

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

“ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ”

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΕΞΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ
ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

Εξέταση της αλληλεπίδρασης αστικού χώρου και κινηματογραφικής
μορφής σε κινηματογραφικές ταινίες της περιόδου 1998-2020

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ελένη Χρυσοπούλου

(Α.Μ.4122Μ021)

Αθήνα, 2024

Τριμελής Επιτροπή

Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Αφροδίτη Νικολαΐδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου

Άννα Πούπου, Επίκουρη Καθηγήτρια Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου



Copyright © Ελένη Χρυσοπούλου, 2024

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας πτυχιακής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της πτυχιακής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση πτυχιακής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Φωτογραφίες	4
Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή	7
Μεθοδολογία	13
Κεφάλαιο Πρώτο	17
Σχέση Κινηματογράφου με την πόλη.....	17
Κεφάλαιο Δεύτερο	26
Σχέση ελληνικού κινηματογράφου με την πόλη	26
Κεφάλαιο Τρίτο	37
Αθηναϊκές Ταινίες Πόλης(1998-2020)	37
Από την άκρη της πόλης.....	39
Φθινά Τσιγάρα.....	42
Τσίου	46
Ο μαχαιροβγάλτης	49
Tungsten	51
Wasted Youth	54
Οι Αισθηματίες	56
Το μικρό ψάρι	59
Park.....	62
Πλατεία Αμερικής	67
Πρόστιμο	71
Συμπεράσματα	72
Πηγές-Βιβλιογραφία	76
Πηγές.....	76
Βιβλιογραφία.....	76
Δημοσιεύσεις στο ιστολόγιο	79
Δημοσιεύσεις στο ιστολόγιο για 11 αθηναϊκές ταινίες πόλης	79
Παράρτημα.....	82
Φωτογραφίες.....	82

Φωτογραφίες

Φωτογραφία 1 : Η γέφυρα Westminster, το 1800	08
Φωτογραφία 2 : Άνδρας, που υποδύεται ότι κινηματογραφεί γυναίκα	17
Φωτογραφία 3 : Σκηνή από την “Άκρη της πόλης”	39
Φωτογραφία 4 : Σκηνή από τα “Φθηνά Τσιγάρα”	42
Φωτογραφία 5 : Σκηνή από τον “Τσίου”	46
Φωτογραφία 6 : Σκηνή από τον “Μαχαιροβγάλτη”	49
Φωτογραφία 7 : Σκηνή από το “Tungsten”	51
Φωτογραφία 8 : Σκηνή από το “Wasted Youth”	54
Φωτογραφία 9 : Σκηνή από τους “Αισθηματίες”	56
Φωτογραφία 10 : Σκηνή από το “Μικρό Ψάρι”	59
Φωτογραφία 11 : Σκηνή από το “Park”	62
Φωτογραφία 12 : Σκηνή από το “Πλατεία Αμερικής”	67
Φωτογραφία 13 : Σκηνή από το “Πρόστιμο”	71

Περίληψη

Τόσο ο κινηματογράφος όσο και ο χώρος διαπλάθονται και εξελίσσονται κάτω από την επίδραση των κοινωνικών, πολιτικών οικονομικών και ιδεολογικών ρευμάτων της κάθε εποχής και ο τρόπος που αλληλεπιδρούν και διαμορφώνονται αποτελεί τεκμήριο πολιτισμικής και κοινωνικής ζύμωσης. Οι κινηματογραφικές ταινίες, λοιπόν, αναδεικνύονται ως τρόπος καταγραφής και οπτικής του αστικού χώρου, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν πολιτισμική πρακτική, καθορισμένη από την προνομιούχα σχέση τους με αυτόν. Διερευνήσαμε, λοιπόν, την αλληλεπιδραστική σχέση της κινηματογραφημένης πόλης με την αστική γεωγραφία της πόλης, η οποία μετασχηματίζεται την τελευταία εικοσαετία, αναζητώντας τις αναπαραστάσεις της πόλης στον ελληνικό κινηματογράφο του παρελθόντος, και του παρόντος και τις συγκλίσεις εκείνες που καθορίζουν τα αισθητικά και εκφραστικά μέσα των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου, ιδωμένου ως ολικό κοινωνικό φαινόμενο. Η μέθοδος που ακολουθήσαμε είναι εκείνη της μελέτης περίπτωσης κι εκτός από την εξέταση μιας πλειάδας ταινιών πόλης του Παλιού και Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, επικεντρωθήκαμε σε ταινίες, που καλύπτουν τη χρονική περίοδο από το 1998 έως το 2020 και συγκεκριμένα: “Από την άκρη της πόλης” (Γιάνναρης, 1998), “Φτηνά τσιγάρα” (Χαραλαμπίδης, 2000), “Τσίου” (Παπαδημητράτος, 2005), “Ο μαχαιροβγάλτης” (Οικονομίδης, 2010), “Tungsten”, (Γεωργόπουλος, 2011), “Μικρό Ψάρι” (Οικονομίδης, 2014), “Οι αισθηματίες”, (Τριανταφυλλίδης, 2014), “Wasted Youth” (Παπαδημητρόπουλος και Φόγκελ, 2015), “Πλ.Αμερικής” (Σακαρίδης, 2016), “Park” (Εξαρχου, 2016), “Πρόστιμο” (Μπόγρης, 2020).

Εξετάσαμε περισσότερες μεταβλητές (κινηματογραφικές κι αφηγηματικές τεχνικές και μηχανισμούς, θεματολογία κ.α.), ώστε να αναδειχθούν οι συνδέσεις των διαφόρων αισθητικών των αναπαραστάσεων της Αθήνας, προσπαθώντας να ανιχνεύσουμε το ρόλο της ελληνικής φιλμογραφίας στην κατανόηση του χώρου και της πόλης υπό την πίεση της ιστορίας και της πολιτικής.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, χώρος, ταινίες πόλης, αθηναϊκό αρνητικό, κρίση

**SPACE AND CINEMA-DEPICTIONS OF ATHENS IN THE YEARS OF CRISIS -
EXAMINING THE INTERACTION OF URBAN SPACE AND CINEMATIC FORM IN FILMS
OF THE PERIOD 1998-2020.**

ELENI CHRYSOPOULOU

Abstract

Both the cinema and the space develop and evolve under the influence of the social, political, economic and ideological currents of each era and the way they interact and are formed is evidence of cultural and social fermentation. Films, therefore, emerge as a way of recording and visualizing the urban space, while at the same time, they are a cultural practice, determined by their privileged relationship with it. So, we investigated the interactive relationship of the filmed city with the urban geography of the city, which has been transformed in the last twenty years, looking for the representations of the city in the Greek cinema of the past and the present and the convergences that determine the aesthetic and expressive means of the films of the Greek cinema, seen as a total social phenomenon. The method we followed is that of the case study and in addition to examining a number of city films of the Old and New Greek Cinema, we focused on films covering the time period from 1998 to 2020 and specifically: "From the edge of the city" (Giannaris , 1998), "Cheap Cigarettes" (Charalambidis, 2000), "Tsiou" (Papadimitratos, 2005), "The Knife Puller" (Oikonomidis, 2010), "Tungsten", (Georgopoulos, 2011), "Micro Psari" (Oikonomidis, 2014), "The Sentiments", (Triantafyllidis, 2014), "Wasted Youth" (Papadimitropoulos and Fogel, 2015), "Pl.Amerikis" (Sakaridis, 2016), "Park" (Exarchou, 2016), "Fine" (Bogris, 2020).

We examined more variables (cinematic and narrative techniques and mechanisms, thematics, etc.), in order to highlight the connections of the various aesthetics of the representations of Athens, trying to detect the role of Greek filmography in the understanding of space and the city under the pressure of history and politics.

Keywords: cinema, space, city films, Athenian negative, crisis

“Ψάχνω τις αισθήσεις μου σαν εξερευνητής των πόλων. Μόλις ανακαλύψω μια μικρή συγκίνηση, μια τόση δα, έστω και ανάμνηση από την πληθώρα εκείνη του παλιού μου καιρού, τη βάζω στο σεντούκι με προσοχή και την καταγράφω σαν χρυσοθήρας στο αρχείο...”¹

Τώνια Μακετάκη

Εισαγωγή

Κατά την περίοδο της πρώιμης αναγέννησης (14ος-15ος αιώνας) οι καλλιτέχνες, ζωγράφοι, ποιητές ταξίδευαν στην εξοχή, αναζητώντας τις φυσικές και ψυχικές “μαλακτικές” ιδιότητες της φύσης. Χαρακτηριστική είναι η ζωγραφική αφηγηματικότητα των Vedutisti, των τοπιογράφων, που γνώρισαν ιδιαίτερη άνθιση στη Ιταλία το 16ο αιώνα. Τα βουκολικά τοπία, οι αναδυόμενοι λόφοι, οι δασικές εκτάσεις και οι ανεμοδαρμένες ακτογραμμές αντιτίθενται στις συνωστισμένες πόλεις κι αργότερα, την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης, από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα έως τις αρχές του 20ου, στις ολοένα αυξανόμενα μηχανοποιημένες μητροπόλεις, στις οποίες κατέφευγαν οι αγροτικοί πληθυσμοί σε αναζήτηση εργασίας. Οι πόλεις επικρίνονταν ως βλαβερές και μολυσμένες και καταδικάζονταν για την απουσία πνευματικότητας και για τη διαφθορά τους. “Αυτές οι μητροπολιτικές χοάνες της ανομίας”, γράφει ο λογοτέχνης Iain Banks θεωρούνταν “αφύσικοι τόποι”, “μακριά από τον Κήπο της Εδέμ”². Ο Nicholas Green θεωρεί ότι οι καταπιεστικές συνθήκες της μητρόπολης συναινούν στη διαμόρφωση ενός “φυσικού τοπίου”, πέρα από τους τοίχους της πόλης. Παράλληλα, ωστόσο, ο Green αναδεικνύει “την πόλη ως την οντότητα, που παρήγαγε το λεξιλόγιο του βλέμματος”³. Ο Malcolm Andrews περιγράφει τις πυκνοκατοικημένες πόλεις ως “δυσανάγνωστες”⁴, τόσο πυκνές και αποσπασματικές, που δεν μπορεί να συνενωθούν σε μια συνολική άποψη.

Ο φυσιολάτρης ποιητής William Wordsworth, από την άλλη, το 1802 εξαίρει τη

¹ <http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/2150-tonia-marketaki>

² Catherine Elwes, 2022, Landscape and the Moving Image, Intellect, pg 32

³ Οπ.π. pg 36

⁴ Malcolm Andrews, 2022, Landscape and Western Art (Oxford History of Art), 1st Edition, Oxford University Press

βιομηχανική ομορφιά του Λονδίνου, μιας πόλης, που δεν κοιμάται ποτέ⁵ και ο Μαρξ, λαμβάνοντας υπόψη του το πνεύμα της καπιταλιστικής παραγωγής και τις διαδικασίες και τις δυνάμεις, που συνιστούν τα βιομηχανοποιημένα καταναλωτικά αγαθά, βλέπει την εξαφάνιση των ιστορικών σχέσεων πόλης και της ως τότε διαλεκτικής συνεκδοχής της, της υπαίθρου και τοποθετεί στα ερείπιά τους τη μητρόπολη⁶, στην καρδιά της Νεωτερικότητας.



Φωτογραφία 1: Η γέφυρα Westminster, το 1800

Η πόλη και η αστική αρχιτεκτονική αποτελούν κεντρικά συστατικά στοιχεία της εποχής. Στους πολεοδόμους και τους αρχιτέκτονες αποδίδονται, κατά το 19ο αιώνα, καλλιτεχνικές ιδιότητες, ενώ “η κατασκευή έχει, σύμφωνα με τον Walter Benjamin, το ρόλο του υποσυνειδήτου.”⁷ Η πόλη, ωστόσο, δεν αποτελεί μόνο αρχιτεκτονική ή πολεοδομικό σχέδιο, είναι η άρρηκτη σύνδεση των ανθρώπων με το αστικό χώρο. Ο χώρος είναι, σύμφωνα και με τον Σταύρο Σταυρίδη “μια ενεργός μορφή κοινωνικών σχέσεων, μια συγκροτητική διάσταση των κοινωνικών σχέσεων και μαζί ένα σύνολο σχέσεων” ενώ οι πόλεις συγκροτούν “ένα ενεργό πολιτικό σώμα, ένα υπό διεκδίκηση

⁵William Wordsworth, 1807, Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802, Poems in Two Volumes, Longman, Hurst, Rees, and Orme

⁶ Niccolò Cuppini, Global Marx, History and Critique of the Social Movement in the World Market, Brill, 2022, Chapter 6, pgs 74-75

⁷ Walter Benjamin, Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αιώνα, Παρουσίαση του 1939, Ουαπίτι, 2020, σελ. 34

συλλογικό συμβολικό κεφάλαιο”⁸.

Ο Simmel θεωρεί ότι η συνύπαρξη στη μεγαλούπολη συγκροτείται μέσα από ένα μεταβαλλόμενο μοτίβο εσωτερικών κι εξωτερικών ερεθισμάτων, που υποβάλλει τους κατοίκους στην εντατικοποίηση της νευρικής τους διέγερσης⁹ και προτείνει τη διανοητικότητα ως ένα τρόπο που “προστατεύει την υποκειμενική ζωή του ατόμου από τη συνθλιπτική ένταση του τρόπου ζωής στη μεγαλούπολη”¹⁰. Η διανοητικότητα δεν εκτυλίσσεται εντός του ιδιωτικού χώρου του ατόμου, αλλά στον αστικό χώρο της πόλης, στα καφενεία, στα θέατρα, στις λέσχες, που αποτελούν πεδία ενεργών πρακτικών, νοοτροπιών και τεχνικών, στο δημόσιο χώρο, όπου συντελούνται διαπραγματεύσεις ενός κοινού νοήματος και ενός τρόπου συνύπαρξης, που περικλείει τα όνειρα των ανθρώπων, τις πολλαπλές ερμηνείες μιας εδαφικής και πολιτικής πραγματικότητας. Διαχωρίζεται, λοιπόν, ο ιδιωτικός χώρος του ατόμου, εντός του οποίου εκτυλίσσονται οι ανακουφιστικές “φυσικές” σχέσεις της γονεϊκότητας και της φιλίας σε σχέση με το δημόσιο χώρο, εντός του οποίου το άτομο επινοεί τον εαυτό του, παρατηρεί συμπεριφορές, σχέσεις, σκηνές κι επιλέγει είτε να συμμετέχει ή να μην εμπλακεί σε οτιδήποτε περνά από το οπτικό του πεδίο, διατηρώντας ταυτόχρονα το δικαίωμα τόσο της ορατότητας όσο και της απομόνωσης. Η κοινωνική συναναστροφή παύει να αποτελεί προϋπόθεση άντλησης γνώσης, αντικαθίσταται από τη “γαστρονομία του ματιού”, όπως την αποκαλεί ο Balzac¹¹, που γίνεται ο απαραίτητος τρόπος βίωσης της δημόσιας ζωής.

Οι προδρομικές μορφές της κινούμενης εικόνας, των τοπιογραφιών, των διοραμάτων, των εκθεμάτων των cabinets de curiosites και των μουσείων ανατομίας, οι χάρτες και τα ταξιδιωτικά σκίτσα, οι μηχανικές κινήσεις των αυτομάτων, που περιορίζονται στο εσωτερικό δωματίων και που μετεωρίζονται μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας εξεικόνισης, τροφοδοτούν το ηδονοβλεπτικό βλέμμα του νεωτερικού ανθρώπου κι ενεργοποιούν τους μηχανισμούς της μνήμης, του συναισθήματος και του αναστοχασμού του. Η ενηλικίωση αυτών των φανταστικών, ενδόμυχων διαδρομών γίνεται με τις κινηματογραφικές ταινίες, που

⁸ Σταύρος Σταυρίδης, Κοινός χώρος, Η πόλη ως τόπος των κοινωνιών, 2018, angelus novus,

⁹ Georg Simmel, Πόλη και Ψυχή, Έρασμος, Οι Ιδέες, Επιμέλεια Μ.Λαμπρίδη, 1993, αρ.21 σελ.14

¹⁰ Οπ.π. σελ.15

¹¹ Richard Senet, Η τυραννία της οικειότητας, Ο δημόσιος και ο Ιδιωτικός χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό, Νεφέλη, 1999, σ. 45

ενσωματώνουν, κατά το 19ο αιώνα, τη φανταστική περιπλάνηση σε διαφορετικές τοποθεσίες κι εποχές, υπερβαίνοντας το χώρο και το χρόνο.

Η γέννηση του κινηματογράφου εγγράφεται στην καρδιά της Νεωτερικότητας, αποτελεί μέρος της ριζικής διαμόρφωσης του τόπου, του βλέμματος, της αισθητικής, που αποκτούν προνομιακό πεδίο το χώρο του άστεως, ενώ οι κινούμενες εικόνες του κινηματογράφου συμπυκνώνουν τη συγκίνηση της αλληλεπίδρασης των αισθήσεων.

Για την σχέση της πόλης με τον κινηματογράφο μίλησε ο Lewis Mumford, το 1937, που χαρακτήρισε και τα δύο “προϊόντα της μοντέρνας εποχής”¹². Η κινούμενη εικόνα, που καταγράφει ο κινηματογράφος, διαφυλάσσει καταρχήν την υλική μορφή της πόλης κι ανταποκρίνεται στο ρόλο της διαφύλαξης των πολιτιστικών μνημείων. Οι Benjamin και Kracauer, ήδη από τη δεκαετία του ‘30, θεωρούν τις ταινίες μυθοπλασίας, είτε αυτές προβάλλουν την πόλη μέσα από τις κατασκευασμένες στα στούντιο αναπαραστάσεις της, είτε με εξωτερικές λήψεις, ως μνημειακές καταγραφές των αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών μεταμορφώσεων των αστικών οργανισμών, αλλά και των αλλαγών στην αντίληψη και στη νοοτροπία για τη πόλη, στην κοινωνική εμπειρία σε σχέση με το εμπόρευμα και τη φαντασμαγορία της αγοράς¹³.

Οι αλλαγές στη χωρική διαφοροποίηση και στην οργάνωση της ανθρώπινης δραστηριότητας και ειδικότερα της πολιτισμικής παραγωγής φέρουν τη σφραγίδα της πολιτικής και της ιδεολογίας. Τόσο ο κινηματογράφος όσο και ο χώρος διαπλάθονται και εξελίσσονται κάτω από την επίδραση των κοινωνικών, πολιτικών οικονομικών και ιδεολογικών ρευμάτων της κάθε εποχής και ο τρόπος που αλληλεπιδρούν και διαμορφώνονται αποτελεί τεκμήριο πολιτισμικής και κοινωνικής ζύμωσης. Οι κινηματογραφικές ταινίες, λοιπόν, αναδεικνύονται ως τρόπος καταγραφής και οπτικής του αστικού χώρου, ενώ ταυτόχρονα, σύμφωνα και με τον Walther Benjamin¹⁴, αποτελούν πολιτισμική πρακτική, καθορισμένη από την προνομιούχα σχέση τους με αυτόν.

¹²Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Giuliana Bruno, Ο κινηματογράφος και η Γεωγραφία της Νεωτερικότητας, νήσος, 2011 σελ.43

¹³ David Bordwell, Noel Carroll (1996), Post-theory, Reconstructing Film Studies, , Wisconsin Studies in Film pg 9

¹⁴ Howard Eiland, On Benjamin’s Theory of Film, The Promise of Cinema, 8 Οκτωβρίου 2016

Ο κινηματογραφιστής και θεωρητικός του μοντάζ Sergei Eisenstein προσδίδει στον κινηματογράφο τη μεταμορφωτική ιδιότητα των επιτευγμάτων της ιστορίας όλων των τεχνών και της συνολικής εμπειρίας της ανθρωπότητας στους αιώνες¹⁵.

Στο βιβλίο του “Montage and Architecture”, το 1938, υπογραμμίζει τη σχέση του κινηματογράφου και του αρχιτεκτονικού συνόλου, επισημαίνοντας τον παραλληλισμό των κινούμενων εικόνων της μνήμης με εκείνες των κινούμενων εικόνων μιας κινηματογραφικής ταινίας, κατ’ αναλογία με την ενεργοποίηση της μνήμης ενός flaneur (πλάνητα), κατά τη διάρκεια ενός αρχιτεκτονικού περιπάτου. Οι κινηματογραφικές ταινίες γίνονται, έτσι, το πεδίο του φιλικού, αλλά και του αφηγηματικού χώρου κι αποτελούν ευκαιρία μιας εκ νέου χαρτογράφησης του χώρου της πόλης στα χνάρια μιας αστικής ψυχογεωγραφίας¹⁶.

Ακόμη, η υιοθέτηση ενός θέματος, η αφήγηση μιας ιστορίας είναι ένας από τους τρόπους που οι άνθρωποι επιλέγουν να μοιρασθούν τους φόβους τους, τις κοινές τους ελπίδες, τα συναισθήματα και το όραμά τους για να ξεφύγουν από την μέγγενη του κοινού τους πεπρωμένου. Οι αναπαραστάσεις της ανθρώπινης επιθυμίας δημιουργούν φαντασιακούς χώρους, τον κινηματογράφο, που μπορεί μεν να περιγράφονται από τον χώρο και τον χρόνο της σύγχρονης μεγαλούπολης για παράδειγμα, δημιουργούν ταυτόχρονα τις συνθήκες ενός περάσματος σε μια φαντασιακή γεωγραφία. Οι κοσμοεικόνες των κινηματογραφικών ταινιών, δηλαδή, διαφέρουν μεταξύ τους, αλλά κάθε μια από αυτές τις κοσμοεικόνες γίνεται κάτι απόλυτο. Η πολλαπλότητά τους δεν μπορεί να καταργήσει την εγκυρότητα καθεμιάς χωριστά μέσα στη σφαίρα της. Προσφέρουν μια μοναδικά καθορισμένη, αλλά συγχρόνως αιώνια στάση απέναντι στην ολότητα της ζωής. Με άλλα λόγια, οι εικόνες των ταινιών μυθοπλασίας δημιουργούν αυτόνομες κινηματογραφικές γεωγραφίες, κατασκευάζουν ουτοπικά ή δυστοπικά οράματα, ενώ παράλληλα διαμορφώνουν την εικόνα για τον αστικό χώρο του παρελθόντος και του μέλλοντος και προωθούν αστικά μοντέλα, διαμορφώνοντας τη συλλογική μνήμη για την πόλη.

Επιπλέον, οι κινηματογραφικές τεχνικές καταγραφής του χώρου, η επιλογή του κάδρου, η υιοθέτηση συγκεκριμένης απόστασης από το κινηματογραφούμενο

¹⁵ Robert Stam, Εισαγωγή στη θεωρία του Κινηματογράφου, Πατάκης, 2020, σελ.62

¹⁶ Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Giuliana Bruno, Ο κινηματογράφος και η Γεωγραφία της Νεωτερικότητας, νήσος, 2011, σελ.59

υποκείμενο/αντικείμενο, η κίνηση της κάμερας, ο τρόπος σκηνοθεσίας, αλλά και η επιλογή του χώρου κινηματογράφησης προσδίδουν συγκεκριμένη οπτική για το χώρο, απαλλάσσοντας τον από την ουδέτερη πρόσληψή του. Είναι ενδεικτική άλλωστε η φράση του Andre Bazin ότι “κάθε τεχνική παραπέμπει σε μια μεταφυσική”¹⁷.

Στο πλαίσιο αυτό, μέσω της παρούσας εργασίας, αναζητούμε τις τυχόν συγκλίσεις των διαφορετικών αισθητικών αποτυπωμάτων της πόλης και ειδικότερα της Αθήνας. Εξετάζουμε τον τρόπο που ο χώρος επιδρά στις στυλιστικές κι αφηγηματικές τεχνικές των ταινιών και των δημιουργών, το ρόλο των επιλεγμένων χώρων της πόλης καθώς και τα ειδικά χαρακτηριστικά τους και λαμβάνοντας υπόψη τους χωρικούς μετασχηματισμούς, όπως καταγράφονται από τις εγχώριες κινηματογραφικές ταινίες, εξετάζεται και η αφήγηση, που καταγράφεται γι’ αυτήν.

¹⁷ Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Άννα Πούπου, Σχήματα Πόλεων: Κινηματογραφικοί Πρόλογοι, Εισαγωγικές Σεκάνς και Αστική Εικονογραφία, νήσος, 2011, σελ.67

Μεθοδολογία

Η μέθοδος που θα ακολουθηθεί, προκειμένου να απαντηθούν τα παραπάνω ζητούμενα, σχετίζεται με την προσπάθεια αποκωδικοποίησης των παραπάνω εννοιών, που θίγονται στα ερευνητικά ερωτήματα. Ειδικότερα, καλούμαστε να διερευνήσουμε τη σχέση της κινηματογραφημένης πόλης με την αστική γεωγραφία της πόλης, η οποία μετασχηματίζεται την τελευταία τριακονταετία, υπό τις πιέσεις του καπιταλισμού της παγκοσμιοποίησης και της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης. Αναζητούμε την αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο και την αλληλεπίδραση πόλης και κινηματογράφου, τις συγκλίσεις εκείνες που καθορίζουν τόσο τα αισθητικά και εκφραστικά μέσα των ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών ως κοινωνικά φαινόμενα. Επιπλέον, εξετάζουμε τις αναπαραστάσεις του πρόσφατου παρελθόντος, και του παρόντος μέσω των κινηματογραφικών ταινιών, κάνοντας, όπως μας υπενθυμίζει ο A. Gramsci¹⁸, σύγχρονη πολιτική κι αναζητούμε τις αφηγήσεις των εθνικών ταυτοτήτων αλλά και των ταυτοτήτων που διαφεύγουν και παρεισφρέουν στο συλλογικό φαντασιακό ως εξαιρέσεις.

Η θεωρητική συσχέτιση του τόπου και του κινηματογράφου αφήνει ανοιχτό το ερώτημα της πρακτικής αλληλεπίδρασής τους. Οδηγούμαστε στην επιλογή της μελέτης περίπτωσης, ως μεθοδολογικού εργαλείου και συγκεκριμένα της επεξηγηματικής μελέτης περίπτωσης, που προσπαθεί, περιγράφοντας ένα “φαινόμενο”, να το εξηγήσει. Η εργασία θα επιδιώξει να εξετάσει ενδεικτικές μονάδες ανάλυσης στην ελληνική φιλμογραφία, ειδικότερα, τα τελευταία τριάντα χρόνια, όπως: Από την άκρη της πόλης (Γιάνναρης, 1998), Φτηνά τσιγάρα (Χαραλαμπίδης, 2000), Τσίου (Παπαδημητράτος, 2005), Ο μαχαιροβγάλτης (Οικονομίδης, 2010), Tungsten, (Γεωργόπουλος, 2011), Μικρό Ψάρι (Οικονομίδης, 2014), Οι αισθηματίες, (Τριανταφυλλίδης, 2014), Wasted Youth (Παπαδημητρόπουλος και Φόγκελ, 2015), Πλ.Αμερικής (Σακαρίδης, 2016), Park (Έξαρχου, 2016), Πρόστιμο (Μπόγρης, 2020).

Βασική πηγή πληροφοριών, επομένως, είναι οι ίδιες οι ταινίες, εξετάζοντας, κατά

¹⁸ Priscilla Compton, Antonio Gramsci, Critical Film Theory: The Poetics and Politics of Film, 11Φεβρουαρίου 2015, Lafayette College

την παρακολούθησή τους, περισσότερες μεταβλητές(κινηματογραφικές κι αφηγηματικές τεχνικές και μηχανισμούς, θεματολογία κ.α.), ώστε να αναδειχθούν οι συνδέσεις των διαφόρων αισθητικών των αναπαραστάσεων της Αθήνας, παράλληλα με την οικοδόμηση μια γλωσσικής επικράτειας για την πόλη και την ιστορία της.

Έπειτα, σημαντική πηγή αποτέλεσαν οι συνεντεύξεις των σκηνοθετών των παραπάνω ταινιών, που βρίσκονται δημοσιευμένες στο διαδίκτυο, είτε σε ιστοχώρους, εξειδικευμένους στο κινηματογραφικό περιεχόμενο, είτε σε ιστοχώρους ευρύτερου ειδησεογραφικού ενδιαφέροντος, με αφορμή τη βράβευση του έργου ή του/της δημιουργού του. Η μέθοδος που ακολουθήσαμε είναι η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην κατανόηση και την ερμηνεία του νοήματος του υλικού. Ειδικότερα, εξετάσαμε τα δείγματά μας ως προς τους λόγους επιλογής των χώρων γυρίσματος από τους ίδιους τους σκηνοθέτες και τους τρόπους με τους οποίους ενδέχεται να συνδέονται με τον επιδιωκόμενο καλλιτεχνικό ή εκφραστικό στόχο.

Επιπροσθέτως, σημαντικές πληροφορίες αντλήσαμε από τα συνέδρια, τις εικαστικές εκθέσεις και τις συζητήσεις, των οποίων η θεματολογία άπτεται της συσχέτισης του αστικού χώρου με τον ελληνικό κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, υπήρξε παρακολούθηση της συζήτησης με τον ιστορικό του κινηματογράφου Βρασίδα Καραλή για τον ελληνικό κινηματογράφο στις 21 Νοεμβρίου 2023 στον Κινηματογράφο ΑΣΤΟΡ, που αποτέλεσε αφορμή για σκέψεις και προβληματισμό σχετικά με τη συνολική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, συμμετοχή στην ημερίδα με θέμα τον κινηματογράφο και την πόλη: “Αστυγραφίες στην Οθόνη”, που διοργανώθηκε από την Ταινιοθήκη της Ελλάδας (Ιερά Οδός 48 και Μεγάλου Αλεξάνδρου 134-136) από τις 11 Απριλίου έως τις 17 Απριλίου και αντίστοιχα παρακολούθηση της με το ίδιο θέμα εικαστικής έκθεσης, που διοργανώθηκε από τις 21 Ιουνίου 2023 έως τις 12 Μαΐου 2024, στην Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας, παρακολούθηση της μαγνητοσκοπημένης διημερίδας με θέμα: “Η Κρίση στην ελληνική κοινωνία μέσα από την ταινία μικρού μήκους”, που οργανώθηκε από το Φεστιβάλ Δράμας και το Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, με την υποστήριξη της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος

Ωνάση, στις 24 και 25 Απριλίου 2017¹⁹.

Ακολουθώντας το πρωτόκολλο έρευνας και συλλέγοντας τα δεδομένα μας, δημιουργήσαμε ταυτόχρονα μια βάση δεδομένων, προσπαθώντας να τα αναλύσουμε επεξηγηματικά, με τη βοήθεια της θεωρίας. Αναζητήσαμε μοτίβα στα ευρήματά μας και σε αντιπαράβολή με τη θεωρία, προσπαθήσαμε να τα ερμηνεύσουμε. Τα ευρήματά μας χαρακτηρίζονται από εγκυρότητα, λόγω της χρήσης πολλαπλών πηγών και του σχεδιασμού αιτιακής αλυσίδας ανάμεσα στα στοιχεία που χρησιμοποιήσαμε και στα ερευνητικά ερωτήματα που έχουμε θέσει. Επίσης, με το πρωτόκολλο έρευνας και με τη βάση δεδομένων της έρευνάς μας, εξασφαλίζεται η αναλυτική γενίκευση και η αξιοπιστία της, καθώς μια ενδεχόμενη επανάληψη της θα οδηγούσε στα ίδια αποτελέσματα. Ασφαλώς, η έρευνά μας, αποτελεί έρευνα μικρής κλίμακας, αφορά μόνο σε ένδεκα ταινίες του Σύγχρονου Ελληνικού Κινηματογράφου της τελευταίας εικοσιπενταετίας και συναντά αρκετούς περιορισμούς. Η περιορισμένη διάρκεια της έρευνας, ο περιορισμένος διαθέσιμος χρόνος, αλλά και ο περιορισμός των δεδομένων, που λάβαμε υπόψη στην ανάλυσή μας, εξαιτίας του σύντομου χρόνου, στενεύουν τα όρια της έρευνας. Να σημειώσουμε εδώ πως στην ανάλυση μας δε λάβαμε δεδομένα, που έχουν να κάνουν με τις συνθήκες και την οργάνωση της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, το θεσμικό πλαίσιο, που τη διέπει, τη διανομή των ταινιών, όπως επίσης και τη σχέση του κινηματογράφου με το κοινό.

Παρ' όλα αυτά, με βάση τα δεδομένα που μπορέσαμε να συλλέξουμε και παρ' όλους τους περιορισμούς, μπορούμε να οδηγηθούμε σε μια γόνιμη και παραγωγική συζήτηση για τους τρόπους επίδρασης του αστικού χώρου της Αθήνας στον ελληνικό κινηματογράφο, αλλά και για τους τρόπους αντανάκλασης της ιστορίας, της πολιτικής και της κοινωνικής εξέλιξης στον ελληνικό κινηματογράφο της, διαμέσω των αναπαραστάσεων του.

Ανατρέχουμε τόσο στη θεωρία του Siegfried Kracauer και του Walter Benjamin για την κινηματογραφημένη μεγαλούπολη της νεωτερικότητας, στην έννοια του "χρονοτόπου" του Bakhtin, όσο και στη θεωρία των λειτουργιών του R. Barthes, που καθοδηγεί και την αφήγηση των κινηματογραφικών ταινιών της περιόδου που

¹⁹ <https://www.blod.gr/lectures/i-krisi-stin-elliniki-koinonia-mesa-apo-tin-tainia-mikrou-mikous-deyteri-enotita-omilion/>

εξετάζουμε, στο έργο της Giuliana Bruno, στο οποίο αναδεικνύεται το “κινούμενο βλέμμα μέσα στην πόλη», στο έργο της Άννας Πούπου, σύμφωνα με το οποίο εξετάζονται πως χρησιμοποιούνται οι κινηματογραφικές τεχνικές, στο σχηματισμό ενός συγκεκριμένου “γλωσσικού ιδιώματος”, που υπαγορεύεται από το χαρακτήρα της πόλης και στο έργο της Αφροδίτης Νικολαΐδου, που αναδεικνύει το πως συνδέονται οι κινηματογραφικοί μηχανισμοί που χρησιμοποιούνται για την αφήγηση του αστικού χώρου με τις ιδιαίτερες πτυχές μιας πόλης, τα πολεοδομικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά της. Ταυτόχρονα, τα κείμενα της πολεοδόμου κι αρχιτεκτόνισσας Μαρίας Μαντούβαλου συμβάλλουν στην κατανόηση των διαδικασιών παραγωγής του αστικού χώρου στην Ελλάδα και των κοινωνικών σχέσεων, που συναρτώνται με αυτές. Με την αρωγή της “Ιστορίας του Ελληνικού Κινηματογράφου” του Βρασίδα Καραλή κάνουμε μια σύντομη αναδρομή στις ταινίες του Παλιού και Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου για να φθάσουμε σε μια προσεχτική εξέταση επιλεγμένων ταινιών του Σύγχρονου Ελληνικού Κινηματογράφου. Σε αυτό το πλαίσιο, έγκειται και η πρακτική συνεισφορά της εργασίας, που σχετίζεται με τον εξέχοντα ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η ελληνική φιλμογραφία στην κατανόηση του χώρου και της πόλης υπό την πίεση της ιστορίας και της πολιτικής, εντάσσοντας την πόλη κάθε φορά σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή.

Κεφάλαιο Πρώτο

Σχέση κινηματογράφου με την πόλη

Σύμφωνα με την ιστοριογραφική προσέγγιση θεωρητικών του κινηματογράφου, όπως είναι ο Eisenstein, δύο κεντρικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου ως μέσο χαρτογράφησης του χώρου της πόλης είναι το κοντινό πλάνο και το μοντάζ²⁰. Συγκεκριμένα, η ποιητική της αστικής μνήμης είναι το κοντινό πλάνο, η εστίαση στο απόσπασμα, η αλλαγή κλίμακας, η μεγέθυνση στιγμών και χώρων και η συναρμολόγησή τους, το μοντάζ²¹. Το μοντάζ μπορεί να υπερβαίνει το χώρο και το χρόνο, όταν για παράδειγμα ο σκηνοθέτης περνάει από ένα γενικό πλάνο σε ένα κοντινό ή όταν στο ίδιο πλάνο συνυπάρχουν εικόνες διαφορετικών μεγεθών κι αναλογιών ή μέσα στο ίδιο κάδρο διαφορετικά στυλιστικά υλικά (π.χ. επαγγελματικά και ερασιτεχνικά βίντεο), εξασφαλίζοντας τη συναίνεση του θεατή, ενώ ταυτόχρονα εδραιώνονται το νόημα, καθώς και τα συγκινησιακά κι αισθητικά αποτελέσματα του κινηματογραφικού έργου.



Φωτογραφία 2: Άνδρας υποδύεται ότι κινηματογραφεί γυναίκα

Ακόμη, ο γάλλος κοινωνιολόγος Alain Medam²², με αφορμή την ταινία του Wim Wenders, "Lisbon Story"(1994) διακρίνει τέσσερις τεχνικές κινηματογράφησης της πόλης, που εμφανίζονται γενικά στις εισαγωγικές σεκάνς των κινηματογραφικών ταινιών, το πανοραμικό, το τράβελινγκ, η τεχνική ένωσης δυο πλάνων, κατά την οποία η πρώτη εικόνα σταδιακά εξαφανίζεται, τη στιγμή, που η δεύτερη σταδιακά εμφανίζεται (dissolve) ή αλλιώς διπλοτυπία και η τεχνική, κατά την οποία δίνεται η εντύπωση ότι η

²⁰ Αφροδίτη Νικολαΐδου, Άννα Πούπου, Το σινεμά στο κέντρο: close up στην Αθήνα, εφσυν, 26/04/2024

²¹ Ο.π.

²² Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Άννα Πούπου, Σχήματα Πόλεων : Κινηματογραφικοί Πρόλογοι, Εισαγωγικές Σεκάνς και Αστική Εικονογραφία, νήσος, 2011, σελ.67

πόλη περικλείει το θεατή. Οι παραπάνω τεχνικές εξελίσσουν από άποψη μορφής και περιεχομένου και διαφορετικές γλώσσες για το αστικό τοπίο που λειτουργούν ως μοτίβα λόγου για την κινηματογραφημένη πόλη, υπακούοντας σε συγκεκριμένα στερεότυπα²³. Ειδικότερα, η πανοραμική τεχνική καταγραφή της πόλης, το κοίταγμα της πόλης από ψηλά, σύμφωνα με την οποία η κάμερα παραμένει σταθερή στον άξονά της, αλλά περιστρέφεται σε οριζόντιο επίπεδο είτε δεξιά προς τα αριστερά, είτε αντίστροφα, προσιδιάζοντας την κίνηση του βλέμματος του θεατή στο ύψος του κεφαλιού του, προσφέρει μια ευχάριστη καταγραφή της ολότητας της πόλης, όχι μόνο ως προς το μέγεθός της, αλλά και ως προς τις ιστορικές της επιβιώσεις. Οι γειτονιές, τα μνημεία, οι πλατείες, το συνολικό ρυμοτομικό της σχέδιο, μετατρέπουν την πόλη σε μια θεαματική εικόνα, χωρίς ο θεατής να εισπράττει τις λεπτομέρειες της αστικής καθημερινότητας, μπορεί ωστόσο να εντοπίσει τις ασυνέχειες ή τις κοινωνικές της αντιφάσεις. Με μόλις μια κίνηση του κεφαλιού του θεατή αποκαλύπτονται τόσο τα δυσδιάκριτα κι αχανή τα όρια του αστικού τοπίου, όσο και ο ιστορικός ορίζοντας της πόλης²⁴.

Το κινηματογραφικά κινούμενο βλέμμα, το τράβελινγκ προσιδιάζει περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο κινηματογραφικό βλέμμα στη βιωματική εμπειρία του σύγχρονου κατοίκου της πόλης, αλλά και στο κοίταγμα του ξένου, που διασχίζουν και οι δυο τους δρόμους της πόλης. Η κατάργηση της απόστασης από το παρατηρούμενο, που διακρίνει το τράβελινγκ από το πανοραμικό βλέμμα, αλλά ταυτόχρονα και η ταχύτητα καταγραφής των εντυπώσεων, καθώς προϋποθέτει ένα κινούμενο όχημα (αυτοκίνητο, τρένο, μηχανή, ποδήλατο) δημιουργούν μια διαδοχή εικόνων αποσπασματικών και τυχαίων, που εισάγουν το θεατή στο απροσδόκητο του αστικού τοπίου²⁵.

Στις ελληνικές ταινίες, τα διαδοχικά τράβελινγκ από τους δρόμους της πόλης άλλοτε αναδεικνύουν την αστική ανάπτυξη της Αθήνας, τότε με περηφάνια(π.χ. “Η σωφερίνα, 1964, Αλέκος Σακελλάριος, “Η Αθήνα τη νύχτα”, 1962, Κλέαρχος Κονιτσιώτης), τότε ειρωνικά (π.χ. “Τα δερβισόπαιδα”, 1960, Στέλιος Τατασόπουλος), άλλοτε λειτουργούν νοσταλγικά (π.χ. “Φθηνά Τσιγάρα, 2000, Ρένος Χαραλαμπίδης) κι άλλοτε συντονίζονται με το νεύρο και το ρυθμό της ταινίας (π.χ. “Τσίου, 2005, Μάκης Παπαδημητράτος).

Η περιγραφή και ο σχολιασμός (voice over) του αστικού χώρου της πόλης από έναν ανώνυμο συνήθως αφηγητή είναι ένας αρκετά συνηθισμένος τρόπος εισαγωγής στην

²³ Ο.π., σελ.67

²⁴ Ο.π., σελ.68-71

²⁵ Ο.π., σελ. 71-74

κινηματογραφική αφήγηση και μάλιστα ρεαλιστικής. Ο αφηγητής νοηματοδοτεί τις εικόνες και τα σύντομα πλάνα της πόλης με τρόπο τέτοιο, ώστε να συστήνει το ενδεχόμενο στο θεατή ότι η ιστορία που εκτυλίσσεται ίσως είναι λιγότερο κατασκευή και επινόηση και πιο πολύ μια πραγματικότητα, με την οποία θα μπορούσε να ταυτιστεί²⁶.

Το voice over λειτουργεί, επίσης, ως τρόπος εισαγωγής μιας πολυφωνικής αφήγησης στην ταινία, συνήθως από τους χαρακτήρες της, συστήνοντας την ιστορία από διαφορετικά πρίσματα και με διαφορετικούς τόνους, με αποτέλεσμα να αίρεται η κυρίαρχη αφήγηση²⁷. Ο αφηγηματικός σχολιασμός, για παράδειγμα, του ήρωα στα “Φθηνά Τσιγάρα”, που καταδυναστεύει με τις εμμονές του, θεματολογικά και υφολογικά, την ταινία διαφέρει από το πολυπρισματικό βλέμμα πάνω στην ίδια ιστορία, που επιλαμβάνει το voice over του Νάκου, του Μπιλ και του Τάρεκ στην “Πλατεία Αμερικής” (2016, Γιάννης Σακαρίδης).

Ο contre plunge τρόπος εισαγωγής στην κινηματογραφική αφήγηση συνίσταται σε μικρής διάρκειας πλάνα, τραβηγμένα από χαμηλή γωνία προς τα πάνω, μονταρισμένα σε γρήγορο ρυθμό, που σκοπό έχουν την παρουσίαση της πόλης από μέσα, από την πλευρά και με το βλέμμα ενός κατοίκου, που κατοικεί εντός της. Τα πλάνα συνήθως επικεντρώνονται σε αρχιτεκτονικά, διακοσμητικά στοιχεία του χώρου, από δρόμους, μνημεία, οικοδομές, από το επίπεδο της στέγης κτιρίων²⁸. Χαρακτηριστική είναι η εισαγωγική σεκάνς στην ταινία του Ροβήρου Μανθούλη “Πρόσωπο με Πρόσωπο” (1966), που περιέχει πλάνα από τις οικοδομές, κεραίες τηλεόρασης, το άγαλμα του Τρούμαν, από ανάγλυφο διακοσμητικό μνημείο, μοντέρνες πολυκατοικίες, λεπτομέρειες από καταρρέοντα νεοκλασικά σπίτια και δημόσια ουρητήρια. Όλα αυτά τα στοιχεία παραπέμπουν, χωρίς καμιά διάθεση εξιδανίκευσης, σε μια Αθήνα, που ανοικοδομείται, μεταφέροντας επιπλέον την ασφυκτική αίσθηση του ήρωα Δημήτριου Εμμανουήλ, που την επιτείνει ακόμη περισσότερο η αρνητική αναπαράσταση του αστικού χώρου.

Οι εναέριες λήψεις της πόλης παρουσιάζουν μια πόλη, που εξελίσσεται σα ζωντανός οργανισμός. Η από ψηλά χαρτογράφηση του αστικού χώρου επιτρέπουν στο θεατή την εποπτεία και τον έλεγχο του χώρου, προσδίδοντας του ταυτόχρονα μια αίσθηση υπεροχής και κυριαρχίας του πάνω στην πόλη²⁹. Η ταινία για παράδειγμα “Η Αθήνα τη

²⁶ Ο.π. σελ.74

²⁷ Ο.π., σελ. 76

²⁸ Ο.π., σελ.76

²⁹ Ο.π., σελ.81

νύχτα”(1962) του Κλέαρχου Κονιτσιώτη, ξεκινά με εναέρια πλάνα του πιο χαρακτηριστικού τοπόσημου της πόλης, της Ακρόπολης, που στέκεται παρατακτικά με το Λόφο του Λυκαβηττού και συνεχίζει με λήψεις από ψηλά κεντρικών της λεωφόρων, τη διασταύρωση της Βασιλίσσης Σοφίας με τη Βασιλίσσης Αμαλίας στην πλατεία Συντάγματος και τη διασταύρωση της Συγγρού με την Αρδηττού στις Στήλες του Ολυμπίου Διός, καθώς κι από το αεροδρόμιο στο Ελληνικό. Κατά τη διάρκεια των πλάνων, ο αφηγητής Σταύρος Ξενίδης μιλά για το πόσο έχει αλλάξει η πόλη το 1962, ακολουθώντας τα πρότυπα μοντέρνων πόλεων της Ευρώπης, όπως του Παρισιού ή του Λονδίνου.

Οι διαφορετικές επιλογές στον τρόπο κινηματογράφησης της πόλης, το μοντάζ, ακόμη και η χρήση εξωδιηγητικών στοιχείων, όπως είναι ο ήχος και η μουσική, όλα καταγράφουν το χαρακτήρα και τις μεταβολές του αστικού χώρου, ενώ ταυτόχρονα τον αναπλάθουν και τον αναδημιουργούν³⁰. Σύμφωνα με την Deborah Stevenson είναι πολύ σημαντική η διάκριση της σχέσης ανάμεσα στην πραγματική πόλη της βιωμένης εμπειρίας και τη φαντασιακή πόλη της αναπαράστασης³¹. Η πραγματική πόλη της βιωμένης εμπειρίας είναι η πόλη της καθημερινότητας, όπου η εμπειρία διαμεσολαβείται μέσω της δράσης των υποκειμένων στο δημόσιο και ιδιωτικό χώρο. Τα υποκείμενα δρουν κι αναπτύσσουν διαπροσωπικές και κοινωνικές σχέσεις στο σκηνικό της πόλης, που είναι οι δρόμοι της πόλης, τα οικοδομήματα, η αρχιτεκτονική και η ρυμοτομία της, ενώ η φαντασιακή πόλη της αναπαράστασης είναι ο χώρος της φαντασιακής αποτύπωσης της πόλης των ιστοριών της μνήμης ή και της ουτοπίας, που αψηφά το χρόνο, το χώρο και την ταυτότητα³². Η ιδιοποίηση και η εμπειρία του υλικού χώρου μέσα από την πράξη της κινηματογραφικής πρακτικής παράγει ένα νέο φαντασιακό χώρο, που σχετίζεται, επίσης, με τη μνήμη και την εμπειρία. Η Ομόνοια στο “Από την άκρη της πόλης” ή το κέντρο της Αθήνας στα “Φθηνά τσιγάρα” και στο “Τσίου” και η περιοχή του Βοτανικού στο “Tungsten” ήδη από τη στιγμή της κινηματογραφικής αποτύπωσής τους έχουν αποκτήσει υπερβατικά χαρακτηριστικά ως προς το χώρο και το χρόνο.

Ο Mikhail Bakhtin σε σχέση με τη λογοτεχνία μας υπενθυμίζει ότι ποτέ δεν πρέπει να

³⁰ Ο.π., σελ.85

³¹ Deborah Stevenson, Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί, Κριτική, 2007, σελ.177

³² Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Ειρήνη Σηφάκη, Η κοινωνική εμπειρία της κινηματογραφικής αίθουσας:Χωρικές Πρακτικές και Πολιτισμικές Δομές, νήσος, 2011, σελ.139

συγχέουμε τον αναπαριστάμενο κόσμο με τον κόσμο που βρίσκεται εκτός κειμένου. Εισάγει, λοιπόν, την έννοια του χρονοτόπου, ενός τόπου, που ενσωματώνει ή ενσωματώνεται από ένα χρόνο³³, αναδεικνύοντας για παράδειγμα τη σημασία που έχει το κάστρο για τη γοτθική λογοτεχνία ή το σαλόνι στα μυθιστορήματα του Balzac. Λειτουργεί, επομένως, σαν “υλοποιημένη ιστορία”, όπου οι χρονικές σχέσεις γίνονται κυριολεκτικές μέσα από αντικείμενα, τους χώρους ή τα πρόσωπα, που τις ενσωματώνουν³⁴.

Κατά αντιστοιχία, ο κινηματογραφικός χρονοτόπος είναι μια γέφυρα ανάμεσα στον αληθινό κόσμο και την αναπαράστασή του³⁵. Κατά τον Robert Stam³⁶, είναι πολύ κυριολεκτικός, καθώς εκτυλίσσεται σε μια οθόνη με δεδομένες διαστάσεις κι αναπτύσσεται σε κυριολεκτικό χώρο. Ο δρόμος για παράδειγμα συνδέεται με μια ιστορία αναζήτησης, ενώ τα νυχτερινά κέντρα και τα μπαρ με τις ταινίες νουάρ³⁷. Ο χώρος και ο χρόνος, λοιπόν, αποτελούν μαζί με τους χαρακτήρες αρμοί του αφηγήματος μιας ταινίας. Το αφήγημα αποτελεί μια αλυσίδα γεγονότων, που συνδέονται με σχέση αιτίου-αποτελέσματος και συμβαίνουν στο χώρο και στο χρόνο. Μαζί με το ύφος, που είναι η συστηματική χρήση κινηματογραφικών τεχνικών, αποτέλεσμα των επιλογών του σκηνοθέτη σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, αποτελούν τα συστατικά στοιχεία της κινηματογραφικής μορφής.

Λαμβάνοντας υπόψη και τη μεθοδολογία ανάλυσης του Sorlin³⁸, που εξετάζει τον τρόπο που η κοινωνία (πολιτική και οικονομική συγκυρία) αντανακλά στις κινηματογραφικές ταινίες θα λέγαμε πως αυτές εκφράζουν το σύνολο των διανοητικών εκφράσεων μιας εποχής (ενός κοινωνικού σχηματισμού), καθώς και το πεδίο στο οποίο μπορούν να αναπτυχθούν, λαμβάνοντας υπόψη τις δεσμεύσεις, που επιβάλλει το σύστημα παραγωγής.

Ο Kracauer ορίζει το κινηματογραφικό έργο ως ένα ψυχολογικό αντικατοπτρισμό της

³³ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981

³⁴ Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος*, Paula j. Massood, *Αστικοί Χώροι και Αστικοί Χρόνοι: Ο Χρονοτόπος του Μπαχτίν και ο πρόσφατος Αφροαμερικάνικος Κινηματογράφος*, νήσος, 2011, σελ.98

³⁵ Ο.π.σελ.100

³⁶ Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, John Hopkins University Press, 1998

³⁷ Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος*, Paula j. Massood, *Αστικοί Χώροι και Αστικοί Χρόνοι: Ο Χρονοτόπος του Μπαχτίν και ο πρόσφατος Αφροαμερικάνικος Κινηματογράφος*, νήσος, 2011, σελ.100

³⁸ Pierre. Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, (Επιστημονική επιμέλεια - Εισαγωγή Χ. Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006

κοινωνίας, που το παράγει. Στις κινηματογραφικές ταινίες της εποχής της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, στο βιβλίο του “Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ”³⁹ ανιχνεύει τα ψυχολογικά γνωρίσματα της μικροαστικής τάξης, που ενθάρρυνε και στήριξε την άνοδο του ναζισμού. Σύμφωνα με το Γάλλο ιστοριογράφο Marc Ferro⁴⁰ ο κινηματογραφιστής είναι ο δημιουργός χωρίς απόλυτο έλεγχο των μέσων, που χρησιμοποιεί. Η καταγραφή στις κινηματογραφικές ταινίες αρκετές φορές φαινομενικά ασήμαντων λεπτομερειών μας επιτρέπει μέσα από ρωγμές να αντλήσουμε κατακερματισμένα συμπεράσματα για τη νοοτροπία μιας κοινωνίας σε μια ορισμένη οικονομική και πολιτική συγκυρία, που ωστόσο αποδεικνύονται πολύτιμα για την ιστορική ερμηνεία, αν συνδυαστούν και με άλλες μορφές έκφρασης. Οι λεπτομέρειες αυτές γίνονται το σημείο πρόσβασης, αλλά και ένωσης αυτού που συμβαίνει εντός και εκτός της οθόνης.

Η θεωρητικός του κινηματογράφου Kristin Thompson⁴¹ μιλά για το “κινηματογραφικό πλεόνασμα”, τα στοιχεία εκείνα του έργου που βρίσκονται εκτός των δομών του, δηλαδή τις λεπτομέρειες ενός ντεκόρ, αδικαιολόγητες λεπτομέρειες ή πλάνα ή διάρκεια που η ταινία θα μπορούσε να αποκλείσει και όμως πάλι η πλοκή θα λειτουργούσε. Η Αφροδίτη Νικολαΐδου διακρίνει το “κινηματογραφικό πλεόνασμα” σε δυο κατηγορίες⁴² :

- α) σε λεπτομέρειες από σκηνές του δρόμου, που συνδέουν τον προσεχτικό θεατή με την πόλη ως γεγονός και λειτουργούν ως ιστορικά τεκμήρια της πόλης(πχ καρτοτηλέφωνα)
- β) σε επιλογές του ντεκόρ, που εισάγουν λεπτομέρειες πλεονασματικά, χωρίς τις οποίες η πλοκή θα λειτουργούσε εξίσου αποτελεσματικά.

Η παραπάνω σημειωτική καθίσταται εξαιρετικά σημαντική στη σημασιολογική ανάλυση της ταινίας και διατηρεί ανοιχτό το διάλογο των ιδεολογικών εκφράσεων με τα κοινωνικά πεδία στην εκάστοτε συγκυρία.

Ο κινηματογράφος, επομένως, κατανοείται σε σχέση με την οργάνωση του χώρου και του χρόνου. Από τη μια εξετάζεται η λειτουργία του χώρου στον κινηματογράφο, όπως ο χώρος των γυρισμάτων, η σκηνογραφία και η αρχιτεκτονική του χώρου, η γεωγραφική σχέση διαφόρων σκηνικών στην ακολουθία των πλάνων, η ιδιοποίηση του χώρου από τους πρωταγωνιστές, η αναπαράσταση του κοινωνικού χώρου. Από την άλλη, αναζητάται η λειτουργία του κινηματογράφου στο χώρο, δηλαδή η διαμόρφωση των

³⁹ From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film, Siegfried Kracauer, Princeton University Press, 2019

⁴⁰ Marc Ferro, Κινηματογράφος και Ιστορία, (Εισαγωγή Σ. Τριανταφύλλου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002

⁴¹ Kristin Thompson, Breaking the Glass Armor, Princeton University Press, 1988

⁴² Αφροδίτη Νικολαΐδου, Αυτό δεν είναι η Αθήνα, η πόλη που φαίνεται, η πόλη, που δε φαίνεται, η πόλη που περισσεύει”, FILMICON JOURNAL, εφσυν, 2023

έμφυτων αστικών χώρων από τον κινηματογράφο ως πολιτιστική πρακτική ⁴³ . Σχηματίζεται έτσι μια από κοινού συνολική εικόνα της πόλης και του κινηματογράφου. Οι θεατές, παρακολουθώντας κινηματογράφο, βιώνουν την απώλεια της φυσικής σχέσης της κινηματογραφικής εικόνας με την πόλη της εμπειρίας, καθώς οι ταινίες, μέσω του κινηματογραφικού στυλ, του τρόπου αφήγησης προσπαθούν να απο-οικειοποιούν τους συμβατικούς μηχανισμούς αναπαράστασης της πραγματικότητας.⁴⁴ Σύμφωνα με τη θεωρητικό του κινηματογράφου Thompson, η απο-οικειοποίηση και οι μηχανισμοί που την παράγουν μελετώνται με βάση τις λειτουργίες των αφηγηματικών κι εκφραστικών μέσων, που δομούν το χώρο και το χρόνο με ή χωρίς συνδρομή των χαρακτήρων, καθώς και τις μεταξύ τους σχέσεις.⁴⁵

Σε σχέση με την πόλη ως κέντρο της οργάνωσης των χαρακτήρων, του χρόνου και του χώρου, θα εξεταστούν οι μηχανισμοί που τη συγκροτούν με βάση τη λειτουργία τους. Αρωγό στην προσπάθεια, η Αφροδίτη Νικολαΐδου⁴⁶ προτείνει τη θεωρία του Barthes για την ανάλυση λειτουργίας του αφηγήματος στη λογοτεχνία σε αντιστοιχία με τον κινηματογράφο. Ο Roland Barthes, ισχυρίζεται ότι υπάρχουν πολλοί τύποι λειτουργιών, ανάλογα με το σκοπό που επιτελούν μέσα σε ένα αφήγημα και πως οτιδήποτε υπάρχει μέσα σε ένα αφήγημα (όσο ασήμαντο ή δευτερεύον και αν φαίνεται) σημαίνει κάτι: “ό,τι σημειώνεται είναι, εξ ορισμού, αξιοσημείωτο”⁴⁷.

Σύμφωνα με τον Barthes, υπάρχουν δύο μεγάλα είδη αφηγηματικών εννοτήτων: οι λειτουργίες και οι ενδείξεις. Οι λειτουργίες είναι κομβικά γεγονότα μέσα σε μία ιστορία, γεγονότα που έχουν συνέπειες στην εξέλιξη της δράσης. Οι ενδείξεις, από την άλλη, αναφέρονται σε “δευτερεύοντα” γεγονότα ή περιγραφές που μπορεί να μην έχουν άμεσες συνέπειες στην εξέλιξη της δράσης ωστόσο είναι “σημαντικές για την κατανόηση της ιστορίας: πρόκειται για ψυχολογικές ενδείξεις που αφορούν τους χαρακτήρες, πληροφορίες σχετικές με την ταυτότητά τους, επισημάνσεις “ατμόσφαιρας” κ.λπ.”

Οι λειτουργίες κατά τον Barthes δεν παίζουν τον ίδιο ρόλο μέσα σε ένα αφήγημα. Ορισμένες, αποτελούν αληθινές αρθρώσεις του αφηγήματος και τις ονομάζει κύριες

⁴³ Shiel Mark and Tony Fitzmaurice, *Film and Urban Societies in a Global Context*, 2001, Blackwell, pg 5

⁴⁴ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, 1988, pgs 35-36

⁴⁵ Οπ.π. pg 15

⁴⁶ Αφροδίτη Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: Οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου, 1994-2004* (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. 2012

⁴⁷ Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο, Εισαγωγή στη Δομική Ανάλυση των Αφηγημάτων*, Πλέθρον, 2007

λειτουργίες ή πυρήνες. Άλλες πάλι δεν κάνουν τίποτα άλλο παρά να “γεμίζουν” τον αφηγηματικό χώρο και ο Barthes τις ονομάζει καταλύσεις. Στην περίπτωση που μια λειτουργία ορίζεται ως κύρια λειτουργία τότε, “η πράξη στην οποία αναφέρεται ανοίγει (ή συνεχίζει ή να κλείνει) μία εναλλακτική λύση η οποία έχει άμεσες συνέπειες στη εξέλιξη της ιστορίας, με δυο λόγια εγκαινιάζει ή κλείνει μία περίοδο αβεβαιότητας”. Αντίθετα οι καταλύσεις, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Barthes, “απλώς διαδέχονται η μία την άλλη”⁴⁸, καθώς είναι εξαρτημένες αφηγηματικές ενότητες που συσσωρεύονται γύρω από τη μια ή την άλλη κύρια λειτουργία, “δημιουργώντας μεν μία ατμόσφαιρα έντασης και αναμονής, αλλά χωρίς να προωθούν την δράση”⁴⁹.

Στις κινηματογραφικές ταινίες, όπου η πόλη εμπλέκεται στην κινηματογραφική μορφή, ώστε να μιλάμε για ταινίες πόλεις και μάλιστα, όταν η πόλη είναι η Αθήνα να μιλάμε για αθηναϊκές ταινίες πόλης, οι κύριες λειτουργίες έχουν να κάνουν με την αλληλεπίδραση χαρακτήρων κι αστικού χώρου ή κάμερας κι αστικού χώρου και η πόλη αποτελεί τον πρωταγωνιστή του αφηγήματος ή κινητήριο μοχλό της κινηματογραφικής μορφής

Στην περίπτωση για παράδειγμα των σεκάνς αστικού μοντάζ, που αποτελούν συναρμολόγηση των πλάνων-δεικτών(μηχανισμών που προσδιορίζουν το χώρο και το χρόνο της ιστορίας μέσα από τυποποιημένες εικόνες, όπως για παράδειγμα η εικόνα της Ακρόπολης) ή συναρμολόγηση σκηνών της ζωής στην πόλη, αυτά λειτουργούν καταλυτικά, καθώς δεν προωθούν αφηγηματικά, αλλά συμβάλλουν σε μια νοηματική κι αισθητηριακή ροή. Μεσαία πλάνα ή shot/reverse shot πλάνα, που αφήνουν ένα μικρό περιθώριο στην άκρη του κάδρου για τον αστικό χώρο ή σκηνές εδραίωσης περιβάλλοντος της ανώνυμης αστικής αρχιτεκτονικής τοποθετούν την πόλη σε δεύτερο πλάνο, όπως γίνεται για παράδειγμα με τα πλάνα του Βαγγέλη στην πυλωτή της πολυκατοικίας, σε χώρους στάθμευσης, σε καφενεία ή τη σκηνή εδραίωσης των πολυκατοικιών με τις κεραίες στη δύση του ήλιου στην ταινία “Πρόστιμο”.

Οι ταινίες που διαθέτουν πλάνα από χώρους, όπως το εσωτερικό ενός αστικού διαμερίσματος, αλλά κι από τυποποιημένους υπερτοπικούς χώρους, όπως είναι π.χ. το εστιατόριο, με την πόλη εκτός κάδρου και χωρίς εξωτερικά γυρίσματα μεταφέρουν μεν τη συμβατική ατμόσφαιρα του αστικού χώρου, οι πληροφορίες ωστόσο, που δίνουν για την πόλη, δεν είναι αρκετές, ώστε να τις χαρακτηρίσουμε ταινίες πόλης⁵⁰.

⁴⁸ Ό.π. σελ.107-108

⁴⁹ Ό.π., σελ.107-108

⁵⁰ Αφροδίτη Νικολαΐδου, Αυτό δεν είναι η Αθήνα, η πόλη που φαίνεται, η πόλη, που δε φαίνεται, η πόλη που περισσεύει”, FILMICON JOURNAL, εφσυν, 2023

Στις ταινίες πόλης, η πόλη βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με του χαρακτήρες, υπό την έννοια ότι οι χώροι της, οι αστικές συνθήκες ζωής κινούν τα νήματα του αφηγήματος. Ο χώρος είτε είναι ισότιμος με τους χαρακτήρες στην ανάπτυξη του αφηγήματος, είτε με το δρόμο ως θεματική, που καθορίζει την πλοκή(στην ταινία περιπλάνησης, όπως για παράδειγμα στο “Wasted Youth”), είτε το ίδιο το αφήγημα περιορίζει την πλοκή σε έναν χώρο, ώστε ο χώρος να μετατρέπεται σε χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα στο “Park” ή στην “Πλατεία Αμερικής”.

Επιπλέον, στις ταινίες πόλης, η ατμόσφαιρα της αναπαριστάμενης βιωμένης εμπειρίας καταλαμβάνει μηχανισμούς σε ολόκληρη την πλοκή και το ύφος της ταινίας, ώστε η ιστορία να δίνει την εντύπωση ότι ξεπηδά αναπόδραστα από την ίδια την πόλη. Τέτοια εντύπωση δίνεται τόσο στα “Φθηνά Τσιγάρα”, όσο και στο “Tungsten” και στους “Αισθηματίες”.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Σχέση ελληνικού κινηματογράφου με την πόλη

Η έντονη διαλογική σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με την πόλη αναδεικνύεται και μέσα από μια σύντομη ανασκόπηση της ιστοριογραφίας του ελληνικού

κινηματογράφου, κατά την οποία ανατρέχουμε σε ταινίες, που εμπλέκουν στην αφηγηματική τους μορφή την Αθήνα.

Σύμφωνα με το Βρασίδα Καραλή, ιστορικό του κινηματογράφου, ο μίτος της Αριάδνης σε όλο τον ελληνικό κινηματογράφο συνεχεται από τρία στοιχεία, την αστικοποίηση, την αλλαγή του χώρου από την αυλή στην πόλη κι από τη θέση της γυναίκας.⁵¹

Ο κινηματογράφος εισήγαγε στην Ελλάδα ένα νέο οπτικό ιδίωμα της πραγματικότητας, που από τη μια ασχολούνταν με την αρχιτεκτονική του τόπου, το μεταβαλλόμενο αστικό τοπίο κι από την άλλη αποτύπωνε τον τρόπο που διαμορφώνονταν οι ατομικές και συλλογικές ταυτότητες, μεταγράφοντας την κοινωνική και ιστορική εμπειρία σε εικόνες. Η συνήθης διάκριση στον ελληνικό κινηματογράφο είναι ιστορική, με τις ταινίες του '50 και του '60 να καταλαμβάνουν την περίοδο του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ), που κύριο χαρακτηριστικό της είναι η μαζική παραγωγή ταινιών και η αθρόα προσέλευση του κοινού στους κινηματογράφους. Από τη δεκαετία του '70 εκκινά η περίοδος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), που κύριο χαρακτηριστικό της είναι η παραγωγή ταινιών με σαφώς μικρότερη λαϊκή απεύθυνση, που σε συνδυασμό με την εμφάνιση της τηλεόρασης είχαν ως αποτέλεσμα και την πτώση της προσέλευσης του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Η κινηματογραφική Αθήνα, την περίοδο του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, στις διεθνείς παραγωγές συνδέεται αναπόφευκτα με το στερεοτυπικά θέματα της αρχαιότητας και του τουρισμού, την επανεφεύρεση της αρχαιοελληνικής παράδοσης, ενώ στις ταινίες αυτές έκδηλα είναι τα οριενταλιστικά και φολκλορικά στοιχεία. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά ταινίες, όπως: "Το παιδί και το Δελφίνι" (1957) του Jean Negulesco και το "In the Cool of the Day" (1963) του Robert Stevens.⁵²

Αντίστοιχα, η κινηματογραφική Αθήνα στις ελληνικές ταινίες συνδέεται με την εσωτερική μετανάστευση, το θεσμό της αντιπαροχής, την ανοικοδόμηση της πόλης και το μετασχηματισμό της κοινωνίας στον απόηχο των πολιτικών αναταράξεων, τον εμφύλιο και την κρίση. Η ανοικοδόμηση της πόλης παρουσιάζεται ιδιαίτερα στις ταινίες των δεκαετιών του '50 και του '60 κι ενώ η Ελλάδα προσπαθεί να συνέλθει ακόμη από τις καταστροφικές συνέπειες του β' Παγκοσμίου πολέμου και του Εμφυλίου. Η απουσία

⁵¹ Από την ομιλία του Βρασίδα Καραλή στον κινηματογράφο Άστορ στις 21/11/2023 με αφορμή τη συζήτηση για το βιβλίο του "Μια ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου" στα ελληνικά, εκδ. Δώμα, 2023

⁵² Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Anna Poupou, Eirini Sifaki, Athens, City of the Imaginanton, Intellect, 2014, pg 8

κινηματογραφικών στούντιο ή κάποιας στοιχειώδους κινηματογραφικής υποδομής (το 1950 υπήρχαν στην Ελλάδα μόλις 3 εταιρείες παραγωγής, η Φίνος, η Ανζερβός και η Νόβακ⁵³), αλλά και οι καλές καιρικές συνθήκες και ο έντονος ήλιος μετέτρεψαν την Αθήνα σε ένα απέραντο κινηματογραφικό στούντιο με πάνω από 100 ταινίες να κινηματογραφούνται ετησίως στους δρόμους της⁵⁴.

Πολλές ελληνικές ταινίες, όπως “Ο Μεθυστακας” και η “Κάλπικη Λίρα”(1955) του Γιώργου Τζαβέλλα, ο “Τζο ο Τρομερός” (1955) του Ντίνου Δημόπουλου, “Η Καφετζού”(1956) και “Η Θεία από το Σικάγο”(1958) του Αλέκου Σακελλάρη ή η “Στουρνάρα 288” του Ντίνου Δημόπουλου αναπαριστούν τις πολώσεις της ελληνικής κοινωνίας, που αναπόφευκτα προέκυψαν κατά τη διαδικασία της αστικής ανοικοδόμησης και τις διεργασίες του κοινωνικού μετασχηματισμού, ενώ άλλες, όπως το “Έγκλημα στο Κολωνάκι”(1959) του Τζάνη Αλιφερή και το “Έγκλημα στα Παρασκήνια”(1960) του Ντίνου Δημόπουλου μεταφέρουν και τη νουάρ αισθητική της Μεσογείου στους δρόμους της Αθήνας.

Σκηνοθέτες, όπως ο Γιώργος Τζαβέλλας, ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάρης, που η κριτικός και ιστορικός κινηματογράφου Αγλαΐα Μητροπούλου ονόμασε “Αθηναϊκή Σχολή”⁵⁵, στο όνομα της αυθεντικότητας και του ρεαλισμού θέτουν τους αστικούς δημόσιους χώρους της πόλης και ιδίως την Ακρόπολη, το Λυκαβηττό, την Πύλη του Αδριανού, την Αρχαία Αγορά και την πλατεία Μοναστηρακίου πρωταγωνιστές των ταινιών, εξοικειώνοντας και το κοινό τους, που κατά ένα μεγάλο μέρος του προερχόταν από τα φτωχικά στρώματα των νεοφερμένων στην πρωτεύουσα με τις δυσκολίες και τις προκλήσεις της αστικής ζωής.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης και οι ταινίες, που αφηγούνται τις περιπέτειες των κατοίκων των επαρχιακών πόλεων, που καταφθάνουν στην Αθήνα για να βρουν δουλειά και καλύτερες συνθήκες ζωής. Καθώς η πόλη εξελίσσεται σταδιακά σε ένα άμορφο σύνολο από τσιμέντο και πολυκατοικίες και γίνεται μοντέρνα, οι εσωτερικοί μετανάστες, που συρρέουν σε αυτή μπολιάζουν και τη μεταπολεμική ταυτότητα του “πρωτευουσισιάνου” με τις ιδιότητες του επαρχιώτη, του αυθεντικού ανθρώπου, που σε αντίθεση με το μοντέρνο άνθρωπο της μεγαλούπολης, δεν έχει

⁵³ Βρασίδης Καραλής, “Μια Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Εκδόσεις Δώμα, 2023, σελ. 104 επ

⁵⁴ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Anna Poupou, Eirini Sifaki, Athens, City of the Imaginatio, Intellect, 2014, pg 6

⁵⁵ Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Άννα Πούπου, Σχήματα Πόλεων : Κινηματογραφικοί Πρόλογοι, Εισαγωγικές Σκεάνς και Αστική Εικονογραφία, νήσος, 2011, σελ.79

απολέσει ακόμη την αθωότητα, την τιμιότητα και την επινοητικότητα του. Αναφέρουμε ενδεικτικά ταινίες, όπως είναι “Ο Μήτρος και ο Μητρούσης στην Αθήνα”, “Τα Ντερβισόπαιδα” (1960) και “Οι Δουλειές του Ποδαριού” (1962) του Στέλιου Τατασόπουλου, “Εμείς τα μπατιράκια” (1963) του Χρήστου Κυριακόπουλου. Στις ταινίες αυτές η Αθήνα παρουσιάζεται χωρίς λούστρο ή εντυπωσιασμούς, η πόλη δοκιμάζει τους ήρωες των ταινιών, που μένουν στα καμαράκια των φτωχογειτονιών της, επιβιώνουν, κάνοντας δουλειές του ποδαριού στους χωμάτινους ακόμη δρόμους της και που με ακούραστο πείσμα και χιούμορ, παρά την αφέλειά τους κατορθώνουν τα όνειρά τους. Η δυστοπική όψη του περιθωρίου της πόλης καταγράφεται όχι μόνο από τις νουάρ ταινίες της δεκαετίας του ‘50, αλλά κι από τους νεορεαλιστές σκηνοθέτες, που κινηματογραφούν τις συνθήκες διαβίωσης της εργατικής τάξης της εποχής. Ταινίες, όπως η “Μαγική Πόλη” (1954) και “Ο Δράκος” (1956) του Νίκου Κούνδουρου, η “Στέλλα” (1955) και “Το Τελευταίο ψέμα” (1958) του Μιχάλη Κακογιάννη, η “Συνοικία το Όνειρο” (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη μιλούν για μια πόλη αμφιταλαντευόμενη ανάμεσα στο πραγματικό και το φαντασιώδες, με τη φαντασμαγορία του κέντρου της πόλης να έρχεται σε αντίθεση με τις φτωχογειτονιές της, επίσης στο κέντρο της και τη βία να υποβόσκει στο ιστορικό υπόστρωμα της ελληνικής κοινωνίας.

Η περιοχή του Ασυρμάτου, όπως κινηματογραφείται με γρήγορα πανοραμικά πλάνα στη “Συνοικία το Όνειρο” και η γέφυρα του Άτζακα στα Πετράλωνα στην “Καφετζού”, η συνοικία του Δουργουτίου (“Μαγική Πόλη”), το παλιό εργοστάσιο στα Σεπόλια (“Εγκλημα στα Παρασκήνια”), το κέντρο λαϊκής μουσικής και η μοιραία διασταύρωση Καλλιδρομίου - Οικονόμου- Δεληγιάννη, πανοραμικά κινηματογραφημένη στα Εξάρχεια (“Στέλλα”), καθώς και η περιοχή του Κολωνακίου, που φιλοξενεί τις κατοικίες των πλουσίων (κατοικία του ζωγράφου Καρνέζη στο “Εγκλημα στο Κολωνάκι”), αλλά και των μικροαστών (η κατοικία του στρατηγού και των κοριτσιών στο “Η Θεία από το Σικάγο”), οι λουστραρισμένες Ηρώδου του Αττικού και Ρηγίλλης, που φιλοξενούν τη συγκινητική συνάντηση των πρώην εραστών στην “Καλπική Λίρα” και η εναλλαγή κοντινών και μεσαίων πλάνων στη σκηνή παρακολούθησης της Θάλειας Χαλκιά (Ζωρζ Σαρρή) από το νεαρό δημοσιογράφο στο “Εγκλημα στα Παρασκήνια” αντίστοιχα, τα στενά δρομάκια της Πλάκας κάτω από την Ακρόπολη(εκεί που Ορέστης Μακρής κατηφορίζει με την άμαξά του και ο Βασίλης Αυλωνίτης με το γυαλιστερό αμάξι του στο “Αμαξάκι”), όλες οι παραπάνω διαμορφώνουν ένα νοητό χάρτη, που συγκεντρώνει το ενδιαφέρον στο χώρο του κέντρου της πόλης ως χώρο εξέλιξης των συμβάντων, αλλά και μιας ιστορικής

φαντασμαγορίας.

Κατά τη δεκαετία του '60, η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα γνωρίζει πρωτόγνωρη άνθιση, παρ' όλα αυτά οι κινηματογραφιστές δεν επιδιώκουν πια την αυθεντική αναπαράσταση της αστικής γειτονιάς, εγκαταλείπουν τα εξωτερικά γυρίσματα και περιορίζονται σε συμβατικές *mise-en-scene* των σκηνικών των στούντιο⁵⁶. Η Αθήνα παραμένει βέβαια αναγνωρίσιμη ως τόπος εκτύλιξης των αστικών ιστοριών, καθώς πλάνα της εμφανίζονται στις εισαγωγικές σκηνές, ως πλάνα - δείκτες, πλάνα, δηλαδή, που θέτουν τον ήρωα σε σχέση με το περιβάλλον του ή εδραιώνουν τη διήγηση μέσα από τα ισχυρά σύμβολα της πόλης, για να περιορισθούν στη συνέχεια σε σκηνές περικλειστων χώρων στούντιο, ενός διαμερίσματος ή συνήθως ενός αστικού σαλονιού.

Στις “Διπλοπενιές” (1966) του Γιώργου Σκαλενάκη, για παράδειγμα, με πλάνα δείκτες τη φωτισμένη Ακρόπολη, το συντριβάνι της Ομόνοιας, τους φωτισμένους δρόμους και τα θέατρά της, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ παρουσιάζεται ως χαρούμενος εργάτης να τραγουδάει πάνω στη σκαλωσιά σε μια από τις πολλές νεοαναγειρόμενες οικοδομές στην πόλη της Αθήνας. Στη συνέχεια, ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας εκτυλίσσεται στο στούντιο, ενώ τελειώνει με γάμο, παιδιά και οικογένεια, ανταποκρινόμενο στα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα, που προπαγάνδιζαν το τρίπτυχο “πατρίς-θρησκεία-οικογένεια”⁵⁷.

Την επιθυμία, αλλά και την ανάγκη του ανθρώπου να ξεφύγει από τα ερείπια του παρελθόντος και να ζήσει στην Αθήνα ικανοποιεί ο θεσμός της αντιπαροχής, όπως προβάλλεται και στην ταινία “Η Ωραία του Κουρέα” (1969) του Ντίνου Δημόπουλου, που είναι στο σύνολό της γυρισμένη σε στούντιο, ακόμη και τα εξωτερικά της πλάνα. Η αντιπαροχή φαίνεται να επουλώνει τα τραύματα του πολέμου και του εμφυλίου, καθώς διαμορφώνεται μια ευρεία μικροαστική τάξη, η οποία απεικονίζεται, άλλοτε με ακατάβλητη ορμή, στο “Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα” (1965) του Γιώργου Τζαβέλλα, άλλοτε με χιούμορ, που θυμίζει τις ταινίες του κυρίου Ιλό του Ζακ Τατί, στην ταινία “Γάμος αλά ελληνικά” (1964) του Βασίλη Γεωργιάδη. Στο βιβλίο “Χτίστες, Νοικοκυρές και η Οικοδόμηση της σύγχρονης Αθήνας”, η Ιωάννα Θεοχαροπούλου παρατηρεί ότι ο

⁵⁶ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), *World Film Locations Athens*, Angeliki Mylonaki, *Controversies of Space in popular Greek Cinema (1950-1960)*, Intellect, 2014, pg 69

⁵⁷ Πάνος Δραγώνας, “Από το “νεοκλασικό” στην πολυκατοικία: μια κινηματογραφική καταγραφή της δεκαετίας του 1960”, ομιλία στα πλαίσια ημερίδας με θέμα τον κινηματογράφο και την πόλη: “Αστυγραφίες στην Οθόνη”, που διοργανώθηκε από την Ταινιοθήκη της Ελλάδας από τις 11 έως τις 17 Απριλίου 2024

μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας εκείνη την εποχή στηρίζεται στους χτίστες (κατασκευή του χώρου) και στις νοικοκυρές (κατανάλωση)⁵⁸. Ο Θανάσης Βέγγος διατρέχει το εσωτερικό μιας ολόκληρης πολυκατοικίας, επί των οδών Υμηττού και Αρύββου 151-153 στο Παγκράτι, αλλά και τα ήθη και τη νοοτροπία της ελληνικής κοινωνίας το 1966, στην ταινία του Ερρίκου Θαλασσινού “Ο Παπατρέχας”.

Παρατηρούμε ότι οι ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου του ‘60 εσωτερικεύουν τη διαπάλη του ιδιωτικού με τον δημόσιο χώρο⁵⁹ και μεταφέρουν την εμπειρία του κατακερματισμένου αστικού χώρου, που αρχίζει να φέρει το στίγμα της εξατομίκευσης. Το αστικό διαμέρισμα γίνεται το εξιδανικευμένο καταφύγιο του μοντέρνου ανθρώπου, το προπύργιό του, απέναντι στη βουή και στο θόρυβο του πλήθους της πόλης, ακόμη κι απέναντι στην μέχρι πρότινος συνηθισμένη συλλογική ζωή της αυλής ή της γειτονιάς.

Το 1966, μια πολύ διαφορετική ταινία, με επιρροές από τις ταινίες *nouvelle vague*, το “Πρόσωπο με Πρόσωπο” του Ροβήρου Μανθούλη δίνει φιλικό χώρο στην πόλη με τη χρήση της κάμερας και του μοντάζ, προβάλλοντας το διαμέρισμα μιας εξάωροφης αστικής πολυκατοικίας του αρχιτέκτονα Χρήστου Βασιλακάκη, στη Λεωφόρο Κηφισίας 38⁶⁰, αλλά και τις παρακείμενες αναγειρόμενες οικοδομές, που ακολουθούν την ομοιομορφία της τυπικής πια από τη δεκαετία του ‘50, αθηναϊκής ανοικοδόμησης, με την πυλωτή, τα μπαλκόνια κατά μήκος του διαμερίσματος, το ρετιρέ και την ταράτσα. Από το μπαλκόνι του ρετιρέ της μεγαλοαστικής οικογένειας, ο Δημήτριος Εμμανουήλ (Κώστας Μεσσάρης) παρατηρεί ανεμπόδιστα τον Παρθενώνα, αλλά και μια πόλη, παραδομένη σε μια οικοδομική κερδοσκοπία. Η ταινία εντοπίζει στον πυρήνα της μοντέρνας συνθήκης της Ελλάδας το λοξό βλέμμα στα ένδοξα ερείπια της αρχαιότητας.⁶¹ Ο σκηνοθέτης παρεμβάλλει την κάτοψη του αστικού διαμερίσματος στην ταινία ως άλλο ήρωα, δίπλα στους πρωταγωνιστές, το νεαρό δάσκαλο Αγγλικών (Κώστα Μεσσάρης), τη Βαρβάρα (Ελένη Σταυροπούλου), τη μητέρα της (Θεανώ Ιωαννίδου) και τον πατέρα της (Λάμπρο Κοτσίρη), ασκώντας κοινωνική και πολιτική κριτική στην υπερδραστήρια αστική ανοικοδόμηση, στον πλουτισμό της άρχουσας τάξης και στην υποκρισία της οικογένειας.

⁵⁸ Χτίστες, Νοικοκυρές και η Οικοδόμηση της σύγχρονης Αθήνας, Ιωάννα Θεοχαροπούλου, Εκδ. Ίδρυμα Ωνάση, 2022

⁵⁹ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), *World Film Locations Athens*, Angeliki Mylonaki, *Controversies of Space in popular Greek Cinema (1950-1960)*, Intellect, 2014, pg 69

⁶⁰ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), *World Film Locations Athens*, Stavros Alifragkis, *Face to Face, Prossopo me Prossopo*, Intellect, 2014, pg 46

⁶¹ Ό.π. σ.46

Την ίδια χρονιά, γυρίστηκε και η ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη (τα γυρίσματά της ολοκληρώθηκαν μια εβδομάδα πριν την έναρξη της δικτατορίας στις 21 Απριλίου 1967), “Ο Γιάννης και ο δρόμος” με το Γιώργο Βότση, σε κοντινά πλάνα, να περπατά ως άλλος ήρωας μιας ψυχογεωγραφικής περιπλάνησης στο κέντρο της πόλης, στην Ομήρου, στη Σκουφά, στην Ακαδημίας, στην Πανεπιστημίου, στη Διονυσίου Αρεοπαγίτου, στην Ιπποκράτους, στην Ασκληπιού, μιας περιπλάνησης, που καταυγάζει το συλλογικό ασυνείδητο μιας γενιάς, την αίσθηση της οποίας θα περιγράψει 13 χρόνια αργότερα η σκηνοθέτρια ως εξής: “μια ατμόσφαιρα μεταξύ πνιγμού κι εγκυμοσύνης που βάραινε πάνω μας, το πολιτικό αδιέξοδο, [τ]η μοναξιά της μετεφηβικής ηλικίας που μάταια προσπαθεί να σπάσει τον κλοιό της με την ένταξη σε ομάδες. Περιφέρεται στους δρόμους, βλέπει κι αισθάνεται θαμπά, δεν ξέρει που τελειώνει ή ονειροπόληση και που αρχίζει ή πραγματικότητα”⁶². Η πραγματικότητα βέβαια εισχωρεί βίαια στα ονειροπολήματα του flaneur Γιάννη, με την μορφή πρωτοσέλιδων συντηρητικών εφημερίδων στα περίπτερα, με τα αντικομμουνιστικά τρικάκια στους δρόμους, με τα πανό από τις εργατικές και φοιτητικές διαδηλώσεις της εποχής, όλα σε γρήγορο μοντάζ, να εκπέμπουν σήματα κινδύνου.

Την απειλή, που κορυφώνεται με αποτέλεσμα η ατμόσφαιρα να γίνεται αποπνιχτική και η πόλη σα λαβύρινθος, ενώ λαμβάνουν χώρα βίαιοι θάνατοι, παρακρατική βία, πολιτικές ίντριγκες κι αστυνομική βία⁶³, περιγράφει ο Δήμος Θέος στο πολιτικό νουάρ “Κιέριον”, που γυρίστηκε σταδιακά το 1966 και το 1967, με τη συνδρομή πολλών κινηματογραφιστών της εποχής (Θοδωρής Αγγελόπουλος, Γιώργος Πανουσόπουλος, Τώνια Μαρκετάκη, Σταύρος Τορνές κ.α.). Τα γυρίσματα σε εσωτερικούς χώρους, στα ξενοδοχεία και τα μπαρ, όπως και στα πάσης φύσεως γραφεία υπαγορεύτηκαν κι από τις αντικειμενικές συνθήκες κινηματογράφησης, η ταινία γυρίστηκε σε συνθήκες παρανομίας, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας για να προβληθεί παρά μόνο μετά την πτώση της χούντας, το 1974. Υπάρχουν, ωστόσο και σκηνές δρόμου, κινούμενων φορτηγών, εργοταξίων, του σκυθρωπού κτιρίου της καπνοβιομηχανίας Κεράνη, αλλά και του Συμμαχικού Νεκροταφείου στη Λεωφόρο Ποσειδώνος, σύμβολο εθνικής εξάρτησης, αλλά και του βίαια επιβαλλόμενου μοντερνισμού στην πόλη⁶⁴.

Η Μαρκετάκη επιστρέφει το 1973 με μια άλλη ζοφερή ψυχογεωγραφία της πόλης στον

⁶² <http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/2150-tonia-marketaki>

⁶³ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Maria Chalkou, Kierion(1968), Intellect, 2014, pg 52

⁶⁴ Ο.π.σελ 52

“Ιωάννη, το βίαιο”, επιθυμώντας να μεταφέρει όχι τόσο την προσωπική βάσανο ενός ψυχοπαθή, όσο τις κοινωνικές και πολιτιστικές αξίες της μεταπολεμικής Ελλάδας, όψεις του δικαίου και της αλήθειας, που βρίσκονται σε μεταβατική αντιπαράθεση. Στην πόλη συρρέουν τα πλήθη της εσωτερικής μετανάστευσης, με τη σκηνοθέτρια να παρεμβάλλει στην ιστορία λήψεις από την Ομόνοια, το “στομάχι” της Αθήνας, που μεταμορφώνεται σε μια περιφεριακή μητρόπολη⁶⁵.

Στην “Εκπομπή” (1968) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, αρχίζει να ξεμυτίζει η κοινωνία του θεάματος, ο μικροαστός Θόδωρος Κατσαδράμης αποδρά από τους γνώριμους δρόμους, που διαβαίνει καθημερινά στην άσημη ζωή του, από τον Κολωνό, το Σταθμό Λαρίσης, το Θησείο (Κτίριο των Αρχαιολόγων), το Γκάζι προς την εξωτική, για τα δεδομένα της εποχής Γλυφάδα, για να συναντήσει μια ντίβα του κινηματογράφου, τη Μίρκα Καλατζοπούλου, αναμένοντας να εκπληρώσει έτσι μια φαντασίωσή του, που όμως θα διαψευσθεί.

Απόκλιση από την εξερεύνηση των ιδιαίτερων αφηγηματικών δυνατοτήτων της Αθήνας αποτελούν τα δημοφιλή μιούζικαλ της δεκαετίας του ‘60, όπως το “Ραντεβού στον αέρα”(1966), οι “Θαλασσιές οι Χάντρες”(1967) και το “Μαριχουάνα...στοπ!”(1970) του Γιάννη Δαλιανίδη, αλλά και η “Επιχείρηση Απόλλων” του Γιώργου Σκαλενάκη, που παρουσιάζουν μια ιδεαλιστική εικόνα της κινηματογραφικής Αθήνας. Ο “κοσμοπολίτης”, ο άνθρωπος “που κινείται άνετα μέσα στην ποικιλία κι αισθάνεται άνετα σε όλες τις καταστάσεις” είναι το πρότυπο του μοντέρνου ανθρώπου των κινηματογραφικών ταινιών του είδους και “φυσικός του χώρος είναι η πρωτεύουσα”⁶⁶.

Η κοσμοπολίτικη πλευρά της Αθήνας, που εκμοντερνίζεται με γρήγορους ρυθμούς και ομοιάζει με τις μητροπόλεις της Δύσης αναδεικνύεται τόσο με πλάνα της πόλης από τις φρεσκοσχεδιασμένες πλατείες της, όπως την αναπλασμένη, το 1960, πλατεία Ομονοίας με το συντριβάνι του Γιώργου Ζογγολόπουλου, από τις γέφυρες, τους υπόγειους κόμβους, από τα μοντέρνα ξενοδοχεία, όπως το Ξενοδοχείο Χίλτον, αλλά κι από τα εμβληματικά μνημεία της αρχαιότητας, όπως η Ακρόπολη. Η μεταμόρφωση της Αθήνας σε μοντέρνα μητρόπολη συνοδεύεται κι από το άνοιγμα νέων οικονομικών ευκαιριών, όπως είναι ο τουρισμός και η πόλη γίνεται στα μιούζικαλ της εποχής το γυαλιστερό φόντο ενός θεάματος με τουριστικό ενδιαφέρον⁶⁷.

⁶⁵ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Ioulia Mermigka, John the Violent/Ioannis o Vieos(1973), Intellect, 2014, pg 56

⁶⁶ Richard Senet, Η τυραννία της οικειότητας, ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στο δυτικό πολιτισμό, Ρίτσαρντ Σένετ, Νεφέλη, 1999, σελ.32

⁶⁷ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Angeliki Mylonaki, Controversies of Space in popular Greek Cinema(1950-1960), Intellect, 2014, pg 69

Η κοσμοπολίτικη κινηματογραφική όψη της μοντέρνας πόλης, που αποτελούσε κι αυτή μια ακόμη αναπαράσταση της πραγματικότητας, μα όχι η πραγματικότητα, όπως μας βεβαιώνει ο Bakhtin⁶⁸ έμελλε, ωστόσο, να θαμπώσει με την επικράτηση της δικτατορίας το 1967.

Η επαναφορά της δημοκρατίας, το 1974, ανέδειξε σταδιακά τα σοβαρά λειτουργικά και οικολογικά προβλήματα της αστικής διαβίωσης στην Αθήνα. Τη γεωλογική βία (μπάζωμα ποταμών, άναρχη κι αυξημένη οικοδόμηση) που ασκήθηκε στην πόλη για να δημιουργηθεί η εκμοντερνισμένη εκδοχή της Αθήνας τη δεκαετία του '60, διαδέχθηκε η βία της πόλης πάνω στους κατοίκους της (πχ. κυκλοφοριακό πρόβλημα ηχορύπανση, νέφος, απουσία βασικών υποδομών, άσχημη αισθητική, υπερπληθυσμός και μοναξιά). Η πόλη περιγράφεται με τερατικές διαστάσεις (πχ. ο υδροκεφαλισμός της πρωτεύουσας) και το αντίδοτο, που προτείνεται σε επίπεδο πολιτικών είναι η αποκέντρωση και η ανάπτυξη της επαρχίας.⁶⁹

Κινηματογραφικές ταινίες ρεαλισμού καταγράφουν αυτή τη μεταβολή στη σχέση του κατοίκων με την πόλη στη Μεταπολίτευση. Στο "Προξενικό της Άννας" (1974) του Παντελή Βούλγαρη, οι επαρχιώτες μετανάστες στην Αθήνα επιθυμούν τη διαφυγή, μέσω μιας αντίστροφης πορείας από εκείνη, που ακολούθησαν οι συντοπίτες τους είκοσι χρόνια νωρίτερα. Στο "Βαρύ πεπόνι" (1977) του Παύλου Τάσσιου, οι πρωταγωνιστές, που ήλθαν από το χωριό με το όνειρο μιας καλύτερης ζωής εγκλωβίζονται σε διαμερίσματα κλουβιά με ακυρωμένες τις ελπίδες τους, ενώ στο "Ρεπό" (1982) του Βασίλη Βαφέα μια ημέρα στην πόλη μοιάζει με περιπέτεια επιβίωσης, μια εμπειρία από αντικρουόμενες πραγματικότητες, αφού στην πόλη συνυπάρχουν στοιχεία προνεωτερικότητας με στοιχεία νεωτερικότητας ⁷⁰. Για παράδειγμα στα χορτάρια του συνεργείου, που μεταφέρει το αυτοκίνητό του ο Πέτρος Ζαρκάδης, μια γυναίκα βόσκει την κατσίκά της, ανάμεσα στην ασφάλτο και τα χώματα. Ο Γιώργος Πανουσόπουλος, το 1981, δεν παραλείπει να καταγράψει στους "Απέναντι" τη μολυσμένη από το νέφος ατμόσφαιρα της Αθήνας, τους γεμάτους αυτοκίνητα δρόμους της, τις κόντρες νεαρών με τα μηχανάκια στη Βουλιαγμένης και ταυτόχρονα την επίταση των σωματικών αισθήσεων των κατοίκων της, που υπαγορεύει η επαγρύπνηση της διαβίωσης στις απαιτητικές

⁶⁸ Mikhail Bakhtin, Μορφές του Χρόνου και του Χρονοτόπου στο Μυθιστόρημα, Δοκιμές για μια ιστορική ποιητική, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022

⁶⁹ Afroditi Nikolaidou and Anna Poupou, Dirtopia and its urban subcultures, Cinematic Athens in the Post-Dictatorship Era, World Film Locations Athens, Intellect, 2014, pg 88

⁷⁰ Οπ. σελ.88

συνθήκες του άστεως, αλλά και η ανάγκη κι επιθυμία τους για επαφή, δημιουργώντας έτσι μια ατμόσφαιρα επικίνδυνη κι ερωτική.

Η αρχιτέκτονας Μαρία Θεοδώρου ανιχνεύει σε αυτό τον ερωτισμό και τη διαστροφή, εντοπίζοντας μαζοχιστικά στοιχεία στη σχέση πόλης και κατοίκων, καθώς οι τελευταίοι αντιμετωπίζουν τη διαβίωσή τους στην Αθήνα ως μια συνθήκη μαζοχιστικής σκληρότητας. Η Αθήνα χαρακτηρίζεται ως βασανίστρια και οι κάτοικοι τα θύματά της, που τη διαμόρφωσαν οι ίδιοι, αφού το συμβόλαιο αυτής της μαζοχιστικής σχέσης υπογράφεται κι από τα δύο μέρη, υπό την έννοια ότι ο μαζοχιστής χρειάζεται τις σχέσεις, που απορρέουν από αυτό το ιδιωτικό συμφωνητικό. Η μαζοχιστική σχέση του πολίτη με την Αθήνα δημιουργείται από την αλληλεπίδρασή του με την πόλη, από τη διαβίωσή του σε αυτή και την κίνησή του εντός της, από την αδρανοποίηση και την αναβολή της ευχαρίστησής του κι από την αναμονή βίωσης πόνου, διασφαλίζοντας έτσι ότι το ιδεώδες της ιδανικής πόλης δε θα αναταραχθεί, ενώ ταυτόχρονα ο κάτοικος της Αθηναίος διαχειρίζεται την καθημερινότητά του με χιούμορ, που είναι χαρακτηριστικό στοιχείο κάθε μαζοχιστή⁷¹.

Κατά τη δεκαετία του '80, ένας από τους χαρακτηριστικούς αστικούς ήρωες της πόλης, που στα σωθικά της φιλοξενεί διάφορες φυλές, χούλιγκανς, τζάνκια, ροκάδες ή χίπηδες είναι ο καμικάζι⁷², κάτι σα μοναχικός cowboy, που διασχίζει τους "δύσκολους" δρόμους της Αθήνα, κάνει κόντρες στη Συγγρού, παραβαίνει το νόμο και επιβιώνει χάρη στο χιούμορ και την ιδιοτυπία του. Αναφέρουμε ενδεικτικά κωμωδίες, όπως: "Βέγγος, ένας τρελός καμικάζι" (1980) του Ντίνου Κατσουρίδη, "Καμικάζι, αγάπη μου" (1983) του Γιάννη Δαλιανίδη ή "Ο ροζ γάτος" (1985) του Γιάννη Χαρτοματζίδη.

Η μεταπολιτευτική πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από την απόσυρση από το συλλογικό πολιτικό όραμα κι από την υιοθέτηση πιο ιδιωτικών και μοναχικών διαδρομών, που συχνά οδηγούν είτε στην απόγνωση, είτε στην ανάγκη για αντίδραση. Αντίστοιχα, στον ελληνικό κινηματογράφο οι εμπορικές ταινίες χάνουν τη λάμψη τους, την κοινωνική και πολιτισμική νομιμοποίησή τους. Η κινηματογραφική αναπαράσταση της Αθήνας γίνεται πιο σκοτεινή και δυστοπική. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι η Μεταπολίτευση (1974) θεωρείται από πολλούς ως το όριο έναρξης του Νέου Ελληνικού

⁷¹Μαρία Θεοδώρου, Ο Μαζόχ και η Ελληνική πόλη: Η Αθήνα με τη γούνα. ομιλία στο πλαίσιο της ημερίδας "Αστυγραφία στην οθόνη:Συζήτηση με θέμα τον Κινηματογράφο" στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας, 13/4/2024

⁷² Anna Poupou, Afrodit Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Afrofiti Nikolaidou and Anna Poupou, Dirtopia and its Urban Subcultures, Intellect, 2014, pg 88

Κινηματογράφου⁷³.

Αντιλαμβανόμαστε τη μοναξιά του χίπη Κώστα Φέρρη, που περπατά άσκοπα στους δρόμους της Αθήνας ή την ελευθερία, που απελπισμένα προσπαθεί να μοιρασθεί το ζευγάρι, μόνο ανάμεσα σε τόσο πλήθος, σε ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα τοπία, στο νεοκλασικό τρίπτυχο Βιβλιοθήκη, Πανεπιστήμιο, Ακαδημία, στην κεντρική οδό της πόλης, την Πανεπιστημίου στην ταινία “Εξόριστος την κεντρική λεωφόρο”(1979) του Νίκου Ζερβού. Αντιλαμβανόμαστε, επίσης, την ειρωνεία, όταν οι τρεις (Δημήτρης Πουλικάκος, Θέκλα Τσελεπή, Κωνσταντίνος Χρηστίδης) στο Λυκαβηττό προτιμούν τη θέα της βρώμικης από τα καυσαέρια πόλης, αντί εκείνης της Ακρόπολης στην ταινία “Σουβλίστε τους, Τρεις και ο Κούκος”(1981), επίσης του Νίκου Ζερβού⁷⁴.

Στις κινηματογραφικές ταινίες του ‘50, του ‘60 ή του ‘70 η απεραντοσύνη της πρωτεύουσας έγινε τόσο το καταφύγιο για τους φτωχούς και τους κατατρεγμένους, όσο και το πεδίο δραστηριότητας για τους έχοντες την εξουσία. Από τη δεκαετία του ‘80, ωστόσο παρατηρούμε ότι οι κινηματογραφικές ταινίες αρθρώνουν ένα αρνητικό λόγο για την Αθήνα, που αναδεικνύει τη μοναξιά των κατοίκων της, την αστική αποξένωση, που είναι αδύνατον πλέον να ψιμυθιωθεί. Ο ανθρωπολόγος James Faubion το ονομάζει “αθηναϊκό αρνητικό”, υπογραμμίζοντας ότι “Είναι ένα παράδοξο, αλλά ένα παράδοξο, που έχει ακριβώς τη μορφή της τελετουργίας, η οποία στην εμπράγματη έκφρασή της είναι πάντοτε μια ένωση του σχηματικού και του βαθιά βιωμένου.”⁷⁵

Τις δεκαετίες του ‘90 και του 2000, η αλλαγή του μιντιακού πλαισίου, με την είσοδο της ιδιωτικής τηλεόρασης σε αυτό, είχαν επιπτώσεις και στο σύστημα παραγωγής και της οικονομίας στον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς έγινε μετάβαση και στην ανεξάρτητη παραγωγή, που ενισχύθηκε κι από την ψεύτικη και σύντομη αίσθηση αισιοδοξίας, με αφορμή και το εγχείρημα ανάληψης των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004⁷⁶. Η επιστροφή στις ανάλαφρες αστικές κωμωδίες σηματοδοτούν την ιδεολογική απόσταση από τα ζητήματα, που είχε αναδείξει ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι εικόνες των πόλεων, σύμφωνα με το έργο των Sorlin⁷⁷ και Ferro⁷⁸ αναδεικνύουν

⁷³ Βρασίδης Καραλής, “Μια Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Εκδόσεις Δώμα, 2023, σελ. 212 επ.

⁷⁴ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Afroditi Nikolaidou and Anna Poupou, Dirtopia and its Urban Subcultures, Intellect, 2014, pg 89

⁷⁵ Vrasidas Karalis(επιμ.), Hyperreal Athens:Phantasmatic Memory and the Reproduction of Civic Alienation, James Faubion στο Modern Greek Studies: Culture and Memory specialissue,2006, σελ.182

⁷⁶ Anna Poupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed), World Film Locations Athens, Afroditi Nikolaidou and Anna Poupou, Dirtopia and its Urban Subcultures, Intellect, 2014, pg 89

⁷⁷ Pierre Sorlin, Κοινωνολογία του κινηματογράφου, Μεταίχμιο, 2006

⁷⁸ Marc Ferro, Κινηματογράφος και Ιστορία, Μεταίχμιο 2002

τις προοπτικές που έχει μια κοινωνία γι αυτές, θα μπορούσαμε να πούμε ότι και αρκετές ταινίες εκείνης της περιόδου, αντανakλούν αυτή την αποστασιοποίηση από τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της εποχής, με τις περισσότερες να γυρίζονται στο εσωτερικό των στούντιο με τον αστικό χώρο της πόλης απλώς να τις πλαισιώνει.

Παραμένει, ωστόσο, ως προβληματική για τους Έλληνες κινηματογραφιστές ο τρόπος αναπαράστασης του “αρνητικού” τόπου, που είναι η Αθήνα, της μεταιχμιακής πραγματικότητάς της, της ανατροπής των κοινωνικών προσδοκιών και των προτύπων κανονικότητας.

Κεφάλαιο Τρίτο

Αθηναϊκές ταινίες πόλης (1998-2020)

Με αφετηρία, το 1998, και την ταινία “Από την άκρη της πόλης” του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, που εισάγει στον ελληνικό κινηματογράφο “ένα νέο είδος αστικού δράματος”, συνταιριάζοντας το “γρήγορο μοντάζ, που συναντάμε στα τηλεοπτικά δελτία με τα μακρά διάρκειας πλάνα του κινηματογραφικού δράματος”⁷⁹, επιλέξαμε ταινίες πόλης

⁷⁹ Βρασίδης Καραλής, 2023, Μια ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, , Δώμα, σελ.352

και μάλιστα αθηναϊκές με μικρή χρονική απόσταση μεταξύ τους, που αποτυπώνουν τον αστικό χώρο της Αθήνας, ως τόπο αναπαράστασης του κινηματογραφικού δράματος, χωρίς περιθώρια εξιλέωσης ή κάθαρσης. Οι δεκαετίες του '90 και του 2000 αποτέλεσαν περίοδο σημαντικών αλλαγών του αστικού χώρου της Αθήνας, τόσο από άποψη αλλαγών στην ανθρωπογεωγραφία της (εισροή μεταναστών), όσο κι από την άποψη ανάληψης πρωτοβουλιών για αναπλάσεις του αστικού τοπίου, διοργάνωσης mega events, που μεταβάλλουν το χώρο π.χ. με νέες κατασκευές. Παράλληλα, αναπτύχθηκε ένας διάλογος σχετικά με την επανεκτίμηση του αστικού χώρου και των χρήσεων του ως τότε και για το πως μπορεί η βιωμένη εμπειρία της Αθήνας να μεταμορφωθεί σε μια νέα εμπειρία, ενσωματώνοντας, ωστόσο και τα παλιά σύμβολά της.⁸⁰ Οι περισσότερες από τις ταινίες έχουν κινηματογραφηθεί την περίοδο, που ακολούθησε, εκείνη της ελληνικής οικονομικής κρίσης (2009-2018), στον απόηχο της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης (2007-2009). Η οικονομική κρίση έγινε αφορμή πυροδότησης κοινωνικής έκρηξης, νέων μορφών ανισοτήτων κι αμφισβήτησης των κέντρων εξουσίας, που υπαγόρευαν συγκεκριμένες πολιτικές.

Ο αστικός σχεδιασμός, στη διάρκεια ειδικά των τελευταίων δύο δεκαετιών στην Ελλάδα υπαγορεύεται από πολιτικές, που στόχο έχουν να μετασχηματίσουν την πόλη και ιδιαίτερα το ιστορικό και εμπορικό της κέντρο προς όφελος της κεφαλαιακής κερδοφορίας. Με όχημα νεοφιλελεύθερες πολιτικές και με στόχο την εισροή επενδυτικών κεφαλαίων, προωθούνται πολεοδομικές παρεμβάσεις μεγάλης κλίμακας, όπως είναι η πρωτοβουλία μετατόπισης του διοικητικού κέντρου της Αθήνας από το κέντρο της πόλης στο χώρο της ΠΥΡΚΑΛ⁸¹, που θα μεταμορφώσουν ριζικά τον τρόπο αστικής συγκρότησης της πόλης, σε σχέση με αυτόν που ξέρουμε ως τις μέρες μας. Επιπλέον, ο εκτοπισμός χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων από τις γειτονιές του κέντρου της Αθήνας, εξαιτίας των υψηλών ενοικίων και ο παράλληλος “εξευγενισμός” των περιοχών αυτών, προκειμένου να ανταποκριθούν στις πιέσεις του μαζικού τουρισμού, μεταλλάσσουν το χαρακτήρα των αστικών χώρων της πόλης σε χώρους κατανάλωσης “τροπαίων ατομικής εμπειρίας”⁸².

Αν, λοιπόν, ο κινηματογράφος αποτελεί παράδειγμα πολιτισμικής πρακτικής, η επιλογή

⁸⁰ Εκλάμψεις της πόλης, Η αποσπασματική πόλη, Τάκης Κουμπής, Ρισάρ Σκοφφιέ (επιμ.), Futura, 2007

⁸¹ Μαρία Μαντούβαλου (2023), Η παραγωγή του αστικού χώρου ως κοινωνικό και πολιτικό διακύβευμα-Αφηγήσεις από την Ελλάδα της μεταπολεμικής ανάπτυξης, angelus novus, σελ.406

⁸² Σταύρος Σταυρίδης (2018), Κοινός Χώρος, Η πόλη ως τόπος των Κοινών, angelus novus, σελ. 300

των παραπάνω ταινιών έγινε με κριτήριο την αμφισβήτηση της Αθήνας ως μοναδικό κέντρο πολιτικής εξουσίας και πολιτισμικής νομιμότητας. Οι ταινίες, που προηγούνται χρονικά της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα, το “Από την άκρη της πόλης”(1998), τα “Φθηνά Τσιγάρα”(2000) και το “Τσίου”(2005) προσοικονομούν αυτή την κατάρρευση του “κέντρου [της Αθήνας], που δε θα αντέξει”⁸³.

Οι ταινίες μπορεί να μην έχουν άμεση σχέση με την επικαιρότητα, αλλά δανείζονται γεγονότα από αυτήν, μετασχηματίζοντας ή παραμορφώνοντάς τα. Λαμβάνοντας δεδομένα από τον εξωτερικό κόσμο, τα μεταπλάθουν σε ένα φανταστικό, συγκροτημένο κόσμο κι εξασφαλίζουν τη σιωπηρή συνεννόηση με το κοινό μέσα από αναπαραστάσεις κι εμμονές. Η κινηματογραφική ταινία αποτελεί εργαλείο μορφοποίησης της ιδεολογίας και μεταγραφής του κόσμου σε ηχητικές εικόνες.

Παρακάτω, ακολουθεί ανάλυση για την κάθε ταινία:



Φωτογραφία 3: Σκηνή από την ταινία

⁸³ Από το ποίημα “The Second Coming” του William Butler Yeats, που δημοσιεύτηκε το 1920

“Από την άκρη της πόλης”, Γιάνναρης, 1998

Η ταινία “Από την άκρη της πόλης” γυρίστηκε σε σενάριο και σκηνοθεσία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη το 1998. Την ίδια χρονιά η ταινία έλαβε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το δεύτερο κρατικό βραβείο σκηνοθεσίας και το βραβείο καλύτερης ταινίας, ενώ προτάθηκε, επίσης, από την Ελλάδα για συμμετοχή στα 72α Βραβεία Όσκαρ για το βραβείο καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας, ωστόσο δεν επιλέχθηκε.

Σύμφωνα με το World Film Locations, Athens, η ταινία “Από την άκρη της πόλης” χαρακτηρίζεται ως μια εθνογραφική μετά μυθοπλασία⁸⁴, που περιγράφει “τη δημογραφική αλλαγή της Αθήνας κατά τη μετασοβιετική εποχή και την ανάδυση νέων χωρικών οικονομιών⁸⁵” στα Βαλκάνια και στην Ανατολική Ευρώπη.

Στις αρχές της δεκαετίας του ‘90, υπήρξε μαζική εισροή μεταναστών στην Ελλάδα κι ένα μεγάλο ποσοστό τους περιλάμβανε μετανάστες ελληνικής καταγωγής, όπως οι Ρωσοπόντιοι παλιννοστούντες και οι Βορειοηπειρώτες από τις πρώην κομμουνιστικές χώρες, που εγκαταστάθηκαν σε περιοχές κυρίως της Δυτικής Αττικής, σε συνοικίες των δυτικών προαστίων, χαμηλού εισοδήματος. Οι πρωταγωνιστές της ταινίας είναι μια παρέα από έφηβους, πρόσφυγες από το Καζαχστάν, περιθωριοποιημένους, που προσπαθούν απεγνωσμένα να κατακτήσουν το κέντρο από την άκρη της πόλης και ο Γιάνναρης κινηματογραφεί τις ασχολίες τους, τον τρόπο που περνούν τον ελεύθερο χρόνο τους, τις συζητήσεις τους.

Η κάμερα του σκηνοθέτη βρίσκεται σε μια κίνηση παλινδρομική, η αφηγηματική τεχνική τείνει από τη κλασική μυθοπλασία στη ρήξη με αυτή. Ο Σάσα (Στάθης Παπαδόπουλος) αντιγυρίζει το βλέμμα του στην κάμερα και στις ερωτήσεις ενός αθέατου συνομιλητή, εξελίσσοντας την αφήγηση, ενώ ταυτόχρονα γίνεται το αντικείμενο έρευνας. Οι έφηβοι, όλοι ερασιτέχνες ηθοποιοί, κατοικούν στο Μενίδι, απασχολούνται ευκαιριακά σε χειρωνακτικές εργασίες, κάνουν ναρκωτικά ή βγάζουν γρήγορο χαρτζιλίκι, κάνοντας ευκαιριακά σεξεργασία και συχνάζουν στην Ομόνοια. Τα παιδιά κάνουν σκέτινγκ στο φωτισμένο νυχτερινό κέντρο της Αθήνας, οι εικόνες εναλλάσσονται γρήγορα κι έρχονται σε έντονη αντίθεση με την έρημη νωχέλεια των σπιτιών τους στην άκρη της πόλης, το

⁸⁴ Σύμφωνα με το βιβλίο του Κώστα Βούλγαρη “Η μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία”, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017, ως μεταμυθοπλασία ορίζεται εκείνο το “αισθητικό ρεύμα και ο αφηγηματικός τρόπος, ο οποίος αναδεικνύει τη συνειδητή, ορατή κι εύληπτη ενσωμάτωση του στοιχείου του στοχασμού μέσα στην πλέξη του κειμένου.”

⁸⁵ Anna Roupou, Afroditi Nikolaidou and Eirini Sifaki (ed.), World Film Locations, Athens, Vassiliki Tsitsopoulou, From the edge of the City/Apo tin akri tis polis(1998) Intellect, 2015, pg 78

Μενίδι.

Ο κεντρικός δημόσιος χώρος της περιοχής της Ομόνοιας, που αποτελούσε τόπο κοινωνικοποίησης, συνάντησης κι εύρεσης εργασίας των μεταναστών, τόσο εσωτερικών, όσο κι εξωτερικών, ήδη από τη δεκαετία του '50, είναι ένας κόμβος δημόσιων χώρων με φτηνά ξενοδοχεία, σταθμούς στάσης και μετεπιβίβασης και μια πλατεία να συγκεντρώνονται σε αυτή. Η νευραλγική της τοποθεσία ενθαρρύνει τη δημιουργία κοινωνικών δικτύων, αναγκαίων για τη δημιουργία ταυτότητας κι ένταξής των νεοεισερχομένων στην κοινωνία, ενώ ταυτόχρονα οι λειτουργίες του δημόσιου χώρου επαναπροσδιορίζονται με την επιτέλεση ποικίλων δραστηριοτήτων, όπως το μικρεμπόριο, αλλά και η αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου. “Η Ομόνοια είναι μια λίμνη στην οποία εκβάλλουν διάφοροι ποταμοί. Είναι οι ποταμοί οι αλληγορικοί και είναι οι ποταμοί οι καθαρώς νοητοί.”, περιγράφει στο βιβλίο του για την Ομόνοια, το 1980, ο διηγηματογράφος Γιώργος Ιωάννου, με τη συνδρομή της ασπρόμαυρης φωτογραφίας του Ανδρέα Μπέλια⁸⁶.

Αυτή τη ρευστότητα της Ομόνοιας σε εμπειρίες κι ανθρώπους εκμεταλλεύεται και ο σκηνοθέτης της ταινίας Κωνσταντίνος Γιάνναρης και την τοποθετεί σε μια σεκάνς αστικού μοντάζ με λειτουργίες μετάβασης. Αν η Αθήνα περιγράφεται στις ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, όπως για παράδειγμα: “Η Αθήνα τη νύχτα”(1962) του Κλέαρχου Κονιτσιώτη ή “Τα Νυχτοπερπατήματα” (1964) του Γιώργου Ζερβουλάκου με πλάνα από γνωστά κεντρικά σημεία της, ανάμεσά τους και η Ομόνοια, ως μια εντυπωσιακή κι αισιόδοξη αναπαράσταση της πόλης, που επιδιώκει τη στροφή σε οικονομικό, αλλά και σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο προς την Ευρώπη, στην αντίστοιχη αναπαράσταση της Αθήνας στο “Από την άκρη της πόλης” η κατά Raymond William “δομή της αίσθησης”, η “βιωμένη αίσθηση της ποιότητας της ζωής σε ένα τόπο και χρόνο”⁸⁷ δεν είναι ίδια. “Τότε (την εποχή, που γυρίστηκε η ταινία), η Ομόνοια θύμιζε Βαλκάνια”⁸⁸, λέει ο σκηνοθέτης, επισημαίνοντας έτσι τη σταδιακή υποχώρηση από το φαντασιακό της οπτιμίστικης μετεμφυλιακής αναπαράστασης της Ελλάδας, στραμμένης προς τη Δύση. Και ο Γιάνναρης προχωρά, μιλώντας το 2011, τη χρονιά, δηλαδή, που έδωσε τη συνέντευξη στην Καθημερινή, για την Ομόνοια: “Τώρα, τα περισσότερα μαγαζιά έχουν κλείσει, βλέπεις απόλυτη ερημιά, καμιά ζωντάνια και το βράδυ

⁸⁶ Ομόνοια, 1980, Γιώργος Ιωάννου, Κέδρος, 1988

⁸⁷ Raymond Williams, Κουλτούρα και Ιστορία (μετάφραση: Βενετία Αποστολίδου), Γνώση, σειρά: Κλειώ, Θεωρία και Ιστορία - 3, Αθήνα, 1994, σ. 145-147

⁸⁸ <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/pressclips/235-giannaris>

κατακλύζεται από Νιγηριανούς εμπόρους πρέζας. Από την άλλη πλευρά είναι το χασίς. Κάθε γωνιά έχει το δικό της εμπόρευμα. Οι Αφρικανοί πουλάνε τα πιο σκληρά, τα παιδιά από Μέση Ανατολή τα πιο ελαφριά. Να, και το ξενοδοχείο Ελικών... Κι εδώ κάναμε γύρισμα. Δώρου, Σατωβριάνδου και πλατεία Ομονοίας. Τότε, ήταν σκληρά αλλά είχε ζωή, περατζάδα. Τώρα είναι πολύ θλιβερά. Ήταν φτωχικό, λαϊκό μέρος, αλλά όχι εξαθλιωμένα”⁸⁹.

Η σκληρή πραγματικότητα της πλατείας Ομονοίας αποτελεί μεταφορά και για τους νεαρούς ήρωες του Γιάνναρη, που προσπαθούν να πλάσουν την ταυτότητά τους, βιώνοντας ταυτόχρονα τη διαφορετική ταυτότητα του μετανάστη. Τα ναρκωτικά και η παρανομία είναι ο τρόπος τους να υπερβούν τη φτώχεια και να διεκδικήσουν τη φωνή και την ορατότητά τους. Η αταξία και η ρευστότητα της πλατείας Ομονοίας είναι τα μέσα να συνειδητοποιήσουν τη δική τους ανθρώπινη κατάσταση και πως αυτή η αταξία είναι η δική τους κανονικότητα.



Φωτογραφία 4: Σκηνή από την ταινία

⁸⁹ <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/pressclips/235-giannaris>

“Φθηνά τσιγάρα”, Χαραλαμπίδης, 2000

Η ταινία “Φθηνά τσιγάρα” γυρίστηκε από το σκηνοθέτη Ρένο Χαραλαμπίδη τον Αύγουστο του 1999 σε σενάριο του ίδιου, ενώ τη μουσική της ταινίας έγραψε ο Παναγιώτης Καλαντζόπουλος.

Η ταινία βρίθει κινηματογραφικών επιρροών, που είναι εμφανείς κατά την παρακολούθηση της ταινίας, αλλά κι ομολογούνται από τον ίδιο το σκηνοθέτη. Στις ταινίες του Τζάρμους, στο “Έγκλημα στα παρασκήνια”(1960) του Ντίνου Κατσουρίδη, στις γκαγκστερικές βιονιές (η επιρροή τους είναι εμφανής στην ιστορία του Μανώλη), αλλά και στο “Ο δαιμονισμένος άγγελος”(1987) του Alan Parker, καθώς και στις ταινίες της “σχολής του Ρομέρ” όπως το “Πριν το ξημέρωμα”(1995) του Richard Linklater ή το “Walking and Talking”(1996) της Nicole Holofcener αποδίδει ο Χαραλαμπίδης την έμπνευσή του γι’ αυτή την ταινία. Ένα ταξίδι, επίσης, στην Ταγγέρη και η γνωριμία του με το λογοτέχνη Paul Bowls του επέτρεψαν να επινοήσει τη σκηνή του φινάλε της ταινίας, με τις γιρλάντες από σακούλες με χρυσόψαρα⁹⁰.

Η ταινία ξεκινά ήδη από το ζενερικ με πλάνα κοντρ πλονζ από τη θέση του καθήμενου σε μεταφορικό μέσο προς τους τελευταίους ορόφους των κτιρίων και τις διαφημιστικές πινακίδες της πόλης. Βρισκόμαστε στο εσωτερικό ενός κινούμενου στην Αθήνα τρόλεϊ με την κάμερα στο χέρι και νυχτερινό οριζόντιο τράβελινγκ, κυριαρχούν οι σκιές και τα κουνημένα φώτα στο κάδρο. Στη συνέχεια το πλάνο καταλήγει στο εσωτερικό του οχήματος, από τις λαβές του κρέμονται σακούλες με χρυσόψαρα και πουλιά, που φτεροκοπούν.

Η εισαγωγή της πρώτης σκηνής της ταινίας ξεκινά με πλάνο εδραίωσης που δείχνει τις σχέσεις προσώπων, αντικειμένων και σκηνικού χώρου προβάλλοντας τη φωτισμένη Ακρόπολη και τον τηλεφωνικό θάλαμο, κάτω από αυτή, ακολουθώντας μια πρακτική αρκετά συνηθισμένη τόσο στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, όσο και στις ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, σύμφωνα με την οποία γίνεται συσχετισμός των αθηναϊκών αναγνωρίσιμων τοποσήμων με την αφήγηση.

Στον αφηγηματικό σχολιασμό (voice over) του πρωταγωνιστή μπροστά στον καθρέφτη του μπάνιου ενός αστικού διαμερίσματος συστήνεται ο χαρακτήρας, η ζωή και η νοοτροπία του. Ο νεαρός άνδρας καπνίζει φθηνά τσιγάρα (σέρτικα Λαμίας) και ως λάτρης της μποέμικης ζωής μπορεί να αντλήσει απόλαυση από πράγματα, που για

⁹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=QEG_hfhKTEc, Φθηνά τσιγάρα, 20 χρόνια μετά, Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο oneman.gr

άλλους δεν είναι απολαυστικά και η σκηνή τελειώνει με την έξοδό του από το ασανσέρ στο δρόμο της πόλης. Ο Ρ. Χαραλαμπίδης κινείται στην πόλη, καθιστώντας μέσα από τις σκηνές της ταινίας τον αστικό δημόσιο χώρο οικείο και προσιτό για το θεατή.

Η δεύτερη σκηνή διαδραματίζεται στο καφενείο, που μιλάει κυρίως ο ιδιοκτήτης της καφετέριας με τη μποέμικη ζωή των καφενείων και των μπαρ να αποτελούν κομμάτι αναπόσπαστο του τρόπου ζωής στην πόλη.

Η επαφή της Άννας (Άννα Μαρία Παπαχαραλάμπους) και του πρωταγωνιστή γίνεται διαμεσολαβημένη από ένα τηλέφωνο σε τηλεφωνικό θάλαμο, η χρήση του οποίου ήταν πολύ συνηθισμένη για την επικοινωνία στην Αθήνα είκοσι χρόνια πριν, λόγω και της απουσίας χρήσης κινητών τηλεφώνων. Το κινηματογραφικό πλεόνασμα του τηλεφωνικού θαλάμου τοποθετεί την ταινία και ιστορικά στο παρελθόν και μάλιστα πολύ συγκεκριμένα. Από τα μεσαία πλάνα η κάμερα ανοίγει σε γενικό διπλό πλάνο, δείχνοντας το ζευγάρι στο δρόμο μπροστά σε μια σειρά από καρτοτηλέφωνα. Οι ήρωες κινούνται μπροστά σε μια κάμερα λήψης σε σταθερό σημείο με φόντο τους δρόμους της πόλης ή το ξενοδοχείο Χίλτον, ένα κτίσμα, διακοσμημένο από το Γιάννη Μόραλη, σύμβολο της ανάπτυξης κατά τη δεκαετία του '60 και πολύ αναγνωρίσιμου αθηναϊκού τοπόσημου έως πολύ πρόσφατα, σε πλάνο κοντρ πλονζ.

Οι χαρακτήρες περπατάνε μπροστά σε ένα από τα λίγα φωτισμένα το 1999 κτίρια της πόλης, στην Τράπεζα της Ελλάδας, στη Στοά του Βιβλίου, ζωντανή και φωτεινή το 1990, (άδεια και σκοτεινή στις μέρες μας) στη μέση της οδού Ακαδημίας, μπροστά από το παλιό Νεκροτομείο, στέκονται στο παγκάκι της στάσης λεωφορείου στην οδό Ακαδημίας κι Ασκληπιού, περπατάνε στη μέση της οδού Βασιλίσσης Σοφίας, στην οδό Αθηνάς, που φιλοξενεί ακόμη τα καταστήματα με τα ωδικά πουλιά και τα χρυσόψαρα, ανεβαίνουν στην καντίνα στον Λυκαβηττό. Τη δεκαετία του '90, το βράδυ όλοι οι δρόμοι της Αθήνας είναι έρημοι.

Στο Zonars, νυν Athenee, το πρώτο πλάνο είναι στην πινακίδα του καταστήματος και το δεύτερο πλάνο στο εσωτερικό του καφενείου, τραβηγμένο ακριβώς πάνω από τα κεφάλια των ηθοποιών (βλέμμα του πουλιού), υπονοώντας την κοινοτοπία της συνάντησης του άνδρα και της γυναίκας, όσο κι αν η ταινία περιέχει τη συνάντησή τους σαν κομβικό περιεχόμενό της: *“Όλες οι ιστορίες αγάπης είναι για μένα ίδιες, Μέρος πρώτο: Είσαι για μένα το παν, Μέρος 2: Γίνε για μένα το παν, Μέρος 3: Πάλι εσύ είσαι,”*

Ο σκηνοθέτης παρεμβάλλει πανοραμικές λήψεις της πόλης με θέα την Ακρόπολη από το δωμάτιο του ανδρικού χαρακτήρα, ενώ αφηγείται, σκηνές από συζητήσεις των θαμώνων

του καφενείου, ένα φεγγάρι που ανατέλλει σε fast forward και ο καφεπώλης (Ανδρέας Νάτσιος) απαγγέλλει τις Στροφές Στροφάλων του Ανδρέα Εμπειρικού. Ο γκάγκστερ (Μιχάλης Ιατρόπουλος) νοσταλγεί την φαντασίωση της εφηβικής του ηλικίας, τη Βασούλα. Το ζουμάρισμα στην αδιάκοπη κίνηση ενός ανεμιστήρα επιτυγχάνει το ρόλο της μετάβασης από τη μια σκηνή στην άλλη.

Η πλονζέ γωνία λήψης του χαρακτήρα στο ασανσέρ με το έντονο κοντράστ κατά την διακρίνεται μόνο το πρόσωπό του σηματοδοτεί και την παράλληλη νουάρ ιστορία που εξελίσσεται με τη εξέλιξη της συνάντησης των δυο χαρακτήρων, της Άννας και του νεαρού άνδρα (μεσαία διπλά πλάνα). Μια από τις πιο σημαντικές αφηγηματικές στρατηγικές του νουάρ είναι η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, από τον ήρωα, συχνά σε voice over, όπως και πράττει ο ανδρικός χαρακτήρας. Ο πρωταγωνιστής συμμετέχει σε ένα “ακίνδυνο” νουάρ, με ονειροπόλους γκάνγκστερς (Μάνος Βακούσης, Τάκης Σπυριδάκης) και η ταινία υιοθετεί όλα τα χαρακτηριστικά μιας ταινίας νουάρ: φώτα νέον, που αναβοσβήνουν, στοιχεία παρωδίας. Η ελαφρά χαμηλότερη γωνία λήψης των δυο γκάγκστερ αναδεικνύει τη σύγχυση και μια ελαφρά αίσθηση απειλής και φόβου, ενώ οι οι συναντήσεις του ανδρικού χαρακτήρα με χαρακτήρες του υποκόσμου γίνεται με έντονα κοντράστ και υποφωτισμένα πλάνα. Όλοι οι χαρακτήρες και τα αντικείμενα, η πόλη, το φεγγάρι (ακόμη και η μεταφυσική, δηλαδή) συνωμοτούν στην ανάγκη του χαρακτήρα για ρομαντισμό, ενώ στην τελευταία σκηνή της ταινίας, ο Χαραλαμπίδης σκηνοθετεί την επί τούτου τυχαία συνάντησή του άνδρα και της γυναίκας στο ιδεατό σκηνικό της πόλης γι αυτόν, πάνω σε ένα τρόλεϊ με τρυφερές ριπές πουλιών, ανάμεσα σε σακούλες με χρυσόψαρα. Ακόμη και η μουσική του Καλατζόπουλου και η εξωδιηγητική παρεμβολή του τραγουδιού της Σοφίας Βέμπο “Σε λυπάμαι” επιτείνουν αυτό το αίσθημα μιας ταινίας, που νοσταλγεί.

Σύμφωνα με τη Maya Deren⁹¹, η πεμπτουσία του ποιητικού κινηματογράφου συνίσταται στην παρέκκλιση από την κλασική γραμμική δραματουργική αφήγηση(οριζόντια ανάπτυξη) μιας ταινίας, που περνά από πράξη σε πράξη κι από κατάσταση σε κατάσταση και στην κατάδυση στη στιγμή(κάθετη ανάπτυξη), που αναδύει ένα αίσθημα και το νόημα των συνεπειών που έχει η κάθε στιγμή. Στον ποιητικό κινηματογράφο, κάτι που είναι αόρατο, το μεταφυσικό περιεχόμενο μιας ελάχιστης κατάστασης αποκαλύπτεται και μεταμορφώνει ή σταματά τον κινηματογραφικό χρόνο και χώρο και γίνεται μια

⁹¹ Maya Deren(1917-1961), Ουκρανοαμερικανίδα σκηνοθέτρια του πειραματικού κινηματογράφου

μεταφορά οξύνοντας την αντίληψη του θεατή⁹². Στα Φθηνά τσιγάρα εισχωρούμε βυθοσκοπικά στο μυαλό του ήρωα και στις συνειρμικές του σκέψεις με αφορμή τη σύντομη συνάντησή του με την Άννα, καθώς εικόνες και λόγια πλημμυρίζουν την οθόνη. Η ταινία αποτελεί την κιβωτό των ευαισθησιών και των υπαρξιακών κι αισθητικών ανησυχιών του κινηματογραφιστή. Παρακολουθούμε μια διαδικασία σύνθεσης της ταυτότητάς του σε εξέλιξη κι αυτό συντελείται μέσω της μουσικής και του λόγου (voice over, αλλά και διάλογος με την Άννα). Ο σκηνοθέτης λέει ότι ήθελε “να μιλήσει για τα σπλάχνα της Αθήνας”, για “μια πόλη πιο σκοτεινή, πιο έρημη, αν όχι μαγική, μαγεμένη”⁹³. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τη γεωγραφία της πόλης, προσδίδοντάς της την ίδια στιγμή, μεταφορικές ιδιότητες, δίνουν την ελευθερία στο σκηνοθέτη να “παίξει” με τις παράλληλες ποιητικές συνεκδοχές του. Η πόλη νουάρ γίνεται ο άλλος παράλληλος “σκοτεινός” εαυτός του, το άδειο λεωφορείο, που ταξιδεύει, γεμάτο άλλοτε με περισσότερα κι άλλοτε με χρυσόψαρα στην Πανεπιστημίου γίνεται ο ρομαντικός ήρωας, γεμάτος επιθυμίες κι όνειρα. Η περιπλάνηση στη νυχτερινή, σκοτεινή Αθήνα γίνεται η δική του υπαρξιακή περιπλάνηση, αποτραβηγμένος από τις φωνές και το θόρυβο του κόσμου. Ο σκηνοθέτης, εισάγοντας την πόλη στην αφηγηματική μορφή, σκηνοθετεί, αυτοσκηνοθετούμενος.



Φωτογραφία 5: Σκηνή από την ταινία

⁹²<https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ>, Poetry and the Film, a Cinema 16 Symposium, 28 October 1953, New York, από ομιλία της Maya Deren,

⁹³ https://www.youtube.com/watch?v=QEG_hfhKTEc, Φθηνά τσιγάρα, 20 χρόνια μετά, Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο oneman.gr

"Τσίου", Παπαδημητράτος, 2005

Ο "Τσίου" αποτέλεσε το κινηματογραφικό ντεμπούτο του Μάκη Παπαδημητράτου και προβλήθηκε για πρώτη φορά την Πέμπτη 9 Μαρτίου 2005 στον κινηματογράφο «Μικρόκοσμος». Λίγο αργότερα την ίδια χρονιά απόσπασε στο 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το βραβείο FIPRESCI της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κριτικών Κινηματογράφου και τα βραβεία καλύτερου σεναρίου και πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στα κρατικά βραβεία ποιότητας. Από τότε, η ταινία έχει προβληθεί σε σημαντικά Φεστιβάλ ανά την υφήλιο, όπως στο Σαν Φρανσίσκο, το Παρίσι, το Λουξεμβούργο, το Σικάγο και την Ισπανία.

Τα γυρίσματα της ταινίας έγιναν το Δεκαπενταύγουστο και κάποιες μέρες τον Ιούνιο και τον Ιούλιο του 2005 και συνολικά κράτησαν 14 ημέρες, λόγω χαμηλού προϋπολογισμού. Αξίζει να σημειωθεί πως είναι μια ταινία, που κόστισε κάτω από 1000 ευρώ. Η ταινία κέρδισε το βραβείο FIPRESCI για την καλύτερη ελληνική ταινία του Φεστιβάλ. Στις απονομές των κρατικών βραβείων ποιότητας 2005 ο "Τσίου..." κέρδισε ακόμα δύο σημαντικές διακρίσεις: το βραβείο καλύτερου σεναρίου και πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη.

Ήδη από το ζενερίκ, η ταινία ανοίγει με νευρικά πλάνα της πόλης, τραβηγμένα από την μπροστινή θέση του αυτοκινήτου, που μοιάζουν αυτόνομα από τον κεντρικό ήρωά της, τον Τσίου (Αλέξανδρο Παρίση). Διαδοχικά τράβελινγκ από ένα αυτοκίνητο, που διασχίζει την έρημη Αθήνα στο Σύνταγμα, στα Πετράλωνα, στην Πλατεία Βάθης, στο Μεταξουργείο δε συγκροτούν το υποκειμενικό βλέμμα του Τσίου στην πόλη, αλλά συμβάλλουν στην αφήγηση, περιγράφοντας το χώρο στο οποίο πρόκειται να εξελιχθεί η *fabula*, κάτι που κάνει και ο ίδιος ο Τσίου στην εισαγωγική σεκάνς της ταινίας: "«Δεκαπενταύγουστο στην Αθήνα μένουνε μόνο οι μπατίρηδες και όσοι δεν έχουν κόσμο για να πάνε έξω. Εκείνος ο Δεκαπενταύγουστος ήταν πολύ δύσκολος. Φράγκα δεν υπήρχανε, δηλαδή ίσα ίσα το πτώμα μου... Εκείνη τη μέρα, θυμάμαι, όλος ο κόσμος που είχε μείνει στην Αθήνα ήταν πολύ τρελαμένος...». Η εισαγωγική αφήγηση του Τσίου συγκλίνει νοηματικά με τα γρήγορα σε ρυθμό πλάνα της πόλης, καθώς είναι από έρημους δρόμους του κέντρου της Αθήνας, ενός αστικού περιβάλλοντος (πολυκατοικίες, άδεια γήπεδα, και πλατείες), που δε φέρουν κάποιο εξωραϊσμό και δίνουν πληροφορίες και για το χώρο, επικυρώνοντας επιπλέον και τα παραπάνω λόγια του ήρωα για έναν

“δύσκολο Αύγουστο”.

Στην ερώτηση, που έγινε στο σκηνοθέτη το 2023 για το πόσο έχει αλλάξει η Αθήνα από την Αθήνα του Τσίου του 2005, ο Μάκης Παπαδημητράτος λέει: “Αυτό που έχει αλλάξει, βέβαια, είναι ο βαθμός της τουριστικής κίνησης, έχει γίνει μία ανεξέλεγκτα τουριστική πόλη. “...σαν αίσθηση η Αθήνα είναι πολύ διαφορετική από τότε. Ας πούμε, τον Δεκαπενταύγουστο όντως ερήμωνε η πόλη. Ήταν μία χρονιά μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες, ακόμα υπήρχε “καύσιμο” λίγο μετά την Ολυμπιάδα, ένιωθες ότι ο κόσμος έχει χρήματα, κινείται, περνάει καλά, δεν τον νοιάζουν και πολύ τα πράγματα γύρω του και λίγο-πολύ αυτό παρουσιάζει και η ταινία. Αυτή τη στιγμή ο κόσμος δεν είναι τόσο άνετος, τότε κυκλοφορούσαν οι περαστικοί στον δρόμο με λιγότερες σκέψεις στο κεφάλι, πιο απροβλημάτιστοι... Τώρα βλέπεις, η κοινωνία είναι βαθιά προβληματισμένη και αγχωμένη και με πολλά ψυχολογικά προβλήματα.”⁹⁴

Ο “Τσίου” είναι επικεντρωμένος σε μια πολύ συγκεκριμένη ομάδα ατόμων, εξαρτημένων από ναρκωτικές ουσίες, που ψάχνουν στους δρόμους της πόλης να “πιουν”, έχουν ύφος και χρησιμοποιούν “αργκό”, που συνδέεται με την εξάρτησή τους κι έρχονται σε επαφή με άτομα, που μοιράζονται το ίδιο “ενδιαφέρον”, είτε κάνοντας και οι ίδιοι χρήση, είτε εμπόριο. Η πόλη παίζει κομβικό ρόλο και στην εξέλιξη της αφήγησης, η οποία στηρίζεται σε μια ιδιαίτερη συνθήκη της Αθήνας μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, το Δεκαπενταύγουστο και σε συγκεκριμένους χώρους, στα “στέκια” πρέζας. Η ερημιά της πόλης επιτρέπει σε περιθωριοποιημένες κουλτούρες, όπως εκείνη των ναρκωτικών, να αναδύονται καταμεσήμερο Δεκαπενταύγουστου ως μια άλλη παράλληλη συνθήκη και στην κατανόηση των πολλαπλών αντιφατικών σημασιών ενός αστικού χώρου, όπως είναι η Ομόνοια. Ο “Τσίου” είναι μια ταινία γειτονιάς, από την άποψη ότι οι συντεταγμένες χώρου και χρόνου επηρεάζουν την κινηματογραφική απεικόνιση της πόλης και την κινηματογραφική αφήγηση γι’ αυτή, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για το χρονότοπο της Αθήνας, το Δεκαπενταύγουστο, το 2005 και πριν η Αθήνα μετατραπεί σε πολυσύχναστο τουριστικό προορισμό.

⁹⁴ <https://www.rosa.gr/koultoura/makis-papadimitratos-sti-rosa-i-allilengii-kai-i-aftoorganosi-einai-monodromos-sti-sigiria-pou-zoume/>, 01-07-2023



Φωτογραφία 6:Σκηνή από την ταινία

“Ο μαχαιροβγάλτης”, Οικονομίδης, 2010

Ο Γιάννης Οικονομίδης σκηνοθέτησε την τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του, το Μαχαιροβγάλτη, το 2010, η οποία μετά τα βραβεία των Ελλήνων Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) και της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, κατέκτησε και τον Χρυσό Ορφέα Καλύτερης Ταινίας του 5ου Ελληνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λος Άντζελες.

Μετά το θάνατο του πατέρα του, ο Νίκος (Στάθης Σταμουλακάτος) κατεβαίνει από την Πτολεμαΐδα στην Αθήνα. Ο θείος του (Βαγγέλης Μουρίκης) του προσφέρει τροφή και στέγη κι εκείνος απρόθυμα αναλαμβάνει να φροντίζει τα σκυλιά του. Μόνος σε μια λαϊκή συνοικία, στην περιφέρεια της πόλης, στα Άνω Λιόσια, βουλιάζει στη μίζερη ρουτίνα, ώπου συνάπτει μια ερωτική σχέση με τη θεία του (Μαρία Καλλιμάνη) χωρίς, ωστόσο πάθος ή συναίσθημα.

Ευλόγως, το θέμα της ταινίας θυμίζει την ταινία «Ο Ταχυδρόμος Κτυπάει Πάντα Δυο Φορές» του Bob Rafelson και κατόπιν του Tay Garnett. Η βία είναι κυρίαρχο χαρακτηριστικό στην αλληλεπίδραση των ηρώων, στα σιωπηλά πλάνα τους, στην πλοκή της ταινίας. Ο Οικονομίδης αφηγείται την ιστορία, κάνοντας χρήση ασπρόμαυρης φωτογραφίας κι επιλέγει τα έντονα κοντράστ της νουάρ αισθητικής και ρεαλιστικές mise-en scene. Κινηματογραφεί τους άδειους δρόμους, τα σοκάκια, τους εγκαταλειμμένους βιομηχανικούς χώρους, την αρχιτεκτονική, τα σπίτια, το βουνό στο

φόντο, μια περιοχή, που αστικοποιείται με γρήγορους ρυθμούς. Ο σκηνοθέτης βρήκε στα Νέα Λιόσια το ιδανικό σκηνικό της ταινίας του. Γιατί; «Είναι μια ενδιαφέρουσα λαϊκή συνοικία, στην περιφέρεια της πόλης, που μας είναι άγνωστη. Δεν έχουμε ξαναδεί τα Άνω Λιόσια στο ελληνικό σινεμά. Έχει μια ξεχωριστή τοπιογραφία: οι δρόμοι, τα σοκάκια, η αρχιτεκτονική, τα σπίτια, το βουνό στο φόντο». Όταν ξεκινούσε το ρεπεράζ αλλιώς τη φανταζόταν. Μερικές βόλτες όμως ήταν αρκετές για να συνειδητοποιήσει ότι «αστικοποιείται και μάλιστα γρήγορα. Βλέπεις παντού καινούργιες πολυκατοικίες, με πόρτες ασφαλείας, πάρκινγκ, κυριλέ αλουμίνια, κ.ά.», λέει⁹⁵. Οι κινηματογραφημένες σκηνές στους εξωτερικούς χώρους των Άνω Λιοσίων μας προσφέρουν λίγη πληροφορία και η αναγνώριση βασίζεται στην πολιτισμική ή εμπειρική γνώση του θεατή.

Το χρώμα επανέρχεται λίγο πριν το τέλος της ταινίας, στην κάθοδο του Νίκου στην παλιά εργατική συνοικία του κέντρου, το Μεταξουργείο και συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια της τυχαίας επίσκεψής του στο θέατρο με χαρακτηριστικά πλάνα της αθηναϊκής ιδιαιτερότητας όπως οι πολυσύχναστοι δρόμοι, τα ξενοδοχεία, ο θόρυβος, οι ταρατσες. Η κατάβαση του Νίκου στο κέντρο της πόλης λειτουργεί με σημαίνον τρόπο για την πλοκή της ταινίας, καθίσταται σημαντική για την εξέλιξή της, αφού λειτουργεί σαν ψυχολογική “ενδειξη”, που προοικονομεί και το τέλος της ταινίας. Ο πρωταγωνιστής παρακολουθεί μια θεατρική εκδοχή της “Γκόλφως” του Σπύρου Περεσιάδη, που βασίζεται σε ένα βουκολικό ειδύλλιο της περιοχής του Χελμού και που καταλήγει σε μια αιματοβαμμένη ελληνική σημαία. Η κατάληξη της ταινίας είναι επίσης βίαια, με τη βία να τοποθετείται στα θεμέλια της ελληνικής κοινωνίας, σα να είναι ένα από τα κοινά στοιχεία της δημοτικής παράδοσης μας με ό,τι βλέπουμε να εκτυλίσσεται μπροστά μας. Το αστικό φόντο της πόλης γίνεται το φόντο μιας ιστορίας που η βία δεν καταλύει τίποτα, οι χαρακτήρες παραμένουν άδαιοι, θλιβεροί και χυδαίοι.



Φωτογραφία 7: Σκηνή από την ταινία

“Tungsten”, Γεωργόπουλος, 2011

Η ταινία Tungsten προβλήθηκε στην Ελλάδα για πρώτη φορά το 2011, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Κώστα Γεωργόπουλου. Η παραγωγή είναι ανεξάρτητη και η διανομή της ήταν κοινή με άλλο μια ταινία εκείνης της χρονιάς, τον Ξεναγό του Ζαχαρία Μαυροειδή. Η ταινία έλαβε Βραβείο Καλύτερης Ταινίας στο 8th Romania International Film Festival (Ro-IFF) (Trophy of the Festival 2012). Επίσης, ήταν υποψήφια για δυο βραβεία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, για το Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη (Γιώργος Γεωργόπουλος), καθώς και για το Βραβείο Β' Ανδρικού Ρόλου (Βαγγέλης Μουρίκης). Πήρε ακόμη 4 Βραβεία στο 6th Cyprus International Film Festival: (Καλύτερης Ταινίας - Χρυσή Αφροδίτη, Καλύτερης Σκηνοθεσίας, Καλύτερου Σεναρίου, Καλύτερου Μοντάζ). Ειδική μνεία 'Special Mention Prize' για το Tungsten έγινε στο 18e Festival International du Cinéma Méditerranéen de Tetouan.

Το “Tungsten”, που στα ελληνικά μεταφράζεται “τουνγκοστένιο” ή “βολφράμιο”, είναι ένα μέταλλο γνωστό για τις πολύ υψηλές αντοχές του στη θερμότητα, αλλά και για την υψηλή αγωγιμότητά του. Χρησιμοποιείται κυρίως στις ηλεκτρικές εφαρμογές (π.χ. στα πηνία των ηλεκτρικών λαμπτήρων) και κατά προέκταση η ταινία “Tungsten” είναι για τον σκηνοθέτη της “μια πραγματεία περί αγωγιμότητας, κάτι σαν παραλληλισμός ενός καλού αγωγού για το ηλεκτρικό ρεύμα, όπως το “Tungsten”, με το ανθρώπινο σώμα ως καλό αγωγό της βίας.⁹⁶ Ο Γεωργόπουλος πραγματεύεται τις διαδικασίες γέννησης της βίας και με ποιο τρόπο οι κοινωνικές και οι οικονομικές συνθήκες επιδρούν στις ατομικές συμπεριφορές.

Ξεκινά με νυχτερινά μεσαία και over the shoulder πλάνα, ενός οδηγού (Τάσος Νούσιας) που οδηγεί το πολυτελές του αυτοκίνητο στους δρόμους της Αθήνας και πολύ κοντινά πλάνα στα πρόσωπα και στα χέρια, όταν ανεβαίνει η ένταση. Τα ζενερίκ περνά δίπλα

⁹⁶ <https://www.tovima.gr/2011/11/27/culture/yo-neoi-skinothetes-dyo-aties-stin-athina/>, 27-11-2011

από φωτογραφίες εργοστασίων και ηλεκτροφόρων καλωδίων. Πρώτο πλάνο εδραίωσης είναι το εσωτερικό ενός μικροαστικού διαμερίσματος στις εργατικές γειτονιές του Ταύρου, θρησκευτικές εικόνες πάνω σε ράφια, σκεπασμένα από σεμέν, η τηλεόραση να παίζει ως ηχητική υπόκρουση και την τριμελή οικογένεια στριμωγμένη κουζίνα.

Ο Βαγγέλης Μουρίκης, ελεγκτής εισιτηρίων στα μέσα μεταφοράς, διασχίζει τους δρόμους της πόλης πάνω στο μηχανάκι του, περνάει από υπόγεια διάβαση. Η περιπλάνησή του στους δρόμους της πόλης από ATM σε ATM μας παραπέμπει σε οικονομικά προβλήματα, για τα οποία πρέπει να βρει λύση. Σε δύσκολη οικονομική θέση πουλάει κοσμήματα και ρολόγια σε ενεχυροδανειστήριο σε μια από τις κεντρικές στοές της Αθήνας. Ο Όμηρος Πουλάκης, λαθρεπιβάτης στο τρόλεϊ, τρέχει σε ένα δρόμο με μηχανουργεία και αποθήκες. Η ταινία βρίθει από πλάνα πλονζέ και κοντρ πλονζέ και πανοραμικών λήψεων, point of view πλάνα και πλάνα παρακολούθησης από πίσω της Αθήνας και του τοπίου στο Ρουφ, με την κάμερα, πολλές φορές να είναι ρευστή.

Ακολουθεί η δεύτερη ιστορία ενός ζευγαριού (Τάσος Νούσιας - Κόρα Καρβούνη) πριν το χωρισμό με γυρίσματα στην περιοχή της Μεσογείων και η τρίτη ιστορία με δυο νεαρούς (Όμηρος Πουλάκης-Προμηθέας Αλειφερόπουλος) που κυκλοφορούν στους δρόμους της Αθήνας, κουβαλώντας ένα παλιό όπλο. Όλες οι ιστορίες της ταινίας διαδραματίζονται το καλοκαίρι στην πόλη της Αθήνας με τακτικές διακοπές ρεύματος, λόγω απεργιακής κινητοποίησης.

Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας γυρίστηκε στο Ρουφ, στην Πέτρου Ράλλη, στον Ταύρο και στον Ελαιώνα. Ο Γιώργος Γεωργόπουλος απέδωσε την επιλογή της ασπρόμαυρης φωτογραφίας και των έντονων κοντράστ όχι μόνο σε αισθητικούς λόγους (να μεταδώσει την απειλητική ατμόσφαιρα και την ένταση της πλοκής, να αναδείξει το σκοτάδι και στο φως της ημέρας), αλλά και σε λόγους αναγκαιότητας. Με τα πενιχρά οικονομικά μέσα, που διέθετε, η χρήση ασπρόμαυρης φωτογραφίας τον απελευθέρωσε από την ανάγκη χρήσης του χρώματος ως εκφραστικού χρώματος ή από τους περιορισμούς κινηματογράφησης συγκεκριμένων ωρών της ημέρας⁹⁷. Ο σκηνοθέτης με την ταινία σχολιάζει τη βία που μας περιστοιχίζει και τον τρόπο με τον οποίο την αναπαράγουμε, κινηματογραφεί την πόλη ως έναν καταπιεστικό παράγοντα που προστίθεται στους άλλους καταπιεστικούς κοινωνικούς παράγοντες, που επικάθονται με τη σειρά τους στους ώμους των πρωταγωνιστών, ασκώντας τους αφόρητη πίεση. Ο ιστορικός Ζακ Λε

⁹⁷ https://www.aoaff.gr/nea/arthro/tungsten_h_sygxroni_athina_tou_giorgou_georgopoulou-15550841/, 23-06-2023

Γκοφ επισημαίνει ότι “δίπλα στην πολιτική ιστορία, στην οικονομική και στην κοινωνική, γεννιέται μία ιστορία των αναπαραστάσεων” ⁹⁸ και μέσα από την ταινία του ο Γεωργόπουλος απεικονίζει αυτή την αλληλεπιδραστική σχέση πόλης κι ατόμου, που αποκτά στοιχεία σωματικότητας. Αναφέρουμε για παράδειγμα τον επιθετικό γεωμετρικό όγκο του κτιρίου, που στεγάζει το Υπουργείο Δημόσιας Τάξης, που αντικατοπτρίζει και σε συμβολικό επίπεδο την πίεση που υφίστανται οι πρωταγωνιστές ή την απότομη μετάβαση από ένα αστικό τοπίο, όπως είναι η Ομόνοια στο σεληνιακό τοπίο του Ελαιώνα, δυο περιοχές, που απέχουν μεταξύ τους μόνο είκοσι λεπτά.

⁹⁸ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, 2001, “«Κινούμενα τοπία», κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου” (Αθήνα), Μεταίχμιο, σελ. 121



Φωτογραφία 8: Σκηνή από την ταινία

“Wasted Youth”, Παπαδημητρόπουλος, Φόγκελ, 2011

Το “Wasted Youth”, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Αργύρη Παπαδημητρόπουλου και του Γιαν Φόγκελ, ήταν το φιλμ έναρξης στο Διεθνές Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, τον Ιανουάριο 2011, ενώ την ίδια χρονιά, το Μάρτιο, προβλήθηκε και στους κινηματογράφους.

Αν και η πηγή έμπνευσής του, ήταν η δολοφονία του δεκαεξάχρονου Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου από αστυνομικό το Δεκέμβριο του 2008, η ταινία αποφεύγει την ακριβή μεταφορά των γεγονότων. Θα το χαρακτηρίζαμε ως ένα αστικό road movie εντός της Αθήνας, που καταγράφει τις διαδρομές και τους τόπους συνάντησης της νεολαίας και συγκεκριμένα νεαρών skaters στο κέντρο της Αθήνας (Σύνταγμα, Ψυρρή), αλλά και στα νότια προάστια. Παράλληλα με την ιστορία του νεαρού Χάρη (Χάρης Μάρκου) και της παρέας του, εξελίσσεται και η ιστορία ενός μεσήλικα αστυνομικού (Ιερώνυμος Καλετσάνος), που πιέζεται από τα οικονομικά προβλήματα, την αποξενωμένη σχέση με τη γυναίκα του (Μαρία Σκουλά), τις σχέσεις με τους συναδέλφους του (Σύλλα Τζουμέρκα, Γιάννη Οικονομίδα κ.α.).

Η ταινία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στον αυτοσχεδιασμό των νεαρών πρωταγωνιστών, που είναι ερασιτέχνες, ενώ η χρήση της κάμερας στο χέρι, τα γρήγορα τράβελινγκ και οι εναλλαγές αργής κίνησης κι επιτάχυνσης δίνουν στην ταινία αμεσότητα και ρυθμό και μεταδίδουν την αίσθηση ελευθερίας, που απολαμβάνουν τα παιδιά μια καλοκαιριάτικη μέρα στην πόλη. Η πόλη είναι ταυτόχρονα για τους νεαρούς πρωταγωνιστές πεδίο περιπέτειας κι χαράς, όσο και ναρκοπέδιο. Στο Wasted Youth οι έφηβοι προσπαθούν να απολαύσουν ό, τι μπορεί να τους δώσει η πόλη σε εμπειρία μια ζεστή μέρα του καλοκαιριού. Μέσα από τα πλάνα και την κίνηση της κάμερας, τον αυτοσχεδιασμό των παιδιών, που φέρει ντοκυμαντερίστικα χαρακτηριστικά, η πόλη μετεωρίζεται ανάμεσα στην ασφάλεια και στον κίνδυνο, από την κατακτημένη από τα σώματά τους οικειότητα στην ανοικειότητα της απώλειας ενός από την παρέα. Επιπλέον, ο εικονογραφημένος

χώρος της ταινίας, το αποτέλεσμα δηλαδή της σύνθεσης της εικόνας, που χαρακτηρίζεται από ρηχό βάθος πεδίου, γρήγορο ρυθμό στο μοντάζ, εναλλαγές πλάνων μεγάλης διάρκειας (40 δευτερόλεπτα) με πλάνα σύντομα (1,5 δευτερόλεπτο), κάμερα κινούμενη κοντά στο σώμα, ολλανδικά πλάνα⁹⁹(για παράδειγμα η ακραία γωνία λήψης του μεθυσμένου Σπόρου στην τουαλέτα του μπαρ K44 σκοπό έχει να μεταφέρει οπτική ανησυχία και να επιτείνει την ένταση), καθώς κι από απουσία πλάνων εδραίωσης σκοπό έχει να καταδείξει την πόλη ως βίωμα και όχι ως τοπίο. Σε αυτό συμβάλλει, επίσης και η έλλειψη κινηματογράφησης των χαρακτηριστικών τοποσήμων της πόλης, μιας και η ταινία δεν ενδιαφέρεται για τη μνημειακή ή ιστορική καταγραφή των χώρων της. Μέσα από το μοντάζ των εικόνων, κατασκευάζεται ένας νοητικός χώρος αφήγησης, που μεταφέρει την αντιληπτική και νοητική υποκειμενικότητα των χαρακτήρων, την εντατική αστική εμπειρία τους, ενώ βρίσκονται σε διαρκή μετακίνηση εντός της πόλης. Η ταινία “Wasted Youth”, φωτίζοντας τις συνήθειες των δεκατετράχρονων και των δεκαεξάχρονων, την αργκό, τα στέκια τους, τους τρόπους διασκέδασής τους, συνδιαλέγεται με τη δολοφονία του Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου, γίνεται, δηλαδή, αντιληπτή σε σχέση με το ευρύ ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, χωρίς, ωστόσο να ταυτίζεται με την ίδια την ιστορία της δολοφονίας του. Ο χρονότοπος, ωστόσο, που ορίζει την ταινία συμβάλλει στην κατανόηση των πιέσεων, που ασκούνται κατά την αναπαράσταση και την ανάλυσή της.

⁹⁹ Ολλανδική γωνία κλίσης, αυτό που συμβαίνει στο πλάνο δεν είναι παράλληλα με το πλάνο, είναι υπό γωνία, σα να γέρνει κανείς το κεφάλι του στο πλάι.



Φωτογραφία 9: Σκηνή από την ταινία

“Οι αισθηματίες”, Τριανταφυλλίδης, 2014

Η ταινία “Οι αισθηματίες” του Νίκου Τριανταφυλλίδη παρουσιάστηκε ως έργο σε εξέλιξη το 2013 και προβλήθηκε για πρώτη φορά στο διαγωνιστικό μέρος του 36ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας, τον Ιούνιο 2014 και στους κινηματογράφους, τον Οκτώβριο 2014.

Ο Τριανταφυλλίδης ορίζει ως επιρροές του για τη συγκεκριμένη ταινία, το έργο των σκηνοθετών Νίκο Νικολαΐδη, Νίκο Παναγιωτόπουλο, το έργο του Γάλλου σκηνοθέτη Ζαν Λυκ Γκοντάρ, όπως επίσης και το τραγούδι του Καζαντζίδη “Οι αισθηματίες”.

Δυο μπράβοι, ο Γιάννης (Χάρης Φραγκούλης) και ο Ερμής (Δημήτρης Λάλος), που πουλάνε προστασία και σκοτώνουν ανθρώπους για λογαριασμό του αφεντικού τους (Γιάννη Μόσχο) προσπαθούν απελπισμένα να δικαιωθούν μέσα από τους “απαγορευμένους” για διαφορετικούς λόγους ο καθένας έρωτές τους για τη Μυρτώ (Ευτυχία Γιακουμή) και την Αναστασία (Ηλιάνα Μαυρομάτη) αντίστοιχα και ο θεατής ταυτίζεται μαζί τους, αν και είναι δολοφόνοι.

Η ταινία ξεκινά με πλάνα από το εσωτερικό δωματίου και κατόπιν με πλάνα παλιών σπιτιών, δίπλα από τα οποία περπατά αμέριμνο ένα ζευγάρι, ενώ αραγμένοι άνδρες με μαύρα γυαλιά δίπλα στην υπαίθρια καντίνα ερεθίζουν την περιέργεια για το τι πρόκειται να ακολουθήσει.

Πλάνο εδραίωσης εισάγεται ένα μακρινό πλάνο του Ναού στο Σούνιο, που υποδηλώνει ότι μέρος της ταινίας διαδραματίζεται έξω από την Αθήνα, στην πολυτελή κατοικία του εγκληματία Δάσκαλου, που υποκρίνεται τον μεγαλοαστό.

Ο Τριανταφυλλίδης έχει κάνει προσεχτική επιλογή των τραγουδιών σε συνεργασία με τον επίσης σκηνοθέτη και μουσικό Αλέξανδρο Βούλγαρη (The Boy): Caruso, μεσοπολεμικά τραγούδια, Yell O’ Yell, In hers dreams, Λευτέρης Μυτιληνιαίος, Τζένη

Βάνου, Κόρε Ύδρο (Χωρίς επίκριση). Έχει ακόμη προσθέσει σειρήνες ως ηχητικό χαλί, αποδίδοντας στην ηχητική επένδυση μεγάλη σημασία για την αφήγηση της ταινίας, ονομάζοντάς τη “μουσική της πόλης”, αλλά κι “αφήγηση μέσα στην αφήγηση”¹⁰⁰.

Ο Τριανταφυλλίδης στην ταινία ακολουθεί τη συμβατική γλώσσα της νουάρ μυθοπλασίας, σκηνοθετεί ένα δραματικό νουάρ με το κέντρο της πόλης φάντασμα ως το νοητό σκηνικό της πλοκής και ειδικότερα της δράσης των δυο μπράβων. Οι “Αισθηματίες” τριγυρίζουν στην πόλη, εκβιάζοντας και δέρνοντας, διασκεδάζουν κι ερωτεύονται και διεκδικούν την ορατότητά τους, η σωματικότητά τους ταυτίζεται με τη σωματικότητα της πόλης, που τους φιλοξενεί κι έρχεται σε αντίστιξη με τους αποτραβηγμένους στην εξοχή του Σουνίου μεγαλομαφιόζο με την κόρη του, που ζουν, είτε αποκομμένοι από τα ανθρώπινα πάθη, είτε αδημονώντας να τα ζήσουν.

Στην ταινία, η αφήγηση ξεκινάει τη στιγμή λίγο πριν από ένα έγκλημα, καταφεύγοντας σε συχνές αναδρομές στο παρελθόν, μια από τις πιο χαρακτηριστικές αφηγηματικές τεχνικές του νουάρ.

Η δράση εξελίσσεται κυρίως τη νύχτα, στο σκοτάδι και το ημίφως. Είτε έχουμε έντονο κοντράστ, χρήση μιας έντονης πηγής φωτός, βαθιές σκιές, έντονα περιγράμματα ή η εικόνα είναι υπερβολικά φωτισμένη. Η φωτογραφία παραπέμπει στην αμερικάνικη εικονογραφία του νουάρ με συχνή χρήση ευρυγώνιου φακού, συχνή χρήση υψηλής ή χαμηλής γωνίας στο επίπεδο του δρόμου (το ίδιο γίνεται και στα “Φθηνά τσιγάρα” και “Το μικρό ψάρι”) ή με διαστρέβλωσης της εικόνας με τη χρήση του τηλεφακού, των γρήγορων εναλλαγών αποστάσεων και κινήσεων, αλλά και της κάμερας στο χέρι. Το νυχτερινό κέντρο είναι ένας από τους οικείους χώρους των δυο μπράβων και βασικό στοιχείο μιας ταινίας νουάρ¹⁰¹, καθώς σύμφωνα και με τη Vivian Sobchack(1998) το μπαρ υποκαθιστά την έννοια του σπιτιού, αναδεικνύοντας και την αμφιθυμία του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους σε σχέση με την ηρεμία μιας συμβατικής οικογενειακής ζωής¹⁰².

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του φιλμ νουάρ είναι ακόμη η αναπαράσταση του αστικού τοπίου, η οποία εκφράζει ταυτόχρονα τη νοσταλγία και την απώλεια για

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=uCFsset-0rY>, Ο Νίκος Τριανταφυλλίδης για τους Αισθηματίες, Συνέντευξη στο freecinema.gr, 20/12/2014

¹⁰¹ Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Paula j. Massood, Αστικοί Χώροι και Αστικοί Χρόνοι:Ο Χρονοτόπος του Μπαχτίν και ο πρόσφατος Αφροαμερικάνικος Κινηματογράφος, νήσος, 2011, σελ.100

¹⁰² Vivian Sobchack, 1998, Lounge Time:Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir, Refiguring American Film Genres: Theory and History(article), , University of California Press, 1998, pg 129-170.

χώρους του παρελθόντος και το άγχος για τον μοντέρνο αστικό χώρο που χάνει το κέντρο του κι επεκτείνεται σαν λεκές προς τα προάστια, δίνοντας προτεραιότητα στις μετακινήσεις με αυτοκίνητο¹⁰³. Στους “Αισθηματίες”, η μετακίνηση γίνεται με τη μηχανή του Γιάννη (Χάρης Φραγκούλης). Παρατηρείται, επίσης, απουσία μνημειακών χώρων και τοπόσημων. Αντιθέτως, κυριαρχούν μη αναγνωρίσιμοι δρόμοι της αστικής Αθήνας, χωρίς να γίνεται οποιαδήποτε οπτική απεικόνιση κάποιου γνωστού αθηναϊκού τοπόσημου, πέρα από εκείνη του στριμωγμένου σε κάποια στάση λεωφορείου του Αμαρουσίου, επί της Λεωφόρου Κηφισίας, αγάλματος του τραγουδιστή ελαφρού τραγουδιού, Νίκου Γούναρη, που λειτουργεί ενίοτε ως πλάνο μετάβασης, ενίοτε ως μοτίβο παρωδίας.

¹⁰³ Άννα Πούπου, Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960, Hellenic Open University and Athens University, 2018, σελ.183



Φωτογραφία 10: Σκηνή από την ταινία

“Το μικρό ψάρι”, Οικονομίδης, 2014

Ο Γιάννης Οικονομίδης σκηνοθετεί το “Μικρό Ψάρι” , το 2014. Ο πενηντάρης Στράτος (Βαγγέλης Μουρίκης) θλιμμένος και σιωπηλός, δουλεύει σε μια βιοτεχνία με ψωμιά, τυρόπιτες, φύλα ζύμης, αλλά στην πραγματικότητα βγάζει χρήματα, σκοτώνοντας ανθρώπους για λογαριασμό του “Μπογιατζή” (Γιάννης Αναστασάκης). Έχοντας πίσω του ένα έγκλημα πάθους πριν από χρόνια που του απέδωσε τα εύσημα ενός ανθρώπου που οφείλεις να σέβεσαι, ο Στράτος δεν μπορεί να ξεκολλήσει από την παλιά του ζωή και τους παλιούς γνώριμους, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί να προσπαθήσει.

Το «Μικρό Ψάρι» του Γιάννη Οικονομίδη, μετά από την παγκόσμια πρεμιέρα του στο Διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου 2014, με τον ξένο τίτλο «Stratos» βραβεύτηκε στο Bildrausch - BaselFilmfestival στην Ελβετία με μνεία της κριτικής επιτροπής για την αφήγηση και την ερμηνεία του Βαγγέλη Μουρίκη και απέσπασε, επίσης, το μεγάλο βραβείο του MedFilmFest στη Ρώμη (Amoree Psicheaward). Η κριτική επιτροπή του MedFilmFest τίμησε “μία ταινία η οποία φέρνει στο μυαλό τον Camus, με την αφήγηση της ιστορίας ενός άντρα που αποζητά την ειρήνη, αλλά καταλήγει πάντα να πολεμά, που δεν καθοδηγεί τα γεγονότα αλλά αφήνεται σε αυτά, επαναστατώντας μόνο στο τέλος”¹⁰⁴. Η ταινία προβλήθηκε επίσης στο τμήμα Ορίζοντες του Διεθνούς Φεστιβάλ του Karlovy Vary, ενώ συμμετείχε και στο διαγωνιστικό τμήμα του European Film Festival Palic. Παράλληλα με την Ελλάδα, «Το Μικρό Ψάρι» προβλήθηκε και στο εξωτερικό από ευρωπαϊκές εταιρείες διανομής, όπως η New Wave Films (Αγγλία/Ιρλανδία), η Østforparadis (Δανία) και η MCFMegaCom (Σερβία).

Τη λιτή μουσική της ταινίας την υπογράφει ο Μπάμπης Παπαδόπουλος, που δεν είναι

¹⁰⁴ Από το Δελτίο Τύπου προώθησης της ταινίας “Το Μικρό Ψάρι”, 23/07/2014

άλλο από πειραματισμούς του καλλιτέχνη με την κιθάρα του, δένοντας άρτια με το ατμοσφαιρικό γκανγκστερικό περιβάλλον του Οικονομίδη. Η μουσική είναι η πρώτη που παρεμβάλλεται στο ζενερίκ της ταινίας κι ακούγεται σαν εισαγωγή σε ένα αστικό western. Η ταινία ανοίγει με πλάνο εδραίωσης ένα ανοιχτό πλάνο ενός “νεκροταφείου” των ρωσικών τρόλεϊ, που αποσύρθηκαν σταδιακά από την Αθήνα μεταξύ 2000 και 2003, που ακολουθείται από κάποια κοντινά για να καταλήξει στο μυωπικό βλέμμα ενός ανθρώπου κρυμμένου στα κουφάρια των αυτοκινήτων, μεταδίδοντας την ένταση του κυνηγημένου. Η ταινία ξεκινά με πλάνα από κάποια βιομηχανική περιοχή της Αθήνας.

Ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του αναφέρει ότι τον ενδιαφέρει να ξεδιπλώνει τη μυθοπλασία του εκτός αστικού πλαισίου. Συγκεκριμένα: “Είναι σημαντικό οι ιστορίες να εκτυλίσσονται αλλού. Είναι κι η ανάγκη για εξεύρεση νέων εικόνων, νέας ανθρωπογεωγραφίας. Υπάρχει τέτοιος πλούτος. Επί πολλά χρόνια όλα ξεκινούσαν και τέλειωναν στα Εξάρχεια, στην Πανεπιστημίου, στην Κυψέλη, στις λεωφόρους Κηφισίας και Μεσογείων. «Παίζω» με το υλικό που συναντώ εκεί έξω. Άντε να έχω ελάχιστα πλάνα από το κέντρο της Αθήνας στις ταινίες μου. Νιώθω αποστροφή γι’ αυτό, δε μ’ εμπνέει¹⁰⁵.”

Με φόντο το αστικό τοπίο, μία Αθήνα απλώνει το μπετόν της από τον Υμηττό, την Κάντζα, τη Ραφήνα μέχρι το Λαύριο, την καμένη Πεντέλη και τον καταπατημένο με μεζονέτες Λυκαβηττό. Ο Οικονομίδης με μια κάμερα χτίζει εντυπωσιακά έναν κόσμο από απρόσωπα προάστια, ερημωμένες αλάνες και στραπατσαρισμένες γειτονιές. Στο “Μικρό ψάρι” οι τοποθεσίες, που έγιναν τα γυρίσματα της ταινίας είναι η Δραπετσώνα, το Ολυμπιακό Χωριό και το κοιμητήριο του Χολαργού, σε χώρους όπως βενζινάδικα, αυτοκινητόδρομους, πάρκινγκ, αλάνες, αποβάθρες, σημεία κάτω από κυκλοφοριακούς κόμβους και γέφυρες ή άλλου τύπου μεταβατικούς χώρους, χωρίς καθορισμένη λειτουργία. Το μοτίβο της απώλειας, της απώθησης και της λήθης εκφράζουν κυνικοί, ψυχροί, αμοραλιστές και απαισιόδοξοι ήρωες.

Η ταινία έχει εξωτερικά γυρίσματα, αυστηρά οργανωμένα, τίποτα τυχαίο δε συντελείται, εκτός ελέγχου του σκηνοθέτη ή του φωτογράφου και συνοδεύονται από το εξωαφηγηματικό σχόλιο της μουσικής. Ο δρόμος στο ξημέρωμα, η είσοδος μιας πολυκατοικίας, το άναμμα των σύννεφων στο φως του πρωινού, εναλλάσσονται με πλάνα από το εσωτερικό διαμερισμάτων με επιμέρους στοιχεία, που ζητούν να βγουν

¹⁰⁵ <https://poli-k.net/giannis-oikonomidis-oi-tainies-moy-x/>(Η συνέντευξη με τον Γιάννη Οικονομίδη πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του 45ου Διεθνούς Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας.

εκτός κάδρου, μέσα από την «εστίαση» στη λεπτομέρεια του χώρου, των ανθρώπων, των αντικειμένων, επιτυγχάνοντας έτσι μέσα κι έξω μια αίσθηση του περίφρακτου (η λήψη γίνεται με σινεμασκόπ με αναμορφικούς φακούς). Ακόμη και τα πλάνα από τα παράθυρα δείχνουν αντίστροφα από τα έξω προς τα μέσα. Τα μεσαία ή πιο ανοικτά πλάνα, τα οποία εδραιώνουν ή δίνουν την εντύπωση του χώρου λειτουργούν συνήθως σαν εισαγωγές για τα κοντινά. Τα κοντινά πλάνα, επίσης λιτά σε αντιστοιχία με τα μεσαία και τα ανοικτά, μεταδίδουν τη μινιμαλιστική δραματική ένταση, σε ελάχιστα μόνο ξεχειλίζουν κάποιες ερμηνείες και φωνές και συνταιριάζουν με τη δωρική κι εμβληματική ερμηνεία του πρωταγωνιστή Βαγγέλη Μουρίκη, που θυμίζει το “Δολοφόνο με το αγγελικό πρόσωπο” στη νουάρ ταινία του Ζαν Πιέρ Μελβίλ.

“Το μικρό ψάρι” είναι μια ταινία πόλης υπό την έννοια ότι μια αστική συνθήκη, εκείνης της πόλης σε έναν σύγχρονο βιομηχανικό κόσμο, που είναι παντού και δεν είναι πουθενά, ενός αστικού χώρου, που είναι απροσδιόριστος και δε διαφέρει από οποιαδήποτε άλλη βιομηχανική πόλη κινητοποιεί την πλοκή, μιλά για ανθρώπους αντίστοιχα βαλτωμένους, χωρίς ηθικές αξίες, που αναζητούν το άλλοθι της υποταγής και του ξεπεσμού τους στον κοινωνικό δαρβινισμό του νοήματος, που περιέχει η φράση:” Το μεγάλο ψάρι τρώει το μικρό”. Ο Ολλανδός αρχιτέκτονας Rem Koolhaas επιβεβαιώνει τα παραπάνω, υπερθεματίζοντας ότι μια τέτοια πόλη, σαν τη νεκρή πόλη από “Το μικρό ψάρι” μετατρέπεται σε ένα χώρο, όπου το πολιτικό είναι αδιανόητο¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Erwin Anton Gutkind (1961), *The Death and Life* New York: Random House, *The Twilight of Cities*, New York: The Free Press of Glencoe, 1962



Φωτογραφία 11: Σκηνή από την ταινία

“Park”, Έξαρχου, 2016

Το “Park” είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της Σοφίας Έξαρχου και προβλήθηκε το 2016, έχοντας ήδη αποσπάσει διάφορα διεθνή βραβεία στο στάδιο της ανάπτυξης σεναρίου (Works in Progress Award, Karlovy Vary Film Festival /Eurimages development award, Cinelink-Sarajevo Film Festival, CNC development award, Crossroads-Thessaloniki Film Festival). Έλαβε ακόμη το Α΄ Βραβείο του τμήματος νέων Σκηνοθετών στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου στο San Sebastian, (Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής - Geneva International Film Festival), Βραβείο Γυναικείας Ερμηνείας και Βραβείο της EPT στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Βραβείο Επιτροπής Νέων και Βραβείο Cineuropa στο Brussels Mediterranean Film Festival, ενώ συμμετείχε στα Φεστιβάλ Λονδίνου, Ρότερνταμ, Βαρσοβίας και σε περισσότερα από 10 ακόμα διεθνή φεστιβάλ.

Η ταινία διαδραματίζεται δέκα χρόνια μετά τους Αγώνες του 2004, στις εγκαταλειμμένες αθλητικές εγκαταστάσεις του Ολυμπιακού Χωριού της Αθήνας. Μια παρέα αγοριών περιφέρεται άσκοπα ανάμεσα στα ερείπια, στήνοντας παιχνίδια-βίαιες απομιμήσεις των ολυμπιακών αθλημάτων- και οργανώνοντας ζευγαρώματα σκύλων για να βγάλουν χρήματα. Ο μεγαλύτερος της παρέας, ο Δημήτρης (Δημήτρης Κίτσος) μαζί με την Άννα (Δήμητρα Βλαγκοπούλου) - πρώην αθλήτρια προσπαθούν να ξεφύγουν από το Χωριό με προορισμό τα τουριστικά ξενοδοχεία των νοτίων προαστίων. Τα δυο παιδιά εισχωρούν όλο και πιο πολύ στις ζωές των τουριστών και η επιθυμία του Δημήτρη για αποδοχή θα δοκιμαστεί με βίαιο τρόπο.

Σε σημείωμά της η σκηνοθέτρια συστήνει την ταινία ως εξής: “Μέσα από τις παράλληλες ιστορίες των παιδιών του Ολυμπιακού χωριού, το “Park” σκιαγραφεί το πορτραίτο μιας χαμένης γενιάς. Μέσα από τον κινηματογραφημένο αρχιτεκτονικό χώρο, τις εικόνες των εγκαταλελειμμένων αθλητικών εγκαταστάσεων, τα ερείπια και τα παρηκμασμένα τουριστικά θέρετρα, η ταινία διατρέχει το «ένδοξο» παρελθόν της χώρας έως την παρακμή του σήμερα παρουσιάζοντας μια κοινωνία, που ήταν απροετοίμαστη για τη

βίαιη πτώση. Σε αυτό το απομεινάρι του παρελθόντος, η ανάγκη των παιδιών ν' ανήκουν κάπου γίνεται επιτακτική και οι προσπάθειές τους όλο και πιο άγριες και απελπισμένες.”¹⁰⁷

Το Ολυμπιακό Χωριό 2004 είναι οι εγκαταστάσεις στέγασης, που κατασκευάστηκαν στην βορειοανατολική Αττική, στην περιοχή των Θρακομακεδόνων για να στεγάσουν τους 17.000 αθλητές των Ολυμπιακών και Παραολυμπιακών Αγώνων του 2004. Η περιοχή κατασκευάστηκε στα πρότυπα του Ολυμπιακού Χωριού της Βαρκελώνης και είναι η πρώτη οργανωμένη περιοχή στην Ελλάδα που διαθέτει από την κατασκευή του σύγχρονες υποδομές. Διαθέτει για παράδειγμα, σύστημα αποχέτευσης, φυσικού αερίου, πλήρως υπογειοποιημένα καλώδια ηλεκτροδότησης, κινητής τηλεφωνίας και ΕΥΔΑΠ, ενώ διαθέτει κλινική, αθλητικές εγκαταστάσεις και σχολικές μονάδες στα άκρα της περιοχής. Τα σπίτια, είναι δύο, τριών και τεσσάρων επιπέδων με υπόγειους χώρους στάθμευσης και εξωτερικά πάρκινγκ, προκειμένου να αποφεύγεται η κυκλοφοριακή συμφόρηση. Η περιοχή έχει εγκατεστημένα σε διάφορα σημεία της περιοχής 20 καταστήματα. Δύο περίπου χρόνια μετά τους αγώνες, τα σπίτια του Ολυμπιακού Χωριού παραδόθηκαν σε επιλαχόντες μέλη του οργανισμού εργατικής κατοικίας (Ο.Ε.Κ.), που ήταν και ο χρηματοδότης κατασκευής του και το χωριό αναγνωρίστηκε ως συνοικία του δήμου Αχαρνών στην ανατολική Αττική.

Είκοσι χρόνια μετά τη λήξη των Ολυμπιακών Αγώνων, όμως, οι περισσότερες εγκαταστάσεις άθλησης, διοίκησης, εμπορίου και εστίασης δεν έχουν αξιοποιηθεί με αποτέλεσμα να έχουν ληλατηθεί και η περιοχή να έχει υποβαθμιστεί. Υπήρξαν μεν σκέψεις να αποκατασταθεί η λειτουργικότητα του οικιστικού συγκροτήματος με τη δημιουργία ενός σύγχρονου εμπορικού κέντρου, ώστε να βελτιωθεί η ποιότητα ζωής των κατοίκων και να ενσωματωθεί ο οικισμός, έστω και με καθυστέρηση, στην ευρύτερη περιοχή, ωστόσο είκοσι χρόνια τα σχέδια δεν έχουν ευοδωθεί.

Το Ολυμπιακό Χωριό γίνεται στην ταινία της Έξαρχου το προνομιακό πεδίο εκδήλωσης φαινομένων βίας, τότε παιχνιδιάρικα, τότε πιο σκληρά, αλλά πάντα βίαια. Είναι γεγονός ότι φαινόμενα παραβατικότητας και βίας στην περιφέρεια της πόλης, σε “ευαίσθητες περιοχές”, αλλά και στο κέντρο της, αποτελούν στο σύνολό τους ενδείξεις κοινωνικής έντασης και βαθιάς αστικής κρίσης και συνδέονται με την απορρύθμιση του προηγούμενου παραγωγικού και κοινωνικού προτύπου, σύμφωνα με το οποίο το

¹⁰⁷<https://www.lifo.gr/culture/cinema/park-tis-sofias-exarhoy-paei-sta-diethni-festibal>, LIFO, 01/09/2016

κράτος φιλοδοξούσε να έχει το συνολικό έλεγχο της ανάπτυξης, αλλά και με τη σαρωτική εξάπλωση των διαδικασιών της παγκοσμιοποίησης. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της παγκοσμιοποίησης είναι και η τοποθέτηση των μεγάλων πόλεων στο κέντρο των οικονομικών διεργασιών. Ο χαρακτηρισμός τους δε ως μητροπόλεις του κόσμου ή μεταπόλεις εξαρτάται από την προσέλκυση οικονομικών δραστηριοτήτων και ανθρώπων κι από την παρεπόμενη διάχυση του αστικού ιστού προς την περιφέρεια. Η εξάπλωση του αστικού ιστού διακρίνεται από άνισες πυκνότητες κι εντάσεις χρήσεων με βασικά προκρίματα την κερδοσκοπία και τον ανταγωνισμό, αποκλείοντας από τον αστικό σχεδιασμό άλλα κριτήρια πέρα από την αποδοτικότητα. Η χωρίς όρια εξάπλωση της πόλης χαρακτηρίζεται από διάχυτες συγκεντρώσεις οργανωμένης δραστηριότητας, όπως είναι για παράδειγμα συγκροτήματα γραφείων ή κατοικιών, τεχνολογικά ή ψυχαγωγικά πάρκα. Παλιά συμπλέγματα κοινωνικής/εργατικής κατοικίας ή στην ιδιόμορφη περίπτωση εδώ, θεαματικές εγκαταστάσεις μιας χρήσης, το Ολυμπιακό Χωριό, είτε αναπλάθονται σε περιοχές νέου τύπου, που απευθύνονται σε συγκεκριμένους χρήστες, είτε γίνονται τόποι εγκατάστασης χαμηλότερων οικονομικών στρωμάτων (μετανάστες και γηγενείς), που αποκλείονται από τις νέου τύπου δραστηριότητες και περιθωριοποιούνται κοινωνικά. Στο “Park” παρατηρούμε την κινηματογραφική αναπαράσταση κοινωνικών φαινομένων, ως αποτελέσματα των πολιτικών στην Ελλάδα σήμερα που “έρχονται σε συνέχεια πολιτικών και γεγονότων των τελευταίων είκοσι χρόνων, που είτε είχαν κεντρική σημασία, όπως η προετοιμασία διεξαγωγής των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, είτε καθορίστηκαν σημαντικά “στο πλαίσιο της συνολικής συγκυρίας της οικονομικής κρίσης (πτώχευση, μνημόνια, εναλλαγή κυβερνήσεων με διαφοροποιημένες πολιτικές)¹⁰⁸”.

Το Ολυμπιακό χωριό, ως βασικός κινηματογραφικός χώρος αποτελεί για τη σκηνοθέτρια επιλογή με βαρύνοντα συμβολικό χαρακτήρα. Ειδικότερα, σε συνέντευξή της λέει: “Ήθελα η ταινία να διαδραματίζεται σε ένα χώρο όσο γίνεται αφηρημένο, άχρονο, άτοπο μέρος. Αρχικά σκεπτόμουν κάποια μέρη εκτός Αθηνών -ήθελα ουσιαστικά να κατασκεύαζα τον κόσμο. Όταν πήγα στο Ολυμπιακό χωριό, ενθουσιάστηκα. Με το που το είδα λέω: Αυτό είναι! Φυσικά το ανακατασκεύασα.”¹⁰⁹ αλλά και “Ήθελα...χώρο απροσδιόριστο, όχι μια συνοικία αναγνωρίσιμη. Κάτι που θα μπορούσε να είναι σε άλλη

¹⁰⁸ Η παραγωγή του αστικού χώρου ως κοινωνικό και πολιτικό διακύβευμα-Αφηγήσεις από την Ελλάδα της μεταπολεμικής ανάπτυξης, Μαρία Μαντούβαλου, angelus novus, 2023

¹⁰⁹ <https://cinepivates.gr/sofia-exarchou-park-interview/>, 28-10-2016

χώρα, να είναι άχρονο”¹¹⁰. Τα πλάνα από το Ολυμπιακό χωριό στην ταινία “Park” αντικατοπτρίζουν το ιστορικό τους πλαίσιο, τους Ολυμπιακούς Αγώνες το 2004, αυτό, ωστόσο, που κινηματογραφεί η Έξαρχου παραμένει μια μεσολαβημένη κατασκευή της πραγματικότητας.

Αναμφίβολα, η τυποποίηση και η υπερ-τοπικότητα, που εντοπίζει η Σοφία Έξαρχου ως χαρακτηριστικά στις εγκαταστάσεις του Ολυμπιακού Χωριού θα μπορούσε να θυμίσει και την έλλειψη ταυτότητας και ιστορίας των «μη-τόπων» του Marc Augé¹¹¹, χώρων που ορίζονται από την αδυναμία προώθησης διαπροσωπικών σχέσεων, την απουσία ιστορικότητας και κατ’ επέκταση ταυτότητας.

Και σε άλλη συνέντευξη σε σχέση με την επιλογή του χώρου για την κινηματογραφική ταινία η Έξαρχου εξηγεί: “Μετά ήρθε το Ολυμπιακό Χωριό κι αυτό που πρεσβεύει σε σχέση με την Ελλάδα. Είναι λίγο no man’s land, είναι τα πάντα εγκαταλελειμμένα, τα αθλητικά κτίρια, αλλά χωρίς να πέρασε πόλεμος ή μεγάλη οικονομική καταστροφή. Πέρασε ένα show, ένα μεγάλο show. Το ότι έγινε αυτό το τεράστιο show κι άφησε αυτά τα συντρίμια πίσω του έχει μια ειρωνεία και μια απελπισία από κάτω του που την καταλαβαίνουν παντού. Και σε όλους τους Ολυμπιακούς η ίδια ιστορία. Στο Ρίο εγκαταλελειμμένα παντού. Θέλει χρήμα να τα συντηρήσεις κι οι περισσότερες χώρες δεν έχουν την ανάγκη. Εγώ τα περισσότερα γυρίσματα τα έχω κάνει στο μπέιζμπολ. Ποιος παίζει μπέιζμπολ; Τι να το κάνει;”¹¹²

Ο Δημήτρης, στην αρχή με την Άννα, μετά μόνος του, μετά από γεγονότα, που τον φέρνουν σε αδιέξοδο (απόλυση από την εργασία, σύγκρουση με το σύντροφο της μητέρας του, θάνατος του σκύλου του) αποδρά από το Χωριό κι αρχίζει να συχνάζει στα τουριστικά θέρετρα των νοτιών προαστίων, παρατηρεί, αναμιγνύεται με τους ξένους επισκέπτες, νιώθοντας, γι άλλους λόγους, ξένος κι αυτός. Η βία, η ανισότητα και η διαφορά αποτελούν τα συστατικά στοιχεία των κοινωνικών του σχέσεων και της καθημερινότητάς του κι εκείνος προσπαθεί να αντιδράσει. Παρακολουθώντας τη συμπεριφορά του Δημήτρη, τις κραυγές ζώου, τα σκληρά πειράγματά του στον Jens (Thomas Bo Larson) δεν μπορούμε να μην αναλογιστούμε το εγκώμιο της βίας από τον Georges Sorel¹¹³, ως εκδήλωση της πιεστικής δύναμης της ζωής:” “Ποιος αμφέβαλε ποτέ

¹¹⁰ Ο.π.

¹¹¹ Non-Places : An Introduction to Supermodernity, Marc Augé, Verso Books, 2023

¹¹² <https://www.oneman.gr/syntefxeis/h-sofia-eksarxoy-pisteuei-pws-kati-polu-diestrammeno-symvainei-sth-dush/>, 8 Μαρτίου 2017

¹¹³ Georges Sorel (2 Νοεμβρίου 1847-30 Αυγούστου 1922), Γάλλος σοσιαλιστής και επαναστάτης, που ανέπτυξε τη θεωρία για το θετικό, ακόμη και δημιουργικό, ρόλο του μύθου και της βίας στην ιστορική

ότι όσοι έχουν υποστεί βία, την ονειρεύονται, ότι οι καταπιεσμένοι” ονειρεύονται τουλάχιστον μια φορά την ημέρα να πάρουν “ τη θέση του καταπιεστή, ότι οι φτωχοί ονειρεύονται τα υπάρχοντα των πλουσίων, ότι οι καταδιωκόμενοι να ανταλλάξουν “το ρόλο του θηράματος με το ρόλο του κυνηγού” και ότι οι έσχατοι το βασίλειο όπου “οι έσχατοι έσονται πρώτοι και οι πρώτοι έσχατοι ¹¹⁴ “. Σε αυτές τις χίμαιρες των καταδιωκόμενων, απαντά ο Marx μέσω της Hannah Arendt στο “Περί βίας” και η Έξαρχου στο “Park”: “ τα όνειρα ποτέ δε βγαίνουν αληθινά”¹¹⁵.

διαδικασία.

¹¹⁴ Hannah Arendt, “Περί βίας”, Εκδ. Αλεξάνδρεια, Μάρτιος 2000, σελ.130

¹¹⁵ Ό.π, σελ.83



Φωτογραφία 12:Σκηνή από την ταινία

“Πλατεία Αμερικής”, Σακαρίδης, 2016

Η «Πλατεία Αμερικής» προβλήθηκε τον Νοέμβριο του 2016 στο Διαγωνιστικό Τμήμα του 57ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου και απέσπασε τρία Βραβεία: Ειδική Μνεία στον ηθοποιό Βασίλη Κουκαλάνη, Βραβείο FIPRESCI (Διεθνής Ομοσπονδία Κριτικών Κινηματογράφου) για Ελληνική Ταινία, καθώς και το Ειδικό Βραβείο Επιτροπής στα Βραβεία Νεότητας. Επίσης, στα Βραβεία Ίρις της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, ο σκηνοθέτης Γιάννης Σακαρίδης, κέρδισε το Βραβείο Μοντάζ. Τέλος, η ταινία συμμετείχε σε πολλά διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ (Μπουσάν, Σικάγο, Τριέστη κ.ά.). Το σενάριο της ταινίας είναι των Γιάννης Τσίρμπα, Βαγγέλη Μουρίκη και Γιάννη Σακαρίδη, βασισμένο στη νουβέλα του Γιάννη Τσίρμπα “Η Βικτώρια δεν υπάρχει”.

Η ταινία αρχίζει με το εσωτερικό ενός παράνομου μαγαζιού δερματοστιξίας (τατού), που βρίσκεται στο πατάρι του μπαρ Σπιρτόκουτου και στο οποίο ο Μπιλ (Γιάννης Στάνκογλου) κάνει τατουάζ στον πήχη του χεριού του τη φράση: “Refuse to sink”.

Ο παλιός συμμαθητής και φίλος του Μπιλ, ο Νάκος (Μάκης Παπαδημητρίου), άνεργος και ρατσιστής, 38 ετών, που μένει ακόμη με τους γονείς του, στον πρώτο αφηγηματικό σχολιασμό (voice over) συστήνεται, συστήνει κι αριθμεί τους Έλληνες και ξένους ενοίκους της πολυκατοικίας, που διαμένει, στην Πλ.Αμερικής, που κινηματογραφείται με πλάνο από πάνω προς τα κάτω (βλέμμα του πουλιού), αναδεικνύοντας την πλατεία ως βασικό θεματικό μοτίβο της ταινίας.

Ο Σύριος πρόσφυγας Τάρεκ (Βασίλης Κουλακάνι) στο καφενείο της γειτονιάς συζητά τους εναλλακτικούς τρόπους να φθάσει με την 9χρονη κόρη του παράνομα στη Γερμανία.

Ο Νάκος ψάχνει δουλειά, σκέφτονται να αναλάβει το ντελίβερι καφέδων στο μπαρ του Μπιλ. Η εξέλιξη της πλοκής της ταινίας έχει ως κεντρικό άξονα την εναλλαγή του αφηγηματικού σχολιασμού των πρωταγωνιστών της (για παράδειγμα μετά το voice over του Νάκου ακολουθεί το voice over του Μπιλ, που μιλά για το επάγγελμά του και

εισάγει τον εαυτό του μέσα στην ιστορία και κατόπιν το voice over του Τάρεκ, που συστήνει τη δική του πλευρά, περπατώντας στο γήπεδο, στο χώρο υποδοχής και διαμονής προσφύγων). Τα μεσαία πλάνα εναλλάσσονται με τα κοντινά και καθιστούν το περιβάλλον ορατό, ενώ ταυτόχρονα συντηρούν το ενδιαφέρον για την εξέλιξη της πλοκής, που εξελίσσεται αργά με τρεις παράλληλες ιστορίες, με την αλληλεπίδραση των παλιών συμμαθητών Μπιλ και Νάκου και την ιστορία του Τάρεκ.

Ο Σακαρίδης περιλαμβάνει ως γενικό πλάνο εδραίωσης της πόλης μέσα στην ταινία το πιο χαρακτηριστικό αθηναϊκό τοπόσημο, την Ακρόπολη, καθώς και πλάνα από τις ταρατσες των πολυκατοικιών. Η “Πλατεία Αμερικής” είναι διάσπαρτη από ενδείξεις αστικότητας με το παπί του Νάκου να διατρέχει τις γειτονιές της Αθήνας, περνώντας π.χ. από τα Άνω Πατήσια στην οδό Χαλκίδος, από το παλιό Γυμνάσιο στη στροφή της οδού Κυψέλης (σύντομο γενικό πλάνο), από ένα βενζινοπωλείο, όπου ο Νάκος μιλά θυμωμένα σε μετανάστη, που τον εξυπηρετεί, κάτω από μια γέφυρα, όπου πάλι ο Νάκος παρενοχλεί έναν μετανάστη, που τρώει ένα γλυκό. Οι λήψεις από το επίπεδο των ματιών εναλλάσσονται με λήψεις από υψηλή γωνία και over the shoulder και κοντινά πλάνα, που αποτυπώνουν την ένταση της σκηνής, την έξαψη και το φόβο.

Ο σκηνοθέτης τραβάει, επίσης, πλάνα της πολύβουης πλατείας Βικτωρίας, στη οποία πρόσφυγες και μετανάστες συναντιούνται ή μένουν σε αυτή με τα αντιστικτικά voice over του Τάρεκ και του Νάκου να προσφέρουν τη δική τους, ξεχωριστή ανάγνωση σε αυτά, που συμβαίνουν γύρω τους με το αφηγηματικό σχολιασμό του Μπιλ, να συνοψίζει σε μια φράση: “Αυτοί που θέλουν να φύγουν δεν μπορούν κι αυτοί που μπορούν δε θέλουν”. Με πλάνο του Νάκου μπροστά στο συντριβάνι της πλατείας σαν πλάνο μετάβασης, περνάμε στη συνάντηση του Μπιλ και της τραγουδίστριας Τερέζας (Ξένια Δανιά). Στην ταινία εναλλάσσονται τα πλάνα της δράσης των τριών διαφορετικών ιστοριών, του Μπιλ με την κυνηγημένη Τερέζα, του Νάκου, που φτιάχνει δηλητηριασμένα ψωμιά για τους μετανάστες, του Τάρεκ, που περπατάει αλαφιασμένος στη σκοτεινή πόλη, ο Νάκος παρατηρεί σε εναλλαγές πλάνων κοντινών και point of view (ρον) τα αποτελέσματα του δολερού του σχεδίου και κάποια στιγμή ιστορίες και ήρωες διασταυρώνονται. Το κέντρο της πόλης εμπλέκεται στην αφήγηση της ταινίας με πλάνο του Νάκου να οδηγεί το μηχανάκι στην οδό Πατησίων, σχολιάζοντας την πράξη του: “Να ξαναγίνουν όλα, όπως παλιά! Όχι άλλο στρίμωγμα, ρε παιδιά, να πούμε. Πετυχαίνω κανά παλιό συμμαθητή στο δρόμο, δε μου μιλάει συνήθως, ούτε παλιά μου μιλούσαν στο σχολείο, ούτε στα πάρτι τους. Αλλά είχαμε την πλατεία τουλάχιστον, μας ένωνε, το

πιστεύαμε, δεν έχουμε και τίποτα άλλο...”, με το voice over του Τάρεκ, σε κοντινό πλάνο να περπατά στη νυχτερινή Αθήνα, με το φιλί του Μπιλ και της Τερέζας στο εσωτερικό αίθριο της Chinatown στο Μεταξουργείο. Στην “Πλατεία Αμερικής” γίνεται μια προσπάθεια καταγραφής του τρόπου που συγκροτείται η προσωπική ταυτότητα, της κοινωνικής ένταξης και της πολιτισμικής μνήμης, μέσα από μια κινηματογραφική ματιά, που φιλοδοξεί να είναι διαπολιτισμική και οικουμενική.

Το πόσο διαπερνά ο χώρος την ταινία του Σακαρίδη, στυλιστικά, αισθητικά και νοηματικά αναδεικνύεται από το voice over του Νάκου, πάνω στο μηχανάκι στο φινάλε της: “Εδώ δεν είναι τα ασπρόμαυρα, που βλέπαν οι γέροι μου στους σινεμάδες, εδώ τα βλέπουμε έγχρωμα, σκουρόχρωμα για την ακρίβεια, εδώ δεν είναι Καζαμπλάνκα με άσπρα κουστουμάκια να πούμε, εδώ είναι Χέυδεν, εδώ είναι Αχαρνών, εδώ είναι Πατησίων, εδώ είναι... America square”.

Το ενδιαφέρον για την επιλογή της πλατείας Αμερικής ως τόπος δράσης με το πρόσθετο στοιχείο της τραγωδίας των αλλοδαπών μεταναστών, που δεν μπορεί πλέον να συγκαλυφθεί, αιτιολογείται σε συνέντευξη στην Έφη Παπαζαχαρίου από τον ίδιο το σκηνοθέτη: “Η Πλατεία Αμερικής είναι μια πλατεία στο κέντρο της Αθήνας. Είναι η μοντέρνα Καζαμπλάνκα όπου πρωτοέρχονται οι χιλιάδες πρόσφυγες από την Ανατολή και την Αφρική για να βρουν πλαστά χαρτιά ή έναν έμπορο που θα τους οργανώσει το «ταξίδι» τους στη Δυτική Ευρώπη. Στα παγκάκια της πλατείας τα τελευταία χρόνια έχουν κοιμηθεί εκατοντάδες Σύριοι ενώ άλλοι περιμένουν ώρες για το τηλεφώνημα που θα τους αναγγείλει τη νέα τους Οδύσσεια.

Κάποτε η Via Veneto της Αθήνας -στις δεκαετίες του '50 και του '60-, συγκέντρωνε τους διανοούμενους, τους καλλιτέχνες της εποχής και ένα μέρος της αστικής τάξης. Στην περιοχή υπήρχαν δεκάδες σινεμά και θέατρα. Όπως αναφέρουμε στη ταινία, η Μαρία Κάλλας ζούσε στη περιοχή και περνούσε συχνά από την πλατεία. Τώρα είναι μια από τις πιο πολυπολιτισμικές περιοχές των Βαλκανίων. Την αναγνώρισα πολύ εύκολα, μετά από 18 χρόνια στο Λονδίνο, γυρνώντας στην Αθήνα. Αισθάνθηκα σαν το σπίτι μου.

Ακόμη και το όνομα «Αμερική» δίνει την ψευδαίσθηση της ελπίδας για τη Γη της επαγγελίας.”¹¹⁶ Η ακόμη “Το γύρισμα στην πλατεία Βικτωρίας ήταν προγραμματισμένο, αλλά πετύχαμε το κύμα μεταναστών, τέλος '15 – αρχές '16, οπότε τα πλάνα είναι αυθεντικά.”¹¹⁷

¹¹⁶ <https://popaganda.gr/art/amerika-square/>, 10-11-2016

¹¹⁷ <https://edromos.gr/m-endiaferei-to-anthrwpokentriko-politiko-cinema/>, 28-03-2017

Ο χώρος, σε αντιστοιχία με το Ολυμπιακό Χωριό του “Park”, η πλατεία Αμερικής, όπως είναι και ο τίτλος της ταινίας, διεκδικεί στην ανάπτυξη του αφηγήματος ισοτιμία ανάλογη με τους χαρακτήρες και μετατρέπεται ο ίδιος σε χαρακτήρα.



Φωτογραφία 13: Σκηνή από την ταινία

“Πρόστιμο” , Μπόγρης, 2020

Το “Πρόστιμο” προβλήθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα στις 21 Μαΐου 2021 στα θερινά σινεμά, αν και γυρίσθηκε το 2020 σε σενάριο και σκηνοθεσία του Φωκίωνα Μπόγρη, εξαιτίας της καραντίνας, λόγω Covid. Το 2021, ήταν υποψήφια για δύο βραβεία ΙΡΙΣ της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (Καλύτερης Μεγάλου Μήκους Ταινίας Μυθοπλασίας και Β’ Ανδρικού Ρόλου για τον Στάθη Σταμουλακάτο).

Ο Βαγγέλης (Στάθης Ευαγγελινός) βγάζει τα προς το ζην πουλώντας κάνναβη. Προσπαθεί να πιάσει μια μόνιμη δουλειά, όμως το στιγματισμένο ποινικό του μητρώο δεν το επιτρέπει. Όταν οι γείτονες (Γιάννης Οικονομίδης) απειλούν να τον καταδώσουν στην αστυνομία, ο Βαγγέλης αναγκάζεται να εγκαταλείψει το διαμέρισμά του και να καταφύγει στο σπίτι της αδελφής του (Μαρία Μπαλούτσου). Εκεί, θα γνωρίσει τον αρραβωνιαστικό της, Πέτρο (Στάθης Σταμουλακάτος), έναν μπράβο και συνεργάτη του υποκόσμου των νοτίων προαστίων. Ο Πέτρος προσφέρει διέξοδο στο οικονομικό του πρόβλημα, ωθώντας τον να συμμετάσχει στις «δουλειές» που οργανώνει για τον κόσμο της νύχτας. Ο Βαγγέλης δεν θέλει να ανήκει στον κόσμο της νύχτας, ταυτόχρονα, ωστόσο, πρέπει να ανταποκριθεί σε οικονομικές και προσωπικές υποχρεώσεις και όταν ο Πέτρος θα ασκήσει βία στην αδελφή του, εκείνος θα την προστατέψει.

Ο Φωκίωνας Μπόγρης βρίσκει ενδιαφέροντες χώρους κινηματογραφικά, χώρους μετάβασης, όπως είναι τα πάρκινγκ ή οι κουζίνες των εστιατορίων που λειτουργούν σαν κατώφλια, που εντοπίζονται ακριβώς για να διαχωρίσουν το μέσα από το έξω.

“Να μία βασική δυσκολία που ξέχασα να αναφέρω παραπάνω: το να βρει κανείς καλά locations στην Αθήνα, που να μην έχουν ξαναπαίξει. Ίσως να είμαι καταδικασμένος να κάνω Αθηναϊκές ιστορίες. Όχι, όμως, επειδή αγαπώ την Αθήνα και τόσο πολύ.”¹¹⁸

“Στον Άγιο Δημήτριο μένω από το 2010. Έχω γνωρίσει πολύ κόσμο που τυχαίνει να είναι πολύ κοντά σε αυτό που δείχνω στην ταινία. Αυτή την κατάσταση που βλέπεις, αυτό το καμένο άραγμα στο σπίτι, το γνωρίζω. Το ότι γυρίσαμε την ταινία στις περιοχές μας και περιορίσαμε τις μετακινήσεις σχετιζόταν και με τα όρια του μπάτζετ, δεν μπορούσαμε να ανοιχτούμε πολύ. Σκεφτόμασταν κάποια στιγμή να κάνουμε ένα γύρισμα στα Σπάτα, αλλά δεν ήταν δυνατό. Τελικά, καταφέραμε να την ολοκληρώσουμε και παράλληλα να είμαστε πιστοί στα προσωπικά μας βιώματα και στις περιοχές όπου κινούμαστε. Ακόμα

¹¹⁸ <https://www.gazzetta.gr/plus/2267117/o-fokion-mpogris-sto-gazzetta-thelo-na-yparhei-mia-alitheia-se-ayto-poy-ftiahno-vids>, 21-10-2023

και το σπίτι μου παίζει στην ταινία ως το σπίτι της Βέρας...”¹¹⁹ Διαπιστώνουμε έτσι ότι ο αφιλικός χώρος της πόλης, η πόλη δηλαδή σαν πολεοδομικό και κοινωνικό περιβάλλον, αλλά και σα βιωμένη εμπειρία και κοινωνικός χρόνος μετατρέπεται σε χώρο έτοιμο προς κινηματογράφηση σε σχέση με την ιδιαιτερότητα της πόλης, αλλά και με τις κινηματογραφικές συνθήκες παραγωγής της εκάστοτε κινηματογραφίας¹²⁰.

Συμπεράσματα

Ο κινηματογράφος, από τη μια καταγράφει την πόλη ως αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό γεγονός κι από την άλλη αποτελεί σημείο εισόδου σε ένα παλιότερο φαντασιακό αστικό ιδεώδες, αλλά και σε εικόνες, που προοικονομούν το μέλλον.

Σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από παγκόσμια διασύνδεση και ανθρώπινη κινητικότητα, ο Michel Foucault στη διάλεξή του “Of Other Spaces», το 1967, τόνισε

¹¹⁹ <https://www.lifo.gr/culture/cinema/fokion-mpogris-i-lexi-loympen-den-yparhei-sto-lexilogio-moy>, 20-11-2020

¹²⁰ Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, (επιμ.), Πόλη και Κινηματογράφος, Αφροδίτη Νικολαΐδου, Κινηματογραφικές Τεχνολογίες, Συνθήκες Παραγωγής και η αφήγηση της Πόλης, νήσος, 2011, σελ.116

ότι το κρίσιμο πολιτικό πρόβλημα είναι να εδραιώσουμε τη θέση μας στο χώρο, χαρτογραφώντας το είδος των σχέσεων, που διατρέχουν τις μυριάδες ετερογενείς τοποθεσίες που χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο κόσμο¹²¹. Ο χρόνος και η ιστορία γίνονται, λοιπόν, τα χαρτογραφικά εργαλεία για τη δημιουργία ιεραρχικών σχέσεων μεταξύ των τόπων. Ο Johannes Fabian (1993) στο “Ο Χρόνος και ο Άλλος” υπογράμμισε ότι τα γεωπολιτικά φαντασιακά έχουν τις ιδεολογικές τους βάσεις στη χρονοπολιτική, στο βαθμό που η χαρτογράφηση συμβολικών (ή φυσικών) συνόρων συνεπάγεται την κατανομή σε κάθε χώρο ενός συγκεκριμένου τρόπου ύπαρξης στο χρόνο¹²². Ο Foucault αναφέρει τον κινηματογράφο ως έναν από τους χώρους όπου διεξάγεται μια τέτοια γνωστική χρονο-χαρτογράφηση¹²³.

Στις υπό εξέταση ταινίες, η αφήγηση εκκινάται από τις αστικές συνθήκες ζωής, όπου ενδημούν το έγκλημα, η μετανάστευση, η φτώχεια, η ξενοφοβία, τα ναρκωτικά και οι χαρακτήρες μετακινούνται στον αστικό χάρτη της πόλης (πχ. “Από την άκρη της πόλης”, “Φθηνά τσιγάρα”, “Το Μικρό Ψάρι”, “Ο Μαχαιροβγάλτης”, “Wasted Youth”, “Οι Αισθηματίες”) ή τοποθετούνται σε μια πλατεία (πχ. πλατεία Αμερικής) ή σε έναν χώρο (πχ. Ολυμπιακό χωριό στο “Park”). Η πόλη αναδεικνύεται είτε ως κιβωτός νοσταλγίας κι άρα ανεπιστρεπτί χαμένη (“Φθηνά Τσιγάρα”), είτε ως ένα επικίνδυνο κι ασφυκτικό μέρος, φέροντας ιδιότητες, που σημαδεύουν με την αρνητικότητά τους τους χαρακτήρες. Κάθε ταινία, είτε από άποψη φιλικού χώρου, μοντάζ, χώρου, που αναπαριστάται ή υπονοείται από τον ήχο ή την εικόνα, είτε από άποψη θεματολογίας ή και τα δυο μαζί λειτουργεί ως ένα παλίμψηστο πληροφοριών τοποθετώντας τους χαρακτήρες σε συγκεκριμένο χρόνο κι εποχή.

Επιπλέον, όπως διαπιστώνουμε κι από τις αναλύσεις των ταινιών, ορισμένοι από τους σκηνοθέτες (π.χ. “Πρόστιμο”, “Το μικρό Ψάρι”, “Park”) αποφεύγουν από επιλογή την κινηματογραφική αναπαράσταση του κέντρου της Αθήνας ως “μη ενδιαφέρουσα” ή πολυκινηματογραφημένη κι αναζητούν αστικούς χώρους στην άκρη της πόλης (αναφέρουμε ενδεικτικά τα Λιόσια, τους Θρακομακεδόνες). Άλλοι επιμένουν στη καταγραφή του κέντρου της Αθήνας στις ταινίες τους (“Tungsten”, “Πλατεία Αμερικής”) αλλά των περιοχών στο κέντρο της Αθήνας, που δεν έχουν υποβληθεί ακόμη στον

¹²¹ Michel Foucault(1986), “Of Other Spaces,” *Diacritics*, 16.1, pg. 22–7

¹²² Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York, 2002, pg.143–166

¹²³ Lorenzo Fabbri, *Chrono-Maps: The Time of the South in Antonio Gramsci*, Luchino Visconti, and Emanuele Crialese, *Senses of Cinema*, Issue 81, 2016

εξευγενισμό και στην ανάπτυξη, όπως είναι η περιοχή του Ελαιώνα και η πλατεία Αμερικής. Και οι δυο επιλογές αναδεικνύουν την κινηματογράφηση της Αθήνας από πολλαπλές πλευρές, ρίχνοντας φως στην αθέατη πλευρά της πόλης, τη λιγότερο προβεβλημένη κι εντυπωσιακή. Ο ιστορικός του κινηματογράφου Βρασίδης Καραλής δικαιολογεί αυτές τις επιλογές, λέγοντας πως: “Η Αθήνα από τότε που έγινε τουριστικό φετίχ, έχασε την αίγλη της.”¹²⁴

Οι κινηματογραφικές αφηγήσεις, λοιπόν, συμβαδίζουν, αναπαράγουν κι αναπαριστούν όχι μόνο την πραγματικότητα της πόλης (πχ έργα ανοικοδόμησης, έργα ανάπτυξης στην πόλη), αλλά και τους αντιφατικούς λόγους (discourses) κι αντιλήψεις μιας δεδομένης ιστορικής στιγμής¹²⁵ και στην περίπτωση μας σε μια περίοδο οικονομικής κρίσης, όπου οι πρωταγωνιστές των ταινιών, αντιμέτωποι με αγωνιώδη ερωτήματα, επιζητούν τον επαναπροσδιορισμό τους και την επανατοποθέτησή του ως οντότητες. Η πόλη συλλαμβάνεται ως νοητική κατάσταση, που καθορίζει έναν χώρο, που παράγεται από την αλληλοδραστικότητα ιστορικά καθορισμένων θεσμών, κοινωνικών σχέσεων παραγωγής κι αναπαραγωγής, κυβερνητικών πρακτικών, τύπων και τρόπων επικοινωνίας.¹²⁶ Το αφήγημα της κρίσης έχει χαρακτήρες, αιτιότητα, χρόνο και χώρο. Η κρίση στις ταινίες (οικονομική κρίση, μεταναστευτικό, ταυτοτική κρίση) είτε εντοπίζεται ρεαλιστικά στην κλασική αφήγηση, όπως στην περίπτωση της ταινίας “Πλατείας Αμερικής” είτε λιγότερο ρεαλιστικά, ακόμη και με την απουσία ευθείων αναφορών σε αυτή, αλλά δια μέσου της αλληγορίας, αυτό γίνεται για παράδειγμα στις ταινίες του Οικονομίδα ή στο “Park” της Σοφίας Έξαρχου.

Η Αφροδίτη Νικολαΐδου μιλά για δυο τρόπους αφηγηματοποίησης της κρίσης¹²⁷. Κατά τον ένα τρόπο, η κρίση δεν αναφέρεται ρητά στην ταινία, ωστόσο ο χώρος παρουσιάζεται ως δυστοπία, θυμίζουμε την εφιαλτική ατμόσφαιρα της πόλης στην ταινία “Tungsten”. Κατά το δεύτερο τρόπο, μια ταινία μιλά πιο κυριολεκτικά για την κρίση, καθώς η διαπραγμάτευση του χώρου είναι το ίδιο το αφήγημα. Ο χώρος, δηλαδή, αποτελεί την απαραίτητη συνθήκη για να ξεκινήσει η ιστορία, γίνεται χαρακτήρας με

¹²⁴ Συζήτηση με τον Βρασίδα Καραλή για τον ελληνικό κινηματογράφο στις 21 Νοεμβρίου 2023 στον Κινηματογράφο ΑΣΤΟΡ

¹²⁵ Εύα Στεφανή, Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας, Καλλιγράφος, 2013, σελ.218-219

¹²⁶ James Donald, Imagining the Modern City, University of Minnesota Press, 1999, pg.8

¹²⁷ <https://www.blod.gr/lectures/i-krisi-stin-elliniki-koinonia-mesa-apo-tin-tainia-mikrou-mikous-deyterienotita-omilion/> από το Φεστιβάλ Δράμας και το Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, με την υποστήριξη της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, στις 24 και 25 Απριλίου 2017

όρους αφηγηματικούς και προκαλεί αιτιότητα. Στο σημείο αυτό υπενθυμίζουμε τις ταινίες στις δεκαετίες του '50 και του '60, που το θέμα της αντιπαροχής πυροδοτεί την πλοκή τους, όπως το "Ο θησαυρός του μακαρίτη" (1959, Π.Βασιλειάδης-Ν.Τσιφόρος) ή το "Θα σε κάνω βασίλισσα" (1964, Α. Σακελλάριος). Επανερχόμαστε, επίσης, στα παραδείγματα της "Πλατεία Αμερικής" ή του Ολυμπιακού Χωριού στο "Park", όπου η πλοκή περιορίζεται μέσα σε έναν χώρο, σα να είναι μονόχωρα αφηγήματα.

Ο ιστορικός του κινηματογράφου Thomas Elsaesser γράφει ότι οι μεγάλοι μήκους ταινίες με θέμα την κρίση διεξάγουν μια "μορφή αυτό-εθνογραφίας" που, όπως αναφέρει συγκεκριμένα, "υπονοεί το βλέμμα από τα έξω"¹²⁸.

Οι κινηματογραφικές εικόνες της Αθήνας, που παράγουν οι σκηνοθέτες, των οποίων τα έργα εξετάζουμε εδώ, διαποτισμένες από αρνητικά χαρακτηριστικά αντιπαρά τίθενται με άλλες εικόνες εξωτισμού, που μεταφέρονται είτε από τα επίσημα εθνικά θεσμικά αφηγήματα¹²⁹, είτε μέσω του κοινωνικού φαντασιακού, που δημιουργούν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης όπως είναι η παραλία, η αυθεντική εμπειρία της πόλης ως τουριστικός προορισμός, ο ήλιος, ακόμη και οι πορείες και οι διαδηλώσεις.

Ο «αυτό-εξωτισμός» των παραπάνω ταινιών διαπραγματεύεται την εθνική ταυτότητα από διαφορετικές οπτικές γωνίες και γίνεται μια "στρατηγική επανάκτησης της δράσης σε συνθήκες ασύμμετρων σχέσεων δύναμης"¹³⁰, μια ευκαιρία αναστοχασμού με όρους πολιτικής.

Πηγές- Βιβλιογραφία

Πηγές

Δελτία τύπου

Δελτίο Τύπου προώθησης της ταινίας "Το Μικρό Ψάρι", 23/07/2014

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Βούλγαρης Κώστας (2017), "Η μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία",

¹²⁸ Από την ομιλία του Th. Elsaesser στο LJMU Research Seminar (2015), στο K. Longden, "Self- exoticism, Television, and the Transnational", στο <http://cstonline.net/self-exoticism-television-and-the-transnational-by-kenneth-longden/?print=true>, 2015.

¹²⁹ <https://www.thisisathens.org/neighbourhoods>

¹³⁰ Ο.π.

Βιβλιόραμα,

Θεοδώρου Μαρία (2024), Ο Μαζόχ και η Ελληνική πόλη: Η Αθήνα με τη γούνα, 2024, Απρίλιος, Ημερίδα “Αστυγραφία στην οθόνη:Συζήτηση με θέμα τον Κινηματογράφο”, Ταινιοθήκη της Ελλάδας, Αθήνα, 13/4/2024

Θεοχαροπούλου Ιωάννα, (2022), Χτίστες, Νοικοκυρές και η Οικοδόμηση της σύγχρονης Αθήνας, Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα

Ιωάννου Γιώργος, Ομόνοια (1980), Κέδρος, 1988

Καραλής Βασίλης(2023), Μια ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Δώμα, σελ.352

Καραλής Βασίλης (2023, Νοέμβριος), Συζήτηση για τον ελληνικό κινηματογράφο, με αφορμή την έκδοση του βιβλίου του “Μια ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου” στα ελληνικά από τις εκδόσεις ΔΩΜΑ, Κινηματογράφος ΑΣΤΟΡ, Αθήνα, 21 Νοεμβρίου 2023
Κουμπής Τάκης, Σκοφφιέ Ρισάρ (επιμ.) (2007), Εκλάμψεις της πόλης, Η αποσπασματική πόλη, Futura

Μαντούβαλου Μαρία (2023), Η παραγωγή του αστικού χώρου ως κοινωνικό και πολιτικό διακύβευμα-Αφηγήσεις από την Ελλάδα της μεταπολεμικής ανάπτυξης, angelus novus

Μοίρα Μαρία (2016), Η Εικόνα της Πόλης, Όπτικές και Θέσεις με φόντο την Αθήνα
Ποταμός, σ.:121

Νικολαΐδου, Α. (2012), Πόλη και κινηματογραφική μορφή: Οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου, 1994-2004 (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=search&type=0&scope=0&page=1>

Νικολαΐδου Αφροδίτη (2017), Διημερίδα με θέμα: “Η Κρίση στην ελληνική κοινωνία μέσα από την ταινία μικρού μήκους”, που οργανώθηκε από το Φεστιβάλ Δράμας και το Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, με την υποστήριξη της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, 24 και 25 Απριλίου 2017

<https://www.blod.gr/lectures/i-krisi-stin-elliniki-koinonia-mesa-apo-tin-tainia-mikrou-mikous-deyteri-enotita-omilion/>

Νικολαΐδου Αφροδίτη (2023), “Αυτό δεν είναι η Αθήνα, η πόλη που φαίνεται, η πόλη, που δε φαίνεται, η πόλη που περισεύει”, Filmiconjournal (21/12/2023)

Νικολαΐδου Αφροδίτη, Πούπου Άννα, (26/04/2024), Το σινεμά στο κέντρο: close up στην Αθήνα, εφσυν

Πούπου Άννα (2018), Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960, Hellenic Open University and Athens University , σελ.183

Σηφάκη Ειρήνη, Πούπου Άννα, Νικολαΐδου Αφροδίτη (επιμ.) (2011), Πολη και Κινηματογράφος, νήσος, σελ. 43

Σταυρίδης Σταύρος (2018), Κοινός χώρος, Η πόλη ως τόπος των κοινών, angelus novus, Στεφανή Εύα (2013), Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας, Καλλιγράφος, σελ. 218-219

Σωτηροπούλου Χρυσάνθη (2001), Κινούμενα τοπία», κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου Αθήνα , Μεταίχμιο, σελ. 121

Ξενόγλωσση και Μεταφρασμένη

Andrews Malcolm (2022) Landscape and Western Art (Oxford History of Art), 1st Edition, Oxford University Press

Arendt Hannah (2000), “Περί βίας”, Εκδ. Αλεξάνδρεια, σ.:130

Auge Marc (2023), Non-Places : An Introduction to Supermodernity, Verso Books

Bakhtin Mikhail (1981), The Dialogic Imagination, University of Texas Press

Bakhtin Mikhail (2022), Μορφές του Χρόνου και του Χρονοτόπου στο Μυθιστόρημα, Δοκιμές για μια ιστορική ποιητική, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Barthes Roland (2007) Εικόνα-Μουσική-Κείμενο, Εισαγωγή στη Δομική Ανάλυση των Αφηγημάτων, Πλέθρον

Benjamin Walter (2020), Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αιώνα, Παρουσίαση του 1939, Ουαπίτι

Bordwell David, Noel Carroll (1996) Post-theory, Reconstructing Film Studies, Wisconsin Studies in Film, pg 9

Bruno Giuliana. (2007), Visualising The City, New York: Routledge

Compton Priscilla (11 Φεβρουαρίου 2015), Antonio Gramsci, Critical Film Theory: The Poetics and Politics of Film, Lafayette College <https://sites.lafayette.edu/fams202-sp15/2015/02/11/antonio-gramsci/>

Cuppini Niccolò (2022) Global Marx, History and Critique of the Social Movement in the World Market, Brill, Chapter 6, pgs 74-75

Deren Maya (28 October 1953), Poetry and the Film, a Cinema 16 Symposium, New York, <https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ>

Donald James (1999), *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, pg.8

Eiland Howard (8 Οκτωβρίου 2016), *On Benjamin's Theory of Film, The Promise of Cinema*, <https://www.thepromiseofcinema.com/index.php/on-benjamins-theory-of-film/index.html>

Elsaesser Thomas (2015) LJM Research Seminar στο K. Longden, "Self- exoticism, Television, and the Transnational", <http://cstonline.net/self-exoticism-television-and-the-transnational-by-kenneth-longden/?print=true>

Elwes Catherine (2022), *Landscape and the Moving Image*, Intellect, pg 32

Fabbri Lorenzo (2016), *Chrono-Maps: The Time of the South in Antonio Gramsci*, Luchino Visconti, and Emanuele Crialese, *Senses of Cinema*, Issue 81, <https://www.sensesofcinema.com/2016/feature-articles/chrono-maps-the-time-of-the-south-in-antonio-gramsci-luchino-visconti-and-emanuele-cr...> 9/17

Fabian Johannes (2002), *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York, pg.143–166

Ferro Marc (2002), *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (Εισαγωγή Σ. Τριανταφύλλου), Μεταίχμιο

Foucault Michel (1986), "Of Other Spaces," *Diacritics*, 16.1, pg. 22–7

Gutkind Erwin Anton, (!961, 1962), *The Death and Life New York: Random House* , *The Twilight of Cities*, New York:The Free Press of Giencoe

Karalis Vrasidas (επιμ.) (2006), *Hyperreal Athens: Phantasmatic Memory and the Reproduction of Civic Alienation*, James Faubion στο *Modern Greek Studies: Culture and Memory specialissue*, ,pg.182

Kracauer Siegfried (2019), *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press

Poupou Anna, Nikolaidou Afroditi, Sifaki Eirini (ed.) (2014), *World Film Locations Athens*, Intellect, p. 46

Senet Richard, (1999), *Η τυραννία της οικειότητας, ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στο δυτικό πολιτισμό*, Νεφέλη, σελ.32-46

Shiel Mark and Tony Fitzmaurice (2001), *Film and Urban Societies in a Global Context* , Blackwell, pg 5

Simmel Georg (1993), *Πόλη και Ψυχή*, Έρασμος, Οι Ιδέες, Επιμέλεια Μ.Λαμπρίδη, αρ.21 σ.:14

Sobchack Vivian (1998), *Lounge Time:Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir*,

Refiguring American Film Genres: Theory and History(article), University of California Press, pg 129-170

Sorlin Pierre (2006), Κοινωνιολογία του κινηματογράφου, (Επιστημονική επιμέλεια - Εισαγωγή Χ. Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα

Stam Robert (1998), Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film, John Hopkins University Press

Stam Robert (2020), Εισαγωγή στη θεωρία του Κινηματογράφου, Πατάκης, σ.: 62

Stevenson Deborah (2007), Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί, Κριτική, σ.:177

Thompson Kristin (1988), Breaking the Glass Armor, Princeton University Press, pgs 35-36

Williams Raymond (1994), Κουλτούρα και Ιστορία (μετάφραση: Βενετία Αποστολίδου), Γνώση, σειρά: Κλειώ, Θεωρία και Ιστορία - 3, Αθήνα, σ. 145-147

Wordsworth William (1807), Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802, , Poems in Two Volumes, Longman, Hurst, Rees, and Orme

Yeats Butler William (1921), Michael Robartes and the Dancer, The Second Coming, Cuala Press

Δημοσιεύσεις στο ιστολόγιο

Το σινεμά της Τώνιας Μαркеτάκη, cinephilia.gr,
<http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/2150-tonia-marketaki>
Δήμος Αθηναίων, This is Athens, Visitors' guide,
<https://www.thisisathens.org/neighbourhoods>

Δημοσιεύσεις στο ιστολόγιο για τις 11 αθηναϊκές ταινίες πόλης

Για το “Από την άκρη της πόλης”

Μαρία Κατσουνάκη (23/10/2011), Σκοτεινή πόλη Σκυθρωπά πρόσωπα, cinephilia.gr
<http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/pressclips/235-giannaris>

Για τα “Φθηνά τσιγάρα”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο oneman.gr, Φθηνά τσιγάρα, 20 χρόνια μετά,

https://www.youtube.com/watch?v=QEG_hfhKTEc

Για τον “Τσίου”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο rosa.gr (01/07/2023),
<https://www.rosa.gr/koultoura/makis-papadimitratos-sti-rosa-i-allilengii-kai-i-aftoorganosi-einai-monodromos-sti-sigkiria-pou-zoume/>,

Για τον “Μαχαιροβγάλτη”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο camerastyle on line (07/3/2009)
https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/03/07/giannis_oikonomidis_maxairov_galtis_oi_tainies_mou_einai_pyrovolismos_ex_epafis/
Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο Βήμα (27/11/2011)
<https://www.tovima.gr/2011/11/27/culture/yo-neoi-skinothetes-dyo-aties-stin-athina/>,
27-11-2011

Για το “Tungsten”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο aoaff.gr (23/06/2023)
https://www.aoaff.gr/nea/arthro/tungsten_h_sygxroni_athina_tou_giorgou_georgopoulou-15550841/

Για το “Wasted Youth”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στην Τζένη Τσιροπούλου (03/08/2011) για το tvxs.gr,
<https://tvxs.gr/politismos/sinema/wasted-youth-nioti-poy-de-spatalithike-chameni-nioti/>

Για τους “Αισθηματίες”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στον Ηλία Φραγκούλη στο freecinema.gr (20.12.2014),
<https://www.youtube.com/watch?v=uCFsset-0rY>, .

Για το “Μικρό Ψάρι”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο πλαίσιο του 45ου Διεθνούς Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας, <https://poli-k.net/giannis-oikonomidis-oi-tainies-moy-x/>

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο Γιάννη Κοντό, (17/09/2022) στο poli-k.net, <https://poli-k.net/giannis-oikonomidis-oi-tainies-moy-x/>,

Για το “Park”

Συνέντευξη της σκηνοθέτριας στη LIFO (01/09/2016)
<https://www.lifo.gr/culture/cinema/park-tis-sofias-exarhoy-paei-sta-diethni-festibal>,

Συνέντευξη της σκηνοθέτριας στο cinepivates (28/10/2016),
<https://cinepivates.gr/sofia-exarchou-park-interview/>,

Συνέντευξη της σκηνοθέτριας στο oneman.gr (08/03/2017),
<https://www.oneman.gr/synentefxeis/h-sofia-eksarxoy-pisteuei-pws-kati-polu-diestrammeno-symvainei-sth-dush/>

Για την “Πλατεία Αμερικής”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο propaganda.gr (10/11/2016),
<https://propaganda.gr/art/amerika-square/>,

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο edromos (28/03/2017), <https://edromos.gr/m-endiaferei-to-anthrwpokentriko-politiko-cinema/>

Για το “Πρόστιμο”

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στη lifo.gr(20/11/2020),
<https://www.lifo.gr/culture/cinema/fokion-mpogris-i-lexi-loympen-den-yparhei-sto-lexilogio-moy>

Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο gazzetta.gr(21/10/2023),
<https://www.gazzetta.gr/plus/2267117/o-fokion-mpogris-sto-gazzetta-thelo-na-yparhei-mia-alitheia-se-ayto-poy-ftiahno-vids>

Παράρτημα

Φωτογραφίες



Φωτογραφία 1 : Η γέφυρα του Westminster, το 1800



Φωτογραφία 2 : Άνδρας υποδύεται ότι κινηματογραφεί γυναίκα



Φωτογραφία 3: Σκηνή από την “Άκρη της πόλης”



Φωτογραφία 4: Σκηνή από τα “Φθηνά Τσιγάρα”



Φωτογραφία 5: Σκηνή από τον “Τσίου”



Φωτογραφία 6: Σκηνή από τον “Μαχαιροβγάλτη”



Φωτογραφία 7: Σκηνή από το “Tungsten”



Φωτογραφία 8 : Σκηνή από το “Wasted Youth”



Φωτογραφία 9 : Σκηνή από τους “Αισθηματίες”



Φωτογραφία 10 : Σκηνή από το “Μικρό Ψάρι”



Φωτογραφία 11 : Σκηνή από το “Park”



Φωτογραφία 12 : Σκηνή από την “Πλατεία Αμερικής”



Φωτογραφία 13 : Σκηνή από το “Πρόστιμο”