



Η επιρροή του Brecht στον κινηματογράφο: «Παραγγελιά» του Παύλου Τάσιου (1980)

Ελένη Μαρινάκου, Παναγιώτης Παπαναστασίου

Περίληψη: Δεν είναι λίγες οι φορές που το θέατρο κυριαρχεί σε μια κινηματογραφική ταινία. Θεματικά και αισθητικά, επηρεάζοντας την αφήγηση αλλά και τη σκηνοθεσία, το θέατρο δηλώνει την παρουσία του. Πολλές είναι οι ταινίες άλλωστε στην παγκόσμια φιλομογραφία που επιβεβαιώνουν την παρουσία του θεάτρου στον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, η ταινία «Je rentre à la maison» (2001) του Manoel Cândido Pinto de Oliveira με πρωταγωνιστή τον Michel Piccoli αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, ενώ μία άλλη, κλασική και διαχρονική, περίπτωση αποτελεί η ταινία «All about Eve» (1950) του Joseph Leo Mankiewicz, στη διάρκεια της οποίας το στοιχείο της θεατρικής παρουσίας είναι διάχυτο στη κινηματογραφική οθόνη. Σύμφωνα με τον Κυριακό: «Αν κάθε έργο τέχνης είναι μία απόπειρα σύλληψης και μετάπλασης της πραγματικότητας» (2002, σ. 11), διαπιστώνουμε ότι το στοιχείο της θεατρικότητας επηρεάζει και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της συνθήκης αποτελεί η ταινία «Παραγγελιά» σε σκηνοθεσία Παύλου Τάσιου (1980), της οποίας τα θεατρικά στοιχεία θα ιχνηλατήσουμε στο παρόν κείμενο, το οποίο επικεντρώνεται στην αισθητική σχέση του Brecht με τον κινηματογράφο και στο κατά πόσο οι θέσεις του (αποστασιοποίηση, βλέμμα) μετατρέπονται σε αξιώματα για μία συγκεκριμένη κινηματογραφική τάση που εκδηλώθηκε στις δεκαετίες '60 – αρχές '80 στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Λέξεις-κλειδιά: Κινηματογράφος, Brecht, αποστασιοποίηση, βλέμμα, θέατρο

Η παρουσία του θεάτρου στον κινηματογράφο

Το θέατρο και ο κινηματογράφος αποτελούν δύο πεδία μεταξύ των οποίων εκτυλίσσεται ένας συνεχής και γόνιμος διάλογος, δημιουργώντας μία σχέση αμφίδρομη και πολύπλοκη. Οι κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνιστώσες αποτελούν καθοριστικό και ρυθμιστικό παράγοντα των σημείων σύγκλισης, διάσπασης και αλληλοσυσχέτισης των δύο τεχνών. Η θεατρικότητα στη μεγάλη οθόνη, τόσο σε θεματικό όσο και αισθητικό επίπεδο, έχει συντελέσει στη διαμόρφωση αλλά και τη διαφοροποίηση της αφήγησης και της σκηνοθεσίας. Ο Κυριακός (2002, σ. 11) αναφέρει ότι οι ταινίες που εμπεριείχαν θεατρικά στοιχεία αντιμετωπίζονταν έως μία εποχή με δυσμένεια, ενώ στη συνέχεια η θεατρικότητα στις κινηματογραφικές ταινίες αποτέλεσε μία αισθητική πρόταση.

Στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος συναντά το θέατρο από τις απαρχές του, καθώς ο Thomas Edison, ήδη από τις πρώτες ταινίες μικρού μήκους παρουσιάζει ακροβάτες, κλόουν και μίμους, καλλιτέχνες οι οποίοι έδιναν παράλληλα παραστάσεις και στα βαριετέ (Pietrini, 2012). Η αναφορά στην θεατρικότητα στον κινηματογράφο χρονολογείται από το 1951, όταν εμφανίστηκε σε ένα άρθρο του André Bazin σχετικά με τις κινηματογραφικές διασκευές δραματικών έργων (κινηματογραφημένο θέατρο) (Pietrini, 2012). Παρ' όλ' αυτά, η απόδοση θεατρικών στοιχείων σε κινηματογραφικό έργο ισοδυναμούσε συχνά με υποτίμησή του, άποψη που αμφισβητήθηκε από μελετητές οι οποίοι ασχολήθηκαν κυρίως με την περίοδο πριν από την εισαγωγή του



συγχρονισμένου ήχου στην ταινία (Lowe, 2014). Μπορούμε να αναζητήσουμε αρκετά παραδείγματα, όπου η θεατρική σκηνή εμπλέκεται με την κινηματογραφική οθόνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία «Je rentre à la maison» (2001) του Manoel Cândido Pinto de Oliveira με πρωταγωνιστή τον Michel Piccoli, όπου περιλαμβάνονται σκηνές από το «Le roi se meurt» του Eugene Ionesco, το «The Tempest» του William Shakespeare και μία φανταστική μαγνητοσκόπηση του Οδυσσέα του Joyce James (Johnson, 2003).

Ένα άλλο κλασικό και διαχρονικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία «All about Eve» (1950), του Joseph L. Mankiewicz. Το «Aged in Wood», η θεατρική παραγωγή στην οποία συμμετέχουν οι χαρακτήρες, καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος της ταινίας. Η καταξιωμένη θεατρική ηθοποιός Betty Davis «ανταγωνίζεται» τη νεαρή Eva (Anne Baxter), η οποία κερδίζει σταδιακά την εμπιστοσύνη του σκηνοθέτη και του θιάσου, κερδίζοντας εν τέλει, τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Πάλι ο χώρος του θεάτρου είναι παρών καθορίζοντας την αφηγηματική πλοκή. Παρατηρούμε ότι ο πραγματικός χώρος περιορίζεται εντός της σκηνής του θεάτρου με αποτέλεσμα να μετουσιώνεται σε θεατρικό χώρο παραπαίοντας ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα. Η ταινία του Joseph L. Mankiewicz θέτει εύλογα το ερώτημα για το πού σταματά το θέατρο και πού αρχίζει η ζωή τονίζοντας ότι η αίσθηση της πραγματικότητας ξεπερνά εκείνη της παράστασης.

Έμμεσες αναφορές αυτής της θεατρικότητας μπορούμε να διακρίνουμε εξίσου και στην ταινία «Opening night» (1977) του σκηνοθέτη John Cassavetes. Αντιλαμβανόμαστε ότι το πρόσωπο της Εύας συνδέεται με τον θάνατο της νεαρής θαυμάστριάς, η οποία σκοτώνεται μία βροχερή νύχτα έξω από το θέατρο, στοιχειώνοντας την καθημερινότητα της πρωταγωνίστριας Myrtle (Gena Rowlands) με ενοχές, ωθώντας την να αναμετρηθεί με τη χαμένη νεότητά της και τις υποκριτικές της δυνατότητες.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η ταινία «Esther Kahn» (2000) του Γάλλου σκηνοθέτη Arnaud Desplechin, όπου παρακολουθούμε τη σχέση της πρωταγωνίστριας με το θέατρο να θεωρείται πρωταρχικής σημασίας, καθώς αποφασίζει να ασχοληθεί με την υποκριτική λόγω της εσωτερικής ανάγκης να «επικοινωνήσει» τα συναισθήματά της. Συναισθήματα που αρνούνταν ακόμη και η ίδια να αποδεχθεί (Scott, 2002).²⁰

Επιπλέον, προσεγγίζοντας τον Alfred Hitchcock και συγκεκριμένα την ταινία του «The rope» (1948), παρατηρούμε ότι η αφήγηση τοποθετείται σε πραγματικό χρόνο, χαρακτηριστικό γνώρισμα των Ταινιών Δωματίου (Kammerspielfilme) της δεκαετίας του 1920, οι οποίες αναπτύχθηκαν βάσει της αντίληψης του Max Reinhardt για το Θέατρο Δωματίου, δηλαδή έργα που παρουσιάζονταν από περιορισμένο αριθμό ηθοποιών, σε έναν μικρό χώρο, μπροστά σε μικρό αριθμό θεατών. Επιπλέον, ο θεατής, παρακολουθώντας το εσωτερικό του ρετιρέ διαμερίσματος για μεγάλο χρονικό διάστημα, εξοικειώνεται με τα φυσικά αντικείμενα, τα οποία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στο θέατρο δωματίου και τα οποία σε έναν μικρό χώρο δύνανται να ξεπεράσουν τα όρια της φυσικότητας (Conelly, 2014).

Το 1960 το γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό *Cahiers du cinéma* αφιέρωσε ένα τεύχος του στον δραματουργό και σκηνοθέτη Bertolt Brecht (Brunette, 1983). Το αφιέρωμα αυτό πυροδότησε τις συζητήσεις γύρω από τη σχέση του κινηματογράφου με τον μεγάλο θεωρητικό. Στο πλαίσιο αυτών των συζητήσεων, πολλοί θεωρητικοί και κριτικοί επηρεάστηκαν, ανάμεσά τους οι: Glauber Rocha, Jean-Marie Straub, Marguerite Duras, Rainer Werner Fassbinder, Jean – Luc

²⁰<https://www.nytimes.com/2002/03/01/movies/film-review-discovering-her-real-self-by-portraying-a-false-one.html>



Godard, Θόδωρος Αγγελόπουλος κ.ά. Το Επικό Θέατρο του Brecht δέχτηκε επιρροές από τον βωβό κινηματογράφο. Η «επική απόσταση», η «αφαίρεση της σφραγίδας του οικείου» (Κυριακός, 2002, σ. 73), η αφηγηματική συνέχεια και ασυνέχεια, η ταύτιση και η αποξένωση, η απόκρυψη και η καταδήλωση του μέσου, η μονή και η πολλαπλή διήγηση, το κλειστό και ανοικτό σύνολο, η ευχαρίστηση και η δυσαρέσκεια, καθώς και ο μύθος και η πραγματικότητα συνοψίζουν τις βασικές θέσεις του Brecht.²¹

Το βλέμμα αποστασιοποίησης του Brecht στην «Παραγγελιά» του Παύλου Τάσιου

Το στοιχείο της θεατρικότητας επηρεάζει και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ο «Θίασος» του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1975) αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα κινηματογραφικής γραφής που επηρεάζεται από την μπρεχτική εμπειρία (Κυριακός, 2002, σ. 76). Σύμφωνα με τον Αγγελόπουλο (όπως αναφέρεται στον Στάθη, 1999, σ. 20):

«Είναι ένα επικό φιλμ αλλά όχι με την κλασική σημασία του επικού (αριστοτελική έννοια), αλλά την μπρεχτική. Το φιλμ αποτελεί σκέψεις για το θέατρο, το οποίο συναντάμε και ξανασυναντάμε παντού. Αντί όμως να έχουμε τον ηθοποιό που ερμηνεύει, έχουμε την ιστορία που φτιάχνει θέατρο. Η σκηνή της μάχης (σεκάνς 74), που τόσο έχει συζητηθεί, είναι μία σκηνή με καθαρά θεατρικό κόψιμο. Διαδραματίζεται σαν να ήταν πάνω σε μία θεατρική σκηνή. Έχουμε δύο αντιμέτωπες ομάδες που μάχονται, όμως, δε θέλω οι δύο αυτές αντιμέτωπες πλευρές να δημιουργήσουν μία πραγματική μάχη αλλά απλά την αναπαράστασή της (...). Πρόκειται για τον πλέον τυπικό τρόπο αντιμετώπισης παρόμοιων σκηνών στο ασιατικό θέατρο και ο Μπρεχτ εμπνεύστηκε βαθιά από το ασιατικό θέατρο».

Η διάχυση των στοιχείων θεατρικότητας στη μεγάλη οθόνη εμφανίζεται έντονα στις ταινίες της περιόδου 1970 – 1995, όπου παρατηρείται με υπαινικτικό τρόπο η χαρτογράφηση του θεατρικού κόσμου, διατυπωμένη με λόγο μαρξιστικό που αποτυπώνει τη σύγχρονη ελληνική ιστορία. Η «Παραγγελιά» του Παύλου Τάσιου (1980) επιβεβαιώνει την παραπάνω θέση λόγω της «δυναμικής ετερογένειας αισθητικών τρόπων» (Κυριακός, 2002, σ. 100) στον τρόπο κινηματογράφησης της.

Ο δραματικός χρόνος της ταινίας τοποθετείται την περίοδο της επταετίας, και συγκεκριμένα το 1973, όπου αποτυπώνεται στον κινηματογραφικό φακό με ρεαλιστικό τρόπο, η νυχτερινή ζωή της λαϊκής Αθήνας. Τα ξημερώματα της 25ης Φεβρουαρίου του 1973, στο νυχτερινό κέντρο *Νεράιδα*, ο Νικόλαος Κοεμτζής (Αντώνης Αντωνίου), ήρθε στα χέρια με θαμώνες του κέντρου, με αφορμή μια παραγγελιά του αδερφού του Δημοσθένη (Αντώνης Καφετζόπουλος), για το τραγούδι *Βεργούλες* του Μάρκου Βαμβακάρη. Τρεις άνδρες της ασφάλειας «πάτησαν» τον ιερό άγραφο νόμο της εποχής, που επέβαλε να χορεύει μονάχα αυτός που ζήτησε την παραγγελιά και άρχισαν να χορεύουν γύρω από τον Δημοσθένη. Ο Κοεμτζής, ο οποίος είχε απασχολήσει στο παρελθόν τις αρχές και είχε στοχοποιηθεί λόγω των πολιτικών θέσεων που υποστήριζαν μέλη της

²¹ «Ο Peter Wollen επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τον Brecht στις διατυπώσεις του για τον «αντί-κινηματογράφο». Το σχήμα του Wollen κατέγραψε τις αντιθέσεις ανάμεσα στον εμπορικό κινηματογράφο και τον αντι-κινηματογράφο –που εκπροσωπείται καλύτερα από το έργο του Godard– με τη μορφή επτά δυαδικών χαρακτηριστικών: 1. Αφηγηματική μη μεταβατικότητα έναντι της αφηγηματικής μεταβατικότητας [...]. 2. Αποξένωση έναντι της ταύτισης [...]. 3. Έμφαση έναντι της διαφάνειας [...]. 4. Πολλαπλή έναντι μονής αφήγησης [...]. 5. Άνοιγμα έναντι κλεισίματος [...]. 6. Μη ευχαρίστηση έναντι της ευχαρίστησης [...]. 7. Πραγματικότητα έναντι μυθοπλασίας [...].» (Stam, 2006, σ. 194).



οικογένειάς του, έβγαλε μαχαίρι και επιτέθηκε. Ο τραγικός απολογισμός ήταν τρεις νεκροί, οκτώ τραυματίες και ο δράστης με τον αδερφό του στη φυλακή. Η ταινία αγκαλιάστηκε θερμά από το κοινό της εποχής. Στην πρώτη προβολή της, κόπηκαν 196.186 εισιτήρια, ενώ στο φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης κέρδισε πέντε βραβεία μεταξύ των οποίων τα ακόλουθα: Α' ανδρικής ερμηνείας (Αντώνης Αντωνίου), μουσικής (Κυριάκος Σφέτσας), μοντάζ (Γιάννης Τσιτσόπουλος) και ηχοληψίας (Ηλίας Ιονέσκο).

Η «Παραγγελιά» αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα κινηματογραφικής γραφής με σαφείς επιρροές από την μπρεχτική θεωρία (επικό θέατρο) αξιοποιώντας σκηνοθετικά όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Πολλά είναι τα στοιχεία που μπορούμε να ανιχνεύσουμε και να αναλύσουμε προς αυτή την κατεύθυνση. Το αντιπροσωπευτικό, όμως, θα λέγαμε «δείγμα» είναι η ίδια η Κατερίνα Γώγου. Η νεαρή ηθοποιός αναλαμβάνει τον ρόλο του αφηγητή που άλλοτε φαίνεται να συμπάσχει με τον κύριο ήρωα κι άλλοτε να αποστασιοποιείται. Απευθύνεται κατευθείαν στο κοινό. Το βλέμμα της είναι στραμμένο πάνω στην κάμερα. Δεν αφήνει τον θεατή να εφησυχάσει αλλά διακόπτει τη γραμμική και ίσως παθητική ροή, ενισχύοντας την κριτική ικανότητα και σκέψη εκείνου που παρακολουθεί. Έχουμε να κάνουμε με μία πολλαπλή διήγηση, δηλαδή χρήση διαφορετικής γλώσσας στην ίδια ταινία, με φιλμ μέσα στο φιλμ και παρεμβολές, γεγονός που δημιουργεί μία σύνθετη δομή. Η Κατερίνα Γώγου είναι το πρόσωπο – σύμβολο της ταινίας, τα επαναστατημένα ποιήματα της οποίας «στέκονται» απέναντι «στα σκυλάδικα άσματα ενός κέντρου διασκέδασης» (Κυριακός, 2002, σ. 100).

Ποικίλα είναι τα στοιχεία – σύμβολα που μπορούμε να ανιχνεύσουμε και τα οποία μας παραπέμπουν στην επιρροή του Bertolt Brecht. Πρώτο και βασικό σύμβολο είναι η πίστα του κέντρου, καθώς η παρουσία της σκηνής αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές ενδείξεις θεατρικότητας σε μία κινηματογραφική ταινία. Η πίστα, ως άλλη θεατρική σκηνή, φιλοξενεί την κύρια δράση, με τα πρόσωπα να εισέρχονται και να αποχωρούν από αυτή, με είσοδο και έξοδο αριστερά του κάδρου. Στην σκηνή του χορού, οι θαμώνες του κέντρου αρχίζουν να χορεύουν σαν ένα μαγεμένο πλήθος ατόμων του οποίου η βασική επιδίωξη είναι η ευχαρίστησή του. Σκοπός είναι να ανιχνευθεί αυτή η ψυχολογική κατάσταση από τον θεατή με κριτική ματιά, χωρίς όμως η δική του ευχαρίστηση να βρίσκεται σε προτεραιότητα. Στόχος, επομένως, είναι η δυσaréσκειά του υπό το πρίσμα της αφύπνισης. Επιπλέον, όπως σε μία θεατρική παράσταση έτσι και στη συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία, υπάρχει το κοινό το οποίο αποτελείται από τους θαμώνες που είναι καθισμένοι στα τραπέζια τους. Η παρέμβαση της Γώγου την ώρα του χορού, σαφώς, δεν είναι τυχαία. Τα λόγια της συνοδεύουν την είσοδο του αστυνομικού. Στο σημείο αυτό συναντάμε μία καθαρά μπρεχτική επιρροή καθώς γίνεται χρήση ενός σχολιαστικού μέσου, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι κάποια ταινία ή πλακάτ αλλά η ίδια η φωνή της Γώγου. Σκοπός δεν είναι να προβληθεί ο ίδιος ο «αφηγητής», ούτε να δημιουργήσει καθαρή συγκίνηση στον θεατή. Λειτουργεί ως μάρτυρας των γεγονότων, ενισχύοντας το γενικότερο κλίμα κοινωνικής κριτικής μέσα στο οποίο κινείται η ταινία.

Η μη ταύτιση περιγράφοντος και περιγραφόμενου είναι ακόμη ένα σημείο στο οποίο μπορούμε να σταθούμε στη σκηνή του χορού, ως προς την επιρροή του Brecht. Οι θεατές παρακολουθούν τον Δημοσθένη να χορεύει ζεϊμπέκικο, αλλά η μουσική του τραγουδιού εναλλάσσεται με το άκουσμα των λόγων της Κατερίνας Γώγου. Με τον τρόπο αυτό προκαλείται ξάφνιασμα των θεατών, γεγονός που τους αποτρέπει από το να γίνουν παθητικοί δέκτες μέσω μίας γραμμικής αφήγησης, οξύνοντας την κριτική τους ικανότητα και κάνοντάς τους ενεργούς. Τα λόγια της Γώγου (*Η ζωή μας είναι σουγιάδες σε βρώμικα αδιέξοδα*) σχολιάζουν επί της ουσίας την



παρουσία του αστυνομικού και ως ένα βαθμό προοικονομούν τη συνέχεια. Σε αυτό το σημείο δίνεται μία λύση και μία προτροπή μέσω της Γώγου (*Μην ξεπουλήσουμε φτηνά το τομάρι μας*), ενώ ταυτόχρονα μιλά για «ζύγισμα» και «σουγιάδες». Προφανώς, ο Τάσιος ήθελε στο σημείο αυτό, αν και με ακραίο τρόπο, να δώσει τη δική του οπτική πάνω στο κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής. Η ακρότητα, εντούτοις, συναντά την πραγματικότητα, καθώς καταπιάνεται με ένα πραγματικό γεγονός.²²

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να σταθούμε στο πάγωμα της εικόνας και τις αργές κινήσεις. Ενώ ο πρώτος αστυνομικός πλησιάζει την πίστα, η εικόνα «παγώνει» (freeze frame). Η κινηματογραφική ψευδαίσθηση σπάει. Από μόνη της η τεχνική αυτή είναι ένα σχόλιο ή καλύτερα ένας τρόπος αποστασιοποίησης. Οι αργές κινήσεις κατά την έναρξη του φονικού τονίζουν ιδιαίτερα την πράξη. Κατά τη διάρκεια του μακελειού έχουμε για μια ακόμη φορά εναλλαγή της μουσικής, με αποτέλεσμα οι θεατές να βρίσκονται συνεχώς σε εγρήγορση. Οι παρεμβολές της Κατερίνας Γώγου, ο χορός, το φονικό, όλα ξετυλίγονται γύρω από ένα πραγματικό γεγονός όχι μίας πεζής αναπαράστασης ενός γεγονότος αλλά μ' έναν κοινωνικό σχολιασμό και μία κριτική πάνω στα «κακώς» κείμενα της εποχής.

Εν κατακλείδι, η παρουσία της σκηνής αποτελεί την πιο χαρακτηριστική ένδειξη θεατρικότητας σε μία κινηματογραφική ταινία. Η θεατρική σκηνή μπορεί να είναι παρούσα με δύο τρόπους, είτε να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το θέατρο είτε ο σκηνοθέτης να μετατρέψει έμμεσα με τις λήψεις του το κάδρο σε μία φανταστική σκηνή, συνδυάζοντας, ταυτοχρόνως, θεατρικά και κινηματογραφικά στοιχεία. Στην περίπτωση της ταινίας του Τάσιου, η Κατερίνα Γώγου ολοκληρώνει την αφήγησή της (απαγγελία) χορεύοντας τη δική της παραγγελιά. Η εξπρεσιονιστική αποτύπωση του σκηνογραφικού χώρου, σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική περιγραφή και τον καθημερινό διάλογο, αλλά, και η χρήση αντιρεαλιστικού φωτισμού κατά την εκφώνηση των ποιημάτων της «μπρεχτικής» αφηγήτριας, με έμφαση στη χειρονομία, το βλέμμα και τη στάση των προσώπων, συνθέτουν τον καμβά των αποχρώσεων της μπρεχτικής επιρροής στην ταινία του Παύλου Τάσιου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ – ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

- Brunette, P. (1983). Bertolt Brecht, Cahiers du Cinema, and Contemporary Film Theory. *Film Quarterly* (ARCHIVE), 36(4), 32.
- Connelly, T. J. (2014). Big Window, Big Other: Enjoyment and Spectatorship in Alfred Hitchcock's Rope. *Quarterly Review of Film and Video*, 31(8), 779-788.
- Johnson, R. (2003). Against the Grain: On the Cinematic Vision of Manoel de Oliveira. *Senses of cinema*, 28.
- Κυριακός, Κ. (2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη*. Αιγόκερως.
- Lowe, V. (2014). Stages of Reality: Theatricality in Cinema. *Screen*, 55(1), 158-160.
- Pietrini, S. (2012). Time and Theatricality in the Films about the Stage. *Mimesis Journal*. 1, 2, 193-205.
- Scott, A. O. (2002). Discovering her real self by portraying a false one. *Film review in The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2002/03/01/movies/film-review-discovering-her-real-self-by-portraying-a-false-one.html>
- Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου* (Κ. Κακλαμάνη, Μετ., Ε. Στεφανή, Επιμ.).

²² Η πρώτη έκδοση της μουσικής της Παραγγελιάς με την Κατερίνα Γώγου να ερμηνεύει ποιήματα από τις συλλογές της *Τρία κλικ αριστερά* και *Ιδιώνυμο* με την ίδια να χαρακτηρίζεται από τον Κυριάκο Σφέτσα ως «κορυφαία ενός αόρατου χορού» <https://sfetsas.gr/el/portfolio/%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%BC%CE%BF/>



Πατάκης.

Στάθη, Ε. (1999). *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Αιγόκερως.

Σφέτσας, Κ. & Γώγου, Κ. Στο δρόμο.

<https://sfetsas.gr/el/portfolio/%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%B C%CE%BF/>

Φιλμογραφία

Αγγελόπουλος, Θ. (Director). (1975). *Ο Θίασος (The travelling players)* [Motion Picture]. Greece.

Cassavetes, J. (Director). (1977). *Opening night* [Motion Picture]. USA.

De Oliveira, M. (Director). (2001). *Je rentre à la maison (I'm going home)* [Motion Picture]. France-United Kingdom.

Desplechin, A. (Director). (2000). *Esther Kahn* [Motion Picture]. France-Portugal.

Hitchcock, A. (Director). (1948). *The rope* [Motion Picture]. USA.

Mankiewicz, J. L. (Director). (1950). *All about Eve* [Motion Picture]. USA.

Τάσιος, Π. (Director). (1980). *Παραγγελιά* [Motion Picture]. Greece.

Βιογραφικό: Η Ελένη Μαρινάκου σπούδασε Φιλολογία στο *Τμήμα Φιλολογίας* της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και Θεατρολογία στο *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών* της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και είναι πιστοποιημένη Εκπαιδύτρια Ενηλίκων. Είναι διπλωματούχος του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Δημιουργική Γραφή, Θέατρο και Πολιτιστικές Βιομηχανίες: Καλλιτεχνικές, Ερευνητικές και Παιδαγωγικές Εφαρμογές» στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Έχει εργαστεί ως εμπνευστήρια θεατρικού παιχνιδιού, εκπαιδύτρια ενηλίκων σε Σχολείο Δεύτερης Ευκαιρίας και ως εκπαιδευτικός στον ιδιωτικό τομέα.

Στοιχεία επικοινωνίας: <elenamarinakou@yahoo.gr>

Βιογραφικό: Ο Παναγιώτης Παπαναστασίου είναι δάσκαλος και θεατρολόγος. Εργάζεται σε Δημοτικά σχολεία ως αναπληρωτής εκπαιδευτικός Ειδικής Αγωγής & Εκπαίδευσης, ενώ παράλληλα είναι εκπαιδευτής ενηλίκων σε δομές της Μη Τυπικής Εκπαίδευσης (Ι.Ε.Κ., Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας). Είναι κάτοχος τριών προπτυχιακών τίτλων σπουδών: *Επικοινωνία, Μέσα & Πολιτισμός* (Πάντειο Πανεπιστήμιο), *Θεατρικών Σπουδών* (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου), *Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης* (Πανεπιστήμιο Πατρών). Είναι ακόμη διπλωματούχος του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών: «Επικοινωνία & Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης: Κινηματογραφικές & Πολιτισμικές Σπουδές» στο τμήμα *Επικοινωνίας & Μ.Μ.Ε.* του Πανεπιστημίου Αθηνών και από το 2020, υποψήφιος διδάκτωρ στο *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών* του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Άρθρα και μελέτες του έχουν δημοσιευθεί στα ελληνικά σε βιβλία, συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά με θέμα τη σχέση των Μ.Μ.Ε. με τον πολιτισμό και του θεάτρου με την εκπαίδευση.

Στοιχεία επικοινωνίας: <ppapanastasiou@go.uop.gr>