



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Νεοελληνικό
Θέατρο (1600-1940)
– Κινηματογράφος

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

Καθηγητής Παν/μίου Αθηνών

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΜΗΝΗ

Λέκτορας Παν/μίου Κρήτης

Νεοελληνικό Θέατρο 1880-1930
Σκηνοθέτες του Μεταπολεμικού
Ελληνικού Κινηματογράφου

Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση και το Ελληνικό Δημόσιο

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1600-1940) ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

**Νεοελληνικό Θέατρο 1880-1930. Σκηνοθέτες
του Μεταπολεμικού Ελληνικού Κινηματογράφου**

Σημείωση

Το ΕΑΠ είναι υπεύθυνο για την επιμέλεια έκδοσης και την ανάπτυξη των κειμένων σύμφωνα με τη Μεθοδολογία της εξ Αποστάσεως Εκπαίδευσης. Για την επιστημονική αριότητα και πληρότητα των συγγραμμάτων την αποκλειστική ευθύνη φέρουν οι συγγραφείς, κριτικοί αναγνώστες και ακαδημαϊκοί υπεύθυνοι που ανέλαβαν το έργο αυτό.

Copyright © 2008

Για την Ελλάδα και όλο τον κόσμο

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Σαχτούρη 16 & Αγ. Ανδρέου, 26222 Πάτρα

Τηλ.: (2610) 367300 / Φαξ: (2610) 367350

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

των Τόμων

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ 1880-1930

**ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

Συγγραφή

Θεόδωρος Γραμματάς

Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών

Παναγιώτα Μήνη

Λέκτορας Πανεπιστημίου Κρήτης

Κριτική Ανάγνωση

Δημήτρης Τσατσούλης

Επίχ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών

Χρυσάνθη Σωτηροπούλου

Επίχ. Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πατρών

Ακαδημαϊκός Υπεύθυνος του Προγράμματος Σπουδών

Τάκης Καγιαλής

Ανεπλήρωτης Καθηγήτριας Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου

Συντονίστρια της Θεματικής Ενότητας, Επιστημονική Επιμελήτρια

Χρυσάνθη Σωτηροπούλου

Επίχ. Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πατρών

Γλωσσική Επιμέλεια

Αθανάσιος Πασχάλης

Καλλιτεχνική Επιμέλεια/Ηλεκτρονική Σελιδοποίηση

Κ. Πλέτσας – Ζ. Κάρδαρη Ο.Ε.

Συντονισμός ανάπτυξης εγχειριδίου και υλικού

και γενική επιμέλεια των εκδόσεων

ΟΜΑΔΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΕΡΓΟΥ ΕΑΠ

ISBN: 978-960-538-764-8

Σύμφωνα με τον Ν. 2121/1993, απαγορεύεται η συνολική ή απροσπασιματική αναδημοσίευση του βιβλίου αυτού ή η αναπαραγωγή του με οποιοδήποτε μέσο, χωρίς την άδεια του εκδότη.



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό

ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1600-1940)
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Νεοελληνικό Θέατρο 1880-1930. Σκηνοθέτες
του Μεταπολεμικού Ελληνικού Κινηματογράφου

ΠΑΤΡΑ 2008

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Ο Θεόδωρος Γραμματάς είναι απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη Φιλοσοφία και τη Θεατρολογία στο Παρίσι στα Πανεπιστήμια Paris III, Paris X και την École Pratique des Hautes Etudes. Από το 1994 είναι Καθηγητής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο γνωστικό αντικείμενο «Νεοελληνικό Θέατρο και Πολιτισμός». Τομέας των ερευνητικών και διδακτικών ενδιαφερόντων του είναι το νεοελληνικό θέατρο, η συγκριτική θεατρολογία, η κοινωνιολογία και η σημειολογία του θεάτρου, το θέατρο για παιδιά και νέους, το θέατρο στην εκπαίδευση.

Η Παναγιώτα Μήνη απέκτησε διδακτορικό στον κινηματογράφο από το University of Wisconsin-Madison της Αμερικής. Είναι Λέκτορας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, όπου διδάσκει μαθήματα ιστορίας και θεωρίας του κινηματογράφου. Από το 2005 είναι μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ στη ΘΕ για το ελληνικό θέατρο και τον κινηματογράφο. Η έρευνά της επικεντρώνεται στον ελληνικό και το ρωσικό κινηματογράφο, για τους οποίους έχει δημοσιεύσει άρθρα στα ελληνικά και τα αγγλικά.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγικό Σημείωμα	10
---------------------	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ελληνική δραματουργία και το θέατρο της περιόδου 1880-1930	11
---	----

Θ. Γραμματάς

Σκοπός	11
Προσδοκώμενα Αποτελέσματα	11
Έννοιες-Κλειδιά	11
Εισαγωγικές Παρατηρήσεις	12

Ενότητα 1.1

Ιστορικό και κοινωνικό περίγραμμα	13
1.1.1 Αστικός μετασχηματισμός και θεατρική έκφραση στις αρχές του 20ού αιώνα	13
1.1.2 Κοινωνική ανάσχεση και θεατρικές ανακατατάξεις στο μεσοπόλεμο	15

Ενότητα 1.2

Θέατρο ιδεών	17
--------------	----

Ενότητα 1.3

Μελόδραμα	23
-----------	----

Ενότητα 1.4

Ιστορικό δράμα – Πατριωτικό μελόδραμα	25
---------------------------------------	----

	Ενότητα 1.5
Δραματοποιημένη παράδοση	27
	Ενότητα 1.6
Κωμειδύλλιο	30
	Ενότητα 1.7
Δραματικό ειδύλλιο	33
	Ενότητα 1.8
Επιθεώρηση	35
	Ενότητα 1.9
Κωμωδία	39
	Ενότητα 1.10
Ηθογραφία Μεσοπολέμου	42
	Ενότητα 1.11
Θεατρικές σκηνές και σχήματα	44
1.11.1 Νέα Σκηνή	44
1.11.2 Βασιλικό Θέατρο	45
1.11.3 Επώνυμα θιασουργικά σχήματα	45
1.11.4 Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	46
1.11.5 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	47
1.11.6 Θέατρο Τέχνης (Σπύρου Μελά)	48
1.11.7 Ελεύθερη Σκηνή	48
1.11.8 Δελφινές γιορτές	49
1.11.9 Λαϊκό Θέατρο (Βασίλη Ρώτα)	50
Σύνοψη	52
Παράρτημα	53
Βιβλιογραφία	61
Οδηγός για Περαιτέρω Μελέτη	65

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2**Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί****Από το 1965 μέχρι σήμερα****69***Π. Μήνη*

Εισαγωγικά	69
Σκοπός	70
Μέθοδος Ανάλυσης	70

Ενότητα 2.1

Έλληνες δημιουργοί κατά την περίοδο 1965-1974.....	73
2.1.1 Τάκης Κανελλόπουλος.....	73
2.1.2 Άλλοι δημιουργοί που αναθεώρησαν την πολεμική ταινία	75
2.1.3 Λιέξης Δαμιανός.....	77
2.1.4 Παντελής Βούλαρης.....	80
2.1.5 Θόδωρος Αγγελόπουλος.....	83
2.1.6 Άλλοι δημιουργοί της περιόδου	85

Ενότητα 2.2

Έλληνες δημιουργοί από το 1975 μέχρι σήμερα	86
2.2.1 Θόδωρος Αγγελόπουλος.....	87
2.2.2 Παντελής Βούλαρης	93
2.2.3 Μιχάλης Κακογιάννης	95
2.2.4 Νίκος Κούνδουρος	97
2.2.5 Κώστας Φέρρης	99
2.2.6 Νίκος Παναγιωτόπουλος.....	101
2.2.7 Γυναίκες δημιουργοί.....	102
2.2.8 Κωνσταντίνος Γιάνναρης.....	105
Σύνοψη	107
Βιβλιογραφία.....	110

Εισαγωγικό σημείωμα

Η περίοδος 1830-1930 αποτελεί για την ελληνική κοινωνία μια εξαιρετικά κρίσιμη περίοδο γιατί μετέπειτα ιστορική της πορεία, αφού κατά τη διάρκεια της αντελούνται γεγονότα που διαμορφώνουν καθοριστικά τη φυσιογνωμία της.

Αντίστοιχες είναι και οι αλλαγές που επισημαίνονται στο Θέατρο, τόσο σε επίπεδο προοπτικής δραματικής παραγωγής, όσο και σκηνικής πράξης, με την μεσολάβηση των οποίων συγκροτείται η εικόνα που έχουμε γι' αυτό, στον 20ό αιώνα.

Τα ανανεωτικά είδη και οι εμβληματικές παραστάσεις, τα έργα-στάθμιοί και τα πρόσωπα που οριοθετούν τη θεατρική έκφραση και δημιουργία της συγκεκριμένης περιόδου, στις αμοιβαίες σχέσεις και αλληλέξαρτήσεις τους, αλλά και στην ευρύτερη αναγωγή τους στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα, αποτελούν τα θέματα πραγμάτευσης του παρόντος κεφαλαίου.

Θ. Γραμματάς

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1880-1930

Θεόδωρος Γραμματάς

Η περίοδος που χρονικά εντάσσεται στην πενήκονταετία 1880-1930 και ειδικότερα στο διάστημα 1894-1922 αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρονσα φάση για την εξέλιξη του Νεοελληνικού Θεάτρου, αφού κατά τη διάρκειά της πραγματοποιείται η ολοκληρωση και ο μετασχηματισμός της προγενέστερης δραματουργίας του 19ου και η εμφάνιση των σύγχρονων τάσεων του 20^{ου} αιώνα. Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι να καταδείξει τα θεατρικά είδη που εμφανίζονται, να προβεί στη διασύνδεση του θεάτρου με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής και να φωτίσει όψεις του σύνθετου πολιτισμικού φαινομένου που αποτελεί το θέατρο.

Όταν θα έχετε ολοκληρώσει τη μελέτη αυτού του κεφαλαίου, θα είστε σε θέση να γνωρίζετε:

- τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα που καθορίζουν τη δημιουργία και την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από το 1880 μέχρι το 1930·
 - τις επιδράσεις και τους παράγοντες που το διαμόρφωσαν·
 - τη διασύνδεση θεάτρου και κοινωνίας στην αντίστοιχη περίοδο·
 - τα κυρίαρχα θεατρικά είδη με τις ομοιότητες, τις διαφορές και την εξέλιξη τους στο υπόλοιπο του 20^{ου} αιώνα·
 - την εμφάνιση και καθιέρωση της σκηνοθεσίας·
 - τη δημιουργία των σημαντικών θεατρικών σκηνών και σχημάτων που καθόρισαν την πορεία της σκηνοθεσίας·
 - τις συμβληματικές παραστάσεις που σηματοδότησαν την πορεία της σκηνοθεσίας στον 20^ο αιώνα.
- | | |
|--------------------|--------------------------------|
| • αρμένικη οπερέτα | • καθαρευουσιανισμός |
| • αστιζό δράμα | • κοινωνικό/κοινωνισπικό δράμα |
| • αστισμός | • κομιέρ |
| • belle époque | • κομειδύλλιο |
| • βορειομανία | • λαϊγισμός |

Σκοπός

Προσδοκώμενα
Αποτελέσματα

Έννοιες
Κλειδιά

Εισαγωγικές Παρατηρήσεις

- vaudeville (βωδεβίλλιον)
- γενιά του '80
- couleur local (τοπικό χρώμα)
- δελφική ιδέα
- δημοτικισμός
- δραματικό ειδύλλιο
- επιθεώρηση
- έργο με θέση
- Ηθογραφία/ηθογραφισμός
- θέατρο ιδεών
- ιστορικό δράμα
- ιψενισμός
- λαογραφικό ζίνημα
- μεγάλα θεατισμός
- μελόδραμα
- μονόπρακτη κωμωδία
- milieu (περίγυρος)
- ο:τερέτα
- παράλογη
- παραμυθόδραμα
- πατριωτικό μελόδραμα
- ποιμηνικό δράμα
- προλεταριακό/εργατικό δράμα
- revue (επιθεώρηση)
- σχολή σκηνοθετική

Η προς εξέταση περίοδος χωρίζεται σε δέκα ενότητες, που ακολουθούν μια προτασόμενη γενική κατατοπιστική εισαγωγή, ως ακολούθως:

1. *Θέατρο Ιδεών*: Παρουσιάζεται και αναλύεται η πιο σημαντική μορφή δράματος, επεξηγείται ο όρος και παρουσιάζονται οι επιμέρους κατηγορίες του (κοινωνικό, ψυχολογικό, εργατικό δράμα).
2. *Μελόδραμα*: Επισημαίνεται η διαφορά του από το κοινωνικό δράμα και αναφέρονται έργα και συγγραφείς που το αντιπροσωπεύουν.
3. *Ιστορικό δράμα – Πατριωτικό μελόδραμα*: Καταγράφονται τα δύο είδη, επισημαίνονται οι διαφορές τους και συσχετίζονται με την ιστορική πραγματικότητα.
4. *Δραματοποιημένη παράδοση*: Αιτιολογείται η εμφάνισή της, παρουσιάζονται χαρακτηριστικά έργα και επισημαίνεται η σχέση τους με το λαϊκό πολιτισμό αλλά και την αρχαία τραγωδία.
5. *Κωμειδύλλιο*: Αναφέρονται οι πηγές προέλευσής και τα βασικά του γνωρίσματα.
6. *Δραματικό ειδύλλιο*: Αιτιολογείται η καταγωγή του και αναλύεται η μορφή και το περιεχόμενό του.
7. *Επιθεώρηση*: Αναλύεται το είδος αυτό που, κάνοντας την εμφάνισή του στο τέλος του 19ου αι., κυριαρχεί μέχρι σήμερα.
8. *Κωμωδία*: παρουσιάζονται οι αφηγήσεις της στο 19ο αι. και η μετεξέλιξή της στον 20ο, στη διάρκεια της περιόδου που μας απασχολεί.
9. *Ηθογραφία Μεσοπολέμου*: Εξηγείται η εμφάνισή και καθιέρωσή της και δίνονται αντιπροσωπευτικά έργα-σταθμοί.
10. *Θεατρικές σκηνές και σχήματα*: Αναλύεται ο ρόλος της σκηνοθεσίας και η συμβολή του σκηνοθέτη, μέσα από την καταγραφή της ιστορίας της σκηνοθεσίας στην αντίστοιχη περίοδο.

Ενότητα 1.1

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ

1.1.1 Αστικός μετασχηματισμός και θεατρική έκφραση στις αρχές του 20ού αιώνα

Η τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα αποτελεί μία ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη περίοδο για τη νεότερη ελληνική ιστορία. Κατά τη διάρκειά της πραγματοποιούνται πλήθος από ουσιαστικές κοινωνικές αλλαγές, καθοριστικά ιστορικά γεγονότα και έντονες ιδεολογικές ζυμώσεις, που συντελούν αποφασιστικά στην αλλαγή φαινογνωμίας του ελληνισμού και οδηγούν την ελληνική κοινωνία από ένα προγενέστερο ξεπερασμένο, σ' ένα σύγχρονο κοινωνικο-οικονομικό στάδιο ανάπτυξης (Βεργόπουλος, 1975). Στην περίοδο αυτή συντελείται το σταδιακό πέρασμα από τη συντεχνιακή και βιοτεχνική παραγωγή στην καθαρά βιομηχανική και σχηματίζεται η εργατική τάξη με τη δημιουργία των πρώτων βιομηχανικών εγκαταστάσεων στην περιοχή της πρωτεύουσας (Τσουκαλάς, 1979, σ. 181-186· Μουζέλης, 21978, σ. 44-73). Μία νέα κοινωνική διαστρωμάτωση αρχίζει να κάνει την εμφάνισή της και ένας λανθάνων ανταγωνισμός αρχίζει ν' αναπτύσσεται με έντονα ταξικό χαρακτήρα (Δερτιλής, 19772, σ. 165-167). Αντίστοιχες με τις κοινωνικές πολιτικές και οικονομικές μεταβολές είναι και οι ιδεολογικές ζυμώσεις. Από αυτές εξαρτώνται και σ' αυτές τελικά ανάγονται όλες οι άλλες παράμετροι, όπως ο μεγαλοιδεατισμός, ο λαϊκισμός και ο δημοτικισμός (Βελουδής, 1982, σ. 71-77).

Ο *μεγαλοιδεατισμός* αποτελεί το όραμα του ελληνικού αστισμού για επέκταση των ορίων του στη γύρω από το Αιγαίο περιοχή και εθνική *οικολήρωση* της Ελλάδας, ιδέα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την οικονομική ανάπτυξη της αστικής τάξης. Έκφραση της αστικής ιδεολογίας, ο *μεγαλοιδεατισμός*, καλλιεργημένος ιδιαίτερα από τους λόγιους της εποχής (Κ. Παπαρρηγόπουλος), αποκτά λαϊκό χαρακτήρα, αφού το αίτημα για ανελευθέρωση του υπόδουλου ελληνισμού αποτελούσε για καιρό όραμα του ελληνικού λαού. Ο λαϊκός αυτός χαρακτήρας της *Μεγάλης Ιδέας* ταιριάζει απόλυτα με τις επιδιώξεις της αστικής τάξης, αφού έμμεσα εξυπηρετεί τις δικές της επιδιώξεις. Κατ' αυτό τον τρόπο ο εθνικισμός συνδέεται με το λαϊκισμό ως μια δεύτερη μορφή έκφρασης της αστικής ιδεολογίας (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978, σ. 154-155).

Ένας άλλος παράγοντας στον οποίο οφείλεται η ανάπτυξη του *λαϊκισμού* είναι η ελιταριστική ανάγκη για αναζήτηση πολιτικής ταυτότητας που αισθάνεται η αστική τάξη. Γιατί από τη στιγμή που αυτή ισχυροποιείται και έρχεται αντιμέτωπη με τις αντίστοιχες προηγμένες κοινωνικές τάξεις της Ευρώπης, συνειδητοποιεί ότι ιδεολογικά και πολιτιστικά βρίσκεται ξεκρέμαστη, αφού δεν έχει ακόμα ανα-

πιξίσει τους απαραίτητους μηχανισμούς καταξίωσης και αυτοδικαίωσης της. Στρέφεται λοιπόν στο πρόσφατο παρελθόν, στις ρίζες της, για ν' αντλήσει αυθεντικότητα και να βρει αξίες που μπορούν να δικαιώσουν την ύπαρξή της. Στην πορεία της αυτή προς το παρελθόν, η έννοια λαός προβάλλει ως ένα σταθερό αξιολογικό σημείο αναφοράς, *άλλοθι και* ιδεολογικό όπλο στα χέρια της. Κατ' αυτό τον τρόπο με τη στροφή αυτή, σ' ένα μεγάλο βαθμό ενσωματώνεται ο *εθνικισμός* στο *λαϊκισμό* και η *εθνική* στη *λαϊκή* ψυχή.

Η τρίτη παράμετρος του ασπισμού είναι ο *δημοσιζισμός*, με τον οποίο η αστική τάξη αποκόπτεται από το δικό της γλωσσικό όργανο. Εκφράζει *στην ορμή των κοινωνικών στρωμάτων που ανεβαίνουν στην αρχή του τελευταίου τρίτου του περασμένου [19ου] αιώνα»* (Μυβριώτης, 1959, σ. 178). Εκφραστής και φορέας του σ' ένα λογοτεχνικό χώρο είναι η *γενιά του ογδόντα*. Με την ποίηση, και ιδιαίτερα το ηθογραφικό διήγημα, οι λογοτέχνες της εποχής συνδέουν πετυχημένα λογογραφικό ζήτημα και το λαϊκισμό με τον ασπισμό και το δημοσιζισμό, σε μια σύνθεση αντεπιρωσωρευτική της τότε κοινωνικής πραγματικότητας. Την ίδια εποχή κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση και τη δυναμική παρουσία τους οι πρώτες σοσιαλιστικές ιδέες. Τα σοσιαλιστικά έντυπα πληθαίνουν. Οι κοινωνικές διεκδικήσεις των εργαζομένων ολοένα και περισσότερο μεγαλώνουν, φτάνοντας το 1893 στον επίσημο εορτασμό της εργατικής πρωτομαγιάς στο Στάδιο. Παράλληλα, στο διάστημα 1874-1884 αρχίζουν να εκδηλώνονται οι πρώτες αντιρομαντικές τάσεις, που είχαν ήδη εμφανιστεί μια δεκαετία πριν. Η *αυτολογορία καινούργιων*, πρωτοποριακών εντύπων, όπως η *Εστία* (1876), ο *Ραμπινιάς* (1878) και το *Μη χάνεσαι* (1880), αποτελεί έναν ακόμα αποφασιστικό παράγοντα σ' αυτή τη θεματική και αισθητική στροφή της λογοτεχνίας. Από τις στήλες τους εμφανίζονται σε μετάφραση για πρώτη φορά στην Ελλάδα οι σύγχρονοι Ευρωπαίοι λογοτέχνες και εισάγονται τα καινούργια αισθητικά ρεύματα (*νατουραλισμός, παρανασασισμός*). Σ' αυτά βρίσκουν φιλοξενία οι νέοι λογοτέχνες της εποχής (Γ. Δροσίνης, Ν. Καμπάς, Κ. Παλαμιάς κ.ά.), προσδίδοντάς τους το χαρακτήρα εντύπων της *γενιάς του ογδόντα* (Βωλέτας, 1981).

Καθοριστική στο σημείο αυτό είναι η συμβολή του Νικολάου Πολίτη (Κυριακίδης, 1939, σ. 1486-1487). Από τις στήλες του περιοδικού *Εστία* προκηρύσσεται (λίστερα από υπόδειξή του) διαγωνισμός επαναλαμβανόμενος κάθε εξάμηνο, του οποίου το θέμα *«θα συνίσταται εις περιγραφήν του βίον του ελληνικού ενιαυδότητε των περιόδων της ιστορίας αυτού ή εις εξιστόρησιν επεισοδίων τινός της ελληνικής ιστορίας»* (Δελτίο Εστίας, 15 Μαΐου 1883). Με το διαγωνισμό αυτό δίνεται εφορμή ν' αναπτυχθεί το ηθογραφικό διήγημα και να καθιερωθεί η δημοτική. Ο νεοφερμένος νατουραλισμός βρίσκει πρόσφορο έδαφος στην περιγραφή των ηθών και εθίμων του χωριού και στην παρουσίαση των λαϊκών παραδόσεων και του επαρχιακού τρόπου ζωής, συνδεδεμένος με τη νέα μορφή λογοτεχνικής δημιουργίας, που αποτελεί η *ηθογραφία*.

Η *γενιά του ογδόντα*, με κύριους εκπροσώπους της τον Κ. Παλαμιά, το Γ. Δροσίνη, το Γ. Βιζυηνό, απομακρύνεται από τον αρχαϊσμό και το ρομαντισμό και προσκλίνεται στο καθημερινό και το συγκεκριμένο. Έχοντας πρόσφατες τραυματι-

κές εμπειρίες από την ήττα του '97 οι Έλληνες λογοτέχνες δέχονται με ανακούφιση σχεδόν το κήρυγμα του Νίτσε και εντυπωσιάζονται από την εφαρμογή του στην πολιτική πράξη με το έργο του Μπίσμαρκ. Παράλληλα, η κοινωνική καταγγελία που υπάρχει στο θέατρο του Ίψεν και η έμμεση διαπίστωση της ανάγκης για σοσιαλιστικό μετασχηματισμό της κοινωνίας ανταποκρίνονται στις ήδη διατυπωμένες θέσεις του σοσιαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα και αποτελούν αντίστοιχα αιτήματα της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας (Γουνελάς, 1984). Για όλους αυτούς τους λόγους το βορειοευρωπαϊκό και ιδιαίτερα το γερμανικό πνεύμα αρχίζει να κυριαρχεί στην ελληνική λογοτεχνία και διανοήση, με καθοριστικές συνέπειες για την αλλαγή προσανατολισμού στη δραματολογία, που στρέφεται σε νέες μορφές και είδη, εμφανή τουλάχιστον στην πρώτη ειρσοσαετία του αιώνα.

1.1.2 Κοινωνική ανάσχεση και θεατρικές ανακατατάξεις στο μεσοπόλεμο

Η οικονομική και κοινωνική κρίση που σάρωσε την Ευρώπη μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου πολέμου οδήγησε σε ριζικές ανατροπές που εκδηλώνονται εξίσου σε πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο. Η επικράτηση της κομμουνιστικής επανάστασης στη Ρωσία και η δημιουργία του πρώτου κράτους που στηρίζεται στη μαρξιστική ιδεολογία, αλλά αντίστοιχα η ενίσχυση και η άνοδος του φασισμού στην Ιταλία και του ναζισμού στη Γερμανία, δημιουργούν συνθήκες που οδηγούν σε κατακόρυφη όξυνση των κοινωνικών προβλημάτων, κλονίζουν τα δημοκρατικά πολιτεύματα των ευρωπαϊκών χωρών και διαβρώνουν τους θεσμούς τους.

Η Ελλάδα ζει με το δικό της τρόπο τις αντίστοιχες θεμελιώδεις μεταλλαγές. Οι Βαλκανικοί και ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Εθνικός Διχασμός και η Μικρασιατική Καταστροφή, επιφέρουν έντονα αρνητικές συνέπειες, οι προεκτάσεις των οποίων ξεπερνούν το επίπεδο των πολιτικών, ταξικών και ιδεολογικών αντιπαράθεσεων και επεκτείνονται σε επίπεδο πολιτισμικών αξιών και προτύπων.

Ο αστικός μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας, που είχε δυναμικά προβληθεί κατά την πρώτη, ιδίως, δεκαετία του αιώνα, δεν κατορθώνει να ολοκληρωθεί, υφιστάμενος μια καθολική ανάσχεση η οποία σινα πάγεται σχεδόν απόματα και την αντίστοιχη υποχώρηση του φιλελευθερισμού, ο οποίος ως κίνημα δεν κατορθώνει να ριζώσει. Κατά συνέπεια, η βίαιη ανατροπή του πολιτεύματος και η εγκαθίδρυση δικτατορίας έτανα πια να λειτουργεί αλλά και μόνο ως θεωρητική απειλή και αποτούσε πραγματική υπόσταση, κατ' επανάληψη εκδηλωνόμενη με τις δικτατορίες του Κονδύλη, του Πάγκαλου και τελικά του Μεταξά. (Βερέμης, 1977).

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, η ελληνική κοινωνία διέρχεται μια έντονη περίοδο ανακατατάξεων, που έχουν τον αντίκτυπό τους στην πολιτική σηνή.

Οι αλλαγές στην πληθυσμιακή σύσταση του κράτους, η οριστική απεμπόληση του φαντασιακού εθνικού χώρου και της ιδεολογίας που τον εξέφραζε (*Μεγάλη Ιδέα*), που περιλάμβανε περιοχές και πληθυσμούς εκτός των καθαρά ελληνικών οσνόρων (Αλεξάνδρεια, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Οδησός, Βάρνα), η ανάγκη

να ενσωματωθούν και να αφομοιωθούν με τον εθνικό κορμό πρόσφυγες από διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές (Πόντος, Μ. Ασία, Καππαδοκία, Καύκασος, Αν. Ρωμυλία) δημιουργούν πολλά αλλά προβλήματα ομογενοποίησης με τις υπάρχουσες παραδοσιακές δομές του ελληνικού κράτους και προκαλούν έντονη πολιτική αστάθεια και ιδεολογική αντιπαλότητα, που θα εκδηλωθούν καταλυτικά μέσα στη δεκαετία του '30.

Ως συνέπεια αυτών των ιστορικών γεγονότων, σε πολιτιστικό πια επίπεδο, έχουμε την ανάπτυξη νέων τρόπων και ειδών καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας που αντιστοιχούν στα ευρωπαϊκά δεδομένα (με τη φυσιολογική πάντα καθυστέρηση με την οποία προσλαμβάνονται στην Ελλάδα τα αισθητικά και καλλιτεχνικά ρεύματα που επικρατούν στα διεθνή πλαίσια). Και ενώ στη λογοτεχνία αυτό επιφέρει το νεοπεριισμό και την ανανέωση, που καθιερώνεται με τους εκπροσώπους της λεγόμενης *γενιάς του '30* (Γ. Θεοτοκάς, Γ. Σεφέρης, Μ. Καραγάτσης, Αγ. Τερζάκης κ.ά.), στο θέατρο επέρχεται μια αξιοπρόσεκτη καθίζηση, με τη βίαιη ανακοπή κάθε εξέλιξης στη δραματολογία και την επανεμφάνιση ειδών που ιστορικά ανήκουν σε προγενέστερες εποχές (ηθογραφικό δράμα, τραγωδία, ιστορικό δράμα).

Ενότητα 1.2

ΘΕΑΤΡΟ ΙΔΕΩΝ

Η παρουσία του είδους στη νεοελληνική σκηνή συντέλεται σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από θεμελιακές αλλαγές τόσο στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της ιδεολογικής της αναγωγής, όσο και στο επίπεδο της πρόσληψης του έργου τέχνης από το κοινό, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση σε μια ιστορική στιγμή ολοκληρωτικής σχεδόν ανταπόκρισης της κοινωνικής πραγματικότητας με τη θεατρική δημιουργία που εκφράζεται από τις έννοιες «αστικός μετασχηματισμός» και «αστικό θέατρο» αντίστοιχα. Η περίοδος που πλαισιώνεται κανονικά από την ανάδειξη της αστικής τάξης, ιδεολογικά από την επιχράτηση του φιλελευθερισμού και τη δυναμική πρώτη εμφάνιση των σοσιαλιστικών και μαρξιστικών ιδεών (με τις όποιες διαστρεβλώσεις και ακρότητες), αισθητικά από την κυριαρχία του ρεαλισμού στη νατουραλιστική ή συμβολιστική εκδοχή του και θεατρικά από την επίδραση του *ιψενισμού*, αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέροντα στιγμή για τη δημιουργία του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου (Γραμματάς, 1987, σ. 39-46). Κατά τη διάρκειά της, ένα μεγάλο μέρος από τους δραματογράφους, περισσότερο ή λιγότερο ενεργά εντασσόμενων στο χώρο των ιδεολογικών και θεατρικών αναζητήσεων του αντίστοιχου ευρωπαϊκού θεάτρου, εκφράζουν με τα έργα τους κοινές ιδεολογικές, ηθικές και κοινωνικές απόψεις που φέρουν τη σφραγίδα συγκεκριμένων ευρωπαϊκών προτύπων (καρίως δραμάτων του Ίψεν). Με ιδεολογικά προωθημένες θέσεις που κηρύσσονται από τα όρια του φιλελεύθερου αστισμού μέχρι τον επιστημονικό σοσιαλισμό, με θεματική που αντλείται από το χώρο των κοινωνικών σχέσεων, έτσι όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας της εποχής, με αισθητική γραμμή το ρεαλισμό σε μια ιδιότυπη συχνά σύζευξη με συμβολιστικά, αλλά και νατουραλιστικά κάποτε στοιχεία, οι δραματογράφοι της εποχής παρουσιάζουν έργα στα οποία η ιδεολογική «θέση» παίξει πρωτεύοντα ρόλο σε βάρος των άλλων γνωρισμάτων τους ως λογοτεχνικών/δραματιζών κειμένων (Γραμματάς, 2002, σ. Α', 131-152).

Αφετηρία για την εμφάνιση του είδους μπορεί να θεωρηθεί η παράσταση ενός ευρωπαϊκού έργου, συγκεκριμένα στις 29 Οκτωβρίου 1894, όταν στο Θέατρο Ολύμπια ο θίασος του Ευτυχίου Βονασέρα παρουσιάζει για πρώτη φορά στο αθηναϊκό κοινό τους *Βρικολάκες* του Ίψεν. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναλαμβάνει να προλογίσει την παράσταση του έργου και να προετοιμάσει (κατά κάποιο τρόπο) τους θεατές για τη διαφορετική εντύπωση που πιθανότατα θα τους προκαλούσε η παρακολούθησή μιας σκηνικής δράσης εντελώς διαφορετικής από τα μέχρι τότε γνωστά και οικεία θεατρικά δεδομένα (Σιδέρης, 1950, σ.1380-1382). Γιατί μέχρι τότε ο Νορβηγός δραματογράφος ήταν σχεδόν άγνωστος στο ελληνικό κοινό, που τον είχε μόλις γνωρίσει από σχετικό άρθρο του Γεωργίου Βιζυηνού στο περιοδικό *Εστία* το 1892 (Τσατσούλης, 2003, σ. 31-32). Κυριαρχούσε το μεγαλοϊδεα-

πόλο θέατρο της καθαρηνουσιάνικης τραγωδίας, μέσα σε κλασικιστικά και ρομαντικά αισθητικά πλαίσια, με ζήναιο άσπια του είδους τη «Φαύστα» του Δημ. Βερναρδάκη, που παίζεται το 1893 ταυτόχρονα από δύο θιάσους (σε μια εποχή που το έργο του ανέβαινε στη σκηνή για περισσότερες των δύο-τριών παραστάσεων εθεωρείτο μεγάλη επιτυχία).

Μια προσεκτική αναγωγή στην αφετηρία του είδους μπορεί να μας οδηγήσει αβίαστα στο συμπέρασμα ότι ήδη από το τέλος του 19ου αι., σε κάποια από τα δράματα του Γ. Καμπύση, όπως *Οι Κοιρδοί* και στο γύρισμα του αιώνα οι *Λεκαπηνολό*, μπαίνουν οι βάσεις για τη μετέπειτα καθιέρωση του *Θεάτρου Ιδεών*. Στη συνέχεια, συγγραφείς όπως οι Μ. Αυγέρης (*Μπροστά στους ανθρώπους*), Σπ. Μελάς (*Το άσπρο και το μαύρο*), Π. Χορν (*Πετροχάρηδες*) και περισσότερο οι εκπρόσωποι του εργατικού δράματος Ρ. Γκόλφης (*Ο Γήπευρος*), Ζ. Μακρής (*Ηλίμη που φοισκώνει*), Τ. Πίτσας (*Για το ψωμί*), Γ. Σημηριώτης (*Η Κόκκινη πρωτομαγιά*) προσφέρουν αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους. Πρόθεσή τους δεν είναι τόσο να δημιουργήσουν ένα άρτιο θεατρικό έργο με σκοπό την επιτυχή σκηνηνική του πορεία, όσο, μέσα απ' αυτό και την πιθανή αλλά όχι υπαχρωπικά και επιδιωκόμενη παράστασή του, να προβάλουν τις ιδεολογικές θέσεις τους, με αποτέλεσμα τη συνειδητή ή μη υποβάθμιση της λογοτεχνικής αξίας και θεατρικότητας τους, η οποία θισιάζεται υπέρ της ιδεολογικής καθαρότητας, ή ακόμα και της πιστής αναπαραστατικής απόδοσης του πραγματικού (ιδιαίτερα στα έργα του εργατικού δράματος) (Γραμματάς, 1987, σ. 116-129). Όσον αφορά την πρωτότυπη δραματική παραγωγή του είδους, αυτή μπορούμε να ποίμε ότι εντοπίζεται αρχετά πρώιμα, ήδη από το 1893, όταν ο Γ. Καμπύσης γράφει το *Μυστικό του γάμου*, έργο το οποίο δημοσιεύει τρία χρόνια αργότερα (1896) με το *Η φάρασα της ζωής*, ενώ το 1895, ταυτόχρονα με την εμφάνιση του *Ψυχοπατέρα* του Γρ. Ξενοπούλου, γράφει το μονόπρακτο *Η γιορτή του και το τρίπρακτο* δράμα *Η φάρασα της ζωής*, με τα οποία η σύγχρονη θεματική του ευρωπαϊκού οίκογενειακού και ψυχολογικού δράματος κάνει αισθητή την παρουσία της και στο Ελληνικό Θέατρο (Γραμματάς, 1984, σ. 69-76). Τον επόμενο χρόνο της παράστασης των *Βρικολάκων* (1894), ο Γρ. Ξενοπούλος δημοσιεύει το τρίπρακτο δράμα του ο *Ψυχοπατέρας* και το δίπρακτο *Ο τρίτος*, ακολουθώντας πιστά τις αρχές του σύγχρονου ευρωπαϊκού Θεάτρου της εποχής (Παπανδρέου, 1983), το οποίο σταδιακά γενικευμένο, καθιερώνεται ως πρότυπο συγγραφικής δημιουργίας από τους δραματογράφους που κάνουν την εμφάνισή τους στις αρχές του 20ού αιώνα (Ν. Καζαντζάκης, Μ. Αυγέρης, Π. Νιρβάνας, Σπ. Μελάς, Δ. Ταγκόπουλος, Π. Χορν). Η χειραφετημένη γυναίκα που ξεπερνά τις δεσμεύσεις του γάμου και της οικιακής και διεκδικεί τα δικαιώματά της, όπως η Νόρα στο ομώνυμο έργο του Ίψεν, γίνεται πρότυπο για τις ηρωίδες του Καζαντζάκη, του Νιρβάνα, του Μελά, ακόμα και του Παλαμά.

Η τελευταία πενταετία του 19ου αιώνα συμπληρώνεται με τις αντιπροσωπευτικές και ενδιαφέρουσες δημιουργίες του Γ. Καμπύση *Μεξ Άννα Κοχλέν* (1896), *Οι Κοιρδοί* (1897), με τις οποίες οι ψυχολογικές και κοινωνιολογικές παράμετροι της νέας δραματογραφίας κάνουν εμφανή την παρουσία τους στο Ελληνικό Θέατρο (Γραμματάς, 1992, σ. 45-57). Ενδεικτικά είναι ακόμα τα δράματα του Δ. Ταγκό-

πουλου *Λυσισίδες* που παρουσιάστηκε το Νοέμβριο 1907 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από το θίασο Θ. Οικονόμου, ενώ ξαναπαίχτηκε με ιδιαίτερη επιτυχία το Σεπτέμβριο 1909 από το θίασο της Κυβέλης, και ο *Αρχισυντάκτης*, που ανέβηκε στη σκηνή τον Ιούνιο 1912.

Η κοινωνική κριτική και η άρνηση των παρδοσιακών αξιών, που κρατούν το σύγχρονο ελληνισμό δέσμο του παρελθόντος, εκφράζεται με το *Ζωντανό και Πεθαμμένοι* (1905), του ίδιου συγγραφέα, ενώ η γυναίκα χειραφέτηση και τα δικαιώματα της γυναίκας παρουσιάζονται παραστατικά στα έργα *Στην οξέωπορτα*, που παρουσίασε στο Θέατρο *Βαριετέ* η Κυβέλη με το θίασό της (1909), και *Μυριέλλα* (1919), στο οποίο η ομώνυμη ηρωίδα επαναστατεί ενάντια στον κομπορμισμό και την υποκρισία της κοινωνίας, διεκδικώντας δυναμικά την ισότητά της με το άλλο φύλο (Γραμματάς, 1992λ, σ. 27-35).

Εκτός από τους δύο προηγούμενους συγγραφείς, οι οποίοι με τα έργα τους εκφράζουν προχωρημένες (για τα δεδομένα της εποχής) κοινωνικές απόψεις του ασπικού δράματος, μπορούμε ακόμα να αναφερθούμε σε μια πλειάδα άλλων, οι οποίοι αποτελούν εξίσου εκφραστές της συγκεκριμένης δραματουργίας. Ανάμεσα στους πιο αντιπροσωπευτικούς (πυρόμωξ καλλιεργεί εξίσου και άλλες μορφές θεάτρου, όπως η ηθογραφική κωμωδία, το ηθογραφικό δράμα και η αισθηματική καιεντί), μπορούμε να συμπεριλάβουμε τον Γρ. Ξενοπούλο, βασικό εισηγητή και πρωτεργάτη του είδους. Ο Γρ. Ξενοπούλος παρουσιάζει μερικά από τα πιο ολοκληρωμένα θεατρικά έργα της περιόδου που μας ενδιαφέρει, όπως *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* (1904), *Φωτεινή Σάντρη* (1908), *Στέλλα Βιολάντη* (1909), *Ραχή*, (1909), *Ο Πειρασμός* (1910), *Μονάκριβη* (1912), *Το Φιόρο του Λεβάντε* (1914), *Άκης ο Νέος* (1915), *Καβαιερία Ποποιάνα* (1917), τα οποία, σκηνικά υιοσητηζόμενα από μορφές όπως η Μ. Κοτοπούλη και η Κυβέλη, γίνονται μεγάλες επιτυχίες και καθιερώνουν το δημιουργό τους στη συνείδηση του κοινού (Σιδέρης, 1999, σ. 45-54· Μουδατσάγης, 1991, σ. 64-67).

Σ' αυτή την ανανεωτική πορεία ο Ελληνικού Θεάτρου εντάσσονται και τα πρώτα βήματα του Ν. Καζαντζάκη με το έργο του *Ξημερώνει*, το οποίο βραβεύεται το 1907 στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα, ενώ λίγο αργότερα (1910) παρουσιάζεται με επιτυχία από το θίασο του Θ. Οικονόμου (Πετράκου, 2005, σ. 97-127). Παρόμοια θεματική με πρωταγωνιστικό ρόλο της γυναίκας που αγωνίζεται για τη χειραφέτηση, καταγγέλλει την καταπίεσή της μέσα στο γάμο και διεκδικεί τα δικαιώματά της, παρουσιάζεται ακόμα σε έργα όπως *Η νέα γυναίκα* (1907) της Κ. Παρρέν, *Το χελιδόνι* (1908) και *Όταν σπάει τα δεσμά του* (1912) του Π. Νιρβάνη, *Τα τρία φίλα* (1908) του Κ. Χρηστομάνου. Ακόμη, ανάμεσα σε άλλα έργα αυτού του είδους, μπορούμε να συμπεριλάβουμε το *Μπροστά στους ανθρώπους* (1904) του Μ. Αυγέρη που καταδείχνει την επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της υποκειμενικής κρίσης των ατόμων και τον *Αρχιτέκτονα Μάρθα* (1907) του Π. Νιρβάνη.

Αλλά οι κατεξοχήν εκπρόσωποι αυτής της κατηγορίας του κοινωνικού και ψυχολογικού δράματος, είναι ο Π. Χορν και ο Σπ. Μελάς Με τους *Πετροχάρηδες* (1908), *Το τζιμο σπίτι* (1908), τη *Μελάχρα* (1909), τον *Ανθρωπό μας* (1910) και τη

Φορέλια (1912) και ιδιαίτερα *Το Φιντανάκι* (1921): ο πρώτος καταγράφει παραστατικά σκηνές από τη σύγχρονη κοινωνική ζωή, την αλλαγή νοοτροπιών και εθίμων που είχαν συντελεστεί στην Ελλάδα των αρχών του 20ου αιώνα, θίγοντας με αριστοτεχνικά θεατρικό τρόπο βασικά προβλήματα της σύγχρονης αστικής ζωής (Βαφειάδη, 1993, σ. Α': 67-75). Αντίστοιχα με τα δράματά του *Ο γιος του Ισκιου* (1907), *Το κόκκινο πουκάμισο* (1908), *Το χαλασμένο σπίτι* (1909), *Το άσπρο και το μαύρο* (1914), ο δεύτερος (Σπ. Μελάς) προχωρεί στην καταγγελία της διαφθοράς που χαρακτηρίζει την αστική τάξη και ασκεί με τρόπο ρεαλιστικό ή συμβολιστικό έντονη κριτική στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής του (Πούγγερ, 1999, σ. 265-380).

Με ρεαλιστική αισθητική γραμμή που αποφεύγει τις νατουραλιστικές ακρότητες, ενώ συχνά εστιάζει τα όρια του συμβολισμού και της αλληγορίας, δηλωτική άλλωστε και από τους τίτλους των έργων (*Το άσπρο και το μαύρο*, *Ο γιος του Ισκιου*, *Το τίμιο σπίτι*, *Το χαλασμένο σπίτι*, *Το χελιδόνι*) ο συγγραφέας του αστικού δράματος διατυπώνουν συχνά μια σκληρή κριτική για την πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας. Ενώ, όμως, οι απόψεις που υποστηρίζουν οι ήρωές τους, τα κίνητρα της δράσης τους και οι επιμέρους συγκρούσεις που δημιουργούνται διαθέτουν έντονη ιδεολογική φόρτιση, σε καμιά σχεδόν περίπτωση δεν οδηγούνται στα άκρα. Γι' αυτό και παραμένουν σε μια καταγγελία και μια άρνηση του συστήματος, χωρίς ποτέ να μπορέσουν να ξεφύγουν από τα δεσμά του παρελθόντος που τους κρατά εγκλωβισμένους σε ατομικό επίπεδο, ή να υπερβούν τα όρια του συγκεκριμένου κοινωνικού συστήματος που θεωρούν διεφθαρμένο και ένοχο για τη θέση των ατόμων σ' αυτό.

Ως αντιπροσωπευτική θεματική, υφολογία και ειδοποιό διαφορά του είδους, *Θέατρο Ιδεών* (Δελβερούδη, 1994, σ. 219-242) ή (κατά την ορολογία της εποχής) *Κοινωνιστικό δράμα*, μπορούμε να θεωρήσουμε τα ακόλουθα: Τα έργα αναφέρονται κατεξοχήν στο θέμα της οικογένειας. Η παραδοσιακή μορφή της ελληνικής οικογένειας και των σχέσεων των μελών της έχει ήδη ξεπεραστεί από την ανερχόμενη αστική τάξη, ενώ οι δεσμοί των ατόμων ανάμεσά τους που άλλτε είχαν μια αυθόπαρκτη και απaráβατη ισχύ αμφισβητούνται, όπως ενδεικτικά φαίνεται στους *Κούρδους* του Γ. Καμπύση και τους *Πετροσχάρηδες* του Η. Χορν. Ο κώδικας ηθικής που ίσχυε μέχρι τότε ανατρέπεται. Μέσα στα πλαίσια της αλλαγής των ενδοοικογενειακών σχέσεων, εντάσσεται και το πρόβλημα της γυναικείας χειραφέτησης που είναι ένα από τα βασικά θέματα του *Θεάτρου Ιδεών*. Η γυναίκα παρουσιάζεται να έχει ξεφύγει από τη σχέση εξάρτησης και υποτέλειας στην οποία την είχε καταδικάσει η μέχρι τότε ελληνική κοινωνική πραγματικότητα. Αν και στις διεκδικήσεις αυτές δεν κερδίζει πάντα, ένα ακόμα χαρακτηριστικό της ελληνικής κοινωνίας (ο θεσμός της πατριαρχικής οικογένειας) αμφισβητείται και μερικές φορές ανατρέπεται. Αντιπροσωπευτικές είναι οι περιπτώσεις έργων όπως *Μυριέλλα* του Δ. Ταγάρδουλου, *Χειραφετημένη* του Δ. Παπαζαφειρόπουλου, *Νίτσα* του Ζ. Φιντλή, *Η νέα γυναίκα* της Κ. Παρρέν.

Η ιδεολογική απομυθοποίηση, αποτελεί επίσης ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον θέμα του *κοινωνιστικού δράματος*. Προλήψεις, προκαταλήψεις, ιδανικά και παρα-

δόσεις, αποδειχίνεται πως είναι στοιχεία σκόπιμα διατηρημένα και συνειδητά συνδεδεμένα με συγκεκριμένους κοινωνικούς *μάθους* που αποτελούν μέρος από τον αιωνιτικό ιδεολογικό μηχανισμό της άρχουσας τάξης, όπως φαίνεται στους *Πετρογράμμες* του Π. Χορν και στο *Ζωντανό και πεθαμένο* του Δ. Ταγλόπουλου αλλά περισσότερο στους *Σκλάβους* του Σπ. Νικολόπουλου. Οι ήρωες αυτών των έργων, αγωνίζονται με κάθε τρόπο ν' απομυθοποιήσουν εξιδανικευμένες έννοιες, να ανατρέψουν παραδοσιακές αξίες, να ξεφύγουν από την καταπίεση του παρελθόντος και να στηριχτούν στις δικές τους δυνάμεις. Με εντελώς ρεαλιστικό τρόπο γραφής παρουσιάζονται σκηνές από την καθημερινή πραγματικότητα, όπως στο *Δια τοχρήμα* (1910) του Ι. Δεληγατερίνη. Το συμφέρον, η ανάζητηση του εύκολου πλουτισμού, η ηθική κατάρτιση των ατόμων προβάλλουν κατ' αυτό τον τρόπο ανάγλυφα.

Άμεσα κοινωνικό χαρακτήρα έχουν (σε τελευταία ανάλυση) ακόμα και τα έργα με ψυχολογικό ή αισθηματικό περιεχόμενο. Προερχόμενα ουσιαστικά από ευρωπαϊκά πρότυπα είναι φανερά επηρεασμένα από την ανάπτυξη της επιστήμης της ψυχολογίας. Οι ήρωές τους, όμως, δεν εξετάζονται αυθύπαρκτα, αλλά σε συνδυασμό με τον κοινωνικό περίγυρο. Η υπόθεσή τους χωρίς να παύει να είναι συνήθως κάποια ερωτική ιστορία, δεν περιορίζεται μόνο στην εξιστόρηση καθαρά προσωπικών γεγονότων. Οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες, τα καταπιεσμένα ένστικτα και οι παράνομες σχέσεις ξεπερνούν κατά πολύ τη διάσταση του υποκειμενικού και ανάγονται στο κοινωνικό. Προβάλλονται, δηλαδή, όχι ως συγκεκριμένα περιστασιακά ατομικών καταστάσεων, αλλά ως αντιπροσωπευτικά δείγματα κοινωνικών θεσμών και σχέσεων που αντανακλώνται σε χαρακτηριστικές περιπτώσεις, όπως το *Ξημερώνει* του Ν. Καζαντζάκη ή το κοινωνικό δράμα *Μυριέλλα* του Δ. Ταγλόπουλου.

Αισθητικά κυριαρχεί ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός. Η σκηνή γίνεται συχνά *μα φέτα ζωής*, κατά την άποψη του Ζολά, που μεταφέρει την πραγματικότητα στο Θέατρο. Ως θεατρικό είδος εμφανίζεται το τρίπρακτο δράμα, σύμφωνα με το ψευτικό κυρίως πρότυπο. Οι ιδεολογικές συνστάσεις τους όμως δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι πάντα σταθερές. Γι' αυτό, παρ' όλο που η πορεία τους είναι κοινή και ο στόχος τους ταυτίζεται, διαγράφονται τρεις επιμέρους τάσεις με σαφή ιδεολογική διαφοροποίηση.

Στην πρώτη μπορούμε να κατατάξουμε τους αστούς συγγραφείς (Π. Χορν, Σπ. Μελάς, Π. Νιρβάνας, Γρ. Ξενόπουλος). Επαναστατούν ενάντια στη διαφθορά, επιζητούν τους θεσμούς, κατηριάζουν τη συμβατικότητα και καταγγέλλουν την υποκρισία της. Στη δεύτερη κατηγορία συγγραφέων ανήκουν οι γνήσιοι σοσιαλιστές (Ρ. Γκόλφης, Γ. Σιμηριώτης, Γ. Καμπύσης, Δ. Ταγλόπουλος, Τ. Πίτσας). Αν και επίσης εντάσσονται στο χώρο των αστών, διαφέρουν από τους προηγούμενους ως προς το βαθμό κοινωνικοποίησης και πολιτικής συνειδητοποίησης που διαθέτουν. Βασικά θέματα των έργων τους είναι η ταξική εξάρτηση και εκμετάλλευση των μικροαστών και των προλετάρων από τους μεγαλοαστούς. Στην τρίτη, τέλος, κατηγορία εντάσσονται οι συγγραφείς του λεγόμενου *εργατικού* ή *προλεταριακού δράματος* (γιατί γι' αυτή την κατηγορία Θεάτρου πρόκειται), το οποίο

μπορεί να θεωρηθεί ιδεολογική απόληξη του *Θεάτρου Ιδεών*, αφού παρουσιάζει αναμφισβήτητα πιο ολοκληρωμένες και πρώιμες μαρξιστικές θέσεις. Ξεφεύγοντας από τα πλαίσια της κοινωνικής καταγγελίας και της διαπίστωσης για ανάγκη κοινωνικού μετασχηματισμού, ή ακόμα και τη συγκεκριμενοποίηση του κοινωνικοπολιτικού σήματος που θα διαδεχτεί τον καπιταλισμό, το *προλεταριακό δράμα* οδηγείται από την αρνητική διαλεκτική στιγμή στην οποία σταματούσε το *Κοινωνιστικό Θέατρο* σε μια καινούργια θέση (Γραμματάς, 1987, σ. 116-129).

Οι ήρωες των έργων αυτού του είδους είναι άτομα με θεωρητική κατάρτιση που τα βοηθά να εξηγούν τους λόγους που οδηγούν τους προλετάριους στην αλλοτρίωση. Συνήθως, είναι εργάτες σε εργοστάσια που αγωνίζονται με κάθε τρόπο να καλύτερέψουν τη θέση τους, όπως οι *Εργάτες του φανταστικού* του Χρ. Καλογερίκου, έργο που παρουσιάστηκε στο Θέατρο Διονυσιάδου τον Αύγουστο 1912, *Η λίμνη που σκάνει* του Ζ. Μακρή και ο *Γήταυρος* του Ρ. Γκόλφι που δημοσιεύθηκε το 1908 και παίχτηκε με επιτυχία στην Αθήνα, το Βόλο, την Αλεξάνδρεια και αλλού, στα κατά τόπους Εργατικά Κέντρα ή και σε θεατρικές αίθουσες.

Αν οι προλετάριοι, όμως, μετατρέπονται συχνά σε περιθωριακούς (*λούμπεν*) τύπους υπείθρου είναι το κοινωνικό σύστημα, όπως φαίνεται στο *Για το ψαμί* του Τ. Πίτσα ή στις *Σκιές* του Γ. Βογιατζάκη. Ο θεατρικός λόγος στα έργα αυτής της κατηγορίας δίνεται νατουραλιστικά. Ιδεολογικά εκφράζουν μαρξιστικές θέσεις, αποτελώντας δείγματα πρώιμου μαρξισμού στο Ελληνικό Θέατρο του 20ού αιώνα με κορυφαία στιγμή την *Κόκκινη πρωτομαριά* του Γ. Σημηριώτη, *τρίτσακτο εργατικό δράμα* που δημοσιεύθηκε το 1921, στο οποίο εμφανίζεται γενική απεργία των εργατών και κατάληψη της εξουσίας από την εργατική τάξη, ύστερα από ένοπλη εξέγερση.

Αν επιχειρήσουμε μια συνολική αποτίμηση, αυτό που μπορούμε να πούμε τόσο για το *Θέατρο Ιδεών*, όσο και για το *προλεταριακό δράμα* συγκεκριμένα, είναι ότι αντικαθερπίζουν πιστά την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής τους. Σ' αυτήν αφεύλουν την ανάπτυξη και την αμμή τους, που διακόπτεται σχεδόν απότομα το 1922 για να δώσει τη θέση της σε μια γενικότερη δραματολογική στασιμότητα, με την οποία ολοκληρώνεται η κεντρική πορεία ανάπτυξης του Ελληνικού Θεάτρου και εννοείται η εμφάνιση ξεπερασμένων θεατρικών ειδών στο μεσοπόλεμο, όπως η τραγωδία και το ιστορικό δράμα.



Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 1/Κεφάλαιο 1

1. Ποια τα χαρακτηριστικά του είδους «Θέατρο Ιδεών» και γιατί η μεταπολεμική ελληνική δραματολογία δεν ανήκει σ' αυτή την κατηγορία;
2. Ποια θέματα απασχολούν τους συγγραφείς του «Θεάτρου Ιδεών»;
3. Ποια η διαφορά του προλεταριακού δράματος από το κοινωνικό δράμα; Αναφέρετε κάποιους συγγραφείς και έργα τους.

Ενότητα 1.3

ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

Η δραματική παραγωγή αυτού του είδους συνεχίζοντας τα γαλλικά κεντρώς πρότυπα του 19ου αιώνα, βρίσκεται σε ακμή κατά τη διάρκεια της πρώτης εικοσαετίας του 20ού, με αριθμητικά υψηλό ποσοστό συμμετοχής στην πρωτότυπη συγγραφή θεατρικών έργων. Η παρουσία της δραματικής αυτής παραγωγής στις θεατρικές σκηνές της πρωτεύουσας και της επαρχίας είναι το ίδιο δυναμική, όπως επίσης και η εκδοτική εμφάνισή της, αφού αρκετά ανάμεσα στα έργα της, δημοσιεύονται αυτοτελώς ως βιβλία από γνωστούς εκδοτικούς οίκους, ή σε συνέχειες μέσα από λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής (Σπάθης, 2001, σ. 202-224). Οι συγγραφείς οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τη σχετική παραγωγή είναι, στο μεγαλύτερο μέρος τους, γνωστοί δραματικοί δημιουργοί (Γ. Τσοκόπουλος, Ζ. Φυτίλης, Μ. Λιδωρίκης). Είναι, ακόμα, λογοτέχνες και διανοούμενοι με πλούσιο συγγραφικό και θεατρικό έργο (Ι. Πρινέας, Ι. Δεληκατερίνης, Σπ. Νικολόπουλος, Αργ. Σακελλαρίου, Γ. Βογιατζάκης) (Γραμματάς, 2001, σ. 273-288). Τα θέματα των έργων τους αντλούνται από τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, αποτελώντας αντιπροσωπευτικά δείγματα της εποχής, όπως άλλωστε και το σύνολο σχεδόν της δραματουργίας στην αντίστοιχη περίοδο. Κυριαρχεί το οικογενειακό, κοινωνικό δράμα, με έμφαση στις διαπροσωπικές σχέσεις των μελών της οικογένειας, την καταπίεση ή εκμετάλλευση που συνήθως υφίσταται κάποιο απ' αυτά, τις συζυγικές απιστίες, την αδικία και την ανισότητα που επικρατεί στο κοινωνικό σύνολο, την καταδυνάστευση και εξουθένωση των φτωχών από τους πλούσιους και την αδυναμία του ατόμου να κατακτήσει την ευτυχία μέσα στο συγκεκριμένο κοινωνικό σύστημα. Ενδεικτικά έργα είναι: *Η αδελφή* της Αργ. Σακελλαρίου (1911), *Οάλλος νόσμος* του Σπ. Νικολόπουλου (1909), *Η ατμοσφαίρα* του Γ. Τσοκόπουλου (1910), *Δια το χρήμα* του Ι. Δεληκατερίνη (1910), *Εισ αναζήτησιν της ευτυχίας* του Γ. Τσοκόπουλου (1902), *Οι απόκληροι* του Ζ. Μαυρή (1910), *Τα σημερινά τα χρόνια* του ίδιου (1908), *Εστίας* του Μ. Λιδωρίκη (1917), *Το έκθετο* του Ζ. Φυτίλη (1904), *Το μαύρο χέρι* του Δημ. Ταγκόπουλου (1911), *Οι Μετανάστες* του Λεων. Αρνιώτη (1907), *Όταν λείπει το χρήμα* της Ελ. Ζωγράφου (1912), *Ρηνοίτα* του Λιμ. Βεάκη (1918), *Σκλάβοι* του Σπ. Νικολόπουλου (1910), *Τα χαμίνια* του Ι. Δεληκατερίνη (1909).

Όπως γίνεται αντιληπτό από τους τίτλους και μόνο, η υπόθεση των έργων αναφέρεται σε θέματα και καταστάσεις που ήταν εξαιρετικά επίκαιρα την εποχή, σε νοοτροπίες και κοινωνικές συμπεριφορές, σε ιδεολογικές αναζητήσεις και αξίες που κάνουν την εμφάνισή τους για πρώτη φορά στην ελληνική κοινωνία, μέσα στο πλαίσιο των ανακατατάξεων και ιστορικών γενικότερα μετασχηματισμών που συντελούνται την αντίστοιχη εποχή. Η εξάρτηση φτωχών από πλούσιους, με όλα τα συνεπαγόμενα, όπως η εκπόρνευση αθώων κοριτσιών από διεφθαρμένους

αστούς, η καταπάτηση των κανόνων ηθικής και δικαίου, η επιβολή των νόμων της καπιταλιστικής οικονομίας, σε συνδυασμό με την αδυναμία των απροστάτευτων ηρώων/ηρωίδων να αντιδράσουν απέναντι στην παντοδυναμία των κοινωνικά ισχυρών, αποτελούν τα συνήθη θέματα των έργων. Οι ακραίες συναισθηματικές καταστάσεις, η έξαρση του συγκινησιακού στοιχείου, η σκόπιμη και συστηματική αιόπειρα των συγγραφέων να κατατάξουν δογματικά τους ήρωές τους σε δύο κατηγορίες, τους καλούς και τους κακούς, η ρητορική φόρτιση του λόγου με τον άρρωστο βερμπάλισμο και την επανάληψη αξιολογικών κρίσεων ήδη γνωστών στο θεατή, συνιστούν υπέρ του χαρακτηρισμού των έργων αυτών ως *μελοδραματικών* δημιουργιών, μέσα στα ευρύτερα πρότυπα του υλιστικού και του εργατικού δράματος που παρουσιάζουν παρόμοια θεματική.



Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 2/Κεφάλαιο 1

1. Από πού αντλούνται τα θέματα των έργων της συγκεκριμένης κατηγορίας;
2. Σε τι διαφοροποιείται το έργο του προλεταριακού δράματος (*Ο Γήταυρος*) από το μελόδραμα (*Σκιάς*);



Παράλληλη Μελέτη

Διαβάστε από το βιβλίο του Ε.ΑΠ για τον Κινηματογράφο την ενότητα *Το μελόδραμα* (σ. 53-55). Σχεφθείτε τα κοινά θέματα, μοτίβα και τρόπους ανάπτυξης της μελοδραματικής γραφής.

Ενότητα 1.4

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ – ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

Πρόκειται για μια αριθμητικά πλούσια κατηγορία, η οποία αντλεί τη θεματική της από τα πρόσφατα και σύγχρονα με την εποχή ιστορικά γεγονότα, πρόσωπα και περιστατικά. Ανάμεσα στους 113 τίτλους θεατρικών έργων με ιστορικό περιεχόμενο που έχει καταγράψει η έρευνα στο χρονικό διάστημα 1901 μέχρι το 1922, (Δελβερούδη, 2002, σ. 289), μπορούμε να αναφέρουμε τα: *Βαλγάροι και Μακεδόνες* του Αγ. Τανάγρα (1905), *Οι Λύκοι της Μακεδονίας* του Γ. Ασπρέα (1906), *Το Ενενηταεπτά* του ίδιου (1909), *Διπλά Στέφανα* του Σπυρ. Περραιώδη (1914), *Η ψυχή του στρατιώτου* (1914), *Το γράμμα του στρατιώτου* (1914), *Ο μαύρος καβαλλάρης* του ίδιου (1915), *Οι Λεβέντες της Αιωνής* του Δημ. Πίπτη (1917), *Εθνική Τριανφρία* του Δημ. Πίπτη, *Παρασημοφορία Μπόλσεβίκου* του Λεων. Μαρούλη (1923), έργα τα οποία παίζονταν με μεγάλη επιτυχία σε κεντρικά αθηναϊκά θέατρα από γνωστούς θιάσους και καταξιωμένους ηθοποιούς.

Το Μακεδονικό Ζήτημα και ο Ελληνοβουλγαρικός Πόλεμος, η Κρητική Επανάσταση, οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, ο Εθνικός Διχασμός, η ηγετική φυσιογνωμία του Ελ. Βενιζέλου, η αντιμετώπιση των ιστορικών γεγονότων από τον ελληνικό λαό, αποτελούν τους βασικούς άξονες πάνω στους οποίους στηρίζεται η πλοκή και η δράση στα συγκεκριμένα έργα. Μακριά, όμως, από την προσπάθεια των συγγραφέων να καταγράψουν τα ιστορικά γεγονότα και να παρουσιάσουν σκηνηκάτα περιστατικά που σημάδεψαν την πορεία της ελληνικής ιστορίας, όπως χαρακτηριστικά κάνει ο Σπ. Ποταμιάνος στο *Καποδίστριας και Μαυρομιχαλαί* (1906), ο Ν. Καζαντζάκης στο *Έως τότε* (1908), ο Γερ. Βώκος στην *Κατοχή* (1909) και το *Εικοσιένα* (1909), ο Δημ. Καλαποθάκης στο *Η Νύκτα της Κωνσταντινούπολης* (1910), ο Αρ. Προβιέρης στο *Νικηφόρο Φωκιά* (1911) και ο Π. Χορν στην *Ανατολίτισσα* (1918), οι συγγραφείς της συγκεκριμένης κατηγορίας ενδιαφέρονται μόνο για την πρόκληση συγκίνησης «με τη βοήθεια της αισθηματολογίας και της ρητορικής αυλλολητήριων» (Δελβερούδη, ό.π., σ. 302).

Οι θεατρικές δημιουργίες και η σκηνηική τους απόδοση, χαρακτηρίζονται από έντονο πατριωτικό βερμπάλισμ και εθνική ανάταση, θρησκευτικό συναίσθημα και ψυχική έξαρση, ενθουσιασμό και αγωνιστικότητα των ηρώων, που εκδηλώνεται με την εμφάνιση επί σκηνής της ελληνικής σημαίας ή το άκουσμα του εθνικού ύμνου, στοιχεία απόλυτα συμβατά και δηλωτικά του *μελοδράματος* με ιστορικό θέμα (Γραμματάς, 2002, Β' σ.163-164). Η δραματική πλοκή είναι χαλαρή, οι συγκρούσεις υποτονικές, οι χαρακτήρες σχεδόν ανύπαρκτοι, με αποτέλεσμα η θεατρικότητα των έργων αυτής της μορφής να τίθεται υπό αμφισβήτηση. Αυτό που προέχει όμως για τους συγγραφείς δεν είναι να δημιουργήσουν ένα έργο άρτιο από άποψη λογοτεχνικού κειμένου ή θεατρικού λόγου, όσο να μορφοποιήσουν

σκηνικά τα συναισθήματα και τις σχέσεις τους με τρόπο έντονα συγκινησιακά φορτισμένο, ώστε να συναρπάσουν τους θεατές τους και να δημιουργήσουν στη συνείδησή τους αντίστοιχα το αίσθημα της εθνικής ανάτασης που δοκίμαζαν και α ίδιοι.

Στη συγκεκριμένη κατηγορία έργων, το μελοδραματικό στοιχείο με την τυπική δομή και τα στερεότυπα μορφολογικά χαρακτηριστικά προσαρμόζεται στην ελληνική ιστορική πραγματικότητα και τα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας. Ο εχθρός είναι πάντα άδικος, κακός και βίαιος, είτε αυτός είναι Τούρκος είτε Βούλγαρος. Πολεμά με υποιώλα και συχνά άνανδρα μέσα τον εκπρόσωπο και εκφραστή του καλού και της ηθικής, που είναι ο Έλληνας, σύμφωνα πάντα με τα κλασικά μελοδραματικά στερεότυπα. Αυτός ο τελευταίος, αντιπροσωπεύοντας το *Δίκαιο* και την *Ηθική*, διακρίνεται για τη φιλοπατρία, τη γενναιότητα, το αίσθημα τιμής και ανδρισμού, σε αντίθεση με την υποιώλα, ανανδρία και πανουργία που χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά των αντιπάλων του, οι οποίοι βρίσκονται στον αντίποδα του μανιχαϊστικού συστήματος ιεράρχησης των δρώντων προσώπων. Παράλληλα, όμως, με αυτή τη βασική θεματική, τα έργα διανθίζονται και με πολλές επιμέρους περιπέτειες των ηρώων, που δημιουργούν την απαραίτητη διαπλοκή που μύθου, την ανάπτυξη της *έντροπας*, τη δημιουργία στοιχείων απρόοπτου, περιπέτειας και απρόβλεπτων καταστάσεων με τη μεσολάβηση άλλων, δευτερευόντων προσώπων, που ως βοηθοί ή αντίπαλοι του δρώντος υποκειμένου, μετέχουν κι αυτόχρονα στα διεδραματιζόμενα.



Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 3/Κεφάλαιο 1

1. Ποια η διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη (ιστορικό δράμα-πατριωτικό μελόδραμα):
Αναφέρετε ενδεικτικά παραδείγματα.
2. Ποια θέματα εμφανίζονται στο πατριωτικό μελόδραμα;



Δραστηριότητα 1/Κεφάλαιο 1

Από τη μελέτη που έχετε μέχρι τώρα κάνει και τις γενικότερες γνώσεις σας, θυμηθείτε σε ποιες ιστορικές περιόδους αναπτύσσεται το ιστορικό δράμα εκτός της συγκεκριμένης; Αναφέρετε έργα και συγγραφείς.

Ενότητα 1.5

ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Αποτελεί μια ιδιαίτερη παράμετρο της δραματολογίας στο τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα. Εντάσσεται μέσα στα πλαίσια της προοφής των λογίων και των διανοουμένων στη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού και παράδοσης. του αρχίζουμε το κείμενο του Ν. Πολίτη και το κείμενο της Λαογραφίας. Άλλοτε μορφολογικά (χορός, δομή, δραματικές καταστάσεις) άλλοτε εννοιολογικά χαρακτηριστικά της αρχαίας τραγωδίας (μοίρα, αναιτίο πάθος, ύβρις, νέμεισις) και άλλοτε ποιητικοί συνδυασμοί τους, έρχονται να επενδυθούν σε παραλογές, παραμύθια, θρύλους και δοξασίες από το νεότερο λαϊκό πολιτισμό, δημιουργώντας ιδιότυπες συνθέσεις με ρεαλιστικό, ηθογραφικό, συμβολιστικό ή αλληγορικό περιεχόμενο, που εντάσσονται στην κατηγορία του παραμυθοδράματος, του συμβολιστικού δράματος, της τραγωδίας, ακόμα και της ηθογραφίας.

Οι συγγραφείς στρέφονται στη νεότερη παράδοση του ελληνισμού για να βρουν στοιχεία και δεδομένα που να αποδείχνουν τη συνέχεια του έθνους και την επιβίωση της αρχαιότητας μέσα από αξίες, καταστάσεις και δρώμενα του λαϊκού πολιτισμού, έστω κι αν αυτά αποτελούν ασυνείδητες ή ακόμα και αυθόρμητες δημιουργίες του λαού. Κατ' αυτό τον τρόπο παραδόσεις και έθιμα, θρύλοι και δοξασίες, παραμύθια και δημοτικά τραγούδια προσφέρουν το πρωτογενές υλικό, το οποίο αξιοποιούν θεατρικά για να πραγματοποιήσουν την τελική τους σύνθεση στηριζόμενοι πάνω σε αισθητικές γραμμές που δανείζονται συχνά από την αρχαία τραγωδία (Πούγνερ, 1990, σ. 129-145).

Προδρομική, για τη συγκεκριμένη κατηγορία έργων, μπορεί να θεωρηθεί η *Γαλιάτεια* (1872) του Σπ. Βασιλειάδη, με θέμα που αντλεί από την παραλογή *Τ' αγαπημένα αδέρφια κι η κακή γυναίκα* της συλλογής Πασσάφ, συνδέοντάς το με το μύθο του Πυγμαλίωνα. Σ' αυτήν ο συγγραφέας επιχειρεί να συγκεράσει τη σύγχρονη παράδοση του ελληνισμού με τη μορφή της αρχαίας τραγωδίας στηριζόμενος στη νεοελληνική πραγματικότητα (η αδελφική αγάπη) και σε αντιπροσωπευτικές τραγωδίες (*Αντιγόνη*, *Ηλέκτρα*), πραγματοποιώντας μια ταύτιση της νεότερης Ελλάδας με την αρχαία (Σιδέρης, 1990, σ. 79). Στην ίδια ενότητα μπορούμε ακόμα να κατατάξουμε το *Θάνατος Καλλιθένης* του ίδιου συγγραφέα, στο οποίο διασκευάζεται τη λαϊκή παραλογή *Η Νύφη που κακοτύχησε*, ενώ ακόμα κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα η γνωστή παραλογή *Του Μανριανού και της αδελφής του* διασκευάζεται και αποδίδεται θεατρικά το 1880 από τον Στέφανο Ξένο.

Πρωτοπόρος ανάμεσα στους συγγραφείς του είδους είναι ο Λογ. Εφαλιώτης, που το 1895 γράφει το *Βουρκοδάκα* με θέμα που αντλεί από τη γνωστή Παραλογή *των Νεκρού αδελφού*, ενώ συνεχίζει και εμπλουτίζει τη συγκεκριμένη γραφή ο Γ. Καμπύσης με έργα όπως τα παραμυθοδράματα *Αρχιμανός* (1898) και *Ανατολή* (1901) που αξιοποιεί το παραμύθι με το «*Κοιμισμένο Βασίλειο*»

και το ονειρόδραμα *Το δαχτυλίδι της μάνας* (1898) που μελοποίησε το 1917 ο Μ. Καλομοίρης (Γραμματάς, 1984, σ. 99-118). Παρόμοιος είναι ο προσανατολισμός του Ν. Καζαντζάκη στον *Πρωτομάστορα* (1908), [δεύτερος τίτλος *Η Θυσία*], έργο που μελοποιήθηκε από τον Μ. Καλομοίρη (1916). Σ' αυτό, ο συγγραφέας αντλεί το θέμα του από το θρύλο του *Γεφυριού της Άρτας*, που πριν από τον ίδιο είχε εμπνεύσει τον Π. Χορν στο *Ανεχτίμητο* (1906) και προηγουμένως τον Ηλ. Βουτιεριδίδη στο *Γιοφύρι της Άρτας* (1905) (Φύλιας, 2000, σ. 34-41 · Fann-Bouteneff, 1993, σ. 267-279).

Τον ακριτικό κύκλο τραγουδιών και συγκεκριμένα τη ροδιακή παραλογή *Του Μαυριανού και της αδελφής του*, αξιοποιεί ο Ν. Ποριώτης στην έμμετρη (σε ιαμβικό ενδεκασύλλαβο) τραγωδία του με τίτλο *Ροδόπη* (1912). Ο θεματικός πυρήνας του έργου στηρίζεται στην τιμότητα της γυναίκας, την αμφισβήτηση και τη δοξμασία της από κάποιον άντρα, που αποτυγχάνει στην απόπειρα αποπλάνησής της. Το μοτίβο αυτό, οι ρίζες του οποίου μπορεί να αναχθούν στην αρχαία ελληνική μυθολογία αλλά και σε περισσότερες εκδοχές δημοτικών παρωλών (Sautier, 1979, σ. 138-142), αξιοποιείται επίσης από άλλους συγγραφείς όπως ο Στέφανος Ξένος που γράφει τον *Ανδρόνικο ή το Στοιχείμα του βασιλιά* (1880), η Γαλάτεια Καζαντζάκη με το *Ο Άρχοντας Μαυριανός και η αδερφή του* (1919) και αργότερα ο Γ. Θεοτοκάς με την κωμωδία του *Το παχνίδι της τρέλας και της φρονημάδας* (1944).

Με διαφορετικό τρόπο καταλήγει στο ίδιο αίτημα ο Π. Χορν, μέσα από το έργο του *Παναγία η Κατηγορίτσα* (1915). Σ' αυτό το έργο του θέμα είναι η τιμωρία που ετέρχεται στα παιδιά κάποιου που έχτισε σπίτι πάνω σε ερείπια κατεστραμμένου ναού, αντίθετα με την πρόληψη και το θρύλο που το απαγόρευε. Ο ιερός ναός έχει πεθάνει, το *μάσολο* όμως έχει μεταβιβάσει στα παιδιά του τα οποία πάσχουν απ' αυτό. Το έργο, διαπνεόμενο από έντονο θρησκευτικό μυστικισμό, θυμίζει αρχαία τραγωδία, στηριζόμενο στο μοτίβο το *αίμα τραβά το αίμα*. Ο συγγραφέας επιχειρεί να συνδυάσει στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας με άλλα που αντλεί από τη λαϊκή παράδοση, παρουσιάζοντας ένα έργο αντιπροσωπευτικό αυτής της κατηγορίας (Βαφειάδη, 1996, Β' σ. 58-90).

Ανάμεσα στα δραματικά κείμενα που εντοπίζονται κυρίως στην πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα και αποτελούν απόπειρες συγκερασμού της αρχαίας τραγωδίας με τα νεοελληνικά δεδομένα του λαϊκού πολιτισμού, αλλά και τις σύγχρονες ευρωπαϊκές επιδράσεις του ιψενισμού και του νισεϊσμού, που χαρακτηρίζουν τη δραματουργία της εποχής, μπορούμε ακόμα να συμπεριλάβουμε την *Τρισεύγενη* (1903) του Κ. Παλαμά. Σ' αυτήν ο ποιητής και ηγέτης της γενιάς του '80 παρακινούμενος από τις προτάσεις του Κ. Χριστομάνου για συγγραφή πρωτότυπων θεατρικών έργων που ξεπερνούν τα στενά όρια της τραγωδίας του 19ου αιώνα, επιχειρεί μια σύνθεση στοιχείων από τη λαϊκή παράδοση αλλά και το αρχαίο δράμα, προτείνοντας μια ηρωίδα η συμπεριφορά της οποίας διατηρεί αισθητά τον ατόχο του τραγικού. Η ομώνυμη ηρωίδα συνδυάζει χαρακτηριστικά του νισεϊκού προσώπου με ιδιότητες των γυναικείων χαρακτήρων του Ίψεν, τοποθετημένη

στο χώρο της ελληνικής επαρχίας και ανταποκριόμενη στα ζητούμενα των συγγραφέων στις αρχές του 20ού αιώνα. Το ίδιο συνάρτηση με τα χορικά της αρχαίας τραγωδίας, έχει ο ρόλος που παίζουν τα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου, τα οποία υπό μορφή χορού σχολιάζουν τη δράση της ηρωίδας, συμπιάσχουν μαζί της, διατυπώνουν τους φόβους και τις επιφύλαξεις της, θρηνούν για τον άδικο χαμό της (Πούλνερ, 1995· Pontani, 1952, σ. 541-546).

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 4/Κεφάλαιο 1



1. Αναφέρετε τίτλους θεατρικών έργων των αρχών του 20ού αιώνα τα οποία έχουν ως θέμα την παραλογή «*Το γεφύρι της Άρτας*».
2. Πού οφείλεται η στροφή των θεατρικών συγγραφέων στο λαϊκό πολιτισμό;
3. Ποιο έργο θεωρείται αφηγηρικό για την εμφάνισή του συγκεκριμένου είδους;

ΚΩΜΕΙΔΥΛΛΙΟ

Το *κωμειδύλλιο*, υβριδικό είδος προερχόμενο από το γαλλικό *vaudeville*, συνθέτει στοιχεία της αυτόχθονης κωμικής παράδοσης (μονόπρακτη κωμωδία) με την ευρωπαϊκή μουσική, τοπικά γλωσσικά ιδιώματα και ξένα πρότυπα, σε μια σύνθεση που για μικρό χρονικό διάστημα κατακλύζει τις αθηναϊκές σκηνές και γίνεται με ενθουσιασμό αποδεκτό από το κοινό της πρωτεύουσας και του παροικιακού ελληνοισμού, όπου έδιναν παραστάσεις περιοδεύοντες θίασοι (Σιδέρης, 1990, σ. 147-154· Χατζηπανταζής, 1981· Δρομάζος, 1980· Παπαϊωάννου, 1983). *Η τύχη της Μαρούδας* (1889) του Δημ. Κορομηλά είναι το πρώτο και πρότυπο έργο, για ν' ακολουθήσουν αμέσως μετά σωρηδόν άλλα παρόμοια, ανάμεσα στα οποία μπορούμε να αναφέρουμε τα: *Ηλέαις του Ανατολικού ξητήματος* (1889) του Δημ. Κόκκινου, *Ομπαρμπά-Λινάρδος* (1890) του ίδιου, *Ηλέρα του Γερονιζόλα* (1891) του ίδιου, *Ο Καπετάν Γιακουμής* (1892) του ίδιου, *Η νύφη της Κούλουρης* (1895) του Ευ. Παντόπουλου κ.ά. (Σιδέρης, 1966, σ. 167-178)

Πρόκειται για ένα πλαστό δημιούργημα που προήθε συγκροτικά από τη σύνθεση περισσότερων ντόπιων και ξενόφερτων στοιχείων. Από τη μια, δηλαδή, η στροφή της *γενιάς του '80* στη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού και η ανάπτυξη της ηθογραφίας και από την άλλη το ευχάριστο θέαμα των *βαριετέ* και η ανάλαφρη ευρωπαϊκή μουσική των λυρικών θιάσων προσανατολίζουν το ενδιαφέρον του κοινού σε διαφορετικές από τις μέχρι τότε κατευθύνσεις. Αυτό, σε συνδυασμό με ήδη δοκιμασμένες και πετυχημένες θεατρικές εμπειρίες, όπως οι στερεότυποι χαρακτηριστικοί τύποι της και της επαρχίας, η ιδιαίτερη μορφή της αρμένικης οπερέτας, που έδειξε ότι το αυτόχθονο λαογραφικό στοιχείο με καθαρά «εθνικό» περιεχόμενο μπορεί θανάσια να συνδυαστεί με ευρωπαϊκά στοιχεία (μουσική), μέσα από έργο *«Μελεπιτζή χορ-χορ Αγάς»*, η στηριγμένη στην καθημερινή πραγματικότητα θεματική, οι κωμικές καταστάσεις και περιστατικά και, τέλος, η δημοτική γλώσσα, ως βασικά γνωρίσματα της *μονόπρακτης και πολέπρακτης κωμωδίας*, αποτελούν τα επιμέρους δομικά στοιχεία που συνθέτουν το *κωμειδύλλιο* (Δρομάζος, 1980· Σιδέρης, 1966). Πρώτο στάδιο στη διαμόρφωση του είδους, μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι η σχετική δραστηριότητα που προϋπήρχε στα Επτάνησα, χωρίς όμως η συμβολή της να έχει διευκρινιστεί επακριβώς (Χατζηπανταζής, 1981, σ. 73-74). Εξίσου σημαντικό ρόλο αποτελεί η προσθήκη μουσικής σε μονόπρακτες κωμωδίες, όπως στην *Κόρη του παντοπώλου* του Αγ. Βλάχου (1870) και άλλες σε κωμωδίες της εποχής, σύμφωνα με τη διαμορφούμενη τάση. Αρχή όμως για την ανάπτυξη του κωμειδύλλιου, όπως το γνωρίζουμε, αποτελεί η διασκευή της ιταλικής κωμωδίας *Οι μελώνες* από τον Π. Σούτσα το 1869 με την προσθήκη ενός τραγουδιού στο τέλος (Σιδέρης, 1990, σ. 148). Το έργο παραστάθηκε το 1870 από το θίασο του Παντελή Σούτσα και του Διονυσίου Ταβουλάρη, ο

οποίος ξεχώρισε στο ρόλο του ηλιθιωμένου αλλά ερωτευμένου Μπαρμπιργιώτη. Περισσότερο όμως από αυτήν, είναι μια άλλη παράσταση που δόθηκε το 1888 με τον Ευάγγελο Παντόπουλο στον ίδιο ρόλο που τον καθιέρωσε ως κατεξοχήν ερμηνευτή του έργου αλλά και κορυφαίο ηθοποιό του είδους. Το *πείραμα* είχε ιδιαίτερη επιτυχία κι έγινε αντικείμενο μίμησης. Κατά το πρότυπο του Π. Σούτσα ο Δημήτριος Κορομηλάς διασκευάζει τη μονόπρακτη κωμωδία του *Η πέτρα του σκανδαλίου*, προσθέτοντας τραγούδια γραμμένα από τον Δημήτριο Κόκκο, και παρουσιάζει το γνωστό μας έργο *Η τύχη της Μαρούδας*, που θεωρείται το χρονολογικά πρώτο κωμειδύλλιο που παρουσιάστηκε στις 16 Σεπτεμβρίου 1889 (Σιδέρης, 1948, σ. 844-845). Από τα εικοσιπέντε κωμειδύλλια, των οποίων την υπόθεση γνωρίζουμε, μπορούμε να πούμε ότι στα περισσότερα κυριαρχούν θέματα και μοτίβα γνωστά αλλά και ζητούμενα για τους Αθηναίους θεατές στο τέλος του 19ου αιώνα, όπως:

- αντιπαράβολη τοπικών-γηγενών εθίμων προς τα νεοεισερχόμενα από την Ευρώπη,
- ανάδειξη των αγνών ηθών της επαρχίας,
- επιδίωξη κοινωνικής και οικονομικής αναρρίχησης με εύκολο πλουτισμό (γάμο, ελαιοροσιά),
- ερωτική έντριγχα,
- αξιοποίηση της ιδιωματικής γλώσσας (ντοπιολαλιά) και χιονομοριακή προσέγγισή της,
- αντιπροσωπευτικοί τύποι της ελληνικής επαρχίας αλλά και του αστικού χώρου (Χατζημαντάκης, 1981, σ. 92-102).

Αν σ' αυτά προσθέσουμε την ατλή, καθημερινή γλώσσα με τους ιδιοματισμούς (ανεξάρτητα από το ότι οι σκηηνικές οδηγίες είναι γραμμένες στην καθαρεύουσα), το χιονομοριακό στα χείλι και τη διακωμώδηση ηθών και εθίμων, γίνονται κατανοητοί οι λόγοι που δίνουν στο κωμειδύλλιο διαχρονικότητα και το αναδεικνύουν σε αντιπροσωπευτική κατηγορία του ελληνικού θεάτρου.

Από τη φύση του όμως το είδος δεν είναι ούτε αυθιτόσπατο ούτε αυτοδύναμο. Αποτελεί συγκόλλητη ετερόκλητων στοιχείων που υπεραπό μία μικρή περίοδο ακμής διασπάται στα επιμέρους δομικά του γνωρίσματα, τα οποία με τη σειρά τους εμφανίζονται ως καινούργιες θεατρικές εκφράσεις, άμεσα ή έμμεσα συνδεδεμένες μ' αυτό (Σιδέρης, 1990, σ. 147-154).

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 5/Κεφάλαιο 1

1. Αναφέρετε μερικούς τίτλους κωμειδυλλίων και τους συγγραφείς τους.
2. Ποια μονόπρακτη κωμωδία έχει αποτελέσει το θέμα του πρώτου κωμειδυλλίου;
3. Ποιες συνθήκες οδήγησαν στη δημιουργία του κωμειδυλλίου;





Προαιρετική μελέτη

Διαβάστε το ζωμειδύλλιο «*Η τύχη της Μαρούλας*» του Δημητρίου Κορομηλά. Κυκλοφορεί στις εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα, 1984 σε εισαγωγή-επιμέλεια Βασίλη Χ. Μάκη.

Ενότητα 1.7

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΥΛΛΙΟ

Σε μια φάση διάσπασης του κωμειδυλλίου προκύπτει το *δραματικό ειδύλλιο*. Προπορόρος και στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος είναι, επίσης, ο Δ. Κορομηλάς, ο οποίος γράφει τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*, εμπνευσμένο από το ποίημα του Κ. Ζαλόγκωπα που κάνει τη σκηηνική παρουσία του το 1891 στην Κωνσταντινούπολη από το θίασο του Δ. Κοτοπούλη. Στη συνέχεια οι θεατρικές σκηνές κατακλύζονται από έργα τέτοιου είδους, με εκπροσώπους τον Στ. Περραιάδη (*Γκλόρφω* 1894, *Σκλάβο* 1895, *Εομέ* 1896) και τον Παν. Μελισσιώτη (*Χαίδω λυγερή* 1892, *Θυμολία η Γαλαξιδιώτισσα* 1893, *Καλαματιανή* 1895). Πρόκειται για ένα ποιητικό θεατρομόρφο είδος γραμμένο σε λαϊκή γλώσσα και δεκαπεντασύλλαβο μέτρο. Η μουσική του, που στηρίζεται σε δημοτικά μοτίβα, δίνει την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για αναβίωση γνήσια λαϊκού είδους. Στην πραγματικότητα όμως κάθε άλλο παρά αυθεντικό μπορεί να θεωρηθεί. Η δημοτικοφανής γλώσσα και ο στίχος του δεν προέρχονται άμεσα από το δημοτικό τραγούδι, αλλά έμμεσα από τον στίχο του Αρ. Βαλαωρίτη και του Κ. Ζαλοκώστα (Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 147· Γραμματάς, 2006, σ. 120-121).

Η δήθεν δημοτική μουσική του, παιγμένη από ευρωπαϊκά όργανα, κάθε άλλο παρά ανταποκρίνεται σε γνήσια παραδοσιακούς ελληνικούς σκοπούς. Τα θέματά του, αν και σε μια αρχική στιγμή είχαν θεωρηθεί ότι αντιστοιχούν στο γένημα του κιτουρωλισμού που την εποχή εκείνη έκανε την παρουσία του στην Ελλάδα (Σιδέρης, 1990, σ. 155-156), ουσιαστικά προέρχονται από δεύτερο χέρι. Αντλούνται μέσα από την παράδοση του παρακμασμένου γαλλικού ρομαντισμού και μόνο μορφολογικά συνδέονται με την ελληνική υπαίθρο και τους χαρακτήρες των ανθρώπων του βουνού και του κάμπου (τύποι, ήθη, έθιμα της ελληνικής υπαίθρου). Σε μια περίοδο δομικών αλλαγών της ελληνικής και ιδιαίτερα της αθηναϊκής κοινωνίας και όξυνσης των κοινωνικών διεκδικήσεων, έρχονται να προσφέρουν στα λαϊκά και μικροαστικά στρώματα, στα οποία κατά βάση απευθύνονται, μία ρομαντική φανή από την πραγματικότητα. Αυτό συμβαίνει γιατί οδηγώντας στα παλιά και ανόθευτα ήθη της επαρχίας ή στον οριστικά χαμένο για τον αστικοποιημένο πληθυσμό της παράδεισο της αγροτικής ζωής, το *δραματικό ειδύλλιο* δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να εξωραϊζει την πραγματικότητα, διαστρεβλώνοντας και αποπροσανατολίζοντας τα ενδιαφέροντα του κοινού (Γραμματάς, 2004, σ. 64-66).

Χώρος δράσης τους είναι η *πλειοστη* κοινωνία του χωριού και της υπαίθρου. Με επιπλέον αισθηματολογία, έντονο μελοδραματισμό και άκραιο ρομαντισμό παρουσιάζονται ωραιοποιημένα ειδυλλιακές σκηνές από την καθημερινότητα. Ζωντανεύουν τα ήθη και έθιμα της υπαίθρου, οι προλήψεις, οι εξορκισμοί και οι ερμηνείες των ονείρων, που σε συνδυασμό με το παροιμακό και θυμωσοφικό στοιχείο δημιουργούν την ελαστική εντύπωση ότι πρόκειται για ρεαλιστική απεικόνιση της αγροτικής ζωής (Σιδέρης, 1990, σ. 155-161· Χατζημανταζής, 1981, σ. 146-148).

Ο λαϊκισμός αυτός του δραματικού ειδυλλίου, με την ωραιοποίηση και εξιδανίκευση της αγροτικής ζωής και την έντονα συγκινησιακή φόρτιση των καταστάσεων της ζωής στην ύπαιθρο, εκφράζει την ιδεολογική υπαναχώρηση και τη συγκαλυμμένη προβολή ξεπερασμένων κοινωνικών σχηματισμών από την κυρίαρχη ιδεολογία, πράξη με την οποία επιχειρείται ο αποπροσανατολισμός της ασχημάτιστης ακόμα ταξικής συνείδησης του Έλληνα μικροαστού, ο οποίος ξεκομμένος από τις φυσικές του ρίζες (την ύπαιθρο) βρίσκεται μετέωρος σ' ένα υπό αστικοποίηση περιβάλλον που τον απωθεί.

Η δημοτικοφανής γλώσσα και ο στίχος τους, όπως έδειξε η σύγχρονη έρευνα (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 140-151), η μουσική και ακόμα το θέμα τους είναι δεικνυτικά δημιουργήματα, δάνεια αυτόχθονα ή ξενόφερτα που αντιστοιχούν σε αξίες και ιδεολογήματα ξεπερασμένα. Κάτω απ' αυτή την προοπτική εξεταζόμενο το βουκολικό στοιχείο που περιέχεται στη *Γκλόφω* ή τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* μόνο φορμαλιστικά μπορεί να θεωρηθεί ότι κινείται στο πλαίσιο του ποιμενικού δράματος, ενώ οικιαστικά στερείται από κάθε γνησιότητα που διαθέτει το είδος, τουλάχιστο στην αρχική του μορφή με την οποία εμφανίζεται στην Ευρώπη (*Αρκαδία* του Σαναπάρου) και την Κρήτη (*Πανώρα* του Χορτάση). Το *δραματικό ειδύλλιο* βρίσκει μια δεύτερη ευκαιρία ευρύτατης αποδοχής και καθιέρωσης όταν ο κινηματογράφος κάνει τα πρώτα του βήματα. Η «*Γκλόφω*» το 1915 αποτελεί ένα από τα πρώτα δείγματα του βωβού ελληνικού κινηματογράφου, σε παραγωγή Κωνσταντίνου Μπραχατώρη, και ακολουθούν η «*Αστέρω*» το 1929, σε σενάριο Παύλου Νιρβάνου και Ορέστη Λάσζου και σκηνοθεσία Δημήτρη Γαζιάδη, η «*Μαρία Πενταγιώτισσα*» το 1929, σε σκηνοθεσία Αχιλλέα Μαδρά, «*Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*» το 1932, σε σκηνοθεσία Παναγιώτη Δαδίκη κ.ά., η παρουσία των οποίων καλύπτει τουλάχιστον το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.



Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 6/Κεφάλαιο 1

1. Σε ποια κατηγορία θεάτρου ανήκει το συγκεκριμένο είδος και πώς αυτή κάνει διαχρονικά την παρουσία της;
2. Ποιες είναι οι διαφορές του δραματικού ειδυλλίου από το κωμειδύλλιο;



Δραστηριότητα 2/Κεφάλαιο 1

Σκεφθείτε την εποχή. Θυμηθείτε άλλα είδη λαϊκού θεάτρου (Καραγκιόζης, Φοσουλής) που κάνουν τότε την εμφάνισή τους στην Αθήνα και προσπαθήστε να συνδυάσετε τους κοινούς παράγοντες και τα αίτια που συνέλεξαν στην ευρύτατη αποδοχή του δραματικού ειδυλλίου, αλλά και στη χρονικά περιορισμένη διάρκειά του.

Ενότητα 1.8

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Με τη σειρά της και αυτή, αποτελεί ξενόφερτο θεατρικό είδος που όχι μόνο εντάσσεται γόνιμα στην αυτόχθονη δραματική δημιουργία αλλά και αναδεικνύεται σε αντιπροσωπευτικό είδος θεάτρου για ολόκληρο τον 20ό αιώνα. Αυτό που αναντίρρητα υπήρξε πρότυπο για τη μεταγενέστερη δραματική παραγωγή, από την οποία απορρέει η επιθεώρηση, είναι η ισπανική ζαζουέλα *Γκραν Βία*, που παρουσιάστηκε στο θέατρο *Κωμωδιών* από τον ιταλικό θίασο Γκονζάλες, με πιθανότερη ημερομηνία την 23η Απριλίου 1894 (Μαράζα 2000c: 167-179). Το έργο ήταν ένα μουσικοχορευτικό θέαμα με μικρές ανεξάρτητες κωμικές σκηνές, με ελαφρά σεξουαλικά υπονοούμενα, μουσική και χορό που θύμιζαν γαλλική *revue*, ευρωπαϊκό μουσικό χορό και κμπάρε. Η παράσταση στάθηκε οριακή. Το κοινό ανταποκρίθηκε θερμά ανατρέποντας κάθε προσδοκία. Οι κριτικοί δεν ήξεραν πώς να χαρακτηρίσουν την παράσταση, μη διαθέτοντας ούτε το εννοιολογικό υπόβαθρο ούτε την καλλιτεχνική εμπειρία από παρόμοια θεάματα, αποκαλώντας το έργο *άλλος οπερέτα και μελοδραμάτιον και άλλος ρεβί και ισπανικόν σκώμμα*. Όλοι, όμως, συμφωνούσαν στο ότι η *Γκραν Βία* εξέφραζε αυτό που αναζητούσαν και περίμεναν οι Έλληνες θεατές και συγγραφείς της εποχής: την ευρωπαϊκή μουσική, το ευχάριστο μουσικο-χορευτικό θέαμα, τη διασκεδαστική υπόθεση που ικανοποιούσαν απόλυτα τις προσδοκίες του αθηναϊκού κοινού για ένα ανανεωμένο, σύγχρονο, ανάλαφρο θέατρο αντίστοιχο με τις νέες κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές συνθήκες που είχαν δημιουργηθεί στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσα.

Άρχισε, λοιπόν, αμέσως ένας αγώνας δρόμου για το ποιος θα προλάβει πρώτος να χρησιμοποιήσει για δικό του όφελος και να οικειοποιηθεί κατά τον καλύτερο τρόπο τα νεωτερικά στοιχεία που παρουσίαζε η *Γκραν Βία*, δημιουργώντας ένα πρωτότυπο ελληνικό έργο γραμμένο στα δικά της μέτρα. Αυτός που πρώτος κατόρθωσε να παρουσιάσει ολοκληρωμένο έργο κατά μίμηση του ισπανικού είναι ο Μίγλιος Λάμπρος, γραμματέας του φιλολογικού σπλλόγου *Παρνασσός*, ο οποίος με το *Λέγο απ' όλα* καθιερώθηκε στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου ως ο πρώτος επιθεωρησιογράφος (Χατζηπανταζής-Μαράζα, 1977, σ. 60-68).

Το έργο που είδε τα φώτα της σκηνής στις 30 Αυγούστου 1894 στο Θέατρο *Παράδεισος* από το θίασο *Πρόδος του Δ. Κοσποβίη*, σε στίχους του Α. Αστέρη και μουσική Ι. Καίσαρη, έγινε απρόσμενα καταπληκτική επιτυχία, ενώ ο τίτλος του (*Λέγο απ' όλα*) πέρασε τα στενά όρια του θεάτρου και έγινε τίτλος καταστημάτων, συνταγή προσφερόμενου ποτού, έκφραση με επικαιρικό χαρακτηρισμό κ.ά. Ειδολογικά στηρίζεται πολύ στο κωμειδίλλιο, διατηρώντας αρκετά από τα δομικά στοιχεία εκείνων: τους τύπους της ελληνικής επαρχίας, την ιδιωματική γλώσσα, τη χαλαρή πλευρά των σκηνών, που ως ενοποιητικός ιστός συνδέει τις πράξεις του έργου, την ευρωπαϊκή μουσική. Από το ισπανικό πρότυπο δανείζεται τα πρόσωπα

των δύο κομτέρ, τη σύνδεση των ζωμικών σιηνών, το σαπριζό σχολιασμό της επικαιρότητας, (που αποσιώαζε όμως από το πρότυπο), το μουσικοχορευτικό θέαμα, τα τραγούδια (με ελληνικούς βέβαια στίχους αλλά ευρωπαϊκή μουσική) που είχαν γίνει ήδη επιτυχία σε πλατιά λαϊκά στρώματα (Μαράνα, 2000). Ως τελική, όμως, παράμετρο των παραγόντων που συνδιάζονται για να δημιουργήσουν την επιθεώρηση πρέπει να θεωρήσουμε την ίδια την κοινωνία της εποχής και ιδιαίτερα της Αθήνας. Πρόκειται για μια κοινωνία αστικού χαρακτήρα που βαδίζει δυναμικά στη φάση του εκσυγχρονισμού και της εκβιομηχάνισης, που απομακρύνεται από το παρελθόν και προσανατολίζεται ολοένα και περισσότερο στο μέλλον, όπως από διαγράφεται μέσα από τις αξίες και τα πρότυπα που προέρχονται από την Ευρώπη. Αυτές τις ανάγκες και τις αναζητήσεις έρχεται να καλύψει το νέο είδος και αυτές τις καλλιτεχνικές και θεατρικές προδιαγραφές να ικανοποιήσει.

Ως *Αθηναϊκόν πανόραμα εις τρεις πράξεις πλήρες ζωμικών επεισοδίων μετ' ασμάτων* είχε αναγγείλει ο Τύπος της εποχής την επιθεώρηση των Ν. Λάσκαρη και Ηλ. Καπετανάκη *Α παιθροιοι Αθήναι*, που αν και η συγγραφή της είχε ανακοινωθεί τρεις μήνες πριν από την πρεμιέρα του *Άγρο απ' όλα*, παρουσιάστηκε τελικά στις 9 Οκτωβρίου 1894, χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία, από το θίασο Μένανδρος των αδελφών Ταβουλάρη στο *Θέατρο Κωμωδιών*, ενώ το *Έπεσε*, ηχονοβολιευτική και πολιτική σάτιρα του Ν. Κοτσελόπουλου που ανέβηκε στις 23 Φεβρουαρίου 1895, γνώρισε την ίδια αποτυχία. Παρόμοια, τέλος, τύχη είχε μια ακόμα επιθεώρηση, το *Άνω-Κάτω* των Μ. Λάμπερου-Α. Αστέρη σε μουσική Α. Σπινέλλη, που παρουσιάστηκε στις 22 Αυγούστου 1895 από το θίασο Αλεξιάδου-Παντόπουλου-Ζάβου στο θέατρο *Τσόχα*.

Οι δυσάρεστες ιστορικές συνθήκες που δημιουργούνται με τον πόλεμο του '97 ανακότουν για κάποιο χρονικό διάστημα την αστική ανάπτυξη και περιορίζουν τα θεατρικά ενδιαφέροντα του κοινού. Η επιθεώρηση, που έκανε την εμφάνισή της με τόσο δυναμικό τρόπο, υφίσταται μια ανάσχεση, που διαρκεί μέχρι τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, περίοδο κατά την οποία εμφανίζεται περίπου ένα νέο επιθεωρησιακό έργο κάθε χρόνο, παραγωγή η οποία ανξάνει από τη δεκαετία του 1910 και μετά στον αριθμό των πέντε ή έξι παραγωγών, για να εκτιναχθεί στα ύψη αργότερα, φτάνοντας στον υπερβολικό αριθμό των εικοσιτεσσάρων νέων έργων κατά το 1921. Βασικό γνώρισμα των έργων σ' αυτή την περίοδο αμής του είδους είναι η διατήρηση του ίδιου τίτλου με τους ίδιους συντελεστές για περισσότερα χρόνια, που επανλαμβάνει σχολιάζοντας κριτικά γεγονότα και ζητήματα που συντελέστηκαν κατά τη διάρκεια του χρόνου στον οποίο αναφέρεται. Ενδεικτικές τέτοιες επιθεωρήσεις είναι: το *Πανόραμα* του Τ. Μωραϊτίνη, ο *Κνηματογράφος* του Πολ. Δημητρακόπουλου, το *Καρνέ και Ο Παπαγάος* του Αντ. Βώττη και, πάνω απ' όλα, τα *Παναθήναια* και τα *Πολεμικά Παναθήναια*, (στην παρατεταμένη εμπόλεμη περίοδο που ζούσε η χώρα με τους Βαλκανικούς και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο) των Μπ. Άννινου-Γ. Τσοκόπουλου-Πολ. Δημητρακόπουλου, η μακροβιότερη επιθεώρηση που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1907 και παρέμεινε στην επικαιρότητα μέχρι το 1922 (εκτός από τη χρονιά 1921) (Σιδέρης, 1970, σ. 194-195· Μαράνα, 2000).

Αναπόσπαστο στοιχείο της επιθεώρησης είναι η μουσική. Ο ρόλος της δεν είναι απλώς συνοδευτικός ούτε προσθετικός στο κείμενο. Δεν κάνει, δηλαδή, την παρουσία της στην αρχή ή στο τέλος του έργου, ούτε αποτελεί τον απαραίτητο συνδυασμό κριτικό μεταξύ των αυτοτελών σκηνών. Αντίθετα, αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται μέσα στο ίδιο το κωμικό επεισόδιο, οδηγώντας το διάλογο στην κορύφωση, υπερφορτίζοντας ή υποβαθμίζοντας τη σκηνική δράση. Συνθέτες όπως οι Α. Σπινέλλης, Ι. Καίσαρης, Α. Σάιλερ, Θεόφρ. Σακελλαρίδης, Χρ. Χαιρόπουλος, Κ. Γιαννίδης, Μ. Σογιούλ, έδωσαν εξαιρετικά δείγματα δουλειάς τους σ' αυτήν, κατά την περίοδο που μας απασχολεί.

Στην πρώτη φάση εμφάνισης της επιθεώρησης, που χρονικά εντάσσεται στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ο χαρακτήρας του είδους παραμένει καθαρά κωμικός με πολιτικό περιεχόμενο, αφού η ανάπτυξη του στηρίζεται στην πολιτική κατάσταση και την κοινωνική επικαιρότητα, οι οποίες αντιμετωπίζονται με τράμποσατρικό ή παρωδιακό, αντιπροσωπεύοντας τις προσδοκίες και τις αναμονές του μέσου Αθηναίου θεατή, στον οποίο κατά κύριο λόγο απευθύνεται. Η καθαρά μουσική παράμετρος του είδους, από την άλλη, προοδευτικά αυτονομείται και οδηγεί στη δημιουργία της οπερέτας (Σιδέρης, 1953, σ. 115-117· 1975, σ. 67-81). Στο πέρασμα του χρόνου με την ανάπτυξη διαφορετικών αισθητικών κριτηρίων, την παράλληλη εμφάνιση άλλων παρόμοιων θεατρικών ειδών και την ανάπτυξη ετερογενών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, η επιθεώρηση μετασηματίζεται αισθητά. Ο σχολιασμός της πολιτικής επικαιρότητας, η ανάδειξη αντιπροσωπευτικών τύπων της ελληνικής κοινωνίας, η προβολή και δημιουργία αξιακών προτύπων και τρόπων συμπεριφοράς, η κριτική νοοτροπιών και συμπεριφορών, αποτελούν τα βασικά θεματικά χαρακτηριστικά της με τα οποία απευθύνεται σ' ένα ομοιογενές κοινό με προσδιορισμένο και σχετικά περιορισμένο ορίζοντα προσδοκιών και οριοθετημένες προσληπτικές δυνατότητες, οι οποίες ικανοποιούνται από την απλή και εύληπτη θεματική και την έντονη θεαματικότητα. Κατ' αυτό τον τρόπο αναδειχεται σε ένα εξαιρετικά δραστικό μέσο άσκησης κοινωνικής κριτικής με επίκαιρο και καιροσκόχο χαρακτήρα, που φορτίζεται έντονα ιδεολογικά, εκφράζοντας παραστατικά την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής.

Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, εξαιτίας των δυσάρεστων καταστάσεων που επακολούθησαν και την κρισιμότητα των προβλημάτων που αντιμετώπιζε η ελληνική κοινωνία, τα επιθεωρησιακά νούμερα περιορίζονται αισθητά για μερικά χρόνια, για να ανιξηθούν όμως και πάλι θεαματικά από το 1926, όταν έντεκα πρωτότυπες επιθεωρήσεις παιζονται στην πρωτεύουσα και πέντε στην επαρχία. Τα νέα ήθη που δημιουργούνται στην αθηναϊκή κοινωνία, δίνουν τη δυνατότητα αλλαγής και στο ύψος της επιθεώρησης. Τα έργα *Μαντάμ Μαρή των Γερ.*, Βώπτη-Μιλ. Αιδωρίζη (1924), *Καρακάξα* του Μιλ. Αιδωρίζη (1925), *Ρωμαίικο* του Μιλ. Αιδωρίζη (1926), *Μπερίλινα* των Δ. Γιαννουκάκη-Μιλ. Αιδωρίζη (1927), *Ζαφειρίτσα* Μιλ. Αιδωρίζη (1931), *Μεγάλος των Ασημακόπουλου*-Μιλ. Αιδωρίζη (1932), αποτελούν μερικώς από τους αντιπροσωπευτικότερους τίτλους επιθεωρήσεων. Τα σκίζιν αστεία γίνονται πιο προκάλυπτα και κερδίζουν έδαφος σε βά-

ρος της πολιτικής σάτιρας, ενώ κυριαρχούν ανάλαφρα θέματα από την κοσμική και κοινωνική ζωή της Αθήνας, όπως φαίνεται ενδεικτικά και από τους τίτλους που φέρουν (*Ρουκέττα, Ο Γύρος του Θησαύριου, Βαβυλώνια, Νυχτερίδα, Αθηναϊκή τρέλλα, Παρουσιάστε Αρι, Φαίηράκι, Φωτογράφος, Η Λαβιτούρα τον 1930, Ρωμαίικο γλέντι, Παπαγαλάκι, Η νέα Λαβιτούρα Φαίηρον και Πειραιώς*).



Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 7/Κεφάλαιο 1

1. Ποιοι παράγοντες συντελούν στην καθιέρωση και ανάπτυξη της επιθεώρησης;
2. Αναφέρετε τίτλους γνωστών επιθεωρήσεων, που παρουσιάζονταν στη σκηνή για περισσότερα χρόνια.



Δραστηριότητα 3/Κεφάλαιο 1

Λάβετε υπόψη σας όλες τις πληροφορίες και γνώσεις που έχετε για την εποχή αυτή. Σκεφθείτε την κοινωνική, ιστορική, λογοτεχνική και θεατρική κατάσταση και προσπαθήστε να προσδιορίσετε ποιος είναι ο κοινός άξονας για όλα τα είδη της δραματογραφίας στο τέλος του 19ου αιώνα;



Συμπληρωματική Δραστηριότητα

Έχετε παρακολουθήσει θέατρα επιθεώρησης τα τελευταία χρόνια; Θυμηθείτε τα βασικά τους χαρακτηριστικά και συγκρίνετέ τα με όσα μελετήσατε. Σημειώστε τις διαφορές στο θέαμα, την αισθητική, το περιεχόμενο.

Ενότητα 1.9

ΚΩΜΩΔΙΑ

Αντίστοιχη με αυτή της επιθεώρησης, είναι και η πορεία της κωμωδίας στο Ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα. Αν και τα δύο είδη έχουν ουσιαστικές διαφορές, διαθέτουν κοινά σημεία ως προς την αναφορά τους στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής και τις συνθήκες του παροντικού χώρου και του χρόνου δράσης των ηρώων τους, από τα οποία οι συγγραφείς αντλούν την έμπνευση και τη θεματική τους.

Η μεγάλη και πετυχημένη παράδοση του είδους που είχε δημιουργηθεί το 19ο αιώνα, με συγγραφείς όπως οι Δ. Βυζάντιος, Μ. Χουρμούζης, Δημ. Μισιτζής, Αγ. Βλάχος, Μπ. Αννίνος, Σοφ. Καρύδης, συνεχίζεται και εξελίσσεται. Το αναντίρρητο πηγαίο χιούμορ κάποιων από τους πιο γνήσιους εκφραστές της όπως ο Ν. Λάσκαρης, εμφανίζεται σε πλήθος από μονόπρακτα και πολύπρακτα έργα που ξεκινώντας από την παράδοση του προηγούμενου αιώνα (*Ο Μίδαξ και ο κουρέις* του 1887, *Η καραντίνα* 1889, *Μαλλιά κουβάρια* 1897) συνεχίζονται στις αρχές του 20ού και παίζονται με μεγάλη επιτυχία από κορυφαίους ηθοποιούς και θιάσους (*Το κοκκαλάκι της νυχτερίδας* 1900, *Στα παραπήγματα* 1908, *Η αντιπενθερίνη* 1909), χωρίς όμως να υπερβαίνουν τον απλό ανεκδοτολογικό χαρακτήρα και τις κοινότυπες φαρσικές καταστάσεις που έχουν ποιολόγηση εμφανισθεί στο αντίστοιχο ευρωπαϊκό θέατρο από κορυφαίους συγγραφείς του είδους, όπως οι Ζωρζ Φεϋντώ, Μαρσέλ Πανιόλ, Ευγένιος Λαμπίς κ.ά. Οι ερωτικές σχέσεις, οι χιουμοριστικές καταστάσεις, οι κωμικές παρεξηγήσεις και η διακωμώδηση ηθών και εθίμων, αποτελούν τη βασική θεματική για τους κωμωδογράφους της εποχής, αφού τέτοια ήταν τα αντίστοιχα θέματα των ευρωπαϊκών προτύπων του είδους.

Ο Γρ. Ξενοπούλος αποτελεί τον κατεξοχήν εκφραστή αυτής της κατηγορίας κωμικών έργων, που κάνουν την παρουσία τους το 1910 με την κορυφαία και πιο αντιπροσωπευτική δημιουργία του, τον *Πειρασμό*, έργο που πρωτοπαρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία στο θέατρο *Βαριετέ* από το θίασο της Κυβέλης. Σε παρόμοιο περιβάλλον εντοπίζεται η θεματική και σε κάποια ακόμα έργα του ίδιου συγγραφέα (φάρσες, φαρσοκωμωδίες, κωμεντί), όπως εμφανίζονται στα: *Το Φίδρο του Λεβάντε* (1914) και την *Καβαλλερία Ποπολιάνα* (1917), ενώ πιο πιστός στα γνωρίσματα της φάρσας παραμένει στο *Ακρίνες Ν* (1914) και το *Δεν είμ'εγώ* (1917).

Ένας άλλος κωμωδογράφος της εποχής είναι ο Τίμος Μωραϊτίνης, ο οποίος με την *Πρωθυπουργία* (1908) σατιρίζει το κίνημα της γυναικείας χειραφέτησης, αλλά και την πολιτική κατάσταση της εποχής. Με τον *Εύθυμο γέρο ή Οάνθρωπος της ημέρας* (1909) αποδίδει το θέμα της γνωστής οπερέτας του Φρ. Λέχαρτ *Η εύθυμη γέρα* που μόλις είχε παρουσιαστεί στην Αθήνα, ενώ με *Το ταύι της Νίτσας* (1912), το *Βαμπίρ* (1917) και το *Βρε το παιιοκόριτσο* (1921) προκαλεί αβίαστα το

γέλιο στους θεατές του μέσα από κάπως επιφανειακή ειρωνική και σατιρική απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας, απευθυνόμενος στα αστικά και μεγαλοαστικά στρώματα (Σιδέρης, 1952, σ. 1381-1384).

Οι καινούργιες συνθήκες που δημιουργούνται μετά από τη Μικρασιατική καταστροφή με την αλλοίωση της φυσιογνωμίας της, λόγω της εγκατάστασης μεγάλου αριθμού προσφυγικού πληθυσμού στην Αθήνα και τον Πειραιά και τη νέα δύσκολη πραγματικότητα που προκύπτει, ωθεί τους συγγραφείς της κωμωδίας σε διαφορετικούς δρόμους έμμενσης που ξεφεύγουν από τους μέχρι τότε γνωστούς (Γραμματάς, 2002, σ. Β' 123-125). Ο Τ. Μωραϊτίνης γράφει την *Επιστροφή των Θεών* (1923) για να σχολιάσει κριτικά τη νέα εικόνα της Αθήνας σε σχέση με την αρχαία, ενώ ο ίδιος στρέφεται και σε πιο σύγχρονα θέματα, που αξιοποιεί σε έργα όπως *Ένα ταξιδάκι στη σελήνη* (1924), *Δακτυλόγραφος ζητεί θεάν* (1925), *Μοντέρνο σπίτι* (1925) και ιδιαίτερα στο *Ο άρχοντας του κόσμου*, μια διπράκτη κωμωδία με πρόλογο και επίλογο που παίζεται το 1928 στο θέατρο *Κεντρικόν*. Στην κωμωδία αυτή σατιρίζει τη φιλοσοφηματία του ανθρώπου, παρουσιάζοντας ως κεντρικό πρόσωπο το Σατανά του, μεταμφιεσμένου σε επιχειρηματία, βάζει σε πειρασμό τους ανθρώπους που απόμειναν ύστερα από ένα καταστροφικό χημικό πόλεμο, προσφέροντάς τους χρήματα.

Παρόμοια σατιρική διάθεση διαγράφεται στις κωμωδίες του Θεόδωρου Συναδινού. Αρχή είχε γίνει το 1911 με τις *Μπίδες* και ακολούθησαν το *Εσφραγίς*, οικγενειακή σάτιρα που παροισιάστηκε το 1923, *α Πίνες*, πολιτική σάτιρα του 1925, η *Κοσμική κίνησης* (1926), *Γνωρίζετε ότι* (1933), *Δις δικηγόρείν* σάτιρα με θέμα την οικγενειακή ζωή, *Ευτυχώς επτωχεύσαμεν* (1938), *Οκ. Υπουργός σπινερτζίζεται* 1936 (Σιδέρης, 1959, σ. 1516-1517).

Στην ίδια περίοδο του μεσοπολέμου, ανήκουν ακόμα και οι δημιουργίες του Παντελή Χορν που κατατάσσονται στο κωμικό θέατρο. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν ο *Σέντζας*, τρίπρακτη κωμωδία που παροισιάστηκε το 1925 από τον Λιμ. Βεάκη και το Χριστόφορου Νέζερ, με θέμα την ερωτική ζωή του ομώνυμου ήρωα, γεγονός που προκάλεσε πολλά προβλήματα στο συγγραφέα, λόγω της αντίδρασης που δέχθηκε από τη συμβατική ηθικολογία της εποχής (Βαφειάδη, 1996, σ. 307-327).

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει για την αισθηματική κομεντί του ίδιου συγγραφέα, *Το Μελεμάκι* που παροισιάστηκε το 1927 από το θίασο της Κυβέλης, αφού με το έργο αυτό καθιερώνεται ουσιαστικά ο ηθογραφικός χαρακτήρας στη δραματολογία του μεσοπολέμου, ενώ ο κύκλος των κωμικών έργων ολοκληρώνεται με τη *σκηηνική γέλοισογραφία Ψωροκώσταίνα*, που παροισίασε το 1927 ο θίασος του Βασίλη Αργυρόπουλου και τις *Συγανοπαπαδιές*, τρίπρακτη σατιρική κωμωδία, που έπαιξε το 1929 επίσης ο ίδιος θίασος.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 8/Κεφάλαιο 1

Αναφέρετε συγγραφείς και τίτλους κωμωδιών στην περίοδο του μεσοπολέμου.

**Δραστηριότητα 4/Κεφάλαιο 1**

Θυμηθείτε την πορεία της κωμωδίας από τον Κατζούρμπο του Γ. Χαριτίση μέχρι τον Πειροσμό του Γρ. Ξενόπουλου. Να επισημάνετε έργα σταθμούς και καταγράψτε τα γνωρίσματα κάθε εποχής.



ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Το είδος το οποίο αποτελεί αντιπροσωπευτικό της εποχής του μεσοπολέμου είναι η *ηθογραφία* και το *ηθογραφικό δράμα*, τα οποία απομακρύνονται από τον αστικό χώρο και τα θέματα που πραγματεύονται το κοινωνικό και ψυχολογικό δράμα της περιόδου 1894-1922, και επανέρχονται στην απεικόνιση των ηθών, έθιμων και συμπεριφορών των κατοίκων της ελληνικής επαρχίας, της υπαίθρου και των ορίων του αστικοποιημένου περιβάλλοντος. Η κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα που δημιουργείται στην Ελλάδα μετά την Μικρασιατική Καταστροφή δημιουργεί μια ανάσχεση στην ευθύγραμμη εξέλιξη της δραματολογίας. Το αστικό και κοινωνικό δράμα περιορίζεται εξαιρετικά, με περιστασιακές και μόνο παραυσιές, όπως αυτές του *Καραγιόζη* (1924) και του *Μαικήνα* (1925) του Θ. Συναδινού, ενώ το εργατικό δράμα σχεδόν εξαφανίζεται με ελάχιστες εξαιρέσεις, άνωσ το *Σκλάβοι στο μίσος* (1927) του Α. Λεοντή. Στη θέση τους αναπτύσσεται η ηθογραφία.

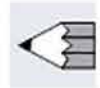
Θεατρική μορφή δοκιμασμένη με επιτυχία και λογοτεχνικό είδος με καταπληκτική απήχηση κατά το τέλος του 19ου αιώνα, η ηθογραφία ως θεματικός και βίβλος πάνωστον οποίο αναπτύσσονται διαφορετικά από εθολογική (δράμα, κωμωδία) και αισθητική (ρεαλισμός, νατουραλισμός) άποψη έργα, αποτελεί το σταθερό υπόβαθρο της ελληνικής λογοτεχνίας και ιδιαίτερα του θεάτρου, από τη στιγμή της πρώτης εμφάνισής της (κωμειδύλλιο, δραματικό ειδύλλιο) μέχρι τις μέρες μας (μεταπολεμική νεοηθογραφία). Οι συγγραφείς, σπριζόμενοι στο κοινό αποδεκτό και γενικά υιοθετούμενο από όλα τα μέλη της ελληνικής κοινωνίας υπόβαθρο, από του χωριού, της επαρχίας, της λαϊκής προέλευσης ή ακόμα του αστικοποιημένου οικογενειακού περιγύρου, με το τοπικό χρώμα και χαρακτηριστικά, τα έθιμα, τις νοοτροπίες και τις συμπεριφορές, κατ'αλήγοιν να δώσουν έργα με έντονους επιφανειακούς χρωματισμούς, αλλά χωρίς ιδιαίτερη εμβάθυνση. Οδηγούνται στην πιστή περιγραφή και την απεικόνιση της πραγματικότητας που σπανιότερα ρομαντικά ή νατουραλιστικά και σπρηθέστρα ρεαλιστικά, εμφανίζει σπρηνικά το προσιτό και το οικείο στους θεατές, αποτελώντας (κατ' αυτόν τον τρόπο) αγαπητό και διαδομένο θέαμα, όχι μόνο για τη μεσοπολεμική περίοδο, για την οποία κάνουμε λόγο, αλλά για ολόκληρη την ιστορία του Ελληνικού Θεάτρου στον 20ό αιώνα.

Οι συγγραφείς, υποχρεωμένοι να αναδιπλώθουν από τη δυσάρεστη ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα που δημιουργείται μετά την Μικρασιατική καταστροφή, εγκαταλείπουν τις ιδεολογικές ακρότητες και την έντονη κοινωνική κριτική του αστικού δράματος που δεν αποτελούσε όμως κτημα κοινής αποδοχής των θεατών, αλλά ιδεολόγημα μιας περιορισμένης μερίδας προοδευτικών διανο-

οιμένων και συγγραφέων των αρχών του αιώνα. Στην προσπάθειά τους να ανακαλύψουν θέματα και προτάσεις για τα έργα τους που να είναι προστά στο πλατύ κοινό, αλλά και να μην προσκρούουν σε οποιονδήποτε εμπόδια κοινωνικής και πολιτικής προελεύσεως, οδηγούνται στην απλοϊκότερη, ειδική και κάποτε εξιδανικευμένη απόδοση της ζωής στην επαρχία ή στο χώρο διαβίωσης των λαϊκών στρωμάτων. Καταλήγουν, κατ' αυτόν τον τρόπο, στην ηθογραφική περιγραφή με αντιπροσωπευτικά και κορυφαία δείγματα την «αθηναϊκή ηθογραφία» (όπως το αποκαλεί ο συγγραφέας του) *Το Φιντανάκι* (1921), *τις Γειτόνισσες* (1924), και *Στο Πανηγύρι* (1926) του Π. Χορν (Σιδέρης, 1961, σ. 1343-1357), *Τα αρραβωνιάσματα* (1925), *Το μπουρνί* (1934), του Δ. Μπόγρη. Η πλακωτική αυλή, (στο *Φιντανάκι*), ο κόσμος του καθημερινού μόχθου και η εξαπάτηση του αθώου θύματος (Τούλα), και η γειτονιά στην παλιά Αθήνα (στις *Γειτόνισσες*), η επιβολή των απρόσωπων νόμων της κοινωνίας που καταδυναστεύουν τους φτωχούς, η ειδική αιτιολογία στην ελληνική επαρχία (*Στο Πανηγύρι*), τα πάθη και οι συμφορές των απλών ανθρώπων, τα έντονα συναισθήματα και η συγκίνηση που προκαλούν στους θεατές τους τα έργα του Δ. Μπόγρη (*Αρραβωνιάσματα*), διαθέτουν ένα έντονο *μειοδραματικό στοιχείο*, που αποτελεί ένα πεισιτικό και ικανό σημείο αναφοράς και ερμηνείας της συγκεκριμένης κατηγορίας έργων στην περίοδο που μας απασχολεί (Βαφειάδη, 1992, σ. 20-21).

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 9/Κεφάλαιο 1

1. Ποια τα γνωρίσματα του είδους που λέγεται «ηθογραφία» και σε τι διαφέρει από το κοινωνικό δράμα;
2. Αναφέρετε ενδεικτικούς τίτλους έργων της μεσοπολεμικής ηθογραφίας.
3. Πότε πρωτοεμφανίζεται το ηθογραφικό στοιχείο στο ελληνικό θέατρο;



Προαιρετική μελέτη

Διαβάστε *Το φιντανάκι, την αθηναϊκή ηθογραφία* του Παντελή Χορν (όπως αποκαλεί ο ίδιος το έργο του) δημοσιευμένο στη σειρά *Νεοελληνική Θεατρική Βιβλιοθήκη των εзд. Δωδώνη* (Αθήνα, 1992), με εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΚΑΙ ΣΧΗΜΑΤΑ

1.11.1 Νέα Σκηνή

Υπήρξε το πρώτο θεατρικό σχήμα του Ελληνικού Θεάτρου στον 20ό αιώνα που ξεκίνησε με τους οραματισμούς και τις φιλοδοξίες του ιδρυτή του, Κωνσταντού Χρηστομάνου, για ανανέωση της θεατρικής τέχνης, για πρωτοποριακή σκηνική ερμηνεία των θεατρικών έργων και προώθηση της πρωτότυπης ελληνικής δραματικής παραγωγής (Θρώλος, 1937, σ. 686-692, 746-751). Ο Κ. Χρηστομάνος ζώντας στη Βιέννη είχε την ευκαιρία να δει θεατρικά έργα των Αλφρέντ Ντωντέ, Ανρί Μπεζ, Άρθουρ Σνίτζλερ, Λέον Τολστόι, Ερρίκου Ίψεν, Κάρλο Γκολντόνι, τα οποία τον εντυπωσίασαν και στη συνέχεια παρουσιάζει (κάποια απ' αυτά) στην Αθήνα, από τη σκηνή του Θεάτρου που ιδρύει. Παράλληλα, όμως, γίνεται δέκτης των ισχυρών επιδράσεων του νατουραλισμού και του *Théâtre Libre* του Αντρέ Αντουάν, με την αυστηρή φροντίδα για τη σκηνική παρουσία του συνόλου, με την έμφαση στη λεπτομέρεια της ιστορικής ακρίβειας και την αρμονική συνύπαρξη των ηθοποιών, ενώ γνωρίζει προσωπικά ύστερα από τη σύντομη παραμονή του στο Παρίσι στο μεσοδιάστημα μεταξύ της αναχώρησής του από τη Βιέννη (1898) και της οριστικής εγκατάστασής του στην Αθήνα (1901), την αισθητική του γαλλικού Θεάτρου από το νατουραλισμό και τον αισθητισμό, μέχρι το μπουάβαρ (Μαυραίου-Αναγνωστόπουλου, 1964· Πουίχγκερ, 1997, σ. 15-48, 143-145). Βρίσκει τονσηθοποιούς του ανάμεσα σε ερασιτέχνες (όπως είχε κάνει και ο Α. Antoine άλλωστε) ή πρωτοεμφανιζόμενους στο επαγγελματικό θέατρο, αποκλείοντας συστηματικά τις *βεντέτες*. Τους αποκλείει *«μύστες»* και τους εκπαιδεύει σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της υποκριτικής. Στιρίζεται στον ταλέντο, το ζήλο και την εκπαίδευσή τους (Κυβέλη Αδριανού, Μήτσος Μυράτ, Θεώνη Δρακοπούλου, Αλεξάνδρα Βρατσάνου, Νίκος Παπαγεωργίου) (Γραμματάς, 2002, Α' σ. 259-265). Ως εναρκτήριο έργο επιλέγει η *Άλκηστη* του Ευριπίδη και η *Νέα Σκηνή* άνοιξε την αυλαία της στις 22 Νοεμβρίου 1901 στο Θέατρο *Βαριετέ*, εγκαινιάζοντας μια νέα φάση στο Νεοελληνικό Θέατρο και μια ουσιαστική στροφή στην προσέγγιση και ερμηνεία του αρχαίου δράματος (Σιδέρης, 1946, σ. 1235-1241). Ο ιδρυτής της είναι που έβαλε τις βάσεις για την μετέπειτα πετυχημένη πορεία του Νεοελληνικού Θεάτρου στον 20ό αιώνα. Έδωσε προσοχή στη σκηνική τέχνη με την άρτια εκπαίδευση των ηθοποιών και τη σκηνοθετική φροντίδα της παράστασης, έγινε εισηγητής νέων σύγχρονων αισθητικών και καλλιτεχνικών τάσεων, έδωσε ώθηση στην ανάπτυξη της πρωτότυπης δραματικής παραγωγής και συνέβαλε στην καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας στο Θέατρο, τόσο στα προπομπικά έργα, όσο και τις μετα-

φράσεις, δίνοντας ο ίδιος το παράδειγμα, με τη μετάφραση της *Μικησής* αλλά και τη συγγραφή της *Κερένιας Κοκκίας*, ενώ δημιούργησε πραγματικό ενδιαφέρον για τη σκηνηκή απόδοση του αρχαίου δράματος (Σιδέρης, 1961, σ. 1628-1639).

1.11.2 Βασιλικό Θέατρο

Το 1891 μπήκε ο θεμέλιος λίθος σε οικοπεδοτής οδού Αγίου Κωνσταντίνου που ανήξε στο γράτος, οικοδόμημα το οποίο ολοκληρώθηκε με βάση τα αρχιτεκτονικά σχέδια του Ερν. Τσίλλερ και τα χρήματα της δωρεάς του Ευστράτιου Ράλλη και άλλων ομογενών.

Η προεμέρα ορίσθηκε για τις 24 Νοεμβρίου 1901. Έγινε με επισημότητα, παρουσία του βασιλιά. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας του μέχρι την τελευταία του παράσταση στις 29 Απριλίου 1908, το *Βασιλικό Θέατρο* χάρη από τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Θωμά Οικονόμου προσπάθησε να παρουσιάσει παραστάσεις που ξεπερνούσαν κατά πολύ τα δεδομένα της μέχρι τότε θεατρικής δραστηριότητας στην Ελλάδα, επιβάλλοντας ένα πνεύμα σοβαρότητας και επιμέλειας στις παραστάσεις του, κάτι που έλειπε από τα προγενέστερα θεάματα των επαγγελματιών θιάσων (Ανδρεάδης, 1933). Ο σκηνηκός διάκοσμος και τα κοστούμια ήταν άψογα προετοιμασμένα, ακριβά και καλαίσθητα, οι ηθοποιοί κατάλληλα εκπαιδευμένοι περιλαμβάνοντας ανάμεσά τους γενναία ονόματα όπως η Λικατερίνη Βερώνη, η Μαρίκα Κοτοπούλη, η Σαπφώ Αλκαίου κ.α. Το δραματολόγιο ήταν πλούσιο και ποικίλο, περιλαμβάνοντας συγγραφείς κλασικού ρεπερτορίου όπως Αισχύλο, Σαίξπηρ, Μολιέρο, Γκαίτε, Σίλερ, αλλά και έργα σύγχρονου ευρωπαϊκού δράματος (Ίψεν, Σούντερμαν, Χάουπμαν). Οι απόψεις του αυτές, σε συνδυασμό με τη σκληρή επαγγελματική του νοοτροπία και τις αμφισβητήσεις, κάποτε, επιλογές ρεπερτορίου, έφεραν αντιμέτωπο τον Θ. Οικονόμου με τους ηθοποιούς και άλλους επίσημους φορείς του θεάτρου (το Διευθυντή του Άγγελο Βλάχο) και τον υποχρέωσαν σε παραίτηση το 1906. (Σιδέρης, 1999, σ. 244-247).

1.11.3 Επώνυμα θιασαρχικά σχήματα

Η εμφάνισή τους εντοπίζεται στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, συνδεδεμένη άμεσα με τη διαφοροποίηση στην αγορά του θεάματος. Η διαφοροποίηση αυτή σχετίζεται με την παρουσία του θεατρικού επιχειρηματία, του εμπρεσάρου και του της ηθοποιού *βεντέτας*, που αποτελεί το θιασάρχη του σχήματος το οποίο διευθύνει. Αρχή γίνεται με τον ίδιο τον Θωμά Οικονόμου ο οποίος, μετά την απομάκρυνσή του από το *Βασιλικό Θέατρο*, δημιούργησε προσωπική θίασο και σε περιοδείες που έκανε στο διάστημα 1908-1915 παρουσίαζε έργα ελαφρού θεάματος με παλιότερους πρωταγωνιστές (Διον. Ταβουλάρης, Ευ. Παρασκευοπούλου) και νεότερους ανερχόμενους ηθοποιούς (Β. Ρώτας, Δ. Ροντήρης, Μ. Κοτοπούλη, Κυβέλη). Τη σκηνική παίρνουν οι μαθητές και διάδοχοί του στο

χώρο της υποκριτικής, οι οποίοι βάζουν τις βάσεις πάνω στις οποίες θα αναπτυχθεί ολόκληρο το μεταγενέστερο πλαίσιο του *εμπορικού Θεάτρου* κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα.

Ως πρώτα τέτοια ονόματα/σχήματα μπορούμε να θεωρήσουμε αυτά της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κυβέλης Αδριανού (Ανεμογιάννης, 1994· Ηλιάδης, 1996). Προερχόμενες από το φυτόριο των ηθοποιών του *Βασιλικού Θεάτρου* η πρώτη (μαζί με τους Εδμόνδο Φυρστ και Ροζαλία Νίκα) και το δυνάμικο της *Νέας Σκηνης* η δεύτερη (μαζί με το Μήτσο Μυράτ), αποτελούν τις δύο σημαντικές φυσιογνωμίες που θα κυριαρχήσουν στο χώρο της υποκριτικής στην περίοδο του Μεσοπολέμου. Η θεατρική ζήτηση στην περίοδο 1910–1930 κατά το μεγαλύτερο μέρος της επικεντρώνεται γύρω από αυτά τα δύο ονόματα και τους ομώνυμους προσωπικούς θιάσους που ιδρύουν. Γι' αυτές τις δύο ηθοποιούς γράφονται συχνά καινούργια ελληνικά έργα, συνήθως δράματα και κομηντί του Γρ. Ξενοπούλου, ο οποίος δημιουργεί ρόλους στα μέτρα των δύο πρωταγωνιστριών, διασκευάζοντας για το θέατρο ήδη έτοιμα διηγήματα, όπως έκανε με τον *Κόκκινο Βράχο* (*Φωτεινή Σάντερη*) για την Κυβέλη και το *Έρως Εσταυρωμένος* (*Στέλλα Βιοιάντη*) για τη Μ. Κοτοπούλη (Γλυτζουρή, 1996, σ. 89-115).

Τα θεατρικά σχήματα της εποχής δραστηριοποιούνται περισσότερο με τη μορφή των καλλιτεχνικών επιχειρήσεων, παρά του *θεάτρου τέχνης*, υπακούοντας στους γενικότερους μηχανισμούς προβολής και προώθησης του θεάματος, όπως παραδοσιακά λειτουργούσαν τα προγενέστερα εταιρικά σχήματα του 19ου αιώνα. Με αυτά τα κριτήρια δημιουργούνται και λειτουργούν τα ειρωνικά θιασολογικά σχήματα, όπως αυτό του Εδμόνδου Φυρστ και της Ροζαλίας Νίκα, η κείνο της Μαρίκας Κοτοπούλη η οποία, αρχίζοντας την καριέρα της ως συνθησάρχης με τον Ευτύχο Βονασέρα το 1907, οδηγείται στη συνέχεια στη δημιουργία προσωπικού θιάσου με τη συμμετοχή πολλών αξιόλογων ηθοποιών της εποχής, όπως οι Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Εδμόνδος Φυρστ, Άγγελος Χρυσομάλης και αργότερα οι Μήτσος Μυράτ, Γιώργος Γληνός, Βασίλης Λογοθετίδης, Αλέξης Μινωτής, Κατίνα Παξινού (Βαφειάδη, 1996, σ. 57-66· Δελβερούδη, 1989, σ. 43-66).

1.11.4 Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου

Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου αρχίζει τη δράση της το 1919. Το προσωπικό της αποτελείται από τους Νικ. Λάσκαρη, Γρ. Ξενοπούλο, Μ. Αιδωρίνη, Λιμ. Βεάκη, Χρ. Καλογερίκο, Μιλτ. Αιδωρίνη, ενώ ως σκηνοθέτης προσλαμβάνεται ο Φώτος Πολίτης (Σιδέρης, 1954, σ. 1682-1701). Αυτός, φορέας της ευρωπαϊκής θεατρικής παιδείας, δημιουργεί τις βάσεις για μια υπεύθυνα και συστηματική προσέγγιση στο αρχαίο δράμα, αλλά και μια νέα αντιμετώπιση του θεατρικού έργου γενικότερα. Ως εναρκτήριο έργο παρουσιάζει στις 29 Μαΐου 1919 από τη σκηνή του Θεάτρου *Ολύμπια* τον *Οιδίποδα Τύρρανο*, με τον Λιμ. Βεάκη στον ομώνυμο ρόλο. Στην παράσταση αυτή ο Φ. Πολίτης προτείνει μια διζή του άκωψη για την ερμηνεία της τραγωδίας, που συνδέεται με τη λεπτομερειακή απόδοση του λόγου του συγγραφέα μέσα από την απαγγελία και την κίνηση του χορού που είχε ιδιαίτερα

φροντίσει (Σιδέρης 1976: 266-278). Δίδιξε την κίνηση στο χορό, τις εισόδους και εξόδους στα βασικά πρόσωπα, φρόντισε την εικαστική πλαισίωση της σκηνικής δράσης και παρενέβη ουσιαστικά στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου, αφαιρώντας τις πρώτες σειρές καθισμάτων από την πλατεία, ώστε να προεξαθεί η σκηνή και να μειωθεί η απόσταση μεταξύ ηθοποιών-θεατών. Η παράσταση έγινε δεκτή με θετικά αλλά και αρνητικά σχόλια, που όμως προκάλεσαν το ενδιαφέρον του κοινού, σε τρόπο που επαναλήφθηκε δεκαέξι φορές, γεγονός αξιοπρόσεκτο για την εποχή.

Στη σύντομη πορεία που διήνυσε στο Ελληνικό Θέατρο η *Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου*, εκτός από κάποιες αξιομνημόνευτες παραστάσεις τις οποίες προσέφερε, συντέλεσε στην οικιαστική ανέωση της θεατρικής τέχνης και στην ανάδειξη του ρόλου που κλείεται να παίξει ο σκηνοθέτης ως ουσιαστικός συντονιστής και εμπνευστής της παράστασης στο σύνολό της.

1.11.5 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου

Ίδρύεται με βασιλικό διάταγμα στις 13 Δεκεμβρίου 1923 ως *Σχολή Δραματικής Τέχνης* με προσορισμό την επαγγελματική κατάρτιση των ηθοποιών, μέσα στα πλαίσια των σχετικών ενδιαφερόντων και προσπαθειών του ΣΕΗ να δημιουργήσει καλλιεργημένους επαγγελματίες, με συστηματική θεατρική εκπαίδευση και όχι πρακτική, εμπειρική παιδεία τητιούνται στο Θέατρο δίπλα σε «βεντέτες». Πρόεδρος της ο Θόδωρος Συναδινός και διευθυντής σπουδών ο Πάνος Καλογερίκος (Θρούζης, 1927, σ. 366-368).

Η προσπάθεια αυτή αποτελεί την πρώτη επανακίνηση του Φ. Πολίτη με τη θεατρική δημιουργία, μετά την αποτυχημένη συνεργασία του με την *Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου*. Πρόθεση και διαρκές μέλημά του ήταν η κατώληψη προετοιμασία των ηθοποιών, σε τρόπο του να καταστούν ικανοί να εκφράσουν (με τη βοήθεια της υποκριτικής τους) το μήνυμα του έργου, μορφοποιώντας στη σκηνή τα δραματικά πρόσωπα που δημιουργεί ο συγγραφέας. Διαθέτοντας κλασική παιδεία στρέφεται στην ερμηνεία έργων από το αντίστοιχο ελληνικό και ευρωπαϊκό ρεπερτόριο και ανεβάζει με τους μαθητές της Σχολής τον *Βασιλικό* του Α. Μάτση (1927), την *Προμάμη* του Φρ. Γκριλάτσερ (1927), τον *Έμπορο της Βενετίας* του Ουίλ. Σαίξπηρ (1927), την *Πριγκίπισσα Μαλέν* του Μ. Μαίτερλινγκ (1928), το *Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκιαν* του Ερ. Ίψεν (1928), τη *Θυσία του Αβραάμ* του Β. Κορνάρου (1929), τα *Κορακιστικά* του Ι. Ρ. Νερούλου (1929) και τον *Οθέλλο* του Ουίλ. Σαίξπηρ (1929).

Με τις σκηνοθεσίες του προτείνει νέες ερμηνείες, αναδείχνει τις υποκριτικές αξίες των ηθοποιών, καθιερώνει αναμφισβήτητα το ρόλο και την αξία του σκηνοθέτη. Στα θετικά της *Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου* πρέπει ακόμα να συνυπολογίσουμε την εμφάνιση άγνωστων έργων του νεοελληνικού δραματολογίου που κάνουν για πρώτη φορά την παρουσία τους στο αθηναϊκό κοινό, όπως και την ενθάρρυνση και προώθηση νέων εικαστικών καλλιτεχνών που κάνουν τα πρώτα βήματά τους με παραστάσεις όπως *Ο Βασιλικός* (Γ. Τσαρούχης), τα *Κορακιστικά*

(Σπ. Βασιλείου), *Η θυσία του Αβραάμ* (Φ. Κόντογλου). Είναι, τέλος, η δημιουργία ενός αξιόλογου φετιωρίου νέων ηθοποιών και η δημιουργία μιας ευρύτερης θεατρικής παιδείας στους ανθρώπους του θεάτρου αλλά και στο θεατρικό κοινό (Γραμματάς, 2002, Α' σ. 267-269).

1.11.6 Θέατρο Τέχνης (Σπύρου Μελά)

Ο ιδρυτής του Σπ. Μελάς, είχε ήδη θητεύσει στο Θέατρο (*Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Θίασος Ωδείου Αθηνών*) ως σκηνοθέτης, καθηγητής σε Δραματική Σχολή αλλά και συγγραφέας, με επιτυχή αποτελέσματα. Ως χώρος για τις παραστάσεις επιλέγεται το *Θέατρο Αθήναιον* στην οδό Πατησίων, ενώ οι ηθοποιοί προέρχονται από το δυναμικό των σχολών στις οποίες δίδαξε ως καθηγητής. Στις 28 Μαΐου 1925 ο θίασος κάνει πρεμιέρα με τους *Επτά επί Θήβας* του Λισιγύλου, σε μετάφραση Ι. Γρυπάρη με την Ελένη Παπαδάκη και σκηνικά του Περικλή Βυζάντιου. Η παράσταση της τραγωδίας συνοδεύεται και από την μονόπρακτη κωμωδία του Λουκιανού *Όνειρος ή Αλεκτρών*. Η εντύπωση που προκαλείται στους θεατές είναι μεγάλη. Τα σχόλια στον τύπο θετικά αλλά και επικριτικά. Επόμενο έργο ο *Αμφιτρύων* του Μολιέρου που παίχτηκε με επιτυχία, ενώ *Ο χρόνος είναι όνειρο* του Ερνέστ Λενορμάν αποτυγχάνει παταγωδώς. Ο Μελάς για να αμβλύνει τις εντυπώσεις, στρέφεται στον Λουίτζι Πιραντέλο, έργο του οποίου είχε ήδη σκηνοθετήσει στο *Ωδείο Αθηνών* (*Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*) και το ανεβάξει ξανά. Η υποδοχή του είναι εγκωμιαστική, σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής (Μυλωνά 1990, 29-36).

Οι επιλογές των ξένων έργων που ανέβασε το *Θέατρο Τέχνης* δεν ήταν όμως πάντα πετυχημένες. Άλλοτε τα θέματα και άλλοτε η αισθητική τους δημιουργούσαν προβλήματα στην υποδοχή του κοινού και παρά τις καλλιτεχνικές προθέσεις που ιδρυτής του, άφηναν αρνητικές εντυπώσεις, τις οποίες έσπευδε στη συνέχεια να απαλύνει με επανωλήψεις καλύτερων επιτυχιών είτε από άλλους θιάσους, είτε που ίδιου του θεατρικού σχήματος. Παρ' όλ' αυτά, στα θετικά του συνυπολογίζεται το γεγονός ότι παρουσίασε, για πρώτη φορά στο αθηναϊκό κοινό, έργα Ευρωπαϊκών συγγραφέων ή καθιέρωσε άλλους λιγότερο γνωστούς. Προχώρησε σε καινοτομίες στην εικαστική πλαίσωση της σκηνικής δράσης και σε ριζικές αλλαγές στο φωτισμό και τη λειτουργικότητα του σκηνοτικού χώρου με τη συνεργασία δύο αξιόλογων ανθρώπων του Θεάτρου που μαζί του κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη νεοελληνική σκηνή, τον ενδυματολόγο Αντώνη Φωκά και το σκηνογράφο Περικλή Βυζάντιο (Μελάς, 1960, σ. 178-179).

1.11.7 Ελεύθερη Σκηνή

Μετά την αποτυχία του *Θεάτρου Τέχνης* ο Σπύρος Μελάς πηγαίνει στο Παρίσι, όπου περνά αρκετό χρονικό διάστημα. Κατά την εκεί παραμονή του παρακολουθεί σεαυτοματικά τις νέες τάσεις στη δραματολογία και τη σκηνοθεσία, γνωρίζ-

ζεται προσωπικά με Γάλλους συγγραφείς, ηθοποιούς και σκηνοθέτες και επηρεάζεται καθοριστικά απ' αυτούς (Ανρί-Ρενέ Λενορμάν, Σάρλ Ντιλέν, Ζακ Κοτώ, Ζώρζ Πιτόφ). Εντυπωσιάζεται από την πρόοδο της σκηνοθεσίας, από την ανάπτυξη της σκηνογραφίας και από το ρόλο του φιλισομίου στην πρόκληση του αισθητικού αποτελέσματος. Τις απόψεις αυτές και τα δεδομένα που προσλαμβάνει αποφασίζει να μεταλαμβάνει στην Ελλάδα, μετά την επιστροφή του. Την ίδια περίοδο εποχή (1928) βρίσκεται στο Παρίσι η Μαρίκα Κοτοπούλη. Οι δυο τους έρχονται σε επαφή και μέσα από συζητήσεις διαπιστώνουν τις κοινές επιδιώξεις και τα ενδιαφέροντα, τα οποία συμφωνούν να υλοποιήσουν αμέσως μετά την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Σ' αυτούς προστίθεται ως τρίτος ο Μήτσος Μυράτ, μόνημος συνεργάτης και συμπρωταγωνιστής της Μ. Κοτοπούλη στον κοινό θίασό τους και κατ' αυτότον τρόπο προκύπτει η *Ελεύθερη Σκηνή* (1929).

Πρώτο έργο με το οποίο ο θίασος κάνει την εμφάνισή του είναι το *Ντιμπούκ*, έργο εβραϊκό με έντονη θρησκευτική έμπνευση και ατιμόσφαιρα μυστικισμού, τη σκηνική ερμηνεία του οποίου είχε παρακολουθήσει ο Μελάς στο Παρίσι. Η παράσταση ήταν ιδιαίτερα πετυχημένη και η υποδοχή του κοινού και της κριτικής ενθουσιαστική.

Με τις παραστάσεις της η *Ελεύθερη Σκηνή* όχι μόνο προτείνει στο ελληνικό κοινό έργα του σύγχρονου (κυρίως γαλλικού) ρεπερτορίου, αλλά εισηγεία σκηνικά και σκηνοθετικά δεδομένα που επικρατούσαν την ίδια περίοδο στο χώρο της υποκριτικής της σκηνοθεσίας και της εικαστικής πλαισίωσης της παράστασης, όπως ακριβώς κυριαρχούσαν στις θεατρικές αίθουσες του Παρισιού, αντιπροσωπευτικά εκφραζόμενα από μορφές όπως οι Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin, Jacques Coreau κ.ά.

Στα έργα που παρουσίασε, εμφανίζονται μορφές του Ελληνικού Θεάτρου: α) στον χώρο της υποκριτικής (εκτός από τους συνιδρυτές Μαρίκα Κοτοπούλη και Μήτσο Μυράτ), όπως ο Αλέξης Μινωτής (στη *Μάρια* του Σ. Γ'αντιμιόν), ο Μάνος Κατράκης (στον *Ερωτόκριτο*), ο Βασίλης Λογοθετίδης (στο *Βολύπνευμα*) β) της σκηνογραφίας, όπως ο Κλεόβουλος Κλώνης, που κάνουν τα πρώτα τους βήματα στο χώρο του Θεάτρου.

1.11.8 Δελφικές Γιορτές

Την ίδια εποχή εκδηλώνεται η προσπάθεια του ζεύγους Άγγελου και Εύας Σιζελιανού για αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και μέσα απ' αυτή για αναβίωση του αρχαιοελληνικού πνεύματος στο σύνολό του, με επίκεντρο τους Δελφούς, γνωστή ως *Δελφική Ιδέα* (Paradaki, 1998). Αντιμετωπίζουν τη σκηνική απόδοση του δραματικού κειμένου με τρόπο πρωτότυπο και ευρηματικό, εντελώς ξένο προς τη μέχρι τότε παράδοση, αναδείχνοντας την αξία του φυσικού περιβάλλοντος χώρου ως κυρίαρχου στοιχείου της ερμηνείας, σύμφωνα άλλωστε με σχετικές απόψεις που είχαν ήδη κάνει την εμφάνισή τους σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Η αντίθεση στη βιομηχανική κοινωνία, η αναζήτηση επαναφοράς στον κόσμο της αρχαιότητας και του Βυζαντίου, η δημοτική μουσική παράδοση αποτελούσαν με-

ρικές από τις αξίες που έγιναν ερεθίσματα για το ζεύγος Σικελιανού και προοδευτικά τους οδήγησε στη σύλληψη της *Δελφικής Ιδέας*.

Στην ανάδειξη και καταξίωση αυτής της πνευματικής σύλληψης του Άγγελου Σικελιανού, της *Δελφικής Ιδέας*, μέρος της οποίας ήταν η θεατρική παράσταση, αφού οι μορτές περιλάμβαναν ταυτόχρονα ομιλίες για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, αθλητικούς αγώνες και εκτέλεση δημοτικής και βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού αφιέρωσε τη ζωή και την περιουσία της (Γλυτζουρής, 1998, σ. 151-159, 147-170). Αρχή έγινε στις 9 Μαΐου 1927 με την παράσταση του έργου *Προμηθέας Δεσμώτης*. Η συμβολή της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, ήταν μέγιστη και πρωποιορική, κυρίως ως προς την κίνηση και τη λειτουργικότητα του *Ψόντος χορού*. Σηριζόμενη σε λεπτομερειακή μελέτη των πηγών, αξιοποίησε με ευαισθησία και λειτουργικότητα τα ιστορικά τεμηρωμένα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης, με τα δημιουργήματα των αισθητικών και πνευματικών απειρήσεων της εποχής της, οδηγούμενη (πάντα κάτω από τη σκέπη του οραματιστή ποιητή συζύγου της) σε ριζική ανανέωση του τρόπου ερμηνείας του αρχαίου δράματος (Σιδέρης, 1976, σ. 320-361).

Οι θεατές των παραστάσεων στους Δελφούς, παρακολουθούν ένα σημαντικό θέμα, στο οποίο κυριαρχεί ο πραγματικός χορός, ο οποίος φορά αυθεντικά κοστούμια, κφασμένα στον αργαλειό, τραγουδά τους στίχους του αισχυλικού κειμένου και ορχείται στους ρυθμούς της παραδοσιακής μουσικής που στηρίζεται σε βυζαντινά μοτίβα. Σ' αυτό ακριβώς έγκειται τελικά η αξία και το περιεχόμενο της προσπάθειας του ζεύγους των Σικελιανών. Στην ανάδειξη της *ελληνισότητας* ως μιας μυθολογικής αξίας του *ελληνισμού*, ιδεολόγημα μιας σύγχρονης πραγματικότητας, το οποίο εκφράζει τη βιωματική, βιολογική και εθνο-φυλετική συνέχειά του από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή.

Η ίδια παράσταση επανλήφθηκε το 1930 κατά τη διάρκεια των *Δεύτερων Δελφικών Γιορτών* μαζί με τις *Ικέτιδες* χωρίς όμως ιδιαίτερη επιτυχία, γεγονός που υποχρέωσε τους εμπνευστές της να την εγκαταλείψουν, χωρίς να δώσουν άλλη συνέχεια. Ως καρπός από αυτή την οραματική σύλληψη παραμένει η ανάδειξη ενός έντονου αλλά διαφορετικά προσανατολισμένου ενδιαφέροντος για επαφή του νεότερου ελληνισμού με το αρχαίο δράμα, όπως προκύπτει μέσα από τις δημιουργίες της ίδιας της Εύας Πάλμερ και των συνεργατών της (Γραμματάς, 2002, Β' σ. 28-32).

1.11.9 Λαϊκό Θέατρο (Βασίλη Ρώτα)

Ο Βασίλης Ρώτας ήταν καθηγητής στην *Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου*, ηθοποιός και ιδρυτικό μέλος του *Θεάτρου Εφαρμογής* το οποίο αποφασίστηκε να λειτουργήσει μέσα στα πλαίσια της Σχολής, χωρίς όμως αυτό πρακτικά να υλοποιηθεί. Είχε ακόμα υπηρετήσει το Θέατρο ως μεταφραστής έργων του Σαιξπηρ (*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* 1928) αλλά και συγγραφέας (*Να ζει το Μεσοίόγγι* 1927). Μετά την αποτυχία του *Θεάτρου Εφαρμογής* αποκλειώνει νέους ηθοποιούς και ετοιμάζει θεατρικό σχήμα, με το οποίο αναλαμβάνει να παρουσιάσει τον *Κύκλωπα*, έργο που είχε αναγγείλει ως εναρκτήριο το *Θέατρο Εφαρμογής*. Αξιο-

ποιεί ένα περιφερειακό θεατρικό χώρο που υπήρχε στο Παγκράτι· στο χώρο αυτό είχε κάνει την εμφάνισή του ο «Καλλιτεχνικός Θίασος οι Νέοι» το 1924, με τον οποίο συνεργάστηκαν ο Κώστας Μουσούρης και ο Δημήτρης Μιτόγρης και δημιούργηε το *Λαϊκό Θέατρο Αθηνών*. Εναρκτήριο έργο του, το σατιρικό δράμα *Ο Κέκλιπας* του Ευριπίδη στις 2 Ιουλίου 1930, σε μετάφραση Αλέξανδρου Πάλλη με τον Μάνο Κατράκη στο ρόλο του Οδυσσέα και τον ίδιο το σκηνοθέτη κορυφαίο του χορού.

Στην παράσταση αυτή επιχειρεί να υλοποιήσει την έννοια της *λαϊκότητας*, την ανάδειξη δηλαδή της αξίας του λαού και του πολιτισμού του, που την εποχή αυτή βρισκόταν στο επίκεντρο των ευρύτερων ιδεολογικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων των ανθρώπων του Θεάτρου.

Βασισμένοι σε λαογραφικά δεδομένα, τα οποία προσπαθεί να συνδυάσει με μια σύγχρονη ανάγνωση του αρχαίου δράματος (κατεξοχήν της κωμωδίας), παρουσιάζει τον ομώνυμο ήρωα του έργου με μορφή *Δράκου των λαϊκών παραμυθιών*, ενώ το χορό των σατύρων ως *καλικάντζαρους*, όντα επίσης γνωστά από τις λαϊκές δοξασίες.

Μία από τις βασικές προθέσεις του Ρώτα απόλυτα άλωστε συμβατή με την ιδεολογία, τους στόχους αλλά και τον ίδιο τον τίτλο της θεατρικής του σκηνης, ήταν να ανατιύξει ένα άλλο τρόπο λειτουργίας του Θεάτρου, στηριζόμενη όχι σ' αυτές της παραδοσιακής εργοδοσίας (θεατρώνης/εργοδότης-ηθοποιός/εργαζόμενοι), αλλά της συνεργατικότητας ανάμεσα σε όλα τα μέλη του θιάσου. Οι ηθοποιοί, φορώντας φόρμες τοιχοκολλούσαν το πρόγραμμα της παράστασης, ενώ πριν από την έναρξή της (όπως σε μορφή πραγματικού λαϊκού Θεάτρου) ο ίδιος ο Ρώτας προλόγιζε το έργο και ανέλυε με αιτά λόγια την υιόθεσή του στο κοινό.

Στο σύντομο χρονικό διάστημα της λειτουργίας του, το *Λαϊκό Θέατρο* παρουσίασε έργα των Σαίξπηρ, Μολιέρου, Ίψεν, Γκόγκολ, αλλά και ελληνικά έργα των Αγγ. Σιμηριώτη (*Οι γάμοι του Ρωμανού*), Γ. Σιδέρη (*Στη μέση του δρόμου*) και Β. Ρώτα (*Ο σέξτιγος τρεί, αίνεται, Ισαμπούλ*), προσπαθώντας αισθητικά να «επεράσουν τον νατουραλισμό» χωρίς όμως ιδιαίτερη επιτυχία, αφού τα προσόντα και η δυναμική του θιάσου ήταν κατώτερη από τις ψυδόδοξες προθέσεις του ιδρυτή του (Λυγίζος, 21980, Β' σ. 425).

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 10/Κεφάλαιο 1

- Υπάρχει μια «σχολή» στη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος κι αν ναι πώς δημιουργείται και από τι χαρακτηρίζεται;
- Αναφέρετε δυο θεατρικές σκηνές με τον ίδιο τίτλο αλλά διαφορετικούς ιδρυτές και διαφορετική βαρύτητα στην εξέλιξη της σκηνοθεσίας.
- Τι σημαίνει «Δελφική Ιδέα» και ποιος ο ρόλος της στην ανάπτυξη της σκηνοθεσίας αρχαίου δράματος;
- Ποια συμβολή του Κ. Χρηστομάνου στην ανάδειξη της σκηνοθεσίας;
- Ποια γεγονότα σχετίζονται με την παρουσία του Θωμά Οικονόμου και τις παραστάσεις του στο «Βασιλικό Θέατρο»;



Σύνοψη

Στο κεφάλαιο που προηγήθηκε επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε επιγραμματικά την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα που διαμορφώθηκε στην Ελλάδα στην περίοδο 1880-1930, ώστε να κατανοηθεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η θεατρική κίνηση και δημιουργία, αλλά και οι παράγοντες που τις καθόρισαν.

Σχολιάσαμε τα επιμέρους κυρίαρχα θεατρικά είδη (επιθεώρηση, θέατρο ιδεών, κωμειδύλλιο κ.ά.), επισημάναμε τα βασικά χαρακτηριστικά, τις ομοιότητες και διαφορές τους από άλλα, δώσαμε τους συσχετισμούς τους με μορφές και είδη που προηγήθηκαν στο ελληνικό και ευρωπαϊκό θέατρο και εντοπίσαμε τις επιδράσεις και αντιστοιχίες τους. Τέλος, παρουσιάσαμε την εμφάνιση του σκηνοθέτη και της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα και σχολιάσαμε την προσφορά μορφών όπως οι Κ. Χρηστομάνος, Φ. Πολίτης, Σπ. Μελάς κ.ά., ενώ καταγράψαμε και το ρόλο που διαδραμάτισαν θεατρικές σκηνές όπως η *Νέα Σκηνή*, το *Βασιλικό Θέατρο*, η *Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου* κ.ά. στην πορεία της σκηνοθεσίας στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Απαντήσεις σε Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 1

1. Λέγοντας «Θέατρο /δεών» δεν εννοούμε οπλά και μόνο το δραματικό κείμενο που πραγματεύεται κάποιες ιδέες και αξίες με κοθολική ισχύ και αναφορά, γιατί σε παρόμοια περίπτωση δύσκολο θα βρεθούν στην παγκόσμια δραματική παραγωγή έργα που δεν έχουν υψηλές αξίες και μηνύματα. Ο όρος έχει ένα σαφές περιεχόμενο και σημαίνει το θεατρικό εκείνο έργο διότι του οποίου ο συγγραφέας στοχεύει να πορουσιώσει την ιδεολογία του, να υποστηρίξει τις απόψεις του και να προβάλλει ένα τρόπο αντιμετώπισης και ερμηνείας του κόσμου. Κατά συνέπεια, στόχος του είναι περισσότερο η «πειθώ» παρά η «αισθητική απόλαυση» του θεατή, γεγονός που καθιστά τη συγκεκριμένη κατηγορία θεάτρου σχεδόν συνώνυμη της σύγχρονης ορολογίας «έργο με θέση». Σ' αυτό, ο ήρωας αγωνίζεται σταθερά για την πραγμάτωση κάποιων αξιών, αποτελώντας αντιπροσωπευτικό «τύπο», αμετακίνητο στο ιδανικό του για ολόγους ιδεολογικούς, οδηγούμενος στο όκρο.

Οι έλληνες συγγραφείς στις αρχές του 20ού α. (Μελάς, Ταγκόπουλος, Χορν, Καμπύσης) παρουσιάζουν τέτοιους αντιπροσωπευτικούς τύπους. Στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (μετά το δεύτερο μισό του ίδιου αιώνα) αν και (τουλάχιστον σε κάποιες περιόδους), οι ήρωες διαθέτουν αγωνιστικότητα και υποστηρίζουν μια ιδεολογία, όμως οι συγγραφείς δεν έχουν στόχο να «πειθουν» το θεατή, αλλά να τον «συγκινήσουν». Το έργο, επομένως, είναι καλλιτεχνικά δημιουργήματα κρινόμενα με αισθητικά κριτήρια, χωρίς βέβαια ο κοινωνικός προβληματισμός να απουσιάζει ή να περιθωριοποιείται (Κομπανέλης, Μάτσεις, Αναγνωστάκη, Ζεγγός, Σκούρτης).

2. Η γυναικεία χειραφέτηση, η κοινωνική υποκρισία και διοφθορά, η κρίση των παραδοσιακών αξιών και η προϊούσα είσοδος στην Ελλάδα των νέων σοσιαλιστικών ιδεών, η επίδραση των ψυχολογικών παραγόντων στη διαμόρφωση της κοινωνικής συμπεριφοράς των στόκων, αποτελούν τους κοινούς τόπους στο έργο των συγγραφέων του είδους. Οι ιδέες αυτές και ιδιαίτερες χαρακτηρισίζονται για το κοινωνικό τους περιεχόμενο, προβάλλονται έντονο σύμφωνο άλλωστε με τα ευρωπαϊκά πρότυπα των Ίψεν, Χάρυπμαν και Σούντερμαν, το έργο των οποίων μετακλύονται και παίζονται στις αθηναϊκές σκηνές της εποχής.

3. Το κοινωνικό δράμα αναπτύσσεται στον κλειστό χώρο του αστικού περιβάλλοντος και δίνει έμφαση στις συγκρούσεις, όπως αυτές εμφανίζονται στον οικογενειακό μικρόκοσμο και στον ευρύτερο κοινωνικό περίγυρο. Η προσπάθεια της γυναίκας για χειραφέτηση, η αντιπαράθεση του παρόντος στο παρελθόν, οι ταξικές διεκδικήσεις των εργαζομένων, οποδιδόμενες όμως με τρόπο τελικά συμφιλωτικό ή τουλάχιστον μη ανατρεπτικό, όπως κάνει ο Ν. Κοζάντζακης με το *Ξημερώνει*, ο Δ. Ταγκόπουλος με τις *Αλυσίδες*, η Καθ. Παρρέν με τη *Νέα γυναίκα*, ο Σπ. Μελός με *Το άσπρο και το μαύρο*.

Το προλεταριακό δράμα αναπτύσσεται στο χώρο της δουλειάς (εργοστάσιο) ή διαβίωσης των προλετάρων (φτωχογειονιά, φτωχικό δωμάτιο), προχωρεί όμως ακόμα πε-

ρασσότερο και προβάλλει αξίες και ζητούμενα του πρώιμου μορξισμού και του αυτοπικτού σοσιαλισμού. Με μια νατουραλιστική, συνήθως, αισθητική, προβαίνει σε έντονη κριτική του κοινωνικού συστήματος, που φτάνει μέχρι την πλήρη ανατροπή του, σε έργα όπως *Ο Μήταυρος* του Ρ. Γκόλφη, *Για το ψωμί* του Τ. Πίτσο, «*Η λίμνη που φουσκώνει*» του Ζ. Μακρή, *Η κόκκινη πρωτομαγιά* του Γ. Σημηριώτη.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 2

1. Η σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα είναι το υπόβαθρο των έργων που ανήκουν στο μελόδραμα. Οι διαπροσωπικές σχέσεις των ατόμων, η οδικία και ανισότητα του συστήματος, η καταπίεση των φτωχών από τους πλούσιους, οι κοινωνικές αντιπαροθέσεις και η αδυναμία των απροστέυτων ηρώων/ηρωίδων να αντιδράσουν αποτελούν το πεδίο αναφοράς τους.

2. Στο προλεταριακό/εργατικό δρόμο το ενδιαφέρον εστιάζεται στις δραματικές συγκρούσεις και στο αίτια που τις προκαλούν. Η οπτική του συγγραφέα είναι να κατοδείξει την εκμετάλλευση των εργαζομένων από τους εργοδότες, να υποστηρίξει μια ιδεολογία (μορξισμός, σοσιαλισμός). Αντίθετο, στο εργατικό, κοινωνικό μελόδραμα το θέμα αντλείται ενδεχομένως από το χώρο της εργατικής τάξης, όμως το ενδιαφέρον εστιάζεται στην πρόκληση συγκίνησης και στη συναισθηματική τούτιση του θεατή με τον ήρωα και όχι στην ανάδειξη κάποιων «θέσεων» που αυτές εκπροσωπεί.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 3

1. Το ιστορικό δράμα είναι έργο που στηρίζεται σε ιστορικό θέμα, πραγματεύεται ένα γεγονός ή αφορά τη δράση κάποιου προσώπου που έπαιξε ρόλο στη διαμόρφωση της ιστορικής πορείας ενός λαού ή έθνους. Η βαρύτητα δίνεται στα γεγονότα και στη συμμετοχή του ήρωα, η προσωπικότητα και η δράση του οποίου φωτίζονται. Αντίθετο, το πατριωτικό μελόδραμα είναι έργο με όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του είδους «μελόδραμα»: αιτή υπόθεση, τυποποίηση ηρώων, σχηματισμοί δράσης και συμπεριφοράς, αντιπαρόθεση «όσπρου-μοιρού», έντονος συναισθηματισμός, συγκινησιακή φόρτιση, προσπόθεση συμπόθειας του θεατή προς τον ήρωα.

Στην πρώτη κατηγορία (για την εποχή στην οποία αναφερόμαστε) ανήκουν έργα όπως *Καποδίστριας και Μαυρομαχαλάι* του Σπ. Ποταμιάνου, *Κατοχή* του Γερ Βώκου, *Μικρόφορος Φωκάς* του Αρ. Πραβελέγγιου, *Έως τότε* του Ν. Κοζαντζάκη, ενώ στη δεύτερη *Βούλγαροι και Μακεδόνες* του Αγ. Τανάγρα, *Ο Λύκος της Μακεδονίας* του Γ. Ασπρέα, *Εθνική Τριανδρία* του Δημ. Πίπη, *Η ψυχή του στρατιώτη* του Σπ. Περεσιόδη.

2. Το θέμα του πατριωτικού μελοδράματος αντλούνται από τους Βαλκανικούς πολέμους, από τη μορφή του Ελ Βενιζέλου, από τον ελληνοβουλγαρικό πόλεμο, από την εθνική ανάταση που επικρατούσε την περίοδο πριν και κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών και

του Α' Παγκόσμιου Πολέμου. Μέσο σ' αυτό ιστορικό πλαίσιο, αναπτύσσεται μια υπόθεση αγάπης και μίσους, αυτοθυσίας και εκδίκησης, που ξεπερνά το αντικειμενικά γεγονός. Το οποίο χρονομοριοποιείται ως «καμβάς» για να αναπτυχθεί η υπόθεση.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 4

1. Το *γιαφύρι της Άρτας* (1905) του Ηλ. Βουτιεριδίδη, το *σνεχτίμητο* (1906) του Π. Χορν και *Ο Πρωτομάστορας* (ή *Η Θυσία*) (1909) του Ν. Κάζαντζάκη.

2. Το κίνημα της Λαογραφίας και ο ρόλος του Ν. Πολίτη υπήρξαν καθοριστικοί παράγοντες στην ανάπτυξη αυτής της τάσης στη θεατρική γραφή. Η προσπάθεια αντίκρουσης των ανθελληνικών απόψεων του Φαλμερόιερ έδωσε ώθηση στην αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας και συνοχής του ελληνισμού μέσω από τους θρύλους, το έθιμο και το λαϊκό πολιτισμό γενικότερα. Η τάση αυτή, που οδήγησε άλλωστε στην ανάπτυξη της ηθογραφίας στη Λογοτεχνία και το Θέατρο, κάνει αισθητή την παρουσία της και σε άλλες μορφές και είδη δράματος, όπως κατεχοχόν το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο.

3. Ο *Βουρκόλακας* του Αργ. Εφταλότη (1895).

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 5

1. *Η τύχη της Μαρσούλας* του Δημ. Κορομηλά, *Ο μπαρμπα Λινάρδος* του Δημ. Κόκκου, *Η νύφη της Κούλουρης* του Ευ. Παντόπουλου, *Ο Γενικός Γραμματέας* του Ηλ. Καπετανάκη.

2. *Η πέτρα του σκανδάλου* του Δημ. Κορομηλά.

3. Η αστικοποίηση της Αθήνας και η αντίδραση του κοινού στις βορύγδουιες και μεγάλοστομες τραγωδίες του καθαρευουσιανισμού και του μεγαλοϊδεσπισμού, το ηθογραφικό και λογοτεχνικό κίνημα του '80, η μονόπροκτη κωμωδία με τους χαρακτηριστικούς τύπους από την εποχή και την ιδιωτική τους γλώσσα, το πρότυπο της ορμηνικής οπερέτας και ιδιαίτερα το έργο *«Μελετιτζή χορ-χορ αγάς»* και η γενικότερη ευρωπαϊκή στρέψη της ελληνικής κοινωνίας, το γαλλικό μουσικό θεατρικό είδος *«vaudeville»* και η παράσταση του έργου *«Μυλωνάδες»* από το θίσο Π. Σούτσα το 1870 και κυρίως (αργότερα) από το θίσο *«Μένανδρος»* το 1888 με τον Ευάγγελο Παντόπουλο.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 6

1. Το δραματικό ειδύλλιο αποτελεί προέκταση του ποιμενικού δράματος, που συναντάται στην Ευρώπη στην περίοδο της όψιμης Αναγέννησης και του Μπαρόκ με συγγραφείς όπως οι Sannazaro (*Αρκαδία*), G.B. Guarini (*Pastor Fido*) T. Tasso (*Aminta*) L. Grotto (*la Callisto*), ενώ το είδος κάνει την παρουσία του και στο Κρητικό Θέατρο με την *Πανώρα* του Γ. Χοριδάτη.

2. Το δραματικό ειδύλλιο έχει ως δραματικό και σηνικό χάρη δρόσης την ύπαιθρο, αναφερόμενο στη ζωή και στις συνήθειες των ανθρώπων της ελληνικής επαρχίας, ενώ η δρόση του κωμειδύλλιου αναπτύσσεται σε αστικοποιημένο περιβάλλον. Αισθητικά χαρακτηρίζεται από έντονες επιδράσεις του παρηκμοσμένου γαλλικού ρομαντισμού, ενώ το κωμειδύλλιο κινείται εντελώς μέσα σε ρεαλιστικά πλαίσια. Το δραματικό ειδύλλιο είναι έμμετρο, στηριζόμενο σε νόθο δεκαπεντασύλλαβο, ενώ το κωμειδύλλιο είναι σε πεζό λόγο. Τα τραγούδια του δραματικού ειδύλλιου είναι ρεαλιστικά ενταγμένα στη δρόση, ενώ αυτά σπανίως συμβαίνει στο κωμειδύλλιο, όπου τα πρόσωπα τραγουδούν σε μονωδίες, διωδίες, ως συνέχεια του μονολόγου ή των διαλόγων τους. Αναδεικνύει τις αξίες του αγροτο-κτηνοτροφικού κόσμου που ανήκουν πια ιδεολογικά στο παρελθόν, ενώ το κωμειδύλλιο αναφέρεται στο ιστορικό παρόν της αστικής ανάπτυξης.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 7

1. Οι παράγοντες είναι ιστορικοί-κοινωνικοί και θεατρικοί-καλλιτεχνικοί. Ανάμεσα στους πρώτους συγκαταλέγεται η προϊούσα αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας και η στροφή της προς την Ευρώπη. Η γαλλική «*gênée*» εκφράζει το πνεύμα της «*βαλ'ε έρωσμε*», με τη μουσική, το χορό και τη διασκέδαση, που τόσο έχει ανάγκη και ο Αθηναίος αστός του τέλους του 19ου αι. Παράλληλα, η πολιτική σάτιρα και η κοινωνική κριτική, με την οποία οι θεατές ήταν εξοικειωμένοι από την προγενέστερη μονόπροκτη κωμωδία, αλλά και τα σατιρικά ημερολόγια έπαιξαν σημαντικό ρόλο. Τέλος, η ευρωπαϊκή μουσική, που την εποχή αυτή αρχίζει να καθιερώνεται με μουσικούς όπως οι Ναπ. Λαμπτελέ, Σπ. Ξύνδος, Σπ. Σαμάρας, Λουδ. Σπινέλης, ελκύει τους θεατές που αναζητούν νέα ευρωπαϊκή ταυτότητα.

2. *Παναθήναια, Κινηματογράφος, Πανόραμα, Παπαγάλος* κ.ά.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 8

1. Βασικοί κωμωδιογράφοι της περιόδου του μεσοπολέμου (1922-1930) είναι ο Τ. Μωραΐτης (*Επιστροφή των θεών* 1923, *Δακτυλογράφος ζητεί θέσιν* 1925, *Ο άρχοντας του κόσμου* 1928) και ο Θ. Συναδινός (*Ξαύφταις* (1923), *Πίνες* 1925, *Κοσμική κήλησις* 1926). Είναι ακόμα ο Π. Χορν με τον *Σέντζα* (1925), την *Ψυροκώσταινα* (1927) και τις *Σιγναπασιάδες* (1929).

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 9

1. Γνωρίσματά της η περιγραφική, φορμαλιστική απεικόνιση του εξωτερικού περιβάλλοντος, χωρίς εμπόθυνησ ούτε διάθεση κοινωνικής κριτικής. Η απεικόνιση ηθών, εθίμων, νοστροπίας και συμπεριφοράς των ανθρώπων της επαρχίας ή του περιορισμένου περιππωσακού αστικού περιβάλλοντος. Σ' αντίθεση προς αυτή, το κοινωνικό δράμα μπορεί να

στηρίζεται στο «πλήθυσ», αλλά δεν περιορίζεται στο «εθνικό χρώμα». Αντίθετα, προχωρεί στην ουσία των καταστάσεων, εμβραβώνει κι αιτιολογεί τις συγκρούσεις, οι οποίες αφηλούνται σε κοινωνικούς παράγοντες, σκεύει κριτική.

2. Το *Φιντανάκι*, *Οι γετόνισσες* και *Το μελετεμάκι* του Π. Χαρν, *Το μπουρνί* και *Τα αρραβωνίσματα* του Δ. Μπόγρη.

3. Ο ηθογραφισμός στο ελληνικό θέατρο κάνει την εμφάνισή του κατεξοχήν με το *δραματικό ειδύλλιο* και το *κωμειδύλλιο* στο τέλος του 19ου αιώνα, αντιστοιχώντας στη στράφι που δίνεται για μελέτη του λαϊκού πολιτισμού από το κίνημα της Λοογραφίας.

Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 10

1. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι στην περίοδο με την οποία ασχολούμαστε (1880-1930), πράγματι, υπάρχει μια αμοιγενής άποψη ερμηνείας του αρχαίου δράματος, που ξεκινά από το Φ. Πολίτη, εξελίσσεται με το Δ. Ροντήρη και παγκώνεται στη συνέχεια μεταπολεμικά από τον Αλ. Μινωτή και το «Εθνικό» Θέατρο.

Η άποψη αυτή ξεκινά από τη Γερμανία και έχει οφειλή τις σκηνοθεσίες του Μοξ Ράινχορντ, που επηρέασαν το Φ. Πολίτη αλλά και το Δ. Ροντήρη, οι οποίοι μετέφεραν στην Ελλάδα το πνεύμα εκείνου, προσορμίζοντας το βέβαια στην ελληνική πραγματικότητα. Η άποψη αυτή χαρακτηρίζεται από τον τρόπο εκφοράς του λόγου και την κίνηση των ηθοποιών, την ενεργό πορεία και τον ουσιαστικό ρόλο που διοργανώνει ο χορός, την κλασικισμό αισθητική στη σκηνογραφία και το κοστούμιο των Κλ. Κλώνη και Αντ. Φωκά (Εξείρεση αποτελεί ο Β. Ρώτας).

2. Το «Θέατρο Τέχνης» του Σπ. Μελό (1925) και το ίδιο αργότερα του Κ. Κουν (1942).

3. Είναι η ορομιακή σύλληψη ανανέωσης του αρχαιοελληνικού πολιτισμού στους Δελφούς από το ζεύγος του Άγ. Σκελιονού και της Εύας Πάλμπερ-Σικελιανού. Το θέατρο έχει περίοπτη θέση ανάμεσα στις πολλές καλλιτεχνικές και αθλητικές εκδηλώσεις. Η παράσταση *Προμηθέας Δεσμώτης* (1927) με τη σκηνική διδασκαλία της Εύας Πάλμπερ, το κοστούμιο που ύψωναν οι νεαρές κατέλες της Αράχωβας, η βυζοντινίζουσα μουσική του Κ. Ψόχου, ο «όδων χορός», αποτέλεσαν στοιχεία που καθόρισαν τη μετέπειτα σκηνοθεσία αρχαίου δράματος.

4. Ο Κ. Χρηστομάνος είχε γνωρίσει από κοντά την έννοια της σκηνοθεσίας και το ρόλο που παίζει ο σκηνοθέτης, για την απόδοση του δραματικού κειμένου μπροστά στους θεατές πολύ πριν έρθει στην Ελλάδα. Επιμένει, λοιπόν, στην εκπαίδευση και προετοιμασία των ηθοποιών για να αποδώσουν το ρόλο τους, ενώ φροντίζει επίσης με κάθε λεπτομέρεια το σκηνικό θέαμα (σκηνικό-κοστούμια). Είναι ο πρώτος που ξεπερνά τη φιλολογική προσέγγιση στο αρχαίο δράμα και το αντιμετωπίζει ως σύνθετο καλλιτεχνικό προϊόν που ολοκληρώνεται μόνο με τη σκηνική ερμηνεία του.

5. Τα «Ορεστειάκ», η μετάφραση της «Ορέστειας» του Αισχύλου στη δημοτική, από το Γ. Σωτηριάδη και η παράστασή της στο Βασιλικό Θέατρο το Νοέμβριο 1903. Ο καθηγητής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και Πρόεδρος της Εταιρίας υπέρ της Διδασκαλίας του Αρχαίου Δράματος Γεώργιος Μιστριώτης φανατίζει τους φοιτητές του, οι οποίοι προκαλούν διαδήλωση, που οδηγείται σε αιματηρά επεισόδια.

Απαντήσεις σε Δραστηριότητες

Δραστηριότητα 1

Το ιστορικό δρόμο ανοιπύσσεται στο χρόνο ο μετά την ελληνική επανάσταση και τη δημιουργία ανεξόρτητου ελληνικού κράτους. Με έντονο ρομαντική διάθεση, οι συγγραφείς της εποχής αναπαριστάνουν στη σκηνή ηρωικές ενέργειες και δράσεις προσώπων, που με την παρουσία τους συντέλεσαν στην απελευθέρωση της Ελλάδος, σε έργο όπως *Μάρτυρες του Αρκαδίου* του Τιμ. Αμπελό, *Γεώργιος Καρραϊσκάκης και Ρήγας ο Θεσσαλός* του Ι. Ζαμπέλιου, *Άλωσις των Ψαρών* του Θ. Αλκαίου. Παρόμοια θέματα επανέρχονται στο προσκήνιο κατότη διάρκεια του 20ου αιώνα με έργο όπως *Ρήγας ο Βελεστινλής και Κολοκοτρώνης ή Ημίλα του Δράμαλη* του Β. Ρώτα, *Παπαφλέσσας* του Σπ. Μελά, *Αμαλία και Μαντώ Μαυρογένους* του Γ. Ρούσου, *Καρραϊσκάκης* του Δ. Φωτιάδη.

Δραστηριότητα 2

Η συσσώρευση αγροτικού πληθυσμού στην πρωτεύουσα στις τελευταίες δύο δεκαετίες του 19ου αιώνα, που οδήγησε στον πολλαπλασιασμό του πληθυσμού της, δημιούργησε νέες κοινωνικές ομάδες, οι οποίες έχουν ανάγκη από ψυχαγωγία και διασκέδαση. Καθώς η εμπειρία τους από τα θέατρα είναι σχεδόν ανύπαρκτη στρέφονται στο εύκολο θέαμα του καρνακίου και του «καφέ σμάν», που την εποχή αυτή μεσουροαίν στην Αθήνα. Το *δραματικό ειδύλλιο*, με την σκηνική απόδοση «οικείων» καταστάσεων (ζωή στο σπίτι-βρα, ήθη και έθιμα, λαϊκός πολιτισμός) και την ωραιοποιημένη απόδοση του χώρου και χρόνου που ανήκουν πιο στο παρελθόν, συγκνεί ιδιαίτερα το κοινό. Αυτό γίνεται ακόμα περισσότερο για τον παροικιακό ελληνισμό που στο έργο του εδους βλέπει να ζωντανεία η «πατρίδα», γι' αυτό και το δέχεται με ανακρίφηση. (Δεν είναι τυχαίο ότι ο «Αγαστηκός της Βοσκαπούλας» με το θίσο του Δ. Κορομηλό κάνει πρεμιέρα στην Κωνσταντινούπολη το 1891). Η ταχύτατη όμως οστικοποίηση της κυρίως και η ανάπτυξη νέων ειδών μαζικοί θεάματος (επιθεώρηση) στρέφει το κοινό σε άλλες μορφές θεατρικής έκφρασης.

Δραστηριότητα 3

Τόσο το κωμειδίλλιο όσο και η επιθεώρηση, αλλά παλι περισσότερο το κοινωνικά/αστικό δράμα, έχουν κοινό θέμα τον εξοτισμό της νεοελληνικής κοινωνίας και τον ευρωπαϊκό της προσανατολισμό, που έρχεται συχνά σε αντιπαράθεση προς το γηγενές, τους τύπους της ελληνικής επαρχίας και τα ήθη και έθιμα του ελληνικού λαού. Αυτό το μοτίβο συναντάται ποικιλότροπο στο θέατρο της εποχής και οποτελεί τον κομβό πόνω στον οποίο αναπύσσεται τόσο το δρόμο όσο και η κωμωδία, γιατί ακριβώς αυτό το οίτημο για εξευρωπαϊσμούτης ελληνικής κοινωνίας ήταν το βασικό ζητούμενο της επαχής.

Δραστηριότητα 4

Η κρητική κωμωδία, εκτός από τον *Κατζαύρμπο* του Γ. Χορτάτση, περιλαμβάνει ακόμα το *Στόθη* (αγνώστου) και το *Φουρτουνάτο* του Μ. Α. Φόσκολου, ενώ η επτανησιακή κωμωδία αντιπροσωπεύεται με την *Κωμωδία των ψευτογιστρών* του Σ. Ρούσμελη και τον *Χάση* του Δ. Γουζέλη. Η κρητική κωμωδία προέρχεται κυρίως από τη λόγια ιταλική κωμωδία (*commedia erudita*), ενώ η επτανησιακή από την *commedia dell'arte*, με έντονο σατιρικό περιεχόμενο.

Στο 19ο αι. η κωμωδία ξεκινά από την περίοδο του Διαφωτισμού, με τα *Κορακιστικά* του Ι. Ρ. Νεροπούλου (διαλεκταλογική κωμωδία) και συνεχίζει με το Δ. Βυζάντιο (*Βαβυλωνία*, *Γυναικοκρατία*) και το Μ. Χουρμούζη (*Ο υπάλληλος*, *Ο τυχοδιώκτης*, *Ο χαρτοπαίκτης*). Άλλοι αιγυργραφείς και έργα είναι οι: Α. Ρίζος-Ραγκαβής (*Του κουτρεύλη ο γάμος*), Α. Σούτσος (*Ο άσωτος*), Δ. Μισιτζής (*Ο φίλας*), 'Αγ. Βλάχος (*Η κόρη του παντοπώλου*), Μπ. Αννινός (*Ζητείται υπηρέτης*), Ηλ. Καπειανάκης (*Η Βεγγέρα*), Σ. Καρύδης (*Η κοινωνία των Αθηνών*). Τα έργα της εποχής (19ος αι.) χαρακτηρίζονται από άμεσες ή έμμεσες επιδράσεις του Μολιέρου, έχουν κοινωνικό περιεχόμενο, είναι γραμμένα σε απλή γλώσσα με ιδιωματικά, κάποτε, στοιχεία και ανταποκρίνονται στις προσδοκίες των θεατών. Από αυτές προέκυψαν, στη συνέχεια, το κωμειδύλλιο και η επιθεώρηση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΝΔΡΕΑΣΗΣ Α. (1933), *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*, εκδ. Δ. Τζάκα-Στ. Δελαγραμμάτικα, Αθήνα
- ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ Γ. (1994), *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα
- ΒΑΛΕΤΑΣ Γ. (1981), *Ηγεγιά τον '80, Ο ελληνικός ναυτοκρατορισμός και οι αρχές της ηθογραφίας*, Αθήνα
- ΒΑΦΕΙΑΔΗ Έφη (1996), «Παντελής Χορν και Μαρίκα Κοτοπούλη. Ρόλοι για μια μεγάλη θεατρίνα» στο *Πρακτικά Συμποσίου «Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη», Αύγουστος 1994*, σ. 57-66, ΚΝΕ·ΕΙΕ, Αθήνα
- ΒΑΦΕΙΑΔΗ Έφη (1993-1999), *Παντελή Χορν «Τα θεατρικά»*, τ. Α·Ε', Ίδρυμα Γουλιανδρή - Χορν, Αθήνα
- ΒΕΡΓΟΠΟΥΛΟΣ Κ. (1975), *Το αγροτικό ζήτημα στην Ελλάδα. Το πρόβλημα της κοινωνικής ενσωμάτωσης της γεωργίας*, Εξάντας, Αθήνα
- ΒΕΡΓΟΠΟΥΛΟΣ Κ. (1978), *Εθνικισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*, Εξάντας, Αθήνα
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ Γ. (1982), *Ο Jakob Philipp Falmerayer και η γένεση του ελληνικού ιστορισμού*, Μνήμων, σειρά «Θεωρία και μελέτες ιστορίας» αρ. 5, Αθήνα
- ΒΕΡΕΜΗΣ Θαν. (1977), *Οι επιμβάσεις του στρατού στην ελληνική πολιτική 1916-1936*, Εξάντας, Αθήνα
- ΓΑΥΤΖΟΥΡΗΣ Α. (1998), «Δελφινικές Γιορτές (1927-1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον Προμηθέα Δεσμώτη και στις Ικέτιδες του Λισχύλου», *Τα Ιστορικά* 28-29:151-159, 147-170
- ΓΑΥΤΖΟΥΡΗΣ Α. (1996), «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η "Ελευθέρα Σκηνή"» στα *Πρακτικά Συμποσίου «Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη», Ερμούπολη, Αύγουστος 1994*, 89-115, ΚΝΕ·ΕΙΕ, Αθήνα
- ΓΑΥΤΖΟΥΡΗΣ Α. (2001), *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- ΓΟΥΝΕΛΑΣ Χ.Δ. (1984), *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (1984), *Το Θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Ε.Ε.Φ.Σ.Π.1., αρ.20, Γιάννενα
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (1987), «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)» στο *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία*, Κουλτούρα, Αθήνα, 116-129
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. [επιμ.] (1992^α), *Γιάννη Καμπύση «Οι Κούρδοι» «Το δαχτυλίδι της μάνας»*, Δωδώνη, σειρά «Νεοελληνική θεατρική βιβλιοθήκη», Αθήνα
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. [επιμ.] (1992^β), *Δημητρίον Ταγκόπουλον «Οι αλκίαιδες»*, Δωδώνη, σειρά «Νεοελληνική θεατρική βιβλιοθήκη», Αθήνα
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (2001), «Μελόδραμα και μελοδραματισμός ως ερμηνευτικά σχήματα για μια νέα προσέγγιση στο ελληνικό θέατρο του 20ου αιώνα» στο Σ.

- Παπαλιθής-Αν. Νικολοπούλου (2001), *Μελόδραμα. Ειδόλογοι και Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press», 263-309, Θεσσαλονίκη
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (2002), *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τομ. Α΄-Β΄, Εξάντας, Αθήνα
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (2004), «Ο αρχαϊσμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από την ουτοπία στη φυγή» στο: *Διαδρομές στη Θεατρική Ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα, 57-73
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (2006), «Το χρονικό του άχρονου σε χρόνο παρελθόντα. Η "διαλεκτική" της ουτοπίας» στο: Μενεγάκη Μ. (2006) [επιμ.] *Ουτοπικές θεωρίες και κοινωνικά κινήματα στην Ευρώπη, από τον 18^ο ως τον 20^ο αιώνα*, εκδ. Φιλίππου, 118-127, Αθήνα
- ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ Ε.Α. (1989), «Μαρίκα Κοτοπούλη. Εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της 1887-1912», *Μνήμων* 12: 43-66
- ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ Ε.Α. (21992), «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα» στο Γ. Μαυρογορδάτος-Χρ. Χατζηιωσήφ, *Βενζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, σ. 287-314, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο
- ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ Ε.Α. (1994), «Βεντεπισμός ή "έργα με θέση": Η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα» στα *Πρακτικά Συμποσίου «Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων»* (Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά), 219-242, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη
- ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ Ε.Α. (1996), «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης» στα *Πρακτικά Συμποσίου «Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη»*, *Ερμούπολη, Ανθούστος 1994*, 67-88, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα
- ΔΕΡΓΙΑΗΣ Γ. (21977), *Κοινωνικός μετασχηματισμός και στρατιωτική επέμβαση, 1880-1909*, Εξάντας, Αθήνα
- ΔΡΟΜΑΖΟΣ Στ. (1980), *Το καμειδίλλιο*, σειρά «Γνώση και Πολιτισμός» 3, Κέδρος, Αθήνα
- ΕΞΑΡΧΟΣ Θ. (1996-1997), *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τ. II-III, Δωδώνη, Αθήνα
- ΗΛΙΑΔΗΣ Φρ. (1996), *Κοτοπούλη: Βιογραφικό Corpus*, Δωρικός, Αθήνα
- ΘΡΥΛΟΣ Άλκ. (1927), «Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», *Νέα Εστία* 1: 366-368
- ΘΡΥΛΟΣ Άλκ. (1937), «Κ. Χρηστομάνος (1867-1911)», *Νέα Εστία* 21: 686-692, 746-751
- ΙΜΒΡΙΩΤΗΣ Γ. (1959), «Η κοινωνική σημασία της ιδεολογίας του δημοτισμού» στο [συν.] *Probleme der Neugriechischen Literatur*, τ.1, Akademie Verlag, Βερολίνο
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ Στέφαν (1939), «Λαογραφία και δημοτισμός», *Νέα Εστία* 26: 1486-1488
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ-ΝΕΣΤΟΡΟΣ Άλ. (1978), *Θεωρία της ελληνικής λογογραφίας*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας [Σχολή Μωραΐτη], αρ.6, Αθήνα
- ΛΥΠΙΖΟΣ Μ. (21980), *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τομ. Α-Β, Δωδώνη, Αθήνα

- ΜΑΡΑΚΑ Α. (2000), *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση, 1894-1926*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- ΜΑΡΑΚΑ Α. (2000*), «Η ισπανική επιθεώρηση "Γκραν Βία" στην Αθηναϊκή Σκηνή (1894)», *Παράβασις* 3: 167-179
- ΜΑΤΣΑΣ Αρτ. (2^η 1979), *Μεγάλες θεατρικές οικογένειες*, Αθήνα
- ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ-ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ Μυρ. (1964), *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, εκδ. Φέξιη, Αθήνα
- ΜΕΛΑΣ Σπ. (1960), *Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Φέξιη, Αθήνα
- ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ (1991), «Το θέατρο του Γρ. Ξενόπουλου», *Διαβάξω* 265: 37-41
- ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ (1991), «Το αντιζείμενο στο θεατρικό έργο του Γρ. Ξενόπουλου. Το φιλημένο λουλούδι», *Διαβάξω* 265: 64-67
- ΜΟΥΖΕΛΗΣ Ν. (2^η 1978), *Νεοελληνική κοινωνία. Όψεις υπανάπτυξης*, μετ. Τζένη Μαστροράνη, Εξάντας, Αθήνα
- ΜΥΛΩΝΑ Τερ. (1990), «Το Θέατρο Τέχνης και ο Σπύρος Μελάς», *Εκκλιζήμα* 27: 29-36
- ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Μ. (1983), *Το κωμειδύλλιο*, εκδ. Σόκοιης, Αθήνα
- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ν. (1983), *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα
- ΠΕΤΡΑΚΟΥ Κυρ. (2005), *Ο Καξαντζάκης και το θέατρο*, Μύητος, Αθήνα
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β. (1990), «Παράλογη και δράμα. Από το δημοτικό τραγούδι στο θεατρικό έργο», *Λαογραφία* 35: 129-145
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β. (1995), *Κωστή Παλαμά «Τρισεύγενη»*, Ίδρυμα Κ. και Ε. Ουράνη, Αθήνα
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β. (1997), *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β. (1999), *Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- PONTANI F.M. (1952), «Η Τρισεύγενη του Παλαμά», *Ελληνική Δημοσιογραφία* 114: 541-546
- ΡΑΠΑΔΑΚΙ ΕΙ. (1998), *L'Interprétation de l'antiquité en Grèce moderne : le cas de Anghélos et Eve Sikelianos (1900-1952)*, διδακτορική διατριβή, Université Paris I, Παρίσι
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1946), «Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία* 40: 1235-1241
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1948), «Ένας πρωτοπόρος του θεάτρου. Δημήτριος Κορομηλάς», *Νέα Εστία* 44: 844-845
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1950), «Οι Βρικόλακες και ο Ξενόπουλος», *Νέα Εστία* 48: 1380-1382
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1952), «Τίμος Μωραϊτίνης», *Νέα Εστία* 52: 1381-1384
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1953), «Οι πρώτες οπερέτες», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 10: 115-117
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1954), «Ο Φώτος Πολίτης. Άνθρωπος του θεάτρου», *Νέα Εστία* 59: 1682-1701

- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1959), «Τα θεατρικά έργα του Θ. Ν. Συναδινού», *Νέα Εστία* 66: 1516-1517
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1961), «Το θέατρο του Παντελή Χορν», *Νέα Εστία* 70: 1343-1357
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1961), «Η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου. Έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1905)», *Νέα Εστία* 70: 1628-1639
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1966), «Το κωμειδύλλιο», *Νέα Εστία* 79: 167-178
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1970), «Αντώνης Βώτης (1890-1970)», *Νέα Εστία* 87: 194-195
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1975), «Η ελληνική οπερέτα. Με αφορμή το θάνατο της Λαουτάρη», *Θέατρο* 43: 66-81
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1976), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1972*, τ. Α' 1817-1932, Αθήνα
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (1990, 1999, 2000), *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. 1, 11α, 11β, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα
- ΣΠΑΘΗΣ Δ. (2001), «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή» στο: Σ. Πατουλίδης-Αν. Νικολοπούλου (2001) *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press, 165-226, Θεσσαλονίκη.
- ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ (1999), *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. 130 χρόνια από τη γέννησή του* [Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα, 1 Μαρτίου 1977], Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν Αθήνα
- ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ Δ. (2003), *19 φινικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιακώβου Καμπανέλλη. Μεταίχμιο*, Αθήνα
- ΤΣΟΥΚΑΛΑΣ Κ. (1979), *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των παιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)*, μετ. Ι. Πετροπούλου-Κ. Τσουκαλά, Θεμέλιο, Αθήνα
- ΦΙΛΙΑΣ Δ. (2000), «Ο Πρωτομάστορας» στο Κυριακή Πετράκου (επιμ.), *Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη*, σ. 34-41, Διεθνής Εταιρεία Φίλων Νίκου Καζαντζάκη (ελληνικό τμήμα), Αθήνα
- FANN-BOUTENEFF Pat. (1993), «The Bridge Rebuilt: The Myth of the "Masterbuilder" in Folksong and Theatre», *Modern Greek Studies Yearbook* 9:267-279
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ.-ΜΑΡΑΚΑ Α. (1977), *Η αθηναϊκή πεπρωμένη*, τ. Α' -Γ', Ερμής, σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», Αθήνα
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ. (1981), *Το κωμειδύλλιο*, Ερμής, σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», Αθήνα
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ. (1986), *Της Ασιάπδος μούσης ερασταί*, Σπυγή, Αθήνα

ΟΔΗΓΟΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΜΕΛΕΤΗ

Ο ενδιαφερόμενος για προσωπική μελέτη και έρευνα σχετικά με το ελληνικό θέατρο της περιόδου που εξετάσαμε, μπορεί να ανατρέξει στις ακόλουθες μελέτες που παρατίθενται αναλυτικότερη βιβλιογραφία: Γλιτζουρής (2001), Γουνελάς (1984), Γραμματάς (1992^α), Γραμματάς (1992^β), Γραμματάς (2002), Δερτιλής (1977), Παπανδρέου (1983), Πούγνερ (1990), Πούγνερ (1995), Πούγνερ (1997), Χατζηπανταζής (1977), Χατζηπανταζής (1981), Χατζηπανταζής (1986).

Εισαγωγικό σημείωμα

Η ελληνική κινηματογραφία από το 1965 έως σήμερα έχει να επιδείξει μια σειρά από σημαντικούς σκηνοθέτες που με την προσωπική τους προσέγγιση ο καθένας προσφέρουν μια σύνθετη όσο και πολυφωνική εικόνα μιας πλευράς του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού που είναι χαρακτηριστική της πολιτιστικής, κοινωνικής αλλά και οικονομικής κατάστασης που επικρατούσε στην ελληνική πραγματικότητα τη συγκεκριμένη περίοδο. Σε μια εποχή που ο οπτικοακουστικός τομέας έχει γίνει κυρίαρχο δείγμα της καλλιτεχνικής έκφρασης, οι Έλληνες σκηνοθέτες τόσο με τις θεματικές τους αφηγήσεις όσο και με τις εικαστικού επιπέδου αναζητήσεις τους έχουν προσφέρει μια πολύτιμη παρακαταθήκη τινεματικής κληρονομιάς που έχει μάλιστα κερδίσει τη διεθνή αναγνώριση.

Το παρόν κεφάλαιο έρχεται να προσθέσει στον ήδη υπάρχοντα προβληματισμό που αναπτύσσεται στον τόμο για τον Ελληνικό κινηματογράφο του ΕΑΠ μια σειρά από αναλύσεις χαρακτηριστικών ταινιών που αναδεικνύουν την διαχρονική εξέλιξη της πορείας των κυριότερων σκηνοθετών. Ο Μιχάλης Καζανιάνης, ο Νίκος Κούνδουρος, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Παντελής Βούλγαρης, ο Αλέξης Δαμιανός, ο Τάκης Κανελλόπουλος, ο Κώστας Φέρρης, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, ο Κων. Γιάνναρης με τις ταινίες τους προσφέρουν στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου πολύτιμες ψιφίδες που τον καθιστούν μία από τις πλέον ενδιαφέρουσες κινηματογραφίες της Ευρώπης. Η γνωριμία μαζί τους βοηθά στην κατανόηση της ιδιαιτερότητάς του, που είναι η πολυσημία και η πολυμορφία, γεγονός σπάνιο για μία τέχνη που επιτυγχάνει πολλές φορές την καταξίωση μέσα από την ομοιομορφία, η οποία της εξασφαλίζει παράλληλα και εμπορική επιτυχία. Εδώ, χωρίς ισχυρή πολιτιστική βιομηχανία και μακροχρόνιο σχεδιασμό, με ελλείψεις το θεσμικό πλαίσιο όσον αφορά την πολιτιστική παράμετρο, χωρίς εκδηλωμένες τάσεις ή ενιαίο ρεύμα με ευκολοδιάκριτα χαρακτηριστικά, παρατηρούμε μια σταθερή παρουσία αξιοσημείωτων ταινιών και αυτό χάρη στους σημαντικούς δημιουργούς που κατάφεραν να δώσουν στίγμα σε μια κινηματογραφική παραγωγή που μόνο αδιάφορη δεν μπορεί να χαρακτηριστεί.

Οι αναλύσεις που περιλαμβάνονται στον τόμο ευελπιστούν να αποτελέσουν αφηγηρία για περαιτέρω μελέτη τόσο των υπόλοιπων ταινιών του ίδιου σκηνοθέτη όσο και άλλων εξίσου σημαντικών, που αναφέρονται αλλά δεν αναλύθηκαν. Το εύρος των αφηγηματικών τους συντεταγμένων αλλά και ο τρόπος προσέγγισης των πολλαπλών ενδιαφερόντων φαινομένων μεταποία καταπιάνονται, συγκροτούν μία πολυεπίπεδη εικόνα μιας κοινωνίας που βρίσκεται σε μόνιμη επαναδιαπραγμάτευση βασικών εννοιών και θέσεων όσον αφορά ιστορικά ζητήματα, αλλά και διαφοροποίησης προσωπικών συμπεριφορών σε υπαρκτά αξιωματικά ζητήματα και ηθικές στάσεις. Η καλλιτεχνική τους αξία έγκειται στην φρεσκάδα της σκηνοθετικής ματιάς, τη ζωντάνια και ευρηματικότητα των αισθητικών απεικονίσεων και το εύρος των θεματικών ενδιαφερόντων.

Χρ. Σωτηροπούλου
Συντονίστρια ΘΕ ΕΑΠ 44

ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΑΠΟ ΤΟ 1965 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

Παναγιώτα Μήνη

Εισαγωγικά

Όπως γνωρίζετε από το εγχειρίδιό σας του ΕΑΠ για τον ελληνικό κινηματογράφο, τα χρόνια 1965-1966 σιμνιστούν τομή στην εγχώρια κινηματογραφία. Στα χρόνια αυτά, έκαναν την εμφάνισή τους ανεξάρτητες παραγωγές, όπως το *Μπιλόκο* (1965) του Άδωνι Κύρου, η *Εκδρομή* (1966) του Τάκη Κανέλλοπουλου, το *Μέχρι το πλοίο* (1966) του Αλέξη Δαμιανού και το *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη. Οι παραγωγές αυτές ανέτρεπαν τις συμβάσεις της εμπορικής παραγωγής και απηχούσαν αισθητικές και θεματικές αναζητήσεις του διεθνούς καλλιτεχνικού κινηματογράφου (Αθανασάτος, 2002, σ. 105). Δεν ήταν η πρώτη φορά που παρουσάζονταν ελληνικές ταινίες πρωτίστως με καλλιτεχνικές ανησυχίες. Στη δεκαετία του 1950, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ο Στέλιος Τατασόπουλος, ο Γεωργ. Τάλλας, ο Νίκος Κοΐνδουρος και ο Μιχάλης Κακογιάννης είχαν εμπνευστεί από ξένα ρεύματα και ορισμένες ταινίες τους έχουν καταγραφεί ως η εγχώρια εκδοχή του νεορεαλισμού. Επιπλέον, ως τα μέσα της δεκαετίας του 1960, ο Κακογιάννης και ο Κοΐνδουρος συνέχισαν με έναν κινηματογράφο καλλιτεχνικής αναζήτησης, ο Κακογιάννης με διασκευές λογοτεχνικών έργων και αρχαίου δράματος (*Ερδία*, 1960, *Ηλέκτρα*, 1962), και ο Κοΐνδουρος με ιδιαίτερα προσωπικές, αλληγορικές και στυλιζαρισμένες δημιουργίες (*Το ποτάμι*, 1959, *Μικρές Αφροδίτες*, 1963).

Το 1965-1966, όμως, ξεχώρισε ως τομή καθώς αρκετοί δημιουργοί έκαναν μια δυναμική παρουσία στα Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1965 και του 1966. Η σχεδόν ταυτόχρονη εμφάνιση αρκετών ταινιών με νέους προβληματισμούς και αισθητική οδήγησε κριτικούς και αναγνώστες στο να επισημάνουν μια νέα πνοή στην εγχώρια κινηματογραφία (Σωτηροπούλου, 1989, σ. 95-96). Το πραξικόπημα του 1967, με τον περιορισμό στην ελευθερία της έκφρασης, την έξοδο από τη χώρα αρκετών καλλιτεχνών και την έμφαση στον ψυχαγωγικό κινηματογράφο, εμπόδισε την αποκρυστάλλωση ενός σιμπαγούζ καλλιτεχνικού κινηματογραφικού ρεύματος στην Ελλάδα την εποχή εκείνη (Σωτηροπούλου, 1995, σ. 64). Ακόμα και κατά τη δικτατορία, πάντως, ορισμένοι σκηνοθέτες πραγματοποίησαν ταινίες που και νοτομοΐσαν θεματικά και αισθητικά, όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος (*Αναπαράσταση*, 1970, *Μέρες τον '36*, 1972), ο Δαμιανός (*Ενδοκία*, 1971), ο Παντελής

Βούλγαρης (*Το προξενικό της Άννας*, 1972, *Ο μεγάλος ερωτικός*, 1973), ο Κώστας Λριστόπουλος (*Κρανίον Τόπος*, 1973), η Τώνια Μαρκετάκη (*Κωάννης ο βίαιος*, 1973), οι Θανάσης Ρεντζής και Νίκος Ζερβός (*Μαύρο-Λατρο*, 1973) και ο Δήμος Θέος (*Κιέριον*, 1967/1974). Μετά την πτώση της δικτατορίας το 1974, και κατά τα επόμενα τριάντα περίπου χρόνια, προστέθηκε σε αυτούς ένας μεγάλος αριθμός δημιουργών που ανανέωσαν, και συνεχίζουν να ανανεώνουν, τον ελληνικό κινηματογράφο (π.χ. Κώστας Φέρρης, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Τάσος Ψαρράς, Βασίλης Βαφέας, Νίκος Νικολαΐδης, Φρίντα Λιάττα, Παύλος Τάσιος, Χριστόφορος Χριστοφής, Λάκης Παλιαστάθης, Λευτέρης Ξανθοπούλου, Γιώργος Πανουσόπουλος, Γιώργος Κατακουζηνός, Τάκης Σπεισιώτης, Γιάννης Σμαραγδής, Νίκος Βεργίσις, Γιώργος Τσιπερόπουλος, Αντώνης Κόκκινος, Κωνσταντίνος Γιάνναρης για περισσότερους, βλ. Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 11-34).

Σκοπός

Οι πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συντεταγμένες που επέτρεψαν την εμφάνιση «ταινιών-εξαρέσεων» στα 1965-1966 και τη μετέπειτα εδραίωση του «κινηματογράφου του δημιουργού» εξετάζονται στο εγχειρίδιό σας (Κολοβός, 2002, σ. 127-171) και δεν θα επανέλθουμε εδώ. Στόχος του παρόντος κεφαλαίου είναι να εξετάσει σε μεγαλύτερο βάθος αντιπροσωπευτικές ταινίες Ελλήνων δημιουργών από το 1965 ως τις μέρες μας. Πιο συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο αυτό θα γνωρίσετε το έργο σημαντικών Ελλήνων σκηνοθετών της περιόδου. Θα μάθετε τις θεματολογικές διαφορές των ταινιών τους από τις «ταινίες ειδών» (*genre films*), τις χαρακτηριστικότερες αφηγηματικές μεθόδους των σκηνοθετών και τις βασικές κινηματογραφικές τεχνικές που χρησιμοποιούν. Με το τέλος της ανάγνωσης του κεφαλαίου, θα έχετε, επίσης, εξοικειωθεί και με μια μέθοδο ανάλυσης ταινιών, που θα σας βοηθήσει να πραγματοποιείτε δικές σας, πλέον, αναλύσεις. Πριν ξεκινήσουμε, λοιπόν, πρέπει να παρουσιαστεί η μέθοδος που θα ακολουθήσουμε.

Μέθοδος Ανάλυσης

Εξετάζοντας τις ταινίες, θα αναφερθούμε καταρχήν σε αυτό που συνήθως ονομάζουμε «περιεχόμενο», εντοκίζοντας τόσο εκείνα τα θέματα που κατανοεί κανείς μέσω της απλής παρακολούθησης της πλοκής όσο και αυτά που προκύπτουν μέσω μιας εμβάθυνσης στα διδραματιζόμενα. Για παράδειγμα, η *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου, μια ταινία που θα μελετήσουμε λεπτομερέστερα αργότερα, αφορά τη δολοφονία ενός μετανάστη που επιστρέφει στο χωριό του και τις προσπάθειες των αρχών να ανακαλύψουν πώς έγινε ο φόνος από τη σύζυγό του και τον εραστή της. Πίσω από αυτά, ο θεατής θα εντοπίσει μια σειρά άλλων προβληματισμών για την ερήμωση της ελληνικής επαρχίας λόγω της μετανάστευσης, την επίδραση του φαινομένου στους θεσμούς και τη στάση της αστυνομίας και των δημοσιογράφων απέναντι σε οικογενειακά δράματα. Ακόμα παράπέρα, ο θεατής θα ανχνεύσει ένα σχόλιο του Αγγελόπουλου για το ρόλο του ίδιου του κινηματογράφου σε ό,τι αφορά την αποτύπωση της πραγματικότητας.

Όπως σε όλες τις τέχνες, έτσι και στον κινηματογράφο, το «περιεχόμενο» δεν είναι ανεξάρτητο από τη «μορφή» του έργου τέχνης. Στις ταινίες, η μορφή αφορά τον τρόπο που ο καλλιτέχνης δομεί την αφήγηση και τον τρόπο που χρησιμοποιεί

τις **κινηματογραφικές τεχνικές**. Για να μείνουμε στο παράδειγμά μας, η *Αναπαράσταση* απομακρύνεται από τις «ταινίες ειδών» όχι μόνο λόγω των θεμάτων της αλλά γιατί αυτά πραγματώνονται μέσω μιας ανάπτυξης της αφήγησης και μέσω κινηματογραφικών τεχνικών που απαιτούν από το θεατή διανοητικές διεργασίες διαφορετικές από αυτές που απαιτούν οι «ταινίες ειδών».

Στις **κινηματογραφικές τεχνικές**, που θα τις ονομάσουμε και «υφολογικά στοιχεία», συγκαταλέγουμε: Α). Τα στοιχεία που συντελούν στο στήσιμο της δράσης μέσα στα πλάνα (π.χ. τη διάταξη των ηθοποιών, τα σκηνικά, το φωτισμό). Β). Τις αποκλειστικά κινηματογραφικές ιδιότητες ενός πλάνου (π.χ. την απόσταση της κάμερας από τα διαδραματιζόμενα, τη γωνία λήψης, την κίνηση της κάμερας ή όχι). Γ). Το μοντάζ (τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο ενώνονται τα πλάνα μεταξύ τους) και Δ). Τη χρήση του ήχου (για λεπτομέρειες, βλ. Bordwell και Thompson, 2006, κεφ. 6-9, και Burch 1986). Σε ό,τι αφορά την **ανάπτυξη της αφήγησης** θα αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο ξεδιπλώνεται η πλοκή, στην ύπαρξη ή όχι χρονολογικής σειράς στην απεικόνιση των γεγονότων, στην ύπαρξη ή όχι αυστηρών αιτιακών σχέσεων ανάμεσά τους, σε ενσωματώσεις σκηνών από τον υποκειμενικό κόσμο των ηρώων (π.χ. όνειρα, αναμνήσεις) και στον τρόπο κατάληξης των ταινιών.

Ως προς το υφολογικό μέρος, ο ψυχαγωγικός κινηματογράφος των ειδών (πρότυπο για τον οποίο αποτελεί ο αμερικάνικος, που λέγεται και «κλασικός») έχει αναπτύξει τεχνικές που δεν τραβούν την προσοχή του θεατή και του επιτρέπουν να παρακολουθήσει χωρίς δυσκολία τα διαδραματιζόμενα. Με τις τεχνικές αυτές, ο κλασικός κινηματογράφος στοχεύει στην αληθοφάνεια και τη σαφήνεια: αφθρώνει χώρους που μοιάζουν με αυθεντικούς, καταγράφει τις εικόνες σε ακαδημαϊκές συνθέσεις, καθοδηγεί τους ηθοποιούς σε πιστευτές συμπεριφορές (εκτός αν ένα είδος απαιτεί υπερβολές, όπως, π.χ., η κωμωδία), θέτει το φωτισμό, τον ήχο και τα σκηνικά στην υπηρεσία της αληθοφάνειας και δημιουργεί με το μοντάζ ομαλές και σαφείς μεταβάσεις από πλάνο σε πλάνο. Ως προς την ανάπτυξη της αφήγησης, ο κλασικός κινηματογράφος εστιάζει στις προσπάθειες υλοποίησης συγκεκριμένων στόχων από ήρωες με σαφή χαρακτηριστικά, θέτει χρονικές προθεσμίες στις ενέργειες των ηρώων, συνδέει τα γεγονότα με αυστηρή αιτιοκρατία, αποφεύγοντας ό,τι δεν προωθεί τη δράση, εμπεριέχει ανατροπές και κορυφώσεις που δημιουργούν σασπένς, περιέργεια ή συγκίνηση και δίνει οριστικές καταλήξεις στις ιστορίες (για λεπτομέρειες βλ. Bordwell, Staiger και Thompson, 1991, κεφ. 2, 4-5 και Thompson, 1999, κεφ. 1).

Στις ελληνικές ταινίες που θα εξετάσουμε, οι τρόποι του κλασικού κινηματογράφου συχνά ανατρέπονται. Ορισμένοι σκηνοθέτες υπαινίσσονται τα γεγονότα, αφήνοντας τους θεατές να στοχαστούν μόνοι τους για τα αίτια και τις συνέπειές τους. Κινηματογραφούν σκηνές «ασήμαντες» για την εξέλιξη της δράσης και δημιουργούν πολυδιάστατους ήρωες. Μεταβαίνουν κάποτε από το παρόν στο παρελθόν, ενσωματώνουν υποκειμενικές εικόνες ή ολοκληρώνουν τα έργα τους χωρίς να δίνουν οριστικές λύσεις. Από υφολογική άποψη, οι ηθοποιοί μπορεί να διατηρούν κάποτε αφύσικες στάσεις, οι εικόνες να αποτυπώνονται χωρίς εικαστική

αρμονία ή με ιδιαίτερα στυλιζαρισμένο τρόπο, οι λήψεις να είναι από έντονα μακρινές αποστάσεις ή ασυνήθιστες γωνίες και η κίνηση της κάμερας να μοιάζει κάποτε «άτεχνη» ή να ακολουθεί έναν ρυθμό πιο αργό από το συνηθισμένο.

Οι δημιουργοί που θα εξετάσουμε εμπνέονται, ως επί το πλείστον, από το διεθνή καλλιτεχνικό κινηματογράφο που στράφηκε σε καίρια κοινωνικά και υπαρκτά ζητήματα, χαλάρωσε την αυστηρή αιτιοκρατική ανάπτυξη της αφήγησης, εστίασε σε δυσερμήνευτους ήρωες, ενδιαφέρθηκε για τον υποκειμενικό κόσμο τους και χρησιμοποίησε πρωτότυπες τεχνικές, τείνοντας συχνά στην αμφισημία και τα συμβολικά νοήματα. Αντιπροσωπευτικοί σκηνοθέτες τέτοιων ταινιών είναι ο Ιταλός Ρομπέρτο Ροσελίνι, Φεντερίκο Φελίνι, Μικελάντζελο Αντονιόνι, Πιερ Πάολο Παζολίνι και Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, οι Γάλλοι της «νουβέλ βαγκ» («νέο κύμα») Φρανσουά Τρυφώ, Ζαν-Λυκ Γκοντάρ και Αλέν Ρενέ, οι Γερμανοί Ράινερ Βέρνερ Φασμίντερ και Βιμ Βέντερς, ο Ρώσος Αντρέι Ταρκόφσκι, ο Σουηδός Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ο Ισπανός Λουί Μπουνιουέλ και ο Ιάπωνας Ακίρα Κουροσάβα. (Γενικά για τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο, βλ. Bordwell, 1985, κεφ. 10. Ειδικά για σκηνοθέτες, βλ., ενδεικτικά, Bondanella, 1993, Chatman, 1985, Gervais, 1999, Stubbs, 2006). Μέσα στο γενικό πλαίσιο του καλλιτεχνικού κινηματογράφου, οι Έλληνες σκηνοθέτες, όπως και οι ξένοι συνάδελφοί τους, έκαναν ο καθένας τις δικές του επιλογές, προσφέροντας ένα σώμα έργων που διακρίνεται από θεματικές και μορφικές ιδιαιτερότητες.



Δραστηριότητα 1/Κεφάλαιο 2

Καταγράψτε σε δύο στήλες τα χαρακτηριστικά του κλασικού και του καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Προσπαθήστε να τα θυμόσαστε για να παρακολουθήσετε ευκολότερα την ανάλυση των ελληνικών ταινιών που θα ακολουθήσει.



Δραστηριότητα 2/Κεφάλαιο 2

Αρκετές ταινίες του καλλιτεχνικού κινηματογράφου διατίθενται σε DVD. Δείτε κάποιες από αυτές, π.χ. *Τα 400 χτυπήματα* (1959, Τρυφώ), *Χιροσίμα αγάπη μου* (1959, Ρενέ), *Με κομμένη την ανάσα* (1960, Γκοντάρ), *Βριδιάνα* (1961, Μπουνιουέλ), *Μάμα Ρόμα* (1962, Παζολίνι), *Κόκκινη έρημος* (1964, Αντονιόνι), *Σιωπή* (1963, Μπέργκμαν), *Άμαρκορντ* (1973, Φελίνι). Με τη δραστηριότητα αυτή, θα κατανοήσετε καλύτερα τις ιδιαιτερότητες του καλλιτεχνικού κινηματογράφου και το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίστηκαν οι Έλληνες δημιουργοί.

Ενότητα 2.1

ΕΛΛΗΝΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1965-1974

2.1.1 Τάκης Κανελλόπουλος

Οι πρώτες ταινίες του Κανελλόπουλου ήταν τα ντοκιμαντέρ *Μακεδονικός Γάμος* (1961) και *Θάσος* (1961). Το 1962 ο Κανελλόπουλος ολοκλήρωσε την πρώτη του μυθοπλαστική ταινία, τον *Ουρανό*, ένα βαθιά αντιπολεμικό έργο, και το 1965 την *Εκδρομή*, που μαζί με τον *Ουρανό*, καταξίωσαν το σκηνοθέτη ως έναν από τους σημαντικότερους Έλληνες δημιουργούς της δεκαετίας του 1960.

Εκδρομή (Α/Μ)

Με την *Εκδρομή* βρισκόμαστε σε κάποια απροσδιόριστη στιγμή του πολέμου του '40, κοντά σε μια γραμμή του μετώπου, όπου έχει μεταβεί η Ειρήνη (Λίλη Παπαγιάννη), σύζυγος του ανθυπολοχαγού Κώστα (Άγγελος Αντωνόπουλος). Κομβικά γεγονότα αποτελούν η ερωτική σχέση της Ειρήνης με το λοχία και φίλο του συζύγου της, Στράτο (Κώστας Καραγιάννης), η προσπάθεια του Στράτου να κρατήσει κοντά του την Ειρήνη παραπλανώντας την ότι σκοτώθηκε ο άντρας της, η αποκάλυψη της αλήθειας από τη γυναίκα και η φυγή της με το Στράτο, με τραγικό τέλος για τους εραστές.

Γύρω από αυτή την απλή ιστορία, ο Κανελλόπουλος έχει δημιουργήσει μια μοντερνιστική ταινία, με επιδράσεις από τη γαλλική νουβέλ βαγκ, ένα μελαγχολικό λυρικό έργο για τον έρωτα, τις αμφιταλαντεύσεις της ψυχής και τον πόλεμο. Στην *Εκδρομή* ο έρωτας αποδίδεται σαν δύναμη πάνω από τη θέληση των ηρώων, που οδηγεί στην προδοσία, το ψέμα και τη λιποταξία. Πάνω και από τον έρωτα βρίσκεται η πραγματικότητα του πολέμου, όχι στις ηρωικές του στιγμές (αφού, εξάλλου, ποτέ δεν βλέπουμε τον εχθρό στην ταινία), αλλά στις τραγικές του συνέπειες. Ο πόλεμος επιβάλλει τη σύλληψη του λιποτάκτη Στράτου και οδηγεί κατ'επέκταση στο θάνατο της ηρωίδας. Έτσι, η εκδρομή, που ονειρεύεται η Ειρήνη με το Στράτο, δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ. Ο πόλεμος δεν διακόπτει μόνο τον έρωτα και τη ζωή, αλλά ταράζει κάθε πλευρά του ανθρώπινου ψυχισμού. Επιβάλλει, π.χ., σε έναν ανθυπολοχαγό, φίλο του Στράτου, να είναι εκείνος που θα συλλάβει και, αν χρειαστεί, να πυροβολήσει το λιποτάκτη. «Μια παράκληση», λέει ο ανθυπολοχαγός, «Ο λοχίας είναι φίλος μου. Αν γίνεται να με αντικαταστήσει κάποιος άλλος στην αποστολή. Δεν μπορώ να τον σκοτώσω». «Όχι, εσύ θα πας», του απαντά αποφασιστικά μια φωνή, επιβεβαιώνοντας τα λόγια του Κώστα

προς τους στρατιώτες του στην αρχή της ταινίας: «Ο πόλεμος είναι σκληρός. Πρέπει να είμαστε και μεις σκληροί. Είναι ανελέητος (...). Δεν υπάρχει πόλεμος με λύτωση και έλεος».

Ανάμεσα στις αντίρροπες δυνάμεις του έρωτα και του πολέμου, ο Κανελλόπουλος στήνει ανθρώπινες φιγούρες, που απέχουν από τις μορφές «των καλών» και «των κακών» της κλασικής παραγωγής. Αν και μοιχαλίδα, η Ειρήνη δεν εγράφεται ως αμαρτωλή. Τα λόγια και οι ενέργειές της την καθιστούν πολυδιάστατη και κάποτε δυσεμφάνητη. Αν και προδότης της φιλίας, πλάνος και λιποτάκτης, ο Στράτος απεικονίζεται σαν ένα απελπισμένο ον. Η ψυχή του παραμένει ως το τέλος ανεξιχνίαστη, έτσι όπως τον περιγράφει ο Κώστας στην αρχή της ταινίας: «Πέρασε τόσος καιρός που τον ξέρω κι ακόμα δεν τον έχω καταλάβει». «Χαρακτηριστικό των ηρώων της ταινίας», έχει πει ο Κανελλόπουλος, «είναι τα πολλά ψυχικά σκαμπανεβάσματά τους. Ενώ τη μια στιγμή δείχνουν μεγαλείο και αυταπάρηση, την άλλη φθάνουν να γίνουν μηδαμινό» (*Τάκης Κανελλόπουλος*, 1997, σ. 116). Πρόκειται για ήρωες πολυεδρικούς, αδύναμους κάποτε να πάρουν αποφάσεις, αντιπροσωπευτικούς του καλλιτεχνικού κινηματογράφου.

Η αφήγηση κυλά εξαιρετικά ελλειπτικά, απαιτώντας από το θεατή έντονη προσπάθεια στην ανασύνθεση των γεγονότων. Ο Κανελλόπουλος δεν καταγράφει τις πράξεις στη ρεαλιστική διάρκειά τους. Μεταδίδει το απόσταγμα των πράξεων, έτσι όπως αποτυπώνεται σε λίγες εκφραστικές εικόνες. Δείτε, π.χ., την πρώτη, μάταιη απόπειρα της Ειρήνης να φύγει με το Στράτο: η γυναίκα βρίσκεται έξω από το σπίτι της με τον εραστή της, κάποια στιγμή αργότερα καταρρέει σε ένα δρόμο και τελικά την οδηγεί λιπόθυμη ο Στράτος στο σπίτι της. Επιπλέον, ο Κανελλόπουλος συχνά αντιπαραθέτει, με αργό ρυθμό, δυο σκηνές ωθώντας σε σκέψεις και συγκρίσεις. Στην αρχική ενότητα της ταινίας, π.χ., ο θεατής μεταβαίνει έξι φορές από μια ερωτική συνάντηση του Στράτου και της Ειρήνης στην ομιλία του Κώστα προς τους στρατιώτες του για το ανελέητο του πολέμου, και εισάγεται έτσι στη βασική αντίθεση της ταινίας ανάμεσα στον έρωτα και τον πόλεμο.

Κατά τη διάρκεια της φυγής των εραστών, ο Κανελλόπουλος χρησιμοποιεί δυο ακόμα αφηγηματικούς τρόπους: μια σειρά εσωτερικών μονολόγων της Ειρήνης και κάποιες αναδρομές στο παρελθόν, που εξηγούν πώς αναπτύχθηκε ο έρωτας με το Στράτο. Τα λόγια της Ειρήνης, σε δεύτερο ενικό πρόσωπο, απευθύνονται στον Στράτο, αλλά οι σκηνές παραμένουν αμφίσημες, καθώς είναι δύσκολο στο θεατή να καταλήξει εάν αυτά τα λόγια, και οι εικόνες που τα συνοδεύουν, εκφράζουν σκέψεις της Ειρήνης στη διάρκεια της εξοθηνωτικής φυγής ή κάποιες άλλης στιγμής. Όπως και να έχει, κρατώντας για το τέλος τους μονολόγους και τις αναδρομές στο παρελθόν, ο Κανελλόπουλος κλείνει την ταινία με την υπέρτατη αναγνώριση της εξουσίας του έρωτα πάνω στον άνθρωπο, εφόσον είναι μέσα από αυτές τις εικόνες και τις σκέψεις που επιβεβαιώνεται η αδυναμία των ηρώων να τον εμποδίσουν. Επιπλέον, παρουσιάζει με ανάγλυφο τρόπο τη σύγκρουση ανάμεσα στον πόλεμο/θάνατο και τον έρωτα/ζωή, καθώς αντιπαραθέτει στις σκοτεινές εικόνες με τους εξαντλημένους εραστές που προσπαθούν να διαφύγουν, τις λουσμένες στο φως εικόνες του παρελθόντος.

Οι κινηματογραφικές τεχνικές του Κανελλόπουλου είναι απόλυτα αντιρεαλιστικές. Οι ηθοποιοί συχνά έχουν παράξενες αλλά εκφραστικές στάσεις και τείνουν προς την ακινησία, δημιουργώντας μαζί με το τοπίο ποιητικές εικαστικές συνθέσεις. Η κάμερα τους κινηματογραφεί κάποτε από μετωπική θέση, σε συμμετρικά πλάνα, και κάποτε από θέση κοντρο-πλονζέ, σε μεσαία ή κοντινά πλάνα, επιδιώκοντας τη μορφική τελειότητα (βλ. και Μπακογιαννόπουλος, 1966, σ. 122). Οι ήρωες σπάνια κοιτάζονται όταν μιλούν και τα λόγια τους έχουν έναν αφύσικο, μελαγχολικό ρυθμό. Οι εξωτερικοί χώροι, λιτοί και λυρικοί ταυτόχρονα με τη συνδρομή του φωτισμού, μοιάζουν με ζωγραφικούς πίνακες. Δίπλα σε αυτά, ο Κανελλόπουλος καταγράφει διαλόγους δείχνοντας μόνον έναν από τους δύο συνομιλητές, επιλέγει αργούς ρυθμούς για τις κινήσεις των προσώπων και της κάμερας και συνοδεύει τις εικόνες με τα μελωδικά μοτίβα του Νίκου Μαμαγκάκη, τα οποία υπογραμμίζουν τη μελαγχολία και την ποιητικότητα.

2.1.2 Άλλοι δημιουργοί που αναθεώρησαν την πολεμική ταινία

Αντιπολεμικές και ανθρωπικές ταινίες πραγματοποίησαν ακόμα, κατά την περίοδο που μας ενδιαφέρει, ο Άδωνις Κύρου (*Μπλόκο*), ο Πάνος Γλυκοφρύδης (*Με τη λάμψη στα μάτια*) και οι Ιάκωβος και Γιώργος Καμπανέλλης (*Το κανόνι και το αηδόνι*, 1968).

Στο *Μπλόκο*, ο Κύρου δραματοποιεί το μπλόκο της Κοκκινιάς στα 1944. Κεντρικός ήρωας είναι ο Κοσμάς (Κώστας Καζάκος), πρώην μαυραγορίτης, που έχει αποκηρύξει το παρελθόν του και κάνει μια νέα αρχή δίπλα στην αγαπημένη του (Ξένια Καλογεροπούλου). Η ταινία ξεκινάει με το σεμνό γαμήλιο τραπέζι των δύο νέων και τελειώνει με την εκτέλεση δεκάδων αντιστασιακών το άλλο πρωί στην πλατεία της Κοκκινιάς. Ανάμεσα στους νεκρούς είναι και ο Κοσμάς, που μετά από εσωτερικές συγκρούσεις αρνείται την τελευταία στιγμή να γίνει καταδότης. Η αφήγηση συχνά απομακρύνεται από τον κεντρικό ήρωα, εστιάζοντας σε ανθρώπους της Αντίστασης και αναπαριστώντας, σε ένα τραχύ, αυθεντικό τοπίο τον καταδικασμένο, αλλά αξιοπρεπή αγώνα τους και τις στιγμές που ξεκλέβουν για να εκφράσουν τα αισθήματά τους. Προς το τέλος της ταινίας, το μέχρι τότε ρεαλιστικό ύφος οδηγείται με απλά κινηματογραφικά μέσα σχεδόν στον υπερρεαλισμό (βλ. και Σολδάτος, 1990, σ. 194). Οι άντρες της Κοκκινιάς είναι γονατισμένοι στην πλατεία. Από μπροστά τους περνούν με μαύρες κουκούλες οι καταδότες, υποδεικνύοντας στους Γερμανούς τους αντιστασιακούς. Οι κουκουλοφόροι άντρες μοιάζουν να προσωποποιούν μια κτηνώδη πτυχή του ανθρώπου – την παράδοση του συνανθρώπου στο θάνατο για προσωπική επιβίωση. Στο τέλος, οι κουκουλοφόροι ορμούν πάνω στους εκτελεσμένους άντρες να αφαιρέσουν ό,τι πολύτιμο έχουν, για να βρουν κι αυτοί το θάνατο από τους Γερμανούς. Οι υπόλοιποι άντρες της Κοκκινιάς θα απομακρυνθούν από τους κατακτητές σαν μελλοντικά σφάλγια, οι γυναίκες θα μείνουν πίσω κοιτάζοντας τους νεκρούς και η ταινία θα κλείσει με το κοντινό πλάνο ενός παιδιού που κοιτά το θεατή, σαν να τον καλεί να στοχαστεί για τη φρίκη του πολέμου και την ανθρώπινη ευθύνη.

Το *Με τη λάμψη στα μάτια* του Γλυκοφρύδη μας μεταφέρει σε ένα χωριό όπου οι κατακτητές συλλαμβάνουν και απειλούν να σκοτώσουν τριάντα νέους σε αντίποινα για τη δολοφονία ενός Γερμανού στρατιώτη. Η ιστορία, η οποία διαδραματίζεται μέσα σε μια νύχτα, αφορά κυρίως την ψυχική περιπέτεια ενός πατέρα, που έχει και τους τρεις γιους του ανάμεσα στους συλληφθέντες και που του δίνεται η ευκαιρία να επιλέξει να ελευθερώσει έναν από αυτούς. Η ταινία ξεχωρίζει για τη μελετημένη ψυχογράφιση των ηρώων και για σκηνές αναμνήσεων και οραμάτων, όπου αναμνύονται αμφίσημα το παρελθόν και το παρόν.

Το *Κανόνι και το αηδόνι* είναι μια σπονδυλωτή ταινία, σε τρία μέρη. Η πρώτη και η τρίτη ιστορία λαμβάνουν χώρα στη Σύρα και την Πάτρα του 1943 αντίστοιχα, ενώ η δεύτερη μας μεταφέρει στην Κύπρο του 1957, στην περίοδο των αγώνων κατά των Άγγλων. Ο πρωτότυπος τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουν ο Γιώργος και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης τον πόλεμο, με έμφαση στην επίδρασή του στη ζωή των απλών ανθρώπων, η λιτότητα της κινηματογράφησης και η ποιητική απόδοση ενός ονείρου απομακρύνουν την ταινία από τις συμβάσεις ενός τυπικού πολεμικού έργου. Την ίδια στιγμή, στις μικρές πράξεις υπονόμησης της εξουσίας, μπορεί κανείς να αποκρυπτογραφήσει μια «βουβή απόρριψη» για τη χούντα της εποχής που γυρίστηκε η ταινία (Δελβερούδη, σ. 185-187).



Δραστηριότητα 3/Κεφάλαιο 2

Δείτε μια από τις παραπάνω ταινίες (του Κανελλόπουλου ή των άλλων δημιουργών) και συγκρίνετε τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται ο πόλεμος σε αυτήν και σε μια τυπική πολεμική ταινία (π.χ. *Το νησί των γενναίων* 1959, σκηνοθ. Ντ. Δαδήρας, *Η Μεσόγειος φλέγεται*, 1970, σκηνοθ. Ντ. Δαδήρας).

2.1.3 Αλέξης Δαμιανός

Μέχρι το πλοίο (Α/Μ)

Το *Μέχρι το πλοίο* αποτελεί την πρώτη ταινία του Δαμιανού μετά από μια μακρόχρονη πορεία του σκηνοθέτη στο θέατρο. Στην ταινία, ένας επαρχιώτης, ο Νιάκας (ενσαρκωμένος από το σκηνοθέτη), μεταβαίνει από το ορεινό χωριό του στον Πειραιά, για να φύγει μετανάστης στην Αυστραλία. Η πορεία του γίνεται ο συνδυαστικός κρίκος που ενώνει τα τρία μέρη της ταινίας, καθένα από τα οποία βασίζεται σε διαφορετική πηγή. Το πρώτο αποτελεί διασκευή του διηγήματος του Σπήλιου Πασαγιάννη «Το δαχτυλίδι» και καταγράφει την στάση του Νιάκα κοντά στο σιδηρουργείο ενός φίλου του και τη σύγκρουση των δυο αντρών για την ανιψιά του Νιάκα. Το δεύτερο μέρος μεταφέρει σε σύγχρονη εποχή το διήγημα «Νανότα» του Γρηγορίου Ξενοπούλου, εστιάζοντας σε μια ερωτικά ατίθαση κοπέλα του κάμπου. Το τρίτο μέρος είναι εμπνευσμένο από ένα λαϊκό τραγούδι. Ο Νιάκας έχει φτάσει στην πόλη και μένει για λίγες μέρες στο σπίτι ενός ζευγαριού, περιμένοντας να φύγει το καράβι για την Αυστραλία.

Σύμφωνα με το Δαμιανό, τα τρία μέρη επιλέχθηκαν «με σκοπό να παρουσιάσουν [...] μία πορεία που ξεκινά από την παράδοση και να φτάνει στις μέρες μας» (Σολδάτος, 1993, σ. 75). Κατά την πορεία αυτή, ο άνθρωπος μεταβαίνει από την κατάσταση των ενστίκτων στην ψυχική αποστείρωση. Στο βουνό, ο αντρικός πόθος και ο ανταγωνισμός για τη γυναίκα εκφράζονται με ζωική ορμή και η γυναίκα υποκύπτει σαν θήραμα. Στον κάμπο, το ερωτικό ένστικτο διοχετεύεται στην «οικονομία της αγοράς», καθώς η ηρωίδα θα ακολουθήσει έναν νεαρό με μοτοσικλέτα και θα οδηγηθεί στην πορνεία. Στην πόλη, ο κόσμος έχει αποσυντεθεί από την οικονομική εξαθλίωση. Όπως έχει παρατηρηθεί, η πορεία αυτή «είναι (επίσης) μεταφορική [...] από μια προκαπιταλιστική κοινωνία (χειρωνακτική ή ποιμενική) σε μια κοινωνία (αστική) καπιταλιστικής δομής [...], όπου η αλλοτρίωση και ο σπαραγμός φτάνουν στο αποκορύφωμά τους» (Noguez, 2004, σ. 133), ή, μπορούμε να συμπληρώσουμε, σε μια κοινωνία άναρχης καπιταλιστικής δομής, που ωθεί τα μέλη της στη μετανάστευση. Μέσα από τις στάσεις του ήρωα στο βουνό, τον κάμπο και την πόλη, ο Δαμιανός καταγράφει θλιβερές πτυχές της νεοελληνικής πραγματικότητας: το οικονομικό αδιέξοδο, τη μετανάστευση, τις ακατάσθητες αστικές περιοχές, τη μετατροπή της γυναικείας σεξουαλικότητας από υποχώρηση στην αντρική πολιορκία σε αγοραίο είδος ή σε συζυγική υποχρέωση και τη μετατροπή της αντρικής διεκδίκησης της γυναίκας από πρωτόγονο πάθος σε εκμετάλλευση.

Η κινηματογράφηση στο *Μέχρι το πλοίο* κατέθεσε ένα ιδιόμορφο, σχεδόν ακατέργαστο σκηνοθετικό ύφος. «Ο Δαμιανός», γράφει ο Σολδάτος, «πλησίασε τον κινηματογράφο με τρόπο υλικό, χωμάτινο» (Σολδάτος, 1993, σ. 5). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, που δεν είχε τεχνική παιδεία στον κινηματογράφο, έχει περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο καθοδήγησε τους συνεργάτες του ως εξής: «Καταργούμε τους

όρους τράβελινγκ, βερτικάλ, πανοραμίκ κ.λπ., απλουστεύουμε τα πράγματα και βαδίζουμε παράλληλα με την ουσία της έκφρασης» (Δαμιανός, 1996, σ. 49). Αδιαφορώντας για την ομορφιά των εικόνων ή την υφολογική συνέπεια από σκηνή σε σκηνή, ο Δαμιανός ακολουθεί μια σκηνοθεσία που μοιάζει να την υπαγορεύει το ένστικτο, με στόχο την αποτύπωση της ουσίας των πράξεων και των κοινωνικών αναφορών. Στο πρώτο μέρος, γενικά πλάνα δείχνουν την ατίθαση ορεινή γη, άστα-πι κινούμενη κάμερα ακολουθεί την κάθοδο του Νιάκα προς το σιδηροδρογείο, γωνιώδεις λήψεις μέσα στο σιδηροδρογείο αντιβαίνουν στους ακαδημαϊκούς κανόνες αρμονίας και κοντινά πλάνα καταγράφουν τον αντρικό πόθο. Στο δεύτερο μέρος, κυριαρχεί η χειροκίνητη κάμερα που προσπαθεί να συλλάβει τον πληθωρικό ερωτισμό της Νανότας. Στο τρίτο μέρος, γενικά πλάνα αποτυπώνουν την ασχήμια του πειραιϊκού λιμανιού και της κοντινής συνοικίας, ενώ στους εσωτερικούς χώρους η κάμερα κινηματογραφεί τους ήρωες και τα αντικείμενα χωρίς ενδιαφέρον για εικαστική ομορφιά. Στο τέλος της ταινίας, ο Δαμιανός συλλάβει εικόνες αποχαιρετικού μεταναστών στο λιμάνι, που φτάνουν στη συνείδηση του θεατή ως η τραγική συνέπεια των κοινωνικών αδιεξόδων. Καθώς το πλοίο απομακρύνεται, μια διπλοτυπία με το πλοίο και το πρόσωπο του Νιάκα με υγρά μάτια υποδηλώνει την επίδραση των κοινωνικών αδιεξόδων στην ανθρώπινη μονάδα.

Ευδοκία (Χρ.)

Η υπόθεση της δεύτερης ταινίας του Δαμιανού είναι απλή. Μια πόρνη, η Ευδοκία (ενσαρκωμένη από την ερασιτέχنيδα Μαρία Βασιλείου), γνωρίζει σε μια ταβέρνα το λοχία Γιώργο (στο ρόλο ο εργάτης Γιώργος Κουτούζης). Οι νέοι γρήγορα ερωτεύονται και οδηγούνται στο γάμο, για να καταρρεύσουν ψυχικά και να χωρίσουν κάτω από το βάρος της κοινωνικής ηθικής. «Τόσο οι παγωμένοι όσο και οι επιβεβλημένοι από τη συνήθεια ηθικοί καταναγκασμοί», γράφει ο Ραφαηλίδης για την ταινία, «δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος, πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε προσπάθεια του εγκλωβισμένου 'εντός των τειχών'» (Ραφαηλίδης, 1971, σ. 7).

Μοιάζοντας να έχει αφομοιώσει τα διδάγματα του νεορεαλισμού, ο Δαμιανός στήνει τα γεγονότα σαν μια συρραφή σκηνών με αυθύπαρκτη αξία. Οι ασκήσεις στο στρατόπεδο, οι εκδρομές της Ευδοκίας και του Γιώργου και οι τσακωμοί και οι επανασυνδέσεις τους συνδέονται «παρατακτικά», με χαλαρές αιτιακές σχέσεις, αφού στόχος του Δαμιανού δεν είναι να προκαλέσει περιέργεια ή συγκίνηση αλλά να δείξει πλευρές ζωής, που κάθε μια φωτίζει την κοινωνική ή ποιητική διάσταση της ιστορίας (βλ. και Σταματίου, 2004, σ. 63). Στο τέλος, μετά από μια ελάχιστη ρομαντική επανασύνδεση του ζευγαριού, ο προαγωγός της Ευδοκίας και οι φίλοι του χτυπούν το λοχία και παίρνουν μαζί τους την κοπέλα. Το μέλλον των δύο ηρώων είναι αβέβαιο, καθώς ο Γιώργος μένει πίσω χτυπημένος και η Ευδοκία απομακρύνεται με το τρίγωνο του προαγωγού.

Αντί για τις μελαγχολικές και μετανωμένες ιερόδουλες των «δραμάτων υποκόσμου», που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του 1960, η Ευδοκία βομολοχεί, γελάει

και θυμώνει αυθόρμητα, φλερτάρει με τους άντρες και καταφεύγει στο επάγγελμά της, όταν δεν έχει άλλα μέσα να συντηρηθεί. Το σπίτι της είναι ένα πραγματικό αυθαίρετο, σε μια περιοχή στα Άνω Λιόσια γεμάτη «χώμα, κοτρώνες και αγριά-γκαθα» (Παπαστάθης, 2004, σ. 87). Και αντί για τους ηρωικούς εκπροσώπους του ελληνικού στρατού των πολεμικών ταινιών της εποχής, ο λοχίας μεθάει, βρίζει, τσακώνεται και ταλαντεύεται αν θα μεταναστεύσει στη Γερμανία, αν θα δουλέψει στην Αθήνα ή αν θα γυρίσει στο χωριό του.

Συχνά, τα εξωτερικά πλάνα της ταινίας είναι γενικά και μεγάλα σε διάρκεια, δείχνοντας την άναρχη δόμηση στην περιφέρεια της Αττικής και εγγράφοντας τις μορφές μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον τους. Στους εσωτερικούς χώρους, «άτεχνες» λήψεις αποτυπώνουν χωρίς εξωραϊσμό το σπίτι της Ευδοκίας και εκείνο της φίλης της, Μαρίας. Δίπλα σε αυτές τις αρκετά ρεαλιστικές τεχνικές, ο Δαμιανός καταγράφει ένα χορό του Γιώργου (το «Ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας» του Μάνου Λοΐζου) με ένα κοφτό μοντάζ που μεταδίδει την ένταση της σκηνής. Αργότερα, όταν η Ευδοκία κάνει κούνια πάνω από ένα γκρεμό, μια σειρά πλάνων με κινούμενη κάμερα υποβάλλει την συνύπαρξη της ηδονής του έρωτα και του θανάτου. Επιπλέον, ο Δαμιανός ενσωματώνει στην έγχρωμη ταινία κάποιες ασπρόμαυρες εικόνες του λιμανιού, όπου πάνε κι έρχονται μετανάστες, συνοδευόμενες από την αφήγηση της Μαρίας. «Αυτοί που γυρίζουν κρέμονται στα ρέλια... (..) Άλλος πλατυποδία, φλεβίτη, Ορθοστασία χρόνια, βλέπεις, Νεφρά». Το μικτό ύφος, που παραπέμπει τόσο στο ρεαλισμό όσο και στην ποιητική διάσταση των πραγμάτων, αποτελεί μια από τις ιδιαίτερες πλευρές του κινηματογράφου του Δαμιανού.

Δραστηριότητα 4/Κεφάλαιο 2

Δείτε την *Ευδοκία* και ένα «δράμα υποκόσμου» (κατά την ορολογία της εποχής), π.χ. *Τα κόκκινα φανάρια* (Β. Γεωργιάδης, 1963), και καταγράψτε τις διαφορές ανάμεσα στις κεντρικές ηρωίδες των δύο ταινιών.



2.1.4 Παντελής Βούλγαρης

Ο Βούλγαρης έκανε αρχικά αίσθηση με τις μικρού μήκους ταινίες *Ο κλέφτης* (1965) και *Τζέμης ο τήρης* (1966). Η δεύτερη, μια ιστορία για ένα λαϊκό ψυχαγωγό, έχει σχετιστεί με το νεορεαλισμό, για τον έμμεσο κοινωνικό σχολιασμό, «την ανάδειξη της φαινομενικά ασήμαντης λεπτομέρειας» και την «αντιδραματική αφήγηση» (Καλιόρης, 1966, σ. 122). Τα στοιχεία αυτά θα επανεμφανιστούν στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Βούλγαρη, το *Προξενικό της Άννας*.

Το προξενικό της Άννας (Χρ.)

Η ηρωίδα της ταινίας, Άννα (Άννα Βαγενά), είναι υπηρέτρια σε μια μεσοαστική αθηναϊκή οικογένεια. Η δράση καλύπτει μιάμιση μέρα, από το πρωί μιας Κυριακής ως το βράδυ της επόμενης μέρας. Σε αυτό το διάστημα, η Άννα γνωρίζεται με τον Κοσμά (Σταύρος Καλάρογλου), που της προξενεύουν τα αφεντικά της· περνάει λίγες όμορφες ώρες μαζί του στην πρώτη τους έξοδο και τελικά αναγκάζεται να διαγράψει την προοπτική του γάμου. Η πλοκή μπορεί να χωριστεί στις εξής μεγάλες ενότητες:

Πρωί Κυριακής. Η Άννα επιστρέφει από την εκκλησία στο σπίτι και κάνει τις πρωινές δουλειές, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα τη γιαγιά της οικογένειας.

Αργότερα την ίδια μέρα. Η οικογένεια έχει ένα κυριακάτικο τραπέζι με συγγενείς. Προς το απόγευμα, έρχεται ο Κοσμάς και γνωρίζεται με την οικογένεια και με την Άννα.

Έξοδος της Άννας και του Κοσμά. Το ζευγάρι πηγαίνει πρώτα σε ένα αναψυκτήριο και κατόπιν σε μια υπόγεια ταβέρνα με ζωντανή παραδοσιακή μουσική.

Αργά τη νύχτα. Η Άννα επιστρέφει αργότερα από ό,τι την είχαν συμβουλευτεί, δέχεται τις επιπλήξεις της γιαγιάς και γυρνά στην κάμαρά της.

Επόμενο πρωί. Η γιαγιά έχει καταρρεύσει μετά τα βραδινά γεγονότα και το αφεντικό ζητά από την Άννα να ξεχάσει τον μνηστήρα και να μείνει κοντά τους.

Αργότερα την ίδια μέρα. Η Άννα υποδέχεται τη μητέρα της από το χωριό και, μετά από ένα μεσημεριανό τραπέζι με την οικογένεια, τη συνοδεύει στο σταθμό να φύγει.

Από το παραπάνω διάγραμμα, γίνεται αντιληπτό ότι στο *Προξενικό της Άννας* δεν συντελείται κανένα συνταρακτικό γεγονός. Καθεμιά από τις ενότητες, αλλά και οι επιμέρους σκηνές τους, μοιάζουν με «φέτες» ζωής τυπικές μιας μεσοαστικής οικογένειας. Η επιστροφή της Άννας από την εκκλησία θα μπορούσε να συμβαίνει κάθε Κυριακή. Οι πρωινές δουλειές της μοιάζουν με καθημερινή ασχολία και το κυριακάτικο τραπέζι με τους συγγενείς με μια επαναλαμβανόμενη συνήθεια. Ο Βούλγαρης καταγράφει τα γεγονότα με αξιοσημείωτη προσοχή στη λεπτομέρεια. Η πρώτη ενότητα, για παράδειγμα, διαρκεί 8 λεπτά, κατά τα οποία η Άννα επιστρέφει, ετοιμάζει τον καφέ, στρώνει ένα κρεβάτι, ξεσκονίζει, κ.ο.κ. Η

δεύτερη ενότητα διαρκεί 34 λεπτά: οι συγγενείς έρχονται, τρώνε, χορεύουν, ξεκουράζονται και γνωρίζουν τον Κοσμά. Στην έξοδο του ζευγαριού, η δράση είναι ελάχιστη, καθώς βλέπουμε σε διάρκεια τα ψυχαγωγικά νούμερα στο αναψυκτήριο και τη διασκέδαση στην ταβέρνα. Ο Βούλγαρης μοιάζει να αναιρεί την έννοια της «δράσης», μένοντας σε καταστάσεις που δεν θα υπεισέρχονταν σε μια κλασική ταινία και καταλήγοντας με ένα «ανοιχτό τέλος» για την Άννα, που πιθανότατα η ζωή της θα συνεχιστεί με έναν παρόμοιο ρυθμό.

Μέσα από τις παραπάνω «ασήμαντες» σκηνές, ο Βούλγαρης πραγματοποιεί τον κοινωνικό σχολιασμό του. Η καταγραφή των ασχολιών της Άννας, που παραπέμπει σε μια περίφημη σκηνή της νεορεαλιστικής ταινίας του Βιτόριο ντε Σίκα *Ουμπέρτο Ντ.* (1951), ρίχνει φως στη ζωή χιλιάδων γυναικών που με την εργασία τους συντηρούσαν ολόκληρες οικογένειες. Η συνάντηση της οικογένειας φανερώνει τις επιφανειακές συνήθειες των μελών της. Επιπλέον, σκιαγραφείται μια κοινωνική ομάδα υποκρισίας. Το αφεντικό δίνει συμβουλές ηθικής τάξης στον Κοσμά και τονίζει στην Άννα ότι βρίσκεται σε ένα σπίτι «τίμιο, με αρχές», ενώ ο ίδιος παρακολουθεί ηδονοβλεπτικά την Άννα μέσα από μια μισάνοιχτη πόρτα, όταν αυτή αλλάζει ρούχα. Η γιαγιά αρχικά συμφωνεί να κάνει η Άννα μια «χριστιανική οικογένεια», αλλά όταν συνειδητοποιεί ότι θα χάσει την υπηρέτριά της, τη συκοφαντεί και αμφισβητεί την ανάγκη της κοπέλας να παντρευτεί.

Η έμφαση στις λεπτομέρειες ρίχνει φως και σε ταξικές και πολιτισμικές διαφορές. Όταν η γιαγιά παίζει τράπουλα, η Άννα δουλεύει. Όταν η Άννα ζει σε μια μικρή κάμαρα με ένα παράθυρο που βλέπει σε έναν τοίχο, το άνετο δωμάτιο της γιαγιάς έχει θέα στον κήπο. Και οι σκηνές στο αναψυκτήριο και την ταβέρνα αποτυπώνουν δυο διαφορετικούς τρόπους ψυχαγωγίας: α) εκείνη με τους ευρωπαϊκούς ρυθμούς και τις ημίγυμνες χορεύτριες, που παρακολουθούν από απόσταση οι θαμώνες του αναψυκτηρίου, και β) εκείνη με τα δημοτικά τραγούδια, που ξεσηκώνουν τον κόσμο να χορέψει και φέρνουν στην Άννα και τον Κοσμά μνήμες από τα χωριά τους. Πέρα από αυτά, η συζήτηση της Άννας και του Κοσμά αποκαλύπτει τις δυσκολίες των μη προνομιούχων Ελλήνων. Ο Κοσμάς μιλά για τον πατέρα του, που πέθανε μετανάστης στον Καναδά, και για το ερημωμένο από τη μετανάστευση χωριό του. Όσο για την Άννα, ο πατέρας της σκοτώθηκε στον πόλεμο, η μάνα της μεγάλωσε εννιά παιδιά και η ίδια έχει δέκα χρόνια υπηρέτρια στην Αθήνα.

Στο χειρισμό των τεχνικών μέσων ο Βούλγαρης δείχνει την ίδια προσοχή στην αποτύπωση της λεπτομέρειας. Η κάμερα ακολουθεί αργά την Άννα, κάποτε από απόσταση, τοποθετώντας την στους χώρους εργασίας σας, και κάποτε σε μεσαία ή κοντινά πλάνα, φανερώνοντας την κούραση, τη θλίψη της και την μοναδική στιγμή θυμού και αντίδρασής της, όταν σφίγγει το χέρι της γιαγιάς, η οποία την επιπλήττει για την αργοπορία της. Οι ήχοι είναι ρεαλιστικά ενσωματωμένοι στη δράση: κυριακάτικες ψαλμωδίες, διαφημίσεις και μουσική από το ραδιόφωνο, ευρωπαϊκοί ρυθμοί όταν χορεύει η οικογένεια και τραγούδια και μουσικές στο αναψυκτήριο και την ταβέρνα. Οι τεχνικές, οι αφηγηματικές μέθοδοι και τα έμμεσα σχόλια του Βούλγαρη τοποθετούν το *Προξενικό της Άννας* στα

όρια νεορεαλισμού και κοινωνικού ρεαλισμού, ενώ ολόκληρη η ταινία εγγράφεται στον αυθεντικό αστικό χώρο, καθώς αρχίζει με ένα πανοραμικό πλάνο, με κίνηση της κάμερας προς τα δεξιά, που αποτυπώνει τις ακαλαίσθητες πολυκατοικίες μιας αθηναϊκής συνοικίας, και κλείνει με ένα πανοραμικό πλάνο στον ίδιο χώρο με κίνηση της κάμερας προς τα αριστερά.



Δραστηριότητα 5/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Προξενικό της Άννας*. Ποιες συνήθειες χαρακτηρίζουν, κατά το Βούλγαρη, τη μεσοαστική τάξη;

Η επόμενη ταινία του Βούλγαρη, *Ο μεγάλος ερωτικός*, είχε στόχο τη δραματοποίηση των τραγουδιών της ομώνυμης δουλειάς του Μάνου Χατζιδάκι. Μέσα σε αυτό το προδιαγραμμένο πλαίσιο, ο σκηνοθέτης πρόσθεσε στην «ποιητική-μυθική συνείδηση» του Χατζιδάκι την «ιστορική» (Μπασογιαννόπουλος, 1974, σ. 134), σχολιάζοντας με εικόνες την παλαιά και σύγχρονη Αθήνα. Το ενδιαφέρον του Βούλγαρη για την ελληνική πραγματικότητα, τόσο στις μικρές της στιγμές, όσο και στις ιστορικές της διαπλοκές, θα συνεχιστεί μετά την πτώση της δικτατορίας.

2.1.5 Θόδωρος Αγγελόπουλος

Αναπαράσταση (Α/Μ)

Η ιστορία στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Αγγελόπουλου διαδραματίζεται στην Τυμφαία της Ηπείρου, ένα χωριό με 1250 κατοίκους το 1939 και 85 ανθρώπους στην απογραφή του 1965, όπως μας πληροφορεί ένας αφηγητής (βλ. και Αγγελόπουλος, 1979, σ. 17). Η ταινία αρχίζει πριν από τους τίτλους, με την επιστροφή του μετανάστη Γιώργου Γούση στο χωριό του, τη συνάντησή με την οικογένειά του και το πρώτο τους φαγητό. Ακολουθούν οι τίτλοι, για να μεταβούμε, κατόπιν, σε μια δικαστική αναπαράσταση της δολοφονίας του Γούση, την οποία διέπραξαν η σύζυγός του Ελένη (Τούλα Σταθοπούλου) και ο εραστής της Χρήστος (Γιάννης Τότσινας), περνώντας ένα σχοινί στο λαιμό του άντρα. Από εκεί και στο εξής, μεταφερόμαστε διαρκώς από το παρόν στο παρελθόν. Στο παρελθόν, βλέπουμε τις ενέργειες της Ελένης και του Χρήστου μετά το φονικό μέχρι τη σύλληψή τους: το θάψιμο του πτώματος, την προσπάθειά τους να δημιουργήσουν εντυπώσεις ότι ο Γούσης ξανάφυγε στη Γερμανία και τις ενέργειες της αστυνομίας. Στον παρόντι χρόνο, την πρώτη αναπαράσταση του φονικού από την Ελένη, ακολουθεί εκείνη του Χρήστου και μια σειρά σκηνών με κύρια πρόσωπα τον ανακριτή, τους αστυνομικούς και μια ομάδα δημοσιογράφων από την Αθήνα. Προς το τέλος της ταινίας, οι κατηγορούμενοι απομακρύνονται από το χωριό. Η τελευταία σκηνή μας μεταφέρει και πάλι στο παρελθόν, στη δολοφονία του Γούση.

Οι μεταβάσεις από το παρόν στο παρελθόν (και το αντίστροφο) απαιτούν από το θεατή αυξημένη προσοχή για την ταύτιση της χρονικής στιγμής κάθε φορά. Ο χρόνος της αφήγησης περιπλέκεται ακόμα παραπέρα με την τελευταία σκηνή, εφόσον επιστρέφουμε στη στιγμή της δολοφονίας, σε κάποια στιγμή, δηλαδή, ανάμεσα στην επιστροφή του Γούση και στο θάψιμο του πτώματός του. Οι αναδρομές στο παρελθόν είναι συχνή μέθοδος των αστυνομικών ταινιών, οι οποίες αποκαλύπτουν σταδιακά στο θεατή συμβάντα του παρελθόντος. Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη μέθοδο μόνο ως αφετηρία, για να ανατρέψει τελικά τις ίδιες τις έννοιες της αστυνομικής δράσης και της διαλεύκανσης του μυστηρίου (βλ. και Μπακογιαννόπουλος, 1980, σ. 214). Οι ανακρίσεις της αστυνομίας, όπως και οι έρευνες των δημοσιογράφων, δεν οδηγούν σε κανένα νέο συμπέρασμα. Στη διάρκειά τους, όμως, αναφαίνεται μια σειρά άλλων ζητημάτων. Κατανοούμε την κυνική στάση των αρχών, που με πλάγιους τρόπους προσπαθούν να μάθουν ποιος από τους κατηγορούμενους πέρασε τη θηλιά στον Γούση, ενώ ο ανακριτής θεωρεί ως αίτιο του εγκλήματος «τον ακόλαστο χαρακτήρα της κατηγορουμένης». Την ίδια στιγμή, οι δημοσιογράφοι επιδίδονται σε μια σκανδαλοθηρική κάλυψη του γεγονότος. Ακολουθούν την Ελένη και τον Χρήστο, προσπαθούν να προσεγγίσουν τη γυναίκα του Χρήστου και στήνουν ένα από τα παιδιά της Ελένης στο σημείο του φονικού, για να το κινηματογραφήσουν (βλ. και Horton, σ. 92).

Ταυτόχρονα, καθώς περπατούν στο σχεδόν ερειπωμένο χωριό με τους λιγοστούς κατοίκους, οι δημοσιογράφοι ηχογραφούν λόγια των χωριανών για τους συγγενείς τους στη Γερμανία και για τις δυσκολίες της δικής τους ζωής. Έτσι, η ταινία καταγράφει την ερήμωση της ελληνικής επαρχίας, αυτή που οδήγησε τον Γούση στη Γερμανία, και, κατ' επέκταση, την Ελένη στη μοιχεία. Χωρίς να δίνει ποτέ μια τέτοια ξεκάθαρη ερμηνεία, ο σκηνοθέτης μας ωθεί να σκεφτούμε ότι «ο ακόλαστος χαρακτήρ της κατηγορουμένης» είναι η εύκολη εξήγηση για ένα γεγονός, που ορίζεται από βαθιές κοινωνικές συντεταγμένες. Μας ωθεί να συσχετίσουμε την εγκατάλειψη της υπαίθρου με τους τριγμούς στις δομές της οικογένειας (βλ. και Κολοβός 1990, σ. 38-39). Το τέλος της ταινίας επισφραγίζει το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη για τις κοινωνικές διαστάσεις του θέματος και όχι για τις αστυνομικού τύπου λεπτομέρειές του. Ενώ θα περίμενε κανείς να δει μια διαφωτιστική σκηνή της δολοφονίας μέσα στο σπίτι, η κάμερα μένει έξω από την πόρτα που σπιπού και δεν δείχνει ποτέ τι συντελέστηκε μέσα σε αυτό.

Ολοκληρώνοντας την ταινία μπροστά στην κλειστή πόρτα, ο Αγγελόπουλος αρνείται, τελικά, να παρουσιάσει το κινηματογραφικό έργο ως μέσο αθώας αποτύπωσης της πραγματικότητας. Η κάμερα, υπονοεί ο Αγγελόπουλος, δεν μπορεί να αποτυπώσει την αλήθεια, γιατί κινηματογραφεί αναπαραστάσεις της (βλ. και Ραφαηλίδης 1970, σ. 13). Ο τίτλος της ταινίας, επομένως, δεν αφορά μόνον τις δικαστικές αναπαραστάσεις, αλλά την αναπαράσταση/«κατασκευή» της πραγματικότητας με κινηματογραφικά μέσα, μια αναπαράσταση που δεν είναι η «αλήθεια», αλλά που δεν χάνει την αξία της, εφόσον ωθεί σε σκέψη και ανάλυση.

Η ανάδειξη του κατασκευαστικού χαρακτήρα της ταινίας αποτελεί ένα από τα πλέον μοντερνιστικά στοιχεία της, με ρίζες στη γαλλική νουβέλ βαγκ και ακόμα πιο βαθιά στο μπρεχτικό θέατρο, που θέλησε να περιορίσει την ψευδαίσθηση στον θεατή ότι βλέπει την πραγματικότητα, να μειώσει τη συναισθηματική ταύτισή του με τα δραματιζόμενα και να του επιτρέψει, έτσι, να τα επεξεργαστεί με κριτικό πνεύμα. Για την επίτευξη ενός τέτοιου στόχου, ο Αγγελόπουλος δεν επέλεξε μόνο την τελική σκηνή. Από την αρχή της ταινίας, όταν ο Γούσης τρώει με την ακογένειά του, ο Αγγελόπουλος «παγώνει» το χρόνο σε ένα καρέ και βάζει τον τίτλο *Αναπαράσταση*, υποδηλώνοντας ότι αυτό που συντελείται δεν είναι η πραγματικότητα αλλά μια κινηματογραφική απόδοσή της. Η συχνή παρουσία της δημοσιογραφικής κάμερας επίσης παραπέμπει στον κατασκευασμένο χαρακτήρα των εικόνων. Δίπλα σε αυτά, η υποκριτική, οι διάλογοι και ο τρόπος κινηματογράφησης εμποδίζουν τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή. Η Ελένη και ο Χρήστος μιλούν ελάχιστα και σπανίως εκφράζουν αισθήματα. Η κάμερα κινηματογραφεί τα γεγονότα με αργούς ρυθμούς, σε πλάνα μεγάλης διάρκειας, συχνά από απόσταση, αποφεύγοντας να καταγράψει τις αντιδράσεις στις, ούτως ή άλλως, αρκετά ανέκφραστες μορφές. Πολλές φορές, εξάλλου, στους εσωτερικούς χώρους, ο Αγγελόπουλος κινηματογραφεί τις φιγούρες μέσα από τα πλαίσια που ορίζουν οι πόρτες και τα παράθυρα, υπενθυμίζοντας εμμέσως και πάλι το «στήσιμο» της δράσης.

Ένα γεγονός αστυνομικής υφής, η φυλάκιση ενός πρώην χαφιέ για το φόνο ενός συνδικαλιστή, βρίσκεται στο θεματικό πυρήνα και της επόμενης ταινίας του

Αγγελόπουλου, *Μέρες του '36*. Για άλλη μια φορά, ο Αγγελόπουλος δεν ασχολείται με την ίδια τη δολοφονία, αλλά με το κλίμα ραδιουργίας που πλέκεται γύρω από το γεγονός, κλίμα που είχε αντιστοιχίες με αυτό της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Η εξαιρετικά μεγάλη διάρκεια των πλάνων και η απόσταση από όπου κινηματογραφεί ο σκηνοθέτης αναπτύσσουν τη μοντερνιστική τεχνική της *Αναπαράστασης*. Την ίδια στιγμή, το *Μέρες του '36* εγκαινιάζει τη μυθολογική εμβάθυνση του Αγγελόπουλου στην πρόσφατη ελληνική ιστορία.

Δραστηριότητα 6/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Μέρες του '36* και καταγράψτε τις βασικότερες κινηματογραφικές τεχνικές του Αγγελόπουλου στη συγκεκριμένη ταινία.



2.1.6 Άλλοι δημιουργοί της περιόδου

Κλείνοντας αυτήν την περίοδο, πρέπει επίσης να αναφέρουμε το Ροβίγρο Μανθούλη, που με το *Πρόσωπο με πρόσωπο* έκανε μια σάτιρα για τη μεγαλοαστική τάξη, χρησιμοποιώντας ευρηματικό μοντάζ και στυλιζαρισμένη υπερβολή στην απεικόνιση των μεγαλοαστών (Καλιόρης, 1976, σ. 12). Ο Κωστής Ζώης, με τις *Σιλουέτες* (1967), πραγματεύτηκε το ζήτημα της αποξένωσης και του χωρισμού ενός παντρεμένου ζευγαριού. Στο *Μαύρο-Άσπρο* (1973), μια αφηγηματικά πρωτότυπη κοινωνικοπολιτική ταινία, γυρισμένη την περίοδο των φοιτητικών εξεγέρσεων κατά της χούντας, ο Θανάσης Ρεντζής και ο Νίκος Ζερβός αποτύπωσαν τη σύγκρουση ανάμεσα στην επαναστατική δράση και το πνεύμα υποταγής. Ο Δήμος Θέος, τέλος, πραγματοποίησε με το *Κιέριον* μια «ανοιχτά πολιτική ταινία», που καταδίκασε το ελληνικό πολιτικό σύστημα και τα διεθνή οικονομικά συμφέροντα στη χώρα (Σολδάτος, 2006, σ. 17-18, Μπακογιαννόπουλος, 1975, σ. 297). Η ταινία ολοκληρώθηκε το 1967 και απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία. Παρουσιάστηκε στα χρόνια της δικτατορίας στο εξωτερικό και προβλήθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα, σε συμπληρωμένη μορφή, το 1974, όταν το τέλος της δικτατορίας σήμανε και μια νέα εποχή για τον ελληνικό κινηματογράφο.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΑΠΟ ΤΟ 1975 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

Η πτώση της χούντας τον Ιούλιο του 1974 είχε άμεσο αντίκτυπο στα πολιτιστικά πράγματα της χώρας και κατ' επέκταση στον κινηματογράφο. Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας εμφανίστηκε ένας πρωτοφανής, συγκριτικά με το παρελθόν, αριθμός καλλιτεχνικών ταινιών, συχνά με πολιτικό περιεχόμενο και με παρουσία και βραβεία σε διεθνή φεστιβάλ. Ταυτόχρονα, οι καλλιτέχνες διεκδίκησαν ανανέωση των θεσμών (π.χ. του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), ενώ σταδιακά αυξήθηκε η κρατική ενίσχυση προς την καλλιτεχνική παραγωγή. Οι εξελίξεις αυτές και η κατάρρευση του κινηματογράφου των ειδών στα μέσα της δεκαετίας του 1970 οδήγησαν στην εδραίωση του «κινηματογράφου του δημιουργού» ως βασικού μοντέλου παραγωγής ταινιών στην Ελλάδα. Αυτό το μοντέλο λειτουργεί ως σήμερα, συνυπάρχοντας κατά περιόδους με ταινίες ειδών (κυρίως κωμωδίες).

Αναφορικά με τις αλλαγές στον ελληνικό κινηματογράφο στα 1974-75, ενδεικτική είναι η περίπτωση του *Θιάσου* του Αγγελόπουλου, μιας ταινίας με κριτική στάση προς τις κυβερνήσεις και τις ξενικές επεμβάσεις στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1939-1952 και με πρόθεση αποκατάστασης του ρόλου της αριστεράς. Ο Αγγελόπουλος ξεκίνησε τα γυρίσματα επί δικτατορίας, εκτιμώντας πως το τελικό αποτέλεσμα θα απαγορευόταν στην Ελλάδα και ελπίζοντας στην πολιτική χρησιμότητά του στο εξωτερικό (Agreco, 1985, σ. 59-60). Με την ολοκλήρωση του *Θιάσου* στη μεταπολίτευση, η κυβέρνηση αρνήθηκε να εκπροσωπήσει η ταινία επίσημα την Ελλάδα στο Φεστιβάλ των Κανών. Όπως και να έχει, η προβολή του *Θιάσου* στο «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» στις Κάνες, το Μάιο του 1975, χάρισε στον Αγγελόπουλο το βραβείο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (FIPRESCI) και εγκαινίασε την παγκόσμια αναγνώριση του σκηνοθέτη. Την ίδια χρονιά στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ο *Θιάσος* απέσπασε 6 βραβεία (καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, Α' γυναικείου ρόλου, Α' αντρικού ρόλου, Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου) και ενθουσιώδη σχόλια για την αισθητική και πολιτική του σημασία.

Αν το 1974-75 σήμαινε αλλαγές για τον ελληνικό κινηματογράφο, την ίδια στιγμή συνεχίστηκαν πρακτικές που είχαν εγκαινιαστεί νωρίτερα. Ο *Θιάσος*, π.χ., προέκυψε ως μια λογική συνέχεια του *Μέρες του '36*. Ο Βούλγαρης συνέχισε τις κινηματογραφικές αναζητήσεις του, που είχαν την αφετηρία τους στη δεκαετία του 1960. Σημαντικό έργο κατέθεσαν μετά το 1974 και οι παλαιότεροι σκηνοθέτες Κούνδουρος και Καζογιάννης, ενώ νεότεροι δημιουργοί, όπως η Τώνια Μαρκετάκη, είχαν πραγματοποιήσει τις πρώτες μεγάλου μήκους ταινίες τους στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Όπως ήδη έχουμε πει, μαζί με αυτούς ξεχώρισαν μεταπολιτευτικά πολλοί ακόμη δημιουργοί, οι περισσότεροι από τους οποίους συνεχίζουν το έργο τους ως σήμερα.

2.2.1 Θόδωρος Αγγελόπουλος

Θίασος (Χρ.)

Ο *Θίασος* αποτελεί μια επιζή κινηματογραφική τοιχογραφία τεσσάρων περίπου ωρών, που μέσα από το οδοιπορικό ενός περιπλανώμενου θιάσου σχολιάζει σημαδιακά γεγονότα της νεότερης ελληνικής ιστορίας: το μεταξικό καθεστώς, τον πόλεμο του 1940-44, το αντάρτικο, τα Δεκεμβριανά, τον εμφύλιο και το προεξλογικό κλίμα του Νοεμβρίου του 1952 που έμελλε να φέρει τον στρατηγό Παπάγο στην εξουσία. Κύρια πρόσωπα της ταινίας είναι τα μέλη του θιάσου: Ο πατέρας (Στράτος Παχής) βοηθά τους αντάρτες στον πόλεμο και εκτελείται από τους Γερμανούς. Η σύζυγός του (Αλίκη Γεωργούλη) διατηρεί σχέση με έναν ηθοποιό του θιάσου (Βαγγέλης Καζάν), για να θανατωθεί τελικά, όπως και εκείνος, από το γιο της, Ορέστη (Πέτρος Ζαχαριάδης). Ο Ορέστης ενώνεται με τους αντάρτες και εκτελείται αργότερα, καθώς θα συνεχίσει τον αγώνα του στο βουνό μετά τη λήξη του πολέμου. Η μία αδελφή του, η Ηλέκτρα (Εύα Κοταμανίδου), γίνεται σύνδεσμος ανάμεσα στους αντάρτες. Η δεύτερη (Μαρία Βασιλείου) προσπαθεί να επιβιώσει ικανοποιώντας τις ερωτικές επιθυμίες ενός λαδέμπορου στην κατοχή, συντροφεύοντας Άγγλους στρατιώτες μεταπολεμικά και παίρνοντας τελικά για σύζυγο έναν Αμερικάνο.

Στα 1977 ο Αγγελόπουλος χαρακτήρισε το *Θίασο* «ένα κεφάλαιο της επισήμως παραγκωνισμένης Ιστορίας» (Amengual, σ. 24). Πράγματι, στην ταινία η δράση των αριστερών γενικά και των ανταρτών ειδικότερα αποτυπώνεται αξιοπρεπώς και σε διαρκή αντιπαράθεση με τους μηχανισμούς καταστολής. Κατά τη μεταξική δικτατορία, ένας αριστερός ηθοποιός συλλαμβάνεται. Στον πόλεμο, οι Γερμανοί εκτελούν τον πατέρα. Στον εμφύλιο, η Ηλέκτρα πέφτει θύμα βιασμού από μια ομάδα χιτών, για να αποκαλύψει πού βρίσκεται ο Ορέστης, ενώ αριστεροί βασανίζονται στη Μακρόνησο και αντάρτες θανατώνονται. Με το τέλος του εμφυλίου, ο Ορέστης δολοφονείται, καθώς εκκρεμεί παλαιότερη απόφαση εκτέλεσής του. Στα 1952, πλέον, οι πολίτες καλούνται να ψηφίσουν τον Παπάγο, για να μην ξαναδούν «τας εξάλλους και αγρίας φάλαγγας με τα σφυροδρέπανα, που προαναγγέλλουν έναν νέο Κόκκινο Δεκέμβρη».

Η Ελλάδα του *Θιάσου* δεν είναι μόνο διχασμένη ανάμεσα σε νομιμόφρονες διώκτες και αντιφρονούντες διωκόμενους. Γνωρίζει συνεχώς εισβολές και επεμβάσεις ξένων. Μετά τους Ιταλούς του Μουσολίνι και τους Γερμανούς του Χίτλερ, επεμβαίνουν οι Άγγλοι (που πυροδοτούν τις ταραχές του Δεκέμβρη του '44 και διώκουν τους αριστερούς) και οι Αμερικάνοι. Η παρουσία των Άγγλων και των Αμερικάνων δεν αφορά αποκλειστικά τις πολιτικές εξελίξεις, αλλά επηρεάζει βαθιά τον τρόπο ζωής. Δείτε, για παράδειγμα, τη σκηνή του γαμήλιου τραπέζιού της αδελφής του Ορέστη και του Αμερικάνου. Σε κάποια στιγμή, μια ηλικιωμένη καλεσμένη τραγουδά το παραδοσιακό «Μωρή κοντούλα λεμονιά» και η νύφη και ο γαμπρός αρχίζουν να χορεύουν αμήχανα. Σταδιακά, Αμερικανοί πεζοναύτες

μετατρέπουν, με τα μουσικά τους όργανα, τη μελωδία σε ροκ'εν'ρόλ και το ζευγάρι χαρούμενο προσαρμόζει τα βήματά του στον ξενικό ρυθμό. Όταν το ζευγάρι επιστρέφει στο τραπέζι και ο γαμπρός ζητά μια πρόποση ("A toast!"), ο έφηβος γιος της νύφης πετά σιωπηλά την καρτέλα του, τραβά το λευκό τραπεζομάντιλο και απομακρύνεται. Προχωρά αργά δίπλα στη θάλασσα, σέρνοντας πίσω του το λευκό πανί, σε ένα πλάνο εικαστικής ομορφιάς και εσωτερικής δύναμης, που μοιάζει να υποδηλώνει, ταυτόχρονα, το θυμό για την εκποίηση της Ελλάδας στους ξένους, σε καιρό ειρήνης, και την ελπίδα για την αντίδραση της νέας γενιάς.

Στο ιστορικό/πολιτικό επίπεδο ο Αγγελόπουλος προσθέτει το μυθικό. Οι κεντρικοί νεαροί πρωταγωνιστές, ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, φέρουν τα ονόματα των αδελφών του μύθου των Ατρείδων. Επίσης, παρόλο που τα υπόλοιπα πρόσωπα δεν κατονομάζονται στην ταινία, οι καταστάσεις που πλέκονται γύρω από αυτά (και τα ονόματά τους στο σενάριο – πατέρας/Αγαμέμνων, σύζυγος/Κλυταιμνήστρα, εραστής/Αίγισθος, μικρότερη αδελφή/Χρυσόθεμη, φίλος/Πυλάδης) ανακαλούν αυτόματα την αρχαία τραγωδία (βλ. Αγγελόπουλος, 2000 Α). Με τις μυθικές αναφορές, ο Αγγελόπουλος δεν προτείνει οικουμενικού τύπου ερμηνείες. Αντίθετα, μοιάζει να επιμένει στην ανάγκη της τέχνης να τονίζει την ιστορική/πολιτική διάσταση των ηρώων (βλ. και Micciché, 1997, σ. 140). Ο πατέρας/Αγαμέμνων, π.χ., βρίσκεται στον αντίποδα του μυθικού βασιλιά. Είναι ένας φτωχός πρόσφυγας από την Ιωνία και θανατώνεται, με τη μεσολάβηση του Αίγισθου, για τη δράση του στον πόλεμο. Ο ίδιος ο Αίγισθος δεν είναι μόνο παράνομος εραστής, αλλά και δούλος. Και ο Ορέστης δεν εκδικείται μόνο το θάνατο του πατέρα του· δολοφονώντας τον Αίγισθο και τη μητέρα του, πολεμά ουσιαστικά ιδεολογικούς εχθρούς, αυτούς που μάχεται και στο βουνό.

Ένα ακόμα επίπεδο της ταινίας είναι το θεατρικό. Ο θιάσος, μέσα σε όλα τα χρόνια που τον βλέπουμε, κάνει πρόβες ή ανεβάζει τη *Γκόλφω*, το δημοφιλέστερο δραματικό είδύλλιο του Σπυρίδωνος Περεσιάδη γραμμένο στα 1894. Η παρουσία του ειδυλλίου ωθεί το θεατή να αντιπαραθέσει δυο διαφορετικά έργα: το μελοδραματικό κείμενο του παρελθόντος και την μοντερνιστική τοιχογραφία του Αγγελόπουλου. Επιπλέον, τον ωθεί να στοχαστεί την άρρηκτη σχέση Τέχνης-Ιστορίας, καθώς οι παραστάσεις του θιάσου διακόπτονται από συλλήψεις, πολεμικές επιχειρήσεις και φονικά.

Τα τρία επίπεδα της ταινίας την καθιστούν ιδιαίτερα απαιτητική σε ό,τι αφορά τη διανοητική επένδυση του θεατή. Άλλα κείμενα, που ενσωματώνονται στην ταινία, επίσης ζητούν την αποκρυπτογράφηση της σημασίας τους: μια φράση από την *Αποκάλυψη Ιωάννου*, ένα απόσπασμα του Λένιν, η συμφωνία της Βάγκνερ, μια εξιστόρηση της Μάχης της Γραβιάς και ένα τμήμα από την ποιητική συλλογή *Κατά Σαδουκκαίων* του Μιχάλη Κατσαρού. Ένα παρόμοιο διακειμενικό ρόλο παίζει και η μουσική. Ρεαλιστικά ενσωματωμένη στη δράση με τη μορφή τραγουδιών και ρυθμών σε ταβέρνες και συναθροίσεις, παραπέμπει σε πραγματικές μελωδίες της περιόδου 1939-1952, υπαινίσσεται ιδεολογικές τοποθετήσεις και σχολιάζει τα γεγονότα.

Η διανοητική πρόκληση για το θεατή προκύπτει όχι μόνο από την πολυεπίπεδη θεματική της ταινίας αλλά και από την ασυνήθιστη χρήση του αφηγηματικού χρό-

νου. Λίγο μετά την αρχή της ταινίας, η φωνή του ακορντεονίστα του θιάσου μας πληροφορεί: «Φθινόπωρο του '52 ξανάρθαμε στο Αίγιο (...). Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε». Ο θιάσος προχωρά σε ένα δρόμο, όπου ακούγονται συνθήματα υπέρ του Παπάγου· στο επόμενο πλάνο, βρισκόμαστε, πάλι με το θιάσο, στο Αίγιο του 1939, όπου ακούγονται ανακοινώσεις της κυβέρνησης Μεταξά. Αργότερα, μεταβαίνουμε από το 1941 στο 1952 και από εκεί, μέσα στο ίδιο πλάνο, στη γερμανική κατοχή (68^ο λεπτό της ταινίας). Χρονική αλλαγή μέσα στο ίδιο πλάνο συντελείται και στο 183^ο λεπτό, όταν από το 1946 μεταφερόμαστε στο 1952. Το τελευταίο πλάνο του *Θιάσου* μας γυρνά στο 1939, και ακούμε ξανά τον ακορντεονίστα: «Φθινόπωρο του '39 φτάσαμε στο Αίγιο. Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε». Η ομοιότητα των φράσεων (με μικρές διαφορές) και ο ίδιος τόπος (Αίγιο) στην αρχή και το τέλος προσδίδουν στο *Θιάσο* μια κυκλική δομή, που υπογραμμίζει αυτό που οι συνεχείς χρονικές μετατοπίσεις υποδηλώνουν: την επανάληψη, με παραλλαγές, της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας και την αναγωγή της πολιτικής ζωής του 1952 σε καταστάσεις του παρελθόντος (βλ. και Georgakas, σ. 32). Το τελευταίο γίνεται ιδιαίτερα αισθητό, όταν ο χρόνος αλλάζει μέσα στο ίδιο πλάνο, πρακτική για την οποία ήταν γνωστός ο Μπερνάρντο Μπερτολούτσι και που επεξεργάστηκε για το δικό του πολιτικό σχόλιο ο Αγγελόπουλος.

Κάποιοι από τους σκηνοθέτες που επηρέασαν τον Έλληνα δημιουργό, όπως ο Μπερτολούτσι, ο Γκοντάρ και ο Ούγγρος Μίλως Γιάντσο, χρησιμοποίησαν μπρεχτικές τεχνικές, τις οποίες έχουμε ήδη συζητήσει με αφορμή την *Αναπαράσταση*. Στο *Θιάσο* οι μπρεχτικές τεχνικές του Αγγελόπουλου είναι εμφανέστερες. Στοχεύοντας στην ακύρωση της ψευδαίσθησης, ο Αγγελόπουλος «σπάει» τρεις φορές τον μυθοπλαστικό κλοιό της ταινίας και βάζει τον Αγαμέμνονα, την Ηλέκτρα και τον Πυλάδη να περιγράφουν εμπειρίες της προσφυγιάς, του Δεκέμβρη του '44 και της Μακρονησού αντίστοιχα, κοιτάζοντας το θεατή (σε όλη τη διάρκεια των δύο πρώτων και στο τέλος του τρίτου μονολόγου). Μια σειρά άλλων τεχνικών καθιστούν τους ήρωες περισσότερο φορείς του ιστορικού γίνεσθαι παρά εξατομικευμένες οντότητες. Συγκριτικά με την *Αναπαράσταση*, η κάμερα απομακρύνεται ακόμα περισσότερο από τους ηθοποιούς, μετατρέποντάς τους κάποτε σε μικροσκοπικές φιγούρες μέσα στο τοπίο. Επιπλέον, οι αργές κινήσεις των ηρώων, οι λιγοστοί διάλογοι και η έλλειψη δράσης σε πλάνα μεγάλης διάρκειας μεταθέτουν το ενδιαφέρον από την εξέλιξη της πλοκής στις ιστορικές υποδηλώσεις των καταγραφόμενων γεγονότων. Κατά μέσο όρο, ένα πλάνο του *Θιάσου* διαρκεί 105'' (Bordwell, 2005, σ. 159), ενώ αρκετά πλάνα συνιστούν πλάνα-σεκάνς, δίνοντας χρόνο στο θεατή να αποτιμήσει τα απεικονιζόμενα γεγονότα.

Δραστηριότητα 7/Κεφάλαιο 2

Δείτε τον *Θιάσο* και εντοπίστε τις σκηνές, όπου υπεισέρχεται το κείμενο της Γκόλφως (σε πρόβες, παραστάσεις, διαλόγους, κ.ο.κ.). Προσπαθήστε να εξηγήσετε ποιο ρόλο παίζει το κείμενο του Περεσιάδη σε κάθε περίπτωση.



Η ενασχόληση του Αγγελόπουλου με την ελληνική ιστορία συνεχίστηκε με τους *Κυνηγούς* (1977), μια ακόμα επική τοιοχογραφία, για την περίοδο 1947-1976, και τον *Μεγαλέξανδρο* (1980), ένα μυθολογικό σχόλιο για την αριστερή ιδεολογία των αρχών του 20ου αιώνα. Στη συνέχεια, ο Αγγελόπουλος στράφηκε σε ταινίες που εστίασαν περισσότερο στο άτομο (συνά με διεθνείς σταρ στους πρωταγωνιστικούς ρόλους), έθεσαν υπαρξιακά ερωτήματα και έβαλαν στο επίκεντρο τα θέματα των συνόρων, της περιπλάνησης και της αναζήτησης ταυτότητας (βλ. Jameson). Η νέα φάση στο έργο του σηματοθέτη εγκαινιάστηκε με το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) και ακολούθησαν *Ο μελισσοκόμος* (1986), το *Τοπίο στην ομίχλη* (1988), *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998, Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ Κανών) και *Το λιβάδι που δακρύζει* (2004). Ως ενδεικτική της δεύτερης φάσης του Αγγελόπουλου θα εξετάσουμε την ταινία *Τοπίο στην ομίχλη*.

Τοπίο στην ομίχλη (Χρ.)

Κεντρικοί ήρωες είναι δυο αδέρφια, η εντεκάχρονη Βούλα (Τάνια Παλαιολόγου) και ο εξάχρονος Αλέξανδρος (Μιχάλης Ζέκε), που φεύγουν κρυφά από το σπίτι τους για να πάνε στη Γερμανία, όπου πιστεύουν ότι βρίσκεται ο πατέρας τους. Η ταινία αποτυπώνει την πορεία των παιδιών προς τα σύνορα, κατά την οποία βρίσκουν ένα είδος προστάτη στο πρόσωπο του νεαρού ηθοποιού Ορέστη (Στράτος Τζωρτζόγλου). Στο τέλος, τα παιδιά παίρνουν μια βάρκα για να περάσουν τα σύνορα και τα βλέπουμε να ξυπνούν σε ένα ομηχλώδες τοπίο, εκεί όπου νομίζουν ότι είναι η Γερμανία.

Το *Τοπίο στην ομίχλη* δεν αφορά συγκεκριμένα πολιτικά ή ιστορικά γεγονότα. Το ενδιαφέρον του Αγγελόπουλου μετατοπίζεται στην αναπαράσταση της σύγχρονης ζωής, στη μύηση του ανθρώπου στον πόνο και στην αναζήτηση του ονείρου και της ελπίδας. Η σύγχρονη Ελλάδα που διασχίζουν τα παιδιά έχει θλιβερούς σιδηροδρομικούς σταθμούς, μίζερα εσπιατόρια, ερημωμένους επαρχιακούς τόπους και τοιμεντουπόλεις. Οι νεοέλληνες που συναντούν μπορεί να είναι αποστασιοποιημένοι συγγενείς (ο θείος τους), σκληροί επαγγελματίες (ο ιδιοκτήτης ενός εστιατορίου) ή σχεδόν αποκτηνωμένες μορφές (ο οδηγός ενός φορτηγού που βιάζει τη Βούλα). Μαζί με τη σκληρότητα της σύγχρονης ζωής, τα παιδιά μαθαίνουν και τους αιώνιους πόνους – του έρωτα (όταν η Βούλα ερωτεύεται τον Ορέστη) και του θανάτου (όταν βλέπουν ένα άλογο να πεθαίνει).

Η περιπλάνηση των παιδιών είναι, ταυτόχρονα, μια πορεία για την πραγματοποίηση του ονείρου: για τη συνάντηση με έναν πατέρα που ποτέ δεν έχουν δει (και που, στην πραγματικότητα, δεν είναι στη Γερμανία). Είναι η πίστη των παιδιών στο σκοπό τους που θα τα οδηγήσει στο τοπίο με την ομίχλη της καταληκτικής σκηνής, ομίχλη που σταδιακά ξεδιαλύνει, φανερώνοντάς τους ένα δέντρο γεμάτο φύλλα, που τρέχουν και το αγκαλιάζουν. Το τέλος είναι ιδιαίτερα αμφίσημο (περισσότερο κι από όσο στο σενάριο, Αγγελόπουλος 2000 Β, σ. 185-6), καθώς ο θεατής αναρωτιέται αν τα παιδιά έχουν όντως φτάσει σε ένα τέτοιο μέρος,

αν ονειρεύονται ή αν έχουν σκοτωθεί από τον φρουρό των συνόρων και το τοπίο με το δέντρο αποτελεί εικόνα μεταφυσικού χαρακτήρα (βλ. και Schütte, σ. 103). Όπως και να είναι, η τελική ποιητική σκηνή μοιάζει να υποδηλώνει την αξία που έχει το όνειρο, όταν κανείς αγωνίζεται να το εκπληρώσει. Νωρίτερα, ο Ορέστης είχε βρει ένα κομμάτι φιλμ, όπου δεν διακρινόταν τίποτα, και είχε ρωτήσει τα παιδιά αν βλέπουν σε αυτό ένα δέντρο πίσω από την ομίχλη. Ούτε τα παιδιά, ούτε καν ο Ορέστης, έβλεπαν το δέντρο, αλλά το ερώτημά του έθετε το ζήτημα της πίστης σε κάτι όμορφο, που δεν υπάρχει, αλλά που αξίζει να το φανταστεί κανείς—όπως ίσως έκανε ο Αλέξανδρος κοιτάζοντας έκτοτε το κομμάτι του φιλμ.

Δεν είναι μόνο στο τέλος της ταινίας που ο Αγγελόπουλος μεταγγίζει ποίηση στην εικόνα. Δείτε, π.χ., τη σκηνή, όπου ο κόσμος κοιτάζει το χιόνι (22^ο λεπτό), ή τη σκηνή, όπου ένα αγαλματένιο χέρι ανασύρεται από τη θάλασσα (87^ο λεπτό). Πρόκειται για εικόνες ποιητικές, δυσσερμήνευτες ως προς το ακριβές νόημά τους και εντυπωσιακές στην ομορφιά τους, εικόνες που θα πυκνώσουν στα επόμενα έργα του Αγγελόπουλου.

Η στροφή του Αγγελόπουλου σε νέα ενδιαφέροντα σχολιάζεται έμμεσα από τον ίδιο το σκηνοθέτη στο *Τοπίο στην ομίχλη*. Ο Ορέστης δεν είναι άλλος από τον γιο της Χρυσόθεμης του *Θιάσου*. Είναι μέλος του θιάσου της ταινίας του 1975 και συναντά τρεις φορές τους γνωστούς μας περιπλανώμενος ηθοποιούς. Ο θιάσος του 1988, όμως, είναι κουρασμένος, δεν βρίσκει αίθουσες να παίζει και αποφασίζει να πουλήσει τα κοστούμια του. Η Ελλάδα που αντιπροσώπευσε σβήνει και τη θέση της παίρνει μια άλλη Ελλάδα, είτε η σκληρή που γνωρίζουν τα παιδιά, είτε η ονειρική του νου τους, είτε εκείνη που εκφράζει ο Ορέστης. Ο νέος οδηγεί μοτοσικλέτα, φοράει τζιν παντελόνι και δερμάτινο μπουφάν, συχνάζει σε μπαρ, κάνει περιστασιακές ομοφυλοφιλικές γνωριμίες, βοηθάει αυτούς που κληρονομούν το όνειρο και χαμογελαστός πορεύεται στο μέλλον. Χωρίς συγκεκριμένα σχέδια ή δυνατούς δεσμούς, ο Ορέστης είναι μια ανέμελη, θετική μορφή, σαν μια κατάφαση του σκηνοθέτη προς τη νέα γενιά.

Μαζί με τη στροφή στο συναίσθημα και το ποιητικό, που φέρνει πλέον τον Αγγελόπουλο κοντύτερα στον Φελίνι, τον Ταρκόφσκι και τον Αντονιόνι, παρά τον Μπερτολούτσι ή τον Γκοντάρ, ο σκηνοθέτης επιλέγει για το *Τοπίο στην ομίχλη* μια χρονολογικά ευθύγραμμη αφήγηση. Η χαλαρή δομή της πλοκής (μια σειρά γεγονότων κατά το ταξίδι των παιδιών) αποτελεί χαρακτηριστικό του καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Την ίδια στιγμή, όμως, ο ευθύγραμμος χρόνος διαφοροποιεί το *Τοπίο στην ομίχλη* από τις περίπλοκες αφηγήσεις των παλαιότερων ταινιών του σκηνοθέτη τις οποίες έχουμε εξετάσει. Επιπλέον, ο Αγγελόπουλος μειώνει το μέσο όρο διάρκειας του πλάνου στα 82'' (Bordwell, 2005, σ. 159) και χρησιμοποιεί αρκετά αμερικανικά και μεσαία πλάνα, που δείχνουν τις αντιδράσεις των ηρώων, καθώς και ελάχιστα γκρο πλαν (βλ. και Κολοβός, 1990, σ. 173-183). Οι σιωπές είναι λιγότερες συγκριτικά με την *Αναπαράσταση* ή το *Θιάσο*, ενώ η μουσική της Ελένης Καρανδρου διευκολύνει τη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή.

Αν τα παραπάνω μας απομακρύνουν από προγενέστερες τεχνικές του Αγγελόπουλου, οι συνέχειες είναι επίσης αξιοσημείωτες. Στο *Τοπίο στην ομίχλη* εξα-

κολουθούν να υπάρχουν πλάνα-σεκάνς, γενικά πλάνα σε παράλιες ή επαρχιακούς δρόμους και ιδιαίτερα αποδραματοποιημένες σκηνές (βλ., π.χ., τη σκηνή που βιασμού της Βούλας). Ο δημιουργός, εξάλλου, για άλλη μια φορά μάς υπενθυμίζει ότι δεν βλέπουμε την πραγματικότητα αλλά μια «κατασκευή», που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι, καταρχάς, ο δικός του, κινηματογραφικός κόσμος. Δεν είναι μόνο η παρουσία του Ορέστη και του θιάσου που παραπέμπουν στο έργο του σκηνοθέτη τα παιδιά φέρουν τα ονόματα κεντρικών ηρώων από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ενώ σε μια σκηνή σε ένα αστυνομικό τμήμα εμφανίζεται μια γυναίκα παρόμοια με την Ελένη της *Αναπαράστασης*, που επαναλαμβάνει: «Αυτός πέρασε το σκοινί». Αν στο παρελθόν ο σκηνοθέτης υπονοούσε ότι η κινηματογραφική «κατασκευή» μπορεί να σχολιάσει τα αδιέξοδα της μετανάστευσης (*Αναπαράσταση*) ή την ιστορία (*Ο θιάσος*), στο *Τοπίο στην ομίχλη* υπαινίσσεται ότι αυτή μπορεί να απεικονίσει το όνειρο, να φανερώσει ένα δέντρο μέσα στην ομίχλη, για όσους έχουν πιστέψει σε αυτό.



Δραστηριότητα 8/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Τοπίο στην ομίχλη*. Εντοπίστε ποιητικές εικόνες και προσπαθήστε να τις ερμηνεύσετε. Με τη δραστηριότητα αυτή θα κατανοήσετε πόσο πυκνό και αμφίσημο μπορεί να είναι το νόημα κάποιων εικόνων στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο. Μπορείτε να κάνετε το ίδιο και για άλλες ταινίες της δεύτερης φάσης του Αγγελόπουλου (π.χ. *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*).

2.2.2 Παντελής Βούλγαρης

Οι πολιτικές και πολιτιστικές αλλαγές που συντελέστηκαν αμέσως μετά το 1974 άφησαν τα ίχνη τους και στο έργο του Βούλγαρη, που με το *Χάπυ Νταή* (1975) αναφέρθηκε στο θέμα της πολιτικής εξουσίας, παραπέμποντας εμμέσως στη Μακρόνησο και τη Γυάρο. Στη συνέχεια, ο Βούλγαρης πειραματίστηκε με ποικιλία θεμάτων και τεχνικών. Αναπαρέστησε, σε μια προσεγμένη παραγωγή, τη δράση του Βενιζέλου από το 1910 ως το 1927 (*Ελευθέριος Βενιζέλος*, 1980). Κατέγραψε, με ευαισθησία, την επίδραση των ιστορικών γεγονότων του 1954-1974 στη ζωή ενός ζευγαριού (*Πέτρινα χρόνια*, 1985). Διασκεύασε, με ένταση και δυναμισμό, τη *Φανέλα με το εννιά* (1986) του Μένι Κουμανταρέα. Γύρισε ένα θεαματικό «αντι-μιούζικαλ» (*Ακροπόλ*, 1995). Συνεργάστηκε με διεθνείς παραγωγούς (*Νύφες*, 2004). Και πραγματοποίησε δύο σπονδυλωτές ταινίες (*Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, 1991, *Όλα είναι δρόμος*, 1998), που κέρδισαν την εκτίμηση των κριτικών για το λυρισμό τους.

Ήσυχες μέρες του Αυγούστου (Χρ.)

Η ταινία αποτελείται από τρεις ιστορίες. Η ηλικιωμένη Αλέκα (Αλέκα Παϊζη) αναπτύσσει φιλία με μια νεαρή γειτόνισσά της (Θέμις Μπαζάκα), της δίνει χρήματα και η κοπέλα εξαφανίζεται. Ένας συνταξιούχος ναυτικός (Θανάσης Βέγγος) συναντά μια γυναίκα (Χρυσούλα Διαβάτη), που μόλις έχει πεθάνει ο άντρας της, και της συμπαραστέκεται, για να αποχωριστούν, τελικά, με δυο φιλιές. Ένας τραπεζικός υπάλληλος (Αλέκος Ουδινότης) ανταλλάσσει ερωτικά τηλεφωνήματα με μια άγνωστη (Ειρήνη Ιγγλέση), μέχρι που γνωρίζονται από κοντά και καταγράφουν ψυχικά από την αμηχανία και την ακύρωση της γοητείας του αγνώστου.

Παρόλο που ο Βούλγαρης μας μεταφέρει κατά διαστήματα από την μια ιστορία στην άλλη, οι ήρωες των τριών ιστοριών ποτέ δεν συναντιούνται. Κοινός παρονομαστής των επεισοδίων είναι η έρημη αυγουσιάτικη Αθήνα και, μαζί με αυτήν, η ανάγκη των ανθρώπων για επικοινωνία και ζεστασιά. Τα πρόσωπα που ζητούν επαφή είναι μέσης ή μεγαλύτερης ηλικίας, με καθημερινές συνήθειες και γλυκόπικρες αναμνήσεις. Η Αλέκα αναπολεί τον έρωτα των νεανικών της χρόνων. Ο συνταξιούχος θυμάται τα ταξίδια του και καταγράφει σε κασετόφωνο τις εμπειρίες του από αυτά. Ο υπάλληλος περνά τις μέρες του σε ένα γραφείο τράπεζας και η γυναίκα του τηλεφώνου σε ένα φροντιστήριο ξένων γλωσσών.

Η δομή της ταινίας, με τις παράλληλες απόπειρες ανθρώπινης επαφής, παρατείνει «το κλίμα ατονίας και κατάπτωσης» (Μοσχοβάκης, σ. 27). Ταυτόχρονα, όμως, η επικοινωνία των ηρώων πλάθει έναν κόσμο «ευγενικό, ηθικό, καλό» (Μπακογιαννόπουλος, 1991, σ. 169). Οι πράξεις του συνταξιούχου προς την άγνωστη είναι γεμάτες ανθρωπιά και καλοσύνη. Φιλάχνοντας ένα κέικ για τη γειτόνισσά της, μιλώντας της για τη ζωή της και δίνοντάς της χρήματα, η Αλέκα εκφράζει έναν κόσμο πλούσιο σε συναισθήματα. Και οι τηλεφωνικές συνδιαλέξεις του υπαλλήλου και της γυναίκας ταλαντεύονται ανάμεσα σε λόγια σεξουαλικής

διέγερσης και ψυχικού δεσμού. Η πίστη στην ανθρώπινη επικοινωνία επισφραγίζεται στην καταληκτική σκηνή. Η Αλέκα, που λίγο πριν είχε δηλώσει στην αστυνομία την εξαφάνιση της φίλης της, έχει αποκοιμηθεί στον καναπέ της. Ξυπνά, νομίζοντας πως ακούει κάτι, και σταματά μπροστά στην πόρτα της κουζίνας, όπου βλέπει μια μορφή μες στο σκοτάδι να στρέφεται προς το μέρος της. Η μορφή λούζεται με ένα γαλακτώδες φως και εμφανίζεται ο νεανικός της έρωτας, ντυμένος στα άσπρα και χαμογελαστός. Ο Βούλγαρης εναλλάσσει σκοτεινά πλάνα της Αλέκας και φωτεινά του νεαρού άντρα και κλείνει την ταινία με το χαμογελαστό πρόσωπο της Αλέκας, που κι αυτό σταδιακά φωτίζεται, ώσπου σχεδόν ασπρίζει. Αν και η φίλη εξαφανίστηκε με τα χρήματα, χάρισε στην ηλικιωμένη γυναίκα την ευκαιρία να φτάσει κοντύτερα στην πραγματοποίηση του ονείρου, σε μια, έστω και φανταστική (ή μεταθανάτια), συνάντηση με την αγάπη της νιότης της.

Το αίσθημα της μοναξιάς και η ευγένεια των μορφών προκύπτουν τόσο από την εξέλιξη των ιστοριών όσο και από τους κινηματογραφικούς ρυθμούς του Βούλγαρη. Ο σκηνοθέτης αποφεύγει τις δραματικές εντάσεις και εστιάζει σε στιγμές διάλογου ή σιωπής που αποκαλύπτουν τις εσωτερικές ανάγκες των ανθρώπων. Αργές κινήσεις κάμερας καταγράφουν τα εκφραστικά πρόσωπα των ηρώων, γλιστρούν σε μισοφωτισμένους διαδρόμους και δωμάτια και μοιάζουν να χαϊδεύουν τα αντικείμενα. Ο Βούλγαρης, γράφει ο Α. Μοσχοβάκης, «δεν αφηγείται ιστορίες: υποβάλλοντας, ενορχηστρώνει συναισθήματα» (Μοσχοβάκης, σ. 27).



Δραστηριότητα 9/Κεφάλαιο 2

Για να γνωρίσετε καλύτερα το έργο του Βούλγαρη, δείτε τα *Πέτρινα χρόνια*. Παρατηρήστε πώς τα ιστορικά γεγονότα επεμβαίνουν στην προσωπική ζωή των ηρώων.

2.2.3 Μιχάλης Κακογιάννης

Πάνω, κάτω και πλαγίως (1992 Χρ.)

Η σύγχρονη Αθήνα αποτελεί το σκηνικό και στο *Πάνω, κάτω και πλαγίως*, την τέταρτη ταινία του Κακογιάννη στην περίοδο που μας απασχολεί. Μετά από ένα ντοκιμαντέρ (*Απίλλας '74*, 1975), μια διασκευή αρχαίας τραγωδίας (*Ιφιγένεια*, 1977) και μια ταινία με φόντο την Χιλή του 1973 (*Γλυκιά πατρίδα*, 1986), ο Κακογιάννης στράφηκε, με το *Πάνω, κάτω και πλαγίως*, στην κωμωδία. Η πλοκή διαδραματίζεται σε ένα 24ωρο, κατά το οποίο μια χήρα (Ειρήνη Παπά) συνευρίσκεται ερωτικά με έναν νεαρό (Πάνος Μιχαλόπουλος) και ο γιος της Σταύρος (Στράτος Τζώρτζογλου), εκδηλώνει την ερωτική του προτίμηση για άντρες.

Το *Πάνω κάτω και πλαγίως* ξεκινά με εικόνες που σχολιάζουν, με κωμικό τρόπο, την αθηναϊκή καθημερινότητα. Στη διάρκεια ενός μπούλιαρισματος, μια γυναίκα που ψάχνει για ταξί συμπιέζεται ανάμεσα σε δύο οχήματα, τρομάζει τη συνοδηγό ενός άλλου αυτοκινήτου και προκαλεί τρακαρισματα, την ίδια στιγμή που ο Σταύρος εγκλωβίζεται στην περιστρεφόμενη πόρτα μιας τράπεζας, θέτοντας σε λειτουργία το συναγερμό και πανικοβάλλοντας τον κόσμο. Ακολουθούν παρόμοιες απίθανες καταστάσεις. Η κεντρική ηρωίδα, π.χ., θα χρησιμοποιήσει τις αντρικές τουαλέτες της Λυρικής Σκηνής, δημιουργώντας σειρά παρεξηγήσεων. Ένας ταξίτζης θα αρχίσει να οδηγεί τρελά στο ρυθμό της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη για τον *Αλέξη Ζορμπά* (1964) του ίδιου του Κακογιάννη. Ένας άλλος, θα πάρει στο ταξί του τη Μέρυλιν, που αποδεικνύεται πως είναι ένας τραβεστί ξάδελφός του. Ενώ, ο Στράτος, ούτε λίγο ούτε πολύ, θα συλλάβει έναν τρομοκράτη.

Μέσα από καταστάσεις όπως οι παραπάνω, ο Κακογιάννης πρότεινε μια ανανέωση της κωμωδίας. Απέρριψε τη σφιχτή αιτιοκρατία της κινηματογραφικής κωμωδίας που καταγόταν από το θέατρο και έκανε μια ταινία στα όρια του παράλογου. Επίσης, εμπλούτισε τη θεματολογία του παρελθόντος, αμφισβητώντας τις σαφείς διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα δύο φύλα, αναγνωρίζοντας το δικαίωμα της ώριμης γυναίκας για ερωτικό πάθος και επικυρώνοντας την έλξη τόσο ανάμεσα σε μια γυναίκα και έναν νεότερο άντρα όσο και ανάμεσα σε δύο άντρες. Όπως και οι παλαιότερες κωμωδίες, έτσι και αυτή του Κακογιάννη έχει ευτυχημένο τέλος. Στο *Πάνω, κάτω και πλαγίως*, όμως, δεν θριαμβεύουν οι κατεστημένες αντιλήψεις αλλά η αποδοχή του έρωτα σε κάθε του μορφή, με την κατανόηση του γιου για την ερωτική ζωή της μητέρας και την κατανόηση της μητέρας για την ομοφυλοφιλία του γιου (βλ. και Ayanoglu, σ. 181).

Ο Κακογιάννης δεν είναι ο μόνος σκηνοθέτης που επιχειρήσει την ανανέωση της κωμωδίας. Ο Βασίλης Βαφέας (π.χ. *Ο έρωτας του Οδυσσέα*, 1984, *Κόκκινη Μαργαρίτα*, 1990) και ο Σταύρος Τσιώλης (π.χ. *Έρωτας στη χονρομαδιά*, 1990, *Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε* 1992, *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, 1998) επίσης προσέγγισαν με κωμική ή σατιρική διάθεση, αλλά και αφηγηματική πρωτοτυ-

πία, την ελληνική πραγματικότητα. Δημιουργός κωμωδιών κλασικής μορφής αλλά σύγχρονης θεματολογίας έχει αναδειχτεί και ο Νίκος Περάκης (π.χ., *Λούφα και παραλλαγή*, 1984, *Βίος και πολιτεία*, 1987, *Λούφα και παραλλαγή: Σειρήνες στο Αιγαίο*, 2005).



Δραστηριότητα 10/Κεφάλαιο 2

Δείτε μία κωμωδία του Βαφέα ή του Τσιώλη και συγκρίνετε την ανάπτυξη της αφήγησής της με εκείνη μιας κωμωδίας της δεκαετίας του 1960. Αν επιλέξετε τον *Έρωτα του Οδυσσέα* ή την *Κόκκινη Μαργαρίτα* του Βαφέα, όπου πρωταγωνιστεί ο Κώστας Βουτσάς, θα σας κεντρίσει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον η σύγκριση με μια παλαιότερη ταινία με τον ίδιο ηθοποιό. Αν επιλέξετε μια ταινία του Τσιώλη, μπορείτε να βοηθηθείτε από το: Ηλίας Κανέλλης, *Σταύρος Τσιώλης*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.



Δραστηριότητα 11/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Βίος και πολιτεία* ή το *Λούφα και παραλλαγή* του Περάκη και καταγράψτε τα θέματα που βρίσκονται στο στόχαστρο της σάτιρας του σκηνοθέτη.

2.2.4 Νίκος Κούνδουρος

Όπως και ο Κακογιάννης, έτσι και ο Κούνδουρος εμφανίστηκε αμέσως μετά τη δικτατορία με ένα ντοκιμαντέρ, *Τα τραγούδια της φωτιάς* (1974). Στο χώρο της μυθοπλαστικής ταινίας, ο Κούνδουρος επανήλθε το 1978 με το *1922*, για τη Μικρασιατική Καταστροφή, και το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη για το ιστορικό παρελθόν συνεχίστηκε με το *Μπορντέλο* (1985) και το *Μπάνυον, μπαλάνα για ένα δαίμονα* (1992).

1922 (Χρ.)

Το *1922* άγγιξε ένα θέμα που ελάχιστα είχε απασχολήσει τον ελληνικό μυθοπλαστικό κινηματογράφο, και αυτό μέσα από λιγοστά δράματα με ήρωες πρόσφυγες του 1922 (π.χ. *Ημπόρα*, 1929, *Η προσφυγοπούλα*, 1938, *Διωγμός*, 1964) και δυο μελοδράματα με τον Νίκο Ξανθόπουλο (*Ξεριζωμένη γενιά*, 1968, *Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου*, 1969. Βλ. Καλούδη, 2001, σ. 65-93). Η πλοκή της ταινίας του Κούνδουρου, που βασίζεται στο μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη, *Το νούμερο 31328*, ξεκινά τον Αύγουστο του 1922 στη Σμύρνη, καθώς οι Τούρκοι συσπειρώνονται εναντίον των άλλων εθνοτήτων της περιοχής. Η κάμερα εστιάζει σε έναν Έλληνα έμπορο και τη σύζυγό του, έναν δάσκαλο, ένα ζευγάρι αστών με την κόρη τους και το νεαρό Ηλία (την αυτοβιογραφική φιγούρα στο βιβλίο του Βενέζη) και τους παρακολουθεί στις προσπάθειές τους να αποφύγουν τη θανάτωση και την αιχμαλωσία και να βοηθηθούν από τους συμμάχους. Παράλληλα, γινόμαστε μάρτυρες μιας σειράς τραγικών γεγονότων με θύματα άλλους Έλληνες ή Αρμένιους, που κάποτε συντελούνται μπροστά στα μάτια αμέτοχων συμμάχων.

Στο δεύτερο μισό της ταινίας, οι βασικοί ήρωες μαζί με άλλους αιχμαλώτους οδηγούνται στα βάθη της Τουρκίας. Μέσα στο άγριο τοπίο και κάτω από τον καυτό ήλιο, οι αιχμάλωτοι παλεύουν με την πείνα, τη δίψα και το φόβο του θανάτου. Κάποιοι από αυτούς θα επιλέξουν να πεθάνουν, πίνοντας, έστω, λίγο νερό. Η κόρη των αστών θα ξεψυχήσει από βίαια χτυπήματα όπλων. Η μητέρα της θα πυροβοληθεί καθώς κουβαλά στους ώμους της την άψυχη κοπέλα. Η γυναίκα του εμπόρου θα σκοτώσει έναν από τους βιαστές της. Με ένα δικό της πλάνο θα κλείσει και η ταινία, με το πρόσωπό της μισοτραυμαμένο, κάποιους σπασμούς στο σώμα της και μια κραυγή της σαν πληγωμένου ζώου.

Παρακολουθώντας το *1922*, συνειδητοποιούμε σταδιακά πως δεν πρόκειται για μια ηρωική περιπέτεια ή μια ιστορία για «κακούς» Τούρκους και «καλούς» Έλληνες, αλλά για έναν γενικότερο προβληματισμό πάνω στη μισαλλοδοξία, τη βαρβαρότητα, την ευθύνη των δυνατών για τις εθνικές τραγωδίες και το φόβο του ανθρώπου για το θάνατο (βλ. και Σωτηροπούλου 1995, σ. 126-127).

Οι αδρές εικόνες του Κούνδουρου και οι συνεχείς κινήσεις της κάμερας μεταδίδουν το κλίμα της αγριότητας και του κινδύνου. Οι διάλογοι είναι λιγοστοί και κυριαρχούν οι φυσικοί ήχοι (βήματα και τρεχαλήτά ανθρώπων, κάλπασμοί αλόγων, πυροβολισμοί), που αυξάνουν το αίσθημα της παγίδευσης στον ιστο

του θανάτου. Επιπλέον, ο Κούνδουρος ενσωματώνει σύντομους μονολόγους με τους ήρωες να κοιτούν το θεατή (λεπτά: 80^ο και εξής, 112^ο και 118^ο), ανακαλώντας την αντιψευδαισθητική τεχνική του *Θιάσου*. Ο δάσκαλος, π.χ. μας υπενθυμίζει: «Οι σύμμαχοι μας προδώσανε για τα πετρέλαια». Ο έμπορος μας καλεί να αναρωτηθούμε μαζί του: «Εγώ τι κακό έκανα στους Τούρκους;» και η σύζυγός του μας λέει μονολεπτικά: «Φοβάμαι».

2.2.5 Κώστας Φέρρης

Ρεμπέτικο (Χρ.)

Στη Μικρα Ασία και με αναφορές στην καταστροφή της Σμύρνης ξεκινά και το *Ρεμπέτικο* (1983) του Φέρρη, δημιουργού, νωρίτερα, των πρωτοποριακών ταινιών *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* (1975) και *Δνο φεγγάρια τον Αύγουστο* (1978). Στο *Ρεμπέτικο* ο σκηνοθέτης παραμέρισε τους κινηματογραφικούς πειραματισμούς και υιοθέτησε μια κλασική γραφή για να εξιστορήσει τη ζωή της ρεμπέτισσας Μαρίκας (με φανερές αναγωγές στη ζωή της Μαρίκας Νίνου, αλλά και με διαφορές από αυτή). Τα πρώτα 30 λεπτά της ταινίας καλύπτουν την παιδική ηλικία της ηρωίδας, από τη γέννησή της στη Σμύρνη το 1919 και την καταστροφή του 1922 ως τον θάνατο της μητέρας της στα προσφυγικά του Πειραιά. Από εκεί και στο εξής, παρακολουθούμε τη ζωή της Μαρίκας (Σωτηρία Λεονάρδου) μετά τα δεκάξι της χρόνια: τον έρωτά της με έναν ταχυδακτυλουργό, τη γέννηση της κόρης τους και την αναχώρηση του άντρα για το εξωτερικό, τη μακρόχρονη σχέση της με έναν ρεμπέτη, που θα την εγκαταλείπει διαρκώς για άλλες τραγουδίστριες, την επιτυχία της στο πάλλο, το ταξίδι της στην Αμερική, τη μοιραία επιστροφή της το 1956, όπου κατά λάθος μαχαιρώνεται, και την κηδεία της.

Το *Ρεμπέτικο* δεν συνιστά μόνο μια βιογραφική ταινία, αλλά και μια εξιστόρηση της πορείας του ρεμπέτικου από τη Μικρά Ασία στα κακόφημα μαγαζιά του Πειραιά και, από εκεί, στο εξευγενισμένο πάλλο. Πλήθος τραγουδιών, σε μουσική Σταύρου Ξαρχάκου και στίχους Νίκου Γκάτσου, αναπαράγουν το ρεμπέτικο ύφος και σχολιάζουν προσωπικά και συλλογικά βιώματα ελπίδας, πόνου και διάψευσης. Αναφερόμενο σε ένα μουσικό ιδίωμα που συνδέθηκε με πρόσφυγες και φτωχούς, το *Ρεμπέτικο*, επίσης, αναπαριστάνει τις εμπειρίες των συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Την ίδια στιγμή, η ταινία σχολιάζει την επίδραση της ιστορίας στις ανθρώπινες ζωές, καθώς δεν θα είναι μόνο το 1922 που θα βαραίνει τους ήρωες, αλλά και οι συνεχείς στρατιωτικές επιχειρήσεις, ο πόλεμος του '40, οι συλλήψεις και οι εξορίες.

Σε ένα άλλο επίπεδο, το *Ρεμπέτικο* μπορεί να προσεγγιστεί ως μια μουσική ταινία που αμφισβητεί τη θεματολογία των παλαιότερων μουσικών ταινιών. Τόσο σε κωμικές όσο και σε δραματικές ταινίες του παρελθόντος, οι πρωταγωνιστές του πάλλου και του θεάματος εμφανίζονταν συνήθως ως αγνοί άνθρωποι, που, μετά από περιπέτειες, έφταναν στην καταξίωση και την προσωπική ευτυχία. Αντίθετα, το *Ρεμπέτικο* απεικονίζει ένα σκληρό κόσμο. Οι ήρωες είναι κάποτε κυνικοί πραγματιστές και στυγνοί επαγγελματίες. Οι τραγουδίστριες αναπτύσσουν ανταγωνιστικές σχέσεις, μία από αυτές κάνει απόπειρα αυτοκτονίας και η Μαρίκα αποτυγχάνει να αναλάβει τις ευθύνες της προς την κόρη της. Στην πραγματικότητα, οι οικογενειακές σχέσεις απεικονίζονται ιδιαίτερα προβληματικές, ενώ οι

ερωτικές συμπλέκονται με ζητήματα επαγγελματικής ανέλιξης και οδηγούν στην προδοσία και την εγκατάλειψη. Δεν πρόκειται για μια γραφική απόδοση της ιστορίας του ρεμπέτικου αλλά για την αναπαράσταση ενός κόσμου, όπου ο πόνος συνυπάρχει με τη σκληρότητα και τα λάθη.



Δραστηριότητα 12/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Ρεμπέτικο* και ένα παλαιότερο δράμα με ήρωες λαϊκούς τραγουδιστές (π.χ. *Καρδιά μου πάψε να πονάς*, Απόστολος Τεγόπουλος, 1965). Συγκρίνετε τις πρωταγωνιστικές μορφές και τις καταλήξεις των ταινιών.

2.2.6 Νίκος Παναγιωτόπουλος

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Παναγιωτόπουλου, *Τα χρώματα της Ίριδος* (1974), αποτελεί μία από τις πιο πρωτότυπες παραγωγές του νέου ελληνικού κινηματογράφου που, μέσα από τη σάπια και το παράλογο, στοχάστηκε το ρόλο της εικόνας (συμπεριλαμβανομένης της κινηματογραφικής) και της αναζήτησης της αλήθειας. Ακολούθησε ένα ποσοτικά και ποιοτικά πλούσιο έργο (π.χ. *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας*, 1978, *Μελόδραμα*, 1980, *Βαριετέ*, 1984, *Αυτή η νύχτα μένει* 1999, *Delivery* 2003), που από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 απέκτησε πιο κλασική μορφή. Από το έργο του Παναγιωτόπουλου θα εξετάσουμε το *Μελόδραμα*:

Μελόδραμα; (Α/Μ)

Κεντρικός ήρωας της ταινίας είναι ο τριανταπεντάχρονος Γιάννης (Λευτέρης Βογιατζής), που μετά από έξι χρόνια στην Αμερική επιστρέφει οικονομικά αποτυχημένος στον τόπο του. Εκεί γνωρίζει την Άννα (Μαρία Ξενουδάκη), μια δασκάλα ωδικής, και πιάνει για λίγο χειρωνακτική δουλειά, καθώς οι οικονομικές δυσκολίες του επιδεινώνονται από χρέη στο νοσοκομείο, όπου νοσηλεύεται η καρδιοπαθής μητέρα του. Τελικά, η κοπέλα τον εγκαταλείπει για έναν ευκατάστατο μεσήλικα και ο ίδιος σταματά την πνοή της μητέρας του με ένα μαξιλάρι.

Στο *Μελόδραμα*; ο Παναγιωτόπουλος υπαινίσσεται θέματα όπως ο μύθος του επιτυχημένου μετανάστη, η πλήξη του βιοπορισμού και η κατακερματισμένη ταυτότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Αποτυπώνει, ακόμη, την αδιέξοδη ζωή στην ελληνική περιφέρεια, μέσα από εικόνες μιας βροχερής επαρχιακής πόλης που δεν κατονομάζεται, αλλά που είναι προφανές πως πρόκειται για την Κέρκυρα, η οποία διαφέρει από τον τουριστικό θέρετρο των ταινιών του παρελθόντος.

Βασικά συστατικά της πλοκής (ο μετανάστης, η ετοιμοθάνατη μάνα, ο αντραστής, ο χωρισμός) θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε ένα κλασικό μελόδραμα. Ο Παναγιωτόπουλος, όμως, αφαιρεί από την ταινία κάθε ίχνος μελοδράματος. Η κατάληξη, με την Άννα απύσα και το Γιάννη μητροκτόνο, δεν θα μπορούσε να σταθεί σε μια τυπική μελοδραματική ταινία. Επιπλέον, ο σκηνοθέτης καταγράφει, σε πλάνα μεγάλης διάρκειας, άσκοπες περιπλανήσεις των ηρώων στην πόλη. Το υποκριτικό ύφος, σχεδόν απαγγελτικό, αρνείται να μεταδώσει συναισθήματα και κάποιες φράσεις (όπως της Άννας προς το Γιάννη: «Χωρίς εσένα θα ήμουν χαμένη») λέγονται με τρόπο, που μοιάζει να παρωδεί τους μελοδραματικούς διαλόγους. Η ρομαντική μουσική του Πουταίνι και του Βέρντι έρχεται σε αντίθεση με το υπόλοιπο ύφος της ταινίας, υπογραμμίζοντας το συναισθηματικό κενό (βλ. και Φραντζής, σ. 44-45).

Οι αφηγηματικές και υφολογικές τεχνικές με τις οποίες ο Παναγιωτόπουλος ανατρέπει τις μεθόδους του κλασικού κινηματογράφου εμπνέονται, ως επί το πλείον, από τον κινηματογράφο του Γκοντάρ. Ο ίδιος ο Παναγιωτόπουλος έχει χαρακτηρίσει το Γάλλο σκηνοθέτη «μεγάλοφυη», που ακόμα και οι τίτλοι των ταινιών του «σε βάζουν απ' το πρώτο καρέ μέσα στο παιχνίδι του, δηλαδή σε μια υποψία ότι όλα τα πράγματα μπορεί να είναι κι αλλιώς» (Παναγιωτόπουλος,

1995, σ. 136). Κάτι ανάλογο παρατηρούμε και στο *Μελόδραμα*: Οι τίτλοι της ταινίας εμφανίζονται με φόντο τα χρώματα του ουρανού, μέσα σε μαύρο πλαίσιο, και καταλήγουν με τη φράση του θεωρητικού του κινηματογραφικού ρεαλισμού Αντρέ Μπαζέν, «Ο κινηματογράφος είναι ένα ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο». Αμέσως μετά, αποκαλύπτεται ότι η έγχρωμη εικόνα ήταν πράγματι η θέα μέσα από ένα παράθυρο, το οποίο όμως έρχεται και κλείνει μια γυναίκα, για να αρχίσει η ασπρόμαυρη δημιουργία του Παναγιωτόπουλου. Στο τέλος της ταινίας, βλέπουμε δυο πλάνα του ουρανού, όπου κοιτάζει ο Γιάννης: το πρώτο είναι ασπρόμαυρο και το δεύτερο έγχρωμο. Στο επόμενο και τελευταίο πλάνο, η γυναίκα της αρχής ανοίγει το παράθυρο και αποκαλύπτεται το εισαγωγικό έγχρωμο φόντο, πάνω στο οποίο ολοκληρώνονται οι τίτλοι της ταινίας. Ο κινηματογράφος, υπαινίσσεται ο Παναγιωτόπουλος, δεν είναι τελικά «ένα ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο» (βλ. και Παναγιωτόπουλος, 1980, σ. 140-152). Είναι δημιουργία κόσμων κατασκευασμένων από συγκεκριμένα θέματα, λόγια, υποκριτικά ύφη, χρώματα και πλάνα. Είναι, επίσης, δημιουργία κόσμων κατασκευασμένων στο πλαίσιο μιας καλλιτεχνικής παράδοσης, του ίδιου του κινηματογράφου του παρελθόντος, είδη του οποίου μπορεί ένας σκηνοθέτης να αναθεωρεί, ακυρώνοντας τα θέματα και τις τεχνικές τους και μετατρέποντάς τα σε κινηματογραφικούς τίτλους, προσθέτοντας ένα ερωτηματικό: *Μελόδραμα*;

2.2.7 Γυναίκες δημιουργοί

Όπως συμβαίνει διεθνώς, έτσι και στον ελληνικό κινηματογράφο, οι γυναίκες σκηνοθέτιδες είναι πολύ λιγότερες από τους άντρες. Στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, τρεις ελληνίδες σκηνοθέτιδες ξεχώρισαν για την πρωτότυπη τεχνική τους και για τη θεματολογία τους, που συχνά εστίασθηκε στα βιώματα και τον ψυχισμό της γυναίκας. Η **Φρίντα Λιάππα** (1948-1994) γύρισε τρεις ταινίες μεγάλου μήκους (*Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί*, 1981, *Ήταν ένας ήσυχος θάνατος*, 1986, *Τα χρόνια της μεγάλης ξέστης*, 1991), πεσιμιστικές ιστορίες, που αναμόχλευαν τη γυναικεία ψυχή, εσωτερικούς κραδασμούς και αδιέξοδες διαπροσωπικές σχέσεις, με επιδράσεις από το Ίνγκμαρ Μπέργμαν (βλ. και Κυριακίδης, σ. 23-27). Τρεις μεγάλου μήκους ταινίες έχει ολοκληρώσει μέχρι σήμερα και η **Αντουανέττα Αγγελίδη**, (π.χ. *Τόπος* 1985, *Οι ώρες – μια τετράγωνη ταινία*, 1995), που με πειραματική γραφή έχει προβληματιστεί για ζητήματα φύλου. Ένα μικρό, αλλά σημαντικό κινηματογραφικό έργο έχει αφήσει και η **Τώνια Μαργετάκη** (1942-1994), *τον Ιωάννη το βίαιο* (1973), την *Τιμή της αγάπης* (1983) και τις *Κρουστάλλινες νύχτες* (1992).

Τώνια Μαργετάκη

Η τιμή της αγάπης (Χρ.)

Η ταινία αποτελεί διασκευή της νουβέλας του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρέος* (1912). Η πλοκή μάς μεταφέρει στην Κέρκυρα των αρχών του 20ου αιώνα, όπου η υπόληψη και ο έρωτας μια φτωχής κοπέλας, της Ρήνης (Άννη Λού-

λου), για έναν ξεπεσμένο αριστοκράτη, τον Αντρέα (Στρατής Τσοπανέλλης), μετατρέπονται σε αντικείμενα χρηματικών διαπραγματεύσεων. Καθώς η εργάτρια μητέρα της Ρήνης δεν δίνει προίκα πάνω από 300 «τάλαρα», ο Αντρέας ολοκληρώνει τη σχέση με την κοπέλα και σταδιακά αυξάνει το ποσό που ζητά για προίκα, ώσπου την εγκαταλείπει και αυτή πιάνει δουλειά στο εργοστάσιο. Η μητέρα της πάνω στην οργή της τραυματίζει τον Αντρέα και στην απόγνωση της για το μέλλον της κόρης της, η οποία περιμένει παιδί, του προσφέρει όσα χρήματα έχει. Ο Αντρέας διαπίθεται, πλέον, να παντρεύει την Ρήνη, αλλά αυτή αρνείται, λέγοντας: «Δεν σε θέλω για άντρα μου. Τι να τον κάμω τέτοιο άντρα;».

Πιστή στο πνεύμα του Θεοτόκη, που είχε επηρεαστεί από τις σοσιαλιστικές ιδέες της εποχής του, η Μαρκετάκη δίνει έμφαση στον καθοριστικό ρόλο που παίζει το χρήμα στη διαμόρφωση των συνειδήσεων. Ο Αντρέας δείχνει να αγαπά ειλικρινά την Ειρήνη, αλλά ο οικονομικός και κοινωνικός ξεπεσμός του τον οδηγεί στη μικροπρέπεια. Η μητέρα της Ρήνης νοιάζεται και εργάζεται σκληρά για την οικογένειά της, αλλά η φτώχεια την ωθεί σε έναν συνεχή υπολογισμό του χρήματος. Η Μαρκετάκη, όπως και ο Θεοτόκης, δεν κρίνει ούτε καταδικάζει. Παρουσιάζει τις ενέργειες του Αντρέα και της μάνας ως αντιδράσεις αλλοτριωμένων ανθρώπων και απεικονίζει, μέσω της Ρήνης, τη διαφορετική στάση ζωής που μπορεί να προκύψει, όταν αφυπνιστεί η συνείδηση. Η απόφαση της Ρήνης να διώξει τον Αντρέα και να μεγαλώσει το παιδί της δουλεύοντας σε εργοστάσιο είναι μια μορφή προσωπικής επανάστασης, που, τόσο στη νουβέλα όσο και στην ταινία, έχει ιδιαίτερο βάρος, καθώς πραγματοποιείται από μια γυναίκα σε μια επαρχιακή κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα. Κατά τη Μαρκετάκη, αυτή η προσωπική επανάσταση συντελείται τη στιγμή που διαμορφώνεται μια ευρύτερη επαναστατική συνείδηση. Η σκηνοθέτης προσθέτει στη νουβέλα μια σκηνή προεκλογικού λόγου, όπου ένας διανοούμενος προσπαθεί να αφυπνίσει τον κόσμο, έναν άντρα, που μιλά για απεργία, και μια πολιτική διαδήλωση, συνδέοντας, έτσι, την ατομική με την συλλογική αντίδραση.

Όπως η ίδια η Μαρκετάκη έχει δηλώσει, στην *Τιμή της αγάπης* προσπάθησε να φτάσει σε μια αισθητική «τέλεια αλλά σε κλασικό επίπεδο», ανάλογη της ζωγραφικής του Λύτρα (Τώνια Μαρκετάκη, σ. 49). Ως αποτέλεσμα, το πειστικό παίξιμο των ηθοποιών, το μελετημένο στήσιμο των ηρώων στα πλάνα, τα ζεστά χρώματα, η συγκρατημένη αλλά εκφραστική κίνηση της κάμερας και η καλοζυγισμένη αναλογία εντάσεων και λυρισμού πλούτισαν τον ελληνικό κινηματογράφο με μια υποδειγματική διασκευή λογοτεχνικού έργου και με μια αισθητικά σεμνή αλλά αριστοτεχνική ταινία.

Δραστηριότητα 13/Κεφάλαιο 2

Δείτε την *Τιμή της αγάπης* και καταγράψτε τις αναφορές σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα. Λαμβάνοντας υπόψη ότι στη νουβέλα τέτοιες άμεσες αναφορές απουσιάζουν, προσπαθήστε να εξηγήσετε γιατί η Μαρκετάκη συγκεκριμενοποιεί γεγονότα και πρόσωπα.



Τις τελευταίες δεκαετίες, στο χώρο της μυθοπλαστικής ταινίας, έχουν επίσης ξεχωρίσει οι γυναίκες σκηνοθέτιδες Μαρία Γαβαλά (*Το άρωμα της Βιολέτας*, 1985), Λουκία Ρικάκη (*Κουαρτέτο σε 4 κινήσεις*, 1994), Βασιλική Ηλιοπούλου (*Το Πέρασμα*, 1990), Κατερίνα Ευαγγελάκου (*Θα το μετανιώσεις*, 2002), Αγγελική Αντωνίου (*Eduart*, 2007), Πέννυ Παναγιωτοπούλου (*Δύσκολοι αποχαιρετισμοί, ο μπαμπάς μου*, 2002) και Στέλλα Θεοδωράκη (*Παρά λέγο πάρα πόντο πάρα τρέχα*, 2002) [Πρόκειται για μερικούς, μόνο, τίτλους ταινιών τους]. Αξιοσημείωση είναι η παρουσία των γυναικών και στο ντοκιμαντέρ (π.χ. Γκαίη Αγγελή, Αλίντα Δημητρίου, Μαρία Κομνηνού, Πέπη Ρηγοπούλου, Μυρτώ Ρήγου, Λουκία Ρικάκη, Εύα Στεφανή, Μαρία Χατζημαχάλη-Παπαλιού).



Δραστηριότητα 14/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Θα το μετανιώσεις* της Κατερίνας Ευαγγελάκου και επισημάνετε τα γυναικεία ζητήματα που απασχολούν τη σκηνοθέτιδα.

2.2.8 Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Δίπλα στα θέματα γυναικείου προβληματισμού, έχει παρουσιαστεί τα τελευταία χρόνια αυξημένο ενδιαφέρον για τα ζητήματα της μετανάστευσης και των σεξουαλικών προτιμήσεων. Και τα δύο έχουν απασχολήσει τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη, που με την πρώτη του μεγάλου μήκους ελληνική παραγωγή, το *Από την άκρη της πόλης*, κέρδισε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1998 το Β' Κρατικό Βραβείο (μετά την *Αιωνιότητα και μια μέρα* του Αγγελόπουλου) και το Βραβείο Ελλήνων Κριτικών για την Καλύτερη Ελληνική Ταινία.

Από την άκρη της πόλης (Χρ).

Η ταινία επικεντρώνεται σε έναν νεαρό Πόντιο από το Καζακστάν της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, το Σάσια (Στάθης Παπαδόπουλος), ο οποίος βρίσκεται στην Ελλάδα από το 1990 και μένει στο Μενίδι. Ο Σάσια συχνάζει τα βράδια στην Ομόνοια, όπου αυτός και άλλοι φίλοι του κερδίζουν χρήματα προσφέροντας έρωτα σε άντρες. Ταυτόχρονα, διατηρεί σχέσεις με πλούσιες κοπέλες, ενώ σχεδιάζει να παντρευτεί μια Πόντια, που έχει δείξει ήδη την προτίμησή της για έναν άλλο, ευκατάστατο άντρα. Μια δουλειά, που αναθέτει στο Σάσια ένας φίλος του, η προσωρινή επίβλεψη μιας Ρωσίδας ιερόδουλης (Θεοδώρα Τζήμου), οδηγεί σε ερωτική σχέση του Σάσια με την ιερόδουλη, με κατάληξη το θάνατο του φίλου και τη σύλληψη του Σάσια.

Αποφεύγοντας τη ρητορεία ή την αισθηματολογία και επινοώντας μια σειρά άλλων ηρώων γύρω από το Σάσια, ο Γιάνναρης αναφέρεται σε καιρία προβλήματα των νεαρών παλινοσούτων από την πρώην Σοβιετική Ένωση: τις οικονομικές δυσκολίες των οικογενειών τους, την ελλιπή γνώση της ελληνικής γλώσσας και τη διχασμένη ταυτότητά τους ανάμεσα στο παρελθόν τους στη Ρωσία και το παρόν τους σε μια πατρίδα, που τους αντιμετωπίζει σαν ξένους. Ταυτόχρονα, ο σκηνοθέτης σχολιάζει την έλξη για το χρήμα, που οδηγεί τους ήρωες σε αγοραίους έρωτες, αδιέξοδες σχέσεις και κάποτε στο θάνατο (βλ. Mini, 2006).

Ο Γιάνναρης χρησιμοποιεί πραγματικούς Πόντιους στους περισσότερους πρωταγωνιστικούς ρόλους και συνδυάζει ποικίλες κινηματογραφικές τεχνικές: γρήγορο και αποσπασματικό μοντάζ, ντοκιμαντερίστικη γραφή (σε συνεντεύξεις του Σάσια) και ειδυλλιακές εικόνες σε οράματα των νέων για το Καζακστάν. Μοντέρνο στη μορφή και ρηξικέλευθο στο θέμα, το *Από την άκρη της πόλης* έχει κερδίσει μια σταθερή παρουσία στα διεθνή φεστιβάλ, και ο σκηνοθέτης συνεχίζει να προκαλεί διεθνώς αίσθηση με τις ταινίες του (*Δεκαπενταύγουστος*, 1999, *Όμηρος*, 2005).

Δραστηριότητα 15/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Από την άκρη της πόλης* και εντοπίστε τα σημεία όπου τίθενται ζητήματα κοινωνικού αποκλεισμού των παλινοσούτων Ελλήνων από την πρώην Σοβιετική Ένωση.





Δραστηριότητα 16/Κεφάλαιο 2

Δείτε μια πρόσφατη ταινία που αναφέρεται σε μετανάστες στην Ελλάδα, όπως το *Μιρουπάφισι* (1998) των Γιώργου Κόρρα και Χρήστου Βούπουρα ή το *Απ' το χιόνι* (1993) του Σωτήρη Γκορίτσα και καταγράψτε τα προβλήματα που, κατά τους σκηνοθέτες, αντιμετωπίζουν οι μετανάστες. Για τη δραστηριότητά σας, μπορείτε να βοηθηθείτε από το Σεξένο τόπο: η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο – *Immigration in Greek Cinema 1956-2006* (δίγλωσση έκδοση), επιμ. Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστασόπουλος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2006.

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό γνωρίσατε το καλλιτεχνικό έργο σημαντικών Ελλήνων σκηνοθετών μετά το 1965, του Τάκη Κανελλόπουλου, του Αλέξη Δαμιανού, του Αγγελόπουλου, του Παντελή Βούλγαρη, του Μιχάλη Κακογιάννη, του Νίκου Θόδωρου Κούνδουρου, της Τώνιας Μαργετάκη, του Νίκου Παναγιωτόπουλου, του Κώστα Φέρρη και του Κωνσταντίνου Γιάνναρη. Αντιληφθήκατε τα θεματικά και μορφικά ενδιαφέροντά τους, καθώς και τις διαφορές συγκεκριμένων ταινιών τους από τις «ταινίες ειδών» και εξοικειωθήκατε με μια μέθοδο ανάλυσης ταινιών που μπορείτε να εφαρμόσετε σε δικές σας αναλύσεις. Αποκομίσατε, επίσης, γνώσεις για ταινίες του Άδωνι Κύρου, του Πάνου Γλυκοφρύδη, του Ιάκωβου και του Γιώργου Καμπανέλλη, του Δήμου Θεού, του Ροβήρου Μανθούλη, του Κωστή Ζώη, των Θανάση Ρεντζή-Νίκου Ζερβού και της Φρίντα Λιάππα και έχετε πληροφορηθεί άλλες γυναίκες δημιουργούς. Επιπλέον, μέσα από τις δραστηριότητές σας, είχατε την ευκαιρία να έρθετε σε επαφή με την παραγωγή και άλλων σκηνοθετών, όπως ο Σταύρος Τσιώλης, ο Βασίλης Βαφέας, ο Νίκος Περάκης, η Πέννυ Παναγιωτοπούλου, οι Χρήστος Βούπουρας και Γιώργος Κόρρας και ο Σωτήρης Γκορίτσας. Για μια πιο ολοκληρωμένη γνώση του ελληνικού κινηματογράφου από το 1965 μέχρι σήμερα μπορείτε τώρα να μελετήσετε περισσότερες ταινίες των παραπάνω σκηνοθετών, καθώς και το έργο άλλων δημιουργών, μερικούς από τους οποίους αναφέρομε στην αρχή του κεφαλαίου. Γνωρίστε περισσότερα για αυτούς μέσα από δραστηριότητες με ταινίες που κυκλοφορούν σε βίντεο ή DVD.



Δραστηριότητα 17/Κεφάλαιο 2

Η *Παραγγελιά* (1980) του Παύλου Τάσιου αναφέρεται στην υπόθεση του Νίκου Κοεμπζή, ο οποίος σκότωσε το 1973 τρεις αστυνομικούς σε ένα νυχτερινό κέντρο. Σχολιάστε πώς ερμηνεύεται στην ταινία η πράξη του Κοεμπζή.



Δραστηριότητα 18/Κεφάλαιο 2

Πώς καταγράφεται στον *Άγγελο* (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού η αντιμετώπιση της αντρικής ομοφυλοφιλίας από τον κοινωνικό και οικογενειακό περίγυρο του κεντρικού ήρωα;



Δραστηριότητα 19/Κεφάλαιο 2

Δείτε τη *Γλυκιά συμμορία* (1983) του Νίκου Νικολαΐδη και εντοπίστε ποιες πλευρές της δράσης και των διαπροσωπικών σχέσεων των μελών της πρωταγωνιστικής περιθωριακής ομάδας τονίζει ο σκηνοθέτης.



Δραστηριότητα 20/Κεφάλαιο 2

Εντοπίστε τις χρονικές μετατοπίσεις από το παρόν στο παρελθόν και το αντίστροφο στον *Ξαφνικό έρωτα* (1984) του Γιώργου Τσεμπερόπουλου και εξηγήστε γιατί ο σκηνοθέτης επιλέγει τη συγκεκριμένη αφηγηματική μέθοδο.



Δραστηριότητα 21/Κεφάλαιο 2

Επιλέξτε δύο από τις πρώτες ταινίες του Γιώργου Πανουσόπουλου (*Το ταξίδι του μέλιτος* 1978, *Οι απέναντι*, 1981, *Μανία* 1986) και προσπαθήστε να εξαγάγετε συμπεράσματα ως προς τα θεματικά ενδιαφέροντα του σκηνοθέτη. Εκτός από τις ίδιες τις ταινίες, μπορείτε να ανατρέξετε και στο: *Γιώργος Πανουσόπουλος*, επιμ. Δ. Κερκινός, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2005.



Δραστηριότητα 22/Κεφάλαιο 2

Να επισημάνετε τις διαφορετικές γενιές Ελλήνων του συγγραφικού χωριού Μπελογιάννης, που απασχολούν τον Λευτέρη Ξανθόπουλο στο *Καλή πατρίδα, σύντροφε* (1986), και τη σχέση κάθε γενιάς με την Ελλάδα. Μπορείτε να βοηθηθείτε από το: Χ. Σωτηρο-

πούλου, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: Από την προσδοκία στη διάψευση. Στοιχεία ιστορικής μνήμης μέσα από τους μονολόγους των πολιτικών προσφύγων», στο *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, επιμ. Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Αθήνα, Παπαζήσης, 2003, σ. 93-99.

Δραστηριότητα 23/Κεφάλαιο 2

Δείτε το *Μετέωρο και σκιά* (1985) του Τάκη Σπετσιώτη και τον *Καβάφη* (1996) του Γιάννη Σμαραγδή. Πώς σκιαγραφούν οι σκηνοθέτες στις ταινίες τους τις μορφές του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη και του Κωνσταντίνου Καβάφη αντίστοιχα;



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Αγγελόπουλος Θ., *Αναπαράσταση* (σενάριο), εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.
- Αγγελόπουλος Θ., *Ο θάσος*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2000 [Α].
- Αγγελόπουλος Θ., *10 3/4, Σενάρια*, τόμος 2, Αιγόκερως, Αθήνα, 2000 [Β].
- Αθανασάτου Γ., «Ο ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος, 1950-1970», στο: *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος*, τόμ. Β: *Ο ελληνικός κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2002, σ. 75-120.
- Amengual B., «Μια ποιητική της Ιστορίας» *Études Cinématographiques*, 1985, μτφρ. Α. Ιωάννου, στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, επιμ. Ε. Στάθη, Α. Κυριακίδης, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, 2000, σ. 23-36.
- Arecco S., *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Κριτική ανάλυση του έργου του*, μτφρ. Τζ. Λαμπαδαρίου, Ηράκλειτος, Αθήνα, 1985.
- Ayanoglu B., «Η εκδίκαση μιας ελληνίδας χήρας», *Now* 1993, μτφρ. Ά. Μαργαλιόπουλος, αναδημοσίευση στο *Μιχάλης Κακογιάννης*, επιμ. Μπ. Κολώνιας, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σ. 181.
- Bordwell D., Thompson K., *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κοζκινιδή, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006.
- Δαμιανός Α., «Μέχρι το πλοίο: Μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Α. Παπαστάθη», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 1 (1969), σ. 46-50.
- Δελβερούδη Ε.-Α., «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη* (Πανεπιστήμιο Κρήτης, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής), τόμ. 7, 1994, σ. 165-195.
- Καλιόρης Γ., «Πρόσωπο με πρόσωπο» στο: Ροβήρος Μανθούλης, *Πρόσωπο με πρόσωπο*, Εξάντας, 1976.
- Καλιόρης Γ., «Multum in parvo», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Δεκέμβριος 1966, αναδημοσίευση στο *Παντελής Βούλγαρης*, επιμ. Μπ. Κολώνιας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2002, σ. 121-123.
- Καλούδη Κ. Σ., *Η Μικρασιατική Καταστροφή στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 2001.
- Κολοβός Ν., *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αιγόκερως, 1990.
- Κολοβός Ν., «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο: *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος*, τομ. Β: *Ο ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., 2002, σ. 121-227.
- Κυριακίδης Α., «Η ποιότητα των ονείρων», στο *Φρίντα Λιάππα*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σ. 23-27.
- Mccichè L., «Ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου», *Cinemasessanta* 113 (1977), μτφρ. Β. Σωτηροπούλου-Καρύδη, στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 127-143.
- Μοσχολάκης Α., «Παντελής Βούλγαρης: Ο υποβλητικός ρεαλισμός», στο *Παντελής Βούλγαρης*, ό.π., σ. 13-33.

- Μπακογιαννόπουλος Γ.**, «Έξοχη επιστροφή», *Η καθημερινή* (26.2.1991), αναδημοσίευση στο *Παντελής Βούλγαρης*, ό.π., σ. 168-169.
- Μπακογιαννόπουλος Γ.**, «Ένα σύντομο ιστορικό» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, επιμ. Δ. Λεβεντάκος, Οπτικοακουστική κουλτούρα, Αθήνα, 2002, σ. 11-34.
- Μπακογιαννόπουλος Γ.**, «Συστηματικός αντιρεαλισμός», *Εποχές* 44 (1966), αναδημοσίευση στο *Τάκης Κανελλόπουλος*, επιμ. Γ. Σολδάτος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 1997, σ. 122.
- Μπακογιαννόπουλος Γ.**, «Ελληνικός κινηματογράφος 1974-1975», *Χρονικό '75*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ώρα», Αθήνα, 1975, σ. 293-297.
- Μπακογιαννόπουλος Γ.**, «Το πρόσωπο της επιστροφής», *Φίλιμ* 21 (1980), αναδημοσίευση στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 209-218.
- Noguez D.**, «Η ιστορία μιας κατρακύλας», *Cahiers du Cinéma*, Μάρτιος 1968, μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου, στο *Αλέξης Δαμιανός*, επιμ. Γ. Σολδάτος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2004, σ. 134-137.
- Παπαστάθης Α.**, «Τρεις σκηνές από την *Ευδοκία*», στο *Αλέξης Δαμιανός*, επιμ. Γ. Σολδάτος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σ. 85-90.
- Παναγιωτόπουλος Ν.**, «Ο φίλος μου ο Jean-Luc...», *Αυγή* 8.12.1995, αναδημοσίευση στο *Νίκος Παναγιωτόπουλος*, επιμ. Α. Κυριακίδης, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 135-136.
- Παναγιωτόπουλος Ν.**, «Πιο πολύ από την ιστορία μ' ενδιαφέρει η ματιά αυτού που τη διηγείται...», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, Μάιος 1980, αναδημοσίευση στο *Νίκος Παναγιωτόπουλος*, ό.π., σ. 147-153.
- Ραφαηλίδης Β.**, «*Ευδοκία* (Το κορίτσι ενός στρατιώτη)», *Σύγχρονος κινηματογράφος* 16 (1971), σ. 6-8.
- Ραφαηλίδης Β.**, «*Αναπαράσταση*», *Σύγχρονος κινηματογράφος* 8 (1970), σ. 13-16.
- Schütte W.**, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής», 1992, μτφρ. Π. Μάρκαρης, στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 91-105.
- Σολδάτος Γ.**, «Ένα ιστορικό πρόσωπο», στο *Δήμος Θέος*, επιμ. Σ. Κερσανίδης, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2006, σ. 16-25.
- Σολδάτος Γ.**, *Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1993.
- Σολδάτος Γ.**, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. Γ, Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.
- Σταματίου Κ.**, [κριτική για την *Ευδοκία*], αναδημοσίευση στο *Αλέξης Δαμιανός*, επιμ. Γ. Σολδάτος, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σ. 62-64.
- Σωτηροπούλου Χ.**, *Ελληνική κινηματογραφία. 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-Οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1989.
- Σωτηροπούλου Χ.**, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995.
- Τόνια Μαρκετάκη* (συλλογικό έργο) 35^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης/Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1994.

Τάκης Κανελλόπουλος (συλλογικό έργο), επιμ. Γ. Σολδάτος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 1997.

Φραντζής Α., «Ανπεπιστημονική φαντασία (σημειώσεις ενός φανατικού)», στο *Νίκος Παναγιωτόπουλος*, ό.π., σ. 41-53.

Ξενόγλωσση

Bondanella P., *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, 1993.
Bordwell D., *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, 2005.

Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Routledge, 1985.

Bordwell D., Staiger J., Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, 1991.

Burch N., *Une Praxis du cinéma*, Gallimard, Παρίσι, 1986.

Chatman S., *Antonioni or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985.

Georgakas D., «Angelopoulos, Greek history and *The Travelling Players*», στο: *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, επιμ. A. Horton, Flicks Books, σ. 27-42.

Gervais M., *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*, McGill-Queen's University Press, 1999.

Jameson F., «Theo Angelopoulos: the past as history, the future as form» στο *The Last Modernist*, ό.π., σ. 78-95.

Horton A., *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, New Jersey, 1999.

Mini P., «A Life and Identity in Flux: Young Pontian Greeks in Konstantinos Giannaris's *From the Edge of the City*», *Αριάδνη* (Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, τόμ.12, Ρέθυμνο), 2006, σ. 215-227.

Stubbs J. C., *Federico Fellini as Auteur: Seven Aspects of his Films*, Southern Illinois University Press, 2006.

Thompson K., *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, 1999.

ΟΔΗΓΟΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΜΕΛΕΤΗ

Αντουανέττα Αγγελίδη (συλλογικό έργο), επιμ. Στ. Θεοδωράκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2005.

Γιάννης Σμαραγδής (συλλογικό έργο), επιμ. Δ. Κερκινός, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2003.

Γιώργος Πανουσάπουλος (συλλογικό έργο), επιμ. Δ. Κερκινός, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2005.

Δελβερούδη Ε.-Ά., «Μεταμορφώσεις της κωμωδίας: Η κωμωδία στον νέο ελληνικό κινηματογράφο», *Η κυριακάτικη Αυγή*, Πουλίου 2001, σ. 19.

Δελβερούδη Ε.-Ά., «Σκηνοθετίδες και ιστορία. Η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου», στο *Δρόμοι κοινού. Κεφάλαια για την ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού χαρισμένα στην Αικατερίνη Κουμαριανού*, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού-Μνήμων (υπό έκδοση).

Ημαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας. Πηγή και σχολιασμός της ιστορίας από το κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη (συλλογικό έργο), επιμ. Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Αθήνα, Αιγόκερως, 2001.

Κανέλλης Η., *Σταύρος Τσιώλης*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.

Παπαστάθης Λ., *Όταν ο Δαμιανός γύριζε την Ευδοκία*, Πατάκης, Αθήνα, 2006.

Παραδείση Μ., *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο 1994-2004*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006.

Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου (συλλογικό έργο), επιμ. Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Αθήνα, Παπαζήσης, 2003.

Σε ξένο τόπο: η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο – Immigration in Greek Cinema 1956-2006 (συλλογικό έργο, δίγλωσση έκδοση), επιμ. Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστασάπουλος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Αιγόκερως, 2006.

Στάθης Ε., *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΟΤΡΟΦΗ ΔΙΔΑΚΤΕΣ ΕΠΙΔΕΚ

ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΙΣΧΥΣΗ
ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Εκπαίδευσης και Αρχικής
Επαγγελματικής Κατάρτισης

ISBN 978-960-538-764-8