

ND: 15592.

KE: 15461.



**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

**ΤΟ ΑΝΕΚΠΛΗΡΩΤΟ ΕΙΔΟΣ:
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑΣ
ΤΗΣ «ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ ΚΑΡΤΑΛΟΥ

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2005

Θα ήθελα και σε αυτό το σημείο να ευχαριστήσω όλους όσοι με την ουσιαστική βοήθεια που μου προσέφεραν, συνετέλεσαν στην ολοκλήρωση αυτής της έρευνας.

Στον καθηγητή κ. Δημήτρη Δημηρούλη, εισηγητή της διατριβής, αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τη βαθιά ευγνωμοσύνη μου για την υπόδειξη του θέματος, το αδιάκοπο ενδιαφέρον του, την αμέριστη συμπαράστασή του και την ουσιαστική καθοδήγησή του στην επίλυση των ζητημάτων που προέκυπταν καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής, καθώς και για τους κύκλους σεμιναρίων τους οποίους διοργάνωσε και χάρη στους οποίους διευρύνθηκε ο επιστημονικός και μεθοδολογικός μου ορίζοντας.

Τον επίκουρο καθηγητή κ. Γιάννη Σκαρπέλο, μέλος της τριμελούς εισηγητικής επιτροπής, ευχαριστώ θερμά για το ενδιαφέρον το οποίο έδειξε στην εργασία μου και τις πολύτιμες παρατηρήσεις του.

Τη λέκτορα κυρία Μαρία Παραδείση, μέλος της τριμελούς εισηγητικής επιτροπής, ευχαριστώ θερμά τόσο για την παρακολούθηση της εργασίας μου και τις εξαιρετικά χρήσιμες παρατηρήσεις της, όσο και για το γεγονός ότι μου προσέφερε ευκαιρίες για δημόσια παρουσίαση της εργασίας μου.

Στην αναπληρώτρια καθηγήτρια κυρία Άννα Τζούμα, μέλος της αρχικής τριμελούς εισηγητικής επιτροπής, εκφράζω τις ευχαριστίες μου τόσο για το γεγονός ότι με ενέταξε στον κύκλο των σεμιναρίων της, μέσω των οποίων γνώρισα παράλληλους κλάδους με αυτόν με τον οποίον ασχολούμαι, όσο και για το ουσιαστικό ενδιαφέρον, την πραγματική κατανόηση και την ηθική της υποστήριξη.

Βαθιά ευγνωμοσύνη εκφράζω και στους δασκάλους μου από τον Τομέα Γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών:

Στον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγητή κ. Γεώργιο Μπαμπινιώτη, του οποίου η διδασκαλία και το έργο αποτέλεσαν για εμένα πρότυπο για την ανάπτυξη της επιστημονικής σκέψης μου και ο οποίος με

τίμησε με την εμπιστοσύνη και την υποστήριξή του, ενώ παράλληλα ενεθάρρυνε το επιστημονικό ενδιαφέρον μου για τον κλάδο με τον οποίο τελικά ασχολήθηκα.

Στην Πρόεδρο του Τμήματος Φιλολογίας, καθηγήτρια κυρία Δήμητρα Θεοφανοπούλου-Κοντού, η οποία με εισήγαγε σε έναν νέο τρόπο σύλληψης των γνωστικών αντικειμένων και με στήριξε ηθικά με κάθε τρόπο και σε κάθε ευκαιρία.

Θερμές είναι οι ευχαριστίες μου προς την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης κυρία Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, η οποία με εισήγαγε στον κόσμο του ελληνικού κινηματογράφου και συζήτησε μαζί μου εκτενώς και με πραγματικό ενδιαφέρον τους θεωρητικούς προβληματισμούς μου.

Ευχαριστώ από καρδιάς τους φίλους μου που, με πολύ καλή διάθεση και με μεγάλη προσοχή, ασχολήθηκαν με τη διατριβή μου και με στήριξαν όλα αυτά τα χρόνια, επενδύοντας τον χρόνο και τη σκέψη τους σε συζητήσεις για την εργασία μου και κάνοντας εξαιρετικά χρήσιμες παρατηρήσεις, παράλληλα με το ερευνητικό έργο τους και με την επαγγελματική τους δραστηριότητα, τους οποίους αναφέρω αλφαβητικά: τη Μάρω Κακριδή, λέκτορα στον Τομέα Γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, την Κίρα Κίτσοπανίδου, διδάσκουσα και ερευνήτρια στο Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, τον Στέλιο Κυμιωνή, ιστορικό κινηματογράφου και ειδικό επιστημονικό συνεργάτη του Κινηματογραφικού Αρχείου του Υπουργείου Εξωτερικών, τον Παναγή Παναγιωτόπουλο, λέκτορα στο Τμήμα Πολιτικών Επιστημών της Σχολής Νομικών, Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τον Φοίβο Παναγιωτίδη, διδάσκοντα στο Cyprus College της Κύπρου, τη Βασιλική Πανούση, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο τμήμα Κλασικής Φιλολογίας του Williams College των ΗΠΑ, την Εύα Στεφανή, λέκτορα στο Τμήμα Θεατρολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, την Αλεξάνδρα Φρειδερίκου, κοινωνιολόγο, και τους δημοσιογράφους και κριτικούς κινηματογράφου Μπάμπη Ακτσόγλου και Ηλία Κανέλλη.

Επίσης, οφείλω όχι απλώς ευχαριστίες, αλλά βαθιά ευγνωμοσύνη στις φίλες μου Έφη Λατίφη, Ζωή Παούρη και Νίκη Τσιλιγκίρογλου, στους φίλους μου Γιάννη Παναγιωτάκη και Χριστόφορο Γεωρκάντζη, στα ξαδέρφια και φίλους μου Μάγια Ταμπακάκη και Κώστα Μπακογιάννη και τους συνεργάτες μου Ελένη Ράμμου και Ανδρέα Ρεμούνη, οι οποίοι ήταν πάντοτε δίπλα μου και μαζί μου, με συζητήσεις και παρατηρήσεις σχετικά με το θέμα της εργασίας, μοιραζόμενοι τις αγωνίες και τις χαρές αυτού του έργου και, κυρίως, στηρίζοντάς με ηθικά όλο αυτό το διάστημα.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου και ιδιαίτερα τους γονείς μου και τον σύντροφό μου Σπύρο Κρητικό, γιατί κατανόησαν τη σημασία που είχε για μένα η εργασία αυτή, ήταν δίπλα μου στην προσπάθειά μου και δημιούργησαν τις κατάλληλες συνθήκες, ώστε να μπορώ απερίσπαστη να ασχοληθώ με την έρευνα και τη συγγραφή της εργασίας μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	1
Α' Μέρος Προσεγγίζοντας τις ταινίες μέσα από το είδος	16
1. Μία πρώτη κατηγοριοποίηση του σώματος των ταινιών	16
1.1. Ο καθορισμός του σώματος των ταινιών	16
1.1.1. Οι ταινίες	16
1.1.2. Κριτήρια για τη συγκρότηση του σώματος ταινιών	19
1.1.3. Προβλήματα στη συγκρότηση του σώματος των ταινιών	21
1.2. Το κινηματογραφικό είδος	24
1.2.1. Κατηγοριοποίηση ταινιών και είδος	26
1.2.2. Η θέση του είδους στη θεωρία και η σύγκρουση των παραδειγμάτων	28
1.2.3. Η ακολουθία του είδους στην παραγωγή και τη θεωρία	32
1.2.4. Το είδος στην παραγωγή και στην πρόσληψη των ταινιών του αμερικανικού κινηματογράφου	34
1.2.5. Η θέση των θεωρητικών απέναντι στο είδος: η διεθνής βιβλιογραφία	38
1.2.6. Το είδος στην ιστορική θεώρηση των εθνικών κινηματογραφιών	50
2. Το είδος στην ιστορική, κριτική και θεωρητική μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου	56
2.1. Το είδος ως περιφερειακή κατηγορία κριτικής και περιγραφής του ελληνικού κινηματογράφου	60
2.2. Το είδος ως βάση ανάλυσης του ελληνικού κινηματογράφου	89
2.3. Συμπεράσματα από τη μελέτη της θέσης του είδους στα ιστορικά, κριτικά και θεωρητικά κείμενα	109
3. Προσδιορίζοντας το σώμα των ταινιών με κριτήρια είδους: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας	119
3.1. Πρόταση για το πλαίσιο καθορισμού των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο	119
3.1.1. Δράμα/μελόδραμα και κωμωδία/φαρσοκωμωδία ως κυρίαρχες εκφράσεις	124
3.1.2. «Ονομάτων επίσκεψις»	126
3.1.3. Κωμωδία, τραγωδία, δράμα και μελόδραμα: έκφραση και ήρωας	129
3.1.4. Μελόδραμα και κωμωδία: οι κυρίαρχες εκφράσεις του ελληνικού κινηματογράφου	130
3.1.5. Χώρος και χρόνος	139
3.1.6. Η σύνδεση των παραμέτρων στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου	140
3.2. Επανεξετάζοντας το αρχικό σώμα ταινιών	144
3.2.1. Πολλαπλές ονομασίες για το ίδιο σώμα ταινιών	145
3.2.2. Η εκ των υστέρων κατασκευή είδους	147

3.2.3.	Νέες διαπιστώσεις για το είδος	149
3.2.4.	Από το είδος στον κύκλο και αντίστροφα	151
3.2.5.	Η ονομασία του κύκλου των ταινιών: ταινίες κοινωνικής καταγγελίας	155

Β' Μέρος Τα όρια και οι βάσεις του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας 166

4.	Τα όρια του κύκλου	166
4.1.	Το σύστημα παραγωγής της «Φίνος Φιλμ»	166
4.1.1.	Το υπόστρωμα παραγωγής της «Φίνος Φιλμ»	166
4.1.1.1.	Ο παραγωγός	166
4.1.1.2.	Η συνεργασία με τους σκηνοθέτες	175
4.1.1.3.	Προϋποθέσεις συνεργασίας: Τεχνική & σενάριο	181
4.1.2.	Το ευρύτερο πλαίσιο παραγωγής στη δεκαετία του '60	185
4.1.2.1.	Η πίεση από τους αιθουσάρχες και το κοινό	186
4.1.2.2.	Οι άλλες εταιρείες παραγωγής	187
4.1.2.2.1.	Η «Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης» ως παραγωγός εταιρεία	188
4.1.2.2.2.	Η μηχανή παραγωγής «Καραγιάννης-Καρατζόπουλος»	191
4.1.2.2.3.	Η μελοδραματική «Κλακ Φιλμς»	194
4.1.3.	Το σύστημα της «Φίνος Φιλμ» στη δεκαετία του '60: οι ομάδες εργασίας	196
4.1.3.1.	Η συνεργασία με τους ηθοποιούς	197
4.1.3.2.	Εργαζόμενοι ως σύνολο: οι ομάδες εργασίας	200
4.2.	Το περιεχόμενο: είδη, έκφραση, χώρος και χρόνος της «Φίνος Φιλμ»	204
4.2.1.	Τα είδη σε αριθμούς	204
4.2.2.	Οι παράμετροι των ειδών έως τη δεκαετία του '60	205
4.2.2.1.	Η κωμική έκφραση	205
4.2.2.2.	Η μελοδραματική έκφραση	207
4.2.2.3.	Ο χρόνος και ο χώρος	208
4.2.3.	Οι παράμετροι των ειδών στη δεκαετία του '60	210
4.2.3.1.	Ομάδες εργασίας και είδη στη «Φίνος Φιλμ»	210
4.2.3.2.	Η συνέχεια στην παραγωγή της «Φίνος Φιλμ»	211
4.2.3.3.	Η αλλαγή στην παραγωγή της «Φίνος Φιλμ»	213
4.2.3.3.1.	Ο χρόνος, ο χώρος και η έκφραση της κωμωδίας	214
4.2.3.3.2.	Ο χρόνος, ο χώρος και η έκφραση του μελοδράματος	217
4.2.3.4.	Η ανανέωση των παλαιών ειδών και η εισαγωγή νέων	221
4.2.3.4.1.	Το μιούζικαλ	221
4.2.3.4.2.	Νεανικά μελοδράματα	222
4.2.3.4.3.	Γυναικεία μελοδράματα	224
4.2.3.4.4.	Συσχετισμός μελοδραμάτων	225
4.2.3.5.	Ομάδες εργασίας και εξειδίκευση σε είδη	226
5.	Οι βάσεις και το πλαίσιο του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας	228
5.1.	Τα ανδρικά μελοδράματα του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου	228
5.1.1.	Στη «Φίνος Φιλμ» μέχρι τη δεκαετία του '60	228
5.1.2.	Εκτός «Φίνος Φιλμ» στη δεκαετία του '60	230
5.2.	Το πλαίσιο αναζήτησης των πηγών	234

5.3.	Η πορεία της δημιουργίας του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας μέσα από παραγωγές και συνεργασίες	237
5.3.1.	<i>Ο κατήφορος</i> (1961) – <i>Les Tricheurs</i> (1958)	238
5.3.2.	<i>Η οργή</i> (1962)	243
5.3.3.	<i>Οι εχθροί</i> (1965) – <i>Gentlemen's Agreement</i> (1947)	246
5.3.4.	<i>Οι αδίστακτοι</i> (1965) – <i>Συντρίμια της ζωής</i> (1963)	251
5.3.5.	<i>Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο</i> (1965) – <i>Κατηγορώ τους ανθρώπους</i> (1965)	254
5.4.	Σχηματίζοντας την αφήγηση και «διαπλάθοντας» τον χαρακτήρα του ήρωα του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας	257
5.4.1.	Άνδρας στο επίκεντρο της αφήγησης	257
5.4.2.	«Αρνητικός» άνδρας σε πρωταγωνιστικό ρόλο	258
5.4.3.	Άνδρες σε μεταβολή: από την άρνηση στην κατάφαση και από την άγνοια στη γνώση	260
5.4.4.	Το κοινωνικό ζήτημα στο επίκεντρο της αφήγησης	262
5.4.5.	«Η μοίρα ξαναχτυπά»	264
5.5.	Η διαμόρφωση του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας με τους όρους της παραγωγής	266
5.5.1.	Ο ρόλος του συστήματος παραγωγής της «Φίνος Φιλμ»	266
5.5.2.	Η εικόνα του Νίκου Κούρκουλου	267
5.5.3.	Η απάντηση του Φίνου στον Νίκο Ξανθόπουλο	269
5.5.4.	Νέα ομάδα εργασίας, νέες αφηγήσεις και νέοι ήρωες	271
5.6.	Προς ένα νέο παράδειγμα του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου	277

Γ' Μέρος Ο κύκλος των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας 280

6.	<i>Κοινωνία ώρα μηδέν</i> (1965)	283
6.1.	Παρόν και άστυ: Εντός χρόνου και εκτός τόπου	
6.2.	Η αποθέωση της κινηματογράφησης	286
6.3.	Ο συγκερασμός προγενέστερων ηρώων	290
6.4.	Ένας ήρωας σε δυσαρμονία με τους ρόλους του	292
6.5.	Ένας ήρωας σε σύγκρουση με το περιβάλλον του	295
6.6.	Πολλαπλά αντίγραφα: η σχέση του ήρωα με τον εαυτό του	300
6.7.	Ανδρισμός και θηλυκότητα: η σχέση του ήρωα με τις γυναίκες	301
6.8.	Ο ήρωας και οι υπόλοιποι άνδρες: απέναντι στην εξουσία και τον νόμο	304
6.9.	Εξουσία, οικογένεια, εργασία και κοινωνία	306
6.10.	Η κατάκτηση της γλώσσας	311
6.11.	Λύση και συμφιλίωση: προς ένα νέο ήρωα και μια νέα αφήγηση	315
6.12.	Η κοινωνική καταγγελία και η πραγματικότητα: το ναυάγιο του <i>Ηράκλειον</i> στη Φαλκονέρα	321
7.	<i>Ορατότης μηδέν</i> (1970)	324
7.1.	Η εξέλιξη του ήρωα και του κύκλου ταινιών κοινωνικής καταγγελίας: επανάληψη και διαφοροποίηση	324

7.2.	«Όχι άλλο κάρβουνο»: η αποκάλυψη της αλήθειας και η γλωσσική υστερία	327
7.3.	«Βρέχει φωτιά στη στράτα μου»: η υστερική σιωπή και η ακινησία	332
7.4.	Από τη σύγκρουση στον συμβιβασμό: η ρητορική της εξαπάτησης	337
7.5.	Από την υστερική ακινησία στην κοινωνική κοινωνικότητα: η (κοινωνική) άνοδος και η (ηθική) πτώση του ήρωα	343
7.6.	Το τέλος της πτώσης: ηθικοί και πραγματικοί θάνατοι	347
7.7.	Ο ήρωας αντιμέτωπος με την εξουσία: παλιοί και νέοι πατέρες	352
7.8.	Ολοκληρώνοντας τη διαδρομή από τον έναν Άγγελο στον άλλον	355
8.	Ο εχθρός του λαού (1972)	358
8.1.	Γάμοι με συνοικέσιο 1: ο Νίκος Κούρκουλος συναντά τον Γιάννη Δαλιανίδη	358
8.2.	Γάμοι με συνοικέσιο 2: ο ελληνικός κινηματογράφος συναντά τον Ερρίκο Ίψεν	361
8.3.	Το πρωτότυπο και η διασκευή: ο ατομικισμός στη Νορβηγία του 1882 και στην Ελλάδα του 1935	365
8.4.	Από την Ελλάδα του 1972 στην Ελλάδα του 1935: μια ταινία κοινωνικής καταγγελίας ή ένα «ιστορικό» ανδρικό μελόδραμα;	372
9.	Θέμα συνειδήσεως (1973)	375
9.1.	Στο σημείο καμπής της ελληνικής εμπορικής παραγωγής	375
9.2.	Προς μια θεωρία συνωμοσίας	377
9.3.	Προς μια νέα ειδολογική μορφή	379
9.4.	Δύο συγγενείς πρώτου βαθμού: <i>Κιέριον</i> του Δήμου Θεού και Ζ του Κώστα Γαβρά	383
9.5.	Η ακύρωση της ειδολογικής μεταβολής: η επιστροφή στο μελόδραμα	388
9.6.	Προς τον θάνατο του ήρωα και του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας	395
9.7.	Η επόμενη μέρα: οι επίγονοι του ήρωα και του κύκλου κοινωνικής καταγγελίας	397
10.	Συμπεράσματα για τον κύκλο και τον ήρωα των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας	399
	Επιλεγμένη βιβλιογραφία	408
	Παράρτημα	419

**ΤΟ ΑΝΕΚΠΛΗΡΩΤΟ ΕΙΔΟΣ:
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑΣ ΤΗΣ «ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ»**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο αρχικός τίτλος με τον οποίο έχει υποβληθεί (23 Ιουνίου 1995) η αίτηση για την έναρξη της διδακτορικής διατριβής ήταν «Η άνοδος και η πτώση του ήρωα στις ταινίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, 1965-1975».

Ο τίτλος αυτός συμπύκνωνε την αρχική μου παρατήρηση ότι:

- Υπήρχε ένας αριθμός ελληνικών ταινιών της «χρυσής εποχής» του εμπορικού κινηματογράφου γύρω από έναν ανδρικό ήρωα, ο οποίος στην προσπάθειά του να ξεφύγει από τη -χαμηλή ή μεσαία- κοινωνική του θέση απαρνείται για κάποιο διάστημα τις ηθικές του αξίες.
- Στη συνέχεια, όμως, και κάτω από την πίεση των εξωτερικών συνθηκών προβαίνει σε πράξεις ηρωικές -όχι πάντως σε βαθμό αυτοθυσίας-, αντιμετωπίζει τον εαυτό του και τα διλήμματα που του παρουσιάζει η ζωή και τα επιλύει υπέρ του κοινωνικού συνόλου και όχι υπέρ των αρχικών του επιδιώξεων ή των θέσεων που έχει ενστερνιστεί λόγω της νέας του θέσης.
- Τελικά, απαρνείται την κοινωνική άνοδο, επιστρέφει στην αρχική του θέση, αλλά στο μεταξύ έχει αποκτήσει μεγαλύτερη αυτογνωσία και έχει βρει εσωτερική ειρήνη, «ανυψωνόμενος» ηθικά.

Η θεματική αυτή είχε αναπτυχθεί από μία συγκεκριμένη εταιρεία παραγωγής, τη «Φίνος Φιλμ» του παραγωγού Φιλοποίμενα Φίνου, και από συγκεκριμένη ομάδα καλλιτεχνικών συντελεστών, με κεντρικούς τον σεναριογράφο Νίκο Φώσκολο και τον πρωταγωνιστή Νίκο Κούρκουλο.

Δύο υπήρξαν τα μεταθεωρητικά μου κίνητρα για αυτήν την επιλογή:

- Η γενικευμένη απαξίωση που επιδεικνύει η ελληνική κινηματογραφική και – τώρα πλέον- τηλεοπτική κριτική και η πανεπιστημιακή κοινότητα απέναντι σε τέτοια θέματα που ανήκουν σε αυτό που παλιότερα ονομαζόταν «μαζική κουλτούρα». Σε διεθνές επίπεδο, τα θέματα αυτά αποτελούν το νομιμοποιημένο αντικείμενο των πολιτισμικών σπουδών. Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν συνεπάγεται αλλαγές στην ελληνική επιστημονική πραγματικότητα, ακόμη και σήμερα 9 χρόνια αφότου ξεκίνησα την εκπόνηση της διατριβής.
- Η σύνδεση ιδεολογίας και κινηματογραφικών ταινιών σε όλες τις αναλύσεις του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Αυτό αποτελούσε βασική και κυρίαρχη αντιμετώπιση οποιασδήποτε ανάλυσης τουλάχιστον σε όσα είχαν

δημοσιευθεί μέχρι σχεδόν τα τέλη της δεκαετίας του '90. Ωστόσο, κατά τη δική μου εκτίμηση ανάμεσα στην ιδεολογία και το τελικό προϊόν, μεσολαβούν και άλλες παράμετροι που διαμορφώνουν το προϊόν και σχετίζονται με τους πραγματικούς όρους παραγωγής της ελληνικής κινηματογραφίας στη δεκαετία του '60.

Αν θελήσει κανείς να αιτιολογήσει την αρνητική στάση εκ μέρους όσων παρήγαγαν και παράγουν θεωρητικό λόγο για τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο, θα πρέπει να ανατρέξει στη γενικότερη συζήτηση για τη σχέση του εμπορικού και του καλλιτεχνικού κινηματογράφου, του ονομαζόμενου «νέου ελληνικού κινηματογράφου». Η αναπαραγωγή αυτής της συζήτησης θα μας απομάκρυνε από τους στόχους της έρευνας. Ωστόσο, πιστεύω ότι πολύ περιληπτικά μπορεί να γίνει μία αναφορά σε αυτή τη συζήτηση, για να αποσαφηνιστεί ότι η απουσία συστηματικότητας δεν προκύπτει από τη θεωρητική ανεπάρκεια των γραφόντων, όσο από τις ιδεολογικές επιλογές όσων συμπορεύονται με τον «νέο ελληνικό κινηματογράφο».

Σχετικά, λοιπόν, με τον κριτικό ή/και τον θεωρητικό λόγο που συμβάδιζε με αυτόν τον κινηματογράφο, γράφει η Μαρία Κομνηνού:

«Μια ανάλυση του εμπορικού κινηματογράφου, που βασίζεται σε μια αναγωγιστική μεταφορά του στρουκτουραλιστικού μοντέλου, επιχειρείται από το χώρο της 'στρατευμένης' κριτικής. Αυτό το ρεύμα λειτούργησε συνηγορώντας ενθουσιαστικά για μια συγκεκριμένη κινηματογραφική πρακτική, δηλαδή τους σκηνοθέτες που αναδείχθηκαν στα χρόνια της δικτατορίας, με επικεφαλής το Θ. Αγγελόπουλο, και οι οποίοι επεχείρησαν μια καθυστερημένη σύζευξη μεταξύ καλλιτεχνικής πρωτοπορίας και κοινωνικής κριτικής με αιχμή το πεδίο της πρόσφατης ιστορίας. Σύμφωνα με τους κριτικούς αυτούς, ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος αντιπροσώπευε έναν κατ' εξοχήν ιδεολογικό μηχανισμό και ταυτίστηκε με την κυρίαρχη ιδεολογία.»¹

Οι δύο αυτές διαπιστώσεις κινητοποιούν τη δική μου διπλή επιστημονική «φιλοδοξία»:

- Αφενός, να έρθει στο επιστημονικό προσκήνιο ένα αντικείμενο που δεν χαιρεί επιστημονικής και κριτικής αναγνώρισης – σε αντίθεση, μάλιστα, με τις κωμικές κινηματογραφικές αφηγήσεις της περιόδου που έχουν πολύ υψηλή θέση στην αξιακή κατάταξη της σύγχρονης ελληνικής κουλτούρας.

¹ Κομνηνού 2001, σελ. 85

- Αφετέρου, να αναδειχθεί μία άλλη διάσταση στη δημιουργία των κινηματογραφικών προϊόντων της εποχής της μεγάλης ακμής του ελληνικού κινηματογράφου: η άμεση σύνδεση του περιεχομένου και της μορφής με τους όρους παραγωγής της περιόδου και με τα προγενέστερα κείμενα –ειδών, ταινιών, ηθοποιών- και όχι μόνον με την ιδεολογία και τα ιδεολογήματα που επικρατούσαν τότε.

Και, βεβαίως, αυτή η οπτική απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο έχει αρχίσει και από άλλους τόσο να τεκμηριώνεται θεωρητικά, όσο και να υλοποιείται στην πρακτική ενασχόληση με τον ελληνικό κινηματογράφο. Χαρακτηριστικά αναφέρω την άποψη του Μιχάλη Κοκκώνη, ο οποίος στην εμβληματική πλέον φράση του Ηλία Δημητρακόπουλου –διατυπωμένη το 1962- ότι «δύο γνώρισμα χαρακτηρίζουν [...] τον σημερινό ελληνικό κινηματογράφο: [...] δεν είναι ελληνικός, [...] δεν είναι κινηματογράφος», απαντά τα εξής: «Εν τούτοις ο κινηματογράφος είναι μέρος της κουλτούρας και όπως κάθε άλλο προϊόν της πολιτισμικής μας κληρονομιάς θα πρέπει κάποτε να γίνει αντικείμενο σοβαρής μελέτης»²

Αντίστοιχα, σημειώνει ο Διαμαντής Λεβεντάκος – και ξεχωρίζω αυτήν την αναφορά, γιατί παραπέμπει ακριβώς στο ευρύτερο πλαίσιο που «επιτρέπει» να αναπτυχθεί αυτού του τύπου η συζήτηση:

«Πεποίθησή μας είναι ότι ο ΠΕΚ [=παλιός ελληνικός κινηματογράφος] πράγματι σχετίζεται με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του, όχι όμως σαν καθρέφτης που την αντανakλά, αλλά σαν μια μαγική εικόνα, που πρέπει να βρεις τον κωδικό της για να την κατανοήσεις. Κι ακόμα, ότι η πραγματικότητα αυτή δεν είναι τόσο η πραγματικότητα των πραγμάτων και των γεγονότων, όσο των επιθυμιών, των φαντασιώσεων και των ονείρων.»³

Μέσα στο πλαίσιο αυτό είναι σαφές ότι για να «αποκωδικοποιηθεί η μαγική εικόνα» δεν φτάνει απλώς να ανατρέξει κανείς στις καταγεγραμμένες πλευρές της κινηματογραφίας της περιόδου εκείνης ή στις μαρτυρίες -γνωστές και άγνωστες- ή στην επίσημη ιστοριογραφία και κοινωνιολογία του τότε, να τις συνοψίσει και να τις εκλάβει κυριολεκτικά. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα καταφύγουμε σε κείμενα αυτού του τύπου. Ωστόσο, αυτό θα γίνει για να ξαναδούμε το ευρύτερο πλαίσιο και να προτείνουμε μία νέα ανάγνωσή του – με τρόπο ανάλογο προς αυτόν που

² Κοκκώνης 2001, σελ. 349

³ Λεβεντάκος, 2002, σελ. 9-14

χρησιμοποιήθηκε στην περίπτωση του είδους στον ελληνικό κινηματογράφο. Τα στοιχεία που θα χρησιμοποιηθούν δεν προσφέρουν απλώς τη δυνατότητα για διάλογο με τη δική μας οπτική: χρησιμοποιούνται ακριβώς για να ενταχθούν σε και να συγκροτήσουν ένα νέο πλαίσιο αναφοράς.

Έτσι, αυτό που θα μπορούσε να γίνει για μία πρώτη συνολική αντιμετώπιση του κύκλου και του ήρωα είναι η διερεύνηση των ορίων μέσα στα οποία ο συγκεκριμένος κύκλος διαμορφώνεται, παράλληλα με την εξέταση του ήρωα και των χαρακτηριστικών του. Αυτό στο οποίο θέλουμε να στραφεί η μελέτη είναι περισσότερο τα όρια του κύκλου και τα χαρακτηριστικά του ήρωα με όρους κινηματογράφου (αφήγησης, είδους, συνθηκών παραγωγής κ.λπ.) και όχι τόσο με όρους ιδεολογίας.

Για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί σε επιστημονικό επίπεδο η μελέτη που είχα ξεκινήσει, μου ζητήθηκε από τον κύριο επιβλέποντα της εργασίας μου, κ. Δημήτρη Δημηρούλη, καθηγητή στο Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Παντείου Πανεπιστημίου, να απαντήσω με τη διατριβή μου σε δύο θεμελιώδη ερωτήματα:

- Πρώτον, γιατί ασχολούμαι με αυτές οι ταινίες και όχι με άλλες;
- Δεύτερον, γιατί ασχολούμαι με αυτόν τον ήρωα και όχι με άλλο;

Τα αιτήματα αυτά ήταν κατά την κρίση μου καθαρά μεθοδολογικής υφής. Επομένως, αυτό που υποδείκνυε η διαίσθησή μου -ότι δηλαδή πέντε ή δέκα ταινίες μοιράζονταν κοινά χαρακτηριστικά- χρειαζόταν μία πολύ καλά θεμελιωμένη και νομιμοποιημένη προσέγγιση, για να μπορέσει να αποτελέσει πράγματι επιστημονική διερεύνηση. Για τον λόγο αυτόν, αρχικά προσδιόρισα διαισθητικά το σώμα των ταινιών που θεωρούσα ότι συνδέονταν μεταξύ τους, αλλά και κάποιες άλλες ταινίες με χαλαρότερη σύνδεση και διατύπωσα τον προβληματισμό μου για τη συγκρότηση αυτού του σώματος, ο οποίος εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στο ότι οι ταινίες, για τις οποίες πιστεύω ότι αποτελούν κοινή κατηγορία, δεν χαρακτηρίζονται με κοινούς χαρακτηρισμούς από τους κριτικούς.

Στη συνέχεια, προχώρησα στη διερεύνηση και τεκμηρίωση της μεθοδολογικής μου προσέγγισης, η οποία στηρίζεται στη θεωρία του κινηματογραφικού είδους. Από όλες τις «νομιμοποιημένες» προσεγγίσεις απέναντι στον κινηματογράφο, επέλεξα τη θεωρία του είδους, ακριβώς γιατί το είδος φαινόταν να μπορεί να προσφέρει απάντηση σε αυτό που

είχα εντοπίσει ως πρόβλημα: την έλλειψη κοινών χαρακτηρισμών για τις ταινίες που με απασχολούν. Τα στοιχεία της θεωρίας του είδους που μου κίνησαν περισσότερο το ενδιαφέρον ήταν αρχικά η διπλή του υπόσταση στην παραγωγή των ταινιών και στη θεωρία, η κυριαρχία του στην ανάλυση του αμερικανικού κινηματογράφου, αλλά και το γεγονός ότι η σύγχρονη αντιμετώπιση των εθνικών κινηματογραφιών μέσα από το πρίσμα των πολιτισμικών σπουδών χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο τη θεωρία του είδους – απεμπολώντας έως ένα βαθμό τη θεωρία του δημιουργού στην οποία στηρίζονταν οι μέχρι προ τινός αναλύσεις των καλλιτεχνικών δημιουργιών των εθνικών κινηματογραφιών.

Η ενασχόληση με τη θεωρία του είδους οδήγησε σε μία θεμελιώδη αλλαγή στην προσέγγιση του αντικειμένου της διατριβής: Οι όροι της θεωρίας αυτής ανέδειξαν άλλες διαστάσεις του και έστρεψαν το ενδιαφέρον μου από την αρχική διαίσθηση για ένα σώμα ταινιών που συγκροτούνταν γύρω από έναν συγκεκριμένο ήρωα, συνολικά στο σώμα των ταινιών που είχα επιλέξει.

Έτσι, η αρχική μου υπόθεση εργασίας πήρε νέα μορφή και επιδόθηκα στη διερεύνηση του κατά πόσο και με ποιον τρόπο οι τέσσερις ταινίες (*Κοινωνία ώρα μηδέν*, *Ορατότης μηδέν*, *Ο εχθρός του λαού*, *Θέμα συνειδήσεως*) που είχαν προξενήσει το ενδιαφέρον μου, συγκροτούσαν ένα χωριστό σώμα με όρους της θεωρίας του είδους, ενώ δεν αντιμετωπιζονταν μέχρι εκείνη τη στιγμή ως διακριτή κατηγορία από τη θεωρία, την ιστορία και την κριτική του ελληνικού κινηματογράφου με τα ακόλουθα χαρακτηριστικά, των οποίων την ύπαρξη και τη σχέση όφειλα να μελετήσω:

- Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας αποτελούν ένα συγκεκριμένο κύκλο ταινιών, δηλαδή έχουν όλα τα χαρακτηριστικά ενός χωριστού είδους, αλλά παράγονται μόνον από μία εταιρεία παραγωγής.
- Στο επίκεντρο της αφήγησής τους βρίσκεται η καταγγελία ενός γεγονότος ή μίας κατάστασης (αεροπορικό ή ναυτικό δυστύχημα, μολυσμένα δημόσια λουτρά, απαγωγή εξέχουσας πολιτικής προσωπικότητας) που είναι επιβλαβής για την κοινωνία και εγκυμονεί κινδύνους για το μέλλον.
- Ο άνδρας ήρωας συγκρούεται με τις δυνάμεις που καταγγέλλει, αλλά και με το περιβάλλον του και με τις προσωπικές αδυναμίες και τις φιλοδοξίες του για το κοινό καλό. Εισάγεται έτσι ένας νέος τύπος ανδρικού ήρωα που βρίσκεται στο μεταίχμιο του μελοδράματος. Τείνει να γίνει δραματικός, γιατί

επιλέγει ο ίδιος να συγκρουστεί με το περιβάλλον του, ενώ ο μελοδραματικός ήρωας κατά συνθήκη αφήνεται στη μοίρα του, χωρίς να επιλέγει συνειδητά τη σύγκρουση.

- Έτσι, ο κύκλος διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα ανδρικά αστικά μελοδράματα της «Φίνος Φιλμ», στα οποία η μοίρα φέρνει τους πρωταγωνιστές αντιμέτωπους με ηθικά διλήμματα ανάμεσα στο επαγγελματικό τους καθήκον και την προσωπική τους ευτυχία. Διαφοροποιείται, επίσης, και από τα λαϊκά μελοδράματα της «Κλακ Φιλμς» με τον Νίκο Ξανθόπουλο, ο οποίος αντιμετωπίζει μία αδυσώπητη μοίρα που εμποδίζει την προσωπική του ευτυχία ή την ανακάλυψη της ταυτότητάς του.
- Ωστόσο, ο νέος αυτός ήρωας «εγκλωβίζεται» στο πλαίσιο μίας μελοδραματικής αφήγησης, όπου τη θέση της μοίρας παίρνει η συνωμοσία και όπου επί μέρους αφηγηματικά μοτίβα είναι μελοδραματικά.

Αφού διερευνήθηκε η θέση του είδους στην ιστορία και τη θεωρία του κινηματογράφου, αλλά και στη μελέτη των εθνικών κινηματογραφιών, όπως η ελληνική, προχώρησα στην εξέταση της βιβλιογραφίας για τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο με βάση το κινηματογραφικό είδος, διαπιστώνοντας δύο κυρίαρχες τάσεις:

- Τα προγενέστερα κατά κύριο λόγο κριτικά κείμενα, τα οποία αντιμετώπιζαν το κινηματογραφικό είδος ως βοηθητική και περιφερειακή κατηγορία για την ανάλυσή τους.
- Τα μεταγενέστερα ως επί το πλείστον θεωρητικά και ιστορικά κείμενα της τελευταίας δεκαετίας, στα οποία το είδος αντιμετωπίζεται ως θεμελιώδης όρος για την προσέγγιση και την κατηγοριοποίηση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου.

Η τελευταία κατηγορία θεωρητικών κειμένων δημιουργεί ένα πλαίσιο στο οποίο μπορεί με άνεση να ενταχθεί και η δική μου μελέτη. Από όλες αυτές τις προσεγγίσεις, όμως, απουσιάζει μία γενική θεώρηση για τον τρόπο με τον οποίον λειτουργεί στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο το είδος. Το επόμενο βήμα μου υπήρξε ως λογική συνέπεια των παραπάνω η πρόταση για ένα πλαίσιο ανάγνωσης των ειδών στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο. Δεν επρόκειτο ούτε για μία διεξοδική καταγραφή των ειδών που αναπτύχθηκαν στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο, ούτε για μία λεπτομερή αντιστοίχιση ταινιών και ειδών, αλλά για μία ευρύτερη πρόταση για τον διαχωρισμό των ειδών με βάση ευρύτερες παραμέτρους, που θα δημιουργούσε το περιθώριο να ενταχθούν οι συγκεκριμένες ταινίες

που με απασχολούν, αλλά και οποιαδήποτε άλλη ταινία, ακόμη και αν ειδολογικά απαντά άπαξ στον ελληνικό κινηματογράφο.

Η πρότασή μου, έχοντας ως έναν βαθμό ως υπόδειγμα την κατάταξη των ειδών με βάση τον χρόνο στον ιαπωνικό κινηματογράφο, στηρίζεται στις παραμέτρους της έκφρασης (κωμικής, τραγικής, δραματικής και μελοδραματικής και οι αντίστοιχοι ήρωες), του χρόνου στον οποίον αναφέρεται το περιεχόμενο σε σχέση με το παρόν της παραγωγής (παρελθόν και παρόν) και του χώρου (ύπαιθρος και άστυ).

Μέσα από το πρίσμα αυτό, γίνεται και η επανεξέταση του αρχικού σώματος των ταινιών. Το αρχικό πρόβλημά μου για την έλλειψη κοινής ονομασίας στις ταινίες που αποτελούν το σώμα ταινιών που με ενδιαφέρει, επιλύεται από δύο πλευρές:

- Από το γενικό πλαίσιο που προτείνω για τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο, μέσα στο οποίο δημιουργείται ένας κοινός χώρος για τις ταινίες που με απασχολούν, στον συνδυασμό των παραμέτρων της έκφρασης, του ήρωα, του χώρου και του χρόνου.
- Από την ίδια τη θεωρία του είδους που επιτρέπει σε μία μεταγενέστερη θεωρητική προσέγγιση, όπως είναι η δική μου, μία άλλη ταξινόμηση ενός αρχικού υλικού, ανεξάρτητα από την αρχική ονομασία που έχει αποδοθεί στις ταινίες.

Σε αυτό το σημείο καταλήγω να προτείνω έναν ενιαίο κύκλο ταινιών, ο οποίος εντάσσεται στη μελοδραματική έκφραση, σχετίζεται με τον παρόν και το άστυ, αλλά αναπτύσσεται γύρω από έναν δραματικό -και όχι μελοδραματικό- ήρωα. Πρόκειται για «κύκλο» και όχι για «είδος», γιατί, ενώ σε γενικές γραμμές διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά του είδους, υπολείπεται ενός: να παράγονται ταινίες με τα ίδια ειδολογικά χαρακτηριστικά από παραπάνω από μία εταιρείες. Αυτό, ωστόσο, δεν στερεί από το σύνολο των ταινιών τίποτε από τον ενιαίο ειδολογικό τους χαρακτήρα: αντίθετα, μάλιστα, σύμφωνα με το μοντέλο για την ανάπτυξη των ειδών που προτείνει ο Rick Altman⁴ είναι μέρος της ανάπτυξης του είδους: από τον κύκλο 1 οδηγούμαστε στο είδος 1 και από αυτό σε έναν νέο κύκλο 2, από όπου προκύπτει ένα νέο είδος 2 κ.ο.κ. Με άλλα λόγια, η επιτυχία ενός αφηγηματικού μοντέλου στο πλαίσιο μίας εταιρείας (κύκλος

⁴ Altman 1999, εισαγωγή

1) οδηγεί τις άλλες εταιρείες να το μιμηθούν, οπότε δημιουργείται το είδος 1. Από εκεί, αναδεικνύεται ένας νέος κύκλος (2) κ.ο.κ.

Όπως μπορεί να φανταστεί κάποιος εύκολα, ο κύκλος είναι η ιδανική στιγμή του είδους για την εταιρεία που τον παράγει: η εταιρεία έχει βρει μία συνταγή που «δουλεύει» στο κοινό, αξιοποιώντας μέσω της επανάληψης το δυναμικό της, αλλά δεν έχει μοιραστεί το όφελος με άλλες εταιρείες παραγωγής που δεν έχουν αρχίσει ακόμη να το μιμούνται και, συνεκδοχικά, να μοιράζονται το κέρδος με αυτήν.

Ως προς την ονομασία που αποδίδω στον κύκλο, «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας», προκύπτει μέσω της απόρριψης των διαφορετικών ονομασιών που είχαν ήδη αποδοθεί μεμονωμένα στις ταινίες του κύκλου, με το σκεπτικό ότι δεν καλύπτουν το σύνολό τους και, πολύ περισσότερο, δεν αποδίδουν αυτό που αποτελεί το ουσιαστικό και κοινό τους χαρακτηριστικό. Με βάση το τελευταίο, προτείνω τον όρο «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας» από την αντίστοιχη ορολογία που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί για άλλα σώματα ταινιών σε ξένες κινηματογραφίες, αλλά και από τη χρήση ακριβώς αυτού του όρου ή και παραπλήσιων, αλλά κοντινών όρων σε σχέση με την ελληνική παραγωγή.

Στη συνέχεια, περνάω στη διερεύνηση των ορίων αυτού του κύκλου, στη μελέτη δηλαδή των πραγματικών συνθηκών παραγωγής που οδήγησαν στις ταινίες κοινωνικής καταγγελίας. Μεθοδολογικά σε αυτό το σημείο κινούμαι πλέον με κριτήριο την ανάπτυξη των ίδιων των παραγωγών. Η έλλειψη αρχείων για τη δραστηριότητα της «Φίνος Φιλμ»⁵ δυσχεραίνει τη διερεύνηση των ζητημάτων με επιστημονικούς όρους μελέτης εμπορικής και βιομηχανικής δραστηριότητας.

Αντιμετώπισα αυτή την έλλειψη ως εξής:

- Προσπάθησα να συγκεντρώσω όλες τις υπάρχουσες αναφορές και καταγραφές δημοσιογραφικού συνήθως χαρακτήρα, χωρίς όμως να θεωρήσω *a priori* ότι ήταν ανεξάρτητες μεταξύ τους ή ότι ήταν απολύτως φερεγγυες.
- Έλεγα τις πηγές μεταξύ τους, αλλά και με συνεντεύξεις με άτομα που είχαν επαγγελματική δραστηριότητα στον χώρο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής και εκμετάλλευσης εκείνης της περιόδου.

⁵ Κυμωλής 2002, σελ. 248 – υποσημείωση 26

- Κατά κύριο λόγο, όμως, αξιοποίησα τα συμπεράσματα που συνάγονταν απευθείας από τις παραγόμενες ταινίες έτσι όπως εξελίσσονταν μέσα στον χρόνο. Θεωρώ ότι αυτός ήταν ο ασφαλέστερος τρόπος για να μελετήσω το αντικείμενό μου, αφού το ενδιαφέρον δεν βρίσκεται στις προθέσεις των συντελεστών της περιόδου –κάτι που θα μπορούσε να έχει λεχθεί ως μαρτυρία- αλλά στο τελικό παραγόμενο προϊόν, το οποίο τελικά είναι αυτό που «μιλά» για όλα.
- Οι παράμετροι που χρησιμοποίησα σε αυτή την κατεύθυνση ήταν αυτές που όρισα στην πρότασή μου για τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου –η έκφραση, ο ήρωας, ο χρόνος και ο χώρος-, η αξιοποίηση των ζενερικών των ταινιών, η μεταβολή των επί μέρους αφηγήσεων από ταινία σε ταινία, αλλά και η έρευνα για ταινίες που δεν ανήκουν στον «χρυσό κανόνα» της τηλεοπτικής μετάδοσης και δεν ήταν εύκολο να βρεθούν (αναφέρομαι κυρίως στο *Οι εχθροί* και το *Συντρίμια της ζωής*).

Μέσα σε αυτό το μεθοδολογικό πλαίσιο, διαπίστωσα ότι ο κύκλος των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας προκύπτει από τον συνδυασμό συγκεκριμένων παραμέτρων, οι οποίες συνοπτικά είναι:

Ως προς την εταιρεία παραγωγής:

- Το υπόστρωμα οργάνωσης και εργασίας της εταιρείας παραγωγής «Φίνος Φιλμ» και ο κυρίαρχος ρόλος του παραγωγού Φιλοποίμενα Φίνου σε αυτήν, ο οποίος επιθυμούσε σταθερές σχέσεις συνεργασίας με τους συνεργάτες του μέσω μηνιαίας καταβολής μισθού – και όχι αμοιβής ανά ταινία.
- Ο ιδιαίτερος τρόπος συνεργασίας του παραγωγού με σκηνοθέτες και σεναριογράφους: Ο Φίνος «δημιουργούσε» σκηνοθέτες με βάση την ικανότητά τους στη συγγραφή σεναρίων ή σε τεχνικά θέματα, ενώ εμπιστευόταν επιτυχημένους θεατρικούς συγγραφείς για νέα σενάρια.
- Η σχέση με τους ηθοποιούς που δεν μπορούσε να σχηματιστεί σε μία μόνιμη βάση, όπως οι συνεργασίες με τους τεχνικούς, τους σκηνοθέτες ή τους σεναριογράφους.

Ως προς τις συνθήκες παραγωγής στην Ελλάδα στη δεκαετία του '60:

- Το ελληνικό κοινό, σε αντίθεση με τα κοινά της υπόλοιπης Ευρώπης και της Αμερικής που είχαν ήδη μετατραπεί τουλάχιστον εδώ και μία δεκαετία σε τηλεοπτικά, παρέμενε πιστό στον κινηματογράφο και αύξανε συνεχώς την προσέλευσή του ειδικά σε ό,τι αφορούσε στις ελληνικές παραγωγές.
- Η ανάπτυξη άλλων εταιρειών παραγωγής στο ίδιο διάστημα με πρώτη τη «Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης», κατ' ουσίαν εταιρεία διανομής ξένων ταινιών με εξαιρετικά ισχυρό δίκτυο αιθουσών στην Ελλάδα που θέλησε να μπει και στην παραγωγή, τη «Καραγιάννης-Καρατζόπουλος», μία εταιρεία που

μείωσε τους χρόνους παραγωγής στο ελάχιστο και ταυτόχρονα ανέβασε πολύ υψηλά το κασέ των ηθοποιών, που τώρα πλέον αποτελούν μέρος ενός εγχώριου σταρ σίστεμ, και την «Κλακ Φιλμς», με την απόλυτη εξειδίκευση στο λαϊκό μελόδραμα, στη γυναικεία και την ανδρική του εκδοχή.

Τα παραπάνω, συνδυαζόμενα μεταξύ τους, οδηγούν στα ακόλουθα αποτελέσματα:

- Οι απαιτήσεις του κοινού για περισσότερες ελληνικές ταινίες και η ύπαρξη των άλλων εταιρειών παραγωγής δημιούργησαν συνθήκες υψηλού ανταγωνισμού τόσο από ποσοτικής πλευράς, όσο και με την εξειδίκευση στις αφηγήσεις και συνολικά λειτούργησαν ως εξωτερικές πιέσεις στη «Φίνος Φιλμ» στις αρχές της δεκαετίας του '60.
- Αυτές οι πιέσεις με τη σειρά τους εντατικοποίησαν την παραγωγή στη «Φίνος Φιλμ» και μετέτρεψαν την καλά οργανωμένη μέχρι τότε παραγωγή σε ένα σύστημα παραγωγής όπου λειτουργούσαν ομάδες εργασίας (μία γύρω από τη Βουγιουκλάκη, τον Παπαμιχαήλ και τον Σακελλάριο, μία άλλη γύρω από τον Δαλιανίδη και μία τρίτη γύρω από τους Φώσκολο-Κούρκουλο) με στενούς συνδέσμους μεταξύ των μελών τους (σχέσεις σχεδόν αποκλειστικής συνεργασίας και εναλλασσόμενα ζεύγη).

Ωστόσο, αυτή η παραγωγή έπρεπε να έχει και περιεχόμενο. Κινητήρια δύναμη κάθε επαγγελματικής, εμπορικής ενασχόλησης με τον κινηματογράφο είναι για κάθε εταιρεία ο συνδυασμός επανάληψης αφηγήσεων, ηρώων, τύπων, ειδών που έχουν αποδείξει ότι έχουν επιτυχία στο κοινό -ώστε να αυξηθούν ή να παραμείνουν σταθερά τα έσοδα- και η ανανέωση όλων των παραπάνω - ώστε να διατηρηθεί το ενδιαφέρον του κοινού και να μην υπάρξουν εισπρακτικές απώλειες.

Στη διαμόρφωση αυτού του περιεχομένου στη δεκαετία του '60 από τη «Φίνος Φιλμ» συνετέλεσαν οι εξής παράγοντες:

- Οι δικές της αποτυχίες και επιτυχίες.
- Τα είδη που είχε ήδη αναπτύξει η εταιρεία.
- Ο τρόπος με τον οποίον αυτά ήταν τοποθετημένα στο πλαίσιο έκφρασης-ήρωας-χώρος-χρόνος.
- Η ανάπτυξη, από άλλες ελληνικές εταιρείες παραγωγής, ειδών και χαρακτήρων με αυξανόμενη διεισδυτικότητα μέσω της τυποποίησης στο κοινό.
- Τα πρότυπα που δημιουργούσαν με την επιτυχία τους ξένες ταινίες - όχι τόσο με τη λογική του είδους, αλλά περισσότερο μεμονωμένα.

Τα παραπάνω είχαν τις ακόλουθες συνέπειες στην παραγωγή της Φίνος Φιλμ:

- Η συνέχεια στην παραγωγή με βάση προηγούμενες επιτυχίες κυρίως στις κωμωδίες και τις ταινίες της ομάδας Αλίκη Βουγιουκλάκη και της εναλλακτικής, όσο καιρό αυτή απουσίαζε από την εταιρεία, Τζένης Καρέζη.
- Η δημιουργία νέων ειδών: μιούζικαλ και νεανικά μελοδράματα.
- Η αλλαγή σε υπάρχοντα είδη: γυναικεία και ανδρικά μελοδράματα.
- Η σύνδεση των ομάδων εργασίας της Φίνος Φιλμ με συγκεκριμένα είδη (π.χ. Δαλιανίδης και μιούζικαλ ή γυναικεία και νεανικά μελοδράματα) - κάτι το οποίο δεν παρατηρείται σε τόση ποικιλία στις άλλες εταιρείες, όπου είτε ένας (Καραγιάννης) κάνει τα πάντα, είτε υπάρχει εξειδίκευση σε ένα μόνον είδος («Κλακ Φιλμς» του Τεγόπουλου και λαϊκά μελοδράματα)

Αν, ωστόσο, αυτά αποτελούν το γενικό τοπίο, το οποίο εξηγεί το πλαίσιο παραγωγής περιεχομένου, χρειάζεται να δούμε από πιο κοντά τη διαδρομή μέχρι τη δημιουργία του κύκλου ταινιών κοινωνικής καταγγελίας. Για να φτάσουμε στο ειδικό, τον κύκλο, πρέπει πρώτα να δούμε το γενικό, το ανδρικό μελόδραμα στη «Φίνος Φιλμ», επιστρέφοντας στο ασφαλέστερο μεθοδολογικά έδαφος της θεωρίας του είδους, για να μελετήσουμε:

- Τη μελοδραματική έκφραση στη «Φίνος Φιλμ» μέχρι τη δεκαετία του '60 με έμφαση στις μελοδραματικές αφηγήσεις γύρω από άνδρες.
- Τη σχέση της ανδρικής μελοδραματικής έκφρασης στη «Φίνος Φιλμ» με τον ήρωα, τον χώρο και τον χρόνο (για παράδειγμα, *Το αμαξάκι* και *Ο μεθύστακας*, δύο από τις βασικότερες αφηγήσεις της εταιρείας γύρω από άνδρες, έχουν έντονο το στοιχείο της νοσταλγίας προς το παρελθόν -στην πρώτη περίπτωση, πρόκειται για επάγγελμα που χάνεται, στη δεύτερη για την απώλεια του γιου στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά σε κάθε περίπτωση δεν πρόκειται αποκλειστικά για προσωπικό δράμα, αλλά και για μία κοινωνική κατάσταση).
- Γενικότερα, την αλλαγή «παραδείγματος» με την έννοια που δίνει σε αυτό ο Thomas Kuhh στην έκφραση, τον ήρωα, τον χώρο και τον χρόνο στην παραγωγή της «Φίνος Φιλμ».
- Τη δημιουργία νέων ανδρικών μελοδραμάτων στη δεκαετία του '60 - την ευρύτερη κατηγορία ταινιών στην οποία εντάσσεται η ειδικότερη κατηγορία της κοινωνικής καταγγελίας.

Έτσι, μέσα από το πλαίσιο του ανδρικού μελοδράματος οδηγούμαστε στο ειδικότερο που είναι οι συνθήκες που διαμόρφωσαν τον κύκλο και τον ήρωα των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας:

- Οι επιλογές του παραγωγού Φιλοποίμενα Φίνου και η ανάγκη διαφοροποίησης των ανδρικών μελοδραμάτων της «Φίνος Φιλμ» από την αντίστοιχη παραγωγή άλλων εταιρειών και κατά κύριο λόγο από τα λαϊκά μελό της «Κλακ Φιλμς» με τον Νίκο Ξανθόπουλο.
- Τα ήδη αναπτυγμένα είδη (ανδρικά μελοδράματα της «Φίνος Φιλμ» με τον Ορέστη Μακρή),
- Οι μεμονωμένες ελληνικές ταινίες που θέτουν στο επίκεντρό τους ένα κοινωνικό πρόβλημα, με συγκεκριμένους ανδρικούς πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες που φλερτάρουν είτε με την αρνητική, αντικοινωνική παρέκκλιση (*Ο κατήφορος, Οι αδίστακτοι*), είτε με την υστερική προσήλωση στο καθήκον (*Οι εχθροί, Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο, Κατηγορώ τους ανθρώπους*),
- Είδη από ξένες κινηματογραφίες (δημοσιογραφικές ταινίες, ταινίες πολιτικής καταγγελίας, πολιτικά θρίλερ),
- Η προγενέστερη συνεργασία μεταξύ ηθοποιού (Νίκου Κούρκουλου) και σεναριογράφου (Νίκου Φώσκολου) με σκηνοθέτες (Βασίλης Γεωργιάδης) και παραγωγούς (Σ. Πυλαρινός – Ν. Βαρβέρης), προτού συγκροτηθούν σε ομάδα εργασίας στο πλαίσιο της «Φίνος Φιλμ»,
- Η εξέλιξη της εικόνας του πρωταγωνιστή Νίκου Κούρκουλου, που από ζεν πρεμιέ στα τέλη της δεκαετίας του '50 μετατρέπεται σε πρωταγωνιστή στις αρχές του '60, υποδυόμενος χαρακτήρες οι οποίοι αποτέλεσαν τη βάση για την ανάπτυξη του ήρωα στ'ον κύκλο της κοινωνικής καταγγελίας, σε αντιδιαστολή με την εικόνα άλλων ανδρών πρωταγωνιστών στο πλαίσιο της «Φίνος Φιλμ» - κατά κύριο λόγο του Αλέκου Αλεξανδράκη.

Σε αυτό το σημείο, η θεωρία του είδους δοκιμάζεται στην πράξη, αφού το μοντέλο που έχουμε αποδεχθεί ότι από το είδος 1 προκύπτει ο κύκλος 2, από αυτόν το είδος 2, από αυτό ο κύκλος 3 κ.ο.κ., δεν αποδίδει όσο στο αρχικό, οργανωμένο πλαίσιο του αμερικανικού κινηματογράφου των ειδών, για το οποίο αρχικά τα μοντέλα αυτά προτάθηκαν. Ωστόσο, έχοντας ήδη διατυπώσει επιφυλάξεις για την άκριτη μεταφορά μοντέλων από τη μελέτη άλλων κινηματογραφιών –και δη της αμερικανικής- στον ελληνικό κινηματογράφο, ακολουθείται η μεθοδολογία κατά την οποία τα ίχνη του νέου κύκλου αναζητούνται και σε μεμονωμένες ταινίες, αλλά και στην εξέλιξη των συντελεστών – κατά κύριο λόγο του πρωταγωνιστή Νίκου Κούρκουλου.

Οι ταινίες που μελέτησα σε αυτή την κατεύθυνση είναι:

⁶ Ελευθεριώτης 2002



- *Ο κατήφορος* (1961) – *Les tricheurs* (1958)
 - *Η οργή* (1962)
 - *Οι εχθροί* (1965) – *Gentlemen's Agreement* (1949)
 - *Οι αδίστακτοι* (1965) – *Συντρίμια της ζωής* (1963)
 - *Το χόμα βάφτηκε κόκκινο* (1965) – *Κατηγορώ τους ανθρώπους* (1965)
- Οι ταινίες αυτές:
- Έφεραν τον άνδρα στο επίκεντρο της αφήγησης.
 - Έδωσαν πρωταγωνιστικό ρόλο
 - ο αρχικά σε «αρνητικό» ανδρικό χαρακτήρα
 - ο και στη συνέχεια σε έναν πιο σύνθετο ανδρικό χαρακτήρα που περνούσε από την άγνοια στη γνώση.
 - Έθεσαν κοινωνικά ζητήματα στο επίκεντρο της αφήγησης.
 - Εγκαθίδρυσαν νέα ομάδα εργασίας στη «Φίνος Φιλμ» (Φώσκολος-Κούρκουλος).
 - Δημιούργησαν νέες αφηγήσεις και νέους ήρωες σε τρεις κατευθύνσεις στο πλαίσιο της ανδρικής μελοδραματικής αφήγησης:
 - ο Τα αστικά ανδρικά μελοδράματα
 - ο Τα ιστορικά ανδρικά μελοδράματα
 - ο Τον κύκλο της κοινωνικής καταγγελίας.

Στηριζόμενος σε αυτές τις βάσεις ο κύκλος των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας εισήγαγε νέα και διακριτά μελοδραματικά αφηγηματικά μοτίβα και έναν νέο, δραματικό, ήρωα, ενισχύοντας την εικόνα ενός νέου πρωταγωνιστή και τη συνοχή μίας ομάδας εργασίας της «Φίνος Φιλμ». Συνολικά, αποτέλεσε μία μετάβαση του ελληνικού κινηματογράφου σε ένα άλλο παράδειγμα μελοδραματικής έκφρασης ως προς τα χαρακτηριστικά του χώρου, του χρόνου και του ήρωα.

Με περιχαρακωμένο το πλαίσιο ανάπτυξης στην παραγωγή του κύκλου κοινωνικής καταγγελίας, προχώρησα στη μελέτη πλέον των ιδίων των ταινιών του κύκλου της κοινωνικής καταγγελίας, ακολουθώντας την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση στην προσπάθεια διερεύνησης της εξέλιξής του. Αν και ο τρόπος αυτός προσέγγισης του αντικείμενου είναι επιστημολογικά και μεθοδολογικά αποδεκτός και είναι ο μοναδικός που επιτρέπει στα ίδια τα δεδομένα να έρθουν στην επιφάνεια και να αναδειχθούν, ωστόσο ενέχει τον κίνδυνο της αυθαιρεσίας, της προβολής των ήδη υπαρχουσών αντιλήψεων του μελετητή στο αντικείμενο και, τελικά, της έλλειψης συνάφειας στη μετάβαση από τη μελέτη της μίας ταινίας στην άλλη.

Έχοντας υπ' όψιν μου αυτούς τους μεθοδολογικούς περιορισμούς, καθόρισα ένα πλαίσιο βασικής θεματολογίας το οποίο έθεσα σε δοκιμή στην ανάγνωση καθεμίας από τις ταινίες, πάντοτε σε σύγκριση με τις υπόλοιπες ανδρικές μελοδραματικές αφηγήσεις του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, αστικές και λαϊκές, εντός και εκτός της παραγωγού εταιρείας «Φίνος Φιλμ», προσδιορίζοντας:

- Τον χρόνο και τον χώρο της αφήγησης
- Την έκφραση της αφήγησης
- Την ταυτότητα του ήρωα με βάση
 - ο το αποδεκτό και στη θεωρία της λογοτεχνίας ερώτημα «ποιος είμαι;»,
 - ο τους κοινωνικούς ρόλους που καλείται να φέρει εις πέρας
 - ο και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται ο συγκερασμός των προγενέστερων ηρώων σε κάθε επόμενο ήρωα
- Τις συγκρούσεις του ήρωα με το περιβάλλον του και τον καθορισμό του πλαισίου μέσα στο οποίο αυτές λαμβάνουν χώρα
- Τον ανδρισμό του σε σχέση με τις γυναίκες και τους υπόλοιπους άνδρες
- Την ανδρική υστερία και τους τρόπους εκδήλωσής της
- Τη σχέση του με την εξουσία και τον νόμο
- Τη λύση και τη συμφιλίωση που η αφήγηση προσφέρει
- Τη σχέση της αφήγησης με την πραγματικότητα – όπου κάτι τέτοιο υπάρχει

Ο προσδιορισμός αυτών των στοιχείων δεν οδήγησε στην περιθωριοποίηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που αναδεικνύει κάθε αφήγηση χωριστά, αλλά αντίθετα επιτρέπει μία πιο συνεπή ανάγνωσή τους μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο. Επί πλέον, το γεγονός ότι τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται σταθερά σε κάθε αφήγηση του κύκλου, δεν συνεπάγεται σε καμία περίπτωση στατικότητα στην εξέλιξη του κύκλου. Ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει: Ο κύκλος εξελίσσεται και μεταβάλλεται – το ίδιο και ο ήρωάς του.

Αν υπάρχει ένα χαρακτηριστικό αυτής της εξέλιξης το οποίο θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ, αυτό δεν είναι άλλο από τη μοναδικότητα του ήρωα που τείνει να γίνει δραματικός, επιδιώκοντας να ξεφύγει από τα μελοδραματικά όρια στα οποία υποτάσσονται οι υπόλοιποι ανδρικοί ήρωες, αλλά μη επιτυγχάνοντας τον στόχο αυτό εξ αιτίας των ορίων που θέτει στο σύνολό της η μελοδραματική έκφραση, η κυρίαρχη –μαζί με την κωμική– έκφραση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου.

Η ίδια η έκφραση δεν μπόρεσε να μεταβεί σε ένα άλλο πρότυπο και παρέμεινε στο σύνολό της μελοδραματική. Και αυτό γιατί, τελικά, ο ίδιος ο ήρωας δεν μπόρεσε να επιλύσει τις εσωτερικές αντιφάσεις που προέκυψαν στην εξέλιξη του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας. Στην κρίσιμη στιγμή, λοιπόν, που ο κύκλος αναζήτησε μία νέα έκφραση έξω από το μελόδραμα, μέσα από το πολιτικό θρίλερ στην τελευταία ταινία του κύκλου *Θέμα συνειδήσεως*, επιστρέφει με τον πιο «βίαιο» τρόπο στο πιο «καθαρό» μελόδραμα. Ενώ η αφήγηση μέχρι εκείνο το σημείο αναπτύσσεται ως πολιτικό θρίλερ, το μελόδραμα παρεμβαίνει στη ζωή του πρωταγωνιστή, σαν να πρόκειται για μια ακόμη μελοδραματική μητέρα που χτυπιέται αλύπητα από τη μοίρα. Και δεν θα μπορούσε ίσως να γίνει κάτι άλλο, γιατί οι άλλες αφηγηματικές λύσεις είτε θα ακύρωναν τον ήρωα έτσι όπως είχε αναπτυχθεί στον κύκλο της κοινωνικής καταγγελίας, είτε θα παρέπεμπαν σε έναν κόσμο, όπου τα μεγάλα συμφέροντα θα μπορούσαν να ηττηθούν από έναν και μόνον άνθρωπο, έναν κόσμο απολύτως εξωπραγματικό, που θα παραβίαζε τους στοιχειώδεις κανόνες αληθοφάνειας της αφήγησης.

Έτσι, ο κύκλος ταινιών κοινωνικής καταγγελίας παρέμεινε ένα ανεκπλήρωτο είδος: όχι μόνον δεν ξέφυγε από το πλαίσιο της εταιρείας παραγωγής που τον εισήγαγε, αλλά δεν μπόρεσε να απεγκλωβιστεί από τους περιορισμούς της μελοδραματικής έκφρασης και να αναπτυχθεί περαιτέρω, επιλύοντας τα εσωτερικά αδιέξοδα και τις ιδεολογικές του αδυναμίες.

Για τον λόγο αυτό, στο τέλος της διατριβής αυτής γίνεται λόγος για το ευρύτερο πλαίσιο της ελληνικής, ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε ο κύκλος και ο ήρωας των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας. Έτσι, ανοίγεται αυτή η διάσταση του κύκλου που του αποδίδει μία συγκεκριμένη θέση στην ελληνική πραγματικότητα των δεκαετιών του '60 και του '70, πέρα από αυτήν που – ελπίζω και μέσα από τη διατριβή αυτή – κατέκτησε στο πλαίσιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΙΔΟΣ

1. ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

1. 1. Ο ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

1.1.1. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Το αντικείμενο της διατριβής αυτής είναι η μελέτη ενός σώματος ταινιών του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου από τις δεκαετίες του '60 και του '70 με συγκεκριμένη μεθοδολογία και με τους απώτερους στόχους, οι οποίοι έχουν ήδη αναλυθεί στην εισαγωγή. Η πρώτη επιλογή των ταινιών που προξένησαν το ενδιαφέρον μου έχει γίνει με βάση κριτήρια κατ' ουσία διαισθητικά, όπως είναι αναμενόμενο και λογικό: Η διερεύνηση ξεκινά από μια υπόθεση εργασίας που πρέπει στη συνέχεια να ελεγχθεί κατά πόσο ευσταθεί ή όχι και, αν συμβαίνει το τελευταίο, κατά πόσο πρέπει να επαναπροσδιοριστεί. Έτσι, σχηματίστηκαν αρχικά δυο κατηγορίες ταινιών. Η τοποθέτηση των ταινιών στη μια ή την άλλη κατηγορία έχουν να κάνουν με μια σειρά από χαρακτηριστικά αφήγησης, παραγωγής, τύπου ήρωα, κ.λπ.

Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τις ταινίες¹:

***Κοινωνία ώρα μηδέν* (1966)**

κοινωνικό δράμα / κοινωνικό δράμα / κοινωνικό δράμα²

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

***Ορατότης μηδέν* (1970)**

κοινωνική περιπέτεια / μελό / δραματική περιπέτεια³

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο - σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

¹ Τα στοιχεία είναι από τους Βαλούκο, 1998 και Τριανταφυλλίδη, 2000. Για τους χαρακτηρισμούς είδους ισχύουν τα εξής: ο πρώτος είναι από τον Βαλούκο, 1998, ο δεύτερος από τον Μπάμπη Ακτσόγλου στο εβδομαδιαίο περιοδικό *Αθηνόγραμμα* (τεύχη Μαρτίου - Απριλίου 1999) και ο τρίτος από τον Τριανταφυλλίδη, 2000. Όπου υπάρχει παύλα, δεν υπάρχει σχόλιο για την ταινία από τον συγκεκριμένο κριτικό.

² «Καθαρό κοινωνικό δράμα» χαρακτηρίζει ο Κοκκώνης 2001 την ταινία, σελ. 364

³ Η ταινία χαρακτηρίζεται ως «περιπετειώδες κοινωνικό δράμα» από τον Κυμιωνή 2002, σελ. 248, ενώ από τον Κοκκώνη 2001, σελ. 364, χαρακτηρίζεται ως «καθαρό κοινωνικό δράμα».

Ο εχθρός του λαού (1972)

κοινωνικό δράμα / κοινωνικό δράμα / κοινωνική περιπέτεια

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ»ς, σενάριο - σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης,
πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Θέμα συνειδήσεως (1973)

κοινωνικό δράμα / κοινωνική / δραματική περιπέτεια

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Πέτρος Λύκας, σενάριο: Διονύσης /
Αντώνης Φωκάς⁴, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Παράλληλα με αυτές τις ταινίες στην έρευνα έχουν ληφθεί υπ' όψιν και οι
ακόλουθες ταινίες, οι οποίες συγκροτούν την ακόλουθη κατηγορία:

Οι εχθροί (1965)

κοινωνική περιπέτεια / - / - /

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος
Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Αλέκος Αλεξανδράκης

Οι αδίστακτοι (1965)

αστυνομικό μελό / - / - /

Παραγωγή: Σ. Πυλαρινός / Ν. Βαρβέρης, σκηνοθεσία: Ντίνος Κατσουρίδης,
σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Το χόμα βάφτηκε κόκκινο (1965)

κοινωνική δραματική περιπέτεια / κοινωνική δραματική περιπέτεια / κοινωνική
περιπέτεια

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ» / Θ. Δαμασκηνός - Γ. Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία: Βασίλης
Γεωργιάδης, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Κατηγορώ τους ανθρώπους (1965)

δικαστικό δράμα / κοινωνική / δικαστικό δράμα

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος
Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

***Πυρετός στην άσφαλτο* (1967)**

κοινωνική περιπέτεια / κοινωνική περιπέτεια / κοινωνικό δράμα

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Γιώργος Φούντας

***Οι σφαίρες δεν γυρίζουν πίσω* (1967)**

Δραματική περιπέτεια / - / - /

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία - σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος

***Η λεωφόρος του μίσους* (1968)**

αστυνομική περιπέτεια / αστυνομική περιπέτεια / δικαστικό δράμα

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο - σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος

***Πανικός* (1969)**

Κοινωνική περιπέτεια / - / - /

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο - σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος

***Εν ονόματι του νόμου* (1970)**

κοινωνικό δράμα / - / - /

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο - σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Καζάκος

***Η ζούγκλα των πόλεων* (1970)**

κοινωνική περιπέτεια / κοινωνική περιπέτεια / δραματική κοινωνική περιπέτεια

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης, σενάριο: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Κώστας Πρέκας

***Αστραπόγιαννος* (1970)**

ιστορικοκοινωνική περιπέτεια

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σενάριο - σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

⁴ Ο Τριανταφυλλίδης 2000 (σελ. 195) δίνει ως μικρό όνομα το «Αντώνης», καθώς και την

Κατάχρησις εξουσίας (1971)

αστυνομική περιπέτεια / αστυνομική περιπέτεια / αστυνομική περιπέτεια

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης, Σενάριο: Νίκος Φώσκολος, Πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Εσχάτη προδοσία (1971)

περιπέτεια κατασκοπίας / - / - /

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», Σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης, Σενάριο: Νίκος Φώσκολος, Πρωταγωνιστής: Κώστας Πρέκας

Με φόβο και πάθος (1971)

δικαστικό δράμα / μελό / δικαστικό δράμα

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, Πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Η δίκη των δικαστών (1974)

ιστορικό δικαστικό δράμα / - / ιστορικό δράμα

Παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», Σενάριο - Σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης, Πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Ένα γελαστό απόγευμα (1979)

δραματική περιπέτεια / - / - /

Παραγωγή: Γκρέκα Φιλμ, Σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, Σενάριο: Φρέντυ Γερμανός, Πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

Το φράγμα (1982)

κοινωνικό δράμα / - / - /

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής, Πρωταγωνιστής: Νίκος Κούρκουλος

1.1.2. ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Οι ταινίες και των δύο κατηγοριών μοιράζονται μεταξύ τους κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία δεν περιορίζονται στο κινηματογραφικό ύφος και το αφηγηματικό περιεχόμενο, αλλά σχετίζονται και με τους όρους παραγωγής και τους συντελεστές. Μπορεί να πει κανείς ότι η δεύτερη

ενδιαφέρουσας πληροφορία ότι αυτό είναι ψευδώνυμο του σκηνοθέτη Σταύρου Τσιώλη.

κατηγορία αποτελεί ένα ευρύτερο και πιο χαλαρά συγκροτημένο σύνολο, το οποίο στηρίζεται σε πιο γενικά χαρακτηριστικά και στο οποίο ουσιαστικά ανήκει και η πρώτη ομάδα ταινιών. Αντίθετα, η πρώτη κατηγορία είναι ένα υποσύνολο που ικανοποιεί έναν ειδικότερο όρο, που σχετίζεται με τον ήρωα και την αφήγηση γύρω από αυτόν.

Τα κριτήρια τα οποία συνετέλεσαν στην κατ' αρχάς επιλογή των ταινιών και στην κατάταξή τους σε μία από τις δύο κατηγορίες έχουν να κάνουν τόσο με το περιεχόμενο και την κινηματογράφηση, όσο και με τους όρους παραγωγής.

Συγκεκριμένα, ως προς το περιεχόμενο και την κινηματογράφηση κριτήρια στάθηκαν:

- η κεντρική θέση στην αφήγηση ενός ήρωα που βρίσκεται αντιμέτωπος με δυνάμεις της κοινωνίας πολύ πιο ισχυρές από αυτόν,
- η αποφασιστικότητα του ήρωα να συγκρουστεί με τις δυνάμεις αυτές,
- η οργανωμένη αντίδραση των δυνάμεων που νέμονται έξω από τους νόμιμους θεσμούς την εξουσία,
- η δραματική έκβαση της σύγκρουσης αυτής,
- η αναφορά σε μεγάλα κοινωνικά προβλήματα ή σε τραγωδίες που ξεπερνούν την ατομική περίπτωση του ήρωα,
- η τοποθέτηση της αφήγησης στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον,
- η δημιουργία μίας αφήγησης που να ξεπερνά τα στενά όρια της Ελλάδας,
- η κινηματογράφηση που θέτει στο επίκεντρο τον ήρωα και τον εξιδανικεύει,
- η δραματική ερμηνεία κυρίως του πρωταγωνιστή που απηχεί τις εξωτερικές και τις εσωτερικές του συγκρούσεις.

Ως προς τους όρους παραγωγής:

- η παραγωγή της ταινίας από την εταιρεία «Φίνος Φιλμ», στην ουσία δηλαδή από τον Φιλοποίμενα Φίνο,
- η σκηνοθεσία ή/και η συγγραφή του σεναρίου από τον Νίκο Φώσκολο,
- η ερμηνεία στον πρωταγωνιστικό ρόλο του Νίκου Κούρκουλου.

Από τις δύο κατηγορίες κριτηρίων η πρώτη είναι αυτή που στην ουσία είναι ο ικανός και αναγκαίος όρος για την ένταξη μίας ταινίας στη μεγάλη ενότητα που στην ουσία συμπεριλαμβάνει και τους δύο επί μέρους κύκλους της αρχής. Αυτό σημαίνει ότι αποκλείονται για παράδειγμα ταινίες όπου υπάρχει δραματική σύγκρουση του ήρωα με το περιβάλλον, αλλά αυτή στερείται ευρύτερης κοινωνικής διάστασης. Σε τέτοιου τύπου ταινίες πρόκειται για συγκρούσεις που σχετίζονται με τον στενό κοινωνικό

περίγυρο που απορρίπτει τον ήρωα, κυρίως σε θέματα ερωτικού δεσμού / γάμου ή επαγγελματικής ένταξης ή καταξίωσης. Ο κατάλογος των ταινιών που αποκλείονται, ενώ φαινομενικά παρουσιάζονται συναφείς με την κατηγορία που εξετάζουμε, δεν εξαντλείται βέβαια εδώ και στη συνέχεια θα γίνουν εκτενείς αναφορές στις περιπτώσεις αυτές, γιατί ακριβώς η διαφοροποίηση από τέτοιου τύπου ταινίες είναι κινητήριος μοχλός για τη διαμόρφωση των υπό εξέταση κατηγοριών.

Ως προς τα κριτήρια για την παραγωγή, αυτά είναι που εντάσσουν μία ταινία στην πρώτη κατηγορία ταινιών, εφ' όσον, όμως, ισχύουν στην περίπτωση της τα κριτήρια περιεχομένου και κινηματογράφησης. Αυτό σημαίνει ότι μπορεί να υπάρχουν ταινίες που να καλύπτουν τους όρους παραγωγής όπως τίθενται από τα κριτήρια παραγωγής, αλλά να μην ικανοποιούν τα κριτήρια περιεχομένου και κινηματογράφησης. Με άλλα λόγια μπορεί να έχουν παραχθεί ταινίες από τον ίδιο παραγωγό, τον ίδιο σκηνοθέτη / σεναριογράφο και με τον ίδιο πρωταγωνιστή, αλλά να είναι άλλου ύφους και περιεχομένου.

1.1.3. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η πρώτη αυτή κατηγοριοποίηση των κριτηρίων είναι αναγκαία τόσο ως περιγραφικός όρος ενός σώματος ταινιών, όσο και ως βάση συγκρότησής του. Ούτε οι κατηγορίες αυτές προέκυψαν χωρίς επεξεργασία και σκέψη, με τρόπο αυτονόητο: Για την ακρίβεια, ήταν ακριβώς αυτός ο προβληματισμός για το αν δυο ταινίες που «μοιάζουν» μεταξύ τους σε μια πρώτη ανάγνωση, πράγματι ανήκουν στην ίδια κατηγορία. Αυτή η διαδικασία είναι μεθοδολογικά αναγκαία σε κάθε περίπτωση συγκρότησης σώματος ταινιών, πολύ περισσότερο, όμως, σε αυτήν που εξετάζουμε τώρα. Κι αυτό γιατί ο χώρος που αποτελεί το αντικείμενο της διατριβής αυτής δεν μπαίνει κάτω από μία συγκεκριμένη κατηγορία, ούτε καν συγκροτείται σε μία ενότητα, τουλάχιστον με τον τρόπο που γίνεται στην περίπτωση άλλων ταινιών είτε στον ελληνικό, είτε σε άλλους κινηματογράφους. Για παράδειγμα, δεν είναι αναγνωρίσιμες οι ταινίες που ενδιαφέρουν εδώ, από το σημερινό –τουλάχιστον- κοινό κάτω από έναν και τον αυτό όρο, όπως γίνεται στις περιπτώσεις των «κωμωδιών», της «φουστανέλας», του «μελό», των «μιούζικαλ», όπου και μόνον η αναφορά

κάποιου από αυτούς τους όρους είναι αρκετή για να γίνει κατανοητό για ποιες ταινίες μιλάμε.

Ακόμη και μεταξύ των κριτικών κινηματογράφου και όσων συντάσσουν τις στήλες των τηλεοπτικών προγραμμάτων στον τύπο (αφού οι περισσότερες από τις ταινίες μεταδίδονται από την τηλεόραση) δεν υπάρχει συμφωνία για την απόδοση του ενός ή του άλλου χαρακτηρισμού στις ταινίες. Ούτε καν ο ίδιος κριτικός δεν αποδίδει σε όλες τις περιπτώσεις τον ίδιο χαρακτηρισμό. Έτσι, για τις ταινίες που μας ενδιαφέρουν συναντούμε τις κατηγορίες:

- κοινωνική
- κοινωνικό δράμα
- δικαστικό δράμα
- ιστορικό δικαστικό δράμα
- κοινωνική περιπέτεια
- αστυνομική περιπέτεια
- δραματική περιπέτεια
- κοινωνική δραματική περιπέτεια
- περιπετειώδες κοινωνικό δράμα
- μελό
- αστυνομικό μελό

Στην ουσία εδώ έχουμε τρεις υποκατηγορίες (δράμα, περιπέτεια, μελό) που αντανakλούν αντίστοιχες διαφορετικές τοποθετήσεις πάνω στις ταινίες. Δεν θα εξαντλήσουμε εδώ τη συζήτηση για τις διακρίσεις αυτές – μόλις που θα την αρχίσουμε. Αυτό που ενδιαφέρει είναι ότι τέτοιας μορφής αποκλίσεις –οι οποίες θα αναλυθούν παρακάτω– μπορούν κάλλιστα να αποδοθούν σε διαφορές οπτικής γωνίας ή/και θεωρητικής κατάρτισης μεταξύ των κριτικών ή σε εσωτερική αντίφαση και έλλειψη συνέπειας του κριτικού. Ωστόσο, το γεγονός ότι για άλλες κατηγορίες τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα και τα όρια πιο σαφή, ωθεί να εξετάσουμε την πιθανότητα να υπάρχει (και) άλλη, σοβαρή και εγγενής, αιτία που κάνει δύσκολη την απόδοση σε αυτό το σώμα ταινιών ενός ενιαίου χαρακτηρισμού εκτός από ό,τι σχετίζεται με τις δεξιότητες και τις ικανότητες αυτών που προβαίνουν στις κατηγοριοποιήσεις. Και, βέβαια, υπάρχει πάντοτε η περίπτωση του προφανούς: οι ταινίες να μην ανήκουν τελικά στην ίδια κατηγορία και γι' αυτό τον λόγο να μην μπορεί να τους αποδοθεί ένα κοινό όνομα.

Ωστόσο, οι ταινίες αναγνωρίζονται ως ομάδα, όταν τεθούν κάτω από το όνομα ενός από τους δύο βασικούς συντελεστές τους, του πρωταγωνιστή Νίκου Κούρκουλου ή/και του σεναριογράφου/σκηνοθέτη Νίκου Φώσκολου. Όταν κάποιο από τα δύο αυτά ονόματα αναφέρεται, αμέσως γίνεται κατανοητό για ποιες ταινίες γίνεται λόγος. Κάτι που δεν θα ήταν αναγκαίο, αν κάποιος μιλούσε για παράδειγμα για τα «μιούζικαλ»: εκεί δεν θα χρειαζόταν να αναφερθεί το όνομα του Δαλιανίδη ή της Βλαχοπούλου –η αναφορά μπορεί, μάλιστα, να δυσκόλευε τη συνεννόηση, αντί να τη διευκολύνει. Εκεί, το όνομα της κατηγορίας είναι αρκετό, για να επαναφέρει στο μυαλό αυτών που το χρησιμοποιούν ή το ακούν το σύνολο των ταινιών στις οποίες αναφέρεται. Από την άλλη, όμως, οι συντελεστές μίας ταινίας και σε άλλες περιπτώσεις λειτουργούν στο κοινό πέρα και πάνω από τις κατηγοριοποιήσεις που εξετάζουμε τώρα. Η φράση «Η τηλεόραση έχει Βουγιουκλάκη» δίνει ένα πολύ συγκεκριμένο τύπο ταινιών που ξεπερνά τα όρια κωμωδίας και δράματος.

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι οι ταινίες τις οποίες εξετάζουμε έχουν από την αρχή ένα προβληματικό σημείο που έχει να κάνει με την κατηγοριοποίηση τους κάτω από συγκεκριμένες ονομασίες. Ενώ δείξαμε ότι υπάρχουν κριτήρια εσωτερικά –κινηματογράφησης, αφήγησης, παραγωγής– που συνενώνουν σε ένα σώμα τις ταινίες που μας ενδιαφέρουν, δεν υπάρχει κοινή αποδοχή στην ονομασία της κατηγορίας, ενώ αντίθετα αυτό μπορεί να συμβεί με άλλες κατηγορίες του ελληνικού κινηματογράφου⁵. Αν οι ταινίες γίνονται αναγνωρίσιμες ως σώμα, αυτό γίνεται κάτω από το όνομα του πρωταγωνιστή ή του σκηνοθέτη/σεναριογράφου, πράγμα που δεν είναι μοναδικό στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου.

⁵ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι ταινίες αυτές δεν έχουν αντιμετωπιστεί από τους θεωρητικούς και τους ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου μέχρι στιγμής ως ενιαία κατηγορία. Η μόνη αναφορά που μου είναι γνωστή και σχετίζεται –μεταξύ άλλων– με κάποιες από τις ταινίες στις οποίες αναφερόμαστε, και στους συντελεστές τους, είναι αυτή του Στέλιου Κυμιωνή, όχι όμως στο πλαίσιο ενός θεωρητικού ή ιστορικού κειμένου, αλλά σε αυτό της *Εκπαιδευτικής Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, όπου, σε λήμμα με ευρύτερο θέμα, γίνεται λόγος για μια πιο δυναμική εκδοχή του κοινωνικού δράματος με πολλά στοιχεία περιπέτειας, της οποίας οι πρωταγωνιστές (συνήθως οι Νίκος Κούρκουλος και ο Κώστας Καζάκος) εμπλέκονται σε κοινωνικοοικονομικά σκάνδαλα αντιμέτωποι με ισχυρούς αντιπάλους ή σε δικαστικές πλάνες. Ωστόσο, ακριβώς επειδή στην περιγραφή

1.2. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

Οι λέξεις «κατηγορία», «ομάδα», «σύνολο» που χρησιμοποιήθηκαν παραπάνω έχουν επιλεγεί, γιατί αποτελούν την πιο ουδέτερη έκφραση για την περιγραφή του υλικού με το οποίο ασχολούμαστε. Ο όρος που αντιστοιχεί σε αυτές τις λέξεις είναι το «είδος». Ο όρος «είδος» έχει επικρατήσει να χρησιμοποιείται κατά τρόπο «αυτονόητο» στην ελληνική γλώσσα για να ορίσει (και) στον χώρο του κινηματογράφου συνενώσεις ταινιών που μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά από πλευράς περιεχομένου και από πλευράς αφηγηματικών τρόπων και τεχνικών χαρακτηριστικών. Το «είδος» αντιστοιχεί στον όρο «genre», που προέρχεται από τη γαλλική, αλλά χρησιμοποιείται και στον αγγλοαμερικανικό χώρο, τον οποίο επεξηγούν ή/και αποδίδουν στα αγγλικά ως «kind» ή «type»⁶.

Όλοι οι όροι, ελληνικοί και ξενόγλωσσοι, υφίστανται στον χώρο της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής κριτικής⁷ ως ονομασίες για κατηγορίες ταξινόμησης και ανάλυσης πριν από την άφιξη του κινηματογράφου – και επομένως πριν από τη χρησιμοποίηση τού όρου σε αυτόν και στην κριτική/θεωρία γύρω από αυτόν. Συνεπώς, δεν υπάρχει απόλυτη αυτονομία της κινηματογραφικής θεωρίας (ούτε) ως προς το θέμα αυτό και εγγενή προβλήματα της λογοτεχνικής θεωρίας «κληροδοτούνται» και στην κινηματογραφική.

Έτσι, ενισχύεται το πάγιο πρόβλημα της αυτόματης και αυτονόητης μεταφοράς ορολογίας και ταξινομικών διακρίσεων από άλλους χώρους και κατά κύριο λόγο από τη λογοτεχνία στη θεωρία και την κριτική του κινηματογράφου, χωρίς να λαμβάνονται υπ' όψιν οι πραγματικοί όροι του ίδιου του κινηματογράφου. Για παράδειγμα, το θέμα της ύπαρξης των λογοτεχνικών μορφωμάτων (έπος, τραγωδία κ.λπ.) πριν από την άφιξη της ταξινόμησης και της ορολογίας (από Πλάτωνα και Αριστοτέλη) δεν υφίσταται στον χώρο του κινηματογράφου: οι κινηματογραφικές κατηγορίες έχουν πίσω τους, ήδη προτού δημιουργηθούν, αιώνες θεωρητικής και πρακτικής ταξινόμησης.

Ανεξάρτητα από τα παραπάνω, υπάρχουν δύο βασικές κατηγορίες προβλημάτων: Από τη μια, είναι το θέμα της απόδοσης και της χρήσης των

αυτή περιλαμβάνονται και άλλες ταινίες από αυτές που μας απασχολούν, δεν είναι εδώ ο χώρος για περαιτέρω ανάλυση. Κυμιωνής 1999, σελ. 117

⁶ Altman 1997, σελ. 276

όρων στα ελληνικά – είτε πρόκειται για τη λογοτεχνία, είτε για τον κινηματογράφο. Από την άλλη, υφίσταται το βαθύτερο πρόβλημα που έχει να κάνει με την ουσία των διακρίσεων και των διαφοροποιήσεων στο επίπεδο του «είδους». Σε σχέση με το λογοτεχνικό είδος ο Γιώργος Βελουδής συνοψίζει: «Μια μικρή δειγματοληψία από τη διεθνή ορολογία αρκεί για να πείσει ότι και σ' αυτό το θέμα επικρατεί μια ευνόητη εννοιολογική 'αναρχία'»⁸.

Αυτή η «εννοιολογική αναρχία» έχει δημιουργήσει προβληματισμό κυρίως μεταξύ των νεότερων ελλήνων θεωρητικών και ακαδημαϊκών του κινηματογράφου. Ωστόσο, δεν έχει γίνει ούτε συστηματική συζήτηση, ούτε συνολική καταγραφή του προβληματισμού για την απόδοση του κινηματογραφικού όρου στα ελληνικά κατά τον τρόπο με τον οποίο έχει αποτυπωθεί η αντίστοιχη συζήτηση στη λογοτεχνία⁹. Αιχμή του δόρατος έχει αναδειχθεί το ζήτημα της χρήσης του όρου «είδος» ή «γένος», προβληματισμός που προέρχεται από τον χώρο της ελληνικής λογοτεχνικής κριτικής¹⁰. Ο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, για παράδειγμα, λέει σχετικά: «Στην ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία δεν έχει υπάρξει ακόμη μια επαρκής συζήτηση για την απόδοση των όρων *genre* και *subgenre* (είδος και υπο-είδος ή γένος και είδος)»¹¹.

Εφ' όσον η έννοια της κατηγοριοποίησης ως μεθοδολογικής διαδικασίας ανάγεται στις αριστοτελικές κατηγορίες, υπάρχει η πρόταση αντί για τον όρο «είδος» να χρησιμοποιείται ο όρος «γένος», ο οποίος εξασφαλίζει το επιπρόσθετο πλεονέκτημα να είναι πλησιέστερος ετυμολογικά προς τον γαλλογενή, κατ' ουσία λατινογενή, όρο «*genre*». Ικανοποιώντας την αριστοτελική κατάταξη, δημιουργείται το περιθώριο ο όρος «γένος» να χρησιμοποιηθεί για τις ευρύτερες κατηγορίες και άλλοι όροι, όπως το «είδος» και το «υποείδος», για τις αμέσως επόμενες κατηγορίες, μικρότερης εμβέλειας. Έτσι, διαδοχικά θα είχαμε «γένος» για τις μεγάλες κατηγορίες, «είδος» για τις μικρότερες και «υποείδος» για τις ακόμη πιο μικρές.

⁷ Cook et al. 1999, σελ. 137 και Altman 1997, σελ. 276

⁸ Βελουδής 1994, σελ. 82

⁹ Βελουδής 1994, III Λογοτεχνικά γένη και είδη, σελ. 82-103

¹⁰ Βελουδής 1994, σελ. 82-83

¹¹ Δερμεντζόπουλος 2002, σελ. 93

Ο Δερμεντζόπουλος προτιμά -τουλάχιστον στη συγκεκριμένη μελέτη- «τους όρους κινηματογραφικό είδος και υπο-είδος»¹². Συγκλίνει προς αυτήν την άποψη σε γενικές γραμμές με τη λογική ότι αυτή η τριπλή διάκριση μπορεί να έχει ισχύ στον χώρο της λογοτεχνίας όπου «γέννη», «είδη» και «υποείδη» διακρίνονται όχι μόνον από την έκτασή τους, αλλά και από ιστορικά κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία «παλαιότερες» κατηγορίες που μεταλλάσσονται, μπορούν να έχουν χαρακτήρα «γένους»¹³. Τέτοιου τύπου διακρίσεις, όμως, δεν είναι εύκολο να εφαρμοστούν στον κινηματογράφο: Όπως εγράφη και παραπάνω, πρόκειται για πρόσφατη τεχνολογία και αφήγηση που μετρά ζωή ενάμιση αιώνα και, επομένως, δεν έχει το βάθος χρόνου για να αναπτύξει παλαιότερα και νεότερα μορφώματα με τον τρόπο με τον οποίον αυτό συντελείται στη λογοτεχνία.

Πέραν αυτού, υπακούοντας στη λογική της συχνότητας των προγενέστερων χρήσεων¹⁴, αλλά και με βάση ένα γενικότερο σκεπτικό, το οποίο θα αναλυθεί στη συνέχεια, επιλέγω τη χρήση των όρων «είδος» και «υποείδος», αφήνοντας για την ώρα κενή την ονομασία για την ευρύτερη κατηγορία, η οποία σύμφωνα με την παραπάνω συλλογιστική θα έπρεπε να αντιστοιχεί στον όρο «γένος». Τέλος, επιλέγω να χρησιμοποιήσω τον όρο «είδος» και ως μεταθεωρητική κατηγορία, για να περιγράψω τον συγκεκριμένο τρόπο προσέγγισης του κινηματογράφου μέσω της ταξινόμησης των ταινιών σε αντιπαραβολή με άλλες προσεγγίσεις, όπως για παράδειγμα η θεωρία των δημιουργών, το σταρ σύστημα, η ψυχανάλυση κ.λπ., θέμα για το οποίο θα γίνει εκτενής λόγος παρακάτω.

1.2.1. ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΚΑΙ ΕΙΔΟΣ

Το είδος, λοιπόν, υπήρξε βασική έννοια σε δύο διαφορετικούς χώρους, σε αυτόν της παραγωγής και διανομής κινηματογραφικών ταινιών και σε αυτόν της παραγωγής θεωρητικού και κριτικού λόγου πάνω στον κινηματογράφο. Έτσι, αφ' ενός υπάρχει μεγάλη παραγωγή ταινιών μέσα σε αυτό το σχήμα, αφ' ετέρου υπάρχουν πολλές αναγνώσεις και κατηγοριοποιήσεις του κινηματογράφου με βάση το κριτήριο αυτό. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε από την αρχή ότι η έννοια του είδους εντοπίζεται

¹² Δερμεντζόπουλος 2002, σελ. 93

¹³ Βελούδης 1994, σελ. 82-83

κατά κύριο λόγο στον κινηματογράφο που έχει παραχθεί και παράγεται από τις εταιρείες παραγωγής ταινιών του Χόλιγουντ στην Αμερική (στούντιο)¹⁵ και τους επιγόνους τους¹⁶. Κατά συνέπεια, και ο θεωρητικός λόγος σε σχέση με το είδος εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στα κείμενα και τις προσεγγίσεις που αναφέρονται στον ίδιο «χώρο», στο χολιγουντιανό κινηματογράφο, δηλαδή, ενώ μέσα στο πλαίσιο της ιστορικής αντιμετώπισης των εμπορικών εθνικών κινηματογράφων γίνεται κάποιες φορές χρήση –συνήθως κατά τρόπο μη συστηματικό, όπως θα έχουμε την ευκαιρία να δούμε αναλυτικά παρακάτω- και αυτής της έννοιας.

Πιστεύω ότι οι δύο αυτές περιπτώσεις ορίζουν μία εξαιρετικά χρήσιμη κατεύθυνση: τη θεωρητική διερεύνηση σωμάτων ταινιών εντός ή εκτός του πλαισίου ενός εθνικού κινηματογράφου, εμπορικού ή καλλιτεχνικού / ποιοτικού. Ωστόσο, αυτό δεν συνεπάγεται ότι για αυτά τα σώματα των ταινιών υιοθετούνται και όλα τα χαρακτηριστικά που ισχύουν για τον χολιγουντιανό κινηματογράφο ή ότι πρέπει να ιδωθούν μόνον μέσα από ένα ιστορικό πρίσμα.

Υπό αυτούς τους όρους θα επιχειρήσουμε να δούμε πώς η έννοια του είδους μπορεί να εφαρμοστεί στην περίπτωση των ταινιών που μας ενδιαφέρουν, κάτι που αποτελεί ένδειξη ότι τα είδη λειτουργούσαν και σε κάποιες άλλες –τουλάχιστον- περιπτώσεις του ελληνικού κινηματογράφου και όχι μόνον σε αυτές που θεωρούμε αυτονόητα ότι εμπίπτουν στην κατηγορία αυτή. Ωστόσο, προτού φτάσουμε σε αυτό το σημείο της διερεύνησης, καλό θα ήταν να δούμε ποιες ακριβώς διαστάσεις κρύβει αυτή η έννοια και σε τι έχει ήδη χρησιμεύσει ή μπορεί να χρησιμεύσει ως μεθοδολογικό εργαλείο.

¹⁴ Αν και με δεδομένη την έλλειψη τέτοιου τύπου μεταθεωρητικού προβληματισμού σε προγενέστερες χρήσεις, ο καθιερωμένος όρος «είδος» χάνει τη δύναμή του.

¹⁵ Είναι χαρακτηριστική η σκηνή έναρξης της ταινίας *The Player* του Robert Altman (1992), μια ταινία που ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίο το Χόλιγουντ παράγει ταινίες: Σεναριογράφοι, σκηνοθέτες και παραγωγοί συζητούν ανά δυάδες ή τριάδες για τις ταινίες που θέλουν να παραγάγουν, περιγράφοντας την ιδέα τους είτε με βάση τίτλους παλαιότερων ταινιών, είτε με ονομασίες ειδών σε ανάμιξη.

¹⁶ Hutchings 1995, σελ. 60

1.2.2. Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ Η ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

Σε αυτό το σημείο χρήσιμο είναι να διευκρινιστεί ότι η προσφυγή του θεωρητικού, του ιστορικού ή και του κριτικού λόγου περί τον κινηματογράφο –και αυτό ισχύει για οποιοδήποτε επιστημονικό αντικείμενο και όχι μόνον για τον κινηματογράφο- σε μία παράμετρο –στη συγκεκριμένη περίπτωση, στο είδος- δεν σημαίνει ότι όλος ο χώρος και όλο το αντικείμενο μπορούν να καλυφθούν με βάση αυτή τη μία και μοναδική παράμετρο. Από την άλλη, το γεγονός ότι μία σκοπιά δεν μπορεί να αποτελέσει τη θεωρία που επιλύει και απαντά σε όλα τα ερωτήματα, δεν αποδυναμώνει τη δυνατότητά της να μιλήσει και να ερμηνεύσει έστω και ένα μέρος της θεματικής.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση του κινηματογράφου, για παράδειγμα, η έννοια του είδους δεν μπορεί να περιγράψει, να ερμηνεύσει και να κατατάξει ολοκληρωτικά κάθε ταινία ή το σύνολο των ταινιών. Ακόμη κι αν τραβήξουμε την έννοια του είδους στα άκρα, την τεμαχίσουμε και επανονομάσουμε τις επί μέρους κατηγορίες της με τρόπο που να καλύπτουν κάθε περίπτωση παραγόμενης ταινίας, και πάλι δεν θα έχει αναδειχθεί το είδος στην «απόλυτη» έννοια-κλειδί μέσω της οποίας θα απαντηθεί γενικά και άπαξ και δια παντός το πώς και το γιατί στον κινηματογράφο.

Ο ίδιος ο όρος «είδος», όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι ανοιχτός σε μεγάλη συζήτηση και οδηγεί σε προβληματισμό για το ακριβές περιεχόμενό του έτσι όπως αυτό καθορίζεται μέσα από τη χρήση. Το είδος ως διαδικασία, τα είδη ως επί μέρους κατηγορίες και τα υποείδη ως επί μέρους μικρότερες κατηγορίες έχουν χρησιμοποιηθεί από τη βιομηχανία και την κριτική ήδη από τις αρχές σχεδόν του αιώνα και από τη θεωρία από τις αρχές της δεκαετίας του '60 και μετά. Αυτό συνεπάγεται μεγάλη και συνεχή χρήση σε κείμενα που διακινούνταν στο εσωτερικό των εταιρειών παραγωγής, σε διαφημίσεις και αφίσες, σε παρουσιάσεις και κριτικές ταινιών, σε καθαρά θεωρητικά άρθρα και βιβλία. Συνεπώς, είναι λογικό το είδος ως όρος να έχουν ενσωματώσει πολλούς επί μέρους ορισμούς που αναδεικνύουν διαφορετικές πτυχές του. Με την ίδια λογική το είδος έχει ενταχθεί σε διαφορετικές μεταξύ τους σκοπιές για την προσπέλαση του αντικειμένου, ένταξη που συνεπάγεται τη διεύρυνση ή τη στένωση του

ίδιου του όρου. Έτσι, έχουν προκύψει προβλήματα σχετικά με την έννοια, προβλήματα που πολλαπλασιάζονται από μία τόσο εκτενή χρήση της.

Παράλληλα, υπάρχουν και άλλες έννοιες που διεκδικούν με τον ίδιο ζήλο τη θέση της θεωρίας για τα πάντα στον χώρο του κινηματογράφου. Έτσι, τις ίδιες ταινίες μπορεί κανείς να τις ερμηνεύσει μέσα από διαφορετικά πλαίσια και οι ερμηνείες αυτές να φαντάζουν εξ ίσου πειστικές κάθε φορά που αναφερόμαστε σε συγκεκριμένο υλικό, χωρίς, όμως, να μπορούν να καλύψουν όλον τον χώρο της κινηματογραφικής παραγωγής. Με άλλα λόγια υπάρχουν και άλλες θεωρίες που καλύπτουν αντίστοιχα το υλικό μας. Πρόκειται κατά κύριο λόγο για τις θεωρίες για τον δημιουργό και τους αστέρες, για τις θεωρήσεις για την παραγωγή των ταινιών και για την πρόσληψή τους από το κοινό, καθώς και για τη θεωρία που αναπτύχθηκε από το περιοδικό *Screen* με έμφαση στη λακανική αντιμετώπιση του κινηματογράφου. Οι θεωρίες αυτές προέκυψαν σε κύματα μέσα στη δημιουργία του θεωρητικού λόγου για τον κινηματογράφο και βρέθηκαν σε αντιπαλότητα μεταξύ τους.

Περιγραφόμενες οι διαδικασίες με τους όρους της θεωρίας του Thomas Kuhn για την εξέλιξη στις επιστήμες, εδώ έχουμε να κάνουμε με κλασική σύγκρουση «παραδειγμάτων», τα οποία επιθυμούν να επιβληθούν το ένα στο άλλο¹⁷. Στον βαθμό που η θεωρία του Kuhn μπορεί να εφαρμοστεί από τις φυσικές επιστήμες στον χώρο των ανθρωπιστικών και των θεωρητικών σπουδών, μπορούμε να εικάσουμε εδώ ότι αντιμετωπίζουμε μία απολύτως φυσιολογική κατάσταση μέσα στα συγκεκριμένα ιστορικά πλαίσια που έχουν να κάνουν τόσο με τις συνθήκες παραγωγής των ταινιών, όσο και με τις συνθήκες παραγωγής του θεωρητικού λόγου σε σχέση με τις ταινίες.

Ο Διαμαντής Λεβεντάκος αξιοποιώντας και αυτός την έννοια του «παραδείγματος» και αναφερόμενος στην κινηματογραφική θεωρία, λέει συνοψίζοντας όσα αναφέρθηκαν παραπάνω:

«Από ένα παραδοσιακό και υποκειμενιστικό *θεωρητικό παράδειγμα* του 'κινηματογράφου-καλή τέχνη' και του 'κινηματογράφου του δημιουργού' πέρασε στο σημειολογικό και στρουκτουραλιστικό επιστημονισμό του '70

¹⁷ Kuhn 1962. Κατά κύριο λόγο τα κεφάλαια «VII. Οι κρίσεις και η ανάδυση των επιστημονικών θεωριών» και «VIII. Η αντίδραση στην κρίση».

και στη συνέχεια στις επικοινωνιολογικές και πολιτισμικές προσεγγίσεις των τελευταίων χρόνων.»¹⁸

Ο προβληματισμός σχετικά με το είδος και τη χρήση του από τη θεωρία έχει ήδη εκφραστεί από θεωρητικούς και ιστορικούς του κινηματογράφου¹⁹. Θεωρώ πληρέστερη την ανάλυση του Rick Altman²⁰, ο οποίος στο *Genre/Film*, στο πιο πρόσφατο βιβλίο του που είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένο στο είδος, συζητά σε βάθος ορισμούς, έννοιες και ιδεολογία γύρω από τη χρήση του όρου στην κινηματογραφική θεωρία, καθώς και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα που προσλαμβάνει το είδος μέσα στον κινηματογραφικό χώρο – σε σχέση κυρίως με την έννοια του λογοτεχνικού είδους. Αυτό που έχει πρόσθετο ενδιαφέρον στο θεωρητικό αυτό έργο είναι το γεγονός ότι, ενώ σε άλλες θεωρητικές και ιστορικές ανασκοπήσεις το είδος εμφανίζεται ως μία ελαφρώς παρωχημένη κατηγορία ανάλυσης, ο Altman αποδεικνύει τον βαθμό στον οποίο ακόμη πολλές από τις αναλύσεις γύρω από τον κινηματογράφο γυρίζουν γύρω από και καθορίζονται από την οπτική που έχει καθιερώσει το είδος.

Ο Hutchings²¹, για παράδειγμα, ισχυρίζεται ότι το είδος άρχισε να «βουλιάζει» ως κατηγορία ανάλυσης ήδη από τη δεκαετία του '70 και μετά κάτω από το βάρος τόσο των εγγενών προβλημάτων της χρήσης του όρου στην ανάλυση των ταινιών, όσο και ύστερα από την εμφάνιση της θεωρίας που παρήχθη από το περιοδικό *Screen*. Με άλλα λόγια, η αλλαγή θεωρητικού παραδείγματος –όπως τη θέσαμε και εμείς παραπάνω- είναι επαρκής και αναγκαίος όρος για τη θεωρητική περιθωριοποίηση του είδους. Η εκτίμηση για το θέμα αυτό αλλάζει στα τέλη της δεκαετίας του '90 έτσι όπως αποτιμάται από τον Altman, ο οποίος εκτιμά ότι έχουμε να κάνουμε με μία ζώσα θεωρητική πραγματικότητα, η οποία παρά την αντιφατικότητα που παρουσιάζει στη χρήση του όρου και των εργαλείων ανάλυσης που αυτή προσφέρει, εξακολουθεί να είναι χρηστική για την προσπέλαση των ταινιών²².

Προς το παρόν, λοιπόν, ας εκληφθεί ως θεωρητική βάση της συζήτησης η στάση αυτή απέναντι στο είδος μαζί με τη διαπίστωση στην

¹⁸ Λεβεντάκος 2002, σελ. 9

¹⁹ Monaco 1981, Krutnik 1992, Hutchings 1995, Ryall 1998, Phillips 1995, Cook 1999, Altman 1996 και 1999, Neale 2000

²⁰ Altman 1999

²¹ Hutchings 1995, σελ. 60 και Willemen 1980

οποία μας οδηγεί η απόσταση από τις θεωρίες, απόσταση την οποία μας προσφέρει το γενικό πλαίσιο του Κuhn. Η διαπίστωση είναι πολύ απλή και πολύ πρακτική: Δεν υπάρχει «καλή» και «κακή» θεωρία, δεν υπάρχει θεωρία που επιλύει τα πάντα. Αντίθετα, κάθε συγκροτημένη θεώρηση του αντικειμένου, κάθε θεωρία, παρά το ότι και αυτή έχει τα όρια μέσα στα οποία μπορεί να περιχαράσσεται κατά περίπτωση, παρέχει το δικό της ερμηνευτικό κλειδί στην ανάγνωση του υλικού μας, εν προκειμένω του ελληνικού κινηματογράφου. Οι προσεγγίσεις μέσω των διαφόρων θεωριών προσφέρουν διαφορετικές οπτικές μέσα από τις οποίες μάς αποκαλύπτονται διαφορετικές πτυχές του ίδιου υλικού βοηθώντας μας να αποκτήσουμε μία πιο συνολική θεώρηση του αντικειμένου.

Αυτό, βεβαίως, δεν συνεπάγεται θεωρητική ασυδοσία, εγκατάλειψη των θεωρητικών σχημάτων όποτε αυτά δεν «βολεύουν». Ούτε, από την άλλη, συνεπάγεται ότι είναι αυτονόητο να εγκαταλείψουμε μία θεωρία, επειδή το παράδειγμά της έχει υποχωρήσει σε σχέση με κάτι πιο καινούργιο. Η τωρινή κατάσταση του παραδείγματος –μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης μεταμοντέρνας συναίνεσης- επιτρέπει την απενοχοποιημένη προσέγγιση του θέματος από περισσότερες από μία σκοπιές με τελικό στόχο τον καλύτερο και από όσο γίνεται περισσότερες πλευρές φωτισμό του θέματος. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν κρύβονται και εδώ κίνδυνοι, η στάση αυτή μας δίνει τη δυνατότητα να μιλήσουμε με μεγαλύτερη άνεση και ακρίβεια για το αντικείμενο, χωρίς να απορροφά ενέργεια η προκρούστεια προσπάθεια να είναι πάντοτε σε απόλυτη αντιστοίχιση η θεωρία με το αντικείμενο, συνήθως καταλήγοντας σε ακρωτηριασμό του αντικειμένου προς χάριν της θεωρίας.

Σε αυτή τη φάση της ανάλυσής μας, λοιπόν, νομίζω ότι είναι χρησιμότερο να μην επενδύσουμε περαιτέρω στην ανάλυση των συνθηκών και των παραμέτρων με βάση τις οποίες το είδος κατέχει τον χώρο του στη θεωρία. Μέσα στο πλαίσιο που καθορίστηκε παραπάνω δεν εγκαταλείπεται η οπτική που στηρίζεται στο είδος στον βαθμό που το τελευταίο διευκολύνει την προσέγγιση του αντικειμένου της διατριβής, μόνον και μόνον επειδή για κάποιους η ανάλυση με βάση το είδος δείχνει να ανήκει περισσότερο πια στα βιβλία της ιστορίας της θεωρίας του κινηματογράφου.

²² πρβλ. και Nelmes 1996

Η χρήση του είδους εξακολουθεί να ενδιαφέρει ιδιαίτερα στην παρούσα φάση της εργασίας, όπου προσπαθούμε να καθορίσουμε τα όρια του σώματος των ταινιών με τις οποίες ασχολούμαστε. Ωστόσο, η ερμηνεία τους και οι ευρύτερες ανάγκες κατηγοριοποίησής τους μπορεί να οδηγήσουν σε άλλες οπτικές, οι οποίες δεν αποκλείονται σε καμία περίπτωση εκ των προτέρων. Το αντίθετο, μάλλον: τις ανακοινώνω, νομιμοποιώντας τις και ορίζοντας εκ των προτέρων ότι θα αναχθώ και σε άλλα μεθοδολογικά εργαλεία εκτός από αυτά που προσφέρει η ανάλυση με βάση το είδος.

1.2.3. Η ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ

Η ιστορία του είδους είναι διπλή, όπως διπλή είναι και η παρουσία του: υπάρχει στην παραγωγή, υπάρχει και στη θεωρία. Οι δύο αυτές ιστορίες δεν είναι ούτε αυτονόητα παράλληλες, ούτε αυτονόητα συνδεδεμένες. Στην ουσία, αυτό που έχει σημασία σε αυτό το στάδιο είναι να φανούν οι κύριοι άξονες με βάση τους οποίους κινήθηκε η συζήτηση γύρω από το είδος, για να μπορέσει να διαφανεί αρχικά κατά πόσο και με ποιο τρόπο μπορεί η θεωρητική αυτή στάση να βοηθήσει στην τεκμηρίωση του σώματος των ταινιών σε ενότητα.

Οι τρόποι και η σειρά με τα οποία το είδος λειτούργησε ως κατηγορία της παραγωγής και της κατανάλωσης των ταινιών από το κοινό και ως κατηγορία του θεωρητικού λόγου σχετικά με τον κινηματογράφο, είναι αντίστροφα. Το είδος ήταν η πρώτη κατηγορία με βάση την οποία το κοινό άρχισε να παρακολουθεί ταινίες και ήταν πάλι η πρώτη κατηγορία με βάση την οποία οι εταιρείες παραγωγής, κατ' εξοχήν στην Αμερική, αλλά και όπου αλλού υπήρξε εμπορικός κινηματογράφος, δημιούργησαν τις ταινίες τους. Με άλλα λόγια, το κοινό κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα πήγαινε στον κινηματογράφο, για να δει ταινίες που να ανήκουν σε μία συγκεκριμένη θεματική -αυτό που αποτελεί δηλαδή και τον βασικό πυρήνα του είδους- και στη συνέχεια άρχισε να παρακολουθεί ταινίες με βάση τον ηθοποιό που έπαιζε σε αυτές. Πολύ αργότερα, μάλιστα, ακολούθησε η επιλογή για το κοινό των ταινιών με κριτήριο τον δημιουργό τους.

Εδώ υπάρχει ένα ενδιαφέρον στοιχείο για τους ιστορικούς και τους θεωρητικούς όσον αφορά στη σχέση μεταξύ κριτικής και θεωρίας του

κινηματογράφου: Η κριτική από πολύ νωρίς χρησιμοποίησε -και εξακολουθεί να χρησιμοποιεί- τα είδη ως απαραίτητο περιγραφικό όρο των ταινιών στις οποίες αναφέρεται. Ενδεικτικό είναι το εξής: Σε κάθε είδους σύγχρονο τηλεοπτικό πρόγραμμα η ταινία παρουσιάζεται με τον τίτλο της, το είδος της και την χρονολογία παραγωγής της. Μετά ακολουθούν τα ονόματα του σκηνοθέτη και των ηθοποιών και σπανιότερα αυτό του παραγωγού ή της εταιρείας παραγωγής²³. Αυτό δείχνει ότι στη σχέση διαμεσολάβησης μεταξύ κοινού, παραγωγής, ταινιών, την οποία διεκπεραιώνει ως ένα βαθμό η κριτική, το είδος στάθηκε σημαντικότερο στοιχείο επικοινωνίας μεταξύ κοινού και παραγόμενων.

Η θεωρία, όμως, του κινηματογράφου «ανακαλύπτει» το είδος εκ των υστέρων και αφού έχει πρώτα δημιουργήσει και σταθεροποιήσει την έννοια του «δημιουργού» στον κινηματογράφο, τον οποίο ταυτίζει -αν και εφ' όσον θεωρεί ότι υπάρχει δημιουργία- με τον ρόλο του σκηνοθέτη. Αναφέρομαι εδώ στην *politique des auteurs* για το γαλλόφωνο κοινό των *Cahiers du Cinema*, που μεταφράστηκε στον αγγλοσαξονικό χώρο το 1962 ως *auteur theory* από τον Andrew Sarris - λανθασμένα κατά τον Crofts²⁴. Ωστόσο, επειδή δεν προτίθεται, τουλάχιστον εδώ να είμαι αναλυτική στο θέμα του δημιουργού, αποδέχομαι απλώς -αλλά με επίγνωση των προεκτάσεων- τον όρο «θεωρία του δημιουργού» κι ας ακούγεται πλησιέστερος προς τον «λανθασμένο» αγγλοσαξονικό όρο.

Η θεωρία σχετικά με τα είδη που εμφανίζεται αχνά στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60 και γνωρίζει ακμή στο μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του '70, έρχεται ως ένα βαθμό ως αντίδραση στην προηγούμενη ισχυρή θεωρητική τάση, της θεωρίας του δημιουργού. Ακριβώς, επειδή το μοντέλο που δημιουργεί η θεωρία του δημιουργού δεν μπορεί ούτε να καλύψει όλο το εύρος από τις ποιότητες των ταινιών, αλλά ούτε και τον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιμετώπιζε τις ταινίες.

²³ Αντίθετα σε πιο εξειδικευμένα εγχειρίδια αυτό το κριτήριο δεν είναι απαραίτητο. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των εντύπων του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, είτε πρόκειται για τους ετήσιους καταλόγους του, είτε για το μηνιαίο του περιοδικό. Σε αυτές τις εκδόσεις, δεν υπάρχει χαρακτηρισμός είδους για καμία ταινία, εκτός από τις σπάνιες περιπτώσεις που αυτός περιλαμβάνεται στην περίληψη της ταινίας. Κατά τη γνώμη μου, αυτό οφείλεται στην αποκλειστική έμφαση που δίνεται στον σκηνοθέτη-δημιουργό και όχι στις ταινίες στο πλαίσιο του νέου ελληνικού κινηματογράφου.

²⁴ Crofts 1998

Ως προς το περιεχόμενό της, η θεωρία του κινηματογραφικού είδους άντλησε το «οπλοστάσιό» της σε ορισμούς και επί μέρους θεωρήσεις από την αντίστοιχη θεωρία του λογοτεχνικού είδους²⁵. Συγκεκριμένοι θεωρητικοί του κινηματογράφου αναφέρονται σε συγκεκριμένους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, όπως αναφέρει ο Rick Altman:

«Με πολλούς τρόπους, η μελέτη του κινηματογραφικού είδους δεν είναι τίποτε άλλο από μια προέκταση της λογοτεχνικής μελέτης του είδους. Ενώ οι κινηματογραφικοί θεωρητικοί σπάνια αναφέρονται στον Οράτιο ή στον Ουγκό, συστηματικά αναφέρουν αποσπάσματα από τον Αριστοτέλη και μια χορεία πιο πρόσφατων θεωρητικών της λογοτεχνίας. Ο Leo Braudy ανακαλεί τον Samuel Johnson, ο Frank McConnell ανατρέπει στον John Dryden, ο Ed Buscombe κοιτάζει προς τους Wellek και Warren, ο Stuart Kaminsky, ο John Cawelti και Dudley Andrew αναφέρονται στον Northrop Frye, ο Will Wright γέρνει προς τον Vladimir Propp, ο Stephen Neale αντιγράφει από τον Roland Barthes και τον Tzvetan Todorov. Ξεκάθαρα, πολλά από αυτά που λέγονται για το κινηματογραφικό είδος είναι απλώς δανεισμένα από τη μακρά παράδοση της λογοτεχνικής θεωρίας του είδους.»²⁶

Ωστόσο, δεν θα δώσουμε έμφαση στη συνέχεια σε αυτή τη διάσταση της θεωρίας για το κινηματογραφικό είδος, αλλά θα στραφούμε στο πώς το είδος αναπτύσσεται ως πραγματικότητα και ως περιγραφική κατηγορία στο εσωτερικό του κινηματογράφου.

1.2.4. ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Το είδος προϋπήρχε στον τρόπο με τον οποίο η μεγάλη παραγωγή δημιουργούσε ταινίες στα στούντιο της Αμερικής που ήταν συγκεντρωμένα στο Χόλιγουντ. Είναι ενδιαφέρον ότι τα είδη αποτελούσαν και κατά τη διάρκεια της παραγωγής του βωβού και μετά, κατά τη διάρκεια του ομιλούντος, τη βασική διαδικασία παραγωγής ταινιών. Δεν υπήρξε, δηλαδή, διαφοροποίηση στη βασική αυτή δομή της παραγωγής, διακίνησης και πρόσληψης των ταινιών με βάση μία τόσο βασική τεχνική ανανέωση, όπως ήταν η προσθήκη του ήχου, που άλλαξε εκ βάθρων πολλές άλλες

²⁵ Για τη γενική εικόνα αυτής της σχέσης, βλ. το υποκεφάλαιο «Literature, linguistics and genre», Neale, 2000

²⁶ Altman 1999, σελ. 13

πλευρές της κινηματογραφίας. Μπορεί να εξαφανίστηκαν κάποια από τα παλιά είδη (η κωμωδία slapstick) και να εμφανίστηκαν νέα (το μιούζικαλ και η «παράλογη» κωμωδία=screwball comedy, που στηριζόταν στους έξυπνους και ελαφρώς παρανοϊκούς διαλόγους)²⁷ ακριβώς επειδή ο ήχος πρόσθεσε νέες δυνατότητες έκφρασης, αλλά η ίδια η δομή της παραγωγής δεν μεταβλήθηκε.

Αντίθετα, η έννοια του είδους ήταν ισχυρή στον βαθμό που ήταν συνδεδεμένη με την οικονομική δομή παραγωγής. Ο συγκεντρωτικός χαρακτήρας της δομής του Χόλιγουντ ήταν αυτός που υπαγόρευε και την πρωτοκαθεδρία του είδους. Η αμερικανική κινηματογραφία είχε συγκεντρωθεί γύρω από πέντε μεγάλες εταιρείες (major studios) και τρεις μικρότερες (minor studios). Οι μεγάλες εταιρείες ήταν κάθετα ενοποιημένες με την έννοια ότι έλεγχαν παραγωγή, διακίνηση, διανομή, προβολή και εξαγωγή κινηματογραφικών προϊόντων²⁸. Με άλλα λόγια, έφτιαχναν τις ταινίες, τις διαφήμιζαν, τις διένειμαν και τις πρόβαλλαν στις δικές τους αίθουσες, καθώς και ρύθμιζαν την εξαγωγή και την προώθησή τους στο εξωτερικό²⁹.

Τα στούντιο εργάζονταν με πολύ συγκεκριμένους τρόπους. Όπως οποιαδήποτε βιομηχανία, δεν μπορούσαν και αυτά παρά να έχουν πολύ αυστηρούς κανόνες παραγωγής του προϊόντος τους, για να μπορούν να εξασφαλίζουν την ελάττωση του ρίσκου και την αύξηση του κέρδους. Το παραγόμενο προϊόν έπρεπε να πληροί συγκεκριμένες προδιαγραφές, για να έχει την ανταπόκριση του κοινού, των αγοραστών του προϊόντος δηλαδή. Για να γίνει αυτό κατανοητό, ας αναλογιστούμε την αντίθετη περίπτωση: αν τα στούντιο βασιζόνταν σε νέους κάθε φορά πειραματισμούς, δεν θα μπορούσε να υπάρξει μελέτη και προβλεψιμότητα της αντίδρασης του κοινού. Έπρεπε να υπάρχει ένας τρόπος παραγωγής που θα επέτρεπε στη βιομηχανία να σχεδιάζει και να υπολογίζει αντιδράσεις και κέρδη. Έπρεπε να υπάρχουν τρόποι με βάση τους οποίους η κατάσταση να μπορεί να είναι ελεγχόμενη και προβλέψιμη.

Η διαπίστωση αυτή ήταν που έριξε πολύ νερό στον μύλο για την κριτική του συστήματος του Χόλιγουντ. Η διαδικασία που περιγράφηκε

²⁷ Cook 1980, σελ. 290-296

²⁸ Nowell – Smith 1996, σελ. 220-228

²⁹ Cook 1980, σελ. 301-317

έδειχνε να στεγανοποιεί το τελικό προϊόν και να το αποστερεί από κάθε πλευρά δημιουργικότητας και καλλιτεχνικότητας. Νομίζω, όμως, ότι το να δούμε τα πράγματα μέσα από μία τέτοια οπτική θέτει μπροστά στα μάτια μας έναν παραμορφωτικό καθρέφτη που μας εξαναγκάζει να μεταθέσουμε θέματα παραγωγής στον τρόπο με τον οποίο διαβάζουμε την άλλη διάσταση των ταινιών, την πολιτισμική τους χρήση και αξία. Κάτι τέτοιο θα αδικούσε την ίδια την ουσία του κινηματογράφου – στον ίδιο τουλάχιστον βαθμό που θα αδικούσε την τέχνη του μεσαίωνα και της αναγέννησης, η έμφαση στην υπαγωγή της στη λογική της εκκλησίας ή στην πλευρά των χορηγών της.

Η ανάγκη, λοιπόν, για έλεγχο και σχεδιασμό του παραγόμενου προϊόντος, δημιούργησε μεταξύ άλλων και την ανάγκη οι αφηγήσεις που ο κινηματογράφος εξιστορούσε, να μουν σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς που θα διασφάλιζε τα όριά τους. Χρειαζόταν να υπάρχει ένα μοντέλο αφήγησης με το οποίο το κοινό θα εξοικειωνόταν και χάρη στο οποίο θα αποκτούσε την αναγκαία σύνδεση, για να μπορεί να ακολουθεί η μία ταινία μετά την άλλη, για να μπορεί το κοινό να καταναλώνει διαρκώς. Και επειδή ακριβώς δεν υπήρχε μία μόνον κατηγορία ιστοριών για να γίνει αντικείμενο αφήγησης, σχηματίστηκαν διαφορετικές υποκατηγορίες, ξεχωριστά είδη και υποείδη δηλαδή.

Εξ άλλου, οι κινηματογραφιστές και οι παραγωγοί, δεν δημιουργούσαν τον κόσμο από την αρχή: τα είδη προϋπήρχαν σε προγενέστερα πολιτισμικά προϊόντα, τα οποία είχαν ήδη πάρει την οδό της μαζικής παραγωγής και της πλατιάς κατανάλωσης στην έντυπή τους μορφή (μυθιστορήματα, λαϊκές αφηγήσεις). Για αυτά τα είδη ήταν ήδη αποδεδειγμένο από την ιστορία τους ότι λειτουργούσαν αποτελεσματικά στη διοχέτευση του υλικού προς το κοινό τους. Για να μην αναφερθούμε σε επί μέρους λεπτομέρειες, ας δούμε την περίπτωση του περιπετειώδους μυθιστορήματος που ανθούσε στην Ευρώπη από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα και είχε γίνει αντικείμενο ανάγνωσης και κατανάλωσης μέσα από δύο διαφορετικούς δρόμους, από τις εφημερίδες της εποχής -ημερήσιες ή εβδομαδιαίες- όπου η αφήγηση αυτή εμφανιζόταν σε συνέχειες με τη μορφή επιφυλλίδας, και από την «κανονική» έκδοση σε μορφή βιβλίου.

Με αυτήν την έννοια η παραγωγή εξασφάλιζε τη δυνατότητα επανάληψης επιτυχημένων σχημάτων, δοκιμασμένων ιστοριών και ηρώων, αφηγήσεων που θα έβρισκαν την ανταπόκριση του κοινού. Η επανάληψη, όμως, ως έννοια δεν είναι αρκετή. Δεν μπορεί στην περίπτωση της κινηματογραφικής ταινίας να λειτουργήσει με τον τρόπο που λειτουργούσε, για παράδειγμα, επί αιώνες στα παραμύθια ή στα λαϊκά τραγούδια. Εκεί, το ίδιο το προϊόν, το παραμύθι ή το τραγούδι, γινόταν το χωνευτήρι των προσωπικών επαναγραφών και επαναλήψεων. Η μορφή δεν έφτανε ποτέ σε κάτι οριστικό και σταθερό, αλλά επαναδιατυπωνόταν με κάθε επανάληψη στη χρήση, χωρίς από την άλλη να διαφοροποιείται δραματικά από το αρχικό προϊόν.

Στην εποχή του μοντερνισμού η κατάσταση διαφοροποιείται. Κατ' αρχάς, το κινηματογραφικό προϊόν έχει σταθερή μορφή στο τελικό στάδιο μετά το μοντάζ και με αυτήν αναλλοίωτη προχωρά στη συνεχή επανάληψη μέσα από τη διανομή και την πρόσληψη από το κοινό. Στο γενικότερο πλαίσιο που καθορίζει βαθιά τις αναγνώσεις -την πρόσληψη δηλαδή- των ταινιών η κατάσταση έχει ως εξής: είναι βαθιά περασμένη στις συνειδήσεις η έννοια της μοναδικότητας του δημιουργού και του δημιουργήματος και στέρεα θεμελιωμένη η ιδεολογία για την έμπνευση και τη διαφοροποίηση κάθε πολιτισμικού προϊόντος. Αν γυριζόταν η ίδια ιστορία συνέχεια, δηλαδή, θα έπαυε να μπορεί να διατηρήσει το κοινό της, θα έπαυε να μπορεί να σταθεί στο πλαίσιο που διαμορφώνει ο μοντέρνος κόσμος.

Επομένως, τα είδη εκτός από το ότι ορίζουν τον χώρο μέσα στον οποίο κινείται η επανάληψη της κινηματογραφικής ιστορίας, θέτουν και το περιθώριο για τις αναγκαίες διαφοροποιήσεις που επιτρέπουν μία ταινία να ξεχωρίζει από την άλλη. Πάνω σε αυτό ακριβώς το σημείο, οι αποστάσεις από τις ταινίες που ανήκουν σε κάθε είδος καθορίζουν το αν θα δοθεί έμφαση στη διαφοροποίηση ή την ομοιομορφία στο εσωτερικό του σώματος των ταινιών. Κάποιος *a priori* αρνητικά διακείμενος απέναντι σε τέτοιου τύπου παραγωγές, θα μιλήσει για ανιαρή επανάληψη του ίδιου πράγματος. Όποιος παρατηρεί δομές, θα σταθεί στα βασικά επαναλαμβανόμενα σχήματα που ενυπάρχουν στο σύνολο των έργων. Όποιος, από την άλλη, εντρυφεί μέσα στο είδος και βιώνει κάθε του έκφραση ως μία νέα εκδοχή και παραλλαγή, θα εντοπίζει τις διαφορές και

τις λεπτομέρειες και θα περιμένει με ανυπομονησία την επόμενη ταινία, για να αναζητήσει σε αυτή το καινούργιο και το ανανεωτικό.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε, επομένως, ότι το είδος καθορίζει τα όρια μεταξύ ομοιομορφίας, επανάληψης και διαφοροποίησης στην κινηματογραφική αφήγηση. Με άλλα λόγια το είδος δημιουργεί ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται ακολουθώντας με ασφάλεια κάποιες συμβάσεις ή παραγωγή που δεν έχει ως στόχο την καλλιτεχνική ανανέωση και πρωτοπορία, αλλά τη διαρκή επαφή με ένα κοινό το οποίο θα γέμιζε τις αίθουσες και θα εξασφάλιζε οικονομική επιτυχία στην ταινία.

Με τον τρόπο αυτό το είδος αποτελεί ένα ανταλλακτήριο νόμισμα μεταξύ παραγωγής και κοινού: Η παραγωγή δημιουργεί και παρουσιάζει ταινίες με βάση το είδος. Το κοινό λειτουργεί στις επιλογές του και στις αναγνώσεις των ταινιών με βάση το είδος. Το κοινό δηλαδή έδειχνε πάντα και εξακολουθεί να δείχνει ότι χρειάζεται ένα ορίζοντα ανάγνωσης προκαθορισμένο από προϋπάρχοντα χαρακτηριστικά. Το είδος του προσφέρει αυτή ακριβώς τη δυνατότητα επικοινωνίας με τις παραγόμενες ταινίες, βοηθώντας το κατ' αρχάς να κατανοήσει και να επιλέξει αυτό που ήθελε να παρακολουθήσει. Στην ουσία, όμως, η διαδικασία του είδους πηγαινει ακόμη βαθύτερα και επηρεάζει συνολικά τον τρόπο με τον οποίο το κοινό υποδέχεται και αξιολογεί τις ταινίες, ακόμη και αν δεν πρόκειται ποτέ να τις δει.

1.2.5. Η ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΟ ΕΙΔΟΣ:

Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αν και κάποια στιγμή διαφάνηκε ότι το είδος ως κατηγορία ανάλυσης θα εξαφανιζόταν από τον χάρτη των κινηματογραφικών σπουδών στα μέσα της δεκαετίας του '70³⁰ -όπως ήδη έχουμε καταγράψει-, κάτι τέτοιο τελικά δεν πραγματοποιήθηκε. Το αντίθετο μάλιστα: Σταθερά κάθε χρόνο ένας αριθμός άρθρων και βιβλίων αφιερώνεται στο είδος, τουλάχιστον στον αγγλοσαξονικό χώρο, ο οποίος είναι αυτός που έχει επιβληθεί παγκοσμίως στις κινηματογραφικές σπουδές. Επί πλέον, όλες οι εισαγωγές για τη θεωρία και τις σπουδές του κινηματογράφου -σε αντίθεση με τις παλαιότερες ιστορίες του κινηματογράφου, αλλά σε συμφωνία με τις πιο

³⁰ Willemen, 1980 και Hutchings, 1995, σελ. 60

πρόσφατες- περιλαμβάνουν το είδος ως βασική και ζώσα κατηγορία για την προσέγγιση του κινηματογράφου.

Στο σημείο αυτό θα κινηθούμε με βάση δύο άξονες. Κατ' αρχάς θα αναφερθούν αναλυτικά τα βασικά κεφάλαια των πιο πρόσφατων θεωρητικών εισαγωγών για τον κινηματογράφο, ώστε να καταστεί δυνατόν να σχηματιστεί μία διακειμενική μεταθεωρητική εικόνα για τη θέση του είδους στη σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου. Παράλληλα, θα γίνει προσπάθεια αποτίμησης της βασικής θέσης κάθε συγγραφέα ή αρθρογράφου για το συγκεκριμένο ζήτημα, ώστε να διαφανεί ποια αξία αποδίδεται στη μελέτη του είδους κατά περίπτωση και να στηριχθεί η αναφορά μας σε αυτό στο πλαίσιο ανάλυσης του υπό συζήτηση σώματος ταινιών. Στη συνέχεια το ενδιαφέρον θα επικεντρωθεί στα πιο πρόσφατα βιβλία που ασχολούνται αποκλειστικά με το ζήτημα του είδους από τους κατ' εξοχήν ειδικούς στο θέμα.

Ξεκινώντας, λοιπόν, από τις εισαγωγές στον κινηματογράφο, στην κλασική πλέον συλλογή άρθρων *Film Theory and Criticism* των Gerald Mast, Marshall Cohen και Leo Braudy³¹ που από το 1974 επιλέγει και παρουσιάζει σε εκδόσεις που συνεχώς ανανεώνονται, τα πιο σημαντικά άρθρα για τον κινηματογράφο από την αρχή της θεωρητικής γραφής γύρω από αυτόν, το είδος αποτελεί βασική κατηγορία ταξινόμησης και παρουσίασης του υλικού της συλλογής αυτής. Το σύνολο του έργου παρουσιάζει την ακόλουθη εικόνα:

1. Κινηματογράφος και πραγματικότητα
2. Κινηματογραφική γλώσσα
3. Το κινηματογραφικό μέσο: εικόνα και ήχου
4. Κινηματογράφος, θέατρο και λογοτεχνία

5. Κινηματογραφικά είδη

6. Ο καλλιτέχνης του κινηματογράφου
7. Κινηματογράφος: Ψυχολογία, Κοινωνία και Ιδεολογία

Στο βιβλίο αυτό τα άρθρα που έχουν επιλεγεί ανήκουν κατά κύριο λόγο στην πρώτη φάση της μελέτης του είδους όπου η έμφαση δινόταν κατά κύριο λόγο στο να διαχωριστούν οι ταινίες είδους από τις καλλιτεχνικές ταινίες με τρόπο όχι πλέον απαξιωτικό για τις πρώτες, όπως συνέβαινε παλαιότερα από τους έγκυρους κριτικούς τέχνης. Ως βάση

³¹ Mast et al. 1992

επιχειρηματολογίας, για παράδειγμα, χρησιμοποιείται η άποψη του Benedetto Croce, του ιταλού φιλοσόφου και κριτικού, ο οποίος ισχυρίζεται ότι «η κριτική του είδους είναι αναγκαστικά ασύμβατη προς μία αισθητική άποψη, που αντιμετωπίζει πάντα τα έργα τέχνης ως αυτόνομα και μοναδικά»³².

Η θέση που οι επιμελητές του τόμου αυτού θέλουν να προωθήσουν μέσα από τις επιλογές άρθρων και αποσπασμάτων είναι ότι οι ταινίες είδους συνεχίζουν μία υπάρχουσα παράδοση, εξελίσσοντας παλαιότερους τρόπους δημιουργίας πολιτισμικών προϊόντων από άλλους χώρους έκφρασης, ενώ ταυτόχρονα η τέχνη των ειδών και –συνεκδοχικά- η αξία τους βρίσκεται μέσα στη συμβατικότητα, την επανάληψη, τη συντηρητικότητα, την επικοινωνία με το κοινό, την απήχηση κοινωνικών και ιστορικών καταστάσεων μέσα από ιδεολογικές ή τελετουργικές διαδικασίες τις οποίες οι ταινίες είδους επιτελούν. Οι γενικές αυτές αρχές διαφαίνονται όχι μόνον από γενικά θεωρητικά κείμενα, αλλά και από κείμενα ειδικά αφιερωμένα στην αντιμετώπιση συγκεκριμένων ειδών, κείμενα που αποτελούν πλέον την κλασική βιβλιογραφία του είδους³³.

Στο *Approaches to Popular Film* των Joanne Hollows και Mark Jancovich³⁴ περιλαμβάνεται άρθρο του Peter Hutchings για το είδος, ενώ η συνολική εικόνα του βιβλίου φαίνεται από τα επί μέρους κεφάλαιά του:

1. Μαζική κουλτούρα και πολιτική οικονομία,
2. Η θεωρία του δημιουργού,
- 3. Η θεωρία και η κριτική για το είδος,**
4. Η μελέτη των αστέρων,
5. Ιστορική ποιητική,
6. Η θεωρία του Screen,
7. Από τον ψυχαναλυτικό στον εκλαϊκευμένο φεμινισμό,
8. Πολιτισμικές σπουδές και εμπορικός κινηματογράφος.

Ο Hutchings επιχειρεί μία ιστορική, κριτική αναδρομή των σπουδών για το είδος δίνοντας έμφαση σε εκείνα τα σημεία που έχουν να κάνουν με τις επιστημολογικές ανάγκες που οδήγησαν στις διάφορες φάσεις της θεωρίας αυτής, ενώ ταυτόχρονα εντοπίζει τις αντιφάσεις και τα προβλήματα, τα οποία, για να επιλυθούν, χρειάζονται νέους τρόπους

³² Mast et al. 1992, σελ. 429

³³ Mast et al. 1992, σελ. 429-433.

³⁴ Hollows et al. 1995

σύλληψης και αντιμετώπισης του θέματος δίνοντας αφορμή για τις νέες φάσεις της θεωρίας. Για τον Hutchings έχει μεγάλη σημασία το γεγονός ότι οι ορισμοί για το είδος / τα είδη, όπως και τα χαρακτηριστικά και τα κριτήρια για κάθε επί μέρους είδος δεν μπορούν να εφαρμοστούν κατά τρόπο ενιαίο από είδος σε είδος. Παρά τη διάσπαση την οποία όλες αυτές οι αντιθέσεις επιφέρουν στη συνέχεια των σπουδών γύρω από το είδος, ο συγγραφέας θεωρεί ότι υπάρχει δυνατότητα ανανέωσης της συζήτησης για το είδος κυρίως με τον συνυπολογισμό των εθνικών κινηματογράφων και του ρόλου του κοινού ως παραγόντων μελέτης του είδους. Με άλλα λόγια, η ανανέωση για το είδος ήταν, σύμφωνα με την εκτίμηση του 1995, συνυφασμένη με την εξέταση του είδους μέσα από διαφορετικά περικείμενα και θεσμούς, αφού το είδος επιβιώνει μέσα στον χρόνο υποδεικνύοντας ότι η μελέτη του μπορεί να συνεισφέρει σημαντικά στην καλύτερη κατανόηση του κινηματογράφου στο σύνολό του.

Στο *An introduction to Film Studies* σε επιμέλεια της Jill Nelmes³⁵ το είδος εμφανίζεται δύο φορές. Στην πρώτη περίπτωση ο Patrick Phillips το συνεξετάζει με τις κατηγορίες του αστέρα και του δημιουργού, για να παρουσιάσει τον χολιγουντιανό κινηματογράφο. Στη δεύτερη, ο Paul Wells μελετά δύο μορφές είδους πέρα από τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο και το Χόλιγουντ, την ταινία τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ) και τα κινούμενα σχέδια. Η όλη διάταξη του έργου αυτού με έμφαση στα σημεία που αναφέρονται στο είδος, έχει ως εξής:

1. Θεσμοί, κοινό και τεχνολογία,
2. Πλευρές στη μελέτη των κινηματογραφικών κειμένων:
 - A. Η μορφή του φιλμ και η αφήγηση και
 - B. **Είδος, αστέρας και δημιουργός: μία προσέγγιση του χολιγουντιανού κινηματογράφου.**
3. **Μορφές είδους: ρεαλισμός και φαντασία:**
 - A. **Η μορφή της ταινίας τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ)**
 - B. **Κινούμενα σχέδια: μορφή και νόημα.**
4. Αναπαράσταση του γένους και της σεξουαλικότητας,
5. Εθνικοί κινηματογράφοι.

Από τις δύο περιπτώσεις αυτής της εισαγωγής που προορίζεται για μαθητές και σπουδαστές του βρετανικού εκπαιδευτικού συστήματος, θα

³⁵ Nelmes 1996

δοθεί έμφαση στο κείμενο του Phillips. Αυτό συνεξετάζει τη θεωρία του είδους, του αστέρα και του δημιουργού ως εργαλείων με τα οποία μπορεί κανείς να προσεγγίσει τις ταινίες. Δεν τονίζονται οι «αντιπαλότητες» μεταξύ των κατηγοριών αυτών, αλλά αντίθετα δίνεται έμφαση στο πώς αυτές μπορούν να συλλειτουργήσουν βοηθώντας την οπτική μας γύρω από μία ταινία. Και οι τρεις θεωρήσεις αντιμετωπίζονται από δύο διαφορετικές σκοπιές: ως *δομές* τις οποίες χρησιμοποιούν οι κινηματογραφιστές για να δημιουργήσουν ταινίες και ως *λόγους* για όσους συζητούν τις ταινίες, προκειμένου να τις κάνουν κατανοητές. Η προσέγγιση αυτή είναι δομιστική υπό την έννοια ότι αναδεικνύει τις δομές μέσα από τις οποίες το κινηματογραφικό κείμενο αποκτά νόημα.

Ειδικότερα για το είδος, ο Phillips δίνει έμφαση στο ότι αυτό προσφέρει τη δυνατότητα να δημιουργήσει «αυτόνομες, συνεκτικές και ελέγξιμες δομές μετάδοσης νοήματος» που συσχετίζονται με «ένα σύνολο προβλεπόμενων συμβάσεων», οι οποίες με τη σειρά τους «παρέχουν συγκεκριμένη απόλαυση»³⁶. Το είδος λειτουργεί μέσα σε έναν ορίζοντα προσδοκιών και «παίζει» με τις παραλλαγές αυτών που αναμένει το κοινό. Ως σημαντικά στοιχεία στη μελέτη του είδους προβάλλονται η εικονογραφία, που συσχετίζεται με οπτικά σημαίνοντα και παραδείγματα, οι αφηγηματικές συμβάσεις, που μπορεί να διέπουν τα είδη και να «ντύνονται» με διαφορετικά οπτικά σημαίνοντα ανά είδος.

Επειδή όμως κατά τον Phillips μία τέτοια οπτική μπορεί να εγκλωβίσει τις αναγνώσεις μας σε ένα επίπεδο επιφανειακό, προτείνει η προσέγγιση του είδους να προχωρήσει και σε θεματική αποτίμησή του. Έτσι, συνδέει τα είδη με τις ήδη υπάρχουσες μυθολογικές αναπαραστάσεις, στις οποίες εντοπίζει αρχετυπικές μορφές και τύπους, δίνοντας ταυτόχρονα την ευκαιρία να δούμε τα είδη κατηγοριοποιημένα μέσα από δύο ευρύτερες κατηγορίες, αυτήν της τάξης και αυτήν της ενσωμάτωσης.

Τέλος, παραβάλλει τον τρόπο με τον οποίο το Χόλιγουντ παράγει ταινίες είδους στις δύο διαφορετικές του φάσεις, αυτήν κατά την οποία ήταν ισχυρό το σύστημα των στούντιο (δεκαετίες '30 και '40) και την πιο πρόσφατη εποχή του Νέου Χόλιγουντ. Στην πρώτη φάση οι ταινίες εντάσσονταν σε συγκεκριμένα είδη χωρίς προβλήματα, ενώ κατά τη

³⁶ Phillips 1996, σελ. 127

δεύτερη, μεταμοντέρνα, φάση επικρατεί μίξη των ειδών στην ίδια ταινία. Σε κάθε περίπτωση πάντως η συγκρότηση και η κριτική για το είδος αποτελεί μία πολύ σημαντική πολιτιστική διαδικασία.

Στο *The Oxford Guide to Film Studies* των επιμελητών John Hill και Pamela Church Gibson³⁷ περιλαμβάνεται και πάλι το είδος ως μία από τις κεντρικές κατηγορίες ανάλυσης σε αντιστοιχία με τις κατηγορίες που είδαμε στο προηγούμενο έργο:

1. Κριτικές προσεγγίσεις
2. Ο αμερικανικός κινηματογράφος και το Χόλιγουντ:
 - A. Η ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου
 - B. Έννοιες της κριτικής:
 - i. Ο δημιουργός και το Χόλιγουντ
 - ii. Είδος και Χόλιγουντ**
 - iii. Το σύστημα των αστέρων και το Χόλιγουντ
3. Ο παγκόσμιος κινηματογράφος:
 - A. Επαναπροσδιορίζοντας τον κινηματογράφο: διεθνείς και αβάν γκαρντ εναλλακτικές προσεγγίσεις,
 - B. Επαναπροσδιορίζοντας τον κινηματογράφο: άλλα είδη (ταινία τεκμηρίωσης και κινούμενα σχέδια),**
 - Γ. Ευρωπαϊκός κινηματογράφος,
 - Δ. Αγγλόφωνοι εθνικοί κινηματογράφοι,
 - Ε. Ο παγκόσμιος κινηματογράφος,
 - Στ. Επαναπροσδιορίζοντας τον κινηματογράφο: ο κινηματογράφος σε μία εποχή αλλαγών.

Στον τόμο αυτό για το είδος γράφει ο Tom Ryall, ο οποίος στο άρθρο του με τίτλο «Genre and Hollywood»³⁸ χρησιμοποιεί το είδος ως εργαλείο για την ανάλυση του κινηματογράφου του Χόλιγουντ ανασκοπώντας τη βασική βιβλιογραφία και χωρίζοντάς τη σε τρεις βασικές κατηγορίες: σε αυτήν που εξετάζει το σύστημα των ειδών, σε αυτήν που αντιμετωπίζει μεμονωμένα είδη και σε αυτήν όπου το είδος αποτελεί το βασικό εργαλείο ανάγνωσης μεμονωμένων ταινιών. Η ταξινόμηση αυτή έχει ενδιαφέρον, γιατί δείχνει τις δυνατότητες που έχει η προσέγγιση του είδους να αντιμετωπίσει διαφορετικές κατηγορίες υλικού, από μία ολόκληρη κινηματογραφία –στο πρότυπο του Χόλιγουντ- ή ένα είδος στο σύνολό του

³⁷ Hill et al. 1998

³⁸ Hill et al. 1998.

μέχρι μία ξεχωριστή ταινία που μπορεί να ιδωθεί μέσα από το πρίσμα όχι μόνον ενός είδους.

Με τον τρόπο αυτό το είδος δεν αντιμετωπίζεται ως μία συμπαγής κατηγορία που εφαρμόζεται σε ένα μόνον επίπεδο, αλλά αποδεικνύεται ότι είναι ένα μεθοδολογικό εργαλείο με το οποίο διαφορετικά σώματα ταινιών μπορούν να διαβαστούν με διαφορετικούς τρόπους. Ιδιαίτερη σημασία για τη δική μας έρευνα έχει το γεγονός ότι τώρα πλέον αναγνωρίζεται και από τη θεωρία κάτι που η ίδια η πρακτική της παραγωγής ταινιών έχει αποδείξει: Υπάρχουν ταινίες και σώματα ταινιών που δεν ανήκουν αποκλειστικά στο ένα ή το άλλο είδος, αλλά συγκεντρώνουν χαρακτηριστικά από διαφορετικά και φαινομενικά αντικρουόμενα μεταξύ τους είδη. Με τον τρόπο αυτό διευκολύνεται μία πιο πολύπλευρη και πλήρης ανάγνωση των ταινιών, είτε μεμονωμένων, είτε συγκροτημένων σε σώμα.

Στο *The Cinema Book* των Pam Cook και Mieke Bernink³⁹ το κεφάλαιο για το είδος αποτελεί ένα από τα επτά κεφάλαια όλου του έργου, τα οποία είναι:

1. Ο κλασικός χολιγουντιανός κινηματογράφος,
2. Η τεχνολογία,
3. Εθνικές κινηματογραφίες και κινηματογραφικά κινήματα,
4. Εναλλακτικός κινηματογράφος,

5. Είδος,

6. Δημιουργία και κινηματογράφος,
7. Θεωρητικά πλαίσια.

Στον τόμο αυτό το είδος κατέχει ιδιαίτερα σημαντική θέση. Ξεκινά από μία γενική αποτίμηση της ιστορίας της κριτικής γύρω από το είδος συσχετίζοντας μεταξύ άλλων τις εξελίξεις στον τομέα αυτό με τις υπόλοιπες θεωρίες που αναπτύχθηκαν γύρω από τον κινηματογράφο με προεξέχουσα αυτήν για τον δημιουργό, ενώ παράλληλα παρουσιάζει τη βασική βιβλιογραφία γύρω από το είδος.

Στη συνέχεια η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από τον καθορισμό της έννοιας της κριτικής του είδους, συζήτηση η οποία αναγκαστικά οδηγεί στα προβλήματα που δημιουργούνται κατά τη διαδικασία ορισμού του ίδιου του είδους ως γενικής κατηγορίας με έμφαση στην επεξήγηση της έννοιας

³⁹ Cook et al. 1999

της εικονογραφίας για τη μελέτη του είδους στην αρχική της περίοδο. Η θέση της ιστορίας και της ιδεολογίας σε συσχετισμό με το είδος αποτελούν ξεχωριστή ενότητα για τους συγγραφείς του έργου, οι οποίοι βρίσκουν σε αυτό το σημείο την ευκαιρία να συνεξετάσουν τη σχέση είδους, κινηματογραφικής βιομηχανίας και δημιουργών. Παρακάτω, η αποτίμηση των σπουδών για το είδος επανέρχεται στην ιστορική ακολουθία και οι μελετητές παρουσιάζουν σε ξεχωριστό τμήμα τις εξελίξεις κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες, του '80 και του '90.

Το υπόλοιπο εξαιρετικά εκτενές μέρος του κεφαλαίου για το είδος αφιερώνεται σε παρουσίαση των κυριοτέρων ειδών του αμερικανικού κινηματογράφου μέσα από την παρουσίαση της βασικής βιβλιογραφίας παράλληλα με την κριτική και τις προτάσεις των συγγραφέων για αυτά. Συνολικά παρουσιάζονται το γουέστερν, το μελόδραμα, τις ταινίες σύγχρονου εγκλήματος (ντετέκτιβ, γκάνγκστερ, θρίλερ αγωνίας), το φιλμ νουάρ, οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας και τρόμου, το μιούζικαλ, οι νεανικές ταινίες, η κωμωδία, οι περιπέτειες και οι ταινίες δράσης.

Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να αναφερθούμε και σε μία συλλογή άρθρων που είναι αποκλειστικά αφιερωμένη στο είδος. Πρόκειται για το *Film Genre Reader* σε επιμέλεια του Barry Keith Grant⁴⁰. Και μόνον το γεγονός ότι έχει γίνει μία τέτοια απόπειρα και μάλιστα σε δύο εκδόσεις, μία του 1986 και μία του 1995, αποδεικνύει το σταθερό ενδιαφέρον στον χώρο της θεωρίας του κινηματογράφου για το είδος. Η διαφορά ανάμεσα στις δύο εκδόσεις έγκειται στην ανανέωση του υλικού και την προσθήκη πιο πρόσφατης βιβλιογραφίας στη δεύτερη έκδοση. Και στις δύο εκδόσεις ο επιμελητής τους περιλαμβάνει δύο μέρη: Στο πρώτο έχουν συλλεχθεί άρθρα για μία θεωρητική και γενική προσέγγιση του είδους μέσα από την προσπάθεια να οριστεί το είδος, να διερευνηθεί η σχέση του με την ιδεολογία και τη σεξουαλικότητα, τον δημιουργό και την παραγωγή, να εξετασθεί το αντικείμενο μέσα από σχήματα που προτείνουν άλλοι χώροι (σημασιολογία και σύνταξη, ανθρωπολογία). Στο δεύτερο μέρος υπάρχουν άρθρα που αναφέρονται σε συγκεκριμένα είδη κυρίως του αμερικανικού κινηματογράφου. Για την ακρίβεια πρόκειται για εκείνα τα είδη που έχουν πιο πολύ μελετηθεί, το γουέστερν, το μελόδραμα, το φιλμ νουάρ, οι

⁴⁰ Grant 1986

γκανγκστερικές ταινίες, οι ταινίες καταστροφής, η ρομαντική κωμωδία, οι ταινίες τρόμου, το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ.

Αν θελήσουμε, τώρα, να δούμε επί της ουσίας πώς αντιμετωπίζουν τα κείμενα αυτά το είδος και πώς το εντάσσουν γενικότερα στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν τον κινηματογράφο, θα πρέπει να ανατρέξουμε σε καθένα από αυτά χωριστά και να αποσπάσουμε από τον λόγο τους τα σημεία εκείνα που αναφέρονται σε επισκοπήσεις προγενέστερων άρθρων και βιβλίων πάνω στο κινηματογραφικό είδος, συγκρατώντας εκείνα μόνον τα σημεία που δείχνουν τη συμπερασματική τους θέση σε σχέση με το είδος.

Το ενδιαφέρον για το είδος δείχνει να κορυφώνεται τα τελευταία χρόνια μεταλλάσσοντας, όμως, τις μέχρι τώρα καθιερωμένες αντιλήψεις για αυτήν την κατηγορία. Μέχρι στιγμής κάθε είδος αντιμετωπιζόταν ως μία παγιωμένη κατηγορία που σχετιζόταν με τις ταινίες με μία σχέση του τύπου «κάθε ταινία αντιστοιχεί σε ένα είδος και κάθε είδος είναι ένας περιχαρακωμένος χώρος που στεγάζει συγκεκριμένες ταινίες». Αν και από νωρίς είχε γίνει σαφές ότι τα είδη μεταλλάσσονται και εξελίσσονται, είχε δηλαδή υιοθετηθεί η άποψη ότι δεν έχουμε να κάνουμε με στατικές κατηγορίες τουλάχιστον μέσα στον χρόνο, τώρα πλέον γίνεται ξεκάθαρο ότι ούτε σε συγχρονικό επίπεδο τα πράγματα δεν είναι σταθερά και τα όρια σαφή για το είδος. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν του στερεί τη δυνατότητα να περιγράφει ταινίες. Αντίθετα, αυξάνει τον βαθμό της περιγραφικής επάρκειας αυτής της προσέγγισης και της επιτρέπει να αντιμετωπίσει πιο σφαιρικά τις ταινίες που περιγράφει, εντάσσοντας δυναμικά μεταγενέστερες αναγνώσεις στις προγενέστερες.

Πιθανότατα, στην πρώτη φάση της συζήτησης για το είδος να ήταν αρκετό να περιγραφούν με τρόπο νόμιμο όλα εκείνα τα στοιχεία που έρχονταν σε αντίθεση με την καταξιωμένη κριτικά και θεωρητικά ταινία τέχνης. Έτσι, αρκούσε σε πρώτη φάση να αποδειχθεί ότι οι ταινίες που παρουσίαζαν έλλειψη πρωτοτυπίας και ανανέωσης της κινηματογραφικής γραφής –αυτό δηλαδή που ήταν το ζητούμενο για την ταινία τέχνης– μπορούσαν με κάποιο τρόπο να αντισταθμίσουν αυτό τους το «μειονέκτημα». Έτσι, η θεωρία γύρω από το είδος έδωσε στην πρώτη της φάση έμφαση στην κανονικότητα μέσα από την επανάληψη σε θεματικές, μοτίβα, χαρακτήρες, σκηνικά. Με άλλα λόγια, στα πρώτα κείμενα υπήρχε

έντονη η ανάγκη να περιχαρακωθούν τα όρια του είδους ως θεωρητικής σύλληψης και των ειδών ως συγκεκριμένων αναλυτικών κατηγοριών.

Στην τωρινή, όμως, κατάσταση των σπουδών γύρω από το είδος οι επιστημολογικές ανάγκες έχουν μετατοπιστεί: Το είδος διαθέτει τον δικό του νόμιμο χώρο στη μελέτη του κινηματογράφου –είτε στενά του αμερικανικού, είτε οποιουδήποτε άλλου. Αυτό που έχει προκύψει ως ανάγκη είναι να επανεξεταστεί η ουσία του, αυτά που ήδη έχουν λεχθεί για το είδος και το κατά πόσο αυτά ανταποκρίνονται στις νέες θεωρητικές κατευθύνσεις που έχει επιλέξει πλέον η θεωρία του κινηματογράφου.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό οφείλουμε να αναφέρουμε τα δύο πιο πρόσφατα θεωρητικά έργα που ασχολούνται αποκλειστικά με την έννοια του είδους. Πρόκειται, με χρονολογική σειρά έκδοσης, για το *Film/Genre* του Rick Altman⁴¹ και το *Genre and Hollywood* του Stephen Neale⁴². Και οι δύο συγγραφείς έχουν συνδέσει εδώ και δεκαετίες τις έρευνές τους με την περιοχή του είδους. Και οι δύο συγγραφείς έρχονται με την πρόσφατη παραγωγή τους να μεταβάλουν τη συζήτηση σχετικά με το αντικείμενό τους και να το θέσουν με νέους όρους. Προτείνουν, λοιπόν, επαναθεώρηση και επανεκτίμηση του είδους και συζητούν από την αρχή τις προϋποθέσεις με βάση τις οποίες έχει γίνει μέχρι στιγμής η συζήτηση γύρω από αυτό.

Συγκεκριμένα ο Neale προτείνει να ξανασυζητηθεί ο τρόπος με τον οποίο έχει μέχρι στιγμής αντιμετωπιστεί το Χόλιγουντ μέσα από τη θεωρία του είδους και δίνει βάρος και αξία στον ίδιο τον λόγο που παρήγαγε το Χόλιγουντ σχετικά με τα είδη. Παράλληλα, συνδέει πιο emphaticά τα χολιγουντιανά είδη με την κοινωνική και πολιτισμική τους σημασία μέσα, όμως, από το πρίσμα των βιομηχανικών όρων με βάση τους οποίους το Χόλιγουντ παρήγαγε τα είδη. Μέσα στο πλαίσιο αυτό προτείνει την επαναθεώρηση δύο βασικών ειδών, βασικών τόσο για την ίδια τη χολιγουντιανή παραγωγή, όσο και για τη θεωρία: το φιλμ νουάρ και το μελόδραμα.

Ειδικότερα, στο βιβλίο αυτό περιλαμβάνονται τα ακόλουθα κεφάλαια:

Μέρος 1. Είδος: ορισμοί και έννοιες

1. Ορισμοί του είδους

⁴¹ Altman 1999

⁴² Neale 2000

2. Διαστάσεις του είδους

Μέρος 2. Είδη

3. Τα κύρια είδη

4. Το *φιλμ νουάρ*

5. Το μελόδραμα και οι γυναικείες ταινίες

Μέρος 3. Τα είδη του Χόλιγουντ: θεωρία, βιομηχανία και ιστορία

6. Θεωρία του είδους

7. Είδη και Χόλιγουντ

Η οπτική του Neale εστιάζει στον κατ' εξοχήν κινηματογράφο που έχει δομηθεί με τη λογική του είδους και έχει ταυτόχρονα λειτουργήσει ως υπόδειγμα και προνομιακός χώρος εφαρμογής της θεωρίας του είδους. Υπό αυτήν την έννοια, ο συγγραφέας εστιάζει στο χολιγουντιανό παράδειγμα με πληθώρα παραδειγμάτων από αυτόν τον χώρο.

Από την άλλη, ο Altman προτείνει μεν με τη σειρά του επανανάγνωση των ήδη παγιωμένων και στερεότυπων αντιλήψεων για το είδος, αλλά σε ένα ευρύτερο φάσμα. Εξετάζει, λοιπόν, έναν «κατάλογο» με τις πιο διαδεδομένες αντιλήψεις για το είδος και τη λειτουργία του στη θεωρία. Ως βασικές θέσεις στον χώρο της θεωρίας του είδους θεωρεί τα ακόλουθα:

- Το είδος είναι μία χρήσιμη κατηγορία, γιατί μπορεί να γεφυρώνει διαφορετικά ενδιαφέροντα και οπτικές,
- Τα είδη καθορίζονται από την κινηματογραφική βιομηχανία και είναι αναγνωρίσιμα από το κοινό,
- Τα είδη έχουν σαφείς και σταθερές ιδιότητες και όρια,
- Μεμονωμένες ταινίες ανήκουν αποκλειστικά και σταθερά σε ένα μόνον είδος,
- Τα είδη είναι διαχρονικά,
- Τα είδη υφίστανται προβλέψιμες μεταβολές,
- Τα είδη σχετίζονται με συγκεκριμένες θεματικές, δομές και σώματα ταινιών,
- Οι ταινίες που ανήκουν σε είδη, μοιράζονται ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά,
- Τα είδη έχουν συγκεκριμένη τελετουργική ή ιδεολογική λειτουργία και
- Οι κριτικοί του είδους είναι αποστασιοποιημένοι από την πρακτική του είδους.

Στη συνέχεια θέτει τα ερωτήματα που έχουν να κάνουν με την επανεκτίμηση των παραπάνω σταθερών και δεδομένων θέσεων για το είδος:

- Από πού προέρχονται τα είδη;
- Είναι τα είδη σταθερά;
- Υφίστανται τα είδη επαναπροσδιορισμό;
- Πού είναι τοποθετημένα τα είδη;
- Πώς χρησιμοποιούνται τα είδη;
- Γιατί κάποιες φορές τα είδη αναμινγούνται;
- Ποιο ρόλο παίζουν τα είδη στη διαδικασία πρόσληψης;
- Ποιο επικοινωνιακό μοντέλο ταιριάζει στα είδη;
- Έχουν μεταβληθεί οι λειτουργίες των ειδών και του είδους με την πάροδο του χρόνου;
- Τι μπορούν να μας διδάξουν τα είδη για τα έθνη;

Και τα δύο έργα στην ουσία θέτουν σε αμφισβήτηση όσα ήταν δεδομένα και αυτονόητα στον χώρο της μελέτης του είδους. Αυτό που κάνουν είναι να στηρίζονται στο στέρεο έδαφος που μέχρι στιγμής έχει δημιουργηθεί από τα υπάρχοντα κείμενα και τις υπάρχουσες θεωρήσεις για το είδος και να προχωρούν τη συζήτηση στον βαθμό που να διευρύνουν τον ορίζοντα του είδους –ως γενικής κατηγορίας- και των επί μέρους ειδών μετατρέποντας τις έννοιες που μέχρι τώρα ήταν περιχαρακωμένες σε συγκεκριμένα και μη μεταβλητά όρια, σε εύκαμπτες κατηγορίες που έχουν τη δυνατότητα να μεταβάλλονται και να προσαρμόζονται στα δεδομένα της πρακτικής εφαρμογής του είδους από την κινηματογραφική βιομηχανία, της πρόσληψης από το κοινό, του συσχετισμού με την ιστορία και τον πολιτισμό τόσο κατά τη φάση παραγωγής των ταινιών, όσο και κατά τη φάση πρόσληψης σε μεταγενέστερες περιόδους.

Το είδος και τα είδη εμφανίζονται πλέον ως έννοιες που λειτουργούν σαν οδηγοί στην πορεία εξερεύνησης τόσο των κινηματογραφιών –πέραν του Χόλιγουντ-, όσο και των μεμονωμένων ταινιών ή σωμάτων ταινιών. Η κατάργηση των αυστηρών διαχωριστικών γραμμών και της διάκρισης άσπρου-μαύρου στον συσχετισμό των επί μέρους ειδών επιτρέπουν να αντιμετωπίσουμε από θεωρητικής τουλάχιστον πλευράς με μεγαλύτερο περιθώριο ελευθερίας το υλικό που κάθε φορά έχουμε να αντιμετωπίσουμε. Με τις απόψεις αυτές τίθενται, επομένως, τα βασικά ερωτήματα που θα διέπουν και τη δική μας έρευνα σχετικά με το σώμα των ταινιών που μελετάμε. Το σώμα των ταινιών για το οποίο κάνουμε λόγο από την αρχή της εργασίας αυτής, παρουσιάζει ήδη χαρακτηριστικά τα οποία σύμφωνα με τις προηγούμενες προσεγγίσεις του είδους, δεν μπορούσαν να ανήκουν σε

κάποια κατηγορία ονομασμένη. Η θεωρία του είδους γενικά και ειδικότερα η τωρινή της εύκαμπτη φάση επιτρέπει να γίνεται λόγος για τις υπό συζήτηση ταινίες με τρόπο που να επιτρέπει το ερώτημα αν οι ταινίες αυτές αποτελούν τελικά ή όχι είδος ή έστω κάποιας μορφής συγκροτημένο σώμα ταινιών.

Με βάση τα δεδομένα που προσφέρουν οι παραπάνω θεωρήσεις, προχωρούμε στην εξέταση της χρήσης που έγινε στο είδος σε δύο μεγάλες κατηγορίες παραγωγής, τον αμερικανικό και τις εθνικές κινηματογραφίες, προτού μελετήσουμε τη θέση του είδους στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου, με τελικό –πάντοτε- σκοπό να δοκιμάσουμε κατά πόσο η θεωρία του είδους μπορεί να απαντήσει στα ερωτήματα σχετικά με το σώμα ταινιών που μας απασχολούν.

1.2.6. ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΘΝΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Η ύπαρξη του είδους σηματοδοτεί, όπως είδαμε και παραπάνω, την περίπτωση του αμερικανικού κινηματογράφου και για την ακρίβεια την εμπορική του εκδοχή από το Χόλιγουντ που αποτελεί κατά γενική ομολογία το πιο διακινημένο και διακινούμενο τμήμα της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής. Ωστόσο, αυτό δεν συνεπαγόταν αυτονόητα την ένταξη του είδους στις ιστορικές θεωρήσεις για τον κινηματογράφο αυτό, ούτε –πολύ περισσότερο- για κάθε άλλη εθνική κινηματογραφία.

Εξετάζοντας κανείς τις έγκυρες ιστορίες για τον παγκόσμιο κινηματογράφο⁴³, θα διαπιστώσει ότι η επίδραση που άσκησε πάνω τους η μεταβολή των θεωρητικών σχημάτων με προτεραιότητα -ή έστω με την έμφαση- στο είδος από τη δεκαετία του '60 και μετά, έχει αφήσει έντονο το αποτύπωμά της. Ενδιαφέρον έχει να δούμε ποιες είναι οι τάσεις της παγκόσμιας ιστοριογραφίας για τον κινηματογράφο, προκειμένου να κατανοήσουμε το πώς κινήθηκε ο ιστορικός και ο κριτικός λόγος σχετικά με τον ελληνικό κινηματογράφο και τη θέση που αποδόθηκε μέσα στο πλαίσιο αυτό στο είδος.

⁴³ Cook, Gomery, Nowell-Smith

Έτσι, στην περίοδο όπου ακόμη η θεωρία δεν έχει προβάλλει το παράδειγμα του είδους, ο Georges Sadoul⁴⁴ το 1955 γράφει την ιστορία του για τον παγκόσμιο κινηματογράφο με κριτήρια τις προσωπικότητες (σκηνοθέτες, αστέρες, παραγωγούς), την εμπορική και την καλλιτεχνική διάσταση, την τεχνική ανανέωση, τις αφηγούμενες ιστορίες ανά ταινία, τις τεχνικές διαφοροποιήσεων και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας⁴⁵. Μέσα στο πλαίσιο αυτό δεν υπάρχει περιθώριο για συζήτηση σχετικά με το είδος, αφού θέματα που άπτονται του χώρου του, καλύπτονται από άλλες σκοπιές. Έτσι, υπάρχει παντελής έλλειψη αναφοράς στα είδη στα κεφάλαια του βιβλίου όπου μελετάται η ανάπτυξη της εμπορικής εκμετάλλευσης⁴⁶, η πρώτη φάση ανάπτυξης του Χόλιγουντ και η επικράτηση του αμερικανικού κινηματογράφου⁴⁷, περίοδοι στενά συνδεδεμένες με την ανάπτυξη του είδους. Αντίθετα, στο κεφάλαιο για την εισαγωγή του ομιλούντος στην αμερικανική κινηματογραφία⁴⁸ το είδος κάνει την εμφάνισή του και μάλιστα με αναφορές που υποδηλώνουν ότι τα είδη προϋπήρχαν στον αμερικανικό κινηματογράφο⁴⁹ χωρίς, όμως, προηγουμένως να έχει γίνει γενικά ή ειδικά λόγος για το είδος και χωρίς να γίνει, έστω και στο σημείο αυτό, συγκεκριμένη αναφορά στους λόγους που κάνουν αναπόφευκτη την αναδρομή στην κατηγορία αυτή. Το είδος, όπου και όταν εμφανίζεται, υπάρχει ως αυτονόητη κατηγορία, χωρίς ανάλυση και χωρίς εξήγηση για το πώς και το γιατί βρέθηκε στην κινηματογραφική ιστορία. Προφανώς, θεωρείται κατηγορία προϋπάρχουσα του κινηματογράφου και γι' αυτό εντασσόμενη σε αυτόν κατά τρόπο απολύτως «φυσικό». Αυτή η φυσική ένταξη μένει να συζητηθεί παρακάτω συσχετιζόμενη και με τον τρόπο με τον οποίο έχει δομηθεί και ο κριτικός και θεωρητικός λόγος γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο.

⁴⁴ Sadoul 1955

⁴⁵ Καθόλου παράδοξο για κάποιον που ήταν ανάμεσα σε αυτούς που υπέγραψαν το *Σουρεαλιστικό Μανιφέστο*, το οποίο περιστρέφεται γύρω από την ταινία *L' age d' or* (1930) του Λουίς Μπουνιουέλ, μία ταινία που ανήκει στην αβάν-γκάρντ, την καλλιτεχνική έκφραση που στηρίζεται στην πρωτοτυπία και το ξάφνιασμα, στους αντίποδες δηλαδή του είδους.

⁴⁶ Sadoul 1955, Κεφάλαιο Έβδομο, «Η ανάπτυξη της εκμετάλλευσης και της ταινίας τέχνης», σελ. 77-86.

⁴⁷ Sadoul 1955, Κεφάλαιο Δέκατο Τρίτο, «Ο αμερικανικός κινηματογράφος κατακτά την ηγεμονία», σελ. 132-142, Κεφάλαιο Εικοστό, «Η ίδρυση του Χόλιγουντ», σελ. 237-259.

⁴⁸ Sadoul 1955, Κεφάλαιο Εικοστό Τρίτο, «Ο αμερικανικός ομίλων (1928-1941)», σελ. 287-307.

⁴⁹ Sadoul 1955, «[Η προσφυγή στο θέατρο] έκανε να γεννηθούν νέα είδη», σελ.287, «Η πρωτεύουσα του κινηματογράφου ... αναζητούσε πάντα καινούργια είδη από το θέατρο», σελ. 291.

Μεταγενέστερες ιστορίες του παγκόσμιου κινηματογράφου⁵⁰ δείχνουν να έχουν αφομοιώσει ως ένα βαθμό τις απόρροιες της θεωρίας του κινηματογράφου σχετικά με το είδος. Οι ιστορίες αυτές δομούνται, γενικότερα, γύρω από δύο βασικές αναλυτικές κατηγορίες: από τη μία είναι ο αμερικανικός κινηματογράφος όπως διαμορφώνεται από τη χολυγουντιανή παραγωγή και από την άλλη είναι οι εθνικές κινηματογραφίες. Ο Cook αφιερώνει επτά από τα δεκαοκτώ κεφάλαια της ιστορίας του στον αμερικανικό κινηματογράφο, ο Gomery πέντε από τα δεκατέσσερα (αν και τα υπόλοιπα δομούνται γύρω από τη σχέση των εθνικών κινηματογραφιών με το Χόλιγουντ) και ο Nowell-Smith έξι από τα έντεκα. Και στις τρεις περιπτώσεις τα υπόλοιπα κεφάλαια αποτελούν επισκοπήσεις εθνικών κινηματογραφιών.

Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται το Χόλιγουντ και οι εθνικοί κινηματογράφοι διαφέρει σε αρκετά σημεία. Όσον αφορά στο Χόλιγουντ, άξονες γύρω από τους οποίους συγκροτούνται τα κείμενα των ιστοριών, αποτελούν οι έννοιες των τεχνικών επιτευξέων, των συνθηκών παραγωγής, του είδους, του αστέρα και του σκηνοθέτη. Είναι σαφές ότι στις τελευταίες δεκαετίες το είδος έχει κατακτήσει τη θέση του όχι μόνον στη θεωρητική προσπέλαση του κινηματογράφου, αλλά ακόμη και στην ιστορική ανασκόπησή του.

Αυτό αποδεικνύεται και από τους τίτλους των κεφαλαίων του Cook «Νέα και παλαιά είδη»⁵¹, «Μεταπολεμικά είδη στην Αμερική»⁵² και «Τα είδη στη δεκαετία του '50»⁵³ και από το αντίστοιχο εκτεταμένο κεφάλαιο στην ανθολόγηση του Nowell-Smith «Κινηματογράφος του είδους»⁵⁴, όπου γίνεται λόγος για την ιστορική σχέση αμερικανικού κινηματογράφου και είδους με ανάλυση των επί μέρους ειδών που συνδέονται με αυτόν. Όσον αφορά στην εθνική κινηματογραφία η προσέγγιση γίνεται με όρους ατομικών επιτευξέων συγκεκριμένων σκηνοθετών ή με όρους καλλιτεχνικών ανανεώσεων από εθνικά ρεύματα, ενώ συνοψολογίζεται και παρουσιάζεται και το γενικότερο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι εθνικές κινηματογραφίες.

⁵⁰ Cook 1981/1990, Gomery 1991, Nowell-Smith 1996

⁵¹ Cook 1981/1990, σελ. 290-296

⁵² Cook 1981/1990, σελ. 464-471

⁵³ Cook 1981/1990, σελ. 506-530.

⁵⁴ Nowell-Smith, σελ. 276-321

Η τάση, δηλαδή, είναι οι έννοιες του είδους και της εθνικής κινηματογραφίας να μην εναλλάσσονται στο ίδιο περιβάλλον και να αποκλείουν κατά κάποιο τρόπο η μία την άλλη: δεν μπορεί κάτι που είναι στον χώρο του είδους να εμφανίζεται και κάτω από την κατηγορία «εθνικός κινηματογράφος» και το αντίστροφο. Αυτό στηρίζεται στο ότι η εθνική κινηματογραφία απασχολεί την ιστοριογραφία του κινηματογράφου στον βαθμό που εκφράζεται μέσα από τη δημιουργία μεμονωμένων σκηνοθετών με «έργο» προσωπικής «έμπνευσης»⁵⁵, ή μέσα από καλλιτεχνικά ρεύματα, που συγκροτούν, υπό αυτή την έννοια, εθνικές σχολές κινηματογράφου, οι οποίες με τη σειρά τους στηρίζονται στο άθροισμα των έργων μεμονωμένων καλλιτεχνών με κοινά χαρακτηριστικά.

Αυτή η διάσταση απορρέει στην ουσία από μία άλλη βαθύτερη διάκριση. Υφίσταται στην επικρατούσα για χρόνια ιδεολογία των θεωρητικών και ιστορικών του κινηματογράφου, αλλά και των κινηματογραφιστών ανά τον πλανήτη μία θεμελιώδης διάκριση μεταξύ αμερικανικού και ευρωπαϊκού / παγκόσμιου κινηματογράφου. Η διαχωριστική αυτή γραμμή ταυτόχρονα αποτελούσε –και για πολλούς αποτελεί ακόμη– και το όριο μεταξύ εμπορικότητας και καλλιτεχνικότητας στον κινηματογράφο.

Οι διακρίσεις αυτές προϋποθέτουν πολύ συγκεκριμένες ιδεολογικές τοποθετήσεις απέναντι στο θέμα και εντάσσονται μέσα στις ρητορικές που προκύπτουν από την ιδεολογία της απαξίωσης των διανοουμένων απέναντι στα φαινόμενα της «μαζικής κουλτούρας», του σύγχρονου αστικού λαϊκού πολιτισμού στον οποίο ανήκουν κατ' εξοχήν οι ταινίες του Χόλιγουντ, και στην ταυτόχρονη εξύψωση της πρωτοπορίας και της καλλιτεχνικότητας, όπως έχει αναπτυχθεί στον ευρωπαϊκό χώρο. Δεν πρόκειται εδώ να αναλυθούν οι όροι αυτής της συζήτησης. Περιληπτικά μόνον αναφέρεται ότι πρόκειται για την απόρριψη από τη σκοπιά των μαρξιστικών αναλύσεων του πολιτισμού και από αυτήν της Σχολής της Φραγκφούρτης έναντι κάθε πολιτισμικού προϊόντος του σύγχρονου κόσμου που υπόκειται σε αυτό που

⁵⁵ Οι λέξεις «έργο» και «έμπνευση» τίθενται εντός εισαγωγικών ακριβώς για να φανεί το μη αυτονόητο της χρήσης τους και το ότι ανήκουν ουσιαστικά σε μία συγκεκριμένη ρητορική που θέτει στο επίκεντρο το πρόσωπο από το οποίο πηγάζει το κείμενο και όχι το ίδιο το κινηματογραφικό κείμενο.

οι φιλόσοφοι και θεωρητικοί της Σχολής αυτής ονόμαζαν «μηχανική αναπαραγωγή»⁵⁶.

Το ιδεολογικό αυτό παράδειγμα, ωστόσο, δείχνει να δέχεται τις τελευταίες δεκαετίες σοβαρότατη αμφισβήτηση τόσο σε καθαρά θεωρητικό επίπεδο, όσο και στον τρόπο με τον οποίο διεξάγεται η έρευνα για τον κινηματογράφο. Ήδη από τη δεκαετία του '60 αρχίζει να παρατηρείται αλλαγή στάσης απέναντι στα πολιτισμικά προϊόντα που ανήκουν στην κατηγορία της μηχανικής αναπαραγωγής και του λαϊκού αστικού πολιτισμού. Η αλλαγή αυτή σχετίζεται με τη συγκρότηση του χώρου των πολιτισμικών σπουδών (cultural studies) με βάση τη βρετανική σχολή που προέκυψε από τα κείμενα του Raymond Williams⁵⁷. Οι πολιτισμικές σπουδές μετέβαλαν την οπτική γωνία απέναντι σε ό,τι μέχρι τότε θεωρείτο χαμηλής αισθητικής αξίας και ύποπτης ιδεολογικής βάσης – υπό την έννοια ότι αναπαρήγαγε και ενίσχυε τις κυρίαρχες ιδεολογίες. Έτσι, τα πολιτισμικά προϊόντα που ανήκαν σε αυτή την κατηγορία γενικά και το τμήμα του κινηματογράφου που είχε «στιγματιστεί» με τον χαρακτηρισμό «εμπορικός» και είναι αυτός που, χωρίς να τον έχουμε προσδιορίσει με αυτήν την ονομασία μέχρι στιγμής, μας απασχολεί, αναβαθμίστηκαν και δημιουργήθηκε ένα πλαίσιο αναφοράς που επέτρεπε μία λιγότερο ιδεολογικά φορτισμένη και απορριπτική στάση απέναντι τους. Η νέα στάση απέναντι στη διάκριση αμερικανικού / ευρωπαϊκού και εμπορικού / καλλιτεχνικού συνάδει με την ανάδειξη του είδους σε βασική κατηγορία ανάλυσης των ταινιών, διαδικασία που έχει προκύψει στο εσωτερικό των κινηματογραφικών σπουδών για τους δικούς της λόγους.

Έτσι, έχει δημιουργηθεί το θεωρητικό περιθώριο για επανεξέταση των εθνικών κινηματογραφιών σε άλλη βάση. Πρώτα από όλα, τώρα οργανικό τμήμα τους θεωρείται και το κομμάτι εκείνο που μέχρι τώρα ήταν ανύπαρκτο στη θεωρία και την ιστορία, αν και κάλυπτε το μεγαλύτερο μέρος μίας εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής και είχε δημιουργηθεί με κριτήρια εμπορικότητας και μαζικής λαϊκής κατανάλωσης. Εμφανίζονται, πλέον, τίτλοι βιβλίων, συλλογές άρθρων και ειδικά αφιερώματα περιοδικών ή διεξάγονται συνέδρια για τον λαϊκό, εμπορικό κινηματογράφο ή για το

⁵⁶ Χαρακτηριστικότερο είναι το άρθρο του Benjamin, το οποίο όχι τυχαία βρίσκεται ενταγμένο και σε συλλογικό τόμο για τον κινηματογράφο. Benjamin, Walter, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» στο Mast et al. 1992 (4)

«πραγματικό» σύνολο της παραγωγής μίας εθνικής κινηματογραφίας. Ενδιαφέρον έχει επίσης το γεγονός ότι υπάρχει μία τάση αναθεώρησης γενικότερα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου σε αυτό το πλαίσιο.

Πέρα από τις μελέτες όπου το ευρωπαϊκό αντιπαραβάλλεται προς το αμερικανικό με όρους οικονομίας και πολιτισμικού ανταγωνισμού⁵⁸, υπάρχει και η συνολική αντιμετώπιση της ευρωπαϊκής λαϊκής παραγωγής στον κινηματογράφο με τους όρους που αντιμετωπίζεται ο αμερικανικός κινηματογράφος. Χαρακτηριστικότερη θεωρώ την περίπτωση του βιβλίου που κυκλοφόρησαν στα 1992 οι Dyer και Vincendeau με τίτλο *Popular European Cinema* [=Λαϊκός ευρωπαϊκός κινηματογράφος], από το οπισθόφυλλο του οποίου μεταφέρω:

«Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος δεν είναι απλώς κινηματογράφος 'τέχνης', ούτε ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ευρώπη είναι απλώς ένα μεταμφιεσμένο Χόλιγουντ. Στην πραγματικότητα, το ύφος, οι αστέρες και τα είδη⁵⁹ του λαϊκού ευρωπαϊκού κινηματογράφου –τα σουηδικά μελοδράματα, οι ιταλικές ταινίες τρόμου, τα γαλλικά μιούζικαλ- έχουν όλα τις δικές τους συμβάσεις, επιφανειακά όμοιες με αυτές του Χόλιγουντ, αλλά ουσιαστικά διάφορες.»

Μία τέτοια οπτική σηματοδοτεί μία εντελώς διαφορετική στάση απέναντι στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και –συνεκδοχικά- επιτρέπει τη νομιμοποίηση της συζήτησης για τον ελληνικό λαϊκό / εμπορικό κινηματογράφο μέσα από το πρίσμα του είδους, ακόμη και η εξέταση της κριτικής, της ιστοριογραφίας ή / και της θεωρίας γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο αποδειχθεί ότι δεν έχει αφήσει χώρο για το είδος.

⁵⁷ Turner 1990, σελ. 51-67

⁵⁸ Sorlin 1991, Nowell-Smith et al. 1998

⁵⁹ Η υπογράμμιση δική μου.

2. ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ, ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ

ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η στάση των Dyer και Vincendeau¹ θέτει δύο κριτήρια με βάση τα οποία μπορεί να κινηθεί η προσέγγισή μας. Από τη μία, μας διευκολύνει να συζητήσουμε σχετικά με το σώμα των ταινιών που μας απασχολεί, από την οπτική γωνία του είδους, αφού το συμπεριλαμβάνει στους βασικούς τρόπους συζήτησης για τους επί μέρους ευρωπαϊκούς κινηματογράφους και, επομένως, και για τον ελληνικό.

Από την άλλη, όμως, οι Dyer και Vincendeau επισημαίνουν έναν κίνδυνο, τον οποίο οφείλουμε να λάβουμε πολύ σοβαρά υπ' όψιν μας. Δεν επιτρέπεται να προβάλουμε με τρόπο αυτόνομο ό,τι γνωρίζουμε για το χολιγουντιανό είδος στον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν δομήθηκαν τα πράγματα κατ' αναλογία προς τις χολιγουντιανές δομές στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχει συσχετισμός ανάμεσα στις δύο δομές, οφείλει κάποιος να είναι πολύ επιφυλακτικός στη χρήση μεταφορών από το ένα σύστημα στο άλλο. Αυτό δεν θα ήταν εξ άλλου δυνατόν από τη στιγμή που εντελώς διαφορετικές οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες ίσχυαν στις δύο χώρες.

Σύμφωνα μάλιστα με τους μελετητές υπάρχουν μεγαλύτερες σχέσεις τόσο σε επίπεδο δομών, όσο και σε επίπεδο επιδράσεων στα φιλμικά κείμενα που παράγονταν, με άλλες κινηματογραφίες της περιόδου, όπως οι ευρωπαϊκές (γαλλική – ιταλική)² και οι ανατολικές (ινδική – τουρκική)³. Συγκεκριμένα, ο Δημήτρης Ελευθεριώτης γράφει σχετικά:

«Οι λαϊκές ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του '60 δεν ακολουθούν αυτό το μοντέλο [=χολιγουντιανό], παρά τον ισχυρισμό πολλών Ελλήνων κριτικών και ιστορικών του κινηματογράφου ότι δεν αποτελούν παρά ανεπιτυχείς απομιμήσεις του κλασικού χολιγουντιανού σπλ. Το γεγονός ότι οι Έλληνες κριτικοί θεωρούν ότι το Χόλιγουντ αποτελεί το σχετικό πλαίσιο αναφοράς για μια κριτική προσέγγιση του ελληνικού κινηματογράφου, φανερώνει την ηγεμονική θέση που καταλαμβάνουν οι δυτικοί τρόποι κινηματογραφικής παραγωγής στις κρίσιμες συζητήσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο. Πραγματικά μου προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η ομοιότητα στη μορφή ανάμεσα σε συγκεκριμένους τύπους ελληνικών ταινιών και ταινιών που

¹ Βλ. το τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου.

² Κολοβός 1999, σελ. 334

παρήχθησαν στην Τουρκία ή στην Ινδία δεν αναλύθηκε ποτέ από τους κριτικούς.»⁴

Θα έπρεπε, επίσης, σε αυτό το σημείο να συνειδητοποιήσουμε ότι το να μεταφέρουμε σχήματα και δομές από θεωρητικές και ιστορικές ανασκοπήσεις άλλων κινηματογραφιών και μάλιστα αυτών που αποτελούν τις πιο ισχυρές στον κόσμο οικονομικά και ιδεολογικά κινηματογραφίες, εμπεριέχει και άλλους κινδύνους διαφορετικής τάξης. Ο αμερικανικός κινηματογράφος έχει επικρατήσει ανά τον πλανήτη σε όρους οικονομίας και ιδεολογικής προσπέλασης δημιουργώντας αυτό που έχει ονομαστεί από πολλούς «πολιτιστικός ιμπεριαλισμός»⁵. Το να αντιγράψουμε κατά γράμμα τις αναγνώσεις αυτού του κινηματογράφου και να τις προβάλουμε πάνω σε έναν άλλον κινηματογράφο, τον ελληνικό, συνεπάγεται επέκταση του πολιτισμικού επεκτατισμού και στη θεωρία και την ιστορία. Αυτό ίσως να αποτελεί εξ ίσου σοβαρό κίνδυνο με τον καθεαυτό πολιτισμικό ιμπεριαλισμό.

Δεν μπορούμε, ωστόσο, να αγνοήσουμε τον συσχετισμό μεταξύ των δομών παραγωγής και συγκρότησης των ειδών ανάμεσα στις δύο κινηματογραφίες. Είναι σαφές ότι εκ μέρους των οικονομικών παραγόντων στις εθνικές κινηματογραφίες υπάρχει προσπάθεια για μίμηση του Χόλιγουντ, το οποίο τους έχει αποδείξει ότι μπορεί να αποδώσει σε οικονομικά μεγέθη. Επομένως, για όσους ενδιαφέρονται πρωτίστως για αυτή την πλευρά της παραγωγής, προφανώς ο χολιγουντιανός κινηματογράφος λειτουργεί ως πρότυπο πάνω στο οποίο γίνεται προσπάθεια να χτιστούν οι εγχώριες κινηματογραφίες –ή έστω ένα τμήμα τους- ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζονται κατά περίπτωση⁶.

Στα προηγούμενα κεφάλαια έγινε σαφές ότι το είδος έχει προκαλέσει έναν ζωντανό και δημιουργικό διάλογο μεταξύ των ερευνητών του κινηματογράφου και δη αυτών που ασχολούνται με το περισσότερο εμπορικό, βιομηχανικό, τυποποιημένο κομμάτι του, αλλά και με την πραγματική πολιτισμική αξία/χρήση που έχει γίνει εκ μέρους του κοινού

³ Ελευθεριώτης 2002, σελ. 169

⁴ Ελευθεριώτης 2002, σελ. 168-9

⁵ Για μία συζήτηση για τον αμερικανικό πολιτιστικό ιμπεριαλισμό υπάρχει και στα ελληνικά ο συλλογικός τόμος *Πολιτιστικός Ιμπεριαλισμός*.

αυτών των κινηματογραφικών κειμένων. Η προσέγγιση αυτή διευκολύνει την αντιμετώπιση ομάδων εμπορικών ταινιών που παρουσιάζουν ταύτιση ως προς τα ειδολογικά χαρακτηριστικά τους. Υπό την έννοια αυτή μπορεί το είδος να χρησιμοποιηθεί στην προσέγγιση του σώματος των ταινιών που μας απασχολούν, από τη στιγμή μάλιστα που είδαμε ότι η συγκεκριμένη ανάλυση έχει αρχίσει να χρησιμοποιείται και στην ανάλυση των εθνικών κινηματογραφιών και, όπως θα έχουμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε παρακάτω, έχει ήδη συντελεστεί σε πρόσφατες μελέτες στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Η μελέτη με βάση το είδος, επομένως, μπορεί να εφαρμοστεί και στη δική μας έρευνα στον βαθμό που έχουμε διαπιστώσει έστω και σε ένα πρώτο μη συστηματικό επίπεδο μία σειρά από χαρακτηριστικά τα οποία θα μπορούσαν να αποτελέσουν δυνάμει χαρακτηριστικά είδους.

Ας υπενθυμίσουμε εδώ ότι το θέμα που έχει τεθεί από την αρχή της εργασίας αυτής έχει να κάνει με την ίδια τη συγκρότηση του σώματος των ταινιών στις οποίες πρωταγωνιστεί ο συγκεκριμένος τύπος ήρωα τον οποίο μελετάμε. Θέσαμε μία σειρά από κριτήρια –τα δυνάμει ειδολογικά χαρακτηριστικά-, τα οποία, όμως, δεν ήταν αρκετά για να περιχαράξουν τον χώρο της έρευνάς μας. Στην ουσία επρόκειτο για ταυτολογίες. Ήταν σαν να λέγαμε: «οι ταινίες με τα χαρακτηριστικά Χ είναι οι ταινίες με τα χαρακτηριστικά Χ». Η θεώρηση μέσα από την οπτική γωνία του είδους φάνηκε ότι μπορούσε να δώσει διέξοδο σε αυτή την ταυτολογία.

Η κατάσταση περιπλέχθηκε από το γεγονός ότι ευθύς εξ αρχής ήταν σαφές ότι, αν και υπάρχουν χαρακτηρισμοί από την κατηγορία του είδους που συνοδεύουν τις ταινίες της έρευνας αυτής, αυτοί δεν είναι κοινοί: κάθε κριτικός ή κάθε ιστορικός χαρακτηρίζει καθεμία από αυτές με διαφορετικό τρόπο, αλλά και κάθε κριτικός ή κάθε ιστορικός –παρά τις αναμενόμενες αλληλεπιδράσεις- δεν χαρακτηρίζει κάθε ταινία με τον ίδιο τρόπο που τη χαρακτηρίζει ένας άλλος. Αυτό είχε οδηγήσει σε μία νέα σειρά ερωτημάτων: Υπάρχει κάποιου τύπου ενότητα είδους σε αυτές τις ταινίες; Αν υπάρχει, για ποιον λόγο δεν αποτυπώνεται σε ενιαία ονομασία;

⁶ Η συζήτηση για την οργάνωση των βιομηχανικών δομών και της ελληνικής παραγωγής στη δεκαετία του '60 θα μας απασχολήσει παρακάτω, όταν θα γίνει λόγος για τον τρόπο με τον οποίο γίνονταν η παραγωγή στη Φίνος Φιλμ.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο οφείλουμε να περάσουμε από τη γενική θεώρηση του είδους ως κατηγορίας ανάλυσης γενικά στον κινηματογράφο, σε ειδικότερα θέματα που σχετίζονται με το είδος στον ελληνικό κινηματογράφο. Δύο είναι οι τομείς που θα μας απασχολήσουν: η γενικότερη στάση των κριτικών, των ιστορικών και των θεωρητικών απέναντι στο είδος και η επί μέρους αντιμετώπισή τους για τις ταινίες που μας ενδιαφέρουν.

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να επισκοπήσουμε όσες αναφορές σε είδος και σε ιδεολογικούς χαρακτηρισμούς μπορέσαμε να ερευνήσουμε σε ελληνικά κείμενα ιστορίας, κριτικής και θεωρίας του κινηματογράφου. Πρόκειται, βεβαίως, για ένα διευρυμένο -αν και όχι, πιθανότατα, εξαντλητικό- σώμα κειμένων των τελευταίων 35 περίπου ετών. Σε ένα τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα είναι απολύτως αναμενόμενο η στάση των ιστορικών, των κριτικών και των θεωρητικών του ελληνικού κινηματογράφου απέναντι στο είδος να μην είναι ούτε σταθερή, ούτε ενιαία - όπως δεν είναι και για πολλές άλλες παραμέτρους με βάση τις οποίες μπορούμε να συγκρίνουμε τα κείμενά τους. Οφείλουμε να διευκρινίσουμε από την αρχή ότι πρόκειται για κείμενα διαφορετικής έκτασης -από άρθρα μέχρι βιβλία-, διαφορετικής ρητορικής -κριτική, ιστορία, θεωρία-, διαφορετικών στοχεύσεων και διαφορετικών ιδεολογικών και μεθοδολογικών στάσεων. Αυτές οι διαφορές καθιστούν τις συγκρίσεις μεταξύ των κειμένων δύσκολη υπόθεση. Ωστόσο, στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να απομονώσουμε τις πληροφορίες που τα κείμενα αυτά μας προσφέρουν για το είδος γενικά και τα είδη του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου ειδικότερα, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις διαφορές που προαναφέραμε στον βαθμό που επηρεάζουν τη συζήτηση για το είδος.

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι αρχικά η αναφορά στα είδη έχει την ιδεολογική φόρτιση που συναντήσαμε ήδη στην περίπτωση της ιστοριογραφίας του Georges Sadoul. Δεν είναι τυχαίο εξ άλλου ότι αυτή η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου έχει μεταφραστεί στα ελληνικά -γεγονός που αποδεικνύει την πνευματική συνέχεια και επιρροή από τον ένα χώρο στον άλλο. Όσο, όμως, προχωράμε σε θεωρήσεις πιο πρόσφατες και προερχόμενες από ιστορικούς ή θεωρητικούς (και) από άλλους χώρους έρευνας και όχι αποκλειστικά από την πρακτική

ενασχόληση με τον κινηματογράφο, τα θεωρητικά εργαλεία και οι οπτικές απέναντι στο αντικείμενο μεταβάλλονται και έτσι αλλάζει σταδιακά και η θέση απέναντι στο είδος.

Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να προβούμε σε δύο διευκρινίσεις. Πρώτον, τα είδη κατέχουν ιδιαίτερη θέση στην τρέχουσα δημοσιογραφική κριτική. Ωστόσο, για τις ανάγκες της έκτασης και των σκοπών αυτής της μελέτης δεν θα προβούμε σε επισκόπηση αυτού του τύπου των κειμένων, παρά μόνον στον βαθμό που σχετίζονται με το συγκεκριμένο σώμα ταινιών που μας απασχολεί. Έτσι, αναζητούμε τις αναφορές στο είδος σε κείμενα που αναπτύσσουν άλλου τύπου ρητορικές γύρω από τον κινηματογράφο (κριτικές πέρα από τα όρια της εφημερίδας ή του μηνιαίου εντύπου γενικού περιεχομένου, ιστορικές, θεωρητικές). Βεβαίως, πολλοί από τους δημιουργούς των κειμένων που θα μας απασχολήσουν, έχουν παραγάγει και κείμενα δημοσιογραφικής ρητορικής, υιοθετώντας συχνά διαφορετική στάση απέναντι στο είδος ανάλογα με τον τύπο και τη ρητορική του παραγόμενου κειμένου.

Δεύτερον, προχωρούμε από την αρχή σε έναν πρώτο γενικό διαχωρισμό των κειμένων που θα μας απασχολήσουν σε δύο μεγάλες κατηγορίες: Σε αυτά όπου το είδος αποτελεί μία περιφερειακή⁷ κατηγορία στην προσέγγιση –ιστορική, κριτική ή θεωρητική– του ελληνικού κινηματογράφου και σε αυτά όπου το είδος αποτελεί τη βάση για τον ορισμό ενός σώματος ταινιών με απώτερο σκοπό είτε την ίδια τη μελέτη του είδους, είτε επί μέρους χαρακτηριστικών του, είτε –τέλος– ιδεολογικών ή πολιτισμικών στοιχείων συνυφασμένων με το συγκεκριμένο σώμα ταινιών ή με το συγκεκριμένο είδος.

2.1. ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΩΣ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τα πρώτα κείμενα στα οποία ανατρέχουμε, είναι αυτά που δημοσιεύτηκαν στα περιοδικά *Ελληνικός Κινηματογράφος* και *Σύγχρονος Κινηματογράφος*,

⁷ «Περιφερειακή» εδώ σημαίνει «όχι κεντρική», «όχι αποκλειστική», αλλά μία από τις πολλές προσεγγίσεις που εφαρμόζονται για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ενδεικτικά αναφέρω εδώ άλλες περιφερειακές κατηγορίες που απαντούν στα ίδια κείμενα: δημιουργοί/σκηνοθέτες, σενάριο, παραγωγοί, πρωταγωνιστές, μεμονωμένες ταινίες, διάσταση μεταξύ εμπορικού – ποιοτικού κινηματογράφου.

τα οποία κυκλοφόρησαν διαδοχικά από το 1966 έως τις αρχές της δεκαετίας του '70, αποτελώντας –ανάμεσα στα άλλα– έναν πρώτο οργανωμένο χώρο παραγωγής κριτικών και θεωρητικών κειμένων για τον ελληνικό κινηματογράφο⁸.

Στο κείμενο «Πορεία και προοπτικές του Ελληνικού Κινηματογράφου»⁹ ο Δημήτρης Σταύρακας μιλά στην ιστορική ανασκόπησή του για τα *επίκαιρα* των πρώτων φάσεων του ελληνικού κινηματογράφου και, παρακάτω, όταν πλέον κάνει λόγο για τη δεκαετία του 1950, αναφέρει: «Δημιουργούνται τα επιτυχημένα εμπορικά είδη: η *φουστανέλλα*, το *μελό*, το *αστυνομικό δράμα*, το *μιούζικαλ* ...»¹⁰. Ο Σταύρακας, αν και στη συνέχεια του κειμένου του αναφέρεται στη συνυφασμένη με το είδος «τυποποίηση της ελληνικής παραγωγής», δεν τη συνδέει με αυτό.

Ένα από τα κείμενα με τη μεγαλύτερη απήχηση στους μεταγενέστερους μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, είναι το άρθρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τον γενικό τίτλο «Σκέψεις και διαπιστώσεις»¹¹, το οποίο δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Στη δεύτερη συνέχεια που πραγματεύεται το σενάριο, ο Καμπανέλλης συνδέει αυτήν την κατηγορία με το είδος:

«Η κακομοιριά, που έδερνε και δέρνει την ελληνική κινηματογραφία από πλευράς σεναρίων, οφείλεται σ' αυτήν την άρνηση [=να αντλείς έργα απ' τη δική σου πραγματικότητα]. Κάθε τόσο περνάμε από μόδα σε μόδα. [...]
Μετά από τα *φουστανελλοφόρα*, οι «*κομεντί*». Μετά τις «*κομεντί*» τα *κοινωνικο-αστυνομικά*. Μετά απ' αυτά τα «*μιούζικαλ*». Μετά απ' τα «*μιούζικαλ*» τα ελληνικά «*ουέστερν*» και τώρα τα *αντιπολεμικά*. Αρκούν νομίζω οι χαρακτηρισμοί «*κομεντί*», «*μιούζικαλ*», «*ουέστερν*» για να επιβεβαιώσουν την συγγενειά τους με τον τόπο στον οποίο παράγονται και το πόσο Έλληνες δημιουργοί, αισθάνονται αυτοί που τα γράφουν.»¹²

Για τον συγγραφέα, η δημιουργία ταινιών με βάση το είδος, αυτομάτως συνεπάγεται επιρροή από τον ξένο κινηματογράφο και

⁸ Ευχαριστώ τον κ. Μπάμπη Ακτσόγλου για την παραχώρηση του αρχείου του με τα τεύχη των δύο αυτών περιοδικών.

⁹ Σταύρακας 1967, σελ. 5-12

¹⁰ Η υπογράμμιση δική μου.

¹¹ Καμπανέλλης 1969

¹² Καμπανέλλης 1969, σελ.32-33 – η υπογράμμιση δική μου.

ταυτόχρονα αδυναμία έκφρασης της πραγματικής, δηλαδή της ελληνικής, ζωής μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο. Πέρα από τη στάση αυτή, ας επισημανθεί ότι ο Καμπανέλλης μας παρέχει μία σειρά ειδών για τον ελληνικό κινηματογράφο με κριτήριο μάλιστα τη χρονική διαδοχή της κορύφωσής τους στην παραγωγή:

Φουστανελλοφόρα
Κομεντί
Κοινωνικο-αστυνομικά
Μιούζικαλ
Ουέστερν
Επικοπολεμικά

Στο επόμενο τεύχος του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* υπάρχει το κείμενο του Τάκη Παπαγιαννίδη με τίτλο «Τα στάνταρντ του ελληνικού κινηματογράφου»¹³. Σε αυτό ο συγγραφέας αναλύει πτυχές του εμπορικού κινηματογράφου και χρησιμοποιεί τις έννοιες της τυποποίησης και του είδους σε χαλαρή μεταξύ τους σύνδεση. Μέσα, λοιπόν, από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί κάνει λόγο για:

Μιούζικαλ
Έπος
Δράμα
Κωμωδία
Λαϊκή ταινία
Κοινωνικό δράμα
Αστικό δράμα
Κοινωνική ταινία

Έχει ενδιαφέρον να σταθούμε σε μία φράση του σχετικά με τη δραματουργία σε «μία τυποποιημένη *‘λαϊκή ταινία’* με ήρωες τον πλούσιο νέο και τη φτωχή φίλη του». Γράφει, λοιπόν, ο Παπαγιαννίδης: «αν και [...] η τοποθέτηση του φιλμ είναι σαφής ως προς τον χρόνο και τον τόπο κι ο

χαρακτηρισμός του είδους το ίδιο σαφής (κοινωνικό δράμα) εν τούτοις δεν υπάρχει διερεύνηση ούτε του χώρου ούτε των καταστάσεων»¹⁴. Το ενδιαφέρον τόσο της φράσης αυτής, όσο και της όλης τοποθέτησης του Παπαγιαννίδη έγκειται στο ότι παρουσιάζει ως σαφή τη σύνδεση μεταξύ ειδών και συγκεκριμένων ταινιών και ότι αντιμετωπίζει τους όρους που σχετίζονται με το είδος, ως περιγραφικούς και όχι ως αξιολογικούς. Βεβαίως, λείπει το γενικό μοντέλο μέσα στο οποίο εντάσσονται τα είδη για τα οποία κάνει λόγο, και γι' αυτό η σχέση των όρων *δράμα, κοινωνικό δράμα, αστικό δράμα και κοινωνική ταινία* παραμένει ουσιαστικά ασαφής.

Το επόμενο κείμενο που θα μας απασχολήσει είναι αυτό της Αγγλαίας Μητροπούλου *Ελληνικός Κινηματογράφος*¹⁵, το οποίο εκδόθηκε αρχικά στα γαλλικά το 1968 –είναι δηλαδή σχεδόν σύγχρονο με τα κείμενα που ήδη εξετάσαμε- και μόλις το 1980 στα ελληνικά. Πρόκειται για το πρώτο μεγάλης έκτασης κείμενο για τον ελληνικό κινηματογράφο σε μορφή βιβλίου. Ταυτόχρονα, αποτελεί ένα από τα κείμενα που άσκησαν μεγάλη επίδραση στους μεταγενέστερους, αφού παρείχε πλήθος λεπτομερειών για τις απαρχές και την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, τις οποίες απαντάμε σχεδόν αυτούσιες και σε μεταγενέστερες ιστορίες -ή συμπιλήματα ιστοριών- για αυτό το θέμα¹⁶.

Ακολουθώντας τη γραμμή των πρώτων θεωρητικών του κινηματογράφου¹⁷, η Μητροπούλου τονίζει την αισθητική διάσταση του νέου μέσου μέσα από τη σύνδεσή του με τις άλλες μορφές τέχνης (θέατρο, λογοτεχνία), εξωθώντας τη γραμμή αυτή σε πιο ακραίες εκφράσεις από τους υπόλοιπους ευρωπαίους λόγιους των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, οι οποίοι ασχολούμενοι με τον κινηματογράφο, τον παρέβαλλαν κατά κύριο λόγο με τη φωτογραφία και τη ζωγραφική¹⁸, τη γραφή και την τυπογραφία¹⁹, το θέατρο και τη λογοτεχνία²⁰. Η επιλογή της Μητροπούλου είναι να συνδέσει τον κινηματογράφο ακόμη και με τους αρχαίους

¹³ Παπαγιαννίδης 1969

¹⁴ Παπαγιαννίδης 1969, σελ. 9 – η υπογράμμιση δική μου.

¹⁵ Μητροπούλου 1980

¹⁶ Την εποχή που εκδόθηκε για πρώτη φορά το βιβλίο, στη Γαλλία ήταν συγκεντρωμένοι πολλοί έλληνες διανοούμενοι και κινηματογραφιστές, είτε για πολιτικούς λόγους (δικτατορία στην Ελλάδα), είτε για λόγους σπουδών, αφού η Γαλλία είχε ακόμη πολύ μεγάλη αίγλη στον τομέα αυτόν.

¹⁷ Easthope 1998, σελ. 51-57

¹⁸ Bazin 1967

¹⁹ Balazs 1923

φιλοσόφους (πρβλ. την αναφορά στον Ηράκλειτο, τον Πλάτωνα, τον Ευριπίδη²¹). Παράλληλα, κάτω από την επίδραση της μαρξιστικής ανάγνωσης της ιστορίας, η Μητροπούλου προσεγγίζει την κοινωνική διάσταση του ελληνικού κινηματογράφου μέσα ακριβώς από την πολιτική και κοινωνική ιστορία της Ελλάδας, αλλά και μέσα από τη γενικότερη παραγωγή υψηλού πολιτισμού (θέατρο, λογοτεχνία, ποίηση κλπ) και λαϊκής κουλτούρας (Καραγκιόζης) στη χώρα μας από τη στιγμή της δημιουργίας του ελληνικού κράτους και μετά. Η επιλογή αυτή έχει πολλαπλές επιπτώσεις στη ρητορική που τελικά αναπτύσσει η συγγραφέας. Ωστόσο, εδώ θα περιοριστούμε σε αυτές που αφορούν στη στάση της απέναντι στο είδος.

Η Μητροπούλου δεν αποδέχεται ως ουσιαστική τη διάκριση μεταξύ εμπορικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου:

«[...] διαχωρισμός εμπορικού και καλλιτεχνικού [κινηματογράφου] δεν πρέπει να είναι δυνατός, αν μια χώρα έχει βάσει βαθιά μες την καρδιά της να δημιουργήσει κινηματογράφο. Αλλιώς το αποτέλεσμα θα είναι ένας θρίαμβος του ερασιτεχνισμού που θα δίνει σποραδικά καλλιτεχνικά έργα και μian αφθονία ταινιών με αμφίβολη εμπορική επιτυχία.»²²

Απόρροια αυτής της στάσης είναι –κατά τη γνώμη μου– το γεγονός ότι δεν έχει το περιθώριο να αντιμετωπίζει τον ελληνικό κινηματογράφο με βάση κατηγορίες και –συνεπώς– και είδη. Από την άλλη, δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι το κείμενο του 1980 είχε ήδη κυκλοφορήσει στα γαλλικά ήδη από το 1968. Αυτό σημαίνει ότι είναι προϊόν της δεκαετίας του '60, μίας δεκαετίας στη διάρκεια της οποίας η θεωρία γύρω από τον δημιουργό (auteur) ήταν η κυρίαρχη σχολή στην προσέγγιση του κινηματογράφου²³. Επομένως, φαίνεται απολύτως συνεπής και λογική η επιλογή της Μητροπούλου να μιλήσει για τον ελληνικό κινηματογράφο μέσα από την παρουσίαση των ανθρώπων που εργάστηκαν σε αυτόν, στην ουσία δηλαδή μέσα από την παρουσίαση σκηνοθετών κατά πλειονότητα και ελάχιστων παραγωγών (ουσιαστικά των πρωτοπόρων και του Φίνου). Αρκεί να αναφέρουμε ότι υπάρχουν περί τα 80 υποκεφάλαια μέσα στο βιβλίο –

²⁰ Dulac 1928

²¹ Μητροπούλου 1980, σελ. 11-12

²² Μητροπούλου 1980, σελ. 20

²³ Για τον ρόλο της Μητροπούλου στην ανάδειξη της έννοιας του κινηματογράφου των δημιουργών, δες Κομνηνού 1993, σελ. 414-415.

άλλα περισσότερο, άλλα λιγότερο εκτενή- που φέρουν ως τίτλο το όνομα του ανθρώπου στον οποίον αναφέρονται.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, όταν γίνεται λόγος για τις ίδιες τις ταινίες, οι ομαδοποιήσεις γίνονται με βάση τον χρόνο προβολής, τη διάρκεια της ταινίας (για όσες είχαν παραχθεί στην πρώτη περίοδο) και –κυρίως- τον δημιουργό τους. Οι χαρακτηρισμοί δεν είναι χαρακτηρισμοί κινηματογραφικού είδους, αν και υπάρχει ορολογία είδους που προέρχεται από άλλες τέχνες. Για παράδειγμα, χρησιμοποιούνται οι όροι *αγροτικό ειδύλλιο*, *οπερέτα*, *θρύλος*, *ηθογραφία*, *(θεατρική) κωμωδία ηθών*²⁴. Οι μόνες συγκεκριμένες αναφορές σε ορολογία κινηματογραφικού είδους και σε αντίστοιχη κατάταξη σχετίζονται με δύο μη μυθοπλαστικά είδη, το *ζουρνάλ* (που αλλού παίρνει την ονομασία *επίκαιρα*) και το *ντοκιμαντέρ*, και, από τα είδη μυθοπλασίας, με τη *φουστανέλα*.

Σε αυτήν την τελευταία, υπάρχει διπλή αναφορά: σε συγκεντρωμένες φωτογραφίες (9) από ταινίες του είδους αυτού και στο ειδικό υποκεφάλαιο «Κωμωδία με κουστούμια (φουστανέλλα)»²⁵. Εδώ αυτό που εντυπωσιάζει είναι η σύνδεση του είδους φουστανέλα με την κωμική του διάσταση, κάτι που η ίδια αναιρεί στη συνέχεια κατηγοριοποιώντας τη στην περίπτωση του «δακρυγόνου *μελοδράματος* ή της μεταφοράς στον ελληνικό χώρο, *αστυνομικών μελοδραμάτων* και *γουέστερν*»²⁶. Ωστόσο, και μόνη αυτή η αναφορά «αναγκάζει» υπό μία έννοια τη συγγραφέα να μιλήσει, έστω και ελάχιστα, για τα είδη του ελληνικού σινεμά:

«Ο ελληνικός νεορεαλισμός [...] ακολουθεί δύο δρόμους: Πρώτο την *Κωμωδία με Κουστούμια (Φουστανέλλα)* που αντλεί από την Επιθεώρηση και το Λαϊκό θέατρο τα φολκλοριστικά στοιχεία που αρέσουν στο μεγάλο κοινό και η δραματική τους υφή είναι στενά δεμένη με τη σάτιρα και τη φάρσα και Δεύτερο το *Μελόδραμα*, έξαρση μιας πραγματικότητας, με δραματικές απηχήσεις που απευθύνεται σ' ένα λαό κουρασμένο που μόλις έχει βγει από δύο πολέμους και μια φοβερή κατοχή, αλλ' αυτή η υπέρβαση, αυτή η έξαρση, παραμένει πρωτόγονη και απλοϊκή και συχνά φανερά υπολογισμένη για να προκαλεί δάκρυα κι' ερεθισμό, χωρίς καμμία καλλιτεχνική ή οργανική δικαιολογία.»²⁷

²⁴ Μητροπούλου 1980, σελ. 26, 70, 72, 70, αντίστοιχα.

²⁵ Μητροπούλου 1980, σελ. 24 και μετά και 117-120, αντίστοιχα.

²⁶ Μητροπούλου 1980, σελ. 118.

²⁷ Μητροπούλου 1980, σελ. 117-118 – η υπογράμμιση δική μου.

Στην προσπάθεια, όμως, να προσεγγιστεί, όπως εξαγγέλθηκε από την αρχή, ό,τι έχει αξία, οι μη-ερασιτεχνικές δηλαδή πλευρές του ελληνικού κινηματογράφου, δεν υπάρχει χώρος για οποιαδήποτε ανάλυση θα αναφερόταν σε «τυποποιημένα» κινηματογραφικά προϊόντα μέσα στη λογική του είδους, αλλά για μεμονωμένες ταινίες των δημιουργών.

Αν, λοιπόν, θέλουμε να εντάξουμε σε έναν ενιαίο πίνακα τα γένη και τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου σύμφωνα με τη Μητροπούλου, θα είχαμε:

Ζουρνάλ – επίκαιρα Ντοκιμαντέρ Κωμωδία με κουστούμια (φουστανέλα) Μελόδραμα
--

Επόμενο έργο προς εξέταση είναι το εξάτομο έργο του Σολδάτου *Η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*²⁸, ο οποίος έχει δώσει έμφαση στην ιστορική διάσταση της ανάλυσης του ελληνικού κινηματογράφου, στην οποία μάλιστα επανέρχεται κάθε τόσο συμπληρώνοντας και τροποποιώντας την²⁹. Ο Σολδάτος προσφέρει υλικό προς δύο κατευθύνσεις: παίρνει ο ίδιος θέση απέναντι στο θέμα του είδους με τις επιλογές του στη συγκρότηση της ιστορίας του και επί πλέον παραθέτει αποσπάσματα από σύγχρονα της παραγωγής κείμενα –δημοσιογραφικά και κριτικά κατά κύριο λόγο- τα οποία με τον δικό τους τρόπο δείχνουν τη στάση της εποχής απέναντι στο θέμα του είδους.

Ο δεύτερος τόμος της ιστορίας του Σολδάτου επιγράφεται *Ο εμπορικός κινηματογράφος στην ακμή του (Από το 1960 ως τα μέσα της δεκαετίας του '70)* και καλύπτει ακριβώς τη χρονική περίοδο μέσα στην οποία γυρίστηκαν οι ταινίες του σώματος που μας απασχολεί. Σε αυτόν τον τόμο εξετάζονται οι παράγοντες που συντελούσαν κατά τη γνώμη του μελετητή στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης φάσης του κινηματογράφου:

Ομάδα Α.

²⁸ Σολδάτος 1989

²⁹ Μέχρι στιγμής το έργο του έχει γνωρίσει πέντε αναθεωρήσεις.

1. κοινό («Το κοινόν: Ηλίθιον ή υπανάπτυκτον τέρας;»)³⁰,
2. παραγωγοί («Η εικόνα που παρουσιάζουν οι παραγωγοί»)³¹,
3. σκηνοθέτες («Ο σκηνοθέτης στον κινηματογράφο του παραγωγού»)³²,
4. σενάριο («Το σενάριο πηγή όλων των κακών (;)»)³³,
5. ηθοποιοί/αστέρες («Ηθοποιοί και απόπειρες για ντόπιο σταρ σύστημα»)³⁴,
6. κράτος («Το κράτος ο μεγάλος ένοχος (;)»)³⁵,
7. θεματολογία («Η θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου»)³⁶.

Αυτή την τελευταία κατηγορία ακολουθούν τα κεφάλαια:

Ομάδα Β.

1. το μελό³⁷,
2. έρωτας-γάμος³⁸,
3. η δραματική ιστορία της μάνας και του παιδιού³⁹,
4. μη αίσιον τέλος⁴⁰,
5. η μετατροπή της *κοινωνικής ταινίας* σε *κοινωνικό μελό*, σε «*ρεαλιστική*» ταινία και τέλος σε ταινία σεξ⁴¹,
6. η ελληνική ιστορία και ο πόλεμος στον κινηματογράφο μας⁴²,
7. *ορεινές περιπέτειες* και η *ελληνική φουστανέλα*⁴³,
8. η *αστυνομική ταινία*⁴⁴,
9. το *μιούζικαλ*⁴⁵,
10. μια σημείωση για την *κωμωδία*⁴⁶

Παρά το γεγονός ότι ο Σολδάτος δεν αριθμεί το υλικό του, τα δέκα κεφάλαια της ομάδας που έχει οριστεί ως Β., αποτελούν υποκατηγορία του έβδομου κεφαλαίου στην ομάδα Α. Κι αυτό γιατί στο σύντομο κεφάλαιο «Η θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου» ο Σολδάτος στην ουσία εξαγγέλλει και επεξηγεί τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκε για το

³⁰ Σολδάτος 1989, σελ. 10 – 16

³¹ Σολδάτος 1989, σελ. 17-41 – η υπογράμμιση δική μου.

³² Σολδάτος 1989, σελ. 41-58

³³ Σολδάτος 1989, σελ. 59-69.

³⁴ Σολδάτος 1989, σελ. 70-78.

³⁵ Σολδάτος 1989, σελ. 79-130.

³⁶ Σολδάτος 1989, σελ. 130-131.

³⁷ Σολδάτος 1989, σελ. 132-141.

³⁸ Σολδάτος 1989, σελ. 142-157.

³⁹ Σολδάτος 1989, σελ. 158-166.

⁴⁰ Σολδάτος 1989, σελ. 167-173.

⁴¹ Σολδάτος 1989, σελ. 167-173.

⁴² Σολδάτος 1989, σελ. 174-225.

⁴³ Σολδάτος 1989, σελ. 226-235.

⁴⁴ Σολδάτος 1989, σελ. 236-244.

⁴⁵ Σολδάτος 1989, σελ. 245-252.

⁴⁶ Σολδάτος 1989, σελ. 253-254.

«επίκεντρο του θέματός [του], που είναι οι ίδιες οι ταινίες»⁴⁷. Εκεί δηλώνει ότι αφήνει σε άλλους την «περιπέτεια» να κατατάξουν όλο το υλικό του ελληνικού κινηματογράφου: «Εγώ ξαναγουρίζω στο έργο μου και αντιμετωπίζω τις 1.200, περίπου, ταινίες, που παρήγαγε ο ελληνικός κινηματογράφος σε μιάμιση δεκαετία, σαν φαινόμενο συνολικό με τις επιμέρους κατηγορίες του και τα συγκεκριμένα του παραδείγματα»⁴⁸.

Έτσι, ο ίδιος αρκείται να αναφέρει απλώς τις διακρίσεις κατά είδος του Θεόδωρου Κρίτα –στις οποίες θα επανέλθουμε αναλυτικά στη συνέχεια: «Ο ετήσιος τόμος *Θέατρο* του Θ. Κρίτα [...] ταξινομεί και απαριθμεί *κατά είδος* και τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Σαν δείγμα σύνθεσης *των ειδών* παραθέτω τις ταξινομήσεις κατά κινηματογραφικές σαιζόν από το 1964 ως το 1969.»⁴⁹

Ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Σολδάτος στέκεται σε ένα από τα είδη του κινηματογράφου, την κωμωδία: σε αυτήν αφιερώνει το πρώτο μέρος από τον τρίτο τόμο του έργου του⁵⁰ με τον τίτλο: «Η ελληνική *κωμωδία*: Τα παιδιά του Καραγκιόζη και της γκάφας». Το υλικό αυτό δεν το αναλύει με βάση ειδολογικά χαρακτηριστικά (υποείδη, αφηγηματικές δομές, κινηματογραφικά στοιχεία ή ό,τι άλλο). Αντίθετα, μάλιστα, από πλευράς κινηματογράφου το αξιολογεί ως εξής: «Δεν μιλάμε για σκηνοθεσία γιατί αυτό είναι σπάνιο φαινόμενο σ' αυτό το είδος ταινιών.»⁵¹ Αυτά στα οποία επιμένει είναι, από τη μία, οι κωμικοί που πρωταγωνίστησαν σε αυτό το είδος (τύποι/ηθοποιοί) και, από την άλλη, η συνέχεια στην ελληνική πολιτισμική παραγωγή, αφού βλέπει την κινηματογραφική κωμωδία ως συνέχεια του προϋπάρχοντος Καραγκιόζη.

Από τα παραπάνω εκτιμώ ότι ο Σολδάτος έχει γενικά αντίληψη για τη θέση του είδους στο πλαίσιο της εθνικής κινηματογραφίας. Θεωρεί, προφανώς, ότι μία τέτοια διαδικασία απαιτεί ειδική εργασία ιστορικής και ταξινομικής περισσότερο φύσης – και λιγότερο θεωρητικής. Απαιτεί με άλλα λόγια να γίνει έλεγχος όλου του υλικού και αυτό να κατανεμηθεί ανά είδος. Έτσι, προτιμά να προχωρήσει στη δική του κατάταξη, την οποία

⁴⁷ Σολδάτος 1989, σελ. 130.

⁴⁸ Σολδάτος 1989

⁴⁹ Σολδάτος 1989, σελ. 130-131 - οι υπογραμμίσεις δικές μου.

⁵⁰ Σολδάτος, τ. Γ, σελ. 5-60.

⁵¹ Σολδάτος, τ. Γ, σελ. 5.

θεωρεί θεματολογική και, επομένως, λιγότερο απαιτητική ως προς τη χρήση κριτηρίων και η οποία στηρίζεται στη διερεύνηση των γενικών χαρακτηριστικών για τις κατηγορίες που συναποτελούν την ομάδα Β.

Με αυτόν τον τρόπο, όμως, εκτός από τις κατηγορίες αφήγησης και θεματολογίας (έρωτας-γάμος, η δραματική ιστορία της μάνας και του παιδιού, μη αίσιον τέλος, η ελληνική ιστορία και ο πόλεμος στον κινηματογράφο μας) εμφανίζονται και ονομασίες/κατηγορίες είδους – τις οποίες παραθέτω με αλφαβητική σειρά, ώστε να διευκολύνεται όποιος θέλει να δει τον συγκεκριμένο πίνακα και όσους ακολουθήσουν συγκριτικά μεταξύ τους:

Αστυνομική ταινία Ελληνική φουστανέλα Κοινωνική ταινία Κοινωνικό μελό Κωμωδία	Μελό Μιούζικαλ Ορεινές περιπέτειες «Ρεαλιστική» ταινία Ταινία σεξ
--	--

Ήδη, λοιπόν, από αυτό το σημείο διακρίνεται μία διπλή στάση του Σολδάτου απέναντι στο θέμα: από τη μία αναγνωρίζει την ύπαρξη του είδους και το θεωρεί βασικό για την κατηγοριοποίηση της παραγωγής, από την άλλη, όμως, δεν διευκρινίζει πώς βλέπει τα είδη που αναφέρει: πώς συνδέονται μεταξύ τους, πώς συνδέονται με την παραγωγή, τι είναι τελικά τα είδη για τον κινηματογράφο που ο ίδιος ονομάζει «εμπορικό». Επί πλέον, η ανάμειξη ειδών και θεματικών μάλλον δηλώνει ότι και τα είδη αντιμετωπίζονται αποκλειστικά ως κατηγορίες περιεχομένου, αφηγηματικών ιστοριών και τίποτε άλλο.

Δεν είναι διατεθειμένος, λοιπόν, να προχωρήσει σε ανάλυσή του, ούτε να διευκρινίσει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος χρησιμοποιεί το είδος, αφού αλλού αναγνωρίζει την ύπαρξη οκτώ διαφορετικών ειδών (όπως φαίνεται από τον πίνακα), αλλού μιλά για δύο βασικά είδη (*κωμωδία* και *μελό*) και αλλού αποδέχεται τον πίνακα των σαράντα ειδών του Κρίτα⁵². Ωστόσο, ο τρόπος αυτός αντιμετώπισης του υλικού έχει δεχθεί σφοδρή κριτική από τον Χρήστο Βακαλόπουλο, σύμφωνα με τον οποίο: «Μια

κοινωνιολογία του ελληνικού κινηματογράφου δεν θα ήταν παρά μια βαρετή ανάγνωση σεναρίων (κάτι τέτοιο αποτελεί το εντελώς άστοχο βιβλίο του Σολδάτου)»⁵³.

Τα δεδομένα του Σολδάτου, πάντως, για το είδος δεν εξαντλούνται στις παραπάνω ρητές αποφάνσεις του για αυτήν την κατηγορία. Η στάση του απέναντι στο ζήτημα, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αξιολογεί αυτή την κατηγορία ανάλυσης μπορούν να συναχθούν και από άλλα στοιχεία της ιστορίας του. Κατ' αρχάς, νομίζω ότι πρέπει να δοθεί έμφαση σε ό,τι αφορά τη σχέση είδους - σεναρίου. Από τη στιγμή που το είδος θεωρείται απλώς ότι είναι θεματολογική κατηγορία, έχει ενδιαφέρον πώς αντιμετωπίζεται ο τομέας του σεναρίου που είναι κατ' εξοχήν συνδεδεμένος με την ανάπτυξη της αφήγησης.

Το σενάριο, λοιπόν, δέχεται τόσο από τον συγγραφέα, όσο και από όσους αυτός παραθέτει, πολλές επικρίσεις για την κατάσταση στην οποία έχει φέρει τον ελληνικό κινηματογράφο, για δύο κυρίως λόγους. Πρώτος είναι η έλλειψη σύνδεσης με την ελληνική λογοτεχνία η οποία αξιολογείται ως αισθητικά υψηλή. Δεύτερος λόγος είναι η έλλειψη πρωτοτυπίας: «τα θέματα των σεναρίων και τις συνταγές με τις οποίες αυτά κατασκευάζονται θα τις δούμε σε άλλο κεφάλαιο-συνταγολόγιο»⁵⁴. Και πάλι ο Σολδάτος, όταν αξιολογεί στο σύνολό της την παραγωγή της δεκαετίας του '60⁵⁵ δηλώνει ότι θα σταθεί «σε κάποιες ταινίες που αν μη τι άλλο δεν επαναλαμβάνουν επίμονα και ανόητα την ίδια πάντα συνταγή».

Και οι δύο μορφές αποτελούν κατά τη γνώμη μου πλευρές του ίδιου νομίσματος: (1) το αίτημα για πρωτοτυπία, την οποία μπορεί κατά τον Σολδάτο να καλύψει η μοναδικότητα της λογοτεχνικής γραφής, και (2) την απαξίωση της επανάληψης, απαξίωση που δηλώνεται με όρους μαγειρικής («συνταγή», «συνταγολόγιο») και κατασκευής (οι ταινίες «κατασκευάζονται», δεν δημιουργούνται). Αυτή ακριβώς η έννοια της επανάληψης, όμως, αποτελεί βασικό πυρήνα της έννοιας του είδους, το οποίο –όπως ήδη έχει τονιστεί– διαδραματίζει ανάμεσα στα άλλα τον ρόλο του εξισορροπιστή μεταξύ επανάληψης και απόκλισης. Εφ' όσον η

⁵² Βλ. παρακάτω.

⁵³ Βακαλόπουλος 1990, σελ. 157

⁵⁴ Σολδάτος 1989, Β' τ., σελ. 60

⁵⁵ Σολδάτος 1989, Γ' τ., σελ. 61.

επανάληψη και κατ' επέκταση το είδος θεωρούνται απλώς συνταγή και συνεπώς έλλειψη πρωτοτυπίας, αυτομάτως έχει αποκλειστεί η πιθανότητα να ασχοληθεί κανείς με σοβαρότητα με τις έννοιες αυτές και να βρει τις κανονικότητες και τα χαρακτηριστικά τους. Πράγματι, όσες αναφορές γίνονται στο είδος στα παραθέματα του έργου του Σολδάτου φέρουν το ίδιο –ή και μεγαλύτερο- απαξιωτικό βάρος από αυτό που μόλις περιγράψαμε. Για να ενισχύσει την άποψή του, ο Σολδάτος περιλαμβάνει αναφορά στο κείμενο του Καμπανέλλη από τον *Σύγχρονο Κινηματογράφο* το οποίο ήδη εξετάσαμε παραπάνω, στην ουσία συνυπογράφοντας τη στάση του Καμπανέλλη ως προς τη σύνδεση είδους – σεναρίου

Άλλου τύπου προσέγγιση στο είδος, γίνεται στο κείμενο του Σολδάτου μέσω της αναφοράς στον Κριτά, ο οποίος φαίνεται να έχει ασχοληθεί με πιο αναλυτικό τρόπο με το θέμα του είδους στον ελληνικό κινηματογράφο στον ετήσιο τόμο του για το θέατρο. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζει η στάση του Κριτά έχει να κάνει με το ότι για αυτόν όλες το σύνολο της παραγωγής μπορούσε να καταταχθεί με ειδολογικά κριτήρια. Κάθε ταινία ανήκε οπωσδήποτε σε κάποιο είδος ή σε κάποιο υποείδος, όπως φαίνεται από τους προσδιορισμούς που παίρνουν γενικές κατηγορίες, για να δηλωθεί μία στενότερη υποκατηγορία τους, ένα υποείδος, στο ευρύτερο πλαίσιο. Το *δράμα* για παράδειγμα μπορεί να είναι *αγροτικό*, *νησιωτικό* ή *ιστορικό* σύμφωνα με τον πίνακα που ακολουθεί. Ωστόσο, ούτε και εδώ υπάρχει σαφής αιτιολόγηση των κριτηρίων με βάση τα οποία γίνονται αυτές οι κατατάξεις – κι αυτό είναι κάτι που μένει να συζητηθεί παρακάτω.

Αγροτικά δράματα	Μιούζικαλ
Από τον Κυπριακό αγώνα	Μουσικές κωμωδίες
Αρχαϊκά ειδύλλια	Μουσικοχορευτικά
Αστυνομικά	Νησιώτικα δράματα
Αστυνομικές κωμωδίες	Ορεινές περιπέτειες
Δικαστικά δράματα	Ορεινές περιπέτειες εποχής
Επιθεωρήσεις	Περιπετειώδη ρομάντσα
Εποχής	Πολεμικά
Ηθογραφίες	Ρεαλιστικά
Ηθών	Ρεαλιστικές ηθογραφίες

Θρίλλερ	Ρεαλιστικές περιπέτειες
Ιστορικά δράματα	Σάτιρες
Ιστορικά χρονικά	Σατιρικά
Κατασκοπικά	Σπονδυλωτά φιλμ
Κατοχικά – αντιστασιακά	Υποκόσμου
Κατοχικές περιπέτειες	Φαρσοκωμωδίες
Κινηματογραφικές κωμωδίες	Φουστανελάτα
Μελό	Ψυχογραφίες σύγχρονων
	Ψυχολογικά
	Ψυχολογικά – αστυνομικά

Διαφορετική στάση απέναντι στο θέμα του είδους έχει ο κριτικός του κινηματογράφου⁵⁶ Γιάννης Μπακογιαννόπουλος στην ιστορική ανασκόπηση που κάνει στον ελληνικό κινηματογράφο το 1993⁵⁷ με τον τίτλο «Η υπόσχεση ενός νεαρού κινηματογράφου: ένα σύντομο χρονικό μιας δύσκολης πορείας». Αν και ο Μπακογιαννόπουλος ιδεολογικά ακολουθεί τις διακρίσεις μεταξύ εμπορικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου, δεν υποτάσσεται στη λογική της ανοιχτής και συχνά ειρωνικής απαξίωσης με την οποία περιβάλλει ο Σολδάτος την εμπορική παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου. Αντίθετα, αποπειράται να περιγράψει αποστασιοποιημένα και αντικειμενικά την ιστορική διαδρομή του κινηματογράφου με τρόπο κατανοητό και για το ελληνικό και για το διεθνές κοινό, αφού η έκδοση είναι δίγλωσση, στα ελληνικά και τα αγγλικά. Έτσι, χρησιμοποιεί αναλυτικούς χαρακτηρισμούς τόσο για μεμονωμένες ταινίες ή για μεμονωμένους σκηνοθέτες και παραγωγούς, όσο και για ομαδοποιημένες κατηγορίες ταινιών. Για τον λόγο αυτό, η ορολογία που χρησιμοποιεί αντλεί από τον χώρο της λογοτεχνίας και του θεάτρου (π.χ. *θεατρικά αρχέτυπα, ηθογραφία, εξπρεσιονισμός, σάτιρα, συμβολικό παιχνίδι, αρχαϊκό ειδύλλιο, συμβολική του ουμανισμού*), αλλά και από το καθιερωμένο και αναγνωρίσιμο λεξιλόγιο του είδους (π.χ. *μπυρλέσκ, σλάπστικ, φιλμ νουάρ*).

Πέρα από το θέμα της ορολογίας, στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω, ο Μπακογιαννόπουλος εντάσσει από την αρχή της συζήτησής

⁵⁶ Και σύμβουλος κινηματογραφίας στο Υπουργείο Πολιτισμού από το 1993 έως το 2004.

⁵⁷ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 13-35.

του τα είδη, τα παρακολουθεί στην ιστορική τους εξέλιξη και, όπου του είναι δυνατόν, τα συνδέει με την καταγωγή τους, αναζητώντας την είτε σε προγενέστερα είδη άλλων μορφών τέχνης, είτε σε ξένα κινηματογραφικά πρότυπα. Ούτε στην περίπτωση που εξετάζουμε τώρα, έχουμε κάποια προγραμματική δήλωση για την αντιμετώπιση του είδους. Ωστόσο, έχουμε πιο συνεπή χρήση της έννοιας κατά την ανάλυση. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην αντιπαραβολή εμπορικού κινηματογράφου και κινηματογράφου του δημιουργού, ο Μπακογιαννόπουλος χρησιμοποιεί έναν «αντικειμενικά» ουδέτερο ορισμό του είδους: «Απέναντι στην τάση βιομηχανοποίησης, της εποχής του Φίνου, *της παραγωγής εν σειρά, δοκιμασμένων τυποποιημένων προϊόντων*, οι νέοι σκηνοθέτες τείνουν στη βιοτεχνική εξατομίκευση, στην τέχνη του δημιουργού.»⁵⁸.

Ο Μπακογιαννόπουλος εντοπίζει είδη στην πρώτη ακόμη φάση του ελληνικού κινηματογράφου την οποία μελετά. Αναφερόμενος στην κινηματογραφική παραγωγή που στηριζόταν στα θεατρικά δραματικά ειδύλλια από το 1914 και μετά, τη χαρακτηρίζει ως «βουκολικό δράμα, δραματικό ειδύλλιο», το οποίο «θεωρήθηκε *είδος αμιγώς ελληνικό*» και το οποίο «διατρέχει ολόκληρο τον κινηματογράφο ως το 1970»⁵⁹. Στη συνέχεια αναφερόμενος στην παραγωγή της εταιρείας «Dag Film» κατά την πενταετία 1927-1932 αναφέρει ότι η εταιρεία αυτή «αναπτύχθηκε [...] διαμορφώνοντας δειλά και μία ποικιλία ειδών: *μελό [...], ελληνική ηθογραφία [...], κοινωνικό δράμα [...], μουσική αισθηματική κομεντί [...], οπερέτα [...]* και *μουσική κοινωνική σάτιρα [...]*»⁶⁰. Η επόμενη αναφορά σε είδη γίνεται στο πλαίσιο της παρουσίασης της ενηλικίωσης του ελληνικού κινηματογράφου (από το 1943 και μετά), όπως ο ίδιος την ονομάζει: «Τα χαρακτηριστικά είδη, *μελό, αισθηματική κομεντί, κωμωδία*, αρχίζουν να διαμορφώνονται»⁶¹. Στο κεφάλαιο για την εμπορική ακμή του ελληνικού κινηματογράφου από το 1960 έως και το 1970, τα είδη γίνονται κατ'εξοχήν σημείο αναφοράς και ανάλυσης, όπως είναι αναμενόμενο: «Οι ελληνικές ταινίες βελτιώνονται τεχνικά και εκφραστικά, καθιερώνονται βαθμιαία τα έγχρωμα φιλμ, διαμορφώνονται και μια σειρά αναγνωρίσιμα

⁵⁸ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 28 – η υπογράμμιση δική μου.

⁵⁹ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 14 – η υπογράμμιση δική μου.

⁶⁰ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 16-17 – η υπογράμμιση δική μου.

⁶¹ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 18 – η υπογράμμιση δική μου.

είδη που προσελκύουν τους πιστούς τους»⁶² και ακολουθεί η παράθεση των ειδών και των υποειδών τους⁶³. Επιλέγω να προβάλω σε πλαίσιο συνολικά τις ονομασίες που παραθέτει ο Μπακογιαννόπουλος για την περίοδο αυτή, αφού συμπίπτει με το χρονικό πλαίσιο που έχουμε ήδη ορίσει⁶⁴:

αστικά κοινωνικά αισθηματικά μελό - λαϊκό μελό
αγροτικά δράματα - φουστανέλες
αισθηματικές κομεντί - μουσικές κομεντί - [ένα είδος] μιούζικαλ
κωμωδία, αστική κωμωδία χαρακτήρων ή καταστάσεων - παραδοσιακή λαϊκή
κωμωδία - μακρινή μίμηση του μπουρλέσκ και του σλάπστικ
αστυνομικά
φιλολογικές διασκευές
ιστορικά έργα
περιπέτειες - πολεμικές (περιπέτειες) - κατασκοπευτικές (περιπέτειες)
κοινωνικά έργα

Κι ενώ η παραβολή των ονομασιών των ειδών δείχνει στην περίπτωση αυτή συστηματικότητα και τάση για πρόβλεψη των επί μέρους περιπτώσεων, στην αμέσως επόμενη παράγραφο, όταν πλέον η συζήτηση περνά από τις ταινίες στα πρόσωπα -παραγωγούς και σκηνοθέτες-, η αναφορά σε συγκεκριμένες ταινίες τους φέρνει στην επιφάνεια μία νέα σειρά ονομασιών και ορολογίας που δεν εντάσσεται στον παραπάνω πίνακα: *μοντέρνο δράμα, μουσικοχορευτικό φιλμ, κοινωνιστικός κινηματογράφος*⁶⁵. Το θέμα της πολλαπλότητας των ονομασιών και της αλληλοεπικάλυψης στο οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή της εργασίας αυτής, βρίσκει εδώ μία ακόμη έκφραση, η οποία συνδέεται με το γεγονός ότι η αναφορά στα είδη εξακολουθεί να έχει επικουρικό χαρακτήρα. Από τη στιγμή, λοιπόν, που το είδος δεν ενδιαφέρει τον αναλυτή ως κεντρικό θέμα, είναι σχεδόν αυτονόητο ότι η αναφορά σε αυτό θα ποικίλλει ανάλογα προς τις εκάστοτε ανάγκες ανάλυσης.

⁶² Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 22.

⁶³ Για τον λόγο αυτό, χωρίζω με παύλες όσα παρουσιάζονται από τον συγγραφέα ως συναφή είδη ή υποείδη, ενώ αλλάζω αράδα, όταν πρόκειται για αλλαγή που αφορά σε ευρύτερες κατηγορίες.

⁶⁴ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 23

Στην ίδια έκδοση περιλαμβάνεται και το εισαγωγικό κείμενο του κριτικού του κινηματογράφου Ανδρέα Τύρου⁶⁶ υπό τον τίτλο «Ταπεινή φλόγα, λαμπρή ακτινοβολία: εκλείψεις και εκλάμψεις του ελληνικού οράματος», που επιχειρεί τη δική του αναδρομή στον ελληνικό κινηματογράφο κυρίως μέσα από το πρίσμα των κοινωνικών εξελίξεων στην Ελλάδα και του τρόπου με τον οποίο αυτές αποτυπώνονται ή/και επιδρούν στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Σε αυτό το πλαίσιο υπάρχει χώρος και για αναφορά στο είδος:

«Οι ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου διηγούνται [...] την πολύχρονη, γεμάτη αντιφάσεις και αμφιβολίες περιπέτεια προς την αποτελεσματική, στιγμιαία έστω, εικονογράφηση των εκλείψεων και των εκλάμψεων του εθνικού οράματος. Οι απόπειρες, πάντοτε μοναχικές, δεν δημιουργούν σχολή, *είδη* ή επιγόνους, όμως παραμένουν πολύτιμες σαν κάθε ευγενική χειρονομία.»⁶⁷

Ωστόσο, αν δεν υπάρχει δημιουργία κάποιου είδους αμιγώς ελληνικού, υπάρχουν είδη στον ελληνικό κινηματογράφο. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε «δύο ταπεινά, σχεδόν περιφρονημένα είδη της μεταπολεμικής περιόδου και του αποκαλούμενου 'κλασικού' εμπορικού κινηματογράφου' (των δεκαετιών του '50 και του '60)», τη *φαρσοκωμωδία* και το *μελόδραμα* –με μία έμμεση αναφορά στις ταινίες «*φουστανέλας*»⁶⁸. Ενώ παρακάτω υπάρχει μία πιο συνολική τοποθέτηση:

«Στο τέλος της περιόδου [μέσα της δεκαετίας του '60] η αστυφιλία που συνεχίζεται και το κύμα εργατικής μετανάστευσης υπονομεύουν έμμεσα, αλλά αποφασιστικά, και την κινηματογραφική εκδοχή του κοινωνικού οράματος. *Κοινωνικά δράματα, ερωτικές κομεντί και μιούζικαλ* σημαδεύουν το πέρασμα από το τέλος της προηγούμενης περιόδου [...] στην αρχή της επόμενης.»⁶⁹

Τέλος, ο Τύρος αναφέρεται στα είδη, ονομάζοντάς τα πλέον «σχήματα», σε σχέση με τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο:

«Οι ταινίες του [σύγχρονου] κινηματογράφου, μέσα από οποιοδήποτε σχήμα (*ερωτική περιπέτεια, κωμωδία, χρονικό, πολιτική αλληγορία, κοινωνικό δράμα, ιστορικό σχόλιο, οπτικοακουστικό δοκίμιο*), διηγούνται

⁶⁵ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 24

⁶⁶ Τύρος 1993, σελ. 37-46

⁶⁷ Τύρος 1993, σελ. 38 - η υπογράμμιση δική μου.

⁶⁸ Τύρος 1993, σελ. 39 – η υπογράμμιση δική μου.

⁶⁹ Τύρος 1993, σελ. 40 – η υπογράμμιση δική μου.

[...] τη βαθύτατη, όσο και κοινή επιθυμία τους [=των Ελλήνων] για προσωπική, ιδεολογική και αισθητική ανεξαρτησία.»

Επομένως για την περίοδο που μας απασχολεί ο Τύρος παρουσιάζει τα εξής είδη:

Φαρσοκωμωδία
Μελόδραμα
Φουστανέλα
Κοινωνικά δράματα
Ερωτικές κομεντί
Μιούζικαλ

Επαναλαμβάνοντας αυτά που ήδη έχουμε παρατηρήσει και προηγουμένως για τη μη συστηματική χρήση του είδους σε σχέση με τον ελληνικό κινηματογράφο και σε αυτήν την περίπτωση, οφείλουμε να σταθούμε σε δύο σημεία τα οποία δείχνουν διαφοροποίηση από την κυρίαρχη στάση έτσι όπως αυτή εκφράζεται κατά κύριο λόγο μέσα από το κείμενο του Σολδάτου. Πρώτον, ο Τύρος μιλά για «ταπεινά» και «περιφρονημένα» είδη του εμπορικού κινηματογράφου. Η αξία της δήλωσης αυτής δεν μειώνεται από το γεγονός ότι κατά κύριο λόγο αναφέρεται στη *(φαρσο)κωμωδία*, ένα είδος το οποίο έχει περάσει από την εποχή που γράφτηκε το άρθρο το 1993 μέχρι σήμερα στη φάση της συλλογικής αποδοχής μέσω της εξύμνησης του ταλέντου των πρωταγωνιστών του. Αυτό που αξίζει να παρατηρηθεί είναι η διαπίστωση της «περιφρόνησης» απέναντι στον εμπορικό κινηματογράφο και τα είδη του. Η δεύτερη επισήμανση έχει να κάνει με τη χρήση ονομασιών είδους – έστω και κάτω από τον όρο «σχήματα»- για τις ταινίες που έχουν παραχθεί στο πλαίσιο του «σύγχρονου» ελληνικού κινηματογράφου, του κινηματογράφου των δημιουργών, ο οποίος δεν αντιμετωπίζεται από άλλους θεωρητικούς ή κριτικούς με ειδολογικά κριτήρια –δηλαδή με κριτήρια τυποποίησης- ακριβώς από τον φόβο ή την αδυναμία να ενταχθεί η εξατομικευμένη περίπτωση κάθε δημιουργού σε τέτοιου τύπου πλαίσιο.

Διαφορετική στάση απέναντι στο θέμα φαίνεται αρχικά να απηχεί η τοποθέτηση της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου και στα δύο βιβλία που έχει

εκδώσει για τον ελληνικό κινηματογράφο – το πρώτο είναι το *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο – οικονομική κατάσταση*⁷⁰ και το δεύτερο το *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο*⁷¹. Γενικά, απέχει από το να διατυπώσει με απόλυτο και ιδεολογικά φορτισμένο τρόπο τον διαχωρισμό μεταξύ εμπορικού και ποιοτικού κινηματογράφου, όπως τον συναντάμε στον Σολδάτο και σε άλλους: «[...] αποφεύγοντας να εμπλακούμε στη διαμάχη περί εμπορικών ή μη ταινιών, περί παλαιού και νέου κινηματογράφου»⁷². Προτιμά περιφράσεις του τύπου «πλατιά κατηγορία ταινιών μαζικής παραγωγής που αποσκοπούν στην επίτευξη κέρδους και μόνο και προέρχονται από ιδιώτες χρηματοδότες» και «εκείνη η κατηγορία που η ολοκλήρωση της ταινίας είναι αποτέλεσμα προσωπικής ανάγκης για καλλιτεχνική έκφραση»⁷³.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για μία λιγότερο απαξιωτική αντιμετώπιση του είδους. Ωστόσο, στην πράξη δεν έχουμε κάτι τέτοιο. Σε δύο αναφορές που η συγγραφέας κάνει στο είδος υπάρχει επανάληψη της στάσης που ήδη έχουμε συναντήσει στη βιβλιογραφία που μέχρι τώρα εξετάσαμε:

«Οι ταινίες της συγκεκριμένης δεκαετίας [=1965-1975] παρουσιάζουν στην πλειοψηφία τους τα χαρακτηριστικά των προϊόντων της μαζικής παραγωγής που, στην προσπάθειά τους να γίνουν ευρύτατα αποδεκτά, καταλήγουν σε κοινοτυπίες. Οι αισθητικές απαιτήσεις μειώνονται στο ελάχιστο, ενώ επαναλαμβάνονται τα μοντέλα επιτυχημένων θεματολογικών κλισέ. Αποφεύγεται οποιαδήποτε αναφορά σε θέματα κοινωνικής κριτικής και προτιμούνται σαν *είδος* οι *κωμωδίες* και τα *μελό*. [...] Η κατά κόρο επανάληψη των ίδιων προτύπων δημιουργεί μια κατάσταση κορεσμού και μονοτονίας για τις εκατοντάδες ταινίες που παράγονται.»⁷⁴

Και παρακάτω αναφέρει για το ίδιο θέμα: «Αν επιχειρήσουμε μια πρώτη εκτίμηση των ταινιών της περιόδου, θα διαπιστώσουμε την ύπαρξη δύο μεγάλων κατηγοριών: τα λεγόμενα *κοινωνικά δράματα* και τις *κωμωδίες*»⁷⁵. Τις αναλύσεις αυτές ακολουθεί η αναφορά στην κωμωδία ως ξεχωριστού είδους το οποίο διασώζεται –σύμφωνα πάντα με τη

⁷⁰ Σωτηροπούλου 1989

⁷¹ Σωτηροπούλου 1995

⁷² Σωτηροπούλου 1995, σελ. 24

⁷³ Σωτηροπούλου 1995

⁷⁴ Σωτηροπούλου 1989, σελ. 17 – η υπογράμμιση δική μου.

⁷⁵ Σωτηροπούλου 1989, σελ. 91

συγγραφέα- χάρη στους ηθοποιούς που παίζουν σε αυτό – θέση κοινή σε πολλούς μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά και ισχυρό επιχείρημα της σύγχρονης δημοσιογραφικής ρητορικής για το «παλιό καλό σινεμά».

Με άλλα λόγια επαναλαμβάνεται η θέση που ήδη έχουμε δει στον Σολδάτο, όπου το είδος ταυτίζεται με τη θεματολογία και στη συνέχεια με την επανάληψη, την κοινοτοπία, το κλισέ. Ως προς τα βασικά είδη, και η Σωτηροπούλου θεωρεί ως κυρίαρχες τις δύο κατηγορίες της *κωμωδίας* και του *μελό* - των λεγομένων *κοινωνικών δράματων*. Αξίζει τον κόπο να επισημανθεί σε αυτό το σημείο η αναφορά στο ίδιο είδος μέσα από δύο διαφορετικές ονομασίες: *μελό* και *τα λεγόμενα κοινωνικά δράματα*, μία διπλή αναφορά που θα μας απασχολήσει παρακάτω.

Επομένως, από τη Σωτηροπούλου έχουμε:

Κωμωδίες Μελό/Κοινωνικά δράματα

Η συγγραφέας, όμως, ανατρέχει και αλλού στο είδος στον βαθμό που κάτι τέτοιο διευκολύνει την ανάλυση στην οποία προβαίνει εκείνη τη στιγμή. Έτσι, και πάλι παρεμπιπτόντως έρχονται οι πληροφορίες για την κατηγορία που μας ενδιαφέρει. Στην ουσία, δηλαδή, δεν γίνεται σε καμία περίπτωση ειδικός λόγος για είδη. Η ανάλυσή της, μάλιστα, για τη διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο⁷⁶, αφού αποφεύγει από την αρχή τη διάκριση εμπορικού – ποιητικού, έχει ως άξονα ανάπτυξης και αναφοράς τους δημιουργούς των ταινιών και τη χρονολογική σειρά εμφάνισής τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ενώ στη ροή του κειμένου της εμφανίζονται χαρακτηρισμοί είδους για τις ταινίες και ενώ η ίδια εξαγγέλλει ότι «οι ταινίες θα καταταγούν, βάσει των χαρακτηριστικών τους, στις αντίστοιχες κατηγορίες και *είδη*»⁷⁷, αυτή η ανάλυση δεν επεξηγείται, όπως, επίσης, λείπουν από τους συγκεντρωτικούς πίνακες που δημοσιεύει και

⁷⁶ Σωτηροπούλου 1995 – έχει ενδιαφέρον ότι η Nina-Maria Potts στην εισήγησή της με θέμα «The Cinema of Greek Migration» στο συνέδριο του Cambridge *Theatres of War: Fifty Years of Greek Cinema* (1998) αναφέρει όλες τις ταινίες που περιλαμβάνονται στην έρευνα της Σωτηροπούλου, ως *genre on diaspora*, ως χωριστό είδος δηλαδή.

⁷⁷ Σωτηροπούλου 1995, σελ. 24 – η υπογράμμιση δική μου.

στους οποίους τα είδη θα μπορούσαν να έχουν θέση, ενώ περιλαμβάνονται τα ακόλουθα στοιχεία:

- έτος,
- έγχρωμη/ασπρόμαυρη ταινία,
- τίτλος,
- σκηνοθέτης,
- παραγωγός,
- ερμηνευτές.

Ίσως αυτή η απουσία ειδολογικών χαρακτηριστικών να αφορμάται από την αναφορά της Σωτηροπούλου στον Zimmer⁷⁸ για τα είδη: «Το θέαμα χρησιμοποιώντας, αναπαριστώντας και υποτάσσοντας το πραγματικό με όλες τις δυνάμεις στους νόμους του είδους, το διαλύει.»

Η επόμενη έρευνα που θα μας απασχολήσει είναι ο συλλογικός τόμος *Le Cinema Grec* [=Ο ελληνικός κινηματογράφος] που κυκλοφόρησε σε επιμέλεια του Μιχάλη [Μισέλ] Δημόπουλου από το Centre Georges Pompidou στη σειρά για τους εθνικούς κινηματογράφους⁷⁹. Εδώ το είδος αναδεικνύεται σε βασική κατηγορία ήδη από τον χωρισμό των επί μέρους ενοτήτων: πρώτη είναι η ιστορική διαδρομή, δεύτερη τα θέματα και τα είδη και τρίτη οι δημιουργοί και το ύφος τους. Στο εσωτερικό της ενότητας για το είδος απαντούν τα επί μέρους θέματα:

- Το αρχαίο δράμα και ο ελληνικός κινηματογράφος
- Ο θησαυρός του μακαρίτη (η *κωμωδία* από το 1950 έως το 1970)
- Το ελληνικό *μελόδραμα*: «η αισθητική της έκπληξης»
- Ματιές στην ταινία τεκμηρίωσης (*ντοκιμαντέρ*)
- Το «ανατρεπτικό» στον ελληνικό κινηματογράφο
- Τρεις μύθοι που δεν είναι αστέρες

Με άλλα λόγια από εδώ συνάγουμε τον πίνακα για τα είδη –αρχαίο δράμα, ανατρεπτικότητα και μύθοι/αστέρες ανήκουν στις θεματικές κατηγορίες:

Κωμωδία Μελόδραμα Ταινίες τεκμηρίωσης

⁷⁸ Σωτηροπούλου 1989, σελ. 90

⁷⁹ Δημόπουλος 1995

Έχει ενδιαφέρον ότι εδώ, παρά τη σύμπλευση είδους και θέματος που δυσχεραίνει τις διαφοροποιήσεις, υπάρχει αναγνώριση της κατηγορίας «είδος», του οποίου μάλιστα ο χώρος διευρύνεται και πέρα από την περίπτωση των κλασικών ειδών στις ταινίες μυθοπλασίας και σε άλλες περιπτώσεις αφηγηματικού⁸⁰ κινηματογράφου (*ντοκιμαντέρ/ταινία τεκμηρίωσης*). Δεν προτάσσεται, πάντως, αυτών των κεφαλαίων κάποια εισαγωγή που να αναφέρεται γενικά στον τρόπο της λειτουργίας του είδους στον ελληνικό κινηματογράφο.

Στον γενικό πρόλογο του Μισέλ Δημόπουλου, πάντως, γίνεται λόγος για τους δραματουργικούς άξονες του ελληνικού κινηματογράφου, όπου ως παραδοσιακοί άξονες αναγνωρίζονται η αρχαιότητα και τα *βουκολικά δράματα* και ως πιο οικουμενικά είδη η *κωμωδία* και το *μελόδραμα*⁸¹. Μία γενικότερη θέση απέναντι στο είδος υπάρχει σε άλλο κεφάλαιο του ίδιου τόμου, στην ιστορική αναδρομή του Νίνου Φένεκ-Μικελίδη⁸². Αυτό το κείμενο το συνεξετάζουμε με το σχεδόν πανομοιότυπο του στα ελληνικά που βρίσκεται στον τρίτο τόμο του έργου του 1997 *Ιστορία του Κινηματογράφου* με τίτλο «100 χρόνια ελληνικές ταινίες – από το 1897 μέχρι σήμερα»⁸³. Μέσα στα δύο κείμενα υπάρχουν διάσπαρτες αναφορές σε επί μέρους είδη κατά τον τρόπο και τη λογική που έχουμε συναντήσει μέχρι τώρα: αν κάπου είναι αναγκαία η αναφορά σε κάποιο είδος γίνεται, χωρίς, όμως, να γίνεται συζήτηση για το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται.

Στεκόμαστε, όμως, στην πιο συγκεκριμένη αναφορά του συγγραφέα ο οποίος κάτω από τον ίδιο τίτλο «Επικράτηση των (κινηματογραφικών)»⁸⁴

⁸⁰ Επιλέγω εδώ τη διάκριση «αφηγηματικός – μη αφηγηματικός κινηματογράφος», από την παλαιότερη «μυθοπλαστικός – μη μυθοπλαστικός», ακριβώς για να αποφευχθούν οι συνυποδηλώσεις και οι αυτονόητοι συνειρμοί της παλαιότερης διάκρισης. Από τη στιγμή που έχει δημιουργηθεί η κατηγορία του «δημιουργικού ντοκιμαντέρ» (βλ. και ευρωπαϊκό πρόγραμμα MEDIA για την ενίσχυση του ευρωπαϊκού οπτικοακουστικού χώρου, όπου προβλέπεται ενίσχυση για τις ταινίες μυθοπλασίας, τα τηλεοπτικά προγράμματα και τα δημιουργικά ντοκιμαντέρ) τα όρια «μυθοπλασίας – μη μυθοπλασίας» και «μυθοπλασίας – τεκμηρίωσης» έχουν μεταβληθεί. Υπό αυτήν την έννοια είναι πιο χρήσιμη η ορολογία που περιλαμβάνει την αφήγηση σε όλες της τις διαστάσεις. Δεν αγνοώ τον συσχετισμό του θέματος με αυτό του «γένους»/«είδους», αλλά δεν είναι του παρόντος να αναλυθεί.

⁸¹ Δημόπουλος 1995, σελ. 7

⁸² Μικελίδη 1995, σελ. 43-64

⁸³ Μικελίδη 1997

⁸⁴ Μόνον για την ελληνική έκδοση του 1997.

ειδών» παραθέτει ότι: «Οι εμπορικές ταινίες [...] είναι βασικά τεσσάρων⁸⁵ ειδών: *κωμωδίες/φαρσοκωμωδίες*⁸⁶, βασισμένες σε θεατρικές επιτυχίες, ή ορισμένες φορές σε πρωτότυπα σενάρια, *μελό*, *ταινίες φουστανέλας* και *μιούζικαλ*.» Βέβαια, ο ίδιος συγγραφέας καταφεύγει και σε άλλες κατηγορίες ταινιών (χωρίς να προσδιορίζει αν πρόκειται για είδη ή για υποείδη), όπως το *κοινωνικό μελό*⁸⁷ ή *κωμωδία ηθών* ή *παρεξηγήσεων*⁸⁸, γεγονός που μας ανάγει στο θέμα που έχει ήδη θιγεί στην περίπτωση του Σολδάτου και απηχεί τον γενικότερο προβληματισμό για τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο. Πάντως, από τον Μικελίδη συντάσσουμε τον ακόλουθο πίνακα:

Φαρσοκωμωδίες
Μελό
Ταινίες Φουστανέλας
Μιούζικαλ
Κοινωνικό μελό
Κωμωδία ηθών ή παρεξηγήσεων

Από το σημείο αυτό και μετά κάθε ερευνητής ορίζει μόνος του στο δικό του κεφάλαιο το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η ανάλυση για το είδος με το οποίο ασχολείται, κάτι που θα μας απασχολήσει πιο αναλυτικά παρακάτω. Απάντηση, ωστόσο, γενική δεν δίνεται στο πώς και γιατί επιλέχθηκαν αυτά τα συγκεκριμένα είδη και όχι ίσως κάποια άλλα – πολύ περισσότερο δεν απαντάται το ερώτημα αν υπάρχουν καν άλλα είδη. Ούτε γίνεται λόγος για τον τρόπο με τον οποίο τα συγκεκριμένα έστω είδη διαπλέκονται μεταξύ τους.

Μία διαφορετικού τύπου αντιμετώπιση έχει υιοθετήσει ο Στάθης Βαλούκος στη *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου* που έχει εκδώσει σε πρώτη έκδοση του 1983 και σε δεύτερη το 1998⁸⁹. Ο Βαλούκος

⁸⁵ Στο ελληνικό κείμενο γράφει «τρία». Νομίζω ότι είναι σαφές ότι πρόκειται για λάθος εκ παραδρομής, αφού ακολουθούν τέσσερα είδη και το κείμενο είναι ίδιο και απαράλλακτο με το γαλλικό όπου γίνεται λόγος για τέσσερις τύπους ταινιών.

⁸⁶ Το «φαρσοκωμωδίες» για το ελληνικό κείμενο.

⁸⁷ Μικελίδης 1997, σελ. 31

⁸⁸ Μικελίδης 1997, σελ. 32

⁸⁹ Βαλούκος 1998

μεταξύ των άλλων πληροφοριών που δίνει για τις ταινίες της φιλομορφίας, περιλαμβάνει και το είδος της ταινίας. Για τον λόγο αυτό δίνει «Επεξηγήσεις για τον αναγνώστη – Μικρό λεξικό όρων»⁹⁰, στις οποίες παραθέτει τα είδη και τα κριτήρια με τα οποία αυτά συγκροτούνται:

«[...] κάθε ταινία του μυθοπλαστικού κινηματογράφου (fiction) περιλαμβάνει τρία δομικά στοιχεία: α) ένα χρώχρονο (που μπορεί να είναι ρεαλιστικός ή φανταστικός ή θαυμαστός) β) έναν ήρωα και γ) μια σύγκρουση. Τα είδη οριοθετούνται αναλόγως του τρόπου με τον οποίον ο ήρωας της ταινίας κινείται και αντιδρά στα ερεθίσματα του περιβάλλοντός (χρώχρονου) και της σύγκρουσης.»⁹¹

Ακολουθεί η παράθεση των ονομασιών των ειδών και των ορισμών τους που προκύπτουν από τον τρόπο με τον οποίο συνδυάζονται τα τρία κριτήρια μεταξύ τους.

Η ανάλυση έχει φορμαλιστικό και όχι ιστορικό χαρακτήρα. Κατά συνέπεια, δεν φαίνεται να υπάρχει γενετική συσχέτιση ανάμεσα στον κατάλογο αυτό και την ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα, μέσα στην οποία προέκυψαν ιστορικά τα είδη –ίσως και να μην υπάρχει άμεση συσχέτιση καν ανάμεσα στα είδη αυτά και τον κινηματογράφο. Η έλλειψη συσχέτισης δεν σημαίνει ότι δεν απαντούν τα είδη αυτά στον ελληνικό κινηματογράφο, αλλά ότι, όπως προκύπτουν σε αυτόν μπορούν να προκύψουν και σε οποιονδήποτε άλλο κινηματογράφο ή ακόμη και σε άλλο μέσο έκφρασης –στο μυθιστόρημα ή το διήγημα για παράδειγμα. Εξ αιτίας ίσως αυτής της έλλειψης ουσιαστικής σύνδεσης, μέσα στο κείμενο του συγγραφέα με την ανάλυση των ταινιών εμφανίζονται και άλλες κατηγορίες ή συνδυασμοί που σχετίζονται με την πραγματική ελληνική παραγωγή, αλλά δεν είχαν προβλεφθεί από το γενικό και ανιστορικό σχήμα, το οποίο παραθέτει στην αρχή, όπως για παράδειγμα *αστυνομική κωμωδία*, *αισθηματική περιπέτεια*, *κοινωνικό μελό*. Σε καμία περίπτωση πάντως δεν πρέπει να παραγνωριστεί η σημασία της κατάταξης και των κριτηρίων για τη συζήτηση περί το είδος.

Ο κατάλογος του Βαλούκου περιλαμβάνει τις εξής κατηγορίες:

Δράμα	Πειραματική
-------	-------------

⁹⁰ Βαλούκος 1998, σελ. 9

⁹¹ Βαλούκος 1998

Επιστημονική φαντασία	Περιπέτεια
Έπος	Περιπλάνηση
Θαυμαστό	Σάτιρα
Θρίλερ	Σουρεαλιστικό
Κόμιξ	Φανταστικό
Κωμωδία	Φάρσα
Μελόδραμα	Φαρσοκωμωδία
Μιούζικαλ	Ψυχογράφημα
Μουσική κωμωδία	Ψυχόδραμα
Παρωδία	

Ο Νίκος Κολοβός στο πιο πρόσφατο βιβλίο του του 1999 *Κινηματογράφος: η τέχνη της βιομηχανίας*⁹² υιοθετεί από την αρχή μία νέα ρητορική απέναντι στον κινηματογράφο γενικά και στον ελληνικό κινηματογράφο ειδικότερα μέσα από την κοινωνιολογική έρευνα. Πρόκειται για μία στάση που έχει ως στόχο να αντιμετωπίσει συνολικά τις δύο διαστάσεις του κινηματογράφου, την εμπορική και την καλλιτεχνική, μέσα από ένα λεξιλόγιο που δεν υποβαθμίζει, ούτε δίνει προτεραιότητα σε κάποια από τις δύο αυτές διαστάσεις. Έτσι, ο συγγραφέας θεωρεί τον κινηματογράφο από τη μία «ΜΜΕ» (=μέσο μαζικής επικοινωνίας) και από την άλλη ως η «έβδομη μαζική τέχνη»⁹³. Σύμφωνα με τον ίδιο:

«Η κοινωνιολογική έρευνα περιορίστηκε, σχεδόν μέχρι τις ημέρες μας, στο να προσεγγίσει τον κινηματογράφο κατά κύριο λόγο ως μέσο μαζικής επικοινωνίας. Σπανιότατα τον αντιμετώπισε ως τέχνη. Καθόλου όμως δεν τον μελέτησε ταυτόχρονα ως ΜΜΕ και τέχνη. [...] Αντικείμενο τούτης της μελέτης μας είναι η αναπλήρωση της παράλειψης που σημειώσαμε, δηλαδή η κοινωνιολογική προσέγγιση και ανάλυση του κινηματογράφου ως ΜΜΕ, σε άρρηκτο συνδυασμό με την ιδιότητά του ως τέχνης.»⁹⁴

Αυτή η προγραμματική στάση, περνά και στο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στον ελληνικό κινηματογράφο. Ωστόσο, η αλλαγή ρητορικής δεν συνεπάγεται τελικά και ουσιαστική αλλαγή στάσης απέναντι στο ίδιο το θέμα, αφού η συζήτηση για την «ποιότητα» της ελληνικής παραγωγής δίνει τα ίδια αποτελέσματα από πλευράς στάσης –ουσιαστικά υποτίμησης- με

⁹² Κολοβός 1999

⁹³ Κολοβός 1999, σελ. 7

αυτά που έχουμε ήδη συναντήσει στον Σολδάτο, ενώ η παραβολή προς την παραγωγή άλλων κινηματογραφιών και η αισθητική του καλλιτεχνικού έργου παραμένουν βασικοί παράγοντες αξιολόγησης και απόδοσης χαρακτηρισμών. Το στοιχείο αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί καθορίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται και η συζήτηση για το είδος, η οποία τελικά δεν διαφέρει ριζικά από αυτήν που είδαμε να εκφράζεται για πρώτη φορά στο κείμενο του Σολδάτου.

Ο Κολοβός δίνει στην ιστορική του ανασκόπηση της ελληνικής κινηματογραφίας στο κεφάλαιο έξι του βιβλίου του με τίτλο «Η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου»⁹⁵ τόσο τη δική του άποψη για τα είδη, όσο και επιλεγμένες απόψεις προγενέστερων μελετητών, τους οποίους χρησιμοποιεί ως πηγές. Συγκεκριμένα, ανατρέχοντας στη δεκαετία του 1910, ο συγγραφέας κάνει την πρώτη αναφορά του για τα είδη μιλώντας για *κωμικά σκαλαθύρματα* και *ντοκιμαντέρ επικαίρων*⁹⁶. Αναφερόμενος, όμως, στη συνέχεια στη γενικότερη ανασκόπηση της πρώτης περιόδου προβαίνει σε ειδολογικές διακρίσεις που αναφέρονται στα *ντοκιμαντέρ επικαίρων* και στις *ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους*⁹⁷.

Η επόμενη εκτενής αναφορά του στο είδος είναι στην ουσία μία αναπαραγωγή της άποψης που ήδη έχουμε συναντήσει στη Μητροπούλου και τον Σολδάτο. Συγκεκριμένα, ο Κολοβός γράφει:

«Σαν να μην έγινε κανένα βήμα προόδου στο ενδιάμεσο [=1943-1953], ο ελληνικός κινηματογράφος ακόμη αναζητούσε ένα σχήμα που να ανταποκρίνεται σε αυτό που ονομάζουμε καλλιτεχνική παραγωγή. Αντί αυτού, όλοι οι δημιουργικοί παράγοντες (παραγωγοί, σεναριογράφοι, σκηνοθέτες, ηθοποιοί) αντέγραφαν με προχειρότητα τα πρότυπα του γαλλικού και του ιταλικού κυρίως κινηματογράφου, με τα *μελοδράματα*, τις *κωμωδίες* και τις ταινίες «*φουστανέλας*», που περιλαμβάνουν άνισες δόσεις και από τους δύο, και ανταγωνίζονταν ο ένας τον άλλον 'στη σεναριακή φτώχεια του μεγάλου όγκου των ελληνικών ταινιών, στη σκηνοθετική και στη φτώχεια της παραγωγής, όπως και στην υποκριτική ανεπάρκεια' [=Σολδάτος].»⁹⁸

⁹⁴ Κολοβός 1999, σελ. 13

⁹⁵ Κολοβός 1999, σελ. 329

⁹⁶ Κολοβός 1999, σελ. 331

⁹⁷ Κολοβός 1999, σελ. 332

⁹⁸ Κολοβός 1999, σελ. 334-5 – η υπογράμμιση δική μου.

Όπως και ο Σολδάτος, ο Κολοβός καταφεύγει στο άρθρο του Καμπανέλλη στον *Σύγχρονο Κινηματογράφο* παραθέτοντας, όμως, άλλο απόσπασμα από αυτό που χρησιμοποιεί ο προαναφερθείς μελετητής, το οποίο αναφέρεται και πάλι στο είδος: «ο ελληνικός κινηματογράφος δεν υπάρχει, 'γιατί στα 1945-1955, και οι 95 στις 100 ταινίες δεν φιλοδοξούν να 'πουν' τίποτε ... γιατί η παράδοση του ελληνικού κινηματογράφου είναι το *μελό*, η *φαρσοκωμωδία*, η ψευτιά, η φτήνια και αυτή ακόμη η χυδαιότητα'»⁹⁹.

Η στάση του Κολοβού, ωστόσο, είναι πιο μετριοπαθής απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο στηριζόμενος στην άποψη ενός άλλου κριτικού (και) του κινηματογράφου της περιόδου, του Μάριου Πλωρίτη, παρά το γεγονός ότι παραθέτει ένα απόσπασμα του τελευταίου, όπου η απαξίωση προς την κινηματογραφική παραγωγή συνδέεται για άλλη μία φορά με το είδος: «Η ταινία, σαν 'πλήρες' έργο, χρειάζεται και πλήρη μορφή. Και τη μορφή της τη δίνει η ενότητα του ύφους και ο ρυθμός. Όταν το φιλμ πηδά από την *κωμωδία* στο *δράμα* κι από τη *φάρσα* στο '*μελό*', τι αισθητική συγκίνηση μπορεί να μεταδώσει;»¹⁰⁰. Τέλος, για τη δεκαετία του '60 το είδος εμφανίζεται στην ανάλυση του Κολοβού: «Κυρίαρχα είδη ήταν οι *φαρσοκωμωδίες*, τα *μελοδράματα* και τα '*μιούζικαλ made in Greece*'.»¹⁰¹

Συνοψίζοντας, λοιπόν, για την ανάλυση και την ορολογία του γένους και του είδους που απαντά στον Κολοβό, έχουμε τα εξής δεδομένα:

Ντοκιμαντέρ επικαίρων
Ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους
Μελοδράματα
Κωμωδίες
Ταινίες «φουστανέλας»
Φαρσοκωμωδίες
Μιούζικαλ

Τέλος, προστίθεται και η άποψη του Πλωρίτη για τα είδη που συνυπάρχουν στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου:

⁹⁹ Κολοβός 1999, σελ. 334 – η υπογράμμιση δική μου.

¹⁰⁰ Κολοβός 1999, σελ. 335 – η υπογράμμιση δική μου.

Κωμωδία
Δράμα
Φάρσα
Μελό

Δύο χρόνια μετά την κυκλοφορία του βιβλίου του Κολοβού, δηλαδή το 2001, εκδίδεται το πιο πρόσφατο βιβλίο της Μαρίας Κομνηνού *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου*¹⁰². Σε αυτό γίνεται μια γενικότερη θεώρηση της θέσης του κινηματογράφου, αλλά και του τύπου και των νεότερων μέσων –από τη στιγμή που εμφανίζονται και μετά- στον ελληνικό χώρο από το 1950 μέχρι το 2000 μέσα από το πρίσμα της ιδεολογίας και με τους όρους της νεωτερικότητας. Στην κριτική αυτή «ανάγνωση» του ελληνικού κινηματογράφου δίνεται μεγάλη έμφαση στον τρόπο με τον οποίον ο ελληνικός κριτικός και –ο όποιος- θεωρητικός λόγος τον ταξινομήσαν και τον αξιολόγησαν.

Υπό αυτή την έννοια το είδος λαμβάνεται υπ' όψιν ως δεδομένη κατηγορία ανάλυσης, χωρίς δηλαδή να αναλύεται με τον τρόπο με τον οποίον για παράδειγμα γίνεται η ανάλυση των σκηνοθετών ως «(πρωτότυπων) δημιουργών»¹⁰³. Λογικό, βέβαια, είναι να συμβαίνει αυτό από τη στιγμή που η οπτική της Κομνηνού ακολουθεί αυτήν των κριτικών της περιόδου η οποία με τη σειρά της εστίαζε στους δημιουργούς. Έτσι, η αναφορά στα είδη είναι η ακόλουθη:

«Ο εμπορικός κινηματογράφος, πέρα από το πεδίο της ρεαλιστικής καταγραφής με αιχμή την κωμωδία, που έχουμε ήδη αναλύσει, επεκτάθηκε και σε άλλα είδη: στις φουστάνελες, τις μελοδραματικές ταινίες και τα λαϊκά μελοδράματα. Αυτά τα είδη συνιστούσαν, σε σύγκριση με την κωμωδία, ένα υποδεέστερο είδος κινηματογράφου που στηριζόταν στη μαζική παραγωγή ταινιών με χαρακτηριστικά υποπροϊόντων [=αναφορά στη Μητροπούλου 1980]. Σε ό,τι αφορά την ιδεολογική τους λειτουργία, αυτά τα είδη του εμπορικού κινηματογράφου λειτούργησαν κατευναστικά, δημιουργώντας

¹⁰¹ Κολοβός 1999, σελ. 336 – η υπογράμμιση δική μου.

¹⁰² Κομνηνού 2001

¹⁰³ Κομνηνού 2001, σελ. 83

μία βολική θέση για τον θεατή –που θα μπορούσε να συμβιβαστεί με τις κοινωνικές αδικίες προσλαμβάνοντάς τες ως επενέργεια της μοίρας- και 'φυσικοποιώντας' την κοινωνική τάξη.»¹⁰⁴

Σύμφωνα, λοιπόν, με την Κομνηνού τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου είναι τα ακόλουθα:

Κωμωδία με κουστούμια
Φουστανέλα
Μελοδραματικές ταινίες
Λαϊκό μελόδραμα

Το ενδιαφέρον στην έρευνα της Κομνηνού είναι η γενικότερη θέση της απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο και η καταγραφή από μέρους της και σε αυτό το έργο με συνέπεια της δικής της οπτικής γωνίας απέναντι στο αντικείμενο. Διάσπαρτες διαπιστώσεις της που σχετίζονται με τρόπο άμεσο ή έμμεσο με το είδος στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο θα είναι χρήσιμες στη συνέχεια της έρευνάς μας.

Την ίδια χρονιά με την Κομνηνού εκδίδει και ο Πάνος Κουάνης τη διδακτορική του διατριβή σε βιβλίο υπό τον τίτλο *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999: Καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο*¹⁰⁵. Σε αυτό ο συγγραφέας εξετάζει τα ακόλουθα σε ξεχωριστά κεφάλαια:

- τα χαρακτηριστικά και οι ιδιομορφίες της κινηματογραφικής ταινίας
- η καταναλωτική συμπεριφορά σε σχέση με την κινηματογραφική ταινία
- η κινηματογραφική βιομηχανία στην Ελλάδα
- τα ενδογενή χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής ταινίας
- τα γεωδημογραφικά χαρακτηριστικά των καταναλωτών
- οι εξωγενείς παράγοντες που επηρεάζουν την κατανάλωση των κινηματογραφικών ταινιών
- η συμβολή των δευτερευουσών αγορών στη βελτίωση της κατανάλωσης των κινηματογραφικών ταινιών

Στο τέταρτο κεφάλαιο για τα ενδογενή χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής ταινίας, ο συγγραφέας αντιμετωπίζει τις ταινίες με βάση

¹⁰⁴ Κομνηνού 2001, σελ. 101

¹⁰⁵ Κουάνης 2001

τη θεματολογία τους. Το θέμα της ταινίας θεωρείται κριτήριο για την απόδοση προσδιορισμού είδους. Πρότυπο για αυτήν την ανάλυση είναι δύο κατατάξεις «των ειδών των κινηματογραφικών ταινιών με βάση το θέμα»¹⁰⁶ από τον αμερικανικό κινηματογράφο, οι οποίες οδηγούν τον Κουάνη στην καταγραφή αντίστοιχων κατηγοριών και για τον ελληνικό κινηματογράφο:

Κατά την περίοδο της χρυσής ακμής του ελληνικού κινηματογράφου στις δεκαετίες 1950, 1960 και στις αρχές του 1970, ο μεγάλος όγκος των ελληνικών ταινιών που παράγονται κατατάσσεται θεματολογικά στις ακόλουθες κατηγορίες με αναφορά, αλλά χωρίς συσχετισμό επί της ουσίας, στον αντίστοιχο πίνακα του Κρίτα όπως τον παρουσιάζει ο Σολδάτος¹⁰⁷:

- α. αισθηματικά μελοδράματα [...]
- β. κωμωδίες καταστάσεων [...]
- γ. δράματα ηθογραφικά [...]
- δ. διασκευές αρχαίων ελληνικών δραμάτων
- ε. μουσικοχορευτικά ή μιούζικαλ
- στ. αστυνομικές ταινίες και θρίλερ
- ζ. μελοδράματα της εποχής της επανάστασης του 1821 και της γερμανικής κατοχής
- η. δραματικές ταινίες με θέμα τη νεολαία και αρκετό γυναικείο γυμνό
- θ. πολεμικές περιπέτειες από την περίοδο της επανάστασης του 1821 (φουστανέλα western) και της κατοχής και τέλος
- ι. «ταινίες τέχνης» επηρεασμένες από τα ξένα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως ο ιταλικός νεορεαλισμός και το γαλλικό νέο κύμα

Για τον τρόπο με τον οποίον η κατάταξη αυτή λειτουργεί τελικά στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου είναι κάτι που θα συζητηθεί αναλυτικότερα στη συνέχεια, μαζί με τις γενικότερες διαπιστώσεις για το είδος στον ελληνικό κινηματογράφο.

Τέλος, στο πρώτο τεύχος της *Οπτικοακουστικής κουλτούρας*¹⁰⁸ με τον τίτλο «Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο», στο οποίο θα επανέλθουμε διεξοδικότερα στη συνέχεια, υπάρχει το πολύ ενδιαφέρον άρθρο του Δημήτρη Ελευθεριώτη που αποτελεί προσέγγιση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου μέσα από το πλαίσιο του γενικότερου

¹⁰⁶ Κουάνης 2001, σελ. 80 και 82

¹⁰⁷ Κουάνης 2001, σελ. 85 και 86

πολιτισμικού πλαισίου στην Ελλάδα της δεκαετίας του '60 και στο οποίο αναφέρεται σχετικά με τα είδη:

«Η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία στη δεκαετία του '60 οργανώθηκε γύρω από τη μαζική παραγωγή ταινιών χαμηλού κόστους. Η μεγάλη πλειονότητα αυτών των ταινιών ήταν μελοδράματα και κωμωδίες, δύο είδη που κάλυπταν το 90% της συνολικής παραγωγής, η οποία κατά μέσο όρο έφτανε εκατό ταινίες το χρόνο (ένα εκπληκτικό νούμερο για μια χώρα με πληθυσμό τότε εφτάμισι εκατομμυρίων περίπου). Από αυτές τις ταινίες τα δύο τρίτα ήταν κωμωδίες, που ήταν ξεκάθαρα το πιο δημοφιλές είδος. Τα κειμενικά χαρακτηριστικά που ακολουθούν είναι περισσότερο εμφανή στις κωμωδίες αλλά μπορούν επίσης να βρεθούν και στα μελοδράματα, στα μιούζικαλ και στις 'κοινωνικές' ταινίες [...]»¹⁰⁹.

Η τοποθέτηση του Ελευθεριώτη οδηγεί στο συμπέρασμα ότι σύμφωνα με αυτόν τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου είναι:

Κωμωδία
Μελόδραμα
Μιούζικαλ
«Κοινωνικές» ταινίες

Θα είχε πραγματικά ενδιαφέρον για τη συνέχεια της δικής μας έρευνας, αν γνωρίζαμε ποιες ταινίες εννοεί ο ερευνητής με τον τίτλο «κοινωνικές» - σημειωτέον πάντως ότι για πρώτη φορά σε αναφορά σε μικρό αριθμό ειδών, περιλαμβάνεται ένα είδος μη εύκολα προσδιορίσιμο: οι κοινωνικές ταινίες.

2.2. ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΩΣ ΒΑΣΗ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τα κείμενα στα οποία το είδος αποτελεί τη βασική ή έστω σημαντική παράμετρο ανάπτυξης της ανάλυσης, είναι συγκεντρωμένα στην περίοδο από το 1995 και μετά. Προφανώς δεν πρόκειται για τυχαία μεταβολή στάσης, αλλά έχει να κάνει ουσιαστικά με την ανάπτυξη μίας νέας ρητορικής η οποία στηρίζεται στον θεωρητικό λόγο, όπως αυτός αναπτύσσεται στο πλαίσιο -κυρίως- της πανεπιστημιακής ενασχόλησης με το θέμα και όπως εκφράζεται συνήθως μέσα από άρθρα σε συλλογικούς

¹⁰⁸ Οπτικοακουστική κουλτούρα 2002

¹⁰⁹ Για τα χαρακτηριστικά αυτά, βλ. 6.2. Η αποθέωση της κινηματογράφησης.

¹¹⁰ Ελευθεριώτης 2002, σελ. 169

τόμους για τον ελληνικό κινηματογράφο ή και σε περιοδικά άλλων επιστημονικών χώρων¹¹¹. Επί πλέον, ο περιορισμένος χώρος ενός άρθρου οδηγεί τους συντάκτες σε «οικονομικές» λύσεις για τον καθορισμό του σώματος ταινιών, κάτι το οποίο παρέχει το είδος.

Σε αυτό το σημείο είναι που διαπιστώνεται η τομή ανάμεσα στα δύο παραδείγματα του κριτικού και του θεωρητικού λόγου περί τον ελληνικό κινηματογράφο. Συνοψίζοντας και διαφοροποιώντας μεταξύ τους αυτές τις δύο οπτικές, η Κομνηνού αναφέρει:

«Στην περίπτωση του εμπορικού κινηματογράφου συναντώνται δύο προσεγγίσεις: μια κειμενική/στρουκτουραλιστική που εγγράφει το θεατή στη ρητορική του κειμένου και μια που αρύεται τα εργαλεία της από τις πολιτιστικές σπουδές, αυτονομεί τη θέαση από το κείμενο και διερευνά τη συγκρότηση νοημάτων υπό το πρίσμα ταξικών, ηλικιακών, εθνικών ή αντιθέσεων φύλου.»¹¹²

Από το 1995 και μετά, λοιπόν, με πιο συστηματικό τρόπο είναι η δεύτερη προσέγγιση –στην οποία θα προσέθετα και την αντιμετώπιση των ταινιών μέσα από το πρίσμα του είδους– που αρχίζει να εμφανίζεται στη μελέτη του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Ωστόσο, μακρινός προάγγελος αυτής της στάσης υπάρχει στον *Σύγχρονο Κινηματογράφο* ήδη από το 1967 στο άρθρο της Barbe Funk με τίτλο «Για τον ελληνικό κινηματογράφο ο Β΄ παγκ. Πόλεμος συνεχίζεται! (Και ο εμφύλιος αγνοείται)»¹¹³. Η ανάλυση εδώ γίνεται με γνώμονα το συγκεκριμένο είδος που πραγματεύεται, τις πολεμικές ταινίες, και με πιο ειδικό κριτήριο τον ήρωα αυτών των ταινιών. Οφείλουμε να επισημάνουμε στο σημείο αυτό ότι η στάση αυτή όχι απλώς δεν είναι ενδεικτική για τα κείμενα της περιόδου, αλλά είναι πολύ πιθανόν να οφείλεται στη μη ελληνική καταγωγή της συγγραφέως του και, επομένως, τον διαφορετικό θεωρητικό και ιδεολογικό «οπλισμό» της.

Στην προηγούμενη κατηγορία, όταν κάναμε λόγο για τον συλλογικό τόμο σε επιμέλεια του Μισέλ Δημόπουλου σε έκδοση του Μπομπούρ, αφήσαμε δύο εκκρεμότητες: τα κείμενα της Δελβερούδη και της Καρακίτσου-Douge, οι οποίες προχώρησαν σε ανάλυση με βάση το είδος.

¹¹¹ Για παράδειγμα, το περιοδικό *Ιστορικά* έχει φιλοξενήσει συστηματικά άρθρα για τον κινηματογράφο.

¹¹² Κομνηνού 2001, σελ. 98

Ας ξεκινήσουμε από τη Νίκη Καρακίτσου-Douge και το άρθρο της «Le melodrame grec: 'Une esthétique de l'étonnement'»¹¹⁴ - υπότιτλος που προέρχεται από την ανάλυση του Peter Brook, του κατ' εξοχήν μελετητή του μελοδράματος ως τρόπου έκφρασης στη λογοτεχνία, το έργο του οποίου αποτέλεσε την ουσιαστικότερη βάση ανάλυσης του μελοδράματος στον κινηματογράφο¹¹⁵. Από την αρχή η ερευνήτρια κάνει λόγο για τα δύο κυρίαρχα είδη του ελληνικού κινηματογράφου, το μελόδραμα και την κωμωδία και καθορίζει το μελόδραμα ως «μορφή αφήγησης» που «κάτω από τον αστερισμό της θείας πρόνοιας ή της μοίρας» περιλαμβάνει από «τα πιο υψηλά (*Στέλλα*, *Συνοικία το όνειρο*) έως τα πιο υποβαθμισμένα»¹¹⁶. Στη συνέχεια η Καρακίτσου-Douge εξετάζει τις θεματικές σταθερές του είδους με ιδιαίτερη έμφαση στη θέση της γυναίκας, της μοίρας και του πεπρωμένου, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα τους δραματουργικούς και υφολογικούς μηχανισμούς του είδους με ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο της μουσικής και αναγόμενη στο τέλος στον συσχετισμό με παλαιότερους μύθους και τη θέση που έχει τώρα το μελόδραμα για το κοινό του.

Η Καρακίτσου-Douge με την ανάλυσή της εισάγει το σύγχρονο θεωρητικό πλαίσιο στην προσέγγιση του είδους. Καταπιάνεται, όμως, με ένα είδος εξαιρετικά σύνθετο. Όπως θα συζητήσουμε και στη συνέχεια, η εκτενής χρήση των όρων «μελόδραμα» και «μελό» ξεπερνά τα όρια ενός είδους και αποτελεί γενικότερο -απαξιοτικό- χαρακτηρισμό για μεγάλο μέρος των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου. Η διαφοροποίηση ανάμεσα στους δύο όρους με τη συναισθηματική φόρτιση που οι αντίστοιχες λέξεις φέρουν στα ελληνικά, που δεν μπορούσε να γίνει στο γαλλικό κείμενο, «λύνεται» στη μετάφραση του κειμένου στα ελληνικά, όπου συστηματικά χρησιμοποιείται ο όρος «μελόδραμα» - υποθέτω ως πιο ουδέτερος και «τεχνικός».

Έτσι, ενώ η Καρακίτσου-Douge θέτει από την αρχή τη θεωρητική βάση ότι το μελόδραμα είναι τρόπος έκφρασης, δεν την αξιοποιεί στη

¹¹³ Funk 1967, σελ. 9-12

¹¹⁴ Καρακίτσου-Douge 1995. Το κείμενο κυκλοφόρησε μεταφρασμένο στα ελληνικά το 2002 στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. Ι : «Το ελληνικό μελόδραμα: η αισθητική της έκπληξης».

¹¹⁵ Brook 1976, σελ. vii.

¹¹⁶ Καρακίτσου-Douge 1995, σελ. 107 - η απόδοση στα ελληνικά δική μου.

συνέχεια, για να δείξει αν υπάρχουν όρια ανάμεσα σε ένα συγκεκριμένο είδος μελοδράματος και σε μία γενικότερη μελοδραματική έκφραση στον κινηματογράφο της περιόδου. Με τον ίδιο τρόπο, μένουν μετέωρες ταινίες του είδους με άντρες πρωταγωνιστές που ενώ σε ένα σημείο αναλύονται ως μελοδράματα, εκεί όπου γίνεται η ανάλυση για τον ρόλο των γυναικών και των παιδιών, δεν υπάρχει ανάλυση για τους αντίστοιχους αντρικούς ρόλους. Παρά αυτές τις επί μέρους αντιρρήσεις, το κείμενο της Καρακίτσου-Douge αποτελεί ένα πολύ θετικό βήμα στην κατεύθυνση του καθορισμού του είδους ως κριτηρίου ανάλυσης του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου.

Θέση συγκεκριμένη και με οπτική που ξεπερνά το συγκεκριμένο είδος που εξετάζει, και δείχνει να λαμβάνει υπ' όψιν το γενικότερο προβληματισμό για τα είδη, δίνει η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη σε όλα τα κείμενά της που γνωρίζω. Χαρακτηριστικά του γενικού πλαισίου που χρησιμοποιεί η Δελβερούδη για το είδος είναι τα άρθρα της στο αφιέρωμα του ειδικού ένθετου της *Καθημερινής* «Επτά ημέρες» για την Ελλάδα ανά δεκαετία¹¹⁷. Σε αυτά παρουσιάζει τον ελληνικό κινηματογράφο από τις αρχές του μέχρι και το 1940, συνοψίζοντας όσα είναι γνωστά στους ειδικούς, αλλά όχι στο ευρύ κοινό, και παρουσιάζοντας, ταυτόχρονα, τα αποτελέσματα των δικών της ερευνών. Έτσι, χρησιμοποιεί με συνέπεια τους όρους ταινίες *μυθοπλασίας* - *ντοκιμαντέρ* - *επίκαιρα/ζουρνάλ*, *δράματα*, *ταινίες κοινωνικής καταγγελίας*, *βουκολικά δράματα* και *ποιμενικά ειδύλλια*, *κωμωδίες*, ακολουθώντας τη χρονολογική σειρά με την οποία αυτά εμφανίζονται στον ελληνικό κινηματογράφο της πρώιμης περιόδου.

Η Δελβερούδη, ωστόσο, ασχολείται -ως προς τον κινηματογράφο- κατά κύριο λόγο με την κωμωδία, την οποία, όμως, εντάσσει στο γενικότερο πλαίσιο παραγωγής όχι μόνον του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, αλλά και της γενικότερης πολιτισμικής παραγωγής στην Ελλάδα αυτής της περιόδου. Για παράδειγμα, στο άρθρο της για την κωμωδία¹¹⁸ στον συλλογικό τόμο σε επιμέλεια του Μισέλ Δημόπουλου αναφέρει ότι, ενώ οι τρεις πρώτες ταινίες του παραγωγού Φιλοποίμενα

¹¹⁷ *Καθημερινή*, Νοέμβριος 1999

Φίνου ήταν *δράματα*, ο Φίνος, όχι τυχαία, ξεκινά συνεργασία με τους Σακελλάριο-Γιαννακόπουλο, δημιουργούς *κωμωδιών*, για να ανταποκριθεί στο νέο είδος που έχει εμφανιστεί επί σκηνής, τη λεγόμενη «*μεταπολεμική κωμωδία*»¹¹⁹, για το οποίο μιλά αναλυτικά στη συνέχεια αναλύοντας τον ρόλο του παραγωγού Φιλοποίμενα Φίνου, τους βασικούς σκηνοθέτες και σεναριογράφους του είδους, τη σχέση κωμωδίας, δράματος και θεάτρου, τον αριθμό των εισιτηρίων. Στη συνέχεια προχωρά στην ανάλυσή της με βάση χρονολογικές περιόδους και χαρακτηριστικά που αναπτύχθηκαν στη διάρκεια τους: δεκαετία του '50 (κοινωνικό περικείμενο, θεματικές - έρωτας, γάμος, εργασία-, σύμβαση και ρεαλισμός, φτώχεια-ανεργία- «καταφερτζήδες», οικογενειακές υποχρεώσεις), δεκαετία του '60 (εξελίξεις, μικροαστική αντίληψη, αλλαγμένη πόλη, ηθοποιοί -Βλαχοπούλου, Βέγγος, Βουτσάς, Βουγιουκλάκη, Καρέζη, Χατζηχρήστος-, αλλαγή ντεκόρ).

Συνέχεια αυτού του άρθρου αποτελεί η ομιλία της Δελβερούδη με τίτλο «Transformations of Comedy: Greek Film Comedy Over the Last Thirty Years»¹²⁰ στο πλαίσιο του Συνεδρίου του Cambridge για τον ελληνικό κινηματογράφο με θέμα *Theatres of War: Fifty Years of Greek Cinema*¹²¹. Στην ομιλία αυτή η ερευνήτρια συνεχίζει χρονικά από εκεί που σταμάτησε στο προηγούμενο άρθρο της και εξετάζει την εξέλιξη του είδους από το 1970 και μετά. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι εξετάζει πλέον την κινηματογραφική κωμωδία στις μεταμορφώσεις της πέρα από τα όρια του κλασικού εμπορικού κινηματογράφου: στην παραγωγή βίντεο και στην εκδοχή της κωμωδίας από τον νέο ελληνικό κινηματογράφο, παραθέτοντας παραδείγματα από το έργο του Περάκη, του Τσιώλη και του Βαφέα, ενώ παράλληλα ερμηνεύει διαχρονικά τους λόγους επιτυχίας, επιβίωσης, πτώσης, μεταμόρφωσης του είδους.

¹¹⁸ Δελβερούδη 1995. Το κείμενο κυκλοφόρησε μεταφρασμένο στα ελληνικά το 2002 στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1 : «Ο θησαυρός του μακαρίτη: Η κωμωδία, 1950-1970».

¹¹⁹ Δελβερούδη 1995, σελ. 91

¹²⁰ «Μεταμορφώσεις της κωμωδίας: η ελληνική κινηματογραφική κωμωδία τα τελευταία τριάντα χρόνια»

¹²¹ «Θέατρα πολέμου: Πενήντα χρόνια ελληνικού κινηματογράφου», Πανεπιστήμιο του Cambridge, 17-18 Σεπτεμβρίου 1998. Τα σχόλιά μου στηρίζονται στις σημειώσεις που κράτησα στη διάρκεια του συνεδρίου.

Η Δελβερούδη στο άρθρο της «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου»¹²² ακολουθεί έναν δρόμο ανάλυσης ο οποίος απαντά και σε άλλους ερευνητές της κατηγορίας αυτής: το είδος δεν αποτελεί καθαυτό αντικείμενο έρευνας του μελετητή, αλλά αποτελεί το αυστηρό και καθορισμένο πλαίσιο ανάλυσης άλλων θεματικών - από τον χώρο των κοινωνικών, ιστορικών, πολιτισμικών σπουδών κ.λπ. Έτσι, η Δελβερούδη στο συγκεκριμένο άρθρο μελετά αυτό ακριβώς που δηλώνει ο τίτλος του: τον τρόπο με τον οποίο γίνεται λόγος για την πολιτική στις κωμικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις.

Στην ίδια γραμμή με το τελευταίο άρθρο της Δελβερούδη βρίσκεται και η Μαρία Α. Στασινοπούλου τόσο στη γενική θεώρησή της για τη σχέση ιστορίας, ιστορικής επιστήμης, κοινωνικής πραγματικότητας και κινηματογράφου στο άρθρο «Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;»¹²³, όσο και στο άρθρο της για τις αναπαραστάσεις των στρατιωτικών στον ελληνικό κινηματογράφο «Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film»¹²⁴. Η Στασινοπούλου ερευνά τον κινηματογράφο, για να ανακαλύψει ενδείξεις για το πώς μεταγράφεται σε αυτόν η ιδεολογία, οι κοινωνικές και ιστορικές εξελίξεις κλπ. με τρόπο συστηματικό και σεβόμενη το πώς προσεγγίζεται ο κινηματογράφος από τις σύγχρονες θεωρητικές οπτικές. Με την έννοια αυτή το είδος αποτελεί για αυτήν βάση για την ταξινόμηση του υλικού της.

Έτσι, και στην περίπτωση του άρθρου στο οποίο γίνεται λόγος για το ευρύ πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου και εξετάζονται συνοπτικά από τη συγγραφέα πολλές και διαφορετικές οπτικές του, το είδος δείχνει πλέον να κατέχει θέση στον τρόπο με τον οποίο εξετάζεται η όλη διαδικασία του ελληνικού κινηματογράφου. Έτσι, η Στασινοπούλου αναφέρει¹²⁵: «Την ίδια εποχή [=αρχές της δεκαετίας του '60] αρχίζουν να διαφοροποιούνται εσωτερικά εμφανώς και τα κινηματογραφικά είδη, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί για την κωμωδία [αναφορά στο άρθρο της

¹²² Δελβερούδη 1997. Το κείμενο κυκλοφόρησε ξανά το 2002 στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1 με τον ίδιο σχεδόν τίτλο: «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969».

¹²³ Στασινοπούλου 1995 - η υπογράμμιση δική μου.

¹²⁴ Στασινοπούλου 2000 - το κείμενο αυτό αποτέλεσε και την ομιλία της στο Συνέδριο του Cambridge το 1998.

¹²⁵ Στασινοπούλου 1995, σελ. 426

Δελβερούδη που ήδη αναφέραμε].» Και αφού μιλήσει για την ανάπτυξη του *μιούζικαλ* και του *μελοδράματος*, προχωρά στη γενίκευση:

«Η δυσανάλογη σε πρώτη ματιά έκταση που αφιερώνεται εδώ σε ζητήματα ιστορίας του κινηματογράφου και σε φορμαλιστικά κριτήρια απορρέει από την άποψη ότι η ανίχνευση των διαδικασιών με τις οποίες συγκροτείται η πραγματικότητα οφείλει να σεβαστεί στον κινηματογράφο ζητήματα *είδους* και *παράδοσης ή κωδίκων του είδους*, ίσως μάλιστα περισσότερο απ' ό,τι στο θέατρο και το κλασικό μυθιστόρημα, αν ληφθεί υπόψη ότι η ανατροπή τους δεν μπορεί να επιτευχθεί σε επίπεδο ατομικών επιλογών.»¹²⁶

Στο άρθρο της για τις αναπαραστάσεις των στρατιωτικών στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο, η Στασινοπούλου ανιχνεύει στο πλαίσιο των διαφόρων ειδών τους «χαρακτήρες και [τις] αφηγήσεις που σχετίζονται με τον στρατό *σε οποιοδήποτε από τα είδη* του ελληνικού κινηματογράφου»¹²⁷. Στη συνέχεια αναφέρει ότι μία από τις προϋποθέσεις της έρευνάς της είναι η αναφορά σε «ταινίες μεγάλου μήκους, ιδιαίτερα αυτές που ανήκουν σε είδη [=genre films]»¹²⁸. Το κείμενό της βρίθει αναφορών στα είδη του ελληνικού κινηματογράφου (μελόδραμα, ποιμενική φουστανέλα, κωμωδίες, πολεμικές ταινίες [=war films], ταινίες κατοχής [=occupation films] και αντίστασης [=resistance films]). Σε αντίθεση, όμως, με άλλα κείμενα τα οποία έχουμε ήδη διατρέξει και όπου οι όροι σχετικά με το είδος εμφανίζονται χωρίς συστηματικότητα, η Στασινοπούλου θεωρεί ως δεδομένες τις πρόσφατες οπτικές σχετικά με το είδος (περιεχόμενο και όρια της χρήσης του όρου), καθώς και τη μεταθεωρητική διάστασή του. Χαρακτηριστική θεωρώ τη φράση στην οποία αναφέρει ότι «χαρακτήρες εκτός είδους [=out-of-genre], που απέχουν από τη συνήθη θεματολογία και τα μοτίβα των πολεμικών ταινιών, εντάσσονται κυρίως ως συμπαθητικές αυταρχικές μορφές σε αυτά [=κωμωδία, μελόδραμα] είδη»¹²⁹. Και εδώ -όπως και αλλού- δείχνει με σαφήνεια ότι η υπόθεση του είδους είναι πολύ πιο περίπλοκη από αυτό που φαίνεται και μόνον αν αντιμετωπιστεί ως τέτοια, μπορεί να λειτουργήσει πραγματικά ως εργαλείο ανάλυσης.

¹²⁶ Στασινοπούλου 1995, σελ. 426

¹²⁷ Στασινοπούλου 2000, σελ. 37-38 - η μετάφραση και η υπογράμμιση δικά μου

¹²⁸ Στασινοπούλου 2000, σελ. 38

¹²⁹ Στασινοπούλου 2000, σελ. 39

Και στη μελέτη της Μαρίας Παραδείση για τον ελληνικό κινηματογράφο διακρίνουμε την ίδια οπτική που είδαμε παραπάνω: Το είδος αποτελεί τη βάση συζήτησης για την ανίχνευση επί μέρους επιστημονικών θεματικών. Τόσο στο άρθρο της «Η παρουσίαση της γυναίκας στις 'κομεντί' του ελληνικού κινηματογράφου»¹³⁰, όσο και στην «Παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα»¹³¹, το είδος είναι παρόν ήδη από τον τίτλο (*κομεντί, κοινωνικά δράματα*) και είναι αυτό που καθορίζει το αδιαπραγμάτευτο όριο μέσα στο οποίο κινείται η έρευνα. Αυτό που έχει ενδιαφέρον στην περίπτωση της Παραδείση είναι ότι ασχολείται με είδη που δεν αποτελούν τον «πυρήνα» των πιο συχνά αναφερόμενων και αναγνωρίσιμων από τους υπόλοιπους ερευνητές (κριτικούς και ιστορικούς κατά κύριο λόγο).

Ο τρόπος προσέγγισης είναι η «εκ του σύνεγγυς ανάγνωση» συγκεκριμένων κειμένων-ταινιών. Ωστόσο, στην αρχή και των δύο άρθρων καθορίζει το είδος μέσα στο πλαίσιο του οποίου κινείται. Στο πρώτο άρθρο, το οποίο αποτελεί μία φεμινιστική ανάγνωση, η κομεντί ορίζεται ως «το είδος εκείνο της κωμωδίας που εμπεριέχει κάποια συγκινησιακή φόρτιση - κατά κανόνα θέμα της κομεντί είναι η δημιουργία ειδυλλίου μεταξύ των νεαρών ηρώων»¹³². Η ανάλυση που ακολουθεί στηρίζεται σε ζεύγη αντιθέσεων: θετικό/αρνητικό γυναικείο πρότυπο, καριέρα/γάμος, παρθενικότητα/σεξουαλική ελευθεριότητα, άνδρας/ γυναίκα, νεότερη/παλιότερη γενιά.

Στο δεύτερο άρθρο, η Παραδείση ξεκινά την ανάλυσή της με κριτήριο την εμφάνιση της νεολαίας

«ως κοινωνικής ομάδας με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά [...] σε δυο κυρίως κατηγορίες ταινιών»¹³³, το μιούζικαλ και το κοινωνικό δράμα. [...] Από τις δύο αυτές κατηγορίες θα ασχοληθούμε με τη δεύτερη, και μάλιστα με μια συγκεκριμένη ομάδα κοινωνικών δραμάτων που κατέχει ιδιαίτερη θέση στο σύνολο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής για την τολμηρότητα των καταγγελιών της. Οι ταινίες αυτές διαδραματίζονται σε αστικό περιβάλλον και παρουσιάζουν την παντελή έλλειψη επικοινωνίας παλιάς και

¹³⁰ Παραδείση 1993. Το κείμενο κυκλοφόρησε ξανά το 2002 στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1, με τον τίτλο: «Η γυναίκα στην ελληνική κομεντί».

¹³¹ Παραδείση 1995. Το κείμενο κυκλοφόρησε ξανά το 2002 στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ. 1 με τον τίτλο: «Η νεολαία στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του '60».

¹³² Παραδείση 1993, σελ. 185

νέας γενιάς, που έχει ως αποτέλεσμα την επαναστατημένη αντίδραση των νέων.»¹³⁴

Και σε αυτό το άρθρο, η Παραδείση εξετάζει σε ένα συγκεκριμένο σώμα ταινιών, σε αυτό που καθόρισε παραπάνω, τα γενικότερα χαρακτηριστικά της νεολαίας, τις ιδιαίτερες εκδηλώσεις τεντυμποϊσμού και αντικοινωνικής συμπεριφοράς, τους εκπροσώπους της παλιότερης γενιάς και τη φιλική γραφή.

Αντίστοιχα αντιμετωπίζει το θέμα του είδους και η Λυδία Παπαδημητρίου, η οποία μαζί με την Καρακίτσου-Douge είναι οι μόνες ερευνήτριες που γνωρίζω να έχουν εκπονήσει διδακτορικές διατριβές πάνω σε είδη του ελληνικού κινηματογράφου. Η Παπαδημητρίου έχει ασχοληθεί με το μιούζικαλ¹³⁵. Το κείμενό της σχετικά με το είδος αυτό που έχω υπ' όψιν μου είναι το άρθρο της «Traveling on Screen: tourism and the Greek Film Musical»¹³⁶. Σε αυτό απομονώνει μία διάσταση του μιούζικαλ, αυτήν που σχετίζεται με την αναπαράσταση του τουρισμού και του ταξιδιού στις ταινίες του ίδιου, και την εξετάζει ακριβώς μέσα στο πλαίσιο των προσδοκιών, των θεματικών και των ρητορικών που δημιουργεί το συγκεκριμένο είδος σε σχέση με δύο άξονες: τον τουρισμό ως διασκέδαση και τον τουρισμό ως εργασία.

Η Παπαδημητρίου έχει ασχοληθεί και αυτή με τη σειρά της με τις πολεμικές ταινίες και μάλιστα με ομιλία στο ίδιο συνέδριο του Cambridge στο οποίο η Στασινοπούλου παρουσίασε τη δική της άποψη για την αναπαράσταση του στρατού στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο – όχι τυχαία: η θεματική του συνεδρίου ήταν αρχικά, προτού διευρυνθεί, ο ελληνικός κινηματογράφος ως θέατρο πολέμου. Η Παπαδημητρίου στην εισήγησή της με τίτλο «Enemies of the Nation: Narrative and Ideology in Greek War Films»¹³⁷ παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο η ιδεολογία της Χούντας βρήκε την αντανάκλασή της στην παραγωγή των πολεμικών ταινιών της περιόδου. Για την ερευνήτρια έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι

¹³³ Η υπογράμμιση δική μου, όπου αντί για «είδος» έχουμε εδώ «κατηγορία».

¹³⁴ Παραδείση 1995, σελ. 205

¹³⁵ Η διατριβή είναι υπό έκδοση από τις εκδόσεις Παπαζήση ήδη από το 2001, όπως πληροφορεί το «αυτί» στην έκδοση της Κομνηνού 2001.

¹³⁶ Παπαδημητρίου 2000

¹³⁷ Παπαδημητρίου 1998 - τα σχόλιά μου στηρίζονται στις σημειώσεις που κράτησα στη διάρκεια του συνεδρίου.

το συγκεκριμένο είδος περιελάμβανε ταινίες που αναφέρονταν σε προγενέστερες φάσεις της ελληνικής πολεμικής ιστορίας (από τους βαλκανικούς πολέμους μέχρι τον ελληνοαλβανικό πόλεμο) με τέτοιο τρόπο ώστε τα πρόσωπα και οι αφηγήσεις του παρελθόντος να «πληρούν» την άδεια κατηγορία του αόρατου κομμουνιστικού εχθρού στο ιδεολογικό σύστημα της δικτατορίας. Με άλλα λόγια, και σε αυτήν την περίπτωση το είδος περιχαράζει τον αυστηρό χώρο μέσα στον οποίο μελετάται μία συγκεκριμένη ιδεολογική κατηγορία που ξεπερνά τα όρια του ελληνικού κινηματογράφου.

Στον συλλογικό τόμο για τον ελληνικό κινηματογράφο του *Journal of Modern Greek Studies*, στον οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί και όπου από τα δεκατέσσερα άρθρα δύο μόνον από τον τίτλο τους σηματοδοτούν ανάλυση με βάση το είδος¹³⁸, συμπεριλαμβάνεται και το άρθρο «Gender, Professional, and Class Identities in *Miss Director* and *Modern Cinderella*»¹³⁹ για δύο συγκεκριμένες ταινίες, το *Μοντέρνα σταχτοπούτα* και το *Δεσποινίς διευθυντής*, οι οποίες εξετάζονται ως προς το θέμα των ταυτοτήτων φύλου, επαγγέλματος και τάξης και της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης. Οι ταινίες «περιχαράκωνονται» ως αντικείμενο έρευνας με κριτήριο και το είδος, αυτό της «ρομαντικής κομεντί», στο περιεχόμενο της οποίας γίνεται ανασκόπηση. Ακριβώς επειδή η επιλογή δύο μεμονωμένων ταινιών μπορεί να αποβεί προβληματική υπό την έννοια ότι τέτοιου τύπου επιλογές χωρούν πολλή αυθαιρεσία, η έμφαση έχει δοθεί σε εκείνα τα στοιχεία από την παραγωγή και την προβολή των δύο ταινιών που μπορούν να είναι μετρήσιμα. Ανάμεσα σε αυτά καθοριστικός είναι ο ρόλος του είδους στο οποίο συν-ανήκουν οι δύο ταινίες¹⁴⁰.

Το είδος είναι παρόν και στην ανάλυση της Γιάννας Αθανασάτου στη δημοσιευμένη διδακτορική της διατριβή υπό τον τίτλο *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*¹⁴¹. Η συγγραφέας μελετά με τη μέθοδο της εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης¹⁴² δώδεκα ταινίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, έχοντας πρώτα

¹³⁸ Το ένα είναι το άρθρο της Λυδίας Παπαδημητρίου που αναφέρθηκε παραπάνω και το άλλο του Στέλιου Κυμιωνή που θα αναλυθεί στη συνέχεια.

¹³⁹ Καρτάλου 2000

¹⁴⁰ Καρτάλου 2000, σελ. 115

¹⁴¹ Αθανασάτου 2001

¹⁴² Αθανασάτου 2001, σελ. 139

θέσει το ευρύτερο πλαίσιο αυτής της ανάγνωσης με βάση τη σχέση του κινηματογράφου και της συγκρότησης ταυτοτήτων και τους κώδικες αναφοράς. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, στο κεφάλαιο «Ανάγνωση των φιλικών κειμένων» αναλύει την έννοια του είδους, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές την άποψη του Steve Neale¹⁴³, δίνοντας έμφαση στην άποψή του ότι «απαραίτητο στοιχείο [...] αποτελεί η μελέτη της προϊστορίας του είδους, των ριζών του σε άλλους πολιτιστικούς χώρους και βέβαια η συσχέτισή τους με τους όρους παραγωγής»¹⁴⁴.

Με βάση αυτή τη λογική, η Αθανασάτου εξετάζει σε βάθος την καταγωγή των ελληνικών κινηματογραφικών ειδών από την ελληνική θεατρική παράδοση (κωμειδύλλιο, ηθογραφία, ιταλικό μελόδραμα, επιθεώρηση, Καραγκιόζης). Η σύνδεση των θεατρικών αυτών καταβολών με το «λαϊκό humus» και μέσω αυτού με τον ελληνικό κινηματογράφο, την οποία κάνει η συγγραφέας, αποτελεί μια πολύ σημαντική πρόταση για την περαιτέρω καταγραφή ή/και για μια συνολική αντιμετώπιση του είδους στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο της περιόδου που εξετάζει.

Στο ίδιο πλαίσιο, αλλά με διαφορετική οπτική γωνία, φωτίζει έναν συγκεκριμένο χώρο ειδών ο Στάθης Βαλούκος, ο οποίος ανασκοπεί συνολικά την κωμωδία σε ένα εκτενές σύγγραμμα το 2001¹⁴⁵. Ξεκινώντας από την αρχαία ελληνική θεατρική κωμωδία και διατρέχοντας τις διαφορετικές εκφάνσεις της στις παραστατικές τέχνες, καταλήγει στη διερεύνηση της ελληνικής κινηματογραφικής κωμωδίας. Ο Βαλούκος εξετάζει αρχικά τις καταβολές και τους πρόδρομους του κινηματογραφικού είδους, εντός και εκτός Ελλάδας, στο θεατρικό κωμειδύλλιο, στο ευθυμογράφημα, στα λαϊκά θεάματα, όπως η επιθεώρηση, κατά κύριο λόγο ως προς τη θεματολογία, τους χαρακτήρες και τους δημιουργούς, μειώνοντας τη σημασία του Καραγκιόζη στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού είδους.

Μετά από αυτά, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην ελληνική κινηματογραφική φαρσοκωμωδία, την οποία απαλλάσσει από το υποτιμητικό βάρος της ονομασίας της, αποδίδοντάς της «τεχνική» και περιγραφική σημασία. Ο συγγραφέας, τελικά, αναδεικνύει τη

¹⁴³ Neale 1990

¹⁴⁴ Αθανασάτου 2001, σελ. 122

φαρσοκωμωδία στο «σημαντικότερο κινηματογραφικό μας είδος»¹⁴⁶ σε αντιπαράβολή προς το «μελό» και τη «φουστανέλα», στη βάση του συλλογισμού ότι το είδος αυτό «δίνει εικόνα όλων των κοινωνικών μετασχηματισμών στην πατρίδα μας εκείνη την περίοδο»¹⁴⁷.

Η προσέγγιση του Βαλούκου, χωρίς να είναι διεξοδική, αφού στο σύνολο των 550 περίπου σελίδων του βιβλίου, η εξέταση της ελληνικής κινηματογραφικής κωμωδίας καλύπτει μόλις 10 σελίδες, είναι εξαιρετικά σημαντική στον διάλογο για τη λειτουργία των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο, ειδικά στον βαθμό που το συγκεκριμένο είδος συνδέεται τόσο με τις καταβολές του, όσο και με τη θεματολογία του. Αν κάτι μπορεί να τεθεί υπό συζήτηση είναι η άποψη του συγγραφέα για τη μοναδικότητα της φαρσοκωμωδίας στη βάση της αντανάκλασης της κοινωνίας σε αυτήν και όχι με κινηματογραφικούς όρους.

Αντίστοιχη προσέγγιση με αυτήν του Βαλούκου, αυτή τη φορά όμως σε συλλογικό έργο και με θέμα το μελόδραμα συναντούμε στον τόμο του 2001 που επιμελήθηκαν οι Σάββας Πατσαλίδης και Αναστασία Νικολοπούλου με τίτλο *Μελόδραμα: Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*¹⁴⁸. Στον τόμο αυτό συγκεντρώνονται άρθρα που αντιμετωπίζουν το μελόδραμα κατά κύριο λόγο μέσα στην ιστορική του πραγμάτωση σε διαφορετικούς αναπαραστατικούς χώρους: Το πρώτο μέρος είναι αφιερωμένο στους ιστορικούς και πολιτισμικούς μετασχηματισμούς στο ευρωπαϊκό και αμερικανικό παράδειγμα, το δεύτερο στους μελοδραματικούς (δια)λόγους στο ελληνικό παράδειγμα στο θέατρο και τον κινηματογράφο, το τρίτο στα (μελο)δραματικά ιδεολογήματα και τις «φυλικές» συγκρούσεις ως προς το φεμινιστικό παράδειγμα και το τέταρτο στα μελοδράματα «εδώ και τώρα» και το παράδειγμα του καθημερινού. Από τους τίτλους και μόνον των μερών του τόμου γίνεται σαφές ότι εδώ το μελόδραμα αντιμετωπίζεται από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες, με τους όρους της σύγχρονης επιστημονικής ρητορικής που έχει αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια. Αυτό από μόνο του είναι ένα εξαιρετικά σημαντικό γεγονός για την ελληνική βιβλιογραφία και θεωρία.

¹⁴⁵ Βαλούκος 2001

¹⁴⁶ Βαλούκος 2001, σελ. 528

¹⁴⁷ Βαλούκος 2001, σελ. 528

¹⁴⁸ Πατσαλίδης & Νικολοπούλου 2001

Στον τόμο αυτόν περιλαμβάνονται δύο άρθρα για το μελόδραμα στον ελληνικό κινηματογράφο. Το πρώτο από αυτά είναι του Νίκου Κολοβού με τίτλο «Sans famille, pas melodrame! Το οικογενειακό μελόδραμα στον ελληνικό κινηματογράφο»¹⁴⁹. Ο Κολοβός εντάσσει κατ' αρχάς τη μελέτη του ελληνικού κινηματογραφικού οικογενειακού μελοδράματος στο γενικότερο πλαίσιο ανάγνωσης που έχει δημιουργηθεί στη διεθνή βιβλιογραφία κυρίως μέσα από την προσέγγιση της μελοδραματικής φαντασίας του Peter Brooks και της μελοδραματικής (διαλεκτικής) συνείδησης του Louis Althusser. Στη συνέχεια, αφού εξετάσει τι είναι το οικογενειακό μελόδραμα στον κινηματογράφο, παρουσιάζει πιο συγκεκριμένα τις απόψεις των Elsaesser, Kleinhans και Nowell-Smith, οι οποίες εστιάζουν πλέον στον κινηματογράφο, για να έρθει τελικά στη μελέτη συγκεκριμένων παραδειγμάτων από τον ελληνικό κινηματογράφο: *Μεθύστακας*, *Ναυάγια της ζωής*, *Το αμαξάκι* και *Φεύγω με πίκρα στα ξένα*. Αυτών των ταινιών εξετάζονται αναλυτικά τα δομικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά, προτού ο Κολοβός θέσει τα κρίσιμα για το ελληνικό είδος ερωτήματα:

«το ελληνικό οικογενειακό μελόδραμα υπήρξε με την έννοια που το περιέγραψε απλόχερα ο Brooks και αν υπήρξε, επιβίωσε ή έχει ανεπανόρθωτα παλιώσει και χαθεί, ή μπορεί να επανασυζητηθεί και ανανεωθεί μέσα από τους δρόμους που ανοίγει ο Althusser αναδεικνύοντας μια μελοδραματική (διαλεκτική) συνείδηση και βρίσκοντας την 'κρυφή ειδική δομή', όπου υπάρχει σαν δύναμη αφηγηματικής ανατροπής, ανατροπής του νοήματος και ιδεολογικού προβληματισμού;»¹⁵⁰

Το δεύτερο άρθρο του αφιερωμένου στο μελόδραμα συλλογικού τόμου είναι αυτό του Μιχάλη Κοκκώνη με τίτλο «Το μελόδραμα στον ελληνικό κινηματογράφο: από τη λαϊκή τέχνη στη μαζική κουλτούρα»¹⁵¹. Εδώ ξεφεύγουμε από το συγκεκριμένο πλαίσιο του οικογενειακού μελοδράματος, το οποίο όρισε την έρευνα του Κολοβού. Ο Κοκκώνης κάνει μία γενική ανασκόπηση του ελληνικού κινηματογράφου στην περίοδο της ακμής του (δεκαετίες του '50 και του '60), της έλλειψης πλαισίου ανάγνωσης των ειδών και του συσχετισμού μεταξύ κωμωδίας και

¹⁴⁹ Κολοβός 2001

¹⁵⁰ Κολοβός 2001, σελ. 341-342

¹⁵¹ Κοκκώνης 2001

μελοδράματος, ενώ παράλληλα προβάλλει την ανάγκη για μελέτη του μελοδράματος στις πραγματικές συνθήκες στις οποίες αυτό αναπτύχθηκε.

Σε αυτό το σημείο επισημαίνει τη σύγχυση μεταξύ των όρων «μελόδραμα» και «μελοδραματικός» και ασκεί κριτική στην οπτική του Brooks, η οποία κατά τη γνώμη του είναι από-ιστορικοποιημένη. Με βάση αυτό το σκεπτικό διακρίνει τα μελοδράματα από τα δράματα που έχουν μελοδραματικά στοιχεία, και μελετά από τη δεκαετία του '50 την *Αγνή του Λιμανιού*, ταινία την οποία θεωρεί «το πιο αντιπροσωπευτικό μελόδραμα» και «βάση για την μετέπειτα εξέλιξη του είδους»¹⁵² και την οποία αντιπαραβάλλει με μία «άγνωστη» ταινία της ίδιας δεκαετίας, το *Η ζωή μου αρχίζει με σένα*. Στη συνέχεια προχωρά στη μελέτη του μελοδράματος στη δεκαετία του '60, συνδυάζοντας το είδος με την εμπορικότητα, δίνοντας έμφαση στην παραγωγή του Τεγόπουλου και επιχειρώντας «να βάλ[ει] το μελόδραμα στον χάρτη της κινηματογραφικής κριτικής»¹⁵³.

Σημαντική αξιολογώ και τη θεωρητική τοποθέτηση του Κοκκώνη σχετικά με το είδος στον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς γεφυρώνει τις αντιρρήσεις της προηγούμενης κατηγορίας μελετητών και ιστορικών του ελληνικού κινηματογράφου με την κατάφαση προς το είδος:

«Πώς να μιλήσει κανείς για κινηματογραφικά είδη όταν η κινηματογραφία λειτουργεί ασύδοτα, χωρίς κανόνες, και όλα τα στοιχεία που κανονικά θα σημειοδοτούσαν την μορφή μιας ιστορίας (το ρομαντικό, το κοινωνικό, το περιπετειώδες, το δραματικό, το κωμικό) αναμειγνύονται ανεξέλεγκτα και την κάνουν να καταλήγει στο μελό, ή στη φάρσα; [...] Θεωρώ ότι παραμερίζοντας τις όποιες ενστάσεις και προκαταλήψεις, είναι δυνατό να χρησιμοποιήσουμε τη θεωρία των κινηματογραφικών ειδών για μια καλύτερη κατανόηση της σημασίας των ταινιών στον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο.»¹⁵⁴

Τόσο τα δύο αυτά άρθρα, όσο και γενικότερα ο συλλογικός τόμος αποτελούν σημείο αναφοράς στις προσεγγίσεις της ελληνικής βιβλιογραφίας που αντιμετωπίζουν τα είδη έξω από τα συγκεκριμένα όρια της κινηματογραφίας, χωρίς όμως να αφήνουν την τελευταία εκτός συζήτησης. Μόλις το 2002, ωστόσο, θα κυκλοφορήσει ένα συλλογικό έργο στο οποίο το είδος είναι βασικός τρόπος προσέγγισης και μελέτης του

¹⁵² Κοκκώνης 2001, σελ. 365

¹⁵³ Κοκκώνης 2001, σελ. 399

ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Πρόκειται για το πρώτο τεύχος της *Οπτικοακουστικής κουλτούρας*¹⁵⁵, όπου με επιμέλεια του Διαμαντή Λεβεντάκου υπάρχει το αφιέρωμα με τον τίτλο «Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο». Όλο το τεύχος διέπεται από τη λογική του είδους: από τα δέκα κείμενα που περιλαμβάνονται στον τόμο, μόνον δύο δεν στηρίζονται σε αυτό. Στην εισαγωγή του ο Λεβεντάκος αναφέρει σχετικά:

«Από τις μελέτες του τεύχους αυτού, όσο και από ορισμένες άλλες, που κυκλοφόρησαν τελευταία ή που πρόκειται να κυκλοφορήσουν σύντομα, γίνεται φανερό ότι η θεωρητική πρακτική για τον κινηματογράφο στη χώρα μας έχει περάσει σ' ένα καινούριο, επιστημονικότερο στάδιο, που ελπίζουμε ν' αποφύγει τις ακρότητες και τις πολώσεις του παρελθόντος. Τα δοκίμια αυτά, όπως θα διαπιστώσει εύκολα κι ο ίδιος ο αναγνώστης, κινούνται σχεδόν όλα (με εξαίρεση ένα ή δύο) στα πλαίσια της σύγχρονης ειδολογικής προσέγγισης. Ταξινομώντας τις ταινίες σε είδη ή εντοπίζοντας κάποια μείζονα θέματα στα πλαίσια αυτών των ειδών τις μελετούν ως ιδιαίτερες εκφάνσεις των κωδίκων και των συμβάσεων του εκάστοτε είδους, ανασυγκροτώντας συγχρόνως κι αυτό το ίδιο το είδος από τα κοινά στοιχεία των ταινιών του.»¹⁵⁶

Πρώτο άρθρο σχετικά με το είδος είναι μια πρόταση για ένα πλαίσιο ανάγνωσης των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο¹⁵⁷. Δεν θα γίνει περαιτέρω ανάλυσή του σε αυτό το σημείο, γιατί στην ουσία αποτελεί την πρώτη γραφή του κεφαλαίου της διατριβής το οποίο ακολουθεί. Το μόνο που μπορεί να σχολιαστεί εδώ είναι το γεγονός ότι το άρθρο προτάσσεται από τον επιμελητή του τόμου, επιβεβαιώνοντας την επιλογή του να δώσει έμφαση στο είδος ως κατηγορία «προσπέλασης» του ελληνικού κινηματογράφου, ακριβώς επειδή αποτελεί γενική θεώρηση του θέματος του είδους στον ελληνικό κινηματογράφο.

Από τα υπόλοιπα επτά άρθρα σχετικά με το είδος που περιλαμβάνονται στον τόμο, τα τέσσερα αποτελούν αναδημοσιεύσεις¹⁵⁸, το ένα δεύτερη γραφή προγενέστερου άρθρου¹⁵⁹ και τα άλλα δύο πρώτες

¹⁵⁴ Κοκκώνης 2001, σελ. 348

¹⁵⁵ *Οπτικοακουστική κουλτούρα* 2002

¹⁵⁶ Λεβεντάκος 2002, σελ. 12

¹⁵⁷ Καρτάλου 2002

¹⁵⁸ βλ. Δελβερούδη 1995 και 1997, Παραδείση 1993 και 1995

¹⁵⁹ βλ. Καρακίτσου-Douge 1995

δημοσιεύσεις¹⁶⁰. Τα αναδημοσιευμένα και η δεύτερη γραφή έχουν ήδη σχολιαστεί παραπάνω στην πρώτη τους δημοσίευση, αφού σε αυτό το υποκεφάλαιο έχουμε παρουσιάσει μέχρι στιγμής συγκεντρωτικά τα κείμενα που έχει παραγάγει κάθε μελετητής. Κινούμενοι με αυτή τη λογική, έχουμε ήδη παρουσιάσει και το ένα¹⁶¹ από τα δύο άρθρα που δημοσιεύονται στο εν λόγω τόμο, μαζί με τα υπόλοιπα άρθρα της συγγραφέως του. Απομένει, λοιπόν, προς εξέταση το άρθρο του Χρήστου Δερμεντζόπουλου¹⁶².

Στο άρθρο του ο ερευνητής εξετάζει τις ταινίες ορεινής περιπέτειας ως προς τις παραμέτρους της παράδοσης και της νεότερικότητας. Μελετώντας αρχικά το μοντέλο της κοινωνικής ληστείας και τις παραστάσεις της ληστείας στο ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα, περνά στις παραστάσεις της ληστείας στον ελληνικό κινηματογράφο. Στην ανάλυσή του ο Δερμεντζόπουλος λαμβάνει υπ' όψιν του το είδος και τον γενικότερο προβληματισμό περί αυτό ως βασική κατηγορία όχι μόνον της δικής του προσέγγισης στο αντικείμενο που έχει επιλέξει, αλλά και ευρύτερα ως κεντρική κατηγορία για την ανάλυση του ελληνικού κινηματογράφου, όπως φαίνεται και από τις επικεφαλίδες των υποκεφαλαίων του: «Ληστεία, λαϊκό θέαμα και κινηματογράφος των ειδών»¹⁶³, «Η προϊστορία του υπο-είδους της ορεινής περιπέτειας»¹⁶⁴, «Η ανάπτυξη του υπο-είδους της ορεινής περιπέτειας»¹⁶⁵.

Ήδη έχουμε αναφερθεί παραπάνω¹⁶⁶ στον σχολιασμό του Δερμεντζόπουλου για την έλλειψη επαρκούς συζήτησης για την απόδοση του όρου *genre* στα ελληνικά. Ας σταθούμε εδώ σε δύο παρατηρήσεις του γενικότερου ενδιαφέροντος:

«[...] ο ελληνικός κινηματογράφος ξεκίνησε την παραγωγή του στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ως συμπληρωματικό και αξιοπερίεργο τεχνικό θέαμα τόσο των αστικών όσο και των λαϊκών στρωμάτων της εποχής. Στη συνέχεια, από το 1914 και μετά, προχώρησε στη διαμόρφωση των βασικών κινηματογραφικών του ειδών, της κωμωδίας, του μελό, της ορεινής ηθογραφίας-περιπέτειας και της δραματικής ταινίας, ακολουθώντας

¹⁶⁰ βλ. Παπαδημητρίου 2002 και Δερμεντζόπουλος 2002

¹⁶¹ βλ. παραπάνω την ανάλυση για τα κείμενα της Παπαδημητρίου

¹⁶² Δερμεντζόπουλος 2002

¹⁶³ Δερμεντζόπουλος 2002, σελ. 81

¹⁶⁴ Δερμεντζόπουλος 2002, σελ. 81

¹⁶⁵ Δερμεντζόπουλος 2002, σελ. 83

¹⁶⁶ βλ. Κεφάλαιο 1.2

ταυτόχρονα το δρόμο του λαϊκού θεάματος, ξεχασμένος από τους διανοούμενους και το ελληνικό κράτος. [...] Με το τέλος του Δευτέρου Παγκόσμιου πολέμου ο ελληνικός κινηματογράφος ανασυγκροτείται. Τα νέα κινηματογραφικά του είδη, ομιλούντα πλέον, σχηματοποιούν και παγιώνουν τις αφηγηματικές τους δομές, ούτως ώστε με τη λήξη του Εμφυλίου πολέμου ο αποκαλούμενος εμπορικός κινηματογράφος των ειδών αρχίζει την αλματώδη ανάπτυξή του σε συνδυασμό με τη δημιουργία ενός μεγάλου καταναλωτικού κοινού. Έτσι, κατά τη δεκαετία του 1950 τα κυρίαρχα μοντέλα-είδη του, το μελό και η κωμωδία, έχουν δομηθεί πλήρως.»¹⁶⁷

Στην επόμενη συλλογική ενέργεια για τον ελληνικό κινηματογράφο, στο συνέδριο που διοργανώθηκε στο Παρίσι στις 11 Δεκεμβρίου του 2004 υπό τον τίτλο «L'Odyssee du cinema grec : Colloque europeen sur l'étude de l'histoire et de l'economie du cinema grec»¹⁶⁸, το πρόγραμμα ήταν διευρυμένο περιλαμβάνοντας τρεις μεγάλες θεματικές: γύρω από την κινηματογραφική βιομηχανία, σχετικά με τις «χρυσές» δεκαετίες του '50 και του '60 και γύρω από τη σχέση της κινηματογραφικής θεωρίας και της μελέτης του ελληνικού κινηματογράφου. Σε αυτήν την περίπτωση μόνον μία εισήγηση στη δεύτερη θεματική ενότητα αναφερόταν σε συγκεκριμένο είδος. Πρόκειται για την εισήγηση με τον τίτλο «Les films de contestation sociale : Le cas d'un genre non-accompli»¹⁶⁹, στην οποία παρουσιάστηκαν τα βασικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου σώματος ταινιών που εξετάζονται σε αυτή τη διατριβή, οι παράγοντες που συνετέλεσαν στη δημιουργία του και τα κυριότερα σημεία της εξέλιξής του, από τη δημιουργία μέχρι το τέλος του, μέσα και από αποσπάσματα από ταινίες του κύκλου.

Το γεγονός ότι μόνον μία ανακοίνωση είχε να κάνει με το είδος, πιθανότατα σχετίζεται αφ' ενός με το εύρος της θεματικής του συνεδρίου, αφ' ετέρου δε και με το ότι η πλειονότητα των ομιλητών (δέκα από τους δεκαέξι) ανήκαν στον χώρο της γαλλικής οπτικής απέναντι προς τον κινηματογράφο, όπου περιγραφικές κατηγορίες όπως το είδος δεν φαίνεται να έχουν γνωρίσει την έκταση ανάλυσης που τους αντιστοιχεί στον αγγλοσαξονικό θεωρητικό χώρο.

¹⁶⁷ Δερμεντζόπουλος 2002, σελ. 82 και 83

¹⁶⁸ = «Η οδύσσεια του ελληνικού κινηματογράφου: Ευρωπαϊκό συνέδριο για την ιστορία και την οικονομία του ελληνικού κινηματογράφου»

¹⁶⁹ = «Οι ταινίες κοινωνικής καταγωγής: Η περίπτωση ενός ανεκπλήρωτου είδους»

Για το τέλος έχω αφήσει δύο κείμενα τα οποία κατά τη γνώμη μου θίγουν το θέμα του είδους από την ίδια μεταθεωρητική σκοπιά με την παραπάνω και είτε βγάζουν στην επιφάνεια την έλλειψη απόλυτης ομοιομορφίας της κατηγορίας αυτής, είτε επανασυζητούν τον τρόπο με τον οποίο ένα συγκεκριμένο είδος είχε οριστεί στην πράξη από τους προγενέστερους μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου.

Το πρώτο κείμενο είναι η εισήγηση του Νικόλα Γιάννη Ποταμίτη με τίτλο «*Lieutenant Natasha and the War Film as Romance*»¹⁷⁰ στο Συνέδριο του Cambridge του 1998 στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί με αφορμή την παρουσίαση άλλων εισηγήσεων¹⁷¹. Ο Ποταμίτης αντιμετωπίζει μία συγκεκριμένη ταινία ως το σημείο συνάντησης δύο διαφορετικών ειδών: της πολεμικής ταινίας και του ρομάντζου, ορίζοντας ένα νέο πλαίσιο ανάγνωσης όχι μόνον αυτής της ταινίας, αλλά και γενικότερα του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση της πρωταγωνίστριας και η σκηνή του γάμου της που μετατρέπεται σε μάχη, γίνεται το σημείο συνάντησης και σύγκλισης κυρίαρχων ειδολογικών αφηγήσεων και τρόπων¹⁷². Με τον τρόπο αυτό, ο Ποταμίτης τοποθετεί στο πλαίσιο του είδους το μελοδραματικό στοιχείο, επιτρέποντας να το αντιμετωπίσουμε ως μία κατηγορία ανάγνωσης και ερμηνείας και όχι απλώς ως μία απαξιωτική κατηγορία εις βάρος της ταινίας – και εις βάρος της ερμηνευτικής μας απόστασης από αυτήν. Σε αυτή τη διαπίστωση και σε ό,τι αυτή συνεπάγεται θα επανέλθουμε παρακάτω.

Το άλλο κείμενο που θα μας απασχολήσει είναι το άρθρο του Στέλιου Κυμιωνή του 2000 με τίτλο «*The Genre of Mountain Film: The Ideological Parameters of Its Subgenres*»¹⁷³. Εδώ έχουμε μία έρευνα που θίγει την ουσία των πραγμάτων που σχετίζονται με το είδος. Ο Κυμιωνής οργανώνει ξανά το σύνολο των ταινιών που συνιστούν το συγκεκριμένο σώμα, σε μία ενιαία κατηγορία (mountain film) την οποία διακρίνει σε δύο υποείδη (dramatic idyll films και mountain adventure film). Ο Κυμιωνής στηρίζει τις διακρίσεις του αυτές αφ' ενός στη διερεύνηση της βάσης της αφήγησης

¹⁷⁰ Ποταμίτης 1998 - τα σχόλιά μου στηρίζονται στις σημειώσεις που κράτησα στη διάρκεια του συνεδρίου.

¹⁷¹ Κομνηνού 1998, Παπαδημητρίου 1998, Στασινοπούλου

¹⁷² Μια ενδιαφέρουσα ανάγνωση της ίδιας ταινίας τόσο με τους όρους του είδους του μελοδράματος όσο και με τους όρους του star σίστεμ βρίσκεται στην εισήγηση της Μαρίας Παραδείση 2004.

¹⁷³ Κυμιωνής 2000, σελ. 53-66

αυτής εκτός κινηματογράφου, αφ' ετέρου στην εξέταση των παραμέτρων της κινηματογραφικής αναπαράστασης των ελληνικών ορεινών κοινοτήτων μέσα από το δίπολο ομοιογένεια/αστάθεια.

Με τον τρόπο αυτό, οι μέχρι τώρα χρησιμοποιούμενοι όροι (*φουστανέλα, ορεινή περιπέτεια, δραματικό/ποιμενικό ειδύλλιο*)¹⁷⁴ που φαίνονταν να περιγράφουν κάθε φορά ένα μέρος του συνόλου αυτών των ταινιών ή να μεταβάλλονται σε κάθε περίοδο του ελληνικού σινεμά ανάλογα με την τροπή που έπαιρνε η συγκεκριμένη κινηματογραφική παραγωγή, οργανώνονται σε ένα λειτουργικό και ερμηνευτικό σύνολο, στο οποίο πλέον μπορούν να έχουν θέση δίπλα-δίπλα για παράδειγμα *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* και *Ο Αστραπόγιαννος*, έχοντας διακριτικά χαρακτηριστικά υποείδους μέσα στο ίδιο είδος.

Το άρθρο του Κυμιωνή μπορεί να συνεξεταστεί με αυτό του Δερμεντζόπουλου, στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω. Τα δύο άρθρα με διαφορά δύο ετών στη δημοσίευσή τους, αποτελούν έναν εξαιρετικά ενδιαφέροντα συνδυασμό στις προοπτικές που ανοίγονται από τη διερεύνηση σωμάτων ταινιών μέσα από το πρίσμα του είδους. Δεν είναι της στιγμής να γίνει συγκριτική ανάλυση των δύο αυτών προσεγγίσεων. Αυτό, όμως, που μπορεί να λεχθεί εδώ εν είδει ενός πρώτου μικρού επιλόγου για το νέο παράδειγμα των θεωρητικών αναλύσεων του ελληνικού κινηματογράφου μέσω του είδους, είναι ότι σε αυτού του τύπου τις εργασίες αποδεικνύεται (και) η χρησιμότητα της συνειδητοποίησης του ρόλου του είδους ως αναλυτικού εργαλείου για τη μελέτη του ελληνικού - και όποιου άλλου- κινηματογράφου.

Η οπτική του Κυμιωνή στο συγκεκριμένο άρθρο δεν είναι τυχαία: Ο μελετητής αυτός είναι ο μόνος -από όσο μου είναι τουλάχιστον γνωστό- που έχει κάνει συστηματική αναφορά στα είδη του ελληνικού κινηματογράφου σε ένα διαφορετικό κειμενικό περιβάλλον από αυτό των άρθρων και των μελετών για τον ελληνικό κινηματογράφο. Το κειμενικό αυτό περιβάλλον είναι αυτό μίας εγκυκλοπαίδειας, της *Εκπαιδευτικής*

¹⁷⁴ Για τη διάσταση μεταξύ αγγλικής και ελληνικής ορολογίας θα γίνει λόγος παρακάτω.

Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας, στο οποίο έχει συγγράψει το λήμμα «Τα ελληνικά κινηματογραφικά είδη»¹⁷⁵.

Σε αυτό, τα είδη εξετάζονται μέσα στην εξέλιξή τους στον χρόνο, συγκροτούνται με βάση τη θεματολογία τους και ορίζονται σε μεγαλύτερες ή μικρότερες κατηγορίες με κριτήριο τον όγκο παραγωγής τους. Έχει ενδιαφέρον ότι ο Κυμιωνής δεν διστάζει να δίνει παραπάνω από μία ονομασίες για ένα είδος, αλλά και να περιγράψει τα είδη περιφραστικά. Με τον τρόπο αυτόν, στην πρώτη περίπτωση αποδέχεται τις διαφορετικές ονομασίες οι οποίες έχουν κατά εποχές χρησιμοποιηθεί από κριτικούς και θεωρητικούς, ενώ στη δεύτερη δείχνει να συγκροτεί κατηγορίες είδους πέρα από τις παραδεδομένες, χωρίς όμως να φτάνει στο σημείο να τους δώσει ένα συγκεκριμένο, νέο, όνομα.

Με βάση όσα γράφονται εκεί, τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου έχουν ως εξής:

κωμικές ταινίες:

φάρσικοκωμωδία

μεταφορά θεατρικών κωμωδιών στην οθόνη

αισθηματική κωμωδία ή κομεντί

μουσική κωμωδία ή μιούζικαλ ή μουσική ταινία

δραματικές ταινίες:

μελόδραμα

κοινωνικό δράμα

πιο δυναμική εκδοχή του είδους με πολλά στοιχεία περιπέτειας

δράμα υποκόσμου

κατοχικό δράμα

εθνοκοπατριωτικές περιπέτειες

ιστορικά δράματα

ταινίες φουστανέλας ή ορεινές περιπέτειες

τάση με στοιχεία από το αμερικανικό και το ιταλικό γουέστερν

αστυνομικές ταινίες

τολμηρές περιπέτειες

Ωστόσο, δεν είναι απολύτως σαφές αν οι τελευταίες τέσσερις κατηγορίες υπάγονται (και αν ναι, με ποιον τρόπο) σε κάποια υπερκείμενη

¹⁷⁵ Κυμιωνής 1999 - Ο αρχικός τίτλος ήταν «Ελληνικά κινηματογραφικά γένη», όπως μου έχει πει ο ίδιος ο συγγραφέας.

κατηγορία (π.χ. τις δραματικές ταινίες) ή αν αποτελούν αυτόνομες κατηγορίες, παράλληλες μεταξύ τους. Εν είδει, λοιπόν, ενός δεύτερου μικρού επιλόγου για το θέμα, ας δεχθούμε σε αυτό το σημείο ότι υπάρχει εκτός από την αλλαγή στάσης των θεωρητικών απέναντι στο αντικείμενο, απέναντι δηλαδή στα είδη, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και συστηματική αντιμετώπιση των ειδών σε επίπεδο ανάλυσης, η οποία μπορεί να οδηγήσει σε περαιτέρω αποτελέσματα.

2.3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΘΕΣΗΣ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

ΣΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ, ΚΡΙΤΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Ας δούμε τώρα σε ποιον βαθμό το πλαίσιο που καθορίστηκε από τα παραπάνω για το είδος του ελληνικού κινηματογράφου, μπορεί να απαντήσει στα ερωτήματα που μας απασχολούν από την αρχή με βάση την υπόθεση εργασίας ότι το είδος μπορεί να αποτελέσει το πλαίσιο ανάγνωσης και ανάλυσης των συγκεκριμένων ταινιών. Τα αρχικά ερωτήματα, επομένως, τώρα παίρνουν νέα μορφή:

- Υπάρχει γενικό και ενιαίο μοντέλο για το είδος στον ελληνικό κινηματογράφο;
- Υπάρχει μέσα σε αυτό πρόβλεψη για τις ταινίες που μας ενδιαφέρουν;
- Αν δεν υπάρχει, μπορεί και έχει νόημα να υπάρξει;

Ξεκινώντας από το πρώτο ερώτημα, για το αν υπάρχει ή όχι ένα γενικό μοντέλο για τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο, νομίζουμε ότι έγινε κατανοητό από την παρουσίαση των άρθρων, των βιβλίων, των συλλογικών τόμων και του συνεδρίου για τον ελληνικό κινηματογράφο ότι δεν υπάρχει μία γενική στάση την οποία όλοι ακολουθούν απέναντι στα είδη: Οι μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου δίνουν διαφορετικό αριθμό ειδών, ενώ παράλληλα τους αποδίδουν διαφορετικές ονομασίες.

Επί πλέον έχει καταστεί σαφές αυτό που εξαγγείλαμε στην αρχή για τη μεγάλη διάκριση των κειμένων σε δύο κατηγορίες: σε αυτά όπου το είδος κατέχει περιφερειακή θέση και σε αυτά όπου το είδος αποτελεί βάση ανάλυσης, είτε ως αυτοσκοπός, είτε ως περιχαράκωση του ορίου μέσα στο οποίο διερευνώνται επί μέρους θέματα. Στην πρώτη από αυτές τις υποκατηγορίες έχουμε να κάνουμε με περιπτωσιακή και μη συστηματική χρήση της έννοιας, αν και για διαφορετικούς λόγους σε κάθε περίπτωση.

Για άλλους μεν¹⁷⁶ το είδος είναι δείκτης απαξίωσης μέσα από την τυποποίηση και την επαναληψιμότητα, ενώ για άλλους¹⁷⁷ οι χαρακτηρισμοί που προέρχονται από το είδος, είναι μία ακόμη περιγραφική κατηγορία, όπως οι υπόλοιπες που χρησιμοποιούν για να δώσουν μία πιο σαφή εικόνα των συγκεκριμένων ταινιών που πραγματεύονται. Ακόμη και μέσα στο πλαίσιο της υποκατηγορίας στην οποία το είδος είναι η βάση της ανάλυσης, πολύ πρόσφατα τίθενται υπό συζήτηση είδη στο σύνολό τους¹⁷⁸ και μόνον υπονοείται χωρίς να γίνεται διεξοδικά η συζήτηση¹⁷⁹ για το είδος ως μεταθεωρητική κατηγορία¹⁸⁰.

Οι κριτικοί που έχουν γενικότερα απαξιωτική στάση απέναντι στον εμπορικό κινηματογράφο, είναι αυτοί που ταυτόχρονα απαξιώνουν και το είδος ως ένδειξη τυποποίησης και επαναληψιμότητας. Και αυτό είναι λογικό: Εξαγγέλλουν έναν άλλον κινηματογράφο που ακόμη δεν έχει έρθει, ή προασπίζονται κατά το μάλλον ή ήττον τον νέο ελληνικό κινηματογράφο, στον οποίον κατ' εξοχήν κυριαρχεί η έννοια της μοναδικότητας του δημιουργού. Αυτός ο κινηματογράφος και η θεωρητική ή/και κριτική γραφή που συνάδουν με αυτόν, αντιτίθενται στους όποιους περιορισμούς θα μπορούσαν να του επιβληθούν, είτε από τους παραγωγούς και το «σύστημα», είτε από την τυπολογία και την επαναληψιμότητα του είδους. Εξ άλλου, τη διάσταση αυτή την είδαμε αντεστραμμένη από την αρχή της συζήτησης για το είδος και τη δημιουργία του θεωρητικού λόγου γύρω από αυτό: ο θεωρητικός λόγος για το είδος προέκυψε ως απάντηση στη θεωρία του δημιουργού.

Από την άλλη, οι κριτικοί και οι ιστορικοί που καταφεύγουν στην έννοια του είδους κατά περίπτωση –με την ίδια λογική που καταφεύγουν και σε άλλους χώρους από τους οποίους αντλούν ορολογία-, το κάνουν είτε για λόγους πρακτικούς, κατάταξης δηλαδή του υλικού, είτε για λόγους επικοινωνιακούς, καλύτερης δηλαδή και οικονομικότερης μετάδοσης της

¹⁷⁶ π.χ. Σολδάτος 1989, Καμπανέλλης 1969, Μικελίδης 1995, Κολοβός 1999

¹⁷⁷ π.χ. Μπακογιαννόπουλος 1993, Τύρος 1993, Βαλούκας 1998

¹⁷⁸ π.χ. Δελβερούδη 1995, 1997, 1998, 2002α, 2000β, Δερμεντζόπουλος 2002, Καρακίτσου-Douge 1995, 2002, Κατάλου 2000, Κολοβός 2001, Κυμιωνής 2000, Παπαδημητρίου 1998, 2000

¹⁷⁹ Αφήνω έξω από τη συζήτηση τα άρθρα Κατάλου 2002 και 2004, ακριβώς γιατί αποτελεί προδημοσίευση του κεφαλαίου που ακολουθεί και γιατί σε γραπτή τουλάχιστον μορφή δεν έχω υπόψη μου συνέχεια αυτής της συζήτησης.

¹⁸⁰ π.χ. Αθανασάτου 2001, Δερμεντζόπουλος 2001, Κοκκώνης 2001, Κυμιωνής 2000, Παραδείσης 1993, 1995, 2000α, 2000β, Στασινοπούλου 1995, 2000, Ποταμίτης 1998

πληροφορίας στο κοινό τους. Σε αυτούς θα πρέπει να συνυπολογισθεί ότι ισχύει το ίδιο ιδεολογικό υπόβαθρο το οποίο περιγράψαμε παραπάνω.

Η στροφή στο είδος εκ μέρους όσων το αντιμετωπίζουν ως βάση της ανάλυσής τους, δικαιολογείται στο πλαίσιο της ανάγκης ανεύρεσης «σταθερών» ερευνητικών εργαλείων για τη διερεύνηση του κινηματογράφου και πιστεύω ότι σε γενικές γραμμές είναι μέσα στο πλαίσιο του προβληματισμού που έχω ήδη αναπτύξει εκτενώς στα προηγούμενα κεφάλαια και δεν είναι άλλη από την ανάγκη που κατηύθυνε και τη δική μου έρευνα. Με την επαναξιολόγηση του είδους φαίνεται ότι έχουμε πλέον εισέλθει σε ένα χώρο ιστορικής και θεωρητικής προσέγγισης της ελληνικής κινηματογραφίας κατά την περίοδο της ακμής της που επιτρέπει να δοθεί κύριος ρόλος στην ανάλυση, χωρίς τους χαρακτηρισμούς που βάρυναν τόσο το είδος, όσο και την ίδια την κινηματογραφία παλαιότερα. Αυτό συντελείται σε συνάρτηση με τη μεταβολή της στάσης των θεωρητικών και της προτεραιότητας που αποκτά για αυτούς η περιγραφικότητα και όχι η εκ των προτέρων αποτίμηση του ελληνικού κινηματογράφου.

Ωστόσο, ακόμη και τώρα επιβιώνουν οι προγενέστερες στάσεις απαξίωσης του είδους, γεγονός που αποδεικνύει ότι στον βαθμό που συνυπάρχουν στον χώρο της παραγωγής θεωρίας και κριτικής διαφορετικές «γενιές» και –συνεκδοχικά– διαφορετικές οπτικές, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για μετάβαση από το ένα θεωρητικό παράδειγμα στο άλλο, αλλά για συνύπαρξή τους στον θεωρητικό και κριτικό χώρο.

Παρά τις διαφορές, όμως, που διαπιστώνονται τόσο στη στάση απέναντι στο είδος, όσο και προς τον αριθμό των ειδών που περιλαμβάνονται στις αναλύσεις των ιστορικών, των κριτικών και των θεωρητικών του ελληνικού κινηματογράφου, υπάρχει ένας πυρήνας κοινών στοιχείων, με βάση τον οποίο μπορεί να προχωρήσει η συζήτησή μας. Στην ουσία παρατηρούμε ότι όλοι όσοι περιλαμβάνουν έστω και έμμεσα ένα κάπως γενικό σχήμα για τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου, προβαίνουν στα παρακάτω:

- κάνουν διάκριση ανάμεσα σε ταινίες αφηγηματικές και μη (ζουρνάλ/επίκαιρα, ντοκιμαντέρ),
- όσοι κάνουν λόγο για μικρό αριθμό ειδών, κατά κύριο λόγο προβαίνουν στη γενική διάκριση ανάμεσα σε δράματα/μελοδράματα και κωμωδίες/φαρσοκωμωδίες και

- όσοι κάνουν λόγο για περισσότερα είδη, τα διακρίνουν μεταξύ τους, αλλά δεν τα συσχετίζουν με τις άλλες μεγάλες κατηγορίες. Τα «μικρότερα» είδη για τα οποία γίνεται συχνότερα λόγος άσχετα από το σε ποια κατηγορία ανήκει ο ερευνητής που κάνει λόγο για αυτά, είναι οι φουστανέλες και τα μιούζικαλ.

Ως προς το πρώτο θέμα, τη διάκριση μεταξύ ταινιών τεκμηρίωσης και μυθοπλασίας, η λογική είναι ότι καθορίζεται η μικρότερη, πιο ειδική, πιο εύκολα αναγνωρίσιμη και επισκοπούμενη κατηγορία, η οποία δεν είναι άλλη από αυτήν της τεκμηρίωσης¹⁸¹. Υπό αυτή την έννοια δεν γίνεται ποτέ άμεσα λόγος για ταινίες μυθοπλασίας, αφού αυτές αποτελούν τον κύριο κορμό της παραγωγής, τον «κανόνα» προς τον οποίο διαφοροποιούνται οι ταινίες τεκμηρίωσης. Σε αυτό το σημείο ανακύπτει το πρώτο θεωρητικό πρόβλημα: πρόκειται πραγματικά για διάκριση είδους ή για άλλη γενικότερη κατηγορία; Το ερώτημα αυτό μένει να συνεξατεστεί στον γενικό απολογισμό της εικόνας που σχηματίζεται για το είδος και από τις διακρίσεις που θα εξεταστούν παρακάτω.

Η δεύτερη διάκριση μεταξύ δράματος/μελοδράματος και κωμωδίας/φαρσοκωμωδίας είναι –μέσα στη σχηματικότητά της– αρκετά πιο περίπλοκη. Η αρχική εντύπωση από αυτήν τη διάκριση είναι ότι το σχήμα που παρουσιάζει ο ελληνικός κινηματογράφος ως προς τα είδη του είναι απλό στη βάση και έγκειται στη διάσταση μεταξύ δραματικού και κωμικού, μεταξύ δηλαδή των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων που προορίζονται να προκαλέσουν συγκίνηση και δάκρια και σε αυτές που προορίζονται να προκαλέσουν ιλαρότητα και γέλιο, αντίστοιχα.

Μία τέτοια διάκριση, ωστόσο, είναι τόσο γενική που παύει να έχει ερμηνευτική δύναμη για το συγκεκριμένο αντικείμενο, τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο. Το σχήμα αυτό δυνάμει μπορεί να αφορά σε κάθε είδους αναπαράσταση: δεν αποδεικνύεται από κανένα στοιχείο ούτε ότι ηγάζει αποκλειστικά, ούτε ότι καλύπτει σε όλη του τη διάσταση και τις ιδιαιτερότητες τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο. Ωστόσο, πρόκειται για ένα σχήμα που φαίνεται αυτονόητο. Νομίζω ότι για άλλη μία φορά πρέπει να στραφούμε σε αντιλήψεις και απόψεις παγιωμένες που

¹⁸¹ Χρησιμοποιώ τον όρο που έχει πρόσφατα καθιερωθεί στην ελληνική ορολογία, ακριβώς επειδή δεν απαντά στα κείμενα της περιόδου και έτσι έχει την αποστασιοποιημένη δυνατότητα να τα περιλάβει όλα.

καθορίζουν τη στάση των ερευνητών πολύ προτού φτάσουν στο σημείο να διατυπώσουν συγκεκριμένες γνώμες για το αντικείμενό τους. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η βάση πάνω στην οποία στηρίζονται τόσο οι προτάσεις των ερευνητών, όσο και η εύκολη αποδοχή τους εκ μέρους των αναγνωστών των κειμένων τους είναι η διάκριση τραγωδίας – κωμωδίας που έρχεται από το αρχαίο ελληνικό δράμα.

Εδώ έχουμε να κάνουμε με μία πολύ ισχυρή αντίφαση. Από τη μία, το είδος είναι απαξιωτικό ως κατηγορία παραγωγής κινηματογραφικών έργων. Από την άλλη, για να μιλήσουμε για αυτό, αναγόμεστε στα γενικά σχήματα που μας έχουν κληροδοτηθεί από ένα εξαιρετικά ισχυρό και υψηλό πολιτισμικά προϊόν, το αρχαίο δράμα. Το πρόβλημα, βέβαια, δεν βρίσκεται σε αυτήν καθ' αυτήν τη διαπίστωση ότι χρησιμοποιούμε εργαλεία από έναν χώρο που θεωρούμε «υψηλό», σε ένα χώρο που θεωρούμε «χαμηλής» αναπαραστατικής αξίας¹⁸², αλλά στο ότι μεταφέρουμε τα σχήματα από τον έναν χώρο αναπαραστάσεων στον άλλο χωρίς να μελετάμε το πώς και το γιατί των ίδιων των δεδομένων μας.

Το σημείο στο οποίο μπορούμε να εστιάσουμε, επομένως, το ενδιαφέρον μας είναι αυτό που έχει να κάνει με το πώς η διάκριση μεταξύ τραγικού/κωμικού μεταφράζεται στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο. Η πρώτη διαπίστωση αφορά στη μετάβαση από το «τραγικό» στο «δραματικό», μία μετάβαση απαλλάσσει μεν τη δραματική διάσταση από το συγκεκριμένο βάρος της τραγωδίας, της υψηλής δηλαδή δραματικής έκφρασης. Ωστόσο, αυτή η μετάβαση μπορεί να φαίνεται «φυσική» και «αυτονόητη», στην πραγματικότητα όμως δεν είναι έτσι. Από την άλλη, όμως, μας εισάγει στον αχανή χώρο του δράματος, για τον οποίο θα γίνει εκτενέστερος λόγος στη συνέχεια.

Η δεύτερη διαπίστωση έχει να κάνει με το ποιόν της διάκρισης δραματικού/κωμικού. Δεν φαίνεται καθόλου βέβαιο από την αρχή για τι ποιότητας διάκριση πρόκειται. Κατά τη γνώμη μου, πρόκειται για κάτι πέρα και ουσιαστικά πάνω από τις διακρίσεις του είδους. Είναι μία ευρύτερη από το είδος κατηγορία, που περνά πλέον στον χώρο της έκφρασης του «τρόπου» χωρίς να ανήκει στον συγκεκριμένο χώρο του είδους. Αποδέχομαι εδώ τη χρήση που γίνεται από την αγγλοσαξονική θεωρία της

λογοτεχνίας εννοιών όπως: «modes», «moods», «types» και «forms», η οποία εμπεριέχεται στη διάκριση ανάμεσα στα αφηρημένα, διαχρονικά σχήματα και στις συγκεκριμένες υλοποιήσεις τους, παρά την κριτική που κατά καιρούς έχει ασκηθεί ότι αυτές ακριβώς οι έννοιες επιτείνουν τη σύγχυση σχετικά με το είδος¹⁸³.

Με άλλα λόγια πρόκειται για μία κατηγορία:

- ή στην κορυφή του είδους, από την οποία δικτυώνονται άλλες κατηγορίες, εφ' όσον δεχόμαστε την κατάταξη των ειδών με το σχήμα δέντρου,
- ή στο κέντρο του είδους, εφ' όσον δεχόμαστε την κατάταξη των ειδών ως κύκλο,
- ή έξω και πέρα από το είδος, η οποία όμως δύναται να περιλαμβάνει στο εσωτερικό της είδη, είτε με τη μορφή ολοκληρωμένων κινηματογραφικών κειμένων, είτε με τη μορφή μικρότερων αποσπασμάτων (επί μέρους κωμικές πλοκές σε ένα δραματικό έργο κ.λπ.).

Αν, όμως, δεχτούμε ότι η δραματική και η κωμική έκφραση αποτελούν μεγαλύτερες κατηγορίες από το είδος, τότε πώς χωρά στο σχήμα αυτό ως επί μέρους είδος ό,τι ονομάζεται «δράμα» και «κωμωδία» στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου; Βλέποντας μέσα από αυτό το πρίσμα το υλικό που έχουμε συγκεντρώσει στο κεφάλαιο για τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο σύμφωνα με τους κριτικούς και τους θεωρητικούς, διαπιστώνουμε ότι μπορούν να συναχθούν τα ακόλουθα ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Το «δράμα» συσχετίζεται με το «μελόδραμα» ή/και το «μελό» και η «κωμωδία» με τη «φαρσοκωμωδία». Όχι, όμως, πάντοτε κατά τρόπο αναλογικό: όταν, δηλαδή, κάποιος χρησιμοποιεί τον όρο «κωμωδία» δεν είναι αυτονόητο ότι θα χρησιμοποιήσει τον εξ ίσου ουδέτερα φορτισμένο και γενικό όρο «δράμα»: αντίθετα, το πιθανότερο είναι να χρησιμοποιήσει με αρνητική φόρτιση τον όρο «μελόδραμα»¹⁸⁴.

Έτσι, επισκεπτόμενοι ενδεικτικά τους μελετητές παρατηρούμε ότι τηρούνται οι ισορροπίες μεταξύ δράματος/κωμωδίας και μελο(δράματος)/φαρσοκωμωδίας από τον Καμπανέλλη, όταν –υπενθυμίζουμε– αυτός ισχυρίζεται¹⁸⁵ ότι «η παράδοση του ελληνικού σινεμά είναι το μελό, η

¹⁸² Για την ορολογία περί υψηλής και χαμηλής μορφής, βλ. Frye 1996.

¹⁸³ Βελουδής 1994, σελ. 82-83

¹⁸⁴ πρβλ. Δημόπουλος 1995, περιεχόμενα

¹⁸⁵ Καμπανέλλης 1968, σελ. 8

φαρσοκωμωδία, η ψευτιά, η φτήνια και αυτή ακόμη η χυδαιότητα»¹⁸⁶. Ανάλογα (και στο ύφος και στις διαπιστώσεις), ο Μάριος Πλωρίτης γράφει¹⁸⁷: «Όταν το φιλμ πηδά από την *κωμωδία* στο *δράμα* κι από τη *φάρσα* στο *μελό*, τι αισθητική συγκίνηση μπορεί να μεταδώσει;»¹⁸⁸. Ο Κολοβός μιλώντας για τα κυρίαρχα είδη της δεκαετίας του '60 αναφέρει τα ακόλουθα¹⁸⁹: «*φαρσοκωμωδίες, μελοδράματα* και 'μιούζικαλ *made in Greece*». Για τον Σολδάτο «στο σώμα του εμπορικού κινηματογράφου μας [...] ένα από τα μεγαλύτερα κεφάλαιά του είναι η (*φαρσο*)*κωμωδία* (το άλλο είναι το *μελό*).»¹⁹⁰ Εδώ, μπορεί η αξιολόγηση να είναι διαφορετική (αναγνωρίζεται προτεραιότητα στις δύο διαστάσεις, σε αντίθεση με αυτό που δηλώνει ο Κολοβός), αλλά ταυτόχρονα με σαφήνεια ο δραματικός τρόπος έκφρασης περνά κάτω από τον χαρακτηρισμό «μελό». Ταυτόχρονα, ο Σολδάτος αμφιταλαντεύεται στην αντιστοίχιση του «μελό» μεταξύ «κωμωδίας» και «φαρσοκωμωδίας». Η Σωτηροπούλου παίρνει πιο σαφή θέση, όταν αναφέρει¹⁹¹ ότι «προτιμούνται σαν είδος οι *κωμωδίες* και τα *μελό*»¹⁹².

Ένα από τα ζητήματα που ανακινεί η διερεύνηση της διάκρισης που συζητάμε, είναι ότι μεταφέρει τη διάσταση μεταξύ δράματος - κωμωδίας στο επίπεδο μεταξύ μελοδράματος - φαρσοκωμωδίας. Στην ουσία, όμως, αυτό που ενδιαφέρει είναι η εσωτερική διάκριση για την ακριβή χρήση είτε των μεμονωμένων όρων, είτε των συνδυασμών τους σε δυάδες του τύπου «δράμα»-«μελόδραμα» και «κωμωδία»-«φαρσοκωμωδία».

Αυτό που δείχνουν τα δεδομένα των μελετητών είναι τα εξής: «Κωμωδία» και «δράμα» είναι όροι που στη χρήση τους προϋποθέτουν θετική ή ουδέτερη στάση εκ μέρους του μελετητή - και για τον λόγο αυτό χρησιμοποιούνται και εδώ, μέχρι να γίνει πιο διεξοδική συζήτησή τους. Από την άλλη, «φαρσοκωμωδία» και «μελόδραμα»/«μελό» είναι αρνητικά φορτισμένοι όροι, που συνεπάγονται την απαξίωση των χρηστών τους απέναντι στα περιγραφόμενα είδη. Επί πλέον, όμως, αποτελούν στένωση

¹⁸⁶ Η έμφαση δική μου.

¹⁸⁷ Κολοβός 1999, σελ. 335

¹⁸⁸ Η έμφαση δική μου.

¹⁸⁹ Κολοβός 1999, σελ. 336

¹⁹⁰ Σολδάτος 1989, σελ. 253

¹⁹¹ Σωτηροπούλου 1989, σελ. 17

¹⁹² Η έμφαση δική μου.

των αρχικών, ουδέτερων όρων και θα μπορούσαν να αποκτήσουν πολύ συγκεκριμένο και τεχνικό περιεχόμενο στην περιγραφή των ειδών και υπό την έννοια αυτή να ανακτήσουν ουδέτερο χαρακτήρα. Αλλά η στάση των κριτικών διαφέρει απέναντι σε καθεμία από τις δύο αυτές βασικές εκφράσεις μέσω του κινηματογράφου: αφού κατά γενική διαπίστωση η κωμωδία είναι πολύ περισσότερο καταξιωμένη από το δράμα. Έτσι, οι μελετητές επιλέγουν την «κωμωδία» ως πιο ουδέτερο όρο για την κατηγορία που έχουν σε μεγαλύτερη εκτίμηση, και τον φορτισμένο όρο «μελόδραμα» ή «μελό» για το είδος που έχουν σε μικρότερη εκτίμηση. Αυτό, για παράδειγμα, αποτυπώνεται με σαφήνεια στον Δημόπουλο¹⁹³, ο οποίος επιλέγει να περιλάβει στον συνολικό του τόμο μελέτες για το *μελόδραμα* και την *κωμωδία* (σε ό,τι αφορά τη διάκριση που εξετάζουμε τώρα). Από την άλλη, βέβαια, κάποιοι που έχουν άλλη στάση απέναντι στο θέμα, μιλούν διαφορετικά: ο Κυμιωνής μιλά για «κωμικές» και «δραματικές» ταινίες¹⁹⁴ και η Παραδείση¹⁹⁵ μιλά για «κοινωνικά *δράματα*», εκεί που ο Μπακογιαννόπουλος¹⁹⁶ κάνει λόγο για «αστικά κοινωνικά αισθηματικά *μελό*».

Πέρα από αυτή τη γενική αναφορά, το κοινό σημείο το οποίο ανακαλύπτει κανείς, ανατρέχοντας στα κείμενα των μελετητών του ελληνικού κινηματογράφου, είναι η σταθερή αναφορά σχεδόν όλων σε δύο πολύ συγκεκριμένα είδη: τις φουστανέλες και τα μιούζικαλ. Μάλιστα, αυτά τα δύο αποτελούν τους χώρους στους οποίους αναπτύχθηκε και μία πιο σύγχρονη και αναθεωρητική στάση ακριβώς με κριτήριο το είδος¹⁹⁷. Τι συνάγεται από αυτό; Πρώτα από όλα, ότι υπάρχουν τουλάχιστον δύο αναγνωρίσιμα από όλους είδη, τα οποία είναι πολύ συγκεκριμένα σε έκταση και περιεχόμενο και εύκολα εντοπίσιμα για τους μελετητές και για το κοινό στο οποίο απευθύνονται.

Ωστόσο, σύμφωνα με το γενικό σχήμα που υπάρχει ως υπόβαθρο όλων των κειμένων, «μελόδραμα/δράμα» και «φαρσοκωμωδία/ κωμωδία» σε κάποιες περιπτώσεις αποτελούν είδη στον ίδιο βαθμό που αποτελούν

¹⁹³ Δημόπουλος 1995, περιεχόμενα

¹⁹⁴ Κυμιωνής 1999

¹⁹⁵ Παραδείση 1995, τίτλος

¹⁹⁶ Μπακογιαννόπουλος 1993, σελ. 22

¹⁹⁷ Από τους Κυμιωνή και Δερμεντζόπουλο για τη «φουστανέλα» και από την Παπαδημητρίου για το «μιούζικαλ».

είδη η «φουστανέλα» και το «μιούζικαλ». Δηλαδή: κατηγορίες με μεγαλύτερη έκταση («δράμα», «κωμωδία») κινούνται στο ίδιο επίπεδο ταξινόμησης με κατηγορίες πολύ πιο συγκεκριμένης έκτασης και πολύ πιο εύκολα προσδιοριζόμενων χαρακτηριστικών.

Επί πλέον, στο πλαίσιο αυτό δεν υπάρχει συσχετισμός μεταξύ των μεγάλων και των μικρών κατηγοριών: Βρίσκονται παράλληλα η μία στην άλλη σε ένα ενιαίο σχήμα; Ή μήπως η «φουστανέλα» και το «μιούζικαλ» ανήκουν στο «δράμα» ή την «κωμωδία»; Ή μήπως κάποιες από τις «φουστανέλες» και κάποια από τα «μιούζικαλ» ανήκουν στη μία μεγάλη κατηγορία και άλλες στην άλλη; Διαισθητικά θα έλεγε κανείς ότι οι «φουστανέλες» ανήκουν στο «δράμα» και τα «μιούζικαλ» στην «κωμωδία» - βεβαίως, με την προσθήκη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που συγκροτούν τελικά την ξεχωριστή ταυτότητα κάθε είδους (κάτι στο οποίο δεν μπορούμε να επεκταθούμε στο πλαίσιο αυτής της μελέτης). Ωστόσο, η διαισθητική μας διαπίστωση δεν αντιστοιχεί απόλυτα με τον τρόπο αντιμετώπισης εκ μέρους των ερευνητών ή με τα ίδια τα δεδομένα: να αναφέρουμε ότι η Μητροπούλου αποκαλεί τις φουστανέλες «κωμωδίες με κουστούμια»¹⁹⁸, ότι το συγκεκριμένο είδος έχει ήδη επανεξεταστεί και επανονομασθεί από τον Κυμιωνή και τον Δερμεντζόπουλο και ότι υπάρχει το μιούζικαλ *Γυμνοί στο δρόμο*¹⁹⁹, το οποίο είναι δράμα.

Όσο για τις υπόλοιπες κατηγορίες ειδών, αυτές ποικίλλουν σε κάθε μελέτη τόσο στον αριθμό, όσο και στην ονομασία, σε βαθμό που δεν μπορεί να υπάρξει αντιστοιχηση μεταξύ των διαφόρων προτάσεων των μελετητών. Κάτι τέτοιο είναι λογικό επακόλουθο της διαπίστωσης που έχει ήδη διατυπωθεί εμφατικά πολλές φορές μέχρι στιγμής για τη μη συστηματική και *ad hoc* αναφορά στα είδη εκ μέρους των μελετητών. Επομένως, δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε από τα κριτικά και θεωρητικά δεδομένα έναν σαφώς καθορισμένο χώρο τόσο για άλλα επί μέρους είδη, όσο και για την κατηγορία ταινιών της μελέτης αυτής.

Συνεπώς, το ερώτημα που διατυπώσαμε σχετικά με το κατά πόσον υπάρχει ένα ενιαίο, γενικό μοντέλο για τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο το οποίο να ανακύπτει από τα όσα μέχρι στιγμής έχουν

¹⁹⁸ Μητροπούλου 1980, σελ. 117

¹⁹⁹ 1969, παραγωγή: «Φίνος Φίλμ», σενάριο- σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης

γραφεί σε κριτικά, ιστορικά και θεωρητικά κείμενα για τον ελληνικό κινηματογράφο, μπορεί να πάρει σε αυτό το σημείο μία πρώτη απάντηση. Έχοντας ως δεδομένο τη χρήση των όρων, όπως γίνεται στην πράξη, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μία θεμελιώδης διάκριση μεταξύ δραματικού και κωμικού στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο, η οποία είναι μη συστηματική και εξαιρετικά γενική, για να είναι αναλυτικά επαρκής, και, κατά συνέπεια, δεν μπορεί παρά να αποτελέσει ένα πολύ γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούν να τοποθετηθούν επί μέρους είδη ή άλλες διαφοροποιήσεις. Παράλληλα, η σταθερή σχεδόν από όλους τους μελετητές αναφορά σε δύο διακριτά είδη, τη «φουστάνελα» και το «μιούζικαλ», καθώς και οι διαφορετικές για κάθε μελετητή αναφορές σε ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο αριθμό ειδών με τις αλληλοεπικαλύψεις που κάτι τέτοιο συνεπάγεται, αποκαλύπτει σε ακόμη μεγαλύτερη έκταση το κενό ανάμεσα στο πολύ γενικό σχήμα που ορίζει η διάκριση δράματος/ μελοδράματος και κωμωδίας/φαρσοκωμωδίας, και τα επί μέρους είδη του ελληνικού κινηματογράφου.

Ο Μιχάλης Κοκκώνης ερμηνεύει την εικόνα αυτή ως εξής:

«Η μεγαλύτερη δυσκολία που θα αντιμετωπίσει ο μελετητής εφαρμόζοντας τη θεωρία των ειδών, είναι [...] η κυριαρχία μελοδράματος και κωμωδίας σε βάρος των άλλων ειδών, δείγμα και αυτό της κρίσης που αντιμετώπισε η ελληνική κινηματογραφία την μόνη εποχή που είχε την ευκαιρία για πραγματική ανάπτυξη.»²⁰⁰

Η ερμηνεία αυτή εξηγεί το αντιφατικό τοπίο σε σχέση με τους όρους «κωμωδία», «φαρσοκωμωδία», «μελόδραμα» και «δράμα». Ωστόσο, δεν ερμηνεύει το γεγονός ότι είναι διακριτά «μικρότερα» είδη. Υπό αυτήν την έννοια, το σκεπτικό αυτό είναι αποθαρρυντικό για τη διαμόρφωση ενός γενικού πλαισίου για τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου. Ωστόσο, αν δεν τεθεί ένα πλαίσιο που να καλύπτει αυτό το κενό, δύσκολα μπορούμε να απαντήσουμε στα επόμενα ερωτήματα που θέσαμε, για το αν στο γενικό μοντέλο υπάρχει ή έχει λόγο να υπάρξει θέση για μία κατηγορία είδους που να καλύπτει τις ταινίες με τις οποίες ασχολούμαστε. Επομένως, παρά τις αντιρρήσεις θα επιχειρήσουμε να προτείνουμε ένα πλαίσιο ανάγνωσης των ειδών του ελληνικού κινηματογράφου.

²⁰⁰ Κοκκώνης 2001, σελ. 351

3. ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΜΕ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΙΔΟΥΣ:

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑΣ

3.1. ΠΡΟΤΑΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΥ ΤΩΝ ΕΙΔΩΝ

ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Το αίτημα, λοιπόν, που διατυπώθηκε στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου αφορά στην παρουσίαση μίας πρότασης για το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ο χώρος μέσα στον οποίον θα είναι δυνατή η συζήτηση για το συγκεκριμένο σώμα ταινιών που μας απασχολεί, με όρους είδους. Ο στόχος στο κεφάλαιο αυτό δεν είναι να δώσουμε διεξοδικά όλα τα είδη που υπήρξαν στον ελληνικό κινηματογράφο, αλλά το πραγματικό πλαίσιο και τους μηχανισμούς με τους οποίους δημιουργήθηκαν τα είδη και, τελικά, ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος των ειδών.

Από την ανασκόπηση των θεωρητικών τάσεων στη διεθνή βιβλιογραφία γύρω από το είδος τα τελευταία χρόνια στα προηγούμενα κεφάλαια έχει καταστεί σαφές ότι όχι μόνον τίποτε δεν είναι δεδομένο στον χώρο αυτό, αλλά ότι, αντίθετα, όλα είναι υπό συζήτηση και τεκμηρίωση. Όχι μόνον τα είδη δεν παραμένουν σταθερά μέσα στον χρόνο, αλλά ούτε ο λόγος για τα είδη δεν μπορεί να παραμένει αμετάβλητος. Οφείλουμε, λοιπόν, εφ' όσον επιθυμούμε να χρησιμοποιήσουμε τα μεθοδολογικά εργαλεία που μας διαθέτει το είδος, να προχωρήσουμε με αργά και προσεκτικά βήματα προς την κατεύθυνση της διερεύνησης του σώματος που μας απασχολεί, σε σχέση με το είδος, για να μη βρεθούμε υπόλογοι της κατηγορίας που διατυπώσαμε παραπάνω για αποσπασματική και κατά περίπτωση χρήση της έννοιας.

Ένας τρόπος προσέγγισης του θέματος θα ήταν να προχωρήσουμε στην κατεύθυνση την οποία ακολουθήσαμε για τις κατηγορίες έκφρασης δράματος και κωμωδίας. Δηλαδή, να συγκεντρωθούν οι διάσπαρτες και αλληλοεπικαλυπτόμενες ονομασίες ειδών, να συσχετιστούν μεταξύ τους και να βρεθεί ποιες από αυτές ταυτίζονται μεταξύ τους από πλευράς περιεχομένου, ποιες από αυτές μπορούν να αποτελέσουν μεγαλύτερη

κατηγορία στην οποία να υπάγονται κάποιες από τις άλλες και, τέλος, να δημιουργηθεί ένας κατάλογος ειδών και υποειδών.

Σε ένα άλλο επίπεδο, ακόμη πιο κοντά στα εμπειρικά δεδομένα, θα ήταν δυνατόν να προσεγγίσει κανείς στατιστικά τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου μίας συγκεκριμένης περιόδου – από τον πόλεμο και μέχρι το 1974, για να δοθούν όρια από την πολιτική ιστορία του τόπου μας. Στις ταινίες αυτές θα εξεταζόταν ο χαρακτηρισμός που τους έχει αποδοθεί από κείμενα τα οποία καλύπτουν όσο γίνεται μεγαλύτερο εύρος ταινιών: φιλομορφίες, καταλόγους, χαρακτηρισμούς από τις εταιρείες διανομής και τους τηλεοπτικούς σταθμούς που τις προβάλλουν τώρα, όπως και από τους χαρακτηρισμούς των εντύπων που πληροφορούσαν κατά το παρελθόν τους θεατές των κινηματογραφικών αιθουσών και τώρα τους θεατές των τηλεοπτικών σταθμών για τις ταινίες αυτές. Με βάση τις ονομασίες θα γινόταν η ίδια κατηγοριοποίηση που περιγράφηκε παραπάνω.

Ωστόσο, αυτές οι προσεγγίσεις αποτελούν απεικονίσεις του ποια θεωρούσαν οι μελετητές-ιστορικοί και οι καταναλωτές-θεατές των ταινιών ότι είναι τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου. Έτσι, η δική μας συνδρομή θα περιοριζόταν σε μία απλή καταγραφή μίας διαδικασίας ονοματοθεσίας που απλώς θα περιέγραφε το πώς φαίνονταν σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή ότι ήταν διαμορφωμένα τα είδη του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου.

Ο στόχος, όμως, μίας πρότασης για τα είδη δεν είναι να αποτελέσει ιστορική αναδρομή και πολύ λιγότερο να αποτελέσει ιστορική αναδρομή όσων έχουν ήδη λεχθεί για το είδος: αυτό στον βαθμό που ήταν αναγκαίο για την έρευνά μας, έγινε ήδη στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο. Αυτό στο οποίο θα πρέπει να στραφεί η θεωρητική έρευνα είναι ένα συνολικό σχήμα το οποίο να μπορεί να αποτελέσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι επί μέρους περιπτώσεις -είτε ειδών, όπως έχουν ήδη γίνει αντικείμενο περιγραφής και ονοματοθεσίας, είτε ταινιών- θα μπορούν να ενταχθούν. Αυτή η διαδικασία ένταξης των επί μέρους περιπτώσεων θα είναι και το κριτήριο με βάση το οποίο η πρόταση για τα είδη είτε θα ενισχύεται -στον βαθμό που το σχήμα επιβεβαιώνεται από τα επί μέρους που θα εντάσσονται σε αυτό-, είτε θα διαφοροποιείται – στον βαθμό που οι επί μέρους περιπτώσεις δεν μπορούν τελικά να συμφωνήσουν με το προτεινόμενο

σχήμα. Πρόκειται για μία πρόταση που δεν θα δίνει αναλυτικά όλα τα είδη του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Ο στόχος είναι να δημιουργηθεί το πλαίσιο των κριτηρίων με βάση τα οποία να μπορεί να γίνει στη συνέχεια συζήτηση για οποιοδήποτε είδος και όχι μόνον για το είδος που μπορεί να καλύψει το σώμα ταινιών της μελέτης αυτής. Η πρόταση για τα κριτήρια σχετικά με τα είδη δεν στηρίζεται, επομένως, με απόλυτο τρόπο στα εμπειρικά δεδομένα, αλλά τα χρησιμοποιεί ως δείκτες για να σχηματιστεί μία γενική θεώρηση σχετικά με αυτά. Στην ουσία, αυτό που πρέπει να διερευνηθεί εδώ είναι θεωρητικά κατά κύριο λόγο ερωτήματα για το είδος και τις διακρίσεις του, καθώς και για τον τρόπο λειτουργίας του μέσα στο σώμα των ταινιών της συγκεκριμένης εθνικής κινηματογραφίας.

Η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου έχει την ιδιαιτερότητα ως προς το θέμα του είδους στην κινηματογραφική παραγωγή να έχει γνωρίσει ανάπτυξη ουσιαστικά στο διάστημα από το 1948-49¹ ως το 1972². Μέσα δηλαδή σε διάστημα είκοσι τριών ετών έγιναν οι διαδικασίες που περιελάμβαναν -μεταξύ των άλλων- και την ανάπτυξη των ειδών. Για την κατηγορία των ταινιών που μας απασχολούν στην παρούσα μελέτη, το χρονικό αυτό περιθώριο στενεύει, αφού το διάστημα που μεσολαβεί από την έναρξη της καθαρά εμπορικής φάσης του ελληνικού κινηματογράφου (1949) ως την εμφάνιση της πρώτης από αυτές τις ταινίες στις αίθουσες (1965) περιορίζεται σε μία δεκαπενταετία περίπου. Ταυτόχρονα, η παραγωγική έκρηξη του ελληνικού κινηματογράφου στη δεκαετία του '60³ οδήγησε στη δημιουργία 1.200 περίπου ταινιών⁴ που «στριμώχτηκαν» στο διάστημα των δεκαπέντε πιο παραγωγικών ετών – από τις αρχές του 1960 και μετά.

Συνδυάζοντας τις δύο παραπάνω διαπιστώσεις, γίνεται εύκολα κατανοητό ότι σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα έχουν παραχθεί πολλές

¹ Οι χρονιές αυτές είναι οριακές γιατί ο Φίνος επιτυγχάνει δύο εισπρακτικές επιτυχίες, μία από την κωμική και μία από τη μελοδραματική έκφραση. Από τη μια, το 1948 το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* των Αλέκου Σακελλάρου (σεν.-σκην.)-Στέλιου Γιαννακόπουλου (σεν.) αποτελεί μια «απρόβλεπτη επιτυχία» και το 1949 ο *Μεθυστικός* του Γιώργου Τζαβέλλα έκανε 305.000 εισιτήρια, αριθμό ρεκόρ για τα μέχρι τότε δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου - αντίστοιχα, Δελβερούδη 2002, σελ. 58 και Κολοβός 1999, σελ. 346. Για τη σημασία της δεύτερης ταινίας στην «ενηλικίωση» του ελληνικού κινηματογράφου, Τριανταφυλλίδης 2000, σελ. 59

² Όταν σημειώθηκε η τελευταία μεγάλη εμπορική επιτυχία της Φίνος φύλμ, το *Υπολογαγός Νατάσα* του Νίκου Φώσκολου.

³ Σύμφωνα με τον Καρκορέλλ, 1967, η Ελλάδα στη δεκαετία του '60 είχε «το υψηλότερο ποσοστό παραγωγής στον κόσμο». Κολοβός 1999, σελ. 346

ταινίες, για τις οποίες δημιουργούνται απορίες σε σχέση με την ειδολογική τους ταυτότητα, προέλευση και κατάταξη. Είναι αμφίβολο αν το περιορισμένο χρονικό διάστημα παραγωγής των ταινιών αυτών αφήνει περιθώριο για την εναλλαγή τυποποίησης και διαφοροποίησης που είναι αναγκαία για τη δημιουργία είδους, μέσω της μετάβασης από ένα είδος σε ένα νέο κύκλο, από αυτόν σε ένα νέο είδος κ.ο.κ.

Αντίστοιχα, τίθεται το ζήτημα του χρόνου δημιουργίας των ειδών: τα είδη αναπτύσσονται διαδοχικά το ένα μετά το άλλο σε συγκεκριμένες θεματολογικές και υφολογικές κατευθύνσεις ή εκτείνονται μέσα στη συγχρονία του χρονικού διαστήματος για το οποίο κάνουμε λόγο και προκύπτουν με άλλες διαδικασίες από αυτές που είναι γνωστές για τα είδη σε άλλους κινηματογράφους; Συναφές είναι και το ερώτημα σχετικά με το κατά πόσο τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου είναι απομίμηση ξένων ειδών – αμερικανικών, γαλλικών, ιταλικών, ινδικών κ.λπ. Αν υπάρχουν πρότυπα από ήδη διαμορφωμένα είδη σε άλλες κινηματογραφίες, διευκολύνεται η παραγωγή τους στον ελληνικό χώρο υπό τη μορφή αναπαραγωγής και προσαρμογής έτοιμων και ήδη δοκιμασμένων τυποποιήσεων.

Πρόθεσή μας στο σημείο αυτό δεν είναι να απαντήσουμε τα ερωτήματα αυτά, αλλά να δείξουμε το εύρος του προβληματισμού σε σχέση με το γενικό σχήμα της δημιουργίας των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο. Ωστόσο, από τα παραπάνω μπορούν να συναχθούν με σχετική ασφάλεια συμπεράσματα τα οποία μπορούν να συντελέσουν στη διαμόρφωση ενός γενικού πλαισίου μέσα στο οποίο να μπορέσουμε να εντάξουμε τα υπάρχοντα είδη. Το βασικό συμπέρασμα είναι ότι το εύρος των ταινιών έχει προκύψει σε περιορισμένο χρόνο, γεγονός που μπορεί να δικαιολογεί τη δημιουργία ειδών από ξένα πρότυπα και με παράλληλες διαδικασίες μέσα στον χρόνο και όχι με διαδοχικές.

Με τον τρόπο αυτό δικαιολογούνται και όσοι μελετητές αναφέρονται σε μεγάλο αριθμό ειδών: Η προσέγγισή τους δείχνει να αντλεί το ονοματοθετικό και κατηγοριοποιητικό οπλοστάσιό της είτε από τις διακρίσεις άλλων κινηματογραφιών, είτε από ένα αφηρημένο σχήμα ειδών που έχει σχηματισθεί πέρα από και ερήμην των επί μέρους πραγματώσεων

⁴ Σολδάτος 1989, τ. Β, σελ. 130

-και όχι με βάση πραγματικά ειδολογικά σχήματα του ελληνικού κινηματογράφου. Για παράδειγμα, η ταινία *Ο Φόβος*⁵ χαρακτηρίζεται ως *ψυχολογικό θρίλερ*. Αν και δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την περίπτωση η ταινία αυτή να μπορεί να ανήκει σε άλλη ευρύτερη ειδολογική κατηγορία, ωστόσο, δεν μπορούμε να της στερήσουμε αυτόν τον χαρακτηρισμό, επειδή δεν υπάρχουν άλλες ελληνικές ταινίες που να ανήκουν στην κατηγορία αυτή. Με άλλα λόγια, η ταινία μπορεί να διαθέτει εκείνα τα χαρακτηριστικά που να την κάνουν αναγνωρίσιμη στο πλαίσιο του συγκεκριμένου είδους έτσι όπως έχει διαμορφωθεί εκτός ελληνικού κινηματογράφου.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημάνουμε μία ακόμη διάσταση του είδους στο πλαίσιο μίας εθνικής κινηματογραφίας, διάσταση η οποία αποτελεί τη συνέχεια της πιο πάνω παρατήρησης και της οποίας η χρησιμότητα έγκειται κατά κύριο λόγο στο ότι μπορεί να βοηθήσει να αλλάξουμε οπτική απέναντι στο θέμα. Τα είδη κάθε εθνικής κινηματογραφίας δεν περιορίζονται σε αυτά που παράγονται στο πλαίσιο της, αλλά επεκτείνονται και στα είδη που καταναλώνονται από τους φυσικούς αποδέκτες μίας εθνικής παραγωγής.

Αν μεταφέρουμε τη συζήτηση στο παρόν, για παράδειγμα, και προσπαθήσουμε να κάνουμε μια χαρτογράφηση του νέου⁶ και του σύγχρονου⁷ ελληνικού κινηματογράφου, θα πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπ' όψιν μας ότι κατά τρόπο αναλογικό με τον υπόλοιπο ευρωπαϊκό κινηματογράφο και αυτός είναι αμερικανικός, αφού αυτό που καταναλώνουμε ως θεατές στην Ελλάδα και γενικότερα στην Ευρώπη είναι κατά 75% αμερικανικό και όχι ευρωπαϊκό⁸.

Με τον τρόπο αυτό, και η εμπειρία του κοινού του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου ως προς τα είδη εκτεινόταν -και εκτείνεται- πέρα από τα όρια του είδους που έχει παραχθεί -και παράγεται- από τον ελληνικό κινηματογράφο. Έτσι, δικαιολογείται και η εμφάνιση ειδών άπαξ -

⁵ 1966, παραγωγή: «Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης», σενάριο - σκηνοθεσία: Μανούσος Μανουσάκης

⁶ Από το 1974 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '90.

⁷ Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 μέχρι τις ημέρες μας - για τη διάκριση αυτή βλ. και Κολοβό 1999, σελ. 331-386

⁸ Κίτσοπανίδου 2000, σελ. 26 και δήλωση της Viviane Reding, Επιτρόπου της Ευρωπαϊκής Επιτροπής για τα Οπτικοακουστικά και τον Πολιτισμό, στο πλαίσιο του κινηματογραφικού φεστιβάλ των Κανών, 17.5.2001

με μία μόνον ταινία. Μπορεί δηλαδή να έχουμε ταινίες είδους -με τον τρόπο που η Στασινοπούλου⁹ κάνει χρήση του όρου-, αλλά όχι και το είδος αυτό στο πλαίσιο μίας εθνικής κινηματογραφίας. Σε αυτό το σημείο μπορεί να βρίσκει μία ακόμη αιτιολογία και το γεγονός στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, ότι υπάρχει τόσο μεγάλη διάσταση στον αριθμό ειδών στα οποία αναφέρονται διαφορετικοί μελετητές.

Το ζητούμενο, επομένως, είναι αν μπορεί να υπάρξει ένα γενικό σχήμα για τα είδη, ένα σχήμα στο οποίο να μπορούν να βρουν τη θέση τους από τις πολύ μεγάλες κατηγορίες για τις οποίες έχουμε ήδη κάνει λόγο (δράμα/μελοδράμα και κωμωδία/φαρσοκωμωδία), έως τις μεμονωμένες περιπτώσεις, όπως αυτή που περιγράψαμε παραπάνω και -βεβαίως- περιπτώσεις όπως οι ταινίες που μας απασχολούν από την αρχή.

3.1.1. ΔΡΑΜΑ/ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΚΩΜΩΔΙΑ/ΦΑΡΣΟΚΩΜΩΔΙΑ ΩΣ ΚΥΡΙΑΡΧΕΣ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ

Το σημείο εκκίνησης της συζήτησής μας δεν μπορεί να είναι άλλο κατά τη γνώμη μου από την περίπτωση που ήδη αρχίσαμε να εξετάζουμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τη διάκριση μεταξύ δράματος/μελοδράματος και κωμωδίας/φαρσοκωμωδίας. Η πρότασή μου είναι αυτή που εννοήθηκε ήδη από το προηγούμενο κεφάλαιο, όταν εξετάζαμε τη χρήση των πιο πάνω όρων: υπάρχει διάσταση μεταξύ κωμικού και δραματικού, των όρων από τα δίπολα που επιλέξαμε ακριβώς γιατί έχουν μεγαλύτερη περιγραφικότητα και λιγότερο αρνητικά φορτισμένες συνυποδηλώσεις. Οφείλουμε, όμως, να την τοποθετήσουμε σε άλλο επίπεδο: σε αυτό της έκφρασης και όχι στο επίπεδο των ειδών.

Επί πλέον, οφείλουμε να λάβουμε υπ' όψιν μας ότι η διάσταση αυτή δεν προέρχεται από τη διάκριση τραγωδίας - κωμωδίας στην αρχαία ελληνική γραμματεία που με αυτονόητο τρόπο μεταλλάσσεται σε διάκριση δράματος - κωμωδίας στα νεότερα χρόνια. Ωστόσο, η διάκριση τραγωδίας - κωμωδίας έχει ρίξει τη σκιά της στον τρόπο με τον οποίο αξιολογήθηκε ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος και ως προς το συγκεκριμένο θέμα - και σε αυτό θα επανέλθουμε στη συνέχεια. Αυτό, βεβαίως, δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει περιθώριο για την τραγωδία στον ελληνικό κινηματογράφο,

⁹ Στασινοπούλου 2000, σελ. 38

στον βαθμό, όμως, που το νέο αυτό μέσο επανέγραψε τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Ας κρατήσουμε για την τραγωδία τον πολύ ειδικό ορισμό που της έχει αποδοθεί από τους θεωρητικούς του σχετικού χώρου, οι οποίοι ουσιαστικά δεν αναγνωρίζουν ως τραγωδίες ούτε καν θεατρικά έργα του 20ου αιώνα –από τη διεθνή, «κλασική» παραγωγή- με βάση τα αυστηρά κριτήρια είδους¹⁰.

Αντί, λοιπόν, να μιλήσουμε για το τραγικό και να μεταφέρουμε το μεγάλο ειδικό βάρος του στο πλαίσιο του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, οφείλουμε να προσδιορίσουμε τις κατηγορίες που το αντικαθιστούν στο δίπολο –δραματικό/μελοδραματικό-, κατηγορία διαφορετικά φορτισμένες, και τις διαστάσεις, αλλά και το περιεχόμενό τους στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο. Ωστόσο, αν στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο έχουν εντοπιστεί τα δίπολα δράμα/μελόδραμα και κωμωδία/ φαρσοκωμωδία, τα οποία για λόγους οικονομίας και πιο ουδέτερης περιγραφής τα συνοψίσαμε στη διάκριση δράματος - κωμωδίας, πρέπει να προβούμε σε περαιτέρω διευκρινίσεις:

- Αποτελούν πράγματι οι δύο αυτές εκφράσεις, η κωμική και η δραματική, τις κυρίαρχες γενικές κατηγορίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου;
- Υφίστανται χωριστά η φαρσοκωμική από την κωμική έκφραση και η μελοδραματική έκφραση από τη δραματική;
- Μήπως και η φαρσοκωμωδία και το μελόδραμα αποτελούν εκφράσεις στον ίδιο βαθμό με την κωμωδία και το δράμα;

Στα ερωτήματα αυτά είναι δύσκολο να δοθεί απάντηση που να μην συναρτάται από ορολογία και από ανάλυση που να απορρέει από τα αντίστοιχα είδη. Στον βαθμό που αντιμετωπίζουμε τις κατηγορίες αυτές γενικά ως τρόπους έκφρασης ανεξάρτητα από το μέσο και την κατηγορία κειμένου (λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφου κ.λπ.) μέσα στην οποία εντοπίζονται, μπορούμε να τα προσδιορίσουμε όχι τόσο ως προς τη στόχευση που έχουν σε σχέση με τους αποδέκτες τους, όσο ως προς τη βασική αφηγηματική δομή που ακολουθούν.

¹⁰ Για παράδειγμα, ο *Θάνατος του εμποράκου* του Arthur Miller μπορεί να θεωρείται από μέρους του κοινού ως μία σύγχρονη τραγωδία, για τους αυστηρούς θεωρητικούς, όμως, δεν μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία αυτή. Morreall 1999, σελ. 7-8

Δεν είναι δηλαδή επαρκές -αν και είναι αναγκαίο¹¹ - για παράδειγμα να αναφέρουμε ότι η κωμική έκφραση προκαλεί την ιλαρότητα και το γέλιο και ότι η δραματική έκφραση προκαλεί συγκινησιακή φόρτιση, καταστάσεις οι οποίες δεν αποκλείουν την τελική ευχαρίστηση του αποδέκτη σε καμία από τις δύο περιπτώσεις – κατά τη λογική με την οποία ακόμη και η τραγωδία οδηγεί μέσω της κάθαρσης κατά τον γνωστό ορισμό του Αριστοτέλη στην αποκατάσταση της ηρεμίας στην ψυχή του θεατή.

3.1.2. «ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΕΠΙΣΚΕΨΙΣ»

Ωστόσο, προτού προσδιορίσουμε αυτή τη διάκριση, καλό είναι να δούμε τα όρια και τις διαστάσεις των όρων τους οποίους χρησιμοποιούμε σε ένα ευρύτερο λεξιλογικό πλαίσιο. Αρχικά, ας αναφερθούμε στο γενικά συγκεχυμένο τοπίο που δημιουργείται στα ελληνικά από τη λέξη «δράμα». Το «δράμα» έχει διευρυμένη χρήση στη νέα ελληνική γλώσσα και αυτό οδηγεί σε ένα είδος ανάμιξης των εννοιών στις οποίες αντιστοιχεί. Είναι αναγκαίο είναι σε αυτό το σημείο να δούμε τι ορίζεται στην ελληνική γλώσσα στο λήμμα *δράμα*:

1. (στην αρχαιότητα) έμμετρο θεατρικό έργο βασισμένο στον διάλογο, στη μουσική και την όρχηση, καθώς και το αντίστοιχο λογοτεχνικό είδος, στο οποίο υπαγόταν η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα,
2. (γενικότ.) κάθε διαλογικό έργο,
3. (ειδικότ.) θεατρικό, κινηματογραφικό ή τηλεοπτικό έργο με έντονες συγκινήσεις, θλιβερό ή βίαιο περιεχόμενο,
4. (μτφ.) κάθε τραγικό, θλιβερό γεγονός,
5. (ως επίρ.) άσχημα, χάλια.¹²

Δεν αναμένεται από έναν ορισμό λεξικού να προβαίνει σε περαιτέρω αναλύσεις που σχετίζονται με τις λεπτές αποχρώσεις που αποκτούν τέτοιου τύπου έννοιες στη θεωρία. Ωστόσο, οι ορισμοί αυτοί δείχνουν επαρκέστατα τα όρια και την ιστορία της λέξης *δράμα* στην ελληνική γλώσσα. Έτσι, ο όρος από χαρακτηρισμό συγκεκριμένης λογοτεχνικής κατηγορίας («έμμετρο θεατρικό έργο») που έχει παραχθεί σε συγκεκριμένο χώρο και

¹¹ Ο Morreall επισημαίνει ότι παρά τις αναλύσεις που έχουν γίνει στην κωμωδία, οι μελετητές «δεν αγγίζουν την ουσία της κωμωδίας – η οποία δεν είναι άλλη από το ότι μας κάνει να γελάμε». Και συνεχίζει ισχυριζόμενος ότι παρά τη γενική αποστροφή ότι «πρέπει να ξεχάσουμε την άποψη ότι η κωμωδία είναι κάτι 'αστείο'» τουναντίον «ο πυρήνας της κωμωδίας βρίσκεται στο χιούμορ». Morreall 1999, σελ. 13

¹² Μπαμπινιώτης 2002

χρόνο, την ελληνική αρχαιότητα, αποκτά γενικότερη λογοτεχνική χρήση («κάθε διαλογικό έργο»), για να σημάνει στη συνέχεια κατηγορία περιεχομένου και έκφρασης («με έντονες συγκινήσεις, θλιβερό ή βίαιο περιεχόμενο») και, τελικά, να περάσει μέσω ακριβώς αυτού του περιεχομένου έξω από τα όρια της λογοτεχνίας και γενικότερα έξω από αυτά της αφήγησης και της μυθοπλασίας. Αυτή η επέκταση του όρου είναι που οδηγεί και στη δυναμική του, όταν αυτός χρησιμοποιείται ξανά στα «στενά» όρια των αναπαραστάσεων.

Αντίστοιχη έκταση αποκτούν στην ελληνική γλώσσα και οι ορισμοί για το μελόδραμα και το μελό στην ελληνική γλώσσα. Συγκεκριμένα, το *μελόδραμα* ορίζεται ως:

1. το έργο (κινηματογραφικό ή θεατρικό) στο οποίο κυριαρχεί η επιδίωξη να συγκινηθεί ο θεατής μέσω του συναισθηματικού στοιχείου (π.χ. μια ερωτική ιστορία) και να προσελκυσθεί το ενδιαφέρον του μέσω της πλοκής,
2. (ειδικότ.) το μελοποιημένο δραματικό έργο, που συνδυάζει τη σκηνική δράση με τη φωνητική μουσική,
3. (παλαιότ.) το ελαφρύ σε περιεχόμενο δράμα, που δίνει έμφαση στην εντυπωσιακή πλοκή και στα σκηνικά, ενώ οι χαρακτήρες είναι αδρομερείς και απλουστευμένοι (καλοί εναντίον κακών),
4. (μτφ.-μειωτ.) η εξεζητημένη δραματοποίηση μιας κατάστασης, ώστε να προκαλέσει συγκίνηση.¹³

Όσο για το *μελό*, που φαίνεται συνδεδεμένο στενά σημασιολογικά και ετυμολογικά με το *μελόδραμα*, σχέση για την οποία θα γίνει λόγος αναλυτικότερα παρακάτω, αυτό ορίζεται ως εξής:

1. η ταινία που αποσκοπεί στην εύκολη και χωρίς ποιοτικό βάθος συγκίνηση του κοινού (δείχνοντας ακραίες συναισθηματικές εξάρσεις, δράματα, ερωτικά πάθη, συγκινήσεις κ.λπ.) προς το οποίο απευθύνεται,
2. (μτφ.-μειωτ.) η προσπάθεια να συγκινήσει κανείς με εξεζητημένα μέσα, με προσποίηση, δραματοποιώντας καταστάσεις.¹⁴

Στον ορισμό του *μελοδράματος*, εντοπίζουμε ότι η αρχική και πλησιέστερη προς την ετυμολογία σημασία του όρου («μελοποιημένο δραματικό έργο») δίνεται δεύτερη, η επέκταση της σημασίας αυτής τρίτη («ελαφρύ σε περιεχόμενο δράμα») και η πιο σύγχρονη χρήση στο πλαίσιο των αναπαραστάσεων («συναισθηματικό στοιχείο, ενδιαφέρον μέσω

¹³ Μπαμπινιώτης 2002

¹⁴ Μπαμπινιώτης 2002

πλοκής»), αλλά και έξω από αυτές («εξεζητημένα μέσα») δίνονται αντίστοιχα πρώτα και τελευταία. Όσο για τον ορισμό του *μελό*, αυτός διατηρεί τις δυο σύγχρονες σημασίες από το *μελόδραμα* από το οποίο και προέρχεται ετυμολογικά, αλλά «χάνει» σε περιγραφικότητα και «κερδίζει» σε μεταφορική και μειωτική συνυποδήπωση.

Η κατάσταση φαίνεται πολύ πιο απλή στη διάσταση μεταξύ των όρων *κωμωδία* και *φάρσικωμωδία*. Από το σχόλιο του Μπαμπινιώτη για τα λήμματα *κωμωδία* - *σατυρικό δράμα* - *ιλαροτραγωδία* - *φάρσα* - *φάρσικωμωδία* - *μπουρλέσκ* - *παρωδία* - *κωμειδύλλιο* ξεχωρίζουμε τους ορισμούς που μας αφορούν:

«Με τον όρο *κωμωδία* δηλώνουμε γενικότερα κάθε μορφή λογοτεχνικού ή θεατρικού έργου που μέσα από τους χαρακτήρες των προσώπων και την πλοκή του έργου σατιρίζει πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις της κοινωνίας ή του πολιτικού και γενικότερα του δημόσιου βίου, με σκοπό να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα και να διδάξει έμμεσα, διά της γελοιοποίησης και του γέλιου που προκαλεί, το σωστό και να διορθώσει κατά το δυνατόν τα κακώς έχοντα. [...] Με τη *φάρσα* περνάμε νωρίς σχετικά στη διακωμώδηση τύπων της καθημερινής ζωής με έντονο το στοιχείο της αυθαίρετης υπερβολής και των απίθανων και συγκυριακών καταστάσεων. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να δηλώσει τις αστείες κωμικές σκηνές (=ιντερμέδια) που παρεμβάλλονταν ως παραγεμίσματα (<ρ. *farcire* = πληρώ, γεμίζω) στα «Θρησκευτικά Μυστήρια». [...] Τέλος, στο ελληνικό θέατρο δημιουργείται και μια ανάμεικτη μορφή κωμωδίας, που στηρίζεται στη φάρσα (*φάρσικωμωδία*).»¹⁵

Αυτή η συνολική επισκόπηση δείχνει και τα όρια μεταξύ *κωμωδίας* - *φάρσικωμωδίας* με τρόπο που υπακούει στη λογική: η *κωμωδία* ανήκει στον χώρο της έκφρασης και η *φάρσικωμωδία* του είδους.

Συνοψίζοντας, η επίσκεψη των λεξιλογικών λημμάτων *δράμα*, *μελόδραμα* και *μελό* επιβεβαιώνει όσα είχαμε διαπιστώσει διαβάζοντας συνολικά τις αξιολογήσεις των ελλήνων κριτικών, ιστορικών και θεωρητικών του ελληνικού κινηματογράφου και τη διάκριση μεταξύ πιο ουδέτερων και περιγραφικών όρων (*δράμα*) και περισσότερο απαξιωτικών (*μελόδραμα* - *μελό*). Ωστόσο, οι ορισμοί ανοίγουν μια άλλη διάσταση, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω: αυτή της διευρυμένης χρήσης των

¹⁵ Μπαμπινιώτης 2002, σελ. 980-981

όρων *μελόδραμα* και *μελό* έξω από τα όρια του κινηματογράφου και σε άλλους χώρους αφηγήσεων (θέατρο, λογοτεχνία). Για την *κωμωδία* και τη *φάρσικοκωμωδία* η επίσκεψις των ονομάτων επιβεβαιώνει μεν τη διάσταση περιγραφικού και απαξιωτικού όρου, αλλά και την υπαγωγή του δεύτερου (*φάρσικοκωμωδία*) ως είδους στον πρώτο (*κωμωδία*) ως γενικότερης έκφρασης.

3.1.3. ΚΩΜΩΔΙΑ, ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ: ΕΚΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΗΡΩΑΣ

Για να μπορέσουμε, ωστόσο, να προσδιορίσουμε τις κυρίαρχες εκφράσεις του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, πρέπει να δούμε από κοντά το ίδιο το περιεχόμενο των κατηγοριών που θέτουν υποψηφιότητα για την κυριαρχία σε αυτόν. Σε πολύ γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι το βασικό στοιχείο πάνω στο οποίο στηρίζονται όλες οι εκφράσεις είναι η σύγκρουση που βιώνει ο κεντρικός χαρακτήρας με το περιβάλλον του¹⁶. Η διαφορά από έκφραση σε έκφραση έγκειται ακριβώς στο πώς βιώνει κάθε ήρωας τη σύγκρουση αυτή. Επομένως, στην ανάλυση για τις εκφράσεις σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και το τι είδους ήρωας είναι αυτός.

Ο ήρωας είναι μια ακόμη εξαιρετικά πολυδιάστατη έννοια με σημασίες τόσο «τεχνικές» στους χώρους της αναπαράστασης και της αφήγησης που μας απασχολούν, όσο και «καθημερινές»:

1. ο άνθρωπος που προβαίνει σε γενναία πράξη, συχνά μέχρι σημείου αυτοθυσίας,
2. ο γενναίος, αυτός που κατορθώνει κάτι εξαιρετικά δύσκολο,
3. ο άνθρωπος που οι άλλοι θαυμάζουν και μιμούνται,
4. (στην αρχαιότητα) το μυθοπλαστικό πρόσωπο που δεν είναι θεός και συνήθ. ξεχωρίζει για την αρετή, την ανδρεία του κ.λπ.
5. ο χαρακτήρας που παίζει συγκεκριμένο και κεντρικό ρόλο σε αφήγηση (λογοτεχνική, θεατρική, κινηματογραφική)
6. το άτομο που βρίσκεται στο επίκεντρο ενός γεγονότος ή το προκαλεί¹⁷

Η κρίσιμη διαδρομή των σημασιών του ήρωα σηματοδοτείται για άλλη μια φορά, όπως και στις περιπτώσεις του *δράματος* και του *μελοδράματος*, από τη μετάβαση από το όριο της μυθοπλασίας και της

¹⁶ Morreall 1999, σελ. 3-6 και Βαλούκος 1998, σελ.8

¹⁷ Μπαμπινιώτης 2002

αφήγησης στην καθημερινότητα. Ο ήρωας υπήρξε αντικείμενο και κατηγορία αναλύσεων από πολλές διαφορετικές οπτικές. Ενδεικτικά: ως προς την τραγωδία απασχόλησε τον Αριστοτέλη, ως προς τον Σέξπιρ και τις νεότερες τραγωδίες, τους ρομαντικούς και τη Νέα Κριτική, ως προς τον μύθο με διαφορετικό τρόπο τον Joseph Campbell¹⁸, τον Otto Rank¹⁹ και τον Βλαντιμίρ Προπ²⁰, ως προς την ιστορία τον Thomas Carlyle²¹, ως προς τη λογοτεχνία τον Northrop Frye²² και τον Μιχαήλ Μπαχτίν²³, ως προς νεότερου τύπου αφηγήσεις (π.χ. κόμικς) τον Ουμπέρτο Έκο²⁴.

Τα διαφορετικά στάδια από τα οποία μετέλλε η θέση του στη θεωρία, τα συνοψίζει εύστοχα από τον Roger Fowler, εντοπίζοντας εκείνα τα στοιχεία που απασχολούν και τη δική μας συζήτηση: Από την υπερφυσική δύναμη που ο ήρωας διέθετε στην προλογοτεχνική, μυθολογική του εποχή, υποτάχθηκε στη λογική αρχικά του ομηρικού έπους και στη συνέχεια των υπόλοιπων αφηγήσεων, για να αυτονομηθεί ξανά με τον ρομαντισμό, δημιουργώντας όμως ένα κενό στην ανάλυση. Το κενό αυτό ως ένα βαθμό, μόνον, το επέλυσε η αντικατάσταση στη θεωρία του *ήρωα* από τον *χαρακτήρα* και η προσθήκη του *αντι-ήρωα*, αφού «η αφήγηση χωρίς τον ήρωα είναι κριτική φαντασία»²⁵.

Επομένως, ούτε από την ανάλυση της κινηματογραφικής αφήγησης θα μπορούσε να λείπει ο ήρωας. Χωρίς αυτόν δεν ευσταθεί η μελέτη της αφήγησης και των τρόπων της. Ωστόσο, θα πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν εδώ η διάσταση του ήρωα που δεν έχει να κάνει με τη γενναιότητα και την πέρα από το συνηθισμένο και το ανθρώπινο δράση του ή το πρόσωπο που οι υπόλοιποι θαυμάζουν και μιμούνται. Με άλλα λόγια, δεχόμαστε εδώ τον ήρωα με τη βαρύτητα που έφερε στην έννοιά του η σημασία του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα σε μια αφήγηση. Διατηρούμε, όμως, σε επιφυλακή και τη σημασία του ήρωα-προτύπου για μελλοντική χρήση.

¹⁸ Campbell 1990

¹⁹ Rank 1982

²⁰ Προπ 1987

²¹ Carlyle 1993

²² Frye 1996

²³ Μπαχτίν 2000

²⁴ Έκο 1990

²⁵ «critical fiction» στο πρωτότυπο κατ' αναλογία προς το «science fiction».

²⁶ Fowler 1973

Επανερχόμαστε, λοιπόν, στη συζήτηση για τις κυρίαρχες εκφράσεις και τον ήρωά τους. Παραδοσιακά, από τους ήρωες και τις εκφράσεις που μας απασχολούν, έχουν οριστεί με σαφήνεια ο κωμικός και ο τραγικός ήρωας και η αντίστοιχη έκφραση. Ο ήρωας στο πλαίσιο της κωμικής έκφρασης προσπαθεί να επιβιώσει από τις συγκρούσεις με τις λιγότερες δυνατές απώλειες, πράγμα το οποίο επιτυγχάνει²⁷. Απέναντι σε αυτόν τον ήρωα και σε αυτές τις συγκρούσεις, βρίσκεται ο τραγικός ήρωας, ο οποίος βλέπει τις συγκρούσεις ως το μέσο για να αντιπαλέψει με το κακό, ενδιαφερόμενος όχι για τη σωτηρία του, αλλά για την ηθική τάξη, για τη νίκη του καλού επί του κακού, με συντριπτικές σε βάρος του συνέπειες και συνηθέστερα τον θάνατό του²⁸.

Κοντά σε αυτούς τους ήρωες θα πρέπει να προσθέσουμε δύο νέες κατηγορίες, τον δραματικό και τον μελοδραματικό ήρωα, οι οποίοι διαφοροποιούνται τόσο μεταξύ τους όσο και από τον κωμικό και από τον τραγικό ήρωα, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα ομοιότητες και μεταξύ τους και με τους δύο αυτούς ήρωες. Ο δραματικός ήρωας²⁹ σύμφωνα με τον ορισμό του Βαλούκου «επιλέγει συνειδητά τις πράξεις του και η σύγκρουση έρχεται ως φυσική απόρροια αυτής της επιλογής του»³⁰. Σύμφωνα με τον δικό μας ορισμό, ο δραματικός ήρωας αντιμετωπίζει συγκρούσεις που τον κάνουν να υποφέρει, που αναπόφευκτα έχουν για αυτόν ένα τίμημα, μεγαλύτερο ή μικρότερο, προσωρινό ή και μόνιμο, μέχρι την τελική στιγμή της αποκατάστασής του σε ηθικό τουλάχιστον επίπεδο – αν όχι και σε υλικό και κοινωνικό. Ο δραματικός ήρωας έχει μέσα του το τραγικό στοιχείο της (αυτό)θυσίας, αλλά ταυτόχρονα διαθέτει το ένστικτο επιβίωσης του κωμικού ήρωα, χωρίς όμως να μπορεί να καταφεύγει στους (κωμικούς) ελιγμούς του τελευταίου, καταφεύγοντας συνηθέστερα στις «κάθετες» και συγκρουσιακές λύσεις του τραγικού ήρωα. Με τον τρόπο αυτό, υποφέρει, αλλά δεν θυσιάζεται μέχρι τέλους, επιβιώνει, αλλά έχει απώλειες.

²⁷ Morreall 1999, σελ. 14-15

²⁸ Morreall 1999, σελ. 14-15 και 7-10 - αντίστοιχα

²⁹ Ο δραματικός ήρωας εδώ και στη συνέχεια της μελέτης μας αντλεί από τη σημασία της λέξης *δράμα* όχι από την αρχαία γραμματολογία («έμμετρο θεατρικό έργο») ή την άμεση επέκτασή της («κάθε διαλογικό έργο»), αλλά από αυτήν που έχει να κάνει με τις «έντονες συγκινήσεις», «το θλιβερό ή βίαιο περιεχόμενο».

³⁰ Βαλούκος 1998, σελ. 9

Ο μελοδραματικός ήρωας ορίζεται κατά έναν ενδιαφέροντα τρόπο για τη δική μας συζήτηση σε αντιπαράβολή προς τον τραγικό: «Στην αρχαία τραγωδία, ο ήρωας είχε συνείδηση της τραγικής μοίρας του, την αποδεχόταν και πάσχιζε να την αποφύγει. Αντίθετα, ο ήρωας του μελοδράματος δεν αποδέχεται τίποτα, αλλά ούτε και κάνει κάτι ενάντια στο πεπρωμένο του. Το ανέχεται, το υπομένει στωικά, θαρρείς και γεννήθηκε μαζί του.»³¹ Για να είναι συμβατός και συγκρίσιμος ο ορισμός αυτός με τους παραπάνω, θα πρέπει να δούμε τι συνεπάγεται αυτός ως προς τη σύγκρουση. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Βαλούκο, στον μελοδραματικό ήρωα συμβαίνουν «δραματικά γεγονότα [που] είναι προϊόν μοιραίων συμπτώσεων, παρεξηγήσεων και δολοπλοκιών»³².

Επομένως, ας επαναδιατυπώσουμε: Ο μελοδραματικός ήρωας δεν έρχεται αντιμέτωπος με το περιβάλλον του, ουσιαστικά δεν συγκρούεται με δική του θέληση – σε αντίθεση τόσο με τον τραγικό όσο και με τον μελοδραματικό ήρωα. Ο μελοδραματικός ήρωας αφήνεται να υποστεί τις συνέπειες και το τίμημα, αγνοώντας τις πραγματικές συνθήκες που τον αντιμάχονται, αποδίδοντας την κακοτυχία του στη μοίρα και αναμένοντας την αποκατάστασή του από τις ίδιες αυτές συνθήκες που τον αντιμάχονται. Στην αποφυγή της σύγκρουσης είναι υπό μία έννοια κοντά στον κωμικό ήρωα, ορμούμενος και αυτός από το δικό του ένστικτο επιβίωσης – μιας επιβίωσης που έχει και πάλι τη μορφή της θείας πρόνοιας και της μοίρας. Για τον μελοδραματικό ήρωα, σημασία δεν έχει τόσο να βγει ανέπαφος από τις συγκρούσεις που του επιβάλλονται, όσο να παραμείνει ηθικά ακέραιος και δικαιωμένος – αυτό είναι που επιτρέπει εξ άλλου και το «ευτυχισμένο τέλος» των περισσότερων μελοδραματικών αφηγήσεων³³.

³¹ Καρακίτσου-Douge 2002, σελ. 45

³² Βαλούκος 1998, σελ. 9

³³ Υπό αυτή την έννοια δεν έχει διαφοροποιητικό χαρακτήρα το τέλος μίας ταινίας: Ευχάριστο ή δυσάρεστο το τέλος ούτε καθορίζει, ούτε συναρτάται άμεσα από τον τρόπο έκφρασης. Έτσι, μπορούμε να έχουμε κωμική έκφραση αν όχι με δυσάρεστο, τουλάχιστον με αυτό που συχνά ονομάζεται «πικρό» τέλος, όπως για παράδειγμα στις ταινίες *Δεσποινίς ετών 39* ή το *Δελφιστάυρου και Υιός*, ταινίες που κατατάσσονται στον χώρο της κωμωδίας, χωρίς ο ήρωάς τους να επιτυγχάνει με απόλυτο τρόπο να αποφύγει τις συναισθηματικές απώλειες. Ούτε ταινίες με ευχάριστο τέλος χάνουν τη δραματική τους

3.1.4. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΚΩΜΩΔΙΑ:

ΟΙ ΚΥΡΙΑΡΧΕΣ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Έχοντας διατρέξει την κωμωδία, την τραγωδία, το δράμα και το μελόδραμα με τους όρους του ήρωα και της έκφρασης, καιρός είναι τώρα να στραφούμε στο ποιες από αυτές είναι οι κυρίαρχες στον ελληνικό κινηματογράφο της εμπορικής περιόδου. Ήδη έχουμε αποκλείσει την περίπτωση του τραγικού και της τραγωδίας όχι μόνον ως κυρίαρχης, αλλά ούτε καν ως απλής κατηγορίας. Αντίστοιχα, θεωρούμε ότι ως προς το αρχικό δίπολο κωμωδία/φαρσοκωμωδία εύκολα³⁴ μπορεί να καταλήξει κάποιος στο συμπέρασμα ότι οι δύο έννοιες συνδέονται μεταξύ τους με σχέση έκφρασης για την κωμωδία και είδους για τη φαρσοκωμωδία, όπως φαίνεται και από τη λεξιλογική διάσταση των δύο όρων. Υπό αυτήν την έννοια, η έμφαση που έχει δοθεί στη φαρσοκωμωδία από τους ιστορικούς και τους πρώτους θεωρητικούς του ελληνικού κινηματογράφου έχει πράγματι να κάνει με την απαξίωσή τους απέναντι σε μέρος της κωμικής παραγωγής, η οποία μπορεί πράγματι ποσοτικά κάποια περίοδο να κατακλύσθηκε από φαρσοκωμωδίες, χωρίς αυτό, ωστόσο, να καταλύει τη γενικευμένη παρουσία της κωμωδίας ως κυρίαρχης έκφρασης του ελληνικού κινηματογράφου.

Πολύ πιο σύνθετη θεωρώ την περίπτωση που αφορά στην άλλη πλευρά της έκφρασης:

- Πρόκειται για δραματική ή για μελοδραματική έκφραση;
- Και κάτω από ποιους όρους αποδεχόμαστε τη μία ή την άλλη έκφραση ως κυρίαρχη;

Η μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου δεν στηρίζει την άποψη ότι η κυρίαρχη διάστασή του είναι αυτή του δράματος: Ούτε οι αφηγήσεις, ούτε οι ήρωές του συνολικά συγκροτούν μια ολοκληρωμένη και γνήσια δραματική έκφραση, όπως την περιγράψαμε παραπάνω. Αντίθετα, ο μελοδραματικός ήρωας και η μελοδραματική έκφραση φαίνεται να κυριαρχούν συνολικά και μέσα από συγκεκριμένες τεχνικές της αφήγησης σε όλο το μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής που σχετίζεται με τη

έκφραση εξ αιτίας ακριβώς αυτού του τέλους. Το αντίθετο μάλλον συμβαίνει: μέρος της δραματικής έκφρασης είναι και η αποκατάσταση του ήρωα μέσα από ένα ευχάριστο τέλος.

³⁴ Κρατώ μία μικρή επιφύλαξη για την κωμωδία, καθώς δεν έχω ασχοληθεί με τον χρόνο αυτόν στον βαθμό στον οποίον έχω ασχοληθεί με τη δραματική/μελοδραματική διάσταση του ελληνικού κινηματογράφου.

δημιουργία συγκινήσεων. Ακόμη και αφηγήσεις που έχουν στοιχεία δραματικής και όχι μελοδραματικής αφήγησης και εμφανίζουν ήρωες που τείνουν να ξεφύγουν από τα μελοδραματικά τους όρια, δεν κατορθώνουν να εγκαθιδρύσουν την κυριαρχία του δραματικού έναντι του μελοδραματικού τρόπου. Και αυτό ακριβώς το θέμα θα μας απασχολήσει πολύ διεξοδικότερα παρακάτω, όταν έρθουμε τελικά στη μελέτη των συγκεκριμένων ταινιών που αποτελούν το σώμα που μας απασχολεί.

Ωστόσο, η αποδοχή του μελοδράματος ως κυρίαρχης έκφρασης του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, ενέχει τον κίνδυνο η οπτική γωνία μας να ταυτιστεί με αυτήν όσων έχουν χρησιμοποιήσει τον όρο απαξιωτικά – στάση την οποία σε καμία περίπτωση δεν συμμεριζόμαστε. Επί πλέον, το μελόδραμα, όταν δεν έχει αντιμετωπιστεί μειωτικά, έχει πολύ συγκεκριμένη σημασία είδους. Αυτή, όμως, η πλευρά του μελοδράματος ως είδους και όχι ως έκφρασης συνδέεται κατά κύριο λόγο με τις «γυναικείες ταινίες»³⁵, όπως γίνεται στην περίπτωση της Καρακίτσου-Douge, όπου δεν υπάρχει περιθώριο για ανάλυση των ανδρικών μελοδραματικών ηρώων, που πολύ εύκολα έρχονται στον νου μας (όπως για παράδειγμα ο Νίκος Ξανθόπουλος).

Επομένως, χρειάζεται να αποσαφηνιστεί ότι, εφ' όσον δεχόμαστε το μελόδραμα ως κυρίαρχη έκφραση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου:

- το μελόδραμα αποτελεί περιγραφικό και όχι αξιολογικό –τουτέστιν απαξιωτικό- χαρακτηρισμό,
- το μελόδραμα δεν περιορίζεται στον χώρο του είδους, αλλά αποτελεί έκφραση, γενικότερη δηλαδή κατηγορία, στο περιθώριο της οποίας αναπτύσσονται επί μέρους είδη.

Το μελόδραμα ως ένα από τα πρωταρχικά είδη του παγκόσμιου κινηματογράφου και των επί μέρους εθνικών κινηματογραφιών έχει προξενήσει το ενδιαφέρον όχι μόνον των κριτικών και των θεωρητικών, αλλά και των ίδιων των κινηματογραφιστών που το έχουν επαναγράψει με διαφορετικούς όρους σε νεότερες εποχές με χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση αυτή του γερμανού Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, ενός κατ' εξοχήν δημιουργού που ανέτρεξε στη φόρμα και τα αιτήματα του

³⁵ βλ. το κεφάλαιο «Melodrama and the woman's film» στον Neale 2000

μελοδράματος³⁶ ακριβώς την περίοδο που άρχισε το μελόδραμα –έστω και δειλά- να αντιμετωπίζεται ως χωριστό αντικείμενο μελέτης από τη θεωρία. Υπό μία έννοια, λοιπόν, η αποδοχή του μελοδράματος από μέρους των δημιουργών οδήγησε και στην επανεκτίμησή του από μέρους των ιστορικών και των θεωρητικών.

Η επανεκτίμηση αυτή άντλησε πολλά από τον συσχετισμό του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους με τους άλλους χώρους αφήγησης και αναπαράστασης στους οποίους εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε το μελόδραμα, με το θέατρο δηλαδή και με τον πεζό λόγο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά – αλλά και με την τηλεόραση αργότερα³⁷. Η μελέτη που άλλαξε τη ροή των πραγμάτων σε σχέση με το μελόδραμα και το έθεσε στο προσκήνιο πέρα από τις συγκεκριμένες εκφάνσεις του στη γενικότερη ιστορική του διάσταση ήταν αυτή του Peter Brooks με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Η μελοδραματική φαντασία*³⁸, το οποίο είχε μεγάλη επίδραση και στον χώρο του κινηματογραφικού μελοδράματος.

Όπως λέει και ο ίδιος ο συγγραφέας του στον πρόλογο της έκδοσης του 1995, δεκαεννέα χρόνια μετά την πρώτη έκδοση:

«Το βιβλίο αυτό γράφτηκε ως μια απόπειρα να διευκρινίσω κάτι που ο ίδιος δεν μπορούσα να συλλάβω – ένα στοιχείο το οποίο ένιωθα ότι ήταν μέρος της εμπειρίας της ανάγνωσης μεγάλων συγγραφέων και το οποίο δεν μπορούσε να χωρέσει ολόκληρο σε μια ρεαλιστική αισθητική. [...] Το μελόδραμα –λιγότερο ως είδος και περισσότερο ως φαντασιακός τρόπος- τελικά φάνηκε να είναι το κλειδί γι' αυτό το απόν στοιχείο. Καθώς άρχισα να ανακαλύπτω θεατρικά μελοδράματα στα ράφια της βιβλιοθήκης, ο όρος *μελόδραμα* άρχισε να σχηματίζει το περίγραμμα ενός συνεκτικού τρόπου [=mode] φαντασίας και αναπαράστασης. [...] Πιο εντυπωσιακό από όλα στάθηκε η εκ των υστέρων ανακάλυψη από μέρους μου ότι το βιβλίο μου προκάλεσε από νωρίς αναγνώσεις σε έναν χώρο στον οποίον ελάχιστα είχα αναφερθεί και για τον οποίον δεν γνώριζα στην ουσία τίποτα: τις κινηματογραφικές σπουδές.»³⁹

³⁶ Η ταινία του *Angst essen Seele auf* (1973) αποτελεί φόρο τιμής στον Douglas Sirk, τον αμερικανό σκηνοθέτη που έχει κατ' εξοχήν συνδεθεί με την αμερικανική έκδοχή του μελοδράματος με παραγωγές από το 1943 έως το 1959. βλ. σχετικά Cook et al. 1999, σελ. 157

³⁷ Οι τηλεοπτικές «σαπουνόπερες» θεωρούνται η «φυσική» συνέχεια των λογοτεχνικών και των κινηματογραφικών μελοδραμάτων.

³⁸ Brooks 1995

³⁹ Brooks 1995, σελ. vii

Ωστόσο, προτού η ανάλυση του Brooks συναντηθεί με τη μελέτη του κινηματογραφικού μελοδράματος, η τελευταία είχε τη δική της διαδρομή που επικεντρώθηκε αρχικά στη διάστασή του ως είδους και συνδέθηκε πολύ στενά με τις φεμινιστικές αναγνώσεις του κινηματογράφου. Με κυρίαρχες πρωταγωνίστριες του είδους τις γυναίκες και τις οικογενειακές σχέσεις, οι πρώτες διαστάσεις του μελοδράματος που κέντρισαν το ενδιαφέρον της θεωρίας ήταν ακριβώς τα γυναικεία και τα οικογενειακά μελοδράματα, για να ακολουθήσει στη συνέχεια η ενασχόληση με τις διαστάσεις του φύλου γενικότερα και της κοινωνικής τάξης, που με τη σειρά της άνοιξε τον δρόμο για τη συζήτηση σχετικά με την πατριαρχία και τον καπιταλισμό⁴⁰.

Όλες αυτές οι θεωρήσεις για το μελόδραμα το εντάσσουν και το περιορίζουν στα όρια του είδους – κάτι που δεν ενδιαφέρει σε αυτό το σημείο της ανάλυσής μας. Τη «στενή» αυτή οπτική, σε σχέση με τον ορίζοντα που έχουμε επιλέξει, διευρύνει ακριβώς η τοποθέτηση του μελοδράματος από τον Peter Brooks σε ένα πλαίσιο ευρύτερο από αυτό του κινηματογράφου, ευρύτερο από αυτό του είδους. Σε αυτό το σημείο –και με τη συνδρομή των πολιτισμικών σπουδών που άλλαξαν τους όρους της ανάγνωσης των πολιτιστικών προϊόντων– το επόμενο λογικό βήμα ήταν αυτό στο οποίο βαδίζουμε τώρα: η αναγωγή του μελοδράματος σε κατηγορία ευρύτερη από αυτήν του είδους.

Η μελοδραματική φαντασία του Peter Brooks, αν και η πιο γόνιμη και συζητημένη μεταξύ των θεωρητικών, ωστόσο έχει προκαλέσει και αντιδράσεις. Θα εντοπίσουμε εδώ μία από αυτές που προέρχεται από τον ελληνικό θεωρητικό χώρο, ακριβώς γιατί αφορά άμεσα το αντικείμενό μας. Ο Μιχάλης Κοκκώνης θεωρεί ότι η στάση του Brooks είναι από-ιστοριοποιημένη, υπό την έννοια ότι έχει εφαρμογή στο αστικό μυθιστόρημα, αλλά «δεν καλύπτει απαραίτητα τη φύση του μελοδράματος άλλων εποχών», είναι ωστόσο χρήσιμη για διακρίσεις⁴¹. Κατά τη δική μας γνώμη, η επιφύλαξη είναι σωστή, στον βαθμό που εντάσσεται στο σκεπτικό, που διατυπώνουν με διαφορετικό τρόπο τόσο ο Κοκκώνης⁴², όσο

⁴⁰ Για μια εποπτική ματιά σε αυτή τη θεώρηση του μελοδράματος, βλ. Cook et al. 1999, σελ. 157-171

⁴¹ Κοκκώνης 2001, σελ. 355

⁴² Κοκκώνης 2001, σελ. 352

και ο Νίκος Κολοβός⁴³, ότι η μελοδραματική φαντασία οφείλει να μετρηθεί στην πράξη στον ελληνικό κινηματογράφο. Ωστόσο, οι δύο αυτοί έλληνες θεωρητικοί, κατά τη γνώμη μας, δεν κατορθώνουν να αξιοποιήσουν το μοντέλο της μελοδραματικής φαντασίας σε όλο το εύρος τους, το οποίο έχει οδηγήσει εν προκειμένω σε ένα πολύ ευρύτερο θεωρητικό σχήμα το οποίο να υπερβαίνει τα όρια των ειδών και να περνά σε αυτό των εκφράσεων και το οποίο επιχειρεί να προσφέρει ένα συνεκτικό πλαίσιο για τις ταινίες που ενδιαφέρουν αυτή τη μελέτη.

Για να επιστρέψουμε στο θεωρητικό πλαίσιο που προέκυψε από τη μελοδραματική φαντασία στη διεθνή βιβλιογραφία, από τις μετέπειτα χρήσεις της πρότασης του Brooks ξεχωρίζουμε αυτή της Linda Williams, στο άρθρο της με το οποίο προτείνει μια συνολική αναθεώρηση του μελοδράματος, ανάγοντάς το σε κυρίαρχη έκφραση του αμερικανικού κινηματογράφου⁴⁴. Πολύ περιληπτικά, στο άρθρο αυτό η Williams, η οποία από νωρίς έχει λάβει μέρος στον θεωρητικό διάλογο για το μελόδραμα, ξεκαθαρίζει ότι το μελόδραμα δεν είναι ούτε συγκεκριμένο είδος, ούτε «απόκλιση» της ρεαλιστικής αφήγησης, αλλά «μια περίεργα δημοκρατική και αμερικανική μορφή που επιδιώκει τη δραματική αποκάλυψη των ηθικών και των συναισθηματικών αληθειών μέσα από μια διαλεκτική του πάθους και της δράσης»⁴⁵, για να καταλήξει: «με το παρόν άρθρο προτείνω τους όρους μιας αναθεωρημένης θεωρίας του μελοδραματικού τρόπου [=melodramatic mode] –περισσότερο από την πιο οικεία γνώση του μελοδραματικού είδους-, η οποία είναι εξαιρετικά κρίσιμη για μια οποιαδήποτε περαιτέρω ανάλυση των δημοφιλών αμερικανικών ταινιών»⁴⁶.

Διατηρώντας πάντοτε την επιφύλαξη για τον κίνδυνο αμερικανοκεντρισμού από τη μεταφορά οπτικών γωνιών της αμερικανικής κινηματογραφικής θεωρίας, θεωρούμε ότι αυτή ακριβώς η πρόταση της Williams στηρίζει με ουσιαστικό τρόπο τη δική μας πρόταση για ένα πλαίσιο ανάλυσης του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου των ειδών μέσω ευρύτερων κατηγοριών, της κωμικής και της μελοδραματικής έκφρασης δηλαδή.

⁴³ Κολοβός 2001, σελ. 341-342

⁴⁴ Williams 1998

⁴⁵ Williams 1998, σελ. 42

⁴⁶ Williams 1998, σελ. 43

Αυτό που είναι, επίσης, εξαιρετικά σημαντικό κατά την εκτίμησή μας στην ανάλυση της Williams, είναι η προσέγγισή της στην απαξιώτική στάση απέναντι στο μελόδραμα – μια απαξίωση που φαίνεται να μην γνωρίζει εθνικά όρια. Το μελόδραμα «χρωστά» αυτή την εκτίμηση στο γεγονός ότι έχει θεωρηθεί ότι αποτελεί μια υποθετική σφαίρα θηλυκού συναισθήματος απέναντι σε μια αντίστοιχα υποθετική ρεαλιστική σφαίρα αρσενικής δράσης. Έτσι, η αντιπαραβολή είναι ανάμεσα στο θηλυκό και το αρσενικό, το συναίσθημα και τη δράση, το μελόδραμα και τον ρεαλισμό⁴⁷. Και σε αυτή την αντιπαραβολή το θηλυκό, το συναίσθημα, το μελόδραμα είναι «κατώτερα» προς το αρσενικό, τη δράση, τον ρεαλισμό, ενώ ταυτόχρονα τα πρώτα θεωρούνται ένα είδος υπερβολικής, βρεφικής και ανώριμης εκδοχής των δεύτερων. Στην πραγματικότητα, όμως, οι αρσενικές εκδοχές του μελοδράματος, όπως το γουέστερν ή η γκανγκστερική ταινία, έχουν από νωρίς παγιωθεί ως χωριστά είδη λόγω της συστηματικής εικονογραφίας τους και έτσι απώλεσαν τη μελοδραματική τους χροιά και το μελόδραμα στο σύνολό του τη δυνατότητα να θεωρηθεί έκφραση και όχι είδος⁴⁸.

Για τη Williams ο δρόμος που ανοίγεται από τον Peter Brooks είναι ο πιο σημαντικός, ακριβώς γιατί με σαφή τρόπο δηλώνει ότι το μελόδραμα δεν είναι αποτυχημένη τραγωδία ή μασκαρεμένος ρεαλισμός, αλλά το αναγνωρίζει ως τρόπο έκφρασης ενός μετα-επαναστατικού, μετα-διαφωτιστικού, μετ-αγιωτικού κόσμου, όπου οι παραδοσιακές προσταγές της ηθικής και της αλήθειας δεν μπορούν να εκφραστούν με τους παραδοσιακούς τρόπους και χρειάζονται μια νέα προσομοίωση, την οποία τους προσφέρει το μελόδραμα ως έκφραση και όχι ως είδος⁴⁹.

Αν στον αμερικανικό κινηματογράφο το μελόδραμα είχε να αντιμετωπίσει τον ρεαλισμό της κλασικής αφήγησης με τις συνυποδηλώσεις του σοβαρού, του αρσενικού, του κυρίαρχου, στην περίπτωση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου το μελόδραμα δεν είχε απέναντί του μία παράδοση ρεαλισμού⁵⁰, αλλά την παράδοση της τραγωδίας, η οποία

⁴⁷ Για μια διεξοδικότερη συζήτηση της αντιπαραβολής κλασικής αφήγησης και μελοδράματος με φεμινιστικούς όρους, βλ. Kaplan 1998

⁴⁸ Williams 1998, σελ. 50

⁴⁹ Williams 1998, σελ. 51-52

⁵⁰ Αν και οι κυρίαρχες αφηγήσεις του ελληνικού κινηματογράφου, αναλογικά προς τις αντίστοιχες αμερικανικές και ευρωπαϊκές, θα μπορούσαν να εκληφθούν ως ένδειξη της επικράτησής του

είχε τις ίδιες συνυποδηλώσεις με τον ρεαλισμό. Επί πρόσθετα, όμως, έφερε ένα ακόμη μεγαλύτερο «βάρος», το οποίο προέρχεται από ένα δίπολο πολύ μεγαλύτερης εμβέλειας στη σύγχρονη Ελλάδα: αυτό της ελληνικής αρχαιότητας. Σε αυτό το χαρακτηριστικό, το μελόδραμα είχε να αντιπαραβάλει το σύγχρονο και το «ξενόφερτο», αφού το μελόδραμα εισήχθη ως θεατρικό είδος και ως μυθιστορηματική γραφή στα τέλη μόλις του 19^{ου} αιώνα.

Σε μια κοινωνία της οποίας όχι μόνον οι πολιτικές, αλλά και οι πολιτιστικές εκφάνσεις καθοδηγούνταν –και καθοδηγούνται ακόμη– από την αντιπαράθεση αρχαίου-νέου και ελληνικού-ξένου⁵¹, το μελόδραμα δικαιολογημένα βρίσκεται σε μειονεκτική θέση στο αξιακό σύστημα, ασχέτως από την αποδοχή ή όχι στην πράξη που εισέπραττε από το κοινό. Αυτή η αποσαφήνιση του τοπίου γύρω από το μελόδραμα, ενισχύει την επαναθεώρηση της θέσης του στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή και επιτρέπει την ανάδειξή του όχι απλώς σε κυρίαρχο είδος, αλλά σε μία από τις δύο κυρίαρχες εκφράσεις μαζί με την κωμωδία.

3.1.5. ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ

Πέρα από αυτό, ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος μπορεί να ιδωθεί μέσα από δύο άλλες παραμέτρους: του χώρου και του χρόνου, οι οποίες μετασχηματίζονται στο δίπολο τώρα/πριν και πόλη/ύπαιθρος. Οι κατηγορίες αυτές αναφέρονται στον χώρο και τον χρόνο μέσα στους οποίους εντάσσεται η κινηματογραφική αφήγηση.

Τέτοια σχήματα δεν είναι άγνωστα σε άλλες κινηματογραφίες. Στον ιαπωνικό κινηματογράφο, μάλιστα, υπάρχουν μόνον δύο κατηγορίες για την τυποποίηση των ταινιών με κριτήριο τον χρόνο στον οποίο εξελίσσεται η κινηματογραφική ιστορία: η μία κατηγορία είναι αυτή που αναφέρεται στο παρελθόν (jidai-geki) και η άλλη αυτή που αναφέρεται στο παρόν (gendai-geki). Στο εσωτερικό των κατηγοριών αυτών αναπτύσσονταν χωριστά είδη: για παράδειγμα στο jidai-geki το βασικό είδος είναι αυτό του «πολεμικού σπαθιού», το οποίο εξελίχθηκε σε αυτό το είδος που έγινε

«ρεαλιστικού υποδείγματος», όπως ισχυρίζεται η Κομνηνού. Ωστόσο, θεωρώ αυτή την ανάγνωση «εκ των υστέρων» και ότι δεν κατορθώνει να επιβάλει το βάρος του όποιου ρεαλισμού στο πολιτισμικό βάρος της τραγωδίας. Κομνηνού 2001, σελ. 83

γνωστό ως ταινίες με σαμουράι⁵². Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ακόμη και οι μεγάλοι Ιάπωνες δημιουργοί, ο Κένζι Μιζογκούσι και ο Γιασουζίρο Όζου για παράδειγμα, οι οποίοι στη Δύση αντιμετωπίζονται ως πρότυπα δημιουργών και υπό αυτή την έννοια θεωρούνται ελεύθεροι από τους περιορισμούς του παραγωγικού συστήματος και από τις συμβάσεις του είδους, στην πραγματικότητα κινήθηκαν μέσα στο όρια που καθόριζε το σύστημα παρελθόντος/ παρόντος του κλασικού ιαπωνικού κινηματογράφου.

Ο συσχετισμός χώρου και χρόνου μπορεί να λειτουργήσει, εκτός από τις γενικές κατηγορίες που είδαμε παραπάνω στο σύνολο μίας κινηματογραφίας, και σε επί μέρους είδη: Με τον τρόπο αυτόν μπορούμε να συσχετίσουμε το αμερικανικό γουέστερν με το φιλμ νουάρ: το πρώτο αναφέρεται στο παρελθόν και την ύπαιθρο, ενώ το δεύτερο στο παρόν και το άστυ⁵³, μία σύγκριση διαδεδομένη στους μελετητές του αμερικανικού κινηματογράφου.

3.1.6. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΜΕΤΡΩΝ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο συνδυασμός των παραμέτρων της έκφρασης και του χώρου/χρόνου στον ελληνικό κινηματογράφο διευκολύνει την τοποθέτηση των ταινιών σε ένα ευρύτερο σχήμα, το οποίο διαμορφώνεται από τους άξονες αυτούς. Το σχήμα αυτό αιτιολογεί τις βασικές τυποποιήσεις και τους συσχετισμούς περιεχομένου και έκφρασης στη λογική των ειδών. Έτσι, δημιουργούνται κατηγορίες ειδικότερες από το δράμα και την κωμωδία, ταυτόχρονα, όμως, γενικότερες από ad hoc κατατάξεις του τύπου «κατοχική περιπέτεια», που πιθανότατα να αναφέρονται σε ταινίες, των οποίων ούτε ο αριθμός, ούτε τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά δικαιολογούν να γίνεται λόγος για είδος.

Οι παράμετροι αυτές λειτουργούν ισχυρά ενοποιητικά στο εσωτερικό των κατηγοριών και ταυτόχρονα διαφοροποιητικά στον μεταξύ των κατηγοριών συσχετισμό, βοηθώντας να δούμε τα είδη με τέτοιο τρόπο ώστε να μην απαιτείται λεπτομερής καταγραφή τους για να γίνει λόγος για

⁵¹ Αν θεωρήσουμε ως ενδεικτική την περίπτωση της γλώσσας, ας μην λησμονούμε ότι «τυπικά» το θέμα επιλύεται σε επίσημο πολιτειακό επίπεδο με τη μεταρρύθμιση που έγινε μόλις το 1975.

⁵² Gomery 1991, σελ. 254

⁵³ Gomery 1991, σελ. 254

αυτά, αλλά να μπορεί να προβλεφθεί η θέση τους μέσα στο γενικότερο σχήμα -αν και εφ' όσον αυτό λειτουργεί.

Ο συνδυασμός των παραμέτρων στοχεύει να μας δείξει πώς χώρος (ύπαιθρος-άστυ), χρόνος (πριν-τώρα) και τρόπος έκφρασης και ήρωας (μελοδραματικός-κωμικός) συνεργάζονται μεταξύ τους δημιουργώντας ευρείες κατηγορίες στις οποίες μπορούν να εντάσσονται είδη και ταινίες. Το ερώτημα είναι αν υπάρχει κάποιο πρότυπο συνδυασμών ή αν όλοι οι συνδυασμοί μεταξύ των μελών των παραπάνω ζευγών είναι επιτρεπτοί και εξ ίσου πιθανοί.

Η πρότασή μου είναι ότι υπάρχει συγκεκριμένος τρόπος συσχετισμού των παραμέτρων: οι αφηγήσεις του παρελθόντος -απώτερου και πρόσφατου- τείνουν να λαμβάνουν χώρα στην ύπαιθρο και να συνδέονται κατά κύριο λόγο με τον δραματικό τρόπο έκφρασης και τον δραματικό ήρωα. Ταινίες για την επανάσταση του 1821, ορεινές περιπέτειες, πολεμικά δράματα μοιράζονται από κοινού τον παρελθοντικό χρόνο, τη δράση εκτός άστεως και τη μελοδραματική έκφραση και τους μελοδραματικούς ήρωες – σε πρωταγωνιστικούς τουλάχιστον ρόλους. Και αν υπάρχει πιθανότητα να συσχετισθεί παρελθόν με άστυ (σε ταινίες με θέμα την κατοχή για παράδειγμα⁵⁴), αυτό που εξακολουθεί να είναι απαραβίαστος όρος είναι η μελοδραματική έκφραση για το παρελθόν. Από την άλλη, και η ύπαιθρος, ακόμη και αν δεν συσχετίζεται με το παρελθόν, συνδέεται με τη μελοδραματική έκφραση⁵⁵, εκτός από τις περιπτώσεις που εντάσσεται στο πλαίσιο του εξωτικού ως τοιχογραφία για μιούζικαλ – όπου και πάλι πρόκειται για κοσμοπολίτικα κέντρα και όχι για αυτήν καθαυτή την ύπαιθρο⁵⁶.

Από την άλλη, η αφήγηση του τώρα εμφανίζεται πιο σύνθετη ως προς τους συνδυασμούς της: Σε γενικές γραμμές το παρόν σχετίζεται με το άστυ. Ωστόσο, το είδος της έκφρασης που συνδέεται με το τώρα, δεν είναι προσδιορισμό με τη σαφήνεια που είδαμε στην προηγούμενη κατηγορία, αφού άλλες αφηγήσεις που συνδέονται με το τώρα και το άστυ, είναι κωμικής έκφρασης, ενώ άλλες μελοδραματικής. Ούτε, όμως, επί μέρους αφηγηματικές δομές μας διευκολύνουν στη διαφοροποίηση. Για

⁵⁴ *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο*, 1970, παραγωγή: «Φίνος Φίλμ», σκην.-σεν.: Γιάννης Δαλιανίδης

⁵⁵ *Μανταλένα*, 1960, παραγωγή: «Φίνος Φίλμ», σκην.: Ντίνος Δημόπουλος, σεν.: Γιώργος Ρούσσος

παράδειγμα η αφήγηση για το ζεύγος του οποίου το ένα μέλος ανήκει σε ανώτερη τάξη και το άλλο σε κατώτερη, μπορεί να έχει τόσο κωμική, όσο και μελοδραματική έκφραση.

Επομένως, θα πρέπει πλέον να μετατοπίσουμε τη συνάρτηση αυτή αλλού. Επιστρέφοντας στο επίπεδο της παρουσίας κωμικού ή μελοδραματικού ήρωα, μπορούμε να βρούμε ένα πιο ασφαλές μοντέλο. Ο κωμικός ήρωας είναι ένας ήρωας απαλλαγμένος από την ιστορική του καταβολή, αν και συχνά παραμένει συνδεδεμένος με τη γεωγραφική καταγωγή του. Ο χώρος συναίνεσης που δημιουργεί η κωμωδία, καταργεί την ιστορική διάσταση, η οποία στις τότε συνθήκες της ελληνικής κοινωνίας (δεκαετίες του '50 και του '60) αποτελούσε πληγή και πηγή μελοδραματικών (ή ακόμη και δραματικών ή τραγικών) συγκρούσεων και σε καμία περίπτωση κωμικών καταστάσεων. Επομένως, η κωμική έκφραση σχετίζεται με τον κωμικό ήρωα, ο οποίος με τη σειρά του μπορεί να συνδέεται με το παρόν και το άστυ, μπορεί να αφήνει ανοιχτή τη σύνδεσή του με την ύπαιθρο, αλλά δεν μπορεί να συνδέεται με το παρελθόν.

Ο μελοδραματικός ήρωας του παρόντος, από την άλλη, είναι συνδεδεμένος είτε με τον ιστορικό χρόνο, είτε με τον κοινωνικό χώρο. Έτσι, μέσα από έναν ήρωα του παρόντος με έμμεση αναφορά στο παρελθόν αναγόμεστε στο σχήμα που είδαμε παραπάνω, όπου αφηγήσεις ευθέως αναφερόμενες στο παρελθόν αυτομάτως συνδέονται με τη μελοδραματική έκφραση. Όταν, δηλαδή, εμφανίζεται ένας ήρωας με σύνδεση με το ιστορικό παρελθόν και υπεισέρχεται η παράμετρος του παρελθόντος ως αναπαράστασης της ιστορικής μνήμης, αυτομάτως εμφανίζεται η μελοδραματική έκφραση. Για παράδειγμα, οι ταινίες με ήρωα τον Νίκο Ξανθόπουλο έχουν συχνά αυτή την «ιστορική» διάσταση που συνδέει τον ήρωα με τις χαμένες πατρίδες και τις τραυματικές στιγμές του παρελθόντος – στο πλαίσιο της κυρίαρχης ιδεολογίας και της λογοκρισίας της εποχής. Επομένως, η έκφρασή τους είναι μελοδραματική.

Το ίδιο συμβαίνει και όταν η αφήγηση συσχετίζεται με την κοινωνική διάσταση. Εδώ, ίσως να βρίσκεται και το σημείο όπου τα πράγματα είναι πιο ακαθόριστα από οπουδήποτε αλλού. Η κοινωνική διάσταση συνδέεται με το παρόν και το άστυ, έναν συνδυασμό που είδαμε να εκφράζεται κατά κύριο

⁵⁶ *Η κόμησσα της Κέρκυρας*, 1970, παραγωγή: «Φίνος Φιλμ», σκην.-σεν.: Αλέκος Σακελλάριος

λόγο με την κωμική έκφραση. Η κοινωνική διάσταση, ωστόσο, στις ίδιες θεματολογίες που απαντούν και στην κωμική έκφραση, αλλάζει τόσο τον ήρωα, όσο και την έκφραση. Το ζεύγος του οποίου τα μέλη ανήκουν σε διαφορετικές τάξεις στον βαθμό που οι αντιλήψεις της κοινωνίας και οι δομές της αποτελούν ανάσχεση στην ένωση του ζευγαριού με επιπτώσεις κατά κύριο λόγο στη γυναίκα, οδηγούν στη μελοδραματική έκφραση του γυναικείου μελοδράματος (ως είδους). Η νεολαία ως ξεχωριστή κοινωνική κατηγορία σε σύγκρουση με τις παραδοσιακές δομές εκφράζεται και αυτή με μελοδραματική έκφραση στα νεανικά μελοδράματα. Ο ήρωας που επιδιώκει να ανέβει κοινωνικά, και στην προσπάθειά του αυτή αντιμετωπίζει ηθικά διλήμματα, εκφράζεται με μελοδραματικό τρόπο σε ξεχωριστή κατηγορία ταινιών. Με άλλα λόγια, το παρόν μέσα από την οπτική της κοινωνίας φέρει το βάρος του παρελθόντος και, επομένως, σχετίζεται με τη μελοδραματική έκφραση.

Για να συνοψίσουμε:

- Το παρελθόν συνδέεται κατά κύριο λόγο με τη μελοδραματική έκφραση και την ύπαιθρο.
- Το παρόν συνδέεται με το άστυ και την κωμική έκφραση, όταν ο ήρωας είναι απαλλαγμένος από κάθε σύνδεση με την ιστορία και την κοινωνία.
- Το παρόν συνδέεται με το άστυ και τη μελοδραματική έκφραση, όταν ο ήρωας συνδέεται με την ιστορία ή την κοινωνία.

Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται ένα ευρύ πλαίσιο μέσα στο οποίο οι ταινίες που παρήχθησαν στο χρονικό διάστημα που μας απασχολεί, προσλαμβάνουν τα χαρακτηριστικά τους από τις παραμέτρους χώρου, χρόνου, έκφρασης και ήρωα. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να ενταχθούν τόσο συγκεκριμένα είδη με τις ταινίες που υπάγονται σε αυτά, όσο και οι ταινίες για τις οποίες κάνουμε λόγο στη μελέτη αυτή (1^η και 2^η κατηγορία στην αρχή της έρευνας) και οι οποίες δεν ανήκουν σε συγκεκριμένα, καθορισμένα και μελετημένα είδη, αλλά μπορούν να ενταχθούν σε ένα σχήμα πιο συγκεκριμένο από το πολύ γενικό σχήμα κωμωδία - μελόδραμα.

Το θεωρητικό σχήμα που προκύπτει, επιτρέπει να συσχετισθούν με βάση τις παραμέτρους που θέσαμε, όλες οι ταινίες οι οποίες βρίσκονται κάτω από διαφορετικές ειδολογικές ονομασίες. Αυτό δεν σημαίνει ότι αποκλείεται οι ταινίες να ανήκουν σε ένα είδος ή σε περισσότερα από ένα είδη. Ωστόσο, μας δίνει τη δυνατότητα να βάλουμε κάτω από την ίδια

ομηρέλα που καθορίζεται από τις παραμέτρους του χρόνου, του χώρου, του ήρωα και της έκφρασης και, όπου είναι αναγκαίο, των επί μέρους παραμέτρων (ιστορική και κοινωνική διάσταση), ταινίες που μέχρι τώρα φαίνονταν με κριτήριο τους ειδολογικούς χαρακτηρισμούς που τους είχαν αποδοθεί άσχετες μεταξύ τους. Με τον τρόπο αυτό, μεταβάλλεται και ο χώρος μέσα στον οποίο κινούνται τα ίδια τα είδη και μπορεί να τεθεί σε νέα βάση η συζήτηση για τα χαρακτηριστικά και τις ονομασίες τους με κριτήρια διαφορετικά από αυτά του παρελθόντος.

3.2. ΕΠΑΝΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΑΡΧΙΚΟ ΣΩΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ

Σε αυτό το σημείο είμαστε πλέον σε θέση να επανεξετάσουμε το αρχικό σώμα ταινιών που μας απασχόλησε στο πρώτο κεφάλαιο κάτω από ένα άλλο πρίσμα. Επαναλαμβάνουμε ότι σε εκείνο το σημείο είχαμε διαπιστώσει ότι διαισθητικά οι ταινίες αυτές παρουσίαζαν κοινά χαρακτηριστικά, χωρίς ωστόσο αυτό να στηρίζεται από μία ενιαία ονομασία, την οποία να αποδίδουν στις ταινίες αυτές οι παραγωγοί των ταινιών, οι κριτικοί ή/και οι θεωρητικοί του ελληνικού κινηματογράφου, και χωρίς η ενότητα αυτή να μπορεί να δικαιολογηθεί μέσα σε κάποιο θεωρητικό ή μεθοδολογικό σχήμα. Ο τρόπος διερεύνησης του σώματος των ταινιών που επιλέχθηκε, για να μπορέσουμε να καταλήξουμε σε κάποιο συμπέρασμα μέσα από θεωρητική και μεθοδολογική στήριξη, ήταν αυτός μέσω του είδους.

Έτσι, προχωρήσαμε στη γενική εξέταση του είδους στη διεθνή βιβλιογραφία σήμερα σε σχέση με τις εθνικές κινηματογραφίες, αλλά και ειδικότερα στη διερεύνηση της θέσης του είδους στην κριτική και τη θεωρία του ελληνικού κινηματογράφου. Διαπιστώνοντας ελλείμματα στην ύπαρξη ενός γενικού μοντέλου για τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο –κι επομένως μίας γενικής θεώρησης για τα είδη– προχωρήσαμε στη διατύπωση μίας πρότασης για το γενικό πλαίσιο μέσα στα οποία έχουν κινηθεί τα είδη στον ελληνικό κινηματογράφο, θέτοντας παραμέτρους που υπερέβαιναν τα όρια για το είδος στον ελληνικό κινηματογράφο, όπως αυτά μέχρι τώρα καθορίζονταν από τους όρους του εν χρήσει λεξιλογίου του ελληνικού κινηματογραφικού είδους.

Σε αυτή τη φάση θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τη σύνδεση μεταξύ του συγκεκριμένου σώματος ταινιών που μας απασχολεί στη μελέτη

αυτή, της γενικής θεωρητικής συζήτησης για το είδος και του γενικού πλαισίου και των παραμέτρων που ορίσαμε για τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου, με τελικό στόχο να νομιμοποιήσουμε θεωρητικά και μεθοδολογικά τη σύνδεση των ταινιών σε ένα σύνολο με χαρακτηριστικά είδους, καθώς και να το ονομάσουμε.

3.2.1. ΠΟΛΛΑΠΛΕΣ ΟΝΟΜΑΣΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΙΔΙΟ ΣΩΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ

Ας επανέλθουμε⁵⁷, λοιπόν, στους χαρακτηρισμούς των κριτικών και των θεωρητικών για τις ταινίες που μας ενδιαφέρουν, οι οποίες είναι οι ακόλουθες:

- κοινωνική
- κοινωνικό δράμα
- δικαστικό δράμα
- ιστορικό δικαστικό δράμα
- κοινωνική περιπέτεια
- αστυνομική περιπέτεια
- δραματική περιπέτεια
- κοινωνική δραματική περιπέτεια
- περιπετειώδες κοινωνικό δράμα
- μελό
- αστυνομικό μελό

Τέσσερα φαίνονται, λοιπόν, να είναι τα χαρακτηριστικά είδους τα οποία σταθερά αποδίδονται στο σώμα αυτό των ταινιών με παραλλαγές: *δράμα*, *περιπέτεια*, *μελό* και *κοινωνική*⁵⁸. Ωστόσο, έχει ενδιαφέρον να δούμε από γλωσσικής πλευράς τη μορφολογική σύσταση της ονοματοθεσίας των ειδών.

Σε μία τέτοια ανάλυση έχει προβεί με εξαιρετικά λεπτομερή τρόπο ο Altman⁵⁹ στο κεφάλαιο 4 του βιβλίου του, στο οποίο εξετάζει τις μεταβολές στα είδη μέσα από τις μορφολογικές μεταβολές στις (αγγλικές) ονομασίες τους. Ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι υπάρχει κανονικότητα στον τρόπο με τον οποίο εξελίσσονται τα είδη και οι ονομασίες τους. Τα είδη αποκτούν

⁵⁷ βλ. Κεφ. 1, 1.1.

⁵⁸ Θεωρώ ότι αυτή η πολλαπλότητα των ονομασιών οδηγεί στην «αμηχανία» του Κουάνη να συμπεριλάβει τις ταινίες αυτές στην καταγραφή του, ενώ αντιστοιχεί ονομασίες ειδών με πλήθος ελληνικών ταινιών – κάτι που αποδεικνύει επίσης και την αδυναμία αυτού του τύπου των κατατάξεων να ανταποκριθούν στη «ζώσα» πραγματικότητα μιας παραγωγής. Κουάνης 2001, σελ. 85-86

⁵⁹ Altman 1999

στην πορεία τους υποκατηγορίες, οι οποίες δηλώνονται από την προσθήκη ενός επιθέτου στο ουσιαστικό που περιγράφει το είδος. Αν οι υποκατηγορίες αυτές εξελιχθούν στη συνέχεια σε χωριστά είδη, τότε τα επίθετα μετατρέπονται σε ουσιαστικά και με τον τρόπο αυτό δηλώνουν το νέο είδος. Στη συνέχεια τα νέα αυτά είδη θα αποκτήσουν καινούργιες υποκατηγορίες, οι οποίες με τη σειρά τους θα δηλωθούν αρχικά με κάποιον επιθετικό προσδιορισμό, ο οποίος θα μετατραπεί σε ουσιαστικό, όταν οι ταινίες στις οποίες αναφέρεται, αποσπαστούν και αποτελέσουν νέο σώμα. Τέτοιο παράδειγμα στον χώρο του αμερικανικού κινηματογράφου και της αγγλικής γλώσσας είναι το *musical*, το οποίο αρχικά εμφανίζεται ως προσδιορισμός των ουσιαστικών/ειδών *drama*, *comedy* κ.λπ. και στη συνέχεια ανεξαρτητοποιείται από τα προαναφερθέντα είδη και αποτελεί δική του χωριστή κατηγορία.

Ωστόσο, μέχρι να αποσαφηνιστεί το νέο είδος και η αντίστοιχη νέα ονομασία, υπάρχει συχνά ασάφεια στους χαρακτηρισμούς και τους προσδιορισμούς των ταινιών. Θεωρώ ότι τέτοιου τύπου ασάφεια είναι και αυτή που έχει να κάνει με την ονομασία των ταινιών με τις οποίες ασχολούμαστε εδώ.

Οι όροι *δράμα* και *περιπέτεια* ανήκουν στην κατηγορία των ουσιαστικών που προσδιορίζουν είδος ξεπερνώντας μάλιστα τα όρια του κινηματογράφου, καθώς αναφέρονται και σε άλλους χώρους πολιτιστικής δημιουργίας, κυρίως αναπαραστατικής και αφηγηματικής – στο θέατρο και το μυθιστόρημα κατ' εξοχήν. Από την άλλη, ο όρος *κοινωνική* προφανώς – λόγω του θηλυκού γένους – υπονοεί το πλήρες μορφολογικό σύνταγμα *κοινωνική ταινία*. Με τον τρόπο αυτό απομακρυνόμαστε από το να συμπεριλαμβάνεται ο όρος *είδος* στον τρόπο με το οποίο περιγράφεται μία ταινία από πλευράς είδους. Έτσι, δεν συναντά κανείς τη φράση «Η χ είναι / ανήκει στο κοινωνικό είδος», γιατί αυτή δεν υπάρχει ως αποδεκτό σχήμα στον προσδιορισμό τόσο των μεμονωμένων ταινιών, όσο και συνολικά των ειδών.

Το πράγμα περιπλέκεται ακόμη περισσότερο στην περίπτωση του όρου *μελό*, ενός άκλιτου δανείου το οποίο μπορεί ταυτόχρονα να είναι ουσιαστικό και επίθετο. Έτσι, δεν είναι εύκολα κατανοητό αν, για παράδειγμα, ο ασυνόδευτος από οποιαδήποτε άλλη λέξη χαρακτηρισμός

μελό του παραπάνω καταλόγου ανήκει στον τύπο *κοινωνική* ή στον τύπο *δράμα*, αν δηλαδή πρόκειται για επίθετο ή για ουσιαστικό. Κάτι τέτοιο το αποσαφηνίζει ίσως το σύνταγμα *αστυνομικό μελό*, όπου το *μελό* φαίνεται να καλύπτει τον ρόλο ουσιαστικού. Επιπρόσθετα, οφείλουμε να λάβουμε υπ' όψιν μας και την ύπαρξη του όρου/είδους *μελόδραμα* και το γεγονός ότι αυτός, αν και συναφής, δεν εμφανίζεται στον χαρακτηρισμό καμίας από αυτές τις ταινίες.

Αντίστοιχη διαφορά στην ονομασία υπάρχει και σε άλλες περιπτώσεις του ελληνικού κινηματογράφου. Αναφέρω ως πιο ενδεικτική την περίπτωση της *φουστανέλας*⁶⁰, χαρακτηρισμού που κυριαρχούσε παλαιότερα για ένα είδος ταινιών, ενώ πιο πρόσφατα –όπως είδαμε αλλού– έχουν αρχίσει να χρησιμοποιούνται άλλοι λιγότερο απαξιωτικοί όροι, όπως *ορεινή περιπέτεια* και *δραματικά ειδύλλια*⁶¹.

Τα παραπάνω φανερώνουν ότι όχι μόνο στο δικό μας σώμα ταινιών υπάρχει πολλαπλότητα στις ονομασίες, αλλά ότι και σε άλλα είδη τα οποία έχουν παραδοσιακά απομονωθεί, ονομασθεί και χαρακτηριστεί, υπάρχει πολλαπλότητα ονομασιών. Το όνομα, επομένως, καθ' αυτό δεν συνεπάγεται και τη σαφή και αποδεδειγμένη ύπαρξη είδους. Ούτε η ανάλυση και συζήτηση για το τι σημαίνει κάθε είδος, τελειώνει, επειδή του έχει δοθεί όνομα. Μένει, συνεπώς, να εξετάσουμε τι δηλώνουν για το σώμα των ταινιών που εξετάζουμε, οι πολλαπλές ονομασίες που του έχουν αποδοθεί.

3.2.2. Η ΕΚ ΤΩΝ ΥΣΤΕΡΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΕΙΔΟΥΣ

Το ζήτημα, επομένως, που τίθεται, είναι το κατά πόσο μπορούν ταινίες που δεν τις έχουμε από την αρχή συλλάβει ως ένα σώμα, αφού δεν τους έχουμε αποδώσει κοινή ονομασία, να αποτελούν πράγματι ένα σώμα ταινιών. Για να δοθεί απάντηση, πρέπει πρώτα να εξετασθεί το κατά πόσο είναι δυνατόν να έχουμε είδος εκεί όπου στην αρχή δεν είχε διαπιστωθεί κάτι τέτοιο. Στην ουσία η πολλαπλότητα στις ονομασίες για ταινίες που κατά τη δική μας γνώμη συνανήκουν στην ίδια κατηγορία, φανερώνει ότι τουλάχιστον σε κάποια φάση της πρόσληψής τους ή ακόμη και στην

⁶⁰ Ενδεικτικά αναφέρω: Καμπανέλλης 1969 και Σολδάτος 1989

⁶¹ Κυμίωνης 2000

παραγωγή τους οι ταινίες αυτές δεν είχαν αντιμετωπισθεί ως ενιαία κατηγορία, τουλάχιστον από πλευράς είδους.

Το είδος, όμως, σχετίζεται κατ' αρχάς με την παραγωγή, η οποία το λαμβάνει υπ' όψιν της όχι μόνον κατά τη δημιουργία της ταινίας, αλλά και κατά τον τρόπο προώθησης της ταινίας στο κοινό. Επομένως, αν όσοι δημιούργησαν τις ταινίες, δεν τους αναγνωρίζουν ξεχωριστό ειδολογικό καθεστώς, αυτό δεν πρέπει να υπάρχει και στην πραγματικότητα. Μία τέτοια διαπίστωση χωλαίνει κατ' αρχάς και μόνον στη διατύπωση της άποψης ότι υπάρχει μία πραγματικότητα την οποία σωστά ή λανθασμένα προσπαθούμε να εντοπίσουμε. Αυτό το οποίο επιχειρούμε, δεν είναι μία τέτοια αναζήτηση, αλλά μία ανάγνωση του υλικού που εξετάζουμε. Αυτό σημαίνει ότι και αυτό ακόμη που προτείνουμε, είναι ανοιχτό σε μελλοντικές αναγνώσεις, όπως και οι προγενέστερες αναγνώσεις μπορούν τώρα να αναθεωρηθούν.

Το παράδειγμα που μας δίνει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη σχέση αυτή μεταξύ είδους και αναγνώσεών του, είναι αυτό του αμερικανικού είδους του *film noir*: το είδος αυτό φέρει γαλλική ονομασία και όχι αγγλική. Αυτό αυτομάτως αποδεικνύει ότι το είδος αυτό δεν το έχει «βαφτίσει» η αμερικανική παραγωγή, αλλά κάποιοι άλλοι, ούτε καν από την ίδια κοινωνία. Τα πράγματα έγιναν όντως έτσι. Η αμερικανική παραγωγή από τις αρχές της δεκαετίας του '40 άρχισε να δημιουργεί ένα νέο είδος αστυνομικής ταινίας με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά περιεχομένου και κινηματογραφικής αφήγησης: ασπρόμαυρη φωτογραφία, μεγάλες αντιθέσεις στον φωτισμό με έμφαση στην προβολή της σκιάς και του σκοταδιού, αστικό περιβάλλον, αστυνομική πλοκή, εγκλήματα, ασταθείς ή ψυχολογικά διαταραγμένοι χαρακτήρες, θετικοί ήρωες με μη συμβατική ηθική οπτική γωνία, μοιραίες γυναίκες. Αυτού του τύπου οι ταινίες διαφημιζόνταν και προωθούνταν από τις εταιρείες παραγωγής κάτω από την ονομασία άλλων ειδών ή μίξεων ειδών. Για παράδειγμα, μία από τις πιο γνωστές ταινίες της κατηγορίας αυτής, υπό την έννοια ότι συμπληρώνει τα περισσότερα χαρακτηριστικά του είδους αυτού, το *Double Idemnity*⁶² ονομαζόταν στις περισσότερες περιπτώσεις *murder melodrama*⁶³.

⁶² 1944 - ελλην. τίτλος *Με διπλή ταυτότητα*

⁶³ Altman 1999, σελ. 60-61

Τι μεσολάβησε για να διαχωριστούν αυτές οι ταινίες από το σώμα των ταινιών άλλων ειδών; Η γαλλική εμπειρία ήταν καταλυτική σε αυτό το επίπεδο. Λίγα χρόνια πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και κατά τη διάρκεια του, οι Ευρωπαίοι δεν είχαν πρόσβαση στις αμερικανικές ταινίες που παράγονταν την περίοδο εκείνη. Με το τέλος του πολέμου, όμως, ιδρύεται στη Γαλλία η Ταινιοθήκη, στην οποία γίνονταν προβολές του κινηματογραφικού υλικού που είχαν παραγάγει τα αμερικανικά στούντιο κατά τα προηγούμενα χρόνια. Αυτό έδωσε την ευκαιρία στους γάλλους κινηματογραφόφιλους να δουν συγκεντρωμένες τις ταινίες μέσα από τη δική τους οπτική γωνία και κάτω από τη δική τους κατάταξη. Η οπτική τους απέναντι στον αμερικανικό κινηματογράφο οδήγησε σε μία νέα ανάγνωση των δεδομένων του, μία διάσταση της οποίας υπήρξε η επανатаξινόμηση των αμερικανικών ειδών.

Στο πλαίσιο αυτό -καθώς και σε αυτό της *politique des auteurs*- αναδείχθηκε το είδος του *film noir*, ένα είδος που ονομάστηκε έτσι τόσο εξ αιτίας της σκοτεινής φωτογραφίας του, όσο και εξ αιτίας της «σκοτεινής» θεματικής του⁶⁴ μέσα στον γενικότερο γλωσσικό συνειρμό του δυτικού κόσμου, όπου το μαύρο συνυποδηλώνει το σκοτεινό, το μυστηριώδες, το αρνητικό, αυτό με το μη αίσιο τέλος – για να τοποθετήσουμε τα πράγματα στο πλαίσιο της αμερικανικής κινηματογραφικής κουλτούρας. Η νέα ονοματοθεσία, αφού κυκλοφόρησε σε θεωρητικά και κριτικά κείμενα, έγινε αποδεκτή και στα αγγλικά ως χαρακτηρισμός είδους χωρίς καν να μεταφραστεί. Ωστόσο, αφομοιώθηκε όχι μόνον από τους αγγλόφωνους θεωρητικούς και κριτικούς, αλλά και από το ίδιο το Χόλιγουντ.

3.2.3. ΝΕΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΙΔΟΣ

Η περίπτωση αυτή δείχνει με τρόπο ξεκάθαρο μία σειρά από συμπεράσματα που είναι πολύ χρήσιμα για τη συζήτησή μας:

- το είδος δεν ορίζεται πάντοτε από την παραγωγή ως τέτοιο, ούτε ονομάζεται από αυτήν,
- μπορεί για τους θεατές να μην υφίσταται ένα είδος, τουλάχιστον σε αρχικό στάδιο, αλλά αυτό να μην εμποδίζει τελικά την αποδοχή της ύπαρξής του,

⁶⁴ Cook et al. 1999, σελ. 184

- το είδος μπορεί να εντοπισθεί από παράγοντες που φαινομενικά δεν συνδέονται άμεσα με την παραγωγή του, όπως είναι οι θεωρητικοί και οι κριτικοί,
- ονομασίες που έχουν δοθεί από έξω από το κινηματογραφικό σύστημα μπορεί να είναι βιώσιμες και να επιβληθούν στην αγορά και
- τα είδη δεν είναι σταθερά μέσα στον χρόνο, αλλά αντίθετα μπορούν να αλλάζουν περιεχόμενο ή να αλλάζει ο αριθμός τους και ο μεταξύ τους συσχετισμός ανάλογα με την οπτική γωνία αυτού που πραγματοποιεί την ταξινόμηση⁶⁵.

Τα παραπάνω συμπεράσματα αίρουν ως ένα βαθμό τις θεωρητικές αντιρρήσεις που μπορεί να θέσει κανείς βασιζόμενος κυρίως στη διαίσθησή του και όχι στην ενδελεχή μελέτη του είδους. Συνήθως παίρνουμε ως δεδομένο το δίπτυχο παραγωγή-κοινό στη δημιουργία και την αναγνώριση των ειδών και τοποθετούμε το τρίτο σκέλος της σχέσης, τους θεωρητικούς και κριτικούς, σε ένα επιστημονικό βάθρο μέσα σε ένα κοινωνικό κενό, έξω από τις διαδικασίες παραγωγής και πρόσληψης που αφορούν τους άμεσους συντελεστές. Ωστόσο, στην πραγματικότητα θεωρητικοί και κριτικοί αποτελούν ενεργό μέρος της παραγωγής νοήματος από τις ταινίες και της διακίνησής του μεταξύ παραγωγής και θεατών. Θεωρητικοί και κριτικοί δεν είναι με άλλα λόγια «απ' έξω» από τη δημιουργία και την ονοματοθεσία των ειδών, αλλά μέσα σε αυτήν. Επομένως, μπορούν να προτείνουν τις δικές τους αναγνώσεις, ακόμη και για την κατηγοριοποίηση των ειδών, μία διαδικασία δηλαδή που μέχρι τώρα θεωρούνταν έξω από τη «δικαιοδοσία» τους.

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις ανοίγουν οι προοπτικές για μία νέα συζήτηση για τα κινηματογραφικά είδη του ελληνικού κινηματογράφου. Το τοπίο τώρα εμφανίζεται ανοιχτό σε οποιαδήποτε αναθεώρησή του, χωρίς να υπάρχουν περιορισμοί από προϋπάρχουσες θέσεις και τοποθετήσεις. Αυτό που προτείνουμε εδώ είναι ότι δεν μπορούμε να εμποδιζόμαστε στην προσέγγιση του υλικού μας από το γεγονός ότι οι ταινίες που σε μας φαίνονται ότι συγκροτούν ξεχωριστή κατηγορία, δεν έχουν αναγνωρισθεί ως τέτοιες μέχρι στιγμής. Οι όροι με τους οποίους γίνεται η συζήτηση για το θέμα αυτό πρέπει να ξεπεράσουν τα όρια του τι έχει μέχρι στιγμής καταχωρισθεί ως είδος του ελληνικού κινηματογράφου

⁶⁵ Ενδεικτικά για κάποια από τα θέματα αυτά, βλ. Altman 1999, σελ. 77-82

και τι όχι. Αυτό δεν σημαίνει ότι αναγκαστικά θα οδηγηθούμε σε ένα νέο είδος, γιατί μπορεί να μην πληρούνται άλλοι όροι της συζήτησης για την κατηγορία αυτή.

3.2.4. ΑΠΟ ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΣΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ

Μία από τις βασικές «αλήθειες» για το είδος είναι ότι μπορούμε να μιλάμε για αυτό, όταν ξεπερνά τα όρια των έργων που παράγει ένας σκηνοθέτης ή ένας σεναριογράφος, όταν δηλαδή η παραγωγή παραπάνω του ενός δημιουργών υποτάσσεται στους κανόνες και τις απαιτήσεις του, αλλά και όταν αυτό γίνεται αποδεκτό από παραπάνω από μία εταιρείες παραγωγής.

Ως προς αυτά τα χαρακτηριστικά, το σώμα των ταινιών που μας απασχολεί εγείρει ερωτήματα. Κατ' αρχάς ο κύριος όγκος των αφηγήσεων με τον κοινωνικό ήρωα διεκπεραιώνεται από τον ίδιο ηθοποιό (Νίκος Κούρκουλος) και από τον ίδιο σεναριογράφο-σκηνοθέτη (Νίκος Φώσκολος). Αυτομάτως, αυτό θα μπορούσε να μας απομακρύνει από την ανάγνωση του είδους. Η ύπαρξη, όμως, ταινιών με την ίδια αφήγηση από άλλον σκηνοθέτη (Γιάννης Δαλιανίδης στον *Εχθρό του λαού*, Πέτρος Λύκας στο *Θέμα συνειδήσεως*) και ακόμη από άλλον σεναριογράφο (Διονύσης Αντώνης Φωκάς⁶⁶ στο *Θέμα συνειδήσεως*) επιτρέπει να μην διαβάσουμε τις ταινίες αποκλειστικά μέσα από τον ηθοποιό ή από τον σεναριογράφο-σκηνοθέτη.

Αν τα παραπάνω δεν αποτελούν τελικά πρόβλημα, ωστόσο παραμένει ένα ακόμη θέμα προς συζήτηση: οι ταινίες που μας απασχολούν, είναι προϊόντα της ίδιας εταιρείας παραγωγής, της «Φίνος Φιλμ». Αυτό αντιβαίνει βασικό κανόνα των χαρακτηριστικών του είδους, όπως τον περιγράψαμε παραπάνω. Επομένως, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για είδος. Από την άλλη, όμως, άλλα χαρακτηριστικά του είδους τηρούνται από τις ταινίες αυτές. Πώς λύνεται το πρόβλημα αυτό; Η θεωρία του είδους έχει επισημάνει ήδη την περίπτωση αυτή και την εντάσσει στη συζήτηση για τη γενεαλογία του είδους⁶⁷ και για την ανάμιξη ειδών σε σώματα ταινιών⁶⁸. Έτσι, γίνεται λόγος για μικρότερης έκτασης κατηγοριοποιήσεις ταινιών που καλύπτουν κάποια από τα χαρακτηριστικά του είδους, χωρίς ακόμη να

⁶⁶ Πρόκειται για τον σκηνοθέτη Σταύρο Τσιώλη.

⁶⁷ Altman 1999, σελ. 59-82

έχουν γίνει ή να αποτελούν ένα είδος. Πρόκειται για τους «κύκλους ταινιών»⁶⁹.

Ο Frank Krutnik ερμηνεύει ως εξής τον κύκλο:

«Από τη στιγμή που μία συγκεκριμένη καινοτομία αποδεικνυόταν επιτυχής, η κινηματογραφική βιομηχανία επεδίωκε να την εκμεταλλευτεί: εξ ου και η σημασία του κύκλου. Ο κύκλος αντιπροσωπεύει μία βραχυπρόθεσμη απόπειρα να επαναληφθεί μία αποδεδειγμένη επιτυχία και, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του ίδιου του είδους, το κλειδί για την παραγωγή του κύκλου είναι το παιχνίδι μεταξύ στην επανάληψη και τη διαφορά.»⁷⁰

Ο Altman αναφέρει τα εξής για τη διάκριση μεταξύ είδους και κύκλου σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο είδος και κύκλος εμπλέκονται στα οικονομικά των στούντιο:

«...τα στούντιο του Χόλιγουντ δείχνουν ελάχιστο ενδιαφέρον για οτιδήποτε πρέπει να μοιραστούν με τους ανταγωνιστές τους. Αντίθετα, ενδιαφέρονται να δημιουργούν κύκλους ταινιών οι οποίοι θα είναι ταυτόσημοι με ένα και μόνον στούντιο. [...] τα στούντιο προτιμούν να δημιουργούν κύκλους (που είναι ιδιόκτητοι) παρά είδη (τα οποία τα μοιράζονται με άλλους).»⁷¹

Στη θεωρία δεν υπάρχει ιδιαίτερη ανάλυση για τους κύκλους των ταινιών, αφού αυτοί δεν αντιμετωπίζονται ως χωριστή κατηγορία, αλλά εντάσσονται στην όλη συζήτηση για το είδος. Είδος και κύκλος δεν αποτελούν ουσιαστικά κατηγορίες τόσο διαφοροποιημένες μεταξύ τους, ώστε να χρειάζονται άλλο θεωρητικό πλαίσιο. Στην ουσία δεν υπάρχει διάκριση για τον τρόπο με τον οποίο οι δύο αυτές έννοιες αντιμετωπίζονται από τη θεωρία και μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις θεωρητικοί και κριτικοί δεν προβαίνουν καν σε διάκριση μεταξύ των δύο κατηγοριών, αλλά τις αντιμετωπίζουν σαν να πρόκειται ακριβώς για το ίδιο πράγμα⁷². Η πιο πρόσφατη θεώρηση διαχωρίζει είδος και κύκλο, με τον τρόπο ακριβώς που φάνηκε από τα παραπάνω παραθέματα, ως διαβαθμίσεις της ίδιας κατηγορίας, που μπορούν να εξεταστούν με τον ίδιο τρόπο και με την ίδια μεθοδολογία. Στην πράξη της θεωρίας και της κριτικής, ο όρος «κύκλος» χρησιμοποιείται για ειδικότερες κατηγορίες ταινιών από αυτές που γενικά προσδιορίζονται από το είδος. Συνήθως οι λέξεις που περιγράφουν τον

⁶⁸ Krutnik 1991, σελ. 188 και εξής

⁶⁹ Altman 1999, σελ. 59-82 - Krutnik 1991, σελ. 11-14 και 188 και εξής

⁷⁰ Krutnik 1991, σελ. 12

⁷¹ Altman 1999, σελ. 59

κύκλο είναι περισσότερες από μία, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει με το είδος, εκφράζοντας ακριβώς τον μεταιχμιακό χαρακτήρα των κύκλων που στηρίζονται σε προϋπάρχοντα είδη, και αποτελώντας κατά μία έννοια την μίξη τους.

Ο Altman⁷³ προσθέτει ιστορική και γενεαλογική διάσταση στη σχέση των δύο κατηγοριών και προτείνει το ακόλουθο σχήμα για τη σχέση κύκλου και είδους:

- ύπαρξη είδους 1
- δημιουργία κύκλου 2 από το είδος 1
- δημιουργία είδους 2 από τον κύκλο 2
- δημιουργία κύκλου 3 από το είδος 2
- δημιουργία είδους 3 από τον κύκλο 3 κ.ο.κ.⁷⁴

Βεβαίως, εδώ δημιουργείται το πρόβλημα με την αρχική δημιουργία του πρώτου είδους από το οποίο ξεκινά ο πρώτος κύκλος. Κάτι τέτοιο ίσως να μην είναι τόσο προβληματικό στην εξέταση της γενεαλογίας των επί μέρους ειδών, ειδικά όταν ο λόγος γίνεται για την αρχετυπική σε θέματα είδους αμερικανική κινηματογραφία – αν και ο Altman αλλού το θέτει ως βασικό πρόβλημα για τη σύλληψη του είδους ως έννοιας⁷⁵. Ωστόσο, όταν περνάμε σε άλλες κινηματογραφίες που ακολουθούν χρονικά την αμερικανική δημιουργία των ειδών, το θέμα της αρχικής δημιουργίας ενός κύκλου ή ενός είδους γίνεται μία πολύ πιο σύνθετη υπόθεση και η ανασύσταση της διαδρομής για κάθε είδος και για κάθε κύκλο χωριστά περιπλέκεται. Αυτός είναι ένα θέμα το οποίο θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Η έννοια του κύκλου, επομένως, διαφοροποιεί την αντιμετώπιση του σώματος των ταινιών που εξετάζουμε, χωρίς όμως να μας βγάζει έξω από τη θεωρητική μας προσέγγιση μέσα από το είδος. Μέσα από το νέο πρίσμα τα δεδομένα μας διαμορφώνονται ως εξής: Είναι δεδομένη η συντηρητικότητα των εταιρειών παραγωγής, είτε πρόκειται για τα στούντιο του Χόλιγουντ στη διάρκεια της δεκαετίας του '30, είτε για τη «Φίνος Φιλμ» στη δεκαετία του '60. Αυτό το χαρακτηριστικό είναι που έχει οδηγήσει στη δημιουργία του είδους: εμπιστεύονται τη συνταγή που ήδη ξέρουν ότι

⁷² Griffith 1976

⁷³ Altman 1999, σελ. 65

⁷⁴ Κατά τρόπον αναλογικό προς την ονοματοθεσία των ειδών.

λειτουργεί, για να μην έχουν απώλεια οικονομική, αλλά αντίθετα τα εχέγγυα, για να πετύχει η ταινία. Μέχρι, όμως, να δοκιμαστεί ποια αφηγηματική δομή είναι αυτή πάνω στην οποία μπορεί να στηριχθεί η συγκρότηση του είδους, μεσολαβούν κάποια στάδια:

- Πρέπει να υπάρχει μία ταινία που να κάνει μεγάλη επιτυχία.
- Πρέπει να μπορούν να απομονωθούν εκείνα τα στοιχεία που θα επιτρέψουν την επανάληψή τους ώστε να δημιουργηθεί μία νέα επιτυχία, στηριγμένη στο ήδη υπάρχον «κεφάλαιο».
- Τα στοιχεία αυτά αναζητούνται στο υλικό που έχει στην άμεση του διάθεση η εταιρεία παραγωγής: ηθοποιοί, σκηνοθέτες, σεναριογράφοι που συνδέονται με συμβόλαια ή με άλλον τρόπο με την ίδια.
- Πρέπει η νέα ταινία που στηρίζεται στην επανάληψη στοιχείων, να οδηγήσει σε νέα επιτυχία.
- Πρέπει αυτό να μπορεί να συνεχίσει να γίνεται με κάθε ταινία που δημιουργείται με τους ίδιους όρους.

Έτσι, δημιουργείται ένας κύκλος ταινιών. Ωστόσο, για να περάσουμε στο είδος, θα πρέπει να γίνουν και τα ακόλουθα βήματα:

- Μέσα στο πλαίσιο της ίδιας εταιρείας να μπορούν και άλλοι συντελεστές να δημιουργήσουν με τα ίδια αφηγηματικά συστατικά την ίδια επιτυχία.
- Πρέπει τα χαρακτηριστικά αυτά να τα ακολουθήσουν και άλλες εταιρείες παραγωγής.⁷⁶

Όλα τα κριτήρια που θέσαμε παραπάνω για τα στάδια που περνά ο κύκλος για να γίνει είδος, ισχύουν για την περίπτωση που εξετάζουμε, καθώς και το πρώτο από αυτά που χρειάζονται, για να περάσουμε πλέον στο είδος: Έχει δημιουργηθεί μία ταινία-επιτυχία, το *Κοινωνία Ώρα Μηδέν*, το 1966. Η ομάδα έχει πλέον σχηματισθεί με βασικότερους πυρήνες την εταιρεία παραγωγής «Φίνος Φιλμ», τον σεναριογράφο Νίκο Φώσκολο και τον πρωταγωνιστή Νίκο Κούρκουλο. Με βάση την ομάδα αυτή γυρίζεται μία σειρά από ταινίες που ανήκουν σε έναν ακόμη ευρύτερο κύκλο, αυτόν που περιγράψαμε στην αρχή του άρθρου, και πέντε χρόνια αργότερα η ειδική αφήγηση με τον ήρωα που μας απασχολεί επανέρχεται με το *Ορατότης μηδέν*. Ακολουθούν μέσα στα επόμενα τρία χρόνια δύο ακόμη ταινίες της ίδιας θεματικής, *Ο εχθρός του λαού* (1972) και *Θέμα συνειδήσεως* (1973).

⁷⁵ Altman 1999, σελ. 30-49

⁷⁶ Altman 1999, σελ. 54-62

Σε αυτές πλέον ο βασικός πυρήνας έχει διευρυνθεί και άλλοι συντελεστές μέσα στο πλαίσιο της ίδιας εταιρείας παραγωγής διεκπεραιώνουν την ίδια αφήγηση. Ήδη μετά την πρώτη ταινία ο σκηνοθέτης ποικίλλει και τις ταινίες που αναφέραμε στην παράγραφο αυτή έχουν σκηνοθετήσει αντίστοιχα ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Νίκος Φώσκολος, ο Γιάννης Δαλιανίδης και ο Πέτρος Λύκας. Αντίστοιχα, με πιο αργούς ρυθμούς αλλάζει και ο σεναριογράφος: στις δύο τελευταίες ταινίες το σενάριο έχει γράψει ο Γιάννης Δαλιανίδης –στηριγμένος στο ομότιπλο θεατρικό έργο του Ερρίκου Ίψεν- και ο Φωκάς/Σταύρος Τσιώλης.

Με άλλα λόγια, έχουμε περάσει στην πρώτη φάση μετάβασης από τον κύκλο στο είδος: η εταιρεία παραγωγής «αναθέτει» τη «συνταγή» της και σε άλλους συντελεστές. Επομένως, η αφήγηση έχει πλέον σχηματοποιηθεί και είναι κάτι το οποίο μπορεί να περάσει από την προσωπική σφραγίδα συγκεκριμένων δημιουργών σε έναν ευρύτερο κύκλο που πλέον μπορεί να χρησιμοποιήσει τη ρητορική της. Αυτό που απέμενε και τελικά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ στον κύκλο παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου είναι να περάσει αυτή η αφήγηση και σε άλλες εταιρείες παραγωγής εκτός της «Φίνος Φιλμ».

Υπό αυτή την έννοια, η «Φίνος Φιλμ» έχει επιτύχει αυτό που θα ήταν το ιδανικό για το είδος και το οποίο δεν πετύχαιναν τα αμερικανικά στούντιο της δεκαετίας του '30 παρά μόνον για κάποιο διάστημα: δημιούργησε μία αφήγηση αναγνωρίσιμη ως ξεχωριστή κατηγορία -ως ένα τουλάχιστον βαθμό, αφού της λείπει η ταμπέλα του είδους- και ταυτόσημη με την ίδια την εταιρεία, ενώ παράλληλα απέφυγε το να γίνει η αφήγηση αυτή κοινό κτήμα και των υπόλοιπων εταιρειών παραγωγής της περιόδου, διαφεύγοντας με τον τρόπο αυτό τον κίνδυνο να έχει οικονομικές απώλειες από την αναπαραγωγή της αφηγηματικής αυτής κατηγορίας από τρίτους.

3.2.5. Η ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΚΥΚΛΟΥ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ:

ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑΣ

Το νέο σχήμα στο οποίο εντάσσουμε το σώμα των ταινιών που εξετάζουμε, έχει ανάγκη από μία ονομασία. Δικαιούμεστε να προβούμε σε μία τέτοια ονοματοθεσία για δύο κυρίως λόγους: Από τη μία, έχουμε ήδη δείξει ότι ονομασίες στα είδη μπορούν να δοθούν και εκ των υστέρων, ακόμη και αν

αυτές προέρχονται από τον χώρο της κριτικής και της θεωρίας και όχι απευθείας από την παραγωγή ή τους θεατές. Από την άλλη, από τη στιγμή που αναφερόμαστε σε κύκλους και όχι σε είδη, υπάρχει περιθώριο για μεγαλύτερη περιγραφικότητα μέσα από τη χρήση μίας φράσης για όνομα του κύκλου, αντί για μίας και μοναδικής λέξης, όπως συμβαίνει κατά κύριο λόγο με τις ονομασίες για τα είδη.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να επαναφέρουμε στη συζήτηση την πρόταση για το γενικό πλαίσιο ανάγνωσης των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο με κριτήρια τις έννοιες της έκφρασης και του ήρωα, του χώρου και του χρόνου. Ο συνδυασμός αυτών των εννοιών δημιουργεί μία νέα «ομπρέλα» επανεξέτασης των ήδη αναγνωρισμένων ειδών και νομιμοποίησης νέων ειδών και κύκλων. Τα τέσσερα αυτά κριτήρια μπορούν να λειτουργήσουν και ως οδηγοί όχι μόνον για την εξακρίβωση ουσιαστικής ενότητας των ταινιών που περιλαμβάνονται στον κύκλο για τον οποίο κάνουμε λόγο, αλλά και για τον προσδιορισμό του ονόματός του.

Το ιδανικότερο στην περίπτωση αυτή θα ήταν να μπορούσε η ονομασία να συσχετιστεί με έναν ήδη υπάρχοντα χαρακτηρισμό από αυτούς που εντοπίσαμε στην αρχή να προσδιορίζουν τις ταινίες που μας ενδιαφέρουν. Η επιλογή μας δηλαδή μπορεί να ξεκινήσει από τους όρους *κοινωνική, δράμα, περιπέτεια* και *μελό*.

Η ονομασία θα πρέπει να απεικονίζει το βασικό χαρακτηριστικό που ενοποιεί αφηγηματικά το υπό συζήτηση σώμα ταινιών και ταυτόχρονα το διαφοροποιεί από τις υπόλοιπες. Στην αρχική μας διάκριση μεταξύ ενός στενότερου σώματος ταινιών, αυτών με τις οποίες κατά κύριο λόγο ασχολούμαστε, και του ευρύτερου σώματος που παρουσιάζει με αυτό κάποια κοινά χαρακτηριστικά, δώσαμε έμφαση στη διαφορετική παρουσία και δράση του ήρωα στις ταινίες αυτές. Υπό την έννοια αυτή, το στοιχείο αυτό μπορεί να λειτουργήσει ως δείκτης για την ανεύρεση ονομασίας.

Εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν μεταίχμιακά μελοδραματικό ήρωα: ο πρωταγωνιστής έρχεται αντιμέτωπος με προβλήματα που δεν έχουν να κάνουν μόνον με τον στενό του περίγυρο, αλλά αντίθετα ξεπερνούν τα όριά του και αφορούν στο σύνολο της κοινωνίας. Μέσα στο πλαίσιο αυτό ο ήρωας κινείται προς δύο κατευθύνσεις που καθορίζουν και την εσωτερική του σύγκρουση: να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων και ταυτόχρονα να

υψηλετήσσει την προσωπική του φιλοδοξία, επιτυγχάνοντας την επιβίωσή του και την ταυτόχρονη κοινωνική πτώση και ηθική εξύψωσή του.

Ταινίες με τέτοιου τύπου ήρωα δεν μπορούν να μπουν κάτω από την ονομασία *μελό*: Για τον όρο αυτό καλό θα ήταν να διατηρηθεί η στενή σημασία του, που τον συσχετίζει με αφηγήσεις -κινηματογραφικές και μη- με πρωταγωνιστές που βιώνουν μία μελοδραματική κατάσταση σε καθαρά προσωπικό επίπεδο -και όχι κοινωνικό- μέσα σε ένα πλαίσιο ουσιαστικής επέμβασης της μοίρας – και όχι απλώς των συμπτώσεων ή των συνωμοσιών που εξυφαίνονται εις βάρος του ήρωα στις ταινίες που μας απασχολούν εδώ⁷⁷. Στον βαθμό που ο χαρακτηρισμός *μελό* έχει να κάνει με την ερμηνεία των ηθοποιών, με τη σκηνοθεσία ή με την απόρριψη εκ μέρους των κριτικών της αισθητικής αυτού του σώματος ταινιών, δεν υπάρχει χώρος για χρήση αυτού του όρου, αφού η λέξη δεν χρησιμοποιείται περιγραφικά, αλλά αξιολογικά.

Όσο για τον όρο *περιπέτεια*, αυτός αρχικά φαίνεται να διαθέτει στοιχειώδη επάρκεια, αφού απεικονίζει τις διαρκείς μεταπτώσεις του ψυχισμού του ήρωα – η σύνδεση γίνεται με την αρχαία σημασία της λέξης περισσότερο. Από την άλλη, όμως, φέρνει και συνειρμούς έντονης δράσης -η σύνδεση γίνεται με τη χρήση που γίνεται στον όρο στο πλαίσιο του σύγχρονου εμπορικού κινηματογράφου σε παγκόσμιο επίπεδο-, κάτι το οποίο δεν αποτελεί γενικευμένο χαρακτηριστικό του κύκλου που εξετάζουμε. Ο όρος *περιπέτεια* ταυτόχρονα περιορίζει τις υποκατηγορίες του κύκλου όπου εμφανίζονται άλλα χαρακτηριστικά, αντίστοιχης εμβέλειας με την περιπέτεια, όπως για παράδειγμα δράση σε δικαστήριο. Επομένως, το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούμαστε είναι αυτό της μελοδραματικής έκφρασης και -κατ' αρχάς- του μελοδραματικού ήρωα χωρίς τους επί μέρους χαρακτηρισμούς *μελό* και *περιπέτεια*.

Τα άλλα δύο κριτήρια που καθορίζουν το προτεινόμενο πλαίσιο για τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου, ο χώρος και ο χρόνος δηλαδή μέσα στους οποίους κινούνται οι ταινίες που μας ενδιαφέρουν, συνδυάζονται στο στενότερο σώμα ταινιών που ορίσαμε από την αρχή, με τον τρόπο που ορίστηκαν στο γενικό πλαίσιο. Ο χώρος είναι το άστυ και ο χρόνος το παρόν. Είδαμε στην πρότασή μας για τα είδη στον ελληνικό

⁷⁷ Modleski 1992, σελ. 536-548

κινηματογράφο ότι ο συνδυασμός αυτός (άστου-παρόν) ήταν ο πιο «ανοιχτός» στους συνδυασμούς με τη μελοδραματική και την κωμική έκφραση και τους αντίστοιχους ήρωες.

Το κριτήριο για να μπορέσουμε να προκαθορίσουμε αν τελικά θα είχαμε τον έναν ή τον άλλο τύπο αφήγησης και τον αντίστοιχο ήρωα, είναι –επαναλαμβάνουμε– η σύνδεση με την ιστορία και την κοινωνία. Οι δύο αυτές συνδέσεις φέρουν το «βάρος» της αφήγησης του παρελθόντος, την οποία ορίσαμε ως την κατ’ εξοχήν συνδεδεμένη με τη μελοδραματική έκφραση και τον μελοδραματικό ήρωα⁷⁸. Έτσι, δεν υπάρχει αντίφαση στο γεγονός ότι στο στενότερο, αλλά και στο ευρύτερο σώμα ταινιών που μας ενδιαφέρουν, εντάσσονται και ταινίες τοποθετημένες στο παρελθόν, όπως *Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο*, ο *Αστραπόγιαννος* και *Η δίκη των δικαστών*. Σε όλες τις περιπτώσεις, το αφηγηματικό πλαίσιο είναι κοινό, αυτό του μελοδράματος.

Η άλλη επιλογή μας θα μπορούσε να είναι να ονομάσουμε τις ταινίες αυτές «κοινωνικά δράματα», χρησιμοποιώντας δύο από τους χαρακτηρισμούς των κριτικών και των θεωρητικών –«δράμα» και «κοινωνική»– σε συνδυασμό. Δεν πρέπει εδώ να παραλείψουμε να αναφέρουμε ότι ο μόνος που εντοπίζει δύο από τις ταινίες αυτού του κύκλου, το *Κοινωνία ώρα μηδέν* και το *Ορατότης μηδέν*, ως χωριστό σώμα, είναι ο Μιχάλης Κοκκώνης με μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ανάλυση, με την οποία επιδιώκει να τεκμηριώσει τη διάκριση ανάμεσα στους όρους «μελόδραμα» και «μελοδραματικός». Για να το επιτύχει αυτό χρησιμοποιεί ακριβώς αυτές τις δύο ταινίες, τις οποίες χαρακτηρίζει ως «καθαρά κοινωνικά δράματα» ενός «κατ’ εξοχήν μελοδραματικού συγγραφέα του Νίκου Φώσκολου». Ειδικά για το *Ορατότης μηδέν* αναφέρει ότι «έχουμε ξεκάθαρη τη δομή κοινωνικού δράματος, παρ’ όλο που ο τόνος είναι έντονα μελοδραματικός. Συγκεκριμένα αναφέρομαι τόσο στον υπερβολικό και στομφώδη λόγο (ειδικά στον Κούρκουλο), όσο και στις υπερβολικές

⁷⁸ Κάτι το οποίο δεν πρέπει να το θεωρούμε αυτονόητο: άλλες κινηματογραφικές παραδόσεις συνδέουν την αφήγηση του παρελθόντος και με την κωμική έκφραση. Ως παράδειγμα αναφέρω τις βρετανικές παραγωγές της ομάδας «Monty Python» και της σειράς *Carry on...*, όπου επανεγράφεται η ιστορία της βρετανικής αυτοκρατορίας, αλλά και ολόκληρου του κόσμου ως παρωδία ή κωμωδία.

σκηνοθετικές επιλογές σε σκηνές που θέλουν να τονίσουν την υπαρξιακή κρίση του ήρωα»⁷⁹.

Είναι προφανές ότι η ανάγνωση αυτή δεν μας βρίσκει σύμφωνους στη βάση του σκεπτικού της: ο Κοκκώνης αφορμάται από τη διαπίστωση ότι αφ' ενός επικρατεί σύγχυση μεταξύ «μελοδράματος» και «μελοδραματικού» και αφ' ετέρου ότι στον ελληνικό κινηματογράφο υπάρχει πρόβλημα στην εφαρμογή της θεωρίας των ειδών, η οποία οφείλεται στην κυριαρχία δύο ειδών (μελοδράματος και κωμωδίας) πάνω στα υπόλοιπα είδη στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή⁸⁰. Η άποψή μας είναι ότι αυτές οι αντιφάσεις αντιμετωπίζονται από το πλαίσιο το οποίο προτείνουμε και στο οποίο σημαντικό ρόλο παίζουν οι κατηγορίες πέρα από τα είδη, οι εκφράσεις δηλαδή.

Υπό αυτή την έννοια θεωρούμε ότι η ονομασία «κοινωνικό δράμα» ή ακόμη και «κοινωνικό μελόδραμα» -το οποίο συμφωνεί με το γενικότερο σκεπτικό μας- είναι πολύ γενική: σε αυτήν την κατηγοριοποίηση του «κοινωνικού» -είτε δράματος, είτε μελοδράματος- ανήκουν και άλλες υποκατηγορίες ταινιών, στις οποίες δεν πρωταγωνιστεί ο συγκεκριμένος τύπος ήρωα. Πρόκειται για τις ταινίες με θέμα τη νεολαία και τα γυναικεία μελοδράματα. Επομένως, χρειαζόμαστε μία άλλη, πιο ειδική ονομασία, η οποία από ό,τι φαίνεται, δεν προσφέρεται από τις υπάρχουσες προτάσεις και θα πρέπει να στραφούμε αλλού.

Η ονομασία που φαίνεται να καλύπτει τα παραπάνω κριτήρια και είναι αυτή που προτείνουμε για τον υπό συζήτηση κύκλο είναι «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας». Η ονομασία αυτή δεν είναι κατασκευασμένη από την αρχή για την περίπτωση αυτή. Υπάρχει και ήδη χρησιμοποιείται στην κινηματογραφική παραγωγή, θεωρία και κριτική, ελληνική και ξένη: άλλοτε εμφανίζεται όλο το «σύνταγμα»⁸¹, άλλοτε κάποιες από τις λέξεις που το συνιστούν, εμφανίζονται σε περιβάλλον ανάλυσης που επιτρέπει να τις συνδέσουμε με το συγκεκριμένο σώμα ταινιών, ενώ άλλοτε εμφανίζονται παραπλήσιες νοηματικά λέξεις⁸² ως χαρακτηρισμοί για τις συγκεκριμένες ταινίες. Ωστόσο, ο χαρακτηρισμός δεν έχει άλλοτε χρησιμοποιηθεί στην

⁷⁹ Κοκκώνης 2001, σελ. 364-365

⁸⁰ Κοκκώνης 2001, σελ. 356 και 351

⁸¹ Ολόκληρη δηλαδή η φράση, όπως θα έλεγαν οι γλωσσολόγοι.

⁸² Οι οποίες μέσω των «παραδειγματικών» σχέσεων συνδέονται με αυτές που έχουμε επιλέξει.

ελληνική θεωρία και κριτική για το συγκεκριμένο σώμα ταινιών⁸³ - αν και αυτό έγινε, κατά την εξέλιξη της διατριβής, από νεότερους δημιουργούς του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, όπως θα δούμε παρακάτω.

Για να ξεκινήσουμε από τα πιο γενικά, υπάρχει ο παραπλήσιος όρος «κινηματογράφος καταγγελίας», ο οποίος είναι συνήθως σε χρήση για να περιγράψει το έργο μεμονωμένων δημιουργών⁸⁴. Από την άλλη, όμως, υπάρχει παρόμοιος χαρακτηρισμός και στο πλαίσιο του αμερικανικού κινηματογράφου των ειδών: οι όροι «ταινίες κοινωνικής συνείδησης» και «ταινίες προβλήματος» χρησιμοποιούνται ως ονομασίες για μία σειρά από ταινίες του μεταπολεμικού αμερικανικού κινηματογράφου και ειδικά του τέλους της δεκαετίας του '40. «Οι ταινίες αυτές καταπιάνονταν με τα σύγχρονα προβλήματα και τη λύση τους, [...] ασχολούνταν με προβλήματα όπως ο ρατσισμός, η πολιτική διαφθορά και οι λοιπές ανισότητες μέσα στους κοινωνικούς θεσμούς.»⁸⁵

Από την άλλη, και δεδομένα από την προσέγγιση του ελληνικού κινηματογράφου μας επιτρέπουν να χρησιμοποιήσουμε τον όρο αυτόν. Η φράση αυτή έχει χρησιμοποιηθεί από την Κομνηνού στην ανάλυση της «υπόθεσης της Δελβερούδη [1995]», όταν κάνει λόγο για «κωμωδίες κοινωνικής καταγγελίας», οι οποίες «υποκαθίστανται από άλλες, που προβάλλουν το μικροαστικό ιδεώδες, καθώς ξετυλίζουν τις γνωστές ιστορίες απιστίας και ζήλιας»⁸⁶. Είναι προφανές ότι εδώ η φράση «κοινωνική καταγγελία» έχει διαφορετικό περιεχόμενο, στηρίζεται σε άλλη βάση ανάλυσης από αυτήν που προτείνουμε και αναφέρεται στην άλλη κυρίαρχη έκφραση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, την κωμωδία.

⁸³ Η Μαρία Παραδείση είχε την ευγένεια να με πληροφορήσει ότι έχει ακούσει αυτόν τον χαρακτηρισμό σε ντοκιμαντέρ της σειράς «Παρασκήνιο» για τον Φύλοπιμενα Φίνο, το οποίο είχε προβληθεί στα τέλη της δεκαετίας του '70 ή στις αρχές της δεκαετίας του '80 από τη δημόσια τηλεόραση. Η έρευνά μου με οδήγησε στην ανεύρεση του συγκεκριμένου επεισοδίου σε σκηνοθεσία Περικλή Χούρσογλου και με τον τίτλο «Παλιός ελληνικός κινηματογράφος: Φίνος Φίλμ». Επειδή στη διάρκεια αυτού του επεισοδίου δεν υπάρχει αναφορά ούτε στο σώμα των ταινιών, ούτε στον χαρακτηρισμό, συζήτησα με τον σκηνοθέτη ο οποίος, από όσο θυμόταν, υπέδειξε ότι πρέπει να υπήρχαν δύο επεισόδια. Το δεύτερο αυτό επεισόδιο, στο οποίο πιθανότατα να γινόταν αυτή η αναφορά, δεν στάθηκε δυνατόν να βρεθεί στα αρχεία της ΕΡΤ.

⁸⁴ Πρβλ. και τον σχολιασμό για την ταινία του Κώστα Γαβρά *Mad City* στο πρόγραμμα της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*, 30.7.2000: «δραματική καταγγελία».

⁸⁵ Cook 1990, σελ. 464

⁸⁶ Κομνηνού 2001, σελ. 99-101

Επί πλέον, η Δελβερούδη αναφέρει σε άλλο σημείο από αυτό που αναλύει η Κομνηνού παραπάνω, τον χαρακτηρισμό «ταινία κοινωνικής καταγγελίας» για την *Κοινωνική σαπίλα* του Στέλιου Τατασόπουλου (1932), σχετικά με την οποία γράφει:

«Αυτό που διαφοροποιεί την ταινία του από τα τυπικά δράματα και τις στερεότυπες υποθέσεις της εποχής του είναι η πρόθεσή του να κάνει μια *ταινία κοινωνικής καταγγελίας*, στην οποία θίγονται σημαντικότερα προβλήματα της νεολαίας του καιρού του: η οικονομική καταστροφή του πατέρα του αυτή τη δύσκολη εποχή της Μεγάλης Ύφεσης, η ανεργία και η φτώχεια υποχρεώνουν ένα νέο να εγκαταλείψει τις σπουδές του, τον οδηγούν σταδιακά στο κοινωνικό περιθώριο, στα ναρκωτικά, στην εξαθλίωση. Σώζεται από μια παρέα εργατών που το δίνουν το χέρι της αλληλεγγύης, του εξασφαλίζουν τίμια δουλειά στο εργοστάσιο και τον εισάγουν στο εργατικό κίνημα. Ως συνδικαλιστής ξαναβρίσκει τα χαμένα του ιδανικά, την πίστη του στις ανθρώπινες αξίες. [...] Ο Τατασόπουλος χρησιμοποιεί ορισμένα μεσοπολεμικά αφηγηματικά στερεότυπα [...] με φανερή ωστόσο την πρόθεση να μην περιοριστεί στην περί ηθικής κινδυνολογία, αλλά να παρουσιάσει κοινωνικά προβλήματα, όπως η ανεργία των νέων και οι αναπόφευκτες συνέπειές της, η καταδίκη ατόμων στο περιθώριο από ένα κράτος που δεν είναι σε θέση να προστατέψει να νεαρά μέλη του, ο αρνητικός ρόλος του κεφαλαίου που εκμαυλίζει συνειδήσεις, αισθήματα και ποδοπατά ζωές. Το νεαρό ελληνικό εργατικό κίνημα βρίσκεται στο πρόσωπο του εικοσάχρονου σκηνοθέτη έναν ανέλπιστο και εύγλωττο σύμμαχο».⁸⁷

Η περιγραφή και η ανάλυση της Δελβερούδη σε αυτό το σημείο θεωρώ ότι απηχούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η κοινή αντίληψη των θεωρητικών, ιστορικών και κριτικών του ελληνικού κινηματογράφου⁸⁸ για το τι αναμένεται να είναι το περιεχόμενο των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας: Από τη μία, καταγγελία κοινωνικών συνθηκών που, ενώ αφορμάται από μία συγκεκριμένη προσωπική ιστορία, ταυτόχρονα ξεπερνά τα όρια της ενασχόλησης με το προσωπικό. Από την άλλη, πρόταση για τη λύση των προβλημάτων αυτών μέσα από συγκροτημένη κοινωνική δράση, κυρίως αριστερής ιδεολογίας.

Ενδιαφέρον έχει, λοιπόν, να δούμε σε αυτό το σημείο σε ποιο βαθμό το σώμα των ταινιών της περιόδου 1966-1973 που μας απασχολεί,

⁸⁷ Δελβερούδη 1999δ

μοιράζεται τα ίδια χαρακτηριστικά με τη μεμονωμένη παραγωγή του 1932 που φέρει τον ίδιο χαρακτηρισμό. Θεωρώ κατ' αρχάς ότι οι δύο περιπτώσεις είναι τόσο απομακρυσμένες από πλευράς χρόνου και συνθηκών παραγωγής⁸⁹, που δεν επιτρέπει να τις παραβάλουμε σε πραγματική σύγκριση. Ωστόσο, στο πολύ γενικό πλαίσιο των ρητορικών που αναπτύσσονται από τις κινηματογραφικές αφηγήσεις που εξετάζουμε, υπάρχει περιθώριο αντιπαραβολής. Υπό αυτήν την έννοια, το κοινό χαρακτηριστικό είναι η ανάπτυξη μίας ρητορικής από την κινηματογραφική αφήγηση που αφορά γενικά την κοινωνία μέσα από μία προσωπική περίπτωση. Το δεύτερο μέρος του πλαισίου που περιγράφεται παραπάνω, η απάντηση και η λύση στα προβλήματα μέσω της οργανωμένης και στρατευμένης στην αριστερή ιδεολογία δράσης, δεν απαντά στην περίπτωση του σώματος που εξετάζουμε. Το αντίθετο, μάλιστα, συμβαίνει: η λύση βρίσκεται στα χέρια του ενός που μπορεί να κάνει τη διαφορά.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο μπορεί να υπάρξουν αντιστάσεις στη χρήση του όρου για τις συγκεκριμένες παραγωγές. Χαρακτηριστική ήταν η αρνητική αντίδραση μέρους του κοινού στην παρουσίαση των ταινιών αυτών υπό την ονομασία «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας» στο συνέδριο του Παρισιού⁹⁰, όπου διατυπώθηκε αρχικά η απορία «Τι ακριβώς εννοείτε με τον όρο 'ταινίες κοινωνικής καταγγελίας';» και στη συνέχεια «Πώς είναι δυνατόν να έχει κάνει ταινίες κοινωνικής καταγγελίας ο Φώσκολος, ο οποίος υπήρξε ο προπαγανδιστής της ακροδεξιάς στην Ελλάδα;». Η απάντηση που δόθηκε τόσο από εμένα, όσο και από τους παριστάμενους θεωρητικούς⁹¹ ήταν ότι οφείλουμε να αλλάξουμε οπτική γωνία απέναντι στο αντικείμενο και να προσπαθήσουμε να το δούμε μέσα από τους δικούς του όρους και με βάση τις δικές του ρητορικές, τις «αξίες» και τα αιτήματα που το ίδιο θέτει, και όχι με κριτήριο την ιδεολογία άλλων χώρων – όπως η κοινωνιολογία ή η πολιτική.

Πέρα, όμως, από τη χρήση του χαρακτηρισμού «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας» για κωμωδίες και για μία προπολεμική παραγωγή στο πλαίσιο

⁸⁸ Χωρίς η ίδια να συμμερίζεται την αντίληψη ότι αυτό το πλαίσιο είναι αποκλειστικό.

⁸⁹ Η *Κοινωνική σαπίλα* έχει παραχθεί εκτός του πλαισίου του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, είναι προπολεμική και ανήκει στον βωβό κινηματογράφο – για να επισημάνουμε τα στοιχειώδη χαρακτηριστικά της.

⁹⁰ *L'Odysee du cinema grec ... 2004*

⁹¹ της Δελεβερούδη συμπεριλαμβανομένης.

του ελληνικού κινηματογράφου, που μόλις είδαμε, υπάρχει μία μόνον αναφορά τόσο στις ταινίες για τις οποίες κάνουμε λόγο, όσο και στον χαρακτηρισμό που τους αποδίδεται. Γράφει, λοιπόν, ο Κυμιωνής στο λήμμα «Τα είδη του ελληνικού κινηματογράφου» της *Εκπαιδευτικής Ελληνικής εγκυκλοπαίδειας* στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί⁹²:

«Το *κοινωνικό δράμα* τήρησε ορισμένες συμβάσεις του μελοδράματος, αποφεύγοντας όμως την άμετρη αισθηματολογία του. Επηρεασμένο από αμερικανικές ταινίες και ευρωπαϊκές ταινίες *κοινωνικού περιεχομένου* στράφηκε σε πάνω από 100 ταινίες, στη σύγχρονη πραγματικότητα για να αντλήσει τη θεματολογία του, να παρουσιάσει πιο αληθοφανείς ιστορίες αλλά και να προβάλλει μια σειρά ηθικοπλαστικών μηνυμάτων. [...] *Μια πιο δυναμική εκδοχή του είδους* με πολλά στοιχεία *περιπέτειας*, καλλιεργήθηκε το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960. Παρουσίασε τους πρωταγωνιστές (συχνότερα οι Νίκος Κούρκουλος και Κώστας Καζάκος) να εμπλέκονται σε κοινωνικοοικονομικά σκάνδαλα αντιμέτωποι με ισχυρούς αντιπάλους ή σε δικαστικές πλάνες. Σημαντική εδώ ήταν η συμβολή του Νίκου Φώσκολου που συνδύαζε την έντονη *δραματικότητα* της πλοκής με την *καταγγελία της διαφθοράς* (π.χ. *Η λεωφόρος του μίσους*, 1968, *Ορατότης μηδέν*, 1970, *Με φόβο και πάθος*, 1972). Άλλες χαρακτηριστικές ταινίες οι: *Κατηγορώ τους ανθρώπους* (1966, Δημόπουλος), *Η δίκη ενός αθώου* (1969, Κώστας Ασημακόπουλος), *Ο εχθρός του λαού* (1972, Δαλιανίδης).»⁹³

Από το απόσπασμα αυτό κρατούμε τους χαρακτηρισμούς: «κοινωνικό δράμα», «συμβάσεις του μελοδράματος», «ταινίες κοινωνικού περιεχομένου», «στοιχεία περιπέτειας», «δραματικότητα της πλοκής» και «καταγγελία της διαφθοράς». Ο Κυμιωνής, λοιπόν, χρησιμοποιεί περιφράσεις που ανήκουν στο ίδιο λεξιλογικό πλαίσιο με αυτό του χαρακτηρισμού που προτείνουμε – αν και μεταγενέστερα αναφερόμενος και σε ταινίες από αυτές με τις οποίες ασχολούμαστε γίνεται πιο συγκεκριμένος και τις περιγράφει ως «περιπετειώδη κοινωνικά δράματα»⁹⁴. Ως προς το σώμα των ταινιών στο οποίο αναφέρεται, αυτό περιλαμβάνει ταινίες από τις δύο κατηγορίες που μας έχουν απασχολήσει από την αρχή της διατριβής⁹⁵, ενώ παράλληλα αναγνωρίζεται ο ρόλος του πρωταγωνιστή και του σκηνοθέτη-σεναριογράφου, χωρίς όμως να προβαίνει στη διάκριση

⁹² βλ. Κεφ. 1, 1.1. και Κεφ. 2, 2.2.

⁹³ Κυμιωνής 1999, σελ. 117

⁹⁴ Κυμιωνής 2002, σελ. 248

⁹⁵ Κεφ. 1, 1.1.1.

στην οποία έχουμε εμείς προβεί, ούτε να αναφέρεται στην εταιρεία παραγωγής – τον τρίτο συντελεστή που έχουμε επιλέξει να λάβουμε υπ' όψιν μας.

Έτσι, δύο ταινίες του κύκλου των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας, το *Ορατότης μηδέν* και *Ο εχθρός του λαού*, συνυπάρχουν με ταινίες από την κατηγορία που εξετάζουμε παράλληλα, και με ταινίες με τις οποίες δεν ασχολούμαστε καθόλου. Με άλλα λόγια, ο Κυμιωνής έχει δημιουργήσει μία ευρύτερη ειδολογική κατηγορία ταινιών, χωρίς τις επί μέρους διακρίσεις που έχουμε εισαγάγει. Ωστόσο, σε γενικές γραμμές, πρόκειται για την πλησιέστερη προσέγγιση τόσο στο σώμα των ταινιών, όσο και στην ονομασία και τους χαρακτηρισμούς που μπορούν να αποδοθούν σε αυτό, που μου είναι γνωστή. Ειδικότερα, ο συνδυασμός των φράσεων «κοινωνικό δράμα», «ταινίες κοινωνικού περιεχομένου» και «καταγγελία της διαφθοράς» για το ευρύτερο είδος στο οποίο ανήκει και το σώμα ταινιών που εξετάζουμε, δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την εισαγωγή του χαρακτηρισμού «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας».

Βεβαίως, το αν τελικά ο όρος αυτός είναι κατάλληλος για τον κύκλο ταινιών που εξετάζουμε, μένει να φανεί στην πράξη, στη διάδραση του όρου με τους κριτικούς, τους θεωρητικούς και το κοινό – στον βαθμό που υπάρχει ακόμη ενδιαφέρον για τις ταινίες αυτές, την ανάγνωση και αξιολόγησή τους σήμερα. Εκτός από την αρνητική αντίδραση στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, υπάρχει και μία πρώτη θετική απάντηση που φαίνεται να έρχεται από μία άλλη εκ των υστέρων ανάγνωση των ταινιών αυτών από δύο σύγχρονους σεναριογράφους, τον Θανάση Παπαθανασίου και τον Μιχάλη Ρέππα. Σχολιάζοντας, λοιπόν, την ταινία τους *Το κλάμα βγήκε από τον παράδεισο*⁹⁶ αποδέχονται –και προτείνουν- ως αυτονόητο τον χαρακτηρισμό «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας» ως συστατικό της παρωδίας που οι ίδιοι έχουν δημιουργήσει και της οποίας βασικός πρωταγωνιστής είναι ένας δικαστικός λειτουργός στα βήματα του Νίκου Κούρκουλου:

«*Το κλάμα βγήκε από τον παράδεισο* είναι μια παρωδία των κυριότερων μελοδραματικών μοτίβων του παλιού ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '60. Η υπόθεση της ταινίας είναι ένα κράμα των πιο βασικών

⁹⁶ 2001, παραγωγή: «Safe Company», σεν.-σκην.: Θανάσης Παπαθανασίου – Μιχάλης Ρέππας

θεμάτων που κυριάρχησαν εκείνη την εποχή. Δύο οικογένειες, οι πάμπτωχοι Μπισμπικαίοι και οι πάμπλουτοι Δελαφραγκαίοι, συγκρούονται στη δίνη μιας ιστορίας που περνάει μέσα από τα λαϊκά μελό, στις *ταινίες κοινωνικής καταγγελίας* και από τα δικαστικά δράματα, στα θεαματικά μιούζικαλ του '60. Εμποδισμένοι έρωτες, ταξικές αντιθέσεις, βυθισμένα καράβια, χαμένα παιδιά, βίαιες συγκρούσεις, και πάνω από όλα φοβερά μυστικά. Μυστικά που μας φέρνουν πίσω στα χρόνια της γερμανικής κατοχής και από εκεί στις αρχές του αιώνα, με δυο φλας μπακ – αναφορές στα αντίστοιχα κινηματογραφικά είδη.»⁹⁷

⁹⁷ Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου 2001, σελ. 42