

"ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ - ΚΡΙΤΙΚΗ" ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1950-1967

Μαρία Κομνηνού, Επίκ. Καθηγήτρια στο Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

Ο κινηματογράφος στην πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο γνώρισε μια σημαντική άνθηση που οδήγησε αφ' ενός στη διαμόρφωση μιας ιδιότυπης εθνικής βιομηχανίας¹ και αφ' ετέρου στη δημιουργία συγκεκριμένων ταινιών που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως ξεχωριστές καλλιτεχνικές δημιουργίες αλλά και ως 'αιρετικές' στα πλαίσια της εμπορικής παραγωγής.²

Η δημιουργία λοιπόν αφ' ενός μιας υποδομής που επέτρεψε την παραγωγή σημαντικού αριθμού ταινιών με μεγάλη απήχηση, κυρίως σε ακροατήρια των λαϊκών τάξεων και αφ' ετέρου η καθυστέρηση στην εισαγωγή των μοντερνιστικών καλλιτεχνικών ρευμάτων, θέτουν μια σειρά προβλήματα σε ό,τι αφορά τις ιδεολογικές του επιδράσεις. Ανάλυση που συχνά λειτουργεί σαν παρεπόμενο μιας αναγωγιστικής ανάγνωσης των φιλικών κειμένων μέσα από τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού σχηματισμού και της ιδεολογίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι η ανάλυση της κινηματογραφικής παραγωγής αναπτύχθηκε κυρίως σε μια μεταγενέστερη περίοδο και επεδίωξε είτε τη συγκρότηση ενός διακριτού πεδίου ανάλυσης της κινηματογραφικής τέχνης είτε τη νομιμοποίηση μιας συγκεκριμένης φιλικής θεωρίας και πρακτικής.

Από τη σκοπιά των μεταγενέστερων αυτών αναλύσεων μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις διαφορετικές αναγνώσεις του Ελληνικού κινηματογράφου που προτάθηκαν είτε μέσα από την κωδικοποίηση ενός συγκεκριμένου κριτικού έργου είτε σαν συνηγορία μιας συγκεκριμένης κινηματογραφικής πρακτικής.

(α) Η προσέγγιση του 'κινηματογράφου των δημιουργών'. Ουσιαστικό ρόλο στην καταγραφή και ανακάλυψη αυτού που αποτελεί την ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου έπαιξε η Αγγαία Μητροπούλου που εξέδωσε και την πρώτη συστηματική μελέτη στις έγκυρες κινηματογραφικές εκδόσεις Seghiers (Μιτροπουλος Α, 1969). Η Μητροπούλου θεωρεί ότι η διαμόρφωση της κινηματογραφικής περιόδου (1951-6) συντελείται καθώς ξεπερνιούνται οι βασικές τεχνικές δυσκολίες με τη δημιουργία επαρκών κινηματογραφικών στούντιο και την ιδιαίτερη συμβολή του Φίνου. Τότε εμφανίζονται ορισμένοι δημιουργοί

1. Το στοιχείο της ιδιαιτερότητας αποτελεί ειδοποιό διαφορά στις πολιτιστικές βιομηχανίες. Γιατί η παραγωγή πολιτιστικών αγαθών και η διακίνησή τους ως εμπορευμάτων, τους επιφυλάσσει έναν ιδιαίτερο ρόλο σε ό,τι αφορά το χειραγωγικό τους ρόλο. Εδώ θέβασα δίστανται οι απόψεις μεταξύ των θεωρητικών της σχολής της Φραγκφούρτης που θεωρούν ότι εκ προοιμίου όλες οι πολιτιστικές βιομηχανίες λειτουργούν χειραγωγικά και διανοητικά, όπως ο Μπ. Μπρέχτ και ο Β. Μπένγκαμιν, που θεωρούν ότι μπορεί να λειτουργούν και χειραφετησιακά. Βλέπε Τ. Μπέννεντ "Οι Θεωρίες για τα Μέσα, Θεωρίες για την Κοινωνία". Σσ. 67-67, στο Κοινωνία, εξουσία και ΜΜΕ, επ. Μ. Κομνηνού, Χ. Λυριτζής, Αθήνα, 1988.

2. Η ιδεολογική επίδραση της τέχνης αποτελεί πεδίο σημαντικής διαμάχης από την εποχή που ο Πλάτωνας ήθελε να διώξει τους ποιητές από την Πολιτεία του. Για τις συγκεκριμένες συζητήσεις που διαδραματίζονται στην εποχή του μεσοπολέμου μεταξύ των υπερμάχων του ρεαλισμού και του μοντερνισμού. Βλέπε *Aesthetics and Politics*, ed. R. Taylor, London, 1977.

που κατορθώνουν να ξεφύγουν από τη λογική της εμπορικής παραγωγής και πειραματίζονται στη διαμόρφωση μιας πρωτότυπης κινηματογραφικής έκφρασης που οδηγεί στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο Μπαζέν (Μητροπούλου Α., 1980) τοποθέτησε αυτούς τους δημιουργούς στο πλαίσιο της συγκρότησης του ρεύματος του νεορεαλισμού και στην απόρριψη της λογικής του μοντερνισμού του μεσοπολέμου. (Bazin A., 1959)

Στην περίπτωση του Ελληνικού κινηματογράφου η Μητροπούλου εντοπίζει σκηνοθέτες, όπως τον Κούνδουρο και τον Κακογιάννη, και τους αποδίδει την ιδιότητα του σκηνοθέτη/δημιουργού για την ικανότητά τους να λειτουργήσουν έξω από τη λογική της εμπορικής παραγωγής και να διαμορφώσουν τη δική τους προσωπική έκφραση. Τα χαρακτηριστικά της δουλειάς τους είναι οι πρωτότυπες δραματολογικές επιλογές, οι επιλογές ηθοποιών έξω από τους καθιερωμένους σταρ του θεάτρου και η χρησιμοποίηση των διδασμάτων των ξένων δασκάλων της κινηματογραφικής τέχνης.

Η τομή λοιπόν δεν βρίσκεται ούτε στο χαρακτήρα της παραγωγής (ανεξάρτητοι παραγωγοί/γνωστοί παραγωγοί) ούτε στην περίοδο (παλιός/νέος κινηματογράφος). Αλλά στη λειτουργία συγκεκριμένων σκηνοθετών που άλλωστε μπορεί σε ορισμένες ταινίες να λειτουργούν ως δημιουργοί π.χ. περίπτωση του Λάσκου στο 'Δάφνις και Χλόη' ή του Τζαβέλα στην 'Κάλπικη Λίρα' και άλλοτε να υπηρετούν τη λογική του εμπορικού κινηματογράφου.

(β) *Μια προσέγγιση εμπνευσμένη από το έργο του Μπαζέν υιοθετεί και ο Χρ. Βακαλόπουλος στην ανάλυση του προδικτατορικού εμπορικού κινηματογράφου (Βακαλόπουλος Χ., 1982). Ο Βακαλόπουλος εντοπίζει τη βασική διαφορά μεταξύ του εμπορικού και του καλλιτεχνικού κινηματογράφου στο ρόλο του ηθοποιού. Δηλαδή θεωρεί ότι σε αυτό το είδος των ταινιών οι ηθοποιοί αυτονομούνται από τους σκηνοθέτες και γίνονται οι κατ'εξοχήν 'δημιουργοί' των ταινιών αυτών. Σε αντιδιαστολή εντοπίζονται ορισμένοι σκηνοθέτες 'δημιουργοί' όπως ο Κούνδουρος, που υποτάσσουν τους ηθοποιούς στο καλλιτεχνικό τους όραμα, 'σκηνοθετούν' και δίνουν μια ένδειξη γι' αυτό που θα μπορούσε να έχει αποτελέσει έναν διαφορετικό Ελληνικό κινηματογράφο.*

Ο Βακαλόπουλος εισάγει και μια άλλη διαφοροποίηση στην ανάλυση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, την περιοδολόγηση μεταξύ του προδικτατορικού και μεταδικτατορικού Ελληνικού κινηματογράφου. Υποστηρίζει ότι ο νεότερος Ελληνικός κινηματογράφος "απωθεί όλα τα χαρακτηριστικά του παλιού" και αποδίδει κυρίαρχη σημασία σ' ένα μόνο παράγοντα, την κινηματογραφική τεχνική.

(γ) *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 απολογητικά για μια συγκεκριμένη κινηματογραφική πρακτική, δηλαδή τους σκηνοθέτες που αναδείχθηκαν στα χρόνια της δικτατορίας, με επικεφαλής το Θ. Αγγελόπουλο και οι οποίοι επιχειρήσαν μια καθυστερημένη σύζευξη μεταξύ καλλιτεχνικής πρωτοπορίας και κοινωνικής κριτικής με αιχμή το πεδίο της πρόσφατης ιστορίας (Κομνηνού Μ., 1988). Σύμφωνα με τους κριτικούς αυτούς, ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος αντιπροσώπευε έναν κατ'εξοχήν ιδεολογικό μηχανισμό και ταυτίστηκε με την κυρίαρχη ιδεολογία.*

Η ανάλυση αυτή με τις κωμικές επιθέσεις κατά του Κώστα Γαβρά - υιοθετώντας τις κατηγορίες των Καγιέ - οδηγείται σε αδιέξοδο. Αλλωστε η χρησιμοποίηση αυτών των θεωρητικών σχημάτων δεν συνοδεύεται από μια αντίστοιχη ανάπτυξη του αναλυτικού πλαισίου από τους Έλληνες διανοούμενους και από μια διασύνδεση με το χώρο της κινηματογραφικής παιδείας (όπως έγινε παραδείγματος χάριν στη Μ. Βρετανία με το περιοδικό "Screen"). Έτσι, παρά το γεγονός ότι τα θεωρητικά κείμενα εισάγονται στην Ελλάδα πολύ νωρίς (Λεβεντάκος Α., 1972), ο προβληματισμός για τον κινηματογράφο στην προδικτατορική περίοδο δεν ξεφεύγει από τον αναγωγισμό. Όσοι διανοητές εξετάζουν αυτά τα προβλήματα τοποθετούν τη συζήτησή τους στο πλαίσιο των ξένων παραδόσεων. Αλλωστε σημαντικό ρόλο παίζει σε αυτή την καθυστέρηση και το γεγονός ότι ο προβληματισμός στην Ελληνική κοινωνική σκέψη - και ιδιαίτερα με την εισαγωγή του Νεο-Μαρξισμού στην περίοδο της δικτατορίας στους Έλληνες της διασποράς και την επικράτησή του στη μεταπολίτευση - κυριαρχείται από ένα έντονο πολιτικό αναγωγισμό.

(δ) Στα πλαίσια της προβληματικής που ανέπτυξα στο μάθημα 'Κινηματογράφος - Ιδεολογία - Πολιτική', *προτείνω σαν αναλυτικό πλαίσιο για την ανάλυση του κινηματογράφου την "κριτική"*³ προσέγγιση.

Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση στο πεδίο του κινηματογράφου, μπορούμε να μελετήσουμε τη λειτουργία της ιδεολογίας μέσω της αναπαράστασης. Αφετηρία γι' αυτή την επεξεργασία των Comptoli-Narboni αποτέλεσε η θεωρία του Αλτουσέρ για την ιδεολογία: "Οι ιδεολογίες είναι προσλαμβανόμενα - αποδεκτά - πολιτιστικά αντικείμενα, που λειτουργούν ριζικά πάνω στους ανθρώπους μέσα από διαδικασίες που δεν κατανοούν. Αυτό που εκφράζουν οι άνθρωποι στις ιδεολογίες δεν είναι η πραγματική σχέση με τις συνθήκες της ύπαρξής τους, αλλά η αντίδρασή τους απέναντι σε αυτές τις συνθήκες ύπαρξης, γεγονός που προϋποθέτει μια πραγματική και μια φανταστική σχέση" (J. Comptoli-J. Narboni, 1977, σελ. 4-5).

Επομένως, ο κινηματογραφιστής δεν έχει στην πραγματικότητα καμιά δυνατότητα να προβεί σε μια ρεαλιστική αναπαράσταση γιατί τα πράγματα αντανακλώνται μέσα από την ιδεολογία. Όπως αναγνωρίζουν οι Comptoli-Narboni: "το φιλμ είναι ιδεολογία που αυτοπαρουσιάζεται, μιλά στον εαυτό της, μαθαίνει στον εαυτό της". Ο μόνος τρόπος για να σπάσει αυτή η σχέση είναι όταν ο κινηματογραφιστής κατορθώσει να παρέμβει και να εκθέσει τη λειτουργία αυτών των μηχανισμών.

Στη διεκπεραίωση αυτού του εγχειρήματος οι Comptoli-Narboni επιστρατεύουν τη σημειολογία, που όμως χρησιμοποιούν αναγωγιστικά, και το μόνο που επιτυγχάνουν είναι να τοποθετηθούν ενάντια σε μια αναπαραγωγή της θεωρίας της αντανάκλασης. Έτσι διασώζουν όσους σκηνοθέτες από την παγκόσμια ιστορία του κινηματογράφου τους συγκινούν, υπό το πρόσχημα ότι λειτουργούν κόντρα στη ρεαλιστική καταγραφή, και αποκαλύπτουν τους ιδεολογικούς μηχανισμούς. (Βλέπε ιδιαίτερα την κατηγορία (ε) τη μυθολογία του ίδιου τους του μύθου). Αυτή η προσέγγιση συνδέθηκε σε μια επόμενη ανάγνωση του

3. Για την ανάπτυξη της κριτικής προσέγγισης για την ανάλυση πολιτιστικών μορφών. Βλέπε Σ. Χώλλ "Η αναπαράσταση της ιδεολογίας: η επάνοδος του απωθμένου στις μελέτες για τα Μέσα", στο Κοινωνία, εξουσία επ. παρ. και J. Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Cambridge, 1990.

Αλτουσέρ με τη θέση του θεατή - (intentio lectoris), όπως θα έλεγε ο Eco - και τη θεωρία για την παραγωγή του ρεαλιστικού κειμένου (McCabe C., 1974). Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση το ρεαλιστικό κείμενο προϋποθέτει μια προτιμησιακή θέση του αναγνώστη/θεατή, ενώ το προοδευτικό κείμενο τον καλεί να συμμετάσχει ως συμπαραγωγός του νοήματος. (Διαδικασία άλλωστε που υπαινίχθηκαν τόσο ο Μπρέχτ με τη μέθοδο της "αποστασιοποίησης" στο θέατρο όσο και οι Ρώσοι φορμαλιστές με την "αποξένωση" στην ποίηση). Στις αναλύσεις που ακολούθησαν ορισμένοι συγγραφείς, ξέφυγαν από τις αρχικές προθέσεις των Κομμολί-Ναρμπονί και λειτούργησαν με μια ιδιοσυγκρασιακή επιμονή στην ανακάλυψη ανατρεπτικών μηχανισμών σε διάφορα είδη ταινιών του Χόλλυγουντ, όπως π.χ. στα μελοδράματα. (Klinger B., 1984).

Για την εφαρμογή αυτού του υποδείγματος στην περίπτωση του Ελληνικού κινηματογράφου θα επιμεινουμε στην αρχική σύλληψη των Κομμολί-Ναρμπονί, δηλαδή στην απόρριψη της θεωρίας της αντανάκλασης μέσα από μια νέα σύνθεση της σημειολογίας με τον στρουκτουραλισμό. Είναι ενδεχόμενο, παρά το γεγονός ότι ο Μπαζέν είχε σαφώς αποκηρύξει τους μοντερνιστές του μεσοπολέμου, οι επίγονοί του να προσπαθούν να διευρύνουν την κατηγορία των "αντιρεαλιστών" μέσα από μια σχετικά αναγωγιστική χρήση της σημειολογίας του Αντρέ Μπαζέν, Κριστιάν Μετς.

Στην περίπτωση του Ελληνικού κινηματογράφου, θεωρώ σκόπιμο να αρχίσουμε τη μελέτη μας επιχειρώντας μια ερμηνεία για την καθυστερημένη έλευση της νεωτερικότητας στην Τέχνη και ειδικότερα στον κινηματογράφο. Η υπόθεσή μας είναι ότι η νεωτερικότητα εκφράστηκε κυρίως από φιλμικά κείμενα που επεξεργάστηκαν με τέτοιο τρόπο τη θεματική της παρανομίας, ώστε να λειτουργήσουν ανατρεπτικά στη λογική των κυρίαρχων ειδών, δηλαδή είτε της γκανγκστερικής ταινίας είτε της μελοδραματικής. Η κριτική αυτή τοποθέτηση υπαινίσσεται και την άρθρωση ενός αντιθετικού λόγου προς τον κυρίαρχο.

Η Καθυστερημένη Έλευση της Νεωτερικότητας στον Ελληνικό Κινηματογράφο

Η νεωτερικότητα στη χώρα μας ακολουθεί μια πορεία που συγκλίνει περισσότερο με αυτή της Αγγλοσαξωνικής 'Νέας Κριτικής' παρά με αυτή του Εξπρεσιονισμού και του Σουρρεαλισμού στη Γερμανία και στη Γαλλία αντίστοιχα (Jameson I., 1974). Αυτή η τοποθέτηση έχει σαν αφετηρία την εκτίμηση ότι οι Έλληνες νεωτεριστές στην περίοδο του μεσοπολέμου δεν επεδίωξαν να συνδέσουν την καλλιτεχνική πρωτοπορεία με την κοινωνική κριτική (Vitti M., 1973). Τα θέματα που τους απασχολούν ήταν κυρίως τα εξής: (α) μια ανανέωση της ποιητικής και εικαστικής έκφρασης, (β) μια νέα ερμηνεία της Ελληνικότητας χωρίς αναφορές στις κοινωνικές αντιθέσεις. Σαν συνέπεια αυτής της επιλογής ο αστικός χώρος με τις υπό διαμόρφωση 'υποκουλτούρες' του και ο αγροτικός χώρος με την υπό συγκρότηση 'ιδεολογία της ιθαγένειας' παραμένουν πολύ μακριά από τους προβληματισμούς. Δεν επιχειρείται κανενός είδους συνάρθρωση αυτής της καλλιτεχνικής πρωτοπορείας με το χώρο της κοινωνικής κριτικής.

Η γενιά του τριάντα, ακόμη και όταν οι καλλιτεχνικές της επιλογές τη φέρνουν να αντιμετωπίζει το 'λίθο του αναθέματος' όπως π.χ. ο Εγγονόπουλος, ή ο Σεφέρης, αντιδρά είτε ζητώντας κατανόηση στα πλαίσια της καλλιτεχνικής τους συντροφιάς είτε επιδιώκοντας την αναγνώριση από τους μεγάλους αλλοδαπούς ομότεχνους. Αυτή η ουδετερότητα

στις πολιτικές διαμάχες και η αδιαφορία απέναντι στις υποκουλτούρες των λαϊκών τάξεων ανατρέπεται στη μεταπολεμική περίοδο, τόσο στο πεδίο της μουσικής όσο και της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Ο εμφύλιος πόλεμος και η επικράτηση της ιδεολογίας της 'καταπιεστικής συναίνεσης' (Κομνηνού Μ., 1989) άλλαξε την οπτική ορισμένων Ελλήνων διανοουμένων. Σε αντίθεση λοιπόν με ορισμένους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους 'της γενιάς του τριάντα' που αποδέχτηκαν το ρόλο του 'ουδέτερου παρατηρητή' ορισμένοι νέοι σκηνοθέτες ακολούθησαν τη μοντερνιστική προοπτική που την υιοθέτησαν στα πλαίσια μιας κριτικής τοποθέτησης στην άρχουσα ιδεολογία.

Η ανάδυση της νεωτερικότητας στον Ελληνικό κινηματογράφο συντελείται στη μετεμφυλιακή περίοδο και χαρακτηρίζεται από την απόρριψη της λογικής των 'κυρίαρχων ειδών' της παγκόσμιας κινηματογραφίας και από την κατασκευή ανατρεπτικών κειμένων που θα λειτουργήσουν στα πλαίσια της κριτικής του κυρίαρχου λόγου. Στην Ελληνική περίπτωση δεν έχουμε την ανάδειξη μιας 'νεορεαλιστικής σχολής', όπως στην Ιταλία, που να απορρίπτει τα διδάγματα της 'πρωτοπορείας του τριάντα' και υιοθετεί νέες κινηματογραφικές τεχνικές που θα επιτρέψουν την έκφραση της κοινωνικής κριτικής. Στην Ελληνική περίπτωση δεν διαμορφώνεται αντίστοιχο ρεύμα και οι ταινίες δημιουργών όπως ο Ν. Κούνδουρος, Μ. Κακογιάννης, Γ. Γρηγορίου και αργότερα ο Α. Δαμιάνος, εμπεριέχουν στοιχεία από την παραπάνω σχολή χωρίς όμως να εντάσσονται και ολοκληρωτικά σε αυτό το ρεύμα.⁴

Η υπόθεσή μας είναι ότι στο βαθμό που συγκεκριμένα φιλικά κείμενα διαμορφώνονται σε ριζική αντίθεση με την 'παράδοση' του Ελληνικού προπολεμικού κινηματογράφου, αυτά μπορούν να τοποθετηθούν στη νεωτεριστική παράδοση. Σαν ειδική περίπτωση θα εξετάσουμε πώς αυτά τα κείμενα επεξεργάζονται την παράδοση της θεματικής της 'παρνομίας' στα πλαίσια της ανατροπής του κυρίαρχου είδους της γκανγκστερικής ταινίας, έτσι ώστε να την εντάξουν σε νέες μορφές κειμένων που μπορούν να χαρακτηριστούν 'προοδευτικά'.

Η Συγκρότηση των Σημείων της Παρνομίας

Το θέμα της παρνομίας, είτε με τη μορφή της δράσης συμμοριών στον αστικό χώρο είτε ληστών στην ύπαιθρο δεν απασχόλησε τον Ελληνικό κινηματογράφο στην περίοδο του μεσοπολέμου. Με εξαίρεση την ταινία των αδελφών Γαζιάδη το 1928, το 'Λιμάνι των δακρύων', που χρησιμοποίησε την ιστορία του λαθρεμπορίου περισσότερο σαν ένα πλαίσιο για την τοποθέτηση μιας μελοδραματικής ιστορίας.

Οι λόγοι της απουσίας της θεματικής της παρνομίας πρέπει να αποδοθούν στις εξής συνθήκες: (α) στις συγκεκριμένες εξελίξεις στην Ελληνική κοινωνία, που εμπόδισαν το μετασχηματισμό των ληστών της ύπαιθρου σε γκάνγκστερς των πόλεων, και (β) στην

4. Είναι γνωστή η αντιπαράθεση του Μπαζέν με τους πρωτοπόρους του τριάντα όπως π.χ. τον Αϊζενστάιν και η συνηγορία του υπέρ του Ιταλικού νεορεαλισμού. Στο βαθμό που ο μοντερνισμός έγκειται στην παρέμβαση του μοντάζ και στη χειραγώγηση του υλικού, ο νεορεαλισμός αποτελεί ανατροπή αυτής της πρωτοπορείας. Όμως στην περίπτωση του Ελληνικού κινηματογράφου η υιοθέτηση των διδαγμάτων του νεορεαλισμού αποτελεί μια τομή με τον προπολεμικό κινηματογράφο αλλά και με τη γενικότερη ακαδημαϊκή παράδοση.

απροθυμία των Ελλήνων διανοουμένων να ασχοληθούν με το χώρο της παρανομίας και να ανιχνεύσουν τις υπό διαμόρφωση "υποκουλτούρες" του.

Σε ό,τι αφορά τον πρώτο παράγοντα θα αναφερθώ υπαινικτικά στη διαφορετική πορεία που ακολούθησε το θέμα των 'εθνικών γαιών' στην Ελλάδα, σε αντιδιαστολή με την Ιταλία. Γεγονός που οδήγησε σταδιακά τους ληστές της υπαίθρου σε παρακμή και αδυναμία να εξακολουθήσουν να παίζουν ένα σημαντικό παιχνίδι με την κεντρική εξουσία, όπως έκαναν στα πρώτα χρόνια του Ελληνικού κράτους (Κομνηνού Μ., 1988). Ενώ λοιπόν στην Αμερική η παρανομία εξελίσσεται σε σημαντικό κοινωνικό πεδίο και τροφοδοτεί και το δημοφιλές είδος της γκανγκστερικής ταινίας, δεν παρατηρείται μια ανάλογη εξέλιξη στην Ελληνική περίπτωση. Η υπόθεσή μας είναι ότι ορισμένοι Έλληνες διανοούμενοι στρέφονται στο χώρο αυτό σε μια προσπάθεια να παρέμβουν σ' αυτό το είδος (το γκανγκστερικό) στο πλαίσιο της συγκρότησης ενός αντιθετικού λόγου.

Από το Σημείο στο Είδος

Η διαμόρφωση νέων φιλικών κειμένων που μεταπλάθουν το σημείο της παρανομίας απαιτούσε αφ' ενός την αποδόμηση της παρανομίας των κυρίαρχων 'ειδών' της παρανομίας, όπως εμφανίζονται στη Δυτική και κυρίως στην Αμερικάνικη κινηματογραφία "gangster film" και αργότερα στην Ευρωπαϊκή ως "film noire" και αφ' ετέρου η διαμόρφωση μιας ρεαλιστικής καταγραφής αφ' όσον αυτή δεν είχε συντελεστεί ούτε στη λογοτεχνική ούτε στην κινηματογραφική παραγωγή.

Η συγκρότηση των σημείων της παρανομίας επιχειρείται στο πλαίσιο αφηγηματικών δομών που τοποθετούνται είτε στον αστικό χώρο, στις λαϊκές συνοικίες - και ιδιαίτερα στους χώρους που συμβιώνουν οι φτωχοί με τους παρανόμους - είτε στον αγροτικό χώρο, εκεί που μέσα από τις φυγούρες των φυγόδικων και των παρανόμων αναβιώνουν οι μνήμες του εμφυλίου.

Πολύτιμο υλικό για τη διαμόρφωση αυτών των σημείων της παρανομίας στον αστικό χώρο, αποτελεί η ανακάλυψη της υποκουλτούρας του ρεμπέτικου. Στην Ελληνική κοινωνία, η ανάπτυξη των αστικών κέντρων επηρεάζεται μετά το 1922 από δύο σημαντικούς μετασχηματισμούς: (α) την επικράτηση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής, και (β) την αστική ανάπτυξη που συντελείται με την εγκατάσταση των προσφύγων. Αυτοί οι μετασχηματισμοί θα οδηγήσουν στην ανάπτυξη ενός εμβρυακού προλεταριάτου και ενός λούμπεν προλεταριάτου. Η συμβίωση του τελευταίου με τις ομάδες των χασισοποτών και των παρανόμων ενθαρρύνει τη διαμόρφωση μιας νέου τύπου "υποκουλτούρας", που κορυφαία της έκφραση αποτελεί το ρεμπέτικο.

Σύμφωνα με το Δαμιανάκο (Δαμιανάκος Σ., 1987), μπορούμε να διακρίνουμε τρεις φάσεις στην εξέλιξη του ρεμπέτικου: (α) οι απαρχές του μέσα στους κύκλους της παρανομίας και των καπνιστών του χασίς, (β) 1922-1940, όπου υιοθετείται από τους λούμπεν που ζουν μαζί με τους παρανόμους και γίνεται ο κύριος εκφραστής της υποκουλτούρας τους, (γ) μετά το 1940, όταν το ρεμπέτικο θα γίνει αποδεκτό από την εργατική τάξη και θα αποκτήσει μια μαζική απήχηση. Σε αυτή την περίοδο θα μνηθούν σε αυτό ορισμένοι νέοι διανοούμενοι, μουσικοσυνθέτες όπως ο Μ. Χατζιδάκις και σκηνοθέτες όπως ο Κούνδουρος

και ο Κακογιάννης, που θα το εντάξουν στη συγκρότηση μιας νεωτερικής πολιτιστικής παράδοσης.

Τόσο ο Κούνδουρος όσο και ο Κακογιάννης και ο Dassin, για να συγκροτήσουν το σημείο - της 'παρανομίας' στον αστικό χώρο - επιλέγουν τους χώρους δράσης των ταινιών 'Δράκος', 'Στέλλα' και 'Ποτέ την Κυριακή' έτσι ώστε να συμπίπτουν με τους χώρους της διαμόρφωσης του ρεμπέτικου. Είναι ενδεικτικό ότι η δράση στο 'Δράκο' εκτυλίσσεται στις φτωχογειτονιές του Πειραιά, κατ' εξοχήν τόπο συμβίωσης των φτωχών με τους παράνομους. Αλλά και η 'Στέλλα' τοποθετείται σε ένα χώρο μικροαστικό, όπου τα κέντρα διασκέδασης δεν απευθύνονται στην 'καλή κοινωνία'. Αυτή η συνταύτιση του 'περιθωρίου' με την παρανομία θα σχηματιστεί ακόμη περισσότερο στο 'Ποτέ την Κυριακή', όπου θα τείνει να εκλάβει τα χαρακτηριστικά της τυποποίησης.

Το Σημείο της Παρανομίας και η Συγκρότηση των Προοδευτικών Κειμένων

Θα μελετήσουμε τώρα πώς η διαμόρφωση αυτών των νέων σημείων της παρανομίας έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στη συγκρότηση προοδευτικών φιλικών κειμένων (π.χ. 'Δράκος', 'Στέλλα').

Στην περίπτωση του 'Δράκου' οι κλασικοί κανόνες του 'γκανγκστερικού' είδους ανατρέπονται στην αναπαράσταση της σύγκρουσης νομιμότητας/παρανομίας. Δηλαδή, ενώ στην περίπτωση των κλασικών ταινιών του είδους οι θεατές καλούνται να ταυτιστούν με τις δυνάμεις του 'νόμου και της τάξης', στην περίπτωση του 'Δράκου' καλούνται να ταυτιστούν με τους παράνομους. (Στη σεκάνς της σύλληψης του Δράκου, όπου κινητοποιείται όλη η δύναμη της αστυνομίας, η συμπαραδήλωση παραπέμπει σε συλλήψεις αριστερών στη μετεμφυλιακή περίοδο, που οδηγεί τους θεατές να ταυτιστούν με το Δράκο.)

Αλλά στοιχεία που συγκροτούν αυτό το νέο σημείο, απορρέουν από την ανατροπή τόσο των ιεραρχικών σχέσεων στη συμμορία, όσο και σεξουαλικών στερεοτύπων. Στην περίπτωση του 'Δράκου' δεν συναντάμε την ιεραρχημένη συμμορία που αποτελεί το σήμα κατατεθέν των 'γκανγκστερικών' ταινιών, αλλά μια σειρά από μικροκακοποιούς που αναζητούν αρχηγό και γι' αυτό αποδέχονται εύκολα τον 'ψεύτικο Δράκο'. Επίσης στο πεδίο των σεξουαλικών ρόλων, τα γκανγκστερικά φιλμ διαμορφώνουν τον περίφημο τύπο του σκληρού άντρα και της μοιραίας γυναίκας. Ενώ στην περίπτωση του 'Δράκου' ο κυρίαρχος ρόλος δίνεται σε έναν κακομοίρη με φανερή σεξουαλική απειρία και σ' ένα κοριτσάκι που κλαίει όταν ο 'προστάτης' του δεν το αφήνει να χαζέψει τις κούκλες.

Η παραγωγή προοδευτικών κειμένων επιτυγχάνεται εκτός από την αποδόμηση των σημαινόντων της παρανομίας και με την κατασκευή αυτοχθόνων σημαινόντων. Στην σεκάνς της προετοιμασίας του 'κόλπου' συνδυάζονται στοιχεία τόσο της κουλτούρας του ρεμπέτικου, όσο και της αγροτικής παράδοσης με τις μνήμες της 'πρωτόγονης επανάστασης'. Εδώ ξεφεύγουμε από τη λογική της 'δράσης' μιας αστυνομικής ταινίας και οδηγούμαστε στην αναπαράσταση τελετουργιών που εκφράζουν τα χαρακτηριστικά της ιδιότυπης 'λούμπεν' συμμορίας (Μητροπούλου Α., 1980). Π.χ. ο έντονος διαχωρισμός των ανδρών και των γυναικών, εκφράζεται με δύο χορούς: (α) ανδρικός χορός (πολεμιστές/πρωτόγονοι επαναστάτες) διεκπεραιώνουν τη σύγκρουση με την εξουσία, (β) γυναικείος χορός - εκφράζεται μέσα από στοιχεία της δημοτικής μουσικής (μοιρολόι) και είναι παθητικός.

Στην περίπτωση της 'Στέλλας', συναντάμε πάλι την ανατροπή του είδους και τη συγκρότηση ενός αυτόχθονου σημαίνοντος, της 'παράβασης'. Όπως ο θεατής καλείται στο 'Δράκο' να εγκαταλείψει την ταύτιση με το 'νόμο και την τάξη', έτσι και εδώ καλείται να προχωρήσει σε μια απόρριψη των κλασικών σεξουαλικών ρόλων και της μικροαστικής ηθικής. Η αναφορά στην κουλτούρα του 'ρεμπέτικου' προσφέρει το χώρο για την έκφραση αυτής της 'αιρετικής' θέσης.

Τα κείμενα που λειτουργούν κριτικά και αναφέρονται στον αγροτικό χώρο είναι: 'οι Παράνομοι', 'το Ποτάμι' και το 'Μέχρι το Πλοίο'. Εδώ δεν λειτουργούν πρωταρχικά με την αποδόμηση των κυρίαρχων ειδών στο αφηγηματικό επίπεδο (Τα κείμενα αυτά ακολουθούν σε κάποιο βαθμό τη συμβατική αφηγηματική δομή). Όμως επιχειρείται πάλι η ανατροπή στο βασικό ιδεολογικό άξονα των γκανγκστερικών ταινιών και ο θεατής καλείται να τοποθετηθεί με τους 'παράνομους' ενάντια στις δυνάμεις της καταστολής. Π.χ. στους 'Παράνομους', μέσα από την καταδήλωση μιας ιστορίας φυλόδικων, τοποθετημένης στα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, επιχειρείται η συμπαραδήλωση της 'αγροτικής επανάστασης' του ΕΑΜ και των καταδιώξεων που υφίστανται οι ηττημένοι από τους συνεργάτες των Γερμανών.

Το Σημαίον της Παρανομίας και η Συγκρότηση των Ρεαλιστικών Κειμένων

Στην περίπτωση του εμπορικού κινηματογράφου, όταν στράφηκε στην απεικόνιση της παρανομίας, θα ακολουθήσει μια τυπική αναπαραγωγή των σημαίνοντων - που διαμορφώθηκαν στα προοδευτικά κείμενα - που θα τους στερήσει κάθε κριτική λειτουργία. Ταινίες σαν τα 'Κόκκινα Φανάρια', τη 'Λόλα', το 'Χώμα Βάφτηκε Κόκκινο', θα χρησιμοποιήσουν τα σημαίνοντα που διαμορφώθηκαν στα κριτικά κείμενα αλλά θα τα εντάξουν σε μια τέτοια αφηγηματική δομή που θα επιβάλει στο θεατή μία τέτοια θέση που να οδηγεί σε μια ρεαλιστική ανάγνωση.⁵ Έτσι λοιπόν το σχήμα, σύμφωνα με το οποίο τα κριτικά κείμενα παράγονται μέσα από μια ανατροπή των ρεαλιστικών κειμένων και την αποκάλυψη αυτών καθ' αυτών των μηχανισμών της ιδεολογικής ενσωμάτωσης, ανατρέπεται.

Στην περίπτωση του Ελληνικού κινηματογράφου το σημαίον του παράνομου/ παραβάτη συγκροτήθηκε πρώτα στον κριτικό κινηματογράφο και αργότερα ενσωματώθηκε από τον εμπορικό κινηματογράφο.

Συμπεράσματα

Επιχειρήσαμε μια εφαρμογή του κριτικού παραδείγματος στον Ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1967. Η προσέγγιση αυτή ερμηνεύει την καθυστερημένη έλευση της νεωτερικότητας στον κινηματογράφο ως μια κατ' εξοχήν ευκαιρία για τη συγκρότηση προοδευτικών κειμένων.

5. Στα κείμενα αυτά η θεματική της παρανομίας εντάσσεται σε μια λογική της ρεαλιστικής αφήγησης. Οι παράνομοι είναι θύματα της μοίρας και ο θεατής ταυτίζεται μαζί τους 'αυθιχνορικά' χωρίς όμως να οδηγείται στο να αμφισβητήσει την κοινωνική ιεραρχία. Το ίδιο και στην περίπτωση της 'αγροτικής εξέγερσης', στο 'Χώμα Βάφτηκε Κόκκινο' καλείται να τοποθετηθεί σε μια ιστορία δράσης όπου το 'κοινωνικό γίνεσθαι' έχει αναχθεί σε φολκλόρ.

Ειδικά με αναφορά στη θεματολογία της παρανομίας και της διαδικασίας συγκρότησης των σημαινόντων της, προτεινάμε ότι τα κριτικά κείμενα λειτούργησαν με τέτοιο τρόπο ώστε αφ' ενός να επιτυγχάνουν την αποδόμηση των κυρίαρχων ειδών, όπως του "γκανγκστερικού" και του "μελοδραματικού" και αφ' ετέρου τη συγκρότηση αυτόχθονων σημαινόντων. Αυτή η διπλή λειτουργία είναι πιθανό ότι εισπράχθηκε από το κοινό με τέτοιο τρόπο ώστε να ανατρέψει την ιδεολογική εμβέλεια της κυρίαρχης ιδεολογίας της 'καταπιεστικής συναίνεσης' και να παραγάγει τέτοιες νέες συμπαραδηλώσεις που να επιτρέψουν την άρθρωση ενός αντιθετικού λόγου, τόσο στο πολιτικό όσο και στο κοινωνικό επίπεδο. Αντίθετα, τα ίδια αυτά σημαίνοντα, όταν εντάχθηκαν στις εμπορικές ταινίες, υποτάχθηκαν σε μια λογική της ρεαλιστικής αφήγησης που ευνοούσε μια τέτοια θέση του θεατή ώστε να είναι πιο ευεπίφορος στην αναπαραγωγή τέτοιων νοημάτων που να ευνοούν την υπάρχουσα δομή της εξουσίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bazin A. (1959): *"Qu'est-ce que c'est le cinema?"* - T. 1, Ontologie et language, Editions du Cert, Paris.
- Βακαλόπουλος Χ. (1982): *"Μυθολογίες και μυθοπλασίες"*, Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ.31.
- Comolli J.L. and J. Narboni (1977): *"Cinema/Ideology/Criticism"*, Screen. Reader1 Cinema/Ideology/Politics, The Society for education in Film and Television, London.
- Δαμιανάκος Σ. (1987) : *"Το Ρεμπέτικο τραγούδι: εθνολογικές και ταξικές συνιστώσες"*, στο Ανταρσία και Λαϊκός Πολιτισμός, Πλέθρο, Αθήνα.
- Jameson F. (1974): *"The Prison House of Language"*, Princeton University Press, New Jersey.
- Κομνηνού Μ. (1988): *"Η ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο"*, Τα Ιστορικά τ. 5 τευχ. 8.
- Κομνηνού Μ. (1989): *"Κρίση του Τύπου - Κρίση Εξουσίας, Οι εκλογές της 5ης Νοεμβρίου 1989"* στο Εκλογές και κόμματα στην δεκαετία του '80, επ. Χ. Λυριτζής, Η. Νικολακόπουλος, Θεμέλιο, Αθήνα.
- Klinger B. (198) : *"Cinema/Ideology/Criticism"*, revisited: The Progressive Text, στο Screen, τομ 25, no 1.
- Λεβεντάκος Δ. (1972): *"Σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου"*, Ράππας, Αθήνα.
- MacCabe C. (1974): *"Realism and the cinema"*, Screen, τομ. 15, No 2.
- Mitropoulos A. (1969) : *"Decouverte du cinema Grec"*, Seghiers, Paris.
- Μητροπούλου Α. (1980) : *"Ελληνικός κινηματογράφος"*, Αθήνα
- Thompson J. (1990) : *"Ideology and Modern Culture"*, Polity Press, Cambridge.
- Χωλλ Σ. (1988) : *"Η ανακάλυψη της ιδεολογίας: η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα"* στο Κοινωνία, εξουσία και ΜΜΕ, επ. Μ. Κομνηνού, Χ. Λυριτζής, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Vitti M. (1973) : *"Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας"*, Οδυσσέας, Αθήνα.