

ΙΩΑΝΝΑ ΑΘΑΝΑΣΑΤΟΥ
ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Εστιάσεις στο μεταίχμιο θεάτρου και κινηματογράφου: μια εισαγωγή

Από τη γέννησή του, η οποία συμβατικά τοποθετείται στην προβολή των αδελφών Λυμιέρ (Lumière) στο Παρίσι τον Δεκέμβριο του 1895, ο κινηματογράφος εμφανίστηκε στενά συνδεδεμένος με το θέατρο. Το τσίρκο, τα καφέ σαντάν και οι χώροι όπου συνέρρεαν τα λαϊκά ακροατήρια των αστικών κέντρων θεωρήθηκαν αναπόσπαστα στοιχεία της νέας τέχνης, η οποία δανείστηκε κώδικες και εργαλεία από τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, τη μουσική και ιδίως το θέατρο. Αρχικά ο κινηματογράφος αντιμετωπίστηκε ως μια οικονομική λύση για την προβολή επιτυχημένων θεατρικών παραστάσεων, καθώς η οθόνη στοίχιζε λιγότερο από τη μεταφορά των θιάσων με τα σκηνικά, τα κοστούμια τους κ.λπ.¹

Οι πρώτες ταινίες του βωβού κινηματογράφου θα χρησιμοποιήσουν έναν από τους βασικούς κοινούς κώδικες των δύο τεχνών, την υποκριτική των ηθοποιών, μέσω των οποίων οι κινούμενες σκιές στην οθόνη απέκτησαν σάρκα και οστά και παρουσίασαν τις ιστορίες τους στα πλήθη που συνέρρεαν στις όλο αυξανόμενες αίθουσες των κινηματοθεάτρων. Η στενή σχέση των δύο τεχνών αποτυπώθηκε από την αρχή και με εμβληματικό τρόπο στο έργο ενός από τους δύο πρωτεργάτες του κινηματογράφου, του Ζωρζ Μελιές (Georges Méliès). Μάγος, ταχυδακτυλουργός, άνθρωπος του τσίρκου, ο Μελιές είναι αυτός που επινοεί το στούντιο, τον χώρο όπου κατασκευάζεται η κινηματογραφική ψευδαισθήση στο όριο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, αναγνωρίζοντας ότι το παραλληλόγραμμο της οθόνης ισοδυναμεί με το θεατρικό προσκήνιο.² Μια εξίσου εμβληματική προσωπικότητα στο πεδίο της θεατρικής επιρροής στην κινηματογραφική τέχνη στις πρώτες δεκαετίες της ανάπτυξής της ήταν ο διάσημος ηθοποιός Φιρμέν Ζεμιέ

(Firmin Gémier, 1869-1933), ιδρυτής του Théâtre National Populaire, ο οποίος συμμετείχε ήδη στα πρώτα βήματα των βωβών ταινιών και αργότερα στον ομιλούντα κινηματογράφο. Το όνομά του απέκτησε συμβολική αίγλη ως προς την προσαρμογή του θεατρικού παιχνιδιού στον κινηματογράφο, διαδικασία κατά την οποία ο ίδιος κατάφερε να ενεργοποιήσει εκ νέου τις θεατρικές τεχνικές του στη σύνθεση των ρόλων, την ειλικρίνεια, την έκφραση συγκινησιακών περιεχομένων, την εσωτερικότητα και τη φυσικότητα. Για τον Ζεμιέ η συγγένεια των δυο τεχνών ήταν αυτονόητη, και συνέλαβε την κινηματογραφική ερμηνεία ως δυνατότητα ανανέωσης του υποκριτικού παιχνιδιού και της συγκρότησης του ηθοποιού.³ Το θέατρο δάνειζε αφειδώς τους αστέρες του στη νεαρή κινηματογραφία,⁴ θέτοντας έτσι τις βάσεις μιας πιο συστηματικής επιρροής σε αυτήν, με την αξιοποίηση των μεγάλων κειμένων του, τα οποία είχαν καταξιωθεί στη συνείδηση του κοινού.

Παρά το γεγονός ότι τα μεγάλα θεατρικά έργα τροφοδότησαν στη συνέχεια τον κινηματογράφο και έδωσαν την ευκαιρία σε σπουδαίους ηθοποιούς να ξεδιπλώσουν και στην οθόνη το υποκριτικό τους ταλέντο,⁵ στην πορεία «η ιστορία του κινηματογράφου αντιμετωπίστηκε σαν η πορεία απελευθέρωσης από τα θεατρικά πρότυπα».⁶ Σε αυτό συνετέλεσε η τεράστια ελκτική δύναμη του μέσου και η αυξανόμενη δημοφιλία του, στην οποία αποφασιστικό ρόλο έπαιξε η αλματώδης ανάπτυξη του αφηγηματικού κινηματογράφου μυθοπλασίας, ήδη από το 1915 στις Ηνωμένες Πολιτείες και το έργο του Ντέιβιντ Γουόρκ Γκρίφιθ (David Work Griffith). Ο Γκρίφιθ είναι αυτός που πρώτος χρησιμοποίησε όλα τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου, αναδεικνύοντας τη δύναμη του μέσου έναντι της στατικότητας του θεάτρου και των εικαστικών τεχνών. Εξάλλου η ανάπτυξη κινηματογραφικών νεωτερικών αισθητικών ρευμάτων κατά τη δεκαετία του 1920, η οποία συνέπεσε με τη θεμελίωση και ανάπτυξη του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη, έδωσε νέα ώθηση σε αυτή την πορεία.⁷ Οι εκπρόσωποι του γαλλικού ιμπρεσιονισμού και σουρεαλισμού ανέπτυξαν ιδιαίτερα την ιδέα του «καθαρού» κινηματογράφου, επιχειρώντας να ορίσουν ποια ήταν τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν αποκλειστικά κινηματογραφικά. Ο Λουί Ντελύκ (Louis Delluc), η Ζερμαίν Ντυλάκ (Germain Dullac), ο Ζαν Επστάιν (Jean Epstein) επιχειρήσαν μια θεωρητική και έμπρακτη αυτονόμηση του κινηματογραφικού μέσου από τη θεατρική και αφηγηματική παράδοση, δίνοντας έμφαση σε ιδιότητες όπως η φωτογένεια, ο ρυθμός, το ονειρικό στοιχείο, υποστηρίζοντας έτσι το πρωτείο της όρασης.⁸ Παρά τη γοητεία του εγχειρήματός τους, οι επιρροές του θεάτρου στον κινηματογράφο ήταν εμφανείς στις ταινίες του άλλου σημαντικού ρεύματος της ίδιας περιόδου, του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Το αριστούργημα του ρεύματος αυτού, *Το εργαστήριο του δόκτορος Καλιγκάρι* (1919) του Ρόμπερτ Βίνε (Robert Wiene) επηρεάστηκε εμφανώς από το θέατρο του Μαξ Ράινχαρντ (Max Reinhardt).⁹ Αντίστροφα, από τον κινηματογράφο στο θέατρο, στα θεατρικά έργα της ομάδας Bauhaus στη δε-

καετία του 1920 (Γκρόπιους [Gropius], Πισκάτορ [Piscator]) το φιλμ συμμετείχε στο αισθητικό σύνολο.¹⁰

Σε ένα από τα πρώτα δοκίμια για τον κινηματογράφο, το *Kinema* (1908), ο Βάτσλαβ Τιλ (Václav Tille) ανάγει τον γενεαλογικό άξονα του κινηματογράφου στο κινεζικό θέατρο σκιών.¹¹ Επισημαίνει μια αναλογία μεταξύ των δύο αυτών μορφών θεάματος η οποία αφορά κυρίως την ικανότητά τους να δρουν στην επιθυμία των θεατών παρασύροντάς τους στην ανακάλυψη φανταστικών κόσμων, προερχόμενων από φιγούρες και αντικείμενα που παραπέμπουν στον πραγματικό κόσμο. Από την άλλη, ο θεατρικός κριτικός Αντόλφ Μπρισόν (Adolphe Brisson), στην προσέγγισή του για την παρισινή πρεμιέρα της ταινίας *Η δολοφονία του κόμητος Ντε Γκυζ* (1910), επισημαίνει τη σχέση του κινηματογράφου με τις αισθητικές πρακτικές του θεάτρου και ιδίως την προέλευσή του από την παντομίμα. Η σχέση αυτή της μιμικής, ως θεατρικής πρακτικής, με την κινηματογραφική αναπαράσταση (γλώσσα του σώματος των ηθοποιών) ήταν ιδιαίτερα έντονη κατά το στάδιο του βωβού κινηματογράφου. Η ιστορικός κινηματογράφου Ζακλίν Νακάς (Jacqueline Nacache) έχει αναφερθεί ιδιαίτερα στον βασικό ρόλο της υποκριτικής ως βασικού κοινού κώδικα και του ηθοποιού ως «ανθρώπου ανάμεσα» στο θέατρο και τον κινηματογράφο ήδη από τα πρώτα βήματα της έβδομης τέχνης, καθώς και στην ανταλλαγή ηθοποιών και μεθόδων υποκριτικής μεταξύ των δύο τεχνών. Θεωρώντας ότι «ο φόβος για το θέατρο» των κινηματογραφιστών και θεωρητικών ήταν μειωτικός και άδικος για το θέατρο, υπενθυμίζει ότι οι μεγάλες Ιταλίδες ντίβες του σινεμά ήρθαν από το θέατρο. Υπενθυμίζει επίσης τη σχέση του «Film d'art» με την Comédie Française, αλλά και την περίπτωση της διάσημης ηθοποιού του θεάτρου Σάρας Μπερνάρτ (Sarah Bernhardt) η οποία πρωταγωνίστησε στη μεγάλη κινηματογραφική παραγωγή στις ΗΠΑ *Εραστές της βασίλισσας Ελισάβετ* (1912).¹²

Πρέπει να σημειωθεί ότι η βασική έννοια που αναδείχτηκε στις συζητήσεις για τη σχέση των δυο τεχνών είναι η έννοια του χώρου. Ο σκηνικός χώρος στο θέατρο ορίζεται από τον Παβίς (Pavis) ως ο αντιληπτός από τον θεατή τόπος τον οποίο ορίζουν οι κινήσεις των ηθοποιών.¹³ Ταυτόχρονα λειτουργεί και ως υλοποίηση και συγκεκριμενοποίηση του χώρου όπου εκδραματίζεται το θεατρικό κείμενο. Η μορφή του χώρου αυτού στη διαδρομή αιώνων του θεάτρου ποικίλλει, ενώ τα όρια της σκηνης είναι κάποιες φορές δυσδιάκριτα σε σχέση με τον χώρο των θεατών. Η ζακυνθινή «ομιλία», το θέατρο δρόμου,¹⁴ οι site specific επιτελέσεις, οι πολύμορφες διαδραστικές περφόρμανς ή πολλά είδη χάπενινγκ που αναπτύχθηκαν από τη δεκαετία του 1960 και εντεύθεν¹⁵ είναι ορισμένα ενδεικτικά παραδείγματα ότι ο δρόμος της πόλης ή κάποιο σταυροδρόμι μπορούν να αποτελέσουν μια σκηνή. Αυλές μοναστηριών και εκκλησιών χρησιμοποιήθηκαν ως σκηνικοί χώροι για την αναπαράσταση θρησκευτικών δρωμένων κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους, ενώ το πατάρι του λαϊκού θεάτρου ως χώρος σκηνης. Σε κάθε περίπτωση

υφίσταται μια σχέση εγγύτητας μεταξύ δρωμένων και κοινού, η οποία συνδέεται ιδίως με τη σωματικότητα των ηθοποιών, τη φωνή και την κίνησή τους και ορίζει την αμεσότητα και τη ζωντάνια της θεατρικής τέχνης.

Η πράξη του κινηματογράφου, μιας τέχνης των τελευταίων 120 χρόνων, χαρακτηρίζεται από τις εναλλαγές του χώρου και του χρόνου.¹⁶ Ο αναπαραστατικός διηγητικός κινηματογράφος παράγει από τις απεικονίσεις του ασυνεχούς χώρου (διαδοχή εικόνων) έναν συνεχή και συγκεκριμένο χωρόχρονο όπου εγκλείει την ιστορία του, όπως αυτή διαδραματίζεται στο φιλικό επίπεδο (χρόνος ιστορίας). Ο χώρος που περιλαμβάνεται στις τέσσερις πλευρές του κάδρου, ο «εντός πεδίου» χώρος, διακρίνεται από τον «εκτός πεδίου» χώρο ή χώρο off, τον οποίο αξιοποίησαν μεγάλοι δημιουργοί όπως ο Ρενουάρ (Renoir) και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. Ο Αγγελόπουλος εμπνεύστηκε μια αριστουργηματική συνάντηση της σκηνης του θεάτρου με το κινηματογραφικό κάδρο, όταν στο πρώτο πλάνο της ταινίας του *Θίασος* (1975) η μηχανή ανοίγει αποκαλύπτοντας στα μάτια του θεατή το άνοιγμα της αυλαίας της παράστασης της *Γκόλφως*. Το στοιχείο της χρονικότητας και της κίνησης είναι αυτό που προσδίδει ρεαλιστική διάσταση στην κινηματογραφική αφήγηση, τέτοια ώστε να γίνεται λόγος για «εντύπωση της πραγματικότητας»¹⁷ στον κινηματογράφο και «αναρπαγή της πραγματικής ζωής».¹⁸

Η κινηματογραφική αναπαράσταση είναι η οργάνωση συγκεκριμένου φιλικού χωροχρόνου¹⁹ μέσω της λειτουργίας πολλών και διαφορετικών κωδικών και κυρίως μέσω της λειτουργίας του μείζονος κινηματογραφικού κώδικα: του κώδικα του μοντάζ. Η θέση για την πρωταρχική σημασία του μοντάζ εκφράστηκε με τον πιο σαφή τρόπο στο θεωρητικό έργο του Σεργκέι Αϊζενστάιν: «Η κινηματογραφία είναι πρώτα απ' όλα μοντάζ».²⁰ Σύμφωνα με τη θεωρία του μεγάλου σκηνοθέτη και θεωρητικού της σοβιετικής σχολής, υφίσταται συνάφεια της ιαπωνικής ζωγραφικής με τη μέθοδο του μοντάζ, όπου το τμήμα μιας εικόνας του κόσμου (το ιδεόγραμμα) είναι ένα κινηματογραφικό κάδρο: «Το πλάνο είναι το κύτταρο του μοντάζ. Όπως ακριβώς τα κύτταρα με τη διαίρεσή τους δημιουργούν ένα φαινόμενο άλλης τάξης, τον οργανισμό, έτσι στην άλλη πλευρά της διαλεκτικής μετάβασης από το πλάνο υπάρχει το μοντάζ. ... Με τη σύγκρουση, την προστριβή δύο κομματιών σε αντίθεση μεταξύ τους».²¹

Οι νεότερες επεξεργασίες του Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes) για τη διάκριση των κωδικών στη λογοτεχνία βρήκαν εφαρμογή και στον κινηματογράφο, αναδεικνύοντας τη σημασία των ιδιαίτερων κινηματογραφικών κωδικών. Ο Μπαρτ στο έργο του *S/Z*, αναλύοντας το *Σαραζίν* του Μπαλζάκ (Balzac), διέκρινε πέντε μείζονες κώδικες: τον ερμηνευτικό, τον σημασιολογικό, τον συμβολικό, τον προαιρετικό και, τέλος, τους κώδικες αναφοράς ή πολιτιστικούς κώδικες.²² Η μεταφορά της προβληματικής των κωδικών του Μπαρτ στον κινηματογράφο αναφέρεται στον επιμερισμό του συμβολικού κώδικα (ο οποίος συνδέεται με τις εσωτερικές σχέσεις της αφήγησης) σε τρεις άλλους κώδικες: τον *λογοτεχνικό* κώδικα, δηλα-

δή τον κώδικα της ομιλίας, τον *θεατρικό* κώδικα, δηλαδή τον κώδικα ερμηνείας των ηθοποιών, όπως επίσης και των κοστούμιών και των σκηνικών, και, τέλος, τον *κινηματογραφικό* κώδικα, ως τον κατεξοχήν φιλικό κώδικα, που αφορά τη χρήση της κάμερας και του μοντάζ.²³ Θεωρώντας τον κινηματογράφο ως ετερογενές σημειωτικό σύστημα, η κινηματογραφική ιδιαιτερότητα, σύμφωνα με τον Δοξιάδη, δεν συνεπάγεται πλήρη ομοιογένεια των κωδίκων σε όλα τα επίπεδα της φιλικής αφήγησης, αλλά την κυριαρχία του ιδιαίτερου κινηματογραφικού κώδικα πάνω στους άλλους.²⁴

Οι εναλλαγές του χώρου στον κινηματογράφο προκύπτουν από τον τεμαχισμό του χώρου ή, μάλλον, τη διαδοχή τεμαχισμών του χώρου που γίνονται κατά το γύρισμα με τη χρήση της κάμερας και τον τεμαχισμό του χρόνου που προβλέπεται ως έναν βαθμό στο γύρισμα και ολοκληρώνεται στο μοντάζ.²⁵ Η λειτουργία της τεχνολογίας με τη χρήση της κάμερας είναι κρίσιμη για την αποτύπωση της τελικής εκδοχής, η οποία φτάνει διαμεσολαβημένη στον θεατή, ο οποίος την προσλαμβάνει με εντατικοποίηση μίας και μοναδικής αίσθησης, της όρασης. Η κινηματογραφική ταινία αποτυπώνεται οριστικά και επαναλαμβάνεται στην ίδια μορφή με τη χρήση της τεχνολογίας, ενώ η θεατρική παράσταση, όπως αυτή περιγράφεται από τη φαινομενολογία,²⁶ διαφοροποιείται κάθε φορά σε συνάρτηση με την ερμηνεία των ηθοποιών, την ατμόσφαιρα, το κοινό, το δυναμικό ενδιαμέσο γίνεσθαι μεταξύ πλατείας και σκηνής. Αυτός ο εφήμερος και ενικός χαρακτήρας της θεατρικής παράστασης, που ανάγεται σε μια ζωντανή επικοινωνία με το κοινό, σε αντιδιαστολή με τη «σταθερότητα» της κινηματογραφικής ταινίας η οποία παραμένει αναλλοίωτη στον χρόνο, όντας σε απόσταση από το εκάστοτε κοινό της, έχει τονιστεί ως η βασική διαφορά μεταξύ των δύο τεχνών. Το «πάγωμα» του κινηματογραφικού έργου στον χρόνο έχει δώσει μάλιστα την αφορμή σε ορισμένους ερευνητές του πεδίου να μιλήσουν για τη σχέση του κινηματογράφου με την έννοια του θανάτου («πάθος θνητότητας») με αφετηρία τη βασική ιδέα του Μπαρτ για τη φωτογραφία.²⁷

Παράλληλα τονίστηκε η διαφορετική σχέση της κινηματογραφικής ταινίας με τον θεατή της, καθώς οι συνθήκες παρακολούθησης μιας ταινίας στη σκοτεινή αίθουσα με τη σχετική απομόνωση, την αδυναμία κίνησης ή τον τονισμό της οπτικής λειτουργίας παραπέμπουν σε μια ιδιότυπη συνειδησιακή συνθήκη του κινηματογραφικού θεατή. Πρόκειται για την εξασθένηση της συνείδησης, την παθητικότητα την οποία περιγράφει ο Κρακάουερ (Kracauer).²⁸ Γνωρίζουμε βέβαια ότι ο κινηματογράφος του μοντερνισμού επιχείρησε να αναιρέσει αυτή την παθητική θέαση του κινηματογραφικού έργου, υπενθυμίζοντας διαρκώς στον θεατή ότι αυτό που παρακολουθεί είναι μια κατασκευή. Και σε αυτό το σημείο είναι σημαντική η συμβολή του μεταπολεμικού γαλλικού νέου κύματος (*nouvelle vague*), κυρίως των ταινιών του Γκοντάρ (Godard), με σαφείς επιρροές από την μπερχτική μέθοδο της θεατρικής αποστασιοποίησης.²⁹ Οι συνθήκες προβολής-ταύ-

τισης, κυρίως στον κλασικό κινηματογράφο, έχουν αναλυθεί με μεγάλη διεισδυτικότητα από την ψυχαναλυτική θεωρία, με πρωτοπόρο βεβαίως τον Κριστιάν Μετς (Cristian Metz). Στο επίκεντρο της σκέψης αυτής τίθεται αυτή η ιδιάζουσα «παρουσία-απουσία» η οποία καθιστά δυνατή την ταύτιση του θεατή με τον ήρωα της κινηματογραφικής ταινίας, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος δεν βρίσκεται εκεί.³⁰

Αυτές οι συνθήκες, λόγω της εγγύτητας και της αμεσότητας, δεν είναι δυνατόν να λειτουργήσουν στη διάρκεια της θεατρικής παράστασης, ιδίως σε εκείνα τα είδη θεάτρου όπου οι θεατές συμμετέχουν μέσω της διάδρασης και του αυτοσχεδιασμού στα δρώμενα της παράστασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στον ελληνικό χώρο κατά τη δεκαετία του 1950 και του 1960 αποτελεί η επιθεώρηση και η κωμωδία, θεατρικά είδη που δημιούργησαν μια παράδοση επικοινωνίας ηθοποιών και συγγραφέων με το κοινό, η οποία πέρασε αργότερα στον κινηματογράφο δημιουργώντας μια σειρά «θεατρογενών» ταινιών με μεγάλη απήχηση στα λαϊκά στρώματα. Η επιτυχία μιας παράστασης και η ανταπόκριση του κοινού στα επί σκηνής δρώμενα λειτούργησε ως φίλτρο, ως επιλογέας για την επένδυση σε αυτήν προκειμένου να μεταφερθεί στην κινηματογραφική οθόνη. Το γεγονός της μεταφοράς των επιτυχημένων θεατρικών παραστάσεων από το σανίδι της σκηνής στην οθόνη συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας συνέχειας, τόσο στον τρόπο θέασης (το κάδρο ταυτίζεται με το θεατρικό προσκήνιο) όσο και στις θεματικές και αφηγηματικές στρατηγικές της μεγάλης πλειονότητας των ταινιών της περιόδου 1950-1967.³¹

Η αμφιθυμία αυτή μεταξύ των επιρροών και της αλληλοτροφοδότησης από τη μια και του απόλυτου διαχωρισμού από την άλλη συνεχίστηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα και εξελίσσεται ως τις μέρες μας. Σήμερα πάντως η θεατρολογία και η θεωρία και ιστορία του κινηματογράφου, απαλλαγμένες από τις παλιές προκαταλήψεις και τους φόβους, ερευνούν τη συγγένεια των δυο τεχνών, εξετάζοντας και αξιοποιώντας τα εργαλεία και τις σχέσεις τους, τις διαφορές και τις ομοιότητες που επανέρχονται, λαμβάνοντας υπόψη και την εξέλιξη της τεχνολογίας, η οποία επηρεάζει όλους τους χώρους των παραστατικών και αφηγηματικών τεχνών. Το θέατρο φιλοξενείται συχνά στα κινηματογραφικά πλατό,³² ενώ, αντιστρόφως, ο κινηματογράφος αξιοποιείται ποικιλοτρόπως στις θεατρικές σκηνές. Δεκάδες ταινίες αναφέρονται σε θεατρικά έργα, προσπαθώντας να αποδώσουν με τους οικείους τους κώδικες τη δραματικότητα των κειμένων, αλλά και τη θεατρικότητα των παραστάσεων ή ακόμα και τον ιδιαίτερο βηματισμό της θεατρικής ζωής. *All that jazz* (1979) του Μπομπ Φος (Bob Fosse), *Οι φάλαινες του Αυγούστου* (The Whales of August) (1987) της Λίντσεϊ Αντερσον (Lindsay Anderson), *Cyrano de Bergerac* (1990) του Ζαν-Πωλ Ραπενώ (Jean-Paul Rappeneau), *Ακροπόλ* (1995) του Παντελή Βούλγαρη, *Όλα για τη μητέρα μου* (Todo sobre mi madre) (2000) του Πέδρο Αλμοδοβάρ (Pedro Almodóvar), *Birdman* (2014) του Αλεχάντρο Ινιάρριτου (Alejandro Iñárritu) – ιδού μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Από την άλλη μεριά, υπάρχει το φωτεινό παράδειγμα της Αριάν Μνουσκίν (Ariane Mnouchkine). Οι *ναυαγοί της τρελής ελπίδας* (Les naufragés du fol espoir/Aurores), μια παραγωγή του Théâtre du Soleil στην Καρτουσερί της Βενσέν το 2010, που παρουσιάστηκε στο Athens Metropolitan Expo το 2011 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου σε σκηνοθεσία της Αριάν Μνουσκίν. Το κείμενο ανήκε εν μέρει στην Ελέν Σιζού (Hélène Cixous) η οποία το εμπνεύστηκε από το μυθιστόρημα του Ιουλίου Βερν *Ναυαγοί του Ιωνάθαν*. Η εκπληκτική παράσταση ήταν και ένας φόρος τιμής στον Ζωρζ Μελιές, στον Σέσιλ Μπλουντ Ντε Μιλ (Cecil Blount DeMille) και στον Γκρίφιθ –στους πρωτεργάτες της κινηματογραφικής τέχνης– ενώ χρησιμοποιούσε όλα τα εργαλεία των στούντιο εκείνης της εποχής αναφοράς, τα ζωγραφιστά σκηνικά, τα τεχνάσματα των τεχνικών και τις μηχανές ατμού.

Οι μελετητές του παρόντος τόμου αναπτύσσουν παραδείγματα αυτών των δημιουργικών διασταυρώσεων από διαφορετικά πεδία και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Στην πρώτη θεματική ενότητα, «Με το βλέμμα της κάμερας», παρουσιάζονται τρεις μελέτες: Γιώργος Π. Πεφάνης, «*Το κανόνι και τ' αηδόνι*. Η καμπανελλική εκδοχή ενός κινηματογράφου του auteur»: Κλειώ Φανουράκη, «*Κινηματογραφικές τεχνικές στη θεατρική σκηνοθεσία του Δημήτρη Μαυρίκιου*» και Άννα Πούπου, «*Προσεγγίζοντας την έννοια της σκηνοθεσίας, από το θέατρο στον κινηματογράφο*».

Ο Γιώργος Π. Πεφάνης επιλέγει να μελετήσει τρεις μικρές ταινίες που συγκροτούν το κινηματογραφικό τρίπτυχο *Το κανόνι και τ' αηδόνι* του προεξάρχοντα συγγραφέα του ελληνικού μεταπολεμικού θεάτρου Ιάκωβου Καμπανέλλη. Η επιλογή αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι ετούτες οι ταινίες προσφέρουν ένα υποδειγματικό πέρασμα από την εδραιωμένη θεατρικότητα της δραματικής γραφής στη δημιουργία του κινηματογραφικού σκηνοθέτη ως auteur, προσφέροντας μια σύνθεση καθαρά κινηματογραφική, η οποία όμως δεν χάνει εντελώς τη θεατρική πνοή της στους θεματικούς πυρήνες της. Ο Καμπανέλλης γράφει σε άλλο κώδικα τώρα, αλλά τα χαρακτηριστικά του δεν σβήνονται: η φαντασία του παραμένει προσηλωμένη στην ανθρώπινη συνθήκη και μάλιστα σε δύσκολες ιστορικές καταστάσεις, ο σεναριακός λόγος διηθείται μέσα στη στρωτή αφήγηση της κάμερας και στην έξυπνη φιλική γραφή. Τα δεκατρία χρόνια επιτυχούς σεναριογραφίας που έχουν προηγηθεί, τώρα κατασταλάζουν στη γραφή του σεναριογράφου, στην μπαγκέτα του σκηνοθέτη (με την άρτια τεχνική στην κίνηση της κάμερας και στις λήψεις), στην εκφραστική απλότητα του ηθοποιού, στην ευχέρεια δημιουργίας ώριμων χαρακτήρων και ζωντανών καταστάσεων με τα ελάχιστα μέσα, σε μια εκπληκτική οικονομία εικονικών σημείων και συμβολικών νοημάτων.

Η Κλειώ Φανουράκη παρουσιάζει την κινηματογραφική διάσταση της θεατρικής σκηνοθεσίας του Δημήτρη Μαυρίκιου και τη δημιουργική αλληλεπίδραση

των δύο τεχνών στις θεατρικές παραστάσεις του. Ο Δημήτρης Μαυρίκιος εισάγει πρωτοποριακά στο θέατρο και στην όπερα τις τεχνολογίες και το σινεμά από τη δεκαετία του 1980, και στην πορεία, περνώντας από την κινηματογραφική περίοδο της εργογραφίας του στη θεατρική, εξελίσσει κινηματογραφικά τη θεατρική πράξη, προσφέροντας στο ελληνικό θέατρο μοναδικές στιγμές κινηματογραφικής και θεατρικής εμπύθισης στη διάρκεια παρακολούθησης «ζωντανών παραστάσεων». Από την όπερα *Mahagonny* (1977), τη *Σαλώμη* (1992) ως το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* (2019/20), ο Δημήτρης Μαυρίκιος έχει ανοίξει μια κινηματογραφική βεντάλια ειδικά εστιασμένη στη δραματοουργία και σκηνοθεσία για το θέατρο, εντάσσοντας με μαεστρία κινηματογραφικές τεχνικές στη θεατρική πράξη, άλλοτε ορατά και άλλοτε σχεδόν «αόρατα», σμιλεύοντας, με τον δικό του τρόπο, τον κινηματογράφο στο θέατρο και το θέατρο στον κινηματογράφο.

Η Άννα Πούπου συζητά την αυτονομία της κινηματογραφικής γλώσσας σε σχέση με τους θεατρικούς κώδικες επιχειρώντας μια νεοφορμαλιστική εισαγωγή στη φιλική ανάλυση με αφορμή το θέατρο. Η διαδεδομένη σχέση του κινηματογράφου με το θέατρο άλλοτε θεωρείται ότι προσδίδει στον κινηματογράφο δημοτικότητα ή πολιτισμικό κύρος αλλά, από άλλη γωνία, θεωρείται εμπόδιο ανάπτυξης μιας αυτόνομης κινηματογραφικής γλώσσας. Πρόκειται για μια σχέση που έχει τη δυνατότητα να μεταγγίσει την τεχνογνωσία της δραματοουργίας, της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής, αλλά και να εγκλωβίσει τον κινηματογράφο σε περιοριστικές και ασφυκτικές χωρικές και σεναριακές πρακτικές. Μια σχέση ανισόρροπη, που διακρίνεται από διάθεση χειραφέτησης της νεότερης τέχνης από τη θεατρική της κληρονομιά, αλλά και από τη γόνιμη αμοιβαία τροφοδότηση δυο διαφορετικών αισθητικών γλωσσών. Έννοιες που χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο όπως η *μιζανσέν* (*mise-en-scène*), η σκηνή, η αφήγηση ή το κάδρο προέρχονται από το λεξιλόγιο άλλων τεχνών, χρησιμοποιούνται ωστόσο στην ορολογία του κινηματογράφου με έναν ξεχωριστό τρόπο, αφενός φωτίζοντας τις πηγές, τους κώδικες και τα διακείμενα της έβδομης τέχνης, αναδεικνύοντας αφετέρου την αυτονομία της κινηματογραφικής γλώσσας. Εκκινώντας από τη νεοφορμαλιστική προσέγγιση, η μελέτη έχει στόχο να προτείνει μια μεθοδολογία για τον τρόπο ανάγνωσης του κινηματογραφικού έργου: πώς μιλάμε για μια ταινία, πώς την περιγράφουμε, πώς εντοπίζουμε τα χαρακτηριστικά της φιλικής γραφής, σε παραλληλισμό με το θεατρικό κείμενο, τη θεατρική παράσταση ή ακόμα και την κινηματογραφημένη παράσταση. Με παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο, επικεντρώνεται ιδιαίτερα στον σύνθετο όρο της *μιζανσέν* και στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται η έννοια της κινηματογραφικής «σκηνοθεσίας» σε σχέση με τη θεατρική πρακτική.

Στη δεύτερη θεματική ενότητα «Κινηματογραφικές εκδοχές στο αρχαίο ελληνικό δράμα» παρουσιάζονται τέσσερις μελέτες: Ιωάννα Αθανασάτου, «Εμφυλες αναγνώσεις της τραγωδίας στον κινηματογράφο. Διακειμενικές προσεγγίσεις»

Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, «*Η Αντιγόνη* στον ελληνικό κινηματογράφο»· Καίτη Διαμαντάκου, «*Το θεατρικό και κινηματογραφικό ντεμπούτο του Αριστοφάνη στη νεότερη Ελλάδα: οι δύο όψεις του αρχαιοελληνικού κωμικού Ιανού*»· και Κωνσταντίνος Κυριακός, «*Ελληνικός κινηματογράφος και αναγνώσεις του αρχαίου δράματος στον 21ο αιώνα*».

Η Ιωάννα Αθανασάτου διερευνά το πεδίο των μεταγραφών του αρχαίου δράματος στην οθόνη, εστιάζοντας την ανάλυσή της στις έμφυλες αναγνώσεις της τραγωδίας στον κινηματογράφο. Στο πλαίσιο ενός διαχρονικού και διακειμενικού διαλόγου, οι σύγχρονες κινηματογραφικές μεταγραφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον, τόσο από πλευράς διερεύνησης των τρόπων με τους οποίους τα θεατρικά και ποιητικά στοιχεία του τραγικού λόγου αποδίδονται μέσω των κωδίκων της κινηματογραφικής γλώσσας όσο και από πλευράς ανάδειξης του έμφυλου χαρακτήρα των συγκρούσεων και ανταγωνισμών. Η οικουμενικότητα του λόγου των τραγικών κειμένων έχει αποτελέσει πρόκληση για τους/τις δημιουργούς του παγκόσμιου και ελληνικού κινηματογράφου, οι οποίοι προτείνουν, σε συνεργασία με σημαντικές γυναίκες ηθοποιούς, νέες αναγνώσεις της πολυσημίας και πολυπλοκότητας του πολιτισμικού φορτίου της τραγωδίας. Υπό το πρίσμα διεπιστημονικών και διακειμενικών προσεγγίσεων και των σπουδών φύλου, συζητούνται οι ταινίες της τριλογίας του Μιχάλη Κακογιάννη *Ηλέκτρα* (1961), *Τρωάδες* (1971), *Ιφιγένεια* (1977), στη σχέση τους τόσο με το αρχαίο όσο και με το σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο, καθώς και η ταινία *Antigone* (2019) της Καναδής σκηνοθέτιδος Σοφί Ντερασπέ (Sofie Deraspe).

Ο Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος παρουσιάζει τις εκδοχές της σοφόκλειας *Αντιγόνης* στον ελληνικό κινηματογράφο. Η *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα αποτέλεσε το πρώτο βήμα. Επόμενες κινηματογραφικές απόπειρες ήταν η *Διαδικασία* του Δήμου Θέου, ο *Έναστρος θόλος* του Κώστα Αριστόπουλου και οι *Φωτογράφοι* του Νίκου Κούνδουρου. Ο συγγραφέας αναλύει τον τρόπο με τον οποίο οι ταινίες αυτές χρησιμοποιούν βασικά στοιχεία της τραγωδίας (απαγόρευση της ταφής του νεκρού, σύγκρουση της γυναίκας με την πολιτική εξουσία) σε ένα διαφορετικό όμως περιβάλλον, με αναφορά στο πολιτικοποιημένο παρόν του κάθε δημιουργού. Ο μύθος λειτουργεί ως σχήμα για ευρύτερους προβληματισμούς. Τα ζητήματα αυτά αναδεικνύονται στη μελέτη όπως και ο προβληματισμός για την έννοια της ελληνικότητας και την εφαρμογή της στον κινηματογράφο.

Η Καίτη Διαμαντάκου παρουσιάζει το θεατρικό και κινηματογραφικό ντεμπούτο του Αριστοφάνη στη νεότερη Ελλάδα, κάνοντας λόγο για τις δύο όψεις του αρχαιοελληνικού κωμικού Ιανού. Όχι πολλά χρόνια μετά την επίσημη ένταξη του Αριστοφάνη στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, με τις *Εκκλησιάζουσες* το 1956 και τη *Λυσιστράτη* το 1957 στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου, οι δύο αυτές κατεξοχήν «γυναικείες κωμωδίες» του Αριστοφάνη (με γυναικεία θεματική, γυναικείο χορό αλλά και με γυναικείους πρωταγωνιστικούς ρόλους) κατακτούν

και την ελληνική κινηματογραφική οθόνη, σε μια πυκνή διαδοχή τριών μεγάλου μήκους ταινιών στη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974): *Αν όλες οι γυναίκες του κόσμου* (1967, σε σενάριο και σκηνοθεσία Νέστορα Μάτσα)· *Λυσιστράτη* (1972, σε σενάριο Γιάννη Νεγρεπόντη και σκηνοθεσία Γιώργου Ζερβουλάκου)· *Γυναικοκρατία* (1973, σε σενάριο Ερρίκου Θαλασσινού και Θόδωρου Κατσαδράμη και σκηνοθεσία Ερρίκου Θαλασσινού). Από τις τρεις αυτές «γυναικείες ταινίες» του Αριστοφάνη το μελέτημα επικεντρώνεται στην πρώτη χρονολογικά του τριπτύχου, *Αν όλες οι γυναίκες του κόσμου*, καθώς είναι αυτή που εγκαινιάζει την ελληνική μεγάλου μήκους πρόσληψη του Αριστοφάνη και θέτει συγκεκριμένο ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο, με βάση το οποίο θα διαμορφωθούν και κυρίως θα διαφοροποιηθούν οι επόμενες δύο ταινίες. Πέραν τούτου, πρόκειται για την πιο ενδιαφέρουσα δραματουργικά και σκηνοθετικά παραγωγή μεταξύ των τριών, η οποία, ωστόσο, είναι ελάχιστα γνωστή βιβλιογραφικά και ελάχιστα προβαλλόμενη σε δημόσια οπτικογραφικά μέσα από το 1967 και εξής, σε αντιδιαστολή μάλιστα με την πολύ πιο δημοφιλή *Λυσιστράτη* του 1972.

Ο Κωνσταντίνος Κυριακός εξετάζει τον ελληνικό κινηματογράφο και τις αναγνώσεις του αρχαίου δράματος τον 21ο αιώνα. Το μελέτημα εξετάζει τις ιδεολογικές προσλαμβάνουσες της πολιτικής και οικονομικής συγκυρίας (από την Ολυμπιάδα του 2004 έως την Ελλάδα της κρίσης) εστιάζοντας την ανάλυση σε επί μέρους πεδία, όπως η υποκριτική, η θεατρικότητα και οι έμφυλες ταυτότητες. Ο δημοφιλής τραγωδιακός μύθος των Ατρείδων και άλλοι αρχετυπικοί μύθοι συνδέθηκαν ποικιλοτρόπως με τον κόσμο του θεάτρου. Στο πλαίσιο αυτό ο συγγραφέας παρουσιάζει τη μεταμοντέρνα σκηνική ανάγνωση της *Ορέστειας* στην ταινία *Interruption* (2015) του Γιώργου Ζώη, επισημαίνοντας τα όρια μεταξύ πραγματικότητας, μυθοπλασίας και αναπαράστασης. Η πολιτική ανάγνωση της τραγωδίας απαιτεί τη συμμετοχή του συνειδητοποιημένου και ενεργοποιημένου θεατή. Στο πλαίσιο ενός ευρέος ειδολογικού φάσματος σχολιάζονται επίσης δύο ταινίες τεκμηρίωσης: α) η ταινία *Παίζοντας με τη φωτιά* (2014) της Αννέτας Παπαθανασίου, μια σύγχρονη μεταγραφή της *Αντιγόνης* στην Καμπούλ, όπου οι γυναίκες ηθοποιοί ενσαρκώνουν μπροστά στον φακό τις ιστορίες τους και τη σύγκρουσή τους με το πολιτικό καθεστώς· β) το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ *Μήδεια, Κρείσων των εμών βουλευμάτων* (2014), όπου διερευνάται η ανταπόκριση των μυθημάτων της Μήδειας στη σύγχρονη κατάσταση.

Στην τρίτη θεματική ενότητα, «Σκηνογραφικές και ενδυματολογικές εστιασεις», περιλαμβάνονται πέντε μελέτες: Σοφία Παντουβάκη, «Η ενδυματολογία στον ελληνικό κινηματογράφο (1910-2020)»· Ίλια Λακίδου, «Σκηνογράφοι στο θέατρο και στον κινηματογράφο την πρώτη (1949-1967) και δεύτερη μεταπολεμική περίοδο (1968-1989)»· Ευαγγελία Καρακώστα, «Οι μαγικές οθόνες του Γιόζεφ Σβόμποντα»· Μαρία Κονομή, «Ποιητική του χώρου και του ενδύματος: Όψεις της συμβολής του Γιώργου Πάτσα στο ελληνικό θέατρο και τον κινηματογράφο»·

και Χρύσα Μάντακα, «Αναπαραστάσεις του Βυζαντίου στην ενδυματολογία του θεάτρου και του κινηματογράφου».

Η Σοφία Παντουβάκη επικεντρώνεται στον τομέα της ενδυματολογίας στον ελληνικό κινηματογράφο και παρουσιάζει μια πρωτότυπη ανασκόπηση της εμφάνισης και εξέλιξης της ενδυματολογίας και του επαγγέλματος του ενδυματολόγου στον ελληνικό κινηματογράφο από το 1910 (βλ. κοστούμια του Σπυριντιών) έως το 2020, όπου η ενδυματολογία έχει πλέον διαμορφωθεί ως καλλιτεχνική και επαγγελματική ειδικότητα. Η μελέτη αναλύει ευρεία γκάμα ταινιών προκειμένου να αναδείξει φαινόμενα σχετιζόμενα με την ενδυματολογία όπως: τα αισθηματικά βουκολικά δράματα, που χαρακτηρίστηκαν ταινίες «φουστανέλας» από τα κοστούμια τους, τις πρώτες ενυπόγραφες ενδυματολογίες μεταξύ των οποίων και εκείνες για τις ταινίες των Κακογιάννη και Ντασέν (Dassin) (βλ. Ντένη Βαχλιώτη υποψήφια για Όσκαρ ενδυματολογίας), το πώς οι πρωταγωνίστριες επέλεξαν μόνες τους τα κοστούμια τους στα ελληνικά μιούζικαλ (συχνά με ευτράπελα αποτελέσματα), την επαγγελματική εδραίωση του ενδυματολόγου με την ίδρυση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και τη θέσπιση βραβείων, τις σημαντικές συνεργασίες του «νέου κύματος» του ελληνικού κινηματογράφου (π.χ. ταινίες του Βούλγαρη και του Αγγελόπουλου), έως τις πιο πρόσφατες δεκαετίες των αρχών του 20ού αιώνα. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη στενή και αλληλένδετη σχέση μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου όπως αποτυπώνεται μέσα από το πρίσμα της ενδυματολογίας και εκφράζεται, πρώτον, από το γεγονός ότι για πολλές δεκαετίες οι ενδυματολόγοι του θεάτρου στελέχωσαν τον χώρο του κινηματογράφου και, δεύτερον, από το δίκτυο παραγωγής (π.χ. βεστιάρια, ραφεία, κ.λπ.) που εξυπηρετούσε –και εξυπηρετεί μέχρι σήμερα– παράλληλα τους δυο χώρους, του θεάτρου και του κινηματογράφου.

Η Ίλια Λακίδου παρακολουθεί τους σκηνογράφους στο θέατρο και στον κινηματογράφο την πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική περίοδο. Η σκηνογραφία στο ελληνικό σινεμά οργανώνεται και συγκροτείται ακολουθώντας τις μορφολογικές και θεματολογικές αλλαγές που συμβαίνουν στην ελληνική οθόνη καθώς οι Έλληνες κινηματογραφιστές επιδιώκουν να οργανώσουν έναν νέο κινηματογραφικό λόγο, αυτόν που θα οριστεί ως Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Στο θέατρο, η σκηνογραφία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο περιλαμβάνει καλλιτέχνες που είναι και ζωγράφοι του καβαλέτου (οι ζωγράφοι-σκηνογράφοι), νέους σκηνογράφους, οι οποίοι μαθήτευσαν είτε στη σχολή Βακαλό είτε κοντά σε παλαιότερους δημιουργούς, και την ομάδα Κλώνης-Φωκάς του Εθνικού Θεάτρου. Με το άνοιγμα του Ηρωδείου και σε άλλους θιάσους πέραν του Εθνικού, με την ίδρυση του ΚΘΒΕ, και με τη λειτουργία του Φεστιβάλ Αθηνών, νέα ονόματα εμφανίζονται στην Επίδαυρο αναλαμβάνοντας να σκηνογραφήσουν μια παράσταση αρχαίου δράματος, που συνιστά για το σκηνογραφικό πεδίο την ευκαιρία για τη δημιουργία ενός *opus magnum*. Στην ορχήστρα της Επίδαυρου κατέρχεται η

πλειονότητα των εν ενεργεία σκηνογράφων αυτής της περιόδου. Από αυτούς τους σκηνογράφους, οι οποίοι για το θέατρο θεωρούνται οι κορυφαίοι εκφραστές αυτής της τέχνης, λίγοι μεταπηδούν στο σινεμά. Αυτοί όμως που το κάνουν, καλούνται να συμμετάσχουν σε συγκεκριμένες ταινίες, είτε από άποψη θεματολογίας (αρχαίο δράμα, νεορεαλισμός) είτε από άποψη σκηνοθετικής πρόθεσης (σινεμά του δημιουργού). Προκύπτει ότι η καλλιτεχνική θεατρική σκηνογραφία εξαργυρώνει το ισχυρό ειδικό πολιτιστικό της κεφάλαιο στη μεγάλη οθόνη και λειτουργεί ως δείκτης των αισθητικών προθέσεων μιας κινηματογραφικής δημιουργίας. Στο πλαίσιο αυτό, οι αμιγώς κινηματογραφικοί σκηνογράφοι συνεργάζονται με συγκεκριμένους σκηνοθέτες ή στούντιο (π.χ. Μικές Καραπιέρης με τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο ή ο Μάρκος Ζέρβας με τη Φίνος Φιλμ) ενώ εκείνοι που καταφέρνουν να είναι δημιουργικοί και στο θέατρο και στο σινεμά αναδεικνύονται σε ηγετικές φυσιογνωμίες της νεοελληνικής σκηνογραφίας.

Η Ευαγγελία Καρακώστα παρουσιάζει τις μαγικές οθόνες του Γιόζεφ Σβόμποντα (Josef Svoboda). Ο πειραματισμός με την τεχνολογία είναι ένα στοιχείο που διατρέχει όλη τη δημιουργική πορεία του Τσέχου σκηνογράφου. Το 1958, στην Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών (Expo 58), στο περίπτερο της Τσεχοσλοβακίας, παρουσιάζονται δύο «πολυθεάματα»: το Πολυεκράν (Polyekran) και η Λατέρνα Μάγικα (Laterna Magika). Το πρώτο είναι ένα οπτικοακουστικό θέαμα συγχρονισμένων προβολών σε πολλές οθόνες, χωρίς κάποια σκηνική δράση, το δεύτερο συνδυάζει κινηματογραφική προβολή με ζωντανή επί σκηνής δράση. Η ιστορική σημασία των δύο θεαμάτων είναι μεγάλη καθώς βασίζονται στη χρήση πολυμέσων. Ειδικά η Λατέρνα Μάγικα ξεκινά έναν διάλογο ανάμεσα στα δύο μέσα, τον κινηματογράφο και το θέατρο, έναν διάλογο που φτάνει ως το θέατρο των ημερών μας. Στόχος των δημιουργών της Λατέρνα Μάγικα, του σκηνοθέτη Αλφρέ Ραντόκ (Alfréd Radok) και του σκηνογράφου Γιόζεφ Σβόμποντα, είναι να διερευνήσουν τη σχέση μεταξύ των δράσεων σκηνής και οθόνης, στη βάση μιας ουσιαστικής διάδρασης, χωρίς στοιχεία εικονογραφικής ή ψευδαισθητικής αναπαράστασης, με ταυτόχρονη διατήρηση της αυτοτέλειας των δύο μέσων. Μια επιπλέον ιδιαιτερότητα είναι ότι τα ίδια πρόσωπα εμφανίζονται στη σκηνή και την οθόνη: ηθοποιοί, χορευτές και μουσικοί «συνομιλούν» με τα κινηματογραφημένα είδωλά τους. Μετά τη θριαμβευτική υποδοχή στην Expo 58, η Λατέρνα Μάγικα «νιοθετείται» από το Εθνικό Θέατρο και διαγράφει μια πετυχημένη πορεία με παραστάσεις που εξακολουθούν να παίζονται μέχρι σήμερα. Το μελέτημα εξετάζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε η Λατέρνα Μάγικα, τα θέματα που έθεσε και αυτά που προέκυψαν κατά την υλοποίησή της, τη σημασία του νέου επιτεύγματος και τη συνέχειά του.

Στο μελέτημά της η Μαρία Κονομή αναδεικνύει όψεις της πολυετούς δημιουργικής συμβολής του σκηνογράφου-ενδυματολόγου Γιώργου Πάτσα στο ελληνικό θέατρο και τον κινηματογράφο. Κορυφαία καλλιτεχνική προσωπικότητα, ο

Πάτσας δημιούργησε ένα έργο κομβικής σημασίας, το οποίο φέρει την προσωπική του σφραγίδα λαμβάνοντας σημαντικές διακρίσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Όπως αποτυπώνεται στις εμβληματικές συνεργασίες του με τον σκηνοθέτη Σπύρο Ευαγγελάτο σε έργα του επτανησιακού θεάτρου αλλά και σε αρκετές βραβευμένες εργασίες του στον νέο ελληνικό και τον σύγχρονο κινηματογράφο –σε συνεργασία με τους σκηνοθέτες Θόδωρο Αγγελόπουλο και Τώνια Μαρκετάκη– υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες της σκηνογραφικής ανανέωσης και της θεατρικής καινοτομίας με επίκεντρο τον άξονα διάρρηξης της ρεαλιστικής συνοχής, φτάνοντας έως και τον αντιρεαλισμό και την αφαίρεση, αλλά και την πρωταρχική εστίαση στον ηθοποιό, την ενδυματολογία και τη «γραφή με ύφασμα», όπως και την ποιητική της διαχρονίας. Στις παραστάσεις των έργων *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*, *Βασιλικός* και *Αμύντας* αναδύονται κάποιες κοινές δημιουργικές ορίζουσες της ποιητικής του Πάτσα: αμαλγάματα από ετερογενή υλικά και συμπληματικές συνθέσεις, διανοίξεις και συμπαραθέσεις του μυθοπλαστικού χρόνου και τόπου. Πρόκειται για μια γόνιμη συνδυαστική φαντασία που αποθησαύρισε έναν μορφοπλαστικό πλούτο που εγγράφεται σε ντόπιες παραδόσεις όσο και σε διεθνιστικές επιδράσεις: γεφυρώνει το αστικό με το λαϊκό, το λόγιο και το έντεχνο με το ναϊφ, τους δυτικούς νεωτερισμούς με τα διαχρονικά λαϊκά σχήματα, τους θεατρικούς και τους κινηματογραφικούς κώδικες. Επιπλέον, στις ταινίες *Ο Θίασος*, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, *Η τιμή της αγάπης* και *Κρυστάλλινες νύχτες*, αναδεικνύονται οι πολλαπλές και πολυσχιδείς ωσμώσεις του θεατρικού με το κινηματογραφικό έργο του Πάτσα, καθώς αξιοποιείται η πολυετής θητεία του στις ποικίλες εκφάνσεις του θεατρικού αλλά και της κινηματογραφικής πολυχρονικότητας.

Η Χρύσα Μάντακα εξετάζει τις αναπαραστάσεις του Βυζαντίου στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Η συγγραφέας υποστηρίζει ότι στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα υπάρχει στον ελληνικό χώρο μια σημαντική μερίδα εικαστικών καλλιτεχνών (κυρίως η περίφημη γενιά του '30) που ασχολήθηκε συστηματικά με τη μελέτη της τέχνης της βυζαντινής περιόδου και αξιοποίησε τις θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις γύρω από αυτήν. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 αποτύπωσαν και ερμήνευσαν σύμφωνα με το προσωπικό τους όραμα στοιχεία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής κληρονομιάς στη ζωγραφική και στο θέατρο. Στα νεότερα χρόνια το Βυζάντιο και η ιστορία του φαίνεται να αποτελούν μάλλον ανοίκεια θεματολογία για τους μελετητές ενδυματολογίας και σκηνογραφίας. Το γεγονός γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στις νέες γενιές σπουδαστών και καλλιτεχνών του 21ου αιώνα. Η προσεκτικότερη, ωστόσο, μελέτη της επόμενης του '30 γενιάς ζωγράφων και ενδυματολόγων (δεύτερο μισό του 20ού και αρχές του 21ου αιώνα) αποδεικνύει αφενός το ενδιαφέρον τους για τη βυζαντινή θεματολογία και αφετέρου παρουσιάζει τις διαφορετικές λύσεις στο πρόβλημα της ενδυματολογικής ερμηνείας του βυζαντινού ύφους. Η συγγραφέας αναφέρεται χαρακτηριστικά

στους Β. Φωτόπουλο, Δ. Φωτόπουλο, Γ. Μετζικώφ και στις Ι. Παπαντωνίου και Ι. Μανωλεδάκη, στις θεατρικές παραστάσεις και τις ταινίες μυθοπλασίας που επιμελήθηκαν, οι οποίες συνδέονται με την εποχή εκείνη. Το μελέτημα επιχειρεί μια πρώτη σπουδή αυτού του σημαντικού και σχεδόν άγνωστου κεφαλαίου της ιστορίας της ενδυματολογίας. Η έρευνα γύρω από τη διαμόρφωση του «βυζαντινού» κοστουμιού στη σύγχρονη τέχνη του θεάτρου και κινηματογράφου αποκάλυπτε μια ποικιλία ετερόκλητων ερμηνευτικών προτάσεων με έντονη την εικαστική ιδιόλεκτο των ενδυματολόγων. Μέσα από μια φαινομενολογική ανάλυση και μελέτη της υλικής υπόστασης των ίδιων των κοστουμιών, διαπιστώνεται ότι η ενδυματολογία ανάγεται σε ισχυρό αφηγηματικό μέσο ως διαμεσολαβητής για την «ιστορική» προσέγγιση της εποχής με ιδεολογική και συναισθηματική φόρτιση, εγκαινιάζοντας ενδεχομένως νέους κώδικες επικοινωνίας.

Στην τέταρτη θεματική ενότητα «Θεατρικά ίχνη στη φιλική γραφή» περιλαμβάνονται πέντε μελέτες: Χριστίνα Αδάμου, «Η μπρεχτική ανοικειοποίηση στην *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου»· Γιάννης Λεοντάρης, «Η θεατρική σκηνή ως φιλικός τόπος του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν»· Ρέα Γρηγορίου, «*Τα Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*: η σχέση λόγου και εικόνας στη “γλυκιά τριλογία” του Νίκου Νικολαΐδη»· Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, «Όψεις της τελετουργίας: επιβιώσεις τελετουργικών δρωμένων στο νεοελληνικό θέατρο και στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ελληνικής δημοφιλούς παραγωγής και του κινηματογράφου τέχνης»· Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Το Greek Weird Wave και η “αισθητική του επιτελεστικού”»: σκηνοθεσία, υποκριτική και αφηγηματικά μοτίβα στο έργο του Γιώργου Λάνθιμου».

Η Χριστίνα Αδάμου αναφέρεται στην μπρεχτική ανοικειοποίηση στην *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου. Το μελέτημα συνδέει τη θεατρική θεωρία και πρακτική του Μπρεχτ (Brecht) με την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου. Παραθέτει κάποιες βασικές έννοιες και πειραματισμούς του Μπρεχτ, καθώς και τη σχέση του με τον κινηματογράφο. Αναδεικνύει τη βαθιά σχέση του Μπρεχτ με την *Αναπαράσταση*, ως προς την ιστορικοποίηση, τη δομή, τη διακοπή της δράσης, τη χειρονομία και την αποκάλυψη του κινηματογραφικού μηχανισμού – παράγοντες που συντελούν στην ανοικειοποίηση. Παράλληλα αναδεικνύει την ταινία ως οργανικό μέρος του έργου του Αγγελόπουλου που θέτει τη βάση των θεματικών, αλλά και των αισθητικών του επιλογών.

Ο Γιάννης Λεοντάρης πραγματεύεται τη θεατρική σκηνή ως φιλικό τόπο του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (Ingmar Bergman). Ο Μπέργκμαν έχει γράψει θεατρικά κείμενα, κινηματογραφικά σενάρια και μια αυτοβιογραφία, έχει σκηνοθετήσει στο θέατρο, την όπερα, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και το ραδιόφωνο. Στο έργο του οι τέχνες διεισδύουν η μία μέσα στην άλλη. Το θέατρο έχει ισχυρή και διαχρονική παρουσία στις ταινίες του με τρεις διαφορετικούς τρόπους: ως αυτοβιογραφική αναφορά, ως απεικόνιση της θεατρικής πράξης και ως πλέγμα

διακειμενικών συσχετίσεων μεταξύ των δύο τεχνών. Το κινηματογραφικό του έργο αποτελεί πολύτιμη πηγή άντλησης πληροφοριών σχετικά με την απήχηση και την τύχη συγκεκριμένων θεατρικών έργων και συγγραφέων από το 1940 έως το 1980. Αποτελεί επίσης υλικό αναφοράς για την παραγωγή θεωρητικής σκέψης σχετικά με τη φύση της θεατρικής πράξης. Η θεατρική σκηνή συνιστά προνομιακό φιλικό τόπο στις ταινίες του Μπέργκμαν. Η παρούσα μελέτη εξετάζει τα χαρακτηριστικά της απεικόνισης της θεατρικής σκηνής ως θέματος στο κινηματογραφικό του έργο. Εδώ, η σκηνή ως θέμα αποκτά και διακειμενική υπόσταση αφού συχνά εμφανίζεται ως συνειδητή –ή μη– αναφορά του σκηνοθέτη σε άλλα κείμενα, κυρίως θεατρικά, με τα οποία το φιλικό κείμενο συνδιαλέγεται. Διερευνώνται διαφορετικοί τρόποι απεικόνισης και αντιλήψεις του Σουηδού σκηνοθέτη για τον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη του θεάτρου, τη σκηνή, την παράσταση, τον θεατή. Για τον Μπέργκμαν ο χώρος της θεατρικής σκηνής συνδέεται με τη σιωπή, το «θαύμα» και τη μεταμόρφωση. Η οπτική αυτή διαπερνά το σύνολο του έργου του αποκαλύπτοντας τη γενικότερη αντίληψή του για τον χώρο του θεάτρου, τόσο ως χωρικής διάστασης όσο και ως περιβάλλοντος καλλιτεχνικής έκφρασης. Κεντρικές αναφορές της μελέτης συνιστούν οι ταινίες: *Μετά την πρόβα* (1984) και *Φανύ και Αλέξανδρος* (1982), οι οποίες παρέχουν πλούσιο υλικό για το θέμα και κατά μια έννοια φαίνεται να συνοψίζουν όλα σχεδόν τα επί μέρους μοτίβα τα οποία, διάσπαρτα, ανιχνεύονται στο υπόλοιπο έργο του. Για την προσέγγιση ειδικότερων ζητημάτων γίνεται αναφορά και στις ταινίες *Η έβδομη σφραγίδα* (1957), *Η νύχτα των σαλτιμπάγκων* (1953), *Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη* (1961), *Περσόνα* (1966).

Η Ρέα Γρηγορίου διερευνά πτυχές του κινηματογραφικού και λογοτεχνικού έργου του Νίκου Νικολαΐδη, με υλικό το οποίο επεξεργάζεται από συνεντεύξεις του σκηνοθέτη και έρευνα στο προσωπικό του αρχείο. Διατρέχοντας την κινηματογραφική του διαδρομή, διακρίνει τις βασικές σεναριακές θεματικές όπως αποτυπώνονται στις ταινίες του. Ήδη από την πρώτη του ταινία μικρού μήκους *Lacrimae rerum*, διαφαίνεται η θεματική του εγκλεισμού, της απομόνωσης και της εσωστρέφειας που επεξεργάστηκε ως επαγγελματίας σκηνοθέτης την επόμενη περίοδο. Οι ταινίες μεγάλου μήκους *Ευρυδίκη ΒΑ2037* (1975), *Πρωινή περίπολος* (1987) και *The Zero Years* (2005) αποτελούν τη «γλυκιά τριλογία». Η θεματική του εξωτερικού εχθρού προβάλλεται στη *Γλυκιά συμμορία* ως και την τελευταία του ταινία *The Zero Years*. Η συγγραφέας σχολιάζει επίσης τη συγγραφική διαδρομή του Νικολαΐδη, εστιάζοντας την εξέτασή της στα έργα του *Οργισμένος Βαλκάνιος* και *Τα γουρούνια στον άνεμο*, παρουσιάζοντας τη σχέση των στοιχείων λόγου και εικόνας στο κινηματογραφικό και λογοτεχνικό έργο του δημιουργού.

Η Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη πραγματεύεται τις όψεις της τελετουργίας ως επιβιώσεις συμβολικών πρακτικών στο νεοελληνικό θέατρο και στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ελληνικής δημοφιλούς παραγωγής και του κινη-