

Χρήστος Δερμεντζόπουλος - Γιάννης Κυριακάκης *Η αναγέννηση του ελληνικού κινηματογράφου και η Κίρκη της εμπορικότητας*

Η φετινή κινηματογραφική περίοδος ουσιαστικά τελείωσε. Οι νέες κινηματογραφικές ταινίες, που θα προβληθούν κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού, θα αφορούν ξενόγλωσσες παραγωγές, κυρίως αμερικανικές. Για τον ελληνικό κινηματογράφο το ραντεβού προσδιορίζεται για το μήνα Σεπτέμβριο και, κυρίως, τον Οκτώβριο στο διεθνές πλέον φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης.

Με το τέλος της φετινής κινηματογραφικής περιόδου πολλοί ήταν αυτοί που μίλησαν για την αναγέννηση του ελληνικού κινηματογράφου ή, ακόμη πιο συγκεκριμένα, για τη γέννηση του «νέου» εμπορικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, την αναβίωση του παλιού «καλού» κινηματογράφου.

Αν κρίνουμε με οικονομικά κριτήρια παραγωγής και διακίνησης, πράγματι φέτος είχαμε μία ασυνήθιστη κινητικότητα. Μία ελληνική ταινία, το *Safe sex*, ξεπέρασε τα 1.500.000 εισιτήρια πανελλαδικά, υποσκελίζοντας στην πράξη το προηγούμενο «αξεπέραστο» εθνικό ρεκόρ της Αλίκης Βουγιουκλάκη στην ταινία του Φώσκολου, *Υπολογαγός Νατάσσα*, του 1970. Μερικές ακόμη ταινίες ξεπέρασαν τα 100.000 εισιτήρια, κάποιες άλλες τα 50.000, δείχνοντας ότι φέτος μπορούμε πράγματι να μιλάμε για μια άνοιξη, εισπρακτική τουλάχιστον, του ελληνικού κινηματογράφου.

Κατά ένα μεγάλο μέρος ο εθνικός κινηματογράφος του 1950 και του 1960 οφείλει τη μεγάλη απήχηση και εμπορική επιτυχία του στην κωμωδία, στο μελό και στη βουκο-

λική ηθογραφία. Ο λεγόμενος νέος ελληνικός κινηματογράφος (NEK) της δεκαετίας του 1970, που ακολούθησε, απέρριψε τον κινηματογράφο του λαϊκού θεάματος, καταφεύγοντας στην ποιητική γραφή και τις εικαστικές αναζητήσεις. Όμως η έλλειψη παιδείας, σεναρίου και γνώσης των κωδίκων, σε συνδυασμό με την κρατική ασοργία για τον κινηματογράφο, την επιβολή της δικτατορίας και τη συνακόλουθη λογοκρισία, οδήγησαν τον τελευταίο σε πλήρη ρήξη με το εν δυνάμει κοινό του, που στάθηκε σχεδόν αμέτοχο έως αρνητικό στις αναζητήσεις του κινηματογράφου του δημιουργού (auteur). Τα τελευταία χρόνια πολλοί δημιουργοί, αμφισβητώντας την κατάσταση στην οποία περιήλθε ο ελληνικός κινηματογράφος, τόσο στο επίπεδο της αποδοχής του από το κοινό όσο και στο επίπεδο των εκφραστικών του μέσων με την πλήρη κυριαρχία των ερμητικών και συμβολικών στοιχείων, επιχειρήσαν μια στροφή προς τον κινηματογράφο των ειδών. Έτσι, η επανασυγκόλληση του κινηματογράφου με το κοινό του θα διενεργηθεί σιγά σιγά, μέσα από κομεντί και κωμωδίες: *Λούφα και παραλλαγή* του Περχάκη, *Βαλκανιζατέρ* του Σωτήρη Γκορότσα, *Ο οργανισμός της αγελάδας* και *Η διακριτική γοητεία των αρσενικών* της Όλγας Μαλέα, *Τέλος εποχής* του Αντώνη Κόκκινου. Η γενική τάση προς τις εμπορικές νόρμες και τις επιταγές της αγοράς είναι γεγονός. Ταυτόχρονα παρατηρείται μια γενικότερη στροφή από το κοινό προς τον κινηματογράφο του λαϊκού θεά-

ματος ως κύρια επιλογή διασκέδασης, κυρίως από τους νέους. Μέσα σε αυτό το κλίμα, ελληνικές ταινίες, που «παίζουν» με το γούστο του κοινού και αναπαράγουν κοινά στερεότυπα και κοινωνικές στάσεις, βρίσκουν έντονη αποδοχή από το κοινό.

Οριοθετώντας σχηματικά τις κύριες τάσεις της φετινής παραγωγής από αισθητική, κυρίως, άποψη, παρατηρούμε ότι οι μισές τουλάχιστον παραγωγές ανήκουν, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, στο είδος της κωμωδίας. Τα κύρια ρεύματα στη φετινή παραγωγή είναι τρία: i. Το ρεύμα της νατουραλιστικής κωμωδίας, π.χ. το *Safe sex* των Ρέππα/Παπαθανασίου, η *Αγάπη είναι ελέφαντας* του Τζίτζη, ii. Το ρεύμα της νοσταλγικής κομεντί, επίσης νατουραλιστικού τύπου, π.χ. το *Peppermint* του Κατάκα, το *Φοβού τους Έλληνες* του Τατούλη και iii. Το ρεύμα των υποτιθέμενων δραματολογιών κοινωνικού προβληματισμού —π.χ. *Αυτή η νύχτα μένει* του Παναγιωτόπουλου, η *Θηλυκή εταιρία* του Περράκη, το *Καναρινί ποδήλατο* του Σταύρακα, το *Κάθε Σάββατο* του Βαφέα.

Η κύρια παρατήρηση που πρέπει να γίνει αφορά την κοινή στροφή όλων ανεξαιρέτως των δημιουργών προς το νατουραλισμό και την ηθογραφία, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο του δημιουργού (auteur) των προηγούμενων χρόνων. Κάποιες εξαιρέσεις, όπως το *Μαύρο γάλα* του Τριανταφυλλίδη, το *Θα σε δω στην κόλαση* του Νικολαΐδη, *Ο βυθός της λίμνης* του Τσαρουχά και ο *Βυσινόκηπος* του Κακογιάννη, αναπαράγουν ξεπερασμένα και περιορισμένες εμπέλειας κινηματογραφικά μοντέλα.

Μία δεύτερη παρατήρηση αφορά τη μεγάλη διάσταση ανάμεσα στις προτιμήσεις του κοινού και τις απόψεις της κινηματογραφικής κριτικής. Η τελευταία, αν και «έθασε» στην κυριολεξία τις περισσότερες

από τις φετινές ελληνικές ταινίες, δείχνει πως δεν έχει τα μέσα να επηρεάσει την εμπορική πορεία των ταινιών, οι οποίες, ως οικονομικά προϊόντα, ακολουθούν το δικό τους αυτόνομο δρόμο. Ο κινηματογράφος του δημιουργού, και ένα μεγάλο μέρος της παλιάς κριτικής που ταυτίστηκε με αυτόν, έχει προ πολλού ξεπεραστεί.

Μία τρίτη παρατήρηση σχετίζεται με τα εκφραστικά μέσα των ταινιών, το σενάριο και την αφηγηματική τους δομή. Το σύνολο των έργων παρουσιάζει εγγενείς αδυναμίες στο σενάριο, στη διεύθυνση των ηθοποιών και στη γνώση των κινηματογραφικών κωδίκων. Δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότερες ταινίες παρουσιάζουν τύπους και καρικατούρες ατόμων αντί για χαρακτήρες με αυτοτελή ανάπτυξη, αναδεικνύοντας ξανά την πάγια αδυναμία των σεναρίων, αλλά και των ίδιων των σκηνοθετών, να δημιουργήσουν και να κινηματογραφήσουν αληθινούς χαρακτήρες. Η πλοκή των σεναρίων είναι σχηματική και προβλέψιμη και οι διάλογοι είτε θεατρικής μορφής είτε μελοδραματικού και πομπώδους ύφους. Πιο ειλικρινής στις προθέσεις της εμφανίζεται η ταινία του Λαζόπουλου και του Ελληνο-Αυστραλού Τατούλη, η οποία δηλώνει εξαρχής πως σκοπεύει στην αναβίωση της εμπορικής κωμωδίας του '60 και των αντίστοιχων κωδίκων της.

Το *Safe sex*, το οποίο παρουσιάστηκε ως φαινόμενο προς ανάλυση, διαγράφει τις νέες τάσεις του λαϊκού θεάματος, αναδεικνύοντας τη στροφή του κοινού προς ένα δικό του και εύκολα αναγνωρίσιμο κινηματογράφο. Η πρόσληψη της συγκεκριμένης ταινίας, καθώς και η θέασή της από ένα κοινό που ποτέ πριν δεν πήγαινε στον κινηματογράφο, καταδεικνύει την τάση του ίδιου του κινηματογράφου να υποκαθιστά όλες τις άλλες μορφές θεάματος, κάποιες

φορές και την τηλεόραση, λειτουργώντας ως ο κύριος μηχανισμός παραγωγής και αναπαραγωγής στερεοτύπων και κανόνων στη σύγχρονη εποχή. Το *Safe sex* χρησιμοποίησε αναγνωρίσιμους τύπους σε τρία επίπεδα: α) ηθοποιούς γνωστούς από τα τηλεοπτικά σίριαλ και άρα οικείους στους (τηλε)θεατές, β) τύπους της μεσαιας αστικής τάξης αναγνωρίσιμους από τους ίδιους και γ) πρότυπα προς μίμηση για τους μικροαστούς και, ταυτόχρονα, έκδηλη διάθεση και επιμονή για ανοδική κινητικότητα. Ο υποτιθέμενος χλειασμός δεν αμφισβητούσε την κοινωνική συγκρότηση αλλά μόνο τις σεξουαλικές προτιμήσεις των ηρώων, άρα ήταν επιφανειακός και ανώδυνος και, τελικά, ανταποκρινόμενος στην κοινή φαντασίωση της κλειδαρότρυπας. Η ταινία, ωστόσο, παραμένει η πιο άρτια στις προθέσεις και στους στόχους της.

Ο Περράκης, με τη *Θηλική εταιρία*, παραμένει νατουραλιστής χωρίς εμβάθυνση και με ελάχιστες εσωτερικές συγκρούσεις στους χαρακτήρες των ηρώων. Έτσι, ενώ ξεκινάει με άλλες προθέσεις, που παρατέμνουν στις πολύ καλές προηγούμενες ταινίες του, καταλήγει στο ίδιο αποτέλεσμα με τις ταινίες τύπου *Safe sex*. Ο Παναγιωτόπουλος, από την άλλη μεριά, ο έτερος της παλιάς γενιάς, μακριά από το πνεύμα προηγούμενων ταινιών του, φτιάχνει μια καθαρά αφηγηματική ταινία, παίζοντας με τους κώδικες του μελό ή/και την προσπάθεια αναβίωσής του με σύγχρονα στοιχεία. Όμως και αυτή η ταινία εμφανίζει τις ίδιες αδυναμίες με τις ταινίες των προηγούμενων δημιουργών.

Πάντως, ως γενική παρατήρηση, θα λέγαμε πως καμιά από αυτές τις ταινίες δε θα μπορούσε να σταθεί με αξιώσεις στη διεθνή αγορά, καταφέροντας να δώσει κάτι διαφορετικό από τις ήδη δεδομένες προσλή-

ψεις του ξένου κοινού για τη σύγχρονη νεοελληνική πραγματικότητα: εξωτισμός, αναχρονισμός και κοινωνική αταξία.

Από όλους τους δημιουργούς μόνο ο Αβδελιώτης, με την *Εαρινή σίναξη των αγροφυλάκων*, ήταν συνεπής στο προσωπικό ύφος που έχει χαράξει από την εποχή της πρώτης του μεγάλου μήκους ταινίας, *Το δέντρο που πληγώναμε*. Πρόκειται για τη μόνη ταινία δημιουργού, με ιδιαίτερες αρετές και επεξεργασία των θεμάτων του, που ξεφεύγει από τις συνταγές του κυρίαρχου εμπορικού λόγου. Η δημιουργία του, ωστόσο, παραμένει και αυτή νατουραλιστική, φορμαλιστική και εκτός του διαλόγου δημιουργών και δυναμικής της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας.

Τελικά δεν μπορούμε να μιλάμε για ένα «νέο» ελληνικό κινηματογράφο, αφού τέτοιος δε φαίνεται να υπάρχει. Στην ουσία αναφερόμαστε σε μια συνέχεια ή, μάλλον, «προσπάθεια» συνέχειας του παλιού εμπορικού κινηματογράφου των ειδών, των δεκαετιών του 1950 και 1960, σε αντιδιαστολή προς τον ονομαζόμενο «νέο ελληνικό κινηματογράφο» που ακολούθησε την παρακμή και την εξαφάνιση του προηγούμενου λαϊκού και αφηγηματικού κινηματογράφου. Όμως, αυτός ο κινηματογράφος είχε υποκαταστήσει τα λαϊκά θεάματα και τα λαϊκά αναγνώσματα (θεατρική επιθεώρηση, θέατρο σκιών, λαϊκό μυθιστόρημα), ενώ δανείστηκε την αισθητική, τους τύπους και τα αφηγηματικά μοντέλα των άλλων ειδών θεάματος. Ωστόσο, το έπραξε σε μια εποχή που η λαϊκή κουλτούρα είχε άμεση ανάγκη εκβολής στις μαγικές παραστάσεις των δικών της εικόνων. Γι' αυτό και ο κινηματογράφος εκείνης της εποχής υπήρξε η κύρια μορφή λαϊκού θεάματος, που ενσωμάτωσε τις υπόλοιπες και λειτούργησε ως μια «πα-

ρηγορητική» των μαζών στις καθημερινές κοινωνικές διευθετήσεις των λαϊκών στρωμάτων.

Αντίθετα, το τωρινό φαινόμενο της υποτιθέμενης ανάκαμψης της εγχώριας παραγωγής, αν συνεχιστεί με αυτό τον τρόπο, θα είναι μια φάρσα, μια κακέκτυπη επανάληψη, με τα «δάνεια» να προέρχονται, τη φορά αυτή, από την τηλεόραση, τα σίριαλ και τις εντυπωσιακές καθημερινές ειδήσεις. Σήμερα, ωστόσο, υπάρχουν εθνικές κινηματογραφίες, όπως η σκανδιναβική, η αγγλική, η γαλλική, η κινεζική, η περσική, οι οποίες αντιπροτείνουν ένα διαφορετικό κινηματογράφο από τον κυρίαρχο χολιγουντιανό των εξειδικευμένων ειδών ή το λαϊκίστικο εγχώριο. Η παγκόσμια κυριαρχία

του χολιγουντιανού μοντέλου, όπως φαίνεται, οφείλεται σε πολλούς λόγους, που αφορούν τόσο την κάθε χώρα ξεχωριστά όσο και τη θέση της καθεμιάς στη νέα παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα. Για την Ελλάδα, συγκεκριμένα, οι λόγοι απουσίας μιας ισχυρής κινηματογραφίας σε συνεχή διάλογο δημιουργών, κοινού και κοινωνικής πραγματικότητας εντοπίζονται στην απουσία του μυθιστορηματικού λόγου, στην εμμονή στις ηθογραφίες, στην απορρόφηση του κοινωνικού στοχασμού από το λαϊκισμό και το μικροαστισμό, στον εθνικισμό και στον εξωτισμό, στην απουσία κρατικής σχολής κινηματογράφου και σεναρίου, καθώς και στην απουσία ρευμάτων σκέψης και αισθητικών καινοτομιών.