληλα όμως με τη συγγραφική του δραστηριότητα εξακολούθησε να ασχολείται με την κινηματογραφική εκπαίδευση μέσω της αντίστοιχης σχολής του Γ. Μπέλλου. Το όνομα του Μωϋσειδή εμφανίζεται σε όλους τους καταλόγους με το διδακτικό προσωπικό της συγκεκριμένης σχολής από το 1983-84 και μετά μέχρι και το 1990-91, χωρίς όμως να προσδιορίζεται ποιο ήταν το μάθημα που δίδασκε.⁷⁶⁶ Συμμετείχε τέλος ενεργά στα δύο πανελλήνια συνέδρια για τον κινηματογράφο που διοργανώθηκαν κατά τη δεκαετία του 1980, εκπροσωπώντας τους ιδιοκτήτες των ιδιωτικών σχολών κινηματογράφου.⁷⁶⁷ Σύμφωνα με την πληροφόρηση που μου παρείχε ο Κομηνέας, ο Μωϋσειδής έχει φύγει πλέον από τη ζωή.

⁷⁶⁵ Βλ. σχετικά: Στυλιανός Μωϋσειδής, *Τάλως: Ο τρόμος που ήρθε από το χτες*, Αθήνα, Εκάτη 1998· Στυλιανός Μωϋσειδής, *Όταν ζυπήσουν οι τιτάνες*, Αθήνα, Εκάτη 1999, και: Στυλιανός Μωϋσειδής, *Πολεμώντας στο σκοτάδι*, Αθήνα, Νεφέλη 2006.

⁷⁶⁶ Βλ. ενδεικτικά τα έγγραφα της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Πίνακας διδακτικού προσωπικού - σχολική περίοδος 1984-85», 358/ 1.11.1984, και: «Πίνακας διδακτικού προσωπικού - σχολική περίοδος 1990-91», 453/ 20.10.1990, *Σχολή Κινηματογράφου Γ. Μπέλλου*, φάκ. 2.

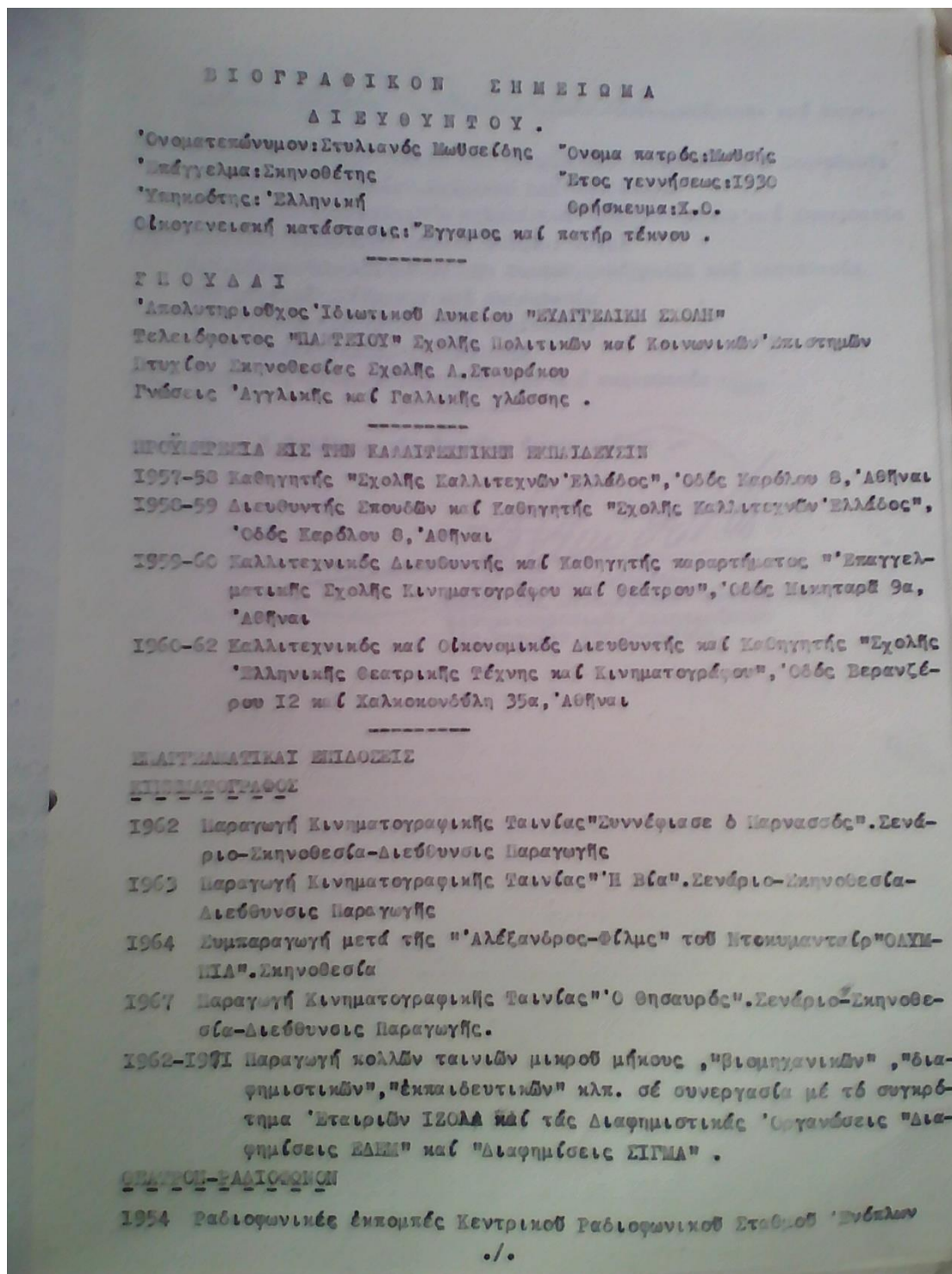
⁷⁶⁷ Σχετικά με τις εισηγήσεις του στα δυο πανελλήνια κινηματογραφικά συνέδρια, του 1980 και του 1986 αντίστοιχα, βλ. σ. 471- 472, καθώς και την υποσημείωση αρ. 924.

Εικόνες. Δ' Μέρος



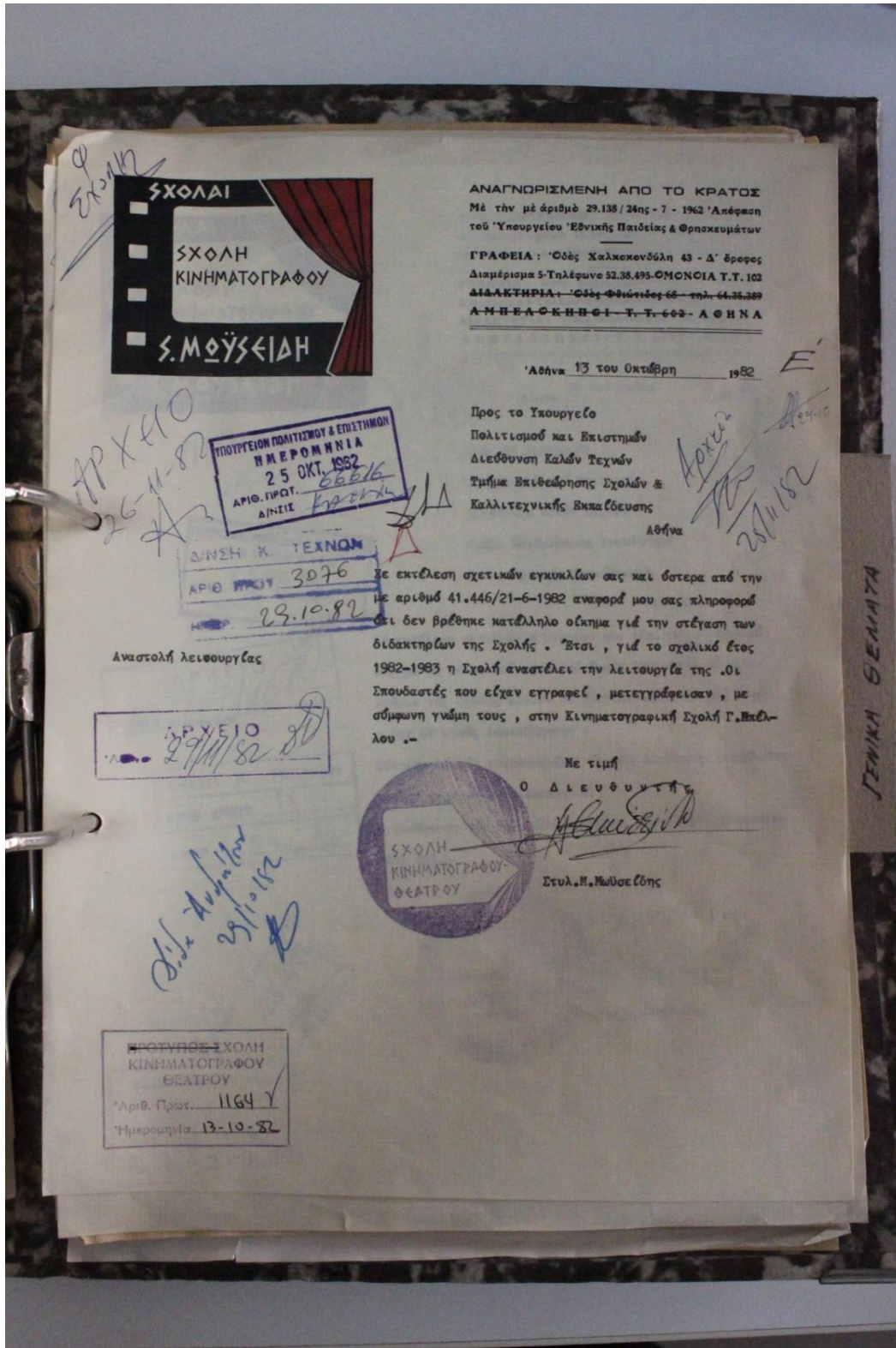
Εικόνα 39.

Επίσημη ενημερωτική επιστολή του Υπουργείου προς τον Σ. Μουσειδή αναφορικά με την άδεια που χορηγήθηκε στη σχολή του το 1962. (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).



Εικόνα 40.

Το βιογραφικό σημείωμα του Στυλιανού Μουσεΐδη το 1971. (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).

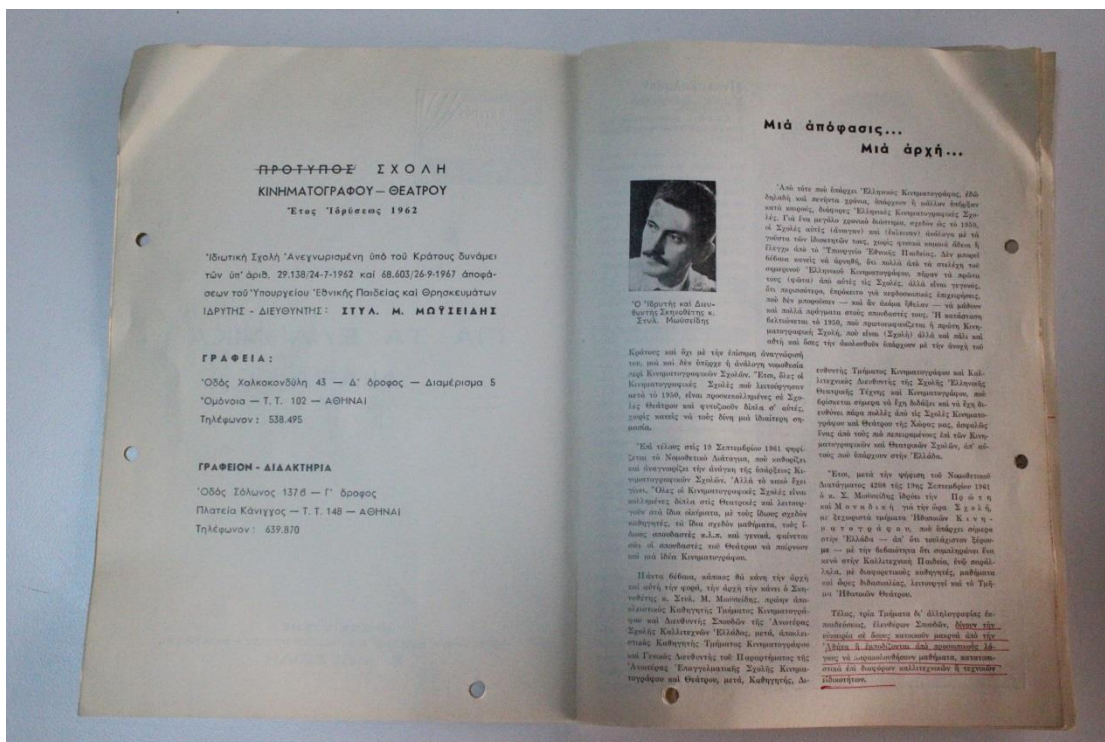


Εικόνα 41.

Η επίσημη ενημέρωση του Μωϋσειδή προς το Υπουργείο σχετικά με την αναστολή λειτουργίας της κινηματογραφικής του σχολής, κατόπιν αδυναμίας του, όπως αναφέρει, να βρει κατάλληλο οίκημα για να στεγάσει τα διδακτήρια της σχολής. (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).



Εικόνα 42α.



Εικόνα 42β.

(Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).



Εικόνα 43.

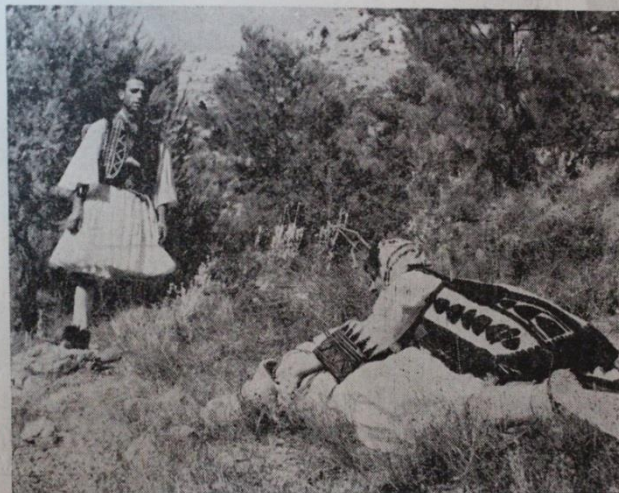
Διαφημιστική αφίσα της ταινίας *Η Βία*. (Πηγή: Διαδίκτυο)

φία, Ιστορία Κινηματογράφου, Ιστορία Θεάτρου, Ιστορία Τεχνολογίας, Κινηματογραφική Κινησιολογία, Κινηματογραφική Κριτική, Εφαρμοσμένη Σκηνοθεσία κ.λπ.



Σπουδασταί του Τμήματος Κινηματογράφου τῆς Σχολῆς σέ
μιά σκηνή ἀπό τήν ταινία «Συννέφιασε ὁ Παρνασσός»

Εικόνα 44α.



*Άλλη σκηνή ἀπό τήν ταινία τοῦ κ. Σ. Μωυσειδῆ
«Συννέφιασε ὁ Παρνασσός»

Εικόνα 44β.

Φωτογραφικό υλικό από τα γυρίσματα του *Συννέφιασε ο Παρνασσός*, όπως αυτό παρουσιάζεται στο διαφημιστικό έντυπο της σχολής. (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).

Η σχολή που ίδρυσε το 1962 ο Παναγιώτης Παπαντωνόπουλος στην Αθήνα και η οποία είχε την έδρα της στην πλατεία Κάνιγγος επρόκειτο να συνδεθεί κατά κύριο λόγο με την αμιγώς τεχνική εκπαίδευση στα οπτικοακουστικά μέσα.⁷⁶⁸ Ο εκπαιδευτικός προσανατολισμός και η μεθοδολογία της διδασκαλίας εντός της σχολής βασιζόνταν στην απόκτηση γνώσης μέσα από την πρακτική ενασχόληση. Ιδίως για τις ειδικότητες της τηλεόρασης, η σχολή Παπαντωνόπουλου αποτέλεσε επί σειρά ετών το φυτώριο καταρτισμένων νέων στελεχών και τον εισηγητή καινοτόμων και πρωτοποριακών τεχνολογιών.

Ο ιδρυτής και διευθυντής της είχε σπουδάσει αρχικά φιλολογία στη Φιλοσοφική σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, στη συνέχεια όμως επρόκειτο να τον προσελκύσει ο τομέας των οπτικοακουστικών. Μετέβη στο Σύδνεϋ, όπου και αποφοίτησε από το πανεπιστημιακό πρόγραμμα “TV Studio Techniques” του North Sydney Technical College.⁷⁶⁹ Έπειτα από μια σύντομη θητεία στον επαγγελματικό κλάδο της τηλεόρασης στην Αυστραλία, αποφάσισε να επιστρέψει στην Ελλάδα και να δημιουργήσει μια σχολή σχετική με το αντικείμενο. Την εποχή εκείνη η τηλεόραση στη χώρα μας βρισκόταν ακόμα σε πειραματικό στάδιο. Η πρώτη τηλεοπτική αναμετάδοση πραγματοποιήθηκε το 1960 στο πλαίσιο της ΔΕΘ, με την ομιλία του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Ακολούθησαν ορισμένες παρόμοιες απόπειρες κατά τη διάρκεια της επόμενης πενταετίας αλλά έως και το 1966 δεν υπήρχε ουσιαστική παρουσία της τηλεόρασης στην Ελλάδα.⁷⁷⁰ Παρόλα αυτά ο Παπαντωνόπουλος επεδίωξε και πέτυχε από την αρχή η σχολή του να αποκτήσει τυπικά και ουσιαστικά έναν διπλό προσανατολισμό, που να περιλαμβάνει τόσο το

⁷⁶⁸ Η επίσημη ίδρυση της σχολής πραγματοποιήθηκε με την Υπουργική Πράξη «Ίδρυσις Δραματικής Σχολής» (34510/ 27.7.1962). ΦΕΚ Γ' 204/ 7. 8. 1962.

⁷⁶⁹ Βλ. το απολυτήριο πτυχίο του. *Εικόνα* 45.

⁷⁷⁰ Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 22 - 38. Το πρώτο τηλεοπτικό κανάλι που λειτούργησε στην Αυστραλία ήταν το TCN 9 στο Σύδνεϋ το 1956. Βλ. σχετικά: “TV At 60: TCN9, Australia’s first channel”: <http://televisionau.com/2016/09/tv-at-60-tcn9-australias-first-channel.html> άρθρο στο διαδίκτυο. (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Βάσει των χρονολογιών, σε αυτό το κανάλι πρέπει να εργάστηκε λογικά και ο Παπαντωνόπουλος.

κινηματογραφικό όσο και το τηλεοπτικό μέσο, παρότι κάτι τέτοιο δεν προβλεπόταν ακόμη από την επίσημη νομοθεσία. Μάλιστα η αρχική ονομασία που επέλεξε να δώσει στο εκπαιδευτικό του ίδρυμα ήταν δηλωτική των προθέσεών του: *Σχολή Τηλεοράσεως Αθηνών* (Σ.Τ.Α). Το γεγονός αυτό όπως θα δούμε στη συνέχεια, επρόκειτο να αποτελέσει εμπόδιο για την ομαλή λειτουργία και μετεξέλιξη της σχολής του, καθώς και αφορμή για μια σειρά προστριβών με τη διεύθυνση του Υπουργείου Παιδείας που ήταν τότε υπεύθυνο και για την καλλιτεχνική εκπαίδευση.⁷⁷¹

Τον πρώτο χρόνο λειτουργίας της η σχολή του Παπαντωνόπουλου ήταν εγκατεστημένη στον Πειραιά, για να μεταφερθεί έναν χρόνο αργότερα στην Αθήνα, στην οδό Βερανζέρου.⁷⁷² Παράλληλα προς την κινηματογραφική σχολή - και σύμφωνα με την προσφιλή τακτική των υπολοίπων σχολαρχών της περιόδου - ο Παπαντωνόπουλος δημιούργησε και μια δραματική, της οποίας όμως η λειτουργία αποδείχτηκε βραχύβια.⁷⁷³ Όπως προκύπτει από το σχετικό αρχειακό υλικό που εντοπίστηκε στο Υπουργείο Πολιτισμού, το θεατρικό τμήμα της σχολής του είχε ουσιαστικά σταματήσει να υφίσταται από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Στην υπουργική απόφαση άρσης της λειτουργίας της, τον Οκτώβρη του 1971, αναφέρεται ότι η δραματική σχολή δεν είχε λειτουργήσει για δύο και πλέον έτη.⁷⁷⁴ Ο φάκελος της δραματικής σχολής δεν εντοπίστηκε στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού που αφορά τις αντίστοιχες σχολές, πιθανότατα εξαιτίας της χρονικής περιόδου που εκείνη λειτούργησε και η οποία προηγήθηκε της μεταφοράς του σχετικού υλικού από το Υπουργείο Παιδείας.⁷⁷⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης δυο αιτήσεις που αφορούν τη δημιουργία αντίστοιχης σχολής στην Πάτρα, χωρίς όμως να βρεθούν περισσότερα

⁷⁷¹ Βλ. σχετικά μια από τις πρώτες επιστολές του Υπουργείου Παιδείας προς τη Σχολή Παπαντωνόπουλου, «Χορήγησις αδείας λειτουργίας Τμημάτων Τεχνικής Κινηματογραφικής Εκπαιδύσεως», 43137/ 13.4.1964, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

⁷⁷² Βλ. την ενημέρωση με ημερομηνία (27.3.1964), για τη μεταφορά της σχολής από τον Πειραιά στην Αθήνα, στην οδό Βερανζέρου 26^b. *Εικόνα* 46. Από τον ίδιο φάκελο.

⁷⁷³ Η ίδρυση της δραματικής σχολής πραγματοποιήθηκε ταυτόχρονα με την κινηματογραφική. Βλ. σχετικά την υποσημείωση αρ. 768.

⁷⁷⁴ Υ.Α. «Περί άρσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας Δραματικής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου Παναγ. Παπαντωνόπουλου» (αριθ. 11426). ΦΕΚ Β' 867/ 29.10.1971, «Υπουργικά αποφάσεις & εγκρίσεις».

⁷⁷⁵ Για το ζήτημα αυτό έχει γίνει αναφορά παραπάνω. Βλ. σχετικά, σ. 27.

στοιχεία που να διασαφηνίζουν αν τελικά υπήρξε κάποια σχετική ανταπόκριση από τη μεριά του υπουργείου, καθώς και εάν τελικά ευοδώθηκε η συγκεκριμένη πρόθεση του Παπαντωνόπουλου.⁷⁷⁶

Από το ξεκίνημα της σχολής φαίνεται ότι υπήρξε ιδιαίτερη μέριμνα εκ μέρους της διοίκησης για τον κατά το δυνατό πληρέστερο εξοπλισμό της γύρω από τον κινηματογράφο αλλά και την τηλεόραση. Σύμφωνα με τα όσα συμπεριλαμβάνονταν στην πρώτη σχετική ενημέρωση που απέστειλε στο υπουργείο, η σχολή φέρεται να διέθετε μια μηχανή λήψης 8 mm, δυο μηχανές προβολής των 8mm και 16 mm αντιστοίχως, τρεις φωτογραφικές μηχανές, καθώς ακόμη και ένα εργαστήριο για τεχνική επεξεργασία. Παράλληλα όμως ο Παπαντωνόπουλος είχε επενδύσει και στο σκέλος του τηλεοπτικού εξοπλισμού. Συγκεκριμένα είχε καταφέρει να εισαγάγει μια τηλεοπτική μηχανή λήψεως, συνοδευόμενη από τον περιφερειακό εξοπλισμό της (μονάδα ελέγχου μηχανής ή αλλιώς control panel) καθώς και έξι τηλεοπτικούς δέκτες.⁷⁷⁷ Η σχολή Παπαντωνόπουλου επομένως υπήρξε πρωτοπόρος ως προς το ζήτημα αυτό στον ελλαδικό χώρο, καθώς η σχολή Σταυράκου, η οποία ήταν η μόνη από τις υπόλοιπες σχολές που προαναφέρθηκαν η οποία ασχολήθηκε με την εκπαίδευση στο τηλεοπτικό μέσο, εισήγαγε για πρώτη φορά σχετικά μηχανήματα το 1968. Όπως είδαμε, η Σταυράκου είχε δημιουργήσει ένα ξεχωριστό τμήμα για την εκπαίδευση στην τηλεόραση το 1963, δηλαδή σχεδόν ταυτόχρονα με τον Παπαντωνόπουλο.⁷⁷⁸

Τη μέριμνα για αυτή τη διττού χαρακτήρα εκπαίδευση φανερώνει και η δομή του προγράμματος σπουδών της σχολής. Από τη μια πλευρά υπήρχαν τα μαθήματα για τον κινηματογράφο, με τον γενικό τίτλο: *φιλολογία*. Εκεί περιλαμβάνονταν μαθήματα όπως η ιστορία του κινηματογράφου, η γενική κινηματογραφική τεχνική, το σενάριο, η τεχνική λήψεως και ο φωτισμός. Στον αντίποδα βρίσκονταν μαθήματα προσανατολισμένα περισσότερο προς το τηλεοπτικό μέσο όπως: τεχνολογία τηλεοράσεως, στατικός και δυναμικός ηλεκτρισμός. Επιπροσθέτως και οι δυο

⁷⁷⁶ Α) Αίτηση του Π. Παπαντωνόπουλου στο ΥΠ.Ε.Π. 379/ 10.3.1965) και Β) αίτηση Π. Παπαντωνόπουλου στο ΥΠ.Ε.Π. 802/ 10.5.1965, αμφότερες στο: *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

⁷⁷⁷ Βλ. το σχετικό έγγραφο της σχολής προς το υπουργείο με ημερομηνία (14/10/1962). Από τον ίδιο αρχειακό φάκελο. *Εικόνα* 47.

⁷⁷⁸ Βλ. σχετικά, σ. 254.

κατηγορίες μαθημάτων συνοδεύονταν από πρακτική εξάσκηση.⁷⁷⁹ Αρχικά ο Παπαντωνόπουλος είχε αναλάβει ο ίδιος όλα τα μαθήματα που σχετίζονταν με την τεχνική κατάρτιση στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Παράλληλα προσέλαβε διάφορους συνεργάτες για τη διδασκαλία των μαθημάτων που αφορούσαν το κομμάτι της θεατρικής εκπαίδευσης: τον Τάκη Μπακόπουλο (υποκριτική - ψυχολογία ρόλων), τον Νίκο Παπακωνσταντίνου (δραματολογία – υποκριτική – ορθοφωνία), τον Σπύρο Βάρλα (ενδυματολογία – σύνθεση πλάνων), τον Αντώνη Ξεπαπαδάκο (ιστορία θεάτρου – υποκριτική – ορθοφωνία), τον Βασίλη Δερμεντζόπουλο (ιστορία νεοελληνικής λογοτεχνίας) και τον Αναστάσιο Κωνσταντινίδη (ανάλυση τύπων και χαρακτήρων).⁷⁸⁰

Ο αριθμός σπουδαστών που προσέλκυσε η σχολή κατά το πρώτο ακαδημαϊκό έτος λειτουργίας της ήταν 23. Από αυτούς 4 ανήκαν στο τμήμα σκηνοθεσίας και 8 στο τμήμα ηθοποιών, ενώ οι υπόλοιποι παρακολουθούσαν τις παραδόσεις ανεπίσημα, ως ακροατές. Υπήρχε ακόμα ένας σπουδαστής του τμήματος σκηνοθεσίας ο οποίος είχε μετεγγραφεί από τη σχολή Σταυράκου, όπου είχε παρακολουθήσει τα δυο πρώτα έτη, και για τον λόγο αυτό τοποθετήθηκε απευθείας στο 3^ο έτος σπουδών.⁷⁸¹ Τα επίσημα αριθμητικά στοιχεία που εντοπίστηκαν στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού και αφορούν τη σχολή Παπαντωνοπούλου είναι επίσης αποσπασματικά ως προς την καταγραφή των σπουδαστών της κατά τη δεκαετία του 1960. Παρόλα αυτά εκείνο που γίνεται σαφές είναι ότι η σχολή πολύ γρήγορα αποτέλεσε πόλο έλξης για νέους που ενδιαφέρονταν κυρίως για το τεχνικό κομμάτι των οπτικοακουστικών. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι μόλις τρία χρόνια μετά την πρώτη φουρνιά των 13 επίσημων σπουδαστών της σχολής, ο αριθμός τους επρόκειτο να εκτιναχθεί κατά το ακαδημαϊκό έτος 1965-66 στους 208, με τη μερίδα του λέοντος να αποτελούν εκείνοι του τμήματος εικονοληπτών - τεχνικών οι οποίοι έφτασαν συνολικά (και για

⁷⁷⁹ Έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.Ε.Π., «Διδαχθεία ύλη εις τους πρωτοετείς σπουδαστές του έτους 1963 - 64 της σχολής τηλεοράσεως – κιν/φου (τεχνικών – σκηνοθετών - σκηνογράφων) Παν. Παπαντωνόπουλου», 131036/ 20.10.1964, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

⁷⁸⁰ Έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.Ε.Π., «Κατάσταση εμφανίονσα το διδακτικόν προσωπικόν της σχολής δια το σχολικόν έτος 1962 - 63», 2443/ 20.10.1962, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

⁷⁸¹ Έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.Ε.Π., «Κατάσταση εμφανίονσα τους κατά τμήμα και τάξιν έχοντας ουσιαστικά και τυπικά προσόντα εγγεγραμμένους σπουδαστάς της Σχολής δια το Σχολικόν έτος 1962 - 63», 2671/ 22.11.1962, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

τα 3 έτη) τους 139. Ο ολοένα και εντονότερος προσανατολισμός των σπουδών προς την πρακτική εξάσκηση είχε ως αποτέλεσμα την ενίσχυση του τεχνικού τμήματος σε σύγκριση προς τα υπόλοιπα, σε τέτοιο βαθμό ώστε στο τέλος της δεκαετίας του 1960 η σχολή να απαρτίζεται αμιγώς από σπουδαστές του συγκεκριμένου τμήματος. Αναλυτικά στοιχεία για τον αριθμό των σπουδαστών της σχολής Παπαντωνόπουλου από την αρχή της λειτουργίας της έως το 1990 παρέχουν οι Πίνακες 5^α και 5^β στο τέλος, οι οποίοι συντάχθηκαν σύμφωνα με τα στοιχεία από το αρχειακό υλικό του Υπουργείου Πολιτισμού, κατ' αντιστοιχία προς τους πίνακες και των υπολοίπων κινηματογραφικών σχολών της ίδιας περιόδου.

Εν τω μεταξύ η αγορά τεχνολογικού εξοπλισμού εκ μέρους της σχολής Παπαντωνόπουλου συνεχίστηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Θανάση Παπαντωνόπουλου, γιου και συνεχιστή του έργου του Π. Παπαντωνόπουλου, ο πατέρας του έφερε το 1964 από τη Δ. Γερμανία καινούργιες τηλεοπτικές κάμερες, τις οποίες κατάφερε να συνδυάσει με τον υπόλοιπο στουντιακό εξοπλισμό (φώτα – μικρόφωνα – εσωτερικό σύστημα) που είχε προμηθευτεί από ένα παλιό στούντιο του BBC.⁷⁸² Την ίδια περίοδο το διδακτικό προσωπικό ενισχύθηκε με την πρόσληψη νέων καθηγητών, όπως ο Αντώνης Πετρίδης, ο Γεώργιος Βιστάκης, ο Παναγιώτης Νικολάου, ο Νικόλαος Ρόκκας και ο Γιώργος Διζικιρίκης, ενώ το πρόγραμμα σπουδών τροποποιήθηκε ελαφρά προκειμένου, πέραν των μαθημάτων που αφορούσαν τον κινηματογράφο και προβλέπονταν από τη σχετική νομοθεσία, να συμπεριλάβει και άλλα αντικείμενα που σχετίζονταν κυρίως με την τηλεόραση. Ο κατάλογος που διαμορφώθηκε περιλάμβανε μαθήματα όπως: 1) ηλεκτρολογία, 2) φυσική, 3) ηλεκτρακουστική, 4) φωτογραφία, 5) ιστορία τέχνης 6) μηχανολογία κινηματογράφου – τηλεόρασης, 7) τεχνική λήψεως, 8) φωτισμό, 9) μαθηματικά, 10) τεχνολογία κινηματογράφου – τηλεοράσεως και 11) στοιχεία σκηνογραφίας, με την πρακτική εξάσκηση να είναι επιβεβλημένη σε όλα.⁷⁸³

⁷⁸² Ο Παπαντωνόπουλος είχε διατηρήσει επαφές με το BBC, καθότι στα πλαίσια της Κοινοπολιτείας, το βρετανικό κανάλι συνεργαζόταν με το αντίστοιχο αυστραλέζικο όπου εκείνος είχε εργαστεί κατά το παρελθόν. Οι συγκεκριμένες πληροφορίες προέρχονται από τη συνέντευξη που μου παραχώρησε ο Θανάσης Παπαντωνόπουλος για τους ερευνητικούς σκοπούς της παρούσας μελέτης (17/6/2015).

⁷⁸³ Βλ. σχετικά: Έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.Ε.Π., «Σχολή Παν. Α. Παπαντωνόπουλου: Αναλυτικών ωρολόγιον πρόγραμμα διδαχθησομένων μαθημάτων» και «Κατάλογος καθηγητών μετά των τίτλων σπουδών των», 678/ 25.9.1970, Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου, φάκ. 1.

Η πρόθεση του Παπαντωνόπουλου να καταστήσει τη σχολή του κέντρο κατάρτισης για την κινηματογραφική όσο και την τηλεοπτική τεχνολογία, δίδοντας ταυτόχρονα έμφαση στη μάθηση μέσω της πρακτικής εξάσκησης, υπήρξε καινοτόμα στη σύλληψή της και δημιούργησε νέα δεδομένα στον χώρο της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οι απόφοιτοι των πρώτων ακαδημαϊκών ετών βγήκαν σε ένα επαγγελματικό περιβάλλον όπου το ένα μέρος των γνώσεων που είχαν αποκτήσει, εκείνο που αφορούσε την τηλεόραση, δεν είχε ακόμη ουσιαστικό αντίκρισμα. Στα χρόνια που θα ακολουθούσαν όμως η πρωτοβουλία του Παπαντωνόπουλου και της σχολής του επρόκειτο να επιβραβευτεί, συμβάλλοντας σημαντικά στη διαμόρφωση του επαγγελματικού κλάδου της τηλεόρασης στην Ελλάδα: «Η δική μας σχολή είχε μια απόκλιση ως προς τη μόρφωση που παρείχε στους σπουδαστές της. Εκτός από τα μαθήματα που όριζε το υπουργείο [...] εμείς παράλληλα προσθέσαμε και το τηλεοπτικό κομμάτι [...]. Το 1967 που δημιουργήθηκε το πρώτο τηλεοπτικό κανάλι, τότε ήτανε στην υπηρεσία του στρατού [...]. Οι πρώτες πιλοτικές εκπομπές εκπαίδευσης προσωπικού έγιναν στο κτήριο της Γ' Σεπτεμβρίου του ΟΤΕ, στον 6^ο όροφο, όπου εκεί εκπαίδευε ο πατέρας μου κάποιους αποφοίτους και κάποιους τεχνικούς του ΟΤΕ, λίγο πριν έρθει η Χούντα. [...] Τα πρώτα πιλοτικά της ΥΕΝΕΔ είχαν γίνει με τον εξοπλισμό της σχολής. [...] απ' όλα αυτά τα παιδιά που ήταν απόφοιτοι, κάποιοι παρέμεναν στον χώρο του κινηματογράφου και κάποιοι πέρασαν στον χώρο της τηλεόρασης».⁷⁸⁴

Η δραστηριοποίηση όμως της σχολής Παπαντωνόπουλου στο αντικείμενο της τηλεόρασης επρόκειτο να προκαλέσει παράλληλα ενστάσεις και αντιδράσεις. Η πρώτη καταγεγραμμένη διαφωνία σημειώθηκε το 1966, όταν σε επιστολή του προς το αρμόδιο τότε Υπουργείο Παιδείας, ο σχολάρχης ζητούσε την τροποποίηση της άδειας για τη σχολή του από θεατρική – κινηματογραφική – τηλεοπτική, μόνο στα δυο τελευταία. Προσέθετε μάλιστα ότι: «...κατά την τελευταίαν διετίαν, η Σχολή μου ασχολείται αποκλειστικώς με τους ως άνω δυο κλάδους (της Κινηματογραφίας και Τηλεοράσεως) και ότι πρόθεσις μου και φιλοδοξία είναι να προωθήσω αυτούς, εις τον τομέα της εκπαιδύσεως...».⁷⁸⁵ Η απάντηση που επρόκειτο να λάβει τότε ήταν

⁷⁸⁴ Συνέντευξη Θ. Παπαντωνόπουλου, ό. π.

⁷⁸⁵ 1134/ 26.5.1966, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

αρνητική, βασιζόμενη στην απουσία σχετικής νομοθεσίας.⁷⁸⁶ Λίγο αργότερα μάλιστα, το υπουργείο επρόκειτο να επανέλθει με νέα επιστολή, όπου και υποστήριζε ότι ουδέποτε είχε χορηγήσει άδεια στη σχολή για λειτουργία τμημάτων σχετικών με την τηλεόραση. Καλούσε δε τους υπεύθυνούς της: «...όπως παύσητε χρησιμοποιώντας του λοιπού την ένδειξιν ταύτην, ήτις δημιουργεί εσφαλμένα εντυπώσεις και προκαλεί ζητήματα γενικότερα».⁷⁸⁷

Η αντιπαράθεση με τα αρμόδια υπουργεία - αρχικά Παιδείας, κατόπιν Προεδρίας και από το 1970 και έπειτα Πολιτισμού - γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα επρόκειτο να συνεχιστεί κατά τη διάρκεια των επόμενων τεσσάρων χρόνων, φτάνοντας τελικά στα όρια της ανοιχτής σύγκρουσης. Μέσα από την αλληλογραφία της σχολής Παπαντωνοπούλου και των αρμόδιων εποπτικών υπηρεσιών αποτυπώνεται εκτενώς το πλαίσιο και η εξέλιξη αυτής της αντιπαλότητας. Μεταξύ του 1967 και του 1971 ανταλλάχθηκαν επανειλημμένα επιστολές ανάμεσα στις δυο πλευρές, όπου η κάθε μια πρόβαλλε τις θέσεις της. Από τη μια η διοίκηση ζητούσε τη συμμόρφωση της σχολής με την κείμενη νομοθεσία, η οποία δεν μεριμνούσε για την τηλεοπτική εκπαίδευση, από την άλλη η σχολή υποστήριζε ότι είχε λάβει τη σχετική άδεια από το Υπουργείο Παιδείας και ότι κατά τη διάρκεια των πρώτων ετών λειτουργίας της, το υπουργείο θεωρούσε κανονικά τα σχετιζόμενα με την τηλεόραση πτυχία των σπουδαστών της.⁷⁸⁸

Μια σαφή και συνοπτική εικόνα του ιστορικού της υπόθεσης παρέχει ενημερωτικό - εισηγητικό έγγραφο όπου αναφέρονται τα εξής:

1. – Δια του υπ'αριθμ. 34510/ 18-8-62 εγγράφου ανεκοινώθη εις τον Παπαντωνόπουλον η έγκρισις ιδρύσεως και λειτουργίας Σχολής Θεάτρου, Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως (ο τίτλος της τηλεοράσεως εδόθη αβασανίστως, ίσως διότι εθεωρήθη η χρήσις του ως άνευ αντικειμένου).

⁷⁸⁶ Απαντητική επιστολή του Υπουργείου Παιδείας στη σχολή, ΥΠ.Ε.Π., «Παρέχονται Πληροφορίες», 70037/ 20.7.1966, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

⁷⁸⁷ ΥΠ.Ε.Π., «Επαναφορά αλληλογραφίας», 161976/ 13.11.1967), *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 1.

⁷⁸⁸ Οι αρχεαικοί φάκελοι με την επωνυμία της σχολής και αριθμούς 2, 3 και 4 περιλαμβάνουν αρκετό σχετιζόμενο υλικό. Βλ. ενδεικτικά: Επιστολή του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως στη Σχολή, «Περί χρησιμοποίησεως μη νομίμου τίτλου», 656/10/ 26.1.1971, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 2, και επίσης την επιστολή του Παπαντωνόπουλου προς τον Υπουργό Προεδρίας Κυβερνήσεως, ΙΑ/1280/ 26.6.1971, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 3.

2. – Δια των υπ. αριθμ. 43137/13-4-64 και 70037/20-7-66 εγγράφων εις απάντησιν αιτήσεων του Παπαντωνοπούλου περί λειτουργίας Τμήματος τηλεοράσεως, εγνωστοποιήθη εις τούτον, ότι η ίδρυσις Σχολής Τηλεοράσεως δεν προβλέπεται από διάταξιν τινά Νόμου.
3. – Παρά ταύτα τα πρώτα πτυχία της Σχολής υπό τον τίτλον «Σχολή Τηλεοράσεως Αθηνών» επεκυρώθησαν το 1967 υπό του Υπουργείου Παιδείας. Μετά την εν Ελλάδι ίδρυσιν σταθμού τηλεοράσεως και προς αποφυγήν συγκύσεως, εκλήθη ο Σχολάρχης να συμμορφωθή προς τας διατάξεις του Νόμου, ήτοι της μη λειτουργίας της Σχολής του ως τοιαύτης τηλεοράσεως.
4. – Πέραν τούτου ο Παπαντωνόπουλος εχορήγει και πτυχία αποφοιτήσεως εκ των τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως χωρίς να έχη δοθή η απαιτούμενη υπό του Ν.Δ. 4201/61 άρθρον 32 του Β.Δ. 394/63 ειδική άδεια.
5. – Δια του υπ. αριθ. 6075/212/17-10-70 εγγράφου εχορηγήθη εις Παπαντωνόπουλον, τη αιτήσει του, άδεια λειτουργίας Τμημάτων Τεχνικής εκπαιδεύσεως.
6. – Την 24-7-71, ημερομηνία εξετάσεων εις Σχολήν Παπαντωνοπούλου, έλαβε χώραν επεισόδιον μεταξύ Εξεταστικής Επιτροπής Υπουργείου και Σχολάρχου, διότι ο τελευταίος εξήτησεν από την Επιτροπήν όπως οι σπουδασταί εξετασθούν εις μάθηματα τηλεοράσεως κι όχι κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως, ως έδει συμφώνως τω νόμω. Κατόπιν τούτου η Επιτροπή απεχώρησε χωρίς να γίνουν αι εξετάσεις.
7. – Δια του υπ' αριθ. 11426/ 20-10-71 εγγράφου εγένετο άρσις αδειάς ιδρύσεως και λειτουργίας της Δραματικής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου του Παπαντωνόπουλου (από καλλιτεχνικής πλευράς), επί τω λόγω ότι δεν ελειτούργησεν επί δύο έτη.⁷⁸⁹

Το ίδιο έγγραφο περιλαμβάνει ακόμη μια εισήγηση για την ανάκληση της άδειας λειτουργίας και της κινηματογραφικής σχολής του Παπαντωνόπουλου. Παράλληλα όμως κάνει αναφορά σε δυο γνωμοδοτήσεις νομικών συμβούλων υπέρ της λειτουργίας τμημάτων τηλεόρασης στις ήδη υπάρχουσες κινηματογραφικές σχολές

⁷⁸⁹ *Εικόνα 48α*. Το συγκεκριμένο έγγραφο δεν περιλαμβάνει επιπλέον πληροφοριακά στοιχεία: ημερομηνία, αριθμό πρωτοκόλλου, αποστολέα και παραλήπτη, γεγονός που υποδεικνύει ότι ίσως πρόκειται για εσωτερικό υπηρεσιακό έγγραφο. Στο: *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 3.

και καταλήγει με την πρόταση να υπάρξει νομοθετική ρύθμιση για το θέμα της ίδρυσης και λειτουργίας σχολών τηλεόρασης.⁷⁹⁰

Εκτός από τη διοίκηση της σχολής, έντονες αντιδράσεις εκδηλώθηκαν και από τους σπουδαστές. Στο αρχειακό υλικό του ΥΠ.ΠΟ. μάλιστα εντοπίστηκε επιστολή διαμαρτυρίας των αποφοίτων της προς τον δικτάτορα Γ. Παπαδόπουλο, όπου και του εκθέτουν αναλυτικά το ζήτημα, καταγγέλλοντας ως κύριο υπεύθυνο για την κατάσταση τον τότε Γενικό Διευθυντή Πολιτιστικών υποθέσεων του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως, Γ. Κουρνούτο.⁷⁹¹ Παρόλα αυτά η σχολή κλήθηκε να διακόψει τη λειτουργία της κατά το ακαδημαϊκό έτος 1971-1972. Σύμφωνα με το σκεπτικό της διοίκησης, τα τμήματα της σχολής Παπαντωνοπούλου: «...παρεξέκλινον του σκοπού δι'ον ιδρύθησαν και λειτουργούν, ήτοι ο ειρημένος Σχολάρχης ή Π. Παπαντωνόπουλος παρέβη και δη κατ' εξακολούθησιν τας εκ των κειμένων διατάξεων επιβαλλομένας υποχρεώσεις αυτού προς εύρυθμον λειτουργίαν, των τμημάτων κινηματογραφικής τεχνικής εκπαίδευσως, γενόμενος ούτω πρόξενος ανωμαλίας ανεπιτρέπτου εις την κινηματογραφικήν εκπαίδευσιν».⁷⁹²

Από την άλλη στο αρχειακό υλικό του Υπουργείου Πολιτισμού εντοπίστηκαν αντίτυπα δυο άλλων υπουργικών αποφάσεων, μιας του 1971 και μιας του 1972, οι οποίες έδιναν στον Παπαντωνόπουλο άδεια για ίδρυση τεχνικής σχολής τηλεόρασης. Συγκεκριμένα πρόκειται για τις: 114687: «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας Μέσης Ιδιωτικής Τεχνικής Σχολής επ' ονόματι Παναγιώτου Παπαντωνοπούλου», και 54748: «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας προσθήκης Γ' τάξεων εις λειτουργούντα εν Αθήναις τμήματα α) Τηλεοράσεως και β) Εργοδηγών Ηλεκτρονικών της επ' ονόματι Παναγιώτου Παπαντωνοπούλου, Μέσης Τεχνικής Σχολής».⁷⁹³ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η υπουργική απόφαση για τη

⁷⁹⁰ Πρόκειται συγκεκριμένα για τις αποφάσεις Α) 400/22-3-66 και Β) 7/71/23-2-71. Στο ίδιο έγγραφο. *Εικόνα 48β*.

⁷⁹¹ Η συγκεκριμένη επιστολή με ημερομηνία (17/3/1971), αλλά χωρίς αριθμό πρωτοκόλλου, βρίσκεται επίσης στο: *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 3.

⁷⁹² Υ. Α., «Περί άρσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας Σχολής τεχνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσως τμήματος Εικονοληπτών – Φωτογράφων, Ηλεκτρολόγων, Ηχοληπτών», ΥΠ.ΠΟ., 5025/16. 6. 1972. ΦΕΚ Β' 459/ 28.6. 1972, «Υπουργικά αποφάσεις & εγκρίσεις».

⁷⁹³ Υ.Α. «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας Μέσης Ιδιωτικής Τεχνικής Σχολής επ' ονόματι Παναγιώτου Παπαντωνοπούλου», (αριθ. 114687). ΦΕΚ Β' 748/ 17.9.1971, και Υ.Α. «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας προσθήκης Γ' τάξεων εις λειτουργούντα εν Αθήναις τμήματα α) Τηλεοράσεως και β) Εργοδηγών Ηλεκτρονικών της επ' ονόματι Παναγιώτου

διακοπή είχε την υπογραφή του τότε αρμόδιου υπουργού Κωνσταντίνου Α. Παναγιωτάκη, από το νεοσύστατο ακόμα Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, ενώ οι δυο άλλες, που έδιναν άδεια λειτουργίας τμημάτων τηλεόρασης προερχόταν, η μεν πρώτη από τον Υπουργό Παιδείας και Θρησκευμάτων, και αντίστοιχα η δεύτερη από τον τότε Υφυπουργό - περιφερειακό διοικητή Αττικής και Νήσων. Επομένως ο Παπαντωνόπουλος ίσως κατάφερε να βρει κάποιο παράθυρο μέσω της νομοθεσίας και της διοίκησης, ώστε να μπορέσει να κρατήσει τη σχολή του σε λειτουργία και μάλιστα να εισαγάγει και επίσημα την εκπαίδευση στο αντικείμενο της τηλεόρασης. Η αντιπαράθεση έφτασε τελικά έως το Συμβούλιο της Επικρατείας, όπου ο Παπαντωνόπουλος επρόκειτο να δικαιωθεί. Η απόφαση του ΣτΕ ακύρωσε την υπουργική απόφαση άρσης της λειτουργίας της σχολής.⁷⁹⁴

Πίσω από τη συγκεκριμένη αντιδικία ο Θ. Παπαντωνόπουλος διέκρινε μια παράμετρο που κατά τη γνώμη του οδήγησε στην κορύφωση της κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του η σχολή κατάφερε το 1971 να εκπέμψει δικό της τηλεοπτικό σήμα από ένα στούντιο που είχε διαμορφώσει για τον λόγο αυτό στην Πλατεία Κάνιγγος. «Ο πατέρας μου δεν ήταν αριστερός, αλλά με τη χούντα είχε ένα θέμα πάντα. Επειδή σε όλες τις καινοτομίες που επιχειρούσε έβρισκε τοίχους μπροστά του συνέχεια. [...] δεν ήθελαν με κανέναν τρόπο να τον αφήσουν να εκπαιδεύσει ανθρώπους. Ήθελαν λίγο πολύ τα πάντα να πηγαίνουνε μέσα από τον στρατό [...]. Έκανε αίτηση κάθε χρόνο για να εκπέμψει σήμα στην Αθήνα. Και γύρω στο '71 εξέπεμψε σήμα, ασπρόμαυρο, και μάλιστα τους κρυστάλλους τους έφερα εγώ απ' το Λονδίνο, κρυμμένους μέσα σε ένα πακέτο σπίρτα.[...] Ανεβάσαμε τον ιστό επάνω, φτιάξαμε έναν πομπό τότε με τον σπουδαστή Ντούνη, τον καθηγητή Κόκκινο απ' τον «Δημόκριτο», τον Αντώνη Πετρίδη, τον πατέρα μου και τον Τάσο Μπινσίμ.[...] Βγήκαμε στον αέρα και στη συνέχεια μας πλάκωσαν, έγινε χαμός. [...] Το θέμα του να ελέγξεις το τηλεοπτικό σήμα μπαίνοντας στα σπίτια τόσων ανθρώπων

Παπαντωνοπούλου, Μέσης Τεχνικής Σχολής», (αριθ. 54748). ΦΕΚ Β' 396/ 2.6.1972, «Υπουργικά αποφάσεις & εγκρίσεις».

⁷⁹⁴ Αριθ. Απόφασης: 3471/1973 (Εν Αθήναις, 19/10/1973). Γνωμοδοτικός φάκελος: «Περί σχολής Π. Παπαντωνοπούλου», (Αριθ. Γνωμοδ. 23/74, Αριθ. Πρωτ. 104/74, Αριθ. Ευρ. 158).

είχε μια τρομακτική δύναμη που δεν μπορούσαν να την αφήσουν οπουδήποτε. Και αυτό που έτρεμαν περισσότερο ήταν η ικανότητα του να βγάλεις σήμα στον αέρα».⁷⁹⁵

Οι θετικές εξελίξεις σε θεσμικό και δικαστικό επίπεδο συνέπεσαν χρονικά και με την πτώση της δικτατορίας. Η σχολή επρόκειτο να επανεκκινήσει κανονικά τη λειτουργία της με την έλευση της Μεταπολίτευσης, το 1974. Το πρόγραμμα σπουδών προσαρμόστηκε πλέον κατά τέτοιον τρόπο ώστε να εξυπηρετεί τους ιδιαίτερους εκπαιδευτικούς της στόχους και παράλληλα να εναρμονίζεται με την ισχύουσα νομοθεσία. Τα βασικά μαθήματα που περιελάμβανε ήταν: φυσική, ηλεκτρολογία, φωτογραφία, τεχνολογία κινηματογράφου, τεχνική λήψεως, ιστορία κινηματογράφου & τέχνης, ηλεκτροακουστική και οργάνωση παραγωγής.⁷⁹⁶ Όπως προκύπτει από το αρχειακό υλικό, το πρώτο ακαδημαϊκό έτος 1974-75 η σχολή λειτούργησε υποτυπωδώς, έχοντας μόνο τέσσερεις σπουδαστές, ενώ μπήκε σε κανονικούς ρυθμούς από την επόμενη χρονιά.⁷⁹⁷

Το διδακτικό προσωπικό της σχολής επίσης μεταβλήθηκε. Η σύνθεσή του από το 1974 και έως το τέλος της δεκαετίας αποτελείτο από τον Αντώνη Πετρίδη (φυσική), τον Κωνσταντίνο Φονταρά (στοιχεία ηλεκτρολογίας, μηχανές ηχογραφήσεως), την Κατερίνα Γαλυφιανάκη (ιστορία τέχνης και κινηματογράφου), και τον Ανδρέα Αντωνόπουλο (φωτογραφία). Ο Παπαντωνόπουλος ανέλαβε και πάλι τη διδασκαλία των υπολοίπων μαθημάτων (τεχνολογία κινηματογράφου και τεχνική λήψεως, οργάνωση παραγωγής και φωτιστικά μηχανήματα).⁷⁹⁸ Παράλληλα μερίμνησε ιδιαίτερα για την ανανέωση και τον εκσυγχρονισμό του τεχνικού εξοπλισμού. Σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία προς το τέλος της δεκαετίας του 1970 η σχολή διέθετε: 1) πέντε κινηματογραφικές μηχανές λήψεως: μια 35 mm, και από δύο των 16

⁷⁹⁵ Συνέντευξη Θ. Παπαντωνόπουλου, ό. π. Αξίζει εδώ να αναφερθεί ότι ο μετέπειτα γνωστός τηλεοπτικός σκηνοθέτης Τάσος Μπρισίμ υπήρξε σπουδαστής της σχολής από το 1965 έως το 1969, ενώ στη συνέχεια – όπως επιβεβαιώνει και με τη μαρτυρία του ο Παπαντωνόπουλος - εξακολούθησε να διατηρεί στενές σχέσεις με τη σχολή.

⁷⁹⁶ Επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Ωρολόγιο Πρόγραμμα κινηματογραφικής τεχνικής εκπαίδευσως», 27.1.1975, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4.

⁷⁹⁷ Βλ. σχετικά τις επιστολές της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., α): «Λειτουργία Σχολής Κινηματογράφου», 566/ 21.11.1974, και β): «Υποβολή καταστάσεως και δικαιολογητικών εγγραφέντων σπουδαστών», 253/ 15.10.1974. Αμφότερες στο: *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4.

⁷⁹⁸ Βλ. σχετικά: α) «Κατάσταση», 21.5.1977 και «Συμπληρωματικά Στοιχεία», 327/ 30.6.1977, *φάκ. Διδακτικό Προσωπικό 1*, και ειδικότερα στο κομμάτι που αφορά τη σχολή Παπαντωνοπούλου, και β) «Κατάσταση», 30.8.1978, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4.

και των 8 mm, 2) αντίστοιχα κινηματογραφικές μηχανές προβολής για κάθε φορμά (8, 16 και 35 mm), 3) δυο κολέζες, 4) είκοσι φωτιστικά σώματα διαφόρων τύπων, 5) δυο πλήρως εξοπλισμένα συγκροτήματα εμφάνισης και εκτύπωσης ασπρόμαυρης και έγχρωμης φωτογραφίας, 6) μια κονσόλα φωτισμού, 7) δυο πλήρη συγκροτήματα ηχοληπτικών εγκαταστάσεων - για την εξυπηρέτηση κυρίως των πρακτικών ασκήσεων του τμήματος ηχοληψίας - 8) δυο μηχανές προβολής διαφανειών (slides), 9) ένα κλειστό κύκλωμα έγχρωμης τηλεόρασης, 10) ένα έγχρωμο video, 11) καθώς και σειρά εκπαιδευτικών φιλμ. Επιπλέον στο κτήριο της σχολής στην οδό Βερανζέρου διαμορφώθηκε ένας χώρος ως στούντιο, προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες πρακτικής εξάσκησης των σπουδαστών.⁷⁹⁹

Μέσα στην πρώτη πενταετία επαναλειτούργιας της η σχολή Παπαντωνόπουλου κατάφερε να προσελκύσει εκ νέου έναν ραγδαία αυξανόμενο αριθμό σπουδαστών. Από τους 4 μόλις μαθητές της χρονιάς 1974-1975 έφτασε τους 75 κατά το ακαδημαϊκό έτος 1979 - 1980.⁸⁰⁰ Σημαντικός παράγοντας για την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος των υποψήφιων σπουδαστών υπήρξε και το γεγονός ότι με υπουργική απόφαση το 1976, η σχολή Παπαντωνόπουλου απέκτησε άδεια ίδρυσης τμημάτων για τις ειδικότητες του εικονολήπτη / φωτογράφου, του ηλεκτρολόγου και του ηχολήπτη.⁸⁰¹ Βασική επιδίωξη των διαχειριστών της υπήρξε η διατήρηση του διττού χαρακτήρα των σπουδών για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, με παράλληλη έμφαση στο κομμάτι της πρακτικής εξάσκησης. Μια τέτοια απόφαση μπορούσε να βασιστεί εξάλλου στην εν τοις πράγμασι συνάφεια μεταξύ των δυο γνωστικών αντικειμένων. Όπως αναφέρει ο Θ. Παπαντωνόπουλος: «Μέσα στην κινηματογραφική βιομηχανία υπάρχουν πάρα πολλές ειδικότητες [...] και άλλες τόσες, ίσως και περισσότερες στον χώρο της τηλεόρασης. Εδώ βέβαια στην Ελλάδα τον κινηματογράφο και την τηλεόραση εμείς με κάποιον ωραίο τρόπο τα μπλέξαμε μαζί, τα μιξάραμε, γιατί το ένα ήτανε δεμένο με το άλλο [...]. Ο πατέρας μου είχε την εξής λογική. Έλεγε στα παιδιά: “η κορωνίδα της τέχνης μας είναι ο κινηματογράφος.

⁷⁹⁹ Έγγραφο με τίτλο: «Πίνακας εποπτικών μέσων για τα τμήματα Κινηματογραφικής Τεχνικής Εκπαιδευσεως», συνημμένο στην επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Δικαιολογητικά για ανανέωση αδείας», 38/ 7.8.1979, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4.

⁸⁰⁰ Πίνακας 5β, στο τέλος του κειμένου.

⁸⁰¹ Υ. Α. «Περί ιδρύσεως τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής εκπαιδευσεως», (αρ. Δ'/Φ07/07/53776). ΦΕΚ Β' 1350/ 4.11.1976, «Υπουργικαί αποφάσεις & εγκρίσεις».

Πρέπει να μάθετε να σκέφτεστε κινηματογραφικά. Αλλά από' κεί και πέρα δεν πρέπει να αποκλείσουμε τη δυνατότητα να βιοποριστούμε κιόλας". Γιατί η Ελλάδα, παρόλο που είχε τότε μια καλή μικρή κινηματογραφική βιομηχανία, δε φαινόταν ότι αυτό θα το άντεχε για πάρα πολλά χρόνια». ⁸⁰² Μια ανάλογη προσέγγιση άλλωστε εφαρμοζόταν εκείνη την περίοδο, όπως είδαμε, και σε αρκετές σχολές του εξωτερικού, όπως για παράδειγμα στο *National Film and Television School* (NFTS) της Βρετανίας, αλλά και στη σχολή Σταυράκου, στη χώρα μας. ⁸⁰³

Η μετάβαση στη δεκαετία του 1980 σηματοδοτήθηκε από δυο καίριες εξελίξεις που επρόκειτο να διαμορφώσουν νέα δεδομένα για τη σχολή. Η πρώτη ήταν ο θάνατος του Π. Παπαντωνόπουλου, τον Σεπτέμβρη του 1980. ⁸⁰⁴ Η αιφνίδια απώλεια του ιδρυτή και διευθυντή της άφηνε ένα δυσαναπλήρωτο κενό, το οποίο έγινε προσπάθεια σε πρώτη φάση να καλυφθεί μέσα από τη συνεργασία και τη συμπραξη του οικείου περιβάλλοντος. Προκειμένου να συνεχιστεί η απρόσκοπτη λειτουργία της, χρέη διευθυντή ανέλαβε η σύζυγος του Παπαντωνόπουλου, Θεοδοσία. Παράλληλα τη διεύθυνση σπουδών ανέλαβαν αρχικά από κοινού ο Αντώνης Πετρίδης και ο Στέλιος Μωϋσειδής, ο πρώτος ως προς την τεχνική κατάρτιση, ενώ ο δεύτερος σε σχέση με την καλλιτεχνική εκπαίδευση των σπουδαστών. ⁸⁰⁵ Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο για την «Πρότυπο Σχολή Κινηματογράφου», οι δυο σχολάρχες – Μωϋσειδής και Παπαντωνόπουλος – είχαν αναπτύξει μια συνεργασία μεταξύ των εκπαιδευτικών τους ιδρυμάτων, με τον Παπαντωνόπουλο να διδάσκει μαθήματα σε σχέση με την κινηματογραφική τεχνολογία και την τηλεόραση στη

⁸⁰² Συνέντευξη Θ. Παπαντωνόπουλου, ό. π.

⁸⁰³ Βλ. τις σχετικές αναφορές στα αντίστοιχα κεφάλαια, σ.156 και 255. Η συσχέτιση μεταξύ των κινηματογραφικών και των τηλεοπτικών σπουδών συνεχίζει να υφίσταται ακόμα και σήμερα, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, ενισχυόμενη επιπλέον και από την ψηφιακή τεχνολογία των νέων οπτικοακουστικών μέσων. Βλ. ενδεικτικά τα προσφερόμενα μαθήματα στο πρόγραμμα σπουδών του *National Film and Television School*. "NFTS Courses": <https://nfts.co.uk/nfts-courses>, καθώς και τα μαθήματα για την ειδικότητα της εικονοληψίας στον τομέα «Οπτικοακουστικά & Τέχνες» του ΙΕΚ Ακμή. «ΙΕΚ Ακμή Εικονοληψία»: <http://www.iek-akmi.edu.gr/tomeis/optikoakoystika-texni/eikonolipsia>
Από τις επίσημες σελίδες τους στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁸⁰⁴ Βλ. σχετικά το συλλυπητήριο τηλεγράφημα του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών προς την οικογένεια του Π. Παπαντωνόπουλου: ΥΠ.ΠΟ. 55676/ 12.9.1980, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4.

⁸⁰⁵ Βλ. την επιστολή της Σχολής προς το ΥΠΠΟ, [ανακοίνωση μεταβίβασης στο όνομα της Θ. Παπαντωνοπούλου και διορισμός των Μωϋσειδή και Πετρίδη στη διεύθυνση σπουδών], 2301/ 25.9.1980, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4.

σχολή του Μωϋσειδή, και τον δεύτερο να παραδίδει μαθήματα που αφορούσαν το καλλιτεχνικό κομμάτι του κινηματογράφου στους σπουδαστές του Παπαντωνόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, σε κατάσταση μαθημάτων και καθηγητών της σχολής Παπαντωνόπουλου για το ακ. έτος 1979 – 1980, ο Μωϋσειδής αναφέρεται ως καθηγητής των εξής μαθημάτων: εργασία με τον ηθοποιό, τεχνική και ιστορία κινηματογράφου, ιστορία τέχνης, σενάριο – ντεκουπάζ, εφαρμοσμένη σκηνοθεσία, μοντάζ, κριτική - δοκίμιο.⁸⁰⁶ Η συνεργασία τους αυτή φαίνεται ότι είχε γίνει σταδιακά ακόμα πιο στενή. Για παράδειγμα, σε έγγραφο της σχολής προς το ΥΠ.ΠΟ., εντοπίστηκαν τα ονόματα των Τζανέτου Κομηνέα και Αθανασίου Παπαντωνόπουλου, γιου του σχολάρχη, ως αποφοίτων και των δυο σχολών, καθώς και του Αλέξανδρου Τσάφα, σπουδαστή της σχολής Μωϋσειδή για τον οποίον έγινε λόγος στο αντίστοιχο κεφάλαιο, ως τελειοφοίτου της σχολής Παπαντωνόπουλου.⁸⁰⁷

Η δεύτερη σημαντική εξέλιξη υπήρξε η ακόμα μεγαλύτερη έμφαση που δόθηκε στον τεχνικό χαρακτήρα της εκπαίδευσης που παρείχε η σχολή, συνοδευόμενη πλέον και από την ανάλογη εξειδίκευση. Έτσι, ενώ έως το ακ. έτος 1980 - 81, όλες οι τεχνικές ειδικότητες συμπεριλαμβάνονταν σε ένα κοινό τμήμα, από το ακ. έτος 1981-82 δημιουργήθηκαν για πρώτη φορά ξεχωριστά τμήματα για τους εικονολήπτες – φωτογράφους και για τους ηχολήπτες.⁸⁰⁸ Αυτό συμβάδιζε και με τα οριζόμενα από τον τότε πρόσφατα ψηφισμένο Ν. 1158/ 1981, σύμφωνα με τον οποίον προβλεπόταν η δημιουργία διαφορετικών τμημάτων για κάθε ειδικότητα (Άρθρο 3). Η σχολή Παπαντωνόπουλου, αναλαμβάνοντας την υποχρέωση να αναπροσαρμόσει τη δομή των τμημάτων της σύμφωνα προς τις διατάξεις του νέου νόμου, αποφάσισε να προχωρήσει σε έναν διαχωρισμό ο οποίος είχε τυπικό αλλά και ουσιαστικό αντίκρισμα.⁸⁰⁹

⁸⁰⁶ Επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «κατάσταση μαθημάτων και καθηγητών», 99/ 7.6.1980, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4.

⁸⁰⁷ Επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Πτυχία προς θεώρηση», 18271/ 20.3.1979, και 105/ 9.9.1980 αντίστοιχα, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4. Βλ. επί του θέματος και το υπό-κεφάλαιο που αφορά τη σχολή Μωϋσειδή, σ. 394.

⁸⁰⁸ Επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Πρόγραμμα μαθημάτων», 614/ 2.12.1982, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 4. όπου και αναφέρονται τα τμήματα: α) εικονοληπτών – φωτογράφων, β) ηχοληπτών και γ) σκηνοθετών.

⁸⁰⁹ Στον φάκελο του αρχειακού υλικού του Υπουργείου Πολιτισμού με τίτλο: «Στατιστικά Δελτία Σχολών Κινηματογράφου», οι καταστάσεις που αφορούν τη σχολή Παπαντωνόπουλου εμφανίζουν τον συγκεκριμένο διαχωρισμό των τμημάτων από το 1981 και εξής. Βλ. ενδεικτικά: *Εικόνα* 49.

Μέσα από τις νέες συνθήκες που διαμορφώθηκαν από το θεσμικό πλαίσιο και την εσωτερική αναδιάρθρωσή που ακολούθησε, η σχολή Παπαντωνόπουλου επρόκειτο να συνεχίσει την ανοδική της πορεία κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Η σύνθεση του διοικητικού διδύμου, με τη Θ. Παπαντωνοπούλου στη διεύθυνση και τον Αντώνη Πετρίδη υπεύθυνο σπουδών – χωρίς την παρουσία πλέον του Μωϋσειδη, ο οποίος φαίνεται ότι απεχώρησε από τη σχολή μετά από δυο χρόνια -⁸¹⁰ διήρκησε καθ' όλη τη δεκαετία.⁸¹¹ Ο Πετρίδης ήταν φυσικομαθηματικός, μέλος της Ελληνικής Επιτροπής Ατομικής Ενέργειας, ενώ διετέλεσε και διευθυντής του Ακουστικού Τμήματος του Ερευνητικού Κέντρου «Δημόκριτος». Εκτός από το εκπαιδευτικό του έργο στη σχολή Παπαντωνόπουλου το οποίο και είχε ξεκινήσει από το 1965, ανέπτυξε παράλληλα και συγγραφική δραστηριότητα πάνω σε θέματα του γνωστικού του αντικειμένου.⁸¹²

Εκτός από τον Πετρίδη, στο ολοένα και περισσότερο προσανατολισμένο προς το τεχνικό κομμάτι πρόγραμμα σπουδών συμμετείχαν καθηγητές με εξειδίκευση και εμπειρία στα αντίστοιχα μαθήματα. Ορισμένοι από τους διδάσκοντες που πέρασαν από τη σχολή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 ήταν ο Α. Γκολφίδης (ηχοληψία), ο Ν. Κουτσώνης (σενάριο, τεχνική λήψης, αισθητική κινηματογράφου, φακοί και σύνθεση εικόνας), ο Α. Καλαφατίδης (μηχανολογία κινηματογράφου, φωτισμός, φιλμ και μηχανή λήψεως), ο Θ. Αρχοντόπουλος (ιστορία τέχνης), ο Δ. Κοβάτσος (ακουστική, μαθηματικά, ηλεκτρονικά, ηλεκτρολογία), ο Δ. Κολιοδήμος (ιστορία κινηματογράφου), ο Α. Σωτηρίου (ηλεκτρονικοί υπολογιστές), οι Ν. Εσπιαλίδης και Φ. Σοφτάς (μηχανές εγγραφής), η Π. Καραχάλιου (ιστορία τέχνης), ο Χ. Πηλιούρης (μηχανές εγγραφής/ studio ηχοληψίας), ο Δ. Γιαννακόπουλος (οπτική, ακουστική, μαθηματικά), ο Θ. Μούρτος (φωτογραφία), η Μ. Ζαφειροπούλου

⁸¹⁰ Το όνομα του Μωϋσειδη δεν εντοπίστηκε σε κάποιον από τους καταλόγους με τα ονόματα των καθηγητών της σχολής έπειτα από το 1981. Βλ. ενδεικτικά: Επιστολή της Σχολής στο ΥΠ. ΠΟ., «Κατάσταση καθηγητών», 529/ 20.9.1982, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 5.

⁸¹¹ Η αποδοχή του διορισμού του Αντώνη Πετρίδη ως διευθυντή σπουδών της σχολής από το υπουργείο αναφέρεται σε σχετική επιστολή στο ΥΠ. ΠΟ., «Ορισμός Δ/ντού Σχολής Κινηματογράφου», 52773/2253/ 28.9.1981, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 5. Όπως επιβεβαιώνεται από το αρχειακό υλικό, ο Πετρίδης παρέμεινε διευθυντής της σχολής καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Βλ. σχετικά αντίστοιχη επιστολή της Σχολής στο ΥΠ. ΠΟ: «Έγκριση διορισμού Δ/ντου Σχολής Κιν/φου Θεοδοσίας Π. Παπαντωνοπούλου», 34760/ 31.7.1989, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 8.

⁸¹² Βλ. ένα σύντομο βιογραφικό του Πετρίδη, στο οποίο συμπεριλαμβάνεται και το συγγραφικό του έργο. *Εικόνα 50*. Από το: *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 5.

(φωτοχημεία, εργαστήρια), ο Δ. Σιβύλλης (τεχνική λήψης, αισθητική κινηματογράφου, πρακτική εξάσκηση) και ο Σ. Κούκας (φωτογραφία).⁸¹³ Στην κατάσταση διδασκόντων της σχολής κατά το ακ. έτος 1987-88 βρίσκεται ακόμη το όνομα του Τάσου Μπινσίμ, χωρίς όμως να διευκρινίζεται ποιο μάθημα δίδασκε. Σύμφωνα με την ενημέρωση που μου παρείχε ο Θ. Παπαντωνόπουλος, ο Μπινσίμ υπήρξε από τους σταθερότερους συνεργάτες της σχολής, με βασικό αντικείμενο τη διδασκαλία της τηλεοπτικής σκηνοθεσίας.

Το 1986 επέστρεψε και ο Θ. Παπαντωνόπουλος στη σχολή, μετά από εξειδικευμένες σπουδές στο αντικείμενο των οπτικοακουστικών στην Αγγλία και την Αμερική.⁸¹⁴ Εντάχθηκε τότε και αυτός στο διδακτικό δυναμικό της, αναλαμβάνοντας αρχικά το μάθημα της οργάνωσης παραγωγής. Στα επόμενα χρόνια η διαχείριση και η διεύθυνση της σχολής επρόκειτο να περάσουν σταδιακά στη δική του ευθύνη, από κοινού και με τον αδερφό του Νικόλαο Παπαντωνόπουλο. Ο στόχος που σταθερά επιλέχθηκε να υπηρετηθεί και από τη νέα διοίκηση ήταν η ενίσχυση του πρακτικού χαρακτήρα των σπουδών με την παράλληλη έμφαση στη νέα τεχνολογία. Η σχολή επένδυε συνεχώς στην εξεύρεση και την αγορά καινούργιου εξοπλισμού για τις ανάγκες των σπουδαστών της. Αποτέλεσμα αυτής της στρατηγικής ήταν να αποκτήσει βαθμιαία μηχανήματα που της έδιναν τη δυνατότητα να διαμορφώσει τις τεχνικές προϋποθέσεις ώστε να παρέχει μια ολοκληρωμένη εκπαίδευση στο κινηματογραφικό και το τηλεοπτικό μέσο. Η επάρκεια της σχολής σε τεχνικά μέσα γίνεται εμφανής στον επτασέλιδο κατάλογο σχετικά με τον εξοπλισμό της, τον οποίο απέστειλε προς το ΥΠ. ΠΟ. στα τέλη της δεκαετίας του 1980.⁸¹⁵

Στη μαρτυρία του ο Θ. Παπαντωνόπουλος κάνει μνεία σε σχέση με τα παραπάνω. Ειδικότερα ως προς την επιλογή να δοθεί έμφαση στην πρακτική έναντι της θεωρίας

⁸¹³ Για τους καταλόγους των καθηγητών, τα προσόντα τους και τα μαθήματα που έκαναν, οι πληροφορίες προήλθαν από τα συνημμένα έγγραφα της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ.: α) «Αναλυτικό και ωρολόγιο πρόγραμμα/ Κατάσταση διδασκόντων καθηγητών κατά τμήμα» (συνημμένα στο: «Υποβολή δικαιολογητικών», 2.9.1986, χωρίς αριθμό πρωτοκόλλου), *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 7 και β) «Αναλυτικό και ωρολόγιο πρόγραμμα/ Κατάσταση διδασκόντων καθηγητών» (συνημμένα στο: «Ανανέωση αδειάς», 17.8.1987, χωρίς αριθμό πρωτοκόλλου), *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 8.

⁸¹⁴ Ο Θ. Παπαντωνόπουλος αναφέρεται ως απόφοιτος ενός εκπαιδευτικού προγράμματος του BBC και πτυχιούχος του City University of New York. Στο ίδιο έγγραφο.

⁸¹⁵ *Εικόνες* 51α-γ. Πρόκειται για συνημμένα έγγραφα στην επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Υποβολή δικαιολογητικών», 16.5.1989, (χωρίς αριθμό πρωτοκόλλου), *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 8.

αναφέρει: «Αυτό που θα έλεγα ότι καταφέραμε σαν σχολή και δημιουργήσαμε ήταν να είναι βιωματική η εκπαίδευση. Δηλαδή εκείνο για το οποίο γινότανε εκείνη την περίοδο οι μεγάλες διεκδικήσεις από τους φοιτητές σε όλη την Ελλάδα: “Αμάν πλέον με αυτή τη θεωρία!”. Μετά το 1986, όταν γύρισα στη σχολή είπα: “τα παιδιά έχουν δίκιο: πρακτική”. [...] Εμείς είχαμε πάντα λιγότερα παιδιά, δεν είχαμε την ευρωστία άλλων σχολών.[...] Οπότε είχαμε ένα καλό rate εξοπλισμού προς σπουδαστές και καθηγητές προς σπουδαστές. [...] Η σχολή δεν είχε τάξεις. Δεν είχε θρανία με πίνακα. Ήταν όλα εργαστήρια. Οι δυο όροφοι στην Κάνιγγος ήταν όλο εργαστηριακοί χώροι. Τα παιδιά ζύσανε όλα τους τα μαθήματα μέσα σε εργαστήρια».⁸¹⁶ Ακόμα και μαθήματα που είχαν πιο θεωρητικό χαρακτήρα, όπως η ιστορία κινηματογράφου και η ιστορία της τέχνης, γινόταν προσπάθεια να διαμορφωθούν κατά τέτοιο τρόπο ώστε να εξασφαλίζεται η κατά το δυνατόν μεγαλύτερη διάδραση με τους σπουδαστές.

Η σχολή διαμόρφωσε παράλληλα έναν δικό της προγραμματισμό ως προς την διαδικασία των πτυχιακών εργασιών των υποψηφίων της, ανεξάρτητα από τα οριζόμενα εκ του υπουργείου. Βασιζόμενη στην εμπειρία του Παπαντωνόπουλου από τις δικές του σπουδές στις ΗΠΑ, ξεκινούσε την προετοιμασία της πτυχιακής από το πρώτο έτος και καθ' όλη την τριετή διάρκεια των σπουδών. Επιπλέον υπήρχε μέριμνα ώστε ανεξαρτήτως ειδικότητας, όλοι οι σπουδαστές να έρθουν σε επαφή με τα διάφορα στάδια της παραγωγής ενός οπτικοακουστικού έργου. Ο στόχος δεν ήταν να γίνουν συνολικά οι σπουδαστές εξειδικευμένοι σε όλα τα πόστα, αλλά να αποκτήσουν μια εμπειρία και των άλλων ειδικοτήτων: «...επέλεξαν αρχικά ένα θέμα – με τον τότε διευθυντή Αντώνη Πετρίδη – και ξεκινούσε η διατριβή τους: η έρευνα ήταν τριετής. [...] Το δεύτερο που τους βάζαμε ήταν να παράγουν οι εικονολήπτες και οι σκηνοθέτες μικρά ταινιάκια (δίλεπτα, τρίλεπτα), εντός ή εκτός στούντιο, στο πρώτο ή το δεύτερο έτος και στο τρίτο έτος μια κινηματογραφική ταινία, το σενάριο της οποίας ξεκινούσε από το δεύτερο έτος. [...] Αυτό που καταφέραμε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1980 ήταν να δημιουργήσουμε μια σχολή που είχε περάσει απ' τη θεωρία στην πράξη, κάνοντας τα τριπλάσια μαθήματα από εκείνα που μας υποχρέωνε το υπουργείο. [...] βγαίνοντας τα παιδιά μετά το τέλος της δεκαετίας του 1980 στην αγορά έγιναν ανάρπαστα. Γιατί άνοιξαν τόσες δουλειές σε όλες αυτές τις ειδικότητες

⁸¹⁶ Συνέντευξη Θ. Παπαντωνόπουλου, ό. π.

[...] και πρακτικά τα παιδιά πήγαιναν έτοιμα σε αυτές γιατί είχαν την ικανότητα να δουλέψουν σε 4-5 διαφορετικούς κλάδους».⁸¹⁷

Ο Παπαντωνόπουλος εδώ αναφέρεται στο άνοιγμα των επαγγελμάτων του οπτικοακουστικού κλάδου κατά το μεταίχμιο των δεκαετιών 1980 -1990, οπότε και πραγματοποιήθηκε η μεγάλη έκρηξη στο ραδιοτηλεοπτικό τοπίο, με τη ραγδαία – και κατά κύριο λόγο άναρχη ως προς τη θεσμική της βάση - δημιουργία των ιδιωτικών καναλιών.⁸¹⁸ Όπως ήταν αναμενόμενο, η λειτουργία όλων εκείνων των τηλεοπτικών και ραδιοφωνικών σταθμών απαιτούσε τη στελέχωσή τους από τις ανάλογες ειδικότητες, οπότε η εποχή προσέφερε στους αποφοίτους σχολών σχετικών με το αντικείμενο τη δυνατότητα άμεσης επαγγελματικής αποκατάστασης, μέσα από τις πολυάριθμες νέες θέσεις εργασίας που προέκυψαν για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες των νέων οπτικοακουστικών μέσων.

Όπως διαφαίνεται και από τα αριθμητικά δεδομένα της σχολής, σταδιακά μέσα στη δεκαετία του 1980 το τμήμα ηχοληψίας άρχισε να μεγεθύνεται σε αντιδιαστολή προς τα άλλα δυο τμήματα της σχολής, το σκηνοθετικό και εκείνο των εικονοληπτών. Από τα μέσα μάλιστα της δεκαετίας και έπειτα αποτέλεσε τον κύριο πόλο έλξης, συγκεντρώνοντας τους περισσότερους σπουδαστές.⁸¹⁹ «Πιο πολύ αυτό που κουβαλάμε σαν ταμπέλα είναι η έμφαση που δώσαμε στο ηχοληπτικό κομμάτι. Δεν είχαμε κάποια εμμονή, απλώς έτυχε καμία άλλη σχολή να μην το πιάσει ως τμήμα. [...]. Η δημόσια ραδιοφωνία άνοιγε τότε περισσότερο, μετά μπήκανε στον χορό και τα ιδιωτικά κανάλια οπότε υπήρξε μια ζήτηση για ηχολήπτες [...]. Πέρα από τη λήψη με χρήση μπουμ εμείς είχαμε αρχίσει και βάζαμε ήδη από τη δεκαετία του '80 ασύρματα μικρόφωνα πέτου σε κινηματογραφικές λήψεις. Τσακωμός μεγάλος τότε με το υπουργείο και τις επιτροπές που εξέταζαν τα παιδιά: *Τι' ναι αυτά και που τα είδατε; Τι είναι αυτά που μαθαίνετε στα παιδιά και που θα βγούνε έτσι άρριο να δουλέψουν;*».⁸²⁰

⁸¹⁷ Στο ίδιο.

⁸¹⁸ Βλ. σχετικά: Σ. Βαλούκος, *Η ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, ό. π., σ. 135 – 160.

⁸¹⁹ Πίνακας 5β.

⁸²⁰ Συνέντευξη Θ. Παπαντωνόπουλου, ό. π.

Ο Θ. Παπαντωνόπουλος έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την επαγγελματική αποκατάσταση και τη μετέπειτα σταδιοδρομία των σπουδαστών της σχολής. Σε υπόμνημά του προς το ΥΠ.ΠΟ. το 1984 τόνιζε την ανάγκη κατοχύρωσης της ειδικότητας του ηχολήπτη στον χώρο των οπτικοακουστικών και ειδικότερα στα δύο κανάλια της κρατικής τηλεόρασης, εκθέτοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Όπως σημείωνε, ο νέος σπουδαστής ηχοληψίας: «όταν αποφοιτήσει από τη σχολή εξετάζεται από ειδική επιτροπή καθιερωμένη από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών για να αποκτήσει το δίπλωμα του. [...] Έναντι αυτών των βασικών προδιαγραφών της ειδικότητας του ηχολήπτη, η ΕΡΤ χρησιμοποιεί πολλούς που είναι ηλεκτρονικοί (ΑΡ ή ΜΕ κατηγορίας). Δεν αμφισβητείται η τεχνική κατάρτιση αυτών των άξιων επαγγελματιών στον τομέα τους αλλά το αισθητικό αποτέλεσμα είναι χειρίστης ποιότητας.[...] Για να εξαλειφθεί η απαράδεκτη κατάσταση που επικρατεί στην ΕΡΤ ως μας επιτραπεί να προτείνουμε να αναγνωρισθεί η ειδικότητα και το δίπλωμα του ηχολήπτη που έχει θεσμοθετηθεί και παρέχει το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών μέσω των αντίστοιχων σχολών.[...] Πιστεύουμε ότι με αυτά και άλλα μέτρα που θα προταθούν από άλλους ειδικούς θα φτάσει η ηχοληψία το επίπεδο άλλων ξένων υπηρεσιών TV και ραδιοφωνίας, ένα επίπεδο που συναντάται μόνο στις παραγωγές του Γ' Προγράμματος».⁸²¹

Η έμφαση που η σχολή έδινε στην καινοτομία την οδήγησε τέλος στο να στραφεί, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, στην ψηφιακή τεχνολογία,. Όπως προκύπτει μάλιστα από το αρχειακό υλικό, η εισαγωγή των πρώτων σχετικών μαθημάτων - *ηλεκτρονικοί υπολογιστές και ψηφιακός ήχος (digital audio)* - έγινε κατά το ακαδημαϊκό έτος 1988-89.⁸²² Ο Θ. Παπαντωνόπουλος συμπληρώνει σχετικά: «Είχαμε πάντα την τάση να βλέπουμε τι θα συμβεί την επόμενη πενταετία – δεκαετία. Προς τα πού πάει το πράγμα. Και προσπαθούσαμε να τα φέρουμε στη σχολή ή δημιουργώντας πατέντες να συγχρονιστούμε με τα αντίστοιχα εξελιγμένα μηχανικά εργαλεία. [...] Το 1990 είχαμε πάει σε μια έκθεση στο Ζάππειο και είχαμε ένα κομμάτι περιπτέρου. Είχαμε βάλει ένα Mac με 2 σκληρούς δίσκους, – τότε από 250

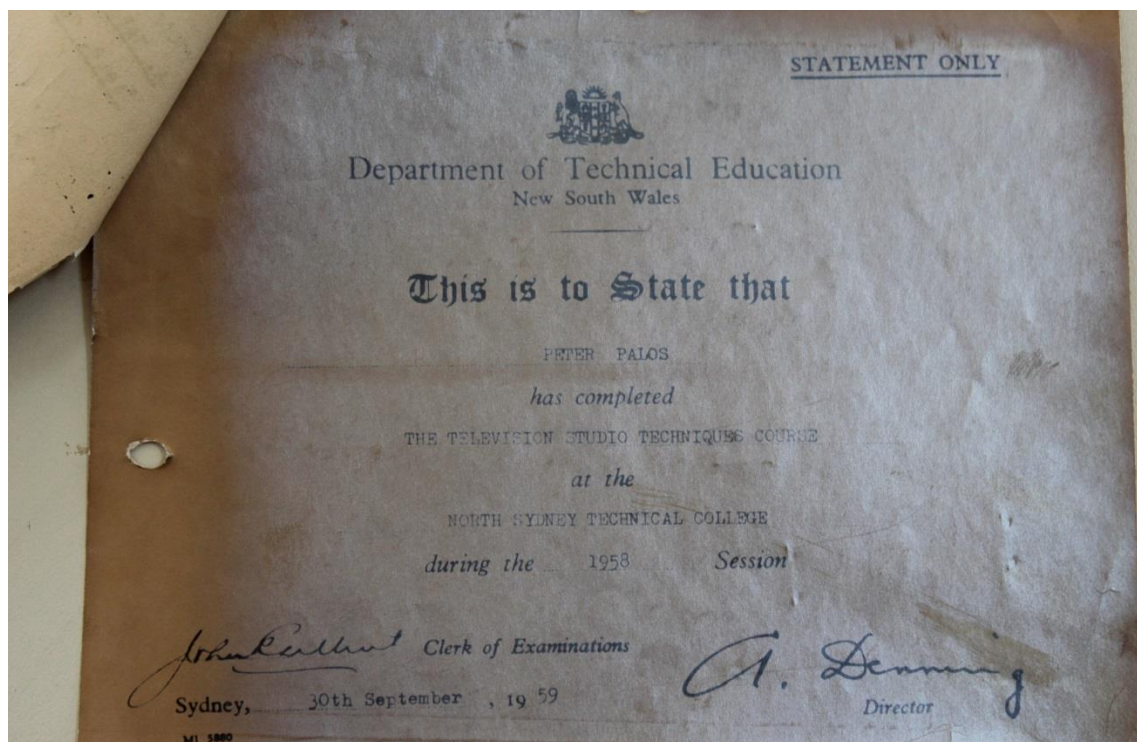
⁸²¹ «Ανάλυση της ειδικότητας του ηχολήπτη», 979/ 28.9.1984, *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 6.

⁸²² Βλ. σχετικά το πρόγραμμα μαθημάτων για το ακ. έτος 1988 - 89. Συνημμένο στο έγγραφο της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Ανανέωση Αδείας», 10.5.1988, (χωρίς αριθμό πρωτοκόλλου), *Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 8.

ΜΒ μόνο ο καθένας - μοντάραμε και παίζαμε στην οθόνη υλικό. Και λέγαμε: Αυτό σε μερικά χρόνια θα μπορούμε να το στέλνουμε μέσω ίντερνετ. Και γέλαγε τότε ο κόσμος». ⁸²³

⁸²³ Συνέντευξη Θ. Παπαντωνόπουλου, ό. π.

Εικόνες. Ε΄ Μέρος



Εικόνα 45.

Βεβαίωση αποφοίτησης του Παναγιώτη Παπαντωνόπουλου από το πρόγραμμα εξειδίκευσης στην τηλεοπτική τεχνολογία. Το ονοματεπώνυμο Peter Palos είχε υιοθετηθεί από τον Παπαντωνόπουλο κατά τη διάρκεια της διαμονής του στην Αυστραλία για λόγους ευκολίας χρήσης του στην αγγλική γλώσσα σε σχέση με το πραγματικό του. (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).

ΣΧΟΛΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ
ΠΕΙΡΑΙΩΣ
ΟΔΟΣ ΚΑΡΑΪΣΚΟΥ 111 (ΕΝΑΝΤΙ ΔΗΜ. ΘΕΑΤΡΟΥ)
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

ΑΝΕΓΝΩΡΙΣΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ ΔΙΑ ΤΗΣ ΥΠ'ΑΡΙΘ. 34510/62 Υ.Π.
ΙΔΡΥΤΗΣ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΠΑΝ. Α. ΠΑΠΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ἐν πειραιεῖ τῆ 27ῆ Μαρτίου 1964

Κύριε Διευθυντά

Ἐπιθυμῶ νά σῆς γνωστοποιήσω, ὅτι ἡ Σχο-
λή Τηλεοράσεως Πειραιῶς μεταφέρεται ἀπό τῆς Ἀπριλλοῦ
Ἐ.Ἐ.εἰς Ἀθήνας καί ἐγκαθίσταται εἰς τό ἐπί τῆς ὁδοῦ
Βερανζέρου ἀριθ. 26 Β κτίριον, ὅπου καί θά συνεχίση
νά λειτουργῆ κανονικῶς, ὑπό τόν τίτλον " ΣΧΟΛΗ ΤΗΛΕΟΡΑ-
ΣΕΩΣ ΑΘΗΝΩΝ ".

Μετ' ἀλείψεως τιμῆς

Ὁ Διευθυντής τῆς Σχολῆς



ΠΑΝ. Α. ΠΑΠΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Εικόνα 46.
(Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).

ΣΧΟΛΗ
ΘΕΑΤΡΟΥ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

ΟΔΟΣ ΚΑΡΑΪΣΚΟΥ 111 (ΕΝΑΝΤΙ ΔΗΜΟΤ. ΘΕΑΤΡΟΥ)

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

ΑΝΕΓΝΩΡΙΣΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ ΔΙΑ ΤΗΣ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 34510/62 Υ. Π.

ΙΑΡΥΤΗΣ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΑΝ. Α. ΠΑΠΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Έν Πειραιεί τῆ 14^η Οκτωβρίου 1962

Πρός
τὸ Σεβαστόν Ὑπουργεῖον Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων
Διευθύνσιν Γραμμάτων
Τμῆμα Θεάτρου

Κύριε Διευθυντά

Ἀναφέρομεν ὑμῖν ὅτι ἡ Σχολὴ Θεάτρου Κιν/φου καὶ Τηλεοράσεως, ἔχει ὑπὸ τὴν κατοχὴν τῆς τῶ ἀκόλουθα μηχανήματα πρὸς πρακτικὴν ἐξάσκησιν τῶν σπουδαστῶν :

1) Μηχανὴν λήψεως 8MM- CINEMAX, AUTO - ZOOM

2) " " προβολῆς 8MM - "

3) " " 16MM VICTOR

4) Τρεῖς φωτογραφικὰς μηχανὰς διαφόρων τύπων

5) Μηχανὴν λήψεως Τηλεοράσεως Μάρκας RYE

(CAMERA HEAD, TYPE 2048 μετὰ λυχνίας STATICON, TYPE 0932 καὶ τρίποδα. Μονάδα ἐλέγχου μηχανῆς (C.C.U.) λειτουργοῦσαν εἰς 525 ἢ 625 γραμμὰς, TYPE 23320. C.C.P. (CAMERA CONTROL PANEL) περιέχων καλώδιον συνδέσεως 20 ποδῶν.)

6) 6 Δέκτας Τηλεοράσεως μάρκας RYE.

Ἀναφέρομεν ἐπιπροσθέτως ὅτι συνεβλήθημεν μετὰ κινηματογραφικοῦ ἐργαστήριου, εὐρισκόμενον ἐν Ἀθήναις, διὰ τὴν ἔτι ἀρτιωτέραν ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς κατάρτησιν τῶν σηηνοθετῶν καὶ ὀπερατέρ (τεχνικῶν) σπουδαστῶν τῆς Σχολῆς.

Μετὰ πλειστοῦς τιμῆς

Ὁ Διευθυντὴς τῆς Σχολῆς



Εικόνα 47.
(Πηγή: Αρχεῖο ΥΠ.ΠΟ.).

α. Κεραγγινάκη

Δραματική Σχολή Θεάτρου - Κινηματογράφου Παπαντωνοπούλου

1.- Διά του υπ' αριθ. 34510/18-8-62 έγγραφου άνεκοινώθη εις τόν Παπαντωνοπούλον ή έγκριστις ίδρύσεως και λειτουργίας Σχολής Θεάτρου, Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως (ό τίτλος τής τηλεοράσεως έδόθη άβασανίστως, ίσως διότι έδωρήθη ή χρήσις του ως άνευ άντικειμένου).

2.- Διά τών υπ' αριθ. 43137/13-4-64 και 70037/20-7-66 έγγραφών εις άπάντησιν αίτήσεων του Παπαντωνοπούλου περί λειτουργίας Τμήματος τηλεοράσεως, έγνωστοποιήθη εις τούτον, ότι ή ίδρυσις Σχολής Τηλεοράσεως δέν προβλέπεται από διάταξιν τινά Νόμου.

3.- Παρά ταύτα τά πρώτα πτυχία τής Σχολής υπό τόν τίτλον " Σχολή Τηλεοράσεως 'Αθηνών" έπεκυρώθησαν τό 1967 υπό του 'Υπουργείου Παιδείας. Μετά τήν έν 'Ελλάδι ίδρυσιν σταθμού τηλεοράσεως και πρός άποφυγήν συγχύσεως, έκλήθη ό Σχολάρχης νά συμμορφωθῆ πρός τάς διατάξεις του Νόμου ήτοι τής μή λειτουργίας τής Σχολής του ως τοιαύτης τηλεοράσεως.

4.- Πέραν τούτου ό Παπαντωνόπουλος έχορήγει και πτυχία άποφοιτήσεως έν τών τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής έκπαιδεύσεως χωρίς νά έχη δοθῆ ή άπαιτουμένη υπό του Ν.Α. 4208/61 άρθρον 32 του Β.Α. 394/63 ειδική άδεια.

5.- Διά του υπ' αριθ. 6075/212/17-10-70 έγγραφου έχορηγήθη εις Παπαντωνόπουλον, τῆ αίτήσει του, άδεια λειτουργίας Τμημάτων Τεχνικής Κινηματογραφικής 'Εκπαιδεύσεως.

6.- Τήν 24-6-71, ήμερομηνίαν έξετάσεων εις Σχολήν Παπαντωνοπούλου, έλαβε χάραν έπειδόσιον μεταξύ 'Εξεταστικής 'Επιτροπής 'Υπουργείου και Σχολάρχου, διότι ό τελευταίος έζήτησεν από τήν 'Επιτροπήν, όπως οι σπουδασται έξετασθούν εις μαθήματα τηλεοράσεως και όχι κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως, ως έδει συμφώνως τῆ νόμψ. Κατόπιν τούτου ή 'Επιτροπή απέχώρησε χωρίς νά γίνουν αι έξετάσεις.

7.- Διά του υπ' αριθ. 11426/20-70-71 έγγραφου έγινετο άρσις άδειας ίδρύσεως και λειτουργίας τής Δραματικής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου του Παπαντωνοπούλου (από καλλιτεχνικής πλευράς), επί τῆ λόγψ ότι δέν έλειτούργησεν επί δύο έτη.

8.- 'Η ΓΑΠΥ εισηγεΐται τήν άνάκλησιν τής άδειας λειτουργίας και τών τμημάτων τής τεχνικής κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως.

Γνωμοδοτήσεις Νομικών Συμβούλων.

Αί υπ' αριθ. α(400/22-3-66 και β) 7/71/23-2-71 διατυπωθεΐσαι γνωμοδοτήσεις τών εκάστοτε Νομικών Συμβούλων σχετικώς με τό θέμα τής λειτουργίας Τμη-

%

Εικόνα 48α.

(Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.):

μάτων τῆς Τηλεοράσεως εἰς τὰς ἤδη λειτουργούσας Σχολὰς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσως εἶναι καταφατικά.

Δέον ὅπως α) ρυθμισθῆ νομοθετικῶς τὸ θέμα τῆς ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας σχολῶν τηλεοράσεως. β) Ἡ τεχνικὴ κινηματογραφικὴ ἐκπαίδευσις ὑπαχθῆ εἰς Ἐπιχειρηματικὴν Παιδείαν.-

- Νέο ἐργαστήριο ἰ. μ. Γραφῶν.
 - Τὸ φάσμα ν. κ. μαθητῶν ἰ. μ. Γραφῶν.
 - Νέο ἀποσκευαστὴρ ἰ. μ. Γραφῶν ἰ. μ. Γραφῶν.
- Α/2/2/22

Εικόνα 48β. (Πηγή: Αρχεῖο ΥΠ.ΠΟ.).

4. ΘΕΟΔΩΣΙΑΣ Π. ΠΑΠΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ (91)

Τμήμα Σκηνοθετῶν			Τμήμα Εἰκονοληπτῶν-Φωτογράφων			Τμήμα Ἠχοληπτῶν		
Α	Β	Γ	Α	Β	Γ	Α	Β	Γ
4	1	-	37	10	25	5	5	4
Σύνολο 5			72			14		

Διδακτικὸ προσωπικὸ : 9

5. ΕΥΓΕΝΙΑΣ ΧΑΤΖΙΚΟΥ (152)

Τμήμα Σκηνοθετῶν			Τμήμα Εἰκονοληπτῶν - Φωτογράφων		
Α	Β	Γ	Α	Β	Γ
53	26	18	34	14	7
Σύνολο 97			55		

Εικόνα 49. (Πηγή: Αρχεῖο ΥΠ.ΠΟ.).

Σύντομη αναφορά περί τῶν δραστηριοτήτων
ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ τοῦ Γεωργίου

- α. Πτυχιούχος Φυσικομαθηματικῆς Σχολῆς Παν/μίου Ἀθηνῶν.
- β. Ἡλεκτρονικός Μηχανικός Ἑλληνικῆς Ἐπιτροπῆς ἄτομικῆς ἐνεργείας.
- γ. Μέλος τοῦ Δ.Σ. τοῦ Νοσοκομείου Νέας Ἰωνίας "Ἁγία Ὀλγα".
- δ. Πραγματογνῶμων παρά τῆ Ἑλληνικῆ Δικαιοσύνη ἐπί θεμάτων ἠλεκτρονικο-στικῆς.
- ε. Διετέλεσε Δ/ντῆς Σπουδῶν Ἀνωτέρων Σχολῶν Ἡλεκτρονικῶν καί ἐπί 15/ετία στή Σχολή Π.Παπαντωνοπούλου.

Συγγραφικὴ δραστηριότης

1. Ἡλεκτρονικὴ (Β' ἔκδοσις) σελ. 774. (Ὑπάρχει καί συμπλήρωμα αὐτῆς 80 σελ) Διὰ τοὺς σπουδαστῆς τοῦ Ἐθν.Μετσ.Πολυτεχνεῖου καί τῶν Κ.Α.Τ.Ε.

2. Περί τῶν συσκευῶν ὑψηλῆς πιστότητας (Β' ἔκδοσις) σελ. περίπου 200.

3. Ἡλεκτρονικά διὰ τό Γ' ἔτος τῶν Σχολῶν Τ.Υ. καί Ἡλεκτρονικῶν σελ. 230 (ἐξηνητημένο)

Μαζί μέ κ. Ἀνδρόνικο Πέτρο

1. Ἡλεκτρονικὴ ὀπτική, διὰ τοὺς σπουδαστῆς τῶν Κ.Α.Τ.Ε. Σέλ. 64 (Ἐξηνητημένο)

2. Ἀνάλυσις κυκλωμάτων μέ τρανζίστορες (σέλ. 220) .Ἐξηνητημένο.

Μαζί μέ κ. Φονταρά Κων/νο

1. Τροφοδοτικά ἠλεκτρονικῶν συσκευῶν, διὰ τοὺς σπουδαστῆς τῶν μέσων Σχολῶν Τηλεοράσεως καί Ἡλεκτρονικῶν.

Ἐπίσης πλήθος ἐπιστημονικῶν ἄρθρων στό περιοδικό "Τεχνοκρατία" καί ἄρθρα περί τῆς ἠχητικῆς μόλυνσεως τοῦ περιβάλλοντος εἰς τὴν ἑφημερίδα " Καθημερινή".

Ὑπό ἔκδοσις

Ἐγχρωμος Τηλεόρασις (Διούνητιο, πομπός, VIDEO, ἐκπομπή καί λήψις).

Σέλ , διὰ τοὺς σπουδαστῆς Κ.Α.Τ.Ε καί Σχολῶν Τηλεοράσεως.



Εικόνα 50.

Βιογραφικά στοιχεία του Αντώνη Πετρίδη στα οποία συμπεριλαμβάνονται και τίτλοι από το συγγραφικό - ερευνητικό του έργο. (Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).

-1-

ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ Θ.Π. ΠΑΠΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Αναγνωρισμένη από το Κρατος δια της υπ' αρ. 26851/1162/18-3-81 κ 24718/
1829/14-9-88 αποφασεων του ΥΠΠΟ.
Βερανζερου 6 Αθηνα 10677 τηλ. 3616131

ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ ΛΗΨΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Μηχανή λήψης 16 MM AA'DN XTR (υπό παραγγελία)
Μηχανή λήψης ARRIEFLEX 2C 35 MM
Φακοί 35 MM (ZEIS 50 MM, 28 MM, 70 MM, ZOOM SOM BERTHOIOT 38-150 MM)
Αξεσουάρ μηχανής ARRI (μπαταρίες, δύο μοτέρ, (σταθερό-μεταβλητό), παρασολέι)
Μηχανή λήψης CP 16MM CRYSTAL SYNC με φακό ζοομ ANGENIEUX 12-120 MM.
Μηχανή λήψης BOLEX 16 MM με C MOUNT.
Μηχανής λήψης BOLEX 16 MM REFLEX σετ φακών 16-25-75-100 MM.
Μηχανή λήψης BOLEX 16 MM σετ φακών 16-25 ZOOM 150-420 MM.
Μηχανή λήψης BOLEX 16 MM με σετ φακών 16-25-75.
Μηχανή λήψης KUEBCKU COBHAPXOJ 16 MM με φακούς 25 - 50 MM.
Μηχανή λήψης CANNON 1014 XL-S SUPER 8 MM.
Μηχανή λήψης CANNON 814 XL-S SUPER 8 MM.
Μηχανή λήψης KODAK SUPER 8MM
Μηχανή CHINON SUPER 8 MM.
Μηχανή λήψης DEJUR 8MM
Μηχανή λήψης AMBASSADOR 8 MM.
Μηχανή λήψης BEAULIEU R16 με όλα τα απαραίτητα αξεσουάρ.
Αξεσουάρ μηχανών λήψης
2 Μοτέρ ηλεκτρικά μπαταρίας (24 Fps και step motor F/R)
Τριπόδι MILLER με υδραυλική κεφαλή.
2 τριπόδια LINCHOFF αλουμινένια.
Σειρά φίλτρων WRATTEN KODAK
Σειρά φίλτρων HOYAREX
Σειρά φίλτρων TIFFEN
CLOSE UP LENSES TIFFEN.
CONTRAST CLASSES 100 ASA, 400 ASA, B/W TIFFEN



Εικόνα 51α.

-3-

ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ Θ.Π. ΠΑΠΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Αναγνωρισμένη από το Κρατος δια της υπ' αρ. 26851/1162/18-8-81 κ 24718/
1829/14-9-88 αποφασων του ΥΠΠΟ.
Βερανζερου 6 Αθνα 10677 τηλ. 3616131

Τηλεοπτικά μηχανήματα

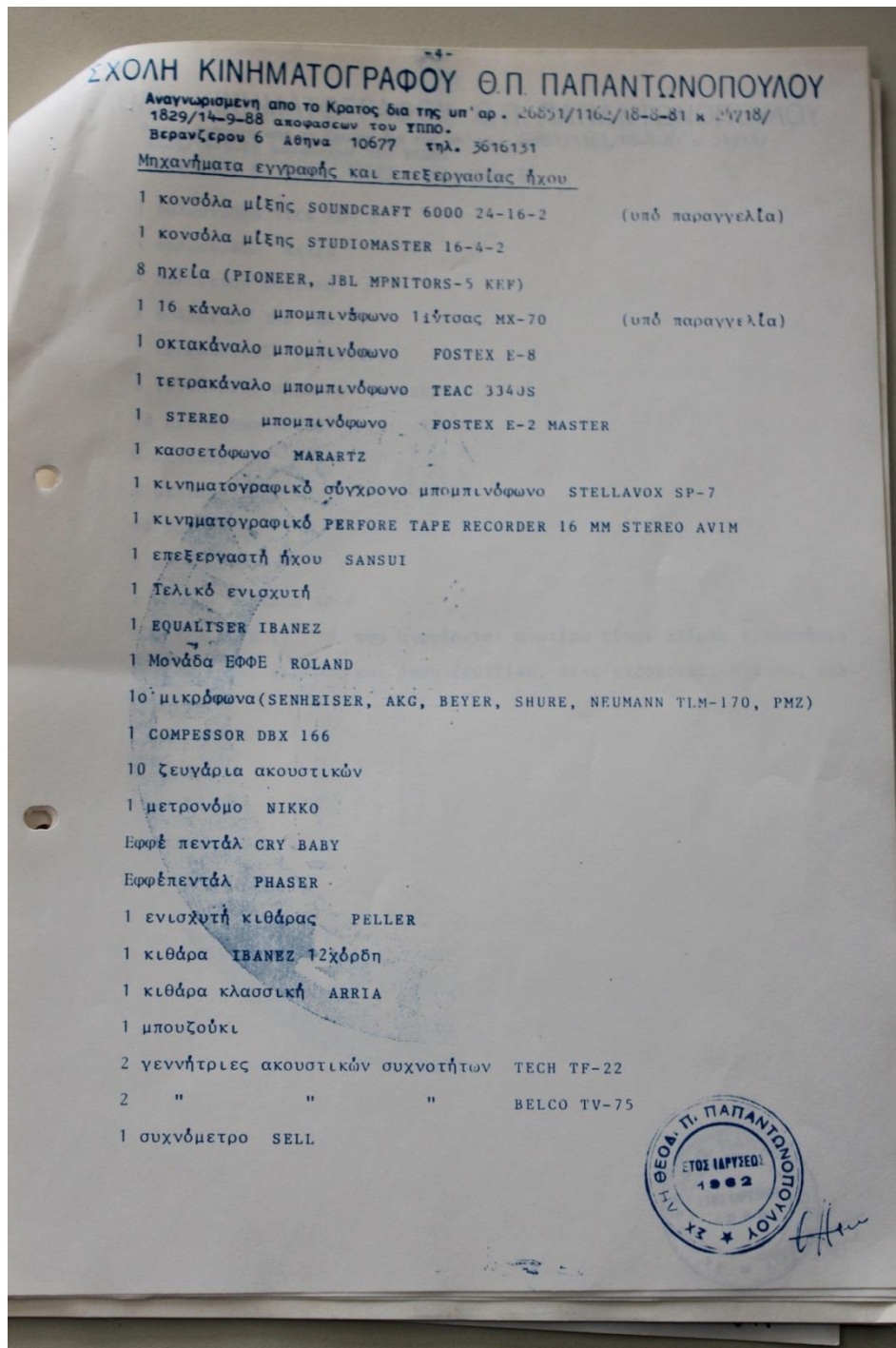
- 1 CAMERA λήψης έγχρωμη SONY HVC 3000
- 1 CAMCORDER PANASONIC M7 (υπό παραγγελία)
- Φορητό VTR PANASONIC-NV- 180
- DECK PANASONIC NV-H65 STEREO
- DECK PANASONIC G-7
- 2 MONITORS URANIA έγχρωμα 20 ιντσών
- 1 MONITOR Εγχρωμο 20 ιντσών PANASONIC
- 3 MONITOR B/W HADAREX
- Ηλεκτρονική Μονταγιέρα VHS PORTEX με επεξεργαστή σήματος
- VTR Μπομπίνες SONY B/W
- 5 CAMERAS B/W
- Επεξεργαστής εικόνας ήχου SANSUI
- 1 μετατροπέα VIDEO - RF
- 1 ενισχυτή σήματος εικόνας
- 1 αντιγραφέα VIDEO από 8MM, 16MM, 35 MM φιλμ.

Φωτογραφικά μηχανήματα

- Μηχανή λήψης 6x6 YASHICA
- 2 LUBITEL 6x6
 - 1 135 PENTAX K1000 με σειρά φακών
 - 1 135 PENTAX SUPER PROGRAMM
 - 1 135 ROLEI
 - 1 POLAROID
 - 1 αντιγραφέα SLIDE
 - 1 μηχανή προβολής SLIDES HILNIMEX
 - 1 μηχανή προβολής SLIDES KINDERMANN
 - Σειρά εκπαιδευτικών SLIDES
 - 2 εκτυπωτές
 - 6 λεκάνες υγρών



Εικόνα 51β.



Εικόνα 51γ.

Τρεις από τις επτά σελίδες του καταλόγου που παρουσίαζε τον τεχνικό εξοπλισμό της σχολής Παπαντωνόπουλου. Στις συγκεκριμένες σελίδες αναφέρονται τα τεχνικά μέσα που διέθετε η σχολή σε σχέση με τον κινηματογράφο, την τηλεόραση αλλά και τον ήχο.

(Πηγή: Αρχείο ΥΠ.ΠΟ.).

«Σχολή κινηματογράφου Ευγενίας Χατζίκου»

Η πιο όψιμη κινηματογραφική σχολή της περιόδου που εξετάζουμε είναι εκείνη της Ευγενίας Χατζίκου. Η περίπτωση της παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εκκινώντας από καθαυτό το γεγονός ότι ανήκε και διευθυνόταν από μια γυναίκα, η οποία υπήρξε παράλληλα ένας από τους πλέον καταρτισμένους ανθρώπους που διέθετε ο χώρος της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης εκείνη την εποχή. Η σχολή της Χατζίκου παρουσίασε μάλιστα τέτοια μεγέθυνση του δυναμικού της κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1980 και του 1990, ώστε να καταστεί ο βασικότερος ανταγωνιστής του Σταυράκου ως προς τον αριθμό των σπουδαστών. Επιπλέον και σε αντίθεση προς άλλα αντίστοιχα εγχειρήματα, αποτέλεσε ταυτόχρονα ένα επιτυχημένο μοντέλο δίδυμης σχολής, διαθέτοντας δυο εξίσου ενεργά τμήματα: ένα κινηματογραφικό και ένα θεατρικό.

Κατά κάποιον τρόπο η συγκεκριμένη σχολή μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει τις βάσεις της σε εκείνη του Σταυράκου, καθώς η Χατζίκου πέρασε από τις τάξεις της, αρχικά ως σπουδάστρια και έπειτα ως καθηγήτρια.⁸²⁴ Η ίδια υποστήριζε ότι είχε πραγματοποιήσει πιο πριν σπουδές σχετικές με το θέατρο σε μια δραματική σχολή η οποία είχε τον τίτλο: «Κέντρο Ελλήνων Καλλιτεχνών». Όπως αναφέρει στη μαρτυρία της, η σχολή εκείνη λειτούργησε για ένα πολύ μικρό διάστημα, βγάζοντας ουσιαστικά μια φουρνιά μαθητών. Διευθυντής της ήταν κάποιος ιταλός ονόματι Giovanni Dentone, πήρε δε αυτή την ονομασία, ώστε να παραπέμπει στο *Centro Sperimentale* της Ρώμης. Ο τίτλος της εν λόγω σχολής πάντως προσομοιάζει με τον αντίστοιχο που εντοπίστηκε σε έγγραφο με το βιογραφικό του Στέλιου Μωϋσειδή όπου και αναφέρει ότι είχε εργαστεί ως καθηγητής σε μια σχολή με την ονομασία «Ανωτάτη Σχολή Καλλιτεχνών Ελλάδος».⁸²⁵ Η Χατζίκου μάλιστα υποστηρίζει ότι είχε τον Μωϋσειδή ως καθηγητή στο πλαίσιο εκείνης της σχολής, χωρίς ωστόσο να είναι σε θέση να δώσει περισσότερες λεπτομέρειες.⁸²⁶

⁸²⁴ Στην επετηρίδα της Σχολής Σταυράκου η Χατζίκου αναφέρεται ως σπουδάστρια στο 3^ο έτος του τμήματος σκηνοθεσίας, και μόνο κατά το ακαδημαϊκό έτος 1959 – 60. Βλ. σχετικά «Επετηρίδα Σχολής Σταυράκου 1950 – 1974», ό. π., σ. 82.

⁸²⁵ Βλ. σχετικά, σ. 388, στο υπό - κεφάλαιο που αφορά τη σχολή Μωϋσειδή.

⁸²⁶ Συνέντευξη Ευγενίας Χατζίκου (11/5/2015).

Ακολούθως η Χατζίκου κατάφερε να μεταβεί στις Βρυξέλλες και συγκεκριμένα στο INSAS, όπου χάρη σε μια υποτροφία που πήρε από την UNESCO, έκανε μετεκπαίδευση στην τηλεόραση.⁸²⁷ Στη συνέχεια δούλεψε περιστασιακά ως βοηθός σκηνοθέτη και σκριπτ σε ταινίες πρώην καθηγητών της, με τους οποίους είχε αποκτήσει επαφή, όπως ο Δημόπουλος, ο Μωϋσειδης και ο Παπακυριακόπουλος. Το όνομα της Χατζίκου εντοπίστηκε ως σκριπτ στους τίτλους αρχής της ταινίας του Δημόπουλου *Αμαρυλλίς: Το κορίτσι της αγάπης* (1959), ενώ η ίδια ακόμη ανέφερε ότι είχε γνωρίσει τον Παπακυριακόπουλο κατά τη μετεκπαίδευσή της στο INSAS, όταν εκείνος ήταν επίσης εκεί ως καθηγητής.⁸²⁸ Αν και ξεκίνησε να εργάζεται για βιοποριστικούς λόγους στην εταιρεία τσιμέντων «Τιτάν», δε σταμάτησε την ενασχόλησή της με το αντικείμενο του κινηματογράφου, κυρίως μέσα από μεταφράσεις που έκανε σε σχετικά βιβλία από τα γαλλικά. Ανέλαβε τη μετάφραση στο βιβλίο *Η τεχνική του κινηματογράφου* του Joseph – Marie Lo Duca (ενός εκ των συνιδρυτών των *Cahiers du Cinema* μαζί με τον Andre Bazin), καθώς και στο *Ο κινηματογράφος* του Henri Agel.⁸²⁹ Μετέφρασε ακόμα μια συνέντευξη του Claude Chabrol στον Gilles Jacob για λογαριασμό του περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος* που κυκλοφορούσε, όπως είδαμε, υπό την αιγίδα της σχολής.⁸³⁰

Κατά τη διάρκεια της φοίτησής της στη σχολή Σταυράκου είχε αποκτήσει επαφές με τον κύκλο των συμμαθητών της που συμπεριελάμβανε τον Π. Βούλγαρη, τον Α. Γρίβα, αλλά και τον Β. Ραφαηλίδη, με τον οποίο συνδέθηκε και σε προσωπικό επίπεδο. Η σχέση της με τον Ραφαηλίδη στάθηκε και η αφορμή για την επάνοδό της στη σχολή Σταυράκου, αυτή τη φορά σε καθηγητική θέση. Λίγο μετά την επιβολή της δικτατορίας ο Ραφαηλίδης συνελήφθη και παρέμεινε υπό κράτηση για περίπου έναν

⁸²⁷ Βλ. το βιογραφικό της στο: Μαρουλιώ Αυλωνίτου, *Αρχείο Δραματικής Σχολής Ευγενίας Χατζίκου 1972-2002*, (απαλλακτική εργασία), Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ 2004, σ. 8.

⁸²⁸ Συνέντευξη Ε. Χατζίκου, ό. π. Βλ. τη σχετική αναφορά για την παρουσία του Παπακυριακόπουλου στο INSAS στο υπό-κεφάλαιο για τη Σταυράκου, σ.272, υποσημείωση αρ. 529.

⁸²⁹ Συγκεκριμένα πρόκειται για τα: α) Lo Duca, *Η τεχνική του Κινηματογράφου*, ό. π., και β) Henri Agel, *Ο κινηματογράφος*, Αθήνα, Φέξης 1965. Το πρώτο βιβλίο βρέθηκε στη βιβλιοθήκη της σχολής Σταυράκου, ενώ το δεύτερο εντόπισε η γραμματέας της Χατζίκου Ειρήνη Γκούρλια, στο αρχειακό υλικό της σχολάρχης. Βλ. *Εικόνα* 52, στο τέλος του υπό – κεφαλαίου.

⁸³⁰ Βλ. σχετικά: Ζυλ Ζακόμπ, «Μια συνομιλία με τον Κλωντ Σαμπρόλ», *Ελληνικός Κινηματογράφος* 5, (Δεκέμβριος 1966), σ. 15-27.

χρόνο.⁸³¹ Προκειμένου να αναπληρωθεί το κενό που άφηνε η απουσία του στο πρόγραμμα σπουδών της σχολής, η Χατζίκου συμφώνησε με τον Σταυράκο να αναλάβει τις ώρες του. Ξεκίνησε να διδάσκει τότε ένα μάθημα που του έδωσε τον τίτλο «Μύθος – Προσαρμογή». Αντικείμενό του ήταν πώς μια αρχική ιδέα και μια πρωτόλεια ιστορία προσαρμόζονται προκειμένου να γίνουν σενάριο και να αποκτήσουν κινηματογραφική μορφή.⁸³² Το όνομα της Χατζίκου εμφανίζεται για πρώτη φορά στην κατάσταση με το διδακτικό προσωπικό της σχολής Σταυράκου κατά το ακ. έτος 1968-69, στο οποίο και αναφέρεται ότι διδάσκει το μάθημα «Μύθος – Προσαρμογή», καθώς επίσης και τα: «Βοηθός σκηνοθέτη» και «Σκριπτ». Σε αυτά επρόκειτο να προστεθούν τα επόμενα χρόνια η κινηματογραφική τεχνολογία, η θεωρία μοντάζ και η κινηματογραφική υποκριτική.⁸³³

Η Χατζίκου επρόκειτο να συνεχίσει παράλληλα τη μεταφραστική της δραστηριότητα πάνω στη θεωρητική δουλειά των Άδωνι Κύρου, Marcel Martin και Edgar Morin.⁸³⁴ Προχώρησε όμως στη συγγραφή και δικών της κειμένων αναφορικά με τον κινηματογράφο, προερχόμενων κυρίως από σημειώσεις των μαθημάτων της. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το σενάριο, την κινηματογραφική τεχνολογία, την τηλεόραση, αλλά και με τη διδασκαλία του επαγγελματικού αντικειμένου για ειδικότητες όπως ο βοηθός σκηνοθέτη.⁸³⁵ Στη βιβλιοθήκη της σχολής Σταυράκου

⁸³¹ Ο Ραφαηλίδης συνελήφθη στις 20 Οκτώβρη 1967. Αφού πέρασε από το κρατητήριο της Ασφάλειας στην οδό Μπουμπουλίνας μεταφέρθηκε αρχικά στις φυλακές Αβέρωφ και κατόπιν σε εκείνες τις Αίγινας, απ' όπου και αφέθηκε ελεύθερος το καλοκαίρι του 1968. Βλ. Β. Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο*, ό. π., σ. 360 - 444.

⁸³² Συνέντευξη Ε. Χατζίκου, ό. π. Οι σημειώσεις από το συγκεκριμένο μάθημα εκδόθηκαν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με πρωτοβουλία της σχολής Σταυράκου και περιλαμβάνουν τα βασικά σημεία των παραδόσεων της Χατζίκου.

⁸³³ Βλ. σχετικά τον φάκελο: *Καθηγητές της Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003*, ό. π.

⁸³⁴ Άδωνις Κύρου, *Ο Σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Κάλβος 1976, το οποίο ο συγγραφέας του είχε εκδώσει καταρχάς στα γαλλικά, Marcel Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Αθήνα, Κάλβος 1978, καθώς και: Edgar Morin, *Οι σταρ*, χ. ό. χ.τ., χ. έ.

⁸³⁵ Αναλυτικά στη βιβλιοθήκη της σχολής Σταυράκου εντοπίστηκαν οι παρακάτω τίτλοι: Α) *Μύθος – Προσαρμογή: Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, έκδοσις Σχολής Κινηματογράφου – Τηλεοράσεως Λυκούργου Σταυράκου, (βοήθημα μόνον δια τους σπουδαστές της Σχολής), χ. έ. Β) *Κινηματογραφική Τεχνολογία: Η τέχνη του σκηνοθέτη. Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, Σχολαί Σταυράκου 1973, Γ) *Τηλεόραση: Συνοπτικές παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής θεάτρου – κινηματογράφου Λ. Σταυράκου 1975, Δ) *Βοηθός Σκηνοθέτη: Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής θεάτρου – κινηματογράφου Λ. Σταυράκου 1975, και Ε) *Κινηματογραφική Τεχνολογία: Σενάριο – Ντεκουπαζ – Μονταζ*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής Σταυράκου 1978 (;).

εξάλλου εντοπίστηκε ένα βιβλίο της με τον τίτλο *Το Σκριπτ* και έτος έκδοσης 1975, το οποίο αποτελεί το μοναδικό ίσως εγχειρίδιο που έχει γραφτεί στα ελληνικά έως και σήμερα αναφορικά με τη συγκεκριμένη κινηματογραφική ειδικότητα.⁸³⁶

Μέσα από τη δουλειά της η Χατζίκου φαίνεται πως εδραίωσε την παρουσία της στη σχολή Σταυράκου· παρά την αποφυλάκιση και την επιστροφή του Ραφαηλίδη το 1968, ο Σταυράκος αποφάσισε να συνεχίσει τη συνεργασία του μαζί της. Προχώρησε μάλιστα ένα βήμα παραπέρα ζητώντας της, εκτός από τη συνέχιση των μαθημάτων στο κινηματογραφικό τμήμα, να αναλάβει και τη διεύθυνση του αντίστοιχου θεατρικού που λειτουργούσε από το 1956.⁸³⁷ Η εξέλιξη αυτή συνέπεσε με την απόλυσή της από την εταιρεία τσιμέντων «Τιτάν», στην οποία εξακολουθούσε να εργάζεται παράλληλα έως τότε: «... ένα πρωί, ξαφνικά και ανειδοποίητα, μου ανακοίνωσαν την απόλυσή μου.[...] Αργότερα μάθαμε ότι οι λόγοι ήταν πολιτικοί, εφόσον βρισκόμαστε εν μέσω της χούντας και ήταν γνωστές οι πολιτικές μας πεποιθήσεις.[...] Σε λίγο με ρώτησε (σσ. εννοεί ο Σταυράκος) αν ήθελα να αναλάβω τη θεατρική σχολή που δεν πήγαινε καλά, διαφορετικά θα την έκλεινε. Δέχτηκα με ενθουσιασμό. Από μικρή με πήγαιναν οι γονείς μου σε όλες τις καλές παραστάσεις και είχα από νωρίς μπολιαστεί με το μικρόβιο».⁸³⁸

Η Χατζίκου υποστήριζε ότι παρέλαβε το τμήμα με ελάχιστους μαθητές. Χαρακτηριστικά ανέφερε ότι είχε δυόμισι παιδιά, καθώς ο τρίτος σπουδαστής που ήταν γραμμένος δεν παρακολουθούσε τα μαθήματα με συνέπεια.⁸³⁹ Αποφάσισε τότε να μη συστεγαστεί με την κινηματογραφική σχολή, αλλά να μεταφέρει την έδρα της σε ένα νεοκλασικό κτήριο στην οδό Ασημάκη Φωτήλα 18. Η συνεργασία της με τον Σταυράκο διήρκησε για τέσσερα ακαδημαϊκά έτη, από το 1972 έως το 1976. Εκτός

⁸³⁶ *Το Σκριπτ: Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής θεάτρου – κινηματογράφου Λ. Σταυράκου 1975. Βλ. σχετικά: *Εικόνα* 53.

⁸³⁷ Περισσότερα στοιχεία αναφορικά με την πορεία του τμήματος υποκριτικής της Σταυράκου υπάρχουν στο σχετικό με τη συγκεκριμένη σχολή υπό – κεφάλαιο, σ. 296 – 297.

⁸³⁸ Ευγενία Χατζίκου, *Notebook*, Αθήνα, Τετράγωνο 2011, σ. 60 - 61. Βλ. ακόμη τη σχετική ενημερωτική επιστολή της σχολής Σταυράκου προς το ΥΠ. ΠΟ., «Ανάθεσις καθηκόντων διευθυντού σπουδών εις Ευγενίαν Χατζίκου», 683/ 7.11.1972, *Δραματική Σχολή Λ. Σταυράκου*, φάκ.1.

⁸³⁹ Από τη συνέντευξη της στον Κυριάκο Χατζημιχαηλίδη με τίτλο: «Η Ευγενία Χατζίκου μιλάει για τις σπουδές της και τη σχέση της με την εκπαίδευση»: <http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=45&interviewID=1130&size=1&lang> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

από την ίδια τη Χατζίκου, στη δραματική σχολή δίδασκαν ακόμη καθηγητές όπως ο Θάνος Κωτσόπουλος (υποκριτική – δραματολογία), ο Άγγελος Φουριώτης και ο Παναγιώτης Παναγιωτούνης (ιστορία θεάτρου και λογοτεχνίας), ο Θεόφιλος Ζαμάνης (υποκριτική σύγχρονου θεάτρου – ραδιοφώνου), ο Γεώργιος Βουτσινός (ορθοφωνία), ο Θεόδωρος Ξεάρχος (υποκριτική), ο Χρήστος Παπαδημούλης (αγωγή προφορικού λόγου, σκηνική αγωγή, κινησιολογία, οπλομαχία, μακιγιάζ) και ο Δημήτρης Αμαραντίδης (μουσική).⁸⁴⁰

Την ακαδημαϊκή χρονιά 1976 - 1977 η Χατζίκου αποφάσισε να αυτονομηθεί και τυπικά, λαμβάνοντας σχετική άδεια από το Υπουργείο Πολιτισμού για την ίδρυση νέας δραματικής σχολής. Μάλιστα στη συνέντευξή της στον Χατζημιχαηλίδη η Χατζίκου αναφέρει ότι όντας η ίδια εν τω μέσω μιας δύσκολης κατάστασης ως προς την υγεία της, είχε την υποστήριξη και τη βοήθεια των μαθητών της, οι οποίοι κατά τη διάρκεια της νοσηλείας της κατάφεραν να μαζέψουν τα απαραίτητα επίσημα έγγραφα που ζητούσε το υπουργείο για να προχωρήσει με την αδειοδότηση. Η ίδρυση της σχολής έγινε με την Υ.Α.: 28100/ 19.7.1976, ενώ απέκτησε παράλληλα τον επίσημο τίτλο «Σπουδαστήριο Τέχνης». Οι λόγοι διακοπής της συνεργασίας μεταξύ Χατζίκου και Σταυράκου δεν αποσαφηνίζονται μέσα από το αρχειακό υλικό του Υπουργείου Πολιτισμού. Σύμφωνα με τη Χατζίκου, ο Σταυράκος ζητούσε διαρκώς μεγαλύτερο ποσοστό επί των κερδών της δραματικής σχολής, με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στην απόφαση να ανεξαρτητοποιηθεί από εκείνον. Παρ' όλα αυτά φαίνεται πως και η ίδια είχε προσανατολιστεί σε αυτή την κατεύθυνση, πριν και ανεξάρτητα από τις όποιες οικονομικές διαφορές. Από τη μεριά του Σταυράκου δεν εντοπίστηκε κάποιο σχετικό στοιχείο ή μαρτυρία.

Η δραματική σχολή της Ευγενίας Χατζίκου ακολούθησε τη δική της ιδιαίτερη διαδρομή στον ευρύτερο χώρο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Όπως διηγείται η ίδια: «Ξεκινάμε λοιπόν. Αλλά ποια ήμουν εγώ για να με εμπιστευτούν εκείνοι που πίστευα ότι θα ήταν ιδανικοί δάσκαλοι για τη σχολή που ονειρευόμουν; Άγνωστη εγώ ανάμεσα σε μεγαθήρια όπως οι σχολές Κουν, Κατσέλη, Θεοδοσιάδη, Βεάκη, Εθνικό κ.α. Οπλίστηκα με αποφασιστικότητα και κάποιο θράσος και ξεκίνησα. Οι Θάνος

⁸⁴⁰ Τα ονόματα των συγκεκριμένων καθηγητών υπάρχουν στους καταλόγους με το διδακτικό προσωπικό για τα έτη 1973-74 και 1974-75, οι οποίοι είναι συνημμένοι στα: «Γνωστοποίησης μεταβολών διδακτικού προσωπικού», 824/ 5.11.1973, *Δραματική Σχολή Α. Σταυράκου*, φάκ.1., και «Υποβολή στοιχείων σχολ. έτους 1974 -75», 1006/ 31.10.1974, *Δραματική Σχολή Α. Σταυράκου*, φάκ.2.

Κωτσόπουλος, Θόδωρος Έξαρχος, Νίκος Παπακωνσταντίνου, Δανάη Στρατηγοπούλου, Χρήστος Βαχλιώτης, Φαίδων Πατρικαλάκης, Σοφία Σπυράτου, Μήτσος Ευθυμιάδης, Πάνος και Μάγδα Καρματζού πλαισίωσαν την προσπάθειά μας». ⁸⁴¹ Όπως προκύπτει από την αναφορά των ονομάτων των συνεργατών της, τη Χατζίκου ακολούθησαν στο νέο της εγχείρημα ορισμένοι από τους καθηγητές με τους οποίους είχε ήδη δημιουργήσει επαγγελματικούς δεσμούς, όπως ο Κωτσόπουλος, με την παράλληλη προσθήκη νέων αλλά καταξιωμένων στον τομέα τους επαγγελματιών. Μπορούμε εν προκειμένω να διακρίνουμε εδώ πάλι το όνομα του Βαχλιώτη για τον οποίον έγινε παραπάνω λόγος ως προς το πέρασμά του από τη σχολή του Ιωαννίδη αλλά και του Σταυράκου. Τελικά ο Βαχλιώτης, σε ώριμη πια ηλικία, θα επέστρεφε μέσα από τη σχολή Χατζίκου και πάλι στη θεατρική εκπαίδευση. Κατά τα πρώτα χρόνια υπήρξε σταθερός συνεργάτης της θεατρικής σχολής. Η μαρτυρία της Χατζίκου ήρθε να επιβεβαιώσει για άλλη μια φορά την αξία του ως καθηγητή και ανθρώπου του θεάτρου, ο οποίος δεν κατάφερε τελικά να προσφέρει στον χώρο ανάλογα με τις δυνατότητές του. ⁸⁴²

Εκτός από το αμιγώς μαθησιακό της κομμάτι η δραματική σχολή προχώρησε, ιδιαίτερα κατά τα πρώτα έτη λειτουργίας της, σε μια σειρά από αξιόλογες πρωτοβουλίες όπως για παράδειγμα η σύσταση δύο θεατρικών ομάδων. Αρχικά δημιουργήθηκε ο Εκπολιτιστικός Λαϊκός Όμιλος Σχολής Ευγενίας Χατζίκου (Ε.Λ.Ο.Σ.Ε.Χ.) και κατόπιν ο Αθηναϊκός Πολιτιστικός Όμιλος (Α.Π.Ο.), μέσα από τη δράση των οποίων δόθηκε η δυνατότητα στη σχολή να προβάλει το έργο της σε ένα ευρύτερο κοινό. Κατ' αντιστοιχία προς τις υπόλοιπες σχολές που παρουσιάστηκαν, δε θα υπεισέρθουμε εδώ σε μια περαιτέρω αναλυτική διερεύνηση της ιστορικής εξέλιξης του θεατρικού τμήματος της σχολής Χατζίκου. ⁸⁴³ Αξίζει όμως να αναφέρουμε ένα χαρακτηριστικό περιστατικό που αποτυπώνει τη στενή σχέση που εξ αρχής διαμορφώθηκε μεταξύ των δυο σχολών: θεάτρου και κινηματογράφου. Σε μια

⁸⁴¹ Ε. Χατζίκου, *Notebook*, ό. π., σ. 62.

⁸⁴² Μέσα από τις πληροφορίες που παρείχε η μαρτυρία της για τη δράση του Βαχλιώτη ξεχωρίζει η αναφορά πως υπήρξε και ένας εκ των βασικών συντελεστών του θιάσου της «Δωδεκάτης Αυλαίας», μαζί με τον Λυκούργο Καλλέργη και άλλους σημαντικούς έλληνες ηθοποιούς. Βλ. σχετικά και στο: Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, 1, Αθήνα, Εξάντας 2000, σ. 295-297. Κόρη του είναι η σκηνοθέτις Ειρήνη Βαχλιώτη.

⁸⁴³ Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να αναζητήσει περισσότερες πληροφορίες και στοιχεία στο αυτοβιογραφικό της βιβλίο με τίτλο *Notebook*, αλλά και στη σχετική έρευνα της Αυλωνίτου, *Αρχειό Δραματικής Σχολής Ευγενίας Χατζίκου 1972-2002*, ό. π.

περίσταση ο θεατρικός όμιλος της σχολής κλήθηκε από τον όμιλο Μποδοσάκη να δώσει παράσταση για τους εργάτες της ΛΑΡΚΟ στη Λάρυμνα. Όταν ρωτήθηκαν για την αμοιβή που επιθυμούσαν, οι σπουδαστές και η υπεύθυνη της σχολής ζήτησαν αντί κάποιου χρηματικού ποσού, μια κινηματογραφική μηχανή 16 mm. Όπως σχολιάζει σχετικά η Χατζίκου: «Χρειαζόμασταν μια κάμερα, να μπορούμε να κινηματογραφήσουμε τις ασκήσεις μας. Στην αρχή είχε μια οχτάρα κάποιο παιδί, την έφερε, την έκανε προσφορά κτλ, αλλά δεκαεξάρα; Είχε του κόσμου τα λεφτά τότε. Πάμε στου Μποδοσάκη, δίνουμε παράσταση για τους εργάτες του – πολύ επεισοδιακή – και ρωτάνε: Τι θέλετε ως ανταμοιβή; Τόσα λεφτά; Όχι, μια κάμερα! Και μας την πήρε. Έτσι πήραμε την πρώτη κάμερα».⁸⁴⁴

Έναν χρόνο μετά τη λειτουργία της σχολής θεάτρου η Χατζίκου έκανε το επόμενο βήμα, παίρνοντας άδεια από το υπουργείο για τη δημιουργία και κινηματογραφικής σχολής.⁸⁴⁵ Η αρχή που έγινε με την κάμερα 16 χιλιοστών συνεχίστηκε με την αγορά επιπρόσθετου τεχνικού εξοπλισμού. Στον σχετικό κατάλογο με τα μηχανήματα που διέθετε η σχολή και έστειλε προς ενημέρωση στο Υπουργείο Πολιτισμού το 1982, αναφέρονται επιπλέον: 2 μηχανές λήψεως 8 χιλιοστών, 2 μουβιόλες 8 χιλιοστών, 1 κολλέζα, 1 μηχανή λήψης και 1 προβολής 16 χιλιοστών, 1 προβολέας σλάιντς, 1 φωτογραφικό εργαστήριο και μεγεθυντήρας, 1 επαγγελματικό μαγνητόφωνο, 1 βινετοκάμερα καθώς και διάφοροι τύποι φωτιστικών, προβολέων και μικροφώνων.⁸⁴⁶

Εκτός από τον απαραίτητο υλικοτεχνικό εξοπλισμό που απαιτούνταν, τη Χατζίκου απασχόλησε ιδιαίτερα το ζήτημα της επιλογής των συνεργατών της. Όπως σημειώνει η ίδια: «Η επιλογή των καθηγητών ήταν πραγματικά δύσκολη. Θα προτιμούσα να απευθυνθώ σε γνωστούς, πεπειραμένους επαγγελματίες, που όμως κινδύνευαν να κονσερβοποιήσουν στα δικά τους δεδομένα τη δημιουργικότητα των

⁸⁴⁴ Από το δεύτερο μέρος της συνέντευξής της στον Κυριάκο Χατζημιχαηλίδη, με τίτλο: «Η Ευγενία και η δημιουργία των σχολών»: <http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=46&interviewID=1307&size=1&lang> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁸⁴⁵ Βλ. το σχετικό έγγραφο: ΥΠ.ΠΟ., «Ίδρυση Σχολής Κινηματογράφου», 53891/ 4.10.1977, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 1.

⁸⁴⁶ «Κατάλογος μηχανημάτων για χρήση των σπουδαστών», συνημμένος στο: «Ανανέωση άδειας λειτουργίας τεχνικών τμημάτων: εικονοληπτών, φωτογράφων, ηχοληπτών», 544/ 24.8.1982, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 2.

σπουδαστών, δημιουργώντας κακέκτυπά τους, ή ήταν προτιμότερο να επιστρατευτούν άγνωστοι, με κέφι και όρεξη, και κυρίως με αγάπη γι' αυτό που θα έκαναν; Η πρώτη κατηγορία έδινε εχέγγυα, ενώ η δεύτερη όρεξη για δουλειά».⁸⁴⁷ Τελικά φαίνεται πως επιλέχθηκε να γίνει ένας συγκερασμός μεταξύ των δύο. Ορισμένοι από τους πρώτους καθηγητές που κλήθηκαν για να διδάξουν στην κινηματογραφική σχολή - εκτός από την ίδια τη Χατζίκου - ήταν ο Δήμος Θεός και ο Παντελής Βούλγαρης (παλιοί συμφοιτητές και προσωπικοί της φίλοι), καθώς επίσης και ο Γάννης Σολδάτος, ο Δημήτρης Σταύρακας, ο Νώντας Σαρλής, ο Δημήτρης Παναγιωτάτος, ο Ανδρέας Ταρνανάς, ο Νίνος Φενέκ Μικελίδης και ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης Σε ό,τι αφορά τα τεχνικά μαθήματα, συνεργάστηκε επίσης με έμπειρους επαγγελματίες όπως ο Νίκος Γαρδέλης και νέους, αλλά αξιόλογους τεχνικούς σαν τον Σταύρο Χασάπη, τον Γιώργο Κωνσταντινόπουλο και τον Λάκη Κυρλίδη. Συνεργάτες της σχολής υπήρξαν ακόμη ο Κ. Φλεμοτόμος, η Μ. Φισάκη, ο Μ. Μπεντενιώτης, ο Μ. Ευθυμιάδης, η Ε. Καλύβα, ο Κ. Πρικόπουλος, ο Β. Μπουντούρης, ο Σ. Σιγανός, ο Δ. Λεβεντάκος και ο πρώην καθηγητής της Χατζίκου στο *INSAS*, Π. Παπακυριακόπουλος.⁸⁴⁸

Επιπλέον η Χατζίκου κάλεσε στη σχολή για να διδάξουν δυο σημαντικές προσωπικότητες του ελληνικού κινηματογράφου, για τη σχέση των οποίων με την κινηματογραφική εκπαίδευση έχει ήδη γίνει λόγος παραπάνω. Ο πρώτος ήταν ο Ντίνος Δημόπουλος, καθηγητής της από τα χρόνια της μαθητείας της στη σχολή Σταυράκου, με τον οποίο είχε συνεργαστεί όπως είδαμε και επαγγελματικά. Ο Δημόπουλος, έχοντας αρχίσει να αποσύρεται από την ενεργό δράση ως κινηματογραφικός σκηνοθέτης, είχε στραφεί περισσότερο εκείνη την περίοδο προς τη θεατρική σκηνοθεσία.⁸⁴⁹ Η διαπροσωπική σχέση και η αλληλοεκτίμηση που είχε

⁸⁴⁷ Ε. Χατζίκου, *Notebook*, ό. π., σ.104.

⁸⁴⁸ Τα στοιχεία προέρχονται από τα σχετικά έγγραφα ως προς το καθηγητικό προσωπικό που βρίσκονται στους φακέλους που αφορούν τη σχολή στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού και συγκεκριμένα στους φακέλους: *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, 1 έως 3.

⁸⁴⁹ Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έως το 1975 ο Δημόπουλος σκηνοθετούσε περίπου δύο με τρεις ταινίες τον χρόνο. Έκτοτε η ραγδαία πτώση της παραγωγής, αλλά και οι προσωπικές του καλλιτεχνικές αναζητήσεις τον απομάκρυναν από την κινηματογραφική σκηνοθεσία. Τα επόμενα χρόνια μέχρι και τον θάνατό του το 2003, υπέγραψε τη σκηνοθεσία μόνο τριών ταινιών μυθοπλασίας και δύο ντοκιμαντέρ. Βλ. σχετικά: Γ. Σολδάτος, Α. Κυριακίδης (επιμ.), *Ντίνος Δημόπουλος*, ό. π., σ. 117-147.

αναπτύξει με τη Χατζίκου φαίνεται πως επηρέασαν την απόφασή του να συνδράμει στην εκπαιδευτική προσπάθεια και αυτής της σχολής.⁸⁵⁰

Ο δεύτερος συνεργάτης που κάλεσε η Χατζίκου ήταν ο Κώστας Φέρρης, ο οποίος επέστρεψε επίσης στη διδασκαλία ύστερά από δύο δεκαετίες και τη συμμετοχή του στη σχολή των Φωτεινού – Καλκάνη. Όπως αναφέρει ο ίδιος, εκείνη την περίοδο ήταν ένας δραστήριος επαγγελματίας:

... κι' αυτό, όσο και αν φαίνεται παράξενο, με δυσκόλευε. Είχα πια συγκροτημένο μοντέλο της «κατασκευής μια ταινίας», κι από τη στιγμή που ταύτιζα τις παραδόσεις των δύο ωρών με τη δράση μιας ταινίας δύο ωρών, η μέθοδος κινδύνευε να τυποποιηθεί και να γίνει έτσι πληκτική και αναποτελεσματική. Την ιδέα μου την έδωσε η ίδια η Ευγενία. «Κάνεις αυστηρό ντεκουπάζ όταν γυρίζεις μια ταινία;» «Ναι» της είπα, «αλλά μόλις μπω στο πλατό, πετάω τα χαρτιά μου κι αυτοσχεδιάζω από την αρχή». «Ε, λοιπόν, αυτό θα κάνεις κι εδώ», μου είπε. Έτσι κι έγινε. Στη δεύτερη αυτή θητεία μου ως δάσκαλος έπαιξα με τον αυτοσχεδιασμό του προφορικού λόγου, τους διαλόγους με τα παιδιά, τις διαφυγές από το κεντρικό θέμα, τις μεταφορές και την επιστροφή στην ουσία του μαθήματος. Με δυο λόγια, αντί για την «Ποιητική» του Αριστοτέλη, που είναι το παγκόσμιο πρότυπο της δημιουργίας μιας ταινίας, εγώ υιοθέτησα τη «Ρητορική» του ίδιου του συγγραφέα. Και το αποτέλεσμα (για μένα τουλάχιστον) ήταν εντυπωσιακό. Σε κάθε μάθημα, και με οδηγό τις ερωτήσεις των μαθητών, ανακάλυπτα κάτι καινούργιο στην τεχνική και τη γλώσσα του κινηματογράφου, που δεν το είχα υποπτευθεί προηγουμένως. Όπως ακριβώς γίνεται και με τη δημιουργία μιας ταινίας από έναν σκηνοθέτη που έχει ανοιχτές τις κεραίες του.⁸⁵¹

Μέσα από τη μελέτη του αρχειακού υλικού του ΥΠ.ΠΟ., διαπιστώθηκε ακόμη ότι η Χατζίκου επεδίωξε να φέρει στη σχολή ως καθηγητή, τον διευθυντή φωτογραφίας και σταθερό συνεργάτη του Θ. Αγγελόπουλου, Γιώργο Αρβανίτη. Το ΥΠ.ΠΟ τότε ζήτησε τους τίτλους σπουδών του, επικαλούμενο τη σχετική νομοθεσία. Ο Αρβανίτης δεν είχε αποφοιτήσει από κάποια κινηματογραφική σχολή, αλλά αντίθετα είχε αναδεχθεί ως κινηματογραφιστής μέσα από τον επαγγελματικό στίβο.⁸⁵² Έτσι το

⁸⁵⁰ Το όνομα του Δημόπουλου αναφέρεται μεταξύ των καθηγητών της σχολής στο: Αυλωνίτου, *Αρχειό Δραματικής Σχολής Ευγενίας Χατζίκου 1972-2002*, ό. π., σ. 26, χωρίς όμως να διευκρινίζεται ποιο ήταν το μάθημα που δίδασκε. Το όνομά του δεν εντοπίστηκε σε κανέναν σχετικό αρχειακό φάκελο του Υπουργείου Πολιτισμού, τόσο της κινηματογραφικής όσο και της δραματικής σχολής.

⁸⁵¹ Στο: Ε. Χατζίκου, *Notebook*, ό. π., σ. 25-26. Στους επίσημους καταλόγους με το πρόγραμμα μαθημάτων της σχολής, ο Φέρρης αναφέρεται πρώτη φορά ως καθηγητής στο μάθημα ιστορίας, αισθητικής και θεωρίας του κινηματογράφου, κατά το ακαδημαϊκό έτος 1985-1986. Βλ. σχετικά την επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Υποβολή ωρολογίου αναλυτικού προγράμματος μαθημάτων», 1087/ 10.3.1986, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 5

⁸⁵² Βλ. σχετικά «Γιώργος Αρβανίτης - Βιογραφικό Σημείωμα». Συνημμένο έγγραφο στην επιστολή της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Πρόσληψη καθηγητών», 451/ 20.10.1981, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 1., καθώς και το επεισόδιο της σειράς *Σκιές στο φως* (2008) που είναι αφιερωμένο στον ίδιο, όπου και αναφέρεται στην ανάδειξή του μέσα από το περιβάλλον της «Φίνος Φιλμ», και την κατοπινή του εξέλιξη, που τον έφερε σε επαφή με τον ΝΕΚ και ειδικότερα τον Αγγελόπουλο.

αίτημα της Χατζίκου απορρίφθηκε. Το επιχείρημα του υπουργείου δεν είχε στην πραγματικότητα βάση, καθώς κάτι τέτοιο δεν οριζόταν με σαφήνεια ούτε από τον τότε πρόσφατα ψηφισμένο Ν. 1158/1981 ούτε από το Β.Δ. 394/ 1963.⁸⁵³ Μάλιστα τον αμέσως επόμενο χρόνο ο Αρβανίτης θα γινόταν αφενός καθηγητής στη σχολή Παπαντωνοπούλου, ενώ παράλληλα διορίστηκε και μέλος της Επιτροπής Διπλωματικών Εξετάσεων του Υπουργείου για τους τελειοφοίτους των κινηματογραφικών σχολών.⁸⁵⁴ Οι εξελίξεις αυτές προκάλεσαν, όπως ήταν επόμενο, την αντίδραση της Χατζίκου η οποία και έστειλε επιστολή προς την τότε υπουργό Μελίνα Μερκούρη στην οποία μεταξύ άλλων, έθιγε και το συγκεκριμένο ζήτημα, θεωρώντας ότι είχε αδικηθεί.⁸⁵⁵ Στο αρχειακό υλικό δεν εντοπίστηκε άλλο έγγραφο το οποίο να παρέχει επιπλέον πληροφορίες επί του ζητήματος, η δε Χατζίκου δεν προέβη στη μαρτυρία της σε κάποια σχετική αναφορά.

Ακόμα πιο εμφανή δείγματα έλλειψης αμεροληψίας εις βάρος της σχολής Χατζίκου προκύπτουν από την ατελέσφορη προσπάθειά της να δημιουργήσει νέα τμήματα ηχοληψίας και σκηνογραφίας. Η αρχή έγινε το 1981 όταν σε επιστολή της προς το ΥΠ.ΠΟ. η σχολή ανέφερε: «Σύμφωνα με την Υπουργική Απόφαση, με την οποία μας παρέχετε άδεια λειτουργίας του τμήματος Ηχοληπτών, σας πληροφορούμε ότι επιθυμούμε να την ανανεώσουμε για το τρέχον σχολικό έτος, δεδομένου ότι δεν ελειτούργησε κατά το παρελθόν, λόγω μικρής συμμετοχής ενδιαφερομένων σπουδαστών. Επειδή οι ενδιαφερόμενοι μέχρι στιγμής ανέρχονται στον αριθμό των δεκαπέντε (15) υποψηφίων σπουδαστών, παρακαλούμε να μας χορηγήσετε την

⁸⁵³ Ο Ν. 1158/ 1981, οποίος είχε ψηφιστεί τον Μάιο της ίδιας χρονιάς προέβλεπε ότι ο καθορισμός των απαιτούμενων προσόντων και δικαιολογητικών που έπρεπε να έχουν οι καθηγητές των κινηματογραφικών σχολών θα γινόταν με την έκδοση Π.Δ. στο μέλλον (Άρθρο 16, Παρ. 5). Βλ. σχετικά και το κεφάλαιο που αφορά το Θεσμικό Πλαίσιο. Το Β.Δ. 394/ 1963 από την άλλη – το οποίο και λογικά εξακολουθούσε να είναι σε ισχύ, έως την ψήφιση των νέων Π.Δ. που θα έρχονταν να αντικαταστήσουν τις διατάξεις του επί των σχετικών ζητημάτων - στο άρθρο 8, που αφορά τα προσόντα του καθηγητικού προσωπικού, ορίζει με γενικό τρόπο ότι: «Καθηγηταί εν τω άρθρω 1 αναφερομένων τμημάτων προσλαμβάνονται υπό του ιδιοκτήτου της Σχολής, οι απολαυόντες των αστικών και πολιτικών δικαιωμάτων, κεκτημένοι δε τίτλους σπουδών και πείραν του διδαχθησομένου υπ' αυτών μαθήματος».

⁸⁵⁴ Βλ. σχετικά το έγγραφο της σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., όπου αναγράφεται το όνομα του Αρβανίτη: «Συμπληρωματική κατάσταση καθηγητών της σχολής», 613/ 1.12.1982, *Σχολή Κινηματογράφου Παπαντωνόπουλου*, φάκ. 5.

⁸⁵⁵ Βλ. σχετικά: 698/ 4.6.1983, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 3.

σχετική άδεια λειτουργίας».⁸⁵⁶ Πράγματι, στην άδεια λειτουργίας που είχε χορηγηθεί αρχικά στη Χατζίκου συμπεριλαμβανόταν όντως η ίδρυση τμήματος ηχοληψίας.⁸⁵⁷ Το υπουργείο όμως απάντησε αρνητικά στο αίτημα, αιτιολογώντας την απόφασή του στην εκπρόθεσμη υποβολή των σχετικών δικαιολογητικών εκ μέρους της σχολής,⁸⁵⁸ ενώ αρνητική υπήρξε η απάντησή του και στην αντίστοιχη αίτηση της σχολής για την άδεια λειτουργίας νέου τμήματος σκηνογράφων και ενδυματολόγων.⁸⁵⁹ Το σκεπτικό του υπουργείου αναφορικά με την άρνησή του να εγκρίνει τις άδειες εδραζόταν στο ότι ανέμενε ακόμη την έκδοση των σχετικών Π. Δ. που προβλέπονταν στο άρθρο 11 του Ν. 1158/1981 για την κινηματογραφική εκπαίδευση, και αφορούσαν τα της λειτουργίας των εν λόγω τμημάτων.

Η σχολή Χατζίκου επρόκειτο να θέσει επανειλημμένα το αίτημά της για την ανανέωση της άδειας ίδρυσης τμήματος ηχοληπτών προς την αρμόδια αρχή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Σε σχετική επιστολή της το 1986 η σχολάρχης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Τον πρώτο χρόνο δε λειτούργησε από “έλλειψη μαθητών”, το δεύτερο ανεστάλη η λειτουργία εξ αιτίας σοβαρής ασθένειας της υπογράφουσας και από τότε το Υπουργείο απορρίπτει τις αιτήσεις επαναλειτουργίας αναγκάζοντάς με να διώχνω υποψήφιους σπουδαστές που στρέφονται σ’ άλλες σχολές με μεταγενέστερη άδεια λειτουργίας του τμήματος αυτού. Επειδή τα διαφυγόντα κέρδη είναι σημαντικά, ενώ ο Νόμος 1158/81 δεν εφαρμόζεται ακόμα για τις Κινηματογραφικές Σχολές, παρακαλώ να εγκρίνετε την άδεια του παραπάνω τμήματος».⁸⁶⁰ Μολαταύτα το ΥΠ.ΠΟ. επρόκειτο να εμμένει στην άρνηση του σταθερά μέχρι και το τέλος της δεκαετίας.⁸⁶¹ Η στάση αυτή εκ μέρους του

⁸⁵⁶ «Υποβολή αναλυτικού προγράμματος διδακτέας ύλης του τμήματος Ηχοληπτών. Ανανέωση άδειας λειτουργίας», 440/ 25.9.1981, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 1.

⁸⁵⁷ «Ίδρυση Σχολής Κινηματογράφου», 53891/ 4.10.1977, ό. π.

⁸⁵⁸ Βλ. επιστολή του ΥΠ.ΠΟ. στη σχολή, ΥΠ.ΠΟ, «Μη έγκριση ανανεώσεως αδειάς λειτουργίας τμήματος ηχοληπτών», 63332/2730/ 14.10.1981, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 1.

⁸⁵⁹ Βλ. σχετικά: «Άδεια λειτουργίας νέου τμήματος Σκηνογράφων -Ενδυματολόγων», 547/ 24.8.1982, και την αρνητική απάντηση: «Μη χορήγηση άδειας λειτουργίας νέων τμημάτων», 55303/2417/ 30.9.1982, αμφότερα στο: *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 2.

⁸⁶⁰ «Ανανέωση άδειας λειτουργίας τεχνικών τμημάτων», 1134/ 3.9.1986, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 5.

⁸⁶¹ Βλ. σχετικά: «Μη έγκριση άδειας λειτουργίας τμήματος ηχοληπτών», 44202/2524/ 12.9.1984, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 3, και: «Μη έγκριση άδειας λειτουργίας τμήματος ηχοληπτών», 40001/2552, Αθήνα, 11.9.1986, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 5. Στους

υπουργείου εγείρει ερωτήματα, δεδομένου ότι την ίδια περίοδο αντίστοιχα τμήματα λειτουργούσαν στις σχολές Μπέλλου, Σταυράκου (τμήμα σκηνογραφίας-ενδυματολογίας) και Παπαντωνοπούλου (τμήμα ηχοληψίας).⁸⁶²

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα ως προς το θεσμικό πλαίσιο, το εκπαιδευτικό προσωπικό και τα τεχνικά μέσα, πορεύθηκε η κινηματογραφική σχολή της Ευγενίας Χατζίκου, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 που ξεκίνησε τη λειτουργία της και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Η αποφασιστικότητα της διευθύντριας αποδείχτηκε ικανή να υπερκεράσει τα όποια εμπόδια και τις αντιξοότητες αντιμετώπισε στην προσπάθειά της να αναπτύξει περαιτέρω τις δραστηριότητες της σχολής της. Όπως διαφαίνεται και από τα στατιστικά στοιχεία του Υπουργείου Πολιτισμού που αφορούν τη σχολή και τα οποία επίσης συγκεντρώθηκαν σε έναν πίνακα για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, ο αριθμός των σπουδαστών της υπερδιπλασιάστηκε σε σύντομο χρονικό διάστημα. Από τους συνολικά 13 σπουδαστές του αρχικού ακαδημαϊκού έτους λειτουργίας του κινηματογραφικού τομέα το 1977-1978, η συμμετοχή έφτασε σύντομα σε τριψήφια νούμερα. Το ακαδημαϊκό έτος 1981-1982, οι σπουδαστές της σχεδόν διπλασιάστηκαν, ξεπερνώντας για πρώτη φορά τους 100, και φτάνοντας τους 152.⁸⁶³

Η ανοδική πορεία συνεχίστηκε έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1980, οπότε και ο αριθμός τους προσέγγισε τους 400· για την ακρίβεια το ακ. έτος 1985-86 έφτασε τους 379. Από αυτούς οι 233 ανήκαν στο τμήμα της σκηνοθεσίας και οι 146 στο αντίστοιχο των εικονοληπτών-φωτογράφων. Η αναλογία αυτή διατηρήθηκε σχεδόν αμετάβλητη καθ' όλη την περίοδο κατά την οποία μελετάμε, με το σκηνοθετικό τμήμα να συγκεντρώνει σταθερά την πλειονότητα των σπουδαστών, ενώ παράλληλα το τεχνικό να ακολουθεί με αντίστοιχες τάσεις αυξομείωσης, συντηρώντας τα ποσοστά μεταξύ τους σταθερά, σε αναλογία 2/3 προς 1/3. Μετά τα

φακέλους του αρχειακού υλικού δεν εντοπίστηκαν άλλες απαντητικές επιστολές εκ μέρους του ΥΠ.ΠΟ. Από την άλλη καταγράφονται εδώ ενδεικτικά ορισμένες ακόμα από τις σχετικές αιτήσεις της σχολής: i) 729/ 19.7.1983, ii) 947/ 20.8.1984, στο: *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 3, iii) 2352/ 5.9.1988, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 6, καθώς και μια τελευταία αίτηση για ανανέωση άδειας λειτουργίας τμήματος ηχοληπτών, συνοδευόμενη από κατάλογο μηχανημάτων, πρόγραμμα σπουδών και κατάλογο διδακτικού προσωπικού: 2913/ 28.9.1990, στο: *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 7.

⁸⁶² Βλ. σχετικά τα προηγούμενα κεφάλαια που αφορούν τις συγκεκριμένες σχολές.

⁸⁶³ Βλ. αναλυτικά τα στοιχεία στον Πίνακα 6, στο τέλος του κειμένου.

μέσα της δεκαετίας η τάση αντιστρέφεται και σημειώνεται μια σταδιακή μείωση του αριθμού των σπουδαστών ανά έτος, φτάνοντας κατά το ακ. έτος 1989-90 λίγο πιο κάτω από τους 300, και συγκεκριμένα στους 283. Παρά την πτωτική αυτή πορεία, η σχολή Χατζίκου εξακολούθησε να κατέχει σταθερά και με σαφή διαφορά τη δεύτερη θέση - μετά τη Σταυράκου - μεταξύ των κινηματογραφικών σχολών, ως προς τον αριθμό των σπουδαστών.

Δίνοντας μια γενική εικόνα της όλης προσπάθειας, η Χατζίκου σημειώνει:

Η φιλοσοφία της σχολής βασιζόταν στη διδακτέα ύλη φυσικά, αλλά και στην καθιέρωση πρακτικών ασκήσεων από το πρώτο έτος φοίτησης. Σχημάτιζα πίνακες συμμετοχής με ημερομηνίες και δημιουργούνταν συνεργεία για όλους τους σπουδαστές, που εναλλάσσονταν σε όλα τα πόστα υποχρεωτικά. Οι ημερομηνίες ήταν δεσμευτικές. Αν κάποιος δεν ήταν έτοιμος όταν είχε προσδιοριστεί η άσκησή του, σε πίνακες αναρτημένους πολύ νωρίτερα στη σχολή, έχανε τη σειρά του και πήγαινε στο τέλος. Απλές ασκήσεις για το πρώτο έτος, πιο σύνθετες για το δεύτερο και εποπτεία στο τρίτο για τις διπλωματικές ταινίες σε 16 χιλιοστά, υποχρεωτικά από το υπουργείο. Στην αρχή βοηθούσε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου επιχορηγώντας μέρος του κόστους της ταινίας, στη συνέχεια παρείχε υλικά, αλλά εντέλει η παραγωγή περιορίστηκε στους σπουδαστές και ό,τι μπορούσε η σχολή να τους παρέχει, κάμερες, φώτα κτλ. [...] Στις ασκήσεις αυτές είχα τη σκηνοθετική επιμέλεια της εργασίας των σπουδαστών, ενώ ο Γαρδέλης επιστατούσε στη λήψη και στους φωτισμούς και ο Κωνσταντινόπουλος στον ήχο. Εκείνο που μας απασχολούσε περισσότερο ήταν να διαγραφεί η προσωπικότητα κάθε σπουδαστή, αφού μάθει καλά τη γλώσσα του κινηματογράφου, να μπορεί να αρθρώνει αφηγήσεις που αξίζουν τον κόπο. Στην αρχή εργάζονταν σε δοσμένα θέματα και αργότερα σε διασκευές και πρωτότυπα δικά τους. Υπήρχε συνεργασία με τη δραματική σχολή – ωφέλιμο και για τις δύο πλευρές - ώστε να γίνεται και διδασκαλία των ηθοποιών. Κατασκευάσαμε ένα πλατό, όταν η σχολή εγκαταστάθηκε στη λεωφόρο Αλεξάνδρας, με καμπίνα ελέγχου, ηχομόνωση, ειδικές ασφάλειες για τα φώτα και πολλές ασκήσεις γυρίζονταν εκεί, υποχρεώνοντας τους σπουδαστές να ετοιμάζουν νωρίς το σκηνοτικό χώρο, ώστε όταν έρχονταν οι καθηγητές, να μην υπάρχουν καθυστερήσεις. Πηγαίναμε όμως και σε εξωτερικούς χώρους, εφόσον οι υπεύθυνοι για την άσκηση σπουδαστές είχαν κάνει το κατάλληλο ρεπεράζ.[...] Υπήρχε όρεξη για δουλειά και είχαμε καλά αποτελέσματα.⁸⁶⁴

Στις διευκολύνσεις που παρείχαν το Ε.Κ.Κ. και το Υπουργείο Πολιτισμού προς τους υποψήφιους αποφοίτους των σχολών κινηματογράφου κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1980 αναφερθήκαμε ειδικότερα στο κεφάλαιο για τη σχολή Σταυράκου.⁸⁶⁵ Στην περίπτωση της Χατζίκου φαίνεται ότι υπήρξε μια ανάλογη ενίσχυση προερχόμενη επίσης από τη μεριά του ΥΠ.ΠΟ. Συγκεκριμένα βρέθηκε

⁸⁶⁴ Χατζίκου, *Notebook*, ό. π., σ. 105 – 106. Βλ. ακόμα την επιστολή της Σχολής, όπου γίνεται αναφορά στην πρόθεση της να κατασκευάσει πλατό και εργαστήρια, ζητώντας παράλληλα από το ΥΠ.ΠΟ. την απαραίτητη έγκριση: «Επέκταση διδακτηρίων Σχολής», 1050/ 8.10.1985, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 6.

⁸⁶⁵ Βλ. σ. 302 – 304.

επιστολή της προς το Υπουργείο, με την οποία ζητούσε την οικονομική του συνδρομή προκειμένου ορισμένοι σπουδαστές της να λάβουν μέρος στη διεθνή συνάντηση κινηματογραφιστών που θα πραγματοποιούταν στην ιταλική πόλη Aquila.⁸⁶⁶ Όπως προκύπτει, το υπουργείο ανταποκρίθηκε θετικά στο αίτημά της, ενισχύοντας την αποστολή των σπουδαστών με 200.000 δραχμές.⁸⁶⁷

Ένας σημαντικός σταθμός στην εξέλιξη της κινηματογραφικής σχολής της Χατζίκου υπήρξε η ένταξή της στον όμιλο του CILECT. Τον Σεπτέμβριο του 1980, στο πλαίσιο του 20^{ου} συνεδρίου του οργανισμού που πραγματοποιήθηκε στο Εδιμβούργο, εξετάστηκε η σχετική αίτηση της σχολής. Είχε προηγηθεί επίσκεψη και εξέταση του προγράμματος και των συνθηκών λειτουργίας από έναν εκπρόσωπό του.⁸⁶⁸ «Λάβαμε λοιπόν ένα γράμμα που έλεγε ότι έπρεπε να μεταβώ στη Σκωτία για να παρουσιάσω στο συνέδριο του CILECT τον φάκελο με την υποψηφιότητά μας στα γαλλικά και τα αγγλικά [...]. Πήγα. Οι συνεδριάσεις γίνονταν σε μεσαιωνικά κτίρια που βρίσκονταν σε έναν υποβλητικό χώρο, παρόλο που εγώ ελάχιστα αντιλαμβανόμουν τι συνέβαινε γύρω μου. Είχα τρακ. Διαπίστωσα ότι ήμουν η μόνη γυναίκα, ανάμεσα σε πεντακόσιους περίπου συνέδρους, διευθύντρια σχολής. Και ήμουν και πολύ νέα. Ήρθε η δύσκολη στιγμή. Με κάλεσαν να μιλήσω σε ένα πόντιουμ [...]. Μίλησα για δεκαπέντε, ίσως και είκοσι λεπτά. Για το όραμά μας. Για την πίστη μας ότι η τέχνη του κινηματογράφου είναι κυρίως ανθρωποκεντρική. Εξήγησα πώς θα καταφέρναμε να γράψουμε με εκείνο το μικρό εξοπλισμό που διαθέταμε έργα που θα παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Είπα όσα μπορούσα για να πείσω ότι άξιζε τον κόπο να μπούμε σε μια διεθνή ένωση. [...] Και τα αποτελέσματα βγήκαν: Παμψηφεί δεκτή σαν κανονικό μέλος, με δικαίωμα ψήφου και άλλα προνόμια».⁸⁶⁹ Έτσι, 25 χρόνια σχεδόν μετά τη σχολή Σταυράκου, μια ακόμη ελληνική

⁸⁶⁶ «Σεμινάριο Κινηματογράφου στην Aquila Ιταλίας από 8-16/10/1983», 750/ 4.10.1983, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 3.

⁸⁶⁷ «Οικονομική ενίσχυση σπουδαστών της Σχολής Κιν/φου Ευγενίας Χατζίκου για συμμετοχή τους στη Διεθνή Συνάντηση Κινηματογραφιστών της ιταλικής πόλης L'Aquila», (χωρίς αρ. πρωτ.), 11.11.1983, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 3.

⁸⁶⁸ Επρόκειτο για τον τότε διευθυντή της κινηματογραφικής σχολής του Μεξικό, Manuel Gonzales Cazanova. Ο επίσημος διεθνής τίτλος της σχολής Χατζίκου ήταν: École Théâtrale et Cinématographique d' Athènes, "Eugenie Hadjickou". Βλ. σχετικά: *CILECT Newsletter* 3:2, (Ιούνιος 1980), σ. 3 και 8.

⁸⁶⁹ Χατζίκου, *Notebook*, ό. π., σ. 107 – 109.

ιδιωτική κινηματογραφική σχολή αναγνωριζόταν από τον διεθνή οργανισμό ως ικανή να ενταχθεί στους κόλπους του.⁸⁷⁰

Το διεθνές προφίλ της σχολής ενισχυόταν παράλληλα μέσα από το έργο των σπουδαστών της, οι οποίοι είχαν ξεκινήσει, ήδη από τις αρχές τις δεκαετίας του 1980, να λαμβάνουν μέρος σε ευρωπαϊκά φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών.⁸⁷¹ Μεταξύ των σπουδαστών που διακρίθηκαν, συναντάμε τα ονόματα των Μάρκου Γκαστίν⁸⁷² και Γιάννη Οικονομίδη. Το σπουδαστικό φιλμ που ο Οικονομίδης γύρισε στα πλαίσια της σχολής Χατζίκου είχε τον τίτλο *Καλημέρα νύχτα* (1990), και ήταν ένα ντοκιμαντέρ με οικολογικούς προβληματισμούς. Προβλήθηκε στο πληροφοριακό τμήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1990, στο Φεστιβάλ Κινηματογραφικών Σχολών Μονάχου 1990 και στο Φεστιβάλ του Κάρλοβου – Βάρου 1991.⁸⁷³ Εκτός από τις παραπάνω διακρίσεις, απονεμήθηκε ακόμη στη σχολή ένα ειδικό βραβείο στο πλαίσιο του φεστιβάλ κινηματογράφου του Μονάχου το 1987, για το σύνολο του έργου της. Σύμφωνα με το σκεπτικό της επιτροπής του φεστιβάλ, το βραβείο ερχόταν να επιβραβεύσει τη σχολή της Χατζίκου, καθώς είχε κατορθώσει να αναβαθμίσει το επίπεδο των σπουδών και την ποιότητα των ταινιών των σπουδαστών της, στηριζόμενη αποκλειστικά στις δικές της δυνατότητες, χωρίς να έχει δεχτεί καμία κρατική ή άλλη ενίσχυση.⁸⁷⁴

⁸⁷⁰ Στο αρχειακό υλικό του Υπουργείου Πολιτισμού εντοπίστηκαν δύο ενημερωτικές επιστολές που απέστειλε η σχολή Χατζίκου αναφορικά με την ένταξη της στο CILECT. Α) «Ένταξη σχολής μας στο CILECT», 347/ 1.10.1980, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 1 και Β) «Γενική Συνέλευση CILECT, παμνηφεί αναγνώριση σχολής σαν πλήρες μέλος», 562/ 5.10.1982, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 2. Βλ. ακόμα τη φωτογραφία από το συνέδριο του CILECT: *Εικόνα 54*. Το σχετικό φωτογραφικό υλικό μου παρείχε, μέσα από το προσωπικό αρχείο της Χατζίκου, η πρώην γραμματέας της σχολής κ. Γκούρλια. Βλ. σχετικά στην «Εισαγωγή», σ. 29.

⁸⁷¹ Βλ. σχετικά τις επιστολές της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ.: Α) «Συμμετοχή της Σχολής μας σε Πανερωπαϊκό Φεστιβάλ», 581/ 20.11.1982, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 2, και Β) «Συμμετοχή της Σχολής στο VIII Διεθνές Σπουδαστικό Φεστιβάλ του Κάρλοβου – Βάρου Τσεχοσλοβακίας, 1126/ 22.7.1985, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 5. Βλ. επίσης, την *Εικόνα 55*.

⁸⁷² Βλ. την επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ. σχετικά με τη διάκριση της μικρού μήκους ταινίας του Γκαστίν *Ηλεκτρικό Δράμα* (1984): «Διάκριση σπουδαστικής ταινίας στη Mostra του Rimini», 989/ 3.10.1984, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 4.

⁸⁷³ Βλ. σχετικά την επιστολή της Σχολής στο ΥΠ.ΠΟ., «Αποτελέσματα προκριματικών εξετάσεων Σεπτεμβρίου 1990», 2909/ 12.9.1990, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ.7, καθώς και: Α. Δημητρίου, *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους*, ό. π., σ. 188 – 189.

⁸⁷⁴ Βλ. τη σχετική ενημερωτική επιστολή που απέστειλε η Σχολή στο ΥΠ.ΠΟ. αναφορικά με τη βράβευσή της στο φεστιβάλ Μονάχου, 1278/ 20.11.1987, *Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου*, φάκ. 6, όπως επίσης και την αναμνηστική φωτογραφία από τη βράβευση. *Εικόνα 56*.

Επιπρόσθετα δημιουργήθηκαν σεμινάρια γύρω από ειδικές θεματικές που αφορούσαν τον κινηματογράφο αλλά και την τέχνη γενικότερα. Τα σεμινάρια αυτά διοργανώνονταν εκτός του βασικού προγράμματος διδασκαλίας και λειτουργούσαν συμπληρωματικά προς τα μαθήματα, προκειμένου να ενισχύσουν περαιτέρω τη γνωστική επάρκεια των σπουδαστών με την εμπειρία καταξιωμένων επαγγελματιών του χώρου. Μεταξύ των προσκεκλημένων εισηγητών της σχολής ήταν ο Γιάννης Σμαραγδής, ο Γιώργος Αρβανίτης, ο Παντελής Βούλγαρης, ο Τάκης Καλατζής, ο Θόδωρος Μαραγκός, ο Ντίνος Κατσουρίδης και ο Βασίλης Βασιλικός.⁸⁷⁵

Η επιτυχία των συγκεκριμένων σεμιναρίων έδωσε το έναυσμα στη Χατζίκου να αποπειραθεί μια ενδεχόμενη διεύρυνση και αναβάθμισή τους. Με αφορμή τη συμμετοχή του θιάσου της σχολής στο θεατρικό φεστιβάλ Ιθάκης τη δεκαετία του 1980,⁸⁷⁶ ήρθε σε συμφωνία με τον τότε δήμαρχο του νησιού για μια από κοινού πρωτοβουλία δημιουργίας τριών κύκλων θερινών σεμιναρίων με τις εξής θεματικές: α) Σενάριο, με συμμετοχή καταξιωμένων ελλήνων αλλά και ξένων σεναριογράφων όπως ο Jean – Claude Carrière, β) Ντοκιμαντέρ, για την πραγματοποίηση του οποίου είχε εξασφαλιστεί η παρουσία του Βασίλη Μάρου αλλά και του Jean Rouché, γ) Ο ηθοποιός μπροστά στην κάμερα, το οποίο περιελάμβανε θεωρητική και πρακτική διδασκαλία από πεπειραμένους ηθοποιούς. Επιπλέον είχε υπάρξει μια αρχική συνεννόηση με την ΕΡΤ, ώστε τα πιο επιτυχημένα σενάρια που θα προέκυπταν από τα εργαστήρια να έβρισκαν στη συνέχεια τον δρόμο για την παραγωγή-υλοποίησή τους. Παρ' όλες όμως τις καλές προθέσεις η πρόταση σκόνταψε στην έλλειψη κεφαλαίου.⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ Σχετική αναφορά βρίσκεται στο ενημερωτικό - διαφημιστικό έντυπο της σχολής με τίτλο: «Σχολές Κινηματογράφου – Τηλεόρασης & Ανώτερα Δραματική *Ευγενίας Χατζίκου*», Αθήνα, 1994, σ. 22.

⁸⁷⁶ Το θεατρικό φεστιβάλ της Ιθάκης ξεκίνησε το 1975 και υπήρξε ένα από τα πρώτα πολιτιστικά φεστιβάλ που διοργανώθηκαν στην ελληνική περιφέρεια με πρωτοβουλία της τοπικής αυτοδιοίκησης. Βλ. σχετικά το οπτικοακουστικό αρχείο από την τελετή έναρξης του 2^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικού Θεάτρου του Δήμου Ιθάκης στο Μορφωτικό Κέντρο της πόλης. «Γεγονότα δεκαετίας 1970». Ψηφιακό Αρχείο ΕΡΤ: <http://archive.ert.gr/16120/> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

⁸⁷⁷ Η πρόθεση της σχολής να διοργανώσει κύκλους σεμιναρίων στην Ιθάκη, καθώς και η ματαιώση του όλου εγχειρήματος αποτυπώθηκε και στο ενημερωτικό περιοδικό του CILECT. Βλ. σχετικά: *CILECT Newsletter* 5:1 (Δεκέμβριος 1982), σ. 26, και: *CILECT Newsletter* 7:1 (Μάιος 1984), σ. 5. Η Χατζίκου αναφέρεται στην αυτοβιογραφία της στο γεγονός, επισημαίνοντας δεικτικά την άρνηση του υπουργείου να στηρίξει οικονομικά την πρωτοβουλία: Ε. Χατζίκου, *Notebook*, ό. π., σ. 116-117.

Πέρα όμως από την εκπαιδευτική και συγγραφική της δραστηριότητα, η Χατζίκου ασχολήθηκε και με την κινηματογραφική δημιουργία. Εστίασε το ενδιαφέρον της κατά κύριο λόγο σε θεματικές που αφορούν τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Η πρώτη της ταινία γυρίστηκε πριν ακόμη ανοίξει τη σχολή της, και είχε τον τίτλο: *Το αγγελούδι μας πουν'το;* (1970). Η ταινία καταπιανόταν με το ζήτημα της έκτρωσης και των αμβλώσεων. Για την πραγματοποίησή της η Χατζίκου ζήτησε την τεχνική συνδρομή φίλων και συναδέλφων της, όπως του Νίκου Γαρδέλη, του Δήμου Σακελλαρίου και του Λάκη Κυρλίδη. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της η ταινία προκάλεσε έντονες αντιδράσεις από μερίδα του κοινού, όταν πραγματοποιήθηκε η πρώτη δημόσια προβολή της στη «Αλκυονίδα». *Το αγγελούδι μας πουν'το;* δε βρήκε διανομή για τις κινηματογραφικές αίθουσες, πιθανόν λόγω του θέματος που έθιγε, σε συνδυασμό με το πολιτιστικό και κοινωνικοπολιτικό κλίμα της εποχής όπου δημιουργήθηκε· συμπεριλήφθηκε όμως σε ένα ειδικό πρόγραμμα προβολών στις Βρυξέλλες, ενώ αγοράστηκε έπειτα και από την ΕΡΤ.⁸⁷⁸

Στη συνέχεια και παράλληλα προς το διδακτικό της έργο εντός της σχολής, η Χατζίκου γύρισε την ταινία μικρού μήκους *Γένους θηλυκού* (1983) με τη συνδρομή ορισμένων συνεργατών της αλλά και σπουδαστών της σχολής. Στην ταινία εμφανίζονται ο Πάνος Χατζηκουτσέλης, η Φωτεινή Φιλοσόφου, η Δήμητρα Λύτρα και ο Σεραφεΐμ Ιατρόπουλος. Τη φωτογραφία υπέγραφε πάλι ο στενός συνεργάτης της Νίκος Γαρδέλης, ενώ το μοντάζ ο επίσης καθηγητής της σχολής, Ανδρέας Ταρνανάς. Υπάρχει ακόμη μια χορογραφία της Helen Adams, την οποία εκτελεί η Μαρία Τσουβαλά, ενώ τη μουσική είχε κάνει ο Μιχάλης Τουλιάτος. Παρά το γεγονός ότι οι επιλογές της παρέπεμπαν σε ζητήματα σχετιζόμενα με τη γυναικεία ταυτότητα, η Χατζίκου διαφωνούσε με την ύπαρξη κάποιας γυναικείας προσέγγισης στην κινηματογραφική της γραφή, ενώ αντίθετα θεωρούσε ότι οι συγκεκριμένες προβληματικές επηρέαζαν εξίσου και τους άντρες: «...υπάρχει το λεγόμενο γυναικείο γράψιμο, που εγώ προσωπικά δεν το πολυσυμπαθώ. Και νομίζω ότι είναι λίγο

⁸⁷⁸ Αναλυτικές πληροφορίες και στοιχεία παρέχει η Χατζίκου στη συνέντευξή της στον Κ. Χατζημιχαηλίδη: «Χατζίκου Ευγενία (μέρος 3^ο) : Η Ευγενία μιλάει για την ταινία της, *Το αγγελούδι μας, πούντο*»: <http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=46&interviewID=1308&size=1&lang> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

φτιαχτό· το δήθεν τρυφερό [...]. Οι ταινίες αυτές ενώ έχουν τη γυναίκα μέσα τη θεματολογία τους, θέλω να πιστεύω ότι δεν έχουν γυναικείο γράψιμο».⁸⁷⁹

Η τρίτη και τελευταία της ταινία ονομαζόταν *Μικ Μηκ* (1987). Σε αυτή η Χατζίκου, εμπορούμενη από το ενδιαφέρον και την ενασχόλησή της εντός του περιβάλλοντος της σχολής με τις ταινίες μικρού μήκους που γύριζαν εκεί οι σπουδαστές, πραγματοποίησε μια έρευνα και καταγραφή της σχετιζόμενης δραστηριότητας σε διεθνές επίπεδο. Αν και αρχικά ο σχεδιασμός της αφορούσε και τις αντίστοιχες ελληνικές προσπάθειες, δεν μπόρεσε, σύμφωνα με τη μαρτυρία της, να προμηθευτεί το απαραίτητο υλικό. Κατέληξε έτσι στη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ που περιελάμβανε αποσπάσματα από βραβευμένες ταινίες μικρού μήκους της τότε σύγχρονης διεθνούς κινηματογραφικής παραγωγής. Επιπλέον καταξιωμένοι διευθυντές κινηματογραφικών σχολών του εξωτερικού, όπως ο Colin Young του “National Film and Television School”, εξέφραζαν τις απόψεις τους γύρω από το ζήτημα. Στόχος της Χατζίκου ήταν η ανάδειξη και η προβολή του διαχρονικά παραγνωρισμένου κινηματογραφικού είδους της μικρού μήκους ταινίας.⁸⁸⁰

Μια παράπλευρη, λιγότερο γνωστή δραστηριότητα της Χατζίκου, η οποία όμως είναι ενδεικτική της προσωπικότητάς της ως ατόμου αλλά και του χαρακτήρα που επιθυμούσε να προσδώσει στη σχολή της, αποτελεί η συνεργασία της με το ΚΕΘΕΑ και τον ΟΚΑΝΑ, αναφορικά με την επανένταξη πρώην εξαρτημένων ατόμων. Η επαφή της με τους συγκεκριμένους φορείς οδήγησε στη θέσπιση έξι υποτροφιών φοίτησης στη σχολή, για σπουδές σχετιζόμενες με το θέατρο και τον κινηματογράφο. «Ήμουν ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένη στο θέμα απεξάρτησης από τα ναρκωτικά. Είχα σπουδαστές με το συγκεκριμένο πρόβλημα που σπαταλούσαν

⁸⁷⁹ Στο ίδιο.

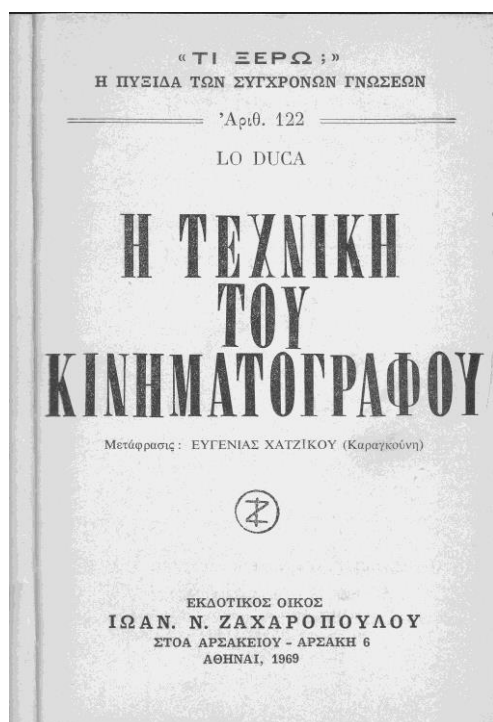
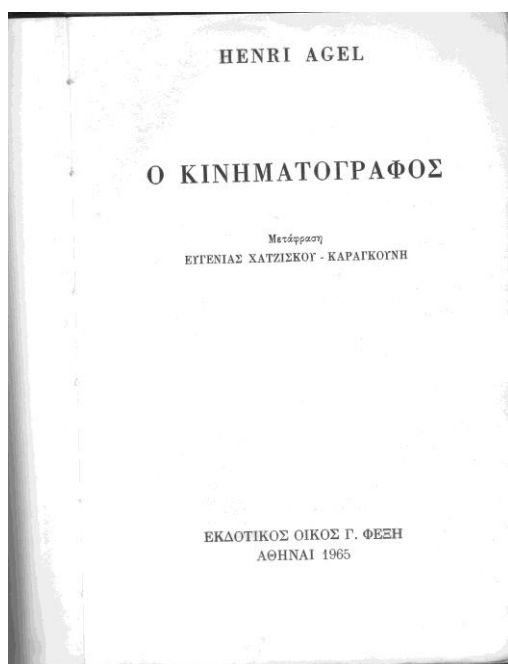
⁸⁸⁰ Αναλυτικά στο ντοκιμαντέρ της αναφέρεται στο: «Χατζίκου Ευγενία: Η Ευγενία μιλάει για τις ταινίες της *Μικ Μηκ* και *Σχολές Χατζίκου*»: <http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=45&interviewID=1165&size=1&lang=> Οι τρεις ταινίες της Χατζίκου, καθώς και ένα ενημερωτικό φιλμ παρουσίασης των δυο σχολών (θεατρικής – κινηματογραφικής) βρίσκονται στον διαδικτυακό ιστότοπο "shortfromthepast.gr": <http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=45&interviewID=1130&size=1&lang=> (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Αξίζει εδώ να αναφερθούμε ξανά σε μια άλλη ελληνίδα σκηνοθέτιδα που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το είδος της μικρού μήκους ταινίας και την καταγραφή του, για την οποία έχει ήδη γίνει λόγος και παραπάνω. Πρόκειται για την Αλίντα Δημητρίου, η οποία συγκέντρωσε πληροφορίες και υλικό από το σύνολο της τότε ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, προκειμένου να διαμορφώσει το ερευνητικό της πόνημα *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους*, στο οποίο άλλωστε έχουν γίνει παραπομπές και από την παρούσα έρευνα.

ταλέντο, εξυπνάδα και ικανότητες λειτουργώντας αυτοκαταστροφικά. Κάτι ήθελα να κάνω. Κουβέντιασα με την κυρία Μάτσα του ΚΕΘΕΑ, τον κ. Λασκαράτο κι άλλους. Ασχολήθηκα. Και σκέφτηκα ότι ίσως ένα κίνητρο προλάβαινε να δημιουργηθεί από μια άλλη προοπτική αυτοέκφρασης, εκτόνωσης, ζωής. Θέσπισα έξι υποτροφίες: τρεις για τη Δραματική και τρεις για την Κινηματογραφική Σχολή για χρήστες ουσιών. Οι διοικήσεις των ΚΕΘΕΑ και ΟΚΑΝΑ μου έστειλαν έξι υποψηφιότητες, διαβεβαιώνοντας με ότι δεν θα δημιουργούσαν πρόβλημα στη σχολή».⁸⁸¹

⁸⁸¹ Ε. Χατζίκου, *Notebook*, ό. π., σ. 124 – 125. Κατά τραγική ειρωνεία η Ευγενία Χατζίκου επρόκειτο αργότερα να χάσει και η ίδια τον γιο της από χρήση ναρκωτικών. Βλ. σχετικά: Αντώνης Μποσκοΐτης, «Αφιέρωμα στη μνήμη της σκηνοθέτιδας και δασκάλας Ευγενίας Χατζίκου: Τέλος εποχής για την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα», *Lifo*, (17.5.2015): http://www.lifo.gr/team/prosklitirio_nekron/57668
Άρθρο στο διαδίκτυο (τελευταία πρόσβαση: 1. 3. 2019).

Εικόνες. ΣΤ΄ Μέρος



Εικόνα 52.

Οι αρχικές σελίδες των δυο πρώτων βιβλίων που η Ευγενία Χατζίκου ανέλαβε τη μετάφραση.

(Πηγή: Βιβλιοθήκη Σχολής Σταυράκου).

Τ Ο Σ Κ Ρ Ι Π Τ

'Από τῆς παραδόσεις
τῆς Κας ΕΥΓΕΝΙΑΣ ΧΑΤΖΙΚΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΣΧΟΛΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ Α. ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1950 - ΑΘΗΝΑΙ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1975
4η ΕΚΔΟΣΙΣ



Εικόνα 53.

Το εξώφυλλο από το «Σκριπτ» της Ευ. Χατζίκου.

(Πηγή: Βιβλιοθήκη Σχολής Σταυράκου).



Εικόνα 54.

Φωτογραφία από συνάντηση των ευρωπαϊκών σχολών – μελών του CILECT στα πλαίσια συνεδρίου του οργανισμού με σκοπό την ίδρυση της αντίστοιχης ευρωπαϊκής ένωσης σχολών κινηματογράφου. Η Χατζίκου διακρίνεται δεύτερη πάνω δεξιά και δίπλα της ο Γ. Σκαλενάκης, πιθανότατα εκπροσωπώντας τη σχολή Σταυράκου. Η συγκεκριμένη υπο - ομάδα του διεθνούς οργανισμού των κινηματογραφικών σχολών πήρε την ονομασία GEECT (Groupement Européen des Ecoles de Cinéma et de Télévision), και απαρτίζεται σήμερα από τις σχολές που προέρχονται από την Ευρώπη καθώς και το Ισραήλ και τον Λίβανο. Αντίστοιχη ομαδοποίηση των σχολών με βάση τη γεωγραφική τους προέλευση έχει γίνει και για άλλες περιοχές, όπως η Βόρεια Αμερική (CAN), η Αφρική (CARA) και η Ασία (CAPA).

(Πηγή: Αρχείο Ευγενίας Χατζίκου).



Εικόνα 55.

Με σπουδαστές της σχολής στο Διεθνές Σπουδαστικό Φεστιβάλ του Κάρλοβυ – Βάρυ

(Πηγή: Αρχείο Ευγενίας Χατζίκου).



Εικόνα 56.

Η βράβευση της Χατζίκου για την πρόοδο της σχολής της στο φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μονάχου το 1987 (Πηγή: Αρχείο Ευγενίας Χατζίκου).

Κεφάλαιο 7

Θεσμικό πλαίσιο και κρατική πολιτική (μέρος Β')

Παρότι η παρουσίαση των κινηματογραφικών σχολών σταματά στα τέλη της δεκαετίας του 1980, έκρινα σκόπιμο να αναφερθώ στις εξελίξεις γύρω από το θεσμικό πλαίσιο που αφορά την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα μέχρι τις μέρες μας. Όπως προαναφέρθηκε, ο λόγος πίσω από την επιλογή αυτή εδράζεται κυρίως στο γεγονός ότι οι ασάφειες, οι ελλείψεις και οι εκκρεμότητες που είχαν δημιουργηθεί στο νομοθετικό κομμάτι, εξακολούθησαν να υφίστανται έως πρόσφατα, επηρεάζοντας ποικιλόμορφα τη λειτουργία των σχολών, ορισμένες από τις οποίες συνέχισαν – ή και συνεχίζουν ακόμη – τη λειτουργία τους και μετά τη δεκαετία του 1990. Προκειμένου επομένως να γίνει αντιληπτή η ιστορική εξέλιξη της διερευνόμενης θεματικής στην ολότητά της, θεώρησα χρήσιμη την προσθήκη της συγκεκριμένης ενότητας.

Η στάση της πολιτείας απέναντι στις σχολές άρχισε να μεταβάλλεται σταδιακά κατά τη δεκαετία του 1980, για να ολοκληρωθεί προς τα τέλη της δεκαετίας του 1990. Η διαφοροποίηση της φαίνεται πως συνδεόταν άμεσα ή έμμεσα με την παράλληλη δραστηριότητα που είχε ξεκινήσει, ύστερα από μακροχρόνια αδράνεια, για τη δημιουργία μιας κρατικής σχολής κινηματογράφου. Όπως προκύπτει από το σύνολο των πηγών και του αρχειακού υλικού που εντοπίστηκε, πρώτη επίσημη εκδήλωση σχετικού ενδιαφέροντος από την πλευρά της αποτελεί μια έκθεση που εντοπίστηκε στη βιβλιοθήκη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και συγκεκριμένα σε έναν ειδικό φάκελο με την ονομασία «Κινηματογραφική Εκπαίδευση». Ο τίτλος της είναι: «Έκθεση για τη σκοπιμότητα ιδρύσεως κρατικής σχολής κινηματογράφου & τηλεόρασης» και συντάχθηκε το 1977, ύστερα από σχετική μελέτη του Εθνικού Κέντρου Κοινωνικών Ερευνών. Ως συντάκτης της αναφέρεται ο Γρηγόρης Γκιζέλης, μετέπειτα διευθυντής του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Κοινωνίας της Ακαδημίας Αθηνών, από την ίδρυσή του το 1978, μέχρι τον Δεκέμβριο του 2002.⁸⁸²

⁸⁸² Βλ. σχετικά: Γρηγόρης Γκιζέλης, κ. ά., *Παράδοση και νεωτερικότητα στις πολιτιστικές δραστηριότητες της ελληνικής οικογένειας: μεταβαλλόμενα σχήματα*, Αθήνα, ΕΚΚΕ 1984. Η έκθεση βρέθηκε στον ίδιο φάκελο για τον οποίον και έγινε αναφορά στην «Εισαγωγή», σ. 30.

Μέσα από τη συνοπτική αλλά κατατοπιστική παρουσίαση της διεθνούς και ειδικότερα της ευρωπαϊκής εμπειρίας και σε αντιπαραβολή με τα δεδομένα της ελληνικής κινηματογραφικής εκπαίδευσης, αλλά και τις συνθήκες στην αγορά εργασίας του εγχώριου οπτικοακουστικού κλάδου, η μελέτη κατέληγε σε χρήσιμες διαπιστώσεις και προτάσεις. Μεταξύ άλλων πρότεινε τρεις διαφορετικούς τύπους σχολής κινηματογράφου σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα, παρουσιάζοντας τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα κάθε περίπτωσης: Α) *Ινστιτούτο της επιστήμης του Θεάματος* – με διάρκεια δυο χρόνων και τη δυνατότητα να δέχεται αποφοίτους των ανώτατων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων της χώρας, εν είδει άτυπου μεταπτυχιακού Β) *Ανώτερη Κρατική Σχολή* – με διάρκεια φοίτησης τρία χρόνια, Γ) *Ανώτατη Κρατική Σχολή* – με διάρκεια φοίτησης τεσσάρων τουλάχιστον χρόνων. Πρότεινε ακόμη ως εναλλακτική, την εισαγωγή μαθημάτων σχετικά με τον κινηματογράφο στις Φιλοσοφικές σχολές των πανεπιστημίων της χώρας.⁸⁸³

Η μελέτη κατέληγε με τις ακόλουθες γενικές εισηγήσεις:

- I. Για λόγους μορφωτικούς, εκπαιδευτικούς, πολιτιστικούς, οικονομικούς και εθνικούς επιβάλλεται η ίδρυση μιας κρατικής σχολής κινηματογράφου και τηλεόρασης εφ' όσον ληφθούν μέτρα απασχόλησης των αποφοίτων και εξασφαλιστούν ορισμένες προϋποθέσεις.
- II. Η σχολή αυτή πρέπει να είναι ανώτερη. Η διάρκεια σπουδών στη σχολή πρέπει να είναι τριετής με ένα πρόσθετο μεταπτυχιακό χρόνο σπουδών για όσους επιθυμούν μεγαλύτερη θεωρητική κατάρτιση.
- III. Η σχολή αυτή πρέπει να εκπαιδεύσει επαγγελματίες κινηματογραφιστές των βασικών κλάδων της παραγωγής και επεξεργασίας.
- IV. Η σχολή πρέπει να έχει τις δικές της εγκαταστάσεις (STUDIOS)
- V. Ο αριθμός των εισαγομένων μαθητών στη σχολή πρέπει να καθορίζεται με βάση τις ανάγκες της χώρας σε ειδικευμένο προσωπικό στους τομείς του κινηματογράφου και της τηλεόρασης.
- VI. Η αναλογία καθηγητών – σπουδαστών δεν πρέπει να είναι μεγαλύτερη του 1:4.
- VII. Η σχολή πρέπει να έχει ένα βασικό προσωπικό με πλήρη απασχόληση επικουρούμενο από άτομα που λόγω ειδικότητας θα αναλαμβάνουν να καλύπτουν ειδικούς τομείς.
- VIII. Η εισαγωγή των σπουδαστών πρέπει να γίνεται με αυστηρά κριτήρια επιλογής που θα λαμβάνουν υπόψη δείγματα δημιουργικής ικανότητας, γνώσεις σε τομείς γενικά της τέχνης και προσωπικές συνεντεύξεις.
- IX. Η σχολή πρέπει να είναι αυτόνομη και ανεξάρτητη για να μπορέσει διευρυνόμενη να δημιουργήσει τμήματα εκτός από την επιστήμη του θεάματος και τεχνών όπως η δραματική, η μουσική, η φωτογραφία κλπ.⁸⁸⁴

⁸⁸³ Γρηγόριος Γκιζέλης, *Έκθεση για τη σκοπιμότητα ιδρύσεως κρατικής σχολής κινηματογράφου & τηλεόρασης*, Αθήνα, Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών – Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών 1977, σ. 22 - 25.

⁸⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 25 - 26.

Παρά τις παραπάνω εισηγήσεις όμως, ο συντάκτης της έρευνας διατύπωνε παράλληλα και σοβαρές επιφυλάξεις ως προς τη σκοπιμότητα της δημιουργίας μιας κρατικής κινηματογραφικής σχολής, λαμβάνοντας υπόψη τα οικονομικά δεδομένα της χώρας και τις συνθήκες που ίσχυαν στην αγορά εργασίας:

Είναι αναμφισβήτητο ότι η έρευνα για την επαγγελματική αποκατάσταση των κινηματογραφιστών δεν ευνοεί εισήγηση υπέρ της ιδρύσεως μιας κρατικής σχολής κινηματογράφου και τηλεόρασης “επί του παρόντος” γιατί αυτό θα έχει σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία οξύτατων προβλημάτων απασχόλησεως για τους εργαζόμενους στη βιομηχανία “κινηματογράφος – τηλεόραση”. Σε ορισμένες βασικές ειδικότητες όπως π.χ. των σκηνοθετών, των σκηνογράφων και των εικονοληπτών θα προστεθούν στο υπάρχον “αργούν δυναμικών” αυτοί που θα αποφοιτήσουν όχι μόνο από την Κρατική Σχολή αλλά και αυτοί που προέρχονται από ιδιωτικές σχολές και σχολές του εξωτερικού, καθώς επίσης και από τα studios. Βέβαια έχει διατυπωθεί ο ισχυρισμός α) ότι αυτό αποτελεί παγκόσμιο πρόβλημα και β) ότι το κράτος δεν είναι υπεύθυνο για την επαγγελματική απασχόληση των αποφοίτων μιας σχολής των οποίων η σταδιοδρομία εξαρτάται από την αποδοχή τους ή μη από το κοινό. Παρ’ όλα αυτά, με την ίδρυση μιας κρατικής σχολής το κράτος επιζητεί να καλύψει κάποιο τομέα, επομένως αναλαμβάνει κάποια ηθική δέσμευση και υποχρέωση που αν δεν την τηρήσει ενδέχεται να αντιμετωπίσει νέα προβλήματα που ασφαλώς θα αναφούν. Αλλά και από οικονομική άποψη θα είναι ασύμφορη η ίδρυση μιας κρατικής σχολής στον τομέα του κινηματογράφου, όταν άτομα με ταλέντο και ιδιαίτερη κλίση προς ένα επάγγελμα, μετά από αρκετά χρόνια ειδικεύσεως αναγκαστούν να στραφούν προς άλλα επαγγέλματα μια και δεν θα μπορούν να απασχοληθούν στον τομέα τους. Τα αποτελέσματα της έρευνας για την επαγγελματική αποκατάσταση των κινηματογραφιστών οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, αν ληφθεί υπόψη το κριτήριο αυτό μόνο, δεν είναι σκόπιμο να ιδρυθεί κρατική σχολή κινηματογράφου και τηλεόρασης κάτω από τις παρούσες συνθήκες».⁸⁸⁵

Υπό το πρίσμα των εισηγήσεων αυτών η τότε κυβέρνηση Καραμανλή φαίνεται πως οδηγήθηκε στην αναστολή οποιασδήποτε περαιτέρω πρωτοβουλίας για τη δημιουργία κρατικής σχολής κινηματογράφου. Αντ’ αυτού επικέντρωσε το ενδιαφέρον της γύρω από την ιδιωτική κινηματογραφική εκπαίδευση, φτάνοντας στην ψήφιση του Ν. 1158/ 1981, λίγους μήνες πριν από τη λήξη της θητείας της.⁸⁸⁶ Εδώ αξίζει να αναφέρουμε δυο ακόμη αποφάσεις της κυβέρνησης Καραμανλή οι οποίες εντοπίστηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας, ήσσονος ίσως σημασίας, πλην όμως ενδεικτικές της πρόθεσης να διαμορφωθεί ένα σύγχρονο και σταθερό πλαίσιο σχετικά με την εκπαίδευση των νέων στον χώρο των οπτικοακουστικών μέσων· και οι δυο ήρθαν ουσιαστικά να αποκαταστήσουν εκκρεμότητες του Β.Δ. 394/ 1963, η μεν πρώτη σχετικά με τον καθορισμό ωρολογίου και αναλυτικού προγράμματος, η δε

⁸⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 18-19.

⁸⁸⁶ Ο νόμος ψηφίστηκε τον Μάιο του 1981. Οι εκλογές που έμελλε να επιφέρουν και την αλλαγή στην εξουσία, αναδεικνύοντας το ΠΑΣΟΚ ως κυβέρνηση για πρώτη φορά, έλαβαν χώρα τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς.

δεύτερη σχετικά με τη διαδικασία διεξαγωγής των διπλωματικών εξετάσεων των σπουδαστών στις κινηματογραφικές σχολές.⁸⁸⁷

Μετά την αλλαγή κυβέρνησης στις εκλογές του 1981, η νέα ηγεσία του Υπουργείου Πολιτισμού, με επικεφαλής τη Μελίνα Μερκούρη και τον Μάνο Ζαχαρία στη θέση του συμβούλου κινηματογραφίας επεδίωξε εκ νέου να δώσει ώθηση στην προσπάθεια σύστασης κρατικής σχολής κινηματογράφου. Αρχικά στον Ν. 1597/1986 για την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας, οριζόταν με το πρώτο του άρθρο η υποχρέωση του κράτους για τη βελτίωση της κινηματογραφικής παιδείας του λαού.⁸⁸⁸ Επιπλέον ο Ζαχαρίας, έχοντας ο ίδιος την εμπειρία της φοίτησης σε δυο από τις σημαντικότερες κινηματογραφικές σχολές παγκοσμίως (IDHEC και VGIK),⁸⁸⁹ επεξεργάστηκε ένα αναλυτικό σχέδιο για τη σύσταση μιας κρατικής σχολής κινηματογράφου, το οποίο προέβλεπε μεταξύ άλλων τη στέγασή της στη βίλα Καζούλη.⁸⁹⁰ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου: «ο νόμος για τη σχολή ήταν έτοιμος [...] η βίλα Καζούλη ήταν έτοιμη· δηλαδή είχε αξιολογηθεί, είχαν γίνει τα σχέδια και είχαν δοθεί τα ανταλλάγματα, και αν φτιάχναμε τη βίλα Καζούλη τελείωνε το πράγμα [...] έφυγε όμως η Μελίνα, κατέρρευσε το σύστημα και ξαναβρεθήκαμε πάλι στην αρχή».⁸⁹¹ Κατά την εκτίμησή του, η πρωτοβουλία δεν προχώρησε καθώς βρήκε αντιστάσεις από τη μεριά των ιδιοκτητών των σχολών κινηματογράφου και από ενδοκυβερνητικούς παράγοντες που δεν ευνοούσαν τη δαπάνη χρημάτων για τον συγκεκριμένο σκοπό.⁸⁹²

⁸⁸⁷ Α) Έγγραφο του ΥΠ.ΠΟ., «Καθορισμός ωρολογίου και αναλυτικού προγράμματος Α'Β' και Γ' τάξεων πάρα τας Κιν/καις σχολαίς λειτουργούντων τμημάτων Σκηνοθεσίας, Σκηνογραφίας, Φωτογραφίας- Εικονοληψίας και Ηθοποιών», 40254/ 05.09.1974, και Β) Υ. Α. «Περί διπλωματικών εξετάσεων», αρ. Δ/ Φ07/08/10006/ 28.02.1975.

⁸⁸⁸ Άρθρο 1, παρ. 2 του Ν.1597/1986. ό. π.

⁸⁸⁹ Βλ. σχετικά, σ. 119-120 και 198-200.

⁸⁹⁰ Πρόκειται για μια από μια από τις πλέον γνωστές και χαρακτηριστικές για το αρχιτεκτονικό τους ύφος επαύλεις στην Αττική, και συγκεκριμένα στα σύνορα Κηφισιάς – Μαρουσιού, επί της λεωφόρου Κηφισιάς. Βλ. σχετικά: Ελένη Καρατζά, «Η βίλα Καζούλη», (30.4.2014), άρθρο στην ηλεκτρονική έκδοση της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=428311> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁸⁹¹ Συνέντευξη του Ζαχαρία στο ντοκιμαντέρ του Γαβριήλ Τζάφκα: *Champions: Μια αστεία ιστορία*, ό. π.

⁸⁹² Την άποψη του αυτή εξέφρασε κατά τη συνέντευξη - μαρτυρία που μου παραχώρησε για τους ερευνητικούς σκοπούς της παρούσας εργασίας. Συνέντευξη Μ. Ζαχαρία, ό. π.

Οι διεργασίες γύρω από το ζήτημα συνεχίστηκαν και εντάθηκαν κατά τη δεκαετία του 1990. Στα πλαίσια μάλιστα μιας ευρύτερης κινητικότητας που είχε στόχο την αναδιάταξη του νομοθετικού πλαισίου της ελληνικής κινηματογραφίας, συστάθηκε μια επταμελής συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, τον Μάνο Ζαχαρία, τον Φώτο Λαμπρινό, τον Παντελή Βούλγαρη, τη Λουκία Ρικάκη, τον Αιμίλιο Κονιτσιώτη και τον Άγι Μεταξόπουλο, στην οποία συμμετείχε επίσης, χωρίς δικαίωμα ψήφου ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος.⁸⁹³ Οι εργασίες της επιτροπής διήρκησαν γύρω στα δύομισι χρόνια, το δε αντικείμενο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης είχε ανατεθεί στον Λαμπρινό.⁸⁹⁴

Στους κόλπους της επιτροπής είχε προκύψει διχογνωμία μεταξύ του Λαμπρινού και του Αγγελόπουλου αναφορικά με τη μορφή και τον θεσμικό χαρακτήρα που θα έπρεπε να έχει μια δημόσια σχολή κινηματογράφου. Ο Αγγελόπουλος επιθυμούσε τη δημιουργία ενός ανεξάρτητου τμήματος, εκτός του υφιστάμενου ακαδημαϊκού πλαισίου, το οποίο και οραματιζόταν ως κομμάτι μιας μεγαλύτερης επένδυσης που θα πραγματοποιείτο, μέσα από την εκμετάλλευση των πρώην αμερικανικών βάσεων της Νέας Μάκρης, για τη δημιουργία κινηματογραφικών στούντιο στα πρότυπα της ιταλικής Cinecitta και του Centro Sperimentale. Ο ίδιος δήλωσε σχετικά: «Πρότεινα στον Κώστα Σημίτη την πρώην αμερικάνικη βάση της Νέας Μάκρης να γίνει πολιτιστικός χώρος, πολιτιστική περιοχή· η οποία θα περιλάμβανε μια Ακαδημία Κινηματογράφου, αλλά όχι μόνο. [...] Ήταν 200 στρέμματα. Ο Δήμος Νέας Μάκρης πρόσφερε χρήματα για να γίνει, ένα εκατομμύριο τότε».⁸⁹⁵

Στον αντίποδα, η πρόταση του Λαμπρινού είχε πιο μινιμαλιστικό χαρακτήρα, προωθώντας την ιδέα της ένταξης του κινηματογραφικού τμήματος στο ήδη υπάρχον εκπαιδευτικό περιβάλλον των συναφών ανωτάτων ακαδημαϊκών ιδρυμάτων: «... εγώ του έλεγα (σ.σ. εννοεί τον Αγγελόπουλο) μέχρι να φτάσουμε στη Νέα Μάκρη, ας

⁸⁹³ Ο Μπακογιαννόπουλος δεν είχε δικαίωμα ψήφου καθώς είχε αναλάβει εν τω μεταξύ τη θέση του Ειδικού Συμβούλου Κινηματογραφίας, την οποία και διατήρησε καθ' όλη τη δεύτερη περίοδο διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, μεταξύ 1993 και 2004. Όπως προαναφέρθηκε, την ίδια θέση κατείχε κατά την περίοδο 1981 - 1987 ο Ζαχαρίας.

⁸⁹⁴ Τις πληροφορίες σχετικά με τη σύσταση και τις δραστηριότητες της επιτροπής μου παρέιχε ο Λαμπρινός στη δική του συνέντευξη – μαρτυρία για τους ερευνητικούς σκοπούς της παρούσας εργασίας (31/10/2014). Σύμφωνα με τον ίδιο η επιτροπή ξεκίνησε τη λειτουργία της επί υπουργίας Σταύρου Μπένου και ολοκλήρωσε το έργο της όταν υπουργός Πολιτισμού έγινε ο Ευάγγελος Βενιζέλος.

⁸⁹⁵ Συνέντευξη του Θ. Αγγελόπουλου στο ντοκιμαντέρ: *Champions: Μια αστεία ιστορία*, ό. π.

γίνουμε ένα τμήμα κινηματογράφου μέσα στη σχολή Καλών Τεχνών, πράγμα που είναι εφικτό, εφόσον συμφωνήσει η Πρυτανεία της σχολής και με την απαραίτητη πολιτική βούληση».⁸⁹⁶ Αμφότερες πάντως οι προτάσεις επρόκειτο να σκοντάψουν και πάλι στην απροθυμία ουσιαστικής υποστήριξης από τη μεριά του κράτους αλλά και της ακαδημαϊκής κοινότητας. Όπως ανέφερε ο Αγγελόπουλος: «Ο Σημίτης το δέχτηκε ενθουσιωδώς, αλλά λίγες μέρες μετά μου τηλεφώνησε ότι είναι αδύνατον. Δεν μου εξήγησε για ποιο λόγο· κατάλαβα ότι υπήρχαν αντιδράσεις από τις ισορροπίες εντός του κόμματος».⁸⁹⁷ Από την άλλη, ο Λαμπρινός στη δική του μαρτυρία εστιάζει το πρόβλημα στις σημαντικές ενστάσεις και τα εμπόδια που προήλθαν από τη μεριά του πανεπιστημιακού χώρου, συνδεδεμένα κυρίως με ζητήματα γραφειοκρατίας.

Παράλληλα, μέσα στη δεκαετία του 1990 συντελέστηκε άλλη μια σημαντική θεσμική μεταβολή που επρόκειτο να διαμορφώσει νέα δεδομένα γύρω από το καθεστώς της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας. Το 1992 καθιερώθηκε το Εθνικό Σύστημα Επαγγελματικής Εκπαίδευσης και Κατάρτισης, ανοίγοντας τον δρόμο για τη δημιουργία των Ινστιτούτων Επαγγελματικής Κατάρτισης (ΙΕΚ).⁸⁹⁸ Έναν χρόνο αργότερα, το 1993, χορηγήθηκαν οι πρώτες σχετικές άδειες.⁸⁹⁹ Από τότε έως σήμερα, δημόσια και ιδιωτικά ΙΕΚ έχουν προσφέρει τη δυνατότητα κατάρτισης σε μια σειρά από ειδικότητες που σχετίζονται με τα οπτικοακουστικά. Στον ιδιωτικό χώρο ένα από τις πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί το «ΙΕΚ ΑΚΜΗ», ο σχετικός τομέας σπουδών του οποίου στην Αθήνα ξεκίνησε εκείνη την περίοδο και συνεχίζει τη λειτουργία του έως σήμερα.⁹⁰⁰ Κάτι ανάλογο συνέβη σε δεύτερο βαθμό και με την περίπτωση των Κολλεγίων (ή Κέντρων Μεταλυκειακής Εκπαίδευσης)

⁸⁹⁶ Συνέντευξη Φ. Λαμπρινού, ό. π.

⁸⁹⁷ Συνέντευξη του Θ. Αγγελόπουλου στο ντοκιμαντέρ: *Champions: Μια αστεία ιστορία*, ό. π.

⁸⁹⁸ Ν. 2009/ 1992: «Εθνικό Σύστημα Επαγγελματικής Εκπαίδευσης και Κατάρτισης και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α'18/ 14.02.1992.

⁸⁹⁹ Υ. Α. «Χορήγηση άδειας ίδρυσης Ιδιωτικών Ινστιτούτων Επαγγελματικής Κατάρτισης σε Νομικά Πρόσωπα Ιδιωτικού Δικαίου και σε Φυσικά Πρόσωπα» (αριθ. Ζ/ 5099), ΦΕΚ Β'460/ 25.06.1993, «Υπουργικά αποφάσεις & εγκρίσεις».

⁹⁰⁰ Το «ΙΕΚ Ακμή» έχει πλέον διαμορφώσει στο πρόγραμμα σπουδών του τον τομέα: «Οπτικοακουστικά και Τέχνες». Βλ. σχετικά το έντυπο του, που βρίσκεται σε ηλεκτρονική μορφή στο: <https://iek-akmi.edu.gr/pdf/iek-akmi-optikoakoustika-texnes.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Πληροφορίες για τη σύσταση και την εξέλιξη του τομέα μου παρείχε προφορικά η κα. Μαγδαληνή Ρεμούνδου, υπεύθυνη του Τομέα Σπουδών Πολιτισμού και Επικοινωνίας του «Μητροπολιτικού Κολλεγίου», που ανήκει επίσης στον Όμιλο Ακμή.

όπως το “New York College”, το οποίο το 2001 καθιέρωσε επίσης ένα πρόγραμμα σπουδών για τον κινηματογράφο και τα οπτικοακουστικά μέσα.⁹⁰¹

Ιδιαίτερης προσοχής εδώ χρήζει το εξής στοιχείο: Η εποπτεία των δημόσιων και ιδιωτικών ΙΕΚ καθώς και των κολλεγίων ανατέθηκε στο Υπουργείο Παιδείας. Αρχικά υπεύθυνος ορίστηκε να είναι ο Οργανισμός Επαγγελματικής Εκπαίδευσης και Κατάρτισης (Ο.Ε.Ε.Κ.) και πλέον – έπειτα από την κατάργησή του το 2010 - η ευθύνη πέρασε στον Εθνικό Οργανισμό Πιστοποίησης Προσόντων και Επαγγελματικού Προσανατολισμού (Ε.Ο.Π.Π.Ε.Π.) και τη Γενική Γραμματεία Δια Βίου Μάθησης.⁹⁰² Επομένως οι ειδικότητες ΙΕΚ και κολλεγίων που σχετίζονται με τα οπτικοακουστικά βρίσκονται υπό την εποπτεία του Υπουργείου Παιδείας και όχι του Υπουργείου Πολιτισμού, όπως συνέβαινε με τις ιδιωτικές κινηματογραφικές σχολές. Άρα για το ίδιο μαθησιακό αντικείμενο ορίστηκαν ως υπεύθυνα δυο διαφορετικά υπουργεία, ανάλογα με τον καθορισμό της νομικής υπόστασης του εκάστοτε εκπαιδευτικού φορέα από την πολιτεία.

Φτάνοντας στο 1997, η διερεύνηση των προϋποθέσεων για τη σύσταση κρατικής σχολής κινηματογράφου έδωσε τη θέση της στο στάδιο της υλοποίησης. Αρχικά η πρόθεση του κράτους για τη δημιουργία τμήματος κινηματογράφου σε επίπεδο ανώτατης εκπαίδευσης εκφράστηκε στον Ν. 2557/1997, όπου και αναφέρεται: «Με προεδρικά διατάγματα που εκδίδονται ύστερα από πρόταση των Υπουργών Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και Πολιτισμού, μετά από γνώμη των αρμοδίων πανεπιστημιακών οργάνων, όπου αυτή προβλέπεται, είναι δυνατό να ιδρύνονται τμήματα κινηματογραφικής θεωρίας στα Α.Ε.Ι. και να ιδρυθεί αυτοτελής ανώτατη πρακτική σχολή κινηματογραφίας. Με τα προεδρικά αυτά διατάγματα ορίζονται τα σχετικά με τη μορφή, τη διοίκηση, την οργάνωση, τη λειτουργία, την εκλογή και το διορισμό του ακαδημαϊκού και λοιπού προσωπικού, το πρόγραμμα και

⁹⁰¹ Το “New York College” έχει δημιουργήσει πλέον ένα προπτυχιακό πρόγραμμα για τις κινηματογραφικές σπουδές, σε συνεργασία με το βρετανικό πανεπιστήμιο του Greenwich Βλ. το φυλλάδιο του New York College “BA (Hons) Film Studies”, το οποίο βρίσκεται επίσης σε ηλεκτρονική μορφή στο: https://www.nyc.gr/sites/default/files/monofilo_filmstudies_new_0.pdf (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Σχετικές πληροφορίες και διευκρινίσεις μου παρείχε προφορικά ο υπεύθυνος σπουδών του τομέα κ. Δημήτρης Παναγιωτάτος.

⁹⁰² Βλ. τους ιστότοπους των δύο οργανισμών στο διαδίκτυο:
Α) «Ε.Ο.Π.Π.Ε.Π.: Έργο - Δράσεις»: <http://www.eoppep.gr/index.php/el/eoppep/actions>
Β) «Γ.Γ.Δ.Β.Μ.»: <http://www.gsae.edu.gr/el/adiesiiek>
(τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

τους τίτλους σπουδών, κάθε άλλο συναφές ζήτημα και κάθε άλλη αναγκαία λεπτομέρεια».⁹⁰³

Με βάση αυτό το σκεπτικό, ακολούθησε η ενημέρωση των σχολών για τη διακοπή έγκρισης των πρωτοετών σπουδαστών τους από τη μεριά του Υπουργείου Πολιτισμού, τον Σεπτέμβριο του 1999.⁹⁰⁴ Όπως αναμενόταν, οι αντιδράσεις των σχολάρχων υπήρξαν έντονες, με αποτέλεσμα το υπουργείο να οδηγηθεί σε προσωρινή ανάκληση της απόφασής του περί μη έγκρισης των εγγραφών των πρωτοετών σπουδαστών.⁹⁰⁵ Τον Ιούλιο του 2000 όμως με νέα εγκύκλιό του προς τις τέσσερις εν λειτουργία κινηματογραφικές σχολές (Σταυράκου, Παπαντωνόπουλου, Χατζίκου και Μπέλλου) τους γνωστοποιούσε πως: «Το Υπουργείο Πολιτισμού ξεκινά ήδη τη διαδικασία ίδρυσης αυτοτελούς Ανώτατης Πρακτικής Σχολής Κινηματογραφίας, καθώς και Τμήματος Κινηματογραφικής Θεωρίας σε ένα τουλάχιστον Ανώτατο Εκπαιδευτικό Ίδρυμα σε πρώτη φάση, σε συνεργασία με το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων.[...] Εν όψει των δρομολογημένων ενεργειών και σε συνδυασμό με την έλλειψη νομοθετικής πρόβλεψης δεν είναι νόμο επιτρεπτή η περαιτέρω εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού στις Σχολές σας, οι οποίες μπορούν να συνεχίσουν να λειτουργούν, επιλέγοντας κατά την απόλυτη κρίση σας, τη νομική τους μορφή, σύμφωνα με την κείμενη νομοθεσία (ΙΕΚ, Εργαστήρια Ελευθέρων Σπουδών κλπ.). Ωστόσο και προκειμένου να υπάρξει ομαλή μετάβαση στο προσδιοριζόμενο από το Ν. 2557/1997 σύστημα Κινηματογραφικής Εκπαίδευσης που θα ανήκει πλέον στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, το Υπουργείο Πολιτισμού απεφάσισε να εγκρίνει κατ' εξαίρεση και μόνο για τη νέα σχολική περίοδο 2000 - 2001 τις εγγραφές πρωτοετών σπουδαστών στις Σχολές σας, καλύπτοντας με ειδική νομοθετική πρόβλεψη την ολοκλήρωση της 3ετούς φοίτησης, όπως θα συμβεί και με τους ήδη δευτεροετείς και τριτοετείς σπουδαστές σας».⁹⁰⁶

Τελικά με τον Ν.3255/2004 η πολιτεία προχώρησε στην ίδρυση όχι μόνο ενός, αλλά δύο ακαδημαϊκών τμημάτων σε σχέση με τα οπτικοακουστικά. Το πρώτο ήταν

⁹⁰³ Ν. 2557/1997: «Θεσμοί, μέτρα και δράσεις Πολιτιστικής Ανάπτυξης», ΦΕΚ Α' 271/ 24.12.1997. Ειδικότερα στο άρθρο 4, παρ. 6: «Ζητήματα κινηματογραφικής πολιτικής».

⁹⁰⁴ Βλ. σχετικά, σ.214 και την υποσημείωση αρ. 386, στο πρώτο μέρος που αφορά το θεσμικό πλαίσιο.

⁹⁰⁵ Με έγγραφό ενέκρινε τελικά την εγγραφή τους, μόνο για το ακαδημαϊκό έτος 1999-2000. Έγγραφο υπ' αριθ. 59382/6401/ 23.12.99.

⁹⁰⁶ Εγκύκλιος 58021/ 07.07.2000.

ένα τμήμα αμιγώς προσανατολισμένο προς τον κινηματογράφο, το «Τμήμα Κινηματογράφου», στο πλαίσιο της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ενώ το δεύτερο, το «Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας» στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, με έδρα την πόλη της Κέρκυρας, είχε έναν πιο διευρυμένο χαρακτήρα, δίνοντας έμφαση στη σύγκλιση της τέχνης με την τεχνολογία.⁹⁰⁷

Τα δύο νέα πανεπιστημιακά τμήματα ξεκίνησαν άμεσα τη λειτουργία τους, τον Σεπτέμβρη του ακ. έτους 2004 - 2005. Η μελέτη γύρω από τις διεργασίες που οδήγησαν στη σύσταση και τη λειτουργία τους δεν εμπίπτουν στους ερευνητικούς στόχους της παρούσας εργασίας. Παρόλα αυτά η επισκόπηση εγγράφων της αλληλογραφίας μεταξύ ΥΠ.ΠΟ. και πρυτανείας του ΑΠΘ, καθώς και τα πρακτικά των συνεδριάσεων της Συγκλήτου γύρω από το ζήτημα του Τμήματος Κινηματογράφου, διαφωτίζουν διάφορες πτυχές ως προς την προεργασία που είχε γίνει σε σχέση με τους διαθέσιμους χώρους, την απαραίτητη υλικοτεχνική υποδομή και τον σχεδιασμό του προγράμματος σπουδών, αλλά ταυτόχρονα καταδεικνύουν και τους λόγους που συνετέλεσαν στην επίτευξη της δημιουργίας του.⁹⁰⁸

Σε κάθε περίπτωση πάντως, η πιθανή σπουδή γύρω από τη δημιουργία του τμήματος δεν αναιρεί το γεγονός ότι η Ελλάδα, με καθυστέρηση σχεδόν μισού αιώνα ως προς τα τεκταινόμενα στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, απέκτησε εν τέλει δημόσια κινηματογραφική εκπαίδευση. Επιπλέον αξίζει να σημειωθεί ότι με την πάροδο του χρόνου, τα τμήματα που αφορούν τα οπτικοακουστικά κερδίζουν συνεχώς το ενδιαφέρον όλο και μεγαλύτερου αριθμού μαθητών. Το «Τμήμα Κινηματογράφου» του ΑΠΘ για παράδειγμα υπήρξε το δεύτερο πιο δημοφιλές στις

⁹⁰⁷ Ν.3255/2004: «Ρυθμίσεις θεμάτων όλων των εκπαιδευτικών βαθμίδων», ΦΕΚ Α'138/ 22.07.2004. Βλ. επίσης την παρουσίαση των τμημάτων στους διαδικτυακούς τους ιστότοπους: α. *Τμήμα Κινηματογράφου* της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ <http://www.film.auth.gr/> β. *Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας* του Ιονίου Πανεπιστημίου <http://avarts.ionio.gr/gr/department/aim/> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁹⁰⁸ Βλ. ενδεικτικά το: «Απόσπασμα από τα πρακτικά της συνεδρίασης της Συγκλήτου αριθ. 2758/ 14-1-2004 (επαναληπτική)». *Εικόνα 57*, στο τέλος του κεφαλαίου. Τα σχετικά έγγραφα μου παρέιχε η Γραμματεία του Τμήματος Κινηματογράφου του ΑΠΘ. Το τμήμα συμπλήρωσε το 2015 τα πρώτα του δέκα χρόνια λειτουργίας, διοργανώνοντας επετειακά και ένα διεθνές συνέδριο. Βλ. σχετικά: «1ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο: Ο Αγνώστος Ελληνικός Κινηματογράφος: Νέες Χαρτογραφήσεις, Νέοι Πρωταγωνιστές, Νέες Διευρύνσεις του Παρελθόντος (1945-1967), Τμήμα Κινηματογράφου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 28-29 Μαΐου 2015» : <http://auth.gr/news/conferences/18788> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

συνολικές προτιμήσεις των υποψηφίων σπουδαστών κατά τις Πανελλαδικές Εξετάσεις του 2016, πίσω από το επίσης σχετιζόμενο με τα οπτικοακουστικά «Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών», στο ΤΕΙ Αθήνας. Αντίστοιχα το «Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας» του Ιονίου Πανεπιστημίου ήταν επίσης μεταξύ εκείνων με τις περισσότερες προτιμήσεις, ερχόμενο τέταρτο.⁹⁰⁹

Εν τω μεταξύ η εισαγωγή του κινηματογράφου ως γνωστικού αντικειμένου στα προγράμματα σπουδών άλλων ακαδημαϊκών ιδρυμάτων της χώρας είχε ήδη ξεκινήσει από τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Την αρχή έκανε το τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης το 1985, με την καθιέρωση των κινηματογραφικών σπουδών αρχικά σε προπτυχιακό επίπεδο και από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 με τη δημιουργία και μεταπτυχιακού προγράμματος.⁹¹⁰ Η μελέτη του κινηματογράφου και ευρύτερα των οπτικοακουστικών μέσων στα πανεπιστημιακά τμήματα της χώρας επρόκειτο να συνεχιστεί και να διευρυνθεί τα τελευταία τριάντα χρόνια. Ορισμένα από τα ακαδημαϊκά τμήματα τα οποία έχουν συμπεριλάβει συναφή μαθήματα στο δικό τους curriculum είναι εκείνα των Θεατρικών Σπουδών σε Αθήνα, Πάτρα και Ναύπλιο, το «Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού» στο Πάντειο Πανεπιστήμιο, το «Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ» του Πανεπιστημίου Αθηνών, το «Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας» (Τ.Π.Τ.Ε.) που ανήκει στη Σχολή Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Μυτιλήνη), και το «Ανοιχτό Πανεπιστήμιο».

Παρόλη όμως τη ραγδαία αύξηση των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων που συμπεριέλαβαν τον κινηματογράφο στο πρόγραμμα σπουδών τους, και κυρίως την

⁹⁰⁹ «Οι προτιμήσεις των υποψηφίων των φετινών πανελλαδικών» (25.08.2016): <http://www.minedu.gov.gr/exetaseis-2/baseis-an/22932-25-08-16-oi-protimiseis-ton-yropsifion-ton-fetion-panelladikon-2> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Με τον όρο «συνολικές προτιμήσεις», το άρθρο εννοεί το πόσοι δήλωσαν ένα τμήμα στο μηχανογραφικό τους σε οποιαδήποτε σειρά. Από τον επίσημο ιστότοπο του Υπουργείου Παιδείας.

⁹¹⁰ Στο τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Κρήτης ξεκίνησε το 1994 να λειτουργεί ένα πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών, ανάμεσα στις κατευθύνσεις του οποίου περιλαμβανόταν η ιστορία και θεωρία του θεάτρου και του κινηματογράφου. Βλ. σχετικά στον ιστότοπο του τμήματος: <http://www.philology.uoc.gr/postgraduate/> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Βλ. ακόμη: Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, «Μαθήματα κινηματογράφου σε ένα Τμήμα Φιλολογίας», *Η κυριακάτικη Αυγή - Ενθέματα*, (10.11.2002), και Βασίλης Πατμανίδης, «Η Φιλοσοφική Σχολή του Ρεθύμνου στην πρωτοπορία των Ελληνικών Κινηματογραφικών Σπουδών: Μια αθόρυβη προσπάθεια με καλές προοπτικές», *Ρεθιμιώτικα Νέα*, (1-2.3.2008). Πλέον το πρόγραμμα έχει εξελιχθεί στο Διδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στις «Θεατρικές και Κινηματογραφικές Σπουδές», που συνδιοργανώνεται από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας, και ξεκίνησε τη λειτουργία του κατά το εαρινό εξάμηνο του 2019.

ίδρυση του συναφούς τμήματος στο ΑΠΘ που έθετε ως κατεξοχήν εκπαιδευτικό του στόχο την ανάδειξη νέων και κατάλληλα καταρτισμένων κινηματογραφιστών, η πολιτική ηγεσία που προέκυψε από τις εκλογές του 2004 ανακοίνωσε ότι προσανατολιζόταν προς τη δημιουργία μιας Ακαδημίας Τεχνών, μέρος της οποίας θα αποτελούσε μια ακόμη σχολή ειδικά για τον κινηματογράφο. Το βασικό πλάνο προέβλεπε τη σύσταση μιας ακαδημίας για τη μουσική, τον χορό, το θέατρο, τον κινηματογράφο και τα οπτικοακουστικά, για τη στέγαση της οποίας αποφασίστηκε να παραχωρηθεί η ολυμπιακή εγκατάσταση του «Κέντρου Πάλης Άνω Λιοσίων». Επιπλέον συγκροτήθηκαν ομάδες εργασίας για κάθε έναν από τους τομείς τέχνης, προκειμένου να συντάξουν ένα πόρισμα σχετικά με την οργάνωση και τις ανάγκες του κάθε τομέα. Η ειδική ομάδα για τον κινηματογράφο αποτελείτο από την Εύα Στεφανή, την Αθηνά – Ραχήλ Τσαγγάρη, τον Πάνο Κούτρα, τον Άγγελο Φραντζή και τον Θανάση Ρικάκη.⁹¹¹

Τα πορίσματα κάθε ομάδας κατατέθηκαν μετά από επεξεργασία περίπου ενός έτους και συνδυάστηκαν προκειμένου να αποτελέσουν από κοινού ένα σχέδιο νόμου για την ίδρυση μιας ακαδημίας πρακτικοποιημένης γνώσης. Σύμφωνα με τις εισηγήσεις, η Ακαδημία Τεχνών θα ανήκε στην ανώτερη εκπαιδευτική βαθμίδα και θα ήταν τριετούς φοίτησης. Η εισαγωγή των υποψηφίων θα γινόταν διακριτά από το σύστημα των πανελληνίων εξετάσεων, με αυστηρά κριτήρια αξιολόγησης που θα όριζε ο κανονισμός της σχολής, σε αντιστοιχία με την εισαγωγή σπουδαστών στις δραματικές σχολές και στις Καλών Τεχνών. Η υπόθεση φαινόταν να βρίσκεται πολύ κοντά στο στάδιο της υλοποίησής της, με την εξαγγελία της ίδρυσής της να γίνεται από τον τότε πρωθυπουργό Κώστα Καραμανλή, από κοινού με τους δύο υπεύθυνους υπουργούς, Πολιτισμού Γιώργο Βουλγαράκη και Παιδείας Μαριέττα Γιαννάκου.⁹¹²

⁹¹¹ Σταυρούλα Παπασπύρου, «Ακαδημία - Η Ουτοπία», *Ελευθεροτυπία*, (26.03.2006).

⁹¹² Βλ. σχετικά: «Την ίδρυση της Ακαδημίας Τεχνών ανακοίνωσε ο πρωθυπουργός Κώστας Καραμανλής» (12.5.2007) <http://news.in.gr/culture/article/?aid=801460> και «Στην τελική ευθεία η λειτουργία της Ακαδημίας Τεχνών από το Υπουργείο Πολιτισμού» (21.05.2007) <http://news.in.gr/culture/article/?aid=803433>, αμφότερα άρθρα στον ειδησεογραφικό ιστότοπο: “in.gr” (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019). Επιπλέον υπάρχει σχετική αναφορά της Στεφανή στο ντοκιμαντέρ του Τζάφκα, *Champions: Μια αστεία ιστορία*, ό. π. Εκεί μεταξύ άλλων αναφέρει ότι η επιτροπή που ήταν επιφορτισμένη με την προετοιμασία του τμήματος κινηματογράφου συνέταξε ένα αρκετά αναλυτικό πρόγραμμα, το οποίο και παρουσίασε κατά τη διάρκεια των διεργασιών «3ου Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Κινηματογράφο» που πραγματοποιήθηκε στις 11 και 12 Μαΐου 2007 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Όμως οι πολιτικές εξελίξεις σε βραχυπρόθεσμο και μακροπρόθεσμο επίπεδο φαίνεται πως επέδρασαν τελικά ανασταλτικά στην πραγματοποίηση του συγκεκριμένου σχεδιασμού. Λίγο καιρό μετά την εξαγγελία Καραμανλή, και ενώ σύμφωνα με δημοσιεύματα του Τύπου αναμενόταν η ψήφιση του σχετικού νομοσχεδίου από τα θερινά τμήματα της Βουλής, εξαγγέλθηκαν έκτακτα εκλογές, στις 17 Αυγούστου 2007.⁹¹³ Η Νέα Δημοκρατία τις κέρδισε ξανά και ο Καραμανλής σχημάτισε εκ νέου κυβέρνηση, τοποθετώντας στη θέση του Υπουργού Πολιτισμού τον Αντώνη Σαμαρά. Έκτοτε όμως το ζήτημα πάγωσε, πιθανόν λόγω και των δυσοίωνων προβλέψεων για την πορεία της οικονομίας, μια εξέλιξη που δημιουργούσε πρόβλημα έλλειψης πόρων για τα όποια σχέδια είχε η δεύτερη κυβέρνηση Καραμανλή αναφορικά με την Ακαδημία Τεχνών.

Επιστρέφοντας στην αντιπαράθεση του ΥΠ.ΠΟ. με τις ιδιωτικές κινηματογραφικές σχολές, φθάνουμε στον Σεπτέμβρη του 2004, οπότε και πραγματοποιήθηκαν οι τελευταίες εξετάσεις τελειόφοιτων σπουδαστών τους ενώπιον επιτροπής οριζόμενης από το υπουργείο.⁹¹⁴ Η σχολή Παπαντωνόπουλου προσέφυγε στο Συμβούλιο της Επικρατείας, ζητώντας τη συμμόρφωση του Υπουργείου Πολιτισμού με τα όσα όριζε ο Ν. 1158/1981 για την έκδοση των προεδρικών διαταγμάτων που εκκρεμούσαν, και τα οποία θα καθιστούσαν τον νόμο εκείνο ενεργό. Το ΣτΕ επρόκειτο να δικαιώσει το αίτημά της, ακυρώνοντας έτσι ουσιαστικά την απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού να διακόψει την ανανέωση της λειτουργίας των ιδιωτικών κινηματογραφικών σχολών, ενώ σε δεύτερο βαθμό ζητούσε από τη Διοίκηση να συμμορφωθεί άμεσα με τις αποφάσεις του και να προχωρήσει στην έκδοση των υπό εκκρεμότητα προεδρικών διαταγμάτων.⁹¹⁵

Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν να ξεκινήσει η σταδιακή διευθέτηση των εκκρεμοτήτων της νομοθεσίας. Η αρχή έγινε με το Π.Δ. 64/2009, με το οποίο

⁹¹³ Βλ σχετικά: Νίκη Κοντράρου – Ρασσιά, «Στον αέρα δύο νομοσχέδια, για Ακαδημία Τεχνών, πάταξη αρχαιοκαπηλίας», *Ελευθεροτυπία*, (21.08.2007).

⁹¹⁴ Βλ σχετικά την επιστολή του Υπουργείου Πολιτισμού στη σχολή Σταυράκου: ΥΠ.ΠΟ., «Περί εξεταστικών περιόδων Διπλωματικών Εξετάσεων τελειοφοίτων σπουδαστών», 41195/ 29.07.2003. Αρχείο Σχολής Σταυράκου.

⁹¹⁵ Βλ. την απόφαση της Ολομέλειας του Συμβουλίου της Επικρατείας με αριθ.211/ 2006, (Αθήνα, 24.01.2006) καθώς και το υπ' αριθ. 45/ 2006 Πρακτικό του Τριμελούς Συμβουλίου της Επικρατείας (Αθήνα, 19.12.2006) με το οποίο καλείται η Διοίκηση να συμμορφωθεί προς το περιεχόμενο της απόφασης της Ολομελείας του ΣτΕ, εντός τριμήνου. Η δεύτερη προσφυγή έγινε από τον πρώην σπουδαστή των σχολών Παπαντωνόπουλου και Σταυράκου Κλέαρχο Πήττα, ο οποίος με ενημέρωση ενδελεχώς γύρω από το ζήτημα και τον οποίον ευχαριστώ θερμά για την εκτεταμένη και τεκμηριωμένη πληροφόρηση που μου παρείχε.

ορίσθηκαν αναλυτικά τα δικαιολογητικά για την παροχή άδειας και λειτουργίας των Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας και Τηλεόρασης, καθώς επίσης οι απαιτούμενες κτηριακές εγκαταστάσεις και ο μηχανολογικός εξοπλισμός που οφείλουν να έχουν.⁹¹⁶ Οριστική λύση όμως στο ζήτημα φαίνεται πως δόθηκε το 2016, όταν και πραγματοποιήθηκε η τροποποίηση του Π.Δ. 64/2009 με το Π.Δ. 22/ 2016, καθώς και η ψήφιση των δυο υπολειπόμενων Π.Δ.⁹¹⁷

Με τις παραπάνω ενέργειες η πολιτεία διευθέτησε τελικά ένα ζήτημα που αφορούσε την κινηματογραφική εκπαίδευση και το οποίο παραπεμπόταν στις καλές για πάνω από τρεις δεκαετίες. Στο μεταξύ όμως και υπό το πρίσμα των νέων συνθηκών που διαμορφώθηκαν στον χώρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης και των οπτικοακουστικών στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, οι τρεις από τις τέσσερις ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου που λειτουργούσαν έως τότε – Παπαντωνοπούλου, Χατζίκου και Μπέλλου - οδηγήθηκαν στην απόφαση να κλείσουν. Η μόνη που συνεχίζει ακόμη είναι η σχολή Σταυράκου, η οποία προς το παρόν αναγνωρίζεται ως Εργαστήριο Ελευθέρων Σπουδών.⁹¹⁸

Αξίζει τέλος να γίνει αναφορά σε μια πρόσθετη επιπλοκή της κατάστασης που είχε διαμορφωθεί. Αρκετοί απόφοιτοι των συγκεκριμένων σχολών, οι οποίοι εργάζονταν σε διάφορες ειδικότητες του οπτικοακουστικού κλάδου, αντιμετώπιζαν από το 2004 – οπότε και σταμάτησαν οι εξετάσεις υπό την εποπτεία του ΥΠ.ΠΟ.- έως πρόσφατα πρόβλημα με την αναγνώριση της επαγγελματικής τους ιδιότητας, καθώς σύμφωνα με τον Ν. 358/ 1976, αλλά και την πιο πρόσφατη αντικατάστασή του από σχετική Υπουργική Απόφαση το 2005,⁹¹⁹ δεν είχαν δικαίωμα να βγάλουν άδεια άσκησης επαγγέλματος με βάση το πτυχίο τους, αφού αυτό δεν αναγνωριζόταν πλέον

⁹¹⁶ Π.Δ. 64/ 2009: «Άδεια ίδρυσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας – Τηλεόρασης – Κτηριακές Εγκαταστάσεις και εξοπλισμός αυτών», ΦΕΚ Α' 85/ 01.06.2009.

⁹¹⁷ Βλ. σχετικά: Π.Δ. 22/ 2016: «Τροποποίηση του Π.Δ. 64/2009 «Άδεια Ίδρυσης και Λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας – Τηλεόρασης – Κτηριακές Εγκαταστάσεις και Εξοπλισμός αυτών» (ΦΕΚ Α' 85)», ΦΕΚ Α' 32/ 26.02.2016· Π.Δ. 47/ 2016: «Καθορισμός Προσόντων και Δικαιολογητικών για την Πρόσληψη Διδακτικού Προσωπικού των Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας – Τηλεόρασης», ΦΕΚ Α' 75/ 22.04.2016, και Π.Δ. 48/ 2016: «Οργάνωση και Λειτουργία Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας Τηλεόρασης», ΦΕΚ Α' 76/ 26.04.2016.

⁹¹⁸ Τα Εργαστήρια Ελευθέρων Σπουδών υπάγονται στο Υπουργείο Παιδείας, και συγκεκριμένα βρίσκονται πλέον υπό την εποπτεία του ΕΟΠΠΕΠ. Βλ. σχετικά: «Θεσμικό πλαίσιο: Ιδιωτικοί Φορείς Εκπαίδευσης και Κατάρτισης» <http://www.eoppep.gr/index.php/el/structure-and-program-certification/introductionforeis> Από τον ιστότοπο του οργανισμού (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

⁹¹⁹ Υ.Α. «Άσκηση του επαγγέλματος τεχνικού της Βιομηχανίας Κινηματογράφου και Τηλεόρασης», (αριθ. 84148/1376//1402), ΦΕΚ Β' 1483/ 27.10.2005, «Αποφάσεις».

από το κράτος. Η επιλοκή αυτή ξεπεράστηκε τελικά μέσα από τους εφαρμοστικούς νόμους των Μνημονίων, σύμφωνα με τους οποίους καταργήθηκε η άδεια ασκήσεως επαγγέλματος ως προαπαιτούμενο για την δραστηριοποίηση σε μια ειδικότητα τεχνικού του κινηματογράφου και της τηλεόρασης.⁹²⁰

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του θεσμικού πλαισίου γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση, οφείλουμε να κάνουμε μνεία σε ορισμένες αξιόλογες πρωτοβουλίες επί του θέματος, οι οποίες έχουν γίνει κατά καιρούς από φορείς και σωματεία του χώρου των οπτικοακουστικών μέσων, ενίοτε όμως και από ιδιώτες. Μερικές από αυτές έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Κινηματογράφο, το οποίο πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβρη του 1980 στην Αθήνα.⁹²¹ Κοινή συνισταμένη των εισηγήσεων εκείνου του συνεδρίου για την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα, ανεξάρτητα από την προέλευσή τους και την ιδιαίτερη τοποθέτηση κάθε εισηγητή, στάθηκε η ανάγκη δημιουργίας μιας σχολής κινηματογράφου σε ανώτερο ή ανώτατο εκπαιδευτικό επίπεδο, υπό την αιγίδα του κράτους. Κατατέθηκαν εν προκειμένω δύο επίσημες προτάσεις για τη δομή και τη λειτουργία που θα έπρεπε να έχει μια κρατική σχολή για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, η μια εκ μέρους της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών και η δεύτερη από τον Σωτήρη Δημητρίου.⁹²²

Στο πλαίσιο του ίδιου συνεδρίου παρουσιάστηκε ακόμη πολύπλευρα η επικρατούσα τότε κατάσταση, μέσα από τις παρεμβάσεις ιδιοκτητών σχολών κινηματογράφου, όπως ο Λυκούργος Σταυράκος και ο Στέλιος Μωϋσειδης και καθηγητών όπως ο Γιώργος Καβάγιας. Επιπλέον τις απόψεις τους εξέθεσαν εκπρόσωποι των σπουδαστών των σχολών, σωματεία όπως η ΕΤΕΚΤ και η ΠΕΚΚ, κινηματογραφικές λέσχες αλλά και καταξιωμένοι επαγγελματίες του χώρου και δημιουργοί, όπως ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Κώστας Φέρρης και Θανάσης Ρεντζής. Η γενική διαπίστωση υπήρξε το έλλειμμα σε επίπεδο θεσμών και υποδομών, και η

⁹²⁰ Βλ. σχετικά: Ν. 3919/2011: «Αρχή της επαγγελματικής ελευθερίας, κατάργηση αδικαιολόγητων περιορισμών στην πρόσβαση και άσκηση επαγγελμάτων», ΦΕΚ Α΄ 32/ 2.3.2011, και: Υποπαράγραφος Η/2 του Ν. 4254/ 2014: «Μέτρα στήριξης και ανάπτυξης της Ελληνικής οικονομίας στο πλαίσιο εφαρμογής του Ν. 4046/2012 και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α΄ 85/ 7.4.2014.

⁹²¹ Να σημειωθεί εδώ ότι εκείνη την εποχή το νομοσχέδιο σχετικά με την ανωτεροποίηση των ιδιωτικών σχολών κινηματογράφου βρισκόταν ήδη υπό διαβούλευση, κάτι που διαφαίνεται και μέσα από τα πρακτικά του συνεδρίου.

⁹²² Οι δυο προτάσεις υπάρχουν αναλυτικά στο: *Υλικά και πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών 1981, σ. 373 - 385.

ανάγκη να αναληφθούν πρωτοβουλίες που δε θα περιορίζονται μόνο στη δημιουργία μιας σωστά οργανωμένης σχολής για τους εκκολλαπτόμενους επαγγελματίες, αλλά θα στοχεύουν στην ευρύτερη εισαγωγή του κινηματογράφου και των οπτικοακουστικών στο χώρο της εκπαίδευσης, από τα ακαδημαϊκά ιδρύματα έως τα μαθήματα στα σχολεία.⁹²³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι υπέρ της δημιουργίας μιας κρατικής σχολής κινηματογράφου τοποθετήθηκαν ακόμα και οι ιδιοκτήτες των ιδιωτικών κινηματογραφικών σχολών, μέσω του εκπροσώπου τους Μωϋσειδή: «Οι σχολές, κύριοι σύνεδροι, προτείνουν την ίδρυση κρατικής σχολής πανεπιστημιακού επιπέδου και να ληφθεί κάποια μέριμνα για τους ιδρυτές και διευθυντές των ιδιωτικών σχολών που επί 10, 20, 30 χρόνια φάγανε την ζωή τους για να μορφώσουν τους μέχρι σήμερα κινηματογραφιστές».⁹²⁴

Η κοινή αντίληψη των φορέων γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση αποτυπώθηκε ακόμη σε ένα κείμενο του «Διασωματειακού Συμβουλίου Κινηματογράφου», όπου και προτεινόταν η δημιουργία δημόσιας σχολής κινηματογράφου ανωτάτου επιπέδου, τετραετούς φοίτησης. Σύμφωνα με το σκεπτικό των συνεργαζόμενων φορέων η σχολή έπρεπε να περιλαμβάνει 8 κατευθύνσεις: 1. σκηνοθεσίας 2. σκηνογραφίας 3. οργάνωσης παραγωγής 4. σεναρίου 5. μοντάζ 6. διεύθυνσης φωτογραφίας 7. ηχοληψίας και 8. μακιγιάζ. Κατά τα δυο πρώτα χρόνια φοίτησης οι σπουδαστές θα παρακολουθούσαν τα ίδια μαθήματα, ενώ στη συνέχεια θα επέλεγαν την κατεύθυνση που επιθυμούσαν, όπου και θα διδάσκονταν τα ειδικότερα μαθήματα επάνω στο αντικείμενο της επιλογής τους, σε συνδυασμό με την πρακτική τους εξάσκηση. Επιπλέον η σχολή έπρεπε να διαθέτει απαραίτητα σύγχρονο τεχνικό εξοπλισμό που θα περιελάμβανε κάμερες, φωτιστικά σώματα, πλατό και εργαστήρια.

Εκτός από την αμιγώς κινηματογραφική σχολή, προκρινόταν ακόμα η σύσταση δυο τμημάτων πανεπιστημιακού επιπέδου: «... που το ένα θα περιλαμβάνει ιστορία και αισθητική Κιν/φου (και που κυρίως θα αφορά όλους όσους ενδιαφέρονται να μορφωθούν γενικά για την τέχνη του κιν/φου και της τηλεόρασης) και το δεύτερο τμήμα τη μετεκπαίδευση ηθοποιών ειδικά για τον κιν/φο και την τηλεόραση. Αυτά τα τμήματα θα πρέπει να είναι για έναν μίνιμουμ χρόνο. Θα πρέπει να εξεταστεί το θέμα

⁹²³ Η συνεδρίαση γύρω από τα ζητήματα που αφορούσαν την κινηματογραφική εκπαίδευση, έγινε την τρίτη και τελευταία μέρα του συνεδρίου, στις 14 Δεκέμβρη 1980. Αναλυτικά όλες οι τοποθετήσεις και οι παρεμβάσεις: Στο ίδιο, σ. 351- 430.

⁹²⁴ Στο ίδιο, σ. 398.

της τεχνικής επιμόρφωσης των άλλων ειδικοτήτων – τεχνικών που δεν περιλαμβάνονται στην ανώτατη εκπαίδευση (ηλεκτρολόγων – μακενιστών - τεχνικών εργαστηρίου – τεχνικών σκηνικών - σπέσιαλ εφφέ – τεχνικών προβολών). Αν θα είναι μέση - ανώτερη – τεχνική εκπαίδευση ή ότι άλλο και θα καθοριστούν οι όροι, τα μέσα κλπ της λειτουργίας τους. Ένα σημείο που πρέπει να διευκρινιστεί είναι ο τρόπος εισαγωγής των ενδιαφερομένων στις σχολές γιατί μέχρι σήμερα δεν γνωρίζουμε την απόφαση της Κυβέρνησης πάνω σ' αυτό το θέμα. Η λειτουργία των Ιδιωτικών Σχολών πρέπει (αν συνεχιστεί) να μπει σε σαφώς καινούργιες και σύγχρονες βάσεις. Όμως και εδώ θα πρέπει να γνωρίζουμε πρώτα την θέση της Κυβέρνησης».⁹²⁵ Τέλος οι φορείς ζητούσαν από το Υπουργείο Πολιτισμού σε συνεργασία με το Υπουργείο Παιδείας, την εισαγωγή του μαθήματος του κινηματογράφου στα γυμνάσια και τα λύκεια της χώρας.

Αντίστοιχα αιτήματα και τοποθετήσεις από συλλογικότητες αλλά και ατομικά από ανθρώπους του κινηματογραφικού κόσμου συνέχισαν να διατυπώνονται σταθερά κατά τα χρόνια που επακολούθησαν, τόσο στα δυο επόμενα επίσημα συνέδρια για τον ελληνικό κινηματογράφο που διεξήχθησαν, ένα το 1986 και το επόμενο το 2007, όσο και σε άλλες περιστάσεις, όπως για παράδειγμα στα πλαίσια του διεθνούς συνεδρίου για τη σημασία της οπτικοακουστικής κουλτούρας, που διοργανώθηκε από την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου το 2010.⁹²⁶

⁹²⁵ Βλ. αντίγραφο του κειμένου το οποίο βρέθηκε επίσης στον φάκελο με τα έγγραφα που αφορούν την Κινηματογραφική Εκπαίδευση, στη βιβλιοθήκη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος. *Εικόνα* 58.

⁹²⁶ Το 2^ο Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου πραγματοποιήθηκε μεταξύ 9 και 13 Δεκεμβρίου 1987 στην Αθήνα, υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού. Η Κινηματογραφική Παιδεία ήταν το βασικό θέμα κατά της δεύτερης συνεδρίασης. Βλ. σχετικά: *Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου: Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία*, Αθήνα, Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος- Ακροάματος 1988, σ. 116 – 187.

Τα πρακτικά από το 3^ο κινηματογραφικό συνέδριο δεν έχουν δημοσιοποιηθεί έως σήμερα, πιθανόν λόγω και της απόφασης διαφόρων φορέων της εγχώριας κινηματογραφίας, όπως η ΕΤΕΚΤ η ΠΟΘΑ και η ΠΕΚΚ, να μη συμμετάσχουν σε αυτό. Βλ. σχετικά: «Καλλιτεχνικοί φορείς: Ηχηρό όχι στο κυβερνητικό... κινηματογραφικό συνέδριο», *Ριζοσπάστης*, (10.5.2007). Το συνέδριο τελικά πραγματοποιήθηκε, κυρίως με τη συνδρομή της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, και τα ζητήματα της εκπαίδευσης συζητήθηκαν κατά τη δεύτερη του ημέρα. Βλ. το αναλυτικό του πρόγραμμα στο: <http://www.in.gr/entertainment/cinema/news/article/?aid=1300060050> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

Επιπλέον μια συνοπτική παρουσίαση των θεμάτων και των πορισμάτων του συνεδρίου προσφέρει το: Αλέξης Ανδρίτσος, «3^ο κινηματογραφικό συνέδριο: Αθήνα, 11-12 Μαΐου 2007», *Camera & Microphone*, αναδημοσιευμένο στο: <http://www.cinemainfo.gr/cinema/politics/3kinimatografikosynedrio/index.html> (τελευταία πρόσβαση: 1.3.2019).

Αντίστοιχα τα πρακτικά του συνεδρίου της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου επίσης δεν έχουν δημοσιευτεί. Βλ. σχετικά: «Οπτικοακουστική παιδεία και το μέλλον του κινηματογράφου», *Η Καθημερινή*, (10. 11. 2010).

Εικόνες. Ζ' Μέρος

Ο κ. Πρύτανης Λέει: Υπάρχουν ερωτήσεις; Κάτι που δεν κατάλαβε κάποιος;

Ο κ. Δ. Γιάννου Λέει: Μας πληροφορήσατε για το τι θα γίνει με την προσωρινή στέγαση και τη στελέχωση του Τμήματος, όμως ο κ. Βέττας είπε και ορισμένα άλλα πράγματα, δεν ξέρω αν τα συνάγει από τα έγγραφα που έχουμε εδώ ή αν ξέρει κάτι άλλο εκτός απ' αυτά, όπως ότι υπάρχει κάτι για Πρόγραμμα Σπουδών, ότι ο κόσμος του Κινηματογράφου έχει ενδιαφερθεί σχετικά, με ποια αρμοδιότητα, με ποιο τρόπο, τι έχει κάνει;

Ο κ. Πρύτανης Λέει: Όχι, δεν υπάρχει ακόμη τίποτε, στη συνέχεια θα ορίσουμε μια Επιτροπή, η οποία θα τακτοποιήσει όλα αυτά τα πράγματα.

Ο κ. Χ. Οικονόμου Λέει: κ. Πρύτανη, στην ίδρυση νέων Τμημάτων γίνονται ενοχλητικά αρνητικός ή επιφυλακτικός πολλές φορές, διότι δε με ενθουσιάζει αυτή η βία η οποία εμφανίζεται από το Υπουργείο ή και από διάφορους άλλους παράγοντες, οι οποίοι μου δίνουν την αίσθηση ότι εξυπηρετούν κάποιες σκοπιμότητες ενίοτε και έρχομαι ως ακαδημαϊκός δάσκαλος και ως συγκλητικός να συμπράξω σ' αυτή τη βία. Μένω μόνο σ' αυτή τη διάσταση. Από την εμπειρία μου σε ένα διεθνές επίπεδο οργάνωσης Σχολών, έχω την εικόνα ότι προηγούνται οι σοβαρές οικονομοτεχνικές μελέτες, η οργάνωση του Προγράμματος Σπουδών, η σκοπιμότητα ιδρύσεως και λειτουργίας του Τμήματος και όλη αυτή η διαδικασία. Ειλικρινά δεν μπορώ να παρακολουθήσω αυτή την παραγωγή Σχολών μ' αυτή τη βία. Είμαστε ήδη στο 2004 και μέσα σε πέντε (5), έξι (6) μήνες προβλέπεται η λειτουργία ενός καινούργιου πανεπιστημιακού Τμήματος, το οποίο κατά πάντα κρίνω απαραίτητο, αλλά νομίζω ότι δεν πρέπει να υπάρχει τόσο μεγάλη βία για την υλοποίηση, αν προηγουμένως δεν ολοκληρωθούν οι χώροι οι οποίοι βρίσκονται σε μια κατάσταση καπνομάγαζου, τα θέματα επιλογής προσώπων μελών ΔΕΠ και γενικότερα η διάρθρωση, η αποκρυστάλλωση του σκοπού λειτουργίας και όλη η φιλοσοφία αυτού του νέου Τμήματος. Η δική μου η πρόταση είναι ότι πρέπει να εκφραστεί στο Υπουργείο ότι αυτή η βία δεν απάδει στη φιλοσοφία μιας σοβαρής επιστημονικής διαδικασίας ιδρύσεως πανεπιστημιακών Τμημάτων.

Ο κ. Πρύτανης Λέει: κ. Κοσμήτορα, θα πρέπει να σας ενημερώσω ότι το θέμα της σκοπιμότητας είχε συζητηθεί και είχε γίνει αποδεκτό στη συνεδρίαση Συγκλήτου αριθμ. 2741/26-6-02, στην οποία δυστυχώς δεν ήσασταν Κοσμήτορας. Δηλαδή είναι από τον Ιούνιο του 2002 που συζητείται αυτό το θέμα. Και στην

προηγούμενη Σύγκλητο το είχαμε συζητήσει επίσης και είπαμε ότι κατ' αρχήν πρέπει να έχουμε αυτές τις προϋποθέσεις τις οποίες σήμερα ανέφερε η κ. Καμπίτογλου. Επομένως, έχετε απόλυτο δίκιο, η Σύγκλητος ακολούθησε ακριβώς αυτή τη λογική που είπατε, δηλαδή το συζητήσε, το απεδέχθη κατ' αρχήν και έφτασε στο τυπικό μέρος. Δηλαδή είπε ότι το χρειαζόμαστε μεν, είναι λογικό δε να διερευνηθεί τι θα γίνει με τη στέγαση και τα χρήματα. Και αυτό είναι το θέμα το οποίο είχε μείνει εκκρεμές για να συζητηθεί σήμερα και γι' αυτό ήρθαν αυτά τα έγγραφα σήμερα. Τα υπόλοιπα είχαν συζητηθεί από τον Ιούνιο του 2002 και στην προηγούμενη συνεδρίαση αυτής της Συγκλήτου, όπως σας ανέφερα.

Ο κ. Δ. Γιάννου λέει: Θα ήθελα να ξεκινήσω από το σημείο που σταμάτησε ο προηγούμενος συνάδελφος, με τον οποίο συμφωνώ πλήρως, αλλά επειδή, πράγματι, είναι δεδομένο ότι έχει ληφθεί μια απόφαση γι' αυτό το Τμήμα, θα ήθελα να παρατηρήσω ότι στα έγγραφα που μας έχουν δοθεί έχω την εντύπωση, ίσως να υπερβάλλω, αλλά δεν πειράζει, ας υπερβάλλω λίγο τώρα, πως οι αποστολείς των εγγράφων θεωρούν πως ένα Τμήμα Κινηματογράφου είναι ένα Τμήμα στο οποίο μπαίνουν οι φοιτητές στις αίθουσες προβολών και παρακολουθούν ταινίες. Τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά, κι εκείνο το οποίο κατά τη γνώμη μου πολύ πρακτικά προέχει αυτή τη στιγμή, σε σχέση με το περιεχόμενο αυτών των εγγράφων, είναι να υπάρξουν κάποια μέλη ΔΕΠ στο Τμήμα αυτό που να προδιαγράψουν κάποιες στοιχειώδεις κτιριακές ανάγκες. Όχι τις πραγματικές κτιριακές ανάγκες, αλλά λειτουργικές για το πρώτο έτος. Το ότι διατίθεται μια αίθουσα προβολών διακοσίων θέσεων, δε λέει απολύτως τίποτα. Είναι στοιχειωδώς αναγκαίο να γίνει μια πολύ πιο σοβαρή υπόθεση, σε ό,τι αφορά στις στοιχειώδεις πρώτες ανάγκες του πρώτου έτους. Μπορεί να είναι ένας ελάχιστος χώρος, αλλά να είναι ένας χώρος κατάλληλος γι' αυτούς που θα τον χρησιμοποιήσουν, όχι για να βλέπουν ταινίες. Από εκεί και πέρα, δεν ξέρω τι γίνεται με τη στελέχωση. Σε πόσο χρονικό διάστημα προβλέπονται ότι θα γίνουν οι εκλογές των μελών ΔΕΠ, πόσες θέσεις θα διατεθούν, υπάρχει μια έρευνα αγοράς ότι υπάρχουν κάποιοι υποψήφιοι κατάλληλοι κτλ. Γι' αυτό ρώτησα προηγουμένως αν υπάρχουν και κάποιες άλλες πληροφορίες, εκτός απ' αυτές οι οποίες προκύπτουν απ' αυτά τα έγγραφα. Δε θέλω να πω τίποτε άλλο αυτή τη στιγμή.

Ο κ. Πρύτανης λέει: Να επαναλάβω τα στοιχεία που έχουμε μέχρι στιγμής. Είχαμε πει ότι κάναμε τον Ιούνιο του 2002 τη συζήτηση περί της σκοπιμότητας ή μη της ίδρυσης του Τμήματος, είχαμε πει ότι είναι σκόπιμο να γίνει και από

τότε μας απασχόλησε το θέμα πού θα στεγαστεί το Τμήμα και πώς θα δοθούν οι πρώτες πιστώσεις. Έχουμε ένα έγγραφο που λέει ότι θα είναι δέκα (10) θέσεις ΔΕΠ και ανάλογος αριθμός διδασκόντων με το Π.Δ. 407/80 και πιστεύω ότι η διαδικασία που θα ακολουθεί θα είναι αυτή που συνήθως ακολουθείται, δηλαδή θα γίνει μια Επιτροπή η οποία θα συζητήσει όλα αυτά τα πράγματα. Βέβαια συμφωνώ ότι μια αίθουσα Κινηματογράφου δεν είναι και ό,τι κατάλληλο για αίθουσα διδασκαλίας τριάντα (30) ατόμων, που πιστεύω ότι θα πρέπει να ζητήσουμε να είναι ο αριθμός των πρωτοετών φοιτητών του Τμήματος. Θέλει μια μικρότερη αίθουσα, αλλά υπάρχουν πάντοτε οι δυνατότητες να βρεθεί μια άλλη μικρότερη αίθουσα, συν επιπλέον το γεγονός ότι αυτό το κτίριο που διατίθεται, η καπναποθήκη, είναι 5.000 τετραγωνικών μέτρων και είναι η μισή έκταση. Διότι υπάρχει μια μεγάλη πιθανότητα να μας δοθεί και η άλλη μισή έκταση και το Τμήμα να βρεθεί ξαφνικά με 10.000 τετραγωνικά μέτρα. Τα χρήματα για τις επισκευές που απαιτούνται θα μπουν σε Τεχνικό Δελτίο του ΕΠΕΑΕΚ. Ενδεχομένως να έχουμε μέχρι τα Χριστούγεννα του 2005, αν τελικά γίνει δεκτό το Τμήμα, αίθουσες διδασκαλίας κατάλληλες σε εκείνο το χώρο, ο υπόλοιπος χώρος μπορεί να μην είναι έτοιμος, αλλά αίθουσες διδασκαλίας θα υπάρχουν. Με το ίδιο Τεχνικό Δελτίο θα αγοραστούν τα απαραίτητα όργανα διδασκαλίας. Πιστεύω δηλαδή ότι το πρώτο εξάμηνο θα μπορέσει να καλυφθεί ίσως καλύτερα απ' ό,τι κάποια άλλα Τμήματα, όπως τα Τμήματα Πληροφορικής, Δημοσιογραφίας και Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, που ταλαιπωρούνται μέχρι τώρα. Δηλαδή αυτό το Τμήμα μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να ξεκινήσει με πολύ καλύτερες συνθήκες απ' ό,τι είχαν ξεκινήσει άλλα Τμήματα, τα οποία βέβαια δεν είναι και ό,τι καλύτερο παράδειγμα έχουμε. Αυτά λοιπόν είναι τα δεδομένα που έχουμε μέχρι αυτή τη στιγμή.

Ο κ. Α.-Φ. Βέττας λέει: Ήθελα να πω, κι αυτό ήταν το νόημα της πρώτης μου παρέμβασης, ότι ο κόσμος του Κινηματογράφου, και όταν λέμε "κόσμος του Κινηματογράφου" δεν εννοούμε βέβαια αυτό το σημείο με το οποίο κανείς μπορεί να χαμογελάσει ή ενδεχομένως να θεωρήσει ότι εκπροσωπεί την ελαφριά εικόνα της ζωής, οι θεωρητικοί του Κινηματογράφου και όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες, οι οποίοι κάθε χρόνο έρχονται εδώ και κάνουν μια θεωρητική επεξεργασία πάνω σ' αυτά τα πράγματα, έχουν διαμορφώσει ένα μονόδρομο εδώ και πάρα πολλά χρόνια για να εγκατασταθεί και να δημιουργηθεί Τμήμα Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη. Αυτό δεν είναι τυχαίο, έχει κάποιες βαθύτερες αιτίες, τις οποίες αυτή τη στιγμή δεν είμαι σε θέση να τις τεκμηριώσω απόλυτα. Για αυτά που είπε ο κ.

Γιάννου θέλω να πω ότι έχει γίνει μια προεργασία εδώ και πάρα πολύ καιρό από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. Το προηγούμενο ακαδημαϊκό έτος που ήμουν Κοσμήτορας που μου ήρθε το ζήτημα και από το Υπουργείο Πολιτισμού και από το χώρο του Κινηματογράφου και το ξεκινήσαμε στην προηγούμενη Πρυτανεία, εγώ ο ίδιος έδωσα κάποιες πολύ σοβαρές προδιαγραφές, κάποιους πάρα πολύ σοβαρούς όρους, κυρίως σε ό,τι αφορά στην κτιριακή υποδομή και στον εξοπλισμό, ώστε να μην έχουμε, και εδώ είναι κ. Γιάννου που σας θυμίζω αυτά που είχαμε με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών και με το Τμήμα Θεάτρου. Το Τμήμα Θεάτρου που εγκαταστάθηκε; Και οι φωνές μου και η διαμαρτυρία μου και ενδεχομένως αυτά τα οποία βλέπουμε τώρα στα έγγραφα αυτά ξεκινούν απ' αυτό, ότι το Τμήμα Θεάτρου εγκαταστάθηκε σε ένα κτίριο στην Εγνατία χωρίς να έχει τίποτα και για μια δεκαετία πασχίζει να διαμορφώσει μια προσωπικότητα, και τα κατάφερε.

Εδώ λοιπόν τώρα έχουμε το δεδομένο ότι έχουμε ένα Τμήμα το οποίο έρχεται με κάποιες υποσχέσεις, αυτό είναι γεγονός, πάνω σε κάποια ζητήματα που αν μη τι άλλο δε θα το πληγώσουν με τον ίδιο τρόπο που πληγώθηκαν το Τμήμα Θεάτρου και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών στην εξέλιξή τους. Θέλω, λοιπόν, να καταλήξω ότι πραγματικά ένα νέο Τμήμα είναι μια δυσάρεστη υπόθεση στην επεξεργασία και στη διαχείριση του πρακτικού μέρους ενός τέτοιου θέματος, αλλά ως αναλογιστούμε τις συγκυρίες και τις πολιτικές καταστάσεις που επικρατούν, που ενδεχομένως αυτή τη στιγμή κάνουν την Πολιτεία να βλέπει τα πράγματα λίγο πιο αισιόδοξα.

Απ' την άλλη μεριά, να θεωρήσουμε αυτή τη μελέτη σκοπιμότητας που λέτε, που εδώ και τόσα χρόνια η πόλη της Θεσσαλονίκης την κάνει, οι άνθρωποι του Κινηματογράφου την έχουν κάνει, εμείς με την εμπειρία μας την έχουμε κάνει, να θεωρήσουμε λοιπόν ότι κάτι τέτοιο πρέπει να συμβεί και ως πάρουμε τις αντίστοιχες αποφάσεις.

Η κ. Γ. Κτενίδου Λέει: Θέλω να κάνω μια ερώτηση σε εσάς, κ. Πρύτανη. Είπατε για προσωρινή λύση στο θέμα χώρου του Τμήματος Κινηματογράφου για ένα χρόνο. Μετά από το χρόνο αυτό ποιος χώρος προβλέπεται για το Τμήμα αυτό και πότε θα αποκτήσει δικό του χώρο και πού θα είναι ο χώρος αυτός.

Ο κ. Πρύτανης Λέει: Είπα ότι θα δοθούν ένα-δύο αμφιθέατρα και υπάρχουν κι άλλες μικρές αίθουσες διδασκαλίας στο Μουσείο Κινηματογράφου για τριάντα (30) άτομα, αλλά ο μόνιμος χώρος του Τμήματος Κινηματογράφου θα είναι

τα 5.000 τετραγωνικά μέτρα της καπναποθήκης, με προοπτική να πάρουμε και τα άλλα 5.000.

Ο κ. Ι. Τσουκαλάς λέει: Στην προηγούμενη συνεδρίαση της Συγκλήτου είχα εκθέσει τις γενικές απόψεις μου που σχετίζονται με τη δημιουργία νέων Τμημάτων. Σήμερα που συζητείται πάλι ζήτημα δημιουργίας νέου Τμήματος βρίσκω ότι είναι μια ευκαιρία να αναλογιστεί η Σύγκλητος την ευθύνη της, γιατί κατά πως ακούω να εξελίσσεται το σκηνικό και πάλι πρόκειται να συνεργήσουμε στη δημιουργία ενός Τμήματος, που θα υπάρξει προβληματικό -άσχετα, αν κατά τη δική μου αντίληψη, που προφανώς δε συμερίζεται η Σύγκλητος- Τμήμα Κινηματογράφου δε θα έπρεπε να είναι σε Πανεπιστήμιο, η υλικοτεχνική υποδομή, οι μάλλον αόριστες ή, πάντως, χρονικά περιορισμένες προσφορές χώρων και υποδομών, μου δίνουν την αίσθηση ότι πρόκειται να έχουμε μια επίδειξη ασέβειας της Πολιτείας προς τη νεολαία και προς το Πανεπιστήμιο. Ακόμα κι αυτή τη στιγμή επιμένω ότι το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης πρέπει να μελετήσει σοβαρά τους όρους και τη στρατηγική ανάπτυξής του, έτσι ώστε να μη κάνουμε ad hoc Τμήματα επειδή κάποιιοι το θέλουν.

Ο κ. Π. Ντοκόπουλος λέει: κ. Πρύτανη, το Τμήμα μας, Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Υπολογιστών, παρακολουθεί με ενδιαφέρον και καμιά φορά με ανησυχία τη δημιουργία νέων Τμημάτων του Πανεπιστημίου και χαίρεται ιδιαίτερα όταν ακούει καλές προτάσεις και τις υποστηρίζει. Στη συγκεκριμένη περίπτωση έχω την εντύπωση ότι, παρόλο που το Τμήμα μας δεν ασχολείται κατευθείαν με την καλλιτεχνική έκφραση, ωστόσο είναι κατά τη γνώμη μου το πιο αρμόδιο Τμήμα εδώ για τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται για την παρουσίαση και την προβολή αυτής της έκφρασης. Έτσι λοιπόν, εγώ θα ρωτήσω ποιο ακριβώς είναι το Πρόγραμμα Σπουδών του νέου Τμήματος, διότι δεν μπορούμε να αποφασίσουμε την ίδρυση ενός Τμήματος χωρίς να έχουμε το Πρόγραμμα Σπουδών του. Αν υπάρχει και δεν το γνωρίζω, είναι παράλειψη δική μου, αν όμως δεν υπάρχει, προτείνω να το αναβάλουμε. Μετά τα διδάγματα που πήρα εδώ για σωστή λειτουργία του Πανεπιστημίου, δεοντολογία και δημοκρατία, δε θέλω να συνεχίσω έτσι.

Ο κ. Πρύτανης λέει: κ. Πρόεδρε, δεν υπάρχει Πρόγραμμα Σπουδών. Είπα ποια είναι η διαδικασία. Έχει συζητηθεί και έγινε αποδεκτή η σκοπιμότητα και σ' αυτήν και στην προηγούμενη Σύγκλητο, είχαμε μείνει στον εξοπλισμό και το τι θα

Εικόνα 57.

Απόσπασμα από τα πρακτικά της συνεδρίασης της Συγκλήτου αριθμ. 2758/ 14.01.2004 (επαναληπτική). (Πηγή: Γραμματεία Α.Π.Θ).

ΔΙΑΣΩΜΑΤΕΙΑΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Π.Ο.Θ.Α. - Ε.Ε.Σ. - Π.Σ.Π.Κ.Τ. - Ε.Τ.Ε.Κ.Τ. - Π.Ε.Κ.Κ. - Σ.Ε.Η. - Ε.Κ.Α. - Ε.Π.Δ.Τ.Ε. - Σ.Ε.Π.Τ.
ΣΟΛΩΜΟΥ 65 (εξ οπισθεν) ΑΘΗΝΑ - ΤΗΛ. 52.28.770 - 52.35.764

Σελίδα 4η

Από τις ιδιωτικές σχολές δεν είναι ικανοποιητικά και πρέπει από μιά επιτροπή (;) να ορίσουν ποιά θα είναι για την ανώτατη σχολή, σύμφωνα και με τα διεθνή πρότυπα.

Είναι σκόπιμο να δημιουργηθούν δύο τμήματα Πανεπιστημιακού επιπέδου που το ένα περιλαμβάνει ιστορία και αισθητική Κιν/φου (και που κυρίως θα αφορά όλους όσους ενδιαφέρονται να μορφωθούν γενικά για την τέχνη του κιν/φου και της τηλεόρασης) και το δεύτερο τμήμα μετεκπαίδευση ήσσοποιών ειδικά για τον κιν/φο και την τηλεόραση. Αυτά τα τμήματα θα πρέπει να είναι για έναν μίνιμουμ χρόνο.

Θα πρέπει να εξεταστεί το θέμα της τεχνικής επιμόρφωσης των άλλων ειδικοτήτων - τεχνικών που δεν περιλαμβάνονται στην ανωτατή εκπαίδει (ηλεκτρολόγων-μακενιστών-τεχνικών εργασηρίου-τεχνικών σκηνικών σπείσιαλ εφέ- τεχνικών προβολών). Αν θα είναι μέση-άνωτερη- τεχνική εκπαίδευση ή ότι άλλο και θα καθοριστουν οι όροι, τα μέσα κλπ της λειτουργίας τους. Ένα σημείο που πρέπει να διευκρινιστεί είναι ο τρόπος εισαγωγής των ενδιαφερομένων στις σχολές γιατί μέχρι σήμερα δεν γνωρίζουμε την απόφαση της Κυβέρνησης πάνω σ' αυτό το θέμα.

Η λειτουργία των Ιδιωτικών Σχολών πρέπει (αν συνεχιστεί) να μπει σε σαφώς καινούργιες και σύγχρονες βάσεις. Όμως και έδω θα πρέπει να γνωρίζουμε πρώτα την θέση της Κυβέρνησης.

Τέλος ζητάμε από το Υπουργείο Πόλιτισμού σε συνεργασία με το Υπουργείο Παιδείας να εισαχθεί στα Γυμνάσια και Λύκεια γενικά τμήμα κινηματογράφου.

Κατώτατα όρια τεχνικού προσωπικού παραγωγών κιν/φου-τηλ/σης Ε.Τ.Ε.Κ.Τ

Κάθε κιν/φική ή τηλ/κή παραγωγή για να χαρακτηριστεί ελληνική και να μπορεί να προβάλλεται δημόσια ή να τυχαίνει ενδεχομένων έργατημάτων πρέπει να πληρεί απαραίτητα τα παρακάτω:

1.- Όλοι οι Τεχνικοί Κιν/φου και Τηλ/σης που θα απασχολούνται πρέπει να είναι απαραίτητα εφοδιασμένοι με άδεια εργασίας (άναγνωρισμένοι) και μόνο για την συγκεκριμένη ειδικότητα που θα αναφέρει η άδεια.

2.- Όλοι οι Τεχνικοί του Κιν/φου και της Τηλ/σης που θα απασχοληθούν και για όσο χρονικό διάστημα, από οποιαδήποτε παραγωγή πρέπει να ασφαλιζονται στο ΙΚΑ.

3.- Κάθε Ελληνική Ταινία μεγάλου μήκους, ανεξάρτητα από διαστάσει φιλμ πρέπει να απασχολεί σαν κατώτατο όριο τεχνικού προσωπικού τις παρακάτω ειδιότητες:

α) Για ταινίας επινοημένου μύθου (φιλμίων)

β) Για ταινίες φεταναωφίτες

Εικόνα 58.

Απόσπασμα από το κείμενο αποφάσεων του Διασωματειακού Συμβουλίου Κινηματογράφου (Πηγή: Αρχείο Ταινιοθήκης της Ελλάδος).

Συμπεράσματα

Η μελέτη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης αποτελεί ένα παραγνωρισμένο κομμάτι στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Η περιορισμένη ενασχόληση της ακαδημαϊκής έρευνας με αυτή αντικατοπτρίζει τρόπον τινά την παρόμοια αντιμετώπιση που διαχρονικά είχε τόσο από την επίσημη πολιτεία όσο και από ένα κομμάτι του κινηματογραφικού κόσμου.

Αρχικά η εκπαίδευση των νέων κινηματογραφιστών γινόταν - και εξακολουθεί σε κάποιο βαθμό να γίνεται ακόμα - μέσα από τη διαδικασία της μαθητείας, καθώς ο κινηματογράφος αλλά και τα οπτικοακουστικά μέσα εν γένει εμπεριέχουν το τεχνικό σκέλος της κατάρτισης γύρω από το αντικείμενο, το οποίο αρκετοί επαγγελματίες του χώρου θεωρούν ότι αποκτάται μέσα από την εμπειρία και την πρακτική ενασχόληση με αυτό, δίπλα σε κάποιον *γνώστη*. Πέρα από το αμιγώς τεχνικό του κομμάτι όμως, ο κινηματογράφος αναγνωρίστηκε κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και ως μια νέα μορφή τέχνης. Ως τέχνη επομένως έχρηζε μιας πιο συστηματοποιημένης και θεσμικά θεμελιωμένης εκπαίδευσης. Για τον λόγο αυτό, ιδίως στην Ευρώπη, όπου η καλλιτεχνική φύση του κινηματογράφου τονιζόταν περισσότερο σε σχέση με τις ΗΠΑ, οι κρατικοί φορείς των περισσότερων χωρών προχώρησαν στη σύσταση κρατικών σχολών κινηματογράφου, εντάσσοντάς τες στο πλαίσιο της ανώτατης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Η βαθμιαία αυτή διαδικασία, η οποία ξεκίνησε με τη σύσταση του VGIK στη νεοσύστατη Σοβιετική Ένωση το 1919 και συνεχίστηκε με την ίδρυση αντίστοιχων κρατικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων στην Ιταλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία, επρόκειτο να ενταθεί με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Σημαντικό ρόλο για τον πολλαπλασιασμό των σχολών έπαιξαν οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, καθώς στο μεταπολεμικό τοπίο, οι χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, εντασσόμενες πλέον στο σοσιαλιστικό στρατόπεδο, υιοθέτησαν το σοβιετικό μοντέλο σχεδιασμού και οργάνωσης των κρατικών τους δομών και κατ'επέκταση του εκπαιδευτικού τους συστήματος. Έτσι την επαύριον του πολέμου και μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, είχαμε τη σύσταση κρατικών σχολών κινηματογράφου στις περισσότερες λαϊκές δημοκρατίες της Ανατολικής

Ευρώπης: Πολωνία, Τσεχοσλοβακία, Ουγγαρία, Ανατολική Γερμανία, Ρουμανία, Βουλγαρία και Γιουγκοσλαβία. Οι σχολές αυτές, υιοθετώντας σε κάποιο βαθμό τη δομή και τη μεθοδολογία του VGIK, παρείχαν δημόσια και δωρεάν εκπαίδευση στους νέους κινηματογραφιστές. Παράλληλα όμως ήταν υπαγόμενες σε ένα αυστηρά προκαθορισμένο πρόγραμμα στα πλαίσια της εκάστοτε εθνικής κινηματογραφίας, το οποίο τις περιόριζε ως προς τον αριθμό των σπουδαστών που μπορούσαν να έχουν, ενώ δεν έλλειπαν και οι περιπτώσεις όπου η προσήλωση στη σοβιετική ορθοδοξία ως προς την αντίληψη περί τέχνης και κινηματογράφου, δημιουργούσε ένα ασφυκτικό περιβάλλον ελέγχου και λογοκρισίας.

Στον αντίποδα οι δυτικοευρωπαϊκές κινηματογραφίες, επηρεασμένες καθώς ήταν πολιτικά αλλά και πολιτισμικά από τις ΗΠΑ, οδηγήθηκαν στη δημιουργία αντίστοιχων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων με σχετική καθυστέρηση. Η Βρετανία και η Δυτική Γερμανία για παράδειγμα, ίδρυσαν σχολές κινηματογράφου κατά τη δεκαετία του 1960, ενώ το ίδιο συνέβη σε χώρες όπως η Δανία και το Βέλγιο, για τις περιπτώσεις των οποίων έγινε πιο αναλυτική παρουσίαση. Οι λόγοι για αυτή την καθυστέρηση εδράζονται μάλλον στη συνολική αντιμετώπιση και διαχείριση του κινηματογράφου εντός της ελεύθερης οικονομίας, όπου η τεχνολογική και εμπορική του διάσταση υπερτερούν της καλλιτεχνικής. Κατ' επέκταση επομένως, η κατάρτιση και η τεχνική επάρκεια υπερισχύουν της ευρύτερης μόρφωσης και της θεωρητικής εκπαίδευσης. Ο νέος και εν δυνάμει ικανός επαγγελματίας, θα καταφέρει να μάθει και να αναπτύξει περαιτέρω τις δεξιότητές του, αλλά θα πρέπει να αποδείξει την αξία του μέσα από τον επαγγελματικό στίβο και την τριβή με το αντικείμενο.

Εξαιρέσεις σε αυτή τη γενική τάση που ίσχυσε στη δυτική Ευρώπη αποτέλεσαν - όχι τυχαία - οι δυο πιο σημαντικές της κινηματογραφίες: η Ιταλία, όπου το *Centro Sperimentale* συνέχισε τη λειτουργία που είχε ξεκινήσει από τη δεκαετία του 1930, και η Γαλλία, όπου και σημειώθηκε η ίδρυση της *IDHEC* κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής. Και οι δυο αυτές εθνικές κινηματογραφίες είχαν διαμορφώσει από νωρίς ισχυρές υποδομές και μια διακριτή προσέγγιση για τον κινηματογράφο την οποία όχι μόνο δεν απώλεσαν, αλλά ενίσχυσαν κατά τα μεταπολεμικά χρόνια, αναδεικνύοντας μάλιστα και ρεύματα όπως ο Νεορεαλισμός και η *Nouvelle Vague*, που επέδρασαν στην ανανέωση και την εξέλιξη του παγκόσμιου κινηματογράφου. Μια ακόμη εξαίρεση, αποτέλεσε για εντελώς διαφορετικούς λόγους, η Ισπανία, όπου το απολυταρχικό καθεστώς του Φράνκο,

ενδιαφέρθηκε για την οργάνωση (αλλά και τον έλεγχο) της κινηματογραφίας της χώρας, με αποτέλεσμα της σύσταση της εκεί κρατικής σχολής το 1947.

Μέσα σε αυτό το διεθνές περιβάλλον, η περίπτωση της χώρας μας αποτέλεσε ένα μοναδικό παράδειγμα. Και τούτο επειδή αντίθετα σε κάθε αντίστοιχη πρακτική - ιδίως μάλιστα στον ευρωπαϊκό χώρο - η ελληνική πολιτεία δεν προχώρησε στη δημιουργία ενός δημόσιου εκπαιδευτικού ιδρύματος το οποίο να ασχολείται με την εκπαίδευση των νέων στελεχών της εθνικής της κινηματογραφίας. Η στάση αυτή που υιοθετήθηκε διαχρονικά κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα από τους κρατικούς ιθύνοντες μπορεί συνοπτικά να αποδοθεί:

1. σε μια προκατάληψη έναντι του κινηματογράφου από ένα συντηρητικό κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας, το οποίο, ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου όπως είδαμε, τον αντιμετώπιζε με σκεπτικισμό έως και φόβο σε σχέση με την επίδραση που είχε στη νεολαία. Επηρεασμένοι πιθανά από τέτοιου τύπου αντιλήψεις, οι οποίες ήθελαν τον κινηματογράφο ως μια πιο λαϊκή μορφή τέχνης - με την έννοια της λιγότερο σοβαρής ή ηθικής - οι θεσμικοί φορείς, ιδίως κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια έκριναν την εκπαίδευση σε αυτόν ως μη απαραίτητη ή άξια ώστε να εισαχθεί στο ακαδημαϊκό πλαίσιο, δίπλα σε παλαιότερες και πιο καθιερωμένες τέχνες, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική.

2. Σε συνάρτηση με τα παραπάνω πρέπει να ληφθούν ακόμα υπόψη η δομή και η φυσιγνωμία του ακαδημαϊκού χώρου στην Ελλάδα και οι επιπτώσεις που αυτές επέφεραν στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης συνολικά. Όπως είδαμε ο κινηματογράφος, από κοινού με το θέατρο, τη μουσική και τον χορό, παρέμεναν για δεκαετίες ανένταχτες στο επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα. Τόσο ο πανεπιστημιακός επομένως αλλά και συνολικά ο εκπαιδευτικός κόσμος δεν ανέπτυξαν μεταπολεμικά κάποια αξιόλογη πρωτοβουλία για την ενίσχυση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, είτε λόγω παρωχημένων αντιλήψεων, είτε λόγω οικονομικών συμφερόντων, είτε απλά λόγω έλλειψης ενδιαφέροντος.

3. Ένας ακόμα παράγοντας που ίσως έπαιξε αποτρεπτικό ρόλο στην ενεργή ενασχόληση του κράτους με την κινηματογραφική εκπαίδευση είναι ο οικονομικός. Μια κινηματογραφική σχολή θα είχε υψηλό κόστος λειτουργίας, κυρίως εξαιτίας του σχετικού υλικοτεχνικού εξοπλισμού που είναι απαραίτητος για την πρακτική εξάσκηση των σπουδαστών. Στις δύσκολες δημοσιονομικές συνθήκες που ίσχυαν

μετά το τέλος του πολέμου, φαίνεται ότι η δαπάνη χρημάτων για μια δημόσια κινηματογραφική σχολή κρίθηκε ως πολυτέλεια σε σύγκριση με άλλες, πιο επιτακτικές ανάγκες, όπως η ανασύσταση βασικών υποδομών του κράτους. Ο αντίλογος στο συγκεκριμένο επιχείρημα είναι αφενός μεν ότι υπήρχαν και άλλες χώρες οι οποίες, παρότι είχαν επίσης υποστεί σημαντικές απώλειες και καταστροφές κατά τη διάρκεια του πολέμου, εν τούτοις έσπευσαν με το τέλος του να συστήσουν κρατικές κινηματογραφικές σχολές, όπως για παράδειγμα η Πολωνία και η Ουγγαρία.⁹²⁷ αφετέρου δε, ακόμα και αν η οικονομική στενότητα του κράτους στάθηκε ανασταλτικός παράγοντας κατά την πρόμη μεταπολεμική περίοδο, δεν ίσχυε το ίδιο για τα μετέπειτα χρόνια, και μάλιστα για περιόδους κατά τις οποίες οι εκάστοτε διαχειριστές της εξουσίας έχουν δεχτεί κριτική για την σπάταλη παροχή χρημάτων σε διάφορους τομείς ή δραστηριότητες. Επομένως το επιχείρημα της οικονομικής στενότητας δείχνει περισσότερο να έχει χρησιμοποιηθεί ως δικαιολογία, παρά να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

Η απουσία της ελληνικής πολιτείας από την κινηματογραφική εκπαίδευση οδήγησε στην αναπλήρωσή της από την ιδιωτική πρωτοβουλία. Επιχειρηματίες, άλλοτε σχετικοί με τον κινηματογράφο και άλλοτε όχι, αποφάσισαν να επενδύσουν στον τομέα της κατάρτισης των νέων κινηματογραφιστών. Διαμορφώθηκε έτσι στη χώρα μας η παράδοξη συνθήκη, οι ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου να υποκαθιστούν ουσιαστικά τον ρόλο και τη λειτουργία μιας κρατικής σχολής, για πάνω από πέντε δεκαετίες. Ιδιαίτερα έντονα εκδηλώθηκε το φαινόμενο αυτό σε σχέση με τη σχολή Σταυράκου, η οποία υπήρξε διαχρονικά η μεγαλύτερη μεταξύ αυτών. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ήταν και εξακολουθεί να παραμένει ενεργό μέλος του CILECT, αποτελώντας τη μοναδική μη δημόσια κινηματογραφική σχολή – μέλος του συγκεκριμένου διεθνούς οργανισμού. Με το πέρασμα των χρόνων η ιδιομορφία της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας παγιώθηκε ακόμα περισσότερο, καθώς εξυπηρετούσε τόσο την πολιτεία όσο και τις ιδιωτικές κινηματογραφικές σχολές: από τη μία το κράτος δε χρειαζόταν να χρηματοδοτεί την κινηματογραφική εκπαίδευση και από την άλλη εξυπηρετούνταν τα συντηγιακά συμφέροντα των σχολαρχών που ως επιχειρηματίες ήταν φυσικό να έχουν.

⁹²⁷ Mark Mazower, *Σκοτεινή ήπειρος: Ο Ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, μτφ. Κώστας Κουρεμένος, Αθήνα, Αλεξάνδρεια 2011, σ. 253 – 290.

Παρόλα αυτά οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ταυτόχρονα ότι οι σχολές αυτές κατόρθωσαν, έως έναν βαθμό τουλάχιστον, να επιτελέσουν τον ρόλο τους ως φορείς της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας, σύμφωνα πάντα με τις δυνατότητες της καθεμίας και τις συγκυρίες υπό τις οποίες λειτούργησαν. Αναμφίβολα ο ρόλος της σχολής Σταυράκου στάθηκε κομβικός. Η αλληλεπίδρασή της με την εγχώρια κινηματογραφία υπήρξε πολυδιάστατη και διαχρονική, συνδεδεμένη με την ανάδειξη νέων στελεχών σε διάφορες ειδικότητες, την εκκόλαψη δημιουργικών πυρήνων όπως η *Ομάδα των 5* και οι κινηματογραφιστές του ΝΕΚ, αλλά και την απόπειρα συστηματικής θεωρητικής μελέτης του κινηματογράφου από προσωπικότητες όπως ο Ραφαηλίδης και ο Μπακογιαννόπουλος. Παράλληλα όμως έγιναν ανάλογες, εν πολλοίς άγνωστες ή υποτιμημένες προσπάθειες και από τις υπόλοιπες σχολές για τις οποίες κατέστη εφικτό να συλλεχθούν πληροφορίες. Αναδείχτηκαν έτσι μεταξύ άλλων, η συστηματική δουλειά της σχολής Παπαντωνόπουλου, ιδίως σε σχέση με τις πιο τεχνικές ειδικότητες των οπτικοακουστικών, η προσφορά της Ευγενείας Χατζίκου μέσα από το εκπαιδευτικό έργο που επιτελούσε η σχολή της, αλλά και η επίδραση της σχολής των Φωτεινού και Καλκάνη, ασύμμετρα μεγάλη σε σχέση με τη σύντομη λειτουργία της.

Για τους ερευνητικούς σκοπούς της διατριβής μου επεχείρησα να συλλέξω στοιχεία για όσες περισσότερες σχολές ήταν δυνατό. Η δυσχέρεια εντοπισμού ερευνητικά αξιοποιήσιμων πληροφοριών και η ανάγκη για την έγκυρη διασταύρωσή τους οδήγησαν την έρευνα σε έναν συνδυασμό πηγών, ο οποίος συμπεριέλαβε την υπάρχουσα διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία, προφορικές μαρτυρίες, οπτικοακουστικό υλικό, καθώς και αρχεακά έγγραφα, δημόσια και ιδιωτικά, τα οποία συγκεντρώθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά ως αντικείμενα μελέτης. Ο δημιουργικός συγκερασμός των παραπάνω, στον οποίο κατέληξα με βάση τις απαιτήσεις της συγκεκριμένης έρευνας, θεωρώ ότι μπορεί να αποτελέσει ένα χρήσιμο παράδειγμα ως προς τη μεθοδολογία που θα επιθυμούσαν να υιοθετήσουν ερευνητικές προσπάθειες με παρόμοιο προσανατολισμό και περιεχόμενο. Ο διεπιστημονικός χαρακτήρας του ερευνώμενου αντικειμένου, το οποίο άπτεται των κινηματογραφικών σπουδών, της ιστορίας της τέχνης αλλά και της εκπαίδευσης, συνηγορεί υπέρ της χρησιμοποίησης μιας αντίστοιχα ευρείας γκάμας πηγών και αναφορών.

Ο αυτοπροσδιορισμός - και παράλληλα αυτοπεριορισμός – του ερευνητικού πεδίου στις αρχές της δεκαετίας του 1990, αποτέλεσε επιλογή στην οποία οδηγήθηκα κατά βάση λόγω των εξελίξεων που έκτοτε διαφοροποίησαν τον χαρακτήρα της παρεχόμενης κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα, αρχικά με την ίδρυση των ΙΕΚ και των κολλεγίων και κατόπιν με τη σύσταση πανεπιστημιακών τμημάτων για τον κινηματογράφο και τα οπτικοακουστικά. Η διερεύνηση του περιβάλλοντος που διαμορφώθηκε σταδιακά κατά την τελευταία τριακονταετία στον τομέα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης προϋποθέτει μια ανάλογη συλλογή, επεξεργασία και ερμηνεία ενός εξίσου διευρυμένου σε όγκο και ποικίλου ως προς τις πηγές του πλήθους πληροφοριών, που θα εξετάζει τους παραπάνω ιδιωτικούς και δημόσιους εκπαιδευτικούς φορείς. Κάτι τέτοιο ξεπερνάει τις ερευνητικές επιδιώξεις και τις δυνατότητες της παρούσας μελέτης. Εντούτοις η προέκταση της έρευνας έως το σήμερα θα ήταν αυτονόητα χρήσιμη για τη συμπλήρωση του συνολικού περιγράμματος της συγκεκριμένης θεματικής, από κοινού με τα οποιαδήποτε νεότερα στοιχεία έρθουν να προστεθούν γύρω από τη δράση και την ιστορική εξέλιξη των κινηματογραφικών σχολών της περιόδου που εξετάστηκε εδώ. Προς την κατεύθυνση αυτή εξάλλου παραπέμπω και μέσω της παρουσίασης των εξελίξεων για το θεμικό πλαίσιο.

Επιπρόσθετα τέλος, δίδεται η αφορμή να διερευνηθούν σε δεύτερο βαθμό μια σειρά από πιο ειδικά ζητήματα που ανακύπτουν από την εργασία, όπως για παράδειγμα το ποιές αισθητικές αρχές διδάσκονταν και ποιες διδάσκονται πλέον οι σπουδαστές στις κινηματογραφικές σχολές, με ποιόν τρόπο μπορούν να γίνουν διακριτές στα μαθήματα που σώζονται στα αρχεία των σχολών, ή αν μπορεί να υπάρξει συσχέτιση με την αισθητική συγκεκριμένων σκηνοθετών. Ερωτήματα όπως αυτά, σε συνδυασμό με την επανεξέταση του ρόλου και της λειτουργίας που μπορούν να επιτελέσουν συλλήβδην οι κινηματογραφικές σχολές στο σύγχρονο περιβάλλον που διαμορφώνουν οι νέες τεχνολογίες των οπτικοακουστικών μέσων στον 21^ο αιώνα, είναι πιθανό να απασχολήσουν μελλοντικά την έρευνα γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση, στην Ελλάδα όσο και διεθνώς.

Πίνακες

Πίνακας 1. Σχολή Σταυράκου

Ακαδημαϊκά έτη	Τμήμα Σκηνοθετών	Τμήμα Ήθοποιών	Τμήμα Τεχνικών	Τμήμα Σκηνογράφων	Τμήμα Έλευθ. Σπου- δών Τηλ.	Τμήμα Χειριστών	ΣΥΝΟΛΟΝ
1950—51	25	16	12	—	—	—	53
1951—52	27	45	11	—	—	—	83
1952—53	28	32	5	9	—	—	74
1953—54	14	23	1	11	—	—	49
1954—55	17	25	2	4	—	—	48
1955—56	16	32	2	2	—	—	52
1956—57	25	40	6	9	—	—	79
1957—58	18	27	3	2	—	—	50
1958—59	35	31	2	4	—	—	72
1959—60	44	85	10	3	—	—	142
1960—61	30	50	6	2	—	—	88
1961—62	23	28	2	2	—	—	55
1962—63	18	18	9	3	—	—	48
1963—64	22	16	6	4	5	10	63
1964—65	28	10	7	2	6	9	62
1965—66	40	14	30	9	7	20	120
1966—67	120	11	72	4	5	32	244
1967—68	121	27	35	13	7	29	232
1968—69	148	9	33	8	6	30	234
1969—70	110	34	37	5	7	22	215
1970—71	149	24	36	2	7	11	229
1971—72	114	17	48	5	4	23	211
1972—73	110	24	37	2	—	19	192
1973—74	135	14	36	2	—	15	202
ΣΥΝΟΛΟΝ	1417	652	447	107	54	220	2897

ΕΤΗΣΙΟΣ ΜΕΣΟΣ ΟΡΟΣ ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΕΤΩΝ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΤΜΗΜΑΤΩΝ: 210

Ο πίνακας του Β. Ραφαηλίδη, από τη δική του έρευνα το 1975. Στο: *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, σ. 43.

Πίνακας 2. Σχολή Σταυράκου

Ακαδημαϊκά έτη	Τμήμα Σκηνοθετων	Τμήμα Εικονοληπτιών/ Τεχνικών	Τμήμα Σκην/φων	Τμήμα ηθοποιών	Τμήμα χειριστών	Σύνολο
1973-1974	A:145 B: 65 Γ: 37	A: 37 B: 29 Γ: 26	A:2 B:1 Γ: -		A: - B: 27 Γ: 19	A: 184 B:122 Γ:82
Σύνολο:	247	92	3		46	388
1974-1975	A: 129 B: 73 Γ: 40	A: 32 B: 22 Γ: 26	A: 2 B: 2 Γ: -	A: 18 B: 18 Γ: 21	A: 1 B: 20 Γ: 17	A: 182 B: 135 Γ: 104
	242	80	4	57	38	421
1975-1976	A: 108 B: 59 Γ: 60	A:34 B: 22 Γ:32	A: 38 B: 1 Γ: 2	A: 22 B: 16 Γ: 20	A: 5 B:21 Γ:15	A: 207 B:119 Γ: 129
	227	88	41	58	41	455
1976-1977	A: 97 B: 75 Γ: 48	A:37 B: 27 Γ: 22	A:31 B: 12 Γ:1	A: 16 B: 6 Γ: 2	A:- B: 24 Γ: 8	A: 181 B: 144 Γ: 81
	220	86	44	24	32	406
1977-1978	A: 122 B: 45 Γ: 62	A:37 B: 28 Γ:35	A:7 B: 19 Γ: 2	A: 12 B: 8 Γ:2	A: 3 B: 18 Γ:5	A: 181 B: 118 Γ: 106
	229	100	28	22	26	405
1978-1979	A: 102 B:90 Γ: 70	A: 58 B: 39 Γ:25	A: - B: 3 Γ: 7		A: - B: 24 Γ: 7	A: 160 B: 156 Γ: 109
	262	122	10		31	425
1979-1980	A: 153 B: 53 Γ:69	A: 85 B: 30 Γ: 24	A: 28 B: - Γ: 2		A: 1 B: 33 Γ: 3	A: 267 B: 116 Γ: 98
	275	139	30		37	481
1980-1981	A:97 B: 100 Γ: 58	A: 75 B: 50 Γ: 33	A: 30 B: 7 Γ: 2		A: 1 B: 9 Γ: 6	A: 203 B: 166 Γ: 99
	255	158	39		16	468

1981- 1982	A: 151 B: 61 Г: 80 292	A: 95 B: 54 Г: 45 194	A: 34 B: 16 Г: 5 55		A: 0 B: 2 Г: 7 9	A: 278 B: 133 Г: 137 550
1982-1983	A: 120 B:111 Г: 67 298	A: 102 B: 73 Г: 48 223	A: 30 B: 22 Г: 7 59		A: 2 B: 6 Г: 2 10	A: 254 B: 212 Г: 124 590
1983-1984	A: 122 B: 76 Г:97 295	A: 89 B:66 Г:58 213	A: 15 B: 17 Г: 16 48		A: 2 B: 2 Г: 5 9	A: 228 B: 161 Г: 176 565
1984-1985	A:148 B: 92 Г: 70 310	A:96 B:72 Г: 64 232	A: 27 B: 11 Г: 19 57		A: 1 B: 5 Г: 5 11	A: 272 B: 180 Г: 158 610
1985-1986	A: 158 B: 111 Г: 89 358	A: 105 B: 80 Г: 59 244	A: 24 B: 19 Г: 9 52		A:2 B: 5 Г: 6 13	A: 289 B: 215 Г: 163 667
1986-1987	A: 139 B: 110 Г: 109 358	A: 95 B: 75 Г: 63 233	A: 32 B: 19 Г: 18 69		A: 1 B: 9 Г: 5 15	A: 267 B: 213 Г: 195 675
1987-1988	A: 156 B: 110 Г: 91 357	A: 104 B: 80 Г: 70 254	A: 22 B: 20 Г: 16 58		A: 0 B: 3 Г: 7 10	A: 282 B: 213 Г: 184 679
1988-1989	A: 123 B: 132 Г: 97 352	A: 91 B: 89 Г: 74 254	A:30 B:22 Г: 17 69		A: 0 B: 3 Г: 5 8	A: 244 B: 246 Г: 193 683
1989-1990	A: 97 B:100 Г:130 327	A: 96 B: 83 Г: 88 267	A: 25 B: 21 Г: 23 69		A:0 B: 4 Г: 3 7	A: 218 B: 208 Г: 244 670

Πίνακας 3^α. Σχολή Ιωαννίδη

Ακαδημαϊκά έτη	Τμήμα Σκηνοθεσίας/σεναρίου	Τμήμα Τεχνικών/Οπερατέρ	Τμήμα Σκηνογραφίας / Ενδυματολογίας/ Διακοσμητικής	Τμήμα ηθοποιών	Σύνολο
1962-1963	A: 11 B: 12 Γ: 13+8 44	A: 4+2 B: 6 Γ: - 12	A:8+3 B:3 Γ: 6 20	Γ: 9+7	A: 28 B: 21 Γ: 43 92
1963-1964 Καθηγητές:18	A: 6+3 B: 7 Γ: 7 23	A: 3 B: 4+6 Γ: 5 18	A: 7 B: 9 Γ: 1 17		A: 19 B: 26 Γ: 13 58
1964-1965 Καθηγητές: 15	A: 11 B: 6 Γ: 13+ 5 35	A:7 B: 5 Γ: 3 15	A: 6 B: 4 Γ: 6+3 19		A: 24 B: 15 Γ: 30 69
1965-1966 Καθηγητές: 11	A: 8 B: 12 Γ: 6+4 30	A: 3 B: 3 Γ: 4+2 12	A: 6 B: 3 Γ: 6+8 23		A: 17 B: 18 Γ: 30 65
1966-1967	A: - B: - Γ: 9+4	A: - B: - Γ: 3+4	A: - B: - Γ: 2+9	A: 3 B: 3 Γ: 5+2 13	A: - B: - Γ: 36
1967-1968	A: 8 B:11+2 Γ: 2+2 25	A: 1 B: 2 Γ: 4 7	A: 2 B: 3 Γ: 6 11		A: 11 B: 18 Γ: 14 43
1968-1969	-	-	-		-
1969-1970 Καθηγητές: 11	A: 5 B: 3 Γ : 11+3 22	A: 2 B: 4 Γ: 3 9	A: 1 B: 2 Γ: 6 9	A: 4 B: 8+1 Γ: 8+2 23	A: 12 B: 18 Γ: 33 63
1970- 1971 Καθηγητές: 8	A: 9 B: 5 Γ: 3+3 20	A: 4 B: 2 Γ: 4 10	A: 4 B: 1 Γ: 3 8		A: 17 B: 8 Γ: 13 38
1971-1972	A: 3 B:7 Γ: 4+2 16	A: 2 B: 3 Γ: 2+3 10	A: 3 B: 2 Γ: 1+1 7		A: 8 B: 12 Γ: 13 33

Πίνακας 3^β. Σχολή Ιωαννίδη

Ακ. Έτος	Μαθητές	Καθηγητές
1970-71	20	10
1971-72	14	10
1972-73	17	10
1973-74	10	8
1974-75	10	9
1975-76	12	12
1976-77	12	12
1977-78	Τμήμα Σκηνοθεσίας: 12 Τμήμα Εικονοληπτών: 3 Τμήμα Σκηνογραφίας: 3 Σύνολο: 18	
1978-79	Τμήμα Σκηνοθεσίας: 8 Τμήμα Εικονοληπτών: 1 Τμήμα Σκηνογραφίας: 0 Σύνολο: 9	
1979-80	Τμήμα Σκηνοθεσίας: 5 Τμήμα Εικονοληπτών: 1 Τμήμα Σκηνογραφίας: 1 Σύνολο: 7	

Πίνακας 4. Σχολή Μωϋσειδίη

Ακ. Έτος	Μαθητές	Καθηγητές
1970 - 1971	8	4
1971 - 1972	12	4
1972 -1973	10	4
1973 -1974	14	4
1974 – 1975	8	4
1975- 1976	6	5
1976- 1977	12	6
1977- 1978	A Έτος: 4 B Έτος: 1 Γ Έτος: 0 Σύνολο: 5	
1978 – 1979	A Έτος: 3 B Έτος: 2 Γ Έτος: 1 Σύνολο: 6	
1979- 1980	A Έτος: 2 B Έτος: 1 Γ Έτος: 1 Σύνολο: 4	

1980 -1981	A Έτος: 9 B Έτος: 3 Γ Έτος: 2 Σύνολο: 14	
1981- 1982	A Έτος: 28 B Έτος: 6 Γ Έτος: 2 Σύνολο: 36	

Πίνακας 5^α. Σχολή Παπαντωνόπουλου

	<u>Σκηνοθεσία</u>	<u>Εικονοληψία - Τεχνικοί</u>	<u>Ηθοποιοί</u>	<u>Γενικό Σύνολο</u>
<u>1962-1963</u>	A' έτος: 4 Γ' έτος: 1	--	A' έτος: 8	13
<u>1963-1964</u>	A' έτος: 4	A' έτος: 7	A' έτος: 4	15
<u>1964-1965</u>	A' έτος : 8 B' έτος : 6 Σύνολο : 14	A' έτος : 20 B' έτος : 3 Σύνολο : 23	A' έτος : 5 Σύνολο : 5	45*

* Στην κατάσταση που έστειλε η σχολή στο Υπουργείο Παιδείας με τους σπουδαστές εκείνης της ακαδημαϊκής χρονιάς αναφέρονται ακόμη 3 σπουδαστές, δύο του τμήματος σκηνογραφίας και ένας ακόμη σε ένα τμήμα για σεναριογράφους.

	<u>Σκηνοθεσία</u>	<u>Εικονοληψία - Τεχνικοί</u>	<u>Σκηνογραφία</u>	<u>Γενικό Σύνολο</u>
<u>1965-1966</u>	Α' έτος : 53 Β' έτος : 11 Γ' έτος : 1 Σύνολο : 65	Α' έτος : 111 Β' έτος : 28 Γ' έτος : - Σύνολο : 139	Α' έτος : 2 Β' έτος : 1 Γ' έτος : 1 Σύνολο : 4	208
<u>1966-1967</u>	Α' έτος : 33 Β' έτος : 40 Γ' έτος : 4 Σύνολο : 77	Α' έτος : 117 Β' έτος : 102 Γ' έτος : 19 Σύνολο : 238	Α' έτος : 5 Β' έτος : 3 Γ' έτος : 1 Σύνολο : 9	324
<u>1967-1968</u>	Α' έτος : - Β' έτος : 26 Γ' έτος : 2 Σύνολο : 28	Α' έτος : 118 Β' έτος : 80 Γ' έτος : 83 Σύνολο : 281	Α' έτος : - Β' έτος : - Γ' έτος : 4 Σύνολο : 4	313

<u>1968-1969</u>	A' έτος : 2 B' έτος : 2 Γ' έτος : 7 Σύνολο : 11	A' έτος : 97 B' έτος : 81 Γ' έτος : 114 Σύνολο : 292	A' έτος : - B' έτος : 1 Γ' έτος : 2 Σύνολο : 3	306
<u>1969-1970</u>	A' έτος :- B' έτος :- Γ' έτος : 7 Σύνολο : 7	A' έτος: 103 B' έτος: 78 Γ' έτος: 77 Σύνολο : 258*	A' έτος : - B' έτος : 1 Γ' έτος : 1 Σύνολο : 2	267

* Για το ακαδημαϊκό έτος 1969-1970 τα στοιχεία που εντοπίστηκαν είναι ελλιπή και αφορούν κυρίως το τμήμα τεχνικών. Από το 1970 και έως το 1974 τα καταγεγραμμένα στοιχεία είναι ακόμα πιο αποσπασματικά – πιθανόν και λόγω της διένεξης μεταξύ σχολής και Υπουργείου Πολιτισμού – οπότε επιλέχθηκε να μην παρουσιαστούν, καθώς θα προκαλούσαν περισσότερο σύγχυση παρά θα βοηθούσαν να διαμορφωθεί μια πιο σαφής εικόνα αναφορικά με τα τμήματα και τον αριθμό των σπουδαστών της σχολής.

	<u>Σκηνοθεσία</u>	<u>Εικονολήπτες – Ηχολήπτες – Φωτογράφοι – Ηλεκτρολόγοι</u>	<u>Γενικό Σύνολο</u>
<u>Ακ. έτος 1974-75</u>			4
<u>Ακ. έτος 1975-76</u>			6
<u>Ακ. έτος 1976-77</u>			8
<u>Ακ. έτος 1977-78</u>	Α' έτος : 5 Β' έτος : 1 Γ' έτος : 1 Σύνολο : 7	Α' έτος : 13 Σύνολο : 13	20
<u>Ακ. έτος 1978-79</u>	Α' έτος : 2 Β' έτος : 4 Γ' έτος : 1 Σύνολο : 7	Α' έτος : 19 Β' έτος : 9 Γ' έτος : - Σύνολο : 28	35
<u>Ακ. έτος 1979-80</u>	Α' έτος : 3 Β' έτος : 3 Γ' έτος : 4 Σύνολο : 10	Α' έτος : 45 Β' έτος : 13 Γ' έτος : 7 Σύνολο : 65	75
<u>Ακ. έτος 1980-81</u>	Α' έτος : - Β' έτος : - Γ' έτος : 1 Σύνολο : 1	Α' έτος : 26 Β' έτος : 32 Γ' έτος : 13 Σύνολο : 71	72

Πίνακας 5^β. Σχολή Παπαντωνόπουλου

	<u>Σκηνοθεσία</u>	<u>Εικονολήπτες</u> = <u>Φωτογράφοι</u>	<u>Ηχολήπτες</u>	<u>Γενικό</u> <u>Σύνολο</u>
<u>Ακ. έτος 1981-82</u>	Α' έτος : 4 Β' έτος : 1 Γ' έτος : - Σύνολο : 5	Α' έτος : 37 Β' έτος : 10 Γ' έτος : 24 Σύνολο : 71	Α' έτος : 5 Β' έτος : 5 Γ' έτος : 5 Σύνολο : 15	91
<u>Ακ. έτος 1982-83</u>	Α' έτος : 4 Β' έτος : 3 Γ' έτος : - Σύνολο : 7	Α' έτος : 14 Β' έτος : 19 Γ' έτος : 8 Σύνολο : 41	Α' έτος : 13 Β' έτος : 6 Γ' έτος : 5 Σύνολο : 24	72
<u>Ακ. έτος 1983-84</u>	Α' έτος : 4 Β' έτος : 3 Γ' έτος : 2 Σύνολο : 9	Α' έτος : 20 Β' έτος : 14 Γ' έτος : 17 Σύνολο : 51	Α' έτος : 38 Β' έτος : 10 Γ' έτος : 6 Σύνολο : 54	114

<u>Ακ. έτος 1984-85</u>	Α' έτος : 6 Β' έτος : 1 Γ' έτος : 4 Σύνολο : 11	Α' έτος : 12 Β' έτος : 10 Γ' έτος : 10 Σύνολο : 32	Α' έτος : 54 Β' έτος : 28 Γ' έτος : 10 Σύνολο : 92	135
<u>Ακ. έτος 1985-86</u>	Α' έτος : 7 Β' έτος : 2 Γ' έτος : - Σύνολο: 9	Α' έτος : 13 Β' έτος : 7 Γ' έτος : 12 Σύνολο: 32	Α' έτος : 64 Β' έτος : 43 Γ' έτος : 21 Σύνολο: 127	168
<u>Ακ. έτος 1986-87</u>	Α' έτος : 4 Β' έτος : 2 Γ' έτος : 2 Σύνολο: 8	Α' έτος : 11 Β' έτος : 7 Γ' έτος : 6 Σύνολο: 24	Α' έτος : 64 Β' έτος : 35 Γ' έτος : 32 Σύνολο: 131	163
<u>Ακ. έτος 1987-88</u>	Α' έτος : 3 Β' έτος : 3 Γ' έτος : 1 Σύνολο: 7	Α' έτος : 17 Β' έτος : 4 Γ' έτος : 11 Σύνολο: 32	Α' έτος : 52 Β' έτος : 44 Γ' έτος : 25 Σύνολο: 121	160

<u>Ακ. έτος 1988-89</u>	Α' έτος : 7 Β' έτος : 2 Γ' έτος : 4 Σύνολο: 13	Α' έτος : 13 Β' έτος : 10 Γ' έτος : 6 Σύνολο: 29	Α' έτος : 72 Β' έτος : 51 Γ' έτος : 31 Σύνολο: 154	196
<u>Ακ. έτος 1989-90</u>	Α' έτος : 2 Β' έτος : 3 Γ' έτος : 2 Σύνολο: 7	Α' έτος : 16 Β' έτος : 10 Γ' έτος : 10 Σύνολο: 36	Α' έτος : 99 Β' έτος : 51 Γ' έτος : 39 Σύνολο: 189	232

Πίνακας 6. Σχολή Χατζίκου

	<u>Τμήμα Σκηνοθεσίας</u>	<u>Τμήμα Εικονοληπτών - Φωτογράφων</u>	<u>Γενικό Σύνολο:</u>
<u>Ακ. έτος 1977-78</u>	Α' έτος : 13 Β' έτος : 0 Γ' έτος : 0 Σύνολο : 13		13
<u>Ακ. έτος 1978-79</u>	Α' έτος : 12 Β' έτος : 5 Γ' έτος : 0 Σύνολο : 17	Α' έτος : 10 Β' έτος : - Γ' έτος : - Σύνολο : 10	27
<u>Ακ. έτος 1979-80</u>	Α' έτος : 22 Β' έτος : 7 Γ' έτος : 0 Σύνολο : 29	Α' έτος : 5 Β' έτος : - Γ' έτος : 1 Σύνολο : 6	35
<u>Ακ. έτος 1980-81</u>	Α' έτος : 26 Β' έτος : 17 Γ' έτος : 11 Σύνολο : 54	Α' έτος : 16 Β' έτος : 6 Γ' έτος : 6 Σύνολο : 28	82
<u>Ακ. έτος 1981-82</u>	Α' έτος : 53 Β' έτος : 26 Γ' έτος : 18 Σύνολο : 97	Α' έτος : 34 Β' έτος : 14 Γ' έτος : 7 Σύνολο : 55	152
<u>Ακ. έτος 1982-83</u>	Α' έτος : 90 Β' έτος : 35 Γ' έτος : 27 Σύνολο : 152	Α' έτος : 34 Β' έτος : 15 Γ' έτος : 15 Σύνολο : 64	216
<u>Ακ. έτος 1983-84</u>	Α' έτος : 60 Β' έτος : 60 Γ' έτος : 43 Σύνολο : 163	Α' έτος : 47 Β' έτος : 20 Γ' έτος : 20 Σύνολο : 87	250

	<u>Τμήμα Σκηνοθεσίας</u>	<u>Τμήμα Εικονοληπτών - Φωτογράφων</u>	<u>Γενικό Σύνολο:</u>
<u>Ακ. έτος 1984-85</u>	Α' έτος : 81 Β' έτος : 55 Γ' έτος : 59 Σύνολο : 195	Α' έτος : 56 Β' έτος : 38 Γ' έτος : 24 Σύνολο : 118	313
<u>Ακ. έτος 1985-86</u>	Α' έτος : 100 Β' έτος : 58 Γ' έτος : 75 Σύνολο : 233	Α' έτος : 65 Β' έτος : 37 Γ' έτος : 44 Σύνολο : 146	379
<u>Ακ. έτος 1986-87</u>	Α' έτος : 90 Β' έτος : 67 Γ' έτος : 54 Σύνολο : 211	Α' έτος : 55 Β' έτος : 35 Γ' έτος : 30 Σύνολο : 120	333
<u>Ακ. έτος 1987-88</u>	Α' έτος : 59 Β' έτος : 59 Γ' έτος : 75 Σύνολο : 193	Α' έτος : 45 Β' έτος : 34 Γ' έτος : 45 Σύνολο : 124	317
<u>Ακ. έτος 1988-89</u>	Α' έτος : 52 Β' έτος : 41 Γ' έτος : 82 Σύνολο : 175	Α' έτος : 48 Β' έτος : 33 Γ' έτος : 39 Σύνολο : 120	295
<u>Ακ. έτος 1989-90</u>	Α' έτος : 47 Β' έτος : 32 Γ' έτος : 87 Σύνολο : 166	Α' έτος : 37 Β' έτος : 25 Γ' έτος : 55 Σύνολο : 117	283

Πηγές - Βιβλιογραφία

Αρχειακό Υλικό

Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ):

Αρχείο Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου - ΕΤΕΚ (1950-1967), Αρχεία Συνδικαλιστικών Οργανώσεων και Κοινωνικών Φορέων

- Κουτί 389, φάκελοι 1. α και 1. β.
- Κουτί 390, φάκελος 1.

Υπουργείο Πολιτισμού:

Αρχείο Τμήματος Εκπαίδευσης Κινηματογράφου και Οπτικοακουστικών Μέσων

- Φάκελος: «Ιδρύσεις και άρσεις αδειών κινηματογραφικών σχολών».
- Φάκελος: «Απολογ. Στοιχεία, Δραστηριότητα, Πεπραγμένα».
- Φάκελος: «Στατιστικά Δελτία Σχολών Κινηματογράφου».
- Φάκελοι: «Διδακτικό Προσωπικό», αρ.1 και 2.
- Φάκελος: «Σχολή κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου», αρ.1.
- Φάκελος: «Σχολή Κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου, αρ.18.
- Φάκελοι: «Σχολή Κινηματογράφου Ν. Ιωαννίδη», αρ. 1 και 2.
- Φάκελοι: «Σχολή Κινηματογράφου Σ. Μωϋσειδη», αρ. 1 και 2.
- Φάκελοι: «Σχολή Κινηματογράφου Π. Παπαντωνόπουλου», αρ. 1 έως 8.
- Φάκελοι: «Σχολή Κινηματογράφου Ε. Χατζίκου», αρ. 1 έως 7.

Αρχείο της Διεύθυνσης Θεάτρου

- Φάκελος: «Λυκούργος Σταυράκος - Δραματική Σχολή» αρ.1 και 2.

Αρχείο Σχολής Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λ. Σταυράκος»:

- Φάκελος: "Toeplitz".
- Φάκελος: «Καθηγητές Σχολής από 1958-59 μέχρι 2002-2003».
- Φάκελος: «Αλληλογραφία Στρατολογίας - Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 31.10.1962 έως 16.10.1997».
- Φάκελος: «Ανακοινώσεις Σχολής-Αντίγραφα Προγραμμάτων: 1.1.1976 έως 28.9.1984».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 8.3.1974 έως 30.5.1975».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 2.6.1975 έως 6.6.1977».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 16.6.1977 έως 16.4.1979».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 4.5.1979 έως 22.4.1981».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 5.5.1981 έως 4.10.1982».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 26.10.1982 έως 27.2.1984».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 12.3.1984 έως 12.8.1985».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 2.9.1985 έως 31.12.1986».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα από 1.1.1987 έως 8.6.1988».
- Φάκελος: «Εισερχόμενα / Εξερχόμενα 10.6.1988 έως 20.10.1989».
- Φάκελος: «Ανακοινώσεις σχολής - Αντίγραφα Προγραμμάτων από 1.1.1976 έως 28.9.1984» .
- Φάκελος: «Δημόσιαι Υπηρεσίες / Αλληλογραφία από 20. 6. 1975 έως 14.10.1992».
- Φάκελος: «Καταστάσεις εγγραφέντων - Διδακτικό προσωπικό, κ.α. Από ακ. έτος 2003-2004 μέχρι 2009-2010».

Ταινιοθήκη της Ελλάδος:

- Φάκελος: «Κινηματογραφική Εκπαίδευση»

Bibliothèque du Film - Cinémathèque Française

- IDHEC/ FFCC, "2^{me} Congrès International des Écoles de Cinéma" (Κάννες, Μάιος 1955), *Festival de Cannes - Manifestations dans le cadre du festival* (1955-1956), Fonds Festival International du Film de Cannes: Service Administration, [Κωδικός αρχείου: FIFA 411-B69].

- Agel Henri, "Perspectives d'intégration du Cinéma dans l'enseignement supérieur", Organisation Des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (Unesco), Rapport présente à la table ronde de la Mendola (17-19.8.1962), *Fonds Esnault*, [Κωδικός αρχείου: 38-B6].

- Esnault Philippe, "La culture cinématographique en France", Documents de travail pour le Congrès sur: "Le Cinéma et l'enseignement: rôle de l'enseignement supérieur" pendant la 9^{ème} Rencontre Internationale des Écoles de Cinéma et de Télévision, organisée par L'IDHEC à Paris (24-28/5/1962), *Fonds Esnault*, [Κωδικός αρχείου: 38-B6].

- Fioravanti Leonardo, "Le rôle culturel, national et international du Centro Sperimentale di Cinematografia" και "Compte rendu de ce qu'on fait en Italie en matière d'initiation culturelle cinématographique dans l'enseignement primaire, secondaire et supérieur", Documents de travail pour le Congrès sur "Le Cinéma et l'enseignement: rôle de l'enseignement supérieur" (1961), *Fonds Esnault*, [Κωδικός αρχείου: 38-B6].

- Ufficio Studi del CSC, *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*, Ρώμη, CSC/ Nuova Grafica 1956, [Κωδικός αρχείου: RES 1365].

FAMU

“FAMU: Absolventi 1946 – 2006”, *Doba 60 Výročí Založení FAMU: Dokumentační Sešity Historie: FAMU*, τ. 9, Πράγα, Archiv výzkumu Muzea umění a designu.

Ελληνική βιβλιογραφία

1960 - 2009: πενήντα χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ιανός 2009.

Υλικά και πρακτικά του Α Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών 1981.

Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου: Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία, Αθήνα, Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος 1988.

Ακτσόγλου Μπάμπης (επιμ.), Γιώργος Τζαβέλλας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1994.

Αλεξάκης Τάσος, Καραγιάννης Σπύρος (επιμ.), ΕΤΕΚΤ Ο.Τ. : 1948 -1998, Αθήνα, Πολιτιστικός Τομέας ΕΤΕΚΤ 1998.

Αμμανίτης Νίκος, «Μια φορά και έναν καιρό», Το Παρόν της Κυριακής, (04.12.2011).

Αναγνωστάκη Λούλα, Η τριλογία της Πόλης, Αθήνα, Κάπα εκδοτική 2016.

Ανδρικοπούλου Νέλλη, Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945: Στον καθρέφτη της μνήμης, Αθήνα, Εστία 2007.

Ανδριόπουλος Γιώργος, «Βουλγάρικος και γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος: Η τσέχικη σχολή, Αντι – κινηματογράφος, τχ. 8 (Καλοκαίρι 1994), σ. 20.

Ανδρίτσος Αλέξης, «3^ο κινηματογραφικό συνέδριο: Αθήνα, 11-12 Μαΐου 2007», *Camera & Microphone*, αναδημοσιευμένο στο:
<http://www.cinemainfo.gr/cinema/politics/3kinimatografikosynedrio/index.html>

Ανδρίτσος Γιώργος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945 – 1974)», *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ 2016, σ. 35 – 42.

Αρκολάκης Μανόλης, *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939): Συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών 2009.

Αυδή - Καλκάνη Τρις, *Κωνσταντίνος Καλκάνης (1885-1961). Η ζωή του και οι πολιτικοί του αγώνες*, Αθήνα, Γκοβόστης 2012.

Αυλωνίτου Μαρουλιώ, *Αρχείο Δραματικής Σχολής Ευγενίας Χατζίκου 1972-2002*, (απαλλακτική εργασία), Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ 2004.

Βαλούκος Στάθης, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, Αθήνα, Αιγόκερως 1984.

- *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως 1998.

- *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2008.
- *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και Πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως 2011.
- Βερέμη Παυλίνα, «Η επαγγελματική εκπαίδευση του χορού στην Ελλάδα», *Πρακτικά Συνεδρίου: Η τέχνη του χορού σήμερα: Εκπαίδευση, Παραγωγή, Παράσταση*. (Αθήνα, 9 και 10 Νοεμβρίου 2002), Σύνδεσμος Υπότροφων Κοινοφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης 2003, σ. 51-55.
- Βρατσάνος Δήμος, «Ό,τι εξηγήθη από ημάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 5^ο, τχ. 31 (185), (30.12.1928), σ. 15- 16.
- Γεωργιάδης Βασίλης (επιμ.), *Αλμανάκ ελληνικού και ξένου κινηματογράφου*, Αθήνα, ιδιωτική έκδοση 1969.
- *Ετήσιος Κινηματογράφος*, Αθήνα, ιδιωτική έκδοση 1970.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Μάριος Πλωρίτης», *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό - Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 8, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 1991, σ. 312-313.
- Γκιζέλης Γρηγόριος, *Έκθεση για τη σκοπιμότητα ιδρύσεως κρατικής σχολής κινηματογράφου & τηλεόρασης*, Αθήνα, Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών – Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών 1977.
- κ. ά., *Παράδοση και νεωτερικότητα στις πολιτιστικές δραστηριότητες της ελληνικής οικογένειας: μεταβαλλόμενα σχήματα*, Αθήνα, ΕΚΚΕ 1984.
- Γούτος Κώστας Δ., Νούλας Κωνσταντίνος Δ., *Λεξικό σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως 1996.
- Γραμματάς Θόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. 1, Αθήνα, Εξάντας 2000.
- Γρηγορίου Γρηγόρης, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο: Τα ηρωικά χρόνια*, τ. 1, Αθήνα, Αιγόκερως 1988.
- *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο: Η ιστορία ενός επαγγελματία*, τ. 2, Αθήνα, Αιγόκερως 1996.
- Δάμπασης Γιώργος, *Την εποχή της τηλεόρασης*, Αθήνα, Καστανιώτης 2002.
- Δασκαλοθανάσης Νίκος (επιμ.), *Διδάσκοντας την τέχνη. Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των δασκάλων της 1840-1974*, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών 2004.
- Δελβερούδη Ελίζα – Άννα, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης*, τχ. 7, Ρέθυμνο, (1994), σ. 165 – 195.

- «Γρηγόρης Γρηγορίου: Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο», *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Δημήτρης Χαρίτος, Αχιλλέας Κυριακίδης, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αθήνα, Αιγόκερως 1996, σ. 51-54.
- «Κινηματογράφος 1901-1922», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, (Α2), Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), Αθήνα, Βιβλιόραμα 1999, σ. 388 – 399.
- «Η κερένια κούκλα του Μαυρίκιου Νόβακ», *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του, 130 χρόνια από τη γέννησή του*, Κατερίνα Σαρροπούλου (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή / Χορν – Αιωρία 1999, σ. 157-170.
- «Άνθηση της παραγωγής», «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα: 1945-1950», *Η Καθημερινή - Επτά ημέρες*, (21.11.1999).
- «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη - Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2002, σ. 163-176.
- «Μαθήματα κινηματογράφου σε ένα Τμήμα Φιλολογίας», *Η κυριακάτικη Αυγή - Ενθέματα*, (10.11.2002).
- «Κινηματογράφος 1922 – 1940», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, (Β2), Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), Αθήνα, Βιβλιόραμα 2003, Σ.367 – 377.
- «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στον κινηματογράφο: Ο κόκκινος βράχος του Γρηγόρη Γρηγορίου», *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από τον θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Κυριάκος Ντελόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο 2003, σ. 189-203.
- *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας (αρ. 40), Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.), Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών - Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 2004.
- «Κινήματα νεολαίας και κινηματογράφος στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960», *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα: πολιτικές διαδρομές, κοινωνικές πρακτικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Εύη Ολυμπίτου, Ιωάννα Παπαθανασίου (επιμ.), Αθήνα, Θεμέλιο 2010, σ. 309-317.
- «Η οικογένεια Γαζιάδη και η DAG-Film Co», *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική. Πρακτικά Συμποσίου*, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Μαρία Θεοδώρου, Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών "Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος" - Μουσείο Μπενάκη 2012, σ. 244-269.
- «Όταν η Ίρις Σκαραβαίου συνάντησε την Iris Barry, την Colette και τη Germaine Dylac», *Θέατρο και κινηματογράφος. Θεωρία και κριτική*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2012, σ. 341- 370.

Δενδραμής Παναγιώτης, «Η κάρτα εργασίας και το ζήτημα της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος των τεχνικών κινηματογράφου – τηλεόρασης», *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος, 19^{ος} - 20^{ος} αιώνας: Πρακτικά ημερίδας του Δικτύου για την ιστορία της εργασίας και του εργατικού κινήματος (Αθήνα, 10/11/2017)*, Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, Νίκος Ποταμιάνος (επιμ.), Ρέθυμνο, Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, (υπό έκδοση).

Δερμεντζόγλου Ν. Αλέξης, Κυριακίδης Αχιλλέας, Σολδάτος Γιάννης (επιμ.), *Τάκης Κανελλόπουλος*, Αθήνα, Αιγόκερως 1997.

Δημαράς Αλέξης, «Μεθοδολογικά ζητήματα στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής εκπαίδευσης», *Επίκαιρα θέματα ιστορίας εκπαίδευσης: Πρακτικά 1^{ου} Επιστημονικού συνεδρίου ιστορίας εκπαίδευσης*, Σήφης Μπουζάκης (επιμ.), Αθήνα, Gutenberg 2002, σ. 17-24.

Δημητρίου Αλίντα, *Λεξικό ταινιών μικρού μήκους 1939 - 1992*, Αθήνα, Καστανιώτης 1993.

Δημητρίου Σωτήρης, *Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής*, Αθήνα, Αλμα 1973.

- *Ο κινηματογράφος σήμερα*, Αθήνα, Σαββάλας 2011.

Δημόπουλος Μιχάλης, Μπράμος Γιώργος (επιμ.), Μάνος Ζαχαρίας: *Ένας σκηνοθέτης παθιασμένος με την Ελλάδα*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2004.

Δρούλια Λουκία - Κουτσοπανάγου Γιούλα (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου: 1784-1974*, τ. 1, Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 2008.

Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960, Αθήνα, Ελληνικό Χορόδραμα 1961.

Ζαχαρίας Μάνος, «Αναμνήσεις μιας διαδρομής. Συνέντευξη», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 13 (Ιούνιος 2011), σ. 8 – 23.

Ζέρβας Μάρκος, *Finos Film 1939-1977, Ο μύθος και η πραγματικότητα*, Αθήνα, Άγκυρα 2003.

Ζουμπουλάκης Γιάννης, «Αλέξης Τσάφας: Ο Έλληνας που είναι το σινεμά του Κάμπο Βέρντε», *Το Βήμα*, (13.6.2010).

Ηλιάδης Φρίξος, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Αθήνα, Φαντασία 1960.

Ηλιού Φίλιππος, «Ένα υπόμνημα του Κώστα Κουλουφάκου για την *Επιθεώρηση Τέχνης*: Κομματική διανόηση και κομμουνιστική ανανέωση», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 2 (Ιούνιος 2000), σ. 41-86.

Θέατρο Τέχνης 1942-1972, (λεύκωμα), Αθήνα, Ελληνική Εταιρεία Θεάτρου – Θέατρο Τέχνης 1972.

- Θεμέλης Αν. Κωνσταντίνος, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αθήνα, Ύψιλον 1998.
- Θεοδοσίου Νίκος, *Στα παλιά τα σινεμά: Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, Αθήνα, Finatec 2000.
- Θεοδωράκης Μίκης, *Οι δρόμοι του Αρχαγγέλου*, Αυτοβιογραφία, 2^{ος} τόμος, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2009.
- Θεοδωρόπουλος Δημήτρης, *Το φως στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως 2009.
- Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, *Η μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα - Ερευνητικό πρόγραμμα*, τ. 1 και 2, Αθήνα, 1993/1994.
- Ιωσηφίδης Συμεών, Ανδριόπουλος Γιώργος, «Μια έκπληξη: Βουλγάρικος κινηματογράφος», *Αντι - κινηματογράφος*, τχ. 8 (Καλοκαίρι 1994), σ. 22 – 28.
- Καβάγιας Γιώργος, *Ο κινηματογράφος χωρίς μυστικά και η τέχνη του οπερατέρ*, Αθήνα, Καστανιώτης 1978.
- *Έτοιμοι, μοτέρ πάμε*, Αθήνα, Αιγόκερως - Σχολή Σταυράκου 1994.
- *A: Φωτογραφία B: Τεχνική λήψης*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 1996.
- Καγγελάρη Δηώ, Σπυρόπουλος Χάρης, Κρεμμυδά Μαργαρίτα (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Αθήνα, ΜΙΕΤ 2010.
- Καλαντίδης Δημήτρης, *Οι κινηματογραφικές λέσχες στην Ελλάδα, (1950-1974)*, Αθήνα, ιδιωτική έκδοση 1996.
- *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία: 1923-2000*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - ΠΕΚΚ, Αθήνα, Αιγόκερως 2000.
- Καλκάνη Ειρήνη, «Γαλιλαίος του Μπέρτολ Μπρεχτ, εις το *Νέο Θέατρο*», *Απογευματινή*, (25.10.1961).
- «*Της κακομοίρας*», *Απογευματινή*, (2.2.1963).
- «*Δια τους φίλους της Έβδομης Τέχνης: Ποιες είναι οι καλύτερες ταινίες που παίζουν οι κινηματογράφοι*», *Απογευματινή*, (23. 4. 1963).
- «*Εμβατήριο πολεμικό πένθιμο - Χουάν Φοντόν: Η Χιλή θα νικήσει*, στο θέατρο *Συνόλου*», *Απογευματινή*, (5.3.1975).
- Καζιάζης Σπύρος, «*Ο κινηματογράφος και το θέατρον - Η επαγγελματική ικανότης*», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 4^ο, τχ. 11, (13.3.1927), σ. 4.
- Καμβασινού Μαρικαίτη, «*Φίνος Φιλμ" Φιλοποίμην και Τζέλλα*», Αθήνα, Ορφέας 2005.

Καμπανέλλης Ιάκωβος, *Η αρπαγή της Περσεφόνης: Σενάριο για την ομώνυμη ταινία του Γρηγόρη Γρηγορίου*, Αθήνα, Αιγόκερως 1996.

Κανέλλης Ηλίας (επιμ.), *Κώστας Γαβράς*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2001.

- και Σταύρος Καπλανίδης (επιμ.), *Σταύρος Τορνές*, Αθήνα, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Εκδόσεις Καστανιώτη 2001.

- *Σταύρος Τσιώλης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2006.

Καραβία Μαρία, *Ο στοχαστής του Μαρουσιού: Μνήμες και συνομιλίες με τον Γιάννη Τσαρούχη*, Αθήνα, Καπόν 2009.

Κάραλη Αντιγόνη, «Έφυγε ο Φοίβος Ταξιάρχης: Ο στρατευμένος καλλιτέχνης που αγαπούσε πολύ την τέχνη του, «έσβησε» στα 81 του», *Έθνος - Πολιτισμός*, (12.10.2007).

Καραλή Αιμιλία, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης 1954-1967*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2005.

Καρατζά Ελένη, «Η βίλα Καζούλη», (30.4.2014), *Ελευθεροτυπία*: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=428311>

Κάρτερ Ν. Γιώργος, *Γνωριμία με την τηλεόραση*, Αθήνα, εκδόσεις Σχολής Σταυράκου 1962.

- *Ραδιόφωνο και τηλεόραση*, Αθήνα, Γκόνης 1966.

- *Προπαίδεια τηλεοράσεως*, Αθήνα, Τεχνική Εκλογή 1975.

- *Ελληνική ραδιοφωνία τηλεόραση: Ιστορία και ιστορίες - μαρτυρία*, Αθήνα, Καστανιώτης 2004.

Κασσαβέτη Ορσαλία – Ελένη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985-1990): Ειδολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα, Ασίνη 2014.

Κατσουρίδης Ντίνος, *Αναζητώντας τον Κ*, Αθήνα, Γαβρηλίδης 2013.

Καψωμένος Ερατοσθένης, «Η ελληνική ταινία στην τηλεόραση και τα πολιτισμικά της πρότυπα», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), τχ. 1, Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, (Φεβρουάριος 2002), σ. 15-24.

Κερκινός Δημήτρης (επιμ.), *Γιώργος Πανουσόπουλος - Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2005.

Κερσανίδης Στράτος (επιμ.), *Δήμος Θεός*, Φεστιβαλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2006.

Κιουρτσάκης Γιάννης, *Ο νεοελληνικός διχασμός και το μυστήριο της τέχνης: Ξαναβλέποντας δυο ταινίες του Λάκη Παπαστάθη*, Αθήνα, Πατάκης 2014.

Κις Έλις, «Η πρώτη γυναίκα ενδυματολόγος», *Η Καθημερινή*, (20.11.2014).

Κοκκώνης Μιχάλης, «Το Μελόδραμα στον Ελληνικό κινηματογράφο: Από τη λαϊκή τέχνη στη μαζική κουλτούρα», *Μελόδραμα: ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2001, σ. 345 – 402.

Κολιοδήμος Δημήτρης, *80 χρόνια ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Οξύ 2005.

Κολοβός Νίκος, *Κινηματογράφος: Η τέχνη της βιομηχανίας*, Αθήνα, Καστανιώτης 1999.

Κολώνιας Μπάμπης, Κυριακίδης Αχιλλέας, Σολδάτος Γιάννης (επιμ.), *Παντελής Βούλγαρης - Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2002.

Κόμη Κατερίνα, *Ανιχνεύοντας τον λόγο περί κινηματογράφου στο περιοδικό Κινηματογράφος-Θέατρο (1960)*, (Μεταπτυχιακή εργασία), Ρέθυμνο, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρικών, Κινηματογραφικών και Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2016.

Κομίνη-Διαλέτη Δώρα, Μαθιόπουλος Δ. Ευγένιος, *Λεξικό ελλήνων καλλιτεχνών: Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ος αιώνας τ. 4*, Μέλισσα, Αθήνα 2000.

Κομνηνού Μαρία, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα, Παπαζήσης 2001.

Κόντος Γεώργιος, *Φωτογραφική τεχνική*, Αθήνα, έκδοσις Σχολής Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως Λυκούργου Σταυράκου 1967.

Κοντράρου – Ρασσιά Νίκη, «Στον αέρα δύο νομοσχέδια, για Ακαδημία Τεχνών, πάταξη αρχαιοκαπηλίας», *Ελευθεροτυπία*, (21.08.2007).

Κούρτη Ευαγγελία (επιμ.), *Παιδική ηλικία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, τόμος Β', Αθήνα, Ηρόδοτος 2012.

Κουσουμίδης Μαρίνος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου - Εικονογραφημένη*, Αθήνα, Καστανιώτης 1981.

Κουτρομπούσης Πάνος, «Η παράγκα και ο Σίμος ο Υπαρξιστής», *Lifo*, τχ. 183, (10.12. 2009), σ. 55.

Κυριακίδης Αχιλλέας, Σολδάτος Γιάννης (επιμ.), *Ντίνος Κατσουρίδης, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - ΠΕΚΚ*, Αθήνα, Αιγόκερως 2000.

- *Ντίνος Δημόπουλος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - ΠΕΚΚ*, Αθήνα, Αιγόκερως 2001.

Κυριακός Κωνσταντίνος, «Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας στο κινηματογραφικό (σεναριογραφικό και σκηνοθετικό) έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Πρακτικά πανελληνίου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα, Περί Τεχνών 2006, σ. 288 – 326.

Κωνσταντόπουλος Χρήστος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης: Μια ζωή ταινίες*, Αθήνα, Αιγόκερως 2006.

Κωστελένος Π. Δημήτρης (επιμ.), *Βιογραφική εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων λογοτεχνών*, τ. 2, Αθήνα, Αφοί Παγουλάτοι 1976.

Κώττης Σπύρος, *Η Αίγυπτος των Ελλήνων που αγαπήσαμε: Αναμνήσεις και προβληματισμοί – Χθες, Σήμερα, Αύριο*, Αθήνα, Ταξιδευτής 2004.

Λάδη Δέσπονα, «Ο Γιώργος Αρβανίτης σε πρώτο πρόσωπο», *Το Βήμα* (ηλεκτρονική έκδοση, 19.04.2012): <https://www.tovima.gr/2012/04/18/afieromata/o-giwrgos-arbanitis-se-prwto-proswpo/>.

Λάζαρ Έλενα, «Η τριπλή υπόσταση της ελληνικής λογοτεχνίας στη Ρουμανία: Ο Ι. Λ. Καρατζιάλε και ο Παναϊτ Ιστράτι - δυο λαμπρές περιπτώσεις», *Νέα ευθύνη*, τχ. 20 (2013), σ. 632 - 636.

Λαμπαδάριος Εμμανουήλ, *Κινηματογράφος και παιδική ηλικία*, Αθήναι, Α. Κασσιγόνη 1928.

Λαμπρινός Φώτος, «Καταγραφείς της ζωής εν κινήσει», «Αφιέρωμα: Γιαννάκης και Μίλτος Μανάκιος», Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Επτά Ημέρες / Καθημερινή*, (2.6.1996), σ. 12.

- *Ισχύς μου, η αγάπη του φακού: Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της Ιστορίας (1895-1940)*, Αθήνα, Καστανιώτης 2004.

Λεβεντάκος Διαμάντης (επιμ.), *Οπτικοακουστική Κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, τχ. 1, Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, (Φεβρουάριος 2002).

Λεντάκης Ανδρέας, «Παναγής Λεκατσάς ο γενάρχης της Ελληνικής Εθνολογίας», *Χρονικό '71: Καλλιτεχνική πνευματική ζωή - Ετήσια έκδοση κριτικής ενημέρωσης*, τχ. 2 (Σεπτέμβριος 1970 - Αύγουστος 1971), σ. 36 - 43.

Λοβέρδου Μυρτώ, «Γιώργος Προκοπίου: Ένας Έλληνας στην αυλή του βασιλιά της Αβησσυνίας», *Το Βήμα*, (17.12.2010).

Μαδιανού Μίρκα, *Έθνος, ταυτότητες και τηλεόραση στη σύγχρονη Ελλάδα: Μελέτη πάνω στη θεωρία της διαμεσολάβησης*, μτφ. Δημήτρης Καγιαλάρης, Κωνσταντίνος Παπαδάκης, Αθήνα, Πατάκης 2008.

Μάναρης Ζώης, *Κάθειρκτος Σκαλιστός Καημός (ποιήματα 1947-1977)*, Αθήνα, Αλεβεβάν 1994.

Μανθούλης Ροβήρος, *Το κράτος της τηλεόρασης*, Αθήνα, Θεμέλιο 1981.

- *Ο κόσμος κατ' εμέ: Ο βίος και τα πάθη μου*, 1^{ος} τόμος, Αθήνα, Γαβριηλίδης 2014.

Μαρκεζίνης Σπύρος, «Σκέψεις δια το ελληνικόν φιλμ», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 5^ο τχ. 31 (185), (30.12.1928), σ. 17-18.

- «Η Κριτική μας: Ο τραγουδιστής της Τζαζ», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 6^ο, τχ. 34 (219), (1.12.1929), σ. 6.

- «Η κινηματογραφική κρίσις», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 6^ο, τχ. 37, (222 - Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1929), σ. 13-15.

Μαργαρίτης Γιώργος, *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, τ. 1, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2002.

Μελίνα (λεύκωμα), Αθήνα, Ίδρυμα Μελίνα Μερκούρη 2014.

Μερτύρη Αντωνία, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836 - 1945)*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 2000.

Μηλιδώνης Θάνος, «Αι γνώμαι του κ. Ζόζεφ Χεπ περί της προόδου της κινηματογραφίας εν Ελλάδου», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 2^ο, τχ. 43, (22.11.1925), σ. 3-7.

Μηλιώνης Γιώργος, Ακτσόγλου Μπάμπης (επιμ.), *30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1989.

Μήνη Παναγιώτα, «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη», *Πρακτικά πανελληνίου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη - Συμπληρωματικός Τόμος*, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα, Περί Τεχνών 2006, σ. 26 - 37.

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

Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης 2006.

Μικελίδης Νίνος Φενέκ, *Οι μεγάλες στιγμές του κινηματογράφου: 100 χρόνια ελληνικές ταινίες- Από το 1897 μέχρι σήμερα*, Αθήνα, Μανιατέα 1997.

Μόρτζος Γιάννης, *21 χρόνια με τον Κάρολο Κουν*, Αθήνα, Όπτιμα '92 2005.

Μοσχοβάκης Αντώνης, «Από το παλιό στο νέο», *Βασίλης Γεωργιάδης*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Αθήνα, ΠΕΚΚ / Αιγόκερως 1999, σ. 9.

Μοστράτος Κωνσταντίνος, *Κατάλογος ελληνικών κινηματογραφικών περιοδικών: 1923-2001*, (αδημοσίευτο), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α. 2003.

Μπαλάφας Κώστας, *Διαλέξεις για τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Ακαδημία Δημιουργικής Φωτογραφίας 1998.

Μπίστικα Ελένη, «Τίμα και τη δασκάλα σου - μία ακόμη εντολή...», *Η Καθημερινή*, (2.2.2006): <http://www.kathimerini.gr/700692/opinion/epikairothta/arxeio-monimessthles/tima-kai-th-daskala-soy--mia-akomh-entolh>

Μπόζης Γιώργος, Μπόζη Σούλα, *Από το Παρίσι στο Πέραν - Έλληνες κινηματογραφιστές της Πόλης*, Αθήνα, Τόπος 2011.

Μποσκοϊτης Αντώνης, «Αφιέρωμα στη μνήμη της σκηνοθέτιδας και δασκάλας Ευγενίας Χατζίκου: Τέλος εποχής για την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα», *Lifo*, (17.5.2015): http://www.lifo.gr/team/prosklitirio_nekron/57668

Μπουζάκης Σήφης (επιμ.), *Επίκαιρα θέματα ιστορίας εκπαίδευσης: Πρακτικά 1^ο επιστημονικού συνεδρίου ιστορίας εκπαίδευσης*, Αθήνα, Gutenberg 2002.

Μπουμπουρή Κώστας, *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του*, Αθήνα, Κώστας Μπουμπουρή - Στέφανος Γ. Κωστούλας 2010.

Μπράμος Γιώργος (επιμ.), *Μάνος Ζαχαρίας: Ο ταξιδιώτης της μνήμης*, Αθήνα, Αιγόκερως 2008.

Μπρούμης Ανδρέας, «Ο ομιλών κινηματογράφος και η φωτοηλεκτρική κυψέλη», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 7^ο, τχ. 9 (231), (9.3.1930), σ. 3 - 6.

Μυλωνάς Κώστας, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Κέδρος 2001.

Μωυσειδής Στυλιανός, «Ο κινηματογράφος στην TV», *Μικρή Οθόνη*, τχ. 4, (30. 4. 1983), σ. 44-47.

- «Τσάρλι Τσάπλιν: Ένας μεγάλος της 7^{ης} τέχνης», *Μικρή Οθόνη*, τχ. 38, (24. 12. 1983), σ. 48-51.

- «Σιμόν Σινιορέ και *Τερέζ Ιμπέρ*», *Μικρή Οθόνη*, τχ. 135, (2.10.1985), σ. 10-11 και 65.

- *Τάλως: Ο τρόμος που ήρθε από το χτες*, Αθήνα, Εκάτη 1998.

- *Όταν ξυπνήσουν οι τιτάνες*, Αθήνα, Εκάτη 1999.

- *Πολεμώντας στο σκοτάδι*, Αθήνα, Νεφέλη 2006.

Ναζλόγλου Φαίδων, «Ο κινηματογράφος στη νέα Τουρκία», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 8^ο, τχ. 27, (286 - Παναγυρικών), (31.12.1931), σ. 26.

Νάκου Ειρήνη, Γκαζή Ανδρομάχη (επιμ.), *Η προφορική ιστορία στα μουσεία και στην εκπαίδευση*, Αθήνα, Νήσος 2015.

Νεγκοπούλου Βαρβάρα, «Συνέντευξη του Μάριου Πλωρίτη», *Κριτική Κινηματογράφου - Από την οθόνη στο κείμενο*, Θόδωρος Σούμας, Κώστας Τερζής (επιμ.), Αθήνα, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου 2001, σ. 11-12.

Νιάρχος Θ. Θανάσης (επιμ.), *Κάρολος Κουν: Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα, Καστανιώτης 1987.

- *Έλληνες σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Τόπος 2013.

Νταλαχάνης Άγγελος, *Ακυβέρνητη παροικία*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015.

Ντελλής Αχιλλέας, *Η διαμόρφωση και η εξέλιξη της κινηματογραφικής κριτικής και θεωρίας στην Ελλάδα (1950-1981)*, (διδακτορική διατριβή), Μυτιλήνη, Πανεπιστήμιο

Αιγαίου, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών - Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας 2009.

Εανθάκης Ξ. Άλκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας: 1839 – 1970*, Αθήνα, Πάπυρος 2008.

Εανθόπουλος Λευτέρης (επιμ.), *Παύλος Ζάννας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Αιγόκερως 1999.

Οικονόμου Ηρακλής, «Κύριε πρωθυπουργέ, κύριε υπουργέ των εσωτερικών, τροποποιήσατε επί το δικαιότερον τον νόμον 4767 περί κινηματογράφων», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 11^ο, τχ. 8, (332), (6.5.1934), σ. 3 - 4.

Ολυμπίου Ευδοκία «Τεχνικές και επαγγέλματα. Μια εθνολογική προσέγγιση», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), 1^{ος} τόμος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2003, σ. 305-316.

Παναγιωτόπουλος Νίκος, *Επάγγελμα: Ερασιτέχνης σκηνοθέτης*, Αθήνα, Αιγόκερως 1992.

Παναγιώπουλος Παναγιώτης, «Εσβησε η Belle Helene του σινεμά», *Η Καθημερινή*, (5.3.2008).

Παπαγεωργίου Γιώργος, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα (16^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 1986.

Παπαδοπούλου Μαρία, «Εθριάμβευσαν χθες οι νέοι», *Έθνος*, (25.9.1964).

Παπαθανασίου Ιωάννα, *Η Νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960: Αρχειακές τεκμηριώσεις και αυτοβιογραφικές καταθέσεις*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 2008.

Παπασπύρου Σταυρούλα, «Ακαδημία - Η Ουτοπία», *Ελευθεροτυπία*, (26.03.2006).

Παπαστάθης Λάκης, *Ο δάσκαλος αγαπούσε το βωβό σινεμά*, Αθήνα, Πόλις 2014.

Παστάκα Βένια, «Το περιοδικό Φραγκέλιο και η γκαλερί Άσυλον Τέχνης», (14.05.2014):

<http://www.monumenta.org/article.php?IssueID=2&ArticleID=942&CategoryID=6&lang=gr>

Πασχαλίδης Γρηγόρης, «Η Ελληνική Τηλεόραση», *Πολιτιστικές βιομηχανίες: διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*, Νικόλας Βερνίκος, Σοφία Δασκαλοπούλου κ.α. (επιμ.), Αθήνα, Κριτική 2005, σ. 173–200.

Πατμανίδης Βασίλης, «Η Φιλοσοφική Σχολή του Ρεθύμνου στην πρωτοπορία των Ελληνικών Κινηματογραφικών Σπουδών: Μια αθόρυβη προσπάθεια με καλές προοπτικές», *Ρεθεμνιώτικα Νέα*, (1-2.3.2008).

Πετρίδης Β. Παύλος, *Ο πολιτικός Θεοδωράκης: 1940-1996*, Αθήνα, Προσκήνιο 1997.

Πεφάνης Γιώργος, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα, Κέδρος 2000.

Πουλαντζάς Αριστείδης, *Παιδική εγκληματικότητα και προληπτικός έλεγχος του κινηματογράφου*, χ.τ., χ.ε., 1929.

Ραφαηλίδης Βασίλης, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 1975.

- *12 μαθήματα για τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως 1982.

- *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 1992.

- *Ιστορία (κωμικοτραγική) του Νεοελληνικού κράτους: 1830-1974*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 1993.

- *Η μεγάλη περιπέτεια του Μαρξισμού*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 1999.

Ρετσίλας Μάριος, *Εισαγωγή στη σκηνοθεσία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης*, Αθήνα, Έλλην 2002.

Ρούβας Άγγελος, Σταθακόπουλος Χρήστος, *Ελληνικός κινηματογράφος - Ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά. Τόμος Α': 1905-1970. Τόμος Β': 1971 – 2005*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2005.

Σαμαράκης Αντώνης, *Ζητείται ελπίς*, Αθήνα, 92^η έκδοση, Ψυχογιός 2013.

- *Αρνούμαι*, Αθήνα, 38^η έκδοση, Ψυχογιός 2013.

Σαπουνάκη - Δρακάκη Λύδια, Τζόγια - Μοάτσου Μαρία Λουίζα, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ. 2011.

Σαρρής Νεοκλής, «Τα κινηματογραφικά κίνητρα εν Ελλάδι. Γιατί πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο;» *Τα Θεάματα*, τχ. 223 (31. 12. 1967), σ. 12-15.

- *Ελληνική κοινωνία και τηλεόραση*, τ. 1, Αθήνα, Γόρδιος 1992.

Σαχίνης Απόστολος, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Αθήνα, Εστία 1985.

Σέρβου Μαριέττα, «Μηχανικοί, χειριστές και τιτλέρ της μαγείας (1936-1982)», *Μνήμων*, τχ. 18 (1996), σ. 201 - 206.

Σερντεδάκις Νίκος, «Η διαδρομή του φοιτητικού κινήματος στη μετεμφυλιακή Ελλάδα», *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα: πολιτικές διαδρομές, κοινωνικές πρακτικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Εύη Ολυμπίτου, Ιωάννα Παπαθανασίου (επιμ.), Αθήνα, Θεμέλιο 2010, σ. 160 - 182.

Σηφάκη Ειρήνη, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: Σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτιστικές πρακτικές», *Ο κόσμος της τηλεόρασης: Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, Ιωάννα Βώβου (επιμ.), Αθήνα, Ηρόδοτος 2010, σ. 537 – 580.

Σιάφκος Χρήστος, *Τάσος Ζωγράφος: Σκηνικό ζωής*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2009.

Σκαλενάκης Γιώργος, *Α: (Στοιχεία Συγγραφής) Β: (Βασικές αρχές σκηνοθεσίας) Γ: (Αξονας και Βασική κατεύθυνση) Δ: (Κινηματογράφος, Τηλεόραση, Δημιουργία & Τεχνική)*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 1996.

Σκαρβαβίου Ίρις, «Ένα περιγραφικό φιλμ γυρισθέν ειδικώς δια τον "Κινηματογραφ. Αστέρα", *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 5^ο, τχ. 22 (176), (28.10.1928), σ. 8- 9.

- «Και πάλιν αι Σχολαί!!», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 4^ο, τχ. 1, (2.1.1927), σ. 2.

- «Παραμοναί μιας επετείου», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 5^ο, τχ. 1, (1.1.1928), σ.7.

- «Μια ενδιαφέρουσα συνέντευξις με τον κ. Δημήτριον Γαζιάδη», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 6^ο, τχ. 8 (193), (24.2.1929), σ. 6-7.

- «Δυο μέρες μέσα στο στούντιο της Γκωμόν – Φρανκο - Φιλμ Ωμπέρ», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 8^ο, τχ. 20 (279), (20.9.1931), σ. 8 - 9.

- «Ο Κινηματογράφος ως Τέχνη: Εξ αφορμής ενός βιβλίου», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 10^ο, τχ. 2 (306), (5.2.1933), σ. 4-5.

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, 1^{ος} τόμος, Αθήνα, 8^η έκδοση, Αιγόκερως 1999.

- *Βασίλης Γεωργιάδης*, Αθήνα, ΠΕΚΚ / Αιγόκερως 1999.

- *Βασίλης Ραφαηλίδης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2000.

- *Ελληνικός κινηματογράφος - Ένας αιώνας: 1900 - 1970*, 1^{ος} τόμος, Αθήνα, Κοχλίας 2001.

- *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: Ντοκουμέντα 1900 - 1970*, 4^{ος} τόμος, Αθήνα, Αιγόκερως 2004.

- *Αλέξης Λαμιανός*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2004.

- *Κώστας Σφήκας*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, Αιγόκερως 2004.

Στάθη Ειρήνη, Κυριακίδης Αχιλλέας (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αθήνα, Καστανιώτης 2000.

Στασινοπούλου Μαρία, «Το αρχείο της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (1945 - 1967)», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 1 (Ιούνιος 1999), σ. 50 - 53.

Σταυράκος Λυκούργος, «Ο Λυκούργος Σταυράκος θυμάται...», *Τα Θεάματα*, τχ. 612, (Οκτώβριος – Νοέμβριος 1990), σ. 16 – 26.

Σταυράκου Μαρία, *Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, Αθήνα, Αιγόκερως – Σχολή Σταυράκου 2001.

Στεφανή Εύα, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, 3^η έκδοση, Πατάκης 2015.

Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης «Λυκούργου Σταυράκου», *Επετηρίδα Διπλωματούχων της Σχολής*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου 2018.

Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975: Θεσμικό πλαίσιο – Οικονομική κατάσταση*, Αθήνα, Θεμέλιο 1989.

Τριανταφυλλίδης Ιάσων, *Ταινίες για φίλημα*, Αθήνα, Εξάντας 2000.

Τσαγκαράκης Νίκος, *Η ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία*, (διδακτορική διατριβή), Ρέθυμνο, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας - Μουσικολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2017.

Τσάτσος Δημήτριος, «Ο πολιτικός λόγος του Γεωργίου Παπανδρέου», *Γεώργιος Παπανδρέου: 60 χρόνια παρουσίας και δράσης στην πολιτική ζωή*, Παύλος Πετρίδης, Γιώργος Αναστασιάδης (επιμ.), Θεσσαλονίκη, Πνευματικό Ίδρυμα ΓΑΠ – University Studio Press 1994, σ. 17-25.

Τσακιρίδης Θ., «Ο κινηματογράφος και η δημόσια ηθική: μια συνέντευξις με τον Διευθυντήν της Αστυνομίας Πόλεων εις το Υπουργείον Εσωτερικών κ. Κλ. Γεωργιάδη», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 4^ο, τχ. 26, (23.10.1927), σ. 3 - 5.

Τσακωνιάτης Μίμης, *Γιώργος Πανουσόπουλος*, Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών 2004.

Υφαντόπουλος Αργύρης, *Η κομμουνιστική ανανέωση και το αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα (1972-1973): Η διαχείριση της μνήμης*, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας 2010.

Φιλίππου Φίλιππος, «Ο Γιάννης Μαρής, η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία»: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/>

Φραγκούλης Γιάννης, *Κώστας Φέρρης*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών 2004.

Φωτεινός Κώστας, «Το Ανοιχτό Σχολείο: Για μια ελεύθερη παιδαγωγική βασισμένη στη θεωρία των Ανοιχτών Συστημάτων – Αποτελέσματα μιας εφαρμοσμένης έρευνας 1969-1974», *Φιλμ*, τχ. 5 (Ανοιξη 1975), σ. 166 - 191.

- *Η παιδεία του Βάθους*, Αθήνα, Καφέ Σχολείο 1989.

Χαιρετάκης Μανώλης, *Τηλεόραση και Διαφήμιση. Η ελληνική περίπτωση*, Αθήνα - Κομοτηνή, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα 1997.

Χαρίτος Δημήτρης, Κυριακίδης Αχιλλέας, Σολδάτος Γιάννης (επιμ.), *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα, Αιγόκερως 1996.

Χατζηγιαννάκη Άννα, «Συχνά νιώθω σαν παλιό σινεμά», *Έψιλον*, τχ. 222, (8.9.1991), σ. 30 – 37.

Χατζηδάκης Γιώργος, «Κάρολος Κουν: Μνήμη και Ανάμνηση», *Επτά ημέρες – Η Καθημερινή*, (14.2.1999).

Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος, «Δημιουργία από μηδενική βάση: Ρουμάνικος κινηματογράφος 1945 - 1955», *Αντι - κινηματογράφος*, τχ. 9 (Φθινόπωρο 1994), σ. 14-21.

- «Από το ζντανοφισμό στο σεχταρισμό: Η "ιδιόμορφη" περίπτωση του αλβανικού κινηματογράφου», *Αντι - κινηματογράφος*, τχ. 9 (Φθινόπωρο 1994), σ. 24-26.

Χατζίκου Ευγενία, *Κινηματογραφική τεχνολογία: Η τέχνη του σκηνοθέτη. Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, Σχολαί Σταυράκου 1973.

- *Τηλεόραση: Συνοπτικές παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής θεάτρου – κινηματογράφου Λ. Σταυράκου 1975.

- *Βοηθός σκηνοθέτη: Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής θεάτρου – κινηματογράφου Λ. Σταυράκου 1975.

- *Το σκριπτ: Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής θεάτρου – κινηματογράφου Λ. Σταυράκου 1975.

- *Κινηματογραφική τεχνολογία: Σενάριο – Ντεκουπαζ – Μονταζ*, Αθήνα, εκδόσεις σχολής Σταυράκου 1978 (:).

- *Μύθος – Προσαρμογή: Από τις παραδόσεις της κας Ευγενείας Χατζίκου*, έκδοσις Σχολής Κινηματογράφου – Τηλεοράσεως Λυκούργου Σταυράκου, (βοήθημα μόνον δια τους σπουδαστές της Σχολής), χ. έ.

- *Notebook*, Αθήνα, Τετράγωνο 2011.

Χριστοδούλου Χρίστος, *Τα φωτογενή Βαλκάνια των αδελφών Μανάκια*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής 1989.

Ψαθάς Δημήτριος, «Κινηματογραφικά: Εύθυμα και σοβαρά», *Τα Νέα*, 11.08.1954.

Άρθρα χωρίς όνομα συντάκτη

(Κινηματογραφικός Αστήρ)

«Επιτέλους ξυπνάμε: Ίδρυσις τριών ελληνικών εταιριών παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών», *Κ.Α.*, 2:26, (28.6.1925), σ. 6-9.

«Σοβιετική Ρωσσία», *Κ. Α.*, 2:30, (26.7.1925), σ. 3.

«Ο κινηματογράφος εις τα σχολεία μας», *Κ.Α.*, 2:32, (16.8.1925), σ. 11.

«Σύνδεσμος φίλων του Κινηματογράφου», *Κ.Α.*, 4:3, (28.1.1927), σ. 9.

«Η Σκηνοθεσία», *Κ. Α.*, 4:21, (14.7.1927), σ. 10.

«Η Κοινωνία των Εθνών και ο Κινηματογράφος», *Κ.Α.*, 4:22, (11.9.1927), σ. 4.

«Ελληνική Κινηματογραφία: Η Dag Film Co» *Κ.Α.*, 5:6, (5.2.1928), σ. 8-9.

- Kino, «Η Κριτική μας: Έρωσ και κύματα», *K. A.*, 5:6, (5.2.1928), σ. 12.
- «Κινηματογραφική Εβδομάς», *K.A.*, 5:27 (181), (2.12.1928), σ. 12.
- «Η πρόοδος της βωβής τέχνης: Πανεπιστημιακή σχολή κινηματογράφου εις το Χόλλυγουντ», *K.A.*, 6:10 (195), (10.3.1929), σ. 4-6.
- «Πανελλήνιος Ένωσις Κινηματογραφική: Προς τους κινηματογράφους της Ελλάδος», *K.A.*, 7:4 (226), (2.2.1930), σ. 9.
- «Πανελλήνιος Ένωσις Κινηματογραφική - Επαγγελματικά», *K. A.*, 7:8 (230), (2.3.1930), σ. 7.
- «Ο κινηματογράφος και η εν Ελλάδι γεωργική εκπαίδευσις», *K.A.*, 7:9 (231), (9.3.1930), σ. 11.
- «Έφθασαν αι πρώται γεωργικά κινηματογραφικά ταινία», *K.A.*, 7:10 (232), (16.3.1930), σ. 4.
- «Η χρησιμοποίησις του Μορφωτικού Κινηματογράφου - Το κατατεθέν εν τη βουλή νομοσχέδιον», *K.A.*, 7:15 (237), (27.4.1930), σ. 3-4.
- «Η αναγέννησις της ιταλικής κινηματογραφικής τέχνης: Ένα μάθημα εις τους ιδρυτάς Κινηματογραφικών σχολών», *K.A.*, 7:25 (247), (21.9.1930), σ. 6-7.
- «Κινηματογραφική Εβδομάς», *K.A.*, 7:25 (247), (21.9.1930), σ. 12-13.
- «Ο φωτεινότερος και καλλίτερος φακός του κόσμου», *K.A.*, 8:18 (277), (23.8.1931), σ. 7
- «Πίναξ των καθ' όλην την Ελλάδα λειτουργούντων κινηματογράφων», *K. A.*, 8:27 (286), (31.12.1931), σ. 37-39.
- «Ο κινηματογράφος εις την χώρα του Μπρετ Αχμέτ Ζόγου», *K.A.*, 9:8 (294), (19.6.1932), σ. 8-9.
- «Νέα από την Ελλάδα», *K.A.*, 10:10 (314), (2.7.1933), σ. 7.
- «Τα συγχαρητήρια του κινηματογραφικού κόσμου επί τη δεκαετηρίδι του “Κινηματογραφικού Αστέρος”», *K.A.*, 10:20 (324 - Πανηγυρικόν), (Δεκέμβριος 1933), σ. 66-67.
- «Κινηματογραφική εβδομάς». *K. A.*, 11:8 (332), (6.5.1934), σ. 12.
- «Τηλεόρασις», *K.A.*, 12:8 (354), (28.4.1935), σ. 4-5.
- «Το θαύμα της τηλεοράσεως - Εικόνες μέσω των αιθέρων», *K.A.*, 12:10 (356), (9.6.1935), σ. 4-5.
- «Κινηματογραφική Εβδομάς», *K.A.*, 11:11 (357), (30.6.1935), σ. 10.
- «Το έγχρωμον φιλμ», *K. A.*, 12:14 (360), (11.8.1935), σ. 8.
- «Μια μοναδική εν τω κόσμω σχολή», *K.A.*, 12:23 (369 – Πανηγυρικόν), (Δεκέμβριος 1935), σ. 42.

«Το εκπαιδευτικόν φιλμ εν Γερμανία», *Κ.Α.*, 13:5 (374), (22.3.1936), σ. 7-8, 13:6 (375), (5.4.1936), σ. 6, 13:7 (376), (26.4.1936), σ. 5-6, και 13:8 (377) (10.5.1936), σ. 8-9.

«Περί τον νέον κινηματογραφικόν νόμον», *Κ.Α.*, 13:14 (383), (9.8.1936), σ. 6-7.

«Πλήρης πίναξ των εν Ελλάδι λειτουργούντων κινηματογράφων κατ' αλφαβητικήν σειράν πόλεων», *Κ.Α.*, 14:22 (413-Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1937), σ. 82 - 85.

«Μια άγνωστος ειδικότης...ο προπ-μεν» *Κ.Α.*, 15:1 (414), (16.1.1938), σ. 14.

«Το εν Αθήναις πρώτον Πανελλήνιον Κινηματογραφικόν Συνέδριον», *Κ.Α.*, 15:10, (423), (15.5.1938), σ. 9 - 15.

«Κινηματογραφική Εβδομάς», *Κ.Α.*, 15:15, (427), (28.8.1938), σ. 24.

(διάφορα έντυπα)

«Η χθεςινή διάλεξις του κ. Αργυρόπουλου εν τω Παρνασσώ», *Ακρόπολις*, (23.12.1898).

«Ο Έδισσων εις τον Παρνασσόν: Αι εφευρέσεις και αι αποκαλύψεις του», *Άστυ*, (23.12. 1898).

«Διάφοροι Ειδήσεις», *Κινηματογραφικός Κόσμος*, 1:3, (10.1.1944), σ. 4.

«Μια σύντομη ανασκόπησις της κινηματογραφικής περιόδου 1943-44: Δύο και πλέον εκατομμύρια παρακολούθησαν 79 φιλμ στους κινηματογράφους Α' προβολής», *Κινηματογραφικός Κόσμος*, 1: 30, (17.7.1944), σ. 1.

«Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών: Ξενοφώντος 10 (Πάροδος Φιλελλήνων). Από εχθές ήρχισαν αν εγγραφαί», *Ελεύθερον Βήμα*, (1.9.1944).

«Εγγραφαί στην κινηματογραφική σχολή», *Τα Αθηναϊκά Νέα*, (1.9.1944).

«Καλλιτέχναι κινηματογράφου», *Η Καθημερινή*, (8.9.1944).

«Τα μαθήματα της ΕΡΚΕ», *Ελεύθερον Βήμα*, (15.9.1944).

«Κινηματογραφικά σπουδαί», *Ηνωμένος Τύπος*, (24.9.1944).

«Ολόκληρο το νομοσχέδιο του ελληνικού κινηματογράφου, όπως κατετέθη εις την Βουλήν», *Τα Θεάματα*, τχ. 78, (31.12.1960), σ. 57 – 62.

«Επίκαιρα – Γύρω από το νομοσχέδιο», *Τα Θεάματα*, τχ. 92, (15.9.1961), σ.1.

«Κινηματογραφική Εβδομάς: Οι νέες ταινίες», *Αθηναϊκή*, (23.4.1963).

«Το ΙΚΑ», *Κινηματογράφος 65*, τχ. 1, (Σεπτέμβριος 1965), σ. 24.

«1967: Εθνικός Κινηματογράφος, έτος πρώτο», *Ελληνικός Κινηματογράφος*, τχ. 5, (Μάρτιος 1967), σ. 3-5.

«Η συνδικαλιστική κίνηση των σπουδαστών θεάτρου και κινηματογράφου - τηλεόρασης», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*'74, τχ. 2-3, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1974), σ. 3.

Μ.Χ. «Ένας σημαντικός άνθρωπος», *Τα Νέα, Ένθετο - Πανόραμα* (29.11.1997), σ. 2.

«Καλλιτεχνικοί φορείς: Ηχηρό όχι στο κυβερνητικό... κινηματογραφικό συνέδριο», *Ριζοσπάστης*, (10.5.2007).

«50 χρόνια Σχολή Βακαλό: 1958-2008», *Περί*, τχ. 14, (Μάιος 2008), σ. 134-141.

«Οπτικοακουστική παιδεία και το μέλλον του κινηματογράφου», *Η Καθημερινή*, (10. 11. 2010).

Μεταφρασμένη στα ελληνικά βιβλιογραφία

«Η Αλβανική Κινηματογραφία: 1947-1976», *The Albanian film*, μτφ. Χάρης Αποστολίδης, Τίρανα, "8 Nentori" Publishing House 1977, σ. 8-9. (Στο: *Αντικινηματογράφος*, τχ. 9 (Φθινόπωρο 1994), σ. 22-23.

Agel Henri, *Ο Κινηματογράφος*, μτφ. Ευγενία Χατζίκου, Αθήνα, Φέξης 1965.

Balázs Bela, *Η θεωρία του φιλμ: Η δημιουργική κάμερα, το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*, μτφ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Αιγόκερως 1992.

Bernard Léon, «Ο κινηματογράφος ως μέσον διδασκαλίας», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 6^ο, τχ. 37 (222 - Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1929), σ. 29-30 .

Buckingham David, *Εκπαίδευση στα ΜΜΕ: Αλφαριθμητισμός, μάθηση και σύγχρονη κουλτούρα*, επιμ. Ευαγγελία Κούρτη, μτφ. Ιωάννα Σκαρβέλη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2008.

Duca Lo, *Η τεχνική του κινηματογράφου*, μτφ. Ευγενία Καραγκούνη, Αθήνα, έκδοση Ανωτέρας Επαγγελματικής Σχολής Κινηματογράφου και Θεάτρου 1961.

Ζακόμπ Ζυλ, «Μια συνομιλία με τον Κλωντ Σαμπρόλ», (μτφ. Ευγενία Χατζίκου), *Ελληνικός Κινηματογράφος*, τχ. 5 (Δεκέμβριος 1966), σ. 15-27.

Hall Stuart, Gieben Bram, *Η διαμόρφωση της Νεωτερικότητας: Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης και Βίκτωρας Τσακίρης, Αθήνα, Σαββάλας 2003.

Hill John, Church Gibson Pamela (επιμ.), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές*, μτφ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασσιμάτη, Αθήνα, Πατάκης 2009.

Hobsbawm Eric, *Η εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Αθήνα, ΜΙΕΤ 2000.

Καστοριάδης Κορνήλιος, *Ουγγρική επανάσταση 1956: Δημιουργική πηγή της σύγχρονης ιστορίας*, μτφ. Μανόλης Λαμπρίδης, Αθήνα, Ύψιλον 1980.

Κύρου Άδωνις, *Ο Σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο*, μτφ. Ευγενία Χατζίκου, Αθήνα, Κάλβος 1976.

London Kurt, «Μουσική και Κινηματογράφος», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 10^ο, τχ. 20 (324 – Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1933), σ. 20-21.

Μάγιαρ Μάικλ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μτφ. Έρεικα Καΐρη, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο 2004.

Martin Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, μτφ. Ευγενία Χατζίκου, Αθήνα, Κάλβος 1978.

Mazower Mark, *Σκοτεινή ήπειρος: Ο Ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, μτφ. Κώστας Κουρεμένος, Αθήνα, Αλεξάνδρεια 2011.

Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι ο κινηματογράφος I: Οντολογία και γλώσσα*, μτφ. Κώστας Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως 1988.

- *Τι είναι ο κινηματογράφος II: Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, μτφ. Κώστας Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως 1989.

Ottolenghi D., «Ο κινηματογράφος μέγας συντελεστής δια την διδασκαλίαν της υγιεινής», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 6ο, τχ. 37, (222 - Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1929), σ. 51.

Rujol R., «Πώς γυρίζεται μια ηχητική ταινία», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 7^ο, τχ. 23 (245), (24.8.1930), σ. 4-5.

Sadoul Georges, *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, μτφ. Αντώνης Μοσχοβάκης, Αθήνα, Δαμιανός-Δωδώνη 1980.

Schweisheimer W., «Η λαϊκή μορφή των εκπαιδευτικών ταινιών», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, έτος 6ο, τχ. 37, (222 - Πανηγυρικών), (Δεκέμβριος 1929), σ. 54.

Sorlin Pierre, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες: 1939-1990*, μτφ. Έφη Λατίφη, Αθήνα, Νεφέλη 2004.

Στανισλάφσκι Κωνσταντίν, *Ένας ηθοποιός γεννιέται*, μτφ. Άγγελος Νίκας, Αθήνα, Γκόνης 1999.

Stam Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφ. Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα, Πατάκης 2006.

Thompson Kristin, Bordwell David, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα, ΜΙΕΤ 2004.

- *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*, μτφ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα, Πατάκης 2011.

Thompson Paul, *Φωνές από το παρελθόν: Προφορική ιστορία*, μτφ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Νίκος Ποταμιάνος, Αθήνα, 2^η έκδοση, Πλέθρον 2008.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

25 Ans de Cinéma à l'INSAS, Βρυξέλλες, INSAS 1988

25 Jahre Hochschule für Fernsehen und Film, München: 67-92, Μόναχο, Werkstatt 1992.

Agel Henri, *Le Cinéma: ses diverses méthodes d'enseignement*, Φράϊμπουργκ, Editions Universitaires 1978.

Allan Seán, Sandford John (επιμ.), *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, Berghahn Books 1999.

Allen Robert C., Gomery Douglas, *Film History: Theory and practice*, Νέα Υόρκη, McGraw-Hill 1985.

AMU - Akademie Múzických Umění Praha: 1946 -1996 – 50th Anniversary of the foundation of the Academy of Performing Arts in Prague, Πράγα, AMU 1996.

AMU = DAMU + FAMU+ HAMU: Akademie Múzických Umění v Praze - Academy of Performing Arts in Prague, Πράγα, AMU 2006.

Anděl Jaroslav, Szczepanik Petr (επιμ.), *Cinema all the time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939*, μτφ. Kevin B. Johnson, Πράγα, National Film Archive 2008.

Arnold Frank (επιμ.), *20 Jahre DFFB 1966-1986: Eine Retrospektive*, Όμπερχάουζεν, 35 Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtagen 1989.

Australian Film and Television School, *The Australian Film and Television School Handbook*, Νέα Νότια Ουαλία, 1978.

Bakewell John, Billington Ralph, *Film Studies in a Comprehensive School*, Λονδίνο, BFI Education Department 1966.

Balcon Michael, *Twenty Years of British Film (1925 – 1945)*, Λονδίνο, Falcon Press 1947.

Baldi Alfredo, "I diari di guerra e i film requisiti", *Bianco e Nero: L'Università del cinema. I primi anni del CSC (1935-1945)*, τχ. 566, (Ιανουάριος- Απρίλιος 2010), σ. 103 – 107.

Baran Ludvik, "Jak se dělá nová škola", *Dokumentační Sešity Historie: FAMU*, 1, Πράγα, Archiv výzkumu Muzea umění a designu, Benešov 2008, σ. 4-13.

- "Z historie filmové a televizní fakulty AMU", *Dokumentační Sešity Historie: FAMU*, 3, Πράγα, Archiv výzkumu Muzea umění a designu, Benešov 2008, σ. 133 – 136.

Baumgärtel Tilman, "Die Rolle der DFFB - Studenten bei der Revolte von 1967-1968", *Junge Welt*, (27 & 30. 9 και 2 . 10 . 1996): <http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705.html>.

Bellos David, "Tati and America: Jour de fête and the Blum-Byrnes Agreement of 1946" *French Cultural Studies*, τ. 10, τχ. 29, Ιούνιος 1999, σ. 145-159.

Bernard Jan, "FAMU", *AMU - Akademie Muzických Umění Praha: 1946 -1996 – 50th Anniversary of the foundation of the Academy of Performing Arts in Prague*, Πράγα, AMU 1996, σ. 10.

- "Včera A Dnes", *Dokumentační Sešity Historie: FAMU*, 8, Πράγα, Archiv výzkumu Muzea umění a designu, Benešov 2008, σ. 4- 6.

Bironne Caroline, Wolmark Yael, *Les Métiers de l'audiovisuel: Radio, Télé, Ciné*, Παρίσι, L'Étudiant Pratique 1992.

Biskind Peter, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*, Νέα Υόρκη, Simon & Schuster 1998.

Blackett Heather, *Towards a Film School* (dissertation thesis), Μπράϊτον, Brighton College of Art 1969.

Blaney Martin, *Symbiosis or Confrontation: The Relationship between the Film Industry and Television in the Federal Republic of Germany from 1950 to 1985*, Βερολίνο, Sigma Edition 1992.

Bogdanovich Peter, *Pieces of Time*, Νέα Υόρκη, Arbor House 1973.

Bono Francesco, Siniscalchi Claudio (επιμ.), *Vivere il Cinema: Sessant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia 1935-1995*, Ρώμη, Presidenza del Consiglio dei Ministri, dipartimento per l'informazione e l'editoria, Istituto polygrafico e zecca dello stato 1995.

Boureau Marie-France, Rannou Janine, *Les métiers de l'image et du son en Italie*, Παρίσι, Ministère de l'éducation nationale et de la Culture 1992.

Boureau Marie-France, Pichot Evelyne, *Les métiers de l'image et du son en République Fédérale d'Allemagne*, Παρίσι, Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture 1992.

Breitrose Henry, Verhasselt Henry (επιμ.), *CILECT News*, τχ. 28, (Φεβρουάριος 1998).

Bro Arne (επιμ.), *De Første 25 år Filmskolen*, Κοπεγχάγη, Den Danske Filmskole 1991.

Brunetta Gian Petro, *Storia del Cinema Italiano*, τ. 2, Ρώμη, Editori Riuniti 1993.

- *Storia del Cinema Italiano*, τ. 3, Ρώμη, Editori Riuniti 1993.

- *Storia del Cinema Italiano*, τ. 4, Ρώμη, Editori Riuniti 1993.

Burns Bryan, *World Cinema: Hungary*, Τράουμπριτζ, Flicks Books 1996.

Camre Henning (επιμ.), *Bridging the Gap: Towards a Policy and Strategy for Film and Television Training in the Developing World*, Κοπεγχάγη, A CILECT Report by The Danish Film School/ Den Danske Dilmskole 1982.

Carrick Edward, *The AAT Film School prospectus*, Λονδίνο, 1938.

Casetti Fransesco, *Theories of Cinema 1945-1995*, μτφ. Francesca Chiostrì και Elisabeth Gard Bartolini - Salimbeni, με Thomas Kelso, Όστυν, University of Texas Press 1999.

CILECT, "Le Cinéma d'Animation dans le monde", *3^{me} Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision*, (Cannes, Avril-Mai 1956), Παρίσι, IDHEC 1956.

- "Le comique de film dans le monde", *4^{me} Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision*, (Cannes, Mai 1957), Παρίσι, IDHEC 1957.

- "L'enseignement de la Réalisation" - *5^e Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision*, Παρίσι, 1958.

- *La Prise de Vues dans la formation professionnelle de Cinéma et de Télévision: Rapports présentés au Congrès de Lodz, Mai - 1960*, Παρίσι, 1964.

- Н.А. Садаманов (редактор), *Труды : XII конгресса Международного центра связи школ кино и телевидения* (Le XII^e Congrès International des Écoles de Cinéma et de Télévision), Μόσχα, CILECT 1965.

- *Transaction of the 16th International Congress of CILECT*, Μόσχα, CILECT 1972.

- *Asia - Pacific Film Television Schools: A Research Report by CILECT*, Κοπεγχάγη, CILECT/TDC 1991.

Cincotti Guido, Mergè Romano (επιμ), *Il problema dell' immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di TV*, Ρώμη, Centro Sperimentale di Cinematografia 1957.

Cleris Marie - Thérèse, *La Script - Girl*, Παρίσι, Cours et Publications de l'IDHEC 1956.

Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel, *Le cinéma: Une question de survie et d'excellence*, Κεμπέκ, Gouvernement du Québec 1982.

Cowie Peter, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-Makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, Λονδίνο, Tantivy Press 1992.

Craig Tom, "Obituary: Edward Craig – aka Carrick-" *Independent*, 23.1.1998, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-edward-craig-1140282.html>.

Crisp Colin G., *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press 1993.

Cunningham John, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, Λονδίνο, Wallflower Press 2004.

Danet Claude, *Entrer dans le cinéma: Mode d'emploi*, Νιμ, Lacour/ Rediviva 1999.

De Sanctis Filippo Maria, "Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo all'antifascismo", *Vivere il Cinema: Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Ρώμη, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale delle Informazioni, dell'Editoria e della Proprietà letteraria, artistica e scientifica 1985, σ. 18-33.

Davay Paul, *Cinéma de Belgique*, Γέμπλουξ, Duculot 1973.

Decherney Peter, *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press 2005.

Delveroudi Eliza – Anna, "Les joyaux du défunt: La comédie, 1950-1970", Michel Démopoulos (επιμ.), *Le cinéma grec*, Παρίσι, Centre Georges Pompidou 1995, σ. 89-105.

- "Silent Greek Cinema: In Search of Academic Recognition", *Greek Cinema: Texts, Forms and Identities*, Yiannis Tzioumakis, Lydia Papadimitriou (επιμ.), Μπρίστολ, Intellect Publishing 2012, σ. 115-128.

- "When Iris Skaravaïou Met Iris Barry: The First Greek Film Journalist and West-European Modernity", Christine Gledhill, Julia Knight (επιμ.), *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*, Σικάγο, Urbana, University of Illinois Press 2015, σ. 66-77.

Department of Education and Science: Lord Loyd of Hamphstead (chairman), *National Film School: Report of a Committee to Consider the Need for a National Film School*, Λονδίνο, Her Majesty's Stationery Office 1967.

Deutsche Film - und Fernsehakademie Berlin: Eröffnung des ersten Studienjahres am 17, September 1966, Βερολίνο, DFFB 1966.

- *DFFB im Spiegel der Presse: 1963-1979*, Βερολίνο, Deutsche Film - und Fernsehakademie Berlin 1979.

Dhennin Matthieu, *Le lexique subjectif d'Emir Kusturica: portrait d'un réalisateur*, Λωζάννη, L'Age d'Homme 2006.

Dickinson Thorold, *Should Britain Have a Film-school?*, Λονδίνο, University College 1963.

Dixon Wheeler Winston, "Movies and the postwar recovery", *American Cinema of the 1940's: Themes and Variations*, Weeler Winston Dixon (επιμ.), Νιού Τζέρσευ, Rutgers University Press 2006, σ. 162 - 182.

Durant Jaques, *L'Equipe de réalisation de télévision à la R. T. F.*, Παρίσι, IDHEC 1964.

Edgerton Gary R., *The Columbia history of American television*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press 2007.

Ember Marianne, "About the Hungarian Documentarist Feature Films of the Seventies: Antecedents, Beginnings", *The Budapest Film School*, Βουδαπέστη, Hungarofilm / Interpress 1981, σ. 7-10.

Escudero José María García, *Una política para el cine español*, Μαδρίτη, Editora Nacional 1967.

Fensch Thomas, *Films on the Campus: Cinema Production in Colleges and Universities*, Νέα Υόρκη, A. S. Barnes and Co. 1970.

Foreman Carl, "Toward the British National Film School", *Cinema Great Britain*, Λονδίνο, The Film Production Association of Great Britain 1970, σ. 92.

Forman Zdeněk, "Ausländische FAMU – Studenten", *35 Jahre FAMU: Filme der Prager Film - und Fernsehakultät*, Antonin Navrtil, Hans - Joachim Schlegel (επιμ.), Όμπερχάουζεν, Westdeutsche Kurzfilmtage/ K.M. Laufen 1981, σ. 82 – 85.

Frolich Billy, *What I Really Want to Do Is Direct: Seven Film School Graduates Go to Hollywood*, Νέα Υόρκη, Dutton 1996.

Gaudreault André, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, μτφ. Timothy Barnard, Σαμπέιν, University of Illinois Press 2011.

Girard Gérard, *Histoire du Cinéma en Albanie 1945- 2006*, Παρίσι, Edition Université de Vincennes - Saint - Denis, Paris VIII, A.a.f.a. 2006.

Gledhill Christine (επιμ.), *Film and Media Studies in Higher Education: Conference Papers*, Λονδίνο, BFI Education (Σεπτέμβριος 1981).

Goulding Daniel J, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Μπλούμινγκτον, 2^η έκδοση, Indiana University Press 2002.

Green Jonathon, Karolides Nicholas J., *The Encyclopedia of Censorship*, Νέα Υόρκη, 2^η έκδοση, Facts On File 2005.

Grieverson Lee, Wasson Haidee (επιμ.), *Inventing Film Studies*, Ντάραμ, Duke University Press 2008.

Gruszow Paul, *Évolution des études de l'Image à l'INSAS (Mémoire)*, τ. 1, Βρυξέλλες, INSAS 1979.

- Haltof Marek, *Polish National Cinema*, Νέα Υόρκη, Berghahn Books 2002.
- Hames Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2^η έκδοση, Wallflower Press 2005.
- *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Press 2009.
- Harcourt Peter, Theobald Peter (επιμ.), *Film-making in Schools and Colleges*, Λονδίνο, BFI Education/ Shenval Press 1966.
- Harris Mark, *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*, Νέα Υόρκη, Penguin 2014.
- Hatzfeld Remi, *Enquête sur le devenir des diplômés de l'INSAS, 1983* (Mémoire), Βρυξέλλες, INSAS 1986.
- Henley Paul, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Σικάγο, University of Chicago Press 2010.
- Herling Michele (επιμ.), *The American Film Institute Guide to College Courses in Film and Television*, Ουάσινγκτον, AFI / Acropolis Books Ltd 1973.
- Hirsch Foster, *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*, Βοστώνη, 2^η έκδοση, Da Capo Press 2001.
- Hjort Mette (επιμ.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, Νέα Υόρκη, Global Cinema - Palgrave Macmillan 2013.
- Hoffman Eva, Schlegel Hans – Hoachim (επιμ.), *Filme der Moskauer Filmhochschule 1960-1975: VGIK - Allunions - Institut Kinematographie der UdSSR*, Westdeutschen Kurzfilmtagen - Όμπερχάουζεν, K. M. Laufen 1977.
- Horváth Ádám, "The Academy and Television", *Academy of Drama and Film – Budapest*, Βουδαπέστη, Welcome Publishers / Színház- és Filmművészeti Egyetem 1996, σ. 24.
- Hubert-Lacombe Patricia, *Le cinéma français dans la guerre froide: 1946-1956*, Παρίσι, L' Harmattan 1996.
- IDHEC, *Catalogue de la bibliothèque*, τ. 1, Παρίσι, Cours et Publications de l'IDHEC 1957.
- Ilić Momčilo, "Yugoslavia", *The Education of the Film-maker: an International View*, Ουάσινγκτον, The American Film Institute / Παρίσι, UNESCO Press 1975, σ. 169 – 179.
- Jedlička Svatopluk, "Die FAMU als Organisatorin von FTM und RIFE CILECT", *35 Jahre FAMU: Filme der Prager Film - und Fernseh fakultät*, Antonin Navrtil, Hans -

Joachim Schlegel (επιμ.), Όμπερχάουζεν, Westdeutsche Kurzfilmtage/ K.M. Laufen 1981, σ. 86 – 89.

John Ole (επιμ.), *At lære kunsten: 40 år med filmskolen*, Κοπεγχάγη, Aschehoug 2006.

Joyeux Dominique, "L'expérience anglaise", *Cahiers du Cinéma*, τχ. 365, Νοέμβριος 1984, σ. 4-5.

Karalis Vrasidas, *A History of Greek Cinema*, Νέα Υόρκη, Continuum 2012.

Kenety Brian , "Iconic Czech film director Otakar Vávra dies aged 100",

(10. 11. 2011): http://ceskapozice.lidovky.cz/iconic-czech-film-director-otakar-vavra-dies-aged-100-fwv-/tema.aspx?c=A110916_101036_pozice_35909.

Kenez Peter, *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press 1992.

- *Cinema and Soviet Society: From the revolution to the death of Stalin*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, I.B. Tauris 2001.

Kepley Vance Jr., "Building a National Cinema: Soviet Film Education, 1918-1934" *Wide Angle*, τ. 9, τχ.3, 1987, σ. 4 - 20.

- "The Kuleshov Workshop", *Iris*, τ.4, τχ.1, 1986, σ. 5 - 23.

Klopčič Matjaž, "Two Decades of the Film and Television Department", *AGRFT: 40 let*, Λιουμπλιάνα, Institute for Surveying and Photogrammetry Printing Press, 1986, σ. 41 – 43.

Kreimeier Klaus, *The Ufa Story: A history of Germany's Greatest Film Company*, Robert & Rita Kimber, μτφ., Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 1999.

Laura Ernesto G., *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ρώμη, Ente dello Spettacolo 2000.

Laurent Hugues, *Les angles de prise de vues cinématographiques*, Παρίσι, IDHEC 1964.

Lauritzen Bertil, "Dramatiska Institutet, Stockhom", *CILECT Bulletin* 4 (1974), σ. 86-88.

Lawton Anna, *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, Ουάσινγκτον, 2^η έκδοση, New Academia Publishing 2004.

Layerle Sébastien, *Caméras en lutte en Mai 68 - Par ailleurs le cinéma est une arme...*, Παρίσι, Nouveau Monde Éditions 2008.

Liehm Mira, Liehm Antonin J., *The Most Important Art: Soviet and Eastern Film After 1945*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 1977.

Lods Jean, *La formation professionnelle des techniciens du film*, Παρίσι, UNESCO 1951.

Louveau Raymond, *Le Montage de Film*, Παρίσι, Publications de l'IDHEC 1957.

Lovell Alan (επιμ.), *L' éducation en Europe: L'art du cinéma dans dix pays européens*, Στρασβούργο, Conseil de la Cooperation Culturelle du Conseil de l'Europe 1967.

Lumholdt Jan (επιμ.), *Lars Von Trier: Interviews*, Τζάκσον, Univ. Press of Mississippi 2003.

Lyons Timothy J. with Staples Donald E. and Wagner Robert W. (επιμ.), *Papers from the XIXth Congress and General Assembly of the CILECT - Washington DC, 11-18 September 1978*, μτφ. Carol Lawson, Χιούστον, UFA/CILECT 1979.

Macdonald Dwight, *On Movies*, Νέα Υόρκη, Berkley Medallion Books 1971.

Mac Lusky July, *Is There Life After Film School?: In Depth Advice From Industry Insiders*, Νέα Υόρκη / Λονδίνο, Continuum 2003.

Mareschal Georges, *Les Techniques Cinématographiques*, τ. 1-3, Παρίσι, IDHEC 1966.

Marie Michel, *The French New Wave: An Artistic School*, μτφ. Richard Neupert, Οξφόρδη, Blackwell Publishers 2003.

- *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Παρίσι, Armand Colin - Cinéma 2006.

Marshall Herbert, "The New Wave in Soviet Cinema", *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Anna Lawton (επιμ.), Λονδίνο, Routledge 1992, σ.175-192.

Martineau Monique (επιμ.), "L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel", *CinémAction*, τχ.45, Νοέμβριος 1987.

- "L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans l'Europe des douze", *CinémAction*, Παρίσι, INRP / Corlet - Télérama / CEE, (hors serie), Νοέμβριος 1991.

- *Regard sur les formations aux métiers de la création en cinéma et audiovisuel aux États-Unis: Si près, si loin de Hollywood, des fabriques de talents*, Παρίσι, INRP, 1992.

Mast Gerald, Kawin Bruce, *A Short History of the Movies*, Νέα Υόρκη, 5^η έκδοση, Mc Millian 1992.

McKernan Luke, *Charles Urban: Pioneering the Non-Fiction Film in Britain and America, 1897 – 1925*, Έξετερ, University of Exeter Press 2013.

Merlin Bella, *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*, Λονδίνο, Nick Hern Books 2001.

Mini Panayiota, *Pudovkin's Cinema of the 1920's*, Μάντισον, University of Wisconsin 2002.

Mitropoulos Aglae, *Découverte du Cinéma Grec*, Παρίσι, Seghers 1968.

Mottram Ron, *The Danish Cinema Before Dreyer*, Νιου Τζέρσεϋ - Λονδίνο, The Scarecrow Press 1988.

Morf Doris (rapporteur), *Cinema and Television in East-West Co-operation in Europe: Report of the Committee on Culture and Education and Related Documents*, Στρασβούργο, Council of Europe / Conseil de l'Europe 1989.

Morris Laura (επιμ.), *The Łódź Film School of Poland: 50 years*, Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art 1998.

Nánay István, *Tanodától - egyetemig: az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, Βουδαπέστη, Színház- és Filmművészeti Egyetem 2005.

Naughton Leonie, *That Was the Wild East: Film Culture, Unification, and the "New" Germany*, Ανν Άρμπορ, University of Michigan Press 2002.

Navrtil Antonin, Schlegel Hans - Joachim (επιμ.), *35 Jahre FAMU: Filme der Prager Film - und Fernsehakultät*, Ομπερχάουζεν, Westdeutsche Kurzfilmtage/ K.M. Laufen 1981.

Neergaard Ebbe, Ulrichsen Erik, *The Story of the Danish Film*, Κοπεγχάγη, Det Danske Selskab 1963.

Nizhny Vladimir, *Lessons with Eisenstein*, Ivor Montagu & Jay Leyda (μτφ. και επιμ.), Νέα Υόρκη, Hill and Wang 1962.

O' Donnell James S., *A Coming of Age: Albania under Enver Hoxha*, East European Monographs/ Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1999.

Panstwowa Wyzsza Szkola Filmowa (επιμ.), *The State Higher Film School in Łódź (Published for the International Film Seminar during the Vth World Festival of Youth and Students, Warsaw, August, 1955)*, Λοτζ, Łódzka Drukarnia Dzielowa 1955.

Parry Becky, *Children, Film and Literacy*, Μπεϊσινγκστόουκ, Palgrave Macmillan 2013.

Peters J. M. L., *L'éducation cinématographique*, Παρίσι, UNESCO 1961.

Pflaum Hans Günter, *Germany on Film: Theme and Content in the Cinema of the Federal Republic of Germany*, μτφ. Richard C. Helt & Roland Richter, Ντιτρόιτ, Wayne State University Press 1990.

Pingree Geoffrey B., "Franco And The Filmmakers: Critical Myths, Transparent Realities", *Film - Historia*, τ. 5, τχ. 2-3 (1995), σ. 183-200.

Polan Dana, *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 2007.

- "Young Art, Old Colleges: Early Episodes in the American Study of Film", *Inventing Film Studies*, Lee Grieveson, Haidee Wasson (επιμ.), Ντάραμ, Duke University Press 2008, σ. 93 – 120.

Postlewait Thomas, "The Criteria for Periodization in Theatre History", *Theatre Journal: Perspectives in Theatre History*, τ. 40, τχ. 3, Οκτώβριος 1988, σ. 305-306.

Prince Stephen, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Νιου Τζέρσεϋ, Rutgers University Press 2003.

Pudovkin Vsevolod I., *Film Technique and Film Acting*, Ivor Montagu, μτφ., Νέα Υόρκη, Grove Press 1960.

Pye Michael, Myles Lynda, *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*, Νέα Υόρκη, Holt, Rinehart and Winston 1979.

Rannou Janine, *Les métiers de l'image et du son*, (avec la collab. de Marie-France Bourreau et la participation de François Vergne), τόμοι 1 και 2, Παρίσι, Ministère de l' Education Nationale et de la Culture 1992.

Ravar Raymond, "Propos du délégué générale", *CILECT Bulletin 2*, (Μάιος 1972), σ. 8 – 12.

- "Teachers' forums", *CILECT Newsletter*, τ. 9, τχ. 2 (Ιούλιος 1986), σ. 16-17.

- "La realisation", *25 Ans de Cinéma à l'INSAS*, Βρυξέλλες, INSAS 1988, σ. 14 – 16.

Rees Sidney, Waters Don, *Film Making in School*, Λονδίνο, Society for Education in Film and Television / The Mermaid Press 1960.

Rentschler Eric (επιμ.), *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, Νέα Υόρκη/ Λονδίνο, Holmes & Meier 1988.

Rose Ernest D., *Mass Media Manual: World Film & TV Study Recourses: A Reference Guide to Major Training Centers and Archives*, Βόννη, Friedrich-Ebert-Stiftung 1974/1978.

Roud Richard, *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Μέριλαντ, Johns Hopkins University Press 1999.

Rümmler Klaus (επιμ.), *Hochschule für Film und Fernsehen der Deutschen Demokratischen Republik, 1954-1979*, Όμπερχαουζεν, K. M. Laufen 1979.

Sadoul George (επιμ.), *The Cinema in the Arab Countries*, Βυρηττός, Interarab Centre of Cinema & Television 1966.

Šaranović Radomir, "The European Summer Film School, Belgrade", CILECT Newsletter, 12:3 (Νοέμβριος 1989), σ. 3- 4.

Schaefer Dennis, Salvato Larry, *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, Μπέρκλεϋ, University of California Press 1984.

Schättle Horst, Wiedemann Dieter (επιμ.), *Bewegte Bilder - Bewegte Zeit: 50 Jahre Film - und Fernsehhausbildung HFF "Konrad Wolf" Potsdam - Babelsberg*, Βερολίνο, Vistas 2004.

Schepelern Peter (επιμ.), *Filmleksikon*, Κοπεγχάγη, 2^η έκδοση, Gyldendal 2010.

Schickel Richard, *D. W. Griffith: An American Life*, Νέα Υόρκη, Simon and Schuster 1984.

Scorsese Martin, Wilson Michael Henry, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, Νέα Υόρκη, Hyperion 1997.

Sitton Robert, *Lady in the Dark: Iris Barry and the Art of Film*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press 2014.

Škvorecký Josef, *All the bright young men and women: A personal history of the Czech cinema*, μτφ. *Michael Schonberg*, Τορόντο, Peter P. Martin Associates 1971.

Slansky Peter C., *Filmhochschulen in Deutschland: Geschichte, Typologie, Architektur*, Μόναχο, Edition text + kritik 2011.

Soila Tytti, *The Cinema of Scandinavia*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Wallflower Press 2005.

Sorlin Pierre, *Italian National Cinema 1896-1996*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge 1996.

Spivev Nicolas, Ioutchev Athanase, Belev Tzanco, *Cinématographie Bulgare*, μτφ. Georges Dzivgov, Σόφια, Comité de Cinématographie 1953.

Štábla Zdeněk, Bernard Jan, *Filmy FAMU, (pracovní verze)*, Πράγα, Filmový Ústav 1982.

Stassinopoulou Maria A., "Definitely Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema", *Greek Cinema: Texts, Forms and Identities*, Yiannis Tzioumakis, Lydia Papadimitriou (επιμ.), Μπρίστολ, Intellect Publishing 2012, σ. 131 - 143.

Stevens George Jr., "United States of America", *The Education of the Film-maker: An International View*, Παρίσι/Ουάσιγκτον, The Unesco Press / The American Film Institute 1975, σ. 149 – 167.

Stevenson Jack, *Dogme Uncut: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*, Σάντα Μόνικα, Santa Monica Press 2003.

Štoll Martin, *The first hundred years of czech documentary film (1898 – 1998)*, Academy of Performing Arts, Film Faculty – Department of Making Documentary, Πράγα, FAMU 1999.

Szabó István, "Selfportrait: színház- és filmművészeti főiskola, Budapest, Hungary", *CILECT Newsletter*, τ.11, τχ. 1 (Μάρτιος 1988), σ. 14-30.

Taillibert Christel, *L'Institut international du cinématographe éducatif: Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Παρίσι, L'Harmattan 1999.

Tarkovsky Andrei, *Time within Time: The Diaries 1970-1986*, μτφ. K. Hunter- Blair, Λονδίνο, Faber & Faber 1994.

Tessoneau Rémy, *Le Jeune Cinéma à l' École*, Ρώμη και Πράγα, CILECT 1966.

The Cinema Christian Council & The Religious Film Society (επιμ.), *Report of the Third Religious Film Summer School: June 7th to 10th 1938*, Λονδίνο, Price – Sixpence 1938.

Theye Monique, "Jean Mitry: un inventeur", "L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel", Monique Martineau (επιμ.), *CinémAction*, τχ. 45, Νοέμβριος 1987, σ. 41.

Thomas Paul, *Un Siècle du Cinema Belge*, Οτιγγίζ, Quorum 1995.

Thys Marianne, Michelems René (επιμ.), *Belgian Cinema - Cinéma belge - Die belgische Film*, Βρυξέλλες – Γάνδη – Παρίσι, Royal Belgian Film Archive - Ludion – Flammarion 1999.

Toeplitz Jerzy, "The Role of Film Tradition in Training: New Cadres of Film Artists", (χειρόγραφο), Λονδίνο, Βιβλιοθήκη BFI 1965.

- "Some Thoughts About the World Cinema Heritage", *Papers from the XIXth Congress and General Assembly of the CILECT*, Timothy J. Lyons with Donald E. Staples and Robert W. Wagner (επιμ.), Washington DC, 11-18 September 1978, μτφ. Carol Lawson, Χιούστον, UFA/CILECT 1979, σ. 38-43.

Tuttle William M. Jr., *The Second World War in the Lives of America's Children*, Νέα Υόρκη, 2^η έκδοση, Oxford University Press 1995.

Tutui Marian, «History of Cinema in the Balkans: Common pioneers and similarities», *Altcine*: <http://www.altcine.com/details.php?id=782>.

Ulbrich Peter, "The Formation of a Creative Film and TV Maker in a Socialist Country", *CILECT Bulletin* 7 (1975), σ. 23-28.

Vásárhelyi István, *Keskenyfilm –technika: éves elméleti anyag a filmrendező és filmőperátor hallgatók számára*, Βουδαπέστη, Az országos magyar színművészeti főiskola 1949.

Vávra Otakar, *Historie katedry filmové a televizní režie AMU*, (χειρόγραφο), Πράγα, FAMU, 1970.

Volmane Vera, Ford Charles, *Cinema pour vous*, Παρίσι, Juillard 1974.

Vukotić Dušan, "The Yugoslav School of Cartoon Film", *Zagreb Film*, χ.τ., χ.ε., χ.χ., σ. 1 – 4. [Λονδίνο, βιβλιοθήκη BFI - κωδικός 791.4.02:949.71].

Wasson Haidee, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press 2005.

Williams Eliza, *How 30 Great Ads Were Made: From Idea to Campaign*, Λονδίνο, Laurence King Publishing 2012.

Wolf Michel, "La FEMIS: une voie royale?", *L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel*, Monique Martineau (επιμ.), *CinéAction*, τχ. 45, Νοέμβριος 1987, σ. 146 - 153.

Young Colin, "National Film School", *Sight and Sound*, τ.41, τχ.1 (χειμώνας 1971/72), σ. 5-8.

- "Film Training in America and Europe", *Film Education and Training: Policy and Performance*, Albert Moran (επιμ.), Μπρίσμπειν, Faculty of Humanities, Griffith University, Institute of Cultural Policy Studies 1992, σ. 29-37.

Žalman Jan, *Cinéastes et cinéma en Tchécoslovaquie*, Πράγα, Orbis 1968.

Zdan Vitaly, "The Creative System of Training Young Cinematographers and Pedagogical Principles of Making Student Motion Pictures", *Transaction of the 16th International Congress of CILECT*, Μόσχα, CILECT 1972, σ. 19 - 33.

- "Union of Soviet Socialist Republics", *The Education of the Film-maker: An International View*, Παρίσι/Ουάσιγκτον, The Unesco Press / The American Film Institute 1975, σ. 119 – 127.

- "World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors", *Papers from the XIXth Congress and General Assembly of the CILECT*, Timothy J. Lyons with Donald E. Staples and Robert W. Wagner (επιμ.), Washington DC, 11-18 September 1978, μτφ. Carol Lawson, Χιούστον, UFA/CILECT 1979, σ. 21- 24.

- "Sergei Gerassimov: In Memoriam", *CILECT Newsletter*, τ. 9, τχ.1 (Ιανουάριος 1986), σ. 15.

Zsambolyai János, "50 years of the Faculty of Film and Television", *Academy of Drama and Film – Budapest*, Βουδαπέστη, Welcome Publishers / Színház- és Filmművészeti Egyetem 1996, σ. 24.

Άρθρα χωρίς όνομα συντάκτη

La vie des écoles: Den Danske Filmskole, Copenhagen", *CILECT Bulletin* 3 (Δεκέμβριος 1972), σ. 88-89.

"Festival International du Jeune Cinéma à Belgrade: Académie du Théâtre, du Film, de la Radio et de la Télévision de Belgrade", *CILECT Bulletin* 3 (Δεκέμβριος 1972), σ. 139-144.

"Hochschule für Fernsehen und Film (München)", *CILECT Bulletin* 4 (1974), σ. 51-59.

"Rencontre des films d'étudiants au Festival International de Grenoble", *CILECT Bulletin* 5 (Φθινόπωρο 1974), σ. 17-25

"How Film - Makers Are Trained in Hungary", *American Cinematographer* 57:3 (Μάρτιος 1976), σ. 298-299 και 350-352.

"News from our members: Hochschule für Fernsehen und Film (München)" *CILECT Newsletter*, 7:2 (Νοέμβριος 1984), σ. 8-9.

"VGIK Conference on creativity - Moscow, November 1984", *CILECT Newsletter*, 8:1 (Ιούνιος 1985), σ. 5.

Εφημερίδες

Ακρόπολις (1898)

Άστυ (1898)

Αθηναϊκή (1963)

Απογευματινή (1961, 1963)

Έθνος (1964, 2007)

Ελεύθερον Βήμα (1944)

Ελευθεροτυπία (2006, 2007)

Η Αυγή (2002)

Η Καθημερινή (1944, 2008, 2010, 2014)

Ηνωμένος Τύπος (1944)

Ρεθεμνιώτικα Νέα (2008)

Τα Αθηναϊκά Νέα (1944)

Τα Νέα (1954, 1997)

Το Βήμα (2010)

Το Παρόν (2011)

Περιοδικά

Αρχειοτάξιο (2000, 2011)

Αντι - κινηματογράφος (1994)

Ελληνικός Κινηματογράφος (1966, 1967)

Επτά Ημέρες - Καθημερινή (1996, 1999)

Έψιλον (1991)

Κινηματογραφικός Αστήρ (1925 – 1938)

Κινηματογράφος – Θέατρο (1960)

Κινηματογράφος 65 (1965)

Lifo (2009)

Μικρή Οθόνη (1983, 1985)

Μνήμων (1996)

Νέα ευθύνη (2013)

Περί (2008)

Σύγχρονος Κινηματογράφος (1974)

Ριζοσπάστης (2007)

Τα Θεάματα (1960, 1961, 1965, 1967, 1990)

Φιλμ (1975)

CILECT, Bulletin d'informations 5 (Μάιος 1963)

- *Bulletin d'informations 6* (Δεκέμβριος 1963)

- *Bulletin d'informations 7* (Ιανουάριος 1964)

- *Bulletin 1* (Αύγουστος 1971)

- *Bulletin 2* (Μάιος 1972)

- *Bulletin 3* (Δεκέμβριος 1972)

- *Bulletin* 4 (1974)
- *Bulletin* 5 (Φθινόπωρο 1974)
- *Bulletin* 7 (1975)
- *Bulletin* 8 (1975)
- *CILECT Newsletter: 1978-1991*, Βρυξέλλες, CILECT 1991.

Νόμοι – Διατάγματα – Υπουργικές Αποφάσεις- Υπομνήματα

N. 4767/ 1930: «Περί Κινηματογράφων», ΦΕΚ Α' 184/ 28.5.1930.

Διάταγμα: «Περί καθορισμού του τέλους δημοσίων θεαμάτων επί του τμήματος εισόδων εις Κινηματογράφους», ΦΕΚ Α' 324/ 15. 9.1932

N. 5736: «Περί ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού» ΦΕΚ 42 / 16.2.1933.

N.Δ. «Περί ιδρύσεως γραφείου Μορφωτικού Κινηματογράφου», ΦΕΚ Α' 418/ 21.9.1935.

Αναγκαστικός Νόμος 446/1937: «Περί Θεάτρων», ΦΕΚ Α' 23/ 25.1.1937.

N.Δ. 1715/ 1942: «Περί των εν Κράτει Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», ΦΕΚ Α' 221/ 04.09.1942.

«Σύνταγμα της Ελλάδος» Αθήνα. (τ. Α' 1/ 1.1.1952).

N. 3279/ 1955: «Περί διαρρυθμίσεως της φορολογίας Δημοσίων Θεαμάτων», ΦΕΚ Α' 177/ 11.07.1955.

N.Δ. 4208/ 1961: «Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων», ΦΕΚ Α' 176/ 19.09.1961.

Υ.Α. 34510/ 27.7.1962: «Ίδρυσις Δραματικής Σχολής», ΦΕΚ Γ' 204/ 7. 8. 1962.

B.Δ. 105/ 1963: «Περί εγκρίσεως συστάσεως ιδρύματος υπό τον τίτλον: Αρχεία ταινιών Ελλάδος (ταινιοθήκη της Ελλάδος)», ΦΕΚ Α' 20/ 16.02.1963.

B.Δ. 394/ 1963: «Περί εκτελέσεως του άρθρου 32 του Νομοθετικού Διατάγματος 4208/1961», ΦΕΚ Α' 113/ 17.07.1963.

Υ.Α. 110272/6609: «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας της Α' τάξεως της ημερησίας ιδιωτικής Τεχνικής Σχολής χειριστών κινηματογράφου επ' ονόματι Λυκούργου Σταυράκου», ΦΕΚ Β' 453/ 14.10.1963.

Β.Δ. 581/ 1968: «Περί χορηγήσεως αδειών επιβλέψεως και συντηρήσεως εγκαταστάσεων κινηματογράφων, χειριστών μηχανημάτων προβολής κινηματογραφικών ταινιών και των βοηθών χειριστών κινηματογράφου», ΦΕΚ Α' 193/ 5.9.1968.

Υ.Α. 5616/197/2372: «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως», ΦΕΚ Β' 680/ 29.9.1970.

Υ.Α. 11426: «Περί άρσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας Δραματικής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου Παναγ. Παπαντωνόπουλου» ΦΕΚ Β' 867/ 29.10.1971.

Ν.Δ. 957/ 1971: «Περί Υπουργικού Συμβουλίου και Υπουργείων», ΦΕΚ Α' 166/ 25.08.1971.

Υ.Α. 114687: «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας Μέσης Ιδιωτικής Τεχνικής Σχολής επ' ονόματι Παναγιώτου Παπαντωνοπούλου», ΦΕΚ Β' 748/ 17.9.1971.

Υ.Α. 54748: «Περί χορηγήσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας προσθήκης Γ' τάξεων εις λειτουργούντα εν Αθήναις τμήματα α) Τηλεοράσεως και β) Εργοδηγών Ηλεκτρονικών της επ' ονόματι Παναγιώτου Παπαντωνοπούλου, Μέσης Τεχνικής Σχολής», ΦΕΚ Β' 396/ 2.6.1972.

Υ.Α. 5025: «Περί άρσεως αδείας ιδρύσεως και λειτουργίας Σχολής τεχνικής κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως τμήματος Εικονοληπτών – Φωτογράφων, Ηλεκτρολόγων, Ηχοληπτών», ΦΕΚ Β' 459/ 28.6.1972.

Υ.Α. «Περί διπλωματικών εξετάσεων», ΦΕΚ Β' 286/ 7.3.1975.

Ν. 358/ 1976: «Περί ρυθμίσεως ζητημάτων τινών της βιομηχανίας κινηματογράφου και άλλων συναφών διατάξεων», ΦΕΚ Α' 155/ 24.06.1976.

Υ.Α. Δ'/Φ07/07/53776: «Περί ιδρύσεως τμημάτων τεχνικής κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως», ΦΕΚ Β' 1350/ 4.11.1976.

Π.Δ. 160/ 1980: «Περί ασκήσεως του επαγγέλματος του τεχνικού της Βιομηχανίας Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως, των ειδικοτήτων τούτου και των προϋποθέσεων χορηγήσεως και αφαιρέσεως των σχετικών αδειών», ΦΕΚ Α' 44/ 22.02.1980.

Ν. 1075/ 1980: «Περί μονιμοποιήσεως μουσικών των μουσικών των Κρατικών Ορχηστρών Αθηνών και Θεσσαλονίκης, καθορισμού των συγγραφικών δικαιωμάτων των ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, μεταφοράς των επί της κινηματογραφίας εν γένει αρμοδιοτήτων εις το Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών, προστασίας των καλλιτεχνών – ερμηνευτών και συστάσεως θέσεων εις τα κρατικά θέατρα», ΦΕΚ Α' 218/ 25.09.1980.

Ν. 1158/ 1981: «Περί οργανώσεως και διοικήσεως σχολών Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαιδεύσεως, Κρατικού Βραβείου Θεάτρου και καταργήσεως Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού», ΦΕΚ Α' 127/ 13.05.1981.

Ν. 1348/ 1983 «Διάλυση του Ν.Π.Δ.Δ. με την επωνυμία Άρμα Θέσπιδος και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α' 47/ 14. 04. 1983.

Π.Δ. 370/ 1983: «Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Δραματικής Τέχνης (Τμήμα Υποκριτικής)», ΦΕΚ Α΄ 130/ 22.09.1983.

Π.Δ. 372/ 1983: «Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Χορού», ΦΕΚ Α΄ 131/ 23.09.1983.

Ν. 1597/ 1986 «Προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α΄68/ 21.05.1986.

Υ.Α. 36123: «Παράταση λειτουργίας σχολών κινηματογράφου», ΦΕΚ Β΄ 649/ 07.09.1988.

Ν. 2009/ 1992: «Εθνικό Σύστημα Επαγγελματικής Εκπαίδευσης και Κατάρτισης και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α΄18/ 14.02.1992.

Υ.Α. Ζ/ 5099: «Χορήγηση άδειας ίδρυσης Ιδιωτικών Ινστιτούτων Επαγγελματικής Κατάρτισης σε Νομικά Πρόσωπα ιδιωτικού Δικαίου και σε Φυσικά Πρόσωπα», ΦΕΚ Β΄460/ 25.06.1993.

Ν. 2557/ 1997: «Θεσμοί, μέτρα και δράσεις Πολιτιστικής Ανάπτυξης», ΦΕΚ Α΄ 271/ 24.12.1997.

Ν. 3255/ 2004: «Ρυθμίσεις θεμάτων όλων των εκπαιδευτικών βαθμίδων», ΦΕΚ Α΄138/ 22.07.2004.

Υ.Α. 84148/1376//1402: «Άσκηση του επαγγέλματος τεχνικού της Βιομηχανίας Κινηματογράφου και Τηλεόρασης», ΦΕΚ Β΄ 1483/ 27.10.2005.

Π.Δ. 64/ 2009: «Άδεια ίδρυσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας – Τηλεόρασης – Κτηριακές Εγκαταστάσεις και εξοπλισμός αυτών», ΦΕΚ Α΄ 85/ 01.06.2009.

Ν. 3919/ 2011: «Αρχή της επαγγελματικής ελευθερίας, κατάργηση αδικαιολόγητων περιορισμών στην πρόσβαση και άσκηση επαγγελμάτων», ΦΕΚ Α΄ 32/ 2.3.2011.

Ν. 4254/ 2014: «Μέτρα στήριξης και ανάπτυξης της Ελληνικής οικονομίας στο πλαίσιο εφαρμογής του Ν. 4046/2012 και άλλες διατάξεις», ΦΕΚ Α΄ 85/ 7.4.2014.

Π.Δ. 104/ 2014: «Οργανισμός Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού», ΦΕΚ Α΄ 171/ 28.8.2014.

Π.Δ. 22/ 2016: «Τροποποίηση του Π.Δ. 64/2009 «Άδεια Ίδρυσης και Λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας – Τηλεόρασης – Κτηριακές Εγκαταστάσεις και Εξοπλισμός αυτών» (ΦΕΚ Α΄ 85)», ΦΕΚ Α΄ 32/ 26.02.2016.

Π.Δ. 47/ 2016: «Καθορισμός Προσόντων και Δικαιολογητικών για την Πρόσληψη Διδακτικού Προσωπικού των Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας – Τηλεόρασης», ΦΕΚ Α΄ 75/ 22.04.2016.

Π.Δ. 48/ 2016: «Οργάνωση και Λειτουργία Ανωτέρων Σχολών Κινηματογραφίας Τηλεόρασης», ΦΕΚ Α΄ 76/ 26.04.2016.

Memorandum from the British Film Institute to the County Councils Association, "Proposals for extending the use of films in local administration", Λονδίνο, (7. 10. 1935).

Royal Charter, "British Film Institute (Charity Registration Number: 287780, 18.7.1983) - Amended and in effect from: 19.4.2000.

"Ordonnance n° 2009-901 du 24 juillet 2009 relative à la partie législative du code du cinéma et de l'image animée" (24.7. 2009).

Οπτικοακουστικό υλικό

Παρασκήνιο: «Η Φίνος Φιλμ και ο Φιλοποίμην Φίνος» (1983). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <https://archive.ert.gr/68944/>

Παρασκήνιο: «Κώστας Γαβράς» (1984). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/68760/>

Παρασκήνιο: «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος» (1984). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/68800/>

Η Σχολή Σταυράκου και η μακρόχρονη πορεία της στην κινηματογραφική εκπαίδευση: 1948-1988 (Σωτήρης Λαμπρόπουλος, 1988). Αντίτυπο σε μορφή DVD.

Παρασκήνιο: «Ελληνικός Κινηματογράφος: τα ηρωικά χρόνια» (2006). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/24554/>

Εκπομπές που αγάπησα: «Οι πρωτοπόροι του Ελληνικού Κινηματογράφου» (1993-1994). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/73489/>

Νυχτερινός Επισκέπτης: Λυκούργος Σταυράκος (1995). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <https://archive.ert.gr/7732/>

Ο έρωτας των πρώτων πλάνων (1997). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/7259/>

Νυχτερινός Επισκέπτης: Ντίνος Δημόπουλος (2000). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/7712/>

Shooting War (Steven Spielberg, 2000). Αντίτυπο σε ηλεκτρονική μορφή, κατεβασμένο από το διαδίκτυο.

'Ein Blick' – 50 Jahre HFF Konrad Wolf (2004). Αντίτυπο σε μορφή DVD, στη Deutsche Kinemathek.

Μονόγραμμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Μέρος 1ο (2005). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/7990/>

Memoire d'École (Bertrand Bouittiller, 2006), http://www.ecolesdecinema.com/histoire_de_l_ecole_Louis_Lumiere.php

Η ζωή είναι αλλού: Κώστας Καζάκος (2007). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/36450/>

Παρασκήνιο: Ροβήρος Μανθούλης - Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή (2007). Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/24656/>

Παρασκήνιο: Γιάννης Μπακογιαννόπουλος (Ηλίας Γιαννακάκης, 2007). Αντίτυπο σε μορφή DVD, από τον σκηνοθέτη.

Σκιές στο φως: Γιώργος Πανουσόπουλος - Αλέξης Γρίβας - Νίκος Καβουκίδης - Γιώργος Αρβανίτης (Ηλίας Γιαννακάκης, 2008). Αντίτυπα σε μορφή DVD, από τον σκηνοθέτη.

No Subtitles Necessary: Laszlo & Vilmos (James Chressanthis, 2008). Αντίτυπο σε ηλεκτρονική μορφή, κατεβασμένο από το διαδίκτυο.

The Champions: Μια αστεία ιστορία (Γαβριήλ Τζάφκας, 2011). Αντίτυπο σε μορφή DVD, από τον σκηνοθέτη.

Μονόγραμμα: Νίκος Καβουκίδης (Χρίστος Ακρίδας, 2016). EPT/WebTV: <http://webtv.ert.gr/katigories/politismos/12okt2016-monogramma/>

Τα στέκια - Ιστορίες αγοραίου πολιτισμού: Η παράγκα του Σίμου (Γιάννης Χαριτίδης, 2014). EPT/WebTV: <http://webtv.ert.gr/katigories/politismos/05ion2014-i-paragka-tou-simou/>

Σχολή Λυκούργου Σταυράκου. Βίντεο στο "YouTube": <http://www.youtube.com/watch?v=5m8s03meIag#t=14>

Λευκάδα το νησί των Ποιητών (Ροβήρος Μανθούλης, 1958). Βίντεο στο "YouTube" : <https://www.youtube.com/watch?v=MbZiz6ELe-4>

Περιπτώσεις του Όχι (Λάκης Παπαστάθης, 1965). Βίντεο στο "YouTube": <https://www.youtube.com/watch?v=G1b4kTw7X7s>

«Η Ευγενία Χατζίκου μιλάει για τις σπουδές της και τη σχέση της με την εκπαίδευση». Συνέντευξη της Ε. Χατζίκου στην ιστοσελίδα: "Shortfromthepast.gr": <http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=45&interviewID=1130&size=1&lang=>

- «Η Ευγενία και η δημιουργία των σχολών»:
<http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=46&interviewID=1307&size=1&lang>

- «Η Ευγενία μιλάει για την ταινία της, *Το αγγελούδι μας, πούντο*»:
<http://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=46&interviewID=1308&size=1&lang>

- «Η Ευγενία μιλάει για τις ταινίες της *Μικ Μηκ* και *Σχολές Χατζίκου*»:

- «Γεγονότα δεκαετίας 1970». Ψηφιακό Αρχείο EPT: <http://archive.ert.gr/16120/>

Συνεντεύξεις

- Κώστας Βρεττάκος (31.1.2015)
- Σωτήρης Δημητρίου (15.10.2014)
- Μάνος Ζαχαρίας (10.12.2015)
- Νίκος Θεοδοσίου (16.12.2014)
- Πάνος Κατέρης (7.2.2015)
- Τζανέτος Κομηνέας (15.12.2014)
- Φώτος Λαμπρινός (31.10.2014)
- Ροβήρος Μανθούλης (5.4.2014)
- Γιάννης Μπακογιαννόπουλος (14.3.2014)
- Θανάσης Παπαντωνόπουλος (17.6.2015)
- Λάκης Παπαστάθης (4.12.2014)
- Μάριος Ρετσίλας (28.1.2015)
- Κώστας Φέρρης (17.1.2015)
- Ευγενία Χατζίκου (11.5.2015)

Ιστοσελίδες

<https://www.adbk.de>

<http://www.afi.com>

<http://www.andritsos.gr>

<http://avarts.ionio.gr>

<https://www.bfi.org.uk>

<http://www.cafecole.gr>

<http://www.cilect.org>

<http://www.cinecitta.com>

<http://www.cinemainfo.gr>

<http://www.cinematheque.fr>
<http://www.cinergie.be>
<http://www.cnc.fr>
<http://www.comite-film-ethno.net>
<https://www.culture.gr>
<https://www.dfi.dk>
<http://en.freshfilmfest.net>
<http://en.natfiz.bg>
<http://www.gsae.edu.gr>
<http://en.gukit.ru>
<http://www.enet.gr>
<https://www.ens-louis-lumiere.fr>
<http://www.eoppep.gr>
<http://www.etekt.gr>
<http://eteriafotografizontas.blogspot.gr>
<https://www.facebook.com>
<http://www.femis.fr>
<http://www.film.auth.gr>
<http://www.finosfilm.com>
<http://www.fondazioneesc.it>
<http://fr.wikipedia.org>
<http://www.iek-akmi.edu.gr>
<http://www.imdb.com>
<http://in.gr>
<http://www.independent.co.uk>
<http://www.kambanellis.gr>
<http://www.kinoglaz.fr>
<http://knutkt.com.ua>
<https://www.lanthimos.com>

<http://www.lifo.gr>
<http://www.minedu.gov.gr>
<https://nfts.co.uk>
<http://www.nordiskfilm.com>
<https://www.nyc.gr>
<http://www.philology.uoc.gr>
<http://www.retrodb.gr>
<http://www.shortfromthepast.gr>
<http://www.stavrakos.edu.gr>
<http://szfe.hu>
<http://www.tainiothiki.gr>
<http://televisionau.com>
<http://theatrobello.blogspot.com>
<https://theodosiou.wordpress.com>
<http://www.tragadramaschool.gr>
<https://tvxs.gr>
<http://www.ufva.org>
<http://unatc.ro>
<http://www.vgik.info>
<https://zivotopis.osobnosti.cz>