

Η ΧΑΜΕΝΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

Επιμέλεια
ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, ANNA ΠΟΥΠΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2019

ΝΕΦΕΛΗ / ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

*Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά, επιμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου,
Άννα Πούπου*

Επιμέλεια: Αφροδίτη Νικολαΐδου και Άννα Πούπου
Τυπογραφική διόρθωση: Πάνος Αστίθας
Σχεδιασμός εξωφύλλου: Νίκος Πάστρας
Φωτογραφία εξωφύλλου: Γιώργος Καρβέλας

ISBN: 978-960-504-238-7

© 2019 Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80
τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093
www.nefelibooks.com



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά» / Αφροδίτη Νικολαΐδου, Άννα Πούπου	9
Διασχίζοντας όλοι μαζί τη «Χαμένη λεωφόρο του ελληνικού σινεμά» / Ελίνα Ψύκου	31

ΠΑΡΑΞΕΝΟ ΤΟΤΕ

Ιωάννης ο βίαιος, Τώνια Μαркеτάκη, 1973 / Λένα Κιτσοπούλου	38
Φόβος, Κώστας Μανουσάκης, 1966 / Σύλλας Τζουμέρκας	44
Λιποτάκτης, Γιώργος Κόρρας – Χρήστος Βούπουρας, 1988 / Αθανάσιος Καρανικόλας	49
Coatti, Σταύρος Τορνές, 1977 / Κωνσταντίνος Χατζηνικολάου	54
Ο έρωτας του Οδυσσέα, Βασίλης Βαφέας, 1984 / Ρηνιώ Δραγασάκη	57
Ταξείδι του μέλιτος, Γιώργος Πανουσόπουλος, 1979 / Γιάννης Παλαβός	61
Βοσκοί, Νίκος Παπατάκης, 1966 / Δημοσθένης Παπαμάρκος	65

Σ' ΑΓΑΠΑΩ ΝΑ ΤΟΥΣ ΛΕΣ

Η γυναίκα που έβλεπε τα όνειρα, Νίκος Παναγιωτόπουλος, 1988 / Άγγελος Φραντζής	70
Μανία, Γιώργος Πανουσόπουλος, 1985 / Αργύρης Παπαδημητρόπουλος	75
Η Νίκη της Σαμοθράκης, Δήμος Αβδελιώδης, 1990 / Γιάννης Βεσλεμές	79
Παραλλαγές στο ίδιο θέμα / <i>Idées fixes</i> , Αντουανέττα Αγγελίδη, 1977 / Κωνσταντίνα Κοτζαμάνη	83
Ακατανίκητοι εραστές, Σταύρος Τσιώλης, 1988 / Βασιλική Πέτσα	87
Φόνισσα, Κώστας Φέρρης, 1974 / Μαρίνα Γιώτη	92

ΒΡΩΜΙΚΟ ΨΩΜΙ

Εργοστάσιο, Τάσος Ψαρράς, 1981 / Χρήστος Οικονόμου	98
Ανατολική περιφέρεια, Βασίλης Βαφέας, 1979 / Κώστας Περούλης	102
Πρόσωπο με πρόσωπο, Ροβήρος Μανθούλης, 1966 / Ζαχαρίας Μαυροειδής	107

<i>Το άλλο γράμμα, Λάμπρος Λιαρόπουλος,</i>	
1976 / Άννα Τσίρμπα, Γιάννης Τσίρμπας	112
<i>Εκδρομή, Τάκης Κανελλόπουλος, 1966 / Ιάκωβος Ανυφαντάκης</i>	116

ΑΟΡΑΤΗ ΑΠΕΙΛΗ

<i>Δι' ασήμαντον αφορμήν, Τάσος Ψαρράς,</i>	
1974 / Δημήτρης Κανελλόπουλος	122
<i>Υπόγεια διαδρομή, Απόστολος Δοξιάδης, 1983 / Χρήστος Μασσαλάς</i>	126
<i>Προδοσία, Κώστας Μανουσάκης, 1964 / Γιούλα Μπούνταλη</i>	131
<i>Πρωινή περίπολος, Νίκος Νικολαΐδης, 1987 / Στέργιος Πάσχος</i>	138
<i>Oh Babylon, Κώστας Φέρρης, 1989 / Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη</i>	142
<i>Σχετικά με τον Βασίλη..., Σταύρος Τσιώλης,</i>	
1986 / Θωμάς Τσαλαπάτης	147

ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥ ΑΓΑΠΗΣΑΝ ΕΝΑ ΠΤΩΜΑ

<i>Singapore Sling, Νίκος Νικολαΐδης,</i>	
1990 / Αφροδίτη Νικολαΐδου, Αλέξης Αλεξίου	152
<i>Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται, Ανδρέας Τσιλιφώνης,</i>	
1984 / Αλέξης Αλεξίου	155
<i>Μελόδραμα;, Νίκος Παναγιωτόπουλος,</i>	
1980 / Άντζελα Δημητράκη	159
<i>Ρεβάνς, Νίκος Βεργίτης, 1983 / Γλυκερία Πατραμάνη</i>	166
<i>Τα παιδιά του Κρόνου, Γιώργος Κόρρας,</i>	
1985 / Κάλλια Παπαδάκη	168
<i>Κιέριον, Δήμος Θέος, 1968 / Θάνος Αναστόπουλος</i>	172

ΕΜΠΡΟΣΘΟΦΥΛΑΚΗ

<i>Τόπος, Αντουανέττα Αγγελίδη, 1985 / Εύα Στεφανή</i>	186
<i>Ουρανός, Τάκης Κανελλόπουλος, 1962 / Γιώργος Δρίβας</i>	189
<i>Ηλεκτρικός άγγελος, Θανάσης Ρεντζής,</i>	
1981 / Θοδωρής Προδρομίδης	196
<i>Αλληγορία, Κώστας Σφήκας, 1986 / Ρέα Βαλντέν</i>	199
<i>Ευριδίκη BA2037, Νίκος Νικολαΐδης, 1975 / Ζακλίν Λέντζου</i>	207

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ	211
-------------------------------	-----

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά»

Το 1983 οι στίχοι του τραγουδιού «Νέο κύμα» του Διονύση Σαββόπουλου δημιούργησαν ένα λεκτικό ορόσημο που αποδομούσε το νέο κύμα του ελληνικού τραγουδιού, και κυρίως τον πολιτισμό του. Από το τραγούδι αυτό, ένας στίχος αποδείχτηκε τόσο ισχυρός που έκτοτε αποσπάστηκε από το πλαίσió του και σημασιοδότησε σημαντικό μέρος της κουλτούρας της μεταπολίτευσης: «Οι εμπνεύσεις μου είναι γλωσσοδέτες, νιώθω συχνά σαν τους τριγύρω σκηνοθέτες, που οδηγήσαν μια γενιά στα πιο βαθιά χασμουρητά».¹ Ο στίχος αυτός, που συνδέει το μουσικό νέο κύμα με το κινηματογραφικό, έμελλε να μετατραπεί σε σλόγκαν απαξίωσης του δεύτερου, παρόλο που οι ταινίες των Θόδωρου Αγγελόπουλου, Νίκου Παναγιωτόπουλου, Τάσου Ψαρρά, Νίκου Νικολαΐδη παρέμεναν δημοφιλείς έως και τη δεκαετία του 1990.² Το 1981 σηματοδότησε μια εποχή κρατικής υποστήριξης του κινηματογράφου του δημιουργού, που στην πορεία οδήγησε στην αποκρυστάλλωση ενός ανθεκτικού στον χρόνο στερεότυπου, σύμφωνα με το οποίο οι ελληνικές

1. Στίχοι και μουσική Διονύση Σαββόπουλου, από τον δίσκο *Τραπεζάκια έξω* (1983).

2. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η ταινία του Νίκου Νικολαΐδη *Γλυκιά συμμορία* τη σεζόν 1983-1984 έκοψε περίπου 100.000 εισιτήρια, του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* τη σεζόν 1998-1999 200.000 εισιτήρια.

ταινίες της μεταπολίτευσης θεωρήθηκαν ελιτίστικες, διανοουμενίστικες, εσωστρεφείς, εμπορικά αποτυχημένες και μάλλον όχι ιδιαίτερα διασκεδαστικές.³ Ο δημόσιος αυτός λόγος ενδυναμώθηκε από το τηλεοπτικό περιβάλλον της δεκαετίας του 1990, από την άνοδο των λάιφ στάιλ περιοδικών αλλά και από μια κινηματογραφική κουλτούρα που καλωσόρισε την επιστροφή των θεατών στην αίθουσα μέσα από ταινίες πιο προσιτές στο κοινό.⁴

3. Βλ., για παράδειγμα, το κείμενο της Φρίντας Λιάπα «Ποιος τρομοκρατεί ποιον», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 26 (1980) 44-45. Δημοσιεύεται για πρώτη φορά ως απάντηση σε έρευνα της Σούλας Αλεξανδροπούλου στην *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (12/10/1980) με τον τίτλο «Υπάρχει λαϊκός και μη-λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα; Το φεστιβάλ και το δίλημμα». Η Λιάπα γράφει: «Ποιος αρνείται έναν κινηματογράφο που να περιλαμβάνει όλο το φάσμα των Ελλήνων κινηματογραφιστών από το Δαλιανίδη μέχρι το Σφήκα; [...] Ποιος ρίχνει στην αγορά τα χυδαία κλισέ “ελιτίστικος”, “διανοουμενίστικος”, “σημειολογικός”; Ποιος παγιδεύει τον ίδιο τον κινηματογράφο σε ψεύτικα διλήμματα του τύπου “λαϊκός” - “ερμητικός” ή το παλιότερο “στρατευμένος” - “φορντικός” που αλλάζουν ανάλογα με τις μόδες των καιρών; Ποιος συσκοτίζει τα κριτήρια για τον κακό “εμπορικό” σκηνοθέτη, για τον ατάλαντο “πειραματικό” κινηματογραφιστή;». Και συνεχίζει αναφέροντας τον μεγάλο αριθμό εισιτηρίων που έκοψαν ταινίες όπως ο *Θίασος* (189.000) και οι *Κυνηγοί* (104.000).

4. Για παράδειγμα, στο εισαγωγικό σημείωμα του καταλόγου του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ) για την περίοδο 1994-1997, ο Μάνος Ευστρατιάδης, τότε πρόεδρος, γράφει ότι ο ελληνικός κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από «σταθερότητα», «αυξητική τάση των κρατικών επιχορηγήσεων» και «εντυπωσιακή επιστροφή του κοινού στις σκοτεινές αίθουσες που προβάλλουν ελληνικές ταινίες». Η Λυδία Παπαδημητρίου στο βιβλίο της για το μιούζικαλ σημειώνει ότι υπάρχει ένας Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΣΕΚ), που χαρακτηρίζεται από μια «σημαντική μετατόπιση», κυρίως από «μια επιστροφή στο κινηματογραφικό είδος και τους εμπορικούς στόχους» (Λυδία Παπαδημητρίου, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ*, Παπαζήσης, Αθήνα 2009, σ. 37). Βλ. επίσης

Το 2016, τριάντα πέντε χρόνια από τότε, και ενώ έχει αναδυθεί και ενδυναμωθεί ένα νέο ελληνικό κινηματογραφικό κύμα αναζωπυρώνοντας τις συζητήσεις σχετικά με τον κινηματογράφο τέχνης, τους στόχους του, το κύρος του και το κοινό του, το αφιέρωμα υπό τον τίτλο «Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά» εστιάζεται στην πιο παρεξηγημένη, άγνωστη, συκοφαντημένη και παραμελημένη περίοδο του ελληνικού κινηματογράφου. Η πρωτοβουλία, που ξεκίνησε από την Ένωση Σκηνοθετών – Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΣ-ΠΕΚ) και υλοποιήθηκε από τους Ελίνα Ψύκου, Γιάννη Βεσλέμέ, Αλέξη Αλεξίου και Αφροδίτη Νικολαΐδου, με την υποστήριξη του ΕΚΚ, περιελάμβανε προβολές σε όλη τη διάρκεια της χειμερινής σεζόν 2016-2017 με τέσσερις ταινίες τον μήνα, που συνοδεύτηκαν από συζητήσεις, παρουσιάσεις και πάρτι στον κινηματογράφο Άστορ, σε μία από τις κεντρικές στοές της Αθήνας. Το αφιέρωμα κάλυπτε τριάντα χρόνια, προβάλλοντας τριάντα πέντε ταινίες σε φιλμ 35 χλστ.

Η οργάνωση του αφιερώματος έγινε στη βάση κάποιων παραδοχών και ερωτημάτων που οδήγησαν σε συγκεκριμένες επιλογές: μια από τις πρώτες προϋποθέσεις για τη «Χαμένη λεωφόρο» ήταν η εύρεση και χρήση κόπιας 35 χλστ. για όλες τις ταινίες, παρά το ότι κάποιες δεν ήταν διατηρημένες σε άρτια κατάσταση. Η επιλογή αυτή δεν αποτελεί ένδειξη ρετρολαγνείας ή φετιχισμού αλλά βασίζεται στην παραδοχή ότι το καλύτερο δυνατό φορμά προβολής είναι αυτό στο οποίο οι ταινίες γυρίστηκαν, διότι αναδεικνύει τα αισθητικά τους χαρακτηριστικά – με την ίδια λογική που σε ένα μουσείο εκτίθεται ένας αυθεντι-

Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Πόλη και κινηματογραφική μορφή: οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)», αδημοσίευτη διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2012.

κός πίνακας και όχι κάποιον αντίγραφο του.⁵ Η επιστροφή στο υλικό του φιλμ και η θεώρησή του ως πρωτοτύπου υπηρετούν μια ιδεολογική και φιλοσοφική παραδοχή γι' αυτό το μέσο που εμφανίζεται την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής: επιμένουν να αναγνωρίζουν τον κινηματογράφο, από την παραγωγή ως την προβολή, ως τέχνη.

Ταυτόχρονα και αρκετά παράδοξα, το αφιέρωμα αυτό, ενώ αφορμάται από τη θεώρηση του κινηματογράφου ως τέχνης, δεν επιδιώκει την εδραίωση ενός high art κινηματογράφου γιατί, σε αυτή την περίπτωση, θα περιοριζόταν μόνο στα παραμελημένα αλλά κοινής παραδοχής «αριστουργήματα» της περιόδου, όπως είναι, για παράδειγμα, οι *Βοσκοί* (Νίκος Παπατάκης, 1966), ο *Φόβος* (Κώστας Μανουσάκης, 1966) ή το *Πρόσωπο με πρόσωπο* (Ροβήρος Μανθούλης, 1966). Η επικοινωνιακή στρατηγική αυτού του αφιερώματος –που περιελάμβανε νέες αφίσες, σχεδιασμένες από τον κινηματογραφιστή Νίκο Πάστρα, νέα κείμενα⁶ και παρουσιάσεις για την κάθε ταινία από δημιουργούς των «νεότερων γενεών»⁷ όπως ο Έκτορας Λυγίζος, η Πέννυ Παναγιωτοπούλου, ο Γιώργος Ζώης και ο Μπάμπης Μακρίδης, συζητήσεις με συντελεστές μέσα στην αίθουσα αλλά

5. Εκτός και αν θέλει κανείς να σχολιάσει το αντίγραφο ή την απουσία του πρωτοτύπου.

6. Πριν από κάθε εκδήλωση γράφονταν μικρά ή μεγαλύτερα κριτικά ή προσωπικά κείμενα από μια μεγάλη γκάμα υποστηρικτών του αφιερώματος όπως οι: Φοίβος Δεληβοριάς (μουσικός), Χρήστος Πασσαλής (ηθοποιός / σκηνοθέτης), Κωνσταντίνος Δαγριτζίκος (curator και ιδιοκτήτης του Six d.o.g.s), Βασίλης Δημητρούλιας (εκδότης του fanzine *Piranha*).

7. Στο δελτίο τύπου προτιμήθηκε ο πληθυντικός ώστε να συμπεριλαμβάνονται σκηνοθέτες με μεγαλύτερη κινηματογραφική πορεία, όπως η Δώρα Μασλαβάνου, ο Άγγελος Φραντζής και η Πέννυ Παναγιωτοπούλου, αλλά και πρωτοεμφανιζόμενοι όπως, για παράδειγμα, ο Στέργιος Πάσχος, που μόλις είχε ολοκληρώσει την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους.

και στο φουαγέ, μικρά βίντεο (όπως το βίντεο *Ω ρε Βαβυλώνα!* για τον Κώστα Φέρρη από τον Γιάννη Βεσλεμέ), και φυσικά εκτεταμένη χρήση του Φέισμπουκ, που γίνεται «τόπος» συνάντησης– αποτελεί κι αυτή με τη σειρά της μια πρόταση ανανέωσης της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου· απευθύνει μια ανοιχτή, αλλά όχι μαζική, πρόσκληση για να ξαναδούμε εμμονικά πλέον τον ελληνικό κινηματογράφο ως καλλιτεχνική δημιουργία και όχι ως τηλεοπτικό προϊόν ή ως προϊόν που εύκολα θα καταναλωθεί στη μικρή οθόνη ενός τάμπλετ με προβολή μέσα από το διαδίκτυο σε συνθήκες απομόνωσης. Έτσι, ενώ το αφιέρωμα προτείνει τον κινηματογράφο (ως) τέχνη, υποστηρίζει την επιτελεστική δύναμή του μέσα από την κινηματογραφική θέαση ως συλλογικό και κοινωνικό γεγονός.

Η επιστροφή στο 35άρι αποδείχτηκε συχνά η μοναδική επιλογή για αρκετές από τις ταινίες του αφιερώματος. Σε μια εποχή που σχεδόν τα πάντα βρίσκονται στο διαδίκτυο, κάποιες ταινίες δεν υπάρχουν καν σε ψηφιακή μορφή ή έχουν ψηφιοποιηθεί με ελλιπή, λάθος ή πρόχειρο τρόπο. Μπροστά σε αυτό τον σκόπελο, ταινίες όπως η *Ληστεία στην Αθήνα* (Βαγγέλης Σερντάρης, 1969) ή το *Λάβετε θέσεις* (Θόδωρος Μαραγκός, 1973), που είχαν αρχικά επιλεγεί, τελικά δεν ήταν δυνατόν να προβληθούν καθώς δεν βρέθηκαν κόπιες. Σε άλλες περιπτώσεις, βρέθηκαν μοναδικές κόπιες αρχείου των οποίων η προβολή θα τις έθετε σε κίνδυνο (όπως π.χ. το *Βαρύ πεπόνι* του Παύλου Τάσιου, 1977) ή υλικό το οποίο ανήκε σε ιδιώτες που δεν παραιχώρησαν άδεια προβολής (*Ντανίλο τρέλες* του Σταύρου Τορνέ, 1985). Εντέλει, η επιμέλεια αυτού του αφιερώματος έφερε στην επιφάνεια ζητήματα που αφορούν την πρόσβαση σε αυτά τα υλικά, τα πνευματικά δικαιώματα και φυσικά τη διαχείριση του κινηματογράφου ως πολιτιστικού αγαθού σε θεσμικό επίπεδο. Κόπιες «χαμένες», μη καταλογογραφημένες, κακοδια-

τηρημένες και κόπιες που ανήκουν σε ιδιώτες που αποβλέπουν μόνο στην εμπορική τους αξία έδωσαν την αφορμή μιας άτυπης αποτίμησης αλλά και της διαπίστωσης του πόσο αναγκαία είναι μια πιο συγκροτημένη, από την πλευρά θεσμικών παραγόντων, πολιτική διατήρησης, συντήρησης και αρχειοθέτησης αυτού του υλικού, καθώς και η αντιμετώπισή του ως μέρους της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Πίσω από αυτή τη διαπίστωση επιβεβαιώνεται το αφετηριακό κίνητρο της εύρεσης και προβολής αυτών των «παράξενων, παραγνωρισμένων, παραμελημένων, παραπονεμένων» ελληνικών φιλμ: κάποιες ταινίες επιβιώνουν σε καλές ψηφιακές και αναλογικές κόπιες, με αποτέλεσμα να προβάλλονται συχνά σε φεστιβάλ, να είναι γνωστές τουλάχιστον σε ένα σινεφιλικό κοινό και να αποτελούν παράδειγμα διδασκαλίας του ελληνικού κινηματογράφου καθώς και αντικείμενο φοιτητικών εργασιών· άλλες, που βρίσκονται κρυμμένες και ξεχασμένες σε υπόγεια και αποθήκες, προβάλλονται σπάνια και παραμένουν άγνωστες. Οι πρώτες είναι αυτές που συγκροτούν τον «κανόνα» της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Οι δεύτερες θα μπορούσε να ειπωθεί ότι βρίσκονται στο περιθώριο του «κανόνα» και, γι' αυτό τον λόγο, ανήκουν στο παράλληλο σύμπαν της «Χαμένης λεωφόρου». Σε μια εποχή που η έννοια του «κανόνα» έχει σφόδρα επικριθεί από τις πολιτισμικές σπουδές ενώ ταυτόχρονα αποτελεί όχημα «διευκόλυνσης των προγραμμαμάτων σπουδών ή θέμα γούστου μέσα από λίστες αγαπημένων ταινιών», όπως μας λέει ο Paul Schrader,⁸ στόχος αυτού του αφιερώματος, που συνειδητά κοιτά προς το παρελθόν με αφετηρία το τώρα, είναι να φέρει στο φως τις ται-

8. Paul Schrader, «Canon Fodder», *Film Comment* 42/5 (Σεπτ.-Οκτ. 2006) 33-49 (40).

νίες που για διάφορους λόγους βρίσκονταν εκτός ή στο περιθώριο του κανόνα.

Κανόνες και κατάλογοι

Ο David Bordwell προτείνει την έκφραση «η στάνταρ εκδοχή της κινηματογραφικής ιστορίας»⁹ για να περιγράψει μια παλαιότερη ιστοριογραφία του πρώιμου κινηματογράφου, που βασιζόταν σε σινεφιλικές ή προσωπικές εκτιμήσεις και όχι σε τεκμηριωμένη έρευνα. Η στάνταρ εκδοχή συχνά παγίωσε και τους εκάστοτε μύθους της κάθε κινηματογραφίας. Στην ελληνική περίπτωση, αυτή η «εκδοχή» διαμορφώνεται από τις «πρώτες» κριτικές, τις «πρώτες» ιστορίες του ελληνικού κινηματογράφου (όπως εκείνη της Αγγλαίας Μητροπούλου ή του Γιάννη Σολδάτου) και κατασκευάζει έναν ελληνικό κινηματογραφικό κανόνα. Αυτός ο κανόνας άλλοτε επιβεβαιώνεται και άλλοτε επαναπροσδιορίζεται από θεσμούς όπως το ΕΚΚ, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ΦΚΘ), η Πανελλήνια Ένωση Ελλήνων Κριτικών κ.ά., που μέσα από αφιερώματα, προβολές και εκδόσεις προτείνουν σκηνοθέτες δημιουργούς και ταινίες «άξιες» να ιδωθούν. Για παράδειγμα, κοιτώντας τα αφιερώματα σε έλληνες σκηνοθέτες και τις εκδόσεις του ΦΚΘ στις δεκαετίες 1990 και 2000, διαπιστώνει κανείς τη συστηματική ανάδειξη των ελλήνων auteurs μέσα από την προβολή του συνόλου του έργου

9. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge Μασσ. / Λονδίνο 1997, σσ. 12-45. Ο Bordwell αναφέρεται στην ιστοριογραφία των πρώτων δεκαετιών του κινηματογράφου. Ωστόσο, θεωρούμε ότι ο όρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για κάποιες ιστορίες «εθνικών» κινηματογράφων, που γράφτηκαν φυσικά αργότερα.

τους αλλά και μια συνειδητή αναθεώρηση του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ). Σκηνοθέτες που εργάστηκαν μέσα στο σύστημα των στούντιο της περιόδου 1950-1960, όπως ο Γιώργος Τζαβέλας, ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Βασίλης Γεωργιάδης, ακόμα και ο Γιάννης Δαλιανίδης, αποκτούν ορθώς το στάτους του δημιουργού, και έτσι ανατρέπεται ένας παλαιότερος κανόνας σύμφωνα με τον οποίο οι μοναδικοί «δημιουργοί» της μεταπολεμικής περιόδου ήταν ο Κούνδουρος και ο Κακογιάννης.

Παρόλο που μετά το 2009, με τη σταθερή παρουσία ελληνικών ταινιών σε διεθνή φεστιβάλ, αρθρώνεται ένας διεθνής ακαδημαϊκός λόγος για τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΣΕΚ) οδηγώντας στη συγκρότηση του πεδίου που ονομάζεται Greek Film Studies,¹⁰ η εξέταση της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου στα ελληνικά πανεπιστήμια συρρικνώνεται ή παραμένει προσκολλημένη σε παλιότερες θεωρήσεις. Σε αυτό το σύγχρονο, διευρυνόμενο πεδίο, γίνεται σαφές ότι, όταν οι μελετητές εστιάζονται στο πρόσφατο παρελθόν του ελληνικού κινηματογράφου, τότε την πρωτοκαθεδρία έχει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο οποίος συνεχίζει να απασχολεί τη διεθνή ερευνητική κοινότητα των κινηματογραφικών σπουδών,¹¹ καθώς και ο λεγόμενος ΠΕΚ μέσα από προσεγγίσεις που αφορούν είτε τα καθιερωμένα είδη είτε τις κοινωνικοπολιτικές αναπαραστάσεις των ταινιών. Συχνά δε, υποκύπτοντας στον φόβο του ελιτισμού και μιας άκριτης σινεφιλίας, αρκετά κείμενα ιστορίας του ελληνικού

10. Για μια ιστορικοποίηση της μελέτης του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς και για την παρούσα εδραίωσή της, βλ. Lydia Papadimitriou, «Greek film studies today: In search of an identity», *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek* 17 (2009) 49-78.

11. Προσφάτως βγήκε ακόμα ένα βιβλίο για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, Angelos Koutsourakis / Mark Steven (επιμ.), *The Cinema of Theo Angelopoulos*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2015.

κινηματογράφου δεν αποτελούν τίποτε άλλο παρά σχολιασμένες λίστες ταινιών. Απέναντι στις τρεις αυτές τάσεις –εκ των οποίων η πρώτη έχει εδραιώσει έναν «αγγελοπουλικό κανόνα» για τον κινηματογράφο της περιόδου 1960-1990, η δεύτερη αναδεικνύει τις κοινωνικοπολιτικές συνιστώσες δημοφιλών ταινιών του ΠΕΚ και των επιγόνων και η τρίτη αρκείται στην κατάρτιση εξαντλητικών καταλόγων– η «Χαμένη λεωφόρος» παίρνει ένα ρίσκο: να μην ανήκει σε αυτούς που δεν παίρνουν την ευθύνη να επισημάνουν ποιες είναι οι καλές ταινίες (αυτούς που ο Schrader ονομάζει «the Nonjudgmentals»)¹² και να μην εγκλωβιστεί σε ήδη τυποποιημένα κανονιστικά σχήματα, που προκύπτουν από τις προηγούμενες απόπειρες καταγραφής της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Επιλέγει να ενσωματώσει στη θεώρησή της το ότι η καταγραφή της ιστορίας έχει θέση ιστορική και κοινωνική, μας λέει δηλαδή περισσότερα για το τώρα παρά για το τότε. Η «Χαμένη λεωφόρος» διέπεται λοιπόν ενσυνείδητα από μια διπλή κίνηση: «διαβάζοντας» με τον δικό της τρόπο τις ταινίες της περιόδου 1960-1990, προτείνει έναν εναλλακτικό κανόνα και ταυτόχρονα μια γενεαλογία του σύγχρονου νέου κύματος. Μέσα από την κατηγοριοποίηση και τιτλοφόρηση του προγράμματος προτάσσει νέα ερωτήματα και νέες αναγνώσεις, υπό το πρίσμα του σήμερα (η Αθήνα, η βία και ο έρωτας, η αόρατη απειλή του εκσυγχρονισμού και της ανάπτυξης, το παράξενο ως μορφή κλπ.). Με τις επιλογές της ανακινεί όλα εκείνα τα ερωτήματα με τα οποία κατά καιρούς έχουν ασχοληθεί οι μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου για την περίοδο 1960-1990:¹³ πότε αρχίζει και πότε τελειώνει ο λεγό-

12. Schrader, «Canon Fodder», σ. 40.

13. Σχετικά με την ιστοριογραφία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK), σημαντική είναι η μελέτη της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου (*Ελληνική*

μενος NEK (είναι το *Singapore Sling* το 1990 «η ταφόπλακα» του NEK;),¹⁴ πώς αλληλεπιδρούν ή εφάπτονται ο εμπορικός και

κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο – Οικονομική κατάσταση, Θεμέλιο, Αθήνα 1989), η οποία υπογραμμίζει τη σημασία του τρόπου παραγωγής και του οικονομικού πλαισίου ως διαφοροποιητικού στοιχείου του NEK από τον εμπορικό κινηματογράφο της περιόδου. Ο συλλογικός τόμος για τον NEK από την περιοδική έκδοση *Οπτικοακουστική Κουλτούρα* (Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών / Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002) συνεισφέρει στη βιβλιογραφία. Ωστόσο, πέρα από κάποιες συνοπτικές παρουσιάσεις, κινείται περισσότερο στο πεδίο της ανάλυσης μεμονωμένων σκηνοθετών. Μια χρήσιμη ιστορική αναδρομή είναι αυτή του Νίκου Κολοβού που περιέχεται στο διδακτικό εγχειρίδιο του μαθήματος «Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος» (Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο Δέσποινα Κωνσταντοπούλου [επιμ.], *Νεοελληνικό θέατρο [1600-1940] – Κινηματογράφος*, τ. 2: *Ο ελληνικός κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2001, σσ. 121-226), η οποία τοποθετεί τον NEK στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, δεν καταφέρνει όμως να ξεπεράσει τη λογική της αυστηρής διχοτόμησης σε ΠΕΚ και NEK, η οποία είναι ένα από τα ζητούμενα της αναθεώρησης της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Το βιβλίο του Στάθη Βαλούκου προτείνει οριοθετήσεις και περιοδολογήσεις του NEK ως κινήματος και όχι ως αθροίσματος ταινιών σημαντικών σκηνοθετών, ενώ θέτει ως βασικό άξονα της προσέγγισής του τον συσχετισμό αυτού του κινήματος με την πολιτική και την ιδεολογία (Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος [1965-1981]. Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011). Τέλος, η διατριβή της Μαρίας Χάλκου αναδεικνύει τα σημεία επαφής στη δεκαετία του 1960 ανάμεσα στον εμπορικό κινηματογράφο και τον NEK, εγγράφοντας το κίνημα στο πλαίσιο της σινεφιλίας και της ανάπτυξης ενός ελληνικού κοινού κινηματογράφου τέχνης, αμφισβητώντας την έναρξη του NEK κατά τη διάρκεια της χούντας και εντοπίζοντας τις απαρχές του κινήματος ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1960 (Maria Chalkou, «Towards the creation of “quality” Greek national cinema in the 1960s», αδημοσίευτη διατριβή, University of Glasgow, 2008).

14. Βλ. Γιάννης Βεσλημές, «Και αν σ' αγαπήσει το πτώμα, όπως το αγάπησες και εσύ;», *Flix*, 1/6/2017 (διαθέσιμο στο flix.gr/articles/lost-highway-greek-singapore-sling.html).

ο μοντερνιστικός κινηματογράφος (βλ. την *Προδοσία* του Μανουσάκη), ποιες είναι οι αλληλεπιδράσεις με τα αντίστοιχα κινήματα της Ευρώπης (είναι η *Πόλη* ποτέ δεν κοιμάται του Ανδρέα Τσιλιφώνη μια ελληνική μεταφορά του *cinéma du look*;).¹⁵

*Στοιχεία από μια σύντομη «παράξενη» ιστορία
του ελληνικού κινηματογράφου*

Ο Michel Marie στο βιβλίο του για τη γαλλική νουβέλ βαγκ προτείνει κάποια απαραίτητα συστατικά για τη δημιουργία ενός νέου κύματος:¹⁶ μια κοινή κριτική θεώρηση, εκ μέρους είτε των σκηνοθετών είτε των κριτικών, ένα αισθητικό πρόγραμμα το οποίο να προϋποθέτει μια στρατηγική, ένα μανιφέστο που να κοινοποιεί δημόσια αυτή τη θεώρηση, ένα σώμα ταινιών που να ανταποκρίνονται σε κάποια κριτήρια, μία ομάδα καλλιτεχνών, μια εκδοτική πλατφόρμα που να επιτρέπει τη διακίνηση των ιδεών, μια στρατηγική προώθησης, έναν ηγέτη και φυσικά κάποιους αντιπάλους. Κοιτώντας από απόσταση τα πράγματα, το ελληνικό σύγχρονο νέο κύμα (ή *weird wave*) συγκροτήθηκε αναλόγως από το 2009 και μετά: η δημιουργία της ομάδας «Κινηματογραφιστές στην ομίχλη», η σύσταση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, η συζήτηση για τον κινηματογραφικό νόμο και το θεσμικό πλαίσιο, οι αντιδράσεις απέναντι στο κλείσιμο της ΕΡΤ και στην κρατική υποχρηματοδότη-

15. Βλ. εδώ, το κείμενο του σκηνοθέτη και διοργανωτή της εκδήλωσης Αλέξη Αλεξίου, «*Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται*, Ανδρέας Τσιλιφώνης, 1984», σ. 156.

16. Βλ. Michel Marie, *La nouvelle vague. Une école artistique*, Nathan Université, Παρίσι 2003, σσ. 25-34.