

Η λογοτεχνία στην τηλεόραση: Η περίπτωση της εκπομπής *Παρασκήνιο*

ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ

Η δημιουργία του τηλεοπτικού πορτρέτου ενός συγγραφέα είναι μία σύνθετη διαδικασία. Απαιτεί εξοικείωση τόσο με το έργο και την προσωπικότητα του δημιουργού όσο και με τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής του. Τα παραπάνω ισχύουν όχι μόνο για τις ταινίες μυθοπλασίας που αφορούν τη ζωή και το έργο ενός συγγραφέα, αλλά και για τα ντοκιμαντέρ με αντίστοιχη θεματολογία. Η απεικόνιση λογοτεχνών από ένα μέσο όπως η τηλεόραση δεν είναι ούτε αυτόνομη ούτε απαιτεί μικρότερη σκηνοθετική δεξιότητα από μια κινηματογραφική ταινία¹. Με τον ίδιο τρόπο που στον κινηματογράφο μυθοπλασίας ο σκηνοθέτης πρέπει να επιλέξει έναν τρόπο αφήγησης αντί άλλου, ο σκηνοθέτης ενός τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ πρέπει να κάνει συγκεκριμένες σκηνοθετικές επιλογές, ώστε να μπορέσει να αποδώσει τον λόγο και την προσωπικότητα του συγγραφέα.

Θα αναφερθώ στην εκπομπή της ελληνικής κρατικής τηλεόρασης *Παρασκήνιο*, μία σειρά που καθιέρωσε ένα νέο βλέμμα στην απεικόνιση λογοτεχνών. Η σειρά *Παρασκήνιο*, που αποτελείται από αυτοτελή τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ διάρκειας πενήντα λεπτών, διαμόρφωσε ουσιαστικά τον χαρακτήρα της πολιτιστικής εκπομπής στην Ελλάδα². Ξεκίνησε

1. Για την ιδιαιτερότητα της τηλεοπτικής «γλώσσας», βλ. Steven Heath, «Representing television» στον συλλογικό τόμο *Logics of television*, (επιμέλεια: Patricia Mellencamp), Μπλούμινγκτον, Ιντιανάπολις και Λονδίνο, Indiana University Press & BFI, 1990, 267-302.

2. Ο Τάκης Θεοδωρόπουλος γράφει: «Όμως το *Παρασκήνιο* δεν είναι ακριβώς

στις 24 Φεβρουαρίου 1976 από την ομάδα *Cinetic*³. Εδώ και τριάντα χρόνια παραγωγοί και σκηνοθέτες της εκπομπής είναι ο Λάκης Παπαστάθης και ο Τάκης Χατζόπουλος, ενώ γύρω στους διακόσιους έλληνες σκηνοθέτες έχουν σκηνοθετήσει επεισόδια για τη σειρά⁴. Στην πορεία της εκπομπής, ένα από τα βασικά θέματα ήταν οι προσωπογραφίες ελλήνων συγγραφέων και διανοητών. Αναφέρω ενδεικτικά μερικούς από αυτούς: Στρατής Τσίρκας, Μένης Κουμανταρέας, Νίκος Εγγονόπουλος, Μανόλης Αναγνωστάκης, Άρης Αλεξάνδρου, Ανδρέας Εμπειρικός, Έλλη Αλεξίου, Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος Σεφέρης, Παύλος Ζάννας, Κώστας Ταχτσής, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Μίλτος Σαχτούρης, Μιχάλης Κατσαρός, Σωτήρης Δημητρίου, Έ.Χ. Γονατάς, Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ. Τα περισσότερα από αυτά τα πορτρέτα στηρίζονται στη ζωντανή παρουσία των συγγραφέων, ενώ σε ελάχιστες περιπτώσεις αναφέρονται σε συγγραφείς που δεν είναι εν ζωή⁵. Στόχος μου είναι να αναδείξω κάποιες από τις καινούργιες αφηγηματικές τεχνικές που εισήγαγαν οι δημιουργοί του *Παρασκηνίου*, από τις αρχές της εκπομπής μέχρι σήμερα. Θα σταθώ ιδιαίτερα στην περίπτωση του Λάκη Παπαστάθης, ο οποίος υπήρξε και ο πιο παραγωγικός σκηνοθέτης της τηλεοπτικής σειράς⁶.

«πολιτιστική εκπομπή». Σκοπός της δεν είναι να αποδώσει από τη μικρή οθόνη την άμεση επικαιρότητα του χώρου... Στα οχτώ χρόνια της ύπαρξής του έχει καταφέρει να μας δώσει μία φυσιογνωμία της ελληνικής ζωής, όπου τα πολιτιστικά γεγονότα, όσο ασήμαντα και να είναι εκ πρώτης όψεως, γίνονται στη μικρή μας οθόνη ζωντανοί οργανισμοί με τα προβλήματά τους και τις απαιτήσεις τους.» Περ. *Ένα*, 28 Απριλίου 1983.

3. Οι παραγωγοί της σειράς εμπνεύστηκαν το όνομα *Cinetic* από το γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό *Cinétique*, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1969. Οι συνεργάτες του περιοδικού εναντιώθηκαν στον κινηματογράφο του Χόλιγουντ και συντάχτηκαν με τις κινηματογραφικές πρωτοπορίες της εποχής. Σε σχέση με το γνωστό γαλλικό περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, που εισήγαγε την «πολιτική των δημιουργών», το περιοδικό *Cinétique* ήταν εκφραστής πιο ριζοσπαστικών πολιτικών θέσεων.

4. Ανάμεσά τους οι Λευτέρης Ξανθόπουλος, Γwνια Μαρκετάκη, Φρίντα Λιάππα, Κώστας Σφήκας, Μίλλυ Γιαννακάκη, Γιώργος Καρυπίδης, Γιώργος Κόρρας, Λάμπρος Λιαρόπουλος, Δημήτρης Σταύρακας, Δημήτρης Μαυρικός, Δημήτρης Νόλλας, Δέσποινα Καρβέλα και πρόσφατα Δημήτρης Δημογεροντάκης, Κατερίνα Ευαγγελάκου, Γιώργος Σκεύας, Ηλίας Γιαννακάκης, Ηλίας Δημητρίου Άγγελος Κοβότσος, Καλλιόπη Λεγάκη, Νάνσυ Μπινιαδάκη κ.ά.

5. Ως παράδειγμα, αναφέρω την εκπομπή του Λάκη Παπαστάθης, *Ζωντανή ανθολογία*, ένα πορτρέτο για τον Οδυσσέα Ελύτη, λίγες μέρες μετά τον θάνατό του.

6. Ο Λάκης Παπαστάθης γεννήθηκε στον Βόλο το 1943. Είναι από τους σημαντικότερους έλληνες σκηνοθέτες. Έχει γυρίσει δύο ταινίες μικρού μήκους: *Οι*

Νέος ακόμα, ο Παπαστάθης ανέπτυξε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία και, πριν ακόμα από την ίδρυση της *Cinetic*, υπήρξε φανατικός αναγνώστης της ελληνικής λογοτεχνίας και μανιώδης συλλέκτης φιλολογικών περιοδικών. Το ενδιαφέρον του για την ελληνική λογοτεχνία είναι εμφανές όχι μόνο στα ντοκιμαντέρ του, αλλά και στις ταινίες μυθοπλασίας, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση την ταινία του για τον Βιζυηνό *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* (2002), αλλά και την τελευταία του ταινία *Ταξίδι στην Μυτιλήνη* (2010), μία ελεύθερη κινηματογραφική διασκευή της πρώτης του συλλογής διηγημάτων με τίτλο *Η νυκτερίδα πέταξε* (2002). Ο Παπαστάθης γύρισε πολλά πορτρέτα λογοτεχνών στη σειρά *Παρασκήνιο*, δημιουργώντας μία πινακοθήκη συγγραφέων, όπως οι Μαρία Ιορδανίδου, Γιώργος Ιωάννου, Μανόλης Αναγνωστάκης, Γιάννης Κιουρτσάκης, Οδυσσέας Ελύτης. Το χαρακτηριστικό αυτών των ντοκιμαντέρ είναι ότι σε κάθε ένα χρησιμοποιήθηκε μία ιδιαίτερη αφηγηματική προσέγγιση. Με ευρηματικότητα στη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας, ο Παπαστάθης εισήγαγε ένα νέο βλέμμα στη μέχρι τότε απεικόνιση λογοτεχνών, δημιουργώντας πορτρέτα που πολύ απέχουν από ένα ακαδημαϊκό ή δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ⁷.

Η πρώτη καινοτομία του Παπαστάθι ήταν η εισαγωγή μιας κινηματογραφικής γλώσσας στο τηλεοπτικό μέσο. Η πλανοθεσία, ο φωτισμός και το μοντάζ δεν υπάκουαν πλέον σε ένα τηλεοπτικό μοντέλο, αλλά ήταν απόρροια μιας κινηματογραφικής παράδοσης. Η χρήση μονοπλάνων, η υπαινικτική χρήση του φωτισμού, η δημιουργική χρήση του ήχου και το μοντάζ που εναντιώθηκε σε γρήγορους τηλεοπτικούς ρυθμούς, ήταν όλα στοιχεία επαναστατικά για την τηλεόραση της δεκαετίας του

περιπτώσεις του Όχι (1965), σε συνεργασία με τον Δημήτρη Αυγερινό, και *Γράμματα από την Αμερική* (1972). Στη συνέχεια, σκηνοθέτησε τέσσερις ταινίες μυθοπλασίας: *Τον καιρό των Ελλήνων* (1981), *Θεόφιλος* (1987), *Το μόνο της ζωής του ταξείδιον* (2001), *Ταξίδι στη Μυτιλήνη* (2010). Έχει δημοσιεύσει τρεις συλλογές διηγημάτων: *Η νυκτερίδα πέταξε* (Νεφέλη, 2002), *Η ήσυχη* (Νεφέλη 2005), *Το καλοκαίρι θα παίξει την Κλωνταϊμνήστρα* (Πόλις 2011), και το δοκίμιο-χρονικό *Όταν ο Δαμιανός γύριζε την Ευδοκία* (Πατάκης 2006).

7. Μέχρι το 1976, οι πολιτιστικές εκπομπές στην ελληνική κρατική τηλεόραση ήταν ελάχιστες. Επρόκειτο κυρίως για εκπομπές ποικίλης ύλης οι οποίες βασιζόνταν σε συνεντεύξεις και λάμβαναν χώρα κυρίως σε τηλεοπτικά στούντιο. Ως παράδειγμα, αναφέρω τις εκπομπές «Αλάτι και πιπέρι» με τον Φρέντο Γερμανό και «Έρευνα» σε παραγωγή Μάριου Ποντίκα.

εβδομήντα. Η χρήση του σπικάζ μειώθηκε κατά πολύ και, όταν ακόμα υπήρχε, δεν ήταν το σύνηθες πομπώδες και διδακτικό *voice-over*, αλλά ένα σχόλιο προσωπικό και αμφίσημο. Ωστόσο, η μεγάλη επανάσταση στα μέχρι τότε ντοκιμαντέρ ήταν η έξοδος του δημοσιογράφου από το πλάνο, αφήνοντας χώρο για μια λιγότερο διαμεσολαβημένη σχέση θεατών και τηλεοπτικής εκπομπής. Μέχρι τότε, τα πορτρέτα λογοτεχνών στην ελληνική τηλεόραση εξαντλούνταν σε μια τηλεοπτική συνέντευξη ανάμεσα σ' έναν δημοσιογράφο και στον συγγραφέα. Ο πρώτος έκανε ερωτήσεις πραγματολογικού περιεχομένου (πότε γεννηθήκατε, πότε βγήκε το τάδε βιβλίο), ενώ ο συγγραφέας απαντούσε με την πρέπουσα σοβαρότητα. Οι συνεργάτες της *Cinetic* δημιούργησαν μία ρήξη με αυτήν την παραδοσιακή φόρμα. Στα ντοκιμαντέρ τους, ο δημοσιογράφος δεν εμφανιζόταν ποτέ στην εικόνα, ακόμα κι αν είχε προηγηθεί δημοσιογραφική έρευνα⁸, ενώ το συνεργείο προσπαθούσε να είναι όσο το δυνατόν αόρατο και να μην επεμβαίνει στη δράση. Οι σκηνοθέτες του Παρασκηνίου συχνά χρησιμοποιούσαν τη φράση-οδηγό: *όσο λιγότερο φαίνεσαι, τόσο περισσότερο υπάρχεις*. Αυτή η τακτική είναι σαφώς επηρεασμένη από το κίνημα του *άμεσου κινηματογράφου* (*direct cinema*), που άνθησε στη δεκαετία του εξήντα στην Αμερική. Σύμφωνα με τους εκπροσώπους του *άμεσου κινηματογράφου*, το ζητούμενο είναι η καταγραφή της πραγματικότητας με τον λιγότερο διαμεσολαβημένο τρόπο. «Απαγορεύεται» η συνέντευξη, το προφορικό σχόλιο και κάθε άλλου είδους σκηνοθετική οδηγία ή παρέμβαση. Ακολουθώντας το παράδειγμα του Dziga Vertov⁹, οι εκπρόσωποι του *άμεσου κινηματογράφου* επιθυμούν να καταγράψουν τη ζωή στο απρόοπτο¹⁰. Οι σκηνοθέτες της *Cinetic*,

8. Τα πρώτα χρόνια της εκπομπής, οι σκηνοθέτες συνεργάζονταν συχνά με δημοσιογράφους, όπως οι Δημήτρης Γκιώνης, Τέτα Παπαδοπούλου, Βένα Γεωργακοπούλου, Σούλα Δρακοπούλου κ.ά.

9. Ρώσος φουτουριστής ποιητής και σκηνοθέτης, υπήρξε ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Η θεωρία του για τον «κινηματογράφο-μάτι» και η ταινία του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* επηρέασαν ιδιαίτερα τα κινήματα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του εξήντα, τον *κινηματογράφο-αλήθεια* (*cinéma vérité*) και τον *άμεσο κινηματογράφο* (*direct cinema*).

10. Για περισσότερα σχετικά με τον άμεσο κινηματογράφο βλ. Eric Barnow, *Documentary, a history of nonfiction film*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1983, 240-255 και Kevin Macdonald, Mark Cousins (επιμ.), *Imagining reality*, Λονδίνο, Βοστώνη, Faber and Faber, 1996, 249-278.

επιηρεασμένοι από τον *άμεσο κινηματογράφο*, μείωσαν τον αριθμό του κινηματογραφικού συνεργείου στο ελάχιστο, ενώ χρησιμοποίησαν ελαφριά κάμερα 16mm και φορητό εγγραφέα ήχου, με σκοπό να δημιουργήσουν μία συνθήκη όπου θα είναι όσο το δυνατόν πιο διακριτικοί.

Η δεύτερη μεγάλη καινοτομία που έφερε η σειρά *Παρασκήνιο*, και ιδιαίτερα ο Παπαστάθης, είναι το άνοιγμα σε χώρους άλλους από αυτούς που παραδοσιακά οι θεατές έβλεπαν τον/τη συγγραφέα. Κλασικό παράδειγμα είναι η κατάργηση του πορτρέτου του/της συγγραφέα καθισμένου/ης σε ένα γραφείο, μπροστά από μια επιμελημένη βιβλιοθήκη και η απεικόνισή του/της σε χώρους πιο ιδιωτικούς, όπως για παράδειγμα μια κουζίνα. Το ακίνητο πλάνο του/της ακίνητου/της συγγραφέα που μονολογεί αντικαταστάθηκε από σκηνές που τον/την απεικονίζουν σε καθημερινές δραστηριότητες, όπως μια βόλτα στο κέντρο της πόλης. Ήδη από το ξεκίνημα της εκπομπής υπάρχουν αρκετά τέτοια παραδείγματα, όπως το πορτρέτο που γύρισε ο Παπαστάθης για την Μαρία Ιορδανίδου το 1983. Η συγγραφέας κάθεται στην κουζίνα και μιλά με αμεσότητα στον φακό. Το ανεπιτήδευτο ύφος της γλώσσας, αλλά και τα θέματα για τα οποία μιλά, από το καθημερινό φαγητό μέχρι τη συγγραφή, δίνουν ένα νέο στίγμα στη σκιαγράφιση του λογοτεχνικού πορτρέτου. Ένα άλλο παράδειγμα είναι το ντοκιμαντέρ για τον Γιώργο Ιωάννου (1982). Καθώς ο Ιωάννου περπατά στην πόλη, μας αποκαλύπτει όχι μόνο αγαπημένους του τόπου, αλλά και πτυχές του εαυτού. Το ντοκιμαντέρ επαινήθηκε από την κριτική της εποχής τόσο για το θέμα όσο και για τη σκηνοθετική ματιά¹¹. Η αλλαγή στην κινηματογράφιση ενός/μιας συγγραφέα από το γραφείο σε έναν άλλο δημόσιο ή ιδιωτικό χώρο δεν αποτελεί απλώς μια γεωγραφική μετατόπιση, αλλά επιτρέπει μία διαφορετική θεώρηση του/της συγγραφέα ως ενός ατόμου του οποίου η γραφή είναι συνυφασμένη με τον τρόπο που ζει. Έτσι, η κινηματογράφιση ενός τόπου ή ενός ήχου που φαινομενικά δεν συνδέεται με το έργο του συγγραφέα μπορεί να είναι αποκαλυπτική για το έργο και την προσωπικότητά του¹².

11. Βλ. «Το βλέμμα που μυθοποιεί», εφημερίδα *Ta Néa*, 18 Μαΐου 1982, «Μαγεία του λόγου», εφημ. *Μεσημβρινή*, 6 Μαΐου 1982 και «Η Αθήνα του Γ. Ιωάννου», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 6 Μαΐου 1982.

12. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το πορτρέτο που σκηνοθέτησε ο Λάκης Παπαστάθης για τον Γιάννη Κιουρτσάκη το 2009.

Ένα άλλο νεωτερικό στοιχείο που εισήγαγε ο Παπαστάθης είναι η τεχνική της αυτοαναφορικότητας¹³. Είναι η πρώτη φορά στον ελληνικό χώρο που χρησιμοποιείται αυτή η προσέγγιση στο πλαίσιο μιας τηλεοπτικής πολιτιστικής εκπομπής, δημιουργώντας μια ρήξη με την ψευδοαντικειμενικότητα του πορτρέτου. Διεθνώς, η αυτοαναφορικότητα στο ντοκιμαντέρ χρονολογείται από τη δεκαετία του είκοσι και την συναντάμε στη ταινία του Vertov *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*. Στη δεκαετία του εξήντα, ο γάλλος ανθρωπολόγος Jean Rouch χρησιμοποίησε πολλά αυτοαναφορικά στοιχεία στις ταινίες του και το 1960 γύρισε το ντοκιμαντέρ *Χρονικό ενός καλοκαιριού (Chronique d'un été)*, ταινία που θεωρείται το πρώτο σύγχρονο αυτοαναφορικό ντοκιμαντέρ¹⁴. Την τεχνική αυτή τη συναντούμε ολοένα και περισσότερο σε αρκετά ντοκιμαντέρ από τη δεκαετία του ογδόντα και μετά. Ήδη όμως από τα πρώτα χρόνια της εκπομπής υπάρχουν τέτοια παραδείγματα. Ίσως το πιο γνωστό παράδειγμα χρήσης αυτοαναφορικών στοιχείων στη δημιουργία ενός λογοτεχνικού πορτρέτου είναι η περίπτωση του ντοκιμαντέρ που γύρισε ο Παπαστάθης για τον ποιητή Μανόλη Αναγνωστάκη. Στο ξεκίνημα του ντοκιμαντέρ βλέπουμε την παρουσία του συνεργείου, καθώς τα φώτα «σκοπεύουν» το πρόσωπο του συγγραφέα. Η φιγούρα του Αναγνωστάκη αναδύεται μέσα από το σκοτάδι και μοιάζει αινιγματική. Την εμφάνιση του συγγραφέα συνοδεύει μία αίσθηση μυστηρίου. Ο συγγραφέας είναι ένας άνθρωπος που δεν γνωρίζουμε, αλλά καλούμαστε να τον ανακαλύψουμε μαζί με τον σκηνοθέτη στη διάρκεια του ντοκιμαντέρ. Η παρουσία του συνεργείου μέσα στο κάδρο μας υπενθυμίζει ότι το παρόν πορτρέτο δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση αντικειμενική καταγραφή του συγγραφέα, αλλά μία συγκεκριμένη ανάγνωση που βασιζέται στην προσωπική οπτική του σκηνοθέτη.

Ένα τέταρτο στοιχείο που εισήγαγε ο Παπαστάθης είναι η διακειμενικότητα. Δεν αναφέρομαι στη χρήση φωτογραφιών ή αρχειακού οπτικού υλικού στο ντοκιμαντέρ, πρακτική παρούσα σε πολλά τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ, αλλά στην εισαγωγή ετερόκλιτων κειμένων, όπως

13. Σχετικά με την έννοια της αυτοαναφορικότητας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, βλ. Robert Stam, *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jan-Luc Godard*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1992.

14. Για περισσότερα σχετικά με τον Jean Rouch, βλ. Eric Barnow, *Documentary, a history of nonfiction film*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1983, 252-263.

μια τηλεοπτική εκπομπή ή ένας μαγνητοσκοπημένος ποδοσφαιρικός αγώνας, στοιχεία μη επιτρεπτά από τη μέχρι τότε ακαδημαϊκή σοβαροφάνεια της ελληνικής τηλεόρασης. Ένα παράδειγμα τέτοιας γραφής είναι το δεύτερο ντοκιμαντέρ για τον Μανόλη Αναγνωστάκη, που σκηνοθέτησε ο Παπαστάθης το 2007 με τίτλο *Μανόλης Αναγνωστάκης, 15+1 κινούμενες εικόνες*. Εδώ, υλικά όπως ερασιτεχνικά φιλμάκια σούπερ 8 με οικογενειακά στιγμιότυπα εναλλάσσονται με μαγνητοσκοπημένες προεκλογικές συγκεντρώσεις, δίνοντας έτσι το στίγμα της προσωπικής ζωής του ποιητή και την κεντρική σημασία που είχε η πολιτική στο έργο του.

Θα σταθώ ιδιαίτερα σε δύο ντοκιμαντέρ-πειράματα του Παπαστάθης για την εκπομπή *Παρασκήνιο*, γιατί τόσο στο επίπεδο της αρχικής σύλληψης όσο και στην αφηγηματική τους γραφή, εισάγουν νεωτερικά στοιχεία που άνοιξαν δρόμους στην ελληνική, αλλά και στη διεθνή τηλεοπτική παράδοση. Η πρώτη εκπομπή λέγεται *Έρωτας στα χιόνια* και γυρίστηκε το 1988. Η ιδέα είναι η εξής: τρεις συγγραφείς καλούνται να διαβάσουν και να ανακαλύψουν εκλεκτικές συγγένειες του έργου τους με το ομώνυμο διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Ο Γιώργος Χειμωνάς, ο Μένης Κουμανταρέας και ο Αλέξανδρος Κοτζιάς διαβάζουν κομμάτια από το το κείμενο και ο καθένας το «ερμηνεύει» με το δικό του τρόπο. Η ιδιαιτερότητα αυτής της συνάντησης είναι ότι, μέσα από την ανάγνωση του Παπαδιαμάντη, ο σκηνοθέτης σκιαγραφεί την ίδια στιγμή ένα πορτρέτο του κάθε συγγραφέα που διαβάζει το κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, ο Χειμωνάς, ο Κουμανταρέας και ο Κοτζιάς φωτίζουν όχι μόνο το έργο του Παπαδιαμάντη, αλλά μας αποκαλύπτουν και τη συνάφεια του δικού τους έργου με αυτό. Το μοντάζ της εκπομπής είναι καίριο γιατί, ενώ στην πραγματικότητα έχουμε τρεις μονολόγους, η σύνθεση των διαφορετικών αναγνώσεων δίνει την εντύπωση ότι οι τρεις συγγραφείς βρίσκονται σε μία διαλογική σχέση μεταξύ τους. Το παράδοξο αυτό μωσαϊκό φωνών προσφέρει μία πολυφωνική ανάγνωση του Παπαδιαμάντη.

Η *Ζωντανή Ανθολογία* είναι ένα άλλο τηλεοπτικό πείραμα του Παπαστάθης. Γυρίστηκε αμέσως μετά τον θάνατο του Οδυσσέα Ελύτη. Με αφορμή τον θάνατο του ποιητή, ο Παπαστάθης ζητά από ανθρώπους που συναντά στον δρόμο, στον εθνικό κήπο, στον σταθμό του τρένου, στο δημόσιο ψυχιατρείο να διαβάσουν έναν ή δύο στίχους του ποιητή.

Τους δίνει χαρτιά με στίχους ή απαγγέλλει ο ίδιος έναν στίχο και τους ζητά να τον επαναλάβουν. Αυτοί διαβάζουν, χωρίς καμία προετοιμασία, στίχους που συχνά δεν γνωρίζουν, δίνοντας το προσωπικό τους στίγμα στην ανάγνωση. Άνθρωποι διαφορετικών ηλικιών, εθνοτήτων, προελεύσεων ξαναζωντανεύουν την ποίηση του Ελύτη αναδεικνύοντας τη δύναμη του λόγου του. Ο τίτλος της εκπομπής, *Ζωντανή Ανθολογία*, είναι ενδεικτικός: ένα παλίμψηστο φωνών που αντιτίθεται στην επίσημη εκφορά της ποίησης από λόγιους ή από ηθοποιούς, ενώ συγχρόνως συνδέει ακαριαία το ποιητικό έργο του Ελύτη με τη ζωή.

Σε κάθε νέο του ντοκιμαντέρ, ο Παπαστάθης εξερευνά μία νέα αφηγηματική φόρμα. Το 2009, στο πορτρέτο του Γιάννη Κιουρτσάκη (*Συνάντηση με τον συγγραφέα Γιάννη Κιουρτσάκη*), ο Παπαστάθης επαναφέρει τη ζωντανή παρουσία του συνεντευκτή, μόνο που εδώ αυτός που ρωτά δεν είναι δημοσιογράφος, άλλος ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Η παρουσία του Παπαστάθη έχει τελείως διαφορετική λειτουργία από αυτήν του δημοσιογράφου. Είναι ένας καταλύτης που δημιουργεί μια συνθήκη που έχει κοινά με μια ψυχοθεραπευτική συνεδρία. Σε μεγάλο βαθμό θυμίζει τον τρόπο που ο Jean Rouch και ο Edgar Morin στην ταινία τους *Χρονικό ενός καλοκαιριού* (*Chronique d'un été*)¹⁵ διεισδύουν στον ψυχισμό των ηρώων τους, αναζητώντας πτυχές του εαυτού, συχνά δυσδιάκριτες και από τους ίδιους τους κινηματογραφούμενους. Στο ντοκιμαντέρ για τον Κιουρτσάκη, το ζητούμενο είναι η κατάδυση στην αινιγματική φύση του συγγραφέα. Αλλά υπάρχει μία διαφορά: στη διάρκεια αυτής της «εκπομπής-συνεδρίας» ο σκηνοθέτης δεν παραμένει αμέτοχος, αλλά επιθυμεί και ο ίδιος την έκθεση του εαυτού. Σταδιακά, αναδύεται το κινηματογραφικό πορτρέτο όχι ενός, αλλά δύο ανθρώπων, οι οποίοι μέσα από τον λόγο και τη σιωπή αποκαλύπτουν όψεις της προσωπικότητάς τους.

Στη δεκαετία του εξήντα οι σκηνοθέτες της *Nouvelle Vague*, όπως οι François Truffaut, Jean Luc Godard, Alain Resnais, εγκαινίασαν ένα νέο βλέμμα στον κινηματογράφο. Αποκήρυξαν τον ακαδημαϊκό κινη-

15. Η ταινία *Χρονικό ενός καλοκαιριού* (1960) θεωρείται η εμβληματική ταινία του *κινηματογράφου-αλήθεια*. Επηρέασε όχι μόνο την πορεία του ευρωπαϊκού ντοκιμαντέρ, αλλά και σκηνοθέτες μυθοπλασίας, όπως ο Jean Luc Godard που ενσωμάτωσε πολλές από τις τεχνικές του *κινηματογράφου-αλήθεια* στις ταινίες του.

ματογράφο του «μπαμπά» και αντιπρότειναν τον κινηματογράφο του δημιουργού¹⁶. Σύμφωνα με τη θεωρία του δημιουργού, όπως αυτή εκφράστηκε στο γαλλικό περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, ο σκηνοθέτης δεν είναι απλώς ένας εκτελεστής του παντοδύναμου μέχρι τότε σεναρίου, αλλά ο πραγματικός δημιουργός της ταινίας. Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να ειπωθεί για τους σκηνοθέτες του Παρασκηνίου, και ειδικότερα για τον Λάκη Παπαστάθη. Τα νεωτερικά στοιχεία που εισήγαγε ο Παπαστάθης στην ελληνική τηλεόραση μας επιτρέπουν τη θεώρηση μίας τηλεόρασης του δημιουργού, όπου ο σκηνοθέτης δεν είναι απλώς διεκπεραιωτής μιας προαποφασισμένης δράσης, αλλά ένας δημιουργός που φέρει το στίγμα μίας προσωπικής γραφής· ένας σκηνοθέτης ο οποίος δεν στοχεύει στην *τηλεοπτική κάλυψη*, αλλά στην *αποκάλυψη* του έργου και της προσωπικότητας του συγγραφέα.

16. Σχετικά με τη «θεωρία του δημιουργού» βλ. Susan Hayward, *Cinema Studies. The key concepts*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge University Press, 2006, 31-37.

