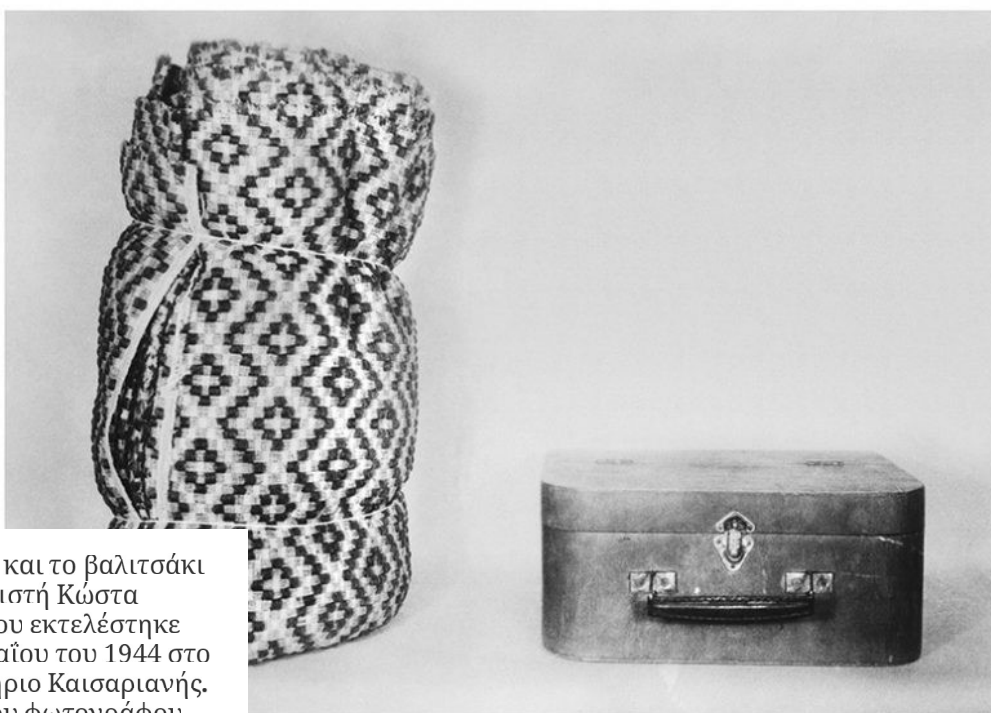


ΤΕΥΧΟΣ #1 • ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Αντίσταση και ελληνικός κινηματογράφος: «Το τελευταίο σημείωμα» του Παντελή Βούλγαρη

📖 12 λεπτά για πλήρη ανάγνωση.



Τα ρούχα και το βαλιτσάκι
του αγωνιστή Κώστα
Τσίρκα που εκτελέστηκε
την 1η Μαΐου του 1944 στο
σκοπευτήριο Καισαριανής.
(Αγνώστου φωτογράφου,
ΑΣΚΙ / Συλλογή Αντώνη
Φλούντζη)



Μαρία
Χάλκου



Μολονότι μία από τις πιο δυναμικές και μαζικές της Ευρώπης, η ελληνική Αντίσταση στη διάρκεια της Κατοχής δεν βρήκε τη θέση που της αναλογούσε στον ελληνικό –μυθοπλαστικό– κινηματογράφο, τουλάχιστον όχι αντίστοιχη με αυτή που άλλες ευρωπαϊκές κινηματογραφίες επιφύλαξαν στη σχετική θεματολογία. Μπορεί να διαγνώσει κανείς, διαχρονικά, ένα διπλό έλλειμμα στην κινηματογραφική αναπαράσταση της Αντίστασης που συνδυάζει, από τη μια, τον μικρό αριθμό των ελληνικών ταινιών που ασχολήθηκαν με το θέμα και, από την άλλη, το περιεχόμενο της πλειονότητας αυτών των ταινιών, την αποσιώπηση, δηλαδή, ή την

Προσθέστε
σχόλιο



Μοιραστείτε
το!

υπαινικτική μόνο αναφορά του ρόλου που διαδραμάτισε η Αριστερά. Και αν σε όλη τη μεταπολεμική εποχή και κατά τη διάρκεια της Χούντας, ως βασικότερος λόγος μπορεί να θεωρηθεί η λογοκρισία και η καταστολή των κινηματογραφικών αφηγήσεων των ηττημένων, στη μεταπολιτευτική και τη σύγχρονη εποχή, οι αιτίες του φαινομένου πρέπει να αναζητηθούν αλλού.

Η Αντίσταση αποτέλεσε μείζον ταυτοτικό χαρακτηριστικό της μεταπολεμικής ελληνικής Αριστεράς και κεντρικό πυλώνα της ρητορικής της, το ισχυρότερο ηθικό της όπλο έναντι της εθνικοφροσύνης, και το κύριο νομιμοποιητικό επιχείρημα στον αγώνα της για ένταξη στο «εθνικό σώμα», την οποία η δεξιά κυριαρχία επί μακρόν αρνήθηκε. Η ανησυχία για την αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας και τη διατήρηση στη συλλογική μνήμη, μέσω του κινηματογράφου, των γεγονότων της Κατοχής, διατυπώνεται με emphatic και επίμονο τρόπο από τους πολιτικούς και πολιτιστικούς κύκλους της Αριστεράς ήδη από τη δεκαετία του '60, και κορυφώνεται το 1964 όταν η ΕΔΑ ασκεί πιέσεις στην κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου για την αναγνώριση της Αντίστασης. Ενδεικτικά αναφέρω τη δημόσια συζήτηση με θέμα «Η Ελληνική Αντίσταση και ο ελληνικός κινηματογράφος» κατά τη διάρκεια της «Εβδομάδας Αντιστασιακών Ταινιών» (Σεπτέμβριος 1964), η οποία διοργανώθηκε από την ΕΦΕΕ στο πλαίσιο των εορτασμών για το «Έτος Ευρωπαϊκής Αντίστασης». Συμμετείχαν αντιστασιακές οργανώσεις και κινηματογραφιστές, εισηγητής ήταν ο πρώην βουλευτής της ΕΔΑ και αντιστασιακός (με τον ΕΔΕΣ) Κομνηνός Πυρομάγλου, ενώ στο τέλος ανακοινώθηκε διαγωνισμός σεναρίου για το θέμα. Οι σχετικές εκκλήσεις του αριστερού Τύπου, επίσης, ήταν συνεχείς και ενίοτε πολύ συγκεκριμένες, όπως η προτροπή της Αυγής, τον Ιούνιο του 1964, προς τους «νέους» σκηνοθέτες για την κινηματογραφική αναβίωση της υποστολής της γερμανικής σημαίας από την Ακρόπολη από τους Μανώλη Γλέζο και Απόστολο Σάντα.

Ωστόσο, παρά τις δημόσιες παραινέσεις και το μεγάλο συμβολικό φορτίο της Αντίστασης για τον κάθε κινηματογραφιστή ξεχωριστά – ας μην ξεχνάμε ότι στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου δραστηριοποιήθηκε ένας μεγάλος αριθμός αριστερών δημιουργών – σήμερα θα δυσκολευτεί κανείς να απαριθμήσει έστω και λίγες ελληνικές ταινίες που εικονογραφούν την ΕΑΜική Αντίσταση. Στην δεκαετία του '60, και κάτω από ισχυρούς λογοκριτικούς περιορισμούς, οι πιο τολμηροί κινηματογραφιστές, που εστίασαν στην Κατοχή, επέλεξαν να αφηγηθούν όχι ηρωικές, αλλά αντιπολεμικές ιστορίες που περιστρέφονται γύρω από καθημερινούς και μη πολιτικά συνειδητοποιημένους αντιήρωες, οι οποίοι

βρέθηκαν στη δίνη του πολέμου αντιμέτωποι με το παράλογο, το τραγικό και το τερατώδες. Ψηλά τα χέρια Χίτλερ (Ροβήρος Μανθούλης, 1962), Το μπλόκο (Αδωνις Κύρου, 1965), Με τη λάμψη στα μάτια (Πάνος Γλυκοφρύδης, 1966) και Τι έκανες στο πόλεμο Θανάση; (Ντίνος Κατσουρίδης, 1971) είναι μερικά από τα πιο λαμπρά δείγματα αυτής της δουλειάς με το Μπλόκο να είναι το μοναδικό που διαχειρίζεται ιστορικά γεγονότα (το μπλόκο της Κοκκινιάς) και που επιτρέπει σαφέστερες αναφορές στο ΕΑΜικό κίνημα. Από την άλλη, στον κινηματογράφο της μεταπολίτευσης, όταν η λογοκρισία χαλαρώνει, οι μνήμες του Εμφυλίου έρχονται σαρωτικά στο προσκήνιο. Όπως έχει συχνά επισημανθεί, οι κινηματογραφικές αφηγήσεις στοιχειώνονται από σκοτεινές και πένθιμες εικόνες όχι του Εμφυλίου καθαυτού, ως πολεμικής σύγκρουσης δηλαδή, αλλά ως συνεπειών στους ηττημένους, ως μιας αλυσίδας ατέρμονων διώξεων, εκτοπίσεων, φυλακίσεων και μαρτυριών. Σε αυτήν την κατεύθυνση κινήθηκαν, κατά κύριο λόγο, ο «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος» (π.χ. Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης, Τάσος Ψαρράς, κ.α.), αλλά και πιο λαϊκές στη γραφή τους ταινίες, όπως Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο (1980) του Νίκου Τζίμα, που αφηγήθηκαν τα τραύματα του Εμφυλίου από τη σκοπιά των ηττημένων πενθώντας ταυτόχρονα την ήττα και τα αδικαιώτα οράματα του ΕΑΜικού κινήματος.

Από το τέλος του «Ψυχρού Πολέμου» κι έπειτα, ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος επιστρέφει επίμονα στον Β΄ Παγκόσμιο, ως ένα κομμάτι κοινής ευρωπαϊκής ιστορικής κληρονομιάς, επιχειρώντας να αφηγηθεί εκ νέου το ιστορικό τραύμα, να κατευνάσει εφιάλτες και να κατανοήσει τον ζόφο, να συνδιαλεχθεί με τη σύγχρονη συγκυρία και να ανασυγκροτήσει ταυτότητες. Η ελληνική κινηματογραφία όμως εξακολουθεί να ανθίσταται σε μια τέτοια προοπτική παρά τις συνεχείς – συνηθέστερα νοσταλγικές – επιστροφές της στο παρελθόν. Η Μικρά Αγγλία (2013) του Παντελή Βούλγαρη αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα. Αν και ένα σημαντικό κομμάτι της εκτυλίσσεται στην Κατοχή, η εμπειρία της Κατοχής και η Αντίσταση απωθούνται στο μακρινό φόντο, παραμένουν πεισματικά αόρατες, διαδραματίζονται εκτός κινηματογραφικού κάδρου. Από την άλλη, το Ουζερί Τσιτσάνης (Μανούσος Μανουσάκης, 2015), που σπάει τον κανόνα, ενώ φέρνει στο προσκήνιο μία άλλη αποσιωπημένη πτυχή της Κατοχής, την τύχη των ελλήνων εβραίων, διαιωνίζει την κινηματογραφική παράδοση που υπαγορεύει ότι η Αντίσταση δεν αποδίδεται σε αυτούς που αντισταθήκαν.

Ακριβώς εδώ νομίζω ότι έγκειται και η μεγάλη σημασία της ταινίας Το τελευταίο σημείωμα του Παντελή Βούλγαρη καθώς ανοίγει διάπλατα για τον ελληνικό, αλλά και τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο το θέμα της

ελληνικής Αντίστασης, μιας «μνήμης διαιρεμένης», και ενός από τα πιο αποσιωπημένα και κακοποιημένα, με κινηματογραφικούς όρους, κεφαλαία της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας.

Πολλά μπορούν να ειπωθούν για την ταινία, που υπηρετεί έναν λαϊκό, αλλά συνάμα ποιοτικό κινηματογράφο, που επενδύει στην αφηγηματικότητα, την ταύτιση και το συναίσθημα, και που αξιοποιεί την ιστορική έρευνα για να ζωντανέψει υπαρκτά πρόσωπα και να αφηγηθεί με σεβασμό –τόσο απέναντι στο θέμα όσο και στο κοινό– την εκτέλεση των διακοσίων κομμουνιστών στην Καισαριανή την Πρωτομαγιά του 1944. Θα αποφύγω συγκρίσεις με τις ιστορικές πηγές – οι οποίες κυριάρχησαν στη δημόσια συζήτηση, αφήνοντας όμως την ουσία της ταινίας να ξεγλιστρήσει, αδικώντας, και συχνά δυσφημώντας δημιουργούς και αποτέλεσμα –για να εστιάσω σε τέσσερα σημεία που θεωρώ σημαντικά.

Το πρώτο είναι η ευαίσθητη, καλοζυγισμένη ισορροπία που Το τελευταίο σημείωμα σε όλη τη διάρκεια φροντίζει να διατηρεί ανάμεσα στο άτομο και το σύνολο. Για την ταινία η Ιστορία είναι μια συλλογική, αλλά και μια αδυσώπητα προσωπική εμπειρία. Η αφήγηση επιλέγει να ξεχωρίσει, να αποσπάσει το άτομο, στην προκειμένη περίπτωση τον Ναπολέοντα Σουκατζίδη, να σκύψει με τρυφερότητα πάνω του, να φέρει στο φως τις ιδιαιτερότητές του, τις εσωτερικές του συγκρούσεις, τα προσωπικά διλλήματα, τις επιθυμίες και τις ματαιώσεις του, για να τον ενσωματώσει στο σύνολο, τη μοίρα του οποίου αναπόδραστα –και από επιλογή– ακολουθεί. Η ομάδα από την άλλη, οι υπόλοιποι συγκρατούμενοι στο στρατόπεδο Χαϊδαρίου, αλλά και τα οικογενειακά πρόσωπα που κινούνται έξω από τους τοίχους της φυλακής, δεν παραμελούνται, δεν υποβαθμίζονται σε κομπάρσους μιας ατομικής αγιογράφησης, αλλά με καίριες σεναριακές και σκηνοθετικές πινελιές αναδεικνύονται σε ζωντανούς και αυθύπαρκτους χαρακτήρες, ο καθένας από αυτούς ένας κόσμος ολόκληρος. Τα επίμονα κοντινά πλάνα που επιστρατεύει ο Βούλγαρης και μια χορογραφία από λεπτές καθημερινές χειρονομίες ανθρωπιάς υφαίνουν ένα πλέγμα άρρηκτων δεσμών συντροφικότητας και αλληλεγγύης και οδηγούν το κοινό σε απόσταση αναπνοής από τα κινηματογραφικά πρόσωπα. Η ταινία υμνεί το άτομο στις ανθρώπινες, τρωτές διαστάσεις του, το προσωπικό σθένος και την ατομική αξιοπρέπεια, ένα άτομο όμως αντιπροσωπευτικό της ομάδας. Ταυτόχρονα, υμνεί τη συλλογικότητα, αλλά μια συλλογικότητα φτιαγμένη από ξεχωριστούς ανθρώπους –διακριτούς, μοναδικούς και αναντικατάστατους– ένας προς ένας μνημονευμένοι στο κλείσιμο της ταινίας.

Το δεύτερο είναι η γενναιοδωρία απέναντι στον αντίπαλο, που αν και

εκπροσωπεί το υπέρτατο Κακό, η ταινία ποτέ δεν αφήνει να χαθεί από τον ορίζοντα ο άνθρωπος. Η δολοφονία από δυνάμεις του ΕΛΑΣ του υποστράτηγου Φραντς Κρεχ και της συνοδείας του στους Μολάους –γεγονός που προκάλεσε μαζικά αντίποινα και την εκτέλεση των διακοσίων– ακολουθείται από μια παύση πάνω στα νεκρά σώματα. Καθώς η βροχή ξεπλένει το αίμα, η κάμερα με «κοντινά» κατακερματίζει τα σώματα, κρατώντας δεξιοτεχνικά το κοινό σε συναισθηματική απόσταση, κάνοντάς του όμως σαφές ότι αντικρίζει μακελειό. Αυτή η υπενθύμιση της ανθρώπινης διάστασης των ναζί που φευγαλέα επανέρχεται στην ταινία (οι σκοτωμένοι ναζί έχουν οικογένειες και παιδιά, ο νεαρός γερμανός στρατιώτης χρειάζεται αναρρωτική επειδή δεν αντέχει τις εκτελέσεις) προστατεύει από μια μονοδιάστατη απεικόνιση του Κακού. Από τα επιτεύγματα της ταινίας, άλλωστε, και του ηθοποιού που τον υποδύεται, είναι η μορφή του διοικητή του στρατοπέδου, Καρλ Φίσερ. Αν και ανακεφαλαιώνει στερεότυπα που συναντάμε σε άλλους ναζί αξιωματικούς του ελληνικού κινηματογράφου, όπως το στεγνό πρόσωπο, η αρχαιολατρεία και η μουσική καλλιέργεια –θυμίζω τον Πέτρο Φυσσούν στην Προδοσία (Κώστας Μανουσάκης, 1964) και τον Ζώρα Τσάπελη στο Με τη λάμψη στα μάτια– ο Παντελής Βούλγαρης και η Ιωάννα Καρυσιάνη εμπλουτίζουν τον ήρωά τους με μια γκάμα από λεπτές αποχρώσεις και ενδιαφέρουσες αντιφάσεις που συγκροτούν μια σύνθετη προσωπικότητα, για να την αντιπαραθέσουν σε αυτήν του Σουκατζίδη. Ο Φίσερ συνδυάζει μια ελιτίστικη αφοσίωση στο «κάλλος» και το «υψηλό» με την πιο ωμή σκληρότητα και περιφρόνηση του Άλλου. Σε αυτόν τον συμπαγή καμβά, ωστόσο, γίνονται στιγμιαίες ρήξεις που αποκαλύπτουν υποβόσκουσα μελαγχολία και καταπιεσμένη ενοχή. Η ίδια η γοητεία που ο Σουκατζίδης ασκεί πάνω του –διανοητική ή ερωτική– και η αμφιβολία που του εμφυτεύει (την προηγούμενη της εκτέλεσης αρνείται το φαγητό και επιφυλάσσεται για τον αριθμό των προς εκτέλεση κρατουμένων) τον καθιστά αυτόματα τρωτό. Η αφήγηση εισάγει για τον Φίσερ μικρές απόπειρες διαφυγής από την βαρβαρότητα, ελάχιστες νύξεις πιθανού συναισθήματος και ανθρωπιάς. Εδώ η χορογραφία των μικρών χειρονομιών παίζει ξανά καθοριστικό ρόλο καθώς ο Φίσερ, εκτός από την αγριότητα, επιδίδεται σε μια επιτελεστικότητα του υψηλού και του ωραίου, ή και του τρυφερού, η οποία όμως δεν συγκροτεί θετική ταυτότητα καθώς ακόμα και η πιο λεπτή κίνηση (ένα χάδι, το μύρισμα ενός πορτοκαλιού ή ενός φυτού, το παιχνίδι με τον σκύλο) στρεβλώνεται ή φαντάζει ως απειλή. Οι δύο άντρες έρχονται κυριολεκτικά και μεταφορικά πρόσωπο με πρόσωπο, με τον Φίσερ να επιχειρεί ατυχείς ταυτίσεις ανάμεσά τους, όπως όταν υποδεικνύει στον Σουκατζίδη ότι αυτό που τους ενώνει βαθύτερα είναι ότι και οι δύο υπηρετούν ιδεολογίες. Η αληθινή ταύτιση, ωστόσο, γίνεται ξανά από τον Φίσερ και αφορά τον πρώην συμφοιτητή του ονόματι

Βολφ, τον άνθρωπο που τον μύησε στον Ναζισμό, αλλά που φυγαδεύοντας έναν εβραίο, «τα θαλάσσωσε». Βολφ και Σουκατζίδης μοιράζονται το ίδιο βλέμμα – άρα την ίδια ψυχή – και έχουν κοινό θάνατο: εκτελούνται με εντολή του Φίσερ.

Το τρίτο σημείο που ξεχωρίζω είναι τέσσερις σκηνές-κλειδιά που λειτουργούν σαν πυλώνες της αφήγησης και συγκροτούν τον βασικό κορμό της ταινίας (η ταφή, η ανακοίνωση των ονομάτων των μελλοθανάτων, η γιορτή και η εκτέλεση). Και οι τέσσερις έχουν παρατεταμένη διάρκεια και τελετουργικό χαρακτήρα, επενδύουν σημαντικά, εκτός της εικόνας, και στον ήχο (θρήνος, μεγάφωνο, τραγούδι, πολυβόλα-αποχαιρετιστήρια λόγια των κρατουμένων), στερεώνουν το αίσθημα της κοινότητας και της κοινής μοίρας, ενώ επιδέξια κλιμακώνουν και αποκλιμακώνουν την ένταση, φορτίζουν και αποφορτίζουν το συναίσθημα. Η ταινία ανοίγει με την ταφή και το πένθος, τη ματαίωση και το σκληρό βίωμα όσων απέμειναν, αλλά και τη συμβολική κηδεία «των νεκρών μας». Όμως, για εμάς τους θεατές, αυτή είναι η αφετηρία, όχι το τέλος. Η ιστορία ξεδιπλώνεται, αμέσως μετά, μέσα από μια αναδρομή στο παρελθόν με τη μορφή μνήμης, όπως ανακαλείται από τη Χαρά Λιουδάκη (τη σύντροφο του Σουκατζίδη), μιας μνήμης απολύτως νωπής. Στην πορεία η αφήγηση χτίζει και σταδιακά συσσωρεύει μεγάλη ένταση. Η ανακοίνωση των ονομάτων από τα μεγάφωνα, που σφυροκοπά τα αυτιά των θεατών και φέρνει τους μελλοθάνατους –έναν έναν– αντιμέτωπους με τη συνειδητοποίηση του τέλους, ακολουθείται από μια «εξέγερση», το γλέντι των κρατουμένων. Η σκηνή αποτελεί μια αφηγηματική εκτόνωση της έντασης και ένα διονυσιακό ξέσπασμα, το δοξολόγημα και τον αποχαιρετισμό της ζωής πριν την οικειοθελή παράδοση στο θάνατο. Η τελετουργία της προετοιμασίας, το ξύρισμα και ο ευπρεπισμός («να φύγουμε όμορφοι»), που παραπέμπουν στους αρχαίους Έλληνες πριν τη μάχη, και τα παραδοσιακά τραγούδια από διαφορετικά μέρη της Ελλάδας, που, σε μια κορύφωση της αίσθησης συλλογικότητας, οι κρατούμενοι χορεύουν και τραγουδούν σαν ένα σώμα και μία ψυχή, επιχειρούν να εντάξουν τους μελλοθάνατους στο εθνικό αφήγημα. Αμέσως μετά, και πριν το τέλος, η ταινία μάς υποχρεώνει σε μια σκηνή παρατεταμένης εκτέλεσης, σαδιστικής από την πλευρά των εκτελεστών, βασανιστικής και επαναλαμβανόμενης για κοινό και μελλοθάνατους. Είναι μια στιγμή ηθελημένης διάρκειας από την πλευρά των δημιουργών της ταινίας, που φέρνει το κοινό αντιμέτωπο, με επώδυνο τρόπο, πρόσωπο με πρόσωπο με την αγριότητα. Ταυτόχρονα, όμως, είναι και μια διάρκεια λυτρωτικής ανάτασης, αρτιωμένης αξιοπρέπειας, ενσυνείδητης θυσίας, ξεκάθαρης δήλωσης ταυτότητας («για τη λευτεριά και τη λαϊκή επανάσταση», «κομμουνιστής ως τον θάνατο») και υπόσχεσης συνέχειας· όχι ένα τέλος,

αλλά μια παρακαταθήκη. Η μικρή βαλίτσα –ό,τι απέμεινε από τον κρατούμενο και εκτελεσθέντα κομμουνιστή Ναπολέοντα Σουκατζίδη– που η Χαρά Λιουδάκη κρατά σφιχτά στην αγκαλιά της, φιλά με στοργή και μαζί της πορεύεται, είναι αυτή που με την παρουσία της λίγο αργότερα θα σφραγίσει το τέλος. Αυτή η ταπεινή, απέριττη βαλίτσα, που περιέχει τα απολύτως προσωπικά, απλά και στοιχειώδη, τα απολύτως ανθρώπινα, συμπυκνώνει την πολύτιμη παρακαταθήκη.

Θα κλείσω με μια τελευταία παρατήρηση, το τέταρτο σημείο που προανέφερα: Θα μπορούσαμε να πούμε ότι Το τελευταίο σημείωμα ανανεώνει την κινηματογραφική αναπαράσταση της Αριστεράς, αλλά μόνο εν μέρει, καθώς ταυτόχρονα διαιωνίζει, σε μεγάλο βαθμό, μια προϋπάρχουσα και δεσπόζουσα κινηματογραφική εικονογραφία. Παρόλο που επικεντρώνεται στην Αντίσταση και όχι στις συνέπειες του Εμφυλίου, η συνθήκη που επιλέγει να αφηγηθεί είναι ο εγκλεισμός, τα βασανιστήρια, το μαρτύριο, και η εκτέλεση. Οι κινηματογραφικοί ήρωες, φυλακισμένοι από την εποχή του Μεταξά, δεν πολέμησαν (ούτε καν στο αλβανικό μέτωπο), δεν σκότωσαν, δεν ευθύνονται, είναι απολύτως αθώοι, και ως απολύτως αγνοί υπομένουν και οδηγούνται στο θάνατο. Η επιλογή αυτή, από τη μια απομακρύνει τους πιθανούς κινδύνους και τα δύσκολα θέματα, όλα όσα η ενεργή Αντίσταση θα μπορούσε να φέρει μπροστά μας, και από την άλλη, μεγιστοποιεί την αθωότητα και το δράμα των θυμάτων. Είναι σαν η Αριστερά να εξακολουθεί να αναγνωρίζει τον εαυτό της μέσα από τη θυσία, να νιώθει ηρωική και αναπαυμένη μέσα στο μαρτύριο της, στην αταλάντευτη προσήλωση στα ιδανικά της, την αλληλεγγύη και την αξιοπρέπεια, όχι όμως μέσα από τη δράση της. Κι εδώ ανακύπτει ένα ερώτημα, όχι για να εγκαλέσουμε την ταινία, αλλά για να διερευνήσουμε τα όρια το φαντασιακού της παλαιότερης και της νεότερης Αριστεράς, όλων εκείνων που σήμερα αναγνωρίζουν την πολιτική τους αναφορά στο κομμουνιστικό και ΕΑΜικό κίνημα. Σε μια εποχή που βιώνεται ως οικονομική, πολιτική και ηθική κρίση, σε μια εποχή λεκτικής και αισθητικής βίας στη δημόσια σφαίρα και όπου η Αριστερά νιώθει να αναμετράται οδυνηρά με την ταυτότητά της και το φαντασιακό της να τσαλακώνεται, η ταινία προσφέρει μια θεραπευτική επιστροφή, όχι μόνο στο αξιακό σύστημα και τις θεμελιακές της αρχές, αλλά και σε μια ουτοπική αθωότητα, ως πηγή άντλησης δύναμης, επιβεβαίωσης, και κυρίως υπενθύμισης της ταυτότητας.

Σχετικά με τον συντάκτη



Μαρία Χάλκου



Η Μαρία Χάλκου σπούδασε ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου στα Πανεπιστήμια του Κεντ και της Γλασκόβης. Διευθύνει το περιοδικό Filmicon: Journal of Greek Film Studies και διδάσκει ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου.