

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών
Κοινό Διεπιστημονικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
στη Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

1. Η επίδραση του ιταλικού νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο.
Εξέταση των ταινιών *Μαγική Πόλη* του Νίκου Κούνδουρου, *Συνοικία το όνειρο*
του Αλέκου Αλεξανδράκη.
2. Πρωτότυπο σενάριο: *Alexia*

Ευαγγελία Βασιλοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής: Καλαμπάκας Ευάγγελος

Πάτρα, Ιούνιος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Βασιλοπούλου Ευαγγελίας που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέως/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Διπλωματική Εργασία

- 1. Η επίδραση του ιταλικού νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο.**
Εξέταση των ταινιών *Μαγική Πόλη* του Νίκου Κούνδουρου, *Συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη.
- 2. Πρωτότυπο σενάριο:** *Alexia*

Ευαγγελία Βασιλοπούλου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής :
Καλαμπάκας Ευάγγελος
Καθηγητής -Σύμβουλος
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής :
Ιωσηφέλης Παναγιώτης
Καθηγητής - Σύμβουλος
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Πάτρα , Ιούνιος 2024

*Στη Ζωή
που φωτίζει τη ζωή μου*

Τις ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή κ. Ευάγγελο Καλαμπάκα για την υποστήριξη, τη βοήθεια και τη συμπαράσταση του σ' αυτό το υπέροχο ταξίδι στον κινηματογράφο. Νιώθω ευγνώμων. Επίσης ευχαριστώ τις ερευνήτριες Άννα Πούπου και Μαρία Παραδείση για την παραχώρηση ερευνών τους πολύτιμων στην εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας.

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζονται οι επιρροές που δέχτηκε ο ελληνικός κινηματογράφος από ένα από τα πιο επιδραστικά κινήματα στην ιστορία της έβδομης τέχνης, αυτό του ιταλικού νεορεαλισμού. Τι είναι ο νεορεαλισμός, ποια είναι τα χαρακτηριστικά του, μέσα σε ποιες συνθήκες γεννήθηκε και αναπτύχθηκε, ποια ήταν η κινηματογραφική παραγωγή που διαδέχθηκε, ποιες ήταν οι κοινωνικές και αισθητικές ανατροπές που επέφερε, ποια είναι η παρακαταθήκη του κινήματος στον παγκόσμιο κινηματογράφο; Αυτά είναι τα ερωτήματα που καλούμαστε να απαντήσουμε, αρχικά μελετώντας παράλληλα δυο από τα πιο χαρακτηριστικά κινηματογραφικά δείγματα του κινήματος, τις ταινίες *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* και *Κλέφτες ποδηλάτων*.

Στη συνέχεια τα ερωτήματα που ερευνώνται αφορούν τον ελληνικό κινηματογράφο και πώς αυτός επηρεάστηκε από το ιταλικό κίνημα. Ειδικότερα, εξετάζονται ποιες ήταν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες όταν εισήχθη το κίνημα στην Ελλάδα, ποια ήταν η κινηματογραφική παραγωγή της εποχής και πώς εξελίχθηκε αποτελώντας τον συνδετικό κρίκο του παλιού εμπορικού κινηματογράφου με τον ΝΕΚ¹. Την απάντηση των ερωτημάτων αυτών συμπληρώνει η μελέτη δύο χαρακτηριστικών δειγμάτων του ελληνικού νεορεαλισμού, των ταινιών *Μαγική πόλη* και *Συνοικία το όνειρο*, ως προς τη γραφή τους αλλά και τη διαδικασία της δημιουργίας και διανομής τους, ενώ παράλληλα συγκρίνονται με τις βασικές αρχές του ιταλικού κινήματος.

Τέλος, η έρευνα συμπληρώνεται με τη συγγραφή ενός πρωτότυπου σεναρίου ταινίας μικρού μήκους με τίτλο “Alexia” που επιχειρεί να εφαρμόσει και αναπροσαρμόσει τις αφηγηματικές επιλογές του νεορεαλισμού στο σήμερα της ελληνικής πραγματικότητας.

Λέξεις - Κλειδιά: Κινηματογράφος, κίνημα, ιταλικός νεορεαλισμός, αισθητικές ανατροπές, ελληνικός νεορεαλισμός

¹ Συντομογραφία για την περίοδο που έχει καθιερωθεί ως “Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος” Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Abstract

This thesis examines the impact of Italian neorealism, one of the most influential movements in the global history of cinema, on the development of Greek cinema. What is neorealism, which are its characteristics, in what conditions was it born and developed, what was the film production that preceded it in its country of origin, what were the social and aesthetic subversions it brought about, what is the legacy of the movement in world cinema? These are the questions we will address, initially through the parallel study of two of the most characteristic cinematic examples of the movement, the films *Rome, Open City* and *Bicycle Thieves*.

The above questions are subsequently applied to Greek cinema, focusing on the ways it was influenced by the Italian movement. In particular, we will examine the social-political conditions that prevailed in Greece when the movement was introduced, the established local film production at the time, as well as the ways it evolved to become the connecting link between the old commercial cinema and the artistic wave called “New Greek Cinema”. The answers to these questions are complemented by the study of two characteristic examples of Greek neorealism, the films *Magic City (Magiki Poli)* and *A Neighborhood Named “The Dream” (Synoikia to Oneiro)*, in terms of their production and distribution processes as well as their aesthetic choices, as compared to those of the Italian movement.

Finally, the research is completed by an original screenplay for a short film entitled “Alexia”, which attempts to apply and adapt the basic narrative principles of neorealism to contemporary Greek reality.

Keywords: Cinema, Italian neorealism, movement, aesthetic subversions, Greek neorealism

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	i
Abstract.....	ii
Περιεχόμενα.....	iii
Κατάλογος εικόνων.....	v
A. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	1
1. Το κίνημα του Ιταλικού Νεορεαλισμού.....	2
1.1 Ιστορικό πλαίσιο, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες.....	2
1.2 Η ιταλική εμπορική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής.....	3
1.3 Η επανάσταση του Νεορεαλισμού: κοινωνικές και αισθητικές ανατροπές.....	5
1.4 Χαρακτηριστικά παραδείγματα δημιουργών και ταινιών: <i>Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη, Κλέφτες ποδηλάτων</i>	11
1.5 Η παρακαταθήκη του νεορεαλισμού στον ιταλικό αλλά και τον διεθνή κινηματογράφο.....	21
2. Η ελληνική πραγματικότητα.....	22
2.1 Ιστορικό πλαίσιο, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες.....	22
2.2 Η ελληνική εμπορική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής.....	23
2.3 Εισαγωγή και εξέλιξη του νεορεαλιστικού στοιχείου στον ελληνικό κινηματογράφο.....	25
2.4 Επιρροές στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο : <i>Τζίμης ο Τίγρης, Ευδοκία, Το προξενιό της Άννας</i>	32
3. Η περίπτωση των ταινιών <i>Μαγική πόλη και Σουνοικία το όνειρο</i>.....	34
3.1 <i>Μαγική πόλη</i>	34
3.1.1 Η διαδικασία της δημιουργίας και διανομής τους.....	34

3.1.2 Δομική και μορφολογική ανάλυση, ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με το ιταλικό κίνημα.....	35
3.2 <i>Συνοικία το όνειρο</i>	39
3.2.1 Η διαδικασία της δημιουργίας και διανομής τους.....	39
3.2.2 Δομική και μορφολογική ανάλυση, ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με το ιταλικό κίνημα.....	40
4. Επίλογος - συμπεράσματα	45
Βιβλιογραφία	47
Φιλμογραφία	49
B. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	50
5. Πρωτότυπο σενάριο	51
5.1 Η δημιουργία του σεναρίου.....	51
5.2 Περίληψη πλοκής.....	52
5.3 Ανάλυση χαρακτήρων.....	53
5.4 Πλήρες σενάριο.....	54

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1-1 Αφίσα της ταινίας *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

Εικόνα 1-2 Από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

Εικόνα 1-3 Από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

Εικόνα 1-4 Από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

Εικόνα 1-5 Από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

Εικόνα 1-6 Αφίσα της ταινίας *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Εικόνα 1-7 Από την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Εικόνα 1-8 Από την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Εικόνα 1-9 Από την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Εικόνα 2-1 Από την ταινία *Πικρό ψωμί* (1951) του Γρηγόρη Γρηγορίου

Εικόνα 2-2 Από τα γυρίσματα της ταινίας *Μαύρη γη* (1952) του Στέλιου Τατασόπουλου

Εικόνα 2-3 Από την ταινία *Ξυπόλυτο τάγμα* (1954) του Γκρεγκ Τάλλας

Εικόνα 3-1 Από την ταινία *Μαγική πόλη* (1954) του Νίκου Κούνδουρου

Εικόνα 3-2 Από την ταινία *Μαγική πόλη* (1954) του Νίκου Κούνδουρου

Εικόνα 3-3 Από την ταινία *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη

Εικόνα 3-4 Σχέδιο χαρταετού του Τάσου Ζωγράφου από την ταινία *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη

A. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Το κίνημα του Ιταλικού Νεορεαλισμού

Ο ιταλικός νεορεαλισμός είναι ένα πρωτοπόρο, ανατρεπτικό καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στη ρημαγμένη από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο Ιταλία, επανακαθορίζοντας τους αφηγηματικούς κώδικες και τις κυρίαρχες ηθικές αξίες στον κινηματογράφο και δευτερευόντως στη λογοτεχνία. Ως βασικοί εκπρόσωποι του θεωρούνται οι Roberto Rossellini, Vittorio De Sica και Luchino Visconti. Η απήχηση του κινήματος και η συμβολή του στην εξέλιξη του παγκόσμιου κινηματογράφου θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική τόσο λόγω της ιδιαίτερης αισθητικής του όσο και των αριστουργημάτων που μας κληροδότησε όπως οι ταινίες *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, *Κλέφτες ποδηλάτων*, *Παίζα*, *Γερμανία έτος μηδέν*, *Σουσά*, *Η Γη τρέμει*.

1.1 Ιστορικό πλαίσιο, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες

Μετά τη σύλληψη του Μουσολίνι τον Ιούλιο του 1943 η Ιταλία γνώρισε τη γερμανική κατοχή. Αμέσως οργανώθηκε η ιταλική αντίσταση που αποτελούνταν από αντιστασιακούς που προέρχονταν από κάθε κοινωνικό στρώμα, κάθε πολιτική παράταξη, αλλά και κάθε ηλικία ή φύλο². Οι Ιταλοί αντιστασιακοί έδωσαν σπουδαίο αγώνα ενάντια στους κατακτητές καταφέροντας να αποκαταστήσουν τη θέση των Ιταλών στην ιστορία μετά τη σύνδεσή τους με τον φασισμό³.

Το 1945 η Ιταλία απελευθερώνεται και ο ιταλικός λαός ατενίζει τα συντρίμια της χώρας του. Η επόμενη μέρα είναι πραγματικά δύσκολη, μιας και οι Ιταλοί αντιμετωπίζουν συνθήκες βαθιάς οικονομικής κρίσης. Η ανεργία μαστίζει όλη την Ιταλία, ενώ η αστικοποίηση δυσχεραίνει ακόμα περισσότερο τις συνθήκες διαβίωσης των κατοίκων των αστικών κέντρων. Η φτώχεια, η πείνα, η παρανομία, η πορνεία, ο καταποντισμός της αξιοπρέπειας αποτελούν στοιχεία της καθημερινότητας των Ιταλών. Είναι η περίοδος που η χώρα αναγεννιέται μέσα από τα χαλάσματα της, οι πολίτες προσπαθούν να βρουν τους νέους τους ρόλους μέσα στην κοινωνία και όλοι μαζί να οικοδομήσουν

² Η ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini μας μεταφέρει ακριβώς αυτό το κλίμα αλληλεγγύης και σύνταξης σε έναν κοινό σκοπό, αυτόν της απελευθέρωσης και του αντιστασιακού αγώνα, ενός ετερόκλητου πλήθους.

³ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σ.103.

την μελλοντική Ιταλία. Η αγωνία και η αβεβαιότητα δεν αφορά το άτομο ή τη μικρή ομάδα, αφορά όλο τον ιταλικό λαό⁴.

Η απελευθέρωση των Ιταλών έφερε και αλλαγή στο Σύνταγμα, κατόπιν δημοψηφίσματος, εγκαταλείποντας τη φιλοφασιστική βασιλεία των προηγούμενων ετών και εγκαθιδρύοντας τη δημοκρατία. Το τιμόνι της κυβέρνησης διεκδίκησαν οι Χριστιανοδημοκράτες, οι Σοσιαλιστές και οι Κομμουνιστές με τους πρώτους να κερδίζουν τις εκλογές του '46. Το 1949 η Ιταλία μπαίνει στο ΝΑΤΟ, το 1955 γίνεται μέλος των Ηνωμένων Εθνών. Ενώ οι ΗΠΑ ακολούθησαν παρεμβατική πολιτική στο εσωτερικό της Ιταλίας επί σειρά ετών. Τα δύσκολα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια τα διαδέχτηκε το ιταλικό θαύμα στα τέλη του '50, εποχή που σηματοδότησε την έναρξη μιας περιόδου οικονομικής άνθησης και καταναλωτισμού άνευ προηγουμένου⁵.

1.2 Η ιταλική εμπορική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής

Την εποχή του Μουσολίνι η κινηματογραφική παραγωγή ήταν πλήρως ελεγχόμενη από το καθεστώς, ενώ οι ταινίες που παράγονταν αφορούσαν μια συγκεκριμένη θεματολογία. Οι περισσότερες ταινίες ήταν ιστορικά έπη, με στόχο να εξυψώσουν το φρόνημα των Ιταλών και να συνδέσουν το παρόν με το λαμπρό ρωμαϊκό παρελθόν τονίζοντας τη συνέχεια της ιστορίας του ιταλικού λαού. Μία άλλη κατηγορία ταινιών ήταν αυτή των συναισθηματικών μελοδραμάτων, ταινιών που πραγματεύονταν ανάλαφρα θέματα που αφορούσαν τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Οι ταινίες αυτές απείχαν πολύ από την καθημερινότητα των απλών Ιταλών και δεν εξέφραζαν τις σύγχρονες ανησυχίες του κοινού τους⁶.

Μετά τον πόλεμο τα διάσημα στούντιο της Cinecitta, εκεί που η προηγούμενη ιταλική κινηματογραφική παραγωγή είχε γυριστεί, δεν υπάρχουν πια, μιας και καταστράφηκαν. Το γεγονός αυτό ανάγκαζε τους δημιουργούς να βρουν λύσεις που να αντικαθιστούν τις παροχές των στούντιο.

⁴ Και είναι στην ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* του Vittorio De Sica που εκφράζεται αυτή η αγωνία και η αβεβαιότητα του ιταλικού λαού όσο σε καμία άλλη ταινία ή καλλιτεχνική δημιουργία μοιάζοντας με ταινία ντοκουμέντο μιας ολόκληρης εποχής, ενός αγώνα, ενός λαού.

⁵ Φυσικά λόγω μιας τέτοιας οικονομικής και αναπόφευκτα κοινωνικής μεταβολής ο κινηματογράφος δε μένει ανεπηρέαστος, πολύ περισσότερο ένα κίνημα σαν τον νεορεαλισμό που γεννήθηκε μέσα στα ερείπια και από την ανάγκη ανάδειξης της σκληρής πραγματικότητας. Από τη στιγμή που η πραγματικότητα παύει να είναι σκληρή, μοιάζει σαν ο νεορεαλισμός, όπως θα δούμε και παρακάτω, να χάνει τον λόγο ύπαρξής του.

⁶ D.Bordwell & K.Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2004, σ.511.

Ένα στούντιο δεν παρέχει μόνο τα σκηνικά, παρέχει παράλληλα τον κατάλληλο φωτισμό, ηχητική κάλυψη, ευκαιρίες για πολλαπλές λήψεις, μεγαλύτερο έλεγχο όλης της παραγωγής και απαλλαγή από αστάθμητους παράγοντες όπως οι καιρικές συνθήκες κ.ά.. Υπό αυτές τις συνθήκες οι σκηνοθέτες παίρνουν στα χέρια τους τις κάμερες και βγαίνουν στους δρόμους των πόλεων, στην εξοχή και προσαρμόζουν τα γυρίσματα στα νέα δεδομένα. Οι περισσότεροι είναι αρκετά έμπειροι, αφού είχαν ήδη εργαστεί τα προηγούμενα χρόνια στην παραγωγή ταινιών επι Μουσολίνι.

Οι νεορεαλιστικές ταινίες, μολονότι τις περισσότερες φορές αποτελούσαν σπουδαία δείγματα κινηματογραφίας, σπάνια ήταν και εισπρακτικές επιτυχίες. Εξαιρέση αποτελούν οι ταινίες *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* και *Κλέφτες ποδηλάτων* που υπήρξαν παράλληλα κριτική και εμπορική επιτυχία, γεγονός που δε μας εκπλήσσει αν αναλογιστούμε ποιες ταινίες έκαναν επιτυχία εκείνη την εποχή σε διεθνές επίπεδο. Ο λόγος γίνεται φυσικά για το Χολιγουντιανό κινηματογράφο που είχε εισβάλλει και κατακτήσει την ιταλική και την ευρύτερη ευρωπαϊκή αγορά⁷. Δε θα ήταν λάθος αν ισχυριζόμασταν πως το “target group” των δύο κινηματογράφων, του ιταλικού και του αμερικάνικου, ήταν τελείως διαφορετικό. Από τη μία ο αμερικάνικος κινηματογράφος απευθύνεται στις μάζες χρησιμοποιώντας με τεράστια επιτυχία μια δομή σεναρίου και ένα γλωσσικό και εκφραστικό κώδικα οικουμενικά αποδεκτό ενισχυμένο από το star system και τις πανάκριβες παραγωγές και από την άλλη ο φτωχός ιταλικός κινηματογράφος των πενιχρών μέσων, αλλά της τόλμης, της ευρηματικότητας και της ευφυούς σύλληψης που όμως απευθύνεται σε λίγους.

Αυτή την ολοένα αυξανόμενη κυριαρχία των αμερικανικών ταινιών στις ιταλικές κινηματογραφικές αίθουσες η κυβέρνηση το 1949 λαμβάνει μέτρα προσπαθώντας να την περιορίσει. Η επιτυχία των ταινιών του Hollywood στην Ιταλία είναι συντριπτική καταλαμβάνοντας τη μερίδα του λέοντος. Προκειμένου να ενισχυθεί η εγχώρια παραγωγή εφαρμόζονται δύο μέτρα, η τήρηση ορίων στο χρόνο προβολής αμερικανικών ταινιών και η χρηματοδότηση ιταλικών παραγωγών, υπό τον όρο να μην προβάλλουν εικόνες της Ιταλίας που τη δυσφημούν⁸.

Παράλληλα, η ιταλική κυβέρνηση προσπαθεί να περιορίσει την παραγωγή νεορεαλιστικών ταινιών με λογοκρισία. Ο λόγος είναι ότι δεν επιθυμεί να παράγονται ταινίες που προβάλλουν μια Ιταλία “βασανισμένη”. Η κυβέρνηση πασχίζει να πείσει τον λαό της, αλλά και τη διεθνή κοινότητα πως έχει μπει σε νέα τροχιά, αυτή της ανάπτυξης και της ευημερίας. Έτσι οι ταινίες του νεορεαλισμού βλέπουν την εικόνα της χώρας και μειώνουν το γόητρο της κυβέρνησης⁹. Ένας ακόμα σημαντικός

⁷ Mark Shiel, *Italian neorealism:Rebuilding the cinematic city*, Columbia University Press, 2006, σσ.13-14.

⁸ D. Bordwell & K. Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ.362.

⁹ Όπως θα δούμε ανάλογη αντιμετώπιση είχε και το νεορεαλιστικό κίνημα στην Ελλάδα από την ελληνική κυβέρνηση με απαγορεύσεις κυκλοφορίας ταινιών και λογοκρισία.

λόγος της εναντίωσης της κυβέρνησης στον νεορεαλισμό είναι η σύνδεση του κινήματος με την αριστερά και το κομμουνιστικό κόμμα¹⁰.

Στη συνέχεια, στις αρχές του '50, οι εγχώριοι σκηνοθέτες προχωρούν σε νέες καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Η ζωή στην Ιταλία εξελίσσεται ραγδαία, η χώρα μπαίνει ολοένα και περισσότερο σε ένα δρόμο ευημερίας, η ανεργία σιγά σιγά εξαλείφεται και οι ταινίες του νεορεαλισμού παύουν πια να εκφράζουν την πλειοψηφία των θεατών. Όμως και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες έλκονται από θέματα άλλων πεδίων όπως οι Federico Fellini με το *La Strada* και το *Le notti di Cabiria* και ο Michelangelo Antonioni με το *La signora senza camelie* και το *Il grido*. Τώρα κυριαρχεί το άτομο και τα προβλήματά του στη σύγχρονη ζωή¹¹.

1.3 Η επανάσταση του νεορεαλισμού : κοινωνικές και αισθητικές ανατροπές

Η επόμενη μέρα της απελευθέρωσης της Ιταλίας βρίσκει τους κινηματογραφιστές χωρίς στούντιο, χωρίς εξοπλισμό, χωρίς κεφάλαια και έχοντας το μεγαλύτερο παγκοσμίως ανταγωνιστή, το Hollywood. Η εμπειρία όμως των Ιταλών σκηνοθετών, η ανάγκη για έκφραση και δημιουργία κατάφερε να προσπελάσει όλα τα εμπόδια και όχι μόνο να δημιουργήσει σπουδαίο κινηματογραφικό έργο, αλλά και να επιφέρει αισθητικές καινοτομίες με τεράστια επίδραση στην παγκόσμια κινηματογραφία.

Τα μέσα είναι λιγοστά. Οι σκηνοθέτες διαθέτουν μόνο το παρόν και αυτό το παρόν ακόμα βγάζει καπνούς από τον αντιστασιακό αγώνα. Και όμως το τίποτα μετατρέπεται σε διαμάντι χάρη στην ευφυΐα και την ανάγκη για δημιουργικότητα. Η καθημερινότητα, η σκληρή βιοπάλη, η έλλειψη εργασίας και στέγης γίνονται η πρώτη ύλη του νεορεαλιστικού σινεμά. Γιατί αυτή είναι η πρόθεση των σκηνοθετών, να δείξουν την αλήθεια της εποχής τους, του τώρα, όσο σκληρό κι αν είναι. Και το έδειξαν “καθαρό” χωρίς κανέναν εξωραϊσμό, χωρίς κανένα στολίδι. Στη γυμνή του αλήθεια¹².

¹⁰ Παρομοίως και πολλοί κριτικοί όπως υποστηρίζει ο Lawton θεώρησαν το νεορεαλιστικό κίνημα “κατά βάση αριστερό ιδεολογικά κίνημα.”: Ben Lawton, *Italian Neorealism: A mirror construction of reality*. <https://www.jstor.org/stable/44018624>, 1979, σ.10.

¹¹D. Bordwell & K.Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ.368.

¹²Αλλωστε σύμφωνα με τον Liehm αυτό που ενδιέφερε τους νεορεαλιστές ήταν η “επίδραση στον θεατή της ζωής όπως προβαλλόταν στην ταινία, αφού ο νεορεαλισμός ήταν ένα ηθικό όπλο που στόχευε στις καλλιτεχνικές συμβάσεις του παρελθόντος”:K.E. Ruberto & K.M. Wilson, *Italian neorealism and global cinema*, Wayne State University Press, 2007, σ.54.

Από πολλούς έχουν χαρακτηριστεί τα έργα του νεορεαλισμού ως ταινίες σε ύφος ντοκιμαντέρ και δε θα αντικρούσουμε την άποψη αυτή. Η πόλη ή η εξοχή, οι άνθρωποι και το περιβάλλον παρουσιάζονται στη αυθεντική τους μορφή. Έτσι, ο χώρος, αλλά και ο χρόνος όπως θα δούμε παρακάτω μοιάζει αληθινός. Όσο για την ιστορία και την πλοκή της ταινίας αυτές είναι επίσης συνηθισμένες και καθημερινές. Μοιάζει σαν οι νεορεαλιστές να αφουγκράζονται τη σημασία της εποχής τους, του αγώνα τους και της μεταβατικής περιόδου που διέρχονται και θέλουν να απαθανατίσουν το ανθρώπινο και το αληθινό που ξεπροβάλλει μέσα από την καθημερινότητά τους.

Έτσι, τα θέματα που πραγματεύονται οι νεορεαλιστικές ταινίες είναι σύγχρονα και καθημερινά αποκόπτοντας κάθε επαφή με τις επικές αφηγήσεις των προηγούμενων κινηματογραφικών παραγωγών επί Μουσολίνι. Για τον λόγο αυτό της δήλωσης της οριστικής ρήξης με την παλαιότερη ιταλική κινηματογραφία αποφεύγεται η απεικόνιση μνημείων της Ρώμης τα οποία είχαν συνδεθεί με το φασισμό, αλλά και επειδή τώρα το επίκεντρο είναι η λαϊκή γειτονιά, αφού και οι ήρωες είναι αυτοί της εργατιάς και του μόχθου.

Οι πρωταγωνιστές των ιστοριών είναι ο λαός της χώρας γι' αυτό και οι σκηνοθέτες επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν μη επαγγελματίες ηθοποιούς, για να αποδώσουν με πειστικότερο τρόπο την αληθινή φύση, τον σφυγμό των λαϊκών στρωμάτων. Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί επιλέγονταν με μεγάλη προσοχή και κριτήρια όπως το πόσο χαρακτηριστικοί είναι της τάξης τους, πόσο λαϊκά περπατούν, φέρονται, εκφράζονται. Φυσικά υπήρξαν και εξαιρέσεις όπως στην ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* που πλάι στους μη επαγγελματίες συναντάμε την Anna Magnani και τον Aldo Fabrizi. Όμως σε αυτή την περίπτωση συμβαίνει οι δύο Ιταλοί κωμικοί ηθοποιοί να χρησιμοποιούνται σε κόντρα ρόλους και να πλάθονται σε κάτι πολύ διαφορετικό από αυτό που είχαν συνηθίσει το ιταλικό κοινό να είναι. Έτσι, ο σκηνοθέτης μπόλιασε στον βασικό ιστό της ταινίας δύο επαγγελματίες χωρίς να ξεχωρίζουν ως αυτόνομες καλλιτεχνικές οντότητες, αλλά ως ένα με το όλον του ρωμαϊκού λαού που εμφανίζεται στην ταινία. Δε θα πρέπει να θεωρήσουμε πως οι σκηνοθέτες οδηγήθηκαν εξ ανάγκης και μόνο στην επιλογή μη επαγγελματιών ηθοποιών ελλείψει κεφαλαίων. Σίγουρα η φτωχή παραγωγή επηρεάζει τη λήψη πολλών αποφάσεων στην ολοκλήρωση μιας ταινίας, αλλά για τον νεορεαλισμό θεωρούμε πως η επιλογή μη επαγγελματιών ηθοποιών ήταν παράλληλα μια συνειδητή αισθητική επιλογή¹³.

¹³ Άλλωστε οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες της εποχής αφορούσαν όλο τον ιταλικό λαό. Έτσι, και οι επαγγελματίες ηθοποιοί θα πρέπει να υποθέσουμε πως δε θα είχαν πολύ υψηλά κασέ. Σίγουρα κάποιοι από αυτούς θα δέχονταν να εμφανιστούν σε ταινίες νεορεαλιστών και με χαμηλότερες αμοιβές. Βέβαια οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες προτιμούσαν τους πιο εύπλαστους και δεκτικούς στην καθοδήγηση μη επαγγελματίες. Επίσης, πρέπει να μην ξεχνάμε πως η νεορεαλιστική αισθητική ήταν αυτή του συνόλου, όχι του ατόμου. Ένα ηχηρό όνομα της υποκριτικής θα διασπούσε το σύνολο και θα ξεχώριζε την μονάδα κάτι το οποίο εναντιωνόταν στη φιλοσοφία του κινήματος.

Από τεχνική άποψη ο νεορεαλισμός και πάλι έφερε τη δική του σφραγίδα. Ο ρεαλισμός είναι το κλειδί της τεχνικής του και η πειστικότερη αναπαράσταση του κόσμου σε όλη του την αλήθεια. Ο θεατής όχι μόνο δε βλέπει τον ηθοποιό, που όπως είπαμε παραπάνω αποτελεί μέρος του συνόλου, αλλά δεν ξεχωρίζει ούτε τη διαδικασία σύνθεσης των σκηνών, του μοντάζ. Βλέποντας μια νεορεαλιστική ταινία χάνεις την αίσθηση πως για την παραγωγή της υπήρξε μοντάζ. Η λεπτότητα της μετάβασης από τη μία σκηνή στην άλλη γίνεται με μαεστρία απίστευτη και το αποτέλεσμα δεν είναι άλλο από αυτό της αληθοφάνειας. Έτσι, η αφήγηση της ιστορίας γίνεται μέσα στα πλαίσια μιας φυσικής ροής γεγονότων με μία συνέχεια όχι μόνο στον χώρο αλλά και στον χρόνο¹⁴. Στους *Κλέφτες ποδηλάτων* έχουμε την αίσθηση πως παρακολουθούμε μια ολόκληρη μέρα αναζήτησης ενός ποδηλάτου από τους δύο ήρωες χωρίς όμως να αντιλαμβανόμαστε το πέρασμα του χρόνου από το πρωί έως το απόγευμα και ακόμα πιο εντυπωσιακά δεν αντιλαμβανόμαστε την αλλαγή στον χώρο. Οι δύο ήρωες αλλάζουν συνεχώς τοποθεσίες και εμείς κινούμαστε μαζί τους χωρίς να υπάρχει σαφής διαχωρισμός και εναλλαγή στο σκηνικό. Και ο λόγος και στις δύο περιπτώσεις είναι η ύπαρξη συνεχούς ροής και κυρίως η δεξιοτεχνία στο να “εξαφανίζεται” η κάμερα. Οι θεατές παρασυρόμαστε στην αναζήτηση παρέα με τους ήρωες και ο Ντε Σίκα μας αποκρύπτει πως βλέπουμε ταινία.

Εκτός από το “αθέατο” μοντάζ και τη συνεχή ροή στον χώρο και στον χρόνο αξιοσημείωτη είναι και η απαλή κίνηση της κάμερας. Δεν υπάρχει κάτι βίαιο, δεν υπάρχει κάτι ξαφνικό όπως και στη ζωή που στο σύνολο της εξελίσσεται ομαλά, ελάχιστες είναι οι ανατροπές και οι ραγδαίες εξελίξεις που συμβαίνουν σε έναν άνθρωπο αν κοιτάξουμε συνολικά τον βίο του. Στα ίδια πλαίσια της αληθοφάνειας πρέπει να εξεταστεί και η προτίμηση των νεορεαλιστών για γενικά και μεσαία πλάνα. Με την επιλογή των γενικών πλάνων έχουμε τη συνολική εικόνα του χώρου και των ατόμων που τον απαρτίζουν. Ο ιταλικός λαός και ο αγώνας του που είναι κοινός είναι το επίκεντρο και όχι το άτομο¹⁵. Έτσι, τα γενικά πλάνα πέραν της συνολικής εποπτείας του χώρου που μας δίνουν παρέχουν τη δυνατότητα της ένταξης περισσότερων ατόμων στο κάδρο, απεικονίζοντας το σύνολο με μεγαλύτερη επιτυχία. Αυτή είναι η Ρώμη με τις γειτονιές της, του δρόμους της και αυτοί είναι οι κάτοικοι της που συνωστίζονται στο τραμ, που αγωνιούν όλοι μαζί για το αν θα βρουν δουλειά, που υποφέρουν όλοι μαζί. Το θέμα των ταινιών αφορά τον χώρο και τους ανθρώπους της και τα γενικά πλάνα μας δείχνουν πληρέστερα την αρμονική σύζευξη των δύο με τη μεγαλύτερη αληθοφάνεια.

¹⁴ Ο νεορεαλισμός ανέτρεψε πολλές αφηγηματικές συμβάσεις που είχαν καθιερωθεί στο χολιγουντιανό κινηματογράφο, υιοθέτησε όμως πλήρως τη σύμβαση του “μοντάζ συνέχειας”, δηλαδή της κατασκευασμένης ψευδαίσθησης μιας συνεχούς χωρο-χρονικής ροής.

¹⁵ Το άτομο θα έρθει στο επίκεντρο στα τέλη του '50 όταν οι Ιταλοί θα έχουν ξεπεράσει το θέμα της επιβίωσης και τότε τα προβλήματα από συλλογικά θα γίνουν ατομικά. Έτσι, τότε η κάμερα θα κάνει κοντινά πλάνα για να αναδείξει τον προσωπικό πλέον αγώνα.

Από την άλλη τα μεσαία πλάνα αναδεικνύουν τις κεντρικές φιγούρες της ιστορίας. Δεν είναι κοντινές, μιας και το δράμα τους δεν είναι προσωπικό. Μπορεί όντως το ποδήλατο να εκλάβη από έναν συγκεκριμένο άντρα, αλλά θα μπορούσε να ήταν και οποιουδήποτε άλλου. Εδώ τα μεσαία πλάνα εξυπηρετούν στο να εστιάσουν τόσο όσο πρέπει στον ήρωα ξεχωρίζοντας τον από την ομάδα, αλλά όχι διαφοροποιώντας τον. Από την άλλη τα κοντινά πλάνα έχουν συνδεθεί με τον αμερικάνικο κινηματογράφο και τη δημιουργία των σταρ γεγονός που απομακρύνει τους νεορεαλιστές από τη χρήση τους.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως οι σκηνοθέτες του κινήματος δεν είχαν στη διάθεσή τους στούντιο και αυτό εκτός όλων των άλλων συνεπάγεται και τη μη ύπαρξη τεχνικών μέσων και εξοπλισμού ηχοληψίας. Βέβαια, η τεχνική του ντουμπλαρίσματος που χρησιμοποίησαν οι δημιουργοί για την κάλυψη αυτού του κενού ήταν ήδη γνωστή στους Ιταλούς, τώρα όμως την τελειοποίησαν¹⁶. Φυσικά, δεν έμειναν σ' αυτό. Το ντουμπλάρισμα μπορεί να ήταν μια αναγκαστική επιλογή στα χέρια τους όμως μεταμορφώθηκε σε μια εξαιρετική ευκαιρία, σε εκπληκτικό εργαλείο. Τα γενικά και μεσαία πλάνα που επέλεξαν δε θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν με την ίδια ευκολία χωρίς ντουμπλάρισμα. Έτσι αυτή η “ανάγκη” έγινε πλεονέκτημα στα χέρια τους. Επίσης δεν πρέπει να ξεχνάμε πως αυτό διευκόλυνε και στην επιλογή του casting, οι ηθοποιοί επιλέγονταν χάρη στην εμφάνιση και την κίνηση και όχι στην ομιλία.

Η απουσία στούντιο σήμαινε παράλληλα και την απουσία τεχνητού φωτισμού. Αυτός ο περιορισμός πιστεύουμε πως δυσκόλεψε αρκετά τους δημιουργούς μιας και έπρεπε όλα τα γυρίσματα να γίνονται με φυσικό φωτισμό στο λίγο διαθέσιμο χρόνο που τους πρόσφερε η κάθε μέρα γυρισμάτων. Αντιλαμβανόμαστε πως κάτι τέτοιο κάνει τα γυρίσματα αρκετά απαιτητικά, το φως της μέρας έχει συγκεκριμένη διάρκεια, έτσι οι δημιουργοί πρέπει να είναι ευέλικτοι, ευπροσάρμοστοι, ευρηματικοί και αποτελεσματικοί. Πολλές φορές χρειάστηκε να αναπροσαρμόσουν το σενάριο ή να έχουν μόνο μια βασική σκαλέτα του τι πρόκειται να γυρίσουν και το τελικό αποτέλεσμα προέκυπτε από αποφάσεις και λήψεις της στιγμής. Πόση όμως καθαρότητα και αληθοφάνεια πρόσθεσε και αυτή η αναγκαία λύση;

Φυσικά το κυριότερο που λείπει από την απουσία των στούντιο είναι τα σκηνικά. Και έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε πως οι περισσότεροι από αυτούς τους δημιουργούς δεν ήταν πρωτοεμφανιζόμενοι δημιουργοί, αλλά είχαν μάθει να εργάζονται σε παραγωγές με σκηνικά. Γι' αυτό και το εντυπωσιακό στην επιτυχία τους δεν είναι πως σκέφτηκαν απουσία σκηνικών να βγουν

¹⁶ Αξίζει πραγματικά να αναρωτηθούμε αν οι νεορεαλιστές κατάφεραν να κάνουν σπουδαίο σινεμά επειδή αναγκάστηκαν να αναπτύξουν και να τελειοποιήσουν εναλλακτικές επιλογές και μέσα, μιας και τα συνήθη δεν ήταν διαθέσιμα σε αυτούς, ή αν τα κατάφεραν επειδή ήταν τόσο επίκαιρο και αληθινά διατυπωμένο και εκφρασμένο αυτό που είχαν να πουν. Μάλλον η απάντηση βρίσκεται σε έναν συνδυασμό των δύο.

έξω σε φυσικές τοποθεσίες, αλλά πως όχι απλά προσαρμόστηκαν ταχύτατα στα νέα δεδομένα, αλλά και τελειοποίησαν την τεχνική τους εκπληκτικά γρήγορα. Και αν η Ρώμη, όπως θα υποστήριζε κανείς, αποτελεί από μόνη της ένα από τα πιο όμορφα σκηνικά για ταινίες στον κόσμο, οι νεορεαλιστές αρνούνται να προβάλλουν, για τους λόγους που αναφέρθηκε, τα μνημεία της και στρέφουν την κάμερα στις λαϊκές γειτονιές, τους δρόμους και την εξοχή. Υπάρχουν και σκηνές που διαδραματίζονται σε κλειστούς χώρους, όπως για παράδειγμα στη *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* αλλά τα γυρίσματά τους δεν έγιναν σε στούντιο, αλλά σε αυτοσχέδια σκηνικά.

Συνεπώς, η έλλειψη εξοπλισμού, στούντιο και όλων των “εφοδίων” που χρειάζεται μια κινηματογραφική παραγωγή οδήγησαν τους δημιουργούς σε νέες λύσεις, σε πειραματισμούς και δοκιμές που χάρη στο ταλέντο και τη σκληρή δουλειά τους πέτυχαν να δώσουν ένα εξαιρετο αποτέλεσμα.

Η νεορεαλιστική αφήγηση εξίσου διαφοροποιείται αισθητά από ό,τι είχε γνωρίσει έως τότε το ιταλικό και διεθνές κοινό. Αρχικά, διαπιστώνουμε πώς δεν ακολουθείται η συνήθης, δοκιμασμένη και πετυχημένη εισπρακτικά κλασική πλοκή με τις κορυφώσεις και τις συγκρούσεις όπως το κοινό είχε συνηθίσει. Οι δημιουργοί σε αντίθεση με τους προκατόχους τους, αλλά και τους Αμερικανούς συναδέλφους τους, δεν επιλέγουν ένα σημαντικό γεγονός γύρω από το οποίο υφαίνουν μια ιστορία. Αντίθετα, η ιστορία δεν είναι καν ιστορία, αλλά μια αλυσίδα από καθημερινά γεγονότα χωρίς ανατροπές. Η κλοπή του ποδηλάτου στον Ντε Σίκα μπορεί να σημαίνει την καταδίκη σε ανεργία του ήρωα, αλλά δεν αποκλείεται ο ήρωας να βρει εν τελεί το ποδήλατο, να αγοράσει άλλο με κάποιο τρόπο ή να βρει άλλη δουλειά. Έπειτα πρόκειται για ένα συμβάν τόσο σύνηθες που δεν αποτελεί καν είδηση. Δεν υπάρχει καμία κορύφωση, καμία σύγκρουση που να αναπτύσσεται σύμφωνα με τα χολιγουντιανά δομικά μοντέλα που κυριαρχούν¹⁷, παρά μόνο η αναζήτηση του ποδηλάτου.

Σε αντίθεση και πάλι με τα συνηθισμένα οι νεορεαλιστές προτιμούν το ανοιχτό τέλος. Και ενώ στο Hollywood δεν εννοείται ταινία χωρίς happy end και ανακούφιση των θεατών για την αποκατάσταση του ήρωά τους, οι Ιταλοί αφήνουν τους ήρωες μετέωρους. Το ανοιχτό τέλος μοιάζει να αφήνει την ίδια τη ζωή να γράψει μόνη το σενάριο. Γιατί στην αληθινή ζωή δεν βρίσκουν όλοι το τόσο αναγκαίο για τη δουλειά τους κλεμμένο ποδήλατο, δεν σώζονται όλοι οι αντιστασιακοί αγωνιστές. Υπάρχει ένας ωκεανός από πιθανότητες και γι’ αυτό οι σκηνοθέτες προτιμούν να

¹⁷ Η σύγκρουση, από την άλλη, είναι θεμελιακή με καθαρά κοινωνικές διαστάσεις και αφορά τη σύνθλιψη της ανθρώπινης αξιοπρέπειας εξαιτίας της φτώχειας και της αδυσώπητης κοινωνικής πραγματικότητας.

αφήσουν αναπάντητα τα ερωτήματα αυτά, παρά να καταφύγουν στην ανακουφιστική και εύκολη λύση του happy end. Άλλωστε η ζωή σπάνια είναι ανακουφιστική και εύκολη¹⁸.

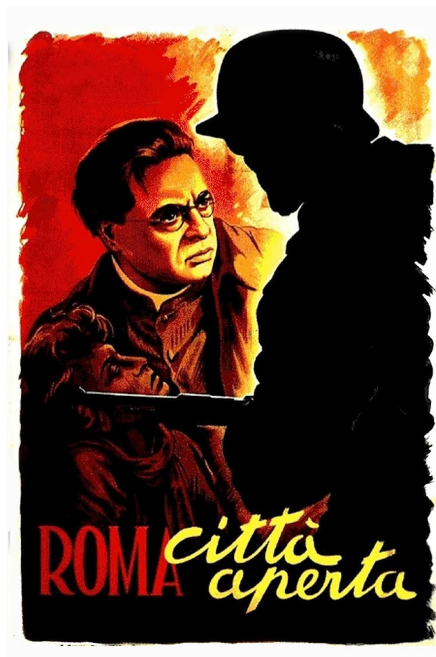
Αρκετά ενδιαφέροντα είναι και η επιλογή της κυκλικής δομής των ταινιών. Οι ταινίες ξεκινούν από ένα σημείο Α και καταλήγουν πάλι στο Α παρά την ενδιάμεση πορεία των ηρώων¹⁹. Στην ουσία είναι σαν να μην μεταβάλλεται τίποτα απολύτως σε όλη τη διαδρομή τους. Και εδώ αξίζει να απορήσει κανείς και να σκεφτεί τι είναι τελικά αυτό που κάνει ενδιαφέροντα μια νεορεαλιστική ταινία όταν τίποτα δεν γίνεται σ' αυτή; Η απάντηση βρίσκεται στη διαδρομή της. Οι αρετές μιας νεορεαλιστικής ταινίας δεν πρέπει να εξετάζονται με τα πρότυπα του σινεμά που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή. Το ποδήλατο κλάπηκε στην αρχή και παρέμεινε κλεμμένο έως το τέλος, δεν υπήρξε καμία μεταβολή. Υπήρξε όμως ένα ταξίδι, μια διαδρομή, που όντως δεν πραγματοποιήθηκε υπό μια αιτιώδη σχέση αλλά μέσω μιας διαδοχής σκηνών μέσα στην πόλη, και αυτή η διαδρομή απεικόνισε με τον πιο αγνό και κρυστάλλινο τρόπο την αλήθεια της. Την αλήθεια ενός λαού μέσα στο φυσικό του περιβάλλον. Ο θεατής του 1945-1955 είδε το πρόσωπό του ή του διπλανού του στο πρόσωπο των αντιστασιακών του Ροσελίνι ή στου Αντόνιο του Ντε Σίκα και αναγνώρισε πως αυτή είναι η καθαρή αλήθεια της εποχής του και των βιωμάτων του. Η αλήθεια της καθημερινότητας του, της ζωής του.

¹⁸ Αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Cesare Zavattini, εξέχοντα σεναριογράφου και θεωρητικού του κινήματος πως “Δεν είναι δουλειά του καλλιτέχνη να προτείνει λύσεις. Είναι αρκετό, και πολύ σημαντικό, θα έλεγα, να κάνουμε το κοινό να νιώσει την επείγουσα ανάγκη γι’ αυτές. Σε κάθε περίπτωση, ποιες ταινίες προσφέρουν λύσεις; Οι “λύσεις”, με αυτή την έννοια, αν προσφέρονται, είναι συναισθηματικές; , απορρέοντας από τον επιφανειακό τρόπο που έχουν αντιμετωπιστεί τα προβλήματα. Τουλάχιστον στη δική μου δουλειά, αφήνω τη λύση στο κοινό” :R.D, MacCann, *Film: A Montage of Theories*. New York, E.P.Dutton, 1966, σ.223.

¹⁹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο C. Wagstaff “είναι συχνή η κυκλική δομή στις νεορεαλιστικές ταινίες και η επιστροφή στο αρχικό σημείο της ταινίας”, φέρνοντας ως παράδειγμα την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* “που αρχίζει και τελειώνει με κλοπή”: Christopher Wagstaff, *Italian neorealist cinema: An aesthetic approach*, University of Toronto Press, 2007, σ.28.

1.4 Χαρακτηριστικά παραδείγματα δημιουργών και ταινιών: *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη, Κλέφτες ποδηλάτων.*

Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη (1945) (*Roma, città aperta*)



Εικόνα 1-1 Αφίσα της ταινίας *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

Η ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* του Ροσελίνι γυρίστηκε το 1945 στη Ρώμη και αναφέρεται σε γεγονότα του 1944²⁰. Η ταινία έχει χαρακτηριστεί ως η πρώτη νεορεαλιστική ταινία του ιταλικού κινηματογράφου και για το σενάριο συνεργάστηκε ο Federico Fellini. Επίσης είναι η πρώτη από την τριλογία του Ροσελίνι με θέμα τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι άλλες δύο είναι η *Paisa* του 1946 και η ταινία *Germania, anno zero* του 1948. Θέμα της ταινίας είναι ο αντιστασιακός αγώνας των Ιταλών την εποχή της ναζιστικής κατοχής. Ο αγώνας αφορά όλους τους Ιταλούς ανεξαρτήτως

²⁰Είναι αξιοσημείωτο το πόσο γρήγορα ο Ροσελίνι καταπιάστηκε με ένα τέτοιο θέμα. Μάλιστα αναφορές μας πληροφορούν πως τα γυρίσματα της ταινίας ξεκίνησαν ενόσω οι Γερμανοί δεν είχαν αποχωρήσει πλήρως από την χώρα.

ηλικίας, φύλου, κοινωνικής ομάδας, πεποιθήσεων²¹. Είναι ο αγώνας όλου του ιταλικού λαού ενάντια στο φασισμό.

Η ταινία αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος οι Ες Ες ψάχνουν τον Τζόρτζιο, τον αρχηγό των αντιστασιακών, στο σπίτι του, ωστόσο ο ίδιος καταφέρνει να ξεφύγει από την ταρατά. Στη συνέχεια βλέπουμε απλούς Ιταλούς και παιδιά να καταλαμβάνουν έναν φούρνο για να μπορέσουν να εξασφαλίσουν λίγο ψωμί²². Έπειτα ο Τζόρτζιο συναντά την Πίνα και μόλις εκείνη καταλαβαίνει πως είναι αντιστασιακός είναι πρόθυμη να τον βοηθήσει. Ακολουθούν σκηνές που δείχνουν πώς δρα η αντίσταση, πώς συμμετέχουν ακόμα και παιδιά στον αγώνα, μέχρι την έφοδο των Γερμανών στη γειτονιά της Πίνα και τον θάνατό της. Ο θάνατος της εγκύου Πίνα σηματοδοτεί και το κλείσιμο του πρώτου μέρους της ταινίας.



Εικόνα 1-2 Καρέ από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

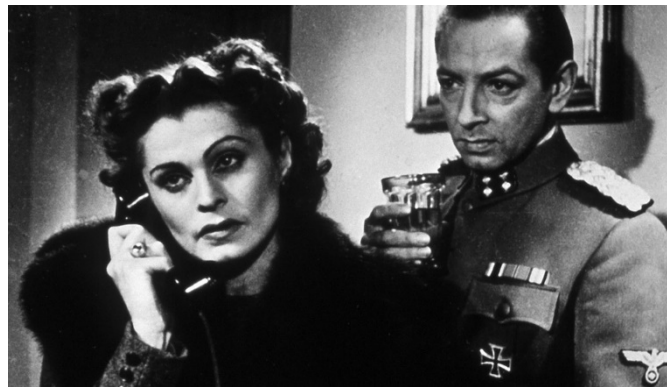
Στο δεύτερο μέρος της ταινίας βλέπουμε την απελευθέρωση του Φρατζέσκο και λίγο αργότερα πώς καταφεύγουν με τον Τζόρτζιο στο σπίτι της Μαρίνας. Στο σημείο αυτό δίνεται η ευκαιρία να παρουσιαστεί ακόμα μια μελανή όψη του πολέμου, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις κακές επιλογές της Μαρίνας λόγω εξαθλίωσης. Το υπόλοιπο της ταινίας μας μεταφέρει στα γραφεία της Γκεστάπο και τις βάρβαρες απεικονίσεις βασανισμού του κρατούμενου πλέον Τζόρτζιο, της σθεναρής άρνησής του να μιλήσει και τον θάνατο του, τη σταθερότητα του πνεύματος του Δον Πιέτρο και της κατάρρευσης της Μαρίνας μπροστά στη θέα του θανάτου του Τζόρτζιο. Η ταινία

²¹ Ο ομαδικός αγώνας του ιταλικού λαού παρουσιάζεται στη μεγάλη οθόνη με μορφή ντοκιμαντέρ. Είναι τέτοια η φυσικότητα στην αποτύπωση των γεγονότων και των προσώπων που μοιάζει σαν ο Ροσελίνι να διέσωσε αληθινά γεγονότα- ντοκουμέντα της φασιστικής κατοχής της Ιταλίας. Άλλωστε γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν ενώ οι Γερμανοί δεν είχαν αποχωρήσει ακόμα από την Ιταλία.

²² Σκηνές που μαρτυρούν την εξαθλίωση των Ιταλών και τις δύσκολες συνθήκες που αντιμετώπιζαν στη Ρώμη.

κλείνει με την εκτέλεση του Δον Πιέτρο σε εξωτερικό χώρο. Μία εκτέλεση που γίνεται με μάρτυρες τα κρυμμένα παιδιά που με το συνθηματικό τους σφύριγμα εμψυχώνουν τον Δον Πιέτρο μέχρι το τέλος. Τα παιδιά αποχωρούν από τον χώρο με σκυμμένο το κεφάλι αλλά με βήμα αποφασιστικό προς την πόλη δηλώνοντας πως το μέλλον είναι ήδη εδώ και προχωρά.

Σχετικά με τους χαρακτήρες της ταινίας πρέπει αρχικά να τονίσουμε πως δεν υπάρχει ένας ή δύο πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες. Δίνεται, λοιπόν, η εντύπωση πως όλοι οι χαρακτήρες της ταινίας είναι εξίσου σημαντικοί, ακόμα και αν πρόκειται για ομάδες χαρακτήρων π.χ. ομάδα παιδιών αντιστασιακών, γειτόνων. Ωστόσο, ο Τζόρτζιο, η Πίνα, ο Δον Πιέτρο, ο Φρατζέσκο, η Λορέττα και η Μαρίνα, αλλά και ο Μπέργκμαν και η Ίνγκριντ αποτελούν σημαντικά πρόσωπα της ταινίας χωρίς κάποιο να ξεχωρίζει περισσότερο από τα άλλα.



Εικόνα 1-3 Καρέ από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1972) του Roberto Rossellini

Αναφορικά με τις συγκρούσεις που παρακολουθούμε στην ταινία η κυριότερη είναι αυτή των Ιταλών με τους Γερμανούς κατακτητές που εισάγεται από την αρχή και διατρέχει όλη την ταινία. Οι Ιταλοί είναι όλοι ενωμένοι, όσο διαφορετικοί και αν είναι, είτε άντρες είτε γυναίκες είτε παιδιά, κομμουνιστές ή όχι, καθολικοί ή άθεοι. Να σημειωθεί πως η ταινία πραγματεύεται αυτή τη σύγκρουση ενώ στην πραγματικότητα ακόμα δεν έχει λήξει, οι Γερμανοί βρίσκονται ακόμα στην Ιταλία όταν γίνονται τα γυρίσματα της ταινίας²³.

Ως προς τις μορφολογικές επιλογές για την ταινία προτιμήθηκαν κυρίως ερασιτέχνες ηθοποιοί με εξαίρεση τους ρόλους της Πίνα και του Δον Πιέτρο που ενσαρκώθηκαν από επαγγελματίες που όμως δεν προέρχονταν από το χώρο του δράματος. Το επιτυχημένο αποτέλεσμα αυτής της επιλογής οφείλεται πιθανώς στο γεγονός πως οι ηθοποιοί έπαιζαν αυτό που ούτως ή άλλως ήταν. Προφανώς

²³ Ο Mark Shiel μας πληροφορεί πως τα περισσότερα γυρίσματα έγιναν τον Ιανουάριο του 1945, αλλά ορισμένα πλάνα γυρίστηκαν τη άνοιξη του 1944 ενώ η Ρώμη ήταν κατεχόμενη. Όπως για παράδειγμα η εναρκτήρια σκηνή με τα γερμανικά στρατεύματα που βαδίζουν. Mark Shiel, *Italian neorealism: Rebuilding the cinematic city*, Columbia University Press, 2006, σ.56.

ήταν εξαθλιωμένοι οικονομικά, άλλωστε όλη η Ιταλία ήταν εκείνα τα χρόνια, άρα δε θα δυσκολεύονταν να παίξουν τον εαυτό τους. Επίσης πολλοί από αυτούς ενδεχομένως να είχαν εμπλακεί στην αντίσταση ή να ήταν υποστηρικτές των αντιστασιακών. Αρκετοί θα είχαν πολιορκήσει και καταλάβει φούρνους με άλλους συμπολίτες τους για ένα κομμάτι ψωμί ακριβώς όπως κάνουν στην ταινία ή θα βρέθηκαν παρόντες σε διώξεις, συλλήψεις και εκτελέσεις όπως αυτή της Πίνα²⁴.



Εικόνα 1-4 Καρέ από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

Τα γυρίσματα της ταινίας είναι εξωτερικά και εσωτερικά. Τα εξωτερικά γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν σε αληθινές τοποθεσίες στην Ιταλία και εξαιρώντας τον τρούλο του Αγίου Πέτρου στην εναρκτήρια και καταληκτική σκηνή, τα υπόλοιπα έγιναν σε μη γνωστές περιοχές. Ως προς τα εσωτερικά γυρίσματα αυτά πραγματοποιήθηκαν σε αληθινούς χώρους όπως στο ναό της εκκλησίας του Δον Πιέτρο, αλλά και σε υποτυπώδη σκηνικά όπως αυτά που κατασκευάστηκαν για τα γραφεία της Γκεστάπο. Στην πρώτη περίπτωση, αυτή των εξωτερικών γυρισμάτων, ο φωτισμός ήταν φυσικός χαρίζοντας ζωντάνια στα πλάνα, στα εσωτερικά γυρίσματα ήταν τεχνητός με εμφανείς επιρροές από το χολιγουντιανό film-noir.

Από άποψη σεναρίου παρατηρούμε όπως και σε άλλες νεορεαλιστικές ταινίες πως το τέλος δε δίνει λύση και δεν επιφέρει κάθαρση στον θεατή. Η ταινία του Ροσελίνι μας αφήνει με την

²⁴ Σύμφωνα με τον Lawton “η ταινία είναι μια σύνθεση από αναμνήσεις και φαντασιώσεις φιλτραρισμένες μέσω υψηλών δημιουργικών μυαλών.” :Ben Lawton, ό.π. σ.14. Βλέπουμε επομένως πώς οι καλλιτέχνες βίωσαν τον πόλεμο και πώς αξιοποίησαν δημιουργικά αυτή την εμπειρία μετατρέποντας την σε τέχνη.



Εικόνα 1-5 Καρέ από την ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini

αίσθηση της μη ολοκληρωμένης ιστορίας, αφού ποτέ δε μάθαμε τι απέγινε ο Τζόρτζιο, ποιος θα φροντίσει τον Μαρτσέλο, τι απέγινε η Μαρίνα. Όλα παραμένουν ανοιχτά δίνοντας την εντύπωση πως όλα βρίσκονται εν εξελίξει, όπως και η ίδια η ζωή. Παράλληλα πολύ σημαντικό ρόλο παίζει η διακύμανση των συναισθημάτων που προκαλεί το σενάριο στους θεατές. Η καταδίωξη των αντιστασιακών στην πολυκατοικία της Πίνα παλινδρομεί από το κωμικό στο σοβαρό και από το κωμικό στο τραγικό που σηματοδοτείται με τον θάνατο της, ίσως η πιο δυνατή σκηνή της ταινίας²⁵. Επίσης στο σενάριο παρατηρούμε την τάση των νεορεαλιστών να προβάλουν ασήμαντες σκηνές ή κωμικές σκηνές όπως για παράδειγμα τη σκηνή με το μικρό αγοράκι και το γιογιό στο σπίτι της Πίνα ή τη σκηνή με το τον Δον Πιέτρο και το γυμνό αγαλματίδιο, έτσι αποδίδεται με μεγαλύτερη ειλικρίνεια η πραγματικότητα και η καθημερινή ζωή.

Εμφανείς είναι οι επιρροές της ταινίας από το κλασσικό μελόδραμα, κατά παρέκκλιση των αρχών του νεορεαλισμού όπως διαμορφώθηκαν στην πορεία. Έτσι, βλέπουμε τους χαρακτήρες να διαχωρίζονται υπεραπλουστευτικά σε “καλούς” και “κακούς”- σε αντίθεση π.χ. με τους *Κλέφτες ποδηλάτων*, που είναι πολύ πιο σύνθετοι π.χ. ο κλέφτης παρουσιάζεται και αυτός ως θύμα, ενώ ο ήρωας- θύμα ως δυνάμει θύτης. Παράλληλα υπάρχει μια επιτηδευμένη υπερβολή στην παρουσίαση των “κακών” (Bergmann, Ingrid). Επίσης, διαπιστώνουμε πως γίνεται εκτεταμένη χρήση εξωφρηγματικής μουσικής. Και τέλος γίνεται εμφανές πως η ταινία στοχεύει πιο πολύ στη συναισθηματική παρά στη νοητική/κριτική εμπλοκή του θεατή.

²⁵ Οι Bordwell και Thompson υποστηρίζουν πως “το κοινό της εποχής δεν είναι έτοιμο να δεχτεί το σοκ που προκαλεί ο ξαφνικός θάνατος της Πίνα, αυτός υποδηλώνει ότι στην πραγματική ζωή αντίθετα με τις ταινίες οι καλοί άνθρωποι μπορεί να πεθάνουν χωρίς λόγο”: David Bordwell & Kristin Thompson, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ.365.

Κλέφτες ποδηλάτων (1948)

(*Ladri di biciclette*)



Εικόνα 1-6 Αφίσα της ταινίας *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Η ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* του Ντε Σίκα σε σενάριο Ζαβαττίνι είναι η πιο σημαντική ταινία του ιταλικού νεορεαλισμού και μια από τις σπουδαιότερες στην ιστορία του κινηματογράφου²⁶. Το εξωτερικό θέμα (subject matter) της ταινίας είναι η αναζήτηση του ποδηλάτου του Αντόνιο από τον ίδιο και τον γιο του αφότου εκλάπη, ενώ το εσωτερικό (theme) είναι η οικονομική και ηθική αποσύνθεση του κοινωνικού ιστού στην μεταπολεμική Ιταλία. Η κατάσταση στη μεταπολεμική Ιταλία είναι εξαιρετικά δύσκολη, η ανεργία μαστίζει τις πόλεις και ο Αντόνιο Ρίτσι καταφέρνει να βρει τη δουλειά του αφισοκολλητή μέσω γραφείου ευρέσεως εργασίας με την προϋπόθεση πως είναι κάτοχος ποδηλάτου. Είναι όμως αρκετά άτυχος, μιας και την πρώτη κιόλας μέρα στη δουλειά τού κλέβουν το ποδήλατο. Όλη η ταινία δομείται γύρω από αυτή την αναζήτηση, του κλεμμένου ποδηλάτου.

²⁶ Όπως αναφέρει ο Bazin : “η ταινία αποτελεί ένα απ’ τα πρώτα δείγματα καθαρού κινηματογράφου, χωρίς ηθοποιούς, χωρίς ιστορία, χωρίς σκηνοθεσία, τελικά δηλαδή, ένα πλήρες φιλμ, ολοκληρωτικά βυθισμένο μεσ’ την αισθητική αυταπάτη του πραγματικού: χωρίς κινηματογράφο.” Andre Bazin, *Τι είναι ο κινηματογράφος (τόμος 2): Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, Αθήνα, Πατάκης, 1989, σ.244.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Η δομή της ταινίας αποτελείται από τρία μέρη. Αναλυτικότερα στο πρώτο μέρος βρισκόμαστε στον εξωτερικό χώρο ενός γραφείου εύρεσης εργασίας σε μια πόλη της Ιταλίας²⁷. Ο υπεύθυνος του γραφείου φωνάζει το όνομα του Αντόνιο Ρίτσι για τη θέση που έχει διαθέσιμη και αυτός την αποδέχεται μολονότι δε διαθέτει ποδήλατο όπως ισχυρίζεται. Στη συνέχεια βρίσκει τη σύζυγό του και εκείνη μαζεύει τα σεντόνια του γάμου της και τα δίνει για ενέχυρο, ώστε ο άντρας της να πάρει το ποδήλατο που τόσο πολύ χρειάζεται. Την πρώτη όμως μέρα που πηγαίνει στη δουλειά του κλέβουν το ποδήλατο. Παρά την καταδίωξη του κλέφτη, δεν καταφέρνει να τον πιάσει κι έτσι αποκαρδιωμένος συναντά τον γιο του που υπομονετικά τον περίμενε να περάσει μετά τη δουλειά να τον πάρει με το ποδήλατο.



Εικόνα 1-7 Καρέ από την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Στο δεύτερο μέρος έχουμε τον κύριο κορμό της ταινίας που παρακολουθούμε την αναζήτησή του κλεμμένου ποδηλάτου από τον Αντόνιο και το γιο του. Οι δύο ήρωες διατρέχουν ασταμάτητα διάφορα μέρη της πόλης χωρίς κανένα αποτέλεσμα. Κάποιες φορές φτάνουν πολύ κοντά στο να πιάσουν τον κλέφτη, αλλά τελικά δεν τα καταφέρνουν, καθώς όταν τον βρίσκουν, αυτός δεν έχει κανένα ποδήλατο στην κατοχή του και μάλιστα περιβάλλεται από πολυάριθμο πλήθος, γείτονες του, που είναι πρόθυμοι να τον στηρίξουν.

²⁷ Πουθενά δεν αναφέρεται πως πρόκειται για τη Ρώμη, ενώ τα σημεία της πόλης που προβάλλονται είναι τα λιγότερο δημοφιλή.



Εικόνα 1-8 Καρέ από την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Στο τρίτο μέρος ο αποκαρδιωμένος Αντόνιο μπαίνει στον πειρασμό να κλέψει ένα ποδήλατο. Δεν θέλει να το κάνει και φαίνεται να παλεύει πολύ με την ιδέα, αλλά η ανάγκη ξεπερνά τους ηθικούς του φραγμούς. Δίνει στον γιο του λίγα χρήματα για να πάρει το τραμ, προκειμένου να μην είναι παρών στην κλοπή, όμως ο γιος του δεν προλαβαίνει να μπει στο τραμ και γίνεται μάρτυρας του εξευτελισμού του πατέρα του. Ο Αντόνιο πιάνεται από το πλήθος, αλλά δεν γίνεται μήνυση εναντίον του επειδή ο ιδιοκτήτης του ποδηλάτου συγκινείται από τον Μπρούνο. Η ταινία κλείνει με τον Αντόνιο και τον Μπρούνο να περπατούν πλάι πλάι μες στο πλήθος απογοητευμένοι και απελπισμένοι.



Εικόνα 1-9 Καρέ από την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Ο Αντόνιο και ο Μπρούνο είναι οι κεντρικοί χαρακτήρες της ταινίας. Πλάι σ' αυτούς είναι η Μαρία, οι φίλοι του Αντόνιο, ο κλέφτης και όλη οι κάτοικοι της πόλης που διαδραματίζονται τα γεγονότα. Ενώ στη *Ρώμη*, ανοχύρωτη πόλη ήταν δύσκολο να ξεχωρίσουμε έναν χαρακτήρα ως

κεντρικό, εδώ δεν έχουμε αμφιβολία για την κεντρική εμφάνιση του Αντόνιο και του γιου του. Ο Αντόνιο είναι ο οποιοσδήποτε εργάτης της μεταπολεμικής Ιταλίας και το δράμα του θα μπορούσε να ήταν οποιοδήποτε άλλου. Θα μπορούσε να μην είχε όνομα, να ήταν απλώς ο Ιταλός εργάτης με τον γιο του.

Σχετικά με τις συγκρούσεις συναντάμε ένα σύνθετο πλέγμα. Αρχικά είναι η προφανής κοινωνική σύγκρουση, που απορρέει από την εξαθλίωση, την ανεργία και την έλλειψη ορατής διεξόδου. Επίσης, υπάρχουν οι διαπροσωπικές συγκρούσεις, που αναπτύσσονται κυρίως μεταξύ εξίσου εξαθλιωμένων χαρακτήρων (όπως του Αντόνιο με τον κλέφτη και τους γείτονες του), που διαστίζουν όλη την ταινία. Τέλος, συναντάμε την εσωτερική σύγκρουση του Αντόνιο. Ο Αντόνιο παλεύει μέσα του με την ηθική από την μία και από την άλλη με την ανάγκη του να αποκτήσει ποδήλατο. Η εσωτερική αυτή σύγκρουση γίνεται ενώ δίπλα του είναι ο γιος του και εύστοχα παρομοιάζει ο Andre Bazin πως ο Μπρούνο αποτελεί “τον ιδανικό χορό της τραγωδίας”²⁸. Αυτή η εσωτερική σύγκρουση μπορεί να κορυφώνεται στο τέλος, με την ταπείνωσή του μπροστά στον μικρό γιο του, αλλά αξίζει να σημειωθεί πως διατρέχει όλη την πλοκή, καθώς είναι από την αρχή που συνειδητοποιεί ότι δεν είναι ικανός να παρέχει τα βασικά στην οικογένειά του, να εκπληρώσει τον συμβατικό του ρόλο ως βιοποριστής.

Για την ταινία αυτή χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά ερασιτέχνες ηθοποιοί για όλους τους ρόλους. Το casting επιλέχτηκε προσεκτικά βάσει εξωτερικών χαρακτηριστικών, τρόπου περπατήματος και στυλ. Ο Λαμπέρτο Ματζοράνι που υποδύεται τον Αντόνιο, ο Έντσο Σταϊόλα τον Μπρούνο και η Λιανέλα Καρέλ την Μαρία είναι μοναδικοί. Ακόμα και οι σκηνές που πλήθος ατόμων συνωστίζονται στο τραμ ή την αγορά αποδίδονται ρεαλιστικά μοιάζοντας με ντοκιμαντέρ της εποχής. Η φτώχεια και η απελπισία είναι παρούσες στην Ιταλία εκείνα τα χρόνια και οι κάτοικοι της, οι ηθοποιοί της ταινίας, τη γνωρίζουν καλά.

Και σ’ αυτή την ταινία επιλέγεται η τεχνική του ντουμπλαρίσματος. Αυτό βοηθά τόσο τους ηθοποιούς που είναι ερασιτέχνες και δεν ξέρουν να χειρίζονται σωστά τη φωνή τους, αλλά και τον σκηνοθέτη που δεν έχει τους περιορισμούς στη λήψη πλάνων λόγω μικροφώνων. Συνεπώς όλοι κινούνται πιο ελεύθερα και σε δεύτερο χρόνο προστίθεται ο ήχος. Επίσης, είναι πολύ σημαντικό να σκεφτούμε πως η ταινία γυρίζεται κατά βάση σε εξωτερικούς χώρους, άρα το ντουμπλάρισμα είναι σχεδόν μονόδρομος. Τέλος, αξίζει να παρατηρήσουμε πως η τεχνική του είναι εξαιρετικά καλή κυρίως λόγω της εξοικείωσης των υπεύθυνων ήχου με αυτό.

²⁸ Andre Bazin, ό.π. σ.236.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Όπως αναφέρθηκε η ταινία γυρίζεται κυρίως σε εξωτερικούς χώρους²⁹. Και πάλι δε θα συναντήσουμε τα σημαντικά μνημεία της Ρώμης. Για τα εξωτερικά γυρίσματα ο Ντε Σίκα θα αξιοποιήσει τον φυσικό φωτισμό και αρκετά ανοιχτά πλάνα για να συλλάβει το σύνολο της πόλης ή της γειτονιάς. Στα λίγα εσωτερικά γυρίσματα θα χρησιμοποιηθούν είτε υποτυπώδη σκηνικά όπως για την οικία των Ρίτσι είτε αληθινά όπως το εσωτερικό της εκκλησίας.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της μουσικής στην ταινία. Στα περισσότερα σημεία της ταινίας υπάρχει εξωαφηγηματική μουσική, με την υπογραφή του συνθέτη Alessandro Cicognini, συχνού συνεργάτη του De Sica αλλά και άλλων νεορεαλιστών δημιουργών. Η μουσική εντείνει τα συναισθήματα λύπης, αγωνίας ή χαράς ή ακόμα και τα προκαλεί. Υπάρχουν σημεία όπως οι τελευταίες σκηνές που η μουσική είναι ισότιμο αφηγηματικό μέσο με την εικόνα και τον λόγο, σκηνές που δε θα φορτίζονταν το ίδιο εάν δε συνοδεύονταν από τη μουσική που επιλέχτηκε.



Εικόνα 1-10 Καρέ από την ταινία *Κλέφτες ποδηλάτων* (1948) του Vittorio de Sica

Ως προς το τέλος της ταινίας και εδώ παρατηρούμε το ανοιχτό τέλος που προτιμάται στον ιταλικό νεορεαλισμό. Η ταινία βρίσκει τους ήρωες στο τέλος της ακριβώς όπως τους άφησε στην αρχή, απελπισμένους, χωρίς ποδήλατο, χωρίς δουλειά. Παρακολουθήσαμε ένα ολόκληρο ταξίδι αγωνίας και αναζήτησης και η λύτρωση δεν ήρθε. Οι θεατές μένουν με την πίκρα και τη θλίψη για τον Αντόνιο και τον Μπρούνο. Τελειώνοντας η ταινία στο μυαλό μας μένει η ήττα, η απογοήτευση και η εικόνα της αληθινής ζωής. Γιατί στην αληθινή ζωή δε λύνονται τα προβλήματα ως δια μαγείας. Η ζωή στην εργατική τάξη της μεταπολεμικής Ιταλίας είναι σκληρή, οι Ιταλοί βιώνουν δύσκολες συνθήκες και θα τις βιώνουν ακόμα και όταν πέσουν οι τίτλοι τέλους της ταινίας.

²⁹ Όπως επισημαίνει ο Shiel τοποθεσίες των γυρισμάτων είναι χωρίς συμβολική αξία με σκοπό να αναδειχθεί το μέγεθος της πόλης και η δυσκολία των χαρακτήρων να βρουν το ποδήλατο. Mark Shiel, ό.π. σ.65.

1.5 Η παρακαταθήκη του νεορεαλισμού στον ιταλικό αλλά και τον διεθνή κινηματογράφο.

Ο ιταλικός νεορεαλισμός αν και διέγραψε σύντομη πορεία, άσκησε μεγάλη επίδραση στον ιταλικό και παγκόσμιο κινηματογράφο. Η οικονομική ανάπτυξη της Ιταλίας, αλλά και οι πιέσεις από την κυβέρνηση για έναν κινηματογράφο που προβάλλει μόνο τη θετική εικόνα της χώρας σε συνδυασμό με την ορμητική εισβολή των χολιγουντιανών ταινιών περιόρισαν την παραγωγή νεορεαλιστικών ταινιών στην Ιταλία. Οι Ιταλοί νεορεαλιστές στράφηκαν προς νέες κατευθύνσεις ενός πιο ψυχολογικού κινηματογράφου, χαρακτηριστικό παράδειγμα του οποίου αποτελεί η ταινία του Rossellini *Ταξίδι στην Ιταλία* (1953), που σηματοδοτεί συγχρόνως την απομάκρυνση από τα προβλήματα της εργατικής τάξης ή τις πολιτικές προεκτάσεις³⁰. Αργότερα ο Pasolini, ο Bertolucci, οι αδελφοί Taviani και ο Fellini εμπνεύστηκαν στα πρώτα τους κινηματογραφικά βήματα από τον νεορεαλισμό αξιοποιώντας πολλές από τις τεχνικές του και συνδυάζοντάς τες με ιδέες από το Γαλλικό Νέο Κύμα με έντονες μαρξιστικές προεκτάσεις³¹.

Έντονη ήταν η επίδραση του κινήματος και στον διεθνή χώρο. Το Νέο Κύμα στη Γαλλία με τους Varda, Godard, Truffaut και Rivette υιοθέτησε και αφομοίωσε πολλά από τα ανατρεπτικά αφηγηματικά στοιχεία του νεορεαλισμού. Στο Hollywood σκηνοθέτες όπως ο Dassin και ο Dmytryk επιλέγουν αυθεντικές τοποθεσίες βγαίνοντας από τα στούντιο και τις εντάσσουν σε ταινίες film noir³². Στη Λατινική Αμερική και στο Cinema Novo η επίδραση είναι εμφανής στην επιλογή προβολής ιστοριών με θέμα τη ζωή των απλών ανθρώπων. Στην Ινδία το “Παράλληλο Σινεμά” που αναπτύχθηκε στη Δυτική Βεγγάλη, με κύριους εκπροσώπους τους Satyajit Ray, Mrinal Sen και Ritwik Ghatak, αναγνώρισε ανοιχτά τις επιρροές του από τον ιταλικό νεορεαλισμό³³. Στη Δανία το Dogme 95 των Trier και Vinterberg στις βασικές του αρχές είχε στοιχεία του νεορεαλισμού. Αλλά και στην Ελλάδα η επίδραση του κινήματος υπήρξε σημαντική όπως θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα.

Συμπερασματικά, το αποτύπωμα του νεορεαλισμού υπήρξε έντονο και βαθύ. Η διάδοση των διδαγμάτων του σε όλο τον κινηματογραφικό κόσμο και η υιοθέτηση των πρακτικών του αποδεικνύει πως ο ιταλικός νεορεαλισμός υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά κινήματα.

³⁰ Grant, Barry Keith, *Schimmer Encyclopedia of film*, Detroit: Thomson Gale, 2007, σ. 228.

³¹ ό.π.

³² ό.π.

³³ ό.π.

2. Η ελληνική πραγματικότητα

2.1 Ιστορικό πλαίσιο, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες

Η Ελλάδα εξουθενωμένη και τραυματισμένη απελευθερώνεται από τους Γερμανούς τον Οκτώβριο του 1944 και σε αντίθεση με την Ιταλία και άλλες ευρωπαϊκές χώρες, εμπλέκεται σε νέες περιπέτειες, τον εμφύλιο πόλεμο. Ο εμφύλιος πόλεμος θα χωρίσει τους Έλληνες σε δύο στρατόπεδα και η διχόνοια θα ταλαιπωρήσει ακόμα περισσότερο τον ήδη ταλαίπωρο λαό. Από το 1946 έως το 1949 εκατόμβες Ελλήνων οδηγούνται στον θάνατο από συμπατριώτες τους, χιλιάδες εκτοπίζονται σε χώρες του ανατολικού μπλοκ, ενώ οι διώξεις των αριστερών θα συνεχιστούν για πολλές δεκαετίες ακόμα.

Σε κοινωνικό επίπεδο ο αγροτικός και νησιωτικός πληθυσμός εγκαταλείπει τα φτωχικά χωριά του και μετακινείται στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως στην Αθήνα. Η αθρόα και άνευ προηγουμένου μαζική αστικοποίηση κατέστησε επιτακτική την ανάγκη για στέγαση. Έτσι, η βιομηχανία ανοικοδόμησης γνωρίζει πρωτόγνωρη άνθηση και αναδεικνύεται στον σημαντικότερο τομέα της ελληνικής οικονομίας³⁴. Η Αθήνα γίνεται πόλη δύο ταχυτήτων, από τη μια η εκμοντερνισμένη που πασχίζει να συγχρονιστεί με τους φρενήρεις ρυθμούς της Ευρώπης και από την άλλη αυτή που στοιβάζεται και αγκομαχά σε φτωχόσπιτα ακριβώς δίπλα στις κεντρικές λεωφόρους και τα αρχαία μνημεία³⁵. Οι λαϊκές γειτονιές, ο συνωστισμός σε παραγκουπόλεις και οι υποβαθμισμένες συνοικίες της Αθήνας αποτελούν την άλλη όψη της πρωτεύουσας, αυτής της εργατιάς και του μεροκάματου.

Σε πολιτικό επίπεδο από το 1947 με το δόγμα Τρούμαν οι Αμερικανοί επεμβαίνουν στην ελληνική σκηνή ενισχύοντας τον Εθνικό στρατό που τελικά κερδίζει τον εμφύλιο, ενώ παράλληλα αρχίζουν οι εξορίες στη Μακρόνησο και οι εκτελέσεις κομμουνιστών³⁶. Από το 1947 και μετά την

³⁴ Anna Ρουπου, «The Geography of Neorealism in Greece: City images, Urban Representations and Aesthetics of Space». *Greek Cinema, Texts, Forms, Identities*, edited by Lydia Papadimitriou and Yannis Tzioumakis. U.K.: Intellect Publishing, σ.255.

³⁵ Οι ταινίες που θα μελετήσουμε *Μαγική πόλη* και *Συνοικία το όνειρο* αποτυπώνουν ακριβώς τις δύο όψεις της πρωτεύουσας. Μάλιστα όπως επισημαίνει η Άννα Πούπου «είναι δύο ταινίες που λογοκρίθηκαν λόγω της κοινωνικοχωρικής απεικόνισης και των αρνητικών εικόνων της Αθήνας που παρουσίαζαν.»: Anna Ρουπου, ό.π. σ.255.

³⁶ Γιάννης Σολδάτος, *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2015, σ.17.

είσοδο της Ελλάδας στο NATO το 1952 η εξάρτησή της από τις ΗΠΑ θα είναι συνεχής. Μέχρι το 1963 οι κυβερνήσεις σημείωσαν σημαντική ανάπτυξη σε κρίσιμους τομείς της οικονομίας κατορθώνοντας να επιλύσουν κάποια προβλήματα, αδυνατώντας όμως να επιφέρουν αλλαγές για το σύνολο του ελληνικού λαού και κυρίως για τα κατώτερα λαϊκά στρώματα και την επαρχία. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός διογκούμενου κοινωνικού περιθωρίου με καθαρά ταξικά χαρακτηριστικά, αποκομμένου από το πολιτικό - οικονομικό γίγνεσθαι, που προσπαθούσε να επιβιώσει σε συνθήκες απόλυτης εξαθλίωσης, στη σκιά του ισχυρού αστικού κατεστημένου.

2.2 Η ελληνική εμπορική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής

Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν πενιχρή και αφορούσε κυρίως ηθογραφίες και ειδύλλια. Ενώ στην υπόλοιπη Ευρώπη είχε ξεκινήσει η άνθιση του κινηματογράφου και το στερέωμα γερών θεμελίων για την μετέπειτα λαμπρή του πορεία (ενδεικτικά αναφέρουμε τα κινήματα του ποιητικού ρεαλισμού στη Γαλλία με κυριότερους εκπροσώπους τους Jean Vigo, Marcel Carné και Jean Renoir, του γερμανικού εξπρεσιονισμού με τους Fritz Lang, Robert Weine και Friedrich Murnau, και τη ρωσική πρωτοπορία με τους Dziga Verton, Sergei Eisenstein, Alexander Dovzhenko) στην Ελλάδα η κινηματογραφική παραγωγή βρισκόταν στα πρώτα της βήματα.

Όμως και κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο σκηνοθέτες και παραγωγοί δεν κάνουν τολμηρούς πειραματισμούς, παρά επιλέγουν τη μεταφορά επιτυχημένων θεατρικών έργων. Αξίζει να σημειωθεί πως ολοένα και περισσότερο οι παραγωγές χρηματοδοτούνται από ιδιώτες που στοχεύουν αποκλειστικά στο γρήγορο και εύκολο κέρδος³⁷. Συνεπώς αρχικά ο εγχώριος κινηματογράφος δεν ορίζεται τόσο ως καλλιτεχνικό πεδίο, παρά ως εμπορικό, αντιστοίχως και οι ταινίες δεν αποτελούν καλλιτεχνικά δημιουργήματα, αλλά εμπορικά προϊόντα. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι ταινίες του Σακελλάριου *Παπούτσι από τον τόπο σου* (1946), *Μαρίνα* (1947), *Λατέρνα φτώχεια και γαρίφαλο* (1955), αλλά και του Τσιφόρου *Η ωραία των Αθηνών* (1953), *Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος* (1959). Θα χρειαστεί να περάσουν πολλά χρόνια για να δούμε ταινίες καλλιτεχνικών αξιώσεων και πειραματισμών. Εξαιρέση αποτελούν οι ταινίες *Πικρό ψωμί*

³⁷ Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου, Α. Οικονομίδου(επιμ.), «Πιάσε με, αν μπορείς...» Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Αθήνα, Αιγόκερως. σ.141.

(1951), *Μαύρη γη* (1952), *Ξυπόλυτο τάγμα* (1953), *Μαγική πόλη* (1954) και *Συνοικία το όνειρο* (1961) που επηρεάστηκαν από τον ιταλικό νεορεαλισμό όπως θα δούμε πιο κάτω.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της μεταπολεμικής κινηματογραφικής παραγωγής αποτελεί η θεσμοποιημένη λογοκρισία³⁸. Οι κινηματογραφιστές απέφευγαν να αναφέρονται σε γεγονότα, πρόσωπα ή καταστάσεις της εποχής του εμφυλίου και της Αντίστασης, καθώς υπήρχε κρατική λογοκρισία. Παράλληλα, οι φιλοδυτικές ελληνικές κυβερνήσεις έχτιζαν ένα status για τη χώρα εκμοντερνισμένο που δεν άφηνε περιθώρια για αναφορές σε μελανές σελίδες της ιστορίας μας ή ενάντιες των πολιτικών γραμμών που ακολουθούσαν. Η Ελλάδα άλλωστε προωθούσε τον τουρισμό της στο εξωτερικό και έπρεπε να προβάλλεται σύγχρονη, ευρωπαϊκή, σε ρυθμούς ανάπτυξης και φιλόξενη.

Ως προς τη θεματολογία των ταινιών, είναι αυτή που επιθυμεί να παρακολουθεί το κοινό της εποχής. Μην ξεχνάμε πως το κοινό αποτελείται κυρίως από εσωτερικούς μετανάστες, ανθρώπους της βιοπάλης και της εργατιάς. Ανθρώπους που θέλουν να ξεφύγουν από τη δύσκολη καθημερινότητα και έστω για περίπου δύο ώρες να ταξιδέψουν στο μαγικό κόσμο του σινεμά, να ξεχάσουν τα προβλήματά τους και να ονειρευτούν μια καλύτερη τύχη, όπως αυτή των ηρώων τους. Αλλά ακόμα και όταν προβάλλονται κοινωνικές και οικονομικές ανισότητες αυτές δεν παραπέμπουν στην κατάσταση που ζουν στην καθημερινότητά τους οι θεατές, αφού με το happy end και τη συναισθηματική φόρτιση αποσιωπώνται³⁹. Θεματικά αυτές οι ταινίες “απόδρασης” απομακρύνονταν από κάθε κοινωνικό προβληματισμό, από κάθε είδους πολιτικές ή ιστορικές αναφορές δείχνοντας προτίμηση στα ανάλαφρα θέματα ή τις περίπλοκες καταστάσεις στις οποίες έμπλεκαν οι πρωταγωνιστές. Μορφολογικά η δομή των ταινιών αυτών ακολουθούσε απλά πρότυπα με ξεκάθαρη έκβαση στην πλοκή, ενώ η σκηνοθεσία εκμεταλλευόταν κυρίως το θεατρικό παίξιμο και την τυποποιημένη εκφραστική μανιέρα των ηθοποιών. Τέτοιες ταινίες είναι *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* (1953), *Η θεία από το Σικάγο* (1957), *Λαός και Κολωνάκι* (1959), *Μια του κλέφτη* (1960).

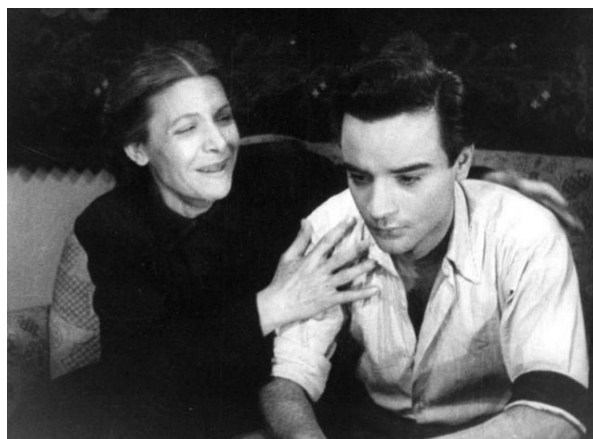
³⁸ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1946-1986*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995, σ.σ. 36-37.

³⁹ Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου, Α. Οικονομίδου (επιμ.), ό.π. σ. 141.

2.3 Εισαγωγή και εξέλιξη του νεορεαλιστικού στοιχείου στον ελληνικό κινηματογράφο

Με το *Πικρό ψωμί* του Γρηγόρη Γρηγορίου το 1951 εισάγεται ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο. Ακολουθούν η *Μαύρη γη* του Τατασόπουλου το 1952, το *Ξυπόλυτο τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας το 1954, η *Μαγική πόλη* του Νίκου Κούνδουρου το 1955 και η *Συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη το 1961 που φέρουν επίσης τον χαρακτηρισμό των νεορεαλιστικών ταινιών. Η υποτυπώδης εμπειρία των Ελλήνων κινηματογραφιστών, σε αντίθεση με τη μακρά εμπειρία των Ιταλών ομότεχनों τους στη κινηματογραφική γλώσσα, είχε ως αποτέλεσμα η καλλιτεχνική παραγωγή των πρώτων αυτών νεορεαλιστικών ταινιών να υστερεί αισθητικά εν συγκρίσει με την ιταλική. Ο λόγος είναι , κυρίως, η αδυναμία του ελληνικού κινηματογράφου να αποδεσμευτεί από τη θεατρική επίδραση και η άγνοια των δυνατοτήτων του μέσου⁴⁰.

Πικρό ψωμί (1951)



Εικόνα 2-1 Εικόνα από την ταινία *Πικρό ψωμί* (1951) του Γρηγόρη

⁴⁰Μαρία Παραδείση , Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο, «Τα ιστορικά», τομ.11, τ/χ. 2 , 1994, σ. 125.

Ειδικότερα, στο *Πικρό ψωμί* παρακολουθούμε τον αγώνα μιας φτωχής οικογένειας να επιβιώσει μέσα στις δυσκολίες τις φτώχειας, αλλά και των χτυπημάτων της μοίρας, ενώ παράλληλα προσπαθεί να σπουδάσει το μικρότερο παιδί που έχει έφεση στη μόρφωση.

Η πενταμελής οικογένεια ζει σε μια φτωχογειτονιά της Αθήνας. Ο πατέρας εργάζεται στην οικοδομή μολονότι αντιμετωπίζει προβλήματα υγείας που αποκρύπτει από τους εργοδότες τους, ώστε να μη χάσει το μεροκάματο. Η μητέρα είναι μια γυναίκα που στηρίζει την οικογένειά της με κάθε τρόπο. Έχει στα χέρια της όλο το νοικοκυριό, όπως οι περισσότερες γυναίκες της εργατικής τάξης εκείνης της εποχής, ενώ παράλληλα “ξενοπλένει” για να συνδράμει κι αυτή όσο μπορεί στην οικογένεια της. Πρωταρχικό της μέλημα είναι η οικογένεια και εναποθέτει όλες της τις ελπίδες στον μικρότερο γιο με το όνειρο να ξεφύγει τουλάχιστον αυτός από τη φτώχεια και τη μιζέρια. Αυτό με το οποίο θλίβεται είναι η κατάσταση του μεγαλύτερου γιου της, του Αντώνη, που είναι ανάπηρος. Ο Αντώνης έχασε τα χέρια του από νάρκη κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Είναι ένας άνδρας με πληγωμένη ψυχή που νιώθει βάρος στην οικογένειά του και αδυνατεί να αποδεχτεί την αναπηρία του. Ο Γιάγκος, ο μεσαίος γιος, φλερτάρει με την εβραιοπούλα γειτόνισσα του, δυσκολεύεται να αποδεχτεί την κακή κατάσταση της ζωής του και της οικογένειας του, αλλά στο τέλος συμβιβάζεται και πηγαίνει μαζί με τον πατέρα του στην οικοδομή. Ο βενιαμίν της οικογένειας, είναι ένας πανέξυπνος πιτσιρικάς που κέρδισε μάλιστα βραβείο προόδου στο σχολείο του. Ο ίδιος όμως όσο κι αν αγαπά το σχολείο, όσο και αν έχει τα δικά του όνειρα, εν τέλει τα εγκαταλείπει και πηγαίνει κι αυτός για το μεροκάματο.

Εξ αρχής, λοιπόν, έχουμε μια οικογένεια που πιέζεται αφόρητα από την φτώχεια και τη θλίψη για την αναπηρία του μεγάλου γιου. Ήδη συμπάσχουμε με τους ήρωες και νιώθουμε λύπη για την κατάσταση τους. Η αποτύπωση της φτώχειας και του πόνου είναι έντονη στην ταινία. Πλάι σ’ αυτή τη δυστυχή κατάσταση όμως έρχονται να προστεθούν μια σειρά από ατελείωτες συμφορές που χτυπούν αλύπητα την οικογένεια. Αρχικά ο μικρός γιος παθαίνει μηνιγγίτιδα, στη συνέχεια ο πατέρας πεθαίνει στην οικοδομή εν ώρα εργασίας, χωρίς η οικογένεια να λάβει κάποια αποζημίωση, ο Αντώνης αυτοκτονεί πέφτοντας στη θάλασσα και ο μικρός γιος παρατά το σχολείο και πηγαίνει κι αυτός στην οικοδομή. Ακόμη και οι γείτονες τους έχουν άτυχη κατάληξη. Ο μισότρελος αλλά αγνός Άρχοντας πεθαίνει και η κόρη του, η Λουίζα, ξενιτεύεται εγκαταλείποντας τον Γιάγκο με τον οποίο ήταν ερωτευμένη.

Στην ταινία κυριαρχούν τα μελοδραματικά στοιχεία έως υπερβολής και δημιουργούν μια απελπιστική ατμόσφαιρα δημιουργώντας την σκέψη στους θεατές πως η συσσώρευση τόσων συμφορών σε μια μόνο οικογένεια είναι μη ρεαλιστική. Σύμφωνα με την Παραδείση, ωστόσο, τα

στοιχεία εκείνα που καθιστούν την ταινία νεορεαλιστική είναι τα εξωτερικά γυρίσματα, οι αυθεντικοί χώροι, η χρήση κυρίως ερασιτεχνών ηθοποιών, η εμμονή στις λεπτομέρειες της καθημερινότητας και η έλλειψη θέσης, δεδομένου ότι η ταινία δεν τελειώνει με ηθικό δίδαγμα ούτε με happy end⁴¹. Και πράγματι οι αυθεντικοί χώροι, η γειτονιά του σπιτιού της οικογένειας, η οικοδομή με τις σκαλωσιές και τις μπετονιέρες, το πάρκο, το σχολείο, η τράπεζα, οι δρόμοι και τα σοκάκια της Αθήνας αποτυπώνουν εικόνες της εποχής ρεαλιστικά και δίχως καμία ωραιοποίηση.

Ως προς τους ερασιτέχνες ηθοποιούς, εκτός από τους βασικούς ανδρικούς ρόλους και τη Λουίζα, άξιοι ιδιαίτερης μνείας είναι οι εργάτες στην οικοδομή⁴² αλλά και τα παιδιά στο σχολείο που παίζουν τον ρόλο τους με αυθεντικότητα και ρεαλισμό ατόφιο. Σημαντική είναι και η εμμονή στις λεπτομέρειες της καθημερινότητας. Σκηνές από τη μάνα να ετοιμάζει τα γεύματα με σπουδή και ευλάβεια, να πλένει σχολαστικά στη σκάφη καταπονώντας τα ήδη ταλαιπώρα χέρια της δίνουν μικρές εικόνες αλήθειας της εποχής. Τέλος, πράγματι η ταινία δεν τελειώνει με ηθικό δίδαγμα και σίγουρα όχι με happy end, μιας και καμιά ελπίδα δεν αγνοφάινεται, τα όνειρα ματαιώνονται και αγαπημένα πρόσωπα έχουν χαθεί.

Μαύρη γη (1952)



Εικόνα 2-2 Στιγμιότυπο από τα γυρίσματα της ταινίας *Μαύρη γη* (1952) του Στέλιου Τατασόπουλου

⁴¹Μαρία Παραδείση, Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο, «Τα ιστορικά», τομ.11, τ/χ. 2, 1994, σ. 127-128.

⁴² Το ίδιο θα παρατηρήσουμε κι αμέσως παρακάτω στην ταινία *Μαύρη γη* όπου οι ερασιτέχνες ηθοποιοί που υποδύονται τους εργάτες στα ορυχεία της Νάξου, όντας πράγματι εργάτες και στην κανονική τους ζωή, αποτυπώνουν σαν σε απόσπασμα ντοκιμαντέρ τις συνθήκες και τον τρόπο εργασίας των εργατών στις τόσο δύσκολες αυτές χειρωνακτικές εργασίες.

Η ταινία *Μαύρη γη* του Τατασόπουλου γυρίστηκε το 1952 στην Απείρανθο της Νάξου, ένα μικρό χωριό του κυκλαδίτικου νησιού που για χρόνια έσκαβε τα βουνά του για να εξορύξει τη σμύριδα. Η εξόρυξη του ορυκτού αυτού είναι η κύρια ασχολία των κατοίκων του χωριού, αλλά και των πρωταγωνιστών της ταινίας. Γύρω από τον αγώνα για την εύρεση της σμύριδας πλέκεται μια απλοϊκή ιστορία αγάπης μεταξύ του τίμιου και εργατικού Δημήτρη και της έντιμης και σεμνής Μαρίνας. Η ιστορία διανθίζεται με λαογραφικά στοιχεία της περιοχής, μουσικές, χορούς, ήθη και έθιμα του τόπου και καταλήγει σε happy end.

Πιο αναλυτικά οι σμυριδωρύχοι χωρισμένοι σε δύο ομάδες εργάζονται σε διαφορετικά αφεντικά με αντικρουόμενα συμφέροντα. Οι δύο ομάδες κατευθύνονται προς διαφορετικές κατευθύνσεις, όμως κυκλοφορεί η φήμη πως η μία κατεύθυνση οδηγεί στην πολυπόθητη σμύριδα. Δολοπλοκίες, συμφωνίες μυστικές και εξαγορές διαδραματίζονται στο χωριό μεταξύ των εργατών, ενώ μια ερωτική ιστορία βρίσκεται σε παράλληλη δράση. Μολονότι η Μαρίνα είναι ερωτευμένη με τον Δημήτρη οι γονείς της της κανονίζουν γάμο με τον Βασίλη, ένα συγχωριανό που δε ζητά προίκα και είναι ευκατάστατος. Ο Βασίλης δυσαρεστημένος που αντιλαμβάνεται τον έρωτα της Μαρίνας για τον Δημήτρη, αλλά και για την ντροπή που ένωσε επειδή ο Δημήτρης χόρεψε με τη Μαρίνα στην πλατεία του χωριού, στήνει παγίδα στον Δημήτρη από εκδίκηση προκειμένου να ενοχοποιηθεί για την ανατίναξη του ορυχείου. Ωστόσο, ως από μηχανής θεός, φίλος της Μαρίνας και συγχωριανός αποκαλύπτει την πλεκτάνη και η αλήθεια λάμπει. Το ζευγάρι σμίγει και η ταινία τελειώνει με το όνειρο της Μαρίνας να πραγματοποιείται και οι δύο νέοι να οργώνουν την σκληρή γη της Νάξου έχοντας εγκαταλείψει τα ορυχεία και την εξόρυξη της σμύριδας, επιλέγοντας την αγροτική ζωή.

Η ταινία λόγω κάποιων μόνο της χαρακτηριστικών κατατάσσεται στον νεορεαλισμό μιας και βρίθει ηθογραφικών στοιχείων. Γυναίκες που πηγαίνουν στη βρύση να πάρουν με τη στάμνα νερό, πανηγύρια με ντόπια παραδοσιακή μουσική και χορούς, γυναικείες ναξιώτικες φορεσιές, το έθιμο του προξενιού και πολλά άλλα συνθέτουν ένα ηθογραφικό μωσαϊκό του ναξιώτικου χωριού. Μαζί με τα ανθρώπινα πάθη, τις αντιζηλιές τους έρωτες και τις σκηνές της ναξιώτικης καθημερινότητας αντιλαμβανόμαστε πως ο φακός κινείται μεταξύ της καταγραφής των λεπτομερειών της καθημερινότητας και της ηθογραφίας κλίνοντας περισσότερο προς τη δεύτερη.

Στην ταινία συναντάμε αρκετούς μη επαγγελματίες ηθοποιούς, Ναξιώτες χωριανούς και εργάτες στα ορυχεία. Παράλληλα η αποτύπωση των σκηνών εξόρυξης των εργατών στα ορυχεία και ανατίναξης βράχων διασώζει στιγμιότυπα της καθημερινότητας μιας άλλης εποχής αρκετά μακρινής πια καταγράφοντας με αυθεντικότητα τη σκληρή πραγματικότητα. Η πραγματικότητα αυτή είναι σίγουρα αρκετά μακριά από τον αστικό ιστό της Αθήνας αλλά τόσο κοντά στον κοινό μόχθο και στην

τεράστια ανάγκη για επιβίωση των εργατών, γιατί και των συμριδωρύχων το ψωμί και αυτό πικρό είναι και βγαίνει επίσης με ιδρώτα.

Ένα νεορεαλιστικό στοιχείο που κυριαρχεί είναι η χρήση αυθεντικών τοποθεσιών στα γυρίσματα. Η πλειοψηφία των γυρισμάτων πραγματοποιείται σε εξωτερικούς χώρους της Απειράνθου, σε σοκάκια, πλατείες, εξοχές και στα ορυχεία. Ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται την ομορφιά του φυσικού χώρου και χωρίς μεγάλη δυσκολία αποτυπώνει τη φύση της Νάξου, ενώ παράλληλα καταγράφει μια εποχή, αρκετά διαφορετική από αυτή της πόλης, αλλά αληθινή.

Η ταινία τελειώνει με happy end. Ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από κάποιους απλοϊκό το σενάριο και απλοϊκή η έκβασή του. Το happy end λύνει κάθε απορία, αποκαθιστά κάθε αδικία και δίνει στο θεατή μια εκδοχή της ταινίας που του είναι ευχάριστη, δεν τον αποκαρδιώνει και τον κάνει να νιώθει αισιόδοξα. Το ερώτημα είναι αν είναι αυτό νεορεαλιστικό και η απάντηση είναι πως σύμφωνα με τα ιταλικά πρότυπα δεν είναι. Θα δούμε πάντως πως συνηθίζεται να επιλέγεται το happy end από τους Έλληνες κινηματογραφιστές του νεορεαλισμού, γεγονός που φυσικά τους απομακρύνει από τους Ιταλούς εκπροσώπους του είδους.

Ευπόλυτο τάγμα (1954)



Εικόνα 2-3 Καρέ από την ταινία *Ευπόλυτο τάγμα* (1954) του Γκρεγκ Τάλλας

Το *Ευπόλυτο τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας αναφέρεται στον αγώνα επιβίωσης μιας ομάδας παιδιών στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Πρόκειται για παιδιά που εκδιώχονται

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

από τους Γερμανούς από το ορφανοτροφείο. Κατοικούν σε παρατημένα κτήρια και αποτελούν μια μικρή κοινότητα που αλληλοϋποστηρίζεται, συμμετέχει στον αντιστασιακό αγώνα και προσφέρει βοήθεια και σε άλλους ανθρώπους. Η ιστορία των παιδιών δίνεται μέσω flash back ενός από τους μικρούς ήρωες που τώρα είναι μεγαλύτερος. Ειδικότερα ένας έφηβος συναντά ένα παιδί που κλέβει για να επιβιώσει. Η πράξη αυτή του θυμίζει τα δύσκολα χρόνια της Κατοχής που κι αυτός έκλεβε μαζί με τα υπόλοιπα παιδιά του τάγματος για να μπορέσουν να ζήσουν. Έτσι, ξεκινά η αφήγηση της ιστορίας των παιδιών του τάγματος. Ο έφηβος όταν ήταν παιδί ζούσε μόνος του σε μια βάρκα με τη μικρότερη αδερφή του. Φαγητό έβρισκαν στο συσσίτιο, αλλά κάποιες φορές έμεναν και νηστικοί. Τότε συναντά τυχαία τα παιδιά του τάγματος που κλέβουνε από τους Ναζί ψωμί και τους ακολουθεί στην ομάδα τους. Στην ιστορία προστίθεται μια ριψοκίνδυνη απόφαση του τάγματος να κρύψει και να φυγαδεύσει έναν Αμερικανό αεροπόρο, επιχείρηση για την οποία χρειάζονται χρήματα. Έτσι, προσπαθούν να πουλήσουν στην αγορά τενεκέδες λάδι που έχουν κλέψει από έναν καπετάνιο. Ο καπετάνιος ωστόσο τους εντοπίζει και τους καταγγέλλει στους Γερμανούς. Με τη βοήθεια της Ελληνίδας διερμηνέα των Γερμανών, που μυστικά βοηθά στην Αντίσταση, τα παιδιά του τάγματος ενημερώνονται για τον κίνδυνο σύλληψης τους και τελευταία στιγμή γλιτώνουν, ενώ ο καπετάνιος σκοτώνεται και η τύχη της διερμηνέα, η δράση της οποίας αποκαλύπτεται, αγνοείται. Η ιστορία τελειώνει με την επιστροφή στο παρόν και την πρόταση του έφηβου στον πιτσιρικά να μείνει μαζί του στο ορφανοτροφείο και να σταματήσει να κλέβει.

Η ταινία έχει αρκετά στοιχεία που μπορούν να την εντάξουν στον νεορεαλισμό. Αναφέρεται στο κοντινό παρόν, αυτό της Κατοχής και καταγράφει με ειλικρίνεια τη σκληρότητα της εποχής. Φτώχεια, πείνα, ανέχεια και κίνδυνος είναι στοιχεία της καθημερινότητας των ηρώων στα δύσκολα αυτά χρόνια και ο φακός μας τα παρουσιάζει με αμεσότητα.

Παράλληλα, οι πρωταγωνιστές είναι μη επαγγελματίες ηθοποιοί. Εδώ εντυπωσιάζει το αυθεντικό παίξιμο των παιδιών. Τα παιδιά μιλούν με άνεση τη γλώσσα της πιάτσας, περπατούν μόρτικα, κλέβουν με άνεση, πεινούν και υποφέρουν δείχνοντας το με φυσικότητα, ενώ παίζουν μπροστά στον φακό σαν να μην υπάρχει κάμερα μπροστά τους και ο λόγος είναι επειδή παίζουν τον εαυτό τους.

Αλλά και τα γυρίσματα πραγματοποιούνται σε αληθινούς χώρους. Οι πλειοψηφία των γυρισμάτων γίνεται σε τοποθεσίες της πόλης και κυρίως τη μέρα. Έτσι έχουμε μια αποτύπωση της πόλης με τα χαρακτηριστικά της και τον παλμό της, όπως τον δίνουν οι απλοί καθημερινοί άνθρωποι που πουλάνε τηνπραμάτεια τους στους πάγκους, που αγωνίζονται για ένα κομμάτι ψωμί. Τα λιγοστά εσωτερικά γυρίσματα γίνονται με στοιχειώδη σκηνικά.

Τέλος έχουμε και πάλι happy end στην ταινία. Η τύχη της Αλεξάνδρας, της διερμηνέα, αγνοείται, αλλά προσπερνιέται σε λίγα δευτερόλεπτα. Στο τέλος κυριαρχεί η δυνατότητα επιλογής για ένα καλύτερο αύριο, ο έφηβος παροτρύνει τον πιτσιρικά να έρθει μαζί του στο ορφανοτροφείο όπου βρίσκονται και τα υπόλοιπα παιδιά του τάγματος και μαθαίνουν κάποια τέχνη για να μπορέσουν να ζήσουν με τιμότητα στη ζωή τους. Δίνεται η επιλογή, η ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον. Το φαγητό και την επιβίωση των παιδιών τα εξασφαλίζει το ορφανοτροφείο, ο κίνδυνος για τη ζωή τους δεν υπάρχει πια, άρα έχουμε happy end.

Σύμφωνα με τη Μαρία Παραδείση, τα στοιχεία εκείνα που διακρίνουμε ως ρεαλιστικά στις προαναφερθείσες ταινίες είναι κυρίως η αναφορά σε θέματα επικαιρότητας και στα προβλήματα επιβίωσης που αντιμετωπίζουν μεταπολεμικά τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, η καταγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας αλλά και η καταγραφή αληθινών χώρων δίχως ωραιοποιήσεις⁴³. Στον αντίποδα, δηλαδή, της τάσης για προβολή της εκμοντερνισμένης Αθήνας κάποιοι καλλιτέχνες επιλέγουν συνειδητά να στρέψουν το κινηματογραφικό φακό στο “δύσκολο” τώρα των λαϊκών στρωμάτων. Στις ταινίες αυτές χρησιμοποιούνται κυρίως μη επαγγελματίες ηθοποιοί, ακόμα και παιδιά όπως είδαμε στην περίπτωση της ταινίας του Τάλλας. Ενώ αξίζει να αναφερθεί πως γίνεται προσπάθεια για μη μελοδραματικές πλοκές⁴⁴. Έτσι βλέπουμε πως πλάι στον εμπορικό κινηματογράφο κάνει την εμφάνισή του μια νέα τάση, από μια μειονότητα καλλιτεχνών, να φέρει στην Ελλάδα έναν κινηματογράφο καλλιτεχνικών αξιώσεων αντίστοιχο με αυτόν του εξωτερικού και ειδικότερα τον ιταλικό νεορεαλισμό, που διέγραψε ιδιαίτερα σημαντική πορεία σε παγκόσμιο επίπεδο.

Εισπρακτικά οι ταινίες δε σημείωσαν μεγάλη επιτυχία, ωστόσο κέρδισαν τις εντυπώσεις των κριτικών που χαιρέτησαν με ενδιαφέρον την εισαγωγή του νεορεαλισμού στην Ελλάδα. Εξαίρεση αποτελεί το *Ξυπόλυτο τάγμα* που σημείωσε τις περισσότερες εισπράξεις και κατάφερε να κερδίσει διεθνείς διακρίσεις.

Ο νεορεαλισμός στην Ελλάδα σημείωσε μια παύση μετά από αυτές τις ταινίες, οι περισσότεροι δημιουργοί στράφηκαν προς άλλες καλλιτεχνικές κατευθύνσεις ή συμβάδισαν με τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής τους, στοιχεία όμως του νεορεαλισμού επανήλθαν με τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο λίγα χρόνια αργότερα. Τις ταινίες με τα περισσότερα νεορεαλιστικά στοιχεία, τη *Μαγική πόλη* (1955) του Νίκου Κούνδουρου και τη *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη, θα τις μελετήσουμε αναλυτικά σε ακόλουθη ενότητα.

⁴³ Μαρία Παραδείση, ό.π. σ. 145.

⁴⁴ Anna Rourou, ό.π. σ.σ. 255-256.

2.4 Επιρροές του νεορεαλισμού στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο

Μετά την *Αναπαράσταση* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου ο ελληνικός κινηματογράφος χαράσσει μια νέα πορεία, αυτή των ταινιών με ποιότητα και καλλιτεχνικότητα εφάμιλλη εκείνης των λοιπών ευρωπαϊκών χωρών. Πρόκειται για την εποχή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η μαζική κινηματογραφική παραγωγή συνεχίζεται, μολονότι βρίσκεται στη δύση της, και το ελληνικό κοινό έχει δύο κινηματογραφικές προτάσεις να επιλέξει. Από τη μια ταινίες χωρίς αισθητική και ποιότητα με θεματολογία απλοϊκή και σύγχρονη, εύπεπτες και ευανάγνωστες και από την άλλη ταινίες με βάθος και υψηλή αισθητική, «κινηματογράφος για λίγους» όπως έχει χαρακτηριστεί. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται και τέσσερις ταινίες στις οποίες μπορούμε να εντοπίσουμε την αναβίωση νεορεαλιστικών στοιχείων. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο δεν αναγνωρίζουμε ένα πισωγύρισμα του ελληνικού κινηματογράφου, παρά μια γόνιμη επαναπραγμάτευση και αξιοποίηση καλλιτεχνικών στοιχείων του σημαντικότερου κινήματος του νεορεαλισμού.

Προοίμιο, του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί η ταινία μικρού μήκους *Τζίμης ο τίγρης* (1966) του Παντελή Βούλγαρη, η οποία αποτυπώνει ρεαλιστικά τη ζωή ενός μασίστα και τη συνάντησή του με μια ξένη δημοσιογράφο με την οποία περνά ένα βράδυ μαζί. Η γυναίκα του όμως μαζί με τον κουνιάδο του θα τον επαναφέρουν στην πραγματικότητα και μάλιστα με άσχημο τρόπο. Με αφορμή αυτό το περιστατικό αποτυπώνονται από τον σκηνοθέτη με τη μορφή ντοκουμέντου πλάνα από την καθημερινή ζωή στην Αθήνα και στιγμές από τη ζωή ενός απλού, φτωχού και λαϊκού άντρα, του Τζίμη και της οικογένειάς του. Στα λίγα λεπτά της ταινίας δίνεται με πληρότητα το πορτρέτο μιας από τις όψεις της καθημερινής ζωής της εποχής. Παράλληλα οι ερμηνείες χαρακτηρίζονται από απλότητα, ειλικρίνεια. Σύμφωνα με την Μητροπούλου η ευαισθησία του Βούλγαρη απέδωσε με “λυρικό ρεαλισμό” το καθημερινό⁴⁵ όπως αυτό αποτυπώνεται στον κινηματογραφικό φακό. Ο Τζίμης έχει όλα εκείνα τα τυπικά χαρακτηριστικά ενός μασίστα της εποχής, όπως αντιστοίχως και οι υπόλοιποι χαρακτήρες.

Στην *Ευδοκία* (1971) του Αλέξη Δαμιανού συναντάμε τον παράφορο έρωτα δύο νέων που είναι αδύνατο, εξαιτίας της κοινωνίας, να είναι μαζί. Η Ευδοκία, μια πόρνη, και ο Γιώργος, ένας λοχίας από την επαρχία, ερωτεύονται παράφορα, ζουν έντονες στιγμές και πιστεύουν πως μπορούν να αγνοήσουν τον περίγυρο και να παντρευτούν. Και παντρεύονται, αλλά οι άλλοι, οι γύρω τους τους υπενθυμίζουν συνεχώς ποιοι είναι και πού ανήκουν. Οι δύο νέοι συνθλίβονται. Η Ευδοκία

⁴⁵ Αγλαΐα Μητροπούλου, Ελληνικός κινηματογράφος. Αθήνα, Παπαζήσης, 2006, σ.276.

προσπαθεί να αυτοκτονήσει καταπίνοντας γυαλιά, ο Γιώργος δέχεται επίθεση από τον παλιό σύντροφο και μαστροπό της Ευδοκίας και τους δικούς του. Και η ταινία τελειώνει με την καταστροφή τους. Δεν υπάρχει κάτι αισιόδοξο στο τέλος, παρά μονάχα η σύνθλιψη των δύο νέων και του έρωτα τους.

Τα γυρίσματα της ταινίας έγιναν σε φτωχογειτονιές και στη φύση. Ο φακός αποτυπώνει δάση και παραλίες, τους χωματένιους δρόμους με τις λακκούβες σε φτωχογειτονιά της εποχής, τη λαϊκή χασαποταβέρνα που γυρίζεται ο περίφημος ζειμπέκικος χορός της Ευδοκίας, κάμαρες χαμόσπιτων που τους λείπουν τα στοιχειώδη και την αλήθεια μιας εποχής χωρίς καμία ωραιοποίηση. Οι δύο κεντρικοί ήρωες είναι ερασιτέχνες και ο Δαμιανός, όπως επισημαίνει η Μητροπούλου, χάρη στη θεατρική του πείρα κατάφερε να βρει “ένα αλησμόνητο παθιασμένο ζευγάρι”⁴⁶. Και είναι αλησμόνητο, μιας και ο αυθορμητισμός τους και η έλλειψη κάθε υποκριτικής επιτήδευσης τους βοηθά να αποδώσουν με τρόπο αυθεντικό, υπό την καθοδήγηση του Δαμιανού, τον ρόλο τους.

Στο *Προξενιό της Άννας* (1972) του Παντελή Βούλγαρη παρακολουθούμε την Άννα που εργάζεται εσωτερική εδώ και δέκα χρόνια σε ένα σπίτι να βγαίνει ραντεβού με έναν νέο που της προξενέψαν και τελικά να αποθαρρύνεται να τον ξαναδεί από τους ίδιους που κάναν το προξενιό, τα αφεντικά της. Η Άννα είναι χαμηλών τόνων και αδυνατεί να υψώσει ανάστημα στα αφεντικά της, αλλά και στη μητέρα της αδυνατεί να προβάλει αντίσταση στα σχέδια που κάνει για τη δική της ζωή, να θυσιαστεί για τα αδέρφια της κάνοντας υπομονή άλλα δύο χρόνια παραμένοντας στη δουλειά της. Η ταινία κλείνει με σιωπηλά πλάνα της πόλης, σιωπηλά σαν την ίδια την Άννα.

Στην ταινία προβάλλονται με τη μορφή ντοκιμαντέρ αποσπάσματα της καθημερινής ζωής στην Αθήνα. Σκηνές από τη νυχτερινή διασκέδαση, τα μέσα μαζικής μεταφοράς, αλλά και οι σκηνές από το σπίτι μοιάζουν να είναι γυρισμένες με στόχο την αληθινή αποτύπωση της καθημερινότητας της πόλης και μιας οικογένειας, παρά τη μυθοπλαστική πρόθεση. Η ταινία αφήνει πολύ έντονη την εντύπωση του ρεαλισμού και μολονότι οι ηθοποιοί είναι επαγγελματίες έχουμε πάντα την αίσθηση πως παρακολουθούμε ανθρώπους της διπλανής πόρτας.

Συνεπώς, μελετώντας αυτές τις ταινίες καταλήγουμε πως στα θεμέλια του ΝΕΚ συναντάμε σπέρματα του ιταλικού νεορεαλισμού επιτυχώς γονιμοποιημένα στην προσπάθεια των σκηνοθετών του να θέσουν τις βάσεις του σύγχρονου ποιοτικού κινηματογράφου. Και αυτό οφείλεται στην πρώτη προσπάθεια εισαγωγής του νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο με τις ταινίες του Τάλλας, του Γρηγορίου, του Τατασόπουλου, του Κούνδουρου και του Αλεξανδράκη, μια προσπάθεια που σύστησε στο κοινό και στους καλλιτέχνες έναν κινηματογράφο πρωτοποριακό και διαφορετικό.

⁴⁶ Αγγαΐα Μητροπούλου, ό.π. σ. 224.

3. Η περίπτωση των ταινιών *Μαγική πόλη* και *Συνοικία το όνειρο*

Διατυπώθηκε παραπάνω πως ο νεορεαλισμός εισήχθη στην Ελλάδα κάποια χρόνια αργότερα από ότι στην Ιταλία, ενώ οι Ιταλοί είχαν ήδη προχωρήσει σε νέους τρόπους κινηματογραφικής έκφρασης. Αναφέραμε τρεις ταινίες, το *Πικρό ψωμί*, τη *Μαύρη γη* και το *Ξυπόλυτο τάγμα* εντοπίζοντας σ' αυτές στοιχεία ρεαλιστικά και επιδράσεις του νεορεαλισμού. Υπάρχουν όμως δύο ταινίες, η *Μαγική πόλη* και η *Συνοικία το όνειρο*, που αποτελούν ξεχωριστές περιπτώσεις μελέτης για τον λόγο ότι υιοθετούν περισσότερα στοιχεία του νεορεαλιστικού κινήματος και βρίσκονται πλησιέστερα σ' αυτό από κοινωνική, πολιτική και αισθητική άποψη.

3.1. *Μαγική πόλη* (1954) του Νίκου Κούνδουρου

3.1.1. Η διαδικασία της δημιουργίας και διανομής της ταινίας

Για την ταινία *Μαγική πόλη* του Κούνδουρου στάθηκε αρκετή η επίσκεψη του σκηνοθέτη στην φτωχική γειτονιά Δουργούτι, μια αθηναϊκή συνοικία κοντά στον σημερινό Νέο Κόσμο, προκειμένου να συλλάβει την ιδέα της δημιουργίας μιας ταινίας για τη συγκεκριμένη περιοχή. Και είναι ακριβώς ο χώρος και όχι η ιστορία του Κοσμά, του πρωταγωνιστή, που βρίσκεται στην κεντρική θέση της ταινίας. Το Δουργούτι παρουσιάζεται με όλη του την απλότητα, την ειλικρίνεια και τη φτώχεια του. Οι ήρωες μοιάζει να συμπληρώνουν την εικόνα του χώρου, παρά ο χώρος να αποτελεί το περιβάλλον ή χώρο δράσης των ηρώων. Άλλωστε η ιστορία είναι απλοϊκή, σχεδόν υποτυπώδης. Ο χώρος, από την άλλη, πρωταγωνιστεί. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Νίκος Κούνδουρος εμπνεύστηκε την ταινία με νωπά ακόμη τα τραύματα της τετράχρονης εξορίας του στη Μακρόνησο, ενώ δεν είναι τυχαίο ότι δημιούργησε ρόλους για τους εξόριστους συγκρατούμενους του όπως τον Μάνο Κατράκη και τον Θανάση Βέγγο⁴⁷.

⁴⁷<https://lakispapastathis.gr/posts/v/o-nikos-koundouros-sto-xekinima>

Για το σενάριο της ταινίας ο Κούνδουρος συνεργάστηκε με τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Και ενώ η ταινία είχε ολοκληρωθεί και φαινόταν να πρόκειται να διαγράψει μια σημαντική πορεία, έχοντας μάλιστα επιλεγεί να προβληθεί στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας, η λογοκρισία της εποχής απαγορεύει τη συμμετοχή της για λόγους δυσφήμισης της χώρας. Τα πλάνα των φτωχών δρόμων του Δουργούτιου και τα χαμόσπιτά του δεν κολακεύουν την εικόνα της Αθήνας που πάσχιζε η κυβέρνηση να προβάλει στο εξωτερικό, τη στιγμή μάλιστα που η τουριστική βιομηχανία της χώρας χτιζόταν. Ο Κούνδουρος αναγκάστηκε να προσθέσει πλάνα που έδειχναν την αναπτυγμένη και εκμοντερνισμένη όψη της Αθήνας. Αν και τα χρησιμοποίησε κυρίως στην αρχή της ταινίας ως αντίστιξη στα πλάνα από το Δουργούτι που ακολουθούσαν⁴⁸.



Εικόνα 3-1 Καρέ από την ταινία *Μαγική πόλη* (1954) του Νίκου Κούνδουρου

3.1.2. Δομική και μορφολογική ανάλυση. Ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με το ιταλικό κίνημα.

Η Μαγική πόλη του Κούνδουρου αφορά τη ζωή στο Δουργούτι, μια φτωχογειτονιά της Αθήνας με χαμηλά σπίτια, βρώμικα απόνερα, άναρχα σοκάκια, ασφυκτικά κατοικημένα, αλλά με κατοίκους φιλότιμους. Σ' αυτό το σκηνικό ζει και ο πρωταγωνιστής, ο Κοσμάς (Γ. Φούντας), που προσπαθεί να σώσει το φορτηγό του από την κατάσχεση. Η επίσκεψη του Κοσμά και των φίλων του στο κέντρο διασκέδασης Μάτζικ Σίτι τους προσφέρει μια επιλογή, αυτή της γρήγορης και εύκολης “μπίζνας”, του γρήγορου κέρδους. Όλα άλλωστε στο Μάτζικ Σίτι είναι εύκολα, γρήγορα και διαθέσιμα, όπως

⁴⁸ Anna Rourou, ό.π. σ. 259.

και οι γυναίκες του. Ο Κοσμάς θα ενδώσει στη δελεαστική πρόταση και θα δουλέψει με άνθρωπο της νύχτας (Σ. Στρατηγός) κάνοντας εν αγνοία του τη μεταφορά ναρκωτικών με το φορτηγό του. Μόλις όμως καταλάβει τι μεταφέρει, θα σταματήσει αμέσως. Το αφεντικό του πεισμώνει μαζί του, και αγοράζει τα γραμμάτια του επιχειρώντας να του πάρει το φορτηγό από εκδίκηση. Οι κάτοικοι όμως στο Δουργούτι που είναι μάρτυρες στη κατάσχεση του φορτηγού συνδράμουν και μαζεύουν το χρηματικό ποσό για να σώσουν το φορτηγό του Κοσμά, ενώ η αστυνομία ενημερώνεται για την παράνομη δράση και συλλαμβάνει τον αρχηγό των παρανόμων. Ο Κοσμάς βρίσκεται συνεχώς σε διλήμματα σ' αυτή την ταινία, αλλά πάντα επιλέγει τη δύσκολη οδό, αυτή της τιμιότητας, της αγνότητας και της εργατικότητας. Θα επιλέξει να εργάζεται σκληρά, από το να μεταφέρει ναρκωτικά, θα επιλέξει τη φτώχη αλλά τίμια Ψιψίνα από την πλούσια πλέον χήρα ερωμένη του, θα επιλέξει εν τέλει το Δουργούτι από το Μάτζικ Σίτι.

Η δομή της ταινίας είναι γραμμική, χωρίς αναδρομές και εξ αρχής μας παρουσιάζει το πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο κεντρικός ήρωας, ο Κοσμάς. Οι συνθήκες είναι δύσκολες, αλλά και άδικες, μιας και ο Κοσμάς είναι εργατικός και προσπαθεί σκληρά χωρίς όμως να δικαιώνεται και να τα καταφέρνει να ανταπεξέλθει στη σκληρή ζωή κινδυνεύοντας μάλιστα να χάσει το φορτηγό του. Η επίσκεψη στο Μάτζικ Σίτι αλλάζει την πορεία της ταινίας και δίνει μια εναλλακτική που βγάζει προσωρινά τον ήρωα από τον δρόμο της τιμιότητας έστω και εν αγνοία του, ενώ τον εμπλέκει στην περιπέτεια. Η συνειδητοποίηση της πραγματικότητας επαναφέρει τον ήρωα στην αρχική του κατάσταση, η οποία πλέον είναι πιο δύσκολη μιας και έχει φτάσει η ώρα της κατάσχεσης. Στη διαδρομή αυτή ο Κοσμάς έχει συμπαραστάτες τους φίλους του που μπορεί να είναι αυτοί που τον παρακινούν στην περιπέτεια, είναι όμως και αυτοί που τον βγάζουν από τη δύσκολη θέση μαζί με τους γείτονές του. Το τέλος της ταινίας είναι αισιόδοξο, όλη η κοινότητα βοηθά τον τίμιο Κοσμά να σώσει το φορτηγό του. Έτσι, η αρχή, η μέση και το τέλος της ταινίας είναι οργανικά δεμένα και το κάθε μέρος της ταινίας διαδέχεται αβίαστα το άλλο.

Ο βασικός χαρακτήρας της ταινίας είναι ο Κοσμάς. Ένας άνδρας εργατικός, τίμιος και χαρακτηριστικός της εποχής στις φτωχογειτονιές της Αθήνας, θα λέγαμε αντιπροσωπευτικός των λαϊκών γειτονιών. Έχει ένα αυστηρό σύστημα αξιών, είναι αγνός αλλά όχι αγαθός και επιλέγει το σωστό παρ' ότι γνωρίζει πως είναι συνάμα ο δύσκολος δρόμος. Παράλληλα μπορεί περιφέρεται σε μέρη σαν το Μάτζικ Σίτι, αλλά επιστρέφει στη γειτονιά, επιστρέφει στην Ψιψίνα. Για τον Κοσμά δεν υπάρχουν ενδιάμεσες αποχρώσεις, είναι το σωστό και το λάθος, το τίμιο και το άτιμο και επιλέγει πάντα το πρώτο, γιατί έτσι έμαθε στο σπίτι του, στη γειτονιά του. Έτσι πράττουν όλοι οι άνθρωποι του δικού του σιναφιού προτιμώντας τα λερωμένα αλλά έντιμα χέρια, από τα καθαρά αλλά ανέντιμα.

Οι γυναίκες της ταινίας κινούνται και αυτές στο δίπολο του καλού και του κακού ή καλύτερα του έντιμου ή του ανέντιμου. Από τη μία έχουμε την Ψιφίνα, τη μητέρα και την αδελφή του Κοσμά, ήπιες προσωπικότητες χαμηλών τόνων που δύσκολα πράττουν, αλλά περισσότερο περιμένουν με καρτερικότητα τη δικαίωσή τους ως ανταμοιβή της τιμιότητάς τους και από την άλλη τη σύζυγο του ναυτικού και τις γυναίκες του Μάτζικ Σίτι. Οι δεύτερες είναι προκλητικές, τολμηρές, προχωρημένες για τα ήθη της εποχής. Διεκδικούν και επιχειρούν να σαηγεύσουν τον άνδρα με τα θέληγτρά τους που είναι η προκλητικότητα και η σεξουαλικότητά τους.

Οι φίλοι του Κοσμά είναι τίμιοι και εργατικοί, είναι όμως πιο ανοιχτοί στην πρόκληση και την περιπέτεια από τον Κοσμά που συγκρατείται από το αυστηρό σύστημα αξιών και αρχών. Καταφέρνουν ωστόσο να παρασύρουν τον Κοσμά αρχικά στο Μάτζικ Σίτι και έπειτα στην δουλειά με τον υπόκοσμο. Παρ' όλα αυτά γνωρίζουν τι είναι σωστό και τι είναι λάθος και την κατάλληλη στιγμή επιστρέφουν στο σωστό δρόμο και στηρίζουν τον Κοσμά στις ενάρετες επιλογές του.

Οι άνθρωποι του υποκόσμου είναι άνθρωποι που ταιριάζουν με το περιβάλλον του Μάτζικ Σίτι, σαν να βρίσκονται στο φυσικό τους περιβάλλον. Κινούνται στη νύχτα, δεν έχουν ηθικούς φραγμούς και επιδίδονται σε παράνομες δραστηριότητες με θράσος και χωρίς ενδοιασμούς. Ο αρχηγός τους είναι εκδικητικός, μιας και επιλέγει να εκδικηθεί τον Κοσμά όχι τόσο επειδή τον εγκατέλειψε, αλλά κυρίως επειδή τόλμησε να σηκώσει ανάστημα και να τον απορρίψει, αυτόν και ό, τι αυτός αντιπροσωπεύει.

Οι κάτοικοι στο Δουργούτι είναι αυτοί που βασανίζονται το ίδιο με τους ήρωές μας, ταλαιπωρούνται και εργάζονται σκληρά, δεν καταφέρνουν να ξεφύγουν από τη μιζέρια, κρίνουν ή κατηριάζουν κάθε ανέντιμη ενέργεια και διαθέτουν έναν αυστηρό κώδικα τιμής που έχουν κληρονομήσει και μοιάζει κοινός σε όλους. Τη δύσκολη στιγμή συμπαραστέκονται ο ένας στον άλλο και προσπαθούν να βοηθήσουν όσο μπορούν τον γείτονά τους, γιατί “είναι άδικο ο Κοσμάς να χάσει το φορτηγό του”, “ο Κοσμάς είναι εργατικός θα μας επιστρέψει τα χρήματα” και δίνουν ο καθένας το υστέρημά του και το καλό θριαμβεύει, η γειτονιά, το Δουργούτι, είναι ο νικητής και ας είναι φτωχικό κι ας έχει παντού βρομόνερα, έχει καθαρή συνείδηση.

Οι συγκρούσεις που παρακολουθούμε στην ταινία είναι αφενός η σύγκρουση ανάμεσα στη μέρα, το Δουργούτι, την τιμιότητα και την εργατικότητα και από την άλλη τη νύχτα, το Μάτζικ Σίτι, την ανεντιμότητα και την ευκολία. Ο Κοσμάς καλείται να περάσει και από τα δύο μονοπάτια, να βρεθεί στο επίκεντρο της σύγκρουσης των δύο κόσμων και να επιλέξει αυτό που του ταιριάζει, αυτό που μπορεί να υποστηρίξει. Και επιλέγει το πρώτο που είναι το πιο δύσκολο, αλλά το πιο φωτεινό.

Η ταινία σε αντίθεση με τα ιταλικά νεορεαλιστικά πρότυπα τελειώνει με happy end και ειδικότερα με τη νίκη της φτωχογειτονιάς και εργατιάς ενάντια στον υπόκοσμο και την παρανομία. Παράλληλα το αφελές θέμα και το μελοδραματικό φινάλε απομακρύνουν περισσότερο την ταινία από τον νεορεαλισμό⁴⁹.

Ως προς το παίξιμο των ηθοποιών πιο κοντά στα νεορεαλιστικά πρότυπα βρίσκονται οι μη επαγγελματίες ηθοποιοί, όπως η μητέρα του Κοσμά και οι απλοί κάτοικοι της περιοχής. Αντίθετα, τα κοντινά πλάνα και η ένταση στην ερμηνεία των επαγγελματιών ηθοποιών απομακρύνεται όλο και περισσότερο από αυτό που ορίζουμε ως νεορεαλιστικό κινηματογραφικό πλάνο και παίξιμο⁵⁰.

Τα γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν σε αληθινούς χώρους χωρίς σκηνικά, ακόμα και τα εσωτερικά. Έτσι ο φακός αποτυπώνει την αλήθεια των χώρων δίνοντας μια πληρέστερη εικόνα της πραγματικότητας της εποχής και των συνθηκών που ζούσαν οι κάτοικοι στο Δουργούτι. “Ο χώρος αποκαλύπτεται από τα πλάνα ως μια πληγή, αυτές οι έντονες πληγές γίνονται οι ίδιες πρωταγωνιστές της ταινίας” όπως εύστοχα παρατηρεί η Άννα Πούπου⁵¹. Σύμφωνα με τον Σολδάτο η σκηνοθεσία με την επίμονη καταγραφή του χώρου απομάκρυνε την ταινία από το μελό, ακριβώς όπως έκαναν και οι Ιταλοί νεορεαλιστές⁵².

Ένα ακόμα στοιχείο που διαφοροποιείται από τον νεορεαλιστικό αφηγηματικό κώδικα είναι η χρήση του voice-over στην αρχή και στο τέλος της ταινίας. Ο Μάνος Κατράκης που ενσαρκώνει τον χαρακτήρα του αφηγητή εμφανίζεται ύστερα από τα αρχικά πλάνα από διάφορα μέρη της Αθήνας και μας παρουσιάζει το Δουργούτι εστιάζοντας κυρίως στο πόσο δύσκολο είναι να μένει κανείς εκεί. Στο τέλος χωρίς να εμφανιστεί ακούγεται μόνο η φωνή του καταλήγοντας πως “του αρέσει αυτή η γειτονιά και τούτοι εδώ οι άνθρωποι”, ενώ και η αφήγησή του κλείνει με μια δόση αισιοδοξίας που υπογραμμίζεται από τη χαρούμενη μουσική.

Σχετικά με τη μουσική, που έχει συνθέσει για την ταινία ο Μάνος Χατζιδάκις, αξίζει να σημειωθεί η ιδιαίτερα εκτεταμένη εξωαφηγηματική χρήση της, ένα στοιχείο συναισθηματικής “χειραγώγησης” του θεατή που συναντάμε μεν και στις εμβληματικές ιταλικές ταινίες που εξετάσαμε, αλλά βέβαια όχι σε αυτή την έκταση.

Τέλος αξίζει να σημειωθεί η παρεμβολή καταγιστικών σκηνών δράσης (action scenes) με μεγάλη διάρκεια, γρήγορο μοντάζ και ανάλογη μουσική υπόκρουση (καταδίωξη από το Λιμενικό στο 52:00, καταδίωξη του απατεώνα στο 1:10:00) που διαφοροποιούνται από την υπόλοιπη ταινία.

⁴⁹ Μαρία Παραδείση, ό.π. σ. 131.

⁵⁰ Μαρία Παραδείση, ό.π. σ. 141.

⁵¹ Anna Ρουρου, ό.π. σ. 258.

⁵² Γιάννης Σολδάτος, ό.π. σ. 26.



Εικόνα 3-2 Καρέ από την ταινία *Μαγική πόλη* (1954) του Νίκου Κούνδουρου

3.2. *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη

3.2.1. Η διαδικασία της δημιουργίας και διανομής της ταινίας

Για την ταινία *Συνοικία το όνειρο* σε σενάριο Τάσου Λειβαδίτη και Κώστα Κοτζιά, ο σκηνοθέτης Αλέκος Αλεξανδράκης επέλεξε να προβάλλει μια παρέα περιθωριακών τύπων που επιθυμούν να ξεφύγουν από τη μίζερη ζωή τους και κυρίως από την παραγκούπολη που μένουν. Ο Ασύρματος, συνοικία πλησίον της Ακρόπολης, είναι ο χώρος και η εγγύτητά του με τα αρχαία μνημεία προβάλλεται από τα πρώτα πλάνα προκαλώντας έκπληξη. Η εικόνα αυτή προκάλεσε και τη λογοκρισία της ταινίας και την απαγόρευση της προβολής της στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά και στις κινηματογραφικές αίθουσες για κάποιο διάστημα⁵³ με την κατηγορία ότι “δυσφημεί την εικόνα της ευημερούσας Ελλάδας” αλλά και ότι αποτελεί “κομμουνιστική προπαγάνδα”. Τα γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν στον Ασύρματο και στο στούντιο Άλφα⁵⁴. Πλάι στα φυσικούς χώρους που προβλήθηκαν στην ταινία υπήρξαν και κάποια σκηνικά που κατασκεύασε ο Τάσος Ζωγράφος.

⁵³ Ε. Σηφάκη, Α. Πούπου, Α. Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογράφος: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα, Νήσος, 2011. σ. 71.

⁵⁴ Χρήστος Σιαφκος, Τάσος Ζωγράφος: Σκηνικό ζωής, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2009, σ.150.

Η ταινία σημείωσε εμπορική επιτυχία, ενώ από πολλούς κριτικούς κινηματογράφου θεωρήθηκε πως ήταν υπερεκτιμημένη από τον τύπο⁵⁵. Προβλήθηκε στις Λαϊκές Δημοκρατίες και τα περισσότερα έσοδα προήλθαν από το εξωτερικό. Περιπετειώδης υπήρξε η διανομή της ταινίας στην Ελλάδα, αφού πέραν της λογοκρισίας που υπέστη, η οποία έφτασε μέχρι και στην καταστροφή των αρνητικών των “κομμένων” σκηνών, στην επαρχία υπήρξαν περιστατικά που είτε έκλεβαν από τα εισιτήρια είτε χωροφύλακες σημείωναν τα ονόματα των θεατών αποτρέποντας πολλούς από το να δουν την ταινία.⁵⁶ Το αποτέλεσμα ήταν τελικά η οικονομική καταστροφή των παραγωγών της, Αλίκης Γεωργούλη και Αλέκου Αλεξανδράκη.



Εικόνα 3-3 Καρέ από την ταινία *Συνοικία το όνειρο*(1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη

3.2.2. Δομική και μορφολογική ανάλυση. Ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με το ιταλικό κίνημα.

Το θέμα της ταινίας είναι ο αγώνας μιας παρέας φτωχών ανθρώπων να ξεφύγουν από τη μιζέρια και την κακομοιριά της παραγκούπολης, να “πιάσουν την καλή” ή έστω να χτίσουν ένα σπίτι φωτεινό. Η γειτονιά είναι ασφυκτική και τα όνειρα των ηρώων δεν χωρούν κάτω από τις τσίγκινες παράγκες. Η επιστροφή του Ρίκο από τη φυλακή σηματοδοτεί και την έναρξη των νέων περιπετειών για την παρέα. Ο Ασημάκης του δίνει το βραχιόλι της γυναίκας του για να ξεκινήσουν την δουλειά που θα τους σώσει, αλλά ο Ρίκο το πουλά και ξοδεύει όλα τα λεφτά. Ο Ρίκο πείθει τον Νεκροφόρα να κλέψουν μια πλούσια ηλικιωμένη που κρύβει λίρες, αλλά τελικά όχι μόνο δεν την κλέβουν, αλλά φέρνουν και γιατρό για την κρίση που παθαίνει, ενώ την ίδια ώρα που συμβαίνουν αυτά ο Ασημάκης αυτοκτονεί αδυνατώντας να διαχειριστεί την απογοήτευση της γυναίκας του και

⁵⁵ Anna Ρουρου, ό.π. σ. 262.

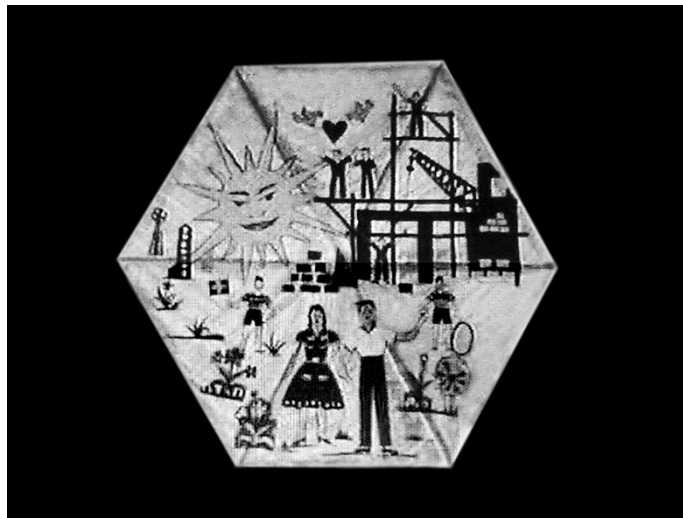
⁵⁶ Χρήστος Σιάφκος, ό.π. σ.σ. 154-155.

την δική του αδυναμία να της προσφέρει όσα ονειρεύεται πιστεύοντας πως για τη δυστυχία της υπαίτιος είναι αυτός. Ανάμεσα στους ήρωες της ταινίας σε παράλληλη πλοκή παρακολουθούμε την Στεφανία και τον δικό της αγώνα να ξεφύγει από τον Ασύρματο και τις παράγκες του. Η Στεφανία βγαίνει με πλούσιους νέους της εποχής, ενώ στόχος της είναι να φύγει για την Ιταλία με τον αγαπητικό της ο οποίος ωστόσο παίζει στα χαρτιά το εισιτήριό της, το χάνει και την εγκαταλείπει. Η ίδια απογοητευμένη και καταφέροντας να ξεφύγει από τον φίλο του αγαπημένου της που της επιτίθεται σεξουαλικά γυρνά απογοητευμένη στο σπίτι της. Ο Ρίκο που πάντα επιθυμούσε τη Στεφανία, αλλά και η Στεφανία που από παιδί τον αγαπούσε, θα σμίξουν και όπως υποδηλώνει το τέλος της ταινίας οι δυο τους θα κυνηγήσουν τα όνειρά τους με τον δύσκολο αλλά τίμιο τρόπο της εργασίας.

Η δομή της ταινίας είναι γραμμική, αλλά υπάρχουν παράλληλες δράσεις. Η αρχή της ταινίας σηματοδοτείται με την άφιξη του Ρίκο, αλλά παράλληλα παρακολουθούμε τη ζωή της Στεφανίας και τις πίκρες αλλά και τα όνειρα της Ελένης. Ο Ρίκο με τις ιδέες του κινητοποιεί τους γύρω του και θέτει σε εφαρμογή τα σχέδιά του με μια παιδικότητα και αφέλεια. Παράλληλα, συνδέεται με όλα τα πρόσωπα και τα επηρεάζει, έχει αυτοανακηρυχθεί αρχηγός και όλοι τον ακολουθούν στις “έξυπνες” ιδέες του που θα τους βγάλει από τη φτώχεια. Μόνο η Στεφανία του αντιστέκεται, που θα χρειαστεί να φτάσει το τέλος της ταινίας και να απογοητευτεί πλήρως από τον αγαπητικό της για να καταλάβει πως ο Ρίκο είναι ο άνθρωπός της. Η κορύφωση της ταινίας έρχεται με την αυτοκτονία του Ασημάκη, γεγονός που συσπειρώνει όλους τους κατοίκους της περιοχής και ξεπερνώντας κάθε απέχθεια ή μεταξύ τους πρόβλημα χάριν της συμπαράστασης στην χήρα Ελένη γίνονται μια γροθιά. Η ταινία μολονότι τελειώνει με την κηδεία του Ασημάκη, έχει happy end, μιας και το τελευταίο πλάνο μας δείχνει τα όνειρα και το ευοίωνο μέλλον του Ρίκο και της Στεφανίας μέσα από την αισιόδοξη μουσική και τη ζωγραφιά στον χαρταετό. Ο χαρταετός σχεδιασμένος από τον Τάσο Ζωγράφο, απεικονίζει την ομοψυχία και τη δικαίωση των αγώνων της εργατικής τάξης σε μια λαμπερή κοινωνία του μέλλοντος, με τον ήλιο να δεσπόζει. Να σημειωθεί πως το συγκεκριμένο happy end δεν έχει οργανική, αιτιώδη σύνδεση με την υπόλοιπη πλοκή, αλλά έρχεται πιο πολύ ως μια ευχή ή σχόλιο του σκηνοθέτη στο τέλος.

Ως προς τους χαρακτήρες ο Ρίκο είναι σαλταδόρος, έχει ηγετικές τάσεις, είναι απτόητος, επιδέξιος, αλλά συνάμα και αγαθός. Παρασύρεται εύκολα, έχει καλοσύνη, αλλά παράλληλα δείχνει ανευθυνότητα και αφέλεια. Του αρέσει το γυναικείο φύλο και πιστεύει πως η Στεφανία είναι αυτή για χάρη της οποίας θα μπορούσε να γίνει ένας άλλος άνθρωπος, ένας καλύτερος άνθρωπος. Στους άλλους παριστάνει τον αδίστακτο και τον ατρόμητο στην πράξη όμως κρίνεται λιγότερος και καλόκαρδος.

Η Στεφανία ενσαρκώνει την κοπέλα που θέλει να ξεφύγει από την φτώχεια μέσα από έναν πλούσιο γάμο ή με τη βοήθεια ενός πλούσιου συντρόφου όπως ο κινηματογράφος της εποχής πρόβαλλε. Αυτό το όνειρο κυνηγά, αυτό επιθυμεί διακαώς να συμβεί, αλλά δε συμβαίνει και απογοητεύεται. Δεν ταιριάζει με τις συναναστροφές της και ανήκει εμφανώς σε άλλον κόσμο, όμως θα χρειαστεί να απογοητευτεί έντονα για να το συνειδητοποιήσει. Εν τέλει το συνειδητοποιεί και πάλι της βρίσκεται ο Ρίκο για να πιστέψει και πάλι στο όνειρο, όχι εκείνο το εύκολο και φανταχτερό, αλλά σ' αυτό που μπορεί να γίνει αληθινό μόνο με σκληρό αγώνα.



Εικόνα 3-4 Σχέδιο χαρταετού του Τάσου Ζωγράφου από την ταινία *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη

Η οικογένεια του Νεκροφόρα αποτελεί τους γραφικούς λαϊκούς χαρακτήρες που η φτώχεια και η κακομοιριά πάντα έχει. Γκρίνια, φωνές, παράπονα, απογοητεύσεις, νεύρα, περιφρόνηση, καταπίεση όλα μαζί αποτελούν στοιχεία της καθημερινότητάς τους που μοιάζει να τους τρέφει. Όταν όμως η δυστυχία και ο πόνος έρχεται στη γειτονιά τους, τότε ξεχνάνε όλες τις διαφορές τους και σαν γροθιά γίνονται ένα με τους υπόλοιπους και στηρίζουν την χήρα Ελένη.

Ο Ασημάκης και η Ελένη είναι ένα δυστυχισμένο ζευγάρι. Η Ελένη δεν αντέχει να ζει στο ημιυπόγειο άλλο πια και το μόνο που ονειρεύεται είναι ένα φωτεινό σπίτι, διότι χρειάζεται τον ήλιο για να είναι ευτυχισμένη. Ο Ασημάκης όχι μόνο νιώθει πως η γυναίκα του βασανίζεται εξαιτίας του, αλλά κλέβοντάς της το βραχιόλι της κλέβει και την ελπίδα να ζήσει στο σπίτι που ονειρεύεται. Η αυτοκτονία του είναι μια πράξη απελπισίας και ενοχών που νιώθει. Ενώ η Ελένη έγκυος και μόνη βρίσκει την υποστήριξη και την αγάπη στην αγκαλιά των γειτόνων της.

Ως προς τις συγκρούσεις της ταινίας, η βασική σύγκρουση είναι αυτή του πόθου για αλλαγή και βελτίωση των συνθηκών ζωής που νιώθουν όλοι οι ήρωες της ταινίας που ζουν στον Ασύρματο

με τη σκληρή πραγματικότητα. Τα όνειρα όλων τους συνθλίβονται από τις ανυπέρβλητες δυσκολίες. Ποθούν να ζήσουν, να αναπνεύσουν πάνω από την παραγκούπολη, στο φως, στον αέρα και όμως αδυνατούν να βρουν τον τρόπο. Και δεν τον βρίσκουν. Καταλήγουν να αποδεχτούν πως έχουν ο ένας τον άλλον, για να ξεπερνούν τις δυσκολίες, για να παλεύουν μαζί.

Όμοια με τον ιταλικό νεορεαλισμό η ταινία επιτυγχάνει να δείξει τη σκληρή ζωή των μη προνομιούχων λαϊκών στρωμάτων, τις άσχημες συνθήκες διαβίωσης και τα διαψευσμένα τους όνειρα με ρεαλισμό και αμεσότητα μες στο φυσικό τους χώρο. Ωστόσο, τα σκηνικά που όπως αναφέραμε δεν είναι μόνο φυσικά, αλλά και τεχνητά, ξεφεύγουν από την αισθητική της άμεσης καταγραφής⁵⁷. Για παράδειγμα το σπίτι του Ασημάκη και της Ελένης, που είναι ένα απλό σκηνικό, έρχεται σε έντονη αντίθεση με τις εξωτερικές εικόνες της γειτονιάς που είναι αληθινές και σφύζουν από ζωή, και ως αποδίδει επιτυχώς με τον ελλιπή φωτισμό το συναίσθημα του εγκλεισμού και της μελαγχολίας που βιώνει τόσο έντονα η Ελένη.

Παράλληλα, ο φωτισμός στην ταινία κατέχει σημαντικό ρόλο μιας και οι νυχτερινές σκηνές τονίζουν την αντίθεση μεταξύ της σκοτεινής, θλιβερής γειτονιάς και της φωταγωγημένης μεγαλούπολης. Η αντίθεση αυτή μαζί με τα πλάνα της εκμοντερνισμένης Αθήνας από τη μία και της υπανάπτυκτης από την άλλη δημιουργούν μεγαλύτερη εντύπωση στον θεατή και δίνουν μια πληρέστερη εικόνα του σύγχρονου κοινωνικού χάσματος της εποχής. Από τη μια το σκοτάδι και τα στριμωγμένα σε παράγκες όνειρα και από την άλλη τα λαμπερά φώτα και η πρόοδος, αλλά μόνο για λίγους, τους προνομιούχους της ζωής, τους έχοντες.

Στην ίδια φιλοσοφία των αντιθέσεων κινούνται και τα γενικά πλάνα πλονζέ και κοντρ-πλονζέ κυρίως στην αρχή και στο τέλος της ταινίας. Τα πλονζέ από το λόφο του Φιλοπάπου δημιουργούν την αίσθηση ότι η γειτονιά είναι βυθισμένη σε μια “γούβα” σε αντίθεση με την υπόλοιπη προνομιούχα Αθήνα. Στο τέλος όμως το αισιόδοξο κοντρ-πλονζέ προβάλλει την ελπίδα, την ευχή και το όνειρο ακόμα και στη “γούβα” να ξημερώσει μια καλύτερη μέρα. Οι δύο ήρωες στα τελευταία πλάνα πετώντας τον χαρταετό σε ένα ύψωμα της περιοχής μοιάζει σαν να ανυψώνονται κι αυτοί και η περιοχή τους, σαν τα όνειρα τους να διαπέρασαν τις τσίγκινες σκεπές και να φτάσανε μαζί με τον χαρταετό στον ουρανό.

Ως προς την υποκριτική και την απόδοση των ρόλων, στους κεντρικούς ρόλους χρησιμοποιήθηκαν επαγγελματίες ηθοποιοί, όμως η ομάδα των κατοίκων του Ασύρματου, όπως παρουσιάζεται κυρίως στο τέλος της ταινίας, είναι ερασιτέχνες. Αξίζει να αναφέρουμε τις παρατηρήσεις της Παραδείση σχετικά με την υποκριτική των ηθοποιών που, όπως επισημαίνει, τα πρόσωπα της ταινίας “(...) βρίσκονται στον αντίποδα των επιταγών του νεορεαλισμού: αυτό

⁵⁷ Anna Rourou, ό.π. σ.263.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

οφείλεται όχι μόνο στην σχηματική δραματουργική διαγραφή και τη θεατρική κινηματογράφησή τους, αλλά και στην ερμηνευτική υπερβολή των ηθοποιών που τα υποδύονται.”⁵⁸. Και θα συμφωνήσουμε με την διατύπωση αυτή, θα προσθέσουμε όμως πως αν παρατηρήσουμε το παίξιμο των ηθοποιών, ερασιτεχνών και επαγγελματιών, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ταινίας και όχι απομονωμένα αναδύονται ρεαλιστικά στοιχεία.

Ένα τελευταίο στοιχείο που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι η φειδωλή χρήση εξωαφηγηματικών ήχων. Είδαμε στη *Μαγική πόλη* την εκτεταμένη χρήση τους, εδώ αντιθέτως είναι περιορισμένη και επιλεκτική. Από την ταινία απουσιάζουν τα voice-over, ενώ η εξωαφηγηματική μουσική είναι σχετικά σύντομη, έχει κυρίως συμπληρωματικό χαρακτήρα στο σενάριο και είναι ανάλογη με την ατμόσφαιρα που έχει ήδη δημιουργηθεί. Έτσι, η μη διευρυμένη χρήση της ενισχύει το ρεαλισμό της ταινίας και τη φέρνει πιο κοντά στα ιταλικά νεορεαλιστικά πρότυπα.

⁵⁸ Μαρία Παραδείση, ό.π. σ. 144.

4. Επίλογος - Συμπεράσματα

Σ' αυτή τη σύντομη ερευνητική πορεία μελετήσαμε τον ιταλικό νεορεαλισμό και την επίδραση του στον ελληνικό κινηματογράφο μέσα από ενδεικτικά παραδείγματα ταινιών. Είδαμε πως ο νεορεαλισμός γεννήθηκε μέσα στους καπνούς του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, την οικονομική εξαθλίωση και τις δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης των Ιταλών. Το προϋπάρχον κινηματογραφικό πεδίο περιλάμβανε ιστορικά έπη και συναισθηματικά μελοδράματα που ακολουθούσαν καθαρά μια χολιγουντιανή αισθητική, προωθούμενη και από την κυρίαρχη κυβερνητική πολιτική. Ο νεορεαλισμός δεν αναπτύχθηκε σε στούντιο, μιας και αυτά είχαν καταστραφεί, ούτε σημείωσε εισπρακτικές επιτυχίες, αφού η χολιγουντιανή εισβολή υπήρξε ολοκληρωτική. Πρόκειται για κίνημα που συνδέθηκε με την αριστερή ιδεολογία και τα βαθιά κοινωνικά προβλήματα και γι' αυτό γνώρισε τη λογοκρισία.

Διαπιστώσαμε ομοιότητες του κινήματος με το ντοκιμαντέρ, την επιμονή στην παρουσίαση του τώρα, την επιλογή αυθεντικών σκηνικών χώρων και μη επαγγελματιών ηθοποιών, του διάφανου μοντάζ, της γραμμικής αφήγησης, της εξαφάνισης της κάμερας, την προτίμηση των γενικών και μεσαίων πλάνων, την τελειοποίηση της τεχνικής του ντουμπλαρίσματος, την δημιουργία σκηνών με φυσικό φωτισμό, την παρουσίαση της πόλης χωρίς τα μνημεία της που συνδέονται με συμβολισμούς, αλλά και εσωτερικά γυρίσματα πολλές φορές με αυτοσχέδια λιτά σκηνικά. Εξετάσαμε τα σενάρια και διαπιστώσαμε πως δεν υπάρχει happy end, προτιμάται το ανοιχτό τέλος, η κυκλική δομή και η παρουσίαση των απλών, πολλές φορές ασήμαντων γεγονότων. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά ανιχνεύτηκαν συγκεκριμένα σε δύο εξέχοντα δείγματα του κινήματος, τις ταινίες *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* και *Κλέφτες ποδηλάτων*.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας εστίασαμε την έρευνα στο κεντρικό μας θέμα που είναι η επίδραση του ιταλικού νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο. Παρουσιάσαμε τις συνθήκες μέσα στις οποίες εμφανίστηκαν τα πρώτα νεορεαλιστικά στοιχεία σε έναν κινηματογράφο που ως τότε εξαντλούνταν σε ηθογραφίες, ειδύλλια και τυποποιημένες εμπορικές παραγωγές με θεατρικές καταβολές που στόχευαν στο γρήγορο και εξασφαλισμένο κέρδος.

Παράλληλα αναφερθήκαμε στη θεσμοποιημένη λογοκρισία που γνώρισαν οι ελληνικές νεορεαλιστικές ταινίες, τη συστηματική αποσιώπηση του εμφύλιου πολέμου και τη σημαντική εισπρακτική τους διαφορά από τις ταινίες απόδρασης με happy end.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Στο πλαίσιο αυτής της μελέτης αναλύσαμε δύο ταινίες ορόσημα του ελληνικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου, τη *Μαγική πόλη* και τη *Συνοικία το όνειρο*, τόσο ως προς τις δομικές και μορφολογικές τους ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με το πρωτότυπο ιταλικό κίνημα, όσο και ως προς την περιπέτεια της παραγωγής και διανομής τους στο κοινό, σε χρόνια κάθε άλλο παρά ενθαρρυντικά τέτοιων αποκλίσεων από την κυρίαρχη κουλτούρα και ιδεολογία.

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε μέσα από αυτή τη μικρή διαδρομή πως ο ελληνικός κινηματογράφος υιοθέτησε αναμφίβολα, αν και με σημαντική καθυστέρηση, βασικά εκφραστικά στοιχεία του ιταλικού νεορεαλισμού, δημιουργώντας ταινίες που, αν και σε αρκετά σημεία διαφοροποιούνται από τις βασικές αρχές του πρωτότυπου κινήματος, κατάφεραν να ανατρέψουν τις καθιερωμένες συμβάσεις και να προάγουν μια καλλιτεχνική αναζήτηση παράλληλα με μια γενικότερη ιδεολογική αμφισβήτηση. Η παρακαταθήκη που άφησαν τα πρώτα αυτά δείγματα νεορεαλιστικής γραφής υπήρξε καθοριστική στην εξέλιξη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου που ακολούθησε και κατ' επέκταση στην πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας μέχρι και τις μέρες μας.

Βιβλιογραφία

Barry Keith, Grant(2007). *Schimmer Encyclopedia of film*, Detroit: Thomson Gale.

Bazin, André (1989). *Τι είναι ο κινηματογράφος (τόμος 2): Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2004). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 510-513.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2011). *Ιστορία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 359-372.

MacCann, R.D. (1966), *Film: A Montage of Theories*. New York, E.P. Dutton.

Lawton, Ben (1979). *Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality*. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/44018624> .

Poupou, Anna (2012). «The Geography of Neorealism in Greece: City Images, Urban Representations and Aesthetics of Space». *Greek Cinema, Texts, Forms, Identities*, edited by Lydia Papadimitriou and Yannis Tzioumakis. U.K.: Intellect Publishing, pp.255-269.

Ruberto, K.E., Wilson, K.M. (2007). *Italian neorealism and global cinema*. Wayne State University Press.

Shiel, Mark (2006). *Italian neorealism: Rebuilding the cinematic city*. Columbia University Press.

Stam, Robert (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 102-114.

Wagstaff, Christopher (2007). *Italian neorealist cinema: An aesthetic approach*. University of Toronto Press.

Θεοδώρου, Β. Μουμουλίδου, Μ., Οικονομίδου, Α. (επιμ.) (2006). «Πιάσε με, αν μπορείς...» Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Αθήνα : Αιγόκερως, σελ. 27-42, 56-79, 140-149.

Μητροπούλου, Αγλαΐα (2006). *Ελληνικός κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Παπαστάθης, Λάκης (χ.χ.). Ο Νίκος Κούνδουρος στο ξεκίνημα. Ανάκτηση από <https://lakispapastathis.gr/posts/v/o-nikos-koundouros-sto-xekinima>.

Παραδείση, Μαρία (1994). *Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο. «Τα ιστορικά»*, τομ.11, τ/χ. 2, σελ. 123–146

Σηφάκη, Ε., Πούπου, Α., Νικολαΐδου, Α. (2011). *Πόλη και κινηματογράφος: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος, σελ.70-71.

Σιάφκος, Χρήστος (2009). *Τάσος Ζωγράφος: Σκηνικό ζωής*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σελ.149-157.

Σολδάτος, Γιάννης (2015). *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη (1995). *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1946-1986*. Αθήνα: Θεμέλιο, σ.σ. 36-37.

Φιλμογραφία

Rome, open city (1945), Roberto Rossellini

Bicycle thieves (1948), Vittorio De Sica

Πικρό ψωμί (1951), Γρηγόρης Γρηγορίου

Μαύρη γη (1952), Στέλιος Τατασόπουλος

Ξυπόλυτο τάγμα (1953), Γκρεγκ Τάλλας

Τζίμης ο τίγρης (1966), Παντελής Βούλγαρης

Ευδοκία (1971), Αλέξης Δαμιανός

Το προξενιό της Άννας (1972), Παντελής Βούλγαρης

Μαγική πόλη (1954), Νίκος Κούνδουρος

Συνοικία το όνειρο (1961), Αλέκος Αλεξανδράκης

B. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

5. Πρωτότυπο σενάριο

5.1 Η δημιουργία του σεναρίου

Στόχος της συγγραφής του πρωτότυπου σεναρίου *Alexia* είναι να εφαρμόσουμε στην πράξη τις αρχές του νεορεαλισμού μεταφέροντάς τες στο σήμερα. Το βασικό ερώτημα που τέθηκε είναι κατά πόσο μπορεί ένα κίνημα του περασμένου αιώνα να αγγίξει σημερινά προβλήματα, να εκφράσει σημερινές αλήθειες μέσα από μια σύγχρονη γραφή και οπτική, τηρώντας τα βασικά θεματικά και υφολογικά του χαρακτηριστικά.

Ως προς το θέμα, η εστίαση στον αγώνα επιβίωσης που δίνουν οι ήρωες εν μέσω μιας γενικότερης οικονομικής κατάρρευσης ευθυγραμμίζεται πλήρως με τις θεματικές επιλογές του νεορεαλισμού, που επικεντρώνεται στις αντίξοες συνθήκες ζωής των απλών ανθρώπων. Μπορεί το ιστορικό πλαίσιο της Ελλάδας του 21ου αιώνα να είναι πολύ διαφορετικό από αυτό της μεταπολεμικής Ιταλίας ή της Ελλάδας του 1950, η νέα οικονομική κρίση, όμως, σε συνδυασμό με τις διογκούμενες ταξικές ανισότητες, δημιουργεί ένα εξ ίσου δυσόϊονο τοπίο για τις μη προνομιούχες κοινωνικές ομάδες.

Ως προς το ύφος, το προτεινόμενο σενάριο παρουσιάζει εσκεμμένα κάποιες αποκλίσεις από τις βασικές δομικές και μορφολογικές επιλογές του νεορεαλισμού, υιοθετώντας μια γραφή που μπορεί να απευθύνεται πιο άμεσα στο σύγχρονο θεατή. Έτσι, ενώ διατηρείται στο μεγαλύτερο μέρος του ένας απόλυτα ρεαλιστικός αφηγηματικός κώδικας, εισάγεται προς το τέλος ένα στοιχείο ονειρικό, με στόχο την όξυνση της αντιδιαστολής μεταξύ του πραγματικού και του επιθυμητού. Η επιλογή αυτή συνδυάζεται με μια στρατηγική απόκλιση από τη γραμμική δομή, μια μικρή, αλλά σημαντική αναδιάταξη του χρονικού άξονα που ενισχύει το σασπένς και, παράλληλα, τη νοητική/κριτική εμπλοκή του θεατή. Το τέλος, όπως και στις κλασικές νεορεαλιστικές ταινίες που μελετήσαμε, παραμένει ανοιχτό, αφήνοντας την πιθανή συνέχεια του δράματος στην κρίση και τη φαντασία του κοινού.

Η ιδέα του σεναρίου προέκυψε από προσωπική μου απορία σχετικά με την απαγόρευση διανομών και μεταφορών λόγω κακοκαιρίας που θα έπληττε την Αττική τον Φεβρουάριο του 2023

Η σκέψη μου κατευθύνθηκε στην πλευρά των διανομέων και αναρωτήθηκα πώς οι εργαζόμενοι σ' αυτά τα πόστα ανταπεξήλθαν οικονομικά χάνοντας το μεροκάματό τους και τι θα έκαναν αν είχαν υποχρεώσεις ή ανάγκες άμεσες και επιτακτικές και η κακοκαιρία κρατούσε μεγαλύτερο διάστημα.

Σχετικά με τους χαρακτήρες του σεναρίου επέλεξα καθημερινές περιπτώσεις ανθρώπων με σύγχρονα προβλήματα της Ελλάδας του τώρα. Πτυχιούχοι άνεργοι που συλλέγουν πτυχία χωρίς να βρίσκουν δουλειά στο αντικείμενο τους στην Ελλάδα, δουλειές εξ ανάγκης, προσπάθειες εγκατάλειψης της χώρας για ένα καλύτερο αύριο, χρέη και δανεικά από συγγενείς, δυσκολία κάλυψης ακόμα και στοιχειωδών αναγκών, απογοήτευση και αποτυχία αποτελούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο δρουν και πασχίζουν να επιβιώσουν.

5.2 Περίληψη πλοκής

Ο Χρήστος δίνει διαδικτυακή συνέντευξη για τη θέση αρχιτέκτονα σε αρχιτεκτονικό γραφείο στη Σουηδία. Σκοπεύει να μεταναστεύσει πρώτα αυτός και έπειτα να ακολουθήσει και η γυναίκα του με το μικρό τους παιδί. Περνάει τη συνέντευξη και πρέπει σε 15 μέρες να ταξιδέψει στη Σουηδία για να ξεκινήσει δουλειά. Ωστόσο, δεν έχει καθόλου χρήματα ούτε καν για το εισιτήριο. Ο ίδιος δουλεύει ντελίβερι σε ταχυφαγείο της Αττικής αφότου έκλεισε το αρχιτεκτονικό του γραφείο, ενώ η γυναίκα του γέννησε πρόσφατα κι ακόμα δεν εργάζεται. Στην Αττική πλησιάζει η κακοκαιρία Alexia και για ακόμα μια φορά η κυβέρνηση απαγορεύει τις διανομές και μεταφορές προς προστασία των διανομέων. Έτσι το αφεντικό του τον ενημερώνει πως για όσο διαρκεί η απαγόρευση δε θα εργαστεί στο μαγαζί. Ο Χρήστος χωρίς το λιγοστό εισόδημα από τη δουλειά του είναι αδύνατο να μαζέψει χρήματα για το εισιτήριο και τα πρώτα έξοδα στη Σουηδία. Απελπισμένος μέσα στο αστικό βλέπει από το παράθυρο μια αγγελία για δουλειά πορτιέρη σε μπαρ, κατεβαίνει αμέσως από το αστικό, συναντά τον ιδιοκτήτη, τον προσλαμβάνει, αλλά το μπαρ θα παραμείνει κλειστό μες στην κακοκαιρία κι αυτό. Περίλυπος περιφέρεται στους δρόμους μέχρι που φτάνει σε ένα σούπερ μάρκετ και αναγκάζεται να κλέψει τροφή για τη γάτα τους, μιας και δεν έχει ούτε τα στοιχειώδη χρήματα για την αγορά της. Επιστρέφει στο σπίτι και τηλεφωνεί στον αδερφό του ζητώντας του να του δανείσει και πάλι χρήματα, αυτή τη φορά όμως ο αδερφός του αρνείται. Στο αεροδρόμιο λίγες μέρες αργότερα ο Χρήστος παρατηρεί με ανακούφιση τη γη να απομακρύνεται καθώς το αεροπλάνο απογειώνεται για τον πολυπόθητο προορισμό. Ο ήχος μιας κουδουνίστρας διακόπτει απότομα το όνειρό του

επαναφέροντάς τον στο δύσκολο σήμερα, καθώς ξυπνά κάθιδρος στο κρεβάτι δίπλα στη γυναίκα και τη μικρή του κόρη, ενώ έξω η καταιγίδα συνεχίζει να μαίνεται.

5.3 Ανάλυση χαρακτήρων

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ (34) είναι ο βασικός ήρωας του σεναρίου. Είναι ένας νέος άντρας που προσπαθεί να ανταπεξέλθει στη δύσκολη ελληνική πραγματικότητα. Πριν μήνες διατηρούσε αρχιτεκτονικό γραφείο, όμως έκλεισε και τώρα δουλεύει προσωρινά ως διανομέας επιζητώντας παράλληλα στο εξωτερικό μια καλύτερη τύχη. Είναι αγωνιστής και δεν τα παρατάει, προσπαθεί πολύ για τον ίδιο και την οικογένειά του. Είναι επίμονος και εργατικός, μολονότι πτυχιούχος αρχιτέκτονας δεν τον πειράζει να κάνει οποιαδήποτε άλλη δουλειά προκειμένου να συντηρήσει την οικογένειά του και να κυνηγήσει ένα καλύτερο μέλλον. Ο Χρήστος αντιπροσωπεύει μια σύγχρονη απελπισμένη γενιά πτυχιούχων της Ελλάδας που τα όνειρα της γκρεμίστηκαν από τη σκληρή πραγματικότητα. Ο Χρήστος φτάνει μέχρι το σημείο να εκλιπαρήσει το αφεντικό του να δουλέψει παράνομα, να κλέψει από το σούπερ μάρκετ μια κονσέρβα γατοτροφής, να παρακαλέσει ξανά τον αδερφό του να του δώσει δανεικά, ενώ ήδη του χρωστά. Όλες αυτές οι ήττες, όλες αυτές οι προσβολές στη αξιοπρέπειά του επιφορτίζουν ακόμα περισσότερο τον Χρήστο που είναι ήδη πεισμένος και εξαντλημένος.

Η ΈΡΣΗ (30), η γυναίκα του Χρήστου, είναι μια νέα γυναίκα που αγαπά πολύ τον σύζυγό της και στηρίζει τις επιλογές του, τον συμπαραστέκεται και δείχνει κατανόηση και τρυφερότητα απέναντι του. Η ίδια δεν μπορεί ακόμα να εργαστεί, γιατί γέννησε μόλις πριν λίγο καιρό, ωστόσο παράλληλα με τη φροντίδα της μικρής τους κόρης κάνει εξ αποστάσεως μεταπτυχιακό. Είναι κι αυτή μια αγωνίστρια που ονειρεύεται ένα καλύτερο αύριο για την ίδια και την οικογένειά της.

Το αφεντικό του Χρήστου, ο ΤΑΣΟΣ (56), είναι ένας λαϊκός τύπος που έχει μάθει να σκέφτεται, να υπολογίζει και να δρα πρακτικά και με απλό τρόπο. Δεν υπάρχουν διακυμάνσεις, ούτε διαβαθμίσεις αλλά ούτε και συναισθηματισμοί. Η επιχείρηση πρέπει να βγάζει χρήματα, υπάρχει απαγόρευση για διανομές και οι διανομές θα σταματήσουν. Αδιαφορεί πλήρως για τα προβλήματα των εργαζόμενων του και δεν δέχεται να βρει καμία εναλλακτική λύση.

Ο ΠΕΤΡΟΣ (46), ο ιδιοκτήτης του μπαρ, είναι ένας άντρας με ένα είδος κατανόησης και ενσυναίσθησης που η νύχτα του έχει διδάξει. Αντιλαμβάνεται το πρόβλημα του Χρήστου και προσπαθεί να του προσφέρει βοήθεια, αλλά δεν μπορεί να κάνει κάτι άλλο γι' αυτόν μιας και ο τρόπος που γνωρίζει είναι αυτός της παρανομίας. Ο Πέτρος είναι απλοϊκός και ντόμπρος δεν υπάρχει κάτι πίσω από αυτό που φαίνεται.

5.4 Πλήρες σενάριο

Alexia

ΣΚΗΝΗ 1 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΑΘΗΝΑΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ουρανός είναι γκρίζος και ο Ήλιος έχει κρυφτεί. Έχει αρκετή ζέστη για την εποχή και τα περισσότερα γυρνάν βιαστικά στον περισσότερωνα της άσπρης πολυκατοικίας . Ο ιδιοκτήτης τους με ταχύτητα κλείνει την πόρτα τους. ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΥΜΠΟΥΝΗΤΟ.

ΣΚΗΝΗ 2 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΑΘΗΝΑΣ - ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΣΤΙΓΜΗ

Στο ρετιρέ της κίτρινης πολυκατοικίας ένας συνταξιούχος μαζεύει γρήγορα την τέντα του. Όλη η βεράντα του είναι καταπράσινη από γλάστρες και αναρριχώμενα φυτά. Κοντοστέκεται και κοιτάζει τον ουρανό, έπειτα με γοργό βηματισμό μπαίνει μες στο σπίτι του.

ΣΚΗΝΗ 3 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΑΘΗΝΑΣ - ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΣΤΙΓΜΗ

Μια γυναίκα στον τρίτο της γαλάζιας πολυκατοικίας βγαίνει με το μπουρνούζι και μαζεύει βιαστικά την μπουγάδα. Ένα δίχρονο αγοράκι ξεπροβάλλει στην μπαλκονόπορτα και εκείνη βιαστικά το αρπάζει με τα ρούχα μαζί και το βάζει μέσα.

ΣΚΗΝΗ 4 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΑΘΗΝΑΣ - ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΣΤΙΓΜΗ

Στον δεύτερο της γκρι πολυκατοικίας ένας νέος άνδρας φαίνεται από την μπαλκονόπορτα να μιλάει μπροστά σε έναν υπολογιστή. Δεν υπάρχουν κουρτίνες και ρίχνει φευγαλέες ματιές προς τον ουρανό. Μοιάζει σοβαρός με σφιγμένους ώμους.

ΣΚΗΝΗ 5 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΟΡΟΦΟΥ ΓΚΡΙ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ- ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΣΤΙΓΜΗ

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ (34) καστανόξανθος με κοντοκουρεμένη και περιποιημένη γενειάδα είναι γύρω στο 1,85 αδύνατος με ανοιχτές πλάτες και κοντά μαλλιά, έχει καστανά μάτια και καθαρό και ειλικρινές βλέμμα που σε κερδίζει αμέσως με την γνησιότητα του.
Ο Χρηστός κάθεται σε ένα πλαστικό σκαμπό μπροστά από το λάπτοπ που βρίσκεται πάνω σε δυο χαρτόκουτες. Φορά άσπρο πουκάμισο και γραβάτα, ενώ από κάτω φορά εργατικό παντελόνι με ανακλαστικά.
Όλο το δωμάτιο είναι γεμάτο με κούτες, βιβλία και μια ηλεκτρική κιθάρα telecaster. Στον τοίχο μπροστά του είναι κρεμασμένο σε έναν καλόγερο το τζάκετ με τα ανακλαστικά και ένα κράνος.
Ο Χρηστός ξεφύσα συγκρατημένα με ανακούφιση, παίρνει μια ανάσα και μην καταφέρνοντας να κρύψει τον ενθουσιασμό του απευθύνεται στον συνομιλητή του στη βιντεοκλήση.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Thank you very much for this opportunity. Have a nice day.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ ΕΝΑ ΔΥΝΑΤΟ ΜΠΟΥΜΠΟΥΝΗΤΟ. Ο Χρηστός κλείνει το λάπτοπ και κοιτά με ανησυχία προς την μπαλκονόπορτα. Σηκώνεται αποφασιστικά. Βγαίνει από το δωμάτιο και πηγαίνει στο διπλανό.

Εκεί η γυναίκα του, η Έρση (30), θηλάζει το τριών μηνών μωρό τους στο κρεβάτι, ενώ παράλληλα προσπαθεί με το ένα χέρι να κρατήσει σημειώσεις στο τετράδιο. Φορά ακουστικά συνδεδεμένα με ένα laptop και δείχνει πολύ συγκεντρωμένη σε αυτό που ακούει. Η Έρση είναι αδύνατη, κατάλευκη με ξανθά αχτένιστα κοντά μαλλιά, έχει καστανά μάτια με μαύρους κύκλους, φορά ένα ζευγάρι παλιές και φθαρμένες πιτζάμες. Μόλις η Έρση βλέπει τον Χρήστο, του κάνει νόημα να περιμένει. Κλείνει το laptop με το ένα χέρι και βγάζει τα ακουστικά της.

ΕΡΣΗ

(Με αγωνία και χαμηλόφωνα) Πώς πήγε;

ΧΡΗΣΤΟΣ

(Χαϊδεύει με στοργή το κεφαλάκι της κόρης του.) Με πήρανε.

ΕΡΣΗ

Αλήθεια;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ναι.

Ο Χρηστός την κοιτά με συγκρατημένη χαρά. Η Έρση κοιτά προς το παράθυρο και σφίγγει τα χείλη.

ΕΡΣΗ

Πόσο καιρό έχεις;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Δεκαπέντε μέρες.

ΕΡΣΗ

Θα βρούμε λύση.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Εσύ πώς τα πας;

ΕΡΣΗ

Αυτός ο καθηγητής είναι τόσο βαρετός.

Ο Χρήστος σκύβει και φιλά την Έρση. Φεύγοντας από το δωμάτιο η Έρση του ψιθυρίζει δυνατά.

ΕΡΣΗ

Μην ξεχάσεις να φέρεις τροφή για τη Λούση.

Ο Χρηστός νεύει καταφατικά. Πηγαίνει στο προηγούμενο δωμάτιο, βγάζει το πουκάμισο, φορά ένα λεπτό μπλουζάκι και από πάνω βάζει το τζάκετ με τα ανακλαστικά. Παίρνει το κράνος και το περνά στον

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

αγκώνα του. Η ΛΟΥΣΗ, η κατάλευκη γάτα τους, τον πλησιάζει και τρίβει την ουρά στο πόδι του νιαουρίζοντας παραπονεμένα. Ο Χρήστος σκύβει και την χαϊδεύει. Η γάτα νιαουρίζει ικανοποιημένη.

ΣΚΗΝΗ 6 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΑΤΤΙΚΗ ΟΔΟΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ ΛΙΓΟ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο Χρήστος οδηγεί ένα σκούτερ με κιβώτιο delivery. Πορεύεται στο βρεγμένο οδόστρωμα με επιδεξιότητα και σχετικά μεγάλη ταχύτητα. Ο τρόπος που οδηγεί μαρτυρά μεγάλη εμπειρία. Κάνει επικίνδυνους ελιγμούς.

ΣΚΗΝΗ 7 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΤΑΧΥΦΑΓΕΙΟΥ - ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Φτάνει στο ψητοπωλείο που εργάζεται. Αφήνει το μηχανάκι δίπλα σε ένα ολόιδιο. Βγάζει το κράνος και μπαίνει μέσα.

ΣΚΗΝΗ 8 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΤΑΧΥΦΑΓΕΙΟΥ - ΑΜΕΣΩΣ ΜΕΤΑ

Ο ΣΑΛΗΜ (47), ένας Αφγανός μετανάστης, φορώντας τα ίδια ρούχα με τον Χρήστο καπνίζει στην είσοδο του ψητοπωλείου. Είναι μετρίου αναστήματος, με αρκετά σκούρο δέρμα και με πυκνό μαύρο μαλλί. Φτάνει δίπλα του ο Χρήστος και βγάζει το κράνος.

ΣΑΛΗΜ

Έρχεται πάλι καταιγίδα.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Το βλέπω. Σου είπα τίποτα;

ΣΑΛΗΜ

Όχι, ακόμα.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Μπορεί να μην κάνουν ανακοίνωση.

Ο Σαλήμ εκπνέει τον καπνό του τσιγάρου του δείχνοντας με μορφασμό πως δε συμερίζεται την άποψή του.

ΣΑΛΗΜ

Δυο μήνες και φεύγω.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Πατρίδα;

ΣΑΛΗΜ

Στα αδέρφια μου, Φρανκφούρτη.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Δεν είσαι ο μόνος. Όλοι να φύγουμε κοιτάμε.

ΣΑΛΗΜ

Είναι άδικο να μας κρατά το πουρμπουάρ.

ΧΡΗΣΤΟΣ

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Μίλα πιο σιγά. Θα μας ακούσει.

ΣΑΛΗΜ

Να ακούσει.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Όλοι τα ίδια κάνουν, Σαλήμ. Αυτός γιατί να
διαφέρει; Κάθε μέρα τρεις περνάνε και ζητάνε
δουλειά.

ΣΑΛΗΜ

Στη Γερμανία είναι αλλιώς. Μου λένε τα αδέρφια μου.
Και βγάζουν και τριπλάσια λεφτά.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Το ξέρω. Εμείς πληρώνουμε τη θέα στον Παρθενώνα.

ΣΑΛΗΜ

Αν ήξερα...

Ο Σαλήμ βλέπει τον ΤΑΣΟ, το αφεντικό, να τους γνέφει να
πλησιάσουν.

ΣΑΛΗΜ

Πάμε. (Δείχνει με το κεφάλι του προς το
ταμείο που κάθεται ο Τάσος.)

Ο Σαλήμ και ο Χρήστος κατευθύνονται προς τον Τάσο στο ταμείο.
Ο ΤΑΣΟΣ (56) είναι ένας ευτραφής άντρας με φαλάκρα και μουστάκι.
Όταν μιλά προτάσσει την κοιλιά του σαν να καμαρώνει γι' αυτή. Φορά
μπλε τζιν και από πάνω ένα άσπρο πουκάμισο σαν αυτό που φοράν οι
φαρμακοποιοί με κέντημα το όνομα του μαγαζιού του, «ΨΗΤΑ ΤΗΣ ΩΡΑΣ
Ο ΤΑΣΟΣ».

ΤΑΣΟΣ

Έρχεται "η Αλέξια" τώρα. Μας έχουν πρήξει με τις
αηδίες τους. Νέα κακοκαιρία. "Αλέξια", τις προάλλες
"Μπάρμπα", "Σίνθια" και ό,τι κατεβάσει το κεφάλι
τους. Σιχτίρ τους μέσα... πάντα έβρεχε. Τώρα τους
έπιασε ο πόνος. Βγήκε πριν λίγο ο Υπουργός. (Ρουφά
μηχανικά μια τζούρα από το ηλεκτρονικό τσιγάρο του)
Απαγόρευσε τις μεταφορές και τα delivery για όσο
διαρκέσει η κακοκαιρία σε όλη την Αττική. Όταν
με το καλό... μιλάμε.

Ο Σαλήμ δίνει τα κλειδιά του σκούτερ στον Τάσο και χτυπά
συναδελφικά τον Χρήστο στον ώμο. Φεύγει αμίλητος με κατεβασμένο
κεφάλι.

Ο Χρήστος μένει ασάλευτος και ανέκφραστος. Μοιάζει να μην
επικοινωνεί με το περιβάλλον.

ΤΑΣΟΣ

Τι κοιτάς έτσι; Δε φταίω εγώ. Λες να μη θέλω να

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

δουλέψει η επιχείρηση;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Τάσο , δε γίνεται, πρέπει να δουλέψω. Πρέπει άμεσα να βρω λεφτά. Βρίσκομαι σε μεγάλη ανάγκη. Κρυφά. Τι λες; Αφού πάλι θα παραγγέλνουν, το ξέρεις.

ΤΑΣΟΣ

Αποκλείεται.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Θα βρω άλλο σκούτερ, να μην είναι του μαγαζιού.

ΤΑΣΟΣ

Όχι, Χρήστο , δε θα βρω εγώ τον μπελά μου για σένα. Να φάω καμιά καμπάνα και να ψάχνομαι.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Πάρε με στη λάντζα.

ΤΑΣΟΣ

Δύο έχω στη λάντζα και χρειάζομαι έναν. Τι να σε κάνω και σένα. Και στην τελική επιχείρηση έχω όχι φιλανθρωπικό ίδρυμα. Βρες την άκρη μόνος σου.

Ο Χρήστος ξεκινά να φύγει με σκυμμένο κεφάλι.

ΤΑΣΟΣ

Τα κλειδιά.

Ο Τάσος του κάνει νόημα να τα αφήσει δίπλα στου Σαλήμ. Ο Χρήστος τα αφήνει μηχανικά πάνω στον πάγκο. Φεύγει προς την έξοδο. Ο Τάσος αρπάζει με απάθεια τα κλειδιά και τα βάζει στο συρτάρι κάτω από τον πάγκο που ακουμπά.

ΣΚΗΝΗ 9 – ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΔΡΟΜΟΣ ΤΑΧΕΙΑΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ – ΔΥΟ ΩΡΕΣ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο Χρήστος περπατά με το κεφάλι σκυμμένο. Αρχίζει να βρέχει δυνατά. Πηγαίνει κάτω από ένα μπαλκόνι και προστατεύεται από τη βροχή. Το κινητό του ΒΟΥΙΖΕΙ. Το πιάνει στα χέρια του. Είναι μήνυμα από το 112 της Πολιτικής Προστασίας.

112 (TEXT)

«Αποφύγετε τις άσκοπες μετακινήσεις. Επικίνδυνα καιρικά φαινόμενα στην περιοχή σας για τα επόμενα εικοσιτετράωρα.»

Ο Χρήστος κλείνει αποκαρδιωμένος το κινητό και το βάζει στην τσέπη του. Γύρω του άνθρωποι κινούνται γοργά για να αποφύγουν τη βροχή και να προλάβουν να φτάσουν στον προορισμό τους πριν έρθει η κακοκαιρία.

Ψάχνει μέσα στην τσέπη του για εισιτήριο , βρίσκει ένα. Διασχίζει τον δρόμο και φτάνει στην απέναντι στάση λεωφορείου. Είναι μόνος

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

του. Μοιάζει σαν να ερήμωσαν ξαφνικά οι δρόμοι. Κοιτά την τεράστια γιγαντοαφίσα στον τοίχο πίσω του. «Ψάχνεις για δουλειά στο εξωτερικό; Έλα στο κατάλληλο μέρος. Europass. Γραφείο ευρέσεως εργασίας στις καλύτερες ευρωπαϊκές χώρες. Europass. Γιατί μαζί χτίζουμε το μέλλον σου. »

ΣΚΗΝΗ 10 – ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟΥ ΛΕΩΦΟΡΕΙΟΥ – ΜΙΑ ΩΡΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ- ΚΕΝΤΡΟ ΑΘΗΝΑΣ

Ο Χρήστος μέσα στο αστικό κάθεται δίπλα στο παράθυρο. Με το δάχτυλο του ξύνει την επιφάνεια του κράνους που είναι ελαφρώς λερωμένη. Μοιάζει χαμένος και αποθαρρημένος. Στο δρόμο οι άνθρωποι είναι όλοι βιαστικοί, όλοι τρέχουν να γυρίσουν σπίτι τους. Οι καταστηματαρχές με τους σερβιτόρους μαζεύουν τα τραπεζοκαθίσματα από τις καφετέριες. Ένας ηλικιωμένος καταβάλλει τεράστια προσπάθεια να κινηθεί γρηγορότερα. Οι δρόμοι έχουν γίνει λίμνες και οι οδηγοί τους διασχίζουν προσεκτικά.

Το αστικό κάνει στάση και ανεβαίνουν δυο πιτσιρικάδες γύρω στα δεκαπέντε. Φοράνε φούτερ με κουκούλες και φαρδιά παντελόνια φόρμας. Κάθονται στα καθίσματα πίσω από τη θέση του Χρήστου. Μιλούν δυνατά, σαν να είναι μόνοι τους. Ο Χρήστος τους ακούει που συνομιλούν.

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Α΄

Ουάου! πήρες το καινούργιο iPhone!

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Β΄

Ο μπαμπάς μου για τους βαθμούς.

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Α΄

Κι εγώ το θέλω. Πόσο έκανε;

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Β΄

Ήταν σε προσφορά στα 1100.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ που φαίνεται να ακούει τη συζήτηση στρέφει το βλέμμα του ελαφρώς προς τα πίσω.

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Α΄

Θα τους το ζητήσω για τα Χριστούγεννα.
Δεν ξέρω αν θα μου το πάρουν. Η μαθηματικός
είπε τα χειρότερα για μένα στη μάνα μου.

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Β΄

Θες να κατέβουμε εδώ και να πάρουμε το μετρό για
Ερμού, πάμε για ψώνια .

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Α΄

Δεν έχω λεφτά μαζί μου.

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Β΄

Κερνάει ο μπαμπάς μου.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ μειδιά ελαφρώς.

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Α΄

Και η καταιγίδα;

ΠΙΤΣΙΡΙΚΑΣ Β΄

Σιγά μωρέ, υπερβολές μες στα μαγαζιά θα είμαστε, τι
θα πάθουμε;

Το αστικό κάνει στάση. Οι δυο νέοι τρέχουν στην πόρτα του
λεωφορείου και κατεβαίνουν μες στη βροχή.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ ψάχνει με τα χέρια του τις τσέπες του και βγάζει δύο
ευρώ. Τα κοιτά, τα κλείνει στην παλάμη του, σφίγγει τα χείλη, τα
ξαναβάζει στην τσέπη του.

Το αστικό κάνει στάση ξανά λίγα μέτρα παρακάτω και ο Χρήστος
σχεδόν μηχανικά κοιτά από το παράθυρο. Πίσω από τη στάση
διακρίνεται η είσοδος ενός μπαρ και η αγγελία που γράφει «Ζητείται
πορτιέρης». Ο Χρήστος σαν να ξυπνά από λήθαργο με ένα σάλτο
βρίσκεται κάτω από το αστικό.

ΣΚΗΝΗ 11 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΜΠΑΡ - ΛΙΓΟ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο ΠΕΤΡΟΣ (46) άνθρωπος της νύχτας και γεμάτος τατουάζ, φορά
κολλητό τζιν και μαύρο κοντομάνικο. Έχει λίγα μαλλιά. Στα νιάτα
του ήταν εξαιρετικά όμορφος αλλά και τώρα εκπέμπει μια γοητεία.
Κοιτά με μικρή δυσπιστία τον Χρήστο κυρίως λόγω των ρούχων που
φορά.

ΠΕΤΡΟΣ

Έχεις ξαναδουλέψει πόρτα;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ναι, όταν ήμουν φοιτητής.

ΠΕΤΡΟΣ

Η δουλειά είναι για ΠΣΚ. Ένα απλό Face control θα
κάνεις να μη γεμίζει το μαγαζί με αλλοδαπούς και
γύφτους. 40 Ευρώ θα σου δίνω, μαύρα. Μέσα;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Μέσα. Μπορώ να ξεκινήσω και αύριο;

ΠΕΤΡΟΣ

Αύριο; Τι να έρθεις να κάνεις αύριο; Μετά την
κακοκαιρία θα λειτουργήσει το μαγαζί ξανά.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Έχω μεγάλη ανάγκη από χρήματα. Μήπως υπάρχει κάποια
δουλειά που μπορώ να κάνω τώρα;

ΠΕΤΡΟΣ

Τι δουλειά να υπάρχει;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Οτιδήποτε.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

ΠΕΤΡΟΣ

Αδερφέ, έλα μετά από μια εβδομάδα. Τώρα δε σε χρειάζομαι.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ κουνά με κατανόηση το κεφάλι και φεύγει με κατεβασμένους τους ώμους.

Ο ΠΕΤΡΟΣ βλέποντας τον Χρήστο τόσο απογοητευμένο τον λυπάται.

ΠΕΤΡΟΣ

Θες να σε κεράσω ένα ποτό

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ναι.

Ο ΠΕΤΡΟΣ μπαίνει μέσα στο μπαρ και με τεράστια άνεση και χωρίς να τον ρωτήσει τι πίνει του φτιάχνει ένα δυνατό ποτό. Για τον ίδιο ανοίγει μια μπύρα.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ παίρνει το ποτό και πίνει μια μεγάλη γουλιά.

Ο ΠΕΤΡΟΣ τον κοιτά διερευνητικά. Τον αφήνει να πιει λίγες γουλιές και τον ρωτά.

ΠΕΤΡΟΣ

Έχεις μπλεξίματα;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Όχι, όχι. Μου παρουσιάστηκε η μεγαλύτερη ευκαιρία της ζωής μου και δεν μπορώ να την αξιοποιήσω.

ΠΕΤΡΟΣ

Και η ευκαιρία είναι;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Δουλειά στη Σουηδία.

ΠΕΤΡΟΣ

Δεν έχεις λεφτά να πας;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ακριβώς.

ΠΕΤΡΟΣ

Πότε πρέπει να είσαι εκεί;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Σε δεκαπέντε μέρες.

ΠΕΤΡΟΣ

Τόσο καιρό τι δουλειά έκανες;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Είμαι αρχιτέκτονας. Το γραφείο που εργαζόμουν έκλεισε και τώρα δουλεύω ντελίβερι.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

ΠΕΤΡΟΣ

Και μένεις χωρίς μεροκάματο εξαιτίας της
κακοκαιρίας.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ακριβώς.

ΠΕΤΡΟΣ

Καπνίζεις;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ναι.

Ο ΠΕΤΡΟΣ στρίβει ένα τσιγάρο και του το δίνει. Στρίβει ακόμα ένα για
τον εαυτό του.

ΠΕΤΡΟΣ

Λεφτά δεν έχεις καθόλου στην άκρη;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Όταν έκλεισε το γραφείο έμεινα τρεις μήνες άνεργος,
δεν έβρισκα απολύτως τίποτα. Ο σπιτονοικοκύρης μας
έκανε έξωση και η γυναίκα μου γεννούσε. Όλες μου οι
αποταμιεύσεις πήγαν στο μαιευτήριο. Δεν υπάρχει
τίποτα στην άκρη. Χρωστάω μάλιστα στον αδερφό μου.

ΠΕΤΡΟΣ

Ναι... Γονείς, φίλοι κάποιος θα υπάρχει δεν μπορεί...

ΧΡΗΣΤΟΣ

Κανείς δεν έχει. Οι γονείς τα βγάζουν με το ζόρι με
τη σύνταξή τους, οι φίλοι όλοι είναι στριμωγμένοι.

Ο Χρηστός πίνει μια μεγάλη γουλιά.

ΠΕΤΡΟΣ

Τι να σε κάνω , βρε αδερφέ. Και δεν είναι και πολλά
τα λεφτά που σου λείπουνε. Πόσο να κάνει ένα
εισιτήριο για Σουηδία. Άλλες εποχές θα στο χάριζα,
τώρα η ακρίβεια μας έχει τσακίσει.

Ο ΠΕΤΡΟΣ το σκέφτεται και τελικά τολμά να το πει χαμηλόφωνα.

ΠΕΤΡΟΣ

Θες να σε γνωρίσω σε έναν τυπάκο που κάνει διάφορες
αρπαχτιές;

Ο ΠΕΤΡΟΣ ρουφά μια τζούρα από το τσιγάρο του.

ΠΕΤΡΟΣ

Έχει ρίσκο δε λέω. Αλλά μια καλή δουλειά και

βγάζεις φράγκα όχι για Σουηδία αλλά για Αυστραλία
αν τραβά η ψυχή σου.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*
ΧΡΗΣΤΟΣ

Όχι, σε ευχαριστώ. Δε θέλω μπλεξίματα.

ΠΕΤΡΟΣ

Όπως θες, αδερφέ, δεν πιέζω.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ σηκώνεται, πίνει την τελευταία γουλιά, πιάνει το κράνος που έχει ακουμπήσει στο διπλανό σκαμπό και χαιρετά τον ΠΕΤΡΟ.

ΧΡΗΣΤΟ

Αντίο.

ΠΕΤΡΟΣ

Θα έρθεις για πορτιέρης μετά την κακοκαιρία;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ελπίζω να μη βρίσκομαι εδώ.

ΠΕΤΡΟΣ

Στο εύχομαι.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ φεύγει με αργά και βαριά βήματα.

ΣΚΗΝΗ 12 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΑΡΑΙΟΚΑΤΟΙΚΗΜΕΝΗΣ ΓΕΙΤΟΝΙΑΣ - ΑΡΓΑ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ

ΑΚΟΥΓΟΝΤΑΙ ΒΡΟΝΤΕΣ. Η βροχή έχει δυναμώσει και έχει νυχτώσει. Ο Χρήστος περπατά μόνος στο πεζοδρόμιο.

Ένα ακριβό αυτοκίνητο σταματά. Ο οδηγός, ένας συνομήλικός του, κατεβαίνει και κατευθύνεται στην πίσω πόρτα του αυτοκινήτου. Την ανοίγει και βοηθά τη γυναίκα του να κατέβει με το μωράκι τους. Ο άντρας ανοίγει την ομπρέλα και γρήγορα αλλά και υπερπροστατευτικά μεταφέρει την οικογένειά του προς το εσωτερικό της καινούργιας πολυκατοικίας.

Ο Χρήστος παραμένει ακίνητος στο θέαμα. Σκύβει το κεφάλι και προχωρά αργά.

ΣΚΗΝΗ 13 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΜΕ ΣΟΥΠΕΡ ΜΑΡΚΕΤ- ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Η φωτεινή επιγραφή του Super Market διακρίνεται από μακριά, ενώ δυνατός άνεμος έχει αρχίσει να φυσά και να φέρνει το νερό της βροχής πάνω του.

Ο Χρήστος που μέχρι πριν προχωρούσε μηχανικά τώρα μοιάζει να έχει ένα σκοπό, να φτάσει στο Super Market.

Φτάνει στην είσοδο και αρχίζει να ψάχνει στις τσέπες του τα χρήματα του.

Ένας ζητιάνος μπροστά στην είσοδο απλώνει το χέρι του, την ώρα που ο Χρήστος τον προσπερνά.

ΣΚΗΝΗ 14 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΣΟΥΠΕΡ ΜΑΡΚΕΤ - ΑΜΕΣΩΣ ΜΕΤΑ

Ο Χρήστος περιφέρεται μέσα στο Super Market και μοιάζει να χαλαρώνει με την ΕΥΘΥΜΗ ΜΟΥΣΙΚΗ. Χαζεύει στα ράφια αδιάφορα.

Φτάνει στα χριστουγεννιάτικα στολίδια και δέντρα. Στέκεται μπροστά

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

στο ψηλότερο δέντρο Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΑΜΑΤΑ. Το κοιτά σχεδόν μαγεμένος. Ηρεμεί και γαληνεύει.

Ολόγυρα από το δέντρο είναι ένα μουσικό τρενάκι που έχει ράγες που απλώνονται σε όλο το μήκος της εξέδρας με τα χριστουγεννιάτικα δέντρα. Υπάρχουν τούνελ και σηματοδότες. Ο Χρήστος φαίνεται απορροφημένος. Το τρενάκι αρχίζει να ΣΦΥΡΙΖΕΙ και οι δύο μπάρες κατεβαίνουν. Το τρενάκι ακινητοποιείται και ο φωτεινός σηματοδότης γίνεται κόκκινος. Σε λίγο ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ ΜΙΑ ΚΑΜΠΑΝΙΤΣΑ και οι μπάρες ανεβαίνουν, το τρένο ξεκινά και πάλι την πορεία του. Ο Χρήστος είναι τόσο αφοσιωμένος που μετά βίας ακούει τη ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ από πίσω του.

Μια ΓΥΝΑΙΚΑ (45) ετών με ξανθά μαλλιά άβαφα στη ρίζα, έχοντας ρυτίδες στο πρόσωπο και δείχνοντας μεγαλύτερη από την ηλικία της, τον πλησιάζει σχεδόν αθόρυβα φορώντας τα ρούχα των υπαλλήλων του Super Market.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Μη χάσετε τις μεγάλες μας προσφορές σε όλα τα χριστουγεννιάτικα είδη.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ επανέρχεται στην πραγματικότητα.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Συγγνώμη τι είπατε;

ΓΥΝΑΙΚΑ

Μη χάσετε τις μεγάλες μας προσφορές σε όλα τα χριστουγεννιάτικα είδη.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Στα χριστουγεννιάτικα;

ΓΥΝΑΙΚΑ

Ναι, εκτός από αυτά που κοιτάτε στον πίσω διάδρομο έχουμε τεράστιες προσφορές σε όλα τα χριστουγεννιάτικα.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Τα κοιτούσα αφηρημένος. Είναι νωρίς για χριστουγεννιάτικα. Δεν ξέρω κι εγώ γιατί τα κοιτούσα. Οι γατοτροφές πού είναι;

ΓΥΝΑΙΚΑ

Συγγνώμη, νόμιζα πως θαυμάζατε το τρενάκι μας. Οι γατοτροφές είναι στο τέλος του διαδρόμου δεξιά σας.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Σας ευχαριστώ.

Φεύγει από τα δέντρα και κατευθύνεται προς τις γατοτροφές.

Φτάνει στον διάδρομο με τις γατοτροφές. Κοιτάζει τις τιμές στα ράφια και τα χρήματα στα χέρια του.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Πιάνει στα χέρια του μια συσκευασία και κοιτά αριστερά και δεξιά αν τον κοιτά κανείς, την κρύβει μέσα στην τσέπη του. Παίρνει ακόμα μια συσκευασία και κατευθύνεται προς το ταμείο.

Όσο προχωρά, όλοι οι πελάτες και οι υπάλληλοι τον κοιτούν, ο σεκιουριτάς τον πλησιάζει, ενώ η ταμίας τον κοιτά αποδοκιμαστικά. Η Γυναίκα που του έδειξε πού βρίσκονται οι γατοτροφές κρατά έναν μολυβένιο στρατιώτη και τον κοιτά θυμωμένη.

ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ Η ΕΥΘΥΜΗ ΜΟΥΣΙΚΗ του Super Market. Οι πελάτες κοιτούν ο καθένας τη δουλειά του, ο σεκιουριτάς πλησιάζει τον κύριο πίσω από τον Χρήστο και του συστήνει να αφήσει την ομπρέλα του στην ομπρελοθήκη, η ταμίας χαμογελά στον Χρήστο. Η γυναίκα με τα χριστουγεννιάτικα βάζει τον μολυβένιο στρατιώτη μπροστά από το δέντρο που κοιτούσε ο ΧΡΗΣΤΟΣ.

TAMIAS

Καλησπέρα.

ΧΡΗΣΤΟΣ.

Καλησπέρα.

TAMIAS

Μόνο αυτό έχετε;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ναι.

TAMIAS

Ένα εξηνταεννέα.

Ο Χρήστος πληρώνει, κοιτά τα τρία κέρματα που παίρνει ρέστα, τα βάζει βιαστικά στην τσέπη του και κατευθύνεται στην έξοδο. Φτάνει στην έξοδο. Ο ΣΕΚΙΟΥΡΙΤΑΣ (62) τον ακολουθεί από πίσω.

ΣΕΚΙΟΥΡΙΤΑΣ

Μισό λεπτό, κύριε.

Ο Χρήστος γυρνά προς το μέρος του τρομοκρατημένος.

ΣΕΚΙΟΥΡΙΤΑΣ

Ξεχάσατε το κράνος σας.

Ο Σεκιουριτάς του δείχνει το κράνος πάνω στο ταμείο.

Ο Χρήστος ευχαριστεί νεύοντας με ευγνωμοσύνη. Γυρνά παίρνει το κράνος και κατευθύνεται στην έξοδο.

ΣΚΗΝΗ 15 – ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΛΙΓΗ ΩΡΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο Χρήστος φτάνει σπίτι. Η Λούση πηγαίνει κατευθείαν κοντά του και νιαουρίζει παραπονεμένα. Ο Χρήστος τη χαϊδεύει.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Το ξέρω πως πεινάς. Αλλά μάντεψε... Σήμερα έχει διπλή μερίδα!

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ βγάζει από την τσέπη του τη μια κονσέρβα, την ανοίγει και την αδειάζει μες στο μπολάκι. Η Λούση αρχίζει να τρώει λαίμαργα και ο Χρήστος την κοιτά με ανακούφιση.

ΣΚΗΝΗ 16 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑΣ - ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΜΕΤΑ

Ο Χρήστος μπαίνει στην κρεβατοκάμαρα και βρίσκει την Έρση να διαβάζει δίπλα στο μωρό τους.

ΕΡΣΗ

Αγάπη μου, γύρισες;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ναι, τελειώσαμε νωρίτερα σήμερα. Πώς είναι η μικρή;

ΕΡΣΗ

Είχε λίγα πονάκια το απόγευμα, αλλά μετά ηρέμησε. Βγήκε ο Υπουργός, τον είδα στην τηλεόραση.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Εμείς θα δουλέψουμε κανονικά.

ΕΡΣΗ

Αφού είπε πως...

ΧΡΗΣΤΟΣ

Συνεννοήθηκα με τον Τάσο και τα κανόνισα.

ΕΡΣΗ

Αρα θα προλάβεις.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Ναι. Χρειάζομαι μόνο τα εισιτήρια και χρήματα για τα πρώτα έξοδα. Διαμονή και διατροφή μου παρέχουν. Εσείς...

ΕΡΣΗ

Εμείς θα πάμε για λίγο καιρό στη μαμά μου. Πότε θα έρθουμε;

ΧΡΗΣΤΟΣ

Με τον πρώτο μου μισθό, σας βγάζω εισιτήρια και έρχεστε αμέσως.

ΕΡΣΗ

Είμαι τόσο χαρούμενη. Επιτέλους, αγάπη μου, να που όλα σιγά σιγά φτιάχνουν. Και βρήκες δουλειά στο αντικείμενο σου. Δεν άντεχα να σε βλέπω να κάνεις συνεχώς άσχετες δουλειές.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Τώρα όλα θα φτιάξουν.

ΕΡΣΗ

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Σε λίγους μήνες θα βάλουμε και τη μικρή
σε βρεφονηπιακό σταθμό και θα μπορέσω να δουλέψω και
εγώ. Σίγουρα θα βρω κάτι. Μέχρι τότε θα 'χω
τελειώσει και το μεταπτυχιακό μου.

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ κουνά με επιδοκιμασία το κεφάλι.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Στη Σουηδία μας περιμένει μια καλύτερη ζωή.
Κοιμήσου όμως τώρα, σε λίγο θα ξυπνήσει πάλι.
Χρειάζεσαι δυνάμεις.

ΕΡΣΗ

Σ' αγαπώ.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Και 'γώ σ' αγαπώ και σένα και τη γλυκιά νεράιδα μας.
Θες να σου φτιάξω κάτι να φας;

ΕΡΣΗ

Όχι, όχι θα κοιμηθώ.

Η ΕΡΣΗ πλησιάζει το λίκνο που βρίσκεται κολλητά με το κρεβάτι και
σκεπάζει ευλαβικά το μωρό. Επιστρέφει στο
μαξιλάρι της και ξαπλώνει.
Ο Χρήστος μένει για λίγα δευτερόλεπτα και τις κοιτά.

ΣΚΗΝΗ 17 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΜΠΑΝΙΟΥ - ΑΜΕΣΩΣ ΜΕΤΑ

Ο Χρήστος βγάζει αργά τα ρούχα της δουλειάς, τα κρεμά και ανοίγει
τη βρύση για να κάνει ντουζ. ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ Ο ΗΧΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΤΟΥ κι άλλο
μήνυμα από την πολιτική προστασία. Το κοιτάζει μηχανικά και αφήνει
το κινητό του πάνω στο πλυντήριο.

112 (TEXT)

«Επικίνδυνα καιρικά φαινόμενα πρόκειται να
εκδηλωθούν στην περιοχή σας. Περιορίσετε τις
μετακινήσεις σας.»

Ο Χρήστος μες στη ντουζιέρα αφήνει το νερό να πέφτει ζεστό πάνω
του. Έχει σφιγμένα χείλη και ακουμπά την πλάτη και το κεφάλι του
στον τοίχο.

ΣΚΗΝΗ 18 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΟΣ- ΑΡΓΑ ΤΟ ΙΔΙΟ ΒΡΑΔΥ

Ο ακάλυπτος είναι γεμάτος με χαμηλή βλάστηση και λουλούδια που με
δυσκολία διακρίνονται μέσα στα σκοτάδια. Ένας σκύλος ΓΑΒΓΙΖΕΙ από
το απέναντι μπαλκόνι. Οι υδρορροές μεταφέρουν με ταχύτητα το νερό
της βροχής.

Ο Χρήστος μιλά στο τηλέφωνο έντονα. Βρέχει δυνατά. Φορά αθλητικές
φόρμες και από πάνω ένα χοντρό μπουφάν με κουκούλα. Καπνίζει και
κινείται νευρικά πάνω κάτω στο μπαλκόνι.

ΧΡΗΣΤΟΣ

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Το ξέρω, το ξέρω... (Παύση) Καλά είναι. (Παύση)
(Παίρνει μια βαθιά ανάσα.) Κοίτα, Σπύρο, δεν
μπόρεσα να μαζέψω τα λεφτά. (Μεγάλη παύση.) Ο νέος
σπιτονοικοκύρης ήθελε τρία ενοίκια μπροστά. (Ακούει
με εμφανή νευρικότητα) Το ξέρω πως το είχα
υποσχεθεί και αληθινά προσπαθώ πολύ, διπλές
βάρδιες κάνω. (Αλλάζει τόνο. Σχεδόν ικετευτικά.)
Σπύρο, χρειάζομαι κι άλλα χρήματα. (Μεγάλη παύση.
Κάνοντας μια ύστατη προσπάθεια.) Άκουσέ
με, μόνο για λίγο καιρό. (Κουνάει έντονα τα χέρια
του.) Βρήκα δουλειά στη Σουηδία. Ως αρχιτέκτονας,
ξέρεις τι μισθό μου δίνουν; Όλα θα στα ξεχρεώσω.
Ακούγεται μια ΔΥΝΑΤΗ ΒΡΟΝΤΗ.

ΣΚΗΝΗ 19 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ - ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο ΧΡΗΣΤΟΣ φορώντας άνετες φόρμες πλησιάζει την κιθάρα του, μια Fender telecaster. Την παίρνει στα χέρια και παίζει λίγες νότες. Στη συνέχεια πηγαίνει στον υπολογιστή και ελέγχει την αγγελία του. Έχει ένα μήνυμα.

VAKIS93 (TEXT)

"Σου δίνω τα μισά."

ΧΡΗΣΤΟΣ

(Πληκτρολογεί) "750 Ακατέβαρα."

VAKIS 93 (TEXT)

"Δεν πρόκειται να βρεις."

ΧΡΗΣΤΟΣ

(Πληκτρολογεί) "Αυτό θα το δούμε."

VAKIS93 (TEXT)

"Α, ξέρεις πουλάω και γω μια τoστιέρα 400euro. Είναι συλλεκτική!"

ΧΡΗΣΤΟΣ (πληκτρολογεί)

"Είσαι ανίδεος."

VAKIS93 (TEXT)

"Αντίο, Hendrix."

ΣΚΗΝΗ 20 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟΥ - ΠΡΩΙ

Το αεροδρόμιο είναι φωτεινό και γεμάτο με χαρούμενους ταξιδιώτες. Μια παρέα φοιτητών βγάζει αστείες φωτογραφίες πριν το ταξίδι τους. Μια οικογένεια Ολλανδών κατευθύνεται στις αναχωρήσεις γεμάτη ικανοποίηση. Ο γιος τους φορά μια πλαστική αρχαιοελληνική περικεφαλαία, ενώ η κόρη τους ένα πλαστικό χρυσό κλαδί ελιάς στα μαλλιά της. Ένα ζευγάρι ηλικιωμένων το υποδέχεται και το αγκαλιάζει ένα ζευγάρι πενήντάχρονων. Ένας νεαρός περιμένει υπομονετικά στην αίθουσα αναμονής κρατώντας ένα τριαντάφυλλο.

*Ευαγγελία Βασιλοπούλου, Η επίδραση του ιταλικού
νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο*

Ολόγυρα στο αεροδρόμιο υπάρχουν γιγαντοαφίσες που απεικονίζουν τον Παρθενώνα, τη Σαντορίνη, τη Μήλο, τη Ζάκυνθο, την Κνωσό. Κάτω από τις αφίσες γράφει με μεγάλα γράμματα μηνύματα όπως "Live your myth in Greece", "Greek philoxenia, the best in the world", "Greece. You will want to stay forever", "Greek summer is unforgettable", "Greece. A life-changing experience".

Ο Χρήστος ντυμένος με όμορφα ρούχα, λεπτό γκρι ζιβάγκο μπλουζάκι, γκρι σκούρο παντελόνι και κρατώντας το μπλε σακάκι στο ένα χέρι προχωρά στο αεροδρόμιο με αισιοδοξία, γοργό και σίγουρο βηματισμό. Με το άλλο χέρι κρατά τη βαλίτσα και κατευθύνεται στον χώρο που γίνεται το check in.

Πλάι του περνούν τρεις πανέμορφες και ευδιάθετες αεροσυνοδοί, η μια του χαμογελά. Οι άλλες δύο αεροσυνοδοί χαμογελούν κι αυτές συνωμοτικά. Ο Χρήστος παραμένει σοβαρός, αν και κολακεύεται.

ΣΚΗΝΗ 21 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΟΣ DUTY FREE- ΛΙΓΟ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Η ΠΩΛΗΤΡΙΑ (37), μια όμορφη ξανθιά νέα κοπέλα, τυλίγει ένα άρωμα και το δίνει στον Χρήστο.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Δείξτε μου και ένα γυναικείο. Θέλω να πάρω κάτι πολύ καλό για τη γυναίκα μου.

ΠΩΛΗΤΡΙΑ

Φυσικά, κύριε.

Ο Χρήστος μυρίζει διάφορα γυναικεία αρώματα και τελικά επιλέγει ένα. Η πωλήτρια χαμογελαστή τυλίγει και το δεύτερο άρωμα. Του δίνει τις μικρές κομψές σακούλες και τον αποχαιρετά.

ΣΚΗΝΗ 22 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΟΣ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΡΟΥΧΩΝ - ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο Χρήστος βγαίνει από ένα κατάστημα παιδικών ρούχων με μια ροζ χάρτινη σακούλα με κορδέλα.

(Ακούγεται από τα μεγάφωνα η αναγγελία αναχώρησης πτήσης)

ΜΕΓΑΦΩΝΑ (V.O.)

«Αναγγελία αναχώρησης πτήσης 487 της Aegean Airlines για Στοκχόλμη, άμεση επιβίβαση στην πύλη B3».

ΣΚΗΝΗ 23 - ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙΟΥ - ΒΡΑΔΥ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ ΣΚΗΝΗ 18

Στο μπαλκόνι μιλώντας με τον Σπύρο.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Το καταλαβαίνεις; είναι η ευκαιρία της ζωής μου. Δεν έχω πού αλλού να απευθυνθώ. Είσαι η τελευταία μου λύση. Δεν έχω λεφτά για το εισιτήριο. Μόνο αυτό σου ζητάω. *(Μιλώντας στον εαυτό του.)* Μην το κλείνεις ρε συ. Ρε μην το κλείνεις.

ΣΚΗΝΗ 24 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΑΕΡΟΠΛΑΝΟΥ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Χρήστος δένει τη ζώνη του στο κάθισμα του αεροπλάνου και ισιώνει τον γιακά του πουκαμίσου του. Κοιτάζει από το παράθυρο με ανακούφιση. Το αεροπλάνο απογειώνεται. Κλείνει για λίγα λεπτά τα μάτια του, αναπνέει αργά. Έπειτα ανοίγει τα μάτια του, κοιτά αργά προς το παράθυρο και χαμογελά, ενώ το αεροπλάνο βρίσκεται ήδη πάνω από την Αθήνα. ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ Ο ΉΧΟΣ ΚΟΥΔΟΥΝΙΣΤΡΑΣ.

ΣΚΗΝΗ 25 - ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑΣ - ΧΑΡΑΜΑΤΑ

Ο Χρήστος ξυπνά κάθιδρος στο κρεβάτι του, δίπλα του η Έρση κοιμάται ενώ το μωράκι τους είναι ξύπνιο στο λίκνο και παίζει με μια πάνινη κουδουνίστρα. Ο Χρήστος σηκώνεται και πλησιάζει το μωρό. Το παίρνει στην αγκαλιά του και το φιλά τρυφερά. Πλησιάζει στο παράθυρο, βρέχει καταρρακτωδώς. Χαϊδεύει το κεφαλάκι του μωρού και το φιλά όσο παρατηρεί την καταιγίδα.

ΤΕΛΟΣ

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.