ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Πολιτισμικές χρήσεις της βιογραφίας. Η περίπτωση του λογοτεχνικού ντοκιμαντέρ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Σοφία Δ. Ζησιμοπούλου

Αθήνα 2023

Τριμελής Επιτροπή:

Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Αναπληρωτής Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων)

Σοφία Ντενίση, Καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Ιωάννης Παπαθεοδώρου, Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών

«Η υλοποίηση της διδακτορικής διατριβής συγχρηματοδοτήθηκε από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», 2014-2020, στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας Υποδράση 2: Πρόγραμμα χορήγησης υποτροφιών ΙΚΥ σε υποψηφίους διδάκτορες των ΑΕΙ της Ελλάδας».

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΕΣΠΑ 2014-2020
ανάπτυξη - εργασία - αλληλεγγύη

Copyright © [Σοφία Δ. Ζησιμοπούλου]

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής

ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας / της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

Κωνσταντίνος Ιωαννίδης

Σοφία Ντενίση

Ιωάννης Παπαθεοδώρου

Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Αναστασία Νάτσινα

Κωστής Κορνέτης

Λάμπρος Φλιτούρης

Περίληψη

Η διδακτορική μου διατριβή εξετάζει τις βιογραφικές απεικονίσεις των Γιώργου Σεφέρη, Οδυσσέα Ελύτη και Γιάννη Ρίτσου σε κινηματογραφικά και τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ ελληνικής παραγωγής, κατά τα έτη 1979-2013, στην Ελλάδα. Αντλώντας εργαλεία από τις σπουδές πολιτισμικής μνήμης (cultural memory studies), η διατριβή αναλύει τους τρόπους με τους οποίους οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος κατασκευάζονται ως σύμβολα πολιτισμικής μνήμης μέσα από τα εν λόγω ντοκιμαντέρ.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζονται θεωρητικά ζητήματα που αφορούν τη θεματική και αφηγηματική ταυτότητα των υπό εξέταση ταινιών. Ταυτόχρονα, διερευνώνται οι σχέσεις του βιογραφικού ντοκιμαντέρ με άλλα είδη όπως οι βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας (biopic) και το ιστορικό ντοκιμαντέρ.

Το δεύτερο κεφάλαιο διερευνά την αναπαράσταση της ιδιωτικής ζωής των ποιητών και τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής τους προσωπικότητας. Σε πολλές περιπτώσεις, οι ταινίες ντοκιμαντέρ αναπαράγουν μια ρομαντική εκδοχή του συγγραφέα, ενώ χρησιμοποιούν συγκεκριμένους βιογραφικούς «τόπους» για να ερμηνεύσουν την κάθε βιογραφία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αρκετά προσωπικά προβλήματα των συγγραφέων δραματοποιούνται και χρησιμοποιούνται ως επεξηγητικά σχήματα της ζωής τους. Ταυτόχρονα, οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ τείνουν να συνδέουν τις βιογραφίες του Σεφέρη, του Ελύτη και του Ρίτσου με συλλογικά ιστορικά και πολιτισμικά ζητήματα. Αυτοί οι δεσμοί προϋπάρχουν στις ζωές και τα έργα των ποιητών και επενδύονται ξανά και ξανά με νόημα στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στην αναπαράσταση του Σεφέρη, του Ελύτη και του Ρίτσου ως πολιτικών προσώπων. Οι ταινίες ντοκιμαντέρ διαπραγματεύονται διαφορετικές πτυχές της πολιτικής δράσης των τριών ποιητών προκειμένου να ερμηνεύσουν το πολιτικό τους προφίλ και τον δημόσιο βίο τους. Την ίδια στιγμή, οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ συσχετίζουν το έργο των ποιητών με συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά γεγονότα μέσω του μηχανισμού του μοντάζ. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τα ποιήματα του Σεφέρη, του Ρίτσου και του Ελύτη λειτουργούν ως μετωνυμικά σύμβολα για διάφορες ιστορικές περιόδους.

Το τέταρτο κεφάλαιο αναλύει τους τρόπους με τους οποίους οι ταινίες ντοκιμαντέρ απεικονίζουν το ιστορικό παρελθόν. Η αναπαράσταση διαφορετικών ιστορικών γεγονότων όπως η Αντίσταση και ο Εμφύλιος, η Εξέγερση του Πολυτεχνείου και η διαμόρφωση των τραυματικών μνημοτοπίων της Μικράς Ασίας, της Κύπρου και της Μακρονήσου εδραιώνουν συγκεκριμένες αφηγήσεις για το συλλογικό παρελθόν. Ταυτόχρονα, πολλές από τις ταινίες ντοκιμαντέρ επιχειρούν να αφηγηθούν την ελληνική ιστορία μέσα από μια διαχρονική οπτική.

Τέλος, το τελευταίο θέμα της έρευνας αφορά την λειτουργία των ταινιών ντοκιμαντέρ ως επιμνημόσυνων αφιερωμάτων πλάι σε άλλες επιμνημόσυνες πρακτικές (φεστιβάλ, εκδόσεις κ.λπ.). Όπως αναλύεται διεξοδικά στο εν λόγω κεφάλαιο, τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ αλληλεπιδρούν διαρκώς με προγενέστερες μνημονικές εργασίες, αναπαράγοντας ή αμφισβητώντας προγενέστερα θεματικά μοτίβα.

Ως εκ τούτου, η μνήμη των τριών ποιητών αποκαλύπτεται ως ένα έργο εν εξελίξει εντός ενός ευρύτερου δικτύου διακειμενικών και διαμεσικών αναφορών. Για τον λόγο αυτό, τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ αναδεικνύονται σε προνομιακά πεδία μελέτης της δυναμικής της πολιτισμικής μνήμης, η οποία υπόκειται σε ποικίλες πολιτικές και πολιτισμικές αλλαγές στο πέρασμα του χρόνου.

Λέξεις-κλειδιά: ντοκιμαντέρ, βιογραφία, πολιτισμική μνήμη

Abstract

My Phd thesis examines the biographical portrayals of Giorgos Seferis, Odysseas Elytis and Giannis Ritsos in cinematic and television documentary films, during the years 1979-2013, in Greece. Drawing on cultural memory studies, my thesis analyzes the ways in which these documentary films recurrently reproduce Seferis, Ritsos and Elytis as cultural memory figures through the intermedial retelling of their lives.

The first chapter explores the thematic and narrative characteristics of the biographical documentaries. Moreover, it situates the biographical documentaries among other genres such as the biographical films (biopics) and historical documentaries.

The second chapter explores the representation of the poets' private life and the formation of their artistic persona. In many cases, the documentary films reproduce a romanticized version of the author while they also utilize specific biographical "topoi" to interpret each biography. Within this framework, several personal problems of the authors are dramatized, and they are used as explanatory schemas for the poets' lives. At the same time, the filmmakers tend to associate the biographies of Seferis, Elytis and Ritsos with several historical and cultural issues. These linkages preexist in the poets' lives and works, and they are reinvested with meaning through the filmmaking procedure.

The third chapter directs attention toward the representation of Seferis, Elytis and Ritsos as political figures. The documentary films negotiate different aspects of their political action in order to interpret their public life. At the same time, the documentarists interrelate the poets' work to specific historical events through the mechanism of editing. Within this context, the poems of Seferis, Ritsos and Elytis become metonymic symbols for several historical periods.

The fourth chapter analyzes the ways in which documentary films portray historical past. The representation of different historical events such as the Resistance and the Civil War, the Athens Polytechnic Uprising in 1973 and the formation of the traumatic mnemotopes of Minor Asia, Cyprus and Makronisos consolidates specific narratives about the collective past. At the same time, many of the documentary films attempt to narrate Greek history through a diachronic perspective.

Finally, the last topic of the survey concerns the commemorative function of the documentary films among other commemorative practices (festivals, editions etc.). As this chapter aims to show, biographical documentaries interact with previous commemorative works. Within this framework, the biographical documentaries reproduce previous thematic motifs, commenting on preceding memory projects.

In light of these considerations, the biographical documentaries of this study seem to be works in progress within a broader network of intertextual and intermedial references. Within this network, the biographical documentaries become useful cases in order to study the dynamics of cultural memory which is subjected to several cultural shifts and political changes over time.

Key words: documentary films, cultural memory, biography

Περιεχόμενα

Περίληψη ... 3

Abstract ... 4

Ευχαριστίες ... 8

Εισαγωγή ... 11

Κεφάλαιο 1. Θεωρητικό πλαίσιο ... 20

1.1. Ιστορική αναδρομή ... 20

1.2. Ζητήματα μέσου και ειδολογικής κατηγοριοποίησης ... 27

1.3.Τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ λογοτεχνών ανάμεσα στο ιστορικό ντοκιμαντέρ και τη βιογραφική ταινία μυθοπλασίας ... 31

1.4. Η αφηγηματική ταυτότητα των βιογραφικών ντοκιμαντέρ ... 36

1.5. Ο χαρακτήρας των βιογραφικών αφηγήσεων στα ντοκιμαντέρ ... 40

Κεφάλαιο 2. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου ... 45

2.1. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Γιώργου Σεφέρη ... 50

2.1.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις ... 56

2.1.2. Ο νόστος του γενέθλιου τόπου ... 63

2.1.3. Χαρτογραφώντας τις μετακινήσεις του Σεφέρη μέσα από τα ημερολόγια και το φωτογραφικό του αρχείο ... 72

2.1.4. Η σχέση με τον εαυτό και η σχέση με τους άλλους ... 77

Οι αναπαραστάσεις της υποκειμενικότητας ... 78

Ο Σεφέρης και οι άλλοι ... 80

Η διάσταση με τον οικογενειακό περίγυρο ... 81

Η διάσταση ποιητικής και διπλωματικής δραστηριότητας ... 83

Οι δυσκολίες της καλλιτεχνικής εξέλιξης και η σχέση του Σεφέρη με τους ομοτέχνους του ... 85

2.1.5. Προσεγγίζοντας τον σεφερικό βίο μέσα από μαρτυρίες τρίτων ... 89

2.1.6. Ανασυστήνοντας τον ιδιωτικό βίο και την ποιητική ταυτότητα του Γιώργου Σεφέρη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή ... 92

2.2. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Οδυσσέα Ελύτη ... 95

2.2.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις ... 98

2.2.2. Ο ποιητής και η «επινόηση της παράδοσης» ... 100

2.2.3. Ο ριζοσπαστισμός της καλλιτεχνικής συντροφιάς ... 110

2.2.4. Τα εμπόδια της καλλιτεχνικής εξέλιξης ... 117

2.2.5. Ο μοναχικός καλλιτέχνης και η σχέση του με τα συλλογικά συμφραζόμενα ... 120

2.2.6. Ανασυστήνοντας τον ιδιωτικό βίο και την ποιητική ταυτότητα του Οδυσσέα Ελύτη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή 123

2.3. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Γιάννη Ρίτσου 125

2.3.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις 130

2.3.2. Η Μονεμβασιά ως σημείο εκκίνησης 132

2.3.3. Η Λούλα Ρίτσου ως βιογράφος του αδερφού της 137

2.3.4. Η παιδική ηλικία του Ρίτσου μέσα από τα μάτια των άλλων 138

2.3.5. Οι τόποι του εγκλεισμού: σανατόρια και εξορίες 143

2.3.6. Η καλλιτεχνική πράξη ως πράξη αντίστασης 151

2.3.7. Ανασυστήνοντας τον ιδιωτικό βίο και την ποιητική ταυτότητα του Γιάννη Ρίτσου: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή 153

2.4. Συμπεράσματα 155

Κεφάλαιο 3. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου 159

3.1. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας του Γιώργου Σεφέρη 163

3.1.1. Η «αυτοσκηνοθεσία» του δημόσιου άνδρα 165

3.1.2. Ο πολιτικός Σεφέρης μέσα από τις μαρτυρίες του στενού του κύκλου 170

Μαρώ Σεφέρη, Άννα Λόντου και Αλέξανδρος Ξύδης 170

Ο Σεφέρης κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας. Μαρτυρίες των Παύλου Ζάννα, Edmund Keeley και Δημήτρη Μαρωνίτη 176

3.1.3. Ο Σεφέρης και τα γεγονότα του καιρού του 180

3.1.4. Ανασυστήνοντας τον δημόσιου βίο και την πολιτική ταυτότητα του Σεφέρη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή 189

3.2. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας του Οδυσσέα Ελύτη 193

3.2.1. Ο Ελύτης και το ζήτημα της ελληνικότητας 194

3.2.2. Μεταξύ ατομικής και συλλογικής μνήμης: το *Άξιον Εστί* και ο πολιτικός Ελύτης 197

3.2.3. Ανασυστήνοντας τον δημόσιο βίο και την πολιτική ταυτότητα του Οδυσσέα Ελύτη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή 211

3.3. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας του Γιάννη Ρίτσου 213

3.3.1. Το ατομικό τραύμα και η αδυναμία αφηγηματοποίησής του 214

3.3.2. Το έργο ως μοχλός επανα-αφήγησης της νεότερης ελληνικής ιστορίας 218

3.3.3. Ο εθνικός ποιητής 222

3.3.4. Ο Ρίτσος και η κινηματογραφική του παρουσία 224

3.3.5. Ρήξεις και εντάσεις 226

Η απόρριψη του Ρίτσου από τους εκπροσώπους της αστικής τέχνης 226

Ο διανοούμενος και το κόμμα 228

3.3.6. Ανασυστήνοντας τον δημόσιο βίο και την πολιτική ταυτότητα του Γιάννη Ρίτσου: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή 230

3.4. Συμπεράσματα 231

Κεφάλαιο 4. Τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ λογοτεχνών ως παραγωγοί πολιτισμικής μνήμης για το συλλογικό παρελθόν 235

4.1. Η δεκαετία του'40. Αφηγήματα γύρω από την Αντίσταση και τον Εμφύλιο 240

4.2. Αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου 254

4.3. Μικρά Ασία, Κύπρος και Μακρόνησος. Η αποτύπωση του συλλογικού τραύματος 258

4.4. Σε αναζήτηση ταυτότητας και μιας νέας αφήγησης του συλλογικού παρελθόντος. 263

4.5. Συμπεράσματα 275

Κεφάλαιο 5. Τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες ως αφιερωματικές πρακτικές 282

5.1. Η δεκαετία του'80 και οι απαρχές μιας τυπολογίας αφηγήσεων 286

5.1.1. Τα κινηματογραφικά αφιερώματα των Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη 287

5.1.2. Οι βιογραφίες λογοτεχνών ως προνομιακές αφηγήσεις για την επανεξέταση του συλλογικού παρελθόντος 295

5.2. Τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες κατά τη δεκαετία του'90 και στις αρχές του 21ου αιώνα 303

5.2.1. Ο Ελύτης σε παλαιά και νεότερα αφιερώματα 305

5.2.2. *Εποχές και Συγγραφείς*: η τοποθέτηση του βίου στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής του 307

5.2.3. Διαλεκτικές σχέσεις παλαιότερων και νεότερων αφιερωμάτων στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* 316

5.2.4. *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης*: η ιδιωτική τηλεόραση και η συμβολή της στα βιογραφικά ντοκιμαντέρ για λογοτέχνες 319

5.3. Συμπεράσματα 324

Επίλογος 329

Παράρτημα εικόνων 339

Τίτλοι ντοκιμαντέρ-Πρωτογενές υλικό 340

Ντοκιμαντέρ-Ταινίες (συμπληρωματικές αναφορές) 341

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία 346

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία 369

Αρχειακό Υλικό 376

Διαδικτυακές διαλέξεις 376

Δικτυογραφία 377

Δισκογραφία 378

Ευχαριστίες

Η παρούσα διδακτορική διατριβή εκπονήθηκε στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, με τη χρηματοδότηση του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ), στο οποίο οφείλω θερμές ευχαριστίες για την υλική στήριξη στο τελευταίο έτος της έρευνάς μου.

Ολοκληρώνοντας την εργασία αυτή, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη μου κ. Κωνσταντίνο Ιωαννίδη, ο οποίος με βοήθησε ουσιαστικά σε όλα τα στάδια εκπόνησης της έρευνας και υπήρξε πάντοτε πρόθυμος να συζητήσει μαζί μου και να συνδράμει στον εμπλουτισμό της βιβλιογραφίας.

Πολλά ευχαριστώ οφείλω επίσης στην κ. Σοφία Ντενίση για τη σχολαστική ανάγνωση του κειμένου και την ανατροφοδότηση που έλαβα. Οι παρατηρήσεις και τα σχόλιά της συνέβαλαν στην αναθεώρηση πολλών σημείων της εργασίας.

Παράλληλα, θα πρέπει να ευχαριστήσω τον κ. Γιάννη Παπαθεοδώρου, ο οποίος υπήρξε πολύτιμος αρωγός σε αυτό το εγχείρημα από την αρχή μέχρι το τέλος. Τα ερωτήματα που έθετε σε διάφορα στάδια της εργασίας και οι θεωρητικοί προβληματισμοί, που διατύπωνε, έδωσαν ουσιαστική ώθηση στην εξέλιξη της έρευνας.

Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής μου, είχα την ευκαιρία να συνομιλήσω με πολλούς συναδέλφους και να λάβω μέρος σε ενδιαφέρουσες ημερίδες και επιστημονικές συναντήσεις. Τον Ιούνιο του 2021, παρουσίασα ένα μέρος της εργασίας μου με τίτλο «Χαρτογραφώντας το τοπίο του λογοτεχνικού ντοκιμαντέρ στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης» στη Συνάντηση Εργασίας: «Διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη Λογοτεχνία» (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Γλωσσικών και Διαπολιτισμικών Σπουδών, Κατεύθυνση Λογοτεχνικών Σπουδών). Οι ερωτήσεις, που δέχτηκα από τους συνομιλητές και το κοινό, με ώθησαν να κατανοήσω το θέμα από διαφορετικές προοπτικές και να εξετάσω παλαιότερα και νεότερα ερευνητικά ζητούμενα. Ευχαριστώ τους διοργανωτές της ημερίδας, Έλενα Αναστασάκη και Γιάννη Παπαθεοδώρου, για την πρόσκληση και τα ερωτήματα που μου έθεσαν κατά τη διάρκεια της παρουσίασης.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στον Κώστα Καραβίδα και τον Κωστή Κορνέτη για τη συμμετοχή τους στην παρουσίαση που πραγματοποίησα στον κύκλο ερευνητικών σεμιναρίων της Εταιρείας Μελέτης Νέου Ελληνισμού (ΕΜΝΕ-Μνήμων), με τίτλο «Δημόσιοι διανοούμενοι και οπτικοακουστικά αρχεία του κινηματογράφου και της

τηλεόρασης. Εξετάζοντας φιλμικές βιο-αφηγήσεις από τη Μεταπολίτευση μέχρι σήμερα», τον Ιούνιο του 2021. Οι παρατηρήσεις τους πάνω στο κείμενο έδωσαν ουσιαστική ώθηση στην έρευνά μου και με βοήθησαν να αναπτύξω νέους προβληματισμούς. Στο πλαίσιο αυτό, θα πρέπει οπωσδήποτε να ευχαριστήσω την οργανωτική επιτροπή του Μνήμονα και συγκεκριμένα τις Άννα Αθανασούλη, Μαρία Αρβανίτη και Φιλίππα Χορόζη.

Τον Νοέμβριο του 2021, παρουσίασα επίσης ένα μέρος της διατριβής στην επιστημονική συνάντηση των υποψηφίων διδακτόρων του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης. Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους διδάσκοντες του Τμήματος και τους συναδέλφους υποψήφιους διδάκτορες για τα σχόλια που έλαβα και για την ανταλλαγή απόψεων. Ειδικότερα, θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Ανδρέα Γιακουμακάτο, αλλά και τις Μαρία Χατζή, Κατερίνα Κανέλλη και Βαρβάρα Ρούσσου που στήριζαν και στηρίζουν τους υποψήφιους διδάκτορες του τμήματος.

Τον Μάρτιο του 2022, και έπειτα από προτροπή του επόπτη μου κ. Κωνσταντίνου Ιωαννίδη, παρουσίασα ξανά ένα μέρος της εργασίας μου υπό μορφή εισήγησης (τίτλος : «Το πορτρέτο του συγγραφέα μπροστά στον φακό. Βιογραφικά ντοκιμαντέρ λογοτεχνών στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο την περίοδο της Μεταπολίτευσης») στη Διεπιστημονική Ημερίδα «Χαρτογραφώντας διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις: ερμηνευτικές εφαρμογές και ζητήματα μεθόδου» (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Φιλοσοφική Σχολή/ Τμήμα Φιλολογίας). Ευχαριστώ θερμά την επιστημονική και οργανωτική επιτροπή της ημερίδας, και συγκεκριμένα τον κ. Δημήτρη Αγγελάτο, τη Στέλλα Χαχάλη, την Τίνα Γκοσίου, την Χριστίνα Ράινχαρτ και την Ελεάννα Ζορζοβίλη.

Κατά τη χρονική διάρκεια εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής, είχα την τύχη να συνεργαστώ με πολλά άτομα σε διαφορετικά εγχειρήματα. Αισθάνομαι πως όλοι συνέβαλαν με τον τρόπο τους στη θεωρητική μου σκευή και στην εξέλιξη της σκέψης μου. Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους Τάκη Καγιαλή, Μιχάλη Χρυσανθόπουλο, Αλέξανδρο Κατσιγιάννη, Αγγελική Μούσιου, Χριστίνα Κώστογλου, Μαριάννα Χριστοφή, Αναστασία Νάτσινα, Γιάννη Δημητρακάκη, Βασιλική Πέτσα και Χρήστο Δερμεντζόπουλο.

Ταυτόχρονα, θέλω να ευχαριστήσω τις Εμμανουέλα Κάντζια, Φιόνα Αντωνελάκη, Άννα-Μαρία Σιχάνη, τον Θοδωρή Χιώτη και τον Νίκο Κοκκομέλη για την προθυμία τους να μου αποστείλουν υλικό από άρθρα και εργασίες που βοήθησαν την εξέλιξη της παρούσας διατριβής.

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω θερμά τους Γιώργο Σπαθή, Παναγιώτη Ελ Γκεντί, Βαγγέλη Τελληγιαννίδη, Βικτωρία Διαμάντη, Βάσια Κώστα, Κωνσταντίνο Χρυσόγελο και Ελεάννα Σεμιτέλου. Η συντροφικότητα, η ανταλλαγή απόψεων και η ψυχολογική στήριξη, που μου προσέφεραν, σε διάφορες στιγμές εκπόνησης της έρευνας στάθηκαν πολύτιμα εφόδια για την ολοκλήρωση της διατριβής. Τέλος, αυτή η διατριβή δε θα είχε καταστεί ποτέ εφικτή χωρίς τους στενούς μου φίλους, Λένα Λαμπρακοπούλου, Έρση Βλάχου, Γιάννη Μακροζαχόπουλο, Μαρία Καψάλη, Φλωρένια Γώγου, Ηλία Καμπελή, Νίκο Παναγόπουλο, Ξένια Βλάση, Κατερίνα Σταμούλη και Αναστάση Νάκο. Στους γονείς μου και στην αδερφή μου, Βάσω, στράφηκα πολλές φορές για υλική βοήθεια και ψυχολογική συμπαράσταση και τους αφιερώνω αυτή την προσπάθεια ως το ελάχιστο ευχαριστώ για όσα έχουν κάνει για εμένα τα τελευταία χρόνια.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω θερμά το προσωπικό της Βιβλιοθήκης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, της Εθνικής Βιβλιοθήκης, του Ελληνικού Λογοτεχνικού Ιστορικού Αρχείου, των Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, του αρχείου της ΕΡΤ, του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, της Γενναδείου Βιβλιοθήκης, των Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη και της Βιβλιοθήκης της Βουλής. Ιδίως στους καιρούς της πανδημίας του Covid-19, οι εργαζόμενοι σε βιβλιοθήκες και αρχεία υπήρξαν στυλοβάτες στην καθημερινή μου εργασία και οφείλω πάντοτε να τους μνημονεύω.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία διερευνά τις αφηγήσεις του βίου τριών συγγραφέων (Γιώργου Σεφέρη, Οδυσσέα Ελύτη, Γιάννη Ρίτσου) σε κινηματογραφικά ντοκιμαντέρ και τηλεοπτικές πολιτιστικές εκπομπές που προσεγγίζουν τις ειδολογικές συμβάσεις του ντοκιμαντέρ. Για τις ανάγκες της εργασίας, αξιοποιήθηκε υλικό που εντοπίζεται στο Αρχείο της ΕΡΤ και σε πολυμεσικά δίκτυα ή ψηφιακά αποθετήρια (Youtube, Ψηφιακός Ηρόδοτος, Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο κ.ά). Αναλυτικά, εξετάζονται επεισόδια των εκπομπών *Εποχές και συγγραφείς* (ΕΡΤ) και *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης* (ΣΚΑΙ) ενώ συμπληρωματικά αξιοποιούνται επεισόδια των εκπομπών *Παρασκήνιο* και *Ριμέικ* (ΕΡΤ). Το χρονολογικό άνυσμα του υπό εξέταση υλικού καλύπτει τις πρώτες μεταπολιτευτικές δεκαετίες και καταλήγει στις πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα. Το παλαιότερο από τα εξεταζόμενα ντοκιμαντέρ είναι το αφιέρωμα των Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη για τον Οδυσσέα Ελύτη το 1979 (*Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*)[1] ενώ τα πιο πρόσφατα αφιερώματα είναι αυτά της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012-2013).[2]

Το θέμα απεικόνισης του βίου λογοτεχνών σε ντοκιμαντέρ έχει έως τώρα εξεταστεί σποραδικά σε διάφορες εργασίες, χωρίς ωστόσο να έχει γίνει μια ολοκληρωμένη μελέτη πάνω σε αυτό το ζήτημα. Ενδεικτικά θα πρέπει να αναφερθούν τα άρθρα της Εύας Στεφανή[3] και του Στέλιου Κυμιωνή[4] αλλά και μία διπλωματική εργασία που εστιάζει σε βιογραφικά ντοκιμαντέρ για συγγραφείς.[5] Με άξονα τους βίους των

---

[1]. Για τους συντελεστές του ντοκιμαντέρ και τη χρονολογία παραγωγής βλ. την υποσημείωση 249.

[2] Πριν από τους *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης*, ο ΣΚΑΙ είχε φιλοξενήσει μια ακόμη σειρά επεισοδίων για γνωστούς Έλληνες των τεχνών και της επιστήμης, με τίτλο *Μεγάλοι Έλληνες* (2009). Η σειρά αυτή βασιζόταν σε αντίστοιχη σειρά του BBC (*100 Greatest Britons*). Για τους συντελεστές των εκάστοτε επεισοδίων και τη χρονολογία παραγωγής βλ. τις υποσημειώσεις 132, 252, 332.

[3] Ε. Στεφανή, «Η λογοτεχνία στην τηλεόραση. Η περίπτωση της εκπομπής *Παρασκήνιο*» στο Ε. Γαραντούδης, Δ. Αγγελάτος (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας, Ζωγραφική και Κινηματογράφος*, Αθήνα, Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Εκδόσεις Καλλιγράφος, 2013, σ. 33-41.

[4] Σ. Κυμιωνής, «Τρεις ταινίες για τον Μίλτο Σαχτούρη», *Αντί*, τχ. 858-859, 30 Δεκεμβρίου 2005, σ. 70-73. Σ. Κυμιωνής, «Η μαγεία της πραγματικότητας, η περιπέτεια της κινηματογράφησης: τα ντοκιμαντέρ του Παντελή Βούλγαρη» στο Φ. Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007, σ. 39-77.

[5] Μ. Σδράλλη, *Το ελληνικό τηλεοπτικό βιογραφικό ντοκιμαντέρ. Η περίπτωση της δεκαετίας του 1980,* Ανέκδοτη Μεταπτυχιακή Εργασία, Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2019. Βλ. επίσης τη διπλωματική εργασία της Π. Σωτηριάδου για ντοκιμαντέρ και εικαστικούς καλλιτέχνες. Π. Σωτηριάδου, *Εικαστικά και Κινηματογράφος. Ντοκιμαντέρ για Έλληνες καλλιτέχνες*, Ανέκδοτη Μεταπτυχιακή Εργασία, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2016.

Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου, η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να προσφέρει μια όσο το δυνατόν περισσότερο εκτεταμένη προσέγγιση στις λειτουργίες του βιογραφικού λογοτεχνικού ντοκιμαντέρ από το ξεκίνημά του μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα.

Ειδικότερα, η εργασία επιχειρεί να σκιαγραφήσει τη διαδικασία κατασκευής των τριών ποιητών σε μνημονικά σύμβολα μέσα από τα εν λόγω ντοκιμαντέρ. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζει τις αναπαραστάσεις των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου ως ιδιωτών, ποιητών και διανοουμένων. Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις, οι αναπαραστάσεις του ιδιωτικού, δημόσιου, καλλιτεχνικού και πολιτικού βίου των τριών ποιητών συγκλίνουν σε μια κοινή τάση που αφορά τον διαρκή συσχετισμό του βίου τους με συλλογικά ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Οι συνδέσεις των τριών ποιητών με ιστορικά γεγονότα καθιστούν τα ντοκιμαντέρ πολύτιμες δεξαμενές αναπαραστάσεων και για το συλλογικό παρελθόν. Παρακολουθώντας τις αναπαραστάσεις του συλλογικού παρελθόντος, κατανοεί κανείς ότι οι τρεις ποιητές λειτουργούν συχνά ως αφετηρία για το πλάσιμο νέων ιστορικών αφηγήσεων που αναφέρονται είτε σε μεμονωμένα ιστορικά γεγονότα είτε στη νεοελληνική ιστορία στη διαχρονία της. Η σύνδεση των τριών ποιητών με συλλογικά ιστορικά και πολιτισμικά δεδομένα συντελεί και στην αναγωγή των ίδιων σε συλλογικά μνημονικά σύμβολα. Η εν λόγω διαδικασία εξυπηρετείται σε μεγάλο βαθμό μέσα από τα ίδια τα ντοκιμαντέρ, τα οποία εγκαινιάζουν μια νέα μνημονική κουλτούρα κατά τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, συνυπάρχοντας με παλαιότερες αφιερωματικές πρακτικές (εκθέσεις, συνέδρια, αφιερώματα περιοδικών), με τις οποίες διαλέγονται.

Για τους σκοπούς της εν λόγω εργασίας, αντλήθηκαν μεθοδολογικά εργαλεία από τις σπουδές πολιτισμικής μνήμης. Οι σπουδές πολιτισμικής μνήμης, όπως έχουν έως τώρα διαμορφωθεί με τη θεωρητική συμβολή των Jan και Aleida Assmann[6], αλλά και των Ann Rigney και Astrid Erll,[7] προβληματοποιούν τη διαρκή αλληλεπίδραση παρόντος-

[6] Βλ. ενδεικτικά: J. Assmann, J. Czaplicka, "Collective memory and cultural identity", *New German Critique*, no 65, Spring-Summer 1995, σ.125-133. J. Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, (μτφρ.-επιστημονική επιμέλεια Δ. Παναγιωτόπουλος-πρόλογος Α. Χανιώτης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017. A. Asmann, "Canon and archive" στο A. Erll, A. Nünning, (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplanry Handbook,* Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008, σ. 97-107.

[7] Βλ. ενδεικτικά: A. Erll, A. Rigney, "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics" στο A. Erll, A. Rigney (eds.) *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2009, σ. 1-11. A. Rigney, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the move*, Oxford, Oxford University Press, 2012. A. Erll, *Memory in Culture*, (transl. S. B. Young), Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2011 και A. Erll, "Cultural Memory Studies: An Introduction" στο A. Erll, A. Nünning, (eds.), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, ό. π., σ. 1-15.

παρελθόντος, όπως αυτή πραγματοποιείται μέσα από μια συνεχή μιντιακή διαμεσολάβηση σε πολυμεσικά πλέον περιβάλλοντα. Ως πολιτισμική μνήμη, οι Assmann έχουν ορίσει το επαναχρησιμοποιούμενο σώμα εικόνων, κειμένων, ήχων που κυκλοφορούν διαρκώς σε μια κοινωνία και σταθεροποιούν ορισμένες αφηγήσεις στο πέρασμα του χρόνου.[8] Από αυτό το σώμα ανακυκλούμενων εικόνων, κειμένων και τελετουργιών, που συγκροτούν την πολιτισμική μνήμη, οι ομάδες/κοινότητες αντλούν τη συνείδηση της ενότητας και της ιδιαιτερότητάς τους.[9] Πρόκειται για έναν όρο-ομπρέλα που συγχωνεύει διαφορετικές διαστάσεις της μνήμης (υλικές, κοινωνικές, νοητικές) ενώ δεν μπορεί να ερευνηθεί χωριστά από τις διαμεσολαβήσεις και τα εκάστοτε μέσα.[10] Η πολιτισμική μνήμη αποτελεί κι αυτή με τη σειρά της μια μορφή συλλογικής μνήμης, όπως είχε οριστεί από τον Halbwachs στη δεκαετία του ’20.[11] Ωστόσο, πλέον, η έμφαση δε δίνεται στις κοινωνικές διαστάσεις της μνημονικής ανάκλησης, ή στα κοινωνικά πλαίσια μέσα από τα οποία το άτομο ανακαλεί το παρελθόν, αλλά στη μιντιακή διαμεσολάβηση της μνήμης, που κυκλοφορεί μέσα από διάφορα κανάλια (κείμενα, τελετουργικά, εικόνες), κειμενοποιείται και οπτικοποιείται.[12] Συνεπώς, η διαμεσολάβηση (mediation) περιλαμβάνει τόσο τα κανάλια διάχυσης της μνήμης όσο και τις ποικίλες πολιτισμικές φόρμες που χρησιμοποιούνται για τη διάχυση αυτή.[13]

Στην εν λόγω εργασία, η μνήμη αποτελεί τη θεωρητική προοπτική[14] υπό την οποία εξετάζονται τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες. Καθώς η πολιτισμική μνήμη ενδιαφέρεται για

---

[8] J. Assmann, J. Czaplicka, “Collective memory and cultural identity”, ό. π., σ. 132. J. Assmann, ό. π., σ. 114.

[9] Χ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης: συγκρότηση και σύγκρουση» στο Ν. Παπαδημητρίου, Α. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2017, σ. 48.

[10] A. Erll, “Cultural Memory Studies: An Introduction”, ό. π., σ. 12.

[11] A. Erll, *Memory in Culture*, ό. π., σ. 13. Πρόκειται για το βιβλίο του M. Halbwachs, (1994 [1925]), *Les cadres sociaux de la mémoire,* Paris, Albin Michel. Τώρα στα ελληνικά: M. Halbwachs, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, (μτφρ. Ε. Ζέη-πρόλογος Ρ. Μπενβενίστε), Αθήνα, Νεφέλη, 2013. Πρβλ. επίσης: «Ο Άσμαν θεωρεί ότι η θέση του Αλμπβάκς πως η μνήμη περιορίζεται στον χρονικό ορίζοντα της ζωής των ανθρώπων που μετέχουν σε μια κοινωνία είναι ανεπαρκής, και προχωρά γι’αυτό στη διάκριση μεταξύ επικοινωνιακής και πολιτισμικής μνήμης. Με την πρώτη αναφέρεται σε ό,τι σε γενικές γραμμές ο Αλμπβάκς ορίζει ως κοινωνική μνήμη, ενώ με τη δεύτερη στη μνήμη που αφορά χρονικά πιο απομακρυσμένες εμπειρίες και μεταβιβάζεται μέσω των θεσμών, μνημείων και τελετουργιών μιας κοινωνίας». Α. Σαλβάνου, *Η συγκρότηση της προσφυγικής μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική*, Αθήνα, Νεφέλη, 2018, σ. 22 με παραπομπή στο J. Assmann, J. Czaplicka, ό. π., σ. 125-133.

[12] A. Erll, *Memory in Culture*, ό. π.

[13] A. Rigney, “Remembrance as remaking: memories of the nation revisited”, *Nations and Nationalism* vol. 24, issue 2, 2018, σ. 243.

[14] Στο σημείο αυτό βλ. τον προβληματισμό των E. Võsu, E. Kõresaar, K. Kuutma για τις ποικίλες χρήσεις της μνήμης. Η μνήμη μπορεί να αποτελεί ερευνητικό αντικείμενο, ερευνητική ενότητα ή μια θεωρητική προοπτική μέσα από την οποία εξετάζονται άλλα φαινόμενα. E. Võsu, E. Kõresaar, K. Kuutma, “Mediation of Memory: Towards transdisciplinary perspectives in current memory studies. Preface to the special issue of Trames”, *Trames Journal of the Humanities and Social Sciences*, 12 (62/57), 3, 2008, σ. 243.

την ιστορία που γίνεται αντικείμενο ενθύμησης, μάς βοηθά να κατανοήσουμε με ποιο τρόπο οι τρεις ποιητές παγιώνονται ως μνημονικά σύμβολα, μέσα από τη σύνδεσή τους με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα και φυσιογνωμίες. Στην ουσία, η σύνδεση των τριών ποιητών με ένα κοινό κτήμα πολιτισμικής μνήμης θεωρείται δεδομένη πριν από την παραγωγή των υπό εξέταση ντοκιμαντέρ. Ωστόσο η τηλεόραση και ο κινηματογράφος έρχονται να παγιώσουν αυτή την εικόνα εφόσον τοποθετούν τη βιογραφία των τριών προσώπων μέσα σε ένα ρεπερτόριο ανακυκλούμενων πολιτισμικών συμβόλων. Με άλλα λόγια, η εικόνα των τριών συγγραφέων ως φορέων πολιτισμικής μνήμης εμπεδώνεται μέσα από την οικοδόμηση διαλεκτικών σχέσεων ανάμεσα σε διαφορετικά πολιτισμικά σύμβολα, τα οποία ενσωματώνονται στα ντοκιμαντέρ μέσα από τη χρήση εικόνων, κειμένων και ήχων που νοηματοδοτούν διαφορετικά τις εκάστοτε βιογραφίες.

Προκειμένου να κατανοηθούν οι διαλεκτικές σχέσεις ανάμεσα στα εκάστοτε αφηγηματικά στοιχεία των ντοκιμαντέρ, θα δοθεί έμφαση στη διαρκή αναπαραγωγή υλικών σε διαφορετικά μιντιακά περιβάλλοντα, η οποία περιγράφεται από τους Bolter και Grusin ως αναμεσοποίηση (remediation).[15] Ο όρος περιγράφει τη διαδικασία επανεγγραφής φωτογραφιών, κειμένων, ήχων σε νέα κάθε φορά μέσα, την αποκοπή από το αρχικό περιβάλλον παραγωγής τους και την ένταξή τους σε νέα συμφραζόμενα. Η λειτουργία αυτή συμβάλλει στη δημιουργία πολιτισμικής μνήμης, εφόσον η πολιτισμική μνήμη διαμεσολαβείται πάντοτε από διάφορα μέσα και δεν μπορεί να εξεταστεί χωριστά από τις διαμεσολαβήσεις της.[16] Όπως, άλλωστε, έχει επισημάνει η Astrid Erll, η πολιτισμική μνήμη συγκροτείται μέσα από διαφορετικά media, τα οποία λειτουργούν μέσα σε ποικίλα συμβολικά συστήματα (ντοκιμαντέρ, τηλεόραση, ιστοριογραφία κ.ά.).[17] Συνεπώς, η αναμεσοποίηση θα μπορούσε να γίνει κατανοητή ως μια μορφή

[15] Η παρούσα εργασία επιλέγει να μεταφράσει τον όρο remediation ως αναμεσοποίηση, βασιζόμενη στην εργασία του Μ. Μπιλάλη, *Το Παρελθόν στο Δίκτυο: Εικόνα, τεχνολογία και ιστορική κουλτούρα στη σύγχρονη Ελλάδα (1994-2005)*, Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης της Ιστοριογραφίας και της Θεωρίας της Ιστορίας (ΕΜΙΘΙ) – Ιστορείν, 2015, σ. 35. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στην εξής διεύθυνση:
https://epublishing.ekt.gr/sites/ektpublishing/files/ebooks/5-16-112-1-10-20161208.pdf
(Ανακτήθηκε 11.07.2023)
Ο Μπιλάλης αξιοποιεί τον όρο για να περιγράψει τη διαρκή αναπαραγωγή εικόνων σε διαφορετικά μέσα. Ωστόσο οι Bolter και Grusin, χρησιμοποιούν την έννοια της αναμεσοποίησης (remediation) τόσο για εικόνες όσο και για ήχους και κείμενα. Για την πραγμάτευση του όρου βλ. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 2000, σ. 5-15, 55, 57, 65.

[16] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2015, σ. 4.

[17] A. Erll, "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory" στο A. Erll, A. Nünning, (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ό. π., σ. 389.

διαμεσικότητας και η πολιτισμική μνήμη ως ένα διαμεσικό φαινόμενο, το οποίο πραγματώνεται από τις μιντιακές τεχνολογίες που έχει η κάθε κοινωνία στη διάθεσή της.[18]

Άλλη μια έννοια, που θα απασχολήσει την παρούσα εργασία, είναι η έννοια των τόπων μνήμης. Ο όρος αντλείται από τη μελέτη του Pierre Nora, *Lieux des Memoires*.[19] Ο Nora βάζει στη συζήτηση περί μνήμης την έννοια του έθνους, μετά την κρίση μνήμης που προκάλεσε στη Γαλλία ο αναστοχασμός γύρω από την κυβέρνηση Βισύ. Ο Nora θεωρεί πως δεν υπάρχει ομοιογενής εθνική μνήμη αλλά πολλές επιμέρους μνήμες, μέσω των οποίων ανασυντίθεται η πολιτισμική κληρονομιά μιας χώρας. Οι τόποι μνήμης, υποκαθιστώντας τις βιωμένες κοινότητες, δημιουργούν «μια αίσθηση κοινότητας και συνανήκειν με το εθνικό φαντασιακό».[20] Στους τόπους μνήμης, ο Nora περιλαμβάνει τόσο στοιχεία που έχουν χωρική οντότητα (μνημεία, κτίρια, τοπία κ.ά.), όπως επίσης τελετές, θεσμούς, αντικείμενα, «γενικά όσα δημιουργούν ένα σταθερό σημείο αναφοράς στον φαντασιακό εθνικό χάρτη».[21] Για να συγκροτηθεί ένας τόπος μνήμης, απαιτείται η σύγκλιση πολλαπλών αναμεσοποιήσεων, δηλαδή η επαναλαμβανόμενη περιφορά εικόνων, κειμένων και ήχων που αφηγούνται ιστορίες για το παρελθόν. Μέσα από τη διαδικασία συγκρότησης των τόπων μνήμης, κατανοεί κανείς τη σημασία της αναμεσοποίησης αλλά και τη δυναμική της πολιτισμικής μνήμης.[22]

Τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ επιχειρούν ακριβώς να βιογραφήσουν τους τρεις ποιητές μέσα από ένα επαναχρησιμοποιούμενο σώμα κειμένων, ήχων, εικόνων, όπου συγκαταλέγονται τα αυτοβιογραφικά και ποιητικά κείμενα των ίδιων, αφηγήσεις τρίτων και αρχειακό υλικό από διάφορους φορείς. Όπως θα καταστεί σαφές και στη συνέχεια, οι τρεις ποιητές τείνουν να ανακαλούν το παρελθόν τους μέσα από συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτισμικά πλαίσια και σχήματα (οικογένεια, καλλιτεχνική και πολιτική συλλογικότητα κ.ά.).[23] Στην ουσία, η αυτοβιογραφική εμπειρία των τριών ποιητών αρθρώνεται σε άμεση συνάφεια με τα ιστορικά συμφραζόμενα του βίου τους ενώ

[18] S. Merill, P. Daphi, E. Keightley, "Introduction: The digital memory work practices of social movements" στο S. Merill, P. Daphi, E. Keightley (eds.) *Social Movements, Cultural Memory and Digital Media. Mobilising Mediated Remembrance*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, σ. 9.
[19] P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris, Gallimard, t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1986), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).
[20] Α. Σαλβάνου, ό. π., σ. 23. P. Nora, "Between memory and history: Les lieux de mémoire", *Represantations*, no. 26, Spring 1989, σ. 7-24.
[21] Ε.-Α. Κούκη, *Πολιτικές για τον έλεγχο του εθνικού παρελθόντος από το καθεστώς της 21ης Απριλίου: ιστορικές επέτειοι και μνημεία της επταετίας*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2016, σ. 25, υποσημείωση 30.
[22] A. Erll, A. Rigney, "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics", ό. π., σ. 5.
[23] A. Erll, *Memory in Culture*, ό. π., σ. 15-17.

αποδίδεται στα εκάστοτε ντοκιμαντέρ μέσα από διάφορα αφηγηματικά υλικά (προφορικές μαρτυρίες, αρχειακά τεκμήρια, βίντεο, φωτογραφίες, εικόνες), τα οποία επιχειρούν να αποδώσουν τον βίο του κάθε ποιητή και να αναπαριστήσουν τη σχέση του με την ιστορική ατμόσφαιρα της εποχής του. Τα υλικά, που αξιοποιούν οι εκάστοτε συντελεστές, παραπέμπουν σε σταθερές της εργοβιογραφίας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου, που συνήθως συνδέονται με ένα κοινώς αναγνωρισμένο απόθεμα πολιτισμικής μνήμης. Με άλλα λόγια, γίνεται διαρκώς προσπάθεια να επισημανθούν οι δεσμοί της εργοβιογραφίας των τριών ποιητών με κοινά πολιτισμικά σύμβολα. Τα σύμβολα αυτά μπορεί να οικοδομήθηκαν στο έργο των ποιητών ή να συνδέθηκαν με τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο μέσα από διαφορετικές εξωκειμενικές πολιτισμικές διεργασίες (π.χ. μελοποιημένη ποίηση). Η πολιτισμική μνήμη αποτελεί έναν προνομιακό όρο για να κατανοήσει κανείς αυτή τη σύνδεση και να επανεξετάσει ένα ευρύ φάσμα φαινομένων, όπως ατομικές πράξεις ενθύμησης, την εθνική μνήμη με τις επινοημένες παραδόσεις της, τους τόπους μνήμης, επιμνημόσυνα τελετουργικά και την έννοια του αρχείου.[24] Η έννοια της παράδοσης επανέρχεται διαρκώς στα ντοκιμαντέρ για τους τρεις ποιητές ενώ τα ίδια τα ντοκιμαντέρ αποτελούν μια προνομιακή αφετηρία για να κατανοήσει κανείς τη δόμηση ενός οπτικοακουστικού αρχείου μνήμης και την αλλαγή παραδείγματος στα επιμνημόσυνα αφιερώματα από τη Μεταπολίτευση και μετά.

Έχοντας εκθέσει τα κύρια μεθοδολογικά μου εργαλεία, θα προσπαθήσω στη συνέχεια να αποδώσω περιληπτικά το περιεχόμενο των κεφαλαίων της εργασίας. Στο πρώτο κεφάλαιο, θα δοθεί ένα θεωρητικό περίγραμμα γύρω από την έννοια του λογοτεχνικού βιογραφικού ντοκιμαντέρ. Στο κεφάλαιο αυτό, περιλαμβάνεται μια ιστορική αναδρομή στις σημαντικότερες βιογραφικές εκπομπές ντοκιμαντέρ στην ελληνική τηλεόραση και στους σκηνοθέτες που οραματίστηκαν τη δημιουργία ανάλογων εγχειρημάτων για ανθρώπους του πνεύματος. Καθώς το ερευνητικό δείγμα της εργασίας περιλαμβάνει τόσο κινηματογραφικά όσο και τηλεοπτικά αφιερώματα, τα οποία παρουσιάζουν αρκετές θεματικές διαφοροποιήσεις, στη συνέχεια θα πρέπει να δοθούν ορισμένες διευκρινίσεις για ζητήματα μέσου. Συγκεκριμένα, θα παρουσιαστούν οι απόψεις θεωρητικών για τον ορισμό του κινηματογραφικού και τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ, ενώ θα επισημανθούν οι επιρροές των βιογραφικών ντοκιμαντέρ από το ιστορικό ντοκιμαντέρ και τη βιογραφική ταινία μυθοπλασίας. Στο ίδιο κεφάλαιο

[24] A. Erll, "Cultural Memory Studies: An Introduction", ό. π., σ. 2. A. Erll, *Memory in Culture*, ό. π., σ. 99.

αναλύονται οι αφηγηματικές ομοιότητες των εξεταζόμενων ντοκιμαντέρ. Παρά τις επιμέρους αποκλίσεις, όλα τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ αξιοποιούν αυτοβιογραφικό υλικό των ποιητών, και ενίοτε την προφορική τους μαρτυρία, ενώ ταυτόχρονα εμπλέκουν τις αφηγήσεις μελετητών και οικείων προσώπων του κάθε ποιητή. Όλα τα παραπάνω εναρμονίζονται με οπτικοακουστικά υλικά και διευθετούνται μέσω του μοντάζ. Συνεπώς, η βιογραφία των ποιητών στα ντοκιμαντέρ προκύπτει από ένα σύνολο λόγων, οι οποίοι άλλοτε επαναφέρουν στο προσκήνιο δραματοποιημένες όψεις του βίου και ρομαντικές αναπαραστάσεις της εικόνας του ποιητή, ενώ άλλοτε επιμένουν περισσότερο στα τεκμήρια και στα πραγματολογικά δεδομένα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζονται οι όροι αναπαράστασης του ιδιωτικού και καλλιτεχνικού εαυτού στα ντοκιμαντέρ. Σε πρώτο επίπεδο, θα δοθεί έμφαση στους όρους του καλλιτεχνικού αυτοπροσδιορισμού των ίδιων των ποιητών. Η «αυτοσκηνοθεσία» των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου σε έντυπα κείμενα και προφορικές μαρτυρίες αναδεικνύει μια συγκεκριμένη εικόνα της ποιητικής τους ταυτότητας. Η εικόνα αυτή συνδέεται με συγκεκριμένες συμβάσεις του είδους στο οποίο γράφουν, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζεται από τους πολιτισμικούς λόγους με τους οποίους διαλέγονται κάθε φορά τα άτομα. Οι όροι αυτοπροσδιορισμού του κάθε ποιητή συνδέονται φυσικά με συγκεκριμένα γεγονότα του ιδιωτικού του βίου, εφόσον τα πρώτα παιδικά χρόνια, η καταγωγή και τα μετέπειτα βιώματα επιδρούν συχνά πάνω στην εξέλιξη του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Η «αυτοσκηνοθεσία» των τριών ποιητών εγγράφεται στα ντοκιμαντέρ τροφοδοτώντας την αφήγηση με συγκεκριμένα θεματικά μοτίβα, τα οποία τυχαίνουν διαφορετικής ρητορικής διαχείρισης. Πολύ συχνά, τα μοτίβα αυτά διασταυρώνονται με στερεότυπα σχήματα της βιογραφίας καλλιτεχνών, ενώ άλλοτε αμφισβητούνται. Σε πολλές περιπτώσεις, τα μνημονικά υλικά, που αξιοποιούνται για την αφήγηση της βιογραφίας του κάθε ποιητή, συμπλέκονται με μνημονικά υλικά της συλλογικής ιστορίας και καθιστούν τον ποιητή ένα σημείο αναφοράς για την εκφορά λόγων για το ιστορικό παρελθόν. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο επιχειρεί να χαρτογραφήσει αυτό το πλέγμα διαμεσολαβήσεων, επιχειρώντας να συσχετίσει θεματικά τα ντοκιμαντέρ ανά συγγραφέα. Σε αυτή την κατεύθυνση, τα ντοκιμαντέρ εξετάζονται συνήθως χρονολογικά, και η χρονολογική διάρθρωση διασαλεύεται μόνο σε περιπτώσεις όπου δεν εξυπηρετείται ο θεματικός συσχετισμός των ντοκιμαντέρ.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται οι όροι αναπαράστασης του πολιτικού προφίλ των ποιητών στον τηλεοπτικό και κινηματογραφικό φακό. Χρησιμοποιώντας ως άξονα τις έννοιες του διανοουμένου και του εθνικού ποιητή, δύο έννοιες που

αλληλοσυμπληρώνονται χωρίς να αλληλοαναιρούνται, η εργασία επιχειρεί να σκιαγραφήσει τους όρους αναπαράστασης των ποιητών ως διανοουμένων και πολιτικών προσώπων. Συγκεκριμένα επιχειρείται η διερεύνηση των όρων της πολιτικής δράσης και της δημόσιας παρέμβασης των ποιητών σε διάφορες ιστορικές συγκυρίες. Στο σημείο αυτό εξετάζεται αναλυτικά η αυτοπαρουσίαση των ίδιων των λογοτεχνών ως διανοουμένων και πολιτικών προσώπων, ενώ σχολιάζεται το πολιτικό τους προφίλ από την οπτική τρίτων, μελετητών και οικείων προσώπων του στενού τους κύκλου. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις χρήσεις των αυτοβιογραφικών και ποιητικών κειμένων των τριών λογοτεχνών, τα οποία επιστρατεύονται με ποικίλους τρόπους προκειμένου να αρθρώσουν επιχειρήματα για τα ίδια τα πρόσωπα αλλά και για διάφορες ιστορικές περιόδους.

Στο τέταρτο και πέμπτο κεφάλαιο, το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από τις αναπαραστάσεις των βιογραφικών υποκειμένων στις ποικίλες λειτουργίες των ίδιων των ντοκιμαντέρ. Συγκεκριμένα, στο τέταρτο κεφάλαιο, εξετάζονται τα ντοκιμαντέρ ως παραγωγοί ιστορικής γνώσης και πολιτισμικής μνήμης για το συλλογικό παρελθόν. Τα υπό εξέταση κινηματογραφικά και τηλεοπτικά εγχειρήματα δεν εικονογραφούν απλώς το ιστορικό παρελθόν αλλά επιχειρούν να αναδείξουν τις συνδέσεις μεταξύ των εκάστοτε προσώπων με διάφορα ιστορικά συμφραζόμενα. Ανάλογα με την εστίαση του κάθε ντοκιμαντέρ, η επαναδιαπραγμάτευση του παρελθόντος μπορεί να αφορά είτε την εξέταση συγκεκριμένων ιστορικών περιόδων (Πολυτεχνείο, δεκαετία του'40 κ.ά.) είτε την επανεξέταση της νεοελληνικής ιστορίας στη διαχρονία της. Το κεφάλαιο εστιάζει σε κάθε χρονική περίοδο χωριστά, επιχειρώντας να ανιχνεύσει τους όρους επαναπροσέγγισης της δεκαετίας του'40, του Πολυτεχνείου αλλά και των συλλογικών τραυμάτων της Μικράς Ασίας, της Μακρονήσου και της Κύπρου.

Το πέμπτο κεφάλαιο επιχειρεί να τοποθετήσει τα ντοκιμαντέρ μέσα σε ένα ευρύτερο σύνολο αφιερωμάτων (δημοσιεύματα εφημερίδων και περιοδικών, εκθέσεις, συνέδρια κ.ά.). Εκκινώντας από τα πρώτα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του'80 και καταλήγοντας στα πρώτα χρόνια του 21^{ου} αιώνα, επιδιώκεται η διερεύνηση των πρώτων κινηματογραφικών εγχειρημάτων, τα οποία εδραιώνουν συγκεκριμένα μοντέλα ενθύμησης των λογοτεχνών αλλά και του ιστορικού παρελθόντος. Στόχος του κεφαλαίου είναι να ανιχνεύσει τις διαλεκτικές σχέσεις ανάμεσα στα πρώτα και τα μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ, και να υποδείξει συνέχειες και ασυνέχειες. Όπως θα φανεί και στην πορεία της εργασίας, η επαναληπτικότητα των τηλεοπτικών και κινηματογραφικών αφηγήσεων γύρω από τους τρεις λογοτέχνες και η συνεχής επεξεργασία των ίδιων ή παρόμοιων βιογραφικών μοτίβων συμβάλλει σε μια ορισμένη κατασκευή των ίδιων ως συλλογικών

συμβόλων που σχετίζονται με άλλα μνημονικά σύμβολα. Το εν λόγω κεφάλαιο παρακολουθεί τη συγκεκριμένη διαδικασία, συνοψίζοντας τα συμπεράσματα προηγούμενων κεφαλαίων και συσχετίζοντας τις μεταβολές στα ντοκιμαντέρ με τις παράλληλες ιστορικές, τεχνολογικές και πολιτισμικές εξελίξεις.

Κεφάλαιο 1. Θεωρητικό πλαίσιο

1.1. Ιστορική αναδρομή

Η παραγωγή βιογραφικών ντοκιμαντέρ για τη ζωή λογοτεχνών και η αντίστοιχη παραγωγή συναφών τεκμηριωτικών αφηγήσεων στην τηλεόραση εκκινεί από τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Κατά την περίοδο αυτή, τη λεγόμενη «κρατικομονοπωλιακή» περίοδο της ελληνικής τηλεόρασης,[25] η δημόσια τηλεόραση χρηματοδοτεί την παραγωγή μεγάλου αριθμού ταινιών του είδους, ενώ δίνεται η δυνατότητα σε πολλούς αξιόλογους σκηνοθέτες να πειραματιστούν με το τηλεοπτικό μέσο.[26] Πρόκειται για μια εποχή, εξάλλου, κατά την οποία η ελληνική τηλεόραση κατακλύζεται από διασκευές λογοτεχνικών έργων (*Ο συμβολαιογράφος*, *Οι έμποροι των εθνών*), ενώ ο βίος συγγραφέων τροφοδοτεί επίσης την ελληνική τηλεοπτική μυθοπλασία, με ενδεικτικό παράδειγμα τις *Αθάνατες ιστορίες αγάπης* του Γρηγόρη Γρηγορίου, που βασίζονταν σε ειδύλλια λογοτεχνών (1976).[27]

Το έναυσμα για την παραγωγή ανάλογων εγχειρημάτων δίνεται το 1976, όταν τα ηνία της δημόσιας τηλεόρασης κρατούν ο Ροβήρος Μανθούλης μαζί με τον Γιάννη Λάμψα. Η διοίκηση Μανθούλη-Λάμψα θα αποβεί καταλυτική για την άνθιση πολιτιστικών εκπομπών (*Θέατρο της Δευτέρας*, *Μια ταινία-μια συζήτηση*) ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται και πολλά ντοκιμαντέρ.[28] Κατά την περίοδο αυτή, και συγκεκριμένα το 1976,[29] θα ξεκινήσει τη λειτουργία της η εκπομπή *Παρασκήνιο* (Λάκης Παπαστάθης και Τάκης Χατζόπουλος-ομάδα Cinetic), ενώ το 1982 αποτελεί εναρκτήριο έτος για την εκπομπή *Μονόγραμμα* (Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη) στο κανάλι της

[25] Γ. Πασχαλίδης, «Η ελληνική τηλεόραση», στο Ν. Βερνίκος, Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδης, Ν. Μπουμπάρης, Δ. Παπαγεωργίου, (επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες, διαδικασίες, υπηρεσίες, αγαθά*, Αθήνα, Κριτική, 2005, σ. 175-183.

[26] Λ. Λινάρδου, «Μια βόλτα στο "σύγχρονο εικονικό μουσείο". 1906-2007: σκηνές από τη ζωή του ελληνικού ντοκιμαντέρ», *Μοτέρ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-διμηνιαία έκδοση για τον ελληνικό κινηματογράφο*, τχ. 4, Μάρτιος-Απρίλιος 2007, σ. 54.

[27] Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης (1960-2018)*, Αθήνα, Αιγόκερως/Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 2018, σ. 92.

[28] ό. π., σ. 87.

[29] «Συνέντευξη του Λάκη Παπαστάθη στη Βένα Γεωργακοπούλου». Διαθέσιμο εδώ: https://lakispapastathis.gr/posts/v/sunenteuxi-sti-bena-georgakopoulou (Ανακτήθηκε 10.07.2023)

ΥΕΝΕΔ.[30] Πρόκειται για δύο από τις μακροβιότερες εκπομπές πολιτισμού στην ελληνική τηλεόραση, οι οποίες φιλοτεχνούσαν πορτρέτα των ανθρώπων των τεχνών και του πνεύματος.

Το εγχείρημα του *Παρασκηνίου* ξεκινά έπειτα από συζήτηση των Λάκη Παπαστάθη και Τάκη Χατζόπουλου με τον Ροβήρο Μανθούλη. Όπως έχει συχνά επισημάνει ο Λάκης Παπαστάθης, βασική πρόθεση της εκπομπής υπήρξε η εισαγωγή μιας κινηματογραφικής γλώσσας στην τηλεόραση, ενώ οι συντελεστές του *Παρασκηνίου* κρατούσαν σαφείς αποστάσεις από το τηλεοπτικό ρεπορτάζ.[31] Αντίστοιχα, για το ίδιο εγχείρημα, ο Ροβήρος Μανθούλης σημειώνει ως κεντρική πρόθεση τη δημιουργία «μεικτών εκπομπών», που θα ήταν ταυτόχρονα ενημερωτικές αλλά και ψυχαγωγικές.[32] Τα επεισόδια της εκπομπής δεν αποτελούν αμιγώς βιογραφικές προσεγγίσεις αλλά συχνά καταπιάνονται με εντελώς διαφορετικά ζητήματα, όπως είναι η ιστορία του καρναβαλιού και του Καραγκιόζη. Ωστόσο, τόσο το *Παρασκήνιο* όσο και το *Μονόγραμμα* εισάγουν ένα νέο παράδειγμα στην ελληνική τηλεόραση, το οποίο θα καρποφορήσει τα επόμενα χρόνια μέσα από εκπομπές, όπως το *Περισκόπιο*, οι *Εποχές και συγγραφείς*, *Η Ιστορία των χρόνων μου*, το πρόσφατο *Υστερόγραφο* αλλά και οι *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*, διαμορφώνοντας μια πινακοθήκη πορτρέτων-καλλιτεχνών, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται και πολλοί λογοτέχνες.

Το *Μονόγραμμα* προκύπτει ως φυσικό επακόλουθο της κινηματογραφικής διαδρομής του Σγουράκη, ο οποίος έχει ήδη καταπιαστεί με την παραγωγή πολλών αυτοβιογραφιών και βιογραφιών για ανθρώπους της τέχνης, της πολιτικής και του πολιτισμού, ενώ έχει συνεργαστεί με τη δημόσια τηλεόραση σε διάφορα εγχειρήματα, όπως η σειρά ντοκιμαντέρ *Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη*.[33] Αναλυτικά την περίοδο 1979-1984, ο Σγουράκης θα προχωρήσει στην παραγωγή πολυάριθμων ταινιών τεκμηρίωσης γύρω από τις ζωές των Ελύτη, Σεφέρη, Ρίτσου και Καζαντζάκη.[34] Το 1979 (Δεκέμβριος),

---

[30] *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, Αθήνα, Αρχείο Κρήτης, 2012, σ. 59.

[31] «Συνέντευξη του Λάκη Παπαστάθη στη Βένα Γεωργακοπούλου», ό. π.

[32] Ο Ροβήρος Μανθούλης αναφέρεται ταυτόχρονα στο «Θέατρο της Δευτέρας», στην «Κινηματογραφική Βραδυά», στο «Μια Ταινία, Μια Συζήτηση» κ.ά. Ρ. Μανθούλης, *Το κράτος της τηλεόρασης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1981, σ. 107.

[33] *Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη*, (1980-1981), Παραγωγή: Γ. Σγουράκης, Διεύθυνση Παραγωγής: Η. Σγουράκη. Σκηνοθεσία: Γ. Καριπίδης, Π. Βούλγαρης, Δ. Θέος, Φ. Λαμπρινός, Δ. Μαυρίκιος, Χ. Παληγιαννόπουλος, Π. Λύκας, Ν. Μαυροειδής, Δ. Σταύρακας, Τ. Παπαγιαννίδης, Δ. Βερνίκος, Τ. Μαρκετάκη, Π. Κοκκινόπουλος, Κ. Αριστόπουλος, Ν. Αντωνάκος.

[34] *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 26-31, 34-35, 48-49, 52-53. Τα αναλυτικά στοιχεία των ντοκιμαντέρ για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο θα δοθούν στη συνέχεια στα αντίστοιχα κεφάλαια. Το ντοκιμαντέρ για τον Καζαντζάκη φέρει τίτλο *Αναφορά στον Γκρέκο-Εις μνήμην Νίκου Καζαντζάκη* και χρονολογία 1984.

προβάλλεται στην ΕΡΤ το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*. Όπως δηλώνεται στους τίτλους αρχής του ντοκιμαντέρ, πρόκειται για την πρώτη παρουσίαση του βραβευμένου με Νόμπελ ποιητή. Λίγο αργότερα (1980), ο Σγουράκης θα προχωρήσει σε ένα νέο φιλμ για τον ποιητή στην Πάτμο, με τον τίτλο *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία*, το οποίο θα προβληθεί για πρώτη φορά στην ελληνική τηλεόραση το 1999. Η επόμενη παραγωγή του Γιώργου Σγουράκη (1η προβολή, 29 Φεβρουαρίου 1980) αφορά τον Γιώργο Σεφέρη και αποτελεί αφιέρωμα στα 80 χρόνια από τη γέννησή του. Το ντοκιμαντέρ θα στηριχθεί στα λιγοστά φιλμικά ντοκουμέντα για τον ποιητή και στα ημερολόγιά του. Λίγο αργότερα, το 1984, θα ολοκληρωθεί η ταινία *Γιάννης Ρίτσος-αυτοβιογραφία*. Το εν λόγω ντοκιμαντέρ θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά στο 25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στις 4 Οκτωβρίου 1984 και κάποια χρόνια μετά, στις 8 Μαΐου 1988, στην ΕΡΤ.[35]

Τα παραπάνω ντοκιμαντέρ φαίνεται πως δίνουν το έναυσμα στον Γιώργο Σγουράκη να αναστοχαστεί πάνω στην ίδια την ιδέα ενός αρχείου πορτρέτων για τους ανθρώπους των γραμμάτων. «Θεωρήσαμε χρέος μας να διασώσουμε σε εικόνα και ήχο το λόγο του ποιητή», σημείωνε ο ίδιος για το ντοκιμαντέρ του Ρίτσου,[36] ενώ η ανάγκη καταγραφής και διάσωσης της μορφής αντίστοιχων προσωπικοτήτων φαίνεται πως είχε προκύψει ήδη από το 1980, όταν ο Σγουράκης επιχειρούσε να υλοποιήσει το ντοκιμαντέρ για τον Γιώργο Σεφέρη, και διαπίστωνε την έλλειψη ντοκουμέντων για τον ποιητή: «Σκέφτηκα ότι υπήρχαν σημαντικοί πνευματικοί άνθρωποι για τους οποίους δεν είχαμε κανένα ντοκουμέντο. Το μετέφερα στον Ελύτη, με την σκέψη για μια εκπομπή με αυτοβιογραφίες. Μέχρι τότε, δεν υπήρχε ο όρος "αυτοβιογραφία". Σκοπός ήταν να αφήσω τον καλεσμένο να πει αυτά που θέλει, όπως θέλει, χωρίς παρέμβαση από σκηνοθέτες ή άλλους επαγγελματίες. Στοχεύαμε να αφήσουμε κάτι για τις επόμενες γενιές, ακόμα και μετά από 50-100 χρόνια. Ο Ελύτης βρήκε καταπληκτική την ιδέα και πρότεινε σαν όνομα της εκπομπής το *Μονόγραμμα* από το ομώνυμο έργο του».[37]

Η έλλειψη κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ντοκουμέντων για τον Σεφέρη, την οποία επισημαίνει ο Σγουράκης, υποβάλλει ακριβώς αυτή την ανάγκη καταγραφής

---

[35] Για τα αναλυτικά στοιχεία των ντοκιμαντέρ βλ. αναλυτικά το 1ο κεφάλαιο στις αντίστοιχες υποενότητες για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο.

[36] *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό* ό. π., σ. 52-53.

[37] «Ο Γιώργος Σγουράκης και οι ζωές των Μεγάλων», συνέντευξη στην Popaganda, 31.01.2017 Διαθέσιμο εδώ:
https://popaganda.gr/people/giorgos-sgourakis/
(Ανακτήθηκε 11.07.2023)

φυσιογνωμιών του πνεύματος, δημιουργώντας σταδιακά ένα οπτικοακουστικό αρχείο αυτοβιογραφιών και βιογραφιών. Η έννοια του αρχείου, της καταγραφής και διάσωσης ντοκουμέντων για τις επόμενες γενιές, υπαγορεύεται από την ανάγκη διατήρησης μιας ζωντανής μνήμης για τους πνευματικούς ανθρώπους του παρελθόντος, οι οποίοι πλέον δεν είναι εν ζωή. Ακριβώς αυτές οι δύο έννοιες, του αρχείου και της μνήμης, φαίνεται πως κυριαρχούν στην ανάδυση και στη συνέχιση του παραπάνω εγχειρήματος. Πρόκειται φυσικά για δύο έννοιες αλληλοσυμπληρούμενες, εφόσον το αρχείο λειτουργεί ως μνημονικός δράστης, διαφυλάσσοντας στοιχεία του παρελθόντος ενώ η μνήμη υποβοηθάται από την ύπαρξη τεκμηρίων.[38] Μέσα από την καταγραφή προσώπων του πνεύματος, ο Γιώργος και η Ηρώ Σγουράκη φιλοδόξησαν να καταγράψουν τον λόγο και τη μορφή προσωπικοτήτων της τέχνης, των γραμμάτων και της πολιτικής, δημιουργώντας με τη σειρά τους ένα αρχειακό απόθεμα, το οποίο θα ενσωμάτωνε αρχειακά υλικά ιδιωτικών αλλά και δημόσιων φορέων. Η πρόθεση αυτή αποτυπώθηκε και στα αντίστοιχα δημοσιεύματα για την εκπομπή. Σε άρθρο της, το 1980, το οποίο προαναγγέλλει την έλευση της εκπομπής, η *Απογευματινή* τόνιζε τη σημασία ενός αντίστοιχου προγράμματος για τη δημιουργία ενός οπτικοακουστικού αρχείου:[39]

> «Τα κινηματογραφημένα αυτά -τηλεοπτικά- προγράμματα έχουν τον σαφή προσανατολισμό να παρουσιάσουν αφ'ενός τη ζωή, το έργο και την προσωπικότητα διαφόρων ατόμων (καλλιτεχνών, επιστημόνων κλπ.) και αφετέρου να διασώσουν το πολύτιμο κινηματογραφικό υλικό για τις προσωπικότητες της σύγχρονης ζωής.
>
> Ουσιαστικά οι εκπομπές αυτές θα'χουν στόχο τη βιογραφία, την έκθεση του βίου ενός ατόμου, που δρα στην πνευματική, καλλιτεχνική και γενικά στη δημόσια ζωή κατά τρόπο που κινεί το ενδιαφέρον των συγχρόνων του.
>
> Παράλληλα, το υλικό που θα συγκεντρωθεί θα είναι πολύτιμο ακόμα και για τους ιστορικούς και για τους κοινωνιολόγους.
>
> Με τις εκπομπές αυτές θα είναι επίσης δυνατή η δημιουργία ενός ιδιαίτερα χρήσιμου και ενδιαφέροντος τηλεοπτικού αρχείου, που τόσες φορές έχει αποδειχθεί ότι πρέπει να υπάρχει […]»

Τα εν λόγω εγχειρήματα εγκαινίασαν ένα νέο παράδειγμα αφιερωματικών πρακτικών, διαμορφώνοντας μια νέα μνημονική κουλτούρα σε σχέση με τις

---

[38] D. Brunow, "Curating Access To Audiovidual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives" στο A. Erll, A. Rigney (eds.), *Audiovisual Memory and the (Re)Making of Europe, Image [&] Narrative* 18, 1, (2017), σ. 98. Διαθέσιμο εδώ: http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1486/. (Ανακτήθηκε 30.06.2022)

[39] «Η ζωή και το έργο προσωπικοτήτων της σύγχρονης ζωής. Από το κανάλι της ΥΕΝΕΔ. Απόψε στην Τι-βι», *Απογευματινή*, 22.04.1980.

προσωπικότητες λογοτεχνών, αλλά και του ευρύτερου ιστορικού παρελθόντος. Δε θα ήταν άστοχο να ισχυριστεί κανείς ότι, ιδίως στη δημόσια τηλεόραση, εκπομπές όπως το *Μονόγραμμα* και οι *Εποχές και συγγραφείς* δημιούργησαν μια σειρά επιμνημόσυνων προγραμμάτων (commemorative programming), που διατηρούσαν ζωντανή τη μνήμη ιστορικών προσώπων του παρελθόντος ενώ προσέφεραν βήμα για τη δημόσια συζήτηση ιστορικών γεγονότων.[40]

Θεωρώ ότι η παράδοση που εγκαινιάζεται με το *Παρασκήνιο* και το *Μονόγραμμα*, και συνεχίζεται τα επόμενα χρόνια με διάφορες παραλλαγές, ακολουθεί μια τυπολογία, που αφενός εμπερικλείει ρομαντικά σχήματα παρουσίασης των καλλιτεχνών, όπως αυτά ανιχνεύονται σε αντίστοιχες ταινίες μυθοπλασίας, αλλά ταυτόχρονα, χάρη στην τεκμηριοκεντρική τους βάση, τα ντοκιμαντέρ αυτά υπερβαίνουν σε μεγάλο βαθμό μια απλή αναπαράσταση του βίου του καλλιτέχνη. Ενσωματώνοντας πολλαπλές φωνές και αναμειγνύοντας υλικά από διαφορετικά μέσα, κατορθώνουν να ιστορικοποιούν τον βίο των λογοτεχνών και να αναγιγνώσκουν εκ νέου το ιστορικό παρελθόν, με άξονα το βιογραφικό υποκείμενο. Στο πλαίσιο αυτό, τόσο εντός της ίδιας αφήγησης όσο και σε μια συγκριτολογική βάση, τα εν λόγω ντοκιμαντέρ καθίστανται πεδίο μελέτης αντιμαχόμενων λόγων, μνημονικών αφηγήσεων, ταυτοτήτων και συνδέσεων ανάμεσα στα γεγονότα.

Το εγχείρημα αυτό συμπίπτει με μια σειρά από εξελίξεις στις σπουδές μνήμης σε διεθνές επίπεδο. Φαίνεται πως η δεκαετία του ’80 σηματοδοτεί μια έκρηξη στις θεωρητικές συζητήσεις περί μνήμης, γεγονός που ανάγεται σε πολλούς διαφορετικούς παράγοντες. Η Astrid Erll επισημαίνει μια πληθώρα μεταβολών που οδηγούν σε αυτή την «έκρηξη μνήμης», το λεγόμενο memory boom, όπως συχνά ονομάστηκε από διάφορους μελετητές.[41] Ανάμεσα σε αυτούς τους παράγοντες θα πρέπει να επισημανθούν διάφορες ιστορικές εξελίξεις, μεταβολές στις τεχνολογίες των μέσων και αλλαγές παραδείγματος στον ιστοριογραφικό λόγο.[42] Αναφορικά με τις ιστορικές εξελίξεις, η Erll σημειώνει ότι

[40] Για τα τηλεοπτικά προγράμματα ως πρακτικές επιμνημόνευσης του παρελθόντος βλ. A. Gray, E. Bell, *History on Television*, London, New York, Routledge, 2013, ιδίως το κεφάλαιο “Commemorative and ‘Historical event’ Television: Memory and Identity”, σ. 100-129.

[41] Ο Hoskins συνδέει το λεγόμενο memory boom τόσο με την επιρροή του Halbwachs, τη δεκαετία του’80, αλλά και με την ανάπτυξη πολλών νέων τεχνολογικών εργαλείων (π.χ. φορητή βιντεοκάμερα). A. Hoskins, “Media and the Closure of the Memory Boom” στο K. Niemeyer, (ed.), *Contemporary Nostalgia and Media: Yearning for the past, present, and future*, Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 2014, σ. 118.

[42] Βλ. τη διάλεξη της Astrid Erll με τίτλο: “What is, and to what end do we study memory (as literary and media historians)?” (Διαδικτυακή διάλεξη υπό τη διοργάνωση του Εργαστηρίου Σημειωτικής της Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, του Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Σημειωτική, Πολιτισμός και Επικοινωνία» και του ερευνητικού προγράμματος Απολλωνίς του ΑΠΘ, την Πέμπτη, 8 Απριλίου 2021). Διαθέσιμο εδώ:

η γενεαλογική εξέλιξη και η απώλεια μαρτύρων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Ολοκαυτώματος δημιουργεί την επιτακτική ανάγκη καταγραφής και διάσωσης της μαρτυρίας τους προκειμένου αυτή να διαμεσολαβηθεί στις επόμενες γενιές με τη χρήση διαφορετικών μέσων (μνημεία, ιστοριογραφικά κείμενα, ταινίες).[43] Την ίδια στιγμή, οι αλλαγές που συμβαίνουν στα media παγκοσμίως είναι πρωτοφανείς. Με την εμφάνιση του Internet, μεταβάλλονται ριζικά οι δυνατότητες αποθήκευσης πληροφορίας ενώ την ίδια στιγμή η αναπαράσταση του παρελθόντος στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση δημιουργεί νέα δεδομένα προσέγγισης των ιστορικών γεγονότων.[44] Το Ολοκαύτωμα, για παράδειγμα, επανακατασκευάζεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από την αμερικανική τηλεόραση,[45] ενώ κάτι ανάλογο φαίνεται πως συμβαίνει και με το μέσο του κινηματογράφου που καταπιάνεται με τα γεγονότα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Για τη Linda Williams, η περίοδος ’80-’90 σηματοδοτεί μια «πείνα» για τις αλήθειες-ντοκιμαντέρ, η οποία αντικατοπτρίζεται σε εγχειρήματα όπως η *Shoah* του Claude Lanzmann (1985) και το *Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie* του Marcel Ophuls (1988).[46] Εκτός όμως από τις αλλαγές στα media και τη βιολογική ωρίμανση των επιζώντων, θα πρέπει κανείς να συνυπολογίσει και τους μετασχηματισμούς που συμβαίνουν εντός του διεθνούς ακαδημαϊκού χώρου. Η στροφή στη συζήτηση περί μνήμης σηματοδοτείται σε μεγάλο βαθμό από τις αλλαγές που επιφέρει ο μεταδομισμός και η μεταμοντέρνα ιστοριογραφία, με το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων, την έμφαση στην αφηγηματικότητα και τη σύλληψη της ιστορίας ως κατασκευής.[47]

---

https://www.youtube.com/watch?v=I6tegpq8_ow
(Ανακτήθηκε 02.05.2022)

[43] A. Erll, *Memory in culture*, ό. π., σ. 4-5. Για το Ολοκαύτωμα ως κεντρικό ιστορικό γεγονός, γύρω από το οποίο αρθρώθηκε πλήθος μνημονικών αφηγήσεων, βλ. επίσης J. Winter, “The Generation of Memory: Reflections of the Memory Boom in the Contemporary Historical Studies”, *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research*, vol. 1, No 0, March 2007, σ. 363-397. Κατά τον Jay Winter, υπάρχουν δύο εκρήξεις μνήμης: «η πρώτη, την περίοδο 1890-1920, με επίκεντρο την εθνική και ατομική μνήμη ως δομικό στοιχείο της ταυτότητας (είναι ενδεικτικές οι περιπτώσεις των Sigmund Freund, Henri Bergson, Aby Warbung, W. H. Rivers, Marcel Proust, Thomas Mann, Maurice Halbwachs, James Joyce, Virginia Woolf), και η δεύτερη, την περίοδο 1960-1980, με επίκεντρο τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και το Ολοκαύτωμα, όπου δεσπόζουν οι μαρτυρίες των επιζώντων του Ολοκαυτώματος». Υποσημ. 87 στο Γ. Κόκκινος, «Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι για τη μνήμη στη Γαλλία», στο Γ. Κόκκινος-Ε. Λεμονίδου-Βλ. Αγτζίδης, (επιμ.), *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*, Αθήνα, Ταξιδευτής, 2010, σ. 47, με παραπομπή στο βιβλίο του Jay Winter, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven and London, Yale University Press, , 2006, σ. 284-285.

[44] A. Erll, ό. π., σ. 4-5.

[45] J. Shandler, *While America watches. Televising the Holocaust*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999, σ. xvll-xvlll.

[46] L. Williams, “Mirrors without memories: Truth, History, and the New Documentary”, *Film Quarterly*, vol. 46, no 3, Spring 1993, σ. 12.

[47] A. Erll, *Memory in culture*, ό. π., σ. 5.

Στην Ελλάδα, η ιστορική συγκυρία φαίνεται πως σχετίζεται με πολλές από τις παραπάνω διεθνείς εξελίξεις αλλά και με συγκεκριμένα ιστορικά δεδομένα που διαμορφώνουν τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού παραδείγματος. Η ανάπτυξη μνημονικών αφηγημάτων συσχετίστηκε με τη γενεαλογική εξέλιξη και τη βιολογική ωρίμανση των επιζώντων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου[48] αλλά ταυτόχρονα υποβοηθήθηκε και από τις πολιτικές εξελίξεις. Η πτώση της Χούντας, η νομιμοποίηση του ΚΚΕ και αργότερα η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης λειτούργησαν καταλυτικά ως προς την αναθεώρηση του ιστορικού παρελθόντος και το πλάσιμο νέων ιστορικών αφηγήσεων. Από το 1980 και μετά, παρατηρείται έκρηξη αυτοβιογραφικών αναγνωσμάτων τόσο για το μακρινό παρελθόν της δεκαετίας του'40[49] και του Εμφυλίου,[50] όπως επίσης και για τα γεγονότα του Πολυτεχνείου.[51] Η εκδοτική «έκρηξη» των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης[52] φαίνεται πως ευθυγραμμίζεται και από μία ανάλογη «έκρηξη» μαρτυριών στην τηλεόραση, η οποία ως νοεισαχθέν προϊόν στην Ελλάδα της Χούντας, θα παγιωθεί ως καταναλωτικό αγαθό στη Μεταπολίτευση και θα διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης μνημονικής κουλτούρας. Η δεκαετία του'80, άλλωστε, αποτελεί μια δεκαετία, στην οποία παρατηρείται μετασχηματισμός του εγχώριου μιντιακού τοπίου και πολλαπλασιασμός των διαύλων πληροφορίας.[53] Στην ελληνική

[48] Όπως σημειώνει ο Μ. Χαραλαμπίδης: «Πέρα από τις πολιτικές εξελίξεις, οι οποίες οδήγησαν στην αποδέσμευση της μνήμης από τα επίσημα αφηγήματα, ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας, που οδήγησε στην εμφάνιση στον δημόσιο χώρο του λόγου των απλών στελεχών και μελών της εαμικής αντίστασης ήταν ο χρόνος. Η γενιάς της κατοχικής ΕΠΟΝ έφτανε πλέον στο τέλος της ζωής της, γεγονός που λειτούργησε απελευθερωτικά για τους φορείς της μνήμης, τόσο σε ατομικό επίπεδο, όσο και σε συλλογικό. Η τελευταία γενιά που έζησε την "κοσμογονία" της Αντίστασης έπρεπε να την καταγράψει και να τη μεταδώσει στις επόμενες». Μ. Χαραλαμπίδης, «Η μνήμη της εαμικής Αντίστασης στην Αθήνα. Το πολιτικό πλαίσιο καθορισμού της μνήμης» στο Κ. Γαρδίκα, Α.-Μ. Δρουμπούκη, Β. Καραμανωλάκης, Κ. Ράπτης, (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του'40. Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος*, *Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015, σ. 218-219.

[49] Ο Μ. Χαραλαμπίδης αναφέρει πλήθος σχετικών κειμένων που εκδίδονται κατά τις δεκαετίες ΄80-'90, όπως του Β. Μπαρτζιώτα (*Η Εθνική Αντίσταση στην αδούλωτη Αθήνα. Μερικοί βασικοί σταθμοί στην ιστορία της ΚΟΑ του ΚΚΕ)* και του Ο. Μακρή (*Ο ΕΛΑΣ της Αθήνας. Ανέμος λευτεριάς στις ανατολικές και νότιες συνοικίες, 1941-1945*). Μ. Χαραλαμπίδης, ό. π., σ. 218-219.

[50] Ο Εξερτζόγλου σημειώνει τη σταδιακή αύξηση μαρτυριών για τον Εμφύλιο από τη δεκαετία του'80 και την πύκνωσή τους κατά τη δεκαετία του'90. Χ. Εξερτζόγλου, *Η δημόσια ιστορία. Μια εισαγωγή*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2020, σ. 268-269.

[51] Όπως επισημαίνει η Κ. Λαμπρινού: ο λόγος για τη γενιά του Πολυτεχνείου στη δημόσια σφαίρα είναι λόγος από την ίδια τη γενιά, που λειτουργεί αυτοαναφορικά. Κ. Λαμπρινού, «Η "γενιά του Πολυτεχνείου" στο καλειδοσκόπιο της Μεταπολίτευσης» στο Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 154.

[52] Όπως αναφέρει ο Λ. Αξελός: «Η πρώτη περίοδος αμέσως μετά τη Μεταπολίτευση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν περίοδος εκδοτικής πλημμυρίδας. Είναι μια περίοδος που όλοι θέλουν να διατυπώσουν το πολιτικό τους credo άμεσα ή έμμεσα. Το έντονο αυτό ενδιαφέρον αποτυπώνεται και στην αγορά βιβλίου.» Λ. Αξελός, *Εκδοτική δραστηριότητα και κίνηση των ιδεών στην Ελλάδα. Μια κριτική προσέγγιση της εκδοτικής δραστηριότητας στα χρόνια 1960-1981*, Αθήνα, Στοχαστής, 2008[2], σ. 88.

[53] Β. Βαμβακάς, Π. Παναγιωτόπουλος «Η Ελλάδα στη δεκαετία του'80. Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός» στο Β. Βαμβακάς, Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η*

τηλεόραση, εντοπίζονται αρκετά ντοκιμαντέρ που φιλοξενούν προφορικές μαρτυρίες, όπως η σειρά ντοκιμαντέρ *Χρονικό της Εθνικής Αντίστασης* (1987) και *Η απόδραση των Βούρλων* (1988).[54]

Συνεπώς, η σταδιακή απώλεια ανθρώπων που είχαν ζήσει τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και η καθιέρωση της τηλεόρασης ως καταναλωτικού αγαθού στα περισσότερα σπίτια, που έχει συντελεστεί ήδη από τη χουντική επταετία,[55] θα διαδραματίσουν καίριο ρόλο στη διαμόρφωση μιας νέας μνημονικής κουλτούρας που καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την έλευση και την επικράτηση νέων μέσων. Την ίδια στιγμή, ο κινηματογράφος των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης γνωρίζει αξιόλογη παραγωγή πολιτικοποιημένων ντοκιμαντέρ,[56] ενώ στη συνέχεια αρκετοί σκηνοθέτες του ΝΕΚ (Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου)[57] επιχειρούν να προσεγγίσουν διάφορες σύγχρονες πολιτικές συγκυρίες. Η διαπραγμάτευση του ιστορικού παρελθόντος, και ιδίως των γεγονότων της Αντίστασης και του Εμφυλίου, φαίνεται πως αποτελεί σημαντικό διακύβευμα καθ' όλη τη δεκαετία του 1980. Η μνήμη αυτών των περιόδων συνεχίζει να βαραίνει και τα μεταγενέστερα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά ντοκιμαντέρ, μαζί με τις μνήμες του Πολυτεχνείου, του Κυπριακού και άλλων κρίσιμων στιγμών της νεότερης ελληνικής ιστορίας.

1.2. Ζητήματα μέσου και ειδολογικής κατηγοριοποίησης

Ο ορισμός ενός φιλμ ως ντοκιμαντέρ αποτελεί συχνά μια δύσκολη διαδικασία, εξαιτίας της ορολογικής σύγχυσης, που προκύπτει από τις πολλαπλές χρήσεις του όρου

Ελλάδα στη δεκαετία του'80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014[2], σ. LX.

[54] Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης (1960-2018)*, ό. π., σ. 130.

[55] Όπως αναφέρει ο Γ. Πασχαλίδης, το 1988, στα 20 χρόνια λειτουργίας της στην Ελλάδα, η τηλεόραση έχει επιτύχει την πλήρη διείσδυσή της στην ελληνική κοινωνία, απαριθμώντας 1950 εκατομμύρια συσκευές ή 194 συσκευές/1.000 άτομα. Γ. Πασχαλίδης, «Η ελληνική τηλεόραση», ό. π., σ. 179.

[56] Σ. Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011, σ. 107-127.

[57] Γύρω στο 1970, συντελείται μια αλλαγή στον ελληνικό κινηματογράφο. Πρόκειται για την περίοδο, όπου ο Παλιός εμπορικός κινηματογράφος (ΠΕΚ) αρχίζει να υποχωρεί. Στη θέση του, γεννιέται, κατά πολλούς μελετητές, ένα νέο κύμα, ο λεγόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Ο όρος καταγράφηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ενώ η νέα τάση αποκρυσταλλώθηκε και καθιερώθηκε στη συνείδηση κοινού και κριτικών με την προβολή της ταινίας, *Αναπαράσταση,* του Αγγελόπουλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1970. Σ. Βαλούκος, ό. π., σ. 37. Χρησιμοποιώ τους όρους ΝΕΚ και ΠΕΚ λαμβάνοντας υπόψη ότι η αυστηρή τομή μεταξύ τους έχει κατά καιρούς αμφισβητηθεί και γίνεται κυρίως αποδεκτή σε σχέση με την προσωπική γραφή ορισμένων σκηνοθετών. Μ. Κομνηνού, «Ένας διανοούμενος στη δημόσια σφαίρα», στο Α. Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006[2], σ. 24.

«ντοκιμαντέρ». Στην ιστορική του εξέλιξη, το ντοκιμαντέρ συγγένευε αρχικά πιο πολύ με άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης παρά με το ρεπορτάζ και τη δημοσιογραφία. Οι πρώτες ταινίες δημιουργών ντοκιμαντέρ (Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Vigo) εξέφραζαν μια περισσότερο καλλιτεχνική στόχευση, η οποία σταδιακά αναμείχθηκε με διαφορετικές τάσεις. Η τηλεόραση αξιοποίησε αρκετές τεχνικές του ντοκιμαντέρ, εμβολιάζοντάς το συχνά με τεχνικές του ρεπορτάζ και συντελώντας στην αλλαγή προσανατολισμού του είδους. Με τη μαζική διάδοση της πληροφορίας, η θεματολογία επικράτησε της διαχείρισης του θέματος, με αποτέλεσμα το ντοκιμαντέρ να χρησιμοποιείται πλέον για να περιγράψει πολιτιστικές εκπομπές, ταξιδιωτικά ημερολόγια, ακόμη και εικονογραφημένες διαλέξεις.[58] Μάλιστα, με τη μετάβαση στην ψηφιακή εποχή, ανέκυψαν ακόμη πιο σύνθετα τηλεοπτικά υβρίδια, εφόσον το ντοκιμαντέρ πλέον προβάλλεται μέσα από ένα ευρύ φάσμα μέσων.[59] Ο συνδυασμός μιας σειράς παρατηρητικών πρακτικών με τη διαδραστικότητα, που προσέφερε πλέον το διαδίκτυο, οδήγησε στην παραγωγή νέων τηλεοπτικών και κινηματογραφικών πρακτικών, στο πλαίσιο μιας «μεταντοκιμαντερίστικης» κουλτούρας (postdocumentary culture) των μέσων.[60]

Η χρήση του ντοκιμαντέρ ως όρου-ομπρέλα για μια ποικιλία αφηγήσεων, δημιουργεί συχνά ασάφεια ως προς τα ειδολογικά του γνωρίσματα. Σχετικά με το κινηματογραφικό προϊόν, τα πράγματα φαίνεται να είναι περισσότερο σαφή. Για την περαιτέρω οριοθέτησή του, η Εύα Στεφανή ορίζει το ντοκιμαντέρ με βάση τις εξής τέσσερις συνθήκες: το ντοκιμαντέρ αποτελεί αυτόνομη καλλιτεχνική κινηματογραφική δημιουργία, εμπνέεται και δανείζεται άμεσα από την πραγματικότητα, προβαίνοντας σε μια δημιουργική ερμηνεία της, ενώ ταυτόχρονα συνδιαλέγεται δημιουργικά με τους

---

[58] Ε. Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ, το παιχνίδι της παρατήρησης*, Αθήνα, Πατάκης, 2016, σ. 13-14.

[59] K. Beattie, *Documentary Screens, Non-Fiction Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, σ. 218.

[60] Α. Νικολαΐδου, «Σύγκλιση ντοκιμαντέρ και δημοσιογραφίας στο διαδίκτυο: μορφές μιας αναδυόμενης τάσης στην Ελλάδα», στο Σ. Θεοδοσίου, Ε. Παπαδάκη, (επιμ.-εισαγ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός, Πρακτικές και προκλήσεις*, Αθήνα, Νήσος, 2018, σ. 199-200. Βλ. επίσης J. Corner, "Performing the Real. Documentary Diversions", *Television and New Media*, vol. 3, no 3, σ. 255-269. Όπως σημειώνουν η M. Oikonomou και ο U. Meurer, τείνουμε να εκλαμβάνουμε το ντοκιμαντέρ ως μια αληθινή (factual) αναπαράσταση της πραγματικότητας. Σταδιακά, όμως παρατηρείται μια υποτίμηση της έννοιας του πραγματικού (factual) αλλά και μια δυσπιστία μπροστά στα όρια της αναπαράστασης. Είμαστε ενσωματωμένοι σε μια κοινωνία, η οποία παράγει διαρκώς ψηφιακές εικόνες, που δεν αναπαριστούν το πραγματικό αλλά παρουσιάζουν το εικονικό (virtual). Την ίδια στιγμή, η πραγματικότητα δε θεωρείται δεδομένη και σταθερή αλλά καλούμαστε να στραφούμε στις πολλαπλές, μη υλικές και δικτυωμένες πραγματικότητες. Βλέπουμε, έτσι, το είδος (genre) του ντοκιμαντέρ να επινοεί διαρκώς τον εαυτό του και να διαφοροποιείται αισθητά. U. Meurer, M. Oikonomou, "Fictional, Virtual, Corporeal, Affective: Perspectives of the Documentary", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, Issue 7, December 2020, σ. 3. Διαθέσιμο εδώ: https://filmiconjournal.com/journal/article/pdf/2020/7/2
(Ανακτήθηκε 10.07.2023)

θεατές.[61] Ο ορισμός της Στεφανή προσδιορίζει το ντοκιμαντέρ ως καθαρά κινηματογραφικό προϊόν, γεγονός που συνδέεται με την απόρριψη ή τον σκεπτικισμό ως προς το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ από την πλευρά πολλών κινηματογραφιστών.[62]

Παρότι το ντοκιμαντέρ τείνει να κατανοείται ως υποκατηγορία των μη-μυθοπλαστικών ταινιών,[63] ακόμη κι αυτή η διάκριση μοιάζει θολή εφόσον πολλές ταινίες ντοκιμαντέρ αφομοιώνουν πλέον τεχνικές μυθοπλασίας, σε περιπτώσεις όπου θέλουν να υποκαταστήσουν ή να συμπληρώσουν το αρχειακό υλικό. Για παράδειγμα, η αναπαράσταση συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων με ηθοποιούς και σκηνικά, η λεγόμενη δραματική ανακατασκευή ή επαναβίωση (dramatic reconstruction-dramatic reenactment) αποτελεί πλέον μία συνήθη μέθοδο στα ντοκιμαντέρ όταν δεν υπάρχουν αυτόπτες μάρτυρες ή όταν οι αρχειακές διαθεσιμότητες είναι περιορισμένες. Σύμφωνα με την Stella Bruzzi, η χρήση της δραματικής ανακατασκευής δεν αλλάζει την ταξινόμηση ενός φιλμ ως ντοκιμαντέρ αλλά μεταβάλλει τον τρόπο που καλείται ο θεατής να αντιδράσει ως προς το περιεχόμενο της ταινίας. Αδιαμφισβήτητα, η χρήση του δραματικού στοιχείου δημιούργησε ειδολογικές ιδιορρυθμίες, αλλά ταυτόχρονα επιβεβαίωσε την άποψη της Bruzzi πως τα ντοκιμαντέρ είναι επιτελεστικές πράξεις, ρευστές και ασταθείς.[64]

Αν γενικά ο ορισμός του ντοκιμαντέρ συναντά δυσκολίες, η έννοια του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ αποτελεί έναν ακόμη πιο ασαφή όρο, καθώς χρησιμοποιείται για να δηλώσει πλήθος ετερόκλητων θεαμάτων. Από τα reality shows μέχρι τα δημοσιογραφικά ρεπορτάζ και τις βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας (biopic), η τηλεόραση ανέμειξε μια σειρά τεχνικών του ντοκιμαντέρ, όπως η έρευνα, η παρατήρηση και η διάδραση με το υποκείμενο που κινηματογραφείται, με πλήθος άλλων τεχνικών,

---

[61] Ε. Στεφανή, ό. π., σ. 32. Για τις δυσκολίες οριοθέτησης του ντοκιμαντέρ, ιδίως στην τηλεόραση, τον τρόπο διαχείρισης του ντοκιμαντέρ από τα media και την ανάδυση υβριδικών αφηγήσεων βλ. τη συζήτηση «Φάκελος Ντοκιμαντέρ: ενδοσκόπηση» στο περιοδικό *Μοτέρ*. Δ. Νικολοπούλου (επιμ.), «Ντοκιμαντέρ-ενδοσκόπηση» (Συζητούν οι Ε. Στεφανή, Μ. Γκαστίν, Λ. Ρικάκη, Γ. Κολόζης, Σ. Στάγκος, Θ. Λαμπρόπουλος, Δ. Σοφιανόπουλος), *Μοτέρ-Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-διμηνιαία έκδοση για τον ελληνικό κινηματογράφο*, τχ. 4, ό. π., σ. 33-40.

[62] Η Α. Νικολαΐδου φέρνει ως παράδειγμα τις ενστάσεις που προέκυψαν στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης το 2008. Συγκεκριμένα αναφέρεται στις αντιδράσεις πολλών κινηματογραφιστών για την εύνοια που δόθηκε σε αντίστοιχα δημοσιογραφικά και τηλεοπτικά εγχειρήματα. Στις ανακοινώσεις τους, οι εν λόγω σκηνοθέτες διαχώρισαν το κινηματογραφικό δημιουργικό ντοκιμαντέρ από τη δημοσιογραφία. A. Nikolaidou, "Greek TV Documentary Journalism: Discourses, Forms and Authorship", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 5, December 2018, σ. 45. Διαθέσιμο εδώ:
http://filmiconjournal.com/journal/article/pdf/2018/5/3
(Ανάκτηση: 18.09.2019)

[63] C. Platinga, "What a Documentary is, After all", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, No 2, Spring 2005, σ. 105.

[64] S. Bruzzi, *New Documentary*, London & New York, Routledge, 2006[2], σ. 1, 7.

που προσέγγιζαν περισσότερο τη μυθοπλασία. Η διαδεδομένη, εξάλλου, μείξη, μυθοπλαστικών και τεκμηριωτικών τεχνικών οδήγησε συχνά σε ιδιαίτερα σύνθετες και ενδιαφέρουσες τεχνομορφές, όπως τα docudramas, τα οποία καθιερώθηκαν στην κοινή συνείδηση ως ντοκιμαντέρ.[65] Πλέον, το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ θεωρείται ένα από τα υπο-είδη της factual Tv ή του factual programming, που στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως πληροφοριακή ή ενημερωτική τηλεόραση και περιλαμβάνει πολλαπλά είδη όπως αυτοτελή ντοκιμαντέρ ή σειρές ντοκιμαντέρ, reality shows, docusoaps κ.ά. Πρόκειται για ένα διαρκώς εναλλασσόμενο ειδολογικό περιβάλλον, που από τις δεκαετίες του 1980 και 1990 εμπλουτίζεται με διαρκώς νέα είδη και υπο-είδη.[66]

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και εξετάζοντας τόσο κινηματογραφικά όσο και τηλεοπτικά εγχειρήματα, θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τις αφηγήσεις, που θα εξεταστούν στην πορεία, σε κινηματογραφικά και τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ, τα οποία αποτελούν συχνά επεισόδια ενός κύκλου εκπομπών. Οι τηλεοπτικές εκπομπές πολιτισμού, που εξετάζονται στην εν λόγω εργασία, βρίσκονται συχνά αρκετά κοντά στο κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ, εφόσον απομακρύνονται από το είδος του δημοσιογραφικού ρεπορτάζ και της τηλεοπτικής συνέντευξης, εισάγοντας συχνά στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας στον τρόπο που αποτυπώνουν το κυρίως θέμα τους.[67] Για τον λόγο αυτό, και παρά την πληθώρα οπτικοακουστικών ντοκουμέντων για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο, στην παρούσα εργασία δίνεται προτεραιότητα σε ντοκιμαντέρ που ανταποκρίνονται στις παραπάνω ειδολογικές συμβάσεις. Ακόμη και σε περιπτώσεις τηλεοπτικών αφηγημάτων, εξετάζονται πρωτίστως αφηγήσεις που προσεγγίζουν την κινηματογραφική γλώσσα και τις τεχνικές του ντοκιμαντέρ, ενώ απομακρύνονται από την

[65] K. Beattie, ό. π., σ. 146-160. Ο Μπιλάλης εντάσσει τα δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ στο σύνολο μιας πληθώρας νέων τεχνομορφών (θεματικά κανάλια, ηλεκτρονικά παιχνίδια ρόλων, ψηφιακά φόρα κ.ά), όπου κυκλοφορούν πλέον οι ιστορικές πληροφορίες. Μ. Μπιλάλης, ό. π., σ. 11.

[66] A. Hill, *Restyling Factual TV. Audiences and news, documentary and reality genres*, London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2007, σ. 27, 30.

[67] Η Ε. Στεφανή κάνει μια σχετική επισήμανση για το *Παρασκήνιο*: «Η πρώτη καινοτομία του Παπαστάθη ήταν η εισαγωγή μιας κινηματογραφικής γλώσσας στο τηλεοπτικό μέσο. Η πλανοθεσία, ο φωτισμός και το μοντάζ δεν υπάκουαν σε ένα τηλεοπτικό μοντέλο αλλά ήταν απόρροια μιας κινηματογραφικής παράδοσης». Ε. Στεφανή, «Η λογοτεχνία στην τηλεόραση. Η περίπτωση της εκπομπής *Παρασκήνιο*», ό. π., σ. 35-36. Στην ίδια κατεύθυνση και ο Ανδρέας Παγουλάτος θεωρεί πως το εγχείρημα της εκπομπής του *Παρασκηνίου* των Παπαστάθη και Χατζόπουλου «έχει τις αφετηρίες του στο κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ και κρατά πολλά από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του, διαφοροποιείται συγχρόνως από αυτό, για να ανταποκριθεί στην επιθυμία τους να αξιοποιήσουν τις ιδιαιτερότητες του τηλεοπτικού μέσου, ανεβάζοντας και το αισθητικό επίπεδο». Α. Παγουλάτος, «Για την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ και του ντοκιμαντερίστα Λάκη Παπαστάθη» στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: πηγή και σχολιασμός της ιστορίας από το κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη*. Πρακτικά ημερίδας 6 Απριλίου 2001, Αμφιθέατρο Γιάννης Κρανιδιώτης, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα, Αιγόκερως 2001, σ. 33.

απλή συνέντευξη ή το ρεπορτάζ. Τα τηλεοπτικά αυτά αφηγήματα λαμβάνονται υπόψη αλλά εξετάζονται συμπληρωματικά.

1.3.Τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ λογοτεχνών ανάμεσα στο ιστορικό ντοκιμαντέρ και τη βιογραφική ταινία μυθοπλασίας

Τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ διαμορφώνουν μια επικράτεια, ένα σύνολο αφηγήσεων, που θα μπορούσαν συμβατικά να χαρακτηριστούν ως λογοτεχνικά βιογραφικά ντοκιμαντέρ. Με τον σχηματικό όρο του λογοτεχνικού βιογραφικού ντοκιμαντέρ, επιλέγω να κατηγοριοποιήσω βιογραφικές και αυτοβιογραφικές αφηγήσεις λογοτεχνών, που ανήκουν στη σφαίρα των ταινιών τεκμηρίωσης και παρουσιάζουν μια ορισμένη τυπολογία. Πρόκειται για μια μεικτή ειδολογική κατηγορία, καθώς εμπλέκει διαφορετικά μέσα αφηγήσεων τεκμηρίωσης (τηλεοπτικές και κινηματογραφικές), ενώ περιλαμβάνει ετερόκλητα ντοκιμαντέρ που διαφοροποιούνται συχνά ως προς την αφηγηματική τους σύσταση.

Δε θα ήταν άστοχο να ειπωθεί ότι οι εν λόγω κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις φέρουν επιρροές από διάφορα κειμενικά και φιλμικά είδη, και πρωτίστως από τη βιογραφική ταινία μυθοπλασίας (το λεγόμενο biopic) και το ιστορικό ντοκιμαντέρ. Έτσι, από τη μία μεριά, τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ ενσωματώνουν στοιχεία της τηλεοπτικής και κινηματογραφικής γραμματικής του ιστορικού ντοκιμαντέρ, όπως αρχειακή τεκμηρίωση, συνεντεύξεις, μαρτυρίες, δραματική αναπαράσταση/ανακατασκευή κ.ά.[68] σε μια προσπάθεια να επανα-φηγηθούν το ιστορικό παρελθόν και τη ζωή συγκεκριμένων ιστορικών υποκειμένων, δηλαδή των λογοτεχνών. Από την άλλη, τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ αποτελούν φιλμικές βιογραφίες και ως έναν βαθμό εμπλέκουν αναπαραστατικές συμβάσεις τόσο των βιογραφικών ταινιών μυθοπλασίας όσο και των έντυπων βιογραφιών που καταπιάνονται με τις ζωές συγγραφέων. Συνεπώς, τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ αποτελούν ένα υβριδικό σετ αφηγήσεων που βρίσκονται στις παρυφές διαφορετικών μέσων και ειδολογικών κατηγοριών, τα οποία επηρεάζουν με κάποιο τρόπο την οργάνωση της αφήγησης και την ερμηνεία της. Στη συνέχεια, θα γίνει λόγος για τις επιμέρους ομοιότητες του βιογραφικού

[68] J. De Groot, *Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture*, London, New York, Routledge, 2009, σ. 153.

ντοκιμαντέρ λογοτεχνών τόσο σε σχέση με το ιστορικό ντοκιμαντέρ όσο και σε σχέση με τη βιογραφική ταινία μυθοπλασίας.

Το βιογραφικό ντοκιμαντέρ αποτελεί, στην ουσία, μια υποκατηγορία του ιστορικού ντοκιμαντέρ, εφόσον εξετάζει τον βίο ενός ιστορικού υποκειμένου, ανεξάρτητα από το ποιες ιδιότητες κατέχει αυτό το ιστορικό πρόσωπο.[69] Μέσα από την αφήγηση του βίου, οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ στρέφονται αναπόφευκτα σε κρίσιμες στιγμές του ιστορικού παρελθόντος, επιχειρώντας να ανασυστήσουν ιστορικά γεγονότα. Όπως και μια ιστορική μελέτη, το βιογραφικό ντοκιμαντέρ αξιοποιεί ποικίλες πηγές: αρχειακό υλικό, προφορικές μαρτυρίες και οπτικοακουστικά τεκμήρια.[70] Με τις προφορικές μαρτυρίες, που αποτελούν ένα είδος οπτικής προφορικής ιστορίας,[71] ο θεατής έχει τη δυνατότητα να προσεγγίσει το παρελθόν ως βιωμένη εμπειρία, ενώ πολύ συχνά τα ντοκιμαντέρ φιλοξενούν μελετητές και ιστορικούς, που σχολιάζουν διάφορα γεγονότα, ενώ τα εντάσσουν στα ιστορικά τους συμφραζόμενα. Θα ήταν, ωστόσο, λάθος να υποθέσει κανείς ότι στην περίπτωση αυτή ο κινηματογράφος και η τηλεόραση είναι καταναλωτές της ιστορίας. Όπως θα τονιστεί και στη συνέχεια, μέσω της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής γλώσσας, τα ποικίλα αφηγηματικά υλικά αναδιατάσσονται συνεχώς, καθιστώντας έτσι τον κινηματογράφο και την τηλεόραση παραγωγούς ιστορικής γνώσης και συνδιαμορφωτές της μνήμης για το ιστορικό παρελθόν.[72]

Την ίδια στιγμή, τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ λογοτεχνών παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με τις αντίστοιχες ταινίες μυθοπλασίας.[73] Η βιογραφική ταινία μυθοπλασίας (biopic) καταπιάνεται συνήθως με την εξέλιξη της ζωής ενός δημόσιου προσώπου, του οποίου ο βίος και τα επιτεύγματα κρίνονται αξιοσημείωτα. Οι βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας, είτε καταπιάνονται με τις ζωές συγγραφέων είτε με τους βίους μουσικών

[69] P. Aufderheide, *Documentary: a very short introduction*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007, σ. 91-105.
[70] R. A. Rosenstone, *Η ιστορία στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος στην ιστορία* (μτφρ. Μ. Αθανασιάδης-Ντόνας, Επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγή Χ. Δερμεντζόπουλος, Επίμετρο Θ. Βασιλείου), Αθήνα, Εκδόσεις Μωβ, 2023, σ. 20.
[71] D. Sipe, [1991], "The future of oral history and moving images" στο R. Perks, A. Thomson (eds.), *The Oral History Reader*, London & New York, Routledge, 2003, σ. 379-388. S. Humphries, "Oral history on television: a retrospective", *Oral History*, vol. 36, No 2, Autumn 2008, σ. 99-106.
[72] A. Gray, E. Bell, *History on television*, ό. π., σ. 6.
[73] Όπως, άλλωστε, έχει επισημάνει η B. Vidal, το biopic (biographical picture/biographical film) ως υβριδικό είδος φέρει άμεση σύνδεση με το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ (docudrama) λόγω της μείξης μυθοπλασίας και τεκμηριωτικού υλικού. B. Vidal, "Introduction: the biopic and its critical contexts", στο T. Brown, B. Vidal, (eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Routledge, New York, 2013, σ. 10.

και ζωγράφων, παρουσιάζουν ορισμένα στερεότυπα θεματικά μοτίβα αναπαράστασης του καλλιτέχνη.

Όπως έχει υποστηρίξει ο George Custen για τα biopic του Hollywood, η αφήγηση της εκάστοτε βιογραφίας βασίζεται συχνά σε διάφορα σχήματα που αφορούν τη σχέση του βιογραφικού υποκειμένου με την οικογένειά του, τις ανταγωνιστικές του σχέσεις με την κοινότητα και τους ομοτέχνους του, το τίμημα του ταλέντου, την υπέρβαση των δυσκολιών κ.ά.[74] Παρόμοια σχήματα επεξήγησης του βίου εμφανίζονται τόσο σε βιογραφικές μυθοπλαστικές ταινίες για συγγραφείς (literary biopic)[75] αλλά και σε αντίστοιχες ταινίες για εικαστικούς καλλιτέχνες (artist biopic).[76] Μελετώντας διάφορες ελληνικές βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας, η Δέσποινα Τριανταφυλλίδου έχει επισημάνει την επικράτηση ανάλογων σχημάτων, τα οποία ανιχνεύει σε ταινίες όπως τα φιλμ *Καβάφης* και *Ελ Γκρέκο* του Γιάννη Σμαραγδή, *Μπάιρον η μπαλάντα ενός δαιμονισμένου* του Νίκου Κούνδουρου, το *Μετέωρο και σκιά* του Τάκη Σπετσιώτη κ.ά.[77]

Η προέλευση και η επικράτηση των σχημάτων αυτών θα πρέπει να αναζητηθεί σε προγενέστερα διακείμενα, με τα οποία συνομιλεί το είδος του biopic. Σύμφωνα με θεωρητικούς του genre theory, όπως ο Richard Altman, πολύ συχνά τα κινηματογραφικά είδη προσεγγίζονται ως συνεχιστές διάφορων λογοτεχνικών ειδών, με το biopic να τοποθετείται στη συνέχεια της τεκμηριωτικής αφήγησης (non fiction writing), εφόσον στην ουσία αποτελεί μια βιογραφία.[78] Ειδικά για το biopic, ο Dennis Bingham τοποθετεί τις απαρχές του είδους στις αφηγήσεις για τις ζωές των αγίων αλλά και σε ένα ευρύ ρεπερτόριο κειμένων που αφορούν εθνικούς μύθους, μελοδράματα κ.ά.[79] Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι βίοι καλλιτεχνών του Vasari, που φαίνεται να παρουσιάζουν αρκετές αναλογίες με το μεταγενέστερο κινηματογραφικό είδος.[80]

---

[74] G. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992, σ. 67-77.

[75] H. Shachar, *Screening the Author. The Literary Biopic*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2019, σ. 12.

[76] J. Codell, "Nationalizing Abject American Artists. Jackson Pollock, Lee Krasner, and Jean-Michel Basquiat", στο W. H. Epstein, R. Barton Palmer (eds.), *Invented Lives, Imagined Communities. The Biopic and American National Identity*, New York, State University of New York Press, 2016, σ. 161-180.

[77] Δ. Τριανταφυλλίδου, *Το βιογραφικό φιλμ στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2021, σ. 44-47.

[78] R. Altman, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 2000^2, σ. 20.

[79] Ο Bingham θεωρεί μάλιστα πως βιογράφοι, όπως ο Lytton Strachey, άσκησαν σημαντική επιρροή στην ανάπτυξη του biopic. D. Bingham, *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, London, New Jersey, Rutgers University Press, 2010, σ. 39, 44.

[80] Συγκεκριμένα τα στερεότυπα, που εντοπίζονται στον Vasari, θα τροφοδοτήσουν ένα πλήθος βιογραφιών, ιδίως στη διάρκεια του 19ου αιώνα. Η συνεχής αναπαραγωγή τους φανερώνει την ισχύ αυτών των αρχετύπων σε σχέση με τον βίο ενός καλλιτέχνη. Βλ. G. Vasari, *Lives of the painters, sculptors and architects / Giorgio Vasari; translated by Gaston du C. de Vere; with an introduction and notes by David*

Μελετώντας τη σχέση αυτή, ο Steven Jacobs σημειώνει ότι οι βίοι καλλιτεχνών στα biopics συχνά στηρίζονται σε βιογραφικές φόρμες, οι οποίες μπορούν να αναχθούν στην Αναγέννηση, ενώ επηρεάζονται οπωσδήποτε από το κίνημα του ρομαντισμού, το οποίο προωθεί την εικόνα ενός μοναχικού καλλιτέχνη που συχνά βρίσκεται σε διάσταση με το υπόλοιπο καλλιτεχνικό σύνολο.[81] Παρότι η εικόνα του καλλιτέχνη διαφοροποιείται από εποχή σε εποχή και αποτελεί παράγωγο των εκάστοτε οικονομικο-κοινωνικών και πολιτισμικών εξελίξεων,[82] ο μύθος του απομονωμένου, περιφρονημένου και διαρκώς αγωνιζόμενου καλλιτέχνη, όπως διαμορφώθηκε σε διάφορες παραλλαγές μέσα από την ιστορική εξέλιξη της καλλιτεχνικής βιογραφίας, συνεχίζει να επηρεάζει τις βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί ότι, παρότι ο Jacobs σχολιάζει ταινίες και βιογραφίες εικαστικών καλλιτεχνών, οι παρατηρήσεις του μπορούν να εφαρμοστούν και σε αντίστοιχα βιογραφικά αφηγήματα για συγγραφείς. Όπως, άλλωστε, έχει αποδείξει η C. M. Soussloff, οι βιογραφίες συγγραφέων παρουσιάζουν αξιοσημείωτες αναλογίες με βιογραφίες άλλων καλλιτεχνών, ως προς τη χρήση παρόμοιων μοτίβων.[83]

Πολλά από τα βιογραφικά μοτίβα, από τα οποία έχει επηρεαστεί το λεγόμενο biopic, εντοπίζονται και στο βιογραφικό ντοκιμαντέρ. Σαφέστατα, τα ντοκιμαντέρ είναι περισσότερο απαλλαγμένα από αντίστοιχες συμβάσεις και δύνανται να αντιμετωπίζουν το θέμα τους περισσότερο αποστασιοποιημένα.[84] Ωστόσο, πολύ συχνά, ο τρόπος

Ekserdjian, New York, A. Knopf, 1966. Εξετάζοντας τη μετάφραση βιογραφιών καλλιτεχνών στα Επτάνησα, κατά τον 19ο αιώνα, ο Κ. Ιωαννίδης, εντοπίζει την επικράτηση αρκετών βαζαρικών σχημάτων. Βλ. σχετικά Κ. Ιωαννίδης, *Ο λόγος περί εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Ανέκδοτη Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002, σ. 149-193.

[81] S. Jacobs, *Framing pictures, Film and the visual arts*, Edinburgh, University of Edinburgh Press, 2011, σ. 38-64. Ο Jacobs παραπέμπει στο γνωστό βιβλίο των Kurz και Kris (*Die Legende* vom *Künstler/*1934), οι οποίοι υποστηρίζουν ότι, ήδη από την κλασική αρχαιότητα, η αναπαράσταση της ζωής των καλλιτεχνών περιστρέφεται γύρω από κοινά θεματικά μοτίβα, που απεικονίζουν τον καλλιτέχνη ως ήρωα, που ανταγωνίζεται με τους ομοτέχνους τους, ερωτεύεται τη μούσα του, επηρεάζεται από τα παιδικά του χρόνια του κ.ά. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment* (E. H. Gombrich preface), New Haven, London, Yale University Press, 1979, σ. 8-13.

[82] Για το ζήτημα της μεταβολής των όρων απεικόνισης του καλλιτέχνη και τη σύνδεση των μεταβολών αυτών με οικονομικούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες, βλ. τη μελέτη του Ν. Δασκαλοθανάση, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2004.

[83] Η Soussloff υποστηρίζει ότι η μεσαιωνική αγιογραφία και οι βίοι φιλοσόφων και συγγραφέων στην αρχαιότητα παρείχαν τα μοντέλα για τους βιογράφους της Αναγέννησης που αργότερα έγραψαν για τις ζωές ποιητών και ζωγράφων. Ταυτόχρονα, η ίδια μελετήτρια επισημαίνει ότι οι βιογραφίες καλλιτεχνών από τον 15ο αιώνα έως σήμερα χαρακτηρίζονται από διαρκώς επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά. C. M. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis, The University of Minesota Press, 1997, σ. 38, 138-143. Η Soussloff έχει αναλύσει τις ομοιότητες μεταξύ βιογραφιών ποιητών και καλλιτεχνών της Αναγέννησης στο εξής άρθρο: C. M. Soussloff, "Lives of poets and painters in the Renaissance", *Word & Image, A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 6, no 2, April-June 1990, σ. 154-162.

[84] J. Codell, ό. π., σ. 164.

διαχείρισης των εκάστοτε βιογραφικών δεδομένων μπορεί να ευνοεί την ανάπτυξη ερμηνειών που να παραπέμπουν σε αντίστοιχες φόρμες αναπαράστασης του καλλιτέχνη ως προικισμένου ατόμου, το οποίο βρίσκεται σε διάσταση με τον κοινωνικό ή καλλιτεχνικό του περίγυρο, αδικείται, παραγκωνίζεται, αλλά τελικά επιτυγχάνει την αναγνώριση και την καλλιτεχνική αυτοπραγμάτωση. Στην ουσία, η ανάπτυξη αυτών των ερμηνειών προκύπτει από μια ορισμένη ρητορική διαχείριση συγκεκριμένων πραγματολογικών δεδομένων του βίου αλλά και της ίδιας της αυτοβιογραφικής μαρτυρίας των προσώπων. Για παράδειγμα, η διάσταση του Σεφέρη με τους ομοτέχνους του μπορεί να υποστηριχθεί στα ντοκιμαντέρ από μαρτυρίες τρίτων αλλά και από τη χρήση των κατάλληλων ημερολογιακών αποσπασμάτων του ποιητή. Με άλλα λόγια, η εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη, που απορρίπτεται ή αδυνατεί να γίνει κατανοητός από τους συγχρόνους του, μπορεί να υποστηριχθεί ανάλογα με την ερμηνευτική προοπτική που θα επιλέξουν οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ. Το ίδιο ισχύει και για τον Γιάννη Ρίτσο αν εστιάσει κανείς στις πολιτικές διώξεις του ποιητή. Αν, ωστόσο, μεταβάλλει κανείς το σημείο εστίασης, η βιογραφική ιστορία των ποιητών μπορεί να ειπωθεί με διαφορετικό τρόπο. Η επικράτηση συγκεκριμένων αναπαραστατικών συμβάσεων αντί κάποιων άλλων εξαρτάται από τους όρους συνομιλίας της κάθε βιογραφίας με τα εκάστοτε διακείμενά της (ημερολόγια, αυτοβιογραφικά κείμενα κ.ά.). Ο Custen κάνει μια ανάλογη παρατήρηση για το biopic, θεωρώντας ότι η διακειμενικότητα είναι βασική αρχή οργάνωσης για μια αφήγηση ζωής, όπου ο βιογράφος πρέπει να συνδιαλεχθεί με άλλα κείμενα, αρχειακό υλικό κ.ά.[85] Στα ντοκιμαντέρ, όπου εντοπίζονται ακόμη περισσότερα πραγματολογικά υλικά, η διακειμενικότητα και η διαμεσικότητα αποτελούν κεντρικές αρχές οργάνωσης της αφήγησης, συντελώντας κάθε φορά στην ανάδειξη νέων προοπτικών για κάθε βίο.

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι το βιογραφικό ντοκιμαντέρ λογοτεχνών ενσωματώνει στοιχεία από διαφορετικές ειδολογικές κατηγορίες και ακροβατεί μεταξύ μιας τεκμηριοκεντρικής προσέγγισης του βιογραφούμενου και μιας ρομαντικής ή δραματοποιημένης αναπαράστασης του βίου του. Σε πολλά από τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ ανιχνεύονται διάφοροι κοινοί τόποι απεικόνισης των λογοτεχνών ως καλλιτεχνών. Οι τόποι αυτοί δεν προκύπτουν αυθαίρετα αλλά έχουν συνήθως κάποιο έρεισμα στα πραγματολογικά δεδομένα του βίου του εκάστοτε καλλιτέχνη. Την ίδια στιγμή, ο βίος αποτελεί εστία κατόπτευσης της ιστορικής εποχής, στην οποία έζησε ο

[85] G. Custen, ό. π., σ. 174-179.

κάθε λογοτέχνης, αλλά και της ιστορικής εποχής στην οποία παράγεται η εκάστοτε βιογραφική αφήγηση.

1.4. Η αφηγηματική ταυτότητα των βιογραφικών ντοκιμαντέρ

Οι αναπαραστάσεις του βίου των λογοτεχνών διαφοροποιούνται αρκετά στα ντοκιμαντέρ σε σχέση με τις ταινίες μυθοπλασίας. Οι εκάστοτε διαφοροποιήσεις προκύπτουν σε μεγάλο βαθμό χάρη στον σύνθετο αφηγηματικό σχεδιασμό των ντοκιμαντέρ, τα οποία αξιοποιούν ποικίλες αφηγηματικές στρατηγικές ώστε να αποδώσουν τον βίο όσο το δυνατόν πολυεστιακά. Τα μοτίβα αφήγησης του βίου του καλλιτέχνη επιβιώνουν στα ντοκιμαντέρ διαμεσολαβημένα μέσα από πολλαπλούς φακούς, εφόσον η εκάστοτε βιογραφία ανασυστήνεται μέσα από μια ποικιλία αφηγηματικών φωνών.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί το εξής: η παρούσα εργασία δεν αντιμετώπισε τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ ως παράγωγα της δουλειάς του σεναριογράφου ή των σεναριογράφων. Η προσέγγιση αυτή κατέστη μια αναγκαία επιλογή καθώς στην περίπτωση των υπό εξέταση βιογραφικών ντοκιμαντέρ, ο ρόλος του σεναριογράφου δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτος. Σε πολλά εγχειρήματα, εντοπίζεται όνομα κειμενογράφου στους συντελεστές ενώ σε άλλα εγχειρήματα φαίνεται πως τα κείμενα επιλέγονται από έναν συγκεκριμένο συντελεστή ενώ το σενάριο γράφεται από κάποιον άλλο (*Εποχές και συγγραφείς: Οδυσσέας Ελύτης*/2002*)*. Παράλληλα, υπάρχουν περιπτώσεις όπου εντοπίζονται ονόματα σεναριογράφων και ονόματα συνεργατών που έχουν λειτουργήσει ως σύμβουλοι ή έχουν εκπονήσει τη δημοσιογραφική έρευνα (*Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*). Τέλος, στις περιπτώσεις όπου οι ίδιοι οι ποιητές συμμετέχουν στα ντοκιμαντέρ (βλ. Ελύτης και Ρίτσος), παρατηρείται η έλλειψη κειμενογράφου, καθώς οι ίδιοι οι ποιητές λειτουργούν ως βιογράφοι του εαυτού τους. Ως εκ τούτου, και λόγω της ετερογένειας των ντοκιμαντέρ, η παρούσα εργασία αναφέρεται στους κειμενογράφους και στις διαφορετικές οπτικές που κομίζουν, αλλά ταυτόχρονα επιμένει στην αυθιστόρηση των ίδιων των ποιητών στα ντοκιμαντέρ, στις προφορικές μαρτυρίες τρίτων και στους τρόπους, με τους οποίους το μοντάζ συνταιριάζει όλους τους παραπάνω λόγους. Συνεπώς, η έμφαση στα βιογραφικά ντοκιμαντέρ δίνεται στην επιλογή των διαφορετικών αφηγηματικών υλικών και κατόπιν στη συναρμογή τους εντός του ντοκιμαντέρ. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ αποτελούν πολυστρωματικά

αφηγήματα, τα οποία απαρτίζονται από πολλαπλά αφηγηματικά επίπεδα, τα οποία και θα αναλυθούν σχολαστικά στις επόμενες σελίδες.

Ως πρώτο αφηγηματικό επίπεδο θα πρέπει να οριστεί το ίδιο το αυτοβιογραφικό σχόλιο των ποιητών. Στα περισσότερα ντοκιμαντέρ, αξιοποιείται ο ίδιος ο αυτοβιογραφικός λόγος των βιογραφικών υποκειμένων στις διάφορες μορφές του (ημερολόγιο, αυτοβιογραφικά δοκίμια, προφορική μαρτυρία). Τα εκάστοτε αυτοβιογραφικά σπαράγματα εμφανίζονται διαμεσολαβημένα εντός της αφήγησης του ντοκιμαντέρ, καθώς συνήθως εκφέρονται από έναν αφηγητή απρόσωπο ή ορατό στην κάμερα. Την ίδια στιγμή, οι ποιητές συμμετέχουν συχνά στα ντοκιμαντέρ, αυτοβιογραφούμενοι μπροστά στον φακό. Συνεπώς, εδώ η αυτοβιογράφηση πραγματώνεται μέσω της προφορικής τους μαρτυρίας. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να τονιστεί ότι, παρότι θα μπορούσε να γίνει λόγος για κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αυτοβιογραφίες και συχνά εντοπίζονται ανάλογες κατηγοριοποιήσεις από τους συντελεστές (βλ. το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία*/1984),[86] τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ θα αντιμετωπιστούν ως βιογραφίες, καθώς η τελική εξιστόρηση του βίου καθίσταται δυνατή χάρη στην εναρμόνιση διαφορετικών υλικών, όπου το αυτοβιογραφικό σχόλιο είναι ένα εξ αυτών. Εξάλλου, ο αυτοβιογραφικός λόγος των εκάστοτε προσώπων δε χρησιμοποιείται άθικτος και ομοιογενής στα εκάστοτε αφιερώματα, αλλά υφίσταται την επεξεργασία του μοντάζ, περικόπτεται και πλαισιώνεται με συγκεκριμένα υλικά. Το ίδιο ισχύει και για τα γραπτά κείμενα αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, που επιστρατεύονται στα ντοκιμαντέρ, τα οποία πολύ συχνά αποκόπτονται από τα αρχικά τους συμφραζόμενα και συρράπτονται με διαφορετικά αποσπάσματα.

Ένα δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο είναι οι προφορικές μαρτυρίες τρίτων, που εγγράφονται στα ντοκιμαντέρ. Στο σημείο αυτό, οι προφορικές μαρτυρίες των οικείων ατόμων ή των μαρτύρων με την έννοια του witness θα πρέπει να διαχωριστούν από τις καταθέσεις των ειδικών, μελετητών του έργου των λογοτεχνών, οι οποίοι λειτουργούν προς μια άλλη κατεύθυνση. Πολύ συχνά ενδέχεται να γνωρίζουν το άτομο, για το οποίο

[86] Ο Γιώργος και η Ηρώ Σγουράκη συγκαταλέγουν το εν λόγω ντοκιμαντέρ στις κινηματογραφικές τους αυτοβιογραφίες. Αντίστοιχα, θεωρούν ότι το *Μονόγραμμα* αποτελεί μια εκπομπή αυτοβιογραφιών. Όπως σημειώνουν οι ίδιοι: «Η μορφή της κάθε εκπομπής έχει στόχο την αυτοβιογραφική παρουσίαση ενός ατόμου που δρα στην πνευματική, καλλιτεχνική, πολιτική, κοινωνική και γενικά στη δημόσια ζωή, κατά τρόπο που κινεί το ενδιαφέρον των συγχρόνων του. Η επιλογή της αυτοβιογραφικής αυτής παρουσίασης έγινε για να μην υπάρχει κανενός είδους παρέμβαση (από άλλους παράγοντες) στη ζωντανή μαρτυρία-καταγραφή και για να διατηρηθεί ατόφιο το κινηματογραφικό ντοκουμέντο για τη ζωή και το έργο του ατόμου που παρουσιάζεται. Ο αυτοβιογραφούμενος οριοθετεί το πλαίσιο της ταινίας που γίνεται γι'αυτόν […]». *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 52-53, 59.

μιλούν, αλλά επιμένουν στα πραγματολογικά στοιχεία και λιγότερο στα ανεκδοτολογικά περιστατικά, που ανιχνεύονται στον λόγο των κοντινών ανθρώπων του βιογραφικού υποκειμένου. Στην περίπτωση του αυτόπτη μάρτυρα, που γνώριζε το πρόσωπο για το οποίο μιλά και μοιραζόταν μαζί του κάποιο είδος σχέσης, η συναισθηματική εγγύτητα είναι μεγαλύτερη, όπως επίσης και το πληροφοριακό φορτίο για στιγμές ιδιωτικού χαρακτήρα. Εδώ το βιογραφικό υποκείμενο κατασκευάζεται πλέον διυποκειμενικά, εφόσον η δική του μαρτυρία προσεγγίζεται από διαφορετικές εστίες κατόπτευσης, συχνά μάλιστα αμφισβητείται ή εμπλουτίζεται. Ωστόσο, οι προφορικές μαρτυρίες τρίτων δεν είναι απαραίτητα πληρέστερες ή περισσότερο αξιόπιστες από την αυτοβιογραφική αφήγηση του βιογραφικού υποκειμένου.[87] Καθώς οι προφορικές μαρτυρίες των άλλων συνιστούν κι αυτές αυτοβιογραφικές αφηγήσεις, διέπονται από διάφορους περιορισμούς, όπως η κάθε αυτοβιογραφική αφήγηση. Ωστόσο, συμβάλλουν σε μια διεύρυνση του ορίζοντα του βίου και του θέματος για το οποίο γίνεται λόγος, εφόσον η εμπειρία των ατόμων εξακτινώνεται σε ακόμη περισσότερα δίκτυα και συλλογικότητες που χαρτογραφούν το κοινωνικοπολιτικό τοπίο της κάθε εποχής. Οι μαρτυρίες των ανθρώπων αυτών δημιουργούν οπτικά αρχεία, φέρνοντας έτσι διαφορετικούς αυτόπτες μάρτυρες σε μια οπτικοακουστική διεπιφάνεια, ένα κοινό οπτικοακουστικό σημείο επαφής.[88] Παρόμοιος αλλά εντελώς διακριτός είναι και ο ρόλος των μελετητών, που συχνά συμμετέχουν στα ντοκιμαντέρ. Μελετητές, ιστορικοί και βιογράφοι επιχειρούν και αυτοί να διαλευκάνουν τη βιογραφία του κάθε καλλιτέχνη. Χωρίς να έχουν άμεση γνώση του βίου του, επιχειρούν να τον εντάξουν σε ένα ευρύ πλαίσιο συμφραζομένων όπως είναι η ιστορική περίοδος, η καλλιτεχνική ομάδα ή η πολιτική συλλογικότητα στην οποία ανήκει.

Τέλος, όλοι οι παραπάνω λόγοι πλαισιώνονται και ιεραρχούνται μέσω της ίδιας της κινηματογραφικής ή τηλεοπτικής γλώσσας. Στο επίπεδο αυτό συγκαταλέγονται όλα τα μέσα που χρησιμοποιούν οι συντελεστές ενός ντοκιμαντέρ : η επιλογή των λόγων που θα συγκροτήσουν την αφήγηση, η πλαισίωσή τους με συγκεκριμένα οπτικοακουστικά υλικά και η ιεράρχηση όλων των παραπάνω σε συγκεκριμένες θέσεις εντός του τηλεοπτικού και κινηματογραφικού συνόλου. Όπως υποστηρίζει ο Bill Nichols, η φωνή ενός ντοκιμαντέρ δεν προκύπτει μόνο από τους λόγους που εντοπίζονται μέσα σε αυτό,

[87] Όπως επισημαίνει η P. Rabinowitz: «Οι μαρτυρίες είναι πάντα μια μερική αλήθεια. Έτσι όταν οι συντελεστές των φιλμ δίνουν τη δικαιοδοσία στα υποκείμενα να μιλήσουν και προκαλούν τα ακροατήρια να δράσουν, αυτό είναι μόνο μια συμπληρωματική χειρονομία προς την αλήθεια». P. Rabinowitz, "Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory", *History and Theory*, vol. 32, no 2, May 1993, σ. 113.

[88] B. Sarkar, J. Walker, "Moving testimonies" στο B. Sarkar, J. Walker (eds.), *Documentary Testimonies.Global Archives of Suffering,* New York, Routledge, 2010, σ. 1.

αλλά και μέσα από κάθε τεχνική που χρησιμοποιείται για να υποστηριχθεί μια ορισμένη ερμηνεία, όπως τα οπτικοακουστικά υλικά αλλά και η διευθέτηση όλων των παραπάνω λόγων μέσω του μοντάζ.[89] Στο πλαίσιο αυτό, η επιλογή, η διευθέτηση και η πλαισίωση όλων των υλικών, που συνυπάρχουν εντός του ντοκιμαντέρ, συνιστούν μια κρίσιμη τοποθέτηση σε σχέση με την οπτική γωνία, από την οποία οι συντελεστές ενός ντοκιμαντέρ απευθύνονται στον θεατή.[90] Εδώ τα εκάστοτε υλικά (πλάνα, ήχοι, εικόνες) έρχονται να εικονογραφήσουν τους λόγους των ατόμων, ενώ πολύ συχνά παράγουν επιχειρήματα για τη σχέση τους με τα εκάστοτε ιστορικά γεγονότα. Η άρθρωση επιχειρημάτων πραγματώνεται συχνά μέσα από το αφηγηματικό σχόλιο, το οποίο επιχειρεί να τιθασεύσει την πολυσημία της εικόνας. Σε άλλες περιπτώσεις η άρθρωση επιχειρημάτων επιτυγχάνεται μέσω του μοντάζ, το οποίο δε συνδέει απαραίτητα γραμμικά τα γεγονότα, αλλά πολύ συχνά υπαινίσσεται ποικίλες σχέσεις και αιτιώδεις δεσμούς ανάμεσα στους λόγους, τις εικόνες και τους ήχους.

Κεντρική πρόθεση της εργασίας είναι να αντιμετωπίσει τον κινηματογράφο και την τηλεόραση ως τεχνολογίες μνήμης και ως εργαλεία νοηματοδότησης του παρελθόντος και δικτύωσης ανάμεσα σε διαφορετικά μέσα. Με άξονα τον βίο ενός κεντρικού προσώπου, τα ντοκιμαντέρ συγκεντρώνουν διαφορετικά πολιτισμικά κείμενα (βιβλία, φιλμ, φωτογραφίες) και μέσα, τα οποία παράγουν συγκεκριμένες ερμηνείες του ιστορικού παρελθόντος. Τα άτομα και οι αφηγήσεις τους, όπως επίσης και τα αρχειακά υλικά που εικονογραφούν τις αυτοβιογραφικές μαρτυρίες και διαλέγονται μαζί τους, λειτουργούν ως μνημονικοί δράστες που διαπλέκουν ατομικό και συλλογικό, παρόν και παρελθόν, δείχνοντας με ποιους τρόπους βιώθηκε το παρελθόν από διαφορετικά δρώντα υποκείμενα και με ποιους τρόπους ανακαλείται στο παρόν. Με βάση τη σύνθετη αφηγηματική ταυτότητα των ντοκιμαντέρ, η ταυτότητα των βιογραφικών κειμένων στις επιμέρους εκδοχές της (καλλιτεχνική, πολιτική κτλ.) προκύπτει ως ένα σύνολο λόγων και

[89] Η φωνή του ντοκιμαντέρ δεν εκφέρεται μόνο διά της ομιλίας αλλά με κάθε μέσο (εικόνες και ήχους). Αυτό περιλαμβάνει τουλάχιστον τις ακόλουθες αποφάσεις: αν πρόκειται κανείς να κόψει, να επεξεργαστεί ή να αντιπαραθέσει πλάνα, αν πρέπει κανείς να καταγράψει μόνο σύγχρονο ήχο ή να βάλει και πρόσθετο ήχο, όπως διαλόγους, μουσική κ.ά., να χρησιμοποιήσει ακριβή χρονολογία ή να αναδιοργανώσει τα γεγονότα για να υποστηρίξει μια άποψη, να χρησιμοποιήσει αρχείο και φωτογραφίες ανθρώπων ή απλώς τις εικόνες που τραβά, τρόπο αναπαράστασης των γεγονότων κ.ό.κ. B. Nichols, *Introduction to Documentary,* Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2001, σ. 46. Σύμφωνα με τον Barnouw, κανένας ντοκιμαντερίστας δεν είναι αντικειμενικός στον βαθμό που επιλέγει θέματα, ανθρώπους, απόψεις, φακούς, οπτικές γωνίες, αντιπαραθέσεις, ήχους και εικόνες. E. Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film,* Revised edition, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1983, σ. 287.

[90] B. Nichols, ό. π.

διαμεσολαβήσεων από το ένα μέσο στο άλλο. Με άλλα λόγια, η βιογραφία τους προκύπτει ως ένα εγγενώς διαμεσολαβημένο και διαμεσικό φαινόμενο.

1.5. Ο χαρακτήρας των βιογραφικών αφηγήσεων στα ντοκιμαντέρ

Όπως, σχολιάστηκε στις προηγούμενες σελίδες, τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ αντλούν ενίοτε στοιχεία από βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας, οι οποίες με τη σειρά τους διέπονται από κοινές συμβάσεις με τις έντυπες βιογραφίες καλλιτεχνών και συγγραφέων. Οι συμβάσεις αυτές αφορούν κοινά σχήματα αφήγησης του βίου (όπως τα δύσκολα παιδικά χρόνια, η απόρριψη από το κοινωνικό και καλλιτεχνικό κατεστημένο κ.ά.). Τα σχήματα αυτά συχνά παραπέμπουν σε μια ρομαντική σύλληψη του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Για να κατανοήσει κανείς σε ποιο βαθμό τα υπό εξέταση βιογραφικά ντοκιμαντέρ αναπαράγουν μια ρομαντική εικόνα του εκάστοτε ποιητή και σε ποιο βαθμό διαφοροποιούνται από αυτή, καθίσταται αναγκαία μια σύντομη αλλά πυκνή αναφορά στην έννοια του ρομαντικού εαυτού και στη σχέση του με τη βιογραφία και την αυτοβιογραφία.

Από τον 18ο αιώνα και μετά, στο πλαίσιο του ρομαντισμού, καθιερώνεται μια ισχυρή κριτική τάση, η οποία αναζητά τον ποιητή στο έργο του, προκειμένου να το κατανοήσει. Τα συναισθήματα του ποιητή και οι ιδιαίτερες συνθήκες της ζωής του αποτελούν τα στοιχεία, στα οποία εντοπίζονται τα ερμηνευτικά κλειδιά του έργου του. Η κριτική αυτή τάση γνωρίζει διάφορες κατευθύνσεις, ανάμεσα στις οποίες εντοπίζεται και ο βιογραφισμός του Saint-Beuve, όπου ο συγγραφέας και η ζωή του λειτουργούν ως αφετηρία για την κατανόηση του έργου.[91] Η εικόνα των συγγραφέων, που κληροδότησε ο ρομαντισμός, φαίνεται να άσκησε σημαντική επιρροή τόσο στη βιογραφία όσο και στην αυτοβιογραφία. Εάν η αυτοβιογραφία θεωρήθηκε πως εκφράζει έναν αυθεντικό εαυτό και ξεδιπλώνει το μεγαλείο μιας ρομαντικής ιδιοφυΐας, ο βιογράφος ανέλαβε πολύ συχνά να διαμεσολαβήσει όλα τα παραπάνω.[92] Παρότι έχουν κατά καιρούς εκφραστεί επιφυλάξεις για τις σχέσεις της βιογραφίας με την ανάδειξη της ρομαντικής ιδιοφυΐας του συγγραφέα, έχει πλέον επικρατήσει η άποψη πως η βιογραφία έχει συμβάλει καθοριστικά στην παραγωγή της εικόνας του ρομαντικού ποιητή, τον οποίο και κατέστησε αντικείμενο

[91] M. H. Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως, Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*, (μτφρ. Α. Μπερλής), Αθήνα, Κριτική, 2001, σ. 427.
[92] J. North, *The domestication of genius: Biography and the romantic poet*, Oxford, Oxford University Press, 2009, σ. 1-2.

μαζικής κατανάλωσης της αγοράς μέσα από διάφορα εκδοτικά εγχειρήματα (άρθρα σε περιοδικά, εγκυκλοπαίδειες, τόμους βιογραφιών κ.ά.).[93]

Στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, εντοπίζονται αρκετά στοιχεία που παραπέμπουν σε μια ρομαντική εικόνα των τριών ποιητών. Ήδη αναφέρθηκαν τα διάφορα στερεοτυπικά σχήματα αφήγησης του καλλιτεχνικού βίου, που συχνά φέρουν ρομαντικές απηχήσεις. Την ίδια στιγμή, η καλλιτεχνική δραστηριότητα αντιμετωπίζεται πολλές φορές ως μια συνθήκη μόνωσης όπου ο συγγραφέας απομονώνεται, αυτοαναλύεται και οδηγείται στην καλλιτεχνική δημιουργία, εκφράζοντας την εσωτερική του διάθεση. Αντίστοιχα, σε πολλές περιπτώσεις, τα έργα των τριών ποιητών ερμηνεύονται με βάση διάφορα βιογραφικά τους δεδομένα, με αποτέλεσμα το έργο να λαμβάνει μια βιογραφική ερμηνεία που παραπέμπει στο βίωμα ή την ψυχική κατάσταση του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Ο ποιητής, ωστόσο, δεν εκφράζει μόνο το δικό του συναίσθημα αλλά δύναται να διερμηνεύει και το συλλογικό αίσθημα. Όπως θα φανεί και στο κεφάλαιο για την πολιτική ταυτότητα των λογοτεχνών, πολύ συχνά τα έργα των Ελύτη, Σεφέρη και Ρίτσου συσχετίζονται στενά με τις ιστορικές συγκυρίες, ενώ ο ποιητής ανάγεται σε εκφραστή των συλλογικών παθών, κάτι που παραπέμπει στον ρόλο του εθνικού ποιητή, ο οποίος έχει ρομαντικές καταβολές.[94]

Παρά την επικράτηση ανάλογων σχημάτων σε πολλά από τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, τα ρομαντικά κατάλοιπα παρουσίασης του εκάστοτε συγγραφέα δεν αποτελούν το κυρίαρχο παράδειγμα ανασύστασης του βίου του. Όπως, άλλωστε, ειπώθηκε και πιο πάνω, τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες στηρίζονται σε ένα ευρύ φάσμα πηγών, που αφορούν γραπτά κείμενα, προφορικές μαρτυρίες και λοιπά οπτικοακουστικά υλικά, τα οποία εγγράφονται διαρκώς από το ένα μέσο στο άλλο. Ως εκ τούτου, οι βιογραφίες των τριών ποιητών στα ντοκιμαντέρ προκύπτουν μέσα από ένα σύνολο διαμεσολαβημένων λόγων, όπου συνυπάρχουν πολλαπλές θεωρήσεις του εκάστοτε ποιητή. Οι θεωρήσεις αυτές μπορεί συχνά να καταφεύγουν σε ρομαντικά σχήματα ερμηνείας της βιογραφίας καθώς αρκετές φορές μπορεί να συνδέονται με συγκεκριμένα πραγματολογικά δεδομένα του βίου (οικογενειακές τραγωδίες, μοναξιά κ.ά.). Στις περισσότερες, όμως, περιπτώσεις, όπου τα τεκμήρια διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο για την αφήγηση του εκάστοτε βίου, τα περισσότερα ντοκιμαντέρ αναπαριστούν τις ζωές

[93] ό. π., σ. 2-3.
[94] M. Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2005, σ. 82-83.

των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου σε άμεση σύνδεση με τα συλλογικά συμφραζόμενα της εποχής τους.

Η έννοια της διαμεσολάβησης είναι πρωταρχικής σημασίας προκειμένου να κατανοήσει κανείς τους όρους κατασκευής του εκάστοτε βιογραφικού υποκειμένου και τους όρους προσέγγισης του ιστορικού παρελθόντος. Οι βιογραφίες των τριών ποιητών κατασκευάζονται και επανανοηματοδοτούνται διαρκώς μέσα από τους ποικίλους συσχετισμούς που παράγει το μοντάζ ανάμεσα σε λόγους, εικόνες και οπτικοακουστικά ντοκουμέντα. Συνεπώς, το βιογραφικό υποκείμενο κατασκευάζεται διαμέσω της αφήγησης. Η έμφαση στην κειμενικότητα και η αποδέσμευση από την παντοδυναμία του ρομαντικού καλλιτεχνικού υποκειμένου μπορεί να συσχετιστεί και με τις απόψεις των Derrida, Barthes και Foucault. Στις δεκαετίες ’60 και ’70, οπότε και σημειώνεται «έκρηξη» των μεταδομιστικών αφηγημάτων, ο βιογραφικός και αυτοβιογραφικός εαυτός παύουν να αντιμετωπίζονται ως μια ακριβής αναπαράσταση του συγγραφικού υποκειμένου, ενώ διατυπώνεται πλέον ρητά η άποψη ότι οι αυτοβιογράφοι καταφεύγουν σε κατασκευαστικές στρατηγικές προκειμένου να αφηγηματοποιήσουν τον βίο τους, κάτι που ως τότε είχε υποτιμηθεί.[95] Στο γνωστό κείμενο του Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», το κείμενο δεν είναι πλέον το ρομαντικό δημιούργημα μιας προσωπικότητας αλλά ένας «χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, όπου παντρεύονται και αυτοαμφισβητούνται ποικίλες γραφές».[96] Αντίστοιχα για τον Derrida, το κείμενο δεν αποτελεί προϊόν ενός ατόμου-συγγραφέα αλλά συνιστά ένα σημείο-αναφοράς ανάμεσα σε πολλά άλλα της λογοκεντρικής μεταφυσικής. Στην ουσία, οι συγγραφικές ενέργειες αποτελούν απλές ενδείξεις ενός ευρύτερου δικτύου λογοκεντρικών αποφάσεων.[97] Τέλος, ο Foucault ασχολείται με τον συγγραφέα ως λειτουργία, η οποία χαρακτηρίζει την ύπαρξη, την κυκλοφορία και τη λειτουργία ορισμένων λόγων (discourses). Οι λόγοι αυτοί δεν είναι απαραίτητα λογοτεχνικοί, αλλά μπορούμε επίσης να τους εντοπίσουμε και σε άλλες τέχνες, θεωρίες και παραδόσεις.[98]

---

[95] Τ. Καγιαλής, «Η αυτοβιογραφία ως κατασκευή» στο Π. Πούλος, (επιμ.), *Περί κατασκευής, Τοπικά β΄*, Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του ανθρώπου/Νήσος, 1996, σ. 341. Βλ. επίσης L. Marcus, *Auto/biographical discourses. Theory, criticism, practice*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1994, σ. 29

[96] R. Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα» στο R. Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, (Γ. Βέλτσος, πρόλογος-Γ. Σπανός, μτφρ.), Αθήνα, Πλέθρον, 2007[3], σ. 137-143.

[97] J. Derrida, *Περί γραμματολογίας*, (μτφρ. Κ. Παπαγιώργης), Αθήνα, Γνώση, 1990, σ. 30, 170-179. S. Burke, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998[2], σ. 116-171.

[98] M. Foucault, “What is an author?” στο *Michel Foucault. Aesthetics, Method, and Epistemology*, (edit. J. D. Faubion, transl. R. Hurley et al), New York, The New Press. 1998[2], σ. 205-222.

Λαμβάνοντας υπόψη την κρίσιμη θεωρητική στροφή που υπέστησαν οι σπουδές βιογραφίας και αυτοβιογραφίας, η παρούσα εργασία θα αντιμετωπίσει την έννοια του υποκειμένου και της συγγραφικής αρχής στο πλαίσιο των θεωρητικών συζητήσεων που ακολούθησαν σε σχέση με τα κείμενα των Barthes, Foucault και Derrida. Όπως έχει επισημανθεί στη σύγχρονη βιβλιογραφία, μολονότι οι τρεις θεωρητικοί κατασκευάζουν την «απουσία» της συγγραφικής αρχής, ο συγγραφέας παραμένει διαρκώς παρών, ακόμη κι αν πρόκειται να απορριφθεί. Με άλλα λόγια, παρότι τα επιχειρήματά τους στοιχειοθετούν την απουσία του συγγραφέα, είναι διαρκώς εμποτισμένα από την παρουσία του. [99] Δεν είναι, άλλωστε, λίγοι οι μελετητές που υποστηρίζουν ότι το αίτημα αποκατάστασης του υποκειμένου έχει επανέλθει, μετά την εξαφάνισή του από την ιστορία και υπό την επιρροή διαφορετικών παραδόσεων (μαρξισμός, δομισμός, ψυχανάλυση, σχολή των Annales), και διεκδικεί πλέον σθεναρά τη θέση του στον τομέα της θεωρίας και της έρευνας.[100] Βέβαια δεν πρόκειται για την έννοια του «αυτεξούσιου, προθεσιακού υποκειμένου που υπερνικά τα πάντα με την ελεύθερή βούλησή του, αλλά για έναν αναστοχασμό πάνω στη δυνατότητα δράσης του υποκειμένου μέσα σε συνθήκες που το υπερβαίνουν».[101] Στην ουσία, οι αλλαγές που επήλθαν από τη δεκαετία του 1980 και εξής (Νέα Ιστορία, στροφή στη μελέτη των ατόμων)[102] στη μελέτη του ρόλου της προσωπικότητας, φαίνεται πως συνετέλεσαν σε μια αλλαγή παραδείγματος στον τρόπο προσέγγισης του υποκειμένου. «Μια πληθώρα μελετητών από διαφορετικούς κλάδους στο σταυροδρόμι της πολιτικής, της κοινωνικής και της πολιτισμικής ιστορίας, της ανθρωπολογίας, της πολιτικής επιστήμης, της κοινωνιολογίας, των σπουδών ΜΜΕ, των σπουδών φύλου και άλλων συναφών αντικειμένων, ασχολούνται όχι με το ερώτημα αν οι μεγάλοι πολιτικοί, καλλιτέχνες, επιστήμονες του παρελθόντος ήταν όντως μεγάλοι -ως επί το πλείστον άνδρες-, αλλά με το ερώτημα πώς κατέστησαν "μεγάλοι", πώς και γιατί μνημονεύθηκαν, και πώς χρησιμοποιήθηκαν ως σύμβολα για διαφορετικές και

[99] S. Burke, ό. π., σ. 8-19, 172-206.
[100] Χ. Εξερτζόγλου, ό. π., σ. 260-261. Όπως σημειώνει η S. Loriga από τη δεκαετία 1970-1980 και μετά, «αναδύεται ένας νέος προβληματισμός σχετικά με τις έννοιες του ατόμου και της υποκειμενικότητας. Από τη χρονική αυτή περίοδο, η επιθυμία να επεκτείνουμε το πεδίο της ιστορίας, να φέρουμε στο προσκήνιο τους αποκλεισμένους από τη μνήμη, θα αναζωπυρώσει τη συζήτηση για την αξία της βιογραφίας: όπως για παράδειγμα την προφορική ιστορία, τις μελέτες πάνω στον λαϊκό πολιτισμό, και την ιστορία των γυναικών. Κυρίως δε τη μικροϊστορία που επανεισήγαγε το ατομικό στο κοινωνικό». S. Loriga, «Από τον ήρωα στο ευάλωτο άτομο» στο *Βιογραφία, αυτοβιογραφία-ιστοριογραφία, Επιστημονικό Συμπόσιο 1 & 2 Νοεμβρίου 2019*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, 2021, σ. 19
[101] Χ. Εξερτζόγλου, ό. π.
[102] I. Veyrat-Masson, "Staging Historical Leaders on French Television. The Example of Napoleon Bonaparte" στο E. Bell, A. Gray, (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe*, Basingstoke [U.K.], Palgrave-Macmillan, 2010, σ. 97.

αντικρουόμενες αντιλήψεις».[103] Συνεπώς, η παρούσα εργασία αντιμετωπίζει την έννοια του εαυτού και της βιογραφίας υπό το πρίσμα των συζητήσεων που ακολουθούν τον μεταδομισμό και την αποδόμηση, επιχειρώντας να διερευνήσει με ποιους τρόπους κατασκευάζεται η καλλιτεχνική και πολιτική ταυτότητα των τριών ποιητών στα εκάστοτε ντοκιμαντέρ και με ποιο τρόπο οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος καθίστανται μνημονικά σύμβολα, άμεσα συνδεδεμένα με συγκεκριμένα συλλογικά συμφραζόμενα.

[103] Χ. Τριανταφύλλου, *Ο Ελευθέριος Βενιζέλος στη συλλογική μνήμη: η ανάδειξη ενός εθνικού συμβόλου (1936-1967), πολιτικές χρήσεις, ιστοριογραφικές αποτυπώσεις, δημόσιες μνημονεύσεις,* Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Τομέας Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, 2020, σ. 28-29. Ο Τριανταφύλλου αντλεί τις διαπιστώσεις αυτές από το βιβλίο των Χ. Λούκου, Χ. Κουλούρη, *Τα πρόσωπα του Καποδίστρια. Ο πρώτος κυβερνήτης της Ελλάδας και η νεοελληνική ιδεολογία (1831-1996)*, Αθήνα, Πορεία, 2012, σ. 9.

Κεφάλαιο 2. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου

Ο ιδιωτικός βίος και η ποιητική ταυτότητα των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου αποτελούν τους κυρίαρχους άξονες γύρω από τους οποίους οικοδομούνται οι βιογραφικές αφηγήσεις στα ντοκιμαντέρ**.** Παρότι τα ντοκιμαντέρ ακολουθούν διαφοροποιημένες προσεγγίσεις ανάλογα με την ερμηνευτική γραμμή, που υπηρετούν, πολύ συχνά παρουσιάζουν σημεία σύγκλισης εφόσον επιλέγουν να διαπραγματευτούν κοινά κεφάλαια της βιογραφίας του κάθε συγγραφέα.

Σε πρώτο επίπεδο, το αυτοβιογραφικό σχόλιο του κάθε ποιητή αποτυπώνει τον τρόπο που ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται και τον τρόπο που αντιμετωπίζει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Οι όροι αυτοσυγκρότησης της ταυτότητας του κάθε ποιητή συνδέονται τόσο με τα δεδομένα του βίου του όσο και με τις ευρύτερες συνθήκες της εποχής του, εντός των οποίων εγγράφεται η εργοβιογραφία του. Συνεπώς, ο τρόπος που ο κάθε ποιητής βλέπει και περιγράφει τον εαυτό του, ή ανακαλεί το παρελθόν του, σχετίζεται με τα ειδικά συμφραζόμενα της ζωής του, με τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει ή τις φιλοδοξίες του, ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνεται από τους πολιτισμικούς λόγους με τους οποίους έρχεται σε επαφή. Αυτοί οι πολιτισμικοί λόγοι αφορούν τις συμβάσεις του είδους στο οποίο εκφράζεται (π.χ. ημερολόγιο) ή τα διαθέσιμα μοντέλα ρητορικής που καλλιεργούνται στους κόλπους των δικτύων με τα οποία συναναστρέφεται.[104]

Ο Σεφέρης, για παράδειγμα, δομεί την αυτοπαρουσίασή του πάνω σε διάφορα αντιθετικά σχήματα, θεματοποιώντας την απόσταση που τον χωρίζει από τον κοινωνικό του περίγυρο, πρακτική που παραπέμπει στην ημερολογιακή γραφή και θα αναλυθεί σχολαστικά πιο κάτω.[105] Στην κατεύθυνση αυτή, το καλλιτεχνικό υποκείμενο αγωνίζεται διαρκώς να υπερβεί τα εμπόδια που ορθώνονται μπροστά του στον καλλιτεχνικό και δημόσιο βίο. Ο Ελύτης, από την άλλη, αυτοπροσδιορίζεται σε άμεση σύνδεση με τις πολιτισμικές επιδιώξεις της γενιάς του'30. Οι εκπρόσωποι της γενιάς εμφανίζονται ως

[104] «Τα μοτίβα της αφήγησης είναι σχήματα πολιτισμικά προσδιορισμένα, τα οποία προϋπάρχουν πριν από κάθε μοναδική εμπειρία που έχουμε. Το πολιτισμικό πλαίσιο συμφραζομένων επηρεάζει τι θα ειπωθεί και πώς θα ειπωθεί». A. Erll, *Memory in culture*, ό. π., σ. 91, 106. Βλ. επίσης τη διαπίστωση των Smith και Watson: «Υπάρχουν πολιτισμικά διαθέσιμα μοντέλα ταυτότητας σε κάθε ιστορική στιγμή που επηρεάζουν τους βιο-αφηγητές στο τι εξαιρείται και τι παραμένει σε μια αυτοβιογραφική αφήγηση». S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives***,** Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2001**,** σ. 34.

[105] Ι. Μυλωνάκη, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη», *Σύγκριση*, 18, 2007, σ. 42. B. Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, σ. 58-82.

οπαδοί της ρήξης και συνεχιστές της παράδοσης,[106] επιχειρώντας να συμβιβάσουν πολιτισμικά στοιχεία που μοιάζουν φαινομενικά αντίθετα, όπως τα προτάγματα του δυτικοευρωπαϊκού μοντερνισμού και τα στοιχεία του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού.[107] Στην προφορική αυθιστόρηση του Ελύτη και στα αυτοβιογραφικά του κείμενα, επανέρχονται κοινά σημεία αναφοράς με άλλα μέλη της γενιάς του΄30, που αφορούν το Αιγαίο ως χώρο σύγκλισης παραδόσεων,[108] την αναγωγή του λαϊκού σε εθνικό γνώρισμα,[109] τον ορισμό της ελληνικότητας[110] και τον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων Ελλάδας και Δύσης.[111] Ο Ελύτης επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί σε σχέση με τους παραπάνω άξονες, κατασκευάζοντας αναδρομικά έναν ιδιωτικό και καλλιτεχνικό εαυτό, που να ανταποκρίνεται σε όλες τις επιδιώξεις της ποιητικής συλλογικότητας, με την οποία ο ίδιος συμπορεύεται. Στο πλαίσιο αυτό, το παρελθόν των παιδικών του χρόνων και οι μνήμες της νεότητας αφηγηματοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να συνδεθούν με τη μετέπειτα καλλιτεχνική εξέλιξη του ποιητή. Τέλος, ο Ρίτσος αναφέρεται διεξοδικά στους όρους της ποιητικής του δραστηριότητας από την παιδική του ηλικία μέχρι και την ωριμότητα, συνδέοντας τη δραστηριότητα αυτή με μια αντιρρητική στάση ζωής και μια άμεση ή έμμεση έκφραση διαμαρτυρίας προς κάθε μορφή καταδυνάστευσης. Παρότι ο ποιητής αποφεύγει να αναφερθεί στα τραυματικά γεγονότα του βίου του, συνδέει αναπόσπαστα την ποίηση με την οριακή εμπειρία της εξορίας, την οποία μετουσιώνει στο έργο του προκειμένου να αποτυπώσει το ατομικό και συλλογικό τραύμα των πολιτικών κρατουμένων. Η σύνδεση του καλλιτεχνικού εγώ με το συλλογικό «εμείς» αποτελεί δομικό στοιχείο της ταυτότητας του Ρίτσου, όπου το συλλογικό «εμείς» ταυτίζεται με τους πολιτικούς κρατουμένους της Αριστεράς, με τον ποιητή να εγγράφει τις διεκδικήσεις του εν λόγω συλλογικού υποκειμένου στο έργο του. Η ταύτιση του εγώ με το συλλογικό εμείς συνδέεται, φυσικά, με την ιδεολογία του Ρίτσου ενώ παρουσιάζει συνάφειες με

[106] Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 39.
[107] Η γενιά του'30 ενδιαφέρεται για την παραγωγή ενός πολιτισμού που θα μπορεί να συνδυάζει ή να υπερβαίνει τη διαχείριση του ένδοξου ελληνικού παρελθόντος και την απροβλημάτιστη εισαγωγή δυτικών νεοτερικών τρόπων. ό. π., σ. 48.
[108] Για τους όρους προσέγγισης του Αιγαίου στα έργα των Σεφέρη, Γκάτσου, Ελύτη και Θεοτοκά βλ. ό. π., σ. 364-397.
[109] ό. π., σ. 472.
[110] ό. π., σ. 308-310.
[111] Για τους όρους συνομιλίας με τη Δύση και την ευρωπαϊκή αυτοπεποίθηση που καλλιεργεί η γενιά του'30 βλ. ό. π., σ. 234-285.

αντίστοιχα αυτοβιογραφικά κείμενα αγωνιστών της Αριστεράς, που αρχίζουν να κυκλοφορούν από τη δεκαετία του'60 και πυκνώνουν στη δεκαετία του'80.[112]

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η δόμηση της εκάστοτε αυτοπαρουσίασης με βάση συγκεκριμένα πολιτισμικά σχήματα δε συνεπάγεται την εκφορά ενός ψευδούς ή παραποιημένου λόγου. Για τους θεωρητικούς της πολιτισμικής μνήμης, οι αναμνήσεις των ατόμων συνδέονται με πολιτισμικά πλαίσια αναφοράς,[113] δηλαδή διαμεσολαβούνται από διάφορα πολιτισμικά αφηγήματα, όπως είναι τα λογοτεχνικά κείμενα, ο δημοσιογραφικός λόγος κ.ά.[114] Συνεπώς, οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις των τριών ποιητών, ανεξάρτητα από την ειδολογική τους κατηγοριοποίηση και τον τρόπο εκφοράς τους στο κινηματογραφικό και τηλεοπτικό μέσο, συνδέονται οπωσδήποτε με διάφορους πολιτισμικούς λόγους και βασίζονται σε συγκεκριμένα πολιτισμικά σχήματα.

Οι όροι αυτοσυγκρότησης του κάθε ποιητή εγγράφονται στα ντοκιμαντέρ και γνωρίζουν διαφορετική διαχείριση ανάλογα με τις στρατηγικές αφήγησης που αξιοποιεί το κάθε τηλεοπτικό και κινηματογραφικό εγχείρημα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ αξιοποιούν συχνά στερεότυπα σχήματα αφήγησης του καλλιτεχνικού βίου, που εντοπίζονται επίσης σε έντυπες βιογραφίες. Οι δυσκολίες του καλλιτέχνη ως προς την εξέλιξή του, ο ανταγωνισμός με ομοτέχνους του, η αδιαφορία του κοινωνικού περίγυρου, το δύσκαμπτο οικογενειακό περιβάλλον, που δηλώνει αντίθετο με την καλλιτεχνική κλίση του βιογραφικού υποκειμένου, και άλλα θεματικά μοτίβα χρησιμεύουν ως δομές ομαδοποίησης και οργάνωσης διάφορων βιογραφικών επεισοδίων, τα οποία άλλοτε ενισχύονται και άλλοτε αποδυναμώνονται, ανάλογα με τις προθέσεις των συντελεστών της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής αφήγησης, τα συλλογικά συμφραζόμενα της κάθε εποχής αλλά και τα ίδια τα δεδομένα της ζωής του

[112] Ο Χ. Εξερτζόγλου πραγματοποιεί μια σχετική παρατήρηση για τα αυτοβιογραφικά κείμενα αριστερών που αναφέρονται στον Εμφύλιο: «Το "εμείς", που μπορεί να είναι το κόμμα ή ο Δημοκρατικός Στρατός, η ομάδα των πολιτικών προσφύγων ή των εξόριστων, συνιστά ένα βασικό πεδίο αναφοράς για τον εαυτό, για το "εγώ" και για τη συγκρότησή του [….] Η συλλογικότητα, το "εμείς", προσδιορίζει τη ζωή του αυτοβιογραφικού υποκειμένου τόσο κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου όσο και μετά. Το "εγώ" γίνεται μέρος του "εμείς", παράγεται σε σχέση με τη συλλογικότητα αυτή χωρίς απαραίτητα να υποτάσσεται σε αυτήν. Το υποκείμενο συμπιέζεται στο στενό κομματικό ή συντροφικό περιβάλλον που το προσδιορίζει, και συχνά αυτολογοκρίνεται». Χ. Εξερτζόγλου, ό. π., σ. 272-273. Βλ. επίσης Δ. Λαμπροπούλου για τις επιστολές των πολιτικών κρατουμένων στον Τύπο και την προβολή ενός θετικού «εμείς». Δ. Λαμπροπούλου, *Γράφοντας από τη φυλακή. Όψεις της υποκειμενικότητας των πολιτικών κρατουμένων, 1947-1960*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999, σ. 143.

[113] Ο Halbwachs υποστηρίζει ότι τα άτομα τείνουν να θυμούνται μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια. Η πολιτισμική μνήμη τονίζει τη σύνδεση της μνήμης όχι μόνο με κοινωνικά αλλά και με πολιτισμικά πλαίσια συμφραζομένων. A. Erll, "Cultural Memory Studies: An introduction", ό. π., σ. 3-4.

[114] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention* ό. π., σ. 2.

βιογραφούμενου. Παρότι τα ντοκιμαντέρ τείνουν να προσεγγίζουν περισσότερο ακαδημαϊκά και τεκμηριοκεντρικά το βιογραφικό υποκείμενο, ενσωματώνουν πολύ συχνά ανάλογες αναπαραστάσεις του βιογραφούμενου.

Σύμφωνα με τον Gaertner, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, που εντοπίζονται στις βιογραφίες καλλιτεχνών, οδηγούν συχνά σε συγκεκριμένους τύπους καλλιτεχνικής απεικόνισης, όπως είναι για παράδειγμα ο τύπος του αποξενωμένου καλλιτέχνη ή του μποέμ καλλιτέχνη, που συχνά απορρίπτονται από τον περίγυρό τους. Αντίστοιχα, ο Gaertner κάνει λόγο για τον μεγάλο καλλιτέχνη (great artist), ο οποίος αναγνωρίζεται έπειτα από πολύ μόχθο και αγώνα, ενώ αναφέρει επίσης τον τραγικό καλλιτέχνη, του οποίου ο βίος στιγματίζεται από κάποια ασθένεια ή κάποια οριακή εμπειρία.[115] Φυσικά, οι τύποι αυτοί, όπως και τα προαναφερθέντα θεματικά μοτίβα μπορούν να επικαλύπτονται ή να συνυπάρχουν, δημιουργώντας ενδιαφέρουσες μείξεις και παραπέμποντας στην εικόνα του μοναχικού και απομονωμένου καλλιτέχνη όπως κληροδοτήθηκε κυρίως από τον ρομαντισμό στον 20ό αιώνα. Στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ ανιχνεύονται αρκετοί κοινοί τόποι της καλλιτεχνικής βιογραφίας, όπως οι ενστάσεις της οικογένειας σε σχέση με την καλλιτεχνική δραστηριότητα των υποκειμένων και η διάσταση με τον κοινωνικό ή καλλιτεχνικό περίγυρο. Οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος ανταποκρίνονται με διαφορετικούς τρόπους στον τύπο του μεγάλου καλλιτέχνη, του οποίου ο αγώνας δικαιώνεται έπειτα από επίμονο μόχθο και αγώνα, ενώ στην περίπτωση του Ρίτσου δίνεται έμφαση σε τραγωδίες της προσωπικής και της οικογενειακής ζωής.[116]

Ωστόσο, ο ιδιωτικός βίος και η σκιαγράφησή του δε συνιστούν την αποκλειστική μέριμνα των συντελεστών του ντοκιμαντέρ. Στα περισσότερα εγχειρήματα, η εργοβιογραφία των τριών ποιητών συσχετίζεται διαρκώς με διάφορα συλλογικά ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Πρόκειται είτε για ιστορικά γεγονότα, τα οποία επηρέασαν τον βίο των ποιητών είτε για σύμβολα και μνημονικούς τόπους που παρήγαγαν και ενίσχυσαν οι ποιητές μέσω του έργου τους. Τα σύμβολα και οι μνημονικοί τόποι, που αναδύονται από την εργογραφία των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου, συγκρότησαν ένα σώμα πολιτισμικής μνήμης που εμπεδώθηκε ως συλλογικό κτήμα. Ο συλλογικός χαρακτήρας αυτών των συμβόλων χρησιμοποιείται στα ντοκιμαντέρ για τη

[115] J. A. Gaertner, "Myth and Pattern in the Lives of Artists", *Art Journal*, 30:1, 1970, σ. 27-30. Για τον σχολιασμό του κειμένου του Gaertner βλ. Δ. Γανίδου, *Μυθοπλαστικές βιογραφίες του Γ. Μ. Βιζυηνού (1898-2005)*, ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2015, σ. 20-21.
[116] *ό. π.*

διαπραγμάτευση τόσο της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής των λογοτεχνών όσο και για την αναψηλάφηση του ιστορικού παρελθόντος. Είναι, άλλωστε, αδιαμφισβήτητο ότι οι βιογραφίες μεγάλων ανδρών έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί ως εργαλειοθήκες, από τις οποίες μπορεί κανείς να αντλήσει υλικό για να συζητήσει διάφορα θέματα.[117] Η προσπάθεια ανασύνθεσης μιας συλλογικής βιογραφίας μέσα από την ατομική βιογραφία του εκάστοτε ποιητή είναι έκδηλη σε όλα τα ντοκιμαντέρ και συμπαρασύρει πολύ συχνά και τις ρομαντικές θεωρήσεις του υποκειμένου ή «αγκαλιάζει» πολλές από αυτές ως αναπόσπαστες εκδοχές της ταυτότητάς του. Είναι, εξάλλου, κυρίως οι όψεις της ιδιωτικής σφαίρας ή τα αυστηρά αυτοβιογραφικά δεδομένα που τείνουν να περιβάλλονται με έναν ρομαντικό μανδύα, αλλά πολλές φορές το ίδιο συμβαίνει και με τον δημόσιο ρόλο των λογοτεχνών. Σε πολλά ντοκιμαντέρ εντοπίζεται συχνά η πεποίθηση πως ο ποιητής είναι εκφραστής των συλλογικών παθών, μια ρομαντική ιδιοφυΐα που εξωτερικεύει τα αισθήματα και τα αιτήματα του λαού του, κάτι που παραπέμπει στο ρομαντικό μοντέλο του εθνικού ποιητή.[118] Η λειτουργία αυτή θα διερευνηθεί περισσότερο στο επόμενο κεφάλαιο με άξονα τις αλληλοσυμπληρούμενες έννοιες του διανοουμένου και του εθνικού ποιητή.

Στη συνέχεια, θα εξετάσω όλες τις αφηγήσεις ανά συγγραφέα, επιχειρώντας να τις συσχετίσω θεματικά και δευτερευόντως χρονολογικά. Καθώς επικρατούν διαφορετικές συμβάσεις σε κάθε κινηματογραφική και τηλεοπτική αφήγηση, η επίτευξη μιας απόλυτης ομοιογένειας στην ανάλυση των αφηγηματικών και θεματικών χαρακτηριστικών των ντοκιμαντέρ κρίνεται αδύνατη. Ειδικότερα, θα επιχειρηθεί η ανάλυση των ντοκιμαντέρ ανά περίπτωση συγγραφέα, δίνοντας έμφαση στις κυριότερες αφηγηματικές κατευθύνσεις που εντοπίζονται στα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ. Θα αναλυθεί, δηλαδή, η αυθιστόρηση/αυτοβιογράφηση του κάθε ποιητή, οι προφορικές μαρτυρίες τρίτων και οι όροι εναρμόνισης όλων των παραπάνω φωνών εντός του κινηματογραφικού και τηλεοπτικού λόγου. Το κεφάλαιο αυτό μελετά τους όρους

[117] I. Veyrat-Masson, ό. π., σ. 97. Βλ. συγκεκριμένα την παρατήρηση του Homer B. Pettey και του R. Barton Palmer, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι οι βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας λειτουργούν ως εκθέσεις ατομικής και εθνικής ιστορίας. H. B. Pettey, B. R. Palmer, "Preface" στο H. B. Pettey, B. R. Palmer (eds.), *Rule Britannia! The biopic and British national identity*, New York, State University of New York, 2018, σ. xxiv. Σύμφωνα με τον Pettey, μέσα από τις αφηγηματικές δομές των μυθοπλαστικών ταινιών και την πραγμάτευση μιας ατομικής ταυτότητας, η βιογραφία του ατόμου γίνεται η βάση για τον αναστοχασμό πολλών και διαφορετικών ταυτοτήτων (καλλιτεχνικών, πολιτιστικών κ.ά.). Στην ουσία, δηλαδή, οι βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας διερευνούν τάσεις στο μεταίχμιο προσωπικών και συλλογικών ταυτοτήτων. H. B. Pettey, "Introduction: The Kray Twins and Biographical media" στο *Rule Britannia! The biopic and British national identity*, ό. π., σ. 1-2.

[118] M. Travers, ό. π., σ. 82-83.

αναπαράστασης του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου και χωρίζεται σε τρεις υποενότητες. Στην πρώτη υποενότητα περιγράφονται οι όροι αναπαράστασης του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Σεφέρη στα ντοκιμαντέρ που τον αφορούν. Αντίστοιχα, η δεύτερη υποενότητα διερευνά τις αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Ελύτη, και η τρίτη υποενότητα πραγματεύεται την ίδια θεματική, εστιάζοντας στον Γιάννη Ρίτσο. Στο τέλος της πρώτης υποενότητας, επισημαίνονται οι ομοιότητες και οι διαφοροποιήσεις των ντοκιμαντέρ για τον Γιώργο Σεφέρη, πρακτική που ακολουθείται και στη δεύτερη και τρίτη υποενότητα για τους Οδυσσέα Ελύτη και Γιάννη Ρίτσο. Αντίστοιχα, στο τέλος του κεφαλαίου δίνονται συνοπτικά συμπεράσματα και για τους τρεις ποιητές. Η τακτική αυτή κατέστη αναγκαία προκειμένου να κατανοηθούν οι προσεγγίσεις ανά συγγραφέα και προκειμένου να φανούν όσο το δυνατόν ευκρινέστερα οι ομοιότητες μεταξύ των ντοκιμαντέρ και για τους τρεις ποιητές.

2.1. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Γιώργου Σεφέρη

Τα ντοκιμαντέρ για τον Γιώργο Σεφέρη αποτελούν τόσο επεισόδια εκπομπών ντοκιμαντέρ όσο και αυτόνομες κινηματογραφικές παραγωγές και εκτείνονται χρονικά στην περίοδο 1980-2013. Στο υπό εξέταση υλικό συγκαταλέγονται 5 ντοκιμαντέρ που καταπιάνονται με την εξέλιξη της βιογραφίας του ποιητή, ενώ εστιάζουν ως έναν βαθμό και στην καλλιτεχνική του πορεία. Εσκεμμένα, έχουν εξαιρεθεί από την εργασία μου παραγωγές που χρησιμοποιούν το έργο του Σεφέρη ως εστία κατόπτευσης για την εξέταση άλλων ζητημάτων. Μία ανάλογη περίπτωση αποτελούν ντοκιμαντέρ Κυπρίων δημιουργών, οι οποίοι χρησιμοποιούν ποιήματα του Σεφέρη ως αφετηρία για μια περιδιάβαση στο τοπίο της Κύπρου και στην ιστορία της. Στην τελευταία κατηγορία εντάσσεται η ταινία του Άντρου Παυλίδη *Απόκριση στον Γιώργο Σεφέρη*[119] και η ταινία

[119] *Απόκριση στον Γιώργο Σεφέρη*, (1975), Σκηνοθεσία: Α. Παυλίδης. Διαθέσιμο εδώ: https://archive.ert.gr/apokrisi-ston-giorgo-seferi/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Ο Άντρος Παυλίδης έχει επίσης σκηνοθετήσει το ντοκιμαντέρ *Σεφέρης και Κύπρος* (1988). Διαθέσιμο εδώ: https://archive.ert.gr/chroniko-tis-kypriakis-symforas-3-2/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Το εν λόγω ντοκιμαντέρ πραγματεύεται τη σχέση του Σεφέρη με την Κύπρο, εστιάζοντας κυρίως στην ποιητική συλλογή *Κύπρον ου μ'εθέσπισεν* (*Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'*). Μιλούν για τον ποιητή οι

του Νίνου Φενέκ Μικελίδη, *Κύπρον, ού μ' εθέσπισεν…*[120] όπως και οι αρκετά μεταγενέστερες ταινίες του Ανδρέα Πάντζη, *Φωτογραφική μηχανή σωστά κανονισμένη* και *Ο Σεφέρης στη χώρα της έκλειψης*.[121] Πρόκειται κυρίως για ντοκιμαντέρ που διερευνούν τη σχέση του Σεφέρη με την Κύπρο, εστιάζοντας σε συγκεκριμένα ποιήματα του λογοτέχνη, ενώ το ντοκιμαντέρ του Πάντζη επικεντρώνεται στις φωτογραφίες που τράβηξε ο Σεφέρης στα ταξίδια του στη Μεγαλόνησο.

Τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ διαφέρουν αρκετά τόσο ως προς την ταυτότητά τους όσο και ως προς την ερμηνευτική τους κατεύθυνση. Το ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης, 29 Φεβρουαρίου 1900-1980, 80 χρόνια από τη γέννηση του Γιώργου Σεφέρη,*[122] με χρονολογία πρώτης προβολής το 1980, αξιοποιεί μια ποικιλία πηγών και τεχνικών. Κυριαρχεί ένα απρόσωπο αφηγηματικό σχόλιο, το οποίο απαγγέλλει αποσπάσματα ημερολογίων του Σεφέρη χωρίς να πραγματοποιεί περαιτέρω αναφορές στον βίο του ποιητή. Ανάμεσα στο σχόλιο αυτό και στις μαρτυρίες των υπόλοιπων προσώπων, που συμμετέχουν στο ντοκιμαντέρ (Μαρώ Σεφέρη, Αλέξανδρος Ξύδης, Δημήτρης Μαρωνίτης, Γιώργης Παυλόπουλος, Οδυσσέας Ελύτης), δεν παρεμβάλλεται κάποιος άλλος αφηγητής. Η παραγωγή του ντοκιμαντέρ ανήκει στους Γιώργο και Ηρώ Σγουράκη, το σενάριο και η σκηνοθεσία φέρουν την υπογραφή του σκηνοθέτη Γιώργου Καριπίδη, ενώ ως σύμβουλος της εκπομπής εμφανίζεται ο Κώστας Παπαγεωργίου. Το ζεύγος Σγουράκη και ο Γιώργος Καριπίδης θα υλοποιήσουν ένα ακόμη ντοκιμαντέρ λίγα χρόνια αργότερα με τίτλο *Σελίδες Ημερολογίων*, το οποίο αποτελεί προέκταση της παραπάνω κινηματογραφικής βιογραφίας.[123] Το εν λόγω ντοκιμαντέρ δεν εντοπίζεται στο Αρχείο της ΕΡΤ και δεν εξετάζεται στην παρούσα εργασία.

Το επεισόδιο της εκπομπής *Παρασκήνιο* για τον πολιτικό Σεφέρη, που υλοποιείται το 1986, εστιάζει κυρίως στα πολιτικά κείμενα του ποιητή και τιτλοφορείται *Τα πολιτικά κείμενα του Γιώργου Σεφέρη*.[124] Η αφηγηματική δομή του επεισοδίου συγκροτείται από

Γιώργος Κεχαγιόγλου, Μιχάλης Πιερής, Γιάννης Δάλλας, Αλέξανδρος Αργυρίου, Νίκος Ορφανίδης, Γ. Π. Σαββίδης, Ερατοσθένης Καψωμένος.

[120] *Κύπρον, ού μ' εθέσπισεν…*, (1962), Σενάριο-Σκηνοθεσία: Ν. Φενέκ Μικελίδης.

[121] *…Φωτογραφική Μηχανή Σωστά Κανονισμένη….* (2004), Παραγωγή ΕΡΤ, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Κύπρου, CURIUM FILMS, Ελλάς. Σκηνοθεσία: Α. Πάντζης.

[122] *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του*, (1980). ΕΡΤ. Εκτέλεση παραγωγής: Γ. Σγουράκης, Διεύθυνση Παραγωγής: Η. Σγουράκη, Σκηνοθεσία-Σενάριο: Γ. Καριπίδης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7880/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[123] *Γιώργος Σεφέρης. Σελίδες Ημερολογίων* (1981), Παραγωγή: Γ. Σγουράκης, Διεύθυνση παραγωγής: Η. Σγουράκη, Σκηνοθεσία: Γ. Καριπίδης.

[124] *Παρασκήνιο-Τα πολιτικά κείμενα του Γιώργου Σεφέρη*. Σκηνοθεσία: Μ. Ευστρατιάδης-Έρευνα: Τ. Σαμαντάς-Πρώτη τηλεοπτική προβολή: 27/08/1986. Διαθέσιμο εδώ:

τις εξής συνιστώσες: διαβάζονται αποσπάσματα από τα πολιτικά ημερολόγια του ποιητή, τα οποία εμπλουτίζονται από τις περιγραφές τρίτων (μελετητών και οικείων προσώπων), ενώ οι παραπάνω αφηγηματικές φωνές συνδέονται μεταξύ τους μέσω του voice over[125] με κείμενα που έχει συντάξει ο Μάνος Ευστρατιάδης και εκφωνεί ο Γιώργος Παπαδάκης.[126] Η σκηνοθεσία του επεισοδίου ανήκει επίσης στον Μάνο Ευστρατιάδη ενώ την έρευνα για το επεισόδιο της εκπομπής φαίνεται πως έχει εκπονήσει ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Τέλης Σαμαντάς. Ανάμεσα στα πρόσωπα, που καταθέτουν τις απόψεις τους για τον ποιητή, είναι οι: Μαρώ Σεφέρη, Αλέξανδρος Ξύδης, Παύλος Ζάννας και Γιάννης Κιουρτσάκης. Το ντοκιμαντέρ αυτό θα αξιοποιηθεί περισσότερο στο επόμενο κεφάλαιο, το οποίο επικεντρώνεται στον πολιτικό Σεφέρη, αλλά σποραδικά θα γίνουν και εδώ κάποιες σχετικές αναφορές.

Το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999)[127] ακολουθεί περισσότερο την τυπολογία μιας ακαδημαϊκής αφήγησης, καθώς βρίθει πραγματολογικών στοιχείων και υιοθετεί μια περισσότερο τεκμηριοκεντρική κατεύθυνση. Τα επεισόδια της εκπομπής φέρουν όλα τη σκηνοθετική σφραγίδα του Τάσου Ψαρρά, που έχει καταπιαστεί τόσο με τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στη μικρή οθόνη (*Η ζωή εν τάφω*/ΕΡΤ-2019) όσο και με τη βιογραφική σειρά μυθοπλασίας για λογοτέχνη (*Καρυωτάκης*/ΕΡΤ-2008*)*. Η αφήγηση μοιράζεται ανάμεσα στην αφήγηση ενός ακαδημαϊκού (Δημήτρη Δημηρούλη) και στην αφήγηση ενός τριτοπρόσωπου παντογνώστη αφηγητή (Δήμητρα Χατούπη), που αφηγείται και ταυτόχρονα επεξηγεί. Στο επεισόδιο αυτής της εκπομπής απουσιάζει το αυτοβιογραφικό στοιχείο καθώς δε χρησιμοποιούνται αποσπάσματα από τα ημερολόγια του Σεφέρη, πρακτική που είναι κυρίαρχη στα περισσότερα από τα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ. Παρότι δεν αναφέρεται το όνομα κάποιου σεναριογράφου στους συντελεστές της εκπομπής, θα πρέπει να επισημανθεί ότι το επεισόδιο αναπαράγει σε μεγάλη έκταση το κείμενο του Δημήτρη Δημηρούλη, «Ο πολιτικός Σεφέρης», υιοθετώντας σε μεγάλο βαθμό την οπτική του εν

---

https://www.ertnews.gr/anadromes/giorgos-seferis-50-chronia-apo-ton-thanato-toy-polydiastatoy-poiiti-kai-dianoiti-video/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[125] Το voice over αφορά το απρόσωπο αφηγηματικό σχόλιο ενός αφηγητή που δεν εμφανίζεται στην κάμερα.

[126] Η πληροφορία αυτή δίνεται με γραπτή λεζάντα κατά το σημείο εκφώνησης του πρώτου απρόσωπου αφηγηματικού σχολίου.

[127] *Εποχές και συγγραφείς: Γιώργος Σεφέρης*, (1999), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Τ. Ψαρράς, Κείμενα: Τ. Γουδέλης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/8459/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

λόγω μελετητή για τη φυσιογνωμία του Σεφέρη ως ποιητή και δημόσιου άνδρα.[128] Οι τίτλοι αρχής του επεισοδίου μάς πληροφορούν ότι η επιλογή των κειμένων έχει πραγματοποιηθεί από τον συγγραφέα, κριτικό και σεναριογράφο Τάσο Γουδέλη, ο οποίος εμφανίζεται ως συνεργάτης σε πολλά επεισόδια της εκπομπής.

Το ντοκιμαντέρ του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου, *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001),[129] κυριαρχείται από το απρόσωπο σχόλιο ενός αφανή στην κάμερα αφηγητή που αναγιγνώσκει τα σεφερικά ημερολόγια. Ακολουθείται, δηλαδή, η ίδια πρακτική που εντοπίζεται και στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης, 29 Φεβρουαρίου 1900-1980, 80 χρόνια από τη γέννηση του Γιώργου Σεφέρη* (1980). Εκτός από την πρωτοπρόσωπη αφηγηματική φωνή, δεν υπάρχουν άλλοι αφηγητές ούτε αυτόπτες μάρτυρες του βίου του ποιητή. Ωστόσο, το ντοκιμαντέρ ενσωματώνει σκηνές δραματικής ανακατασκευής[130] και, μέσω αυτών, διασώζει τις μαρτυρίες των πολιτικών κρατουμένων των φυλακών Κορυδαλλού, οι οποίοι πραγματοποίησαν αφιέρωμα στον Σεφέρη στο περιοδικό *Τετράδια* το 1972.[131] Ταυτόχρονα, στο ντοκιμαντέρ εγγράφονται απόψεις διερχόμενων περαστικών για τον ποιητή. Το εν λόγω ντοκιμαντέρ είναι παραγωγή του Θάνου Λαμπρόπουλου ενώ ο Στέλιος Χαραλαμπόπουλος υπογράφει το σενάριο και τη σκηνοθεσία.

Η εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012)[132] αξιοποιεί ως αφηγητές γνωστά πρόσωπα του καλλιτεχνικού χώρου. Πρόκειται για μια πρακτική, που παραπέμπει στο προγενέστερο εγχείρημα της σειράς ντοκιμαντέρ του ΣΚΑΙ, *Μεγάλοι Έλληνες* (2009), το οποίο είχε βαδίσει στα χνάρια του *100 Great Britons* του BBC, ακολουθώντας το format του βρετανικού καναλιού. Η προσωπικότητα του celebrity-παρουσιαστή είναι ο

---

[128] Δ. Δημηρούλης, «Ο πολιτικός Σεφέρης» στο Δ. Δημηρούλης, *Η ανάγνωση του Σεφέρη*, Αθήνα, Gutenberg, 2019, σ. 165-172. (1η δημοσίευση: Δ. Δημηρούλης, «Ο πολιτικός Σεφέρης» ["The political Seferis"], *Ithaca* 5, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2000, σ. 28-29). Σε ορισμένα σημεία, το κείμενο αναπαράγει απόψεις που εντοπίζονται και στο Δ. Δημηρούλης, *Ο ποιητής ως έθνος: αισθητική και ιδεολογία στο Γιώργο Σεφέρη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999, σ. 382-383.

[129] *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης,* (2001). Παραγωγός: Θ. Λαμπρόπουλος / Σενάριο-Σκηνοθεσία: Σ. Χαραλαμπόπουλος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=vcpO94T11N8
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[130] Για την τεχνική της δραματικής ανακατασκευής βλ. ξανά σ. 28.

[131] Πρόκειται για μια περιοδική έκδοση, την οποία εξέδιδαν μέσα στη φυλακή, και την οποία αφιέρωσαν στον Γιώργο Σεφέρη *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, Τετράδια '72, χειρόγραφη έκδοση των πολιτικών κρατουμένων των φυλακών Κορυδαλλού*, Σεπτέμβριος 1972.

[132] *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης: Γιώργος Σεφέρης*, (2012) ΣΚΑΙ, Σκηνοθεσία: Κ. Μαχαίρας, Σενάριο: Ν. Σέγκου-Κ. Μαχαίρας. Δημοσιογραφική Έρευνα: Λ. Παρασκευά, Ο. Σελλά. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=V92VPDYHg5Q
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

κυρίαρχος μοχλός, γύρω από τον οποίο δένουν τα υπόλοιπα αφηγηματικά υλικά, ενώ ο εκάστοτε διάσημος παρουσιαστής είναι το άτομο που δίνει τη βασική ώθηση στην τηλεοπτική αφήγηση.[133] Στην προκειμένη περίπτωση, αυτή τη λειτουργία επιτελεί ο ηθοποιός, Γιώργος Κιμούλης. Στο αφιέρωμα συμμετέχουν επίσης οικεία πρόσωπα του Σεφέρη, όπως η Άννα Λόντου και ο Edmund Keeley, αλλά και μελετητές του έργου του και του βίου του όπως ο Roderick Beaton. Το εν λόγω επεισόδιο, όπως και τα αφιερώματα για τους Σεφέρη και Ελύτη, είναι παραγωγή της Λίας Παρασκευά. Το επεισόδιο για τον Σεφέρη έχει σκηνοθέτη τον Κώστα Μαχαίρα, ο οποίος υπογράφει το σενάριο μαζί με τη Νατάσα Σέγκου, ενώ η Λία Παρασκευά και η Όλγα Σελλά έχουν εκπονήσει τη δημοσιογραφική έρευνα.

Εκτός από τις παραπάνω αυτοτελείς κινηματογραφικές παραγωγές και τα επεισόδια των τηλεοπτικών εκπομπών ντοκιμαντέρ, στην εργασία θα αντληθούν πληροφορίες από επεισόδια των εκπομπών *Πρώτη Σελίδα, Ριμέικ* και *Παρασκήνιο*: *Πρώτη Σελίδα: Η Μέρα του Πρώτου Ελληνικού Νόμπελ* (1981),[134] *Παρασκήνιο-Γιώργος Σεφέρης-Οδυσσέας Ελύτης. Δύο Νόμπελ στην ελληνική ποίηση* (1999),[135] *Ριμέικ: Ελύτης-Σεφέρης. Δύο Νόμπελ, δύο εποχές* (1999)[136] και *Ριμέικ-Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη* (2004).[137] Τα εν λόγω αφιερώματα έχουν εξαιρεθεί από το κυρίως ερευνητικό υλικό καθώς κρίθηκε ότι οι εκπομπές γειτνιάζουν περισσότερο με το είδος του ρεπορτάζ και λιγότερο με αυτό του ντοκιμαντέρ. Ως προς την αφηγηματική τους ταυτότητα, δομούνται ξανά από την συμπαρουσία ενός κεντρικού αφηγητή και διάφορων άλλων αφηγητών που λειτουργούν ως βιογράφοι του Σεφέρη. Στην πρώτη περίπτωση, ο κεντρικός αφηγητής είναι ο Φρέντυ Γερμανός και στην εκπομπή του *Ριμέικ* η Ρένα Θεολογίδου, ενώ στο *Παρασκήνιο* εντοπίζεται ένας αφανής αφηγητής, που απαγγέλλει τα ποιήματα των Σεφέρη

---

[133] J. De Groot, ό. π., σ. 23-24.

[134] *Εκπομπές που αγάπησα: Γιώργος Σεφέρης*, (1994), Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Σκηνοθετική επιμέλεια: Φ. Γερμανός, Σ. Ράλλης [1η προβολή: *Πρώτη Σελίδα: Η Μέρα του Ελληνικού Νόμπελ*. 04.11.1981]. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/73817/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[135] *Παρασκήνιο-Γιώργος Σεφέρης-Οδυσσέας Ελύτης. Δύο Νόμπελ στην ελληνική ποίηση* (1999), Παραγωγή: ΕΡΤ Α.Ε.-Cinetic, Σκηνοθεσία-Έρευνα: Τ. Χατζόπουλος. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6725/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[136] *Ριμέικ: Ελύτης-Σεφέρης. Δύο Νόμπελ, δύο εποχές* (1999), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Α. Καζολέα, Κείμενα-Παρουσίαση: Ρ. Θεολογίδου, Δημοσιογραφική επιμέλεια: Ν. Γκολεμά. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/afieroma-sti-zoi-kai-to-ergo-ton-dyo-megalon-ellinon-poiiton-poy-vraveytikan-me-nompel-logotechnias/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[137] *Ριμέικ-Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη* (2004), Κείμενα-Παρουσίαση: Ρ. Θεολογίδου. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/84906/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

και Ελύτη, και συνυπάρχει με τους αφηγητές-μάρτυρες. Στα επόμενα κεφάλαια θα πραγματοποιηθούν συμπληρωματικές αναφορές στα παραπάνω εγχειρήματα, τα οποία ωστόσο σχολιάζονται αναλυτικά στο πέμπτο κεφάλαιο.

Στα παραπάνω ντοκιμαντέρ, βασικές πηγές ανάπλασης του σεφερικού βίου είναι τα ημερολόγια του ίδιου του ποιητή, οι *Μέρες*, ενώ τα *Πολιτικά Ημερολόγια* αξιοποιούνται μόνο στην εκπομπή *Παρασκήνιο*, στο αφιέρωμα της εκπομπής στον πολιτικό Σεφέρη.[138] Πλάι σε αυτές τις πηγές ανασύστασης της σεφερικής βιογραφίας, θα πρέπει επίσης να προστεθούν τα κείμενα των *Δοκιμών*,[139] όπου πλέον συμπεριλαμβάνεται και το «Χειρόγραφο Σεπτεμβρίου'41»,[140] και σαφώς τα ποιήματα του Σεφέρη. Εξέχουσα θέση καταλαμβάνει επίσης το φωτογραφικό αρχείο του ποιητή, για το οποίο θα γίνει αναλυτικά λόγος στη συνέχεια. Μαζί με τα ημερολόγια και το φωτογραφικό αρχείο, χρησιμοποιούνται κι άλλα οπτικοακουστικά ντοκουμέντα που σχετίζονται με τον Σεφέρη. Τα φιλμικά τεκμήρια με τον ίδιο τον ποιητή είναι ελάχιστα,[141] και συνήθως εξαντλούνται στην αναγγελία του Νόμπελ και στην τελετή απονομής του βραβείου.[142] Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα ντοκιμαντέρ ενσωματώνουν αποσπάσματα της συνέντευξης που παραχώρησε ο Σεφέρης στη σουηδική τηλεόραση,[143] κάποια επίκαιρα,

---

[138] Γ. Σεφέρης, *Μέρες Α΄, 16 Φεβρουαρίου 1925-17 Αυγούστου 1931*, (επιμ. Ε. Χ. Κάσδαγλης), Αθήνα, Ίκαρος, 2003[4] [1η έκδοση 1975]. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Β΄, 24 Αυγούστου 1931-12 Φεβρουαρίου 1934*, (επιμ. Δ. Μαρωνίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 2007[3] [1η έκδοση 1975]. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Γ΄, 16 Απρίλη 1934-14 Δεκέμβρη 1940*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011[3] [1η έκδοση 1977]. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄, 1 Γενάρη 1941-31 Δεκέμβρη 1944*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007[4] [1η έκδοση 1977]. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ε΄, 1 Γενάρη 1945-19 Απρίλη 1951*, Αθήνα, Ίκαρος, 2020[6] [1η έκδοση 1977], Γ. Σεφέρης, *Μέρες Στ΄, 20 Απρίλη 1951-4 Αυγούστου 1956*, (επιμ. Π. Μέρμηγκας), Αθήνα, Ίκαρος, 2008[2] [1η έκδοση 1986], Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ζ΄, 1 Οκτώβρη 1956-27 Δεκέμβρη 1960*, (επιμ. Θ. Μιχαηλίδου), Αθήνα, Ίκαρος, 1996[2] [1η έκδοση 1990], Γ. Σεφέρης, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α΄, 25 Νοέμβρη 1935-13 Οκτώβρη 1944*, (επιμ. Α. Ξύδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1992[3] [1η έκδοση 1979]. Γ. Σεφέρης, *Πολιτικό Ημερολόγιο Β΄, 1945-1947, 1949, 1952*, (επιμ. Α. Ξύδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1985.

[139] Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Α΄, 1936-1947*, Αθήνα, Ίκαρος, 2013[9] [1η έκδοση Κάιρο 1944 και στη σημερινή μορφή 1974]. Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Β΄, 1948-1971*, Αθήνα, Ίκαρος, 1984[5] [1η έκδοση 1974]. Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Γ΄, 1932-1971, Παραλειπόμενα* (φιλολογική επιμέλεια Δ. Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 1992.

[140] Γ. Σεφέρης, «Χειρόγραφο Σεπ.'41» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές, Γ΄, 1932-1971*,ό. π., σ. 17-55 [1η έκδοση: Γ. Σεφέρης, *Χειρόγραφο Σεπ.'41*, Αθήνα, Ίκαρος, 1972].

[141] Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί ότι, σε αντίθεση με τα φωτογραφικά ντοκουμέντα, τα κινηματογραφικά ντοκουμέντα της ζωής του Σεφέρη είναι σαφώς περιορισμένα. Στη διαπίστωση αυτή καταλήγει και ο Γ. Σγουράκης. *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 30.

[142] Ταινία επικαίρων, στην οποία περιλαμβάνεται η είδηση για την απονομή του βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας (1963) στον Γιώργο Σεφέρη. http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1276&thid=3254
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Ταινία επικαίρων με την απονομή του Βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας στον ποιητή Γιώργο Σεφέρη. Διαθέσιμο εδώ:
http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1282&thid=3304
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[143] Η Μαρία Καραβία είχε ζητήσει από τον Σεφέρη να συμμετάσχει στην εκπομπή «Θέματα Τέχνης» για το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας. Ο ίδιος είχε φανεί επιφυλακτικός. Τελικά, μεσολάβησε ο θάνατός του και η

στα οποία εικονίζεται ο ποιητής μετά την είδηση της απονομής του Νόμπελ ή επίκαιρα στα οποία απεικονίζεται ο διπλωμάτης Γιώργος Σεφεριάδης να συνοδεύει κάποιο πολιτικό πρόσωπο. Μαζί με τα παραπάνω, αξιοποιούνται απαγγελίες των ποιημάτων του Σεφέρη και τεκμήρια από το φωτογραφικό του αρχείο, τα οποία αποτελούν συχνά ένα οπτικό αντίστοιχο των ημερολογιακών εγγραφών.[144] Τέλος, εξέχουσα θέση καταλαμβάνει η δήλωση κατά της Δικτατορίας, που χρησιμοποιείται κατά το δοκούν από κάθε σκηνοθέτη, ανάλογα με την ερμηνευτική ανάγνωση του βίου, που εκείνος προτείνει.

2.1.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Καθώς, στα περισσότερα ντοκιμαντέρ, το προφίλ του Σεφέρη ανασυστήνεται μέσα από τα ημερολογιακά του κείμενα, επιβάλλεται μια πυκνή αναφορά στα σεφερικά ημερολόγια και στη συμβολή τους για την κατανόηση του τρόπου που ο ίδιος ο ποιητής αναπαριστά τον ιδιωτικό και ποιητικό του βίο. Στη συνέχεια, θα πραγματοποιηθεί αναφορά στα ειδολογικά χαρακτηριστικά του ημερολογίου γενικά, και στα χαρακτηριστικά των σεφερικών ημερολογίων ειδικότερα. Τέλος, θα αναφερθούν τα κυριότερα θεματικά μοτίβα που ανακύπτουν από τα σεφερικά ημερολόγια, τα οποία κατόπιν επανεγγράφονται στα ντοκιμαντέρ.

Ο Σεφέρης άρχισε να κρατά ημερολόγιο από το 1925 έως και το 1971, έτος του θανάτου του. Τα συγγραφικά αποτελέσματα αυτής της προσπάθειας εκδόθηκαν σε εννέα αυτοτελείς τόμους, με τον γενικό τίτλο *Μέρες Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄, ΣΤ΄, Ζ΄, Η΄, Θ΄*. Οι τόμοι Η΄ και Θ΄ εκδόθηκαν σχετικά πρόσφατα,[145] ενώ οι προγενέστεροι τόμοι εκδόθηκαν σταδιακά από το 1975 και στο εξής.[146] Μετά τον θάνατό του, τα δικαιώματα του έργου του πέρασαν στη Μαρώ Σεφέρη και κατόπιν στην κόρη της, Άννα Λόντου. Συνεπώς, η έκδοση των ημερολογίων πέρασε στη δικαιοδοσία της οικογένειας του ποιητή ενώ οι

συνεργασία αυτή δεν επετεύχθη ποτέ. Στη συνάντησή του με την Καραβία, φαίνεται να της είχε μιλήσει για τη συνέντευξη της σουηδικής τηλεόρασης: «Θα σας δώσω και μια ταινία που γύρισαν οι Σουηδοί για τη δική τους τηλεόραση, όταν ήμουνα στη Στοκχόλμη. Περπατώ κοντά στη θάλασσα κ ακούγονται οι στίχοι μου συγχρόνως». Μ. Καραβία, «Δειλινό με τον Σεφέρη» στο *Στήλη 20-9-71. Ο θάνατος του Γιώργου Σεφέρη στον ελληνικό Τύπο. Έξι μήνες*, τ. Β΄, Αθήνα, Ερμής, 1972, σ. 64. [1η δημοσίευση στο περ. *Γυναίκα,* τχ. 58, 20 Οκτωβρίου 1971].

[144] E. Papargyriou, "Preliminary remarks on George Seferis' visual poetics", *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 32, no 1, March 2008, σ. 80-103.

[145] Γ. Σεφέρης, *Μέρες Η΄, 2 Γενάρη 1961-16 Δεκέμβρη 1963*, (φιλολογική επιμέλεια Κ. Κρίκου-Davis), Αθήνα, Ίκαρος, 2018. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Θ΄, 1 Φεβρουαρίου 1964-11 Μάη 1971*, (φιλολογική επιμέλεια Κ. Κρίκου-Davis), Αθήνα, Ίκαρος, 2019.

[146] Βλ. ξανά την υποσημείωση 138.

επιμελητικές πρακτικές της έκδοσης σχετίστηκαν με διαφορετικά πρόσωπα (Θεανώ Μιχαηλίδου, Κατερίνα Κρίκου-Davis κ.ά.). Οι διαφοροποιήσεις αυτές είναι αναγκαίες προκειμένου να κατανοήσει κανείς ότι το σώμα των ημερολογίων δεν είναι ομοιογενές και αδιαφοροποίητο, ενώ διαφέρουν επίσης οι όροι παρουσίασής του στο κοινό.

Ως προς τα θεματικά του χαρακτηριστικά, είναι σαφές ότι το corpus των ημερολογίων του Σεφέρη καταλαμβάνει δύο διαφορετικές δραστηριότητες: οι *Μέρες* είναι περισσότερο προσανατολισμένες στον άνθρωπο και συγγραφέα Σεφέρη, ενώ τα *Πολιτικά Ημερολόγια* αφορούν τον διπλωμάτη Σεφέρη.[147] Συνεπώς, στις *Μέρες* αναδεικνύεται περισσότερο ο ποιητής και ιδιώτης Σεφέρης, ενώ στα *Πολιτικά Ημερολόγια* ο δημόσιος λειτουργός.[148] Φυσικά, η διάκριση αυτή δεν είναι απόλυτη. Ακόμη και στις *Μέρες*, και ιδίως στις *Μέρες Δ΄*, ο πολιτικός βίος του Σεφέρη σκιαγραφείται με μεγάλη παραστατικότητα.[149] Ωστόσο, τα *Πολιτικά Ημερολόγια* λειτουργούν περισσότερο ως δείκτες αυτής της πολιτικής ατμόσφαιρας, ενώ αποτελούν τη δικαίωση των υπηρεσιακών επιλογών του Σεφέρη.

Καθώς το ημερολόγιο αποτελεί την κυρίαρχη πηγή αυτοβιογράφησης του Σεφέρη στα ντοκιμαντέρ, επιβάλλονται ορισμένες διευκρινίσεις σε σχέση με τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του. Το ημερολόγιο, ως είδος, ανήκει στη μεγάλη οικογένεια του αυτοβιογραφικού λόγου, που χαρακτηρίζεται για την πολυτυπία της, περιλαμβάνοντας ένα ευρύ φάσμα ειδών (ημερολόγιο, απομνημονεύματα κ.ά.).[150] Η αποσπασματικότητα

---

[147] Όπως σημειώνει ο P. Lejeune, «το να κρατά κάποιος ένα ημερολόγιο, μπορεί να αφορά μια συγκεκριμένη δραστηριότητα σε έναν μόνο τομέα της ζωής του και να έχει περιορισμένες λειτουργίες και νοήματα». P. Lejeune, *On Diary*, (J. D. Popkin, J. Rak eds.-K. Durnin transl.), Honolulu, Biographical Research Center, University of Hawaii Press, 2009, σ. 133. Με τον ημερολογιογράφο Σεφέρη έχει ασχοληθεί στη διδακτορική της διατριβή η Βασιλική Κοντογιάννη. V. Contoyianni, *Georges Seferis et son journal* Université Paris Sorbonne-Paris IV, Institut Néo-Hellénique, 1993.

[148] Όπως σημειώνει ο Αλέξανδρος Ξύδης «ο Γιώργος Σεφέρης άρχισε να κρατάει ή να ξεχωρίζει από το ημερολόγιο, που κρατούσε κάπου δέκα χρόνια κιόλας, σημειώσεις για ένα "πολιτικό" ημερολόγιο, τέλος του 1935. Πρέπει εκείνο τον καιρό να αποφάσισε να επιβάλει στον εαυτό του τη διχοτομία ανάμεσα στο διπλωμάτη Γεώργιο Στ. Σεφεριάδη και στον ποιητή Γιώργο Σεφέρη». Α. Ξύδης, «Προλογικό σημείωμα» στο Γ. Σεφέρης, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α΄, 25 Νοέμβρη 1935-13 Οκτώβρη 1944*, ό. π., σ. 7.

[149] Ι. Μυλωνάκη, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη», ό. π., σ. 32.

[150] Ι. Μυλωνάκη, «Το ημερολόγιο ως αυτοβιογραφικό κείμενο», *Γράμματα και Τέχνες, περιοδική έκδοση τέχνης, κριτικής και κοινωνικού προβληματισμού*, τχ. 85, Οκτώβριος-Φεβρουάριος 1999, σ. 12. Για τα είδη, που συνήθως κατατάσσονται στην ευρύτερη οικογένεια της αυτοβιογραφίας (ημερολόγιο, επιστολές, απομνημονεύματα) έχουν προταθεί διάφοροι όροι. Ο Πασχαλίδης χρησιμοποιεί τον όρο «προσωπική λογοτεχνία» (littérature personnelle ή intime). Γ. Πασχαλίδης, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Αθήνα, Σμίλη, 1993, σ. 39. «Κείμενα ιδιωτικής χρήσης έχουν χαρακτηριστεί η επιστολή, το ημερολόγιο, το απομνημόνευμα και η αυτοβιογραφία». Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία, θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1997, σ. 188-189. Ωστόσο, ο όρος που επανέρχεται πιο συχνά στα περισσότερα κείμενα είναι ο όρος «αυτοβιογραφικός λόγος» και αφορά την επιστολογραφία, το προσωπικό ημερολόγιο, τα απομνημονεύματα και την αυτοβιογραφία. Βλ. συγκεκριμένα Ι. Μυλωνάκη, «Ο αυτοβιογραφικός λόγος στην Ευρώπη και η περίπτωση της ελληνικής αυτοβιογραφίας» στο Α. Αργυρίου, Κ. Δημάδης, Α. Δ. Λαζαρίδου, (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*: πρακτικά του Α'

της συνειδησιακής ροής, που απασχολεί ιδιαίτερα τους μοντερνιστές στην αρχή του 20ού αιώνα, αναφορικά με την αποτύπωση της υποκειμενικότητας, βρίσκει πρόσφορο έδαφος στην ελλειπτικότητα της ημερολογιακής γραφής.[151] Με τον τρόπο αυτό, το ημερολόγιο μοιάζει να αποζητά τη μέγιστη δυνατή ειλικρίνεια στην αποτύπωση της υποκειμενικότητας. Ωστόσο, η σχέση ανάμεσα στο συγγραφικό υποκείμενο και το βιωμένο εγώ είναι εξαρχής προβληματική, ακόμη κι αν μοιάζει αυθεντική. Είναι δύσκολο να ισχυριστεί κανείς ότι το ημερολόγιο αναδεικνύει ένα ολοκληρωμένο και αμετάβλητο συγγραφικό υποκείμενο, από τη στιγμή που γράφεται σε διαφορετικές χρονικότητες και έχει αποσπασματική μορφή.[152] Συνεπώς, με τη σειρά του, το ημερολόγιο προβληματοποιεί την ιδέα του ενοποιημένου συγγραφικού υποκειμένου, ενώ εμπλέκει το ζήτημα της κατασκευής μιας ορισμένης υστεροφημίας.[153]

Σύμφωνα με πολλούς μελετητές του, ο Σεφέρης επεξεργάζεται τα ημερολόγιά του, επιμελούμενος διαρκώς το τελικό κείμενο, το οποίο προόριζε για δημοσίευση, όπως είθισται στην ημερολογιακή πρακτική του 20ού αιώνα.[154] Στο ζήτημα αυτό, ωστόσο, δεν υπάρχει ομοφωνία, καθώς το είδος των επεμβάσεων και η έννοια της επεξεργασίας προσδιορίζεται διαφορετικά από τον εκάστοτε μελετητή.[155] Άσχετα από το αν η

Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1988, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, τ. Α΄, σ. 455-464 και Β. Κοντογιάννη, «Και ο ελληνικός αυτοβιογραφικός λόγος;» στο Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας, (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα : πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 503-513. Για τη συζήτηση αυτή βλ. το λήμμα «Οι γραφές του εγώ» (κείμενα και επιλογή υλικού Ν. Φαλαγκάς) στο *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός Οδηγός για τη Λογοτεχνία και την Ανάγνωση*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2015-2020. Διαθέσιμο εδώ:
https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1964/1953
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

[151] Δ. Τζιόβας, «Εισαγωγή: Ι. Ημερολόγιο: η διαχρονική αποτύπωση του "εγώ"», στο Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου, 1939-1953*, (πρόλογος: Μ. Μαζάουερ, εισαγωγή-επιμέλεια: Δ. Τζιόβας), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., Αθήνα, 2014, σ. 17-20.

[152] Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 24-25. Ο Gusdorf υποστηρίζει ότι ο ημερολογιογράφος καταγράφει τα γεγονότα μέρα με τη μέρα, χωρίς να νοιάζεται να δημιουργήσει μια συνέχεια. Απλώς τον ενδιαφέρει να αποτυπώσει τη δική του καθημερινή πραγματικότητα. Αντίθετα, στην αυτοβιογραφία, ο αφηγητής έχει την ικανότητα να δει τον εαυτό του σε βάθος χρόνου, παίρνοντας απόσταση από τα τρέχοντα γεγονότα. G. Gusdorf, "Conditions and limits of Autobiography" στο J. Olney, (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, σ. 35.

[153] Η Β. Κοντογιάννη σημειώνει ότι η λογοτεχνική επεξεργασία αποτελεί μια θεσμοθετημένη επέμβαση στο είδος, τουλάχιστον από τον 20ό αιώνα και μετά. Β. Κοντογιάννη, «Ο Σεφέρης και το ημερολόγιό του», στο *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Διαβάζω*, τχ. 142, Απρίλιος 1986, σ. 86.

[154] Γνωρίζουμε ότι ο Σεφέρης επεξεργαζόταν διαρκώς τα ημερολόγιά του από τον Κ. Θ. Δημαρά. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Μέρες του 1945-1951», *Το Βήμα*, 11.01.1974 και «Ημερολόγιο», *Το Βήμα*, 24.02.1978. Αντίστοιχα και η Α. Σαμουήλ θεωρεί πως τα σεφερικά ημερολόγια είχαν υποστεί κάποιο είδος επεξεργασίας. Α. Σαμουήλ, «Η αναζήτηση του "εγώ" στο ημερολόγιο του ποιητή», στο *Γιώργος Σεφέρης, Εκατό χρόνια από τη γέννησή του,* Αθήνα, *Το Βήμα-Νέες Εποχές*, Ερμής, 2000, σ. 23.

[155] Η Κατερίνα Κρίκου-Davis αποδέχεται την ύπαρξη επεξεργασίας, αλλά όχι στο επίπεδο ωραιοποίησης της εικόνας του Σεφέρη. Μελετώντας παλαιότερες εγγραφές που διασώθηκαν στην πρώτη τους γραφή και τους τέσσερις τόμους που δεν επεξεργάστηκε, η Κρίκου-Davis διαπιστώνει πως πρόκειται για επεξεργασίες

επεξεργασία είναι επιφανειακή ή δραστική, τα ημερολόγια του Σεφέρη, σε συνδυασμό με τα δοκίμιά του, αποκαλύπτουν πλήθος αυτοβιογραφικών δεδομένων, ενώ ταυτόχρονα δίνουν πληροφορίες και για τον τρόπο που ο ίδιος ο Σεφέρης δομεί την «αυτοσκηνοθεσία» του.

Ως προς την «αυτοσκηνοθεσία» του Σεφέρη, θα πρέπει να ειπωθεί ότι ο τρόπος, που ο ποιητής κατασκευάζει τον εαυτό του, σχετίζεται τόσο με συμβάσεις της ημερολογιακής γραφής[156] όσο και με τα κοινωνικώς αποδεκτά πρότυπα της εποχής του. Το κυρίαρχο μοτίβο της σεφερικής «αυτοσκηνοθεσίας» είναι αυτό του διχασμένου ανθρώπου, το οποίο αφορά κυρίως το δίπολο λογοτέχνη-διπλωμάτη και αναλύεται σε μια σειρά επιμέρους διχασμών: ποίηση-σπουδές στη νομική, καλλιτεχνικός βίος-υπηρεσιακές υποχρεώσεις, μοντερνισμός-παράδοση είναι κάποια από τα κυρίαρχα αντιθετικά ζεύγη, ανάμεσα στα οποία προσπαθεί να ισορροπήσει. Ο Σεφέρης φροντίζει να τονίζει και να δραματοποιεί διαρκώς αυτές τις αντιθέσεις, επενδύοντας σε μια συγκρουσιακή ταυτότητα, η οποία καθορίζεται από έξωθεν περιορισμούς και επιταγές.

Σύμφωνα με την Ι. Μυλωνάκη, η ρήξη ανάμεσα στο ημερολογιακό «εγώ» και τον περίγυρό του ή η δυσφορία πολλών ημερολογιογράφων για τον κοινωνικό και επαγγελματικό τους ρόλο αποτελεί κοινό τόπο στην ημερολογιακή γραφή.[157] Στην περίπτωση του Σεφέρη, οι διχασμοί αυτοί μπορούν να συσχετιστούν τόσο με τις συμβάσεις του ημερολογιακού είδους όσο και με τις αντιφάσεις που βιώνει ο ίδιος στον βίο του. Με άλλα λόγια, οι παραπάνω διχασμοί αποτελούν ένα σχήμα που τροφοδοτείται από τις ίδιες τις αντιθέσεις της σεφερικής βιογραφίας. Ανατρέχοντας στη γνωστή μελέτη του Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, καθίσταται σαφές ότι η αίσθηση του εαυτού προκύπτει από τη συμμετοχή σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες (οικογένεια, θρησκεία, εργασία, πολιτική), ρυθμίζεται από τις προσδοκίες του κοινωνικού συνόλου, και αποτελεί λιγότερο μια ελεύθερη επιλογή, και περισσότερο μια πολιτισμική κατασκευή. Η κατασκευή αυτή ακολουθεί διαφορετικούς πολιτισμικούς κώδικες, ενίοτε συγκρουσιακούς, που πρέπει να

που αφορούν σύμπτυξη ή ανάπτυξη χωρίων, την αφαίρεση ονομάτων και επικαιρικών δεδομένων και όχι άλλες ουσιαστικές μεταβολές. Βλ. Κ. Κρίκου-Davis, «Προλεγόμενα» στο Γ. Σεφέρης, *Μέρες Η΄, 2 Γενάρη 1961-16 Δεκέμβρη 1963,* ό. π., σ. 49-58. Βλ. επίσης K. Krikos-Davis, "At the Smyrna merchant's. Aspects of George Seferis as revealed in his personal diaries", *The Times Literary Supplement*, 20.10.2000, σ. 13.

[156] Ο ίδιος, άλλωστε, φαίνεται να είναι καλός γνώστης των συμβάσεων της ημερολογιακής γραφής, όπως φαίνεται από τη μαθητεία του στον Gide και την προσπάθειά του να γράψει ημερολογιακή μυθοπλασία (*Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*). Α. Σαμουήλ, *Ο βυθός του καθρέφτη: ο Andre Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998, σ. 24-25, 53-59, 85-86.

[157] Ι. Μυλωνάκη, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη», ό. π., σ. 42. B. Didier, ό. π.

συνταιριαστούν.[158] Ο Σεφέρης έχει επίγνωση των διαφορετικών πολιτισμικών κωδίκων, στους οποίους συμμετέχει και αναζητά διαρκώς τη χρυσή τομή, προκειμένου να καταφέρει να τους συμφιλιώσει. Στην ουσία, θεματοποιεί τη σύγκρουση ως στοιχείο της ταυτότητάς του, προκειμένου να οργανώσει την αυτοβιογραφική του αφήγηση.[159] Η προσπάθειά του αυτή αποτυπώνεται στα ημερολόγια ως μια διαρκής πάλη με τον κοινωνικό του περίγυρο.[160]

Η αφετηρία των διχασμών τοποθετείται στην πρώιμη παιδική ηλικία με το αντιθετικό ζεύγος Σμύρνη-Σκάλα/Βουρλά. Ο Σεφέρης αυτοπαρουσιάζεται ως ένα παιδί, διαρκώς εγκλωβισμένο στις υποχρεώσεις του. Η Σμύρνη αντιπροσωπεύει την καταπίεση αυτή ενώ τα Βουρλά (Σκάλα) αποτελούν τον κόσμο της παιδικής ανεμελιάς. Με την αναγκαστική μετακίνηση στην Αθήνα, ο διχασμός αυτός θα λάβει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις, που κορυφώνονται με τις διαρκείς υπηρεσιακές μετακινήσεις. Η Μικρασιατική Καταστροφή θα τον τραυματίσει βαθιά και θα τον ωθήσει να συνδεθεί ιδιαίτερα με την Κύπρο, στην οποία αντικρίζει ξανά το αίσθημα μιας χαμένης πατρίδας. Ο Σεφέρης αυτοπαρουσιάζεται ως ένα υποκείμενο βίαια αποκομμένο από τη γενέτειρά του και καταδικασμένο να περιπλανιέται διαρκώς. Ιδίως στις *Μέρες Δ΄*, όπου και περιγράφεται η διαμονή του με την εξόριστη κυβέρνηση στη Μέση Ανατολή, οι έννοιες του πρόσφυγα, του εξόριστου και του ξενιτεμένου εναλλάσσονται διαρκώς στις σχετικές εγγραφές.

> «Συλλογίζομαι πως στο Κάιρο, μέσα στην αραπιά, τη βρώμα και την καβαλίνα· στα μεγάλα ξενοδοχεία και στους φριχτούς καφενέδες, αυτά τα χαλκεία κάθε ραδιουργίας και απάτης· μέσα σ' εκείνο το τοπίο το τόσο ξένο από την ψυχή μας, ήμασταν καλύτερα προφυλαγμένοι. Ζούσαμε με κλειστές τις μπουκαπόρτες την απάνθρωπη ζωή της προσφυγιάς […]».[161]

> «[…] Βρίσκω απεναντίας πως ύστερ' από το αφάνταστο ψυχικό λιμάρισμα της Μέσης Ανατολής, έπειτα από το αίμα που έφτυσα αυτά τα χρόνια της εξορίας, έχω το δικαίωμα να ζήσω καλά αυτές τις δυο μέρες, που γίνουνται ολοένα πιο ζεστές, τις μέρες του γυρισμού».[162]

[158] S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, σ. 41-42,152, 256.
[159] S. Smith, J. Watson, ό. π., σ. 35.
[160] Ι. Μυλωνάκη, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη» ό. π., σ. 29, 42.
[161] Εγγραφή Παρασκευή 29 Σεπτέμβρη 1944. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*. ό. π., σ. 362.
[162] Εγγραφή Σάββατο 21 Οκτώβρη 1944. ό. π., σ. 369.

Στην αντίθεση Σμύρνης και εξοχής, που σηματοδοτεί το πρώτο αντιθετικό σχήμα της ζωής του, λανθάνει η δύσκολη σχέση του Σεφέρη με τον πατέρα του, η οποία και θα τροφοδοτήσει τον κυρίαρχο διχασμό της ζωής του, που αφορά τη διπλή καριέρα διπλωμάτη-ποιητή. Το μεγάλο χάσμα ανάμεσα στην ποίηση και την επαγγελματική του σταδιοδρομία σκιαγραφείται ως κύριος προβληματισμός των νεανικών του χρόνων και μόνιμη αιτία αντιπαράθεσης ανάμεσα στον ίδιο και τον πατέρα του. Ο Σεφέρης δεν περιγράφει ρητά αυτή την αντιπαράθεση, αλλά οι διαστάσεις της μπορούν να τεκμηριωθούν από πολλές πηγές.[163] Αντίστοιχα, στις *Μέρες Α΄* εντοπίζονται υπαινικτικές κυρίως αναφορές, οι οποίες αποτυπώνουν το ψυχικό κλίμα του γράφοντος.

> «Οποιαδήποτε δουλειά είναι ακατόρθωτη μέσα στο δικό μου σπίτι. Ανάγκη να μιλήσω. Κανείς. Ίσως εγώ να φταίω. Μα τι γίνεται εδώ μέσα; Σήμερα το απόγευμα είχα την εντύπωση πως η σκέψη *μου* είχε αδειάσει το μυαλό μου και στη θέση της βρισκότανε δυο άγνωστοι που συζητούσαν κι αποφάσιζαν για την τύχη μου. Έγινα τόσο ελαστικός που δεν μπορώ να πω τρία λόγια στη σειρά. Αδύνατο να γράψω. Ώσπου να γυρίσω το φύλλο, έχω αλλάξει, έγινα άλλος».[164]

Η αντίθεση, που τροφοδοτεί ο υπηρεσιακός του βίος και η καλλιτεχνική του δραστηριότητα, αποτελεί ένα τεντωμένο σκοινί, στο οποίο Σεφέρης επιχειρεί να ισορροπήσει όλη του τη ζωή. Ο υπηρεσιακός χρόνος είναι αμείλικτος, δεν του αφήνει περιθώρια για την ποιητική δραστηριότητα και επιδεινώνει τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Για τον λόγο αυτό, αλλά και εξαιτίας των πολιτικών του πεποιθήσεων, ο Σεφέρης αποστρέφεται διαρκώς την υπηρεσιακή του ιδιότητα και αυτοπαρουσιάζεται περισσότερο ως ένας λαϊκός άνθρωπος, που νιώθει μεγαλύτερη συνάφεια με τους τεχνίτες και τους χειρώνακτες που κατά καιρούς συναντά τυχαία, παρά με τα υψηλά ιστάμενα πρόσωπα που αναγκάζεται να συναναστρέφεται στον δημόσιο βίο του. Οι σχετικές ημερολογιακές εγγραφές είναι πολυάριθμες από την αρχή έως το τέλος της καριέρας του:

> «[…] Κατά βάθος είμαι ένα απλοϊκός άνθρωπος, ένας χωριάτης […]».[165]

> «Νευρόσπαστο ξεχαρβαλωμένο η ζωή μου αυτές τις μέρες. Είκοσι ώρες τηλέφωνο και δυο-τρεις ώρες ύπνος ακατάστατος στα σιωπηλά διαστήματα. Καμιά τάξη στους ανθρώπους που συνεργάζουνται μαζί μου. Όταν δεν υπάρχει

[163] Βλ. τις μαρτυρίες του Γιώργου Θεοτοκά και της Ιωάννας Τσάτσου. *Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, Αλληλογραφία (1930-1966)*, (φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ερμής, 1975, σ. 15. Βλ. επίσης Ι. Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας, 20005, σ. 19.
[164] Εγγραφή 25ης Ιουλίου 1925. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Α΄*, ό. π., σ. 8.
[165] Εγγραφή 29ης Φεβρουαρίου 1932. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Β΄*, ό. π., σ. 49.

> ασυνειδησία, πάλι καλά. Φτωχά μέσα σε όλα, κακομοίρικα. Αηδία γενική και σε κάθε ειδική περίπτωση. Προσπαθεί να τα βγάλει κανείς πέρα, γιατί αυτοί είναι οι κανόνες του παιχνιδιού. Εκτός από αυτό καμία αλληλεγγύη. Εκεί που είμαι τοποθετημένος δεν έχω συντρόφους […]».[166]

Οι αντιθέσεις, στις οποίες ο Σεφέρης επενδύει για να αφηγηθεί τον βίο του, εντοπίζονται και στη βιογραφία του, *Γιώργος Σεφέρης*, *Περιμένοντας τον άγγελο*.[167] Πρόκειται για ένα πολυσέλιδο αφήγημα, γραμμένο από τον Roderick Beaton, ο οποίος συμμετέχει στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012). «Η ιστορία της ζωής του Σεφέρη είναι η ιστορία αυτής της διχασμένης προσωπικότητας», γράφει ο Beaton στις πρώτες σελίδες του βιβλίου του, αποδεχόμενος το μοτίβο του διχασμού στην εξιστόρηση του σεφερικού βίου.[168] Κατά τον μελετητή της σεφερικής βιογραφίας, «από τον καιρό που [ο Σεφέρης] εξέδωσε τον πρώτο τόμο των ποιημάτων του, μοίρασε τον εαυτό του σε δύο δημόσια προσωπεία: το όνομα "Σεφέρης" είναι ένα λογοτεχνικό ψευδώνυμο, προφανώς συγγενές αλλά και διακριτό ταυτόχρονα από το "Σεφεριάδης", το όνομα του διπλωμάτη».[169] Αυτό το υπηρεσιακό προσωπείο παρουσιάζεται ως ένας αυστηρός ελεγκτικός μηχανισμός που περιορίζει τόσο τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες όσο και τις δημόσιες παρεμβάσεις του. Ταυτόχρονα, στη βιογραφία του Beaton επισημαίνεται ξανά η δύσκολη σχέση του Σεφέρη με τον πατέρα του και οι δυσκολίες της καλλιτεχνικής αυτοπραγμάτωσης.

Στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, τα παραπάνω θεματικά μοτίβα μέσω των οποίων ο Σεφέρης αυτοπαρουσιάζεται στα αυτοβιογραφικά του κείμενα (δοκιμιακά και ημερολογιακά), εγγράφονται στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις με διάφορους τρόπους: συνήθως εκφέρονται από κάποιο απρόσωπο αφηγηματικό εγώ ή από τον ίδιο τον αφηγητή. Κατόπιν σχολιάζονται από μελετητές και οικείους του Σεφέρη ή πλαισιώνονται με συγκεκριμένα οπτικοακουστικά υλικά, ενισχύοντας έτσι ένα συγκεκριμένο ερμηνευτικό αποτέλεσμα. Οι μαρτυρίες τρίτων θέτουν σε μια ευρύτερη προοπτική τις παραπάνω πρακτικές αυτοβιογράφησης. Φωτίζοντας τη σεφερική βιογραφία από διαφορετικές οπτικές, επιτυγχάνεται μια διυποκειμενική προσέγγιση του εαυτού και η κατανόηση των πολλαπλών εκδοχών της ίδιας της ταυτότητας του βιογραφικού υποκειμένου, η οποία δεν αποδεικνύεται μία και ομοιογενής αλλά διαρκώς

[166] Εγγραφή 16ης Απρίλη 1939, Γ. Σεφέρης, *Μέρες Γ΄*, ό. π., σ. 114-115.
[167] R. Beaton, *Γιώργος Σεφέρης, Περιμένοντας τον άγγελο, Μια βιογραφία,* Αθήνα, Ωκεανίδα, 2003.
[168] ό. π., σ. 17-18.
[169] *ό. π.*

ρευστή και ασταθής. Έτσι, τα σεφερικά ημερολόγια, ως πρωτεγενές αυτοβιογραφικό υλικό, εμπλουτίζονται ακόμη περισσότερο μέσα από το εγχείρημα της ετεροβιογράφησης. Ταυτόχρονα, η επιλογή, ο τεμαχισμός, η πλαισίωση αλλά και η εναρμόνιση των ημερολογιακών αποσπασμάτων του Σεφέρη εντός του κινηματογραφικού και τηλεοπτικού συνόλου δημιουργεί διαφορετικές συνδέσεις και συσχετισμούς. Στο πλαίσιο αυτό, τα μοτίβα «αυτοσκηνοθεσίας» του Σεφέρη άλλοτε γίνονται αποδεκτά και άλλοτε αμφισβητούνται. Την ίδια στιγμή, οι συντελεστές των εκάστοτε ντοκιμαντέρ επιχειρούν να υπερβούν τα στεγανά της ατομικής βιογραφίας και να τη συνδέσουν με ευρύτερα ιστορικά συμφραζόμενα.

Καθώς ο Σεφέρης δε συμμετέχει σε κανένα από τα ντοκιμαντέρ, η εξέταση των τηλεοπτικών και κινηματογραφικών αφηγήσεων θα δομηθεί ως εξής: σε πρώτο στάδιο, θα δοθεί έμφαση στους όρους με τους οποίους οι αυτοβιογραφικές μνήμες του Σεφέρη επιλέγονται και μεταγράφονται στα ντοκιμαντέρ και στους τρόπους με τους οποίους συνδυάζονται με υλικά της συλλογικής μνήμης. Σε δεύτερο στάδιο, η εργασία θα εξετάσει τους όρους προσέγγισης του σεφερικού βίου από τρίτους (μελετητές και οικείους του Σεφέρη) που συχνά εμπλουτίζουν ή αμφισβητούν την αυτοβιογραφική αφήγηση του ποιητή. Στην ουσία, τα ημερολογιακά αποσπάσματα γίνονται ο άξονας, γύρω από τον οποίο αρθρώνονται οι οπτικοακουστικές και λεκτικές αφηγήσεις των ντοκιμαντέρ, που από τη μια αναπαράγουν τον σεφερικό λόγο σε ένα νέο πλαίσιο, και από την άλλη, λειτουργούν ως σχολιασμός πάνω στο σεφερικό κείμενο, δηλαδή ως μια μετα-αφήγηση. Βασικός μου στόχος είναι να επισημάνω τις ποικίλες χρήσεις της αυτοβιογραφικής μνήμης του Σεφέρη, όπως αυτή ανασύρεται από τα ημερολόγιά του και επανεγγράφεται στα ντοκιμαντέρ. Η επανεγγραφή των ημερολογιακών αποσπασμάτων, και ενίοτε των δοκιμιακών χωρίων του Σεφέρη, από το έντυπο κείμενο στο τηλεοπτικό και κινηματογραφικό μέσο τροφοδοτεί την αφήγηση με συγκεκριμένα θεματικά μοτίβα. Τα μοτίβα αυτά άλλοτε συνδέονται με στερεοτυπικές φόρμες της καλλιτεχνικής βιογραφίας και άλλοτε χρησιμεύουν για τον συσχετισμό της σεφερικής βιογραφίας με την αφήγηση μιας συλλογικής βιογραφίας της νεότερης Ελλάδας.

2.1.2. Ο νόστος του γενέθλιου τόπου

Τα δύσκολα παιδικά χρόνια του Σεφέρη αποτελούν ένα κυρίαρχο θεματικό κεφάλαιο της αυτοβιογραφικής αφήγησής του. Το σημαντικότερο γεγονός της παιδικής ηλικίας είναι η αποκοπή από τον αγαπημένο τόπο των παιδικών χρόνων, την εξοχική

κατοικία της Σκάλας. Η βίαιη αυτή αποκοπή σηματοδοτεί μια σειρά διχασμών που θα παγιωθούν στην ενήλικη ζωή του Σεφέρη. Η νοσταλγία της Σκάλας, και κατ' επέκταση των παιδικών χρόνων, κορυφώνεται με την είδηση της Μικρασιατικής Καταστροφής, συνδυάζεται με τις συνεχείς υπηρεσιακές του μετακινήσεις, επαναβιώνεται με την επιστροφή του στη Σκάλα σε ώριμη ηλικία, ενώ βρίσκει εκτόνωση με την ανακάλυψη της Κύπρου, στην οποία ο Σεφέρης θα αντικρίσει μια δεύτερη πατρίδα. Σε όλα τα ντοκιμαντέρ, η νοσταλγία εμφανίζεται με διαφορετικούς τρόπους, αλλά αποτελεί βασικό σημείο αναφοράς. Ωστόσο, η ρητορική διαχείριση αυτού του θέματος ποικίλλει ανάλογα με την ερμηνευτική στόχευση των εκάστοτε συντελεστών. Έτσι, δίπλα στη συγκινησιακή φόρτιση του θέματος (*Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2012, *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του*/1980) εντοπίζονται περισσότερο απρόσωπες προσεγγίσεις (*Εποχές και συγγραφείς*/1999) ή δίνεται βάρος στη σύνδεση των γεγονότων με πραγματολογικά στοιχεία (*Ημερολόγια καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*/2001).

Το ντοκιμαντέρ του Γιώργου Σγουράκη (*Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του*/1980) είναι χρονολογικά το πρώτο από τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ και η δημιουργία του υπηρετεί ως έναν βαθμό μια επετειακή συγκυρία: τα 80 χρόνια από τη γέννηση του Γιώργου Σεφέρη. Η νοσταλγία του γενέθλιου τόπου αποτελεί κυρίαρχη θεματική ενότητα της αφήγησης και υποστηρίζεται με διάφορους τρόπους. Οι συναφείς ημερολογιακές εγγραφές του Σεφέρη και τα αποσπάσματα του ποιητικού του έργου αναπλαισιώνονται με οπτικά και ηχητικά υλικά, που συμβάλλουν στην άρθρωση του βασικού επιχειρήματος του ντοκιμαντέρ: η Σκάλα αποτελεί έναν κρίσιμο μνημονικό τόπο για τον βίο του Σεφέρη, εφόσον λειτουργεί ως ορόσημο της χαμένης παιδικής αθωότητας, η οποία ανακαλείται διαρκώς στην ωριμότητα. Ταυτόχρονα, όμως, πρόκειται για μια γεωγραφική τοποθεσία που συμπίπτει και με έναν εθνικό μνημονικό τόπο, εφόσον ταυτίζεται με τα χαμένα εδάφη του μικρασιατικού ελληνισμού.

Οι πρώτες σκηνές του ντοκιμαντέρ αποτελούν πλάνα της θάλασσας. Τα πλάνα αυτά υποστηρίζονται ηχητικά από τη φωνή του Γιάννη Βόγλη, ο οποίος απαγγέλει στίχους από το *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β'*:

Ταξίδεψα κουράστηκα κι έγραψα λίγο
μα συλλογίστηκα πολύ το γυρισμό, σαράντα χρόνια·
σ' όλες τις ηλικίες ο άνθρωπος είναι ένα βρέφος,
η τρυφερότητα κι η κτηνωδία της κούνιας·

τ' άλλα τ' αποτελειώνει η θάλασσα σαν τ' ακρογιάλι,
την αγκαλιά μας και τον ήχο της φωνής μας. [170]

Με το ίδιο απόσπασμα μάλιστα, θα ολοκληρωθεί κυκλικά και η αφήγηση του ντοκιμαντέρ. Την παραπάνω απαγγελία, θα διαδεχθεί το «Σμυρναίικο μινόρε» της Μαρίας Παπαγκίκα, το οποίο ηχογραφήθηκε το 1918, στη Νέα Υόρκη.[171] Το συγκεκριμένο τραγούδι της αξιοποιείται ως leitmotif στο ντοκιμαντέρ σε δύο κρίσιμες στιγμές: στην έναρξη της αφήγησης, όπου περιγράφονται τα παιδικά χρόνια του Σεφέρη στη Σκάλα, και στη μοναδική επιστροφή του Σεφέρη στο μέρος αυτό κατά την ενήλικη ζωή. Με άλλα λόγια, πρόκειται για την έναρξη του τραυματικού ξεριζωμού από τον αγαπημένο τόπο της παιδικής ηλικίας και την επαναδιαπραγμάτευση του τραύματος με την επιστροφή σε αυτόν.

Αμέσως μετά το άκουσμα του τραγουδιού, ο αφηγητής εξιστορεί τη ζωή του Γιώργου Σεφέρη, όπως την κατέγραψε ο ίδιος, αναφερόμενος στις εμπειρίες του στην εξοχική κατοικία της Σκάλας, τον τόπο όπου «βλάστησαν τα παιδικά του χρόνια».[172] Το απόσπασμα, που παρατίθεται, προέρχεται από το «Χειρόγραφο Σεπ.'41», όπου ο Σεφέρης «επιχειρεί αναδρομές στο παιδικό, εφηβικό και νεανικό παρελθόν του, σε όσα έζησε δηλαδή πριν από την επίσημη χρονολογία του [ημερολογίου του] που είναι ο Φεβρουάριος του 1925».[173] Το απόσπασμα αυτό εντοπίζεται σε όλα σχεδόν τα ντοκιμαντέρ, υποβάλλοντας το αίσθημα της νοσταλγίας:

> «Ήμουν δεκατεσσάρω χρονώ, τον Αύγουστο του '14, όταν εφύγαμε από τη Σμύρνη. Είχα πολύ ζωντανό μέσα μου το συναίσθημα του τι θα πει σκλαβιά. Τα δυο τελευταία καλοκαίρια δεν είχαμε πάει στην εξοχή, στη Σκάλα του Βουρλά, που ήταν για μένα ο μόνος τόπος που, και τώρα ακόμη, μπορώ να ονομάσω πατρίδα με την πιο ριζική έννοια της λέξης: ο τόπος όπου βλάστησαν τα παιδικά μου χρόνια.

---

[170] Γ. Σεφέρης, [«Ταξίδεψα κουράστηκα κι έγραψα λίγο»] στο Γ. Σεφέρης, *Τετράδιο γυμνασμάτων β΄*, Αθήνα, Ίκαρος, 1976, σ. 101 [1η δημοσίευση: *Εποχές*, 8, Δεκέμβριος 1963, σ. 3-4]. Ο νόστος είναι κυρίαρχο μοτίβο στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Όπως επισημαίνει η Κατερίνα Κωστίου: «η λειτουργία του νόστου στη σεφερική ποίηση λειτουργεί σε συνάρτηση με την απώλεια της ταυτότητας σε δύο επίπεδα, συλλογικό και ατομικό». Ο νόστος στη σεφερική ποίηση συνδυάζεται με τα δεδομένα του βίου: δυσκολίες των νεανικών χρόνων, απουσία δασκάλων, απομόνωση κτλ. Κ. Κωστίου, «Γιώργος Σεφέρης: από την ειρωνεία στη σάτιρα;», *Νέα Εστία*, τχ. 1728, Νοέμβριος 2000, σ. 656, 660. Βλ. επίσης Ε. Καψωμένος, «Το θέμα του νόστου στην ποίηση του Σεφέρη», *Πόρφυρας*, τχ. 93, Ιανουάριος-Μάρτιος 2000, σ. 255-267.

[171] Η Μαρία Παπαγκίκα υπήρξε μετανάστρια στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Διακρίθηκε ως ερμηνεύτρια ρεμπέτικων τραγουδιών και συνεργάστηκε με δισκογραφικές όπως η Victor Records και η Columbia.

[172] Γ. Σεφέρης, «Χειρόγραφο Σεπ.'41» ό. π., σ. 17-18.

[173] Α. Βογιατζόγλου, «Οι τελευταίες Μέρες. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Θ΄, 1 Φεβρουαρίου 1964-11 Μάη 1971*, φιλολογική επιμέλεια Κ. Κρίκου-Davis, Ίκαρος, Αθήνα, 2019», *Ποιητική*, τχ. 25, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2020, σ. 283.

> Η Σμύρνη ήταν το ανυπόφορο σχολειό, τα πεθαμένα βροχερά κυριακάτικα απογέματα πίσω από το τζάμι· η φυλακή. […] Η Σκάλα ήταν ό,τι αγαπούσα. Όταν κοιτάζω καμιά φορά τα χρόνια εκείνα, δεν υπάρχει, νομίζω, στη Σμύρνη ένα πρόσωπο, ένα τοπίο, μια γωνιά που να μπορώ να θυμηθώ με στοργή. Η Σκάλα ήταν οπωσδήποτε διαφορετική υπόθεση. […] Εκεί, οι άνθρωποι, θαλασσινοί και χωριάτες, ήταν δικοί μου άνθρωποι».[174]

Στο σημείο αυτό, τόσο στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) όσο και στα υπόλοιπα, η απαγγελία του αφηγητή πλαισιώνεται από φωτογραφίες των παιδικών χρόνων του Σεφέρη, οι οποίες σηματοδοτούν την έναρξη της βιογραφικής αφήγησης, ενώ ταυτόχρονα συμπυκνώνουν μια ολόκληρη εποχή, την εποχή της παιδικής ηλικίας. Οι συνδηλώσεις του τραγουδιού της Παπαγκίκα δεν είναι τυχαίες καθώς φέρουν τον πόνο του μικρασιατικού ξεριζωμού. Η αναπλαισίωση των κειμένων του Σεφέρη (ποιημάτων, ημερολογίων και δοκιμίων) με εικόνες και ήχους, που ανακαλούν τους Μικρασιάτες πρόσφυγες και τον πολιτισμό τους (ρεμπέτικο τραγούδι, πλάνα από την πυρκαγιά της Σμύρνης) ξεπερνά το ατομικό και ταυτίζεται με το συλλογικό, όρια που, ούτως ή άλλως, είναι πάντοτε ρευστά σε κάθε βιο-αφήγηση. Η λειτουργία της αναμεσοποίησης είναι κομβική για να ενωθούν τα ατομικά με τα συλλογικά τραύματα, μέσα από τη χρήση υλικών που παραπέμπουν τόσο στη μικροϊστορία του Σεφέρη όσο και στη συλλογική ιστορία σε μεγαλύτερη κλίμακα. Έτσι, η Μικρά Ασία ως τόπος μνήμης διατηρείται και επανακατασκευάζεται μέσα από έναν συνδυασμό μέσων, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται και οι γραπτές αναμνήσεις του Σεφέρη, που τώρα αποκτούν δημόσια εμβέλεια μέσα από την ένταξή τους σε μια κινηματογραφική αφήγηση.

Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), η επάνοδος στην εξοχική κατοικία της Σκάλας συνοδεύεται μεν από την ίδια οπτική και ηχητική επένδυση, αλλά εμπλουτίζεται με νέες ημερολογιακές εγγραφές, που συγχρονίζονται με τη βιωμένη εμπειρία.

> «Στις 08.00 ξεκινήσαμε για τα Βουρλά.[175] […] Βρεθήκαμε έτσι στο δρόμο τον παράλληλο με το μουράγιο, που χώριζε το περιβόλι της γιαγιάς από τα πίσω των σπιτιών μας. Στρίψαμε προς τη θάλασσα: όχι γαλήνη αλλά μια εφιαλτική ακινησία. Το τοπίο ήταν το εσωτερικό μας σφαίρας, και τα πράγματα, κλεισμένα μέσα σ' αυτή τη σφαίρα, κι εγώ μαζί τους, μίκραιναν ολοένα και στένευαν και χαλνούσαν, όσο να γίνουν μια τσακισμένη μακέτα των περασμένων, ξεχασμένη σ' ένα ράφι […][176] Πέρα από το περιβόλι, ξαφνίστηκα

[174] Γ. Σεφέρης, «Χειρόγραφο Σεπ.'41», ό. π., σ. 17.
[175] Εγγραφή 2 Ιουλίου 1950. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ε΄,* ό. π., σ. 197.
[176] ό. π., σ. 199.

> που το μαγκανοπήγαδο βγάζει ακόμη νερό· το γύριζε ένας μικροσκοπικός γάιδαρος. Ζει και η μουριά που το ίσκιαζε, αλλά παρακάτω χάος: ούτε αμπέλια ούτε λιόδεντρα ούτε ροδιές ούτε συκιές: ένας χέρσος τόπος. Από το άλλο μέρος δεξιά, η πιο μεγάλη απουσία· Ο γερο πλάτανος μας άφησε χρόνους[177] […] Καθώς ακουμπώ την πένα, αυτή τη στιγμή, ταυτίζομαι με το παιδί των δώδεκα χρονώ που άνοιξε το τετράδιο για να γράψει το ημερολόγιό του· το μενεξεδί χρώμα του μελανιού, ορθογραφικά λάθη στον τίτλο, που καλλιγράφησα, ύφος της κάμαρας, ύφος της μέρας με χτυπούν σαν μια φούχτα σκάγια […] αυτός ο σταθμός στη Σμύρνη είναι το κλείσιμο ενός κύκλου που άρχισε τα τελευταία χρόνια της παιδικής μας ηλικίας. Από εδώ και πέρα δεν υπάρχει ούτε ξεκίνημα ούτε φτάσιμο· υπάρχει ο κόσμος: εδώ ή εκεί, όπως είναι ο κόσμος, και δε φτάνει κανείς πουθενά».[178]

Το παραπάνω απόσπασμα, παρότι μοιάζει ομοιογενές, αποτελεί συναρμογή διαφορετικών αποσπασμάτων και ενίοτε διαφορετικών ημερολογιακών εγγραφών, που ξεκινούν στις 2 Ιουλίου και καταλήγουν στις 17 Οκτώβρη του 1950.[179] Πρόκειται για φαινόμενο που εντοπίζεται ξανά τόσο στο ίδιο ντοκιμαντέρ όσο και στο σύνολο των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών αφηγήσεων, που αξιοποιούν επιλεκτικά τις αυτοβιογραφικές πηγές, δημιουργώντας ποικίλους συσχετισμούς ανάμεσα σε πρόσωπα και γεγονότα.

Εντελώς διαφορετική κατεύθυνση ακολουθεί το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999), όπου επιχειρείται μια περισσότερο απρόσωπη προσέγγιση στην παρουσίαση του θεματικού υλικού. Στα επεισόδια της συγκεκριμένης εκπομπής, υιοθετείται συνήθως ένας απρόσωπος τόνος, πριμοδοτείται το πραγματολογικό στοιχείο και δίνεται έμφαση στη δημόσια εικόνα των προσώπων και λιγότερο στην ιδιωτική τους ζωή. Η επιλογή αυτή συνδέεται αδιαμφισβήτητα και με την πρωτοκαθεδρία που δίνεται στον λόγο μελετητών, οι οποίοι συνήθως κρατούν τα ηνία της αφήγησης. Όπως ειπώθηκε και πιο πριν, την επιλογή των κειμένων έχει πραγματοποιήσει ο κριτικός Τάσος Γουδέλης, συμμετέχει ο Δημήτρης Δημηρούλης, ενώ η αφηγήτρια Δήμητρα Χατούπη φαίνεται να αναπαράγει σε μεγάλο βαθμό την οπτική του κειμένου «Ο πολιτικός Σεφέρης» του Δ. Δημηρούλη.[180] Συνεπώς, το επεισόδιο της εκπομπής προωθεί σε μεγάλο βαθμό τα κριτικά κείμενα και επιχειρεί να εντάξει τον βίο του ποιητή στα ιστορικά του συμφραζόμενα. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ, όπου οι ημερολογιακές εγγραφές του Σεφέρη

[177] ό. π., σ. 201.
[178] Εγγραφή 17ης Οκτώβρη 1950. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ε΄*, ό. π., σ. 213.
[179] Συγκεκριμένα συγχωνεύονται οι εγγραφές της 2ης Ιουλίου 1950 και της 17ης Οκτώβρη 1950.
[180] Δ. Δημηρούλης, «Ο πολιτικός Σεφέρης», ό. π.

απαγγέλλονται σε πρώτο πρόσωπο από κάποιον αφηγητή, εδώ υπερισχύει η χρήση του voice over και παρεμβάλλεται μόνο το σχόλιο του Δημήτρη Δημηρούλη.[181]

Αναφορικά με τη νοσταλγία του γενέθλιου τόπου, στο σχόλιο της αφηγήτριας (Δήμητρα Χατούπη) αναφέρονται τα εξής:

> «Από τη Σμύρνη, ωστόσο, κράτησε μνήμες που τον σημάδεψαν, έναν ολόκληρο κόσμο, ο οποίος αργότερα με την πικρή εμπειρία της Καταστροφής του 1922, βρήκε την ποιητική του μετουσίωση στο ποιητικό έργο του. Ο κόσμος της Σμύρνης είναι γι' αυτόν ο χαμένος παράδεισος, πράγμα που τον κάνει να νιώθει διαρκώς εξόριστος, μακριά από τον ιδανικό τόπο των παιδικών του χρόνων».

Στο σημείο αυτό, καθίσταται σαφές ότι η αναφορά στη Σμύρνη ως χαμένου παραδείσου έρχεται σε αντιδιαστολή με την οπτική των περισσότερων ντοκιμαντέρ αλλά και με το ίδιο το «Χειρόγραφο Σεπ.'41», όπου ο Σεφέρης τοποθετεί τη Σμύρνη στον αντίποδα της Σκάλας.

Στο *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), η πραγμάτευση του νόστου και του τραύματος αποχωρισμού του αγαπημένου τόπου θυμίζει σε μεγάλο βαθμό το ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980). Η επιστροφή του Σεφέρη στα Βουρλά, το 1950, αποδίδεται με ένα απόσπασμα, ελαφρώς διαφορετικό σε σχέση με την ημερολογιακή εγγραφή που εντοπίζεται στο ντοκιμαντέρ των Σγουράκη/Καριπίδη. Ωστόσο και το απόσπασμα αυτό αποτελεί κολάζ ημερολογιακών σπαραγμάτων, τα οποία συμπλέκουν την περιγραφή της επιστροφής στη Σκάλα με την επιστροφή του Σεφέρη στη Σμύρνη:

> «Ξέρω πως θα συμβεί μια κρίση και δεν μπορώ να υπολογίσω τις συνέπειές της· πως την ετοίμασα εγώ αστόχαστα· πως έκανα ίσως κάτι σαν

[181] Η αφηγήτρια, Δήμητρα Χατούπη, δίνει αρχικά ένα συνοπτικό περίγραμμα της ζωής του Γ. Σεφέρη και κατόπιν ο Δ. Δημηρούλης επιχειρεί να εντάξει την εξέλιξη της σεφερικής εργοβιογραφίας στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής της. Κατόπιν, η αφηγήτρια προεκτείνει το σχόλιο του Δημηρούλη συνεχίζοντας την αφήγηση.
Δ. Δημηρούλης: «Πριν τοποθετήσουμε το έργο του Σεφέρη με όρους αισθητικούς και κριτικούς, θα ήθελα να πω το εξής: ότι ο Σεφέρης ζει σε μια πάρα πολύ ενδιαφέρουσα και δύσκολη εποχή. Ο εικοστός αιώνας, ουσιαστικά, θα λέγαμε, είναι ο αιώνας του Σεφέρη. Και, επομένως, οι εμπειρίες του, οι προσωπικές του εμπειρίες, έχουν πάρα πολύ να κάνουν με τα σημαντικά, κορυφαία γεγονότα αυτού του αιώνα. Για παράδειγμα, με την καταστροφή στη Μικρά Ασία, έχει να κάνει με τη γερμανική Κατοχή, έχει να κάνει με τον Εμφύλιο Πόλεμο, με το πρόβλημα της Κύπρου. Αυτά είναι γεγονότα που έχουν σημαδεύσει και τον ίδιο ως άνθρωπο αλλά και το έργο του. Επομένως, μπορούμε να αρχίσουμε λέγοντας ότι ο Σεφέρης ζει σε μια εποχή, η οποία προσφέρει πάρα πολλά ερεθίσματα στον πνευματικό άνθρωπο και ιδιαίτερα στον ποιητή».
Αφηγήτρια (Δήμητρα Χατούπη): «Σε εθνικό επίπεδο, η ιστορία επιφύλαξε στη χώρα του πολλά δεινά. Ο ποιητής προσπάθησε να αποτυπώσει στο έργο του τις τραγικές συνέπειές τους […]».

> πρόκληση στους νεκρούς[182] […] Μολονότι το ήξερα πως δεν έχει μείνει τίποτα πια, πήγα εκεί που θεωρητικά ήταν το σπίτι μας, το τίποτε […][183] Στις 8 ξεκινήσαμε για τα Βουρλά[184] […] ξαφνίστηκα που το μαγκανοπήγαδο βγάζει ακόμη νερό· το γύριζε ένας μικροσκοπικός γάιδαρος. Ζει και η μουριά που το ίσκιαζε[185] […] Τα τζάμια του κάτω παραθύρου σπασμένα, η σιδερένια πόρτα φριχτά σκουριασμένη […] έχω ακόμη το κλειδί της στην Αθήνα.[186]

Η φράση «Μολονότι το ήξερα πως δεν έχει μείνει τίποτα πια, πήγα εκεί που θεωρητικά ήταν το σπίτι μας» δεν εντοπίζεται αυτούσια στις σελίδες των ημερολογιακών εγγραφών, που περιγράφουν την επιστροφή στη Σκάλα των Βουρλών. Λίγες σελίδες πιο πριν και ενώ ο Σεφέρης βρίσκεται στη Σμύρνη, επιχειρεί να επισκεφτεί το σπίτι της οικογένειας Σεφεριάδη που δεν υπάρχει πια. Στην εγγραφή της 1ης Ιουλίου του 1950, μια μέρα πριν επισκεφτεί τα Βουρλά, ο Σεφέρης σημειώνει: «Κατεβήκαμε στο Tüccar Külübü (Λέσχη Εμπορίου)· το αλλοτινό Sporting· εδώ από πίσω ήταν κάποτε το σπίτι μας […] Μετά το γεύμα, δυο βήματα προς το μέρος του σπιτιού μας: *Το τίποτε*».[187] Τα αποσπάσματα του συγκεκριμένου χωρίου ενσωματώνονται στις ημερολογιακές αναφορές που σχετίζονται με τη Σκάλα των Βουρλών, υπογραμμίζοντας το αίσθημα θλίψης κατά την επιστροφή του στον γενέθλιο τόπο.

Η πλαισίωση του συγκεκριμένου αποσπάσματος έχει ιδιαίτερη σημασία εφόσον αξιοποιούνται επίκαιρα τα οποία παραπέμπουν σε διάφορα ιστορικά γεγονότα πλην της Μικρασιατικής Καταστροφής. Στην αρχή, ο θεατής αντικρίζει επίκαιρα που συνδέονται με τον Εμφύλιο Πόλεμο, κατόπιν ακολουθούν εικόνες της Μικρασιατικής Καταστροφής και στη συνέχεια πραγματοποιείται η ανάπλαση της κυπριακής εμπειρίας του Σεφέρη. Ανάμεσα στις εικόνες αυτές και στην εκφώνηση του ημερολογιακού αποσπάσματος ακούγονται στίχοι από το *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ΄* και την *Κίχλη*. Συγκεκριμένα, το πέρασμα από τις εικόνες του Εμφυλίου στο βίωμα της επιστροφής στη Σκάλα σηματοδοτείται από τον στίχο «Η μνήμη όπου και να την αγγίξεις πονεί» του ποιήματος «Μνήμη Α΄» (*Ημερολόγιο καταστρώματος Γ΄*).[188] Ο στίχος αυτός λειτουργεί ως

---

[182] Εγγραφή 2 Ιουλίου 1950. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ε΄,* ό. π., σ. 198.
[183] Η φράση αποτελεί συγχώνευση διαφορετικών ημερολογιακών σπαραγμάτων που εντοπίζονται στην εγγραφή της 1ης Ιουλίου 1950, ό. π., σ. 196.
[184] Εγγραφή 2 Ιουλίου 1950, ό. π., σ. 197.
[185] ό. π., σ. 201.
[186] ό. π., σ. 199.
[187] ό. π., σ. 196.
[188] «Μνήμη Α΄»
και η θάλασσα ουκ έστιν έτι

Κι εγώ στα χέρια μου μόνο μ' ένα καλάμι·
είταν έρημη η νύχτα το φεγγάρι στη χάση

μεταβατικός αρμός για την αφήγηση της επανόδου στη χαμένη πατρίδα. Την ίδια λειτουργία έχουν και οι στίχοι της *Κίχλης*, που συνδέονται και με τον Εμφύλιο στην παρούσα κινηματογραφική αφήγηση, αλλά στο συγκεκριμένο σημείο η επιλογή των στίχων παραπέμπει ευθέως στο βίωμα του νόστου.

«Τα σπίτια που είχα μου τα πήραν. Έτυχε
νά ναι τα χρόνια δίσεχτα· πόλεμοι χαλασμοί ξενιτεμοί·
κάποτε ο κυνηγός βρίσκει τα διαβατάρικα πουλιά
κάποτε δεν τα βρίσκει· το κυνήγι
ήταν καλό στα χρόνια μου, πήραν πολλούς τα σκάγια·
οι άλλοι γυρίζουν ή τρελαίνουνται στα καταφύγια […]».[189]

Στα επόμενα πλάνα, θα ανασυσταθεί η επίσκεψη του Σεφέρη στη Μεγαλόνησο. Το θέμα της Κύπρου δεν είναι άσχετο με το θέμα της νοσταλγίας της Σκάλας. Όπως θα εξηγηθεί και στη συνέχεια, μέσα από την τραγωδία της Κύπρου, ο Σεφέρης νιώθει να βιώνει ξανά το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής και την απώλεια ενός αγαπημένου τόπου. Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο δηλαδή στην περιγραφή της σχέσης του Σεφέρη με τη Μικρά Ασία όσο και στην περιγραφή της σχέσης του με την Κύπρο, η χρήση οπτικοακουστικών υλικών, που παραπέμπουν σε διαφορετικά γεγονότα της συλλογικής ιστορίας, συμβάλλει στη δημιουργία μιας βιογραφικής αφήγησης, η οποία αρθρώνεται γύρω από διαφορετικούς τόπους μνήμης. Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, ο όρος «τόπος μνήμης» (lieu de memoire) αναφέρεται σε έναν τόπο, ένα γεγονός ή ένα πρόσωπο, κοινόχρηστα σημεία αναφοράς στη συλλογική μνήμη, που επενδύονται διαρκώς με νόημα.[190] Στην προκειμένη περίπτωση, η Μικρασιατική Καταστροφή, ο Εμφύλιος και η Κύπρος αρθρώνονται ως τόποι μνήμης μέσα από διαφορετικές ομάδες αρχειακών υλικών, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται και τα ποιήματα ή τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη. Πλάι στις ατομικές αυτές δημιουργίες, έρχονται να

καί μύριζε το χώμα από την τελευταία βροχή.
Ψιθύρισα· «Η μνήμη όπου και να την αγγίξεις πονεί,
ο ουρανός είναι λίγος, θάλασσα πια δεν υπάρχει,
ό, τι σκοτώνουν τη μέρα τ' αδειάζουν με κάρα πίσω απ'
τη ράχη». […]
Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2012[23], σ. 245-246 [1η δημοσίευση στο *Κύπρον ου μ' εθέσπισεν*, Αθήνα, Ίκαρος, 1955].

[189] Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π., σ. 219. [1η έκδοση: Γ. Σεφέρης, *Κίχλη*, Αθήνα, Ίκαρος/Τυπογραφείο Στεφ. Ν. Ταρουσόπουλου, 1947].

[190] Χ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2020, σ. 23.

προστεθούν τα επίκαιρα της Σμύρνης που φλέγεται,[191] πλάνα των ανταρτών, και συγχρονικές φωτογραφίες της Κύπρου. Πρόκειται για μέσα που κωδικοποιούν και σκηνοθετούν την πολιτισμική μνήμη[192] συγκεκριμένων ιστορικών περιόδων, μέσω των οποίων πλαισιώνεται και νοηματοδοτείται ο βίος του ποιητή, που έζησε στη δίνη των εν λόγω ιστορικών καταστάσεων.

Συνεπώς, μέσα από τη χρήση παρόμοιων αποσπασμάτων και υλικών, το ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) πραγματεύεται το ζήτημα του ατομικού τραύματος, ενώ ταυτόχρονα θίγει και μια συλλογική τραγωδία, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980). Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012). Η εν λόγω εκπομπή χαρακτηρίζεται από μια συγκινησιακή υπερφόρτιση των θεμάτων και μια χαλαρότερη σύνδεση με τα πραγματολογικά δεδομένα, σε σχέση με την εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* (1999).[193] Το επεισόδιο για τον Σεφέρη δίνει μεγάλη έμφαση στην παιδική ηλικία και στο αποτύπωμά της στην ενήλικη ζωή. Καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει εδώ ο λόγος ενός αφηγητή που περιηγείται στα μέρη όπου έζησε το βιογραφικό υποκείμενο. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο, εκφωνούνται ξανά τα αντίστοιχα αποσπάσματα από το «Χειρόγραφο Σεπ. ‘41». Ωστόσο, το θέμα αποκτά εντονότερο συγκινησιακό χαρακτήρα χάρη στις ρητορικές όψεις του αφηγηματικού σχολίου. Τοποθετημένος στο κατάστρωμα ενός καραβιού και κοιτάζοντας έναν χάρτη της Τουρκίας, ο αφηγητής (Γιώργος Κιμούλης) προβαίνει στο εξής σχόλιο, που έρχεται να συμπληρώσει την αυτοβιογραφική αναφορά του Γιώργου Σεφέρη:

> «Σμύρνη-Σκάλα του Βουρλά: 30 χλμ. παραλιακού δρόμου χωρίζουν τα δύο σημεία. 30 χλμ. είναι μια αμελητέα απόσταση. Με μια μικρή γραμμή μπορείς να τα ενώσεις. Ο Σεφέρης θα γράψει πολλές γραμμές όλη του τη ζωή αλλά δε θα κατορθώσει να τραβήξει εκείνη την απλή μία που θα ένωνε τις άκρες αυτού του δρόμου. Η αντίθεση αυτών των δύο τόπων είναι η αρχή ενός μοτίβου διχασμών. Για πολλούς λόγους σ’ όλη του τη ζωή θα αισθάνεται ένας διπλός άνθρωπος».

[191] Για τις αναπαραστάσεις της Μικρασιατικής Καταστροφής στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. Κ. Σ. Καλούδη, *Η Μικρασιατική Καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα-Γιάννινα, Εκδόσεις «Δωδώνη», 2001, σ. 48-64.

[192] Χ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, ό. π., σ. 21-22.

[193] Είναι αξιοσημείωτο ότι στο συγκεκριμένο επεισόδιο δίνεται μεγάλη έμφαση σε λεπτομέρειες της προσωπικής ζωής του Σεφέρη. Για παράδειγμα, γίνεται διεξοδική αναφορά στις ερωτικές του συντρόφους (Ζακλίν Πουγιουλόν, Λουκία Φωτοπούλου, Μαρώ Ζάννου), σε αντίθεση με τα υπόλοιπα αφιερώματα.

Και στην ίδια κατεύθυνση θα συμπληρώσει:

> «[…] ως διπλωμάτης, από πολύ νέος, ταξιδεύει αδιάκοπα. Δεν είναι πρόβλημα πρακτικό η επιστροφή. Από τη Σμύρνη θα περάσει τρεις φορές. Στη Σκάλα όμως θ' αντέξει να πάει μόνο μία».

Τα λόγια του Κιμούλη επισημαίνουν τη βαρύτητα του παιδικού τραύματος για τον ενήλικο βίο, κάτι που υπογραμμίζεται και από τις προφορικές μαρτυρίες των Beaton και Keeley που θα σχολιαστούν αναλυτικά παρακάτω. Η έμφαση, που δίνεται στην ανάπλαση του παιδικού βιώματος και της παιδικής ηλικίας, συγγενεύει σε μεγάλο βαθμό με την παράδοση της μυθοπλαστικής βιογραφικής ταινίας όπου η παιδική ηλικία συνιστά συχνά μια τραυματική περίοδο, η οποία συντελεί σε μια ορισμένη δόμηση του ενήλικου χαρακτήρα.[194]

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι η παιδική ηλικία και ο νόστος του Σεφέρη για τον τόπο των παιδικών του χρόνων διασταυρώνονται με δύο διαφορετικές κατευθύνσεις. Σε πρώτο επίπεδο, η «αυτοσκηνοθεσία» του Σεφέρη ως πρόσφυγα και εξόριστου υποστηρίζεται τόσο μέσα από το voice over όσο και από τη χρήση των αντίστοιχων ημερολογιακών αποσπασμάτων. Τα μοτίβα αυτά επιβεβαιώνονται ποικιλοτρόπως σε όλες τις αφηγήσεις ανεξάρτητα από την περισσότερο ή λιγότερο συγκινησιακή διαχείριση του θέματος. Σε δεύτερο επίπεδο, ο νόστος του Σεφέρη και η μνημονική αναπόληση του παρελθόντος λειτουργούν ως αφετηρία για την αφήγηση ευρύτερων ιστορικών περιόδων, όπως η περίοδος της Μικρασιατικής Καταστροφής, ο Εμφύλιος και το Κυπριακό. Στην ουσία, δηλαδή, ο βίος του ποιητή χρησιμεύει ως σημείο σύγκλισης του ατομικού με το συλλογικό και ως αφετηρία επανα-αφήγησης διάφορων ιστορικών γεγονότων. Η προσπάθεια αυτή βαραίνει διαφορετικά σε κάθε ντοκιμαντέρ, ανάλογα με την ερμηνευτική κατεύθυνση που δίνεται στη βιογραφική αφήγηση.

2.1.3. Χαρτογραφώντας τις μετακινήσεις του Σεφέρη μέσα από τα ημερολόγια και το φωτογραφικό του αρχείο

Ο αποχωρισμός του γενέθλιου τόπου αποτελεί την αφετηρία μιας σειράς αναγκαστικών αλλά και εκούσιων μετακινήσεων του Σεφέρη, που θα αποτελέσουν βασικό στοιχείο της ζωής αλλά και της ποιητικής του. Θα σπουδάσει στο Παρίσι και θα εργαστεί στο Λονδίνο, ενώ κατόπιν θα βρεθεί στην Αλβανία (Κορυτσά). Με το ξέσπασμα

[194] B. Vidal, ό. π., σ. 9.

του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ακολουθεί την εξόριστη κυβέρνηση στο Κάιρο και στη Νότια Αφρική. Τα επόμενα χρόνια, θα μετατεθεί στην Άγκυρα, απ' όπου και θα ταξιδέψει ξανά στη Σκάλα και στην Καππαδοκία. Το 1952, θα μετατεθεί ως πρεσβευτής στον Λίβανο, τη Συρία, την Ιορδανία και το Ιράκ, ενώ το 1953 ταξιδεύει για πρώτη φορά στην Κύπρο. Το 1962 διορίζεται ως πρεσβευτής στο Λονδίνο, όπου και θα ολοκληρώσει την υπηρεσιακή του καριέρα, επιστρέφοντας οριστικά στην Ελλάδα το 1962.[195]

Οι μετακινήσεις αυτές αποδίδονται με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους σε κάθε ντοκιμαντέρ, αλλά ανασυστήνονται κυρίως μέσα από τα ημερολογιακά κείμενα και το φωτογραφικό αρχείο του ποιητή, που αποτελεί ταυτόχρονα ένα συμπλήρωμα των ημερολογιακών του εγγραφών.[196] Ο ποιητής ασχολήθηκε με τη φωτογραφική δραστηριότητα από τα φοιτητικά του χρόνια (1918-1924), και στο αρχείο του εντοπίζονται πάνω από 2.500 αρνητικά.[197] Παρότι δεν τον απασχόλησε ποτέ το τεχνικό κομμάτι εμφάνισης της φωτογραφίας,[198] ήταν ιδιαίτερα σχολαστικός ως προς την οργάνωσή τους, και συγκεκριμένα ως προς την ταξινόμηση και τη σύνταξη ευρετηρίων.[199] Το φωτογραφικό αρχείο του λογοτέχνη αποκτά τεράστια αφηγηματική δυναμική, εφόσον λειτουργεί ως ένα εναλλακτικό ημερολόγιο, καταγράφοντας και διασώζοντας μνημονικά κάθε ίχνος του παρελθόντος, που διαφορετικά θα εξαλειφόταν.[200] Στην ουσία, οι φωτογραφίες του Σεφέρη, αποτελώντας ένα βοήθημα ποιητικής και μνημοτεχνικής, χρησιμεύουν ως αποθετήριο των ταξιδιωτικών εμπειριών του. Από τη μία, διασώζουν μνημονικά τις λεπτομέρειες της εκάστοτε ταξιδιωτικής

---

[195] Για τα παραπάνω μπορεί κανείς να συμβουλευτεί το χρονολόγιο της Μ. Στασινοπούλου. Βλ. Μ. Στασινοπούλου, «Χρονολόγιο Γιώργου Σεφέρη», στο *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Διαβάζω*, τχ. 142, ό. π., σ. 38-50.

[196] Ο Πλάτων Ριβέλλης επισημαίνει πως το φωτογραφικό αρχείο των Σεφέρη και Εμπειρίκου χρησιμοποιήθηκε πολύ συχνά ως πηγή ερμηνείας του έργου και του βίου τους. Παρότι ο ίδιος δεν αρνείται ότι το φωτογραφικό τους έργο μπορεί να συνδεθεί με το ποιητικό, επιχειρεί να το προσεγγίσει ως αυτόνομη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Π. Ριβέλλης, «Ποιητές–Φωτογράφοι: Γιώργος Σεφέρης, Ανδρέας Εμπειρίκος», https://www.rivellis.gr/articles/item/838-poiites-fotografoi-giorgos-seferis-andreas-empeirikos [1η δημοσίευση στην εφημερίδα *Τα Νέα*/2002]
(Ανακτήθηκε 25.07.2023)

[197] Α. Ξ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, Αθήνα, Πάπυρος, 2008, σ. 460.

[198] Το εντελώς αντίθετο σημειώνει ο Σταθάτος για τον Ανδρέα Εμπειρίκο. Γ. Σταθάτος, «Ο Ανδρέας Εμπειρίκος και η φωτογραφία», https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/o-andreas-empeirikos-kai-i-fotografia
(Ανακτήθηκε 25.07.2023)

[199] Γ. Σταθάτος, «Ο φωτογράφος Γιώργος Σεφέρης» στο *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2000, σ. 166.

[200] Όπως σημειώνει η Ε. Παπαργυρίου, τα ημερολόγιά του δείχνουν την ανάγκη να πιαστεί από τη στιγμή και να ισορροπήσει την αβεβαιότητα του μέλλοντος με μια σύνδεση στο παρόν. E. Papargyriou, ό. π., σ. 86-87.

δραστηριότητας, ενώ, από την άλλη, συνιστούν ένα εν δυνάμει σχόλιο σε αυτή, το οποίο συνήθως πραγματώνεται εκτενέστερα στην ημερολογιακή γραφή.[201]

Στα γραφόμενά του, ο ποιητής δείχνει να δυσφορεί με τις συνεχείς του μετακινήσεις που αφενός εμποδίζουν την καλλιτεχνική του εξέλιξη και αφετέρου μεγιστοποιούν τη νοσταλγία του για τον γενέθλιο τόπο. Οι όροι «ξενιτιά» και «προσφυγιά» επανέρχονται διαρκώς στα ημερολόγιά του και εντοπίζονται ξανά στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, ιδίως όταν περιγράφεται η διαμονή του Σεφέρη με την εξόριστη κυβέρνηση στη Μέση Ανατολή. Χαρακτηριστικά είναι τα παρακάτω αποσπάσματα, που χρησιμοποιούνται στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980):

> «[Νότιος Αφρική]
> Βρέθηκα πάνω στη γυμνή τούτη χώρα· είμαι ο ξένος […]».[202]

> «[…] Εδώ στη Μέση Ανατολή, όπως τη λένε, βουλιάζουμε ολοένα και πάμε. Δεν είμαστε άνθρωποι, είμαστε *οι ξένοι*. Είμαστε όχι μια ξενιτιά, είμαστε τόσες ξενιτιές όσοι νομάτοι είμαστε· το τσούρμο ενός βουλιαγμένου καραβιού, που χαροπαλεύει, ο καθένας […]».[203]

Μέσα από τις γραπτές και φωτογραφικές αναφορές στα ταξίδια του ποιητή, τα ντοκιμαντέρ στοιχειοθετούν ένα διαρκώς περιπλανώμενο υποκείμενο, το οποίο συχνά ανακαλεί τον γενέθλιο τόπο. Η ανάκληση αυτή θεματοποιείται στο επεισόδιο *Έλληνες του πνεύματος της τέχνης* (2012), όταν ο Σεφέρης βρίσκεται στην Αλεξάνδρεια και σχολιάζει το έργο του Καβάφη:

> «[…] Όσο για μένα η Αλεξάντρεια μού θύμισε πολύ παλιά πράγματα των παιδικών μου χρόνων. Άπειρες εικόνες της Σμύρνης αναδύθηκαν σιγά-σιγά από τα βάθη της μνήμης μου. Και, σε τέτοιες ώρες, ήμουνα κάπως σαν τον Φοίνικα Φληβά την ώρα που τον παίρνει η ρουφήχτρα […]».[204]

Είναι σαφές ότι η επιλογή του εν λόγω αποσπάσματος συνυφαίνεται και με τη γενικότερη κατεύθυνση του επεισοδίου, που δραματοποιεί τον νόστο για τη χαμένη

[201] Η φωτογραφία λειτουργεί ως το εικονικό ισοδύναμο του μνημονικού ίχνους, ενώ συγκροτεί το παρελθόν όχι ως βίωμα αλλά ως αρχείο. Γ. Πασχαλίδης, *Τα νοήματα της φωτογραφίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2012, σ. 43.
[202] Η φράση «Νότιος Αφρική» έχει προστεθεί από τον αφηγητή (Γιάννη Βόγλη) για να προσδιοριστεί η χρονολογία του αποσπάσματος. Πρόκειται για τμήματα μιας μεγάλης ημερολογιακής εγγραφής με ημερομηνία 27 Σεπτέμβρη 1941. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*, ό. π., σ. 138.
[203] Εγγραφή της 30ης Σεπτέμβρη 1942. ό. π., σ. 251.
[204] Εγγραφή 16ης Ιουνίου 1941. ό. π., σ. 101.

πατρίδα και τα παιδικά χρόνια, χρησιμοποιώντας την παιδική ηλικία ως περίοδο τραύματος που συντελεί καθοριστικά στη διαμόρφωση του ενήλικου βίου. Ο ενήλικος Σεφέρης, υποχρεωμένος να περιπλανιέται διαρκώς, επιστρέφει κάθε φορά στην παιδική του ηλικία και τη Σκάλα, την οποία συσχετίζει με κάθε νέο τόπο που συναντά.

Εκτός από τη νοσταλγία για τον χαμένο τόπο καταγωγής, τα ταξίδια του Σεφέρη λειτουργούν ως αφετηρία για να ιχνηλατήσει κανείς τους όρους αλληλεπίδρασης του ποιητή με τους ανθρώπους που συναντά. Τα ημερολογιακά κείμενα των ταξιδιών του και οι αντίστοιχες φωτογραφίες λειτουργούν εδώ ως σημεία αναφοράς για τη χαρτογράφηση των δικτύων συναναστροφής του ποιητή, που πολύ συχνά δεν αφορούν τους κοσμικούς κύκλους του διπλωμάτη αλλά τον αγροτικό λαό.

Ενδεικτικό παράδειγμα είναι οι φωτογραφίες του Σεφέρη από τα ταξίδια του στην Κύπρο.[205] Η Κύπρος δεν αποτελεί ένα απλό γεωγραφικό σημείο στο σύνολο των μετακινήσεων του Σεφέρη, αλλά συνιστά ένα εμβληματικό τοπόσημο της σεφερικής εργοβιογραφίας. Ο Σεφέρης θα ταξιδέψει στη Μεγαλόνησο, την περίοδο 1953-1955, θα εμπνευστεί από το νησί και θα συνθέσει την ποιητική συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ΄* (*Κύπρον ου μ'εθέσπισεν*...),[206] ενώ θα εμπλακεί πολιτικά στις διαπραγματεύσεις για το Κυπριακό. Αν η Μικρά Ασία συνιστά τις απαρχές του τραύματος, που επηρέασε την ταυτότητα του Σεφέρη, η Κύπρος αποτελεί την επαναδιαπραγμάτευσή του.

Οι φωτογραφίες της Κύπρου αφορούν κυρίως μνημεία, αλλά και ανθρώπινες φιγούρες.[207] Στα περισσότερα ντοκιμαντέρ αξιοποιούνται κυρίως φωτογραφίες του Σεφέρη με απλούς κατοίκους της Κύπρου. Οι λεζάντες, οι οποίες συνοδεύουν τις φωτογραφίες, προβάλλονται εμφανώς μόνο στα *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) και αναδεικνύουν τις πρακτικές παρατήρησης του φωτογράφου και τη σταδιακή εξοικείωση με τα φωτογραφιζόμενα πρόσωπα. Στα περισσότερα ντοκιμαντέρ,

---

[205] Βλ. ενδεικτικά Γ. Σεφέρης, *Μέρες Στ΄*, ό. π., σ. 140, 151-152,158. Για τις φωτογραφίες της Κύπρου βλ. Ε. Χ. Κάσδαγλης, (πρόλογος, επιμ.), *Κύπρος, Μνήμη και Αγάπη με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας, 1990.

[206] *Γ. Σεφέρης, ...Κύπρον, ου μ'εθέσπισεν...,* Αθήνα, Ίκαρος, 1955. Η εν λόγω συλλογή θα ενταχθεί για πρώτη φορά στη συγκεντρωτική έκδοση Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1962[3], με τον τίτλο *Ημερολόγιο καταστρώματος γ΄*. Στο εξής, οι παραπομπές στα ποιήματα της συλλογής θα γίνονται στον συγκεντρωτικό τόμο Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π.

[207] Όπως άλλωστε έχει επισημανθεί από μελετητές, τρεις είναι οι βασικές συνιστώσες του σεφερικού φωτογραφικού αρχείου: αρχιτεκτονικά αξιοθέατα, τοπία και η ανθρώπινη παρουσία σε διάφορες εκφάνσεις της. Δ. Καψάλης, «Πρόλογος. Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη», στο *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2000, σ. 9-13.

αξιοποιούνται κυρίως φωτογραφίες προσώπων, απλών κατοίκων της Κύπρου, στις καθημερινές τους δραστηριότητες.

Σε συνδυασμό με τις σημειώσεις του για το φωτογραφικό αντικείμενο, όπως αυτές εντοπίζονται στα φωτογραφικά τετράδια, στις ενότητες για την Κύπρο, το βλέμμα του φωτογράφου μοιάζει να ενδιαφέρεται περισσότερο για τα ίδια τα πρόσωπα και τη μνημείωση του κυπριακού λαού στην καθημερινότητά του, και δευτερευόντως ίσως για το αισθητικό επίτευγμα της φωτογραφίας. Στην ουσία, οι φωτογραφίες αποτελούν χρήσιμα εργαλεία προκειμένου να κατανοήσει κανείς το βλέμμα του Σεφέρη ως προς τα πράγματα που τον περιστοιχίζουν.[208]

Εικόνα 1 *(Αγία Νάπα Κύπρου, 1953. Φωτογραφικό Αρχείο Γιώργου Σεφέρη-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)*

[208] T. Chiotis, «Archaeology of Refraction: Temporality and Subject in George Seferis's Photographs» στο P. Carabott, Y. Hamilakis & E. Papargyriou (eds.), *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*, London, Routledge, 2016,[2] σ. 171-172. Ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά των φωτογραφικών μηχανών του Σεφέρη, θα πρέπει να ειπωθούν τα εξής: ο Σεφέρης αξιοποιούσε αρχικά μια roll-film 6x6 και στα τελευταία χρόνια μια κάμερα μικρού μεγέθους (35 mm) που χρησιμεύει για την απεικόνιση του φευγαλέου και ίσως προοριζόταν για την αποτύπωση στιγμιοτύπων. Σύμφωνα με τον Ξανθάκη, μετά τα νεανικά του χρόνια, ο Σεφέρης χρησιμοποιούσε μια μηχανή Rolleifleix 6X6 εκατοστά, με φακό Carl Zeiss Planar f. 2,8/80 mm. Στις εκδρομές του συχνά είχε δύο μηχανές, φωτόμετρο και ενίοτε τρίποδο. Α. Ξ. Ξανθάκης, ό. π., σ. 460.

Εικόνα 2 *(Σεισμόπληκτα παιδιά, Μονή Κύκκου, 1953. Φωτογραφικό Αρχείο Γιώργου Σεφέρη-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)*

Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις και τη διαφορετική διαχείριση των φωτογραφικών τεκμηρίων στα εκάστοτε ντοκιμαντέρ, οι φωτογραφίες του Σεφέρη, μαζί με τα ημερολογιακά του κείμενα, καθίστανται ο άξονας όχι μόνο για την ιχνηλάτηση των σεφερικών περιπλανήσεων και της σεφερικής βιογραφίας, αλλά και για την ανασύσταση διάφορων ιστορικών περιόδων. Μέσα από τη μιντιακή εξωτερίκευση των φωτογραφιών και των ημερολογίων, οι προσωπικές μνήμες του Σεφέρη διανέμονται και αναπαρίστανται, αποκτώντας πλέον συλλογικό χαρακτήρα.[209] Με τον τρόπο αυτό, οι εμπειρίες του Σεφέρη γίνονται και αυτές αντικείμενα πολιτισμικής μνήμης,[210] όπως συμβαίνει και με το έργο του, το οποίο συσχετίζεται διαρκώς με τα εκάστοτε ιστορικά συμφραζόμενα.

2.1.4. Η σχέση με τον εαυτό και η σχέση με τους άλλους

Το ημερολόγιο είναι, για τον Σεφέρη, ο χώρος όπου αυτοαναλύεται και ταυτόχρονα δηλώνει την απόσταση που τον χωρίζει από τον κοινωνικό του περίγυρο. Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα ημερολόγια παρουσιάζουν διαφορές σε σχέση με τους όρους

[209] A. Erll, *Memory in Culture*, ό. π., σ. 113. A. Erll, "Cultural Memory Studies: An Introduction", ό. π., σ. 12-13. Όπως, άλλωστε, έχει επισημάνει ο Roland Barthes, η εμφάνιση της φωτογραφίας συνέβαλε στην κατανάλωση της ιδιωτικής εμπειρίας στη δημόσια σφαίρα. R. Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, (μτφρ. Γ. Κρητικός), Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 136.
[210] A. Erll, "Cultural Memory Studies: An Introduction", ό. π.

αυτοανάλυσης του Σεφέρη και την περιγραφή του εξωτερικού κόσμου. Στα πρώτα ημερολόγια, για παράδειγμα, έως και τις *Μέρες Γ΄*, πριμοδοτείται η ενδοσκόπηση, ενώ από τις *Μέρες Γ΄* και στο εξής, ο εξωτερικός περίγυρος αρχίζει να εισδύει όλο και εντονότερα στην ημερολογιακή γραφή.[211] Τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ δε σκιαγραφούν απαραίτητα τις ανάλογες μεταβολές και τις διαβαθμίσεις, αλλά αξιοποιούν ταυτόχρονα και τις δύο αυτές λειτουργίες του σεφερικού ημερολογίου: την αυτοπαρατήρηση και την αυτοανάλυση μαζί με τις εγγραφές που δηλώνουν τη διάσταση του υποκειμένου από τον εξωτερικό κόσμο και ταυτόχρονα τη συναναστροφή μαζί του. Η ενίοτε άτακτη συνύπαρξη των ημερολογιακών εγγραφών στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις δε δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να κατανοήσει αυτές τις εναλλασσόμενες θέσεις του συγγραφικού υποκειμένου, που άλλοτε παρουσιάζεται περισσότερο εσωστρεφές και άλλοτε εξωστρεφές. Ωστόσο, επιτυγχάνουν να αποδώσουν αυτή τη διαρκή συναίρεση ατομικού και συλλογικού, που υπάρχει στο ημερολόγιο, τοποθετώντας τον Σεφέρη σε ένα ευρύτερο πλαίσιο συμφραζομένων, σε σχέση με τα ζητήματα που τον απασχολούν.

Οι αναπαραστάσεις της υποκειμενικότητας

Η αυτοανάλυση αφορά κυρίως τα συναισθήματα, τις σκέψεις, τη διαδικασία ενθύμησης, που σχετίζονται με τον εαυτό. Η ταυτότητα του Σεφέρη, ιδιωτική και ποιητική, αναδομείται διαρκώς μέσα από την ημερολογιακή γραφή. Ωστόσο, ο ιδιωτικός εαυτός φαίνεται να αποτυπώνεται περισσότερο εύγλωττα στα *Ημερολόγια καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), όπου δηλώνεται εξ αρχής η επιθυμία να προσεγγιστεί η βιογραφία του Σεφέρη από μια διαφορετική σκοπιά.

Συγκεκριμένα, μετά τους τίτλους αρχής, εμφανίζεται η εξής λεζάντα, που ενσωματώνει την κριτική του Proust στη βιογραφική μέθοδο του Saint-Beuve: «Αυτή η μέθοδος η οποία έγκειται στο να μη διαχωρίζουμε τον άνθρωπο και το έργο […] να συγκεντρώνουμε όλες τις δυνατές πληροφορίες για ένα συγγραφέα, να αντιπαραβάλλουμε την αλληλογραφία του, να ρωτάμε τους ανθρώπους που τον γνώρισαν […] αυτή η μέθοδος παραγνωρίζει αυτό που μας οδηγεί σε μια βαθύτερη συναναστροφή

[211] Ι. Μυλωνάκη, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη», ό.π., σ. 31.

με τους εαυτούς μας: ότι ένα βιβλίο είναι προϊόν ενός άλλου εαυτού, από εκείνον που εκδηλώνουμε στις εμπειρίες μας, στην κοινωνία, στα ελαττώματά μας».[212]

Η τάση του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου να διερευνά τις ιδιωτικές πλευρές των βιογραφικών υποκειμένων με τα οποία καταπιάνεται, χρησιμοποιώντας ενίοτε και σκηνές δραματικής ανακατασκευής, απαντάται και σε άλλες ταινίες του, όπως στο *Ι. Μόραλης*[213] και στο υβριδικό ντοκιμαντέρ *Τη νύχτα που ο Φερνάντο Πεσσόα συνάντησε τον Κωνσταντίνο Καβάφη*.[214] Στο *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*, η τάση αυτή είναι εμφανής μέσα από ποικίλες τεχνικές που επιχειρούν να αναπλάσουν το υποκειμενικό βλέμμα του Σεφέρη. Αξιοποιώντας το α΄ ενικό των ημερολογίων, το οποίο εκφέρεται από έναν αφηγητή, που δεν εμφανίζεται ποτέ μπροστά στην κάμερα, το ντοκιμαντέρ μοιάζει να επιχειρεί να παρουσιάσει έναν συνειρμικό μονόλογο του Σεφέρη.[215] Ταυτόχρονα, οι ημερολογιακές εγγραφές εικονογραφούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να παραπέμπουν στην οπτική γωνία του ποιητή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εξής φράση :

«Στις εφτά το πρωί, το "Pierre Loti" άραξε στον Πειραιά […]»[216]

Η εγγραφή συνοδεύεται από ένα πλάνο, το οποίο ταυτίζεται με την οπτική γωνία του Σεφέρη.[217] Ο θεατής βλέπει τη θέα του λιμανιού μέσα από κιάλια, όπως ακριβώς θα αντίκριζε τη θέα ο ποιητής, από το κατάστρωμα ενός πλοίου. Στην ίδια λογική,

---

[212] Για την κριτική του Proust στον Saint-Beuve βλ. M. Proust, *Contre Saint-Beuve*, Paris, Gallimard,1965, σ. 126-127.

[213] *Ι. Μόραλης* (2005), ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ ΑΕ. Σκηνοθεσία: Σ. Χαραλαμπόπουλος, Σενάριο: Σ. Χαραλαμπόπουλος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=iDoHcmk7KNY
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[214] *Τη νύχτα που ο Φερνάντο Πεσσόα συνάντησε τον Κωνσταντίνο Καβάφη*. (2007) Σκηνοθεσία: Σ. Χαραλαμπόπουλος. Περίπλους, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ, GRAAL, Contracosta Producoes *Πορτογαλία*, ΑΡΚΤΟΣ, ΡΙΚ *Κύπρος*.

[215] D. Bell, "Documentary film and the poetics of history", *Journal of Media Practice*, vol. 12, no 1, 2011, σ. 19. Στην ουσία πρόκειται για μια φωνή που ακούγεται εκτός κάδρου και παραπέμπει σε εσωτερικό μονόλογο. Ο Bell επισημαίνει πως πρόκειται για ένα φαινόμενο πολύ συχνό σε μυθοπλαστικές ταινίες. Βλ. επίσης M. A. Guerin, *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, (μτφρ. Δ. Θυμιοπούλου), Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 46.

[216] Εγγραφή 16ης Φεβρουαρίου 1925, Γ. Σεφέρης, *Μέρες Α΄*, ό. π., σ. 7.

[217] Όπως σημειώνουν οι Bordwell & Thompson, πολύ συχνά η πλοκή μιας ταινίας μπορεί να μας επιτρέψει να παρακολουθήσουμε τι βλέπουν και τι ακούν οι χαρακτήρες. «Μπορεί να δούμε πλάνα κινηματογραφημένα από την οπτική γωνία ενός χαρακτήρα (το *υποκειμενικό πλάνο*) ή ν' ακούσουμε τους ήχους όπως θα τους άκουγε ο χαρακτήρας (κάτι που οι ηχολήπτες ονομάζουν *προοπτική του ήχου*). Αυτό θα παρείχε έναν μεγαλύτερο βαθμό υποκειμενικότητας, την οποία θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *αντιληπτική υποκειμενικότητα*». D. Bordwell, K. Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, (μτφρ.-εισαγωγή-συμπληρωματικό λεξικό Κ. Κοκκινίδη), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2012 (γ΄ανατύπωση), σ. 132-133.

αξιοποιείται και το φωτογραφικό αρχείο του Σεφέρη, το οποίο συνδέεται με τη λειτουργία της ενθύμησης. Σε κάποιο σημείο του ντοκιμαντέρ, ένας αφηγητής, που ποτέ δε βλέπουμε, φυλλομετρά τις φωτογραφίες και διαβάζει τις επιγραφές τους. Ανάμεσα στις φωτογραφίες μεσολαβεί ένα μαύρο πλάνο, που δημιουργεί μια μικρή αίσθηση διακοπής, κάτι σαν μνημονικό κενό, ενώ το αυτοβιογραφικό υποκείμενο επιχειρεί να αναπλάσει μνημονικά τη στιγμή, που αναπαριστά το φωτογραφικό ίχνος. Πρόκειται για ένα εκ των τεχνασμάτων, που χρησιμοποιεί το εν λόγω ντοκιμαντέρ για να κατασκευάσει μια οπτική και ηχητική υποκειμενικότητα,[218] πραγματώνοντας έναν στόχο που θέτει προγραμματικά, από τους τίτλους αρχής του, σχετικά με τη διερεύνηση ενός εαυτού της ιδιωτικής εμπειρίας, ο οποίος διαφέρει από τον εαυτό του δημόσιου βίου.

Συμπληρωματικά με τα παραπάνω, λειτουργεί και ένα αρχειακό τεκμήριο, μια ηχογράφηση του Σεφέρη, όπου ο ίδιος δραματοποιεί την «Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων», με τη Δάφνη Κρίνου, κόρη της Άννας Λόντου και εγγονή της Μαρώς Σεφέρη.[219] Πρόκειται για μια διαφορετική εκδοχή του ιδιωτικού Σεφέρη, ο χαρακτήρας του οποίου ανασυστήνεται κυρίως μέσα από τα ημερολόγιά του και μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων στα περισσότερα ντοκιμαντέρ. Το εν λόγω τεκμήριο δε συμβάλλει απλώς στην ανασύσταση του αντιληπτικού ορίζοντα του ποιητή αλλά δίνει πρόσβαση και σε μια περισσότερο ανάλαφρη όψη της καθημερινότητάς του, που συνήθως αποσιωπάται μπροστά στην περιγραφή των υποχρεώσεων της ζωής του διπλωμάτη.

Ο Σεφέρης και οι άλλοι

Η συνεχής διαμάχη του υποκειμένου με τον εξωτερικό κόσμο αποτελεί έναν κοινό τόπο στη σύγχρονη ημερολογιακή γραφή, που εντοπίζεται ξανά στα σεφερικά ημερολόγια. Αυτή η διαρκής αντίφαση εκφράζεται στις *Μέρες* μέσα από τη διχοτομία ποιητής-διπλωμάτης και ποίηση-πολιτική.[220] Η συγκεκριμένη διχοτομία εντοπίζεται λίγο-πολύ σε όλα τα ντοκιμαντέρ, τα οποία επιχειρούν να ανιχνεύσουν τις ρίζες αυτού του διχασμού, που στην ουσία καθορίζει όλες τις δομές «αυτοσκηνοθεσίας» του ποιητή.

---

[218] *ό.π.*

[219] Ακούγεται συγκεκριμένα το «[Είσαι γέρος…]», (Είσαι γέρος μπαρμπα-Μπίλ, είπε ο μικρός, τα μαλλιά σου έχουν γίνει κατάσπρα…) απόδοση του «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» του Lewis Caroll, το οποίο, συμπεριλήφθηκε αργότερα στο Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1975, σ. 57.

[220] Ι. Μυλωνάκη, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη», ό. π., σ. 42.

Ο Σεφέρης βρίσκεται διαρκώς διχασμένος ανάμεσα στην ποίηση και στη διπλωματία, ανάμεσα στον γενέθλιο τόπο και στους τόπους που διαρκώς επισκέπτεται, στον εαυτό του και στους άλλους.

Στα ντοκιμαντέρ, η διάσταση του Σεφέρη με τους άλλους αποδίδεται κυρίως μέσα από τη διάσταση του ποιητή με τον οικογενειακό του περίγυρο, τη διάσταση ανάμεσα στην καλλιτεχνική και την υπηρεσιακή του δραστηριότητα αλλά και στο χάσμα που συχνά χαρακτηρίζει τη σχέση του με σύγχρονους ομοτέχνους του. Τα παραπάνω αντιθετικά ζεύγη σχέσεων, παρότι χαρακτηρίζονται από ετερογένεια, συγκλίνουν στην ανάδειξη ενός διαρκώς αγωνιζόμενου καλλιτέχνη που καταφέρνει να καταξιωθεί μετά από επίμονους αγώνες και μόχθο.[221] Συνεπώς, η «αυτοσκηνοθεσία» του ποιητή, δομημένη πάνω σε διάφορα είδη διχασμών, χαράσσει μια ορισμένη πλοκή στην αφήγηση του βίου του, που χαρακτηρίζεται από συγκρούσεις και υπέρβαση εμποδίων. Η νοηματοδότηση αυτής της εξελικτικής βιογραφικής πορείας ανά τις διάφορες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις λαμβάνει ενίοτε τέτοια μορφή που παραπέμπει σε εδραιωμένα μοτίβα αναπαράστασης του καλλιτέχνη. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ξανά ότι η ομοιότητα των δομών «αυτοσκηνοθεσίας» του Σεφέρη με αναπαραστατικές συμβάσεις του βίου καλλιτεχνών δε συνεπάγεται την έλλειψη αληθοφάνειας στα λεγόμενά του. Είναι, εξάλλου, απόλυτα παραδεκτό ότι η αφήγηση ενός οποιουδήποτε βίου στηρίζεται σε εδραιωμένα πολιτισμικά μοντέλα και σε ειδολογικές συμβάσεις διαφόρων αφηγήσεων που η κάθε κοινωνία έχει στη διάθεσή της. Συνεπώς, ακόμη κι αν μια ιστορία βρίθει πραγματολογικών στοιχείων, η αφηγηματοποίησή της επιβάλλει πάντοτε τη χρήση ορισμένων αφηγηματικών σχημάτων προκειμένου να καταστεί συνεκτική.

Η διάσταση με τον οικογενειακό περίγυρο

Στην περίπτωση της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012), όπου κυριαρχεί το σχόλιο του αφηγητή, τα αίτια του του μόνιμου διχασμού, που αισθάνεται ο Σεφέρης, ανάγονται στην οικογενειακή ιστορία του ποιητή και στη διάστασή του με τον πατέρα του. Αναφερόμενος στο οικογενειακό πορτρέτο των Σεφέρηδων, ο αφηγητής, Γιώργος Κιμούλης, λέει τα εξής:

[221] J. Gaertner, ό. π., σ. 28.

«[…] έχει μια μάνα, τη Δέσπω, που αγαπά πολύ, κι έναν πατέρα που δεν μπορεί να αντέξει, τον Στέλιο. Όπως ανάμεσα στη Σμύρνη και στη Σκάλα, η γραμμή, που θα ενώσει πατέρα και γιο, δε θα τραβηχτεί ποτέ».

Τα δύο μοτίβα διχασμού συνδέονται και η αποστροφή του Σεφέρη για τις νομικές σπουδές και τη μετέπειτα καριέρα του εξηγείται ψυχαναλυτικά. Ειδικότερα, οι ρίζες της αποστροφής του Σεφέρη για την καριέρα του διπλωμάτη ανάγονται στις οικογενειακές σχέσεις και στην πίεση που ασκεί ο πατέρας στον γιο σχετικά με τις σπουδές και την επαγγελματική του σταδιοδρομία. Το επιχείρημα του αφηγητή ενισχύεται τεκμηριωτικά με δύο επιχειρήματα: με την αυθεντία του ίδιου του αρχείου Σεφέρη[222] αλλά και με τη διαβεβαίωση του βιογράφου του, Roderick Beaton. Ο Beaton θεωρεί ότι ο διχασμός του Σεφέρη βρίσκει τη γλωσσική του πραγμάτωση στα ημερολόγιά του, όταν ο Σεφέρης βρίσκεται με την εξόριστη κυβέρνηση στην Αφρική. Εκεί ακριβώς εφαρμόζει τον διχασμό του εγώ της Σκάλας, «το γνήσιο εγώ, το παιδικό, το αυθόρμητο –ο ποιητής εν ολίγοις, σε αντίθεση με το άλλο εγώ, το συμβιβαστικό, το παιδάκι της σχολής, υπάκουο στις εντολές του πατέρα».[223] Όπως ο ίδιος ο Beaton δηλώνει, η αντιπαράθεση ανάμεσα σε πατέρα και γιο αποδεικνύεται σφοδρή και επηρεάζει ολόκληρη τη ζωή του Σεφέρη.

Στα επόμενα πλάνα, ο θεατής παρακολουθεί τον Γιώργο Κιμούλη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη να αναγιγνώσκει τις επιστολές πατέρα και γιου. Ως αποδεικτικό στοιχείο, διαβάζεται η επιστολή του Στέλιου Σεφεριάδη στον Γιώργο Σεφέρη, γραμμένη στο Παρίσι στις 11 Δεκεμβρίου του 1915.

«Θέλω να είσαι πρώτος, πρώτος σ'όλα. Πρόσεχε σ'ό,τι κάνεις, σ'ό,τι μελετάς, σ' ό,τι γράφεις, σ' ό,τι λες».[224]

Ο Κιμούλης ερμηνεύει την επιστολή με τα εξής λόγια:

«Ο Στέλιος ζει στο Παρίσι όπου εργάζεται ως δικηγόρος. Ο Γιώργος είναι 14 χρονών όταν διαβάζει αυτό το γράμμα από τον πατέρα. Η απόφαση να σπουδάσει Νομική είναι ειλημμένη. Νιώθει δυστυχής. Τα πρώτα κιόλας ποιήματα κρύβονται στα συρτάρια. Η Σκάλα γίνεται το συνειδητό σύμβολο του κρυμμένου του εαυτού. Τα υπογράφει ως Γιώργος Σκαλιώτης».

[222] Το αρχείο Γιώργου Σεφέρη βρίσκεται στη Γεννάδειο / Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών.
[223] Ανάμεσα σε εισαγωγικά, παραθέτω τα λόγια του Beaton.
[224] Πρόκειται για επιστολή που φυλάσσεται στον Φάκελο 50. Αρχείο Γιώργου Σεφέρη. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών.

Στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, τονίζονται κυρίως οι δυσκολίες της παραπάνω σχέσης, η οποία και θα συμβάλει σε μεγάλο βαθμό στον επαγγελματικό προσανατολισμό του Σεφέρη. Στην εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012) δηλώνεται ευθέως η αντίθεση του Σεφέρη με τον πατέρα του ενώ στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ η διαμάχη αυτή λανθάνει και αποκρυσταλλώνεται κυρίως μέσα από τα ανάλογα ημερολογιακά αποσπάσματα. Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999), όπου και σκιαγραφείται σχολαστικά το προφίλ του Στέλιου Σεφεριάδη, δε γίνεται η παραμικρή μνεία στη διάσταση πατέρα και γιου. Υπογραμμίζεται, ωστόσο, το ασυμβίβαστο της καλλιτεχνικής και διπλωματικής δραστηριότητας που σφραγίζει τον σεφερικό βίο μέσω του voice over: «Η διπλή ιδιότητα του διπλωμάτη και του ποιητή υπήρξε για τον Σεφέρη πηγή δυσφορίας και εσωτερικού διχασμού. Σε όλη του τη ζωή πάλεψε να συμβιβάσει το χρέος στην υπηρεσία και την έμφυτη ανάγκη για έκφραση». Αυτή ακριβώς η πάλη αποτελεί έναν κυρίαρχο άξονα αυτοπροσδιορισμού του Σεφέρη στα ημερολόγιά του, ενώ πολύ συχνά αποτελεί τη βασική οργανωτική αρχή της αφήγησης στα ντοκιμαντέρ για τον βίο του.

Η διάσταση ποιητικής και διπλωματικής δραστηριότητας

Ο αγώνας συμβιβασμού της καλλιτεχνικής με τη διπλωματική σταδιοδρομία θα αποτελέσει κυρίαρχο σημείο αναφοράς για τον Σεφέρη σε όλη την πορεία της ζωής του. Στο *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), η διάσταση αυτή περιγράφεται με ένα απόσπασμα από το «Χειρόγραφο Σεπ.’41».

> «Ποιος ξέρει, αν η ζωή μου έγινε όπως έγινε και ξετυλίχτηκε πάνω σε δύο παράλληλους δρόμους—ένα δρόμο υποχρεώσεων, υπομονής και συμβιβασμών, κι έναν άλλον όπου περπάτησε χωρίς συγκατάβαση, ελεύθερο, το βαθύτερο εγώ μου […]»[225]

Το ίδιο δίλημμα περιγράφεται αδρά στα *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου με τη χρήση αντίστοιχου ημερολογιακού αποσπάσματος:

> «Αγαπούσα τα γράμματα, την τέχνη· με έπεισαν πως αν με απασχολούσαν ολωσδιόλου, θα ήταν η καταστροφή μου. Αυτή την απαγόρευση την εσυμβόλιζα, τον πρώτο χρόνο των σπουδών μου, στο Παρίσι, μ’ένα πιστόλι γεμάτο, που έβλεπα να με σημαδεύει από το μάρμαρο του τζακιού, κάθε φορά

[225] Γ. Σεφέρης, «Χειρόγραφο Σεπ. ’41», ό. π., σ. 18.

που ξένες σκέψεις μ' έκαναν να σηκώσω τα μάτια από το βιβλίο των νομικών που μελετούσα. Όση δουλειά έκανα για τα γράμματα ήταν το αποτέλεσμα μιας εξουθενωμένης θέλησης. Τώρα καταλαβαίνω πόσο μου στοίχισε η πάλη αυτή με τη θέλησή μου. Μια πάλη που έπρεπε να καταστρέψει τα πιο ζωντανά ένστικτά μου […]».[226]

«Δε θέλω να γίνω μήτε δικηγόρος. μήτε δημοσιογράφος, μήτε μποέμ. Η μόνη κλίση που έχω είναι να θέλω να φτιάξω ποιήματα, υπομονετικά, πεισματάρικα, δουλεύοντας μήνες και χρόνους, σαν Κινέζος ή μανιακός χειροτέχνης».[227]

Στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012), η δυσφορία αυτή συνδυάζεται με την εργασιακή καθημερινότητα και τις προκλήσεις που αυτή δημιουργεί.

«Δεν έγραψα τίποτε εδώ από τότε που ήρθα στο Κάιρο. Όλη τη μέρα μάταιες προσπάθειες, σαν να κολυμπάς μέσα στην άμμο, και, τα βράδια, γύριζα σπίτι μου γεμάτος αηδία για τα χάλια των ανθρώπων που με περιστοιχίζουν […]».[228]

«Αίσθημα σπατάλης με τη ζωή που κάνω στην Αθήνα, πολύ έντονο από χτες. […] Έντονη ανάγκη ν' αφήσω το Υπουργείο κι όλες αυτές τις φλυαρίες. Όχι πια για να έχω τον καιρό να γράψω λογοτεχνία, αλλά για να ωριμάσω και να πεθάνω σαν άνθρωπος».[229]

Όπως αναφέρει η Ι. Μυλωνάκη, η «σπατάλη ζωής» αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο των ημερολογίων του Σεφέρη, το οποίο εδραιώνεται ήδη από τις *Μέρες Α΄*, όπου ο Σεφέρης βιώνει τον χρόνο ως ένα ζήτημα πιεστικό και αγχωτικό.[230] Οι επαγγελματικές υποχρεώσεις τού στερούν την ελευθερία και την προσήλωση στην ποιητική δραστηριότητα. Η διάθεσή του απέναντι στις υπηρεσιακές του εργασίες γίνεται εχθρική, ενώ ο ίδιος εμφανίζεται μονίμως σε διαμάχη με όσους του στερούν την ποιητική αυτοσυγκέντρωση. Το ίδιο ζήτημα εντοπίζεται και στα πολιτικά του ημερολόγια, όπου αποτυπώνεται εύγλωττα η δυσφορία του απέναντι στα εκάστοτε υπηρεσιακά του καθήκοντα.[231]

---

[226] Εγγραφή 9ης Απρίλη 1926. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Α΄*, ό. π., σ. 56.
[227] Εγγραφή 1ης Μάρτη 1927. ό. π., σ. 87.
[228] Εγγραφή 26 Ιουνίου 1942. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄,* ό. π., σ. 215.
[229] Εγγραφή 31 Οκτώβρη 1946**,** Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ε΄,* σ. 75-76.
[230] Ι. Μυλωνάκη, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη», ό. π., σ. 29, 36.
[231] Βλ. χαρακτηριστικά το απόσπασμα από την εγγραφή της 21ης Φεβρουαρίου 1925: «[…] Ατέλειωτες ώρες ορθοστασίας στους προθαλάμους των δύο Υπουργών χωρίς αποτέλεσμα. Εξευτελιστικό αίσθημα της σπατάλης των ανθρώπων […]». Γ. Σεφέρης, *Πολιτικό Ημερολόγιο Β΄, 1945-1947, 1949, 1952*, ό. π., σ. 15.

Οι δυσκολίες της καλλιτεχνικής εξέλιξης και η σχέση του Σεφέρη με τους ομοτέχνους του

Οι δυσκολίες της ποιητικής δραστηριότητας θεματοποιούνται διαρκώς σε όλα τα ντοκιμαντέρ, μέσω του ημερολογιακών εγγραφών του Σεφέρη, που περιγράφει τις δυσκολίες της σύνθεσης και της ολοκλήρωσης συγκεκριμένων συλλογών και ποιημάτων. Την ίδια στιγμή, σε πολλά από τα ντοκιμαντέρ υποβάλλεται η εικόνα ενός καλλιτέχνη που απορρίπτεται από τους ομοτέχνους του ή αμφισβητείται η καλλιτεχνική του αξία. Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), υπάρχουν διάφορες αναφορές στην αμήχανη υποδοχή της *Στέρνας* αλλά και στο έπαθλο Παλαμά.

> «Θα τυπώσω τη *Στέρνα* "εκτός εμπορίου" […] Την έστειλα σε μερικούς. Εκτός από μια, δεν έλαβα απάντηση. Οι άνθρωποι δυσκολεύονται να μου πουν πως δεν τους αρέσει».[232]
>
> «Μου έδωσαν το Έπαθλο Παλαμά, το μερίδιο της ποίησης. Συζητούσαν μέρες για το *τρομερό πολιτικό σκάνδαλο* που θα γίνουνταν αν το έπαιρνα […]».[233]

Το 1947, το βραβείο Παλαμά απονέμεται εξ ημισείας στον Γ. Σεφέρη και στον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο. Η απονομή του βραβείου θα σταθεί η αφορμή για το ξέσπασμα διαμάχης μεταξύ των Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου και Α. Καραντώνη. Ο τελευταίος, μέλος της κριτικής επιτροπής των βραβείων και φίλος του Γιώργου Σεφέρη, θεωρούσε πως το βραβείο δεν έπρεπε να μοιραστεί σε δύο πρόσωπα αλλά έπρεπε να απονεμηθεί εξ ολοκλήρου στον Σεφέρη. Με αφορμή το γεγονός αυτό, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος δημοσίευσε δύο άρθρα, όπου ισχυριζόταν ότι στην πνευματική ζωή του τόπου επικρατεί το «πνεύμα της κλίκας».[234] Μέσα από την αποκλειστική χρήση του σεφερικού ημερολογιακού αποσπάσματος και την απουσία επεξήγησης για την εν λόγω βράβευση και τα παρεπόμενά της, το ντοκιμαντέρ μοιάζει να πριμοδοτεί την εικόνα του αδικημένου καλλιτέχνη, που αδυνατεί να γίνει κατανοητός από τον περίγυρό του, μοτίβο που

---

[232] Πρόκειται για συρραφή δύο διαφορετικών εγγραφών. Η 1η «Θα τυπώσω τη *Στέρνα* "εκτός εμπορίου» φέρει χρονολογία Κυριακή 8 Μάη 1932. Η δεύτερη είναι εγγραφή της 19ης Ιουνίου 1932: «…Τη *Στέρνα* την έστειλα σε μερικούς. Εκτός από μια, δεν έλαβα απάντηση. Οι άνθρωποι δυσκολεύονται να μου πουν πως δεν τους αρέσει». Γ. Σεφέρης, *Μέρες Β΄*, ό. π., σ. 59, 76. Για το κείμενο της *Στέρνας* βλ. Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π., σ. 33-39 [1η έκδοση: 1932 σε πενήντα αντίτυπα εκτός εμπορίου, τα οποία δεν έφεραν το όνομα του συγγραφέα].

[233] Εγγραφή 26 Φεβρουαρίου 1947. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ε΄*, ό. π., σ. 93.

[234] Α. Καραντώνης, «Το έπαθλο Παλαμά και οι επιφυλάξεις του εισηγητή», *Νέα Εστία*, τ. 42, τχ. 482, 1 Αυγούστου 1947, σ. 947. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Οι κλίκες», *Γράμματα*, τ. 11, τχ. 7-12, Απρίλιος-Ιούνιος 1947, σ. 125. Ι. Π. Παναγιωτόπουλος, «Η φυσιολογία της υπερβολής», *Νέα Εστία*, τ. 42, τχ. 480, 1 Ιουλίου 1947, σ. 784-788. Για όλα τα παραπάνω βλ. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π., σ. 406-415.

ανιχνεύεται σε διάφορες ταινίες μυθοπλασίας και συντηρεί μια ρομαντική αναπαράσταση του καλλιτεχνικού υποκειμένου.

Το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999) προβάλλει μια εντελώς διαφορετική εικόνα του Σεφέρη, επιχειρώντας να «φωτίσει» την ανέλιξη του ποιητή μέσα από την επαφή του με το δίκτυο των *Νέων Γραμμάτων*. Ο Δ. Δημηρούλης επισημαίνει τη δυναμική του κύκλου των *Νέων Γραμμάτων*, εστιάζοντας σε ένα συγκεκριμένο επεισόδιο της εγχώριας λογοτεχνικής ζωής που αφορά την αντίδραση του Παλαμά απέναντι στην πρώτη ποιητική συλλογική του Σεφέρη, το 1931, τη *Στροφή*. Συγκεκριμένα, μνημονεύεται η μεσολάβηση του Γιώργου Κατσίμπαλη στον Παλαμά, προκειμένου ο τελευταίος να γράψει μια ευμενή κριτική για την πρωτόλεια συλλογή. Ο ρόλος του Παλαμά είναι νευραλγικός εφόσον θεωρείται σημαίνον πρόσωπο της λογοτεχνικής ζωής και η επιδοκιμαστική κριτική του θα διασφάλιζε την καθιέρωση του νεότερου ποιητή. Δίνοντας έμφαση στο πρόσωπο του Κατσίμπαλη, το επεισόδιο της εκπομπής σκιαγραφεί το δίκτυο των πολιτισμικών δραστών που συμβάλλουν στην ανάδειξη και την κανονικοποίηση του Σεφέρη. Εκτός από τα ονόματα των Κατσίμπαλη και Παλαμά, μνημονεύεται επίσης το όνομα του Καραντώνη, ο οποίος γράφει αμέσως μετά την έκδοση της *Στροφής* μελέτη για τη σεφερική ποίηση.[235] Οι αφηγητές επισημαίνουν τη σημασία της συμπόρευσης του Σεφέρη με τα παραπάνω πρόσωπα ενώ τονίζουν τη δική του προσωπική φιλοδοξία να λειτουργήσει ως εθνικός ποιητής.

Εικόνα 3

(Γιώργος Σεφέρης-Γιώργος Κατσίμπαλης-Μαρώ Σεφέρη-Δ. Ι. Αντωνίου. Φωτογραφικό Αρχείο Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου-Κωδικός τεκμηρίου 1Ε18.032)

Η συγκεκριμένη φωτογραφία αξιοποιείται στο επεισόδιο της εκπομπής Εποχές και Συγγραφείς προκειμένου να υπογραμμιστεί η συμβολή του Γιώργου Κατσίμπαλη στην προώθηση του Σεφέρη στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο.

[235] Α. Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, τυπογραφείο Εστία, 1931.

Παρότι η εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* (1999) αμφισβητεί ρητά την εικόνα ενός αδικημένου καλλιτέχνη, που συχνά προβάλλεται σε άλλα ντοκιμαντέρ, πολύ συχνά το μοτίβο αυτό φαίνεται πως επιβιώνει και σε μεταγενέστερα εγχειρήματα. Στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), για παράδειγμα, σχολιάζονται τόσο οι επιφυλακτικές κριτικές για το έργο του όσο και το ζήτημα μιμητισμού του Eliot, για το οποίο κατηγορήθηκε ο Σεφέρης.[236]

Όλα τα παραπάνω υποβάλλουν την εντύπωση ενός καλλιτέχνη, που αγωνίζεται για να πετύχει αλλά δε γίνεται πάντοτε κατανοητός από τους συγχρόνους του. Η αντίστοιχη εικόνα προβάλλεται και στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012). Στο εν λόγω επεισόδιο, σχολιάζεται η αμφιθυμία που προκαλεί η διάλεξη για τον Μακρυγιάννη, στην Αίγυπτο, το 1943. Το απόσπασμα αποτελεί συρραφή δύο διαφορετικών εγγραφών, με μεγάλη χρονολογική εγγύτητα, που εγκλείουν και τις δύο όψεις, δείχνοντας τη σαφή πολιτική φόρτιση των ημερών και τις ποικίλες ερμηνείες του σεφερικού κειμένου.

> «[…] Σήμερα στις 11.15΄, στο "Ριάλτο", έκανα τη διάλεξη για τον Μακρυγιάννη. Ο κόσμος πρόσεξε και συγκινήθηκε, χωρίς να ξέρει, νομίζω, το γιατί, εκτός από λίγους. Ο διάδοχος, όταν τέλειωσα, μου είπε: "Δεν τα ήξερα αυτά τα πράγματα." […]»[237]
>
> «[…] Μόνο δυο-τρεις ανόητοι είπαν πως δεν έπρεπε να μιλήσω έτσι μπροστά στον διάδοχο […]»[238]

Παρότι ο Σεφέρης νιώθει αποξενωμένος σε σχέση με τους ομοτέχνους τους και την πολιτική ελίτ που συναναστρέφεται καθημερινά, την ίδια στιγμή αισθάνεται εγγύτητα με τον αγροτικό λαό της υπαίθρου. Ο ποιητής φαίνεται να θεωρεί αυτονόητη τη σχέση

---

[236] Συγκεκριμένα ακούγονται δύο διαφορετικά αποσπάσματα από τις *Δοκιμές*. Το πρώτο απόσπασμα προέρχεται από το κείμενο «Γράμμα σ΄ ένα ξένο φίλο» και το δεύτερο από το κείμενο «Δεύτερος πρόλογος [στην "Ερημη Χώρα"]»: «Παραμονές Χριστούγεννα του 1931· κοίταζα σ' ένα βιβλιοπωλείο του Oxford Street χριστουγεννιάτικα δελτάρια. Τότες, για πρώτη φορά, ανάμεσα στις πολύχρωμες λιθογραφίες, έπιασα στα χέρια μου ένα ποίημα του Έλιοτ […] Θαρρώ πως […] ο Σολωμός και ο Κάλβος και οι άνθρωποι των ελληνικών αναγεννήσεων δε σκέφτηκαν να φοβηθούν τον ξένο για να σηκώσουν τείχη και να τον κλείσουν απέξω. Συνειδητά ή υποσυνείδητα ήξεραν πως ολόκληρη η ελληνική ιστορία είναι φτιαγμένη από ταξίδια, γνωριμιές, ριζώματα και διαλόγους σε μακρινούς τόπους, που καταλήγουν πάντα σ' ένα συμπέρασμα σφραγισμένο μ' αυτή την ιδιότυπη σφραγίδα που την αναγνωρίζουμε αμέσως και που λέγεται ελληνισμός». Γ. Σεφέρης, «Γράμμα σ' ένα ξένο φίλο», «Δεύτερος πρόλογος [στην "Ερημη Χώρα"]» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Β΄, 1948-1971*, ό. π., σ. 10, 26-27. [Πρώτες δημοσιεύσεις στον τόμο *T. S. Eliot, A Symposium*, Compiled by R. March and Tambimuttu, Poetry London, 1948, σ. 126-135 και στο Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη Χώρα και άλλα ποιήματα*, Εισαγωγή-σχόλια, μετάφραση Γιώργου Σεφέρη, Αθήνα, Ίκαρος, 1949].

[237] Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*, εγγραφή 16 Μάη 1943, ό. π., σ. 289.

[238] Πρόκειται για εγγραφή της 16ης Μάη 1943. ό. π., σ. 289-290.

του με τον αγροτικό λαό και την επικαλείται με εμπειρική σιγουριά, αναφερόμενος σε έναν αφηρημένο λαό, τα αγροτικά προβιομηχανικά στρώματα, που δεν έχουν ακόμη μολυνθεί από τον λογιωτατισμό, ήτοι τον λαό της λαογραφίας.[239] Η ισχυρή ταύτιση του Σεφέρη με τον αγροτικό πληθυσμό της υπαίθρου φαίνεται να βαραίνει σε όλα σχεδόν τα ντοκιμαντέρ, όπου η «αυτοσκηνοθεσία» του ποιητή ως λαϊκού τεχνίτη και ανθρώπου επισημαίνεται διαρκώς στις μαρτυρίες φίλων και συγγενών του. Την ίδια στιγμή επισημαίνεται διαρκώς και η εγγύτητα του Σεφέρη με τον λαϊκό πολιτισμό μέσα από τη συνεχή επανεγγραφή αποσπασμάτων από τις διαλέξεις του Σεφέρη για τον Μακρυγιάννη,[240] τον Ερωτόκριτο[241] και τον Θεόφιλο.[242] Τα εν λόγω αποσπάσματα εντοπίζονται σχεδόν σε όλες τις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις, ενώ εμπλουτίζονται με ανάλογα εικονογραφικά υλικά και οπτικοακουστικά ντοκουμέντα (εικαστικά έργα του Θεόφιλου, κάρτες της διάλεξης του ποιητή, μελοποιημένος Ερωτόκριτος κ.ά.). Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και Συγγραφείς* (1999), όπου η «αυτοσκηνοθεσία» του Σεφέρη ως λαϊκού ανθρώπου και τεχνίτη ανάγεται στη συντονισμένη προσπάθεια της γενιάς του'30 να επανα-ανακαλύψει τη λαϊκή παράδοση.

Με βάση τις παραπάνω αναφορές, καθίσταται σαφές ότι η καλλιτεχνική συνθήκη προβάλλεται στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις ως ένας διαρκής αγώνας μόχθου. Η αναπαράσταση αυτή βρίσκει σαφώς έρεισμα στις ημερολογιακές εγγραφές του Σεφέρη και συνάδει με την «αυτοσκηνοθεσία» του ποιητή αλλά ενισχύεται ακόμη περισσότερο από τη συναρμογή των κατάλληλων ημερολογιακών αποσπασμάτων. Ο Σεφέρης προβάλλεται ως ένας διαρκώς αγωνιζόμενος καλλιτέχνης, που θα πρέπει να αντιμετωπίσει τις οικογενειακές επιταγές, το ασυμβίβαστο ποίησης-διπλωματίας αλλά

---

[239] Όπως έχει επισημάνει ο Δ. Δημηρούλης, «ο λαός που αναθρώσκει από τη σεφερική αισθητική δεν είναι όλοι οι Έλληνες αλλά ο ανώνυμος και αναλφάβητος λαός, δηλαδή ο λαός της λαογραφίας». Δ. Δημηρούλης, *Ο ποιητής ως έθνος: αισθητική και ιδεολογία στο Γιώργο Σεφέρη*, ό. π., σ. 70-71. Για τη λαογραφική εκδοχή του λαού βλ. το εξής: «Σε κάθε περίπτωση, η ελληνική λαογραφία επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την αντίστοιχη γερμανική και το εθνορομαντικό κλίμα αλλά εξελίχθηκε διαφορετικά λόγω των διαφορετικών ιστορικών συνθηκών της εκάστοτε χώρας. Στην Ελλάδα, το βασικό ζητούμενο είναι η απόδειξη της ιστορικής συνέχειας και στα τέλη του 19ου αιώνα, ο λαός αποδεικνύεται ο γνησιότερος κληρονόμος της δόξας των αρχαίων αφού στις καθημερινές εκδηλώσεις του ανιχνεύονται πολυάριθμες συνδέσεις με την κλασική αρχαιότητα». Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας, κριτική ανάλυση*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997[4], σ. 17-148.

[240] Διάλεξη στην Αλεξάνδρεια και στο Κάιρο το 1943. Βλ. Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Α΄,1936-1947*, ό. π., σ. 228-263. [1η δημοσίευση: «Ένας Έλληνας: ο Μακρυγιάννης», *Έλλην Καϊρου*, 2/18, 15 Ιουνίου 1943, σ. 4-20.]

[241] Η ομιλία του Σεφέρη για τον Ερωτόκριτο δόθηκε στον Παρνασσό στις 11 Μαρτίου 1946. Τώρα στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Α΄,1936-1947,* ό. π., σ. 268-319. [1η έκδοση: Γ. Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 2/4-2/5, Ιούνιος-Ιούλιος 1946, σ. 97-105 και 147-153].

[242] «Θεόφιλος» (ομιλία στα εγκαίνια της έκθεσης έργων του Θεόφιλου στο Βρετανικό Ινστιτούτο Αθηνών, 2 Μαΐου 1947). Τώρα στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Α΄,1936-1947*, ό. π., σ. 458-466 [1η έκδοση: *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3/1, Μάιος 1947, σ. 1-3].

και την έλλειψη αποδοχής από τους ομοτέχνους του. Παρότι η εκπομπή *Εποχές και Συγγραφείς* (1999) φαίνεται να αμφισβητεί την εικόνα ενός καλλιτέχνη που απορρίπτεται από τους συγχρόνους του, τα περισσότερα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες επιμένουν στην αναπαράσταση ενός ποιητή που δυσκολεύεται να γίνει αντιληπτός από το εγχώριο λογοτεχνικό κατεστημένο και συχνά νιώθει πως βρίσκεται στο περιθώριο. Μέσα από τη σκιαγράφηση της καλλιτεχνικής ταυτότητας του Σεφέρη, αναδεικνύονται διάφορες αναπαραστατικές συμβάσεις που γειτνιάζουν με τη βιογραφική ταινία μυθοπλασίας (απόρριψη οικογενειακού περίγυρου, έριδες ομοτέχνων, εμπόδια βιοπορισμού) ενώ ταυτόχρονα φέρουν ρομαντικές απηχήσεις, εφόσον ο ρομαντικός καλλιτέχνης παρουσιάζεται συχνά ως μια μοναχική φιγούρα όπου η έλλειψη επικοινωνίας και η αποξένωση αποτελούν την κινητήριο δύναμη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.[243] Τα συγκεκριμένα σχήματα ανταποκρίνονται στη ζωή του Σεφέρη αλλά ταυτόχρονα, μέσω της δραματικής τους διόγκωσης, οδηγούν στην κατασκευή μιας ορισμένης εικόνας της σεφερικής βιογραφίας, που συντηρείται μέσα από τη διαρκή της επανάληψη και από την αποσιώπηση άλλων εκδοχών του βίου. Ταυτόχρονα, η εικόνα αυτή συντηρείται μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες μελετητών και οικείων του ποιητή που φιλοξενούνται στα ντοκιμαντέρ.

2.1.5. Προσεγγίζοντας τον σεφερικό βίο μέσα από μαρτυρίες τρίτων

Η «αυτοσκηνοθεσία» του Σεφέρη καθίσταται κεντρικό αντικείμενο συζήτησης στα ντοκιμαντέρ μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες των εκάστοτε αφηγητών. Πρόκειται για μελετητές της σεφερικής εργοβιογραφίας αλλά και για άτομα του στενού κύκλου του ποιητή. Μέσα από τις μαρτυρίες τους, μπορεί κανείς να διαπιστώσει κατά πόσο η σεφερική αυτοπαρουσίαση γίνεται αποδεκτή, επιβεβαιώνεται ή αμφισβητείται.

Η τάση του Σεφέρη να αυτοπροσδιορίζεται ως πρόσφυγας και διαρκώς περιπλανώμενος αποτελεί κοινή θεματική και στις προφορικές μαρτυρίες των μελετητών του, και συγκεκριμένα στις καταθέσεις των Roderick Beaton και Edmund Keeley. Ειδικότερα, ο τελευταίος αναφέρεται εκτενώς σε αυτή την πτυχή του βίου, την οποία συνδέει με τον γενέθλιο νόστο και τη διαδικασία της καλλιτεχνικής αυτοπραγμάτωσης

[243] «Σύμφωνα δηλαδή με μια ευρέως διαδεδομένη πεποίθηση (που έχει τις ρίζες της στην Αναγέννηση, συντηρήθηκε τους δύο επόμενους αιώνες και διαδόθηκε με τον πλέον σθεναρό τρόπο τον 19ο αιώνα), η ψυχολογική απομόνωση (που ενίοτε παίρνει τη μορφή της ιδιορρυθμίας, της αντικοινωνικής συμπεριφοράς και του υπαρξιακού άγχους) φέρεται να αποτελεί ίδιον συστατικό και κινητήριο δύναμη της καλλιτεχνικής δημιουργίας». Ν. Δασκαλοθανάσης, ό. π., σ. 43.

του Σεφέρη. Συγκεκριμένα, στην εκπομπή, *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012), ο Keeley θα τον χαρακτηρίσει «ταξιδιώτη», χρησιμοποιώντας τις αγγλικές λέξεις "mariner" και "voyager". «Φαίνεται ότι η εικόνα ενός ανθρώπου, που προχωρεί σαν mariner, σαν θαλασσινός, αυτή είναι η μάσκα που φοράει πολλές φορές, έχει σχέση ως τι αναγνώρισε αυτός ως βάση της παιδικής του ηλικίας κι από εκεί και πέρα. Είναι αυτός Οδυσσέας, Οδυσσέας με ένα άλλο ύφος από τον Όμηρο».[244] Το επιχείρημα του Keeley αποκτά μεγαλύτερη ρητορική ισχύ, χάρη στο παράθεμα της σεφερικής ημερολογιακής εγγραφής, που προηγείται:

> «Το μεγάλο λάθος της ζωής μου ήταν που ήμουν φτιαγμένος για τη θάλασσα κι έγινα στεριανός. Είναι γνώρισμα του θαλασσινού να μην είναι πουθενά ευχαριστημένος».[245]

Ο Keeley συνδέει, συνεπώς, το βίωμα της αποκοπής από τον γενέθλιο τόπο με τις συνεχείς μετακινήσεις του Σεφέρη και τον τρόπο που ο ίδιος αυτοπροσδιοριζόταν. Παρομοίως, ο Beaton, μιλώντας για την Κύπρο και την εμπλοκή του Σεφέρη στις κυπριακές διαπραγματεύσεις, κάνει λόγο για επαναβίωση του τραύματος, καθώς ο Σεφέρης φαίνεται να ταυτίζει την Κύπρο με τη Μικρά Ασία, την οποία νοηματοδοτεί ως χαμένη πατρίδα τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο.

Η εγγύτητα του Σεφέρη με τους κατοίκους της αγροτικής υπαίθρου επιβεβαιώνεται στο ντοκιμαντέρ του Γιώργου Σγουράκη από τους Γιώργη Παυλόπουλο και Μαρώ Σεφέρη (*Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* /1980). Πρόκειται για τις μαρτυρίες δύο οικείων του προσώπων, που θα πρέπει να διαχωριστούν σε σχέση με τις τοποθετήσεις ακαδημαϊκών και τα σχόλια των εκάστοτε αφηγητών καθώς διέπονται από μεγαλύτερη συναισθηματική φόρτιση. Περιγράφοντας τη διαμονή τους στην Κρήτη με την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση, η Μαρώ διηγείται τη συναναστροφή του Σεφέρη με διάφορους Κρητικούς, με τους οποίους τραγουδούσε στιχάκια του *Ερωτόκριτου*. Σε παρόμοια κατεύθυνση κινείται και η μαρτυρία του Παυλόπουλου: «Τον θυμάμαι με πόση άνεση έπιανε κουβέντα με τους απλούς ανθρώπους, που συναντούσαμε όπου κι αν πηγαίναμε. Κι ακόμη θυμάμαι την ατμόσφαιρα εμπιστοσύνης και ζέστας που δημιουργούσε ανάμεσα σ' αυτούς και σ'

[244] Ο ίδιος ο Keeley έχει επίσης ασχοληθεί διεξοδικά με το προσωπείο του Στρατή Θαλασσινού στο άρθρο του "George Seferis and Stratis the Mariner", *Accent*, 1956, σ. 153-157. Για τα δύο λογοτεχνικά προσωπεία του Σεφέρη, τον Μαθιό Πασκαλή κα τον Στρατή Θαλασσινό βλ. Β. Κοντογιάννη, «Προσωπεία του Γ. Σεφέρη. Μαρτυρίες από το ημερολόγιο», στο *Αναφορά στον Γιώργο Σεφέρη, Είκοσι χρόνια από το θάνατό του, Μικρό αφιέρωμα, Ακτή Λευκωσίας*, τχ. 9, 1991, σ. 59-66.
[245] Εγγραφή 3ης Οκτώβρη 1932. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Β΄*, ό. π., σ. 90.

εκείνον. Σαν να γνωρίζονταν από χρόνια». Στην αφήγηση του Παυλόπουλου εντοπίζεται και η συνήθεια του Σεφέρη να παραλληλίζει τον εαυτό του και τους συναδέλφους του με χειροτέχνες, τάση που ανιχνεύεται και στα ημερολόγια του ποιητή.[246]

Η Μαρώ Σεφέρη ενισχύει το μοτίβο του διαρκώς αγωνιζόμενου καλλιτέχνη και δημόσιου λειτουργού που πάλεψε ενάντια στις δυσκολίες που κατά καιρούς ορθώνονταν μπροστά του. Το μοτίβο αυτό ενισχύεται μέσα από την περιγραφή διάφορων μικροπεριστατικών της κοινής τους ζωής, όπως και από τη βαρύτητα που δίνεται στην υποδοχή του Νόμπελ στην Ελλάδα. Συν τοις άλλοις, η Μαρώ Σεφέρη τονίζει την απουσία εκπροσώπων της κυβέρνησης κατά την αναγγελία της βράβευσης, γεγονός που θα επισημάνει αργότερα και σε εκπομπή του Φρέντυ Γερμανού (*Πρώτη σελίδα*/1981). Το σχόλιο της Μαρώς Σεφέρη, το οποίο υποστηρίζεται και από τον Γ. Π. Σαββίδη στην ίδια εκπομπή, φαίνεται πως είχε αμφισβητηθεί[247] αλλά επαναλήφθηκε ξανά στην εκπομπή *Ριμέικ* (*Ελύτης-Σεφέρης, Δύο Νόμπελ δύο εποχές*) λίγα χρόνια αργότερα (1999), όπου τονίστηκε η ευμενής αποδοχή του Νόμπελ του Ελύτη και η επιφυλακτικότητα που προκάλεσε η αντίστοιχη βράβευση του Σεφέρη.

Τέλος, η Άννα Λόντου, κόρη της Μαρώς Σεφέρη, βιογραφεί τον Σεφέρη, ενώ αυτοβιογραφείται και η ίδια. Η Λόντου αναφέρεται στη γνωριμία της Μαρώς με τον Σεφέρη αλλά και στη δύσκολη απόφαση της Μαρώς να αποχωριστεί τις κόρες της κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τα περιστατικά αυτά περιγράφονται στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012).[248] Παράλληλα με τις πληροφορίες του κοινού τους βίου, η Άννα Λόντου σκιαγραφεί το προφίλ του Σεφέρη ως καλλιτέχνη, επισημαίνοντας την αγάπη του για τη χειροτεχνία αλλά και τη συνήθειά του να απαγγέλλει δυνατά το κάθε ποίημα, κατά τη στιγμή που συνέθετε τους στίχους. Η μαρτυρία της Λόντου, εμποτισμένη με συναισθηματικό περιεχόμενο, «ανοίγει» τις πόρτες

[246] Πρβ. ξανά την εξής ημερολογιακή εγγραφή: «Δε θέλω να γίνω μήτε δικηγόρος, μήτε δημοσιογράφος, μήτε μποέμ. Η μόνη κλίση που έχω είναι να θέλω να φτιάξω ποιήματα, υπομονετικά, πεισματάρικα, δουλεύοντας μήνες και χρόνους, σαν Κινέζος ή μανιακός χειροτέχνης». Εγγραφή 1ης Μάρτη 1927. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Α΄*, ό. π., σ. 87.

[247] Η Ρεββέκα Σ. Μαυρομιχάλη με επιστολή της στον Ε. Ν. Μόσχο υποστήριζε ότι ο σύζυγός της, Στ. Μαυρομιχάλης, πρωθυπουργός της Υπηρεσιακής Κυβέρνησης το 1963, έσπευσε να συγχαρεί τον Γ. Σεφέρη με θερμό τηλεγράφημα. Ρ. Σ. Μαυρομιχάλη, «Το Νόμπελ του Σεφέρη και η Πολιτεία», *Νέα Εστία*, τχ. 1615, 15 Οκτωβρίου 1994, σ. 1383-1384.

[248] Οι ίδιες αναφορές εντοπίζονται και στην πολύ μεταγενέστερη εκπομπή *Υστερόγραφο*. *Υστερόγραφο-Άννα Λόντου*, 2021, Παραγωγή: ΕΡΤ, Σκηνοθεσία-σενάριο: Α. Παπαϊωάννου, Έρευνα: Η. Γιαννακάκης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.ertnews.gr/anadromes/ert-archeio-anna-lontoy-i-mitera-moy-o-seferis-ki-ego-video/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

του ποιητικού εργαστηρίου με έναν διαφορετικό τρόπο, δείχνοντας τις ιδιαιτερότητες της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και τις συνήθειες του καθημερινού βίου.

2.1.6. Ανασυστήνοντας τον ιδιωτικό βίο και την ποιητική ταυτότητα του Γιώργου Σεφέρη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή

Όλα τα ντοκιμαντέρ για τον Γιώργο Σεφέρη —με εξαίρεση το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*— στηρίζονται στα ημερολογιακά κείμενα του ποιητή, βάσει των οποίων αναπαρίστανται τα κυριότερα κεφάλαια της βιογραφίας του. Μέσα από την επανεγγραφή των ημερολογιακών αποσπασμάτων στα ντοκιμαντέρ, η φυσιογνωμία του ποιητή προβάλλει ανάγλυφη σε όλες σχεδόν τις αφηγήσεις, δημιουργώντας ενίοτε την ψευδαίσθηση μιας αδιαμεσολάβητης παρακολούθησης της σκέψης του.

Τα μοτίβα αυτοπαρουσίασης του Σεφέρη, βασιζόμενα στα ίδια τα δεδομένα του βίου του αλλά και σε συμβάσεις του είδους στο οποίο γράφει (ημερολόγιο), αναδεικνύουν έναν καλλιτεχνικό και ιδιωτικό εαυτό, ο οποίος βρίσκεται σε ρήξη με τον επαγγελματικό και κοινωνικό του ρόλο. Ο ίδιος ο Σεφέρης περιγράφει τη ζωή του και την πορεία του προς την καλλιτεχνική αυτοπραγμάτωση μέσα από μια σειρά αντιθετικών σχημάτων ή επιμέρους διχασμών. Η απώλεια της Σκάλας, του ευτυχισμένου τόπου των παιδικών του χρόνων, σηματοδοτεί τις απαρχές αυτών των διχασμών, εφόσον η Σκάλα συνδέεται με τη χαμένη παιδική του αθωότητα αλλά και με τις επιθυμίες που αργότερα θα καταπιέσει, προκειμένου να προσαρμοστεί στις κοινωνικές επιταγές. Το δίπολο ποίηση-καλλιτεχνική σταδιοδρομία θα σφραγίσει τον βίο του, εφόσον θα επηρεάσει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα αλλά και τη στάση ζωής του (συναναστροφή με συγκεκριμένους πνευματικούς και πολιτικούς κύκλους και διαρκείς περιπλανήσεις λόγω της υπηρεσιακής του δραστηριότητας). Αν το μοτίβο του διχασμού ανάμεσα σε ποίηση και εργασία αποτελεί τον πυρήνα αυτοπροσδιορισμού του Σεφέρη, ταυτόχρονα λειτουργεί και ως πολλαπλασιαστής πολλών και επιμέρους διχασμών ή συγκρουσιακών σχημάτων που ανιχνεύονται στη σκέψη και στην αυτοπαρουσίασή του, όπως π.χ. εξιδανικευμένος λαός της υπαίθρου-πολιτικοί και διανοούμενοι. Ο Σεφέρης αυτοπροσδιορίζεται διαρκώς με βάση τις παραπάνω αντιθέσεις και αυτοαποκαλείται πρόσφυγας και εξόριστος, ενώ ορίζει τον εαυτό του ως χειρώνακτα, που νιώθει μεγαλύτερη εγγύτητα με τον αγροτικό λαό παρά με την πολιτική ελίτ που είναι διαρκώς υποχρεωμένος να συναναστρέφεται.

Τα παραπάνω σχήματα επιβιώνουν στα ντοκιμαντέρ εφόσον τα ημερολογιακά αποσπάσματα επανεγγράφονται σε νέα μέσα, όπου συνυπάρχουν με μαρτυρίες τρίτων,

πλαισιώνονται από το αφηγηματικό σχόλιο και λοιπά οπτικοακουστικά υλικά. Η ρητορική διαχείριση του αυτοβιογραφικού λόγου του Σεφέρη ποικίλλει σε κάθε αφιέρωμα, ανάλογα με τις στοχεύσεις των συντελεστών του εκάστοτε ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, στο σύνολο των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών αφηγήσεων θα μπορούσε κανείς να διακρίνει δύο κατευθύνσεις, οι οποίες δεν είναι απόλυτα διακριτές αλλά επικαλύπτονται. Σε πρώτο επίπεδο, τα αυτοβιογραφικά σχήματα, βάσει των οποίων παρουσιάζεται ο ποιητής, ενδέχεται συχνά να δραματοποιούνται και να συνδέονται με συγκεκριμένα βιογραφικά δεδομένα. Η προσπάθεια του ποιητή, που παλεύει να συμφιλιώσει την ποίηση με τον επαγγελματικό του ρόλο και νιώθει συχνά αποκομμένος από τον περίγυρό του, ανάγεται στη ρήξη του Σεφέρη με τον πατέρα του, στο τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής, συνδέεται με μια αμφίθυμη πρόσληψη του έργου του και ενισχύεται από τη χρήση ημερολογιακών αποσπασμάτων που τεκμαίρουν το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό προφίλ. Η εικόνα ενός ποιητή, που παλεύει να συνταιριάξει αντικρουόμενα στοιχεία και φτάνει στην καλλιτεχνική επιτυχία μετά από επίμοχθους αγώνες, παραπέμπει στη ρομαντική εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη και μπορεί να συσχετιστεί με αντίστοιχα σχήματα έντυπων και φιλμικών βιογραφιών για καλλιτέχνες.

Την ίδια στιγμή, όμως, εντοπίζεται μια ακόμη τάση που αφορά την προσπάθεια συναίρεσης του ατομικού με το συλλογικό. Σε αυτό το επίπεδο, το ατομικό βίωμα του ποιητή χρησιμεύει ως βάση επαναδιαπραγμάτευσης διάφορων στιγμών της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Θα έλεγε κανείς ότι η βιογραφία του Σεφέρη στα ντοκιμαντέρ αρθρώνεται γύρω από μια σειρά μνημονικών τόπων, οι οποίοι άλλοτε εξετάζονται μεμονωμένα και άλλοτε εφάπτονται μεταξύ τους ανάλογα με τους συσχετισμούς που πραγματοποιούν οι εκάστοτε συντελεστές των ντοκιμαντέρ. Η συναίρεση αυτή καθίσταται εφικτή μέσα από τα υλικά που χρησιμοποιούνται για να εικονογραφήσουν τον βίο του ποιητή αλλά και τις εκάστοτε ιστορικές στιγμές. Τα πλάνα της Σμύρνης που καίγεται, το τραγούδι της Μαρίας Παπαγκίκα («Σμυρναίικο Μινόρε») και οι εικόνες της Κύπρου λειτουργούν ως δείκτες τοποχρονολογίας για τον βίο του ατόμου αλλά ταυτόχρονα αποτελούν ορόσημα και για τη νεότερη ελληνική ιστορία. Τα παραπάνω υλικά, εργαλεία μιας συλλογικής πολιτισμικής μνήμης, δεν αποτελούν μονοσήμαντα στοιχεία αλλά πυκνούς νοηματικούς κόμβους με διάφορες επιστρώσεις μνήμης, που ανάλογα με την πλαισίωσή τους, παράγουν διαρκώς νέα νοήματα. Σε αυτό το πλαίσιο, φυσικά, θα πρέπει να συγκαταλεχθούν και οι προφορικές μαρτυρίες ανθρώπων που γνώρισαν τον ποιητή και έζησαν πλάι του διάφορες ιστορικές εμπειρίες. Η αναπαραγωγή των εκάστοτε γεγονότων αποτυπώνει πολλαπλές εκδοχές της εκάστοτε ιστορικής

εμπειρίας και συμβάλλει στην κατανόηση της σεφερικής βιογραφίας από διαφορετικές οπτικές.

Οι ποικίλες χρήσεις του αυτοβιογραφικού λόγου στα ντοκιμαντέρ αναδεικνύουν αποκλίσεις ανάμεσα στα εκάστοτε κινηματογραφικά και τηλεοπτικά προϊόντα, όπως επίσης και διαφορετικές στάσεις απέναντι στην ίδια τη βιογραφία. Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), παρότι προτάσσεται η εικόνα του Σεφέρη ως διχασμένου καλλιτέχνη, φαίνεται να υπερισχύει η τάση συναίρεσης του ατομικού με το συλλογικό. Η συναίρεση αυτή καθίσταται εφικτή χάρη στη διαρκή σύζευξη της ατομικής εμπειρίας του Σεφέρη (νοσταλγία της χαμένης πατρίδας) με μια ευρύτερη εθνική καταστροφή, που δεν είναι άλλη από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Στο επεισόδιο *Εποχές και συγγραφείς* (1999) επιχειρείται μια χαρτογράφηση κυρίως του δημόσιου βίου, και λιγότερο του ιδιωτικού εαυτού. Σε μια τέτοια προσέγγιση, άλλωστε, συντελεί και η έλλειψη των ημερολογιακών αποσπασμάτων του Σεφέρη που προσδίδουν συγκινησιακή φόρτιση και αμεσότητα σε άλλα ντοκιμαντέρ. Στην προκειμένη περίπτωση, η έμφαση δίνεται στη σύνδεση του ατομικού με το συλλογικό, ενώ οι στρατηγικές αυτοπαρουσίασης του Σεφέρη καθίστανται αντικείμενο σχολιασμού. Αντίθετα, το ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) επενδύει στις εσωτερικές διεργασίες του βιογραφικού υποκειμένου και σε γεγονότα της προσωπικής του ζωής, δίνοντας όμως έμφαση σε όψεις της καλλιτεχνικής αυτοπραγμάτωσης. Η προσπάθεια απόδοσης των ψυχολογικών διεργασιών του Σεφέρη δεν επιτυγχάνεται μονάχα μέσω της επιλογής των κατάλληλων ημερολογιακών αποσπασμάτων αλλά κυρίως μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας, όπου το ντοκιμαντέρ επενδύει στη δημιουργία μιας υποκειμενικής αντίληψης, επιχειρώντας να αναπλάσει το βλέμμα του ποιητή (σκηνή με κιάλια) ή τη συνθήκη της μνημονικής ανάκλησης. Επίσης, η έλλειψη κεντρικού αφηγητή και η επικράτηση ενός α΄ προσώπου, που διαβάζει τα ημερολογιακά αποσπάσματα, και παραπέμπει στη συνειρμική ροή του Σεφέρη, ενισχύουν την εντύπωση πως ο θεατής παρακολουθεί τον εσωτερικό μονόλογο του λογοτέχνη. Τέλος, το επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012) δείχνει να δραματοποιεί τις αντιθέσεις που αναδύονται από τα σεφερικά ημερολόγια, εστιάζοντας σε συγκεκριμένα γεγονότα του βίου, όπως η διάσταση του Σεφέρη με τον πατέρα του. Ο κεντρικός αφηγητής-παρουσιαστής επαναφέρει συχνά αυτά τα μοτίβα στην αφήγησή του, ενώ την ίδια στιγμή οι στρατηγικές αυτοπαρουσίασης του Σεφέρη καθίστανται αντικείμενο σχολιασμού στις προφορικές μαρτυρίες τρίτων.

2.2. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Οδυσσέα Ελύτη

Στην παρούσα εργασία, εξετάζονται 4 ντοκιμαντέρ για τον Οδυσσέα Ελύτη, τα οποία εκτείνονται στο χρονικό διάστημα 1979-2013. Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται τα εξής: μια κινηματογραφική παραγωγή, που υλοποιείται το 1979 με αφορμή την απονομή του Νόμπελ στον ποιητή (*Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*),[249] το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1η προβολή στη δημόσια τηλεόραση: 1999)[250] και δύο επεισόδια των εκπομπών *Εποχές και συγγραφείς* (2002)[251] και *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013).[252] Εκτός από τα παραπάνω ντοκιμαντέρ, που εστιάζουν στην εξέλιξη της εργοβιογραφίας του ποιητή και αποτελούν μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του βίου του, θα πρέπει επίσης να αναφερθούν τα εξής εγχειρήματα: *Λέσβος-Σαπφώ-Ελύτης* (Σμαραγδής, 1992),[253] το ντοκιμαντέρ *Ο κήπος βλέπει* (1993),[254] *Παρασκήνιο-Ζωντανή ανθολογία. Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη* (1996),[255] το αφιέρωμα της εκπομπής *Παρασκήνιο: Οδυσσέας Ελύτης-Γιώργος Σεφέρης. Δύο Νόμπελ στην ελληνική ποίηση* (1999),[256] ενώ το 1999 η εκπομπή *Περι-διαβάζοντας* πραγματοποιεί ένα ακόμη αφιέρωμα στον Ελύτη (επεισόδιο 15: *Αφιέρωμα στη μνήμη του*

---

[249] *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*, (1979) ΕΡΤ, Εκτέλεση: Γ. Σγουράκης, Σκηνοθεσία: Γ. Καριπίδης, Δημοσιογραφική κάλυψη: Β. Σπηλιάδη. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6690/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[250] *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία*. (1980/1999). ΕΡΤ-Αρχείο Κρήτης, Εκτέλεση: Γ. και Η. Σγουράκη, Σκηνοθεσία: Γ. Καριπίδης. Σενάριο: Η. Σγουράκη. Όπως ειπώθηκε και πιο πάνω, το ντοκιμαντέρ δεν είναι ψηφιοποιημένο. Εντοπίστηκε έπειτα από επίσκεψη στο Αρχείο της ΕΡΤ.

[251] *Εποχές και συγγραφείς-Οδυσσέας Ελύτης*, (2002). ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Τ. Ψαρράς, Κείμενο: Δ. Δημηρούλης, Επιλογή κειμένων: Τ. Γουδέλης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/8512/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[252] *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης-Οδυσσέας Ελύτης,* (2013), ΣΚΑΙ. Σενάριο: Ν. Σέγκου, Σκηνοθεσία: Χ. Καρακέπελης, Δημοσιογραφική Έρευνα: Λ. Παρασκευά, Η. Μαγκλίνης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=pmYHKmdXODM
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[253] *Λέσβος-Σαπφώ-Ελύτης*, (1992), Σκηνοθεσία-Μοντάζ: Γ. Σμαραγδής, Επιμέλεια: Ι. Ηλιοπούλου. Σενάριο: Υπό Ο. Ελύτη. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/8148/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[254] *Ο Κήπος βλέπει* (1993), Σκηνοθεσία: Μ. Ευστρατιάδης, Κ. Ευαγγελάκου. Μουσική: Μ. Χατζιδάκις. Παραγωγή: Λ. Παπαστάθης.

[255] *Παρασκήνιο: Ζωντανή ανθολογία-αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη* (1996). Σκηνοθέτης: Λ. Παπαστάθης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7286/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[256] *ό. π.*

Οδυσσέα Ελύτη).[257] Τέλος, στα παραπάνω αφιερώματα θα πρέπει να προστεθεί και το ντοκιμαντέρ *Παρασκήνιο-Ελύτης* (ΡΙΚ 2012).[258] Ωστόσο, δεν πρόκειται για βιογραφικές προσεγγίσεις αλλά για κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις που εστιάζουν σε επιμέρους όψεις της εικαστικής και λογοτεχνικής δραστηριότητας του Ελύτη.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το πρώτο από τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ (*Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*) αποτελεί κινηματογραφική παραγωγή των Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη σε σκηνοθεσία Γιώργου Καριπίδη. Πρόκειται για μια παραγωγή που πραγματοποιείται με αφορμή την απονομή του βραβείου Νόμπελ στον Ελύτη, το 1979. Είναι, μάλιστα, η πρώτη φορά που το κοινό έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει μια ολοκληρωμένη παρουσίαση του Ελύτη, κάτι που δηλώνεται και στους τίτλους αρχής. Η αφήγηση του Ελύτη συνιστά, στην ουσία, μια συνέντευξη στη Βεατρίκη Σπηλιάδη, η οποία δεν εμφανίζεται ποτέ μπροστά στην κάμερα, ενώ οι ερωτήσεις της δε γνωστοποιούνται στους θεατές.[259] Εκτός από τον ίδιο τον Ελύτη, στο ντοκιμαντέρ συμμετέχουν επίσης οι Ευγένιος Αρανίτσης και Κίμων Φράιερ, ενώ πραγματοποιούνται απαγγελίες των ποιημάτων του από τον ηθοποιό Φάνη Χηνά.

Λίγα χρόνια αργότερα, θα ξεκινήσει η υλοποίηση μιας ακόμη παραγωγής για τον Ελύτη με τον τίτλο *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), σε παραγωγή Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη, σκηνοθεσία Γιώργου Σγουράκη, κινηματογράφηση Γιώργου Καριπίδη και σενάριο Ηρώς Σγουράκη. Τα γυρίσματα της εκπομπής πραγματοποιήθηκαν σε διάφορα μέρη (Πάτμος, Μυτιλήνη, Ηράκλειο, Αθήνα) ενώ συμπεριλήφθηκαν ντοκουμέντα από την απονομή του Νόμπελ στη Στοκχόλμη. Ο ποιητής διαβάζει ποιήματά του και μνημονεύει διάφορα γεγονότα που σημάδεψαν τα παιδικά του χρόνια και την ενήλικη ζωή του. Ταυτόχρονα, αναφέρεται στα πρώτα καλλιτεχνικά του βήματα, στις καλλιτεχνικές του επιρροές, στον όρο της ελληνικότητας και στην έννοια της παράδοσης. Στο εν λόγω ντοκιμαντέρ, ο Ελύτης εμπλουτίζει την προγενέστερη προφορική του αφήγηση όπως αυτή καταγράφηκε το 1979 στο *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι*

---

[257] *Περι-διαβάζοντας*, Επεισόδιο 15: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Οδυσσέα Ελύτη,* (1999), Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γ. Μ. Δάμπασης. Αφήγηση: Λ. Δημητρίου. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/37384/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[258] *Παρασκήνιο-Ελύτης* (2012), ΡΙΚ, Σκηνοθεσία: Σ. Μουαΐμη. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/154730-2/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[259] Σ. Μανιάτης, «Ο Ελύτης, το Νόμπελ κι ένα ντοκουμέντο», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 16.10.2015. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.efsyn.gr/tehnes/media/44646_o-elytis-nompel-ki-ena-ntokoymento
(Ανακτήθηκε 10.05.2022)

ομοιώθηκα. Μάλιστα, η προφορική μαρτυρία του ποιητή κυκλοφόρησε ελαφρώς παραλλαγμένη και σε έντυπη μορφή, στην οποία μπορεί κανείς να διαβάσει την εξιστόρηση των κυριότερων επεισοδίων της καλλιτεχνικής του πορείας (*Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό)*.[260]

Το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999) στηρίζεται κυρίως στο voice over και σε τοποθετήσεις μελετητών για το έργο του Ελύτη. Συγκεκριμένα στην εκπομπή συμμετέχουν οι Δημήτρης Καλοκύρης, Στέφανος Ροζάνης και Δημήτρης Δημηρούλης, ενώ αφηγείται η Λυδία Φωτοπούλου. Ο Δημήτρης Δημηρούλης εμφανίζεται ως σεναριογράφος του επεισοδίου, ενώ την επιλογή κειμένων φαίνεται πως έχει πραγματοποιήσει ο Τάσος Γουδέλης. Όπως όλα τα επεισόδια της εκπομπής, έτσι και το επεισόδιο που αφιερώνεται στον Ελύτη, φέρει τη σκηνοθετική σφραγίδα του Τάσου Ψαρρά. Στο εν λόγω αφιέρωμα, εντοπίζονται πλάνα του Ελύτη, τα οποία προέρχονται από άλλες πηγές και επανεγγράφονται στο εν λόγω επεισόδιο. Συγκεκριμένα, αξιοποιούνται αποσπάσματα από συνέντευξη του Ελύτη μετά την ανακοίνωση της απονομής του Νόμπελ, και φυσικά πλάνα από την απονομή του βραβείου. Με αυτόν τον τρόπο, η προφορική μαρτυρία του ποιητή ανασύρεται από άλλες πηγές και αναμεσοποιείται στο τηλεοπτικό μέσο. Ταυτόχρονα, το αφηγηματικό σχόλιο, οι απόψεις των μελετητών και τα ίδια τα οπτικοακουστικά υλικά παίζουν καθοριστικό ρόλο στη δόμηση μιας ορισμένης εικόνας για τον άνθρωπο και τον καλλιτέχνη Ελύτη. Στο επεισόδιο της συγκεκριμένης εκπομπής, που διέπεται από μια περισσότερο ακαδημαϊκή προσέγγιση, δίνεται μικρότερη έμφαση στον ιδιωτικό βίο του ποιητή και μεγαλύτερη έμφαση στην εξέλιξη της εργοβιογραφίας του. Την ίδια στιγμή, επιχειρείται η σύνδεση του ατομικού βίου με σαφή πολιτισμικά συμφραζόμενα, σύνδεση που ευνοείται σε μεγάλο βαθμό και από το ίδιο το έργο του Ελύτη και τη συνομιλία του με συλλογικά πολιτισμικά σύμβολα (Θεόφιλος, Σαπφώ κ.ά.).

Τέλος, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), τα ηνία της αφήγησης κρατούν ένας κεντρικός αφηγητής-παρουσιαστής (εν προκειμένω η ηθοποιός Μαρία Ναυπλιώτου), ενώ παρεμβάλλονται αφηγήσεις ανθρώπων που γνώρισαν τον Ελύτη, όπως η Ιουλίτα Ηλιοπούλου ή η Κατερίνα Καρύδη (εκδόσεις Ίκαρος). Σύμφωνα με την τυπολογία της εκπομπής, η αφηγήτρια περιηγείται στα μέρη που έζησε ο ποιητής (Λέσβος, Αθήνα) και εξιστορεί τα κυριότερα επεισόδια της

[260] Ο. Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα, Ύψιλον, 2000. «"Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό". Ένα ολιγοσέλιδο κείμενο του Οδυσσέα Ελύτη για τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ, κυκλοφορεί σήμερα επέτειο γέννησής του στην Κρήτη», *Η Καθημερινή*, 02.11.2000.

καλλιτεχνικής του πορείας. Στη συγκεκριμένη εκπομπή, η αφηγήτρια διαβάζει αυτοβιογραφικά κείμενα του Ελύτη από τα *Ανοιχτά Χαρτιά*,[261] ενώ η προφορική μαρτυρία του ποιητή εγγράφεται διαμεσολαβημένη από άλλες αφηγήσεις. Το συγκεκριμένο επεισόδιο της εκπομπής είναι σε σκηνοθεσία του ντοκιμαντερίστα Χρήστου Καρακέπελη, σενάριο της Νατάσας Σέγκου και του Χρήστου Καρακέπελη, ενώ τη δημοσιογραφική έρευνα υλοποίησαν οι δημοσιογράφοι Ηλίας Μαγκλίνης και Λία Παρασκευά. Εκτός από τη δημοσιογραφική έρευνα, η Λία Παρασκευά είναι υπεύθυνη και για την παραγωγή.

2.2.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Σε γενικές γραμμές, η αυτοπαρουσίαση του Ελύτη μπροστά στον φακό δομείται πάνω σε θεματικούς άξονες που εντοπίζονται τόσο σε προγενέστερα κείμενα του Ελύτη όσο και σε συνεντεύξεις του. Οι κοινές αυτές σταθερές θα πρέπει να αναζητηθούν κυρίως στα πεζά του Ελύτη, στους δύο συγκεντρωτικούς τόμους που κυκλοφόρησαν κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, δηλαδή στα *Ανοιχτά Χαρτιά* και στο *Εν λευκώ*.[262] Σύμφωνα με τον Στρατή Πασχάλη, το *Εν λευκώ* αποτελεί απόσταγμα της ωριμότητας του Ελύτη ενώ τα *Ανοιχτά χαρτιά* διέπονται από έναν αυτοβιογραφικό και μαχητικό χαρακτήρα, εφόσον σε πολλά σημεία –και κυρίως στο «Χρονικό μιας δεκαετίας»[263]– ο Ελύτης περιγράφει την προσπάθεια της επιβολής του μοντερνισμού και του υπερρεαλισμού από τον κύκλο της γενιάς του'30[264] και την πολεμική ατμόσφαιρα που δημιούργησε αυτή η κίνηση.[265] Παρά τις επιμέρους διαφορές ανάμεσα στους δύο συγκεντρωτικούς τόμους, αρκετοί μελετητές, που καταπιάστηκαν με το πεζογραφικό έργο του Ελύτη, επεσήμαναν τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του δοκιμιακού του λόγου,[266] ο οποίος άλλοτε συγγενεύει με το στοχαστικό δοκίμιο και άλλοτε αποκτά έναν περισσότερο πληροφοριακό χαρακτήρα[267] ή μια λυρική διάθεση που προσομοιάζει περισσότερο στο ποιητικό του ύφος.[268]

---

[261] Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2009[7] [1η έκδοση 1974].
[262] Ο. Ελύτης, *Εν λευκώ*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011[8] [1η έκδοση 1992].
[263] Ο. Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό. π., σ. 319-459. [Το κείμενο είναι ανέκδοτο εκτός από ένα απόσπασμα που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Συνέχεια*, αρ. 3, Μάιος 1973].
[264] Συγκεκριμένα, ο Ελύτης αναφέρεται στους Σαραντάρη, Σεφέρη, Κατσίμπαλη, Καραντώνη, Εμπειρίκο.
[265] Σ. Πασχάλης, «Η μαγεία του Εν λευκώ» στο *Οδυσσέας Ελύτης, 100 χρόνια από τη γέννησή του, Εντευκτήριο*, Δεκέμβριος 2011, (ειδικό τεύχος), σ. 146. Βλ. επίσης Th. G. Stavrou, "Notes on the *Open Book* of Odysseus Elytis", *Books Abroad*, 49 (4), 1975, σ. 703.
[266] Σύμφωνα με τον Ν. Βαγενά, «ο Ελύτης αυτοβιογραφείται ακόμα και στα πλέον αντικειμενικά δοκίμιά του». Ν. Βαγενάς, «Η κεντρικότητα των επιμέρους», *Το Βήμα*, 07.03.1993.
[267] R. Beaton, «Λυρική και στοχαστική πεζογραφία», *Το Βήμα*, 07.03.1993.
[268] Δ. Μαρωνίτης, «Εξ αποστάσεως και εξ επαφής», Το Βήμα, 07.03.1993.

Στον δοκιμιακό λόγο του Ελύτη, ανιχνεύονται θεματικές, οι οποίες επανέρχονται τόσο στις συνεντεύξεις του ποιητή σε εφημερίδες και περιοδικά όσο και στην προφορική του αφήγηση στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ. Ο Ελύτης αυτοπροσδιορίζεται σε άμεση συνάφεια με τον χώρο του Αιγαίου και σε συνάρτηση με συγκεκριμένες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες (Ρωμανός-Θεόφιλος-Παπαδιαμάντης). Υπερτονίζοντας την καταγωγή του από το Αιγαίο, το οποίο συμπυκνώνει διαχρονικά ποικίλες πολιτισμικές αξίες, αλλά και προτάσσοντας τις διαλεκτικές του σχέσεις με διάφορες μορφές χρονικά ετερόκλητες, ο Ελύτης επιχειρεί να τεκμηριώσει τη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού στον χρόνο, τοποθετώντας και τον εαυτό του μέσα σε αυτή την αλυσίδα. Στην ουσία, όπως θα φανεί και στη συνέχεια μέσα από την ανάλυση της προφορικής αυθιστόρησης του Ελύτη στα ντοκιμαντέρ, η «αυτοσκηνοθεσία» του ποιητή μπροστά στον φακό αποτελεί προέκταση της κειμενικής του «αυτοσκηνοθεσίας», στην οποία η συζήτηση περί νεοελληνικής παράδοσης και συνέχειας του νεοελληνικού πολιτισμού ανά τους αιώνες κατέχει κεντρικό ρόλο.

Στα ντοκιμαντέρ, η καλλιτεχνική ταυτότητα του Ελύτη προκύπτει ως κράμα ανάμεσα σε έναν πρωτοποριακό καλλιτέχνη που επιχειρεί να εναρμονίσει νεοελληνική παράδοση και ευρωπαϊκό πολιτισμό και σε έναν μοναχικό καλλιτέχνη που προσπαθεί ταυτόχρονα να εκφράσει το συλλογικό υποσυνείδητο. Στην προσπάθειά του να αυτοβιογραφηθεί, ο Ελύτης αντλεί στοιχεία από συμβάσεις και συγκεκριμένα πολιτισμικά σχήματα.[269] Τα σχήματα αυτά συσχετίζονται με πολιτισμικούς λόγους που παρήγαγε η γενιά του'30 στην προσπάθειά της να συνδυάσει στοιχεία της ελληνικής παράδοσης με τα προτάγματα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Κατά συνέπεια, ο Ελύτης δομεί την αυτοσυγκρότησή του πάνω σε αυτό ακριβώς το πρόταγμα, εναρμονίζοντας την αυτοβιογραφική του μνήμη και τα καλλιτεχνικά του βήματα με κεντρικές προβληματικές που ανέδειξαν οι εκπρόσωποι της γενιάς του'30: γεωκλιματική ιδιοπροσωπία του Αιγαίου, συνέχεια αρχαίας και νεότερης Ελλάδας με τον λαϊκό πολιτισμό και διαλεκτικές σχέσεις Ελλάδας-Δύσης. Ταυτόχρονα, ο Ελύτης επιχειρεί να αναδείξει τη δική του καλλιτεχνική ταυτότητα τόσο εντός του γραμματολογικού σχήματος της γενιάς του'30 όσο και εκτός αυτής. Στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ, οι θεματικοί άξονες βάσει των οποίων αυτοβιογραφείται ο Ελύτης, γνωρίζουν διαφορετική ρητορική διαχείριση. Άλλοτε ενισχύονται μέσα από τη χρήση συναφών αυτοβιογραφικών αποσπασμάτων ενώ άλλοτε

[269] M. Chamberlain, P. Thompson "Introduction. Genre and Narrative in Life Stories" στο M. Chamberlain, P. Thompson (eds.), *Narrative and Genre*, London & New York, Routledge, 2003, σ. 1.

τοποθετούνται μέσα στα ευρύτερα ιστορικά τους συμφραζόμενα και σχολιάζονται σε σχέση με αυτά.

2.2.2. Ο ποιητής και η «επινόηση της παράδοσης»

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) επιχειρεί να παρουσιάσει στο κοινό τον βραβευμένο με Νόμπελ ποιητή, Οδυσσέα Ελύτη. Στη συγκεκριμένη συνέντευξη και αυτοπαρουσίασή του, ο Ελύτης αξιοποιεί συγκεκριμένους πολιτισμικούς λόγους, που μπορούν να συσχετιστούν τόσο με τη βιωμένη του εμπειρία όσο και με την πολιτισμική του διαδρομή. Ο ίδιος ο ποιητής επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί σε σχέση με τους δύο πόλους, που διαμόρφωσαν την καλλιτεχνική του πορεία: τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα, με τα οποία ήρθε σε επαφή, και τη λαϊκή παράδοση. Ως εκ τούτου, ο Ελύτης δεν πραγματοποιεί μια αυθόρμητη προφορική εξιστόρηση του βίου του αλλά επενδύει σε μια persona, την οποία έχει ήδη κατασκευάσει σε διάφορα κείμενα και συνεντεύξεις του και η οποία απορρέει από τα καλλιτεχνικά κινήματα, με τα οποία συναναστράφηκε.

Αναλυτικά, στο εν λόγω ντοκιμαντέρ, ο καλλιτεχνικός και ιδιωτικός εαυτός του Ελύτη κατασκευάζεται σε συσχετισμό με συγκεκριμένα πολιτισμικά στοιχεία, που αποτέλεσαν κυρίαρχα σχήματα στη ρητορική της γενιάς του'30 (ιδιαιτερότητα του φυσικού τοπίου, λαϊκός πολιτισμός κ.ά.). Συγκεκριμένα, ο Ελύτης επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί πραγματοποιώντας διαρκείς αναφορές στην καταγωγή του και μνημονεύοντας κατ' επανάληψη τη σημασία της εντοπιότητας για την ανάπτυξη της φυσιολατρικής του αίσθησης. Η ιδιαιτερότητα του αιγαιοπελαγίτικου τοπίου συνεπάγεται, στην αφήγησή του, μια επικοινωνία με πολιτισμικές μορφές ετερόκλητες και απομακρυσμένες χρονικά, με τις οποίες, ωστόσο, ο Ελύτης μπορεί και επικοινωνεί. Διακρίνονται, συνεπώς, εδώ δύο δεσπόζοντα σχήματα της ρητορικής της γενιάς του'30, η επινόηση του Αιγαίου ως τόπου και η συζήτηση περί γεωκλιματικής ιδιοπροσωπίας, όπως επίσης και η κατασκευή μιας αλυσίδας πολιτισμικών μορφών, που επιβεβαιώνουν την αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού στον χρόνο (Σαπφώ, Θεόφιλος κτλ.).

Η προσπάθεια του Ελύτη να αυτοπροσδιοριστεί με βάση τα παραπάνω σχήματα είναι κυρίαρχη σε όλη τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ. Μάλιστα, η πρόθεσή του καθίσταται εμφανής από την αρχή, όταν ο Ελύτης επιχειρεί να αφηγηθεί την έναρξη της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας και την επιλογή του κατάλληλου ψευδωνύμου. Παρότι σε άλλες μαρτυρίες του, ο Ελύτης έχει τονίσει την απόσταση του οικογενειακού του

κύκλου από την καλλιτεχνική του δραστηριότητα και την αναγκαστική χρήση καλλιτεχνικού ψευδωνύμου,[270] εδώ εστιάζει κυρίως στην καλλιτεχνική του ατολμία, και στον ρόλο που διαδραμάτισαν οι Γιώργος Κατσίμπαλης και Ανδρέας Καραντώνης για τα πρώτα του καλλιτεχνικά βήματα. Οι τελευταίοι φαίνεται να άσκησαν πίεση στον νεαρό τότε ποιητή, ο οποίος εμφανιζόταν επιφυλακτικός σε σχέση με τη δημοσίευση του ποιητικού του έργου στο περιοδικό *Νέα Γράμματα*.[271] Οι παροτρύνσεις τους θα μεταπείσουν τελικά τον ποιητή, ο οποίος προχωρά στη δημοσίευση, διαλέγοντας το κατάλληλο καλλιτεχνικό ψευδώνυμο. Ο Ελύτης επιλέγει να επεξηγήσει το ψευδώνυμό του, με συμφραζόμενα που παραπέμπουν σε γνωρίσματα της ελληνικής γλώσσας, υποδηλώνοντας έτσι την άμεση σύνδεσή του με τα εθνικά συμφραζόμενα.[272]

> «[…] επειδή πάντοτε οι λέξεις που άρχιζαν από το έψιλον λάμδα, το ελ, μου ασκούσαν μια μαγεία είτε διότι ήταν η Ελλάδα είτε η ελπίδα είτε μια Ελένη, που ίσως ήμουνα τότε ερωτευμένος, η ελευθερία, όλες αυτές οι λέξεις που αρχίζουν από ελ, σκέφτηκα να το αρχίσω έτσι. Κατόπιν ήτανε το γράμμα -υ-, που για μένα είναι το πιο ελληνικό γράμμα. Άλλωστε, νομίζω, και οι Γάλλοι για να το λένε i-grec, θα πει ότι είναι το ι το ελληνικό. Και έβαλα μετά το *ελ* το *υ*. Δε χρειαζότανε λοιπόν παρά να βάλω μια κατάληξη που να είναι και λίγο αρχαιοπρεπής, αν θέλετε -ύτης-. Κι έτσι ενώ έψαχνα στην αρχή να βάλω κάτι μεταξύ του -ελ και του -της, έβαλα το ύψιλον και βγήκε το Ελύτης».

Προς μια παρόμοια κατεύθυνση, η εξιδανίκευση του τόπου καταγωγής συμβάλλει σε μια αντίστοιχη θετική αποτίμηση του αυτοβιογραφικού υποκειμένου. Τόσα στα γραπτά του κείμενα όσο και στην τηλεοπτική του βιοαφήγηση, ο Ελύτης φροντίζει

---

[270] Όπως δήλωνε ο ίδιος σε συνέντευξή του στον Φάνη Κλεάνθη, το 1942 :«Αν ξέρατε το περιβάλλον όπου μεγάλωσα κι αναγκάστηκα να δράσω, δε θα σας φαινότανε και τόσο παράξενη η απόφασή μου να πάρω ψευδώνυμο. Η αντίδραση που δείχνει η τάξη μου στις καλλιτεχνικές τάσεις είναι λυσσαλέα. Πολύ γρήγορα κατάλαβα ότι το πραγματικό μου όνομα κουβαλούσε το βάρος μιας μικρής εμπορικής και βιομηχανικής φήμης που, για όσους άλλους το φέρνανε με υπερηφάνεια (κι ήταν όλοι τους άνθρωποι που για μόνη τους φιλοδοξία είχανε το πώς να βγάλουν καλύτερα και περισσότερα χρήματα), θα'τανε αλήθεια μεγάλη δυστυχία να το δούνε να ταυτίζεται με την υπόσταση ενός ποιητικού έργου, και μάλιστα ενός ποιητικού έργου παράξενου και ριψοκίνδυνου. Με τη σειρά μου, κατάλαβα κι εγώ πως θα'τανε ντροπή να φτιάξω ένα έργο για το οποίο αφιέρωνα όλες μου τις δυνάμεις, όλο το πάθος μου για την αφιλοκέρδεια και να το ταυτίσω ύστερα μ' ένα όνομα συνυφασμένο με ό,τι ατομικά εγώ μισώ στη ζωή, το πρακτικό, δηλαδή πνεύμα, την εμπορική πίστη, τον άκρατο ωφελιμισμό. Σε τέτοια ζητήματα –πιστέψτε με– είμαι αδιάλλαχτος». «Η λυρική δημιουργία είναι ένα απροσδιόριστο μυστήριο». Συνέντευξη Ο. Ελύτη στον Φ. Κλεάνθη στο Ο. Ελύτης, *Συν τοις άλλοις, 37 συνεντεύξεις*, Αθήνα, Ύψιλον, 2011, σ. 13-14 [Επρόκειτο να δημοσιευθεί στο *Μπουκέτο* το 1942. Τελικά η 1η δημοσίευση έγινε στα *Αιολικά Γράμματα*, το 1973].

[271] Για την εμπλοκή του Κατσίμπαλη στην πρώτη δημοσίευση των ποιημάτων του Ελύτη βλ. Δ. Δασκαλόπουλος, «Χρονολόγιο Οδυσσέα Ελύτη (1911-1986)», στο *Αφιέρωμα για τον Οδυσσέα Ελύτη*, *Χάρτης*, τχ. 21-23, Νοέμβριος 1986, σ. 264-265.

[272] Ο Μαρίνος Πουργουρής δοκιμάζει μια εικασία, υποθέτοντας ότι το ψευδώνυμο του Ελύτη μπορεί να προέρχεται από μια ελληνοποίηση του ονόματος του Ελυάρ, από τον οποίο ο Έλληνας ποιητής φέρει σαφείς επιρροές. M. Pourgouris, *Mediterranean Modernisms. The Poetic Metaphysics of Odysseus Elytis*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2011, σ. 23.

διαρκώς να επισημαίνει τη σημασία της καταγωγής του για την ποιητική του εξέλιξη. Στη μαρτυρία του, ο Ελύτης ορίζει τη σχέση αυτή ως απόλυτα φυσική. Πρόκειται για μια σχέση η οποία είναι εγγεγραμμένη στα παιδικά του βιώματα και επανέρχεται διαρκώς στον ενήλικο βίο ως μνημονική ανάκληση. Ο χώρος στις αναμνήσεις αυτές δεν αφορά μόνο τη Λέσβο, αλλά και την Κρήτη, όπου γεννήθηκε, ή τις Σπέτσες, χώρο των οικογενειακών του διακοπών.[273]

> «Η ιδιότητά μου με τη θάλασσα, πιστεύω, είναι κάτι φυσικό. Εάν σκεφτεί κανείς ότι η καταγωγή μου είναι από τη Λέσβο, ότι γεννήθηκα στην Κρήτη, και προπαντός ότι πέρασα τα καλοκαίρια των παιδικών μου χρόνων στις Σπέτσες, έχω την εντύπωση ότι σ' όλη μου τη ζωή, όταν άνοιγα ένα παράθυρο, έβλεπα τη θάλασσα. Ακόμα και στον ύπνο μου. Βέβαια δεν είναι ανάγκη να έχεις γεννηθεί εκεί για να δεις αυτή την άποψη. Και αργότερα φοιτητής που έκανα τις πρώτες εκδρομές για να γνωρίσω τον τόπο, και στα βουνά επάνω, μόλις πάρεις μια στροφή, βλέπεις ένα πέλαγος, μόλις πάρεις μια άλλη στροφή, βλέπεις άλλο πέλαγος. Θέλω να πω ότι η μοναδικότητα της φυσιογνωμίας της Ελλάδας είναι αυτά τα σημεία. Κι ακόμη κι αν δεν είχα τις προϋποθέσεις της γέννησής μου, θα μ' ενδιέφερε αυτό που η Ελλάδα παρουσιάζει ως μοναδικότητα, και που είναι το σύμπλεγμα στεριάς και θάλασσας. Αυτό είναι που με συγκίνησε από την αρχή και νομίζω ότι κατά κάποιο τρόπο προσπάθησα να το αποδώσω με τα ποιήματά μου».

Για τον ίδιο, η καταγωγή του από τη Λέσβο συνεπάγεται αντίστοιχους ταυτοτικούς δεσμούς τόσο με τον γεωγραφικό χώρο του Αιγαίου όσο και με το πολιτισμικό παρελθόν του. Πρόκειται, άλλωστε, για μια πεποίθηση την οποία επαναλαμβάνει διαρκώς τόσο στα δοκιμιακά του κείμενα[274] όσο και σε συνεντεύξεις

---

[273] Ο Ελύτης γεννήθηκε το 1911 στο Ηράκλειο Κρήτης. Η μητέρα του και ο πατέρας του είχαν καταγωγή από τη Λέσβο. Η οικογένεια μετακόμισε στην Αθήνα το 1914, όταν μεταφέρθηκαν εκεί τα εργοστάσια του πατέρα. Η οικογένεια περνά τις θερινές της διακοπές της ανάμεσα σε Κρήτη και Μυτιλήνη μέχρι το 1919. Αντίστοιχα, από το 1920 έως το 1925, διαμένουν τα καλοκαίρια στις Σπέτσες. M. Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης, Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 2000, σ. 329-330. Ο Δ. Δασκαλόπουλος αναφέρει το 1919 ως έτος έναρξης των οικογενειακών διακοπών στις Σπέτσες. Δ. Δασκαλόπουλος, «Χρονολόγιο Οδυσσέα Ελύτη (1911-1986)», ό. π., σ. 261.

[274] «[…] ένιωθα ένας αριστοκράτης που είχε –ο μόνος που είχε– το προνόμιο να λέει τον ουρανό "ουρανό", και τη θάλασσα "θάλασσα", ακριβώς όπως η Σαπφώ, ακριβώς όπως ο Ρωμανός, εδώ και χιλιάδες χρόνια, και *μόνον έτσι* να βλέπω αλήθεια το γαλάζιο του αιθέρος ή ν' ακούω το ρόχθο του πελάγους… […]». Ο. Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π., σ. 448. Βλ. επίσης στο *Εν λευκώ*: «Δυόμισι χιλιάδες χρόνια πίσω, στη Μυτιλήνη, βλέπω ακόμη τη Σαπφώ σαν μια μακρινή εξαδέλφη που παίζαμε μαζί στους ίδιους κήπους, γύρω απ' τις ίδιες ροδιές, πάνω απ' τις ίδιες στέρνες […] Βέβαια, είναι που ζήσαμε στο ίδιο νησί. Που είχαμε την ίδια αίσθηση του φυσικού κόσμου, τη χαρακτηριστική, που εξακολουθεί αναλλοίωτη από τα χρόνια εκείνα ίσαμε σήμερα να παρακολουθεί τα τέκνα της Αιολίδας […]». Ο. Ελύτης, «Μικρά έψιλον: Σαπφώ» στο Ο. Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό. π., σ. 216 [1η δημοσίευση στο Ο. Ελύτης, *Σαπφώ*, Αθήνα, Ίκαρος, 1984].

του.[275] Συγκεκριμένα, η εγγύτητα που αισθάνεται ο ποιητής με τους καλλιτεχνικούς του προγόνους, Αρχίλοχο και Σαπφώ, ανάγεται για τον ίδιο στην κοινή τους ρίζα καταγωγής.

> «Η λυρική ποίηση γεννήθηκε στο Αιγαίο. Στη Λέσβο ήτανε η Σαπφώ και ο Αλκαίος και στην Πάρο ο Αρχίλοχος. Έτσι άρχισε η λυρική ποίηση. Λοιπόν δεν είναι κάτι που να μπορεί να μη συνδέεται μαζί μου».

Μέσα από την παραπάνω δήλωση, καθίσταται σαφές ότι η περιγραφή του Αιγαίου που ξεκίνησε πιο πάνω, δεν αποτελεί μια απλή μνημονική ανάκληση αλλά μια στοχευμένη περιγραφή, που νοηματοδοτείται με συγκεκριμένους όρους στο παρόν και αφορά την επινόηση και την πολιτισμική κατασκευή ενός τόπου, στον οποίο η παράδοση συνεχίζεται αδιάσπαστη στους αιώνες και μπορεί να μεταλαμπαδεύεται σε καλλιτέχνες, όπως ο Θεόφιλος ή ο Ελύτης, παρά το χρονικό κενό που τους χωρίζει από την αρχαιότητα.

Στο μεταγενέστερο εγχείρημα των Σγουράκη/Καριπίδη για τον Ελύτη, *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), το οποίο αποτελεί μια εκτεταμένη εκδοχή του ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979), η αυτοπαρουσίαση του ποιητή πραγματοποιείται ξανά πάνω στους ίδιους θεματικούς άξονες. Ο Ελύτης αναφέρεται εμφατικά στη σχέση του με το Αιγαίο. Στη συνέχεια, επιχειρεί να αναγάγει τη σχέση αυτή στα παιδικά του χρόνια, όταν ο ίδιος και η οικογένειά του παραθέριζαν στις Σπέτσες. Η μνημονική του ανάκληση λειτουργεί ακριβώς πάνω σε αυτή την κατεύθυνση, που αφορά την αιτιολόγηση της εγγύτητας του ποιητή με το αιγαιοπελαγίτικο τοπίο.

> «Είναι περίεργο αλλά όσο και να περνάν τα χρόνια, μόλις βρεθώ κοντά σε θάλασσα ή σε βράχια ή σε πλεούμενα, δοκιμάζω το ίδιο αίσθημα οικειότητας που αισθανόμουνα πάντα από παιδί, κάτι το γνώριμο και το φιλικό. Αυτό βέβαια οφείλεται στον τρόπο που πέρασα τα παιδικά μου χρόνια. Πηγαίναμε τακτικά στις Σπέτσες […] Εκεί όλα τα στοιχεία παίρνανε κάτι το τελετουργικό. Το πρωί ξέραμε αν θα φυσάει μαΐστρος. Μ' αυτό τον αέρα ξεκινούσαμε. Κατά τις 11 έκοβε ο καιρός και γινόταν η θάλασσα λίγο πιο γαλακτερή και το μεσημέρι έβλεπες μια μπλε γραμμή που ερχότανε από την Ύδρα και την Ερμιόνη, ο μπάτης ας πούμε. Ο μπάτης ήτανε ο γρεκολεβάντες. Και μ'αυτόνε επιστρέφαμε. Το απόγευμα πάλι στις 3 σήμαινε η άφιξη του βαποριού που για μας τότε ήτανε μεγάλη διαδικασία και το βραδάκι πηγαίναμε στα Βότσαλα τα λεγόμενα, εκεί που είναι σήμερα οι σχολές. Ανεξάρτητα όμως από αυτά γινόντανε εκδρομές, πανηγύρια, ήτανε της Αγίας Παρασκευής, της Αγίας Μαρίνας […] και ο πατέρας

[275] Πρβ. σχετικά: «Για μένα το Αιγαίο δεν είναι μόνον ένα μέρος της φύσης, αλλά πολύ περισσότερο ένα είδος δακτυλικό αποτύπωμα [sic] (όπως σωστά παρατήρησε ένας κριτικός). Εγώ και η γενιά μου –κι εδώ περιλαμβάνω και τον Σεφέρη– πασχίσαμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας». «Αναλογίες φωτός», συνέντευξη στον Ivan Ivask στο Ο. Ελύτης, *Συν τοις άλλοις, 37 συνεντεύξεις*, ό. π., σ. 111. [1η δημοσίευση: *Books Abroad*, Νόρμαν, Οκλαχόμα, 1975].

μου θυμάμαι οργάνωνε λειτουργίες σε ξωκλήσια και αυτό μου έχει εντυπωθεί πολύ γιατί ένιωθες ν'ανακατεύεται το λιβάνι με το θυμάρι, μια αίσθηση που για μένα χαρακτηρίζει τον συνδυασμό δύο στοιχείων, του φυσικού ας πούμε και του μεταφυσικού. Είναι γνωστό ότι αυτή η ηλικία, ανάμεσα στα εφτά και στα δεκατέσσερα, παίζει μεγάλο ρόλο για έναν άνθρωπο γιατί τότε διαμορφώνεται μέσα του ο προσωπικός μύθος […]»

Ο προσωπικός μύθος του Ελύτη συγκροτείται με άξονα το Αιγαίο, το οποίο επιτελεί πολλαπλούς ρόλους στην ποιητική αλλά και στον βίο του ποιητή. Όπως θα δηλώσει στη συνέχεια στο ίδιο ντοκιμαντέρ, οι δεσμοί με τον χώρο δεν είναι κάτι αυτονόητο ούτε απαραίτητα κάτι συνειδητό. Παρόλα αυτά, ο ποιητής περιγράφει τη σχέση του με τη Μυτιλήνη και την Κρήτη, ως δομικό στοιχείο της ταυτότητάς του, που έχει διαμορφώσει αντίστοιχα την καλλιτεχνική του φυσιογνωμία.

«[…] ο δεσμός με τους τόπους καταγωγής σου διατηρείται και υποσυνείδητα. Εγώ, επί παραδείγματι, από την Κρήτη, δεν πρόφτασα να συναποκομίσω τίποτε. Εντούτοις κάθε φορά που πηγαίνω, αισθάνομαι κάτι σαν σκίρτημα, ένα γνέψιμο […] το ίδιο και με τη Μυτιλήνη. Δεν πρόφτασα να έχω εμπειρίες. Εντούτοις, όταν πηγαίνω εκεί, αισθάνομαι ότι σε κάθε φύλλο της ελιάς υπάρχει η ταυτότητά μου. Αυτά είναι μυστήρια πράγματα».

Το Αιγαίο, συγκεκριμένα, συνιστά σημείο αναφοράς γύρω από το οποίο ξεδιπλώνεται η αυτοβιογραφική μνήμη του Ελύτη ενώ ταυτόχρονα αποτελεί την κοιτίδα στην οποία γεννήθηκαν και έδρασαν σημαντικές φυσιογνωμίες της αρχαίας Ελλάδας. Ο ποιητής αυτοπροσδιορίζεται ξανά σε σχέση με συγκεκριμένες καλλιτεχνικές μορφές, όπως η Σαπφώ, ο Αλκαίος και ο Αρχίλοχος.[276] Ο Ελύτης μπορεί και επικοινωνεί με τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες όχι μόνο λόγω της κοινής αιγαιοπελαγίτικης ρίζας τους αλλά και χάρη στον αδιάσπαστο χαρακτήρα της ελληνικής γλώσσας και του ελληνικού πολιτισμού στο πέρασμα του χρόνου.

«Προσωπικά, σαν λυρικός ποιητής, δεν μπορώ να μη συλλογίζομαι με συγκίνηση ότι η τέχνη που κάνω γεννήθηκε εδώ, στον χώρο του Αιγαίου και στα χώματα της πατρίδας μου, αν λάβουμε υπόψη μας ότι η Σαπφώ στη Λέσβο και ο Αρχίλοχος στην Πάρο είναι οι πρώτοι σ' ολόκληρο τον δυτικό κόσμο, που αποσπάσανε την ποίηση από το έπος και από τους μύθους τους θεϊκούς και αποπειραθήκανε να εκφράσουνε για πρώτη φορά τα συναισθήματά τους και τον

[276] «Ούτε τη Μυτιλήνη, εξάλλου, την έζησα ποτέ. Φυσικά, έχω όλους μου τους συγγενείς εκεί. Και ίσως όχι μόνον τους εξ αίματος. Η Σαπφώ είναι μια ποιήτρια, που τη νιώθω πολύ συγγενική μου. Και γενικά το Αιολικό πνεύμα, εκ των υστέρων κατάλαβα ότι έχει επιδράσει πάνω στην ποίησή μου». Μ. Νικηφοράκης, «Ο Οδυσσέας Ελύτης μιλά για το Ηράκλειο», στο Ο. Ελύτης, *Συν τοις άλλοις 37 συνεντεύξεις*, ό. π., σ. 177. [1η δημοσίευση εφ. *Αλλαγή*, 27.05.1979].

ψυχικό τους κόσμο. Για έναν ποιητή αυτό έχει μεγάλη σημασία και φοβούμαι ότι οι Ευρωπαίοι δε συνειδητοποιούν πάντοτε ότι σ' αυτόν τον χώρο του Αιγαίου γεννήθηκε η τέχνη που έφτασε μέχρι σήμερα. Τώρα για εμάς τους Έλληνες αυτό έχει μεγάλη σημασία γιατί λειτούργησε η ελληνική γλώσσα ασταμάτητα. Αυτό που άρχισε με τον Αρχίλοχο και τη Σαπφώ έφτασε ως τις μέρες μας, χωρίς κανένα χάσμα, σε σημείο που να μην υπάρχει ούτε ένας αιώνας που να μη γράφηκε ποίηση στην ελληνική γλώσσα […] και πρέπει να πω ότι το ίδιο έγινε και με την τέχνη».

Στο παραπάνω απόσπασμα, καθίσταται σαφές ότι το Αιγαίο συνιστά για τον Ελύτη έναν ιδεατό τόπο, ο οποίος, σύμφωνα με τον ποιητή «σηκώνει έναν απέραντο σε βάθος πολιτισμό χωρίς κανένα χάσμα», ξεκινώντας από τις τοιχογραφίες της Κνωσού και την κυκλαδική γλυπτική και φτάνοντας ως τον λαϊκό πολιτισμό του Θεόφιλου. Στην ουσία, το αιγαιοπελαγίτικο τοπίο αντιμετωπίζεται ως πραγματικός αλλά και φαντασιακός χώρος, δηλαδή ως χώρος ανάδειξης της διαχρονίας του νεοελληνικού πολιτισμού,[277] «ως στοιχείο εθνικής ταυτότητας και ποιητικής έμπνευσης».[278] Περιγράφοντας το Αιγαίο, ο Ελύτης σπεύδει να τονίσει πως υμνεί τη συγκεκριμένη γεωγραφική επικράτεια ως περιοχή που συμπυκνώνει την πολιτισμική μνήμη αιώνων και όχι ως φυσιολάτρης, όπως συχνά έχει κατηγορηθεί.

Ο αυτοπροσδιορισμός του Ελύτη σε σχέση με φυσιογνωμίες-ορόσημα μιας κοινής παράδοσης δε σταματά στην αρχαία Ελλάδα και φυσικά δεν περιορίζεται στη γεωγραφική επικράτεια του Αιγαίου. Όπως έχει επισημανθεί συχνά από μελετητές, στο πλαίσιο επαναπροσδιορισμού των σχέσεων της γενιάς του'30 με την παράδοση, οι εκπρόσωποί της επιχειρούν να «κατασκευάσουν» τους προγόνους τους και ενίοτε τους επιγόνους τους.[279] Στο πλαίσιο αυτό, ο Ελύτης δομεί την καλλιτεχνική του ταυτότητα σε ένα πλέγμα σχέσεων με άλλα καλλιτεχνικά μεγέθη. Στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας*

[277] Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π., σ. 363.

[278] Όπως γράφει η Χ. Ντουνιά, «για τον Ελύτη η νέα αυθεντικά ελληνική σύλληψη των ταυτοτικών χαρακτηριστικών του έθνους θα προέκυπτε από τη βιωματική σχέση με τη φύση. Ο εαυτός που συλλαμβάνει ο ποιητής είναι ταυτόχρονα και ο "τύπος του Έλληνα" ο εθνικός εαυτός». Χ. Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του'30*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου και Σίας Α. Ε., 2021, σ. 159, 162. «Όπως και άλλοι Νεοέλληνες νεοτεριστές, ο Ελύτης προσέδωσε ορισμένες αποφασιστικές δυνάμεις στο ελληνικό τοπίο. Η ξεχωριστή πίστη του ότι τα στοιχεία του Αιγαίου –ο ήλιος, η θάλασσα, το νερό, ο αέρας και οι βραχώδεις γκρεμοί– θα μπορούσαν πράγματι να συνδέσουν τις χρονικά διαιρεμένες περιόδους του πολιτισμού, εξασφάλιζε την ύπαρξη ενός ποιητή που θα ανακάλυπτε την ορθογραφία τους». Α. Λεοντή, *Τοπογραφίες του ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, (μτφρ. Π. Στογιάννος, επιμ. Μ. Κυρτζάκη, επιμ. Πηγών-ευρετηρίου Κ. Σχινά), Αθήνα, Scripta, 1998, σ. 276-277.

[279] «Οι εθνικές αφηγήσεις ως εργαλείο εθνικής αυτογνωσίας» (Συζητούν με τον Τάσο Γουδέλη: οι Μιχάλης Μερακλής, Τάκης Καγιαλής, Γιάννης Παπαθεοδώρου), *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς Β΄-Διάλογοι γύρω από τη «γενιά του'30»*, τχ. 115, Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 2001, σ. 108.

μου πάλι ομοιώθηκα (1979) αναφέρεται διεξοδικά στις καλλιτεχνικές του επιρροές και τα πρόσωπα που τον σημάδεψαν:

> «Φυσικά, εάν εντοπίσουμε το ερώτημα "ποιοι βοήθησαν", θα έλεγα ο Σολωμός, ο Κάλβος και κατά παράδοξο τρόπο ο Καβάφης […] ο Παπαδιαμάντης είναι πολύ σημαντική μορφή για μένα. Έχω γράψει κι ένα βιβλίο για αυτόν. Όπως έλεγα άλλοτε σε προηγούμενη ερώτηση, με ενδιέφεραν οι μορφές των ανθρώπων που είναι φορείς μιας αθωότητας. Κι ο Παπαδιαμάντης ασφαλώς είναι. Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Είναι ότι είδε τη νεοελληνική πραγματικότητα και τα φυσικά στοιχεία μέσα από την ορθοδοξία. Κι αυτό έδωσε μια αγιότητα. Εμένα η επιδίωξή μου ήταν αυτή τη φυσιοκρατική παράδοση που είχα από τους Αιολείς να τη συνδυάσω με την αγιότητα, την έννοια της αγιότητας, που έχει δώσει η Ορθοδοξία».

Περιγράφοντας τους καλλιτεχνικούς του προγόνους, ο Ελύτης θα αναφερθεί εκτενώς και στον Θεόφιλο. Στην περίπτωση του Θεόφιλου, ο ποιητής δε μνημονεύει απλώς την έλξη που του άσκησε ο Λέσβιος ζωγράφος αλλά επισημαίνει τη δική του εμπλοκή στην ανακάλυψή του και στις προσπάθειες του ίδιου και του Εμπειρίκου να αναδείξουν τον Λέσβιο καλλιτέχνη. Η εγγύτητα του Ελύτη με τον Θεόφιλο μπορεί κάλλιστα να συσχετιστεί με τις στοχεύσεις της γενιάς του '30. Στην προσπάθειά τους να προβάλουν τις μοντερνιστικές τους ιδέες σε άμεση συνάρτηση με την παράδοση, οι λογοτέχνες της γενιάς του '30 αναζήτησαν «εκλεκτικές συγγένειες με μορφές της παράδοσης που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν ως "σύμμαχοι" των νέων διανοουμένων, δανείζοντάς τους ένα εθνικό/λαϊκό πλαίσιο αναφοράς».[280] Ο Θεόφιλος απασχολεί τον Ελύτη ως καλλιτέχνης αλλά και ως άνθρωπος, ως «φορέας μιας αθωότητας», την οποία ανιχνεύει επίσης στον Παπαδιαμάντη,[281] και η οποία θα μπορούσε να συσχετιστεί με ανάλογες αναφορές της γενιάς του'30 στον απλό αγράμματο λαό και στην ικανότητά του να συνεχίζει την παράδοση χρόνων, χωρίς να επηρεάζεται από τα δυτικότροπα ερεθίσματα.[282]

---

[280] Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 237.

[281] Βλ. το σχετικό δοκίμιο του Οδυσσέα Ελύτη «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη» στο Ο. Ελύτης, *Εν λευκώ*, σ. 59-106 [1η έκδοση: Ο. Ελύτης, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Ερμείας, [1976]].

[282] Ο Ελύτης αναφέρεται σε διάφορα σημεία στον λαό ως φορέα ασύνειδο ενός πολιτισμού που επιβιώνει αδιάσπαστος στους αιώνες, συνεχίζοντας τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Βλ. ενδεικτικά το δοκίμιο «Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος», στο οποίο ο Ελύτης μιλάει για τον πλούτο των πολιτισμικών στοιχείων που επιβιώνουν στη λαϊκή μνήμη και για την αποτελεσματικότητα της λειτουργίας των αισθήσεων στη λαϊκή φαντασία. Ο. Ελύτης, «Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό. π., σ. 584-585 [Το κείμενο ήταν ανέκδοτο πριν από την εν λόγω δημοσίευση]. Βλ. επίσης το δοκίμιο «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας», στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π. σ. 558. [1η δημοσίευση του δοκιμίου στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Β΄, αρ. 11, Ιανουάριος 1947].

Μέσα από την περιγραφή της εκστρατείας ανάδειξης του Θεόφιλου, ο Ελύτης λειτουργεί ως πολιτισμικός διαμεσολαβητής, ανακαλύπτοντας μια παράδοση ξεχασμένη, την οποία φέρνει στο φως. Η ανακάλυψη της παράδοσης από τους εκπροσώπους της γενιάς του'30 έχει κατά καιρούς επισημανθεί από διάφορους μελετητές ως ενδεδειγμένη στρατηγική «αυτοσκηνοθεσίας», όπου οι ίδιοι παρουσιάζονται ως διορατικότεροι των άλλων, ανακαλύπτοντας τυχαία παραγνωρισμένα λαϊκά παραδείγματα, τα οποία τους οδηγούν στον πυρήνα της νεοελληνικής ταυτότητας.[283] Πρόκειται, συνεπώς, για μια διαδικασία «επινόησης της παράδοσης», η οποία σκηνοθετείται μεθοδικά και από τον Ελύτη. Σύμφωνα με τους Hobsbawm και Ranger, κατά τη διαδικασία «επινόησης της παράδοσης», επινοούνται, κατασκευάζονται ή θεσμίζονται παραδόσεις, δηλαδή πρακτικές που επιχειρούν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες, οι οποίες συνεπάγονται μια συνέχεια με το παρελθόν.[284] Εντός ενός τέτοιου πλαισίου, πραγματοποιείται η επινόηση της χωρογραφίας του Αιγαίου, το οποίο ανάγεται σε τεκμήριο εθνικής ιδιοτυπίας,[285] όπως επίσης και η εκ νέου ανακάλυψη πολιτισμικών μορφών (Μακρυγιάννης, Θεόφιλος) που τεκμαίρουν τη συνέχεια παρόντος-παρελθόντος. Πρόκειται για τους ήρωες ενός αυτοχθονικού αφηγήματος, το οποίο παράγει αναπαραστάσεις που σχετίζονται με περίφημη συζήτηση περί ελληνικότητας,[286] η οποία κορυφώνεται μεν στον Μεσοπόλεμο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή αλλά συνεχίζεται και κατά τη μεταπολεμική περίοδο.[287]

Εάν ανασυνθέσει κανείς την τεμαχισμένη σε αποσπάσματα συνέντευξη του Ελύτη τόσο στο *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) όσο και στο *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999),[288] θα κατανοήσει ότι ο ποιητής

---

[283] Μ. Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σ. 18. Βλ. επίσης τη διαπίστωση του Δημηρούλη για τον Σεφέρη: «Με άλλα λόγια αυτό που κάνει ο Σεφέρης, χωρίς να το ομολογεί πάντοτε, είναι η μεθοδική δημιουργία, η δαιμόνια επινόηση μιας παράδοσης που υποτίθεται ότι κληρονόμησε». Δ. Δημηρούλης, ό π., σ. 426.

[284] Ε. Hobsbawm, «Επινοώντας παραδόσεις» στο Ε. Hobsbawm, Τ. Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, (μτφρ. Θ. Αθανασίου), Αθήνα, Θεμέλιο, 2004, σ. 9-24.

[285] Όπως σημειώνει ο Δ. Τζιόβας, κατά τον Μεσοπόλεμο, η ελληνική φύση συζητιέται ως στοιχείο εθνικής μοναδικότητας και ιδιοτυπίας ενώ ανάγεται σε τεκμήριο πολιτισμικής συνέχειας. Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2006[2], σ. 81, 118-119.

[286] «Οι εθνικές αφηγήσεις ως εργαλείο εθνικής αυτογνωσίας», ό. π., σ. 112.

[287] Α. Κωτίδης, «Τι απέγινε ο μύθος της ελληνικότητας; Μεταλλαγές ενός κοσμοειδώλου», *Εγνατία*, Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Ιστορίας & Αρχαιολογίας Φιλοσοφικής Σχολής, τ. 13, 2009, σ. 165. Α. Αδαμοπούλου, «Τέχνη και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1960» στο Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας, Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, (πρόλογος Ν. Λοϊζίδη), Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σ. 239- 240.

[288] «Η πρακτική του μοντάζ σπάει τις ατομικές συνεντεύξεις σε παραθέματα και αποσπάσματα. Η θέση των ομιλητών εντός του κειμένου αποκαθίσταται, τουλάχιστον εν μέρει, από την αλληλεπίδραση με τα άλλα

αυτοσκηνοθετείται ως επινοητής της παράδοσης, εντός ενός ευρύτερου συνόλου που λειτουργεί προς την ίδια κατεύθυνση. Πρόκειται φυσικά για τη λεγόμενη γενιά του'30, στην οποία αναφέρεται και ο ποιητής διεξοδικά, μνημονεύοντας περισσότερο τη σχέση του με τους Σεφέρη και Εμπειρίκο. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, ο Ελύτης αυτοπροσδιορίζεται αφενός μεν ως μοναχικός καλλιτέχνης αλλά ταυτόχρονα επισημαίνει τη συμβολή της εν λόγω καλλιτεχνικής συντροφιάς για την καλλιτεχνική του εξέλιξη.

Οι θεματικοί άξονες, γύρω από τους οποίους αυτοπαρουσιάζεται ο ποιητής στα κείμενά του, επανέρχονται και σε μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ, τα οποία επιχειρούν να επεξεργαστούν αυτές τις θεματικές, συχνά από μια διαφορετική οπτική. Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (2002), όπου κυριαρχεί το voice over και οι απόψεις διάφορων μελετητών, η σχέση του Ελύτη με το Αιγαίο αναλύεται αυστηρά με βάση το έργο του και τις διεργασίες που συντελούνται την περίοδο του Μεσοπολέμου στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο. Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Καλοκύρης, ο Ελύτης δεν περιγράφει το Αιγαίο αλλά έναν χώρο καθαρά φαντασιακό, όπως ακριβώς και ο Γκάτσος. Αντίστοιχα, ο Δημήτρης Δημηρούλης, που επίσης συμμετέχει στο αφιέρωμα, αναλύει τα διάφορα στάδια στην εξέλιξη της εργογραφίας του Ελύτη, συσχετίζοντας κάποια από αυτά με την απόδοση του ελληνικού τοπίου. Συγκεκριμένα, ο Ελύτης περνά από το στάδιο της ηλιακής μεταφυσικής στο στάδιο της επικής ελληνολατρίας και κατόπιν στον αναχαστοχασμό αυτών των δύο τάσεων. Συνεπώς, η σχέση του Ελύτη με το Αιγαίο δεν αναλύεται σε επίπεδο βιογραφικών δεδομένων αλλά συσχετίζεται αποκλειστικά με την εξέλιξη της ποιητικής του και τις διεργασίες που συντελούνται στο ευρύτερο γραμματολογικό σύνολο της γενιάς του'30, κυρίως στη μεσοπολεμική αλλά και στη μεταπολεμική περίοδο.

Στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), η αξιοποίηση κειμένων από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* επαναφέρει την «αυτοσκηνοθεσία» του ποιητή στο προσκήνιο. Στο σημείο αυτό, έχει σημασία να διερευνήσει κανείς τόσο την ίδια την επιλογή των αποσπασμάτων όσο και την πλαισίωσή τους με το αντίστοιχο αφηγηματικό σχόλιο. Η σύνδεση του Ελύτη με τον χώρο του Αιγαίου πιστοποιείται και εδώ με την ανάγνωση των αντίστοιχων αυτοβιογραφικών χωρίων από το δοκίμιο «Τα κορίτσια»:

> «Την εποχή που μου δόθηκε πρώτη φορά η ευκαιρία να βρεθώ στο κατάστρωμα ενός πλοίου, διασχίζοντας τα νότια της Σαντορίνης, είχα το

παραθέματα, τις ουσιώδεις σημειώσεις για το συγκείμενο, τα ίχνη του διαλόγου με τον συνεντευκτή […]». A. Portelli, *Τι καθιστά την προφορική ιστορία διαφορετική. Ιστορία, γραφή, ανάμνηση*, (μτφρ. Β. Λέκκα), Αθήνα, Πλέθρον, 2020, σ. 58.

αίσθημα ενός γαιοκτήμονα, που κάνει αναγνώριση των πατρογονικών του, εν όψει κάποιας κληρονομίας».[289]

«Δε θέλω ν'αποκαλύψω τι γίνεται στις ερημιές το καταμεσήμερο. Γίνονται τρομερά πράγματα, που θα χρειαζόντανε πέντε ζωές, σιωπηλές και συγκεντρωμένες αποκλειστικά σε μια σκέψη, ώσπου να τα ξεδιαλύνουν».[290]

Η σύνδεση του Ελύτη με το Αιγαίο περιγράφεται αρχικά με όρους φυσιολατρικής αίσθησης αλλά σύντομα θα επεκταθεί και σε πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Η συγγένεια με τη Σαπφώ οικοδομείται και πάλι στη βάση της καταγωγής και υποστηρίζεται τόσο από το αυτοβιογραφικό απόσπασμα («Πρώτα, πρώτα η ποίηση») όσο και από το σχόλιο της αφηγήτριας:

«Η αγάπη στην ποίηση μού ήρθε από μακριά και, αν μπορεί να το πει αυτό κανένας, έξω από τη λογοτεχνία. Το συνειδητοποίησα μια μέρα καθώς τριγύριζα στις αίθουσες του Βρετανικού Μουσείου και βρέθηκα μπροστά σε έναν πάπυρο πρασινωπό, αν θυμάμαι καλά, με χαραγμένο επάνω του, αρκετά καθαρά, ένα απόσπασμα της Σαπφώς […] Αυτά τα λιγνόκορμα συμπαγή κεφαλαία συγκροτούσανε μια γραφική παράσταση διαυγή και μυστηριακή μαζί, που μου'κανε νόημα φιλικό μέσα απ' τους αιώνες. Σαν να βρισκόμουν πάλι σ' ένα γιαλό της Μυτιλήνης και ν' άκουγα την κόρη του περιβολάρη μας να τραγουδά».[291]

«Με τα χρόνια, ο δεσμός με τη Σαπφώ σφίγγει, καθώς η ύλη των ελληνικών λέξεων και της αιολικής φύσης τον οδηγεί στα βάθη του λυρισμού».
(σχόλιο της αφηγήτριας, Μαρίας Ναυπλιώτου)

Εκτός από την αναμεσοποίηση και την ερμηνεία των εν λόγω αποσπασμάτων, η εκπομπή μοιάζει να επενδύει και με έναν ακόμη τρόπο στην επινόηση του Αιγαίου και της παράδοσης από την πλευρά του Ελύτη. Πρόκειται για το μοναδικό ίσως από τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, το οποίο επιχειρεί να εντάξει την εικαστική δραστηριότητα του Ελύτη εντός της αφήγησης. Στο σημείο αυτό παρατηρείται ένα αντιφατικό σχήμα. Στο ντοκιμαντέρ παρατίθενται διάφορα collages,[292] αλλά δεν πραγματοποιείται κάποια

[289] Ο. Ελύτης, «Τα κορίτσια» στο Ο. Ελύτης*, Ανοιχτά χαρτιά*, ό. π ., σ. 188.
[290] ό. π., σ. 184-185.
[291] Ο. Ελύτης, «Πρώτα, πρώτα η ποίηση» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π., σ 25. [Το κείμενο είναι ανέκδοτο εκτός από το τελευταίο του κεφάλαιο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Δοκιμές*, αρ. 2, Λευκωσία, Κύπρος 1974].
[292] Παρατίθενται κατά διαστήματα διάφορα έργα-collages του Ελύτη, όπως ο «Κούρος» (1978), «Το Μήνυμα» (1968), «Εκτός των τειχών» (1979), «Κόρη σε κάλυκα» (1967), κ.ά. Βλ. Ο. Ελύτης, *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, Αθήνα, Ίκαρος, 1986, σ. 43, 51 και Ο. Ελύτης, *Ο κήπος με τις αυταπάτες*, Αθήνα, Ύψιλον, 1999[2], σ. 48, 56.

σχολαστική αναφορά στη σχέση της ποίησης με τα collages του Ελύτη[293] ή στη σχέση του collage με τις πρωτοπορίες των αρχών του εικοστού αιώνα.[294] Παρά την έλλειψη σχετικών αναφορών, η τεχνική του collage αποκτά εδώ ιδιαίτερη αφηγηματική δυναμική, εφόσον αποτελεί συστατικό στοιχείο της οπτικής αφήγησης του ντοκιμαντέρ. Σε διάφορα μέρη του επεισοδίου, οι φωτογραφίες του ίδιου του Ελύτη καδράρονται σε ένα διαφορετικό φόντο, τα collages του ενσωματώνονται σε νέες επιφάνειες, δημιουργώντας νέες συνθέσεις και παραπέμποντας στην τεχνική του collage, που συμπαραθέτει υλικά διαφορετικών προελεύσεων σε μια νέα ενιαία σύνθεση.[295]

2.2.3. Ο ριζοσπαστισμός της καλλιτεχνικής συντροφιάς

Ο αυτοπροσδιορισμός του Ελύτη μέσα από τη συμπόρευσή του με τη γενιά του΄30[296] καλύπτει μεγάλη έκταση στην προφορική του αυθιστόρηση. Η εμπλοκή της γενιάς στη συζήτηση περί ελληνικότητας, δηλαδή στη συζήτηση περί προσδιορισμού της

---

[293] Η σχέση αυτή, σύμφωνα με τον Κ. Φράιερ, είναι καθοριστική για την καλλιτεχνική ταυτότητα του Ελύτη. Παρότι τα collages δεν απεικόνιζαν εικόνες των ποιημάτων του Ελύτη, πολύ συχνά παρήγαγαν ερεθίσματα που αργότερα γινόντουσαν με τη σειρά τους ποιητικές εικόνες. Μπορεί, για παράδειγμα, ο Ελύτης να χρησιμοποιούσε στα ποιήματά του κάποια εικόνα που είχε προηγουμένως φτιάξει ως κολάζ. Με άλλα λόγια, το οπτικό αντίστοιχο μπορούσε να δώσει το ερέθισμα για να μετουσιωθεί αργότερα σε ποιητική δημιουργία. K. Friar, "The Imagery and Collages of Odysseus Elytis", *Books Abroad*, vol. 49, no 4, Autumn 1975, σ. 709.

[294] «Η αποσπασματική αφήγηση χαρακτηρίζει και την τεχνική του collage η οποία κυριάρχησε σε όλες τις μορφές του μοντερνισμού. Ως απλές τεχνικές διαδικασίες, το collage και το photo-montage δεν είναι τελείως καινούργιες. Ο γνωστός συγγραφέας παραμυθιών Hans Christian Andersen είχε φτιάξει ολόκληρο παραβάν αποκλειστικά με φωτογραφίες ενώ ο Victor Hugo συνέθετε πίνακες χρησιμοποιώντας κομματιασμένα χαρτιά, τεχνική, με την οποία επανασυνδέθηκε μισό αιώνα αργότερα, ο Hans Arp. Ωστόσο, οι απόπειρες αυτές ήταν μεμονωμένες και δεν είχαν ιδιαίτερη καλλιτεχνική σημασία. Η τεχνική του collage μόνο στον 20ό αιώνα κερδίζει τη διάσταση μιας νέας αισθητικής και ενός νέου τρόπου ερμηνείας της πραγματικότητας. Ο Picasso κι ο Bracque υιοθετούν το collage λέξεων ή φράσεων από την τυπογραφία και τα χρησιμοποιούμενα υλικά της καθημερινότητας, την ίδια εποχή που ο Apollinaire βλέπει στις αφίσες την ποίηση του καθημερινού πρωινού και θεωρεί τις εφημερίδες μορφές επίκαιρης πρόζας». Ν. Λοϊζίδη, «Η κρίση του μοντερνισμού», *Αντί*, τχ. 379, 29 Ιουλίου 1988, σ. 56-57.

[295] Η τεχνική αυτή εντοπίζεται και στο ντοκιμαντέρ *Ο κήπος βλέπει. Εικόνες και ποίηση Οδυσσέα Ελύτη* σε σκηνοθεσία Μαν. Ευστρατιάδη, παραγωγή Λάκη Παπαστάθη (1993), το οποίο εστιάζει στην εικαστική δραστηριότητα του Ελύτη.

[296] Ο όρος γενιά του'30 έχει κατά καιρούς δεχτεί κριτική από διάφορους μελετητές. Στην ουσία, πρόκειται για ένα σχήμα, που διακρίνεται μάλλον από ετερογένεια, και συχνά αξιοποιείται καταχρηστικά από τους εκάστοτε μελετητές, για να δηλώσει ένα σύνολο συγγραφέων –και πλέον ζωγράφων και άλλων καλλιτεχνών– που δραστηριοποιούνται από τη δεκαετία του'30 και μετά, επιχειρώντας να συντονίσουν τη νεοελληνική παράδοση με μοντερνιστικά στοιχεία. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π. , σ. 15-17, 28-64. Βλ. επίσης Μ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1995, σ. 21-23. Σύμφωνα με τον Ευγένιο Ματθιόπουλο, ο όρος «γενιά» φθίνει πλέον στην ιστοριογραφία της τέχνης, παρότι εντοπίζεται σποραδικά σε συναφείς μελέτες, ενώ το ίδιο ισχύει και για τη χρήση του στην ιστορία της λογοτεχνίας. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η έννοια της «γενιάς» στην περιοδολόγηση της ιστορίας, της ιστορίας της λογοτεχνίας, και της ιστορίας της τέχνης*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019, σ. 215, 235.

ιδιαιτερότητας του ελληνικού πολιτισμού, όπως αυτή λαμβάνει χώρα τον μεσοπόλεμο,[297] διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση του ποιητή. Χωρίς να τοποθετεί χωροχρονικά τη συζήτηση αυτή, ο Ελύτης σπεύδει να υπερασπιστεί τα μέλη της «γενιάς του» και να εκθέσει και ο ίδιος την άποψή του για το περιεχόμενο του όρου «ελληνικότητα». Στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979), ο Ελύτης καταθέτει τα εξής:

> «Η ελληνικότητα είναι ένας όρος που έχει παρεξηγηθεί πολύ. Άλλωστε και τη δική μου τη γενιά τη χτυπήσανε ότι το παράκανε με την ελληνικότητα. Αλλά νομίζω ότι ήταν κάτι απαραίτητο όταν σημειώθηκε γιατί σήμερα ίσως είναι λίγο πιο ξεκαθαρισμένα τα πράγματα. Την εποχή εκείνη τα βλέπανε απλουστευτικά. Όπως και σήμερα ίσως πολλοί νομίζουν ότι είναι η φουστανέλα, το τσαρούχι, αυτά που λέμε *Greek arts*, αλλά για εμένα ελληνικότητα είναι απλούστατα ένας τρόπος να βλέπεις τα πράγματα […] Βέβαια, όπως είχα γράψει κάπου, θα έπρεπε κάποιος μαθηματικός να βρει έναν τύπο να το διατυπώσει αυτό το πράγμα σε ένα σύμβολο.[298] Είναι πάντως κάτι που ισχύει και για την αρχαιότητα και για το Μεσαίωνα και για σήμερα, δηλαδή πέρα από τις διαφοροποιήσεις που παρουσιάζουνε οι κατά καιρούς θρησκείες ή οι επιπτώσεις της ιστορίας. Είναι ένας παράγων σταθερός και μόνιμος που κάνει τον άνθρωπο να αντιδρά απέναντι στα πράγματα, κατά ορισμένο τρόπο. Αυτό είναι η ελληνικότητα […] Κάποιος ξένος είπε μια φορά ότι ο τρόπος, που είδε ο Ικτίνος εις την κατασκευή του Παρθενώνος την ακρίβεια ανάμεσα σε δύο σημεία, είναι ο ίδιος που βλέπει ένας τιμονιέρης απλός σήμερα που κυβερνάει τη βάρκα του τις εναντιώσεις των καιρών και βρίσκει την ακριβή γραμμή. Είναι, δηλαδή, μια στιγμή ακριβείας […] Ο λαός είναι ο φορέας. Πάρτε την αρχιτεκτονική. Όταν ήρθε ο Λε Κορμπυζιέ και είδε τα σπίτια στις Κυκλάδες, έμεινε μ' ανοιχτό στόμα διότι αυτά που ψάχνανε αυτοί να βρούνε μέσα από τους μαιάνδρους της δυτικής έρευνας, οι τεχνίτες των νησιών τα είχανε βρει ως λύσεις που ήταν και πρακτικές και αισθητικές μαζί. Διότι, όσο πιο σωστά εξυπηρετεί έναν πρακτικό σκοπό τόσο πιο πολύ αποβάλλει τα περιττά και τα στολίδια και μένει μόνο η ουσία».

Στο παραπάνω χωρίο ο Ελύτης ορίζει την ελληνικότητα ως ένα σύνολο αξιών, που σχετίζονται με την αρχιτεκτονική, το κυκλαδίτικο τοπίο και ταυτόχρονα με έναν τρόπο

---

[297] Η διάψευση των μεγαλοϊδεατικών προσδοκιών το 1922 και η κατοπινή υπογραφή της Συνθήκης της Λωζάνης το 1923 λειτούργησαν ως επιταχυντές εξελίξεων και ανανοηματοδότησης του παρελθόντος. Μέσα σε αυτό το κλίμα λαμβάνει χώρα η συζήτηση για την ελληνικότητα με το αίσθημα ενός κενού. Με άλλα λόγια, κεντρικό ζητούμενο της εποχής καθίσταται η αναπροσαρμογή της εθνικής ταυτότητας και του περιεχομένου του ελληνισμού. Κ. Πάπαρη, *Ελληνικότητα και αστική διανόηση στον Μεσοπόλεμο. Το πολιτικό πρόγραμμα του Π. Κανελλόπουλου, Ι. Θεοδωρακόπουλου και Κ. Τσάτσου*, Αθήνα, Ασίνη, 2017, σ. 18-21.

[298] «Η Ελλάδα, έχω καταλήξει από καιρό σ' αυτό το συμπέρασμα, είναι μια συγκεκριμένη αίσθηση– από καιρό– θ' άξιζε να βρεθεί γι' αυτήν ένα γραμμικό σύμβολο—, που η ανάλυσή της, η εύρεση των αντιστοιχιών της, σ' όλους τους τομείς, αναπαράγει αυτόματα και σε κάθε στιγμή την ιστορία της, τη φύση της, τη φυσιογνωμία της». Ο. Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση» ό. π., σ. 19.

αντίληψης, χωρίς ωστόσο να προβαίνει σε αυστηρή εννοιολόγηση.[299] Οι παραπάνω αναφορές του (τιμονιέρης, βάρκα, αρχιτεκτονική Κυκλάδων), που σύμφωνα με τον ίδιο αποτελούν δομικά υλικά της ελληνικότητας, επανέρχονται διαρκώς στην ποίησή του και αποτυπώνουν μια ορισμένη αίσθηση του ελληνικού τοπίου.[300] Η ελληνικότητα, στην ουσία, αποτυπώνει το σύνολο των στοιχείων της ελληνικής ιδιοπροσωπίας, τα οποία έχουν επιβιώσει στην αρχιτεκτονική, στο τοπίο αλλά και σε διάφορα πολιτισμικά έργα, αποδεικνύοντας τη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού στον χρόνο. Στην προκειμένη περίπτωση, το επιχείρημα του Ελύτη περί συνέχειας υποστηρίζεται τόσο λεκτικά, δηλαδή μέσα από την αφήγησή του, όσο και από τα αντίστοιχα οπτικά και ακουστικά μέσα. Η θεωρία του Ελύτη περί ελληνικότητας ενισχύεται από συγκεκριμένα εικονογραφικά στοιχεία, που αφορούν πλάνα από τη νησιωτική ελληνική ζωή, όπως ψαράδες στο καΐκι τους, τεχνίτες σε ναυπηγεία, δείγματα κυκλαδίτικης αρχιτεκτονικής, ενώ συνοδεύεται από το γνωστό παραδοσιακό τραγούδι «Θα πάω να βρω τον Μάουκα» («Θα πάρω μια ψαρόβαρκα»). Στην ουσία, η ελληνικότητα, όπως ορίζεται από τον Ελύτη, επαναπαράγεται στο εν λόγω ντοκιμαντέρ ως πολιτισμική μνήμη, δηλαδή ως ένας κοινός ορίζοντας εικόνων, ήχων και συμβόλων.

Στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), ο Ελύτης αναφέρεται ξανά στο ζήτημα της ελληνικότητας και το συνδέει με τη γενιά του'30:

> «[…] Στα μάτια των πολλών η προσήλωσή μου στην ελληνικότητα, από το ένα μέρος, και από το άλλο, σε ένα μοντέρνο επαναστατικό κίνημα, έμοιαζε αντίφαση. Στο βάθος όμως δεν ήταν. Το γεγονός ότι […] τη στιγμή ακριβώς που ψάχναμε να βρούμε το ελληνικό πρόσωπο της Ελλάδας, να το καθαρίσουμε από τις παραποιήσεις που του είχε επιφέρει η Αναγέννηση, βγήκαν οι επαναστατημένοι κληρονόμοι της Αναγέννησης και χτυπήσανε το κακό μέρος

[299] Η αναφορά του Ελύτη στη δική του εκδοχή της ελληνικότητας έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς η ίδια η γενιά του'30 δε διατύπωσε κάποια συγκροτημένο δόγμα περί ελληνικότητας. Στην περίοδο, μάλιστα, της μεταξικής δικτατορίας, οι λογοτέχνες της γενιάς του'30 αναμείχθηκαν μάλλον αναγκαστικά στη συζήτηση αυτή σε μια προσπάθεια να υπερασπιστούν τις νεωτερικές ιδέες που εισήγαγαν. Στο πλαίσιο αυτό, επιδόθηκαν σε μια προσπάθεια συγκερασμού των μοντερνιστικών αντιλήψεων με τις εγχώριες εθνικές και λαϊκές αξίες. Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, ό. π., σ. 231-233.

[300] Σύμφωνα με τον P. Sherrard, η αίσθηση αυτή δεν είναι νατουραλιστική. Δεν εντοπίζεται, δηλαδή, η αυστηρή αποτύπωση του τοπίου από τον ποιητή αλλά ένα όραμα των πραγμάτων, όπου κάθε εξωτερικό αντικείμενο έχει κι ένα εσωτερικό ισοδύναμο. Για τον ίδιο μελετητή, η Ελλάδα του Ελύτη προβάλλει ως μια συγκεκριμένη αίσθηση, ως ένα είδος ευαισθησίας, που αντανακλάται στην καλλιτεχνική δραστηριότητα των Ελλήνων, και ιδιαίτερα στις ποικίλες λαϊκές εκφράσεις της καθημερινής ζωής (π.χ. Θεόφιλος,), ενώ το Αιγαίο προβάλλεται ως κέντρο αυτής της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Την ίδια στιγμή, ο Ελύτης επιχειρεί να αποτυπώσει αυτό το είδος ευαισθησίας και στα έργα του, μέσα από συγκεκριμένες εικόνες που επανέρχονται διαρκώς (ναύτης, θάλασσα) και συμπυκνώνουν την ουσία του ελλαδικού χώρου. P. Sherrard, «Ο Οδυσσέας Ελύτης και η ανακάλυψη της Ελλάδας», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη*, *Χάρτης*, ό. π., σ. 510-511.

της κληρονομιάς της, ήταν απεναντίας για εμάς μια απροσδόκητη βοήθεια. Έτσι μπορέσαμε να δούμε καλύτερα την πραγματική μας ταυτότητα […]».

Στο χωρίο αυτό, ο Ελύτης χρησιμοποιεί α΄ πληθυντικό πρόσωπο χωρίς να προσδιορίζει σε ποιους αναφέρεται. Όπως θα φανεί στη συνέχεια της αφήγησής του, με το α΄ πληθυντικό, ο Ελύτης εννοεί τη γενιά του'30, και συγκεκριμένα τους ποιητές που ανήκουν στο συγκεκριμένο γραμματολογικό σχήμα, στους οποίους συγκαταλέγει και ο ίδιος τον εαυτό του. Η περιγραφή της γενιάς του'30 από τον Ελύτη είναι σημαντική καθώς αποτελεί μέρος και της δικής του αυτοσυγκρότησης. Στην αφήγησή του, οι ποιητές της γενιάς του'30 περιγράφονται ως επαναστάτες που προσπαθούν να καινοτομήσουν ποιητικά, συνταιριάζοντας την παράδοση με τα προτάγματα του μοντερνισμού.

«Βασικά η γενιά του'30 ήταν γενιά πεζογράφων, καλών πεζογράφων που μετατοπίσανε το μυθιστόρημα από την αγροτική φάση στην αστική φάση της ζωής. Αλλά εμάς τους ποιητές μας βλέπανε λιγάκι σαν παραδοξογράφους. Χρειάστηκε να περάσει πολύς καιρός για να φανεί ότι βαθύτερη σημασία είχε η επανάσταση η ποιητική […] Τώρα η θέση η προσωπική μου μέσα στη γενιά αυτή ήταν παράξενη. Από το ένα μέρος ήμουν ο στερνός μιας γενιάς που έσκυβε στις πηγές της ελληνικότητας κι από την άλλη ο πρώτος μιας άλλης που δεχόταν τις επαναστατικές θεωρίες ενός μοντέρνου κινήματος».

Στο παραπάνω χωρίο, ο Ελύτης αυτοπαρουσιάζεται ως ποιητής που ανακαλύπτει την παράδοση, ενώ ταυτόχρονα έρχεται σε επαφή με τις επαναστατικές θεωρίες του υπερρεαλισμού. Εάν ο Σεφέρης πρέπει να συνταιριάξει το δίπολο καλλιτέχνης-διπλωμάτης, προκειμένου να εκλογικεύσει τις αντιφάσεις του βίου του, ο Ελύτης αναφέρεται κυρίως στα καλλιτεχνικά του διλήμματα, τα οποία έπρεπε να υπερβεί προκειμένου να χαράξει τη δική του προσωπική πορεία.

Στην εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* (2002), δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση του Ελύτη με τα υπόλοιπα μέλη της γενιάς του'30 αλλά η σχέση αυτή δεν είναι πάντοτε αρμονική. Η αφηγήτρια (Λυδία Φωτοπούλου) και ο Δημήτρης Δημηρούλης εγγράφουν τη σχέση των Ελύτη και Σεφέρη σε ένα πλαίσιο σιωπηρού ανταγωνισμού, γεγονός που σχολιάζεται συχνά από διάφορους μελετητές αλλά δε συνάδει με τις δημόσιες τοποθετήσεις του Ελύτη για τον ομότεχνό του.[301] Σε σχέση με την επαφή του με ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα, η εκπομπή επισημαίνει τη μερική υιοθέτηση των

[301] Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), ο Ελύτης τοποθετεί τον Σεφέρη στην κορωνίδα της γενιάς του, δηλώνοντας πως αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους ποιητές μετά τον Σολωμό.

υπερρεαλιστικών τεχνικών από τον Ελύτη, ενώ ταυτόχρονα, η αφηγήτρια τραβά τις απαιτούμενες διαχωριστικές γραμμές. Όπως καθίσταται σαφές, ο Ελύτης είναι ένας μετριοπαθής θιασώτης του υπερρεαλισμού, σε αντίθεση με τους Εμπειρίκο και Εγγονόπουλο, ενώ αποδεικνύεται αντίστοιχα πιο τολμηρός στους πειραματισμούς του σε σχέση με τον Σεφέρη.

Εικόνα 4

(Συνάντηση της γενιάς του'30 στο σπίτι του Θεοτοκά. Φωτογραφικό Αρχείο Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου-Γενικό Αρχείο. Κωδικός τεκμηρίου 1Ε18.035)

Το επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), αντίστοιχα, υπερτονίζει τη συμπόρευση του Ελύτη με τη γενιά του'30 και τις ευρωπαϊκές

πρωτοπορίες.[302] Το σχόλιο της αφηγήτριας σκιαγραφεί τις εκάστοτε επιρροές του Ελύτη παρέχοντας ένα περίγραμμα των διαλεκτικών του συγγενειών με Γάλλους ποιητές.[303]

> «Μπρετόν, Ελυάρ, Αραγκόν, Τζαρά γίνονται οι μύστες του νεαρού Ελύτη. Ερωτικοί, όπως όλοι οι επαναστάτες, αποπνέουν την ίδια αίσθηση με τα ανοιχτά λευκά πουκάμισα που φορά, κατηφορίζοντας το Λυκαβηττό και αγκαλιάζοντας κορίτσια. Η πρόκληση της ανορθοδοξίας είναι ο μόνος λόγος γι' αυτόν να γράφει».

Στην ίδια κατεύθυνση και πλάι στους Μαγιακόφσκι, Ουγκαρέτι και Χικμέτ, οι Σεφέρης, Εμπειρίκος και Σικελιανός παρουσιάζονται ως «ενοχλητικοί νέοι που πειραματίζονται συνειδητά, ριψοκινδυνεύοντας το σφάλμα».[304] Ο υπερτονισμός της επαναστατικής διάθεσης του Ελύτη, και γενικά της γενιάς του τριάντα, είναι κυρίαρχος σε διάφορα σημεία της εκπομπής, όπως στα παρακάτω σχόλια της αφηγήτριας Μαρίας Ναυπλιώτου:

> «[…] εδώ στο πρώην Μπραζίλ, στο πατάρι του Λουμίδη, που δεν υπάρχει πια, στο Βυζάντιο, στο Κολωνάκι, πίνοντας καφέ και καπνίζοντας ατέλειωτα τσιγάρα, ο Οδυσσέας συναντά τη μεγάλη παρέα της ανατροπής […]».

> «Όσο κι αν ο ελληνικός μοντερνισμός εκλαμβάνεται από το κατεστημένο ως μια συμπαγής ενόχληση, εσωτερικά πάλλεται από αντιθέσεις».

---

[302] Με τη χρήση του όρου «πρωτοπορία» ή avant-garde, αναφέρομαι εδώ στα ρεύματα που γεννήθηκαν και ολοκλήρωσαν τον κύκλο πορείας τους στις αρχές του 20ού αιώνα. Ο όρος «πρωτοπορία» ωστόσο οριοθετείται διαφορετικά από διάφορους μελετητές. Συγκεκριμένα, διατυπώνονται διαφορετικές θεωρίες για τις τεχνοτροπίες και τα ρεύματα που περιλαμβάνει ο όρος, για τη χρονολογική τους αφετηρία αλλά και για τη σχέση τους με πολιτικές ιδεολογίες και με το κοινωνικό σύνολο. Για τον Poggioli, η πρωτοπορία είναι αρχικά πολιτική και ανάγεται στις επαναστάσεις του 1830 και 1840 στη Γαλλία. Θα γίνει καλλιτεχνική μετά την Κομμούνα και τον Γαλλοπρωσικό Πόλεμο. Η καταγωγή της από το φορτισμένο πολιτικό περιβάλλον των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα τοποθετεί αναγκαστικά την καλλιτεχνική πρωτοπορία στον προοδευτικό χώρο. Τέλος, ο Bürger, συρρικνώνει ακόμη περισσότερο το χρονικό εύρος, μιλώντας για «ιστορική πρωτοπορία» στις αρχές του 20ού αιώνα (dada, φουτουρισμός, υπερρεαλισμός). Η δική μου αναφορά πραγματοποιείται αποκλειστικά σε συσχετισμό με τα ρεύματα του 20ού αιώνα, λαμβάνοντας υπόψη όμως τις παραπάνω συζητήσεις. Παράλληλα, λαμβάνω υπόψη μου τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε Poggioli και Bürger για τη σχέση της πρωτοπορίας με το κοινό και την πολιτική. Ανάμεσα στις εκάστοτε αντιθέσεις τους, και οι δύο αποδέχονται την αμφιλεγόμενη σχέση του καλλιτέχνη της πρωτοπορίας με την κοινωνία, χωρίς να μπορεί κανείς να της αποδώσει μία και μοναδική ερμηνεία. Βλ. συνολικά Δασκαλοθανάσης, ό. π., σ. 106-129. Βλ. επίσης P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, (transl. M. Shaw, Foreword J.-Schulte Sasse), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, σ. xxxv-xxxvi (foreword), 49. R. Poggioli, Poggioli Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, (transl. Fitzgerald Gerald), Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, 1971, σ. 80-101,108.

[303] Στο σημείο αυτό, η περίπτωση του Ελύτη θα μπορούσε να παραλληλιστεί με αντίστοιχα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες για τον Εμπειρίκο, τα οποία επίσης σκιαγραφούν την επιρροή του Εμπειρίκου από Γάλλους υπερρεαλιστές. Βλ. ενδεικτικά το ντοκιμαντέρ *Ανδρέας Εμπειρίκος* (1993), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη, Αφήγηση-Σενάριο: Μ. Χρυσανθόπουλος, Επιστημονικοί Σύμβουλοι: Σ. Πετσόπουλος, Μ. Χρυσανθόπουλος. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7909/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[304] Το σχόλιο ανήκει και πάλι στη Μαρία Ναυπλιώτου, αφηγήτρια στο επεισόδιο *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*.

Η παράθεση των παραπάνω ονομάτων (Μαγιακόφσκι, Ουγκαρέτι, Χικμέτ, Σικελιανός, Εμπειρίκος), τα οποία συνδέονται με διαφορετικές γραμματολογικές ομάδες και τεχνοτροπίες αλλά και η παρουσίαση του ελληνικού μοντερνισμού ως ενός επαναστατικού φαινομένου, που ενοχλεί το πνευματικό κατεστημένο, μπορεί να συσχετιστεί με το κείμενο του Ελύτη, «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη».[305] Στο εν λόγω κείμενο, ο Ελύτης περιγράφει την είσοδο του υπερρεαλισμού στα νεοελληνικά γράμματα και στις αντίστοιχες εξελίξεις σε ξένες χώρες, αναφερόμενος στους ίδιους συγγραφείς.[306] Στο σημείο αυτό, και λαμβάνοντας υπόψη ότι η εκπομπή βασίζεται στην περιγραφή του Ελύτη, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η ταύτιση της γενιάς του ’30 με την επαναστατικότητα δε συνάδει με τη φυσιογνωμία του νοεοελληνικού υπερρεαλισμού. Όπως έχει συχνά υπογραμμιστεί στη βιβλιογραφία, τόσο τα προτάγματα του υπερρεαλισμού όσο και του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού συμβιβάστηκαν σε μεγάλο βαθμό με τα συντηρητικά δεδομένα του ελληνικού μεσοπολέμου, εξαλείφοντας σε μεγάλο βαθμό τον πολιτικό ριζοσπαστισμό τους.[307] Ωστόσο, παρά τον υπερτονισμό αυτής της επαναστατικότητας, το επεισόδιο δίνει μια πλήρη εικόνα για τις καλλιτεχνικές διασυνδέσεις του Ελύτη, και ιδίως για τις επαφές που προκύπτουν με τους Τζιακομέτι, Σαγκάλ, Πικάσο κ.ά. χάρη στη μεσολάβηση του Στρατή Ελευθεριάδη Τεριάντ.[308] Η αφηγήτρια αναφέρεται στα ταξίδια του Ελύτη στο Παρίσι, και στη γλυκόπικρη γεύση που του άφησαν, ενώ δίνεται ιδιαίτερο βάρος στη συνέργεια Τεριάντ-Ελύτη για την ανάδειξη του Θεόφιλου.

---

[305] Ο. Ελύτης «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό. π., σ. 115-153 [Δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά με τον τίτλο «Ανοιχτά Χαρτιά, Τ.Τ. 1935» στα *Νέα Γράμματα*, περ. Β΄, χρ. 2, αρ. 1, Γενάρης 1944 και επαναδημοσιεύθηκε με προσθήκες στον συλλογικό τόμο *Ανοιχτά χαρτιά*].

[306] *ό. π.*

[307] Τουλάχιστον στην περίοδο του ελληνικού Μεσοπολέμου, ο ελληνικός μοντερνισμός είναι περισσότερο μια προσπάθεια προς κατοχύρωση και λιγότερο μια ελεύθερη συγγραφική βούληση. Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930,* ό. π., σ. 202. Για τις ποικίλες αντιθέσεις που χαρακτηρίζουν τον ελληνικό υπερρεαλισμό σε σχέση με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό ρεύμα αλλά και για τη διαφοροποίηση μεταξύ προπολεμικού και μεταπολεμικού υπερρεαλισμού βλ. Ε. Γαραντούδης, «Ελληνικός υπερρεαλισμός: μια διαδρομή επτά δεκαετιών», στο *Αφιέρωμα: Νεοελληνικός σουρεαλισμός: Αντίκτυποι και υποθήκες*, *Το Δέντρο*, τχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008, σ. 41-45.

[308] Για την επαφή του Ελύτη με ζωγράφους στη Γαλλία κατά την περίοδο αυτή βλ. «Συνομιλία με τον Οδυσσέα Ελύτη. Ποιητές και ζωγράφοι στη μεταπολεμική Γαλλία», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη*, *Αντί*, τχ. 492, 23 Απριλίου-14 Μαΐου 1992, σ. 5-17.

2.2.4. Τα εμπόδια της καλλιτεχνικής εξέλιξης

Στα ντοκιμαντέρ, όπου κυριαρχεί η προφορική αυθιστόρηση του ίδιου του Ελύτη, εντοπίζονται αρκετές αναφορές του ποιητή στα εμπόδια της καλλιτεχνικής του εξέλιξης. Στο *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), για παράδειγμα, μιλώντας για τη δυσκολία εναρμόνισης της παράδοσης με ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα, ο Ελύτης καταθέτει τα εξής:

> «Τον δρόμο μου, πρέπει να πω ότι τον βρήκα πολύ δύσκολα. Είναι κάτι που οι νέοι δυσκολεύονται να το καταλάβουν σήμερα. Πιστεύουν ότι η ποιητική έκφραση είχε ανέκαθεν τον χαρακτήρα που έχει σήμερα. Τους είναι αδύνατο να φανταστούν τι σημαίνει να ανατρέπεις κάτι που βρίσκεις και να βάζεις κάτι άλλο στη θέση του, αλλά όχι οτιδήποτε, κάτι άλλο που να είναι ικανό να σταθεί και να αντικαταστήσει το παλαιό».

Και στο παραπάνω χωρίο λανθάνει η εικόνα ενός καλλιτέχνη που ανατρέπει την εδραιωμένη παράδοση και την αντικαθιστά με μια νέα πρόταση. Αν εξετάσει κανείς τα λεγόμενα του Ελύτη και στα δύο ντοκιμαντέρ των Σγουράκη/Καριπίδη (*Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*/1979 και *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* 1980/1999) θα κατανοήσει ότι το νέο πρόσωπο της παράδοσης προκύπτει από μια ανανεωμένη αντίληψη για τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό, ο οποίος μπορεί να αντλεί στοιχεία τόσο από τη λαϊκή παράδοση όσο και από την Ευρώπη.

Στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ, οι δυσκολίες του Ελύτη μετατοπίζονται σε ζητήματα που αφορούν την πρόσληψη της ποίησής του και τις οικογενειακές ενστάσεις για την επιλογή μιας καλλιτεχνικής καριέρας. Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (2002), το voice over επισημαίνει τις αρνητικές κριτικές που δέχτηκε ο Ελύτης, ιδίως μετά τη δημοσίευση της ποιητικής σύνθεσης *Ήλιος ο πρώτος*.[309] Η δημοσίευση της αισιόδοξης αυτής σύνθεσης μέσα στα χρόνια του ζόφου της Κατοχής συνετέλεσε στην αποδοκιμασία του ποιητή, ιδίως από ποιητές της μεταπολεμικής γενιάς. Η εκπομπή χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το ποίημα του Νίκου Παππά, «Ποιητές της Κυριακής», στο οποίο ο ίδιος καταφέρεται εναντίον της γενιάς του'30.[310]

---

[309] Ο. Ελύτης, *Ποίηση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2020[7], σ. 73-98. [1η έκδοση: Ο. Ελύτης, *Ήλιος ο πρώτος. Μαζί με τις παραλλαγές σε μιαν αχτίδα*, Αθήνα, Ο Γλάρος Α.Ε., 1943].

[310] Στο ποίημα «Οι ποιητές της Κυριακής», ο Νίκος Παππάς αναφέρεται ρητά στους Ελύτη, Σεφέρη, Εγγονόπουλο και Εμπειρίκο στους εξής στίχους:
«[…] Ελύτη, Εγγονόπουλε, Σεφέρη, Εμπειρίκο
γιατί δεν παραλλάζετε παρά μονάχα στ' όνομα
γιατί δεν έχετε μια σταγόνα καρδιάς».

Στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της Τέχνης* (2013), οι καλλιτεχνικές δυσκολίες του Ελύτη τοποθετούνται αρκετά πιο πριν και συσχετίζονται με την οικογένειά του. Το επεισόδιο της εκπομπής επιμένει πολύ σε όψεις του βίου, που αποσιωπώνται σε άλλα ντοκιμαντέρ, όπως για παράδειγμα στις οικογενειακές σχέσεις και στον βιοπορισμό του Ελύτη, που ασχολήθηκε αποκλειστικά με την ποίηση στη ζωή του. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι κινηματογραφικές και τηλεοπτικές βιογραφίες, που καταπιάνονται με τον βίο καλλιτεχνών, εγγράφουν συχνά πολλά αφηγηματικά σχήματα της καλλιτεχνικής βιογραφίας, όπως είναι τα δύσκολα παιδικά χρόνια, και η δυσκολία της καλλιτεχνικής αυτοπραγμάτωσης. Στην προκειμένη περίπτωση, το επεισόδιο της εκπομπής του ΣΚΑΙ αξιοποιεί ένα αντίστοιχο σχήμα εξιστόρησης της οικογενειακής ιστορίας του Ελύτη, στο οποίο ο ίδιος φαίνεται να έρχεται σε διάσταση με την οικογένειά του, έπειτα από την επιλογή της ποίησης ως αποκλειστικής επαγγελματικής του δραστηριότητας. Περιηγούμενη στο πατρικό σπίτι του Ελύτη στη Λέσβο, η αφηγήτρια Μαρία Ναυπλιώτου λέει τα εξής:

> «Και αυτό το σπίτι έψαχνε έναν δικηγόρο, όπως το σπίτι του Σεφέρη, του Σολωμού, του Παλαμά. Στη θέση του έλαχε ένας μικρός διαβαστερός, δεινός αθλητής δρόμων, όμορφος κι αλαφροΐσκιωτος. Παραπλανώντας περίτεχνα την οικογένεια, φτάνει να γίνει ως και φοιτητής. Κάνει πραγματικά φιλότιμες προσπάθειες να εργαστεί για ένα κάποιο μέλλον όπως όλοι οι άνθρωποι. Ωστόσο, η πορεία θα δείξει πως το μόνο για το οποίο μπορεί να εργαστεί είναι η ισόβια στιγμή».

Η αφηγήτρια-παρουσιάστρια θα πραγματοποιήσει το ίδιο σχόλιο, ενώ βρίσκεται στην ελαιουργία Βρανά, επιχείρηση που ανήκε στην οικογένεια της μητέρας του Ελύτη. Οι οικογενειακές επιχειρηματικές δραστηριότητες φαίνεται πως δεν απασχόλησαν ποτέ τον νεαρό Ελύτη, που στράφηκε εξ ολοκλήρου στην ποιητική δραστηριότητα. Αυτή η διαφοροποίηση του Ελύτη συνεχίστηκε σε όλη την ενήλικη ζωή του, επιφέροντας τις αντίστοιχες συνέπειες. Η αφηγήτρια επιμένει στη βαρύτητα αυτής της επιλογής, πραγματοποιώντας τα ακόλουθα σχόλια:

> «Με τις τράπεζες, το χρήμα, τους υπολογισμούς, δεν τα πήγαινε ποτέ καλά. Αν και η οικογένεια περιστρεφόταν όλη πατροπαράδοτα γύρω από την επιχειρηματικότητα, ο ίδιος έχει απορρίψει κάθε συναλλαγή με το κέρδος».

Ν. Παππάς, *Νίκος Παππάς, Μια παρουσίαση από τον Ηλία Κεφαλά*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2002, σ. 53.

> «Πολλοί θεωρούν τον Ελύτη έναν ευκατάστατο αστό χωρίς βιοποριστικές αγωνίες. Δεν είναι έτσι. Η επιλογή της ποίησης δεν έμεινε ατιμώρητη. Συχνοί καυγάδες και συγκρούσεις με τους επιχειρηματίες αδερφούς του, απαξίωση για την παρασιτική του ζωή και την εκκεντρική του ποίηση είναι η πραγματικότητα που κατά κανόνα βιώνει στο σπίτι, καθώς ούτε το νοίκι ενός δικού του διαμερίσματος δεν είναι σε θέση να πληρώσει. Ένα μικρό μέρισμα που τελικά του εκχωρείται ίσα ίσα για να επιβιώνει είναι όλος κι όλος ο αστικός πλούτος εξαιτίας του οποίου θα στιγματιστεί».

Η απόσταση ανάμεσα στις καλλιτεχνικές επιταγές και τις οικογενειακές φιλοδοξίες μαρτυρείται από τον Ελύτη σε αρκετές του συνεντεύξεις ενώ λανθάνει και στον δοκιμιακό του λόγο.[311] Οι *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013) είναι το μοναδικό ντοκιμαντέρ, που καταπιάνεται με αυτό το γεγονός, επιμένοντας στη διάσταση του Ελύτη με τον οικογενειακό του περίγυρο. Στην ουσία, το ντοκιμαντέρ αναπαράγει την εικόνα ενός αγωνιζόμενου καλλιτέχνη, ο οποίος κατορθώνει να υπερβεί τα εμπόδια και να επιτύχει παρά τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει και την έλλειψη υποστήριξης από το οικογενειακό του περιβάλλον. Η ίδια προσέγγιση εντοπίζεται και στον σχολιασμό των απορριπτικών κρίσεων για την ποίηση του Ελύτη, όπως αναπαράγεται στο σχόλιο της παρουσιάστριας-αφηγήτριας («Στις μομφές δεν απαντά-τουλάχιστον άμεσα-ούτε υπερασπίζεται τον εαυτό του. Υπερασπίζεται μόνιμα και πάντα την αγιότητα των αισθήσεων, υποχρέωση που θεωρεί πως φέρει ως ποιητής»).

Συνεπώς, παρότι ο ίδιος ο Ελύτης τοποθετεί τις δυσκολίες που αντιμετώπισε κυρίως στο πεδίο εναρμονισμού της παράδοσης με τα προτάγματα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, τα επεισόδια των υπόλοιπων εκπομπών εστιάζουν σε διαφορετικά είδη κρίσεων στην καλλιτεχνική πορεία του ποιητή. Το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (2002) επιμένει στις ενστάσεις που συνοδεύουν το έργο *Ήλιος ο πρώτος* και στην απόσταση που χωρίζει τον Ελύτη από τα ιδεολογικά και πολιτικά αιτήματα της μεταπολεμικής γενιάς. Αντίστοιχα, η εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), παρότι σκιαγραφεί το κλίμα της συγκεκριμένης πολεμικής, δεν εμβαθύνει περισσότερο στο ιστορικό συγκείμενο της αποδοκιμασίας που εισπράττει ο Ελύτης. Αντίθετα, η εν λόγω εκπομπή επιμένει κυρίως στην έλλειψη στήριξης του ποιητή από την οικογένειά του και στην αποδοκιμασία της καλλιτεχνικής του κλίσης. Η απόσταση που

[311] Βλ. τι γράφει ο Ελύτης για την έναρξη της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας: «Η ιστορία αυτή αρχίζει από την ημέρα που κοίταξα τη μοίρα μου καταπρόσωπο και την αποδέχθηκα. Θέλω να πω, που χώρισα οριστικά τις ευθύνες μου από τις οικογενειακές παραδόσεις, τα πανεπιστημιακά εύσημα και τις φιλοδοξίες για κοινωνική σταδιοδρομία […]». Ο. Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό. π. σ. 320.

χωρίζει τον Ελύτη από την οικογένειά του θα τον συνοδεύει σε όλη του τη ζωή, δημιουργώντας μια μόνιμη αντιδιαστολή ανάμεσα στον δικό του τρόπο ζωής και το επιχειρηματικό περιβάλλον στο οποίο ζουν και εξελίσσονται τα αδέρφια του. Η προσέγγιση αυτή επαναφέρει στο προσκήνιο την εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη, που δε γίνεται κατανοητός από τους οικείους και τους συγχρόνους του, αλλά δουλεύει αθόρυβα και μεθοδικά, οδηγούμενος στο τέλος την καλλιτεχνική του επιτυχία.

2.2.5. Ο μοναχικός καλλιτέχνης και η σχέση του με τα συλλογικά συμφραζόμενα

Η προβολή του Ελύτη ως μοναχικού καλλιτέχνη, απόλυτα αφοσιωμένου στην τέχνη του, υποστηρίζεται σχεδόν σε όλα τα ντοκιμαντέρ και καλλιεργείται εντέχνως μέσα από διάφορες εικονογραφικές συστοιχίες ή τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το προφίλ του μοναχικού καλλιτέχνη μπορεί να συνδεθεί με μια ρομαντική σύλληψη του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Ωστόσο, η διαρκής σύνδεση του Ελύτη με τη γενιά του'30 δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την προσέγγιση του ποιητή στο πλαίσιο των δικτύων με τα οποία αλληλεπιδρά και διαλέγεται.

Στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979), η εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη που εργάζεται αθόρυβα στο εργαστήριό του, αλλά ταυτόχρονα συνομιλεί με τα σύμβολα μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης, διαγράφεται αδρά σε όλη την αφήγηση και κορυφώνεται στον επίλογο του ντοκιμαντέρ. Το γεγονός ότι ο ποιητής κινηματογραφείται στο σπίτι του διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην κατασκευή του πορτρέτου του. Η κατοικία αποτελεί έναν καθαρά συμβολικό χώρο, που κατέχει ιδιαίτερα σημαντική θέση στην παρουσίαση ενός υποκειμένου. Ο σκηνικός διάκοσμος μπορεί να παραμένει στο οπτικό υποσυνείδητο του θεατή, χωρίς να γίνεται άμεσα αισθητή η συμβολή του στην πρόσληψη των νοημάτων, που προσφέρει η εικόνα.[312] Το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* παρέχει εποπτεία σε δύο διαφορετικούς χώρους του σπιτιού, όπου ο ποιητής κινηματογραφείται ανάμεσα στα βιβλία και τα προσωπικά του αντικείμενα. Η αφήγηση θα ολοκληρωθεί με τη συρραφή ξεχωριστών πλάνων του σπιτιού, τα οποία παρουσιάζουν συγκεκριμένα υλικά που ταυτίζονται με την καλλιτεχνική του φυσιογνωμία.

[312] Μ. Μπιλάλης, ό. π., σ. 39. Βλ. επίσης Γ. Πασχαλίδης, *Τα νοήματα της φωτογραφίας*, ό. π., σ. 50. Σύμφωνα με τον Γ. Πασχαλίδη, η κατοικία λειτουργεί ως συμβολικός χώρος που μπορεί να συνδεθεί με την επιτυχία και την κοινωνική θέση κάποιου.

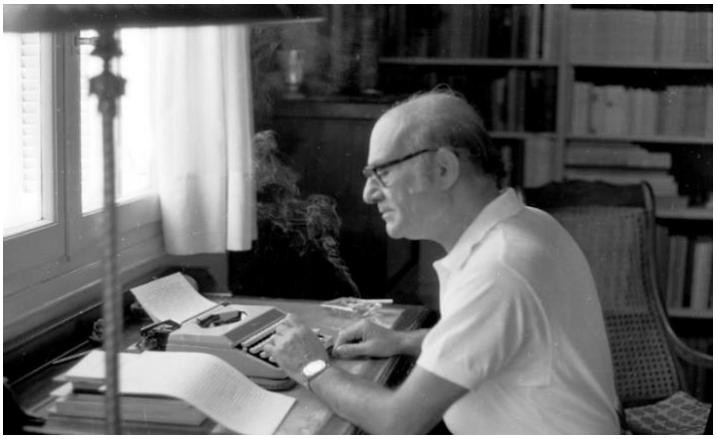
Σε πρώτο επίπεδο, η κινηματογράφηση του Ελύτη παρουσιάζει έναν ποιητή καθαρά εργαστηριακό. Το εργαστήριο ως χώρος όπου κυοφορούνται ιδέες, σε σύνδεση με υλικά και ανθρώπους, κατέχει κομβικό ρόλο στις αναπαραστάσεις καλλιτεχνών (λογοτεχνικές, φωτογραφικές, εικαστικές) και παραπέμπει στη ρομαντική σύλληψη του καλλιτέχνη ως μοναχικής ιδιοφυΐας.[313] Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι στο σύνολο της γραμματείας του βίου καλλιτεχνών, από τον Πλίνιο και τον Βαζάρι, μέχρι κάποια μεταγένεστερη βιογραφία ρομαντικής φύσεως, το εργαστήριο εκπροσωπεί τη διάθεση για μόνωση και ενδοσκόπηση, καταστατικό χαρακτηριστικό της ταυτότητας του καλλιτέχνη-διανοουμένου, ο οποίος πρέπει να αυτό-αναλυθεί πριν δημιουργήσει.[314] Παρόμοιες αναπαραστάσεις του καλλιτεχνικού εργαστηρίου εντοπίζονται και σε φιλμικές βιογραφίες, τόσο σε φιλμ για τους βίους εικαστικών όσο και σε φιλμ για τον βίο συγγραφέων, όπου η προσπάθεια φιλοτέχνησης ενός πίνακα ή συγγραφής ενός έργου, αποτελούν μια βασική αναπαραστατική συνθήκη του καλλιτέχνη.[315] Το εργαστήριο του Ελύτη συμπυκνώνει τόσο τη διάθεση για μόνωση όσο και τη σύνδεση με συγκεκριμένα πολιτισμικά και καλλιτεχνικά μορφώματα. Το μοντάζ της εικόνας εδώ δε λειτουργεί αυθαίρετα αλλά κατασκευάζει αλληλουχίες, όχι απαραίτητα ευδιάκριτες για τον μη εξοικειωμένο θεατή. Στον επίλογο του ντοκιμαντέρ, η οργάνωση της πλανοθεσίας έρχεται να επισφραγίσει τα όσα προηγουμένως έχει πει ο ποιητής για τις καλλιτεχνικές του επιρροές και τη συμπόρευση με τα μέλη της λεγόμενης «γενιάς του'30». Η κορνίζα με τη φωτογραφία του Σολωμού, τον οποίο ο Ελύτης έχει υποδείξει ως πνευματικό του πρόγονο, ο πίνακας του Μόραλη, που επίσης συγκαταλέγεται στη λεγόμενη «γενιά του '30» σύμφωνα με ιστορικούς τέχνης, αποτελούν χαρακτηριστικές σκηνές, οι οποίες δημιουργούν τις αντίστοιχες συνδηλώσεις. Στην ουσία, τα πλάνα στον επίλογο του ντοκιμαντέρ δημιουργούν εικονογραφικές συστοιχίες, ενισχύοντας την προφορική αυθιστόρηση του ποιητή.

---

[313] «[…] η εισβολή στον ιδιωτικό χώρο, στο εργαστήριο του καλλιτέχνη, αποτελεί έναν ιδιότυπο εκσυγχρονισμό των ρομαντικών ιδεών του 19ου αιώνα που επαναφέρει στο προσκήνιο τον "γυάλινο πύργο" του ποιητή […]». Ν. Δασκαλοθανάσης, ό. π., σ. 168.

[314] Κ. Ιωαννίδης, «Τα μυστήρια του καλλιτεχνικού εργαστηρίου (σε φωτογραφίες και κείμενα)» στο Β. Χατζηγεωργίου, Μ. Πυρλή (επιμ.), *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2016, σ. 7-29. Βλ. επίσης M. Cole, M. Pardo, "Origins of the studio", στο M. Cole, M. Pardo (eds.), *Inventions of the Studio, Renaissance and Romanticism*, Chapel Hill, London, The University of North Carolina Press, 2005, σ. 1-35.

[315] Βλ. ενδεικτικά το άρθρο της L. Marcus, "The writer in film: authorship and imagination" στο J. Buchanan (ed.), *The Writer on Film. Screening Literary Authorship*, London, New York, Palgrave Macmillan, 2013, σ. 35-49. S. Jacobs, ό. π., σ. 38-46.



Εικόνα 5

(Ο Οδυσσέας Ελύτης στο γραφείο του. Αθήνα, 1973. Φωτογραφικό Αρχείο Mario Vitti. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)

Παρόμοιος είναι και ο επίλογος του ντοκιμαντέρ Οδυσσέας *Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999). Μέσα από μια αλληλουχία λήψεων στο σπίτι του Ελύτη, προβάλλονται η κορνίζα του Σολωμού, ένα ξυλόγλυπτο τέμπλο, ένα περιοδικό στο οποίο εικονίζεται ο Λόρκα, φωτογραφίες του ένστολου Ελύτη και βυζαντινές εικόνες. Ο παραπάνω κύκλος εικόνων συντίθεται από υλικά, που παραπέμπουν στην καλλιτεχνική ταυτότητα του Ελύτη, συνδέοντας για μια ακόμη φορά το κλειστό εργαστήρι του αφοσιωμένου καλλιτέχνη με τα ερεθίσματα της εξωτερικής πραγματικότητας.

Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (2002), η αφοσίωση του Ελύτη στην ποίηση και η αποχή από άλλα αξιώματα και λοιπές υποχρεώσεις επισημαίνεται αλλά δε σχολιάζεται περαιτέρω. Αντίστοιχα, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), το προφίλ του μοναχικού καλλιτέχνη ενισχύεται τόσο εικονογραφικά όσο και μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων. Το επεισόδιο αναμεσοποιεί πλάνα από ταινία εικαίρων, η οποία περιέχει πλάνα του Ελύτη να εργάζεται στο γραφείο του στο διαμέρισμα της οδού Σκουφά.[316] Τα εν λόγω στιγμιότυπα υποβάλλουν μια εικόνα μόνωσης, την οποία επιβεβαιώνουν και οι προφορικές μαρτυρίες. Η Ιουλίτα Ηλιοπούλου, στην τοποθέτησή της για τον ποιητή, υπογραμμίζει το πόσο πιστός και αφοσιωμένος υπήρξε στην τέχνη του. «Ζούσε σε ένα πολύ συγκεκριμένο διαμέρισμα, είχε έναν πολύ συγκεκριμένο αριθμό βιβλίων. Όχι στη

[316] Επίσκεψη στο σπίτι και συνέντευξη του ποιητή Οδυσσέα Ελύτη. Διαθέσιμο εδώ: http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3428&thid=11426 (Ανακτήθηκε 03.08.2023)

διάχυση και όχι στη συσσώρευση». Πρόκειται, μάλιστα, για μια περιγραφή η οποία επαναλαμβάνεται σε διάφορες τοποθετήσεις της αφηγήτριας.[317]

Συνεπώς, παρά τις εκάστοτε διαφοροποιήσεις, όλα τα ντοκιμαντέρ συγκλίνουν στην παρουσίαση ενός ποιητή, που απείχε από δημόσιες ενασχολήσεις και έδρασε σε όλη του τη ζωή προσηλωμένος στην υπηρεσία της ποίησης. Η εικόνα αυτή ανασυστήνεται εικονογραφικά στα περισσότερα ντοκιμαντέρ, μέσα από την κινηματογράφηση της οικίας του Ελύτη. Το εργαστήρι του ποιητή παραπέμπει μεν σε μια μοναχική καλλιτεχνική συνθήκη αλλά ταυτόχρονα έχει συντεθεί από τα υλικά μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης, με την οποία ο Ελύτης διαρκώς διαλέγεται και την οποία αναπαράγει στο έργο του.

2.2.6. Ανασυστήνοντας τον ιδιωτικό βίο και την ποιητική ταυτότητα του Οδυσσέα Ελύτη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή

Τα ντοκιμαντέρ για τον Οδυσσέα Ελύτη διαφοροποιούνται ανάλογα με τις αφηγηματικές τους τεχνικές και την ερμηνευτική τους κατεύθυνση. Τα ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) και *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999) στηρίζονται στην προφορική μαρτυρία του ποιητή, ο οποίος θεμελιώνει την καλλιτεχνική του αυτο-εικόνα πάνω σε άξονες, που σχετίζονται τόσο με τη δική του βιωμένη εμπειρία όσο και με τις επιδιώξεις της γενιάς του ’30. Έτσι, η γεωκλιματική ιδιαιτερότητα του Αιγαίου και συγκεκριμένες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες, όπως ο Θεόφιλος και η Σαπφώ, εφάπτονται μεν με βιώματα του ποιητή αλλά την ίδια στιγμή συνιστούν σημεία αναφοράς στην προσπάθεια του Ελύτη και των συγχρόνων του να οριοθετήσουν τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της νεοελληνικής ταυτότητας. Μέσω μιας μνημονικής ανάκλησης σε διαφορετικά στιγμιότυπα της ζωής του, ο Ελύτης κατασκευάζει αναδρομικά μια συγκεκριμένη εικόνα του καλλιτεχνικού του εαυτού, η οποία ορίζεται σε άμεση συνάφεια με την εγγύτητα που νιώθει για το αιγαιοπελαγίτικο τοπίο και με τις πνευματικές φυσιογνωμίες που παρήγαγε το Αιγαίο σε διαφορετικές χρονικότητες. Ταυτόχρονα, ο Ελύτης δίνει έμφαση στην εκ νέου ανακάλυψη του λαϊκού πολιτισμού από τον ίδιο και τους συγχρόνους του, επιμένοντας στη νέα οπτική που κόμισαν στη νεοελληνική τέχνη. Η εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη, που όμως αυτοπροσδιορίζεται σε άμεση συνάφεια με συλλογικά πολιτισμικά συμφραζόμενα, υποστηρίζεται τόσο μέσα από τον λόγο του ποιητή όσο και με συγκεκριμένα σκηνογραφικά μέσα. Το εργαστήρι του ποιητή μοιάζει με ένα περίκλειστο σύμπαν που

[317] M. Pourgouris, ό. π., σ. 1.

όμως συγκροτείται από διάφορα στοιχεία της νεοελληνικής παράδοσης (Παπαδιαμάντης, Θεόφιλος κτλ.). Τα υλικά αυτά αποτελούν, την ίδια στιγμή, υλικά μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης που σχετίζονται με κοινά πολιτισμικά συμφραζόμενα. Ο διαρκής συσχετισμός των εν λόγω συμβόλων με τον Ελύτη εντός της αφήγησης των ντοκιμαντέρ καθιερώνει και τον ποιητή ως φορέα-παραγωγό πολιτισμικής μνήμης στο συλλογικό φαντασιακό.

Στο επεισόδιο *Εποχές και συγγραφείς* (2002) πραγματοποιείται μια περισσότερο ακαδημαϊκή και αποστασιοποιημένη προσέγγιση, όπου η βιογραφία στηρίζεται σε αυστηρά πραγματολογικά δεδομένα, ενώ μεγάλη έμφαση δίνεται στην εξέλιξη της εργογραφίας του ποιητή. Το γεγονός αυτό υποστηρίζεται φυσικά από τη συμμετοχή κριτικών και ακαδημαϊκών, οι οποίοι εντάσσουν την εργοβιογραφία του Ελύτη στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής του. Στο εν λόγω αφιέρωμα, σχολιάζονται αναλυτικά τα επιμέρους στάδια της καλλιτεχνικής πορείας του Ελύτη και οι σχέσεις με τους ομοτέχνους του. Η σχέση με τον αιγαιοπελαγίτικο χώρο και η ανακάλυψη αποσιωπημένων μορφών του λαϊκού πολιτισμού επισημαίνονται και εδώ από τους εκάστοτε μελετητές. Ωστόσο, οι δεσμοί του Ελύτη με το Αιγαίο και διάφορες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες (Σαπφώ, Θεόφιλος κ.ά.) δε συνδέονται τόσο με τα βιογραφικά δεδομένα όσο με το πολιτισμικό συγκείμενο της εποχής του μεσοπολέμου, όταν η γενιά του’30 και ο ίδιος ο Ελύτης επιχειρούν να συνταιριάξουν αυτοχθονικά πολιτισμικά στοιχεία με τα ευρωπαϊκά δεδομένα.

Τέλος, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), ακολουθείται μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση, εφόσον δίνεται προτεραιότητα σε διάφορες πτυχές του ιδιωτικού βίου που δε μνημονεύονται σε άλλα ντοκιμαντέρ, όπως η διάσταση του Ελύτη με την οικογένειά του και η απόφασή του να αφοσιωθεί στην ποίηση. Στο εν λόγω ντοκιμαντέρ φαίνεται πως αξιοποιούνται σχήματα παρουσίασης του καλλιτεχνικού βίου, που συχνά εντοπίζονται σε βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας και έντυπες βιογραφίες καλλιτεχνών, ενώ παραπέμπουν σε μεγάλο βαθμό σε μια ρομαντική σύλληψη του καλλιτέχνη. Η ένταξη του έργου και του βίου στο ιστορικό του συγκείμενο επιτυγχάνεται μέσα από τον λόγο της αφηγήτριας (Μαρία Ναυπλιώτου), που επιχειρεί να συνδέσει τον βίο του Ελύτη με τα εκάστοτε συλλογικά συμφραζόμενα.

2.3. Αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας του Γιάννη Ρίτσου

Τα ντοκιμαντέρ, που επιχειρούν να αποδώσουν τον βίο και την εξέλιξη της εργοβιογραφίας του Γιάννη Ρίτσου, εκτείνονται στο χρονικό διάστημα 1984-2013. Στην εν λόγω εργασία, εξετάζονται 6 ντοκιμαντέρ, τα οποία υλοποιήθηκαν μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα. Πρόκειται για αυτόνομες κινηματογραφικές παραγωγές και για επεισόδια τηλεοπτικών εκπομπών, τα οποία διέπονται από αφηγηματική και θεματική ποικιλία. Τα περισσότερα εξ αυτών φιλοξενούν την προφορική μαρτυρία του ίδιου του ποιητή, ο οποίος αφηγείται τον βίο του και κινηματογραφείται μόνος ή με αγαπημένα του πρόσωπα. Πολύ συχνά, τα ντοκιμαντέρ εντάσσουν υλικό από δημόσιες εμφανίσεις του ποιητή, όπως ομιλίες και βραβεύσεις, ενώ αξιοποιείται μια πληθώρα οπτικοακουστικών υλικών που αναπαριστούν το ιστορικό παρελθόν εντός του οποίου έζησε και έδρασε ο Ρίτσος.

Χρονολογικά, το πρώτο από τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ είναι παραγωγή του Γιώργου Σγουράκη και της Ηρώς Σγουράκη και χρονολογείται το 1984. Πρόκειται για το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία*[318] σε σκηνοθεσία Κώστα Αριστόπουλου. Όπως δηλώνει ο τίτλος, το ντοκιμαντέρ καταγράφει την αυτοβιογραφική αφήγηση του ποιητή, ο οποίος περιηγείται σε διάφορους χώρους, όπως στο πατρικό του σπίτι στη Μονεμβασιά αλλά και στο σπίτι του στη Σάμο. Μάλιστα, στην τελευταία τοποθεσία, μαζί με τον Ρίτσο κινηματογραφούνται και η σύζυγός του, Φαλίτσα, αλλά και η κόρη του, Έρη Ρίτσου. Παρότι ο τίτλος υποδηλώνει πως το εν λόγω ντοκιμαντέρ αποτελεί την αυτοβιογραφία του ποιητή, επιλέγω να προσεγγίσω τόσο αυτό το ντοκιμαντέρ όσο και τα υπόλοιπα ως βιογραφίες, εφόσον θεωρώ πως η αυτοβιογράφηση συνιστά ένα από τα πολλά αφηγηματικά υποστρώματα που δομούν τη συνολική αφήγηση. Όπως, μάλιστα, θα σχολιαστεί και στη συνέχεια, οι όροι κινηματογράφησης του ποιητή αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα στην πρόσληψη της φυσιογνωμίας του, εφόσον ανοίγουν νέες ερμηνευτικές οδούς για την κατανόηση του βίου και της δημόσιας εικόνας του. Στην προκειμένη περίπτωση, εκτός από την ίδια την αφήγηση του Ρίτσου, ενσωματώνεται και μία επιπλέον

[318] *Γιάννης Ρίτσος- Αυτοβιογραφία*, (1984). Παραγωγός: Γ. Σγουράκης, Σκηνοθεσία: Κ. Αριστόπουλος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=iOBe4HmbQRg
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

αφηγηματική φωνή που αναπαράγει αποσπάσματα από το βιβλίο της Λούλας Ρίτσου-Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*.[319] Το βιβλίο της Λούλας Ρίτσου-Γλέζου, κινούμενο ανάμεσα στη βιογράφηση του ποιητή και στην αυτοβιογράφηση της ίδιας, αποδίδεται με τη φωνή της ηθοποιού Αλέκας Παΐζη, συμπληρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την αυτοβιογραφική κατάθεση του Ρίτσου. Η ταινία ταξίδεψε στο 25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και προβλήθηκε στο Πληροφοριακό Τμήμα, γεγονός που σχολιάστηκε αρνητικά στον Τύπο της εποχής.[320] Λίγα χρόνια αργότερα, το 1988, προβλήθηκε για πρώτη φορά στην ΕΡΤ. Το 2009, το οποίο θεσπίστηκε ως έτος Ρίτσου από το Υπουργείο Πολιτισμού, κυκλοφόρησε και ένα λεύκωμα με το CD της ταινίας και ντοκουμέντα που αποτύπωναν την προφιλμική πραγματικότητα του ντοκιμαντέρ, όπως τις συζητήσεις του Γιώργου Σγουράκη με τον ποιητή και την αφήγηση του ίδιου του Ρίτσου.[321]

Το επόμενο ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο πραγματοποιείται το 1985 σε σκηνοθεσία Ροβήρου Μανθούλη και αποτελεί συμπαραγωγή τεσσάρων καναλιών από διαφορετικές χώρες: Γαλλία (TF-1), Ελβετία (SSR), Βέλγιο (RTBF) και Ελλάδα. Το ντοκιμαντέρ φέρει τον τίτλο *Γιάννης Ρίτσος-οι ρίζες του*[322] και επιδιώκει να αφηγηθεί τον βίο του ποιητή σε συνάρτηση με την ιστορία της νεότερης Ελλάδας.[323] Το εν λόγω ντοκιμαντέρ επρόκειτο

---

[319] Λ. Ρίτσου-Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, (καταγραφή-επιμέλεια Μ. Δημητρίου), Αθήνα, Κέδρος, 1981.

[320] Ε. Μπίστικα, «Γιάννης Ρίτσος Αυτοβιογραφία», ταινία και λεύκωμα για τον ποιητή, τον άνθρωπο, τη ζωή του», *Η Καθημερινή*, 13.01.2009. Βλ. χαρακτηριστικά το ανυπόγραφο σχόλιο στον *Ριζοσπάστη*, με τίτλο «Τι ανάγκη έχουν τον Ρίτσο;»: «Δεν είναι που το ντοκουμέντο του Κώστα Αριστόπουλου "Γιάννης Ρίτσος" περιλήφτηκε στο πληροφοριακό μέρος του φεστιβάλ. Δε νομίζω πως ο Αριστόπουλος έβαλε το μάξιμουμ των δυνατοτήτων του για να διεκδικήσει μια πρώτη θέση, στις πρώτες. Και πώς θα μπορούσε όταν συνομιλητής του είναι ένας Γιάννης Ρίτσος -επομένως το πρόβλημα είναι αλλού. Είναι ακριβώς στον μοναδικό, στον ερεθιστικό, στο σοφό στοχασμό του Ρίτσου που αδιάλειπτα, στα 80 λεπτά της ταινίας, τελικά ο ίδιος μεταμορφώνεται σε πνευματικό γεγονός. Μια τέτια [sic] ευκαιρία πότε άλλοτε θα έχει το φεστιβάλ; Και πόσο ανάγκη έχουν θεατές και σκηνοθέτες να εισπνεύσουν –αν το επιτρέψει η νικοτίνη της ατμόσφαιρας– οξυγόνο πνευματικότητας, ήθους, βαθιάς κουλτούρας; Πότε; Δυστυχώς οι τεχνοκράτες του σελιλόιντ μέτρησαν το μπόι και το λόγο του Ρίτσου με τα μέτρα και τις προδιαγραφές μιας λουστραρισμένης κονσέρβας. Και έθεσαν τον Ρίτσο –όχι τον Αριστόπουλο– εκτός, αφαιρώντας από τον εαυτό τους μια σπάνια ευκαιρία αποτοξίνωσης από τη μετριότητα και τη βαρβαρότητα. Τι να γίνει; Φαίνεται πως τούτος ο τόπος δεν έχει… τόπο για τους ποιητές». Το σημείωμα δε φέρει υπογραφή αλλά εμφανίζεται εντός πλαισίου μέσα σε ένα μεγαλύτερο άρθρο που υπογράφεται από τον Δ. Δανίκα. Δ. Δανίκας, «25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Η ονειρική περιπλάνηση του Οδυσσέα-Τι ανάγκη έχουν τον Ρίτσο;», *Ριζοσπάστης*, 06.10.1984.

[321] Γ. Σγουράκης, Η. Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος, αυτοβιογραφία, Κινηματογραφική αυτοβιογραφία: Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του*, Αθήνα, Αρχείο Κρήτης, 2008.

[322] *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του*, (1985). Συμπαραγωγή τηλεοπτικών καναλιών από τέσσερις χώρες: Γαλλία (TF-1), Ελβετία (SSR), Βέλγιο (RTBF) και Ελλάδα (ΕΡΤ-2), Σκηνοθεσία: Ρ. Μανθούλης. Διαθέσιμο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=Fhigvf4CQmQ
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[323] Όπως, άλλωστε, έχει δηλώσει ο Ροβήρος Μανθούλης: «Οι Ρίζες του Ρίτσου είναι και οι Ρίζες του ελληνικού λαού. Για μένα τουλάχιστον». Ρ. Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ' εμέ. Ο βίος και τα πάθη μου,* Εκδόσεις ΠΕΚ-Πυξίδα της πόλης/CFF, Χανιά, 2021, τ. 2., σ. 185.

να αποτελέσει μέρος μιας ευρύτερης σειράς ντοκιμαντέρ (*Ρίζες*) που θα αναδείκνυαν το πορτρέτο της Ελλάδας μέσα από τα μάτια διάφορων πνευματικών της ανθρώπων, σύμφωνα με προγενέστερο δημοσίευμα της εφημερίδας *Τα Νέα*.[324] Το σενάριο φαίνεται να είχε επιμεληθεί ο ίδιος ο Ροβήρος Μανθούλης, όπως προκύπτει από προσχέδια που φυλάσσονται στο αρχείο του σκηνοθέτη στο ΕΛΙΑ.[325] Ο Ρίτσος συμμετέχει και σε αυτό το εγχείρημα, με απαγγελίες του έργου του και με προφορικές αφηγήσεις για διάφορα στάδια του βίου του. Την ίδια στιγμή, μεγάλη έκταση καταλαμβάνει και η παρουσία του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος εξιστορεί τη ζωή του και ορισμένες στιγμές του ιστορικού παρελθόντος, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μουσική του σύνθεση, *Διόνυσος*.[326] Το ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα παλίμψηστο αφηγημάτων εφόσον ενσωματώνει στιγμιότυπα από πολλά και διαφορετικά κινηματογραφικά αφηγήματα (*Χάππυ Νταίη, Τραγούδια της φωτιάς, Μάνη-Οι ναυαγοί της ιστορίας, Πρόσωπο με πρόσωπο* κ.ά.).[327] Στην ουσία, η ταινία αξιοποιεί προσχηματικά τον Ρίτσο καθώς δεν αποτελεί σπουδή στον βίο του, αλλά, με άξονα τον ποιητή, το ντοκιμαντέρ επιχειρεί να αφηγηθεί την πορεία της νεότερης ελληνικής ιστορίας από την οπτική των αγώνων της Αριστεράς. Για τον λόγο αυτό, το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ θα χρησιμοποιηθεί κυρίως στο κεφάλαιο για την εξέταση της πολιτικής ταυτότητας του Ρίτσου, και πολύ λιγότερο στη σκιαγράφηση του ιδιωτικού και καλλιτεχνικού του βίου.

---

[324] Α. Γληνού, «Προτάσεις για νέες εκπομπές στην ΕΡΤ2», *Τα Νέα*, 14.04.1983. Ο Μανθούλης, σε μαρτυρία του, συσχετίζει το ντοκιμαντέρ του για τον Ρίτσο με προγενέστερο φιλμικό του εγχείρημα για τον Μίκη Θεοδωράκη. «Είχα ήδη κάνει νωρίτερα, στην εξορία, μια ταινία με τον Μίκη στην Γαλλική Τηλεόραση, για τις δικές του ρίζες (Η *Κραυγή της Σιωπής*)». «Ένα κείμενο του Ροβήρου Μανθούλη για τον Γιάννη Ρίτσο», *Documento*, 21.04.2022. Διαθέσιμο εδώ: https://www.documentonews.gr/article/ena-keimeno-toy-roviroy-manthoyli-gia-ton-gianni-ritso/
(Ανακτήθηκε 26.07.2023)

[325] Αρχείο Ροβήρου Μανθούλη. Φάκελος 10. Υποφάκελος 10.5. Yannis Ritsos – Le Yemen (1973–1985). Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ).

[326] Μ. Θεοδωράκης, *Διόνυσος*, Σείριος, 1985.

[327] *Χάππυ Νταίη* (1976). Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Σκηνοθεσία: Π. Βούλγαρης.
Τα τραγούδια της φωτιάς. (1974). Παραγωγή: Finos Film, Ν. Κούνδουρος, Σκηνοθεσία-Σενάριο: Ν. Κούνδουρος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=53UTZQgMZjw
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Πρόσωπο με πρόσωπο, (1966), Παραγωγή-Σκηνοθεσία: Ρ. Μανθούλης, Σενάριο: Ρ. Μανθούλης Ροβήρος, Κ. Μουρσελάς. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=dw3vW9aMA80
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Μάνη-Οι ναυαγοί της ιστορίας, (1977), Σκηνοθεσία: Ρ. Μανθούλης, Ταινία για τη σειρά «Κόσμος χωρίς σύνορα» του TF-1. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.dailymotion.com/video/x14971o
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Το *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* αποτελεί συμπαραγωγή της ΕΡΤ με τη βουλγαρική τηλεόραση και προβλήθηκε πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1988.[328] Ο Ρίτσος συμμετέχει στο ντοκιμαντέρ, αλλά η παρουσία του δεν καταλαμβάνει μεγάλη έκταση στη συνολική αφήγηση. Κινηματογραφείται σε διάφορους χώρους και απαγγέλλει ποιήματά του, αλλά δεν αναφέρεται σε περιστατικά του βίου του. Ο Ζεράρ Πιερά, βιογράφος του Ρίτσου,[329] ξετυλίγει το νήμα της αφήγησης και κατόπιν τη σκυτάλη παίρνουν διάφοροι αυτόπτες μάρτυρες της ζωής του Ρίτσου (Μίκης Θεοδωράκης, Μελίνα Μερκούρη) και θαυμαστές του έργου του (Γιάννης Βόγλης, Λουκάς Καραπιπέρης). Συμμετέχουν επίσης Σοβιετικοί κριτικοί και ποιητές, συγκεκριμένα ο ποιητής Ντομινίκ Γκράνμο και ο κριτικός Βίκτωρ Σοκόλουκ.

Το *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα*, σε σκηνοθεσία Πέτρου Παναμά και ρεπορτάζ Δήμητρας Σωτηριάδου, χρονολογείται την ίδια περίπου περίοδο (1988).[330] Δεν αποτελεί μια συμβατική αφήγηση της εργοβιογραφίας του Ρίτσου, αλλά εστιάζει κυρίως στην εικαστική δραστηριότητα του ποιητή. Το ντοκιμαντέρ είναι εξ ολοκλήρου γυρισμένο στη Σάμο. Ο ποιητής κινηματογραφείται στο σπίτι του και αφηγείται τον βίο του, ενώ κατόπιν μεταφέρεται στο Λαϊκό Αγγειοπλαστείο του Βασίλη Κουντουρούδα, όπου συνομιλεί με τον γλύπτη Κάρλο Καρόσο.

Το 2002, η εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* θα προχωρήσει στην υλοποίηση ενός ακόμη επεισοδίου για τον Γιάννη Ρίτσο, το οποίο θα προβληθεί στη δημόσια τηλεόραση το 2004.[331] Όπως σε όλα τα επεισόδια της εν λόγω εκπομπής, έτσι και εδώ εντοπίζεται το voice over ενός απρόσωπου αφηγητή που περιγράφει τα κυριότερα στάδια του βίου του Γιάννη Ρίτσου (Λυδία Φωτοπούλου), ενώ η αφήγηση του voice over διακόπτεται από τις παρεμβάσεις μελετητών του έργου του (Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, Ευριπίδης Γαραντούδης, Σόνια Ιλίνσκαγια, Τζίνα Καλογήρου). Ταυτόχρονα, παρεμβάλλονται αφηγήσεις του ίδιου του Ρίτσου, οι οποίες αναμεσοποιούνται από παλαιότερα

[328] *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο*. (1988), Συμπαραγωγή ΕΡΤ-Βουλγάρικη τηλεόραση. Σκηνοθεσία: Π. Ποπζάτεφ. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6682/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[329] Ζ. Πιερά, *Γιάννης Ρίτσος, η μακρά πορεία ενός ποιητή*, (Α. Μακρυνικόλα, επιμ.), Αθήνα, Κέδρος, 1978

[330] *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα*, (1988). ΕΡΤ. Σκηνοθεσία: Π. Παναμάς, Ρεπορτάζ: Δ. Σωτηριάδου. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/68575/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[331] *Εποχές και συγγραφείς: Γιάννης Ρίτσος*, ΕΡΤ, Παραγωγή: 2002, Προβολή: 2004, Επιλογή κειμένων: Τ. Γουδέλης, Σκηνοθεσία: Τ. Ψαρράς, Κείμενο: Τ. Καλογήρου. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/8544/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

οπτικοακουστικά ντοκουμέντα και επανεγγράφονται στο τηλεοπτικό αυτό αφήγημα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η σκηνοθεσία της εκπομπής ανήκει στον Τάσο Ψαρρά. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο, η επιλογή κειμένων έχει πραγματοποιηθεί από τον Τάσο Γουδέλη ενώ το σενάριο υπογράφει η Τζίνα Καλογήρου.

Περίπου μια δεκαετία αργότερα, το 2013, η εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* πραγματοποιεί ένα ακόμη αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο.[332] Η παραγωγή του επεισοδίου έχει υλοποιηθεί από τη Λία Παρασκευά, η οποία εμφανίζεται ως παραγωγός και στα αντίστοιχα επεισόδια για τους Σεφέρη και Ελύτη. Η σκηνοθεσία είναι του Κώστα Μαχαίρα ενώ τη δημοσιογραφική έρευνα έχουν αναλάβει οι Λία Παρασκευά και Ηλίας Μαγκλίνης. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η τυπολογία των επεισοδίων περιλαμβάνει την παρουσία ενός διάσημου αφηγητή-παρουσιαστή, ο οποίος εξιστορεί την πορεία του εκάστοτε βιογραφικού υποκειμένου και περιηγείται κάθε φορά στους τόπους που σημάδεψαν τον βίο του. Ταυτόχρονα παρεμβάλλονται αφηγήσεις τρίτων, μελετητών, οικείων προσώπων και λοιπών αφηγητών, που τοποθετούνται πάνω σε διάφορα ζητήματα σχετικά με την εργοβιογραφία του Ρίτσου. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο, αφηγητής είναι ο Θάνος Μικρούτσικος, ο οποίος έχει μελοποιήσει ποιήματα του Ρίτσου ενώ έχει δηλώσει αρκετά συχνά πως θεωρεί τον Ρίτσο δάσκαλό του.[333] Ο Μικρούτσικος περιηγείται στη Μονεμβασιά, στο νοσοκομείο Σωτηρία και στο σπίτι του Ρίτσου στην Αθήνα, συνδέοντας τα εκάστοτε τοπόσημα με σημαντικούς σταθμούς της εργοβιογραφίας του ποιητή. Ο ίδιος ο Μικρούτσικος κρατά τα ηνία της αφήγησης, ενώ παρεμβάλλονται τοποθετήσεις των Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Σόνιας Ιλίνσκαγια, Καίτης Δρόσου, Άλκης Ζέη, Τίτου Πατρίκιου, του σκηνοθέτη Δημήτρη Μαυρίκιου κ.ά. Τέλος ενσωματώνονται μαρτυρίες του Ρίτσου από προηγούμενα ντοκιμαντέρ, όπως από το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-αυτοβιογραφία* (1984).

Τα παραπάνω εγχειρήματα συμπληρώνουν μια πλούσια συγκομιδή έντυπων βιογραφικών εγχειρημάτων για τον Γιάννη Ρίτσο από διάφορους μελετητές του έργου του.[334] Ταυτόχρονα, αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης παραγωγής ταινιών που

---

[332] *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης: Γιάννης Ρίτσος*, (2013) ΣΚΑΙ, Σενάριο-Σκηνοθεσία: Κ. Μαχαίρας, Δημοσιογραφική Έρευνα: Λ. Παρασκευά, Η. Μαγκλίνης. Διαθέσιμο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=TFdwVnylvf0
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[333] Τ. Δημητρούλια, «Ποίηση και μουσική», *Τα Ποιητικά*, τχ. 38, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2020, σ. 1.

[334] Ρ. Κακλαμανάκη, *Γ. Ρίτσος, η ζωή και το έργο*, Αθήνα, Πατάκης, 1999. Α. Κώττη, *Γ. Ρίτσος, Ένα σχεδίασμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2009. Ζ. Πιερά, *ό.π.* Γ. Βελουδής, *Μελέτες για τον Ρίτσο-Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1982. Γ. Ανδρειωμένος (εισαγ. - επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος. Πρώιμα ποιήματα και πεζά*, Αθήνα, Κέδρος, 2018. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, *ό. π.*. Ως πρώτη απόπειρα

καταπιάνονται με την εργογραφία του Ρίτσου ή χρησιμοποιούν αποσπασματικά την εργογραφία και τη φυσιογνωμία του ποιητή. Θα μπορούσαν εδώ να αναφερθούν η ταινία του Τάκη Παπαγιαννίδη, *Γιάννης Ρίτσος. Αφιέρωμα-Εικόνες*,[335] το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος Θεα…τρικά* (1997),[336] και τα ντοκιμαντέρ του ΡΙΚ *Παρασκήνιο-Γιάννης Ρίτσος* (2009) και *Γιάννης Ρίτσος-Αφιέρωμα* (2009),[337] τα οποία δεν εξετάζονται στην παρούσα εργασία.

2.3.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Στην περίπτωση του Γιάννη Ρίτσου, η εξιστόρηση της ζωής του καθίσταται δυνατή χάρη σε ένα αμάγαλμα αφηγήσεων. Ο αφηγηματικός κορμός των ντοκιμαντέρ, που καταπιάνονται με τον βίο του, ανασυστήνεται κυρίως από προφορικές μαρτυρίες του ίδιου, προφορικές μαρτυρίες των οικείων του ή οπαδών του έργου του, κριτικές αποτιμήσεις της εργοβιογραφίας του από μελετητές, και ανάπλαση των κυριότερων στιγμών της ζωής του από αφηγητές είτε αυτοί εμφανίζονται στην οθόνη (όπως συμβαίνει με τον Θάνο Μικρούτσικο στην εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2013) είτε συνδράμουν στην αφήγηση μέσω του voice over. Η χρήση έντυπων βιογραφικών και αυτοβιογραφικών κειμένων, που ανασύρονται από διάφορες κειμενικές πηγές και εγγράφονται στα ντοκιμαντέρ, δεν καταλαμβάνει μεγάλη έκταση στα αφιερώματα για τον Ρίτσο. Το γεγονός αυτό αιτιολογείται εύκολα, αν αναλογιστεί κανείς τις συνθήκες ζωής του Ρίτσου αλλά και τα γνωρίσματα του έργου του. Ο ποιητής πέρασε μεγάλο μέρος της ζωής του νοσηλευόμενος και εξόριστος, αντιμετωπίζοντας συχνά λογοκριτικές παρεμβάσεις, γεγονός που πιθανότατα επηρέασε την παραγωγή καθαρά αυτοβιογραφικού υλικού. Από την άλλη, το πληθωρικό ποιητικό έργο του Ρίτσου έχει έντονο αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, όχι με τη μορφή της άμεσης κατάθεσης, αλλά μέσα από την

βιογράφησης του Ρίτσου, ο Βελουδής αναφέρει το έργο *Yiannis Ritsos. Étude, choix de textes [de Yannis Ritsos] et bibliographie par Chrysa Papandreou*, Editions Seghers, 1968.

[335] *Γιάννης Ρίτσος Αφιέρωμα-Εικόνες*, (1985), Παραγωγή: ΥΠΠΕ, Σενάριο-Σκηνοθεσία: Τ. Παπαγιαννίδης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=1BEuHtaNXcY
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[336] *Γιάννης Ρίτσος Θεα…τρικά,* (1997), Σενάριο-Σκηνοθεσία: Λ. Χαρωνίτης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7901/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[337] *Παρασκήνιο-Γιάννης Ρίτσος αφιέρωμα*, (2009), Σκηνοθεσία: Σ. Μουαΐμη. *Γιάννης Ρίτσος-Αφιέρωμα*, (2009), (ΡΙΚ), Επιμέλεια: Μ. Αγγελίδου. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/paraskinio-giannis-ritsos-afieroma/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

ποιητική μετάπλαση της βιωμένης εμπειρίας. Η μοναδική έντυπη βιογραφία, που αξιοποιείται στις συναφείς εκπομπές και στα ντοκιμαντέρ, είναι η βιογραφία της Λούλας Ρίτσου (μετέπειτα Γλέζου), που εστιάζει κυρίως στα παιδικά χρόνια των δύο αδερφών και στα πρώτα έτη της ενηλικίωσης.[338] Η αφήγηση της Λούλας Ρίτσου συμπληρώνει την αφήγηση του ίδιου του Ρίτσου στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), ενώ επανεγγράφεται στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013).

Η προφορική αφήγηση του Ρίτσου συνιστά το κυρίαρχο αφηγηματικό υπόστρωμα των περισσότερων ντοκιμαντέρ, με εξαίρεση τα επεισόδια των εκπομπών *Εποχές και συγγραφείς* (2002/2004) και *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), που υλοποιούνται μετά τον θάνατό του. Ο Ρίτσος αναφέρεται στα παιδικά του χρόνια, στην έναρξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και αργότερα στις εμπειρίες της φυματίωσης και της εξορίας. Παρότι ο βίος του ποιητή περιέχει αρκετές τραυματικές εμπειρίες, ο Ρίτσος αποφεύγει να αναφερθεί σε αυτές και επιμένει κυρίως στη σύνδεση των βιογραφικών δεδομένων με την καλλιτεχνική του εξέλιξη. Σε αρκετές αφηγήσεις του, ο Ρίτσος τείνει να αυτοπροσδιορίζεται σε άμεση συνάρτηση με την εκάστοτε συλλογικότητα στην οποία ανήκει (εξόριστοι/πολιτικοί κρατούμενοι). Η πριμοδότηση του συλλογικού εμείς, ιδίως κατά την αφήγηση των βιωμάτων της εξορίας, θα μπορούσε να συνδεθεί με αντίστοιχα μοντέλα αφηγηματοποίησης της εν λόγω εμπειρίας, όπως ανιχνεύονται σε αυτοβιογραφικά κείμενα πρώην πολιτικών κρατουμένων κατά τη δεκαετία του'80.[339] Για τις ομοιότητες αυτές, θα γίνει αναλυτικά λόγος και σε μεταγενέστερο κεφάλαιο. Για την ώρα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα ορίζεται από τον ίδιο τον Ρίτσο ως μια ενεργή στάση διαμαρτυρίας απέναντι σε κάθε μορφή καταδυνάστευσης. Η εν λόγω καλλιτεχνική στάση χαρακτηρίζει τόσο τα γραπτά του κείμενα όσο και την εικαστική του δραστηριότητα.

Καθώς στην πλειονότητα των ντοκιμαντέρ συμμετέχει ο ίδιος ο ποιητής, θα επιχειρηθεί αρχικά μια διερεύνηση της προφορικής αφήγησης του Ρίτσου. Στο πλαίσιο αυτό, θα δοθεί έμφαση στην επιτελεστικότητα της προφορικής μαρτυρίας του ποιητή εφόσον κάθε προφορική αφήγηση αποτελεί μια επιτέλεση (performance). Όλοι οι αφηγητές εφαρμόζουν ένα στιλ επιτέλεσης, άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα.[340]

---

[338] Λ. Ρίτσου-Γλέζου ό. π.

[339] Χ. Εξερτζόγλου, ό. π., σ. 260-275.

[340] L. Abrams, *Θεωρία Προφορικής Ιστορίας* (P. Βαν Μπούσχοτεν επιμ.-Λ. Ρινόπουλος μτφρ.), Αθήνα, Πλέθρον, 2014, σ. 38, 44. A. Hill, ό. π., σ. 19

Κατά τη διαδικασία αυτή, το άτομο ενθυμείται, ανακαλεί εικόνες/ιστορίες/εμπειρίες, τις ταξινομεί και τις τοποθετεί σε ένα αφήγημα, ενώ μέσω των μνημονικών ιστοριών ο εαυτός δομείται και αναδομείται διαρκώς.[341] Στην περίπτωση μιας κινηματογραφικής συνέντευξης, η σκηνογραφική υποστήριξη της αφήγησης, που μπορεί να τοποθετείται σε συγκεκριμένους χώρους και να οργανώνεται γύρω από συγκεκριμένες υλικότητες, εμπλουτίζει τη σημειωτική της εικόνας και διευρύνει σημαντικά τα όρια της ερμηνείας της κάθε προφορικής μαρτυρίας.

Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, η αφήγηση του Ρίτσου περιστρέφεται συχνά γύρω από τους ίδιους θεματικούς άξονες αλλά ενίοτε διαφοροποιείται σημαντικά ανάλογα με την έκταση που αποδίδεται στα διάφορα γεγονότα. Ειδικότερα, οι μνήμες του Ρίτσου και η αφήγησή του δομούνται συχνά γύρω από τις εξής θεματικές: τα παιδικά του χρόνια στη Μονεμβασιά, την απώλεια των αγαπημένων οικογενειακών προσώπων, τη μετέπειτα ζωή του στην Αθήνα και κατόπιν τους χώρους εγκλεισμού (σανατόρια και τόποι εξορίας) που συνδέονται με την πολιτική αφύπνιση του Ρίτσου και τη μετέπειτα διοχέτευση της πολιτικής εμπειρίας στην καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Οι εν λόγω θεματικές νοηματοδοτούνται εκ νέου από το αφηγηματικό σχόλιο, τις μαρτυρίες τρίτων αλλά και μέσα από τη διαρκή συνύπαρξη και αντιπαραβολή των εκάστοτε λόγων με οπτικοακουστικά υλικά.

2.3.2. Η Μονεμβασιά ως σημείο εκκίνησης

Η Μονεμβασιά και η παιδική ηλικία του Ρίτσου αποτελούν καθοριστικό κεφάλαιο στις περισσότερες εκ των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών αφηγήσεων. Παρότι όλες οι αφηγήσεις εμπλέκουν με κάποιο τρόπο τη Μονεμβασιά, το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984) της αποδίδει έναν εξέχοντα ρόλο εφόσον η περιήγηση του ποιητή στον γενέθλιο τόπο του καταλαμβάνει αρκετά μεγάλη έκταση. Ο Ρίτσος κινηματογραφείται στα δωμάτια του πατρικού του σπιτιού και γύρω από αυτό, ενώ διαλέγεται με τις φωτογραφίες των χαμένων γονιών του. Οι φωτογραφίες των νεκρών γονιών είναι αφηγηματικά φορτισμένες, καθώς υποδηλώνουν τα ίχνη μιας απουσίας.[342] Διασκορπισμένες μέσα στο σπίτι, σκιαγραφούν ένα ιδιότυπο πλαίσιο οικογενειακών

[341] L. Abrams, ό. π., σ. 69.
[342] Σχετικά με την ανθρωποκεντρική προβληματική της απουσίας στη νεοελληνική φωτογραφία βλ. Κ. Ιωαννίδης, *Σύγχρονη φωτογραφία, Ένας αιώνας σε τριάντα χρόνια*, Αθήνα, Futura, 2008, σ. 131,138.

σχέσεων,[343] λειτουργώντας ως αποθετήρια μνήμης και ως έναυσμα για την επιτέλεση της μνημονικής αναδρομής από τη μεριά του ποιητή.[344] Κατά τη διάρκεια της αφήγησης του Ρίτσου, η πολυσημία της φωτογραφίας εμπλουτίζεται ακόμη περισσότερο, εφόσον στα παρελθοντικά νοήματα προστίθενται τώρα και τα νοήματα που παράγονται κατά τη διάρκεια της συνέντευξης.[345]

Στη συγκεκριμένη αφήγηση, ο μονόλογος του ποιητή έχει τη μορφή δραματικού μονολόγου, με έντονα στοιχεία θεατρικότητας. Παρότι το τέλος του ντοκιμαντέρ συνοδεύεται από λεζάντα, όπου υποδηλώνεται πως ο ποιητής μαγνητοφωνήθηκε εν αγνοία του, το γεγονός της λαθραίας μαγνητοφώνησής του δύναται να αμφισβητηθεί. Η πειστικότητα της λεζάντας μοιάζει να υποσκάπτεται από την ίδια την αφήγηση του Ρίτσου, η οποία λειτουργεί αντιστικτικά προς μια τέτοια εντύπωση. Η προφορική αυθιστόρηση του Ρίτσου ενέχει το στοιχείο της θεατρικότητας, που εντοπίζεται και στις απαγγελίες του ποιητή, γεγονός που μπορεί να συσχετιστεί και με τη θητεία του Ρίτσου στο θέατρο, όπως επίσης και με τη συμμετοχή του σε άλλα ντοκιμαντέρ κατά την ίδια περίοδο.[346]

Συνεπώς, η μνημονική ανάκληση του ποιητή και η αναδρομή στον οικογενειακό του βίο επιτελείται με άξονα τα αντικείμενα του σπιτιού και το μνημονικό εργαλείο της φωτογραφίας. Με αφορμή τις υλικότητες αυτές, ο Ρίτσος θα ξετυλίξει το κουβάρι των αναμνήσεων, επιμένοντας κυρίως στις αναμνηστικές λειτουργίες της ποίησης, που δύναται να ξαναζωντανεύει τους νεκρούς.

> «Εικοσιπέντε ολόκληρα χρόνια είχα να έρθω στη Μονοβασιά. Όταν ήρθα την πρώτη φορά, ένιωθα να έρχονται πίσω μου όλοι οι νεκροί μου. Ένιωθα κάπως πικραμένος κι ένιωθα σαν κάπως αφιλόξενο τον τόπο μου. Κι όμως, λίγο-λίγο δεν τους είδα πια νεκρούς και συμφιλιώθηκα μαζί τους. Όχι με το θάνατο, με τους νεκρούς συμφιλιώθηκα. Κι ένιωσα την ανάγκη να τους δώσω μια θέση μέσα στην ποίηση. Κι απ' τον καιρό που κατάφερα, όσο κατάφερα, να τους δώσω μια θέση μέσα στην ποίηση, τους ένιωσα ολοζώντανους και αναστημένους. Να που

[343] Κ. Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα. Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, Αθήνα, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2014[3], σ. 21-22.
[344] A. Kuhn, "Photography and cultural memory: a methodological exploration", *Visual Studies*, vol. 22, no 3, December 2007, σ. 284.
[345] Ε. Καλλιμοπούλου, «Η εικόνα ως αντι-αρχείο: εισαγωγή» στο Ρ. Β. Μπούσχοτεν, Β. Δαλκαβούκης, Ε. Καλλιμοπούλου (επιμ.), *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία. Φωνές, εικόνες και τόποι*, Βόλος, Ένωση Προφορικής Ιστορίας, 2021, σ. 137.
[346] Όπως αναφέρει η Ε. Σκαρσουλή: «Η απαγγελία του Ρίτσου πρέπει να επισημανθεί ήδη από την αρχή ότι χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της θεατρικότητας, καθώς η θητεία του ποιητή στο θέατρο υπήρξε σημαντική». Ε. Σκαρσουλή, *Ζητήματα πρόσληψης της νεοελληνικής ποίησης μέσα από την επαφή της με τη μουσική. Το παράδειγμα του Γιάννη Ρίτσου: η μελοποίηση του Επιτάφιου και της Ρωμιοσύνης από τον Μίκη Θεοδωράκη*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012, σ. 140. Βλ. επίσης τη συμμετοχή του Γιάννη Ρίτσου στο ντοκιμαντέρ του Τ. Παπαγιαννίδη *Γιάννης Ρίτσος Αφιέρωμα-Εικόνες*, (1985).

> βρίσκομαι ξανά στο πατρικό μου σπίτι. Αυτό το σπίτι, έρημο τώρα, χαλασμένα τα καθίσματα, όπως οι πολυθρόνες στη *Σονάτα του σελήνόφωτος*. Κι όμως σαν μια καινούρια ζωή αρχίζει να κυκλοφορεί μέσα σ' αυτές τις αόρατες φλέβες του άδειου σπιτιού. Κι οι νεκροί που έφυγαν: η μάνα μου, ο πατέρας μου, ο μεγάλος αδερφός μου, η μεγάλη αδερφή μου, όλοι σαν να'ναι ολόγυρα. Όλοι παρόντες, όλοι δικοί μου. Κι αναρωτιέμαι, άραγε είναι αλήθεια, είναι μια πραγματική ιστορία; Υπάρχει δυνατότητα μέσω της τέχνης να ξαναγυρίσουν πίσω στη ζωή άνθρωποι, σπίτια, τοπία, θάλασσες, τραγούδια, αιώνες. Ναι, μια μυστική βεβαιότητα το επικυρώνει […] Έτσι, λοιπόν, αγαπημένο μου παλιό σπίτι είσαι αναστημένο, ξαναζωντανεμένο μέσα στην ποίηση και όλοι οι απόντες είναι πάντοτε παρόντες […] Δεν είναι κανένας. Κι όμως κανένας δε λείπει. Δε μονολογώ. Διαλέγομαι. Σ'εσάς κουβεντιάζω. Σ' εσένα μητέρα, πατέρα, αδερφέ μου, εκεί είσαι με το αιώνιο χαμόγελό σου, κι εσύ μητέρα, ασύγκριτη μητέρα, εσύ που έμαθες στον μικρότερο γιο σου τι θα πει "αγάπη", μαθαίνοντάς του τι είναι "αγάπη", φυτεύοντας στην καρδιά του την αγάπη».

Όπως έχει επισημανθεί στη βιβλιογραφία, «το αυτοβιογραφικό-οικογενειογραφικό υπόστρωμα, που διασχίζει σαν υπόγειο ρεύμα ολόκληρο το έργο του Ρίτσου, έχει αναγνωριστεί ως ένα απ' τα τρία συνειδησιακά επίπεδα που στοιχειοθετούν το νόημα των μεγάλων συνθέσεων της ωριμότητάς του».[347] Στο υπόστρωμα αυτό, κυριαρχεί το πολυσήμαντο μοτίβο του «πατρικού ή του νεκρικού σπιτιού» με τα «βαρύτιμα έπιπλα», τις «βελούδινες κουρτίνες» και το αρχοντικό σαλόνι. Από εκεί μάλιστα προέρχονται και διάφορα ποιητικά σύμβολα του Ρίτσου, όπως το πιάνο, «απείκασμα του πραγματικού πιάνου» της μητέρας του ή αντίστοιχα το σύμβολο του καθρέφτη, που επίσης παραπέμπει στους καθρέφτες του πατρικού σπιτιού.[348] Όπως, άλλωστε, έχει υπογραμμίσει ο Α. Μαραγκόπουλος, ολόκληρη η ποίηση του Ρίτσου κυριαρχείται από αυτή τη χωρική μεταφορά του σπιτιού, το οποίο περιγράφεται αναλυτικά μαζί με τις υλικές οντότητες που το συγκροτούν.[349] Συνεπώς, η κινηματογράφηση του ποιητή μέσα σε αυτά τα αντικείμενα συμπλέκει βίο και έργο, ενώ δείχνει την ισχυρή ταύτιση του αυτοβιογραφικού υποκειμένου με τις μνήμες της παιδικής του ηλικίας. Αναφορικά με τη χρήση του πιάνου, θα πρέπει να επισημανθεί ότι ο Ρίτσος εμφανίζεται να παίζει πιάνο σε όλα τα ντοκιμαντέρ. Η μελωδία, την οποία εκτελεί, εντοπίζεται ξανά στο επεισόδιο *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), με πιανίστα αυτή τη φορά τον αφηγητή, Θάνο Μικρούτσικο. [350]

---

[347] Γ. Βελουδής, *Μελέτες για τον Ρίτσο-Προβλήματα μελέτης του έργου του*, ό. π., σ. 33-35.
[348] *ό. π.*
[349] Α. Μαραγκόπουλος, «Το παραβατικό σπίτι του Γιάννη Ρίτσου. Η μορφή ως περιεχόμενο» στο *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γ. Ρίτσος*, (επιμ. Α. Μακρυνικόλα, Σ. Μπουρνάζος), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 322.
[350] Σύμφωνα με δημοσίευμα της Σάντρας Μπακογιαννοπούλου, η σύνθεση της μελωδίας ανήκει στον ίδιο τον Γιάννη Ρίτσο. Η παρατήρηση της Μπακογιαννοπούλου αφορά το φιλμ *Εικόνες* του Τάκη

Αν στην πρώτη ενότητα του ντοκιμαντέρ, το σπίτι και τα εκάστοτε αντικείμενα συνιστούν τα κυρίαρχα εναύσματα της μνημονικής ανάκλησης, κατόπιν τον ίδιο ρόλο θα αναλάβει η Μονεμβασιά και τα εκάστοτε τοπόσημά της. Ο Ρίτσος περιηγείται σε διάφορους χώρους, ανακαλεί εικόνες από τα παιδικά του χρόνια και επιχειρεί να ανασυνθέσει την εικόνα του παιδικού του εαυτού, αναπλάθοντας με αισθητηριακούς όρους το παρελθόν. Οι αισθήσεις εδώ παίζουν καθοριστικό ρόλο στην αφήγησή του και στη μνημονική ανακατασκευή μιας ορισμένης δομής αίσθησης των παιδικών του χρόνων. «Έχω ακόμη τη μυρωδιά του κεριού», δηλώνει καθώς αφηγείται τον βίο των κηροπλαστών που έμεναν κοντά στην οικογένεια Ρίτσου, ενώ αναπαριστά και τον ήχο της θάλασσας («ερχόταν το ένα κύμα και χτυπούσε πάνω στο άλλο […] ήταν ένα φουγκάτο. Μετά από μερικά χρόνια, όταν γνώρισα τη μουσική του Μπαχ, κατάλαβα τι θα πει φούγκα»). Πρόκειται για μια κοινή πρακτική σε πολλά ντοκιμαντέρ που αφορούν τον βίο του ποιητή, αλλά και βιογραφικά ντοκιμαντέρ εν γένει, στα οποία οι μάρτυρες ενός γεγονότος περιδιαβαίνουν έναν τόπο με βιογραφική συνάφεια, και εξιστορούν ένα γεγονός.[351] Στο σημείο αυτό, ο Ρίτσος θα αφηγηθεί τα παιδικά του χρόνια, και ιδίως τις σχολικές του τιμωρίες, οι οποίες κατόπιν θα αποτελέσουν συνδετικό κρίκο με την ενήλικη ζωή και τις εμπειρίες της εξορίας.

> «[…] Εγώ δεν τα πήγαινα πολύ καλά με τα γράμματα. Προτιμούσα να παίζω, με τους χαρταετούς, με τους βώλους, πετροπόλεμο, και προτιμούσα να ζωγραφίζω. Όλα μου τα τετράδια τα μαθητικά, αντί για μαθηματικές πράξεις, δηλαδή της πρακτικής αριθμητικής, ήταν γεμάτα ζωγραφιές […] Έφτιαχνα λοιπόν παπαρούνες, μαργαρίτες, σβήνοντας τους αριθμούς. Σαν να'χα μια μανία […] σε τούτο το σχολειό, που κάποτε με βάζαν και τιμωρία, έτσι ορθοστασία στη γωνιά [….] εμένα σαν να μ' άρεσε να'μαι τιμωρημένος. Δεν ξέρω. Ήταν κάτι ξεχωριστό αυτό. Ούτε αγαπούσα τους ανθρώπους που αρίστευαν στα πάντα. Ένας άνθρωπος, που αριστεύει στα πάντα, θα πει ότι δεν έχει καμιά ιδιαίτερη κλίση, δεν έχει μια προτίμηση, δεν έχει κάνει μια επιλογή. Κι έτσι εγώ, από τη μια μεριά, ψευτομουρμούριζα κανα τραγουδάκι που μ'άρεσε, από την άλλη μεριά ζωγράφιζα, και κάποτε τραβούσα και την εφημερίδα του δασκάλου μου και δεν τον άφηνα να διαβάσει. Βέβαια τα πλήρωνα όλα αυτά τα πράγματα αλλά τα πάντα πληρώνει κανένας στη ζωή. Και πληρώνοντας με κάποιες τιμωρίες, κερδίζει πάρα πολλά πράγματα. Νομίζω ότι ένας άνθρωπος, που δεν τιμωρήθηκε ποτέ στη ζωή του, δεν ξέρει τι θα πει παραβίαση μιας απαγόρευσης. Κι επειδή η ζωή είναι γεμάτη απαγορεύσεις, έμαθα να δουλεύω την ποίηση ξεπερνώντας όλες αυτές τις απαγορεύσεις. Γι'αυτό και η τέχνη μου, όπως πολλοί το ομολόγησαν, δεν άκουσε ποτέ κανένα "μη". Έτσι, λοιπόν, από μικρό παιδί, έμαθα να χαίρομαι

Παπαγιαννίδη, στο οποίο ο Ρίτσος παίζει πιάνο. Ρ. Σ. Μπακογιαννοπούλου, «Ένας ποιητής στην οθόνη», *Το Βήμα*, 20.09.1985.

[351] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention*, ό. π., υποσημείωση 124, σ. 88.

και τις τιμωρίες μου. Έμαθα ακόμα να χαίρομαι ότι κάποτε με βάζαν στη γωνιά. Για να'μαι λοιπόν στη γωνιά θα πει ότι κάτι ιδιαίτερο συνέβαινε μ' εμένα. Και κάπως μνησικακώντας στην αρχή, έβαλα όλους εκείνους που με τιμωρούσαν κι εγώ με τη σειρά μου στη γωνιά. Με τιμώρησαν κι άλλοι πολλοί, κι ύστερα πολλοί, μετά άλλοι, αλλά εγώ με την ποίησή μου τους έβαλα πάλι στη γωνιά. Και απ' όλα αυτά τα πράγματα, κέρδισα τη χαρά να τις ξεπερνάω. Και μάλιστα απ' αυτές να αντλώ δυνάμεις αντίστασης προς κάθε άδικη απαγόρευση, επομένως προς κάθε αδικία».

Είναι σαφές ότι ένας τέτοιος παραλληλισμός ορίζεται περισσότερο από τις διαθεσιμότητες του παρόντος και το βλέμμα του ώριμου Ρίτσου, ο οποίος με τα μάτια του ώριμου ενήλικα αξιολογεί τις αντιδράσεις του παιδικού του εαυτού. Οι βιοαφηγήσεις, εξάλλου, δεσμεύουν το παρελθόν με τρόπο που να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του παρόντος, αποτελώντας σε μεγάλο βαθμό αναδρομικές κατασκευές, που ανακατασκευάζουν τη μνήμη και την εικόνα του παρελθοντικού εαυτού στο παρόν.[352] Στο πλαίσιο αυτό, οι βιο-αφηγητές επιτελούν συχνά ρητορικές πράξεις, όπως να επενδύουν σε επιθυμητά ταυτοτικά χαρακτηριστικά.[353] Έτσι, ο Ρίτσος επενδύει σε μια αντιρρητική στάση, που την τοποθετεί σε μια πρώιμη ηλικιακή φάση, και η οποία, κατά τη γνώμη του, θα κορυφωθεί στη συνέχεια στον ενήλικο βίο του. Η αντιρρητική αυτή στάση συνδέεται άμεσα με την καλλιτεχνική του αυτοσυνειδησία, που αναπτύσσεται από τα παιδικά του χρόνια και θα ωριμάσει αργότερα στα χρόνια της εξορίας.

Εικόνα 6 *(Εξωτερικός χώρος στο πατρικό σπίτι του Γιάννη Ρίτσου στη Μονεμβασιά. Wikimedia Commons-Creative Commons)*

[352] A. Erll, *Memory in culture*, ό. π., σ. 55.
[353] S. Smith, J. Watson, ό. π., σ. 10.

2.3.3. Η Λούλα Ρίτσου ως βιογράφος του αδερφού της

Προτού εξεταστεί η διαχείριση του κεφαλαίου των παιδικών χρόνων από άλλους αφηγητές, θα πρέπει να γίνει αναφορά σε μια ακόμη αφηγηματική σύμβαση του ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία*. Όπως ήδη ειπώθηκε, το ντοκιμαντέρ χρησιμοποιεί εκτεταμένα την προφορική μαρτυρία του ποιητή αλλά ταυτόχρονα αξιοποιεί την αφήγηση της αδερφής του, Λούλας Ρίτσου-Γλέζου. Η μαρτυρία της Λούλας Ρίτσου ανασύρεται από το έντυπο κείμενο και εγγράφεται διαμεσολαβημένη στο ντοκιμαντέρ με τη φωνή της ηθοποιού Αλέκας Παΐζη. Η αφήγηση της αδελφής του ποιητή πραγματοποιείται σε πρώτο ενικό πρόσωπο και διαδέχεται την αφήγηση του Ρίτσου, δημιουργώντας την αίσθηση πως τα δύο αδέρφια διαλέγονται, αίσθηση που εντείνεται όταν ο Ρίτσος απαγγέλλει «Το τραγούδι της αδελφής μου»,[354] ανάμεσα στις εκάστοτε ηχογραφημένες αφηγήσεις.

Συνεπώς, ο παιδικός εαυτός του Ρίτσου αποδίδεται διυποκειμενικά. Η αφήγηση της Λούλας Ρίτσου επικεντρώνεται στην περίοδο των παιδικών χρόνων και της πρώτης νεότητας, ενώ στο ντοκιμαντέρ αξιοποιείται κυρίως η εξιστόρηση της ζωής τους, από την οικονομική παρακμή της οικογένειας και στο εξής. Τα αγαπημένα πρόσωπα πεθαίνουν, η περιουσία χάνεται και τα δύο αδέρφια ζουν σε σπίτια συγγενών, μέχρι που ενηλικιώνονται και πηγαίνουν στην Αθήνα. Η οπτική γωνία της μεγάλης αδερφής, που περιγράφει στοργικά τα παθήματα της ίδιας και του Ρίτσου, δημιουργεί μια έντονη συγκινησιακή φόρτιση («[…] τ' αγκάθι της μανούλας μάς άνοιξε καινούριες πληγές […] Στις 11 Νοεμβρίου πέθανε μακριά μας και κηδεύτηκε στον ξένο τόπο […] την έβλεπα στον ύπνο μου λυπημένη σε μια καρέκλα του σαλονιού μας να χτυπάει η καρδιά της πώς θα τα βγάλουμε πέρα στη ζωή μας τα δυο ορφανά;»).[355] Η αφήγηση των δύσκολων αυτών

[354] «[…] Αδελφή μου,
μονάχα εσύ μου απόμενες
ν'ακουμπώ στην καρδιά σου
και ν'ακούω το σφυγμό των ανθρώπων.
Κάτω απ' τους θόλους των ματιών σου
ταξίδευε η ζωή μου.
Ερχόσουν ελαφρή και στοργική
τα βράδια που σκυφτός κι αμίλητος
έγραφα στίχους οργισμένους
για τους ασώπαστους πολέμους
του φωτός και του αίματος […]»
Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Α΄*, 1930-1942, Αθήνα, Κέδρος, 1990[23], σ. 205-206. [1η έκδοση Γ. Ρίτσος, *Το τραγούδι της αδερφής μου*, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη, [1937]].

[355] Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό. π., σ. 57.

στιγμών από την οπτική της Λούλας φαίνεται πως επιλέγεται για λόγους αφηγηματικής οικονομίας, που εναρμονίζονται με την επιθυμία του Ρίτσου να μην αφηγηθεί ο ίδιος τα δραματικά συμβάντα της ζωής του, εστιάζοντας έτσι λιγότερο στα συναισθήματα που του προκάλεσαν οι συγκεκριμένες δυσκολίες.

Η επιλογή αυτή φαίνεται πως υπήρξε απόφαση του ποιητή, όπως προκύπτει από διάλογό του με τον Γιώργο Σγουράκη. Ο διάλογος αυτός καταγράφηκε και είναι πλέον διαθέσιμος στην έντυπη έκδοση της κινηματογραφικής αυτοβιογραφίας, που κυκλοφόρησε το 2009. Η έκδοση περιλάμβανε την κινηματογραφική αφήγηση του ποιητή και τον διάλογό του με τον Γιώργο Σγουράκη, στα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ.[356] Στη μεταξύ τους συζήτηση, φαίνεται πως ο ποιητής επιθυμεί να μην αναφερθεί στα τραυματικά περιστατικά του βίου του και προτείνει να αποδοθούν με κάποιο άλλο αφηγηματικό τρόπο.[357] Η απάλειψη των τραυματικών γεγονότων από την αφήγησή του σχετίζεται επίσης και με την τραυματική εμπειρία της εξορίας, στην οποία ο ποιητής επιλέγει να αναφερθεί κυρίως μέσω του ποιητικού του έργου. Η απόδοση της εμπειρίας αυτής στα ντοκιμαντέρ θα σχολιαστεί στις επόμενες σελίδες.

2.3.4. Η παιδική ηλικία του Ρίτσου μέσα από τα μάτια των άλλων

Όπως κατέστη σαφές, η παιδική ηλικία του Ρίτσου αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο της προφορικής του αυθιστόρησης αλλά και γενικά της βιογραφίας του στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-αυτοβιογραφία* (1984). Ο χώρος της Μονεμβασιάς και οι αντίστοιχες υλικότητες (φωτογραφίες προσώπων και οικογενειακά έπιπλα), οι οποίες πυροδοτούν τη μνημονική ανάκληση του Ρίτσου, επανέρχονται και σε μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ. Με άξονα το σπίτι και τα οικογενειακά αντικείμενα που το συγκροτούν, οργανώνεται ξανά η αφήγηση των παιδικών χρόνων του Ρίτσου και της οικογενειακής του ιστορίας.

Στο *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988), ο Ρίτσος περιφέρεται στους χώρους του σπιτιού του, καπνίζει αμίλητος μπροστά από κάποιον καθρέφτη, ενώ ο θεατής αντικρίζει τον κατοπτρισμό του ειδώλου του. Ωστόσο, η παρουσία του Ρίτσου εδώ

[356] Γ., Η. Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία, κινηματογραφική αυτοβιογραφία. Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του*, ό. π.

[357] «Το τι δυσκολίες αντιμετώπισα μαζί με τις φτώχιες [sic] μου, πώς μοιραζόμουν με την αδελφή μου ένα κουλούρι και κλαίγαμε τη νύχτα γιατί δεν είχαμε να φάμε. Όλα αυτά τα πράγματα δε θέλω να τα πω, είναι φτωχοπροδρομικά, καταλαβαίνεις […] Να βάλετε σπικάρισμα να γίνει. Υπάρχουν βιογραφίες, υπάρχει το βιβλίο της αδερφής μου που λέει για τα παιδικά μου χρόνια. Υπάρχει το βιβλίο του Ζεράρ Πιερά που δίνει πάρα πολλά στοιχεία της ζωής μου, αλλά δεν μ'αρέσει να τα λέω εγώ». ό. π., σ. 37.

είναι απλά παρασκηνιακή, εφόσον δεν αφηγείται κάποια ιστορία για τη ζωή του, παρά μόνο αρκείται στο να απαγγείλει το ποίημα «Οι νεκροί».[358] Τον ρόλο της εξιστόρησης αναλαμβάνει ο βιογράφος του, Ζεράρ Πιερά.[359] Ο Πιερά θα συσχετίσει τα δύσκολα παιδικά χρόνια του Ρίτσου με το καλλιτεχνικό του ταλέντο, συνδέοντας τα τραύματα της παιδικής ηλικίας με την καλλιτεχνική του εξέλιξη. Όπως ήδη έχει αναφερθεί παραπάνω, η δύσκολη παιδική ηλικία αποτελεί κοινό τόπο στις βιογραφίες ταινίες μυθοπλασίας για καλλιτέχνες, όπου οι δυσκολίες της πρώτης νεότητας λειτουργούν ως έναυσμα για την ενίσχυση της καλλιτεχνικής κλίσης.[360] Με άλλα λόγια, τα τραύματα του ιδιωτικού βίου, και ιδιαίτερα της παιδικής ηλικίας, τροφοδοτούν την καλλιτεχνική φαντασία και οδηγούν στην καλλιτεχνική αυτοπραγμάτωση.

Στην αφήγησή του, ο Πιερά υιοθετεί το μοτίβο αυτό, θεωρώντας ότι οι δυσκολίες της παιδικής ηλικίας του Ρίτσου είναι τελικά αυτές που θα τον ωθήσουν στην καλλιτεχνική επιτυχία.[361] Ο βιογράφος του ποιητή επιμένει στις πολλαπλές τραγωδίες της προσωπικής ζωής, οι οποίες, στην περίπτωση του Ρίτσου, θα μπορούσαν να αναλυθούν στα εξής στάδια: παιδική ηλικία, εξορία, αρρώστια.[362] Όπως δηλώνει ο Πιερά:

> «Η Μονεμβασιά δεν είναι μόνο το σημείο εκκίνησης του έργου αλλά και η μικρογραφία της ζωής του Ρίτσου. Μέσα σ'ένα σύντομο χρονικό διάστημα περνά δύσκολα παιδικά χρόνια, πράγμα όχι σπάνιο στη Λογοτεχνία, μα υπάρχει και μια διαδοχή δραμάτων, που κυριολεκτικά τον συντρίβουν ώστε όταν φτάνει στην Αθήνα, 17 χρονών πια, αφήνει πίσω του μια εικόνα καταστροφής. Έχει μεσολαβήσει ο θάνατος του μεγάλου αδελφού στη Μονεμβασιά όταν ήταν 11

---

[358] Συγκεκριμένα ακούγονται οι εξής στίχοι:
«Τους βρήκαμε ξανά κάτω απ' το βράχο, μέσα στο
βράχο. Η σιωπή τους
όχι θυμός που τους ξεχάσαμε· όχι διόλου μα διόλου
θυμός που μας έχουν ξεχάσει κι εκείνοι. Η σιωπή
τους τώρα
είναι η φωνή τους· –τίποτα δεν έχουν ν'αναγγείλουν·
βουβή συνεννόηση με τις φραγκοσυκιές μέσα στα ερεί-
πια,
βουβές συναντήσεις αντίκρυ στη θάλασσα ή μέσα στο
φεγγάρι–
δεν είναι ανάγκη πια να κρύψουν ή να φανερώσουν τα
χαρτιά τους
μές στην απέραντη διαύγεια του πουθενά ή του τί-
ποτα […]»
Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα ΙΒ΄, 1975-1976*, Αθήνα, Κέδρος, 1997, σ. 439 [1η έκδοση *Μονοβασιά*, Κέδρος, 1982].
[359] Ζ. Πιερά, *Γιάννης Ρίτσος, η μακρά πορεία ενός ποιητή*, ό. π.
[360] Βλ. εδώ ξανά την παρατήρηση της B. Vidal για τον ρόλο της τραυματικής παιδικής ηλικίας στις βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας. B. Vidal, ό. π. σ. 9.
[361] Το ίδιο μοτίβο ανιχνεύεται και στην έντυπη βιογραφία του Πιερά για τον Ρίτσο: «Τα παιδικά χρόνια του Ρίτσου θα περάσουν στη σκιά αυτής της καταστροφής, που όλο και μεγαλώνει, ενώ η ασυμφωνία γίνεται μόνιμη ανάμεσα στους γονείς του […]». Ζ. Πιερά, ό. π., σ. 30-31.
[362] Για την εν λόγω θεώρηση βλ. J. A. Gaertner, ό. π., σ. 29.

> χρονών και ταυτόχρονα ο θάνατος της μητέρας του. Κι ακόμα υπάρχει η κοινωνική παρακμή. Πρέπει να πούμε ότι προερχόταν από εύπορη οικογένεια. Κι έτσι ο Ρίτσος αναγκάζεται να βρει διέξοδο στη Λογοτεχνία εξαιτίας όλων αυτών των προβλημάτων που γνώρισε στα παιδικά του χρόνια. Η Μονεμβασιά είναι το κρίσιμο σημείο πέρα απ' την κρισιμότητα που έχει πάντα η παιδική ηλικία για το λογοτεχνικό έργο. Στο Ρίτσο, όμως, παίρνει διαστάσεις που θα τον συνοδεύουν σ' όλη του τη ζωή. Το πρώτο ποίημά του με τον τίτλο "Το παλιό μας σπίτι" δείχνει ότι αυτή η ιδέα τον ακολουθεί ως την εποχή της ωριμότητας. Όταν έρχεται στην Αθήνα, θέλει να ξεχάσει τη Μονεμβασιά. Μα το ίδιο το θέμα της Μονεμβασιάς θα αναδειχθεί σ' όλα τα έργα της ωριμότητας. Είναι το θέμα της παρακμής, της εποχής των έντονων ανακατατάξεων που ανοίγουν το πεδίο για μια νέα κοινωνία και μέσα από εκεί διαβλέπουμε την ανάμειξη του Ρίτσου στη στρατευμένη πολιτικά ζωή. Φεύγει, τελικά, απ' τη Μονεμβασιά χωρίς ν'αφήνει τίποτα πίσω του».

Στο εν λόγω ντοκιμαντέρ, ο Πιερά τονίζει τη σημασία του γενέθλιου τόπου και της πρώτης νεότητας για την περαιτέρω εξέλιξη του Ρίτσου, κάτι που αποτελεί κυρίαρχη τάση και στην έντυπη βιογραφία του για τον ποιητή.[363] Για τον Πιερά, το οικογενειακό τραύμα ερμηνεύεται ως σημαντικός μοχλός της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Ρίτσου. Τα ίδια γεγονότα, που αφορούν τον οικογενειακό βίο και τα τραύματα της παιδικής ηλικίας, υπερτονίζονται και στο voice over της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (2002/2004), όπου μάλιστα δηλώνεται και η χαρτοπαιξία του πατέρα, χωρίς ωστόσο τα παραπάνω να συνδέονται με την καλλιτεχνική ωρίμανση του ποιητή.

Παρομοίως, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), τα παιδικά χρόνια διαδραματίζουν εξίσου καθοριστικό ρόλο για την αφήγηση της βιογραφίας του ποιητή. Ο Θάνος Μικρούτσικος, παρουσιαστής του επεισοδίου και κεντρικός αφηγητής, περιηγείται στο πατρικό σπίτι του ποιητή στη Μονεμβασιά και επισκέπτεται τον τάφο του. Με φόντο την προτομή του Ρίτσου, τοποθετεί χωροχρονικά το πρώτο κεφάλαιο της ιστορίας του ποιητή, χρησιμοποιώντας μάλιστα τα λόγια του: «Από τούτο εδώ το σημείο ξεκίνησε ένα παιδί. Ένα παιδί που αγάπησε αυτόν τον βράχο, που αγάπησε την απεραντοσύνη της θάλασσας, ένα παιδί που αγάπησε την ποίηση».[364]

---

[363] Βλ. τα εξής χωρία της βιογραφίας του Πιερά: «[…] όπως βλέπουμε, όλα γκρεμίστηκαν στην κυριολεξία σαν χάρτινος πύργος. Είναι πια αποφασισμένο: δε θα υπάρξει ο χλωρός παράδεισος των παιδικών ερώτων, αλλά ένα νεαρό αγόρι που παρακολουθεί το γκρέμισμα του κόσμου του, αντιμέτωπο με τον θάνατο και τη φυματίωση […]». Και πιο κάτω στη σ. 35: «Και δε θα μείνει τίποτε άλλο, για ένα παιδί που στερήθηκε νωρίς τη μητρική τρυφερότητα, παρά η οικειότητα των αντικειμένων, ο τραχύς διάκοσμος της καθημερινής ζωής. Αυτό το καταφύγιο θα γίνει ένα από τα κύρια θέματα του έργου του. Μέσα στο σκιόφως ενός σκυθρωπού σπιτιού, γεννιέται μια συνενοχή που θα δέσει για πάντα έναν άνθρωπο με τα πράγματα, αυτούς τους μάρτυρες του δράματος. Θα τον δέσει με τα σκεύη, τις πόρτες, τα παράθυρα, τις κουρτίνες, τα τραπέζια, με τα αναρίθμητα αγάλματα που κατακλύζουνε τα ποιήματά του». Ζ. Πιερά, ό. π., σ. 30-31, 35.

[364] Πρόκειται για απόσπασμα από την αντιφώνηση του ποιητή στην τελετή εντοιχισμού αναμνηστικής πλάκας στο πατρικό του σπίτι, στις 23 Ιουνίου 1984. Το απόσπασμα έχει ως εξής: «Από τούτο εδώ το

Κατόπιν, οι βιογραφικές πληροφορίες του Ρίτσου δίνονται από δύο ετερογενείς πηγές. Στην πρώτη περίπτωση, πρόκειται για την αφήγηση ενός μελετητή, του Γιώργου Γιατρομανωλάκη, ο οποίος περιγράφει συνοπτικά την οικογενειακή ιστορία του Ρίτσου και συσχετίζει τα βιώματα αυτά με τις αρχαιόθεμες ποιητικές συλλογές της ωριμότητας (*Τέταρτη διάσταση*).[365] Στην αφήγηση του Γιατρομανωλάκη, οι οικονομικός ξεπεσμός της οικογένειας συσχετίζεται με τα ευρύτερα κοινωνικο-οικονομικά συμφραζόμενα, ενώ διατυπώνεται η άποψη ότι οι τραγικές εμπειρίες της νεότητας του Ρίτσου συνεχίζουν να τον βαραίνουν και στην ώριμη ηλικία.

Ταυτόχρονα, η περίοδος της νεότητας σχολιάζεται και από μία επιπλέον οπτική. Τα εναρκτήρια πλάνα του ντοκιμαντέρ εισάγουν τον θεατή στο πλαίσιο μιας σχολικής τάξης δημοτικού σχολείου (63ο δημοτικό σχολείο Αθηνών-Γιάννης Ρίτσος), όπου οι μαθητές παρακολουθούν σκηνές από το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984). Κατόπιν, στο πλαίσιο κάποιας εργασίας, αναλαμβάνουν να παραθέσουν τα βιογραφικά στοιχεία του ποιητή, όπου αναφέρονται οι διαδοχικοί θάνατοι των οικογενειακών προσώπων. Η επαναχρησιμοποίηση πλάνων από το *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* αναδεικνύει εδώ τα σύνθετα νοήματα που παράγονται μέσω της μιντιακής σύγκλισης, μιας συνθήκης που χαρακτηρίζει το σύγχρονο μιντιακό περιβάλλον και περιγράφει τη διαρκή αλληλεπίδραση των εκάστοτε μέσων.[366] Μέσα από τη χρήση

σημείο ξεκίνησε ένα παιδί. Ένα παιδί που αγάπησε αυτόν τον βράχο, που αγάπησε την απεραντοσύνη της θάλασσας, ένα παιδί που αγάπησε την ποίηση. Ετούτος ο βράχος, που είναι σαν μια γροθιά πείσματος, σταθερότητας και ρωμέικης υπερηφάνειας, αντιπαλεύει με την ακινησία και τη σταθερότητά του, την αιώνια κίνηση της θάλασσας. Αυτή η Μονοβασιά, αυτός ο βράχος, ήταν για μένα το πέτρινο καράβι, που με ταξίδεψε σ' όλο τον κόσμο. Ετούτο εδώ το ακίνητο πλοίο, τούτο δα το σπίτι, όπου χάραξα τους πρώτους μου στίχους και τις πρώτες μου ζωγραφιές, όπου τραγούδησα δημοτικά τραγούδια αγναντεύοντας τη θάλασσα κι απαντούσα από τα άλλα μπαλκόνια κοριτσόπουλα κι αγόρια της ηλικίας μου». Α. Κώττη, ό. π., σ. 22.

[365] Η *Τέταρτη Διάσταση* εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1972, περιλαμβάνοντας τα εξής έργα: «Το παράθυρο», «Χειμερινή διαύγεια», «Χρονικό», «Η σονάτα του σεληνόφωτος», «Αγαμέμνων», «Ορέστης», «Το νεκρό σπίτι», «Η επιστροφή της Ιφιγένειας», «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», «Χρυσόθεμις», «Περσεφόνη», «Ισμήνη», «Αίας», «Φιλοκτήτης», «Η Ελένη», «Όταν έρχεται ο Ξένος». Γ. Ρίτσος, *Τέταρτη Διάσταση*, Αθήνα, Κέδρος, 1972. Αρκετά από τα έργα της συλλογής είχαν εκδοθεί αυτοτελώς ήδη από τη δεκαετία του'50, ενώ το 1978 η *Τέταρτη Διάσταση*, θα συμπληρωθεί με ένα ακόμα ποίημα, τη *Φαίδρα*. Για αναλυτικές πληροφορίες βλ. Α. Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου, 1924-1989*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 1993, σ. 86-87.

[366] Ο όρος «μιντιακή σύγκλιση» (media convergence) χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη διακίνηση πληροφοριακού υλικού σε πολλές και διαφορετικές μεσικές πλατφόρμες και την αναγκαστική αλληλεπίδραση μεταξύ διαφορετικών μέσων. Η σύγκλιση αυτή προϋποθέτει την ενεργητική στάση του καταναλωτή-χρήστη, ο οποίος αναζητά πληροφοριακό υλικό σε πολλά και διαφορετικά μέσα, ενώ ταυτόχρονα αναδιαμορφώνει αισθητά τη λειτουργία των μιντιακών συστημάτων και οικονομιών. Όπως επισημαίνει ο Jenkins, δεν πρόκειται απλώς για μια τεχνολογική εξέλιξη, που φέρνει κοντά διαφορετικές μιντιακές λειτουργίες στην ίδια συσκευή, αλλά για μια καίρια πολιτισμική μετατόπιση, όπου ο χρήστης ενθαρρύνεται να αναζητήσει πληροφορία σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Για τον Jenkins, η σύγκλιση δε συμβαίνει εντός των μιντιακών εφαρμογών, αλλά στην αντίληψη αυτών που τις χρησιμοποιούν και στο συνολικό φάσμα της κοινωνικής τους αλληλεπίδρασης. H. Jenkins, *Convergence Culture, Where Old and New Media Collide*, New York, London, New York University Press, 2006, σ. 2-4. Η έννοια της

στοιχείων από το προγενέστερο ντοκιμαντέρ και την ενσωμάτωσή τους σε μεταγενέστερη παραγωγή, καθίσταται σαφές με ποιο τρόπο ένα φιλμικό τεκμήριο μπορεί να αποκοπεί από τα συμφραζόμενά του για να αποτελέσει εμβόλιμο μέρος σε ένα άλλο αφήγημα. Στο επεισόδιο της εκπομπής ο Ρίτσος δεν είναι εν ζωή, αλλά το τηλεοπτικό μέσο διασώζει την αμεσότητα της αφήγησής του, η οποία αναπαράγεται ξανά μέσα στο σχολικό περιβάλλον. Συνεπώς, το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* λειτουργεί εδώ ως πρόλογος και δίνει τη σκυτάλη στον αφηγητή του επεισοδίου της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (Θάνος Μικρούτσικος). Στο υπόλοιπο μέρος του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ, εμφανίζονται πλάνα του σπιτιού του Ρίτσου στη Μονεμβασιά και του περιρρέοντος χώρου. Μέσα από τη χρήση των πηγών αυτών, και ιδίως μέσα από τη διαρκή αναπαραγωγή οπτικοακουστικού υλικού, καθίσταται σαφές ότι η βιογραφία του Ρίτσου στο επεισόδιο της εκπομπής του ΣΚΑΙ συνδέεται ταυτόχρονα με μια ήδη κραταιά πολιτισμική μνήμη του ποιητή, η οποία έχει οικοδομηθεί μέσα από αντίστοιχες παραγωγές ντοκιμαντέρ. Αξιοποιώντας διάφορα διαμεσικά υλικά, το επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013) έρχεται να βάλει το δικό του λιθαράκι στην ενίσχυση αυτού του οικοδομήματος.

Συνοψίζοντας, τα τραυματικά γεγονότα της ζωής του Ρίτσου αναφέρονται σε όλα τα ντοκιμαντέρ, αλλά γνωρίζουν διαφορετική διαχείριση σε κάθε τηλεοπτική και κινηματογραφική αφήγηση. Είναι σαφές ότι στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), ο δραματικός τόνος στα γεγονότα αποφεύγεται στην αφήγηση του Ρίτσου. Όπως, εξάλλου, προκύπτει από τις προφιλμικές πληροφορίες που έχουν καταγραφεί στην έντυπη έκδοση της κινηματογραφικής αυτοβιογραφίας, ο Ρίτσος είχε συνειδητά επιλέξει να μην αναφερθεί σε αυτή την περίοδο της ζωής του. Η αναμεσοποίηση του λόγου της αδερφής του, Λούλας, υπό τη φωνή της Αλέκας Παΐζη, καθίσταται μια αναγκαία επιλογή προκειμένου να αποδοθούν τα γεγονότα των θανάτων, της ορφάνιας αλλά και του μεταγενέστερου αγώνα με τη φυματίωση. Ο δραματικός ενεστώτας της αφήγησης της Λούλας Ρίτσου πριμοδοτεί αναπόφευκτα τη συγκινησιακή φόρτιση, που έρχεται σε αντιδιαστολή με τη συγκρατημένη εξομολόγηση του ποιητή. Στο ντοκιμαντέρ *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988), η τοποθέτηση του Ζεράρ Πιερά ενισχύει μια συγκεκριμένη ερμηνεία του βίου, στην οποία τα τραγικά βιώματα του

αναμεσοποίησης συνδέεται άμεσα με τη μιντιακή σύγκλιση. Όπως επισημαίνουν οι Bolter και Grusin, η αναμεσοποίηση συμβαίνει κατεξοχήν στα νέα μέσα, τα οποία δανείζονται στοιχεία από τους προκατόχους τους. Με τη σειρά τους, τα παλιότερα μέσα τροποποιούν τις λειτουργίες τους για να καλύψουν τις νέες ανάγκες των χρηστών-καταναλωτών. Βλ. J. D. Bolter, R. Grusin, ό. π., σ. 3-26, 224.

Ρίτσου έδωσαν ώθηση στην καλλιτεχνική δημιουργία και συνέχισαν να βαραίνουν τον ενήλικο βίο, ενώ την ίδια άποψη αναπαράγει και ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013). Παρά τις αποκλίσεις, που παρουσιάζουν τα επιμέρους ντοκιμαντέρ, διακρίνεται μια προσπάθεια δραματοποίησης συγκεκριμένων όψεων του βίου, που σχετίζονται κυρίως με οικογενειακές τραγωδίες της παιδικής ηλικίας. Το τραύμα της παιδικής ηλικίας αποκτά κεντρική θέση στην ερμηνεία του μετέπειτα βίου εφόσον συσχετίζεται από τους διάφορους ομιλητές με την καλλιτεχνική εξέλιξη του ποιητή.

2.3.5. Οι τόποι του εγκλεισμού: σανατόρια και εξορίες

Η αφήγηση της Λούλας Ρίτσου-Γλέζου στο ντοκιμαντέρ καλύπτει χρονικά την περίοδο μέχρι και το πρώτο ξέσπασμα της φυματίωσης του Ρίτσου. Η περίοδος νοσηλείας του ποιητή σε σανατόρια, πρώτα στη Σωτηρία και μετά στο Άσυλο Φυματικών Καψαλώνας στα Χανιά, ανασυστήνεται μέσα από φωτογραφίες των φυματικών, πλάνα από τους τόπους εξορίας, με τη βοήθεια του απρόσωπου αφηγηματικού σχολίου (voice over) και κυρίως μέσα από την αφήγηση του ποιητή. Το βίωμα της νοσηλείας συνδέεται στενά με τη μύηση του Ρίτσου στον μαρξισμό και την έναρξη της πολιτικής του δράσης μέσα από τη γνωριμία του με κομμουνιστές φυματικούς. Η πολιτικοποίησή του είναι ταχύτατη και θα επηρεάσει άμεσα και το ποιητικό του έργο.

Το 1930, ο Ρίτσος μεταφέρεται στο Άσυλο Φυματικών Καψαλώνας, κοντά στα Χανιά. Οι απάνθρωπες συνθήκες τον οδηγούν στη σύνταξη διαμαρτυρίας όπου εκθέτει το πρόβλημα και ζητά μεταφορά στο νεότευκτο σανατόριο του Αγίου Ιωάννου. Η διαμαρτυρία δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Εφεδρικός Αγών* και η μεταφορά πραγματοποιείται μέσα σε έναν μήνα.[367] Ο ίδιος ο Ρίτσος περιγράφει την περίοδο της διαμονής του στο Σωτηρία ως εξής:

> «Εκεί γνώρισα τους πρώτους επαναστάτες, τους πρώτους κομμουνιστές και ήμουν υποχρεωμένος να αναφέρω και το όνομα του Γεράγγελου, του Βασίλη του Γεράγγελου, ένας νέος φοιτητής επαναστάτης, ένας καθαρός ατόφιος κομμουνιστής, από τον οποίον πήρα τα πρώτα μαθήματα –όχι μαθήματα, τις ομιλίες μας.[368] Ήμαστε φίλοι. Εγώ έγραφα και τότε και μάλιστα

[367] Όπως θα δηλώσει ο ίδιος: «Στην Καψαλώνα, ένιωσα για πρώτη φορά τον εαυτό μου σαν τον εντολοδόχο, τον υπεύθυνο ενός κόσμου». Ζ. Πιερά, ό. π., σ. 44.

[368] Σε συνέντευξή του στον Κ. Πάρλα και την Τ. Βασιλειάδου, ο Ρίτσος θα πει για τον Β. Γεράγγελο πως εκείνος τον έκανε να συνειδητοποιήσει «αυτό που είχε μέσα του σαν τάση φυσική». Χάρη στον Γεράγγελο, διάβασε Μαρξ, Λένιν, Πλεχάνοφ και Μπουχάριν. Α. Κώττη, ό. π., σ. 55.

συνεργαζόμουνα, τακτικός σχεδόν συνεργάτης, έστελνα τα ποιήματά μου στο λογοτεχνικό παράρτημα της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας του Μακρή, Εγκυκλοπαίδειας "Πυρσός", όπως λεγόταν. Σ' όλα μου τα πρώτα ποιήματα, που υπάρχει και μια σφραγίδα της Σωτηρίας εκεί πέρα –ποιήματα γραμμένα στη Σωτηρία. Από εκεί άκουγα τις συζητήσεις με άλλους κομμουνιστές και μου έκανε εντύπωση, αυτά που υπήρχαν μέσα μου σαν αίσθημα, γιατί στα εφηβικά μου χρόνια, στα 16-17 μου χρόνια, δεν είχα διαβάσει μαρξισμό […]».

Η μαρτυρία αυτή εγγράφεται στο ντοκιμαντέρ της σειράς *Εποχές και συγγραφείς* (2002/2004), ενώ φαίνεται να προέρχεται από προγενέστερο ντοκιμαντέρ του Παντελή Βούλγαρη για τον Ρίτσο, όπως δηλώνεται στους τίτλους τέλους της εκπομπής.[369] Όπως διηγείται ο ίδιος ο Ρίτσος, η διαμονή του στην Καψαλώνα τον ωθεί στην έμπρακτη διαμαρτυρία, ενώ στον Άγιο Ιωάννη συναντά νοσούντες, συναγωνιστές αυτή τη φορά, δίπλα στους οποίους συνεχίζει τη μαθητεία του στις μαρξιστικές ιδέες.

« […] ήταν ένα παλαιό ελαιοτριβείο, Άσυλον Φυματικών λεγόταν στην Καψαλώνα, κοντά στα Χανιά της Κρήτης. Βλέποντας την κατάσταση που επικρατούσε εκεί πέρα, είχα γράψει τότε σε μιαν εφημερίδα χανιώτικη μια διαμαρτυρία για την κατάσταση όπου ζούσαν οι φυματικοί μέσα σ' ένα παλιό ελαιοτριβείο που έβρεχε τόσο μέσα όσο κι έξω […]».

«Εκεί πάλι ήταν ορισμένοι εξόριστοι που έγιναν φυματικοί στη Γαύδο, που τους έφεραν στο σανατόριο του Αγίου Ιωάννου στα Χανιά. Και συνεχίστηκε η προπαίδειά μου, ή η παιδεία μου η επαναστατική μ' αυτούς τους ανθρώπους που μου μένουν αξέχαστοι».

Η περιγραφή της περιόδου της φυματίωσης λειτουργεί ενδεικτικά σε σχέση με τον αυτοπροσδιορισμό του Ρίτσου, ο οποίος αρχίζει να κατανοεί τον εαυτό του ως μέρος μιας συλλογικότητας, της συλλογικότητας των φυματικών νοσούντων και αργότερα των μαρξιστών. Στην πορεία, η εμπειρία της εξορίας αποδίδεται διαρκώς μέσα από αυτόν τον συσχετισμό όπου το εγώ παράγεται σε άμεση σχέση με τη συλλογικότητα των πολιτικών κρατουμένων.[370] Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να ειπωθεί ότι η εμπειρία της εξορίας αποδίδεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από συναφή έργα του Ρίτσου. Αντίθετα, η εμπειρία

[369] Στους τίτλους τέλους της εκπομπής, εκφράζονται ευχαριστίες των συντελεστών προς τον Παντελή Βούλγαρη που παραχώρησε σκηνές από τη ζωή του Γιάννη Ρίτσου για τις ανάγκες του αφιερώματος. Πρόκειται πιθανότατα για σκηνές από το ντοκιμαντέρ *Yannis Ritsos. Raum von Leben und Brot*. Βλ. εδώ : Σ. Κυμιωνής, «Η μαγεία της πραγματικότητας, η περιπέτεια της κινηματογράφισης: Τα ντοκιμαντέρ του Παντελή Βούλγαρη», ό. π., σ. 39-77.
[370] Χ. Εξερτζόγλου, ό.π., σ. 273.

της φυματίωσης καταλαμβάνει μικρότερη έκταση στα ντοκιμαντέρ, ενώ δεν αξιοποιούνται σχετικά έργα του ποιητή.[371]

Το βίωμα του εξόριστου αποτελεί κυρίαρχο κεφάλαιο της ζωής του λογοτέχνη και περιγράφεται στα περισσότερα ντοκιμαντέρ από τον ίδιο τον Ρίτσο ή από το αφηγηματικό σχόλιο ενώ συχνά εντοπίζονται και μαρτυρίες ή σχόλια τρίτων. Ο εγκλεισμός του Ρίτσου σε πολιτικό στρατόπεδο, οι κατασταλτικοί μηχανισμοί, η επιτήρηση και οι τιμωρίες, που του επιβάλλονται, συνιστούν τραυματικά βιώματα που επηρεάζουν την καλλιτεχνική ταυτότητα του ποιητή. Τα τραύματα αυτά καθίστανται αντικείμενο διαπραγμάτευσης μέσα από το ποιητικό έργο, και δευτερευόντως μέσα από την εικαστική δραστηριότητα, ενώ ο Ρίτσος αναφέρεται ελάχιστα στις δυσμενείς εμπειρίες εκείνης της περιόδου. Οι περισσότερες αναφορές του αφορούν τους όρους διεκπεραίωσης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην εξορία, και τα δίκτυα συντροφικότητας ανάμεσα στους εξόριστους. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να συνδεθεί και με αντίστοιχα αυτοβιογραφικά κείμενα πρώην πολιτικών κρατουμένων, κατά τη δεκαετία του'80, στα οποία το εμείς συνιστά ένα βασικό πεδίο αναφοράς για το εγώ και τη συγκρότησή του.[372] Τα συγκεκριμένα κείμενα αναφέρονται στην εμπειρία της εξορίας άλλοτε από μια ηρωική και άλλοτε από μια μαρτυρική οπτική, όπου στην τελευταία περίπτωση δίνεται έμφαση στο σωματοποιημένο βίωμα και τις τιμωρίες.

Ο ίδιος ο Ρίτσος αναφέρεται ελάχιστα στα μαρτύρια που υπέστη ο ίδιος και οι συγκρατούμενοί του. Η αφήγησή του εστιάζεται περισσότερο στη μεγάλη σύμπνοια μεταξύ των εξόριστων. Οι σχέσεις αυτές αποδεικνύονται ακόμη περισσότερο σημαντικές σε κρίσιμες στιγμές. Ο φιλικός δεσμός του Ρίτσου με τον Μάνο Κατράκη αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για την κατανόηση των όρων αλληλεγγύης ανάμεσα στους συνεξόριστους. Η διάσωση των ποιημάτων του *Πέτρινου Χρόνου*[373] από τον Κατράκη μνημονεύεται κατ' επανάληψη από τον Ρίτσο, τεκμαίροντας τη σύσφιγξη των φιλικών δεσμών και την ένταση των συναισθημάτων.

> «*Πέτρινος Χρόνος*. Είναι ποιήματα της Μακρονήσου. Αυτά γράφτηκαν σε μικρά χαρτάκια σαν σε λαχνούς. Μπήκαν σε μπουκάλια, που σφραγίστηκαν, και

[371] Ενδεικτικά, θα πρέπει να αναφερθούν τα χρονογραφήματα αυτής της περιόδου με γενικό τίτλο «Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού» και υπέρτιτλο «Στερνοί αντίλαλοι», δημοσιευμένα το 1931 στην εφημερίδα *Παρατηρητής* (Χανιά), και πλέον στην έκδοση Γ. Ανδρειωμένος, ό. π., σ. 200-246.
[372] Χ. Εξερτζόγλου, ό. π.
[373] Γ. Ρίτσος, *Τα Επικαιρικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1975, σ. 259-304 [τα ποιήματα του *Πέτρινου Χρόνου* κυκλοφόρησαν για πρώτη φορά με τον τίτλο *Μακρονησιώτικα* από τις Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις, το 1957, στο Βουκουρέστι].

θάφτηκαν στη γη. Ύστερα από πολλούς μήνες τα ξέθαψε ο Μάνος ο Κατράκης.
Κι όταν φτάσαμε στον άλλο τόπο εξορίας, στον Άη Στράτη, μου τα παρέδωσε».

Το εν λόγω περιστατικό υποβάλλει την αίσθηση ενός ποιητικού αρχείου εν κινδύνω, κάτι που στην περίπτωση του Ρίτσου δεν αφορά μόνο την περίοδο της εξορίας, αλλά διατρέχει σχεδόν ολόκληρο τον βίο του, λόγω των πολλαπλών διώξεων και μετακινήσεων.[374]

Ταυτόχρονα, η εμπειρία της εξορίας αποδίδεται μέσα από τις αντίστοιχες ποιητικές συνθέσεις του Ρίτσου, οι οποίες δεν αποτυπώνουν μονάχα τη συντροφικότητα αλλά επισημαίνουν ταυτόχρονα και τη σκληρότητα της καθημερινότητας. Στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), τα ποιήματα της εξορίας συνιστούν το βασικό υλικό της αφήγησης. Τα έργα είτε απαγγέλλονται από τον ίδιο τον ποιητή είτε ακούγονται στη μελοποιημένη εκδοχή τους, συνοδευόμενα από πλάνα των εκάστοτε νησιών (Μακρόνησος, Λήμνος, Άη Στράτης κτλ.), από φωτογραφίες και πορτρέτα των εξόριστων και αρχειακό υλικό (συγκεκριμένα επιστολές του Ρίτσου με τον Μάνο Κατράκη).

[374] Όπως σημειώνει η Α. Κώττη, τα χειρόγραφα του ποιητή ακολουθούν τις μετακινήσεις του στα σανατόρια, τις περιοδείες του ως ηθοποιού και σε ποικίλα άλλα μέρη. Η πρώτη μεγάλη απώλεια συμβαίνει στην Κατοχή, η δεύτερη στα Δεκεμβριανά και η τρίτη κατά τη Δικτατορία. Στην τελευταία περίπτωση, ενώ ο Ρίτσος έχει πάρει εξιτήριο από τον Άγιο Σάββα και πιστεύει πως δε θα ζήσει, ζητά από τη σύζυγό του, Φαλίτσα, να του φέρει διάφορα χειρόγραφα από την Αθήνα, τα οποία και καίει, γιατί θεωρεί πως δε θα προλάβει να τα επεξεργαστεί. Α. Κώττη, «"Μόνος με τη δουλειά του". Μια περιπλάνηση στο αρχείο αυτόγραφων έργων του Γιάννη Ρίτσου», στο *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, ό. π. σ. 191-196.

Εικόνες 7, 8

(Ο Γιάννης Ρίτσος στην εξορία, πλάι σε συγκρατούμενούς του Μουσείο Μπενάκη-Ιστορικά Αρχεία-Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, F687, 9, Εξορία: Κοντοπούλι-Λήμνος 1944, Μακρόνησος 1949-50, Άη Στράτης 1950-51)

Αναλυτικά, απαγγέλλονται αποσπάσματα από τις ποιητικές συνθέσεις *Ημερολόγια εξορίας*,[375] *Πέτρινος χρόνος, Οι γειτονιές του κόσμου*,[376] *Αποχαιρετισμός. Οι τελευταίες ώρες του Γρηγόρη Αυξεντίου μες στη φλεγόμενη σπηλιά*,[377] ενώ αντίστοιχα ακούγονται μελοποιημένα τα εξής: «Τώρα είναι δικός σου αυτός ο δρόμος», «Ξέρουμε», «Αυτά τα κόκκινα σημάδια» (*Καπνισμένο τσουκάλι*),[378] «Έτσι μικρό ήταν τ' όνειρό μας», «Σκέψου η ζωή» (*Οι γειτονιές του κόσμου*),[379] «Θα σημάνουν οι καμπάνες» (*Ρωμιοσύνη*).[380]

Η σκληρότητα και το τραύμα υποδηλώνονται, αλλά δε δηλώνονται ρητά, παρά μόνο μέσω του ποιητικού λόγου. Ο Ρίτσος γίνεται «διερμηνευτής αυτής της σιωπής»,[381] την οποία επιχειρεί να διαρρήξει μέσα από το έργο του. Στη Μακρόνησο, όπως και σε

---

[375] Γ. Ρίτσος, *Τα Επικαιρικά*, ό. π. σ. 199-258. [Τα *Ημερολόγια εξορίας* πρωτοκυκλοφόρησαν από τον Κέδρο το 1975].

[376] ό. π., σ. 9-135. [Οι *Γειτονιές του κόσμου* εκδίδονται για πρώτη φορά το 1957 από τις Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις στο Βουκουρέστι].

[377] Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Γ΄, 1939-1960*, Αθήνα, Κέδρος, 2004[18], σ. 247-272 [1η έκδοση: Γ. Ρίτσος, *Αποχαιρετισμός. Οι τελευταίες ώρες του Γρηγόρη Αυξεντίου μες στη φλεγόμενη σπηλιά,* Αθήνα, Κέδρος, [1957]].

[378] Για τη συλλογή *Καπνισμένο τσουκάλι* βλ. Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Β΄, 1941-1958*, Αθήνα, Κέδρος, 1990[22], σ. 247-256. [το *Καπνισμένο τσουκάλι* φέρει σημείωση τοποχρονολογίας: Κοντοπούλι Λήμνου, Φεβρουάριος 1949. 1η δημοσίευση: *Ποιήματα 1930-1969*, τ. Β΄, Κέδρος 1961]. Για τη μελοποίηση βλ. Χ. Λεοντής-Γ. Ρίτσος, *Καπνισμένο Τσουκάλι*, Columbia, 1975.

[379] Μ. Θεοδωράκης-Γ. Ρίτσος, *Οι γειτονιές του κόσμου* Minos, [1979].

[380] Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Β΄, 1941-1958,* ό. π., σ. 59-72 [1η έκδοση στη συλλογή *Αγρύπνια*, Αθήνα, Πυξίδα, 1954]. Για τη μελοποίηση βλ. Μ. Θεοδωράκης-Γ. Ρίτσος, *Ρωμιοσύνη*, Odeon, 1966.

[381] Η φράση προέρχεται από τη βιογραφία του Ζ. Πιερά: «Η Μακρόνησος μένει στις μνήμες, απόρθητη στο λόγο, σε κάθε απόπειρα περιγραφής. Ο ίδιος ο Ρίτσος θα γίνει διερμηνευτής αυτής της σιωπής». Ζ. Πιερά, ό. π., σ. 60-61.

κάθε τόπο εγκλεισμού, η ποιητική δραστηριότητα μπορεί να συνιστά ταυτόχρονα μια πράξη απώθησης του τραύματος αλλά και μια χειρονομία διατήρησης της μνήμης.[382] Ο Ρίτσος εισάγει «δίπλα στον κόσμο του εργάτη και του αγρότη την τερατώδη ομορφιά της καθημερινότητας, του θανάτου και της παραδειγματικής θυσίας».[383] Μέσα από τα ποιήματά του, περιγράφει τη δύσκολη βιοτική καθημερινότητα (*Πολλά πράματα μας δυσκολεύουνε. Πολλά./Πρέπει να πλύνουμε τα πιάτα μας, τα ρούχα μας /να κουβαλήσουμε νερό απ' τη βρύση με τις μεγάλες στάμνες*)[384] εξαίρει τη συντροφικότητα των συνεξόριστων, τη σύμπνοια που επικρατεί μεταξύ τους και περιγράφει αναλυτικά τα θύματα των στρατοπέδων ανανηψάντων, ιδίως στον *Πέτρινο χρόνο (ΑΒΓ 300 σκοτωμένοι […] ΑΒΓ 600 τρελοί […] ΑΒΓ 900 κουτσοί*).[385] Η επιλογή αυτού του αφηγηματικού τρόπου για την ανασύσταση της εμπειρίας της εξορίας φαίνεται πως υπήρξε συνειδητή επιλογή, που υπαγορεύτηκε από τον ίδιο τον Ρίτσο και υιοθετήθηκε εν τέλει από τους συντελεστές του ντοκιμαντέρ.[386]

---

[382] Γ. Παπαθεοδώρου, «Η "Πυκνοκατοικημένη Ερημιά" των Ποιητών της Μακρονήσου: Γραφές της Εξορίας» στο *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης. Αίθουσα Τελετών Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, 6 & 7 Μαρτίου 1998, Αθήνα, Φιλίστωρ, 2000, σ. 239, 243.

[383] ό. π., σ. 237.

[384] Οι συγκεκριμένοι στίχοι προέρχονται από τη συλλογή *Ημερολόγιο Εξορίας*. Γ. Ρίτσος, *Τα Επικαιρικά*, ό. π., σ. 205.

[385] Πρόκειται για το ποίημα «Α.Β.Γ.»
«Τρία μεγάλα γράμματα
γραμμένα μ'ασβέστη στη ραχοκοκαλιά της Μακρόνησος
(Όταν ερχόμαστε με το καράβι
στριμωγμένοι ανάμεσα στους μπόγους και τις υποψίες μας
τα διαβάσαμε πάνου απ΄το κατάστρωμα
κάτου απ'τις βρισιές του χωροφύλακα, τα διαβάσαμε
εκείνο το ήσυχο πρωινό του Ιουλίου,
κι η αρμύρα κι η μυρουδιά της ρίγανης και το θυμάρι
δεν καταλάβαιναν καθόλου τι θα πουν αυτά τα τρία ασβεστωμένα
γράμματα).
Α΄Τάγμα
Β΄ Τάγμα
Γ΄ Τάγμα
[…]
Α.Β.Γ.
300 σκοτωμένοι
[…]
Α.Β.Γ.
600 τρελλοί
[…]
Α.Β.Γ.
900 κουτσοί
[…]»
Γ. Ρίτσος, *Επικαιρικά*, ό. π. σ. 299-300.

[386] Στην έντυπη έκδοση της κινηματογραφικής αυτοβιογραφίας του Ρίτσου, όπου και καταγράφεται η προφιλμική συζήτηση του Γιώργου Σγουράκη με τον ποιητή, σημειώνονται τα εξής: «Γ.Σ.: Πήγαμε και κινηματογραφήσαμε τη Μακρόνησο. Από όσα είχαμε διαβάσει, από τις περιγραφές και τις μαρτυρίες που έχουμε ακούσει, από άλλους εξόριστους Μακρονησιώτες, προσπαθήσαμε να συνειδητοποιήσουμε τα όσα

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, μέσω του έργου του, ο Ρίτσος συνδέει τις προσωπικές του μνήμες με τα συλλογικά βιώματα των πολιτικών κρατουμένων. Στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984) οι τόποι εξορίας παράγονται ως τόποι μνήμης εκ νέου, κυρίως μέσα από τα ποιητικά κείμενα του Ρίτσου, τα μελοποιημένα αντίστοιχά τους, αλλά και μέσα από διάφορα οπτικοακουστικά τεκμήρια. Σε άλλα ντοκιμαντέρ, παρατηρείται η χρήση αρχειακού υλικού για την εικονογράφηση ή η χρήση προφορικών μαρτυριών. Στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα* (1988), ο Ρίτσος ανακαλεί την εμπειρία της εξορίας, οργανώνοντας την αφήγησή του γύρω από τις πέτρες που φιλοτεχνούσε στους τόπους εγκλεισμού, ενώ εξηγεί με ποιο τρόπο επιχειρούσε να αντισταθεί στη βαναυσότητα της καθημερινότητας μέσα από αυτή τη δραστηριότητα.[387] Στο ίδιο ντοκιμαντέρ, ο Ιταλός γλύπτης Κάρλο Καρόσο μιλά για τη γνωριμία του με τον Ρίτσο κατά την περίοδο της επταετίας. Προφορικά σχόλια για τις εμπειρίες της εξορίας εντοπίζονται επίσης στο *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988), στο *Γιάννης Ρίτσος-οι ρίζες του* (1985) αλλά και στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), όπου διαφορετικά πρόσωπα (Λουκάς Καραπιπέρης, Τίτος Πατρίκιος, Μίκης Θεοδωράκης) ανασυστήνουν τη δική τους εμπειρία ενώ ταυτόχρονα σχολιάζουν την αφήγηση του Ρίτσου.

Ταυτόχρονα, για την αφήγηση των παραπάνω εμπειριών αξιοποιούνται σχετικές διαμεσικές πηγές. Τόσο στα ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο, όπως και στα άλλα ντοκιμαντέρ για τους ποιητές, παρατηρείται μια συνεχής απελευθέρωση αρχειακού υλικού. Η φαινομενικά στατική φύση του αρχείου μεταβάλλεται ριζικά καθώς τα αρχειακά τεκμήρια κυκλοφορούν διαρκώς σε νέα μέσα.[388] Συγκεκριμένα, στο *Γιάννης Ρίτσος-οι ρίζες του* (1985), η αναφορά στη Μακρόνησο επιτυγχάνεται με σκηνές από την ταινία *Χάππυ Νταίη* του Παντελή Βούλγαρη, η οποία έχει στηριχτεί στο μυθιστόρημα, *Λοιμός,* του Αντρέα

τραγικά συνέβησαν τα πέτρινα χρόνια εκεί. Δεν μπορέσαμε όμως να κατανοήσουμε όλο το νόημα, το φόβο, την πίεση να υπογράψουν, τα βασανιστήρια, τους ξυλοδαρμούς. Θέλουμε λοιπόν τη δική σας μαρτυρία, τα δικά σας συναισθήματα να καταγράψουμε γι'αυτή τη δύσκολη και πικρή περίοδο της ζωής σας.
Γ.Ρ.: Κοίτα να δεις. Απάνω σ' αυτά έχω μιλήσει μέσα στον "Πέτρινο Χρόνο". Απάνω σ' αυτά έχω μιλήσει. Μάλιστα, υπάρχουν ειδικά κεφάλαια μέσα στις "Γειτονιές του Κόσμου". Περιλαμβάνει όλη την περίοδο και καθαρά με κοινωνικά φαινόμενα, με μάχες, με διαδηλώσεις, με περιγραφές […] Μπορούμε να το διαβάσουμε. Έτσι μιλάει γενικότερα, δε μιλάει όμως για μένα. Όσο για τα δικά μου προσωπικά βιώματα μεταφερμένα σ' έναν άνθρωπο μπορείτε να τα δείτε ή το γεγονός ότι βλέπω, ζω, βιώνω εγώ ο ίδιος την περιπέτεια ενός ανθρώπου, υπάρχει μια ταύτιση. Κι έτσι απαλλάσσομαι εγώ να μου το καταλογίσουν, ότι είναι κάτι δικό μου και επαίρομαι εγώ γι'αυτό». Γ., Η. Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος, αυτοβιογραφία*…, ό. π., σ. 75-76.

[387] Για τις πέτρες και τη σημασία τους για την καθημερινότητα της εξορίας βλ. το κείμενο του Ρίτσου «Πέτρες, κόκαλα, ρίζες» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, 40 χρόνια παρουσία*, *Αντί*, τχ. 23, 19 Ιουλίου 1975, τετρασέλιδο ένθετο μεταξύ των σ. 32-33.

[388] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention*, ό. π., σ. 15-16, 39.

Φραγκιά.[389] Η ταινία αλλά και το βιβλίο εστιάζουν στη μαρτυρική καθημερινότητα των πολιτικών κρατουμένων ενός στρατοπέδου. Ο χώρος δεν κατονομάζεται αλλά έχει ταυτιστεί με τη Μακρόνησο. Στην προκειμένη περίπτωση, η εικονογράφηση των λόγων του Ρίτσου με πλάνα του νησιού ενισχύει το συγκινησιακό φορτίο της βιωμένης εμπειρίας, όπου ο μνημότοπος διώξεων και εγκλεισμού της Μακρονήσου ανασυστήνεται τόσο μέσα από τη βιωμένη εμπειρία και τον ποιητικό λόγο όσο και μέσα από οπτικές αναπαραστάσεις. Αντίστοιχα, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013) αναμεσοποιείται η αφήγηση του Ρίτσου από το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), όπου επαναλαμβάνεται η μαρτυρία για τη διάσωση των ποιημάτων του *Πέτρινου Χρόνου*, ενώ ταυτόχρονα αξιοποιείται το χειρόγραφο των ποιημάτων και οι φωτογραφίες της εξορίας. Παράλληλα, το επεισόδιο εγγράφει οπτικοακουστικό υλικό από ταινία επικαίρων για τη Μακρόνησο,[390] αλλά και από τις εργασίες, που εκτελούσαν οι εξόριστοι, με συνηθέστερη εργασία το κουβάλημα πέτρας.

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι οι αυτοβιογραφικές μνήμες του Ρίτσου για την περίοδο της εξορίας αποδίδουν αποσπασματικές όψεις του καθημερινού βίου, που αφορούν κυρίως τη σύσφιγξη σχέσεων μεταξύ των συγκρατούμενων, ενώ ταυτόχρονα περιγράφονται οι όροι της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ποιητή. Καθώς το τραύμα δεν μπορεί να αποδοθεί λεκτικά, βρίσκει διέξοδο μέσω της ποιητικής γραφής όπου ο ποιητής περιγράφει τις κακουχίες και τις θυσίες του ίδιου και των συντρόφων του. Έτσι, μέσα από την καλλιτεχνική δραστηριότητα, οι τραυματικές αναμνήσεις περνούν διαμεσολαβημένες στο ποιητικό του έργο και εγγράφονται στα ντοκιμαντέρ μέσω της απαγγελίας ή της μελοποιημένης εκδοχής τους. Σε αυτή την περίπτωση, οι αυτοβιογραφικές μνήμες του ποιητή υπερβαίνουν τα όρια του ατομικού και, μέσω της καλλιτεχνικής τους μετουσίωσης, καθίστανται αντικείμενα μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης, που αφορά το συλλογικό βίωμα των πολιτικών κρατουμένων.

---

[389] Α. Φραγκιάς, *Λοιμός*, Αθήνα, 1972.

[390] Η ταινία επικαίρων έχει ταυτιστεί. Πρόκειται για την κάλυψη της επίσκεψης του Αρχηγού του ΓΕΣ Γεωργίου Κοσμά στο Α ΕΤΟ Μακρονήσου, με σκοπό να παραστεί στην ορκωμοσία των οπλιτών. Το στιγμιότυπο, που παρατίθεται πιο πάνω, απεικονίζει τη μετάβαση του αρχηγού από το Λαύριο στη Μακρόνησο με υδροφόρο-σκάφος. Διαθέσιμο στο ψηφιακό αρχείο της ΕΡΤ:
https://archive.ert.gr/26216/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Τα συγκεκριμένα πλάνα έχουν χρησιμοποιηθεί ξανά σε ντοκιμαντέρ για τη Μακρόνησο. Βλ. *Μακρόνησος* (2009) ΕΡΤ-Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Παραγωγή: Γιαννακάκης Ηλίας. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιαννακάκης Ηλία- Καραμπάτσου Εύη. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=CkF9e7tlDKE
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Η επαναχρησιμοποίηση του έργου του Ρίτσου για την αφήγηση της εμπειρίας της εξορίας σε όλα τα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του'80-'90 αλλά και σε μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ, που καταπιάνονται με τον χώρο της Μακρονήσου,[391] παγιώνουν τον ποιητή ως φορέα/παραγωγό της πολιτισμικής μνήμης των χώρων εξορίας στο συλλογικό φαντασιακό. Την ίδια στιγμή, η πλαισίωση της βιογραφίας του Ρίτσου με οπτικοακουστικά υλικά, τα οποία παραπέμπουν στην εμπειρία της εξορίας, καλλιεργούν σταδιακά το έδαφος για τη συμβολοποίηση του ίδιου του ποιητή, ο οποίος βίωσε τον εγκλεισμό για μεγάλο μέρος της ζωής του.

2.3.6. Η καλλιτεχνική πράξη ως πράξη αντίστασης

Η διαρκής εναρμόνιση της προφορικής μαρτυρίας και του έργου του Ρίτσου με υλικά που συνδέονται με τραυματικούς μνημονικούς τόπους της συλλογικής ιστορίας συμβάλλει σε μια ορισμένη θεώρηση της φυσιογνωμίας του καλλιτέχνη. Ο Ρίτσος εμπεδώνεται ως αγωνιστής-καλλιτέχνης μέσα από τον διαρκή συσχετισμό της εργοβιογραφίας του με τους συλλογικούς αγώνες των πολιτικών υποκειμένων της Αριστεράς. Το επιχείρημα αυτό υποστηρίζεται σε όλα τα ντοκιμαντέρ, εφόσον μέσω της πλανοθεσίας και της ηχητικής πλαισίωσης των εκάστοτε λόγων, το μοντάζ υπογραμμίζει εμφατικά τους ιστορικούς δεσμούς του ποιητή με τους αγώνες των φυματικών και των πολιτικών εξόριστων.[392] Την ίδια στιγμή, η εικόνα του αγωνιστή-καλλιτέχνη εμπεδώνεται και από τον τρόπο που ο Ρίτσος νοηματοδοτεί την καλλιτεχνική πράξη κατά την αφήγησή του στην κάμερα.

Όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενη σελίδα, στο *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), ο Ρίτσος περιγράφει τον παιδικό του εαυτό ως πνεύμα καλλιτεχνικά ανήσυχο, που συχνά βίωνε τιμωρίες και εκτονωνόταν μέσω της τέχνης του. Η νοηματοδότηση της τέχνης ως αντιστασιακής πράξης συνεχίζεται και σε

---

[391] Βλ. το ντοκιμαντέρ *Σαν πέτρινα λιοντάρια στη μπασιά της νύχτας-ποιητικές μνήμες της Μακρονήσου* (2012) Σκηνοθεσία: Ο. Ζισουά. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=3iGJCL5BCIs
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Όπως σημειώνεται από μελετητές, το ντοκιμαντέρ σφραγίζεται ακουστικά από τον *Πέτρινο χρόνο* του Ρίτσου και επανα-φαντασιώνεται το παρελθόν μέσα από μια σειρά συγκινησιακά φορτισμένων στιγμών. Βλ. B. Hollweg, "Lessons from Makronissos: 'Fictions of the Camp in Documentary Practices" *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, Issue 7, December 2020, σ. 27. Διαθέσιμο εδώ: https://filmiconjournal.com/journal/article/page/107/2020/7/3
(Ανακτήθηκε: 26.07.2023)

[392] Όπως σημειώνει ο B. Nichols, το μοντάζ στο ντοκιμαντέρ αναδεικνύει ιστορικούς δεσμούς που ήδη υπάρχουν ανάμεσα στα πράγματα στην προφιλμική πραγματικότητα. B. Nichols, ό. π., σ. 28.

μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ, ιδίως όταν ο Ρίτσος αναφέρεται στις πέτρες που φιλοτεχνούσε στην εξορία. Στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα* (1988), το οποίο υλοποιείται εξ ολοκλήρου στη Σάμο, φιλοξενούνται λήψεις του γραφείου του Ρίτσου ανάμεσα στα προσωπικά του αντικείμενα (χειρόγραφα, πέτρες κ.ά.). Όπως καθίσταται σαφές, το εργαστήρι του ποιητή συγκροτείται σε μεγάλο βαθμό από τα υλικά της εξορίας. Συνεπώς, η ταυτότητα του συγγραφέα/καλλιτέχνη είναι άμεσα συνυφασμένη με τα πολιτικά του βιώματα. Οι ρίζες και οι πέτρες προβάλλονται σε διαδοχικά πλάνα, ενώ ο ποιητής αναφέρεται στις διακαλλιτεχνικές δραστηριότητες, που ανέπτυξε από μικρή ηλικία, γράφοντας ποίηση, ζωγραφίζοντας και παίζοντας μουσική. Για τον ίδιο, η ποίηση υπήρξε η πιο πρόσφορη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην εξορία, καθώς απαιτούσε τα λιγότερα υλικά. Συνεπώς, η ασύνειδη επιλογή της ποίησης, κατά την παιδική ηλικία, κρίνεται σωστή εκ των υστέρων με βάση τα βιώματα της ενήλικης ζωής.

> «[…] αν ήμουνα μουσικός, πώς θα μετέφερα το βιολί είτε ένα πιάνο ή οτιδήποτε άλλο; Ενώ στην ποίηση με ένα τοσοδά χαρτάκι κι ένα μικρό μολύβι μπορούσες να κάνεις ό,τι θέλεις. Κι όταν ακόμη σου απαγόρευαν, μπορούσες να δουλέψεις παντού, ανάμεσα σε δυο βράχια, ανάμεσα σε μια σπηλιά ή και στο αποχωρητήριο ακόμη, προφασιζόμενος ότι έχεις εντερικές διαταραχές. Έτσι αισθάνομαι μια ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη γι' αυτή την ασύνειδη επιλογή, που είχα κάνει από τα παιδικά μου χρόνια. Γιατί μην ξεχνάτε είχα αρχίσει να γράφω, να ζωγραφίζω και να κάνω μουσική από τα 6-7 μου χρόνια. Και δε σταμάτησα έως τα 78 μου. Τώρα είμαι 78 […]».

Στο *Ντοκιμαντέρ-Πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988), ο ποιητής νοηματοδοτεί ξανά την ποιητική του εργασία ως πράξη αντίστασης και ελάφρυνσης του καθημερινού πόνου.

> «Με το πέρασμα του χρόνου διακρίνω όλο και καθαρότερα πως η δουλειά μου, στην εξέλιξή της και στην άσκησή της, τείνει να καταλήξει (όχι εμπρόθετα και προγραμματισμένα) σε μια *κωμικοποίηση*, σ' έναν εξευτελισμό και *εκμετάλλευση* του κάθε νυχτερινού και ημερινού εφιάλτη, και γενικότερα του θανάτου. Αν υπάρχει εδώ κάποια λύτρωση, δεν είναι άλλη απ' αυτό, το ελάφρωμα της βαρύτητας του πόνου και του φόβου (φυσικού, ηθικού, κοινωνικού) με μιαν ελεγμένη ειρωνεία των "ιστορικών" παραισθήσεών μας μέσα στην κοινότητα του αισθήματος μιας αληθινής ή εικονικής συμμετοχής και συνενοχής, –μέσα στην κοινότητα μιας ίδιας μοίρας.
> […] σ' έναν θελημένο, τελικό μορφασμό χαμόγελου που, κάποτε, (διά της *ποιήσεως*) φτάνει σ' ένα πραγματικό χαμόγελο, μια διάθεση, απόφαση ή και δύναμη μιας νέας αρχής, μιας νέας πράξης. Κι αυτό, όχι μόνο σαν αποτέλεσμα

> επίδρασης της αισθητικής πράξης πάνω στον αναγνώστη ή ακροατή, αλλά και μέσα στην ίδια την πραγματικότητα της αισθητικής πράξης.
> […] Εκεί, η αβάσταχτη "σπανιότητα" του ατομικού, διαλύεται πραϋντικά μέσα στην αθωωτική καθολικότητα που στεγάζει συντροφικά τους πάντες και τα πάντα. Η ασυνεννοησία και ακατανοησία κατακαθίζει σε μιαν επιείκεια και συγχώρεση, αν όχι σε μια παραδοχή και συνεννόηση, που κάνει θεμιτό τον φιλικό "αστεϊσμό" ακόμη και τον σαρκασμό –κάτι σαν μια εκτεταμένη, πέρα απ' τις διαφορές και τις αμοιβαίες μομφές, ευγενική αδελφοσύνη. (Είναι σαν να μιλάμε για μιαν ηθική της αισθητικής). Μόνον μπροστά σε πολύ οικείους (ή μήπως και μπροστά σε πολύ ξένους και αγνώστους;) μπορούμε ν' αφοπλιστούμε απ' την όποια αμυντική και επιθετική σοβαροφάνεια ή σπουδαιοφάνεια και ν' "αστειευτούμε" μαζί τους. Μόνον μπροστά τους, φανερά, μπορούμε να μεταμφιεστούμε (σαν ηθοποιοί της ίδιας τραγωδίας ή κωμωδίας) […] ηθοποιοί ενός πραγματικού άγραφου δράματος […]».[393]

Στα παραπάνω λόγια του Ρίτσου, τα οποία προέρχονται από τον τόμο *Μελετήματα*, διακρίνεται και πάλι μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική στάση, όπου η τέχνη εξαίρεται για την απελευθερωτική της δύναμη ενώ προβάλλεται ως μορφή διαμαρτυρίας. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί ότι ο ποιητής δεν αφηγείται το συγκεκριμένο απόσπασμα μπροστά στην κάμερα. Το εν λόγω παράθεμα αποδίδεται με ήχο εκτός πεδίου.[394] Συγκεκριμένα, ενώ ο θεατής ακούει τη συγκεκριμένη τοποθέτηση, βλέπει ταυτόχρονα τον Ρίτσο να περιφέρεται στα δωμάτια του σπιτιού του και να καταπιάνεται με την εικαστική επεξεργασία μιας πέτρας. Στο τελικό πλάνο, ο ποιητής προβάλλεται στο άκρο μιας μαύρης εικόνας, που καλύπτει μια πολύ μικρή επιφάνεια στο συνολικό φόντο. Η διευθέτηση των οπτικών στοιχείων του πλάνου μοιάζει να δημιουργεί την εντύπωση ενός παραθύρου, από το οποίο ο θεατής αποκτά πρόσβαση στο εργαστήρι του καλλιτέχνη.

2.3.7. Ανασυστήνοντας τον ιδιωτικό βίο και την ποιητική ταυτότητα του Γιάννη Ρίτσου: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή

Οι κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις για τον βίο του Γιάννη Ρίτσου, υλοποιημένες οι πιο πολλές κατά τη δεκαετία '80-'90, αποτελούν αυτοτελείς κινηματογραφικές παραγωγές, στις περισσότερες από τις οποίες συμμετέχει και ο ίδιος ο ποιητής. Η προφορική μαρτυρία του Ρίτσου συνιστά τον κύριο αφηγηματικό άξονα των

[393] Γ. Ρίτσος, «"Ο Τοίχος μέσα στον καθρέφτη" και "Θυρωρείο"» στο Γ. Ρίτσος, *Μελετήματα, Μαγιακόβσκη, Χικμέτ, Έρενμπουργκ, Ελυάρ, Μαρτυρίες, Θυρωρείο*, Αθήνα, Κέδρος, 1980[2], σ. 105-106.
[394] Ο ήχος εκτός πεδίου (offscreen sound) αναφέρεται σε «ταυτόχρονο ήχο από μια σκηνή που υποτίθεται πως βρίσκεται στο χώρο μιας σκηνής, αλλά σε κάποιο σημείο έξω από αυτό που βλέπουμε στην οθόνη». D. Bordwell, K. Thompson, ό. π., σ. 527.

ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του* (1985) και *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα* (1988).

Η αφήγηση του Ρίτσου σε όλα τα ντοκιμαντέρ στηρίζεται σε κοινές θεματικές, όπως είναι τα παιδικά του χρόνια, οι οικογενειακές απώλειες, τα πρώτα χρόνια της ενηλικίωσης και οι εμπειρίες της φυματίωσης και της εξορίας. Αναφορικά με τις ιδιωτικές όψεις του βίου του, ο Ρίτσος επιλέγει να μην αναφερθεί εκτενώς σε τραυματικά γεγονότα και επιμένει περισσότερο στην περιγραφή της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Η καλλιτεχνική του εξέλιξη συνδέεται με την ανάπτυξη μιας αντιρρητικής στάσης ζωής, που εκδηλώνεται ήδη από τον παιδικό βίο και αργότερα κορυφώνεται κατά την περίοδο της νοσηλείας του στα σανατόρια και κατά τη διαμονή του στην εξορία. Ο ποιητής σκιαγραφεί τόσο την πολιτική του αφύπνιση πλάι σε κομμουνιστές φυματικούς όσο και τις σχέσεις του με τους συντρόφους του στην εξορία, νοηματοδοτώντας το εγώ του μέσα από ένα συλλογικό εμείς, γεγονός που παραπέμπει σε συναφείς αυτοβιογραφικές καταθέσεις κομμουνιστών που εκδίδονται την ίδια περίοδο. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, ο Ρίτσος αποφεύγει να μιλήσει για τα μαρτύρια και τη σκληρή καθημερινότητα. Το τραύμα της εξορίας διοχετεύεται περισσότερο στο ποιητικό του έργο, το οποίο σε ορισμένα ντοκιμαντέρ (*Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία*/1984) συνιστά την κύρια πηγή ανασύστασης των τόπων εξορίας. Η διαρκής εναρμόνιση των ποιητικών έργων του Ρίτσου με εικόνες των τόπων εξορίας και λοιπές διαμεσικές πηγές καθιστά τα έργα του ποιητή σύμβολα της μνήμης της εξορίας και καθιερώνει τον Ρίτσο ως παραγωγό μνήμης για τους εν λόγω τόπους.

Τα τραυματικά γεγονότα της ζωής του ποιητή αποδίδονται συνήθως από κάποιον άλλο αφηγητή πλην του Ρίτσου. Στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-αυτοβιογραφία* (1984), οι διαδοχικοί οικογενειακοί θάνατοι, η φτώχεια και το ξέσπασμα της φυματίωσης του Ρίτσου αποδίδονται μέσα από την οπτική της Λούλας Ρίτσου-Γλέζου, η οποία κατέγραψε τις αναμνήσεις της συγκεκριμένης περιόδου. Εγγράφοντας τα κειμενικά σπαράγματα στο ντοκιμαντέρ επιτυγχάνεται η απόδοση της εμπειρίας του ποιητή μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα, ενώ αποφεύγεται η συγκινησιακή υπερφόρτιση του λόγου του. Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (2002/2004), η ίδια περίοδος αναπλάθεται αποκλειστικά μέσα από το voice over. Αντίστοιχα, στο *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988), ο Ζεράρ Πιερά συσχετίζει τα τραυματικά βιώματα με τη μετέπειτα ενήλικη ζωή ενώ την ίδια σύνδεση πραγματοποιεί και ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της Τέχνης* (2013). Η συσχέτιση των τραυματικών παιδικών χρόνων με τον μετέπειτα ενήλικο βίο και την καλλιτεχνική εξέλιξη

του Ρίτσου φέρει ρομαντικές απηχήσεις και μπορεί να συσχετιστεί με βιογραφικές ταινίες μυθοπλασίας και αντίστοιχες έντυπες βιογραφίες καλλιτεχνών.

Ωστόσο ο Ρίτσος ως καλλιτεχνικό υποκείμενο αυτοπροσδιορίζεται κυρίως σε σχέση με τη συλλογικότητα στην οποία ανήκει, καθώς όλο του το έργο συνδέεται με βιώματα που σφράγισαν την ιστορία της μεταπολεμικής Αριστεράς. Το έργο του εγγράφει όλες αυτές τις εμπειρίες και χρησιμεύει ως μοχλός επανασύστασης τόσο του δικού του βιώματος όσο και του συλλογικού τραύματος πολλών πολιτικών υποκειμένων. Σε όλα τα ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο, το ποιητικό του έργο αξιοποιείται ως σημείο σύγκλισης ανάμεσα στην ατομική και τη συλλογική μνήμη της εξορίας. Μέσα από τη διαρκή αναπαραγωγή των ποιημάτων του Ρίτσου και την επανεγγραφή τους από το ένα μέσο στο άλλο, τα έργα αυτά συντελούν στη σταθεροποίηση αφηγήσεων για τους τόπους εξορίας στο πέρασμα του χρόνου, παράγοντας πολιτισμική μνήμη για μια δύσκολη περίοδο της νεότερης ελληνικής ιστορίας.[395]

2.4. Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό, εξετάστηκαν οι αναπαραστάσεις του ιδιωτικού βίου και της ποιητικής ταυτότητας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου. Τα ντοκιμαντέρ για τους τρεις ποιητές διαφέρουν αρκετά ως προς τα αφηγηματικά και θεματικά τους χαρακτηριστικά. Τα ντοκιμαντέρ για τον Σεφέρη πραγματοποιούνται μετά τον θάνατο του ποιητή και στηρίζονται κυρίως στην αναμεσοποίηση των ημερολογιακών και δοκιμιακών του κειμένων, τα οποία εκφέρονται συνήθως από κάποιο αφηγητή ενώ πλαισιώνονται συχνά από προφορικές μαρτυρίες τρίτων. Η διαχείριση του αυτοβιογραφικού υλικού ποικίλλει, εφόσον μπορεί να διαμεσολαβείται από έναν αφηγητή (*Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του*/1980, *Ημερολόγια καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*/2001) ή να σχολιάζεται από περισσότερους αφηγητές (*Εποχές και συγγραφείς*/1999, *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2012), να πλαισιώνεται από οπτικοακουστικά υλικά ή να επενδύεται με τεχνικές δραματοποίησης (*Ημερολόγια καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*/2001). Ο Ελύτης συμμετέχει σε κάποια από τα ντοκιμαντέρ (*Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*/1979 και *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία*, 1980/1999), ενώ στα μεταγενέστερα αφιερώματα χρησιμοποιούνται αυτοβιογραφικά του κείμενα από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* (*Έλληνες του*

[395] Η πολιτισμική μνήμη προσανατολίζεται σε σταθερές του παρελθόντος. J. Assmann, ό. π., σ. 59.

πνεύματος και της τέχνης/2013) ή αξιοποιούνται αποκλειστικά τα σχόλια μελετητών (*Εποχές και συγγραφείς*/2002). Αντίστοιχα, ο Ρίτσος αναπτύσσει ιδιαίτερα ενεργή παρουσία στα ντοκιμαντέρ της περιόδου'80-'90 (*Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία*/1984, *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του*/1985, *Ντοκιμαντέρ-Πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο*/1988, *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα*/1988), ενώ τα κατοπινά αφιερώματα για τον ποιητή στηρίζονται κυρίως σε μαρτυρίες τρίτων, στο ποιητικό έργο του Ρίτσου και σε προγενέστερα οπτικοακουστικά ντοκουμέντα (*Εποχές και συγγραφείς* 2002/2004, *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2013).

Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις των ντοκιμαντέρ, όλες οι κινηματογραφικές και τηλεοπτικές βιογραφίες των ποιητών φαίνεται πως συγκλίνουν σε δύο τάσεις. Σε πρώτο επίπεδο, επιχειρούν να αποδώσουν τον ιδιωτικό βίο των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου αξιοποιώντας συχνά διάφορα μοτίβα που ανιχνεύονται σε βιογραφίες καλλιτεχνών, όπως τα δύσκολα παιδικά χρόνια, η απόρριψη από την οικογένεια ή το καλλιτεχνικό κατεστημένο κ.ά. Τα μοτίβα αυτά συνδέονται με συγκεκριμένα πραγματολογικά δεδομένα και πολλές φορές διογκώνονται ή δραματοποιούνται. Σε δεύτερο επίπεδο, τα ντοκιμαντέρ επιχειρούν να συνδέσουν τον ατομικό βίο με ευρύτερα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Στο σύνολο των ντοκιμαντέρ, και παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, οι αναπαραστάσεις του ιδιωτικού και καλλιτεχνικού εαυτού του Σεφέρη ισορροπούν ανάμεσα στη ρομαντική εικόνα ενός διχασμένου και μοναχικού καλλιτέχνη που βρίσκεται σε απόσταση από τις συγχρόνους του και παλεύει να αναγνωριστεί και στην εικόνα του ποιητή που διαλέγεται με τη συλλογική ιστορία τις χώρας του. Η δεύτερη τάση, μάλιστα, φαίνεται να υπερισχύει στα περισσότερα ντοκιμαντέρ και αυτό συμβαίνει μέσα από τη διαρκή εναρμόνιση των κειμένων του Σεφέρη (ημερολογιακών και δοκιμιακών) και του φωτογραφικού του αρχείου με συλλογικούς μνημονικούς τόπους (Μικρά Ασία, Κύπρος) και συλλογικά μνημονικά σύμβολα (Μακρυγιάννης, Θεόφιλος, Ερωτόκριτος). Όπως καθίσταται σαφές, η διαρκής κυκλοφορία των αυτοβιογραφικών κειμένων του Σεφέρη στα media τα καθιστά δημόσιο κτήμα ενώ η εναρμόνιση των ίδιων των ποιημάτων, των ημερολογίων και των φωτογραφιών του ποιητή με έναν κοινό ορίζοντα πολιτισμικών τεκμηρίων θέτει τις βάσεις για την κατασκευή του ίδιου του ποιητή σε μνημονικό σύμβολο που εκπροσωπεί συλλογικές αξίες.

Στην περίπτωση του Ελύτη, ανιχνεύεται μια κοινή προσπάθεια αφήγησης του ελυτικού βίου σε συνάφεια με συγκεκριμένους άξονες, που αφορούν την αιγαιοπελαγίτικη καταγωγή του Ελύτη, τη θητεία του στον υπερρεαλισμό, τη σχέση του

με συγκεκριμένες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες (Θεόφιλος, Παπαδιαμάντης), και φυσικά τη συμπόρευσή του με τη λεγόμενη «γενιά του'30». Τα παραπάνω αποτελούν κεντρικούς άξονες της αυτοβιογραφικής αφήγησης του ποιητή τόσο μπροστά στην κάμερα όσο και στα δοκιμιακά του κείμενα. Στην ουσία, δηλαδή, οι κινηματογραφικές και τηλεοπτικές βιογραφίες του Ελύτη επανεγγράφουν κοινές θεματικές της «αυτοσκηνοθεσίας» του ποιητή στα κείμενά του. Οι θεματικές αυτές (εντοπιότητα, σχέση με τον οικογενειακό περίγυρο, καλλιτεχνικές επιρροές) χρησιμεύουν ως δομές ομαδοποίησης διαφορετικών γεγονότων του βίου. Στα ντοκιμαντέρ, όπου συμμετέχει ο ίδιος ο Ελύτης, οι θεματικές αυτές προκύπτουν από την προφορική μαρτυρία του ίδιου του ποιητή και συχνά ενισχύονται μέσα από διάφορες εικονογραφικές συστοιχίες, όπου ο λόγος του Ελύτη πλαισιώνεται από το οπτικό του αντίστοιχο. Στα ντοκιμαντέρ, όπου δε συμμετέχει ο Ελύτης, οι θεματικές αυτές επανέρχονται στο προσκήνιο μέσα από το αφηγηματικό σχόλιο και τα σχόλια διάφορων μελετητών. Σε ορισμένες περιπτώσεις, συνδέονται με συγκεκριμένα συλλογικά πολιτισμικά συμφραζόμενα, ενώ σε άλλες περιπτώσεις δραματοποιούνται, παραπέμποντας σε μια ρομαντική εικόνα του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Σε όλες, ωστόσο, τις αφηγήσεις ο ιδιωτικός και ποιητικός βίος του Ελύτη συγκροτείται μέσα από αναφορές σε υλικά και συμβολικές μορφές μιας συλλογικής μνήμης, ενός κοινού πολιτισμικού κτήματος, από το οποίο ο Ελύτης αντλεί επιρροές, και το οποίο διευρύνει με το έργο του.

Στην περίπτωση του Ρίτσου, η αφήγηση του ιδιωτικού του βίου και της καλλιτεχνικής του εξέλιξης οργανώνονται γύρω από τα δύσκολα παιδικά του χρόνια, την εμπειρία της φυματίωσης και της εξορίας. Ο Ρίτσος αυτοπροσδιορίζεται διαρκώς με βάση ένα συλλογικό εμείς, που αφορά κυρίως το σώμα των πολιτικών κρατουμένων της μετεμφυλιακής Αριστεράς, αλλά αποφεύγει να αναφερθεί στις τραυματικές στιγμές του βίου του. Ακόμη και όταν ανακαλεί προσωπικές και ιδιωτικές μνήμες, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), ο ποιητής αποφεύγει να μιλήσει για τραγικά γεγονότα, τα οποία συνήθως αποδίδονται μέσω κάποιου άλλου αφηγητή. Αντίστοιχα, στα ντοκιμαντέρ, όπου πρωτοστατεί το αφηγηματικό σχόλιο και οι μαρτυρίες τρίτων, οι οικογενειακές τραγωδίες και τα τραυματικά γεγονότα αναλύονται διεξοδικά ενώ ενίοτε θεωρούνται καταλυτικά για την καλλιτεχνική εξέλιξη του ποιητή (*Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο*/1988). Σε όλα σχεδόν τα ντοκιμαντέρ, το έργο του ποιητή επιλέγεται ως εργαλείο εξιστόρησης της ατομικής εμπειρίας του και των πολιτικών υποκειμένων της Αριστεράς, με τα οποία συμπορεύτηκε. Ως εκ τούτου, η ατομική εμπειρία του Ρίτσου αποκτά συλλογικό χαρακτήρα και καταναλώνεται

δημόσια.[396] Αντίστοιχα, το έργο του Ρίτσου, το οποίο διασώζει την πολιτισμική μνήμη των πολιτικών κρατουμένων της μεταπολεμικής Ελλάδας, καθιστά τον ίδιο τον Ρίτσο ένα σύμβολο και τον ανάγει σε παραγωγό πολιτισμικής μνήμης μέσα από την εξιστόρηση των συγκεκριμένων εμπειριών.

Όλα τα ντοκιμαντέρ στηρίζονται στον αυτοβιογραφικό λόγο των τριών συγγραφέων και στον τρόπο που οι ίδιοι αυτοπροσδιορίστηκαν είτε στα κείμενά τους είτε μπροστά στον κινηματογραφικό και τηλεοπτικό φακό. Χάρη στη συνεχή τους διαμεσολάβηση από διάφορα μέσα και αφηγητές, οι μνήμες των τριών ποιητών διαμοιράζονται και αποκτούν συλλογικό χαρακτήρα.[397] Η τοποθέτηση του αυτοβιογραφικού και ποιητικού λόγου των τριών συγγραφέων σε ένα ευρύ δίκτυο συμφραζομένων, όπου συνυπάρχουν αφηγηματικά σχόλια, προφορικές μαρτυρίες και οπτικοακουστικά υλικά, έρχεται να συνδέσει τις βιογραφίες των τριών ποιητών με ποικίλα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Με αυτόν τον τρόπο, η εργοβιογραφία των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου, πλαισιωμένη από ένα ευρύ σώμα συλλογικών πολιτισμικών συμβόλων και μνημονικών τόπων, καθίσταται και η ίδια ένα συλλογικό πολιτισμικό κτήμα, δηλαδή ένα σταθερό σημείο αναφοράς προκειμένου να μιλήσει κανείς για το συλλογικό παρελθόν.

Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος αποτελούν προνομιακές περιπτώσεις για να μελετήσει κανείς αυτή τη σύζευξη ατομικού-συλλογικού και την παραγωγή πολιτισμικής μνήμης στα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες. Ήδη, πολύ πριν τη Μεταπολίτευση, οι τρεις ποιητές, επεξεργάστηκαν στα έργα τους διάφορους μνημονικούς τόπους και επιχείρησαν να ερμηνεύσουν το συλλογικό παρελθόν, τρέφοντας έτσι το ιστορικό φαντασιακό.[398] Στη δεκαετία του'60, η μελοποίηση Θεοδωράκη συνέβαλε στην κυκλοφορία του έργου τους σε διάφορα κανάλια μαζικής κουλτούρας και στην παγίωσή τους ως μνημονικών συμβόλων. Τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες φαίνεται πως συνεχίζουν αυτή ακριβώς τη διαδικασία, επενδύοντας και ενισχύοντας τους συμβολισμούς που έλαβαν οι Σεφέρης, Ρίτσος και Ελύτης σε διαφορετικά media πριν τη Μεταπολίτευση. Το φαινόμενο αυτό αποτυπώνεται περισσότερο εύγλωττα και στην αναπαράσταση του δημόσιου βίου και της πολιτικής τους ταυτότητας, που θα σχολιαστεί στο επόμενο κεφάλαιο.

---

[396] A. Erll, *Memory in Culture*, ό. π., σ. 113.

[397] Σύμφωνα με την Ann Rigney, η μνήμη γίνεται συλλογική όταν διαμοιράζεται και ο διαμοιρασμός της καθίσταται εφικτός χάρη στη συνεχή της διαμεσολάβηση. A. Rigney, "Remembrance as remaking: memories of the nation revisited", ό. π., σ. 243.

[398] Α. Λιάκος, *Ο εικοστός αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2020[2], σ. 652-655.

Κεφάλαιο 3. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου

Στο κεφάλαιο αυτό, επιχειρείται η διερεύνηση του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας των τριών ποιητών. Η πολιτική δράση των προσώπων, ο τρόπος που στάθηκαν απέναντι στα συλλογικά αιτήματα του καιρού τους και τα κωδικοποίησαν στο έργο τους συνιστούν τον πυρήνα γύρω από τον οποίο αρθρώνονται τα εκάστοτε επιχειρήματα στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις. Τα ντοκιμαντέρ επιχειρούν να απαντήσουν σε καίρια ερωτήματα γύρω από την πολιτική φυσιογνωμία των εν λόγω ποιητών, ενώ αναδεικνύουν συχνά τις διεργασίες, μέσα από τις οποίες οι Ελύτης, Ρίτσος και Σεφέρης καθιερώθηκαν στο συλλογικό φαντασιακό ως μνημονικά σύμβολα-ορόσημα, άμεσα συνδεδεμένα με τους συλλογικούς αγώνες της νεότερης Ελλάδας. Με τη σειρά τους, τα εκάστοτε ντοκιμαντέρ δε χαρτογραφούν απλώς αυτές τις διεργασίες μνημείωσης των ποιητών, αλλά τις ενισχύουν, εφόσον πολύ συχνά χρησιμοποιούν μια ορισμένη εκδοχή της δημόσιας εικόνας τους, εξασφαλίζοντας τη διαρκή επανάληψή της σε νέα μέσα.

Συγκεκριμένα, τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ καταπιάνονται με τον ρόλο των λογοτεχνών ως εκφραστών των γεγονότων και των αισθημάτων, που σφράγισαν την ιστορία της χώρας, ενώ την ίδια στιγμή τροφοδοτούν τον αναστοχασμό γύρω από τη δράση και τη στάση τους στις ιστορικές συγκυρίες του 20ού αιώνα. Με άλλα λόγια, δύο είναι οι κεντρικές προβληματικές που διέπουν τις περισσότερες αφηγήσεις. Η πρώτη αφορά το κατά πόσο οι εν λόγω ποιητές ενέγραψαν στο έργο τους τα συλλογικά δράματα του τόπου και κατά πόσο επιχείρησαν να λειτουργήσουν ως εκφραστές ενός συλλογικού αισθήματος. Η δεύτερη προβληματική αφορά τη στάση τους ως πολιτικά υποκείμενα και ως δρώντα πρόσωπα. Στις δύο αυτές κατευθύνσεις, που λίγο-πολύ κυριαρχούν σε όλα τα ντοκιμαντέρ, λανθάνουν δύο έννοιες που συμπυκνώνουν διαφορετικούς ρόλους και λειτουργίες: αυτή του διανοουμένου και εκείνη του εθνικού ποιητή. Οι δύο αυτές έννοιες μπορούν να συνυπάρχουν χωρίς να αλληλοαναιρούνται εφόσον ο εθνικός ποιητής μπορεί να χαρακτηριστεί διανοούμενος και ο διανοούμενος αντίστοιχα εθνικός ποιητής.

Ο τύπος του εθνικού ποιητή αποτελεί το κέντρο μιας ευρύτερης περιφέρειας, της εθνικής ποίησης ή εθνικής λογοτεχνίας.[399] Η χρονολογική του αφετηρία τοποθετείται κάπου μεταξύ του 18ου και 19ου αιώνα, ενώ θεωρείται πως εισάγεται στην Ελλάδα με το παράδειγμα του Σολωμού.[400] Μετά τον Σολωμό, το μοντέλο του εθνικού ποιητή διευρύνεται για να συμπεριλάβει πολύ περισσότερα ονόματα και διαφορετικές παραλλαγές των εθνικών ποιητών, που συχνά αποκλίνουν από το σολωμικό παράδειγμα και εμπλουτίζουν το μοντέλο του εθνικού ποιητή με τα γνωρίσματα της δημοφιλίας και της δημόσιας δράσης, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τους Παλαμά και Βαλαωρίτη. Η εθνικοποίηση των μοντερνιστών ποιητών επιχειρείται δραστικά το 1960 από τον Γ. Π. Σαββίδη, ο οποίος αμφισβητεί ορισμένες από τις συνισταμένες του μοντέλου του εθνικού ποιητή όπως είχαν διαμορφωθεί μέχρι τότε. Αναλυτικά, ο Σαββίδης έρχεται να αμφισβητήσει τη δημοφιλία ως κριτήριο για την αναγωγή ενός λογοτέχνη σε εθνικό ποιητή ενώ αποδεσμεύει τους εθνικούς ποιητές από την αναγκαιότητα να παρεμβαίνουν στη δημόσια σφαίρα. Όλα τα παραπάνω εντάσσονται σε ένα ευρύτερο εγχείρημα του Σαββίδη, που αφορά την προσπάθειά του να εθνικοποιήσει το *Άξιον Εστί* του Ελύτη.[401] Μαζί με την εθνικοποίηση της ποιητικής συλλογής του Ελύτη, ο Σαββίδης θέτει ταυτόχρονα τις βάσεις και για την εθνικοποίηση του Σεφέρη, η οποία καθίσταται εφικτή για διαφορετικούς λόγους τα χρόνια της Δικτατορίας (μελοποίηση Θεοδωράκη, Δήλωση Σεφέρη κατά της Χούντας, συμμετοχή του Σεφέρη σε συλλογικά εγχειρήματα όπως τα *Δεκαοχτώ Κείμενα*).[402] Μεταπολιτευτικά, ο Μαρωνίτης αναγνωρίζει ως εθνικούς ποιητές τόσο τον Ελύτη όσο και τον Ρίτσο, με κριτήριο την παραγωγή συλλογικών αφηγήσεων γύρω από ένα κοινό ιστορικό γεγονός που αφορά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (*Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας, Τελευταία προ του ανθρώπου εκατονταετία*).[403] Παρά τις επιμέρους απόψεις, τα διαφορετικά κριτήρια, που έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί για τον ορισμό του εθνικού ποιητή και της εθνικής

[399] Δ. Μαρωνίτης, «Ο τύπος του εθνικού ποιητή και ο αντίκτυπος του αλβανικού έπους στη λογοτεχνία μας», *Ο Πολίτης*, τχ. 32, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1980, σ. 83-84.

[400] Σύμφωνα με τον Βελουδή, ο τύπος του εθνικού ποιητή εισάγεται στη λογοτεχνία με το παράδειγμα του Σολωμού, ενώ ο Μαρωνίτης θεωρεί πως και ο Ρήγας ανταποκρίνεται σε αυτό το μοντέλο. Γ. Βελουδής, *Ο Σολωμός των Ελλήνων, εθνική ποίηση και ιδεολογία. Μια πολιτική ανάγνωση*, Αθήνα, Πατάκης, 2004, σ. 68-99, και ειδικότερα σ. 81-82. Δ. Μαρωνίτης, «Ο τύπος του εθνικού ποιητή και ο αντίκτυπος του αλβανικού έπους στη λογοτεχνία μας», ό. π., σ. 84.

[401] Γ. Π. Σαββίδης, «"Άξιον εστί" το ποίημα του Ελύτη», *Ο Ταχυδρόμος,* 10.12.1960.

[402] Τ. Καγιαλής, «*Ποιητές άξιοι* του *έθνους*» : στρατηγικές για την εθνικοποίηση της μοντέρνας ποίησης στη μεταπολεμική Ελλάδα» στο Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*…, ό. π., σ. 295.

[403] Δ. Μαρωνίτης, «Ο τύπος του εθνικού ποιητή και ο αντίκτυπος του αλβανικού έπους στη λογοτεχνία μας», ό. π., σ. 89-90.

ποίησης, συγκλίνουν στη σύνδεση της ατομικής ποιητικής συνείδησης με τη συλλογική εθνική συνείδηση.[404]

Η έννοια του διανοούμενου έχει τη δική της ιστορική γενεαλογία και γνωρίζει διάφορες παραλλαγές, κατά την εξέλιξή της. Πρόκειται για μια πολύσημη έννοια, που προσδιορίζεται σε σχέση με κάποιο χωροχρονικό στίγμα, εφόσον οι διανοούμενοι είναι δημιουργήματα αλλά και εκφραστές της εποχής τους.[405] Διατρέχοντας, όμως, τα διάφορα μοντέλα διανοουμένων στο πέρασμα του χρόνου, και λαμβάνοντας υπόψη τις διαφοροποιημένες συνθήκες, εντός των οποίων δρουν οι διανοούμενοι σε κάθε εποχή, μπορεί κανείς να καταλήξει σε ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία συγκαταλέγονται το επίπεδο της ανώτατης εκπαίδευσης, η στράτευση για φλέγοντα, πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά ζητήματα, όπως επίσης και ο σεβασμός σε ορισμένους κώδικες δεοντολογίας. [406]

Η εκδοχή του διανοουμένου ως κριτικού της εξουσίας είναι σχετικά πρόσφατη. Ιδρυτική στιγμή της θεωρείται το 1898 και η υπόθεση Ντρέυφους στη Γαλλία, όταν ένα σημαντικό ποσοστό λογίων, με προεξέχοντα τον Εμίλ Ζολά, υπερασπίστηκε τον Γαλλοεβραίο Άλφρεντ Ντρέυφους, ο οποίος κατηγορήθηκε άδικα για κατασκοπεία Η υπόθεση Ντρέυφους αποτελεί τομή στην ιστορία του διανοούμενου, γιατί παγιώνει μια συγκεκριμένη τυπολογία, όπου ο διανοούμενος εμπεδώνεται ως λειτουργός με υψηλό πνευματικό επίπεδο, του οποίου η δράση και η σκέψη γύρω από τα κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα, ξεπερνά τον ιδιωτικό του ορίζοντα, ενώ διαθέτει τα χαρακτηριστικά της μαχητικής στράτευσης.[407] Ανάλογες περιγραφές του ιδεατού διανοουμένου εντοπίζονται στα γραπτά του Noam Chomsky και του Edward Said.[408]

Στη σημερινή δημόσια σφαίρα, η οποία εμφανίζεται κατακερματισμένη και μιντιακά κυριαρχούμενη, η Odile Heynders ισχυρίζεται ότι η θέση των διανοουμένων έχει αλλάξει ριζικά. Έχοντας να αντιμετωπίσει την επέλαση νέων τεχνολογιών και ψηφιακών περιβαλλόντων (social media, web 2.0, μπλογκόσφαιρα), ο διανοούμενος θα πρέπει να αλληλεπιδράσει με ποικίλες πλατφόρμες, χρησιμοποιώντας νέες ρητορικές στρατηγικές.

---

[404] Γ. Παπαθεοδώρου, *Ρομαντικά πεπρωμένα. Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης ως «εθνικός ποιητής»*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σ. 42-43, Υποσημείωση 40.

[405] Σ. Χιωτάκης, «Διανοούμενοι: οριοθέτηση και τυπολογία μιας πολύσημης έννοιας», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, τχ. 7, 2001, σ. 12, 14.

[406] ό. π., σ. 6-7.

[407] ό. π., σ. 1-3, 6-7.

[408] N. Chomsky, "The Responsibility of intellectuals", *The New York Review of Books*, 23.02.1967. E. W. Said, *Representations of the Intellectual*: *The 1933 Reith Lectures,* Vintage Books, a division of Random House, Inc., New York, 1996 σ. 10-12,109.

Σύμφωνα με την Heynders, η γραφή και η σκέψη του σύγχρονου διανοουμένου έχουν γίνει μέρος μιας ευρύτερης δημόσιας performance, η οποία χαρακτηρίζεται συχνά από θεατρικότητα.[409] Η συμμετοχή του διανοούμενου σε όλη αυτή τη διαδικασία επιβεβαιώνει την παρουσίαση του εαυτού ως κατασκευή, στην οποία διασταυρώνονται τα δημόσια και ιδιωτικά φαινόμενα.[410]

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι ο διανοούμενος επιτελεί έναν κοινωνικό ρόλο, που δεν είναι απόλυτα οριοθετημένος και ομοιογενής, αλλά μπορεί να μεταβάλλεται σε διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις και ιστορικά συγκείμενα.[411] Παρά τις εκάστοτε διαφοροποιήσεις, οι περισσότερες προσεγγίσεις του διανοουμένου τείνουν να αναγνωρίζουν ως κυρίαρχα χαρακτηριστικά τη διαμεσολαβητική του λειτουργία ανάμεσα σε διάφορες κοινωνικές ομάδες και τη δημόσια παρέμβαση για ζητήματα συλλογικού ενδιαφέροντος. Αυτά τα δύο γνωρίσματα λειτουργούν και ως σημεία σύγκλισης του διανοουμένου με τον εθνικό ποιητή. Ήδη, στο προηγούμενο κεφάλαιο, κατέστη σαφές ότι οι τρεις ποιητές συνδέονται με μια πληθώρα κοινών πολιτισμικών συμβόλων, τα οποία έχουν εγγράψει στο έργο τους. Η λειτουργία των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου ως παραγωγών πολιτισμικής μνήμης συνδέεται φυσικά με τον ρόλο του εθνικού ποιητή, ο οποίος αναλαμβάνει να διερμηνεύσει το συλλογικό αίσθημα στο ευρύ κοινό. Παρόμοια είναι και η λειτουργία του διανοουμένου που καλείται να εκφέρει άποψη για ζητήματα συλλογικού ενδιαφέροντος. Ο όρος του εθνικού ποιητή εδώ θα χρησιμοποιηθεί ως μια υποκατηγορία της λειτουργίας των ποιητών ως διανοουμένων και ως προέκταση της προσπάθειάς τους να αναπαράγουν συμβολικό πολιτισμικό κεφάλαιο, ιδιότητα που χαρακτηρίζει τη λειτουργία κάθε διανοουμένου, ανεξάρτητα από τις περαιτέρω κατηγοριοποιήσεις του.[412] Στην ουσία, όλα τα ντοκιμαντέρ εξετάζουν με ποιο τρόπο οι τρεις ποιητές ανταποκρίθηκαν στον ρόλο του διανοουμένου και του εθνικού ποιητή, διαμεσολαβώντας τις ιδέες τους σε μαζικά ακροατήρια.

Στο κεφάλαιο αυτό, θα επιχειρηθεί ακριβώς η εξέταση τη δημόσιας φυσιογνωμίας των λογοτεχνών, όπως αυτή αποτυπώνεται στα εκάστοτε ντοκιμαντέρ. Συγκεκριμένα, θα αναλυθούν οι τρόποι με τους οποίους τα ντοκιμαντέρ τοποθετούνται απέναντι στο πολιτικό προφίλ των ποιητών, διαδικασία που μπορεί να διακριθεί σε επιμέρους επίπεδα. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η ίδια η αφήγηση των προσώπων παίζει καθοριστικό ρόλο για την

[409] O. Heynders, *Writers as public intellectuals, Literature, Celebrity, Democracy*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, σ. 2.
[410] ό. π. σ. 1-22.
[411] R. Eyerman, *Memory, trauma and identity*, Cham, Switzerland, Palgrave, Macmillan, 2019, σ. 40-41.
[412] Σ. Χιωτάκης, ό. π., σ. 8-9.

εξέταση της πολιτικής τους ταυτότητας. Ανεξάρτητα από το πώς εκφέρεται ο λόγος τους, απευθείας μπροστά στην κάμερα με τη ζωντανή τους παρουσία ή διαμεσολαβημένος μέσω κάποιου αφηγητή, η αυτοβιογραφική τους αφήγηση επαναφέρει στο προσκήνιο ρητορικές στρατηγικές διαχείρισης της μνήμης και παρουσίασης του εαυτού. Η στάση τους απέναντι στα ιστορικά τεκταινόμενα αποδίδεται επίσης διά στόματος άλλων αφηγητών. Οι προφορικές μαρτυρίες τρίτων αποτελούν το δεύτερο επίπεδο, κατασκευάζοντας μια διυποκειμενική εικόνα, που εμπλουτίζει ή αναιρεί τις βιο-αφηγήσεις του κάθε λογοτέχνη. Τέλος, οι παραπάνω λόγοι, ο πρωτοπρόσωπος λόγος των ποιητών και οι μαρτυρίες των άλλων πλαισιώνονται από ποικίλα υλικά της συλλογικής μνήμης, κυρίως οπτικοακουστικά αρχειακά υλικά, που, μέσω του μοντάζ, έρχονται να παραγάγουν νέα επιχειρήματα όχι μόνο για την πολιτική ταυτότητα των προσώπων αλλά και για την ίδια τη νεοελληνική ιστορία ή τις επιμέρους ιστορικές περιόδους της.

Όπως και το προηγούμενο κεφάλαιο, έτσι και το κεφάλαιο 3 χωρίζεται σε τρεις υποενότητες. Στην πρώτη υποενότητα, εξετάζονται οι αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας του Γιώργου Σεφέρη, στη δεύτερη υποενότητα εξετάζεται αντίστοιχα η δημόσια δράση και το πολιτικό προφίλ του Οδυσσέα Ελύτη, ενώ η τρίτη υποενότητα εστιάζει στον Γιάννη Ρίτσο. Στο τέλος της κάθε υποενότητας επισημαίνονται ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ ανά συγγραφέα, δηλαδή η πρώτη υποενότητα κλείνει με την επισήμανση ομοιοτήτων και διαφορών στα ντοκιμαντέρ για τον Γιώργο Σεφέρη, η δεύτερη υποενότητα για τον Οδυσσέα Ελύτη κ.ό.κ. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με συνοπτικά συμπεράσματα και για τους τρεις ποιητές.

3.1. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας του Γιώργου Σεφέρη

Η πολιτική ταυτότητα του Σεφέρη αποτελεί ένα σημείο διαλεκτικής έντασης στα ντοκιμαντέρ, που καταπιάνονται με τον βίο του, όπως ακριβώς υπήρξε και στην κριτική συζήτηση ή στον δημόσιο λόγο από την εμφάνισή του στα γράμματα μέχρι και σήμερα. Η ένταση αυτή πηγάζει από τις αντίρροπες δυνάμεις, που κυριάρχησαν στον βίο του λογοτέχνη, και διαμόρφωσαν εν πολλοίς τη στάση του στα πολιτικά δρώμενα, και αντίστοιχα την πρόσληψη της εργοβιογραφίας του. Παρότι ο ίδιος δήλωσε πολλές φορές την αποστροφή του προς τα πολιτικά τεκταινόμενα, και ιδίως ως προς την κομματική

πολιτική, υπήρξε άρρηκτα συνδεδεμένος μαζί της λόγω της διπλωματικής του ιδιότητας. Ως διπλωμάτης, υπήρξε προνομιακός παρατηρητής των ιστορικών εξελίξεων και βίωσε άμεσα πολλά κρίσιμα γεγονότα της νεότερης ιστορίας του 20ού αιώνα. Αυτές ακριβώς οι χρονικές περίοδοι-σταθμοί αποτελούν και τους πόλους, γύρω από τους οποίους επιχειρείται η κατανόηση του πολιτικού Σεφέρη. Τα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά ντοκουμέντα γύρω από τη ζωή του επιχειρούν να διερευνήσουν την πολιτική του στάση απέναντι σε διάφορα ιστορικά γεγονότα και ιστορικές φυσιογνωμίες, όπως επίσης και τους όρους καθιέρωσής του στο συλλογικό φαντασιακό. Φυσικά, η απάντηση των παραπάνω ερωτημάτων εμπλέκει πολλαπλούς συντελεστές και αφηγήματα που σχετίζονται με την «αυτοσκηνοθεσία» του ποιητή, την πολιτική του δράση και τη στόχευση του έργου του. Τέλος, τα ντοκιμαντέρ επαναπαράγουν τον Σεφέρη ως πολιτικό σύμβολο, συνδέοντας τη βιογραφία του με κρίσιμα ιστορικά ορόσημα της συλλογικής ιστορίας. Η εναρμόνιση των σεφερικών κειμένων με διάφορες αρχειακές πηγές παράγει επιχειρήματα τόσο για τον ίδιο τον πολιτικό Σεφέρη όσο και για διάφορες ιστορικές περιόδους.

Συνεπώς, το προφίλ του πολιτικού Σεφέρη μπορεί να κατανοηθεί μέσα από τα κείμενα του ποιητή και την έντυπη «αυτοσκηνοθεσία» του, το πολιτισμικό του πρόγραμμα αλλά και τη δημόσια δράση του, ενώ ταυτόχρονα καθορίζεται από τους όρους διαχείρισης όλων των παραπάνω στα ντοκιμαντέρ. Είναι, εξάλλου, σαφές ότι η δημόσια εικόνα ενός συγγραφέα προκύπτει μέσα από ένα ευρύ πλαίσιο πολιτισμικών δραστών στο οποίο συνεργούν κριτικοί, θαυμαστές του έργου, επικοινωνιακά δίκτυα και θεσμοί.[413] Στην περίπτωση του Σεφέρη, ορισμένα από αυτά τα δίκτυα συμμετέχουν και στα ντοκιμαντέρ που καταπιάνονται με τον βίο του. Συγκεκριμένα, οικεία πρόσωπα του ποιητή αλλά και μελετητές του έργου του εμφανίζονται στην κάμερα με σκοπό να αξιολογήσουν το έργο και την προσωπικότητά του, δίνοντας αρκετά στοιχεία για την πολιτική φυσιογνωμία του. Η αξιολόγηση των παραπάνω μαρτυριών αποτελεί μια βάση για να αποτιμήσει κανείς όχι τόσο την ίδια τη δράση του ποιητή αλλά τον τρόπο με τον ερμηνεύτηκε αυτή η δράση. Στην ουσία, δηλαδή, η παρούσα εργασία δεν ενδιαφέρεται τόσο να επαληθεύσει την αληθοφάνεια των λεγομένων των εκάστοτε προσώπων αλλά καταπιάνεται με τους όρους νοηματοδότησης του Σεφέρη από διάφορα δίκτυα σε

[413] Η εικόνα του λογοτέχνη δημιουργείται μέσα σε ένα δίκτυο σχέσεων, όπου διάφοροι δράστες διεκδικούν προνόμια: κριτικοί, αναγνώστες, μίντια, δημοσιογράφοι κ.ά. Όλοι αυτοί καθορίζουν το νόημα του έργου και τη δημόσια εικόνα του συγγραφέα. G. Franssen, R. Honings, "Introduction: Starring the Author" στο G. Franssen, R. Honings, *Celebrity authorship and afterlives in English and American literature*, Palgrave-Macmillan, London, 2016, σ. 2.

διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες. Φυσικά, τα παραπάνω δε συμβαίνουν στο πλαίσιο μιας και μόνο αφήγησης. Όσο πυκνά κι αν αποδεικνύονται τα υπό εξέταση αφηγήματα, συχνά εστιάζουν σε μεμονωμένα περιστατικά ή χρονικότητες, με αποτέλεσμα να καταλήγουν ενίοτε σε μονοδιάστατες ερμηνείες, παρά τη φαινομενικά πολυφωνική δομή τους. Συνεπώς, κρίνεται απαραίτητη η συνεξέταση των αφηγημάτων αυτών και η ομαδοποίησή τους ανάλογα με την επιχειρηματολογία τους σε επιμέρους θεματικά μοτίβα.

3.1.1. Η «αυτοσκηνοθεσία» του δημόσιου άνδρα

Ένας από τους κυρίαρχους άξονες νοηματοδότησης του πολιτικού Σεφέρη είναι η ίδια η «αυτοσκηνοθεσία» του, που οδηγεί σε συμπεράσματα για τον τρόπο που ο ποιητής επιθυμούσε να αυτοπροσδιοριστεί. Παράλληλα, μέσα από τους όρους αυτοπαρουσίασης του ποιητή στα κείμενά του, μπορεί κανείς να κατανοήσει τον τρόπο που αντιμετώπιζε το λειτούργημά του. Το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999) στοχεύει σε μεγάλο βαθμό στην κριτική εξέταση αυτής της «αυτοσκηνοθεσίας». Στο εν λόγω επεισόδιο, το κύριο σώμα της αφήγησης συγκροτείται γύρω από την τοποθέτηση του ακαδημαϊκού, Δημήτρη Δημηρούλη, και γύρω από το voice over, το οποίο αναπαράγει σε μεγάλο βαθμό κείμενο του Δημηρούλη, και συγκεκριμένα το άρθρο του, «Ο πολιτικός Σεφέρης».[414] Ο Δημηρούλης, άλλωστε, έχει καταπιαστεί με τον πολιτικό χαρακτήρα της ποίησης του Σεφέρη και τη δημόσια φυσιογνωμία του και σε προγενέστερη μελέτη του, και συγκεκριμένα στο έργο του, *Ο ποιητής ως έθνος, αισθητική και ιδεολογία στον Γιώργο Σεφέρη*.[415] Στη μελέτη αυτή, ο Δημηρούλης ανέλυε τους τρόπους με τους οποίους οι *Μέρες*, τα *Πολιτικά Ημερολόγια* και το *Χειρόγραφο Σεπτεμβρίου'41* «συνθέτουν την ιδεολογική παρακαταθήκη του ποιητή με τη γλώσσα της εξομολόγησης, όπου το ιδανικό εμείς (*Δοκιμές*) συμπληρώνεται με το πλασματικό εγώ (αυτοβιογραφικές καταθέσεις)».[416] Σε όλη την έκταση της μελέτης του, ο Δημηρούλης διερευνούσε την «αυτοσκηνοθεσία» του ποιητή, καταλήγοντας σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για τους τρόπους, με τους οποίους ο Σεφέρης κατασκευάζει τον καλλιτεχνικό και πολιτικό εαυτό του, τη δημόσια και ιδιωτική persona του. Σύμφωνα με τον μελετητή, «ο ποιητής υιοθετεί το προσωπείο του κουρασμένου και απελπισμένου πνευματικού ανθρώπου, ο οποίος, με συνείδηση

[414] Δ. Δημηρούλης, «Ο πολιτικός Σεφέρης», ό. π.
[415] Δ. Δημηρούλης, *Ο ποιητής ως έθνος, αισθητική και ιδεολογία στον Γιώργο Σεφέρη,* ό. π.
[416] ό. π., σ. 69.

ευθύνης και χρέους, υπομένει τις δοκιμασίες της ιστορίας και υποφέρει για τον τόπο του, διαρκώς παρεξηγημένος και πικραμένος».[417]

Οι απόψεις αυτές εγγράφονται και στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* που επιχειρεί αφενός μια συνολική αποτίμηση της πολιτικής προσωπικότητας του Σεφέρη και αφετέρου την ερμηνεία της στάσης του σε συγκεκριμένα περιστατικά. Αναφορικά με τη συνολική αποτίμηση του πολιτικού Σεφέρη, δίνεται έμφαση στις ρητορικές όψεις του λόγου του, όπου επισημαίνονται οι στρατηγικές που χρησιμοποιούσε ο ποιητής προκειμένου να τοποθετηθεί δημόσια σε διάφορες συγκυρίες ή να σχολιάσει μείζονα πολιτικά γεγονότα. Έτσι το σχόλιο του Δημηρούλη, που εμφανίζεται πλέον διαμεσολαβημένο, αφού εγγράφεται στον λόγο της αφηγήτριας (Δήμητρα Χατούπη), αναφέρεται σε έναν Σεφέρη «πρωτεϊκό» και «κρυψίνου».[418] Όπως υπογραμμίζεται στο κείμενο του Δημηρούλη, το οποίο αναπαράγεται αυτούσιο στο απρόσωπο αφηγηματικό σχόλιο, «αυτό που θεωρείται, από πολλούς μελετητές, νηφαλιότητά ή επιφύλαξη, θα μπορούσε, σήμερα πια, που γνωρίζουμε καλύτερα το έργο του [Σεφέρη], να θεωρηθεί τέχνη της υπεκφυγής και μανία της απόκρυψης».[419] Το αφηγηματικό σχόλιο φανερώνει την επιθυμία του ντοκιμαντέρ να εκθέσει τα ρητορικά εργαλεία της αυτοπαρουσίασης του Σεφέρη. Ταυτόχρονα, είναι κυρίαρχη η πρόθεση να δοθεί ένα ιστορικό περίγραμμα της δράσης του ποιητή, και να συσχετιστούν οι βιογραφικές πληροφορίες με συγκεκριμένα ιστορικά τεκταινόμενα. Σχετικά με τη συνολική αποτίμηση του πολιτικού Σεφέρη, το voice over δίνει τις εξής πληροφορίες:

> «Ο Σεφέρης δεν εμφανίστηκε ποτέ υπέρμαχος ισχυρών ιδεολογικών πεποιθήσεων. Υπήρξε ένας μετριοπαθής συντηρητικός που φρόντισε να μην εκτεθεί στον επικίνδυνο χώρο των ιδεολογικών συγκρούσεων. Αλλά και όταν το έφερε η ανάγκη να αναφερθεί σε ακανθώδη ζητήματα, όπως ο εμφύλιος πόλεμος, η αναφορά γινόταν με αισθητικούς όρους, οπότε αμβλυνόταν η σκληρή αμεσότητα που επέβαλε η ανάληψη της πολιτικής ευθύνης. Ο πολιτικός Σεφέρης, μέσα από την ιστορία της βιογραφίας του, αναδύεται πρωτεϊκός και κρυψίνους: μάστορας των μεταμορφώσεων και δεξιοτέχνης της διπλωματικής πανουργίας.

[417] ό. π., σ. 137.
[418] Δ. Δημηρούλης, «Ο πολιτικός Σεφέρης» ό. π., σ. 168.
[419] Δ. Δημηρούλης, ό. π., σ. 168. Σε άλλο κείμενό του για τη γενιά του'30, ο Δημηρούλης σημειώνει πως είναι δύσκολο να κατατάξει κανείς τον Σεφέρη πολιτικά εφόσον «η νοοτροπία του διπλωμάτη εμπότισε τόσο την ποίησή του όσο και όλα τα υπόλοιπα κείμενά του (δοκίμια, ημερολόγια, πολιτικά κείμενα, αλληλογραφίες». Δ. Δημηρούλης, «Ο κύκλος του Σεφέρη και το φάντασμα του Μαρξ», *Το Δέντρο*, τχ. 222-223, Χειμώνας 2018, σ. 60.

> Αυτό που από πολλούς μελετητές του θεωρείται νηφαλιότητα και θυμόσοφη επιφύλαξη θα μπορούσε, σήμερα πια, που γνωρίζουμε καλύτερα το έργο του, να θεωρηθεί τέχνη της υπεκφυγής και μανία της απόκρυψης. […]».[420]

Στο voice over επισημαίνονται οι ρητορικές όψεις της δημόσιας «αυτοσκηνοθεσίας» του ποιητή, αλλά και τα τρωτά σημεία του μοντέλου, που κατά τους συντελεστές του επεισοδίου φαίνεται να υιοθετεί ο ποιητής, αυτό του ταπεινού μάστορα και του ταπεινού πολίτη. Για να ανατρέψει αυτό το συμβολικό πρότυπο, η αφηγήτρια (Δήμητρα Χατούπη) επιχειρεί να συσχετίσει τα παραπάνω σχήματα της σεφερικής «αυτοσκηνοθεσίας» με συγκεκριμένα πραγματολογικά δεδομένα, που αφορούν την υπηρεσιακή θέση του Σεφέρη σε διάφορες κρίσιμες συγκυρίες ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζεται και η σχέση του με διάφορες πολιτικές ελίτ. Οι σχέσεις αυτές αντιδιαστέλλονται με την ταύτιση που οικοδομεί ο ποιητής στα ημερολόγιά του, ανάμεσα στον ίδιο και τον αγράμματο λαό της υπαίθρου.

> «Ο κυριότερος ήρωας στα έργα του (ποιητικά και μη) είναι ο "ελληνικός λαός" και ιδιαίτερα το ίνδαλμα του αγράμματου χωριάτη. Με αυτή την εξιδανίκευση ο ποιητής συντάσσεται με το μέρος των αδικημένων και ας είναι καθημερινά υπηρέτης των ισχυρών, για τους οποίους όμως δεν χάνει ευκαιρία να εκδηλώνει την περιφρόνησή του και να ομολογεί την αντίθεσή του.
>
> […] Διαβάζοντας προσεκτικά τα πολιτικά του ημερολόγια (τα οποία άρχισε να κρατά από το 1935) και τις επιστολές του, διαπιστώνουμε ότι ο μετρημένος λόγος του, η διστακτικότητά του, η δυσπιστία του, οι ενδοιασμοί του, ο σκεπτικισμός του συμβάλλουν στη δημιουργία ενός προτύπου αντίστοιχου με εκείνο του "ταπεινού μάστορα" στην ποιητική του: το συμβολικό πρότυπο τώρα είναι ο υπηρέτης του κράτους, ο "ταπεινός πολίτης"».
>
> […] Ο ίδιος όμως ανήκε στη μεγαλοαστική τάξη, με πολλές και σημαντικές γνωριμίες, ισχυρούς φίλους και συγγενείς, με προσβάσεις στον χώρο της εξουσίας και της κοινωνικής περιωπής. Δεν ήταν δηλαδή ο περιθωριακός παρατηρητής, ο ασήμαντος υπάλληλος και ο απροστάτευτος πολίτης, όπως συχνά ισχυρίζεται η αφήγησή του».[421]

---

[420] Το voice over αναπαράγει το κείμενο του Δημηρούλη με μικρές γλωσσικές τροποποιήσεις. Το κείμενο έχει ως εξής:
«Ο Σεφέρης δεν εμφανίστηκε ποτέ υπέρμαχος ισχυρών ιδεολογικών πεποιθήσεων. Υπήρξε μετριοπαθής και διστακτικός. Φρόντισε άλλωστε να μην εκτεθεί στον επικίνδυνο χώρο των ιδεολογικών συγκρούσεων. Αλλά και όταν το έφερε η ανάγκη να αναφερθεί σε ακανθώδη ζητήματα, όπως ο εμφύλιος πόλεμος, ο σχολιασμός έγινε με αισθητικούς όρους, συνήθως με προσφυγή στον συμβολικό λόγο και την αλληγορία, οπότε αμβλυνόταν η σκληρή αμεσότητα που απαιτούσε την ανάληψη ευθύνης στις πολιτικές πεποιθήσεις. Ο πολιτικός Σεφέρης, μέσα από την ιστορία του βίου του, αναδύεται πρωτεϊκός και κρυψίνους: μάστορας των μεταμορφώσεων και δεξιοτέχνης της διπλωματικής γλώσσας.
Αυτό που θεωρείται, από πολλούς μελετητές, νηφαλιότητα ή επιφύλαξη θα μπορούσε, σήμερα πια, που γνωρίζουμε καλύτερα το έργο του, να θεωρηθεί τέχνη της υπεκφυγής και μανία της απόκρυψης. Δ. Δημηρούλης, «Η ανάγνωση του Σεφέρη», ό. π., σ. 167-168.
[421] Δ. Δημηρούλης, ό. π., σ. 169-170.

Στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ, η παραδοχή του μεγαλοαστισμού του ποιητή δε φαίνεται να καταλαμβάνει μεγάλη έκταση. Αντιθέτως, ενισχύεται η ταύτιση του Σεφέρη με τον αγροτικό λαό και η αποστροφή του προς την πολιτική ελίτ, την οποία είναι αναγκασμένος να συναναστρέφεται, σχήμα που εντοπίζεται και στα ημερολόγια του ποιητή. Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), η εικόνα του Σεφέρη να τραγουδά με τους Κρητικούς τον *Ερωτόκριτο* επί Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η συμπάθειά του για τους κατοίκους της Κύπρου και η διαρκής δυσφορία του για τον υπηρεσιακό κόσμο είναι κυρίαρχα σχήματα γύρω από τα οποία ανασυγκροτείται η πολιτική φυσιογνωμία του ποιητή. Στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), πριμοδοτείται ξανά η σχέση του Σεφέρη με τον αγροτικό λαό, όπως ανασυντίθεται μέσα από τα σπαράγματα του ημερολογίου του. Η αναφορά στον γερο-Σωτήρη, τον Σωτήρη Ν. Σταμέλο ή Τζαχείλα, έναν φτωχό αγρότη που γνώρισε στη Σκιάθο και η περιγραφή του σπιτιού του Παπαδιαμάντη το καλοκαίρι του 1930 αντιδιαστέλλονται με την επιστροφή του στη μηχανική και αυτοματοποιημένη ζωή του γραφείου.[422] Το επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012) δεν αποκρύπτει τις υψηλές διασυνδέσεις του Σεφέρη ούτε υπερπροβάλλει τις συναναστροφές του με τον λαϊκό κόσμο της υπαίθρου. Εδώ τονίζεται το μοτίβο του κουρασμένου δημόσιου λειτουργού, που προσπαθεί να πετύχει το καλύτερο για τη χώρα του, αλλά διαρκώς παρεμποδίζεται από τρίτους και εξωτερικές δυσκολίες. Ο αφηγητής (Γιώργος Κιμούλης) δίνει ιδιαίτερη έμφαση σε περιόδους δύσκολες για τη χώρα αλλά και για τη σταδιοδρομία του Σεφέρη, όπως για παράδειγμα το διάστημα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και αργότερα της διαπραγμάτευσης του Κυπριακού.

[422] Η επίσκεψη του Σεφέρη στη Σκιάθο πραγματοποιείται στο διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στις τελευταίες μέρες του Ιουλίου και το πρώτο δεκαπενθήμερο του Αυγούστου. Αρχικά περιγράφεται η επίσκεψη στο σπίτι του Παπαδιαμάντη: «Σπίτι του Παπαδιαμάντη. Η γριά αδερφή του έκλαιγε καθώς μας μιλούσε γι'αυτόν. Λιγνή, ψηλή, μελαχρινή, βυζαντινή, ράτσα […]». Ακολουθεί η περιγραφή του Σωτήρη Τζαχείλα: «Ένας από τους πιο σπουδαίους Έλληνες που γνώρισα στη ζωή μου είναι ο φτωχός γέρος, ο φίλος μου ο Σωτήρης, που έπαιζε βιολί, μας έλεγε παραμύθια και στα ογδόντα του χρόνια ήταν γεμάτος από τη δροσιά της αγάπης […]». Λαμβάνοντας υπόψη τα συμφραζόμενα των ημερολογιακών αποσπασμάτων, οι παραπάνω εγγραφές μπορούν να συσχετιστούν χρονολογικά με την 31η Ιουλίου 1930. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Α΄*, ό. π., σ. 125-128.

Εικόνα 9 *(Γιώργος Σεφέρης-1942-Κάιρο*
Φωτογραφικό Αρχείο Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου/Γενικό Αρχείο, κωδικός τεκμηρίου 1E15.111)
Η εν λόγω φωτογραφία εμφανίζεται στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης (2012)*

Αναφορικά με τη διαχείριση του Κυπριακού από μέρους του Σεφέρη, ο αφηγητής, Γιώργος Κιμούλης, σημειώνει:

> «Εκτός από ποιητής θα κληθεί να υπερασπιστεί την Κύπρο και ως διπλωμάτης. Από το 1957, που υπηρετεί ως πρέσβης της Ελλάδας στο Λονδίνο, είναι ανάμεσα σε αυτούς που χειρίζονται και διαμορφώνουν το Κυπριακό. Νιώθει ότι μπορεί να καταφέρει κάτι σπουδαίο. Διαψεύδεται. Αγνοείται από τους ανωτέρους του και οι παρατηρήσεις του για τα κείμενα των Συνθηκών Ζυρίχης-Λονδίνου δε λαμβάνονται υπόψη».

Στο παραπάνω σχόλιο, η αδυναμία του Σεφέρη να παρέμβει δυναμικά στα πολιτικά πράγματα και η αναφορά στη ρήξη με ανωτέρους του[423] έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με την κατεύθυνση της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999), ενώ ο μεγαλοαστισμός του ποιητή μπαίνει σε δεύτερη μοίρα. Το μοτίβο του πολιτικού λειτουργού, που απλώς επιτελεί το χρέος του, χωρίς να μπορεί να επηρεάσει τις εξελίξεις, φαίνεται να υποστηρίζεται εδώ τόσο από το αφηγηματικό σχόλιο όσο και από τα ημερολογιακά αποσπάσματα που επιλέγονται.

[423] Το σχόλιο του Κιμούλη αναφέρεται έμμεσα στη ρήξη του Σεφέρη με τον Ευάγγελο Αβέρωφ, παρότι δε γίνεται σαφής ονομαστική αναφορά στον τελευταίο. Για τη διαφωνία των δύο ανδρών βλ. Ε. Χατζηβασιλείου, *Ο διάλογος Γιώργου Σεφέρη-Ευάγγελου Αβέρωφ. Οι συμφωνίες Ζυρίχης και Λονδίνου*, Αθήνα, Πατάκης, 2019.

3.1.2. Ο πολιτικός Σεφέρης μέσα από τις μαρτυρίες του στενού του κύκλου

Η αξιολόγηση της πολιτικής δράσης του Σεφέρη πραγματώνεται σε δύο ακόμη επίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο, το πολιτικό προφίλ του Σεφέρη αναπαρίσταται με άξονα τις προφορικές μαρτυρίες των ανθρώπων που φιλοξενούνται στα ντοκιμαντέρ, μέσω των οποίων «φωτίζεται» η δράση του, η σκέψη και τα κίνητρά του. Σε δεύτερο επίπεδο, η εικόνα του Σεφέρη ως πολιτικού άνδρα και διανοουμένου συμπληρώνεται μέσα από τη συνολική οργάνωση της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής αφήγησης. Συγκεκριμένα, μέσω του μοντάζ, η συνύπαρξη διάφορων οπτικοακουστικών υλικών και οι δεσμοί, που προκύπτουν μεταξύ τους, συγκροτούν επιχειρήματα για τον πολιτικό Σεφέρη και τον ρόλο που διαδραμάτισε σε διάφορες ιστορικές συγκυρίες.

Στο πρώτο επίπεδο, η εξέταση του πολιτικού Σεφέρη μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων συμβάλλει στην κατανόηση της δράσης του ποιητή μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Την ίδια στιγμή, η διαστρωμάτωση των μαρτυριών διαφέρει, εφόσον οι εκάστοτε αφηγητές διέπονται από διαφορετική στόχευση και διαφορετικό βαθμό εγγύτητας με το βιογραφικό υποκείμενο. Πολύ συχνά, οι μαρτυρίες των οικείων του Σεφέρη εμπλέκουν και τη δική τους αυτοβιογράφηση, και, κατά συνέπεια, υπαγορεύονται από διαφορετικές ανάγκες, σε σχέση με τη μαρτυρία ενός ανθρώπου, που γνώρισε και μελέτησε το έργο του. Ενθυμούμενοι τον Σεφέρη, οι ίδιοι αφηγητές κατασκευάζουν ταυτόχρονα και μια εικόνα του εαυτού τους, σε μια σειρά από σχέσεις ανάμεσα στους ίδιους και στις εκάστοτε συλλογικότητες με τις οποίες συμπορεύτηκαν.[424]

Μαρώ Σεφέρη, Άννα Λόντου και Αλέξανδρος Ξύδης

Ανάμεσα στο πλήθος των μαρτυριών που φιλοξενούνται στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή ξεχωρίζουν ίσως οι μαρτυρίες των πιο κοντινών του ανθρώπων, της Μαρώς Σεφέρη, συζύγου του ποιητή, της κόρης της Μαρώς Σεφέρη (Άννας Λόντου), αλλά και του συναδέλφου του Σεφέρη στο διπλωματικό σώμα (Αλέξανδρου Ξύδη). Οι μαρτυρίες τους φιλοξενούνται σε διαφορετικά ντοκιμαντέρ: οι μαρτυρίες της Μαρώς Σεφέρη και του Αλέξανδρου Ξύδη φιλοξενούνται στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) και στο αφιέρωμα του *Παρασκηνίου* για

[424] «[…] η αίσθηση του εαυτού που έχουμε παράγεται από μια σειρά από σχέσεις με άλλα άτομα και ιδέες, και μέσω δραστηριοτήτων, όπως η ομιλία και η γραφή». L. Abrams, ό. π., σ. 69.

τα πολιτικά ημερολόγια του Σεφέρη (1986). Αντίστοιχα, η Άννα Λόντου εμφανίζεται στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της* τέχνης (2012). Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, όλες οι μαρτυρίες παρουσιάζουν αρκετά σημεία σύγκλισης, εφόσον οι εκάστοτε αφηγητές εμφανίζονται ως προνομιακοί γνώστες της ζωής του Σεφέρη. Κοινό σημείο και στις τρεις αφηγήσεις είναι η αποστροφή του Σεφέρη προς την πολιτική και τα κόμματα, αλλά και η έλλειψη φανατισμού που διέκρινε την πολιτική του στάση.

Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 1900-1980, 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), οι κυριότερες μαρτυρίες για τον πολιτικό Σεφέρη είναι αυτή της Μαρώς Σεφέρη και του Αλέξανδρου Ξύδη, οι οποίοι αφηγούνται ενώπιον κάποιου αφηγητή, χωρίς να καθίσταται σαφές αν η αφήγησή τους κατευθύνεται από συγκεκριμένες ερωτήσεις, δίνοντας έτσι την εντύπωση μιας αδιαμεσολάβητης μαρτυρίας. Η Μαρώ Σεφέρη σφυρηλατεί την εικόνα ενός ηθικού και έντιμου άντρα με υψηλό αίσθημα ευθύνης και κοινωνικές ευαισθησίες. Ο Ξύδης, από την άλλη, οικοδομεί το προφίλ του πολιτικού Σεφέρη, εστιάζοντας αποκλειστικά στην υπηρεσιακή τους δραστηριότητα. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, τόσο ο ίδιος όσο και ο Σεφέρης αγωνίστηκαν για να βοηθήσουν τον ελληνικό λαό. Ωστόσο, οι ενέργειές τους προσέκρουαν διαρκώς στον σκόπελο των αλληλοδιάδοχων κυβερνήσεων και των σκοπιμοτήτων που αυτές εξυπηρετούσαν. Οι τεταμένες σχέσεις του Σεφέρη με τους Άγγλους, αγκάθι και στις κρίσιμες διαπραγματεύσεις του Κυπριακού, δεν διατυπώνονται εύγλωττα αλλά φαίνεται να υπονοούνται στην αφήγηση του Ξύδη.[425]

> «Η δουλειά μας στη Μέση Ανατολή ήταν πάρα πολύ εντατική. Ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς αυτής πήγε στο βρόντο. Ο Σεφέρης σημειώνει στο ημερολόγιό του πόσες φορές προσπαθήσαμε να επιτύχουμε ορισμένα πράγματα από τους Άγγλους, από τις ελληνικές κυβερνήσεις, και πως σπάνια επιτυγχάναμε αυτό που θέλαμε, που ήταν ουσιαστικά η προπαγάνδιση όχι μόνο του αγώνα των Ελλήνων στρατιωτικών και ναυτικών στη Μέση Ανατολή όσο και τον αγώνα των Ελλήνων στην Ελλάδα, των μαχόμενων Ελλήνων στα βουνά και στις πόλεις, στις διάφορες αντιστασιακές οργανώσεις. Ήταν ένα μεγάλο πρόβλημα, το οποίο είχαμε να αντιμετωπίσουμε και με τους Άγγλους, που δε μας παρείχαν αρκετές πληροφορίες. Τις φιλτράριζαν όλες με πολλή προσοχή και με πολλή υπουλότητα. Κι από την άλλη μεριά είχαμε τις ελληνικές

[425] Στις συγκεκριμένες δυσκολίες αναφέρεται και ο Σεφέρης στα πολιτικά του ημερολόγια. Βλ. το απόσπασμα από την εγγραφή της 16ης Δεκέμβρη 1942: «[…] Μέσα στο τέλμα της ξενιτεμένης ζωής μας, όπου για τους Άγγλους δε λογαριάζουμε περισσότερο από τους τρόφιμους ενός στρατοπέδου προσφύγων, και τους δικούς μας ταγούς τους κυβερνά πάντα ο φόβος μην προκαλέσουν δυσμένειες, ήταν η πρώτη φορά που άκουγα μια ζωντανή φωνή για την αξιοπρέπεια και το δίκιο μας». Γ. Σεφέρης, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α΄*, ό. π., σ. 70.

κυβερνήσεις, κυρίως τις αλληλοδιάδοχες κυβερνήσεις του Τσουδερού, οι οποίες δεν ήθελαν να υπερτονίζεται ο αγώνας αυτός των Ελλήνων της Ελλάδος, για διάφορους λόγους, κυρίως κομματικούς, λόγους συνδεόμενους με την πολιτική χροιά διαφόρων οργανώσεων».

Τόσα στα λεγόμενα της Μαρώς Σεφέρη όσο και στα λεγόμενα του Αλέξανδρου Ξύδη φαίνεται να ελλοχεύει η ίδια επιθυμία, που αφορά τη δικαίωση του πολιτικού Σεφέρη μετά θάνατον. Πρόκειται για μια τάση η οποία είναι αρκετά κοινή κατά την περίοδο αυτή σε αφιερώματα περιοδικών για τον Σεφέρη, όπως στο *Αντί* και στο περιοδικό *Διαβάζω*.[426] Την ίδια περίοδο, το 1980, ο Ξύδης θα μιλήσει για τη δράση του Σεφέρη στη Μέση Ανατολή και την πολιτική του στάση επί Χούντας, στον *Κύκλο Σεφέρη* της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).[427] Αντίστοιχα, η Μαρώ Σεφέρη σε διάφορες συνεντεύξεις της, φροντίζει διαρκώς να επισημαίνει την πολιτική ευσυνειδησία του συζύγου της.[428]

Οι ίδιες μαρτυρίες, της Μαρώς Σεφέρη και του Αλέξανδρου Ξύδη, επανέρχονται λίγο αργότερα στο *Παρασκήνιο*, σε εκπομπή του 1986, που αφορά αποκλειστικά την πολιτική δράση του Σεφέρη και την υπηρεσιακή του σταδιοδρομία, ενώ επικεντρώνεται στα *Πολιτικά Ημερολόγια*. Στο επεισόδιο αυτό, η σύζυγος του λογοτέχνη και ο συνάδελφός του αναπαράγουν συχνά την προηγούμενη αφήγησή τους, άλλοτε εμπλουτισμένη και άλλοτε ελαφρώς παραλλαγμένη. Οι αποκλίσεις και οι ομοιότητες αποδεικνύονται εδώ ιδιαίτερα σημαντικές, καθώς αποκαλύπτουν μεταλλαγές στη διαδικασία της ενθύμησης. Ταυτόχρονα, διαφοροποιείται και η εκφορά της μαρτυρίας τους, εφόσον η μαρτυρία του Ξύδη αναπαράγεται απρόσκοπτα χωρίς να διακόπτεται από ερωτήσεις. Αντίθετα, στην περίπτωση της Μαρώς Σεφέρη, ο θεατής έχει τη δυνατότητα να ακούσει και τις ερωτήσεις του συνεντευκτή.

---

[426] *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, Αντί*, τχ. 64, 5 Φεβρουαρίου 1977, σ. 17-40. *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, Διαβάζω*, τχ. 142, 23 Απριλίου 1986, σ. 37-148. Για την πρόσληψη του πολιτικού Σεφέρη σε εφημερίδες και περιοδικά από την πτώση της Χούντας μέχρι και το 1981 βλ. Σ. Ζησιμοπούλου, «Η πολιτική ταυτότητα του Σεφέρη στο φως της Μεταπολίτευσης», στα πρακτικά του συνεδρίου *Μεταπολίτευση 1974-1981: Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία*, (επιμ. Α. Νάτσινα και Γ. Δημητρακάκης), Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2021, σ. 269-282.

[427] Οι ομιλίες δόθηκαν μεταξύ 1979-1980 και ο τόμος εκδόθηκε το 1984. Βλ. Α. Ξύδης, «Ο πολιτικός Σεφέρης», στο *Κύκλος Σεφέρη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1984, σ. 105-123.

[428] Ά. Χέρρα-Ζυμαράκη, «35 χρόνια μαζί με τον Σεφέρη. Η γυναίκα του ποιητή κ. Μαρώ Σεφέρη μιλάει για τις χαρές και λύπες της κοινής τους ζωής», *Γυναίκα*, τχ. 700, 10-23 Νοεμβρίου 1976, σ. 30-33. Μ. Χωριανόπουλος, «Γιώργος Σεφέρης. Ήταν ένας ερημίτης, σκλάβος της πέννας. Η γυναίκα του Μαρώ Σεφεριάδη σκιτσάρει το "μυστικό πορτρέτο" του νομπελίστα, "Απέφευγε τις παρέες, έγραφε όλη τη νύχτα και τ' άγρια χαράματα μ'έπαιρνε για βόλτα στους άδειους δρόμους"», *Ακρόπολις*, 24.05.1981.

Οι βασικοί πόλοι, γύρω από τους οποίους δομούνται οι αφηγήσεις των δύο προσώπων, αφορούν κυρίως την περίοδο της Μέσης Ανατολής, το Κυπριακό και την περίοδο της Χούντας. Και στις δύο περιπτώσεις, τονίζεται η δυσχέρεια του Σεφέρη να φέρει εις πέρας το καθήκον του και οι δυσκολίες που αντιμετώπιζε από τη στάση της αγγλικής πολιτικής αλλά και των συναδέλφων του, που συχνά τον έβλεπαν ανταγωνιστικά. Η «υπουλότητα» των Άγγλων, στην οποία αναφέρεται ο Ξύδης το 1980, επαναλαμβάνεται ξανά το 1986, όταν ο ίδιος αφηγητής επιχειρεί να περιγράψει τη δουλειά του με τον Σεφέρη στη Μέση Ανατολή. Ωστόσο, το 1986, η συνθήκη αυτή αποδίδεται πλέον με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες. Συγκεκριμένα ο Ξύδης αναφέρεται στους μηχανισμούς απόκρυψης πληροφοριών από μεριάς των Άγγλων και στη δική τους προσπάθεια προκειμένου να εκμαιεύσουν πληροφορίες για τα όσα συνέβαιναν στην υπόδουλη Ελλάδα:

> «[…] Η δουλειά του Σεφέρη, και εμείς όλοι, ήταν συνεχώς εξαρτημένη από τους Άγγλους, οι οποίοι είχανε μονοπωλήσει και αποκλείσει όλες τις πηγές πληροφοριών, από τα κανάλια που ήλεγχαν οι ίδιοι. Οι ίδιοι τις ήλεγχαν πάρα πολύ στενά και αυστηρά τις πηγές τους, ακόμη και τους πρόσφυγες που έρχονταν αθρόοι μέσω Τουρκίας, τους μάντρωναν στο Χαλέπι και στη Βηρυτό, και, πριν τους απελευθερώσουν, τους έπαιρναν πληροφορίες Άγγλοι αξιωματικοί και όχι Έλληνες αξιωματικοί. Συνεπώς είχανε δύο κύριες πηγές πληροφοριών, το έντυπο υλικό από τα μυστικά φυλλάδια και τις εφημερίδες τις επίσημες που κυκλοφορούσαν τότε, και τους πρόσφυγες, οι οποίες ήταν αποκλεισμένες για μας, που είχαμε ως κύρια δουλειά –όχι για κατασκοπευτικούς λόγους αλλά καθαρά για πληροφοριακούς, προπαγανδιστικούς λόγους να συγκεντρώνουμε ό,τι μπορούσαμε για τη δράση της Αντίστασης, τις ωμότητες των Γερμανών, των Ιταλών στην Ελλάδα. Αυτά όλα έπρεπε να τα παίρνουμε μέσω των Άγγλων […] Εκεί για πρώτη φορά ο Σεφέρης βρέθηκε αντιμέτωπος με την αγγλική υπουλότητα, αν θέλετε, υπουλότητα, η οποία ήταν πολύ πιο σκληρή γι'αυτόν, διότι στο πνευματικό επίπεδο, όπως σας έλεγα, είχε απόλυτη ισοτιμία […]».[429]

Ωστόσο, ο Σεφέρης δεν έχει μόνο να αναμετρηθεί με τους Άγγλους, αλλά και με τις αλληλοδιάδοχες κυβερνήσεις Τσουδερού. Σύμφωνα, πάλι, με τον Ξύδη, ο Σεφέρης, όντας φιλελεύθερος και έχοντας ισχυρή αίσθηση του καθήκοντος, αντιμετώπισε πολλές φορές τους υφάλους των αντικρουόμενων συμφερόντων και γνώρισε οξύτατη κριτική από μέλη της ελληνικής κυβέρνησης, για τα οποία υπήρξε εμπόδιο σε διάφορες υποθέσεις.

[429] Για τις σχέσεις του Σεφέρη με Άγγλους διανοουμένους, βλ. το άρθρο της Εμμανουέλας Κάντζια, «Αίγυπτος, ο τρίτος χώρος, Ο Σεφέρης στη Μέση Ανατολή», *Παλίμψηστον*, τχ. 38, Φθινόπωρο 2021, σ. 113-145.

Χαρακτηριστικά είναι τα λεγόμενα του Ξύδη για τη σχέση του Σεφέρη με την κυβέρνηση Τσουδερού και τον Πιπινέλη:

> «Ο Σεφέρης ήταν από τη φύση του ένας άνθρωπος φιλελεύθερος. Φιλελεύθερος με το μεγάλο φ του φιλελεύθερου βενιζελικού κόμματος, και δημοκρατικός με τη σημερινή έννοια, και προοδευτικός θα έλεγα. Δεν ήταν επαναστάτης ο Σεφέρης. Ήταν όμως προοδευτικός απόλυτα και τότε και μετά. Ήδη τότε οι σχέσεις του με την Κυβέρνηση ήταν απολύτως, πώς να το πει κανείς, λεπτές, πολύ λεπτές –ίσως και δυσάρεστες–διότι επέμενε να κάνει το υπηρεσιακό του καθήκον, αυτό που θεωρεί σωστό για τη θέση που κρατούσε, ενώ η κυβέρνηση, από τη μία μεριά, με υπουργούς σαν τον Τσουδερό, ή σαν τον Καραπαναγιώτη, σαν άλλους υπουργούς που ήθελαν να κάνουν την πολιτική τους, και τους βασιλικούς, την αυλή του βασιλιά, της οποίας προΐστατο ο Πιπινέλης, πρέσβης και αυτός παλιότερος του Σεφέρη […] και που μισούσε τον Σεφέρη, ακριβώς γι' αυτά τα προσόντα του Σεφέρη, τα φιλελεύθερα και τα προοδευτικά».

Ένα ακόμη γεγονός-σταθμός στην πολιτική σταδιοδρομία του Σεφέρη κατά την περίοδο αυτή αφορά τη συνάντησή του με τους αντάρτες στο Κάιρο,[430] το 1943. Οι μαρτυρίες των Ξύδη και Μαρώς Σεφέρη εστιάζουν στο παρασκήνιο αυτής της συνάντησης αλλά και στον ρόλο του Σεφέρη ως μεσολαβητή ανάμεσα στους αντάρτες και στην εξόριστη κυβέρνηση. Συγκεκριμένα η Μαρώ Σεφέρη σκιαγραφεί το πλαίσιο της συνάντησης ενώ επισημαίνει τη δική της επιθυμία και του συζύγου της να βοηθήσουν τους αντάρτες («[…] ήμασταν οι μόνοι που πήγαμε και τους βλέπαμε, κλεισμένοι σε μια κάμαρα. Και μάλιστα εγώ τους βοηθούσα […] Και τους βοηθούσαμε. Και ο Σεφέρης πήγαινε και τους έβλεπε πολύ»). Σε ερώτηση του συνεντευκτή για την πικρία του Σεφέρη από την περίοδο της Μέσης Ανατολής, η Μαρώ αναφέρεται στη «βρωμιά» που επικρατούσε στο δημόσιο πολιτικό τοπίο και στις βολές που δεχόταν ο σύζυγός της. Ωστόσο, παρά τις σχετικές αναφορές, ούτε η Μαρώ Σεφέρη ούτε ο Αλέξανδρος Ξύδης αναλύουν παραπάνω τις επιθέσεις που υπέστη ο Σεφέρης για φιλοκομμουνιστική στάση, παρότι ο Ξύδης έχει μιλήσει σχετικά με τη λασπολογία ορισμένων εντύπων στη Μέση Ανατολή στον *Κύκλο Σεφέρη*, το 1980.[431]

---

[430] Για το πλαίσιο της επίσκεψης των ανταρτών στο Κάιρο βλ. Γ. Παπαθεοδώρου, «Mal d' Egypte. Αντάρτες στη Μέση Ανατολή», *Ο Πολίτης*, τχ. 55, Ιούλιος 1998, σ. 33-39.

[431] «Παρακολουθούσε τον αγώνα των ανταρτών, σε οποιαδήποτε οργάνωση και ν' ανήκαν, με συγκίνηση και θαυμασμό. Προσπάθειά-μας συνεχής στη Γ.Δ. Τύπου ήταν, με την καθοδήγησή-του, να διαλαλούμε στην παγκόσμια κοινή γνώμη τα κατορθώματά-τους, όπως κ'εκείνα των μαχόμενων Άγγλων στη Μ.Α. και στις θάλασσες Ελλήνων. Και εδώ χρειάστηκε διμέτωπος αγώνας: προς τους ύπουλους και υπολογιστές Άγγλους, και προς τους πολιτικούς που κυβερνούσαν τότε, που προσπαθούσαν να μειώσουν τους αγώνες των ανταρτών, προπαντός εκείνων που ανήκαν στη μεγαλύτερη οργάνωση, το ΕΑΜ, και προτιμούσαν να υπογραμμίζουν κάθε περίπτωση τοπικής εμφύλιας ρήξης». Βλ. Α. Ξύδης, «Ο πολιτικός Σεφέρης», ό. π., σ. 113, 115. Ο ίδιος ο Ξύδης θα κατηγορηθεί για φιλοκομμουνιστική στάση επί Χούντας. Θα τεθεί σε διαθεσιμότητα το 1968, έπειτα από κατηγορία ότι «εμφορείται εξ αριστερών φρονημάτων». Δ. Σαμίου, *Η*

Οι βολές που δέχεται ο Σεφέρης, κατά την περίοδο της Μέσης Ανατολής, φαίνεται πως συνεχίζονται, και κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Σύμφωνα με τον Ξύδη, ο Σεφέρης πήρε σωστά την απόφαση να αναλάβει αυτή τη θέση διεύθυνσης του πολιτικού γραφείου του Δαμασκηνού και να «περισώσει τόσα από την ελληνική αξιοπρέπεια και ελληνική ανεξαρτησία» βρίσκοντας ξανά τους Άγγλους απέναντί του σε πολιτικό επίπεδο. Η διαρκής αναμέτρηση του Σεφέρη με την αγγλική πολιτική κορυφώνεται κατά την περίοδο του Κυπριακού, οπότε και ο Σεφέρης επιχειρεί να δράσει υπέρ των Κυπρίων, χωρίς όμως να καταφέρει όσα επιθυμούσε. Σύμφωνα με τον Ξύδη, η εμπλοκή του Σεφέρη στο Κυπριακό ήταν ταραχώδης, καθώς δεν έπαψε να «έχει συνεχώς τραβήγματα, διλήμματα, ζητήματα συνείδησης πολύ σοβαρά, διότι δεν είχε παύσει να είναι ένας πολίτης σκεπτόμενος, παρότι είχε αυτή τη μεγάλη θέση». Η συγκεκριμένη τοποθέτηση του Ξύδη θα πρέπει σαφώς να αντιμετωπιστεί συγκριτικά με τα όσα λέει στον *Κύκλο Σεφέρη* την ίδια περίπου περίοδο (1979/1980),[432] όπου αναφέρεται διεξοδικά στις κατηγορίες που αντιμετώπισε ο Σεφέρης σχετικά με το Κυπριακό, κάτι που επαναλαμβάνει αργότερα και στην εκπομπή *Ριμέικ-Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη* (2004).[433]

Στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012), η Άννα Λόντου αναφέρεται επίσης στις διαπραγματεύσεις του Κυπριακού, και συγκεκριμένα στις ενστάσεις του Σεφέρη σχετικά με τη συμφωνία της Ζυρίχης, («Ξέρω πολύ καλά ότι δεν ήτανε σύμφωνος με τη Ζυρίχη. Δεν πήγε ποτέ στη Ζυρίχη που υπογράψαν. Είχε αφήσει ένα σημείωμα στον Αβέρωφ, όπου εξέφραζε τη διαφωνία του»). Το ίδιο γεγονός επιβεβαιώνεται και από στη σχετική βιβλιογραφία, και συγκεκριμένα από τις μελέτες των Γ. Γεωργή και Ε. Χατζηβασιλείου.[434] Αξίζει, μάλιστα, να σημειωθεί ότι, κατά την περίοδο που αναφέρεται ή υπονοείται η ρήξη Σεφέρη-Αβέρωφ, οι παραπάνω μελέτες δεν έχουν ακόμα εκδοθεί.

Η περίοδος της χουντικής επταετίας αποτελεί μια κρίσιμη περίοδο για την καθιέρωση του Σεφέρη στο συλλογικό φαντασιακό και για την αναγωγή του σε σύμβολο της αντίστασης των διανοουμένων ενάντια στη Χούντα. Η Μαρώ αναφέρεται στην έγνοια του Σεφέρη για τους πολιτικούς κρατουμένους και για την κατάλυση των ανθρωπίνων

Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων [ΕΜΕΠ] και η ιδιαίτερη συμβολή της στον αντιδικτατορικό αγώνα [1970-1972], Αθήνα, Ασίνη, Ίδρυμα Ρόδη Ρούφου-Κανακάρη, 2017, σ. 78.

[432] Α. Ξύδης, «Ο πολιτικός Σεφέρης», στο *Κύκλος Σεφέρη*, ό. π., σ. 105-123.

[433] Συγκεκριμένα ο Ξύδης αναφέρει: «Τον κατηγόρησαν ότι πρόδωσε την Κύπρο για να πάρει το Νόμπελ, ότι την πρόδωσε στους Εγγλέζους, ότι έγινε νεροκουβαλητής της πολιτικής του Αβέρωφ και του Καραμανλή». (*Ριμέικ: Ελύτης-Σεφέρης. Δύο Νόμπελ, δύο εποχές*/1999)

[434] Γ. Γεωργής, *Σεφέρης-Αβέρωφ: η ρήξη*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2018 και Ε. Χατζηβασιλείου, ό π. Σχετικές αναφορές περιέχει επίσης η μελέτη του Β. Παπαδόπουλου, *Διπλωματία και ποίηση. Η περίπτωση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Ίκαρος, 2019.

δικαιωμάτων, γεγονότα που οδήγησαν τον Σεφέρη στην πραγματοποίηση της δήλωσης κατά της Χούντας, τον Μάρτιο του 1969.[435] Οι επενέργειες της δήλωσης του Σεφέρη στον αντιδικτατορικό χώρο είναι ιδιαίτερα έντονες, καθώς, μέσω της στάσης του αυτής, θα ανακηρυχθεί πλέον σε συμβολικό ηγέτη της αντιδικτατορικής αντίστασης. Η κηδεία του, τον Σεπτέμβριο του 1971, θα μετατραπεί σε αντιδικτατορικό συλλαλητήριο και θα παγιώσει την εικόνα του ως αντιστασιακού διανοουμένου.[436] Με την ίδια περίοδο καταπιάνονται και οι μαρτυρίες πολλών ακόμη προσώπων που επιχειρούν να ανασυστήσουν το παρασκήνιο πραγματοποίησης της δήλωσης, επιμένοντας στις επιφυλάξεις του Σεφέρη αλλά και στα εξελικτικά στάδια από τα οποία διήλθε προκειμένου να πραγματοποιήσει αυτό το διάβημα της ανοιχτής καταγγελίας του καθεστώτος.

Ο Σεφέρης κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας. Μαρτυρίες των Παύλου Ζάννα, Edmund Keeley και Δημήτρη Μαρωνίτη

Η στάση του Σεφέρη κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας αποτελεί μια κοινή θεματική στα περισσότερα ντοκιμαντέρ και καταλαμβάνει εξίσου μεγάλη έκταση στις προφορικές μαρτυρίες των κοντινών του ανθρώπων. Πιο πάνω έγινε λόγος για τη μαρτυρία της Μαρώς Σεφέρη, η οποία επιχειρεί να «φωτίσει» το παρασκήνιο της σεφερικής δήλωσης κατά της Χούντας. Συμπληρωματικές στη δική της μαρτυρία είναι και οι προφορικές καταθέσεις των Παύλου Ζάννα, Edmund Keeley, Δημήτρη Μαρωνίτη, και Αλέξανδρου Αργυρίου.

Η μακροσκελής αφήγηση του Παύλου Ζάννα, η οποία φιλοξενείται στο επεισόδιο του *Παρασκηνίο*υ το 1986, εκκινεί από τις καταβολές του «Χειρόγραφου Σεπτεμβρίου ’41» για να καταλήξει στο «Χειρόγραφο Οκτωβρίου’68».[437] Σκιαγραφώντας την πολιτική

[435] «Την επταετία –τι να σας πω– υπέφερε πάρα πολύ. Πολλοί του έλεγαν τι να γίνει και πώς να γίνει. Υπέφερε πάρα πολύ για τα παιδιά που φυλάκιζαν και τυραννούσαν. Έλεγε “είναι το αίμα που δε φαίνεται”. Ήταν εντελώς μια έκφρασή του αυτό. Κι έκανε αυτή τη δήλωση που έκανε».

[436] «Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης είχε αναδειχθεί κατά κάποιον τρόπο συμβολικός ηγέτης της αντίστασης και η κηδεία του (22 Σεπτεμβρίου 1971) στάθηκε το αποκορύφωμα αυτού του ρόλου». Κ. Κορνέτης, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας, Φοιτητική Αντίσταση, Πολιτισμικές Πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, (μτφρ. Π. Μαρκέτου), Αθήνα, Πόλις, 2015, σ. 233. Για τη συμβολή της μελοποίησης του Μίκη Θεοδωράκη στην αναγωγή του Σεφέρη σε αντιδικτατορικό σύμβολο βλ. Κ. Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967-1990*, (μτφρ. Π. Ισμυρίδου), Αθήνα, Άγρα, 2002, σ. 98.

[437] Πρόκειται για δύο κείμενα αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, τα οποία, σύμφωνα με τον Π. Ζάννα, «φωτίζουν» τις πολιτικές ροπές του Σεφέρη». Π. Ζάννας (παρουσίαση και σημειώσεις), «Γιώργος Σεφέρης, *Χφο Οκτ.’68*. Ένα ανέκδοτο σχεδίασμα του Γ. Σεφέρη», στο *Αφιέρωμα στον Γ. Σεφέρη, Διαβάζω*, ό. π., σ. 51-55. Το «Χειρόγραφο Οκτ.’68» συγκαταλέγεται πλέον στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές Γ΄, 1932-1971*, ό. π., σ. 246-260.

φυσιογνωμία του Σεφέρη σε αυτό το μακρύ χρονολογικό άνυσμα, ο Ζάννας επιμένει πολύ σε βαρύνουσες λεπτομέρειες και στα εξελικτικά στάδια, τα οποία διένυσε ο Σεφέρης, προκειμένου να φτάσει στη δήλωση. Συγκεκριμένα, ο Ζάννας αναφέρεται στην άρνηση του Σεφέρη να διδάξει στο Harvard το ακαδημαϊκό έτος 1969-1970, όταν του προτάθηκε να αναλάβει την έδρα του καθηγητή ποίησης (Charles Norton Harvard). Στην επιστολή του προς τον κοσμήτορα της σχολής, ο Σεφέρης είχε επικαλεστεί το δικτατορικό καθεστώς και την έλλειψη ελευθερίας της έκφρασης που επικρατούσε στην Ελλάδα. Ταυτόχρονα, ο Ζάννας μνημονεύει τις αποδοκιμασίες που συνάντησε ο Σεφέρης σε διαλέξεις του στο Princeton, το 1968, όταν ερωτήθηκε για την κατάσταση στην Ελλάδα και αρνήθηκε να πραγματοποιήσει κάποιο σχετικό σχόλιο. Οι αποδοκιμασίες του κοινού έπαιξαν σίγουρα καταλυτικό ρόλο και οδήγησαν αργότερα στην πραγματοποίηση της δήλωσης.[438]

> «Έχω την εντύπωση, λοιπόν, ότι, μέσα από τον προβληματισμό του, έγιναν ορισμένες διεργασίες. Και επιστρέφοντας στην Ελλάδα στο τέλος του'68, διαπιστώνοντας ότι η κατάσταση πήγαινε όλο και χειροτερεύοντας, καταλήγει ο Σεφέρης τον Μάρτη του'69 να κάνει τη δήλωση, τη δήλωση κατά της Δικτατορίας. Κι εδώ νομίζω πάλι πως πρέπει να επισημανθεί ένα πάρα πολύ σημαντικό γεγονός. Είναι η πρώτη φορά που ο Σεφέρης, ποιητής αλλά και πολιτικά σκεπτόμενος άνθρωπος, κάνει μια δημόσια δήλωση. Δεν έχει κάνει ποτέ άλλοτε δημόσια δήλωση πάνω σε θέματα που άπτονται της πολιτικής σε αυτόν τον τόπο. Αυτή τη δήλωση την προετοιμάζει, την προετοιμάζει με πολλή άνεση, πολλή περίσκεψη. Ο Σεφέρης δε βιάζεται ποτέ να εκφράσει τη γνώμη του και τη διατυπώνει με όλη τη δύναμη που μπορούσε να έχει η φωνή του, ακριβώς επειδή καθυστέρησε να εκδηλωθεί».

Ο Ζάννας σχολιάζει τη σημασία αυτής της κίνησης, χωρίς να αποκρύπτει τις επιφυλάξεις και την περίσκεψη του Σεφέρη, στοιχεία που σχολιάζει και ο Edmund Keeley, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* αρκετά χρόνια αργότερα (2012). Ο Keeley επιμένει στην εξήγηση του ίδιου του Σεφέρη, βάσει της οποίας, το βραβείο Νόμπελ δε σήμαινε απολύτως τίποτα για τη δημόσια δράση που θα έπρεπε να αναλάβει. Η μαρτυρία του Keeley, καταγεγραμμένη πλέον στην αλληλογραφία του με τον Γιώργο Σεφέρη,[439] επανεγγράφεται στον τηλεοπτικό φακό. Συγκεκριμένα, ο

[438] Τα ίδια γεγονότα περιγράφει ο Παύλος Ζάννας στο αφιέρωμα του περιοδικού *Αντί* το 1977. Π. Ζάννας «Η θέση μιας άρνησης (Ένα άγνωστο γράμμα του Σεφέρη)» στο *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Αντί* τχ. 64, 5 Φεβρουαρίου 1977, ό. π., σ. 24-25.

[439] Γράφει για το περιστατικό ο E. Keeley: «Στη συζήτηση που ακολούθησε την ανάγνωση της Νέας Υόρκης, ο Σεφέρης ερωτήθηκε ευθέως για τα αισθήματά του σχετικά με την κατάσταση στην Ελλάδα και, όταν αρνήθηκε να απαντήσει σε αρκετές τέτοιες ανακριτικές προσπάθειες, ο ψίθυρος δυσαρέσκειας ενός μέρους του ακροατηρίου του προξένησε ταραχή. Στο γεύμα που παρατέθηκε προς τιμήν του το βράδυ της ίδιας μέρας εξήγησε το λόγο για τον οποίο δεν απάντησε σε μερικές ερωτήσεις: μια θέση συναρτημένη με την άρνησή του να γίνει ένας "εμιγκρέ", δεν το θεωρούσε ορθό να επικρίνει την κυβέρνησή του ενώ

Keeley μεταφέρει σε πλάγιο λόγο την άποψη του Σεφέρη, ενώ ταυτόχρονα συμβουλεύεται την κειμενική καταγραφή, προκειμένου να αναπαράγει αυτούσια τα όσα ειπώθηκαν από τον ποιητή στη μεταξύ τους συνομιλία.

> «Είχε έρθει στην Αμερική για έξι μήνες, στο Institute for Grand Studies. Η ερώτηση που έκανα εγώ, ήτανε: "Εσείς που έχετε λάβει το πρώτο Νομπέλ, όχι μόνο στη λογοτεχνία, το πρώτο Νομπέλ –period, τελεία– στην Ελλάδα, δεν έχετε τίποτα να πείτε για τους νέους, για τη σύγχρονη ζωή κτλ.; Δηλαδή, είσαστε, κάπως, νομίζω, spokesman for the country, όπως ήταν ο Παλαμάς, όπως ήταν ο Σικελιανός, όπως ήταν [πριν] από εσάς, εσείς τώρα τρίτος. Και λέει αυτός "όχι. Το βραβείο Νομπέλ is an accident. Τυχαίως. Και δεν πρέπει να'ρθει με αυτό το τυχαίο ένα whole set of new responsibilities, το λέει στο τέλος […]».

Αδυνατώντας να θυμηθεί τα ακριβή λόγια του ποιητή, ο Keeley φορά τα γυαλιά του και αναπαράγει στα αγγλικά τα λεγόμενα του Σεφέρη, ενώ ταυτόχρονα σχολιάζει τα όσα διαβάζει. Συνεπώς, η μνήμη του Keeley διαπλέκεται με την καταγεγραμμένη μαρτυρία, αλλά και την ερμηνεία που αυτός της δίνει:

> «Θα ήθελα να πω από την αρχή, τελείως ωμά, αν μπορώ να το πω στα αγγλικά […] Το βραβείο Νόμπελ είναι ένα τυχαίο γεγονός, τίποτα παραπάνω. Δεν είναι διορισμός».[440]

Στο σημείο αυτό ο Keeley διακόπτει την αφήγηση για να υπογραμμίσει πόσο σπουδαίο είναι το χωρίο που διάβασε, και συνεχίζει ευθύς αμέσως την παράθεση:

> «Και δεν αισθάνομαι κατά κανέναν τρόπο ότι με διόρισαν σε οποιαδήποτε λειτουργική θέση […]».

βρισκόταν εν ασφαλεία μακριά από την πατρίδα του, σε μια ξένη χώρα, τη στιγμή που άλλοι υπέφεραν στην Ελλάδα για την αντίστασή τους στο καθεστώς των συνταγματαρχών (π.χ. ο Παύλος Ζάννας, στον οποίο είχε αφιερώσει την ανάγνωσή μας στο Χάρβαρντ και ο οποίος ήταν τότε φυλακισμένος στην Ελλάδα για τη διαφωνία του με το καθεστώς). Ο Σεφέρης δεν είχε διασαφηνίσει τη θέση του στους ακροατές του, μερικοί από τους οποίους σκέφτηκαν ασφαλώς ότι απέφευγε το θέμα, και το ίδιο σκέφτηκαν μερικοί ομοτράπεζοί μας στο δείπνο, ακόμα κι όταν άκουσαν την εξήγησή του. Εν συνεχεία, κατά τη συνέντευξη που μου έδωσε τον Δεκέμβριο, οι φαινομενικά μάλλον οργίλες απαντήσεις του σε ερωτήσεις που αφορούσαν την πιθανή ευθύνη του για την πνευματική ζωή γύρω του και τον εν δυνάμει ρόλο του ως εκφραστή της κοινής συνείδησης μου υπέδειξαν ότι, τις μέρες εκείνες, το ζήτημα αυτό τον βασάνιζε πάρα πολύ». Edmund Keeley, «Εισαγωγή. Αλληλογραφώντας με τον Σεφέρη» στο *Γιώργος Σεφέρης-Edmund Keeley: Αλληλογραφία 1951-1971*, (εισαγ. Ε. Keeley, μτφρ. Α. Σιδέρη), Αθήνα, Άγρα, 1998, σ. 80.

[440] Το εν λόγω χωρίο είναι απόδοση του υποτιτλισμού της εκπομπής. Ο Keeley αναπαράγει τα λεγόμενα του Σεφέρη στα αγγλικά, καθώς η συνέντευξή του πραγματοποιήθηκε στην αγγλική γλώσσα.

Η μαρτυρία του Keeley επαναφέρει στο προσκήνιο ζητήματα που θέτουν και οι υπόλοιποι αφηγητές, σχετικά με τις επιφυλάξεις και τη μετριοπάθεια του Σεφέρη, αλλά ταυτόχρονα εγείρει ζητήματα που αφορούν το δημόσιο προφίλ του και τις προσδοκίες που έχουν διαμορφώσει οι άλλοι από αυτόν, ιδίως μετά τη βράβευση με το Νόμπελ. Στον ορισμό του spokesman for the country συμπυκνώνονται διαφορετικοί ρόλοι που θα μπορούσε να επιτελέσει ως διανοούμενος, με κοινό παρανομαστή, αυτόν του δημόσιου εκπροσώπου της χώρας. Ο παραλληλισμός με τον Σικελιανό και τον Παλαμά παραπέμπει στη συζήτηση περί εθνικής ποίησης και στα γνωρίσματα ενός συγκεκριμένου μοντέλου εθνικού ποιητή, που εκπροσωπεί το σύνολο σε δημόσιες δράσεις. Ο Σεφέρης φαίνεται να αποστρέφεται μια τέτοια λειτουργία, διστάζοντας να την οικειοποιηθεί.

Οι επιφυλάξεις του Σεφέρη να προβεί σε μια ανάλογη δημόσια χειρονομία μνημονεύονται σχεδόν σε όλα τα ντοκιμαντέρ, ήδη από το 1980, και συσχετίζονται με το προφίλ του ως διανοουμένου. Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 1900-1980, 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), ο Μαρωνίτης εξαίρει την υπευθυνότητα και το ήθος του ποιητή, χωρίς να αποκρύπτει τη μετριοπάθεια του Σεφέρη.

> «Μια άλλη ιδιότητα του ανθρώπου και του έργου είναι ότι άνθρωπος και έργο στάθηκαν πάντα συγχρονισμένοι. Και συγχρονισμένο και το έργο, συγχρονισμένος και ο άνθρωπος, προδρομικό το έργο, προδρομικός και ο άνθρωπος, δίχως να παρουσιάζουνε τα ενοχλητικά σημεία μιας –ας πούμε– επαναστατικής μόδας ή ενός νεωτερισμού πάρα πολύ προκλητικού […]».

Η τοποθέτηση του Μαρωνίτη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς θέτει τα κριτήρια για την κατανόηση του Σεφέρη ως πολιτικού διανοουμένου, συμπυκνώνοντας στοιχεία που εντοπίζονται και στις τοποθετήσεις των υπόλοιπων ομιλητών. Χωρίς να αρνείται τη μετριοπάθεια του ποιητή, ο Μαρωνίτης την εντάσσει στο πλαίσιο μιας πολιτικής στάσης που, δίχως να χαρακτηρίζεται ριζοσπαστικά επαναστατική, παραμένει φιλελεύθερη και δημοκρατική. Η τοποθέτηση του Μαρωνίτη στο εν λόγω ντοκιμαντέρ θα πρέπει να συγκριθεί με την αφήγησή του στην εκπομπή *Ριμέικ-Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη* (2004) αρκετά χρόνια αργότερα. Στο μεταγενέστερο αφιέρωμα, τόσο ο ίδιος όσο και ο Αλέξανδρος Αργυρίου αναγνωρίζουν την επιφυλακτικότητα του Σεφέρη ενώ ο Μαρωνίτης επισημαίνει τη σημασία της δήλωσης για την πάνδημη απήχηση του ποιητή από τη δικτατορία και μετά. Στην ουσία, η δήλωση του Σεφέρη θα σημάνει και την άνοδο της δημοφιλίας του, κάτι που δε συνέβη στην περίπτωση του Νόμπελ λίγα χρόνια νωρίτερα.

3.1.3. Ο Σεφέρης και τα γεγονότα του καιρού του

Τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ καταπιάνονται σε μεγάλο βαθμό με τον έλεγχο της δράσης και των πολιτικών πεποιθήσεων του συγγραφέα αλλά ταυτόχρονα αξιοποιούν και την πολιτική διάσταση του σεφερικού έργου. Η άρθρωση επιχειρημάτων για το έργο και τον άνθρωπο υποστηρίζεται από το αφηγηματικό σχόλιο και τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων αλλά ταυτόχρονα υποβοηθάται και από την αρχιτεκτονική της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής αφήγησης. Οι ποικίλοι συνδυασμοί ανάμεσα στους λόγους και στα οπτικοακουστικά υλικά, που χρησιμοποιούνται στα ντοκιμαντέρ, παράγουν κάθε φορά νέα νοήματα για τον πολιτικό Σεφέρη και τη σχέση του με τα εκάστοτε ιστορικά συμφραζόμενα.

Όπως ήδη αναλύθηκε πιο πάνω, το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999), όπου κυριαρχεί το voice over μιας απρόσωπης αφηγήτριας (Δήμητρα Χατούπη) και η τοποθέτηση του ακαδημαϊκού, Δημήτρη Δημηρούλη, στοχεύει στην αποδόμηση της «αυτοσκηνοθεσίας» του Σεφέρη. Η αποδόμηση αυτή καθίσταται εφικτή χάρη στις εκτενείς αναφορές που πραγματοποιούνται στις σχέσεις του Σεφέρη με τον κόσμο της πολιτικής και με συγκεκριμένους μεγαλοαστικούς κύκλους. Σύμφωνα με το απρόσωπο αφηγηματικό σχόλιο, η εικόνα του Σεφέρη ως περιθωριακού παρατηρητή των πολιτικών γεγονότων δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, εφόσον ο Σεφέρης ανήκει στη μεγαλοαστική τάξη και είχε πολλές διασυνδέσεις στα ανώτατα κοινωνικά στρώματα και στον χώρο της πολιτικής εξουσίας. Η αφηγήτρια (Δήμητρα Χατούπη) επισημαίνει όλες τις καίριες υπηρεσιακές θέσεις του Σεφέρη (υπηρέτησε στο Υπουργείο Τύπου κατά τη μεταξική δικτατορία, βρέθηκε με την εξόριστη Κυβέρνηση στη Μέση Ανατολή, υπήρξε διευθυντής στο Πολιτικό Γραφείο του αντιβασιλέα αρχιεπισκόπου Δαμασκηνού, πρεσβευτής στο Λονδίνο κατά την περίοδο των κυπριακών διαπραγματεύσεων κ.ά.). Ταυτόχρονα, υπογραμμίζει τη μετριοπάθεια του Σεφέρη απέναντι στον Μεταξά αλλά και τη στενή του σχέση με σημαίνοντα πρόσωπα της πολιτικής ελίτ (Καραμανλής, Αβέρωφ, Τσάτσος). Τα σχόλια αυτά υποστηρίζονται από την ανάλογη εικονοποιΐα. Συγκεκριμένα, φιλοξενούνται πλάνα από ταινία επικαίρων, όπου ο Σεφέρης υποδέχεται τον Καραμανλή στο αεροδρόμιο και συνομιλεί μαζί του.[441]

[441] Τα ίδια πλάνα εντοπίζονται ξανά στις εναρκτήριες σκηνές της εκπομπής *Ριμέικ: 40 χρόνια ανεξαρτησίας, Κύπρος*, ΕΡΤ, χ.χ., Σκηνοθεσία: Α. Καζολέα, Κείμενα-Παρουσίαση: Ρ. Θεολογίδου. Διαθέσιμο εδώ: https://archive.ert.gr/75063/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Παρότι, η εκπομπή διέπεται από μια διάθεση επαλήθευσης των εκάστοτε πραγματολογικών δεδομένων και την ανάπτυξη μιας στιβαρής επιχειρηματολογίας από μέρους των αφηγητών, πολύ συχνά η πλαισίωση του voice over με οπτικοακουστικά υλικά οδηγεί σε υπερερμηνείες. Πρόκειται για ένα σύνηθες φαινόμενο, όπου το voice over μπορεί να οδηγεί συχνά σε συμπεράσματα, εξουσιάζοντας την εικόνα.[442] Όταν, για παράδειγμα, η αφηγήτρια δηλώνει ότι ο Σεφέρης υπηρετεί πιστά τον κρατικό μηχανισμό, κατά την περίοδο του Εμφυλίου, το σχόλιο αυτό αποκτά μια άλλη αφηγηματική διάσταση, πλαισιωμένο από ταινία επικαίρων, στην οποία ανακοινώνεται η εξάρθρωση παράνομου κομμουνιστικού μηχανισμού από τον τότε υφυπουργό Εσωτερικών, Βάσσο Βραχνό.[443] Με άλλα λόγια, το λεκτικό επιχείρημα εικονογραφείται με τρόπο που να ενισχύει το συμπέρασμα μιας αντικομμουνιστικής στάσης του Σεφέρη την περίοδο αυτή, γεγονός που είναι μάλλον αμφισβητούμενο ζήτημα στη βιβλιογραφία.

Όπως έχει επισημάνει η Stella Bruzzi, η επιλεκτική χρήση του αρχειακού υλικού στα ντοκιμαντέρ καθιστά τα τεκμήρια περισσότερο μεταβλητά, παρά σταθερά σημεία αναφοράς.[444] Πολύ συχνά, οι ίδιες εικόνες μπορεί να αξιοποιούνται με εντελώς διαφορετική στόχευση. Στην περίπτωση του Σεφέρη, για παράδειγμα, εάν τα πλάνα του διπλωμάτη Γιώργου Σεφεριάδη πλάι στον Κωνσταντίνο Καραμανλή χρησιμοποιούνται στη μία εκπομπή (*Εποχές και συγγραφείς*/1999) για να τονίσουν τον μεγαλοαστισμό του ποιητή, στην άλλη αφήγηση (*Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2012) χρησιμοποιούνται για να τονίσουν τις διαφωνίες του Σεφέρη και τη διάστασή του με τον Αβέρωφ. Ωστόσο, η επιλεκτική συρραφή δεν πραγματοποιείται μόνο σε επίπεδο εικόνας, αλλά μπορεί να αφορά και τον ίδιο τον έντυπο λόγο. Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), η επιλεκτική συρραφή ημερολογιακών αποσπασμάτων από τις *Μέρες*, τα ιδιωτικά ημερολόγια του Σεφέρη, και η χρήση της φωτογραφίας του Μεταξά υποβάλλουν την αίσθηση απόρριψης του καθεστώτος από τη μεριά του ποιητή. Συγκεκριμένα ακούγεται το εξής απόσπασμα:

> «Στο Υπουργείο μού ανακοίνωσαν ξερά τη μετάθεσή μου στην Κορυτσά […][445] Είμαι εξαντλημένος από όλα. Αυτό το σταμάτημα μέσα σε τούτο τον

[442] J. Corner, "'Once Upon A Time…' Visual Design and Documentary Openings" στο E. Bell, A. Gray, *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe*, ό. π., σ. 14.
[443] Ανακοινώσεις για εξάρθρωση παράνομου μηχανισμού του ΚΚΕ. Διαθέσιμο εδώ: http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=2530&thid=15403 (Ανακτήθηκε 03.08.2023)
[444] S. Bruzzi, ό. π., σ. 17.
[445] Εγγραφή 17ης Σεπτέμβρη 1936. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Γ΄,* ό. π., σ. 34.

> κύκλο των βουνών με πνίγει.[446] […] Τέσσερεις μέρες που δεν έρχουνται μήτε γράμματα μήτε εφημερίδες[447] […] Ο τόπος αυτός που μας πληγώνει, που μας εξευτελίζει […] Ό,τι απ' την Ελλάδα με εμποδίζει να σκεφτώ τον Ελληνισμό, ας καταστραφεί». [448]

Το παραπάνω χωρίο μοιάζει απόλυτα εύληπτο και αυτόνομο, αλλά αποτελεί στην πραγματικότητα μια συρραφή διαφορετικών φράσεων, που αφορούν ημερολογιακές εγγραφές διαφορετικών ημερών, ενώ η χρονολογική σειρά μεταξύ τους έχει διασαλευθεί. Η συναρμογή των παραπάνω φράσεων με εικόνες, που παραπέμπουν στο μεταξικό καθεστώς και στη σχέση του Σεφέρη με τη μεταξική κυβέρνηση, έχει ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Ο Σεφέρης παρουσιάζεται να δυσφορεί για τη δυσμενή του μετάθεση, ενώ ο αποδέκτης αυτής της δυσφορίας μοιάζει να είναι ο Έλληνας δικτάτορας. Μάλιστα, η τελευταία φράση («Ό,τι απ' την Ελλάδα με εμποδίζει να σκεφτώ τον ελληνισμό, ας καταστραφεί») καταλήγει με close up στο πρόσωπο του Μεταξά, προκαλώντας έναν αιτιακό δεσμό ανάμεσα στη φράση και στην εικόνα. Το παραπάνω αίσθημα, ωστόσο, δεν προκύπτει από τα ίδια τα ημερολόγια. Η πρώτη εγγραφή της 17ης Σεπτέμβρη 1936 («Στο Υπουργείο μού ανακοίνωσαν ξερά τη μετάθεσή στην Κορυτσά») δε δίνει καμιά άλλη πληροφορία παρά μόνο για την αναχώρηση του Σεφέρη από την Αίγινα μαζί με τη Μαρώ Σεφέρη.[449] Η αμέσως επόμενη φράση («Είμαι εξαντλημένος από όλα. Αυτό το σταμάτημα μέσα σε τούτο τον κύκλο των βουνών με πνίγει») αποτελεί μεταγενέστερη εγγραφή, συγκεκριμένα αφορά την 9η Μαΐου 1937, όπου ο Σεφέρης φαίνεται να δυσφορεί πράγματι με την υπηρεσία και τη ζωή του στην Κορυτσά.[450] Η εγγραφή της 17ης Φεβρουαρίου 1937 («Τέσσερις μέρες που δεν έρχονται μήτε γράμματα μήτε εφημερίδες») συσχετίζεται με τη δυσκολία της απομόνωσης στην Κορυτσά, η οποία στις αμέσως επόμενες ημέρες συνδέεται με τις αναμνήσεις της Μαρώς Σεφέρη και την ερωτική αποξένωση.[451] Τέλος, οι φράσεις «Ο τόπος αυτός που μας πληγώνει, που μας εξευτελίζει» και «Ό,τι απ' την Ελλάδα με εμποδίζει να σκεφτώ τον ελληνισμό, ας καταστραφεί» εντοπίζονται στην εγγραφή της 5ης Ιανουαρίου 1938, όπου ο Σεφέρης εκφράζει και πάλι τη δυσαρέσκειά του για την ελληνική εσωτερική πολιτική, ενώ αναφέρεται στις ιδέες,

[446] Εγγραφή 9ης Μάη 1937. ό. π., σ. 49.
[447] Εγγραφή 17ης Φεβρουαρίου 1937. ό. π., σ. 41.
[448] Εγγραφή 5ης Ιανουαρίου 1938. ό. π., σ. 95.
[449] Ολόκληρη η εγγραφή έχει ως εξής: «Έφυγα από την Αίγινα, με τη Μαρώ. Μου ανακοίνωσαν ξερά τη μετάθεσή μου για την Κορυτσά». Γ. Σεφέρης, *Μέρες Γ΄*, ό. π., σ. 34.
[450] ό. π., σ. 49.
[451] ό. π., σ. 41.

μέσω των οποίων μπορεί να αναπτυχθεί ο ελληνισμός.[452] Σε κανένα σημείο δε μνημονεύεται ο Μεταξάς, γεγονός που πιστοποιεί ότι η σύνδεση με τον Μεταξά παράγεται από τους συντελεστές του ντοκιμαντέρ και όχι από τον ίδιο τον Σεφέρη. Αντίστοιχα, σε μεταγενέστερο σημείο της αφήγησης, χρησιμοποιείται η φράση «Πέθανε ο Μεταξάς και μας άφησε την κοπριά του» (9η Φεβρουαρίου 1941). Ανατρέχοντας στα ημερολόγια του ποιητή, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι ο Σεφέρης δυσανασχετεί περισσότερο με τη συμπεριφορά των επιγόνων του Μεταξά και όχι τόσο με τον ίδιο.[453] Αμέσως μετά αναφέρεται στην συνθηκολόγηση Τσολάκογλου, αναφορά που εμπεριέχεται στην εγγραφή της 21ης Απρίλη 1941.[454] Στις περισσότερες των περιπτώσεων, ο Σεφέρης φαίνεται να δυσφορεί με τον εργασιακό του βίο, την ερωτική μοναξιά και τους συνεργάτες του Μεταξά. Συνεπώς, η απόρριψη προς το πρόσωπο του τελευταίου καλλιεργείται περισσότερο από τους συντελεστές του αφιερώματος, και όχι από τα ίδια τα σεφερικά ημερολόγια.

Το ντοκουμέντο, που κατεξοχήν αναπαράγεται σε όλα τα ντοκιμαντέρ, είναι προφανώς η δήλωση του Σεφέρη κατά της Χούντας, που συνιστά τομή στην πρόσληψη της εργοβιογραφίας του. Η πλήρης αναπαραγωγή του ντοκουμέντου εντοπίζεται στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), ενώ στην εκπομπή του *Παρασκηνίου*, το 1986, το ηχητικό απόσπασμα συνοδεύεται και από το δακτυλόγραφο της δήλωσης. Αντίστοιχα, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012), η αποστροφή του Σεφέρη για το χουντικό καθεστώς αποτυπώνεται τόσο μέσω της δήλωσης όσο και μέσα από το ποίημα «Επί ασπαλάθων».[455] Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999) το

---

[452] Παραθέτω ένα μεγάλο απόσπασμα από το χωρίο, ώστε να καταστεί σαφές το νόημα και το πλαίσιο συμφραζομένων της εγγραφής: «Ο τόπος αυτός που μας πληγώνει, που μας εξευτελίζει. Η Ελλάδα γίνεται δευτερεύουσα υπόθεση, όταν συλλογίζεται κανείς τον *Ελληνισμό*. Ό,τι από την Ελλάδα μ' εμποδίζει να σκεφτώ τον Ελληνισμό, ας καταστραφεί. Αν ήταν δίκαιο να μεγαλώσει ο τόπος αυτός, δεν ήταν για να έχουμε περισσότερους βουλευτές, νομάρχες ή χωροφύλακες· ήταν για να μπορέσει ν' αναπτυχθεί σε μια γωνιά της γης ο Ελληνισμός– αυτή η ιδέα της ανθρώπινης αξιοσύνης και της ελευθερίας, όχι αυτή η αρχαιολογική ιδέα […]».ό. π., σ. 95.

[453] Ολόκληρο το χωρίο έχει ως εξής: «Πέθανε ο Μεταξάς…και μας άφησε την κοπριά του. Είμαι φριχτά ανήσυχος. Έτσι που κάνουν θα τα καταστρέψουν όλα. Τους κατέχει ένας ανεκδιήγητος φόβος του Γερμανού. Όπου και να γυρίσεις, στους υπουργούς και στα επιτελεία, το ίδιο. Απελπιστική έλλειψη πνοής. Ο Νικολούδης περπατάει ολοένα πάνω-κάτω στο γραφείο του, παίζοντας με το μπαστούνι του και βρίζοντας την Κυβέρνηση, χωρίς να λογαριάζει πως κι αυτός ο ίδιος είναι κυβέρνηση. Φυσικά, όλοι αυτοί οι διαπληκτισμοί μένουν μέσα στα γραφεία και τα παρασκήνια, όπου δουλεύουν διάφοροι καταφερτζήδες και κατεργαρέοι. Οι Άγγλοι δεν αφήνουν ευκαιρία για να δείξουν την απογοήτευσή τους. Αλλά και τούτοι περιορίζουνται μόνο σε γλυκόπικρες φράσεις. Ο καιρός είναι πολύ σκοτεινός· ασήκωτος. Αφάνταστη ποταπότητα […]». Εγγραφή 9ης Φεβρουαρίου 1941, Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*, ό. π., σ. 20.

[454] Εγγραφή 21ης Απρίλη 1941, ό. π., σ. 61.

[455] «Επί ασπαλάθων»
Ήταν ωραίο το Σούνιο τη μέρα εκείνη του Ευαγγελισμού

ντοκουμέντο της δήλωσης αναπαράγεται ξανά ενώ σχολιάζεται η σημασία της χειρονομίας του Σεφέρη που «σφράγισε οριστικά τη θέση του ως εθνικού ποιητή».[456] Όπως, μάλιστα, τονίζεται, «ήταν μια πολιτική πράξη που τον καθιέρωσε [τον Σεφέρη] στη συνείδηση της ευρύτερης δημοκρατικής παράταξης, μολονότι έγινε μετά από πολλούς δισταγμούς και με δυσφορούσα περίσκεψη».[457]

Στο *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), ο σκηνοθέτης του ντοκιμαντέρ επιχειρεί να διερευνήσει τους όρους πρόσληψης του Σεφέρη από την ευρύτερη δημοκρατική παράταξη, εστιάζοντας σε διαφορετικά αρχειακά τεκμήρια. Αφήνοντας εκτός τη δήλωση και στρέφοντας ξανά το βλέμμα του στην περίοδο της Χούντας, ο Στέλιος Χαραλαμπόπουλος, σκηνοθέτης του ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), παρουσιάζει έναν κατεξοχήν πολιτικό Σεφέρη. Το ντοκιμαντέρ ξεκινά και ολοκληρώνεται με αναφορά στο αφιέρωμα των *Τετραδίων*, του περιοδικού που έβγαζαν οι πολιτικοί κρατούμενοι των φυλακών Κορυδαλλού.[458] Με σκηνές δραματικής ανακατασκευής, το ντοκιμαντέρ μάς μεταφέρει στο 1972 και μας εισάγει στον χώρο των φυλακών, όπου οι κρατούμενοι προετοιμάζουν το αφιέρωμα του περιοδικού. Το αφιέρωμα περιλάμβανε αναδημοσίευση της δήλωσης κατά της Χούντας, ενώ ενσωμάτωνε τις γνώμες πολιτικών κρατουμένων για τον Σεφέρη («Τι είναι για σένα

πάλι με την άνοιξη.
Λιγοστά πράσινα φύλλα γύρω στις σκουριασμένες πέτρες
το κόκκινο χώμα κι ασπάλαθοι
δείχνοντας έτοιμα τα μεγάλα τους βελόνια
και τους κίτρινους ανθούς.
Απόμακρα οι αρχαίες κολόνες, χορδές μιας άρπας αντηχούν
ακόμη..
Γαλήνη.
-Τι μπορεί να μου θύμισε τον Αρδιαίο εκείνον;
Μια λέξη στον Πλάτωνα θαρρώ,
χαμένη στου μυαλού τ' αυλάκια·
τ' όνομα του κίτρινου θάμνου
δεν άλλαξε από εκείνους τους καιρούς.
Το βράδυ βρήκα την περικοπή
«τον έδεσαν χειροπόδαρα» μας λέει
«τον έριξαν χάμω και τον έγδαραν
τον έσυραν παράμερα και τον καταξέσκισαν
απάνω στους αγκαθερούς ασπάλαθους
και πήγαν και τον πέταξαν στον Τάρταρο κουρέλι».
Έτσι στον κάτω κόσμο πλέρωνε τα κρίματά του
ο Παμφύλιος Αρδιαίος ο πανάθλιος Τύραννος.
Γ. Σεφέρης, «Επί ασπαλάθων…», στο Γ. Σεφέρης, *Τετράδιο γυμνασμάτων Β΄,* ό. π., σ. 50. [1η δημοσίευση στο *Το Βήμα*, 23.09.1971. Είχε προηγηθεί η γαλλική μετάφραση του ποιήματος στην παρισινή *Le Monde* ένα μήνα πριν].

[456] Τα λόγια της αφηγήτριας, Δήμητρας Χατούπη, αναπαράγουν και εδώ το κείμενο του Δ. Δημηρούλη. Βλ. Δ. Δημηρούλης, «Ο πολιτικός Σεφέρης», ό. π., σ. 167.

[457] ό. π.

[458] *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, Τετράδια'72* ό.π.

ο Γιώργος Σεφέρης»).[459] Στο τέλος του ντοκιμαντέρ, ο θεατής έχει τη δυνατότητα να ακούσει τις φωνές των πολιτικών κρατουμένων, οι οποίοι εξιστορούν την εμπειρία τους από την ανάγνωση της ποίησης του Σεφέρη. Ακολουθούν διαδοχικά πλάνα στα κελιά και εμφανίζονται οι φωτογραφίες των πολιτικών κρατουμένων, τις οποίες τράβηξε στο κελί του ο Χρήστος Ρεκλείτης, γνωστός στους περισσότερους από τη συμμετοχή του στο φιλμ *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου (1974), στο οποίο και εξιστορεί τα βασανιστήρια που υπέστη από ΕΣΑτζήδες.[460] Ο σκηνοθέτης του ντοκιμαντέρ χρησιμοποίησε τις φωτογραφίες μαζί με το αφιέρωμα, το οποίο εντόπισε στο σπίτι του Σεφέρη στην οδό Άγρας. Σύμφωνα με τον Σ. Χαραλαμπόπουλο, το παραπάνω αφιέρωμα έδωσε και τη βασική κατεύθυνση της ταινίας, εφόσον αποκάλυπτε την «προσπάθεια […] κάποιων ανθρώπων, σε οριακές στιγμές της ζωής τους, να αναζητήσουν αλλά και να χρησιμοποιήσουν ως όπλο την ποίηση».[461] Επιλέγοντας να θεματοποιήσει το εν λόγω αφιέρωμα, ο Χαραλαμπόπουλος επενδύει εξαρχής στη σύνδεση του Σεφέρη με τη μνήμη του αντιδικτατορικού αγώνα.

Η σύνδεση του ποιητή με τον αντιδικτατορικό αγώνα ενισχύεται και από το ποίημα «Οι γάτες τ' Άη Νικόλα»,[462] το οποίο κατέχει κυρίαρχη θέση στην

---

[459] Κάποιες από τις απόψεις αυτές αναδημοσιεύονται στην *Καθημερινή*. Ο. Σελλά, «Τι είναι για σένα ο Γιώργος Σεφέρης», *Η Καθημερινή*, 03.02.2002. Βλ. ενδεικτικά τα εξής αποσπάσματα:
«Στην σκέψη μου δεν μπορώ να ξεχωρήσω [sic] τον άνθρωπο από τον ποιητή. Υπάρχει ένας άλλος διαχωρισμός -κάπου τον αναφέρει ο ίδιος- μα όχι για δω. Το έργο του είναι πολυσήμαντο. Μα εκείνο που με άφησε πρώτα απ' όλα το "πέρασμά" του είναι η γεύση του γνήσιο. Ο στοχασμός του, η καλλιτεχνική του ευαισθησία, η γλώσσα του, η αγάπη του σ' αξίες και σ' υποθήκες είναι γνήσια. Και το σπουδαιότερο: μας άφησε και ορισμένες σταθερές, σημεία αναφοράς, εφόδια για να ελέγχουμε και μεις το γνήσιο. Κάπου εδώ φαντάζουμε βρίσκεται και το σημείο που "λειτουργεί" ιδιαίτερα στους νέους».
Π. Κ. (Παύλος Κλαυδιανός)
«Ποίηση δε διαβάζω ή για νάμαι ειλικρινής έχω διαβάσει λίγα πράματα. Το Σεφέρη πρωτογνώρισα σαν Σεφεριάδη, πρεσβευτή στο Λονδίνο. Εκείνη την εποχή εμείς οι νέοι -τότε- αριστεροί δημοκράτες, θεωρούσαμε όσους σχετίζονται "επίσημα" με το κυπριακό κι' έδωσαν τη λύση με τις γνωστές Συμφωνίες σαν προδότες. Ύστερα ήρθαν τα "επιφάνεια" που μας κατάκτησαν. Το βραβείο Νόμπελ το 'δαμε σαν "πολιτική" επιβράβευση. Κι ήρθε η δικτατορία… Διάβασα τις "Γάτες τ' Αη-Νικόλα" (νομίζω έτσι λέγεται το ποίημά του) και συγκλονίστηκα. Πέθανε. Οι σημερινοί νέοι μας είπαν τη γνώμη τους για τον ποιητή. Κηδεία, πολιτική εκδήλωση, πανηγύρι, ξέσπασμα».
Ν. Κ. (Νίκος Κιάος)»

[460] Ο Ρεκλείτης συνελήφθη το 1968 από τη Χούντα. Κρατήθηκε σε διάφορες φυλακές (Αβέρωφ, Κορυδαλλού, Αίγινας κ.ά.). Προδικτατορικά είχε πολιτευτεί με την ΕΔΑ ενώ μεταπολιτευτικά εντάχθηκε στο ΚΚΕ Εσωτερικού. Ι. Παπαθανασίου, Π. Ιορδανίδου, Α. Κάπολα, Τ. Σακελλαρόπουλος, Α. Χριστοδούλου, *Η νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960. Αρχειακές τεκμηριώσεις και αυτοβιογραφικές καταθέσεις,* Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γραμματεία Νέας Γενιάς, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα, 2008, σ. 494-495.

[461] Σ. Χαραλαμπόπουλος, «Η ποίηση, αναγκαίο όπλο σε οριακές στιγμές της ζωής», *Η Αυγή,* 16.03.2014.

[462] «Οι Γάτες τ' Αι-Νικόλα»
Τον δ' άνευ λύρας όμως υμνωδεί
θρήνον Ερινύος
αυτοδίδακτος έσωθεν
θυμός, ου το παν έχων
ελπίδος φίλον θράσος.

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ. 990 επ.

«Φαίνεται ο Κάβο-Γάτα...», μου είπε ο καπετάνιος
δείχνοντας ένα χαμηλό γιαλό μέσα στο πούσι
τ' άδειο ακρογιάλι ανήμερα Χριστούγεννα,
«... και κατά τον Πουνέντε αλάργα το κύμα γέννησε την Αφροδίτη·
λένε τον τόπο Πέτρα του Ρωμιού.
Τρία καρτίνια αριστερά!»
Είχε τα μάτια της Σαλώμης η γάτα που έχασα τον άλλο χρόνο
κι ο Ραμαζάν πως κοίταζε κατάματα το θάνατο,
μέρες ολόκληρες μέσα στο χιόνι της Ανατολής
στον παγωμένον ήλιο
κατάματα μέρες ολόκληρες ο μικρός εφέστιος θεός.
Μη σταθείς ταξιδιώτη.
«Τρία καρτίνια αριστερά» μουρμούρισε ο τιμονιέρης.

...ίσως ο φίλος μου να κοντοστέκουνταν,
ξέμπαρκος τώρα
κλειστός σ' ένα μικρό σπίτι με εικόνες
γυρεύοντας παράθυρα πίσω απ' τα κάδρα.
Χτύπησε η καμπάνα του καραβιού
σαν τη μονέδα πολιτείας που χάθηκε
κι ήρθε να ζωντανέψει πέφτοντας
αλλοτινές ελεημοσύνες.

«Παράξενο», ξανάειπε ο καπετάνιος.
«Τούτη η καμπάνα-μέρα που είναι-
μου θύμισε την άλλη εκείνη, τη μοναστηρίσια.
Διηγότανε την ιστορία ένας καλόγερος
ένας μισότρελος, ένας ονειροπόλος.

«Τον καιρό της μεγάλης στέγνιας,
- σαράντα χρόνια αναβροχιά -
ρημάχτηκε όλο το νησί
πέθαινε ο κόσμος και γεννιούνταν φίδια.
Μιλιούνια φίδια τούτο τ' ακρωτήρι,
χοντρά σαν το ποδάρι ανθρώπου
και φαρμακερά.
Το μοναστήρι τ' Αι-Νικόλα το είχαν τότε
Αγιοβασιλείτες καλογέροι
κι ούτε μπορούσαν να δουλέψουν τα χωράφια
κι ούτε να βγάλουν τα κοπάδια στη βοσκή
τους έσωσαν οι γάτες που αναθρέφαν.
Την κάθε αυγή χτυπούσε μία καμπάνα
και ξεκινούσαν τσούρμο για τη μάχη.
Όλη μέρα χτυπιούνταν ως την ώρα
που σήμαιναν το βραδινό ταγίνι.
Απόδειπνα πάλι η καμπάνα
και βγαίναν για τον πόλεμο της νύχτας.
Ήτανε θαύμα να τις βλέπεις, λένε,
άλλη κουτσή, κι άλλη στραβή, την άλλη
χωρίς μύτη, χωρίς αυτί, προβιά κουρέλι.
Έτσι με τέσσερεις καμπάνες την ημέρα
πέρασαν μήνες, χρόνια, καιροί κι άλλοι καιροί.
Άγρια πεισματικές και πάντα λαβωμένες
ξολόθρεψαν τα φίδια μα στο τέλος
χαθήκανε, δεν άντεξαν τόσο φαρμάκι.

κινηματογραφική αφήγηση. Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'*, μια συλλογή που συνδέεται άρρηκτα με την Κύπρο. Μάλιστα, με το ίδιο ποίημα ο Σεφέρης θα συμμετάσχει στα *Δεκαοχτώ Κείμενα*, το 1970.[463] Πρόκειται, φυσικά, για το συλλογικό εγχείρημα του εγχώριου μπλοκ αντιδικτατορικών διανοουμένων, μέσω του οποίου «έσπαγαν» τη σιωπή τους, στην οποία είχαν καταφύγει μετά το πραξικόπημα. [464] Στην αρχή του ντοκιμαντέρ, το ποίημα θα αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα σε τρεις διαφορετικές χρονικότητες, που αφορούν την πρώτη επίσκεψη του Σεφέρη στην Κύπρο το 1952, την προετοιμασία και συγγραφή του ποιήματος, το οποίο φαίνεται να ολοκληρώθηκε το 1969[465] και την πρόσληψη του ποιήματος επί Χούντας, ενώ ο Σεφέρης δεν είναι πλέον εν ζωή.[466]

Εκτός από το ποίημα «Οι γάτες του Άη Νικόλα», το ίδιο ντοκιμαντέρ χρησιμοποιεί συστηματικά το έργο του ποιητή, προκειμένου να αποκωδικοποιήσει την πολιτική στάση του Σεφέρη και να την ταυτίσει με συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Στο εν λόγω ντοκιμαντέρ, όπου απουσιάζει εντελώς το αφηγηματικό σχόλιο, η ποίηση και τα δοκίμια του Σεφέρη αναλαμβάνουν συχνά τον ρόλο του πολιτικού σχολίου, ρόλο που έτσι κι αλλιώς κατέχουν οι ημερολογιακές εγγραφές του ποιητή στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ. Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, η επέλαση του φασισμού στην Ευρώπη, για παράδειγμα, αποδίδεται μέσα από πλάνα επικαίρων με τάγματα εφόδου,

---

Ωσάν καράβι καταποντισμένο
τίποτε δεν αφήσαν στον αφρό
μήτε νιαούρισμα, μήτε καμπάνα.
Γραμμή!
Τι να σου κάνουν οι ταλαίπωρες
παλεύοντας και πίνοντας μέρα και νύχτα
το αίμα το φαρμακερό των ερπετών.
Αιώνες φαρμάκι γενιές φαρμάκι».
«Γραμμή!» αντιλάλησε αδιάφορος ο τιμονιέρης.
Τετάρτη, 5 Φεβρουαρίου 1969
Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π., σ. 271-273. Το ποίημα δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στη *Χαραυγή Λευκωσίας*, 29.08.1969.

[463] *Δεκαοχτώ Κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος, 1970.

[464] Αμέσως μετά τα *Δεκαοχτώ Κείμενα*, θα ακολουθήσουν τα *Νέα Κείμενα* και τα *Νέα Κείμενα 2*. *Νέα Κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος, 1971. *Νέα Κείμενα 2*, Αθήνα, Κέδρος, 1971.

[465] Στη βιβλιογραφία Δασκαλόπουλου, στο λήμμα Α133, όπου και εντοπίζεται η πρώτη δημοσίευση του ποιήματος, παρατίθεται η εξής σημείωση: «Σημείωση της εφημερίδας: "Το ποίημα το πήραμε από την ελληνική εκπομπή του ραδιοφωνικού σταθμού της Κολωνίας. Ο Σεφέρης το'γραψε, όπως αναφέρθηκε, στις αρχές του χρόνου». Δ. Δασκαλόπουλος, *Βιβλιογραφία Γιώργου Σεφέρη (1922-2016)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2016, σ. 73-74.

[466] Βλ. εδώ τη σημείωση του Γ. Γεωργή: «Οι γάτες τ' Άη Νικόλα έχουν την αφετηρία τους στο πέρασμα του πλοίου, με το οποίο ταξίδευε ο Σεφέρης ανοικτά από το ομώνυμο κυπριακό ακρωτήρι, πηγαίνοντας στη Βηρυτό τα Χριστούγεννα του'52. Το ποίημα, που η γραφή του κράτησε 17 ολόκληρα χρόνια, κινείται σε τρία χρονικά επίπεδα, εκείνο της αφετηρίας-με σκηνικό το καράβι, εκείνο του μύθου-με σκηνικό το μοναστήρι και την περιοχή του και εκείνο της τελικής γραφής-με τον ποιητή και τον καπετάνιο συνταξιούχους». Γ. Γεωργής, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, Αθήνα, Σμίλη 1991, υποσημ. 25, σ. 21.

βιβλία που καίγονται στην πυρά, εικόνες από δημόσιες συγκεντρώσεις των Χίτλερ και Μουσολίνι για να καταλήξουν στην εικόνα του Μεταξά. Ταυτόχρονα, ο αφηγητής (Δημήτρης Καταλειφός) απαγγέλλει το ποίημα «Αστυάναξ» από την ποιητική συλλογή *Μυθιστόρημα*.[467] Η αφήγηση του ποιήματος συνοδεύεται ταυτόχρονα από δραματική μουσική, που υποβάλλει την αίσθηση της ανησυχίας του ποιητή για τα μελλούμενα. Η περίοδος του πολέμου σχολιάζεται μέσα από το ποίημα «Η μορφή της Μοίρας»[468] από τη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β΄*, ενώ η απέχθεια του ποιητή για τον πόλεμο αποδίδεται μέσα από ημερολογιακό απόσπασμα από τις *Μέρες Δ΄*, όπου ο Σεφέρη σχολιάζει την αντιμιλιταριστική ταινία του Τσάρλι Τσάπλιν, «Ο μεγάλος δικτάτωρ».[469]

Μέσω των παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι η αναμεσοποίηση διαφορετικών τεκμηρίων από το ένα μεσικό περιβάλλον στο άλλο δημιουργεί, μέσω του μοντάζ, αιτιακούς δεσμούς ανάμεσα στα γεγονότα, επιτρέποντας ενίοτε χωροχρονικές συνδέσεις με διαφορετικά ιστορικά συγκείμενα.[470] Η επανεγγραφή διαφορετικών υλικών από το ένα μέσο στο άλλο παράγει διαρκώς νέα νοήματα, ενώνοντας τα κείμενα με τα περικείμενά τους, και συναιρώντας ταυτόχρονα το ατομικό με το συλλογικό.[471] Στο πλαίσιο αυτό, τα ημερολογιακά κείμενα του Σεφέρη και το έργο του χρησιμοποιούνται συχνά ως σχόλια

---

[467] Συγκεκριμένα ακούγονται οι εξής στίχοι:
«[…] Τώρα που θα φύγεις, τώρα που η μέρα της πληρωμής
χαράζει, τώρα που κανείς δεν ξέρει
ποιόν θα σκοτώσει και πώς θα τελειώσει,
πάρε μαζί σου το παιδί που είδε το φως
κάτω απ' τα φύλλα εκείνου του πλατάνου
και μάθε του να μελετά τα δέντρα».
Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π., σ. 64. Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Μυθιστόρημα* [1η έκδοση Γ. Σεφέρης, Μυθιστόρημα, «Κασταλία» (Τυπογραφείο «Εστία»), 1935].

[468] Συγκεκριμένα ακούγονται οι εξής στίχοι:
«[…] Πώς πέσαμε, σύντροφε, μέσα στο λαγούμι του φόβου;
Δεν ήταν της δικής σου μοίρας, μήτε της δικής μου τα
γραμμένα,
ποτές μας δεν πουλήσαμε μήτε αγοράσαμε τέτοια πραμάτεια·
ποιος είναι εκείνος που προστάζει και σκοτώνει πίσω
από μας; […]»
Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π., σ. 193-194. Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β΄*[1η έκδοση Αλεξάνδρεια 1944].

[469] «[…] Πήγαμε νωρίς τ' απόγευμα να ιδούμε τον *Great Dictator* του Charlie Chaplin. Πίσω μας Έλληνες ναύτες του πολεμικού ναυτικού.
-Τώρα θα ιδείς τι είναι οι δικτάτορες, λέει ο ένας στον άλλον.
Όσο προχωρεί το φιλμ, ένα βάρος στην καρδιά, ολοένα και πιο πικρό. Η κωμωδία τούτη είναι αληθινή. Επειδή κανένας δεν μπόρεσε να σκεφτεί σοβαρά τις δυο-τρεις, πολύ απλές ιδέες που εκφράζει, τραβάμε αυτά που τραβάμε. Όμως, αν είναι έτσι, τι αξίζει η ανθρωπότητα που βουλιάζει μέσα στο βούρκο από μια τέτοια αφορμή. Ο Charlie έχει στιγμές που η τέχνη του γίνεται καταθλιπτική, όπως όταν ο δικτάτορας χορεύει μόνος στο γραφείο του με την υδρόγεια σφαίρα· ξαφνικά το μπαλόνι σπάει και μένει μόνο ένα κουρελάκι μέσα στο πλατύ δωμάτιο […]». Εγγραφή 21ης Μάη 1941, Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*, ό. π., σ. 90.

[470] R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics, Structuralism, Post-Structuralism and beyond*, London & New York, Routledge, 1992, σ. 75.

[471] A. Erll, *Memory in culture*, ό. π., σ. 171.

απέναντι στις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες ενώ συνδυάζονται με άλλα οπτικοακουστικά υλικά, τα οποία δεν εικονογραφούν απλώς το ιστορικό παρελθόν αλλά συχνά αρθρώνουν επιχειρήματα για τη σχέση του ποιητή με διάφορα ιστορικά γεγονότα.

3.1.4. Ανασυστήνοντας τον δημόσιου βίο και την πολιτική ταυτότητα του Σεφέρη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή

Όπως προέκυψε από την εξέταση των παραπάνω ντοκιμαντέρ, η ταυτότητα του πολιτικού Σεφέρη προκύπτει ως κράμα διάφορων λόγων, συχνά αντικρουόμενων, που αναδεικνύουν διαφορετικές εκδοχές της σεφερικής βιογραφίας. Στο σύνολο των ντοκιμαντέρ, η δημόσια εικόνα του Σεφέρη ως διανοουμένου και πολιτικού προσώπου συγκροτείται μέσα από το αφηγηματικό σχόλιο, τις ποικίλες χρήσεις των αρχειακών υλικών αλλά και τις μαρτυρίες μελετητών και ανθρώπων που γνώρισαν τον ποιητή. Οι παραπάνω αφηγηματικές φωνές συχνά αποκλίνουν εφόσον η νοηματοδότηση του Σεφέρη ως πολιτικού υποκειμένου πραγματοποιείται με διαφορετικούς όρους.

Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις των ντοκιμαντέρ, η στάση του Σεφέρη απέναντι στα διάφορα ιστορικά γεγονότα αποτελεί τον κυρίαρχο άξονα κατανόησης της πολιτικής φυσιογνωμίας του. Η περίοδος της μεταξικής δικτατορίας, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η μεταπολεμική περίοδος και οι διαπραγματεύσεις του Κυπριακού συνιστούν ιστορικά ορόσημα για τη θητεία του διπλωμάτη αλλά και για τη συλλογική ιστορία. Πλάι σε αυτές τις συγκυρίες, έρχεται να προστεθεί και η περίοδος της χουντικής επταετίας, κατά την οποία συντελείται μια ριζική μεταστροφή στην πρόσληψη του Σεφέρη από τους κόλπους της Αριστεράς. Με άξονα αυτά τα γεγονότα-σταθμούς, η βιογραφία του Σεφέρη παραμένει ο πυρήνας γύρω από τον οποίο πλάθονται αφηγήσεις που συναιρούν το ατομικό με το συλλογικό. Οι αφηγήσεις αυτές οικοδομούνται μέσα από έναν συνδυασμό φωνών και υλικών.

Η εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* (1999) επιμένει σε ένα τεκμηριοκεντρικό παράδειγμα προσέγγισης της βιογραφίας, δίνοντας έμφαση στα πραγματολογικά δεδομένα. Εστιάζοντας σε μεγάλο βαθμό στα ημερολόγια του ποιητή, η αφηγήτρια (Δήμητρα Χατούπη) και ο ακαδημαϊκός Δημήτρης Δημηρούλης επιχειρούν την αποδόμηση της πολιτικής φυσιογνωμίας του Σεφέρη, όπως κατασκευάζεται από τον ίδιο στα ημερολόγιά του. Συγκεκριμένα επισημαίνουν τη μετριοπάθεια και την περίσκεψη ως διακριτά γνωρίσματα του διανοούμενου Σεφέρη, ενώ υπογραμμίζουν τη στενή του σχέση με τις πολιτικές ελίτ του τόπου, επικαλούμενοι τη θητεία του επί Μεταξά, τη ζωή του με

την εξόριστη κυβέρνηση στη Μ. Ανατολή και την ισχυρή εμπλοκή του στο Κυπριακό, όπου συμβούλευε τους Καραμανλή και Αβέρωφ. Στο σημείο αυτό, αμφισβητούν σθεναρά την αποστροφή του Σεφέρη για τους πολιτικούς, όπως καλλιεργείται στα ημερολόγιά του. Αντίθετα, η ταύτιση του Σεφέρη με τον αγροτικό λαό και η εξύμνηση του λαϊκού πολιτισμού εντάσσονται στη συντονισμένη προσπάθεια της γενιάς του'30 να επινοήσει μια λαϊκή παράδοση αρκετά εξωστρεφή και ευέλικτη ώστε να μπορεί να συντονιστεί με τα προτάγματα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Οι απόψεις αυτές, που συμπυκνώνουν το κύριο επιχείρημα της εκπομπής για τον πολιτικό Σεφέρη, έρχονται σε αντιδιαστολή με την ερμηνευτική γραμμή που ακολουθούν τα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ, τα οποία πολύ συχνά υποστηρίζουν το μοτίβο του ευσυνείδητου και ταπεινού κρατικού λειτουργού, ο οποίος αγωνίζεται για το καλό της χώρας του αλλά παρεμποδίζεται από τους ανωτέρους του.

Εάν το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* επιμένει κατά βάση στα πραγματολογικά δεδομένα, στα ντοκιμαντέρ όπου ενσωματώνονται προφορικές μαρτυρίες, η προσέγγιση του Σεφέρη ως διανοουμένου είναι διαφορετική. Στα εν λόγω ντοκιμαντέρ, η εικόνα του Σεφέρη ανασυστήνεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από τις διαπροσωπικές του σχέσεις εφόσον, οι διάφοροι αφηγητές ανασύρουν διαφορετικές μνήμες των εμπειριών τους με τον Σεφέρη και ταυτόχρονα αυτοβιογραφούνται και οι ίδιοι. Οι περισσότερο κοντινοί του άνθρωποι τείνουν να επικεντρώνονται σε συγκεκριμένες πλευρές του χαρακτήρα, επιχειρώντας συχνά να δικαιώσουν τις επιλογές του Σεφέρη ως πολιτικού προσώπου, ενώ τα πρόσωπα του ευρύτερου κύκλου του (Ζάννας, Μαρωνίτης, Keeley) επιχειρούν να συσχετίσουν τους λόγους και τις πράξεις του Σεφέρη με τα δίκτυα της εποχής του (πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά). Παρά το ανεκδοτολογικό περιεχόμενο πολλών από τις προφορικές μαρτυρίες, αλλά και την προσπάθεια δικαίωσης των ίδιων των ομιλητών, οι προφορικές αυτές καταθέσεις αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση όχι μόνο του Σεφέρη αλλά και του ίδιου του ιστορικού παρελθόντος. Φυσικά, δεν πρόκειται για μια περιγραφή γεγονοτολογική αλλά για μια κατανόηση των ιστορικών φαινομένων μέσα από την ιστορία των νοοτροπιών και των αισθημάτων των ανθρώπων που τα βίωσαν. Έτσι η μνήμη του Σεφέρη ως προσώπου φαίνεται να αποτελεί τον άξονα πάνω στον οποίο συνυφαίνονται ατομικά και συλλογικά διακυβεύματα.

Εκτός από το αφηγηματικό σχόλιο και τη χρήση προφορικών μαρτυριών, στα περισσότερα ντοκιμαντέρ, τα επιχειρήματα για τη σχέση του Σεφέρη με τα εκάστοτε ιστορικά συμφραζόμενα προκύπτουν μέσα από τους ποικίλους συνδυασμούς του αφηγηματικού λόγου με διάφορα οπτικοακουστικά υλικά. Στην κατεύθυνση αυτή, το

έργο του Σεφέρη, ημερολογιακό και ποιητικό, χρησιμοποιείται συχνά ως σχόλιο πάνω σε διάφορα ιστορικά γεγονότα. Στο *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) η συρραφή διαφορετικών αποσπασμάτων από τα σεφερικά ημερολόγια σε ένα κειμενικό σύνολο και η πλαισίωσή τους με εικόνες παράγει ένα συγκεκριμένο συμπέρασμα για τη στάση του Σεφέρη απέναντι στο μεταξικό καθεστώς. Εντελώς διαφορετικό συμπέρασμα προκύπτει στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999). Στο εν λόγω επεισόδιο, το voice over τονίζει εμφατικά τη συνεργασία του Σεφέρη με το μεταξικό καθεστώς, ενώ το επιχείρημα αυτό τεκμηριώνεται μέσω της πλαισίωσης του αφηγηματικού σχολίου με φωτογραφία στην οποία εικονίζονται τόσο ο Σεφέρης όσο και ο Μεταξάς. Αντίστοιχα, ενώ τα πλάνα της συνοδείας του Καραμανλή προβάλλονται στην εν λόγω εκπομπή προκειμένου να υπογραμμίσουν τη σχέση του Σεφέρη με τις πολιτικές ελίτ του τόπου, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012) συνδέονται με ένα εντελώς διαφορετικό αφηγηματικό σχόλιο όπου τονίζεται η ρήξη του Σεφέρη με τον Αβέρωφ και τα εμπόδια που συναντά ο Σεφέρης από τους ανωτέρους του σχετικά με τις προτάσεις του για το Κυπριακό. Παρόμοιες διαφοροποιήσεις εντοπίζονται και στη χρήση της σεφερικής δήλωσης κατά της Χούντας, που αποτελεί μόνιμο σημείο αναφοράς για τον συσχετισμό του ποιητή με τα γεγονότα της χουντικής επταετίας. Στα περισσότερα ντοκιμαντέρ η δήλωση αναπαράγεται αυτούσια ή αποσπασματικά ενώ υπάρχουν περιπτώσεις, όπου παραλείπεται εντελώς (*Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*/2001). Οι επιλεκτικές χρήσεις των εκάστοτε τεκμηρίων επιβεβαιώνουν την άποψη πολλών θεωρητικών, που υποστηρίζουν ότι το ντοκουμέντο υπόκειται σε συνεχή επαναδιαπραγμάτευση στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η επαναξιολόγηση των τεκμηρίων είναι μονόδρομος για τον κάθε υποψιασμένο θεατή που θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη του ότι τα ντοκουμέντα στα φιλμ υπόκεινται πάντα σε ερμηνεία.[472]

Σε μια διαφορετική κατεύθυνση, το έργο του ποιητή αξιοποιείται ποικιλοτρόπως προκειμένου να συνδεθεί με διαφορετικές ιστορικές συνθήκες. Έχοντας εγγράψει στο έργο του διάφορες ιστορικές εμπειρίες και έχοντας ενσωματώσει διάφορα μνημονικά σύμβολα-ορόσημα, ο Σεφέρης καθίσταται μια προνομιακή περίπτωση για να αφηγηθεί

[472] L. Cigognetti, P. Sorlin, "History on Television. The Problem of Sources" και E. Bell, "Beyond the Witness. The Layering of Historical Testimonies on British Television" στο E. Bell, A. Gray (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe*, ό. π., σ. 28 και 80 αντίστοιχα. Η E. Bell παραπέμπει στη S. Bruzzi, ό. π., σ. 12.

κανείς την ιστορία του 20ού αιώνα. Στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), το ποίημα «Αστυάναξ» συσχετίζεται με την εμπειρία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ το ποίημα «Οι γάτες τ' Άι Νικόλα» χρησιμοποιείται τόσο στο ντοκιμαντέρ αυτό όσο και στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012), προκειμένου να σκιαγραφηθεί η πολιτική φυσιογνωμία του Σεφέρη κατά τη διάρκεια της χουντικής επταετίας. Με άλλα λόγια, αυτό που επιτυγχάνεται διαμέσου των ντοκιμαντέρ και της διαρκούς αναμεσοποίησης του σεφερικού έργου είναι η σταθεροποίηση συγκεκριμένων αφηγήσεων γύρω από τα σεφερικά κείμενα.[473]

Η άρθρωση επιχειρημάτων για τον Σεφέρη και το ιστορικό παρελθόν δεν υποστηρίζεται μόνο από τις δημιουργικές χρήσεις του αρχειακού υλικού αλλά εμπλουτίζεται και με τεχνικές δραματοποίησης, όπως συμβαίνει με τις σκηνές δραματικής ανακατασκευής στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001). Ο Χαραλαμπόπουλος επενδύει σε έναν πολιτικό Σεφέρη, αξιοποιώντας μια μικροϊστορία που αναδεικνύει ακριβώς την πολιτική εμβέλεια που αποκτά ο ποιητής ως διανοούμενος κατά τη χουντική επταετία. Ανατρέχοντας στο αφιέρωμα των πολιτικών κρατουμένων των φυλακών Κορυδαλλού στην παράνομη περιοδική έκδοση *Τετράδια* (1972), ο σκηνοθέτης εντάσσει την αφήγηση των κρατουμένων για τον Σεφέρη στο ντοκιμαντέρ μέσα από σκηνές δραματικής ανακατασκευής. Οι σκηνές αυτές επιτείνουν τη συγκινησιακή φόρτιση, εφόσον το πολιτικό προφίλ του Σεφέρη αναδομείται μέσα από την εμπειρία ενός συλλογικού υποκειμένου που βιώνει τα κατασταλτικά μέτρα του χουντικού καθεστώτος. Ταυτόχρονα, μέσα από τις σκηνές αυτές, ο Σεφέρης έρχεται να συνδεθεί ευθέως με τη μνήμη του αντιδικτατορικού χώρου και παγιώνεται στο συλλογικό φαντασιακό ως αντιδικτατορικός διανοούμενος.

[473] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention*, ό. π., σ. 74.

3.2. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας του Οδυσσέα Ελύτη

Η εικόνα του Ελύτη ως διανοουμένου διαφέρει αισθητά από την εικόνα του Σεφέρη και του Ρίτσου, καθώς ο Ελύτης παρέμεινε εκ πεποιθήσεως πολιτικά ανένταχτος σε όλη του τη ζωή, διατηρώντας απόσταση από τον πολιτικό στίβο. Στη συνολική του παραγωγή, δεν απουσιάζουν τελείως τα πολιτικά κείμενα, ωστόσο αντιπροσωπεύουν έναν μικρό αριθμό του συνολικού όγκου των έργων του.[474] Ο ίδιος προερχόταν από βενιζελική οικογένεια.[475] Σύμφωνα με δική του μαρτυρία, μετέφραζε κάποια στιγμή Τρότσκι για κάποια αρχειομαρξιστική εφημερίδα στο πανεπιστήμιο, αλλά δε συνδέθηκε ποτέ με κάποια κομματική συλλογικότητα.[476] Παρά την αποχή του από κομματικές δράσεις, ο Ελύτης είχε άμεση συμμετοχή σε διάφορες συλλογικές εμπειρίες, κυρίως κατά την περίοδο της θητείας του στο ελληνοαλβανικό μέτωπο.

Αν ορίσει κανείς τον διανοούμενο, ως δημόσιο λειτουργό που εκφέρει καταγγελτικό λόγο για ένα κοινό που ξεπερνά τους ομοτέχνους του, και εμπλέκει τα επικαιρικά δεδομένα ή ζητήματα ευρύτατου κοινωνικού ενδιαφέροντος, ο Ελύτης ανταποκρίνεται ελάχιστα σε αυτόν τον ρόλο. Ωστόσο, ο ίδιος υπήρξε ένας πολιτισμικός διανοούμενος που άρθρωσε δημόσιο λόγο για ζητήματα που έχουν σαφές πολιτικό περιεχόμενο και αφορούν την οριοθέτηση της ελληνικής ταυτότητας και τις σχέσεις Ελλάδας και Δύσης, ενώ ταυτόχρονα καθιερώθηκε στο συλλογικό φαντασιακό ως παραγωγός εξεγερσιακού λόγου, κυρίως μέσω του *Άξιον Εστί*. Συνεπώς, ο Ελύτης ως δημόσιο πρόσωπο, εγκλείει επίσης διάφορες αντιφάσεις, που θα εξεταστούν διεξοδικά στο παρόν κεφάλαιο σε άμεσο συσχετισμό με τα δεδομένα των υπό εξέταση ντοκιμαντέρ.

Σε σχέση με τη βιογραφία του Ελύτη, ελάχιστα είναι τα γεγονότα που φέρουν αμιγώς πολιτική χροιά. Στο σύνολο των βιωματικών εμπειριών που επηρέασαν την εξέλιξη του έργου του, θα πρέπει οπωσδήποτε να αναφερθεί η θητεία του στο

[474] Αναφέρομαι στην αρθρογραφία του Ελύτη στην εφημερίδα *Ελευθερία*. Βλ. σχετικά Μ. Ψάλτη, «Ο Ελύτης ως πολιτικός επιφυλλιδογράφος. Τα πολιτικά του κείμενα στην εφημερίδα *Ελευθερία*, *Νέα Ευθύνη*, τχ. 23, Μάριος-Ιούνιος 2014, σ. 305-316 και Μ. Ψάλτη, «Τέσσερεις αθησαύριστες πολιτικές επιφυλλίδες του Ελύτη στην εφημερίδα *Ελευθερία*», *Νέα Ευθύνη*, τχ. 34-35, Ιούλιος-Δεκέμβριος 2016, σ. 267-280.

[475] Ο πατέρας του Ελύτη ανήκε στον στενό κύκλο των φίλων του Βενιζέλου, τον οποίο και είχε φιλοξενήσει κάποια στιγμή στη Μυτιλήνη. Χ. Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του'30*, ό. π., σ. 39.

[476] Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Ελύτης στο «Χρονικό μιας δεκαετίας»: «Ήμουν, άλλωστε, με τον τρόπο μου, ένας κομμουνιστής, οι καθοδηγητές με είχαν για σίγουρο. Στα κρυφά μετέφραζα Τρότσκυ για μια αρχειομαρξιστική εφημερίδα». Ο. Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό. π., σ. 322.

ελληνοαλβανικό μέτωπο, που τροφοδότησε την ποιητική του παραγωγή με δύο πολύ σημαντικές συνθέσεις, το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας* και το *Άξιον Εστί*,[477] συνθέσεις που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διασταύρωσή του με το μοντέλο του εθνικού ποιητή και την καθιέρωσή του σε μαζικά ακροατήρια. Για να κατανοήσει κανείς την πολιτική ταυτότητα του Ελύτη και τη δημόσια εικόνα του, θα πρέπει να προσφύγει σε μια σειρά από παραμέτρους: στην «αυτοσκηνοθεσία» του, στη δημόσια δράση του, στο συμβολικό κεφάλαιο που φέρει το έργο του και στους τρόπους, με τους οποίους το κεφάλαιο αυτό συνέχισε να αναπαράγεται και να νοηματοδοτείται σε νέα μέσα. Τα παραπάνω θεματοποιούνται στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις και καθίστανται αντικείμενο ερμηνείας, αναδεικνύοντας τομές και ασυνέχειες στην πρόσληψη της ελυτικής εργοβιογραφίας στην πάροδο του χρόνου. Οι διαφοροποιήσεις αυτές δε συνεπάγονται μόνο μια αλλαγή στον τρόπο θεώρησης του ατόμου αλλά αποκαλύπτουν βαθύτερες μεταβολές στη σύσταση και στη δομή του εγχώριου λογοτεχνικού πεδίου.

3.2.1. Ο Ελύτης και το ζήτημα της ελληνικότητας

Στο ντοκιμαντέρ *Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979), ο Ελύτης επενδύει στο μοντέλο του απομονωμένου και πολιτικά ανένταχτου καλλιτέχνη, κάτι το οποίο υποστηρίζεται και εικονογραφικά. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, εμμένει στον αυτοπροσδιορισμό του μέσα από κοινά πολιτισμικά σύμβολα, τα οποία συνθέτουν τον κορμό της νεοελληνικής παράδοσης. Σύμφωνα με την προφορική του αυθιστόρηση στο ντοκιμαντέρ και σε ανάλογες γραπτές του αφηγήσεις, ο ίδιος και η γενιά του επιχείρησαν να αναδείξουν το αληθινό πρόσωπο της παράδοσης και να επαναφέρουν στο προσκήνιο πολιτισμικές φυσιογνωμίες όπως ο Θεόφιλος και ο Μακρυγιάννης. Αυτή η διαδικασία επινόησης ή εκ νέου ανακάλυψης της παράδοσης συνιστά τον κεντρικό άξονα αυτοβιογράφησης του Ελύτη στον φακό, ενώ το μοντάζ της εικόνας λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να ενισχύει τα λεγόμενά του. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Ελύτης κινηματογραφείται ανάμεσα στα αγαπημένα του αντικείμενα, τα οποία επιβεβαιώνουν

[477] Ο. Ελύτης, *Ποίηση*, ό. π., σ. 99-115, 117-183.[1η έκδοση: Ο. Ελύτης, *Το Άξιον Εστί*. Αθήνα, Ίκαρος, 1959. Το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό* της Αλβανίας δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο περιοδικό *Τετράδιο* το 1945 και εκδόθηκε από τον Ίκαρο το 1962].

την εγγύτητά του με μια κοινή πολιτισμική μνήμη, την οποία ο ίδιος διασώζει στο έργο του.

Αυτή η διαδικασία επινόησης της παράδοσης και ανάδειξης μιας σειράς κοινών πολιτισμικών συμβόλων σχετίζεται φυσικά με τη συζήτηση περί ελληνικότητας, η οποία είναι ιστορικά προσδιορισμένη και ιδεολογικά φορτισμένη. Παρότι, η ελληνικότητα δεν εισάγεται ως όρος από τη γενιά του'30 και οι εκπρόσωποί της δεν τη χρησιμοποίησαν εκτεταμένα στα θεωρητικά τους κείμενα,[478] η έννοια συνδέθηκε με τον τρόπο που η γενιά προσέγγισε το παρελθόν, δηλαδή μέσα από ένα αισθητικό ή μοντερνιστικό σχήμα, το οποίο «προϋποθέτει την παρουσία του παρελθόντος στο παρόν όχι τόσο με την έννοια της ιστορικής όσο μιας αισθητικής ή υφολογικής συνέχειας ή μιας μεταφορικής αντιστοιχίας».[479] Στο πλαίσιο αυτό, το παρελθόν λειτουργεί «αρχετυπικά, δηλαδή ως μια δομή βάθους που κάθε φορά ανανεώνεται και επαναφορτίζεται μέσω της καλλιτεχνικής του εκμετάλλευσης».[480] Η αρχετυπικότητα, που ανέδειξαν οι εκπρόσωποι της γενιάς έλαβε ποικίλες εκδοχές κατά καιρούς: πριν τον Β΄ Παγκόσμιο είναι περισσότερο μυθολογική και ατμοσφαιρική (με έμφαση στο Αιγαίο), ενώ μεταπολεμικά είναι λιγότερο κλασικίζουσα και περισσότερο ιστορικά προσδιορισμένη, με αναφορές στον Μακρυγιάννη, τον Θεόφιλο, το Βυζάντιο και την ορθοδοξία.[481]

Κατ' επέκταση, ο αυτοπροσδιορισμός του Ελύτη μέσα από το πρίσμα της ελληνικότητας και του πολιτισμικού οράματος της γενιάς του' 30 φέρει έντονα ιδεολογικά στοιχεία. Στην προσπάθειά του να εκθέσει τις πεποιθήσεις του για τον ελληνικό πολιτισμό και την αδιάσπαστη συνέχεια που τον χαρακτηρίζει ανά τους αιώνες, ο Ελύτης περιγράφει την ελληνικότητα ως έναν «ορισμένο τρόπο του αισθάνεσθαι». Προκειμένου να καταστήσει ακόμη πιο σαφή τα λεγόμενά του, θα επιχειρήσει να αντιπαραβάλει την ελληνικότητα όπως την αντιλαμβάνεται ο ίδιος με τη δυτική ματιά.

---

[478] «Αν και η λέξη "ελληνικότητα", σύμφωνα με τον Στέφανο Κουμανούδη, εισάγεται στην ελληνική γλώσσα στα 1851 από τον Κωνσταντίνο Πωπ και ο Πολυλάς την πρωτοεισάγει το 1860 στην απάντησή του προς τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο υπερασπιζόμενος την ελληνικότητα της Σολωμικής ποίησης, η συζήτηση περί ελληνικότητας συνδέθηκε κατεξοχήν με τη δεκαετία και τη γενιά του'30. Το παράδοξο είναι ότι οι εκπρόσωποι αυτής της γενιάς ούτε χρησιμοποίησαν εκτεταμένα τον όρο ούτε έγραψαν κάποιο θεωρητικό δοκίμιο περί του θέματος, ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1930, παρά μόνο κάποιες γνώμες, συμμετέχοντας σε διαλόγους (Γ. Σεφέρης-Κ. Τσάτσος) ή άρθρα ανταποκρινόμενοι σε συζητήσεις γύρω από πρόσωπα (Π. Γιαννόπουλος)». Δ. Τζιόβας, «Ελληνικότητα και γενιά του'30», *Cogito,* 6, Μάιος 2007, σ. 6.

[479] *ό. π.*

[480] ό. π., σ. 7.

[481] ό. π. Στην ουσία, το πρόβλημα της ελληνικότητας αποτυπώθηκε από τη γενιά του' 30 ως πρόβλημα αισθητικού συγκρητισμού: του λαϊκού/παραδοσιακού στοιχείου με το ευρωπαϊκό/μοντερνιστικό. Κ. Πάπαρη, ό. π., σ. 12.

> «Η Αναγέννηση για εμένα, η ευρωπαϊκή Αναγέννηση, ήταν μια παραφθορά αυτού που λέμε "ελληνικότητα". Και ο Θεόφιλος, σαν ένα ταπεινό αλλά σημαντικό παράδειγμα, έδινε μια οπτική αντίληψη των πραγμάτων, που ήταν εναρμονισμένη με αυτό που λέμε "ελληνικό τρόπο του αισθάνεσθαι"».

Και πιο κάτω, με αναφορά πάλι στη νεοελληνική τέχνη, αναφέρει τα εξής:

> «Όταν ήρθε ο Λε Κορμπυζιέ και είδε τα νησιώτικα σπίτια, έμεινε με ανοιχτό το στόμα. Γιατί αυτά που έψαχναν αυτοί στους μαιάνδρους της δυτικής τέχνης, τα είχαμε λύσει εδώ με τους πιο πρακτικούς τρόπους».

Στο μεταγενέστερο εγχείρημα των *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), ο Ελύτης επανέρχεται στον Le Corbusier επισημαίνοντας πως οι παρατηρήσεις του πάνω στην κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική τον βοήθησαν να διαπιστώσει τη μικρή απόσταση που χαρακτηρίζει την ελληνική παράδοση από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, γεφυρώνοντας την απόσταση ανάμεσα σε αξίες που έμοιαζαν ασυμβίβαστες.[482] Και στις δύο περιπτώσεις, καθίσταται σαφές ότι ο Ελύτης δεν επιχειρεί απλώς να συνταιριάξει παράδοση και μοντερνισμό, αλλά να συνενώσει ταυτόχρονα τοπικό και υπερεθνικό.[483] Στα κείμενα της γενιάς του'30, άλλωστε, αναπτύχθηκε σθεναρά η θεωρία της ανταπόδοσης, σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού των σχέσεων Ελλάδας-Δύσης με όρους ισότιμης ανταλλαγής.[484] Στο πλαίσιο αυτό, η Ευρώπη δεν υπήρξε μόνο πρότυπο αλλά και ένας τρόπος να προσδιοριστεί καλύτερα η νεοελληνική ταυτότητα.[485] Οι παραπάνω απόψεις θα πρέπει να συνδεθούν αδιαμφισβήτητα και με τη χρονικότητα παραγωγής των ντοκιμαντέρ. Όπως σημειώνει ο Δ. Τζιόβας, από τη Μεταπολίτευση και μετά πληθαίνουν οι θεωρήσεις της γενιάς του'30 υπό το πρίσμα της ελληνικότητας, ενώ συντελείται μια πολιτική και πολιτισμική επανεκτίμηση της γενιάς.[486] Πρόκειται για μια περίοδο (1980), όπου η πρόκληση της ευρωπαϊκής ενσωμάτωσης δημιουργεί διάφορες

---

[482] Παρόμοια είναι η άποψη που έχει διατυπώσει στο δοκίμιό του, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου»: «Γνωστό είναι πόσο η σύγχρονη διεθνής τέχνη βρήκε στα νησιά του Αιγαίου πολλά βαθύτερα στοιχεία που συμπίπτουνε με τα δικά της· ότι βρήκε επίσης κανόνες της αρχαίας Ελλάδας εφαρμοσμένους με καταπληκτική ακρίβεια στα δημιουργήματα των σημερινών κατοίκων της». Ο. Ελύτης, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π. σ. 100. [1η ανακοίνωση στη συγκέντρωση του «Κύκλου Παλαμά» την άνοιξη του 1942 και πρώτη δημοσίευση στο πανηγυρικό τεύχος της *Νέας Εστίας* για τον Ανδρέα Κάλβο τα Χριστούγεννα του 1946].
[483] Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π., σ. 258.
[484] ό. π., σ. 235
[485] ό. π., σ. 266.
[486] Ο Τζιόβας αναφέρει χαρακτηριστικά ως παραδείγματα τις μελέτες των Μ. Vitti, *Η γενιά του'30: ιδεολογία και μορφή*, ό. π. και Δ. Δημηρούλη, *Ο ποιητής ως έθνος: αισθητική και ιδεολογία στο Γιώργο Σεφέρη*, ό. π. Βλ. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π., σ. 519.

συζητήσεις γύρω από την πολιτισμική ταυτότητα της Ελλάδας. Οι συζητήσεις αυτές επαναφέρουν τους διανοουμένους της γενιάς του'30 στο προσκήνιο, εφόσον οι τελευταίοι συνέλαβαν την «ελληνικότητα ως πρόβλημα πολιτισμικής αυθυπαρξίας του νεοελληνισμού σε σχέση με το κλασικό παρελθόν, αλλά και ως ζήτημα πολιτισμικού διαλόγου και αμοιβαίας ανταλλαγής με την Ευρώπη».[487]

Στη νέα αυτή συνθήκη, όπου ταυτόχρονα η μιντιακή δημόσια σφαίρα μετασχηματίζεται ταχύτατα, διανοούμενοι όπως ο Ελύτης, επιχειρούν να αξιοποιήσουν τη διαμεσολαβητική λειτουργία του τηλεοπτικού μέσου, προκειμένου να εκφέρουν τις απόψεις τους για διάφορα κρίσιμα ζητήματα. Μέσα από τα παραπάνω τηλεοπτικά και κινηματογραφικά ντοκουμέντα, το προφίλ του Ελύτη ως διανοουμένου ανασυστήνεται με άξονα το ζήτημα της ελληνικότητας και την προσπάθειά του να οριοθετήσει την ταυτότητα του νεοελληνικού πολιτισμού. Ο Ελύτης χρησιμοποιεί το κινηματογραφικό και τηλεοπτικό μέσο προκειμένου να μεσολαβήσει τις απόψεις του περί ελληνικότητας και να επισημάνει τη συμβολή του ίδιου και της γενιάς του'30 στην εκ νέου ανακάλυψη της λαϊκής παράδοσης. Η παράδοση αυτή, που εγκολπώνει ένα σύνολο στοιχείων και πολιτισμικών μορφών, παρουσιάζεται την ίδια στιγμή εξωστρεφής και προσανατολισμένη προς την Ευρώπη.

Η εν λόγω άποψη του Ελύτη εναρμονίζεται με τα διακυβεύματα της εποχής, σε μια περίοδο που η Ελλάδα επιχειρεί να αναμετρηθεί με την ένταξή της στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα. Στην παρέμβασή του για ζητήματα δημόσιου ενδιαφέροντος, ο Ελύτης, ως διανοούμενος, δεν εκφέρει καταγγελτικό λόγο, αλλά τοποθετείται πάνω σε καίρια πολιτισμικά διλήμματα που απασχόλησαν την ελληνική κοινωνία από τις απαρχές του νεοσύσταστου ελληνικού κράτους, σχετικά με τη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού, την οριοθέτηση ταυτοτικών ζητημάτων και τη συζήτηση περί των σχέσεων Ελλάδας-Δύσης.

3.2.2. Μεταξύ ατομικής και συλλογικής μνήμης: το *Άξιον Εστί* και ο πολιτικός Ελύτης

Η θητεία του Ελύτη στο ελληνοαλβανικό μέτωπο συνιστά το κατεξοχήν ατομικό βίωμα, που επέδρασε καταλυτικά στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του εξέλιξης, εφόσον συνέβαλε αργότερα στη δημιουργία δύο συλλογών που τον καθιέρωσαν στο συλλογικό φαντασιακό ως ποιητή με πολιτικά χαρακτηριστικά. Πρόκειται σαφώς για το

[487] Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 312, 535.

Άσμα ηρωικό και πένθιμο για το χαμένο ανθυπολοχογαγό της Αλβανίας και το *Άξιον εστί*, συλλογές που καταλαμβάνουν μια καίρια θέση στην ποιητική εξέλιξη του Ελύτη, ενώ διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην καθιέρωσή του στο συλλογικό φαντασιακό και σε μαζικά ακροατήρια.

Το αυτοβιογραφικό βίωμα συνιστά σημαντικό αφηγηματικό μοχλό σε όλα τα ντοκιμαντέρ αλλά γνωρίζει εντελώς διαφορετική διαχείριση ανά περίπτωση. Το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) ξεκινά με πλάνο του Ελύτη, στο σαλόνι του. Ακριβώς πλάι στον ποιητή βρίσκεται η κορνίζα όπου εικονίζεται ο ίδιος ένστολος. Η εμπειρία αυτής της περιόδου θα αποδοθεί πολύ σύντομα από τον ίδιο και θα συνδεθεί με την εμπειρία του *Άξιον εστί*:

> «Τώρα, είχα μια εμπειρία από την Αλβανία. Η Αλβανία, πέρασα, δεν μπορώ να πω ότι ήμουνα κανένας ήρωας, αλλά πέρασα πολύ σκληρές ώρες. Αν εξαιρέσω την πρώτη περίοδο, τον πρώτο ενάμιση μήνα, που βρέθηκα να'μαι σε υπηρεσία πιο πίσω, μετά βρέθηκα στην πρώτη γραμμή. Από εκεί, λοιπόν, αυτό χρησίμευσε γιατί εισβαίνεις σε αυτή την εμπειρία. Έτσι, τα πρώτα τρία τμήματα του *Άξιον Εστί* τα αφιέρωσα στον αλβανικό πόλεμο, μετά είχαμε την περίοδο της Κατοχής, που φυσικά όλοι μας τη ζήσαμε, και την περίοδο, ας πούμε της εμφύλιας σύρραξης που έγινε».

Το απόσπασμα αυτό κλείνει με ένα ηχητικό απόσπασμα από το *Άξιον Εστί* (*Ανάγνωσμα Πρώτο*) με τη φωνή του Μάνου Κατράκη, που περιγράφει την πορεία ενός στρατιώτη στο μέτωπο.[488] Η αυτοβιογραφική χροιά του κειμένου αποτελεί τη

[488] «Ξημερώνοντας τ΄Αγιαννιού, με την αύριο των Φώτων, λάβαμε τη διαταγή να κινήσουμε πάλι μπροστά, για τα μέρη όπου δεν έχει καθημερινές και σκόλες. Έπρεπε, λέει, να πιάσουμε τις γραμμές που κρατούσανε ως τότε οι Αρτινοί, από Χειμάρρα ως Τεπελένι […] Νύχτα πάνω στη νύχτα βαδίζαμε ασταμάτητα, ένας πίσω απ' τον άλλο, ίδια τυφλοί. Με κόπο ξεκολλώντας το ποδάρι από τη λάσπη, όπου, φορές, εκαταβούλιαζε ίσαμε το γόνατο. Επειδή το πιο συχνά ψιχάλιζε στους δρόμους έξω, καθώς μες στην ψυχή μας. Και τις λίγες φορές οπού κάναμε στάση να ξεκουραστούμε, μήτε που αλλάζαμε κουβέντα, μονάχα σοβαροί κι αμίλητοι, φέγγοντας μ' ένα μικρό δαδί, μία-μία εμοιραζόμασταν τη σταφίδα. Ή φορές πάλι, αν ήταν βολετό, λύναμε βιαστικά τα ρούχα και ξυνόμασταν με λύσσα ώρες πολλές, όσο να τρέξουν τα αίματα. Τι μας είχε ανέβει η ψείρα ως το λαιμό, κι ήταν αυτό πιο κι απ' την κούραση ανυπόφερτο. Τέλος, κάποτε, ακουγότανε στα σκοτεινά η σφυρίχτρα, σημάδι ότι κινούσαμε, και πάλι σαν τα ζα τραβούσαμε μπροστά να κερδίσουμε δρόμο, πριχού ξημερώσει και μας βάλουνε στόχο τ' αερόπλανα. Επειδή ο Θεός δεν κάτεχε από στόχους ή τέτοια, κι όπως το 'χε συνήθειο του, στην ίδια πάντοτε ώρα ξημέρωνε το φως […] Κι ότι ήμασταν σιμά πολύ στα μέρη όπου δεν έχει καθημερινές και σκόλες, μήτε αρρώστους και γερούς, μήτε φτωχούς και πλούσιους, το καταλαβαίναμε. Γιατί κι ο βρόντος πέρα, κάτι σαν καταιγίδα πίσω απ' τα βουνά, δυνάμωνε ολοένα, τόσο που καθαρά στο τέλος να διαβάζουμε το αργό και το βαρύ των κανονιών, το ξερό και το γρήγορο των πολυβόλων. Ύστερα και γιατί, ολοένα πιο συχνά, τύχαινε τώρα ν' απαντούμε, απ' τ' άλλο μέρος να 'ρχονται, οι αργές οι συνοδείες με τους λαβωμένους. Οπού απιθώνανε χάμου τα φορεία οι νοσοκόμοι, με τον κόκκινο σταυρό στο περιβραχιόνιο, φτύνοντας μέσα στις παλάμες, και το μάτι τους άγριο για τσιγάρο. Κι οπού κατόπι, σαν ακούγανε για πού τραβούσαμε, κουνούσαν το κεφάλι, αρχινώντας ιστορίες για σημεία και τέρατα. Όμως εμείς το μόνο που προσέχαμε ήταν εκείνες οι φωνές μέσα στα σκοτεινά, που ανέβαιναν, καυτές ακόμη από την πίσσα του βυθού η το θειάφι: "Όι, όι μάνα μου", " όι όι, μάνα μου", και κάποτε, πιο σπάνια, ένα πνιχτό μουσούνισμα, ίδιο ροχαλητό, που 'λεγαν όσοι ξέρανε, είναι

συγκολλητική ουσία της ατομικής εμπειρίας και μνήμης του Ελύτη με τη συλλογική ιστορία. Η εμπειρία της πορείας στο μέτωπο και η επίπονη δοκιμασία των στρατιωτών αποδίδεται από την οπτική ενός στρατιώτη που βαδίζει μέσα στη νύχτα, αλλά εκφέρεται σε α΄ πληθυντικό, περιγράφοντας τη συλλογική κατάσταση των μαχόμενων στρατιωτών. Όπως, άλλωστε, έχει επισημανθεί συχνά από την κριτική, στα Αναγνώσματα του *Άξιον Εστί* ο ποιητής βγαίνει από το Εγώ και σμίγει με το Εμείς, συναιρώντας δύο διαφορετικά είδη λυρισμού.[489]

Η δημιουργία του *Άξιον εστί* περιγράφεται αναλυτικά από τον ποιητή και δε φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με τη συνολική «αυτοσκηνοθεσία» του. Με το *Άξιον Εστί*, ο Ελύτης επιχειρεί να συγκεφαλαιώσει διάφορους αγώνες της νεοελληνικής ιστορίας και να εκφράσει ποιητικά τις συλλογικές τραγωδίες. Η αποτύπωση του συλλογικού δράματος μέσα από στοιχεία της ορθοδοξίας επαναφέρει στο προσκήνιο την εκ νέου ανακάλυψη της παράδοσης, την οποία ο Ελύτης μνημονεύει καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης.

> «Τώρα τι να σας πω, το πώς γεννήθηκε η ιδέα του *Άξιον Εστί* είναι λίγο ανεκδοτολογική. Δηλαδή, εγώ, σε μια ορισμένη εποχή, φεύγοντας από την Ελλάδα για να πάω στο εξωτερικό, και κατεβαίνοντας να πάω στο αεροδρόμιο, έβλεπα –ήταν μια εποχή πολύ άσχημη για την Ελλάδα, σας μιλώ για το 1948– τα ελληνόπουλα που ήτανε πεινασμένα, αδύνατα, φτωχοντυμένα. Και ξαφνικά βρέθηκα στην Ελβετία και είδα την τεράστια διαφορά που υπήρχε. Αυτό το πράγμα μού σχηματίστηκε σαν καημός μέσα μου και, όταν αργότερα άρχισα να γράφω, αυτά, που έγραφα, άρχισαν να παίρνουν έναν χαρακτήρα δεητικό. Ήταν σαν να ήσουν σε μια εκκλησία και να παρακαλούσες τον Θεό "αμάν γιατί εμείς να τραβάμε αυτά τα πράγματα και οι άλλοι άνθρωποι να είναι ευτυχείς. Έτσι μου δόθηκε η πρώτη αφορμή να δώσω μια μορφή λίγο που να προσομοιάζει προς τους ψαλμούς, προς τους ύμνους της εκκλησίας, και άρχισα να ψάχνω, να διαβάζω βέβαια και την Παλιά Διαθήκη, αλλά και τη Σύνοψη, και άλλα κείμενα που είχα στη διάθεσή μου, με κοντάκια του Ρωμανού του Μελωδού και τέτοια. Πήρα λοιπόν από εκεί ορισμένα στοιχεία στιχουργικά και ταυτοχρόνως θέλησα και επεδίωξα –πράγμα που επιτεύχθηκε αργότερα γιατί απαιτεί πολύ κόπο– να κάνω μια σύνθεση που να'χει τις αναλογίες που έχει μια λειτουργία χριστιανική

αυτός ο ρόγχος του θανάτου […]». Ο. Ελύτης, *Ποίηση,* ό. π., σ. 136-138. Σε σχέση με το αυτοβιογραφικό υπόστρωμα του αποσπάσματος, ο Τάσος Λιγνάδης σημειώνει τα εξής: «Το στρατιωτικό σώμα, στο οποίο υπηρετούσε ο Ελ.[ύτης] ως έφεδρος ανθυπολοχαγός, διετάχθη στις 7 Ιανουαρίου 1941, μετά δωδεκαήμερη αναμονή στις θέσεις των μετόπισθεν να καταλάβη [sic] τη γραμμή Χειμάρρας-Τεπελενίου σε αντικατάσταση του συντάγματος της Ηπείρου, το οποίο είχε υποστή [sic] αιματηρές απώλειες. Η πορεία προς το μέτωπο γινόταν κατά τη νύκτα, για να μη δίδεται στόχος στα αεροπλάνα του εχθρού». Τ. Λιγνάδης, *Το Άξιον Εστί του Ελύτη, Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση*, Αθήνα, Πορεία, 1999 (ι' έκδοση με προσθήκη), σ. 113.

[489] Σ. Γουνελάς, «Η σημασία του ποιητικού βηματισμού στο Άξιον Εστί» στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα* Ελύτη, *Γράμματα και Τέχνες, Μηνιαία Επιθεώρηση τέχνης, κριτικής και προβληματισμού*, τχ. 43-44, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1985, σ. 23.

σε μια εκκλησία. Βέβαια, το περιεχόμενο να είναι το περιεχόμενο που αφορά τη σύγχρονη Ελλάδα και το δράμα της. Θέλω να πω ότι ακόμα κι όταν βάζω μια περιγραφή από μια μάχη της Αλβανίας, την ταυτίζω με αγώνες που έκαναν οι Έλληνες και σε άλλες εποχές της ιστορίας τους. Διότι, αν θέλετε, η Ελλάδα, η ιστορία της είναι μονίμως επάνω στα ίδια μοτίβα. Αγωνίζεται συνεχώς σαν μικρή, σαν αδικημένη κι αυτό το πράγμα μ' έκανε να κάνω ταυτίσεις».[490]

Η διερμήνευση των συλλογικών αγώνων της Ελλάδας μέσα από την ποίηση φέρνει τον Ελύτη αντιμέτωπο με το μοντέλο του εθνικού ποιητή, εφόσον αναλαμβάνει να εκφράσει τα πάθη της χώρας του. Η ίδια μαρτυρία επαναλαμβάνεται πάνω-κάτω και στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), όπου ο Ελύτης δεν αναφέρεται μόνο στους όρους δημιουργίας του *Άξιον Εστί* αλλά και στη δημιουργία της ποιητικής σύνθεσης *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*.

«Η Αλβανία, για τη σωματική μου υπόσταση, ήταν μια περιπέτεια. Για την ψυχική μου, όμως, ιστορία, μια τομή βαθιά. Λίγοι ξέρουνε ότι το κύριος βάρος του πολέμου το σηκώνανε οι ανθυπολοχαγοί και συμβολικά αυτό θέλησα να δείξω προσωποποιώντας έναν ανθυπολοχαγό με το άσμα που έγραψα. Από το άλλο μέρος, έγινε αιτία ο πόλεμος να συνειδητοποιήσω τι είναι ο αγώνας ο ομαδικός και όχι ο προσωπικός. Θέλω να πω τι σημαίνει να μάχεσαι ενταγμένος σε μια ομάδα που έχει ορισμένα ιδανικά και να μάχεσαι και συ γι'αυτά».

Στην αφήγηση του Ελύτη φαίνεται καθαρά πως το *Άξιον εστί* τού δίνει τη δυνατότητα να συμπυκνώσει διαχρονικά τους αγώνες των Ελλήνων, με αφορμή τα επικαιρικά δεδομένα. Ταυτόχρονα, η εξομολόγησή του για το βίωμα της Αλβανίας αποκαλύπτει την αλλαγή του αντιληπτικού του ορίζοντα σε σχέση με τον ομαδικό αγώνα και τα γεγονότα της συλλογικής ιστορίας. Δεν πρόκειται μόνο για μια εξομολόγηση, που ανοίγει τις πόρτες του εργαστηρίου του ποιητή, αλλά για τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στον Ελύτη και στον τρόπο που ο ίδιος επιχείρησε να τοποθετηθεί απέναντι στο ιστορικό παρελθόν και στα τεκταινόμενα του καιρού του. Και στα δύο ντοκιμαντέρ, η αφήγηση του ποιητή συνοδεύεται από πλάνα του αλβανικού μετώπου,[491] τα οποία συνδέουν το ατομικό βίωμα του ποιητή με τη συλλογική μνήμη της Κατοχής και της Αντίστασης ενώ ακούγεται το μελοποιημένο *Άξιον Εστί*.[492]

[490] Για την ίδια μαρτυρία βλ. «Συνομιλία με τον Οδυσσέα Ελύτη. Ποιητές και ζωγράφοι στη μεταπολεμική Γαλλία.», ό. π., σ. 6.
[491] Ιστορικό Αρχείο. Γεγονότα της δεκαετίας του 1940. Το Έπος του'40. Διαθέσιμο εδώ: https://archive.ert.gr/155631/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
[492] Μ. Θεοδωράκης-Ο. Ελύτης, *Άξιον Εστί*, His Master's Voice, 1964.

Στο *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) το ποίημα δε συνδέεται μόνο με τη δεκαετία του '40 αλλά συσχετίζεται και με μια επιπλέον χρονικότητα, με τη χρήση εικόνων που παραπέμπουν στο φοιτητικό αντιδικτατορικό κίνημα. Μέσα από την πλαισίωση αυτή, το ποίημα ανακαλεί τις μνήμες της δεκαετίας του'40 και του Πολυτεχνείου. Αναφορικά με τη δεύτερη περίοδο, ο Ελύτης αναγνωρίζει τη δυναμική της μελοποίησης για τη γνωριμία του έργου του με τα μεγάλα ακροατήρια. Ταυτόχρονα, επισημαίνει την πολιτική δυναμική που απέκτησε το μελοποιημένο ποίημα κατά την περίοδο της δικτατορίας.

> «Ύστερα ήρθε ο Θεοδωράκης, ο οποίος, κατά σύμπτωση εκείνη την εποχή, έψαχνε να φύγει από τη λεγόμενη συμφωνική μουσική με τη δυτική αντίληψη και να βρει τις πηγές του Βυζαντίου, και του ταίριασε, κι έτσι έγινε αυτό το πάντρεμα, που, βοήθησε πολύ στο να'ρθει το έργο αυτό, που κατά τα άλλα, είναι πολύ δύσκολο, να'ρθει και στα χείλια των πολλών».[493]

Οι πολλοί, στους οποίους αναφέρεται ο Ελύτης, είναι τα νέα ακροατήρια που «αγκαλιάζουν» το έργο του κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας. Οι εικόνες, που παρεμβάλλονται στην αφήγηση του λογοτέχνη, εικόνες διαδηλώσεων και καταστολής,[494] παραπέμπουν σαφώς στις συνθήκες διαμαρτυρίας απέναντι στο χουντικό καθεστώς και σε ακροατήρια –αν όχι αριστερά– σίγουρα ανήκοντα στο ευρύτερο δημοκρατικό τόξο. Ο Ελύτης θα συσχετίσει το ποίημα με τους πολιτικούς κρατουμένους της Χούντας και τους εξόριστους.

> «Εμένα, ας το πούμε, με ικανοποίησε αυτό, ότι, την εποχή της Χούντας, έμαθα ότι συνεννοούντουσαν από το ένα κελί στο άλλο τραγουδώντας *Άξιον Εστί*, οι εξόριστοι πηγαίνανε και μπορούσαν να απομονωθούν σε κάποια γωνιά και να τραγουδήσουν, λέγανε τραγούδια του *Άξιον Εστί*. Αυτό το πράγμα σημαίνει ότι η ποίηση ζει και για έναν ποιητή είναι πολύ κολακευτικό αυτό το πράγμα, είναι μια ικανοποίηση».

---

[493] Η ίδια φράση περίπου εντοπίζεται και σε κείμενο του Ελύτη στην *Επιθεώρηση Τέχνης* το 1964. «Είναι ευτύχημα ότι στους δρόμους που πήρε, συναντήθηκε με τα αισθήματα χιλιάδων ανθρώπων που ξέρουν να τραγουδούν ό,τι αγαπούν, και που γι' αυτών τα στόματα ήταν, από μιας αρχής προορισμένο». Ο. Ελύτης, «Ποίηση και μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 118, Οκτώβρης 1964, σ. 340.

[494] Πρόκειται για εικόνες του Β. Καραγεώργου, που αναπαριστούν πορεία φοιτητών στον δρόμο. Τη συγκεκριμένη εικόνα μπορεί κανείς να δει εδώ: «Βασίλης Καραγεώργος. Πολυτεχνείο 1973», *Athensvoice*, χ.χ. Διαθέσιμο εδώ: https://www.athensvoice.gr/city-guide/arts/113257/vasilis-karageorgos-polytehneio-1973/ (Ανακτήθηκε 17.08.2023)

Ωστόσο, παρότι ο ποιητής δηλώνει την ικανοποίησή του για τη μαζική απήχηση του *Άξιον Εστί*, την ίδια στιγμή απορρίπτει την πολιτικοποιημένη και στρατευμένη ποίηση.

> «Όπως πιστεύω, όλα τα πράγματα περνούν στην ποίηση. Πρέπει να όμως να λειτουργήσει ο μηχανισμός, που είπα πριν, των αναλογιών. Τι θέλω να πω: ότι ανάμεσα σε μια διαδήλωση, ας πούμε του Παρισιού, του Μαΐου του Παρισινού, και σε έναν κάμπο από παπαρούνες και σε ένα έργο του Picasso, υπάρχει η ίδια αναλογία. Λοιπόν, είναι λάθος της λεγόμενης πολιτικοποιημένης ποίησης, όχι πάντοτε, αλλά το βλέπω πολύ συχνά, σ' αυτά που λαβαίνω και διαβάζω να εκφράζουν άμεσα, δηλαδή αυτό που είναι αμεσότης στην καθημερινή ζωή, στην ποίηση πρέπει να είναι έμμεσο για να λειτουργήσει. Αλλιώς, το ποίημα δε γίνεται ποίημα, παραμένει άρθρο. Αν όμως υπάρχει ο ποιητής που μπορεί να τα αξιοποιήσει αυτά, βεβαίως μπορεί κατεξοχήν και μέσα από τον κόσμο των αισθήσεων, και με τις αναλογίες των αισθήσεων, να εκφράσει και προβληματισμούς κοινωνικούς και πολιτικούς. Υπό τον όρο πάντοτε, αυτά να γίνονται ποίηση. Αυτό για να γίνει ποίημα, πρέπει να μετουσιωθεί. Να μετουσιωθεί μέσα από τη γλώσσα».

Ο νόμος των αναλογιών, στον οποίο αναφέρεται πιο πάνω ο Ελύτης, διαμορφώνεται στην όψιμη δεκαετία του'40. Για τον Ελύτη, η θεωρία των αναλογιών αποτελεί μια ποιητική θεωρία για τις σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων, δηλαδή για τον τρόπο που τα αντικείμενα αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, πρόκειται για την ικανότητα ενός αντικειμένου να κατέχει και να εκπέμπει συναισθηματικό νόημα.[495] Με τις αναλογίες, στην ουσία, ο Ελύτης προτείνει μια μεταφορική ανακατασκευή,[496] μια μετατόπιση από την υλικότητα του κάθε πράγματος στην πνευματική του διάσταση ή στο συναίσθημα που προκαλεί. Στο παραπάνω παράθεμα, που δε σχολιάζεται περαιτέρω στο ντοκιμαντέρ, ο Ελύτης εκφράζει την άποψη πως το πολιτικό μήνυμα δεν μπορεί να αποτυπώνεται ρητά μέσω της ποίησης αλλά θα πρέπει να υποδηλώνεται μέσω κάποιας μεταφορικής αντιστοιχίας. Με τον τρόπο αυτό, δικαιολογεί και τη δική του στάση ως ποιητή απέναντι στα εκάστοτε πολιτικά γεγονότα, τα οποία μετουσίωσε μέσω αναλογιών στην ποίησή του.

Σε σχέση με το *Άξιον Εστί,* θα πρέπει να ειπωθεί πως παραμένει κυρίαρχος άξονας διερεύνησης του πολιτικού Ελύτη σε όλα τα ντοκιμαντέρ, εφόσον αποτελεί σημείο τομής στην πρόσληψη της ελυτικής εργοβιογραφίας και στην πρόσληψη της δημόσιας φυσιογνωμίας του ποιητή. Το επεισόδιο της σειράς *Εποχές και συγγραφείς* (2002) εστιάζει στις ίδιες θεματικές κατευθύνσεις, αλλά τις εμπλουτίζει με περισσότερα πραγματολογικά

[495] M. Pourgouris, ό. π., σ. 65.
[496] ό. π., σ. 95.

στοιχεία, ενώ η διαδικασία πρόσληψης του Ελύτη αντιμετωπίζεται ως ένα πολυστρωματικό φαινόμενο, το οποίο αναλύεται κυρίως από τον Δημήτρη Δημηρούλη και την αφηγήτρια (Λυδία Φωτοπούλου). Η βιωμένη εμπειρία του ελληνοαλβανικού μετώπου σχολιάζεται και εδώ αλλά σε τρίτο πρόσωπο. Αποφεύγοντας την περιγραφή του βιώματος από τον ίδιο τον ποιητή, το ντοκιμαντέρ εξαλείφει κάπως τη συγκινησιακή φόρτιση που διέπει την ανάπλαση της εν λόγω εμπειρίας στις υπόλοιπες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις. Το κέντρο βάρους μετατοπίζεται στα έργα που συνδέονται με την εν λόγω βιωμένη εμπειρία, ενώ τονίζεται η σημασία των παραπάνω έργων για τη διασταύρωση του Ελύτη με το μοντέλο του εθνικού ποιητή. Μάλιστα, εδώ δεν αναφέρονται μόνο το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο* και το *Άξιον εστί*, αλλά και η *Αλβανιάδα*, έργο που μεσολάβησε ανάμεσα στις δύο συνθέσεις αλλά παρέμεινε ημιτελές.[497]

Το επεισόδιο εστιάζει στην τομή που σηματοδοτεί το *Άξιον Εστί*, ως σημείο μετάβασης ανάμεσα σε διαφορετικά στιλ ποιητικής του Ελύτη αλλά και ως σημείο αναφοράς για τους ρόλους που καλείται να αναλάβει ο ποιητής. Από την υπερρεαλιστική φυσιοκρατία, ο Ελύτης μεταβαίνει κατόπιν στην περίοδο της επικής ελληνολατρίας, όπου το ποιητικό εγώ συνομιλεί πλέον με το συλλογικό εμείς. Σύμφωνα με την αφηγήτρια της εκπομπής (Λυδία Φωτοπούλου), ο Ελύτης μετατοπίζεται προς αυτή την κατεύθυνση, αρχικά λόγω των εξωτερικών περιστάσεων, αλλά και λόγω των συσχετισμών που επικρατούν αυτή την περίοδο στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού πεδίου. Όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Δημηρούλης, ένα σημαντικό έναυσμα για τη μετατόπιση του Ελύτη αυτής της περιόδου είναι η καθιέρωση του Σεφέρη, που θεωρείται πλέον βαρύνουσα φυσιογνωμία στα νεοελληνικά γράμματα. Κατά τον Δημηρούλη, ο Ελύτης συναγωνίζεται σιωπηρά τον Σεφέρη, επιχειρώντας να παραγάγει και αυτός συλλογικές μυθολογίες, ενώ επιδιώκει να αποκτήσει ενεργότερη πολιτισμική παρέμβαση.[498]

Το *Άξιον Εστί* συνδέεται με τις μνήμες της Αντίστασης ενώ ταυτόχρονα συσχετίζεται με μνημονικά σύμβολα της μεταπολεμικής Ελλάδας. Η σημασία της

[497] Για τη δημιουργία της *Αλβανιάδας* βλ. τη συνέντευξη του Οδυσσέα Ελύτη στην *Πανσπουδαστική*: «Έζησα το θαύμα της Αλβανίας. Συνέντευξη με τον Οδυσσέα Ελύτη», *Πανσπουδαστική*, αρ. 41, 1962, 25 Οκτωβρίου. σ. 10

[498] Β. Ιβάνοβιτς, «Στιγμιότυπα από τη μάχη του Κανόνα στην Ελλάδα: Ελύτης-Σεφέρης, σε αντίστιξη», στο Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, *Χάρτης*, τχ. 35, Νοέμβριος 2021. Διαθέσιμο εδώ: https://www.hartismag.gr/hartis-35/afierwma/stiigmiotypa-apo-thn-maxh-toy-kanona-sthn-ellada-elyths-seferhs-se-antistixh
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

μελοποίησης επισημαίνεται εμφατικά στο voice over, όπου τονίζεται η καθοριστική συμβολή του Θεοδωράκη για μια ορισμένη πρόσληψη του ποιήματος:

> «Η μεγάλη τομή στο έργο του Ελύτη γίνεται το 1959 με την έκδοση του *Άξιον Εστί*. Η εθνική αυτή τοιχογραφία, όπως ονομάστηκε, είναι έργο της ωριμότητας του Ελύτη, έργο στο οποίο ο λυρικός του λόγος συνυφαίνεται ιδιοφυώς με τους λαϊκούς μύθους, με τη θρησκευτική παράδοση, με τις εθνικές περιπέτειες, ιδιαίτερα εκείνες της γερμανικής κατοχής και του εμφυλίου πολέμου, έργο που αφομοιώνει παλαιές αφηγήσεις κι ενσωματώνει στη φράση του τον διαχρονικό γλωσσικό θησαυρό της ελληνικής γλώσσας. Βέβαια, η όδευση αυτού του κορυφαίου ποιητικού επιτεύγματος προς το μεγάλο κοινό ολοκληρώθηκε με την καθοριστική παρέμβαση του Μίκη Θεοδωράκη, πέντε χρόνια αργότερα, το 1964. Η μουσική του Θεοδωράκη, με τη μορφή λαϊκού ορατορίου, υπήρξε καταλυτική για την εκτροπή του απαιτητικού αυτού ποιητικού κειμένου σε λαϊκό άσμα και σε εθνική αφήγηση. Σε λίγα χρόνια, ιδιαίτερα, μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα, το 1967, το *Άξιον Εστί* πέρασε στην εξεγερσιακή λογοτεχνία κι έγινε σύμβολο αντίστασης έναντι της εξουσίας».

Την ίδια στιγμή, το απρόσωπο αφηγηματικό σχόλιο πλαισιώνεται από πλάνα του συνθέτη με τον Μάνο Κατράκη να περπατούν στο πλαίσιο κάποιας πορείας. Τα πλάνα των Κατράκη και Θεοδωράκη συνυπάρχουν με αντίστοιχες αναφορές στις διαδηλώσεις της εποχής. Συγκεκριμένα, ο θεατής αντικρίζει διαδηλωτές που κρατούν πλακάτ με το όνομα του Λαμπράκη και του Πέτρουλα. Το όνομα του Λαμπράκη δημιουργεί τις δικές του συνδηλώσεις, εφόσον μαζί με τον Πέτρουλα, που επανέρχεται στα ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο, αποτελούν τα κατεξοχήν σύμβολα της νεολαίας, και ιδίως της νεολαίας Λαμπράκη, κατά την περίοδο της δεκαετίας του'60, ιδίως από τα Ιουλιανά και μετά.[499] Η αλληλουχία εικόνων και ήχων υπογραμμίζει αυτή ακριβώς τη συνθετότητα της μελοποίησης, η οποία προβαίνει ως ένα πολιτισμικό συμβάν, που εμπλέκει άτομα από διαφορετικούς ιδεολογικούς χώρους και παράγει τελικά ένα νέο έργο, το οποίο και θα συνδεθεί με τους αγώνες ενάντια στο χουντικό καθεστώς.

Για να κατανοήσει κανείς τους όρους μαζικής απήχησης του έργου, ιδίως στη νεολαία της προδικτατορικής περιόδου, θα πρέπει να ανατρέξει στο ιστορικό συγκείμενο της δεκαετίας του '60. Την περίοδο αυτή, και ενώ ολοκληρώνεται η ηχογράφηση του

[499] «Ο Πέτρουλας είναι πια "ο φαντασιακός" εκπρόσωπος-ήρωας της γενιάς του στη συλλογική της μνήμη. Άλλωστε, ήδη, από εκείνες τις ημέρες της "μάχης για τη δημοκρατία", ο νεκρός λειτούργησε προσθετικά στη συγκρότηση της πολιτικής φυσιογνωμίας της ΔΝΛ. Έγινε αναφαίρετο στοιχείο της, ενδεικτικό μαζί με τις διαδηλώσεις στους δρόμους της Αθήνας και των μεγάλων πόλεων του σκληρού αγώνα για τη δημοκρατία στον οποίο η αριστερή νεολαία πρωταγωνίστησε». Ι. Παπαθανασίου, Π. Ιορδανίδου, Α. Κάπολα, Τ. Σακελλαρόπουλος, Α. Χριστοδούλου, ό. π., σ. 92. Βλ. επίσης σ. 46-47.

Άξιον Εστί, ο Θεοδωράκης αποφασίζει να πολιτευτεί με την ΕΔΑ ως υποψήφιος βουλευτής. Εντός αυτού του προεκλογικού κλίματος, πραγματοποιείται και η πρώτη δημόσια εκτέλεση του *Άξιον Εστί* στο Rex.[500] Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, η σύμπλευση Ελύτη-Θεοδωράκη προσδίδει νέα ιδεολογικά χαρακτηριστικά στο έργο. Ταυτόχρονα, η επιλογή του Μάνου Κατράκη στον ρόλο του Αναγνώστη, είναι καθοριστική λόγω της πολιτικής ταυτότητας του ηθοποιού, ο οποίος είχε βρεθεί εξόριστος στη Μακρόνησο και συνδεόταν με γνωστές πνευματικές φυσιογνωμίες της Αριστεράς, όπως ο Γιάννης Ρίτσος.[501] Οι δημόσιες επιτελέσεις του *Άξιον Εστί* τα επόμενα χρόνια σε συναυλίες και η εκ νέου επένδυσή του με τα ιδεολογικά συμφραζόμενα της περιόδου αυτής θα το καταστήσουν ένα πολιτισμικό μνημείο, το οποίο επανέρχεται στη δημόσια σφαίρα ως μνημονικό βοήθημα για την επιμνημόσυνη αναφορά σε πρόσωπα και γεγονότα του παρελθόντος.

Η αλλαγή του ορίζοντα προσδοκιών για τον Ελύτη στη δεκαετία του'60 επισημαίνεται από τον Δ. Δημηρούλη, ο οποίος υπογραμμίζει τις πολιτισμικές μεταβλητές που καθορίζουν μια διαφορετική αντιμετώπιση του ποιητή. Όπως τονίζει ο Δ. Δημηρούλης στην εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* (2002), ο Ελύτης προσλαμβάνεται εντελώς διαφορετικά από τη νεολαία της Χούντας και της Μεταπολίτευσης σε σχέση με τους νέους της μεταπολεμικής περιόδου, για τους οποίους ο Ελύτης φέρει την υποτιμητική ετικέτα του «ποιητή των εκδρομών του σαββατοκύριακου». Η φράση εδώ αντλείται από ποίημα του Νίκου Παππά («Οι ποιητές της Κυριακής»),[502] το οποίο εμφανίζεται στην οθόνη και συνοψίζει την επιφυλακτικότητα της μεταπολεμικής γενιάς για την ποίηση του Ελύτη.[503] Οι κατηγορίες που βαραίνουν τον ποιητή από την Κατοχή

---

[500] «Και ενώ γίνονταν όλα αυτά, εγώ ως Πρόεδρος των Λαμπράκηδων ήμουν υποχρεωμένος να ταξιδεύω σε όλη την Ελλάδα. Να περιοδεύω στα χωριά. Να παίρνω μέρος σε ατελείωτες συσκέψεις και συγκεντρώσεις. Να αρθρογραφώ και φυσικά να γράφω και να ηχογραφώ τραγούδια. Με τη λήξη της ηχογράφησης δέχτηκα να μπω υποψήφιος της ΕΔΑ στις εκλογές Μαρτίου 1964 […] Τότε, και μέσα στην προεκλογική θύελλα, κάναμε τις πρόβες για την πρώτη εκτέλεση του ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ μπροστά σε κοινό. Έγινε στο REX, σ' ένα κατάμεστο θέατρο». Μ. Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση, τ. Α΄ Τραγούδια*, Αθήνα, Ύψιλον, 1997-1998, σ. 138-139.

[501] Γράφει ο Μ. Θεοδωράκης για την επιλογή του Μ. Κατράκη: «Έμενε ο Αναγνώστης. Για μένα δεν υπήρχε δεύτερη σκέψη: Μάνος Κατράκης. Δε θυμάμαι ποια ήταν τότε η άποψη του Ελύτη. Ίσως κι αυτός συμφώνησε απ' την αρχή. Είχε κι αυτός τις φιλίες και τις προτιμήσεις του. Κι ας μην ξεχνάμε πως ο Κατράκης τότε ήταν κόκκινο πανί. Πόσοι άλλοι άραγες ηθοποιοί και καλλιτέχνες είχαν πάει στο Μακρονήσι;» Μ. Θεοδωράκης, ό. π. σ. 138.

[502] ό. π.

[503] Όπως σημειώνει ο Β. Ρότολο, η μαρξιστική κριτική προδιατέθηκε αρνητικά απέναντι στις πρώτες συνθέσεις του Ελύτη. «Εσφραγίστηκε ακόμα και με το στίγμα του ποιητή της "Κυριακής". Αν και οι υποστηρικτές της μοντέρνας ποίησης είχαν αποδεχτεί τους τεχνικούς νεωτερισμούς της γλώσσας του, τον είχαν ωστόσο θεωρήσει αποκλειστικά σαν έναν αριστοκράτη, ένα μοναχικό ποιητή, που μπορούσε μόνο να τραγουδήσει λυρικά την ομορφιά της φύσης και της ζωής». Β. Ρότολο, «*Άσμα ηρωικό και πένθιμο*. Η

με τη δημοσίευση του *Ήλιου του πρώτου*, μιας ελπιδοφόρας ποιητικής σύνθεσης που κυκλοφόρησε το 1943, και θεωρήθηκε τυφλή και ανεπίκαιρη μπροστά στην ιστορική συγκυρία, αίρονται με τη δημοσίευση του *Άξιον Εστί* που συνδέεται πια με τα συλλογικά αιτήματα της εποχής.

Στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), η συλλογή του *Άξιον Εστί* και το βίωμα του ποιητή στο ελληνοαλβανικό μέτωπο παραμένουν κεντρικοί πυλώνες διερεύνησης του πολιτικού Ελύτη αλλά ταυτόχρονα δίνεται έμφαση και στις ιδιωτικές όψεις του βίου του. Το βίωμα του Ελύτη από τον πόλεμο, όπως έχει καταγραφεί στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, αναπλάθεται με συγκινησιακούς όρους και ενσωματώνεται στην αφήγηση μέσω της παρουσιάστριας-αφηγήτριας (Μαρία Ναυπλιώτου). Η συλλογή του *Άξιον Εστί* συσχετίζεται και πάλι με την εμπειρία του ελληνοαλβανικού πολέμου με την αφηγήτρια να αναπαράγει το τραυματικό βίωμα της προσβολής από τύφο και τη μετέπειτα νοσηλεία του Ελύτη. Και εδώ, η εισαγωγή στην εμπειρία αυτή, πραγματοποιείται με το άκουσμα του μελοποιημένου *Άξιον Εστί* («Λύχνο του άστρου»), ενώ η αφηγήτρια (Μαρία Ναυπλιώτου) εισέρχεται σε μια εκκλησία. Το μελοποιημένο απόσπασμα και το οπτικό αντίστοιχο (χώρος εκκλησίας) παραπέμπουν ευθέως στη σύνθεση του *Άξιον Εστί*, που έχει συντεθεί με αναφορές σε θρησκευτική λειτουργία. Ταυτόχρονα, οι οπτικοακουστικές συνθήκες εντείνουν τη συγκινησιακή χροιά της εμπειρίας του Ελύτη, η οποία αναπλάθεται στη συνέχεια διά στόματος της αφηγήτριας.

> «Βρέθηκα στο κρεβάτι ενός νοσοκομείου των Ιωαννίνων με όλες τις ενδείξεις τις επιστημονικές ότι δεν πρόκειται να ξαναση κωθώ. […] Θα'ναι, φαίνεται στη μοναξιά και στον άνισο αγώνα που ξυπνάει όλος ο άντρας. Και ο ποιητής. Η ιδέα ενός βιβλίου με κρατούσε –όπως άλλους ένα εικόνισμα. […] Φύλαγα τη θέση μου ανάμεσα στους ζωντανούς σαν το σκυλί. Την άλλη μέρα, όταν είδα να με πλησιάζει ένας παπάς με το δισκοπότηρο στο χέρι, μόνο που δε γάβγισα. Το'βαλε στα πόδια, και οι άλλοι άρρωστοι, θαρρώ, γελούσανε. Όμως εγώ δε βάσταξα πια και έβαλα τα κλάματα. Ήταν η πρώτη φορά στη ζωή μου που έκλαιγα».[504]

Το απόσπασμα προέρχεται από τα *Ανοιχτά Χαρτιά*, και συγκεκριμένα το κείμενο «Το χρονικό μιας δεκαετίας», όπου ο Ελύτης αυτοβιογραφείται. Πρόκειται για ένα

μετάβαση από τον πρώιμο στον ώριμο Ελύτη», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, Γράμματα και Τέχνες, Μηνιαία Επιθεώρηση τέχνης, κριτικής και προβληματισμού*, ό. π., σ. 16.

[504] Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π., σ. 410-413.

απόσπασμα, το οποίο έχει περικοπεί σε πολλά σημεία, προβάλλοντας περισσότερο το τραυματικό βίωμα και τη συναισθηματική φόρτιση του Ελύτη. [505]

Το *Άξιον Εστί* συνιστά κι εδώ ένα ορόσημο στην αλλαγή πρόσληψης του Ελύτη, ο οποίος συμπυκνώνει τα εθνικά πάθη της Κατοχής και του Εμφυλίου σε μια μεγαλόπνοη σύνθεση. Η διαδικασία σύνθεσης του ποιήματος αποδίδεται μέσα από τη μαρτυρία του Μίκη Θεοδωράκη (η μαρτυρία αποτελεί αποκλειστικά ηχητικό ντοκουμέντο)[506] και από τον λόγο του ίδιου του ποιητή, ο οποίος εμφανίζεται να αφηγείται αυτή τη διαδικασία. Η αφήγηση του Ελύτη εδώ ανασύρεται από κάποια άλλη πηγή, ενώ ο ποιητής εμφανίζεται

[505] Ολόκληρο το χωρίο έχει ως εξής: «Το ένιωσα αυτό, πολύ περισσότερο κι από τη σκηνή στο μέτωπο που διηγήθηκα πριν, δυο μήνες αργότερα, όταν βρέθηκα στο κρεβάτι ενός νοσοκομείου του Ιωαννίνων, με όλες τις ενδείξεις τις επιστημονικές ότι δεν πρόκειται να ξανασηκωθώ. Πριν από τ'αντιβιοτικά, ο τύφος δεν είχε άλλη σωτηρία από την αντοχή του οργανισμού σου. Έπρεπε να υπομένεις, ακίνητος υποχρεωτικά, με πάγο στην κοιλιά και μερικά κουταλάκια γάλα ή πορτοκαλόζουμο για τροφή, όλες τις ατέλειωτες μέρες που βαστούσε ο πυρετός, σαράντα ακατέβατα. Κι ο Θεός βοηθός. Έτυχε να περάσω τη μεγάλη κρίση τις ημέρες ακριβώς που άρχισε η επίθεση των Γερμανών. Δεν ήταν και τόσο ρόδινα τα πράγματα. Το κρεβάτι μου βρισκόταν πλάι στο παράθυρο και κάθε φορά, θυμάμαι, που σήμαινε συναγερμός όλοι οι άλλοι άρρωστοι (το νοσοκομείο ήταν παθολογικό και δεν είχε τραυματίες) μαζί με τις νοσοκόμες και τους γιατρούς τρεχοκοπούσανε στα καταφύγια.
Με τους Γερμανούς δεν ήτανε φρόνιμο να παρασταίνεις το παλικάρι. Πριν φύγουν από το θάλαμο μού άνοιγαν τα τζάμια, μήπως σπάσουν και με χτυπήσουν τα θραύσματα. Κι απόμενα έτσι ολομόναχος μέσα στον άδειο θάλαμο, που μου φαινότανε ξαφνικά ότι μεγάλωνε, γινότανε απέραντος, με τα ξέστρωτα κρεβάτια, τα κουβαριασμένα σεντόνια, τις εφημερίδες, τα σακίδια, μια σταματημένη απότομα ζωή, ένα είδος Πομπηίας του κλειστού χώρου, απ' όπου αναδυόμουν και επέπλεα μετέωρος, βουτηγμένος μέσα σε μια παράξενη ηρεμία. Ώσπου σε λίγο άρχιζαν οι εκρήξεις, που ολοένα πλήθαιναν και πλησίαζαν. Αυτό πια δεν ήταν πόλεμος, ήταν μια μονομαχία. Δεν υπήρχανε στρατεύματα, όπλα, υπηρεσίες, επιτελεία. Τίποτε. Μονάχα το αόρατο εκείνο τέρας που μπουμπούνιζε από ψηλά. Κι εγώ ασάλευτος, με την πληγιασμένη ράχη και το κομμάτι τ' ουρανού απ' τ' ανοιχτό παράθυρο. Ένα αίσθημα που δεν είχα δοκιμάσει ποτέ όσο ήμουν τριγυρισμένος από τους στρατιώτες μου αναπηδούσε τώρα μέσα μου, πολλαπλασιαζότανε, με χίλιες φωνές μου έκρενε: "πρέπει, πρέπει, πρέπει να ζήσεις, να νικήσεις, να τα βγάλεις πέρα".
Θα' ναι, φαίνεται, στη μοναξιά και στον άνισο αγώνα που ξυπνάει όλος ο άντρας. Και ο ποιητής. Η ιδέα ενός βιβλίου με κρατούσε –όπως άλλους ένα εικόνισμα. Το έβλεπα, το φυλλομετρούσα, τα ποιήματα που δεν είχα γράψει, και που θα ήθελα να είχα γράψει, γεμίζανε με το εξωτερικό τους σχήμα τις σελίδες του, δεν απόμενε παρά να τα "γεμίσω", όπως γεμίζεις μια σειρά από άδεια ποτήρια, και αμέσως τι δύναμη, τι ελευθερία, τι αψηφησιά στις βόμβες και στο θάνατο. Να'χεις βγάλει τον εαυτό σου τον πραγματικό, από τον άλλο τον καθημερινό, έξω, και να τον βλέπεις αντίκρυ σου άτρωτον, άφθαρτον, προσιτό στα μέλλοντα όπου πια εσύ δε θα συμμετέχεις, τι ανακούφιση! Αλλά δεν είχε γίνει τίποτε τέτοιο. Κι έπρεπε, έπρεπε να γίνει. Γάντζωνα τα νύχια μου στο σεντόνι. Παραληρούσα. Ύστερα ήρθανε, φαίνεται, μέρες που έχασα τη μιλά μου εντελώς, το μόνο που θυμάμαι είναι ένα μικρό φως πάνω απ' τα μάτια μου, που το μετακινούσανε από δω κι από κει, για να εξακριβώσουν αν είμαι σε θέση να το παρακολουθώ». Ο Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό. π., σ. 411-412.

[506] «Με πλησίασε τότε ο Οδυσσέας Ελύτης. Εγώ δεν τον ήξερα. Και μου λέει, μόλις τελείωσα μια συλλογή, το *Άξιον Εστί*. Τη γράφω πολλά χρόνια και θα κυκλοφορήσει τώρα. Πιστεύω ότι είναι ένα ποίημα ολόκληρο, που θα σας οδηγήσει να κάνετε κάτι άλλο, πιθανώς μία λειτουργία, ένα ορατόριο, θα σας εμπνεύσει. Πήγα στο Παρίσι και σε λίγες μέρες ήρθε ο ταχυδρόμος, μου'φερε το βιβλίο του, το οποίον κατεβρόχθισα και άρχισα να γράφω τη μουσική. Δεν προλάβαινα στο πεντάγραμμο. Τα έγραψα όλο πλάι. Σε μία βδομάδα είχα τελειώσει όλο το έργο πλην του φινάλε, του Δοξαστικού. Το είχα γράψει όλο». Η γνωριμία του Θεοδωράκη με τον Ελύτη περιγράφεται αναλυτικά και στο Μ. Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση*, ό. π., σ. 135.

να μιλά μέσα από ένα πλαίσιο, που παραπέμπει σε τηλεόραση.[507] Συγκεκριμένα, ο Ελύτης λέει τα εξής:

> «Έβλεπα καθαρά ότι η μοίρα της Ελλάδας ανάμεσα στα άλλα έθνη ήταν ό,τι και η μοίρα του ποιητή ανάμεσα στους άλλους ανθρώπους, και βέβαια εννοώ τους ανθρώπους του χρήματος και της εξουσίας. Αυτό ήταν ο πρώτος σπινθήρας, το πρώτο εύρημα. Και η ανάγκη που ένιωθα για μια δέηση μού'δωσε το δεύτερο εύρημα, να δώσω δηλαδή σε αυτή τη διαμαρτυρία μου για το άδικο τη μορφή μιας εκκλησιαστικής λειτουργίας».

Και στη μαρτυρία αυτή, όπως και στην αντίστοιχη αφήγησή του στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979), ο Ελύτης νιώθει εντολοδόχος μιας εθνικής αποστολής που πρέπει να διεκπεραιώσει. Το σχόλιο της αφηγήτριας (Μαρίας Ναυπλιώτου) έρχεται να ενισχύσει αυτή την εντύπωση εφόσον προβάλλει το *Άξιον Εστί* ως τον νέο «εθνικό μας ύμνο».

> «Βαφτισμένο μέχρι το μεδούλι του στην ιστορία, που τον κατηγόρησαν πως περιφρονεί, στην ελληνική παράδοση, στον αρχαϊκό λυρισμό και στο υπερρεαλιστικό θάρρος, το *Άξιον Εστί* θα γίνει ο νέος εθνικός μας ύμνος και η δικαίωση ενός ποιητή, που ως εκείνη τη στιγμή θεωρούνταν γραφικός».

Οι φωτογραφίες του Ελύτη με τον Μίκη Θεοδωράκη στην πρώτη δημόσια εκτέλεση του *Άξιον εστί*, που συνοδεύουν το σχόλιο της αφηγήτριας (Μαρία Ναυπλιώτου), απηχούν εν μέρει τις διεργασίες που υφίσταται η πρόσληψη του έργου μετά τη μελοποίησή του. Ωστόσο το γεγονός της μελοποίησης δεν αναλύεται εκτενώς. Μοιάζει μάλιστα να υποβιβάζεται στη λειτουργία της απλής διασκευής, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη ότι το μελοποιημένο *Άξιον Εστί* συνιστά ένα νέο πολιτισμικό κείμενο και οι δημόσιες εκτελέσεις του ένα μείζον πολιτισμικό γεγονός στη δεκαετία του'60. Για να κατανοήσει κανείς αυτές τις σύνθετες διεργασίες, θα πρέπει να προσεγγίσει το *Άξιον Εστί* ως παλίμψηστο, όχι ως ένα ποιητικό αλλά ως πολλά πολιτισμικά κείμενα: το ποίημα, το

[507] Δεν έχω καταφέρει να ταυτοποιήσω την πηγή προέλευσης αυτού του ντοκουμέντου. Εικάζω, ωστόσο, πως πρόκειται για φιλμ που γυρίστηκε στο πλαίσιο της απονομής του βραβείου Νόμπελ. Σε δημοσίευμα της *Ελευθεροτυπίας*, τον Δεκέμβριο του 1979, αναφέρονται τα εξής: «Η σουηδική τηλεόρασις (στο πλαίσιο των τιμητικών εκδηλώσεων για τον Έλληνα ποιητή), παρουσίασε στο πρώτο κανάλι της το βράδυ του περασμένου Σαββάτου, την ταινία που γυρίσθηκε πρόσφατα στην Ελλάδα γύρω από την προσωπικότητα, το έργο και τη χώρα του ποιητή Οδυσσέα Ελύτη. Η ταινία έφερε τον τίτλο "Ελύτης, ο ποιητής του ήλιου και των μύθων". Τις σκηνές με τοπία από τη φύσι της Ελλάδος συνόδευαν στίχοι του ποιητικού έργου "Άξιον εστί" με τη μουσική σύνθεσι του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος σε συνέντευξί του, που επίσης προσεβλήθη, ερμηνεύει την έμπνευσή του από το περιεχόμενο του "Άξιον εστί". Ο Οδυσσέας Ελύτης εμφανίζεται σε πολλά σημεία μιλώντας για την ποίησί του και ιδιαίτερα για το έργο του "Άξιον εστί"». «Απονεμήθη χθες το βραβείο Νόμπελ στον Οδυσσέα Ελύτη», *Ελευθεροτυπία*, 11.12.1979.

εθνικό μνημείο, το επικό ορατόριο του Θεοδωράκη, που αργότερα έγινε ανεπίσημος εθνικός ύμνος με αντιστασιακές δάφνες, και τη λαϊκή συνοπτική εκδοχή του έργου, όπως αποτυπώθηκε στο «Της δικαιοσύνης ήλιε» και «Στο ένα το χελιδόνι».[508]

Η μαζική διάχυση του πολιτισμικού αυτού κειμένου στις ποικίλες εκδοχές του καθίσταται εφικτή χάρη στην κινητικότητα παγκόσμιων πολιτιστικών προϊόντων, ιδίως στη βιομηχανία του θεάματος, και στους χώρους εικόνας και ήχου, που λαμβάνει χώρα κατά τη δεκαετία του'60, συνεχίζοντας προγενέστερες πρωτοβουλίες γειτνίασης του λογοτεχνικού λόγου με τις τεχνολογίες του ήχου.[509] Συγκεκριμένα προηγείται η λογοτεχνία διά μικροφώνου από το πρόγραμμα του EIP στη δεκαετία '40-50,[510] ακολουθούν οι δικοσκογραφικές πρωτοβουλίες της Lyra με τις ηχογραφήσεις ποιητών, και τέλος το εγχείρημα της μελοποιημένης ποίησης, με τον Ελύτη να εμπλέκεται σε όλα τα παραπάνω εγχειρήματα. Στη δεκαετία του'60, ωστόσο, παρατηρείται μια πύκνωση ανάλογων εγχειρημάτων καθώς προκύπτουν νέες πειθαρχίες οπτικού και ηχητικού παραδείγματος και νέα πρωτόκολλα επικοινωνίας του λογοτεχνικού λόγου, που δεν επικοινωνείται πλέον αποκλειστικά μέσω της ανάγνωσης και του έντυπου βιβλίου, αλλά κυκλοφορεί μέσα από νέα κανάλια της μαζικής βιομηχανίας, όπως η δισκογραφία και το ραδιόφωνο.[511] Την ίδια στιγμή το λογοτεχνικό πεδίο φαίνεται να απαγκιστρώνεται σταδιακά από τα μετεμφυλιακά δίπολα, όπως προκύπτει και από τη λειτουργία των περιοδικών *Κριτική* και *Επιθεώρηση Τέχνης*.[512] Ας σημειωθεί εδώ ότι η κίνηση του Ελύτη να δημοσιεύσει αποσπάσματα του *Άξιον Εστί* στην *Επιθεώρηση Τέχνης* συμβάλλει εξίσου θετικά για την αποδοχή του από την Αριστερά.[513] Η συνύπαρξη λογοτεχνών από

[508] Για την κατανόηση του *Άξιον Εστί* σε επιμέρους κείμενα βλ. Δ. Δημηρούλης, «Το άξιον της ιστορίας και το εστί της ρητορικής. Κριτική φαντασία σε τοπίο ελληνικό», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, Χάρτης*, ό. π., σ. 314-334.

[509] Α. Μ. Σιχάνη, *Λογοτεχνικό πεδίο, πολιτισμικές τεχνολογίες και δημόσια σφαίρα στη μακρά δεκαετία του 1960,* Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα, 2018 ό. π., σ.100-160.

[510] Όπως υπογραμμίζει η Φιόνα Αντωνελάκη, ο Ελύτης αναγορεύεται σε εθνικό ποιητή πριν τη μεγάλη επιτυχία του *Άξιον Εστί*, καθώς ήδη από τη δεκαετία του'50, το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας* γνωρίζει σημαντική δημοφιλία μέσω της ραδιοφωνικής του μετάδοσης και χρησιμοποιείται για τον εορτασμό της επετείου της 28ης Οκτωβρίου. F. Antonelaki, *Poetry in performance in postwar Greece, 1945-1965*, Phd Thesis, London, King's College London, 2017, σ. 65-66.

[511] Α. Μ. Σιχάνη, ό. π., σ.100-160.

[512] Όπως σημειώνει ο Γ. Παπαθεοδώρου, η *Επιθεώρηση Τέχνης* αποτελεί ένα περιοδικό που, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, έχει αναλάβει τον ρόλο της πολιτισμικής αντιπολίτευσης απέναντι στην αστική διανόηση και τα περιοδικά της, ενώ ταυτόχρονα επιδιώκει τη διάνοιξη του δημόσιου χώρου της Αριστεράς. Γ. Παπαθεοδώρου, «Η εποχή της υποψίας: τρία σημειώματα για την *Επιθεώρηση Τέχνης*», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 12, Ιούνιος 2010, σ. 12-13.

[513] Όπως επισημαίνει ο Mario Vitti, δεν είναι γνωστές οι σκέψεις που οδήγησαν τον Ελύτη στην κίνηση αυτή, να εμπιστευτεί το έργο του σε εκπροσώπους της μεταπολεμικής γενιάς. Ο Vitti αναφέρεται συγκεκριμένα στον Κουλουφάκο, ο οποίος, έπειτα από συνεννόηση με τη συντακτική επιτροπή, ανέθεσε στον Αργυρίου να συναντήσει τον Ελύτη και να συζητήσουν. Ο Αργυρίου, μάλιστα, θα δημοσιεύσει και

διαφορετικές ιδεολογικές παρατάξεις σε λογοτεχνικά περιοδικά και άλλα εγχειρήματα δημιουργεί έναν νέο πολιτισμικό δημόσιο χώρο, ενώ η μελοποιημένη ποίηση του Θεοδωράκη θα συμβάλει στη διαμόρφωση μιας νέας πολιτικοποιημένης κουλτούρας που θα θέσει τις βάσεις για μια πολιτισμική ταυτότητα, η οποία θα παγιωθεί στη διάρκεια της Χούντας και της Μεταπολίτευσης.[514]Ανατρέχοντας, λοιπόν, στις παραπάνω διεργασίες, κατανοεί κανείς ότι η δημόσια φυσιογνωμία του Ελύτη κτίζεται σταδιακά και προκύπτει ως έναν βαθμό χάρη στην αλληλεπίδρασή του με πολλαπλούς πολιτισμικούς συντελεστές και κανάλια της μαζικής κουλτούρας. Όπως, άλλωστε, έχει επισημάνει η Α. Μ. Σιχάνη, στη δεκαετία του'60, η διανόηση διαθέτει πρόσβαση σε μια ολοένα και μεγαλύτερη γκάμα παγκοσμιοποιημένων μέσων, τα οποία αποτελούν συνδιαμορφωτές του προφίλ των διανοουμένων.[515]

Όταν λοιπόν, η αφηγήτρια (Μαρία Ναυπλιώτου) αιτιολογεί την καθιέρωση του Ελύτη στο ευρύ κοινό ως απόρροια της άρνησής του να δεχτεί τα οφίτσια της Χούντας,[516] και ως συνέπεια της αποχής του από διάφορα αξιώματα, περιορίζει τον ερμηνευτικό ορίζοντα του θεατή εφόσον παραλείπει πολλά από τα παραπάνω γεγονότα. Με άλλα λόγια, το αφηγηματικό σχόλιο είναι αληθές αλλά ερμηνεύει μονομερώς την αποδοχή του Ελύτη κατά την περίοδο της Χούντας και της Μεταπολίτευσης. Πρόκειται για μια ευρύτερη τακτική του επεισοδίου, που εξαίρει την επαναστατικότητα του Ελύτη,

---

κριτικό σημείωμα, στο οποίο επιχειρεί να ανατρέψει την εικόνα του Ελύτη ως υμνητή ενός «ατέρμονου καλοκαιριού». Βλ. M. Vitti, «Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη και η ελληνική κριτική-Εισαγωγή» στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, (επιλογή κριτικών κειμένων-εισαγωγή M. Vitti), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009[3], σ. 7-9. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Β. Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά. Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή, 1947-1981*, Αθήνα, Πόλις, 2012[2], σ. 144. Ο Τ. Καγιαλής σημειώνει ότι η ενθουσιώδης υποδοχή του *Άξιον Εστί* από την Αριστερά δεν μπορεί να πιστώνεται αποκλειστικά στην επιθυμία του αριστερού χώρου να προσεταιριστεί τον Ελύτη ούτε να ανάγεται εξ ολοκλήρου στην πρόθεση του ποιητή να δημοσιεύσει αποσπάσματα στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Το ελυτικό ποίημα «φαίνεται ότι ενεργοποιεί κάποια βαθύτερα αντανακλαστικά της Αριστεράς», που αφορούν την αισιοδοξία, την έκφραση μιας νέο-ελληνικότητας κι ενός αντιστασιακού φρονήματος, συνδυασμένα με έναν τόνο «αποστολικής» εγρήγορσης που προσομοίαζε στο προσφιλές στην Αριστερά ύφος της «αγωνιστικής στράτευσης». Τ. Καγιαλής, «Η μοντέρνα ποίηση και η αριστερή κριτική: η περίπτωση του Άξιον εστί», *Νέα Εστία*, τχ. 1743, Μάρτιος 2002, σ. 431-432. Σύμφωνα με τον Α. Λιάκο, το *Άξιον Εστί*, τόσο στην ποιητική όσο και στη μελοποιημένη εκδοχή του, θα αποτελέσει ένα πολιτισμικό γεγονός. «Η συνέχεια του ελληνισμού δεν ανήκει πλέον στον λόγο του κυρίαρχου κράτους της Δεξιάς αλλά εμποτίζεται με νάματα λαϊκής, αντιστασιακής και αριστερής ιδεολογίας. Συγκροτεί ένα αντι-ηγεμονικό εθνικό αφήγημα, το οποίο έμελλε μετά τη Δικτατορία να γίνει το κατεξοχήν εθνικό και ηγεμονικό αφήγημα». Α. Λιάκος, «Δεκαετία του'60: Η ιστορική συνείδηση και οι μύθοι της», στο Α. Ρήγος, Σ. Ι. Σεφεριάδης, Ε. Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του'60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2008, σ. 95.

[514] Μ. Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2020[3] [1η έκδοση 2014], σ. 241-242, 248-249.

[515] Α. Μ. Σιχάνη, ό. π., σ. 215.

[516] Η Μ. Ναυπλιώτου αναφέρεται πιθανότατα στην άρνηση του Ελύτη να παραλάβει το «Μεγάλο Βραβείο Λογοτεχνίας» που είχε θεσπίσει η Δικτατορία κατά το έτος 1972. Σύμφωνα με τον Δ. Δασκαλόπουλο, ο Ελύτης κρυβόταν για να αποφύγει πιέσεις και εκβιασμούς και τελικά το βραβείο δεν παραδόθηκε σε κανέναν. Δ. Δασκαλόπουλος, «Χρονολόγιο Οδυσσέα Ελύτη (1911-1986)», ό. π., σ. 275.

υπερτονίζοντας τη σύνδεσή του με τον υπερρεαλισμό. Ωστόσο, η αφομοίωση υπερρεαλιστικών στοιχείων από τον Ελύτη πραγματοποιήθηκε επιλεκτικά, κυρίως σε επίπεδο ποιητικής φόρμας, χωρίς να αφομοιωθεί η πολιτική ριζοσπαστικότητα των υπερρεαλιστών.[517]

3.2.3. Ανασυστήνοντας τον δημόσιο βίο και την πολιτική ταυτότητα του Οδυσσέα Ελύτη: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή

Το προφίλ του Ελύτη ως διανοουμένου ανασυστήνεται μέσα από τον αυτοβιογραφικό του λόγο, τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων αλλά και από τους ποικίλους συνδυασμούς των παραπάνω λόγων με οπτικοακουστικά υλικά, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τους υπόλοιπους ποιητές. Οι παραπάνω λόγοι εγγράφονται με διαφορετικές διαβαθμίσεις στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις, παράγοντας κάθε φορά νέα ερμηνευτικά αποτελέσματα.

Στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979), ο Ελύτης εστιάζει στη συμβολή του ίδιου και της γενιάς του στη συζήτηση περί ορισμού της ελληνικότητας. Η συζήτηση αυτή φέρει έντονα ιδεολογικά στοιχεία εφόσον εμπλέκει ζητήματα προσδιορισμού της νεοελληνικής ταυτότητας και θέματα επικοινωνίας με τη Δύση. Ο Ελύτης επιμένει ιδιαίτερα στο ζήτημα αυτό, τονίζοντας την εμπλοκή του ίδιου και της γενιάς του στην εξέλιξη αυτής της συζήτησης. Η εννοιολόγηση του όρου της ελληνικότητας περιλαμβάνει μια σειρά από στοιχεία και πολιτισμικές μορφές, τα οποία ο Ελύτης προβάλλει στο έργο του και μέσω των οποίων προσπαθεί και ο ίδιος να αυτοπροσδιοριστεί (Θεόφιλος, κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική κ.ά.). Τα στοιχεία αυτά, τα οποία αποτελούν παράγωγα μιας συλλογικής πολιτισμικής μνήμης, πιστοποιούν τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού στον χρόνο και ταυτόχρονα τονίζουν την πολιτισμική του ιδιαιτερότητα. Μέσα από την επαναφορά αυτών των συμβόλων στην προφορική του αυτοβιογράφηση, ο Ελύτης επιχειρεί να παρουσιάσει τον εαυτό του ως διερμηνευτή του αισθήματος της ελληνικότητας και των στοιχείων που συμπυκνώνουν την ιδιαιτερότητα του ελληνικού πολιτισμού. Την ίδια στιγμή επιχειρεί να οριοθετήσει τη νεοελληνική ταυτότητα απέναντι στη Δύση και να επαναπροσδιορίσει τις πολιτισμικές σχέσεις Ελλάδας-Ευρώπης με όρους ισότιμης ανταλλαγής.

[517] Ενδεικτικό είναι το σχόλιο της αφηγήτριας, Μαρίας Ναυπλιώτου, στο τέλος του επεισοδίου, που χαρακτηρίζει τον Ελύτη «αντιρρησία του κατεστημένου και του βολέματος που έχτισε τον κόσμο με τους δικούς του όρους».

Ο ρόλος του Ελύτη ως διερμηνευτή του συλλογικού αισθήματος εντοπίζεται και στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ αλλά τοποθετείται σε διαφορετική βάση. Παρότι ο ίδιος τείνει να αυτοπροσδιορίζεται περισσότερο σε σχέση με το ζήτημα της ελληνικότητας, και προτάσσοντας τη συμβολή της γενιάς του'30 στην ανάδειξη των χαρακτηριστικών της ελληνικής ιδιοπροσωπίας, τα περισσότερα ντοκιμαντέρ επιμένουν στη σύνθεση του *Άξιον Εστί*, την οποία και χρησιμοποιούν ως βάση διερεύνησης της δημόσιας εικόνας του. Σε επίπεδο κινηματογραφικής και τηλεοπτικής αφήγησης, δηλαδή, η παρέμβαση του Ελύτη ως διανοουμένου αποτιμάται πολύ λιγότερο σε σχέση με τις απόψεις του περί νεοελληνικής ταυτότητας και πολιτισμικής συνέχειας, ενώ υπερκαθορίζεται από το *Άξιον Εστί*.

Και στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (2002) αλλά και στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), το *Άξιον Εστί* προβάλλεται ως σημείο συνάντησης του Ελύτη με το μοντέλο του εθνικού ποιητή, εφόσον μέσω της εν λόγω ποιητικής σύνθεσης, ο ποιητής διασταυρώνεται με τα συλλογικά αιτήματα του καιρού του. Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*, το *Άξιον Εστί* ορίζεται ως «εθνική τοιχογραφία» ενώ επισημαίνεται η σημασία της μελοποίησης του ποιήματος για τη διάχυσή του στο ευρύ κοινό. Μέσω της μελοποίησης, το ποίημα συνδέθηκε με τη μνήμη του αντιδικτατορικού αγώνα, γεγονός που συνέβαλε στην αναγωγή του Ελύτη σε παραγωγό εξεγερσιακής λογοτεχνίας.

Η σημασία της μελοποίησης του Θεοδωράκη θίγεται και στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), χωρίς ωστόσο να αναλύεται διεξοδικά ο αντίκτυπος της παρέμβασης του Θεοδωράκη για την πρόσληψη της γενιάς του'30. Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, η μελοποίηση δε συνιστά μια απλή μουσική διασκευή του ποιητικού κειμένου, αλλά μια δραστική παρέμβαση που συναιρεί πολιτικά και πολιτισμικά διακυβεύματα, εκλαϊκεύοντας τον μοντερνισμό της γενιάς του'30 και διευρύνοντας την εμβέλειά της σε ποικίλα κανάλια της μαζικής κουλτούρας.[518] Παρότι στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* προβάλλονται εικόνες του Ελύτη με τον Θεοδωράκη και υπογραμμίζεται η σύνδεση του Ελύτη με νέα ακροατήρια, δε δίνεται περαιτέρω έμφαση στις σύνθετες διεργασίες που υλοποιούνται κατά τη δεκαετία του'60, μέσω των οποίων το κείμενο αποκτά περισσότερο μαζικά χαρακτηριστικά ενώ καθίσταται αποδεκτό από την προδικτατορική Αριστερά.

[518] Δ. Παπανικολάου, «Όταν χάθηκε η άνω τελεία: η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του'60» στο Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 320-324.

Με άλλα λόγια, παρότι όλα τα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά αφιερώματα δίνουν έμφαση στο *Άξιον Εστί*, δεν εστιάζουν ικανοποιητικά στις διεργασίες που συντελούνται για την αναγωγή του *Άξιον Εστί* σε εθνικό μνημείο και σύμβολο εξεγερσιακού λόγου, λαμβάνοντας τη λειτουργία του αυτή ως δεδομένη. Ωστόσο, όλα τα ντοκιμαντέρ ενισχύουν αυτόν τον συμβολισμό μέσα από τις ποικίλους δεσμούς που οικοδομούν ανάμεσα στους εκάστοτε λόγους και στα οπτικοακουστικά υλικά.

3.3. Αναπαραστάσεις του δημόσιου βίου και της πολιτικής ταυτότητας του Γιάννη Ρίτσου

Εν αντιθέσει με τους Ελύτη και Σεφέρη, ο Ρίτσος φαίνεται να πληροί όλα τα κριτήρια ενός διανοούμενου, που τίθεται ενάντια στους λογής καταπιεστικούς μηχανισμούς της εποχής του. Όντας στρατευμένος στην Αριστερά, βίωσε όλους τους μηχανισμούς επιτήρησης και αποκλεισμού του μετεμφυλιακού κράτους (διώξεις, εξορία), εξέφρασε καταγγελτικό λόγο, ενώ ύμνησε με το έργο του τους λαϊκούς αγώνες και τους ήρωες-μάρτυρες της Αριστεράς, διασώζοντας τη μνήμη της στο έργο του.

Η πολιτική δραστηριότητα του Ρίτσου συνδέεται με πολλά από τα μείζονα γεγονότα του 20ού αιώνα. Το 1942 προχωρεί στο μορφωτικό τμήμα του ΕΑΜ, στο οποίο και προσφέρει τις υπηρεσίες του. Το 1945 συναντά τον Άρη Βελουχιώτη και συνεργάζεται με το Λαϊκό Θέατρο Μακεδονίας. Το 1948 εξορίζεται στο Κοντοπούλι της Λήμνου, κατόπιν στη Μακρόνησο και στον Άη Στράτη. Προδικτατορικά οργανώνεται στην ΕΔΑ και κατεβαίνει υποψήφιος βουλευτής του κόμματος. Το 1967 συλλαμβάνεται και εξορίζεται στη Γυάρο για να μεταφερθεί κατόπιν στο Παρθένι της Λέρου. Μετά από πρόβλημα υγείας και νοσηλεία στον Άγιο Σάββα, μεταφέρεται στη Σάμο, όπου και παραμένει σε κατ' οίκον περιορισμό. Το 1973, βρίσκεται στην Αθήνα και παρακολουθεί από κοντά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, ενώ συμμετέχει στη διαδήλωση των φοιτητών και οικοδόμων που πραγματοποιήθηκε την πρώτη μέρα της φοιτητικής εξέγερσης.[519] Πολλά από τα γεγονότα αυτά έχουν καταγραφεί και στα έργα του, επισημαίνοντας την ισχυρή εμπλοκή του Ρίτσου στις εξελίξεις του καιρού του αλλά και την αυτοβιογραφική διάσταση πολλών από τα γεγονότα που περιγράφει.

[519] Α. Κώττη, «Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Νέα Εστία*, τχ. 1547, Χριστούγεννα 1991, σ. 8-10.

Η σύζευξη ατομικού-συλλογικού στην εργοβιογραφία του Ρίτσου, η οποία έχει επισημανθεί από πολλούς μελετητές,[520] τονίζεται εμφατικά σε όλα σχεδόν τα ντοκιμαντέρ με διάφορους τρόπους. Στο *Γιάννης Ρίτσος*-Οι *ρίζες του* του Ροβήρου Μανθούλη (1985), ο απρόσωπος αφηγητής δηλώνει προγραμματικά ότι ο Ρίτσος διασώζει στο έργο του τη μνήμη της *Ρωμιοσύνης*. Στο *Ντοκιμαντέρ-Πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* του Ποπζάτεφ (1988), αντίστοιχα, η Μελίνα Μερκούρη ισχυρίζεται πως ο Ρίτσος εκπροσωπεί την κραυγή και την αντίσταση του ελληνικού λαού, ενώ έδωσε τη ζωή του για να αποκατασταθεί η δημοκρατία στην Ελλάδα. Παρομοίως, ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Λουκάς Καραπιπέρης επισημαίνουν το κύρος του Ρίτσου για τους πολιτικούς κρατουμένους, κατά τη μεταπολεμική περίοδο και την περίοδο της Χούντας. Τέλος, στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της Τέχνης* (2013), ο Θάνος Μικρούτσικος και η Έρη Ρίτσου συνδέουν την πορεία του Ρίτσου με την ίδια την πορεία της ελληνικής Αριστεράς στον 20^{ο} αιώνα, δηλώνοντας πως δεν υπήρξε ποτέ αποστασιοποιημένος παρατηρητής των γεγονότων. Στην ουσία, σε όλα τα ντοκιμαντέρ δηλώνεται η εμπλοκή του Ρίτσου σε συλλογικούς αγώνες, ενώ ο ίδιος και το έργο του εμπεδώνονται ως μνημονικά σύμβολα για τους αγώνες αυτούς. Στις επόμενες σελίδες θα επιχειρηθεί μια ανάλυση του πολιτικού προφίλ του Ρίτσου, όπως σκιαγραφείται στα ντοκιμαντέρ, μέσα από τη δική του αφήγηση και τις μαρτυρίες άλλων. Τέλος, ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στους όρους κινηματογράφησης του ποιητή αλλά και στα επιχειρήματα που προβάλλουν τα ντοκιμαντέρ για τον πολιτικό Ρίτσο μέσα από τη συνδρομή διάφορων οπτικοακουστικών υλικών.

3.3.1. Το ατομικό τραύμα και η αδυναμία αφηγηματοποίησής του

Η βιωμένη εμπειρία του Ρίτσου καταλαμβάνει κεντρική θέση σε όλες τις σχετικές κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις. Στα ντοκιμαντέρ, με αφετηρία το βίωμα της εξορίας, ανασυστήνεται ο ατομικός βίος του ποιητή ενώ ταυτόχρονα σκιαγραφείται και το συλλογικό βίωμα μιας μεγάλης μερίδας ανθρώπων της Αριστεράς στη

[520] Βλ. εδώ ενδεικτικά το κείμενο του Γ. Π. Σαββίδη, ο οποίος υπογραμμίζει την αφοσίωση του Ρίτσου στη «διπλή θητεία» του, αυτή του πολιτικού αγωνιστή και του τεχνίτη. Γ. Π. Σαββίδης, «Η διπλή θητεία του Γιάννη Ρίτσου» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Νέα Εστία*, ό. π., σ. 17-20. Αντίστοιχα, ο Αλέξανδρος Αργυρίου σημειώνει ότι υπάρχουν ελάχιστα συλλογικά γεγονότα του 20ού αιώνα, που να μην καταγράφονται στην ποίηση του Ρίτσου, ενώ επισημαίνει την αυτοβιογραφική χροιά πολλών ποιημάτων. Α. Αργυρίου, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Μια σπειροειδής εξέλιξη», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Νέα Εστία*, ό. π., σ. 44-46.

μεταπολεμική Ελλάδα.[521] Αυτή η διαπλοκή του ατομικού με το συλλογικό είναι αρκετά συχνή και στα αντίστοιχα έργα του Ρίτσου. Όπως σημειώνει ο Α. Αργυρίου, «με τη "ζωή των στρατοπέδων", το αυτοβιογραφικό στοιχείο αλλάζει χαρακτήρα. Αν ζει κανείς σε στρατόπεδο, μοιραία βιώνει και μια συλλογική πραγματικότητα. Κι αν έχει την ευαισθησία ενός ποιητή, που αυτοκυριαρχείται, φυσιολογικά "βιογραφεί" μια γενική κατάσταση, που με την περιγραφική ικανότητα του Ρίτσου, ο λόγος του αφηγητή μοιάζει να είναι ο λόγος ενός κορυφαίου σε χορό τραγωδίας».[522]

Η παρατήρηση του Α. Αργυρίου βρίσκει άμεσο αντίκρισμα στα ντοκιμαντέρ, που καταπιάνονται με τον βίο του ποιητή, εφόσον το έργο του Ρίτσου συνιστά τον κυρίαρχο μοχλό ανασύστασης της μνήμης της εξορίας, με τη μνήμη αυτή να συναιρεί τα βιώματα τόσο του Ρίτσου όσο και των συντρόφων του. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η εμπειρία αυτή εικονογραφείται και πλαισιώνεται από την απαγγελία των έργων της εξορίας (*Πέτρινος Χρόνος, Καπνισμένο τσουκάλι* κ.ά.), τα μελοποιημένα παράγωγά τους[523] και ένα πλήθος ετερογενών οπτικών υλικών. Στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), εντοπίζονται πλάνα των τόπων εξορίας, ενώ στο *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του* (1985), η εμπειρία εικονογραφείται με πλάνα από το *Χάππυ Νταίη* του Παντελή Βούλγαρη. Τέλος, αρκετά συχνά, το βίωμα του ποιητή ανασυστήνεται μέσα από τις αυτοβιογραφικές μνήμες τρίτων προσώπων, που ανακαλούν στη μνήμη τους τον Ρίτσο στην εξορία ή σε κατ' οίκον περιορισμό, όπως συμβαίνει με τον συνεξόριστο του Ρίτσου, Τίτο Πατρίκιο (*Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2013) αλλά και με τις μαρτυρίες των Έρη Ρίτσου και Κάρλο Καρόσο που αφηγούνται τη δύσκολη ζωή του Ρίτσου όταν βρισκόταν στη Σάμο σε κατ' οίκον περιορισμό (*Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2013*, Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα*/1988).[524]

---

[521] Όπως σημειώνει η Χρύσα Προκοπάκη, «στην εξορία, ο ποιητής γίνεται βάρδος και εμψυχωτής. Ο στίχος του εμπνέεται από τους συντρόφους και απευθύνεται σ' αυτούς». Χ. Προκοπάκη, *Η πορεία προς την Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 32.

[522] Α. Αργυρίου, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Μια σπειροειδής εξέλιξη», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο,* ό. π., σ. 46.

[523] Χ. Λεοντής-Γ. Ρίτσος, *Καπνισμένο Τσουκάλι*, ό.π. Μ. Θεοδωράκης-Γ. Ρίτσος, *Οι γειτονιές του κόσμου* ό. π.. Μ. Θεοδωράκης-Γ. Ρίτσος, *Ρωμιοσύνη*, ό. π.

[524] Για την περίοδο αυτή βλ. τη μαρτυρία του Ρίτσου, όπως καταγράφηκε από τον Οζντεμίρ Ιντσέ: «Να'σαι κρατούμενος στα νησιά, στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ήταν πιο εύκολο. Ήταν οι σύντροφοι, μπορούσα να μιλήσω, μερικές φορές μάλιστα μπορούσα ν'ακούσω και ραδιόφωνο. Εδώ, όμως, μες στο ίδιο μου το σπίτι ήταν πολύ πιο επώδυνο. Είχαν απαγορέψει στους ανθρώπους του Καρλόβασι να μου μιλάνε. Το τηλέφωνο ήταν κομμένο. Δεν είχα το δικαίωμα να γράφω γράμματα· μου έκλεβαν την αλληλογραφία μου. Όσοι τολμούσαν να μου απευθύνουν το λόγο τιμωρούνταν, ακόμα κι αν με είχαν μονάχα χαιρετήσει […]». Ο. Ιντσέ, «Συνάντηση με το Γιάννη Ρίτσο», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Διαβάζω*, τχ. 205, Δεκέμβρης 1988, σ. 112.

Ο Ρίτσος μιλά ελάχιστα για την εμπειρία αυτή. Αναφέρεται περισσότερο στα δίκτυα συντροφικότητας των κρατουμένων και στους όρους καλλιτεχνικής δραστηριότητας κατά την περίοδο της εξορίας, δηλαδή στα ποιήματα αλλά και στις πέτρες που επεξεργάζεται εικαστικά, ενώ σχολιάζει ελάχιστα τις τραυματικές του εμπειρίες. Σύμφωνα με τον Christian Gonsa, στα αυτοβιογραφικά κείμενα των κομμουνιστών, μέχρι το 1974, δεν πριμοδοτείται η ατομικότητα. Κυρίαρχος ήρωας είναι ο λαός, το κίνημα και η συλλογικότητα στην οποία κάθε φορά εντάσσονται (το συνδικάτο, οι φυλακισμένοι κτλ.). Από το 1974 και μετά, η ατομική εμπειρία αρχίζει και εξιστορείται σε μεγαλύτερη έκταση.[525] Παρόμοια είναι και η επισήμανση της Ι. Παπαθανασίου, που θεωρεί ότι στα κείμενα της περιόδου, διαπιστώνεται μια σύμπτωση της «προσωπικής» μαρτυρίας με τη συλλογική ταυτότητα της Αριστεράς.[526] Το ίδιο σημειώνει και ο Γ. Χαμηλάκης, επισημαίνοντας ότι ακόμη και η εμπειρία βασανισμού προσλήφθηκε και εξιστορήθηκε από τους Μακρονησιώτες πολιτικούς κρατούμενους ως συλλογική εμπειρία. Όπως, μάλιστα, τονίζει οι αναμνήσεις των πολιτικών κρατουμένων βασίζονται σε πολλαπλούς μνημονικούς τόπους (ρεπορτάζ, απομνημονεύματα, έγγραφα κόμματος), όπου η προσωπική τους εμπειρία είναι μόνο ένας από τους τόπους αυτούς. Συνεπώς, η αφήγησή τους προκύπτει από τη σύνθεση όλων αυτών των μνημονικών νοημάτων.[527] Στην περίπτωση του Ρίτσου, η δική του μαρτυρία αποτελεί ένα εύγλωττο παράδειγμα των παραπάνω πρακτικών αυτοβιογράφησης. Όπως επισημάνθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο ποιητής επιχειρεί κυρίως να αυτοπροσδιοριστεί σε συνάφεια με τα δίκτυα των πολιτικών κρατουμένων της εξορίας. Το ίδιο ισχύει και για την εμπειρία των βασανισμών. Η μοναδική σχετική αναφορά του εντοπίζεται στο ντοκιμαντέρ του Ροβήρου Μανθούλη, *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του* (1985), όπου μιλά περί τιμωρίας και σχέσεις θύτη-θύματος σε α΄ πληθυντικό πρόσωπο, τοποθετώντας ξανά τον εαυτό του σε ένα συλλογικό σώμα.

> «Εμείς εκεί πέρα στη Μακρόνησο δεν είχαμε τη δυνατότητα ούτε να κατεβαίνουμε στη θάλασσα. Δε μας επέτρεπαν. Εκτός όταν μας έριχναν στη θάλασσα αυτοί μέσα σε τσουβάλια μαζί με γάτες».

[525] C. Gonsa, «Αυτοβιογραφικά κείμενα Ελλήνων κομμουνιστών. Η ιστορία του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο», *Μνήμων*, τ. 17, 1995, σ. 107-129.
[526] Ι. Παπαθανασίου, «Βίωμα, ιστορία και πολιτική. Η υπόσταση της προσωπικής μαρτυρίας. Σκέψεις με αφορμή δύο βιβλία του Τάκη Μπενά», *Τα Ιστορικά*, τχ. 24-25, Δεκέμβριος 1996, σ. 256.
[527] Γ. Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, (μτφρ. Ν. Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2007, σ. 241.

«Τιμωρία…Πώς αισθάνεται ένας άνθρωπος, που έχει τιμωρηθεί, χωρίς μάλιστα να έχει φταίξει […] Ξέρετε, η θέση του τιμωρημένου είναι πλεονεκτική. Ο τιμωρών, εκείνος που τιμωρεί, ή εκείνος που βασανίζει, δεν έχει την αίσθηση ούτε του βασάνου που δίνει, ούτε το τι αισθάνεται ο βασανιζόμενος. Ο τιμωρημένος, όμως, και μάλιστα ο άδικα τιμωρημένος, έχει ένα περιθώριο να σκεφτεί πάρα πολύ για τις ανθρώπινες σχέσεις, για την ανθρώπινη σκληρότητα και για την αντίσταση στη σκληρότητα. Κι έχει ακόμη και το άλλο πλεονέκτημα: κάτω από μια άδικη τιμωρία, να αισθάνεται μέσα του να γεννιούνται δυνάμεις που ωστόσο δεν τις γνώριζε, δεν τις ήξερε. Για μένα μέσα σε αυτό το σκοτάδι, μέσα σε αυτή την καταπίεση, μέσα σε αυτό το μαρτύριο της εξορίας, αντιπαρέθετα με πείσμα την ύπαρξη της ομορφιάς και την ύπαρξη του έρωτα. Λοιπόν εγώ μέσα σε αυτή την πέτρα που ζωγράφιζα, μπορούσα να τη δείξω και να τη δουν και να μην υποψιαστούν ούτε καν οι βασανιστές μου ότι κάνω, ότι δείχνω τα μαρτύρια που υφιστάμεθα, ότι κάνω μια καταγγελία. Ωστόσο, έκανα μια βαθύτερη καταγγελία όλης της ασκήμιας και όλης της αδικίας […]».

Στην παραπάνω μαρτυρία του Ρίτσου υπογραμμίζεται η σωματοποιημένη εμπειρία της κράτησης, εφόσον «στο σώμα του κρατουμένου συνοψίζεται όχι μόνο η στέρηση της ελευθερίας του προσώπου, αλλά και η εξουσία και η διαχείρισή του από τον κατασταλτικό μηχανισμό».[528] Η αφήγησή του ποιητή πλαισιώνεται, διόλου τυχαία, από το *Χάππυ Νταίη*, και το μαρτύριο της μύγας, το οποίο αποτελεί δάνειο από το βιβλίο, *Ο λοιμός*, του Ανδρέα Φραγκιά. Και στα δύο διακείμενα κυριαρχεί η ιδέα ενός κατασταλτικού μηχανισμού που συνθλίβει τους κρατούμενους, υποβάλλοντάς τους σε άσκοπες αγγαρείες και βασανιστήρια.

Πρόκειται για τη μοναδική αναφορά του Ρίτσου στο τραύμα της εξορίας, το οποίο συνήθως αποδίδεται μέσω του έργου του. Εκτός από τα ποιήματα του *Πέτρινου Χρόνου*, το *Καπνισμένο τσουκάλι* και τις λοιπές συλλογές, που ανασυστήνουν το βίωμα των εξόριστων, σημαντική θέση κατέχει επίσης η σύνθεση *Αποχαιρετισμός. Οι τελευταίες ώρες του Γρηγόρη Αυξεντίου μες στη φλεγόμενη σπηλιά*, όπου μέσα από το πρόσωπο του Κύπριου αγωνιστή, ο Ρίτσος ανασυστήνει το βίωμα της απομόνωσης και τις ώρες που πέρασε έως ότου αποφασίσει αν θα υπέγραφε δήλωση μετανοίας.[529] Η συλλογή αυτή αποτελεί κυρίαρχο σημείο αναφοράς στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-αυτοβιογραφία* (1984), όπου ο ποιητής απαγγέλλει το έργο, αλλά και στο *Ντοκιμαντέρ-Πορτρέτο για τον*

[528] Δ. Λαμπροπούλου, ό. π., σ. 134.
[529] Για τη συγκεκριμένη εμπειρία του Ρίτσου βλ. τη μαρτυρία του Μάνθου Κιέτση, όπως αυτή καταγράφηκε από την Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ στο περιοδικό *Διαβάζω*. «Μια μαρτυρία από τον Μάνθο Κιέτση», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Διαβάζω*, ό. π., σ. 47-51.

Γιάννη Ρίτσο (1988), όπου το ποίημα και η εμπειρία της απομόνωσης σχολιάζονται από τον Γιάννη Βόγλη.

3.3.2. Το έργο ως μοχλός επανα-αφήγησης της νεότερης ελληνικής ιστορίας

Συνεπώς, στο σύνολο των ντοκιμαντέρ, οι βιωμένες εμπειρίες του Ρίτσου και το κεφάλαιο της εξορίας τεκμαίρουν την αντιστασιακή δράση του ποιητή και τη μόνιμη αντίθεσή του με το μετεμφυλιακό κράτος, και αργότερα με το χουντικό καθεστώς. Το έργο του Ρίτσου αφενός εσωκλείει τη βιωμένη εμπειρία του δημιουργού του και αφετέρου καταγράφει τους αγώνες της Αριστεράς μέσα από αναφορές σε φυσιογνωμίες-μνημονικά ορόσημα και γεγονότα σταθμούς. Στο πλαίσιο αυτό, το έργο αξιοποιείται με ποικίλους τρόπους αλλά και σε ποικίλες εκφορές: απαγγέλλεται από τον ποιητή, αξιοποιείται στη μελοποιημένη εκδοχή του, ενώ συχνά χρησιμεύει ως αφηγηματικός κορμός ολόκληρου του ντοκιμαντέρ. Εκτός όμως από την αυτοβιογραφική διάσταση των ποιημάτων του Ρίτσου, το έργο του συνιστά ταυτόχρονα έναν μοχλό περιδιάβασης στις σημαντικότερες στιγμές του 20ού αιώνα, τονίζοντας την άμεση συνάφεια του ποιητή με τα γεγονότα του καιρού του. Η συνάφεια αυτή δεν οικοδομείται μόνο με βάση τις αναφορές του έργου σε ιστορικά γεγονότα, αλλά καλλιεργείται εντέχνως με την αναμεσοποίηση διάφορων υλικών και τη χρήση του μοντάζ.

Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το απόσπασμα από το πεζό κείμενο «Τι παράξενα πράγματα» (*Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων*), στο οποίο παρατίθενται ονόματα πολλών αντίστοιχων μορφών της νεότερης ιστορίας, όπως του Γρηγόρη Λαμπράκη, της Ηλέκτρας Αποστόλου, του Νίκου Μπελογιάννη, του Νίκου Πλουμπίδη κ.ά. Το απόσπασμα εντοπίζεται σε δύο διαφορετικές αφηγήσεις: στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), ενώ ο θεατής βλέπει πλάνα από τους τόπους εξορίας του Ρίτσου, και στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013). Στο επεισόδιο *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* έχει μεσολαβήσει απόσπασμα από *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου, όπου ο Θεοδωράκης τραγουδά τη *Ρωμιοσύνη*, ενώ το πλήθος φωνάζει φορτισμένο «Δώστε τη Χούντα στο λαό». Αμέσως, μετά ακολουθούν πλάνα από δύο πορείες της πρώτης επετείου του Πολυτεχνείου.[530] Σε

[530] Το ντοκιμαντέρ του Κούνδουρου παρακολουθεί τις δύο μεγάλες συναυλίες, που διεξήχθησαν τις πρώτες μέρες της Μεταπολίτευσης: η πρώτη είναι η συναυλία του Μίκη Θεοδωράκη στο στάδιο Καραϊσκάκη και η δεύτερη είναι συναυλία του Γιάννη Μαρκόπουλου στο γήπεδο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. Σε αυτό το κινηματογραφημένο υλικό, ο Κούνδουρος ενσωματώνει πλάνα από τις δυο πορείες της πρώτης επετείου του Πολυτεχνείου (15 και 24 Νοέμβρη ’74), την κηδεία του Δώρου Λοΐζου στην Κύπρο και τις καταγγελίες

συνδυασμό με την προβολή των εν λόγω πλάνων, ακούγεται ο Ρίτσος να απαγγέλλει το πεζό απόσπασμα της εννεαλογίας.[531] Και στις δύο περιπτώσεις, στην πρώτη με τους τόπους της εξορίας και στη δεύτερη με τη διαδήλωση, υποβάλλεται η αίσθηση μιας συνέχειας των ιστορικών αγώνων, μέσα από τους εκάστοτε μάρτυρες-αγωνιστές. Ανάμεσα σε αυτούς ανήκει και ο Ρίτσος, με τα δικά του βιώματα της εξορίας.

> «[…] Πώς να μιλήσεις για τ' άλλα, τα μεγάλα, τα σκληρά, τα κατάπληχτα - Μακρόνησος, Γυάρος, Ακροναυπλία –ο Κολοκοτρώνης στο σκοτεινό μπουντρούμι του Παλαμηδιού, Κατοχή, Δεκεμβριανά, Εμφύλιος, 21 του Απρίλη, τανκς, η ΣΦΑ - Τατάκης, Γέμελος, Μπελογιάννης, Πλουμπίδης, Άρης, Λαμπράκης κι η δικιά μας Ηλέκτρα (όχι του Σοφοκλή - αυτήν την ξαναπήρε κάποιος ποιητής, λέει, στο "Νεκρό σπίτι", στο "Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού", στη "Χρυσόθεμη" και σε άλλα, ή την Αντιγόνη και την Ισμήνη· όχι·), τη δικιά μας Ηλέκτρα, λέω, με το καμένο σώμα, τα καμένα μαλλιά - μάρτυρες και ήρωες· –αυτά ειπώθηκαν από τους ίδιους, μόνα τους, μια για πάντα, χωρίς λόγια· κι άμα μιλάς γι' αυτά είναι σα να χώνεις και τη δική σου ουρίτσα μέσα κι ο τόνος της φωνής σου έχει κάτι από σφετερισμό και κομπασμό (ιδίως για κείνους που δεν έχουν πάει ποτέ τους φυλακή και ποτέ δεν εκτελέστηκαν), κάτι το ανάρμοστα διδαχτικό (ποιος είναι η αφεντιά σου; - Και δε θέλεις να πεις ποιος είσαι γιατί τότε θα'μοιαζες ακόμη πιο κομπαστικός), κάτι τέλος πάντων σαν υστερόβουλη προπαγάνδα […]»[532]

Οι μάρτυρες και ήρωες, στους οποίους αναφέρεται ο Ρίτσος, αποτελούν πρωταγωνιστές σε μια γενεαλογία αγώνων, στους οποίους έχει συμμετάσχει και ο ίδιος ο ποιητής. Στο παραπάνω απόσπασμα, δηλώνεται ακριβώς η αλληλεγγύη του ως προς τους συναγωνιστές του αλλά και ο σεβασμός ως προς τους συλλογικούς αγώνες, τους οποίους επιχειρεί να προσεγγίσει με εγκράτεια και μετριοπάθεια. Η σύνδεση του Κολοκοτρώνη και του '21 με τα Δεκεμβριανά, με τις εξορίες, τον Εμφύλιο, τη Χούντα, τον Λαμπράκη, τον Μπελογιάννη και η προσπάθεια του Ρίτσου να αποτυπώσει αυτούς τους αγώνες υποδεικνύει ακριβώς μια απόπειρα συγχώνευσης ιστορικών στιγμών της νεότερης ιστορίας υπό την οπτική της Αριστεράς.

της χήρας του, ενώ ταυτόχρονα συμπεριλαμβάνει και μια συνέντευξη του άγρια βασανισμένου Χρήστου Ρεκλείτη, που αναπαριστά στον φακό τα μαρτύρια που υπέστη από την ΕΑΤ/ΕΣΑ. Σ. Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και πολιτική*, ό. π., σ. 119.

[531] Πρόκειται για την εννεαλογία *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων*, η οποία αναφέρθηκε και πιο πάνω. Τα εννέα αφηγήματα που συγκρότησαν το *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* εκδόθηκαν από τον Κέδρο κατά την πενταετία 1982–1986. Πρόκειται για τους εξής τίτλους: *Αρίοστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του, Τι παράξενα πράματα, Με το σκούντημα του αγκώνα, Ίσως να 'ναι κι έτσι, Ο γέροντας με τους χαρταετούς, Όχι μονάχα για σένα, Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο, Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις, Ο Αρίοστος αρνείται να γίνει άγιος*.

[532] Γ. Ρίτσος, *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων. Τι παράξενα πράματα · Μυθιστόρημα* (;) . Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 164-165.

Ο *Επιτάφιος*[533] αποτελεί επίσης ένα έργο που συνδέεται με τις συλλογικές διεκδικήσεις του Μεσοπολέμου και συνιστά σημείο αναφοράς στα περισσότερα ντοκιμαντέρ για τον βίο του ποιητή. Στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984), η εικόνα της μάνας του Τάσου Τούση, που κλαίει πάνω από το σκοτωμένο παιδί της και ενέπνευσε τον Ρίτσο να γράψει τον *Επιτάφιο*, συνδυάζεται με εικόνες της απεργίας, πλάνα των στρατιωτών στο μέτωπο, και επιγραφές του ΕΑΜ, που καταλήγουν στην εικόνα της ταυτότητας του Ρίτσου ως εξόριστου. Ο ενοποιητικός κρίκος, εδώ, είναι η αντιστασιακή δράση διαφορετικών δρώντων υποκειμένων, που προβάλλονται σε αλληλουχία, υπό τους ήχους του μελοποιημένου *Επιταφίου* («Μέρα Μαγιού μου μίσεψες»).

Εικόνα 10

Η ταυτότητα του Ρίτσου ως πολιτικού κρατουμένου (Μουσείο Μπενάκη-Ιστορικά Αρχεία-Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, F687, 9, Εξορία: Κοντοπούλι-Λήμνος 1944, Μακρόνησος 1949-50, Άη Στράτης 1950-51)

Η ίδια λογική εντοπίζεται και στο *Πορτρέτο του Γιάννη Ρίτσου* του Πιερ Ποπζάτεφ [1988]. Προσκεκλημένος σε μια εκδήλωση προς τιμήν του στην Ακράτα, ο Ρίτσος απαγγέλλει το «Γράμμα στο Ζολιό Κιουρί» και συγκεκριμένα το απόσπασμα που αναφέρεται στη φτωχή υπηρέτρια Μαρία Λεοντίδου.[534] Ενώ το πλήθος παρακολουθεί

[533] Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Α΄, 1930-1942*, ό. π., σ. 163-182 [1η έκδοση: Γ. Ρίτσος, *Επιτάφιος*, Αθήνα, Μάης 1936, Έκδοση Ριζοσπάστη].

[534] « […] Κι η Μαρία Λεοντίδου, αδελφέ μου,
η παραδουλεύτρα,
που συγύριζε τα ξένα σπίτια και σπίτι δεν είχε
πούπλενε τα ξένα ρούχα και δεν είχε πουκάμισο

συγκινημένο, οι εικόνες των ακροατών εναλλάσσονται με πλάνα διαδηλώσεων, φυλακών και κρατουμένων. Αντίστοιχα, στο *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του* (1985), του Ροβήρου Μανθούλη, η απαγγελία της *Ρωμιοσύνης* από τον Ρίτσο συνδέεται ευθέως με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, μέσω της μελοποίησης Θεοδωράκη, ενώ ακολουθούν πλάνα από την εξέγερση των φοιτητών. Η συρραφή των πλάνων συνδέει απευθείας τον Ρίτσο με την εξέγερση. Ο ποιητής κινηματογραφείται στο μπαλκόνι του να κοιτάζει προς τα κάτω. Έπεται πλάνο του Πολυτεχνείου από ψηλά. Το ύψος της κάμερας μοιάζει να ταυτίζεται με το βλέμμα του Ρίτσου και υπογραμμίζει την εγγύτητα του ποιητή με τα γεγονότα του καιρού του. Αξίζει, μάλιστα, να σημειωθεί ότι τα πλάνα του Πολυτεχνείου και η απαγγελία της *Ρωμιοσύνης* από τον Ρίτσο αποτελούν σχεδόν μια αυτόνομη ενότητα, η οποία εμπλουτίζεται από πλάνα του ντοκιμαντέρ *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Κούνδουρου. Τα συνθήματα του πλήθους στη συναυλία του Θεοδωράκη ενώνουν την εξέγερση και το ποίημα με το αίσθημα της λαϊκής εκτόνωσης.

Μέσω των παραπάνω παραδειγμάτων, καθίσταται σαφές ότι η αναμεσοποίηση υλικού δημιουργεί κομβικά σημεία γύρω από τα οποία κατασκευάζονται αφηγήσεις του παρελθόντος.[535] Το έργο του Ρίτσου αποτελεί τον πυρήνα γύρω από τον οποίο αρθρώνονται διαφορετικά αφηγήματα για τον Μάη του ’36, το Πολυτεχνείο και τη μετεμφυλιακή Ελλάδα, μέσα από πρόσωπα-μνημονικά σύμβολα που πρωταγωνίστησαν στα εκάστοτε γεγονότα. Με άξονα την εργοβιογραφία του ποιητή, οι συντελεστές των εκάστοτε ντοκιμαντέρ επιχειρούν να κατασκευάσουν μια συλλογική βιογραφία, η οποία πλέον οικοδομείται από μια πληθώρα τεκμηρίων (επίκαιρα, πλάνα ντοκιμαντέρ, ποιητικό έργο, φωτογραφίες κ.ά.). Τα υλικά αυτά, αποσπασματικά από τη φύση τους φέρουν κάθε φορά τις προγενέστερες ερμηνείες τους, ενώ ταυτόχρονα αποκτούν νέα νοήματα ανάλογα

κι είχε δυό χοντρά χέρια
δυό χέρια από καημό και σίδερο
δυό χέρια βασανισμένα απ' τον πικρό μόχτο
δυό χέρια σα δυό καμένα δέντρα στο λιοβασίλεμα
- τη σκότωσαν, Ζολιό, τη Μαρία
μα λέω που μεθαύριο θα μπουμπουκιάσουν τα χέρια της
μέσα στη λευτεριά και στην ειρήνη […]».
Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Β΄*, *1941-1958*, ό. π., σ. 111-112. [1η έκδοση στη συλλογή *Αγρύπνια*, ό. π.]. Για το συγκεκριμένο ποίημα και τη σχέση του με τη Μακρόνησο βλ. Ε. Καββαδία, *Λογοτεχνία του εγκλεισμού: η περίπτωση της Μακρονήσου στη μεταπολεμική λογοτεχνία,* Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, 2019, σ. 66.

[535] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention*, ό. π., σ. 74.

με την πλαισίωσή τους. Την ίδια στιγμή, τα ιστορικά γεγονότα δημιουργούνται κάθε φορά εκ νέου από τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την αφήγησή τους.[536]

3.3.3. Ο εθνικός ποιητής

Ωστόσο, η *Ρωμιοσύνη* στα ντοκιμαντέρ δε συνδέεται μόνο με τη μνήμη του αντιδικτατορικού αγώνα. Όπως ήδη αναφέρθηκε πιο πριν, στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-οι ρίζες του* (1985), η *Ρωμιοσύνη* ως ιδέα συσχετίζεται με την ιδιαιτερότητα του φυσικού τοπίου και με ένα κράμα παραδόσεων (μοιρολόγι, δημοτικό τραγούδι κτλ.). Η *Ρωμιοσύνη*, ως ποιητική σύνθεση, πραγματώνει αδιαμφισβήτητα τη συγχώνευση ετερογενών πολιτισμικών στοιχείων, που αναδεικνύουν την ανθεκτικότητα του νεοελληνικού πολιτισμού στον χρόνο. Στο ποίημα αυτό, ο Ρίτσος συμμετέχει σε μια αναδρομική σύνδεση της συλλογικής εμπειρίας των καιρών του με τη διαχρονία του ελληνισμού.[537] Με αυτόν τον τρόπο, εντάσσεται και ο ίδιος σε μια προσπάθεια των συγχρόνων του, της λεγόμενης γενιάς του'30, να προσφέρει ένα συνεκτικό αφήγημα περί της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού.

Στο συγκεκριμένο σημείο, θα πρέπει να σημειωθεί «ότι οι Έλληνες κομμουνιστές διεκδικούσαν και αυτοί τη δική τους ελληνικότητα στην περιοχή της τέχνης, ανάλογη με την εκδοχή της ρωσικότητας, που είχε πρωτοδιατυπώσει ο Γκόρκι στο Πρώτο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934.[538] Ήδη από τη δεκαετία του'30, και πολύ περισσότερο μετά την εμπειρία του ΕΑΜ, η παράδοση του ελληνικού λαού ανιχνεύεται ως ζητούμενο στον ιδεολογικό και αισθητικό ορίζοντα της μαρξιστικής λογοτεχνίας».[539] Με τη *Ρωμιοσύνη*, η οποία φαίνεται να γράφτηκε μεταξύ 1945-1947, ο Ρίτσος φαίνεται να απαντά στο ζήτημα αυτό και να εκφράζει την οπτική της Αριστεράς.[540]

Στο ντοκιμαντέρ του Μανθούλη, το εγχείρημα περί συνέχειας του νεοελληνικού πολιτισμού στον χρόνο διατυπώνεται ρητά και από τον ίδιο τον Ρίτσο. Ταυτόχρονα η αφήγηση του ποιητή πλαισιώνεται από πλάνα ενός αγρότη, που επιχειρεί να οργώσει το χωράφι του, αφηγούμενος και τη δική του ζωή. Ο λόγος του αγρότη, που

[536] ό. π., σ. 4.
[537] R. Beaton, *Η ιδέα του έθνους στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2016, σ. 412.
[538] Χ. Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του'30*, ό. π., σ. 239-240.
[539] Για το θέμα αυτό βλ. επίσης Χ. Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική : τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σ. 413-454.
[540] Χ. Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του'30*, ό. π., σ. 240.

κινηματογραφείται, ενώ εργάζεται, δεν εικονογραφεί απλώς το επιχείρημα του Ρίτσου, αλλά του προσδίδει μια επιπλέον αφηγηματική δυναμική. Μέσω του μοντάζ, οι δύο αφηγήσεις μοιάζει να αναπτύσσουν μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους. Ο λόγος του Ρίτσου διακόπτεται από τη μαρτυρία του αγρότη και το αντίστροφο. Ενίοτε, η φωνή του αγρότη προηγείται της εικόνας του και η κάμερα μένει σταθερή στον συλλογισμένο Ρίτσο, που μοιάζει κι αυτός να ακούει τη φωνή του άλλου μαζί με τον θεατή. Σε άλλα σημεία, τα λόγια του Ρίτσου πλαισιώνονται με πλάνα των αγροτικών εργασιών στο χωράφι, τα οποία λειτουργούν ως πειστήρια των ισχυρισμών του ποιητή. Αναλυτικά, ο Ρίτσος ξεκινά λέγοντας τα εξής:

> Ρίτσος: «Βέβαια κάποτε λέγανε ότι οι ένδοξοι πρόγονοί μας μας έχουν αφήσει μια τεράστια κληρονομιά, η οποία πνίγει τη σημερινή Ελλάδα. Λάθος. Υπάρχει μία συνέχεια. Κι αυτό το αποδεικνύει και η γλώσσα μας».
>
> Αγρότης: «Από μικρό παιδάκι ήμουνα δω σ' αυτά τα χώματα, εδώ, τα εργαζόμουνα, και τα πόνεσα, τα αγάπησα».
>
> Ρίτσος: «Ένα δέντρο δεν είναι άσχετο απ' τις ρίζες του».
>
> Αγρότης: «Η γη ζει τον κόσμο. Δίχως τη γη, δε θα υπάρχει ζωή. Αφού βγαίνουν όλα τα αγαθά από τη γη… Δεν έχει σημασία αν βγαίνουνε πολλά ή λίγα».
>
> Ρίτσος: «Δηλαδή, ένας αγρότης, ο οποίος σκύβει να οργώσει τη γη του, με το αλέτρι του. Και κάθε τόσο, σηκώνει μια στιγμή, σε μιαν ανάπαυλα της δουλειάς του, σηκώνει το κορμί του, σηκώνει και τα μάτια του, και βλέπει δυο-τρεις κολόνες ενός αρχαίου ναού. Χωρίς να ξέρει πότε ακριβώς έγινε, ωστόσο έχει άμεσα αυτή την εικόνα. Με μια φιλικότητα λέει: "αυτό είναι δικό μου". Όπως είναι και τούτο το χωράφι μου. Όπως είναι και τούτο το δέντρο. Το δέντρο και τα κλαδιά και τα φύλλα και τα άνθη και οι καρποί είναι μια συνέχεια από αυτές τις ρίζες».

Στην αφήγηση του Ρίτσου, ο οργανικός δεσμός του αγρότη με τη γη παραλληλίζεται με την οργανική σχέση που έχουν οι Έλληνες με το παρελθόν τους. Το αρχαίο παρελθόν είναι διαρκώς παρόν στη ζωή των Νεοελλήνων, κι αυτό καθίσταται σαφές ακόμη και από τους απλούς χωρικούς, που παρότι δεν έχουν συνείδηση αυτής της συνέχειας, διατηρούν μια σχέση οικειότητας με το ιστορικό παρελθόν. Η άποψη αυτή φέρνει αρκετά κοντά τον Ρίτσο στους Ελύτη και Σεφέρη, όπου διακρίνεται η κοινή πεποίθηση πως ο αγροτικός προβιομηχανικός λαός μπορεί και διατηρεί εντός του αναλλοίωτα τα πολιτισμικά στοιχεία αιώνων.[541] Ωστόσο, παρότι, οι Ελύτης και Σεφέρης επινοούν την παράδοση μέσα από την προσφυγή σε αντίστοιχες λαϊκές φυσιογνωμίες

[541] Βλ. ξανά Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας, κριτική ανάλυση,* ό. π.

(Θεόφιλος, Μακρυγιάννης, Παπαδιαμάντης), ο Ρίτσος φαίνεται να επενδύει περισσότερο στον μικρόκοσμο της εργατικής τάξης, δηλαδή σε έναν λαό με εμφανή ταξικά χαρακτηριστικά. Είναι χαρακτηριστικό, εξάλλου, ότι στο ντοκιμαντέρ του Μανθούλη γίνεται σαφής αναφορά στη φτώχεια και στη μετανάστευση, ενώ σε πολλά ντοκιμαντέρ ο Ρίτσος κινηματογραφείται στην καθημερινή συναναστροφή με αυτό τον εργατικό μικρόκοσμο, όπως συμβαίνει στο *Ντοκιμαντέρ-Πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988) και στο *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα* (1988).[542]

3.3.4. Ο Ρίτσος και η κινηματογραφική του παρουσία

Στο σύνολο των ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο, η εμπέδωση της εικόνας ενός αντιστασιακού διανοουμένου πραγματοποιείται μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες αλλά και από το ίδιο το έργο του Ρίτσου, που ενέγραψε τους συλλογικούς αγώνες του καιρού του. Η πολιτική στάση του ποιητή και η ιδεολογική συνεισφορά του έργου του δεν αμφισβητούνται αλλά προβάλλονται διαρκώς σε όλα τα ντοκιμαντέρ ενώ ο ίδιος ο Ρίτσος φαίνεται να αξιοποιεί τη διαμεσολαβητική λειτουργία των media προκειμένου να επικοινωνήσει τον λόγο και το έργο του σε ευρύ κοινό. Μάλιστα, η συμπόρευση του Ρίτσου με τις λαϊκές μάζες υποβοηθάται ακριβώς από την κινηματογράφισή του σε ποικίλες εκδηλώσεις.

Στο *Ντοκιμαντέρ-Πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988), όπου υπερτονίζεται η δημοτικότητα του ποιητή, ο Ρίτσος κινηματογραφείται σε εκδήλωση προς τιμήν του στην Ακράτα, όπου καταγράφεται η συναναστροφή του με το κοινό, σε κάποια ομιλία του σε φοιτητές, αλλά και σε επίσκεψή του στη Μόσχα. Η σημειολογική ανάλυση αυτών των μικροπεριστατικών είναι ενδεικτική: στην Ακράτα κινηματογραφείται τόσο η προϊστορία της εκδήλωσης όσο και η ίδια η εκδήλωση. Το μεγάφωνο καλεί τους κατοίκους της Ακράτας στο πολιτιστικό γεγονός, όπου θα έχουν τη δυνατότητα να δουν «τον ποιητή του λαού». Ο Ρίτσος, έχοντας δεχτεί τη θερμή τους υποδοχή, θα ανέβει στο βήμα για να απαγγείλει το «Γράμμα στο Ζολιό Κιουρί».[543] Η κάμερα εστιάζει στα πρόσωπα του κοινού, ιδίως όταν ακούγεται το απόσπασμα, το οποίο αναφέρεται στη φτωχή υπηρέτρια,

[542] Ο Δ. Μαρωνίτης σημειώνει ότι η ποίηση του «Ρίτσου βασίζεται κατεξοχήν στον μικρόκοσμο της εργατικής και μικροαστικής μιζέριας και ψυχαγωγίας». Η διαφορά του Ρίτσου με τον Σεφέρη έγκειται στο γεγονός ότι ο λαϊκός κόσμος του Σεφέρη παραπέμπει «σ΄έναν ανθρωπολογικό μικρόκοσμο διαχρονικής προοπτικής» ακόμη κι όταν αναφέρεται σε συγκεκριμένα πρόσωπα (Θεόφιλος, Μακρυγιάννης). Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Γιάννης Ρίτσος, Μελετήματα,* Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2013, σ. 30.
[543] ό. π. υποσημείωση 534.

Μαρία Λεοντίδου.[544] Η σκηνή φορτίζεται έντονα από τα close ups στα πρόσωπα των σκεφτικών ακροατών, που μοιάζουν συγκινημένοι από τη θεματική του ποιήματος και την απαγγελία του Ρίτσου. Στο τέλος της ομιλίας, ο Ρίτσος συνομιλεί με τους παρευρισκόμενους, ανταλλάσσει χειραψίες και δώρα.

Στο ίδιο ντοκιμαντέρ, αξιοποιούνται πλάνα από επίσκεψη του Ρίτσου στη Μόσχα. Περιλαμβάνονται διάφορα στιγμιότυπα όπου ο Ρίτσος συνομιλεί με κόσμο αλλά και πλάνο από κάποιο γεύμα, όπου ο ποιητής εικονίζεται στο κέντρο του τραπεζιού. Οι συνδαιτημόνες του τον τιμούν, τραγουδώντας το ποίημα του «Ειρήνη».[545] Ο Ρίτσος συνοδεύει το τραγούδι, ενώ απαγγέλλει ταυτόχρονα στίχους του ποιήματος, τακτική που υιοθετεί σε πολλά από τα ντοκιμαντέρ, στα οποία συμμετέχει.

Αν επιχειρήσει κανείς να ανιχνεύσει ομοιότητες στους όρους κινηματογράφισης του Ρίτσου, θα εντοπίσει ορισμένες σκηνογραφικές σταθερές και συμβολισμούς. Ο ποιητής κινηματογραφείται πολύ συχνά σε εξωτερικούς χώρους, όπου συναναστρέφεται με απλούς ανθρώπους, κουβεντιάζοντας μαζί τους ή συμμετέχοντας στις δραστηριότητές τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι τα προαναφερθέντα ντοκιμαντέρ. Συμπληρωματικά προς τα παραπάνω λειτουργεί και το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα* (1988), όπου ο ποιητής επισκέπτεται το Λαϊκό Αγγειοπλαστείο του Β. Κουντουρούδα.

Αντλώντας στοιχεία από την πολιτική εικονογραφία και συγκεκριμένα από το σχήμα ανάλυσης της φωτογραφίας πολιτικών ηγετών της Marion Müller, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι οι όροι απεικόνισης του Ρίτσου στον φακό προσιδιάζουν σε αυτό που η ίδια αποκαλεί «στρατηγική του κοινού ανθρώπου».[546] Η επίκληση της λαϊκότητας και της απλότητας επιτυγχάνεται συχνά μέσα από την προβολή καθημερινών στιγμιοτύπων και μέσα από την απεικόνιση του ατόμου πλάι σε αντικείμενα κατανάλωσης, και λιγότερο δίπλα σε σύνεργα της δουλειάς. Συνδυάζοντας την παρατήρηση αυτή με μια ανάλογη επισήμανση της Ε. Στεφανή για το *Παρασκήνιο* και την παρουσίαση λογοτεχνών στον φακό, βλέπει κανείς ότι η κινηματογράφηση του συγγραφέα σε χώρους, πλην του εργαστηρίου του, «επιτρέπει μία διαφορετική θεώρηση του/της συγγραφέα ως ενός ατόμου του οποίου η γραφή είναι συνυφασμένη με τον τρόπο

[544] ό. π.
[545] «Ειρήνη» στο Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Β΄*, ό. π., σ. 173-175 [Το ποίημα φέρει ημερομηνία 1953 και αφιερώνεται στον Κώστα Βάρναλη. Περιλαμβάνεται στη συλλογή *Αγρύπνια*, ό. π..]
[546] Αναφέρομαι στο βιβλίο της Marion Müller. Βλ. M. Müller, *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828-1996*, Berlin, Akademia Verlag, 1997. Αντλώ την αναφορά από το βιβλίο του Ν. Β. Κάπλαντζη, *Φωτογραφία και πολιτική. Ενδεικτικά πορτρέτα πολιτικών*, Αθήνα, Νήσος, 2012, σ. 60-63, 83.

που ζει».[547] Προεκτείνοντας το επιχείρημα αυτό, θεωρώ ότι η κινηματογράφηση του Ρίτσου σε εξωτερικούς χώρους, πλην του εργαστηρίου του, ενισχύουν την εικόνα ενός συγγραφέα που βρίσκεται σε άμεση επαφή με τον εξωτερικό του περίγυρο. Η διαπλοκή του Ρίτσου με ανθρώπους και ερεθίσματα του εξωτερικού του περιβάλλοντος, η οποία αποτυπώνεται και στο έργο του, φέρει και ιδεολογικούς συμβολισμούς εφόσον επικυρώνει την εικόνα ενός συγγραφέα σε άμεση σχέση με τις λαϊκές μάζες. Συνεπώς, η κινηματογράφηση του Ρίτσου αρθρώνει ένα αφήγημα οπτικής ρητορικής, το οποίο επανεγγράφεται σε διάφορα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά αφηγήματα, παγιώνοντας μια συγκεκριμένη εικόνα του στο συλλογικό φαντασιακό.

3.3.5. Ρήξεις και εντάσεις

Στο σύνολο των ντοκιμαντέρ, καθίσταται σαφές ότι ο Ρίτσος αποτέλεσε έναν σεβαστό διανοούμενο της Αριστεράς, ο οποίος μάλιστα έγινε γνωστός σε διεθνές πλαίσιο. Στα εξεταζόμενα ντοκιμαντέρ, αναφέρεται συχνά ότι αριστεροί διανοούμενοι παγκοσμίου φήμης, όπως οι Αραγκόν και Ελυάρ διαμαρτυρήθηκαν σθεναρά για τον εξόριστο Ρίτσο και κινητοποιήθηκαν για την απελευθέρωσή του κατά την περίοδο της εξορίας, όπως τονίζει το voice over του επεισοδίου *Εποχές και συγγραφείς* (2002/2004). Αντίστοιχα, στο *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988), ο ποιητής Ντομινίκ Γκράνμο και ο κριτικός Βίκτωρ Σοκόλιουκ περιγράφουν το κλίμα θερμής υποδοχής του Ρίτσου στο ταξίδι του στη Μόσχα κατά την απονομή του βραβείου Λένιν, το 1977. Παρότι τα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας'80-'90 επιμένουν στους κατασταλτικούς μηχανισμούς που υφίσταται ο ποιητής από το μετεμφυλιακό κράτος και στην ευρεία αποδοχή του από τις λαϊκές μάζες, τα μεταγενέστερα αφιερώματα σχολιάζουν συχνά διαφωνίες και ρήξεις του Ρίτσου με διάφορους φορείς του εγχώριου λογοτεχνικού πεδίου.

Η απόρριψη του Ρίτσου από τους εκπροσώπους της αστικής τέχνης

Στην εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* (2002/2004), όπου σκιαγραφούνται διεξοδικά τα πρώτα βήματα του Ρίτσου στα νεοελληνικά γράμματα, ο ποιητής αναφέρεται με θερμά λόγια στην ευμενή κριτική του Παλαμά για την ποίησή του, με αφορμή *Το*

[547] Ε. Στεφανή, «Η λογοτεχνία στην τηλεόραση. Η περίπτωση της εκπομπής *Παρασκήνιο*», ό. π., σ. 37.

τραγούδι της αδερφής μου.[548] Παρότι ο Παλαμάς χαιρετίζει την είσοδο του νεαρού ποιητή στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο («Παραμερίζουμε ποιητή για να περάσεις»),[549] την ίδια στιγμή ο Ρίτσος βάλλεται από τους εκπροσώπους της αστικής τέχνης, και κυρίως από τον κριτικό Ανδρέα Καραντώνη, ο οποίος προσάπτει στον νέο ποιητή ελαττώματα του καρυωτακισμού. Στο πολωτικό κλίμα του εμφυλίου, η απόσταση ανάμεσα στον Καραντώνη και τον Ρίτσο μεγαλώνει, ενώ στο σύνολό της η εκτός η Αριστεράς κριτική αντιμετωπίζει τον Ρίτσο με «την τακτική της σιωπής και της περιθωριοποίησης».[550] Η στάση του Καραντώνη θα αμβλυνθεί μετά με την έκδοση της *Σονάτας του Σεληνόφωτος*, όπου ο κριτικός εντοπίζει πλέον αρετές στην ποίηση του Ρίτσου.[551]

Το μοναδικό από τα αφιερώματα, που σχολιάζουν την περιθωριοποίηση του Ρίτσου, είναι το επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013). Ο αφηγητής Θάνος Μικρούτσικος επιχειρεί να αναδείξει τους όρους της πολεμικής εναντίον του Ρίτσου, χωρίς ωστόσο να κατονομάζει πρόσωπα και ομάδες. Όπως ο ίδιος δηλώνει:

> «Η διαδρομή είναι Λήμνος-Μακρόνησος-Άη Στράτης. Ο Ρίτσος πλήρωσε με αίμα τις ιδέες του και την αγάπη του για τον άνθρωπο. Και πλήρωσε πολύ ακριβά, γιατί εκτός από τις φυλακές και τις εξορίες, κάποιοι, γνωστοί και μη εξαιρετέοι, κατάφεραν και πέτυχαν για αρκετά χρόνια να τυλίξουν την ποίησή του στη σιωπή. Αναφέρομαι στο γνωστό τρίγωνο των Βερμούδων των διανοουμένων: Κολωνάκι-Λουμίδης-Μπραζίλιαν. Όλοι αυτοί όχι μόνο δεν τον αναγνώριζαν ως έναν από τους μεγαλύτερους Έλληνες ποιητές αλλά δεν τον περιελάμβαναν ούτε καν στους εκφραστές της νεωτερικής ποίησης, τη στιγμή που διεθνείς προσωπικότητες, όπως ο Λουίς Αραγκόν, την εποχή της έκδοσης της *Σονάτας του Σεληνόφωτος*, το 1957, μιλούσαν για τον μεγαλύτερο εν ζωή ποιητή στην Ευρώπη. Ο χρόνος όμως μίλησε διορθώνοντας τις αθλιότητες του σιναφιού».

Παρότι ο Μικρούτσικος δεν κατονομάζει τους διανοουμένους, που συχνάζουν στο πατάρι του Λουμίδη, η αναφορά του μπορεί εύκολα να συνδεθεί με τους Ελύτη και Γκάτσο.[552] Ο ίδιος, άλλωστε, ο Ελύτης αναφέρεται στο στέκι του Λουμίδη στο «Χρονικό μιας δεκαετίας»,[553] ενώ τα αντίστοιχα φιλολογικά στέκια μνημονεύονται στο αφιέρωμα της ίδιας εκπομπής για τον Οδυσσέα Ελύτη. Η απόρριψη του Ρίτσου από τους

[548] «Ο Κωστής Παλαμάς στο Γιάννη Ρίτσο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 35, 31.07.1937, σ. 15.
[549] ό. π.. Για τη σχέση Ρίτσου-Παλαμά βλ. αναλυτικά Χ. Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του'30*, ό. π., σ. 151-158.
[550] Χ. Ντουνιά, ό. π., σ. 225-236.
[551] ό. π., σ. 229.
[552] Α. Βιστωνίτης, «Το Café Λουμίδη», *Το Βήμα*, 25.11.2008.
[553] Ο. Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό. π., σ. 399-400.

εκπροσώπους της αστικής τέχνης αναδεικνύει το εύρος των περιορισμών, που υφίσταται ο ποιητής, που διώκεται ταυτόχρονα και από τον κρατικό μηχανισμό. Ταυτόχρονα, το συγκεκριμένο σχόλιο αναδεικνύει τις διαιρέσεις που ταλανίζουν το εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, αλλά και τη βαθιά ετερογένεια του συνόλου που τείνει σήμερα να αποκαλείται γενιά του'30.

Ο διανοούμενος και το κόμμα

Στην πλειονότητά τους τα ντοκιμαντέρ τονίζουν τη σύνδεση του Ρίτσου με την Αριστερά και επισημαίνουν τη δημοφιλία του ποιητή όχι μόνο στον εγχώριο αλλά και στον διεθνή αριστερό χώρο. Η στράτευση του Ρίτσου αποτελεί ένα ζήτημα που τίθεται εμφατικά στην εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς* (2002/2004) και σχολιάζεται από τη Σόνια Ιλίνσκαγια, ενώ η ίδια μελετήτρια θα επανέλθει στο θέμα αυτό στην εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013).

Η δημοσίευση της εννεαλογίας του *Εικονοστασίου Ανωνύμων αγίων* σχολιάζεται αναλυτικά και στις δύο εκπομπές, αποτελώντας έναν άξονα κατανόησης των διακυμάνσεων που υφίσταται οι σχέσεις του Ρίτσου με το κόμμα και την αριστερή κριτική κατά τη δεκαετία του'80. Συγκεκριμένα κατά το 1985, κι ενώ δημοσιεύεται το αφήγημα της εννεαλογίας *Ίσως να'ναι κι έτσι*, η εφημερίδα *Πολιτιστική* κατακρίνει έντονα το πεζογράφημα και συμβάλλει στο ξέσπασμα μιας ενδοαριστερής διαμάχης. Στη διαμάχη συμμετέχουν αριστεροί κριτικοί, που υπερασπίζονται τον Ρίτσο, και αριστεροί διανοούμενοι που θεωρούν πως ο Ρίτσος παρεκκλίνει από τη γνήσια μαρξιστική-λενινιστική γραμμή. Το κεντρικό ζήτημα, που διαπερνά τη διαμάχη και γύρω από το οποίο αρθρώνονται τα εκάστοτε επιχειρήματα, αφορά το περιθώριο καλλιτεχνικής δράσης ενός ποιητή με σαφή κομματική ταυτότητα.[554]

Στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*, εγγράφεται μαρτυρία του Ρίτσου για τη δυσμενή κριτική της εννεαλογίας (*Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων*), ενώ η Τζίνα Καλογήρου σκιαγραφεί επίσης το αρνητικό κλίμα αυτής της πρόσληψης. Όπως σχολιάζει ο ίδιος ο ποιητής αλλά και η μελετήτρια, η ελευθεριάζουσα γλώσσα της εννεαλογίας και οι περιγραφές ερωτικών πράξεων κατακρίθηκαν σε μεγάλο βαθμό καθώς θεωρήθηκε πως δε συνάδουν με το προφίλ του ποιητή. Αυτό που υπονοείται αλλά δεν

[554] Δ. Κόκορης, « Γιάννης Ρίτσος, *Ίσως να 'ναι κι έτσι* (1985): φιλολογικές και φιλοσοφικές διαστάσεις μιας κριτικής διαμάχης» στο *Η πένα και το ξίφος: η πολεμική στη νεοελληνική λογοτεχνία, φιλολογία και κριτική από τους πρώιμους νεότερους χρόνους έως σήμερα. Πρακτικά ΙΣΤ΄Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 16-18 Οκτωβρίου 2020*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022, σ. 585-594.

αναλύεται σχολαστικά είναι ότι, μέσω της εννεαλογίας, ο Ρίτσος θέτει στο προσκήνιο τις σχέσεις του με το κόμμα. Τα πεζά ποιήματα του *Εικονοστασίου* περιέχουν πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία αλλά και πολλές σκέψεις του ποιητή για τη δράση του ως στρατευμένου καλλιτέχνη.[555]

Περισσότερο ανοιχτά για τις διακυμάνσεις αυτής της σχέσης μιλά ο σκηνοθέτης Δημήτρης Μαυρίκιος στην εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2013), όπου εκφράζει την άποψή του, για το βάρος της κομματικής στράτευσης στην πρόσληψη της ποιητικής φυσιογνωμίας του Ρίτσου:

> «[…] ο Ρίτσος είναι ένας εξαίσιος ερωτικός ποιητής, κι αυτό πολλές φορές δεν το ξέρουμε, ή δεν το ξέρουμε στο βαθμό που θα'πρεπε να το γνωρίζουμε. Ή κάνουμε ότι το αγνοούμε. Είτε εμείς είτε εσείς είτε οι άλλοι. Και με το εμείς δε λέω ποιοι εμείς, δε λέω ποιοι εσείς, δε λέω ποιοι οι άλλοι. Αν τον Ρίτσο τον θέλησαν κάποιοι σημαιοφόρο των λαϊκών αγώνων και βάρδο της επαναστατημένης Αριστεράς, ναι τον θέλησαν έτσι, σχεδόν μόνο έτσι, και οι ομοϊδεάτες του και οι αντίπαλοί του. Οι μεν με καμάρι γιατί το να κρατάς το σφυροδρέπανο είναι μεγάλο καμάρι, οι δε σχεδόν χλευάζοντας το σφυροδρέπανο –αλλά και οι μεν και οι δε απομονώνοντας τον στο να κρατά ένα σφυροδρέπανο. Κι αυτό τον αδικεί».

Η τοποθέτηση του Δημήτρη Μαυρίκιου λαμβάνει χώρα σε συνάρτηση με την παρουσίαση μιας παράστασής του, που αφορμάται από το *Τερατώδες αριστούργημα* του Ρίτσου, έργο που ο Μαυρίκιος παραλληλίζει με το *8 ½* του Φελίνι. Δίνοντας μεγάλη έμφαση στο αυτοβιογραφικό υπόστρωμα του έργου, ο Μαυρίκιος επιδιώκει να παρουσιάσει την ποιητική φυσιογνωμία του Ρίτσου, επικεντρώνοντας όμως το βλέμμα του σε αποσιωπημένες όψεις αυτής της φυσιογνωμίας, όπως είναι η αισθησιακή και ομοερωτική διάσταση πολλών ποιημάτων του, μια πτυχή του έργου του που προκαλεί συνήθως αμηχανία και αποσιωπάται.[556]

---

[555] Στο *Εικονοστάσιο*, ο Ίων ταυτίζεται με τον Ρίτσο ενώ του αποδίδονται χαρακτηριστικά της ζωής του ποιητή (ο γάμος με τη Φαλίτσα, η Έρη, οι διακοπές στο Καρλόβασι κ.ά.). Ταυτόχρονα ο Ρίτσος θέτει το ζήτημα της πρόσληψης του έργου του από την Αριστερά, μέσα από τη φιγούρα του Πέτρου. Τ. Καλογήρου, «Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου, από τα Επινίκια στο Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων», *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σ. 71-106.

[556] Ο. Σελλά, «Ρίτσος στη μικρή Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 25. 07. 2009. Διαθέσιμο εδώ: https://www.kathimerini.gr/culture/364894/ritsos-sti-mikri-epidayro/ (Ανακτήθηκε 18.08.2023)

Μ. Λοβέρδου, «Ο τρίτος Ρίτσος», *Το Βήμα*, 19.07.2009. https://www.tovima.gr/2009/07/19/culture/o-tritos-ritsos/ (Ανακτήθηκε 18.08.2023)

3.3.6. Ανασυστήνοντας τον δημόσιο βίο και την πολιτική ταυτότητα του Γιάννη Ρίτσου: ομοιότητες και διαφοροποιήσεις στα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή

Στην περίπτωση του Ρίτσου, το προφίλ του ως διανοουμένου αποδίδεται μέσα από ένα σύνολο τεχνικών, που αφορούν τη δική του προφορική μαρτυρία, μαρτυρίες τρίτων, ενώ προς την ίδια κατεύθυνση αξιοποιείται και το έργο του. Στο πλαίσιο αυτό, το ποιητικό έργο του Ρίτσου χρησιμοποιείται μεν ως αυτοβιογραφική κατάθεση ενώ ταυτόχρονα διασώζει τη μνήμη των συντρόφων του και της πολιτικής συλλογικότητας, με την οποία συμπορεύτηκε. Εκτός όμως από τις αυτοβιογραφικές μνήμες του ίδιου του ποιητή, το έργο του λειτουργεί ως αποθετήριο μνημονικών συμβόλων χάρη στις πολυάριθμες αναφορές του σε ήρωες-ορόσημα της Αριστεράς (Ηλέκτρα Αποστόλου, Σωτήρης Πέτρουλας, Γρηγόρης Λαμπράκης κ.ά.). Μέσα από τις αναφορές αυτές, οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ επιχειρούν να επανα-αφηγηθούν τη νεότερη ελληνική ιστορία, σχηματίζοντας μια γενεαλογία αγώνων-μαρτύρων, στην οποία έρχεται να προστεθεί και ο Ρίτσος μέσα από το δικό του αγωνιστικό παράδειγμα. Η τάση αυτή είναι ιδιαίτερα εμφανής σε όλα τα ντοκιμαντέρ, και κυρίως στο *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του* (1985). Στο εν λόγω ντοκιμαντέρ, η χρήση της ποίησης του Ρίτσου για την επανα-αφήγηση της νεοελληνικής ιστορίας σε μια διαχρονική προοπτική δε συμβάλλει μόνο στη μνημείωση μαρτύρων της νεοελληνικής ιστορίας, αλλά τροφοδοτεί ταυτόχρονα και προβληματισμούς περί συνέχειας της νεοελληνικής ιστορίας και του νεοελληνικού πολιτισμού, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με την ποιητική σύνθεση *Ρωμιοσύνη*.

Η εικόνα του λαοπρόβλητου διανοούμενου, του οποίου η εργοβιογραφία ταυτίζεται με κορυφαίες στιγμές της συλλογικής ιστορίας, εμπεδώνεται και μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες που φιλοξενούνται στα ντοκιμαντέρ. Ένα ετερόκλητο σύνολο αφηγητών, στο οποίο συγκαταλέγονται καλλιτέχνες, μελετητές, θαυμαστές του Ρίτσου και στενά πρόσωπα του φιλικού και οικογενειακού του κύκλου, επισημαίνουν τη σύνδεση του Ρίτσου με τους μεγάλους συλλογικούς αγώνες του καιρού του, στους οποίους έδρασε και τους οποίους ενέγραψε στο έργο του. Σε πολλές περιπτώσεις, το πολιτικό κύρος των προσώπων που επιχειρούν να βιογραφήσουν τον Ρίτσο (Μίκης Θεοδωράκης, Μελίνα Μερκούρη: *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο*/1988) προσθέτει επιπλέον ιδεολογικό φορτίο στη νοηματοδότηση της βιογραφίας του ενώ η αποκάλυψη ιδιωτικών στιγμών από συνεξόριστους του Ρίτσου και οικεία πρόσωπα (Έρη Ρίτσου, Τίτος Πατρίκιος: *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2013) συντελεί στη συναισθηματική κατανόηση των γεγονότων που εξιστορούν τα εκάστοτε ιστορικά υποκείμενα.

Συνεπώς, η εικόνα του Ρίτσου ως αντιστασιακού διανοουμένου και αγωνιστή προκύπτει διαμεσικά εφόσον, εκτός του έργου και των εκάστοτε προφορικών μαρτυριών, ανασύρεται ένα σύνολο οπτικοακουστικών υλικών, το οποίο επανανοηματοδοτεί τη δράση του και ισχυροποιεί τους δεσμούς του με τα διάφορα ιστορικά συγκείμενα (δεκαετία του'40, Πολυτεχνείο κ.ά.). Ταυτόχρονα, η κινηματογράφηση του Ρίτσου σε εκδηλώσεις όπου το πλήθος συρρέει να τον συγχαρεί και η επαφή του με τον απλό κόσμο υπογραμμίζουν την εικόνα ενός λαοπρόβλητου και δημοφιλούς διανοούμενου (*Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία*/1984, *Ντοκιμαντέρ-Πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο*/1988 και *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα*/1988).

Τα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του'80-'90 χαρακτηρίζονται από μεγάλη θεματική και αφηγηματική ομοιογένεια, καθώς δομούνται συνήθως γύρω από την προφορική αφήγηση του Ρίτσου και τις μαρτυρίες λοιπών αφηγητών. Στα μεταγενέστερα αφιερώματα, όπου ο ποιητής δεν είναι πλέον εν ζωή, (*Εποχές και συγγραφείς* 2002/2004, *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης/*2013) αναφέρονται πολύ συχνά διαμάχες του Ρίτσου με εκπροσώπους της αστικής κριτικής, όπως επίσης με εκπροσώπους της αριστερής κριτικής. Στο σύνολο των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών αφιερωμάτων, ο Ρίτσος παρουσιάζεται ως ένας διανοούμενος που εξέφρασε καταγγελτικό λόγο, βιώνοντας συχνά τον κατασταλτικό μηχανισμό του μετεμφυλιακού κράτους, ενώ ήρθε κατά καιρούς αντιμέτωπος με την απόρριψη από εκπροσώπους της αστικής κριτικής αλλά και από μέλη της δικής του παράταξης.

3.4. Συμπεράσματα

Τα ντοκιμαντέρ για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο επιχειρούν να ερμηνεύσουν την πολιτική δράση των τριών ποιητών, ενώ ταυτόχρονα αξιοποιούν το έργο τους ως αφετηρία για την επανα-αφήγηση του συλλογικού παρελθόντος. Στην περίπτωση του Σεφέρη, που δε συμμετέχει σε κανένα από τα ντοκιμαντέρ, ο πολιτικός του βίος σχολιάζεται αποκλειστικά από τρίτους, μελετητές και οικείους του. Αντίστοιχα, στις περιπτώσεις των Ελύτη και Ρίτσου, αξιοποιείται η μαρτυρία των ίδιων των ποιητών αλλά και οι μαρτυρίες ανθρώπων που τους γνώρισαν ή επηρεάστηκαν από την εργοβιογραφία τους.

Στην περίπτωση του Σεφέρη, παρά τις επιμέρους θεματικές και αφηγηματικές τους διαφοροποιήσεις, τα ντοκιμαντέρ ανασυνθέτουν την εικόνα ενός διανοουμένου με

ισχυρή εμπλοκή στη συλλογική ιστορία της χώρας. Το επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999) επιμένει στη θεσμική εικόνα του διπλωμάτη Σεφεριάδη, προσεγγίζοντας με διάθεση αποδόμησης την «αυτοσκηνοθεσία» του Σεφέρη, ο οποίος εδραιώνει συχνά την εικόνα του ταπεινού κρατικού λειτουργού στα ημερολόγιά του. Εστιάζοντας στα πραγματολογικά δεδομένα και επενδύοντας κυρίως στο αφηγηματικό σχόλιο και τη μαρτυρία του μελετητή, το επεισόδιο της εκπομπής προτάσσει την εικόνα ενός συντηρητικού διανοουμένου, επιχείρημα το οποίο ενισχύεται και από τη συνδρομή οπτικοακουστικών υλικών. Στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ, όπου πριμοδοτείται η προφορική μαρτυρία, επιχειρείται η ανασύνθεση της εικόνας του διανοουμένου κυρίως μέσα από τα υποκειμενικά βιώματα των ατόμων, με τα οποία ο Σεφέρης έζησε και συμπορεύτηκε. Τόσο στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) όσο και στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012), επιχειρείται μια κατανόηση του δημόσιου προσώπου μέσα από τις ιδιωτικές όψεις του βίου του. Και στις περιπτώσεις των εν λόγω ντοκιμαντέρ, η τάση αυτή ενισχύεται μέσα από την επιλεκτική χρήση οπτικοακουστικού υλικού και έργων του Σεφέρη, ενώ στο *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) την ίδια λειτουργία αναλαμβάνει ο εμπλουτισμός της αφήγησης με δραματοποιημένες σκηνές. Μέσα από τους ποικίλους συσχετισμούς που επιχειρούνται ανάμεσα στο έργο και σε ποικίλα σύμβολα της συλλογικής ιστορίας, ενισχύεται και εμπεδώνεται η εικόνα του διανοουμένου ως εκφραστή των συλλογικών παθών. Χρησιμοποιώντας τα εκάστοτε ντοκουμέντα ως μεταβλητά σημεία αναφοράς, οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ τείνουν να αρθρώνουν συχνά διαφορετικά επιχειρήματα για τις σχέσεις του Σεφέρη με τις εκάστοτε ιστορικές συγκυρίες. Συνεπώς, οι διαφοροποιήσεις στα εκάστοτε ντοκιμαντέρ δεν αφορούν μόνο τις αποκλίνουσες θέσεις τους αλλά και τα διαφοροποιημένα μέσα, με τα οποία προσπαθούν να θεμελιώσουν τα εκάστοτε επιχειρήματα. Οι ποικίλες χρήσεις του πραγματολογικού υλικού, η πρόταξη της προφορικής μαρτυρίας, και η δραματοποίηση συγκεκριμένων περιστατικών συγκροτούν διαφορετικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις, μέσω των οποίων ο Σεφέρης προβαίνει άλλοτε ως μετριοπαθής και συντηρητικός διπλωμάτης και άλλοτε ως αντιστασιακός διανοούμενος, που παρήγαγε καταγγελτικό λόγο. Ανεξάρτητα από τις εκάστοτε αναγνώσεις, κοινή βάση όλων των παραπάνω αφηγήσεων είναι η εγγύτητα του Σεφέρη με τα μείζονα γεγονότα του καιρού του και η σύνδεση της εργοβιογραφίας του με πολλά από αυτά.

Στα ντοκιμαντέρ, όπου συμμετέχει ο Οδυσσέας Ελύτης, διαφαίνεται καθαρά ότι ο ίδιος ο ποιητής επιθυμεί να αυτοπροσδιοριστεί με βάση την πολιτισμική του παρέμβαση

στο ζήτημα της ελληνικότητας. Όλα, ωστόσο, τα ντοκιμαντέρ ερμηνεύουν την πολιτική του φυσιογνωμία με άξονα τη σύνθεση του *Άξιον Εστί*. Στο σύνολο των αφηγήσεων, το *Άξιον Εστί* επανακατασκευάζεται σε πολλαπλά επίπεδα. Αφενός αναπαράγεται ξανά στις ποικίλες εκδοχές του (απαγγελία, μελοποίηση) και αφετέρου πλαισιώνεται με περικείμενα που επιβεβαιώνουν την εικόνα ενός αντιστασιακού εθνικού ύμνου. Η σύνδεση του ποιήματος με πλάνα από τις συναυλίες της δεκαετίας του'60, του αντιδικτατορικού φοιτητικού κινήματος και του Πολυτεχνείου συμφύρουν διαφορετικές χρονικότητες και επαναδομούν, στο επίπεδο της τηλεοπτικής αφήγησης, μια αλληλουχία συλλογικών αγώνων του ελληνικού λαού. Στο πλαίσιο αυτό, το *Άξιον Εστί* τείνει να λειτουργήσει ως μετωνυμία του πολιτικού Ελύτη, συμπυκνώνοντας και συναιρώντας τους αγώνες του ελληνικού λαού στη διαχρονία τους, το ατομικό με το συλλογικό, τη λειτουργία του εθνικού ποιητή με τον αντιστασιακό διανοούμενο.

Η εικόνα του Ρίτσου ως διανοουμένου συμπυκνώνει μια σειρά από διαφορετικούς ρόλους και λειτουργίες. Ο Ρίτσος προβάλλεται ως ένας αντιστασιακός διανοούμενος, που βίωσε τους κατασταλτικούς μηχανισμούς του μετεμφυλιακού κράτους, πάλεψε ενάντια σε αυτούς και ενσάρκωσε τη φωνή των ομοϊδεατών του. Στο έργο του, ο Ρίτσος θεματοποιεί τους συλλογικούς αγώνες της Αριστεράς, ενώ ταυτόχρονα μέσα από συνθέσεις, όπως η *Ρωμιοσύνη*, στοχάζεται πάνω στη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού. Η αφήγηση της βιογραφίας του Ρίτσου μέσα από υλικά που παραπέμπουν σε συλλογικούς αγώνες της νεότερης Ελλάδας, η συναρμογή αυτών των υλικών με το έργο του, που έτσι και αλλιώς αποτελεί αποθετήριο μνημονικών συμβόλων, και η κινηματογράφησή του ανάμεσα στα πλήθη, παγιώνουν την εικόνα του Ρίτσου ως εκφραστή των συλλογικών αισθημάτων και ως αντιστασιακού διανοουμένου. Η εικόνα αυτή ενισχύεται από τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων που επισημαίνουν το σθένος του Ρίτσου ενάντια στις αντιξοότητες, είτε αυτές προκύπτουν από την αντίπαλη ιδεολογική παράταξη είτε από το ίδιο το κόμμα. Στην τελευταία περίπτωση, τα διλήμματα, που ανακύπτουν στη συνείδηση του ποιητή ανάμεσα στα προτάγματα της ιδεολογίας του και τις καλλιτεχνικές του επιδιώξεις, δεν αλλοιώνουν το προφίλ του Ρίτσου ως διανοουμένου αλλά αποδεικνύουν τη συνθετότητα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της σχέσης της με τη δημόσια σφαίρα στις εκάστοτε ιστορικές περιόδους.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, κατά την προσπάθειά τους να αναπαραστήσουν την πολιτική ταυτότητα και τον δημόσιο βίο των τριών ποιητών, τα ντοκιμαντέρ επιχειρούν να συνδέσουν τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο με συγκεκριμένα πολιτικά δίκτυα (εξόριστη ελληνική κυβέρνηση, ΚΚΕ, πολιτικοί κρατούμενοι,

αντιδικτατορικός χώρος) και συγκεκριμένα μνημονικά ορόσημα της συλλογικής ιστορίας (Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, εξορία, Εμφύλιος, χουντική επταετία). Η σύνδεση αυτή καθίσταται εφικτή καθώς η εργοβιογραφία των τριών ποιητών προσφέρεται για ανάλογους συσχετισμούς, εφόσον βίωσαν σημαντικά ιστορικά γεγονότα του 20ού αιώνα ενώ ενέγραψαν στο έργο τους πολλά από αυτά. Στην ουσία, τα ντοκιμαντέρ για τους βίους των τριών ποιητών κατορθώνουν να διαπλέκουν διαρκώς το ατομικό με το συλλογικό, γιατί ακριβώς η εργοβιογραφία τους ενδείκνυται για ανάλογους συσχετισμούς. Στην κατεύθυνση αυτή, τα ντοκιμαντέρ επιτυγχάνουν να αφηγηθούν τους βίους των προσώπων μέσα από ένα επαναχρησιμοποιούμενο σώμα κειμένων, εικόνων και άλλων υλικών μιας συλλογικής πολιτισμικής μνήμης, επενδύοντας στα ίδια τα έργα των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου τα οποία λειτουργούν ως αποθετήρια πολιτισμικής μνήμης. Η χρήση των έργων τους για την αφήγηση κρίσιμων στιγμών του 20ού αιώνα συμβάλλει ακριβώς στη σύνδεση των ποιητών με τα εκάστοτε ιστορικά γεγονότα τόσο μέσα από την ιδιότητά τους ως καλλιτεχνών όσο και ως πολιτικών ανδρών ή διανοουμένων.

Κεφάλαιο 4. Τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ λογοτεχνών ως παραγωγοί πολιτισμικής μνήμης για το συλλογικό παρελθόν

Μια τάση, που φαίνεται να διαπερνά το σύνολο των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών αφηγήσεων και μελετήθηκε εκτενώς στα προηγούμενα κεφάλαια, αφορά τη σύνδεση της βιογραφίας των ποιητών με τα ευρύτερα ιστορικά συμφραζόμενα. Σχεδόν σε όλα τα ντοκιμαντέρ, οι βιογραφίες των δημόσιων προσώπων γίνονται η αφετηρία για την αφήγηση μιας συλλογικής βιογραφίας ή μιας βιογραφίας του έθνους.[557] Είναι σαφές, λοιπόν, ότι γύρω από τις αναπαραστάσεις του βίου των εκάστοτε υποκειμένων δημιουργούνται νέες αναπαραστάσεις του ιστορικού παρελθόντος. Μέσα από τη λειτουργία αυτή, τα ντοκιμαντέρ αποτελούν προνομιακές πηγές προκειμένου να ιχνηλατήσει κανείς τις μεταλλαγές που υφίσταται η μνημονική κουλτούρα κάθε περιόδου, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν βασικούς συντελεστές στη δημιουργία αφηγημάτων πολιτισμικής μνήμης καθώς αξιοποιούν μια πληθώρα συλλογικών συμβόλων, εικόνων και κειμένων προκειμένου να αφηγηθούν το συλλογικό παρελθόν.

Η πολιτισμική μνήμη της Μεταπολίτευσης επηρεάζεται από μια σειρά εξελίξεων που αφορούν διάφορες τεχνολογικές και πολιτικές αλλαγές, οι οποίες μεταβάλλουν σημαντικά τη δομή της δημόσιας ζωής και τη σχέση της ελληνικής κοινωνίας με το παρελθόν της. Η παγίωση της τηλεόρασης ως καταναλωτικού προϊόντος πλάι στον κινηματογράφο επέφερε μια σειρά από ριζικές μεταβολές στην ελληνική κοινωνία, διαμεσολαβώντας διάφορες κρίσιμες συζητήσεις που λάμβαναν χώρα στη δημόσια σφαίρα. Η σχέση της χώρας με το ιστορικό παρελθόν της και η σχέση Ελλάδας-Δύσης αποτέλεσαν δύο κεντρικούς άξονες που μονοπώλησαν το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης, τουλάχιστον κατά τις δεκαετίες 1980-1990.

Όπως έχει συχνά αναφερθεί από μελετητές, η «Μεταπολίτευση κλήθηκε να διαμορφώσει μια νέα αφήγηση για την εθνική ταυτότητα και την ιστορική πορεία του έθνους».[558] Η πτώση της Χούντας και η άρση των πρακτικών του μετεμφυλιακού κράτους (ιδεολόγημα εθνικοφροσύνης, πιστοποιητικά νομιμοφροσύνης κτλ.) οδήγησαν σε

[557] M. Sturken, "Personal stories and national meanings. Memory, Reenactment and the Image" στο M. Rhiel, D. Suchoff, (eds.), *The Seductions of Biography*, Routledge, Taylor & Francis Group, Abingdon, Oxon, 2016, σ. 40.

[558] Τ. Λιαλιούτη, «Ο αντιαμερικανισμός και το εθνικό αφήγημα της Μεταπολίτευσης, 1974-1985: ανορθολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις» στο Μ. Αυγερίδης, Ε. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση, η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων*, ό. π., σ. 197-199.

επανεξέταση του ιστορικού παρελθόντος και σε επαναδιευθέτηση μνημονικών τόπων όπως ο Εμφύλιος[559] ενώ μεταφράστηκαν θεσμικά σε μια σειρά από ενέργειες όπως ήταν η νομιμοποίηση του ΚΚΕ το 1974 και η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης το 1982. Την ίδια στιγμή, καθώς η χώρα επεδίωκε την ένταξή της στην ΕΟΚ, τέθηκαν στο προσκήνιο διάφορα ταυτοτικά ζητήματα και επανεξετάστηκαν οι έννοιες της ελληνικότητας και της λαϊκότητας.[560]

Συνεπώς, τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, και ιδίως κατά τη δεκαετία του'80, συντελείται μια μνημονική τομή σε σχέση με το ιστορικό παρελθόν, όπου η δεκαετία του '40 και τα ερμηνευτικά της σχήματα έχουν ξεχωριστή θέση στην ακαδημαϊκή ιστοριογραφία,[561] στον δημόσιο λόγο αλλά και στη μαζική κουλτούρα.[562] «Ειδικά σε ό,τι αφορά τη δεκαετία '40-'50, οι διαδικασίες της εξομάλυνσης ενός συγκρουσιακού και τραυματικού παρελθόντος συνέβαλαν καθοριστικά στη δημιουργία ενός νέου αφηγήματος για τη συγκεκριμένη περίοδο. Αυτό το εθνικό αφήγημα στόχευε στην εθνική συνοχή και εδραίωσε την έννοια της ενιαίας Εθνικής Αντίστασης ως καταστατικού παρελθοντικού γεγονότος, "εξομαλύνοντας" τις μνήμες του εμφυλίου πολέμου αλλά και υπογραμμίζοντας εκ νέου τον εθνικό χαρακτήρα της Αντίστασης».[563] Εάν η δεκαετία'40-'50 αποτελεί έναν κυρίαρχο άξονα αφηγηματοποίησης του παρελθόντος και έναν κυρίαρχο μνημονικό τόπο, το ίδιο ισχύει και για το Πολυτεχνείο. «Σταδιακά το Πολυτεχνείο εξελίχτηκε σε "εθνικό σύμβολο" με ιδιαίτερη θέση στο σύστημα των ιδρυτικών μύθων του νομιμοποιητικού αφηγήματος της Μεταπολίτευσης»,[564] ενώ εμπεδώθηκε ως συνέχεια του ΕΑΜ και της Εθνικής Αντίστασης.[565]

---

[559] Ε. Γαζή, «Μεταπλάσεις της ελληνικής εθνικής ιδεολογίας και ταυτότητας στη Μεταπολίτευση» στο Μ. Αυγερίδης, Ε. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση, η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων*, ό. π., σ. 246, 251.

[560] Όπως σημειώνει ο Δ. Τζιόβας, «Στη Μεταπολίτευση συνυπάρχει η αυτοπεποίθηση της πολιτικής σταθερότητας και της ανόδου του βιοτικού επιπέδου με την πολιτισμική ανασφάλεια του ευάλωτου έθνους, και αυτή η αμφίρροπη συνθήκη παράγει ταυτοτική αβεβαιότητα». Δ. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην Κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, (μτφρ. Ζ. Μπέλλα-Αρμάου, Γ. Στάμος), Αθήνα, Gutenberg, 2022, σ. 10.

[561] Ο Α. Λιάκος σημειώνει ότι η ιστορία της δεκαετίας 1940-1950 αποτελεί έναν από τους πιο δημοφιλείς ιστοριογραφικούς χώρους που αναδύθηκαν μετά το 1974. Α. Λιάκος, «Η νεοελληνική ιστοριογραφία το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 76-77, Ιανουάριος-Ιούλιος 2001, σ. 82-83.

[562] Τ. Λιαλιούτη, ό. π.

[563] Ε. Γαζή, ό. π., σ. 251.

[564] Τ. Λιαλιούτη, ό. π. σ. 209. Η Λιαλιούτη παραπέμπει στο K. Kornetis, "Spain and Greece" στο M. Klimke-J. Scharloth (eds.), *1968 in Europe. A History of Protest and Activism, 1956-1977*, London, Palgrave Macmillan, 2008, σ. 263.

[565] Χαρακτηριστικό παράδειγμα εμπέδωσης του Πολυτεχνείου ως συνέχεια της Εθνικής Αντίστασης ήταν η ανέγερση μαρμάρινης στήλης εντός του χώρου του ΕΜΠ, στην οποία αναγράφονταν τα ονόματα των φοιτητών που σκοτώθηκαν κατά τη διάρκεια της Εθνικής Αντίστασης Τ. Λιαλιούτη, ό. π.

Την ίδια στιγμή, και καθώς η πολιτικοποίηση των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης υποχωρεί, δίνεται έμφαση σε ζητήματα ταυτότητας, μέσα από την επαναδιαπραγμάτευση εννοιών όπως η ελληνικότητα και η λαϊκότητα.[566] Όπως σημειώνει ο Δ. Τζιόβας, «εάν η Μεταπολίτευση μπορεί να περιγραφεί με πολιτικούς όρους ως περίοδος εκδημοκρατισμού και συμφιλίωσης, με πολιτισμικούς όρους μπορεί να οριστεί ως περίοδος ταυτοτήτων, αφού […] τα κύρια διακυβεύματά της (εξευρωπαϊσμός, διαμφισβητούμενα παρελθόντα, θρησκεία, μετανάστευση, γλώσσα και φύλο) συγκλίνουν από διαφορετικά μονοπάτια στην έννοια της ταυτότητας ως κοινού παρανομαστή».[567] Η ανάγκη οριοθέτησης της νεοελληνικής ταυτότητας φέρνει στο προσκήνιο τη γενιά του'30 και την προβληματική που ανέπτυξαν οι εκπρόσωποί της σε σχέση με την Ελλάδα και τον ευρωπαϊκό πολιτισμό.[568]

Οι παραπάνω διεργασίες αποκρυσταλλώνονται σε διάφορα μέσα, και κυρίως στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης αποτυπώνει σε μεγάλο βαθμό την ανάγκη για επανεξέταση του ιστορικού παρελθόντος. Ιδίως, στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, η τάση αυτή είναι ιδιαίτερα εμφανής σε πολιτικοποιημένα ντοκιμαντέρ, όπως τα *Μέγαρα* (1974), *Μαρτυρίες* (1975), *Τα τραγούδια της φωτιάς* (1974) κ.α.[569] Αντίστοιχα, σε επίπεδο μυθοπλασίας, ο Β. Βαμβακάς εντοπίζει μια γενικευμένη στροφή του ΝΕΚ προς την πολιτική, η οποία παίρνει διάφορες κατευθύνσεις κατά τη δεκαετία του'80. Αρχικά, εστιάζει στη διαπραγμάτευση των εμφυλιακών και μετεμφυλιακών τραυμάτων με ταινίες όπως τα *Πέτρινα χρόνια* (1985), το *Χάππυ Νταίη* (1976), και το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), ενώ στη συνέχεια ο Βαμβακάς καταπιάνεται με την περίπτωση της πολιτικής βιογραφίας (*Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο*/1980, *Βενιζέλος*/1980).[570] Στην ίδια άποψη, δηλαδή στην προσπάθεια επανα-αφήγησης του ελληνικού παρελθόντος μέσα από τον κινηματογράφο, καταλήγει και ο Δ. Τζιόβας, μνημονεύοντας ταινίες όπως το *Χάππυ Νταίη* (1976) του Παντελή Βούλγαρη, *Ο*

---

[566] «Η έντονη πολιτικοποίηση των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης δίνει σταδιακά τη θέση της στην έμφαση σε θέματα ταυτότητας και η άρνηση της εθνικοφροσύνης στον προβληματισμό γύρω από την έννοια της ελληνικότητας ή της ρωμιοσύνης». Δ. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, ό. π., σ. 9.

[567] ό. π., σ. 16.

[568] ό. π., σ. 10

[569] Σ. Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και πολιτική*, ό. π., σ. 107-127.

[570] Β. Βαμβακάς, «Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010)», *Filmicon, Journal of Greek Film Studies*, 21.09.2017.
Διαθέσιμο εδώ: http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-kinimatografo-1974-2010
(Ανακτήθηκε: 17.08.2023)

άνθρωπος με το γαρύφαλλο (1980) του Νίκου Τζίμα, (1984) *Η κάθοδος των εννιά* του Χρίστου Σιοπαχά, το *Καλή πατρίδα, σύντροφε* (1986) του Λευτέρη Ξανθόπουλου, το *Καραβάν Σαράι* (1986) του Τάσου Ψαρρά, *Τα παιδιά της χελιδόνας* (1987) του Κώστα Βρεττάκου κ.ά.[571]

Η καθιέρωση της τηλεόρασης στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια λειτουργεί εξίσου καθοριστικά προς αυτή την κατεύθυνση αναψηλάφησης του παρελθόντος. Είναι σαφές ότι το τηλεοπτικό μέσο θα αποκτήσει άμεσα έναν παιδευτικό ρόλο κι αυτό αποτυπώνεται τόσο στις μαζικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων στη μικρή οθόνη όσο και στα ντοκιμαντέρ-εκπομπές που εκκινούν την περίοδο αυτή στη δημόσια τηλεόραση.[572] Θα πρέπει εδώ να αναφερθούν διάφορα ιστορικά ντοκιμαντέρ, τα οποία προβάλλονται στη δημόσια τηλεόραση αυτή την περίοδο, όπως το *Ιστορικό Αρχείο* (1975), το *Πανόραμα του αιώνα* (1983) κ.ά.[573]

Εάν αποδεχτεί κανείς την πεποίθηση του R. Rosenstone ότι, στη σύγχρονη εποχή, το κοινό τείνει να αντιλαμβάνεται το ιστορικό παρελθόν, βασιζόμενο εν πολλοίς σε οπτικά μέσα,[574] τότε αδιαμφισβήτητα ο κινηματογράφος και η τηλεόραση αποτελούν δύο κατεξοχήν αποθετήρια ιστορικής γνώσης. Τα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά προϊόντα, που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, επιχειρώντας να αναπαραστήσουν τους βίους ιστορικών προσωπικοτήτων, αρθρώνουν επιχειρήματα για διάφορες ιστορικές περιόδους. Ως εκ τούτου, επιχειρούν να ερμηνεύσουν ορισμένες εκδοχές του παρελθόντος ή τη νεότερη ελληνική ιστορία στη διαχρονία της.

Για να κατανοήσει κανείς τις πρακτικές αναπαράστασης του ιστορικού παρελθόντος στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, θα πρέπει να προσφύγει στους ίδιους τους μηχανισμούς, γύρω από τους οποίους οργανώνεται η κινηματογραφική και τηλεοπτική

---

[571] «Μετά την πτώση της χούντας, ο ελληνικός κινηματογράφος, μαζί με την πεζογραφία, προσέφεραν μια "εναλλακτική" ιστοριογραφία του πρόσφατου παρελθόντος, όταν ο αντικομμουνισμός ήταν ακόμη ακμαίος στη χώρα και οι ένοπλες δυνάμεις γιόρταζαν την τελευταία μάχη του Εμφυλίου Πολέμου στον Γράμμο. Κατά τη διάρκεια αυτής της εξαιρετικά πολιτικοποιημένης περιόδου, είδε το φως μια σειρά από ταινίες που ασχολούνταν με τον Εμφύλιο Πόλεμο και ιδιαίτερα με τα επακόλουθά του: *Happy Day* (1976) του Παντελή Βούλγαρη, *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο* (1980) του Νίκου Τζίμα, *Άρης Βελουχιώτης-Το δίλημμα* (1981) του Φώτου Λαμπρινού, *Η κάθοδος των εννιά* (1984) του Χρίστου Σιοπαχά, *Καλή πατρίδα, σύντροφε* (1986) του Λευτέρη Ξανθόπουλου, *Καραβάν Σαράι* (1986) του Τάσου Ψαρρά, *Τα παιδιά της χελιδόνας* (1987) του Κώστα Βρεττάκου. Οι περισσότερες από τις ταινίες επικεντρώνονται στη μνήμη, το τραύμα και γενικότερα στις συνέπειες του Εμφυλίου παρά στα ίδια τα γεγονότα. Άλλωστε, οι πολεμικές ταινίες ήταν αντίθετες με τις αισθητικές αρχές του αντιεμπορικού Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου». Δ. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, ό. π., σ. 288. Βλ. επίσης Λ. Φλιτούρης. «Ο εμφύλιος στο 'σελιλόιντ': Ιστορία και μνήμη» στο Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Τ. Βερβενιώτη, Ε. Βουτυρά, Β. Δαλκαβούκης και Κ. Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2008, σ. 387-404.

[572] Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 266-267.

[573] Σ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης (1960-2018)*, ό. π., σ. 109, 130.

[574] R. A. Rosenstone, ό. π., σ. 7-8.

αφήγηση. Στα ντοκιμαντέρ «το στιγμιότυπο, η *αιχμαλωσία* δηλαδή του *παρελθοντικού ίχνους* μέσα *σε τεχνο-οπτικές ρυθμίσεις που επιτρέπουν την εντατική (ανα) τύπωσή του στο εκάστοτε παρόν*, αναδεικνύεται […] σε βασικό τρόπο παραγωγής του παρελθόντος».[575] Όπως ήδη έχει αναφερθεί, η διαρκής ανατύπωση των παρελθοντικών ιχνών και η εγγραφή τους στο κινηματογραφικό και τηλεοπτικό μέσο, η λεγόμενη λειτουργία της αναμεσοποίησης, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στα ντοκιμαντέρ καθώς αποτελεί τον βασικό μηχανισμό συναρμογής των επιμέρους λόγων και υλικών. Εναρμονίζοντας τους εκάστοτε λόγους με αρχειακά υλικά, που σχετίζονται με διαφορετικές χρονικότητες και ιστορικά συμφραζόμενα, αρθρώνονται διαφορετικά επιχειρήματα τόσο για τα ίδια τα πρόσωπα όσο και για τις διάφορες ιστορικές εποχές.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι τα ιστορικά γεγονότα επανακατασκευάζονται από τα μέσα που χρησιμοποιεί κανείς για να τα αφηγηθεί,[576] καθίσταται σαφές ότι τα ντοκιμαντέρ για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο προσφέρουν μια ευκαιρία προκειμένου να διερευνήσει κανείς τους όρους επανανοηματοδότησης διάφορων ιστορικών συγκυριών μέσα από τη διαδικασία διαρκούς αναπαραγωγής λόγων, εικόνων και ήχων πλάι σε νέα συμφραζόμενα. Καθώς οι τρεις ποιητές βίωσαν σημαντικά γεγονότα του εικοστού αιώνα (Μικρασιατική Καταστροφή, Αντίσταση, Εμφύλιος, Κυπριακό, Χούντα, Μεταπολίτευση) οι βιογραφίες τους μπορούν να λειτουργήσουν ως βάσεις αναστοχασμού γύρω από τους τρόπους με τους οποίους «σημειώνεται» κάθε φορά το παρελθόν στο παρόν.[577] Στις επόμενες σελίδες θα διερευνηθούν οι όροι προσέγγισης κρίσιμων ιστορικών συγκυριών στα διάφορα ντοκιμαντέρ και θα εξεταστούν οι όροι παγίωσής τους στη συλλογική ιστορία. Αναλυτικά, θα εξεταστεί η συμβολή των υπό εξέταση βιογραφικών ντοκιμαντέρ στην παραγωγή αφηγημάτων για τη δεκαετία του'40, το Πολυτεχνείο και για συλλογικούς μνημονικούς τόπους όπως η Μικρά Ασία, η Κύπρος και η Μακρόνησος. Τέλος, θα δοθεί έμφαση σε συγκεκριμένα ντοκιμαντέρ, τα οποία καταπιάνονται με ζητήματα που αφορούν τον συνεκτικό χαρακτήρα του ελληνικού πολιτισμού στον χρόνο, τη λαϊκότητα και τις σχέσεις Ελλάδας-Δύσης.

[575] Μ. Μπιλάλης, ό. π., σ. 31.
[576] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention* ό. π., σ. 4.
[577] «Η ιστορία και η κουλτούρα σχηματίζουν ένα δίχτυ από δομικές σχέσεις, ένα κύκλωμα αμοιβαίας σημείωσης». Α. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*;, Αθήνα, Πόλις, 2014[6], σ. 107.

4.1. Η δεκαετία του'40. Αφηγήματα γύρω από την Αντίσταση και τον Εμφύλιο

Η δεκαετία του '40 αποτελεί έναν κυρίαρχο μνημονικό τόπο στις βιογραφίες όλων των ποιητών, οι οποίοι συνδέθηκαν ποικιλοτρόπως με τα πολυάριθμα γεγονότα της δεκαετίας αυτής (Αντίσταση, Δεκεμβριανά, Εμφύλιος). Ταυτόχρονα αποτελεί έναν κυρίαρχο μνημονικό τόπο στις δημόσιες συζητήσεις της Μεταπολίτευσης. Μετά το 1974, η μνήμη της δεκαετίας του'40 επανήλθε στο προσκήνιο και αποτέλεσε ένα κυρίαρχο θέμα στον δημόσιο λόγο της χώρας. Ο χειρισμός της αποτελεί παραδειγματικό σημείο αναφοράς για την κατανόηση της σχέσης μεταξύ ιστορίας και μνήμης, χάρη στους μετασχηματισμούς που υπέστη το εγχώριο πολιτικό τοπίο κατά την περίοδο αυτή.[578]

Στη μεταδικτατορική περίοδο, η κατάρρευση του ιδεολογήματος της εθνικοφροσύνης, η νομιμοποίηση του ΚΚΕ και η κατοπινή αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης λειτούργησαν ενωτικά, με σκοπό την επούλωση των τραυμάτων του μετεμφυλιακού κράτους. Στο πλαίσιο αυτό, η μνήμη του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ παύει να αποτελεί μονοπώλιο της κομμουνιστικής Αριστεράς εφόσον μέσω της θεσμικής παρέμβασης του ΠΑΣΟΚ, η Αντίσταση καθίσταται πλέον σύμβολο εθνικής ενότητας και αποτελεί εθνική υπόθεση.[579] Τα παραπάνω γεγονότα οδήγησαν σε έκρηξη «μαρτυριών» από τα πολιτικά υποκείμενα της μετεμφυλιακής περιόδου που δεν μπορούσαν να αρθρώσουν τη δική τους φωνή πριν το 1974 (πρώην αντάρτες, φυλακισμένοι, εξόριστοι).[580] Μάλιστα, όπως επισημαίνουν διάφοροι μελετητές, κατά τη δεκαετία του'80, οι μαρτυρίες αυτές αποκτούν μεγάλη βαρύτητα, πιθανότατα λόγω της έλλειψης πρόσβασης σε αρχειακά ντοκουμέντα.[581]

Στα ντοκιμαντέρ για τον Γιώργο Σεφέρη, πραγματοποιείται συνήθως αναφορά στον Β΄ Παγκόσμιο ενώ σποραδικά εντοπίζονται και αναφορές στον Εμφύλιο. Αξιοποιούνται και εδώ αποσπάσματα από τα ημερολόγια του ποιητή, στα οποία ο Σεφέρης επαινεί την εθνική ομοψυχία του ελληνικού λαού ενώ οι αναφορές στον Εμφύλιο εκφράζουν περισσότερο ένα αίσθημα θλίψης, και πολύ λιγότερο μια ιδεολογική τοποθέτηση.

---

[578] P. Voglis, I. Nioutsikos, "The Greek Historiography of the 1940s. A Reassessment", *Südosteuropa*, 65, no 2, 2017, σ. 318.
[579] Δ. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, ό. π., σ. 130.
[580] Ι. Παπαθανασίου, ό. π., σ. 256.
[581] Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 133-134. Βλ. τι σημειώνει ο Χ. Εξερτζόγλου: «Από τη δεκαετία του'80, όμως, αρχίζουν να πολλαπλασιάζονται οι αυτοβιογραφικές μαρτυρίες που δεν έχουν τη φιλοδοξία να αναγνωριστούν ως βαρυσήμαντα ιστορικά αναγνώσματα. Πρόκειται για μαρτυρίες "από τα κάτω", που επικεντρώνονται σχεδόν αποκλειστικά στην προσωπική εμπειρία στη βάση της μνήμης της εποχής». Χ. Εξερτζόγλου, ό. π. σ. 269.

Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), εντοπίζονται αναφορές στο «ανώνυμο θαύμα» του ελληνικού μετώπου και στον αλληλοσπαραγμό των Δεκεμβριανών.

> «Το γύρισμα του κύκλου έφερε τον ελληνικό λαό σε μια από τις πιο υψηλές στιγμές του […] Υπάρχει τριγύρω μου ένα *ανώνυμο θαύμα* που κανείς πριν δεν το υποψιαζόταν».[582]

> «[…] Εκείνο που λείπει είναι αυτό που υπήρχε στο μέτωπο: το ομαδικό αίσθημα της ορμής, του κεφιού, της θυσίας. Η κοινή φλόγα. Τώρα εκείνο που άρχισε τον Οχτώβρη εκεί πέρα, το χάλασαν ή το ταπείνωσαν […]».[583]

Η ταπείνωση του «ανώνυμου θαύματος» συσχετίζεται από τον Σεφέρη με την αδυναμία ουσιαστικής πολιτικής δράσης από τους επιγόνους του Μεταξά. Όπως ήδη αναφέρθηκε, σε πολλά σημεία της αφήγησης στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980, 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), αξιοποιούνται ημερολογιακά αποσπάσματα μέσω των οποίων υποβάλλεται η αντίθεση του Σεφέρη με τους συνεργάτες του Μεταξά. Η εν λόγω περίοδος αποτελεί ένα ακανθώδες ζήτημα τόσο στη σεφερική βιβλιογραφία όσο και στα αντίστοιχα ντοκιμαντέρ για τον βίο του Σεφέρη.[584] Η επιλογή των παραπάνω ημερολογιακών σπαραγμάτων για την απεικόνιση της δεκαετίας του'40 θα πρέπει να εξεταστεί, λαμβάνοντας υπόψη τη γενικότερη κατεύθυνση πάνω στην οποία κινείται η ευρύτερη ερμηνευτική γραμμή του ντοκιμαντέρ αλλά και η συζήτηση για τον πολιτικό Σεφέρη την ίδια περίοδο σε διαφορετικά μέσα.[585] Για την περίπτωση των Δεκεμβριανών και το ξέσπασμα του Εμφυλίου χρησιμοποιούνται τα κάτωθι αποσπάσματα:

> «Μαύρη μέρα. Από την αυγή ο αλληλοσπαραγμός».[586]

> «Σαν ξύπνησα σήμερα το πρωί συλλογιζόμουνα ότι η ειδυλλιακή Πλάκα είναι το μέρος όπου έγινε η πρώτη μάχη της Βρετανικής Αυτοκρατορίας με τη σοβιετική

[582] Εγγραφή 14ης Δεκέμβρη 1940, Γ. Σεφέρης, *Μέρες Γ΄*, ό. π., σ. 265-266.
[583] Εγγραφή 5ης Μάη 1941, Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*, ό. π., σ. 73.
[584] Βλ. το άρθρο της Φούλας Χατζηδάκι, «Ο Γ. Σεφέρης, η αυτολογοκρισία και η νεολαία», *Αντί*, τχ. 66, 5 Μαρτίου 1977, σ. 43, η οποία σχολιάζει τη θητεία του Σεφέρη στην κυβέρνηση Μεταξά, θεωρώντας πως ο Σεφέρης κράτησε αποστάσεις από το καθεστώς.
[585] Κατά την περίοδο 1974-1981 πυκνώνουν οι συζητήσεις γύρω από τον πολιτικό Σεφέρη σε διάφορα έντυπα. Στα περισσότερα από τα αφιερώματα που πραγματοποιούνται στη μνήμη του ποιητή, δίνεται έμφαση στη θητεία του επί Μεταξά στο Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, στη δράση του στη Μέση Ανατολή, όπου και συνόδευσε την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση, και στη στάση του κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας. Βλ. Σ. Ζησιμοπούλου, «Η πολιτική ταυτότητα του Σεφέρη στο φως της Μεταπολίτευσης», ό. π.
[586] Εγγραφή 6ης Δεκέμβρη 1944, Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*, ό. π., σ. 371.

Ρωσία. Ήταν πραγματικά η πρώτη μάχη του Δυτικού και του Ανατολικού Κόσμου».[587]

«The wrong thing είναι σίγουρο ό,τι και να διαλέξεις σήμερα».[588]

Στα παραπάνω αποσπάσματα ο Σεφέρης τοποθετεί το ξέσπασμα της εμφύλιας διαμάχης στο ευρύτερο κάδρο των ψυχροπολεμικών συγκρούσεων, χωρίς να γίνονται αναφορές σε εσωτερικούς παράγοντες. Ταυτόχρονα διαπιστώνει με θλίψη τη διαιρετική τομή που έχει επέλθει στην ελληνική καθημερινότητα.

Το ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980, 80 χρόνια από τη γέννησή του* πραγματοποιείται κατά το έτος 1980, στην έναρξη μιας δεκαετίας, κατά την οποία η μνήμη της δεκαετίας του'40 κατέχει σημαίνουσα θέση στον δημόσιο λόγο. Η συγκρότηση ενός αφηγήματος εθνικής συμφιλίωσης[589] και η αποσιώπηση τραυματικών όψεων του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος, και ειδικότερα των εμφύλιων συγκρούσεων, αποτελούν τις συντεταγμένες, εντός των οποίων δομούνται οι εκάστοτε πρακτικές μνήμης στον δημόσιο λόγο.[590] Την ίδια περίοδο, η πολιτική φυσιογνωμία του Σεφέρη αποτελεί αντικείμενο ενδελεχούς συζήτησης σε διάφορα δημοσιεύματα και αφιερώματα.[591] Στις εκάστοτε τοποθετήσεις, η δράση του ποιητή κατά τη δεκαετία του'40 αποτελεί μία από τις κυρίαρχες θεματικές. Συγκεκριμένα, οι εκάστοτε γράφοντες επιχειρούν να ανασυγκροτήσουν το προφίλ του ποιητή ως διανοουμένου και διπλωμάτη κατά τις κρίσιμες αυτές ιστορικές συγκυρίες και να αποφανθούν σχετικά με την πολιτική

[587] Εγγραφή 8ης Δεκέμβρη 1944, ό. π., σ. 374.
[588] Εγγραφή Χριστούγεννα 1944, ό. π., σ. 380.
[589] Βλ. το σχόλιο της Μάγδας Φυτιλή για τον όρο «εθνική συμφιλίωση»: «Αυτός ο εξαιρετικά πολύσημος όρος επέτρεψε σε διαφορετικούς πολιτικούς φορείς να τον επικαλούνται για να περιγράψουν ανόμοια και συχνά αλληλοαποκλειόμενα πολιτικά σχέδια. Ο όρος, άλλωστε, είναι τόσο ασαφής, ώστε να εκτείνεται σημασιολογικά από τη μη βίαιη συνύπαρξη έως την ύπαρξη ενός κοινού οράματος για το μέλλον και μιας κοινής ερμηνείας για το παρελθόν […] Η συμφιλίωση, όπως χρησιμοποιήθηκε στην Ελλάδα με τον επιθετικό προσδιορισμό "εθνική", υποδήλωνε πως υπήρχε ένα έθνος το οποίο έπρεπε να θεραπευτεί από τη διχόνοια, και όχι δύο ή περισσότερες πολιτικές κοινότητες που όφειλαν να ξεπεράσουν τις διαιρέσεις του παρελθόντος». Μ. Φυτιλή, «Μεταπολίτευση: θεσμική ενσωμάτωση και συμβολικός αποκλεισμός της κομμουνιστικής Αριστεράς (1974-1981)» στο Μ. Φυτιλή, Μ. Αυγερίδης, Ε. Κούκη, *Η δεύτερη ζωή της Εθνικής Αντίστασης. Πρακτικές αναγνώρισης και αποκλεισμού, 1944-2006*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2023, σ. 187.
[590] Σχετικά με τις νομοθετικές ρυθμίσεις, που αφορούν την αναγνώριση του ΕΑΜ και της Εθνικής Αντίστασης, ο Β. Τζούκας σημειώνει: «Αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τη νομοθετική αυτή ρύθμιση ήταν και η "ανάγνωση" της ιστορίας της δεκαετίας 1940-50 από το ΠΑΣΟΚ, στην οποία προεξάρχοντα ρόλο διαδραμάτιζαν ο τονισμός της Εθνικής Αντίστασης και η σχετική αποσιώπηση του Εμφυλίου, η υποτιθέμενη γραμμική συνέχεια ανάμεσα στο "ευρύ" ΕΑΜ και τη "δημοκρατική παράταξη", και, κυρίως, ο τονισμός του "εθνικο-λαϊκού" στοιχείου της συλλογικής δράσης. Στην αντίληψη αυτή κυριάρχησε η προβολή της συναίνεσης και η αποσιώπηση των εμφύλιων συγκρούσεων». Β. Τζούκας, «Εθνική Αντίσταση. Η αναγνώρισή της ως πράξη υπέρβασης του εμφυλίου και ενίσχυσης του αντιδεξιού επιχειρήματος» στο Β. Βαμβακάς, Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του'80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, ό. π., σ. 135.
[591] Σ. Ζησιμοπούλου, ό. π.

δράση του. Πολύ συχνά, τα οικεία πρόσωπα του Σεφέρη (Μαρώ Σεφέρη, Αλέξανδρος Ξύδης) επιχειρούν να αποκαταστήσουν τη φυσιογνωμία του ποιητή αμβλύνοντας τις αντιφάσεις της σεφερικής βιογραφίας. Το ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) θα πρέπει να ενταχθεί μέσα σε αυτό το συγκείμενο, απηχώντας τις τάσεις που κυριαρχούν αυτή την εποχή στον ευρύτερο δημόσιο λόγο αναφορικά με τις μνήμες του ’40 αλλά και ειδικότερα σε σχέση με τη σεφερική κριτική και πρόσληψη. Το ίδιο ισχύει και για το ντοκιμαντέρ του *Παρασκηνίου* το 1986 (*Τα πολιτικά κείμενα του Γιώργου Σεφέρη*), στο οποίο εντοπίζονται οι προφορικές μαρτυρίες της Μαρώς Σεφέρη και του Αλέξανδρου Ξύδη, που στοχεύουν στην αποκατάσταση της πολιτικής φυσιογνωμίας του ποιητή. Όπως αναφέρθηκε και σε προγενέστερο κεφάλαιο, στο ντοκιμαντέρ αυτό αναλύεται διεξοδικά η στάση του Σεφέρη στη Μέση Ανατολή, οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει με τους Άγγλους αλλά και η επιθυμία του να βοηθήσει τους αντάρτες, όταν συναντά την αντιπροσωπεία τους στο Κάιρο το 1943. Οι μαρτυρίες, που φιλοξενούνται στα ντοκιμαντέρ, σε συνδυασμό με την ανάγνωση των ημερολογιακών και ιδιωτικών ημερολογίων του ποιητή, τα οποία εκδίδονται σταδιακά αυτή την περίοδο,[592] οικοδομούν ένα συγκεκριμένο προφίλ του Σεφέρη, το οποίο ενίοτε αμφισβητείται σε μεταγενέστερα αφιερώματα.

Για παράδειγμα, στο μεταγενέστερο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999), το αφήγημα του φιλοαριστερού Σεφέρη διαρρηγνύεται με ποικίλους τρόπους. Το voice over επισημαίνει πως «όταν το έφερε η ανάγκη να αναφερθεί [ο Σεφέρης] σε ακανθώδη ζητήματα, όπως ο εμφύλιος πόλεμος, η αναφορά γινόταν με αισθητικούς όρους […] οπότε αμβλυνόταν η σκληρή αμεσότητα που επέβαλε η ανάληψη της πολιτικής ευθύνης».[593] Στο επεισόδιο αυτό, όπου επισημαίνεται η διπλωματική ιδιότητα του Σεφέρη και η σχέση του με τις πολιτικές ελίτ του τόπου, το αφηγηματικό σχόλιο συνοδεύεται από πλάνα επικαίρων από τη Συνθήκη της Βάρκιζας και τον αφοπλισμό των ανταρτών. Τα πλάνα με μέλη του ΕΛΑΣ, που παραδίδουν τα όπλα τους στους Βρετανούς κλαίγοντας, έρχονται να υπογραμμίσουν μια διαφορετική οπτική των γεγονότων αμέσως μετά τον πόλεμο, που δε συμβαδίζει με το αφήγημα της εθνικής συμφιλίωσης, αλλά αποτελεί περισσότερο μια ρωγμή στο αφήγημα αυτό. Όπως, άλλωστε, επισημάνθηκε και πιο πάνω, η εκπομπή στοχεύει σε μια αποδόμηση της πολιτικής εικόνας

[592] Όπως ήδη αναφέρθηκε πιο πάνω, οι δύο τόμοι των πολιτικών ημερολογίων εκδίδονται το 1979 και το 1985, ενώ τα ιδιωτικά ημερολόγια του Σεφέρη θα συνεχίζουν να εκδίδονται σταδιακά από την πτώση της Χούντας μέχρι και σήμερα.
[593] Δ. Δημηρούλης, «Η ανάγνωση του Σεφέρη», ό. π., σ. 167.

του Σεφέρη, γεγονός που επηρεάζει και τις πρακτικές σύνδεσής του με το ιστορικό παρελθόν.

Στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001), η μνήμη της δεκαετίας του' 40 αποδίδεται μέσα από πολλαπλές οπτικές. Κυρίαρχο παράδειγμα είναι ο συνδυασμός κειμένων του Σεφέρη με τα αντίστοιχα οπτικοακουστικά υλικά. Οι στίχοι του ποιήματος «Ανδρομέδα»[594] πλαισιώνονται με επίκαιρα όπου εικονίζεται το κάψιμο των βιβλίων από το Γ΄ Ράιχ, ενώ η ταινία του Τσάρλι Τσάπλιν, «Ο μεγάλος δικτάτωρ» (1940), συσχετίζεται με συγκεκριμένη ημερολογιακή εγγραφή του Σεφέρη, ο οποίος παρακολούθησε το φιλμ στην Αλεξάνδρεια και σημειώνει τις εντυπώσεις του.[595] Στο σημείο αυτό, μέσα από τη χρήση υλικών που υπερβαίνουν τον ελληνικό ορίζοντα, η μνήμη της ελληνικής Αντίστασης συνδέεται με τη διεθνική μνήμη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ συστήνεται σταδιακά ένα αντιμιλιταριστικό αφήγημα στο κέντρο του οποίου τοποθετείται ο ίδιος ο ποιητής. Άλλωστε, η χρήση του α΄ ενικού προσώπου ως κυρίαρχης αφηγηματικής φωνής, που απαγγέλλει τα σεφερικά ποιήματα και τα σεφερικά ημερολόγια, δίνει την εντύπωση παρακολούθησης ενός συνειρμικού μονολόγου, κατά τον οποίο ο ίδιος ο ποιητής εκθέτει τις σκέψεις του.

Πολύ συχνά, η εναρμόνιση των λόγων του αφηγητή με συγκεκριμένες φωτογραφίες και βίντεο παράγει επιχειρήματα για συγκεκριμένα πρόσωπα και γεγονότα. Ωστόσο, οι συσχετισμοί που πραγματοποιούνται μέσω του μοντάζ, δεν μπορούν να χρεωθούν αποκλειστικά στον Σεφέρη αλλά θα πρέπει να αποδοθούν στους συντελεστές του ντοκιμαντέρ**.** Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι αναφορές στον Εμφύλιο, που απαντώνται σε δύο διακριτές στιγμές. Στο σημείο, όπου πραγματοποιείται αναφορά στο δοκίμιο «Ένας Έλληνας-ο Μακρυγιάννης»,[596] η απαγγελία του κειμένου πλαισιώνεται με πλάνα του έφιππου Βελουχιώτη στα βουνά πλάι σε άλλους αντάρτες. Το κείμενο του Σεφέρη έρχεται να συνδεθεί με ένα οπτικό τεκμήριο, με το οποίο δε φαίνεται να φέρει

[594] Κ΄ [Ανδρομέδα]
Στο στήθος μου η πληγή ανοίγει πάλι
όταν χαμηλώνουν τ' άστρα και συγγενεύουν με το κορμί μου
όταν πέφτει σιγή κάτω από τα πέλματα των ανθρώπων.
Αυτές οι πέτρες που βουλιάζουν μέσα στα χρόνια ώς πού θα με παρασύρουν;
Τη θάλασσα τη θάλασσα, ποιός θα μπορέσει να την εξαντλήσει;
Βλέπω τα χέρια κάθε αυγή να γνέφουν στο γύπα και στο γεράκι
δεμένη πάνω στο βράχο που έγινε με τον πόνο δικός μου,
βλέπω τα δέντρα που ανασαίνουν τη μαύρη γαλήνη των πεθαμένων
κι έπειτα τα χαμόγελα, που δεν προχωρούν, των αγαλμάτων.
Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π., σ. 67. Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Μυθιστόρημα*.
[595] Για το απόσπασμα του ημερολογίου βλ. πάλι την υποσημείωση 469.
[596] Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας-ο Μακρυγιάννης», ό. π., σ. 228-263.

άμεσες συνδέσεις. Η εισήγηση του Σεφέρη για τον Μακρυγιάννη πραγματοποιείται το 1943 στην Αλεξάνδρεια, όταν ο ποιητής υπηρετεί την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση, ενώ ο ΕΛΑΣ αναπτύσσει ενεργό δράση στα βουνά της ηπειρωτικής Ελλάδας. Η σύνδεση του κειμένου με τον Βελουχιώτη και τους αντάρτες δεν ανάγεται στους όρους παραγωγής και εκφώνησης του κειμένου αλλά στους όρους με τους οποίους προσλήφθηκε το κείμενο σε επόμενο χρόνο. Οι παραλληλισμοί των ανταρτών με τους κλεφταρματολούς του ’21 ανταποκρίνονται σε μια πλατιά διαδεδομένη πεποίθηση που κυριαρχεί στο συλλογικό φαντασιακό της Αριστεράς, ήδη από τη δεκαετία του’40, όπου τα δεινά της Κατοχής εξομοιώνονται συχνά με τις σφαγές των Τούρκων.[597] Η εξίσωση αυτή κυριαρχεί και κατά τη μεταπολεμική περίοδο.[598] Στο πλαίσιο αυτό, η πρόσληψη του Μακρυγιάννη ως σημαίνουσας μορφής διασταυρώνεται με την κλιμακούμενα ευνοϊκή πρόσληψη του Σεφέρη από την Αριστερά, ιδίως από τη δεκαετία του ’60 και μετά. Όλοι οι παραπάνω παράγοντες δημιούργησαν οπωσδήποτε ένα ευνοϊκό κλίμα για μια οικειοποίηση του σεφερικού Μακρυγιάννη από την Αριστερά ως συμβόλου.[599] Μέσω του μοντάζ, το ντοκιμαντέρ συνδέει το σεφερικό έργο με τα περικείμενά του, παράγοντας το ίδιο νέους συσχετισμούς και αιτιακές σχέσεις. Μέσα από το παράδειγμα του κειμένου του

[597] Σύμφωνα με τον Ι. Χανδρινό, «Ο ισχυρός απόηχος πρόσφατων εθνικών αγώνων ήταν η θρυαλλίδα που θα μεταμόρφωνε τις πρώτες ένοπλες ομάδες σε εθνικοαπελευθερωτικούς στρατούς. Τα αντάρτικα εμβατήρια μορφοποιούνταν στο μοτίβο των δημοτικών τραγουδιών, με σταθερή επίκληση στην κλεφτουριά, στραμμένα στο μέλλον της “νέας Ελλάδας”, που οπωσδήποτε θα προέκυπτε από το τελέσφορο του ένοπλου αγώνα». Ι. Χανδρινός, «Εθνική Αντίσταση. Ιστορικές, πολιτικές και θεσμικές εννοιολογήσεις από το 1941 στο σήμερα» στο Κ. Γαρδίκα, Α.-Μ. Δρουμπούκη, Β. Καραμανωλάκης, Κ. Ράπτης, (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του’40. Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος*, *Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, ό. π. σ. 198.

[598] «Στη δεκαετία του ΄40 και στα μετεμφυλιακά χρόνια η αναφορά στην Επανάσταση αποτέλεσε το βασικό στοιχείο της δημιουργίας μιας ηρωικής γενεαλογίας από τους κλέφτες στους αντάρτες, αλλά και παρήγορο στήριγμα για τις διώξεις και τη δύστηνη μοίρα των αγωνιστών της εαμικής Αντίστασης». Β. Καραμανωλάκης, «Αριστερές αναγνώσεις του’21: η δεύτερη ζωή μιας επανάστασης» στον ιστότοπο *Αριστερά και΄21*, Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, (2023) Διαθέσιμο εδώ:
https://aski1821.gr/eisagogi/
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

[599] Η Επανάσταση του 1821 αποτέλεσε πολύτιμο οπλοστάσιο άντλησης συμβόλων για τα μέλη του ΕΑΜ και του ΕΛΑΣ. Όπως σημειώνει ο Β. Καραμανωλάκης, «Η αναφορά στην κοινή μοίρα των αγωνιστών του 1821 και της Αντίστασης αποτέλεσε κοινό τόπο στις εκκλήσεις της Αριστεράς, που ζητούσε την απελευθέρωση των πολιτικών κρατουμένων της περιόδου […] Εάν ο Μακρυγιάννης στη δεκαετία του 1960 συνδέθηκε με τις διαδηλώσεις για το 1-1-4, στη διάρκεια της δικτατορίας έγινε όνομα αντιδικτατορικής οργάνωσης στον μακρινό Καναδά. Εάν στη Μεταπολίτευση ο Μακρυγιάννης μαζί με την 3η Σεπτεμβρίου του 1843 αποτέλεσαν ορόσημα για το ΠΑΣΟΚ, παράλληλα ο “μακρυγιαννισμός”, μια στάση νοοτροπίας και ζωής που εκκινούσε από τις σεφερικές θεωρήσεις του ήρωα, κατέκτησε σημαντική θέση στην αριστερή κουλτούρα». Β. Καραμανωλάκης, «1821 και Αριστερά», *Η Αυγή*, 31.01.2021. Διαθέσιμο εδώ: https://www.avgi.gr/dialogos-gia-1821/378151_1821-kai-aristera.
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)
Για τον πολιτικό χαρακτήρα της διάλεξης του Σεφέρη για τον Μακρυγιάννη βλ. R. Beaton, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό. π., σ. 335 και Α. Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, Πόλις, 2006, σ. 127-128.

Μακρυγιάννη και τον τρόπο που αυτό εγγράφεται στο ντοκιμαντέρ του Χαραλαμπόπουλου, καθίσταται σαφές ότι το παρελθόν μπορεί να επενδύεται με διαφορετικά νοήματα στη συγχρονία σε σχέση με τη διαχρονία.[600]

Στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, εκτός από τη σύνδεση του σεφερικού Μακρυγιάννη με το αντάρτικο, εντοπίζεται μία επιπλέον αναφορά στον Εμφύλιο. Στη συνέχεια της κινηματογραφικής αφήγησης, μέσα από μια αλληλουχία πλάνων, τα γεγονότα του Εμφυλίου έρχονται να συνδεθούν με την ποιητική συλλογή *Κίχλη*. Συγκεκριμένα, ενώ ακούγονται οι στίχοι του ποιήματος, ο θεατής βλέπει πλάνα του ΔΣΕ (Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος), όπως καταγράφηκαν σε επίσκεψη του ΟΗΕ στην Ελλάδα το έτος 1947.[601] Τα πλάνα αυτά αναμειγνύονται με πλάνα της Μικρασιατικής Καταστροφής για να λειτουργήσουν ως γέφυρα με την επιστροφή του Σεφέρη στη Σκάλα, κατά το έτος 1950. Εκτός από την *Κίχλη*, όμως, χρησιμοποιείται εδώ και ένα ακόμη ποίημα, που έρχεται να υποβάλει την αίσθηση ενός συλλογικού τραύματος. Ο στίχος «Η μνήμη όπου και να την αγγίξεις, πονεί», που ακούγεται από τον αφηγητή, αποτελεί στίχο του ποιήματος «Μνήμη Α΄», που προέρχεται από τη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ΄*.[602] Με το άκουσμα του στίχου αυτού, πλάνα επικαίρων της

---

[600] Χ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930,* ό. π., σ. 29.

[601] UN Commission in Greece (British Pathè). Διαθέσιμο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=JRlPtk483x8 (Ανακτήθηκε 23.07.2023)

[602] «Μνήμη Α΄»
και η θάλασσα ουκ έστιν έτι
Κι εγώ στα χέρια μου μόνο μ' ένα καλάμι
είταν έρημη η νύχτα το φεγγάρι στη χάση
και μύριζε το χώμα από την τελευταία βροχή.
Ψιθύρισα· «Η μνήμη όπου και να την αγγίξεις πονεί,
ο ουρανός είναι λίγος, θάλασσα πια δεν υπάρχει,
ό,τι σκοτώνουν την μέρα τ' αδειάζουν με κάρα πίσω απ' τη ράχη».
Τα δάχτυλά μου παίζανε ξεχασμένα μ' αυτή τη φλογέρα
που μου χάρισε ένας γέροντας βοσκός επειδή του είπα καλησπέρα·
οι άλλοι ξέγραψαν κάθε χαιρετισμό·
ξυπνούν, ξυρίζουνται κι αρχίζουν μεροκάματο το σκοτωμό,
όπως κλαδεύεις ή χειρουργείς, μεθοδικά, χωρίς πάθος·
ο πόνος νεκρός σαν τον Πάτροκλο και κανείς δεν κάνει λάθος.
Συλλογίστηκα να φυσήξω ένα σκοπό κι έπειτα ντράπηκα τον άλλο κόσμο
αυτόν που με βλέπει περ' απ' τη νύχτα μες απ' το φως μου
που υφαίνουν τα κορμιά ζωντανά, οι καρδιές γυμνές
κι η αγάπη που ανήκει και στις Σεμνές
καθώς και στον άνθρωπο και στην πέτρα και στο νερό και στο χορτάρι
και στο ζώο που κοιτάει κατάματα το θάνατο που έρχεται να το πάρει.
Έτσι προχώρησα στο σκοτεινό μονοπάτι
κι έστριψα στο περβόλι μου κι έσκαψα κι έθαψα το καλάμι
και πάλι ψιθύρισα· «Θα γίνει η ανάσταση μίαν αυγή,
πως λάμπουν την άνοιξη τα δέντρα θα ροδαμίσει του όρθρου η μαρμαρυγή,
θα ξαναγίνει πέλαγο και πάλι το κύμα θα τινάξει την Αφροδίτη

Μικρασιατικής Καταστροφής διαδέχονται τα επίκαιρα του Εμφυλίου, δημιουργώντας ένα σημείο σύγκλισης ανάμεσα στα δύο τραυματικά παρελθόντα.

Στην αλληλουχία αυτών των πλάνων, όπως και στη σύνδεση του σεφερικού Μακρυγιάννη με τους αντάρτες, καθίσταται σαφές ότι το ντοκιμαντέρ δεν αντανακλά απλώς το ιστορικό παρελθόν αλλά το κατασκευάζει εκ νέου. Στην ουσία, παρότι το ντοκιμαντέρ μοιάζει φαινομενικά να κωδικοποιεί όψεις γεγονότων, προσώπων και συλλογικών αξιών, στην πραγματικότητα τα επανακατασκευάζει καθώς τα συνδέει μεταξύ τους, παράγοντας αφηγήματα για το παρελθόν, όπου ο Σεφέρης μπορεί να συσχετίζεται μέσω του έργου του με τον Βελουχιώτη και τον Δημοκρατικό Στρατό, ενώ τα διαφορετικά ιστορικά τραύματα του Εμφυλίου, της Μικρασιατικής Καταστροφής και της Κύπρου συγχωνεύονται σε μια ενιαία αλυσίδα συλλογικής τραγωδίας.

Τα παραπάνω ντοκιμαντέρ, παρά τις διαφορετικές ερμηνευτικές τους κατευθύνσεις, λειτουργούν ως διανεμητές μνημονικών εικόνων,[603] που άλλοτε στοχεύουν στην πρόσληψη του Σεφέρη υπό το πρίσμα της εθνικής συναίνεσης (*Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του*/1980*, Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*/2001) και άλλοτε επισημαίνουν τις διαιρετικές τομές της Αντίστασης και της μετεμφυλιακής περιόδου (επεισόδιο εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*/1999), εντός των οποίων έζησε και έδρασε ο ποιητής. Για να τα κατανοήσει κανείς, θα πρέπει να προσφύγει τόσο στο ιστορικό συγκείμενο της εποχής, κατά την οποία παράγονται, όπως επίσης και να εξετάσει τον ρόλο των συντελεστών του κάθε ντοκιμαντέρ. Μέσα από τη συνεξέτασή τους, καθίσταται σαφές ότι ο κινηματογραφικός και τηλεοπτικός λόγος μπορεί συχνά να νομιμοποιεί παγιωμένες αφηγήσεις για το παρελθόν ή να τις υπονομεύει.[604]

Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, τα ντοκιμαντέρ επιχειρούν να αφηγηθούν την ιστορία της δεκαετίας του'40 μέσα από ένα σύνολο υλικών πολιτισμικής μνήμης, ενώ ταυτόχρονα παράγουν με τη σειρά τους πολιτισμική μνήμη μέσα από το μοντάζ, τη χρήση προφορικής μαρτυρίας αλλά και τη συνδρομή της μουσικής.[605] Καθώς τα εκάστοτε υλικά (εικόνες, ήχοι, μαρτυρίες) αποκόβονται από το αρχικό καθεστώς παραγωγής τους και εγγράφονται εντός του κινηματογραφικού ή τηλεοπτικού συνόλου,

είμαστε ο σπόρος που πεθαίνει». Και μπήκα στ' αδειανό μου το σπίτι.
Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό. π., σ. 245.

[603] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention* ό. π., σ. 5.

[604] J. M. Carlsten, F. McGarry, "Introduction" στο J. M. Carlsten, F. McGarry (eds.), *Film, History and Memory*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015, σ. 9.

[605] D. Brunow, ό. π., σ. 194.

επενδύονται ξανά και ξανά με νόημα, συμβάλλοντας στη δημιουργία νέων πολιτισμικών αφηγημάτων. Στην ουσία, η διαρκής εγγραφή από το ένα μέσο στο άλλο συνιστά την αναγκαία προϋπόθεση ώστε να καταστούν τα εκάστοτε υλικά πυλώνες μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης για το ιστορικό παρελθόν.

Στην περίπτωση του Ελύτη, οι αναφορές στη δεκαετία του'40 είναι κυρίαρχες σε όλα τα ντοκιμαντέρ. Η εμπειρία του πολέμου υπήρξε καταλυτική για τον Ελύτη τόσο ως προσωπικό βίωμα όσο και ως καλλιτεχνικό ερέθισμα. Η δεκαετία του'40 ανασυστήνεται κυρίως μέσα από τον συνδυασμό του *Άξιον Εστί* με επίκαιρα του μετώπου και την ίδια την αφήγηση του Ελύτη, στην οποία αναπαράγει το προσωπικό του βίωμα ως ένστολος στο ελληνοαλβανικό μέτωπο. Όπως ειπώθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, το *Άξιον Εστί* λειτουργεί ως σημείο σύγκλισης της ατομικής με τη συλλογική εμπειρία. Ωστόσο, το έργο του Ελύτη δεν αξιοποιείται μόνο ως άξονας αναπαράστασης της δεκαετίας του΄40, αλλά και ως σημείο σύνδεσης της δεκαετίας αυτής με μεταγενέστερα γεγονότα, όπως είναι η δεκαετία του'60 και το Πολυτεχνείο.

Η περίπτωση του *Άξιον Εστί* αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα προκειμένου να καταλάβει κανείς την έννοια της αναμεσοποίησης ή της επανάληψης από μέσο σε μέσο και τα νέα αφηγηματικά συντάγματα που αυτή παράγει. Ως ποιητικό έργο το *Άξιον Εστί* μελοποιήθηκε και μεσολαβήθηκε από το γραπτό κείμενο σε ένα ηχητικό μέσο, ενώ μέσω των συναυλιών του Θεοδωράκη μεταμορφώθηκε σε μια οπτικοακουστική εμπειρία. Πρόκειται για ένα πολιτισμικό κείμενο, το οποίο κατόπιν επανεγγράφηκε σε οπτικά μέσα (κινηματογραφικό και τηλεοπτικό), έχοντας πλέον υπερβεί τα συμφραζόμενα της παραγωγής του, επαναλαμβανόμενο ξανά και ξανά σε νέα περιβάλλοντα.[606] Μέσω αυτής της διαρκούς επανάληψης από μέσο σε μέσο, το *Άξιον Εστί* συνδέθηκε με νέες ερμηνείες, πολιτικά και πολιτισμικά προσδιορισμένες. Όπως, άλλωστε, υπογραμμίζει η Brunow, η αναμεσοποίηση δε συμβαίνει εν κενώ αλλά στηρίζεται σε διάφορες πράξεις διαμεσολάβησης.[607]

Συγκεκριμένα, η πλαισίωση του μελοποιημένου *Άξιον Εστί* με επίκαιρα της δεκαετίας του'60, όπου οι Κατράκης και Θεοδωράκης περπατούν στο κέντρο κάποιας πορείας ενώ διαφαίνονται πλακάτ με το όνομα του Λαμπράκη (επεισόδιο εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*/2002), η προβολή συναυλιών του Θεοδωράκη (επεισόδιο

[606] Βλ. τη σχετική παρατήρηση για τις διαμεσικές φωτογραφίες: «Μια διαμεσική φωτογραφία πραγματοποιείται ανάμεσα σε διαφορετικές μιντιακές πλατφόρμες, όπου κάθε νέο κείμενο προσθέτει κάτι στο σύνολο». H. Jenkins, ό. π., σ. 33.

[607] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention*, ό. π., σ. 49.

εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/2012) αλλά και φωτογραφιών του Β. Καραγεώργου με αντιδικτατορικές δράσεις των φοιτητών κατά την εξέγερση του Πολυτεχνείου (*Οδυσσέας Ελύτης: της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*/1979) συνδέουν το *Άξιον Εστί* με μεταγενέστερες χρονικότητες, στις οποίες το έργο αποκτά νέες ερμηνείες και υπερβαίνει την ιστορική περίοδο, στην οποία αναφέρεται. Με άλλα λόγια, παρότι το έργο συγκεφαλαιώνει τη νεότερη ελληνική ιστορία, δίνοντας έμφαση στη δεκαετία του'40, το ποίημα ήρθε ταυτόχρονα να συνδεθεί και με τη μνήμη του Πολυτεχνείου μέσα από τη μελοποίηση Θεοδωράκη και τα πολιτικά χαρακτηριστικά που του προσδόθηκαν κατά τη δεκαετία του'60. Κάθε μιντιακή πλατφόρμα, από την οποία διήλθε το ποίημα, προσέθεσε με τη σειρά της νέα νοήματα, εμπλουτίζοντας το περιεχόμενό του. Τα νέα αυτά νοήματα αναπαράγονται ξανά στα ντοκιμαντέρ, υποβάλλοντας ταυτόχρονα και μια αίσθηση συνέχειας ανάμεσα στη δεκαετία του'40, στη μεταπολεμική περίοδο και το Πολυτεχνείο.

Στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ διατυπώνεται συχνά η άποψη ότι το *Άξιον Εστί* παγιώθηκε μέσω της μελοποίησής του και της μεταγενέστερης πρόσληψής του κατά τη χουντική επταετία σε εξεγερσιακό ύμνο. Σε μεγάλο βαθμό, τα ντοκιμαντέρ συνεχίζουν αυτή τη διαδικασία μέσα από τους συσχετισμούς που παράγουν εντός της κινηματογραφικής ή τηλεοπτικής αφήγησης. Αναλυτικότερα, στα ντοκιμαντέρ, η διαρκής αναπαραγωγή του *Άξιον Εστί* πλάι σε επίκαιρα του ελληνοαλβανικού μετώπου και οπτικοακουστικά συμφραζόμενα, που παραπέμπουν στο Πολυτεχνείο, ήρθε να σταθεροποιήσει συγκεκριμένες αφηγήσεις του παρελθόντος[608] εγγράφοντας το *Άξιον Εστί* σε μια παράδοση αντιστασιακής κουλτούρας. Με άλλα λόγια, το *Άξιον Εστί* εμπεδώθηκε ως αντιστασιακή λογοτεχνία μέσα από τη διαρκή ανακύκλωσή του πλάι σε αντίστοιχα υλικά (επίκαιρα στρατιωτών, φωτογραφίες του Πολυτεχνείου, εικόνες του Θεοδωράκη, πλάνα διαδηλώσεων με πλακάτ υπέρ του Γρηγόρη Λαμπράκη) ενώ μέσα από τις διεργασίες αυτές ο Ελύτης παγιώθηκε ως παραγωγός εξεγερσιακού λόγου στο συλλογικό φαντασιακό. Μέσα από το παράδειγμα του *Άξιον Εστί* καθίσταται σαφές ότι, βασιζόμενο στη λειτουργία του μοντάζ, το εκάστοτε μέσο (κινηματογραφικό και τηλεοπτικό) δύναται να λειτουργεί ως φορέας δικτύωσης με άλλα μέσα και υλικά, προσφέροντας εργαλεία νοηματοδότησης του παρελθόντος.[609]

[608] A. Erll, *Memory in culture*, ό. π., σ. 141
[609] A. Erll, A. Rigney, "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics", ό. π., σ. 1.

Στην περίπτωση του Ρίτσου, η δεκαετία του' 40 αποτελεί συνήθως έναν ενδιάμεσο κρίκο σε μια σειρά επεισοδίων της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Στο *Γιάννης Ρίτσος-αυτοβιογραφία* (1984), η μνήμη της Αντίστασης έρχεται να συνδεθεί μέσω του μοντάζ με μια αλληλουχία πλάνων που εκκινούν από τον Μεσοπόλεμο και τις καπνεργατικές διαδηλώσεις τον Μάιο του 1936, δίνουν κατόπιν τη σκυτάλη στο αντάρτικο της δεκαετίας του'40, και φτάνουν στη μεταπολεμική περίοδο. Η εικόνα του Τάσου Τούση, που λειτουργεί ως συμβολική μορφή της μνήμης του μεσοπολεμικού καπνεργατικού κινήματος, συνδέεται με το ΕΑΜ, και όλα τα παραπάνω καταλήγουν στη φωτογραφία του Ρίτσου ως πολιτικού κρατουμένου. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, η αρχιτεκτονική του μοντάζ στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ως παράδειγμα κατασκευής συσχετισμών ανάμεσα σε διαφορετικά μνημονικά σύμβολα και χρησιμεύει στην άρθρωση επιχειρημάτων για τον ρου της νεοελληνικής ιστορίας. Κάτι ανάλογο συμβαίνει στο *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988). Τη στιγμή που ο Ρίτσος απαγγέλλει το «Γράμμα στο Ζολιό Κιουρί» σε εκδήλωση στην Ακράτα, το πλάνο του Ρίτσου διαλύεται μέσα σε πλάνα στρατιωτών που παραπέμπουν στο έπος του '40. Παρομοίως στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα* (1988), οι φωτογραφίες εξαθλιωμένων παιδιών διαδέχονται φωτογραφίες των ανταρτών και του ίδιου του Ρίτσου ενώ τα οπτικά αυτά αναφερόμενα πλαισιώνονται από το άσμα ο «Ταμένος» («Εδώ σωπαίνουν τα πουλιά») που ανήκει στα *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*.[610] Και στις τρεις περιπτώσεις οικοδομείται μια γενεαλογία της αντίστασης με ενοποιητικό κρίκο τους εκάστοτε αγώνες του ελληνικού λαού, τοποθετώντας φυσικά και τη δεκαετία του'40 μέσα σε αυτούς.

Στο ντοκιμαντέρ του Ροβήρου Μανθούλη, *Γιάννης Ρίτσος-οι ρίζες του* (1985), η μνήμη της δεκαετίας του'40 ανασυστήνεται κυρίως μέσα από την προφορική μαρτυρία του Μίκη Θεοδωράκη. Στην αφήγησή του, ο Θεοδωράκης ταυτίζει τη ρωμιοσύνη με την ελευθερία. Ο συνθέτης αναφέρεται τόσο στο ίδιο το ποίημα του Ρίτσου όσο και στη ρωμιοσύνη ως ιδέα. Στη συνέχεια, με φόντο την Ακρόπολη, κι ενώ κινηματογραφείται στο μπαλκόνι του σπιτιού του, στη συνοικία Μακρυγιάννη, ο Θεοδωράκης εξιστορεί τη μάχη του ΕΛΑΣ εναντίον των Βρετανών και επεξηγεί το περιεχόμενο της μουσικής

[610] «Ο ταμένος»
Εδώ σωπαίνουν τα πουλιά, σωπαίνουν οι καμπάνες
σωπαίνει κι ο πικρός Ρωμιός μαζί με τους νεκρούς του.
Και πα στην πέτρα της σιωπής τα νύχια του ακονίζει
μονάχος κι αβοήθητος, της λευτεριάς ταμένος.
Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα Γ΄, 1963-1972*, Αθήνα, Κέδρος, 1998[2], σ. 160. [1η έκδοση: Αθήνα, Κέδρος, 1973].

σύνθεσης του *Διονύσου*. Ο Διόνυσος εκπροσωπεί έναν αρχετυπικό ήρωα, που σκοτώθηκε από τους Βρετανούς στα Δεκεμβριανά. Σύμφωνα με τον μύθο της σύνθεσης, ο αρχετυπικός αυτός ήρωας κηδεύτηκε την ίδια ημέρα μαζί με άλλα αγόρια και κορίτσια, και το πλήθος τον συνόδευσε στην τελευταία του κατοικία, σχηματίζοντας μια μεγάλη νεκρική πομπή που κινήθηκε σε όλο το μήκος της Συγγρού μέχρι την Αρεοπαγίτου. Ο Διόνυσος συσχετίζεται στο ντοκιμαντέρ με τους Λάκη Σάντα και Μανώλη Γλέζο εφόσον αξιοποιείται αφιέρωμα του Φρέντυ Γερμανού για τους δύο ήρωες[611] ενώ ο Θεοδωράκης ταυτίζει τον ήρωα της σύνθεσής του με διάφορα μνημονικά σύμβολα, όπως οι Λαμπράκης, Πέτρουλας, Παναγούλης.[612] Από το σημείο αυτό και στο εξής, η *Ρωμιοσύνη* του Ρίτσου και ο *Διόνυσος* του Μίκη Θεοδωράκη εναλλάσσονται και πλαισιώνονται από επίκαιρα του μετώπου της δεκαετίας του'40, πλάνα του έφιππου Βελουχιώτη και πλάνα από τον αφοπλισμό των ανταρτών μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας. Στην ουσία, διά μέσω της *Ρωμιοσύνης* και του *Διονύσου*, η μνήμη της δεκαετίας του'40 ανασυστήνεται και διαμεσολαβείται μέσα από ένα πλήθος υλικών, που ανασυνθέτουν την ιστορία της δεκαετίας του'40 μέσα από την οπτική της Αριστεράς, προσφέροντας ταυτόχρονα και ένα σχήμα περιοδολόγησης για τη νεότερη ελληνική ιστορία. Στο ντοκιμαντέρ του Μανθούλη, η δεκαετία του'40 είναι ένας κρίκος στη γενεαλογία των αγώνων αντίστασης που ακολούθησαν, και οι οποίοι προβάλλονται μέσα από ένα πάνθεον ηρώων, στους οποίους συγκαταλέγονται οι Σάντας, Γλέζος, Πέτρουλας, Λαμπράκης και Παναγούλης.

---

[611] Συγκεκριμένα, ο Ροβήρος Μανθούλης αξιοποιεί απόσπασμα από εκπομπή του Φρέντυ Γερμανού, στην οποία οι Σάντας και Γλέζος εκθέτουν το παρασκήνιο της απόφασής τους να κατεβάσουν τη ναζιστική σημαία από την Ακρόπολη. Στην ίδια εκπομπή, ακούγεται το τελευταίο ραδιοφωνικό ανακοινωθέν του Κ. Σταυρόπουλου λίγο πριν η Αθήνα πέσει στα χέρια των Γερμανών. Για την εκπομπή του Φρ. Γερμανού βλ. *Εκπομπές που αγάπησα. Μανώλης Γλέζος-Λάκης Σάντας,* (1993), Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Σκηνοθεσία: Φ. Γερμανός, Σ. Ράλλης [1η προβολή *Πρώτη σελίδα: Έτσι κατέβηκε η γερμανική σημαία απ' την Ακρόπολη* / 1981]. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/73796/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Για το τελευταίο ραδιοφωνικό ανακοινωθέν βλ. Κ. Σταυρόπουλος, [«Εδώ ελεύθεραι ακόμα Αθήναι»], Διαθέσιμο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=MOhNliKpF0A
(Ανακτήθηκε: 23.07.2023)

[612] Σύμφωνα με σημείωμα του συνθέτη: «Ο Διόνυσος […] έλαβε μέρος στη μάχη του Μακρυγιάννη, τον Δεκέμβρη του 1944. Στις 10 του Δεκέμβρη ο αγγλικός στρατός κατέλαβε την Ακρόπολη. Παρά την υπόσχεσή τους ότι θα σεβαστούν το ιερό μνημείο, από κει πισώπλατα ήρθε το θανάσιμο πλήγμα. Ο Διόνυσος κηδεύτηκε την ίδια μέρα, στις 10 του Δεκέμβρη, μαζί με δεκάδες άλλα αγόρια και κορίτσια που είχαν προσφέρει κι αυτά τα νιάτα τους στην Άνοιξη. Η φανταστική πομπή ξεκίνησε από τη γωνία Τζιραίων και Συγγρού και σε συνέχεια ακολούθησε προς τ΄αριστερά την Διονυσίου του Αρεοπαγίτου. Ήταν φυσικό η ζωή της Ελλάδας να κινηθεί από τότε με άξονα την πομπή του Διονύσου. Οι Έλληνες φώναζαν: ο Διόνυσος Ζει – ο Λαμπράκης Ζει – ο Πέτρουλας Ζει – ο Παναγούλης Ζει – και ούτω καθεξής. Γιατί φυσικά ο Διόνυσος, παρ΄ότι νεκρός, διατηρούσε, ως ημίθεος, ολοζώντανη την παρουσία του». Μ. Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση*, ό. π., σ. 322.

Τα παραπάνω ντοκιμαντέρ, υλοποιημένα όλα κατά την περίοδο ’80-’90, αντανακλούν μια συλλογική απήχηση της εποχής αυτής, όπου η εθνική αντίσταση νοείται «ως εκδήλωση των δημοκρατικών και πατριωτικών φρονημάτων της ελληνικής κοινωνίας, ενταγμένη σε μια μακρά και διαχρονική “παράδοση εξέγερσης” εναντίον των ξένων κατακτητών».[613] Σε μια περίοδο σημαντικών πολιτικών αλλαγών, «η μνήμη της Αντίστασης μπορούσε να αποτελέσει τη βάση μιας νέας επίσημης εθνικής μνήμης»[614] και πάνω σε αυτό το σχήμα φαίνεται πως οργανώνεται η αφήγηση για το παρελθόν στα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες για τον Γιάννη Ρίτσο.

Στα ντοκιμαντέρ για τους Σεφέρη και Ελύτη δίνεται έμφαση στο γεγονός της Αντίστασης, πρακτική που υιοθετείται ταυτόχρονα σε θεσμικό επίπεδο στη δεκαετία του’80. Η επιλογή αυτή είναι εύλογη, καθώς η Αντίσταση αφορά ένα παρελθόν που περισσότερο θα μπορούσε να ενώσει παρά να διαιρέσει την ελληνική κοινωνία.[615] Η αφήγηση της περιόδου αυτής, που μοιάζει να αναπαράγεται και στα εν λόγω ντοκιμαντέρ, εστιάζει στον πατριωτισμό και τον ηρωισμό της πλειοψηφίας του ελληνικού λαού. Πρόκειται, φυσικά για ένα αφήγημα, που αφήνει εκτός του κάδρου τα ιδεολογικά και πολιτικά χαρακτηριστικά της Εθνικής Αντίστασης, δίνοντας προτεραιότητα στη συμμετοχικότητα και τον συλλογικό της χαρακτήρα.[616]

Ο Εμφύλιος δεν αναπαρίσταται ικανοποιητικά στα ντοκιμαντέρ των Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη, παρά μόνο μέσα από αποσπασματικές αναφορές του Σεφέρη για τα Δεκεμβριανά. Σε θεσμικό επίπεδο, άλλωστε, ο Εμφύλιος θα αναγνωριστεί επίσημα το έτος 1989 από την κυβέρνηση Εθνικής Συνεργασίας, όταν ψηφίζεται ο Ν.1863/ΦΕΚ 204.Α΄/18-9-1989, όπου αναφέρεται η «Άρση των συνεπειών του εμφυλίου πολέμου 1944/1949». Παρότι η διαδικασία της επίσημης αναγνώρισης του Εμφυλίου Πολέμου εξελίσσεται αργά, η προσπάθεια εξιστόρησης της νεότερης ελληνικής ιστορίας έχει βρει διέξοδο σε έναν ενδιάμεσο χώρο μνήμης μεταξύ της επίσημης και ατομικής μνήμης (έκδοση μαρτυριών, αρθρογραφία κτλ.).[617] Ένας από τους χώρους, που επιχειρεί να

---

[613] Β. Τζούκας, ό. π. σ. 135.

[614] Μ. Φυτιλή, «Η ένταξη της Εθνικής Αντίστασης στο εθνικό συνεχές της ιστορίας και η σημασιοδότησή της ως πρώτη “εθνική συμφιλίωση”», στον ιστότοπο Ψηφιακή Μεταπολίτευση 1974-1981, ενότητα: Μνήμη, Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας. Διαθέσιμο εδώ: http://metapolitefsi.com/%CE%95%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82/%CE%9C%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7
(Ανακτήθηκε 23.07.2023)

[615] P. Voglis, I. Nioutsikos, ό. π., σ. 321.

[616] ό. π., σ. 322.

[617] Γ. Βαγγελοκώστας, «Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: *Η Κάθοδος των εννιά* από το χαρτί στην οθόνη», στο *Αφιέρωμα: Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και*

καταπιαστεί με το πρόσφατο παρελθόν του Εμφυλίου, είναι και ο πολιτικοποιημένος ΝΕΚ (*Οι κυνηγοί, Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο* κ.ά).[618] Χαρακτηριστικές περιπτώσεις, που απηχούν το κλίμα αυτής της περιόδου, είναι και τα ντοκιμαντέρ για τον Γιάννη Ρίτσο κατά το διάστημα 1980-1990. Παρότι δε θίγεται ευθέως ο ίδιος ο Εμφύλιος, το μετεμφυλιακό τραύμα, κυρίως μέσα από την εμπειρία της εξορίας, ενσωματώνεται στην αλληλουχία των γεγονότων που αξιοποιούνται για να αναπαραστήσουν τη δεκαετία του'40. Πολύ συχνά, μάλιστα, εντοπίζονται πλάνα που παραπέμπουν στα Δεκεμβριανά ή στη Συμφωνία της Βάρκιζας, τα οποία προοικονομούν την εμφύλια σύρραξη. Την ίδια στιγμή, όλα τα παραπάνω συγκροτούν αλυσίδες γεγονότων που εξεικονίζουν τους αγώνες της νεότερης Ελλάδας υπό το πρίσμα της Αριστεράς. Συνεπώς, η πορεία της νεότερης Ελλάδας ως μιας σειράς αγώνων αντίστασης αποτελεί ένα κυρίαρχο σχήμα ιστοριογράφησης του παρελθόντος στα ντοκιμαντέρ αυτά.

Τα επόμενα ντοκιμαντέρ, από το 1990 έως το 2013, δε φαίνεται να επηρεάζονται από τις αναθεωρητικές τάσεις που ανέκυψαν στην ιστοριογραφία στις αρχές της νέας χιλιετίας.[619] Στα επεισόδια της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999, 2002 και 2002/2004), η δεκαετία του'40 αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς για τη διερεύνηση της εργογραφίας των τριών ποιητών, χωρίς ωστόσο να μυθοποιείται. Η προσέγγιση είναι συνήθως τεκμηριοκεντρική και αποστασιοποιημένη, ενώ τονίζονται οι ιδεολογικές διαιρέσεις της μεταπολεμικής περιόδου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το επεισόδιο για τον Σεφέρη, ο οποίος, λόγω της διπλωματικής του ιδιότητας, βρέθηκε στη δίνη των πολιτικών εξελίξεων. Το επεισόδιο της εν λόγω εκπομπής αμφισβητεί το προφίλ του φιλοαριστερού Σεφέρη, όπως αυτό έχει σφυρηλατηθεί στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) αλλά και στο επεισόδιο της εκπομπής *Παρασκήνιο* το 1986. Στο πρόσωπο του Σεφέρη, επισημαίνονται πολλές από τις διαιρέσεις της μεταπολεμικής περιόδου, με τις οποίες ο ίδιος συσχετίζεται λόγω της ιδιότητας του διπλωμάτη. Παρομοίως, η εκπομπή *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*, στο επεισόδιο για τον Σεφέρη (2012), κινείται στην ίδια λογική, επιμένοντας όμως λιγότερο στο τεκμηριωτικό υλικό και ενσωματώνοντας περισσότερες αυτοβιογραφικές μαρτυρίες (προφορικές και γραπτές). Με τον τρόπο αυτόν, δίνεται έμφαση στα προσωπικά βιώματα που αφορούν τον πόλεμο και τα παρεπόμενά του. Το

οι χώρες της μνήμης, περιοδικό *Θεάτρου Πόλις, Διεπιστημονικό Περιοδικό για το Θέατρο και τις Τέχνες* (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου), τχ. 5-7, 2019-2021, σ. 64-65.

[618] *ό. π.*

[619] P. Voglis, I. Nioutsikos, ό. π., σ. 324-325.

ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*, το οποίο υλοποιείται το 2001, παραπέμπει στα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας ΄80-΄90 για τον Ρίτσο, στον βαθμό που επιχειρεί να επανα-αφηγηθεί τη νεοελληνική ιστορία, συνδέοντας τις εκάστοτε ιστορικές περιόδους μεταξύ τους. Έτσι, ο Εμφύλιος Πόλεμος συσχετίζεται με τη Μικρασιατική Καταστροφή και αυτή με την Κύπρο, παράγοντας νοηματικές συνάφειες, ανάμεσα σε διαφορετικούς τόπους μνήμης, που συνδέονται με συλλογικά τραύματα.

4.2. Αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου

Το Πολυτεχνείο συνιστά ένα μόνιμο σημείο σύγκλισης και για τους τρεις ποιητές, εφόσον τα μελοποιημένα έργα τους αποκτούν δημοτικότητα στο αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα, και ευρύτερα στον αντιδικτατορικό χώρο. Στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο, το Πολυτεχνείο ως τόπος μνήμης συντίθεται από υλικά που παραπέμπουν σε τρεις διαφορετικές ιστορικές χρονικότητες, στην προδικτατορική, στη δικτατορική και στη μεταδικτατορική περίοδο.

Στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, τα μελοποιημένα ποιήματα του *Άξιον Εστί* και της *Ρωμιοσύνης*, τα οποία συνδέονται με την προδικτατορική περίοδο και αποκτούν αντιδικτατορική αίγλη στη συνέχεια, είναι διαρκώς παρόντα στις βιογραφίες-ντοκιμαντέρ των ποιητών και έρχονται να συνδεθούν με τη χουντική επταετία και κυρίως με το κρίσιμο τριήμερο της φοιτητικής εξέγερσης του Πολυτεχνείου. Η μελοποίηση αυτών των έργων ανάγεται στη δεκαετία του'60, σε μια περίοδο όπου η πολιτική συναρτάται άμεσα με την κουλτούρα, ενώ το νεολαιίστικο κίνημα αναδύεται ως διακριτή κοινωνική κατηγορία.[620]

Οι οπτικές αναπαραστάσεις της χουντικής επταετίας πραγματώνονται μέσα από ένα κράμα οπτικοακουστικών υλικών, στα οποία συγκαταλέγονται ταινίες επικαίρων, φωτογραφίες και ντοκιμαντέρ. Στα εν λόγω ντοκιμαντέρ, το κυρίαρχο αρχειακό υλικό αποτελείται από επίκαιρα, που απεικονίζουν επίσημες τελετές, στις οποίες βλέπουμε την

[620] Για τον πολιτικό ριζοσπαστισμό της περιόδου και τη σύγκλιση πολιτικής-πολιτισμού βλ. τα εξής: Σ. Ζουμπουλάκης, «Ο πολιτισμικός ριζοσπαστισμός της δεκαετίας του'60» στο *«Διότι δεν συνεμορφώθην…» Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας*, *Ο Πολίτης*, τχ. 99, Απρίλιος 2002, σ. 12-15. Βλ. επίσης Κ. Κορνέτης, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας, Φοιτητική Αντίσταση, Πολιτισμικές Πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα,* ό. π., σ. 321-450. Κ. Κατσάπης, *Ήχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 2007, σ. 68. Σύμφωνα με αρκετούς μελετητές, η νεολαία κάνει αισθητή την παρουσία της ήδη από τη δεκαετία του'40, μέσω της ΕΠΟΝ και συνεχίζει να έχει ενεργό ρόλο επίσης στη μετεμφυλιακή περίοδο, ενώ μπαίνει ξανά δυναμικά στο προσκήνιο κατά τη δεκαετία του'50. Ι. Παπαθανασίου, Α. Κάπολα, Π. Ιορδανίδου, Τ. Σακελλαρόπουλος, Α. Χριστοδούλου, ό. π., σ. 36.

εικόνα που σκηνοθετεί το καθεστώς για τον εαυτό του.[621] Οι πύρινοι λόγοι του Παπαδόπουλου, τα επίκαιρα όπου χορεύει δημοτικούς χορούς, αλλά και επίκαιρα από την ίδια την εξέγερση του Πολυτεχνείου συνθέτουν τους δύο πόλους αναπαράστασης της ίδιας περιόδου. Όπως έχει υποδείξει ο Φώτος Λαμπρινός, τα επίκαιρα συνιστούσαν το κύριο μέσο προπαγάνδας της Χούντας, μέσω των οποίων κατασκεύαζε επιμελώς τη δημόσια εικόνα της.[622] Οι εικόνες αυτές, παρότι συγκροτήθηκαν για την ενίσχυση ενός ορισμένου προφίλ του καθεστώτος, αποκτούν πλέον διαφορετική στόχευση σε μεταγενέστερα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά ντοκουμέντα, τα οποία επιχειρούν μια γελοιογραφική ή απορριπτική απεικόνιση των συνταγματαρχών. Οι ποικίλες και ετερόκλητες χρήσεις αυτού του υλικού επιβεβαιώνουν τον ισχυρισμό ότι οι εικόνες συγκροτούν συχνά νέα νοήματα, τα οποία υπερβαίνουν τις προθέσεις του οπερατέρ.[623] Την ίδια περίοδο, ένα παράλληλο κύκλωμα κινηματογραφιστών και ρεπόρτερ δρούσε στην αντίπερα όχθη, επιχειρώντας αρχικά να διαφωτίσει την κοινή γνώμη και στη συνέχεια να καταγράψει τα τεκταινόμενα των φοιτητικών εξεγέρσεων. Οι φωτογραφίες του Βασίλη Καραγεώργου με τους φοιτητές, οι εικόνες του Κ. Μεγαλοκονόμου από την κηδεία του Σεφέρη, και τα πλάνα των ξένων και Ελλήνων οπερατέρ από το τριήμερο της φοιτητικής εξέγερσης του Πολυτεχνείου (βλ. το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του*/ 1985) συνθέτουν τον κύκλο εικόνων της χουντικής επταετίας.

Ταυτόχρονα, η πολιτισμική κληρονομιά του Πολυτεχνείου αποδίδεται μέσα από ντοκιμαντέρ των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων, όπου καταγράφεται και η διαχείριση της μνήμης της φοιτητικής εξέγερσης. Στο *Γιάννης Ρίτσος-οι ρίζες του* (1985), μεγάλο μέρος της αφήγησης καταλαμβάνουν οι αναφορές στα *Τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου. Το ντοκιμαντέρ του Κούνδουρου δεν καταπιάνεται τόσο με τα ίδια τα γεγονότα του Πολυτεχνείου όσο με τη μνήμη της επταετίας και τη λαϊκή εκτόνωση των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης, όπως αυτή εκδηλώνεται στις μεγάλες συναυλίες των Μαρκόπουλου και Θεοδωράκη,[624] σε ένα συμβολικό πέρασμα από τη «σιωπή στον

---

[621] Φ. Λαμπρινός, *Χούντα είναι. Θα περάσει;: τα κινηματογραφικά Επίκαιρα στη διάρκεια της Δικτατορίας 1967-1974*, (πρόλογος: Δ. Παπαδημητρίου), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2013, σ. 28.

[622] ό. π.

[623] «Τα οπτικοακουστικά τεκμήρια, όπως άλλωστε και τα γραπτά, κατάλληλα επεξεργασμένα, σαφώς παράγουν γνώσεις, αλλά ταυτοχρόνως δημιουργούν μιαν άλλη παράμετρο θέασης των παρελθόντων γεγονότων –αυτήν που αναδεικνύει ο φακός, πέραν και ερήμην των προθέσεων του οπερατέρ που τα καταγράφει ή εκείνων που τα συναρμολογούν σε δεκάλεπτες ταινίες». ό. π., σ. 26.

[624] Βλ. Γ. Αθανασάτου «Ο κοινωνικός και πολιτικός ρόλος του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Η περίπτωση των ντοκιμαντέρ στα χρόνια της Δικτατορίας και της Μεταπολίτευσης και η σημασία τους σήμερα» στο Ε. Στάθη, Γ. Σκοπετέας (επιμ.), *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα. Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2009, σ. 109-110. Βλ. επίσης Α. Νικολαΐδου, «Η στρατηγική της επιτελεστικότητας στα πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη Δικτατορία: *Η δοκιμή* του Ζυλ Ντασέν

ήχο».[625] Όπως έχει επισημάνει ο Κ. Κορνέτης, το ντοκιμαντέρ του Κούνδουρου σηματοδοτεί την επανακατοίκηση της δημόσιας σφαίρας, με τη μετάβαση στο δημοκρατικό καθεστώς, ενώ ταυτόχρονα συμπίπτει με την έλευση του τεχνικολόρ.[626] Είναι χαρακτηριστικό ότι και στα ντοκιμαντέρ, που απασχολούν την παρούσα εργασία, τα ντοκουμέντα της χουντικής επταετίας αποτυπώνονται μέσα από ασπρόμαυρα επίκαιρα ενώ οι κατοπινές μεταπολιτευτικές εξελίξεις δίνονται μέσα από έγχρωμο φιλμ, γεγονός που λειτουργεί ως δείκτης διάκρισης ανάμεσα στις δύο χρονικότητες.

Μέσα από τις αναπαραστάσεις του στα ντοκιμαντέρ, το φοιτητικό κίνημα και γενικά ο αντιδικτατορικός χώρος συνιστούν ένα πλαίσιο συμφραζομένων, προκειμένου να κατανοήσει κανείς ποικίλες διαδικασίες ενθύμησης και δημόσιας μνημόνευσης.[627] Οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος προσεγγίζονται στο ευρύτερο πλαίσιο του αντιδικτατορικού αγώνα, συνδεδεμένοι με διαφορετικά σημεία αναφοράς. Η μελοποίηση ποιημάτων τους από τον Μίκη Θεοδωράκη στη δεκαετία του'60 και μεταγενέστερα, και η κατοπινή απαγόρευση του Θεοδωράκη από τη Χούντα προσέθεσε στην ποίησή τους έναν μανδύα αντιδικτατορικής και αγωνιστικής αίγλης. Για τους Ελύτη και Σεφέρη, που δεν ανήκαν στους χώρους της Αριστεράς, η διαδικασία αυτή προσέδωσε στην ποίησή τους πρόσημο εξεγερσιακού λόγου, κάτι που στην περίπτωση του Σεφέρη ενισχύθηκε αργότερα και μέσω της δήλωσής του ενάντια στο καθεστώς. Ο Ρίτσος, που αποτελούσε ήδη έναν ποιητή άμεσα συνδεδεμένο με τους αγώνες της Αριστεράς, ενίσχυσε ακόμη περισσότερο αυτή την εικόνα κατά τη διάρκεια της χουντικής επταετίας. Η σύνδεση των ποιητών με το γεγονός του Πολυτεχνείου πραγματοποιείται μέσα από διαφορετικές διόδους, που όμως καταλήγουν στην ταύτισή τους με τον αντιδικτατορικό αγώνα.

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι οι ποιητές λειτουργούν ως μετωνυμίες ιστορικών εμπειριών, που προέρχονται όχι μόνο από τη δεκαετία του'40 και τη μετεμφυλιακή περίοδο αλλά και από την εξέγερση του Πολυτεχνείου. Το Πολυτεχνείο ως γεγονός καταδεικνύει τη βαθιά σύνδεση μεταξύ κοινωνικών κινημάτων, πολιτισμικής

και *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου», στο *Θέατρο και δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ, 5-8 Νοεμβρίου 2014*, (επιμ. Α. Αλτουβά, Κ. Διαμαντάκου), τ. Β΄, Αθήνα, 2018, σ. 240, 244.

[625] K. Kornetis, "Cultural Resistances in Post-Authoritarian Greece: Protesting the Turkish invasion of Cyprus in 1974", *Journal of Contemporary History*, vol 56, issue 3, February 2021, σ. 647.

[626] *ό. π.*

[627] Τα κοινωνικά κινήματα λειτουργούν ως πλαίσιο συμφραζομένων, στο οποίο μπορούμε να κατανοήσουμε μνημονικές διεργασίες, όπως η ενθύμηση και η επιμνημόνευση. S. Merill, P. Daphi, E. Keightley, ό. π. σ. 3.

μνήμης και ψηφιακών μέσων,[628] αποτελώντας έναν κοινό τόπο για την ενθύμηση των συγγραφέων ως προσώπων αλλά και για το ίδιο το ιστορικό παρελθόν. Είναι σαφές ότι το Πολυτεχνείο συγκροτείται ως τόπος μνήμης μέσα από κοινώς αναγνωρίσιμα υλικά (μελοποιημένη ποίηση, επίκαιρα Χούντας και εξέγερσης Πολυτεχνείου κ.ά.), τα οποία επενδύονται με μνήμη ξανά και ξανά μέσα από τη διαρκή κυκλοφορία τους. Με άξονα τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες των Σεφέρη, Ρίτσου και Ελύτη αναδεικνύεται αυτή ακριβώς η δυναμική της διαρκούς μιντιακής μετακίνησης των ίδιων υλικών μέσα από τα οποία το Πολυτεχνείο παγιώνεται και επιβεβαιώνεται ως ισχυρός τόπος μνήμης της συλλογικής ιστορίας. Με τη συγκρότηση αυτού του τόπου μνήμης έρχονται να συνδεθούν και οι τρεις ποιητές, οι οποίοι, μέσα από διαφορετικές διεργασίες, θα διασταυρωθούν με τις τύχες του νεολαιίστικου κινήματος και κατόπιν με το φοιτητικό κίνημα και τον ευρύτερο αντιδικτατορικό χώρο.

Στο σύνολο των ντοκιμαντέρ, οι αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου παρουσιάζουν μια σχετική ομοιογένεια παρά τη χρονική απόκλιση των εκάστοτε παραγωγών. Η αναγωγή του φοιτητικού κινήματος σε συλλογικό ήρωα και η εμπέδωση του Πολυτεχνείου σε γιορτή της Μεταπολίτευσης και σε συμβολικό τόπο μνήμης της νεότερης Ελλάδας,[629] ιδίως κατά τα πρώτα χρόνια μετά την πτώση της Χούντας, αμφισβητήθηκε σθεναρά στα χρόνια της κρίσης όπου η γενιά του Πολυτεχνείου έφτασε στο απόγειο της αποδόμησής της.[630] Η αποδόμηση αυτή, που είχε σταδιακά ξεκινήσει από το τέλος της δεκαετίας του΄80, και κορυφώθηκε κατά τη δεκαετία του'90,[631] δε φαίνεται να αποτυπώνεται στα ντοκιμαντέρ, όπου το Πολυτεχνείο και το φοιτητικό κίνημα συνεχίζουν να αναπαρίστανται χωρίς τις αρνητικές τους συνδηλώσεις, ακόμη και σε εκπομπές που παράγονται εν μέσω κρίσης (βλ. *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*/ 2012, 2013).

Η επιλογή αυτή είναι εύλογη εφόσον το Πολυτεχνείο και η αναπαράστασή του δεν αποτελούν αυτοσκοπό αλλά μια αναγκαία αναφορά στο σύνολο της βιογραφίας του κάθε καλλιτέχνη και της περιόδου, κατά την οποία έζησε. Οι μοναδικές αναφορές για την υπερπολιτικοποίηση της Μεταπολίτευσης, σε σχέση με τα γεγονότα της χουντικής

---

[628] ό. π., σ. 1.
[629] Β. Καραμανωλάκης, «Ανώτατη εκπαίδευση: η επόμενη μέρα», στο Β. Καραμανωλάκης, Η. Νικολακόπουλος, Τ. Σακελλαρόπουλος, (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74-'75, στιγμές μιας μετάβασης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2016, σ. 155-156. Βλ. επίσης Α. Λιάκος, *Ο εικοστός αιώνας*, ό. π., σ. 445.
[630] Κ. Κορνέτης, «Να τελειώνουμε με το Πολυτεχνείο;», *Χρόνος*, 24.11.2016. Διαθέσιμο εδώ: https://chronos.fairead.net/kornetis-polytexneio
(Ανακτήθηκε 22.06.2022)
[631] Κ. Λαμπρινού, ό. π., σ. 158-165.

επταετίας, απαντώνται στα επεισόδια της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999, 2002, 2004), όπου διατυπώνεται η άποψη ότι το έργο των Σεφέρη και Ελύτη επενδύθηκε με ιδεολογικά χαρακτηριστικά κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας και προσλήφθηκε με εντελώς διαφορετικούς όρους μεταδικτατορικά σε σχέση με τη μεταπολεμική περίοδο. Ωστόσο, η άποψη αυτή δε στοχεύει τόσο στην αποδόμηση του Πολυτεχνείου και της κληρονομιάς του όσο στην ιστορικοποίηση των όρων πρόσληψης των δύο ποιητών γεγονός που επιβάλλεται από την τεκμηριοκεντρική λογική της εκπομπής και την αποστασιοποιημένη προσέγγισή της.

4.3. Μικρά Ασία, Κύπρος και Μακρόνησος. Η αποτύπωση του συλλογικού τραύματος

Στα ντοκιμαντέρ για τον βίο των τριών ποιητών αναδύονται συχνά διάφοροι τόποι μνήμης, οι οποίοι έχουν έρεισμα στα βιογραφικά δεδομένα της ζωής των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου, αλλά την ίδια στιγμή σχετίζονται με ευρύτερα συλλογικά συμφραζόμενα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν διάφορα μνημονικά ορόσημα όπως η Μικρά Ασία, η Κύπρος και οι τόποι εξορίας για τον Ρίτσο, με κυριότερο σημείο αναφοράς τη Μακρόνησο. Φυσικά, ως τόποι μνήμης δεν νοούνται μόνο οι χωρικές οντότητες, δηλαδή οι χωρικές συντεταγμένες που συνδέονται με τα παραπάνω τοπόσημα, αλλά επίσης τελετές, αντικείμενα, θεσμοί, εμβλήματα και γενικά ό,τι άλλο δημιουργεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς στον εθνικό φαντασιακό χάρτη.[632] Με άλλα λόγια, στα ντοκιμαντέρ, οι τόποι μνήμης αναδεικνύονται τόσο ως πραγματικά όσο και ως συναισθηματικά τοπία, τα οποία επαναδομούνται μέσα από μουσική, εικόνες και άλλα υλικά που φέρουν σαφές συναισθηματικό φορτίο.[633]

Η Σμύρνη για τον Σεφέρη, και ιδίως τα Βουρλά, συνιστούν τον αγαπημένο τόπο της χαμένης πατρίδας και αντιπροσωπεύουν την παιδική αθωότητα. Όπως ήδη αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο τόπος αυτός συμπυκνώνει για τον Σεφέρη τον απολεσθέντα παράδεισο των παιδικών χρόνων και αντιδιαστέλλεται συνεχώς με την ενήλικη ζωή του, στην οποία πραγματοποιεί διαρκώς συμβιβασμούς. Στα ντοκιμαντέρ, η Μικρά Ασία επαναπαράγεται ως μνημονικός τόπος, μέσα από ένα πλήθος υλικών, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται και οι προσωπικές μνήμες και εμπειρίες του Σεφέρη, όπως διαθλώνται

[632] Ε. Κούκη, ό. π., υποσημείωση 30.
[633] Για την προσέγγιση αυτή βλ. E. Hanna, "Landscape and Memory. British Televisual Representations of the Battle of the Somme" στο A. Gray, E. Bell (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe*, ό. π., σ. 107-121.

στα ημερολόγια ή στις φωτογραφίες του. Τα υλικά αυτά, που κατά τα άλλα διακρίνονται για τον αυτοβιογραφικό τους χαρακτήρα, καθίστανται δημόσιο κτήμα μέσα από τη συνεχόμενη κυκλοφορία και αναπαραγωγή τους σε διαφορετικά μιντιακά συμφραζόμενα, αλλά και μέσα από τη συναρμογή τους με επίκαιρα της Μικρασιατικής Καταστροφής και ρεμπέτικα τραγούδια που παραπέμπουν στην ταυτότητα του πρόσφυγα. Συνεπώς, η ατομική μνήμη του Σεφέρη, ή το ατομικό του τραύμα, συνάπτεται με ένα συλλογικό τραύμα, το οποίο ο ποιητής θα επαναβιώσει αργότερα στην Κύπρο.

Η Κύπρος ως τόπος μνήμης συγκροτείται και πάλι μέσα από υλικά του ατομικού και συλλογικού βίου. Τα ημερολόγια του Σεφέρη αλλά και το πλούσιο φωτογραφικό του αρχείο δεν αποτυπώνουν μόνο τις φυσικές ομορφιές της Κύπρου αλλά αποκαλύπτουν τη διαρκή έγνοια του ποιητή για την πολιτική τύχη της Μεγαλόνησου. Άλλωστε, τα ντοκιμαντέρ τονίζουν συνεχώς την εμπλοκή του στο Κυπριακό, προβάλλοντας πλάνα και φωτογραφίες του με τον Μακάριο και τον Καραμανλή. Στα στιγμιότυπα αυτά έρχονται να προστεθούν και μεταγενέστερα πλάνα που σχετίζονται με την τραγωδία του 1974. Στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980), ενσωματώνονται κινηματογραφικά στιγμιότυπα με γυναίκες που θρηνούν, ενώ στο *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) εντοπίζονται πλάνα Κυπρίων στα Κατεχόμενα που αναζητούν τους αγνοούμενους συγγενείς τους κ.ά. Στο σημείο αυτό παρατηρείται ο συμφυρμός διαφορετικών χρονικοτήτων, εφόσον οι διαπραγματεύσεις του Κυπριακού, στις οποίες και συμμετέχει ο Σεφέρης, διασταυρώνονται με τα μεταγενέστερα επακόλουθα της τουρκικής εισβολής, που συμβαίνει όταν πλέον ο ποιητής δε βρίσκεται εν ζωή.

Το ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του*, το 1980, εστιάζει πιο πολύ από όλα τα ντοκιμαντέρ στο τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής. Ωστόσο, δεν πρόκειται για το ατομικό τραύμα του Σεφέρη αλλά για το συλλογικό τραύμα της προσφυγιάς. Το αυτοβιογραφικό υλικό (κείμενα δοκιμιακού και ημερολογιακού χαρακτήρα) χρησιμοποιείται εδώ συγκυριακά. Η επιλογή αυτή θα μπορούσε να συσχετιστεί με τις πολιτικές της μνήμης κατά τη δεκαετία του 1980. Πρόκειται για την περίοδο «που σιγά σιγά παραλαμβάνει τα ηνία του δημόσιου λόγου η τρίτη γενιά των προσφύγων και που η διαχείριση της μνήμης δεν αποσκοπεί τόσο στη διαχείριση του βιωμένου τραύματος αλλά του τραύματος της μνήμης, γύρω από το οποίο διαμορφώνεται την περίοδο αυτή η προσφυγική ταυτότητα».[634] Οι διεργασίες αυτές

[634] Α. Σαλβάνου, ό. π., σ. 84.

σχετίζονται και με την Κύπρο, στη δεδομένη χρονική συγκυρία, εφόσον η τουρκική εισβολή είχε δημιουργήσει νέα ρεύματα προσφύγων και είχε αναζωπυρώσει «το αφήγημα της προαιώνιας καταπίεσης του ελληνικού έθνους από τους Τούρκους και εντάσσοντας τη Μικρασιατική Καταστροφή σε αυτό».[635] Οι παραπάνω μετασχηματισμοί, μάλιστα, πραγματοποιούνται σε μια περίοδο όπου η συζήτηση γύρω από το τραύμα του Ολοκαυτώματος έχει λάβει μεγάλες διαστάσεις και αναγνωρίζεται ως το κεντρικό γεγονός του 20ού αιώνα,[636] επηρεάζοντας και την εξέλιξη των σπουδών μνήμης.

Το *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) καταπιάνεται με την Κύπρο αλλά σε μικρότερο βαθμό. Η προσέγγιση του ντοκιμαντέρ δε διαπνέεται από τον αντιαμερικανισμό που χαρακτήριζε τον δημόσιο λόγο των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης.[637] Στα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ, το Κυπριακό αποκτά μεγάλη βαρύτητα, ιδίως στο επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης* (2012) αλλά και στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001). Μάλιστα, στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* υπάρχει σαφής συσχετισμός της Μικρασιατικής Καταστροφής με το Κυπριακό αλλά και με το Πολυτεχνείο. Το εν λόγω ντοκιμαντέρ αφιερώνει μεγάλη έκταση στο Κυπριακό, επιχειρώντας να συνδέσει την Κύπρο του Σεφέρη με τη χουντική επταετία. Η σύνδεση αυτή οικοδομείται κυρίως με άξονα το ποίημα «Οι γάτες τ' Άη Νικόλα». Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, το κείμενο φέρει σαφείς αντιδικτατορικές συνδηλώσεις καθώς αποτελεί τη συμμετοχή του Σεφέρη στα *Δεκαοχτώ Κείμενα*. Ο Χαραλαμπόπουλος τονίζει εμφατικά την αντιδικτατορική χροιά του ποιήματος, εφόσον το εντάσσει σε σκηνές δραματικής ανακατασκευής που αφορούν το αφιέρωμα των πολιτικών κρατουμένων των φυλακών Κορυδαλλού στον Σεφέρη το 1972. Συνεπώς, το ποίημα «Οι γάτες τ' Άη Νικόλα» καθίσταται ένας μοχλός που συνδέει την Κύπρο με τη Χούντα. Η σύνδεση αυτή υποστηρίζεται και από την ίδια την οργάνωση της κινηματογραφικής αφήγησης, εφόσον τα επίκαιρα για τον αγώνα των Κυπρίων εναλλάσσονται κάποια στιγμή στο ντοκιμαντέρ με πλάνα Μικρασιατών προσφύγων.

Στην περίπτωση των βιογραφιών-ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο, οι τόποι εξορίας, και κυρίως η Μακρόνησος, αποτελούν τους κυρίαρχους τόπους αναφοράς. Θα επικεντρωθώ στη Μακρόνησο, η οποία αναδομείται και επαναπαράγεται ως κινηματογραφικός τόπος μέσα από πολλαπλά διακείμενα. Οι αναπαραστάσεις της Μακρονήσου δεν αφορούν

[635] ό. π., σ. 85.
[636] *ό. π.*
[637] Τ. Λιαλιούτη, ό. π., σ. 197-199.

μονάχα τη γεωγραφία της, εφόσον η Μακρόνησος θεματοποιείται στα ντοκιμαντέρ τόσο ως υλικός όσο και ως συμβολικός τόπος. Όπως ήδη αναφέρθηκε πιο πάνω, οι τόποι εξορίας του Ρίτσου αναπαρίστανται κυρίως μέσα από τα ποιητικά του έργα (*Πέτρινος Χρόνος*, *Καπνισμένο τσουκάλι*), και τα μελοποιημένα παράγωγά τους, τα πορτρέτα των συνεξόριστων του Ρίτσου που φιλοτεχνούσε ο ίδιος αλλά και τις πέτρες/ρίζες, τα υλικά της εικαστικής δραστηριότητας του Ρίτσου στην εξορία, υλικά που παράγουν τη Μακρόνησο ως κοινωνικό χώρο εστιάζοντας στα σώματα, τις εργασιακές κινήσεις, τις αντιδράσεις πόνου ή χαράς ανάμεσα στους συνεξόριστους.[638] Τα παραπάνω καλλιτεχνικά παράγωγα, παρότι συχνά φέρουν έναν ιδιωτικό χαρακτήρα, καθίστανται συλλογικό κτήμα, εφόσον δημοσιοποιούνται στο ευρύ κοινό μέσα από εκδόσεις, μελοποιήσεις αλλά και κινηματογραφικά/τηλεοπτικά εγχειρήματα, όπως είναι τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ. Έτσι, τα παραπάνω ντοκουμέντα βιογραφούν τον Ρίτσο και αποκτούν δημόσιο χαρακτήρα μέσω της μιντιακής τους εξωτερίκευσης[639] σε διαφορετικά μιντιακά περιβάλλοντα. Την ίδια στιγμή, η Μακρόνησος ως τόπος μνήμης νοηματοδοτείται μέσα από επίκαιρα, φωτογραφίες, συγχρονικά πλάνα του τόπου εξορίας και πλάνα ταινιών. Πρόκειται για αφηγήματα σε διαφορετικά μέσα, που αποκόβονται από το αρχικό καθεστώς παραγωγής τους και αναμεσοποιούνται σε νέες αφηγήσεις. Αναλυτικά, περιλαμβάνονται επίκαιρα από την επίσκεψη της Φρειδερίκης και του Γ. Κοσμά στη Μακρόνησο,[640] φωτογραφίες του νησιού, αποσπάσματα από την ταινία του Π. Βούλγαρη, *Χάππυ Νταίη* κ.ά. Στην ουσία, η Μακρόνησος ως τόπος μνήμης δημιουργείται μέσα από μια γενεαλογία αναμεσοποιήσεων,[641] και συστήνεται ως ένα διαμεσικό μνημοτοπίο, τα υλικά του οποίου παραπέμπουν τόσο στον βίο του Ρίτσου όσο και στο συλλογικό τραύμα των εξόριστων της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Η εικόνα της Μακρόνησου, που αναδύεται από τα εν λόγω ντοκιμαντέρ, αποτελεί μετωνυμία της βίας και του πόνου, όπως τη βίωσαν οι εξόριστοι. Ωστόσο, όπως έχει

---

[638] Όπως σημειώνει η Δ. Λαμπροπούλου σχετικά με τις αναπαραστάσεις του αστικού χώρου : «Η προβληματοποίηση του χωρικού και του τοπικού συνδέθηκαν με ιδιαίτερο γόνιμο τρόπο και με την ιστορία του σώματος, των ενσώματων πρακτικών μέσα από τις οποίες παράγεται ο κοινωνικός χώρος: χειρονομίες, βλέμματα, αγγίγματα και εναγκαλισμοί, εργασιακές κινήσεις, αντιδράσεις πόνου, βασάνου, χαράς ή ηδονής έγιναν τα μέσα για να κατανοήσουμε τις πολιτικές του αποκλεισμού και της συμπερίληψης που διαμορφώνουν το αστικό περιβάλλον». Δ. Λαμπροπούλου, «Πόλη, μνήμη και προφορική ιστορία» στο Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Τ. Βερβενιώτη, Δ. Λαμπροπούλου, Μ. Μούλιου, Π. Χαντζαρούλα (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2016, σ. 13.

[639] A. Erll, "Cultural Memory Studies: An Introduction", ό. π., σ. 12-13. A. Erll, *Memory in Culture,* ό. π., σ. 113

[640] Βλ. ξανά την υποσημείωση 390.

[641] D. Brunow, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention* ό. π., σ. 45.

επανειλημμένα τονιστεί από διάφορους μελετητές, η ιστορία της Μακρονήσου δεν είναι γραμμική και δεν αφορά μόνο την ιστορία του ηρωισμού και των αγωνιστών.[642] Μέχρι τη δεκαετία του ’50, η Μακρόνησος υμνείται ως «τόπος του θαύματος», ενώ από το ’50 και στο εξής η Μακρόνησος ξεκινά να εμπεδώνεται στη συλλογική μνήμη ως συνώνυμο του βασανισμού.[643] Τα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας ’80-’90 θεματοποιούν τους όρους σκληρής διαβίωσης των εξόριστων και τη βία που αυτοί υφίστανται. Η προγενέστερη ιστορία της Μακρονήσου ως αναμορφωτηρίου και ο θαυμασμός για το στρατόπεδο δεν ενσωματώνονται στα ντοκιμαντέρ, καθώς η εμπειρία της εξορίας ανασυστήνεται από τα ίδια τα ιστορικά υποκείμενα που τη βίωσαν, εν προκειμένω από την οπτική του ποιητή. Τα ποιητικά κείμενα του Ρίτσου λειτουργούν ως καταγραφές της καθημερινής εμπειρίας, που ταυτόχρονα συμπληρώνονται από φωτογραφικό υλικό και κινηματογραφικές λήψεις. Κάποια από τα έργα αυτά εστιάζουν στα δίκτυα συντροφικότητας που αναπτύσσονται μεταξύ των εξορίστων, ενώ άλλα εστιάζουν σε οριακές συνθήκες του εγκλεισμού, όπως η απομόνωση και η δήλωση μετανοίας που θεματοποιούνται στο ποίημα *Αποχαιρετισμός – Οι τελευταίες ώρες του Γρηγόρη Αυξεντίου μες στη φλεγόμενη σπηλιά*.

Το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984) ενσωματώνει λήψεις από όλους τους τόπους εξορίας του Ρίτσου, ενώ στα μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ φιλοξενείται κυρίως αρχειακό υλικό και προφορικές μαρτυρίες. Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις, θα πρέπει να ειπωθεί ότι τα ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο της περιόδου 1980-1990 εντάσσονται σε μια ευρύτερη έκρηξη μαρτυριών και κειμένων για τη Μακρόνησο, όπως και για την ίδια τη δεκαετία 1940, στην οποία φυσικά εντάσσεται ο Εμφύλιος. Η ενσωμάτωση των αναφορών για τη Μακρόνησο σε θεματικές αλληλουχίες, που εμπλέκουν επίσης εικόνες και κείμενα για τη δεκαετία του’40, θα πρέπει να ερμηνευτούν μέσα στην ευρύτερη τάση της εποχής για δικαίωση της Αριστεράς,[644] που μεταδικτατορικά έχει πλέον τη δυνατότητα να αφηγηθεί την εμπειρία της. Τα αρκετά μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο δεν εμβαθύνουν περισσότερο στην εμπειρία της εξορίας ούτε τροποποιούν περισσότερο τα μοτίβα απόδοσης αυτής της εμπειρίας. Στην απόσταση, ωστόσο, που έχει διανυθεί από τις αρχές της δεκαετίας του ’90, οι κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αναπαραστάσεις της Μακρονήσου έχουν πυκνώσει, ενώ έχουν γίνει ενίοτε περισσότερο συμπεριληπτικές, όπως προκύπτει από τα

[642] Φ. Ηλιού, «Οι βιωμένες ιστορίες και η ιστοριογραφική προσέγγιση», στο *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου*, ό. π., σ. 161.
[643] Σ. Μπουρνάζος, «Το “Μέγα Εθνικόν Σχολείον Μακρονήσου”, 1947-1950» στο *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου*, ό. π., σ. 135-136.
[644] Σ. Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος [1965-1981], Ιστορία και πολιτική*, ό. π., σ. 112.

ντοκιμαντέρ *Σαν πέτρινα λιοντάρια στη μπασιά της νύχτας* (2012) και *Μακρόνησος* (2009), στα οποία περιλαμβάνονται δηλώσεις ανανηψάντων, μεταξύ άλλων.[645]

Παρότι οι τραυματικοί τόποι της Μικράς Ασίας, της Κύπρου και της Μακρονήσου αφορούν διαφορετικά συνήθως ντοκιμαντέρ, σε πολλές περιπτώσεις επιχειρείται η συγχώνευση και η αφήγησή τους σε μια κοινή ιστορική προοπτική. Η τάση αυτή είναι ιδιαίτερα εμφανής στα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας ’80-90 για τη ζωή του Ρίτσου και εντάσσεται στο συγκείμενο της εποχής της, όπου επιχειρείται η επανα-αφήγηση της νεότερης ελληνικής ιστορίας υπό το πρίσμα της Αριστεράς. Ταυτόχρονα μια ανάλογη προσπάθεια ανιχνεύεται και στο *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου για τον Σεφέρη, όπου επιχειρείται μια συναίρεση του τραύματος του Εμφυλίου με τη Μικρασιατική Καταστροφή.

4.4. Σε αναζήτηση ταυτότητας και μιας νέας αφήγησης του συλλογικού παρελθόντος

Η Μεταπολίτευση χαρακτηρίζεται από τον Δ. Τζιόβα ως «εποχή των ταυτοτήτων»[646] καθώς την περίοδο αυτή πυκνώνουν οι συζητήσεις γύρω από τις έννοιες της ελληνικότητας και της λαϊκότητας.[647] Οι εν λόγω συζητήσεις, που αφορούν τη διαμόρφωση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, οδηγούν αναπόφευκτα στη γενιά του’30, που επιχείρησε να τοποθετηθεί απέναντι σε ανάλογα ζητήματα.[648] Η συγκυρία

---

[645] Το πολύ πρόσφατο ντοκιμαντέρ *Σαν πέτρινα λιοντάρια στη μπασιά της νύχτας* περιλαμβάνει δήλωση μετανοίας ανάμεσα σε ποικίλα υλικά (επίκαιρα, ποιήματα, συγχρονικά πλάνα της Μακρονήσου και λόγους των στρατιωτικών). Αντίστοιχα, το ντοκιμαντέρ *Μακρόνησος* των Γιαννακάκη και Καραμπάτσου (2009) φιλοξενεί μαρτυρίες κρατουμένων, τις οποίες και αντιπαραβάλλει με αφήγηση του ανώτατου αξιωματικού Παναγιώτη Σκαλούμπακα. Παράλληλα, διαβάζονται δηλώσεις ανανηψάντων. Για τους συντελεστές των ντοκιμαντέρ βλ. τις υποσημειώσεις 390 και 391.

[646] Δ. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, ό. π., σ. 10. Βλ. και πιο κάτω στις σ. 15-16: «Η αποκατάσταση της δημοκρατίας αμφισβήτησε το μετεμφυλιακό ιδεολογικό status quo, αντικαθιστώντας τον αντικομμουνισμό με τον αντιφασισμό ως θεμελιακό μύθο της χώρας, το έθνος με τον λαό, την εθνικοφροσύνη με την ελληνικότητα/ρωμιοσύνη και με την προώθηση των δημοκρατικών αξιών […] Εάν η Μεταπολίτευση μπορεί να περιγραφεί με πολιτικούς όρους ως περίοδος εκδημοκρατισμού και συμφιλίωσης, με πολιτισμικούς όρους μπορεί να οριστεί ως περίοδος ταυτοτήτων, αφού, όπως συζητείται σε αυτή τη μελέτη, τα κύρια διακυβεύματά της (εξευρωπαϊσμός, διαμφισβητούμενα παρελθόντα, θρησκεία, μετανάστευση, γλώσσα και φύλο) συγκλίνουν από διαφορετικά μονοπάτια στην έννοια της ταυτότητας ως κοινού παρανομαστή».

[647] Για τη συζήτηση γύρω από τις έννοιες του λαού και του λαϊκού πολιτισμού στα περιοδικά *Αντί, Ο Πολίτης* και στην εφημερίδα *Τα Νέα* βλ. Κ. Καραβίδας, «Αναζητήσεις της λαϊκότητας: ιδεολογικές διασταυρώσεις και απομακρύνσεις στο *Αντί* και τον *Πολίτη*» *στο* Μ. Αυγερίδης, Ε. Γαζή, Κ. Κορνέτης, ό. π. σ. 302-316.

[648] «Όντας ουσιαστικά η πρώτη που την απασχόλησε σοβαρά το θέμα της σχέσης της Ελλάδας με τη Δύση, αναγνωρίζοντας την πολιτισμική της υπεροχή και αμφισβητώντας ταυτόχρονα την ηγεμονία της, η γενιά του’ 30 προσπάθησε να συμφιλιώσει το τοπικό με το κοσμοπολίτικο και το παραδοσιακό με το μοντέρνο». Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του’30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π., σ. 534.

είναι ευνοϊκή καθώς αρκετοί επιφανείς εκπρόσωποι της γενιάς του'30 (Σεφέρης, Ελύτης, Ρίτσος) έχουν αποκτήσει κύρος και μεγάλη εμβέλεια κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας μέσω της μελοποιημένης ποίησης, ενώ στη συνέχεια η επανέκδοση πολλών έργων τους, κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, τους επαναφέρει διαρκώς στο προσκήνιο.[649]

Τα τρία ερωτήματα, που απασχόλησαν τους Έλληνες κατά τη μεταδικτατορική περίοδο, ήταν το πώς ορίζεται το έθνος, σε ποιον ανήκει το παρελθόν και πώς ανακαλείται στη μνήμη.[650] Παρότι, στη δεκαετία του 1980, η έννοια της συνέχειας γνώρισε μεγάλη αμφισβήτηση από τους ιστορικούς, κατόπιν, κυρίως μέσω του ζητήματος του Μακεδονικού, η έννοια επανήλθε πολλές φορές στη δημόσια σφαίρα, όπου υπήρξε ένα μεγάλο χάσμα μεταξύ ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας και κοινού.[651] «Ενώ τα μεγάλα ιστορικά σχήματα της συνέχειας και του ελληνισμού υποχώρησαν στον χώρο των ιστορικών μελετών ή περιορίστηκαν σε παλαιότερους ιστορικούς, συνέχισαν, ωστόσο, να είναι ισχυρά σε συμβολικό, λαϊκό και επιτελεστικό επίπεδο».[652] Η επιβίωση της ιδέας της συνέχειας στη δημόσια σφαίρα τεκμαίρεται από ποικίλες αναπαραστάσεις ενός ενιαίου παρελθόντος, όπως από την τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων, το 2004.[653]

Στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ, η έννοια της συνέχειας φαίνεται πως λανθάνει συχνά στους όρους αναπαράστασης του ιστορικού παρελθόντος και αποτελεί πολλές φορές ένα ερμηνευτικό σχήμα επεξήγησης της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Στην προκειμένη περίπτωση, η συνέχεια δεν αφορά μόνο τη νοητή γραμμή που ενώνει την αρχαιότητα με το Βυζάντιο και τη νεότερη Ελλάδα, αλλά μπορεί να γεφυρώνει διαφορετικές χρονικές περιόδους μέσα από την επινόηση διαφορετικών στοιχείων συνεκτικότητας. Πλάι στην έννοια της συνέχειας, όροι όπως η ελληνικότητα, η λαϊκότητα και η ρωμιοσύνη διαπερνούν τις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις, και γνωρίζουν διάφορες εννοιολογήσεις από τους συντελεστές των ντοκιμαντέρ.

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Ελύτης δομεί την προφορική του αυθιστόρηση γύρω από τη συντονισμένη προσπάθεια του ίδιου και της γενιάς του να προσφέρουν μια ανανεωμένη αντίληψη περί παράδοσης και να συμβάλουν στη συζήτησης περί ελληνικότητας. Τόσο στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας*

---

[649] Εκδίδονται οι *Δοκιμές* του Σεφέρη το 1974, τα *Ανοιχτά χαρτιά* του Ελύτη το ίδιο έτος και τα *Πολιτικά Κείμενα* του Θεοτοκά το 1976. Για την παρατήρηση βλ. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π., σ. 518.
[650] Δ. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, ό. π., σ. 111.
[651] ό. π., σ. 118.
[652] *ό. π.*
[653] Για τον σχολιασμό της τελετής βλ. ό. π., σ. 125.

μου πάλι ομοιώθηκα (1979) όσο και στο *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), ο ποιητής αυτοπροσδιορίζεται σε σχέση με μια σειρά από πολιτισμικές φυσιογνωμίες (Σαπφώ, Θεόφιλος, Παπαδιαμάντης), οι οποίες τεκμαίρουν τη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού στον χρόνο.

Το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) ενισχύει τη μαρτυρία του Ελύτη μέσα από τις εικονογραφικές συστοιχίες που θεμελιώνει με τη βοήθεια του μοντάζ. Η διαδοχή των εικόνων δεν είναι τυχαία, αλλά συμπληρώνει τον λόγο του ποιητή. Στην αρχή, προβάλλεται η Μυκηναία, η μινωική τοιχογραφία, ακολουθεί κάποιο έργο που παραπέμπει στη βυζαντινή ζωγραφική, και κατόπιν τα παραπάνω συνδέονται με έργο του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ («Μέγα Αρτοποιείον Γεωργίου Παναγιώτου Κοντουφούρναρη Εκ Θεσσαλίας της Πρωτευούσης Λαρίσσης», 1933). Η χρήση εικόνων, που αντλούνται από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και γεφυρώνουν τα διαφορετικά χρονικά επίπεδα μεταξύ τους, λειτουργούν ως επιστέγασμα των λεγομένων του ποιητή περί συνεκτικότητας της ελληνικής παράδοσης. Οι παραπάνω εικόνες, κοινό κτήμα μιας πολιτισμικής μνήμης διαφορετικών ιστορικών περιόδων, αποτελούν σταθμούς της χρονικής εξέλιξης του ελληνικού πολιτισμού.

Μέσα από την κατασκευή μιας γενεαλογίας καλλιτεχνικών προτύπων, εντός των οποίων τοποθετεί και τον εαυτό του, ο Ελύτης παρουσιάζεται ως συνεχιστής μιας μακραίωνης παράδοσης, η οποία αποτυπώνεται σε συγκεκριμένα πολιτισμικά έργα, στη γεωκλιματική φυσιογνωμία του Αιγαίου αλλά και στην καθημερινή ζωή του λαού της υπαίθρου. Η προβολή του αγροτικού προβιομηχανικού λαού ως φορέα της ελληνικότητας και της αυθεντικής της εμπειρίας παραπέμπει την προσπάθεια της γενιάς του'30 να αναγάγει τη λαϊκότητα σε εθνικό πολιτισμικό γνώρισμα. Η προσπάθεια αυτή αποκρυσταλλώνεται στην «ανακάλυψη» του Θεόφιλου από τον Ελύτη ή στην αντίστοιχη «ανακάλυψη» του Μακρυγιάννη από τον Σεφέρη.[654]

Ο λαϊκός πολιτισμός τεκμαίρει τη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού στον χρόνο αλλά ταυτόχρονα αποτελεί το κλειδί για μια γόνιμη συνομιλία με τη Δύση. Στις αφηγήσεις του Ελύτη στα ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) και *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), η επαφή με την Ευρώπη βοηθά τον ίδιο να επαναπροσδιορίσει το περιεχόμενο της νεοελληνικής ταυτότητας και να διαπιστώσει ότι η Ελλάδα μπορεί να σταθεί ισότιμα απέναντι στην

[654] Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, ό. π., σ. 472.

Ευρώπη. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία*, ο Λε Κορμπυζιέ τον βοηθά να κατανοήσει καλύτερα τα μυστικά της κυκλαδίτικης αρχιτεκτονικής, αλλά και να συνειδητοποιήσει τη μικρή απόσταση που χωρίζει τη νεοελληνική τέχνη από την ευρωπαϊκή.

> «[…] Θυμάμαι ότι τα χρόνια εκείνα —αν δεν κάνω λάθος το 1933— είχε έρθει στην Αθήνα ο Λε Κορμπυζιέ. Εγώ τότε είχα μια μανία με την αρχιτεκτονική και τον Λε Κορμπυζιέ τον θαύμαζα. Πραγματικά ήτανε ο πατέρας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Όταν άκουσα λοιπόν να μιλά για τους λαϊκούς τεχνίτες και μαστόρους, που κάνανε τα σπίτια στις Κυκλάδες, όταν τον άκουσα να μιλάει και να εξηγεί με ποιο τρόπο είχανε βρει λύσεις που ήτανε και εξυπηρετικές για τον άνθρωπο και αισθητικά ωραίες, μου έκανε μεγάλη εντύπωση αλλά και με ικανοποίησε γιατί μου έλυσε μια αντίφαση μέσα μου, ότι μπορώ να θαυμάζω και την παράδοση και τα στοιχεία τα μοντέρνα, ίσως γιατί δεν υπήρχε ανάμεσά τους αυτή η αντινομία που φαίνεται εξωτερικά».

Ο Λε Κορμπυζιέ βοηθά τον Ελύτη να επαναπροσανατολίσει το βλέμμα του πάνω στην κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική και να κατανοήσει τη συνέχεια που διέπει την ελληνική τέχνη, διαρρηγνύοντας το δίλημμα παράδοση-μοντερνισμός. Στο σημείο αυτό, ο Ελύτης θέτει τους όρους για μια ισότιμη σχέση μεταξύ Ελλάδας και Δύσης, η οποία δε στηρίζεται στη λογική μιμητισμού ή ξενηλασίας, αλλά εδραιώνεται με την ανάδειξη της ελληνικής πολιτισμικής παρακαταθήκης.[655] Οι παραπάνω δηλώσεις αποκτούν ιδιαίτερο βάρος, αν αναλογιστεί κανείς το χρονικό πλαίσιο παραγωγής τους. Πρόκειται για μια περίοδο, κατά την οποία η Ελλάδα ετοιμάζεται να προσαρτηθεί στην ΕΟΚ και καλείται να επαναπροσδιορίσει ξανά την ευρωπαϊκή της ταυτότητα. Η στάση των Ελλήνων απέναντι στους Ευρωπαίους γείτονές τους χαρακτηρίζεται μάλλον από αμφιθυμία, εφόσον ο ενθουσιασμός διαδέχεται συχνά τον σκεπτικισμό.[656] Την ίδια περίοδο, άλλωστε, ο Ελύτης θα επαναλάβει αρκετές από τις παραπάνω απόψεις περί Ελλάδας-Δύσης στην εκπομπή του Σγουράκη *Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη*.[657]

Η έννοια της συνέχειας λανθάνει επίσης στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-οι ρίζες του* (1985). Στο εν λόγω ντοκιμαντέρ, η αναζήτηση μιας ενιαίας αφήγησης για το

---

[655] ό. π., σ. 526.

[656] Δ. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση…*, ό. π., σ. 79.

[657] Όπως δηλώνεται στο Αρχείο Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη, «το σκεπτικό της πρώτης εισαγωγικής εκπομπής ήταν να περιγραφεί η ιστορική και πνευματική πορεία των Ελλήνων σε σχέση με την Ευρώπη. Πιο συγκεκριμένα, πώς κληροδότησε ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός και τι, στους Ευρωπαίους και πώς αυτά με τη διαμεσολάβησή τους, ξαναγυρίζουν στη νέα Ελλάδα […]». *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 144.

παρελθόν πραγματοποιείται με άξονα την εργοβιογραφία του Γιάννη Ρίτσου και την ποιητική σύνθεση της *Ρωμιοσύνης*. Η πρόθεση του ντοκιμαντέρ δηλώνεται από τα πρώτα λεπτά του ντοκιμαντέρ, μέσω του αφηγηματικού σχολίου:

> «Ανάμεσα στους πιο μεγάλους Έλληνες ποιητές, ο Γιάννης Ρίτσος ξεχωρίζει με το μέγεθος και την αγιότητα του έργου του, με το μέγεθος και την αγιότητα της ζωής του. Στα εβδομήντα πέντε χρόνια του και στα ενενήντα βιβλία του έχει διασωθεί μισού αιώνα μνήμη, η μνήμη της Ρωμιοσύνης, η περηφάνια της, το μοιρολόι της, η σημαία της».

Με αυτά τα λόγια, ο αφηγητής του ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος, οι ρίζες του* παρουσιάζει τον Γιάννη Ρίτσο στον θεατή. Με την ολοκλήρωση του αφηγηματικού σχολίου (voice over), ο Ρίτσος απαγγέλλει τους γνωστούς στίχους της ποιητικής σύνθεσης της *Ρωμιοσύνης*.[658] Δεν πρόκειται για τη μοναδική φορά που η εν λόγω ποιητική σύνθεση εντοπίζεται στο ντοκιμαντέρ. Στην ουσία, αποτελεί τον άξονα όλης της κινηματογραφικής αφήγησης, την οποία και διαπερνά.

Το ντοκιμαντέρ μοιάζει, εκ πρώτης όψεως, να αποτελεί μια βιογραφική προσέγγιση στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, περιλαμβάνοντας κάποια αυτοβιογραφικά σχόλια του ίδιου αλλά και βιογραφικές προσεγγίσεις από ανθρώπους που τον γνωρίζουν (Μίκης Θεοδωράκης, Ματούλα Ρίτσου). Ωστόσο, η αναλογία του βιογραφικού ή αυτοβιογραφικού υλικού σε σχέση με την υπόλοιπη κινηματογραφική αφήγηση δεν είναι η ίδια. Στην ουσία, το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει μια σύνθετη αφήγηση, με πολλά υπόρρητα αφηγήματα.[659] Δε θα ήταν άστοχο να το χαρακτηρίσει κανείς ένα παλίμψηστο οπτικοακουστικών εγγραφών, εφόσον, πέρα από τις συνεντεύξεις του Γ. Ρίτσου, Μ. Θεοδωράκη και διάφορων απλών ανθρώπων, αναμεσοποιεί ένα πλήθος οπτικοακουστικών τεκμηρίων από διαφορετικές ειδολογικές παραδόσεις και διαμεσικές πηγές (ταινίες επικαίρων, εθνολογικά ντοκιμαντέρ, ταινίες μυθοπλασίας, ραδιοφωνικά αποσπάσματα, μουσικές συνθέσεις), τα οποία αποτελούν δομικούς λίθους της αφήγησης, συνδέοντας τις εκάστοτε σκηνές με όρους αιτιότητας και χωροχρονικές σχέσεις ή με

---

[658] Όπως έχει επισημάνει η Ε. Σκαρσουλή, οι απαγγελίες του Ρίτσου αποτελούν δείκτη κατανόησης του έργου από πλευράς του ίδιου του ποιητή. Ε. Σκαρσουλή, ό. π., σ. 8.

[659] «Η πλήρης ανάλυση μιας κινηματογραφικής ταινίας και του ιστορικο-κοινωνικού πλαισίου, εντός του οποίου λειτουργεί, θα οδηγήσει στην ανάδειξη και κατανόηση της αναπαριστάμενης πραγματικότητας. Θα καταδείξει τις προθέσεις του δημιουργού, τις συνειδητές ή ασυνείδητες παραδρομές του (lapsus), τις κρυμμένες σημασίες, την ιστορία ως βιωμένη πραγματικότητα, την ιδεολογία και τις κοινωνικές στάσεις και νοοτροπίες μιας ολόκληρης εποχής». Χ. Δερμεντζόπουλος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: μια παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*, τχ. 47, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2001, σ. 27.

όρους μεταφοράς και αναλογίας. Στο κέντρο αυτής της αφήγησης, βρίσκεται πάντοτε η *Ρωμιοσύνη* είτε ως γραπτό κείμενο είτε στη μελοποιημένη εκδοχή της και στις διάφορες συνδηλώσεις της.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να σταθώ λίγο περισσότερο στο voice over που παρατέθηκε στην αρχή του κειμένου και να προβώ σε διάφορες υποθέσεις εργασίας για το τι εννοεί ο σκηνοθέτης με τον όρο «μνήμη της Ρωμιοσύνης». Ως προς το περιεχόμενο της έννοιας, θα πρέπει να ειπωθεί ότι, σε επίπεδο ιστοριογραφικής συζήτησης, η έννοια «ρωμιοσύνη» αποτέλεσε το αντίπαλο δέος του όρου «ελληνισμού». Ο όρος «ελληνισμός» φαίνεται πως πριμοδοτούσε την οπτική του παρελθόντος με έμφαση στην Αρχαία Ελλάδα, ενώ, αντίστοιχα, η «ρωμιοσύνη» εστίαζε στο Βυζάντιο και στην επαναστατική περίοδο. Μετά το σχήμα του τρίσημου ιστορισμού και την αποδοχή του Βυζαντίου και της Νεότερης Ελλάδας, ως συνέχεια της Αρχαίας, η έννοια της «ρωμιοσύνης» φάνηκε να απενοχοποιείται ως όρος αλλά συνέχισε να συνδέεται με μια εσωστρεφή θεώρηση της ελληνικής ταυτότητας. Στον 20ό αιώνα, η έννοια χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τους δημοτικιστές ενώ απέκτησε αριστερές συμπαραδηλώσεις με το έργο του Ρίτσου και την αντίστοιχη μελοποίηση από τον Μ. Θεοδωράκη.[660]

Η *Ρωμιοσύνη* του Γιάννη Ρίτσου αποτελεί ποιητική σύνθεση που γράφτηκε την περίοδο 1945-1947. Όπως σημειώνει ο R. Beaton, «την εποχή που γράφτηκε το ποίημα, πρέπει να υποθέσουμε ότι, για τον Ρίτσο, Ρωμιοσύνη σήμαινε "Ελληνισμός", δηλαδή, το σύνολο των ελληνόφωνων πληθυσμών, ιδωμένο διαχρονικά κατά τη μακραίωνη ιστορία του, αλλά, επίσης –κάτι ιδιαίτερα κρίσιμο σε σχέση με την επιλογή του τίτλου από τον Ρίτσο– μέσα από το πρίσμα του λαϊκού, ανεπίσημου πολιτισμού».[661] Ο Ρίτσος φαίνεται να πριμοδοτεί τον λαϊκό χριστιανικό πολιτισμό, αλλά το ποίημα παρουσιάζει επίσης μια εκδοχή μακραίωνης συνέχειας, που παραπέμπει στο παπαρρηγοπούλειο σχήμα.[662] Τόσο η *Ρωμιοσύνη* όσο και η *Κυρά των Αμπελιών* «αποτελούν επικές συγκεφαλαιώσεις ολόκληρης της ιστορικής περιόδου του Ελληνισμού, από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας, μέσα στο αγωνιστικό παρόν της Ελλάδας».[663] Ως προς τα μορφικά της χαρακτηριστικά, η *Ρωμιοσύνη* αξιοποιεί ένα σύνολο ετερόκλητων εκφραστικών τρόπων

[660] M. Herzfeld, *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, (Μ. Σαρηγιάννης μτφρ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002, σ. 9, 48.
[661] R. Beaton, *Η ιδέα του έθνους στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό. π. σ. 419.
[662] ό. π., σ. 425.
[663] Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου-Μια ανασκόπηση» στο Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, σ. 237-238.

που περιλαμβάνουν επιρροές από το δημοτικό τραγούδι, το μοιρολόι και το υπερρεαλιστικό ρεύμα.[664] Παράλληλα, «συναιρεί μια σειρά διακειμενικών αναφορών, από τον μύθο, την παράδοση, τη λαϊκή πίστη και τα λογοτεχνικά κείμενα που διατρέχουν τους αιώνες από τους προπομπούς του Ομήρου μέχρι τη δεκαετία του 1940».[665]

Κατά τη γνώμη μου, εξαιτίας των παραπάνω χαρακτηριστικών, ο Ροβήρος Μανθούλης χρησιμοποιεί τη *Ρωμιοσύνη* ως ένα ευέλικτο σχήμα, που αποτελεί μια βάση αναστοχασμού πάνω στις έννοιες της παράδοσης, της ελληνικότητας και της λαϊκότητας. Η ρωμιοσύνη στο ντοκιμαντέρ δεν είναι ούτε η ποιητική σύνθεση του Ρίτσου ούτε η μελοποιημένη εκδοχή της από τον Θεοδωράκη. Εξάλλου, στο ντοκιμαντέρ, δεν ακούγεται μόνο η σύνθεση της *Ρωμιοσύνης* αλλά και αποσπάσματα από τις *Μαρτυρίες*, όπως επίσης από τα *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*. Στην ουσία, αυτό που κυριαρχεί σε όλο το ντοκιμαντέρ είναι η έννοια της ρωμιοσύνης, η οποία και διερευνάται με διαφορετικούς τρόπους. Όπως προκύπτει από την κινηματογραφική αφήγηση, η έννοια συμπυκνώνει όλα εκείνα τα στοιχεία πολιτισμικής μνήμης, τα οποία γίνονται αντικείμενο ανάκλησης μέσα από κείμενα, τελετές, έθιμα, εικόνες, μνημεία. Στην προκειμένη περίπτωση, η πολιτισμική μνήμη της ρωμιοσύνης, αυτού του ασαφούς και ακαθόριστου όρου, συγκροτείται στην αφήγηση του ντοκιμαντέρ μέσα από ορισμένα μνημοτοπία (sites of memory),[666] επιμνημόσυνα τελετουργικά (commemorative rites) και μνημονικούς τύπους (memory figures).[667] Η ανάλυση του όρου «ρωμιοσύνη» στα επιμέρους στοιχεία του ορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις συντεταγμένες του ίδιου του κειμένου του Ρίτσου. Η αξεδιάλυτη σχέση του ατόμου με το τοπίο, οι νεκροί, η μνήμη τους, η αντίσταση ως ουσία εθνικής συνείδησης αποτελούν βασικά θεματικά χαρακτηριστικά της ποιητικής *Ρωμιοσύνης* που επανέρχονται διαρκώς στην κινηματογραφική αφήγηση. Στη συνέχεια, θα επιχειρηθεί μια ανάλυση της αφήγησης βήμα-βήμα και η κατάτμηση του ντοκιμαντέρ σε επιμέρους θεματικές ενότητες.

---

[664] Βλ. επίσης Γ. Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, σ. 23- 24.

[665] R. Beaton, *Η ιδέα του έθνους στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα* ό. π., σ. 425.

[666] Ως τόποι μνήμης μπορούν να θεωρηθούν εικόνες, μνημεία, αρχεία, κείμενα, γιορτές κ.ά. βλ. A. Erll, "Cultural Memory Studies: An introduction towards a conceptual foundation for Cultural Memory Studies" στο A. Erll, A. Nünning, ό. π., σ. 9. Όπως σημειώνει ο P. Nora, οι τόποι μνήμης (lieux de memoire) διακρίνονται σε υλικούς, συμβολικούς και λειτουργικούς. P. Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire", ό. π., σ. 7- 24.

[667] Η πολιτισμική μνήμη έχει τα σταθερά σημεία της (fixed points), τα οποία διατηρούνται μέσα από πολιτισμικούς σχηματισμούς (κείμενα, τελετουργικά, μνημεία) και θεσμική επικοινωνία (απαγγελία, εξάσκηση, παρατήρηση). Αυτά τα αποκαλούμε σχήματα της μνήμης (figures of memory). J. Assmann, J. Czaplicka, ό. π., σ. 129.

Το πρώτο μέρος του ποιητικού κειμένου της *Ρωμιοσύνης* αφορά τη στενή σχέση του ανθρώπου με το ελληνικό τοπίο και τις σχέσεις νεκρών και ζωντανών.[668] Αυτή ακριβώς είναι και η θεματική με την οποία καταπιάνεται το ντοκιμαντέρ στις πρώτες σκηνές του. Για την πραγμάτευση αυτών των θεμάτων, ο Ροβήρος Μανθούλης αξιοποιεί πλάνα από το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ του, *Μάνη, οι ναυαγοί της ιστορίας,*[669] στα οποία απεικονίζονται άνθρωποι στις καθημερινές αγροτικές τους εργασίες. Στο εθνολογικό αυτό ντοκιμαντέρ, με αφετηρία τη Μάνη, αναζητείται η ταυτότητα του Νεοέλληνα «μετά τη συρρίκνωση που υπέστη η Ελλάδα από τη Μικρασιατική Καταστροφή και τις εσωτερικές μεταναστεύσεις».[670] Με αφετηρία τη γεωγραφία και τα πολιτισμικά στοιχεία της Μάνης, ο Μανθούλης επιχειρεί να σκιαγραφήσει μια ευρύτερη γεωγραφία του ελληνικού χώρου και να διερευνήσει τις πολιτισμικές σταθερές, που λειτούργησαν ως ισχυρά ταυτοτικά στοιχεία στο πέρασμα του χρόνου (γλώσσα, έθιμα κτλ.). Η ενσωμάτωση του εν λόγω τεκμηρίου στο ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο εξυπηρετεί τις ανάγκες δημιουργίας μιας ορισμένης εικονογραφίας της ποιητικής σύνθεσης της *Ρωμιοσύνης.* Την ίδια στιγμή, η σχέση των ζωντανών με τους νεκρούς καθίσταται αντικείμενο διαπραγμάτευσης μέσα από το άκουσμα δύο διαφορετικών μοιρολογιών: στην αρχή της ταινίας ακούγεται το «Ει κόρακά μου»,[671] το οποίο αναφέρεται στον

---

[668] «Ουσιαστικά, η Ρωμιοσύνη δημιουργεί για τον αναγνώστη έναν πίνακα του ελληνικού τοπίου, μέσα στο οποίο οι κατοικούντες συνδέονται με μια συμβολική σχέση, η οποία είναι ταυτόχρονα άρρηκτη και ανηλεής ως προς τις στερήσεις που επιβάλλει. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, η ανθρώπινη ζωή χαρακτηρίζεται από διαρκή αγώνα εναντίον των αιωνίων δυνάμεων της φύσης, αλλά ιδιαίτερα και εναντίον των εχθρών, όπως ολοένα και εμφατικότερα υπαινίσσεται το ποίημα καθώς προχωρεί». R. Beaton, ό. π. σ. 420.

[669] Το ντοκιμαντέρ γυρίστηκε το 1977 για τη σειρά «Κόσμος χωρίς σύνορα» του TF-1 της γαλλικής και της ελβετικής τηλεόρασης. Β. Τζεβελέκου, « "Ελλάδα, οι ναυαγοί της ιστορίας", 40 χρόνια μετά», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 29.03.2017, Διαθέσιμο εδώ:
https://www.efsyn.gr/tehnes/sinema/104955_ellada-oi-nayagoi-tis-istorias-40-hronia-meta
(Ανακτήθηκε 18.08.2023)

[670] Ρ. Μανθούλης, *Μια ζωή ταινίες*, (επιμ. Χ. Κωνσταντόπουλος), Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σ. 42.

[671] Ε! κόρακα μου, που πετάς
με τα κατάμαυρα φτερά
παν από όρη και κρεμά
στης Θεσσαλίας τα βουνά

Μην είδες τον Δικιον μου
τα φύλλα της καρδίας μου
η μήπως έφερες εσύ
καμία του φανέρωση .

Μη πόδι του μη χέρι του
μη το λειρί του δάκτυλο
που ΄χε την ασιμόβεργα
τι δεν πιστεύει η μάνα του
τι χάθηκαν τα νιάτα του

θάνατο του Δίκαιου Γιατράκου,[672] και κατόπιν ένα διαφορετικό μανιάτικο μοιρολόγι, το οποίο τραγουδά μια γυναίκα που περιφέρει ταυτόχρονα μια νεκροκεφαλή. Πρόκειται ξανά για απόσπασμα από το ντοκιμαντέρ *Μάνη, οι ναυαγοί της ιστορίας.* Αυτή η τελετουργία του θρήνου, που απαρτίζεται από το μοιρολόγι και την επιμνημόσυνη δέηση στους νεκρούς, θα λειτουργήσει ως μεταβατικός αρμός για τις επόμενες θεματικές ενότητες του ντοκιμαντέρ και τη δημιουργία μιας γενεαλογίας ηρώων, οι οποίοι αντιστάθηκαν και έπεσαν μαχόμενοι σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες.

Ένας από τους ήρωες αυτούς είναι και ο Τάσος Τούσης που ενέπνευσε τον *Επιτάφιο*, την ποιητική σύνθεση του Ρίτσου, που απαγγέλλεται στη συνέχεια από τον ποιητή και σχολιάζεται από τον Μίκη Θεοδωράκη. Ο Θεοδωράκης θα τοποθετήσει τον *Επιτάφιο* σε μια πρώτη φάση αντίστασης στη ζωή και το έργο του Γιάννη Ρίτσου, στο πλαίσιο της μεταξικής δικτατορίας. Οι καπνεργατικές απεργίες του ’36 αποτελούν εδώ έναν από τους πρώτους τόπους μνήμης στη γενεαλογία αντίστασης που οικοδομείται σταδιακά στο ντοκιμαντέρ. Τα γεγονότα της απεργίας, ο αποθανών Τάσος Τούσης και η εμβληματική εικόνα της μάνας στη φωτογραφία του θρήνου που δημοσιεύτηκε στον *Ριζοσπάστη*[673] αποτελούν σταθερά σημεία (fixed points) που επαναφέρουν γεγονότα του παρελθόντος στο παρόν.[674] Η επανάκληση των γεγονότων πραγματοποιείται μέσα από τη συνδρομή διάφορων μνημονικών βοηθημάτων: αναμεσοποίηση φωτογραφίας, αναπαραγωγή του γραπτού κειμένου του *Επιταφίου* και πλαισίωση της απαγγελίας του ποιήματος με τη μελοποιημένη εκδοχή του από τον Μ. Θεοδωράκη. Συνεπώς, με τον *Επιτάφιο* αλλά και τα μοιρολόγια, που προηγούνται, χτίζεται μια ηχητική αλυσίδα που υποβάλλει την αίσθηση της απώλειας, της αντίστασης και του θρήνου.

Μέσα από συγκεκριμένες αναφορές, ο θεατής εισάγεται σταδιακά στο ζήτημα της Αντίστασης, κατά την περίοδο της Κατοχής και κατόπιν του Εμφυλίου, ενώ πραγματοποιούνται επίσης αναφορές στην εξορία και τη μετανάστευση κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Στη συνέχεια, θα μπορούσε να γίνει λόγος για μια νέα θεματική ενότητα όπου ο ρόλος του Μίκη Θεοδωράκη είναι κυρίαρχος. Η ενότητα αυτή αντλεί υλικό από τις συναυλίες της Μεταπολίτευσης και συγκεκριμένα από το ντοκιμαντέρ του Νίκου Κούνδουρου, *Τα τραγούδια της Φωτιάς*. Ο Ροβήρος Μανθούλης χρησιμοποιεί εκτεταμένα αποσπάσματα από το ντοκιμαντέρ του Κούνδουρου, τα οποία και διαπλέκει

[672] Για την πληροφορία βλ. τον ιστότοπο της Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη: https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/42171
[673] Γ. Ρίτσος, «Μοιρολόι-Ο παλμός του Λαού», *Ριζοσπάστης*, 12.05.1936.
[674] J. Assmann, J. Czaplicka, ό. π.

με άλλα κινηματογραφικά υλικά. Συγκριμένα, ενώ ενσωματώνονται πλάνα από τη συναυλία του Μίκη Θεοδωράκη στο στάδιο Καραϊσκάκη το 1974, αμέσως μετά την πτώση της Χούντας, οι θεατές βλέπουν παράλληλα επίκαιρα της χουντικής επταετίας, σκηνές από την ταινία του Ροβήρου Μανθούλη *Πρόσωπο με πρόσωπο*[675] αλλά και επίκαιρα από τη φοιτητική εξέγερση του Πολυτεχνείου. Με την κατάλληλη χρήση του μοντάζ, ο θεατής συνδέει κάθε τόσο τα πλάνα της συναυλίας με σκηνές που παρεμβάλλονται, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται η μελοποιημένη ποίηση του Ρίτσου. Το μοντάζ εικόνας και ήχου είναι καίριο σε αυτές τις λήψεις, εφόσον «δημιουργεί διαφορετικά αφηγηματικά συντάγματα που επιτρέπουν μια ευρεία ποικιλία χωρικών και χρονικών αρθρώσεων».[676] Συνδέοντας τη μεταδικτατορική εκτόνωση της πρώιμης Μεταπολίτευσης με όσα γεγονότα προηγήθηκαν αυτής (χουντική επταετία>επίκαιρα και Ελλάδα της δεκαετίας του'60>*Πρόσωπο με πρόσωπο*), ο σκηνοθέτης δίνει τη δυνατότητα στους θεατές να σχηματίσουν ένα νοητό συνεχές στο μυαλό τους, συνδέοντας τις εκάστοτε χρονικότητες και τα διάφορα ιστορικά γεγονότα.

Η ενότητα αυτή δεν ακολουθεί μια γραμμική χρονολογική διάρθρωση. Ανάμεσα στις σκηνές της συναυλίας και τα εκάστοτε επίκαιρα, που συνδέονται με την προδικτατορική περίοδο, παρεμβάλλονται επίσης πλάνα του Ρίτσου που απαγγέλλει ποιήματά του αλλά και η σκηνή με τον αγρότη, που αναλύθηκε σε προγενέστερο κεφάλαιο. Η αφήγηση του αγρότη, που οργώνει τη γη του, και εκφράζει την εγγύτητά του με το φυσικό τοπίο, αντιπαραβάλλεται διαρκώς με την αφήγηση του Ρίτσου, ο οποίος δηλώνει την πεποίθησή του για την αδιάσπαστη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού. Τα πλάνα του αγρότη, που φαίνεται να συνδιαλέγεται με τον ποιητή, δεν είναι άσχετα με τα πλάνα της συναυλίας του Θεοδωράκη από το ντοκιμαντέρ του Κούνδουρου. Όπως έχει επισημάνει η Γιάννα Αθανασάτου για τα *Τραγούδια της Φωτιάς* και τις συναυλίες που κινηματογραφούν, «το αίτημα της "ελληνικότητας" είναι έκδηλο στους στίχους και τη μουσική, αλλά και στην ενορχήστρωση των τραγουδιών. Είναι προφανές ότι ένα από τα βασικά στοιχεία της πολιτικής αντιστασιακής ταυτότητας, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, περιλάμβανε τη διεκδίκηση μιας εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας σαν αντίσταση στη δυτική ηγεμονία, με επιρροές, όμως, από νέα ρεύματα σκέψης και μουσικής».[677]

---

[675] Στην ταινία *Πρόσωπο με πρόσωπο*, καταγράφεται η κοινωνική και πολιτική αναστάτωση του καλοκαιριού του 1965 ενώ ταυτόχρονα επιχειρείται και η σκιαγράφηση της Ελλάδας της δεκαετίας του'60 μέσα από αναφορές στην ανεργία, την άναρχη οικοδόμηση, την αναρρίχηση της μεσαίας αστικής τάξης κ.ά. Σ. Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος [1965-1981], Ιστορία και πολιτική*, ό. π., σ. 57-58.
[676] R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *New vocabularies in Film Semiotics, Structuralism, Post-structuralism and beyond*, ό. π., σ. 114.
[677] Γ. Αθανασάτου, ό. π.. σ. 110.

Συνεπώς, η έννοια της συνέχειας λανθάνει σε πολλά σημεία του ντοκιμαντέρ και συσχετίζεται τόσο με την ιδέα ενός ομοιογενούς και συνεκτικού στον χρόνο πολιτισμού όσο και με μια παράδοση αντιστασιακού πνεύματος, η οποία τεκμαίρεται μέσα από αναφορές σε διαφορετικά ιστορικά γεγονότα και φυσιογνωμίες που σημάδεψαν διάφορες ιστορικές περιόδους της σύγχρονης νεοελληνικής ιστορίας.

Η τελευταία ενότητα του ντοκιμαντέρ κυριαρχείται από την αφήγηση του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος προτάσσει την έννοια της αντίστασης ως κυρίαρχο γνώρισμα της ρωμιοσύνης. Κατόπιν, ο Θεοδωράκης θα αναφερθεί στη μουσική σύνθεση *Διόνυσος* και θα περιγράψει το περιεχόμενό της. Ο Διόνυσος, ως αρχετυπικός ήρωας, που παραλληλίζεται με τους Πέτρουλα και Λαμπράκη, λειτουργεί ως σύμβολο που συμπυκνώνει τους αγώνες της μεταπολεμικής Ελλάδας. Στην ουσία, ο Διόνυσος έρχεται να αποτελέσει έναν ακόμη κρίκο στη γενεαλογία ηρώων-μνημονικών συμβόλων του ντοκιμαντέρ (Τάσος Τούσης, Λάκης Σάντας, Μανώλης Γλέζος, Σωτήρης Πέτρουλας κ.ά.). Η γενεαλογία αυτή λειτουργεί ταυτόχρονα και ως σχήμα περιοδολόγησης για τη νεότερη ελληνική ιστορία. Στην ουσία, μέσα από το ντοκιμαντέρ του Μανθούλη, η νεότερη ελληνική ιστορία καθίσταται αφηγήσιμη μέσων των ηρώων της και μέσω διάφορων πολιτισμικών τεχνολογιών (ταινίες, ποιήματα, τραγούδια) που διαμεσολαβούν τις μνήμες αυτών των ηρώων αλλά και διάφορων άλλων ιστορικών γεγονότων. Την ίδια στιγμή, η έννοια της συνέχειας οικοδομείται σταδιακά μέσα από τον συσχετισμό αυτών των διαφορετικών αγωνιστών, που λειτουργούν ως συλλογικά σύμβολα, ενώ ταυτόχρονα θεμελιώνεται μέσα από επισημάνσεις για την εγγύτητα που χαρακτηρίζει τον Νεοέλληνα με το φυσικό του περιβάλλον αλλά και με συγκεκριμένες πολιτισμικές αξίες, οι οποίες διατηρούνται αναλλοίωτες στον χρόνο.

Το ντοκιμαντέρ του Ροβήρου Μανθούλη θα μπορούσε να συνδεθεί τόσο με την προσωπική πορεία του δημιουργού του όσο και με τη δημόσια ιστορία της Μεταπολίτευσης. Μετά το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του* (1985), ο Μανθούλης θα καταπιαστεί τόσο με την ταραγμένη ιστορία του Εμφυλίου όσο και με την περίοδο της χουντικής επταετίας. Το 1997 ο Μανθούλης θα υλοποιήσει το ντοκιμαντέρ *Ο Ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος/ La Guerre Civile Grecque* σε συμπαραγωγή της ΕΡΤ με τη γαλλική τηλεόραση. Κατόπιν, και μετά την επιτυχία του εν λόγω εγχειρήματος, υλοποιήθηκε η εξάωρη εκδοχή του με τίτλο *Βίοι παράλληλοι του Εμφυλίου*, η οποία και βραβεύτηκε με το ετήσιο βραβείο καλύτερης εκπομπής πληροφόρησης στην Ελλάδα το 1997.[678] Η

[678] Ρ. Μανθούλης, «Οι παράλληλοι βίοι του Εμφυλίου», *Το Βήμα*, 24.11.2008.

ελληνική ιστορία δε σταμάτησε να απασχολεί τον σκηνοθέτη, που έναν χρόνο αργότερα υλοποίησε το ντοκιμαντέρ *Η δικτατορία των ελλήνων συνταγματαρχών* (1998), για το γαλλογερμανικό κανάλι ΑΡΤΕ σε συμπαραγωγή με την ΕΡΤ.[679] Όπως ο ίδιος, άλλωστε, είχε δηλώσει σε συνεντεύξεις του, από την ταινία *Πρόσωπο με πρόσωπο* και στο εξής, οι ταινίες που υλοποιούσε ήταν όλες προϊόντα πολιτικής συνείδησης, ακόμη κι όταν επρόκειτο για ταινίες μυθοπλασίας.[680]

Εκτός όμως από τις προσωπικές επιδιώξεις του δημιουργού, το ντοκιμαντέρ του Ροβήρου Μανθούλη θα πρέπει ταυτόχρονα να εξεταστεί και μέσα στο ιστορικό συγκείμενο της εποχής του. Όπως έχει τονίσει ο Αντώνης Λιάκος, η δημόσια ιστορία της Μεταπολίτευσης συγκροτήθηκε γύρω από έναν αστερισμό εννοιών: ρωμιοσύνη, ιθαγένεια και αντίσταση.[681] «Η ρωμιοσύνη ταυτιζόταν με τις πολιτισμικές κληρονομιές, οι οποίες θεωρούνταν ότι συνέχιζαν να υπάρχουν στη λαϊκή κουλτούρα και ψυχοσύνθεση».[682] Η ιθαγένεια δήλωνε το βάθος της εθνικής συνείδησης ως συνόλου κληρονομημένων εμπειριών, οι οποίες γεφύρωναν χιλιετίες ελληνικής ιστορίας.[683] Τέλος, ο όρος «αντίσταση» αφορούσε μια σταθερά του ελληνικού χαρακτήρα. Στο νέο αφήγημα της Μεταπολίτευσης, επικρατούσε η άποψη ότι το ελληνικό έθνος αγωνίζεται διαρκώς εναντίον των ξένων, οι οποίοι λειτουργούν υπονομεύοντας την εξέλιξή του.[684] Το ντοκιμαντέρ του Μανθούλη για τον Ρίτσο καταπιάνεται τόσο με την έννοια της ρωμιοσύνης και της ιθαγένειας όσο και με την έννοια της αντίστασης. Σε όλη την αφήγηση, είναι κυρίαρχη η προσπάθεια ανάδειξης των βασικών στοιχείων της ελληνικής πολιτισμικής ιδιαιτερότητας μέσα από τις μουσικές παραδόσεις και το φυσικό τοπίο, ενώ ταυτόχρονα η νεότερη ελληνική ιστορία αφηγηματοποιείται με άξονα μια γενεαλογία μαρτύρων και αγώνων. Η πρόθεση αυτή ενυπάρχει φυσικά και στην ποιητική σύνθεση του Ρίτσου, η οποία προωθεί μια «αντίληψη του Ελληνισμού σύμφωνα με την οποία η αδιαίρετη συλλογική συνείδηση των Ελλήνων συνοψίζεται παλαιόθεν στην αντίσταση

[679] Γ. Ζουμπουλάκης, «Ροβήρος Μανθούλης εφ' όλης της ύλης», *Το Βήμα*, 11.04.2016.
[680] «Οι ταινίες που γύρισα από τότε είναι όλες προϊόντα πολιτικής συνείδησης. (Δεν εμπιστεύομαι την "πολιτικότητα" της προπαγανδιστικής ταινίας). Στις πολιτικές λογαριάζω και το "Μπλουζ με σφιγμένα δόντια" και -φυσικά- τις *Ακυβέρνητες Πολιτείες*. Είμαι δε ανίκανος να κάνω κινηματογράφο "φυγής"». «Ροβήρος Μανθούλης: Ιστορία και μνήμη δεν εφάπτονται πάντα». Συνέντευξη στον Θ. Καλφόπουλο, *Η Εποχή*, 20.06.1999.
[681] Α. Λιάκος, *Ο εικοστός αιώνας*, ό. π., σ. 439
[682] *ό. π.*
[683] ό. π., σ. 440.
[684] ό. π., σ. 441.

είτε εναντίον του εισβολέα –εθνική συνείδηση– είτε εναντίον του καταπιεστή- πολιτική ή ιδεολογική συνείδηση».[685]

Παρότι τα παραπάνω ντοκιμαντέρ για τους Ελύτη και Ρίτσο διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους, επεξεργάζονται αμφότερα ένα παρόμοιο σχήμα ερμηνείας της νεότερης ελληνικής ιστορίας που αφορά την επισήμανση συνεχειών ανάμεσα σε διάφορες ιστορικές περιόδους. Το σχήμα της συνέχειας μπορεί να αφορά τη συνάφεια αρχαίας Ελλάδας με τη νεότερη εποχή. Ταυτόχρονα, η συνέχεια μπορεί να πιστοποιείται με γνώμονα διάφορα ενοποιητικά στοιχεία που γεφυρώνουν διαφορετικά ιστορικά γεγονότα και περιόδους, όπως είναι η αντίσταση και ο αγώνας για την ελευθερία.

4.5. Συμπεράσματα

Όπως επισημαίνει ο Αντώνης Λιάκος, η ιστορία είναι μέρος της κουλτούρας και καθώς αυτή αλλάζει, αλλάζουν και οι τρόποι με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε το παρελθόν.[686] Η παγίωση της τηλεόρασης ως καταναλωτικού αγαθού κατά τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, αλλά και οι κοινωνικοπολιτικές τομές, που συντελέστηκαν στη δεκαετία του 1980, επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τους όρους κατανόησης του παρελθόντος. Η εμπέδωση της τηλεόρασης, ως κυρίαρχου μέσου παραγωγής αφηγήσεων για το παρελθόν, συνέβαλε σε μια εκτεχνολόγηση της μνήμης, όπου η μνήμη του παρελθόντος αναδομήθηκε μέσα από διαφορετικά δίκτυα.[687] Μέσω της ικανότητάς της να ανακυκλώνει διαρκώς εικόνες από διαφορετικά μέσα,[688] η τηλεόραση οδήγησε στην εδραίωση μιας νέας μνημονικής/ιστορικής κουλτούρας, όπου το παρελθόν αναδιαρθρώθηκε πάνω σε ορατά στοιχεία.[689] Οι εικόνες των ντοκιμαντέρ, κινούμενες και στατικές, λειτούργησαν ως ιστορικοί δράστες, παρέχοντας στοιχεία για το βλέμμα μιας κοινωνίας πάνω σε ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα.[690] Με άλλα λόγια, τόσο ο κινηματογράφος όσο και η τηλεόραση έδρασαν ως τεχνολογίες μνημονικής

[685] R. Beaton, *Η ιδέα του έθνους στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό. π., σ. 428.
[686] Α. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, ό. π., σ. 13.
[687] A. Hoskins, "The Mediatization of Memory" στο K. Lundby (ed.) *Mediatization* of Communication. Berlin, Boston, De Gruyter Mouton, 2014, σ. 663.
[688] Οι εικόνες της τηλεόρασης είναι κυκλικές και ανακυκλώνονται διαρκώς. A. Hoskins, "New Memory: Mediating History", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 21, no. 4, October 2001, σ. 342-343.
[689] Α. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, ό. π., σ. 19.
[690] Χ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, ό. π., σ. 27.

επεξεργασίας, εφόσον συμπεριέλαβαν αντικείμενα, εικόνες και αναπαραστάσεις που παρήγαγαν διαρκώς πολιτισμική μνήμη.[691]

Προφανώς, το κέντρο εστίασης των ντοκιμαντέρ δεν ήταν το ίδιο το ιστορικό παρελθόν αλλά οι ατομικές βιογραφίες των ποιητών. Οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος αποτέλεσαν προνομιακές περιπτώσεις στον βαθμό που οι βιογραφίες τους προσέφεραν στους συντελεστές των εκάστοτε παραγωγών την αφετηρία για μια περιδιάβαση στα σημαντικότερα γεγονότα του 20ού αιώνα. Έχοντας ζήσει και συμμετάσχει άμεσα ή έμμεσα σε σημαντικές ιστορικές στιγμές της νεότερης ελληνικής ιστορίας (Β' Παγκόσμιος, Κυπριακό, εξορίες κτλ.), η ζωή τους αποτέλεσε τον καμβά πάνω στον οποίο μπορούσαν να συνυφανθούν ατομικές και συλλογικές μνήμες με άξονα τη δική τους εμπειρία. Η χρήση του ατομικού βίου για την επεξήγηση του παρελθόντος δεν αποτελεί κάτι πρωτοφανές για τις βιογραφίες ποιητών και διάσημων προσώπων. Πρόκειται για μια εδραιωμένη τάση που εντοπίζεται στις κινηματογραφίες αλλά και στα τηλεοπτικά προγράμματα πολλών χωρών, στα οποία η βιογραφία ενός «μεγάλου άνδρα» (great man) χρησιμοποιείται για να συζητηθούν διάφορα σημαντικά ζητήματα, που απασχολούν το έθνος.[692]

Οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος συμπύκνωσαν διάφορες αξίες και συμβολικά νοήματα στο πρόσωπό τους, όπως επίσης και στο έργο τους. Η εργογραφία των τριών λογοτεχνών (ποιητική, δοκιμιακή, ημερολογιακή) συνδέθηκε επίσης με διάφορες συλλογικές εμπειρίες (δεκαετία του'40, Μακρόνησος, χουντική επταετία), όπως επίσης και με τα πρόσωπα που πρωταγωνίστησαν σε αυτές. Με άλλα λόγια, το έργο των Ελύτη, Σεφέρη και Ρίτσου αποτέλεσε έναν άξονα, βάσει του οποίου οικοδομήθηκαν αφηγήσεις για συλλογικά γεγονότα. Ταυτόχρονα, και οι τρεις λογοτέχνες παρήγαγαν έργα, τα οποία ενσωμάτωσαν συλλογικά μνημονικά σύμβολα και υλικά μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης (Μακρυγιάννης, Θεόφιλος, Λαμπράκης, Πέτρουλας κ.ά.). Μέσα από τη διαδικασία αυτή επιχείρησαν «να συγκροτήσουν και να εικονογραφήσουν ένα μοντέρνο εθνικό φαντασιακό και να εκφράσουν την εθνική ταυτότητα του 20ού αιώνα μέσα από ένα κολάζ υλικών».[693]

Παρότι τα ντοκιμαντέρ εστιάζουν πρωτίστως στις βιογραφίες των προσώπων και δευτερευόντως στο ιστορικό παρελθόν, η χρονικότητα παραγωγής του εκάστοτε

[691] ό. π. σ. 25.
[692] Βλ. πάλι το άρθρο της I. Veyrat-Masson, όπου εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους η βιογραφία του Ναπολέοντα χρησίμευσε ως βάση για debates πάνω στην ιστορία της Γαλλίας. J. Veyrat-Masson, "Staging Historical Leaders on French Television. The Example of Napoleon Bonaparte", ό. π., σ. 103-104.
[693] Α. Λιάκος, *Ο εικοστός αιώνας*, ό. π., σ. 162.

ντοκιμαντέρ επηρεάζει σημαντικά τους όρους πρόσληψης των ατομικών βίων αλλά και της εκάστοτε ιστορικής εποχής. Τα πρώτα ντοκιμαντέρ για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο, που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, υλοποιούνται κατά την περίοδο ’80-’90.[694] Πρόκειται για μια περίοδο πυκνή σε αλλαγές εφόσον συντελούνται διάφορες μνημονικές τομές σε σχέση με το ιστορικό παρελθόν. Η ένταξη της Εθνικής Αντίστασης στο εθνικό συνεχές και η προσπάθεια απάλειψης των διαιρετικών τομών του Εμφυλίου συμβάλλει στη δημιουργία ενός κλίματος εθνικής συναίνεσης. Η πραγμάτευση της δεκαετίας του’40 στα βιογραφικά ντοκιμαντέρ για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο συμβαίνει εντός αυτού του κλίματος. Στις υπό εξέταση αφηγήσεις, η Εθνική Αντίσταση τείνει να αντιμετωπίζεται υπό το πρίσμα της εθνικής συμφιλίωσης ενώ οι αναφορές στον Εμφύλιο συχνά εκλείπουν. Στην περίπτωση του Ρίτσου, η δεκαετία του’40 συνιστά έναν κρίκο σε μια μακρά αλυσίδα συλλογικών αγώνων, στους οποίους δεν αναφέρεται τόσο ο ίδιος ο Εμφύλιος αλλά πρωταγωνιστούν οι μετεμφυλιακές συνέπειές του. Η ενσωμάτωση της δεκαετίας του’40 σε μια αλληλουχία εικόνων και πλάνων, όπου συνυπάρχουν προπολεμικά (εργατικές κινητοποιήσεις του Μάη του’36) μαζί με μεταπολεμικά γεγονότα (Συνθήκη της Βάρκιζας, εξορίες) απηχεί ταυτόχρονα την προσπάθεια εδραίωσης μιας νέας ιστορικής αφήγησης για το παρελθόν, όπου πρέπει να επαναδιευθετηθούν διάφορα τραύματα και ρήξεις του παρελθόντος.

Την ίδια περίοδο, κατά τη δεκαετία ’80-’90, επιχειρείται και η ένταξη των τραυματικών στιγμών του 20ού αιώνα σε μια αλυσίδα γεγονότων. Στον Ρίτσο, η προσπάθεια αυτή αφορά κυρίως τους τόπους εξορίας, οι οποίοι εγγράφονται στις βιογραφικές του αφηγήσεις ποικιλοτρόπως, ως τόποι εγκλεισμού και βασανισμών, αλλά και ως δίκτυα συντροφικότητας, τα οποία αναπτύσσονται μεταξύ των διωκόμενων. Στην περίπτωση των ντοκιμαντέρ για τον Σεφέρη, κομβική θέση κατέχει η επαναδιαπραγμάτευση του τραύματος της Μικρασιατικής Καταστροφής αλλά και του χαμού της Κύπρου. Πρόκειται για μια περίοδο όπου εντοπίζεται επίσης έκρηξη μαρτυριών από Μικρασιάτες πρόσφυγες τρίτης γενιάς, ενώ αντίστοιχα η εισβολή στην Κύπρο συνιστά μια μόνιμη αναφορά σε πολλά ντοκιμαντέρ της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου.

Τέλος, οι αναφορές στη χουντική επταετία και στο Πολυτεχνείο αποτελούν κυρίαρχα ζητήματα σχεδόν σε όλα τα ντοκιμαντέρ της περιόδου ενώ συνιστούν ένα

[694] Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*, το οποίο υλοποιείται το 1979.

σημείο σύγκλισης για τους τρεις ποιητές, οι οποίοι εμπεδώνονται κατά τη χουντική επταετία ως σύμβολα του αντιδικτατορικού αγώνα. Το κλίμα αυτής της εποχής ανασυντίθεται μέσα από υλικά που παραπέμπουν στην προδικτατορική περίοδο (μελοποιημένη ποίηση), στη δικτατορική περίοδο (επίκαιρα των χουντικών στελεχών, ντοκουμέντα που αφορούν στη φοιτητική εξέγερση του Πολυτεχνείου) αλλά και υλικά που προέρχονται από τη μεταδικτατορική περίοδο και σχετίζονται περισσότερο με την πολιτισμική κληρονομιά του Πολυτεχνείου (*Τα τραγούδια της φωτιάς*/Νίκος Κούνδουρος).

Την περίοδο 1990-2013, η πραγμάτευση του ιστορικού παρελθόντος συχνά διαφοροποιείται αισθητά. Η διαφοροποίηση αυτή, ωστόσο, δεν οφείλεται πάντοτε στις συλλογικές απηχήσεις της περιόδου παραγωγής των ντοκιμαντέρ. Πολύ συχνά μπορεί να αποδοθεί στις ατομικές επιδιώξεις των εκάστοτε συντελεστών. Έτσι, στο επεισόδιο της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* (1999), η εικόνα του Σεφέρη ως φιλοαριστερού και αντιδικτατορικού διανοουμένου, που υποστηρίζεται σε προηγούμενα αφιερώματα (όπως στο ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* το 1980 και στο επεισόδιο του *Παρασκηνίου* το 1986), τίθεται εν αμφιβόλω εφόσον τονίζεται εμφατικά η θητεία του διπλωμάτη Σεφεριάδη στο καθεστώς Μεταξά, η επιφυλακτική του στάση απέναντι στα πολιτικά πράγματα αλλά και η περίσκεψη με την οποία πραγματοποίησε τη δήλωση κατά της Χούντας. Στο πλαίσιο αυτό, ενσωματώνονται επίκαιρα που υπογραμμίζουν τις διαιρετικές τομές της μετεμφυλιακής περιόδου, όπως τα πλάνα των ανταρτών που κλαίνε κατά τον αφοπλισμό τους μετά τη συνθήκη της Βάρκιζας, αλλά και το απόσπασμα όπου ανακοινώνεται η εξάρθρωση κομμουνιστικού μηχανισμού από τον Βάσσο Βραχνό.[695] Στα επεισόδια της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* για τους Ελύτη (2002) και Ρίτσο (2002/2004), η δεκαετία του'40 και το Πολυτεχνείο αναδεικνύονται ως σημαντικά σημεία αναφοράς για την εργο-βιογραφία και την πρόσληψη των δύο ποιητών αλλά η κυριαρχία του voice over επί των εικόνων συμβάλλει σε μια αποστασιοποιημένη πραγμάτευση των ιστορικών γεγονότων. Ακόμη, περισσότερο, θα έλεγε κανείς ότι αυτό που πριμοδοτείται είναι η ιστορικοποίηση της εργοβιογραφίας των ποιητών, ενώ δε δίνεται έκταση στην ερμηνεία του ίδιου του ιστορικού παρελθόντος.

Το ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*, υλοποιημένο το 2001, ακολουθεί μια διαφορετική λογική που παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στα

[695] Βλ. ξανά την υποσημείωση 443.

ντοκιμαντέρ της δεκαετίας'80-'90. Η συγχώνευση διαφορετικών ιστορικών γεγονότων, όπως του Εμφυλίου, της Κύπρου και της Μικρασιατικής Καταστροφής, μέσα από αλληλουχίες πλάνων και εικόνων, θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τα ντοκιμαντέρ για τον βίο του Ρίτσου κατά τη δεκαετία του'80-'90, όπου επιχειρούταν συστηματικά μια προσπάθεια επανα-αφήγησης διάφορων στιγμών σε μια ενιαία αλυσίδα συλλογικών αγώνων. Την ίδια στιγμή, όμως, το ντοκιμαντέρ του Χαραλαμπόπουλου εμπλουτίζεται με νέες ρητορικές στρατηγικές όπως είναι οι σκηνές δραματικής ανακατασκευής. Αξιοποιώντας μια σχετικά άγνωστη ιστορία στο ευρύ κοινό, που αφορά το αφιέρωμα των πολιτικών κρατουμένων των φυλακών Κορυδαλλού το 1972 στον Σεφέρη, ο Χαραλαμπόπουλος πλάθει το αφήγημα ενός αντιστασιακού διανοουμένου, χωρίς να αξιοποιεί τα συνήθη υλικά άλλων ντοκιμαντέρ που συνήθως καταφεύγουν σε προφορικές μαρτυρίες ή στο κείμενο της δήλωσης του Σεφέρη. Η επιδίωξη του Χαραλαμπόπουλου να προβάλει έναν Σεφέρη σε εγγύτητα με την Αριστερά εντοπίζεται σε πολλά σημεία της αφήγησης του ντοκιμαντέρ, όπου αποσιωπώνται διάφορες πλευρές της σεφερικής βιογραφίας (θητεία στο μεταξικό καθεστώς, σχέση με τη μεγαλοαστική ελίτ του τόπου), ενώ αντίθετα επιδιώκεται ένας διαρκής συσχετισμός της σεφερικής εργοβιογραφίας με υλικά που παραπέμπουν στην πολιτισμική κληρονομιά της Αριστεράς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, εδώ, είναι ο συσχετισμός του σεφερικού Μακρυγιάννη με το αντάρτικο μέσα από την πλαισίωση του κειμένου με πλάνα του Βελουχιώτη.

Στα επεισόδια της εκπομπής του ΣΚΑΙ, *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης*, τα οποία υλοποιούνται μετά το 2000 (συγκεκριμένα τα υπό εξέταση αφιερώματα χρονολογούνται στα έτη 2012 και 2013), οι αναπαραστάσεις του ιστορικού παρελθόντος δε διαφοροποιούνται σε μεγάλο βαθμό. Παρότι τα ντοκιμαντέρ αυτά συμπίπτουν με την χρηματοπιστωτική κρίση που είχε πλήξει τη χώρα από το 2009, και συνεπέφερε μια αμφισβήτηση του κύρους της γενιάς του Πολυτεχνείου, η τριήμερη φοιτητική εξέγερση αναπαρίσταται ξανά ως στιγμή συλλογικής ενότητας και ανάτασης, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη δεκαετία του'40. Τα επεισόδια της εν λόγω εκπομπής δεν επιδιώκουν περαιτέρω συσχετισμούς μεταξύ των εκάστοτε ιστορικών περιόδων, ενώ επιχειρούν να τις αναπλάσουν κυρίως μέσω του αφηγηματικού σχολίου και των συχνά πολυάριθμων προφορικών μαρτυριών, που ενσωματώνουν. Παρότι, μάλιστα, εντοπίζονται αναφορές σε όλα τα συλλογικά γεγονότα, που εμπίπτουν στις βιογραφίες των ποιητών, φαίνεται πως δίνεται μεγαλύτερη βαρύτητα στην προσωπική τους ζωή με το ιστορικό πλαίσιο να καταλαμβάνει περισσότερο τη θέση του ευρύτερου κάδρου, εντός του οποίου διαδραματίζονται τα εκάστοτε ιστορικά γεγονότα.

Συνεπώς, με βάση τα παραπάνω, εάν ήθελε κάποιος να εξαγάγει κάποια συμπεράσματα για το σύνολο των ντοκιμαντέρ, θα κατέληγε περίπου στα εξής: η δεκαετία του'40 και το Πολυτεχνείο αποτελούν τους δύο κατεξοχήν ιστορικούς πόλους γύρω από τους οποίους αρθρώνονται οι αφηγήσεις για τη βιογραφική αλλά και καλλιτεχνική πορεία των ποιητών. Η δεκαετία του'40 αντιμετωπίζεται ως επί το πλείστον υπό το πρίσμα της εθνικής συναίνεσης, που κυριάρχησε στον ελληνικό δημόσιο λόγο από τη δεκαετία του 1980 και μετά. Ο ελληνικός Εμφύλιος θίγεται ελάχιστα και αποσπασματικά στις περισσότερες περιπτώσεις. Εξαίρεση εδώ αποτελούν τα ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο που αναφέρονται στις μετεμφυλιακές διώξεις και επιχειρούν να τις ενσωματώσουν στο εθνικό συνεχές. Ταυτόχρονα, εξαίρεση αποτελεί και η κατεύθυνση που παίρνει η εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς*, ιδίως στο επεισόδιο που αφιερώνει στον Σεφέρη το 1999. Αναφορικά με το Πολυτεχνείο και τη χουντική επταετία, οι προσεγγίσεις παρουσιάζονται περισσότερο ομοιογενείς. Πρόκειται για μια περίοδο, στην οποία οι διαιρετικές γραμμές της μετεμφυλιακής περιόδου εξαλείφονται. Ταυτόχρονα, χάρη στους μετασχηματισμούς της δημόσιας σφαίρας και στις πολιτικές τομές που συντελούνται, οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος γίνονται ευρέως αποδεκτοί σε πολλούς πολιτικούς χώρους, στους οποίους δεν είχαν πρόσβαση προδικτατορικά. Ανάμεσα στη δεκαετία του'40 και στο Πολυτεχνείο, εντοπίζονται επίσης διάφοροι τόποι συλλογικού τραύματος, οι οποίοι εγγράφονται κι αυτοί με τη σειρά τους στη συλλογική μνήμη, χωρίς περαιτέρω τροποποιήσεις στους όρους παρουσίασής τους.

Η επαναδιαπραγμάτευση της νεότερης ελληνικής ιστορίας υπό το πρίσμα των εκάστοτε βιογραφιών θέτει αναπόφευκτα ζητήματα αναπαράστασης συλλογικών ταυτοτήτων. Οι συζητήσεις αυτές, άλλωστε, πυροδοτούνται από τις ποικίλες αλλαγές που συντελούνται στην ελληνική κοινωνία σε ένα ευρύ χρονολογικό άνυσμα (ένταξη στην ΕΟΚ, μετανάστευση κ.ά.). Η εννοιολόγηση του όρου της ελληνικότητας και η σχέση της Ελλάδας με τη Δύση φαίνεται να αποτελεί κεντρική προβληματική στην αυθιστόρηση του Ελύτη στα ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) και *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999). Από μια διαφορετική οπτική, ο Ροβήρος Μανθούλης επιχειρεί να εμβαθύνει στα επιμέρους συστατικά της ρωμιοσύνης, χρησιμοποιώντας ως βάση την ομώνυμη ποιητική σύνθεση του Ρίτσου. Με άξονα το ποιητικό έργο της *Ρωμιοσύνης,* και τα επιμέρους θεματικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του, ο σκηνοθέτης επιχειρεί να αφηγηθεί τη νεότερη ελληνική ιστορία, ανατρέχοντας σε διάφορες επιμέρους παραδόσεις της, όπως η μουσική της παράδοση (μοιρολόι, ρεμπέτικο, μελοποιημένη ποίηση), το αρχαίο ελληνικό της παρελθόν και οι

συλλογικοί αγώνες της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Ο κεντρικός πυρήνας της ρωμιοσύνης, όπως προβάλλεται από το ντοκιμαντέρ, και αναλύεται στη συνέχεια, αφορά τους συλλογικούς αγώνες της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Οι συλλογικές διεκδικήσεις αποτελούν και το ενοποιητικό στοιχείο των ιστορικών περιόδων, οι οποίες μπορεί να είναι ενίοτε χρονικά απομακρυσμένες. Πρόκειται για ένα ερμηνευτικό σχήμα, που γνωρίζει μεγάλη απήχηση κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο και υποστηρίζεται πλήρως στο ντοκιμαντέρ του Μανθούλη, όχι μόνο μέσα από την ποίηση του Ρίτσου αλλά και μέσα από τη μουσική του Θεοδωράκη, ο οποίος συμμετέχει επίσης στην κινηματογραφική αφήγηση. Μέσα από τις δύο αυτές περιπτώσεις ντοκιμαντέρ, σφυρηλατούνται έννοιες που αφορούν τη δόμηση συλλογικών ταυτοτήτων και την ενδυνάμωση του ανήκειν, την αίσθηση συμπερίληψης σε μια κοινή φαντασιακή κοινότητα, η οποία πλέον σφυρηλατείται σε μεγάλο βαθμό από την τηλεόραση και τον κινηματογράφο.[696]

Συνοψίζοντας, αυτό που επιχειρήθηκε να απαντηθεί στο εν λόγω κεφάλαιο ήταν οι όροι αναπαράστασης του ιστορικού παρελθόντος με άξονα τις βιογραφίες των τριών ποιητών. Οι όροι σύνδεσης της κάθε βιογραφίας με τα εκάστοτε ιστορικά συμφραζόμενα σχετίζονται με τα πραγματολογικά δεδομένα του κάθε βίου αλλά ταυτόχρονα εμπλέκουν και διάφορες πολιτισμικές μεταβλητές, εφόσον ο τρόπος που κάθε κοινωνία τοποθετείται απέναντι στο παρελθόν της αλλάζει συνεχώς. Την ίδια στιγμή μεταβάλλονται και τα ίδια τα τεχνολογικά συμφραζόμενα, και οι πρακτικές αφήγησης του παρελθόντος στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο. Στο πλαίσιο αυτό, ο ρόλος των εκάστοτε media αποβαίνει καταλυτικός, εφόσον τα εκάστοτε μέσα καλούνται να λειτουργήσουν ως κανάλια διάχυσης μνημονικών εικόνων, ως φορείς δικτύωσης με άλλα μέσα, και κυρίως ως διαμεσολαβητές και παραγωγοί ιστορικού νοήματος.

[696] Χρησιμοποιώ εδώ τον όρο του Benedict Anderson. Όπως σημειώνει ο μελετητής: «Με ένα ανθρωπολογικό πνεύμα, επομένως, προτείνω τον ακόλουθο ορισμό του έθνους: αποτελεί μια ανθρώπινη κοινότητα που φαντάζεται τον εαυτό της ως πολιτική κοινότητα, εγγενώς οριοθετημένη και ταυτόχρονα κυρίαρχη. Αποτελεί κοινότητα σε φαντασιακό επίπεδο επειδή κανένα μέλος, ακόμη και του μικρότερου έθνους, δε θα γνωρίσει ποτέ περισσότερα από τα υπόλοιπα μέλη, δε θα τα συναντήσει ούτε καν θα ακούσει γι' αυτά, έχει όμως την αίσθηση του συνανήκειν». Μ. Άντερσον, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, (μτφρ. Π. Χαντζαρούλα), Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 26. Για τη δόμηση φαντασιακών κοινοτήτων μέσα από τα σύγχρονα media βλ. E. Castelló, "Anderson and the Media. The strength of 'imagined communities'", *DEBATS. Annual Review*, 1, 2016, σ. 59-63. Για την ικανότητα της τηλεόρασης να συγκροτεί συλλογικές ταυτότητες βλ. επίσης I. Veyrat-Masson, ό. π., σ. 97.

Κεφάλαιο 5. Τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες ως αφιερωματικές πρακτικές

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η δεκαετία ’70-’80 αποτελεί μια περίοδο πολλαπλών ανακατατάξεων στον δημόσιο χώρο. Η πτώση της Χούντας, η κατάρριψη του ιδεολογήματος της εθνικοφροσύνης και του αντικομμουνισμού έδωσαν τη θέση τους στον εκδημοκρατισμό και στη δημοκρατική προοδευτική κουλτούρα.[697] Τα παραπάνω οδήγησαν σε μια αναδιανομή του πολιτισμικού κεφαλαίου[698] αλλά και σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού των συλλογικών ταυτοτήτων και του συλλογικού παρελθόντος. Όπως αναφέρει ο Jan Assmann, το παρελθόν δεν προκύπτει από μόνο του αλλά είναι πολιτισμικό δημιούργημα, και συγκεκριμένα αποτέλεσμα πολιτισμικής επινόησης και πράξης.[699] Καθώς πρόκειται για μια περίοδο, κατά την οποία το εγχώριο μιντιακό τοπίο μετασχηματίζεται μέσα από την παγίωση της τηλεόρασης και αργότερα με την εμφάνιση των ιδιωτικών καναλιών, οι εκάστοτε μνημονικές πρακτικές παίρνουν συχνά σάρκα και οστά μέσα από τηλεοπτικές και κινηματογραφικές αφηγήσεις, μέσω των οποίων σκηνοθετείται και παράγεται νόημα για το παρελθόν, το οποίο κατόπιν διαχέεται στη δημόσια σφαίρα.

Η Μεταπολίτευση σηματοδοτεί, αδιαμφισβήτητα, την ανάγκη άρθρωσης μιας νέας συλλογικής ταυτότητας, που θα μπορεί να εμπεριέχει τις τραυματικές περιόδους του παρελθόντος. Όπως είναι φυσικό, κάθε συλλογική ταυτότητα χρειάζεται σύμβολα και πρότυπα. «Τα πρότυπα δημιουργούνται μέσα από διαδικασίες επιλεκτικής μνήμης που μπορούν να αναγάγουν το πρόσκαιρο και μεμονωμένο συμβάν σε διαχρονική αξία».[700] Τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες για λογοτέχνες εμπεριέχουν αναφορές σε διάφορα ανάλογα σύμβολα, εφόσον επιχειρούν να αφηγηθούν τον βίο των συγγραφέων, καταφεύγοντας σε μια πληθώρα μέσων και πολιτισμικών κειμένων. Οι ίδιοι, άλλωστε, οι λογοτέχνες αποτελούν προνομιακές πολιτισμικές φιγούρες, εφόσον μέσω των έργων τους παράγουν πολιτισμική μνήμη, δίνοντας την ευκαιρία για νέες αφηγήσεις του συλλογικού παρελθόντος.

Για να κατανοήσει κανείς τον ρόλο των λογοτεχνών ως προνομιακών φυσιογνωμιών σε μια αντίστοιχη διαδικασία, μπορεί να ανατρέξει στη μελέτη των Rigney και Leersen για τον 19ο αιώνα. Οι δύο μελετητές επισημαίνουν ότι «κατά τον 19ο αιώνα,

[697] Μ. Ζορμπά, ό. π., σ. 304.
[698] ό. π., σ. 228.
[699] J. Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, ό. π., σ. 53, 113.
[700] Α. Χανιώτης, «Πρόλογος: Παιχνίδια μνήμης» στο J. Assmann, ό. π., σ. xviii.

ένα κύμα εορτασμών διαπερνά την Ευρώπη. Πολύ συχνά οι εορτασμοί αφορούν ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα από την πολιτική ή στρατιωτική ζωή. Την ίδια στιγμή, όμως, εμπλέκουν και ήρωες της ευρύτερης πολιτισμικής σφαίρας, οι οποίοι σχετίζονται κάπως με τη συνέχεια του έθνους».[701] Μελετώντας το πυκνό κύμα εορτασμών κατά την περίοδο αυτή και την ταυτόχρονη ανάδυση των εθνικών κινημάτων, οι Rigney και Leersen ισχυρίζονται ότι οι λογοτέχνες διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο σε αυτή τη συνθήκη. Συγκεκριμένα, οι δύο μελετητές διατείνονται πως οι συγγραφείς αποτέλεσαν προνομιακές φιγούρες σε σχέση με άλλους καλλιτέχνες, καθώς μπορούσαν να συμφιλιώσουν διαφορετικές περιόδους που κατοχύρωναν μια αίσθηση συλλογικής ταυτότητας μέσα από έναν κανόνα διαρκώς αναπαραγόμενων κειμένων. Συνεπώς, οι λογοτέχνες μπορούσαν να ομογενοποιήσουν το παρόν και το παρελθόν του έθνους σε μια συνεκτική αφήγηση εθνικής ενότητας.[702]

Παρότι οι παρατηρήσεις των Leersen και Rigney αφορούν τον 19ο αιώνα, οι ιδιότητες που αποδίδουν στους λογοτέχνες μπορούν κάλλιστα να συσχετιστούν και με τον 20ό αιώνα. Λαμβάνοντας υπόψη ότι η λογοτεχνία έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί ηθικά ιδεώδη, πολιτικά σενάρια, αυτοσυνειδησία και μια ηθική δέσμευση με ένα αφηγηματοποιημένο και φαντασιακό παρελθόν,[703] δεν είναι τυχαίο ότι ο λογοτεχνικός λόγος κυριαρχεί στην τηλεόραση των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης, έχοντας ήδη αποκτήσει κύρος στον ευρύτερο δημόσιο χώρο χάρη στην αντιδικτατορική δράση πολλών διανοουμένων επί Χούντας και χάρη στη δημοφιλία της μελοποιημένης ποίησης.[704] Κατά την περίοδο αυτή, αναδύεται ένα πλήθος τεχνομορφών, που αφορούν τη λογοτεχνία: μεταφορές λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση, ντοκιμαντέρ για λογοτεχνικά έργα (*Η δε πόλις ελάλησεν*, *Τόποι μνήμης*), εκπομπές-ρεπορτάζ για συγγραφείς και διάφορα λογοτεχνικά φαινόμενα (*Αντιθέσεις*, *Περισκόπιο*, *Παρασκήνιο* κ.ά.) και φυσικά τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ-βιογραφίες.

---

[701] J. Leersen, A. Rigney, "Introduction: Fanning out from Shakespeare" στο J. Leersen, A. Rigney, (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth Century Europe. Nation Building and Centenary Fever*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2014, σ. 9.

[702] J. Leersen, A. Rigney, ό. π. σ. 10-11. Βλ. επίσης M. Smialkowska, E. G. C. King, "Introduction: Memorialising Shakespeare, Memorialising ourselves" στο M. Smialkowska, E. G. C. King (eds.), *Memorialising Shakespeare: Commemoration and Collective Identity, 1916–2016*, Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 2021, σ. 3.

[703] J. Leersen, A. Rigney, ό. π., σ. 11-12.

[704] Α. Νάτσινα, «Κρατικά βραβεία πεζογραφίας 1974-1981. Μια θεσμική παράμετρος στην ανασυγκρότηση του λογοτεχνικού πεδίου» στο Α. Νάτσινα, Γ. Δημητρακάκης (επιμ.), *Μεταπολίτευση 1974-1981: Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία,* ό. π., σ. 59-60.

Εάν συσχετίσει κανείς την άποψη των Rigney και Leersen με τα λεγόμενα του Assmann ότι οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες ανήκουν στους εξειδικευμένους φορείς της πολιτισμικής μνήμης,[705] κατανοεί εύκολα την «έκρηξη» που σημειώνεται στην παραγωγή ντοκιμαντέρ-βιογραφιών για συγγραφείς κατά τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Είναι σαφές ότι η ανάγκη προβολής φυσιογνωμιών του πνεύματος και της τέχνης συνδέεται με την επιθυμία καταγραφής και διάσωσης μιας πολιτιστικής κληρονομιάς, εντός της οποίας εμπεριέχονται σύμβολα και φιγούρες, στα οποία αποκρυσταλλώνεται η συλλογική ταυτότητα. Παρότι σε πολλά από τα ντοκιμαντέρ εντοπίζονται στερεότυπα σχήματα απεικόνισης του καλλιτεχνικού βίου και μια τάση μυθολόγησης του εκάστοτε καλλιτεχνικού προσώπου, τα στερεότυπα αυτά σχήματα βαραίνουν πολύ λιγότερο σε σχέση με την προσπάθεια συναίρεσης της ατομικής βιογραφίας με τα συμφραζόμενα της συλλογικής ιστορίας. Στην ουσία, τα ντοκιμαντέρ προσεγγίζουν τους συγγραφείς ως σύμβολα που ταυτίζονται με συγκεκριμένα συλλογικά γεγονότα, ενώ ενσαρκώνουν κοινές αξίες και ιδεώδη, λειτουργώντας ως αντιπροσωπευτικά δείγματα της εθνικής κουλτούρας. Στη λογική αυτή, δεν είναι μόνο τα έργα των συγγραφέων που προσλαμβάνονται ως αποθετήρια νοημάτων και αξιών αλλά και οι ίδιοι ως φυσιογνωμίες.[706]

Η παραμονή των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου στη δημόσια agenda της Μεταπολίτευσης αποτελεί συνάρτηση πολλών παραγόντων. Η ανάγκη αναψηλάφησης του ιστορικού παρελθόντος, η συζήτηση περί λαϊκότητας και η πρόκληση της ευρωπαϊκής ενσωμάτωσης αποτελούν αδιαμφισβήτητα παράγοντες που επαναφέρουν διαρκώς τους τρεις διανοουμένους στο προσκήνιο, ιδίως κατά τη δεκαετία του'80. Αντίστοιχα, όμως, και κατά τη δεκαετία του'90, στον απόηχο της έξαρσης του Μακεδονικού και της μετανάστευσης, η συζήτηση περί ταυτοτήτων πυκνώνει ξανά αλλά ταυτόχρονα δίνεται έμφαση στο πολυεθνικό παρελθόν της Ελλάδας και στο έθνος ως νεωτερική κατασκευή.[707] Ταυτόχρονα, στο κατώφλι του 21ου αιώνα, εντοπίζονται συζητήσεις γύρω από τον ελληνοκεντρισμό της γενιάς του'30 ενώ αντιμετωπίζονται κριτικά τα συστήματα ιεράρχησης των εκπροσώπων της, γεγονός που οδηγεί και σε μια διαφορετική προσέγγιση της βιογραφίας των τριών λογοτεχνών. Η τάση αυτή καθίσταται περισσότερο εμφανής στα επεισόδια της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* αλλά και σε συζητήσεις που

[705] J. Assmann, ό. π., σ. 62.
[706] Βλ. την αντίστοιχη παρατήρηση της Clara Calvo για τον Θερβάντες και τη λειτουργία του ως συμβόλου. C. Calvo, "Cervantes 1916. Literature as 'Exquisite Neutrality'" στο J. Leersen, A. Rigney ό. π., σ. 268.
[707] Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, ό. π., σ. 572.

φιλοξενούνται στις εκπομπές *Ριμέικ* και *Παρασκήνιο* την ίδια εποχή.

Συνεπώς, η επαναδιαπραγμάτευση των βιογραφιών των τριών ποιητών παραμένει σταθερή σε ένα μακρύ χρονολογικό άνυσμα αλλά πραγματοποιείται κάθε φορά από νέα οπτική. Οι εκάστοτε μετατοπίσεις δεν αφορούν μόνο τα ίδια τα πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα αλλά και τις μεταβολές που συντελούνται στον χώρο της εγχώριας λογοτεχνικής κριτικής, όπως επίσης και τις εξελίξεις στο κινηματογραφικό και τηλεοπτικό μέσο, αλλά και στο ίδιο το ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, παρά τις διαφοροποιήσεις των εκάστοτε αφηγήσεων, τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες φαίνεται πως συνομιλούν μεταξύ τους, καθώς εδράζονται σε κοινούς βιογραφικούς τόπους, σχολιάζουν παρόμοια βιογραφικά δεδομένα, επανεγγράφουν παρόμοια οπτικοακουστικά υλικά και συχνά αναπαράγουν το υλικό προγενέστερων ντοκιμαντέρ.

Το κεφάλαιο αυτό εξετάζει τη λειτουργία των ντοκιμαντέρ λογοτεχνών ως αφιερωματικών πρακτικών για τη ζωή και το έργο των τριών ποιητών. Οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος κατασκευάζονται και παγιώνονται ως φιγούρες κοινής πολιτισμικής μνήμης μέσα από αφιερώματα που πραγματοποιούνται ανά τακτά χρονικά διαστήματα σε ένα πλήθος μέσων (περιοδικά, συνέδρια, εκθέσεις, εκπομπές, ντοκιμαντέρ κ.ά.). Όπως σημειώνει ο J. Assmann, η πολιτισμική μνήμη διατηρείται μέσα από γιορτές και τελετουργίες και διασφαλίζεται μέσω της επαναληπτικότητας.[708] Η παραγωγή των ντοκιμαντέρ-βιογραφιών συνδέεται συχνά με συγκεκριμένες επετείους (θανάτων, γέννησης, βραβείων) και συνήθως συνυπάρχει με άλλες πρακτικές επιμνημόνευσης των λογοτεχνών (αφιερώματα περιοδικών, εκθέσεις, φεστιβάλ κ.ά.). Η επαναδιαπραγμάτευση του έργου και της βιογραφίας των τριών ποιητών διασφαλίζει την κανονικοποίησή τους, εφόσον αποτιμώνται ως άξιοι μνήμης μέσα από ένα δυναμικό σύστημα, στο οποίο συνυπάρχουν κοινό, κριτικοί, θεσμοί και επικοινωνιακά δίκτυα της δημόσιας σφαίρας.[709] Συνεπώς, τα ντοκιμαντέρ αποτελούν έναν προνομιακό δείκτη προκειμένου να κατανοήσει κανείς τους όρους εδραίωσης διάφορων συγγραφέων στο συλλογικό φαντασιακό σε διακριτές χρονικότητες.

Το κεφάλαιο αυτό θα χωριστεί σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αφορά τη δεκαετία του'80 έως και το 1989. Το 1989 αποτελεί έτος-σταθμό για τα εγχώρια μιντιακά

[708] J. Assmann, ό. π., σ. 114.

[709] Γ. Παπαθεοδώρου, «Ο λογοτεχνικός κανόνας: προκλήσεις, αναθεωρήσεις, συναινέσεις» στο *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός Οδηγός για τη Λογοτεχνία και την Ανάγνωση*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας (2015-2020). Διαθέσιμο εδώ:
https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1467
(Ανακτήθηκε 27.07.2023)

συμφραζόμενα εφόσον η έλευση της ιδιωτικής τηλεόρασης μεταβάλλει δραστικά τα δεδομένα στο εγχώριο τηλεοπτικό τοπίο. Στο μέρος αυτό, θα εξεταστούν όλα τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες της περιόδου, θα συνδεθούν με συναφείς επετείους και λοιπά αφιερώματα της ίδιας περιόδου, ενώ θα γίνει λόγος για τους όρους πρόσληψης των ντοκιμαντέρ από τον Τύπο. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου, θα γίνει αναφορά στα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '90 και των πρώτων χρόνων του 21ου αιώνα, όπου και συντελούνται αρκετές διαφοροποιήσεις σε σχέση τόσο με το τηλεοπτικό τοπίο όσο και με την ίδια τη θεώρηση των λογοτεχνών. Και εδώ θα γίνει αναφορά σε σχετικά αφιερώματα και δημοσιεύματα, προκειμένου να καταστεί σαφές με ποιο τρόπο τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες εναρμονίζονται με άλλες δημόσιες συζητήσεις. Και στα δύο υποκεφάλαια επαναλαμβάνονται συχνά πληροφορίες που έχουν ήδη δοθεί στις προηγούμενες σελίδες. Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι η κατανόηση των ντοκιμαντέρ ως αφιερωματικών και επιμνημόσυνων πρακτικών, που κατασκευάζουν τους ποιητές ως μνημονικά σύμβολα σε βάθος χρόνου, και ταυτόχρονα λειτουργούν ως δείκτες για να κατανοήσει κανείς τις πολιτισμικές μεταβλητές, που επηρεάζουν τις εκάστοτε μνημονικές κουλτούρες ανά τις διάφορες περιόδους.

5.1. Η δεκαετία του'80 και οι απαρχές μιας τυπολογίας αφηγήσεων

Όπως σημειώνουν οι Β. Βαμβακάς και Π. Παναγιωτόπουλος, κατά τη Μεταπολίτευση, η Ελλάδα καθίσταται μια εικονοκεντρική χώρα.[710] Ιδίως κατά τη δεκαετία του'80 «συγκροτήθηκε στην Ελλάδα ένας καινούργιος εικονολογικός κανόνας και μέσα από αυτόν διαμορφώθηκε ένα πεδίο έντασης, επιρροής και εξουσίας, το οποίο διαπότισε σε πρωτόγνωρο βαθμό όλες τις άλλες σφαίρες της κοινωνικής δράσης».[711] Οι συλλογικές αναζητήσεις της περιόδου, που αφορούν την εκ νέου αφήγηση του ιστορικού παρελθόντος, την ενσωμάτωση τραυματικών μνημονικών τόπων και την επαναδιαπραγμάτευση συλλογικών ταυτοτήτων, διαμεσολαβούνται διαρκώς στα μέσα της εικόνας, και συγκεκριμένα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση.

Τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες για λογοτέχνες, που παράγονται κατά την περίοδο αυτή, θα πρέπει να θεαθούν μέσα σε αυτό το πλαίσιο ανάδυσης νέων μνημονικών πρακτικών. Συγκεκριμένα, θα πρέπει να εξεταστούν ως μοντέλα μνημονικής ενθύμησης,

[710] Β. Βαμβακάς, Π. Παναγιωτόπουλος, «Η εικόνα ως τεκμήριο στις κοινωνικές επιστήμες: η περίπτωση της δεκαετίας του'80 στην Ελλάδα» στο Μ. Κομνηνού, Μ. Ρήγου (επιμ.), *Πολιτικές της εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 86.
[711] ό. π., σ. 87.

που εδραιώνουν συγκεκριμένες αφηγηματικές και θεματικές σταθερές, θέτοντας τη βάση για μια τυπολογία αφηγήσεων που θα καρποφορήσει μέσα στις επόμενες δεκαετίες. Όπως σημειώνει η Ann Rigney, τα μοντέλα της ενθύμησης επαναλαμβάνονται, τροποποιούνται και υιοθετούνται ξανά και ξανά, εφόσον μια πράξη ενθύμησης μπορεί να ενεργοποιήσει παρόμοιες πράξεις σε διαφορετικές συνθήκες και πλαίσια αναφοράς.[712] Τα ντοκιμαντέρ, που θα ακολουθήσουν από τη δεκαετία του'80 και στο εξής, υιοθετούν ξανά παρόμοιες αφηγηματικές δομές, ανακυκλώνουν το οπτικοακουστικό υλικό προγενέστερων εγχειρημάτων και επιστρέφουν σε παρόμοια βιογραφικά μοτίβα, τα οποία ωστόσο συχνά αμφισβητούν, επαναδιατυπώνοντας επιχειρήματα για τον βίο των προσώπων και συντελώντας στη μεταβολή των όρων μνημόνευσής τους στον δημόσιο λόγο.

5.1.1. Τα κινηματογραφικά αφιερώματα των Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη

Όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενες σελίδες, το πρώτο χρονολογικά ντοκιμαντέρ για τον Ελύτη πραγματοποιείται το 1979, με αφορμή την απονομή του βραβείου Νόμπελ. Το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* αποτελεί ένα από τα πολλά αφιερώματα που υλοποιούνται με αφορμή τη βράβευση του ποιητή και μεταδίδονται από τη δημόσια τηλεόραση. Συγκεκριμένα, η ΥΕΝΕΔ παρουσίασε το αφιέρωμα του Εθνικού Θεάτρου με τίτλο «Η Μεγάλη Ώρα» με ποιήματα του Οδυσσέα Ελύτη,[713] ενώ η ΕΡΤ φαίνεται πως μετέδωσε το ντοκιμαντέρ των Σγουράκη/Καριπίδη και κατόπιν τη μαγνητοσκοπημένη εκτέλεση του *Άξιον Εστί* από Σουηδούς σολίστ.[714]

Ο Ελύτης συμμετέχει σε αυτή την αφιερωματική πρακτική για τον βίο και το έργο του, έχοντας στο ενεργητικό του αρκετές συνεργασίες με τον παραγωγό Γιώργο Σγουράκη, ήδη από το 1977. Αξίζει εδώ να αναφερθεί η συμμετοχή του Ελύτη σε

[712] A. Rigney, "Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory", *Journal of European Studies*, vol. 35, issue 1, March 2005, σ. 23.
[713] «Τη βραδιά της απονομής του Νόμπελ. Η "Μεγάλη Ώρα" του Οδ. Ελύτη στην Τηλεόραση σε συνεργασία ΥΕΝΕΔ-Εθνικού Θεάτρου», *Τα Νέα*, 28.11.1979. «Εκπομπές για τον Ελύτη. Η εκπομπή του Νόμπελ θα μεταδοθεί κι από τα δύο κανάλια», *Τα Νέα*, 08.12.1979
[714] Μ. Παπαδοπούλου, «Άφεση αμαρτιών στην ΕΡΤ ύστερα από τις εκπομπές για τον Οδυσσέα Ελύτη», *Τα Νέα*, 12.12.1979. «Η απονομή του Νόμπελ στον Οδυσσέα Ελύτη θα μεταδοθεί μαγνητοσκοπημένη αύριο βράδυ», *Η Καθημερινή*, 09-15.12.1979.

εκπομπές όπως ο *Ρωμανός ο Μελωδός,*[715] *Τα Άγια Πάθη,*[716] για την οποία ο Ελύτης θα μεταφράσει τα ιερά Ευαγγέλια, η ταινία *Θεόφιλος Γ. Χ. Μιχαήλ,*[717] και η εκπομπή *Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη*. Η τελευταία θα υλοποιηθεί λίγα χρόνια αργότερα, με την αρωγή πολλών συγγραφέων και διανοουμένων, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Οδυσσέας Ελύτης. Για το σκεπτικό υλοποίησης της εκπομπής, ο Γιώργος και η Ηρώ Σγουράκη σημειώνουν τα εξής:

> «Κοινή διαπίστωση ήταν, ότι η ελληνική τηλεόραση δεν είχε ποτέ αξιοποιήσει το τεράστιο πνευματικό δυναμικό του τόπου, δεν είχε φέρει κοντά στο μεγάλο κοινό τα κείμενα, τον λόγο των ποιητών, συγγραφέων, ιστορικών, λαογράφων, πνευματικών ανθρώπων και εν γένει των ειδικών μελετητών του κάθε θέματος».[718]

Η βιογράφηση των ανθρώπων του πνεύματος, η προβολή του λόγου τους και η καταγραφή της φυσιογνωμίας τους φαίνεται πως αποτελεί κεντρική πρόθεση του Γιώργου και της Ηρώς Σγουράκη, όπως αποδεικνύεται και από τα μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ-μονογραφίες, που θα υλοποιήσουν, και φυσικά από την εκπομπή *Μονόγραμμα*. Μέσα από τη συστηματική προσπάθεια του ζεύγους Σγουράκη, θα οικοδομηθεί ένα οπτικοακουστικό αρχείο πορτρέτων για διάφορες πνευματικές φυσιογνωμίες, που θα διασώσει τη μνήμη τους για τις επόμενες γενιές. Την ίδια στιγμή, μέσα από αυτή τη συντονισμένη κίνηση, δίνεται η δυνατότητα σε πολλούς συγγραφείς να εισέλθουν δυναμικά στο τηλεοπτικό μέσο, να αυτοβιογραφηθούν μπροστά στον φακό και να συμβάλουν στην κυκλοφορία του λόγου και του έργου τους, συντελώντας σε μια ορισμένη πρόσληψη της εργοβιογραφίας τους.

Ο Οδυσσέας Ελύτης αποτελεί ένα κατεξοχήν παράδειγμα διανοουμένου, που θα αξιοποιήσει τη δυνατότητα του τηλεοπτικού μέσου για να επικοινωνήσει στοιχεία της ποιητικής και του δοκιμιακού του λόγου. Ταυτόχρονα, και με αφορμή τη βράβευση του

---

[715] *Ο Ρωμανός ο Μελωδός και το Θείο Δράμα* αποτελεί θρησκευτική εκπομπή, που γυρίστηκε τη Μεγάλη Δευτέρα του 1977 σε στούντιο της ΕΡΤ. Η 1η προβολή της εκπομπής σημειώνεται το Μεγάλο Σάββατο, 9 Απριλίου 1977. Σκηνοθέτης της εκπομπής ήταν ο Γιώργος Καριπίδης ενώ τη μετάφραση των επιλεγμένων ύμνων στη δημοτική γλώσσα πραγματοποίησε ο Νίκος Καρούζος. *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 12-13.

[716] Η εκπομπή χρονολογείται το 1978. Στο μεταφραστικό σχεδίασμα των Ευαγγελίων συμμετέχουν, εκτός του Ελύτη, οι Άγγελος Βλάχος και Νίκος Καρούζος, Γιάννης Ρίτσος κ.ά. *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό,* ό. π., σ. 16-17.

[717] Η ταινία υλοποιείται το 1979. Προβάλλεται στο 20ό Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη το 1979 και στις 18 Οκτωβρίου 1979 στην ΕΡΤ. *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 22-23.

[718] *ό. π.*

Νόμπελ, θα του δοθεί η ευκαιρία να αυτοπαρουσιαστεί μπροστά στον φακό και να αποκτήσει επαφή με το μαζικό κοινό της τηλεόρασης. Η αυτοπαρουσίασή του στον φακό δε διαφέρει από τους όρους αυτοσυγκρότησης του ποιητή στα δοκιμιακά κείμενα και στις συνεντεύξεις του, αλλά αποτελεί συχνά μια προέκταση της γραπτής του persona. Όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενες σελίδες, ο ποιητής αυτοπροσδιορίζεται με αναφορές που σχετίζονται με τα δεδομένα του βίου του, στοιχεία της ποιητικής του (αιγαιοπελαγίτικο τοπίο, αρχαία Ελλάδα), αλλά και με αναφορές σε μια σειρά από φυσιογνωμίες, από τις οποίες επηρεάστηκε (Σαπφώ, Αρχίλοχος, Σολωμός, Θεόφιλος, Παπαδιαμάντης). Παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως μέλος μιας ομάδας που επαναπροσδιόρισε τη φυσιογνωμία της ελληνικής παράδοσης, ο Ελύτης έρχεται να συνδεθεί με ένα ευρύ φάσμα κειμένων, εικόνων και λοιπών συμβόλων που συνθέτουν ένα σώμα συλλογικής πολιτισμικής μνήμης. Το ντοκιμαντέρ πλαισιώνει την εικόνα και τον λόγο του Ελύτη με αυτά τα εικονογραφικά στοιχεία, παγιώνοντας έτσι τον ίδιο ως φορέα-παραγωγό αυτής της πολιτισμικής μνήμης. Στην ουσία, ο Ελύτης δεν τιμάται ως ένας απλώς συγγραφέας αλλά ως πολιτισμικό σύμβολο, αφού στο έργο του ενέγραψε αντιπροσωπευτικά στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού.

Το ντοκιμαντέρ θα λάβει εγκωμιαστικά σχόλια από την τηλεκριτικό Μαρία Παπαδοπούλου, η οποία σημειώνει ότι «για πρώτη φορά η ελληνική τηλεόραση στάθηκε στο ύψος της εθνικής της αποστολής».[719] Ταυτόχρονα η τηλεκριτικός επιδοκιμάζει το έργο του Γιώργου Καριπίδη, που αποτύπωσε τον χαρακτήρα και την πορεία του Ελύτη, ενώ απέδωσε επιτυχώς «όλα όσα σημάδεψαν τον Ελύτη» αλλά και το σύνολο της νεοελληνικής κοινωνίας:

> «Ο σκηνοθέτης Καριπίδης, και αυτή είναι η προσφορά του, φρόντισε να οικειοποιηθούμε έργο και άνθρωπο επενδύοντας οπτικά το λόγο έτσι ώστε να μας δίνει προσβάσεις ή να σηματοδοτεί τους δρόμους για την εσωτερικοποίηση του ποιητή. Όλα όσα σημάδεψαν τον Ελύτη, αλλά και μας τους άλλους, ο πόλεμος, η Κατοχή, ο Εμφύλιος, το Πολυτεχνείο, η Ελλάδα των συμφορών αλλά και η Ελλάδα της ανείπωτης ομορφιάς των νησιών και του Αιγαίου, δόμησαν σωστά την πορεία του ποιητή που ο ίδιος διέγραφε με θαυμάσιο λόγο, και ο σκηνοθέτης με θαυμάσιες εικόνες.
>
> Νομίζουμε, τόσο από το μονόλογο του Ελύτη όσο και από την εικονογράφηση αυτού του μονολόγου, ότι ουδείς μπορείς να ισχυριστεί πως δεν κατάλαβε σε βάθος τι σημαίνει ελληνική ποίηση, ποια η αξία της, γιατί κυριαρχεί

[719] Μ. Παπαδοπούλου, «Άφεση αμαρτιών στην ΕΡΤ ύστερα από τις εκπομπές για τον Οδυσσέα Ελύτη», ό. π.

σ' ολόκληρη την Υφήλιο, γιατί έχουμε ήδη συγκεντρώσει δύο Νόμπελ και δύο βραβεία Λένιν (Ρίτσος-Βάρναλης)».

Η κριτική της Παπαδοπούλου αποτελεί ένα εύγλωττο παράδειγμα για τον τρόπο, με τον οποίο λειτουργεί το ελληνικό τηλεοπτικό τοπίο κατά την περίοδο αυτή ενώ ταυτόχρονα αντικατοπτρίζει τους όρους διαχείρισης των λογοτεχνών στο συλλογικό φαντασιακό. Όπως επισημαίνει η Α. Κουκουτσάκη-Monnier, η καταφυγή στην τηλεοπτική μεταφορά λογοτεχνικών έργων, κατά την περίοδο αυτή, έχει κατά καιρούς συνδεθεί με την έλλειψη πρωτότυπων σεναρίων. Η τάση αυτή θα πρέπει, ωστόσο, να εξεταστεί και από μια ακόμη προοπτική. « "Χώροι" επεξεργασίας της ιστορίας και προβολής του συλλογικού παρελθόντος, αυτά τα προγράμματα συντελούν στην τόνωση του εθνικού αισθήματος διαμέσου της προσφυγής στην κοινή πολιτιστική κληρονομιά».[720] Συνεπώς, η τηλεόραση, συνδέεται αυτή την εποχή με το εθνικό αίσθημα και ο παιδευτικός της ρόλος ενισχύεται τόσο από τα σίριαλ όσο και από τις εκπομπές ντοκιμαντέρ, και ιδίως από τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες. Την ίδια στιγμή, ποιητές, όπως ο Ελύτης, που παρήγαγαν λογοτεχνικό λόγο, άμεσα συνυφασμένο με τα συλλογικά συμφραζόμενα, συντελούν με τη σειρά τους στην τόνωση της εθνικής συνοχής. Ο ίδιος ο Σγουράκης, άλλωστε, μιλώντας για τα μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ του για τους Ρίτσο και Σεφέρη, κάνει λόγο για εθνική αυτογνωσία,[721] κάτι που επαναλαμβάνεται λίγα χρόνια αργότερα σε διαφορετικό αφιέρωμα στη γενιά του'30 από την εκπομπή *Οι δημιουργοί* (1988).[722] Συνεπώς, οι ποιητές, που εμφανίζονται στη μικρή οθόνη, δεν κρίνονται

[720] Α. Κουκουτσάκη-Monnier, «Ελληνικά προγράμματα μυθοπλασίας: διαχρονική εξέλιξη και τάσεις παραγωγής» στο Ι. Βώβου, *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα,* Αθήνα, Ηρόδοτος, 2010, σ. 436.

[721] Συγκεκριμένα, αναφερόμενοι στο ντοκιμαντέρ τους για τον Γιάννη Ρίτσο, το 1984, ο Γιώργος και η Ηρώ Σγουράκη, καταθέτουν τα εξής: «Ο τόπος μας ευτύχησε να έχει μεγάλους ποιητές. Ο λόγος, η στάση ζωής τους και το έργο τους σηματοδότησαν την πορεία του ελληνισμού, την πνευματική και ηθική ανάταση και μας προσδιόρισαν το φως της εθνικής αυτογνωσίας και της εθνικής μας ταυτότητας». *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 52.

[722] Βλ. το σχετικό δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*: «Με τη γενιά του'30 ασχολείται απόψε η εκπομπή "Οι δημιουργοί" (ΕΤ-1, 6. 45). Η γενιά του'30 αποτέλεσε, ίσως, τη συμπαγέστερη ομάδα καλλιτεχνών και διανοουμένων του νεότερου ελληνισμού (Σεφέρης, Ελύτης, Θεοτοκάς, Πρεβελάκης, Σαραντάρης, Χουρμούζης, Καπετανάκης, Γκάτσος, Πεντζίκης, Τσαρούχης, Γκίκας, Μόραλης, Παπαλουκάς, Τόμπρος, Καπράλος κ.ά.), οι οποίοι προσπάθησαν να εμβαθύνουν στην ουσία και την ποιότητα του εθνικού μας πολιτισμού. Η εκπομπή, συνδυάζοντας λόγο και εικόνα, επιχειρεί μια αναδρομή σ' εκείνα τα κρίσιμα για την αυτογνωσία μας χρόνια, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, την εποχή της πρώτης Ελληνικής Δημοκρατίας και της εμφάνισης των καινούργιων ιδεών στον χώρο της ποίησης, της λογοτεχνίας και των πλαστικών τεχνών. Παρουσιάζοντας τέλος κείμενα των πρωταγωνιστών της γενιάς αυτής, μελετά την επίδραση που είχαν οι αισθητικές ιδέες και η στάση ζωής τους στους μεταγενέστερους». «Οι δημιουργοί του'30», *Ελευθεροτυπία*, 09.05.1988.

αποκλειστικά ως ατομικά μεγέθη αλλά ως σύμβολα που ενσαρκώνουν συγκεκριμένες αξίες και συσχετίζονται με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα.

Φυσικά, το ντοκιμαντέρ του ζεύγους Σγουράκη δεν αποτελεί απλώς ένα εγχείρημα ιστοριογράφησης του λογοτεχνικού, και ευρύτερα συλλογικού παρελθόντος. Καθώς η ταινία υλοποιείται με αφορμή το Νόμπελ, δε θα πρέπει να ξεχνά κανείς πως πρόκειται για μια αφιερωματική πρακτική, η οποία πραγματοποιείται σε συνδυασμό με πολλά άλλα αφιερώματα. Για να καταλάβει κανείς τη δυναμική του βραβείου και τον αντίκτυπο της βράβευσης στον δημόσιο λόγο, θα πρέπει να ανατρέξει στα αντίστοιχα δημοσιεύματα που κατακλύζουν αυτή την περίοδο τον Τύπο. Αρκετά εξ αυτών σχολιάζουν την απονομή του βραβείου Νόμπελ όχι μόνο ως στιγμή αναγνώρισης του Ελύτη αλλά και ως στιγμή συλλογικής υπερηφάνειας.[723] Στα δημοσιεύματα αυτής της περιόδου, ο Ελύτης επανέρχεται διαρκώς ως «ποιητής του Αιγαίου» και της ελληνικής γης, ενώ το *Άξιον Εστί* αποτελεί ένα κυρίαρχο σημείο αναφοράς για την κατανόηση της σύνδεσης του Ελύτη με τα συλλογικά συμφραζόμενα.[724] Χαρακτηριστικό είναι το δημοσίευμα της εφημερίδας *Τα Νέα*, στις 15 Νοεμβρίου του 1979, όπου ο Λαρς Γύλλεστεν, γραμματέας της Σουηδικής Ακαδημίας, παρομοίαζε τον Ελύτη με έναν σύγχρονο Οδυσσέα[725] ενώ συνέδεε το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο με έννοιες όπως η Ελλάδα και η ελευθερία, άποψη που αναπαρήγαγε και ο ίδιος ο ποιητής στο ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*.[726] Σε σχέση με τα δύο ελληνικά Νόμπελ λογοτεχνίας, ο Γύλλεστεν σημείωνε ότι «ο Σεφέρης και ο Ελύτης συνενώνουν την ελληνική παράδοση πολύ δημιουργικά με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία».[727]

Η σχέση του Σεφέρη με την ελληνική παράδοση μνημονεύεται και από τον Οδυσσέα Ελύτη στο αντίστοιχο ντοκιμαντέρ των Σγουράκη/Καριπίδη για τον Σεφέρη, το

---

[723] «Αυτός ο "τόπος ο μικρός, ο μέγας" θ' ακουστεί άλλη μια φορά σ' ολόκληρο τον κόσμο. Ο τόπος ο μικρός προσφέρει ακόμη μια φορά στην παγκόσμια κοινωνία άνθρωπο μέγα…Κι η ανθρωπότητα τιμά σήμερα την Ελλάδα στο πρόσωπο του ποιητή της. Ο Οδυσσέας Ελύτης, ο ποιητής του Αιγαίου, της ελληνικής θάλασσας και της γης, που΄χει αναγνωριστεί σαν λίκνο του πολιτισμού, τιμάται σήμερα στη μακρινή Σουηδία με το Βραβείο Νόμπελ. Η μεγάλη διάκριση που γίνεται στον ίδιο είναι βραβείο για τον τόπο και την πολιτιστική ζωή. Σαν τέτοια τη χαιρέτισε με το πρώτο άκουσμα της είδησης σύσσωμος ο πολιτικός, ο πνευματικός, ο καλλιτεχνικός, ο επιστημονικός κόσμος της Ελλάδας αλλά και οι απλοί λαϊκοί άνθρωποι». «Ελύτης», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 513, 8-14 Δεκεμβρίου 1979, σ. 16.

[724] «Έτσι γεννήθηκε το "Άξιον Εστί". Σκέψεις του ποιητή», *Τα Νέα*, 15.11.1979.

[725] Γ. Λιάνης, «Γιατί οι Σουηδοί έδωσαν το Νόμπελ στον Ελύτη. Ο σύγχρονος Οδυσσέας του πνεύματος», *Τα Νέα*, 15.11.1979.

[726] «Είναι, κατά κάποιο τρόπο, ένα είδος προγραμματικής του δήλωσης πολύ συνθετικής. Τα συνθετικά του θα πρέπει να θυμίζουν τις λέξεις Ελλάδα, Ελπίδα, Ελευθερία, και τη Μυθική γυναίκα που είναι η προσωποποίηση της ομορφιάς, του ερωτικού αισθησιασμού, της συνθεμένης γοητευτικής γυναικείας δύναμης, την Ελένη!». *ό. π.*

[727] *ό. π.*

1980 (*Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του*). Ερωτώμενος για τον Σεφέρη, ο Ελύτης κατέθετε τα εξής:

> «Θα έλεγα ότι, με τον ίδιο τρόπο που ο καλός θεός της ποίησης έστειλε πάνω στην κατάλληλη στιγμή τον Διονύσιο Σολωμό να οριοθετήσει τον χώρο της νέας ελληνικής ποίησης, έστειλε μετά από έναν αιώνα τον Γιώργο Σεφέρη, γύρω στα 1930, για να οριοθετήσει κι αυτός τον καινούριο χώρο της ελεύθερης ποίησης. Θα μου πείτε "γιατί;" Διότι και τότε ήτανε ανάγκη πάλι να σχεδιαστεί ένας καινούριος χώρος. Μην ξεχνούμε ότι είχε μεσολαβήσει η φθήνια των καθαρευουσιάνων, η ακολασία των πρώτων δημοτικιστών, και κάποια κάμψη του ποιητικού λόγου που είχε σημειωθεί σε κάποια δεκαετία, στη δεκαετία 20΄-30΄. Ήτανε λοιπόν ανάγκη να σημειωθεί μια αντίδραση […] Αυτά που προσκόμισε [ο Σεφέρης], τα προσκόμισε μέσα από τον κύριο κορμό της ελληνικής παράδοσης και, θα προσθέσω, με πλήρη επίγνωση ότι πατάει σε ένα καινούριο έδαφος. Άλλωστε, το έδαφος αυτό δεν είναι ατομικό του, δεν είναι μόνον δικό του, αλλά θα χρησιμεύσει για όλους τους συντρόφους του. […] Η βαθιά σωφροσύνη που τον χαρακτήριζε,η ευθυκρισία του και η γνώση όλης της ευρωπαϊκής ποίησης και των προβλημάτων που έθετε η ευρωπαϊκή ποίηση τη στιγμή εκείνη βοήθησαν ώστε να χαράξει πραγματικά αυτά τα όρια που ανέφερα και να βοηθήσει εμάς, όσους κινηθήκαμε ύστερα από εκείνον, στο να εκφραστούμε μέσα στον καινούριο χώρο. Είτε άλλοι από εμάς κρατάμε από τη *Στροφή* –εδώ θέλω να σημειώσω ότι για μένα πάντοτε ποιήματα όπως ο *Ερωτικός Λόγος* και η *Στέρνα* είναι μεγάλα επιτεύγματα του σύγχρονου ποιητικού λόγου– είτε από το *Μυθιστόρημα* και όσα άλλα ακολούθησαν. Όπως και να το πάρουμε, από κάθε άποψη, η δικιά μου γενιά και η νεότερη, αλλά και αυτές που θα ακολουθήσουν για πολύ καιρό ακόμα, θα οφείλουμε πάρα πολλά στον Γιώργο Σεφέρη».

Η παραπάνω τοποθέτηση του Ελύτη αποτιμά τον Σεφέρη ως διάδοχο του Σολωμού, του κατεξοχήν εθνικού ποιητή στο συλλογικό φαντασιακό, ενώ ταυτόχρονα τον αναγορεύει σε αρχηγέτη της γενιάς του'30 και της νέας κατεύθυνσης που έδωσε στην ποίηση. Την ίδια στιγμή, ο Ελύτης θέτει τους όρους και για τη δική του κανονικοποίηση εφόσον προβάλλεται ως συνεχιστής του Σεφέρη.

Η εικόνα του Σεφέρη ως διανοουμένου, που επιχειρεί να συνενώσει την ελληνική παράδοση με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, αποτυπώνεται εύγλωττα στο ντοκουμέντο συνέντευξης του ποιητή στη σουηδική τηλεόραση μετά την απονομή του Νόμπελ. Πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα ντοκουμέντα που θα ανακάλυπτε ο Γιώργος Σγουράκης στην προσπάθειά του να υλοποιήσει ένα αφιέρωμα στα 80 χρόνια από τη

γέννηση του ποιητή, το 1980.[728] Για τις ανάγκες του ντοκιμαντέρ και ελλείψει οπτικοακουστικού υλικού, οι συντελεστές θα αξιοποιήσουν αρκετά από τα ανέκδοτα έως τότε ημερολόγια του ποιητή, τα οποία σκιαγραφούν τη σκέψη και τα συναισθήματα του Σεφέρη για διάφορα κρίσιμα ζητήματα,[729] απελευθερώνοντας αρχειακό υλικό και συμβάλλοντας στη μαζική διάχυση αρχειακών τεκμηρίων σε νέα media. Τα ημερολογιακά αποσπάσματα αναδεικνύουν αρκετά θεματικά μοτίβα της σεφερικής αυτοβιογράφησης (διχασμός ανάμεσα σε ποίηση και διπλωματία, νοσταλγία του γενέθλιου τόπου, αγάπη για τον αγροτικό λαό της υπαίθρου, ρήξεις με ομοτέχνους κ.ά.), αλλά την ίδια στιγμή έρχονται να συνδεθούν με τραυματικούς τόπους μνήμης της νεότερης ελληνικής ιστορίας, όπως η Κύπρος και η Μικρά Ασία. Η έμφαση, που δίνεται στο συλλογικό τραύμα της Μικράς Ασίας και της Κύπρου αλλά και στην περίοδο της χουντικής επταετίας, καθιστά τη σεφερική βιογραφία ένα αφήγημα που προσφέρει τη δυνατότητα ενθύμησης, μεσολάβησης και περισυλλογής των τραυματικών στιγμών του παρελθόντος.

Το ντοκιμαντέρ σχολιάζεται αρνητικά από τη Μ. Παπαδοπούλου, η οποία κατακρίνει την επιμονή με τον πολιτικό Σεφέρη:

> «Αυτή τη σεφερική αγάπη-αντίληψη, άνθος πνεύματος σπανιότατο στη γη μας, ούτε είχε, ούτε καν υποπτεύθηκε το αφιέρωμα στον Σεφέρη. Το κυριότερο λάθος του ήταν ότι στάθηκε ανάμεσα στον πολιτικό Σεφέρη και τον ποιητή Σεφέρη, δημιουργώντας μια ανεπίτρεπτη διάσταση που διόγκωσε με το εύκολο παραγέμισμα πληροφοριών και ντοκουμέντων από τα τελευταία εξήντα χρόνια της πορείας του έθνους».[730]

[728] Πιο πριν, το σεφερικό έργο έχει αποτελέσει αντικείμενο διαπραγμάτευσης σε διάφορα ντοκιμαντέρ όπως στο *Απόκριση στον Γιώργο Σεφέρη* του Άντρου Παυλίδη (1975) και στο *Κύπρον ου μ' εθέσπισεν* του Νίνου Φενέκ-Μικελίδη (1962). Διαφορετικού χαρακτήρα είναι το ντοκιμαντέρ *Greece, the immortal land* (1972), σε παραγωγή Gladys & Basil Wrigh, σενάριο Rex Warner και Μίνωα Βολανάκη, αφήγηση Μ. Βολανάκη και Leo Genn. Εκτός από τα ποιήματα του Σεφέρη, εκφωνούνται επίσης αποσπάσματα από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και το έργο του Θουκυδίδη (*Ιστορίαι*). Το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει την καθημερινότητα στη σύγχρονη Αθήνα, συνδέοντας τις νεότερες παραδόσεις με το αρχαιοελληνικό της παρελθόν. "Greece, the Immortal Land", 1972, Διαθέσιμο εδώ:
https://www.europeana.eu/mt/item/2051943/data_euscreenXL_EUS_36B6FA46F30B4F1981F0A16AA3F7CB3D
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[729] Ταυτόχρονα, σχετικά με τα ηχητικά ντοκουμέντα, οι συντελεστές σημειώνουν: «Όλα τα ποιήματα διαβάζονται από τον ίδιο τον Σεφέρη, από ειδικές ηχογραφήσεις που έκανε στο Χάρβαρντ και τα παρουσιάσαμε για πρώτη φορά στην τηλεόραση και από δίσκους που κυκλοφορούσαν στην Ελλάδα». *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 28.

[730] Μ. Παπαδοπούλου, «Η καημένη Ελλάς και ο Γ. Σεφέρης…», *Τα Νέα*, 03.03.1980.

Η Παπαδοπούλου κατακρίνει τόσο την ενασχόληση με τον πολιτικό Σεφέρη όσο και τη χρήση οπτικοακουστικού υλικού «από τα τελευταία εξήντα χρόνια της πορείας του έθνους», προκαλώντας την άμεση απάντηση του σκηνοθέτη, Γιώργου Καριπίδη.[731] Παρότι η αρθρογράφος κινείται απορριπτικά απέναντι στην προσέγγιση των Σγουράκη/Καριπίδη, η τάση αυτή θα αποτελέσει πάγια τακτική σε όλα τα μεταγενέστερα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά εγχειρήματα για τον Σεφέρη. Αντίστοιχα, η ενασχόληση με το πολιτικό προφίλ του ποιητή δε φαίνεται να κάμπτεται ούτε την περίοδο αυτή αλλά ούτε και τα επόμενα χρόνια, όπως προκύπτει από ποικίλα αφιερώματα της περιόδου. Το 1980 πραγματοποιείται ο *Κύκλος Σεφέρη* και το 1986 το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*,[732] όπου γίνονται αναφορές στη διπλωματική σταδιοδρομία του Σεφέρη ενώ δημοσιεύεται για πρώτη φορά το «Χειρόγραφο Οκτωβρίου'68», ένα αμιγώς πολιτικό κείμενο του Σεφέρη το οποίο φέρνει στο φως ο Παύλος Ζάννας.[733] Την ίδια στιγμή, τα ιδιωτικά ημερολόγια του Σεφέρη και οι τόμοι του *Πολιτικού Ημερολογίου*, που εκδίδονται και επανεκδίδονται διαρκώς, φέρνουν στο φως άγνωστες λεπτομέρειες της πολιτικής ζωής του Σεφέρη.[734]

Η σύνδεση του Σεφέρη με τα συμφραζόμενα της συλλογικής ιστορίας και η πολιτική του ταυτότητα απασχολούν άμεσα ή έμμεσα όλα τα μεταγενέστερα αφιερώματα. Το 1981, στην εκπομπή *Πρώτη Σελίδα*, ο Φ. Γερμανός πραγματοποιεί αφιέρωμα στον Σεφέρη, εστιάζοντας σε μεγάλο βαθμό στην πρόσληψη του πρώτου ελληνικού Νόμπελ Λογοτεχνίας. Το αφιέρωμα προβάλλει την εικόνα ενός ποιητή που δεν αναγνωρίζεται από τους ομοτέχνους του και πολύ συχνά δέχεται άδικες επιθέσεις. Μέσα από τις μαρτυρίες των οικείων του, και συγκεκριμένα της Μαρώς Σεφέρη και του Γ. Π. Σαββίδη, ο Σεφέρης σκιαγραφείται ξανά ως ένας διχασμένος άνθρωπος, ενώ το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής και η διαμονή του στη Μέση Ανατολή περιγράφονται για μια ακόμη φορά με όρους που παραπέμπουν στην εμπειρία της ξενιτιάς και της προσφυγιάς. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι ο ίδιος ο παρουσιαστής επιλέγει να συνδέσει το αφιέρωμα με την επέτειο της Μικρασιατικής Καταστροφής, γεγονός που αναπαράγεται ξανά σε δημοσίευμα του *Ριζοσπάστη* σε νέα προβολή της εκπομπής κατά τη δεκαετία το '90.[735] Το αφιέρωμα θα λάβει επιδοκιμαστική κριτική από την Ιωάννα Κωτσάκη στο *Έθνος*, η

[731] «Απάντηση Γ. Καριπίδη για την εκπομπή Σεφέρη», *Τα Νέα*, 07.03.1980.
[732] *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Διαβάζω*, τχ. 142, ό.π. *Κύκλος Σεφέρη*, ό. π.
[733]« Γ. Σεφέρης, Χφο Οκτ.'68. Ένα ανέκδοτο σχεδίασμα του Γ. Σεφέρη, Παρουσίαση και σημειώσεις: Π. Α. Ζάννας», ό. π., σ. 51-62.
[734] Οι δύο τόμοι των πολιτικών ημερολογίων εκδίδονται για πρώτη φορά κατά τα έτη 1979 και 1985. ό. π.
[735] «Ο Σεφέρης που "αγάπησα"», *Ριζοσπάστης*, 17.09.1994.

οποία επισημαίνει την επιτυχή προσπάθεια του Φ. Γερμανού να αφηγηθεί τη ζωή του Σεφέρη μέσα από πλούσιο αρχειακό υλικό, το οποίο «ζωντανεύει» ταυτόχρονα τη νεότερη ιστορία με τρόπο απλό και κατανοητό («Ο Φρέντυ Γερμανός έδωσε μια σελίδα εκλαϊκευμένης ιστορίας»).[736] Η χρήση πολλαπλών ντοκουμέντων, τα οποία αναπαριστούν την εποχή και ταυτόχρονα ανασυνθέτουν τη ζωή του Σεφέρη, μια τάση που κατακρίθηκε από την Μ. Παπαδοπούλου στο ντοκιμαντέρ των Σγουράκη/Καριπίδη, σχολιάζεται αναλυτικά και αποτιμάται θετικά στην προκειμένη περίπτωση.[737]

Η πολιτική φυσιογνωμία του Σεφέρη θα συνεχίσει να απασχολεί τη μικρή οθόνη για αρκετά χρόνια. Όπως ήδη αναφέρθηκε, στη δεκαετία του'80, εντοπίζονται δύο ακόμη σχετικά εγχειρήματα που καταπιάνονται άμεσα ή έμμεσα με την πολιτική φυσιογνωμία του ποιητή. Το ζεύγος Σγουράκη και ο Γιώργος Καριπίδης θα εστιάσουν ξανά στις πολιτικές πτυχές της φυσιογνωμίας του Σεφέρη στο ντοκιμαντέρ *Σελίδες Ημερολογίων,* στο οποίο αναπαράγονται ξανά ημερολογιακά κείμενα του Σεφέρη αλλά και η δήλωση του ποιητή κατά της Χούντας. Αντίστοιχα, το επεισόδιο της εκπομπής *Παρασκήνιο* (*Τα πολιτικά κείμενα του Γιώργου Σεφέρη*), το 1986, εστιάζει εξ ολοκλήρου στον πολιτικό Σεφέρη. Αξιοποιώντας αποσπάσματα από το «Χειρόγραφο Σεπτεμβρίου'41», το ντοκιμαντέρ επενδύει ξανά στον διχασμό που νιώθει ο Σεφέρης ανάμεσα στο καθήκον της υπηρεσίας και τις προσωπικές του επιθυμίες, με τις δεύτερες να θυσιάζονται στην προσπάθειά του να λειτουργήσει ως σωστός υπηρέτης του κράτους. Στην ίδια λογική κινείται και το ντοκιμαντέρ του Άντρου Παυλίδη, *Σεφέρης και Κύπρος* (1988), στο οποίο εξετάζεται σε μεγάλο βαθμό η εμπλοκή του Σεφέρη στις διαβουλεύσεις του Κυπριακού και η αποτύπωση του κυπριακού αγώνα στα ποιήματά του.

5.1.2. Οι βιογραφίες λογοτεχνών ως προνομιακές αφηγήσεις για την επανεξέταση του συλλογικού παρελθόντος

Η αναψηλάφηση του ιστορικού παρελθόντος μέσα από τις βιογραφίες εκπροσώπων του πνεύματος αποτελεί κυρίαρχη τάση αυτής της περιόδου. Στην τηλεόραση εντοπίζονται αρκετές βιογραφικές σειρές (*Ελισάβετ Μαρτινέγκου*, *Αλέξανδρος*

[736] Ι. Κωτσάκη, «Υπεύθυνες και ανεύθυνες απαντήσεις για τον Γ. Σεφέρη», *Έθνος*, 06.11.1981.
[737] «Ο Φρέντυ Γερμανός έδωσε μια σελίδα εκλαϊκευμένης ιστορίας αναπλάθοντας μια ζωή μέσα από άφθονες ταινίες εποχής, μερικές σπάνιες μάλιστα, όπως εκείνη με τον Γονατά, τον Κονδύλη και τον Γεώργιο Παπανδρέου, που πρώτη φορά βγαίνει στην τηλεόραση, από φωτογραφίες, κι από μαρτυρίες από την ίδια τη φωνή του. Είναι φανερή η προσπάθειά του να ζωντανέψει το στατικό αυτό είδος της τηλεόρασης, τη βιογραφία ενός νεκρού, μεταγγίζοντάς της το ζεστό αίμα της ζωής […]». ό. π.

Δελμούζος κ.ά.),[738] ενώ μαζί με τις εκπομπές *Μονόγραμμα* και *Παρασκήνιο*, προβάλλονται οι εκπομπές *Ιστορικές Προσωπογραφίες*, *Κοχλίας*, *Περισκόπιο* που καταπιάνονται επίσης με τη σκιαγράφηση της ζωής σημαντικών φυσιογνωμιών.[739] Πρόκειται, άλλωστε, για μια περίοδο, κατά την οποία, η δημόσια τηλεόραση πρωτοστατεί στην παραγωγή αρκετών ντοκιμαντέρ για Έλληνες λογοτέχνες, όπως τα ντοκιμαντέρ της Μαίρης Κουτσούρη για τους Βάρναλη και Σικελιανό,[740] του Κώστα Βάκκα για τον Σολωμό,[741] τις τηλεταινίες των Γιάννη Σμαραγδή για τον Παπαδιαμάντη (*Καλή σου νύκτα κυρ-Αλέξανδρε*),[742] του Μάκη Μωραΐτη για τον Κάλβο (*Αναζητώντας τον Ανδρέα Κάλβο*),[743] του Νίκου Γιαννόπουλου για τον Καζαντζάκη (*Αναζητώντας τον Νίκο Καζαντζάκη*)[744] κ.ά. Σε όλα τα παραπάνω εγχειρήματα, εντοπίζεται συχνά μια τάση επανα-αφήγησης του ιστορικού παρελθόντος, όπως αυτό διαθλάται στις βιογραφίες σημαντικών προσωπικοτήτων. Η τάση αυτή διαπερνά και τα ντοκιμαντέρ της περιόδου'80-'90 για τον Γιάννη Ρίτσο.

Η συναίρεση της βιογραφίας του Ρίτσου με τη συλλογική ιστορία αποτελεί την κεντρική πρόσθεση στο ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984). Σύμφωνα με τα λεγόμενα των Γιώργου και Ηρώ Σγουράκη:

---

[738] «Δεκατέσσερις νέες σειρές από την τηλεόραση της ΕΡΤ-1», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 794, 4-10 Μαΐου 1985, σ. 34.

[739] «Ιστορικές προσωπογραφίες. Σκιαγράφηση δεκατριών μεγάλων της νεότερης Ελλάδας», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 865, 13-19 Σεπτεμβρίου 1986, σ. 38, 64.

[740] *Κ. Π. Καβάφης-50 χρόνια από τον θάνατό του* (1983). Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ. Σκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη, Σενάριο-κείμενα-συνεντεύξεις: Δ. Δασκαλόπουλος. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6931/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη-100 χρόνια από τη γέννησή του, (1984), Συμπαραγωγή της ΕΡΤ με τη βουλγαρική τηλεόραση. Σκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη, Επιμέλεια εκπομπής: Χ. Προκοπάκη, Κείμενα: Θ. Μιχαηλίδου. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/99216/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό [1981]. Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ. Σκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη. Κείμενα: Π. Μαυρουδής. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7727/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[741] *D. Solomos, ο ποιητής της επανάστασης*. [1989] Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ. Σκηνοθεσία: Κ. Βάκκας, Έρευνα-Σενάριο: Φ. Λάδης. Το αρχείο της ΕΡΤ δίνει ως χρονολογία παραγωγής το έτος 2003 ενώ το imdb το 1989. Η ποιότητα της εικόνας παραπέμπει σε παλαιότερη χρονολογία του 2003. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7359/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[742] *Καλή σου νύκτα κυρ Αλέξανδρε* (1981). Παραγωγή: Γ. Σμαραγδής, Γ. Αρβανίτης, Γ. Τριανταφύλλου, Σκηνοθεσία: Γ. Σμαραγδής, Σενάριο: Γ. Σμαραγδής, Γ. Κακουλίδης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=tNctJ4qUHhc
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[743] *Αναζητώντας τον Ανδρέα Κάλβο* (1988). Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ. Σκηνοθέτης: Μ. Μωραΐτης. Σενάριο: Ν. Χατζηδάκη. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/26627/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[744] « "Αναζητώντας τον Νίκο Καζαντζάκη". Τηλεταινία του Νίκου Γιαννόπουλου, που θα προβληθεί από την ΕΤ-1», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 790, 6-12 Απριλίου 1985, σ. 36-37.

«Αν κάποιος θα'θελε να διαβάσει την ιστορία του 20ού αιώνα, σίγουρα θα την έβρισκε ακέραια στην ποίησή του, σε όσα κατέγραψε σαν χρονικό, στα εγερτήρια άσματα, σε ύμνους ηρώων και ελεγείες, στη μεταπλασμένη ποιητικά βιογραφία του, στις πολυσήμαντες συνθέσεις του που έχουν συνδεθεί άρρηκτα με το πεπρωμένο του και το υψηλότερο όραμα της ανθρωπότητας».[745]

Η χρήση του ποιητικού έργου του Ρίτσου λειτουργεί προς την ίδια κατεύθυνση, συμβάλλοντας στη σκιαγράφηση συγκεκριμένων ιστορικών εμπειριών. Το *Καπνισμένο Τσουκάλι* και ο *Πέτρινος Χρόνος* ανασυνθέτουν την εμπειρία της εξορίας, ενώ ο *Επιτάφιος* συνδέει τις μνήμες του μεσοπολεμικού εργατικού κινήματος με γεγονότα της μεταπολεμικής ιστορίας. Η χρήση των ποιητικών κειμένων του Ρίτσου και ο συσχετισμός τους με διαφορετικά ιστορικά γεγονότα στο ντοκιμαντέρ δείχνει ότι η λογοτεχνία αντανακλά μνήμη αλλά ταυτόχρονα παράγει και μνήμη.[746] Ο διπλός αυτός ρόλος της λογοτεχνίας, και συγκεκριμένα του ποιητικού έργου του Ρίτσου, είναι εμφανής στην απαγγελία του *Εικονοστασίου Ανωνύμων Αγίων*, όπου η μνήμη των Πέτρουλα, Μπελογιάννη, Αποστόλου συσχετίζεται με τους τόπους εξορίας, συνδέοντας με ένα κοινό νήμα διαφορετικούς αγώνες και διεκδικήσεις, μέσα από την κατασκευή ενός μαρτυρολογίου.

Το ντοκιμαντέρ του Ροβήρου Μανθούλη για τον Ρίτσο, το 1985 (*Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του*), ακολουθεί την ίδια λογική, εφόσον ταυτίζει την εργοβιογραφία του ποιητή με κρίσιμες στιγμές της συλλογικής ιστορίας, κατασκευάζοντας μια αλληλουχία συλλογικών αγώνων, που εκκινούν από τον Μεσοπόλεμο και καταλήγουν στη χουντική επταετία. Ο Μανθούλης αξιοποιεί τα έργα του Ρίτσου ως αποθετήρια μνήμης και ταυτόχρονα επενδύει στις δεύτερες «ζωές» τους, και κυρίως στη μελοποιημένη εκδοχή τους, όπως αυτή υλοποιήθηκε από τον Μίκη Θεοδωράκη. Όπως επισημαίνει η Ann Rigney, τα λογοτεχνικά κείμενα έχουν διάφορες δεύτερες ζωές, κάτι που αναδεικνύει τον ολοένα μεταβαλλόμενο ρόλο τους μέσα στη δυναμική της πολιτισμικής μνήμης.[747] Συμμετέχουν τόσο στην έννοια της μνημείωσης όσο και της κινητικότητας εφόσον

[745] *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 52.
[746] J. Leersen, A. Rigney, ό. π., σ. 12.
[747] Η κοινωνική ζωή των κειμένων υποθέτει ότι τα λογοτεχνικά κείμενα έχουν πολλαπλές δεύτερες ζωές σε διαφορετικές υλικές εκδηλώσεις και κοινωνικά πλαίσια συμφραζομένων. Η A. Rigney πραγματοποιεί τη σχετική παρατήρηση με αφορμή τις «δεύτερες ζωές» των κειμένων του Walter Scott, ο οποίος φαίνεται να αποτέλεσε σημείο αναφοράς σε διαφορετικά πλαίσια μνήμης. A. Rigney, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the move*, ό. π., σ. 19. Για τη δυναμική του Walter Scott στον ελληνικό χώρο κατά τον 19ο αιώνα βλ. Σ. Ντενίση, *Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1994, σ. 203-293.

αλλάζουν διαρκώς τα πλαίσια συμφραζομένων εντός των οποίων παράγονται και επαναπαράγονται (εκδόσεις, θεατρικές/κινηματογραφικές μεταφορές, νέες αναγνώσεις κτλ.).[748] Προβάλλοντας τα μελοποιημένα ποιήματα του Ρίτσου, όπως αναπαράγονται στη συναυλία του Θεοδωράκη και κατόπιν στα *Τραγούδια της φωτιάς* του Κούνδουρου, ο Μανθούλης αναδεικνύει την κινητικότητα των κειμένων, τα οποία, μέσω της μουσικής, παύουν να είναι στατικά μνημονικά σύμβολα αλλά λειτουργούν ως μέσα σε διαρκή κυκλοφορία, που έρχονται να συνδεθούν με διαφορετικές πολιτισμικές αναμνήσεις.[749] Παράλληλα, μέσα από την πλαισίωση των έργων του Ρίτσου με ποικίλα οπτικοακουστικά υλικά (μουσική Θεοδωράκη, μοιρολόι) αλλά και εκπομπές/ταινίες (*Μάνη-οι ναυαγοί της ιστορίας, Πρόσωπο με πρόσωπο, Χάππυ Νταίη, Τραγούδια της φωτιάς κ.ά.*), ο Μανθούλης συμμετέχει κι αυτός στις «δεύτερες ζωές» των κειμένων του Ρίτσου εφόσον τοποθετεί τα ποιητικά κείμενα στο κέντρο ενός δικτύου διακειμενικών και διαμεσικών αναφορών, οδηγώντας σε νέες προσλήψεις και ερμηνείες τους.[750]

Ο συσχετισμός του ντοκιμαντέρ με ποικίλα γεγονότα της νεοελληνικής ιστορίας προκύπτει και από τις ημερομηνίες που επιλέγονται για την επαναπροβολή του. Φαίνεται πως η ταινία επαναπροβάλλεται στις 24 Μαρτίου 1986 αλλά και στις 21 Απριλίου 1987. Και στις δύο περιπτώσεις, οι αναφορές στο ντοκιμαντέρ τονίζουν τη σύνδεση του Ρίτσου με την ιστορία της Ελλάδας. Αντίστοιχα, τα σημειώματα, που αφορούν το ντοκιμαντέρ του Μανθούλη, τοποθετούνται πλάι σε συναφή αφιερώματα για την επέτειο της 25ης Μαρτίου και το πραξικόπημα 21ης Απριλίου.[751]

Το ντοκιμαντέρ του Πέτρου Παναμά (*Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα*/1988) συνδέει ξανά τον Ρίτσο με διάφορες ιστορικές εμπειρίες, όπως με την εμπειρία της Αντίστασης αλλά και με τις εμπειρίες της εξορίας. Η κινηματογράφηση του Ρίτσου πλάι στις πέτρες, που φιλοτεχνούσε στην εξορία, αλλά και στο Λαϊκό Αγγειοπλαστείο του

[748] A. Rigney, ό. π., σ. 19-20.

[749] M. Wijermars, *Memory Politics in contemporary Russia. Television, Cinema and the State*, Routledge/Taylor and Francis Group London, New York, 2019, σ. 34-35.

[750] Προαναγγέλλοντας την ταινία, ο Μανθούλης δήλωνε την εγγύτητα της προσωπικότητας και του έργου του Ρίτσου με τη συλλογική ιστορία. Μ. Μπιτζίου, «Ο Ροβήρος Μανθούλης στις "ρίζες" της "Ρωμιοσύνης". Ετοιμάζει ταινία αφιερωμένη στον Γιάννη Ρίτσο για την ΕΡΤ2», *Το Βήμα*, 20.01.1985.

[751] «Η Ελλάδα του Γιάννη Ρίτσου», *Τα Νέα*, 24.03.1986. Το ανυπόγραφο σημείωμα αναφέρει τα εξής: « "Η Ελλάδα του Γιάννη Ρίτσου" είναι ο τίτλος της εκπομπής από τη σειρά "Οι ρίζες" που μας παρουσιάζει πόσο δεμένο είναι το έργο του μεγάλου μας ποιητή με την ιστορία του τόπου μας. Συγκεκριμένα η εκπομπή εξηγεί την περιπέτεια του ποιητή και του λαού του, τη σχέση μεταξύ τους. Επίσης αναφέρεται στις εξορίες του, τις φυλακίσεις και τους περιορισμούς […]». Το ανυπόγραφο σημείωμα τοποθετείται δίπλα σε άρθρο με τον τίτλο «Φτωχός εορτασμός. Δύο μόνο νέες εκπομπές για την επέτειο», *Τα Νέα*, 24.03.1986. Βλ. επίσης το ανυπόγραφο σημείωμα «Η Ελλάδα του Γιάννη Ρίτσου», *Τα Νέα*, 21.04.1987, κάτω από άρθρο με αναφορά σε αφιερώματα για την επέτειο της 21ης Απριλίου. «Έργα και ημέρες της Χούντας. Τέσσερα αφιερώματα στη μαύρη επέτειο», *Τα Νέα*, 21.04.1987.

Βασίλη Κουντουρούδα παγιώνουν την εικόνα του Ρίτσου ως αγωνιστή-καλλιτέχνη, που βρίσκεται πάντοτε σε επαφή με τις λαϊκές μάζες. Η έννοια της λαϊκότητας, που πρωταγωνιστεί και στα προηγούμενα ντοκιμαντέρ, άλλωστε, αποτελεί κεντρικό διακύβευμα στις αναζητήσεις της εποχής, όπου το λαϊκό έχει πλέον ταυτιστεί με το εθνικό.[752]

Η εγγύτητα του Ρίτσου με τις λαϊκές μάζες είναι έκδηλη και στο ντοκιμαντέρ του Ποπζάτεφ, *Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο* (1988). Το ντοκιμαντέρ αφιερώνει μεγάλη έκταση στη σχέση του Ρίτσου με τους θαυμαστές του, κινηματογραφώντας δύο διαφορετικές εκδηλώσεις προς τιμήν του ποιητή. Η πρώτη εκδήλωση πραγματοποιείται στην Ακράτα, όπου ο Ρίτσος απαγγέλλει ποιήματά του και έρχεται σε επαφή με το πλήθος. Την ίδια στιγμή, οι συντελεστές του ντοκιμαντέρ απευθύνουν ερωτήματα για τον Ρίτσο σε ένα τυχαίο δείγμα κατοίκων του χωριού, συγκεκριμένα στους θαμώνες ενός καφενείου. Παρότι κάποιοι δε γνωρίζουν τον ποιητή, δεν είναι λίγοι εκείνοι που απαντούν για τον Ρίτσο, δηλώνοντας παράλληλα τον θαυμασμό τους:

> «Ποιητής από τους καλύτερους στην Ελλάδα. Αριστερός».
> «Έχει πιο σοσιαλιστικές προσβάσεις μέσα στο χώρο της Ευρώπης…»
> «Είναι ο μεγαλύτερος ποιητής του αιώνος μας. Τι άλλο θέλετε να είναι; […] Για τους Έλληνες είναι καύχημα. Το'χουν καμάρι ότι βγάλαν έναν τέτοιο ποιητή. Και του λαού ποιητή».

Οι απόψεις των θαμώνων του καφενείου επικυρώνουν την εικόνα του Ρίτσου ως ποιητή του λαού, άποψη που εμπεδώνεται στο ντοκιμαντέρ και μέσω άλλων αφηγητών, όπως του Μίκη Θεοδωράκη και της Μελίνας Μερκούρη, αλλά και των Ντομινίκ Γκράνμο και Βίκτωρ Σοκόλιουκ. Η κινηματογράφηση του Ρίτσου κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στη Μόσχα ενισχύει την εικόνα του δημοφιλούς ποιητή, του οποίου η φήμη υπερβαίνει τα στενά εθνικά σύνορα, κάτι που αποτελεί και την κυρίαρχη πρόθεση του ντοκιμαντέρ.[753] Είναι σαφές, άλλωστε, ότι το ντοκιμαντέρ του Ποπζάτεφ συνδέει τη

[752] Γ. Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Αθήνα, Πόλις, 2020, σ. 87-88.

[753] Στην προαναγγελία της ταινίας, δηλώνεται πως ο Οδυσσέας Ελύτης εμφανίζεται στο ντοκιμαντέρ και μιλά για τον Ρίτσο, χωρίς ωστόσο να συμμετέχει στο τελικό προϊόν. «Ο Βούλγαρος σκηνοθέτης Πέταρ Ποπ Σλάτεφ ετοιμάζει το αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο με τον Οδυσσέα Ελύτη που μιλά για τον ποιητή. Ήδη η εκπομπή του Ρίτσου έχει προπωληθεί σε όλα τα ανατολικά κράτη της Ευρώπης, ενώ η ΕΡΤ1 έχει το δικαίωμα να το πουλήσει και σε άλλες χώρες. Ο Βούλγαρος σκηνοθέτης Σλάτεφ, που έχει αναλάβει την εκπομπή, μέχρι ν' αρχίσουν τα γυρίσματα, έκανε μια προετοιμασία τουλάχιστον έξι μηνών ψάχνοντας σε πολλές χώρες να βρει όσο το δυνατόν περισσότερα ντοκουμέντα για τον Γιάννη Ρίτσο. Στο Παρίσι, όπου έμεινε τρεις μήνες ψάχνοντας, ανακάλυψε μεταξύ των άλλων μια συνέντευξη του Λουί Αραγκόν που μιλά για τον Έλληνα ποιητή. Ακόμα στην εκπομπή νεαροί Βούλγαροι θα πουν τη γνώμη τους για τον Ρίτσο και για την ποίησή του, έτσι όπως τη διδάχτηκαν στα σχολεία τους. Τα γυρίσματα στην Ελλάδα θα γίνουν στη

μνήμη του Ρίτσου με διάφορα ιστορικά γεγονότα (Πολυτεχνείο, εξορίες, Αντίσταση) αλλά επιχειρεί ταυτόχρονα να υπογραμμίσει τη διεθνή του εμβέλεια.

Όπως προκύπτει από συνέντευξη του σκηνοθέτη, η υλοποίηση του ντοκιμαντέρ αποφασίστηκε με αφορμή τα 400 χρόνια από την απελευθέρωση της Βουλγαρίας. Ο Πετάρ Ποπζάτεφ [Ποπσλάτεφ, όπως αναγράφεται το όνομα στην εφημερίδα του *Ριζοσπάστη*] ανέλαβε την υλοποίηση αυτού του εγχειρήματος, μετά τον ξαφνικό θάνατο του Πασχάλη Κουσόφσκυ, ο οποίος είχε οραματιστεί την πραγματοποίηση του σχετικού ντοκιμαντέρ. Σε συνέντευξή του στην Ευτυχία Καρύδη, ο Ποπζάτεφ συνέδεε τον Ρίτσο με την παγκόσμια εργατική τάξη, δηλώνοντας πως δεν ανήκει μονάχα στον ελληνικό λαό αλλά σε όλους τους λαούς.[754]

> «[…] Και γι΄αυτό δεν έχω την πρόθεση να κάνω ένα τιμητικό φιλμ γι'αυτόν, αλλά να εξηγήσω, όσο μπορώ, αυτό το μεγαλείο και να το εφαρμόσω στη νοοτροπία δύο γειτονικών λαών που ξέχωρα απ' όλα τ' άλλα που μπορούν να τους ενώνουν, έχουν σαν πολύτιμο κρίκο, τον Ρίτσο. Γιατί εκείνος δεν έζησε και αιστάνθηκε μόνο την ιστορία του λαού του, αλλά έζησε και αιστάνθηκε την ανθρωπότητα μέσω του λαού του […] Δεν έχετε όμως την αποκλειστικότητα, γιατί δεν ανήκει μόνο στον ελληνικό λαό και την ελληνική εργατική τάξη, ανήκει στην εργατική τάξη του κόσμου, σ' όλες τις προοδευτικές δυνάμεις».
>
> [Ευτυχία Καρύδη: Δεν είναι τυχαίο που τον λέμε ποιητή του λαού]
>
> «Ασφαλώς. Και ασφαλώς γι'αυτό μπορεί δικαιωματικά να'ναι και ποιητής των λαών. Στην πατρίδα μου ο κόσμος δεν τον έχει στην καρδιά του, οι νέοι ποιητές δεν είναι δεμένοι μαζί του, μόνο γιατί είναι αγωνιστής, ούτε γιατί λένε πως είναι μεγάλος. Αλλά γιατί έχουν νιώσει, μαζί του, πως μεγάλος είναι εκείνος που μπορεί παντού να βρει φίλο χώμα για να ριζώσει και ν'ανθοφορήσει […]».

Μέσα από τις διεθνείς συμπαραγωγές ντοκιμαντέρ του Ποπζάτεφ και του Μανθούλη, ο Ρίτσος καθίσταται ένα εύγλωττο παράδειγμα προκειμένου να κατανοήσει κανείς πώς ο εορτασμός και η μνημόνευση ενός συγγραφέα μπορούν να μετατοπιστούν από ένα εθνικό σε ένα διεθνές πλαίσιο συμφραζομένων.[755] Τα παραπάνω ντοκιμαντέρ, παραγωγές συνεργασίας ανάμεσα στην ελληνική τηλεόραση και ξένα δίκτυα,

---

Μονεμβασιά, στη Σάμο και την Αθήνα». «Πορτρέτα δύο μεγάλων ποιητών. Βάρναλης και Ρίτσος στην TV», *Τα Νέα*, 10.10.1984.

[754] Ε. Κ. [Ευτυχία Καρύδη], «Ο άνθρωπος δεν είναι καθόλου μικρότερος από τον ποιητή. Συζήτηση με τον Βούλγαρο σκηνοθέτη Πετάρ Ποσλάτεφ, δημιουργό τηλεοπτικής ταινίας για τον Γιάννη Ρίτσο», *7 Μέρες Ριζοσπάστης*, 20.01.1985.

[755] M. Dović, J. K. Helgason, *National Poets, Cultural Saints. Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Boston, Leiden, Brill, 2017, σ. 130.

καθίστανται προϊόν εξαγωγής μιας εγχώριας τοπικής μνήμης στο διεθνές κοινό.[756] Όπως, άλλωστε, επισημαίνει η Ann Rigney, η λογοτεχνία δύναται να διασχίζει πολιτισμικά σύνορα και να παρέχει ένα δημιουργικό πρότυπο για την άρθρωση αξιών και τον προσδιορισμό ταυτοτήτων.[757]

Η επιτυχία του Ρίτσου σε εγχώριο και διεθνές πλαίσιο, κατά τη δεκαετία'80-'90, μπορεί να αποδοθεί σε ένα πλήθος παραγόντων. Όπως σημειώνει η Μ. Βαχλιώτη, τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης σηματοδοτούν την εντός και εκτός συνόρων αναγνώριση του Γιάννη Ρίτσου. Από το 1974 έως το 1977, όταν και του απονέμεται το βραβείο Λένιν, τα έργα του επανεκδίδονται διαρκώς, λαμβάνει διάφορες βραβεύσεις (Μέγα Βραβείο Ποίησης Αλφρέ ντε Βινύ, Διεθνές Βραβείο «Γκεόργκι Δημητρώφ», Διεθνές Βραβείο Αίτνα-Ταορμίνα), ενώ παράλληλα πραγματοποιείται πλήθος αφιερωμάτων για το έργο του σε διάφορα περιοδικά (*Η Συνέχεια*, *Αντί*, *Αιολικά Γράμματα* κ.ά.).[758] Με βάση τα παραπάνω, και καθώς τα πολιτικά υποκείμενα της Αριστεράς αποκτούν τη δυνατότητα να αφηγηθούν την ιστορία τους, ο Ρίτσος επανέρχεται διαρκώς στο προσκήνιο σε αφιερώματα που αφορούν την εργοβιογραφία του, το έργο διάφορων ομοτέχνων του, αλλά και σε αφιερώματα που αφορούν γεγονότα της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Εκτός από τα ντοκιμαντέρ των Σγουράκη, Ποπζάτεφ, Παναμά και Μανθούλη, αξίζει να σημειωθεί ότι την ίδια περίοδο ο Ρίτσος συμμετέχει σε ταινία του Τάκη Παπαγιαννίδη,[759] σε αφιέρωμα της ΕΡΤ για τον *Επιτάφιο*[760] αλλά και στο ντοκιμαντέρ της Μαίρης Κουτσούρη για τον Κώστα Βάρναλη.[761]

Συνοψίζοντας, είναι σαφές ότι τα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του'80 θέτουν τις βάσεις για μια τυπολογία αφηγήσεων που θα καρποφορήσει τα επόμενα χρόνια, δημιουργώντας σταδιακά ένα διαμεσικό αρχείο πολιτισμικής μνήμης. Η ανάγκη

---

[756] Βλ. τα σχετικά άρθρα που προαναγγέλλουν το ντοκιμαντέρ του Ροβήρου Μανθούλη: «Ρίτσος και Μαρκές σε διεθνείς συμπαραγωγές», *Τα Νέα*, 15.11.1984. Ν. Γκολεμά, «Οι συμπαραγωγές της ΕΡΤ2!... Στόχος ν'ανοίξουν οι ξένες αγορές», *Τα Νέα*, 28.05.1985. Αντίστοιχα, για το ντοκιμαντέρ του Ποπζάτεφ, η εφημερίδα *Τα Νέα* σημειώνει τα εξής: «Ηδη η εκπομπή του Ρίτσου έχει προπωληθεί σε όλα τα ανατολικά κράτη της Ευρώπης, ενώ η ΕΡΤ1 έχει το δικαίωμα να το πουλήσει και σε άλλες χώρες». «Πορτρέτα δύο μεγάλων ποιητών. Βάρναλης και Ρίτσος στην TV», ό. π.

[757] A. Rigney, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the move*, ό. π., σ. 6.

[758] Μ. Βαχλιώτη, « "…κι οι ποετάστροι με φθονούν σαν το στενότερο παπούτσι". Ο Γιάννης Ρίτσος και η κριτική στον απόηχο του βραβείου Λένιν» στο *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας : μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά : πρακτικά ΙΔ΄Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 27-30 Μαρτίου 2014 : μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη*, (Οργανωτική επιτροπή Λ. Τσιριμώκου, Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Λ. Βαρελάς, Κ. Τικτοπούλου, Μ. Γ. Μπακογιάννης, επιμέλεια Ι. Παπαστάθη), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, 2016, σ. 691.

[759] Ήδη έγινε λόγος για την ταινία *Γιάννης Ρίτσος Αφιέρωμα-Εικόνες* (1985).

[760] *Πρωτομαγιά, Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου*, (1987), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Μ. Μούζας. Διαθέσιμο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=PqV4AOtI9tc
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

[761] *Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη-100 χρόνια από τη γέννησή του*, (1984), ό. π.

καταγραφής εκπροσώπων του πνεύματος και αρχειοθέτησης της μαρτυρίας τους προκύπτει χάρη σε ένα σύνολο παραγόντων, που αφορούν πολιτικές και κοινωνικές μεταβολές στο εγχώριο και διεθνές τοπίο («έκρηξη μνήμης», κατάρριψη εθνικοφροσύνης, άρση των μετεμφυλιακών διπόλων) αλλά και σε τεχνολογικές εξελίξεις (παγίωση τηλεόραση, μαζική χρήση της βιντοεκάμερας κ.ά.). Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση έρχονται να λειτουργήσουν ως κατεξοχήν μνημονικές τεχνολογίες που θα επιτρέψουν την αναγωγή των τριών ποιητών σε συλλογικά μνημονικά σύμβολα. Πρόκειται για μια διαδικασία, η οποία προϋπάρχει της Μεταπολίτευσης, εφόσον και οι τρεις ποιητές έχουν αναγνωριστεί ως φορείς μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης πολύ πριν την εκπνοή της Χούντας. Ωστόσο, η έλευση και παγίωση της τηλεόρασης, μέσω της οποίας αναπαράγονται και τα αντίστοιχα κινηματογραφικά αφιερώματα, συμβάλλει στην προβολή και διάχυση της εργοβιογραφίας τους σε μια πολύ μεγαλύτερη κλίμακα, που υπερβαίνει παλαιότερες αφιερωματικές πρακτικές και δημόσιες τελετουργίες. Ταυτόχρονα, το οπτικοακουστικό μέσο έχει τη δυνατότητα να ενσωματώνει πλήθος άλλων αφιερωμάτων, συσσωρεύοντας μνημονικά σύμβολα και δημιουργώντας μια διαρκή σύγκλιση ιστορικών εμπειριών.

Τα ντοκιμαντέρ της περιόδου, παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, εισάγουν συγκεκριμένες στρατηγικές ρητορικής διαχείρισης της βιογραφίας των τριών ποιητών, που συνδέονται με τις συλλογικές αναζητήσεις της εποχής. Οι βιογραφίες των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου ανταποκρίνονται στα διακυβεύματα της περιόδου, που αφορούν την ενσωμάτωση τραυματικών περιόδων της νεοελληνικής ιστορίας στο εθνικό συνεχές, την αναζήτηση της αυθεντικής λαϊκότητας και την κατανόηση της Ελλάδας σε σχέση με τη Δύση. Οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ αντλούν πολιτισμικά σύμβολα από τα έργα και τον λόγο των τριών ποιητών αλλά ταυτόχρονα τα επανανοηματοδοτούν μέσα από τις ποικίλες εναρμονίσεις τους με νέες πηγές μέσω του μοντάζ. Το μοντάζ δεν επιτρέπει απλώς μια δημιουργική αντιπαράθεση μεταξύ των διάσπαρτων οπτικών αλλά επιτρέπει στον θεατή μια κινητικότητα του βλέμματος ώστε να δημιουργήσει συνάψεις ανάμεσα σε διαφορετικά υλικά.[762] Έτσι, τα έργα των ποιητών, πλαισιωμένα από νέα υλικά κάθε φορά, δεν αντανακλούν απλώς τις μνήμες με τις οποίες συνδέθηκαν αλλά επαναπαράγουν μνήμη,[763] εφόσον ενσωματώνονται στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις, κουβαλώντας τις μνημονικές επιστρώσεις με τις οποίες

[762] J. Ellis, *Documentary Witness and Self-Revelation*, London, New York, Routledge, 2012, σ. 90.
[763] A. Rigney, J. Leersen, ό. π., σ. 12.

επενδύθηκαν σε διαφορετικές χρονικότητες. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα ντοκιμαντέρ δεν αξιοποιούν μόνο τα ποιητικά έργα καθαυτά, αλλά αναδεικνύουν και τις «δεύτερες ζωές» τους, εφόσον τα κείμενα εγγράφονται ξανά στα ντοκιμαντέρ μέσα από τις απαγγελίες και τις μελοποιήσεις τους, επιστρέφοντας πλέον ως πολιτισμικά κείμενα στην εκάστοτε κινηματογραφική και τηλεοπτική αφήγηση. Με τον τρόπο αυτό, τα ντοκιμαντέρ δίνουν πληροφορίες για την κανονικοποίηση και πρόσληψη των λογοτεχνών σε συγκεκριμένα χρονικά επίπεδα, διαδικασία στην οποία συμμετέχουν και οι ίδιοι οι λογοτέχνες, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των Ελύτη και Ρίτσου. Στο πλαίσιο αυτό, καθίσταται σαφές ότι τα ντοκιμαντέρ δεν αναπαριστούν απλώς τις βιογραφίες ή το ιστορικό παρελθόν αλλά γίνονται όργανα νομιμοποίησης στο εκάστοτε παρόν, διασφαλίζοντας έτσι την ενίσχυση του πολιτισμικού κεφαλαίου των συγγραφέων.

5.2. Τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες κατά τη δεκαετία του'90 και στις αρχές του 21ου αιώνα

Η παραγωγή βιογραφικών ντοκιμαντέρ για τις ζωές λογοτεχνών συνεχίζεται σταθερά κατά τις επόμενες δεκαετίες τόσο στον κινηματογράφο όσο και στην τηλεόραση, συμβαδίζοντας με τις αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στη νεοελληνική κοινωνία. Οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος παραμένουν στη δημόσια agenda των επόμενων δεκαετιών λειτουργώντας ως σταθερά σημεία αναφοράς στα σημαντικά debates της εποχής είτε πρόκειται για ζητήματα που αφορούν την ιστορία του εγχώριου λογοτεχνικού πεδίου είτε για ζητήματα που αφορούν το ευρύτερο ιστορικό παρελθόν.

Στον δημόσιο λόγο, η έννοια της νεοελληνικής ταυτότητας υπόκειται σε συνεχή επαναδιαπραγμάτευση εφόσον διαφορετικά γεγονότα (Μακεδονικό, Ελγίνεια, εισροή μεταναστών, Ολυμπιάδα του 2004) πυροδοτούν διαρκείς συζητήσεις γύρω από ταυτοτικά ζητήματα κατά τη δεκαετία του'90 και στα πρώτα χρόνια του νέου αιώνα. Η δεκαετία του '90 χαρακτηρίζεται από την αποσταθεροποίηση των ταυτοτήτων, ενώ ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία προωθούν μια ανάλογη ανάγνωση εστιάζοντας στο πολυεθνικό παρελθόν της Ελλάδας, σε πολλαπλές ταυτότητες και σε εξοικείωση με την ετερότητα.[764] Στο πλαίσιο αυτό, και σε άμεση συνάρτηση με τα διεθνή δεδομένα, ο ελληνικός κινηματογράφος γνωρίζει άνθιση ταινιών πολιτισμικής και ιστορικής κληρονομιάς ή πολιτισμικής και ιστορικής μνήμης, τα λεγόμενα heritage films, όπως

[764] Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, ό. π., σ. 572-574.

αποκαλούνται στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία.[765] Οι ταινίες αυτές συνιστούν μια ριζική τομή στην επαναδιαπραγμάτευση του εθνικού παρελθόντος και επαναπροσεγγίζουν το εθνικό φαντασιακό στο πλαίσιο της κοινωνικοπολιτικής συγκυρίας που ακολούθησε το 1989 και την παγκοσμιοποίηση, με κυρίαρχα χαρακτηριστικά την επιστροφή στο παρελθόν μέσω της μνήμης, τη νοσταλγία και τον κοσμοπολιτισμό.[766] Ανάμεσά τους εντοπίζονται και πολλές βιογραφίες όπως ο *El Greco* (2007) και ο *Καβάφης* (1996) του Γιάννη Σμαραγδή, που ανασυνθέτουν το ιστορικό παρελθόν μέσα από τις μικροϊστορίες των ηρώων τους.[767]

Την ίδια στιγμή, το μιντιακό τοπίο μετασχηματίζεται πλήρως. Η απελευθέρωση του ραδιοκρατικού μονοπωλίου οδήγησε σε μια άνευ αρχών απορρύθμιση που μετέβαλε πλήρως την εγχώρια τηλεοπτική πραγματικότητα.[768] Παράλληλα με την εμφάνιση των ιδιωτικών καναλιών, η συνδρομητική τηλεόραση πραγματοποίησε και αυτή δυναμική είσοδο το 1994 με το κανάλι Filmnet ενώ την ίδια στιγμή η δορυφορική τηλεόραση (Nova) προσπάθησε επίσης να επιβληθεί στην ελληνική αγορά. Ταυτόχρονα, από το 2003, το κανάλι της Βουλής, που έως τότε κάλυπτε κυρίως τα πρακτικά των συνεδριάσεων, εμπλούτισε το πρόγραμμά του με ντοκιμαντέρ και εκπομπές που αφορούν τον χώρο του θεάτρου και του κινηματογράφου.[769] Παρά την κυριαρχία των ιδιωτικών σταθμών, οι τέχνες και ο πολιτισμός φαίνεται πως στηρίχθηκαν ουσιαστικά μόνο στη δημόσια τηλεόραση. Έχοντας μια σημαντική προϊστορία σε αυτό τον τομέα προγράμματος, ήδη από τη δεκαετία του 1980, η δημόσια τηλεόραση καθιερώθηκε με μια μεγάλη σειρά εκπομπών αφιερωμένων σε κάθε είδους ντοκιμαντέρ, φτάνοντας σήμερα ν' αποτελεί τον σημαντικότερο θεσμό παραγωγής σε αυτό τον τομέα.[770] Συνεπώς, δεν είναι τυχαίο ότι, και κατά την περίοδο αυτή, τα περισσότερα τηλεοπτικά αφιερώματα για τους υπό εξέταση ποιητές εντοπίζονται στη δημόσια τηλεόραση, η οποία συμβάλλει συστηματικά στον εκδημοκρατισμό του λογοτεχνικού λόγου μέσα από εκπομπές για το βιβλίο αλλά και

[765] Ο όρος χρησιμοποιήθηκε, κατά τη δεκαετία του 1980, για να περιγράψει έναν κύκλο βρετανικών ταινιών που αφορούσαν ιστορικά δράματα, ρομαντικές ταινίες εποχής και λογοτεχνικές διασκευές. Ο όρος είχε απαξιωτική χροιά στην αρχή εφόσον θεωρήθηκε πως οι ταινίες εξυπηρετούσαν την πολιτική της Θάτσερ. Στη συνέχεια, ωστόσο, ο συστημικός χαρακτήρας των εν λόγω ταινιών αμφισβητήθηκε ενώ ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει κι άλλες εθνικές κινηματογραφίες πλην της βρετανικής, όπως τη γαλλική και την ιταλική. Μ. Χάλκου, «Μνήμη, νοσταλγία και κοσμοπολιτισμός: ταινίες πολιτισμικής και ιστορικής κληρονομιάς (heritage films) στον ελληνικό κινηματογράφο» στο Μ. Παραδείση, Α. Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, σ. 261-266.
[766] ό. π., σ. 261-262.
[767] ό, π., σ. 271.
[768] Γ. Πασχαλίδης, «Η ελληνική τηλεόραση», ό. π., σ. 183-184.
[769] ό. π., σ. 184.
[770] ό. π., σ. 193.

αντίστοιχες παραγωγές ντοκιμαντέρ βιογραφιών. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το κανάλι του ΣΚΑΙ, το οποίο, από το 2009 και μετά, εισέρχεται δυναμικά στον χώρο του ντοκιμαντέρ για ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης.

Τα αφιερώματα αυτής της περιόδου διέπονται από ποικιλία εφόσον καταπιάνονται με διαφορετικές θεματικές. Για παράδειγμα, τα επεισόδια της εκπομπής του Νίκου Σμαραγδή, *Η δε πόλις ελάλησεν* (1990-1991), επιχειρούν τη χαρτογράφηση διαφορετικών τόπων (Λέσβος, Σάμος, Σαντορίνη), ανασυστήνοντας τη γεωγραφία τους μέσα από τα κείμενα των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου και άλλων συγγραφέων.[771] Παρομοίως, το ντοκιμαντέρ των Μάνου Ευστρατιάδη και Λάκη Παπαστάθη, *Ο κήπος βλέπει* (1993) καταπιάνεται κυρίως με το ποιητικό και εικαστικό έργο του Οδυσσέα Ελύτη. Στο ποιητικό έργο του Ελύτη εστιάζει και το αφιέρωμα της εκπομπής *Παρασκήνιο*, το οποίο πραγματοποιείται με αφορμή τον θάνατο του Ελύτη το 1996. Στο εν λόγω αφιέρωμα, το οποίο φέρει τίτλο *Ζωντανή ανθολογία*, ο Λάκης Παπαστάθης, όπως και οι υπόλοιποι συντελεστές της εκπομπής, πλησιάζουν περαστικούς σε διάφορα μέρη της Αθήνας και τους παροτρύνουν να διαβάσουν ποιήματα του Ελύτη.

Το σύνολο των αφιερωμάτων αυτής της περιόδου επανέρχεται συχνά σε παλαιότερα κινηματογραφικά εγχειρήματα από τα οποία αντλεί υλικό. Την ίδια στιγμή, ακόμη κι αν δεν αξιοποιείται υλικό από παλαιότερα ντοκιμαντέρ, διαπιστώνονται αρκετές ομοιότητες στις προσεγγίσεις. Αρκετές φορές, οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ επιστρέφουν σε βιογραφικά μοτίβα παλαιότερων αφηγήσεων, τα οποία υιοθετούν και εμπλουτίζουν (*Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης/*2001) ενώ ενίοτε επιχειρούν να τα αναθεωρήσουν (*Εποχές και συγγραφείς*). Στην ουσία, σχεδόν όλα τα ντοκιμαντέρ στηρίζονται στις προγενέστερες φόρμες ενθύμησης των λογοτεχνών, που καθιερώνονται στη δεκαετία του'80, αλλά πολύ συχνά επιχειρούν να προσεγγίσουν τα ίδια δεδομένα από μια διαφορετική προοπτική, μεταγγίζοντας ζητήματα κριτικού λόγου στην αφήγηση και επιχειρώντας να ιστοριογραφήσουν το λογοτεχνικό παρελθόν.

5.2.1. Ο Ελύτης σε παλαιά και νεότερα αφιερώματα

Παρότι στη δεκαετία του'90 εντοπίζονται αρκετά αφιερώματα που σχετίζονται με το έργο των Σεφέρη και Ρίτσου (*Ημερολόγιο καταστρώματος Γ΄, Γιάννης*

[771] Βλ. τα σχετικά αποτελέσματα στο Ψηφιακό Αρχείο της ΕΡΤ στον εξής υπερσύνδεσμο: https://archive.ert.gr/?s=%CE%B7+%CE%B4%CE%B5+%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%82+%CE%B5%CE%BB%CE%B1%CE%BB%CE%B7%CF%83%CE%B5%CE%BD

Ρίτσος…Θεατρικά),[772] ο Ελύτης φαίνεται πως έχει την τιμητική του εφόσον κατά την περίοδο αυτή παρουσιάζονται τα περισσότερα αφιερώματα γύρω από την εργοβιογραφία του. Το 1999 ολοκληρώνεται η παραγωγή των Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη, *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999), η οποία έχει αναγγελθεί αρκετά πιο πριν σε σχετικό δημοσίευμα.[773] Το ντοκιμαντέρ προβάλλεται για πρώτη φορά στη δημόσια τηλεόραση στις 30 Δεκεμβρίου 1999. Όπως αναφέρθηκε και στις προηγούμενες σελίδες, η εν λόγω ταινία εμπλουτίζει το προγενέστερο ντοκιμαντέρ των Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη (*Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* /1979), το οποίο θα επαναπροβληθεί αρκετές φορές στη μικρή οθόνη.[774] Και στο νέο εγχείρημα του ζεύγους Σγουράκη υποστηρίζεται η εικόνα ενός μοναχικού καλλιτέχνη, που παραμένει αφοσιωμένος στην τέχνη του, αλλά ταυτόχρονα συνδιαλέγεται με τα υλικά μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης (Θεόφιλος, Παπαδιαμάντης, Σαπφώ κ.ά.).

Εάν το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999) βασίζεται σε θεματικές προγενέστερου ντοκιμαντέρ, το αφιέρωμα της εκπομπής *Περιδια-βάζοντας* (*Αφιέρωμα στη μνήμη του Οδυσσέα Ελύτη*/1999) στηρίζεται σε αρχειακό υλικό προηγούμενων εκπομπών. Όπως επισημαίνεται και στο voice over, το αφιέρωμα αντλεί υλικό από το ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) και από το ντοκιμαντέρ *Ο κήπος Βλέπει* (1993). Στη λογική αυτή, το αφιέρωμα της εκπομπής *Περι-διαβάζοντας*, ενσωματώνει προγενέστερες αφιερωματικές εκπομπές που δεν εξαντλούνται αποκλειστικά σε τηλεοπτικά και κινηματογραφικά εγχειρήματα. Συν τοις άλλοις, η εκπομπή περιλαμβάνει πλάνα από έκθεση του εικαστικού έργου του Ελύτη στο Μουσείο Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή στην Άνδρο (1992)[775] και από ομιλία του Μπαμπινιώτη σε σχετική εκδήλωση όπου συμμετείχαν επίσης ως ομιλητές οι Ε. Κριαράς, Ε. Γλύκατζη-Αρβελέρ και P. Minucchi. Συνεπώς, το εν λόγω αφιέρωμα συμβάλλει στην παγίωση του Ελύτη ως μνημονικού συμβόλου, αντλώντας υλικό από προγενέστερες μνημονικές εργασίες. Την ίδια στιγμή, η φυσιογνωμία του Ελύτη διατηρεί τις εθνικές της

[772] Το *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ΄* περιέχει, μεταξύ άλλων, ημερολογιακά κείμενα και φωτογραφίες του Σεφέρη που σχετίζονται με την Κύπρο. *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ΄*, (1990), Σκηνοθεσία: Χ. Σιοπαχάς, Σενάριο: Γ. Γεωργής, Χ. Σιοπαχάς. Σύμβουλος: Φ. Δημητρακόπουλος. Διαθέσιμο εδώ: https://archive.ert.gr/4649/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
Το *Γιάννης Ρίτσος…Θεατρικά* (1997) καταπιάνεται με τη θεατρική διάσταση της ποίησης του Ρίτσου και φιλοξενεί μαρτυρίες από ανθρώπους του θεάτρου που ήρθαν σε επαφή με τα κείμενα του ποιητή.
[773] Μ. Χαρτουλάρη, «Άξιος εστί ο Οδυσσέας Ελύτης», *Τα Νέα*, 02.11.1991.
[774] Στο Αρχείο Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη σημειώνονται αναλυτικά οι χρονολογίες επαναπροβολής κατά τα έτη 2001, 2003, 2005, 2008, 2010. *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό*, ό. π., σ. 49.
[775] *Οδυσσέας Ελύτης*, Άνδρος, Ίδρυμα Ελίζας και Βασίλη Γουλανδρή, 1992.

συνδηλώσεις, όπως φαίνεται και από το αφηγηματικό σχόλιο. Η αφηγήτρια (Λήδα Δημητρίου) αποκαλεί τον Ελύτη «τραγουδιστή της ελληνικότητας» ενώ δηλώνει εμφατικά πως ο Ελύτης «δείχνει το δρόμο της πνευματικής ανάτασης, της ελληνικής υπερηφάνειας και της αισιοδοξίας για τη ζωή».

5.2.2. *Εποχές και Συγγραφείς*: η τοποθέτηση του βίου στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής του

Η εκπομπή *Εποχές και Συγγραφείς* αποτελεί μια διακριτή κατηγορία ντοκιμαντέρ-βιογραφιών. Όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενες σελίδες, η εκπομπή δίνει συχνά έμφαση στο τεκμήριο και στα πραγματολογικά δεδομένα, αφήνοντας κατά μέρος τη συγκινησιακή φόρτιση. Ο τεκμηριοκεντρικός χαρακτήρας της εκπομπής διευκολύνεται, φυσικά, και από τα αφηγηματικά της χαρακτηριστικά, εφόσον η κυριαρχία του voice over και η ενσωμάτωση της άποψης ενός ή πολλών μελετητών τής προσδίδουν ένα ισχυρό status αξιοπιστίας. Στο σύνολο των αφιερωμάτων της, όπως έχει εύστοχα επισημάνει ο Θανάσης Αγάθος, η εκπομπή μοιάζει να προσφέρει τις προϋποθέσεις για τη συγκρότηση μιας οπτικοακουστικής ιστορίας της λογοτεχνίας εφόσον παρέχει ερμηνευτικά εργαλεία για να κατανοηθεί το λογοτεχνικό παρόν και παρελθόν.[776] Συγκεκριμένα, η εκπομπή δεν αφηγείται απλώς την πορεία των εκάστοτε λογοτεχνών, αλλά προσφέρει σχήματα περιοδολόγησης, κριτήρια αισθητικής αποτίμησης και επιχειρεί να ερμηνεύσει την εξέλιξη της εργοβιογραφίας των λογοτεχνών όχι μόνο μέσα σε αυστηρά λογοτεχνικά συμφραζόμενα αλλά μέσα από τις συνάψεις του λογοτεχνικού πεδίου με ευρύτερα πολιτισμικά και ιστορικά γεγονότα.

Όπως άλλωστε δηλώνεται σε δημοσίευμα για τον πρώτο κύκλο της εκπομπής, οι βιογραφίες των επιλεγόμενων λογοτεχνών, «δε θα μπορούσαν παρά να παρουσιάζονται σε σχέση με την εποχή και τον περίγυρο που έζησαν, σπούδασαν και παρήγαγαν το έργο τους».[777] Η σημασία του ιστορικού πλαισίου φαίνεται πως διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο και για την ανθολόγηση των προσώπων[778] ενώ ο Τάσσος Ψαρράς υπογράμμιζε πως η

---

[776] Θ. Αγάθος, «Μια οπτικοακουστική ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 28. 06. 2021. Διαθέσιμο εδώ: https://www.efsyn.gr/tehnes/art-nea/300161_mia-optikoakoystiki-istoria-tis-neoellinikis-logotehnias
(Ανακτήθηκε 27.07.2023)

[777] Ρ. Καρακούση, «Από τον Γιώργο Σεφέρη στον Ιωάννη Γρυπάρη. Δεκατέσσερις μεγάλοι Έλληνες ποιητές και πεζογράφοι στη σειρά της ΕΤ-1 "Εποχές και συγγραφείς" που αρχίζει σήμερα», *Η Καθημερινή*, 15.10.2000.

[778] « "Η ανθολόγηση στα επεισόδια, σημειώνει ο κ. Ψαρράς, "βασίστηκε στο συνδυασμό κριτηρίων που είχαν να κάνουν με τα ίδια τα κείμενα (τα οποία είναι αντιπροσωπευτικά για το έργο των δημιουργών), και

ενσωμάτωση αρχειακού υλικού από δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς στόχευε στη σύνδεση του λόγου του αφηγητή με την ιστορική μνήμη της εποχής του εκάστοτε βιογραφικού υποκειμένου.[779]

Η δομή της εκπομπής παρέμεινε παρόμοια σε όλα τα χρόνια λειτουργίας της, με το κάθε επεισόδιο να δομείται γύρω από τον κεντρικό αφηγητή και έναν ή περισσότερους μελετητές, οι οποίοι συχνά κινούν τα νήματα της αφήγησης. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το πορτρέτο του Γιώργου Σεφέρη (1999) σκιαγραφεί ο Δημήτρης Δημηρούλης, που διερευνά σχολαστικά τους όρους αυτοπαρουσίασης του Σεφέρη στα ημερολογιακά και δοκιμιακά του κείμενα, ιχνηλατώντας ταυτόχρονα τους κυριότερους σταθμούς στην πορεία του ως καλλιτέχνη και διπλωμάτη. Εάν σκεφτεί κανείς ότι τα μέχρι τότε αφιερώματα για τον Σεφέρη στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στα ημερολογιακά του σπαράγματα και στις προφορικές μαρτυρίες των οικείων του, είναι σαφές ότι το επεισόδιο της εκπομπής θέτει τον αυτοβιογραφικό λόγο του Σεφέρη σε μια νέα προοπτική, προσφέροντας μια κριτική των ημερολογίων και των θεματικών μοτίβων που εντοπίζονται σε άλλα ντοκιμαντέρ. Ταυτόχρονα επιχειρεί να ερμηνεύσει την πορεία του Σεφέρη σε σχέση με τα δίκτυα με τα οποία συναναστρέφεται. Η διπλωματική καριέρα του ποιητή βρίσκεται και εδώ στο επίκεντρο της συζήτησης, επιβεβαιώνοντας το ενδιαφέρον για τον πολιτικό Σεφέρη στην πάροδο του χρόνου. Παρότι η εκπομπή αποδέχεται τον Σεφέρη ως σύμβολο αντιδικτατορικής αντίστασης, επιχειρεί να εξηγήσει τους όρους συμβολοποίησής του, υπενθυμίζοντας ταυτόχρονα τις πολλαπλές του θέσεις και ιδιότητες (κρατικός λειτουργός επί Μεταξά, ακόλουθος της ελληνικής κυβέρνησης στη Μέση Ανατολή κ.ά.). Οι ιδιότητες αυτές συχνά επισκιάζονται εξαιτίας της υπερπολιτικοποίησης της φυσιογνωμίας του, τάση που κυριάρχησε από τη Μεταπολίτευση και μετά. Στην ουσία, το αφιέρωμα της εκπομπής επιχειρεί να αποστασιοποιηθεί από προηγούμενες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές προσεγγίσεις που αποδέχονται άκριτα την «αυτοσκηνοθεσία» του Σεφέρη και τον ρόλο του ως αντιδικτατορικού διανοουμένου. Στο σύνολο της αφήγησης, ο Σεφέρης αντιμετωπίζεται ως συλλογικό σύμβολο, που όμως συμπυκνώνει τις αντιφάσεις και τις ρήξεις που

ταυτοχρόνως εκφράζουν την εποχή ως αισθητική, κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα, χωρίς όμως να μετατραπεί η εκπομπή σε μουσείο. Στόχος είναι να κινήσει την περιέργεια στον τηλεθεατή ώστε ο ίδιος να ψάξει 'να ανακαλύψει' τον συγγραφέα"». ό. π.

[779] «Οπτικά, ηχητικά ντοκουμέντα και πλήθος από πλάνα, που αποτύπωσε η κάμερα της εκπομπής κατά την περιδιάβασή της σε γενέθλιους και άλλους σημαντικούς για τους δημιουργούς τόπους, συνδέουν το σήμερα με το χθες, το λόγο του παρουσιαστή-καθηγητή ή αφηγητή με την ιστορική μνήμη της εποχής […] Τα οπτικά ντοκουμέντα –περίπου 1500 φωτογραφίες, ιδιόχειρα κ.ά.— προήλθαν από βιβλιοθήκες (της Βουλής, την Εθνική και τη Γεννάδειο) ιδιωτικές συλλογές αλλά και παλαιοπωλεία που κρύβουν θησαυρούς. "Μας έχει πιάσει το μικρόβιο της έρευνας" εξομολογείται χαμογελώντας ο σκηνοθέτης […]», ό. π.

διαπέρασαν την ελληνική πολιτική και πνευματική ζωή από τον Μεσοπόλεμο έως τη Μεταπολίτευση. Την ίδια στιγμή αποδομούνται πολλά από τα βιογραφικά μοτίβα, που εντοπίζονται σε προγενέστερα ντοκιμαντέρ. Ειδικότερα, η ταύτιση του Σεφέρη με τον αγροτικό λαό συνδέεται με την προσπάθεια του ίδιου και της γενιάς του'30 να οικειοποιηθούν την παράδοση ενώ η αποστροφή του Σεφέρη για τις πολιτικές ελίτ που υπηρετεί, τίθεται υπό αμφισβήτηση. Την ίδια στιγμή, η απόρριψη, που αισθάνεται το καλλιτεχνικό υποκείμενο από τους ομοτέχνους του και τον κοινωνικό του περίγυρο, αποδομείται. Όπως ήδη αναφέρθηκε, κεντρική θέση της εκπομπής είναι πως ο Σεφέρης υπήρξε ηγετική φυσιογνωμία μιας ομάδας λογοτεχνών που κυριάρχησε στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο, ενώ ο ίδιος έλαβε προνομιακή μεταχείριση σε σχέση με άλλους συγγραφείς την ίδια περίοδο.

Η τοποθέτηση του Δημήτρη Δημηρούλη σχετικά με τον Σεφέρη σχετίζεται, φυσικά, με το ερευνητικό του έργο, στο οποίο ο ίδιος έχει καταπιαστεί τόσο με την εργογραφία του ποιητή όσο και με τους όρους της έντυπης αυτό-συγκρότησης του Σεφέρη στα ημερολογιακά και δοκιμιακά του κείμενα.[780] Την ίδια στιγμή, η προσέγγιση του Σεφέρη στο επεισόδιο της εκπομπής απηχεί τις απόψεις του μελετητή για τη γενιά του'30 ως ηγεμονικής ομάδας που κυριάρχησε στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο προβαίνοντας σε αποκλεισμούς συγκεκριμένων συγγραφέων. Ο Δημηρούλης θα συνεχίσει να εκφράζει τις απόψεις αυτές και τα επόμενα χρόνια τόσο στην αρθρογραφία του[781] όσο και σε σχετικά αφιερώματα.[782]

Τα αντίστοιχα επεισόδια για τους Ελύτη και Ρίτσο λίγα χρόνια αργότερα (2002 και 2004) ακολουθούν μια παρόμοια λογική. Στο επεισόδιο για τον Ελύτη, ο Δημηρούλης φροντίζει να επισημάνει τη συμπόρευση του ποιητή με τα μέλη της γενιάς του'30 αλλά

---

[780] Δ. Δημηρούλης, *Ο ποιητής ως έθνος: αισθητική και ιδεολογία στο Γιώργο Σεφέρη*, ό. π. Δ. Δημηρούλης, *Ο φοβερός παφλασμός. Κριτικό αφήγημα για τα τρία κρυφά ποιήματα του Γ. Σεφέρη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999.

[781] Βλ. ενδεικτικά τα άρθρα: Δ. Δημηρούλης, «Ο ελληνικός μοντερνισμός και ο επεκτατισμός της γενιάς του '30», *The Athens Review of Books*, τχ. 118, 12.06.2020. Δ. Δημηρούλης, «Ο κύκλος του Σεφέρη και το φάντασμα του Μαρξ». *ό*. π., σ. 56-62.

[782] Το 2001, για παράδειγμα, στο αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο* για τη γενιά του'30, ο Δημηρούλης επαναλαμβάνει την άποψή του για τις στρατηγικές επιβολής της γενιάς, επισημαίνοντας την πολιτική διάσταση στις πράξεις των εκπροσώπων της και τον ρόλο που διαδραμάτισε ο «στρατηγικός επενδυτής» Γιώργος Κατσίμπαλης. Ο Δημηρούλης αναγνωρίζει ως αρχηγέτη τον Γιώργο Σεφέρη καθώς πρόκειται για τον πυρήνα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι κυριότεροι εκπρόσωποι της γενιάς (Ελύτης, Κατσίμπαλης, Θεοτοκάς, Καραντώνης). Δ. Δημηρούλης, «Περί της γενιάς του'30», στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30, Το Δέντρο*, τχ. 114, Καλοκαίρι 2001, σ. 18. Για την ηγεμονική θέση της γενιάς του'30 στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο βλ. επίσης « "Είναι απαραίτητα και ιδεολογικά κριτήρια". (Μιλούν στο "Δ" οι : Γιώργος Βελουδής και Δημήτρης Δημηρούλης», *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς Β΄-Διάλογοι γύρω από τη «γενιά του'30»*, τχ. 115, Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 2001, σ. 13-14.

και τον λανθάνοντα ανταγωνισμό στις σχέσεις του με τον Γιώργο Σεφέρη. Όπως ο ίδιος ο μελετητής αναφέρει, ο Ελύτης αποτελεί έναν από τους τελευταίους εθνικούς ποιητές της γενιάς του'30, που δημιούργησε σύμβολα για το συλλογικό σώμα. Στην ουσία, η αναγωγή του Ελύτη σε εθνικό ποιητή, μέσα από τη σύνδεσή του με συλλογικά συμφραζόμενα, συσχετίζεται με την προσπάθεια της γενιάς του'30 να οικειοποιηθεί την παράδοση και να παραγάγει νέα αφηγήματα πολιτισμικής μνήμης. Η εκπομπή επαναφέρει θεματικά μοτίβα προγενέστερων ντοκιμαντέρ, τα οποία ωστόσο προσπαθεί να τεκμηριώσει. Η σχέση του Ελύτη με τη φύση εξετάζεται μέσα στο πλαίσιο εξέλιξης της ποιητικής του και ανάγεται στο στάδιο της υπερρεαλιστικής φυσιοκρατίας, όπου ο Ελύτης καταπιάνεται με τη μυθολογία του Αιγαίου. Ο Δ. Καλοκύρης επεξηγεί αυτή την τάση του Ελύτη και τη συνδέει με τις επιδιώξεις της ευρύτερης γενιάς του'30. Αντίστοιχα, η δημιουργία του *Άξιον Εστί* και η προσπάθεια του Ελύτη να διαλεχθεί με συλλογικά σύμβολα εντάσσεται στην επόμενη φάση εξέλιξης του Ελύτη (επική ελληνολατρία). Σύμφωνα με τον Δ. Δημηρούλη, υπό το βάρος της σκιάς του Σεφέρη, ο Ελύτης επιχειρεί τη μετάβαση από την ατομική στη συλλογική ποιητική μυθολογία και παράγει έργα όπως το *Άξιον Εστί* και το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για το χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*. Στην ουσία, η εκπομπή επαναδιαπραγματεύεται θεματικές, που ανιχνεύονται σε προηγούμενα ντοκιμαντέρ, αλλά δίνει έμφαση στις διεργασίες που συντελούνται στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο και πολύ λιγότερο στην ίδια την αυτοπαρουσίαση του Ελύτη σε προγενέστερες συνεντεύξεις. Μαζί με τα επιμέρους στάδια εξέλιξης του Ελύτη, ταυτόχρονα σκιαγραφούνται και οι διαφορετικοί όροι πρόσληψης του ποιητή στη μεσοπολεμική, τη μεταπολεμική και τη μεταπολιτευτική περίοδο.

Στο αφιέρωμα για τον Ρίτσο (2002/2004), το πρώιμο ταλέντο του Ρίτσου και τα δύσκολα παιδικά χρόνια σχολιάζονται ξανά αλλά δε συσχετίζονται με τη μετέπειτα καλλιτεχνική εξέλιξή του. Η καλλιτεχνική πορεία του Ρίτσου περιγράφεται αναλυτικά ενώ αναφέρονται οι διαδοχικές βραβεύσεις του ποιητή κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, όπως επίσης οι συνεχείς επανεκδόσεις και μεταφράσεις που γνωρίζει το έργο του. Την ίδια στιγμή, η εκπομπή σχολιάζει το θέμα της στράτευσης του Ρίτσου και κατά πόσο επηρέασε την ποιητική του εξέλιξη ενώ ενσωματώνει τις ενστάσεις που συνοδεύουν την πρόσληψη ορισμένων έργων του Ρίτσου, όπως το *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων*. Θα πρέπει, μάλιστα, να τονιστεί το εξής: παρότι η διαμάχη για το αφήγημα *Ίσως να'ναι κι έτσι* (*Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων*) ξέσπασε το 1985, δε θεματοποιείται στα αφιερώματα της περιόδου'80-'90, αλλά συζητείται ανοιχτά στο επεισόδιο της εκπομπής. Συγκεκριμένα, το εν λόγω επεισόδιο επιχειρεί να ανασυστήσει

τον ορίζοντα πρόσληψης του Ρίτσου τόσο μέσα από τις βραβεύσεις όσο και μέσα από τις ενστάσεις που συνόδευσαν την εργογραφία του.

Είναι σαφές ότι τα αφιερώματα δεν επιχειρούν απλώς τη βιογράφηση των λογοτεχνών αλλά στοχεύουν ταυτόχρονα σε μια συστηματική ιστοριογράφηση του λογοτεχνικού παρελθόντος. Στα επεισόδια της εκπομπής, το βιογραφικό υποκείμενο καθίσταται ο πυρήνας γύρω από τον οποίο διαγράφονται τροχιές σχέσεων που αφορούν την αλληλεπίδραση του ίδιου με άλλους συγγραφείς, ρεύματα, τεχνοτροπίες, θεσμούς και εν τέλει τη σχέση του ίδιου του λογοτεχνικού πεδίου με την ευρύτερη δημόσια σφαίρα. Εάν τα αφιερώματα της περιόδου ’80-’90 σκιαγραφούσαν την πορεία των τριών ποιητών, τα επεισόδια της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* δεν ιχνηλατούν απλώς αυτή τη διαδρομή αλλά επιχειρούν ταυτόχρονα να την ερμηνεύσουν. Ωστόσο, και τα μεν και τα δε μετέχουν στη διαδικασία αναγωγής των ποιητών σε μνημονικά σύμβολα εφόσον και στις δύο περιπτώσεις η σύνδεσή τους με τα συλλογικά συμφραζόμενα θεωρείται δεδομένη. Η σύνδεση αυτή υποστηρίζεται από τη διαρκή χρήση ενός ρεπερτορίου ανακυκλούμενων εικόνων και ήχων, που ανασυστήνουν τις βιογραφίες των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου ενώ ταυτόχρονα συνδέονται με συγκεκριμένα συλλογικά συμφραζόμενα.

Τα αφιερώματα της εκπομπής *Εποχές και Συγγραφείς* για τους Ελύτη και Σεφέρη (1999, 2002) συμπίπτουν χρονικά με δύο ακόμη αφιερώματα των εκπομπών *Ριμέικ* και *Παρασκήνιο* για τους δύο ποιητές: *Παρασκήνιο. Γιώργος Σεφέρης-Οδυσσέας Ελύτης. Δύο Νόμπελ στην ελληνική ποίηση* (1999) και *Ριμέικ: Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος Σεφέρης-Δύο Νόμπελ, δύο εποχές* (1999). Η εκπομπή του *Ριμέικ* έχει επετειακό χαρακτήρα, εφόσον, όπως επισημαίνει η κεντρική αφηγήτρια Ρένα Θεολογίδου, πραγματοποιείται στα 35 χρόνια από το Νόμπελ του Σεφέρη και στα 20 χρόνια από το Νόμπελ του Ελύτη. Το εν λόγω αφιέρωμα εστιάζει περισσότερο σε ζητήματα ιδεολογίας και πρόσληψης, επισημαίνοντας την πολύ διαφορετική απήχηση του σεφερικού Νόμπελ σε σχέση με την αντίστοιχη βράβευση του Ελύτη. Η δυσμενής στάση της κοινής γνώμης απέναντι στο σεφερικό βραβείο αποτιμάται σε σχέση με τα μετεμφυλιακά δίπολα που επικρατούσαν στην ελληνική κοινωνία αλλά και σε σχέση με την καχυποψία απέναντι στον διπλωμάτη Σεφέρη. Η τοποθέτηση αυτή συμβάλλει σε μια επαναφορά της εικόνας του καλλιτέχνη που αδικήθηκε στην εποχή του αλλά κατάφερε να υπερβεί τα εμπόδια που συνάντησε και να φτάσει στην καλλιτεχνική αυτοπραγμάτωση. Η εκπομπή του *Παρασκηνίου* επιχειρεί να προσεγγίσει με μια αποστασιοποιημένη ματιά τους δύο ποιητές, εστιάζοντας στους όρους εμφάνισης του γραμματολογικού σχήματος της γενιάς του’30, στην ενασχόληση

της γενιάς με το ζήτημα της ελληνικότητας, στο δίκτυο των *Νέων Γραμμάτων* και στην έλευση του μοντερνισμού στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο. Παρότι αρκετοί από τους μελετητές, που συμμετέχουν στο αφιέρωμα, εστιάζουν στις ομοιότητες και διαφορές των Ελύτη και Σεφέρη, ταυτόχρονα επισημαίνεται η συμβολή της γενιάς του'30 για την κατασκευή συλλογικών ταυτοτήτων και για τη σύνθεση ενός νέου βλέμματος. Συγκεκριμένα οι Ευριπίδης Γαραντούδης, Παντελής Μπουκάλας και Μιχάλης Πιερής εστιάζουν στην προσπάθεια της γενιάς να ορίσει το πρόσωπο της ελληνικότητας μέσα από πρόσωπα-κλειδιά, όπως ο Θεόφιλος, και στη φιλοδοξία της να επαναπροσδιορίσει τη νεοελληνική ταυτότητα. Οι παραπάνω απόψεις θα μπορούσαν να συνδεθούν με την ευρύτερη κατεύθυνση της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*, όπου η σχέση των Ελύτη και Σεφέρη με τον λαϊκό πολιτισμό και την παράδοση δε θεωρείται αυτονόητη ή φυσική αλλά ερμηνεύεται ως κατασκευαστική διεργασία, που συνδέεται με τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής ή με ηγεμονικές επιδιώξεις των μελών της γενιάς του'30.

Το *Ριμέικ* θα επανέλθει στον νομπελίστα Σεφέρη λίγα χρόνια αργότερα (2004), με αφορμή τα 40 χρόνια του Νόμπελ και την έκδοση της βιογραφίας του Roderick Beaton, *Γιώργος Σεφέρης, Περιμένοντας τον Άγγελο* (2003). Το επεισόδιο της εκπομπής επικεντρώνεται ξανά στο αμήχανο κλίμα που προκάλεσε η βράβευση του Σεφέρη από τη σουηδική Ακαδημία, επανεγγράφοντας παλαιότερη μαρτυρία της Μαρώς Σεφέρη από την εκπομπή του Φρ. Γερμανού και μαρτυρίες άλλων προσώπων. Η παρουσιάστρια (Ρένα Θεολογίδου) αιτιολογεί την αμηχανία της πρόσληψης του Νόμπελ με βάση τις μετεμφυλιακές συνθήκες αλλά και την ίδια την πολιτική ιδιότητα του Σεφέρη που, παρότι αποδοκίμαζε αρκετά πρόσωπα της εγχώριας πολιτικής ελίτ, συναναστρεφόταν όλη την πολιτική νομενκλατούρα του τόπου. Στο αφιέρωμα επικρατεί μια τάση εξομάλυνσης των αντιφάσεων της σεφερικής βιογραφίας, τάση που φαίνεται πως κυριαρχεί σε πολλά αφιερώματα των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων και κατέστη εμφανής τόσο στο *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980) όσο και στο επεισόδιο του *Παρασκηνίου* για τον πολιτικό Σεφέρη το 1986. Την ίδια στιγμή, δίνεται έμφαση στην πρόσληψη του Σεφέρη σε διάφορες ιστορικές συγκυρίες, κυρίως κατά τη μεταπολεμική περίοδο και τη χουντική επταετία, όπου, μετά τη δήλωσή του ενάντια στο χουντικό καθεστώς, ο Σεφέρης καθίσταται αντιδικτατορικό σύμβολο.

Παρότι το μεγαλύτερο μέρος της εκπομπής επικεντρώνεται στη συγχρονία του Σεφέρη, ο Δημήτρης Μαρωνίτης αναλαμβάνει να αξιολογήσει την πρόσληψη του λογοτέχνη σε βάθος χρόνου, επιχειρώντας να σχολιάσει τους όρους αποτίμησης του έργου και της φυσιογνωμίας του στις τελευταίες δεκαετίες.

«Όταν παίρνει το Νόμπελ ο Σεφέρης, η συγκίνηση δεν είναι ούτε πάνδημη ούτε τόσο εντυπωσιακή στον ελλαδικό χώρο. Στην πραγματικότητα, το Νόμπελ αρχίζει να παίζει έναν ρόλο πολύ θετικό για την περίπτωση του Σεφέρη μέσα στα χρόνια της Δικτατορίας, όταν ο Σεφέρης ως νομπελίστας ποιητής κάνει τη δήλωση που είχε κάνει. Το ερώτημα, λοιπόν, είναι αν ύστερα από 40 χρόνια βρισκόμαστε σ'αυτή την ανοδική τιμή του Νόμπελ ή σε κάποια αμφίβολη φάση. Η γνώμη μου είναι ότι είμαστε μάλλον σε μια αμφίβολη φάση για έναν κυρίως λόγο, ότι η γενικότερη ατμόσφαιρα μέσα στον χώρο των γραμμάτων, του πολιτισμού και της πολιτικής μοιάζει να αποστρέφεται εκτιμήσεις που γίνονται βάσει ενός κανόνα, και επομένως και μιας αξιολογικής ιεραρχίας, που βγάζει πρώτο νούμερο, δεύτερο νούμερο κτλ. Ο κανόνας αυτός που θα έβαζε λόγου χάρη τον Σεφέρη ίσως μαζί με τον Καβάφη στην κορυφή, αυτή τη στιγμή μοιάζει να ενοχλεί, ειδικά μάλιστα για την περίπτωση του Σεφέρη. Έτσι, πιστεύω ότι εξηγούνται κάποιες επιφυλάξεις, που συσσωρεύονται τον τελευταίο καιρό για το έργο ή και για τον βίο του Σεφέρη. Λόγου χάρη διατυπώνονται επιφυλάξεις για το μεταφραστικό έργο του Σεφέρη, ή και για το πρωτότυπο έργο ενίοτε, κυρίως όμως επιφυλάξεις για την πολιτική του συμπεριφορά και την ιδεολογία του σε θέματα κρίσιμα για την Ελλάδα, και περισσότερο σε θέματα κρίσιμα για την Κύπρο. Πιστεύω ότι αυτές οι επιφυλάξεις ανήκουν γενικότερα στη νοοτροπία ότι δε θέλουμε πλέον στο κεφάλι μας απάνω έναν ιεραρχικό κανόνα και θέλουμε να σταθούμε και απέναντι στα μεγάλα μεγέθη με μια νηφαλιότητα και με μια ιστορική ψυχραιμία, και με μια κριτική διάθεση μεγαλύτερη. Το ζήτημα είναι να μην αδικούμε τα πράγματα, τα γεγονότα, και τα πρόσωπα. Έχω λοιπόν την εντύπωση ότι, εάν ο ένας λόγος είναι αυτός που είπα προηγουμένως για τη διατύπωση, για την κάθοδο της καμπύλης, ας το πούμε, αυτής της φήμης που στηρίζεται και στο βραβείο Νόμπελ, ο άλλος είναι ότι γενικότερα σκανδάλιζε η περίπτωση του Σεφέρη, εξαιτίας μιας χαρακτηριστικής φρόνησης και του έργου και του βίου του ποιητή. Τι σημαίνει τώρα αυτή η φρόνηση; Είναι ένα μεγάλο θέμα. Δεν είναι της ώρας να το αναλύσουμε. Αλλά πάντως αυτό που θα ήθελα να πω είναι πως προσωπικά πιστεύω ότι δε χαρακτηρίζει μόνο τον διπλωμάτη Σεφέρη, κι ότι στάθηκε εμπόδιο, όπως καμιά φορά και ο ίδιος άφησε να εννοείται, η διπλωματική του καριέρα για να είναι πιο ανοιχτός και θαρραλέος ποιητής. Πιστεύω ότι πρόκειται για μια γενικότερη στάση του Σεφέρη τόσο απέναντι στην ποίηση και τη λογοτεχνία όσο και απέναντι στην πολιτική. Ασφαλώς ο Σεφέρης δεν υπήρξε ούτε επαναστάτης ποιητής ούτε επαναστάτης πολιτικός. Αλλά θα ήταν τεράστιο λάθος να ταυτίσουμε αυτή τη φρόνηση την ποιητική και την πολιτική με ένα είδος συντηρητισμού πλέον, γνωστού όντος ότι με την ποίηση του Σεφέρη κυρίως εγκαθίσταται στην Ελλάδα ο λογοτεχνικός μοντερνισμός, τάση εντελώς νεωτερική, και πασίγνωστου όντος ότι ο Σεφέρης υπήρξε προσηλωμένος στις αρχές της δημοκρατίας και, μάλιστα, ας το πούμε έτσι, τους όρους με τους οποίους εγκαινίασε τη δημοκρατία αυτή και προσπάθησε να τη στερεώσει ο Ελευθέριος Βενιζέλος, και οι αντιδράσεις του κάθε φορά που είχαμε κλονισμούς βασιλικούς ή φιλοβασιλικούς, δικτατορικούς ή μη προς την κατεύθυνση αυτή, ήτανε ξεκάθαρες και μη αμφισβητούμενες».

Η άποψη του Μαρωνίτη ότι ο Σεφέρης σκανδάλιζε πάντοτε ως παράδειγμα πολιτικής φρόνησης μπορεί εύκολα να επιβεβαιωθεί εάν ανατρέξει κανείς σε σχετικά

δημοσιεύματα για τον πολιτικό Σεφέρη από την πτώση της Χούντας και μετά.[783] Σε βάθος χρόνου, πολλά είναι τα κείμενα που επανέρχονται στην πολιτική σκέψη και τη διπλωματική σταδιοδρομία του ποιητή, επιχειρώντας να κατανοήσουν τις αντιφάσεις που διέπουν τον σεφερικό βίο. Μέχρι και τη δεκαετία του'80, παρατηρείται αξιόλογη πύκνωση κειμένων που επανέρχονται στον Σεφέρη ως αντιδικτατορικό σύμβολο, ενώ ταυτόχρονα επιχειρούν να σκιαγραφήσουν την πολιτική στάση του Σεφέρη πριν την περίφημη δήλωση κατά της Χούντας.[784] Τα δημοσιεύματα αυτά συνεχίζονται και στις επόμενες δεκαετίες και εμπλουτίζονται διαρκώς χάρη στις εκδόσεις ολοένα και περισσότερων ημερολογιακών κειμένων του ποιητή, ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζονται από σχετικές μελέτες για τη δράση του διπλωμάτη Σεφέρη.

Ταυτόχρονα με τα παραπάνω, η τοποθέτηση Μαρωνίτη εγείρει ζητήματα που αφορούν την επανεξέταση του Σεφέρη στο πλαίσιο μιας ευρύτερης επαναδιαπραγμάτευσης της συμβολής της γενιάς του'30 και του εγχώριου λογοτεχνικού κανόνα. Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, το 2001, το περιοδικό *Το Δέντρο* αφιερώνει δύο διαδοχικά τεύχη στη γενιά του '30. Στο αφιέρωμα αυτό λαμβάνουν μέρος διάφοροι μελετητές. Ήδη έγινε λόγος για την τοποθέτηση του Δημήτρη Δημηρούλη και τα όσα σημειώνει για την προσπάθεια επιβολής της γενιάς του'30 στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο, όπως επίσης και για τον αξονικό ρόλο του Σεφέρη σε αυτή. Οι απόψεις του Δημηρούλη εκφράζουν αρκετούς συμμετέχοντες στο αφιέρωμα. Ο Πέτρος Τατσόπουλος κάνει λόγο για «κλίκα»,[785] η Ελισάβετ Κοτζιά για εξουσιαστική πρόθεση[786]ενώ αρκετοί μελετητές επισημαίνουν την αλαζονεία της γενιάς απέναντι σε προγενέστερες γενιές.[787]

---

[783] Στα διαδοχικά αφιερώματα των περιοδικών *Αντί* (1977) *Διαβάζω* (1986), *Η Λέξη* (1986), η πολιτική φυσιογνωμία του Σεφέρη αποτελεί κυρίαρχο σημείο αναφοράς. Τα κείμενα των εκάστοτε αφιερωμάτων δεν προσεγγίζουν με μια ενιαία οπτική την πολιτική συμπεριφορά του ποιητή, καθώς πλάι στη δήλωση κατά της Χούντας συζητιούνται η θητεία του Σεφέρη στο μεταξικό καθεστώς, η απροθυμία του να παρέμβει στα πολιτικά πράγματα, οι επιφυλάξεις του να μιλήσει εναντίον του καθεστώτος των συνταγματαρχών πριν το 1969 κ.ά. *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Αντί*, ό. π. *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Διαβάζω*, ό. π. *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Η Λέξη,* τχ. 53, Μάρτιος-Απρίλιος 1986. Η αμηχανία που προκαλεί η προσέγγιση του Σεφέρη τόσο ως ποιητή όσο και ως πολιτικού προσώπου σχολιάζεται αρκετά χρόνια αργότερα και από τον Δ. Κούρτοβικ σε αφιέρωμα της εφημερίδας *Τα Νέα*. Δ. Κούρτοβικ, «Ο Σεφέρης και η εθνική αμηχανία» στο *Γιώργος Σεφέρης, Ανέκδοτα Κείμενα και φωτογραφίες, Τα Νέα, (Πρόσωπα 21ος αιώνας),* 05.02.2000.

[784] Σ. Ζησιμοπούλου, ό. π.

[785] Ο Π. Τατσόπουλος συμμετέχει στην εξής συζήτηση: «Αξιολόγηση με διευρυμένα κριτήρια» (Μιλούν στο «Δ» οι: Πέτρος Αμπατζόγλου, Πέτρος Τατσόπουλος και Μιχάλης Μήτρας) στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς Β΄-Διάλογοι γύρω από τη «γενιά του'30»*, τχ. 115, Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 2001, σ. 74-85.

[786] Ε. Κοτζιά, «Συνειδητή εξουσιαστική πρόθεση…», στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30,* ό. π., σ. 64-67.

[787] «Η γενιά αυτή λειτούργησε με αποκλεισμούς» (Μιλούν στο «Δ» οι: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Στέφανος Ροζάνης, Τάσος Γουδέλης, Βίκτορ Ιβάνοβιτς» στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30,* ό. π., σ. 108-110, όπου ο Στ. Ροζάνης επισημαίνει ότι η γενιά λειτούργησε στρατηγικά ενώ έδρασε με αποκλεισμούς. Παρομοίως, η Χριστίνα Ντουνιά επισημαίνει πως η γενιά υπήρξε

Την ίδια στιγμή, εξετάζονται οι όροι ηγεμονίας της γενιάς στο λογοτεχνικό πεδίο της εποχής της, η ισχύς της στον χρόνο, η θέση της στον εθνικό λογοτεχνικό κανόνα αλλά και η ελληνοκεντρικότητά της. Αρκετοί από τους μελετητές αναγνωρίζουν ως κεντρικό πρόσωπο της γενιάς τον Γιώργο Σεφέρη, παρότι ο ίδιος κινήθηκε με αμφιθυμία απέναντι στην ομάδα λογοτεχνών που επικράτησε τελικά στη συλλογική συνείδηση ως γενιά του'30. Οι αντιδράσεις της εγχώριας λογοτεχνικής κριτικής απέναντι σε ιεραρχίες του λογοτεχνικού κανόνα, που διατυπώνονται στο αφιέρωμα του περιοδικού, σχετίζονται με τα όσα καταθέτει ο Μαρωνίτης στην εκπομπή του *Ριμέικ*. Ο ίδιος μελετητής, εξάλλου, φαίνεται να είναι ενήμερος για το αφιέρωμα του *Δέντρου*, όπως προκύπτει από σχετική επιφυλλίδα στην εφημερίδα *Το Βήμα*, όπου σχολιάζει την ελληνοκεντρικότητα, που αποδίδουν στον Σεφέρη διάφοροι κριτικοί.[788]

Προκειμένου να διερευνήσει κανείς τη συμβολή της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*, θα πρέπει να ανατρέξει στα αντίστοιχα αφιερώματα της περιόδου, έντυπα και τηλεοπτικά, προκειμένου να κατανοήσει ποιους λόγους (discourses) υιοθετεί η εκπομπή και σε ποια debates συμμετέχει.[789] Όπως κατέστη σαφές τόσο από τις εκπομπές *Ριμέικ* και *Παρασκήνιο* όσο και από το αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο*, κατά την περίοδο αυτή εξετάζονται διάφορα ζητήματα που αφορούν την πολιτισμική ηγεμονία της γενιάς του'30, τη δόμηση του εγχώριου λογοτεχνικού κανόνα και την έννοια του έθνους και της παράδοσης ως κατασκευής. Παρότι τα θέματα αυτά δεν αναλύονται διεξοδικά σε όλα τα επεισόδια, βαραίνουν οπωσδήποτε στις περιπτώσεις των Σεφέρη και Ελύτη. Έτσι, η εκπομπή επαναπροσεγγίζει τις βιογραφίες των ποιητών από μια διαφορετική πλέον σκοπιά. Τα αφιερώματα της περιόδου αυτής, χωρίς να αμφισβητούν πλήρως τη σύνδεση των τριών ποιητών με τα συλλογικά συμφραζόμενα, επιχειρούν να προσεγγίσουν με περισσότερο κριτική ματιά τις βιογραφίες τους και αποδεικνύονται συχνά περισσότερο πολυφωνικά σε σχέση με τα αφιερώματα της περιόδου'80-'90.

αμφιλεγόμενη καθώς συμπεριφέρθηκε με αλαζονεία τόσο απέναντι στη γενιά του'20 όσο και απέναντι στη μεταπολεμική γενιά. Χ. Ντουνιά, «Η πιο διάσημη γενιά», στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30,* ό. π., σ. 120.

[788] Δ. Μαρωνίτης, «Τρεις φορές Έλληνας», *Το Βήμα,* 27.01.2002. Ο Μαρωνίτης απαντά σε σχετικό άρθρο του Ν. Βαγενά, «Ελληνοκεντρισμός και ελληνικότητα», *Το Βήμα*, 13.01.2002.

[789] C. Kahn, C. Calvo, "Introduction: Shakespeare and Commemoration" στο C. Kahn, C. Calvo (eds.), *Celebrating Shakespeare: Commemoration and Cultural Memory,* Cambridge, Cambridge University Press, 2015, σ. 19.

5.2.3. Διαλεκτικές σχέσεις παλαιότερων και νεότερων αφιερωμάτων στο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*

Το ντοκιμαντέρ του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου, *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*, πραγματοποιείται με αφορμή το έτος Σεφέρη, το 2001.[790] Η ταινία, που αποτελεί μια περιδιάβαση σε τόπους, που είδε και επισκέφτηκε ο Σεφέρης, διαγωνίστηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (2001) λαμβάνοντας το Α΄ Κρατικό Βραβείο.[791] Πρόκειται για ένα από τα πολλά αφιερώματα, που υλοποιούνται κατά την περίοδο αυτή, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται εκθέσεις, συνέδρια και δημοσιεύματα σε περιοδικά και εφημερίδες.[792]

Η ταινία επανεγγράφει αρκετά ημερολογιακά αποσπάσματα του Σεφέρη, τα οποία σχετίζονται με κοινούς τόπους της αυτοβιογραφίας του ποιητή, όπως ο διχασμός ανάμεσα στην ποίηση και τη διπλωματία, η απόρριψη από τους ομοτέχνους του και η ταύτιση του Σεφέρη με τον λαό της υπαίθρου. Το ντοκιμαντέρ αξιοποιεί αρκετά από τα στοιχεία που παγιώθηκαν σε προγενέστερα αφιερώματα ενώ ταυτόχρονα υιοθετεί την αφηγηματική κατεύθυνση του ντοκιμαντέρ *Γιώργος Σεφέρης-80 χρόνια από την αφήγησή* του (1980), αξιοποιώντας ως κεντρική αφηγηματική φωνή ένα πρωτοπρόσωπο αφηγηματικό εγώ, το οποίο αναγιγνώσκει αποσπάσματα από τα ημερολόγια και τα δοκίμια του ποιητή, παραπέμποντας στον συνειρμικό μονόλογο του Σεφέρη. Η επανάληψη προγενέστερων πρακτικών στο σχετικά πρόσφατο αφιέρωμα του Χαραλαμπόπουλου αποδεικνύει ότι τα αποτελέσματα των προηγούμενων μνημονικών εργασιών συνεχίζουν να επηρεάζουν και τις μεταγενέστερες εργασίες δημιουργώντας πολυεπίπεδες στρωματώσεις της μνήμης.[793]

Η πολιτική φυσιογνωμία του Σεφέρη και ο αντίκτυπος της εικόνας του αποτελούν δύο από τις κατεξοχήν θεματικές του ντοκιμαντέρ. Ο Χαραλαμπόπουλος επιλέγει να προσεγγίσει τον πολιτικό Σεφέρη πρωτίστως μέσα από τα κείμενά του αλλά και μέσα από την τεχνική της δραματικής ανακατασκευής. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο σκηνοθέτης

---

[790] «Η χρονιά του Σεφέρη», *Τα Νέα,* 04.02.2000.

[791] «Η ζωή και το έργο δύο σπουδαίων ελλήνων καλλιτεχνών. Δύο ντοκιμαντέρ-βιογραφίες για τον Γιώργο Σεφέρη και τον Γιάννη Μόραλη, του σκηνοθέτη Στέλιου Χαραλαμπόπουλου, θα προβάλλονται από τις 19 Απριλίου στον κινηματογράφο ΤΡΙΑΝΟΝ filmcenter», *Μοτέρ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-διμηνιαία έκδοση για τον ελληνικό κινηματογράφο*, τχ. 04, Μάρτιος-Απρίλιος 2007, σ. 64.

[792] Κάποιες από τις εκδηλώσεις της περιόδου είναι τα συνέδρια [*Ο Σεφέρης στη Σμύρνη. Διεθνές Συμπόσιο για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του ποιητή*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου Σμύρνης, 2-5 Οκτωβρίου 2000]. Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Κοινότητα Πλατρών, *Διεθνές Συνέδριο. Γιώργος Σεφέρης, Ποιητής του Ελληνισμού, Μνήμη Γιάννου Κρανιδιώτη*, Πρόγραμμα Λευκωσία-Πλάτρες, 26-29 Φεβρουαρίου 2000.

[793] Χ. Τριανταφύλλου, ό. π., σ. 19.

επενδύει στην ιστορία ενός παλαιότερου αφιερώματος για τον Σεφέρη, το οποίο πραγματοποιήθηκε από τους πολιτικούς κρατουμένους των φυλακών Κορυδαλλού το 1972. Η δραματική ανακατασκευή της προετοιμασίας του αφιερώματος και η ενσωμάτωση των απόψεων των πολιτικών κρατουμένων για τον ποιητή δίνει έμφαση στην πολιτική φυσιογνωμία του Σεφέρη, εμβαθύνοντας στα χαρακτηριστικά που της αποδόθηκαν κατά την περίοδο της χουντικής επταετίας.

Η εν λόγω προσέγγιση εναρμονίζεται με τις εξελίξεις στον χώρο του ντοκιμαντέρ διεθνώς. Όπως επισημαίνει ο J. Ellis, από τη δεκαετία του '90 και μετά, η ανακατασκευή αρχίζει να κερδίζει έδαφος καθώς παρατηρείται σκεπτικισμός γύρω από την εικόνα ως πιστή καταγραφή της πραγματικότητας.[794] Παρότι ο Χαραλαμπόπουλος αρέσκεται στο να αναμειγνύει τεχνικές μυθοπλασίας με τεκμηριωτικό υλικό –με πλέον εύγλωττο δείγμα την ταινία *Όταν ο Κωνσταντίνος Καβάφης συνάντησε τον Φερνάντο Πεσσόα*– δεν αποτελεί τον πρώτο σκηνοθέτη που πειραματίζεται με τη χρήση δραματοποίησης. Ήδη από τη δεκαετία του'80, εντοπίζονται αρκετά δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ όπως το *Καλή σου νύκτα κυρ-Αλέξανδρε*, το *Αναζητώντας τον Ανδρέα Κάλβο* και το *D. Solomos, ο ποιητής της επανάστασης*. Και στις τρεις περιπτώσεις, ωστόσο, η δραματοποίηση αποτελεί ενδεικτική στρατηγική αφηγηματοποίησης της βιογραφίας ενός προσώπου για το οποίο υπάρχει έλλειψη οπτικοακουστικού και αρχειακού υλικού, κάτι που δεν υφίσταται στην περίπτωση του Σεφέρη.[795] Ο Χαραλαμπόπουλος επιχειρεί να δραματοποιήσει σκηνές, οι οποίες βασίζονται σε αρχειακό υλικό, προκειμένου να δημιουργήσει μια διαφορετική συναισθηματική απόκριση του θεατή πάνω στην ιστορία του αφιερώματος.

Μάλιστα, ο σκηνοθέτης δε θεματοποιεί απλώς το αφιέρωμα ως ένα επεισόδιο στην ιστορία της πρόσληψης του Σεφέρη αλλά επιχειρεί να το συνδέσει με την κατοπινή του απήχηση σε σύγχρονο κοινό. Αφορμώμενος από το ερωτηματολόγιο του αφιερώματος «Τι είναι για σένα ο Γιώργος Σεφέρης», στο οποίο οι πολιτικοί κρατούμενοι κατέθεταν τη γνώμη τους για τον ποιητή, απευθύνει ο ίδιος το ερώτημα αυτό σε διερχόμενους περαστικούς, που καλούνται να μιλήσουν για τον Σεφέρη. Οι απαντήσεις κυμαίνονται από τον θαυμασμό και την εκτίμηση σε μια αποστασιοποιημένη αντιμετώπιση έως και στην άγνοια, δίνοντας ένα ευρύ φάσμα στάσεων απέναντι στη σεφερική ποίηση.

> [Τι είναι για σένα ο Γιώργος Σεφέρης;]
> «Αισθητικά, αισθητικά. Μόνο για την καλλιέπεια του λόγου…»

[794] J. Ellis, ό. π., σ. 10.
[795] Όπως σημειώνει η S. Bruzzi, η ανακατασκευή επιτελεί μια απελευθερωτική λειτουργία όταν πρόκειται για πρόσωπα, για τα οποία δεν υφίσταται αρχειακό υλικό. S. Bruzzi, ό. π., σ. 45.

«Ένα πάρα πολύ μικρό κομματάκι "είτε βραδιάζει είτε φέγγει, μένει λευκό το γιασεμί" είναι ένα από τα πολύ αγαπημένα μου κομμάτια».

«Είναι ένας αγνός πατριώτης για μας τους Κύπριους. Έχει βοηθήσει πάρα πολύ την Κύπρο, έχει μιλήσει πάρα πολύ για την Κύπρο».

«Πολύ ωραίο είναι, που λέει, "στην πέτρα της υπομονής προσμένουμε το θαύμα"…»

«Δεν ξέρω παιδιά. Τι να πω…»

«Η σοφία του, θα έλεγα, στο στίχο, με αντιπροσώπευε και τον καταλάβαινα, όσο δεν καταλαβαίνω τον εαυτό μου».

«Κάτι μου λέει αλλά δεν το θυμάμαι αυτή τη στιγμή»

«Ένας αντιστασιακός του πνεύματος».

Ο Χαραλαμπόπουλος επενδύει στην αντιδικτατορική αίγλη του Σεφέρη, χωρίς να αναπαράγει το σύνηθες ντοκουμέντο της δήλωσης του ποιητή κατά της Χούντας, αλλά εστιάζει περισσότερο στην πρόσληψη του Σεφέρη από μια συγκεκριμένη μνημονική κοινότητα, τους πολιτικούς κρατουμένους. Ενσωματώνοντας, μάλιστα, τους εμπνευστές του αφιερώματος στο ίδιο το ντοκιμαντέρ, ο σκηνοθέτης συγχωνεύει δύο διαφορετικές χρονικότητες, το 1972 με το 2001, δείχνοντας την ισχύ της εμβέλειας του Σεφέρη στον χρόνο. Οι απαντήσεις των περαστικών για τον Σεφέρη συντηρούν ενίοτε αυτή την εικόνα, εφόσον παγιώνουν τον Σεφέρη ως συλλογικό σύμβολο («ένας αντιστασιακός του πνεύματος» / «Είναι ένας αγνός πατριώτης για μας τους Κύπριους. Έχει βοηθήσει πάρα πολύ την Κύπρο, έχει μιλήσει πάρα πολύ για την Κύπρο»).

Παρότι το ντοκιμαντέρ του Χαραλαμπόπουλου υλοποιείται σε μια περίοδο, όπου πυκνώνει η συζήτηση γύρω από την «σεφερολαγνεία»[796] και τις ηγεμονικές τάσεις της γενιάς του'30,[797] το *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* δε φαίνεται να λαμβάνει υπόψη του τις αντίστοιχες ενστάσεις. Με αφορμή το αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο*, σε δύο συναπτά τεύχη το 2001, και τον διχασμό ανάμεσα σε μελετητές και κριτικούς, η Ελισάβετ Κοτζιά θα υπογράμμιζε την ένταση της διαμάχης ανάμεσα σε διαφορετικά στρατόπεδα (οπαδοί της "γενιάς" και αντίπαλοί της, ελληνοκεντρικοί και

[796] Σύμφωνα με δημοσίευμα της Μικέλας Χαρτουλάρη, «Το "Έτος Σεφέρη" τροφοδοτεί ένα είδος σεφερολογίας, που μπορεί εύκολα να πάρει την απωθητική μορφή της σεφερολαγνείας […] Το Συμπόσιο Σεφέρη στις Πλάτρες αποδεικνύει ότι η σκιά του Σεφέρη εξακολουθεί να πέφτει βαριά στα ελληνικά γράμματα, ακόμη και 30 χρόνια μετά τον θάνατό του». Μ. Χαρτουλάρη, «Ο κίνδυνος της "σεφερολαγνείας" και το συλλογικό υποσυνείδητο», *Τα Νέα*, 01.03.2000. Για το ίδιο θέμα βλ. Δ. Δασκαλόπουλος, «Το έτος Σεφέρη. Ούτε λαγνεία ούτε λατρεία», *Τα Νέα*, 30.09.2000.

[797] Αναφερόμενος στη βαριά σκιά της γενιάς του'30 στις μεταγενέστερες ποιητικές γενιές, ο Δ. Δασκαλόπουλος επισημαίνει πως δεν πρόκειται για ένα καινοφανές γεγονός. «Είχε ξαναεμφανιστεί με τη γενιά του Παλαμά, που εκάλυψε με τους τρόπους και τον λόγο της το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Η επανάληψη του φαινομένου σημαίνει πως οι ισχυρές ποιητικές προσωπικότητες, που δρουν και συμμετέχουν στις κρίσιμες μεταβατικές περιόδους πνευματικών και αισθητικών ανακατατάξεων, αφήνουν ανεξίτηλα τα ίχνη τους για πολλές δεκαετίες». Δ. Δασκαλόπουλος, ό. π.

αντιελληνοκεντρικοί, φιλοσεφεριστές και αντισεφεριστές), ενώ θα χαρακτήριζε «αγιογραφική» την ταινία του Χαραλαμπόπουλου.[798]

Είτε αποδεχτεί κανείς πως η ταινία του Χαραλαμπόπουλου κινείται σε μια αγιογραφική κατεύθυνση είτε αμφισβητήσει τον ισχυρισμό της Κοτζιά, οπωσδήποτε το ντοκιμαντέρ παραλείπει αρκετές από τις αντιφάσεις της σεφερικής βιογραφίας που ανιχνεύονται σε προηγούμενα ντοκιμαντέρ, καθώς απουσιάζουν εντελώς οι αναφορές στον διπλωμάτη Σεφέρη. Παρότι τα προγενέστερα αφιερώματα της εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς*, *Ριμέικ* και *Παρασκήνιο* (1999), αλλά και το μεταγενέστερο αφιέρωμα του *Ριμέικ*, το 2004, ενσωματώνουν ενστάσεις και διαφωνίες για την πολιτική φυσιογνωμία και την πρόσληψη του Σεφέρη ως αντιδικτατορικού συμβόλου, τα επόμενα χρόνια η εικόνα αυτή φαίνεται να παγιώνεται και να θεωρείται πλέον αδιαμφισβήτητη.

5.2.4. *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης*: η ιδιωτική τηλεόραση και η συμβολή της στα βιογραφικά ντοκιμαντέρ για λογοτέχνες

Τα αφιερώματα της εκπομπής *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης* πραγματοποιούνται στον απόηχο του προγενέστερου εγχειρήματος του ΣΚΑΙ, *Μεγάλοι Έλληνες* (2009). Στην εκπομπή του 2009, οι Ελύτης, Σεφέρης, Ρίτσος Ελύτης είχαν καταταχθεί αντίστοιχα στις θέσεις 16, 29, 40, έπειτα από ψηφοφορία πλάι σε μια πληθώρα εκπροσώπων του πνεύματος, της τέχνης, της επιστήμης και της πολιτικής. Στην ανακοίνωση των αποτελεσμάτων, οι προσκεκλημένοι της εκπομπής σημείωναν τη συμβολή των τριών ποιητών για την αποτύπωση συναισθημάτων με καθολικό νόημα (Ελύτης), τον συνδυασμό μοντερνισμού και ιδεολογίας (Ρίτσος), και την ανάδειξη της φυσιογνωμίας της χώρας (Σεφέρης). Η τελική δεκάδα κυριαρχήθηκε από πρόσωπα της αρχαιότητας (Μεγάλος Αλέξανδρος, Περικλής, Σωκράτης, Πλάτων, Αριστοτέλης), εκπροσώπους της πολιτικής (Ιωάννης Καποδίστριας, Ελευθέριος Βενιζέλος, Κωνσταντίνος Καραμανλής), μια ιστορική προσωπικότητα της Επανάστασης του 1821

[798] «Ακριβώς επειδή βρισκόμαστε "Στη σκιά μιας γενιάς" (της "γενιάς του'30") η συζήτηση που οργάνωσε το περιοδικό "Το δέντρο" (Καλοκαίρι 2001, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001) μοιάζει συχνά να διεξάγεται ανάμεσα σε αντίπαλα στρατόπεδα (οπαδοί της "γενιάς" και αντίπαλοί της, ελληνοκεντρικοί και αντιελληνοκεντρικοί, φιλοσεφεριστές και αντισεφεριστές. Αυτό φανερώνει ο πολεμικός χαρακτήρας ορισμένων κειμένων (συμπεριλαμβανομένου του δικού μου) καθώς και η αγιογραφική διάθεση παράλληλων πολιτισμικών δραστηριοτήτων όπως η πρόσφατη ταινία του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου Ημερολόγια Καταστρώματος: Γιώργος Σεφέρης». Ε. Κοτζιά, «Η σκιά μιας γενιάς», *Η Καθημερινή*, 17.02.2002.

(Θεόδωρος Κολοκοτρώνης) και έναν εκπρόσωπο της επιστήμης (Γιώργος Παπανικολάου).

Όπως σημειώνει ο J. De Groot για τη σχετική βρετανική εκπομπή (*100 Great Britons*), έχει σημασία να δει κανείς αυτό το διαδραστικό και συμμετοχικό show ως ένα ευρύτερο debate που αποδεικνύει ακριβώς την ισχύ της έννοιας του έθνους στο συλλογικό φαντασιακό. Η έννοια της ιδιαιτερότητας ήταν ο συνεκτικός κρίκος όλων των επεισοδίων, που πρόβαλαν την πεποίθηση ότι τα μεγάλα επιτεύγματα προέρχονται από μικρά γεγονότα ή όψεις της ζωής κάποιου. Στο σύνολο των επεισοδίων, η συλλογική ιστορία ανασυστηνόταν μέσα από την αξιολόγηση και τη βιογραφία σημαντικών προσωπικοτήτων, υποβάλλοντας έτσι την άποψη ότι το έθνος είναι ένα σύνολο που απαρτίζεται από αξιοσημείωτα μέλη.[799]

Στα αφιερώματα του 2012 και 2013, οι βιογραφίες των τριών ποιητών επιλέγονται μέσα από τη δεξαμενή της ψηφοφορίας και τοποθετούνται πλάι σε αντίστοιχα αφιερώματα για τους Κωνσταντίνο Καβάφη, Νίκο Καζαντζάκη Μίκη Θεοδωράκη, Βασίλη Τσιτσάνη, Μάνο Χατζιδάκι, Μαρία Κάλας και Μελίνα Μερκούρη. Παρά τον ετερογενή χαρακτήρα των φυσιογνωμιών που επιλέγονται, είναι σαφές ότι η εκπομπή επιδιώκει να προσφέρει μια τοιχογραφία της σύγχρονης πνευματικής ζωής μέσα από πορτρέτα συγγραφέων, μουσικών και ηθοποιών.

Το αφιέρωμα για τον Γιώργο Σεφέρη επαναφέρει μοτίβα προγενέστερων αφιερωμάτων, εφόσον ο διχασμένος άνθρωπος, ο πρόσφυγας και ο εξόριστος Σεφέρης αποτελούν τα κεντρικά σχήματα, μέσα από τα οποία σκιαγραφείται ο βίος και η σκέψη του ποιητή. Η συνεχής επανεγγραφή ημερολογιακών και δοκιμιακών κειμένων του Σεφέρη στην τηλεοπτική αφήγηση τα καθιστά σταθερά σημεία αναφοράς όχι μόνο για την επαναδιαπραγμάτευση της σεφερικής βιογραφίας αλλά και για την επανεξέταση της συλλογικής ιστορίας. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, το Κυπριακό και η Χούντα «φωτίζονται» συχνά μέσα από τη σκέψη του ποιητή, ενώ το ποιητικό του έργο αξιοποιείται και πάλι ως μοχλός περιδιάβασης σε ταραγμένες περιόδους του συλλογικού παρελθόντος.

Το αφιέρωμα της εκπομπής για τον Ελύτη αντλεί υλικό σε μεγάλο βαθμό από τα αυτοβιογραφικά κείμενα του ποιητή, και ιδίως από τα *Ανοιχτά Χαρτιά*. Οι θεματικοί άξονες, γύρω από τους οποίους ο Ελύτης δομεί το καλλιτεχνικό του προφίλ (σχέση με τη φύση, καλλιτεχνικές επιρροές, γαλλικός υπερρεαλισμός, συμπόρευση με τη γενιά του'30)

[799] J. De Groot, ό. π. σ. 24-27.

σχολιάζονται και εδώ από την κεντρική αφηγήτρια-παρουσιάστρια, η οποία οικοδομεί το προφίλ ενός καλλιτέχνη, που είναι ολόψυχα δοσμένος στην τέχνη του αλλά «συνομιλεί» ταυτόχρονα με τα υλικά μιας συλλογικής πολιτισμικής μνήμης. Φυσικά, το έργο-σταθμός για την καθιέρωση του Ελύτη στο συλλογικό φαντασιακό είναι το *Άξιον Εστί*, που συγχωνεύει την ατομική εμπειρία του Ελύτη από το αλβανικό μέτωπο με τη συλλογική εμπειρία της Αντίστασης. Το επεισόδιο της εκπομπής συνομιλεί με αρκετά αφιερώματα για τον Ελύτη αντλώντας υλικό από εκθέσεις και δραστηριότητες του 2011, το οποίο είχε θεσπιστεί ως έτος Ελύτη από το Υπουργείο Πολιτισμού. Συγκεκριμένα, ο θεατής μπορεί να δει στίχους του Ελύτη στα Μέσα Μαζικής Μεταφοράς,[800] ενώ ταυτόχρονα φιλοξενούνται πλάνα από δύο σχετικές εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν το 2011 στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Πρόκειται για την έκθεση «Οδυσσέας Ελύτης. Φρόντισε να τυπωθεί πανομοιότυπο»[801] και την έκθεση «Ο Ελύτης στον φακό του Mario Vitti».[802] Ταυτόχρονα, το επεισόδιο της εκπομπής επανεγγράφει διάφορα οπτικοακουστικά ντοκουμέντα, όπως την απονομή του βραβείου Νόμπελ, αλλά και πλάνα του ποιητή στο σπίτι του στο Κολωνάκι εν ώρα εργασίας.

Στο αφιέρωμα για τον Γιάννη Ρίτσο συμμετέχει ένα πλήθος μελετητών, καλλιτεχνών και οικείων προσώπων του Ρίτσου, που επιχειρούν να σκιαγραφήσουν το προφίλ του ποιητή εστιάζοντας στα δύσκολα παιδικά χρόνια του Ρίτσου, στο τραύμα της εξορίας και της φυματίωσης. Όλες αυτές οι θεματικές, που επιβιώνουν σε κάθε απόπειρα βιογράφησης του Ρίτσου, επανέρχονται στο προσκήνιο και ανασυστήνονται μέσα από ένα πλήθος μέσων και φωνών. Το επεισόδιο της εκπομπής συνομιλεί με προγενέστερα αφιερώματα, όπως το ντοκιμαντέρ *Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία* (1984) και το *Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα* (1988). Παρότι και εδώ εντοπίζονται κοινοί τόποι της καλλιτεχνικής βιογραφίας, όπως τα δύσκολα παιδικά χρόνια, η απόρριψη από το κοινωνικό κατεστημένο και η τελική δικαίωση του καλλιτέχνη, υπερισχύει τελικά η σύνδεση με τα συλλογικά συμφραζόμενα, πρακτική που ευνοείται από τη βιογραφία του ίδιου του Ρίτσου. Το επεισόδιο της εκπομπής αξιοποιεί το έργο του ποιητή ως άξονα

[800] «Έτος Οδυσσέα Ελύτη», *Ριζοσπάστης*, 17.02.2011.
[801] Η έκθεση «Φρόντισε να τυπωθεί πανομοιότυπο» διοργανώθηκε από την Περιφέρεια Κρήτης, τον Δήμο Ηρακλείου και την Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών και παρουσιάστηκε στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Βλ. εδώ: https://www.historical-museum.gr/gr/exhibitions/view/odusseas-eluths-frontise-na-tupwthei-panomoiotupo-periodikh-ekthesh
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)
[802] Η έκθεση «Ο Ελύτης στο φακό του Vitti» αποτελεί προϊόν άμεσα συνυφασμένο με την έκδοση του Mario Vitti, *Γραφείο με θέα. Φωτογραφίες 1948-1981*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007. Οι φωτογραφίες του Vitti, που σχετίζονται με το βιβλίο, είχαν επίσης εκτεθεί στο Μέγαρο Εϋνάρδου το 2007.

ιχνηλάτησης των σημαντικότερων στιγμών της νεοελληνικής ιστορίας, ενώ ταυτόχρονα επενδύει στις δεύτερες ζωές των κειμένων, δίνοντας έμφαση στην πρόσληψη των έργων από άλλους καλλιτέχνες. Εκτός από τη μελοποίηση Θεοδωράκη, πραγματοποιείται αναφορά στο *Τερατώδες Αριστούργημα* του Δημήτρη Μαυρίκιου ενώ ο Βασίλης Παπαβασιλείου απαγγέλλει αποσπάσματα από την *Ελένη* του Ρίτσου, τον θεατρικό μονόλογο που ο ίδιος παρουσίαζε επί μια δεκαετία.[803] Στην ουσία, το επεισόδιο της εκπομπής *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης* αναδεικνύει τόσο τη «δεύτερη ζωή» των έργων όσο και τη «δεύτερη ζωή» των ίδιων των ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο. Αποτελεί, έτσι, έναν δείκτη προκειμένου να κατανοήσει κανείς την κανονικοποίηση του Ρίτσου σε διάφορα επικοινωνιακά δίκτυα της δημόσιας σφαίρας. Εντάσσοντας, μάλιστα, το ντοκιμαντέρ των Σγουράκη/Καριπίδη (*Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία*/1984) εντός μιας σχολικής αίθουσας, οι συντελεστές του επεισοδίου της εκπομπής *Έλληνες του Πνεύματος και της τέχνης* αναδεικνύουν τους όρους αλληλεπίδρασης ανάμεσα στα ΜΜΕ και τον λογοτεχνικό σχολικό κανόνα, ο οποίος πλέον επηρεάζεται από πολύ περισσότερα μέσα πλην των έντυπων.

Συνοψίζοντας, είναι σαφές ότι παρά τις ποικίλες μεταβολές που χαρακτηρίζουν την περίοδο από το'90 και στο εξής, τα περισσότερα αφιερώματα αφορούν κυρίως τη δημόσια τηλεόραση. Εξαίρεση αποτελούν οι παραγωγές του καναλιού ΣΚΑΙ, που μπαίνει δυναμικά στον χώρο της ενημερωτικής τηλεόρασης, υλοποιώντας παραγωγές που αφορούν το ιστορικό και λογοτεχνικό παρελθόν. Τα αφιερώματα αυτής της περιόδου παρουσιάζουν μεγάλη ετερογένεια, αλλά παρά τις διαφοροποιήσεις τους, διακρίνονται από ένα κοινό χαρακτηριστικό. Σχεδόν όλα διαλέγονται με προηγούμενα αφιερώματα ντοκιμαντέρ, τα οποία είτε αναπαράγουν αποσπασματικά είτε επιχειρούν να αναμετρηθούν μεταξύ τους. Τα αφιερώματα για τον Ελύτη, για παράδειγμα, αξιοποιούν υλικό και αποτελούν προεκτάσεις προγενέστερων εγχειρημάτων. Τα επεισόδια της

[803] «Η μακρόβια, πολυσυζητημένη και βραβευμένη, ωριαίας διάρκειας παράσταση της *Ελένης* (1970, έκδοση 1972) του Γιάννη Ρίτσου που παρουσιάζεται με διαλείμματα επί μια δεκαετία (1999-2009) ξεκινά ως σπουδή εν προόδω γύρω από την παράσταση των αρχαιόθεμων ποιητικών σκηνικών μονολόγων του ποιητή: από το θεατρικό αναλόγιο και την ανθολόγηση μιας σκηνικής προσωπογραφίας του Ρίτσου στην εντελή παράσταση, κλειστού (2000) και ανοιχτού χώρου (2009), στην Ελλάδα και την αλλοδαπή». Κ. Κυριακός, «Ο Βασίλης Παπαβασιλείου ερμηνεύει την *Ελένη* του Γιάννη Ρίτσου: Θέατρο λόγου και σκηνική παρενδυσία» στο Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Ηλεκτρονική έκδοση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2014, σ. 829-830. Διαθέσιμο εδώ:
http://old.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

εκπομπής *Εποχές και συγγραφείς* επιχειρούν να προσεγγίσουν τις βιογραφίες μέσα από μια περισσότερο κριτική προοπτική, που ερμηνεύει την εκάστοτε βιογραφία μέσα από τα ιστορικά συμφραζόμενα της κάθε εποχής. Ακόμη όμως και σε αυτή την περίπτωση, οι συντελεστές των επεισοδίων επιδιώκουν να συνδιαλεχθούν με προγενέστερες θεματικές και βιογραφικά μοτίβα, ακόμη κι όταν πρόκειται να τα αποδομήσουν ή να τα καταρρίψουν. Αντίστοιχα, το *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) του Χαραλαμπόπουλου, παρότι μετέρχεται νέων αφηγηματικών τεχνικών, όπως είναι η δραματική ανακατασκευή, ταυτόχρονα αξιοποιεί φόρμες που παραπέμπουν σε παλαιότερα ντοκιμαντέρ, όπως είναι το *Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του* (1980). Το ίδιο ισχύει και για τα επεισόδια της εκπομπής *Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης* (2012, 2013), που επαναφέρουν κοινούς βιογραφικούς τόπους προγενέστερων ντοκιμαντέρ, τους οποίους μάλιστα συχνά δραματοποιούν.

Όπως έχει υποστηρίξει ο R. J. Jansen, η «πορεία της φήμης ενός προσώπου σημαδεύεται από συγκεκριμένους κόμβους, οι οποίοι δημιουργούν διαρκείς συνέπειες και νέες ιστορικές συνθήκες, βάσει των οποίων λειτουργούν οι επόμενοι μνημονικοί δρώντες».[804] Η αλληλεξάρτηση των νεότερων αφιερωμάτων από τα παλαιότερα δε συνεπάγεται την άκριτη μίμησή τους αλλά αναδεικνύει ακριβώς τη δυναμική της αναμεσοποίησης, η οποία δημιουργεί διακειμενικά και διαμεσικά δίκτυα γύρω από τα οποία σταθεροποιούνται οι εκάστοτε αφηγήσεις.[805] Εξετάζοντας τις βιογραφικές αφηγήσεις για τους Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσο σε βάθος χρόνου, μπορεί κανείς να κατανοήσει τη διαδικασία κατασκευής της μνήμης τους ως ένα πλέγμα διαρκών διαμεσολαβήσεων ανάμεσα σε διαφορετικά μέσα και είδη αφήγησης, που άλλοτε παρουσιάζουν συνέχειες και άλλοτε ασυνέχειες, αλλά επεξεργάζονται διαρκώς παρόμοια υλικά. Στην ουσία, η πολιτισμική μνήμη των τριών ποιητών βρίσκεται υπό συνεχή κατασκευή εφόσον πρόκειται για μια εργασία η οποία δεν ολοκληρώνεται, καθώς νέα αφιερώματα επεξεργάζονται παλαιότερα και επενδύουν με νέα μνημονικά νοήματα την εργοβιογραφία των τριών συγγραφέων.[806]

---

[804] Για τη φράση, που παρατίθεται σε εισαγωγικά, βλ. Χ. Τριανταφύλλου, ό. π., σ. 88. R. S. Jansen, "Resurrection and Appropriation: Reputational Trajectories, Memory Word and the Political Use of Historical Figures", *American Journal of Sociology*, vol. 112, no 4, January 2007, σ. 962-964.

[805] M. Wijermars, ό. π., σ. 33.

[806] Η πολιτισμική μνήμη δεν υφίσταται απομονωμένη αλλά είναι το αποτέλεσμα επαναλαμβανόμενων διαμεσολαβήσεων που διαχέουν πολιτισμικές αναμνήσεις στα μέλη μιας κοινωνίας και τα βοηθούν να προσλάβουν αυτές τις αναμνήσεις ως κοινό παρελθόν. M. Wijermars, ό. π., σ. 34.

5.3. Συμπεράσματα

Το κεφάλαιο αυτό επιχείρησε να εντάξει τα αφιερώματα για τους τρεις ποιητές μέσα σε μια πληθώρα ανάλογων κινηματογραφικών και τηλεοπτικών εγχειρημάτων για την εργοβιογραφία τους. Παρότι έγιναν αναφορές σε πολυάριθμα αυτοτελή ντοκιμαντέρ και επεισόδια εκπομπών, αναγκαστικά αποκλείστηκαν από την παρούσα ανάλυση τα ντοκιμαντέρ του ΡΙΚ για τους Ελύτη και Ρίτσο,[807] καθώς θα έπρεπε ταυτόχρονα να πραγματοποιηθεί αναφορά και στους όρους λειτουργίας της κυπριακής τηλεόρασης. Η συνεξέταση των ποικίλων κινηματογραφικών και τηλεοπτικών αφιερωμάτων μαζί με σχετικές αφιερωματικές πρακτικές, όπως εκθέσεις, συνέδρια και τιμητικούς τόμους ανέδειξε αφενός τις διαλεκτικές σχέσεις μεταξύ των εκάστοτε αφιερωμάτων αλλά και τη διαρκή σύμπλευση διαφορετικών μέσων για την εξέταση της εργοβιογραφίας των τριών ποιητών. Η δημοφιλία της εργοβιογραφίας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου δε σταματά στο 2013, το οποίο αποτελεί το καταληκτικό όριο της παρούσας εργασίας, αλλά συνεχίζεται σε διάφορες διαμεσικές αφηγήσεις μέχρι και σήμερα είτε πρόκειται για δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ της συνδρομητικής τηλεόρασης, όπως *Η γενιά του'30* του Cosmote TV[808] είτε για τα podcast του Στάθη Τσαγκαρουσιάνου στη Lifo, τα οποία καταπιάνονται με τις *Μέρες*, τα ιδιωτικά ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη.[809] Οι διαρκείς επαναπροσεγγίσεις του βίου των τριών ποιητών σε βάθος χρόνου μάς καλούν να αναστοχαστούμε πάνω στη συμβολή των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών εγχειρημάτων προηγούμενων δεκαετιών αναφορικά με την κατασκευή των τριών ποιητών ως μνημονικών συμβόλων.

Σύμφωνα με τους Leersen και Rigney, η μνήμη του Shakespeare λειτούργησε πάνω σε μια πολυμεσική επιφάνεια κειμένου και εικόνας.[810] Κάτι παρόμοιο θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς και για τη μνήμη των τριών ποιητών, μελετώντας τα σχετικά

---

[807] Βλ. ό. π. *Παρασκήνιο-Ελύτης* (ΡΙΚ 2012), *Παρασκήνιο-Γιάννης Ρίτσος* (2009) και *Γιάννης Ρίτσος-Αφιέρωμα* (2009).

[808] Η σειρά δραματοποιημένων ντοκιμαντέρ του *Cosmote History-Cosmote TV* έκανε πρεμιέρα τον Φεβρουάριο του 2022. Αριθμεί 11 επεισόδια, αφιερωμένα στους Στρατή Μυριβήλη, Κοσμά Πολίτη, Ηλία Βενέζη, Γιώργο Θεοτοκά, Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη, Ανδρέα Εμπειρίκο, Νίκο Εγγονόπουλο, Γιώργο Σαραντάρη, Δημήτριο Αντωνίου, Γιώργο Σεφέρη και Γιάννη Ρίτσο. *Η γενιά του'30*. Cosmote History-Cosmote Tv. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γ. Γκικαπέππας (2022).

[809] *Οι Μέρες του Γιώργου Σεφέρη στα Podcasts της Lifo*. Συμπαραγωγή της Lifo με την Εθνική Λυρική Σκηνή. Αφήγηση: Σ. Τσαγκαρουσιάνος (2022). Διαθέσιμο εδώ:
https://www.lifo.gr/podcasts/meres
(Ανακτήθηκε 18.08.2023)

[810] J. Leersen, A. Rigney, ό. π. σ. 2.

αφιερώματα σε άνυσμα περίπου τεσσάρων δεκαετιών. Ανάμεσα σε εκθέσεις, μονογραφίες και αφιερώματα περιοδικών, τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες αποτελούν ίσως τις περισσότερο πολυφωνικές και συμπεριληπτικές μνημονικές πρακτικές στον βαθμό που εξασφαλίζουν τη συνύπαρξη μιας ποικιλίας τεκμηρίων. Όπως, άλλωστε, κατέστη σαφές στην παρούσα εργασία, τα ντοκιμαντέρ-βιογραφίες αφηγούνται τις βιογραφίες των ποιητών, μέσα από τη συνεχή αναμεσοποίηση διάφορων υλικών είτε πρόκειται για κείμενα είτε για εικόνες και οπτικοακουστικές πηγές. Πολύ συχνά, τα μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ αξιοποιούν αποσπάσματα από προηγούμενα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά εγχειρήματα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία διαρκούς αναμεσοποίησης, τα εκάστοτε «media σχολιάζουν, αναπαράγουν και αντικαθιστούν το ένα το άλλο εφόσον χρειάζονται το ένα το άλλο για να λειτουργήσουν ως media».[811] Με τον τρόπο αυτό, τα ντοκιμαντέρ δεν αναδεικνύουν μόνο την πολιτισμική εμβέλεια των ποιητών αλλά ταυτόχρονα μετέχουν σε αυτή, διασφαλίζοντας τη διάρκειά της σε βάθος χρόνου εφόσον πολλά αφιερώματα επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά.

Σε γενικές γραμμές, τα περισσότερα ντοκιμαντέρ καταπιάνονται με κοινές θεματικές, εστιάζοντας συνήθως σε συγκεκριμένα δεδομένα της ζωής του κάθε ποιητή. Πολύ συχνά, μέσα από την πραγμάτευση των εκάστοτε υποπλοκών του βίου, ανακύπτουν διάφορα θεματικά μοτίβα, που μπορούν να συσχετιστούν με στερεότυπα σχήματα αφήγησης των έντυπων και φιλμικών καλλιτεχνικών βιογραφιών (δύσκολα παιδικά χρόνια, απόρριψη από ομοτέχνους κ.ά.). Αυτοί οι τόποι αναδύονται από αυτοβιογραφικά κείμενα και λοιπά πραγματολογικά δεδομένα, αλλά συχνά διογκώνονται και δραματοποιούνται. Αυτό, όμως, που κατά βάση βαραίνει είναι η σύνδεση του κάθε ποιητή με τα εκάστοτε συλλογικά συμφραζόμενα. Ο συγγραφέας παγιώνεται ως μνημονικό σύμβολο, που συνδέεται άμεσα με τα ιστορικά ορόσημα της συλλογικής εμπειρίας. Η σύνδεση αυτή επιτυγχάνεται τόσο από την ίδια την πορεία του όσο και από το έργο του. Στην ουσία, η εργοβιογραφία των τριών ποιητών περιστρέφεται γύρω από διάφορα μνημονικά σύμβολα και μνημονικούς τόπους μιας κοινής πολιτισμικής μνήμης.

Οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ αξιοποιούν συχνά συγκεκριμένες όψεις του βίου και έργα των ποιητών προκειμένου να αρθρώσουν επιχειρήματα για τη νεότερη ελληνική ιστορία. Πολύ συχνά, επενδύουν στις «δεύτερες ζωές» των κειμένων, ενσωματώνοντας στην αφήγηση δημόσια ενεργήματα μνήμης (π.χ. τις συναυλίες της Μεταπολίτευσης).

[811] A. Rigney, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the move* ό. π., σ. 57. J. D. Bolter, R. Grusin, ό. π., σ. 55.

Ούτως ή άλλως, μέσα από τις ποικίλες χρήσεις των λογοτεχνικών κειμένων εντός της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής αφήγησης, τα ίδια τα ντοκιμαντέρ αναδεικνύουν το ευρύ φάσμα μεταγραφής των κειμένων από το ένα μέσο στο άλλο. Μέσα από τη διαδικασία αυτή, οι συγγραφείς μεταβάλλονται από δράστες επιμνημόνευσης σε αντικείμενα επιμνημόνευσης.[812]

Στο πλαίσιο αυτό και μέσα από την επαναπροσέγγιση της βιογραφίας των λογοτεχνών, μπορεί κανείς να διαπιστώσει τη δημοφιλία όχι μονάχα των λογοτεχνών αλλά και των ιδεών που εκπροσωπούν σε διαφορετικά χρονικά στάδια. Όπως έχει άλλωστε υποστηριχθεί, οι εκάστοτε μνημονικές πρακτικές διαπραγματεύονται πολλαπλές χρονικότητες, συναιρώντας διάφορα είδη χρόνου.[813] Ταυτόχρονα μπορεί κανείς να αντιληφθεί τις πολλαπλές και συχνά διαφοροποιημένες προσεγγίσεις της βιογραφίας τους αλλά και τις διαφοροποιήσεις στο συμβολικό κεφάλαιο που αυτοί εκπροσωπούν.[814]

Για παράδειγμα, ο Σεφέρης, παρά τη δυσπιστία που περιβάλλει το έργο του ενόσω ζει, γίνεται αποδεκτός στις μάζες κατά τη διάρκεια της Χούντας και της Μεταπολίτευσης, κυρίως χάρη στη δήλωσή του κατά του καθεστώτος αλλά και χάρη στη μελοποίηση της ποίησής του από τον Μίκη Θεοδωράκη. Στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, ο Σεφέρης έχει κατακτήσει το status του πολιτικού συμβόλου και του εθνικού ποιητή. Κατά τη δεκαετία του'90, και ενώ διατυπώνονται ξανά επιφυλάξεις για τη γενιά του'30 και για την ηγεμονική της θέση στα νεοελληνικά γράμματα, η λειτουργία του Σεφέρη ως ενωτικού συμβόλου αμφισβητείται, χωρίς όμως να καταρρίπτεται πλήρως, όπως προκύπτει από τα μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* (2001) και από το αφιέρωμα της εκπομπής *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης* (2012).

Το ίδιο ισχύει για τον Ελύτη. Γνωρίζει μαζική αναγνώριση με το *Άξιον Εστί* και τη μελοποίηση Θεοδωράκη και καθιερώνεται επί Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης. Σε όλα τα ντοκιμαντέρ, το *Άξιον Εστί* αποτελεί ένα κομβικό σημείο αναφοράς, ένα όριο προκειμένου να κατανοήσει κανείς τις αλλαγές που συντελούνται κατά τη μεταπολεμική περίοδο όχι μόνο στην πρόσληψη του Ελύτη αλλά και στο εγχώριο λογοτεχνικό πεδίο. Τα ντοκιμαντέρ των Σγουράκη/Καριπίδη (*Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα*/1979 και *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* 1980/1999) επιμένουν στο *Άξιον Εστί* αλλά δεν αναφέρονται σε αρνητικές κριτικές για το έργο του

[812] J. Leersen, "Vondel 1867. Amsterdam-Netherlands. Protestant-Catholic" στο J. Leersen, A. Rigney, ό. π., σ. 174.
[813] S. Chaudhuri, "Remembering Shakespeare in India: colonial and postcolonial memory" στο C. Kahn, C. Calvo, *Celebrating Shakespeare: Commemoration and Cultural Memory,* ό. π. σ. 101.
[814] C. Calvo, "Cervantes 1916. Literature as 'Exquisite Neutrality'", ό. π. σ. 262.

ποιητή. Στα αφιερώματα της εκπομπής *Ριμέικ*, *Παρασκήνιο* και *Εποχές και Συγγραφείς* επισημαίνονται τα διάφορα στάδια πρόσληψης του Ελύτη αλλά και οι ενστάσεις που κατά καιρούς συνόδευσαν το έργο του.

Ο Ρίτσος γνωρίζει μεγάλη απήχηση κατά τη δεκαετία'80-'90, γεγονός που θα πρέπει να συσχετιστεί με τις πολλαπλές βραβεύσεις και επανεκδόσεις των έργων του κατά τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης αλλά και με τις συνθήκες που επικρατούν στον δημόσιο λόγο. Πρόκειται για μια περίοδο, κατά την οποία εκδίδονται πολλές αυτοβιογραφίες αγωνιστών της Αριστεράς, οι οποίοι δύνανται πλέον να αφηγηθούν τη βιωμένη εμπειρία τους. Ο ίδιος ο Ρίτσος συμμετέχει σε πολλαπλά αφιερώματα για τον βίο και το έργο του, αναπτύσσοντας ενεργή δράση στις μνημονικές πρακτικές που τον αφορούν. Κάποιες εξ αυτών είναι και διεθνείς συμπαραγωγές, γεγονός που αποδεικνύει και την εκτός συνόρων δημοφιλία του κατά την περίοδο αυτή. Τις επόμενες δεκαετίες, τα αφιερώματα γύρω από το έργο του συνεχίζονται αλλά με μικρότερη συχνότητα. Τα αφιερώματα των εκπομπών *Εποχές και Συγγραφείς* (2002/2004) και *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης* (2013) ενσωματώνουν αναφορές σε ρήξεις του Ρίτσου με την κριτική αλλά και με το κόμμα.

Την ίδια στιγμή, τα εκάστοτε ντοκιμαντέρ μπορούν να εξεταστούν στη συγχρονική αλλά και στη διαχρονική προοπτική τους. Αδιαμφισβήτητα, κάθε ντοκιμαντέρ συνδέεται με το χρονικό πλαίσιο, εντός του οποίου παράγεται. Τα αφιερώματα της περιόδου'80-'90 συνδέονται με τις αναζητήσεις της εποχής περί αναδιαπραγμάτευσης του παρελθόντος. Θέματα όπως η νεοελληνική ταυτότητα και η λαϊκότητα τίθενται στο προσκήνιο και επανεξετάζονται διαρκώς μέσα από τις βιογραφίες των τριών ποιητών. Αντίστοιχα, κατά τη δεκαετία του'90 και με φόντο τη νέα χιλιετία, η βιογραφία των τριών λογοτεχνών καθίσταται ξανά αντικείμενο διαπραγμάτευσης αλλά υπό νέους όρους. Η περίοδος αυτή συμπίπτει με νέες θεωρήσεις της νεοελληνικής ταυτότητας αλλά και με έναν σκεπτικισμό απέναντι στην έννοια του έθνους και του κανόνα. Την ίδια στιγμή, η αφήγηση της βιογραφίας αναπροσαρμόζεται στις μεταβολές που γνωρίζει γενικά το είδος του ντοκιμαντέρ από τη δεκαετία του'90 και μετά, βάσει των οποίων οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ απομακρύνονται από την έννοια του ντοκιμαντέρ ως αυστηρής απεικόνισης της πραγματικότητας, ενώ ταυτόχρονα εντάσσουν περισσότερα στοιχεία δραματοποίησης για την αφήγηση του εκάστοτε θέματος.

Παρά τη μεταβλητότητα που διέπει τις εκάστοτε κουλτούρες επιμνημόνευσης, οι οποίες εξαρτώνται πάντοτε από εξίσου ασταθείς πολιτικούς και κοινωνικούς

παράγοντες,[815] τα ντοκιμαντέρ λειτουργούν ως πυξίδες πλοήγησης σε ένα πανόραμα μνημονικών πρακτικών και μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε τους όρους εδραίωσης των τριών ποιητών ως σύμβολα πολιτισμικής μνήμης σε ένα ευρύ χρονολογικό άνυσμα. Εάν η αναμεσοποίηση λειτουργεί ως κύρια προϋπόθεση για τη δημιουργία πολιτισμικής μνήμης, οι τρεις ποιητές καθιερώνονται ως μνημονικά σύμβολα χάρη στην επαναληπτικότητα των εκάστοτε αφιερωμάτων και στην επανα-αφήγηση κοινών ιστοριών. Η διαρκής επεξεργασία του έργου και των βιογραφικών τους δεδομένων, η επαναπροσέγγιση κοινών θεματικών υπό νέες προοπτικές και η καθιέρωση συγκεκριμένων βιογραφικών τόπων λειτουργεί ως σταθεροποιητικός παράγοντας της φήμης τους στην πάροδο του χρόνου. Ανεξάρτητα από τις νέες οπτικές που συχνά κομίζουν τα μεταγενέστερα αφιερώματα, όλα τα ντοκιμαντέρ στηρίζονται σε προγενέστερες μνημονικές εργασίες και διαλέγονται μαζί τους, αποτελώντας μέρος ενός δυναμικού συστήματος, το οποίο επιτρέπει μια διαρκή ανταλλαγή λόγων και οπτικοακουστικών υλικών.[816]

[815] C. Calvo, T. Hoenselaars, "Shakespeare and the Culture of Commemoration" στο C. Calvo, T. Hoenselaars, *Shakespeare and Commemoration*, New York, Berghan Books, 2019, σ. 6.
[816] J. Leersen, "Schiller 1859. Literary Historicism and Readership Mobilization" στο J. Leersen, A. Rigney, ό. π., σ. 33.

Επίλογος

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να εξετάσει τις πολιτισμικές χρήσεις της βιογραφίας μέσα από ντοκιμαντέρ για τους βίους των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου στο χρονολογικό άνυσμα τεσσάρων περίπου δεκαετιών (1979-2013). Όπως κατέστη εξαρχής σαφές, η εμφάνιση των πρώτων αντίστοιχων κινηματογραφικών παραγωγών στη δεκαετία του'80 συμπίπτει με μια σειρά από μεταβολές στο εγχώριο μιντιακό τοπίο (παγίωση τηλεόρασης, πολλαπλασιασμός διαύλων πληροφορίας) ενώ ταυτόχρονα σημαδεύεται από μια διεθνή έκρηξη μνήμης που φέρνει στο επίκεντρο την επαναδιαπραγμάτευση του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, του Ολοκαυτώματος και άλλων συναφών εμπειριών. Η ανάδυση νέων μνημονικών πρακτικών, κατά την περίοδο αυτή, υποβοηθήθηκε και από τις συνεχόμενες τεχνολογικές αλλαγές που κατέστησαν ολοένα και πιο πρόσφορη την καταγραφή, την αποθήκευση και τη διάχυση της πληροφορίας μέσα από ποικίλα επικοινωνιακά δίκτυα. Οι αλλαγές αυτές επηρέασαν και την ελληνική κοινωνία, η οποία προσπαθούσε να επανα-αφηγηθεί το παρελθόν της και να ανασυγκροτήσει την ταυτότητά της μετά το τέλος του μετεμφυλιακού κράτους και το πέρασμα σε μια νέα εποχή. Ως εκ τούτου, το νεοεισαχθέν στην Ελλάδα μέσο της τηλεόρασης, αλλά και ο κινηματογράφος, ανέλαβαν τον ρόλο επαναπροσέγγισης του ιστορικού παρελθόντος και συμμετείχαν στη διαδικασία άρθρωσης επιχειρημάτων που θα μπορούσαν να απαντήσουν στα εκάστοτε ταυτοτικά ερωτήματα. Τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ για λογοτέχνες αναδύονται μέσα σε αυτή ακριβώς τη συνθήκη.

Παρότι τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ διαφέρουν σε αρκετά σημεία μεταξύ τους, ταυτόχρονα παρουσιάζουν αρκετές συγκλίσεις που αφορούν τις διαλεκτικές τους συγγένειες με συγκεκριμένα είδη, καθώς κινούνται ανάμεσα στη βιογραφική ταινία μυθοπλασίας και στο ιστορικό ντοκιμαντέρ. Την ίδια στιγμή παρουσιάζουν κοινά στοιχεία ως προς την αφηγηματική τους δομή. Όλες οι κινηματογραφικές και τηλεοπτικές αφηγήσεις συγκροτούνται από διάφορα αλληλεπικαλυπτόμενα αφηγηματικά επίπεδα, τα οποία αφορούν το αυτοβιογραφικό σχόλιο του ποιητή, τις μαρτυρίες τρίτων και ποικίλα οπτικοακουστικά υλικά. Παρότι κάποια ντοκιμαντέρ διακρίνονται από μια τάση ιεράρχησης ενός λόγου έναντι των υπολοίπων —π.χ. κάποια ντοκιμαντέρ κυριαρχούνται από το voice over ενώ άλλα πριμοδοτούν το αυτοβιογραφικό σχόλιο— όλοι οι λόγοι στο τέλος καθυποτάσσονται στο επίπεδο της συνολικής τηλεοπτικής και κινηματογραφικής

αφήγησης, η οποία φυσικά συγκροτείται από όλα τα παραπάνω στοιχεία (εικόνες, ήχους, λόγους κτλ.). Στην ουσία, όλοι οι λόγοι που συνθέτουν το κινηματογραφικό ή τηλεοπτικό όλον, νοηματοδοτούνται ανάλογα με την πλαισίωση και την εναρμόνισή τους εντός του συνόλου. Βασικός μηχανισμός νοηματοδότησης των υπόλοιπων λόγων είναι το μοντάζ που δημιουργεί αλληλουχίες νοημάτων και σύνθετα αφηγηματικά συντάγματα, τοποθετώντας τους εκάστοτε λόγους δίπλα στα αντίστοιχα οπτικοακουστικά ντοκουμέντα.

Η σύνθετη αφηγηματική διαστρωμάτωση των ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα σημείο-κλειδί προκειμένου να κατανοήσει κανείς ότι οι βιογραφίες των συγγραφέων στα αντίστοιχα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά εγχειρήματα προκύπτουν ως σύνολο διαμεσολαβημένων λόγων. Παρότι, μάλιστα, τα ντοκιμαντέρ φαίνεται συχνά να παραπέμπουν σε μια ρομαντική σύλληψη του καλλιτεχνικού υποκειμένου, το ρομαντικό διακείμενο είναι ένα από τα πολλά πολιτισμικά κείμενα, μέσω των οποίων συντίθεται και ανασυντίθεται διαρκώς η εικόνα του καλλιτέχνη στα ντοκιμαντέρ. Στην πραγματικότητα, η καλλιτεχνική ταυτότητα του κάθε ποιητή διαμεσολαβείται από τον δικό του λόγο και από τα πολιτισμικά σχήματα, στα οποία στηρίζει την αυτό-εικόνα του, ενώ την ίδια στιγμή το αυτοβιογραφικό σχόλιο διαμεσολαβείται από ποικίλους αφηγητές και συσχετίζεται με οπτικοακουστικά υλικά, τα οποία επίσης διασταυρώνονται με διαφορετικά media και πολιτισμικά είδη.

Η διαρκής διαμεσολάβηση, η διαπλοκή των μέσων και η συνεχής μετακίνηση υλικών από τη μία μεσική επιφάνεια στην άλλη οδήγησε την εργασία στην επιλογή εργαλείων από τις σπουδές πολιτισμικής μνήμης. Συγκεκριμένα, η εργασία αξιοποίησε την έννοια της αναμεσοποίησης (remediation) και των τόπων μνήμης (lieux de memoire). Πρόκειται για έννοιες που έχουν εισηγηθεί οι Jay David Bolter, Richard Grusin και Pierre Nora και έχουν βρει πρόσφορο έδαφος στο πεδίο στων σπουδών της πολιτισμικής μνήμης. Μέσα από τη χρήση των παραπάνω εννοιών, η εργασία επιχείρησε να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους οι βιογραφίες των τριών ποιητών επανακατασκευάζονται διαρκώς μέσα από την αναμεσοποίηση, η οποία μετακινεί υλικά από το ένα μέσο στο άλλο, συναιρώντας διαρκώς τις αυτοβιογραφικές μνήμες των τριών ποιητών με υλικά της συλλογικής ιστορίας. Στο πλαίσιο αυτό, οι βιογραφίες και τα έργα των τριών ποιητών συσχετίζονται με συλλογικούς τόπους μνήμης, οι οποίοι κατασκευάζονται από κοινά πολιτισμικά υλικά. Ο συσχετισμός αυτός δεν προκύπτει μόνο χάρη στα ντοκιμαντέρ αλλά θα πρέπει να αναζητηθεί στην ίδια την εργοβιογραφία των τριών ποιητών. Μέσα από την ενσωμάτωση συλλογικών συμβόλων στα έργα τους, οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος

παρήγαγαν πολιτισμική μνήμη και έθρεψαν συλλογικούς μνημονικούς τόπους. Συνεπώς η λειτουργία των τριών ποιητών ως παραγωγών μνήμης προϋπήρχε της Μεταπολίτευσης και των ντοκιμαντέρ αλλά λειτούργησε προνομιακά εντός των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών αφηγήσεων, εφόσον επέτρεψε ταυτίσεις της εργοβιογραφίας τους με συλλογικά συμφραζόμενα. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, η διαρκής επανατοποθέτηση της φυσιογνωμίας και του έργου τους πλάι σε έναν κοινό ορίζοντα εικόνων, ήχων και κοινώς διαμοιρασμένων ιστοριών για το παρελθόν μετέτρεψε σταδιακά και τους ίδιους από φορείς μνήμης σε πολιτισμικά σύμβολα. Η παρούσα εργασία επιχείρησε να ανιχνεύσει τα στάδια αυτής της διαδικασίας μέσα από τη μελέτη των αναπαραστάσεων της καλλιτεχνικής και πολιτικής ταυτότητας των τριών ποιητών. Ταυτόχρονα επιχείρησε να αναδείξει τη συμβολή των ντοκιμαντέρ στην παραγωγή αφηγημάτων πολιτισμικής μνήμης για το παρελθόν, ενώ υπογραμμίστηκε η δυναμική των ντοκιμαντέρ ως μνημονικών αφιερωματικών πρακτικών πλάι σε συναφή αφιερώματα.

Αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο διερευνήθηκαν οι αναπαραστάσεις του καλλιτεχνικού και ιδιωτικού εαυτού των τριών ποιητών. Όπως κατέστη σαφές, η αυτοβιογράφηση των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου, είτε αποτελεί κειμενική καταγραφή είτε προφορική αυθιστόρηση, στηρίζεται συχνά σε συμβάσεις του είδους στο οποίο γράφουν (π.χ. ημερολόγιο) ενώ πολύ συχνά βασίζεται σε διαθέσιμα ρητορικά μοντέλα, τα οποία κυκλοφορούν στους κόλπους των συλλογικοτήτων, με τις οποίες συμπορεύονται και αλληλεπιδρούν (γενιά του'30, πολιτικοί κρατούμενοι). Οι αυτοβιογραφικοί λόγοι των ποιητών γνωρίζουν διαφορετική διαχείριση σε κάθε ντοκιμαντέρ. Πολύ συχνά, οι συντελεστές των ντοκιμαντέρ επιλέγουν να εστιάσουν σε συγκεκριμένες όψεις της βιογραφίας των συγγραφέων, όπως τα δύσκολα παιδικά χρόνια, η δυσκολία της καλλιτεχνικής ανέλιξης, η απόρριψη από το καλλιτεχνικό κατεστημένο κ.ά. Στο πλαίσιο αυτό, αναδεικνύονται συγκεκριμένα βιογραφικά μοτίβα, που παραπέμπουν σε έντυπες και φιλμικές βιογραφίες, ενώ υποστηρίζουν συγκεκριμένες απεικονίσεις του καλλιτέχνη (ο αγωνιζόμενος καλλιτέχνης, ο αποξενωμένος καλλιτέχνης κ.ά.). Στην ουσία, η ρητορική διαχείριση του αυτοβιογραφικού υλικού, δηλαδή η επιλογή των κατάλληλων αποσπασμάτων, η συναρμογή ή ο τεμαχισμός τους μέσω του μοντάζ και ο συνδυασμός με άλλα υλικά μπορεί να ευνοούν την αναβίωση ανάλογων στερεότυπων σχημάτων και να παραπέμπουν ενίοτε σε μια ρομαντική σύλληψη του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, τα περισσότερα ντοκιμαντέρ στοχεύουν στην εναρμόνιση των αυτοβιογραφικών υλικών (ημερολογιακών αποσπασμάτων, φωτογραφικού αρχείου και λοιπών υλικοτήτων) με υλικά που παραπέμπουν στη συλλογική ιστορία και σε μια κοινή

πολιτισμική μνήμη. Η σύνδεση αυτή πολλές φορές υποβοηθάται από την ίδια τη φύση του αυτοβιογραφικού υλικού και τα πραγματολογικά δεδομένα του βίου ενώ άλλοτε διέπεται από περισσότερο χαλαρούς αιτιακούς δεσμούς.

Στην κατεύθυνση αυτή, η ιδιωτική και καλλιτεχνική ταυτότητα του Σεφέρη φάνηκε πως ισορροπεί ανάμεσα σε δύο διαφορετικές προσεγγίσεις. Σε πρώτο επίπεδο, οι επιμέρους διχασμοί (ποίηση-διπλωματία, αστοί-αγροτικός λαός κ.ά.), που σφραγίζουν τα σεφερικά ημερολόγια, επανεγγράφονται στα ντοκιμαντέρ και προβάλλουν συχνά την εικόνα ενός μοναχικού και αδικημένου καλλιτέχνη, που αγωνίζεται διαρκώς για να φτάσει στην καλλιτεχνική αυτοπραγμάτωση. Από την άλλη, τα ίδια αυτά σχήματα συνδέονται με μνημονικά ορόσημα της συλλογικής ιστορίας (Κύπρος, Μικρασιατική Καταστροφή) και καθιστούν τη σεφερική βιογραφία μια αφετηρία για την επαναδιαπραγμάτευση συλλογικών μνημονικών τόπων. Στην περίπτωση του Ελύτη, η αυτοπαρουσίασή του μπροστά στον φακό βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στους πολιτισμικούς λόγους που παρήγαγε η γενιά του'30 (ανάδειξη γεωκλιματικής ιδιοπροσωπίας, ελληνικότητα, συνέχεια νεοελληνικής τέχνης στον χρόνο), μέσω της οποίας ο ποιητής επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί. Στο πλαίσιο αυτό και δίνοντας έμφαση στην αιγαιοπελαγίτικη καταγωγή του, ο Ελύτης αυτοπαρουσιάζεται σε άμεση συνάφεια με καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες και πολιτισμικά σύμβολα, που πιστοποιούν τη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού στον χρόνο. Επισημαίνοντας τη συμβολή του ίδιου και της γενιάς του σε μια συντονισμένη κίνηση επανα-ανακάλυψης της νεοελληνικής παράδοσης, ο Ελύτης προβάλλεται ως συνεχιστής ενός μακραίωνου πολιτισμού, στον οποίο συγκαταλέγονται συχνά μορφές ετερόκλητες χρονικά, όπως η Σαπφώ, ο Αλκαίος, ο Θεόφιλος και ο Παπαδιαμάντης. Την ίδια στιγμή, η κινηματογράφηση του εργαστηρίου του Ελύτη, παρότι υποβάλλει την εικόνα ενός μοναχικού καλλιτέχνη, αποτυπώνει εύγλωττα τον συνεχή διάλογο του Ελύτη με υλικά και φυσιογνωμίες μιας συλλογικής πολιτισμικής κληρονομιάς. Τέλος, στην περίπτωση του Ρίτσου, ο καλλιτεχνικός του εαυτός συγκροτείται μέσα από ένα συλλογικό εμείς, το οποίο άλλοτε αφορά τους νοσούντες φυματικούς και άλλοτε τους πολιτικούς κρατουμένους της μεταπολεμικής Ελλάδας. Παρότι, σε κάποια ντοκιμαντέρ, πριμοδοτείται η κατανόηση της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Ρίτσου σε συνάρτηση με τις οικογενειακές τραγωδίες και τα δύσκολα παιδικά του χρόνια, ο ίδιος ο Ρίτσος αποφεύγει τη δραματοποίηση του βίου του και επιμένει στην κατανόηση της τέχνης μέσα από το συλλογικό βίωμα της εξορίας. Ακόμη όμως και σε αυτή την περίπτωση, η αφήγηση του Ρίτσου δε στοχεύει σε μια ανάπλαση των μαρτυρικών στιγμών του εγκλεισμού αλλά στην επισήμανση της συντροφικότητας, την

οποία ο ίδιος εξυμνεί και μέσα από τα έργα του. Τα έργα της εξορίας (*Καπνισμένο Τσουκάλι, Πέτρινος Χρόνος*), αξιοποιούνται διαρκώς στα ντοκιμαντέρ για την αναπαράσταση των σχετικών τραυματικών μνημοτοπίων αποτυπώνοντας το ατομικό βίωμα του Ρίτσου και το συλλογικό βίωμα των πολιτικών υποκειμένων της Αριστεράς.

Ο διαρκής συσχετισμός της εργοβιογραφίας των τριών ποιητών με τα ιστορικά συλλογικά συμφραζόμενα αποτελεί την κεντρική κατεύθυνση στην εξέταση της πολιτικής τους ταυτότητας. Στο δεύτερο κεφάλαιο αξιοποιήθηκαν οι έννοιες του διανοουμένου και του εθνικού ποιητή, δύο αλληλοσυμπληρωματικοί όροι που συχνά χρησιμοποιούν τα ντοκιμαντέρ για να σκιαγραφήσουν τη δημόσια παρέμβαση των τριών ποιητών. Με άξονα αυτούς τους δύο όρους, εξετάστηκαν οι αναπαραστάσεις της πολιτικής ταυτότητας των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου. Όπως κατέστη σαφές, η πολιτική ταυτότητα των τριών ποιητών αποτελεί ένα κράμα αφηγήσεων που αφορούν την ίδια την αυθιστόρηση των λογοτεχνών και τον τρόπο που αυτοπροσδιορίστηκαν πολιτικά, όπως επίσης και τον τρόπο που ερμηνεύτηκε η δράση τους από τρίτους. Τα ντοκιμαντέρ εγγράφουν και τις δύο όψεις αυτών των αφηγημάτων: δηλαδή την «αυτοσκηνοθεσία» των ίδιων των συγγραφέων και την ερμηνεία της πολιτικής τους ταυτότητας από μελετητές και πρόσωπα του στενού οικογενειακού ή φιλικού τους κύκλου. Ταυτόχρονα, και τα ίδια τα ντοκιμαντέρ παράγουν ερμηνείες για την πολιτική ταυτότητα των ποιητών με διάφορους τρόπους: μέσα από το αφηγηματικό σχόλιο, με τεχνικές όπως η δραματική ανακατασκευή ή μέσα από τις συνθήκες κινηματογράφησης του κάθε ποιητή. Μια κοινή πρακτική στα περισσότερα ντοκιμαντέρ είναι η χρήση των κειμένων των τριών ποιητών πλάι σε ηχητικά ντοκουμέντα, εικόνες και βίντεο που αρθρώνουν επιχειρήματα για τον πολιτικό ρόλο που διαδραμάτισαν οι Σεφέρης, Ελύτης και Ρίτσος σε μια δεδομένη ιστορική συγκυρία. Σε αυτό το πλαίσιο, έχει σημασία να επισημανθούν οι ποικίλες χρήσεις τόσο των αυτοβιογραφικών κειμένων, που συχνά αποκόπτονται επιλεκτικά και παράγουν νέους συνδυασμούς, αλλά και οι ποικίλες χρήσεις των ποιητικών κειμένων που δεν αναπαράγονται αποκλειστικά στην κειμενική μορφή τους αλλά ως πολιτισμικά κείμενα, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τη μελοποιημένη ποίηση. Έτσι, καθίσταται σαφές ότι οι συντελεστές δεν αξιοποιούν απλώς τα ποιητικά κείμενα καθαυτά αλλά αξιοποιούν και τα επάλληλα στρώματα ερμηνειών με τα οποία έχουν κατά καιρούς επενδυθεί τα ποιήματα. Οι διαφορετικές χρήσεις των ίδιων κειμένων και η σύνδεσή τους με ετερογενή πολιτισμικά υλικά καθιστούν τα ντοκουμέντα μεταβλητά σημεία αναφοράς σε έναν χάρτη συνεχών αναμεσοποιήσεων όπου η βιογραφία του κάθε συγγραφέα τροποποιείται διαρκώς ανάλογα με τα τεκμήρια που επιλέγει κανείς για να την αφηγηθεί.

Στην περίπτωση του Σεφέρη, η πολιτική του ταυτότητα προέκυψε ως αμάγαλμα αφηγήσεων, συχνά αντικρουόμενων. Παρότι η εικόνα του τυπικού κρατικού λειτουργού, που πηγάζει από τα σεφερικά ημερολόγια, γίνεται συχνά αποδεκτή στα περισσότερα ντοκιμαντέρ και ενισχύεται από μαρτυρίες τρίτων, σε ορισμένες περιπτώσεις αμφισβητείται και προσλαμβάνεται περισσότερο ως ρητορική όψη της κειμενικής «αυτοσκηνοθεσίας» του ποιητή (*Εποχές και συγγραφείς*/1999*)*. Στο σύνολο των τηλεοπτικών και κινηματογραφικών αφηγήσεων, η πολιτική δράση του ποιητή σε διάφορες ιστορικές συγκυρίες καθίσταται κεντρικό σημείο αναφοράς και ανασυντίθεται μέσα από τεκμηριωτικό υλικό και προφορικές μαρτυρίες. Αντίστοιχα, η εργογραφία του Σεφέρη αξιοποιείται κατά το δοκούν από τους συντελεστές του εκάστοτε εγχειρήματος, αρθρώνοντας επιχειρήματα τόσο για τον Σεφέρη όσο και για το ιστορικό παρελθόν. Σε πολλές αφηγήσεις, ο Σεφέρης προβάλλεται ως αντιδικτατορικός διανοούμενος και σύμβολο δημοκρατικής αντίστασης, ενώ σε άλλες περιπτώσεις η εικόνα αυτή διαρρηγνύεται μέσα από αναφορές που σχετίζονται με τη μετριοπάθεια και την επιφυλακτικότητά του. Στην περίπτωση του Ελύτη, το προφίλ του ποιητή ως διανοουμένου και δημόσιου άνδρα ανασυντίθεται διαρκώς γύρω από το *Άξιον Εστί*, παρότι ο Ελύτης παρήγαγε επίσης δημόσιο λόγο για ζητήματα, που αφορούν τη σύγχρονη νεοελληνική ταυτότητα και τις σχέσεις Ελλάδας-Δύσης. Συναιρώντας το ατομικό βίωμα του Ελύτη στο ελληνοαλβανικό μέτωπο με το έπος της δεκαετίας του'40, το *Άξιον Εστί* συγκεφαλαίωσε τους αγώνες των Ελλήνων διαχρονικά ενώ την ίδια στιγμή, μέσα από την αυξανόμενη επιτυχία του στη δεκαετία του'60 και αργότερα στη χουντική επταετία, το *Άξιον Εστί* κατέστη σύμβολο μιας νέας πολιτικοποιημένης κουλτούρας και εμπεδώθηκε ως εξεγερσιακός λόγος. Παρότι τα ντοκιμαντέρ δεν εξετάζουν τις διεργασίες, που οδηγούν στη συμβολοποίηση του *Άξιον Εστί*, αποδέχονται αυτή τη διαδικασία και αναδεικνύουν τις «δεύτερες ζωές» του έργου, παγιώνοντας ταυτόχρονα και τον Ελύτη ως σύμβολο αντιδικτατορικής μνήμης. Τέλος, ο Γιάννης Ρίτσος επαναπροβάλλεται διαρκώς ως σύμβολο των συλλογικών αγώνων της Αριστεράς τόσο μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες τρίτων όσο και μέσα από τον συσχετισμό του έργου του με ιστορικά γεγονότα, που σφράγισαν την πορεία της νεότερης Ελλάδας. Ταυτόχρονα, η κινηματογράφηση του ποιητή σε άμεση επαφή με τις λαϊκές μάζες ενισχύει την εικόνα του Ρίτσου ως λαοπρόβλητου ταγού. Τέλος, ορισμένα από τα ντοκιμαντέρ καταπιάνονται με τη συμβολή του Ρίτσου στη συζήτηση περί ελληνικότητας αλλά και με τις ρήξεις του Ρίτσου τόσο με το κόμμα όσο και με εκπροσώπους της αστικής τέχνης.

Μέσα από τη διαρκή σύνδεση της εργοβιογραφίας των ποιητών με συλλογικά ορόσημα, κατέστη κατανοητό ότι η εργοβιογραφία των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου συνιστά ένα πρίσμα προκειμένου να επαναδιαπραγματευτεί κανείς ποικίλα συμβάντα της συλλογικής ιστορίας. Ως εκ τούτου, στο τρίτο κεφάλαιο επιχειρήθηκε η διερεύνηση των ντοκιμαντέρ ως αφηγημάτων που παράγουν πολιτισμική μνήμη για το συλλογικό παρελθόν. Συγκεκριμένα, επιχειρήθηκε η διερεύνηση των αναπαραστάσεων διάφορων ιστορικών γεγονότων και περιόδων ανά ντοκιμαντέρ και ανά χρονική περίοδο.

Όπως φάνηκε στις προηγούμενες σελίδες, η δεκαετία του'40 αποτελεί σημείο σύγκλισης για όλα τα ντοκιμαντέρ. Οι μνήμες της δεκαετίας του'40 διασταυρώνονται με την κατασκευή των ποιητών ως μνημονικών συμβόλων εφόσον και οι τρεις βίωσαν άμεσα ή έμμεσα τα γεγονότα της περιόδου και τα ενέγραψαν στο έργο τους. Το ίδιο ισχύει και για το Πολυτεχνείο, το οποίο αποτελεί σημείο καμπής για την καθιέρωση των τριών ποιητών στο συλλογικό φαντασιακό, εφόσον για διαφορετικούς λόγους (μελοποίηση Θεοδωράκη, δήλωση Σεφέρη) οι Ελύτης, Σεφέρης και Ρίτσος παγιώνονται ως σύμβολα αντιδικτατορικής μνήμης, Παρά την κυριαρχία της δεκαετίας του'40 σε όλες τις αφηγήσεις, οι μνήμες της περιόδου δε γνωρίζουν την ίδια ρητορική διαχείριση. Στις αρχές της δεκαετίας του'80, η διαπραγμάτευση της μνήμης του Εμφυλίου αποτελεί ακανθώδες ζήτημα και η προσέγγιση των γεγονότων πραγματοποιείται συνήθως με έμμεσο τρόπο. Αντίθετα, η μνήμη της Αντίστασης συνιστά ένα κοινό σημείο αναφοράς και για τους τρεις ποιητές. Η προσέγγιση των ιστορικών γεγονότων επηρεάζεται φυσικά και από τις εξελίξεις που επικρατούν στη δημόσια σφαίρα, όπου ο Εμφύλιος αποτελεί ακόμη ένα επίδικο γεγονός. Αντίθετα, η Αντίσταση κυριαρχεί στη δημόσια συζήτηση μέσα στο ευρύτερο κλίμα εθνικής συμφιλίωσης και λήθης του εμφυλιοπολεμικού τραύματος. Η πρακτική αυτή είναι κοινή στα βιογραφικά ντοκιμαντέρ για τους Σεφέρη και Ελύτη της περιόδου '80-'90. Κατά την ίδια περίοδο, ωστόσο, τα ντοκιμαντέρ για τον Γιάννη Ρίτσο ενσωματώνουν αναφορές στις μετεμφυλιακές διώξεις και στη μακρά σκιά του Εμφυλίου, ενώ συνδέουν τα γεγονότα αυτά με τη μνήμη της δεκαετίας του'40. Στην ουσία, μέσα από τη διαπραγμάτευση της εξορίας και των μεταπολεμικών διώξεων, τα εν λόγω ντοκιμαντέρ οικοδομούν μια αλυσίδα συλλογικών αγώνων από την οπτική της Αριστεράς, στην οποία εντάσσεται η δεκαετία του'40 και κατόπιν οι μετεμφυλιακές διώξεις. Σε μεταγενέστερα αφηγήματα της δεκαετίας του'90, το αφήγημα της εθνικής συμφιλίωσης συχνά διαρρηγνύεται, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην εκπομπή *Εποχές και συγγραφείς*. Ωστόσο, παρά τις εκάστοτε ενστάσεις και τις εξελίξεις που συντελούνται σε επίπεδο ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας ή δημόσιου λόγου, η μνήμη της δεκαετίας του'40 και του

Πολυτεχνείου παραμένουν ισχυρές και στο γύρισμα του αιώνα, ακόμη και σε ντοκιμαντέρ που παράγονται εν μέσω της οικονομικής κρίσης.

Ωστόσο, οι βιογραφίες των Σεφέρη, Ελύτη και Ρίτσου δε διασταυρώνονται μόνο με τις μνήμες της δεκαετίας του ’40 και του Πολυτεχνείου αλλά ταυτόχρονα ανασυντίθενται γύρω από διάφορους τόπους μνήμης, όπως η Μικρά Ασία, η Κύπρος και η Μακρόνησος. Οι εν λόγω τόποι μνήμης συνδέονται με ατομικά τραύματα των ποιητών και ταυτόχρονα αναπλάθουν τραύματα της συλλογικής ιστορίας. Τα ντοκιμαντέρ δεν αναπαριστούν απλώς αυτές τις γεωγραφικές επικράτειες και την ιστορία τους αλλά τις επανακατασκευάζουν διαρκώς ως συμβολικά και συναισθηματικά τοπία μέσα από εικόνες, ποιήματα, ηχητικά ντοκουμέντα κ.ά. Η επαναδιαπραγμάτευση της Μικρασιατικής Καταστροφής γνωρίζει άνθιση στα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του’80, όπου και συμπίπτει με μια «έκρηξη» της μνήμης των Μικρασιατών προσφύγων. Το νωπό τραύμα της Κύπρου ευνοεί συνδέσεις με τη Μικρασιατική Καταστροφή, ενώ σε ορισμένα ντοκιμαντέρ η σύνδεση Κύπρου και Μικράς Ασίας διευρύνεται προκειμένου να συμπεριλάβει κι άλλα συλλογικά τραύματα, όπως αυτό του Εμφυλίου (*Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης*/2001). Τέλος, η Μακρόνησος, σταθερό σημείο αναφοράς στα ντοκιμαντέρ για τον Ρίτσο, επανακατασκευάζεται με τη συνδρομή ενός συνόλου πολιτισμικών μέσων στα οποία πρωτοστατούν φυσικά και τα ποιητικά κείμενα του Ρίτσου. Κατά τη δεκαετία’80-’90, η ενασχόληση με τη Μακρόνησο συμπίπτει με την πυκνή έκδοση αυτοβιογραφικών κειμένων για την περίοδο αυτή και συνεχίζεται αμείωτη στις επόμενες δεκαετίες, όπου η μνήμη της Μακρονήσου ανασυστήνεται σε ποικίλα πολυμεσικά δίκτυα. Τέλος, τα ντοκιμαντέρ δεν καταπιάνονται μόνο με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα αλλά και με τη νεοελληνική ιστορία στη διαχρονία της. Ιδίως, κατά τη δεκαετία του’80, όταν η Ελλάδα καλείται να αντιμετωπίσει την πρόκληση της ευρωπαϊκής ενσωμάτωσης, αρκετά από τα ντοκιμαντέρ επιχειρούν να θίξουν ζητήματα γύρω από τη λαϊκότητα, τα ειδοποιά γνωρίσματα της νεοελληνικής ταυτότητας και τις σχέσεις Ελλάδας-Δύσης. Στο πλαίσιο αυτό, τα ντοκιμαντέρ *Οδυσσέας Ελύτης-Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα* (1979) και *Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία* (1980/1999) για τον Οδυσσέα Ελύτη και οι *Ρίζες-Γιάννης Ρίτσος* του Ροβήρου Μανθούλη (1985) λειτουργούν ως δείκτες προκειμένου να ιχνηλατήσει κανείς τις νοοτροπίες της περιόδου γύρω από τη συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού, την ελληνικότητα και τον λαϊκό πολιτισμό.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, εξετάζεται η λειτουργία των ντοκιμαντέρ ως αφιερωματικών πρακτικών, μέσα σε ένα ευρύτερο πανόραμα αφιερωμάτων που συχνά

συμπίπτουν με επετείους γέννησης, θανάτων και βραβεύσεων. Τα ίδια τα ντοκιμαντέρ, άλλωστε, αποδεικνύονται ως μια κατεξοχήν συμπεριληπτική πρακτική εφόσον συνομιλούν διαρκώς με άλλους τύπους αφιερωμάτων (εκθέσεις, κείμενα κ.ά.), λειτουργώντας ως ένα δυναμικό σύστημα, στο οποίο αλληλεπιδρούν διαφορετικά μέσα και είδη. Ο διάλογος αυτός, φυσικά, αφορά και τα ίδια τα ντοκιμαντέρ εφόσον πολύ συχνά διαλέγονται και μεταξύ τους. Τα εγχειρήματα της δεκαετίας ’80-’90 θέτουν τις βάσεις για μια ορισμένη προσέγγιση του βίου των λογοτεχνών, εδραιώνοντας ορισμένες σταθερές, συγκεκριμένους βιογραφικούς κόμβους, στους οποίους εδράζεται η εκάστοτε αφήγηση. Τα μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του’90 και των πρώτων χρόνων του 21ου αιώνα επιστρέφουν συχνά στις παλαιότερες μνημονικές εργασίες και στους ίδιους βιογραφικούς κόμβους, εμπλουτίζοντας τις προγενέστερες προσεγγίσεις ή αμφισβητώντας τες. Αυτή η διαρκής διαλεκτική σχέση καθίσταται εφικτή χάρη στη λειτουργία της αναμεσοποίησης και της διαρκούς μετακίνησης υλικού σε διαφορετικά μέσα, ενώ αναδεικνύει νέες τροχιές προσέγγισης στη βιογραφία του κάθε συγγραφέα. Στην ουσία, τα ντοκιμαντέρ ως αφιερώματα καθίστανται ένας ασφαλής δείκτης προκειμένου να κατανοήσει κανείς τις μετατοπίσεις που συντελούνται στη διαχείριση της φυσιογνωμίας του κάθε ποιητή. Οι εκάστοτε διαφοροποιήσεις προκύπτουν από τις επιδράσεις ποικίλων πολιτισμικών μεταβλητών που αφορούν τις αλλαγές που συντελούνται στο εγχώριο μιντιακό τοπίο, τις τάσεις στο εγχώριο και διεθνές ντοκιμαντέρ, τις δημόσιες συζητήσεις με τις οποίες συνδέεται η φυσιογνωμία των τριών ποιητών και τις εξελίξεις που επηρεάζουν την εγχώρια λογοτεχνική κριτική. Μέσα από τον συσχετισμό των εκάστοτε αφιερωματικών πρακτικών, καθίσταται σαφές με ποιο τρόπο οι τρεις ποιητές μετατρέπονται από φορείς πολιτισμικής μνήμης σε αντικείμενα πολιτισμικής επιμνημόνευσης.

Παρότι η παραγωγή ντοκιμαντέρ για τους τρεις ποιητές δεν είναι ενιαία και αδιαφοροποίητη, μπορεί κανείς να εξαγάγει κάποια ασφαλή συμπεράσματα για τους όρους κατασκευής των τριών ποιητών ως μνημονικών συμβόλων σε βάθος χρόνου. Σε πρώτο επίπεδο, η συνεχής αναπαραγωγή του αυτοβιογραφικού λόγου των τριών ποιητών οδηγεί σε μια δημόσια κατανάλωση της ιδιωτικής τους εμπειρίας, η οποία πλέον καθίσταται δημόσιο κτήμα μέσα από τη συνεχή διανομή και κυκλοφορία της. Μέσα από αυτή τη λειτουργία, η βιογραφία των τριών ποιητών καθίσταται ένα «ανοιχτό» κείμενο, που υπόκειται σε διαρκή επεξεργασία μέσα από τη συνδρομή νέων μαρτυριών και ερευνών ή την απελευθέρωση αρχειακού υλικού που «φωτίζει» τον βίο από μια νέα προοπτική. Παρομοίως, τα κείμενα των τριών συγγραφέων, ποιητικά και δοκιμιακά,

επανεγγράφονται στα ντοκιμαντέρ, έχοντας αποδεσμευτεί από την αυστηρά κειμενική μορφή τους. Διατηρώντας τις ερμηνείες, με τις οποίες επενδύθηκαν τόσο στο κειμενικό τους περιβάλλον όσο και στις «δεύτερες ζωές» τους, τα έργα των τριών συγγραφέων λειτουργούν ως πολυεπίπεδα αφηγηματικά σύνολα, που συναιρούν διαφορετικά χρονικά επίπεδα και προσφέρονται για διαφορετικές νοηματικές συνδέσεις. Στο πλαίσιο αυτό, ο ιδιωτικός, καλλιτεχνικός και πολιτικός εαυτός των τριών συγγραφέων μπορεί να επανακατασκευάζεται διαρκώς μέσα από τον συσχετισμό του με διαφορετικά μνημονικά ορόσημα. Οι συσχετισμοί αυτοί παράγουν μια συγκεκριμένη ερμηνεία για τους ίδιους τους ποιητές ενώ οδηγούν ταυτόχρονα σε συγκεκριμένες αναγνώσεις του ιστορικού παρελθόντος. Η μετατροπή των τριών ποιητών σε μνημονικά σύμβολα, που ταυτίστηκαν με συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, καθίσταται εφικτή χάρη ακριβώς στους διαρκείς συσχετισμούς που παράγουν η τηλεόραση και ο κινηματογράφος ως μνημονικές τεχνολογίες. Εγκολπώνοντας διαρκώς στοιχεία από διαφορετικά μέσα σε ένα δυναμικό σύστημα αλληλεπίδρασης, τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ δεν καταναλώνουν την εικόνα του ιστορικού παρελθόντος αλλά τη συνδιαμορφώνουν. Για να κατανοήσει κανείς τη συμβολή των εν λόγω ντοκιμαντέρ ως παραγωγών ιστορικής γνώσης και πολιτισμικής μνήμης, θα πρέπει να τα εξετάσει τόσο στη συγχρονία όσο και στη διαχρονία τους. Τα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ μπορεί να επηρεάζονται από τις ιστορικές συγκυρίες της εποχής τους αλλά ταυτόχρονα συνομιλούν μεταξύ τους, όπως επίσης και με άλλα αφιερώματα. Η εγγραφή αποσπασμάτων από το ένα ντοκιμαντέρ στο άλλο δεν αναδεικνύει απλώς τις διαλογικές σχέσεις μεταξύ των ταινιών αλλά και τον διάλογο ανάμεσα σε μοντέλα ενθύμησης, εφόσον πολλά πρόσφατα εγχειρήματα στηρίζονται σε προγενέστερες μνημονικές εργασίες. Ως εκ τούτου, η μνήμη των τριών ποιητών είναι ένα έργο εν εξελίξει εντός ενός ευρύτερου δικτύου διακειμενικών και διαμεσικών αναφορών. Εντός αυτού του δικτύου, τα ντοκιμαντέρ μπορούν να προσεγγίζονται στην αυτοτέλειά τους ενώ ταυτόχρονα μπορεί να λειτουργούν ως πολλαπλασιαστές νέων αφηγήσεων. Για τον λόγο αυτόν, αναδεικνύονται σε προνομιακά πεδία μελέτης της δυναμικής της μνήμης, η οποία μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με τις πολιτισμικές διαθεσιμότητες του παρόντος και των ατόμων που καλούνται κάθε φορά να την επεξεργαστούν.

Παράρτημα εικόνων

Εικόνα 1 *(Αγία Νάπα Κύπρου, 1953. Φωτογραφικό Αρχείο Γιώργου Σεφέρη-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)*

Εικόνα 2 *(Σεισμόπληκτα παιδιά, Μονή Κύκκου, 1953. Φωτογραφικό Αρχείο Γιώργου Σεφέρη-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)*

Εικόνα 3 *(Γιώργος Σεφέρης-Γιώργος Κατσίμπαλης-Μαρώ Σεφέρη-Δ. Ι. Αντωνίου Φωτογραφικό Αρχείο Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου-Κωδικός τεκμηρίου 1Ε18.032)*

Εικόνα 4 *(Συνάντηση της γενιάς του'30 στο σπίτι του Θεοτοκά. Φωτογραφικό Αρχείο Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου-Γενικό Αρχείο. Κωδικός τεκμηρίου 1Ε18.035)*

Εικόνα 5 *(Ο Οδυσσέας Ελύτης στο γραφείο του. Αθήνα, 1973. Φωτογραφικό Αρχείο* Mario Vitti. *Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)*

Εικόνα 6 *(Εξωτερικός χώρος στο πατρικό σπίτι του Γιάννη Ρίτσου στη Μονεμβασιά. Wikimedia Commons-Creative Commons)*

Εικόνα 7, 8 *(Ο Γιάννης Ρίτσος στην εξορία, πλάι σε συγκρατούμενούς του. Μουσείο Μπενάκη-Ιστορικά Αρχεία-Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, F687, 9, Εξορία: Κοντοπούλι-Λήμνος 1944, Μακρόνησος 1949-50, Άη Στράτης 1950-51)*

Εικόνα 9 *(Γιώργος Σεφέρης-1942-Κάιρο Φωτογραφικό Αρχείο Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου/Γενικό Αρχείο, κωδικός τεκμηρίου 1Ε15.111)*

Εικόνα 10 *(Η ταυτότητα του Ρίτσου ως πολιτικού κρατουμένου. Μουσείο Μπενάκη-Ιστορικά Αρχεία-Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, F687, 9, Εξορία: Κοντοπούλι-Λήμνος 1944, Μακρόνησος 1949-50, Άη Στράτης 1950-51)*

Τίτλοι ντοκιμαντέρ-Πρωτογενές υλικό

Γιάννης Ρίτσος-Αυτοβιογραφία, (1984), Παραγωγός: Σγουράκης Γιώργος, Σκηνοθεσία: Αριστόπουλος Κώστας. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=iOBe4HmbQRg
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γιάννης Ρίτσος-Οι ρίζες του, (1985), Συμπαραγωγή τηλεοπτικών καναλιών από τέσσερις χώρες: Γαλλία (TF-1), Ελβετία (SSR), Βέλγιο (RTBF) και Ελλάδα (ΕΡΤ-2), Σκηνοθεσία: Μανθούλης Ροβήρος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=Fhigvf4CQmQ
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γιάννης Ρίτσος, ποίηση και εικόνα, (1988). ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Παναμάς Πέτρος, Ρεπορτάζ: Σωτηριάδου Δήμητρα. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/68575/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γιώργος Σεφέρης 29 Φεβρουαρίου 1900-1980. 80 χρόνια από τη γέννησή του, (1980), ΕΡΤ, Εκτέλεση παραγωγής: Σγουράκης Γιώργος. Σκηνοθεσία: Καριπίδης Γιώργος. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7880/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης: Γιώργος Σεφέρης, (2012) ΣΚΑΙ, Παραγωγή: Παρασκευά Λία. Σκηνοθεσία: Μαχαίρας Κώστας, Σενάριο: Σέγκου Νατάσσα-Μαχαίρας Κώστας, Δημοσιογραφική Επιμέλεια: Παρασκευά Λία, Σελλά Όλγα. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=V92VPDYHg5Q
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης: Οδυσσέας Ελύτης, (2013), ΣΚΑΙ, Παραγωγή: Παρασκευά Λία. Σκηνοθεσία: Καρακέπελης Χρήστος, Σενάριο: Σέγκου Νατάσσα. Δημοσιογραφική Επιμέλεια: Παρασκευά Λία, Μαγκλίνης Ηλίας. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=pmYHKmdXODM
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Έλληνες του πνεύματος και της τέχνης: Γιάννης Ρίτσος, (2013), ΣΚΑΙ, Παραγωγή: Παρασκευά Λία, Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μαχαίρας Κώστας, Δημοσιογραφική Επιμέλεια: Παρασκευά Λία, Μαγκλίνης Ηλίας. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=TFdwVnylvf0
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Εποχές και συγγραφείς: Γιώργος Σεφέρης, (1999), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Ψαρράς Τάσος, Επιλογή κειμένων: Γουδέλης Τάσος. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/8459/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Εποχές και συγγραφείς: Οδυσσέας Ελύτης, (2002), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Ψαρράς Τάσος, Επιλογή κειμένων: Γουδέλης Τάσος, Κείμενο: Δημηρούλης Δημήτρης. Διαθέσιμο εδώ:

https://archive.ert.gr/8512/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Εποχές και συγγραφείς: Γιάννης Ρίτσος, ΕΡΤ, Παραγωγή: 2002, Προβολή: 2004, Επιλογή κειμένων: Γουδέλης Τάσος, Σκηνοθεσία: Ψαρράς Τάσος, Κείμενο: Καλογήρου Τζίνα. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/8544/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης, (2001), Παραγωγός: Λαμπρόπουλος Θάνος, Σενάριο- Σκηνοθεσία: Χαραλαμπόπουλος Στέλιος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=vcpO94T11N8
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ντοκιμαντέρ-πορτρέτο για τον Γιάννη Ρίτσο, (1988), Συμπαραγωγή ΕΡΤ-Βουλγάρικη τηλεόραση, Σκηνοθεσία: Ποπζάτεφ Πετάρ. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6682/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Οδυσσέας Ελύτης. Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα, (1979), ΕΡΤ. Εκτέλεση: Σγουράκης Γιώργος, Σκηνοθεσία: Καριπίδης Γιώργος, Δημοσιογραφική κάλυψη: Σπηλιάδη Βεατρίκη. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6690/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Οδυσσέας Ελύτης-Αυτοβιογραφία. (1980/1999), ΕΡΤ-Αρχείο Κρήτης, Εκτέλεση: Σγουράκη Γιώργος και Ηρώ, Σκηνοθεσία: Καριπίδης Γιώργος.
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Παρασκήνιο-Τα πολιτικά κείμενα του Γιώργου Σεφέρη. Σκηνοθεσία: Ευστρατιάδης Μάνος-Έρευνα: Σαμαντάς Τέλης-Πρώτη τηλεοπτική προβολή: 27/08/1986. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.ertnews.gr/anadromes/giorgos-seferis-50-chronia-apo-ton-thanato-toy-polydiastatoy-poiiti-kai-dianoiti-video/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ντοκιμαντέρ-Ταινίες (συμπληρωματικές αναφορές)

Αναζητώντας τον Ανδρέα Κάλβο (1988). Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Σκηνοθεσία: Μωραΐτης Μάκης. Σενάριο: Χατζηδάκη Νατάσσα. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/26627/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ανδρέας Εμπειρίκος (1993), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Κουτσούρη Μαίρη, Αφήγηση-Σενάριο: Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, Επιστημονικοί Σύμβουλοι: Πετσόπουλος Σταύρος, Χρυσανθόπουλος Μιχάλης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7909/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Απόκριση στον Γιώργο Σεφέρη, (1975), Σκηνοθεσία: Παυλίδης Άντρος. Διαθέσιμο εδώ: https://archive.ert.gr/apokrisi-ston-giorgo-seferi/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό, [1981], Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Σκηνοθεσία: Κουτσούρη Μαίρη. Κείμενα: Μαυρουδής Πέτρος. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7727/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη-100 χρόνια από τη γέννησή του, (1984), Συμπαραγωγή της ΕΡΤ με τη βουλγαρική τηλεόραση, Σκηνοθεσία: Κουτσούρη Μαίρη, Επιμέλεια εκπομπής: Προκοπάκη Χρύσα, Κείμενα: Μιχαηλίδου Θεανώ. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/99216/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γιάννης Ρίτσος Αφιέρωμα-Εικόνες, (1985), Παραγωγή: ΥΠΠΕ, Σενάριο-Σκηνοθεσία: Παπαγιαννίδης Τάκης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=1BEuHtaNXcY
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γιάννης Ρίτσος-Αφιέρωμα, (2009), (ΡΙΚ), Επιμέλεια: Αγγελίδου Μαρία. Διαθέσιμο εδώ: https://archive.ert.gr/giannis-ritsos-afieroma/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γιάννης Ρίτσος Θεα…τρικά, (1997), Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Σενάριο-Σκηνοθεσία: Χαρωνίτης Λευτέρης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7901/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γιώργος Σεφέρης. Σελίδες Ημερολογίων (1981). Παραγωγή: Σγουράκης Γιώργος, Διεύθυνση παραγωγής: Σγουράκη Ηρώ / Σκηνοθεσία: Καριπίδης Γιώργος.

Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη, (1980-1981), Παραγωγή: Σγουράκης Γιώργος, Διεύθυνση Παραγωγής: Σγουράκη Ηρώ. Σκηνοθεσία: Καριπίδης Γιώργος, Βούλγαρης Παντελής, Θέος Δήμος, Λαμπρινός Φώτος, Μαυρίκιος Δημήτρης, Παληγιαννόπουλος Χρήστος, Λύκας Πέτρος, Μαυροειδής Ντίνος, Σταύρακας Δημήτρης, Παπαγιαννίδης Τάκης, Βερνίκος Δημήτρης, Μαρκετάκη Τώνια, Κοκκινόπουλος Πάνος, Αριστόπουλος Κώστας, Αντωνάκος Νίκος.

Εκπομπές που αγάπησα: Γιώργος Σεφέρης, (1994), Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Σκηνοθετική επιμέλεια: Γερμανός Φρέντυ, Ράλλης Στέλιος [1η προβολή: *Πρώτη Σελίδα: Η Μέρα του Ελληνικού Νόμπελ*. 4/11/1981. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/73817/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Εκπομπές που αγάπησα. Μανώλης Γλέζος-Λάκης Σάντας, (1993), Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Σκηνοθεσία: Γερμανός Φρέντυ, Ράλλης Στέλιος [1η προβολή *Πρώτη σελίδα: Έτσι κατέβηκε η γερμανική σημαία απ' την Ακρόπολη* / 1981]. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/73796/

(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Η γενιά του'30. Cosmote History-Cosmote Tv. (2022). Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γκικαπέππας Γιώργος.

Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ', (1990), Σκηνοθεσία: Σιοπαχάς Χρήστος, Σενάριο: Γεωργής Γιώργος-Σιοπαχάς Χρήστος. Σύμβουλος: Δημητρακόπουλος Φώτης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/4649/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ι. Μόραλης (2005). ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ ΑΕ
Σκηνοθεσία: Χαραλαμπόπουλος Στέλιος, Σενάριο: Χαραλαμπόπουλος Στέλιος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=iDoHcmk7KNY
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Καλή σου νύκτα κυρ Αλέξανδρε (1981). Παραγωγή: Σμαραγδής Γιάννης, Αρβανίτης Γιώργος, Τριανταφύλλου Γιώργος. Σκηνοθεσία: Σμαραγδής Γιάννης, Σενάριο: Σμαραγδής Γιάννης, Κακουλίδης Γιάννης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=tNctJ4qUHhc
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Κύπρον, ού μ' εθέσπισεν…, (1962), Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μικελίδης Νίνος Φενέκ.

Κ. Π. Καβάφης-50 χρόνια από τον θάνατό του (1983). Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ. Σκηνοθεσία: Κουτσούρη Μαίρη, Σενάριο-κείμενα-συνεντεύξεις: Δασκαλόπουλος Δημήτρης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6931/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Λέσβος-Σαπφώ-Ελύτης, (1992), Σκηνοθεσία-Μοντάζ: Σμαραγδής Γιάννης, Επιμέλεια: Ηλιοπούλου Ιουλίτα. Σενάριο: Υπό Ελύτη Οδυσσέα. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/8148/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Μακρόνησος (2009) ΕΡΤ-Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Παραγωγή: Γιαννακάκης Ηλίας. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιαννακάκης Ηλία- Καραμπάτσου Εύη. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=CkF9e7tlDKE
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Μάνη-Οι ναυαγοί της ιστορίας, (1977), Σκηνοθεσία: Μανθούλης Ροβήρος, Ταινία για τη σειρά «Κόσμος χωρίς σύνορα» του TF-1. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.dailymotion.com/video/x14971o
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ο Κήπος βλέπει (1993), Παραγωγή: Παπαστάθης Λάκης, Σκηνοθεσία: Ευστρατιάδης Μάνος, Ευαγγελάκου Κατερίνα. Μουσική: Χατζιδάκις Μάνος.
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Παρασκήνιο. Γιώργος Σεφέρης-Οδυσσέας Ελύτης. Δύο Νόμπελ στην ελληνική ποίηση (1999). Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ- Cinetic. Σκηνοθεσία-Έρευνα: Χατζόπουλος Τάκης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/6725/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Παρασκήνιο-Γιάννης Ρίτσος αφιέρωμα, (2009), (ΡΙΚ), Σκηνοθεσία: Μουαΐμη Σοφία. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/paraskinio-giannis-ritsos-afieroma/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Παρασκήνιο-Ελύτης (2012), ΡΙΚ, Σκηνοθεσία: Μουαΐμη Σοφία. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/154730-2/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Παρασκήνιο: Ζωντανή ανθολογία-αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη (1996). Σκηνοθέτης: Παπαστάθης Λάκης. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7286/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Περι-διαβάζοντας, Επεισόδιο 15: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Οδυσσέα Ελύτη,* (1999), Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δάμπασης Γιώργος Μ. Αφήγηση: Δημητρίου Λήδα. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/37384/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Πρόσωπο με πρόσωπο, (1966), Παραγωγή-Σκηνοθεσία: Μανθούλης Ροβήρος, Σενάριο: Μανθούλης Ροβήρος, Μουρσελάς Κώστας. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=dw3vW9aMA80
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Πρωτομαγιά, Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου, (1987), ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Μούζας Μιχάλης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=PqV4AOtI9tc
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ριμέικ-Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη (2004), Παραγωγή: ΕΡΤ, Κείμενα-Παρουσίαση: Θεολογίδου Ρένα, Αρχισυνταξία: Γκολεμά Ντέπυ. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/84906/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ριμέικ: Ελύτης-Σεφέρης. Δύο Νόμπελ, δύο εποχές (1999), Παραγωγή: ΕΡΤ, Σκηνοθεσία: Καζολέα Αθηνά, Κείμενα-Παρουσίαση: Θεολογίδου Ρένα, Δημοσιογραφική επιμέλεια: Γκολεμά Ντέπυ. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/afieroma-sti-zoi-kai-to-ergo-ton-dyo-megalon-ellinon-poiiton-poy-vraveytikan-me-nompel-logotechnias/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ριμέικ: 40 χρόνια ανεξαρτησίας, Κύπρος, ΕΡΤ, χ.χ., Σκηνοθεσία: Καζολέα Αθηνά, Κείμενα-Παρουσίαση: Θεολογίδου Ρένα, Δημοσιογραφική επιμέλεια: Γκολεμά Ντέπυ. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/75063/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Σαν πέτρινα λιοντάρια στη μπασιά της νύχτας-ποιητικές μνήμες της Μακρονήσου (2012) Παραγωγή: Μεγιέρ Πιέρ-Αλέν, Καρνιό Ξαβιέ, Σκηνοθεσία: Ζισουά Ολιβιέ. Σενάριο: Ζισουά Ολιβιέ, Λογοτεχνική έρευνα: Γιώτη Ελένη, Ιστορικός σύμβουλος: Μπουρνάζος Στρατής. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=3iGJCL5BCIs
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Σεφέρης και Κύπρος. (1988). Σκηνοθεσία: Παυλίδης Άντρος. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/chroniko-tis-kypriakis-symforas-3-2/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Τα τραγούδια της φωτιάς. (1974). Παραγωγή: Finos Film, Κούνδουρος Νίκος, Σκηνοθεσία-Σενάριο: Κούνδουρος Νίκος. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=53UTZQgMZjw
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Τη νύχτα που ο Φερνάντο Πεσσόα συνάντησε τον Κωνσταντίνο Καβάφη. (2007) Σκηνοθεσία: Χαραλαμπόπουλος Στέλιος. Περίπλους, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ, GRAAL, Contracosta Producoes Πορτογαλία, ΑΡΚΤΟΣ, ΡΙΚ Κύπρος.

Υστερόγραφο-Άννα Λόντου, (2021), Παραγωγή: ΕΡΤ, Σκηνοθεσία-σενάριο**:** Παπαϊωάννου Αποστολία, Έρευνα: Γιαννακάκης Ηλίας. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.ertnews.gr/anadromes/ert-archeio-anna-lontoy-i-mitera-moy-o-seferis-ki-ego-video/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Χάππυ Νταίη (1976). Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Σκηνοθεσία: Βούλγαρης Παντελής.

...Φωτογραφική Μηχανή Σωστά Κανονισμένη.... (2004), Παραγωγή ΕΡΤ, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Κύπρου, CURIUM FILMS, Ελλάς. Σκηνοθεσία: Πάντζης Ανδρέας.

D. Solomos, ο ποιητής της επανάστασης. [1989] Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ. Σκηνοθεσία: Βάκκας Κώστας, Έρευνα-Σενάριο: Λάδης Φώντας. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/7359/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

"Greece, the immortal land", Ντοκιμαντέρ. (1972), Παραγωγή: Wright Gladys & Basil, Σκηνοθεσία: Wright Basil, Κείμενο: Warner Rex, Βολανάκης Μίνως, Αφήγηση: Genn Leo, Βολανάκης Μίνως. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.europeana.eu/mt/item/2051943/data_euscreenXL_EUS_36B6FA46F30B4F1981F0A16AA3F7CB3D

(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Αγάθος Θανάσης, «Μια οπτικοακουστική ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 28. 06. 2021. Διαθέσιμο εδώ: https://www.efsyn.gr/tehnes/art-nea/300161_mia-optikoakoystiki-istoria-tis-neoellinikis-logotehnias
(Ανακτήθηκε 27.07.2023)

Αδαμοπούλου Αρετή, «Τέχνη και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1960» στο Δασκαλοθανάσης Νίκος (επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, *Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, (πρόλογος Λοϊζίδη Νίκη), Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σ. 233-248.

Αθανασάτου Γιάννα, «Ο κοινωνικός και πολιτικός ρόλος του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Η περίπτωση των ντοκιμαντέρ στα χρόνια της Δικτατορίας και της Μεταπολίτευσης και η σημασία τους σήμερα» στο Στάθη Ειρήνη, Σκοπετέας Γιάννης (επιμ.), *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα. Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2009, σ. 103-119.

« "Αναζητώντας τον Νίκο Καζαντζάκη". Τηλεταινία του Νίκου Γιαννόπουλου, που θα προβληθεί από την ΕΤ-1», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 790, 6-12 Απριλίου 1985, σ. 36-37.

Ανδρειωμένος Γιώργος (εισαγ.-επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος. Πρώιμα ποιήματα και πεζά*, Αθήνα, Κέδρος, 2018.

Άντερσον Μπένεντικτ, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, (μτφρ. Χαντζαρούλα Ποθητή), Αθήνα, Νεφέλη, 1997.

Αντωνιάδης Κώστας, *Λανθάνουσα Εικόνα. Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, Αθήνα, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2014[3].

Αξελός Λουκάς, *Εκδοτική δραστηριότητα και κίνηση των ιδεών στην Ελλάδα. Μια κριτική προσέγγιση της εκδοτικής δραστηριότητας στα χρόνια 1960-1981*, Αθήνα, Στοχαστής, 2008[2].

«Αξιολόγηση με διευρυμένα κριτήρια» (Μιλούν στο «Δ» οι: Πέτρος Αμπατζόγλου, Πέτρος Τατσόπουλος και Μιχάλης Μήτρας) στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς Β΄-Διάλογοι γύρω από τη «γενιά του'30»*, τχ. 115, Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 2001, σ. 74-85.

«Απάντηση Γ. Καριπίδη για την εκπομπή Σεφέρη», *Τα Νέα*, 07.03.1980.

«Απονεμήθη χθες το βραβείο Νόμπελ στον Οδυσσέα Ελύτη», *Ελευθεροτυπία*, 11.12. 1979.

Αποστολίδου Βενετία, *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά. Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή, 1947-1981*, Αθήνα, Πόλις, 2012[2].

Αργυρίου Αλέξανδρος, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Μια σπειροειδής εξέλιξη» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Νέα Εστία*, τχ. 1547, Χριστούγεννα 1991, σ. 44-55.

Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη, Κινηματογραφικό-Τηλεοπτικό-Ραδιοφωνικό-Ηχητικό-Εκδοτικό-Φωτογραφικό-Εικαστικό, Αθήνα, Αρχείο Κρήτης, 2012.

«“Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό”. Ένα ολιγοσέλιδο κείμενο του Οδυσσέα Ελύτη για τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ, κυκλοφορεί σήμερα στην επέτειο γέννησής του στην Κρήτη», εφ. *Η Καθημερινή*, 02.11.2000.

Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, Τετράδια ’72, χειρόγραφη έκδοση των πολιτικών κρατουμένων των φυλακών Κορυδαλλού, Σεπτέμβριος 1972.

Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, *Αντί*, τχ. 64, 5 Φεβρουαρίου 1977, σ. 17-40.

Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, *Η Λέξη* 53, Μάρτιος-Απρίλιος 1986, σ. 179-457.

Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη, *Διαβάζω*, τχ. 142, 23 Απριλίου 1986, σ. 37-148.

Βαγενάς Νάσος, «Η κεντρικότητα των επιμέρους», *Το Βήμα*, 07.03.1993.

Βαγενάς Νάσος, «Ελληνοκεντρισμός και ελληνικότητα», *Το Βήμα*, 13.01.2002.

Βαγγελοκώστας Γιάννης, «Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: *Η Κάθοδος των εννιά* από το χαρτί στην οθόνη», στο Αφιέρωμα: *Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης*, *Θεάτρου Πόλις*, *Διεπιστημονικό Περιοδικό για το Θέατρο και τις Τέχνες* (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου), τχ. 5-7, 2019-2021, σ. 64-78.

Βαλούκος Στάθης, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011.

Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης (1960-2018)*, Αθήνα, Αιγόκερως/Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 2018.

Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Εισαγωγή: Η Ελλάδα στη δεκαετία του’80. Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός» στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του’80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014[2], σ. XXXI-LXXI.

Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Η εικόνα ως τεκμήριο στις κοινωνικές επιστήμες: η περίπτωση της δεκαετίας του’80 στην Ελλάδα» στο Κομνηνού Μαρία, Ρήγου Μυρτώ (επιμ.), *Πολιτικές της εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 79-107.

Βαμβακάς Βασίλης, «Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010)», *Filmicon, Journal of Greek Film Studies*, 21.09. 2017
Διαθέσιμο εδώ: http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-kinimatografo-1974-2010
(Ανακτήθηκε: 17.08.2023)

«Βασίλης Καραγεώργος. Πολυτεχνείο 1973», *Athensvoice*, χ.χ. Διαθέσιμο εδώ: https://www.athensvoice.gr/city-guide/arts/113257/vasilis-karageorgos-polytehneio-1973/
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

Βαχλιώτη Μαρία, « “…κι οι ποετάστροι με φθονούν σαν το στενότερο παπούτσι”. Ο Γιάννης Ρίτσος και η κριτική στον απόηχο του βραβείου Λένιν» στο *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας: μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά: πρακτικά ΙΔ’*

Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 27-30 Μαρτίου 2014: μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη / (Οργανωτική επιτροπή Τσιριμώκου Λίζυ, Φαρίνου-Μαλαματάρη Γεωργία, Βαρελάς Λάμπρος, Τικτοπούλου Κατερίνα, Μπακογιάνννης Μιχάλης, επιμέλεια Παπαστάθη Ίλια), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, 2016, σ. 691-704.

Βελουδής Γιώργος, *Μελέτες για τον Ρίτσο-Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1982.

Βελουδής Γιώργος, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1984.

Βελουδής Γιώργος, *Γραμματολογία, θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1997.

Βελουδής Γιώργος, *Ο Σολωμός των Ελλήνων, εθνική ποίηση και ιδεολογία. Μια πολιτική ανάγνωση*, Αθήνα, Πατάκης, 2004.

Βιστωνίτης Αναστάσης, «Το Café Λουμίδη», *Το Βήμα*, 25. 11. 2008.

Βογιατζόγλου Αθηνά, «Οι τελευταίες Μέρες. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Θ΄, 1 Φεβρουαρίου 1964-11 Μάη 1971*, φιλολογική επιμέλεια Κατερίνα Κρίκου-Davis, Ίκαρος, Αθήνα, 2019», *Ποιητική*, τχ. 25, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2020, σ. 280-289.

Βούλγαρης Γιάννης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Αθήνα, Πόλις, 2020.

Γανίδου Δέσποινα, *Μυθοπλαστικές βιογραφίες του Γ. Μ. Βιζυηνού (1898-2005)*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2015.

Γαζή Έφη, «Μεταπλάσεις της ελληνικής εθνικής ιδεολογίας και ταυτότητας στη Μεταπολίτευση» στο Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής (επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 246-260.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Ελληνικός υπερρεαλισμός: μια διαδρομή επτά δεκαετιών», στο *Αφιέρωμα: Νεοελληνικός σουρεαλισμός: Αντίκτυποι και υποθήκες*, *Το Δέντρο*, τχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008, σ. 41-45.

Γεωργής Γιώργος, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, Αθήνα, Σμίλη 1991.

Γεωργής Γιώργος, *Σεφέρης-Αβέρωφ: η ρήξη*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2018.

Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, Αλληλογραφία (1930-1966), (φιλολογική επιμ. Σαββίδης Γ. Π.), Αθήνα, 1975.

Γιώργος Σεφέρης, Ποιητής του Ελληνισμού, Μνήμη Γιάννου Κρανιδιώτη, Πρόγραμμα Λευκωσία-Πλάτρες, 26-29 Φεβρουαρίου 2000.

Γκολεμά Ντέπυ, «Οι συμπαραγωγές της ΕΡΤ2!... Στόχος ν'ανοίξουν οι ξένες αγορές», *Τα Νέα*, 28.05.1985.

Γκρίτση-Μιλλιέξ Τατιάνα, «Μια μαρτυρία από τον Μάνθο Κιέτση», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Διαβάζω*, τχ. 205, Δεκέμβρης 1988, σ. 47-51.

Γληνού Α., «Προτάσεις για νέες εκπομπές στην ΕΡΤ2», *Τα Νέα*, 14.04.1983.

Γουνελάς Σωτήρης, «Η σημασία του ποιητικού βηματισμού στο *Άξιον Εστί*» στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα* Ελύτη, *Γράμματα και Τέχνες. Μηνιαία Επιθεώρηση τέχνης, κριτικής και προβληματισμού,* τχ. 43-44, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1985, σ. 20-25.

Δανίκας Δημήτρης, «25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Η ονειρική περιπλάνηση του Οδυσσέα-Τι ανάγκη έχουν τον Ρίτσο», *Ριζοσπάστης*, 06.10.1984.

Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2004.

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Χρονολόγιο Οδυσσέα Ελύτη (1911-1986)», στο *Αφιέρωμα για τον Οδυσσέα Ελύτη, Χάρτης*, τχ. 21-23, Νοέμβριος 1986, σ. 261-280.

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Το έτος Σεφέρη. Ούτε λαγνεία ούτε λατρεία», *Τα Νέα*, 30.09.2000.

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, *Βιβλιογραφία Γιώργου Σεφέρη (1922-2016)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2016.

Δεκαοχτώ Κείμενα, Αθήνα, Κέδρος, 1970.

«Δεκατέσσερις νέες σειρές από την τηλεόραση της ΕΡΤ-1», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 794, 4-10 Μαΐου 1985, σ. 34.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: μια παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*, τχ. 47, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2001, σ. 25-32.

Δημαράς, Κ. Θ., «Μέρες του 1945-1951», *Το Βήμα,* 11.01.1974.

Δημαράς Κ. Θ., «Ημερολόγιο», *Το Βήμα*, 24.02.1978.

Δημηρούλης Δημήτρης, «Το άξιον της ιστορίας και το εστί της ρητορικής. Κριτική φαντασία σε τοπίο ελληνικό», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη*, *Χάρτης*, τχ. 21-23, Νοέμβριος 1986, σ. 314-334.

Δημηρούλης Δημήτρης, *Ο φοβερός παφλασμός. Κριτικό αφήγημα για τα τρία κρυφά ποιήματα του Γ. Σεφέρη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999.

Δημηρούλης Δημήτρης, *Ο ποιητής ως έθνος: αισθητική και ιδεολογία στο Γιώργο Σεφέρη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999.

Δημηρούλης Δημήτρης, «Περί της γενιάς του'30», στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30*, *Το Δέντρο*, τχ. 114, Καλοκαίρι 2001, σ. 16-20.

Δημηρούλης Δημήτρης, *Η ανάγνωση του Σεφέρη*, Αθήνα, Gutenberg, 2019. σ. 165-172 [1η δημοσίευση: Δημηρούλης Δημήτρης, «Ο πολιτικός Σεφέρης» ["The political Seferis"], *Ithaca* 5, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2000, 28-29].

Δημηρούλης Δημήτρης, «Ο κύκλος του Σεφέρη και το φάντασμα του Μαρξ», *Το Δέντρο*, τχ. 222-223, Χειμώνας 2018, σ. 56-62.

Δημηρούλης Δημηρούλης, «Ο ελληνικός μοντερνισμός και ο επεκτατισμός της γενιάς του '30» *The Athens Review of Books*, τχ. 118, 12.06.2020.

Δημητρούλια Τιτίκα, «Ποίηση και μουσική», *Τα Ποιητικά*, τχ. 38, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2020, σ. 1.

«Έζησα το θαύμα της Αλβανίας. Συνέντευξη με τον Οδυσσέα Ελύτη», *Πανσπουδαστική*, αρ. 41, 1962, 25 Οκτωβρίου, σ. 10

«"Είναι απαραίτητα και ιδεολογικά κριτήρια". (Μιλούν στο "Δ" οι : Γιώργος Βελουδής και Δημήτρης Δημηρούλης», στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς Β΄-Διάλογοι γύρω από τη «γενιά του'30»*, τχ. 115, Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 2001, σ. 6-19.

Ε. Κ. [Ευτυχία Καρύδη], «Ο άνθρωπος δεν είναι καθόλου μικρότερος από τον ποιητή. Συζήτηση με τον Βούλγαρο σκηνοθέτη Πετάρ Ποσλάτεφ, δημιουργό τηλεοπτικής ταινίας για τον Γιάννη Ρίτσο», *7 Μέρες Ριζοσπάστης*, 20.01.1985.

«Εκπομπές για τον Ελύτη. Η εκπομπή του Νόμπελ θα μεταδοθεί κι από τα δύο κανάλια», *Τα Νέα*, 08.12.1979.

«Ελύτης», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 513, 8-14 Δεκεμβρίου 1979, σ. 16.

Ελύτης Οδυσσέας, «Ποίηση και μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 118, Οκτώβρης 1964, σ. 340.

Ελύτης Οδυσσέας, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2009[7] [1η έκδοση 1974].

Ελύτης Οδυσσέας, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα, Ύψιλον, 2000.

Ελύτης Οδυσσέας, *Εν λευκώ*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011[8] [1η έκδοση 1992].

Ελύτης Οδυσσέας, *Ο κήπος με τις αυταπάτες*, Αθήνα, Ύψιλον, 1999[2].

Ελύτης Οδυσσέας, *Ποίηση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2020[7].

Ελύτης Οδυσσέας, *Συν τοις άλλοις, 37 συνεντεύξεις*, Αθήνα, Ύψιλον, 2011.

Ελύτης Οδυσσέας, *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, Αθήνα, Ίκαρος, 1986.

«Ένα κείμενο του Ροβήρου Μανθούλη για τον Γιάννη Ρίτσο», *Documento*, 21.04.2022. Διαθέσιμο εδώ: https://www.documentonews.gr/article/ena-keimeno-toy-roviroy-manthoyli-gia-ton-gianni-ritso/

(Ανακτήθηκε 26.07.2023)

Εξερτζόγλου Χάρης, *Η δημόσια ιστορία. Μια εισαγωγή*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2020.

«Έργα και ημέρες της Χούντας. Τέσσερα αφιερώματα στη μαύρη επέτειο», *Τα Νέα*, 21.04.1987.

«Έτος Οδυσσέα Ελύτη», *Ριζοσπάστης*, 17 .02. 2011.

«Έτσι γεννήθηκε το "Άξιον Εστί". Σκέψεις του ποιητή», *Τα Νέα*, 15.11.1979.

Ζάννας Παύλος, «Η θέση μιας άρνησης (Ένα άγνωστο γράμμα του Σεφέρη)» στο *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Αντί* τχ. 64, 5 Φεβρουαρίου 1977, σ. 24-25.

Ζάννας Παύλος (παρουσίαση και σημειώσεις), «Γιώργος Σεφέρης, *Χφο Οκτ.'68*. Ένα ανέκδοτο σχεδίασμα του Γ. Σεφέρη», στο *Αφιέρωμα στον Γ. Σεφέρη, Διαβάζω*, τχ. 142, 23 Απριλίου 1986, σ. 51-62.

Ζησιμοπούλου Σοφία, «Η πολιτική ταυτότητα του Σεφέρη στο φως της Μεταπολίτευσης», στο Νάτσινα Αναστασία, Δημητρακάκης Γιάννης (επιμ.), *Μεταπολίτευση 1974-1981: Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία*, Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2021, σ. 269-282.

Ζορμπά Μυρσίνη, *Πολιτική του πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2020[3].

Ζουμπουλάκης Γιάννης, «Ροβήρος Μανθούλης εφ' όλης της ύλης», εφ. *Το Βήμα*, 11.04. 2016.

Ζουμπουλάκης Σταύρος, «Ο πολιτισμικός ριζοσπαστισμός της δεκαετίας του'60» στο *«Διότι δεν συνεμορφώθην…» Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας*, *Ο Πολίτης*, τχ. 99, Απρίλιος 2002, σ. 12-15.

«Η απονομή του Νόμπελ στον Οδυσσέα Ελύτη θα μεταδοθεί μαγνητοσκοπημένη αύριο βράδυ», *Η Καθημερινή*, 09-15.12.1979.

«Η γενιά αυτή λειτούργησε με αποκλεισμούς» (Μιλούν στο «Δ» οι: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Στέφανος Ροζάνης, Τάσος Γουδέλης, Βίκτορ Ιβάνοβιτς» στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30*, *Το Δέντρο*, τχ. 114, Καλοκαίρι 2001, σ. 108-119.

«Η Ελλάδα του Γιάννη Ρίτσου», *Τα Νέα*, 24.03.1986.

«Η Ελλάδα του Γιάννη Ρίτσου», *Τα Νέα*, 21.04.1987.

«Η ζωή και το έργο δύο σπουδαίων ελλήνων καλλιτεχνών. Δύο ντοκιμαντέρ-βιογραφίες για τον Γιώργο Σεφέρη και τον Γιάννη Μόραλη, του σκηνοθέτη Στέλιου Χαραλαμπόπουλου, θα προβάλλονται από τις 19 Απριλίου στον κινηματογράφο

ΤΡΙΑΝΟΝ filmcenter», *Μοτέρ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-διμηνιαία έκδοση για τον ελληνικό κινηματογράφο*, τχ. 04, Μάρτιος-Απρίλιος 2007, σ. 64.

«Η ζωή και το έργο προσωπικοτήτων της σύγχρονης ζωής. Από το κανάλι της ΥΕΝΕΔ. Απόψε στην Τι-βι», *Απογευματινή*, 22. 04.1980.

Ηλιού Φίλιππος, «Οι βιωμένες ιστορίες και η ιστοριογραφική προσέγγιση» στο *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης. Αίθουσα Τελετών Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, 6 & 7 Μαρτίου 1998, Αθήνα, Φιλίστωρ, 2000, σ. 159-168.

«Η χρονιά του Σεφέρη», *Τα Νέα*, 04.02.2000.

Θεοδωράκης Μίκης, *Μελοποιημένη ποίηση, τ. Α΄ Τραγούδια*, Αθήνα, Ύψιλον, 1997-1998.

Ιβάνοβιτς Βίκτωρ, «Στιγμιότυπα από τη μάχη του Κανόνα στην Ελλάδα: Ελύτης-Σεφέρης, σε αντίστιξη», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη*, *Χάρτης*, τχ. 35, Νοέμβριος 2021.
Διαθέσιμο εδώ: https://www.hartismag.gr/hartis-35/afierwma/stiigmiotypa-apo-thn-maxh-toy-kanona-sthn-ellada-elyths-seferhs-se-antistixh
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

Ιντσέ Οζντεμίρ, «Συνάντηση με το Γιάννη Ρίτσο», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Διαβάζω*, τχ. 205, Δεκέμβρης 1988, σ. 112-119.

«Ιστορικές προσωπογραφίες. Σκιαγράφηση δεκατριών μεγάλων της νεότερης Ελλάδας», *Ραδιοτηλεόραση*, τχ. 865, 13-19 Σεπτεμβρίου 1986, σ. 38, 64.

Ιωαννίδης Κωνσταντίνος, *Ο λόγος περί εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Ανέκδοτη Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002.

Ιωαννίδης Κώστας, *Σύγχρονη φωτογραφία, Ένας αιώνας σε τριάντα χρόνια*, Αθήνα, Futura, 2008.

Ιωαννίδης Κώστας, «Τα μυστήρια του καλλιτεχνικού εργαστηρίου (σε φωτογραφίες και κείμενα)» στο Χατζηγεωργίου Βασιλική, Πυρλή Ματθίλδη (επιμ.), *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2016, σ. 7-29.

Καββαδία Ειρήνη, *Λογοτεχνία του εγκλεισμού: η περίπτωση της Μακρονήσου στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, 2019.

Καγιαλής Τάκης, «Η αυτοβιογραφία ως κατασκευή» στο Πούλος Παναγιώτης, (επιμ.), *Περί κατασκευής, Τοπικά β΄*, Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του ανθρώπου/Νήσος, 1996, σ. 337-345.

Καγιαλής Τάκης, «Η μοντέρνα ποίηση και η αριστερή κριτική: η περίπτωση του Άξιον εστί», *Νέα Εστία*, τχ. 1743, Μάρτιος 2002, σ. 415-435.

Καγιαλής Τάκης, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007.

Καγιαλής Τάκης, «*Ποιητές άξιοι* του *έθνους*» : στρατηγικές για την εθνικοποίηση της μοντέρνας ποίησης στη μεταπολεμική Ελλάδα» στο Καστρινάκη Αγγέλα, Πολίτης Αλέξης, Τζιόβας Δημήτρης (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα : πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 281-303.

Κακλαμανάκη Ρούλα, *Γ. Ρίτσος, η ζωή και το έργο*, Αθήνα, Πατάκης, 1999.

Καλλιμοπούλου Ελένη, «Η εικόνα ως αντι-αρχείο: εισαγωγή» στο Μπούσχοτεν Ρίκη Βαν, Δαλκαβούκης Βασίλης, Καλλιμοπούλου Ελένη, (επιμ.), *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία. Φωνές, εικόνες και τόποι*, Βόλος, Ένωση Προφορικής Ιστορίας, 2021, σ. 134-144.

Καλογήρου Τζίνα, «Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου, από τα Επινίκια στο Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων», *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σ. 71-106.

Καλούδη Κωστούλα Σ., *Η Μικρασιατική Καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα-Γιάννινα, Εκδόσεις «Δωδώνη», 2001.

Κάντζια Εμμανουέλα, «Αίγυπτος, ο τρίτος χώρος, Ο Σεφέρης στη Μέση Ανατολή», *Παλίμψηστον*, τχ. 38, Φθινόπωρο 2021, σ. 113-145.

Κάπλαντζης Νίκος Β., *Φωτογραφία και πολιτική. Ενδεικτικά πορτρέτα πολιτικών*, Αθήνα, Νήσος, 2012.

Καραβία Μαρία, «Δειλινό με τον Σεφέρη» στο *Στήλη 20-9-71. Ο θάνατος του Γιώργου Σεφέρη στον ελληνικό Τύπο. Έξι μήνες*, τ. Β΄, Αθήνα, Ερμής, 1972, σ. 60-64.

Καραβίδας Κώστας, «Αναζητήσεις της λαϊκότητας: ιδεολογικές διασταυρώσεις και απομακρύνσεις στο *Αντί* και τον *Πολίτη*» στο Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων,* Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 302-316.

Καρακούση Ρούλα, «Από τον Γιώργο Σεφέρη στον Ιωάννη Γρυπάρη. Δεκατέσσερις μεγάλοι Έλληνες ποιητές και πεζογράφοι στη σειρά της ΕΤ-1 "Εποχές και συγγραφείς" που αρχίζει σήμερα», *Η Καθημερινή*, 15.10.2000.

Καραμανωλάκης Βαγγέλης, «Ανώτατη εκπαίδευση: η επόμενη μέρα», στο Καραμανωλάκης Βαγγέλης, Νικολακόπουλος Ηλίας, Σακελλαρόπουλος Τάσος, (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74-'75, στιγμές μιας μετάβασης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2016, σ. 153-170.

Καραμανωλάκης Βαγγέλης, «1821 και Αριστερά», *Η Αυγή*, 31.01.2021. Διαθέσιμο εδώ: https://www.avgi.gr/dialogos-gia-1821/378151_1821-kai-aristera
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

Καραμανωλάκης Βαγγέλης, «Αριστερές αναγνώσεις του'21: η δεύτερη ζωή μιας επανάστασης» στον ιστότοπο *Αριστερά και΄21*, Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, 2023, Διαθέσιμο εδώ:
https://aski1821.gr/eisagogi
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

Καραντώνης Ανδρέας, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, τυπογραφείο Εστία, 1931.

Καραντώνης Ανδρέας, «Το έπαθλο Παλαμά και οι επιφυλάξεις του εισηγητή», *Νέα Εστία*, τ. 42, τχ. 482, 1 Αυγούστου 1947, σ. 947-948.

Κάσδαγλης Εμμανουήλ Χ., (πρόλογος, επιμ.), *Κύπρος, Μνήμη και Αγάπη με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας, 1990.

Καστρινάκη Αγγέλα, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, Πόλις, 2006.

Κατσάπης Κώστας, *Ήχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 2007.

Καψάλης Διονύσης, «Πρόλογος. Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη», στο *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2000, σ. 9-13.

Καψωμένος Ερατοσθένης, «Το θέμα του νόστου στην ποίηση του Σεφέρη», *Πόρφυρας*, τχ. 93, Ιανουάριος-Μάρτιος 2000, σ. 255-267.

Κόκκινος Γιώργος, Λεμονίδου Έλλη, Αγτζίδης Βλάσης, (επιμ.), *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*, Αθήνα, Ταξιδευτής, 2010.

Κόκορης Δημήτρης, «Γιάννης Ρίτσος, *Ίσως να 'ναι κι έτσι* (1985): φιλολογικές και φιλοσοφικές διαστάσεις μιας κριτικής διαμάχης» στο *Η πένα και το ξίφος: η πολεμική στη νεοελληνική λογοτεχνία, φιλολογία και κριτική από τους πρώιμους νεότερους χρόνους έως σήμερα. Πρακτικά ΙΣΤ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 16-18 Οκτωβρίου 2020*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022, σ. 585-594.

Κομνηνού Μαρία. «Ένας διανοούμενος στη δημόσια σφαίρα», στο Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006[2], σ. 21-27.

Κοντογιάννη Βασιλική, «Ο Σεφέρης και το ημερολόγιό του», στο *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Διαβάζω*, τχ. 142, Απρίλιος 1986, σ. 85-90.

Κοντογιάννη Βασιλική, «Προσωπεία του Γ. Σεφέρη. Μαρτυρίες από το ημερολόγιο», στο *Αναφορά στον Γιώργο Σεφέρη, Είκοσι χρόνια από το θάνατό του, Μικρό αφιέρωμα, Ακτή Λευκωσίας* τχ. 9, 1991, σ. 59-66.

Κοντογιάννη Βασιλική, «Και ο ελληνικός αυτοβιογραφικός λόγος;» στο Καστρινάκη Αγγέλα, Πολίτης Αλέξης, Τζιόβας Δημήτρης (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα :*

πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 503-513.

Κορνέτης Κωστής, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας, Φοιτητική Αντίσταση, Πολιτισμικές Πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, (μτφρ. Μαρκέτου Πελαγία), Αθήνα, Πόλις, 2015.

Κορνέτης Κωστής, «Να τελειώνουμε με το Πολυτεχνείο;», *Χρόνος*, 24.11.2016. Διαθέσιμο εδώ: https://chronos.fairead.net/kornetis-polytexneio
(Ανακτήθηκε: 22.06.2022)

Κοτζιά Ελισάβετ, «Συνειδητή εξουσιαστική πρόθεση…», στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30, Το Δέντρο*, τχ. 114, Καλοκαίρι 2001, σ. 64-67.

Κοτζιά Ελισάβετ, «Η σκιά μιας γενιάς», *Η Καθημερινή*, 17.02.2002.

Κούκη Ελένη-Αργυρώ Δ., *Πολιτικές για τον έλεγχο του εθνικού παρελθόντος από το καθεστώς της 21ης Απριλίου: ιστορικές επέτειοι και μνημεία της επταετίας*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2016.

Κουκουτσάκη-Monnier Αγγελική, «Ελληνικά προγράμματα μυθοπλασίας: διαχρονική εξέλιξη και τάσεις παραγωγής» στο Βώβου Ιωάννα (επιμ.), *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα,* Αθήνα, Ηρόδοτος, 2010, σ. 417-451.

Κουλούρη Χριστίνα , «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης: συγκρότηση και σύγκρουση» στο Παπαδημητρίου Νίκος, Αναγνωστόπουλος Άρης (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2017, σ. 45-63.

Κουλούρη Χριστίνα, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2020.

Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Ο Σεφέρης και η εθνική αμηχανία» στο *Γιώργος Σεφέρης, Ανέκδοτα Κείμενα και φωτογραφίες, Τα Νέα, (Πρόσωπα 21ος αιώνας)*, 05.02.2000.

Κρίκου-Davis Κατερίνα, «Προλεγόμενα» στο Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Η΄, 2 Γενάρη 1961-16 Δεκέμβρη 1963*, (φιλολογική επιμέλεια Κρίκου-Davis Κατερίνα), Αθήνα, Ίκαρος, 2018, σ. 11-62.

Κυμιωνής Στέλιος, «Η μαγεία της πραγματικότητας, η περιπέτεια της κινηματογράφισης: Τα ντοκιμαντέρ του Παντελή Βούλγαρη» στο *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2007, σ. 39-77.

Κυμιωνής Στέλιος, «Τρεις ταινίες για τον Μίλτο Σαχτούρη», *Αντί*, τχ. 858-859, 30 Δεκεμβρίου 2005, σ. 70- 75.

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκηστις, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας, κριτική ανάλυση*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997[4].

Κυριακός Κωνσταντίνος, «Ο Βασίλης Παπαβασιλείου ερμηνεύει την Ελένη του Γιάννη Ρίτσου: Θέατρο λόγου και σκηνική παρενδυσία» στο Βαρζελιώτη Γωγώ (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Ηλεκτρονική έκδοση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2014, σ. 829-836. Διαθέσιμο εδώ:
http://old.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

Κωστίου Κατερίνα, «Γιώργος Σεφέρης: από την ειρωνεία στη σάτιρα;», *Νέα Εστία*, τχ. 1728, Νοέμβριος 2000, σ. 642-662.

Κωτίδης Αντώνης, «Τι απέγινε ο μύθος της ελληνικότητας; Μεταλλαγές ενός κοσμοειδώλου», *Εγνατία*, Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Ιστορίας & Αρχαιολογίας Φιλοσοφικής Σχολής, τ. 13, 2009, σ. 165-184.

Κωτσάκη Ιωάννα, «Υπεύθυνες και ανεύθυνες απαντήσεις για τον Γ. Σεφέρη», *Έθνος*, 06.11.1981.

Κώττη Αγγελική, «Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1991, τχ. 1547, σ. 8-13.

Κώττη Αγγελική, «"Μόνος με τη δουλειά του". Μια περιπλάνηση στο αρχείο αυτογράφων έργων του Γιάννη Ρίτσου», στο *Διεθνές Συνέδριο*. *Ο ποιητής και ο πολίτης Γ. Ρίτσος*, (επιμ. Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Μπουρνάζος Στρατής), Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 191-196.

Κώττη Αγγελική, *Γ. Ρίτσος, Ένα σχεδίασμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2009.

Λαμπρινού Κατερίνα, «Η "γενιά του Πολυτεχνείου" στο καλειδοσκόπιο της Μεταπολίτευσης» στο Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής (επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 151-168.

Λαμπρινός Φώτος, *Χούντα είναι. Θα περάσει;: τα κινηματογραφικά Επίκαιρα στη διάρκεια της Δικτατορίας 1967-1974*, (πρόλογος Παπαδημητρίου Δέσποινα), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2013.

Λαμπροπούλου Δήμητρα, *Γράφοντας από τη φυλακή. Όψεις της υποκειμνικότητας των πολιτικών κρατουμένων, 1947-1960*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999.

Λαμπροπούλου Δήμητρα, «Πόλη, μνήμη και προφορική ιστορία» στο Μπούσχοτεν Ρίκη Βαν, Βερβενιώτη Τασούλα, Λαμπροπούλου Δήμητρα, Μούλιου Μάρλεν, Χαντζαρούλα Ποθητή (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2016, σ. 9-33.

Λεοντή Άρτεμις, *Τοπογραφίες του ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα* (μτφρ. Στογιάννος Παναγιώτης, επιμ. Κυρτζάκη Μαρία, επιμ. πηγών-ευρετηρίου Σχινά Κατερίνα) Αθήνα, Scripta, 1998.

Λιάκος Αντώνης, «Η νεοελληνική ιστοριογραφία το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 76-77, Ιανουάριος-Ιούλιος 2001, σ. 72-91.

Λιάκος Αντώνης, «Δεκαετία του'60: Η ιστορική συνείδηση και οι μύθοι της», στο Ρήγος Άλκης, Σεφεριάδης Σεραφείμ. Ι., Χατζηβασιλείου Ευάνθης (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του'60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2008, σ. 95-99.

Λιάκος Αντώνης, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Αθήνα, Πόλις, 2014[6].

Λιάκος Αντώνης, *Ο εικοστός αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2020[2].

Λιαλιούτη Τζένη, «Ο αντιαμερικανισμός και το εθνικό αφήγημα της Μεταπολίτευσης, 1974-1985: ανορθολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις» στο Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων,* Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 197-210.

Λιάνης Γιώργος, «Γιατί οι Σουηδοί έδωσαν το Νόμπελ στον Ελύτη. Ο σύγχρονος Οδυσσέας του πνεύματος», *Τα Νέα,* 15.11.1979.

Λιγνάδης Τάσος, *Το Άξιον Εστί του Ελύτη, Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση*, Αθήνα, Πορεία, 1999 (ι' έκδοση με προσθήκη).

Λινάρδου Λίζα, «Μια βόλτα στο "σύγχρονο εικονικό μουσείο". 1906-2007: σκηνές απ' τη ζωή του ελληνικού ντοκιμαντέρ», *Μοτέρ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-διμηνιαία έκδοση για τον ελληνικό κινηματογράφο*, 04, Μάρτιος-Απρίλιος 2007, σ. 50-55.

Λοβέρδου Μυρτώ, «Ο τρίτος Ρίτσος», *Το Βήμα*, 19.07.2009.

Λοϊζίδη Νίκη, «Η κρίση του μοντερνισμού», *Αντί*, τχ. 379, 29 Ιουλίου 1988, σ. 54-57.

Λούκος Χρήστος, Κουλούρη Χριστίνα, *Τα πρόσωπα του Καποδίστρια. Ο πρώτος κυβερνήτης της Ελλάδας και η νεοελληνική ιδεολογία (1831-1996),* Αθήνα, Πορεία, 2012.

Μακρυνικόλα Αικατερίνη, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου, 1924-1989*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 1993.

Μανθούλης Ροβήρος, *Το κράτος της τηλεόρασης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1981.

Μανθούλης Ροβήρος, *Μια ζωή ταινίες*, (επιμ. Κωνσταντόπουλος Χρήστος), Αθήνα, Αιγόκερως, 2006.

Μανθούλης Ροβήρος, «Οι παράλληλοι βίοι του Εμφυλίου», *Το Βήμα,* 24.11.2008.

Μανθούλης Ροβήρος, *Ο κόσμος κατ' εμέ. Ο βίος και τα πάθη μου,* Εκδόσεις ΠΕΚ-Πυξίδα της πόλης/CFF, Χανιά, 2021, τ. 2.

Μανιάτης Σωτήρης, «Ο Ελύτης, το Νόμπελ κι ένα ντοκουμέντο», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 16.10.2015, Διαθέσιμο εδώ:
https://www.efsyn.gr/tehnes/media/44646_o-elytis-nompel-ki-ena-ntokoymento
(Ανακτήθηκε 10.05.2022)

Μαραγκόπουλος Άρης, «Το παραβατικό σπίτι του Γιάννη Ρίτσου. Η μορφή ως περιεχόμενο» στο *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γ. Ρίτσος*, (επιμ. Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Μπουρνάζος Στρατής), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 320-331.

Μαρωνίτης Δημήτρης, «Ο τύπος του εθνικού ποιητή και ο αντίκτυπος του αλβανικού έπους στη λογοτεχνία μας», *Ο Πολίτης*, τχ. 32, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1980, σ. 83-91.

Μαρωνίτης Δημήτρης, «Εξ αποστάσεως και εξ επαφής», *Το Βήμα*, 07.03.1993.

Μαρωνίτης Δημήτρης, «Τρεις φορές Έλληνας», *Το Βήμα*, 27.01.2002.

Μαρωνίτης Δημήτρης Ν., *Γιάννης Ρίτσος, Μελετήματα,* Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2013.

Μαστροδημήτρης Παναγιώτης Δ., «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου-Μια ανασκόπηση» στο Κόκορης Δημήτρης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, σ. 237-240.

Ματθιόπουλος Ευγένιος Δ. *Η έννοια της «γενιάς» στην περιοδολόγηση της ιστορίας, της ιστορίας της λογοτεχνίας, και της ιστορίας της τέχνης*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019.

Μαυρομιχάλη Ρεβέκκα Στ., «Το Νόμπελ του Σεφέρη και η Πολιτεία», *Νέα Εστία*, τχ. 1615, 15 Οκτωβρίου 1994, σ. 1383-1384.

Μπακογιαννοπούλου Σάντρα, «Ένας ποιητής στην οθόνη», *Το Βήμα*, 20.09.1985.

Μπιλάλης Μήτσος, *Το Παρελθόν στο Δίκτυο: Εικόνα, τεχνολογία και ιστορική κουλτούρα στη σύγχρονη Ελλάδα (1994-2005)*, Εταιρεία Μελέτης της Ιστοριογραφίας και της Θεωρίας της Ιστορίας (ΕΜΙΘΙ) – *Ιστορείν*, 2015. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στην εξής διεύθυνση:
https://epublishing.ekt.gr/sites/ektpublishing/files/ebooks/5-16-112-1-10-20161208.pdf
(Ανακτήθηκε 11.07.2023)

Μπίστικα Ελένη, «Γιάννης Ρίτσος Αυτοβιογραφία», ταινία και λεύκωμα για τον ποιητή, τον άνθρωπο, τη ζωή του», *Η Καθημερινή*, 13. 01. 2009.

Μπιτζίου Μαρία, «Ο Ροβήρος Μανθούλης στις "ρίζες" της "Ρωμιοσύνης". Ετοιμάζει ταινία αφιερωμένη στον Γιάννη Ρίτσο για την ΕΡΤ2», *Το Βήμα*, 20.01.1985.

Μπουρνάζος Στρατής, «Το "Μέγα Εθνικόν Σχολείον Μακρονήσου", 1947-1950» στο *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης. Αίθουσα Τελετών Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, 6 & 7 Μαρτίου 1998, Αθήνα, Φιλίστωρ, 2000, σ. 115-145.

Μυλωνάκη Ιωάννα, «Ο αυτοβιογραφικός λόγος στην Ευρώπη και η περίπτωση της ελληνικής αυτοβιογραφίας» στο Αργυρίου Αστέρης, Δημάδης Κωνσταντίνος, Λαζαρίδου Αναστασία-Δανάη, (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*: *πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1988, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, τ. Α΄, σ. 455-464.

Μυλωνάκη Ιωάννα, «Το ημερολόγιο ως αυτοβιογραφικό κείμενο», *Γράμματα και Τέχνες, περιοδική έκδοση τέχνης, κριτικής και κοινωνικού προβληματισμού,* τχ. 85, Οκτώβριος-Φεβρουάριος 1999, σ. 12-14.

Μυλωνάκη Ιωάννα, «Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη», *Σύγκριση,* 18, 2007, σ. 28-46.

Νάτσινα Αναστασία, «Κρατικά βραβεία πεζογραφίας 1974-1981. Μια θεσμική παράμετρος στην ανασυγκρότηση του λογοτεχνικού πεδίου» στο Νάτσινα Αναστασία, Δημητρακάκης Γιάννης (επιμ.), *Μεταπολίτευση 1974-1981: Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία,* Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2021, σ. 59-77.

Νέα Κείμενα, Αθήνα, Κέδρος, 1971.

Νέα Κείμενα 2, Αθήνα, Κέδρος, 1971.

Νικολαΐδου Αφροδίτη, «Σύγκλιση ντοκιμαντέρ και δημοσιογραφίας στο διαδίκτυο: μορφές μιας αναδυόμενης τάσης στην Ελλάδα», στο Θεοδοσίου Σίσσυ, Παπαδάκη Ειρήνη, (επιμ.-εισαγ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός, Πρακτικές και προκλήσεις*, Αθήνα, Νήσος, 2018, σ. 199-219.

Νικολαΐδου Αφροδίτη, «Η στρατηγική της επιτελεστικότητας στα πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη Δικτατορία: *Η δοκιμή* του Ζυλ Ντασέν και *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου», στο *Θέατρο και δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ, 5-8 Νοεμβρίου 2014*, (επιμ. Αλτουβά Αλεξία, Διαμαντάκου Καίτη), τ. Β΄, Αθήνα, 2018, σ. 239-247.

Νικολοπούλου Δήμητρα (επιμ.), «Ντοκιμαντέρ-ενδοσκόπηση» (Συζητούν οι Στεφανή Εύα, Γκαστίν Μαρκό, Ρικάκη Λουκία, Κολόζης Γιώργος, Στάγκος Σταύρος, Λαμπρόπουλος Θάνος, Σοφιανόπουλος Δημήτρης), *Μοτέρ-Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-διμηνιαία έκδοση για τον ελληνικό κινηματογράφο*, τχ. 4, Μάρτιος-Απρίλιος 2007, σ. 33-40.

Ντενίση Σοφία, *Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1994.

Ντουνιά Χριστίνα, *Λογοτεχνία και πολιτική : τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.

Ντουνιά Χριστίνα, «Η πιο διάσημη γενιά», στο *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς-30 συγγραφείς μιλούν για τη γενιά του'30,* τχ. 114, Καλοκαίρι 2001, σ. 120-122.

Ντουνιά Χριστίνα, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του'30*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου και Σίας Α. Ε., 2021

Ξανθάκης Άλκης Ξ., *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839-1970*, Αθήνα, Πάπυρος, 2008.

Ξύδης Αλέξανδρος, «Προλογικό σημείωμα», στο Σεφέρης Γιώργος, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α΄, 25 Νοέμβρη 1935-13 Οκτώβρη 1944*, (επιμ. Ξύδης Αλέξανδρος), Αθήνα, Ίκαρος, 1992[3], σ. 7-11.

Ξύδης Αλέξανδρος, «Ο πολιτικός Σεφέρης», στο *Κύκλος Σεφέρη*, Αθήνα, Ίδρυμα Μωραΐτη, 1984, 103-123.

«Ο Γιώργος Σγουράκης και οι ζωές των Μεγάλων», συνέντευξη στην Popaganda, 31.01.2017 Διαθέσιμο εδώ:
https://popaganda.gr/people/giorgos-sgourakis/
(Ανακτήθηκε 11.07.2023)

Οδυσσέας Ελύτης, Άνδρος, Ίδρυμα Ελίζας και Βασίλη Γουλανδρή, 1992.

«Οι δημιουργοί του'30», *Ελευθεροτυπία*, 09.05.1988.

«Οι εθνικές αφηγήσεις ως εργαλείο εθνικής αυτογνωσίας» (Συζητούν με τον Τάσο Γουδέλη: οι Μιχάλης Μερακλής, Τάκης Καγιαλής, Γιάννης Παπαθεοδώρου), *Αφιέρωμα: Στη σκιά μιας γενιάς Β΄-Διάλογοι γύρω από τη «γενιά του'30»*, τχ. 115, Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 2001, σ. 100-113

«Ο Κωστής Παλαμάς στο Γιάννη Ρίτσο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 35, 31.07.1937, σ. 15.

«Ο Σεφέρης που "αγάπησα"», *Ριζοσπάστης*, 17.09.1994.

[*Ο Σεφέρης στη Σμύρνη. Διεθνές Συμπόσιο για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του ποιητή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου Σμύρνης, 2-5 Οκτωβρίου 2000*]. Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Κοινότητα Πλατρών, Διεθνές Συνέδριο.

Παγουλάτος Ανδρέας, «Για την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ και του ντοκιμαντερίστα Λάκη Παπαστάθη» στο Τομαή-Κωνσταντοπούλου Φωτεινή (επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: πηγή και σχολιασμός της ιστορίας από το κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη*. Πρακτικά ημερίδας 6 Απριλίου 2001, Αμφιθέατρο Γιάννης Κρανιδιώτης, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα, Αιγόκερως 2001, σ. 25-35.

Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., «Οι κλίκες», *Γράμματα*, τ. 11, τχ. 7-12, Απρίλιος-Ιούνιος 1947, σ. 125.

Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., «Η φυσιολογία της υπερβολής», *Νέα Εστία*, τ. 42, τχ. 480, 1 Ιουλίου 1947, σ. 784-788.

Παπαδόπουλος Βασίλης, *Διπλωματία και ποίηση. Η περίπτωση του Γιώργου Σεφέρη*,

Αθήνα, Ίκαρος, 2019.

Παπαδοπούλου Μαρία, «Άφεση αμαρτιών στην ΕΡΤ ύστερα από τις εκπομπές για τον Οδυσσέα Ελύτη», *Τα Νέα*, 12.12.1979.

Παπαδοπούλου Μαρία, «Η καημένη Ελλάς και ο Γ. Σεφέρης…», *Τα Νέα*, 03.03.1980.

Παπαθανασίου Ιωάννα, «Βίωμα, ιστορία και πολιτική. Η υπόσταση της προσωπικής μαρτυρίας. Σκέψεις με αφορμή δύο βιβλία του Τάκη Μπενά», *Τα Ιστορικά*, τχ. 24-25, Δεκέμβριος 1996, σ. 253-266.

Παπαθανασίου Ιωάννα, Ιορδανίδου Πολίνα, Άντα Κάπολα, Σακελλαρόπουλος Τάσος, Χριστοδούλου Αγγελική, *Η νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960. Αρχειακές τεκμηριώσεις και αυτοβιογραφικές καταθέσεις,* Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γραμματεία Νέας Γενιάς, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα, 2008.

Παπαθεοδώρου Γιάννης, «Mal d' Egypte. Αντάρτες στη Μέση Ανατολή», *Ο Πολίτης*, τχ. 55, Ιούλιος 1998, σ. 33-39.

Παπαθεοδώρου Γιάννης, «Η "Πυκνοκατοικημένη Ερημιά" των Ποιητών της Μακρονήσου: Γραφές της Εξορίας» στο *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης. Αίθουσα Τελετών Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, 6 & 7 Μαρτίου 1998, Αθήνα, Φιλίστωρ, 2000, σ. 227-244.

Παπαθεοδώρου Γιάννης, *Ρομαντικά πεπρωμένα. Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης ως «εθνικός ποιητής»*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009.

Παπαθεοδώρου Γιάννης, «Η εποχή της υποψίας: τρία σημειώματα για την *Επιθεώρηση Τέχνης*», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 12, Ιούνιος 2010, σ. 9-18.

Παπαθεοδώρου Γιάννης, «Ο λογοτεχνικός κανόνας: προκλήσεις, αναθεωρήσεις, συναινέσεις» στο *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός Οδηγός για τη Λογοτεχνία και την Ανάγνωση*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας (2015-2020). Διαθέσιμο εδώ:
https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1467
(Ανακτήθηκε 27.07.2023)

Παπανικολάου Δημήτρης, «Όταν χάθηκε η άνω τελεία: η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του '60» στο Καστρινάκη Αγγέλα, Πολίτης Αλέξης, Τζιόβας Δημήτρης (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα : πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 305-325.

Πάπαρη Κατερίνα, *Ελληνικότητα και αστική διανόηση στον Μεσοπόλεμο. Το πολιτικό πρόγραμμα των Π. Κανελλόπουλου, Ι. Θεοδωρακόπουλου και Κ. Τσάτσου*, Αθήνα, Ασίνη, 2017.

Παππάς Νίκος, *Νίκος Παππάς, Μια παρουσίαση από τον Ηλία Κεφαλά*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2002.

Πασχάλης Στρατής, «Η μαγεία του Εν λευκώ» στο *Οδυσσέας Ελύτης, 100 χρόνια από τη γέννησή του, Εντευκτήριο*, Δεκέμβριος 2011, (ειδικό τεύχος), σ. 146-149.

Πασχαλίδης Γρηγόρης, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Αθήνα, Σμίλη, 1993.

Πασχαλίδης Γρηγόρης, *Τα νοήματα της φωτογραφίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2012.

Πασχαλίδης Γρηγόρης, «Η ελληνική τηλεόραση» στο Βερνίκος Νίκος, Δασκαλοπούλου Σοφία, Μπαντιμαρούδης Φιλήμων, Μπουμπάρης Νίκος, Παπαγεωργίου Δημήτρης (επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες: Διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*, Αθήνα, Κριτική, 2018, σ. 173-200.

«Πέτρες, κόκαλα, ρίζες» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, 40 χρόνια παρουσία*, *Αντί*, τχ. 23, 19 Ιουλίου 1975, τετρασέλιδο ένθετο μεταξύ των σ. 32-33.

Πιερά Ζεράρ, *Γιάννης Ρίτσος. Η μακρά πορεία ενός ποιητή*, (μτφρ. Γαρίδη Ελένη, Τσακνιάς Σπύρος), Αθήνα, Κέδρος, 1978.

«Πορτρέτα δύο μεγάλων ποιητών. Βάρναλης και Ρίτσος στην TV», *Τα Νέα*, 10.10.1984.

Προκοπάκη Χρύσα, *Η πορεία προς την Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Ριβέλλης Πλάτων, «Ποιητές – Φωτογράφοι: Γιώργος Σεφέρης, Ανδρέας Εμπειρίκος», https://www.rivellis.gr/articles/item/838-poiites-fotografoi-giorgos-seferis-andreas-empeirikos [1η δημοσίευση στην εφημερίδα *Τα Νέα*/2002]
(Ανακτήθηκε 25.07.2023)

Ρίτσου-Γλέζου Λούλα, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, (καταγραφή-επιμέλεια Δημητρίου Μιχάλης), Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Ρίτσος Γιάννης, «Μοιρολόι-Ο παλμός του Λαού», *Ριζοσπάστης*, 12.05.1936.

Ρίτσος Γιάννης, *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων. Τι παράξενα πράματα · Μυθιστόρημα* (;). Αθήνα, Κέδρος, 1983.

Ρίτσος Γιάννης, *Ίσως να'ναι κι έτσι*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.

Ρίτσος Γιάννης, *Μελετήματα, Μαγιακόβσκη, Χικμέτ, Έρενμπουργκ, Ελυάρ, Μαρτυρίες, Θυρωρείο*, Αθήνα, Κέδρος, 1980[2].

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα Α΄*, 1930-1942, Αθήνα, Κέδρος, 1990[23]

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα Β΄*, *1941-1958*, Αθήνα, Κέδρος, 1990[22]

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα Γ΄*, *1939-1960*, Αθήνα, Κέδρος, 2004[18].

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα Ι΄*, *1963-1972*, Αθήνα, Κέδρος, 1998[2]

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα ΙΒ΄, 1975-1976*, Αθήνα, Κέδρος, 1997.

Ρίτσος Γιάννης, *Τα Επικαιρικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1975.

Ρίτσος Γιάννης, *Τέταρτη Διάσταση*, Αθήνα, Κέδρος, 1972.

«Ρίτσος και Μαρκές σε διεθνείς συμπαραγωγές», *Τα Νέα*, 15.11.1984.

«Ροβήρος Μανθούλης: Ιστορία και μνήμη δεν εφάπτονται πάντα». Συνέντευξη στον Θ. Καλφόπουλο, *Η Εποχή*, 20.06.1999.

Ρότολο Βιτσέντζο, «*Άσμα ηρωικό και πένθιμο*. Η μετάβαση από τον πρώιμο στον ώριμο Ελύτη», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα* Ελύτη, *Γράμματα και Τέχνες. Μηνιαία Επιθεώρηση τέχνης, κριτικής και προβληματισμού,* τχ. 43-44, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1985, σ. 16-19.

Σαββίδης, Γ. Π., «"Άξιον εστί" το ποίημα του Ελύτη», *Ο Ταχυδρόμος,* 10.12.1960.

Σαββίδης Γ. Π., «Η διπλή θητεία του Γιάννη Ρίτσου» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1991, τχ. 1547, σ.17-20.

Σαλβάνου Αιμιλία, *Η συγκρότηση της προσφυγικής μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική*, Αθήνα, Νεφέλη, 2018.

Σαμίου Δήμητρα, *Η Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων [ΕΜΕΠ] και η ιδιαίτερη συμβολή της στον αντιδικτατορικό αγώνα [1970-1972]*, Αθήνα, Ασίνη, Ίδρυμα Ρόδη Ρούφου-Κανακάρη, 2017.

Σαμουήλ Αλεξάνδρα, *Ο βυθός του καθρέφτη: ο Andre Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998.

Σαμουήλ Αλεξάνδρα, «Η αναζήτηση του "εγώ" στο ημερολόγιο του ποιητή» στο *Γιώργος Σεφέρης, Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα, *Το Βήμα-Νέες Εποχές*, Ερμής, 2000, σ. 23-27.

Σγουράκης Γιώργος, Σγουράκη Ηρώ, *Γιάννης Ρίτσος, αυτοβιογραφία, Κινηματογραφική αυτοβιογραφία: Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του*, Αθήνα, Αρχείο Κρήτης, 2008.

Σδράλλη Μαρία, *Το ελληνικό τηλεοπτικό βιογραφικό ντοκιμαντέρ. Η περίπτωση της δεκαετίας του 1980*, Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Εργασία, Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων, Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2019.

Σελλά Όλγα, «Τι είναι για σένα ο Γιώργος Σεφέρης», *Η Καθημερινή*, 03.02.2002.

Σελλά Όλγα, «Ρίτσος στη μικρή Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 25.07.2009.

Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές Α΄, 1936-1947*, Αθήνα, Ίκαρος, 2003[8]

Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές Β΄, 1948-1971,* Αθήνα, Ίκαρος, 1984[5].

Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές Γ΄, 1932-1971, Παραλειπόμενα*, (φιλολογική επιμέλεια Δασκαλόπουλος Δημήτρης), Αθήνα, Ίκαρος, 1992.

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Α΄, 16 Φεβρουαρίου 1925-17 Αυγούστου 1931*, (επιμ. Κάσδαγλης Εμμανουήλ. Χ.), Αθήνα, Ίκαρος, 2003[4].

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Β΄, 24 Αυγούστου 1931-12 Φεβρουαρίου 1934*, (επιμ. Μαρωνίτης Δημήτρης), Αθήνα, Ίκαρος, 2007[3].

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Γ΄, 16 Απρίλη 1934-14 Δεκέμβρη 1940*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011[3].

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Δ΄, 1 Γενάρη 1941-31 Δεκέμβρη 1944*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007[4].

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Ε΄*, *1 Γενάρη 1945-19 Απρίλη 1951*, Αθήνα, Ίκαρος, 2020[6].

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Στ΄, 20 Απρίλη 1951-4 Αυγούστου 1956*, (επιμ. Μέρμηγκας Παναγιώτης), Αθήνα, Ίκαρος, 2008.[2]

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Ζ΄, 1 Οκτώβρη 1956-27 Δεκέμβρη 1960*, (επιμ. Μιχαηλίδου Θεανώ), Αθήνα, Ίκαρος, 1996.[2]

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Η΄, 2 Γενάρη 1961-16 Δεκέμβρη 1963*, (φιλολογική επιμέλεια Κρίκου-Davis Κατερίνα), Αθήνα, Ίκαρος, 2018.

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Θ΄, 1 Φεβρουαρίου 1964-11 Μάη 1971*, (φιλολογική επιμέλεια Κρίκου-Davis Κατερίνα), Αθήνα, Ίκαρος, 2019.

Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2012.[23]

Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1975

Σεφέρης Γιώργος, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α΄, 25 Νοέμβρη 1935-13 Οκτώβρη 1944*, (επιμ. Ξύδης Αλέξανδρος), Αθήνα, Ίκαρος, 1992[3].

Σεφέρης Γιώργος, *Πολιτικό Ημερολόγιο Β΄, 1945-1947, 1949, 1952*, (επιμ. Ξύδης Αλέξανδρος), Αθήνα, Ίκαρος, 1985.

Σεφέρης Γιώργος, *Τετράδιο γυμνασμάτων Β΄*, Αθήνα, Ίκαρος, 1976.

Σιχάνη Άννα-Μαρία, *Λογοτεχνικό πεδίο, πολιτισμικές τεχνολογίες και δημόσια σφαίρα στη μακρά δεκαετία του 1960*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, 2018.

Σκαρσουλή Ευαγγελία, *Ζητήματα πρόσληψης της νεοελληνικής ποίησης μέσα από την επαφή της με τη μουσική. Το παράδειγμα του Γιάννη Ρίτσου: η μελοποίηση του Επιτάφιου και της Ρωμιοσύνης από τον Μίκη Θεοδωράκη*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012.

Σταθάτος Γιάννης, «Ο Ανδρέας Εμπειρίκος και η φωτογραφία», https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/o-andreas-empeirikos-kai-i-fotografia
(Ανακτήθηκε 25.07.2023)

Σταθάτος Γιάννης, «Ο φωτογράφος Γιώργος Σεφέρης» στο *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2000, σ. 165-166.

Στασινοπούλου Μαρία, «Χρονολόγιο Γιώργου Σεφέρη», στο *Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, *Διαβάζω*, τχ. 142, Απρίλιος 1986, σ. 38-50.

Στεφανή Εύα, «Η λογοτεχνία στην τηλεόραση. Η περίπτωση της εκπομπής *Παρασκήνιο*» στο Γαραντούδης Ευριπίδης, Αγγελάτος Δημήτρης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας, Ζωγραφική και Κινηματογράφος*, Αθήνα, Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Εκδόσεις Καλλιγράφος, 2013, σ. 33-41.

Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ, το παιχνίδι της παρατήρησης*, Αθήνα, Πατάκης, 2016.

«Συνέντευξη του Λάκη Παπαστάθη στη Βένα Γεωργακοπούλου». Διαθέσιμο εδώ: https://lakispapastathis.gr/posts/v/sunenteuxi-sti-bena-georgakopoulou (Ανακτήθηκε 10.07.2023)

«Συνομιλία με τον Οδυσσέα Ελύτη. Ποιητές και ζωγράφοι στη μεταπολεμική Γαλλία», στο *Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη*, *Αντί*, τχ. 492, 23 Απριλίου-14 Μαΐου 1992, σ. 5-17.

Σωτηριάδου Παρθένα, *Εικαστικά και Κινηματογράφος. Ντοκιμαντέρ για Έλληνες καλλιτέχνες*, Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Εργασία, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2016.

«Τη βραδιά της απονομής του Νόμπελ. Η "Μεγάλη Ώρα" του Οδ. Ελύτη στην Τηλεόραση σε συνεργασία ΥΕΝΕΔ-Εθνικού Θεάτρου», *Τα Νέα*, 28.11.1979.

Τζεβελέκου Βασιλική, « "Ελλάδα, οι ναυαγοί της ιστορίας", 40 χρόνια μετά», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 29.03.2017. Διαθέσιμο εδώ: https://www.efsyn.gr/tehnes/sinema/104955_ellada-oi-nayagoi-tis-istorias-40-hronia-meta (Ανακτήθηκε 18.08.2023)

Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2006[2].

Τζιόβας Δημήτρης, «Ελληνικότητα και γενιά του'30», *Cogito*, 6, Μάιος 2007, σ. 6-9.

Τζιόβας Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του'30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011.

Τζιόβας Δημήτρης, «Εισαγωγή: Ι. Ημερολόγιο: η διαχρονική αποτύπωση του "εγώ"», στο Γιώργος Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου, 1939-1953*, (πρόλογος: Μαζάουερ Μαρκ, εισαγωγή-επιμέλεια: Τζιόβας Δημήτρης), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., Αθήνα, 2014, σ. 17-55.

Τζιόβας Δημήτρης, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, (μτφρ. Μπέλλα-Αρμάου Ζωή, Στάμος Γιάννης), Αθήνα, Gutenberg, 2022.

Τζούκας Βαγγέλης «Εθνική Αντίσταση. Η αναγνώρισή της ως πράξη υπέρβασης του Εμφυλίου και ενίσχυσης του αντιδεξιού επιχειρήματος» στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του'80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014[2], σ. 133-136.

Τριανταφυλλίδου Δέσποινα, *Το βιογραφικό φιλμ στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2021.

Τριανταφύλλου Χρήστος, *Ο Ελευθέριος Βενιζέλος στη συλλογική μνήμη: η ανάδειξη ενός εθνικού συμβόλου (1936-1967), πολιτικές χρήσεις, ιστοριογραφικές αποτυπώσεις, δημόσιες μνημονεύσεις,* Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Τομέας Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, 2020.

Τσάτσου Ιωάννα*, Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας, 2005.

Φαλαγκάς Νίκος, «Οι γραφές του εγώ» στο *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός Οδηγός για τη Λογοτεχνία και την Ανάγνωση*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, (2015-2020). Διαθέσιμο εδώ: https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1964/1953
(Ανακτήθηκε 17.08.2023)

Φλιτούρης Λάμπρος, «Ο εμφύλιος στο 'σελιλόιντ': Ιστορία και μνήμη» στο Βαν Μπούσχοτεν Ρίκη, Βερβενιώτη Τασούλα, Βουτυρά Ευτυχία, Δαλκαβούκης Βασίλης και Μπάδα Κωνσταντίνα (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2008, σ. 387-404.

Φραγκιάς Ανδρεάς, *Λοιμός*, Αθήνα, 1972.

«Φτωχός εορτασμός. Δύο μόνο νέες εκπομπές για την επέτειο», *Τα Νέα*, 24.03.1986.

Φυτιλή Μάγδα, «Η ένταξη της Εθνικής Αντίστασης στο εθνικό συνεχές της ιστορίας και η σημασιοδότησή της ως πρώτη "εθνική συμφιλίωση"», στον ιστότοπο *Ψηφιακή Μεταπολίτευση 1974-1981, ενότητα: Μνήμη*, Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας. Διαθέσιμο εδώ:
http://metapolitefsi.com/%CE%95%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82/%CE%9C%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7
(Ανακτήθηκε 23.07.2023)

Φυτιλή Μάγδα, «Μεταπολίτευση: θεσμική ενσωμάτωση και συμβολικός αποκλεισμός της κομμουνιστικής Αριστεράς (1974-1981)» στο Φυτιλή Μάγδα, Αυγερίδης Μάνος, Κούκη Ελένη, *Η δεύτερη ζωή της Εθνικής Αντίστασης. Πρακτικές αναγνώρισης και αποκλεισμού, 1944-2006*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2023, σ. 185-220.

Χάλκου Μαρία, «Μνήμη, νοσταλγία και κοσμοπολιτισμός: ταινίες πολιτισμικής και ιστορικής κληρονομιάς (heritage films) στον ελληνικό κινηματογράφο» στο Παραδείση Μαρία, Νικολαΐδου Αφροδίτη (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, σ. 261-281.

Χαμηλάκης Γιάννης *Το έθνος και τα ερείπιά του: αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, (μτφρ. Καλαϊτζής Νεκτάριος), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2007.

Χανδρινός Ιάσονας, «Εθνική Αντίσταση. Ιστορικές, πολιτικές και θεσμικές εννοιολογήσεις από το 1941 στο σήμερα» στο Γαρδίκα Κατερίνα, Δρουμπούκη Άννα-Μαρία, Καραμανωλάκης Βαγγέλης, Ράπτης Κώστας, (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του'40. Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος*, *Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ,* Αθήνα, Αλεξάνδρεια*,* 2015, σ. 191-213.

Χανιώτης Άγγελος, «Πρόλογος: Παιχνίδια μνήμης» στο Assmann Jann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, (μτφρ.-επιστημονική επιμέλεια Παναγιωτόπουλος Διαμαντής-πρόλογος Χανιώτης Άγγελος), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017, σ. xv-xxiv.

Χαραλαμπίδης Μενέλαος, «Η μνήμη της εαμικής Αντίστασης στην Αθήνα. Το πολιτικό πλαίσιο καθορισμού της μνήμης» στο Γαρδίκα Κατερίνα, Δρουμπούκη Άννα-Μαρία, Καραμανωλάκης Βαγγέλης, Ράπτης Κώστας, (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του'40. Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος*, *Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015, σ. 215-228.

Χαραλαμπόπουλος Στέλιος, «Η ποίηση, αναγκαίο όπλο σε οριακές στιγμές της ζωής», *Η Αυγή*, 16.03.2014.

Χαρτουλάρη Μικέλα, «Άξιος εστί ο Οδυσσέας Ελύτης», *Τα Νέα,* 02.11.1991.

Χαρτουλάρη Μικέλα, «Ο κίνδυνος της "σεφερολαγνείας" και το συλλογικό υποσυνείδητο», *Τα Νέα*, 01.03.2000.

Χατζηβασιλείου Ευάνθης, *Ο διάλογος Γιώργου Σεφέρη-Ευάγγελου Αβέρωφ. Οι συμφωνίες Ζυρίχης και Λονδίνου*, Αθήνα, Πατάκης, 2019.

Χατζηδάκη Φούλα, «Ο Γ. Σεφέρης, η αυτολογοκρισία και η νεολαία», *Αντί*, τχ. 66, 5 Μαρτίου 1977, σ. 43.

Χέρρα-Ζυμαράκη, Άννυ, «35 χρόνια μαζί με τον Σεφέρη. Η γυναίκα του ποιητή κ. Μαρώ Σεφέρη μιλάει για τις χαρές και λύπες της κοινής τους ζωής», *Γυναίκα*, 700, 10-23 Νοεμβρίου 1976, σ. 30-33.

Χιωτάκης Στέλιος, «Διανοούμενοι: οριοθέτηση και τυπολογία μιας πολύσημης έννοιας», περ. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, τχ. 7, 2001, σ. 1-38.

Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012.

Χωριανόπουλος, Μάνος, «Γιώργος Σεφέρης. Ήταν ένας ερημίτης, σκλάβος της πέννας. Η γυναίκα του Μαρώ Σεφεριάδη σκιτσάρει το "μυστικό πορτρέτο" του νομπελίστα, "Απέφευγε τις παρέες, έγραφε όλη τη νύχτα και τ' άγρια χαράματα μ'έπαιρνε για βόλτα στους άδειους δρόμους"», *Ακρόπολις*, 24.05.1981.

Ψάλτη Μάρα, «Ο Ελύτης ως μεταπολεμικός επιφυλλιδογράφος. Τα πολιτικά του κείμενα στην εφημερίδα "Ελευθερία"», *Νέα Ευθύνη*, τχ. 23, Μάιος-Ιούνιος 2014, σ. 305-316.

Ψάλτη Μάρα, «Τέσσερεις αθησαύριστες πολιτικές επιφυλλίδες του Ελύτη στην εφημερίδα *Ελευθερία*», *Νέα Ευθύνη*, τχ. 34-35, Ιούλιος-Δεκέμβριος 2016, σ. 267-280.

Abrams Lynn, *Θεωρία Προφορικής Ιστορίας* (Μπούσχοτεν Βαν Ρίκη επιμ.-Ρινόπουλος Λουκάς μτφρ.), Αθήνα, Πλέθρον, 2014.

Abrams Meyer Howard, *Ο καθρέφτης και το φως, Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*, (μτφρ. Μπερλής Άρης), Αθήνα, Κριτική, 2001.

Assmann Jan, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, (μτφρ.-επιστημονική επιμέλεια Παναγιωτόπουλος

Διαμαντής-πρόλογος Χανιώτης Άγγελος), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.

Barthes Roland., *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, (μτφρ. Κρητικός Γιάννης), Αθήνα, Κέδρος, 1983.

Barthes Roland, «Ο θάνατος του συγγραφέα» στο Barthes Roland, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο,* (Βέλτσος Γιώργος πρόλογος-Σπανός Γιώργος, μτφρ.), Αθήνα, Πλέθρον, 2007[3], σ. 137-143.

Beaton Roderick, «Λυρική και στοχαστική πεζογραφία», *Το Βήμα*, 07.03.1993.

Beaton Roderick, *Γιώργος Σεφέρης: περιμένοντας τον Άγγελο*, (μτφρ. Προβατά Μίκκα), Αθήνα, Ωκεανίδα, 2003.

Beaton Roderick, *Η ιδέα του έθνους στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2016.

Bordwell David, Thompson Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, (μτφρ.-εισαγωγή-συμπληρωματικό λεξικό Κοκκινίδη Κατερίνα), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2012[3].

Derrida Jacques, *Περί γραμματολογίας*, (μτφρ. Παπαγιώργης Κωστής), Αθήνα, Γνώση, 1990.

Gonsa Christian, «Αυτοβιογραφικά κείμενα Ελλήνων κομμουνιστών. Η ιστορία του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», *Μνήμων*, τ. 17, 1995, σ. 107-129.

Guerin Marie Anne, Η αφήγηση στον κινηματογράφο, (μτφρ. Θυμιοπούλου Δώρα), Αθήνα, Πατάκης, 2007.

Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, (μτφρ. Ζέη Ελευθερία-πρόλογος Μπενβενίστε Ρίκα), Αθήνα, Νεφέλη, 2013.

Herzfeld Michael, *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, (Σαρηγιάννης Μαρίνος μτφρ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002.

Hobsbawm Eric, «Επινοώντας παραδόσεις» στο Hobsbawm Eric, Ranger Terence (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, (μτφρ. Αθανασίου Θανάσης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2004, σ. 9-211.

Keeley Edmund, «Εισαγωγή. Αλληλογραφώντας με τον Σεφέρη» στο *Γιώργος Σεφέρης-Edmund Keeley: Αλληλογραφία 1951-1971*, (εισαγ. Keeley Edmund, μτφρ. Σιδέρη Αλόη), Αθήνα, Άγρα, 1998, σ. 13-98.

Loriga Sabina «Από τον ήρωα στο ευάλωτο άτομο», (μτφρ. Μίχα Κατιάννα) στο *Βιογραφία, αυτοβιογραφία-ιστοριογραφία, Επιστημονικό Συμπόσιο 1 & 2 Νοεμβρίου 2019*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, 2021, σ. 13-33.

Portelli Alessandro, *Τι καθιστά την προφορική ιστορία διαφορετική. Ιστορία, γραφή, ανάμνηση*, (μτφρ. Λέκκα Βάσια), Αθήνα, Πλέθρον, 2020.

Rosenstone Robert A., *Η ιστορία στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος στην ιστορία* (μτφρ. Αθανασιάδης-Ντόνας Μάριος, Επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγή. Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Επίμετρο Βασιλείου Θανάσης), Αθήνα, Εκδόσεις Μωβ, 2023.

Sherrard Philipp, «Ο Οδυσσέας Ελύτης και η ανακάλυψη της Ελλάδας», *Χάρτης*, τχ. 21-23, Νοέμβριος 1986, σ. 501-521.

Travers Martin, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2005.

Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967-1990*, (μτφρ. Ισμυρίδου Παλμύρα), Αθήνα, Άγρα, 2002.

Vitti Mario, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1995.

Vitti Mario, *Οδυσσέας Ελύτης, Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 2000.

Vitti Mario, *Γραφείο με θέα. Φωτογραφίες 1948-1981*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007.

Vitti Mario, «Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη και η ελληνική κριτική-Εισαγωγή» στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, (επιλογή κριτικών κειμένων-εισαγωγή Vitti Mario), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009[3], σ. 1-42.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Altman Rick, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 2000[2].

Antonelaki Fiona, *Poetry in performance in postwar Greece, 1945-1965*, Unpublished Phd Thesis, London, King's College London, 2017.

Asmann Aleida, "Canon and archive" στο Erll Astrid, Nünning Ansgar, (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplanry Handbook,* Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008, σ. 97-107.

Assmann Jan, Czaplicka, John "Collective memory and cultural identity", *New German Critique*, no 65, Spring-Summer 1995, σ. 125-133.

Aufderheide Patricia, *Documentary: a very short introduction*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007.

Beattie Keith, *Documentary Screens, Non-Fiction Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

Bell Desmond, "Documentary film and the poetics of history", *Journal of Media Practice,* 12: 1, 2011, σ. 3-25.

Bell Erin, "Beyond the Witness. The Layering of Historical Testimonies on British Television" στο Gray Ann, Bell Erin (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe,* Basingstoke [U.K.], Palgrave Macmillan, 2010, σ. 77-92.

Bingham Dennis, *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, London, New Jersey, Rutgers University Press, 2010.

Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation, Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 2000.

Barnouw Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film,* (Revised edition), Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1983.

Brunow Dagmar, *Remediating transcultural memory. Documentary filmmaking as archival intervention*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2015.

Brunow Dagmar, "Curating Access To Audiovidual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives" στο Erll Astrid, Rigney Ann (eds.), *Audiovisual Memory and the (Re)Making of Europe, Image [&] Narrative,* 18: 1, 2017, σ. 97-110. Διαθέσιμο εδώ: http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1486/. (Ανακτήθηκε 30.06.2022)

Bruzzi Stella, *New Documentary*, Routledge, London & New York, 2006[2].

Bürger Peter, *Theory of the Avant-Gard*e, (transl. Shaw Michael, Foreword Schulte Sasse Jochen), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

Burke Seán, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida,* Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.[2]

Calvo Clara, "Cervantes 1916. Literature as 'Exquisite Neutrality' στο Leersen Joep, Rigney Ann, (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth Century Europe. Nation Building and Centenary Fever*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2014, σ. 262-282.

Calvo Clara, Hoenselaars Ton, "Shakespeare and the Culture of Commemoration" στο Calvo Clara, Hoenselaars Ton (eds.), *Shakespeare and Commemoration*, New York Berghan Books, 2019, σ. 1-15.

Carlsten Jennie M., McGarry Fearghall, "Introduction" στο Carlsten Jennie M., McGarry Fearghall (eds.), *Film, History and Memory*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015, σ. 1-17.

Castelló Enric, "Anderson and the Media. The strength of 'imagined communities'", *DEBATS. Annual Review*, 1, 2016, σ. 59-63.

Chamberlain Mary, Thompson Paul, "Introduction. Genre and Narrative in Life Stories" στο Chamberlain Mary, Thompson Paul (eds.), *Narrative and Genre*, London & New York, Routledge, 2003, σ. 1-22.

Chaudhuri Supriya, "Remembering Shakespeare in India: colonial and postcolonial memory" στο Kahn Coppélia, Calvo Clara (eds.), *Celebrating Shakespeare: Commemoration and Cultural Memory,* Cambridge, Cambridge University Press, 2015, σ. 101-120.

Chiotis Theodoros, "Archaeology of Refraction: Temporality and Subject in George Seferis's Photographs" στο Carabott Philip, Hamilakis Yannis, Papargyriou Eleni (eds.),

Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities, London, Routledge, 2016,[2] σ. 169-192.

Chomsky Noam, "The Responsibility of intellectuals", *The New York Review of Books*, 23.02.1967.

Cigognetti Luisa, Sorlin Pierre, "History on Television. The Problem of Sources" στο Gray Ann, Bell Erin (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe,* Basingstoke [U.K.], Palgrave Macmillan, 2010, σ. 28-41.

Codell Julie, "Nationalizing Abject American Artists. Jackson Pollock, Lee Krasner, and Jean-Michel Basquiat", στο Epstein William H., Barton Palmer R. (eds.), *Invented Lives, Imagined Communities. The Biopic and American National Identity*, New York, State University of New York, 2016, σ. 161-180.

Cole Michael, Pardo Mary, "Origins of the studio", στο Cole Michael, Pardo Mary (eds.), *Inventions of the Studio, Renaissance and Romanticism*, Chapel Hill, London, The University of North Carolina Press, 2005, σ. 1-35.

Contoyianni Vasiliki, *Georges Seferis et son journal*, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, Institut Néo-Hellénique, 1983.

Corner John, "Performing the Real. Documentary Diversions", *Television and New Media*, vol. 3, no 3, August 2002, σ. 255-269.

Corner John, "'Once Upon A Time…' Visual Design and Documentary Openings" στο Gray Ann, Bell Erin (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe,* Basingstoke [U.K.], Palgrave Macmillan, 2010, σ. 13-27.

Custen George, *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992.

De Groot Jerome, *Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture*, Routledge, London, New York, 2009.

Didier Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

Dović Marijan, Helgason Jón Karl, *National Poets, Cultural Saints. Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Boston, Leiden, Brill, 2017.

Ellis John, *Documentary Witness and Self-Revelation*, London, New York, Routledge, 2012.

Erll Astrid, "Cultural Memory Studies: An introduction" στο Erll Astrid, Nünning Ansgar, (eds.) *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008, σ. 1-15.

Erll Astrid, "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory" στο Erll Astrid, Nünning Ansgar, (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook,* Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008, σ. 389-398.

Erll Astrid, *Memory in Culture*, (transl. Young Sarah B.), Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011.

Erll Astrid, Rigney Ann, "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics" στο Erll Astrid, Rigney Ann (eds.) *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2009, σ. 1-11.

Eyerman Ron, *Memory, trauma and identity*, Cham Switzerland, Palgrave, Macmillan, 2019.

Foucault Michel, "What is an author?" στο *Michel Foucault. Aesthetics, Method, and Epistemology*, (edit. Faubion James D., transl. Hurley Robert et al), New York, The New Press. 1998[2], σ. 205-222.

Franssen Gaston, Honings Rick, "Introduction: Starring the Author" στο Franssen Gaston, Honings Rick, *Celebrity authorship and afterlives in English and American literature*, Palgrave-Macmillan, London, 2016, σ. 1-21.

Friar Kimon, "The Imagery and Collages of Odysseus Elytis", *Books Abroad*, vol. 49, no 4, Autumn 1975, σ. 703-711.

Gaertner Johannes A., "Myth and Pattern in the Lives of Artists", *Art Journal*, 30: 1, 1970, σ. 27-30.

Gray Ann, Erin Bell, *History on Television*, London, New York, Routledge, 2013.

Greenblatt Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

Gusdorf Georges, "Conditions and limits of Autobiography" στο Olney James, (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, σ. 28-48.

Hanna Emma, "Landscape and Memory. British Televisual Representations of the Battle of the Somme" στο Gray Ann, Bell Erin (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe,* Basingstoke [U.K.], Palgrave Macmillan, 2010, σ. 107-121.

Heynders Odile, *Writers as public intellectuals, Literature, Celebrity, Democracy*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

Hill Annette, *Restyling Factual TV. Audiences and news, documentary and reality genres*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, New York, 2007.

Hollweg Brenda, "Lessons from Makronissos: 'Fictions of the Camp in Documentary Practices" *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 7, December 2020, σ. 16-44. Διαθέσιμο εδώ: https://filmiconjournal.com/journal/article/page/107/2020/7/3 (Ανακτήθηκε: 26.07.2023)

Hoskins Andrew, "New Memory: Mediating History", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21: 4, 2001, σ. 333-346.

Hoskins Andrew, "The Mediatization of Memory" στο Lundby Knut (ed.) *Mediatization of Communication*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2014, σ. 661-679.

Hoskins Andrew, "Media and the Closure of the Memory Boom", στο Niemeyer Katharina, (ed.), *Contemporary Nostalgia and Media: Yearning for the past, present, and future,* Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 2014, σ. 118-125.

Humphries Steve, “Oral history on television: a retrospective”, *Oral History*, vol. 36, No 2, Autumn 2008, σ. 99-106.

Jacobs Steven, *Framing pictures, Film and the visual arts*, Edinburgh, University of Edinburgh Press, 2011.

Jansen Robert S., “Resurrection and Appropriation: Reputational Trajectories, Memory Word and the Political Use of Historical Figures”, *American Journal of Sociology*, vol. 112, no 4, January 2007, σ. 953-1007.

Jenkins Henry, *Convergence Culture, Where Old and New Media Collide*, New York, London, New York University Press, 2006.

Kahn Coppélia, Calvo Clara, “Introduction: Shakespeare and Commemoration” στο Kahn Coppélia, Calvo Clara (eds.), *Celebrating Shakespeare: Commemoration and Cultural Memory,* Cambridge, Cambridge University Press, 2015, σ. 1-14.

Keeley Edmund, “George Seferis and Stratis the Mariner”, *Accent*, 1956, σ. 153-157.

Kornetis Kostis, “Spain and Greece” στο Klimke Martin & Scharloth Joachim (eds.), *1968 in Europe. A History of Protest and Activism, 1956-1977*, London, Palgrave Macmillan, 2008, σ. 253-266.

Kornetis Kostis, “Cultural Resistances in Post-Authoritarian Greece: Protesting the Turkish Invasion of Cyprus in 1974“, *Journal of Contemporary History*, vol. 56, issue 3, February 2021, σ. 639–664.

Krikos-Davis Katerina, K. Krikos-Davis, “At the Smyrna merchant’s. Aspects of George Seferis as revealed in his personal diaries”, *The Times Literary Supplement,* 20.10.2000, σ. 13-14.

Kris Ernst, Kurz Otto, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment* (Gombrich Ernst Hans preface), New Haven, London, Yale University Press, 1979.

Kuhn Annette, “Photography and cultural memory: a methodological exploration”, *Visual Studies*, vol. 22, no 3, December 2007, σ. 283-292.

Leersen Joep, Rigney Ann, “Introduction: Fanning out from Shakespeare” στο Leersen Joep, Rigney Ann, (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth Century Europe. Nation Building and Centenary Fever*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2014, σ. 1-23.

Leersen Joep, “Schiller 1859. Literary Historicism and Readership Mobilization” στο Leersen Joep, Rigney Ann, (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth Century Europe. Nation Building and Centenary Fever*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2014, σ. 24-39.

Leersen Joep, “Vondel 1867. Amsterdam-Netherlands. Protestant-Catholic” στο Leersen Joep, Rigney Ann, (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth Century Europe. Nation Building and Centenary Fever*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2014, σ. 173-187.

Lejeune Philippe, *On Diary*, (Popkin Jeremy D., Rak Julie eds., Durnin Katherine transl.), Biographical Research Center, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009.

Marcus Laura, *Auto/biographical discourses. Theory, criticism, practice*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1994.

Marcus Laura, "The writer in film: authorship and imagination" στο Buchanan Judith (ed.), *The Writer on Film. Screening Literary Authorship*, London, New York, Palgrave Macmillan, 2013, σ. 35-49.

Merill Samuel, Daphi Priska, Keightley Emily, "Introduction: The digital memory work practices of social movements" στο Merill Samuel, Daphi Priska, Keightley Emily, (eds.) *Social Movements, Cultural Memory and Digital Media. Mobilising Mediated Remembrance*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, σ. 1-30.

Meurer Ulrich, Oikonomou Maria, "Fictional, Virtual, Corporeal, Affective: Perspectives of the Documentary", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, Issue 7, December 2020, σ. 3-15. Διαθέσιμο εδώ: https://filmiconjournal.com/journal/article/pdf/2020/7/2 (Ανακτήθηκε 10.07.2023)

Müller Marion G., *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828-1996*, Berlin, Akademie Verlag, 1997.

Nikolaidou Afroditi, "Greek TV Documentary Journalism: Discourses, Forms and Authorship", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 5, December 2018, σ. 41-66. Διαθέσιμο εδώ: http://filmiconjournal.com/journal/article/pdf/2018/5/3 (Ανακτήθηκε 18.09.2019)

Nichols Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 2001.

Nora Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1986), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).

Nora Pierre, "Between memory and history: Les lieux de mémoire", *Represantations,*no 26, Spring 1989, σ. 7-24.

North Julian, *The domestication of genius: Biography and the romantic poet*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Papargyriou Eleni, "Preliminary remarks on George Seferis' visual poetics", *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 32, no 1, March 2008, σ. 80-103.

Pettey Homer B., Palmer Barton R., "Preface" στο Pettey Homer B., Palmer Barton R. (eds.), *Rule Britannia! The biopic and British national identity*, New York, State University of New York, 2018, σ. xi-xxix.

Pettey Homer B., "Introduction: The Kray Twins and Biographical media" στο Pettey Homer B., Palmer Barton R. (eds.), *Rule Britannia! The biopic and British national identity*, New York, State University of New York, 2018, σ. 1-20.

Platinga Carl, "What a Documentary Is, After all", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, no 2, Spring 2005, σ. 105-117.

Poggioli Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, (transl.Fitzgerald Gerald), Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Pourgouris Marinos, *Mediterranean Modernisms. The Poetic Metaphysics of Odysseus Elytis*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2011.

Proust Marcel, *Contre Saint-Beuve*, Paris, Gallimard,1965.

Rabinowitz Paula, "Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory", *History and Theory* 32: 2, May 1993, σ. 119-137.

Rigney Ann, "Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory", *Journal of European Studies*, vol. 35, issue 1, March 2005, σ. 11-28.

Rigney Ann, *The Afterlives of Walter Scot: Memory on the move*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Rigney Ann, "Remembrance as remaking: memories of the nation revisited", *Nations and Nationalism*, vol. 24, issue 2, 2018, σ. 240-257.

Said E. W., *Representations of the Intellectual*: *The 1933 Reith Lectures*, Vintage Books, a division of Random House, Inc., New York, 1996.

Sarkar Bhaskar, Walker Janet, "Moving testimonies" στο Sarkar Bhaskar, Walker Janet (eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering, Routledge*, New York, 2010, σ. 1-34.

Shachar Hila, *Screening the Author. The Literary Biopic*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2019.

Shandler Jeffrey, *While America watches. Televising the Holocaust*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Sipe Dan, [1991], "The future of oral history and moving images" στο Perks Robert, Thomson Alistair (eds.), *The Oral History Reader*, London, New York, Routledge, 2003, σ. 379-388.

Smialkowska Monica, King Edmund, "Introduction: Memorialising Shakespeare, Memorialising ourselves" στο Smialkowska Monica, King Edmund (eds.), *Memorialising Shakespeare: Commemoration and Collective Identity, 1916–2016*, Palgrave-Macmillan, 2021, σ. 1-32.

Smith Sidonie, Watson Julia, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives***,** Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2001.

Soussloff Catherine M., *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis, The University of Minesota Press, 1997.

Soussloff Catherine M. "Lives of poets and painters in the Renaissance", *Word & Image, A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 6:2, April-June 1990, σ. 154-162.

Stam Robert, Burgoyne Robert, Flitterman-Lewis Sandy*, New Vocabularies in Film Semiotics, Structuralism, Post-Structuralism and beyond*, London & New York, Routledge, 1992.

Stavrou Theofanis G. "Notes on the *Open Book* of Odysseus Elytis", *Books Abroad*, 49 (4), 1975, σ. 701-703.

Sturken Marita, “Personal stories and national meanings. Memory, Reenactment and the Image” στο Rhiel Mary, Suchoff David Bruce, (eds.), *The Seductions of Biography*, Routledge, Taylor & Francis Group, Abingdon, Oxon, 2016, σ. 31-42.

Vasari George, *Lives of the painters, sculptors and architects / Giorgio Vasari; translated by Gaston du C. de Vere; with an introduction and notes by David Ekserdjian,* New York, A. Knopf, 1966.

Vidal Belén, “Introduction: the biopic and its critical contexts”, στο Brown Tom, Vidal Belén, (eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York, Routledge, 2013, σ. 1-32.

Veyrat-Masson Isabelle, “Staging Historical Leaders on French Television. The Example of Napoleon Bonaparte” στο Bell Erin, Gray Ann, (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke [U.K.], 2010, σ. 95-106.

Voglis Polymeris, Nioutsikos Ioannis, “The Greek Historiography of the 1940s. A Reassessment”, *Südosteuropa*, 65, no 2, 2017, σ. 316-333.

Võsu Este, Kõresaar Ene, Kuutma Kristin*, “*Mediation of Memory: Towards transdisciplinary perspectives in current memory studies. Preface to the special issue of Trames*”, Trames Journal of the Humanities and Social Sciences,* 12 (62/57), 3*,*2008, σ. 243-263.

Wijermars Mariëlle, *Memory Politics in contemporary Russia. Television, Cinema and the State*, Routledge/Taylor and Francis Group, London, New York, 2019.

Williams Linda, “Mirrors without memories: Truth, History, and the New Documentary”, *Film Quarterly*, 46:3, Spring 1993, σ. 9-21.

Winter Jay, “The Generation of Memory: Reflections on the “Memory Boom” in the Contemporary Historical Studies”, *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research,* vol. 1, No 0, March 2007, σ. 363-397.

Winter Jay, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven, London, Yale University Press, 2006.

Yiannis Ritsos. Étude, choix de textes [de Yannis Ritsos] et bibliographie par Chrysa Papandreou, Editions Seghers, 1968.

Αρχειακό Υλικό

Αρχείο Γιώργου Σεφέρη. Φάκελος 50. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών.

Αρχείο Ροβήρου Μανθούλη. Φάκελος 10. Υποφάκελος 10.5. Yannis Ritsos – Le Yemen (1973–1985). Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ).

Διαδικτυακές διαλέξεις

Erll Astrid, “What is, and to what end do we study memory (as literary and media historians)?” (Διαδικτυακή διάλεξη υπό τη διοργάνωση του Εργαστηρίου Σημειωτικής της Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, του Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Σημειωτική, Πολιτισμός και Εποικοινωνία» και του ερευνητικού προγράμματος Απολλωνίς του ΑΠΘ), 8 Απριλίου 2021. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.youtube.com/watch?v=I6tegpq8_ow
(Ανακτήθηκε 02.05.2023)

Δικτυογραφία

Ανακοινώσεις για εξάρθρωση παράνομου μηχανισμού του ΚΚΕ. Διαθέσιμο εδώ:
http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=2530&thid=15403
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ανακοίνωση της απονομής του Νόμπελ Λογοτεχνίας για το έτος 1963 στον Γιώργο Σεφέρη. Διαθέσιμο εδώ:
http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1276&thid=3254
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Απονομή του Βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας στον ποιητή Γιώργο Σεφέρη. Διαθέσιμο εδώ:
http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1282&thid=3304
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Επίσκεψη στο σπίτι και συνέντευξη του ποιητή Οδυσσέα Ελύτη. Διαθέσιμο εδώ:
http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3428&thid=11426
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Γεγονότα της δεκαετίας1950. Ορκωμοσία οπλιτών του Α ΕΤΟ Μακρονήσου παρουσία του αρχηγού ΓΕΣ Γεωργίου Κοσμά ΕΤΟ. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/26216/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Ιστορικό Αρχείο. Γεγονότα της δεκαετίας του 1940. Το Έπος του’40. Διαθέσιμο εδώ:
https://archive.ert.gr/155631/
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

Οι Μέρες του Γιώργου Σεφέρη στα Podcasts της Lifo. Συμπαραγωγή της Lifo με την Εθνική Λυρική Σκηνή. Αφήγηση: Στάθης Τσαγκαρουσιάνος (2022). Διαθέσιμο εδώ:
https://www.lifo.gr/podcasts/meres
(Ανακτήθηκε 18.08.2023)

«Φρόντισε να τυπωθεί πανομοιότυπο». Περιοδική έκθεση για τον Οδυσσέα Ελύτη. Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Διαθέσιμο εδώ:
https://www.historical-museum.gr/gr/exhibitions/view/odusseas-eluths-frontise-na-tupwthei-panomoiotupo-periodikh-ekthesh
(Ανακτήθηκε 03.08.2023)

UN Commission in Greece (British Pathè). Διαθέσιμο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=JRlPtk483x8
(Ανακτήθηκε 23.07.2023)

Κ. Σταυρόπουλος, [«Εδώ ελεύθεραι ακόμα Αθήναι»], Διαθέσιμο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=MOhNliKpF0A
(Ανακτήθηκε: 23.07.2023)

Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη: https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/42171

Δισκογραφία

Θεοδωράκης Μίκης-Οδυσσέας Ελύτης, *Άξιον Εστί*, His Master's Voice, 1964.

Θεοδωράκης Μίκης**,** *Διόνυσος, Σείριος*, 1985.

Θεοδωράκης Μίκης-Γιάννης Ρίτσος, *Οι γειτονιές του κόσμου* Minos, [1979]

Θεοδωράκης Μίκης-Γιάννης Ρίτσος, *Ρωμιοσύνη*, Odeon, 1966.

Χρήστος Λεοντής-Γιάννης Ρίτσος, *Καπνισμένο Τσουκάλι*, Columbia, 1975.