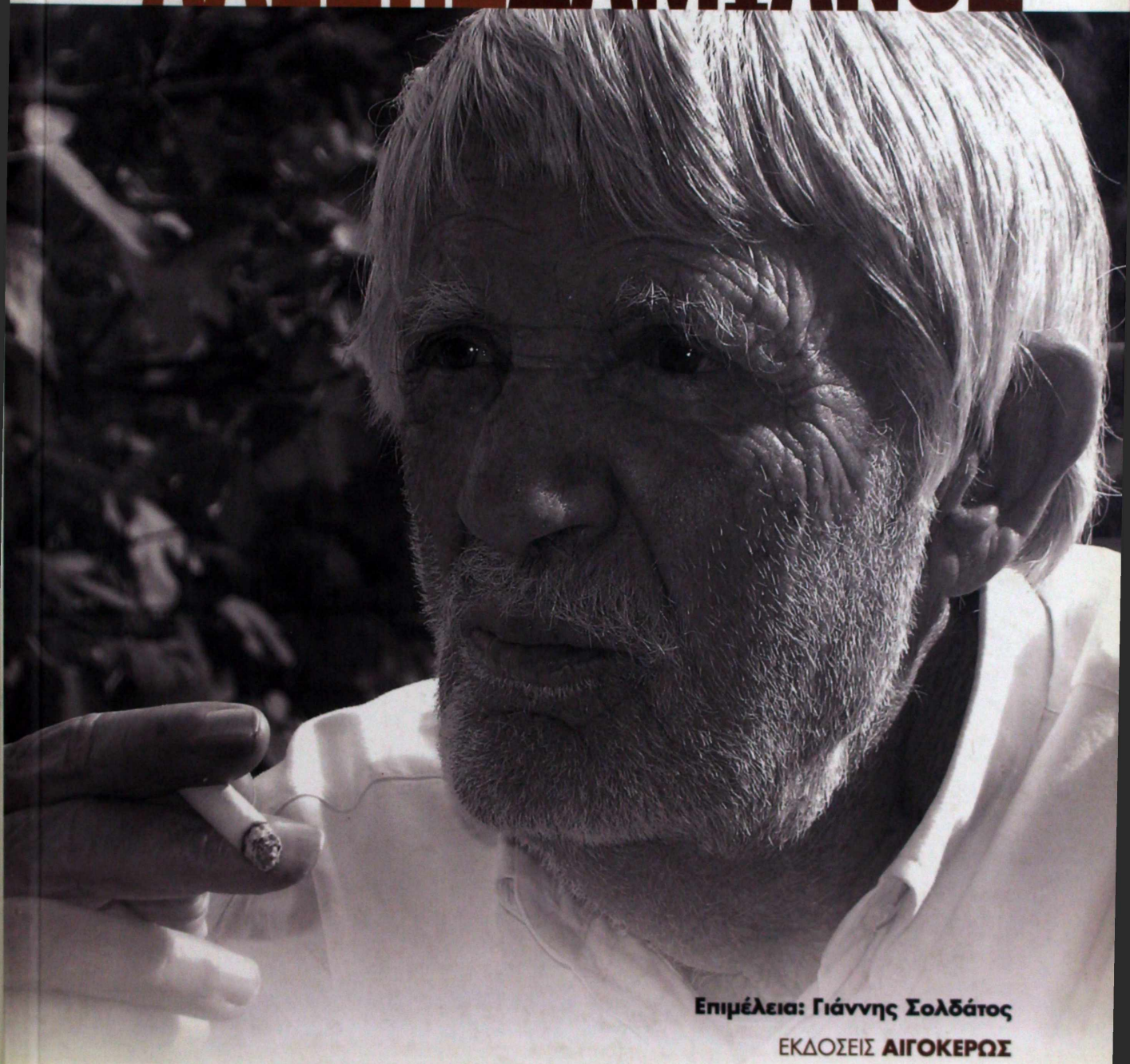
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ



Επιμέλεια: Γιάννης Σολδάτος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ**

II-000000001979

ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Αλέξη Δαμιανού
από το 45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 19 έως 28 Νοεμβρίου 2004.

Στο πλαίσιο του αφιερώματος προβλήθηκαν οι ταινίες *Μέχρι το πλοίο, Ευδοκία, Ηνίοχος.*

Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Μιχάλης Δημόπουλος
Καλλιτεχνική Επιμέλεια - Συντονισμός: Γιάννης Σολδάτος, Χαρά Παπαδημητρίου

Ευχαριστούμε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την καθοριστική συμβολή του στο αφιέρωμα,
και ιδιαίτερα τον πρόεδρο Διαγόρα Χρονόπουλο
και την κυρία Βούλα Γεωργακάκου της Hellas Film.

Ευχαριστούμε τον Αλέξη Δαμιανό και την Άρτεμι Καπασακάλη για την προσφορά τους στην έκδοση του βιβλίου·
επίσης τους Θόδωρο Σούμα, Στάθη Βαλούκο, Κωνσταντίνο Μπλάθρα, Γεράσιμο Βάκρο,
Δημήτρη Χαρίτο, Εύα Στεφανή, Κωνσταντίνο Κυριακό, Λάκη Παπαστάθη,
Κώστα Παπανικολάου, Δημήτρη Παπαχρήστο, Γιώργο Πανουσόπουλο,
Γιάννη Σμαραγδή, Δήμο Αβδελιώδη, Ελένη Νίκα.

Φωτογραφίες: αρχείο Αλέξη Δαμιανού,
αρχείο Γιάννη Σολδάτου,
αρχείο Νίκου Οικονομόπουλου,
αρχείο Πηνελόπης Μασούρη.

Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Τυπογραφική επιμέλεια: Έφη Βενιανάκη

©Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2004

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17, 106 81 Αθήνα,
τηλ.-fax: 210-38.13.137

ISBN 960-322-214-3

45ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αλέξης Δαμιανός

ΣΥΝΤΑΞΗ: Γιάννης Σολδάτος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 2004

Περιεχόμενα

Εισαγωγή
του Μιχάλη Δημόπουλου 7

Σημείωμα του συντάκτη
του Γιάννη Σολδάτου 9

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ 11

Η υπέρβαση της σύγκρουσης
του Γιάννη Σολδάτου 13
Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων
του Χρήστου Βακαλόπουλου 25
Η σκηνοθεσία του σώματος, των ορμών και της ατομικής εξέγερσης
του Θόδωρου Σούμα 29
Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού
του Στάθη Βαλούκου 33
Αλέξης Δαμιανός: Ένας Ανώνυμος Εξόριστος
του Κωνσταντίνου Μπλάθρα 39
Ο αρχαϊκός Αλέξης Δαμιανός
του Γεράσιμου Βάκρου 45
«Φύλακες, γρηγορείτε!»
του Δημήτρη Χαρίτου 47
Σημείωμα για τον άτακτο κινηματογράφο του Αλέξη Δαμιανού
της Εύας Στεφανή 51
Αλέξης Δαμιανός και θέατρο
του Κωνσταντίνου Κυριακού 53

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟ 83

Τρεις σκηνές από την *Ευδοκία*
του Λάκη Παπαστάθη 85
Για τον Αλέξη
του Μάνου Ευστρατιάδη 91
Γλύπτης του χρόνου
του Κώστα Παπανικολάου 92
Ένας μετέωρος για ένα... διάχυτο
του Δημήτρη Παπαχρήστου 95
Ποίηση δικέφαλη
του Γιώργου Πανουσόπουλου 99
Ο ανυπότακτος Αλέξης Δαμιανός
του Γιάννη Σμαραγδή 100
Ένας σύγχρονος γενναίος του πνεύματος
του Δήμου Αβδελιώδη 101
Μια ζωή φιλία
της Ελένης Νίκα 102

ΚΕΙΜΕΝΑ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ 103

Ανοιχτή επιστολή του Αλέξη Δαμιανού 105

Όποιος κρίνει, κρίνεται...
Συνέντευξη στους M Delahaye και P.-L. Martin 107
Εκείνο που εκφράζει περισσότερο την ελληνική πραγματικότητα είναι η θέση της γυναίκας...
Συνέντευξη στους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη 112
Η ελληνική λογοτεχνία είναι γεμάτη από μικρά αριστουργήματα, που μπορούν να γίνουν σενάρια
Συνέντευξη στο περιοδικό «Γυναίκα», 1966 115
Ο αγώνας για την ελευθερία είναι αγώνας χωρίς τέλος...
Συνέντευξη στην Κατερίνα Μανδενάκη 116
«Κατά φύσιν ζην εστί κατ' αρετήν»
Συνέντευξη στον Μίμη Τσακωνιάτη 119
Χειρόγραφο του Αλέξη Δαμιανού 124
Η αγία μπαναλιτέ...
Συνέντευξη στον Σωτήρη Κακίση 125

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ 131

ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ 133

Προειδοποίησή του σ' ένα τρομακτικά μεγάλο αριθμό Ελλήνων
της Barbe Funk 134
Γέννηση και θάνατος του ελληνικού κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη
του Ζαν-Λουί Κομολί 134
Η ιστορία μιας κατρακύλας
του Dominique Noguez 134
Καίριες τομές
της Gideon Bachmann 137
Συγκινητική ειλικρίνεια
του Μαρσέλ Μαρτέν 137
Ταινία σεμνή, σοβαρή και πλούσια
του Ζαν ντε Μπαρονσελί 137
Οι παρορμήσεις της ζωής
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 138
Απογύμνωση στο ελάχιστο κάθε σκηνοθετικού «κόλπου»
του Φώτη Αλεξίου 139
Ανελέητο φως
του Γιάννη Καλλιόρη 139

ΕΥΔΟΚΙΑ 141

Λαϊκός εξπρεσιονισμός
του Διαμάντη Λεβεντάκου 142
Ματιά εκπληκτικά ολοποιητική
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 143
Μια ξέχωρη κινηματογραφική γλώσσα
του Κώστα Σταματίου 144
«Δωρική» ποίηση
του Κώστα Πάρλα 145

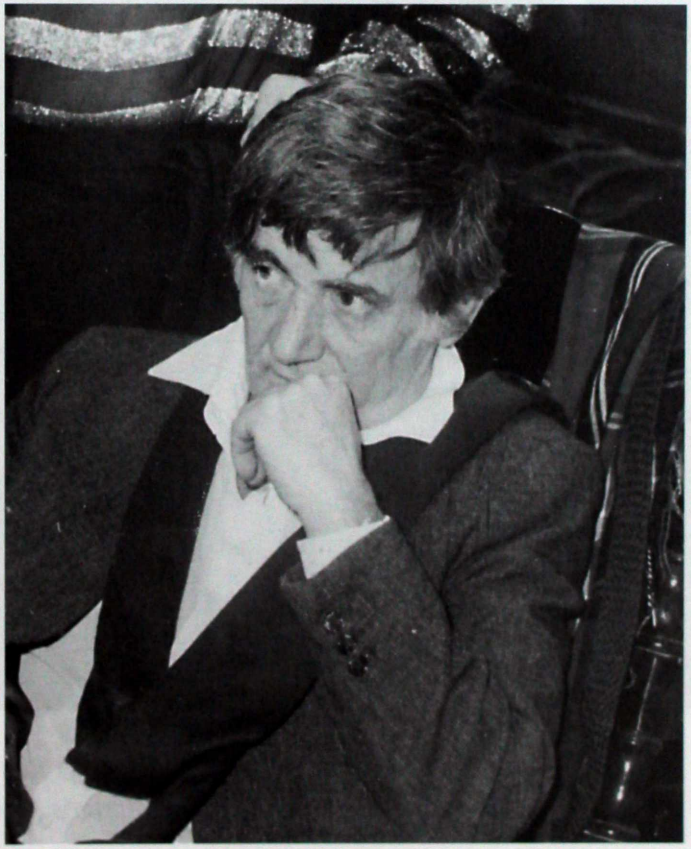
Ένας «μύθος περί ηθικής»
του Βασίλη Ραφαηλίδη 145
Πολυφωνικό έργο
του Μιχάλη Δημόπουλου 147
Κινηματογραφική τραγωδία
του Ροδόλφου Μορώνη 147
Ο ξεπεσμός της ανθρώπινης ύπαρξης
του Τώνη Τσιριμπίνου 147

ΗΝΙΟΧΟΣ **151**
Ιερέας και του Διονύσου και του Απόλλωνα
του Βασίλη Ραφαηλίδη 152
Η ελληνική συνείδηση του Αλέξη Δαμιανού
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 153
«Χειροποίητο» έπος
του Δημήτρη Δανίκα 154
«Φύλακες, γρηγορείτε!»
του Νίνου-Φένεκ Μικελίδη 154
Ο τελευταίος Έλληνας
του Χρήστου Μήτση 155
Ο απροσκύνητος Ηνίοχος
του Γεράσιμου Βάκρου 156
Ο Ηνίοχος... στα γουναράδικα
του Ανδρέα Ρουμελιώτη 157

ΕΡΥΣΙΧΘΩΝ **159**
Περίληψη 160

ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ **165**

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ **167**



Το σωστό είναι το σαφές, το αναγκαίο και το θείον.

Αλέξης Δαμιανός – Άνοιξη 2004

Εισαγωγή

Αλέξης Δαμιανός: Ένας ατόφιος ποιητής

Ο Αλέξης Δαμιανός, με τρεις μόνο ταινίες, παραμένει η πιο εμβληματική μορφή του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου. Η αντοχή και η μοναδικότητα του έργου του επιβεβαιώνονται με τρόπο θαυμαστό και πηγαίο, κάθε φορά που η εγχώρια κινηματογραφία αναζητά αγωνιωδώς το πρόσωπό της.

Το έργο του Δαμιανού αγνοεί επιδεικτικά και προκλητικά τα τετριμμένα μονοπάτια της ντόπιας μυθοπλαστικής παράδοσης. Βρίσκεται στις απαρχές της δημιουργικής αγωνίας της τέχνης, στον ερασιτεχνισμό του ποιητή. Και από εκεί πλησίασε με τρόπο βίαιο, σκληρό, χωρίς καλλιγραφίες και ψιμύθια, την πραγματικότητα της εποχής του και την Ελλάδα του χτες.

Γιατί και στο *Μέχρι το πλοίο* και στην *Ευδοκία* και στον παρεξηγημένο, αγνοημένο, τηλεοπτικό *Πατούχα*, ο Δαμιανός εισέβαλε στο κέντρο της νεοελληνικής περιπέτειας, ξετρύπωσε την ψίχα και την ψυχή της, υπονόμευσε τις αξίες και τις μυθολογίες της. Δικαίωσε όσους επιμένουν ότι ακόμα κι ο κινηματογράφος, τέχνη της σύνθεσης και της συνεργασίας, μπορεί κάποτε να χειραφετείται μέσα από απρόσμενες διαβάσεις, αυτές που διαχωρίζουν τους αληθινούς δημιουργούς του σινεμά από τους κατασκευαστές του.

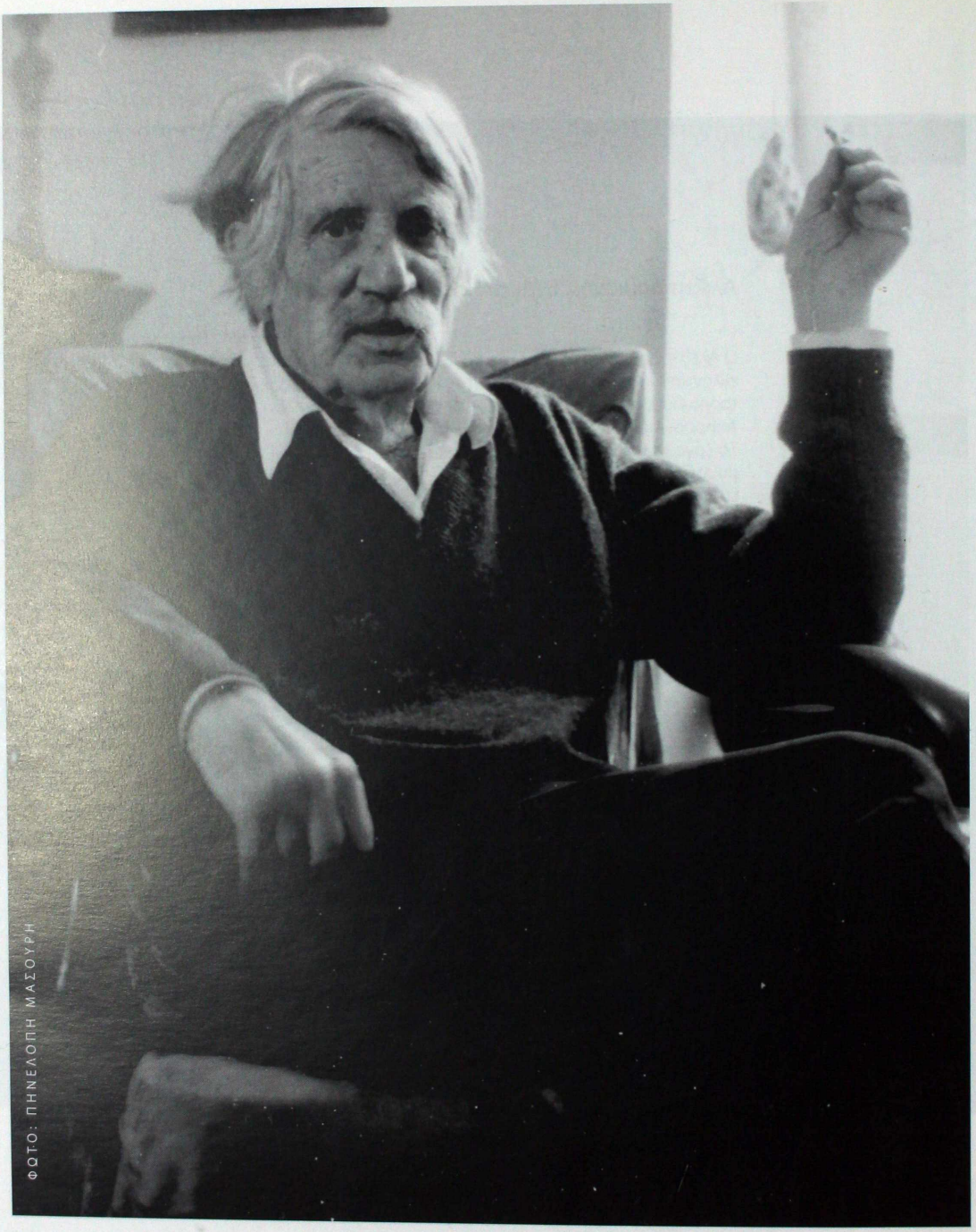
Ο Δαμιανός πλησίασε τον κινηματογράφο με τρόπο υλικό, χωμάτινο. Η ποίησή του έχει την τραχύτητα του βράχου. Οι ήρωές του, ξεριζωμένοι και απόκληροι, ερωτεύονται, χορεύουν, σπαρταρούν και τσακίζονται. Η ηθογραφία είναι πολύ πίσω τους και η τραγωδία εντός τους. Από εδώ ξεκινάει το μεγάλο μάθημα του ξεχωριστού δημιουργού. Πώς δηλαδή κινηματογραφούνται όλες οι αισθήσεις, πώς κινηματογραφείται η υλικότητα της απόγνωσης, του έρωτα και της ζωής.

Το 1993, όταν ακόμα ο *Ηνίοχος* βρισκόταν στο στάδιο των γυρισμάτων, είχαμε ήδη τιμήσει, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τον Αλέξη Δαμιανό. Σήμερα, τόσα χρόνια μετά, πώς να μην αποδεχτούμε ότι ο *Ηνίοχος* συμπυκνώνει, με τον ίδιο απρόβλεπτο και μοναδικό τρόπο, όλες τις δημιουργικές αντι-φάσεις του Δαμιανού; Παρόλο που, ομολογουμένως, αυτή η ταινία δεν προκάλεσε τον ίδιο ενθουσιασμό με τις δύο προηγούμενες, περιέχει, μέσα στην υπερβολή της, στοιχεία που από μόνα τους στέκουν σε οποιαδήποτε ανθολογία. Διαθέτει, πάνω απ' όλα, πάντα ενεργή, ανθεκτική και οργισμένη, εκείνη την μεγάλη αρετή του Αλέξη Δαμιανού: την αγωνία του για τη Μνήμη και τη Μοίρα αυτού του τόπου.

Υλικός, βίαιος, μαχητικός και αυθεντικός, ο άνθρωπος αυτός, 83 χρονών σήμερα, που έρχεται από το χωριό της Εύβοιας, μας δωρίζει πάντα μια ματιά στον κόσμο κι αυτή η ματιά μοιάζει το ίδιο απλή και σπάνια σαν σταγόνα της βροχής.

Μιχάλης Δημόπουλος

Διευθυντής Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης



ΦΩΤΟ: ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΜΑΣΟΥΡΗ

Σημείωμα του συντάκτη

Μέχρι το πλοίο, Ευδοκία, Ηνίοχος, τρεις μόλις ταινίες, σε τριάντα χρόνια κινηματογραφικής πορείας, κάποιοι ρόλοι που με την ενσάρκωσή τους «έγραψε» δυνατά στο κάδρο το πρόσωπό του, μια θεατρική πορεία που χάνεται στα χρόνια του '50 και του '60: αυτός είναι ο Αλέξης Δαμιανός στην Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης. Και γι' αυτούς που τον γνώρισαν από κοντά, προστίθεται ο σοφός, συνάμα και προκλητικός του λόγος. Ένας λόγος που κηρύσσει την αγάπη με τρόπο βίαιο, που περικλείει θεαματικά τις αντιθέσεις, συγχέει την πραγματικότητα με τη μυθοπλασία.

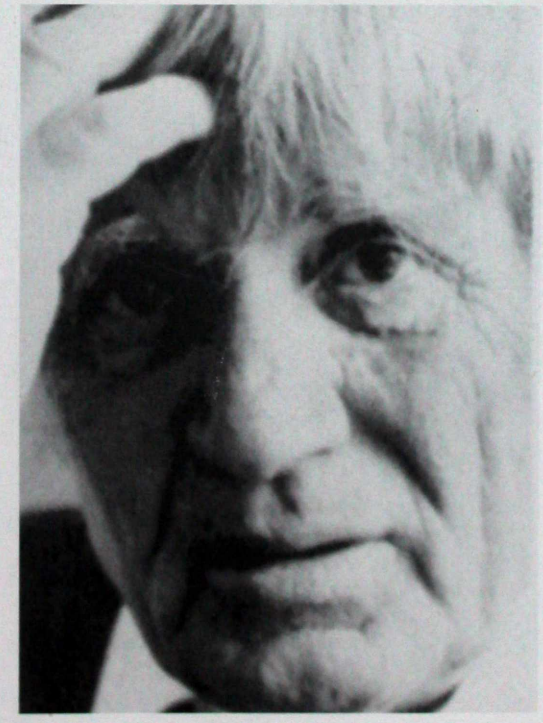
Στην ταπεινή κινηματογραφική μας φυλή, με το πενιχρό της εισόδημα, την ταπεινή ιστορία και το πενιχρό μαρτυρολόγιο, αυτό το πρόσωπο ανασύρθηκε στην επιφάνεια στις αρχές της δεκαετίας του '80, εκεί που ψάχναμε σε ποιο Θεό να πιστέψουμε και έγινε τοτέμ, έγινε ο σοφός γέρων του κινηματογράφου μας, ο Παπαδιαμάντης του, ο Τσαρούχης του... Αυτός που στο έργο του αναγνωρίστηκε ο συνδυασμός της υψηλής τέχνης και της λαϊκής φόρμας. Παραγνωρισμένος, τότε, είχε αποσυρθεί από τον κινηματογραφικό στίβο και καλλιεργούσε το χωράφι του στη Βόρεια Εύβοια. Το έργο και η προσωπικότητά του επανατοποθετήθηκαν. Έμεινε στην άκρη η ερμηνεία του στον *Παράξενο ταξιδιώτη*, αυτή που τον έκανε γνωστό στο πλατύ κοινό, οι ατυχείς περιπέτειές του με την τηλεόραση, σχετικά με τη μεταφορά σ' αυτήν του *Πατούχα*, και ήρθε σε πρώτο πλάνο η *Ευδοκία* και μαζί της το *Μέχρι το πλοίο*.

Η αναγνώριση της *Ευδοκίας* έπαιρνε όλο και μεγαλύτερες διαστάσεις, για να φτάσουμε στα 1985 όπου σε ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο που οργάνωσε η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου την ανακήρυξε σαν την καλύτερη ελληνική ταινία όλων των εποχών. Εκείνη η «τολμηρή» πράξη των κριτικών προκάλεσε την άμεση αντίδραση των άλλων σκηνοθετών που, τόσο μεμονωμένα όσο και μέσω της ΕΕΣ, κατηγόρησαν την ΠΕΚΚ για απαράδεκτες διαδικασίες. Όμως ο μύθος του Δαμιανού και του έργου του είχε πια φτιαχτεί· έγινε σημείο αναφοράς. Αν και αποτραβηγμένος ο ίδιος από τον κινηματογραφικό μας χάρτη, παρέμενε ζωντανός και ονειρευόταν να κάνει ταινία. Δούλευε το χωράφι του και μαζί την ιδέα του *Ηνίοχου*. «Αποφάσισα να βγάλω σ' αυτό το έργο αυτόν τον τρόμο και την αγάπη που έχω για τον τόπο», δήλωσε ο ίδιος και ακόμα: «Ο Ηνίοχος δεν είναι πια ένας αγωνιστής της ζωής, αλλά είναι αγωνιστής του αγώνα, της άμιλλας». Ο Δαμιανός αποφάσισε να αφήσει στην άκρη τις πίκρες του για τη μη αναγνώριση στην εποχή τους των πρώτων του ταινιών και να ξαναμπεί στον αγώνα. Και χρειάστηκε πολύς αγώνας, για να φτάσει ο *Ηνίοχος* στην ολοκλήρωσή του. Ο κόσμος συντρέχει τους μύθους που βρίσκονται κλεισμένοι στα βιβλία ή κρεμασμένοι στα κάδρα του τοίχου· τους αγαπάει με όλες τις ιδιορρυθμίες τους, με το δικό τους μοντέλο δημιουργίας. Όταν όμως ο μύθος κατεβαίνει στην αγορά, εκεί γίνεται έρμαιο των νόμων της, υπόχρεος των λογιστικών της διαδικασιών. Οι προϋπολογισμοί και οι ισολογισμοί του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της ΕΡΤ είναι υποχρεωτικά σεβαστοί από όλους, ορθολογικά δομημένοι και δε γίνεται διαφορετικά, έστω κι αν αυτή η λογική γεννάει το παράλογο, αφήνοντας το χώρο στους λογιστικά σκεπτόμενους, στους «συνεπείς» στις χρονικές και οικονομικές υποχρεώσεις τους. Κι ο Δαμιανός είναι Καλλιτέχνης, Δημιουργός. Από το 1980 ως το 1993, ο *Ηνίοχος* άγεται και φέρεται χωρίς κανένας δημόσιος οργανισμός να τον παίρνει στα σοβαρά. Όμως ο *Ηνίοχος* ολοκληρώθηκε. Ο Δαμιανός αγωνίστηκε για τον αγώνα και πλούτισε το κινηματογραφικό μας λεξικό με ένα ακόμα πολύτιμο λήμμα.

Γιάννης Σολδάτος

ΦΩΤΟ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Αναγνώσεις του έργου του Αλέξη Δαμιανού



Η υπέρβαση της σύγκρουσης

του Γιάννη Σολδάτου

Μέχρι το πλοίο

«Εγώ δεν ήθελα να μπω στον κινηματογράφο...
Είχα γράψει ένα σενάριο, το *Μέχρι το πλοίο*, και ποτέ δεν είχα τραβήξει ούτε καρέ. Φωνάζω, λοιπόν, τον Βούλγαρη και τον Πανουσόπουλο και τους λέω: "Αυτό είναι το σενάριο, να το γυρίσουμε έργο. Εγώ θα βοηθήσω πολύ στο πρώτο μέρος που το ξέρω καλά. Το δεύτερο θα το κάνει ο Παντελής και το τρίτο, ο Πανουσόπουλος. Εγώ θα βρω τα λεφτά, θα βοηθήσω στο να βρεθούν τα μέρη και στη διδασκαλία των ηθοποιών". Ήταν και οι δύο σεμνοί και παιδιά. Φύγανε και δεν ξανάρθανε. Τους βρίσκω μετά από ενάμιση μήνα και τους αρχίζω στο βρισίδι. Χριστούς, Παναγίες... "Εγώ μόλις απολύθηκα", μου λέει ο Πανουσόπουλος τρομαγμένος. "Και γω δεν το πίστεψα", μου λέει ο Παντελής. Νόμιζαν πως τους κορόιδευα. Και έτσι έκανα μόνος μου την ταινία...»
Μοιάζει με τα μικρά χαριτωμένα ανέκδοτα που προβάλλουν το ασήμαντο και το τυχαίο σαν αφορμή μιας σημαδιακής πράξης, εναρκτήριο σημάδι μιας λαμπρής σταδιοδρομίας. Όμως τούτη η μαρτυρία που μου προβάλλει ο Δαμιανός, πέρα από την ανεκδοτολογική της χροιά, αποκαλύπτει την βασικότερη πλευρά, κοινό μυστικό σ' αυτούς που γνωρίζουν τον μαρτυρούντα, ενός κόσμου θεμελιωμένου πάνω στην έννοια του «δημιουργού», του συνθέτη και του συντονιστή ενός έργου, στην έννοια του δασκάλου και των μαθητών. Ένας δάσκαλος που ακόμα δεν είχε γυρίσει ούτε καρέ. Δε βασίστηκε στη σκηνοθεσία γιατί δεν του χρειαζόταν, αφού η έννοια του σκηνοθέτη υπήρξε πάντα γι' αυτόν μια λύση ανάγκης: Ο Δαμιανός σκηνοθετούσε τις ταινίες του γιατί δε έβρισκε τον κατάλληλο γι' αυτές σκηνοθέτη.
Το δαχτυλίδι του Σπήλιου Πασαγιάννη, ενός συγγραφέα που ο Δαμιανός θαυμάζει, βρίσκεται στην αφετηρία μιας περιπέτειας, μιας νέας ερμηνείας με τις προεκτάσεις της, για να φτάσει η πορεία των πρώων του «μέχρι το πλοίο». Η κουλτούρα που διατρέχει αυτόν τον αιώνα, και που ο Δαμιανός, σαν εκστατικός θεατής μα και κοινωνός της, αισθάνεται την ανάγκη για συντήρηση και αναπαραγωγή της, τα χρονίζοντα προβλήματα του νεοελληνικού βίου που διαρκώς οξύνονται, για να βρουν λύσεις-μπαλώματα, το τοπίο το σκληρό σαν τη σιωπή, αλλόκοτα ζωντανό, σχεδόν διονυσιακό, ο άνθρωπος ταπεινό ον μα και το κέντρο του σύμπαντος κόσμου, το κέντρο κι ο λόγος ύπαρξης του κινηματογραφικού κάδρου, είναι η πρώτη κατάθεση του Δαμιανού, αυτού του «παράξενου ταξιδιώτη», που στα μέσα της δεκαετίας του '60 αδειάζει τη βαλίτσα του στο ελληνικό κινηματογραφικό κάδρο.
Μέχρι το πλοίο ονομάζει τον πρώτο του σταθμό, την πρώτη του ταινία, με αρχικό τίτλο *Ταξίδι για την Αυστραλία*. Ένα πλοίο ιστορικό όνομα-όχημα-προαγωγός του Έλληνα στα σύγχρονα σκλαβοπάζαρα τον μακρινών βιομηχανικών χωρών που κατάντησαν μακρινές μπασταρδεμένες πατρίδες. Ο δρόμος προς τη συμφορά, της συμφοράς που αίτιοι της είναι οι ίδιοι οι Έλληνες στα 150

Μέχρι το πλοίο
Γιώτα Οικονομίδου.

χρόνια του ελεύθερου βίου τους, είναι μονόδρομος και κατηφορικός. «Τα πόδια ενός που περπατάει με τον ήχο κοτρόνας που κατρακυλάει βαθιά στο φαράγγι», από τις πρώτες εικόνες της ταινίας, αρχή του κατρακυλίσματος από το βουνό στη θάλασσα. Θα 'λεγα από το τίποτα στο πουθενά, αφού εδώ τόσο το βουνό όσο κι η θάλασσα εμφανίζονται σαν φορείς οικονομικής μιζέριας, έστω κι αν η θάλασσα δείχνει το δρόμο της φυγής και της όποιας ελπίδας.

Πρώτο σκηνικό οι ορεσίβιοι κάτοικοι της χώρας. Όχι οι αετοί και σταυραετοί των ορέων, μα οι ξεχασμένες από το Θεό και την κοινωνική εξέλιξη ανθρωποειδείς υπάρξεις. Εικόνες άγριας ομορφιάς εικονογραφούν μια εξίσου άγρια δυστυχία. Ο ήρωας εξομολογείται στο γράμμα προς το φίλο του: «Φεύγω, φίλε, Φώτη Λιάνακα, για δε φτουράει το ψωμί και χορτάτος έχω να κοιμηθώ χρόνια».

Πρώτος σταθμός, μια ανάσα, στο κατρακύλισμά του, το χωριό με το «γύφτικο» (σιδεράδικο, «υπόλειμμα μιας εποχής παλιότερης») του Λιάνακα.

«Αντώνη Νιάκα...

Ναι, μωρέ...»

Σύντομοι διάλογοι, μια γλώσσα που περιορίζεται στις απόλυτα αναγκαίες λέξεις, ενίοτε και κραυγές. Λέξεις που προφέρονται χωρίς ορθοφωνική καλλιέπεια, όπως χωρίς εικαστική καλλιέπεια εμφανίζονται και οι εικόνες.Το πρωτόγονο είναι κυρίαρχο πλαίσιο στην αφήγηση του Δαμιανού, βίωμα που εικονοποιείται, γίνεται στιλ, επιβάλλεται, δημιουργεί αρχέτυπο, προμηνύει σημάδια σχολής. Μιας σχολής που δε φέρνει τίποτε καινούργιο πέρα από την αμεσότητα και το πρωτόγονο πάθος των ηρώων, μα και του σκηνοθέτη στη σχέση του με το τοπίο και τους ανθρώπους. Μέσα από τις πρωτόγονες αυτές μορφές ξεπροβάλλει η μεγάλη, η αληθινή αγάπη στην πάλη της με το αδυσώπητο μίσος που κρύβει η ανθρώπινη ψυχή. Οι τρυφερές σκηνές στο έργο του Δαμιανού είναι γαλήνεμα ψυχής. Όμως, όταν τα πρόσωπα αγριεύουν, όταν «βγαίνει η ζωστήρα», τότε το ξύλο δεν είναι ψεύτικο, δεν είναι «θέατρο», είναι αλήθεια, είναι μίσος θανάσιμο.

«Πλούσιοι επτώχευσαν...»

Η ψαλμωδία γίνεται μοτίβο. Βαθιά θρησκευόμενος, ο Δαμιανός ψέλνει όπως και οι ήρωές του, εμπλουτίζοντας το λόγο και τη συμπεριφορά τους μέσα από τη βυζαντινή μας παράδοση. Αγιάζουν το χέρι τους για την ώρα της σφαγής. Ας επικαλεστούμε και την ταινία-σχόλιο του Λάκη Παπαστάθη *Τον καιρό των Ελλήνων*, όπου ο Δαμιανός στο ρόλο του αρχιληστή, μορφή ασκητική, ψέλνει και σκοτώνει ιερουργώντας.

Αναπτύσσεται η σύντομη σχέση μεταξύ των δύο φίλων, που ορίζεται κοντά στα όρια του ζωώδους και εικονοποιείται με πλάνα και ρυθμούς που δημιουργούν ένταση, αναζητούν ή επιδεικνύουν, όπως και στις κατοπινές ταινίες του Δαμιανού, τη δύναμη του αδύναμου και εγκλωβισμένου ατόμου. Οι σκληρές ανθρώπινες φάτσες, οι μυώνες, οι στιβαρές πλάτες, αντιπαρατίθενται σε κοντινά ή σε αμόρσες με τα σκληρά και έρημα τοπία. Και η φιλοσοφία τους, έκθεση κοινότοπων αιτημάτων, συνοδεύεται ηχητικά από τους ήχους του φυσερού και του σφυριού. Εδώ θα ταιριάζει το νιτσεϊκό «φιλοσοφώντας με σφυριές», χωρίς να σταματάνε μόνο εδώ οι νιτσεϊκοί παραλληλισμοί. Τούτη η αναζήτηση της δύναμης από τον Δαμιανό και η θέληση προς αυτήν, θυμίζει πολλά από την ανάλογη του γερμανού φιλόσοφου.

Κάποια στιγμή, ο Νιάκας και ο Λιάνακας έρχονται στα χέρια, μ' αφορμή την ανιψιά του πρώτου. Δεν τσακώνονται μικρόπρεπα. Μέσα τους ξυπνάνε προγονικά πρότυπα του έρωτα και του θανάτου, βρίσκουν τη δύναμη, ορθώνονται και παλεύουν. Η πάλη γίνεται άθλημα χαρακτήρα για δυο αρχαιοπρεπείς φιγούρες, επίδειξη μυικής δύναμης, χωρίς νικητή. Όρθωσαν για λίγο το σώμα τους απέναντι στη μοίρα τους και μετά τίποτα. Λες και προσπάθησαν να σπρώξουν το βουνό και αυτό τους αγνόησε. Ο Νιάκας χώνεται πάλι στο μίζερο καβούκι του και αποδέχεται τη μοίρα του κρασιού και της φτώχειας. Ανήμπορο αγρίμι παραμιλάει για τιμή και εκδίκηση. Όμως κι ο αντίπαλός του μιλάει με τους όρους της ίδιας τιμής. Θα συναντηθούνε πάνω από ένα δαχτυλίδι. Τρόπαιο του ενός με την ευλογία του άλλου.

Η σκηνή του δαχτυλιδιού είναι μυστική, μυσταγωγική. Δυο λόγια, τρεις κινήσεις στο μισοσκόταδο και η πανάρχαια τάξη αποκαταστάθηκε. Σήμερα η φυλή δεν στρέφεται προς τα τραγικά της πρότυπα μα προς τα ηθογραφικά και τα ψυχογραφικά της. Ο πρώτος κύκλος έληξε για τον ήρωα. Τώρα αφήνει την ασφάκα που κρατήθηκε στο κοντανάσαμά του και το κατρακύλισμα για τον κάμπο συνεχίζεται.

Μέχρι το πλοίο:
Βένια Παλλίρη.

«Όλοι είμαστε αμαρτωλοί. Και ο δεσπότης το ίδιο».
Στον κάμπο το σκηνικό φαίνεται να αλλάζει. Το περιβάλλον μοιάζει πιο ήρεμο και «προηγμένο». Ένα μηχανάκι, λαϊκό σύμβολο της δεκαετίας του '60, κόβει βόλτες κι ένα εργοστάσιο, άλλο σύμβολο μιας ουτοπικής για την Ελλάδα επαγγελίας, ξεφυτρώνει στο βάθος. Από τη βαριά, μουντή ατμόσφαιρα των ορεινών περιοχών, ο ήρωας φτάνει στο εκτυφλωτικό φως του κάμπου. Εδώ ο ήλιος καίει τα πάντα, το τοπίο μοιάζει σεληνιακό, ελληνικό. Τα προβλήματα παραμένουν τα ίδια, κάπως εξελιγμένα και φωτισμένα από άλλη γωνία. Και η κινηματογράφησή τους παίρνει άλλη μορφή πιο ευλύγιστη σε σχέση με την δωρική του πρώτου μέρους.
Η Νανότα του Γρηγόρη Ξενόπουλου είναι το πρωταρχικό υλικό για το στήσιμο του δεύτερου επεισοδίου μεταφερμένο στη δεκαετία του '60. Κυρίαρχο μοτίβο, το ερωτικό ξύπνημα μιας ατίθασης στο χαρακτήρα βοσκοπούλας και η σύγκρουσή της με τα πατριαρχικά επιβεβλημένα πρότυπα συμπεριφοράς. Η σύνθεση οδηγεί κατευθείαν στο μπουρδέλο. Το τελευταίο αποτελεί κραυγαλέο, πλην κοινό, τόπο-σύμβολο και διέξοδο στην ερωτική αναζήτηση των νέων, μα και στην εργασιακή αντίστοιχα, πλήθος απόρων και απροστάτευτων κορασίδων.
Εδώ ο ήρωας, στο δρόμο της μοίρας του, θα κοντοσταθεί ξανά για κάποια μεροκάματα, για ένα καλό ρακί. Θα γίνει το σεξουαλικό αντικείμενο της Νανότας, που στην σεξουαλική της πείνα αδιαφορεί για το ποιος είναι και για τις όποιες συνέπειες. Οι τελευταίες είναι ασήμαντες, αφού περαστική πράξη ήταν σαν αυτή του τράγου και της κατσίκας. Αλλού είναι τα σημάδια που δείχνουν την πορεία της κοπέλας: το μηχανάκι, ο νέος (νταβατζής ή σωματέμπορος), η τσατσά, ένα καθρεφτάκι, ένα κραγιόν και ο δρόμος για την πόλη, για τα «αμαρτωλά σπίτια».
«Όλοι είμαστε αμαρτωλοί. Και ο δεσπότης το ίδιο».
Τώρα ο ήρωας θα σηκωθεί από το στρώμα της καλύβας του κάμπου. Είναι καιρός να πάει κι αυτός στο μεγάλο λιμάνι. Εκεί που ανθούν τα μπουρδέλα. Εκεί που φορτώνονται και ξεφορτώνονται σώματα και εμπορεύματα από όλες και για όλες τις γωνιές της χώρας, από όλες και για όλες τις γωνιές του πλανήτη.
Τώρα ο ήρωας ξυρίστηκε, απέβαλε το πρωτόγονο προσωπείον του. *«Τώρα τα πουλιά... Τώρα οι πέρδικες».*
Οι ήχοι του κομπρεσέρ· η αφόρητη ζέστη του καλοκαιριάτικου μεσημεριού στον Πειραιά· τα κονσερβοκούτια· τα μίζερα διαμερίσματα· η μίζερη ζωή νεκρωμένη προ πολλού. Όλα αυτά τα ανθρωπάκια έχουν πεθάνει πολύ πριν από το θάνατό τους και παρ' όλα αυτά συνεχίζουν να αναζητούν στον ήλιο μοίρα. Η αγροτική ζωή δίνει εδώ τη θέση της στην μικροαστική. Όλα μίκρυναν αφόρητα. Ο ορίζοντας, οι άνθρωποι, οι κινήσεις, τα λόγια, το βάθος πεδίου. Μόνο τα προβλήματα μεγάλωσαν αφού συσσωρεύτηκαν άλυτα από τους προηγούμενους χώρους, με τη χρονική και τοπική τους μετατόπιση στην υδροκέφαλη πρωτεύουσα. Τα λαϊκά της προάστια θα μείνουν μνημεία συρρίκνωσης της ανθρώπινης υπόστασης. Αν στα ορεινά συναντήσαμε «ανθρώπους-άγρια ζώα» και στον κάμπο «ανθρώπους-σεξουαλικά πεινασμένα ζώα», τώρα στην πόλη συναντάμε «ανθρώπους-ευνουχισμένα ζώα».
Αφήσαμε τον ήρωα να ξυρίζεται και να ευπρεπίζεται για το μεγάλο της ζωής του ταξίδι, μακριά από μια Ελλάδα που τον πλήγωσε και την πλήγωσε, ένα ταξίδι σκοτεινό, με ένα πλοίο κρεματόριο που θαρρείς σε πάει στην αντίπερα, μεταφορικά πια, όχθη. Ως την αναχώρηση του πλοίου θα μείνει σε μια κουζίνα που του νοικιάζουν και θα μυηθεί στα, μυστήρια γι' αυτόν, προβλήματα της σκοτωμένης συζυγικής ζωής. Αιτία τούτου του προαναγγελθέντος θανάτου, η μικροαστική συμβίωση. Τα μικρά απραγματοποίητα όνειρα της πεζής καθημερινότητας αποδεικνύονται συσσώρευση δηλητήριου, με αποτέλεσμα τη νέκρωση της όποιας σχέσης.
Το ευρύ γεωγραφικό πεδίο των προηγούμενων επεισοδίων κλείνει εδώ και η κάμερα τριγυρίζει στο στενόχωρο άδειο διαμέρισμα ψυχο(φιλμο)γραφώντας τους δύο πρωταγωνιστές. Ο τρίτος, ο «βλάχος», ξαπλωμένος στο πάτωμα της κουζίνας, ακούει, πληροφορείται για τη «φυσιολογική» εξέλιξη της ράτσας του.

Μέχρι το πλοίο: Βένια Παλλίρη, Γιώργος Μάζης, Λουΐζα Ποδηματά.

Ο άντρας, άνεργος, ταπεινώθηκε ως το έσχατο σημείο του να ζει από τη γυναίκα και τώρα αντεπιτίθεται σαν πληγωμένο ζώο. Θέλει να φύγει. Να πάει έστω και «στο διάολο». Στην ύστατη προσπάθεια εκείνης να τον κρατήσει στο σπίτι, στη μίζερη ζωή, αφού πέραν τούτης δε διαφαίνεται κανένα φως, το μικροαστικό δράμα κορυφώνεται. Ο Δαμιανός επεμβαίνει και του προσδίδει διαστάσεις τραγωδίας με επίκεντρο την ανθρώπινη σχέση. Η αγάπη μετατράπηκε σε συμπάθεια, σε απλή συμπόνια και το μίσος μπολιάστηκε μαζί τους. Το φιλότιμο του άντρα κουρελιάστηκε· το κορμί της γυναίκας μαράθηκε. Τι άλλο μπορεί να τους ενώσει; Η συμπόνια δε φτάνει. Η καταστροφική και αυτοκαταστραφική μανία του άντρα επιδεικνύει και το τελευταίο της εφέ: Πλακώνει στο ξύλο τη γυναίκα (σαν τιμωρία για ποιο κακό;) και χτυπάει το κεφάλι του στον τοίχο. Οι απόπειρες της γυναίκας να περιποιηθεί το σώμα της, να γίνει ελκυστική, αποβαίνουν μάταιες· τη γελοιοποιούν περισσότερο. Ένας βίαιος έρωτας μετά τον ξυλοδαρμό βγάζει στην επιφάνεια τον άνθρωπο ζώο, ζωντανό ίσως, όμως για τόσο λίγο που δυσάρεστες μνήμες και ενοχές αφήνει πίσω του. Οι τρυφερές σκηνές, οδύνη κρύβουν παρά βάλσαμο στην πληγή. Η βαλίτσα περιμένει τον άντρα!
«Μείνε...»
Μάταιη επίκληση.
«Το ξέρεις πως θα φύγω.... Μη μου ζητάς να μείνω....». Μπαγκράουντ ο Καζαντζίδης, ο βάρδος της φυλής, μεγάλη κραυγή του αιώνα...
Ο αγριάνθρωπος ήρωάς μας τώρα έχει ημερέψει. Απόκτησε τρόπους. Περιηγείται το νεκροταφείο των ανθρώπινων σχέσεων, σκεπάζει την άκομψη γύμνια, προσφέρει ένα ποτήρι νερό, εκφέρει ένα λόγο παρηγοριάς. Και η ζωή συνεχίζεται. Το πλοίο περιμένει. Μέχρι σ' αυτό θα φτάσει η ζωή. Μετά τίτλος και ταινία δεν μας πληροφορούν για τίποτε. Τι απόγιναν της Ελλάδας τα παιδιά; Η «Πατρίς» φρόντισε να τα μεταφέρει μακριά.

Ευδοκία

Ανάμεσα στο *Μέχρι το πλοίο* και στην *Ευδοκία* μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα που ο τόπος πισωγυρνάει σε σκοτεινές του περιόδους. «Μέσα στ' Απρίλη τη γιορτή πλάθει το μέλλον της η νιότη» και ο Δαμιανός καταθέτει για το ίδιο μέλλον μια ταινία υποθήκη· η ίδια νιότη που μετά μια δεκαετία θα ανεβάσει την *Ευδοκία* στην κορυφή του φτωχού μας κινηματογραφικού πάνθεου.
Πρώτος τίτλος της ταινίας: *Η πόρνη και ο στρατιώτης*· ίσως η Ευδοκία είναι η Ελλάδα, μια πόρνη, που αυτή τη φορά δεν ξεπουλάει τα παιδιά της όπως στο *Μέχρι το πλοίο*, αλλά βιώνει την αδιέξοδη σχέση της με τους εραστές και τους νταβατζήδες της. Όσο για τον στρατιώτη, αυτή την εποχή παίζει έξοχα το ρόλο του νταβατζή της χώρας που τον γέννησε και τον έταξε στην προστασία της· τον συναντάμε και σ' ένα απόσπασμα διαλόγου από τις πρώτες σελίδες του σεναρίου: «Γαλόνια... Στρατός... Να κι ο Σταυρός. Η κορόνα κι ο Σταυρός. Ο Σταυρός είναι το μαρτύριο... Η κορόνα κι ο Σταυρός...»
Το πλοίο της προηγούμενης ταινίας του Δαμιανού έφυγε για κάποιον άγνωστο μακρινό τόπο. Για τη γη της επαγγελίας ή για τη γη του ερέβους. Φιλμικά άγνωστη μένει η γνωστή τύχη των ηρώων του *Μέχρι το πλοίο*. Τον Δαμιανό δεν τον αφορούν οι εκεί, τον αφορούν οι εδώ, η «αγία μπαναλιτέ του» στο οριακό της σημείο, εκεί που έρχεται να συναντηθεί με το «άλλο», την τραγωδία, που ούτως ή άλλως την περίμενε στο τέρμα του δρόμου. Η τραγωδία φτιάχτηκε για τα μέτρα των εκλεκτών της μοίρας. Για τον Οιδίποδα, τον Ορέστη, τον Προμηθέα και όχι για την Κατινίτσα της Αγίας Βαρβάρας. Όμως εδώ γίνεται ζαβολιά· εκείνη η ζαβολιά που κάνει ο χάροντας για να πάρει τους εκλεκτούς, τώρα γύρισε αντίστροφα. Για την τραγωδία χρειάζεται ένας εκλεκτός της μοίρας και στην *Ευδοκία* υπάρχει: είναι ο Αλέξης Δαμιανός. Από ευτελή υλικά, εντελώς διάφορα αυτών που απαιτεί η τραγωδία, συνθέτει την *Ευδοκία*, την σύγχρονη ελληνική τραγωδία: με μια πόρνη κι έναν απλό στρατιώτη. Η Ευδοκία δεν είναι η Κλυταιμνήστρα, πόρνη κι αυτή, αλλά άλλου κοινωνικού διαμετρήματος. Και ο στρατιώτης δεν είναι ο Αγαμέμνονας, στρατιώτης κι αυτός, αλλά στην ανώτερη βαθμίδα της απανταχού των αιώνων ελληνικής στρατιωτικής ιεραρχίας. Και αν εκείνος ο «σκυλόμουτρος και με καρδιάν ελάφου» αρχιστράτηγος ήταν ο εκλεκτός που πάνω του ακούμπησε ο Όμηρος, η ιστορία και η μυθολογία, τούτος ο ομορφάντρας, ο νταής, ο βαρύς κι ασήκωτος, είναι ο μοιραίος παίκτης που πάνω του ακούμπησε η σύγχρονη μπασταρδεμένη Ελλάδα, που πάνω

του ακούμπησε ο Δαμιανός. Απ' ό,τι λέει ο ίδιος, βρήκε τον πρωταγωνιστή του σ' ένα γιαπί να κουβαλάει τσιμέντα και η μοιραία συνεύρεση πραγματοποιήθηκε. Και μετά εκείνη, η ψιλόλιγνη σκληρή φιγούρα χάθηκε από το κινηματογραφικό μας στερέωμα. Χάθηκε πίσω από τα γιαπιά, όπως χάθηκε και το σταυραδέρφι του, ο νταλικέρης που έπαιξε τον συγκλονιστικό Κώστα Κούτρα στον *Ηνίοχο*.

Και μετά η Ευδοκία, η Μαρία Βασιλείου, που υπήρξε χάρη στον Δαμιανό και χάθηκε για πάντα μετά από αυτόν. Λαϊκή κοπέλα, «μουτράκι» που έλαμψε στην υψηλότερη κορυφή της ελληνικής «υποκριτικής», αν αυτό λέει κάτι, και μετά ένας ρόλος στο *Θίασο* του Αγγελόπουλου και μετά... Οι μεγάλες στιγμές δε φαίνεται να έχουν πάντα συνέχεια. Η φτωχή Μαρία δεν ήταν μεγάλη ηθοποιός, ήταν παιχνιδάκι στα χέρια ενός μάγου, που μετά έμεινε στα αζήτητα.

Πλάνο πρώτο: Μια σημαία και πλοία στο λιμάνι. Δεν είναι εδώ το «Πατρίς» και το μελίσσι που επιβιβάζεται σ' αυτό ή μένει πίσω και χαιρετάει. Πλοία εμπορικά, σιωπή, και πάλι αυτό το φως το ελληνικό που καίει τα πάντα, σχεδόν αφόρητα. Ο οπερατέρ Χρήστος Μάγκος φτιάχνει μια φωτογραφία που ωθεί τον Τσαρούχη να υποκλιθεί. Η ξεραΐλα σε πρώτο πλάνο. Μια γυναίκα, φιγούρα λαϊκής συνοικίας, κουβαλάει το σαρκίον της προς την κάμερα. Περπατάει αδέξια, αδιαφορώντας για το όποιο ανόητο παιχνίδι στήνεται γύρω της, μπροστά, και πίσω από την κάμερα.

Με την άλλη αλλαγή πλάνου μπαίνει η μουσική του Λοΐζου. Πίσω από τη συστοιχία των αγκαθιών, «αθάνατοι» όπως ονομάζονται, η γυναίκα κοιτάζει τη λαϊκή συνοικία. Μετά άσφαλτος, μπάζα και μάντρες από τσιμεντόλιθους, το αρχιτεκτονικό σήμα της σύγχρονης Ελλάδας μαζί με το ελενίτ. Στο ηχητικό μπαγκράουντ κάποιο εμβατήριο μνημονεύει τη Μακεδονία.

Αυτό είναι το σκηνικό της *Ευδοκίας*. Και δυο άνθρωποι ταγμένοι να υπηρετούν ο ένας την κακή μοίρα του άλλου. Κι ακόμα δυο-τρεις δεύτεροι χαρακτήρες: μια ηλικιωμένη πόρνη, ένας νταβατζής κι ένας λοχαγός. Κάποιες ακόμα χαρακτηριστικές φιγούρες του νεοελληνικού μας βίου διαγράφουν τη σύντομη πινελιά τους στην αναπαράσταση του ελλαδικού τοπίου, όπως αυτό εμφανίζε-

Ευδοκία (από γύρισμα): Αλέξης Δαμιανός, Κούλα Αγαγιώτου.

ται δυο δεκαετίες από τότε που άρχισε η ανασυγκρότησή του και μια πριν ενταχθεί στην ΕΟΚ.
Αν στο *Μέχρι το πλοίο* η προοπτική της μετανάστευσης αποτελεί μια κάποια λύση, έμμονη ιδέα και ορατό σημείο για την «κάθαρση» του ήρωα, τώρα στην *Ευδοκία* αυτή η λύση επανέρχεται, αλλά κανένας δε φαίνεται να την παίρνει στα σοβαρά. Το κύμα των μεταναστών προς τη Γερμανία που εδώ μνημονεύεται, αρχίζει να κοπάζει. Οι δρόμοι της ξενιτιάς μοιάζουν μακρινοί, κουραστικοί. Στα αθηναϊκά προάστια, και κυρίως στις περίφημες δυτικές συνοικίες, στήθηκε ένα κολαστήριο ψυχών και σωμάτων, ένα σύστημα σχέσεων που βουλιάζει όλο και περισσότερο στα αδιέξοδά του. Επανέρχεται εδώ το τρίτο επεισόδιο από το *Μέχρι το πλοίο* χωρίς άνοιγμα, προοπτική. Ο δρόμος για το βουνό, για το χωριό, είναι δύσκολος, φευγαλέα ανάμνηση. Το ίδιο και ο άλλος προς τη θάλασσα. Τα ξύλινα τείχη εμφανίζονται στην αρχή της ταινίας ακίνητα, βαλτωμένα στο λιμάνι. Μόνο στο όνειρο κινούνται. Όσοι πρόλαβαν, έφυγαν και οι υπόλοιποι εδώ θα χορέψουν το βαρύ ζεϊμπέκικο του θανάτου στην αλάνα. Αλάνα-αλώνι, όχι μαρμαρένιο μα στρωμένο από αμμοχάλικο με την μπουλντόζα. Εκεί θα παλέψει ο χάροντας με τον μεθυσμένο Διγενή και δε θα τον νικήσει· θα τον στραπατσάρει. Παραδίπλα ο Κολωνός τον χρειάζεται ακόμα, έστω και σακατεμένο.
Η τυφλή, κακή μοίρα των ηρώων δεν τους αφήνει περιθώρια ν' ανταλλάξουν δυο λόγια. Λειτουργούν με το ερωτικό τους ένστικτο και κάτω από το αβάσταχτο βάρος κανόνων και κοινωνικών συμπεριφορών που παγιώθηκαν στους αιώνες, για να καταντήσουν σε ανόητο ηθογραφικό-μικροαστικό ευαγγέλιο που δεν ευαγγελίζεται τη γνώση και τις λυτρωτικές της παραμέτρους. Από κάπου θα φτάναμε στο θανάσιμο πλέγμα της παρεξήγησης· ο δρόμος για την τραγωδία είναι ανοιχτός· η ηθογραφική παγίδα παραμονεύει· το μελό βασιλεύει· το δραματάκι της μιας δεκάρας αυτή την εποχή κάνει χρυσές δουλειές και το έργο του Δαμιανού είναι δύσκολο μέσα σ' αυτές τις άχαρες αλάνες. Πάλεψε για τον αγώνα, όπως ο Ηνίοχος, ήρωας και σύμβολο της κατοπινής του ταινίας.
Τα πρόσωπα της *Ευδοκίας* ζουν πέραν της ορθής λογικής, φτάνουν στον υπερρεαλισμό, έναν ελληνικό υπερρεαλισμό εκεί που συναντιούνται φιγούρες σαν αυτές του Εγγονόπουλου, του Τσαρούχη, του Ελύτη, του Σινόπουλου, του Σεφέρη· που το παράλογο συνυφαίνεται με την καθημερινότητα. Η υποταγή και η ελευθερία άγουν και φέρουν τα πρόσωπα που αδυνατούν να αρθρώσουν τον παραμικρό διάλογο, την παραμικρή κραυγή περί των εννοιών τούτων. Κείνο το «Οϊ, οϊ, μάνα μου» του Ελύτη, κάπου κάπου γίνεται μια βαριά αναπνοή και μια «Παναγία μου» μέσα στο παραμιλητό. Τα πρόσωπα είναι λούμπεν, λουλούδια που φύτρωσαν στα σκουπίδια, ραδίκια που επιμένουν να ζουν στη μάντρα με τον ασβέστη, κακοαναθρεμμένα παιδιά με ανύπαρκτη μόρφωση. Όμως το άλογο πάθος τους, πέρα από κλινική περίπτωση, το παιχνίδι τους με τη ζωή και το θάνατο, είναι ένα δυνατό πρωτογενές υλικό για την τέχνη του Δαμιανού.
Αποφεύγει από την πρώτη στιγμή τις σχηματοποιήσεις και τους αφορισμούς και με επιμονή που, όχι σπάνια, φτάνει στο ματουραλισμό, στήνει έναν κόσμο καθημερινό, μα και ποιητικό ταυτόχρονα. Κινείται σ' όλο το φάσμα από το ματουραλισμό στον υπερρεαλισμό, επαγγέλλεται την πληρότητα του κόσμου που με τόση επιμονή και υπομονή έχει κατασκευάσει. Η ταινία είναι απόλυτη, στο βαθμό που μεταφέρει τις απόλυτες απόψεις του δημιουργού της. Οι αστικές έννοιες της λεβεντιάς, της περηφάνιας και της φολκλορικής ομορφιάς, που τις εκφάνσεις τους συναντάμε για παράδειγμα στη *Στέλλα* του Κακογιάννη, στο Δαμιανό είναι ανύπαρκτες. Αυτός ο κόσμος δεν είναι φολκλόρ· είναι ανοιχτή πληγή· πονάει η ζωστήρα όταν σφυρίζει στον αέρα.
Πλάνα γυρισμένα καταμεσήμερο, εικόνες «καμένες» στο σκληρό φως συνθέτουν τούτο το «τοπίο το σκληρό σαν τη σιωπή»· το τοπίο του Ρίτσου και του Τσαρούχη. Στο ίδιο τοπίο που η Αντιγόνη προσπαθεί να θάψει τον αδερφό της· εκεί που ο Οιδίποδας συναντάει τη Σφίγγα και σκοτώνει τον πατέρα του· εκεί που περιφέρει τον πόνο της η Ηλέκτρα και πορεύεται ο Ορέστης με τις Ερινύες· το τοπίο που σε πνίγει από παντού. Και ο στρατιώτης εκεί· μάγκας Αϊ-Γιώργης καβάλα στο μηχανάκι. Ένας στρατός που γυμνάζεται στον καυτό ήλιο, άλκιμο στράτευμα, τιμή της πατρίδας, αυτό που κάποτε θα φτάσει στην Κόκκινη Μηλιά. Οι σκηνές των στρατιωτικών γυμνασίων, με την ασυνήθιστη για τα κινηματογραφικά μας δεδομένα σκληρότητα και αλήθεια, είναι σκηνές αντρίκιες.
Η πόρνη γνωρίζει τον στρατιώτη. Φαινόμενο όχι σπάνιο στην ιστορία των δύο ιδιοτήτων. Κοινωνικό το έργο της πόρνης, στα παρακείμενα του στρατοπέδου ιερά-κακόφημα σπίτια. Η ανάπαυση του πολεμιστή, μέρος της πενιχρής του διασκέδασης. Συνάντηση μοιραία· το 'πε και το φλιτζάνι στην αρχή: «Φυλάξου από την κορόνα. Φυλάξου από τον Λάιο».

Όμως ο «δεινός Οιδίπους» είναι «τύχης παις» μα και «ανάγκης». Εδώ στου διαόλου το μετερίζι, ένα μόλις τσιγάρο από το κέντρο της Αθήνας, η τράπουλα είναι σημαδεμένη. Το φλιτζάνι παίζει με τον πόνο μας, όπως και η Σφίγγα, όπως και η Πυθία, όπως και τα άστρα. Μιλάνε με υπονοούμενα, μπερδεύουν τα πράγματα, σε σπρώχνουν στον όλεθρο. Η ταινία δεν είναι μελό για να επανέλθει η πόρνη μετά από μερικά παραστρατήματα στον ίσιο δρόμο χάριν του αισίου του δράματος τέλους και της πλήρους διάστασής του με την πραγματικότητα. Οι αυτοματικοί κώδικες συμπεριφοράς των ηρώων μπαίνουν σε λειτουργία· το πάθος παίζει το παιχνίδι του και ο ακατάσχετος ποταμός ύβρεων τελειώνει μ' ένα ξελιγωμένο «Λοχία», κραυγή έλξης του θηλυκού προς το αρσενικό. Η Ευδοκία βρήκε επιτέλους έναν αληθινό άντρα και αγνοεί τους κώδικες συμπεριφοράς. Και κείνος μέσα στη μοναξιά του, στη βαρβατίλα του στρατοπέδου, βρήκε μια γυναίκα. Όμως, κρίμα, είναι πόρνη. Όμως, κρίμα, δεν ξέρει πώς να φερθεί. Τι οδυνηρό παιχνίδι «Παναγία μου» κι αυτό. Η πόρνη διώχνει τον νταβατζή της για χάρη του στρατηγού που «είναι λοχίας και θα του κόψει τον κώλο». Το παράσιτο της ιστορίας μας και της κοινωνίας, που λέγεται νταβατζής, κάτι σαν τη μελίγκρα, σαν τον κισσό, σαν τους Απριλιανούς, κάτι τέλος πάντων άχρηστο, έχει τους τρόπους του να εκδικηθεί, έχει τους μπράβους του που δουλεύουν και χτυπάνε στα μουλωχτά. Και θα χτυπήσει όταν έρθει η δραματουργική του ώρα και σύμφωνα με τους κανόνες του μίζερου υπόκοσμού του, αν αυτό το ελληνικό γραφικό ανθρωπάκι, με τη μάνα που του ψήνει καφέ, είναι υπόκοσμος.

Η πόρνη, λόγω επαγγέλματος, δεν έχει δικαίωμα να ερωτεύεται, ούτε να νιώθει σαρκική ικανοποίηση την ώρα της δουλειάς της. Μα και μετά οι ερωτικοί της μηχανισμοί είναι διαταραγμένοι. Έχει, όμως, ανάγκη έναν άντρα που θα στέκεται δίπλα της για να μην είναι μόνη σ' αυτή τη ζούγκλα, έναν άντρα που θα τον στηρίζει οικονομικά, θα τον ζει. Οι ανθρώπινες αδυναμίες και το παζάρι των ερωτικών σχέσεων ανθούν· και ανθολόγος τους η αστική ηθική. Καμία ανοχή στην παρατυπία των ρόλων που έχει τάξει στον καθένα. Η πόρνη είναι πόρνη και η επανένταξή της στην «ηθική» μικροαστική κοινωνία μόνο λαθραία μπορεί να κερδηθεί και με βαρύ τίμημα. Όταν αυτή θα δει σαν «γη της επαγγελίας», την επανένταξή της, με πρώτο βήμα το γάμο και τον μόνιμο ερωτικό σύντροφο, αρχίζει η σύγκρουση τόσο με το χώρο της, όσο και με τον άλλο χώρο, αυτόν που θέλει να ενταχθεί. Σπουδαία η σκηνή των καλεσμένων του γάμου που δεν έγινε· υπερρεαλιστικά πρόσωπα του Μαγκρίτ και του Ερνστ. Εκείνος ο πατέρας και κείνη η μάνα που ξεφύτρωσαν από το πουθενά μπροστά στο παράθυρο και χάθηκαν σκούζοντας στο πουθενά... Θα τους βρεις πιο κάτω στου Ρέντη, μα θα κάνουν πως δεν ξέρουν τίποτε για την τραγωδία τους.

Για τον στρατιώτη η σύγκρουση είναι εσωτερική, χωρίς να αποκλείονται και οι αιχμές του περίγυρού του. Η Ευδοκία τον έλκει σαν γυναίκα, μα τον απωθεί σαν πόρνη. Οι δύο συγκρούσεις, της Ευδοκίας με το χώρο και του στρατιώτη με τον εαυτό του, οδηγούνται προς την τραγική τους έκβαση, μετά την κορύφωσή τους. Όλα έγιναν γρήγορα, κάτω από την επιταγή της τυφλής ανάγκης. Μια βόλτα με το μηχανάκι, το βουνό, η κούνια και μετά παντρευόμαστε... Και γιατί όχι... Διασυρμός κι αυτός του αστικού γάμου... Θλίψη και τη οδύνη... Ζωή την άλλη φορά... Κι αυτή ζωή είναι...

Η σκηνή, που ο πρώην νταβατζής και η συμμορία του δέρνονται με τον στρατιώτη και την Ευδοκία να σκούζει στην αλάνα, είναι από τις κορυφαίες του ελληνικού κινηματογράφου. Το αλώνι, οι ρωμιοί μπράβοι του κερατά που σκούζουν σαν γυναικούλες όταν ανοίξει η μύτη ή το μάτι τους, το τρίκυκλο, εκείνο το φοβερό τρίκυκλο που μετά τον Γκοτζαμάνη μπήκε στη νεοελληνική μας μυθολογία και προπάντων τα ύπουλα χτυπήματα όταν ο άλλος είναι λιώμα· ένα

Ευδοκία: Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης.

κατάντημα της πάλης του Διγενή με τον χάροντα. Θυμίζουν εκείνο το χορό και το μαχαίρωμα στο *Δράκο* του Κούνδουρου. Και οι δύο ταινίες πέτυχαν μια πολυσήμαντη θεώρηση της νεοελληνικής κοινωνίας και δίκαια, έστω και καθυστερημένα, αναγνωρίστηκε η πολυτιμότητά τους για τον κινηματογράφο μας.

Ηνίοχος

Ο *Ηνίοχος,* η τρίτη ταινία του Δαμιανού, από τα πιο φιλόδοξα εγχειρήματα του κινηματογράφου μας, κατέληξε ταινία-μύθος, στη διάρκεια της περιπετειώδους κατασκευής της, προκαλώντας έντονες απαιτήσεις από το τελικό αποτέλεσμα. Όταν τελικά η ταινία ολοκληρώθηκε και προβλήθηκε, έφερε την αμηχανία σ' εκείνους που άλλα περίμεναν κι άλλα είδαν. Όμως ο ελληνικός κινηματογράφος απόκτησε ένα ακόμη πολύτιμο κεφάλαιο, που η αναγνώρισή του έρχεται σταδιακά, με το πέρασμα του χρόνου.

Θέμα της ταινίας, η ιστορία ενός νέου αντάρτη με φόντο την Ιστορία του τόπου, στα τελευταία πενήντα χρόνια. Σ' έναν τόπο, όπου ο Εμφύλιος και η Γερμανική Κατοχή αντιμετωπίστηκαν στην ακμή του κινηματογράφου μας, και από την τηλεόραση ύστερα, σαν εμπορεύσιμη σχολική υπόθεση και που οι λίγες απόπειρες άρθρωσης κινηματογραφικού λόγου πάνω στη Σύγχρονη Ιστορία από τους σκηνοθέτες των τελευταίων δύο δεκαετιών, δεν έπαψαν να ανακυκλώνουν τον Εμφύλιο Πόλεμο μέσα από τον εμφύλιο λόγο, ο Δαμιανός κατέθεσε τη δική του οπτική γωνία: «*Κάποτε πρέπει να δούμε τα γεγονότα σαν να μην ήμαστε εκεί*». Ο Ηνίοχος είναι άγαλμα στο μουσείο των Δελφών, εκτεθειμένο μαζί με άλλα στην κοινή των ανθρώπων θέα, που ίσως σε κάποιους να λέει ακόμη κάτι. Και γιατί ο Ηνίοχος ταινία του Δαμιανού;

«Θυμήθηκα τον Ηνίοχο πιστεύοντας πως όσο και αν παραχαραχτεί η Ιστορία, οι συνέπειές της είναι ολοφάνερες πάνω στον απλό άνθρωπο. Τις υφίσταται και δρα κάτω από αυτές. Δεν μπορεί να γλιτώσει. Ζούμε μια σύγκρουση από την Αρχαία Ελλάδα ως τις μέρες μας, που μετά το '21 είναι ακόμα πιο εμφανής και που κλείνει μέσα της την υπερβατικότητα την εξωοριακή. Ζητώντας να αποκαταστήσω αυτή την κεντρική γραμμή της ελπίδας και να κερδίσω από τη σύγκρουση, κατέφυγα σ' αυτό το σύμβολο το διαχρονικό».

Ο Έλληνας και η τραγική του μοίρα έρχεται και πάλι στο επίκεντρο του Δαμιανού: Ο τυφλός Οιδίποδας, που προσπαθεί να δει την αλήθεια στα σκοτάδια του μέσα απ' τα μάτια των άλλων που είναι κι αυτά τυφλά, κληρονόμησε έναν πολιτισμό αιώνιο μα και την αντίστοιχη κατάρα. Ο νέος αντάρτης του *Ηνίοχου* περιφέρεται σ' έναν κόσμο που μοιάζει κολαστήριο ψυχών και σωμάτων.

Στην εισαγωγή της ταινίας συναντάμε τη φύση στην καλή της όψη, στη γλυκιά της ώρα, με όλη της τη δοξολογία και τον απόηχο του Αλβανικού Έπους. Μετά, η πρώτη σκηνή είναι μια φυλακή, απ' αυτές που ο ελληνικός κινηματογράφος δε μας έχει συνηθίσει. Σ' αυτήν τη φυλακή, τα οράματα του Δάντη και οι κολασμένες φιγούρες του Γκόγια συναντιούνται με τα οράματα του Δαμιανού, που στον κινηματογράφο του, με αποκορύφωμα τον *Ηνίοχο,* συναντάμε τις πιο τρυφερές σκηνές του ελληνικού κινηματογράφου μα και τις πιο βίαιες. Κι εδώ, όπως και στην *Ευδοκία,* όπως και στο *Μέχρι το πλοίο,* όταν σφυρίζει ο ζωστήρας δεν την πληρώνει ο αέρας μα το ανθρώπινο σώμα, εγκλωβισμένο στο κολαστήριό του. Στη φυλακή του Δαμιανού κολάζονται αθώοι και ένοχοι, όλοι ένοχοι, με μια ενοχή υποκειμενική, ενίοτε και κατασκευασμένη. Η ιταλική φυλακή αποϊστορικοποιείται και παίρνει διάσταση σχεδόν συμβολική.

Οι κινήσεις των προσώπων είναι στιλιζαρισμένες, τα πρόσωπα παραπέμπουν σε χορό αρχαίας τραγωδίας. Τα πλάνα είναι σύντομα και οι κινήσεις της μηχανής ελάχιστες. Η αναζήτηση της βίας και της δύναμης που συναντήσαμε στο *Μέχρι το πλοίο,* τώρα στον *Ηνίοχο* έρχεται να γίνει κύριο μοτίβο. Η ορθή ανάπτυξη του λόγου, εδώ, δεν έχει θέση. Χάθηκαν οι λογικές κουβέντες των ανθρώπων και έμειναν οι κραυγές, οι βλαστήμιες, οι προσταγές, τα ουρλιαχτά και κάπου η αναζήτηση του παράλογου λόγου, όπως η βλασφήμια του Ζακυνθινού που δε βλασφημάει το Χριστό ούτε τα Ιεροσόλυμα, αλλά «τα πέταλα του γαϊδάρου που καβάλησε ο Χριστός και μπήκε στα Ιεροσόλυμα». Μοιάζει χωρατό, όμως η αγωνία του Δαμιανού για το τραγικό κατάντημα του λόγου είναι έκδηλη. Στη φυλακή υπάρχει και κάποιος που δε λέει τ' όνομά του, ο Ανώνυμος, που τον υποδύεται ο ίδιος ο Δαμιανός και που αποκρύβει κάτι, σαν να το προστατεύει, κάτι που λατρεύει, είτε οι-

κογένεια είναι αυτό είτε πατρίδα είτε η αξιοπρέπεια είτε τίποτα· γι' αυτόν τα λόγια δεν έχουν πια σημασία. Ο άνθρωπος μιλάει με τις πράξεις του και δε χρειάζεται να μιλάει γι' αυτές. Φωνάζει αδιάκοπα το «Φύλακες, γρηγορείτε!». Και οι φύλακες δεν αντέχουν τούτη τη φωνή που τους καλεί σε μια άλλη εγρήγορση πέρα από εκείνη που τους έταξε ο ρόλος τους σ' αυτήν τη φυλακή. Εξουθενώνουν τον Ανώνυμο που πεθαίνει μια νύχτα, έτσι όπως πεθαίνουν τα σκυλιά που έδειραν μέχρι θανάτου. Από αυτόν τον ταπεινό δάσκαλο, ο Νέος παίρνει τα πρώτα μηνύματα της εφηβείας για μια στάση ζωής μέσα στο φως της ενάργειας. Μαζί του έστησε μια φιλία χωρίς λόγια, με τα μάτια και τις πράξεις. Τώρα η φυλακή δεν τον «χωράει» και δραπετεύει για να πάρει τα βουνά.

Εντάσσεται στο αντάρτικο. Όμως το προκείμενο αντάρτικο, πέρα από την απελευθερωτική του δράση, αυτήν που αγιάζει την αποστολή του, δεν παύει να είναι ενταγμένο και στην πολιτική. Αυτή την ένταξη ο Νέος προσπαθεί να αποφύγει σ' όλο τον αντάρτικο βίο του, κι αυτό τον οδηγεί σε συνεχείς συγκρούσεις, αφήνοντάς τον μετέωρο μέσα στο πολιτικό παιχνίδι.

Η κεντρική σκηνή, από τις πιο σπουδαίες του *Ηνίοχου*, είναι αυτή του Κώστα Κούτρα: Ένας τσοπανάκος, στο εφηβικό του πύρωμα, χωρίς καμιά προπαγάνδα να τον καθοδηγεί, με μόνο του εφόδιο τα παραμύθια που άκουγε από τον παππού του, ζώνεται τ' άρματα αυθόρμητα, βρίσκει ένα αυτόματο και γίνεται αντάρτης. Όμως το πολιτικά κατευθυνόμενο αντάρτικο δεν επιτρέπει αυθορμητισμό και ελεύθερη βούληση· τον βαφτίζει εχθρό τού «λαϊκού κινήματος» και σχεδιάζει την εξόντωσή του. Τον κυκλώνουν την ημέρα του γάμου του, μαζί τους και ο Νέος, κι εκεί, στο χορταριασμένο αλώνι, ο Δαμιανός στήνει μια ακόμη μεγάλη σκηνή για την κινηματογραφική μας ανθολογία. Όπως στο *Πλοίο*, όπως στην *Ευδοκία*, θα βρεθεί η κατάλληλη στιγμή για το πάλεμα: Πρώτα το σιδεράδικο, μετά η αλάνα στην *Ευδοκία*, και τώρα το τελικό στάδιο: το αλώνι. Ο Κούτρας τους έχει καλέσει όλους στο γάμο του. Έχει μια αθωότητα, μια λάμψη, ένα στοιχείο ηνιοχικό τούτη η καταπληκτική φιγούρα, ερασιτέχνης που ο Δαμιανός τον βρήκε να οδηγάει φορτηγό στην Ευρυτανία. Τα μηνύματα του Ηνίοχου τα ζει· δεσπόζει στη φύση, στο τοπίο, τιμά τη ζωή με το παράστημά του. Η αυτοσχέδια ορχήστρα, από αλλόκοτες φιγούρες, παίζει το γαμήλιο εμβατήριο, ενώ τα πολυβόλα είναι στραμμένα πάνω στο γαμπρό. Αυτό το σκηνικό τον μεθάει: η καμπάνα, η μουσική, με κυρίαρχη την γκρανκάσα και το κλαρίνο, όλα παρόντα στην εικόνα, μαζί με τα πολυβόλα που βαράνε. Τον καλούν να παραδοθεί, όμως αυτός έχει μπει στην περιοχή του διονυσιακού οργίου. Προκαλεί το Χάροντα· προκαλεί τη ζωή.

Τα πλάνα, η φωτογραφία, στήνουν το βαρύ τελετουργικό. Ο γαμπρός ξεπαρθενεύει τη νύφη και περιφέρει το ματωμένο βρακί της, κρατώντας το ψηλά σαν λάβαρο. Εκεί, στα υψωμένα στο φως χέρια του, τον χτυπάνε οι άλλοι, που τον θέλουν ζωντανό. Μια ριπή, και, όρθιος, με τα χέρια να κρέμονται, σαν σπασμένες φτερούγες, εκλιπαρεί το θάνατο, που κανένας δε διανοείται να του χαρίσει. Διατάζει τη γυναίκα του να τον σκοτώσει, παρακαλεί τους συντρόφους του, όμως κανένας δεν έχει το ανάστημα γι' αυτή την πράξη. Μόνο ο Νέος, καθώς βιώνει τη δική του μυσταγωγία, ο αναμάρτητος, σηκώνει το όπλο και, παρά τις αυστηρές διαταγές, σημαδεύει και η σφαίρα του πάει και βρίσκει τον άλλο. Τον αδερφό του. Ο Κούτρας πέφτει στο αλώνι: ένα πέσιμο τέτοιο, που πρώτη φορά βλέπουμε στην οθόνη, από ένα σκηνοθέτη κι έναν ηθοποιό «ερασιτέχνες». «Συχνά οι δειλοί πεθαίνουνε πριν από το θάνατό τους», λέει ο Σέξπιρ, «ενώ ο αντρείος γεύεται το θάνατο με μιας». Κι αυτός εδώ τον γεύεται το θάνατο μεγαλόπρεπα. Η γυναίκα του σκοτωμένου είδε το φονιά. Θα κρύψει την εικόνα του πίσω απ' τη γλυκιά θλιμμένη της μάσκα και θα τον αγαπήσει. Ο Κούτρας και ο Νέος ταυτίζονται στο καθαρό από αγνότητα μυαλό της.

Και μετά, η ιστορία του Νέου και της Ελένης, της χήρας του Κούτρα. Ένας έρωτας δυνατός, ερωτική μυσταγωγία· επί μισή ώρα δεν ακούγεται ούτε ένα «σ' αγαπώ», δε γυμνώνεται ούτε ένα πόδι. Όλα αθώα: προέχει η ανθρώπινη επαφή· ξεχειλίζει η ζεστασιά· λείπει ο δόλος, το συμφέρον· τα πολιτικά παιχνίδια ακυρώνονται. Όμως το αδιέξοδο γύρω σφίγγει, κι ας έρχεται η Απελευθέρωση. Οι στιγμές των δυο νέων είναι μοναδικές και υποδειγματικά κινηματογραφημένες, και ως τέτοιες μένουν χωρίς συνέχεια. Δεν είναι άξιός τους ο κόσμος για να τις ενσωματώσει και να τις διατηρήσει. Ήρθε η Απελευθέρωση. Έφυγαν οι Γερμανοί· οι άλλοι έμειναν, για να κατεβάσουν απ' το βουνό τη λευτεριά, την «πανώρια κόρη»· μια κόρη, που την κατάντησαν ξεσκισμένη πόρνη, να σέρνεται τα επόμενα χρόνια στους δρόμους της Αθήνας, διεκδικούμενη από πλήθος ντεβατζήδες και εργολάβους ανασυγκρότησης της νέας Ελλάδας.

Οι τρεις μεγάλες σκηνές του *Ηνίοχου* ολοκληρώθηκαν. Τρεις ενότητες που η κάθε μια στέκει σαν αυτόνομο ολοκληρωμένο έργο. Ο Νέος πέρασε από τη φυλακή, την εκκαθάριση του Κούτρα και από τη ερωτική του ιστορία με την Ελένη. Εμπειρίες βαριές. Δεν είναι πια νέος. Γνωρίζει πολλά. Περίμενε και φοβόταν την απελευθέρωση. Οι καμπάνες χτυπάνε έξαλλες και η φωνή του Ανώνυμου τον κυνηγάει: «Φύλακες, γρηγορείτε...» και τα μικρόφωνα να φωνάζουν: «Πιστεύομεν εις την λαοκρατίαν...» Μοιάζει η χώρα με πανηγύρι, μοιάζει με τρελάδικο που άνοιξαν οι πόρτες του και βγήκαν οι τρόφιμοι στους δρόμους. Μοιάζει κανένας να μην έχει επίγνωση αυτών που συμβαίνουν γύρω του.

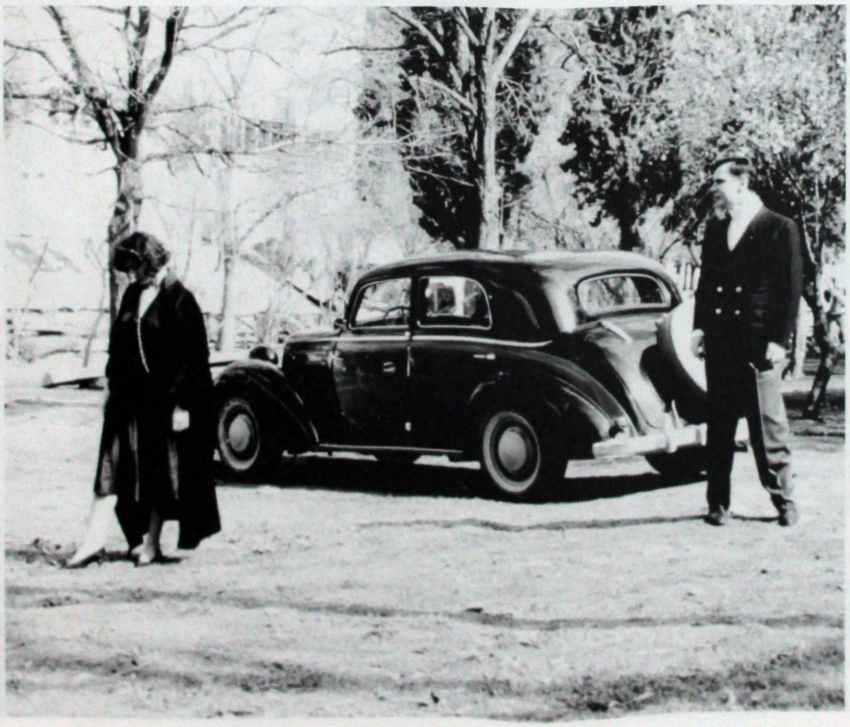
Η ταινία, μετά την Απελευθέρωση, μέσα από μικρές σκηνές, σπαράγματα του νεοελληνικού βίου, έρμαια μιας αλλοπρόσαλλης πολιτικής και εκφράσεις της αγωνίας του ανθρωπάκου να βολευτεί, σκιαγραφεί σημαδιακά σημεία συμπεριφοράς της μεταπολεμικής μας κοινωνίας.

Η Μακρόνησος, άλλο κολαστήριο που το έστησαν οι Έλληνες για τους Έλληνες... Τελικά, η κόλαση είναι πάντα οι άλλοι, όποιοι κι αν είναι αυτοί. Στο μεταξύ η νικήτρια Δεξιά ετοιμάζει την ανασυγκρότηση της χώρας. Και αν έκαναν ένα καλό οι Γερμανοί και οι εμφύλιες διαμάχες είναι που ισοπέδωσαν την Αθήνα. Θα μπορούσε να την ξαναχτίσουν καλύτερη. Όλοι μαζί ανεύθυνοι και υπεύθυνοι έστησαν ένα τέρας. Και οι Αριστεροί καταμετρούν τα λάθη τους και μόνο λάθη μοιάζει να έκαναν.

Ο Νέος θα συναντήσει τη μάνα του, τον αδερφό του που είναι αξιωματικός του Ελληνικού στρατού, μια τσιγγάνα (από τις καλύτερες σκηνές του έργου), μια νυμφομανή, και τον πρώην πολιτικό καθοδηγητή του τάγματος, που τριγυρνάει τρελός στα χωράφια και μουρμουράει: «Και έσονται πρώτοι οι έσχατοι εχθροί». Ο Εμφύλιος σφίγγει και έτσι με τα μυαλά σαλεμένα θα προσπαθήσει να πάει ξανά προς το όραμα, προς το βουνό. Στο δρόμο θα τον προλάβουν τα ΤΕΑ κι ένα απόσπασμα Εγγλέζων και θα τον ξεκάνουν.

Ο Νέος τα βλέπει όλα, νιώθει σαν εγκλωβισμένο ζώο, περιφέρεται στο χώρο και στο χρόνο, πονάει, καταρρακώνεται, μένει στο κενό, γέρος πια, και γύρω του ένας κόσμος, έρμαιο της νέας, χωρίς τέλος, παραπλάνησης.

Ηνίοχος:
Κλειώ Μακρή,
Γιώργος Μαρίνος.



Ο *Ηνίοχος* είναι, ίσως, μια «ερασιτεχνική» ταινία, όπως θέλει να την αποκαλεί ο δημιουργός της, φτιαγμένη από έναν εραστή της τέχνης, εραστή της ζωής, για τον οποίο η καλλιέργεια του χωραφιού και η κατασκευή της ταινίας είναι πράξεις αξεδιάλυτες. Τα γυρίσματα και το μοντάζ κράτησαν τέσσερα χρόνια και που αν αφαιρέσουμε ένα μέρος αυτού του χρόνου, το οφειλόμενο στην έλλειψη χρημάτων και στις ασυνέπειες της Πολιτείας, ο τρόπος δουλειάς του Δαμιανού, κάτι σαν κινηματογραφικό εργαστήρι, ήταν τέτοιος που απαιτούσε αυτόν το χρόνο για να κερδηθούν οι ισορροπίες του έργου. Είναι ένα μοντέλο κατασκευής μιας ταινίας έξω από τις αυστηρά λογιστικές διαδικασίες εκμετάλλευσης του χρόνου, ένα αισθητικώς ζην στη διαδικασία παραγωγής του αισθητικού προϊόντος.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2004

Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων

του Χρήστου Βακαλόπουλου

1. Οι δύο ταινίες του Δαμιανού [*Μέχρι το πλοίο* (1966), *Ευδοκία* (1971)] έρχονται σήμερα στην επιφάνεια, όχι τόσο γιατί τις ανακάλυψε το Κέντρο Ανεξάρτητου Ελληνικού Κινηματογράφου όσο γιατί τις απώθησε ο ανεξάρτητος ελληνικός κινηματογράφος στο σύνολό του, χωρίς εξαιρέσεις. Ένα παράδοξο, μια κατάρα πλανώνται πάνω απ' αυτές τις ταινίες: αρέσουν σε όλο το «κύκλωμα», αλλά κανείς δε δέχεται ότι έχει επηρεαστεί απ' αυτές· θεωρούνται αφετηρίες ή σημαντικές στιγμές της πορείας του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, αλλά απορρίπτονται *τελικά* ως ανολοκλήρωτες αναλαμπές ενός δημιουργού, που έχουν προκύψει, λίγο ως πολύ, τυχαία, αυθόρμητα, με αδέξιο τρόπο. Ο Δαμιανός δε θεωρείται «μετρ», δεν έχει σχέση με το «επάγγελμα». Η κριτική, προχωρώντας τον εξορκισμό στο έσχατο σημείο του, θα ήθελε πολύ αυτές τις ταινίες να τις είχε σκηνοθετήσει η ελληνική κοινωνία. Η διαστρεβλωμένη μορφή της τελευταίας αρκεί για να δικαιολογήσει την «τερατώδη» όψη των δύο μοναχικών αυτών ταινιών, την καταστροφική τους χειρονομία. Κάτι τέτοιο υπαινίσσεται με αρκετή σαφήνεια η θεματική ανάγνωση της δουλειάς του Δαμιανού που επιχειρείται περιοδικά εδώ και δεκαπέντε χρόνια. Το τέρας είναι καταδικασμένο να προσφέρει για μια τελευταία φορά το θέαμα της αυτοκαταστροφής κι έπειτα να εξαφανιστεί. Έτσι όλοι θυμούνται τον Δαμιανό, για να τον ξεχάσουν χωρίς αβαρίες.

2. Το απωθημένο επιστρέφει: μπορούμε να δούμε σήμερα αυτές τις ταινίες ως ανεκπλήρωτες προφητείες που διέγραψαν στο εσωτερικό τους, πλάνο προς πλάνο, κάδρο προς κάδρο, τη διαδρομή μιας μυθοπλαστικής πρακτικής που οι ανεξάρτητες ελληνικές ταινίες, από την *Αναπαράσταση* μέχρι το *Μελόδραμα*;, απόφυγαν συστηματικά, συνειδητά ή όχι. Να τις διαβάσουμε σαν *μυθοπλασίες της διαστροφής*, κινηματογραφικές χειρονομίες που εξαντλούν την εμμονή τους σε μορφές και αναπαραστατικά στοιχεία που γέννησε, αλλά δεν μπόρεσε να αντέξει το κινηματογραφικό παρελθόν, η θεατρική σκηνή. Να αντιληφθούμε τη συνάντηση αυτών των μορφών, αυτών των στοιχείων με τον κινηματογραφικό μηχανισμό ως μια διαδικασία παραγωγικής σύγχυσης του κινηματογράφου με τις καταβολές του, άρνησης της με μανία αναζητούμενης από τον ΝΕΚ «κινηματογραφικής καθαρότητας» που οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στη θριαμβευτική επιστροφή του θεάτρου στον ΝΕΚ, επιστροφή σημαδεμένη από εντυπώσεις θεατρικότητας (ηθοποιοί στον *Βενιζέλο*, ουτοπία της δημιουργίας μιας σκηνής «εφάμιλλης» με τη θεατρική στον Αγγελόπουλο, χρήση των ντεκόρ στον Παναγιωτόπουλο). Να εκτιμήσουμε, τέλος, ότι η σύγκρουση των (θεατρικών) πρώτων υλών με το κινηματογραφικό προϊόν, όταν εγγράφεται στην ίδια την κινηματογραφική εργασία των ταινιών, περιλαμβάνει ακόμα και την «εφεύρεση» της κινηματογραφικής τεχνικής. Ο κινηματογράφος του Δαμιανού είναι τόσο «αυθόρμητος» και «αδέξιος» όσο κι εκείνος του πρώτου Παζολίνι (*Ακατόνε, Μάμα Ρόμα*).

Μέχρι το πλοίο: Γιώργος Μάζης, Βένια Παλλίρη.

3. Το πιο κρίσιμο πλάνο τού *Μέχρι το πλοίο* υπάρχει στο πρώτο σκετς της ταινίας και συγκεντρώνει για τελευταία φορά τα τρία πρόσωπα της ιστορίας, τους δύο άντρες και την ψυχοκόρη που παρακολουθεί αμίλητη τη συνομιλία τους. Η κάμερα είναι στραμμένη στη γυναίκα, το καδράρισμα κόβει το κεφάλι του ενός από τους δύο άντρες (Τσάγκας) και αφήνει τον μισό άλλο (Δαμιανό) εκτός πεδίου. Η μόνη που συγκεντρώνει το βλέμμα, φωτισμένη κανονικά, είναι η αμίλητη γυναίκα. Το επίμονο αυτό κάδρο τεμαχίζει τη θεατρική σκηνή, χωρίς να σβήνει τα ίχνη της. Η προσοχή στρέφεται στη γυναίκα, ανθρώπινο ντεκόρ που ταυτόχρονα προκαλεί και υφίσταται τη δράση, τη συνομιλία.

Η οπτική αυτή συστηματοποιείται στην *Ευδοκία*: εδώ, τα γκρο πλάνα των προσώπων (παρμένα συχνά με ευρυγώνιο) αποτελούν ντεκόρ μιας δράσης που γίνεται σε φλου στο βάθος. Ή, ακόμα κι

όταν υπάρχει βάθος πεδίου, τα ανέκφραστα πρόσωπα στο πρώτο πλάνο μιλάνε τη «γλώσσα» του κινηματογραφικού πλάνου τη στιγμή που η θεατρική σκηνή πνέει τα λοίσθια. Αφού η *Ευδοκία* είναι η μυθοπλασία δύο προσώπων (και δύο σωμάτων), της πόρνης και του λοχία, ο Δαμιανός αφηγείται κάτι από το οποίο θα πρέπει στο τέλος να απομείνουν δύο πρόσωπα. Και στο βαθμό που η ιστορία αυτού του «κάτι» δεν ανήκει στον κινηματογράφο, αλλά αποτελεί δάνειο μερικών λογοτεχνικών ή θεατρικών προϊόντων, πρόκειται για μια ιστορία που πρέπει να εξαντληθεί (με την πιο κοινή έννοια του όρου), να κουραστεί, να παραδώσει το πνεύμα. Ο Δαμιανός μισεί το θέατρο αλλά όχι και τις ιστορίες που το θέατρο έχει αφηγηθεί. Αντίθετα, ο ΝΕΚ μοιάζει να αποστρέφεται όλο και περισσότερο τις παλιές ιστορίες ή προσπαθεί να βρει το «ζουμί» τους και καταλήγει να τις αδρανοποιεί (Τάσιος φυσικά, αλλά και ο Βούλγαρης, αναποφάσιστος για το αν θα αφηγηθεί τη μικρή ή τη μεγάλη ιστορία). Με την *Ευδοκία* ο Δαμιανός δίνει μια ιδέα τού τι σημαίνει να εκμεταλλεύεσαι πλήρως μια ιστορία: να τη συλλαμβάνεις σαν γέννα, σαν κάτι το επώδυνο και ταυτόχρονα αναγκαίο, απαραίτητο για να υπάρξουν δυο πρόσωπα και δυο σώματα, η πόρνη και ο λοχίας.

4. Τα τέρατα ταιριάζουν στον Δαμιανό. Η πόρνη και ο λοχίας της *Ευδοκίας* είναι τα σύγχρονα τέρατα και η ταινία αφηγείται την ιστορία τους, έτσι όπως δεν τη μάθαμε ποτέ μέχρι σήμερα. Κάποτε τα τέρατα, διαχωρισμένα από τους ανθρώπους, διοργάνωναν ένα θέαμα γι' αυτούς, κλεισμένα στο τσίρκο, σε μερικά βιβλία. Ο Τοντ Μπράουνινγκ πρόλαβε να φιλμάρει τα τέρατα σ' αυτή την κατάσταση, στην ταινία του *Freaks* [*Τα τέρατα* (1932)]. Υπάρχει εκεί, σ' αυτές τις εικόνες, αποτυπωμένη η τελευταία φάση του εγκλεισμού των τεράτων, θαυμάσια μεταφορά του συνολικού εγκλεισμού (άσυλο, φυλακή, νοσοκομείο) που επέβαλε ο δυτικός πολιτισμός μέχρι πρόσφατα. Ωστόσο, κάποια στιγμή τα τέρατα απολύθηκαν, το τσίρκο έκλεισε και οι τρόφιμοί του σκορπίστηκαν στο κοινωνικό σώμα. Αυτή είναι η σημερινή συγκυρία, που προσπαθεί να εντοπίσει ο Ζαν Μποντριγιάρ: *«Η εργασία βρίσκεται παντού γιατί δεν υπάρχει εργασία. Αυτή ακριβώς τη στιγμή η εργασία αποκτά την τελειωτική, ολοκληρωμένη μορφή της, ανακαλύπτει την αρχή της, μέσα από την οποία συνδέεται με τις αρχές που επεξεργάστηκαν στη διάρκεια της Ιστορίας όλοι αυτοί οι κοινωνικοί χώροι οι οποίοι προηγήθηκαν της βιομηχανικής παραγωγής, ενώ ταυτόχρονα της χρησίμευαν ως μοντέλα: το άσυλο, το γκέτο, το γενικό νοσοκομείο, η φυλακή, όλοι αυτοί οι χώροι συγκέντρωσης και εγκλεισμού, αποστήματα της κουλτούρας μας στην πορεία της προς τον πολιτισμό. Όλοι αυτοί οι καθορισμένοι χώροι χάνουν άλλωστε τα όριά τους σήμερα, διανέμονται σ' ολόκληρη την κοινωνική σφαίρα γιατί η μορφή του ασύλου, η μορφή της διάκρισης, επενδύθηκαν τώρα σ' ολόκληρο το κοινωνικό πεδίο, στην παραμικρή στιγμή της πραγματικής ζωής»*. «Το τέλος της παραγωγής» - «La fin de la production», στο βιβλίο *Η συμβολική ανταλλαγή και ο θάνατος* (*L' échange symbolique et la mort*, εκδ. Gallimard, 1976, σσ. 35-36).

Τα τέρατα διώχθηκαν ή δραπέτευσαν. Ήδη, οι ταινίες με βρικόλακες προσάρμοσαν τους αναπαραστατικούς τύπους του θεάματος που τα τέρατα οργάνωναν κάποτε σ' εκείνους της μεγαλοαστικής τάξης. Τι συνέβη, όμως, με τα τέρατα-υπαλλήλους, τα τέρατα-εργάτες που χάθηκαν, απορροφήθηκαν από το κοινωνικό σώμα; Και στις δύο ταινίες του, ο Δαμιανός επιδίδεται σε μια επιχείρηση «τερατοποίησης» των νεοελληνικών μύθων που απασχολούν το μικροαστικό φανταστικό μας, καταφεύγοντας σε μια στρατηγική της έντασης που υπηρετείται όπως ήδη διατυπώθηκε παραπάνω από μια τακτική διαστροφής. Ο κόσμος που γνωρίσαμε, τα παιδιά του λαού, οι πόρνες, οι νταβατζήδες, οι παρατημένες γυναίκες θα υπάρξουν και πάλι, λίγο διαφορετικοί όμως από τη χαρακτηριστική τους εικόνα (σ' αυτό το *λίγο* παίζεται όλη η διαφορά τέρατος και φολκλόρ), ποτέ ανεκτοί απ' τη μεριά μας, ήρωες ενός έπους που δε γράφτηκε ποτέ, θαυμαστά τέρατα της περιπέτειας της φυλής που οργανώνουν το θέαμα της αυτοκαταστροφής τους, καταλήγοντας να τρώνε τις σάρκες τους και μας προσκαλούν να παραστούμε στην τελευταία φάση της ύπαρξής τους, λίγο πριν τους κλείσουμε στα μουσεία της μνήμης. Ο λαός σ' αυτές τις δύο ταινίες αρνείται την ιστορία του και δέχεται μόνο το θέαμα που προσπαθεί να οργανώσει ψελλίζοντας (χορός, γάμος, βόλτα, στρατιωτικές ασκήσεις, μικροθεάματα που φιλτράρονται σ' ολόκληρη την *Ευδοκία*). Η μοναχική αυτή επιχείρηση δεν μπορεί να βρει ένα λαϊκό κοινό (άλλα τέρατα είναι περισσότερο πειστικά, λιγότερο τέρατα ίσως) και το κοινό στο οποίο καταλήγει γρήγορα αποβάλλει την περιέργειά του και θεωρεί δυσβάστακτο για τις πλάτες του το όλο εγχείρημα. Ο κινηματογράφος του Δαμιανού δεν αφηγείται μόνο τους τελευταίους σπαραγμούς, τον επιθανάτιο ρόγχο των τεράτων, αλλά προσχωρεί και

στο ίδιο το τσίρκο που τα τέρατα οργάνωσαν πριν αποχωρήσουν για πάντα, υπερ-θέαμα χωρίς θεατές μια και αυτοκαταναλώνει το αναπαραστατικό του σύστημα μέχρι πλήρους εξαφάνισης. Στους κινηματογραφόφιλους απομένει να απολαύσουν τη σχέση αυτής της θεματικής με μερικές ριζικά διαφορετικές –τερατώδεις;– κινηματογραφικές προτάσεις. Αλλά οι τελευταίοι, ελάχιστοι σήμερα, δεν είναι μήπως τα νέα τέρατα καταδικασμένα όλο και περισσότερο στη μοναξιά τους;

5. Το ντουμπλάζ δεν ενοχλεί στην *Ευδοκία*, γιατί τα πρόσωπα δεν επικοινωνούν μιλώντας αλλά χειρονομώντας. Ο λοχίας και η πόρνη φτάνουν στο μάξιμουμ της επικοινωνίας στη σκηνή του κυνηγητού στην παραλία. Το σεξουαλικό τους παιχνίδι είναι ο μόνος τρόπος να υπάρξουν μαζί χωρίς να αισθάνονται περιχαρακωμένοι, κλεισμένοι ο καθένας στο κουτάκι του. Ο μοναδικός λόγος οφ της ταινίας ανήκει στον ντιβατζή, λόγος εγκάθετος που προτείνει έναν άλλον τρόπο επικοινωνίας, βασισμένο στη χρηματική συναλλαγή. Οι υπόλοιποι λόγοι, αφηγήσεις, βρισιές ή στρατιωτικές διαταγές, παρακάλια ή κραυγές, *σκοντάφτουν* στην εικόνα. Όταν η πόρνη αποφασίζει να ξεκόψει από το λοχία, μασάει ένα καθρεφτάκι. Είναι ο μόνος τρόπος να του δείξει την απόφασή της, αλλά, κυρίως, η κρυφή ελπίδα ότι καμιά συνομιλία, κανένας λόγος δεν πρόκειται να διαταράξει στο μέλλον την επικοινωνία τους. Τα τέρατα δεν έχουν τίποτα να πουν μεταξύ τους, γιατί ο λόγος ανήκει στους ανθρώπους. Όταν ο λοχίας απολύεται, ο λοχαγός *λέει* πράγματα ανούσια, αλλά οι στρατιώτες ξέρουν να τον αποχαιρετήσουν μουγκά, χτυπώντας τα πόδια τους στο έδαφος.

6. Το τρίτο σκετς τού *Μέχρι το πλοίο* ανοίγει και κλείνει το κυρίαρχο θέμα του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου από τη δεκαετία του '60 και μετά: δυο πρόσωπα, ένας άντρας και μια γυναίκα εδώ, κλείνονται σ' ένα χώρο συγκεκριμένο, ένα δωμάτιο, αφού ο κοινωνικός χώρος δεν τους αφήνει πια καμιά διέξοδο. Σημασία έχει να δούμε εδώ ότι θέατρο και κινηματογράφος ακολούθησαν μοιρολατρικά αυτή τη θεματική κατεύθυνση, προσπάθησαν να συμφιλιωθούν μαζί της. Πολλές από τις θεωρίες για τη δημιουργία ενός «λαϊκού» κινηματογράφου γεννήθηκαν από το ερώτημα: πώς να φιλμάρεις δύο πρόσωπα σ' ένα δωμάτιο; Αλλά και οι «καλλιτεχνικές» ταινίες παράγουν σ' ένα χώρο κλειστό, το νησί στο *Χάππυ ντιάιν*, η λουτρόπολη στο *Ταξίδι του μέλιτος*, η βίλα στους *Τεμπέληδες*, το ξενοδοχείο στους *Κυνηγούς*. Αντίθετα, ο Δαμιανός ορίζει το εσωτερικό του μικρού αυθαίρετου σαν προϊόν του μεγαλύτερου δυνατού εκφυλισμού. Η ματιά του πολτοποιεί αυτόν το χώρο, οι περισσότερες λήψεις έχουν γίνει (σε πλονζέ ή κοντρ πλονζέ) με ευρυγώνιο. Ο χώρος αυτός πρέπει να καταστραφεί, να μην υπάρξει ποτέ πια, παρά μόνο σε σκηνές-περάσματα που κουβαλάνε μια τρομακτική ένταση, όπως θα συμβεί στην *Ευδοκία*, όπου σημασία έχουν όλο και περισσότερο οι βίαιες έξοδοι των προσώπων στο ημιπολιτισμένο, ημιάγριο τοπίο. Στην τελευταία σεκάνς της *Ευδοκίας* το μηχανάκι κυκλοφορεί απεγνωσμένα στους φωτισμένους δρόμους τη νύχτα.

7. Η συντριβή των τεράτων, η τελειωτική τους διείσδυση στο κοινωνικό σώμα, έχει μόλις αρχίσει, με προνομιούχο χώρο –σε ό,τι αφορά την αναπαραστατική διαδικασία αυτής της διείσδυσης– την τηλεόραση. Ο ίδιος ο Δαμιανός, ακολουθώντας τα τέρατα, βρέθηκε μέσα στα τηλεοπτικά σίριαλ, πριν αποτραβηχτεί στην Εύβοια, κι αυτό είναι μάλλον μια συνεπής κίνηση παρά ξεπεσμός. Χάνοντας τα τέρατα από τα μάτια μας δεν καταφέρνουμε παρά να παράγουμε όλο και περισσότερες ταινίες για φεστιβάλ, ελληνικά και ξένα. Η περιφρόνηση της τηλεόρασης ισοδυναμεί με την αποδοχή του διαχωρισμού κινηματογράφος/τηλεόραση, με μια απώθηση ανάλογη μ' αυτή που ο ΝΕΚ επιχείρησε σε σχέση με το θέατρο. Το θέατρο νίκησε, όπως θα νικήσει και η τηλεόραση κι αυτό είναι ήδη φανερό στις ταινίες μικρού μήκους. Μένει να επιχειρηθεί η ανάλογη σύγκρουση κινηματογράφου-τηλεόρασης μ' εκείνη που επιχείρησε ο Δαμιανός, φέρνοντας αντιμέτωπους τον κινηματογράφο με το θέατρο. Το πού θα γίνει αυτή η σύγκρουση, στην κινηματογραφική οθόνη ή στον τηλεοπτικό δέκτη, δεν έχει καμιά σημασία. Τα τέρατα ξέρουν να προσαρμόζονται, ακόμα και τη στιγμή της συντριβής τους.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '80», τχ. 24-25.
Αναδημοσιεύτηκε στο βιβλίο Δεύτερη Προβολή, *εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1990*

Η σκηνοθεσία του σώματος, των ορμών και της ατομικής εξέγερσης

του Θόδωρου Σούμα

Με το τελευταίο έργο του, τον *Ηνίοχο*, ο Αλέξης Δαμιανός επιβεβαιώνει πως δεν έχασε ποτέ τις αρετές εκείνες που τον έκαναν σκηνοθέτη-σταθμό στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, ήδη από το πρώτο του φιλμ, το *Μέχρι το πλοίο*, που γυρίστηκε το 1966, λίγο πριν το πραξικόπημα της χούντας. Ο Δαμιανός ήταν πάντοτε ο σκηνοθέτης των παθών και των ορμών, των ενστίκτων και των σωμάτων εν δράσει. Τα ανθρώπινα κορμιά στις ταινίες του, ερωτευμένα, ξετρελαμένα, κακοπαθημένα, ατίθασα και δονούμενα από επιθυμίες, διαγράφουν ξέφρενες διαδρομές. Οι γεννετήσιοι πόθοι, το πάθος, οι ορμητικές αναζητήσεις, ο αγώνας τους να ευχαριστηθούν τη ζωή, οδηγούν τους ήρωές του σε σύγκρουση με τους κανόνες και τα όρια της κοινωνίας, τους οδηγούν στην κατά μόνας εξέγερση. Αυτό γίνεται άλλοτε χωρίς να το συνειδητοποιούν, όπως ο στρατιώτης στην *Ευδοκία* κι η Νανότα στο *Μέχρι το πλοίο*, και άλλοτε συνειδητά, όπως πράττει ο νεαρός αντάρτης στον *Ηνίοχο*.

Στις ταινίες του Δαμιανού, οι ήρωες αγωνίζονται να δρέψουν τους καρπούς της ζωής και να πιουν τους χυμούς της. Διονυσιάζονται, ποθούν, χορεύουν, περπατούν στην άκρη του γκρεμού, στα όρια ζωής και θανάτου. Είναι εντονότατη η συνάφεια ζωής, έρωτα από τη μια, και υπερβατικών καταστάσεων –βίας, κινδύνου, θανάτου– από την άλλη. Και στο τέλος τα πρόσωπα άλλοτε συντρίβονται (*Ευδοκία*), άλλοτε φεύγουν μακριά (ο κεντρικός ήρωας που υποδύεται ο Δαμιανός στο *Μέχρι το πλοίο*), και άλλοτε μετεωρίζονται με έκσταση κι οδύνη (ο νεαρός Ηνίοχος). Τα πρόσωπα των ταινιών αναζητούν την αγάπη, τους ίμερους του έρωτα και τον οργασμό, πολεμούν, πονούν, γεύονται τη ζωή και συχνά τη χάνουν μέσα απ' τα χέρια τους, στην προσπάθειά τους να την αγκαλιάσουν.

Ο κινηματογράφος του Δαμιανού βασίζεται στον αυθορμητισμό, την αμεσότητα και το πάθος του ερασιτέχνη· στις αισθήσεις, τις παρορμήσεις, το κάλεσμα της Φύσης· στον ενστικτώδη ερωτισμό, στον αισθησιασμό και τον παροξυσμό· στον πρωτογονισμό, τη βακχεία και τον παγανισμό, στη βαθιά, λαϊκή θρησκευτικότητα. Ευλάβεια, συναίσθηση της αμαρτίας από τη μια, και υπέρβαση των ηθικών κανόνων, σεξουαλισμός και ασέλγεια απ' την άλλη. Ιερότητα αλλά και πρόκληση. Ελπίδα και ύβρις. Πάλη, άμιλλα αλλά και απελπισία, σπαραγμός. Παντού συναντάμε τον αφροδισιασμό, τη γοητεία και την κατάκτηση της γυναίκας. Το πνεύμα ανυπακοής και εξέγερσης, την αγωνία του ανθρώπου να ζήσει δίχως να συνθλιβεί από το πλαίσιο της κοινωνίας.

Το ύφος των ταινιών ποικίλλει. Διαμέσου ενός άγριου, αχαλίνωτου νατουραλισμού συναντά την προσωπική, ελεύθερη ποίηση. Συγγενεύει ενίοτε με το συμβολισμό, την τραγωδία και τον τραχύ ρεαλισμό. Το σινεμά του Δαμιανού είναι ανθρωποκεντρικό, έχει δημιουργήσει πλήρεις κι αυθεντικούς χαρακτήρες, με σάρκα και οστά. Έχει επίσης σχέση με το θέατρο (οι καταβολές του σκηνοθέτη δεν κρύβονται). Η υπερβολή στο ύφος δε λείπει. Η απεικόνιση της αλήθειας συχνά γίνεται με ωμό, υπερτονισμένο τρόπο. Οι φιλμικοί πίνακες του Δαμιανού είναι ζωγραφισμένοι με έντονα, συ-

Μέχρι το πλοίο:
Γιώτα Οικονομίδου.

Ηνίοχος:
Βάσιας Ελευθεριάδης,
Αλέξης Δαμιανός.

χνά θερμά χρώματα, με ένταση έκφρασης και ζωτική δύναμη. Ο σκηνοθέτης βασίζεται στα πρωτογενή στοιχεία της ζωής: τη σάρκα, το σεξ, το χώμα, τα δέντρα, τον ουρανό, το τραγούδι, την κραυγή, το κρασί, το ψωμί.
Το σύμπαν του Δαμιανού είναι φαλλικό και αντρίκιο. Οι αρσενικοί ήρωές του είναι παλικάρια που βατεύουν τα θηλυκά, κυνηγώντας τα και στριμώχνοντάς τα. Ερεθίζουν τις γυναίκες και ασελγούν με βίαιο τρόπο. Στον *Ηνίοχο* ο Κούτρας, παραδοσιακός πολεμιστής του αντάρτικου, επιδεικνύει το κόκκινο απ' το αίμα βρακί της γυναίκας του, αμέσως μετά το ξεπαρθένεμά της. Οι επιβήτορες κάνουν σεξ με περισσή δύναμη στο Λενιώ και στη Νανότα στο *Μέχρι το πλοίο*, στην πόρνη Ευδοκία, καθώς και στη νυμφομανή αστή στα χαλάσματα, στον *Ηνίοχο*. Όμως στο τέλος συνήθως τους περιμένει η φθορά και η καταστροφή. Ο ανδροκρατικός κόσμος τους είναι αδιέξοδος. Ο λοχίας στην *Ευδοκία* σκοτώνεται εξαιτίας και της προκλητικής μαγκιάς του. Ο δεξιός αντάρτης Κούτρας, στον *Ηνίοχο*, εκτελείται αφού αχρηστεύεται, με τσακισμένα χέρια, ουσιαστικά ευνουχισμένος, επικαλούμενος τη μάνα του κλαίγοντας...
Η ισχύς των γυναικών βρίσκεται στον ερωτισμό και τα θέλγητρά τους. Τα όπλα τους είναι το ελκυστικό κορμί, η ηδονή και ο έρωτας, με αυτά τα μέσα οργανώνουν την αντίστασή τους και μερικές φορές επιβάλλονται.

Ο *Ηνίοχος* ξεκινά με την περιγραφή μιας φρικτής φυλακής, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, όπου στριμώχνονται Αριστεροί και ποινικοί, σώματα προπηλακισμένα, δαρμένα, πεινασμένα και ταπεινωμένα. Ο Δαμιανός ζωγραφίζει με υπερβολή κι επιμονή, ιδεοληπτικά, με μουντά, μελανά χρώματα, ένα αποτρόπαιο κολαστήριο, όπου όλοι βασανίζονται και δοκιμάζονται ανελέητα.
Ο νεαρός ήρωας το σκάει και κατατάσσεται στο αντάρτικο. Το αντάρτικο του ΕΛΑΣ και ο Εμφύλιος μάς περιγράφονται χωρίς ωραιοποίηση κι εξιδανίκευση. Οι ακρότητες συσσωρεύονται εκατέρωθεν. Οι Αριστεροί είναι άτεγκτοι κι άκαμπτοι. Ο νέος αντάρτης κι ο φίλος του αρχίζουν λίγο λίγο να έχουν ερωτήματα για την ορθότητα των πράξεών τους. Παρακολουθούμε κατάπληκτοι την οργιαστική, βίαιη και τελετουργική σκηνή του Δεξιού αντάρτη που προκαλεί τον Χάροντα και σκοτώνεται απ' τους Αριστερούς, κατά τη διάρκεια μιας εκθαμβωτικής, διονυσιακής γιορτής. Η λεβεντιά κι η φαλλικότητα περισσεύουν και στα δυο στρατόπεδα. Ο Δαμιανός αγκαλιάζει κι επαινεί την ανδρεία, τη βακχεία και τη δύναμη της φύσης. Στήνει τις δικές του παγανιστικές, υπέροχες τελετές, ανεξαρτήτως πολιτικού χρώματος. Για πρώτη φορά βλέπουμε στον ελληνικό κινηματογράφο τον Εμφύλιο, μέσα από μια αμερόληπτη, ολοκληρωμένη ματιά, που έχει γενική εποπτεία των πραγμάτων.
Ο ήρωας, στα πλαίσια της αένας κι αγωνιώδους αναζήτησης της αλήθειας, θα εμβαπτισθεί στην ηδονή της αγκαλιάς τριών διαφορετικών σαγηνευτικών γυναικών: της χήρας του δολοφονημένου, της μητρομανούς, καλλιεργημένης και πλούσιας συζύγου ενός ανίκανου, και της ξέφρενης τσιγγάνας. Πορεύεται από τη μια αδυσώπητη εμφύλια σύρραξη στην άλλη, αλλά και από αγκαλιά σε αγκαλιά.
Το φιλμ είναι βαρύ, με αργούς, φυσικούς ρυθμούς, γνήσιο, σπαραχτικό, χυμώδες και «σωματικό»· είναι διαυγές και οδυνηρά στοχαστικό, γύρω από τις μάχες και τις έριδες του ελληνισμού. Ακολουθεί την πορεία μύησης και αυτογνωσίας ενός αγωνιστή της ζωής και της άμιλλας (όχι ενός δογματικού πολεμιστή με παρωπίδες), που μαθαίνει τον κόσμο μέσα από τις δοκιμασίες, την απόλαυση και τη μέθεξη στη φύση.

Στην *Ευδοκία* ο Δαμιανός μάς προτείνει ένα σκληρό και ηλιοκαμένο κοινωνικό περιβάλλον, ακόμη περισσότερο καταπιεστικό, ανδροκρατικό μα και ηδονιστικό. Σε μια λαϊκή συνοικία των φτωχών δυτικών προαστίων της Αττικής, ένας νταής λοχίας και μια λιγωμένη, όμορφη πόρνη, προσπαθούν μάταια να βρουν μια θέση στην κοινωνία, ως ζευγάρι. Για να ζήσουν τον έρωτά τους πρέπει, θέλοντας και μη, να έρθουν σε σύγκρουση με τον περίγυρο: το στρατό, τους συναδέλφους, τα σόγια και τη συμμορία του νταβατζή. Το σεξουαλικό πρόβλημα των ηρώων επικαθορίζεται από την οικονομική κατάσταση (τη φτώχεια) και την κοινωνική ηθική (απαγορεύσεις).
Ο Δαμιανός σκηνοθέτησε με ερωτικό οίστρο τους χορούς, τα αγκαλιάσματα, τα τρεχαλητά και τους τσακωμούς των προσώπων του. Τα κορμιά επιθυμούν, κυνηγιούνται, συγκρούονται και κάνουν σεξ. Ο δημιουργός χρησιμοποιεί το σκληρό νατουραλισμό και την οξεία ποιητική αίσθησή του, για

να καταλήξει στην ωμή αλήθεια. Η αισθητική του φιλμ βασίζεται σε λιτές και δυνατές εικόνες, γεμάτες ηδυπάθεια, τραχύτητα, αισθησιασμό και ρεαλισμό. Τα εξωτερικά πλάνα της συνοικίας καίγονται στο φως, τα εσωτερικά έχουν πολλά κοντράστα και δυναμικές αντιθέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα. Οι αισθήσεις κυριαρχούν. Η καταπίεση του σώματος από το στρατιωτικό μηχανισμό και τους ηθικούς κώδικες είναι άτεγκτη. Τα κορμιά αντιδρούν με τους σπασμούς της διέγερσης και τον ερωτισμό. Όμως η μάχη είναι άνιση, οι δυο νέοι θα υποταχτούν ή θα τσακιστούν. Ο πρωτόγονος φαλλοκρατισμός του αρρενωπού επιβήτορα λοχία δεν αρκεί, δε λύνει τα προβλήματα, αλλά αντίθετα τα επιτείνει. Θα πτηθεί τόσο το όλο έπαρση, φαλλικό αρσενικό, όσο και η ερεθισμένη, αχαλίνωτη πόρνη, που θα οδηγηθεί ξανά στη σεξουαλική εκμετάλλευση. Έδωσαν την απέλπιδα μάχη τους φλερτάροντας διαρκώς με το θάνατο, με λαγνεία, τρέλα κι απελπισία, ιδιότητες του αισθαντικού κινηματογραφικού σύμπαντος του Δαμιανού.

Στο *Μέχρι το πλοίο* ο Δαμιανός περιγράφει το κατρακύλισμα του φτωχού έλληνα ορεσίβιου ως την πόλη και το λιμάνι που θα τον οδηγήσει στην ξενιτιά. Κατρακυλώντας σαν τις πέτρες απ' τις βουνοκορφές, πέφτει ακόμη και από ηθική άποψη. Σε κάθε στάδιο, σε κάθε σταθμό, γίνεται μάρτυρας μιας ερωτικής ιστορίας που ίσως θα μπορούσε να τον συγκρατήσει στον τόπο του. Στην πρώτη ιστορία, στο βουνό, συμμετέχουν ο σύντροφος και φίλος του σιδεράς, και η ψυχοκόρη της μητέρας του. Η κοπέλα γίνεται, μέσα από τα βλέμματα, το ερωτικό αντικείμενο του πόθου των ανδρών, που συγκρούονται για χάρη της. Το βλέμμα της κάμερας χαϊδεύει, με τα πανοραμικά, τους λόφους και τις ραχούλες. Ύστερα προσηλώνεται, πιο σταθερό και σοβαρό, στα πρόσωπα και στις κινήσεις τους, στα χτυπήματα του σφυριού στο αμόνι και στη φωτιά που τρεμοπαίζει. Μας επιβάλλονται οι υπαινικτικές και ταυτόχρονα χυμώδεις εικόνες, η στιβαρότητα, η ομορφιά κι η χάρη των σωμάτων· η βαρύτητα των φορτισμένων βλεμμάτων και των επαναλαμβανόμενων ήχων στο αμόνι.
Στη δεύτερη ερωτική ιστορία, που συμβαίνει στον κάμπο, με ηρωίδα τη Νανότα, την υπερδιεγερμένη κόρη του βοσκού, που αναζητά λυσσασμένη αρσενικούς και καταλήγει πόρνη στην πόλη, τα ακατάπαυστα τρεχαλητά και τα οριζόντια πανοραμικά της κάμερας που ακολουθούν, εντείνονται. Τώρα η φιληδονία κορυφώνεται και γίνεται απροκάλυπτη, υπό την επήρεια των πειρασμών της πόλης που ερεθίζουν υπέρμετρα τη Νανότα. Ο σαραντάρης ήρωας, μόνος κι έρημος, ψάχνει για λίγη ζεστασιά, για ανθρώπινη επαφή, για γυναικεία αγάπη και έρωτα. Όμως όλοι οι σταθμοί στις γυναίκες που συναντά, αποδεικνύονται εντελώς προσωρινοί: η ψυχοκόρη ερωτεύεται το φίλο του και η Νανότα του προσφέρει απλώς δύο φορές το ανοιχτό σε όλους κορμί της. Γίνεται, με κρυπτομαζοχιστικό τρόπο, βουβός και ακούσιος παρατηρητής στην τρίτη ιστορία (όπως άλλωστε και στην πρώτη στο βουνό), των αλληλοσπαραγμών και των τυφλών συγκρούσεων του παντρεμένου ζευγαριού, που του νοικιάζει την κουζίνα του, στον Πειραιά, λίγο πριν μπαρκάρει. Εκεί η αισθητική της σκηνοθεσίας αλλάζει, γίνεται πιο αυστηρή και κοφτή, περιορισμένη απ' τα όρια του μικρού φτωχικού σπιτιού όπου καυγαδίζει το ζευγάρι.
Στο *Μέχρι το πλοίο*, όπως και στην *Ευδοκία*, υπεισέρχονται τα μοτίβα του πάθους, της αμαρτίας και της ενοχής. Στον κόσμο του Δαμιανού, οι χριστιανικές ηθικές επιταγές και τα θρησκευτικά σύμβολα έχουν έντονη παρουσία. Οι ήρωες παραβιάζουν τα ταμπού, όπως ο στρατιώτης που παντρεύεται την πόρνη, μα κατόπιν μερικές φορές φορτώνονται τις τύψεις τους. Την ηδονή ακολουθεί, όχι σπάνια, η ενοχή: ενοχή για την εκπόρνευση, για την άσωτη ζωή, για την παρωδία γάμου που έγινε, για την ερωτική βία προς τη γυναίκα κ.λπ. Στο *Μέχρι το πλοίο* ο ήρωας με το τραχύ, πονεμένο πρόσωπο, ψέλνει συνέχεια και μονολογεί περί αμαρτίας. Η ιερότητα και οι απαγορεύσεις προκαλούν τον ερωτισμό να τις υπερβεί, αλλά κατόπιν, συχνά, δημιουργούν κρίση και τύψη.
Ο ηδονισμός, ο αγώνας, ο πόνος κι ο φόβος της μοναξιάς εκφράζονται μέσα από την κινηματογράφηση των λεπτομερειών της καθημερινής ατομικής συμπεριφοράς, των νευμάτων, των χειρονομιών, της αμηχανίας και του ερωτικού ρίγους. Το σινεμά του Δαμιανού παρατηρεί τις εκρήξεις, την παραφροσύνη και την απόγνωση του ανθρώπου, και μ' αυτό τον τρόπο πλάθει ολοκληρωμένα πρόσωπα κι όχι λειψές, ισχνές φιγούρες, και εισέρχεται, μέσω των γνήσιων χαρακτήρων του, στην αλήθεια και τον πυρήνα της ζωής – με αισθαντικό τρόπο.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2004

Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού

του Στάθη Βαλούκου

I.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 μια νέα αντίληψη εμφανίστηκε στο χώρο της επιστήμης της Ιστορίας.[1] Η κλασική αφηγηματική ιστορία (ευθύγραμμη αντίληψη του χρόνου, αποφυγή αξιολογικών κρίσεων, μελέτη γραπτών πηγών, κ.ά.) αμφισβητήθηκε, γιατί επικεντρωνόταν υπερβολικά στις «χρονολογίες», στους «μεγάλους άνδρες» και στα «γεγονότα», σαν να ήταν αυτά το αντικείμενο της ιστορίας και παραμελούσε το ευρύτερο κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούσαν.[2] Με άξονα την περιοδική επιθεώρηση «Annales» διαμορφώθηκε μια νέα αντίληψη για την ιστορία που ονομάστηκε –υπερβολικά ίσως– «σχολή των Annales».[3] Ακριβέστερα επρόκειτο για αλλαγή του τρόπου προσέγγισης των θεμάτων και ιστορικής ανάλυσης των γεγονότων. Το «νέο πνεύμα»[4] επεδίωκε τον εκδημοκρατισμό της ιστορίας με το «άνοιγμα της ιστορικής οπτικής από την πολιτική στην κοινωνία».[5] Μ' αυτόν τον τρόπο τα ενδιαφέροντα των ιστορικών διευρύνθηκαν· προσδιορίζονται κι αναλύονται όχι μόνο τα πολιτικά γεγονότα, οι οικονομικές τάσεις και οι κοινωνικές δομές, αλλά επίσης οι κοινωνικές νοοτροπίες και συμπεριφορές, η ατομική και συλλογική ψυχολογία, η ιστορία του υλικού πολιτισμού (τέχνες κι επιστήμες), ακόμα κι οι επιδράσεις των μεταβολών του γεωγραφικού τοπίου. Έτσι δημιουργήθηκε σταδιακά, η «nouvelle histoire» (= «νέα ιστορία»)[6] που έστρεψε (μεταξύ άλλων) την προσοχή της σε τομείς όπως η μελέτη των τεχνών και της κουλτούρας των λαών.

Ο κινηματογράφος, δηλαδή η κινούμενη εικόνα, εξαρχής δε θα μπορούσε να απουσιάζει από το ενδιαφέρον των ιστορικών. Μολαταύτα είναι γεγονός πως ακόμα και οι ιστορικοί των «Annales», αρχικά, θα «ανομπάρουν» τον κινηματογράφο ή δε θα τον λάβουν σοβαρά υπόψη. Για ένα εξαιρετικά μεγάλο χρονικό διάστημα, οι ταινίες φαίνεται να «απουσιάζουν ολωσδιόλου από το νοητικό σύμπαν του ιστορικού· δεν κατατάσσονται καν στα αζήτητα των ιστορικών πηγών».[7] Ο Marc Ferro[8] αποδίδει αυτή την καθυστέρηση σε λόγους πολιτικούς και ιδεολογικούς: οι ιστορικοί –υποστηρίζει– υπηρετούν κάποια καθεστηκυία τάξη ή ιδεολογία· εργάζονται για λογαριασμό του κράτους που τους έχει προσλάβει. Αποφεύγουν, λοιπόν, τον κινηματογράφο, γιατί η ταινία έχει την αιτιθάσευτη δύναμη να αποδομεί σε μια σκηνή, όσα έχουν κατορθώσει να ισορροπήσουν σε εύρυθμη λειτουργία ολόκληρες γενιές ιστορικών και στοχαστών. Κι ακόμα μας αποκαλύπτει μυστικά δείχνοντας την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, τα «εκ παραδρομής ολισθήματά της». Η ταινία –συμπεραίνει εν τέλει ο Ferro– αποτελεί την καλύτερη αντανάκλαση μιας εποχής, γιατί έχει τη «δηλητηριώδη ικανότητα να καταστρέφει το είδωλο που είχε συνθέσει κάθε θεσμός ή άτομο ενώπιον της κοινωνίας».[9]

Τα λεγόμενα του Ferro δεν αποκαλύπτουν μόνο το φόβο των ιστορικών να προσεγγίσουν τον κινηματογράφο· αποδεικνύουν και την αναγκαιότητα της χρήσης της κινηματογραφικής ταινίας ως

1. Μ. Φερό, *Η ιστορία υπό επιτήρηση*, Νησίδες, Αθήνα 1999, σελ. 97.
2. Γκέοργκ Ίγκερς, *Η Ιστοριογραφία στον 20ό αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 16.
3. Οι ιστορικοί που την προωθούσαν επέμεναν πως δε συνιστούσαν «σχολή» παρά μόνο «τάση» ανεξαρτησίας από όλες τις πεποιθήσεις, τις ιδεολογίες και τις εκκλησίες. (Μ. Φερό, ό.π., σελ. 102).
4. Σε γενικές γραμμές το πνεύμα των «Annales» μπορεί να περιγραφεί μάλλον σαν μια επιθυμία συστηματικής αναζήτησης νέων μεθόδων ιστορικής έρευνας παρά σαν «σχολή», αφού άλλαξε βαθιά τις αντιλήψεις για το τι είναι ιστορία και το ποιος είναι αυτός που την φτιάχνει. Για το ζήτημα αυτό βλέπε: Γκ. Ίγκερς, ό.π., σσ. 72-74 και François Dosse, *Η Ιστορία σε ψίχουλα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, σσ. 21-24.
5. Γκ. Ίγκερς, ό.π., σελ. 16.
6. Ένας μεταγενέστερος όρος που περιγράφει αυτή την τάση (R. Romano, *O Braudel κι εμείς*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, XX-XXII & R. Romano, *Πού οδεύει η Ιστορία;*, ΕΜΝΕ Μνήμων, Αθήνα, 1998, σελ. 97 κ.ε.].
7. Μ. Φερό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001, σελ. 39.

«ιστορικό τεκμήριο». Εξηγούν γιατί η νέα γενιά των ιστορικών θα πρέπει να «σκύψει» στις κινηματογραφικές ταινίες αναζητώντας πολύτιμα ντοκουμέντα που αφορούν τις νοοτροπίες, τις συμπεριφορές, την εξέλιξη της γλώσσας, τις αλλαγές του αστικού τοπίου, και τις πολιτικές αντιλήψεις· πράγματι, όλα αυτά μονάχα μια κινηματογραφική ταινία μπορεί να τα καταγράψει αξιόπιστα και να τα μεταφέρει σαν κιβωτός στους ιστορικούς του μέλλοντος.

Με αυτό το πνεύμα, ιδιαίτερη αξία για τον ιστορικό της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας του τόπου μας, κατέχουν οι ταινίες του λεγόμενου «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου».[10] Και τούτο γιατί αρδεύονται από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής και αποτυπώνουν όλη την αγωνία των νέων ανθρώπων· από τα μέσα της δεκαετίας του '60, όταν ο βασιλιάς ανατρέπει την κυβέρνηση του Κέντρου και ξεσπούν σε όλη τη χώρα μαζικές διαδηλώσεις, μέχρι τα γεγονότα της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης. Οι ταινίες θα καταγράψουν με οξύνοια τα προβλήματα κοινωνικής δυσλειτουργίας, που ταλανίζουν τη χώρα τη δεκαετία του '60: την ερήμωση της υπαίθρου· το μεταναστευτικό κύμα προς τη Γερμανία και την Αυστραλία που απορροφά το εργατικό δυναμικό· την υπανάπτυξη και την αστυφιλία· τον πολιτικό καιροσκοπισμό· την ανάδειξη μιας νέας γενιάς οικονομικά εύρωστων «μπουρζουάδων» που σχηματίζουν περιουσίες από τις νέες δραστηριότητες (οικοδομικές επιχειρήσεις, δάνεια, εργολαβίες, τοκογλυφίες). Οι ήρωες των ταινιών κουβαλάνε τα όνειρα μιας γενιάς που γεννήθηκε στα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά, μεγάλωσε στην Κατοχή, σπούδασε στο υστερικό κλίμα της «αριστερής καταστολής»,[11] και βρέθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '60 με ένα «άχρηστο» πτυχίο στο χέρι να αναζητά το «βόλεμα», δηλαδή, μια θέση στον ήλιο του ελληνικού δημόσιου. Και η προσεκτική μελέτη αυτών των ταινιών βοηθά καίρια τον ιστορικό να σχηματίσει με πληρότητα την εικόνα της Ελλάδας της εποχής.

II.

Ο Αλέξης Δαμιανός είναι ένας από τους «πατριάρχες» ή πρωτεργάτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η πρώτη ταινία του, *Μέχρι το πλοίο* (1966), είναι ένας από τους θεμέλιους λίθους του· η δεύτερη, *Ευδοκία* (1971), αποτελεί την κατά πολλούς κορυφαία στιγμή του. Και στις δύο ταινίες του μοιάζει να ταιριάζει απόλυτα η επισήμανση του Ferro για τη δηλητηριώδη ικανότητα του κινηματογράφου να καταστρέφει το είδωλο που έχει συνθέσει κάθε θεσμός ή πρόσωπο ενώπιον της κοινωνίας.

Πράγματι, το *Μέχρι το πλοίο* και η *Ευδοκία*, πέραν της οποιασδήποτε καλλιτεχνικής τους αποτίμησης, παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για τον ερευνητή, γιατί προσεγγίζουν κρίσιμα ζητήματα της κοινωνικής και πολιτικής ιστορίας του τόπου, όπως είναι η θέση της γυναίκας στην κοινωνία της δεκαετίας του '60· η φτώχεια και η μετανάστευση· η αλλοτρίωση της στρατιωτικής ζωής. Είναι ακόμα δηλωτική συμπεριφορών και νοοτροπιών της αντίστοιχης χρονικής περιόδου.

Το πρώτο βήμα της έρευνας για την αξιολόγηση της ιστορικής χρησιμότητας των ταινιών του, δεν μπορεί παρά να είναι η προσέγγιση της προσωπικότητας του σκηνοθέτη και η έρευνα των συνθηκών κάτω από τις οποίες εργάστηκε. Το περιορισμένο μέγεθος του παρόντος άρθρου δεν επιτρέπει μια ενδελεχή προσέγγιση αυτών των ζητημάτων· θα το κάνουμε εντούτοις με συντομία. Ο Δαμιανός, χωρίς διακεκριμένες και ξεχωριστές καλλιτεχνικές σπουδές, ήταν ο χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος στη δεκαετία του '60 του αυτοδίδακτου σκηνοθέτη και θεατράνθρωπου. Κι όταν κάπως παράτολμα, σε σχέση με το θεατρικό παρελθόν του, αποφάσισε να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο και να «κάνει ταινίες», η απόλυτη άγνοια της τεχνικής έγινε πλεονέκτημα ύφους. Τον έστρεψε περισσότερο στην άμεση direct καταγραφή της ελληνικής κοινωνίας της εποχής και των προβλημάτων της παρά στην φορμαλιστική αναζήτηση. Το ενδιαφέρον του για τα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας φαίνεται εξάλλου πως ήταν και η αιτία για την ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο. Σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος»[12] μιλά για το «τεκμήριο της ελληνικότητας»[13] στις ταινίες. Αναφέρει πως μια ελληνική ταινία πρέπει να αγγίζει και να ανιχνεύει υπαρκτά προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας. Δεν παραλείπει, μάλιστα, να διαμαρτυρηθεί εναντίον του Καρόλου Κουν γιατί στο έργο του «πουθενά δεν υπάρχει ελληνικό πρόβλημα». Θα επηρεάσει με αυτές τις δηλώσεις του περί «ελληνικότητας» κι άλλους σκηνοθέτες· ανάμεσά τους, νομίζω, και τον Θόδωρο Αγγελόπουλο.

Το *Μέχρι το πλοίο* είναι μια σπονδυλωτή ταινία σε τρία μέρη· το καθένα από αυτά έχει ως άξονα

8. Ο Μαρκ Φερό, είναι ο «γκουρού» των σχέσεων ιστορίας/κινηματογράφου, ο άνθρωπος που πρώτος χρησιμοποίησε τη μεθοδική μελέτη των κινηματογραφικών ταινιών στην τεκμηρίωση της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας.
9. ό.π., σελ. 45.
10. Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο ονομάζουμε, κάπως αυθαίρετα, το σύνολο των εκτός του εμπορικού κυκλώματος ανεξάρτητων παραγωγών που γυρίστηκαν από νέους και ως επί το πλείστον πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες στο χρονικό διάστημα περίπου μιας δεκαπενταετίας ανάμεσα στο 1965-'66 και το 1981[με ιστορική αφετηρία το *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη] και οι οποίες αριθμητικά είναι λιγότερες από εκατό. Ο όρος καταγράφηκε για πρώτη φορά σε μια συζήτηση του Θόδωρου Αγγελόπουλου με τον Βασίλη Ραφαηλίδη, [«Πορεία προς το αβέβαιο μέλλον», «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 3 (1969), σελ. 28].
12. «Μέχρι το πλοίο», μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαϊστάθη, στο «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ.1 (1969), σσ. 47-50.
13. Ως «ελληνικότητα» ορίζουμε εκείνη την οπτική που μέσω των φιλμικών κωδίκων δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να ανακαλύψει την Ελλάδα, τους Έλληνες, τις καταστάσεις και τα προβλήματά τους. Για το ζήτημα αυτό βλέπε: Μ. Κούκιος, «Η ελληνικότητα» στο «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 5 (1975), σελ. 24.

μια ερωτική ιστορία. Περιγράφει την κάθοδο ενός βουνίσιου από το χωριό του στην πεδιάδα, κι από εκεί στην πόλη προκειμένου να μεταναστεύσει στην Αυστραλία. Στο πρώτο μέρος διασκευάζει ελεύθερα το διήγημα *Το δαχτυλίδι* του Σπύρου Πασαγιάννη· στο δεύτερο διασκευάζει τη *Νανότα*, του Γρηγόρη Ξενόπουλου· στο τρίτο εμπνέεται από ένα λαϊκό τραγούδι της εποχής. Η ταινία συνολικά δεν αφηγείται μονάχα την πορεία προς τον ξενιτεμό ενός αντι-ήρωα· καταγράφει ταυτόχρονα το ελληνικό τοπίο της δεκαετίας (στο βουνό, τον κάμπο και την πόλη), και αναφέρεται έμμεσα στην «παρακμή του ελληνισμού». Μέσα στους στόχους του Δαμιανού –έτσι όπως ο ίδιος τους τοποθέτησε στη συζήτησή του με τους Θόδωρο Αγγελόπουλο και Λάκη Παπαστάθη–[14] ήταν η αφήγηση μέσω της συγκεκριμένης διαδοχής των ιστοριών (από τον Πασαγιάννη στον Ξενόπουλο κι εν συνεχεία στο λαϊκό τραγούδι) της παρακμής του Έλληνα: από το βουνό κατεβαίνει στην πεδιάδα κι από εκεί στην πόλη. Όπως λεει ο ίδιος: «Ο Πασαγιάννης, ο συγγραφέας του πρώτου διηγήματος είναι ο γνήσιος· μίλησε για τον τόπο του με μια αληθινή γλώσσα. Ο Ξενόπουλος –ο δεύτερος– είναι ο νοθευμένος, ο δυτικοθρεμμένος. Το ρεμπέτικο τραγούδι που βαραίνει στο τρίτο επεισόδιο είναι το τελευταίο σκαλί του κατρακυλίσματος· αποτελεί την κατασυκοφάντηση του λούμπεν λαού. Και καταλήγει στη συνέντευξή του με μια αποστροφή: «Αρνούμαι το ρεμπέτικο[15] [...] είναι το πιο μισητό πράγμα για μένα».[16]

Μια πιο αναλυτική εξιστόρηση της ταινίας μάς δίνει περισσότερες πληροφορίες για τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα παραπάνω ο Δαμιανός. Ένας ορεσίβιος (γνήσιος εκπρόσωπος της ελληνικότητας) αποφασίζει να μεταναστεύσει στην Αυστραλία. Στο πρώτο μέρος της ταινίας καθυστερεί το ταξίδι του, προσπαθώντας να «παντρέψει» την ψυχοκόρη της μάνας του μ' ένα φίλο του σιδερά. Ύστερα «αφήνει πίσω του τα απομεινάρια του άχαρου παρελθόντος και ξεκινάει –κατρακυλάει– για κάτω. Πάει στην άκρη του γκρεμού, δίνει μια και φτάνει κατρακυλώντας –εκπληκτική σκηνή– ως τον κάμπο».[17] Στο δεύτερο μέρος, περνώντας από τον κάμπο, γνωρίζει και έχει μια σύντομη ερωτική επαφή με τη Νανότα, μια βοσκοπούλα «που 'χει το διάολο μέσα της». Συνεχίζει την πορεία του και φτάνει στον Πειραιά, μόλις δυο-τρεις μέρες πριν αναχωρήσει για την Αυστραλία, το υπερωκεάνιο «Πατρίς». Για να αποφύγει τα έξοδα του ξενοδοχείου, δέχεται την πρόταση ενός μεροκαματιάρη, να κοιμηθεί έναντι ευτελούς ποσού στο φτωχόσπιτό του. Εκεί, άθελά του, γίνεται αυτήκοος μάρτυς των σπαρακτικών καβγάδων του ζευγαριού. Αυτή είναι η πιο δραματική ιστορία του τρίπτυχου. Η βίαιη ερωτική σχέση, οι ανελέητες συγκρούσεις του ζευγαριού, το φευγιό του άντρα που εγκαταλείπει το σπίτι, σκιαγραφούν έναν κόσμο μιζέριας, και ψυχολογικής απόγνωσης. Στο φινάλε, ο βουνίσιος επιβιβάζεται στο υπερωκεάνιο μαζί με την εγκαταλειμμένη γυναίκα.

Η ταινία θέτει επιτακτικά δύο μεγάλα ζητήματα. Το πρώτο είναι η μετανάστευση· επακόλουθο της φτώχειας και της καθυστέρησης. Το δεύτερο: η θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία.

Η μετανάστευση αποτελεί νομοτελειακή αναγκαιότητα που προκύπτει από τη σταδιακή εξαφάνιση της αγροτικής τάξης στην Ελλάδα. Ο ήρωας είναι αγρότης και φεύγει από το χωριό του, γιατί «δεν φτουράει το ψωμί και χορτάτος έχει να κοιμηθεί χρόνια».[18] Όπως λεει χαρακτηριστικά σε κάποιο σημείο

Μέχρι το πλοίο: Βένια Παλλίρη.

14. ό.π.
15. Εντούτοις το περί ου ο λόγος τραγούδι που ακούγεται στην ταινία και χαρακτηρίζεται από τον Δαμιανό λανθασμένα ως «ρεμπέτικο», είναι έντεχνο λαϊκό – γεγονός που αποδεικνύει την επιφανειακή γνώση ίσως και περιφρόνηση του Δαμιανού προς τη λαϊκή μουσική της εποχής.
16. «Μέχρι το πλοίο», μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη, ό.π., 49.
17. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002, σελ. 340.
18. «Μέχρι το πλοίο» μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη, ό.π., 49.

του έργου: «Όλοι εμείς κατρακυλάμε και ξενιτευόμαστε σαν τα κοτρόνια που άμα και ξεριζωθούν κατρακυλάνε στο καταράχι». Και στο φινάλε της ταινίας υπάρχει μια μοναδική σκηνή· πραγματικό ντοκουμέντο των «πληγών του τόπου».[19] Η δραματική αναχώρηση του πλοίου με τους μετανάστες. Η σκηνή είναι αυθεντική. Αν κρίνουμε από τον τρόπο του μοντάζ, είναι παρμένη από επίκαιρα της εποχής και μονταρισμένη με επιμέρους κοντινές λήψεις του Δαμιανού. Η ηχητική μπάντα καταγράφει σπαρακτικές φράσεις αποχαιρετισμού ανάμικτες με λυγμούς, κλάματα και τα σφυρίγματα αναχώρησης του πλοίου: «στο καλό, Γιάννη μου», «να φοράς το σταυρουδάκι σου», «στο καλό παιδιά, να προσέχετε», ενώ σε μια πραγματικά μοναδική εικόνα, όταν το υπερωκεάνιο σαλπάρει, βλέπουμε μια θάλασσα από μαντίλια να γνέφουν τον αποχαιρετισμό. Είναι ίσως το πιο πικρό ντοκουμέντο που έχει καταγράψει ο ελληνικός κινηματογράφος· προκαλεί κόμπο ακόμα και στο σημερινό θεατή.

Η γυναίκα, πάλι, υπάρχει στην ταινία σε τρεις εκδοχές. Στο βουνό (χωριό) είναι η ψυχοκόρη που ζει στη σκιά του άντρα· μια παραμελημένη ανθρώπινη ύπαρξη που ο άντρας τής δίνει τροφή με τον ίδιο τρόπο που ταΐζει το σκύλο: πετώντας της ένα τσίγκινο πιάτο με λίγο φαγητό. Είναι η απόλυτα υποταγμένη γυναίκα της ελληνικής επαρχίας, στην οποία απαγορεύεται να έχει συναισθήματα και προσωπική ζωή.

Η δεύτερη είναι μια μαινάδα· ένα κορίτσι που έχει επαναστατήσει στην κυριαρχία του πατέρα και του αδελφού και θέλει να διαφεντεύει το κορμί της. Είναι μια διονυσιακού τύπου μαινάδα-νηρίδα, που μια γριά προαγωγός την ημερεύει μ' έναν καθρέφτη.[20] Η Νανότα, όταν αντικρίσει για πρώτη φορά το είδωλό της στο καθρεφτάκι, ημερεύει· αποκτά γυναικεία φιλαρέσκεια και κοκεταρία. Βάφει τα χείλη της με κραγιόν κι ακολουθεί την προαγωγό στο σπίτι με τα κόκκινα φώτα.

Η τρίτη γυναίκα της ταινίας είναι η ανέραστη γυναίκα στο φτωχόσπιτο της Δραπετσώνας που ακούγοντας ένα νανούρισμα συνειδητοποιεί την ανάγκη να αποκτήσει ένα παιδί με τον άντρα που συζεί. Επιδιώκει μια ερωτική επαφή με αυτόν το σκοπό· φορά σέξι εσώρουχα και προσπαθεί να ερεθίσει σεξουαλικά τον άντρα, παίζοντας με τον πάγο και το καρπούζι. Εκείνος δεν ανταποκρίνεται. Τη χτυπά, τη διώχνει, την ταπεινώνει, της λεει ότι είναι άσχημη, πως δεν τη θέλει. Κι εκείνη «κυλιέται» στα πόδια του, τα αγκαλιάζει, προσπαθεί να τον εμποδίσει να φύγει, τον ικετεύει. Είναι μια καταστροφική σχέση που αντικατοπτρίζει όχι μόνο τη συζυγική φθορά, αλλά και την παρακμή του ελληνισμού, μια παρακμή που καταγράφεται με την υπογεννητικότητα και τη φτώχεια.

Όμως σε αυτή την ταινία καταγράφεται κι ένα διαφορετικού τύπου «ελληνικό πνεύμα», ένα κυρίαρχο «εθνικό ιδεολόγημα». Η τάση προς τον «ελληνοκεντρισμό»· τάση που είχε ήδη αναπτυχθεί στη λογοτεχνία (της γενιάς του '30) και τη ζωγραφική και η οποία βρίσκεται στον πυρήνα της ιδεολογίας του έργου του Δαμιανού.[21] Τονίζεται από τη μουσική της ταινίας· τις βυζαντινές ψαλμωδίες («πλούσιοι επτώχευσαν και επείνασαν») που στο πρώτο μέρος σιγοψιθυρίζει ο ήρωας· φανερώνεται και στα παιχνιδίσματα των ακτινών του ήλιου στο βουνό που διαχέονται σε εναλλασσόμενες φωτεινές-σκοτεινές λουρίδες από τις κορφές των δένδρων στο έδαφος. Στον κάμπο (στην ιστορία της Νανότας) το φως είναι εκτυφλωτικό και ερωτικά αισθησιακό· στην πόλη καμένο. Η ελληνοκεντρική αυτή οπτική είναι φανερή και στην οπτική της αφήγησης. Η εικόνα, λόγου χάρη, της Νανότας (τα τρεχάματά της με τους τράγους, ο τρόπος που λιάζεται σαν «φαινομηρίδα» στους βράχους, τα αγκαλιάσματά της με τους κορμούς των δένδρων), δεν έχει καμία σχέση με τον άγουρο ερωτισμό της ηρωίδας του Ξενόπουλου. Η Νανότα του Δαμιανού είναι ένα ερωτικό αγρίμι και κινηματογραφείται σαν μαινάδα.

III.

Ο Δαμιανός με τη δεύτερη ταινία του, *Ευδοκία*, ευτύχησε να αγγίξει τις κορυφές της τέχνης του, δίνοντας την πιο ριζοσπαστική στους στόχους της ελληνική ταινία. Πράγματι, η ερωτική ιστορία του λοχία με την πόρνη δίνεται μακριά και έξω από κάθε ηθικολογία και ρομαντισμό, ανατρέποντας αστικές συμβάσεις και στερεότυπα για το γάμο, τη γυναίκα, τον έρωτα και την ηθική. Οι ήρωες της *Ευδοκίας* κινούνται μέσα σ' ένα καμένο από το φως και την καλοκαιρινή ζέστη ελληνικό τοπίο· χώρος και χρώματα που μοιάζουν να ξεπήδησαν από πίνακες του Τσαρούχη (χαμηλά σπίτια, αλάνες, φαντάροι γυμνοί από τη μέση) και μεταβιβάζει στο θεατή την αίσθηση ενός βίαιου, διονυσιακού θα λέγαμε, αισθησιασμού. Είναι ένας αισθησιασμός που πνίγεται και μεταλλάσσεται από τον

19. Γ. Σολδάτος, ό.π., Α΄, σελ. 341.
20. Σε ένα καθρεφτάκι οφείλεται και η αποπλάνηση του θεού Διονύσου από τους Τιτάνες.
21. Για την ύπαρξη, τη σημασία και την καταγραφή αυτής της τάσης στη λογοτεχνία και την τέχνη βλέπε το βιβλίο του Παναγιώτη Κονδύλη *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2000, σσ. 99-178 και 279-307.

αστικό πολιτισμό, αλλά αντιστέκεται. Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας (στις κεντρικές σκηνές από το εικοστό περίπου ως το εξηκοστό λεπτό) ο έρωτας απειλεί τη διάλυση της διαρθρωμένης κοσμοεικόνας (συμβάσεις και ρόλοι όπως καθορίζονται κι αναγνωρίζονται από την κοινωνία: ο νταβατζής, ο γάμος, το νυφικό, η ιεραρχία, η πορνεία, κ.λπ.). Η αντίσταση εξακολουθεί ως το τέλος, έστω κι αν συντρίβεται. Και συντρίβεται. Είναι το πνίξιμο των αρχέγονων ενστίκτων· κι ο έρωτας από ελεύθερη μυητική διαδικασία της γνώσης του θείου (χαρακτηριστικό του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού) μετατρέπεται σε μέσο άσκησης εξουσίας και κυριαρχίας· κι εν τέλει καταπίεσης. Πολλές σκηνές είναι «πνιγμένες» στη βία: η πόρνη που προσπαθεί να αυτοκτονήσει καταπίνοντας γυαλιά από το σπασμένο ποτήρι, οι ξυλοδαρμοί, η λεκτική βία· όλα επαυξάνουν το βαθμό δυσφορίας του «ευκαιριακού θεατή», αλλά και το βαθμό συνειδητοποίησης του «επαγγελματία θεατή».[22]

Η υπόθεση αυτού του μπρούτου αριστουργήματος είναι απλή. Ένας λοχίας που υπηρετεί στο κέντρο νεοσύλλεκτων, στο Χαϊδάρι, γνωρίζει σε μια ταβέρνα την Ευδοκία: μια πόρνη. Την ερωτεύεται παράφορα κι εκείνη αμέσως τον ξεχωρίζει από τους άλλους πελάτες και τον κάνει παρέα παραμερίζοντας τον επίσημο «αγαπητικό» της (νταβατζή). Ο νταβατζής αντιδρά, αλλά δεν μπορεί να τα βάλει με το γεροδεμένο λοχία· δείχνει να υποχωρεί φοβούμενος όχι μόνο την σωματική ρώμη αλλά και τη στολή που φορά (με την όποια δύναμη εξουσίας εκπέμπει κι εκπροσωπεί). Η θυελλώδης και με πολλά σκαμπανεβάσματα σχέση του λοχία με την πόρνη καταλήγει σε γάμο. Μόλις όμως ο στρατιώτης απολύεται, ο νταβατζής επανέρχεται με φίλους του· κάνουν «τόπι» στο ξύλο το λοχία και παίρνουν μαζί τους το κορίτσι.

Η δυναμική αυτή ιστορία κινηματογραφείται με μια εξίσου δυναμική σκηνοθεσία, ενώ το σύνολο των κριτικών δείχνουν να «αγαπούν» την ταινία ο καθένας για διαφορετικό λόγο. Ο Κώστας Σταματίου γράφει ενθουσιασμένος: «Στο διάολο η τεχνική αρτιότητα· η άψογη σκηνοθεσία· τα στούντιο, οι προβολείς, οι σταρ· να πάνε όλα και να μην ξανάρθουν. Αδέξιος, μπρούτος-γηγενής, ο Αλέξης Δαμιανός μπορεί να "μην ξέρει", αλλά "κάνει κινηματογράφο". Με τη λύσσα του! Ας τον βοηθήσουμε».[23] Η Ροζίτα Σώκου επισημαίνει πως επιτέλους μια ελληνική ταινία «μας λεει πως οι άνθρωποι πολλές φορές άλλα λένε κι άλλα εννοούνε και πως το σ' αγαπώ δεν λέγεται πάντα με λιγωμένα μάτια και συνοδεία βιολιών».[24] Ο Ραφαηλίδης την χαρακτηρίζει ως ένα «μύθο περί της ηθικής» συγκρίνοντας το σκηνοθέτη της με τον Ρομέρ, και συνεχίζει εντοπίζοντας –με οξυδέρκεια– τη διαφο-

Ευδοκία: Γιώργος Κουτούζης.

22. «Επαγγελματίας θεατής» είναι ο κριτικός, ο ιστορικός, ο κοινωνιολόγος, ο σπουδαστής της κινηματογραφικής τέχνης και γενικά οποιοσδήποτε βλέπει την ταινία όχι για ψυχαγωγικούς αλλά για μαθησιακούς λόγους.
23. Γ. Σολδάτος, *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος*, Β΄, Κοχλίας, Αθήνα, 2002, σελ. 26.
24. Ρ. Σώκου, ό.π., Β΄, σελ. 26.

ρά τους στο ότι «ο μοραλίστας Δαμιανός προχωρά σε μια κριτική της αστικής ηθικής στο σύνολό της κι όχι στην τοποθέτησή της στις συγκεκριμένες εκφάνσεις της, μέσα από την προσφιλή στους Γάλλους χαρακτηρολογία».[25] Ο ιστορικός Γιάννης Σολδάτος, τέλος, επισημαίνει πως: «Ο Δαμιανός με αυτή την ταινία προχώρησε βαθύτερα στην ανατομία του ελληνικού χώρου· παράλληλα πραγματεύτηκε σταθερές της ανθρώπινης ύπαρξης με παγκόσμιες διαστάσεις».[26]

Αλλά πού κρύβεται το ιστορικό και κοινωνιολογικό ενδιαφέρον αυτής της σχετικά παράξενης (ενμέρει και τεχνικά άκομψης) ταινίας; Κατά τον Ραφαηλίδη στο ότι «οι ηθικοί καταναγκασμοί δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε απόπειρα απόδρασης των εντός των τειχών εγκλωβισμένων».[27] Η Ευδοκία είναι μια πόρνη: πρόσωπο κι επάγγελμα τοποθετημένα στο περιθώριο της αστικής ηθικής. Ο στρατιώτης (που με τον παραδοσιακό του ρόλο) είναι ο φύλακας αυτής της ηθικής ερωτεύεται την πόρνη. Συγκρούονται κι οι δυο τους βίαια με το περιβάλλον, για να κάνουν «σεβαστό» αυτόν τον έρωτα· ο λοχίας με τους φαντάρους και η πόρνη με τον νταβατζή της τον οποίο διώχνει. Όμως οι μηχανισμοί μπαίνουν μπροστά. Ο νταβατζής –σύμφωνα με τους κώδικες συμπεριφοράς της κάστας του– το κρατάει για την κατάλληλη στιγμή. Κι όλα αυτά σε μια εποχή δικτατορίας, ενώ –όπως παρατηρεί ο Σολδάτος– «κάποια στιγμή ακούγεται από ένα τραγούδι η λέξη επανάσταση από τον ύμνο της 21ης Απριλίου, και σαν κακομεταχείριση της έννοιας επισυνάπτεται στη φιλμική αφήγηση».[28]

Επιγραμματικά συνοψίζει τα παραπάνω ο Λάκης Παπαστάθης (βοηθός του Δαμιανού στην ταινία) όταν λέει: «Κάθε στιγμή μιλάει η Ελλάδα σ' αυτό το φιλμ· είτε είναι το φως είτε είναι η φύση είτε είναι τα πρόσωπα και ο φυσιογνωμίες· αυτός ο στρατιώτης φέρνει το ήθος της Ελλάδας, το ήθος της ελληνικής υπαίθρου· αυτός ο στρατιώτης φέρνει το αντίθετο ήθος από το ήθος των κυβερνώντων εκείνης της εποχής».[29]

IV.

Η προσέγγιση των ταινιών του Δαμιανού (και άλλων ελλήνων δημιουργών) με το πνεύμα της αναζήτησης στοιχείων ιστορικής τεκμηρίωσης δεν ολοκληρώνεται, βέβαια, στα πλαίσια του παρόντος μικρού άρθρου. Αυτό το κείμενο μονάχα μικρές ενδείξεις φιλοδοξεί να παράσχει και μάλλον να υποδείξει παρά να αποδείξει τη χρησιμότητά τους στον ιστορικό του μέλλοντος. Εξάλλου η τεκμηρίωση της ιστορίας μέσω των κινηματογραφικών ταινιών, για να έχει ιδιαίτερη αξία και σημασία, οφείλει να αρδεύεται από ένα μεγάλο σύνολο ταινιών και όχι από μία ή δύο μεμονωμένες ταινίες· οφείλει, επίσης, για να είναι πλήρης, να εξετάσει την αμφίδρομη σχέση της ταινίας με την κοινωνία που τη «γέννησε» (παρήγαγε). Δηλαδή, σε ποιο βαθμό η ταινία επηρεάστηκε από τις επιμέρους διαδικασίες παραγωγής (οικονομοτεχνικό περιβάλλον, λογοκρισία, πολιτική κατάσταση, κ.λπ.) και αν η ταινία –με τη σειρά της– επηρέασε και κατά πόσο την κοινωνία υποδοχής της (διαμόρφωση συνειδήσεων, τόπος και τρόπος προβολής, διαφήμιση κ.λπ.). Αυτή η πολύ σημαντική μελέτη –που έχει ήδη καθυστερήσει στα πλαίσια της πανεπιστημιακής κοινότητας– μέλλει να γίνει· κι αναμένει τον κατάλληλο άνθρωπο.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2004

25. Β. Ραφαηλίδης, *Λεξικό ταινιών*, , Γ΄, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σελ. 22.
26. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Β΄, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002, σελ. 66.
27. Β. Ραφαηλίδης, ό.π., σελ. 23.
28. Γ. Σολδάτος, ό.π., Β΄, σελ. 67.
29. Λ. Παπαστάθης, προφορική μαρτυρία στο ντοκιμαντέρ *Από τη στάχτη του Φοίνικα* (1999) του Τ. Παπαγιαννίδη.

Αλέξης Δαμιανός: Ένας Ανώνυμος Εξόριστος

του Κωνταντίνου Μπλάθρα

«Πώς κράτησε την ανωνυμία του; Την απέραντη ερημιά του; Ποιον έκρυβε; Τι προστάτευε με τη σιωπή του; Συνειδητοποιούσε ο Αμίλητος τη δύναμη και την ελευθερία της "ανωνυμίας". Στην αρχή, σκέφτηκε, θα ήταν θάνατος. Και σιγά σιγά έγινε ελευθερία. Απόλυτη.»[1]

Οι φράσεις αυτές από τις *Πηγές Ερημικές*, με την ιστορία του Αμίλητου και του Ανώνυμου στον *Ηνίοχο* είναι η εντελέστερη περιγραφή του ίδιου του Αλέξη Δαμιανού, ο οποίος ως Ανώνυμος και Αμίλητος συνάμα, ένας εξόριστος της Ελλάδας της Μεταπολίτευσης, κραυγάζει «Φύλακες, γρηγορείτε!» και ταυτόχρονα μένει Αμίλητος, όπως ο πρωταγωνιστής του έργου του. Ο Ανώνυμος πεθαίνει σε μια φυλακή επί Κατοχής, αλλά η φωνή του αντηχεί στα βουνά. Ο Αμίλητος ζει ακόμα ανάμεσά μας σαν πουλί, ένα γεροντικό παιδί που παίζει φυσαρμόνικα, νήπιος. Εξόριστος, ωστόσο. Η εξορία του Αλέξη Δαμιανού δεν είναι πολιτική ή μάλλον είναι ακριβώς πολιτική με την πλέρια έννοιά της: είναι μια εξορία ηθική, της συνείδησης. Μόνιμη μοίρα του ίδιου, όπως και των ηρώων του, είναι η φυγή, η αναζήτηση εκείνου που κάνει τον άνθρωπο ακέραιο, εκείνου που του λείπει και το αναζητά άλλοτε σαν ένα λιμάνι αγκαλιά, άλλοτε σαν τον καπνό της πατρίδας. Ο Οδυσσέας είναι ο ένας συνοδοιπόρος του Δαμιανού. Ο άλλος είναι ο Αδάμ, που κάθισε απέναντι στον Παράδεισο και έκλαψε. Ο ίδιος ακολούθησε την πορεία του έργου του, φυγάς όπως οι ήρωές του. Ενδεχομένως, λόγω αυτής του της φυγής, της αυτοεξορίας, έμεινε απωθημένος απ' τον κινηματογράφο μας, και το έργο του κατέληξε σχεδόν απόκρυφο. Όσο περνούν τα χρόνια όμως και ο αχός της πρόσφατης ιστορίας μας κατασιγάζει, είναι καιρός να πάρουν αμφότερα, έργο και καλλιτέχνης, τη θέση τους, οπωσδήποτε ψηλά, στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό.

Ομολογώ ότι δεν έχω καμιά εμπειρία του θεατρικού έργου του. Δε θα μπορούσα άλλωστε λόγω ηλικίας. Πρέπει, όμως, με σαφήνεια να γνωρίζουμε ότι ο Αλέξης Δαμιανός είναι προϊόν του ελληνικού θεάτρου στον απόηχο της μεταπολεμικής του ακμής. Ξεκίνησε ως ηθοποιός από τους «Ηνωμένους Καλλιτέχνες» (1946) και το «Θέατρο Τέχνης» (1947) του Καρόλου Κουν, για να γίνει στη συνέχεια συγγραφέας και σκηνοθέτης και κατ' ανάγκην κινηματογραφιστής. Καθόλου ιδιόρρυθμο το ξεκίνημά του αυτό από το θέατρο, αφού προϊόν της άνθησης του θεάτρου ήταν και ολόκληρος ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος, εκτός ολίγων εξαιρέσεων. Μ' αυτήν τη διαδικασία γεννήθηκαν σπουδαία έργα, κυρίως όταν έγινε κατανοητό ότι άλλο το σταφύλι κι άλλο το κρασί, άλλος ο ζωντανός καρπός που παρατίθεται στο θεατρικό σανίδι και άλλο το προϊόν που λέγεται φιλμ. Η διαφορά με τον Δαμιανό είναι ότι δεν προέρχεται, όπως οι υπόλοιποι, από την κομεντί, ούτε από την επιθεώρηση ούτε ακόμα και από τις παραστάσεις αρχαίου δράματος. Προέρχεται από ένα θέατρο περισσότερο υπαρξιακό, όπως και η πλειάδα των ιρλανδέζικων έργων που ανεβάζει

1. Αλέξης Δαμιανός, *Πηγές Ερημικές* (*Ηνίοχος*), εκδ. «Νέα Σύνορα» Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1996, σελ. 131.

στο «Πειραματικό Θέατρο». Η μεγαλύτερη όμως διαφορά του είναι το ότι μετέχει ο ίδιος εν σώματι και στις δύο διαδικασίες. Ηθοποιός, συγγραφέας και σκηνοθέτης στο θέατρο, πρωταγωνιστής και στην πρώτη του ταινία *Μέχρι το πλοίο* (1966).

Και σκηνοθέτης από καταβολής. Όταν αποφασίζει να γυρίσει μόνος του τα τρία επεισόδια στο *Μέχρι το πλοίο* –αφού του το αρνήθηκαν προηγουμένως ο Γιώργος Πανουσόπουλος και ο Παντελής Βούλγαρης–,[2] ο Δαμιανός γίνεται ο ίδιος πρωταγωνιστής της ιστορίας του, που την αντλεί από δυο διηγήματα και ένα τραγούδι· γίνεται πρωταγωνιστής μιας ιστορίας πειρασμών. Ο ήρωάς του εγκαταλείπει τα πατρογονικά του βουνά, για να επιβιβαστεί στο τέλος στο πλοίο για την Αυστραλία. Καθ' οδόν, προσπαθεί να κρατηθεί. Αναμετριέται με το ρακί και τις γυναίκες, μάταια. Τη μάχη τη χάνει, όπως ο Νιάκας χάνει το Λενιώ, στη διεκδίκηση της πρώτης ιστορίας της ταινίας. «Λέω να μην το ξαναβάλω στο στόμα μου πια. Να μούντζωνα και τις Αυστράλιες και όλα. Να σταματήσει το ξερίζωμα, Γιάννακα, αδερφέ!». Η υπόσχεση του Νιάκα όμως είναι τόσο ανίσχυρη, σαν το αγριολούλουδο στο καταράχι. Αρκεί ένα στραβοπάτημα για ν' αρχίσει να κατρακυλάει απ' τα βουνά των οραμάτων στους κάμπους της ένδειας και την πόλη των στερήσεων. Η εξορία έρχεται στο τέλος, μια εκούσια-ακούσια εξορία, που τα χρόνια εκείνα τη 'λέγαν μετανάστευση.

2. Καταγράφεται από τον Γιάννη Σολδάτο στο *Αλέξης Δαμιανός*, Κινηματογραφικό Αρχείο 105, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1993, σελ. 11.

Μέχρι το πλοίο: Βένια Παλλίρη.

Βρισκόμαστε στο 1966 και η ελληνική κοινωνία αλλά και οι συντοπίτες του Δαμιανού, Έλληνες για να το προσωποποιήσω, βρίσκονται μπροστά σε μεγάλους πειρασμούς. Ο Εμφύλιος έχει τελειώσει χωρίς δικαίωση, η χώρα ανασυγκροτείται και εκσυγχρονίζεται, αλλά η κατρακύλα και η παραχάραξη, όπως την ονομάζει ο ίδιος, είναι παντού φανερή. Μια τέτοια, ηθικής τάξεως, καταγγελία κινδυνεύει από την πρώτη στιγμή να γίνει μια σκέτη υποκρισία. Πολύ περισσότερο στα χρόνια του '60, που περνούν μέσα απ' τη φωτιά του χριστιανικού ευσεβισμού και το σίδερο της αριστερής ηθικολογίας. Μέτοχος και αρνητής και των δυο ο Δαμιανός, διαλέγει να μην δείξει με το δάχτυλο, όπως έκαναν άλλοι· φοράει ο ίδιος τα κουρέλια αυτής της παραχάραξης, παίρνει το γυλιό του και κουτρουβαλάει, ντύνεται το σάκο της αμαρτίας, «είμαστε όλοι αμαρτωλοί», όπως επαναλαμβάνει ο ίδιος ο πρωταγωνιστής-Δαμιανός, ο Νιάκας. Έτσι, η καταγγελία μεταστοιχειώνεται σ' ένα υπαρξιακό δράμα και η ταινία γίνεται μια περιπέτεια εσωτερική, της ψυχής.

Μέσα από μια τέτοια οπτική δεν είναι καθόλου ασήμαντο, και πολύ περισσότερο δεν είναι καθόλου τυχαίο, ότι τη φωτογραφία στο πρώτο επεισόδιο της ταινίας την υπογράφει ο Γιώργος Πανουσόπουλος. Το άνοιγμα στα βουνά του Δαμιανού διαδέχεται το άσπρο-μαύρο στα εσωτερικά του Πανουσόπουλου, μια μάχη τιτάνια σε θέατρο σκιών. Η συγκυρία της συνεργασίας των δύο εδώ είναι κάτι παραπάνω από αγαθή, είναι καίρια, και ζυμώνει ένα αποτέλεσμα ο-

ριακά αριστουργηματικό για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ο αγροτικοχριστιανικός παγανισμός της ματιάς του Δαμιανού συνηχεί με τον ιμερικό παγανισμό του Πανουσόπουλου σε μια ερωτική-υπαρξιακή συμφωνία στην οποία συμβάλλουν και ομοφωνούν. Ασχέτως που η ομοφωνία προέρχεται από την κάμψη του –νεότερου– Πανουσόπουλου μπροστά στο δωρικό ύφος των υπαινιγμών και τις μυστικές, σκιερές εσοχές, με τις οποίες οπλίζει τις ταινίες του ο Δαμιανός.

Στο δεύτερο μέρος της ταινίας, όπου ο Δαμιανός εγκαταλείπει τον Πανουσόπουλο και ο Νιάκας τον Γιάννακα, εσωτερικά πλάνα δεν υπάρχουν. Το αμόνι του φωτός σφυροκοπάει τον κάμπο, τα βράχια, τις καλύβες και όλα συνθλίβονται κάτω από το βάρος των παθών. Το ίδιο απουσιάζει κι η ένταση ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι. Αντικαθίσταται με την ένταση των κοντινών πλάνων και του μοντάζ. Ο Νιάκας εγκαταλείπει τα βουνά «τα αγναντερά» με μάτια πρησμένα, από την αγρύπνια, το ποτό ή το κλάμα, ποιος ξέρει; Πάντως, η εξορία του έχει αρχίσει. Η Νανότα είναι η πρώτη στάση της. Το δεύτερο αυτό μέρος της ταινίας θα μπορούσε να διαβαστεί και ως μία διαρκής ζάλη. Μαζί με το τρεχαλητό της Νανότας, περιδινίζεται και η κάμερα, και τα πλάνα, μικρά σε διάρκεια και επί το πλείστον κοντινά, περικυκλώνουν τον πρωταγωνιστή, όπως οι εικόνες το μυαλό ενός μεθυσμένου. Η μεταφορά είναι εμφανής. Ο ήρωας πέφτοντας, μακρύνοντας από την πατρίδα, που εδώ μπορεί να ειπωθεί όνειρο για μια καλύτερη ζωή ή δέσιμο με τα πατρογονικά, ζει έναν εφιάλτη ακυρωμένης νοσταλγίας. Είναι πολύ εύστοχος άρα ο χαρακτηρισμός του έργου ως «μία Οδύσσεια από την ανάποδη» από τον Ζαν-Λουί Κομολί.[3] Το επεισόδιο τελειώνει με τον Νιάκα μεθυσμένο δίπλα στη φωτιά, όπως τελειώνει και η ταινία, με τον Νιάκα να πίνει, λίγο πριν το «Πατρίς» σαλπάρει για την Αυστραλία.

Στο τρίτο επεισόδιο ο ήρωας είναι πια χαμένος μέσα στο άγνωστο γι' αυτόν αστικό περιβάλλον. Σαστίζει ακόμα κι από την καινούργια του όψη, μόλις ξυριστεί στο μπαρμπέρικο του λιμανιού. «Πότε φεύγει το καράβι, πατριώτη;» «Σε τέσσερις μέρες!». Τέσσερις μέρες στην καυτή ατμόσφαιρα της κουζίνας μιας μικροαστικής μονοκατοικίας με ταράτσα, σε μια πόλη που συγκεντρώνει και ψύχει την ανθρώπινη λάβα που σωρεύεται από τα βουνά και τα χωριά. Το ζευγάρι του σπιτιού ζει μια σχέση που έχει τελειώσει και η γυναίκα έχει το εισιτήριο ήδη στα χέρια, συνεπιβάτις του «Πατρίς». Η ξενιτιά κι ο χωρισμός, σ' αυτό το μικρό μαργαριτάρι του ελληνικού κινηματογράφου, γίνονται ένα. Αν το Λενιώ, της πρώτης ιστορίας, θάλλει στην παρθενική της νεότητα και η Νανότα της δεύτερης εξαργυρώνει ως πόρνη την ομορφιά της, η γυναίκα σ' αυτή την τρίτη ιστορία, της οποίας δε μαθαίνουμε ούτε τ' όνομά της, έχει λιώσει «δούλα στα ξένα σπίτια» και μένει έρμη, χωρίς σύζυγο, οικογένεια, δίχως πατρίδα.

Ο Χρήστος Μάγκος συνεργάζεται στη φωτογραφία εδώ με τον Δαμιανό, προαναγγέλλοντας την *Ευδοκία*. Τα πλάνα, είτε λυρικά πανοραμίκ, με έντονο το στοιχείο του ρεαλισμού –αυτά του λιμανιού και του αποχαιρετισμού, όταν το πλοίο σηκώνει άγκυρα, θα μπορούσαν από μόνα τους να απαρτίσουν ένα ντοκιμαντέρ, ντοκουμέντο της μετανάστευσης–είτε είναι από χαμηλή γωνία –γωνία ιδιαίτερα αγαπητή στον Δαμιανό–, όπως στα εσωτερικά του σπιτιού, δίνουν μια ένταση δραματική με πρωτεϊκά χαρακτηριστικά, όπως ακριβώς και το τραγούδι–ή μήπως τραγούδια;– του αποχωρισμού από το οποίο εμπνέεται ο Δαμιανός. Τα εσωτερικά, εσώκλειστα πλάνα εδώ κυριαρχούν.

Η *Ευδοκία* (1971) αρχίζει με την αντίστροφη πορεία. Εκεί που το φιλμ *Μέχρι το πλοίο* τελειώνει με το κοντινό του Δαμιανού-Νιάκα, όταν ρίχνει την τελευταία του ματιά στα βουνά να χάνεται με διπλοτυπία μέσα στο γενικό του υπερωκεάνιου που σαλπάρει, η *Ευδοκία* αρχίζει μ' ένα αντίστροφο πανοραμίκ, από τα παραπήγματα δίπλα στο λιμάνι προς τα φορτηγά πλοία. Όλα, παραπήγματα, πλοία και τοπίο, είναι σκουριασμένα, ακόμα και η Μαρία, η γριά πόρνη που έρχεται μεθυσμένη από το βάθος. Ευδοκία θα πει προσδοκία ευτυχίας, σημαίνει το χαμόγελο του Θεού· κι αυτή η ταινία αρχίζει ακριβώς ανάστροφα. Ο μετανάστης Νιάκας θα φύγει αναζητώντας την ευδοκία στην Αυστραλία και όταν γυρίσει η ζωή του θα είναι ένα σκουριασμένο τοπίο, μια πόρνη λιωμένη, όπως κι εκείνος στο ποτό κι ένα στρατόπεδο ζωσμένο συρματοπλέγματα. Και γυρίζουν όλοι «άλλος πλατυποδία, φλεβίτη, ορθοστασία χρόνια βλέπεις...» όπως λέει και η Μαρία λίγο αργότερα, καθώς σφυρίζουν τα καράβια και την ξυπνούν αχάραγα.

Ευδοκία θα πει προσδοκία καλοτυχίας, λοιπόν, και η Ευδοκία, πρωταγωνίστρια της ταινίας, κου-

3. Ζαν-Λουί Κομολί, «Οι ανυπόταχτοι του Νέου Κινηματογράφου», «Cahiers du Cinéma», τχ. 190, Μάιος 1967 (μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου). Στο Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης Δαμιανός*, όπ., σελ. 43.

βαλάει μια τέτοια υπόσχεση, μια υπόσχεση αγνών προσδοκιών, όπως τα άσπρα περιστέρια που προαγγέλλουν την εμφάνισή της και σημαίνουν την είσοδό της στη σκηνή. Υπόσχεση καλής τύχης δείχνει και το «διάβασμα» του καφέ. «Κορόνα και Σταυρός. Φυλάξου απ' το Σταυρό!». Η υπόσχεση ανθίζει το ίδιο κιόλας βράδυ μ' ένα ζεϊμπέκικο. Κι η ευτυχία κρατά όσο μια μέρα. Το μηχανάκι, η εκδρομή στο βουνό κι η κούνια κλείνουν την ευδοκία στην κορόνα του ήλιου που ανατέλλει σ' ένα κρεσέντο σκηνοθετικής δεξιοτεχνίας από τον Δαμιανό και φωτογραφικής καθαρότητας από τον Μάγκο.

Ακολουθεί ο Σταυρός. Η πραγματικότητα, από την επόμενη κιόλας μέρα, φέρνει τα πάνω-κάτω στη ζωή των ηρώων και τα μέσα-έξω στις καρδιές τους, ανατρέπει και ακυρώνει τις προσδοκίες σε μια επιταχυνόμενη τραγωδία. Εκείνη, η Ευδοκία, αδυνατεί να ξεφύγει από τις συνήθειες της πόρνης κι εκείνος, ο λοχίας Γιώργος Μπάσκος, δεν μπορεί να σηκώνει το βάρος της κοινωνικής απαξίωσης της Ευδοκίας, δεν μπορεί να την θρέψει, δεν μπορεί να ξεφύγει κι αυτός από τον κύκλο της μετανάστευσης που συνεχίζεται. Μέχρι το τέλος, απελπισμένα προσπαθούν να κρατηθούν αγκαλιά ο ένας απ' τον άλλον, αλλά το τρίκυκλο της πραγματικότητας τελικά τους χωρίζει.

Η ανάπτυξη της ταινίας γίνεται σε παλινδρομικούς κύκλους ανάμεσα στην αγάπη και την άρνηση των ηρώων. Μεταξύ τους οι κύκλοι συρράπτονται με επεισόδια, όπως ο χορός ή ο καβγάς στην ταβέρνα, οι ασκήσεις των φαντάρων και ο μεθυσμένος μονόλογος της Μαρίας. Κάπου εκεί ανάμεσα και δύο κύκλοι ασπρόμαυρων κινηματογραφικών ντοκουμέντων: το λιμάνι και η νυχτερινή Αθήνα, που θυμίζουν το *Μέχρι το πλοίο* και ουσιαστικά συνάπτουν τις δυο ταινίες σε μία συνεχόμενη αφήγηση, την ελληνική αφήγηση του Δαμιανού.

Αξίζει να επισημάνουμε μερικές σκηνές που ενώνονται τέλεια αυτή η ελληνική αφήγηση του Δαμιανού με την κινηματογραφική αφήγηση. Είναι πρώτα η διάσημη σκηνή του ζεϊμπέκικου με την αριστοτεχνική κινηματογράφηση από έξω-μέσα, με το «χορό» και των ίδιων των πλάνων, πότε έξω από το παράθυρο, πότε μέσα στον καθρέφτη. Πρέπει να κρατάμε επίσης, ως κατάκτηση αφηγηματική, τη σκηνή της κούνιας με την κίνηση της μηχανής πάνω στον γκρεμό, το υπέροχο κοκκινοκίτρινο φως της ανατολής και τη σιωπή των ηρώων που ακολουθεί την ένταση. Αξίζει εδώ να θυμίσω, κάτι που ο Δαμιανός ξέρει, ότι η εικόνα της κούνιας στο δημοτικό τραγούδι λειτουργεί ως μεταφορά της ερωτικής διεκδίκησης από τον άνδρα και αποδοχής από τη γυναίκα. Είναι, με λίγα λόγια, εικόνα ταυτόσημη του αρραβώνα. «Ευδοκία, παντρευόμαστε;» ρωτάει ο Γιώργος. «Έτσι στα γρήγορα; Εντάξει!» απαντάει η Ευδοκία. Είναι, τέλος, και η ερωτική σκηνή στην παραλία, λίγο πριν το τέλος που αρχίζει με τους δύο να τρώνε με τα χέρια –έχει προηγηθεί ένα χαστούκι του Πάσκο στην Ευδοκία– και ολοκληρώνεται με τους δυο να φιλιούνται-παλεύουν στην παραλία. Εδώ ο έρωτας μεταγλωττίζεται κινηματογραφικά σε μάχη και αντιστρόφως η μάχη σε έρωτα, με κυρίαρχο το μοντάζ και την κίνηση της μηχανής πάνω στην αριστουργηματική χορογραφία των πρωταγωνιστών. Ειρήσθω εν παρόδω, ότι αν και το θέμα της ταινίας είναι τέτοιο, η πόρνη, ο στρατιώτης κι ο έρωτάς τους, στην ταινία δεν υπάρχει ούτε μία ερωτική σκηνή, όπως αυτές που συνηθίζει το σινεμά, κάτι που βεβαίως ο Δαμιανός το κάνει με επίγνωση, και, φυσικά, όχι για λόγους σεμνοτυφίας.

Τέλος, κρατάμε και το πλάνο της αρχής. Ένα πλάνο που αρχίζει ως ένα γενικό, αντικειμενικό πλάνο του λιμανιού και καταλήγει στο κε-

Ηνίοχος: Ντίνα Ανδριοπούλου.

φάλι της Μαρίας αμόρσα. Η κατάληξη αμέσως μετατρέπει το πλάνο σε υποκειμενικό της Μαρίας. Είναι, δηλαδή, εκείνη που κοιτάζει το λιμάνι, αφού περιμένει πάντα την επιστροφή του αγαπημένου της από την ξενιτιά. Είναι εκείνη που έχει ξενυχτίσει, εκείνη που καταυγάζει το φως της αυγής. Η Μαρία ορίζεται με το πλάνο αυτό ως ο κρυφός αφηγητής της ταινίας –ο Νιάκας της *Ευδοκίας*–, η οποία παρακολουθεί και σχολιάζει με την παρουσία της το δράμα, όπως ο Νιάκας, κυρίως, στο τρίτο επεισόδιο του *Πλοίου*. «Θάλασσα που θυμίζει τη Γένεση», έτσι περιγράφει ο Δαμιανός στο σενάριο το πρώτο του πλάνο[4] κι είναι ένα πλάνο που μπορεί να σταθεί ισάξια δίπλα στο πρώτο πλάνο της *Νοσταλγίας* του Ταρκόφσκι, αν μεταγλωττίσει κανείς το πρωινό, χρυσοκόκκινο φως του Έλληνα στην λεπτή, αρχέγονη, πρωινή ομίχλη του Ρώσσου.

Μιας και ο λόγος για το φως, ας υπογραμμίσουμε αυτό το φως της *Ευδοκίας*. Οι φωτισμοί στα χρώματα της γης, με κυρίαρχα το κιτρινοκόκκινο, αλλά και το λευκό κάποτε, θυμίζουν βυζαντινή τοιχογραφία, θυμίζουν Κόντογλου. Έχεις την εντύπωση ότι όλη η ταινία είναι γυρισμένη την αυγή ή το δείλι. Το φως πέφτει πλάγιο και παρ' όλα αυτά δε σημαδεύει με σκιές τα πρόσωπα, που φωτίζονται ολόκληρα, μια συνήθεια –άτεχνη κάποτε– αλλά μόνιμη στον ελληνικό κινηματογράφο. Μερικές φορές, μάλιστα, το φως είναι τόσο καθαρό και απτό, που μοιάζει με διάφανο κρύσταλλο, όπως στα πλάνα της ανατολής στη σκηνή της κούνιας.

Μπορεί να γράψει κανείς και άλλα πολλά για την *Ευδοκία*, όπως για την τέλεια σύγκραση της μουσικής του Μάνου Λοΐζου με τις εικόνες του Δαμιανού. Η σύγκραση της μουσικής που ο Δαμιανός την πειραματίστηκε στο *Πλοίο*, εδώ πετυχαίνει καλά και η ιδέα της προέρχεται από το ταίριασμα του στίχου με τη μουσική στην εκκλησιαστική υμνογραφία, όπως και ο ίδιος λέει σε συνέντευξη. Αφήνω για άλλη ευκαιρία τα περισσότερα, υπογραμμίζοντας μόνο το ότι η ταινία υπήρξε η χρυσή επαγγελία του ελληνικού κινηματογράφου, ακριβώς στη στιγμή που ονομαζόταν «Νέος». Είναι ίσως η σπουδαιότερη ταινία της κινηματογραφίας μας, αλλά η επαγγελία της έμεινε χωρίς απόκριση, ένα ακυρωμένο όνειρο, όπως και το όνειρο για μια καλύτερη ζωή των δυο πρωταγωνιστών. Μέσα στην αμηχανία που δημιούργησε η *Ευδοκία*, είναι και η ατυχία της να μην αξιωθεί στα χρόνια της την κριτική που της άξιζε από ελληνικές γραφίδες.

Σε χρόνια δύσκολα και πάλι για τον ελληνικό κινηματογράφο, ο Δαμιανός διαλέγει να μιλήσει, αυτή τη φορά καταθέτοντας την ίδια τη ζωή του, εν είδει παρακαταθήκης. Ο *Ηνίοχος* (1995) είναι η αυτοβιογραφία του Αλέξη Δαμιανού από την εφηβεία και την επαναστατική άνδρωσή του μέχρι την ωριμότητα των διαψεύσεων και των ματαιώσεων. Όχι πως και το *Μέχρι το πλοίο* ή η *Ευδοκία* δεν είναι κομμάτια της ζωής του, εδώ, όμως, η αφήγηση παίρνει τη μορφή εξομολόγησης. «Εμένα, η καρδιά μου έχει πονέσει. Πολύ!» λέει ο Νιάκας, στην πρώτη ταινία, λίγο πριν πάρει το δρόμο για το λιμάνι· είναι ο πόνος αυτής της καρδιάς που ξετυλίγει το κουβάρι της ζωής του Ηνίοχου, εκείνου που κρατάει τα ηνία του νου του σθεναρά. Καρδιά και Νους, λοιπόν, είναι οι πρωταγωνιστές της τρίτης ταινίας του.

Ο *Ηνίοχος* ξεκινάει το 1941, με την κατάρρευση του ελληνικού μετώπου και την Κατοχή και τελειώνει στα 1955, την εποχή της ανασυγκρότησης. Το στημόνι της Ιστορίας, εκείνο το «Χαμαί πέσαι Δαίδαλος» και το «Καίοντας, καίοντας» είναι εμφανές στην ταινία ως πειρασμός και πτώση και αίμα από την αρχή ως το τέλος της. Μόνη της η Ιστορία, όμως, δεν συγκροτεί το ύφασμα της ταινίας, που διαρκεί πάνω από δύο ώρες. Χρειάζεται να δούμε καθαρά και το υφάδι της μνήμης, της εξομολόγησης, της ζωής του Ηνίοχου-Δαμιανού, ο οποίος συμμετέχει –ελάχιστα πρωταγωνιστής, κύρια αναζητητής ή χαμένος ταξιδιώτης του νόστου–, πασχίζοντας να βρει τρόπο «ν' αντικρίσει την μεγάλη τρομάρα, το θάνατο» και να γίνει «μια φωτιά που καίγεται, ζεσταίνοντας τους ζωντανούς».

Η πάλη με τη συνείδηση, αυτή η ελληνική ραψωδία, που χτίζει από ταινία σε ταινία ο σκηνοθέτης, συνεχίζεται κι εδώ. Ο Ηνίοχος, όπως κι ο Νιάκας, δεν είναι ένας άγιος που κρίνει την Ιστορία, είναι κι αυτός ένας πεπτωκώς, ένας αμαρτωλός. Ένας αμαρτωλός, που ωστόσο κοσμείται με άθλους αντίστασης, έστω κι αν πρόκειται μόνο για στιγμές πυκνής αυτοσυνειδησίας. Τέτοιες στιγμές όπως η σιωπηλή συμπαράστασή του στον Ανώνυμο, ο οποίος του κληροδοτεί τη φωνή «Φύλακες, γρηγορείτε!», όπως η χαριστική βολή στον Κώστα Κούτρα, όπως η διάσωση του γερμανού αιχμαλώτου, περικυκλώνονται από πτώσεις και κατάρρευση, που φέρνουν σύγχυση, ζαλάδα.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτή η σύγχυση είναι που κυριαρχεί στην αφήγηση του Δαμιανού

4. Το σενάριο δημοσιεύεται ολόκληρο στο *Αλέξης Δαμιανός*, ό.π., σσ. 113-152.

ή στο ξετύλιγμα της μνήμης του Ηνίοχου, αν προτιμάτε, μια αφήγηση από καρδιάς, ορμητική και κάποτε ακατανόητη. Σύμφωνοι! Μόνο που ο πρωταγωνιστής εδώ, εκτός της καρδιάς, είναι κι ο νους. Είναι ο νους εκείνος που βάζει πριν από την εξιστόρηση του γάμου και του φόνου του Κούτρα, την ιστορία της τρελής καλογριάς με εκείνο το ηχηρότατο, «η αρετή δεν είναι ρούχο, αλλά ανάγκη σαν το ψωμί...». Είναι ο νους που κρατά τα νηία και βάζει μπροστά από τη συνάντηση των παλιών φίλων και «τα αργύρια της προδοσίας», όλη εκείνη την παραβολική εξιστόρηση των επεισοδίων στο Πετροτόπι, όπως το ονομάζει ο Δαμιανός, τις ιστορίες, δηλαδή, της πόρνης, του θανάτου, του Ηρακλή, της τσιγγάνας.

Ο *Ηνίοχος* είναι μια ταινία που θέλει να μιλήσει στους συμπατριώτες του Δαμιανού Έλληνες, σ' όλους εκείνους τους συντρόφους με τους οποίους συμπορεύτηκε μέσα στο καμίνι της Ιστορίας και να καταθέσει την περιπέτεια της δικής του εμπειρίας. Τα σημάδια της αυτοβιογραφίας, ενός έργου με το οποίο ολοκληρώνει την πορεία του ο καλλιτέχνης, είναι φανερά σ' όλο το μήκος της ταινίας. Είναι μια αυτοβιογραφία εκφρασμένη ως μία περιπέτεια ασύμμετρη με κομμάτια μικρά ή μεγαλύτερα, σκιασμένα ή περισσότερο φωτισμένα, μια ιστορία που την διηγείται με διακοπές, όπως θα έκανε ένας γέρος που θυμάται και ξεχνάει, που συγκινείται και σιωπά ή συνεπαίρνεται και πολυλογεί ή μετανιώνει. Άλλωστε και η ίδια η περιπέτεια των γυρισμάτων της ταινίας, που κράτησε πέντε χρόνια σχεδόν, από το φόβο των κατεστημένων μπροστά στην αλήθεια του Δαμιανού, έρχεται να συμβαδίσει μ' αυτή την ασύμμετρη έκφραση της αυτοβιογραφίας.

Η κινηματογραφική δεινότητα του σκηνοθέτη δεν μπορεί παρά να λάμπει και εδώ, όπως στο *Πλοίο* και την *Ευδοκία*. Και μόνο τις σκηνές που ο Ηνίοχος συναντά την Ελένη να είχε γυρίσει ο Δαμιανός, σε όλη την τριακονταετή πορεία του, θα του άξιζε να ονομαστεί ο μεγαλύτερος έλληνας σκηνοθέτης. Οι ματιές, η ερωτική πολιορκία των βλεμμάτων, η διεκδίκηση, η παράδοση των εραστών συγκροτούν ένα υπόδειγμα για τον ελληνικό κινηματογράφο, έναν ατόφιο Δαμιανό. Πόσο μάλλον, εάν προσθέσουμε σ' αυτά τη σκηνή της φυλακής, με την ασύγκριτης ομορφιάς χορογραφία των κοντινών πλάνων και την καίρια ερμηνεία και του ίδιου ως Ανώνυμου, αλλά και την επική ομορφιά των σκηνών του γάμου και του φόνου του Κούτρα.

Δεν θα μακρύνω άλλο το λόγο μου για τον Αλέξη Δαμιανό. Αρκούν οι τρεις ταινίες του για να μας δείξουν τον άνδρα. Αρκούν τα έργα. Μόνο θα ήθελα να αποσαφηνίσω τα όσα έγραψα στην αρχή. Ο Δαμιανός παρέμεινε ένας πνευματικά –και σωματικά– εξόριστος της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας της χώρας μας. Αυτοεξόριστος, το πιο σωστό. Διάλεξε να ξεκόψει από τα καλλιτεχνικά δρώμενα του τόπου και του ελληνικού κινηματογράφου που όλη αυτή την περίοδο κυνηγά «το ιδανικό του μυστηρίου, του βελούδου, του κλειστού χώρου, της δήθεν ποιότητας», για να παραφράσω δικά του λόγια.[5] Ο Δαμιανός αρνείται να συμμορφωθεί στη νέα λογοκρισία που επιχειρεί να φιμώσει τον ελληνικό κινηματογράφο, είτε αυτή λέγεται συγγραφή σεναρίου είτε τελειοποίηση της τεχνικής ή εξυγίανση της παραγωγής κ.ά. Το όραμα και η αναμέτρηση με την αλήθεια και την πραγματικότητα κάνουν τον κινηματογράφο, η πνευματική επάρκεια του δημιουργού φτιάχνει τις καλές ταινίες, όπως το απέδειξε ο Δαμιανός, όπως μας το αποδείχνουν κι άλλοι –σαν τον Τορνέ για παράδειγμα– κι όχι τα αμερικανόστροφα σενάρια, η τεχνολογία και τα κεφάλαια. Ο Δαμιανός αρνείται, λοιπόν, να προσυπογράψει τέτοιες παραχαράξεις και αλλοιώσεις της συνείδησής του, γι' αυτό και απομακρύνεται πότε στην Εύβοια και στις αγροτικές καλλιέργειες, πότε στο «θάνατο της σιωπής», που όμως είναι ελευθερία, όπως λέει κι ο ίδιος.

Τον Δαμιανό τον απασχόλησε βαθιά το «ελληνικό πρόβλημα»,[6] για να δανειστώ πάλι τα λόγια του. Ένα πρόβλημα που ο ίδιος στις τρεις ταινίες του περιέγραψε ως νόστο και αναζήτηση της συνείδησης του ανθρώπου, της βαθύτερης αυτής πατρίδας όλων. Πότε ξενιτιά, πότε χαμός, πότε λεβεντιά, πότε έρωτας, το έργο του Αλέξη Δαμιανού έχει τη δική του ατόφια σημασία ως ελληνικό αλλά και παγκόσμιο. Γιατί κατάφερε ο ίδιος να γίνει Οδυσσέας και Αδάμ ταυτόχρονα, ομηρικός στην περιπέτειά του, βιβλικός στο θρήνο του, ένας Έλληνας μετανάστης στους σύγχρονους καιρούς.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2004

5. Τα βαριά αυτά λόγια τα έχει πει ο Δαμιανός –όσο κι αν ηχεί παράξενο– για τον Κουν. Από τη συνέντευξή του στους Θόδωρο Αγγελόπουλο και Λάκη Παπαστάθη, η οποία δημοσιεύτηκε στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο» (Σεπτέμβριος 1969). Ολόκληρη η συνέντευξη στο *Αλέξης Δαμιανός*, ό.π., σσ. 82-86.

6. ό.π., σελ. 83.

Ο αρχαϊκός Αλέξης Δαμιανός

του Γεράσιμου Βάκρου

Μπορεί ο κινηματογραφικός απόηλους από την πραγματικότητα στο μύθο να συγκινεί, να παραπλανεί το ρεαλισμό μας με τα μυθεύματα της παραμυθίας, να κανακεύει τις εμμονές μας με ενδοξότητες ή και να παραδοξολογεί, πλαισιώνοντας τις αντιφάσεις του σήμερα με καρτ ποστάλ απομεινάρια μιας αλλοτινής φήμης.

Ο απόηλους, όμως, του κινηματογραφιστή Αλέξη Δαμιανού προς το μύθο διαφέρει. Συνιστά άλλη αφετηρία, άλλο περιεχόμενο, άλλο «πόρτο», όπου η ελληνική πραγματικότητα δεν αποκαλύπτεται καλλιγραφικά αλλά καρδιακά, όπου η αλήθεια δεν είναι μηχανική έτσι ώστε να εμπεριέχει την κατασκευή, αλλά «ανάγκη όπως το νερό και το ψωμί, το κρασί στο τραπέζι...».

Οι ταινίες του Αλέξη Δαμιανού αποστασιοποιούνται από την κινηματογραφική γραφή. Δεν κινηματογραφεί, μετουσιώνει τη γη σε αξία ζωής, το φύσημα του ανέμου σε τελετουργία ιερή, την αναμέτρηση των κορμιών σε πράξη θρησκευτική. Η τριλογία του στον κινηματογράφο αποτελεί προέκταση «μιας τελετουργικής διαδικασίας στην άσκηση της αλήθειας... μια αναμέτρηση με το φόβο του θανάτου και τα υποκατάστατά του». Αυτό που φανερώνει, δεν υπονοείται. Δε βολεύεται σε συμβολικά καλούπια. Είναι «Αυτό», με την υλική του βαρύτητα αλλά και με την αινιγματική χάρη του μειδιάματος του αρχαϊκού Κούρου. Κάθε απόπειρα να προσεγγίσεις το έργο του με τα εγχειρίδια της κινηματογραφικής κριτικής, με ερμηνευτικές μανιέρες και καρμπόν προσπελάσεις πάνω στο φιλμικό του βίο, μοιάζουν θεωρήματα που βουλιάζουν υπό το βάρος της κενότητάς τους. Εκείνο που διαχειρίζεται με ειλικρίνεια και περισσεύματα οικονομίας χωρίς να καταφεύγει στην αφαίρεση, είναι η αποθυμιά της αλήθειας. Ο αλτρουϊστικός μόχθος του να συλλέξει από τα κοιτάσματα της κυτταρικής μνήμης ό,τι έμεινε αλώβητο. Να υποκινήσει την καρδιά σε ανταρσία, απέναντι σε ό,τι έχει αλλοιώσει τη φυσικότητα του ανθρώπινου κόσμου, να σταθεί αντρίκεια απέναντι στη γοητεία της παραχάραξης και με μειλίχια προσμονή να αναμετρηθεί με το θάνατο, τον όποιο θάνατο...

Ως έτσι, ο Δαμιανός είναι ένας δημιουργός που κοιτάζει το μέλλον, με το βλέμμα του να ασκείται επίμονα στις βαθιές απολήξεις του παρελθόντος χρόνου. Γι' αυτό και τραγικός. Γι' αυτό και Έλληνας. Γι' αυτό και οικουμενικός. Επειδή διατρέχει το λασπότοπο της ελληνικής ιστορίας με αρχαϊκή ωραιότητα. Όπως ο οργισμένος Μακρυγιάννης, όπως ο φωτεινός Θεόφιλος ή ο ρηξικέλευθος Χαλεπάς που είδαν στις εκάστοτε μόδες και στα μορμολύκεια τα προστάγματα ενός καμουφλαρισμένου θανάτου και χρέωσαν το όραμά τους με ανεξίτηλη καρτερικότητα στη δικαίωση της ζωής, «γιατί η αρετή δεν είναι ράσο που φοριέται, είναι ανάγκη...».

Στα πρόσωπα των μύθων του ο χρόνος διαστέλλεται και αμέσως καταργείται. Η τραγωδία επιτυγχάνεται όταν αβήσουν οι διαστάσεις του χρόνου. Οι ιστορίες του λέγονται τώρα, όμως του παραδόθηκαν από το χθες, το αιώνιο χθες. Αυτά τα πρόσωπα βγήκαν από τα σπλάχνα του ιστορικού

Ηνίοχος

χρόνου. Εδώ και η εμμονή του να αποφεύγει τους επαγγελματίες ηθοποιούς όπου ο επαγγελματισμός τούς στέρησε από την αλήθεια, τη χάρη της φυσικότητας και τους στέγνωσε από την προθυμία της άμιλλας με τη ασυδοσία του ανταγωνισμού και μιας δήθεν ανωτερότητας. Γι' αυτό και καταριέται το δόλο, επειδή εξόρισε τον αγώνα για τον αγώνα και κάθε προσπάθεια αθλοθέτησης βραβείων τού φαντάζει άγονη μικρότητα. Ο δικός του ήρωας ανδρώνεται στο βλέμμα του ατάραχου Ηνίοχου, όπου δεν έχει σημασία ο νικητής αλλά ο αγώνας για τη ζωή. Το υλικό των μύθων του μεθά από τον πρωτογονισμό του αρχέτυπου. Αυτόν τον πρωτογονισμό είναι που μεταγγίζει στην υλικότητα των ηρώων του και των θεματικών του διαδρομών, το πνευματικό εκείνο περιεχόμενο όπου στα χέρια του Δαμιανού παίρνει διαστάσεις εξομολόγησης, γίνεται θρησκευτικός ύμνος με ηχηρές σιωπές και ισοκρατήματα.

Η εικόνα του καδραρίζεται όχι φωτογραφικά, αλλά με μια μεταφυσική αναγκαιότητα δίχως υπαρξιακά τερτίπια. Δε συγχωρά την προχειρότητα και την ευκολία. Καταγράφει αμφισβητώντας την πλαστικότητα της τεχνικής. Το αίτημά του είναι να αποτυπώσει το άλγος της ανθρώπινης ιστορίας με τη φωτογραφική πιστότητα μιας αγιογραφίας, συντροφιά με την ίδια δυναμική που το χέρι του αρχαίου καλλιτέχνη αναπαριστά τη μάχη των Κενταύρων και των Λαπήθων στη ζωοφόρο του Παρθενώνα και όπου το χέρι του θεατή βιώνει το σμίλευμα πάνω στο μάρμαρο.

Ο κινηματογράφος του Δαμιανού είναι «λύση ανάγκης». Σκηνοθετεί όχι για να ξεχωρίσει, αλλά γιατί βιάζεται να φέρει στο φως το φως! Μόνος του, στο δικό του μονοπάτι. Συλλογικά μόνος. Με λίγους πιστούς και δίχως επιγόνους. Όμως... σαν τον Κούρο που μειδιά στο μέλλον, έτσι και ο Αλέξης Δαμιανός. Η τέχνη του είναι τέχνη αρχαϊκή. Αρχαϊκός και ο ίδιος σαν άνθρωπος. Και το έργο του έτσι αποκτά το χάρισμα μιας μεγάλης κληρονομιάς, με κληρονόμους και θεριστές. Ό,τι αρχαϊκό έρχεται από το μέλλον και στο μέλλον πηγαίνει. Και το έργο του αποκτά την εγκυρότητα θεμέλιου λίθου, γιατί φέρει αυτούσια την υπόσταση αυτής της κληρονομιάς.

Αθήνα, Οκτώβριος 2004

«Φύλακες, γρηγορείτε!»

του Δημήτρη Χαρίτου

Το κινηματογραφικό έργο του Αλέξη Δαμιανού φαίνεται ότι είναι πια ολοκληρωμένο. Τρεις μεγάλου μήκους ταινίες κι ένα (ξεχασμένο) τηλεοπτικό σίριαλ. Αυτή η σε πρώτο επίπεδο επίμονη έμφαση που δίνεται στον κινηματογραφιστή Δαμιανό έχει επισκιάσει την άλλη, τη μακρόχρονη και πολύπλευρη, και με ασύγκριτα μεγαλύτερο –απ' ό,τι με τον κινηματογράφο– όγκο, την ενασχόληση με το θέατρο. Πριν απ' όλα αλλά και καθοριστικά, ο πολυτάλαντος Δαμιανός υπήρξε και παρέμεινε θεατράνθρωπος. Ένας ευριπίδειος και ελισαβετιανός, ακόμα και στην καθημερινότητά του, θεατράνθρωπος. Χωρίς αμφιβολία, αυτή του η ιδιότητα, πιο σωστά αυτή του η «κατάσταση», σημάδεψε και το κινηματογραφικό του έργο. Λες και θέλησε (και το πίστεψε) να βάλει σε δοκιμασία υμέναιου τις δυνατότητες του θεάτρου με αυτές του κινηματογράφου, αλλά με την προϋπόθεση ότι και τα δύο είδη θα διατηρήσουν την ισοτιμία τους. Σπεύδουμε να πούμε πως αν αυτή η υπόθεση έτσι έχει, τότε το εγχείρημα πέτυχε. Στον *Ηνίοχο*, π.χ., έβαλε και την υπογραφή του.

Το βιογραφικό του –με το περιεχόμενο που η δημοσιότητα το παρουσιάζει– σκιαγραφεί ένα ανθρώπινο ολοκλήρωμα, ένα πυκνό σε συστατικά αμάλγαμα, και επιπλέον το συστατικό εκείνο που διαθέτουν οι πρωτεϊκοί (στο πνεύμα και το χαρακτήρα) δημιουργοί: την υπερβολή. Προκειμένου, δε, για τέτοιου είδους «ιερά τέρατα» της τέχνης, όπως ο Δαμιανός, αναπόφευκτα περιέχει, αλλά σε ακαθόριστη ποσόστωση, αρκετές και αδυναμίες. Γιατί διαφορετικά δε γίνεται. Έτσι, αν το καλοπροσέξει κανείς, λίγο-πολύ, όλοι οι βασικοί κινηματογραφικοί του ήρωες είναι «καθ' ομοίωσιν» Δαμιανοί ρεπλίκες. Γι' αυτό και κάθε προσέγγιση που επιχειρείται σήμερα του Αλέξη Δαμιανού και του έργου του, πρέπει να γίνεται με αυτούς τους όρους. Είναι ίσως ο μοναδικός τρόπος να εξηγηθεί πώς μέσα σε τέσσερα μόλις χρόνια έπεσαν, θαρρείς από τον ουρανό, στην ανυποψίαστη ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα εκείνοι οι δύο μετεωρολιθικοί καταυγαστήρες που ακούνε στο όνομα *Μέχρι το πλοίο* και *Ευδοκία*. Δημιουργήματα ενός ανθρώπου ο οποίος μέχρι τότε δεν είχε καμιά συγγενή σχέση ούτε με την κινηματογραφική σκηνοθεσία ούτε με τη συγγραφή σεναρίων.

Σήμερα –σήμερα, όχι τότε– έχουμε συνειδητοποιήσει ότι αυτές οι δύο ταινίες δεν ήταν τα καλλιτεχνικά προϊόντα ενός σκηνοθέτη του κινηματογράφου ή, όπως θα λέγαμε σήμερα, ενός π.χ. «μικρομηκά» που πέρασε στις μεγάλου μήκους ταινίες. Ούτε, πολύ περισσότερο, ενός σκηνοθέτη του θεάτρου ή ενός ηθοποιού ή ενός θεατρικού συγγραφέα, μολονότι ο Δαμιανός διέθετε όλες αυτές τις θεατρικές ιδιότητες. Αυτές οι συγκεκριμένες δύο ταινίες χρειάζονταν, την εποχή που εμφανίστηκαν (για να εξηγηθεί το «πώς»), άλλες «πηγές ανάβρυσης», άλλες «θητείες», άλλες ανάγκες που τις κυοφόρησαν. Προαπαιτείτο ένα άλλου είδους «big bang» γνώσης και συνείδησης του τόπου σου και του ιστορικού σταυρόδρομου που τότε αυτός βρισκόταν. Μια εθνική αυτογνωσία σικελιανικής,

θα λέγαμε, διάστασης και δυναμισμού, προκειμένου να καταθέσει αυτές τις μαρτυρίες. Χρειάστηκε, δηλαδή, η χαρισματική συγκυρία που την ενσάρκωσε η προσωπικότητα του Αλέξη Δαμιανού. Πολλοί έλληνες ιστορικοί απολογητές της διφορούμενης εκείνης δεκαετίας του '60 συνηθίζουν να αναγνωρίζουν σ' αυτήν μονάχα τα θετικά συμβάντα μιας καλλιτεχνικής άνοιξης και τις «θερμές» πολιτικές συμώσεις που μας έκαναν να νιώθουμε «συγγενείς» του παρισινού Μάη του '68. Ταυτόχρονα, όμως, ξεχνάμε ή τείνουμε να ξεχάσουμε ότι λίγα χρόνια μετά τη λήξη του Εμφυλίου και μέχρι τη Μεταπολίτευση κοντά δύο εκατομμύρια Έλληνες, κυρίως της υπαίθρου χώρας και των μικρότερων αστικών πόλεων, των πιο γόνιμων ηλικιών, μετανάστευσαν. Το ηλικιακό αυτό δυναμικό αναλογικά στην πληθυσμιακή σύνθεση της χώρας, δεν αναπληρώθηκε ποτέ. Εκατοντάδες χωριά, όσα δεν τα ρήμαξε ο Εμφύλιος, τα ερήμωσε η μετανάστευση. Τον ίδιο καιρό η Αθήνα, ο Πειραιάς και η Θεσσαλονίκη «χορεύανε» στη μέθη της καραμανλικής αντιπαροχής και τα πυκνά δάση που ξεφύτρωναν των πολυκατοικιών, που χτίζονταν με τα χρήματα των ξεριζωμένων της Κωνσταντινούπολης και του αιγυπτιώτικου Ελληνισμού.

Ένα χρόνο πριν από την επτάχρονη απριλιανή χούντα, ο Δαμιανός γυρίζει την πρώτη του ταινία *Μέχρι το πλοίο*, ένα λυρικό όσο και συνταρακτικό μέσα στη λιτότητά του ρέκβιεμ για την πανδημία της μετανάστευσης. Τέσσερα χρόνια αργότερα, μεσούσης της δικτατορίας, παρουσιάζει την *Ευδοκία*. Το παρατεταμένο μονοπλάνο, προς το τέλος αυτής της ταινίας, με τις ασκήσεις ακριβείας της Διμοιρίας επιδείξεων, συμβόλιζε τη «γυψοποίηση» της κοινωνίας και των λαϊκών τάξεων. Ο βασανιστικός έρωτας του χωριατόπαιδου Λοχία και της εικοσάχρονης πόρνης Ευδοκίας αντιπροσώπευε το δίχως προσανατολισμό και προοπτική (ταξικό) αγώνα επιβίωσης, όμοια με αυτόν που πνίγεται στη θάλασσα και προσπαθεί να πιαστεί απ' όπου βρει. Το δικαίωμα στον έρωτα και τα πάθη που είναι το ίδιο το δικαίωμα στη ζωή.

Και οι δύο ταινίες, ανόμοιες μεταξύ τους μορφολογικά και αισθητικά, σωστό είναι να τις δει κάποιος σαν τα δύο πρώτα μέρη μιας τριλογίας που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, ούτε που πιθανολογούμε την κατάληξή της. Και των δύο ταινιών οι βασικοί ήρωες «φεύγουν» ή ρέπουν προς τη «φυγή» από την ανίκανη να τους θρέψει χώρα τους ή να τους εγγυηθεί ένα καλύτερο αύριο. Φεύγουν, ακόμα, υπαρξιακά από τον ίδιο τους τον εαυτό έως ότου κάποια στιγμή «παραιτηθούν». Φεύγει, κατηφορίζοντας, για την Αυστραλία ο Νιάκας, φεύγει για την πόλη η μικρή Νανότα, με τους ακατασίγαστους ίμερους. Φεύγει και το παντρεμένο ζευγάρι με τη χρεοκοπημένη συμβίωση από τις γειτονιές των αυθαιρέτων του Πειραιά, αλλά με χωριστούς προορισμούς. Με το διαβατήριο και το εισιτήριο στην τσέπη σκοπεύει να φύγει για τη Γερμανία και ο Λοχίας, άντρας της Ευδοκίας, αλλά και η ίδια «φεύγει» με το τρίκυκλο του σωματέμπορα «προστάτη» της. Έτσι το

Ηνίοχος

'σκασε για την Αυστραλία και ο αρραβωνιαστικός της Μαρίας, της ηλικιωμένης πόρνης, φιλενάδας της Ευδοκίας. Τελικά έφυγε –το 'σκασε!– και ο ίδιος ο Δαμιανός από τον κινηματογράφο. «Μεταναστεύει» για οκτώ ολόκληρα χρόνια στην Εύβοια όπου μεταλλάσσεται σε αγρότη βιολογικών καλλιεργειών, ενώ ανεβάζει και θεατρική παράσταση με βοσκούς και γεωργούς για ηθοποιούς. Η γνήσια συναναστροφή του με τη γη θα του προσθέσει και άλλη εμπειρία και γνώση στο ήδη πλούσιο πορτρέτο του. Ο διανοούμενος γίνεται πιο αληθινός αλλά ταυτόχρονα πιο εγωκεντρικός και αντιφατικός. Είναι το 1981 που θα ενσαρκώσει τον κεντρικό ρόλο του ληστή στη σπουδαία ταινία *Τον καιρό των Ελλήνων* του Λάκη Παπαστάθη, άλλοτε βοηθού του στη σκηνοθεσία της *Ευδοκίας*. Από μόνος του, ο ληστής-Δαμιανός είναι η μισή ταινία, θαρρείς και η δικαιολογία της. Τελικά η δεκαετία του '80 δείχνει να είναι η σπαταλημένη της ζωής του. Ο τηλεοπτικός *Πατούχας* δεν είναι η συνέχεια της *Ευδοκίας*.

Το 1989 εμφανίζεται στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης αναγγέλλοντας την επιστροφή του στον κινηματογράφο, αποφασισμένος, επιτέλους, να γυρίσει τον *Ηνίοχο*, το σενάριο του οποίου είχε λογοκρίνει το αρμόδιο υπουργείο των μεταπολιτευτικών κυβερνήσεων της Ν.Δ. Πεισμωμένος ο Δαμιανός το έκλεισε στο συρτάρι του για χρόνια. Τώρα, όπως αποδείχθηκε στη συνέχεια, είχε έρθει η ώρα του. Το βράδυ γίνεται δεκτός με αποθεωτικό ενθουσιασμό από την κατάμεστη φεστιβαλική αίθουσα. Είχε προηγηθεί το πρωί της ίδιας μέρας η ανάγνωση-ερμηνεία σημαντικού μέρους του σεναρίου από τον ίδιο σε ικανό αριθμό φίλων και θαυμαστών του σε μια άκρη του σαλονιού ξενοδοχείου της Θεσσαλονίκης. Τυχεροί όσοι είχαν την τύχη να βρεθούν εκεί. Έπαιξε όλους τους ρόλους, μιμήθηκε όλους τους ήχους της ηχητικής μπάντας της (μελλοντικής) ταινίας, ανεβοκατεβάζοντας τους θερμοκρασιακούς ρυθμούς συνεχώς. Αλησμόνητη μένει η υπόκωφη αλλά δυνατή φωνή του μ' ένα περιοδικό βράχνιασμα: «Φύλακες, γρηγορείτεεε». Επρόκειτο για μια ακόμη απόδειξη ότι από μόνος του ο Δαμιανός ήταν το ίδιο σημαντικός με το έργο του. Ο ίδιος είναι έργο τέχνης. Αλλά οι περιπέτειες του *Ηνίοχου* μέχρι την ολοκλήρωσή του, κυρίως οικονομικές, που κράτησαν κοντά μια εικοσαετία, αναπόφευκτα αποτυπώθηκαν και στην ταινία. Η φιλόδοξη πρόθεση του Δαμιανού να αφηγηθεί τη συγκλονιστική στην τραγικότητά της δεκαετίας του '40 και τις εμφύλιες συμφορές που τη σημάδεψαν, δε στέφθηκε από την αναμενόμενη επιτυχία. Με την εξαίρεση των πρώτων, των μεγάλης διάρκειας σεκάνς –με κορυφαία, βέβαια, της μιας νύχτας ερωτική συνάντηση της πανέμορφης χήρας του εθνικιστική καπετάνιου Κούτρα με τον αντάρτη του ΕΛΑΣ Ηνίοχου–, με τις επικές διαστάσεις και τις αντίστοιχες, εξπρεσιονιστικής (ακόμα και νατουραλιστικής) υπερβολής ερμηνείες, η ταινία, καθώς όδευε προς το τέλος, σχηματοποιήθηκε μέσα σε σεναριακή και σκηνοθετική ετερογένεια. Ήταν, τελικά, μια ταινία που άργησε μια ολόκληρη γενιά και το έδειχνε. Παρ' όλα αυτά, ο *Ηνίοχος* έχει όλα τα γνωρίσματα των καλλιτεχνικών τρόπων του δημιουργού τους και μάλιστα με βελτιωμένο μετιέ.

Το 1985, η *Ευδοκία* κέρδισε τις περισσότερες ψήφους-προτιμήσεις των μελών της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, ως μία από τις δέκα καλύτερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Λεπτομέρεια: η αξιολογική παράθεση των προτιμήσεων του κάθε κριτικού ήταν εξαίρεση, άρα δεν ψηφίστηκε ως η καλύτερη αλλά μέσα στις δέκα καλύτερες. Και μετά τα είκοσι χρόνια που πέρασαν από εκείνο το γκάλοπ, είναι μάλλον βέβαιο ότι η ταινία θα διατηρούσε και σήμερα μία από αυτές τις δέκα θέσεις, μ' όλο το μεγάλο αριθμό καλών ταινιών που προστέθηκε στο μεταξύ. Εκείνο που δεν είναι βέβαιο είναι το για ποιους λόγους, με ποια κριτική υποστήριξη θα δικαιολογούσε αυτή την προτίμηση σήμερα. Με ιστορικούς όρους, το έργο του Δαμιανού, κυρίως οι δύο πρώτες ταινίες του, διατηρεί την αξία του. Αν, δηλαδή, ο σημερινός (επαρκής και ενήμερος) θεατής που θα συμβεί να παρακολουθήσει προβολή τους, αναχθεί στο κοινωνικό τοπίο της εποχής που αυτές αναφέρονται και επιπλέον τις συγκρίνει με την τότε ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, θα τους δώσει υψηλή βαθμολογία παραβλέποντας τη λιτότητα της κατασκευής τους, τις όποιες τεχνικές ατέλειες, τις ανάλογες σκηνοθετικές αδεξιότητες, που όλα αυτά σήμερα είναι περισσότερο φανερά. Άλλωστε, από αυτές «υπέφεραν» και πολλά από τα αριστουργήματα του ιταλικού νεορεαλισμού. Είναι γνωστό ότι μία από τις μεγάλες αδυναμίες της 7ης τέχνης είναι ότι οι ταινίες της τρέχουσας θεματολογίας, της εποχής δηλαδή που αυτές γυρίζονται, γερνάνε πολύ γρήγορα. Και αυτό συμβαίνει όχι μόνο γιατί η πρόοδος της τεχνολογίας κερδίζει τις επόμενες μάχες τεχνικής αρτιότητας, αλλά, κυρίως, γερνάνε οι κώδικες των κοινωνικών αυτοματισμών, αλλάζουν οι εικόνες

Μέχρι το πλοίο

των συμπεριφορών: γλωσσικά κλισέ, νεολογισμοί, μόδα, ρυθμοί της καθημερινότητας, οικοδομημένο αστικό τοπίο, συμπεριφορά, κανόνες και τρόποι ψυχαγωγίας κ.λπ. Αυτό που απομένει είναι η ντοκουμεντασιόν που περιέχεται στη φιλμική αναπαράσταση, υλικό πολύτιμο για τις κοινωνιολογικές μελέτες και όχι μόνο. Αλλά και αυτή η διαπίστωση έχει την αξιολογική της κλίμακα. Ούτε όλες οι ταινίες γερνάνε ούτε όλες φθίνουν με την ίδια ταχύτητα, ενώ άλλες παρά τις ρυτίδες τους διατηρούν αξιόλογα σημεία αντίστασης. Και οι τρεις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού ανήκουν στην τελευταία αυτή εκδοχή, φυσικά περισσότερο το *Μέχρι το πλοίο* και η *Ευδοκία* και λιγότερο ο *Ηνίοχος*. Έχουμε μάλιστα την αίσθηση ότι, με το πέρασμα του χρόνου, το *Μέχρι το πλοίο* επανεκτιμάται θετικότερα απ' ό,τι στην εποχή του. Αυτές οι αντιστάσεις των ταινιών του οφείλονται, πιστεύουμε, στο ότι ο Δαμιανός δεν αναπαράστησε μια εποχή, την αποτύπωσε in vivo με όρους ντοκιμαντέρ. Οι ιστορίες των ταινιών του δεν προτείνουν συμβατικές φαντασιώσεις διαφυγής από την ανάλγητη καθημερινότητα. Χειρουργεί την «καρδιά» αυτής της καθημερινότητας που πονάει και η μνήμη αυτού του πόνου (μνήμη συλλογική) διατηρείται για πάντα.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι η διαχρονική αξία του έργου του Αλέξη Δαμιανού βρίσκεται στο ότι στην εποχή του μίλησε για την εποχή του χρησιμοποιώντας αυθεντικά υλικά της τέχνης. Δεν απευθύνθηκε στους δακρυγόνους αδένες του θεατή, αλλά στην ορθολογική χρήση του μυαλού του. Και να μην ξεχνάμε ότι σε αυτές τις περιπτώσεις η ποίηση που τα φορτίζει δε γερνάει ποτέ.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2004

Σημείωμα για τον άτακτο κινηματογράφο του Αλέξη Δαμιανού

της Εύας Στεφανή

Το κάτω είναι η γη που δίνει τη ζωή [...], το κάτω είναι πάντα η αρχή.
Μιχαήλ Μπαχτίν (1895-1973)

Ξαναβλέπω την *Ευδοκία* και το *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού. Το γέλιο της Ευδοκίας αναποδογυρίζει τον κόσμο. Οι γυμνοί τόποι, τα ακανόνιστα πλάνα, τα γκροτέσκα σώματα των ηρώων του Δαμιανού μοιάζουν να έχουν βγει από την καρναβαλική παράδοση του ρώσσου θεωρητικού Μιχαήλ Μπαχτίν.

Στο έργο του *Ο Ραμπελέ και ο κόσμος του* (1965), ο Μπαχτίν αναπτύσσει μια θεωρία για το καρναβάλι ως μία αντίληψη του κόσμου που κηρύσσει την πλήρη ανατροπή των πάντων. Στο καρναβάλι καταργείται κάθε ιεραρχία. Το περιθώριο εκθρονίζει το κέντρο και λυτρώνεται απ' αυτό. Εκεί βρίσκει έδαφος και βασιλεύει ό,τι παραδοσιακά βρίσκεται στις παρυφές.

Στον κινηματογράφο του Δαμιανού δοξάζεται το «κάτω» και υπονομεύεται ό,τι είναι «κανονικό». Ο Δαμιανός βλέπει το απόβλητο ως ιερό. Υμνεί τα υγρά, τις κραυγές, τις οσμές, τους θορύβους, ότιδήποτε είναι μέσα στο σώμα και βιάζεται να εκτιναχτεί προς τα έξω. Όλες αυτές τις εκφράσεις του ενδότερου σώματος τις οποίες η αστική ηθική θεωρούσε και θεωρεί συνώνυμα της ντροπής, ο Δαμιανός τις αγκαλιάζει και τις αναδεικνύει. Όπως στον Μπαχτίν, έτσι και στον Δαμιανό, το σώμα δεν είναι ένα κλειστό σύστημα, αλλά ένας ανοιχτός κόσμος που βρίσκεται σε συνεχή επαφή με το περιβάλλον. Τονίζονται οι εσοχές και οι εξοχές, τα σημεία εκείνα επαφής με τον κόσμο. Πατούσες, ανοιχτά στόματα, μασχάλες, γόνατα, ρουθούνια. Το σώμα ξεπερνά τα δικά του όρια, διαπερνά το περιβάλλον του και απορροφάται απ' αυτό.

Τα όρια, η υπέρβαση και η παραβίασή τους είναι στο κέντρο της θεματολογίας του Δαμιανού. Το όριο του σώματος, το γεωγραφικό όριο (άκρη της πόλης), τα όρια που θέτουν οι θεσμοί (στρατός), οι οριακές συναισθηματικές καταστάσεις είναι επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο *Μέχρι το πλοίο* και την *Ευδοκία*. Οι ήρωες του Δαμιανού είναι τραγικοί, γιατί παλεύουν να ξεφύγουν από τα ήδη διαγεγραμμένα όρια που τους έχουν επιβληθεί. Ο λοχίας, η Ευδοκία, ο Νιάκας, η Νανότα διεκδικούν την ύπαρξη της αληθινής τους φύσης, που συγκρούεται με ένα κοινωνικό περίγυρο που οροθετεί και ταξινομεί. Το «κάτω» τείνει να ελευθερωθεί, ενώ το «πάνω» το αναστέλλει. Πιο γενναίες στον αγώνα συνάντησης με τον εαυτό είναι οι γυναίκες ηρωίδες. Στην προσπάθειά τους να κατανοήσουν τη θέση τους στον κόσμο, παραδίδονται σε αδηφάγους έρωτες κι έρχονται σε σύγκρουση με τις κοινωνικές επιταγές.

Η καρναβαλική παράδοση του Μπαχτίν δε βρίσκεται μόνο στη θεματολογία αλλά και στην κινηματογραφική γραφή του Δαμιανού. Και εδώ βασιλεύει το οξύμωρο και το αντικανονικό. Τόσο τα πλάνα όσο και το μοντάζ δεν υπακούουν σε μία γνώριμη αφηγηματική λογική αλλά σε μία

Ηνίοχος:
Γιούλα Γαβαλά,
Βάσιας Ελευθεριάδης.

χειροποίητη προσέγγιση που αντίκειται στους παραδοσιακούς κινηματογραφικούς κανόνες. Ετερόκλητα στοιχεία και ποικίλα στιλιστικά είδη μπλέκονται και συνθέτουν το ιδιαίτερο δαμιανικό ύφος, καθιστώντας αδύνατη την κατάταξη αυτού του κινηματογράφου σε ένα μόνο κινηματογραφικό είδος ή κίνημα.

Ο κινηματογράφος του Δαμιανού είναι άτακτος. Δυναμιτίζει το ομαλό και προβάλλει το ασυνεχές. Κάνει ανοίκειο το οικείο και οικειώνεται το κρυμμένο.

Αθήνα, Οκτώβριος 2004

Αλέξης Δαμιανός και θέατρο*

ΣΥΝΤΟΜΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΘΙΑΣΑΡΧΙΚΗΣ ΤΟΥ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ

του Κωνσταντίνου Κυριακού

1. Εισαγωγικά

«Ο κ. Αλέξης Δαμιανός είναι νέος ενδιαφέρων και που φαίνεται να έχει πολλά ενδιαφέροντα. Ηθοποιός ο ίδιος, γράφει και θεατρικά έργα. Τον πρωτοθυμάμαι τελειόφοιτο της Δραματικής Σχολής. Η ζωηρή του ιδιοσυγκρασία, το ευχάριστο παρουσιαστικό, μια σπίθα εσωτερική που έμοιαζε άγρυπνη πίσω από τη νεανική απειρία, με είχανε κάνει να τον προσέχω. Έμενα, και μένω με την εντύπωση πως ο κ. Δαμιανός, υπό συνθήκες κατάλληλες και την αναγκαία σ' ένα νέο καλλιτέχνη πειθαρχία, θα μπορούσε να ευδοκιμήσει στους ρόλους ιδιαίτερα εκείνους που λέγονται στο θέατρο "πρωικούς"».[1] Ίσως το παραπάνω σχόλιο για τον Δαμιανό, φτιαγμένο από την έγκριτη πένα του Άγγελου Τερζάκη και γραμμένο εξ αφορμής της παράστασης του δεύτερου θεατρικού έργου του Δαμιανού (*Τ' αγρίμια*), κατά το πρώτο του θιασαρχικό εγχείρημα («Πειραματικό Θέατρο», 1948), να αποτελεί και ένα εύστοχο πορτρέτο των χαρακτηριστικών της δημιουργικής προσωπικότητας του Αλέξη Δαμιανού.

Η μελέτη της θεατρικής παρουσίας του Αλέξη Δαμιανού στη μεταπολεμική ελληνική σκηνή επιβάλλει τη διάκριση των δραστηριοτήτων του στις ιδιότητες του ηθοποιού, του θεατρικού συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του θιασάρχη-παραγωγού. Η ανάδειξη της σημασίας του ολίγιστου αριθμητικά κινηματογραφικού έργου του Δαμιανού (ως εξαίρεση στο σύστημα των μεγάλων εταιρειών παραγωγής της δεκαετίας του '60, ως σηματοδότης των αιτημάτων ενός Νέου Κινηματογράφου, ως δάσκαλος-πρότυπο μιας στάσης (κινηματογραφικής) ζωής που θα γνωρίσει μαθητές, ως εναλλακτικός παράδρομος στα χρόνια της αισθητικής επιτήδευσης και της άμεσης πολιτικολογίας),[2] καθώς και η από εικοσιπενταετίας απομάκρυνση του Δαμιανού από τα θεατρικά πράγματα (ακόμη και η δραματική του παραγωγή μοιάζει άγνωστη, ανέκδοτη, παραγνωρισμένη, εκτός σκηνής),[3] μοιάζει να επεξηγούν, σε μια πρώτη ανάγνωση, την υποβάθμιση[4] του θεατράνθρωπου Δαμιανού.

Ο Δαμιανός ως ηθοποιός συνδέθηκε, αρχικά, με τους σημαντικότερους θιάσους της δεκαετίας του '40, κρατικούς (Εθνικό Θέατρο, ως νεαρός απόφοιτος σε δύο παραστάσεις) και ρεπερτορίου («Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» και «Θέατρο Τέχνης») και στη συνέχεια (δεκαετίες '50 και '60), ενίοτε και ως σκηνοθέτης, με θιασαρχικές επιχειρήσεις ηθοποιών στρατευμένων πολιτικά στην Αριστερά (Τζαβαλάς Καρούσος, Μαλαίνα Ανουσάκη) και δημοφιλών από την κινηματογραφική τους δραστηριότητα πρωταγωνιστών, όπως ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ και ο Αλέκος Αλεξανδράκης.

Ως νεαρός θεατρικός συγγραφέας φιλοξενήθηκε με το έργο *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* στο ρεπερτόριο των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών» (Συγκρότημα Β΄), αλλά κυρίως τα έργα του παίχτηκαν, σκηνοθετημένα από τον ίδιο, στα προσωπικά θιασαρχικά του εγχειρήματα: στο «Πειραματικό Θέατρο» (1948-'49: *Τ' αγρίμια*, *Το σπιτικό μας*) και στο «Θέατρο Πορεία» (1961-'63: *Το ανοιχτό κλουβί*,

* Το παρόν άρθρο αποτελεί συνεπτυγμένη μορφή του ομότιτλου κεφαλαίου μελέτης για τη θεατρική δραστηριότητα του Δαμιανού που πρόκειται να συνοδεύσει την έκδοση των θεατρικών του έργων (Αιγόκερως, 2005).

1. Άγγελος Τερζάκης, *Τ' αγρίμια*, «Το Βήμα», 17.9.1948.
2. Βλ. Χρήστος Βακαλόπουλος, «Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων», *Δεύτερη προβολή. Κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-'89*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1990, σσ. 170-175. Γιάννης Σολδάτος, «Οι περιπέτειες των μύθων», *Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1995, σσ. 7-9.
3. Από τα θεατρικά έργα έχουν εκδοθεί: *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* (Γκοβόστης, 1946), *Το αγκάθι - Το σπιτικό μας* (1959). Ανέκδοτα παραμένουν *Τ' αγρίμια*, *Τ' άλογα*, *Το ανοιχτό κλουβί*, *Το τελευταίο φθινόπωρο*.
4. Εξαίρεση αποτελεί η συμπερίληψη του «Θεάτρου Πορεία» στην ενότητα «Θεατρικές σκηνές της Αριστεράς και της αποκέντρωσης» στο συνθετικό έργο του Θόδωρου Γραμματά, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία. Α΄ τόμος*, Αθήνα, Εξάντας, 2002, σελ. 295.

Το τελευταίο φθινόπωρο). Ενώ *Το αγκάθι* παρέμεινε εκτός σκηνής και *Τ' άλογα* παρουσιάστηκαν μόνο σε ραδιοφωνική παραγωγή. Η θεατρική δραστηριότητα του Αλέξη Δαμιανού ολοκληρώνεται στο μεγαλύτερο μέρος της πριν από την ενασχόλησή του, ως ηθοποιός και σκηνοθέτης, με τον κινηματογράφο (από τη δεκαετία του '60) και την τηλεόραση (δεκαετίες '70 και '80). Εξαιρέσεις αποτελούν σποραδικές σκηνοθεσίες με επαγγελματικούς θιάσους (συνεργασία σε τρεις παραγωγές του θιάσου Κατερίνας Βασιλάκου- Θανάση Μυλωνά) και ιδίως το εγχείρημα του ερασιτεχνικού ανεβάσματος του έργου του *Το ανοιχτό κλουβί*, με θίασο συγκροτημένο από αγρότες της Εύβοιας.[5]
Η θεατρική δραστηριότητα του Δαμιανού παρουσιάζεται εξαρχής ιδιαίτερη: ο σπουδασμένος με υποτροφία στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (με καθηγητή, μεταξύ άλλων, τον Αιμίλιο Βεάκη), συμμετέχει στα δύο πιο ενδιαφέροντα θεατρικά εγχειρήματα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων: στο θίασο των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών» (σε δύο παραγωγές του Α΄ Συγκροτήματος και σε πέντε παραγωγές του Β΄ (νεανικού) Συγκροτήματος, σκηνοθετημένες από τον Γιαννούλη Σαραντίδη και κυρίως τον Γιώργο Σεβαστίκογλου), μεταξύ Ιουνίου 1945 και Φεβρουαρίου 1946 και με το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν στην ιστορική πρώτη (1948) παρουσίαση του *Ματωμένου γάμου* του Λόρκα στην ελληνική σκηνή.
Την ίδια χρονιά (1948) προβαίνει στο τολμηρό εγχείρημα της συγκρότησης προσωπικού, νεανικής σύνθεσης θιάσου («Πειραματικό Θέατρο»), όπου παρασταίνονται για πρώτη φορά δύο έργα του θιασάρχη και *Η Ήρα και το παγώνι* του Σον Ο' Κέιζι. Το βραχύβιο «Πειραματικό Θέατρο» θα διαδεχτεί, μια δωδεκαετία αργότερα, το «Θέατρο Πορεία»: το πλέον συγκροτημένο και διαρκέστερο (1961-'64) προσωπικό εγχείρημα του Δαμιανού ως θιασάρχη.
Η θεατρική παρουσία του Δαμιανού παρουσιάζει ηθελημένα χρονικά κενά: από το 1953 (θίασος Κούλη Στολίγκα- Άννας Κυριακού) έως το 1960 («Θέατρο Πορεία») και από το 1965 (θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη) έως το 1971 (θίασος Βασιλάκου-Μυλωνά), ενώ η επαγγελματική του θεατρική δραστηριότητα φαίνεται να ολοκληρώνεται το 1982. Ανάλογα κενά, που σχετίζονται με χρονοβόρα, ακυρωμένα ή ματαιωμένα σχέδια, τις αγροτικές ενασχολήσεις και τις τάσεις απομονωτισμού και αναχωρητισμού στο κτήμα της Εύβοιας, τις δυσκολίες γυρίσματος και χρηματοδότησης του φιλόδοξου εγχειρήματος του *Ηνίοχου*, εμφανίζονται και στην κινηματογραφική δράση του Δαμιανού. Μετά την ολοκλήρωση του κύκλου δραστηριοτήτων του «Θεάτρου Πορεία», ο Δαμιανός εισέρχεται όψιμα στον κόσμο του ελληνικού κινηματογράφου: στη φιλμογραφία (μικρού και μεγάλου μήκους) του ηθοποιού-σκηνοθέτη εμφανίζεται πύκνωση δραστηριοτήτων κατά τη διετία 1965-1966 (συμμετοχή ως ηθοποιός σε ταινίες των Παντελή Βούλγαρη, Κώστα Μανουσάκη, Ντίνου Κατσουρίδη και σκηνοθεσία της ταινίας *...Μέχρι το πλοίο*), κατά τη διετία 1971-1972 (σκηνοθεσία της *Ευδοκίας* και συμμετοχή σε ταινίες των Παύλου Τάσιου και Τζον Κρίστιαν), κατά τη διετία 1981-1983 (σκηνοθεσία του *Πατούχα* για την ελληνική τηλεόραση και συμμετοχή σε ταινίες των Λάκη Παπαστάθη και Δημήτρη Σταύρακα), κατά τη δεκαετία του '90, εκτός από τη σκηνοθεσία του *Ηνίοχου*, συμμετέχει με επεισοδιακούς ρόλους σε ταινίες του Γιάννη Σμαραγδή, του Γιάννη Σολδάτου, του Ευθύμη Χατζή (ως αφηγητής), των Γιώργου Κόρρα-Χρήστου Βούπουρα.
Μια προσέγγιση της θεατρικής δραστηριότητας του Δαμιανού θα έπρεπε να εμμείνει σε ερευνητικά αντικείμενα όπως η θεατρική παιδεία και η μαθητεία του στους θιάσους των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών» (και το προανάκρουσμά του «Θέατρο του Λαού») και του «Θεάτρου Τέχνης»· το αίτημα του προγραμματικά ανανεωτικού χαρακτήρα των θεατρικών σχημάτων του «Πειραματικού Θεάτρου» και του «Θεάτρου Πορεία» στα θεατρικά και ιστορικά συμφραζόμενα των αντίστοιχων χρονικών περιόδων· η συγκρότηση της παραστασιογραφίας και κριτικογραφίας, σε συνδυασμό με τις προσωπικές μαρτυρίες, προκειμένου να αναδυθούν τα αιτήματα της ανανέωσης του ρεπερτορίου, με έμφαση στο νεοελληνικό δραματολόγιο και τα βρετανικά έργα της «οργισμένης γενιάς»· η θέση της δραματουργίας του Δαμιανού στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταπολεμικής δραματουργίας: οι επιδράσεις και τα πρότυπα, η θεματολογία και οι δραματουργικοί τρόποι, η σκηνική τους παρουσίαση.
Τέλος, ο Δαμιανός ως ηθοποιός (πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής, πρόσωπο-σύμβολο, επί τη εμφανίσει παρουσία, αφηγητής) στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Ως ερμηνευτής, ειδικά στον κινηματογράφο, ρόλων κυρίως σε συγκρουσιακές ιστορίες ανδρών: ως αστυνομικός (*Ο κλέφτης, Ναι μεν αλλά..., Παρεξήγηση*), ορεσίβιος (*Μέχρι το πλοίο*), καλλιτέχνης (*Σύντομο διά-*

5. Αλέξης Δαμιανός/συνέντευξη Γιώργου Χρονά: «Ο Αλέξης Δαμιανός λέει», «Οδός Πανός», τχ. 24 (Μάιος-Ιούνιος 1986), σσ. 14-26.

Ο κλέφτης: Παντελής Βούλγαρης, Αλέξης Δαμιανός.

λειμμα, Φρενίτις), πατριαρχική ή συμβολικά εμβληματική παρουσία (*Ο φόβος, Τον καιρό των Ελλήνων, Καβάφης, Mirupafshim, Ηνίοχος, Το αίνιγμα, Ανεπιστρεπτί, Ρόδινα ακρογιάλια*). Αλλά και οι θέσεις του Δαμιανού για τη φυσικότητα στην υποκριτική και την πρόκριση ενός ηθελημένου ερασιτεχνισμού. Τέλος, η δύο κατευθύνσεων τηλεοπτική παρουσία του Δαμιανού: ως πρωταγωνιστής σε σειρές συνεχείας, κυρίως μυστηρίου, με σκηνοθέτη τον Κώστα Κουτσομύτη: [*Ο παράξενος ταξιδιώτης* (1972-'73), *Χωρίς ανάσα* (1973-'75), *Οι ένοχοι* (1977)] και ως σκηνοθέτης - ηθοποιός - παραγωγός - διασκευαστής του λογοτεχνικού *Πατούχα* του Κονδυλάκη (1984).

2. Ο Δαμιανός ως θιασάρχης-σκηνοθέτης

2.1 «Πειραματικό Θέατρο»

Στο βραχύβιο νεανικής σύνθεσης θίασο του «Πειραματικού Θεάτρου», που θα δραστηριοποιηθεί κατά τη θεατρική περίοδο 1948-'49 στο θέατρο «Αλίκη», της πλατείας Καρύτση, θα πρωτοπαρουσιαστούν για περιορισμένο αριθμό (απογευματινών) παραστάσεων δύο ελληνικά και ένα ιρλανδέζικο έργο: *Τ' αγρίμια* και *Το σπιτικό μας* του σκηνοθέτη-θιασάρχη Αλέξη Δαμιανού και *Η Ήρα και το παγώνι* (*Juno and the Paycock*, 1923) του Σον Ο' Κέιζι.

Ας δούμε τα θεατρικά συμφραζόμενα την περίοδο δημιουργίας και δραστηριοποίησης του «Πειραματικού Θεάτρου»: σε επίπεδο στατιστικής απαρίθμησης δόθηκαν 36 πρεμιέρες στο δραματικό θέατρο από έξι κεντρικούς θιάσους πρόζας (Εθνικό Θέατρο, θέατρο Κοτοπούλη, θίασος Κατερίνας, θίασος Βασίλη Λογοθετίδη, θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου και «Θέατρο Τέχνης» Καρόλου Κουν) και σε έκτακτες εμφανίσεις από το «Θυμελικό θίασο» Λίνου Καρζή. Ο Άγγελος Τερζάκης κάνει λόγο για «κονιορτοποίηση καλλιτεχνικών δυνάμεων» και «αναπηρία θιάσων», σ' ένα περιβάλλον όπου θίασοι διαλύονται, σχηματίζοντας πυρήνες σε άλλους προσωρινούς «περιοδεύοντες και συμπτωματικούς θιάσους».

Από τις παραστάσεις του 1948 (όπου και πρωτοπαρουσιάζεται *Η Ήρα και το παγώνι* του Ο' Κέιζι) ξεχωρίζουν όσον αφορά στην πολιτική δραματολογίου οι επιλογές του «Θεάτρου Τέχνης» (*Υπόθεση Ουίνσλο* του Ράτιγκαν, *Αχ! αυτά τα φαντάσματα* του Ντε Φιλίπο, *Ο ανακριτής έρχεται* του Πρίσλεϊ, *Όλα τα παιδιά του θεού έχουν φτερά* του Ο' Νιλ), με κορυφαία την παράσταση του *Ματωμένου γάμου* του Λόρκα (όπου συμμετείχε ως ηθοποιός και ο Δαμιανός) και περιστασιακά σ' ένα κλίμα «στυγνής routinas»: *Το ευλαβικό γύναιο* (θίασος Κατερίνας) και *Τα βρώμικα χέρια* του Σαρτρ (θίασος Κοτοπούλη), ο *Πυγμαλίων* του Σο (θίασος Κατερίνας), το *Φονικό στην εκκλησιά* του Έλιοτ (Βρετανικό Συμβούλιο), οι *Φοίνισσες* («Θυμελικός θίασος»), ο *Αμφιτρύων* του Μολιέρου και *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι* του Σέξπιρ (Εθνικό Θέατρο).[6]

Τ' αγρίμια, το δεύτερο θεατρικό έργο του Δαμιανού, παρασταίνεται σε μια περίοδο κατά την οποία

6. Ως συμπλήρωμα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της περιόδου, σημειώνουμε ότι στο «Διονύσια» παίζεται το *Ποτέ δεν είναι αργά*, στο Μουσείο εμφανίζεται η Ορχήστρα Κανελλίδη, στο θέατρο Ηρώδου Αττικού η *Άλκηστις* από τη Λυρική Σκηνή και στο Πασαλιμάνι ο θίασος Μηλιάδου-Νικολαΐδου. Το χάρτη των θεάτρων με μουσικά θεάματα και βαριετέ συμπληρώνουν τα θέατρα: «Αλκαζάρ», «Άλσος», «Κεντρικόν» (Νίκαια), «Κυψέλη», «Μισσούρι» (Πειραιώς), «Όασις».

στη θεατρική Αθήνα, το Σεπτέμβριο του 1948, δραστηριοποιούνται στην οδό Ιπποκράτους τα θέατρα «Ακροπόλ» (*Να τι θα πει Ελλάδα*) και Αργυρόπουλου (*Η ερωτική νύχτα*), στην πλατεία Κυριακού το θέατρο Κατερίνας (*Χρυσή μου Ρουθ*), στη λεωφόρο Αλεξάνδρας το «Μετροπόλιταν» με τη θρυλική επιθεώρηση *Άνθρωποι, άνθρωποι*, ενώ στο θέατρο «Μακέδο» εμφανίζεται ο θίασος του Λογοθετίδη με το *Ερωτικό κυνήγι*.[7] Ο Άγγελος Τερζάκης, σε απολογιστικό άρθρο του για το «θεατρικό 1948» («Το Βήμα», 4.1.1949), σχολιάζει την ελληνική δραματική παραγωγή: «Φτώχεια. Όχι αριθμητική. Τα έργα συμποσούνται σε εννέα. Περιλαμβάνονται όμως όλα στην ίδια κατηγορία των εκ περιστάσεων έργων, που δεν προσθέτουν τίποτα στο ενεργητικό του ελληνικού θεάτρου, ούτε των συγγραφέων τους. Κανένα τους δε μένει στο νεοελληνικό δραματολόγιο. Τρία-τέσσερα είναι έξυπνα, καλοφτιαγμένα. Τ' άλλα, θλιβερά. Μια προσπάθεια να εξαρθεί στο ποιητικό δράμα έκανε ο νέος ηθοποιός κ. Δαμιανός (*Τ' αγρίμια*). Δεν πέτυχε. Αδιάφορο. Δεν μπορώ να τον κακίσω που αγωνίστηκε τον αγώνα "τον καλόν". Πρέπει πάντα να προσπαθεί κανείς να ξεπεράσει τον εαυτό του». Ο συγγραφέας των *Αγριμιών* καταθέτει τις προθέσεις του στο συνοδευτικό πρόγραμμα της παράστασης: «Το έργο που παρουσιάζουμε είναι πολύ περισσότερο μια εικόνα της παντοτινής ανθρωπότητας, παρά μια αναπαράσταση της ζωής της προϊστορικής εποχής όπως θα νόμιζε κανείς ξεγελασμένος από τα σπήλαια, τα πρωτόγονα όπλα, τις προβιές κι όλο αυτό το μυθολογικό στήσιμο που διάλεξε ο συγγραφέας για να καλύψει τον έναν κι αιώνιο αγώνα του ανθρώπου, να σταθεί πάνω στη γη και να ζήσει με τους συνανθρώπους του. Θα μπορούσε να παίζεται έτσι σ' ένα οποιοδήποτε σύγχρονο περιβάλλον, όπου υπάρχουν ανταγωνισμοί ανθρώπινοι που συνδαυλίζονται από τα ένστικτα αυτοσυντήρησης και διαιώνισης».

Το μονόπρακτο (ωριαίας σκηνικής διάρκειας) αλληγορικό δράμα του Δαμιανού, παιγμένο στη νεκρή, για τα ειωθότα της ελληνικής σκηνής, φθινοπωρινή περίοδο, δε θα προσελκύσει παρά ως ενδιαφέρων στην αποτυχία του πειραματισμός ενός νεανικού θιάσου, την προσοχή ενός μέρους της θεατρικής κριτικής στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο. Αν εξαιρέσουμε τις ατεκμηρίωτες αποτιμήσεις που αποφαίνονται περί «φλυαρίας που βαραίνει το ακροατήριο» και για ενοχλητικές απόπειρες επικαιροποίησης των μηνυμάτων του δραματικού χρόνου (πρωτόγονη εποχή) των *Αγριμιών*, μια πληρέστερη εικόνα της πρόσληψης και των στόχων έργου και παράστασης αποδίδεται στα κριτικά σχόλια του Άγγελου Τερζάκη και της Άλκης Θρύλου.[8] Αρχικά, το έργο φαίνεται να προκαλεί αμηχανία στους θεατές του καθώς καταρρίπτει τις δομές του καλοφτιαγμένου έργου («Δεν είχαν παρακολουθήσει καμιά υπόθεση, καμιά πλοκή· μερικοί δεν ήθελαν να σηκωθούν από τη θέση τους, τόσο ήταν βέβαιοι ότι δεν είχε ξετυλιχθεί παρά ο πρόλογος»), αλλά από την άλλη πλευρά η παράσταση του λειτουργεί καθηλωτικά για το εν μέρει ανεξοικείωτο με τους υφολογικούς ακροβατισμούς του σκηνοθέτη κοινό («Όλοι το παρακολούθησαν χωρίς πλήξη, χωρίς δυσφορία και, στιγμές, εξάσκησε απάνω τους και κάποια μαγεία»).[9]

Το εγχείρημα του Δαμιανού να συνδέσει την πρωτόγονη εποχή των ενστίκτων μέσω της συμβολικής γλώσσας με τη βία των πέτρινων χρόνων της ελληνικής εμφυλιακής περιόδου περνάει απαρατήρητη («Τη σχέση της παμπάλαιας εποχής με τη σημερινή δεν κατόρθωσε ούτε αμυδρά να την υποδείξει»). Η σύνδεση της δραματικής έμφασης με την ιδεολογία μοιάζει εις βάρος της πρώτης («Ο συγγραφέας εξεκαθάρισε μέσα του το τι θέλει να πει, όχι πώς θα το πει [...] Είναι μια αρκετά κοινή στην εποχή μας πρόληψη το να νομίζεται πως ό,τι έχει διατυπωθεί ιδεολογικά είναι κιόλας έτοιμο να εκφραστεί ποιητικά»), ενώ η χρήση μιας χυμώδους δημοτικής γλώσσας «όπου κυριαρχούν οι χωριάτικοι γλωσσικοί τύποι» εκλαμβάνεται ως έκτυπο δείγμα λυρισμού.

Όσον αφορά στο ύφος της παράστασης οι κριτικές αποτιμήσεις μοιάζει να συγκλίνουν στην εκτίμηση ότι υιοθετήθηκε ο εκστατικός τόνος και να αποκλίνουν στην αποτελεσματικότητα της αισθητικής επιλογής. Γράφει ο Τερζάκης: «Η παράσταση ακολούθησε τον τύπο του εκστατικού ύφους και των γουρλωμένων ματιών. Είναι μια σχολή που αποξενώνει ακόμη περισσότερο τα έργα, τα βυθίζει σε μιαν ατμόσφαιρα παραδοξότητας εντυπωσιακής που γρήγορα εξαντλείται και κουράζει. Παρά τη φιλότιμη προσπάθεια των ηθοποιών δε νομίζω πως ωφέλησε *Τ' αγρίμια*».[10] Ενώ η Άλκης Θρύλος αποφαίνεται: «Η τελετουργική αυτή διάθεση κατηγορήθηκε, εν μέρει δικαιολογημένα, γιατί ήταν δυσανάλογη με το χωρίς επεκτάσεις περιεχόμενο του έργου· ενώ όμως παραδέχομαι τις επικρίσεις, δεν μπορώ και να μη διερωτηθώ: δεν ήταν σύμφωνος ο τόνος αυτός με τις προθέσεις του συγγραφέα (άσχετα αν αυτές προδόθηκαν από τη διαμόρφωσή τους), δε συνετέλεσε πολύ

7. *Τ' αγρίμια* παρουσιάζονται σε απογευματινές παραστάσεις από 15 έως 19.9.1948 και 25/26.9.1948 (σύνολο επτά παραστάσεις), ανατρέποντας τον αρχικό, όπως αναγράφεται στο συνοδευτικό έντυπο της παράστασης προγραμματισμό (15-30.9.1948), λόγω ελλείψεως θεατών. Η Άλκης Θρύλος δίνει μια εξήγηση της εισπρακτικής αποτυχίας της παράστασης: «Τα πειράματα ενδιαφέρουν μόνο τους ειδικούς, όχι και το μεγάλο κοινό. Το κοινό δεν προσελκύεται, και από την άποψή του δικαιολογημένα, παρά από τις επιτεύξεις [...] Επιπλέον, *Τ' αγρίμια* διαρκούν μόνο μια ώρα. Όσο κι αν συντομεύτηκε ο χρόνος των παραστάσεων, δύο ώρες είναι το ελάχιστο όριο για να μη φύγει το κοινό ανικανοποίητο, με το συναίσθημα ότι η βραδιά του δε γέμισε» («Νέα Εστία», 1.10.1948).

8. Βλ. τις κριτικές του Άγγελου Τερζάκη («Το Βήμα», 17.9.1948), του Άλκη Θρύλου («Νέα Εστία», 1.10.1948) της Αγλαΐας Μητροπούλου [«Ελληνική Δημιουργία», 16 (1.10.1948), σσ. 245-246].

9. Άλκης Θρύλος, ό.π.

10. Απορριπτική είναι η τελική εκτίμηση του Τερζάκη: «*Τ' αγρίμια* παραμένουν πολτός, πρώτη ύλη αδιαμόρφωτη που δεν εκφράζει καθόλου εκείνο που θέλησε να της αναθέσει ο συγγραφέας».

στο να μεταδοθεί στο κοινό κάποιο θάμπωμα; Αν τα *Αγρίμια* είχαν παιχθεί ρεαλιστικά, δε θα είχαν αναφανεί αποκλειστικά και μόνο τα ελαττώματα και οι ελλείψεις τους;»

Το επόμενο έργο του «Πειραματικού Θεάτρου», πάντα σε απογευματινές παραστάσεις (κάθε Τρίτη), στο θέατρο «Αλίκη» του Κώστα Μουσούρη, εφόσον το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, στεγαζόταν στο ίδιο θέατρο, έχει τη βαρύνουσα σημασία της πρώτης παρουσίασης[11] ενός από τα χαρακτηριστικότερα δράματα (*Η Ήρα και το παγώνι*, 1923) ενός άγνωστου στην ελληνική σκηνή συγγραφέα, του Σον Ο' Κέιζι – διαδόχου του Γιτς, χαρακτηριστικού εκπροσώπου μιας επίσης άγνωστης σκηνικά δραματουργίας, της ιρλανδικής.[12]

Παρότι το έργο παρουσιάζεται[13] συντομευμένο («αφήνοντας μερικές απορίες και μερικά αναπάντητα ερωτηματικά στο κοινόν που του μετριάζουν τις δυνατότητες της αισθητικής του ικανοποίησης»)[14], με μετατοπισμένο το κλειδί ερμηνείας του στον ηθογραφικό τόνο («στην ερμηνεία του έργου παρεμερίσθη αρκετά και η πολλή άλλωστε ποίησίς του και προεβλήθη με περισσοτέραν επιμονήν το ηθογραφικό στοιχείο και ο ρεαλιστικός τρόπος της αποδόσεως»)[15], η κριτική, βλέποντας με συμπάθεια αλλά και αυστηρότητα το εγχείρημα του νεοσύστατου θιάσου, διατηρεί μια εμφατερίζουσα στάση. Αφενός επαινεί την πρωτοβουλία του Δαμιανού να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό ένα σπουδαίο έργο, αναγνωρίζοντας τις απαιτήσεις που εγείρει (δυσκολίες μεταφραστικές στην απόδοση του ιρλανδέζικου φολκλόρ και πρόσληψης των ιδιαιτεροτήτων του από το ελληνικό κοινό, ιλαροτραγικός τόνος των δρωμένων) και αφετέρου συνιστά «τον επαναπροσδιορισμό της πολιτικής δραματολογίου του θιάσου για να προσελκύσει την εμπιστοσύνη και τη συμπάθεια του κοινού» («θα 'τανε προτιμότερο ν' άρχιζε τις παραστάσεις του μ' ένα έργο λιγότερο καταθλιπτικό και περισσότερο εύπεπτο»).

Το βραχύβιο θιασαρχικό εγχείρημα του Αλέξη Δαμιανού έρχεται να εγγραφεί στις γλίσχρες ανανεωτικές τάσεις της συγκεκριμένης ταραγμένης πολιτικά περιόδου (όπως και το «Ρεαλιστικό Θέατρο»). Ο Δαμιανός, έχοντας την προγενέστερη εμπειρία θιάσων διαρθρωμένων σε βάση διαφορετική από τον εδραιωμένο βεντετισμό της ελληνικής σκηνής, όπως οι «Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» και το «Θέατρο Τέχνης», και συνεργαστεί με ανθρώπους που κομίζουν μια νέα σκηνική αντίληψη στο θεατρικό τοπίο της εποχής , όπως ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και ο Κάρολος Κουν, αναλαμβάνει το τολμηρό εγχείρημα της δραστηριοποίησής του μέσω της τριπλής ιδιότητας του ηθοποιού - σκηνοθέτη - συγγραφέα. Οι δραματολογικές επιλογές του «Πειραματικού Θεάτρου» φαίνεται αφενός να αποτυπώνουν την έκφραση ενός έμμεσου λόγου για την πολιτική κατάσταση της περιόδου μέσω της αλληγορίας (*Τ' αγρίμια*), της ηθογραφίας (ιρλανδικός εμφύλιος στην *Ήρα και το παγώνι*), αλλά του ποιητικού δράματος (*Το σπιτικό μας*), αλλά και τη φιλόδοξη ανάγκη του Δαμιανού να εκφραστεί μέσω της δραματογραφικής οδού. Στις στήλες της κριτικής γίνονται ευδιάκριτες οι αντιφάσεις του εγχειρήματος: αφενός αναγνωρίζεται ο Δαμιανός ως «ποιητική φυσιογνωμία», που εκπέμποντας μαγνητισμό στα μέλη του θιάσου όπου ηγείται, μπορεί να τα εμπνέει και να τα συσπειρώνει και αφετέρου επισημαίνεται η πολυδιάσπαση των ιδιοτήτων του στο θίασο, το απαράσκευο των νεαρών ηθοποιών, το παράτολμο οικονομικό εγχείρημα και η απόκλιση από τους αρχικούς φιλόδοξους στόχους (μεταξύ άλλων παραστάσεις και σε συνοικιακό κοινό). Το εγχείρημα του «Πειραματικού Θεάτρου», με φιλοδοξίες φυτώριου καλλιτεχνικής πρωτοποριακής έκφρασης, δε θα μακροημερεύσει· μετά τις παραστάσεις των τριών προαναφερθέντων έργων θα συναντήσουμε τον Δαμιανό, μια τριετία αργότερα (κατά τη θερινή περίοδο 1952), μεταξύ των μελών του θιάσου του Τζαβαλά Καρούσου.

2.2 «Θέατρο Πορεία»

Εξετάζοντας τη σημασία του «Θεάτρου Πορεία» του Αλέξη Δαμιανού για τη νεοελληνική σκηνή, κατά τις αρχές της δεκαετίας του '60, χρειάζεται να διερευνήσουμε και να αξιολογήσουμε τους προγραμματικούς στόχους του θιάσου, τη συνέπεια κατά την πραγματοποίηση των στόχων και την πλήρωση των ανανεωτικών του αιτημάτων. Χρειάζεται να αναρωτηθούμε αν υπήρξε θίασος ρεπερτορίου, συλλογικών αποφάσεων ή εγχείρημα που αποτυπώνει ενός ανδρός αρχή; Σε ποιο εργασιακό σύστημα στηρίχτηκε και με ποια κριτήρια επελέγησαν οι συνεργάτες του θιάσου; Αν υπήρξε ένας μόνιμος πυρήνας συνεργατών ή δραστηριοποιήθηκε με περιστασιακές συνθέσεις; Οι

11. Από τις κατοπινές παραστάσεις του έργου του Ο' Κέιζι σημειώνουμε: θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινού, 1969-'70 (μτφρ. Νίκος Γκάτσος, σκθ. Αλέξης Μινωτής), Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (28.4.1990, σκθ. Εύης Γαβριηλίδης), θίασος Άννας Παναγιωτοπούλου-Δημήτρη Παπαμιχαήλ (1999-2000, μτφρ. Άννα Παναγιωτοπούλου-Αλέξης Καλλίτσης, σκθ. Δημήτρης Οικονόμου).
12. Για τον Ο' Κέιζι Βλ. ενδεικτικά: Jones Nesta, *File on O' Casey*, London: Methuen, 1986 και Innes Christofer, Modern British Drama 1890-1990, Cambridge University Press, 1992, σσ. 75-89.
13. Βλ. τις κριτικές του Αιμ. Χ[ουρμούζιου] («Η Καθημερινή», 22.12.1948), του Άγγελου Τερζάκη («Το Βήμα», 23.12.1948), της Άλκη Θρύλος («Νέα Εστία», 15.1.1949), του Λέοντα Κουκούλα, «Ο Αιώνας μας», τχ. 1 (Ιανουάριος 1949), σσ. 27-28.
14. Λέων Κουκούλας, ό.π.
15. Αιμ. Χ[ουρμούζιος], ό.π.

πρωταγωνιστές και οι δεύτεροι ρόλοι ερμηνεύτηκαν από ανερχόμενους ή καθιερωμένους ηθοποιούς, πρωταγωνιστές και κινηματογραφικούς αστέρες ή πρόσωπα της σκηνής; Πόσο οι κατευθύνσεις στη σύνθεση του δραματολογίου διαφοροποιούνται από τον κύριο κορμό της ελληνικής σκηνής; Αν επιβεβαιώνεται συνέχεια και συνέπεια στο συγκροτημένο πρόγραμμα ή καταφυγή σε περιστασιακές επιλογές και εν γένει λοξοδρομήσεις, με στόχο το ταμείο; Αν το ρεπερτόριο αναπαράγει τα ανεβάσματα γνωστών έργων ή συνδράμει στην ανανέωση; Αν υφίσταται ένας σταθερός υφολογικός και θεματολογικός άξονας στη σύνθεσή του και ποια είναι τα ποσοστά του ελληνικού, ευρωπαϊκού ή αμερικανικού θεάτρου; Είναι έργα καθιερωμένων ή πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων; Ποια απ' αυτά παραμένουν στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων (άπαξ παρουσίαση ή επανεμφανίσεις) και ποια ειδολογική τάση προκρίνεται; Ποια η ανταπόκριση στο κοινό και ποια η σύνθεση του τελευταίου, οι εισπράξεις, οι περιοδείες; Ποια η θέση του θιάσου στο θεατρικό χάρτη (κυριολεκτικά και μεταφορικά) της αθηναϊκής πρωτεύουσας; Ποια τα θεατρικά συμφραζόμενα στο τέλος της δεκαετίας του '50 και την πρώτη πενταετία της δεκαετίας του '60; Με ποιον τρόπο αμφισβητείται η παραδοσιακή λειτουργία των πρωταγωνιστικών θιάσων και ποια η αισθητική της θεατρικής πρακτικής και οι μηχανισμοί λογοκρισίας;

Το «Θέατρο Πορεία» του Αλέξη Δαμιανού, εγκατεστημένο στο νέο θέατρο της Τρικόρφων 3 και Γ΄ Σεπτεμβρίου 69, δραστηριοποιείται τέσσερις θεατρικές περιόδους: 1960-'61 (τέσσερα ανεβάσματα πρωτοπαρουσιαζόμενων έργων, εκ των οποίων δύο ελληνικά), 1961-'62 (τρία ανεβάσματα έργων· δύο εκ των οποίων για πρώτη φορά, με *Τα κόκκινα φανάρια* να ξεχωρίζουν), 1962-'63 (τρία ανεβάσματα έργων και επανάληψη των *Κόκκινων φαναριών*), 1964 (κατά την εαρινή περίοδο παρουσίαση νέου έργου στη Θεσσαλονίκη και μεταφορά της παράστασης κατά τον Σεπτέμβριο στην Αθήνα). Γενικά, με εξαίρεση τις παραστάσεις των έργων *Γεύση από μέλι* και *Ένα καπέλο γεμάτο βροχή* που παρουσιάζονται και στη μακεδονική πρωτεύουσα, μόνιμη θεατρική (χειμερινή και θερινή) στέγη θα πρέπει να θεωρηθεί το «Θέατρο Πορεία» της οδού Τρικόρφων (με τιμή εισιτηρίου των παραστάσων, όπως πληροφορούμαστε από καταχωρήσεις στον Τύπο, 15 δραχμές στην πλατεία και 30 δραχμές στο θεωρείο). Όλα τα έργα σκηνοθετούνται από το θιασάρχη και τα περισσότερα παρασταίνονται για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή (εννέα από τις έντεκα παραγωγές του θιάσου)· προέχουν, ως πρωτοπαιγμένα, τα βρετανικά έργα (τρία στα έντεκα) και τα νεοελληνικά (τέσσερα στα έντεκα) και ακολουθούν τα αμερικανικά (τρία στα έντεκα) και ένα ιταλικό. Από τις έντεκα παραγωγές, οι επτά υπήρξαν πολυπρόσωπες όσον αφορά στο υποκριτικό δυναμικό, ενώ εισπρακτικά ξεχωρίζει η παράσταση των *Κόκκινων φαναριών* του Αλέκου Γαλανού που παρασταίνεται τρεις θεατρικές περιόδου σε προγραμματισμό εναλλασσόμενου ρεπερτορίου (χειμώνας 1962, θερινή περίοδος 1962 και το μεγαλύτερο μέρος της θεατρικής περιόδου 1962-'63)· γεγονός όχι σύνηθες τη συγκεκριμένη φάση της μεταπολεμικής σκηνής και εισπρακτική επιτυχία συγκρινόμενη μόνο με την ανάλογη, κατά την ίδια περίπου χρονική περίοδο, της παράστασης του έργου του Αλεσάντρο Κασόνα *Τα δέντρα πεθαίνουν όρθια* από το «Νέο Θέατρο» του Βασίλη Διαμαντόπουλο και της Μαρίας Αλκαίου.

Αν πιστέψουμε το δημοσιογραφικό σχολιασμό και τις στήλες της κριτικής στον Τύπο της εποχής,[16] από τις έντεκα παραγωγές του θιάσου (εκ των οποίων μόνο δύο κωμικά έργα) ξεχωρίζουν, εκτός από την παράσταση των *Κόκκινων φαναριών*, αυτές του *Ανοιχτού κλουβιού* του Δαμιανού (κυρίως για τη δραματουργική πρωτοτυπία της σύνδεσης του έργου με την παράδοση του θεάτρου σκιών), της *Γεύσης από μέλι* της Ντελάνι (για το ερμηνευτικό δίδυμο των εκτάκτως συνεργαζόμενων με το θίασο ηθοποιών Βέρα Ζαβιτσιάνου - Άννα Παϊτάζη), της *Καρδιάς περιβόλι* (γιατί ο θιασάρχης-σκηνοθέτης επιτυγχάνει και την πιο ολοκληρωμένη υποκριτική του επίδοση) και *Ένα καπέλο γεμάτο βροχή* του Γκάτσο (για το τολμηρό θέμα της εξάρτησης από τις ναρκωτικές ουσίες).

16. Βλ. τις κριτικές του Λέοντα Κουκούλα [«Ο Αιώνας μας», τχ. 4 (Απρίλιος 1949), σελ. 124] και της Άλκη Θρύλου («Νέα Εστία», 1.5.1949).

Τα κόκκινα φανάρια. Μαίρη Χρονοπούλου.

Πριν από την ίδρυση και τη λειτουργία του «Θεάτρου Πορεία», κατά την προηγούμενη δεκαετία, το θεατρικό τοπίο του αθηναϊκού κέντρου διαμορφώνεται από τη δράση των παρακάτω θιάσων πρόζας:[17] Εκτός από το Εθνικό Θέατρο (Κεντρική Σκηνή και Δεύτερη Σκηνή) και τους θιασαρχικούς και προσωποπαγείς θιάσους δημοφιλών πρωταγωνιστών της κωμωδίας (Βασίλης Λογοθετίδης, Βασίλης Αργυρόπουλος, Μίμης Φωτόπουλος - Ντίνος Ηλιόπουλος) και πρωταγωνιστών πρόζας (Έλλη Λαμπέτη, Δημήτρης Χορν, Δημήτρης Μυράτ, Κατερίνα, Ρηγόπουλος - Αναλυτή, Μουσούρης, Χατζίσκος), ένα μέρος του αθηναϊκού κοινού διεκδικούν οι θίασοι ρεπερτορίου με εναλλασσόμενο ρεπερτόριο: κυρίως το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν (κατά τη δεύτερη φάση της ιστορίας του, στεγασμένο από το 1954 στο υπόγειο του «Ορφέα»), το «Πειραϊκό Θέατρο» (1957) του Δημήτρη Ροντήρη, το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο» του Μάνου Κατράκη (από το 1955), το «Νέο Θέατρο» του Βασίλη Διαμαντόπουλου, ο «Θυμελικός Θίασος» του Λίνου Καρζή, οι νεανικής σύνθεσης «Νέα Σκηνή» του Κωστή Λειβαδέα (1959), «Δωδεκάτη Αυλαία» (1959), «Θίασος Ρεπερτορίου» και αργότερα, κατά την περίοδο λειτουργίας του «Θεάτρου Πορεία», το «Κυκλικό Θέατρο», η «Νέα Ελληνική Σκηνή» του Σπ. Α. Ευαγγελάτου, το «Προσκήνιο» του Αλέξη Σολομού, την « Πειραματική Σκηνή - Θέατρο Τσέπης» του Δημήτρη Κολλάτου, ο θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη-Αλίκης Γεωργούλη, το «Θέατρο Νέας Ιωνίας» του Γιώργου Μιχαηλίδη. Όσον αφορά στη συγκρότηση του δραματολογίου και τον κύριο στόχο της προώθησης του ελληνικού έργου, αλλά και την εν γένει θέση του «Θεάτρου Πορεία» ως εναλλακτικού πόλου στο θεατρικό αθηναϊκό τοπίο, ο θίασος είναι πλησιέστερα ως βήμα του νεοελληνικού ρεπερτορίου στα εγχειρήματα της «Δωδεκάτης αυλαίας» (1959-1962)[18], της «Νέας Ελληνικής Σκηνής» και κυρίως του «Θεάτρου Τέχνης» (έργα του Καμπανέλλη και του Κεχαΐδη).

Όσον αφορά στο υποκριτικό δυναμικό, εκτός από το θιασάρχη-σκηνοθέτη ο οποίος δε θα διστάσει να αναλάβει δεύτερους ή και τρίτους ρόλους προκειμένου να ανεβαστεί το έργο που έχει επιλεγεί –στάση που αποδεικνύει ότι η συγκρότηση του δραματολογίου δεν πραγματοποιείται με κριτήριο πρωταγωνιστικές φιλοδοξίες ανάδειξης–, παρατηρείται ανανέωση των ηθοποιών, σχεδόν κάθε θεατρική περίοδο, με κριτήριο, πέρα ίσως από τη συγκυρία, τις απαιτήσεις των έργων ή την προγενέστερη συνεργασία των ηθοποιών με το θιασάρχη. Νέοι ηθοποιοί και κατοπινοί πολύτιμοι σκηνικά καρατερίστες (Μάρθα Βούρτση, Κατερίνα Γιουλάκη, Χρήστος Δοξαράς, Άννα Παϊτάζή, Θόδωρος Έξαρχος), πρωταγωνίστριες και πρωταγωνιστές του ελληνικού κινηματογράφου πριν από την καθιέρωσή τους σύμφωνα με τους νόμους του σταρ σίστεμ (Μαίρη Χρονοπούλου, Κατερίνα Χέλμη, Λευτέρης Βουρνάς, Χρήστος Νέγκας, Γιώργος Τζώρτζης, Μιράντα Κουνελάκη), ρολίστες της μεταπολεμικής σκηνής στα πρώτα τους βήματα (Βέρα Ζαβιτσιάνου, Νικήτας Τσακίρογλου), στελέχη του «Θεάτρου Τέχνης» (Τασία Πανταζοπούλου, Κώστας Μπάκας, Γιώργος Κωνσταντίνου, Ηρώ Κυριακάκη, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Μαρία Φωκά) ή συνεργάτες από προγενέστερα εγχειρήματα του Δαμιανού (Μαλαίνα Ανουσάκη, Σαπφώ Νοταρά, Αλέκα Παΐζη).

Από τους υπόλοιπους συντελεστές των παραστάσεων, σταθερότερη είναι η παρουσία των μουσικών Σταύρου Ξαρχάκου (τρεις παραγωγές) και Γιάννη Μαρκόπουλου, των σκηνογράφων Γιώργου Βακαλό, Γιάννη Μιγάδη, Μαριλένας Αραβαντινού, Μίνου Αργυράκη, Τάσου Ζωγράφου, Στέλιου Ορφανίδη και των (εδώ) μεταφραστών Μέλπως Ζαρόκωστα και Βασίλη Βασιλικού.

Από τα παραπάνω εξάγεται το συμπέρασμα ότι ο σχετικά βραχύβιος προσωποπαγής θίασος του «Θεάτρου Πορεία», στεγασμένος στη νεόδμητη και ενδιαφέρουσας αρχιτεκτονικής ομώνυμη και εκτός θεατρικού κέντρου σκηνή, εντάσσεται στην ομάδα των νεανικής σύνθεσης, όσον αφορά στο δυναμικό των συντελεστών των παραστάσεων, θιάσων, που εμφανίζονται από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και φιλοδοξούν τη συστηματική παρουσίαση έργων από το σύγχρονο ρεπερτόριο, την προώθηση της νεοελληνικής δραματουργίας που επαγγέλλεται τη διαφοροποίηση από τον ηθογραφικό και φαρσικό κανόνα, και απευθύνονται σ' ένα κοινό φοιτητών και διανοουμένων. Η Άλκης Θρύλος, θεωρώντας την παρουσία του «Θεάτρου Πορεία» όχι επιτακτική ανάγκη αλλά προσθήκη στο θεατρικό αθηναϊκό τοπίο, σχολιάζει: «Τόσο το κτήριό του όσο και οι σκοποί του έχουν πρωτοτυπία, το αποσπούν από τη ρουτίνα. Η "Πορεία" δεν είναι ένα θέατρο όμοιο με όλα τα άλλα, δεν το ίδρυσαν βεντετικές φιλοδοξίες και το ολέθριο πάθος της διασποράς, που τελευταία κατέλαβε τους ηθοποιούς μας».

Περιγράφει μάλιστα την αρχιτεκτονική ιδιαιτερότητα του θεάτρου: «Το κτήριο, παρ' όλο που κάπως

17. Την περίοδο λειτουργίας του «Θεάτρου Πορεία» μετράμε στις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων 19 θέατρα, 56 κινηματογράφους πρώτης προβολής, 36 δεύτερης προβολής και 43 κινηματογράφους προαστίων.

18. Στη «Δωδεκάτη Αυλαία» παρασταίνονται: *Τα καπέλα* του Μάνθου Κρίσπη, *Το προξενιό της Αντιγόνης* του Βασίλη Ζιώγα, *Οι ανίκητοι* του Θανάση Κωσταβάρα (15, 22 και 29.1.1960), Οι *καβαλάρηδες χωρίς άλογα* του Βασίλη Ανδρεόπουλου και *Η επιστροφή του ευεργέτη* του Βαγγέλη Γκούφα (26.4-6.5.1961, σκθ. Λυκούργος Καλλέργης), *Οικογένεια Πετρέη* του Στέλιου Ζαχίδη, *Το σαλιγκάρι* του Ι. Αντρίτσου (σκθ. Γ. Γιαννίτσης), *Άνθρωποι και άλογα* του Κώστα Μουρσελά (σκθ. Ι. Γιαννουλάκης) στις 9 και 10.4.1969.

υπέρμετρα αδιακόσμητο (η λιτότητα είναι βέβαια προσόν, όχι όμως όταν φθάνει στο σημείο ένας χώρος που πρέπει να είναι γιορταστικός να δίνει την εντύπωση ενός ασκητικού ησυχαστηρίου), έχει μιαν άριστη ιδιότυπη και υποδειγματική αρχιτεκτονική· η σκηνή δεν ορθώνεται παράλληλη στις σειρές των καθισμάτων· είναι κυκλική, και η κοιλιά της εισχωρεί μέσα στα καθίσματα· τούτο, μαζί με την πολύ μεγάλη, σχεδόν αμφιθεατρική, κλίση του δαπέδου, επιτρέπει όλα τα καθίσματα, τα άλλωστε πολύ άνετα, να έχουν εξαιρετική ορατότητα».[19]

2.2.1 Σύντομο χρονικό των παραστάσεων

Ο θίασος του «Θεάτρου Πορεία» πρωτοεμφανίζεται τον Ιανουάριο του 1961: με διευθυντή δραματολογίου τον ποιητή Άρη Δικταίο, σκηνοθέτη το θιασάρχη και πρώτη ατυχή επιλογή έργου το πρωτόλειο του Ιωάννη Παπαβασιλείου *Το άλλο κύμα*, δραματικό έργο που δε θα αφήσει ίχνη στην ιστορία της μεταπολεμικής δραματουργίας. Στην «Αυγή» (4.2.1961) διαβάζουμε: «Ένα θέατρο ακόμα με τις καλλιτεχνικές επαγγελίες της "Πορείας" για την αξιοποίηση της ελληνικής παραγωγής είναι ένα βήμα ακόμα για την υπεύθυνη αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού. Ο νέος οργανισμός ξεκινάει με καλές "αντικειμενικές" προϋποθέσεις. Ένα θέατρο σύγχρονο (στην οδό Τρικόρφων), με καλή ακουστική, με αμφιθεατρική τη διάταξη των καθισμάτων, έτσι που να 'χεις τη σκηνή στο οπτικό σου πεδίο όπου κι αν κάθεσαι, μ' ένα προσκήνιο κυκλικό που δίνει μια ιδιαίτερη αίσθηση επαφής και κοινού». Το έργο του Παπαβασιλείου, «περισσότερο καρπός μιας άσκησης και προπαρασκευής, μια δοκιμή», φαίνεται να εντάσσεται στο κλίμα του λεγόμενου πρωτοποριακού θεάτρου. Παρότι ο εισηγητής δραματολογίου το αντιπαραβάλλει με τα γνώριμα και στο ελληνικό κοινό *Οργισμένα νιάτα* του Όσμπορν, η κριτική αποφαίνεται την καθήλωσή του σε ξενικά δραματουργικά πρότυπα, επισημαίνοντας έμμεσα την αντίφαση με τις επαγγελίες του θιάσου. Το ανυπόγραφο σχόλιο στην «Αυγή» αναφέρεται σ' «ένα έργο κακό με ξενικά πρότυπα ζωής και ξενικές αισθητικές ακρότητες, που δεν είναι δυνατόν να καθρεφτίζει την προσπάθεια της "Πορείας"».

Η έμφαση στην προβολή του ελληνικού έργου, η αστοχία της πρώτης επιλογής και τα δραματουργικά πρότυπα του πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα είναι τα πιο ενδιαφέροντα ζητήματα που ανακινούνται με αφορμή την εναρκτήρια παράσταση του «Θεάτρου Πορεία». Η προσδοκία ενός ακόμη βήματος προβολής του νεοελληνικού έργου (μετά το «Θέατρο Τέχνης» και τη «Δωδεκάτη Αυλαία») γεμίζει συγκρατημένη αισιοδοξία τις στήλες της κριτικής στον Τύπο. Η γραμμή στην επιλογή του δραματολογίου που ευαγγελίζεται η «Πορεία» εκλαμβάνεται, λόγω της επιφυλακτικότητας του κοινού, της δυσπιστίας της κριτικής αλλά και της ισχνής παρουσίας του νεοελληνικού έργου, ως τολμηρή κίνηση: απέναντι στις επιφυλακτικές ή απορριπτικές εκτιμήσεις της κριτικής υπάρχουν και οι εξαιρέσεις που διαβλέπουν στο πρωτόλειο εγχείρημα του Παπαβασιλείου ένα είδος αναχώματος προκειμένου «να πεισθεί το κοινό ότι υπάρχουν και Έλληνες συγγραφείς θεατρικοί, άξιοι για κάτι παραπάνω από το να γράφουν κωμωδιούλες ευτράπελες και τερψιλαρύγγιες, που γεμίζουν τις τσέπες των δημιουργών τους και των θεατρικών επιχειρηματιών, ενώ συγχρόνως αδειάζουν τα κρανία των θεατών από τη φαιά τους ουσία».[20]

Στο *Άλλο κύμα* του Παπαβασιλείου, σ' ένα κλίμα οργής και απογοήτευσης, κινούνται τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα: η Αλίκη (Αλέκα Παΐζη), μια πλούσια και κορεσμένη νέα, ο Ιωάννης (Χρήστος Δοξαράς), τρόφιμος ψυχιατρείου της Κηφισιάς, ο Ορέστης (Θάνος Κανέλλης), αντιρρησίας, νεαρός γιος κηπουρού, με μότο τη φράση «Βρες κάτι που ν' αξίζει να το κάνω», ο Κοσμάς (Θόδωρος Τριανταφυλλίδης), επαναπατρισθείς φυματικός μετανάστης, ο Φαίδων (Αλέξης Δαμιανός), πρόσωπο επιδιδόμενο σε αδέξιες, αποτυχημένες κλοπές. Προσεγγίζοντας τη δραματουργική τεχνική του έργου, ο Κλέων Β. Παράσχος επισημαίνει: «Δεν επικρατεί στο έργο ένα πρόσωπο που να του υποτάσσονται όλα τ' άλλα και γύρω από το οποίο να

19. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.2.1961.
20. Θόδωρος Μπάρλας, «Ελεύθερα λόγια», 2.2.1961.
21. Γράφει η Άλκης Θρύλος: «Ό,τι συγκεντρώνει την προσοχή μας είναι, μαζί με την πρόθεση να μεταφερθεί ο Καραγκιόζης στην περιοχή του έντεχνου θεάτρου, μαζί με μια διάχυτη πνευματικότητα και ποιότητα, οι λεπτομέρειες, μερικές αιχμές, μερικά στραφταρίσματα, μερικά έξυπνα επινοήματα, μερικές σκηνές που βγάζουν ζωηρό γέλιο, όχι το σύνολο, που παραμένει χαλαρό, ανολοκλήρωτο, ακρυστάλλωτο» («Νέα Εστία», 15.3.1961).

Το άλλο κύμα: Μ. Βούρτση, Α. Δαμιανός, Χ. Δοξαράς, Θ. Κανέλλης, Α. Παΐζη.

υφαίνεται η πλοκή. (Πλοκή, άλλωστε, δεν υπάρχει στο έργο, ανάπτυξη μύθου, υπόθεση, με αρχή, όπως έλεγαν οι παλιότεροι, μέση και τέλος.) Κάθε πρόσωπο ζει ένα δράμα όχι πιο δυνατό (αισθητά) από τα δράματα των άλλων προσώπων και όλα αυτά τα δράματα πορεύονται, σμίγουν και απαρτίζουν το έργο. Είναι μια ομαδική δραματική φωνή [...] Δεν έχει πλάτος, ούτε βάθος το δράμα αυτό. Έχει όμως έναν παλμό και μια οξύτητα, και η οξύτητα αυτή μ' όλο που η μορφή του έργου μας φαίνεται, εδώ κι εκεί, πολύ ρευστή, πολύ διαλυμένη, ακόμη και για τις ψυχικές ουσίες, στις οποίες δίνει σχήμα, και μ' όλο που τα ατομικά δράματα, όσο προβάλλουν χωριστά, δε μας συνεπαίρνουν, ξυπνά μέσα μας μια δόνηση».

Αν στην παράσταση του *Άλλου κύματος* φαίνεται να προκρίνεται σε επίπεδο δραματουργίας ένα «μοδάτο κλίμα καταλυτικής άρνησης», τη στιγμή που ξεχωρίζουν το σύνθετο σκηνικό του Γιώργου Βακαλό και, εν μέσω της υποκριτικής απειρίας και αμηχανίας των υπολοίπων ηθοποιών, η Αλέκα Παΐζη (γίνεται λόγος για σκηνική χάρη και ενδόμυχο παλμό), με τη δεύτερη παράσταση του νεοσύστατου θιάσου της οδού Τρικόρφων επιτυγχάνεται ένα πρώτο αίτημα του ιδρυτή του: η δραματική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού και των χυμών του μέσω της χρήσης μιας έκφρασής του όπως παίρνει σχήμα στην παράδοση του Θεάτρου Σκιών. Γράφοντας το *Ανοιχτό κλουβί*, ο συγγραφέας Δαμιανός διασκευάζει μια ιστορία του Καραγκιόζη, συνδυάζοντας την παραβολική πρόθεση με την πρόκριση της αφέλειας των κωμικών καταστάσεων.

Το *Ανοιχτό κλουβί*, πρώτο και πιο επιτυχές από τα δύο έργα του Δαμιανού που παρασταίνονται στο «Θέατρο Πορεία», εμφανίζεται στις διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο ως «σπαρταριστή κωμωδία» και «διασκεδαστική σάτιρα» («Ακρόπολις», 26.2.1961), σε «δύο πράξεις, τέσσερις εικόνες και επίλογο». Εμπνευσμένο από τον κόσμο του Θεάτρου Σκιών, το τέταρτο κατά σειρά συγγραφικό εγχείρημα του Δαμιανού αποτελεί μια αναβαπτιστική κίνηση, με τους τρόπους της ναΐφ αισθητικής, στον πλούτο της λαϊκής παράδοσης. «Πλησίασα», γράφει, «το θέμα με την ανάμνηση των παιδικών μου βιωμάτων· όταν στο παράθυρο ενός στάβλου, τα καλοκαίρια, τεντώναμε το άσπρο πανί και τραγουδούσαμε τα τραγούδια του σιορ Διονύσιου, ενώ πίσω μας ακούγαμε το μασούλημα του αλόγου». Υπό τους ήχους της μουσικής του νεαρού συνθέτη Γιάννη Μαρκόπουλου ξετυλίγεται μια διασκεδαστική για το κοινό (όπως πληροφορούμαστε από τις κριτικές) παραλλαγή της βασικής στο ρεπερτόριο του Θεάτρου Σκιών ιστορίας του Καραγκιόζη Γιατρού. Ο Δαμιανός επιχειρεί τη μεταγραφή της γνωστής ιστορίας στη σκηνική γλώσσα, εμπλουτίζοντας τη δράση με ορισμένα ευρήματα, όπως το είδος της ασθένειας, που είναι οι ψυχονευρώσεις, και ερανιζόμενος, πέρα από τον Καραγκιόζη, στοιχεία και από τη μολιερική και σεξπιρική κωμωδία (ειδικά τη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*). Πρωταγωνιστής του έργου είναι ο Στρατής, φτωχός, λιμασμένος και θρασύς, τον οποίο ερμηνεύει ο συγγραφέας-σκηνοθέτης με γκροτέσκο τρόπο. Ακαμάτης και διαρκώς πεινασμένος, ο κλεφτοκοτάς Στρατής, είναι ξένοιαστος και πάντα αισιόδοξος, ένας «μποέμ». Αλλά και ο Αναστάσης, φίλος και συνεργάτης του Στρατή, πιο απένταρος και πιο πεινασμένος απ' εκείνον και η Καίτη, η ψευτοάρρωστη κόρη του Λεωνίδα Παγωμένου, του πλουσιότατου εργολάβου κηδειών, και δυο-τρία άλλα πρόσωπα του έργου, ο Θυμαράκιας, ο γιατρός, η χήρα Κατουρού, θυμίζουν πρόσωπα του Καραγκιόζη και της λαϊκού τύπου δυτικοευρωπαϊκής κωμωδίας. Ο Δαμιανός προκρίνει ηθελημένα την αφέλεια και προχωρά στο σκηνικό στιλιζάρισμα της δράσης. Γεγονός που, μαζί με την πρόθεση της σκηνικής αναβίωσης στοιχείων από τον πνευματικό κόσμο της λαϊκής παράδοσης[21], εγείρει στις στήλες της κριτικής συζητήσεις για τα όρια της αφέλειας και την αποτελεσματικότητα του έργου να υπερβεί τον περιορισμό του μουσειακού τύπου αξιοπερίεργο και να μιλήσει για το (πολιτικό)[22] παρόν μέσα από τη γλώσσα του λαϊκού θεάτρου.

Μια περιδιάβαση στο θεατρικό θερινό χάρτη της αθηναϊκής πρωτεύουσας του 1961 αποκαλύπτει το συσχετισμό δυνάμεων και τις επιδιωκόμενες ισορροπίες στη γεωγραφική κατα-

22. Γράφει ο Βάσος Βαρίκας: «Ο ήρωας του κ. Δαμιανού αποδεικνύεται ότι τίποτε δεν έχει διδαχτεί από τη σημερινή ζωή. Παραμένει ο γνωστός μας "καρπαζοεισπράκτορας", που υποτάσσεται αδιαμαρτύρητα στην τύχη του, θεωρεί "φυσική" την υπάρχουσα τάξη των πραγμάτων και δε φροντίζει παρά για το πώς θα εξασφαλίσει το καθημερινό του, εκμεταλλευόμενος τη δικιά του "ατσιδοσύνη" και την αφέλεια των άλλων. Η εκδίκησή του εξαντλείται στις "φάρσες" που σκαρώνει σε βάρος των ισχυρών. Τέλειος τύπος ραγιά, πράγμα που το εξηγεί άλλωστε η τουρκική καταγωγή του Καραγκιόζη. Και αναρωτιέσαι: αυτή, λοιπόν, είναι η ιδέα, που έχει για το σύγχρονο ελληνικό λαό ο συγγραφεύς;» (Βλ. κριτικογραφία).

Το ανοιχτό κλουβί. Μ. Βούρτση, Σ. Νοταρά, Ν. Ρούμπου, Α. Δαμιανός, Χ. Δοξαράς.

νομή των θεαμάτων. Την προσοχή του αθηναϊκού κοινού διεκδικούν δεκατρία θέατρα: Κατερίνας (πλατεία Κυριακού), Σαμαρτζή, Βέμπο και Περοκέ (οδός Καρόλου), Αργυρόπουλου (οδός Φιλελλήνων), «Νέο Θέατρο» (Πατησίων/στάση Αγγελοπούλου), «Ακροπόλ» (οδός Ιπποκράτους), «Παρκ» και «Μετροπόλιταν» (λεωφόρος Αλεξάνδρας), κηποθέατρα (2) στο Πεδίον του Άρεως και (1) στον Εθνικό Κήπο. Οπότε το «Πορεία» του Αλέξη Δαμιανού βρίσκεται σ' ένα τρίγωνο αποτελούμενο από τα επιθεωρησιακά θεάματα της Αλεξάνδρας και την πρόζα των κηποθεάτρων του Πεδίου του Άρεως, όπως εκφράζεται από το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο» του Μάνου Κατράκη και το θίασο του Νίκου Χατζίσκου.

Η παράσταση του έργου *Γεύση από μέλι* (*A Taste of Honey*, 1958)[23] της Σίλας Ντελάνι, που αποτελεί την πρώτη εμφάνιση του «Θεάτρου Πορεία» στο κοινό της Θεσσαλονίκης, σχολιάζεται, κατά την παραμονή στη μακεδονική πρωτεύουσα (δεκαεπτά παραστάσεις στο Βασιλικό Θέατρο) και κατόπιν στην Αθήνα, για δύο κυρίως ζητήματα: την εντυπωσιακή ερμηνευτική επίδοση της Βέρα Ζαβιτσιάνου[24] και το νεαρό της ηλικίας της πρωτοεμφανιζόμενης Βρετανίδας συγγραφέως. Επιπλέον, ο Αλέξης Δαμιανός ερμηνεύει έναν από τους πρώτους μη γελοιογραφημένους στην ελληνική σκηνή ομοφυλόφιλους χαρακτήρες, κατά τρόπο που αφήνει να διαφανεί κυρίως η ευαισθησία και όχι η σεξουαλική ιδιαιτερότητα του προσώπου. Η διακριτική ερμηνεία του Δαμιανού συνάγεται και από τα σχόλια της κριτικής: «Σωστά ερμήνευσε και τον τρυφερό, άνευρο, παθητικό εξαιτίας της πολλής αλλά άτολμης αγάπης του Τζεφ» (Κλ. Β. Παράσχος)· «ανάστησε με πολλές αποχρώσεις και σουρντίνα έναν συγκινητικότατο Τζεφ. Αυτός ο απόκληρος του φύλου ήταν το πιο συμπαθητικό πρόσωπο στο δράμα» (Λέων Κουκούλας)· «τρυφερότητα, ψυχική ευγένεια και ευαισθησία διέκριναν τον ομοφυλόφιλο Τζεφ, όπως το απαιτούσε το έργο» (Βάσος Βαρίκας)· «φρόντισε να πλάσει το ρόλο του σε δικά του καλούπια· δεν ήταν αποτυχημένα αλλά δε νομίζω πως ήταν της συγγραφέως» (Γιώργος Γιαννακόπουλος).

Η παράσταση[25] του εντυπωσιακού πρωτολείου της ταχυγράφου και νεαρής συγγραφέως Σίλας Ντελάνι *Γεύση από μέλι* προσγράφεται, παρά την εμπορική αποτυχία,[26] στο ενεργητικό του «Θεάτρου Πορεία». Δεν είναι μόνο η επιλογή ενός πολυσυζητημένου έργου από το δραματολόγιο της οργισμένης βρετανικής γενιάς, που παρουσιάζεται έγκαιρα και στην ελληνική σκηνή, αλλά και η έκτακτη συνεργασία της Ζαβιτσιάνου και της Παϊτάζη με το θίασο προκειμένου να ερμηνεύσουν το απαιτητικό υποκριτικά θηλυκό δίδυμο. Η Άννα Παϊτάζη, αποδίδοντας το ρόλο της μητέρας, προκρίνει: «Μια πειστική σκηνική μορφή, τη μορφή μιας γυναίκας όχι κακιάς αλλ' άβουλης, δίχως άξονα, δίχως ηθικό έρμα, που από την κακοπέραση αλλά και από ένα φυσικό αμοραλισμό βέβαια, κινδυνεύει να χάσει και το μητρικό φίλτρο ακόμα». Η Άννα Παϊτάζη, μαθήτρια του Δημήτρη Ροντήρη, συνυπάρχει σκηνικά με τη νεαρή Βέρα Ζαβιτσιάνου, μαθήτρια του Κουν και ήδη υπολογίσιμη δύναμη της ελληνικής σκηνής. Η πρώτη προσθέτει στις σατιρικές διαστάσεις του χαρακτήρα ένα δραματικό υπόστρωμα που επενδύει με ανθρωπιά και συγκίνηση το ρόλο της μητέρας και η δεύτερη, συνδυάζοντας το εύθραυστο του ανυπεράσπιστου ανθρώπου και την αισθαντικότητα της έφηβης, διαπλέκει με θέρμη τις λυρικές και δραματικές κορυφώσεις.

Η παράσταση του έργου του Ρόμπερτ Μπολτ *Καρδιά περιβόλι* (*Flowering Cherry*, 1957) αποτελεί τη φυσική συνέχεια της επιτυχημένης, σε επίπεδο κριτικής αποδοχής αλλά όχι και προσέλευσης κοινού, προηγούμενης παράστασης του «Θεάτρου Πορεία»: ίδια μεταφράστρια (η ηθοποιός Μέλπω Ζαρόκωστα), ίδια συμπρωταγωνίστρια (η Άννα Παϊτάζη στο ρόλο της συζύγου Ιζαμπέλ) και κοινή κατεύθυνση ρεπερτορίου (σύγχρονη βρετανική δραματουργία με πρωταγωνιστές «θλιβερούς τύπους ρατέδων»). Προστίθενται, ωστόσο, δύο νέα στοιχεία: η εμπορική επιτυχία[27], για τα δεδομένα, του θιάσου της συγκεκριμένης παράστα-

23. Για τα έργα *Γεύση από μέλι* και *Το πάρτι* βλ. Goodman Lizbeth - K.A. Berney (eds.), *Contemprary Women Dramatists*, London: St. James Press, 2000, σσ. 6-9, 65-67 και 313-315.

24. Ένα απάνθισμα από τις κριτικές αποτιμήσεις της εντυπωσιακής απ' ό,τι φαίνεται υποκριτικής επίδοσης της Ζαβιτσιάνου, περιλαμβάνει τα παρακάτω σχόλια: «Τολμώ να τονίσω πως η Βέρα Ζαβιτσιάνου ξεπέρασε κάθε προηγούμενη επιτυχία της. Κι ακόμη ομολογώ ότι αδυνατώ να αποδώσω με οιοδήποτε επίθετο το μεγαλείο που έκλεινε η ερμηνεία της» (Νίκος Μπακόλας). «Ζωντάνεψε το ρόλο της Τζόσι με πίστη, με ζωντάνια, με πειστικότητα και ενστερνίστηκε απόλυτα την ατμόσφαιρα της συγγραφέως που απέδωσε με τρόπο αριστουργηματικό» (Γιώργος Γιαννακόπουλος). «Η Βέρα Ζαβιτσιάνου βοήθησε πολύ την παράσταση, στάθηκε ο κορμός της. Έχει εξοικειωθεί απόλυτα με τα εύθραυστα, αισθαντικά πλάσματα και τα φωτίζει από μέσα, ταυ-

Γεύση από μέλι: Β. Ζαβιτσιάνου, Γ. Κωνσταντίνου, Ά. Παϊτάζη.

τίζεται μαζί τους. Τόσο που διαφαίνεται ο κίνδυνος κάποιας τυποποίησης, περιορισμού της πλουσιότατης κλίμακας της ηθοποιού» (Γεράσιμος Σταύρου). «Βρίσκεται σχεδόν συνεχώς στη σκηνή και το παίξιμό της δεν παρουσιάζει ούτε στιγμή πτώση. Έχει ακρίβεια, θέρμη, λιτότητα και στις λυρικές και στις δραματικές σκηνές» (Κλέων Β. Παράσχος). «Με την κ. Ζαβιτσιάνου, η Τζο διατήρησε όλη τη θελκτικότητα, την πονηριά, το ανυπεράσπιστο, την τραγικότητα της κακοποιημένης παιδούλας που η γέννησή της ήταν η πρώτη της κακοποίηση» (Λέων Κουκούλας). «Οπωσδήποτε το έργο έδωσε την ευκαιρία στην κ. Ζαβιτσιάνου να διαπλάσει ένα θαυμάσιο ρόλο στο πρόσωπο της κόρης, ρόλο φτιαγμένο από αφέλεια, εξέγερση, φυσικό ερωτισμό, διάθεση φιλίας και προπαντός ειλικρίνεια και όλα αυτά τα απέδωσε στην εντέλεια η εκλεκτή καλλιτέχνις» (Γ.Δ.). «Η κα. Ζαβιτσιάνου, με το παίξιμό της το μαζί παραστατικό και υφασμένο με αποσης και η υποκριτική επίδοση του θιασάρχη-σκηνοθέτη σ' ένα ρόλο με απαιτήσεις γκρανρολίστα. Ο Δαμιανός, ερμηνεύοντας τον Τσέρι, στον οποίο διέπρεψε στη βρετανική σκηνή ο Ραλφ Ρίτσαρσον, βρίσκει τον κορυφαίο ίσως θεατρικό του ρόλο. Τούτος ο μικροϋπάλληλος Τσέρι, φαντασιόπληκτος, μεθύστακας, ψεύτης και άβουλος, που έχει ουσιαστικά καταστρέψει την οικογένειά του, με την οποία βρίσκεται σε συνεχή αντιδικία, μας γίνεται εντούτοις εξαιρετικά συμπαθητικός. Όχι μονάχα γιατί κάτω από το επίστρωμα αυτό κρύβει μια καρδιά γεμάτη αφέλεια, τρυφερότητα και καλοσύνη, μια διάθεση να απορρίψει τον κακό εαυτό του, αλλά και για το όνειρό του. Ξεκινώντας από παιδικές μνήμες, φαντάζεται τον εαυτό του ιδιοκτήτη ενός αγροκτήματος, όπου αφιερωμένος στην περιποίηση των δέντρων του θα ζήσει μια ζωή μακριά από τις αθλιότητες, ηθικές και υλικές της μεγαλούπολης, όπως θα την επιθυμούσε. Το όνειρο, βέβαια, δε θα πραγματοποιηθεί ποτέ. Και όταν ακόμη θα παρουσιαστούν οι προϋποθέσεις της υλοποίησής του, ο Τσέρι θα αρνηθεί να τις εκμεταλλευτεί. Ο σχολιασμός της υποκριτικής επίδοσης του Δαμιανού σ' ένα ρόλο που εγείρει απαιτήσεις δραματικού καρατερίστα είναι στα όρια της διθυραμβικής αποδοχής: «Αποδίδει σωστά, πειστικότατα, χωρίς τίποτε φανταχτερό, τίποτε που να παραμορφώνει την ουσία των αισθημάτων, όλους τους ψυχικούς κυματισμούς του προσώπου που υποδύεται. Εσωτερικότατο με όση χρειάζεται ένταση στους μείζονες τόνους, στα δραματικά κορυφώματα, χωρίς την παραμικρή προσφυγή σ' εξωτερικά μέσα». Και αλλού : «Ο ίδιος σηκώνει πολύ ικανοποιητικά το βάρος του Τσέρι. Μας πείθει πως αγάπησε αυτόν το ρόλο, τον μελέτησε βαθιά ως τι πιο αδιόρατες αποχρώσεις».

Κατά τη δεύτερη θεατρική περίοδο (1961-'62) της δραστηριότητας του θιάσου θα ανεβαστούν τρία έργα: *Οι μικρές αλεπούδες* της Λίλιαν Χέλμαν, ένα αμερικανικό έργο του Μεσοπολέμου (1939), πρωτοπαιγμένου (1946) στην ελληνική σκηνή από το θίασο της Κατερίνας και δύο άπαικτα σύγχρονα δράματα: *Το πάρτι* της Βρετανίδας Τζέιν Άρντεν και *Τα κόκκινα φανάρια* του Αλέκου Γαλανού. *Τα κόκκινα φανάρια* υπήρξαν η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία του «Θεάτρου Πορεία»: θα παιχτούν για τρεις συνεχόμενες περιόδους και θα κληθούν να καλύψουν στο υπόλοιπο της λειτουργίας του τα κενά του θιάσου στο ρεπερτόριο, κάθε φορά που κάποιο από τα επόμενα έργα αποτύχει εμπορικά. Οι *Μικρές αλεπούδες*, έργο δοκιμασμένο στην ελληνική σκηνή και με αραιή αλλά σταθερή παρουσία στο δραματολόγιο των θιάσων, θα παιχτεί ενάμιση μήνα από έναν πολυπρόσωπο θίασο, όπου θα ξεχωρίσει η Μαίρη Χρονοπούλου: «Ως Ρεγκίνα ξεπερνά, νομίζω, κάθε προηγούμενή της επιτυχία. Ενσαρκώνει λεπτά, διακριτικά, χωρίς τίποτε το χτυπητό, με τους πιο σωστούς τόνους την ηρωίδα της Χέλμαν. Και στην πράξη, με τα κρύα ειρωνικά της χαμόγελα, με την απόλυτη αυτοκυριαρχία και ψυχραιμία της, αποδίδει εξαίρετα όλη τη φαρμακίλα και τη στυγνή εγκληματικότητα της στρίγκλας που υποδύεται» (Κλ. Β. Παράσχος).

Μικρές αλεπούδες: Ν. Μπιρμπίλης, Μ. Χρονοπούλου, Κ. Μπάκας.

Η ίδια ηθοποιός, πριν αναδειχθεί σε κινηματογραφική σταρ στις σκηνοθετημένες από τον Γιάννη Δαλιανίδη ταινίες (μιούζικαλ και μελοδράματα) της «Φίνος Φιλμ», θα πρωταγωνιστήσει και στις υπόλοιπες παραγωγές του θιάσου, διαπρέποντας ως ιερόδουλος Μαίρη στα *Κόκκινα φανάρια* του Γαλανού. Και στα τρία έργα του δραματολογίου της συγκεκριμένης περιόδου, οι γυναικείοι χαρακτήρες αναδεικνύονται ισχυρότεροι των ανδρικών. Με *Το πάρτι* της Τζέιν Άρντεν, ο Δαμιανός δίνει επιχειρήματα στους κριτικούς που στέκονται επιφυλακτικοί απέναντι στη συγκρότηση του ρεπερτορίου. Ο Γεράσιμος Σταύρου θυμίζει την προγραμματική υποστήριξη του θιάσου στο νεοελληνικό έργο: «Απορούμε γιατί ο Αλέξης Δαμιανός έχει τόση προτίμηση στα ξένα πρωτότυπα. Τέτοια διαθέτει αρκετά και η εγχώρια παραγωγή. Κρίμα να περιφρονούνται. Είναι

άλλωστε κι απ' τις κυριότερες επαγγελίες του συγκροτήματος πως θα παρουσιάσει νέους Έλληνες συγγραφείς. Ένα χρόνο κλείνει η "Πορεία" κι ακόμα δε φαίνεται να ξεκαθάρισε τους στόχους της: πρέπει να το πούμε ειλικρινά. Ως τώρα μάλλον φιλολογεί. Κι η φιλολογία είναι το αντίθετο του ζωντανού θεάτρου». Και η Άλκης Θρύλος μιλά για ομοιομορφία: «Ο κ. Δαμιανός σχηματίζει πεισματικά το ρεπερτόριό του με έργα πολύ συγγενικά αναμεταξύ τους, με έργα του πανομοιότυπου τόνου, του πανομοιότυπου κλίματος. Αυτό στερεί τις παραστάσεις του από κάθε στοιχείο διεγερτικής έκπληξης».

Όσον αφορά στην ιστορική παράσταση των *Κόκκινων φαναριών* είναι εκπεφρασμένη η επιφυλακτικότητα του θιασάρχη για την ποιότητα του έργου ως δραματική κατασκευή: «Στο "Πορεία" τότε κάναμε πολύ καλές, εξαιρετικές νομίζω, παραστάσεις. Αλλά συχνά με τρεις θεατές. Με καλά, με πολύ καλά έργα. Όπως το *Γεύση από μέλι*, κι άλλα. Και μια κωμωδία δική μου επίσης. Κωμωδία ωραία. Κι ανεβάζουμε και τα *Κόκκινα φανάρια*. Και, ακριβώς πριν ανοίξει η αυλαία, καθίσαμε με την Άρτεμι στις κουίντες από πίσω, κι είπαμε: "Αν τώρα πιάσει αυτό το έργο, καιρός είναι να το κλείσουμε αυτό το θέατρο"»![28] Πράγματι *Τα κόκκινα φανάρια* γνωρίζουν τεράστια επιτυχία. Ο Δαμιανός κάνει λόγο για ημερήσιο κέρδος, από τα εισιτήρια, της τάξεως των 7.000 δραχμών.[29] Ως έργο συνόλου *Τα κόκκινα φανάρια* περιγράφουν το βίο και την πολιτεία μιας ομάδας ιεροδουλων σ' έναν οίκο ανοχής: «Τα επεισόδια συνυφαίνονται πολύ έντεχνα γύρω από ένα συνδετικό κεντρικό πυρήνα (ο συγγραφέας συμπύκνωσε τη δράση τοποθετώντας την τον καιρό που έκλειναν οι επίσημα αναγνωρισμένοι οίκοι ανοχής), ο χαρακτήρας και το δράμα της κάθε κοπέλας, αν και σχεδιάζονται με λίγο λιτές γραμμές, αποκτούν αναγλυφικότητα, η κάθε κοπέλα μας γίνεται γνώριμη, και εκείνο που είναι πολύ αξιοπρόσεκτο είναι το πώς αποφεύγει ο συγγραφέας την οποιαδήποτε χυδαιότητα ή ωμότητα στην οποία εύκολα μπορούσε να τον παρασύρει το θέμα του. Αποκλειστικός σκοπός του είναι να ζωντανέψει ανθρώπους, να φωτίσει (χωρίς και πάλι να ξεγλιστρήσει σε άτοπες μελοδραματικότητες, συσσωρεύοντας έντεχνα τα δραματικά στοιχεία, με ανάλαφρες νότες) θλιβερές ανθρώπινες καταστάσεις. *Τα κόκκινα φανάρια*, παρ' όλο το θέμα τους, έχουν ευγένεια, έχουν ποίηση, πιθανόν γιατί έχουν συγκίνηση και πολλή ανθρωπιά» (Άλκης Θρύλος).

Η αθηναϊκή κριτική στέκεται στο σύνολό της, για πρώτη φορά στη σύντομη ιστορία του θιάσου, ευνοϊκή απέναντι στην παράσταση· το κοινό συρρέει στο θέατρο της οδού Τρικόρφων, μετατρέποντας την παράσταση σε θεατρικό γεγονός. Το θεατρικό έργο θα παραμείνει, έστω παιγμένο κατά αραιά διαστήματα, στο ρεπερτόριο των θιάσων μέχρι σήμερα· ο Βασίλης Γεωργιάδης θα σκηνοθετήσει (1963) για την εταιρεία Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης μια μεγάλη κινηματογραφική εμπορική επιτυχία (550.000 εισιτήρια στην πρώτη προβολή), που θα γνωρίσει διεθνή αναγνώριση (συμμετοχή στο Φεστιβάλ Καννών, υποψηφιότητα για Όσκαρ), συγκεντρώνοντας ένα θίασο κινηματογραφικών σταρ και κρατώντας μονάχα τη Μαίρη Χρονοπούλου, την Κατερίνα Χέλμη και την Ηρώ Κυριακάκη από τη θεατρική διανομή. Ωστόσο, ο Δαμιανός δεν παύει να αποδίδει την επιτυχία του έργου στο ψεύδος της κατασκευής του: «Απαγορεύεται να πεις την αλήθεια. Αν την πεις, καταστρέφεσαι. Το έργο *Κόκκινα φανάρια* δεν έλεγε την αλήθεια κι έτσι άρεσε στον κόσμο».[30]

Σήμερα, μετά την *Ευδοκία*, μπορούμε να αντιληφθούμε τις διαφορετικές αισθητικές ποιότητες στην καταγραφή της αλήθειας για το ήθος και την κοινωνική έξη του σώματος και των συμπεριφορών της πόρνης που εννοεί ο Δαμιανός.

Τα όνειρά μας του Ούγκο Μπέτι, που διαδέχεται *Τα κόκκινα φανάρια*, είναι το δεύτερο έργο του συγγραφέα του που παριστάνεται από θίασο ρεπερτορίου της ελληνικής σκηνής (προηγήθηκε *Μια Κυριακή του Σεπτέμβρη* από το «Κυκλικό Θέατρο»). Η παράσταση, επιχειρώντας να ισορροπήσει το γκροτέσκο και τη φινέτσα, φαίνεται να χαρακτηρίζεται από δύο στοιχεία: το φαντεζίστικο σκηνικό και την επιδίωξη ποιητικής ατμόσφαιρας μέσω του ήσσονος τόνου κατά τη χρώσεις, που συνδύαζε το δυναμισμό με φανερώματα μιας λεπτότατης ευαισθησίας, μας έδειξε, ίσως ακόμα πειστικότερα από ποτέ άλλοτε, ότι είναι μέσα στους νέους ηθοποιούς μία από τις πιο ξεχωριστές καλλιτεχνικές αξίες» (Άλκης Θρύλος).

25. Μέρος της κριτικής, όσον αφορά στην πρόσληψη του συγκεκριμένου έργου, μετεωρίζεται κατά το σχολιασμό του ανάμεσα στις οφειλές του έργου στο ματουραλιστικό θέατρο του 19ου αιώνα και στη θεατρική έκφραση της «γενιάς των Τεντυμπόηδων». Καταρχήν, μετά την αποτίμηση του έργου ως εντυπωσιακού πρωτολείου, το «Θέατρο Πορεία» αναγνωρίζεται ως «θεατρικό συγκρότημα πρωτοποριακό και ρηξικέλευθο» που προβαίνει σε «ριψοκίνδυνες αναζητήσεις», οι οποίες εκλαμβάνονται ως «πράξεις συνέπειας». Για τις οφειλές στο ματουραλιστικό θέατρο διαβάζουμε: «Το έργο ευθύς εξαρχής και από το διάλογο και από το

Αριστερά: *Καρδιά περιβόλι*: Κατερίνα Γιουλάκη, Αλέξης Δαμιανός.

Δεξιά: *Τα κόκκινα φανάρια*: Μαίρη Χρονοπούλου.

περιβάλλον όπου εκτυλίσσεται, θυμίζει έργα της νατουραλιστικής εποχής που παχολούντο με μικρολεπτομέρειες της καθημερινής ζωής και με ασήμαντες φλυαρίες» (Γ.Δ.).

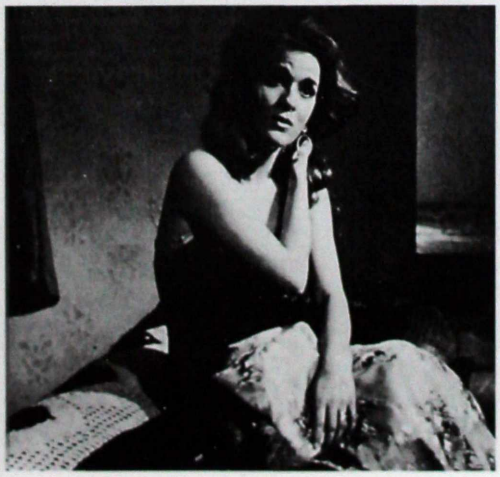
26. Για τη μέτρια υποδοχή του έργου από το αθηναϊκό κοινό μάς πληροφορούν σχόλια στον αθηναϊκό περιοδικό Τύπο: «Δαχτυλομετρούμενοι είναι οι θεαταί που πηγαίνουν να ιδούν την Ζαβιτσιάνου και τον Δαμιανό στο *Γεύση από μέλι* που οι ειδικοί του αφιέρωσαν και εγκωμιαστικά σχόλια. Ήλθε ημέρα που σε δύο παραστάσεις το θέατρο αυτό της οδού Γ΄ Σεπτεμβρίου είχε μόλις 63 θεατάς», Αχ. Μαμάκης, «Εικόνες», 21.7.1961. «[...] Το επίσης νέο θεατρικό συγκρότημα του κ. Αλέξη Δαμιανού "Πορεία" που, κάτω από την έξοχη στέγη του στην οδό Τρικόρφων και με σύμπραξη των κυριών Βέρα Ζαβιτσιάνου και Άννας Παϊταζή επέμεινε και επιμένει (σχεδόν μπροστά σε αδειανά καθίσματα) να δίδει εξετάσεις δήθεν εκσυγχρονισμένης θεατρικής τέχνης με ωραίες αλλά ανωφελείς και απρόσφορες για την ελληνική νοοτροπία παραστάσεις λίγο ή πολύ νοσηρών έργων, όπως το *Γεύση από μέλι* της νεαρής Αγγλίδος συγγραφέως Σίλα Ντελάνι και όπως το *Καρδιά περιβόλι* τού, επίσης Βρετανού, συγγραφέα Ρόμπερτ Μπολτ», Μανώλης Σκουλούδης, «Καινούργια Εποχή», Παγκόσμια Επιθεώρηση Πνευματικής Καλλιέργειας, Δίφρος, άνοιξη 1961, σελ. 191.

27. Βλ. το σχόλιο του Αχιλλέα Μαμάκη («Εικόνες», 25.8.1961): «Ελπιδοφόρον για τον εαυτό του και ίσως και για τον θίασο της οδού Τρικόρφων - Γ΄ Σεπτεμβρίου, που τώρα, όχι μόνο καλλιτεχνικά δεν τα πήγε άσχημα, αλλ' όσοι είδαν το νέο του έργο διαβλέπουν παράλληλα και ικανοποιητικό εμπορικό αποτέλεσμα». Ή τις επικλήσεις: «Ακούμε συχνά παράπονα ότι οι καλοκαιρινοί θίασοι περιορίζονται να παρουσιάζουν ελαφρές ασημαντότητες. Κάθε φορά όμως, που θα υπάρξει μια εξαίρεση, όπως στην διδασκαλία των ηθοποιών. «Βοηθούμενος από τον Μίνω Αργυράκη με το λίγο μονόχορδο αλλά και τόσο συμπαθητικό πάντα πριμιτιβισμό του και από τον Τάσο Ζωγράφο, απέδωσε το κλίμα του, τονίζοντας σωστά τα κωμικά, τα λυρικά και τα δραματικά του στοιχεία» (Κλ. Β. Παράσχος).

Με το τελευταίο έργο της συνεχούς παρουσίας του «Θεάτρου Πορεία», *Τη φωλιά των κλεπτών*, του Αμερικανοσλάβου Ματέο Λέτουρνιχ, σημαίνεται μια στροφή στην πολιτική δραματολογίου του θιάσου: η επιλογή μιας κωμωδίας για τη θερινή περίοδο του 1963, η οποία δε θα μακροημερεύσει σκηνικά. Μεταφρασμένη από το νεαρό λογοτέχνη Βασίλη Βασιλικό, *Η φωλιά των κλεπτών* αναφέρεται σ' ένα μισοκακόμοιρο και αξιοθρήνητο παλαιοπώλη του Παρισιού, που ζει με μικροαπάτες σε βάρος των πελατών, ξένων τουριστών και Αμερικανών κατά προτίμηση. Στη μικρή σπείρα, που έχει οργανώσει, συμμετέχει ο γιος του, ο οποίος κατασκευάζει τους πίνακες που θα παρουσιαστούν σαν έργα μεγάλων ζωγράφων, και ενός φίλου του που υποχρεώνεται να υποδύεται κάθε τόσο το μεγάλο τεχνοκρίτη. Παρά τις προσπάθειές της, όμως, η τριάδα των μικροαπατεώνων δεν κάνει μερικά βήματα προς τα μπροστά. Από τις μικροαπάτες θα φτάσει στις μεγαλύτερες και απ' εκεί στους εκβιασμούς. Μια άγνωστη κυρία, που το «μυστήριο» της ταυτότητάς της θα επιτρέψει στο συγγραφέα να εξάψει την περιέργεια του αναγνώστη, παίζοντας και αυτή το δικό της παιχνίδι, θα βοηθήσει να γίνει το αποφασιστικό βήμα. Ο παλαιοπώλης και οι συνένοχοί του θα λύσουν προσωρινά τα προβλήματά τους, το παιχνίδι, όμως, θα συνεχιστεί. Στην παράσταση, η οποία γίνεται αρνητικά δεκτή από την κριτική, υφίσταται μετατόπιση της δεσπόζουσας από τον κωμικό στο δραματικό τόνο: «Ο κ. Δαμιανός, κυνηγώντας ξέφρενα την πρωτοτυπία, εξάρθρωσε στην προηγούμενή του σκηνοθέτηση την προφορά του λόγου και τώρα μεταμόρφωσε ταχυδακτυλουργικά μια κωμωδία σε δράμα. Πώς να σταθεί ένα έργο που αποσπάστηκε από τις ρίζες του, που ενώ είναι μια οξεία ίσως στο βάθος, αλλά φαινομενικά ανάλαφρη και παιχνιδιάρικη σάτιρα των κομπίνων και κομπιναδόρων που εκμαίευσε η εποχή μας, εμφανίζεται από το σκηνοθέτη σαν ένα στυγνό, καταθλιπτικό δράμα; Υποπτεύομαι ότι *Η φωλιά των κλεπτών*, όταν παιχθεί σαν κωμωδία, όταν παιχθεί με τον τόνο και τον τρόπο που της αρμόζει –κωμωδία έγραψε ο συγγραφέας της–, πρέπει να έχει πολλή χάρη, πολλή φινέτσα και να μεταδίδει, διασκεδάζοντας, και μερικές σκέψεις με τις αιχμές της. Ο κ. Δαμιανός την εξόντωσε με το βάρος που εναπόθεσε πάνω της» (Άλκης Θρύλος). Όλα αυτά τη στιγμή που ο Δαμιανός ίσως προσπάθησε να αναδείξει ένα μήνυμα με περιεχόμενο ότι η απάτη, ο εκβιασμός, το ψεύδος και η υποκρισία κυριαρχούν και ότι η επιβίωση του ατόμου προϋποθέτει την απόλυτη προσαρμογή του στο γενικό κλίμα.

2.2.2 Συμπεράσματα

Ένα κεντρικό θέμα για την αποτίμηση της συμβολής του «Θεάτρου Πορεία» στη νεοελληνική σκηνή των αρχών της δεκαετίας του '60 είναι η πρόταση που κομίζεται για την υποκριτική, την ερμηνεία των ρόλων σε συνδυασμό με το προτεινόμενο, σύγχρονο κατά κανόνα, ρεπερτόριο. Τα όποια συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν με βάση τα σχόλια της κριτικής, την εικόνα του Δαμιανού ως ηθοποιού έτσι όπως μας παραδίδεται μέσω των ταινιών στις οποίες εμφανίστηκε και την ισχυρή του προσωπικότητα ως δασκάλου - σκηνοθέτη - θιασάρχη, και σπάνια μεταφραστή.



Ο Δαμιανός φαίνεται να στέκεται επιφυλακτικός απέναντι στο στόμφο και την επιτήδευση της καλλιλογίας, επιδιώκοντας τη σκηνική ανασύσταση της λαϊκής και καθημερινής ομιλίας, των ρυθμών,

της ανάσας και του ύφους της. Η πρόθεση του θιάσου να στραφεί σ' ένα δραματολόγιο πέρα από το καλοφτιαγμένο έργο και το πνεύμα της νατουραλιστικής ερμηνείας, θα στρέψει το ερμηνευτικό εγχείρημα προς κατευθύνσεις γνώριμες από τα διδάγματα της διδασκαλίας του Καρόλου Κουν στο «Θέατρο Τέχνης». Δεν είναι λίγες οι φορές που το «Θέατρο Πορεία» στελεχώθηκε με μέλη από την υποκριτική δεξαμενή του «Θεάτρου Τέχνης». Επιπλέον, οι νέοι, άπειροι, συχνά αμήχανοι ηθοποιοί που ενσάρκωσαν τους ήρωες των έργων στις παραστάσεις του «Θεάτρου Πορεία», δεν ήταν λίγες οι φορές που με ιεραποστολική θέρμη εξέλαβαν τον καλλιτεχνικό διευθυντή και σκηνοθέτη του θιάσου ως δάσκαλο-εμψυχωτή. Το νεανικής κυρίως σύνθεσης υποκριτικό δυναμικό φαίνεται να ακολουθεί, όπως και οι μαθητές-ηθοποιοί του «Θεάτρου Τέχνη» του Κουν, τις ερμηνευτικές προτάσεις του Δαμιανού. Κατατοπιστικά είναι όσα σχολιάζει, αρκετά μεταγενέστερα ο Δαμιανός για την αποστολή του ηθοποιού στο θέατρο και τον κινηματογράφο: «Αυτοί ξεκινάνε απ' τη σχολή, ή μετά τη σχολή με ένα σκοπό: να περάσουνε διά μέσου του σκηνοθέτη και του κάθε έργου το προσωπικό τους όραμα: επιβολή, μήνυμα, βεντετιλίκι. Αυτός που δουλεύει μαζί μου, πρέπει να ξέρει πολύ καλά το κέντρο του έργου και να το σέβεται [...] Δεν μπορείς να ντύνεσαι και να βάφεσαι και να παίζεις. Εγώ κάνω ένα αντισταρικό σινεμά, ας υποθέσουμε και τέχνη, αν θέλεις, αντισταρική, ο ίδιος απεχθάνομαι το σταριλίκι. Όταν μου είπαν ότι κάνω τον αντιστάρ, γιατί δεν μπορώ να είμαι σταρ, έκανα την ευτέλεια, να γίνω πρώτος σταρ με τον *Παράξενο ταξιδιώτη*, *Τα κόκκινα φανάρια* κ.λπ. Κι όταν το πέτυχα, το σταμάτησα αμέσως».[31]

Σε πολλές από τις παραστάσεις του «Θεάτρου Πορεία» επιδιώκεται η υποβλητικότητα μέσω της σουρντίνας. Στις στήλες της κριτικής βρίσκουμε σχόλια που αποκαλύπτουν ότι η επιλογή μιας χαμηλότονης ατμόσφαιρας φτάνει στα όρια του υποτονικού. Ο Γεράσιμος Σταύρου και η Άλκης Θρύλος κάνουν λόγο «για μονόχορδη ομιλία που ισοπεδώνει τις φράσεις του κειμένου» (Γ. Σταύρου, *Το πάρτι*), για «επαναληπτικότητα», «αγνόηση ότι το κυριότερο μέσο επικοινωνίας μεταξύ του κοινού και των ηθοποιών ήταν, είναι και θα είναι ο λόγος. Λέξεις ή ολόκληρες φράσεις "μασιούνται". Ίσως επικρατεί η αντίληψη ότι μ' αυτόν τον τρόπο φτάνουμε σε "πνευματικό και ψυχικό βάθος", αλλά στην πραγματικότητα ταλαιπωρούμε και το κείμενο και τα αυτιά των θεατών» (Γ. Σταύρου, *Γεύση από μέλι*). Πολλοί από τους κριτικούς, με ευαισθησία σε ζητήματα υποκριτικής, μάς αποκαλύπτουν μέσω των αρνητικών σχολίων τους τις κατευθύνσεις της διδασκαλίας του Δαμιανού, εμμένοντας σε ζητήματα εξάρθρωσης της ομιλίας των ηθοποιών. «Όλα θύμιζαν το "αργό γύρισμα" στον κινηματογράφο. Ομιλία, χειρονομίες, κίνηση, ρελαντί. Υποτονικό παίξιμο, φωνές κουρδισμένες στον ίδιο τόνο, στόμφος, σπασμένες λέξεις – σα να ψέλλιζαν ταλαιπωρημένοι άνθρωποι»· «ισοπεδώνονται οι φράσεις τραβηγμένες η μία κολλητά με την άλλη πάνω στον ίδιο μακρόσυρτο τόνο. Επιδημία που πάει να γίνει "ύφος". Σα να ακούμε ξενόγλωσσους να διαβάζουν κείμενά μας με λατινικούς χαρακτήρες»· «οι περισσότεροι ηθοποιοί μιλούν χαμηλόφωνα, τόσο, που δεν ακούγονται ούτε στην τέταρτη σειρά, μερικοί, δε, τρώγουν τα λόγια τους. Δεν καταλαβαίνω τι είδους "τεχνοτροπία" είναι η κατάργηση της ορθοφωνίας και της ευκρίνειας»· «είναι ένας μέτριος ηθοποιός, με σχεδόν μόνα εκφραστικά μέσα τρέμουλα της φωνής και του σώματος, επιβάλλει και στους ηθοποιούς του συγκροτήματός του να παίζουν με τον ίδιο τρεμουλιαστό, κλαυθμηριστό και άτονο, διαρκώς σε σουρντίνα, τρόπο και τόνο».

περίπτωση της "Πορείας", αφήνουμε να περάσει σχεδόν απαρατήρητη. Υπό τις συνθήκες αυτές πώς μπορούμε να περιμένουμε καλυτέρευση;» (Λέων Κουκούλας).

28. Αλέξης Δαμιανός/συνέντευξη Σωτήρη Κακίση: «Εμένα μ' αρέσει να το σκάνε τα πουλιά», «Τα Νέα», 7.4.2001.
29. Στις καλλιτεχνικές στήλες της εφημερίδας «Τα Νέα» δημοσιεύονται σε καθημερινή βάση οι εισπράξεις των αθηναϊκών θεάτρων. Οι πληροφορίες που προκύπτουν θέλουν το «Θέατρο Πορεία» να βρίσκεται μόνιμα κατά το χρόνο παράστασης του *Ανοιχτού κλουβιού* στην τελευταία θέση του πίνακα των θεάτρων πρόζας ή επιθεώρησης, των θιασαρχικών ή θιάσων ρεπερτορίου. Επί παραδείγματι: Παρασκευή 3.3.1961 (μία παράσταση/19 θεατές), Σάββατο 4.3.1961 (δύο παραστάσεις/130 θεατές), Κυριακή 5.3.1961 (δύο παραστάσεις/260 θεατές). Ενδει-

Οργισμένα νιάτα:
Μ. Χρονοπούλου, Α. Δαμιανός, Ξ. Καλαγεροπούλου, Δ. Παπαμιχαήλ.

Το εγχείρημα του Αλέξη Δαμιανού, ως καλλιτεχνικού διευθυντή - σκηνοθέτη - ηθοποιού και θεατρικού συγγραφέα όπως παίρνει σχήμα στην ίδρυση και λειτουργία του «Θεάτρου Πορεία», αντανακλά ορισμένα από τα πάγια αιτήματα της νεοελληνικής σκηνής: πίστη στις αρχές ενός ομοιογενούς θιάσου υπό την καθοδήγηση ενός οραματιστή εμψυχωτή-σκηνοθέτη, παραγκωνισμός των εμπορικών σκοπιμοτήτων στη σύνθεση του ρεπερτορίου μέσω διακινδυνευμένων επιλογών από τα πρωτόλεια της βρετανικής οργισμένης γενιάς ή εν γένει της «πρωτοπορίας», προώθηση του νεοελληνικού έργου. Το διαρκές αίτημα για πρωτοπορία και πειραματισμό παίρνει σχήμα μέσω της επαγγελίας για αξιοποίηση της ελληνικής παραγωγής και της δραστηριοποίησης σε μια σύγχρονη αίθουσα καλής ακουστικής, αμφιθεατρικής διάταξης των καθισμάτων, κυκλικού προσκηνίου που ιδιαιτεροποιεί την επαφή κοινού και ερμηνευτών. Αυτή η αναθεώρηση της επικοινωνιακής σχέσης με το κοινό λόγω της κυκλικής σκηνής, γνώριμη και από το «Θέατρο Τέχνης» της δεύτερης περιόδου (1954 και εξής στο Υπόγειο του Ορφέα), καθορίζει και το ύφος των παραστάσεων, που δίνουν έμφαση στην ατμόσφαιρα και τη συναισθηματική υποβολή, εκφρασμένες μέσω μιας ιδιόρρυθμης άρθρωσης και χαμηλόφωνης υποκριτικής έκφρασης.

Το «Θέατρο Πορεία» δε θα έχει, μετά την περίοδο χάριτος των πρώτων παραστάσεων, ως σύμμαχό του την αθηναϊκή κριτική, η οποία πολλές φορές θα εξαντλήσει την αυστηρότητά της. Το ρεπερτόριο του θεάτρου κλίνοντας προς τα δραματογραφήματα μη καθιερωμένων συγγραφέων, με θεματική συναφή με τους προβληματισμούς της νέας γενιάς και τολμηρές επί σκηνής αναφορές στα ναρκωτικά, την πορνεία και την ομοφυλοφιλία, θα κατηγορηθεί για πρόκριση της σκοτεινής πλευράς της ζωής. Γεγονός που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα (βλ. έργα όπως *Το ανοιχτό κλουβί* και *Η φωλιά των κλεπτών*), τη στιγμή μάλιστα που δεν επιδιώκεται κατά την παράσταση η σκανδαλοθηρική εκμετάλλευση της τολμηρής και πρωτότυπης θεματολογίας των έργων. Ο Δαμιανός κατηγορήθηκε για μονότροπες παραστάσεις όπου «προέχει ο ρατεδισμός», ενώ δε θεωρήθηκε διορατικός όσον αφορά στην εμπορική τύχη των επιλογών του ρεπερτορίου του θιάσου: «Δε συνδυάζει τις αγνές προθέσεις με κάποια συναίσθηση και αντίληψη εμπορικότητας, η οποία δεν πρέπει βέβαια να κυριαρχεί, αλλά δεν πρέπει κι εντελώς να απουσιάζει, γιατί χωρίς αυτήν οι καλές προθέσεις δεν αποκτούν στερεότητα» (Άλκης Θρύλος).

Χωρίς να παραγνωρίζεται η ευγένεια των προθέσεων, η οργανωτική δυνατότητα (με τη συνεργασία της συζύγου του θιασάρχη Αρτέμιδος Καπασακάλη), η πίστη στην ποιότητα, δε θα πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας ότι η πρόταση του «Θεάτρου Πορεία», σε μια περίοδο «διασποράς δυνάμεων», δε θα συναντήσει (με την εξαίρεση της παράστασης των *Κόκκινων φαναριών*) την ανταπόκριση του κοινού. Ωστόσο, ο θίασος ολοκληρώνει τη δράση του στο αθηναϊκό θεατρικό τοπίο χωρίς υποχωρήσεις (ακόμη και κατά τη θερινή περίοδο) στην ποιότητα και το σχεδιασμό του δραματολογίου – με κύκνειο άσμα το *Ένα καπέλο γεμάτο βροχή*. Μετά τον κύκλο του «Θεάτρου Πορεία» ανοίγει αυτός του κινηματογράφου και όπως εξομολογείται ο Δαμιανός σε κατοπινή του συνέντευξη: «Δεν ήθελα να παίζω έργα, για να μην πάω από τα χρέη φυλακή. Κι είπα τότε: "Τι με νοιάζει εμένα θέατρο ή σινεμά; Αυτά που θέλω να πω, όπου και να τα πω, τα ίδια θα πω"».[32]

Τα κόκκινα φαναρία: Γιώργος Μάζης, Μαίρη Χρονοπούλου.

κτικά: το Σάββατο 25.3.1961 το «Θέατρο Πορεία» σε δύο παραστάσεις κόβει 141 εισιτήρια με εισπράξεις 1.489 δραχμές, τη στιγμή που το επιθεωρησιακό «Ακροπόλ» τερματίζει με δύο επίσης παραστάσεις πρώτο με εισπράξεις 39.994 δραχμές. Ο αριθμός των θεατών στις παραστάσεις των *Κόκκινων φαναριών*, που υπήρξε η μεγαλύτερη επιτυχία του Θιάσου, αυξάνεται σταδιακά και ανάλογα βελτιώνεται η θέση του θιάσου στην εισπρακτική κατάταξη: 25.2.1962: δύο παραστάσεις, 434 θεατές/3ος από το τέλος, 27.2.1962: 354 θεατές/5ος από το τέλος), 3.3.1962: 427 θεατές/6ος από το τέλος, 31.3.1962: 512 θεατές/6ος από το τέλος, 21.4.1962: 634 θεατές/8ος από το τέλος).

30. Βλ. συνέντευξη στον Γιώργο Χρονά, ό.π., σελ. 20.
31. Βλ. συνέντευξη στον Γιώργο Χρονά, ό.π., σσ. 6-17.
32. Βλ. συνέντευξη στον Σωτήρη Κακίση, ό.π.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

Για τη συγκρότηση της παραστασιογραφίας πραγματοποιήθηκε, αρχικά, έρευνα στη συλλογή προγραμμάτων θεατρικών παραστάσεων του Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, τους υπευθύνους του οποίου και ευχαριστώ. Τα κενά συμπληρώθηκαν, στην παρούσα φάση της έρευνας, με τον έλεγχο στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής των παραστάσεων (ειδικά στις στήλες θεαμάτων, τις θεατρικές κριτικές και τη θεατρική ειδησεογραφία). Ελέγχθηκαν οι θεατρικές σελίδες των ετήσιων χρονικών: *Θέατρο* (εκδότης Θόδωρος Κρίτας), *Χρονικό* (Πνευματικό Κέντρο «Ώρα»), *Θεατρικά* (επιμέλεια έκδοσης Γιώργος Δ. Χατζηδάκις). Τέλος, ελήφθησαν υπόψη τα στοιχεία του άρθρου της Αγνής Μουζενίδου «Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών» στο *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*. Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου (επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδόσεις Ergo, 2002, σσ. 311-323. Όσον αφορά στην κριτικογραφία, όπου δεν υπήρξαν συλλογές κριτικών (περίπτωση έκδοσης μέρους των κριτικών του Βαρίκα και του σώματος των κριτικών της Θρύλου και του Καραγάτση), πραγματοποιήθηκε έρευνα στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο.

Εθνικό Θέατρο

1. ***Μίνα φον Μπάρνχελμ*** (*Minna von Barnhelm*, 1767) του Γκότχολντ Εφρέμ Λέσινγκ, 11.2.1944.
Μτφρ.: Μ. Μπέζος. Σκθ.: Πέλος Κατσέλης. Σκν.: Κλ. Κλώνης. Κοστ.: Αντώνης Φωκάς.
Ο Αλέξης Δαμιανός, σε διπλή διανομή με τον Μιχάλη Καλογιάννη, στο ρόλο του Ρικό ντε λα Μαρλινιέρ.
Υπόλοιπη διανομή: Μαρία Αλκαίου (Μίνα), Θάνος Κωτσόπουλος (Ταγματάρχης φον Τελχάιμ), Η. Δεστούνης (Κόμης φον Μπρούβαλ), Αλέκα Παΐζη - Μ. Ζαννή (Φραγκίσκα), Γ. Ταλάνος (Γιουστ), Σπύρος Μουσούρης - Ι. Μαυρογέννης (Πάουλ Βέρνερ), Χρήστος Ευθυμίου - Λ. Σκέλας (Ξενοδόχος), Νίτσα Ζαφειρίου - Μ. Πέτσου (Κυρία στα μαύρα), Αλέκος Πέτσος (Αγγελιαφόρος), Γ. Μετσόλης - Ε. Σφακιανάκης (Υπηρέτης).
Κεντρική Σκηνή.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.3.1944.

2. ***Στην κάψα του καλοκαιριού*** (Δράμα εις μέρη τρία και εικόνας εξ) του Θ.Ν. Συναδινού, 29.3.1944.
Σκθ.: Σωκράτης Καραντινός. Σκν.: Κλ. Κλώνης. Κοστ.: Αντώνης Φωκάς. Μουσ.: Μενέλαος Παλάντιος. Χορογρ.: Λουκία Σακελλαρίου-Κωτσοπούλου.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Παιδιού.
Υπόλοιπη διανομή: Σαπφώ Αλκαίου (Κατίνα Καφάνη), Σπύρος Μουσούρης (Δημήτρης), Θάνος Κωτσόπουλος (Τάσος), Η. Δεστούνης (Μπάρμπα Μήτρος), Αλέκα Παΐζη (Μαρία), Τζ. Περίδου (Ελέγκω), Έλσα Βεργή (Λίλιαν), Μ. Ροζάν (Κυρά Κρινιώ), Ι. Οικονόμου (Μαργαρίτα), Δ. Ρώη (Κορίτσι), Π. Εκμετζόγλου (Ένα παιδί).
Κεντρική Σκηνή.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.4.1944.

«Θέατρο του Λαού» (Υπεύθυνος διευθυντής θεάτρου Α. Μαρουλίδης)
3. ***41-44*** (Χρονικό σε τρεις πράξεις και οκτώ εικόνες) του Γ. Λυδάκη.
Σκθ.: Γιώργος Στεβαστίκογλου. Σκν.: Γ. Συρίγος.
Ο Αλέξης Δαμιανός, εναλλάξ με τον Τίτο Βανδή, στους ρόλους του Θεοδόση και του Τόνι και στο ρόλο του Ντιντή.
Υπόλοιπη διανομή: Δήμος Σταρένιος (Τσίρης), Μίμης Φωτόπουλος (Βασιλειάδης), Νίκος Τζόγιας (Καφάτος), Ασπασία Παπαθανασίου, Αλέκα Παΐζη (εναλλάξ Αγγέλα, Πόπη), Νίκος Βασταρδής (Μίμης), Ε. Σταθοπούλου - Ζωρζ Σαρή (Πούσι), Ζωρζ Σαρή (Μπέμπα), Λούλα Ιωαννίδου (Ζηνοβία, Αδελφή), Άννα Εμμανουήλ (Λίλιαν, Υπηρέτρια), Ε. Σταθοπούλου (Καίτη), Λουκάς Χρέλιας (Μανόλης), Γ. Γιολάσης, Α. Μακρινός (Γιώργης), Γ. Μαυρογένης (Αποστολίδης), Κ. Δήμας (Τάσος), Α. Αϊβαλιώτης (Γερμανοτσολιάς, Γιατρός), Μ. Ταϋγέτη (Γυναίκα του), Α. Μακρινός (Αργύρης), Κ. Κοσκινά (Ισμήνη), Λ. Δούκα (Κάθριν), Μ. Χριστοπούλου (Ασπασία, Νοσοκόμα), Ε. Χριστιάς (Δημήτρης).
Θέατρο Παπαϊωάννου.

«Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» (Συγκρότημα Α΄)
4. ***Ιούλιος Καίσαρ*** (*Julius Caesar*, 1599) του Σέξπιρ, 4.6.1945.
Μτφρ.: Κώστας Καρθαίος. Σκθ.: Γιαννούλης Σαραντίδης. Σκν.-κοστ.: Γιώργος Βακαλό.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Πίνδαρου, υπηρέτη του Κάσιου.
Υπόλοιπη διανομή: Αιμίλιος Βεάκης (Ιούλιος Καίσαρας), Θόδωρος Μορίδης (Μάρκος Βρούτος), Αντώνης Γιαννίδης (Κάσσιος), Γ. Γληνός (Μάρκος Αντώνιος), Μιράντα (Καλπουρνία), Τίτος Βανδής (Κάσκας), Άννα Λώρη (Πορκία), Δημήτρης Βεάκης (Οχτάβιος Καίσαρα), Κώστας Μπαλαδήμας (Μάρκος Αιμίλιος Λέπιδος), Δήμος Σταρένιος (Αρτεμίδωρος), Γιαν. Χαλκιόπουλος (Πόπλιος Λένας), Λ. Λεβαντής (Τρεβώνιος Κλείτος), Νίκος Βασταρδής (Λιγάριος), Γ. Δήμος (Δέκιμος Βρούτος), Γ. Γιολάσης (Μέτελλος Κίμβρος), Τ. Νατσούλης (Κίνας), Χρ. Κολυβάς (Μάντης, Τιτάνιος), Π. Καστανάς (Βολούμνιος), Φρ. Φραγκούλης (Μεστάλας), Δ. Βαρβιόλας (Στράτωνας), Γ. Γεωργακοπούλου (Λεύκιος), Κ. Ασπρέα, Σμάρω Βεάκη, Στ. Ιατρίδου, Λούλα Ιωαννίδου, Ασπασία Παθανασίου, Σμάρω Στεφανίδου, Μ. Χριστοπούλου, Θ. Κεδράκας, Χ. Κριμπάς, Β. Λισμάνης, Γ. Λουκάκης, Κ. Παναγιωτίδης, Μ. Σταυρολέμης, Λ. Σφακιανάκης.
Θέατρο «Λυρικόν».
Έκδοση : Σαίξπηρ Ουίλλιαμ, *Ιούλιος Καίσαρ*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα : Κέδρος, 1997.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.6.1945. Αλέξης Σολομός, «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», τχ. 5 (Ιούλιος 1945), σελ. 29.

«Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» (Συγκρότημα Β΄)
5. ***Μακρινός δρόμος*** του Αλεξέι Νικολάγιεβιτς Αρμπούζοφ, 13.6.1945.
Μτφρ.: Αθηνά Σαραντίδη. Σκθ.: Γιώργος Σεβαστίκογλου. Σκν.: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσ.: Μάνος Χατζιδάκις.
Ο Αλέξης Δαμιανός, εναλλάξ με τον Μ. Σταυρολέμη, στο ρόλο του Αντώνη.
Υπόλοιπη διανομή: Τίτος Βανδής (Μαξίμ), Ασπασία Παπαθανασίου (Λιόσκα), Αλέκα Παΐζη (Τόψικ), Λούλα Ιωαννίδου - Άννα Εμμανουήλ (Λίλια), Ν. Βασταρδής - Μ. Βεάκης (Ηλίας), Λούλα Ιωαννίδου - Μ. Πετρίδου - Ε. Ευαγγελίδου (Θεία Βάρια).
Θέατρο «Λυρικόν».
Έκδοση: Αρμπούζοβ Αλεξέι, *Ο μακρινός δρόμος*, μτφρ.: Αθηνά Σαραντίδη, Αθήνα: Γκοβόστης, χ.χ.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.7.1945. Αλέξης Σολομός, «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», τχ. 5 (Ιούλιος 1945), σσ. 29-30.

6. ***Καινούργια πολιτεία*** (*They Came to a City*, 1943) του Τζον Πρίσλεϊ, 6.8.1945.
Μτφρ.: Κατίνα Φωτιάδη. Σκθ.: Γιώργος Σεβαστίκογλου. Σκν.: Γιάννης Στεφανέλλης.
Ο Αλέξης Δαμιανός, εναλλάξ με τον Λυκούργο Καλλέργη, στο ρόλο του Κάντουερθ.
Υπόλοιπη διανομή: Τίτος Βανδής (Τζιν Ντίνμορ), Αλέκα Παΐζη (Άλις Φόρστερ), Δήμος Σταρένιος (Σερ Τζορτζ), Ασπασία Παπαθανασίου - Μ. Χρι-

στοπούλου (Φιλίπα Λόξφιλντ), Κ. Ασπρέα (Λαίδη Λόξφιλντ), Θ. Κεδράκας (Μάλκομ Στρίτων), Ε. Ευαγγελίδου - Λούλα Ιωαννίδου (Κυρά Μπάτλεϊ), Στ. Ιατρίδου (Κα Ντόροθι Στρίτων).
Θέατρο «Λυρικόν».
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.10.1945. Αλέξης Σολομός, «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», τχ. 7 (Σεπτέμβριος 1945) σσ. 29-30.

«Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» (Συγκρότημα Α΄)
7. ***Θεοδώρα*** του Δημήτρη Φωτιάδη, 28.8.1945.
Σκθ.: Γιαννούλης Σαραντίδης. Σκν.-κοστ.: Σπύρος Βασιλείου.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Έπαρχου Νικόβουλου.
Υπόλοιπη διανομή: Μιράντα (Θεοδώρα), Αιμίλιος Βεάκης (Αυτοκράτορας Ιουστίνος), Δημήτρης Βεάκης (Ιουστιανός), Τζόλυ Γαρμπή (Αυτοκρατόρισσα Ευφημία), Σμάρω Στεφανίδου (Αντωνίνα), Θόδωρος Μορίδης (Στρατηγός), Τίτος Βανδής (Αναστάσης), Αντώνης Γιαννίδης (Ανδρέας), Στ. Ιατρίδου (Ζωστή υπατία), Θαν. Κεδράκας (Μάγιστρος), Σμάρω Βεάκη (Μοιρώ), Μ. Χριστοπούλου (Μυρτώ), Λούλα Ιωαννίδου (Μαρία), Γ. Γιολάσης (Πατρίκιος), Γ. Δήμος (Αξιωματικός).
Θέατρο «Λυρικόν».
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.10.1945. Βάσος Α. Βασιλείου, «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», τχ. 8 (Οκτώβριος 1945), σελ. 31.

«Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» (Συγκρότημα Β΄)
8. ***Εισβολή*** του Λεονίντ Λεόνοφ, 1.11.1945.
Μτφρ.: Λέων Κουκούλας. Σκθ.: Γιαννούλης Σαραντίδης - Γιώργος Σεβαστίκογλου. Σκν.: Κ. Καρανασόπουλος - Κ. Μακόνεφ.
Ο Αλέξης Δαμιανός, εναλλάξ με τον Θανάση Καλύβα, στο ρόλο του Τατάροφ.
Υπόλοιπη διανομή: Αντώνης Γιαννίδης - Λυκούργος Καλλέργης (Ιβάν Τιχόνοβιτς Ταλάνοφ), Σμάρω Στεφανίδου - Στάσα Ιατρίδου (Άννα Νικολάγεβνα), Θόδωρος Μορίδης - Μίμης Βεάκης (Φιοντόρ), Δήμος Σταρένιος (Νικόλαος Σεργκέγεβιτς Φαγιούνιν), Άννα Εμμανουήλ - Άννα Λώρη (Όλγα), Ασπασία Παπαθανασίου - Νίνα Σταρένιου (Ανίσκα), Λούλα Ιωαννίδου - Ε. Ευαγγελίδου (Ντεμίν Τίεβνα), Τίτος Βανδής - Μ. Σταυρολέμης (Κολέσνικοφ), Αιμίλιος Βεάκης - Θαν. Κεδράκας (Γέρος), Θαν. Κεδράκας (Συμεών Ίλιτς Κοκορίσκιν), Δ. Βεάκης - Μιχάλης Ακεχιρλίδης (Εγκόροφ), Γ. Δήμος - Α. Μπουγιουλέκα (Μασάλσκι), Γ. Γιολάσης - Κ. Ντίνος (Βίμπελ), Δ. Φωτόπουλος - Κ. Μπαλαδήμας (Σπούρε), Γ. Χαλκιόπουλος - Σ. Περίδης (Κουντς), Δ. Μαρινάκης - Αθηνά Σουλιώτη (Προκόπης), Δ. Μήλας (Παλικάρι με κάπα), Σ. Ιατρίδου, Κ. Ασπρέα, Πόλυ Γαρμπή, Μ. Χριστοπούλου, Σ. Βάσης.
Θέατρο «Βρετάνια».
Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Αγγλοελληνική επιθεώρηση», τχ. 10 (Δεκέμβριος 1945), σελ. 29. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.11.1945.

9. ***Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*** του Αλέξη Δαμιανού, 26.11.1945.
Σκθ.: Γιώργος Σεβαστίκογλου. Σκν.: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσ.: Μάνος Χατζιδάκις.
Ο Αλέξης Δαμιανός, εναλλάξ με τον Τίτο Βανδή, στο ρόλο του Ζάρου.
Υπόλοιπη διανομή: Δήμος Σταρένιος (Γερο-Λάλιος), Νίκος Βασταρδής - Μ. Σταυρολέμης (Χρίστος), Ασπασία Παπαθανασίου (Λάγια), Τίτος Βανδής - Λυκούργος Καλλέργης (Σπήλιος), Δημήτρης Βεάκης (Γιώργης), Στάσα Ιατρίδου (Γριά Παρασκευή), Καίτη Ασπρέα (Χριστίνα), Θαν. Κεδράκας (Γερο-Κάβουρας), Κ. Δήμας - Κ. Μπαλαδήμας (Γιάννης).
Θέατρο «Βρετάνια».
Έκδοση: Δαμιανός Αλέξης, *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1946.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Το Β΄ τμήμα των "Ενωμένων Καλλιτεχνών" ανέβασε το δράμα του νέου συγγραφέα κ. Δαμιανού *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*. Έργο που περικλείνει αξιοσημείωτες αρετές, έναν παλμό νεανικά ωραίο, μα που αδικήθηκε τρομερά από τον τρόπο που παρουσιάστηκε. Το παράδοξο με την παράσταση αυτή είναι πως, ενώ οι περισσότεροι από τους ερμηνευτές, μεμονωμένα, έπαιζαν ικανοποιητικά, το σύνολο ήταν απογοητευτικότατο. Τόσο είν' αλήθεια πως μια θεατρική παράσταση αποτελεί έργο ομαδικό, σχήμα αισθητικά τέλειο από συγκλίνουσες δυνάμεις. Η παράσταση του έργου του κ. Δαμιανού είχε κάτι το ασυνάρτητο και το άστοργα παραμελημένο. Όλες οι επιμέρους καλές θελήσεις, όλος ο ζήλος των ηθοποιών, όλη η θέρμη του συγγραφέα –που πρωταγωνιστούσε ο ίδιος– δεν κατόρθωσαν να δώσουν νόημα πλαστικό, ρυθμό κι έκφραση στο δράμα. Βέβαια, το έργο καθεαυτό περικλείνει πολλές αφέλειες κι αδυναμίες, ευνόητες σ' έναν πρωτόπειρο συγγραφέα. Το κεντρικό θέμα, ένα σύμβολο κατά τον ιψενικό τρόπο της Β΄ περιόδου, πότε προβάλλεται παραστατικά και πότε ξεφεύγει από τα χέρια του δραματουργού. Υπάρχει μια περιπλάνηση και μια ασάφεια διάχυτη στο κυνήγημά του. Όμως, τα ελαττώματα αυτά θα μπορούσαν σημαντικά να μετριαστούν από μιαν ερμηνεία πειθαρχημένη. Δυστυχώς, όπως είπαμε, αυτό δεν έγινε. Οι σκηνογραφίες ήτανε καταστρεπτικές, ένας τόνος ρητορείας –συχνός στις παραστάσεις των "Ενωμένων Καλλιτεχνών"– επικρατούσε, που απέκλειε κάθε ενδεχόμενο υποβολής. Και το έργο, τελικά, αστόχησε, ενώ θα ήτανε –είμαι βέβαιος– άξιο καλύτερης τύχης».

Άγγελος Τερζάκης
«Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», τχ. 11-12,
(Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1946), σσ. 27-28

«Ο νέος συγγραφέας έχει ασφαλώς θερμή πίστη στις κομμουνιστικές υποσχέσεις· αυτή γίνεται αισθητή, μα καθώς δεν αποκτά καμιά πλαστικότητα, καμιά μορφή, δεν εισχωρεί στον κόσμο της Τέχνης· δεν τον προσεγγίζει, έστω κι από απόσταση. Ο κ. Δαμιανός δεν κατορθώνει ούτε καν το μύθο του να στήσει σε γερές βάσεις. Παρουσιάζει χωρικούς που θέλουν να εξυγιάνουν την περιοχή τους· αντίθετά τους, ορθώνεται, αδικαιολόγητα κι ανεξήγητα γιατί, ο κ. Νομάρχης. Όπως είναι γνωστό, οι Αρχές ουδέποτε έχουν εναντιωθεί στο να γίνει ένας τόπος υγιεινότερος και πιο καρποφόρος, γιατί αυτό είναι σύμφωνο και με τις επιδιώξεις του Κράτους, το οποίο συχνά πρωτοστατεί, εκτός αν επεμβαίνουν τεράστια προσωπικά συμφέροντα. Αυτά τα συμφέροντα ο κ. Δαμιανός ούτε καν τα υποδείχνει. Με την ίδια αυθαιρεσία, αποκαλεί το Νομάρχη "δοσίλογο", χωρίς να προσκομίσει κανένα πειστήριο της ενοχής του. Ας διαβάσει με προσοχή τον *Εχθρό του λαού* του Ίψεν. Εκεί θ' αντιληφθεί πώς αποκτούν οι συγκρούσεις θεμέλια, πώς ολοκληρώνει ένας συγγραφέας και τις δύο παρατάξεις που παρουσιάζει, και δεν αρκείται σε βρισιές που, καθώς παραμένουν μετέωρες και νεφελωμένες, δεν μπορούν να έχουν απήχηση παρά μόνο σε όσους είναι από πριν φανατισμένοι».

Άλκης Θρύλος
«Νέα Εστία», 1.12.1945

10. ***Θάψτε τους νεκρούς*** του Ίρβιν Σόου, 6.2.1946.
Μτφρ.-σκθ.: Γιώργος Σεβαστίκογλου. Σκν.: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσ.: Μάνος Χατζιδάκις.
Ο Αλέξης Δαμιανός, εναλλάξ με τον Δ. Μήλα, στο ρόλο του οπλίτη Ρεβί.
Υπόλοιπη διανομή: Δημήτρης Βεάκης (Ντριοκόλ), Θαν. Κεδράκας (Σέλιγκ), Δ. Σταυρολέμης (Μόργκαν), Δήμος Σταρένιος (Ουέμπστερ), Φ. Γεννατάς (Ντιν), Μίμης Φωτόπουλος (Στρατηγός), Λυκούργος Καλλέργης (Λοχαγός), Ασπασία Παπαθανασίου (Ελίζαμπετ Ντιν), Αλέκα Παΐζη (Τζούλια Μπλέικ), Στ. Ιατρίδου (Μάρθα Ουέμπστερ), Κ. Ασπρέα (Κάθριν

Ντρισκόλ), Λούλα Ιωαννίδου (Μπέσι Σέλινγκ), Γκ. Γεωργακοπούλου - Τζόλι Γαρμπή (Τζόαν Μπάρκι), Τίτος Βανδής, Μ. Μπούχλης, Γ. Λαμπέτης (Φαντάροι), Νίκος Βασταρδής (Ρεπόρτερ), Β. Βάσης (Νέγρος φαντάρος), Κ. Καλίδης (Λοχίας), Κ. Δήμας (Παπάς), Χ. Χειμάρας (Διευθυντής εφημερίδας), Γ. Γιολάσης (Καπιταλίστας), Ν. Χριστογιαννόπουλος (Εφημεριδοπώλης).
Θέατρο «Βρετάνια».
Έκδοση: Σόου Ίρβιν, *Θάψτε τους νεκρούς*, μτφρ. Γιώργος Σεβαστίκογλου, Αθήνα- Γιάννινα, Δωδώνη, 1984.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.2.1946.
Άγγελος Τερζάκης, «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», τχ. 2 (Απρίλιος 1946), σσ. 62-63.

«Θέατρο Τέχνης»

11. ***Ματωμένος γάμος*** (*Bodas de sangre*, 1933) του Φ. Γκ. Λόρκα, 8.4.1948.
Μτφρ.: Νίκος Γκάτσος. Σκθ.: Κάρολος Κουν. Σκν.-κοστ.: Γιάννης Τσαρούχης. Μουσ.: Μάνος Χατζιδάκις. Διδασκαλία χορού Β΄ πράξης: Άγγ. Γριμάνης.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Φεγγαριού.
Υπόλοιπη διανομή: Βάσω Μεταξά (Μάνα), Έλλη Λαμπέτη (Νύφη), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Λεονάρδο), Λυκούργος Καλλέργης (Πατέρας Νύφης), Δημήτρης Χατζημάρκος (Γαμπρός), Τόνια Καράλη (Γυναίκα Λεονάρδο), Άννα Παϊταζή (Πεθερά), Μαρία Φωκά (Δούλα), Ρίτα Μουσούρη (Γειτόνισσα), Αθηνά Μιχαηλίδου (Θάνατος ή Γιαγιά), Γεωργία Βαλμά, Μαρίνα Κρασσά, Κούλα Αγαγιώτου (Κορίτσια), Χαρίκλεια Σαββοπούλου (Κοριτσάκι), Λάκης Σκέλας, (;) Παγουλάτος, Τάσος Πολιτόπουλος (Ξυλοκόποι), Τάσος Λύδης (Παλικάρι).
Θέατρο Αλίκης. 67 παραστάσεις έως 21.5.1948.
Έκδοση: Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία, *Θέατρο και Ποίηση*, μτφρ. Νίκος Γκάτσος, Αθήνα, Ίκαρος, 1990.
Επιλογή κριτικογραφίας: Μ. Καραγάτσης, «Η Βραδυνή», 9.4.1948. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.5.1948. Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Η Καθημερινή», 10.4.1948. Θεατρικός, «Τα Νέα», 10.4.1948. Μάριος Πλωρίτης, «Ελευθερία», 10.4.1948. Αγλαΐα Μητροπούλου, «Ελληνική Δημιουργία», τχ. 5 (15.4.1948), σσ. 437-438. Λέων Κουκούλας, «Ο Λόρκα στο Θέατρο Τέχνης», «Ο Αιώνας μας», τχ. 4 (Ιούνιος 1948), σσ. 124-125.

Θίασος Αδαμάντιου Λεμού

12. ***Ανοιξιάτικη περιπέτεια***, τρίπρακτη κωμωδία του Κ. Λιτάνη [=Μάνθου Κέτση], 18.6.1948 (;)
Σκθ.: Μάνθος Κέτσης. Σκν.: Μαρία Ράμφον.
Έπαιξαν: Μαίρη Λεμού, Φρόσω Κοκόλα, Καίτη Ασπρέα, Μαρούλα Ρώτα, Ελένη Μπαλάσκα, Μπέλλα Σουίφτ, Αδαμάντιος Λεμός, Νίκος Βάχλας, Δ. Νικολαΐδης, Αλέξης Δαμιανός, Αντ. Ξενάκης, Χαρ. Κατσούλης, Λ. Σφακιανάκης.
Θέατρο «Διονύσια» (Καλλιθέα).
Επιλογή κριτικογραφίας: Γιάννης Χατζίκης, «Μάχη», 8.6.1948. Άλκης Θρύλος, «Ελληνικό Αίμα», 7.6.1948. Π. Ρήγας, «Ελεύθερη Ελλάδα», 27.6.1948.

Φθινοπωρινή Έκθεσις Θεάτρου – «Πειραματικό Θέατρο»

13. ***Τ' αγρίμια*** του Αλέξη Δαμιανού, 15.9.1948.
Σκν.: Β. Μολφέσης. Μουσ.: Αργύρης Κουνάδης. Εκτέλεση σκηνογραφίας: Γ. Θεοδωρίδης.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Σβέλτη.
Υπόλοιπη διανομή: Ρίτα Μουσούρη (Γριά), Βάσω Μεταξά (Σκίζα), Μ. Κρασσά (Κάρπη), Χ. Χειμάρρας (Γέρος), Α. Αργύρης (Σκίζα), Κώστας Στράντζαλης (Γούβος), Ι. Λεβισιάνος (Δρομέας).
Θέατρο Αλίκης (απογευματινές παραστάσεις). Παραστάσεις έως 19.9 και 25-26.9.1948.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Από το μονόπρακτο αυτό δε λείπει βέβαια κάθε αρετή. Η κυριότερη είναι μια διάθεση, με όλη την ασάφεια και την αοριστία που εκφράζει αυτή η λέξη. Διάθεση θολή, αξεκαθάριστη και μέσα στην ίδια τη συνείδηση του συγγραφέα. Γι' αυτό και δεν κατορθώνει να πάρει πλαστική μορφή στα μάτια μας: γιατί δεν την πήρε πρώτα στα δικά του. Η πρόθεση του κ. Δαμιανού να μας μεταφέρει στα απώτατα προϊστορικά χρόνια, στη λίθινη εποχή, για να υποδηλώσει έτσι την αιωνιότητα των θεμάτων που ρυθμίζουν την ανθρώπινη ζωή και τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους, ήτανε και παρέμεινε ένα "θέμα". Ο συγγραφέας ξεκαθάρισε μέσα του το τι θέλει περίπου να πει, όχι πώς θα το πει. Δεν αποκλείεται βέβαια την άποψή του αυτή να την έχει διατυπώσει στο νου του ιδεολογικά ο κ. Δαμιανός. Είναι μια αρκετά κοινή στην εποχή μας πρόληψη το να νομίζεται πως ό,τι έχει διατυπωθεί ιδεολογικά είναι κιόλας έτοιμο να εκφραστεί ποιητικά».

Άγγελος Τερζάκης
«Το Βήμα», 17.9.1948.

«Με τον ίδιο συλλογισμό και κάθε δραματικό έργο που στηρίζεται μόνον πάνω στη σύγκρουση των ανθρώπινων ενστίκτων, μια φλυαρία που βαραίνει το ακροατήριο για μια ή δύο ώρες. Γιατί το θέατρο ως κοινωνική ή ηθική εκδήλωση δεν υπάρχει.
Κι αυτό θα συνέβαινε και με το έργο του κ. Αλ. Δαμιανού αν ο συγγραφέας δε στόλιζε μερικά από τ' αγρίμια του με τη συνείδηση συγχρόνων ανθρώπων μεταγραμμένη σε πρωτόγονο κλειδί, έτσι, ποϋ αυτές οι δύο ώρες να μη βαραίνουν μονάχα, αλλά και να ενοχλούν».

Αγλαΐα Μητροπούλου
«Ελληνική Δημιουργία», τχ. 16 (1.10.1948), σσ. 245-246

14. ***Η Ήρα και το παγώνι*** (*Juno and the Paycock*, 1923) του Σον Ο' Κέιζι, 21.12.1948.
Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός.
Διανομή: Κώστας Στράντζαλης (Τζακ Μπόιλ), Ελένη Στραγαλά (Ήρα Μπόιλ), Αλέξης Δαμιανός (Τζόνι Μπόιλ), Παπαδάκη (Κυρία Μάκιγκαν), Νότης Περγιάλης, Δεβάρη (Κυρία Τάγκρεντ), Κ. Πανόπουλος, Μ. Κρασσά, κ.ά.
Θέατρο «Αλίκης» (απογευματινές παραστάσεις κάθε Τρίτη).
* Επειδή δεν ευρέθη πρόγραμμα της παράστασης, οι συντελεστές και κυρίως η διανομή της παράστασης συνετέθησαν με βάση εκείνες από τις κριτικές στις οποίες αναφέρονται ηθοποιοί και ρόλοι.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Παρ' όλα αυτά δε νομίζω ότι το ιρλανδικό αυτό έργο του 1923 μπορεί σήμερα να διεκδικήσει μόνιμη θέση στο ευρωπαϊκό δραματολόγιο. Η ψυχική του ατμόσφαιρα είναι πολύ κλεισμένη στο πλαίσιό της. Ο Ο' Κέιζι είναι ακόμη στο έργο τούτο πολύ δεμένος με την παράδοση του ιρλανδικού θεάτρου και ακολουθεί πολύ πιστά τη συνταγή του Γιτς που υπήρξε, όπως έγραφα χθες, επί μακρόν από τους ιδρυτές του. Το *ηθογραφικό στοιχείο* είναι πολύ διάχυτο στο έργο του και, όπως είναι πολύ γνωστό, η ηθογραφία δεν αγαπά ποτέ τα ξεριζώματα. Ή, αν άλλοι εκβιάσουν το ξερίζωμά της, δεν πρέπει να εκπλήττονται αν η μεταμφύτευσις αποδεικνύεται τόσο δυσχερής».

Αιμ. Χ[ουρμούζιος]
«Η Καθημερινή», 22.12.1948

«Θα 'τανε προτιμότερο το Πειραματικό Θέατρο ν' άρχιζε τις παραστάσεις του μ' ένα έργο λιγότερο καταθλιπτικό και περισσότερο εύπεπτο. Έτσι θα

κέρδιζε ασφαλέστερα την εμπιστοσύνη και τη συμπάθεια του κοινού. Και θα επώμιζε επίσης τους νεαρούς συνεργάτες του με υποχρεώσεις που θα 'ταν ευκολότερο να τις ξεπληρώσουν. Εδώ που τα λέμε, ο ρόλος του Μπόιλ μπορεί να λυγίσει με το βάρος του ακόμα και γκρανρολίστες με ταλέντο και πολύχρονη πείρα. Πόσο μάλλον έναν πρωτόπειρο καλλιτέχνη σαν τον κ. Στράντζαλη. Ωστόσο, στις γενικές γραμμές της η παράσταση του Πειραματικού παρουσίασε πολλά ελπιδοφόρα σημεία».

Λέων Κουκούλας

«Ο Αιώνας μας», τχ. 1 (Ιανουάριος 1949), σσ. 27-28

«[Ο Αλέξης Δαμιανός] συνάρπασε και συγκίνησε με τον οραματικό τρόπο της ερμηνείας του. Το βλέμμα του, η κάθε του κίνηση έχουν έκσταση, ο μικρός του ρόλος πήρε έτσι πλατιές διαστάσεις».

Άλκης Θρύλος

«Νέα Εστία», 15.1.1949

15. ***Το σπιτικό μας*** του Αλέξη Δαμιανού, Άνοιξη 1949.
Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός.
Διανομή: Νότης Περγιάλης (Γιάγκος), Δάφνη Λαμπίρη (Αφροδίτη), Μάλια Λασκαρίδη (Γιαγιά), Κλέαρχος Καραγεωργιάδης (Κώστας), Κ. Πανόπουλος κ.ά.
Θέατρο «Αλίκης».
* Δεν ευρέθη πρόγραμμα της παράστασης. Μέρος της διανομής συγκροτήθηκε από τις κριτικές.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Βέβαια, *Το σπιτικό μας* είναι ένα έργο χωρίς σπονδυλική στήλη. Θέλοντας μ' έναν τρόπο ορθόδοξα εξηρεσιονιστικό να δημιουργήσει ατμόσφαιρα και να υποβάλει καταστάσεις, ο συγγραφέας του δεν τα κατάφερε ν' αναπτύξει φυσιολογικά την κεντρική ιδέα του, την ιδέα της τραγικής ασυνεννοησίας που χωρίζει τους ανθρώπους όχι μόνο σε μια κοινωνία μα και σ' ένα σπιτικό μέσα και της ανάγκης που προβάλλει, κάπου τέλος πάντων να συναντηθούν όλες αυτές οι αντιθέσεις τους, κάπου τέλος πάντων να βρει τη λύση του το δράμα της άγριας μοναξιάς τους.
Μα όσο κι αν υστερεί ως οργανική σύνθεση, όσο κι αν είναι καταθλιπτικό, το *Σπιτικό μας* προβάλλει πάνω στη σκηνή ανθρώπους ζωντανούς, δημιουργεί συχνά καταστάσεις γνήσιας δραματικότητας και φανερώνει γενικά ένα νέο συγγραφέα που ξέρει τι θέλει και πού μπορεί να το πετύχει, φτάνει να προσγειωθεί θετικά στο έδαφος της δραματικής ποίησης και να συμμορφωθεί στις απαιτήσεις της χωρίς καμιά προκαταβολική δέσμευση».

Λέων Κουκούλας

«Ο Αιώνας μας», τχ. 4 (Απρίλιος 1949), σελ. 124

«*Το σπιτικό μας* δεν είναι έργο μετέωρο. Συνδέεται με την τεχνοτροπία του ποιητικού ρεαλισμού [...] Είναι ένα έργο άπλαστο ακόμα. Υπάρχει όμως σ' αυτό αναντίρρητα θερμότητα, πίστη και ποιητική πνοή, η οποία, στιγμές, μας συνεπαίρνει κι ακόμα και μας μαγεύει. Μερικοί λυρικοί τόνοι είναι άριστης ποιότητας. Ο κ. Δαμιανός είναι, το διαισθανόμαστε και στα ασθενέστερα σημεία του έργου του, ένας ποιητής, μια ισχυρότατη προσωπικότητα, που όμως ακόμα δεν ξέρει να εκφραστεί».

Άλκης Θρύλος

«Νέα Εστία», 1.5.1949

«Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου» (Τζαβαλάς Καρούσος)
16. ***Ταραντέλα*** του Εντουάρντο Ντε Φιλίπο, 27.5.1952.
Μτφρ.: Ρίτα Μπούμη-Παπά. Σκθ.: Τζ. Καρούσος. Σκν.-κοστ.: Γιάννης Τσαρούχης.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Κάρλο.
Υπόλοιπη διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος (Αλμπέρτο), Ασπασία Παπαθανασίου, Ελένη Ζαφειρίου (Ρόζα), Ίντα Χριστινάκη (Ματίλτιντε), Ζώρας Τσάπελης (Πασκουάλε), Άλκη Ζέη (Ελβίρα), Αρτέμης Μάτσας (Μπαρμπα-Νικόλας), Κώστας Στράντζαλης (Ενωματάρχης), Μπάμπης Κατσούλης (Μικέλε), Γιώργος Βρασιβανόπουλος (Λουίτζι), Άση Γαλέου (Τερέζα Αμιτράνο), Εύης Γαβριηλίδη (Ανιέλο Αμιτράνο), Β. Βλασόπουλος (Κάπα Ντ' Άντζελο).
Θέατρο «Ντο-Ρε».
Επιλογή κριτικογραφίας: Μ. Καραγάτσης, «Η Βραδυνή», 2.6.1952. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.7.1952 Κλ. Β. Παράσχος, «Η Καθημερινή», 1.6.1952. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Ακρόπολις», 1.6.1952. Νίκος Κατηφόρης, «Αλλαγή», 2.6.1952. Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, «Ελεύθερη Ημέρα», 1.6.1952. Μανόλης Σκουλούδης, «Προοδευτικός Φιλελεύθερος», 2.6.1952. Λέων Κουκούλας, «Αθηναϊκή», 1.6.1952. Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 1.6.1952 «Θεατρικός», «Τα Νέα», 4.6.1952.

17. ***Οι άθλιοι*** (διασκευή σε τρεις πράξεις και εννέα εικόνες) του Βίκτορος Ουγκό, 6.7.1952.
Μτφρ.: Ρίτα Μπούμη - Νίκος Παπάς. Σκθ.: Τζαβαλάς Καρούσος. Σκν.-κοστ.: Γιάννης Τσαρούχης.
Ο Αλέξης Δαμιανός στους επεισοδιακούς ρόλους του Μουσικού (Εικόνα Β΄ της δεύτερης πράξης) και του Ενζολωρά (Εικόνα Β΄ της τρίτης πράξης).
Υπόλοιπη διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος (Γιάννης Αγιάννης Μαγδαληνής), Ζώρας Τσάπελης (Ιαβέρης), Ασπασία Παπαθανασίου (Φαντίνα), Γιώργος Βρασίβας (Μάριος, Μυριήλ), Ελένη Ζαφειρίου (Δοξαστή, Χωριάτισσα), Ίντα Χριστινάκη (Σεμπλιτία), Άλκη Ζέη (Τιτίκα, Βαπτιστίνη), Αρτέμης Μάτσας (Πρεβετάς, Νέος, Γιατρός), Άση Γαλέου (Μαρσέλος, Γαβριάς), Μπάμπης Κατσούλης (Γομαριάδης, Βρωμοσπιτάκης, Κομπιφέρης), Βλάσης Βλασόπουλος (Δεσμοφύλακας, Β΄ Πολίτης, Αγωνιστής), Κώστας Στράντζαλης (Ψαθομάνας, Θερσανέμης), Σπύρος Παπαφρατζής (Ενωματάρχης, Μέγαρος, Β΄ Πολίτης), Παμφίλη Σαντοριναίου (Θυρωρός), Δήμητρα Κεφαλά (Λύκαινα, Επιστάτισσα).
Θέατρο «Ντο-Ρε».
Επιλογή κριτικογραφίας: Μ. Καραγάτσης, «Η Βραδυνή», 7.7.1952, Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.7.1952, Αγλαΐα Μητροπούλου, «Ελληνική Δημιουργία», τχ. 119 (15.1.1953), Πέλος Κατσέλης, «Αλλαγή», 8.7.1952, Νίκος Κατηφόρης, «Αλλαγή», 9.7.1952.

18. ***Ανάποδα ένας κόσμος*** (σάτιρα σε δύο μέρη) του Κώστα Κοτζιά.
Σκθ.: Κώστας Κοτζιάς. Σκν.: Νίκος Ζωγράφος. Υπό την επίβλεψη του διευθυντή του θιάσου, κ. Τζ. Καρούσου.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του θιασάρχη.
Υπόλοιπη διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος (Αναστάσης), Ασπασία Παπαθανασίου (Αγλαΐα), Άση Γαλέου (Μαρία), Γ. Βρασιβανόπουλος (Γιώργος), Κώστας Στράντζαλης (Συγγραφέας), (;) Βασιλειάδης (Σκηνοθέτης), Μπάμπης Κατσούλης (Κυρ-Αντρέας), Β. Βλασόπουλος (Δήμαρχος), Β. Πίκουλας (Δήμος).
Θέατρο «Ντο-Ρε».
Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 29.7.1952. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.8.1952.

19. ***Ατμόπλοιο Τζόαν Ντάνβερς*** (δράμα σε τρεις πράξεις) του Φρανκ Στέιτον.
Μτφρ.-διασκευή: Στάθης Σπηλιωτόπουλος. Σκθ.: Τζ. Καρούσος. Σκν.: Νίκος Ζωγράφος.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Χάρτλι Γουόρεν.
Υπόλοιπη διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος (Τζέιμς Ντάνβερς), Ασπασία Παπαθανασίου (Τζόαν), Ελένη Ζαφειρίου (Κα Ντάνβερς), Ίντα Χριστινάκη (Γκλάντις), Ζώρας Τσάπελης (Έντουαρντ Ρος), Γ. Βρασιβανόπουλος (Τζίμι), Α. Γαλέου (Άννυ).

Θέατρο «Ντο-Ρε».
Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 19.8.1952. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.9.1952.

20. ***Η απαγωγή της Σμαράγδως*** του Μιχάλη Κουνελάκη.
Σκθ.: Τζαβαλάς Καρούσος.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Λάμπρου Κοντοδήμα.
Υπόλοιπη διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος (Γιάννης Χατζηφώτης), Ελένη Ζαφειρίου (Θεανώ), Άλκη Ζέη (Καλυψώ), Άση Γαλέου (Αννέτα), Ζώρας Τσάπελης (Διονύσης), Γιώργος Βρασίβας (Θάνος), Μπάμπης Κατσούλης (Χαραλάμπης), Παμφίλη Σαντοριναίου (Γραμματούλα), Βλ. Βλασόπουλος (Χωριάτης, Ταχυδρόμος), Κώστας Στράντζαλης (Δάσκαλος, Γείτονας).
Θέατρο «Ντο-Ρε».

Θίασος Κούλη Στολίγκα - Άννας Κυριακού
21. ***Πάπρικα*** του Όττο Σβαρτς, 21.6.1953.
Μτφρ.: Βασίλης Αργυρόπουλος. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Ι. Σιμ.
Διανομή: Κούλης Στολίγκας (Ντόκτορ Φέλιξ Βέντλαντ), Άννα Κυριακού (Σαρλότα φον Αρνστάιν), Βύρων Πάλλης (Ντόκτορ Μαξ Βέντλαντ), Άλκηστις Γάσπαρη (Οτίλη), Φανή Νικολαΐδου (Κα Λίντεμαν), Αλέκος Αναστασιάδης (Φρίντριχ), Μαργαρίτα Γεράρδου (Μίνα).
Θερινό Θέατρο Αργυρόπουλου.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 23.6.1953. Μ. Καραγάτσης, «Η Βραδυνή», 23.6.1953. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.7.1953.

22. ***Είμαστε από τζάκι*** (κωμωδία σε τρεις πράξεις) του Στέφανου Φωτιάδη, 22.7.1953.
Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Ι. Σιμ.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Αιμίλιου.
Υπόλοιπη διανομή: Κούλης Στολίγκας (Κλέων Τσατούχας), Άννα Κυριακού (Ευγενία), Βύρων Πάλλης (Γιάννης), Άλκηστις Γάσπαρη (Αγνή), Φανή Νικολαΐδου (Εσμεράλδα), Μαργαρίτα Γεράρδου (Μάριον Ζαλοδημήτρη), Αρτέμης Μάτσας (Πάτρικ Ζαλοδημήτρης), Ερρίκος Κονταρίνης (Τσαρλς), Ξενοφών Αργυρόπουλος (Ένας Κύριος).
Θερινό θέατρο Αργυρόπουλου.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 7.7.1953. Μ. Καραγάτσης, «Η Βραδυνή», 6.7.1953. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.9.1953.

«Αρχαίο Αττικό Θέατρο»
23. ***Ιφιγένεια εν Ταύροις*** του Ευριπίδη, 18.1.1956.
Μτφρ.: Απόστολος Μελαχρινός. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.-κοστ.: Γ. Ρωμανός. Μουσ.-Αυλητής: Ν. Ρώτας. Χορογρ.: Μαρία Ρώτα.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Ορέστη.
Υπόλοιπη διανομή: Μαλαίνα Ανουσάκη (Ιφιγένεια), Κ. Πλουμπής (Θόας, Αγέλας), Νίκος Δενδρινός (Πυλάδης), Βάσος Ανδρονίδης (Μαντατοφόρος), Ελ. Μακρή (Αθηνά), Αλέκα Παΐζη, Ολυμπία Παπαδούκα, Αθηνά Μιχαηλίδου (Κορυφαίες).
Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Παραστάσεις και στο θέατρο Κυβέλη.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.5.1956.

«Θέατρο Πορεία»
24. ***Το άλλο κύμα*** του Ιωάννη Παπαβασιλείου, 27.1.1961.
Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Γιώργος Βακαλό. Χορογρ.: Μιράντα Βούλγαρη.
Διανομή: Αλέξης Δαμιανός (Φαίδων), Αλέκα Παΐζη (Αλίκη), Μάρθα Βούρτση (Αργυρώ), Χρήστος Δοξαράς (Ιωάννης), Ελένη Στραγαλά (Πόπη), Βασίλης Μητσάκης (Γερο-Ιάσων), Άρτεμις Καπασάκαλη (Μαρία), Θάνος Κανέλλης (Ορέστης), Πόπη Δεληγιάννη (Ασημίνα), Κωνσταντίνος Τύμβιος (Αντρέας), Χριστόφορος Ζήκας (Μικέλης), Ν. Πασχαλίδης (κ. Αντώνης), Θόδωρος Τριανταφυλλίδης (Κοσμάς), Λύντια Γραββάκη (Κορίτσι στα κάγκελα).
Παραστάσεις έως 17.2.1961.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Η πρώτη εμφάνιση της "Πορείας" δεν ήταν σύμφωνη με τις επαγγελίες της. Ένα έργο κακό με ξενικά πρότυπα ζωής και ξενικές αισθητικές ακρότητες, δεν είναι δυνατόν να καθρεφτίζει την προσπάθεια της "Πορείας". Πιστεύουμε πως υπάρχει μια αποτυχία στην πρώτη εκλογή και όχι ένας προσανατολισμός. Σ' οποιαδήποτε περίπτωση χρειάζεται αλλαγή πορείας. Οι νέοι άνθρωποι της "Πορείας" μπορούν να το πετύχουν. Δε θέλουμε να κρίνουμε την όλη τους προσπάθεια από μια ατυχή εκλογή. Θα τους κρίνουμε στη νέα τους εμφάνιση».

[;]
«Αυγή», 4.2.1961.

«Κινούμενοι, ενδεχομένως από λόγους που θα όφειλε ν' αποτελέσουν θέμα ψυχαναλυτικής ερεύνης – οι περισσότεροι των θεατρικών κριτικών μας υποδέχονται κάθε ελληνικό θεατρικό έργο αξιώσεων με προκαταβολική αντιπάθεια και το επικρίνουν από κεκτημένη ταχύτητα. Αυτό συνέβη με τις παραστάσεις της "Δωδεκάτης Αυλαίας" – και επανελήφθη τώρα με το εναρκτήριο έργο του θεάτρου "Πορεία". Όταν, λοιπόν, το κοινό δυσπιστεί –και δικαίως μέχρι ενός σημείου, εφόσον έχει συνηθίσει να μην περιμένει από τους Έλληνες συγγραφείς παρά απλοϊκές κωμωδίες πλοκής– και όταν η κριτική "σιγοντάρει" τη δυσπιστία αυτή του κοινού αντί να φροντίζει να τη διαλύσει, επόμενο είναι να μην εμφανίζονται απολύτως αίσιοι οι οιωνοί για ένα θέατρο, που φιλοδοξεί να παρουσιάσει την ελληνική θεατρική παραγωγή ποιότητος».

Φαίδρος Μπάρλας
«Ελεύθερα Λόγια», 2.2.1961

«Ο κ. Δαμιανός οργάνωσε όσο μπορούσε καλύτερα το ασχημάτιστο υλικό που του παραδόθηκε. Έδωσε στην παράσταση όση ραχοκοκαλιά κι όσο ύφος μπορούσε ν' αποκτήσει. Αναδείχθηκε πολύ περισσότερο ως σκηνοθέτης παρά ως ηθοποιός. Γενικά, οι ηθοποιοί του συγκροτήματος είχαν τόσο ζήλο όσο και αδεξιότητα, αμηχανία, έλλειψη πείρας. Ανάμεσά τους ξεχώρισαν μόνο πολύ αισθητά η κα Αλ. Παΐζη, που είχε πολύ σκηνική χάρη και μαζί ενδόμυχο παλμό».

Άλκης Θρύλος
«Νέα Εστία», 15.2.1961

«Η σκηνοθεσία του Αλέξη Δαμιανού προσπάθησε να στήσει δράμα και ανθρώπους εκεί που δεν υπήρχαν, κι έδωσε ρυθμό στην παράσταση. Ο ίδιος έπαιξε τον κυνικό ήρωα λίγο χαλαρά στην αρχή με περισσότερο νεύρο έπειτα, χωρίς να αποφύγει ορισμένες περιττές οξύτητες».

Μάριος Πλωρίτης
«Ελευθερία», 31.1.1961

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 29.1.1961. Κλέων Παράσχος, «Η Καθημερινή», 31.1.1961. Βασίλης Μανιάτης, «Επιθεώρηση Τέχνης», τχ. 73-74 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1961), σσ. 123-124.

25. ***Το ανοιχτό κλουβί*** του Αλέξη Δαμιανού, 21.2.1961.
Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Κατερίνα Χωριάτη. Μουσ.: Γιάννης Μαρκόπουλος.
Διανομή: Αλέξης Δαμιανός (Στρατής), Μάρθα Βούρτση (Μαρία), Σαπφώ

Νοταρά (Χήρα Κατουρού), Χρήστος Δοξαράς (Αναστάσης), Ελένη Στραγαλά (Κυρία Σαβαρατιάτου), Βασίλης Μητσάκης (Θυμαράκιας), Κωνσταντίνος Τύμβιος (Θέμος), Νίκος Πασχαλίδης (Λεωνίδας Παγωμένος), Θάνος Κανέλλης (Αστυνομικός).
Παραστάσεις έως 2.4.1961.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Κι εδώ για να είμαι απόλυτα ειλικρινής, παρουσιάζει κάτι το ανολοκλήρωτο. Έχει ευτυχισμένες συλλήψεις, αξιόλογες στιγμές, αλλά κάτι έρχεται, ύστερα, ξαφνικά, και σταματάει το χέρι του, αφήνει λειψό το οικοδόμημά του. Στην τωρινή περίπτωση, στο *Ανοιχτό κλουβί*, ο κ. Δαμιανός θυμήθηκε κάποιες παλαιότερες δοξασίες ότι η καλλιτεχνική σωτηρία θα μας έρθει από τα πρωτόγονα λαϊκά στοιχεία μας, από τον Καραγκιόζη ανάμεσα στ' άλλα. Είναι –όπως θυμίζει ο ίδιος στο προλογικό του σημείωμα– αυτά που παρακίνησαν σε σχετικές απόπειρες τον Φώτο Πολίτη, τον Θόδωρο Συναδινό. Σε τόνους διαφορετικούς, με προοπτική προσωπική ο καθένας τους, δοκίμασαν ν' αξιοποιήσουν το δίδαγμα του Καραγκιόζη. Απέτυχαν, στο ειδικό τουλάχιστον αυτό σημείο. Και για έναν λόγο απλούστατο: πως το πρωτόγονο δεν επιδέχεται εκμετάλλευση. Αν το ακολουθήσεις πιστά, θα πέσεις στην απομίμηση. Αν το περιποιηθείς, το επεξεργαστείς, στη "φιλολογία"».

Άγγελος Τερζάκης
«Το Βήμα», 2.3.1961

«Ίσως όμως η "απλοϊκότητα" αυτή να μην έχει υπαγορευθεί από ανάγκη καλλιτεχνική, αλλά να οφείλεται σε μειονεκτήματα: στην αδύνατη κωμική φαντασία του συγγραφέα. Δεν είναι αστήριχτη, νομίζω, η υπόθεση τούτη. Πραγματικά, από το έργο του Αλέξη Δαμιανού δε λείπουν μόνο τα πολλά επεισόδια και η συναρπαστική πλοκή, που εξυπακούουν κάποια δόση φαντασίας στο συγγραφέα που τα σοφίζεται, αναγκαίες εκεί προπάντων, όπου δεν προσφέρονται στο θεατή επεισόδια και πλοκή για να διασκεδάσει. Εκμεταλλεύεται επιτυχημένα μερικά "ευρήματά" του ο Α. Δαμιανός, δίνει σε μερικές σκηνές όχι ξώπετσο μόνο κωμικό τόνο, το έργο του έχει μια χάρη, μια δροσιά, έχει κάτι το ζωηρό και το χαρούμενο, του λείπει όμως η "vis comica", ο πλατύς και γνήσιος κωμικός οίστρος. Η κωμωδία, σκηνοθετημένη από το συγγραφέα, που κρατεί επίσης και τον κύριο ρόλο, ερμηνεύεται με μπρίο, η παράσταση έχει ρυθμό και ενότητα, δεν παρουσιάζει κενά».

Κλέων Παράσχος
«Η Καθημερινή», 3.3.1961

«Το παίξιμο ήταν κι αυτό άνισο, όπως και το έργο. Οι νέοι ηθοποιοί που απαρτίζουν το θίασο έχουν ζήλο, ενθουσιασμό, θέρμη και μερικοί –ιδιαίτερα ο κ. Χρ. Δοξαράς και η κ. Μ. Βούρτση– δείχνουν κιόλας ευδιάκριτα ότι έχουν και δυνατότητες και ταλέντο, αλλά συνολικά η παράσταση, παρ' όλη την πολύ αξιόλογη προσπάθεια του κ. Δαμιανού (ο οποίος φανερώνει ότι είναι προπάντων προικισμένος για να είναι σκηνοθέτης, και κατά δεύτερο και τρίτο λόγο συγγραφέας και ηθοποιός) να δώσει ρυθμό στην ερμηνεία, να συγχορδίσει τα μέρη, είχε πολύ περισσότερο ερασιτεχνικό, φιλότιμο μαθητικό, παρά δόκιμο χαρακτήρα».

Άλκης Θρύλος
«Νέα Εστία», 15.3.1961

«Χωρίς δικαίωση παραμένει εξάλλου κι ο "συμβολισμός" του έργου, που υπαινίσσεται και ο τίτλος, γιατί δεν έχει κανένα κοινωνικό ή άλλο αντίκρισμα. Και αυτό ενισχύει την εντύπωση της "φιλολογίας". Έτσι, ό,τι θετικό μένει, είναι το επεισόδιο της Β΄ πράξης, με την επινοητικότητα του συγγραφέα, την εύστοχη εναλλαγή των σκηνών, τη γοργή ανέλιξη της δράσης, τη σατιρική διάθεση, που βρίσκει συχνά καίριους στόχους, και τον πνευματώδη διάλογο, τέλεια προσαρμοσμένο στην ατμόσφαιρα του έργου. Από τον κ. Δαμιανό, το είπαμε, δε λείπει ούτε η έφεση προς το θέατρο ούτε η γνώση της τεχνικής. Μονάχα, που ο δρόμος που διάλεξε δεν επέτρεψε την αξιοποίησή τους».

Βάσος Βαρίκας
Κριτική Θεάτρου. Επιλογή 1961-1971, *Αθήνα, Παπαζήσης, 1972, σσ. 11-14*

« [...] έχει και αρετές και ελαττώματα. Συγγραφικώς, η ιδέα της μεταφοράς στη σκηνή του θεάτρου του Καραγκιόζη προσελκύει και παρουσιάζει ενδιαφέρον. Όμως, η παράσταση συνολικά είναι τόσο μέτρια, τα περισσότερα στελέχη παίζουν τόσο ερασιτεχνικά, ώστε προτιμώ να σταματήσω εδώ».

Αχιλλέας Μαμάκης,
«Δύο ελληνικές κωμωδίες», «Εικόνες», τχ. 281 (10.3.1961), σελ. 54

Επιλογή κριτικογραφίας: Βασίλης Μανιάτης, «Επιθεώρηση Τέχνης», τχ. 75 (Μάρτιος 1961), σελ. 269, Γεράσιμος Σταύρου, «Αυγή», 4.3.1961.

26. ***Γεύση από μέλι*** (*A Taste of Honey*, 1958) της Σίλα Ντελάνι, 26.5.1961.
Μτφρ.: Μέλπω Ζαρόκωστα. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Γιάννης Μιγάδης. Μουσ.: Α. Λάβδας. Φωτ.: Σταμάτης Τσάκωνας.
Διανομή: Βέρα Ζαβιτσιάνου (Τζόσι), Άννα Παϊταζή (Έλεν), Αλέξης Δαμιανός (Τζεφ), Γιώργος Κωνσταντίνου (Πίτερ), Θάνος Κανέλλης (Νέγρος ναύτης).
Δεκαεπτά παραστάσεις έως 4.6.1961 στο «Βασιλικό Θέατρο» στη Θεσσαλονίκη.
Θέατρο Πορεία: 8.6-30.7.1961.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Η παράσταση ήταν εξαίρετη. Μαρτυρούσε πως καταβλήθηκε κόπος πολύς και προσπάθειες έντονες για να αξιοποιηθεί και το πιο ελάχιστο προτέρημα του έργου. Ο κ. Δαμιανός μπορεί να καυχιέται ότι σκηνοθέτησε τη *Γεύση από μέλι* με ευαισθησία και κατανόηση, δίνοντας τη σωστή ατμόσφαιρα του έργου».

Νίκος Μπακόλας
«Δράσις», 29.5.1961

«Επί τρία τέταρτα της ώρας, στις δύο εικόνες, που αποτελούν τη δεύτερη πράξη του έργου της Αγγλίδας Σίλα Ντιλάνι, η πρωταγωνίστρια πρόκειται να γεννήσει. Σ' όλο το μακρότατο αυτό διάστημα το κοινό επέδειξε αρίστη διαγωγή, ως που έκλεισε η αυλαία πάνω στις ωδίνες του τοκετού».

Κ.Ο.
«Έθνος», 4.6.1961

«Όλη η παράσταση ήταν γεροδεμένη, ο τόνος φυσικότατος και αρμονικός».

Λέων Κουκούλας
«Απογευματινή», 10.6.1961

«Οπωσδήποτε η παράσταση, αν και ακολούθησε έναν αργό ρυθμό, είχε ατμόσφαιρα, υπογράμμισε τη σημασία της λεπτομέρειας στην καθημερινή ζωή. Θα τονίσουμε όμως εδώ μια γενικότερη "πληγή" του θεάτρου μας: την περιφρόνηση στην καθαρή άρθρωση».

Γεράσιμος Σταύρου
«Αυγή», 16.6.1961

«Η παράσταση του Αλέξη Δαμιανού έδωσε και σωστούς τόνους και κίνηση στο έργο. Αστόχησε, όμως, σε ορισμένα καίρια σημεία. Αγνόησε, π.χ., το ρόλο που παίζει η "tzaz" σαν συνοδός και σχολιαστής της δράσης. Παραμέλησε το χιουμοριστικό στοιχείο που υπάρχει στο έργο και του έδωσε πολύ περισσότερο μορφή αισθηματολογικού δράματος. Τάχυνε τόσο πολύ το ρυθμό των διαλόγων ανάμεσα στη μητέρα και την κόρη που οι σκηνές τους πήραν μια αφύσικη μηχανικότητα [...] Ο Αλέξης Δαμιανός έπαιξε το νεαρό Τζεφ με μαλθακότητα αλλά χωρίς να υποδηλώσει πουθενά το αμφίβολο φύλο του ρόλου κι άφησε ανεξήγητη την αγνότητα της συμβίωσής του με την Τζόσι».

Μάριος Πλωρίτης
«Ελευθερία», 15.6.1961

« [Η Βέρα Ζαβιτσιάνου] ιδιαίτερα στο δεύτερο μέρος που το κείμενο προσφέρόταν περισσότερο, το πλούτισε με πλήθος αποχρώσεις γνήσιας δραματικής αλλά και λυρικής έντασης. Πολλά κέρδισε η συγγραφεύς από την παρουσία της [...] Ο κ. Δαμιανός σκηνοθέτησε το έργο με αγάπη και ευσυνειδησία. Ήταν η καλύτερη παράσταση της "Πορείας"».

Βάσος Βαρίκας
«Τα Νέα», 21.6.1961

«Το *Γεύση από μέλι* συγκαταλέγεται στην κατηγορία των έργων που ένας θίασος νέων έχει την υποχρέωση να τα παίζει για να ενισχυθεί ο ταλαντούχος συγγραφέας του, για να του δοθεί η δυνατότητα, καθώς θα παρακολουθήσει το έργο του, να εξελιχθεί, αλλά που ακριβώς επειδή παίζονται προπάντων για χάρη του συγγραφέα, δεν υπάρχει λόγος να παρουσιάζονται κι έξω από τον τόπο τους. Δεν προορίζονται για εξαγωγή. Προκαλούν ενδιαφέρον, αλλά μόνο σε μια πολύ περιορισμένη μερίδα του κοινού, μόνο στους ειδικευμένους που θέλουν να είναι ενήμεροι και πληροφορημένοι για όλες τις εκδηλώσεις. Το πολύ κοινό ζητεί επιτεύξεις· δεν προσελκύεται –δικαιολογημένα από την άποψή του– από τα πρωτόλεια, από τις υποσχέσεις, απ' ό,τι εμπεριέχει δυνατότητες, αλλά για την ώρα παρουσιάζει πολλές και σοβαρές ελαττωματικότητες».

Άλκης Θρύλος
«Νέα Εστία», 1.7.1961

Επιλογή κριτικογραφίας: Γιώργος Γιαννακόπουλος, «Ελληνικός Βορράς», 28.5.1961. Γ.Δ., «Μακεδονία», 28.5.1961. [;], «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη», τχ. 2 (Καλοκαίρι 1961), σελ. 60. Λέων Κουκούλας, «Απογευματινή», 10.6.1961. Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 13.6.1961. Βασ. Μανιάτης, «Επιθεώρηση Τέχνης», τχ. 79 (Ιούλιος 1961), σσ. 93-94. Κλέων Β. Παράσχος, «Η Καθημερινή», 11.6.1961. Μάριος Πλωρίτης, «Ελευθερία», 15.6.1961. Μανώλης Σκουλούδης, «Καινούργια Εποχή», Δίφρος, Άνοιξη 1961, 191. Αχιλλέας Μαμάκης, «Εικόνες», 21.7.1961.

27. ***Καρδιά περιβόλι*** (*Flowering Cherry*, 1957) του Ρόμπερτ Μπολτ, 17.8.1961.
Μτφρ.: Μέλπω Ζαρόκωστα. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Μουσ.: Αντώνης Λάβδας.
Διανομή: Αλέξης Δαμιανός (Τσέρι), Άννα Παϊτάζη (Ιζαμπέλ), Γιώργος Τζώρτζης (Τομ), Γιώργος Κωνσταντίνου (Κος Μπάουμαν), Κατερίνα Γιουλάκη (Κάρολ), Μαρία Μαρμαρινού (Τζούντι), Χρήστος Δοξαράς (Τζίλμπερτ Γκρας).
Παραστάσεις έως 17.9.1961.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Είναι ωστόσο μια δραματική σύνθεση με στέρεη δομή που αποφεύγει τον εσκεμμένο παραλογισμό με τον οποίο μας αιφνιδιάζουν τον τελευταίο καιρό πολλοί "μοντέρνοι" συγγραφείς και που δημιουργεί, παρά τον ωμό κάποτε ρεαλισμό της, ατμόσφαιρα υποβολής».

Λέων Κουκούλας
«Απογευματινή», 22.8.1961

«Το *Καρδιά περιβόλι*, αν όχι τίποτ' άλλο, προσφέρει τη γεύση θεάτρου με κάποια ποιότητα που τόσο μας έχει λείψει...».

Γεράσιμος Σταύρου
«Αυγή», 23.8.1961

«Πρώτο έργο του συγγραφέα, το οποίο ακολούθησαν και άλλα, με την ίδια, λίγο-πολύ, επιτυχία, η *Καρδιά περιβόλι* μοιάζει επηρεασμένη από το γνωστό έργο του Μίλερ *Όλοι τους ήτανε παιδιά μου*. Μονάχα, που εδώ η κριτική της νέας γενιάς, απέναντι στην παλιότερη, που και στις δύο περιπτώσεις την αντιπροσωπεύει ο πατέρας, δεν παίρνει την ίδια οξύτητα και ακόμη από το έργο του Μπολτ απουσίαζε ο προγραμματισμός, ενώ η κοινωνική κριτική παρουσιάζεται πολύ πιο ανώδυνη. Σε αντιστάθμισμα, όμως, ο Άγγλος συγγραφέας προσπαθεί να συλλάβει έναν ανθρώπινο τύπο με μεγαλύτερο βάθος και διάρκεια».

Βάσος Βαρίκας
«Τα Νέα», 8.9.1961

«Κατά τα άλλα καλλιτεχνικά μονάχα κρινόμενο και όχι ηθικά (αν μπορεί να νοηθεί τέτοια κρίση) το δράμα του Άγγλου συγγραφέα είναι τεχνικότατο, γεμάτο εσωτερικές δονήσεις, κινεί, χωρίς εξωτερικά βίαια γεγονότα, με μόνα τα αισθήματα και τις αντιδράσεις των προσώπων του, από την αρχή ως το τέλος ζωηρά το ενδιαφέρον».

Κλέων Β. Παράσχος
«Η Καθημερινή», 20.8.1961

«Εδώ, ο κ. Δαμιανός και η κα Παϊτάζη, που ανέλαβαν τους κύριους ρόλους, είναι ηθοποιοί πολύ ευπρόσωποι, πολύ ευσυνείδητοι, που ποτέ δε θα ξεγλιστρήσουν σε παραφωνίες, αλλά ούτε ο κ. Δαμιανός είναι γκραν-ρολίστας, ηθοποιός που εκπέμπει ζωηρή ακτινοβολία, ούτε η κα Παϊτάζη μπορεί να αναδειχθεί σε κάθε είδους ρόλο. Είναι μια εξαίρετη καρακτερίστα, η οποία δεν έχει τη δυνατότητα να υπερβεί τα πλαίσιά της. Στην *Καρδιά περιβόλι* κατέλαβε μια φιλότιμη, μια αξιέπαινη προσπάθεια για να ενσαρκωθεί πειστικά σ' ένα ρόλο που απαιτούσε θέρμη και πολλές αποχρώσεις και μεταπτώσεις, αλλ' ήταν έκδηλο ότι ο ρόλος την ξεπερνούσε, όπως ξεπερνούσε και τον κ. Δαμιανό ο δικός του ρόλος. Όταν η κα Παϊτάζη έστρεφε τα νώτα στο κοινό –κι αυτό γινότανε συχνά– ήταν φανερό ότι το έκανε όχι γιατί είχε βρει έναν παραστατικό εκφραστικό τρόπο, αλλά γιατί αδεξιότητα κι αμηχανία της υπαγόρευαν αυτή την κίνηση».

Άλκης Θρύλος
«Νέα Εστία», 15.9.1961

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 20.8.1961. Μανώλης Σκουλούδης, «Καινούργια Εποχή», Δίφρος, Άνοιξη 1961, 191, Αχιλλέας Μαμάκης, «Εικόνες», 25.8.1961.

28. ***Μικρές αλεπούδες*** (*The Little Foxes*, 1939) της Λίλιαν Χέλμαν, 7.11.1961.
Μτφρ.-σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.-κοστ.: Μαριλένα Αραβαντινού.
Διανομή: Μαίρη Χρονοπούλου (Ρεγκίνα Γκίντενς), Τασία Παντζοπούλου (Μπέρντι Χάμπαρθ), Αλέξης Δαμιανός (Ωράτιος Γκίντενς), Άννα Βενέτη-Μπάκα (Αλεξάνδρα Γκίντενς), Κώστας Μπάκας (Όσκαρ Χάμπαρδ), Νίκος Μπιρμπιλής (Μπεν Χάμπαρθ), Λευτέρης Βουρνάς (Τζο), Θόδωρος Έξαρχος (Μάρσαλ), Βασίλης Μητσάκης (Καλ), Ηλέκτρα Περόζη (Άντι).
Παραστάσεις έως 17.12.1961.

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 10.11.1961. Κ.Ο., «Έθνος», 10.11.1961. Κλέων Β. Παράσχος, «Η Καθημερινή», 10.11.1961. Γεράσιμος Σταύρου, «Αυγή», 12-11-1961. Α.Α., «Επιθεώρηση Τέχνης», τχ. 84 (Δεκέμβριος 1961), 639. Πέτρος Χάρης, «Νέα Εστία», 15.1.1962.

29. ***Το πάρτι*** της Τζέιν Άρντεν, 22.12.1961.
Διασκευή- Μτφρ.: Αντώνης Αντωνίου. [Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός]. Σκν.: Ασπασία Πόντη. Μουσ.: Σταύρος Ξαρχάκος. Φωτ.: Σταμάτης Τσάκωνας. Άρπα: Χρόνης Σοφράς.
Διανομή: Μαίρη Χρονοπούλου (Φράνσις), Αναστασία Παντζοπούλου (Εριέττα), Αλέξης Δαμιανός (Ρίτσαρντ), Λευτέρης Βουρνάς (Σόγια Μάρσαλ), Βασίλης Μητσάκης (Λίνγκαμ), Ηλέκτρα Περόζη (Ελση Πρόκα).

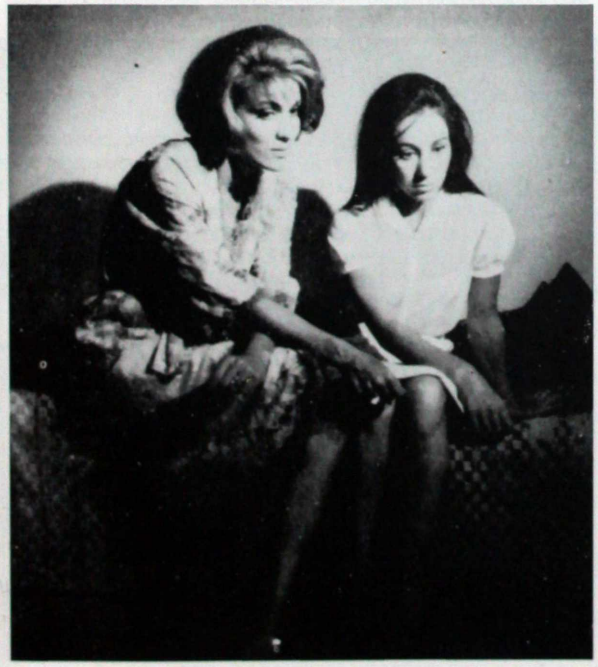
Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Η παράσταση έχει ενότητα, κρατιέται στο κλίμα του έργου, σ' αυτό που δημιουργούν τα αισθήματα των προσώπων, μόνο στην πρώτη πράξη ο ρυθμός φαίνεται λίγο αργός. Η ερμηνεία είναι καλή. Ο Αλέξης Δαμιανός (Ρίτσαρντ) δεν ποικίλλει ίσως αρκετά τους τόνους της φωνής του, όμως το ρόλο τον αποδίδει σωστά, με γνήσια δραματικότητα, χωρίς εξωτερικά μέσα. Ακόμα μια φορά χάρηκα τη μεστή, διακριτική και υποβλητική υπόκριση της Μαίρης Χρονοπούλου (Φράνσις). Είναι από τις καλύτερες νέες μας ηθοποιούς. Έχει κάποια σπασμωδικότητα, περισσότερο απότομες απ' όσο πρέπει εναλλαγές, ιδίως στη στάση, η Αναστ. Παντζοπούλου (Εριέττα), όμως το παίξιμό της, προπάντων στην τελευταία πράξη, συγκινεί».

Κλέων Β. Παράσχος
«Η Καθημερινή», 3.1.1962

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 5.1.1962. Γεράσιμος Σταύρου, «Αυγή», 9.1.1962 Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.2.1962.

Τα κόκκινα φανάρια: Μαίρη Χρονοπούλου, Έρση Βαλαβάνη.



30. ***Τα κόκκινα φανάρια*** του Αλέκου Γαλανού, 24.2.1962.
Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Στέλιος Ορφανίδης. Μουσ.: Σταύρος Ξαρχάκος. Φωτ.: Σταμάτης Τσάκωνας.
Διανομή: Μαίρη Χρονοπούλου (Μαίρη), Έρση Βαλαβάνη (Ελένη), Κούλα Αγαγιώτου (Μαντάμ Παρή), Αλέξης Δαμιανός (Πέτρος), Μιμίκα Φλωρά (Μυρσίνη), Κάτια Αθανασίου (Μαρίνα), Ηρώ Κυριακάκη (Κατερίνα), Νίκος Μπιρμπίλης (Μιχαήλος), Νικήτας Τσακίρογλου (Ντορής), Χρήστος Νέγκας (Μιχάλης), Λάμπρος Κότσιρης (Καπετάν Νικόλας), Θόδωρος Ντόβας (Γέρος), Γιώργος Κυριακίδης (Αστυφύλακας, Αμερικανός ναύτης).
Παραστάσεις έως 25.4.1962. Συνεχίζεται κατά τη θερινή περίοδο (2.6-30.9.1962) με τις εξής αλλαγές στη διανομή: Κατερίνα Χέλμη (Μαρίνα), Μαλένα Ανουσάκη (Μαντάμ Παρή), Θόδωρος Έξαρχος (Ντορής), Φραντζέσκα Αλεξάνδρου (Μυρσίνη), Σταύρος Φαρμάκης (Καπετάν Νικόλας), Γιώργος Μάζης (Μιχάλης), Βασίλης Μητσάκης (Γέρος).
Επαναλαμβάνεται και την επόμενη θεατρική χρονιά (1.10.1962-27.1.1963 και 20.2-7.4.1963) με τις εξής αλλαγές στη διανομή: Ελένη Καρπέτα (Μαίρη), Μιράντα Κουνελάκη.
Έκδοση: Αλέκος Γαλανός, *Κόκκινα φανάρια, Θέατρο '62*, σσ. 243-265.
Αλέκος Γαλανός, *Θέατρο. Τόμος Α΄: Κόκκινα φανάρια. Επίλογος*, Αθήνα: Επτάλοφος, 2002.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Απέδωσε ζωντανά, χωρίς πτώσεις και ρωγμές, το κλίμα του δράματος και του περιβάλλοντος όπου ξετυλίγεται».
Γεράσιμος Σταύρου, «Αυγή», 3.3.1962: «Αντάξια του έργου και η παράσταση της "Πορείας". Είχε χρώμα, ζωντάνια, ρυθμό. Ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του δούλεψαν εμπνευσμένα. Το ελληνικό κλίμα τους βοήθησε να δώσουν τον καλύτερο εαυτό τους [...] Μια σύντομη εμφάνιση κάνει ο Αλέξης Δαμιανός κι αποδίδει αυθεντικά το σπαραγμό του αγνού νέου που μαθαίνει την πικρή αλήθεια [...] Το θέατρο "Πορεία" σαν να ξεκαθαρίζει τον προορισμό του· δεν είναι καθόλου αργά».

Κλέων Β. Παράσχος
«Η Καθημερινή», 2.3.1962

«Τα *Κόκκινα φανάρια* σκηνοθετήθηκαν από τον κ. Δαμιανό με στοργή και επιμέλεια. Ήταν μια ζωντανή παράσταση. Σ' αυτό πολύ βοήθησε το συνθετικό σκηνικό του κ. Στ. Ορφανίδη, που κατόρθωσε να υποβάλει την εντύπωση του "στεγανού", του "χολερόβλητου", αλλά και να υπογραμμίσει τη φτηνή φανταχτερότητα των σπιτιών της πληρωμένης ηδονής, καθώς και η μουσική του κ. Ξαρχάκου».

Βάσος Βαρίκας
«Τα Νέα», 7.3.1962

«Ο Αλέκος Γαλανός στο έργο του κυρίως ζωγραφίζει. Με χρώματα ωμά, εντυπωσιακά, που κάποτε προκαλούν συγκίνηση. Απομένει να τον δούμε και σ' άλλο έργο, που να μην είναι απλώς πινακοθήκη, για να εκτιμήσουμε αυτόν τον ενδιαφέροντα νέο συγγραφέα. Πάντως, ο Αλέξης Δαμιανός είναι αξιέπαινος, που μας τον γνώρισε και σκηνοθέτησε μ' επιμέλεια το πρωτόλειό του».

Κ.Ο.
«Έθνος», 8.3.1962

«Το συνθετικό του σκηνικό ήταν μαζί κι έξυπνα διαρρυθμισμένο κι αναπαραστατικό αλλά όχι στεγνά ρεαλιστικό· ο σκηνογράφος είδε το χώρο όπου ξετυλίγεται το δράμα μέσα από το ίδιο πρίσμα του συγγραφέα· δεν απεικόνισε ένα αμαρτωλό περιβάλλον· είδε, πέρα απ' την εξαθλίωση των ανθρώπων, τα πάθη τους και τις ταλαιπωρίες τους, και εμπότισε

το σκηνικό του με την ατμόσφαιρα της συμπάθειας για τους βασανισμένους ανθρώπους, με ποίηση».

Άλκης Θρύλος
«Νέα Εστία», 15.3.1962

31. ***Το τελευταίο φθινόπωρο*** του Αλέξη Δαμιανού, 6.2.1963.
Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.-κοστ.: Στέλιος Ορφανίδης. Μουσ.: Σταύρος Ξαρχάκος. Χορογρ.: Αγάπη Ευαγγελίδη.
Διανομή: Αλέξης Δαμιανός (Λέριος), Μιράντα Κουνελάκη (Μαρία), Νικήτας Τσακίρογλου (Λευτεράκης), Μαλαίνα Ανουσάκη (Κυρία Τερέζα), Κάτια Αθανασίου (Κατερίνα), Αγάπη Ευαγγελίδη (Χριστίνα), Ηρώ Κυριακάκη (Ευγενία), Χρήστος Νέγκας (Κωστής), Έρση Βαλαβάνη (Έρη), Σταύρος Φαρμάκης (Στρατής), Νίκος Μπιρμπιλής (Στρατηγός), Θόδωρος Ντόβας (Βάιος), Γιώργος Κυριακίδης (Αντώνης), Μαργαρίτα Αθανασίου (Πόπη), Γιάννης Ματτύς (Νικολός), Μαρίνα Καστρισίου (Άννα).
Παραστάσεις έως 17-2-1963.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Αυτήν ακριβώς την ατμόσφαιρα πανερωτισμού θέλησε να δώσει με νότες τρυφερές, λυρικά και το κατάφερε, νομίζω. Όπως επίσης κατάφερε, νομίζω, με τα διάφανα σύμβολά του (της στερεμένης βρύσης, που ίσως και σ' αυτήν ένα θαύμα να ξαναδίνει ζωή) και με τους δύο εποχικούς χρωματισμούς, της άνοιξης και ιδίως του φθινοπώρου, να δυναμώσει το λυρισμό του έργου και να του δώσει (στο Β΄ μέρος) κάποια εσωτερικότητα».

Κλέων Β. Παράσχος
«Η Καθημερινή», 9.2.1963

«Ο κ. Δαμιανός δεν ατύχησε μονάχα ως συγγραφεύς. Αστόχησε τούτη τη φορά και ως σκηνοθέτης. Με τον αργό ρυθμό που έδωσε στην παράσταση, τις χορευτικές παρεμβολές, τα μουσικά διαλείμματα κ.λπ., υπογράμμισε εντονότερα την έλλειψη ενότητας του έργου. Συχνά είχες την εντύπωση πως επρόκειτο για παράσταση ερασιτεχνών. Χωρίς, ωστόσο, γι' αυτό να φταίνε οι ηθοποιοί, στους οποίους το μόνο που θα είχε να καταλογίσει κανένας είναι η κακή άρθρωση μερικών και ο ψιθυριστός τόνος, που είχαν ως αποτέλεσμα και των πρώτων σειρών ακόμα οι θεατές να μην μπορούν να τους παρακολουθήσουν».

Βάσος Βαρίκας
«Τα Νέα», 11.2.1963

«Ξεκινάει από ένα παμπάλαιο και μελοδραματικό ενδόσιμο, που το 'χουν κατά κόρον λεπλατήσει τα λαϊκά μυθιστορήματα και ο κινηματογράφος: ήγουν μια κοπέλα (άσχημη, μάλιστα, δειλή και άπραγη) καταδικασμένη να πεθάνει σε λίγους μήνες (το φθινόπωρο). Μόνη χαρά και μόνο φως μπορεί να της δώσει ο έρωτας. Αυτός την ομορφαίνει, την ξεθαρρεύει, τη λυτρώνει. Για να ανανεώσει το χιλιοτριμμένο θέμα, ο Δαμιανός τοποθετεί το έργο του σε μια αθηναϊκή αυλή: αυτή θα του πρόσφερε λογιών-λογιών τόπους και παράλληλες ιστορίες. Για να αποτινάξει το μελοδραματισμό του μύθου, προσπαθεί να δώσει ποιητική ουσία στους ήρωες και ποιητική μορφή στο διάλογο. Για να ποικίλλει το θέαμα παρεισάγει λυρικά όνειρα και τραγούδια και χορούς – από βαλς μέχρι χασάπακες. Δυστυχώς, όμως, αυτές οι νοβοκαΐνες ούτε το θέμα μπόρεσαν να ξανανιώσουν, ούτε καθεαυτές έχουν κάποια αλήθεια και πειστικότητα. Η βασική ιστορία της άρρωστης κοπέλας μένει αθεράπευτα μελοδραματική. Οι επικουρικές ιστορίες και οι τύποι της αυλής είναι οι περισσότεροι τραβηγμένοι απ' τα μαλλιά – προπάντων εκείνος ο ερωτοκαμένος Στρατής που λες και βρίσκεται σε διαρκή αποκαθήλωση, κι εκείνη η ανεκδιήγητη Χριστίνα που, μεταξύ προαγωγίας και υπεξαιρέσεως, αμπελοφιλοσοφεί ακατάσχετα περί του πόσο "συναρπαστικά παράξενα" είναι η ζωή... Η "ποίηση" των χαρακτήρων και του διαλόγου συνεχίζει τη μόνιμη πλάνη τόσων και τόσων συγγραφέων μας, που νομίζουν πως μερικές "ωραίες" φράσεις φτιάχνουν ποιητικό δράμα... Κι όσο για τα "όνειρα" και τους χορούς, υπάρχουν μόνο και μόνο επειδή έτσι το θέλει ο συγγραφέας κι επειδή είναι της μόδας τα ονειροδράματα, τα "μιούζικαλ" και το "Ουέστ Σάιντ Στόρι"».

Μάριος Πλωρίτης
«Ελευθερία», 12.2.1963

«Υπάρχουν στο έργο τόσες αδεξιότητες, αφέλειες, συγχύσεις, ώστε απορεί κανείς πώς ένας άνθρωπος με ικανότητες [...] παρουσιάζει ξαφνικά τέτοιες αδικαιολόγητες αδυναμίες [...] Πάσχει από αθεράπευτη φιλολογίτιδα. Είναι φτιαχτό από την αρχή ως το τέλος [...] Εκφράζει μια γενικότερη αδυναμία του θεάτρου μας ν' αναζητεί την ποίηση στην ωραιογραφία και όχι στην πυκνότητα των δραματικών καταστάσεων. Συμβατικά μπερδεύονται διάφορες ατομικές περιπτώσεις χωρίς να καταφέρουν ν' αποκτήσουν οργανική σύνδεση μεταξύ τους. Αλλά κι η κάθε "ιστορία" είναι τόσο ελλειπτικά δοσμένη σαν υποψία σκίτσου, ώστε χάνει κάθε υλική υπόσταση και προκαλεί πολλές αμφισβητήσεις για την αληθοφάνεια της [...] Ωστόσο, το πιστεύω αυτό εξαντλείται σε αφόρητες αισθηματολογίες, σε μονόπλευρα σχήματα και στενεύει απελπιστικά τον ορίζοντα του έργου. Ούτε τα πρόσωπα ούτε τον περίγυρό τους προσδιορίζουν τίποτα.

Γεράσιμος Σταύρου
«Αυγή», 15.2.1963

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 9.2.1963.

32. ***Τα όνειρά μας*** (1936) του Ούγκο Μπέτι, 14.4.1963.
Μτφρ.: Ρίτα Μπούμη-Παπά. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Μίνως Αργυράκης, Τάσος Ζωγράφος. Μουσική επιμέλεια: Τάσος Μαστοράκης.
Διανομή: Μιράντα Κουνελάκη (Τιτή), Αλέξης Δαμιανός (Λεό), Μαρία Φωκά (Μαργκερίτα), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Μοσκοπάσκα), Νικήτας Τσακίρογλου (Πόσι), Χρήστος Νέγκας (Μπερνάντο), Κάτια Αθανασίου (Μπεατρίτσε), Σταύρος Φαρμάκης (Τονς), Λία Χατζοπούλου, (Δημοσιογράφος, Σερβιτόρα, Ανθοπώλις), Μύρτα Πολύζου (Γραμματεύς), Χριστόφορος Ζήκας (Λουί).

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Επέβαλε στους ηθοποιούς να μιλούν μ' έναν τέτοιο τρόπο, άλλοτε τόσο σιγαλόφωνα κι άλλοτε τόσο γρήγορα, και με μια τέτοια αφύσικη τοποθέτηση της φωνής τους, ώστε ο λόγος δεν έφτανε με ευκρίνεια ούτε στις πρώτες σειρές των καθισμάτων. Το ότι δε φταίνε οι ηθοποιοί, αλλ' ο σκηνοθέτης, το επιβεβαιώνει το γεγονός πως ακόμα και η κα Μαρία Φωκά, που συνήθως διαθέτει μιαν άψογη, μιαν εξαίρετη άρθρωση, μόλις που ακουγότανε. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, των οποίων τη δυσμένεια την επαύξησε ένα ελαττωματικό, από κακή διδασκαλία μα κι από ανεπάρκεια παίξιμο των περισσότερων ηθοποιών, φυσικά διαλύθηκε, εξαφανίστηκε όλη η χάρη, όλη η λεπτή ποίηση, όλο το άρωμα του έργου του Ούγκο Μπέτι. Πώς να μεταφερθεί κανένας μέσα σ' ένα ορισμένο κλίμα, όταν από το λόγο, που είναι το πρωταρχικό στοιχείο σ' ένα θεατρικό έργο;».

Άλκης Θρύλος,
«Νέα Εστία», 15.4.1963

«Μόνο που για να δώσει, προφανώς, στο παίξιμο περισσότερη εσωτερικότητα, περισσότερη μουσικότητα, χαμήλωσε παραπάνω απ' ό,τι έπρεπε την κλίμακα της φωνής».

Κλέων Β. Παράσχος
«Η Καθημερινή», 26.4.1963

«Θα είμαστε άδικοι να μην αναγνωρίσουμε πως ο Αλέξης Δαμιανός και

οι συνεργάτες του έκαναν ό,τι μπορούσαν για μια ευσυνείδητη, συνεπή με το έργο, απόδοση. Ιδιαίτερα πρέπει να εξαρθεί η συμβολή του σκηνογράφου Μίνωα Αργυράκη. Σε συνεργασία με τον Τάσο Ζωγράφο μας βοήθησε να εισδύσουμε στην ανάλαφρη, στην ποιητική ατμόσφαιρα του Ιταλού συγγραφέα. Υστέρησε όμως ολοφάνερα η ερμηνεία των βασικών προσώπων».

Γεράσιμος Σταύρου
«Αυγή», 26.4.1963

«Δεν αρκεί το χαμήλωμα της φωνής, και μάλιστα σε βαθμό που να δυσκολεύεται η παρακολούθηση του διαλόγου από το θεατή, για ν' αποδοθεί η ποιητική ατμόσφαιρα. Από την κ. Κουνελάκη, εξάλλου, έλειψε ο αυθορμητισμός και η ανεπιτήδευτη αφέλεια της Τιτής. Με μεγαλύτερη πληρότητα και πιο ικανοποιητικά παίχτηκαν οι δεύτεροι ρόλοι. Ο κ. Κωνσταντόπουλος έδωσε ένα ζωντανό πορτρέτο του δειλού, κακομοίρη και δουλοπρεπούς μικροϋπαλλήλου, στο πρόσωπο του πατέρα Μοσκοπάσκα. Σπαρταριστή μικροαστή, που νομίζει ότι έφτασε η στιγμή να αποκαταστήσει μ' έναν πλούσιο γαμπρό την κόρη της η κ. Φωκά και γραφικός και συμπαθητικός απόφοιτος των φυλακών, ο βραδύγλωσσος αλήτης του κ. Ζήκα».

Βάσος Βαρίκας
«Τα Νέα», 26.4.1963

«Ένα σκηνικό όπου η ποίηση αγκαλιάζεται με την καρικατούρα και η πραγματικότητα με την παρωδία. Δεν απίστησε στην ευγενική διάθεση του έργου, δεν μπόρεσε όμως να μεταδώσει τη μαγεία που έχουν ακόμη και τα πενιχρά όνειρα. Είχε πολλήν ωμότητα και στις λεπτομέρειες και στην απόδοση των διαφόρων τύπων. Ακόμη μακρύτερη (πολύ μακρύτερα) βρισκόταν από το πρωτότυπο ο ίδιος ο Αλέξης Δαμιανός στην απόδοση του κεντρικού ήρωα. Ο Λεό, που ζει για μια βραδιά το μεγάλο του όνειρο, έδινε την εντύπωση ενός μπλαζέ που βαριέται και ειρωνεύεται τα πάντα. Δεν είχε τίποτα από το λυρισμό και την έκταση που είναι λόγος υπάρξεως του προσώπου».

Τα κόκκινα φανάρια: Θόδωρος Ντόβας, Ηρώ Κυριακάκη.

Μάριος Πλωρίτης
«Ελευθερία», 7.5.1963

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 25.4.1963. Βάσος Βαρίκας, «Τα Νέα», 26.4.1963. Γεράσιμος Σταύρου, «Αυγή», 26.4.1963. Θαλής Δίζελος, «Επιθεώρηση Τέχνης», τχ. 100, σσ. 373-74.

33. ***Η φωλιά των κλεπτών*** του Ματέο Λέτουρνιχ, 20.6.1963.
Μτφρ.: Βασίλης Βασιλικός. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Μίνως Αργυράκης.
Διανομή: Αλέξης Δαμιανός (Μάξιμος), Νικήτας Τσακίρογλου (Λοτρέν), Μαρία Φωκά (Κυρία), Κάτια Αθανασίου (Μπέρτα), Χρήστος Νέγκας (Νεαρός), Άρτεμις Καπασακάλη (Κυρία Χέμινγουεϊ), Σταύρος Φαρμάκης (Κύριος Χέμινγουεϊ), Ελένη Σταυροπούλου (Νικόλ), Χριστόφορος Ζήκας (Ροβέρτος), Θόδωρος Ντόβας (Ντιμενίλ), Χρήστος Γεωργόπουλος (Λεκλέρκ, Ντετέκτιβ).
Παραστάσεις έως 2.7 και 16.8-1.9.1963.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Είναι κρίμα που τόσες ηθικές και υλικές δαπάνες έγιναν για να ανεβαστεί ένα πραγματικά πολύ μέτριο έργο».

Κλέων Β. Παράσχος
«Η Καθημερινή», 29.6.1963

«Η παρεξήγηση του μεταφραστή, ως προς την αξία, αλλά και τη φύση του έργου, φαίνεται να παρέσυρε και το σκηνοθέτη κ. Δαμιανό. Κατά διαστήματα, στην παράσταση, είχες την εντύπωση ότι επρόκειτο για "βαρύ" δράμα και όχι για κωμωδία. Η κωμική όψη του προσώπου εξαφανίστηκε και η στάση του συγγραφέα απέναντι των ηρώων και των καταστάσεων, αντί να υπογραμμιστεί έντονα, πέρασε σχεδόν απαρατήρητη. Αναρωτιόσουν γιατί το πρόγραμμα μιλούσε για "κωμωδία". Το βασικό τούτο σφάλμα της σκηνοθεσίας, φοβάμαι πως θα επηρεάσει αρνητικά τη σταδιοδρομία του έργου, ενώ θα ήταν, ίσως, άξιο καλύτερης τύχης».

Βάσος Βαρίκας
«Τα Νέα», 1.7.1963

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 30.6.1963. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.7.1963.

Θίασος Δημήτρη Παπαμιχαήλ
34. ***Οργισμένα νιάτα*** (*Look Back in Anger*, 1956) του Τζο Όσμπορν, 25.12.1963.
Μτφρ.: Δέσπω Διαμαντίδου. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Στ. Ορφανίδης.
Μουσική επιμέλεια: Δ. Ευαγγελίου.
Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Κλιφ Λούις.
Υπόλοιπη διανομή: Δημήτρης Παπαμιχαήλ (Τζίμι Πόρτερ), Μαίρη Χρονοπούλου (Άλισον Πόρτερ), Ξένα Καλογεροπούλου (Έλενα Τσαρλς), Σπύρος Καλογήρου (Συνταγματάρχης Ρέντφερν).
Παραστάσεις έως 6.3. και 13.3-24.4.1964. Παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη (Στρατιωτικό Θέατρο): 3-24.5.1964. Αλλαγή στη διανομή: Γιώργος Μοσχίδης (Συνταγματάρχης Ρέντφερν).
Έκδοση: Τζον Όσμπορν, *Οργισμένα νιάτα*, μτφρ.: Δέσπω Διαμαντίδου, Αθήνα, Δωδώνη, 1977.
Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 9.1.1964. Βάσος Βαρίκας, ό.π., σσ. 128-130, Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.2.1964. Κυριαζής Χαρατσάρης, «Νέα Πορεία», τχ. 111-112 (Μάιος-Ιούνιος 1964), σσ. 179-180.

Θέατρο «Πορεία» / «Ενωμένοι Καλλιτέχνες»

35. *Ένα καπέλο γεμάτο βροχή* (*A Hat Full of Rain*, 1954) του Μάικλ Γκάτσο, 18.2.1964.

Μτφρ.: Πόπη Δανιήλ. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Γιάννης Μιγάδης. Μουσική επιμέλεια: Άρτεμις Καπασακάλη.

Διανομή: Νικήτας Τσακίρογλου (Τζόνι Ποπ), Κατερίνα Χέλμη (Σίλια Ποπ), Αλέξης Δαμιανός (Πόλο Ποπ), Τάσος Παπαδάκης (Τζον Ποπ), Αρτέμης Μάτσας (Μάννα), Μάκης Πανώριος (Απλς), Ντόρα Σιμοπούλου (Πούτσκι), Χρήστος Γεωργόπουλος (Γκατς).

Θέατρο «Θυμέλη» (Θεσσαλονίκη). Παραστάσεις έως 26.4.1964. Επανάληψη στο Θέατρο «Πορεία» (25.9-1.11.1964) με τις εξής αλλαγές στη διανομή: Τάκης Εμμανουήλ (Μάννα), Μάκης Ρευματάς (Απλς).

Έκδοση: Μάικλ Γκάτσο, *Ένα καπέλο γεμάτο βροχή*, απόδοση-διασκευή: Κώστας Ασημακόπουλος, Αθήνα - Γιάννινα, Δωδώνη/Μικρή Θεατρική Βιβλιοθήκη, αρ. 25, 1995.

Απάνθισμα κριτικογραφίας

«Στόχος του Αμερικανού συγγραφέα, τα ναρκωτικά. Γύρω από ένα περιστατικό μορφινομανίας πλέκεται ολόκληρο το έργο: η σκηνή μεταβάλλεται σ' ένα είδος νοσοκομειακού θαλάμου και ο θεατής καλείται να παρακολουθήσει από κοντά και σε όλες της τις λεπτομέρειες την κλινική πορεία της αρρώστιας: τις κρίσεις του ασθενούς, τον τρόπο που εισάγει στο σώμα του το δηλητήριο, την καταρράκωση της θέλησης και κάθε δυνάμεως αντιστάσεως, τα διαλείμματα διαύγειας και ό,τι άλλο. Το απροσδόκητο μάθημα συμπληρώνεται και με σκηνές γκραν-γκινιόλ, για να δοκιμαστεί ακόμη περισσότερο το νευρικό σύστημα του θεατή. Συμμορίες λαθρεμπόρων εισβάλλουν στη σκηνή και εκβιάζουν με γκανγκστερικές μεθόδους το θύμα τους. Όταν η συμπτωματολογία εξαντληθεί, η αστυνομία θα κληθεί να οδηγήσει το θύμα σε κάποιο άσυλο και το έργο θα τελειώσει. Λογικά, αυτό θα μπορούσε να γίνει από την πρώτη σκηνή. Αλλά τότε, αλίμονο, δε θα υπήρχε έργο...».

Βάσος Βαρίκας
«Τα Νέα», 5.10.1964

«Το έργο ανήκει στην κατηγορία των γκραν γκινιόλ· κύριός του στόχος είναι να ερεθίσει τα νεύρα των θεατών. Ούτε όμως αυτό κατορθώθηκε από την ερμηνεία. Για να ερεθιστούν τα νεύρα των θεατών, χρειάζεται ηθοποιοί ολκής, που θα συνταυτιστούν με τα πρόσωπα που ενσαρκώνουν. Οι αδόκιμοι νέοι ηθοποιοί που απαρτίζουν το θίασο "Πορεία", αντί να ζήσουν το ρόλο τους, καταφεύγουν ολοένα σε χτυπητές συμβατικές μεγάλες κινήσεις και σε φωνασκίες. Οι περιττές κινήσεις και οι κραυγαλέοι τόνοι είναι πάντα σαφέστατα τεκμήρια της αμηχανίας των ηθοποιών, που χρησιμοποιούν τους εύκολους εξωτερικών τρόπους, γιατί δε βρίσκουν και δεν ξέρουν άλλους. Ίσως αυτή η ανεπάρκεια των ηθοποιών να είναι η αιτία για την οποία όλοι οι ρόλοι μου φάνηκαν ότι είχαν παραμείνει ακατέργαστοι από το συγγραφέα».

Άλκης Θρύλος
«Νέα Εστία», 15.10.1964

«Ο θεατής δεν αντικρίζει παρά ένα επεισοδιακό μελοδραματάκι γεμάτο προβλήματα και λύσεις "αλά αμερικέν". Η ερμηνεία μάλιστα το καθιστά πιο ατροφικό, παρ' όλες τις εντυπώσεις που γεννάνε οι σκηνές κρίσης του ήρωα. Ο Νικήτας Τσακίρογλου έχει αναμφισβήτητα ιδιοσυγκρασία καλλιτέχνη. Το υποκριτικό του ταλέντο είναι αξιόλογο. Η σκηνική του όμως αγωγή, προερχόμενη από σχολή παλιάς αντίληψης, τον προδίδει στα πιο απλά σημεία. Σε στιγμές έντασης είναι επαρκής και αληθινός. Την αλλοφροσύνη, τη μανία τα αποδίδει σωστά. Μία όμως καθημερινή κουβέντα την ξεστομίζει χωρίς την ουσία της».

Κυριαζής Χαρατσάρης
«Νέα Πορεία», τχ. 109-110 (Μάρτιος-Απρίλιος 1964), σελ. 119.

«Ο θίασος του Αλέξη Δαμιανού παίζει το έργο με μιαν αφοσίωση που μένει χωρίς ανταπόδοση. Η διάθεση να υπερασπίσουν τους ρόλους τους δίνει στους ηθοποιούς μια ορμητικότητα που κάνει την ερμηνεία τους να μοιάζει πότε πότε με δρόμο μετ' εμποδίων [...] Ο Νικήτας Τσακίρογλου, ένας από τους πιο αξιοπρόσεκτους ηθοποιούς της νέας γενιάς, στηρίζεται αυτή τη φορά περισσότερο στην αντοχή του παρά στο ταλέντο του. Η Κατερίνα Χέλμη για την οποία υποθέταμε ότι έχει όλα τα εφόδια που απαιτούσε ο ρόλος της, κατέχεται από μιαν υποτονικότητα που δεν μπορεί να εκληφθεί ως παραδοχή. Σωστούς τόνους βρίσκει παίζοντας τον αδελφό ο Αλέξης Δαμιανός. Έντονος, αλλά όχι και οξύς είναι ο Τάσος Παπαδάκης».

Κωστής Σκαλιόρας
«Ο Ταχυδρόμος», 17.10.1964

Θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη

36. *Ένα μπλουζ για τον κο Τσάρλι* του Τζέιμς Μπόλντουιν, 6.3.1965.

Μτφρ.: Στ. Κρανάη. Σκθ.: Λεωνίδας Τριβιζάς. Σκν.: Γιάννης Καρύδη. Μουσική επιμέλεια: Τόνια Καράλη. Χορογρ.: Μανώλης Καστρινός.

Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Πάρνελ Τζέιμς.

Υπόλοιπη διανομή: Μάνος Κατράκης (Μερίντιαν Χένρι), Αλέκος Αλεξανδράκης (Ρίτσαρντ), Κώστας Μπάκας (Λάιλ Μπρίτεν), Άννα Παϊταζή (Τζο Μπρίτεν), Αλίκη Γεωργούλη (Χουανίτα), Κ. Μασούρας (Λορέντσο), Μίμης Χρυσομάλλης (Πιτ), Ηλέκτρα Καλαμίδου (Μητέρα Χένρι), Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Σούζαν), Στέλλα Αρκάδη (Λίλιαν), Γεώργιος Γεωγλερής (Ραλφ, Γραμματέας), Κ. Γεννατάς (Έλις), Γιάννης Ευαγγελίδης (Δημόσιος κατήγορος), Κ. Δημητριάδης (Αιδεσιμότατος Φελς).

Κάτοικοι: Κ. Φατούρος, Π. Ντινόπουλος, Β. Παπά, Β. Μπαλαλής, Τ. Μασμανίδη, Μ. Ινόγλου, Γρ. Δάσκας, Στρ. Χατζηστεφάνου, Χρ. Χατζηγιάννης.

Χορεύτριες-χορευτές: Μ. Τριανταφύλλου, Τ. Καλογιάννη, Ειρ. Γαλάνη, Σαρ. Πίτσας, Λ. Νικολαΐδη.

Θέατρο «Διάνα»

Παραστάσεις έως 18.4.1965.

Τα κόκκινα φανάρια:
Κατερίνα Χέλμη.

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 14.3.1965. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 15.4.1965.

Θίασος Βίλμας Κύρου· συνεργασία κας Μιράντα / συμμετοχή Γιάννη Αργύρη

37. ***Έγκλημα στο Νείλο*** (*Murder on the Nile*, 1946) της Αγκάθα Κρίστι, 7.4.1964.

Μτφρ.: Ε. Γιολάση. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Γιάννης Ανεμογιάννης.

Διανομή: Βίλμα Κύρου (Ζακλίν Ντε Σεβεράκ), Μιράντα Μυράτ (Μις Φόλιο-Φονκς), Γιάννης Αργύρης (Κάνον Πέιφαδερ), Φλωρέττα Ζάνα (Καίη Μόστον), Δημήτρης Καλλιβωκάς (Σάιμον Μόστον), Χρήστος Νέγκας (Σμιθ), Κατερίνα Γώγου (Χριστίνα Γκραντ), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Δρ. Μπέσνερ), Ελεάνα Απέργη (Λουίζα), Γιάννης Κάσδαγλης (Καμαρώτος), Κώστας Μπαλαδήμας (Μακ Νοτ, Πλοίαρχος, Μικροπωλητής), Βίκυ Γραμμάτικα (Β΄ Μικροπωλητής).

Θέατρο Γιώργου Παππά.

Παραστάσεις έως 26.4 και 3-17.5.1964. Συνέχιση παραστάσεων (23.5-21.6.1964) στο θερινό θέατρο «Φλορίντα» με τις εξής αλλαγές στη διανομή: Μαρία Ζαφειράκη (Λουίζα), Χριστόφορος Ζήκας (Μακ Νοτ), Δήμος Σταρένιος (Κανόν Πέιφαδερ).

Επιλογή κριτικογραφίας: Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα», 15.4.1964. Άλκης Θρύλος, «Νέα Εστία», 1.5.1964.

Θίασος Κατερίνας Βασιλάκου-Θανάση Μυλωνά

38. ***Γεύση από μέλι*** της Σίλα Ντελάνι, Μάρτιος 1971.

Μτφρ.: Μέλπω Ζαρόκωστα. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Γιάννης Μιγάδης. Μουσ.: Τρίο Τζαζ.

Διανομή: Κατερίνα Βασιλάκου (Τζόσι), Θανάσης Μυλωνάς (Τζεφ), Δέσποινα Νικολαΐδη (Έλεν), Νίκος Πιλάβιος (Πίτερ), Θάνος Πετρόπουλος (Νέγρος γαύτης).

Θέατρο Χατζώκου (Θεσσαλονίκη). Παραστάσεις έως 10.1971. Θέατρο-Χατζηχρήστου (Αθήνα). Παραστάσεις: 18.4-2.5.1971. Περιοδεία: Χίος (4 και 5.5.1971) και Μυτιλήνη (6-8.5.1971).

Επιλογή κριτικογραφίας: Χ (;), «Εστία», 26.4.1971. Ειρήνη Καλκάνη, «Απογευματινή», 11.5.1971.

Θίασος Άγγελου Αντωνόπουλου

39. ***Σύστημα Φαμπρίτζι*** (κωμωδία σε δύο μέρη) του Albert Husson, 18.5.1973.

Μτφρ.: Γκέλη Μαυροπούλου. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Γιάννης Καρύδης. Μουσ.: Θάνος Μικρούτσικος. Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Παπανικολάου.

Διανομή: Άγγελος Αντωνόπουλος (Αντόνιο Φαμπρίτζι), Ελένη Ανουσάκη (Αμέλια), Ηλίας Λογοθέτης (Οτάβια), Μαρία Μαρμαρινού (Κυρία Σαρτόρι), Θόδωρος Κατσαδράμης (Νέρα), Ντίνος Καρύδης (Φάουστο), Γιώργος Τσιτσόπουλος (Πάκο), Αλίκη Αλεξανδράκη (Κυρία Μπορέλα), Βασίλης Μπουγιουκλάκης (Σάρντι), Αικατερίνη Καραβία (Άννα), Ανδρέας Παπαδόπουλος (Καρντούτσι), Βαγγέλης Εμμανουήλ (Γιατρός).

Θέατρο «Αττικό».

«Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου», 13.8.1979

40. ***Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*** του Αλέξη Δαμιανού.

Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.-κοστ.: Μάγκυ Ασβεστά. Μουσ.: Μάνος Χατζιδάκις.

Έπαιξαν: Γιώργος Νάκος, Γιώργος Τζέρμπος, Ζωή Βουδούρη, Σπύρος Μισθός, Μιχάλης Μπίζιος, Νίκη Κοντούρη, Μενέλαος Ντάφλος, Χάρις Αναστασίου, Ερμίνη Ταμάρη, Μιχάλης Παπαευαγόρου.

«Νέα Εταιρεία Θεάτρου» (Κατερίνα Βασιλάκου-Θανάσης Μυλωνάς)

41. ***Θεατές*** του Μάριου Ποντίκα, 1981.

Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.-κοστ.: Γιάννης Μιγάδης. Μουσ.: Γιάννης Ζουγανέλης.

Διανομή: Κατερίνα Βασιλάκου, Θανάσης Μυλωνάς, Τάσος Αργύρης, Μαργαρίτα Ανθίδου.

Θέατρο «Κύβος» (Πειραιά).

42. ***Ματωμένος γάμος*** του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, 20.8.1982.

Μτφρ.: Νίκος Γκάτσος. Σκθ.: Αλέξης Δαμιανός. Σκν.: Γιάννης Τσαρούχης. Κοστ.: Μαρίνα Καρέλλα. Μουσ.: Γ. Πυλαρινός. Βοηθός σκηνοθέτη: Θέμης Μουμουλίδης.

Ο Αλέξης Δαμιανός στο ρόλο του Πατέρα της Νύφης.

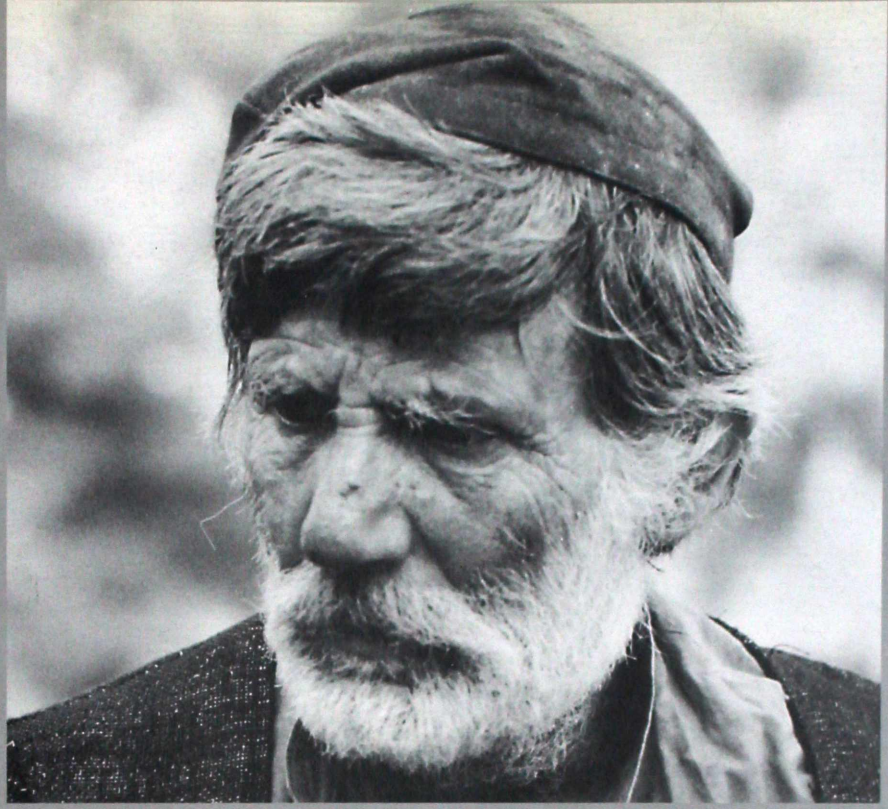
Υπόλοιπη διανομή: Τάνια Σαββοπούλου (Μάνα), Κατερίνα Βασιλάκου (Νύφη), Θανάσης Μυλωνάς (Λεονάρδο), Ρία Σηφάκη, Γιώτα Οικονομίδου, Φίλιππος Σοφιανός.

Θέατρο Λυκαβητού: 20 και 21.8.1982.

Ο Αλέξης Δαμιανός με τον σκηνογράφο Στέλιο Ορφανίδη στα *Κόκκινα φανάρια* (Θέατρο Πορεία, 1962).

Επάνω: *Ο φόβος* του Κώστα Μανουσάκη (με την Έλλη Φωτίου).

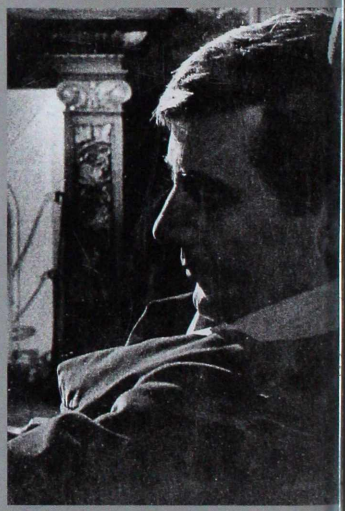
Κάτω: *Ο κλέφτης* του Παντελή Βούλγαρη.



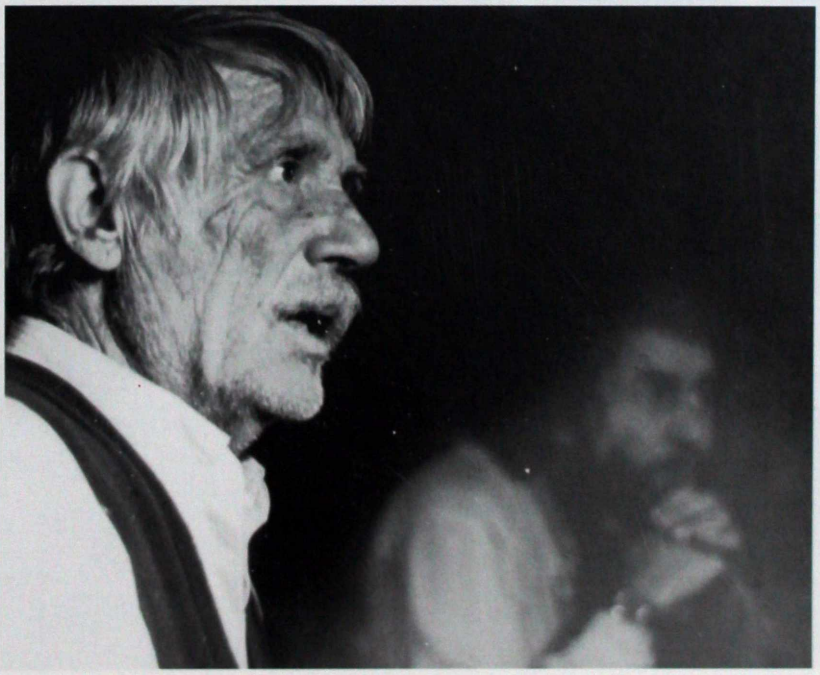
Επάνω: *Τον καιρό των Ελλήνων* του Λάκη Παπαστάθη.

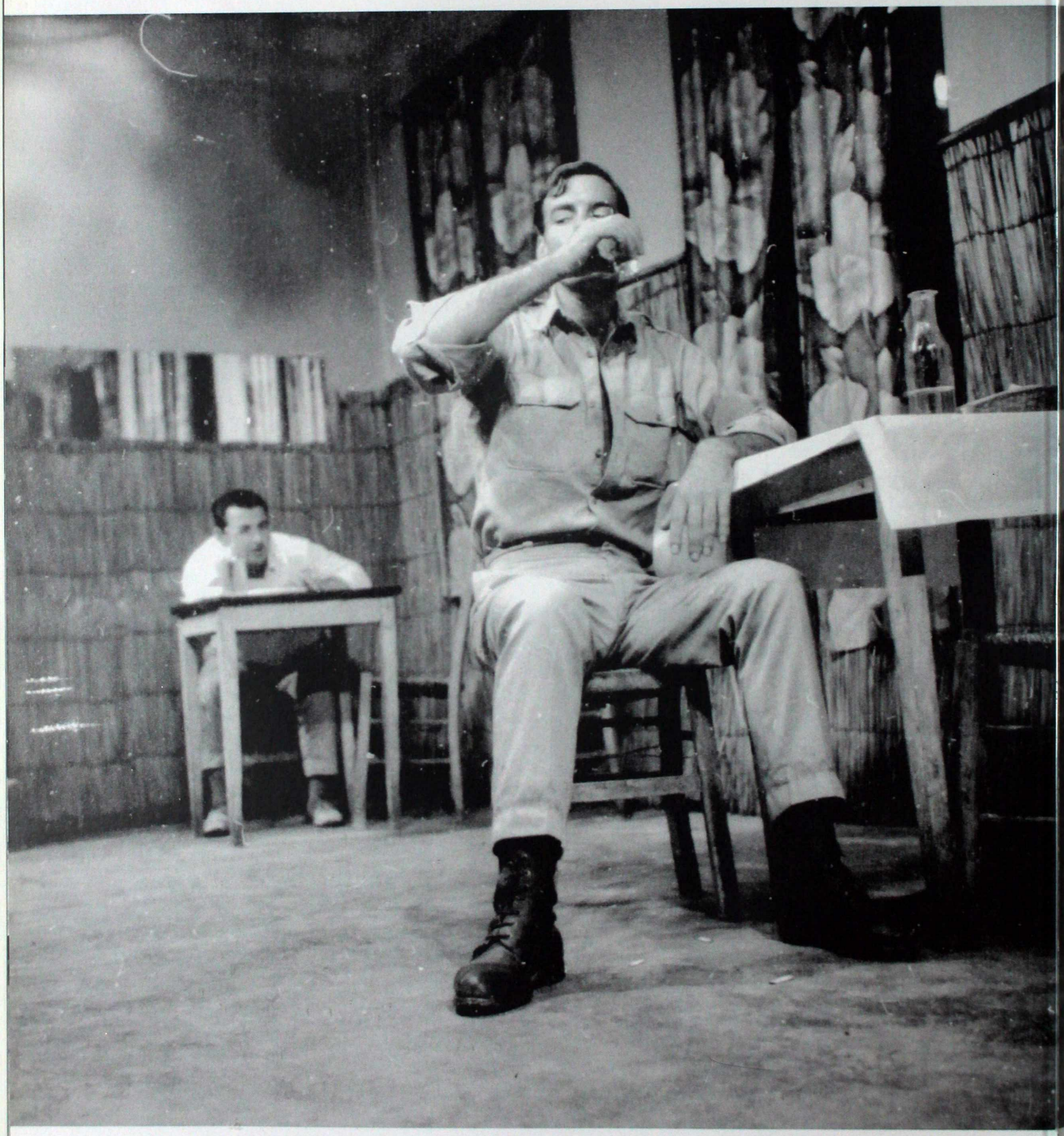
Κάτω: *Το αίνιγμα* του Γιάννη Σολδάτου (με τον σκηνοθέτη και την Έφη Βενιανάκη).

Επάνω: *Η παρεξήγηση* του Δημήτρη Σταύρακα (με τους Δημήτρη Πουλικάκο και Στράτο Παχή).
Αριστερά: *Ο παράξενος ταξιδιώτης* του Γιάννη Φίλιππα (με τον Κώστα Καραγιώργη).
Δεξιά: *Το φρούριο των αθανάτων* του Τζον Κρίστιαν.
Κάτω: *Ναι μεν αλλά...* του Παύλου Τάσιου (με τον Φάνη Χηνά).



Μαρτυρίες για τον Αλέξη Δαμιανό





Τρεις σκηνές από την *Ευδοκία*

του Λάκη Παπαστάθη

Απέναντι: *Ευδοκία*: Γιώργος Κουτούζης.

Ο Λάκης Παπαστάθης με τον Αλέξη Δαμιανό στο γύρισμα της ταινίας *Τον καιρό των Ελλήνων*.

Είχα την τύχη να είμαι βοηθός του Αλέξη Δαμιανού στην *Ευδοκία*, από το 1968 ως το 1971. Από τότε αρχίζει η φιλία μας και μια περίοδος μαθητείας δίπλα του που συνεχίζεται μέχρι σήμερα αδιατάραχτη. Τα λόγια του καβαλούν τα κύματα των καιρών και με συντροφεύουν.

Θυμάμαι τρεις σκηνές απ' την *Ευδοκία*, την εποχή που γυριζόταν το φιλμ. Είναι σκηνές που έχουν γοητεύσει τους κινηματογραφόφιλους και είναι σίγουρο πως και στο μέλλον θα ανθολογούνται σαν τρεις από τις κορυφαίες σκηνές του κινηματογράφου μας. Είναι η σκηνή *της κούνιας* στην Πάρνηθα, η σκηνή *του γάμου που δεν έγινε* και η σκηνή της *Διμοιρίας επιδείξεων*.

Η *σκηνή της κούνιας* στην Πάρνηθα είναι το πρώτο γύρισμα της ταινίας. Ξεκινήσαμε απ' το παλιό Χόλιγουντ στην πλατεία Κάνιγγος, στις 2 μετά τα μεσάνυχτα. Κομβόι αυτοκινήτων ανέβαινε στην Πάρνηθα. Γεννήτριες και φορτηγά. Τράβελινγκ και τα παρελκόμενα. Φωτιστικά καζάνια της εποχής. Σαν εκστρατεία. Σχεδόν τίποτα απ' αυτά δε χρησιμοποιήθηκε, γιατί ο Δαμιανός ξέρει να δουλεύει με το τίποτα. Μόλις φτάσαμε στην Πάρνηθα και στο σημείο που θα γυριζόταν η σκηνή, ο Αλέξης άρχισε να λέει ιστορίες για τον πατέρα του. «Εδώ κατασκηνώναμε, εδώ μου διάβαζε ο πατέρας Όμηρο, εκεί παίζαμε θέατρο, σ' αυτό το σημείο πρωτοένιωσα ερωτική επιθυμία για μια θεία μου, εκεί τραγουδούσαμε, εκεί ανάβαμε φωτιά, κάτω απ' αυτό το δέντρο σκότωσα το πρώτο μου πουλάκι». Λες και χρειαζόταν όλα αυτά για να στήσει τη σκηνή. Με το που ξημέρωσε, πρωτοακούστηκε το μοτέρ. Ο Γιώργος και η Μαρία, με τα καλοκαιρινά, κρύωναν πολύ στο πρωινό αγιάζι και δεν κρατιότανε, θέλανε να παίξουν για να ζεσταθούν. Ώριμοι απ' τις πρόβες, δεν χρειά-

στηκαν και πολλές λήψεις. Όσοι ζήσαμε τη σκηνή εκεί, είχαμε την ίδια, ίσως και μεγαλύτερη, συγκίνηση απ' το κινηματογραφικό αποτέλεσμα. Δε θα ξεχάσω ποτέ στη ζωή μου την πραγματική στριγκλιά της Ευδοκίας και την ηχώ της στα βουνά, τη ζωτικότητά της, τον κίνδυνο, το δέσιμό της με τη φύση, το ιδιαίτερο και μυστηριώδες θρησκευτικό αίσθημα, την ομορφιά του τοπίου που δεν ξανάδα ποτέ έτσι, γιατί δε συναντήθηκε με το βλέμμα ενός σκηνοθέτη σαν του Αλέξη –δεν είναι η φύση από μόνη της, είναι και οι πνευματικές, οι βιωματικές επενδύσεις που κάνουμε πάνω της–, τέλος, ποτέ, ίσως, άλλοτε δεν είδα τόσο φωτεινό τον Αλέξη Δαμιανό. Είναι μια εικόνα που την κρατάω πάντα μέσα μου. Ένας έλληνας σκηνοθέτης στα βουνά της πατρίδας του, βουτηγμένος στις μνήμες της παιδικής ηλικίας, σκηνοθετεί μια ερωτική σκηνή που είναι ταυτόχρονα χιλιάδες άλλα πράγματα.

Ο Αλέξης κανοναρχούσε μόνος του, ενώ τραβούσαμε τη σκηνή, το «σήμερον κρεμάται επί ξύλου». Το 'λεγε όμως μ' έναν τρόπο που δεν τον ακούμε στην εκκλησία, γεμάτος ζωή, σα νίκη πάνω στο θάνατο. Απ' αυτό το αίσθημα ξεκίνησε και ο αξέχαστος φίλος μας, ο Μάνος ο Λοΐζος, για τη μουσική υπόκρουση της σκηνής, σαλπίζοντας το τροπάριο στους γκρεμούς και τις βουνοκορφές της Πάρνηθας.

Όταν ξαναβλέπω τη σκηνή της κούνιας, περιμένω με συγκίνηση την ανατολή του ηλίου στην Πάρνηθα. Λες και το κόκκινο φως που τρυπάει τα κλαριά του έλατου μπαίνει και στην ψυχή μου. Η Ευδοκία κουνιέται τώρα ελαφρά, ρεμβαστικά, ήρεμα, μουρμουρίζοντας μια μελωδία. Είναι ευτυχισμένη. Ο Λοχίας βλέπει την ανατολή σα να αντικρίζει ένα θαύμα. Σε λίγο τους βλέπουμε και τους δύο πλάτη, να κοιτάνε αμίλητοι το δίσκο του ήλιου. Τότε εμείς, οι θεατές, σκεφτόμαστε πως έρωτας, ίσως, να είναι μια ανατολή ηλίου στο βουνό.

Λίγο πριν η Ευδοκία ήθελε να πετάξει στον ουρανό και η σάλπιγγα με το δοξαστικό της ζωής ήθελε να ακουστεί στα πέρατα του κόσμου, αντιλαλώντας στις κορφές και τις χαράδρες. Τα ερωτικά τρεχαλητά, οι κραυγές, το φτερόκοπημα στο στήθος, καταλήγουν τώρα στο φως. Το φως νιώθεις πως ήδη τους έχει ενώσει κι αυτό επιβεβαιώνεται από το διάλογο που ακολουθεί.

Λοχίας: Ευδοκία... παντρευόμαστε;
Ευδοκία: Έτσι στα γρήγορα;
Λοχίας: Έτσι!
Ευδοκία: Έγινε!

Μετά το γύρισμα, καθώς κατεβαίναμε το βουνό, ο Αλέξης μου είπε: «Είδες πώς έπαιξαν; Κανείς επαγγελματίας ηθοποιός δε θα μπορούσε να παίξει έτσι. Γιατί είναι φθαρμένοι, οι περισσότεροι, από την ημέρα που αρχίζουν να γίνονται ηθοποιοί. Τους βαραίνει η ημιτελής κουλτούρα, η ατελής εκπαίδευση αλλά κι ένας εσμός ανεύθυνων δασκάλων που οδηγεί ακόμα και τους ταλαντούχους στην ύπνωση του ενστίκτου. Πώς να μετουσιώσεις την κεντρική ιδέα ενός έργου με τέτοιους συνεργάτες; Εμένα δε με ενδιαφέρει να «κλέβω» το φιζίκ των ανθρώπων. Με ενδιαφέρει η λειτουργία της μετουσίωσης, της συνειδητής συμμετοχής, κι αυτό χρειάζεται εντατική, μακροχρόνια δουλειά, για να γίνουν οι ηθοποιοί συνήγοροι και απολογητές του πνεύματος της ταινίας. Συχνά σκέφτομαι πως, ίσως, χρειάζεται να έχουν

Ο Λάκης Παπαστάθης στο γύρισμα της *Ευδοκίας*.

κόντρα ρυθμό, αντίθετο φιζίκ, για να βγει ο ρόλος από μέσα τους, να μη στηριχτεί στην ευκολία τους. Πάντως από εδώ και στο εξής θέλω να δουλεύω μόνο με ερασιτέχνε».

Τριάντα πέντε χρόνια μετά, σκέφτομαι τα λόγια του. Δεν είμαι σίγουρος πως έχει καλυτερεύσει η θεατρική μας παιδεία παρά το γεγονός πως υπάρχουν κάποιοι πραγματικά αξιόλογοι ηθοποιοί. Σίγουρα όμως «η μετουσίωση και η συνειδητή συμμετοχή», το να γίνει δηλαδή ο ηθοποιός «άλλος», πρωτογενής και παρθενικός, έξω από τα κλισέ που έχει επιλέξει για τον εαυτό του, είναι κάτι εξαιρετικά σπάνιο. Ερμηνείες σαν της Γιώτας Οικονομίδου στο *Μέχρι το πλοίο* και της Μαρίας Βασιλείου στην *Ευδοκία*, δεν έχουμε ξαναδεί.

Στη *σκηνή της κούνιας* η Ευδοκία και ο Γιώργος ο Λοχίας αποφασίζουν να παντρευτούν. Όμως στο γάμο ο Γιώργος δε θα πάει. Γι' αυτό και η σκηνή λέγεται *ο γάμος που δεν έγινε*.

Στο κέντρο της σκηνής αυτής είναι το σπίτι της Ευδοκίας. Θυμάμαι τον Δαμιανό όταν το αναζητούσε, ψάχνοντας σ' ολόκληρη την Αττική. Ήταν τ' μεγαλύτερο μάθημα για μένα δημιουργικής επιλογής χώρου στον κινηματογράφο. Ήθελε ένα σπίτι που να εκφράζει αυτό που έλεγε «ποίηση της μπαναλιτέ». Κάθε άλλος σκηνοθέτης θα στέγαζε τη μικρή πόρνη σ' ένα γραφικό παράπηγμα ή σ' ένα ξεχασμένο, μισοερειπωμένο, νεοκλασικό σπίτι άλλης εποχής. Εδώ ο σκηνοθέτης ήθελε κάτι απολύτως σύγχρονο, κάτι που να αποτυπώνει το κοινό γούστο στο χώρο και χρόνο που διαδραματίζεται η ταινία. Όταν το πρωτοείδε από μακριά στα Άνω Νέα Λιόσια, ένιωσε σχεδόν σίγουρος. Όταν πλησίασε και είδε τους εσωτερικούς χώρους, το αποφάσισε.

Ήταν ένα σπίτι εκτός σχεδίου, αυθαίρετο, με κρεβατοκάμαρα, χολ, κουζίνα και μπάνιο. Ήταν διακοσμημένο με «καλλιτεχνικά» γύψινα σχέδια, κάπως αρχαιοπρεπή. Το πάτωμα ήταν από μωσαϊκό, οι κουρτίνες από πλαστικό και τα έπιπλα από φορμάικα. Τα χρώματα παντού ήταν ροζ και λουλακιά. Πάνω στα αντικείμενα και τους τοίχους ένιωθες πως προβαλλόταν ένα ανθρώπινο αίσθημα που ήθελε να τα μεταμορφώσει στα πιο ωραία, στα πιο αυθεντικά αντικείμενα της οικουμένης. Ακριβώς όπως έκαναν οι μανάδες μας, που, όταν έβαζαν στο σπίτι τα πλαστικά τραπεζομάντιλα, τα αντιμετώπιζαν σα να ήταν κεντημένα και βγαλμένα από το μπαούλο της προίκας τους.
Το σπίτι είχε και μια «ωραία» είσοδο με σιδερένια πόρτα, τσιμεντένιο υπόστεγο και κολόνα στρογγυλή. Η χωμάτινη μικρή αυλή κλεινόταν από ένα μικρό φράχτη χτισμένο με τσιμεντόλιθους. Η περιοχή γύρω από το σπίτι ήταν εξίσου, ίσως και περισσότερο, εκφραστική. Χώμα, κοτρόνες και αγριάγκαθα. Άτακτα τεμαχισμένη γη που πάνω της φαινόντουσαν ακόμη τα αυλάκια από το αλέτρι. Παλιά χωράφια που τώρα έγιναν περιφραγμένα οικόπεδα. Υπήρχαν και μονώροφα σπιτάκια, δεξιά και αριστερά, με τα σκουριασμένα σίδερα στις ταράτσες για το μελλοντικό δεύτερο όροφο. Από τη μια μεριά φαινόταν η Πάρνηθα και από την άλλη, μακρινή, η Αθήνα που ένιωθες πως άχνιζε.

Εκατό μέτρα μπροστά από το σπίτι της Ευδοκίας ήταν ο αμαξιτός δρόμος που φάνταζε σαν μυστηριακή διέξοδος στο άγνωστο. Τα παράθυρα του σπιτιού της Ευδοκίας, νύχτα και μέρα, ήταν ανοιχτά. «Για να γίνει ζωισμένο το σπίτι», έλεγε ο σκηνοθέτης, λες και η ζωή ήταν αεράκι και έμπαινε στο σπίτι ανεμίζοντας την κουρτίνα. Το μέσα και το έξω φαίνεται σαν μια διαλεκτική ενότητα που αλληλοκαθορίζεται από το φως, τους ήχους και τη θέα των πραγμάτων, των τοπίων αλλά και τη ζωή που περνάει.
Το πρώτο πλάνο της σκηνής διαρκεί 83 δευτερόλεπτα και είναι από τα μεγαλύτερα πλάνα της ταινίας. Η Ευδοκία μισοντυμένη νύφη με άσπρα διαφανή ρούχα κοιτάζεται στον καθρέφτη. Δε χορταίνει να βλέπει τον εαυτό της. Είναι σαν να βιώνει μόνη της την τελετή του γάμου με τον πιο βαθύ, αυθεντικό, κοριτσίστικο τρόπο. Στρέφεται και παίρνει στα χέρια της το νυφιάτικο πέπλο. Με άκρα λεπτότητα και λαχτάρα τακτοποιεί το λουλουδένιο στεφάνι. Σε λίγο ένα σύννεφο ανησυχίας περνάει από τα μάτια της. Κοιτάζει το ρολόι της και πάει στο παράθυρο. Ο φακός δεν την ακολουθεί αμέσως. Σα να καθυστερεί το πανοραμίκ από τη συγκίνηση του αφηγητή-σκηνοθέτη που μένει ακόμα στον καθρέφτη που λες και κρατάει ακόμα λίγο το είδωλό της. Σε λίγο –χωρίς cut– η μηχανή γυρίζει προς το ανοιχτό παράθυρο και βλέπουμε την Ευδοκία πλάτη να περιμένει τον ερχομό του λοχία.

Έξω λιοπύρι κι απέναντί της η μάνα της με γκρι χοντρό ταγιέρ. Μάνα και κόρη κοιτιούνται αμίλητες. Οι παύσεις και η μη δράση δημιουργούν μια υπόκωφη δραματικότητα. Από τον αμαξιτό δρόμο, μακριά, περνάει ένα γαϊδουράκι με μια γύφτισσα που τραγουδάει. Σα να λέει ρυθμικά το μέλλον, την κακή μοίρα, με γλώσσα ακατάληπτη. Η Ευδοκία ξαναγυρίζει στον καθρέφτη και φοράει το πέπλο επιμένοντας να ολοκληρώσει το ντύσιμό της με το νυφικό. Ο πατέρας της, επίσημος και κοστουμαρισμένος, κοιτάζει το ρολόι του. Η μάνα πλησιάζει στο παράθυρο και λέει στην κόρη της πως δε θα 'ρθει ο γαμπρός: «Είναι πολύ αργά πια, παιδί μου». Έρχεται το ταξί που φρενάρει σηκώνοντας σκόνη. Κατεβαίνει ο αγγελιοφόρος που λέει στους γονείς της πως από την εκκλησία έρχονται εδώ οι καλεσμένοι. Με cut σε πολύ γενικό πλάνο φθάνουν καμιά δεκαριά με τα καλά τους. Ο χώρος πρωταγωνιστεί σα να καταπίνει τους ανθρώπους, ή μάλλον το τοπίο, και οι άνθρωποι φαίνονται σα να είναι οι δύο όψεις του ιδίου νομίσματος – του ιδίου νοήματος. Το μακρινό αυτό πλάνο έχει μεγάλη διάρκεια, καρφώνεται στην οθόνη πεισματικά σα να θέλει να επιβάλει την παρουσία του.

Ευδοκία.
Μαρία Βασιλείου,
Γιώργος Κουτούζης.

Για την περίπτωση εφευρέθηκε ο όρος «συγκινημένη απόσταση». Σε αντίθεση με την μπρεχτική αποστασιοποίηση που ήταν της μόδας, ακόμη, την εποχή εκείνη. Πάμε μακριά, σε πολύ γενικό πλάνο, αποστασιοποιούμαστε, όχι για να σκεφτούμε, αλλά για να συγκινηθούμε κατ' ιδίαν, σιωπηλά, να μην ενοχλήσει η συγκίνησή μας τα δρώμενα. Αυτή η αισθητική άποψη, που ακούγεται κάπως απλοϊκή, δημιούργησε μια κιναισθητική τραμπάλα, ένα πήγαινε-έλα, κοντά-μακριά, που συνέθεσε συμφωνικά το αίσθημα, κάνοντας τη σκηνή εκρηκτική.

Από τους καλεσμένους ακούγονται χαιρέκακα γέλια. Όλοι αρχίζουν να φεύγουν από το χωματόδρομο. Μόνο η μάνα της Ευδοκίας θέλει να μείνει να συμπαρασταθεί στην κόρη της, αλλά τη σέρνει, κυριολεκτικά, μακριά ο άντρας της. Ενώ οι καλεσμένοι φεύγουν, η Ευδοκία αποφασίζει να βγει απ' το σπίτι της ντυμένη με το νυφικό και το πέπλο της σα να πήγαινε στην εκκλησία. Ακούγεται η φωνή της, παιδική και αθώα, να λέει ένα συγκινητικό «μαμά». Μένει μόνη. Φθάνει σχεδόν μέχρι τον μεγάλο δρόμο τρέχοντας. Στέκεται λίγο και μετά γυρίζει αργά στο σπίτι της. Αυτή η επιστροφή της Ευδοκίας είναι από τις πιο σπαρακτικές σκηνές της ταινίας. Γυρίζει χωρίς να βιάζεται, ενώ σηκώνεται ένας αέρας που ανεμίζει το νυφικό της και στροβιλίζει τα πεταμένα χαρτιά και τα ξερά χόρτα. Τα δύο πλάνα της εξόδου και της επιστροφής της διαρκούν 70 δεπτερόλεπτα, αλλά καθορίζουν και καθοδηγούν το αίσθημα του θεατή καθόλη τη διάρκεια της ταινίας.

Σχεδόν αμέσως μετά, με πολύ μικρό πέρασμα χρόνου, η Μαρία, η ηλικιωμένη πόρνη, καλοντυμένη για το γάμο αλλά μεθυσμένη, πλησιάζει τρικλίζοντας στο παράθυρο του σπιτιού της Ευδοκίας. Τραγουδάει...

...Με κοντή, σαν ήμουνα ποδίτσα
στο σχολειό σιγανοπαπαδίτσα
και εις το Αρσάκειο
διάβαζα Βοκκάκιο
και εις το Βαρβάκειο
είχα θαυμαστάς.

Ακολουθεί το περίφημο γκρο πλάνο της Ευδοκίας. Στέκεται ντυμένη νύφη στο παράθυρο. Η μηχανή είναι ακίνητη και επιμένει στο πρόσωπό της. Η Μαρία φλου πλησιάζει. Λέει την ιστορία της ζωής της θολή, ενώ στο κάδρο βλέπουμε πάντα το πρόσωπο της Ευδοκίας.

Μαρία: Εμένα μου 'χε φάει και τα λεφτά. Με τα λεφτά μου έβγαλε το εισιτήριο και την κοπάνησε.

Καθώς η Μαρία, πάντα φλουταρισμένη, ολοκληρώνει την αφήγηση της και καθώς τα λόγια της πέφτουν πάνω στο πρόσωπο της Ευδοκίας, ο θεατής νιώθει πως και οι δύο γυναίκες θα μπορούσαν να είναι κατά κάποιο τρόπο «βίοι παράλληλοι». Σαν η μεγάλης ηλικίας πόρνη να είναι η προβολή στο μέλλον της ίδιας της Ευδοκίας, σα να είναι το φάντασμά της. Η είσοδος στη σκηνή του αργοπορημένου γαμπρού αναγγέλλεται από τη Μαρία...

...σκούπισε τα μάτια σου, μωρή!

Όταν ο λοχίας φτάνει γίνεται το μακελειό. Η σκηνή στο παράθυρο με τον τσακωμό τους, την πάλη, τις δαγκωνιές, τις βρισιές, είναι από τις πιο βίαιες της ταινίας. Πλημμυρίζει από απόγνωση αλλά και άγριο ερωτισμό. Ο τρόπος που εκφέρονται οι βρισιές, το τέντωμα και η επαφή των σωμάτων, η σφοδρότητα των κινήσεων, οι ανάσες, η αντίσταση του ενός στον άλλον, σε πείθουν πως αλληλοσπαράζονται δύο άνθρωποι που αγαπιούνται. Στο φινάλε όλης της σκηνής του «*γάμου που δεν έγινε*» βλέπουμε μια σουρεαλιστική εικόνα. Ο λοχίας φεύγει μέσα από τα χωράφια παίρνοντας μαζί του το νυφικό της Ευδοκίας!

Επιλέγω να περιγράψω και τη σκηνή της *Διμοιρίας επιδείξεων*, γιατί την θεωρώ ως ένα παράδειγμα τέλειας ισορροπίας του περιεχομένου με το ρυθμό και τη φόρμα.
1969. Στρατόπεδο Χαϊδαρίου. Απόγεμα. Ξερό τοπίο, μικροί λόφοι, ο ουρανός θολός. Το βλέμμα του σκηνοθέτη μετατρέπει τις στρατιωτικές ασκήσεις μιας Διμοιρίας επιδείξεων σε πυρρίχιο πολεμικό χορό. Τιμώμενο πρόσωπο από τους στρατιώτες που συμμετέχουν μαζί του στη Διμοιρία είναι ο Γιώργος ο Λοχίας, που σήμερα απολύεται απ' το στρατό. Μπροστά του το αδιέξοδο. Μετανάστευση ή επιστροφή στο χωριό. Κι ακόμα ο έρωτάς του για την Ευδοκία που δεν μπορεί όμως να τον αντέξει.
Σ' αυτή την τελετή αποχαιρετισμού ακούγονται μόνον οι ήχοι. Τα βήματα που θέλουν να τρυπήσουν τη γη, οι κραυγές που θέλουν να γίνουν ρυθμός, τα χτυπήματα των όπλων στο στήθος, στους ώμους, στα χέρια. Η μύγα που ακούγεται να ζουζουνίζει πολύ δυνατά σε πρώτο πλάνο, τριβελίζει το μυαλό όλων, πρωταγωνιστών και θεατών. Ακούγεται πίσω απ' τους λόφους και το μακρινό χασικλίδικο τραγούδι, η άλλη όψη για τη ζωή, η πιο παθητική.

Όποιος δεν εφουμάρισε τη μαύρη με καλάμι,
κορόιδο εγεννήθηκε και μάπας θα πεθάνει.
Βρε σαν πεθάνει η μάνα μου, άλλη μάνα δεν κάνω.
Αγάπες κι αγαπητικές χίλιες την ώρα πιάνω...

Φανταστείτε αυτό το τραγούδι να ακούγεται πάγω σε μια αυστηρή, συγκινητική τελετουργία.
Από μακριά παρακολουθεί τη Διμοιρία επιδείξεων ο λοχαγός μ' ένα βοηθό του.

Λοχαγός: Μας αποχαιρετάει ο Λοχίας...
Βοηθός: Πού θα πάει, κυρ-Λοχαγέ; Στο χωριό του;

Ο Λοχαγός σηκώνει τους ώμους του.

Αυτός ο διάλογος δίνει το έναυσμα για το φινάλε της σκηνής. Κορύφωση κραυγών. Αδιέξοδο, άγρια εκτόνωση. Στο βάθος φαίνεται σε γενικό πλάνο η Αθήνα με τον μουγκρητό της θόρυβο. Τώρα η γη πραγματικά τρυπάει απ' τα άρβυλα. Τα σώματα εκφράζονται με τρομερή δύναμη, αλλά τα πρόσωπα των φαντάρων είναι ιεροπρεπικά. Φεύγουν από το χώρο, το χρόνο και τη συγκεκριμένη δράση. Μοιάζουν με σύμβολα αρχέτυπα.

Προτείνω στους αναγνώστες αυτού του κειμένου να μελετήσουν όλες τις σκηνές της *Ευδοκίας* ξεχωριστά. Θα διαπιστώσουν πως κάθε ενότητα είναι ένα μικρό έργο πλήρες μέσα στη μεγάλη σύνθεση της ταινίας, μια μικρής διάρκειας ταινία που εμπεριέχει ολόκληρο το έργο συμπυκνωμένα και εκρηκτικά. Κάθε σκηνή δεν είναι απλώς ένα πέρασμα για να πάει ο θεατής παρακάτω, να δει την πλοκή, την εξέλιξη της αφήγησης. Είναι μια στάση. Στέκεσαι όπως στις λέξεις και τις φράσεις της σύγχρονης ποίησης. Δε διάζεσαι. Απολαμβάνεις την κάθε στιγμή. Γιατί κάθε σκηνή ξεχειλίζει από το νόημα και το αίσθημα των ανθρώπων, των πραγμάτων, του φωτός ολόκληρης της ταινίας. Και επιπλέον είναι μια ανάσα απ' το λαχάνιασμα που δημιουργεί το στροβίλισμα της ιστορίας που μας οδηγεί αναπόφευκτα –το νιώθουμε– στην τραγωδία.
Θα έπρεπε να περάσουν πολλά χρόνια για να καταλάβω πως ο Αλέξης Δαμιανός είναι από τους καλλιτέχνες εκείνους που το θαυμαστό τους έργο δεν έχει εξαντλήσει το πλούσιο βίωμα ούτε και το πνευματικό περιεχόμενο της ύπαρξής τους. Πάντα κάτι μένει έξω από το έργο. Όσο σημαντικές κι αν είναι οι ταινίες του δεν μπορούν να τον χωρέσουν. Πάντα κάτι περισσεύει. Αυτό το περίσσευμα που συνοδεύει το έργο του αλλά είναι και η αφετηρία του, γεύονται μόνο οι φίλοι του και οι κοντινοί του άνθρωποι. Είμαι τυχερός που είμαι ένας από αυτούς.

Αυτά τα λόγια ας είναι προσφορά αγάπης για το φίλο και δάσκαλο.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2004

Χρήστος Μάγκος, Λάκης Παπαστάθης, Αλέξης Δαμιανός, μετά από 35 χρόνια.
(Εκάλη, Οκτώβριος 2004, φωτό: Γιάννης Σολδάτος)

Για τον Αλέξη

του Μάνου Ευστρατιάδη

Αν ο ελληνικός κινηματογράφος έχει τα άστρα του, ο Αλέξης Δαμιανός είναι ο φωτεινός του κομήτης. Εμφανίζεται μια φορά κάθε δεκαετία με τέτοια σπάνια λάμψη που κάνει το πέρασμά του αλησμόνητο. Στη δεκαετία του '60 μας οδήγησε μέχρι το πλοίο του σ' ένα ταξίδι αυτογνωσίας στους σκληρούς μύθους της μεταπολεμικής Ελλάδας. Το '70, σε σκοτεινούς για τη χώρα μας καιρούς, φόρτωσε την απόγνωσή μας στο τρίκυκλο της Ευδοκίας, προσκαλώντας μας σε μια λιτανεία που κατέληγε στην κάθαρση, όπως στις τραγωδίες. Τέλος του '80 κι αρχές του '90, για πολλά χρόνια έπλαθε το δικό του Ηνίοχο, που το άρμα του σέρνουν μνήμες μιας ολόκληρης ζωής σε μια δύσκολη πορεία από το βίωμα στην επίγνωση.

Τρεις εμφανίσεις, πολύ πιο σημαντικές από τη μόνιμη παρουσία στο προσκήνιο, σημάδεψαν για πάντα και πλούτισαν τη συλλογική μας μνήμη. Ο Αλέξης έφερε στον κινηματογράφο μας το αγγελικό και το μαύρο φως της διπλής καταγωγής του, το απολλώνιο και το διονυσιακό, αλλά και τη χάρη της πάντοτε διπλής του ηλικίας, αφού, από τις αρχές του έργου του και μέχρι σήμερα, υπήρξε ταυτόχρονα ορμητικός έφηβος και σοφός γέρος. Μαθητής ο ίδιος μιας παράδοσης που σχοινοβατεί αιώνες τώρα ανάμεσα στο ανθρώπινο μέτρο και την υπέρβασή του, έγινε τελικά ο καλύτερος δάσκαλος της μυστικής νεοελληνικής γεωγραφίας. Ξαναδιατύπωσε τις συντεταγμένες της, προσανατολίζοντας το πνευματικό μας τοπίο πιο κοντά στο φως. Τον ευχαριστούμε.

Υ.Γ. Το κείμενο αυτό τυπώθηκε, ξενόγλωσσο φευ, στη φιλμογραφία του Αλέξη Δαμιανού που το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου εξέδωσε με αφορμή την παρουσίαση του έργου του στο Φεστιβάλ της Αμιέν. Δημοσιεύεται εδώ ελληνικά, στη φυσική θέση κάποιου επίκαιρου σχολίου για το Φεστιβάλ, λόγου χάριν, σαν μικρή αντίστιξη στο πνεύμα των ημερών, αλλά και σαν υπενθύμιση πως οι κανόνες του ελληνικού κινηματογράφου επιβεβαιώνονται χάρη στις λαμπρές εξαιρέσεις του.

Αθήνα, 1999

«Γλύπτης του χρόνου»

του Κώστα Παπανικολάου

Μέσα στη διδακτορία, γοητευμένος από το *Πλοίο* και αναστημένος από την *Ευδοκία*, χτύπησα την πόρτα του εν έτει 1972. Από τότε ανέπτυξα μια βαθιά φιλία με τον ίδιο και τη σύντροφό του Άρτεμι, που έφτασε ως την ολόψυχη στήριξη του *Ηνίοχου* στα χρόνια 1990-'95.
Η συμμετοχή μου αυτή, όπως και δεκάδων άλλων ανθρώπων, που είτε κράτησαν κάποιο ρόλο είτε ήσαν τεχνικοί είτε συνέβαλαν με τον οβολό τους, ήταν στην ουσία περιπετειώδης αγώνας στη βάση κοινών αξιών, έξω από κάθε πλαίσιο στενού «επαγγελματισμού».
Χρειάζεται να υπογραμμίσω το είδος της σχέσης μας για να τονίσω ότι είμαι ο λιγότερο κατάλληλος στο ρόλο της κριτικής για το έργο του.
Το απολύτως χρήσιμο έργο του ειδικού-κριτικού απαιτεί υπόβαθρο, ήθος αλλά και απόσταση.
Με την ευκαιρία αξίζει να αναφερθώ στην κριτική για τον Αλέξη και τον *Ηνίοχο*, που κατά τη γνώμη μου συλλαμβάνει σε βάθος μεγέθη και αξίες. Πρόκειται για την κριτική ενός παθιασμένου ανθρώπου που μας λείπει: του Βασίλη Ραφαηλίδη.
Ο ίδιος ο Αλέξης δηλώνει επίμονα ότι δεν είναι σκηνοθέτης. Η άρνηση αυτή δεν υποκρύπτει μία υποτίμηση των προσώπων στα πλαίσια του επαγγελματικού καταμερισμού στο χώρο της τέχνης ή και γενικότερα στην κοινωνία. Ο ίδιος έχει κατά καιρούς παίξει με επιτυχία το ρόλο του γεωργού, του μαραγκού, του κτίστη, του ηθοποιού, του σκηνοθέτη.
Η άρνησή του συνδέεται με τον καταμερισμό και τον επαγγελματισμό που καθοδηγούνται από τις ανώτατες αξίες του κέρδους και της ματαιοδοξίας. Πιστεύει απόλυτα σ' αυτό το ανιδιοτελές πάρεδώσε, το λεγόμενο και ερωτικό, είτε κατασκευάζει τραπέζια είτε κινηματογραφικά έργα.
Σε μια συνέντευξη στην εφημερίδα «Το Βήμα» στη διάρκεια των γυρισμάτων του *Ηνίοχου*, είπα ότι ο Αλέξης Δαμιανός είναι δημιουργός-χρυσάφι. Όχι, όμως, τακτοποιημένο στο μπαούλο, σε ράβδους ή νομίσματα. Είναι κρυμμένο σκόρπιο στη γη, ανακατεμένο με λάσπες, σάπια φύλλα, κόπρανα ζώων και αγριολούλουδα.
Η βαθύτερη ουσία του έργου του βρίσκεται σε μια μοναδική, εντελώς προσωπική, σχέση του με τη φύση (και τα προϊόντα της) και τον βιωματικό χρόνο (και τα συστατικά του).
Η σχέση αυτή είναι μυστηριακή, μαγική, και συνήθως απρόσιτη σε όποιον αναζητεί ευκολίες για να την προσεγγίσει.
Σχετικά με το χρόνο, ολόκληρος ο τρόπος της δουλειάς του είναι μία αγωνιώδης, επίπονη προσπάθεια να συγκροτεί ρυθμούς, να τους ανατρέπει και να τους επανακατασκευάζει.
Πολλές φορές, στη διάρκεια των γυρισμάτων αλλά και της προετοιμασίας τους, αισθανόμουν ότι μοιάζει περισσότερο μ' ένα «γλύπτη του χρόνου» και ότι μέσα από ένα υπόγειο ρεύμα συναντάει τον Ταρκόφσκι παρ' όλο που το αποτέλεσμα είναι σημαντικά διαφορετικό.
Δύο-τρία περιστατικά από την περίοδο του *Ηνίοχου* νομίζω ότι είναι χρήσιμα.

Αναζητώντας χώρο για το γύρισμα μιας σκηνής (ρεπεράζ), βαδίζαμε ώρες στην Πάρνηθα για να βρούμε μια σπηλιά, με άνοιγμα στον ουρανό, που είχε ανακαλύψει πριν σχεδόν 30 χρόνια κυνηγώντας στο βουνό.
Στη διάρκεια της πολύωρης και κουραστικής αναζήτησης σταματήσαμε δεκάδες φορές, κάθε τόσο που ο Αλέξης συναντούσε τις κακαράτζες της αλεπούς, του ελαφιού, του λαγού. Αλλάζαμε μονοπάτι και βηματισμό για να μην πατήσουμε κάποια αγριολούλουδα ή κάποια βότανα ή κάποια σπάνια χόρτα που συνήθως δοκίμαζε τη γεύση και το άρωμά τους. Όλα συνδυάζονταν με σχετικές αφηγήσεις και απίθανες λεπτομέρειες. Πότε βγαίνει το ραδίκι, πότε ανθίζει, πότε πρέπει να το τρως. Μερικές φορές, οι διηγήσεις συνδυάζονταν με στίχους ή μουρμουρητά από «φάλτσες » μελωδίες.
Νυχτώσαμε και γυρίσαμε χωρίς να βρούμε τη σπηλιά του. Δήλωσα απογοητευμένος. «Ωραία ήταν, Αλέξη, αλλά χάσαμε τη μέρα και τη σπηλιά δε βρήκαμε». Με κοίταξε στα μάτια και είπε: «Χάσαμε τη σπηλιά, αλλά βρήκαμε το ρυθμό της σκηνής ».

Στις τελευταίες πρόβες στο καλύβι της Ελένης, στο Καρπενήσι, για το γύρισμα της «ερωτικής σκηνής», η Ελένη σκυφτή δίπλα σε μια φτωχή φωτίτσα στο τζάκι περιμένει τον αγαπημένο-φονιά του άνδρα της, περιμένει τον έρωτα και το θάνατο.
Είχε καταλήξει στο πλάνο (γωνία λήψης, κάδρο κ.λπ.) και προσπαθούσε με λόγια, με παραβολές, με κινήσεις να διδάξει το αίσθημα της σκηνής:
Προσμονή, λαχτάρα, ετοιμασία γιορτής, αγωνία στην αναμονή του κτύπου στην πόρτα, αλλά και βεβαιότητα για έναν έρωτα φυσικό και αποϊδεολογικοποιημένο με άμεση ημερομηνία λήξης.
Όλα πήγαιναν καλά, όμως το πλάνο χαλούσε στην αντίδραση της ηθοποιού στο άκουσμα του βήματος του Ηνίοχου και του κτύπου του. Ορμούσε με ταχύτητα από το κάθισμά της στην πόρτα. Η μηχανή αναγκαστικά έκανε γρήγορη, σπασμωδική κίνηση.

Ο Αλέξης Δαμιανός με τον Χρήστο Βουδούρη και τον Κώστα Παπανικολάου στο γύρισμα του *Ηνίοχου*.

Ο Αλέξης μουρμούριζε, σχεδόν μούγκριζε: «Δεν είναι αυτός ο ρυθμός, δεν είναι αυτός ο ρυθμός». Τελικά, έκανε μια κίνηση που άλλαξε το κλίμα, μεταμόρφωσε την ηθοποιό και ολόκληρο το συνεργείο. Άρχισε να σκαλίζει τη φωτιά. Να βάζει και να βγάζει χοντρόκλαδα. Μια να την δυναμώνει μια να την σβήνει. Ζήτησε σιωπή, ούτε οι ανάσες μας ακούγονταν.
Είπε: «Αυτή η φωτιά είναι ο ρυθμός της σκηνής».
Άναψε μια φωτιά ούτε δυνατή ούτε σιγανή, μια φωτιά που σου 'δινε την εντύπωση ότι αγωνιζόταν να ζήσει, να φουντώσει, να ολοκληρωθεί, αλλά κάποιος δεν την άφηνε.
Σηκώθηκε η Ελένη, μάζεψε το μαντίλι της, έκανε ένα βήμα σαν να γκρεμίζεται, πήρε ανάσα, προχώρησε δύο γρήγορα βήματα και μετά μ' ένα διασκελισμό γάτας ακούμπησε το κεφάλι στην πόρτα.
Μου φάνηκε σαν χορευτική φιγούρα με συνοδεία τον ήχο της φωτιάς.

Στο κτήμα του, στο Ψαροπούλι, καθόμαστε στο πεζούλι. Συζητούσαμε, με φόντο τη θάλασσα, την ιδέα τού να κατασκευαστεί σκηνικό για τη σκηνή του τέλους.
Ξαφνικά ένα κοπάδι χήνες άρχισε να μας πλησιάζει και μετά να απομακρύνεται. Σταμάτησε να καταθέτει τις σκέψεις του για το σκηνικό και να με μυεί στο επερχόμενο ζευγάρωμα της χήνας που κράτησε περισσότερο από μία ώρα· συνοδευόταν από φοβερές κραυγές ανταγωνισμούς, υποχωρήσεις και επιθέσεις. Ήταν μια πραγματική ερωτική μάχη.
Δήλωσα γοητευμένος, αλλά σημείωσα και πάλι την απογοήτευσή μου, γιατί δεν καταλήξαμε στο σκηνικό.
«Κώστα», μου είπε, «δε χρειαζόμαστε σκηνικό. Έχουμε θάλασσα, έχουμε αέρα, έχουμε και τις χήνες».

Μεσούσης της Ολυμπιάδας, ένα βράδυ ονειρεύτηκα.
Εν μέσω εθνικής υπερηφάνειας για την επιτυχία των Ελλήνων την οποία προσωπικά κατανοώ και σε ό,τι αφορά την υπερηφάνεια την συμμερίζομαι. Εν μέσω όμως κουρνιαχτού ντόπας, λαμπερών Αθανάτων και πασαρέλας ονειρεύτηκα ένα βουβό Ολυμπιακό Στάδιο. Λίγα κεριά αναμμένα και η βιβλική μορφή του Αλέξη να αναδύεται από τη λίμνη μαζί με την πνευματική κατάθεση του έργου του.
Το χτύπο στο αμόνι του Λιάνακα.
Το ρηγματωμένο γέλιο της Ευδοκίας στην κούνια.
Τη μύγα στις ασκήσεις ακριβείας του Λοχία.
Το σπαραχτικό λυγμό του Ηρακλή «Κάτι έχει μείνει ακόμα εδώ μέσα».
Τον αντίλαλο στα βουνά «Έλληνες, γρηγορείτε!»
Την προσευχή στο φινάλε του *Ηνίοχου*.
«Κύριε, λίγη φωτιά ας έκαιγε στα στήθια μου για να προσευχηθώ.
Και καφτά δάκρυα να χύσω σαν τη θολή και κρύα βροχή.
Κύριε, σαν δεν μπορώ να ζω μισώντας τον καλύτερό μου,
σαν δε μπορώ να ζω αγαπώντας ό,τι θα με αφανίσει,
την πιο μεγάλη μου τρομάρα πώς θα μπορέσω να αντικρίσω, Κύριε,
το θάνατο...».

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2004

Ένας μετέωρος για ένα... διάχυτο

του Δημήτρη Παπαχρήστου

Ξαφνικά ακούστηκε μια βαθιά φωνή από τα έγκατα του χρόνου και της ύπαρξης να βγαίνει, σαν ανάσα και πνοή ζωής.
Γύρισε όλο το αμφιθέατρο να δει, το στόμα, το πρόσωπο, τα μάτια και τα χέρια του ανθρώπου που η φωνή του τώρα είχε απόχρωση βελούδινη και τα λόγια του, σαν να έβγαιναν από έναν κήπο ολάνθιστο, μοσχοβολούσαν. Και μέχρι να συνέλθουμε από το ξάφνιασμα, είχαν γίνει ώριμοι καρποί που ξεχείλιζαν από χυμούς.
Τα μαλλιά του σιδερόψαρα έπεφταν στο μέτωπο. Οι ρυτίδες του, αυλακιές μεγάλες σαν ξεραμένη γη. Τα μάτια του αντανακλούσαν τη σοφία της φύσης και της γνώσης του απέριττου κι απλού...
«...Όταν βλέπω έναν καλύτερό μου, παραμερίζω να περάσει. Θα έπρεπε να ανοίγουμε το δρόμο, να στηρίζουμε τους άξιους να προχωρούν μπροστά. Στο κάτω κάτω της γραφής έχουμε να ωφεληθούμε και εμείς από τους πρώτους. Κι εσείς εδώ μέσα τρωγόσαστε, ανταγωνιζόσαστε αναμεταξύ σας και θέλετε να σώσετε τον κόσμο...».
Εκείνη την ημέρα ο κενός λόγος, ο ρηχός, ο στερεότυπος πολιτικός, με την προσπάθεια κάποιων αιώνιων αρχηγών να γεφυρωθούν οι απόψεις κάτω από τη δική τους ιδεολογική γραμμή και να ακουστεί και να αρθρωθεί ο νέος λόγος, ο εναλλακτικός, που θα είναι και οικολογικός, είχε προδιαγράψει την αρχή και το τέλος αυτού του κινήματος που για πρώτη φορά έβαζε, υποτίθεται, την οικολογία στο κέντρο της πολιτικής.
Ο Αλέξης δεν κατάλαβα πώς βρέθηκε εκεί, στο αμφιθέατρο του Πολυτεχνείου, που συσκέπτονταν και συνεδρίαζαν οι οικολόγοι εναλλακτικοί. Πέταγε τα λόγια του σαν να ήταν πέτρες θυμωμένες στη ρεματιά της αγωνίας μας και στη θάλασσα της προσμονής μας, για να είναι καλοτάξιδο το νέο σκαρί.
Απλά και ταπεινά, όπως λέει και το τραγούδι.
«Αυτά που είπε ο σύντροφος θα έπρεπε να είναι η διακήρυξή μας, μ' αυτή τη γλώσσα διατυπωμένα», είπε κάποιος. Οι περισσότεροι δεν ήξεραν ποιος είναι. «Ο άγνωστος πόλεμος», είπε ένας άλλος. «Ο Δαμιανός», τον έκοψε ο Γιάννης που του 'ρθε να τον πει ζωντόβολο. «Ζει στην Εύβοια, καλλιεργεί κηπευτικά χωρίς φυτοφάρμακα, χωρίς λιπάσματα, με κοπριά κι αγάπη και με φροντίδα περισσή. Έχει απομονωθεί κι αποτραβηχτεί εκεί πάνω, στα βασιλικά στο κτήμα του, έφυγε αλλά δεν τα παράτησε. Μέχρι και θέατρο έκανε στο χωριό με τους ντόπιους κατοίκους...».
Ενημέρωσε ο Γιάννης τους άσχετους, μίλησε για την περήφανη και περίφημη *Ευδοκία*, «ρε, συ, το ζεμπέκικο δικό του είναι», πετάχτηκε ένας που νόμιζε πως η πολιτική έχει σχέση μονάχα με ταξικούς αγώνες.
Γελάσαμε πικραμένα. Θυμώσαμε, θυμηθήκαμε τον Μάνο Λοΐζο, ξεχάσαμε τη διακήρυξη των οικολόγων, αλλιώς είδαμε τους ανθρώπους εκεί μέσα και διαφορετικά ακούσαμε τα λόγια τους. Σηκωθήκαμε να πάμε να τον συναντήσουμε. Έξω από τις συνεδριάσεις και τις επιτροπές βρισκόταν η αλήθεια.

Ηνίοχος

«Γι' αυτό πήρε τα βουνά και τα λαγκάδια και ροβόλησε στις πλαγιές για να φτάσει μέχρι το πλοίο και να πάρει των ομματιών του», μονολογούσε ο Γιάννης, ρωτώντας με αν έχουμε γνωριστεί.
Μικρός στο δέμα, με τα μάτια του να φλογίζουν από σκέψη, θέληση και πείσμα. Είχε χαθεί μέσα σε μια αγκαλιά παιδιών που τους μιλούσε με το νεανικόν του χαρακτήρος του που δεν το βάζει κάτω και επιμένει, όχι ως καθοδηγητής αλλά με το ώριμο πάθος που ξέρει ό,τι ξέρει, γι' αυτό και δεν εκπλήσσεται, έχει εγκαρτέρηση και μπορεί να κάνει τον τρόπο ζωής του τέχνη και καθημερινά αγώνα από πολλαπλά μετερίζια...
Μιλήσαμε ως συμπατριώτες και συναγωνιστές, λες και ήμασταν μαζί στο αντάρτικο, λες και γνωριζόμασταν από πάντα.
Ήξερα για τον Δαμιανό αρκετά, είχα ακούσει άλλα τόσα. Του διηγήθηκα την ιστορία όταν είχε πάει στο χωριό μου, στον Αϊ Γιώργη Ιστιαίας, με ένα τρακτέρ να πάρει κοπριά και πόσο παράξενα τον είδαν. Δεν τους γέμισε το μάτι ως αγρότης, παρ' όλο που δεν ξεχώριζε από εκείνους. Το ξένος το καταλάβανε, το διανοούμενος όχι, ούτε το σκηνοθέτης. Είδαν πως έπιαναν τα χέρια του, παρατήρησαν το ξεροψημένο του πρόσωπο, πως ήταν ένας σαν κι αυτούς και μπερδευτήκανε...
Μόνο ο Νηρέας, ο Μπαρμπαμήτσος ο Βάρας, τον αγκάλιασε με την ψυχή του και τα μάτια του, όταν κάθισε ο Αλέξης στο καφενείο, στην όασή του, να πιει καφέ.
Αναγνωρίστηκαν από την ανταρτοσύνη που βγήκε στην άκρη των ματιών τους.
Είπαμε πολλά, σχεδόν τα πάντα, δηλαδή τίποτα, απλώς από εκείνη την ημέρα γίναμε συνένοχοι κι εγώ κοινωνός και συμμέτοχος στο όνειρό του, να γυρίσει ταινία, την τρυφερή ζωή ενός νέου αντάρτη. Τον Ηνίοχο. Η σιωπή που μιλάει.
Το τρανταχτό γέλιο που κατρακυλάει στη ρεματιά, ο Ανώνυμος που βογκάει μέσα στη φυλακή, η Σοφία Βέμπο, ο ηρωισμός και η απελευθέρωση και η κραυγή «Έλληνες, γρηγορείτε!», γίνανε βαθιά μαθήματα και πρόβες στις ατέλειωτες συζητήσεις μας να βρεθεί το τέλος, μα τέλος δεν υπήρξε καθότι είναι η αρχή στον κύκλο της ζωής και στην ανακύκλωση του χρόνου.
Είδε και από την άλλη πλευρά ο Αλέξης: ο γάμος του Κούτρα είναι η μεγάλη στιγμή στην τραγωδία του Εμφυλίου και η υπέρτατη σκηνή στον παγκόσμιο κινηματογράφο, που θα ξεχωρίζει και θα μείνει για πάντα. Ευτύχισε να γυριστεί, μετά πολλών βασάνων και οικονομικών δυσκολιών, η ται-

νία. Ο Αλέξης λειτούργησε μαγικά σε όλους μας, εντελώς ερασιτεχνικά δηλαδή, ως αληθινός ερασιτής της τέχνης, που μπορούσε, και το πίστευε, να μεταμορφώσει, να πλάσει έναν άνθρωπο, ένα ξύλο απελέκητο, που δεν είναι καν ηθοποιός και να τον κάνει από πρόβατο λύκο, να τον μάθει να μιλάει, να του βγάλει την αλήθεια του, αλλά και να του αλλάξει και την πίστη με την επιμονή του... Αντλούσε τη δύναμή του από το μεγάλο τίποτα που περικλείει τα πάντα κι ήταν προετοιμασμένος για το αναπάντεχο.

Στον Ασπρόπυργο, το παλιό Ναυτικό Νοσοκομείο, θαρρώ, ένα ερείπιο, το έφτιαξε μόνος του φυλακή. Παθιαζόταν, ακούραστος, βρισκόταν παντού, ήταν με όλους μαζί και με τον καθένα ξεχωριστά, πίστευε σ' αυτό που έκανε, καιγότανε, μας είχε «παλαβώσει», μας είχε εξοντώσει, μας είχε μεταμορφώσει. Χωρίς να το καταλαβαίνουμε μπήκαμε στο συλλογικό παιχνίδι, στη συμμετοχή, στην αλληλεγγύη, στο πείραμα πώς θα μπορούσε να γίνει η ζωή τέχνη και η τέχνη ζωή. Και μας άρεσε! Η Άρτεμις βρισκόταν παντού και πάντα διακριτικά, η συντρόφισσά του, η αληθινή, η φίλη, που στα δύσκολα, όπως και τώρα, γινόταν το πραγματικό στήριγμα.

Ο Κώστας και όλα τα παιδιά, δεν είναι της ώρας να αναφερθώ, ίσως κάποτε καταφέρω να γράψω γι' αυτή την εμπειρία και να μιλήσω για τον Αλέξη ως γιος, ως μαθητής, ως τυχερός που τον γνώρισα και μου χάρισε τη φιλία του. Γιατί ο Αλέξης είναι παλιό κόκαλο. Είναι από τα τιμαλφή αυτού του τόπου και έρχεται από πολύ μακριά.

Σε μια εκπομπή μου, στο ραδιόφωνο, με τη βαθιά δωρική φωνή του, διηγήθηκε το μύθο του Ερυσίχθωνα, για να μιλήσει για την αυτοκαταστροφική εποχή μας, για τον άνθρωπο που δεν κάνει ευσεβή χρήση αλλά βέβηλη κατανάλωση, σαν τον Ερυσίχθωνα, που αφού κατασπατάλησε ό,τι υπήρχε γύρω του και τα καταβρόχθισε όλα, άρχισε να τρώει και τις σάρκες του. Να μου επιτρέψεις, Αλέξη, να βγει σε CD, με την ξεχωριστή μοναδική φωνή σου και με τον τρόπο που αφηγήθηκες αυτόν το μύθο, για τα παιδιά. Θα ήταν καλό να φτάσει σε όλα τα σχολεία.

Στις 22 Φεβρουαρίου του 1994, στο καφέ Παράσταση, παρουσιάζοντας ένα βιβλίο μου, Αλέξη, δεν έβρισκες τον τρόπο να μιλήσεις.

Δεν ξέρω αν σκηνοθετούσες εκείνη τη στιγμή, πάντως αναρωτήθηκες μ' ένα γλυκό αυτοσαρκασμό: «Πώς να μιλήσω εγώ, ένας μετέωρος, για ένα αβέβαιο ή διάχυτο», νομίζω, είπες. Και πώς εγώ σήμερα και για πάντα να στο ανταποδώσω, που αισθάνομαι και μετέωρος και διάχυτος;

Η γλύκα του συναισθήματος και η τρυφεράδα του γεννάει τη μνήμη και το όνειρο. Μπορεί να συντρίψει και την πιο σκληρή πραγματικότητα. Το ένιωσα φέτος το καλοκαίρι που βρεθήκαμε στα Βασιλικά.

Η αγάπη γέμισε τα κενά της μνήμης και η Άρτεμις να το πιστεύει. Δε θα ξεχάσω εκείνο το δειλινό, ούτε τη θάλασσα, εκεί όπου είχαν αγκυροβολήσει τα «βασιλικά» καράβια του Ξέρξη πριν από τη ναυμαχία του Αρτεμισίου, ούτε τον ήλιο που έγερνε πίσω από το βουνό του Φιλοκτήτη. Ήταν σαν εκείνον που κράτησες στην ταινία σου και στραφτάλιζε και έκανε ασημένια και μαβιά τη θάλασσα κι αναδύονταν τα λόγια σου από τα απύθμενα βάθη της αβύσσου...

Ακούω ακόμα τη δονούμενη φωνή σου να έρχεται μέσα από το πέλαγος, το ποίημά σου που έπασχε από ύπαρξη και πάσχιζε να ημερέψει «το άγριον όρος» της ψυχής καθότι, όπως είπες ρωτώντας με, «ο Κύριος τα πάντα εν σοφία εποίησε» κι αν το αισθάνομαι και το πιστεύω αυτό...

Την ώρα του αποχαιρετισμού και του δειλινού με κατέλαβε μια περίεργη συγκίνηση, σχεδόν θρησκευτική. Μας παρακολουθούσε από απέναντι, από τη Σκιάθο, και ο κυρ Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Δε σου το είπα πως με τη γενειάδα σου, έφερνες στην αγιοσύνη του.

Όταν γύρισα τα μάτια μου πίσω να σας δω, κρατάω την πιο όμορφη, την πιο τρυφερή εικόνα και δεν είμαι ζωγράφος, ούτε σκηνοθέτης να τη στήσω ξανά εκείνη τη σκηνή. Πιασμένοι χέρι χέρι με την Άρτεμι να επιστρέφετε στο σπίτι – το σούρουπο σας είχε τυλίξει με το πέπλο του.

Η θλίψη της χαρμολύπης με είχε πνίξει και το χλιμίντρισμα του αλόγου και η επιστροφή του πατέρα μου έρχονταν από άλλη σκηνή, γυρισμένη στα χρόνια της αθωότητας και της παιδικής μου πατρίδας. Δεν μπορώ να πω ή να γράψω περισσότερα, φοβάμαι πως θα με μαλώσεις.

Πάντως, κατάλαβα και στο είπα πως εσύ θα έπαιζες τον Ανώνυμο κι ας με βασάνιζες να αρθρώσω σωστά, με τον τρόπο που το ήθελες, το «Έλληνες, γρηγορείτε!», και την απάντηση του Ανώνυμου, φτυσιά στα μούτρα των βασανιστών του: «Σοφία βέμπο»...

Αθήνα, 1 Οκτωβρίου 2004

Μέχρι το πλοίο: Βένια Παλλίρη.

Ποίηση δικέφαλη

του Γιώργου Πανουσόπουλου

Ο Δαμιανός είναι ένας ποιητής.
Θα έφτανε μόνο αυτό για να χαρακτηριστούν και το έργο και ο άνθρωπος. Επειδή όμως ο όρος «ποίηση» και «ποιητικός» έχει ευτελιστεί σαν κάτι που έχει σχέση με... τα λουλούδια και τα ηλιοβασιλέματα, χρειάζεται να πούμε δυο λόγια.
Η ποίηση του Αλέξη είναι δικέφαλη!
Έχει μέσα της πόνο, αίμα, ιδρώτα· είναι σκληρή, γυμνή, άμεση. Είναι δηλαδή ποίηση αληθινή (σαν του Παζολίνι π.χ.).
Έλα, όμως, που κανείς δεν φιλμάρισε τα λουλούδια και τα ηλιοβασιλέματα όπως το 'κανε ο Δαμιανός!
Πώς το κατάφερε αυτό χωρίς να παραχωρήσει τίποτα στην ευκολία (που την μισεί), χωρίς να ξεπέσει ούτε στην ηθογραφία ούτε στον αισθητισμό;
Γιατί έτσι είναι ο ίδιος.
Η ίδια του η ζωή κινήθηκε σε ποιητικά χωράφια.
Δεν ξέρω κανένα διανοούμενο να οργώνει το χωράφι του με άλογο, να ξέρει όλα τα φυτά και τα λουλούδια των ελληνικών βουνών, να 'ναι τόσο επιδέξιος στο σημάδι, αυτός ο Ηπειρώτης «Σπαρτιάτης».
Ό,τι κι αν έκανε στο θέατρο ή τον κινηματογράφο, σαν ηθοποιός, σαν σκηνοθέτης, σαν συγγραφέας, το 'κανε με το σώμα του· τον έχω δει. Το βασανίζει το σώμα του, σαν να του ζητάει να πληρώσει κάποιο χρέος. Το έχει γυμνάσει όσο και το μυαλό του – δηλαδή πολύ!
Αυτός είναι ο Αλέξης. Ένα πρότυπο. Ένας Έλληνας που παρέδωσε πιο πολλά απ' όσα παρέλαβε, που δεν τον έπλασε η εποχή του όσο την έπλασε αυτός.
Να 'σαι φίλος του ή να δουλεύεις γι' αυτόν, είναι μια καλή σου τύχη.

Παιανία, Οκτώβριος 2004

Γιώργος Πανουσόπουλος, Αλέξης Δαμιανός.
(Εκάλη, Οκτώβριος 2004, φωτό: Γιάννης Σολδάτος)

Ο ανυπότακτος Αλέξης Δαμιανός

του Γιάννη Σμαραγδή

Ο κινηματογράφος των καιρών μας είναι ακόμα μια «εμβρυακή τέχνη» και ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου είναι (ακόμα) ένας μαθητευόμενος μάγος που έχει μεγάλη διαδρομή να κάνει, για να μπορέσει να σταθεί ισάξια δίπλα στις μεγάλες τέχνες: τη μουσική, την ποίηση, το μυθιστόρημα. Η τέχνη του κινηματογράφου δεν γέννησε ακόμα έναν Όμηρο, έναν Μπετόβεν, έναν Ντοστογιέφσκι, ένα Νίκο Καζαντζάκη, ένα Βαγγέλη Παπαθανασίου, πολύ δε περισσότερο έναν Κωνσταντίνο Καβάφη (με εξαιρέσεις, στο διεθνές στερέωμα τον Αντρέι Ταρκόφσκι και στη χώρα μας τον Αλέξη Δαμιανό και ακολουθεί ο Δήμος Αβδελιώδης).

Ο κινηματογράφος έως και τις μέρες μας, για να αποκτήσει το δικό του ελληνικό πρόσωπο, είχε εκτός των άλλων να ισορροπήσει ανάμεσα στον κυρίαρχο αμερικανικό κινηματογράφο και στον αντίστοιχο ευρωπαϊκό.

Τούτη η ανισορροπία συνέτριψε εξαίρετα ταλέντα της χώρας μας, που σύρθηκαν από «μόδες» και άρματα ξένων κινηματογραφιών, κυρίως ευρωπαϊκών, και ως εθνική κινηματογραφία χάσαμε (ή δεν βρήκαμε ποτέ) το πρόσωπό μας, συρόμενοι άλλοτε στο άρμα του νεορεαλισμού, άλλοτε του πολιτικού μπρεχτισμού, άλλοτε του αποδομητικού κινηματογράφου και πάει λέγοντας έως τις μέρες μας.

Σ' όλη αυτή την αμήχανη διαδρομή μιμητικών κινηματογραφιών υπήρξε μια έξοχη και μοναδική εξαίρεση: Ο Ελληνικός Αλέξης Δαμιανός. Αυτός ο μέγιστος σκηνοθέτης, ο σημαντικότερος της χώρας μας, δημιούργησε έργο αντάξιο της λογοτεχνίας του Παπαδιαμάντη, της μουσικής του Χατζιδάκι, της ποίησης του Παλαμά, της φιλοσοφικής σκέψης του Δημήτρη Λιαντίνη. Φορέας του ελληνικού αισθήματος, την ίδια στιγμή που περιγράφει ανθρώπους και «αυθαίρετα» των περιχώρων της Αθήνας, συνομιλεί με άνεση με τον Διογένη και τον Διόνυσο.

Το έργο του καταργεί τις αποστάσεις του χρόνου και κατορθώνει να συμπεριλάβει τις πολιτισμικές μας διαστρωματώσεις ως παλίμψηστο, οργανώνοντας συγχρόνως ένα ισχυρό πλέγμα αισθημάτων και συμπεριφορών ενός ενιαίου αισθήματος που διατηρεί τις ουσίες του πολιτισμού που μας γέννησε. Κι αυτό γιατί το έργο του «συντάχθηκε» εντελώς έξω από τις τρέχουσες μόδες και τους μιμητισμούς που μας αποπροσανατόλιζαν και μας αποπροσανατολίζουν.

Το σπουδαίο έργο του αναδεικνύει την έκρηξη των ενστίκτων και το παράλογο «εντός» του κληρονομημένου ορθολογισμού της κυτταρικής μας μνήμης. Στο έργο του επίσης, η φύση, σφριγηλή και ερωτική, υπάρχει συμπάσχουσα στις μοιραίες πράξεις των ανθρωπίνων όντων, ενώ συγχρόνως συγκρατεί και εκπέμπει ό,τι η ανθρώπινη περιπέτεια κατέθεσε στους αιώνες.

Τις ταινίες του διατρέχει μια τραχιά, σχεδόν βάρβαρη, ποίηση, αρωματισμένη από κύματα άγριας μέντας και διονυσιακής τραγίλας. Άλλοτε τράγος του Διονύσου και άλλοτε Πάνας με διχαλωτό σουράβλι, στοιχειώνει με τα πλάνα του το παρόν και το μέλλον του τόπου μας.

Ως εκ τούτου ο ιστορικός του μέλλοντος, παραμερίζοντας τα ξενόφερτα πολιτιστικά απορρίμματα των καιρών μας και αναζητώντας την καθαρή φωνή του πολιτισμού μας, στον μέγιστο Αλέξη Δαμιανό θα καταφύγει. Στο έργο του είναι βέβαιο ότι θα αναγνωρίσει τη διατήρηση της ενιαίας ελληνικής πνοής, θα σημειώσει τον ανυπότακτο χαρακτήρα του και θα υποκλιθεί στην σοφή εμμονή του δημιουργού σε μια πορεία ανόρθωσης και υπερηφάνειας των Ελλήνων.

Οκτώβριος 2004

Ένας σύγχρονος γενναίος του πνεύματος

του Δήμου Αβδελιώδη

Όταν είδα για πρώτη φορά στην «Αλκυονίδα» το *Μέχρι το πλοίο*, ταράχτηκα κι ένιωσα σφίξιμο στα σπλάχνα, έτσι όπως θα μπορούσε κανείς να νιώσει κοιτάζοντας άξαφνα μπροστά του δυο φίδια όρθια να σφιχταγκαλιάζονται. Θέρμη και πάγος. Πάγος και θέρμη, όχι τόσο στις εικόνες που φαίνονται, όσο στο ανάμεσά τους. Εκεί όπου η αόρατη παρουσία του βλέμματος της επιθυμίας πληροί τις εικόνες σαν ωκεανός, επιτρέποντάς τους να φαίνονται μόνο σαν ελάχιστα σημεία ξηράς. Εκοίταξε ο Δαμιανός την αλήθεια κατάματα, όχι μόνο σαν σκηνοθέτης αλλά σαν ένας σύγχρονος γενναίος του πνεύματος.

Οκτώβριος 2004

Μέχρι το πλοίο: Αλέξης Δαμιανός.

Μια ζωή φιλία

της Ελένης Νίκα

Τον Αλέξη και την Άρτεμι τους γνώρισα το Μάη του 1960 κι από τότε συζητούσαμε οι τέσσερίς μας – στην παρέα ήταν πρώτα και κύρια ο άντρας μου, ο Άγγελος Νίκας. Οι τρεις τους γνωρίστηκαν στην πρώτη ανάγνωση του θεατρικού έργου *Ο Πατούχας* του Άγγελου Νίκα, που έγινε στο σπίτι του Μάνου Κατράκη.

Το έργο άρεσε πολύ και οι παριστάμενοι στην ανάγνωση εκφράστηκαν με ενθουσιασμό. Θυμάμαι ότι τα «νέα» τα έμαθα από τη Λιλή Ζωγράφου, που ήταν στην ανάγνωση. Ήρθε στην «Αυγή» όπου εργαζόμουν, για να μου προλάβει πρώτη ότι το έργο άρεσε πολύ και ότι σίγουρα θα ανέβαινε από το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο» του Μάνου Κατράκη στη θερινή σεζόν.

Πράγματι το έργο εγκρίθηκε και από τους πρώτους και κύριους παράγοντες για το ανέβασμά του ήταν και ο σκηνοθέτης. Η σκηνοθεσία ανατέθηκε στον Αλέξη Δαμιανό, που άρχισε αμέσως πρόβες με τον πολυπρόσωπο θίασο που ταχύτατα σχημάτισε ο Κατράκης με εξέχοντες ηθοποιούς, όπως ο Καρούσος, η Λιβυκού, ο Βασταρδής, η Ποδηματά και από τους νεότερους η Κατερίνα Χέλμη, η Κλεό Σκουλούδη κ.ά. Ο Αλέξης αγάπησε τον *Πατούχα* και με την ευαισθησία του ανέδειξε όλη την ποίηση του έργου. Αυτή ακριβώς η ευαισθησία και η πίστη σ' αυτό που έκαναν, ήταν που ένωσε άρρηκτα και για πάντα τον Αλέξη Δαμιανό με τον Άγγελο Νίκα.

Βέβαια, η σκηνοθεσία δεν ολοκληρώθηκε, γιατί ο Αλέξης αποχώρησε όταν αντιλήφθηκε ότι ο Κατράκης ήθελε να εφαρμόσει την προσφιλή του μέθοδο να επεμβαίνει σε όλα, με την πεποίθηση ότι είναι παντογνώστης. Ωστόσο, ο *Πατούχας* άντεξε κι έγινε επιτυχία χάρη στη σκηνοθεσία του Αλέξη, έστω και ημιτελής όπως έλεγε ο Άγγελος Νίκας. «Ο Αλέξης», έλεγε ο Νίκας, «είχε προλάβει να μεταλαμπαδεύσει στους ηθοποιούς αυτό που εκείνος εμπεριείχε, την ψυχή του έργου, την ποίησή του». Απ' όσο θυμάμαι, ο Νίκας ήθελε, μετά την αποχώρηση του Αλέξη, να αποσύρει κι αυτός το έργο του. Υποχώρησε κάτω από την πίεση φίλων του και κυρίως του ίδιου του Δαμιανού.

Από τότε έως σήμερα έχουν σαράντα τέσσερα χρόνια βαθιάς φιλίας που έμεινε ολοζώντανη, ακόμα κι αν σε διάφορες φάσεις της ζωής μας είχαμε απομακρυνθεί ο ένας από τον άλλο.

Οι αναμνήσεις απ' αυτήν τη φιλία είναι πολλές, είναι τρυφερές, είναι γλυκές, γιατί εκτός από τις κοινές μας ιδέες, είχαμε και κάτι πιο πολύτιμο: τα παιδιά μας, που μεγάλωναν μαζί...

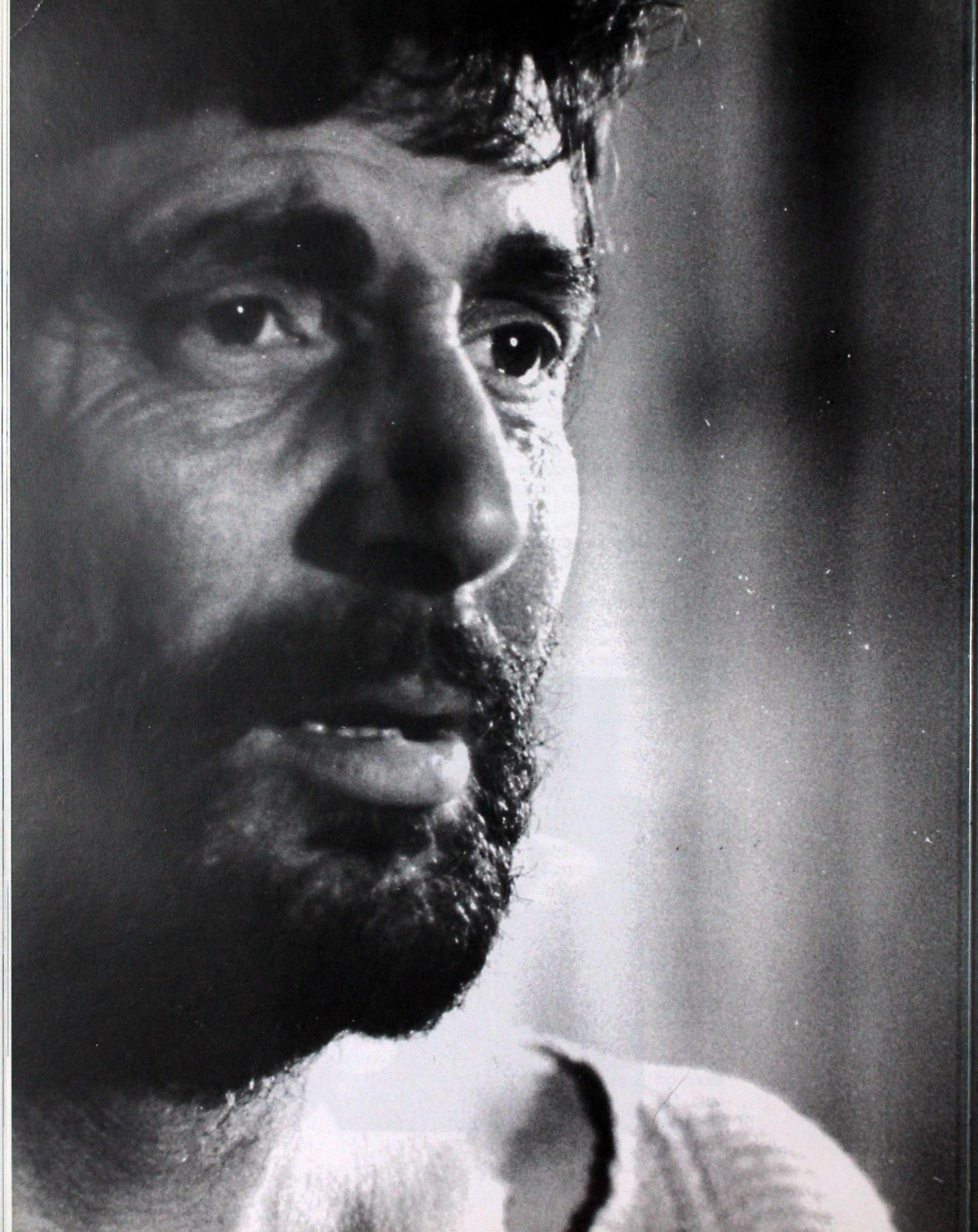
Στις αρχές του 1961, στο σπίτι μας στο Γαλάτσι, ήμαστε –απ' ό,τι θυμάμαι– καθισμένοι γύρω από ένα τραπέζι και οι τέσσερις και προσπαθούσαμε να «βαφτίσουμε» το θέατρο που έχτιζαν ο Αλέξης και η Άρτεμις στην οδό Τρικόρφων. Το γνωστό θέατρο «Πορεία». Ολόκληρη μέρα γράφαμε και σχίζαμε χαρτιά με διάφορες ονομασίες. Αργά το βράδυ συμφωνήσαμε στην ονομασία «Πορεία» και στο λογότυπο που παρίστανε ένα δεντράκι. Σήμερα λυπάμαι που δε φύλαξα εκείνα τα χαρτιά...

Σ' όλη τη διαδικασία μέχρι να γίνει το θέατρο και να φτάσουμε στην πρεμιέρα του πρώτου έργου, ο Άγγελος κι εγώ, ήμασταν εκεί, διαθέσιμοι. Θυμάμαι πως κάποιες φορές φύλαγα τη μικρή Χριστίνα (την πρωτότοκη κόρη τους) σ' ένα καμαρίνι και την κοίμιζα σ' ένα πορτ μπεμπέ γιατί ήταν απασχολημένοι. Κι άλλες φορές, ενώ όλοι τους ήταν στο θέατρο, εγώ γύριζα το βράδυ από την εφημερίδα στο σπίτι της Εκάλης και μαγείρευα για να φάμε ένα πιάτο ζεστό φαγητό και οι δύο οικογένειες. Και μετά το φαγητό ξενυχτούσαμε, καπνίζοντας σαν φουγάρα και οι τέσσερις και κουβεντιάζοντας –γιατί άλλο;– για θέατρο, έργα, ρόλους, ηθοποιούς. Ιδιαίτερα διαβάζαμε αρχαίους συγγραφείς, γιατί ο Αλέξης έβρισκε στη μυθολογία τους βίους παράλληλους.

Αξέχαστες θα μου μείνουν και οι εκδρομές μας. Κυρίως στα βουνά, που ήταν τα αγαπημένα του Αλέξη και ήξερε να αναδεικνύει τις ομορφιές τους. Η Πάρνηθα ήταν σαν το σπίτι του. Το ίδιο κι ο Παρνασσός. Πλούσια η ζωή δίπλα στον Αλέξη, στην Άρτεμι και στον Άγγελο.

Αθήνα, Οκτώβριος 2004

Κείμενα και συνεντεύξεις



Ανοιχτή επιστολή του Αλέξη Δαμιανού

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ» στις 9.2.1990

Μέχρι το πλοίο:
Αλέξης Δαμιανός.

Στον κόσμο γύρω μας γίνεται μια αναθεώρηση αξιών. Τα γεγονότα σχεδόν απρόσμενα «συντελούνται» κι ο άνθρωπος μοιάζει σαν να ετοιμάζεται ν' αγωνιστεί για μια απαλλαγή από καταστάσεις, που ο ίδιος έχυσε ποταμούς αίματος και δακρύων για να κατακτήσει. Οι μέρες, οι ώρες, οι στιγμές είναι καθοριστικές για το μέλλον... και η θολή ελπίδα δε φωτίζει αυτό το μέλλον. Ούτε, όμως, δικαιώνει κανέναν αυτή η χρεοκοπία.

Εκείνο που φανερώνει είναι ότι ο άνθρωπος και η δυνατότητα του μυαλού του, ο εύφρων άνθρωπος, δικάζεται αυτή την ώρα, ο πνευματικός άνθρωπος. Ο Homo Sapiens. Την ίδια ώρα που συντελούνται παντού στην Ευρώπη και σ' όλο τον κόσμο τα γνωστά γεγονότα, εμείς έχουμε μια κρίση... οικονομική, ισχυρίζονται. Δυστυχώς, ξεχνάμε την κρίση των αξιών, που καλλιεργείται με την αλλοτρίωση, τον καταναλωτισμό, την καταβαράθρωση του αθλητικού ιδανικού, από τον πρωταθλητισμό και τον εμπορισμό.

Με το ρουσφέτι, την κατάρα της φυλής μας, που εν ονόματι της ψηφοθηρίας παζαρεύει μ' έναν ολόκληρο λαό την αξιοπρέπειά του. Κι όχι μόνο όταν αρπάξεις σαν ψηφοφόρος μια θεσούλα στο Δημόσιο είσαι ευτυχής και αισθάνεσαι «έξυπνος», αλλά και οι υπόλοιποι στη θέση του «κορόιδου» αμφισβητούν την αρετή, σιωπούν και οδηγούνται στο κυνήγι ή ενός ρουσφετιού ή κάτι πιο ευπρεπούς, όπως η σιωπηλή ανοχή που μοιάζει συναίνεση.

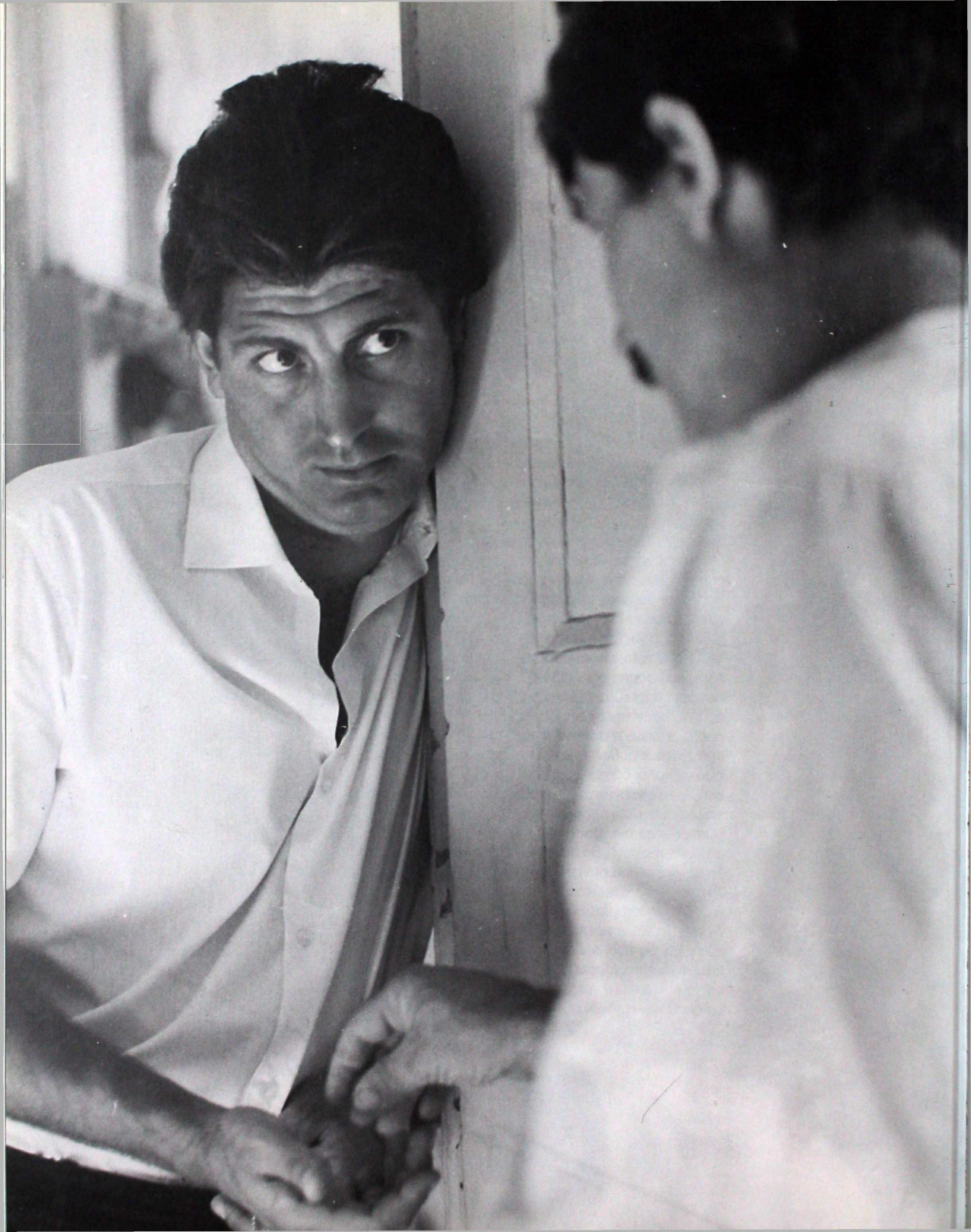
Κραυγάζουν αυθεντίες και μη: η κρίση της εποχής μας είναι κρίση αξιών και θεματοφύλακες των αξιών είναι οι δάσκαλοι, η παιδεία... Είναι οι πνευματικοί άνθρωποι, που δε ζήτησαν μια στέγη ισχύος, μα στέκονται στα μετερίζια της αγάπης στον τόπο τους, όχι σαν «χαζοί ρομαντικοί», αλλά με γνώση πραγματική τού ότι η αρετή είναι ανάγκη ύπαρξης.

Η κρίση είναι πνευματική και η ηγεσία του τόπου πρέπει να ξέρει ότι, υποβαθμίζοντας την πνευματική παραγωγή, θα βαθαίνει περισσότερο την οικονομική κρίση.

Τα γεγονότα που συντελούνται με την κοσμογονική αμφισβήτηση των κρατούντων αξιών χρειάζονται γνώση ιστορική... όχι παραποιημένη ή δικολαβική, γιατί έτσι θα γίνει πείρα, όχι λήθη, ούτε επανάληψη ιστορίας των λαθών.

Πρέπει όποιοι υπηρετούν να υπηρετούν καθαρά, ελεύθερα, γιατί οι αποφάσεις και οι πραγματώσεις τώρα θα είναι σοβαρότερες από απλές επιπτώσεις του λάθους.

Θέλει ευθύτητα, ταπεινότητα κι ανύψωση των υπευθύνων στις σημερινές συνθήκες, γιατί αλλιώς αντί να φυτεύσουμε για την αθανασία, θα σπέρνουμε το θάνατο και θα έχουμε την ευθύνη για την κατάντια των παιδιών μας και του μέλλοντος.



Όποιος κρίνει, κρίνεται...

Συνέντευξη στους M. Delahaye και P.-L. Martin.

Μέχρι το πλοίο:
Γιώργος Χαραλαμπίδης,
Αλέξης Δαμιανός.

Χάρη στην «Arjeci», η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αλέξη Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο* θα προβληθεί προσεχώς στο Studio 43. Πολύ πριν τη δικτατορία των συνταγματαρχών είχαμε συναντήσει και συζητήσει με τον Αλέξη Δαμιανό. Νομίζουμε ότι η δημοσίευση αυτής της συνομιλίας είναι τώρα πιο επείγουσα, καθώς από τότε αρκετά πράγματα έχουν αλλάξει. Έτσι, σήμερα, μπορεί να φαίνεται λιγότερο νηφάλια:

M. Delahaye - P.-L. Martin: *Πώς είχατε την ιδέα των τριών σκέτς του* Μέχρι το πλοίο;
Αλέξης Δαμιανός: Στην αρχή είχα στην πρόθεση να συγκροτήσω μια ομάδα συνεργατών που έργο τους θα ήταν το ακόλουθο: να κάνουν τρεις ιστορίες με αφετηρία μία. Δυστυχώς δεν μου είχαν εμπιστοσύνη και, καθώς προερχόμουν από το θέατρο, με θεωρούσαν ανίκανο να κάνω κινηματογράφο. Αποφάσισα λοιπόν να εργασθώ μόνος μου σεβόμενος όμως την αρχική ιδέα των τριών σκετς.
Για το πρώτο, ξεκίνησα από τον Σπήλιο Πασαγιάννη, γιατί μας κάνει να γυρίσουμε στις ρίζες του ελληνικού λαού και της ελληνικής λογοτεχνίας και γιατί έτσι μπορούσα να δείξω ότι υπάρχει μια πλούσια ελληνική παράδοση, αληθινή και λαϊκή, από την οποία δυστυχώς πολλές παραγωγές κάνουν αξιοθρήνητες απομιμήσεις. Για το δεύτερο, διάλεξα τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, γιατί κατά κάποιον τρόπο είναι ο πατέρας του ελληνικού μυθιστορήματος και του ελληνικού θεάτρου, τα οποία χειρίζεται με μία τέχνη εντελώς μοντέρνα. Το τρίτο σκετς ξεκινά από ένα δημοτικό τραγούδι. Ένα αληθινά γνήσιο δημοτικό τραγούδι, τελείως αγνό από την εκνόθευση που υφίσταται πολύ συχνά το είδος αυτού του τραγουδιού. Μου άρεσε πολύ αυτή η βάση, που συνίστατο στο να γίνει μια ταινία από ένα τραγούδι, πολύ περισσότερο, αφού αυτό μου επέτρεπε να χειριστώ μία πραγματικότητα των ημερών μας. Αυτά τα τρία σκετς, όμως, επιλέγησαν με σκοπό να παρουσιάσουν τη σημερινή πραγματικότητα μέσα από μια ιστορική προοπτική: ήθελα να περιγράψω μία πορεία που ξεκινά από την παράδοση και να φτάνει στις μέρες μας.

Από πού προέρχεται ακριβώς αυτό το τραγούδι από το οποίο εμπνευστήκατε;
Σ' όλες τις λαϊκές τέχνες υπάρχουν, από τη μια μεριά αυτές που υφίστανται ξενική επιρροή και απ' την άλλη μεριά αυτές που προέρχονται από ανθρώπους, που, τελείως αγνοί από κάθε επιρροή, αντιπροσωπεύουν το λαό, τα αισθήματά του, τους ενδόμυχους πόθους του. Αυτό που μου κίνησε το ενδιαφέρον στο εν λόγω τραγούδι είναι το ότι δεν εμπνέεται από φιλοδοξία «κουλτούρας» ή από επιθυμία να κάνει «αισθητική».

Ποια από τις τρεις ιστορίες προτιμάτε;
Ίσως δεν επέτυχα και στις τρεις εξίσου, αλλά τις αγαπώ όλες το ίδιο. Κι όμως, αν το καλοσκεφτώ, πρέπει να ομολογήσω ότι η τρίτη, νομίζω, πως πλησιάζει περισσότερο στην αρχική μου φιλοδοξία. Πρέπει επίσης να πω ότι απόκτησα κατά τη διάρκεια της πρώτης και δεύτερης μία πείρα που μου έλειπε στην αρχή.

Δεν σας φαίνεται ότι ανάμεσα σε μια αρχή κι ένα τέλος πολύ δυναμικά, η ταινία περνάει μια σχετική κάμψη;

Μία ελληνική παροιμία λέει: όποιος κρίνει, κρίνεται. Έτσι, καθένας βλέπει την ταινία πολύ διαφορετικά. Οι άνθρωποι που δεν έχουν κανένα αισθητικό κριτήριο, προτιμούν τη δεύτερη ιστορία. Οι άνθρωποι που ξέρουν τι θέλουν, αγαπούν την πρώτη ή την τρίτη, όχι όμως τη δεύτερη. Δεν έχουν δίκιο.

Είναι αλήθεια ότι με το δεύτερο σκετς είχαμε ένα σωρό δυσκολίες, που οφείλονταν στην απειρία μου, στην τεχνική ή στους ηθοποιούς. Αλλά το έργο του Ξενόπουλου είναι πολύ αξιόλογο κι αν κάτι δεν πάει καλά στην ταινία, εγώ είμαι ο υπεύθυνος.

Το δεύτερο μέρος ήταν επίσης το θύμα του σταρ σίστεμ. Επηρεάστηκα από ορισμένες ιδέες που είχαν οι συνεργάτες μου. Διότι πολλοί, ακόμη και σήμερα, δεν φαντάζονται ότι είναι δυνατόν να εφαρμοσθεί ένα άλλο σύστημα στον κινηματογράφο. Βρέθηκα λοιπόν σε ένα πέλαγος βεντετισμού. Εν αντιθέσει, στο τρίτο, ελευθερώθηκα από όλα αυτά και εμπιστεύτηκα την καθαρά προσωπική μου δουλειά.

Δουλέψατε πολύ για το θέατρο...

Άρχισα σαν ηθοποιός. Μετά έπαιξα με ένα θίασο, οι «Ενωμένοι Καλλιτέχνες». Εν συνεχεία το πρώτο μου έργο ανεβάστηκε μ' αυτούς. Μετά ίδρυσα το «Πειραματικό Θέατρο», σε συνεργασία με τον Κάρολο Κουν. Εκείνος έπαιζε το βράδυ, εγώ το απόγευμα. Μετά το κλείσιμο αυτού του θεάτρου και ενός ταξιδιού μου στην Αγγλία, ίδρυσα το θέατρο «Πορεία». Αρκετά αργότερα πάντως, γιατί το να ιδρύσει κανείς μία εταιρεία στην Ελλάδα είναι πάρα πολύ δύσκολο κι εγώ δεν ήθελα με κανέναν τρόπο να ξεπέσω στο εμπορικό θέατρο. Χρειαζόταν λοιπόν μεγάλη υπομονή. Φυσικά και το θέατρο «Πορεία» αναγκάστηκε να σταματήσει κι αυτό για οικονομικούς λόγους (διότι δεν είχαμε καμιά επιχορήγηση από το Κράτος). Έτσι, μετά από αυτό, αποφάσισα να κάνω την πρώτη μου ταινία.

Δεν είναι όμως δαπανηρό να κάνεις κινηματογραφικές ταινίες;

Όπως το έκανα, μπορείς να ανταπεξέλθεις στα έξοδα. Γιατί τα στήριξα όλα στη συνεργασία μιας ομάδας. Και πάνω σ' αυτό δεν θα μπορέσω ποτέ να ευχαριστήσω αρκετά όλους αυτούς τους ηθοποιούς και τεχνικούς που μου επέτρεψαν να πραγματοποιήσω αυτή την ταινία.

Η πείρα σας στο θέατρο ωφέλησε την ταινία σας;

Πολύ. Και πρώτα απ' όλα γιατί μου επέτρεψε να έχω τις καλύτερες σχέσεις με τους ηθοποιούς και τους άλλους συνεργάτες. Αυτές οι σχέσεις μού χρησίμευσαν κατ' αρχήν, για να τους μεταδώσω αυτό που ήθελα να κάνω ή να εκφράσω. Γιατί για μένα αυτό προείχε: να προσδιορίσω αυτό που ήθελα να πω, ανεξάρτητα από τα μέσα με τα οποία έπρεπε να το πω. Νομίζω ότι έτσι πάντα πρέπει να ενεργεί κανείς, όταν ένας άνθρωπος βλέπει κατευθείαν τα πράγματα· τα προβλήματά του απλοποιούνται.

Στην ταινία διαφαίνεται ζωηρό ενδιαφέρον για τον ηθοποιό. Νομίζουμε ότι αυτό απορρέει από το θέατρο, πράγμα που συμβαίνει και σε μερικούς άλλους που προέρχονται επίσης από το θέατρο.

Δεν ξέρω αν αυτό προέρχεται από το θέατρο. Πάντως πιστεύω ότι ο ηθοποιός είναι το κύριο στοιχείο που πρέπει να με βοηθήσει στην πραγματοποίηση του σκοπού μου και αν νομίζετε ότι αυτό φαίνεται στην ταινία, είμαι ευχαριστημένος. Γι' αυτό εξάλλου οι περισσότεροι συνεργάτες μου προέρχονται επίσης από το θέατρο.

Πριν ασχοληθείτε με τον κινηματογράφο, τι γνωρίζατε; Τι σας άρεσε να βλέπετε;

Για να πω την αλήθεια, από τεχνική, δεν ήξερα πολλά πράγματα. Πήγαινα, όμως, πού και πού στον κινηματογράφο. Μάλιστα, μια μεγάλη ελληνική εταιρεία παραγωγής μού ζήτησε κάποτε να συνεργαστώ. Δεν μπόρεσα όμως. Είχαμε διαφορετικές αντιλήψεις. Εν ολίγοις, πίστευα ότι η ελληνική παραγωγή ήταν ελλιπής κι ότι δεν είχαμε ίσοις όροις καμιά ταινία που να μπορούσε να συγκριθεί με τις ευρωπαϊκές. Προσπαθούμε πάντα να μιμηθούμε πράγματα, που δεν ανταποκρίνονται στη δική μας ιδιοσυγκρασία, στην πραγματικότητά μας, στις αρετές μας, που δεν ανταποκρίνονται καθόλου στους ίδιους τους εαυτούς μας. Αυτό μάλιστα ήταν η αρχή μου: ήθελα να κάνω μια ταινία με πραγματικά ελληνικές βάσεις. Με ρωτήσατε όμως και τι μου άρεσε. Λοιπόν, αυτό θα σας φανεί ίσως περίεργο, μου έκαναν όμως εντύπωση, κυρίως, ορισμένες παλιές ταινίες, εκ των οποίων μερικές είχα δει πολύ νέος: γαλλικός και αμερικανικός κινηματογράφος. Επίσης μου άρεσε ο Τσάπλιν και ορισμένες ρωσικές ταινίες. Μου άρεσαν εύκολα πολλές ταινίες και κρατώ μια καλή ανάμνηση από την *Ανταρσία στο Μπάουντι*. Αργότερα, μου άρεσαν πολύ το *400 χτυπήματα*. Εν ολίγοις: μου αρέσουν τα απλά πράγματα και πολλά πράγματα μαζί, φθάνει να είναι απλά.

Υπάρχει κάποιος που πολύ γρήγορα ξεχώρισε από τους άλλους: είναι ο Τζον Φορντ που θαύμαζα από μικρός και που ανακάλυψα με το *Αγαπημένη μου Κλημεντίνη*. Βρήκα σ' αυτόν μία σχέση απλή και τίμια ανάμεσα στην παράδοση και στο ουέστερν, την αμερικανική πραγματικότητα και την ανθρώπινη πραγματικότητα με λίγα λόγια. Σε καμιά περίπτωση το ενδιαφέρον του δεν είναι καθαρά περιγραφικό. Όλα είναι τόσο αληθινά που από μια δεδομένη στιγμή δεν βλέπουμε πια την περιγραφή (που καμιά φορά στα ουέστερν παραμένουν στο επίπεδο της γραφικότητας), αλλά αληθινά την έννοια και το βάθος των πραγμάτων. Ο Τζον Φορντ με συγκίνησε πάρα πολύ.

Και στον ελληνικό κινηματογράφο; Τι πιστεύετε, π.χ., για τον Κούνδουρο;

Μου είναι πολύ δύσκολο να μιλήσω για ένα συμπατριώτη. Μπορώ μόνο να πω πως ο Κούνδουρος είναι κάποιος που αγωνίζεται για το καλό του ελληνικού κινηματογράφου. Μόνο που αυτό δε φθάνει πάντοτε. Κι ένα χελιδόνι δε φέρνει την άνοιξη. Κι ούτε ο Κούνδουρος ούτε εγώ θα μπορέσουμε να κάνουμε κάτι, αν μείνουμε μόνοι μας. Πρέπει να εργαστούμε συλλογικά, όμως η αρίστη εργασία του Κούνδουρου, που στηρίζεται συχνά σε μια οπτική άποψη των πραγμάτων, δεν αντικατοπτρίζει πάντοτε το πραγματικό τους βάθος.

Αριστερά, δεξιά: *Μέχρι το πλοίο*: Βένια Παλλίρη, Βασίλης Μητσάκης, Αλέξης Δαμιανός.

Ο κινηματογράφος μας όμως έχει τόσες δυσκολίες να υπερπηδήσει, που είναι πολύ δύσκολο για μας να βλέπουμε τα πράγματα με ακρίβεια και δικαιοσύνη. Έτσι βρισκόμαστε συνεχώς ανάμεσα σε δύο παγίδες. Από τη μια μεριά, η επιρροή από το εξωτερικό, η επίδραση πάνω μας από τον τρόπο που μας βλέπει ο ξένος κινηματογράφος ή ο κακός ελληνικός κινηματογράφος· από την άλλη μεριά (εάν από αντίδραση στραφούμε προς σε μας τους ίδιους), ο κίνδυνος του φολκλόρ, αν περιοριστούμε στις πιο εξωτερικές εκδηλώσεις της πραγματικότητός μας. Και στις δύο περιπτώσεις πέφτουμε στον τουριστικό κινηματογράφο και χάνεται η πραγματικότητα. Και ονομάζω τουρισμό τόσο το λογοτεχνικό όσο και το φολκλορικό τρόπο τού να μιλήσεις για την Ελλάδα. Όλα αυτά δείχνουν τα πράγματα μέσα απ' το πρίσμα του κέρδους.

***Πώς σας φαίνεται το έργο του Άδωνι Κύρου* Μπλόκο;**

Δεν είδα πάρα μόνο ορισμένα κομμάτια πριν από το μονταζ. Μου φάνηκε πολύ καλό. Δυστυχώς για τον Κύρου, το έργο του δεν έτυχε καλής υποδοχής. Πάντως, ο ελληνικός κινηματογάφος βασίζεται στο σεβασμό κάποιων τύπων και κάποιων αρχών. Αν δε τα σεβαστείτε, απομακρύνεσθε, γίνεστε δηλαδή ο εχθρός. Τότε όλοι αναστατώνονται και προσπαθούν κατ' αρχήν να σας σώσουν, να σας προφυλάξουν από τους ίδιους τους εαυτούς σας. Είστε ένας παραστρατημένος. Πρέπει οπωσδήποτε να προσπαθήσουν να σας επαναφέρουν στον ίσιο δρόμο. Π.χ. η φωτογραφία: υπάρχει ένα παραδεκτό στιλ φωτογραφίας, σαν να πούμε «καρτ

Μέχρι το πλοίο: Γιώργος Μάζης, Βένια Παλλίρη, Λουΐζα Ποδηματά.

ποστάλ», και πρέπει να έχουμε τη φιλοδοξία να κάνουμε αυτό το είδος της φωτογραφίας. Διότι υπάρχει πραγματική πίστη σ' αυτό το στιλ, αληθινή πίστη στην οποία δε νοείται απείθεια.
Είναι, λοιπόν, φανερό τι συνέβη μόλις είδαν ένα πλάνο από το έργο του Κύρου. Το ότι έκανε δηλαδή κάτι διαφορετικό, θεωρείται επικίνδυνο. Προσπάθησε όμως, αγωνίστηκε μέχρι την πλήρη εξουθένωση. Διότι είναι αδιανόητο να κάνεις μια ταινία με τέτοιες συνθήκες, να δίνεις αληθινή μάχη και για την πιο μικρή λεπτομέρεια. Όσο όμως ο ελληνικός κινηματογράφος θα είναι όπως είναι, δε θα μπορέσουμε να κάνουμε διαφορετικά, θα πρέπει να γυρίζουμε ταινίες παρά την γενικά αποδεκτή κατάσταση. Μου φαίνεται ότι και μια άλλη ενδιαφέρουσα φιλοδοξία του Κύρου ήταν να αντιδράσει στη δήθεν συγκίνηση που προκαλεί ένα τέτοιο θέμα. Θέλησε να βγάλει από την πράξη το «συγκινητικό φωτοστέφανο», κάπως σαν τον Μπρεχτ. Κάτι που ήταν κι αυτό αντίθετο στην παράδοση.

Πώς είχατε την ιδέα του τίτλου της ταινίας; Θέλατε να ασχοληθείτε απευθείας με το θέμα της μετανάστευσης;
Ο τίτλος ήταν μάλλον παρεμφερής με το *Μέχρι την εξουθένωση, Μέχρι τον κατήφορο,* τίτλοι που φυσικά δεν ήθελα να δώσω στην ταινία προτιμώντας να τους αντικαταστήσω με κάτι πιο ουδέτερο, που δε θα συνδεόταν με κανένα βασικό χαρακτηριστικό της.

Είδατε το* Αμέρικα, Αμέρικα *του Καζάν;
Θα το δω όσον το δυνατόν συντομότερα, διότι μου έθεσαν συχνά αυτή την ερώτηση και κάνουν μια σύγκριση ανάμεσα σ' αυτή την ταινία και τη δική μου. Νομίζω ότι η πρώτη διαφορά προέρχεται από το ότι το *Αμέρικα,* εν αντιθέσει με την ταινία μου, καταλήγει στην ελπίδα. Η δική μου πορεία είναι η ακόλουθη: φεύγεις από το βουνό (δηλ. από την παράδοση, τη δύναμη, την αγνότητα), για να φθάσεις στην πόλη και στον τουρισμό. Είναι μια πορεία στο χρόνο, στο χώρο, που πάει από το παρελθόν στο παρόν.

Μπορούμε να πούμε ότι κι οι τρεις ιστορίες περιστρέφονται γύρω από ένα βιασμό. Είναι ο βιασμός συνδεδεμένος στη σκέψη σας με την οικονομική κατάσταση της Ελλάδας;

Χαίρομαι που το είδατε αυτό, γιατί πράγματι η οικονομική κατάσταση είναι τέτοια εδώ, ώστε είναι δύσκολο να μιλήσεις για την Ελλάδα χωρίς να μιλήσεις για βιασμό. Σ' αυτή τη χώρα όπου η γυναίκα εξαρτάται σε τέτοιο σημείο από τον άνδρα, όπου κάθε πράξη της γυναίκας έχει συνέπειες σ' όλη τη ζωή της, κι όπου το ερωτικό ένστικτο είναι τόσο δεμένο με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, που ο έρωτας καταλήγει σε τραγωδία. Στο πρώτο μέρος της ταινίας μου δείχνω αυτή τη σχέση μέσα από έναν άνδρα που, συμμορφωμένος με την παράδοση, δρα μόνο με τη δύναμή του: ο άνδρας είναι δυνατός από ευγένεια κι από αθωότητα. Στο δεύτερο μέρος, η ισχυρή πίεση του ερωτικού ενστίκτου γίνεται καταστροφική, γιατί ταυτίζεται με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης κι είναι άρρηκτα δεμένη μ' ένα συγκεκριμένο οικονομικό σύστημα. Στο τρίτο μέρος, το σεξουαλικό ένστικτο συνδέεται με όλη την κοινωνική κατάσταση, δηλαδή και με την κατάσταση της εξάρτησης της γυναίκας από τον άνδρα. Τελικά, η συνέπεια αυτής της κοινωνικής και οικονομικής κατάστασης κάνει τον άνδρα να μη νιώθει πια άνδρας και καταλήγει σε μια α-σεξουαλική σεξουαλικότητα.

Υπάρχει λοιπόν σχέση ανάμεσα στην πρόθεσή σας να περιγράψετε την Ελλάδα στον κινηματογράφο (και περιγράφετε την πορεία προς μία ή και περισσότερες καταστροφές), την πρόθεσή σας να κάνετε κινηματογράφο για να αποκαταστήσετε την αυθεντική ελληνική κληρονομιά που πλήττεται από παντού (από την οικονομία, τον τουρισμό κτλ.) και την πρόθεσή σας να δώσετε υπόσταση στην Ελλάδα ως χώρα κινηματογραφική – δηλαδή ικανή να παράγει ταινίες και να κινηματογραφείται. Υπάρχει εδώ μια ολοκληρωτική διεκδίκηση, μια διεκδίκηση εθνική.

Στην πραγματικότητα δε θα μπορούσε να είναι διαφορετικά, γιατί βρισκόμαστε στο σημείο που πρέπει να πούμε πρώτα απ' όλα: η Ελλάδα υπάρχει. Δε θα μπορούσε να είναι διαφορετικά, γιατί η ίδια μου η αρχή ήταν να βασιστώ στις δικές μας δυνάμεις, στα δικά μας συναισθήματα, στη δικιά μας ομορφιά. Σε όλα όσα δεν μπορούμε να δανειστούμε από κανένα. Είναι στοιχειώδες, αλλά στη χώρα μας πρέπει να διεκδικήσουμε ακόμα κι αυτό. Δε θα γίνει τίποτα αν δε συνειδητοποιήσουμε πρώτα τι είναι αυτή η χώρα, στο χρόνο και το χώρο, και πού μπορεί ή πρέπει να πάει.

Σε ποιο βαθμό η ταινία περιέχει αυτοσχεδιαστικά στοιχεία – στο επίπεδο του ντεκουπάζ για παράδειγμα;

Κάναμε ένα ντεκουπάζ, αλλά μετά από το ρεπεράζ και τις πρόβες με τους ηθοποιούς. Γενικά μιλώντας, προσπαθούσαμε να ετοιμάσουμε ό,τι μπορούσαμε εκ των προτέρων, αν και στο δεύτερο μέρος δεν έγινε συγκεκριμένο ντεκουπάζ. Αντιθέτως, στο τρίτο μέρος υπήρξε καλύτερη ισορροπία ανάμεσα στην προετοιμασία και την εκτέλεση. Όμως τα πράγματα για μένα ήταν συχνά δύσκολα, επειδή έπαιζα κιόλας.

Έχετε τώρα κάποιο συγκεκριμένο σχέδιο;

Έχω ένα σχέδιο που προϋπήρχε της ταινίας κι ίσως μπορέσω να το πραγματοποιήσω τώρα που η ταινία μ' έφερε σε μια πρώτη επαφή με τον κινηματογράφο. Είναι ένα σχέδιο που αγαπώ πολύ.

Θα παίζετε ο ίδιος;

Δεν ξέρω. Πρέπει να τελειώσω πρώτα την επεξεργασία. Έπειτα θα συγκεκριμενοποιηθούν τα προβλήματα και θα δω εκείνη τη στιγμή πώς θα τα ρυθμίσω. Κι απ' αυτή την άποψη, η εμπειρία του *Μέχρι το πλοίο* μού έμαθε πολλά. Το να παίζεις σε δική σου ταινία σίγουρα λύνει μερικά προβλήματα, αλλά πολλαπλασιάζει τις ευθύνες και διασπά την προσοχή σου. Είναι πολύ δύσκολο να συγκεντρώνεται κανείς την ίδια στιγμή στον εαυτό του και τους άλλους. Σε τέτοιες περιπτώσεις πρέπει να περιβάλλεσαι από μια ομάδα συνεργατών που να εμπιστεύεσαι και στην οποία να μπορείς να βασιστείς. Ξαναγυρίζω λοιπόν στη συλλογικότητα που έλεγα πριν. Απ' τη στιγμή που σχηματίζουμε ομάδα, πολλά πράγματα γίνονται εφικτά.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 190, Μάιος 1967.

Μετάφραση: Άγγελος Νίκας, Σώτη Τριανταφύλλου

Εκείνο που εκφράζει περισσότερο την ελληνική πραγματικότητα είναι η θέση της γυναίκας...

Συνέντευξη στους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη

Θόδωρος Αγγελόπουλος - Λάκης Παπαστάθης: ***Μετά από μακρόχρονη θητεία στο ελληνικό θέατρο σαν ηθοποιός, σκηνοθέτης, συγγραφέας, θιασάρχης και σκηνοθέτης, ξαφνικά, το 1966, με το φιλμ*** Μέχρι το πλοίο, ***πέρασες στο χώρο του κινηματογράφου. Ποιος ήταν ο λόγος;***

Αλέξης Δαμιανός: Έκανα θέατρο ποιότητας κι έχασα χρήματα. Οικονομικά πέτυχα μ' ένα έργο που δεν εκτιμούσα καθόλου: *Τα κόκκινα φανάρια.* Αυτή ήταν η βασική αιτία που μ' έδιωξε απ' το θέατρο.

Και γιατί το ανέβασες, αφού δεν το εκτιμούσες καθόλου;

Γιατί χρωστούσα τρία εκατομμύρια και μετά το ανέβασμα χρωστούσα μόνο ένα εκατομμύριο διακόσιες χιλιάδες. Αν βρισκόμουν σε κεντρικό θέατρο, όπου το ποσοστό των θεατών θα ήταν κάπως αυξημένο, θα συνέχιζα, έστω και με λίγους θεατές. Εξακολουθώ να παραμένω θεατράνθρωπος. Αγαπώ πολύ το θέατρο, κάνω όνειρα γι' αυτό, χωρίς να έχω τη διάθεση να παλέψω. Άλλοτε πάλευα. Βέβαια, πιστεύω πως κάποτε θα κάνω θέατρο χωρίς απαίτηση επιτυχίας και αναγνώρισης. Επειδή πιστεύω πως η φωνή του ανάξιου είναι ίδια με τη φωνή του αδικημένου, σκέφτομαι, γιατί με ξέρασε το θέατρο. Μήπως δεν είχα τις αξίες που απαιτούσε ή με ξέρασε γι' αυτή τη στενότητα χώρου που γνωρίζουμε, την ευνοιοκρατία και όλα τ' άλλα γνωστά αμαρτήματα;

Αρνείσαι το κατεστημένο του ελληνικού θεάτρου στο σύνολό του;

Αν θα ήθελα να εξαιρέσω τον Κουν, δε θα μπορούσα, γιατί θεωρώ τον Κουν απ' τους βασικούς υπευθύνους της αναστολής της ελληνικής πνευματικής ζωής. Μας έχει γεμίσει με τα ιδανικά του Τενεσί Ουίλιαμς και των Αμερικανών. Το ιδανικό του Κουν είναι το ιδανικό του μυστηρίου, του βελούδου, του κλειστού χώρου, της δήθεν ποιότητας. Πουθενά δεν υπάρχει ελληνικό πρόβλημα. Βεβαίως, έχει πολύ ταλέντο, γι' αυτό και έχει περάσει τόσο βαριά την πλάκα της αναστολής στον πνευματικό μας χώρο.

Ας έρθουμε τώρα στο Μέχρι το πλοίο. ***Οι τεχνικές γνώσεις, το 1966, ήταν ελάχιστες. Πώς αντιμετώπισες στην πράξη αυτή την αδυναμία;***

Όταν δεν είχα προβλήματα σχετικά με την τεχνική, τα πήγαινα καλά. Όταν μου ετίθετο πρόβλημα, τα 'βρισκα μπαστούνια. Θα ήταν καλύτερα να μη μου ετίθετο πρόβλημα τεχνικής. Το πρώτο που είπα στους συνεργάτες μου ήταν: «Καταργούμε τους όρους τράβελινγκ, βερτικάλ, πανοραμίκ κτλ., απλουστεύουμε τα πράγματα και βαδίζουμε παράλληλα με την ουσία της έκφρασης».

Αυτό σημαίνει απόρριψη της κινηματογραφικής τεχνικής;

Όχι. Το σωστό είναι να κερδίσεις το χρόνο που έχασαν οι άλλοι για να κατακτήσουν την κινηματογραφική γλώσσα. Αλλά υπάρχουν άνθρωποι που την κατακτούν αυτοματικά. Πιστεύω, δηλαδή, ότι η τεχνική είναι αναγκαία σαν πληροφορία, αλλά δεν πρέπει να παίρνει το βάρος το μεταφυσικό που της δίνουν οι ίδιοι οι τεχνικοί. Αν δώσεις σ' ένα νέγρο ένα ρολόι, θα κοιτάει το ρολόι και όχι την ώρα.

Ίσως να μπορεί να σταθεί κανείς στο σινεμά χωρίς άψογη τεχνική, γιατί η γλώσσα του κινηματογράφου είναι ιδεογραφική και όχι συλλαβογραφική.
Ακριβώς.

Νομίζω ότι τα τρία επεισόδια του Πλοίου δεν δένονται οργανικά. Υπάρχει μια βιασμένη ένωση κι αυτό δεν είναι θέμα τεχνικής κινηματογραφικής.
Ναι, αυτό είναι σωστό. Υπάρχει βιασμένη ένωση, αλλά όχι απ' την ουσία των πραγμάτων. Τα τρία επεισόδια είναι βιασμένα στην ένωσή τους, από άποψη τεχνική. Κι αυτό είναι λάθος δικό μου. Η ουσία, όμως, των πραγμάτων κυκλοφορεί από σκετς σε σκετς με μια φορά κατρακυλίσματος. Ο Πασαγιάννης –συγγραφέας του πρώτου– είναι γνήσιος. Μίλησε για τον τόπο του με μια γλώσσα που ξέρει, μια γλώσσα αληθινή. Ο Ξενόπουλος –συγγραφέας του δεύτερου– είναι ο νοθευμένος, ο δυτικοθρεμμένος, και το ρεμπέτικο τραγούδι, που βαραίνει στο τρίτο επεισόδιο, είναι το τελευταίο σκαλί του κατρακυλίσματος, αποτελεί την κατασυκοφάντηση αυτού του λούμπεν λαού. Αρνούμαι το ρεμπέτικο τραγούδι – εκτός βέβαια από τις εξαιρέσεις των μεγάλων βάρδων. Είναι το πιο μισητό πράγμα για μένα.

Γιατί ξενιτεύεται ο ήρωας του Πλοίου; Υπάρχουν στο φιλμ τρεις ερωτικές ιστορίες-άξονες. Είναι γι' αυτόν αφορμές φυγής;
Ξεκινάει να φύγει, γιατί «δεν φτουράει το ψωμί και χορτάτος έχει να κοιμηθεί χρόνια». Παίρνει το δρόμο του «ρεύματος», της «μόδας». Το ότι δεν πάει κόντρα σ' αυτό το ρεύμα, δείχνει πως δεν είναι ήρωας. Θα ήτανε ψέμα αν δεν έφευγε. Την πρώτη ερωτική ιστορία, ούτε καν τη μυριζόμαστε. Τη δεύτερη, τη ζει από μακριά, και την τρίτη, από ακόμα πιο μακριά.

Μέχρι το πλοίο: Αλέξης Δαμιανός, Βένια Παλλίρη.

Οι γυναίκες βαραίνουν στο φιλμ μου, γιατί εκείνο που εκφράζει περισσότερο την ελληνική πραγματικότητα είναι η θέση της γυναίκας. Όντας η οικονομική κατάσταση στην Ελλάδα, αυτή που είναι, δύσκολα μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτήν αν δεν χρησιμοποιήσουμε λεξιλόγιο βίας. Σ' αυτή τη χώρα όπου η γυναίκα εξαρτάται τόσο πολύ απ' τον άντρα, όπου κάθε πράξη της σφραγίζει όλη της τη ζωή κι όπου το ερωτικό ένστικτο είναι τόσο δεμένο με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, ο έρωτας οδηγεί μοιραία στην τραγωδία.

Δέχεσαι το γεγονός πως η ταινία σου έχει φολκλορικά στοιχεία;
Φολκλόρ είναι η εξωτερική σχέση των ανθρώπων με το χώρο. Το έργο μου δεν έχει καμιά σχέση με το φολκλόρ. Φολκλόρ είναι το να μιλάω για τον τόπο μου;

Προσωπικά πιστεύω ότι η μουσική του Πλοίου ***ήταν από τα αρνητικά του στοιχεία. Δεν ήταν οργανικά δεμένη με το φιλμ. Προσπαθούσε να εξωραΐσει τα πράγματα – όπως ακριβώς συμβαίνει με το σύνολο της εμπορικής παραγωγής.***
Όσον αφορά τη μουσική, η περίπτωση σ' αυτό το φιλμ είναι τρομερά δυσάρεστη. Καλύτερα να μη μιλούμε για τη μουσική που υπάρχει, αλλά γι' αυτήν που θα μπορούσε να υπάρξει. Τα βυζαντινά μοτίβα που ήταν η αφετηρία για τη μουσική, θα έπρεπε να ακούγονται γνησιότερα, πιο καθαρά και λιτά, να υπάρχουν πάνω στο δέρμα των ανθρώπων. Η μουσική, και κυρίως το μοτίβο «πλούσιοι επτώχευσαν και επείνασαν...», έχει το ίδιο βάρος με το χώρο, με τους ηθοποιούς, τη δράση, άλλοτε σε τραγική ειρωνεία, άλλοτε σε θρησκευτική προέκταση κι άλλοτε σε ματαίωση. Δυστυχώς στον τομέα αυτόν υπήρξε ατυχής συνεργασία.

Με ποια κριτήρια επιλέγεις τους ηθοποιούς;
Για να το αναπτύξω αυτό, θα χρειαζόταν ένας τόμος. Ο στόχος όλων των σκηνοθετών που χρησιμοποιούν και άλλους συνεργάτες, είναι να βρουν συνεργάτες που να συκοφαντούν στο μικρότερο δυνατό βαθμό το ποθούμενο αποτέλεσμα. Άλλοι κλέβουν από μια κατάσταση, από ένα πρόσωπο, απ' ένα συνεργάτη αυτό που θέλουν. Είναι κι αυτός ένας τρόπος σεβαστός. Μερικοί ζητάνε μια συμμετοχή απόλυτη, όπως εγώ, και μια μετουσίωση της συνειδητής συμμετοχής και απολογητικής της κεντρικής ιδέας. Η δουλειά μου στο *Πλοίο* μού εδραίωσε την πεποίθηση ότι μπορεί να μετουσιωθεί ένας άνθρωπος και να πραγματώσει μια ιδέα, μια έκφραση, ένα ρόλο.
Πολλές φορές είχα αντίθετα φιζίκ ηθοποιών, αντίθετους ρυθμούς απ' αυτούς που ζητούσα και με την εντατική δουλειά έγιναν συνήγοροι του μηνύματος του έργου. Μ' ενδιαφέρει η λειτουργία της μετουσίωσης και όχι το ατόφια κλεμμένο.

Πέρα, όμως, απ' την αμεσότητα στην οποία εσύ πιστεύεις, υπάρχει και ο φαινομενολογικός κινηματογράφος στον οποίο δεχόμαστε μια ψυχολογία της συμπεριφοράς. Ο ηθοποιός παίρνεται με τα εξωτερικά του στοιχεία τα οποία συνθέτονται.
Σέβομαι τους άλλους τρόπους, αλλά επαναλαμβάνω ότι το συγκινητικότερο για μένα στην τέχνη είναι η αμεσότητα.

Προτιμάς τους επαγγελματίες ή τους ερασιτέχνες;
Εκατό τοις εκατό τους ερασιτέχνες, γιατί οι επαγγελματίες είναι φθαρμένοι από την ημέρα που αρχίζουν να γίνονται ηθοποιοί. Τους βαραίνει μια ημιτελής κουλτούρα, μια ατελής εκπαίδευση, ένας θεσμός ανεύθυνων δασκάλων. Μ' ενδιαφέρουν τα ταλέντα αλλά τα άφθαρτα όσο το δυνατόν.

Ετοιμάζεις μια νέα ταινία;
Ναι. Εδώ και καιρό υπάρχει έτοιμο το σενάριο. Τ' ονομάζω *Η πόρνη και ο στρατιώτης*. Δεν ξέρω ακόμα πότε θα γυριστεί. Υπάρχουν δυσκολίες και γι' αυτό δεν μπορώ να πω περισσότερα.

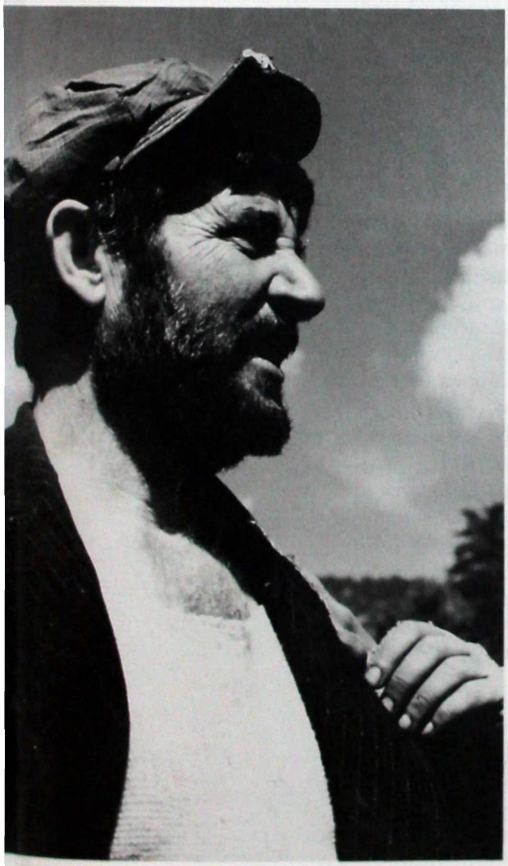
«Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 1, Σεπτέμβριος 1969

Η ελληνική λογοτεχνία είναι γεμάτη από μικρά αριστουργήματα, που μπορούν να γίνουν σενάρια

Συνέντευξη στο περιοδικό «Γυναίκα», 1966

Πιστεύουμε, λέει ο σκηνοθέτης, πως ό,τι καλό έχει η ταινία οφείλεται στην ελληνική παράδοση και πραγματικότητα και ό,τι κακό, στις ξένες επιρροές...

Μέχρι το πλοίο. Αλέξης Δαμιανός.



Και ποιο ήταν το ερέθισμα που σας έσπρωξε, κύριε Δαμιανέ, να γυρίσετε ξαφνικά μια ταινία;

Επικρατεί η γνώμη, ότι ο ελληνικός κινηματογράφος πάσχει από σενάρια και πάντοτε οι επιχειρηματίες δικαιολογούνται πως γι' αυτό δε γυρίζονται καλές ταινίες κτλ. κτλ... Αυτό μ' έκανε ν' απορήσω γνωρίζοντας ότι η ελληνική λογοτεχνία είναι γεμάτη από μικρά αριστουργήματα, που μπορούν να γίνουν θαυμάσια σενάρια. Πιστεύω ότι αυτή και μόνον είναι η ανεξάντλητη πηγή για έναν καθαρά ελληνικό κινηματογράφο στην ουσία του. Έτσι, παίρνοντας δυο νουβέλες, του Πασαγιάννη και του Ξενόπουλου, ξεκίνησα για το *Πλοίο*, χωρίς να ξέρω τι με περιμένει παρακάτω...

Αυτή η ταινία γυρίστηκε με τα δόντια. Κανένας βοηθός και σχεδόν καθόλου χρήματα... Το έργο τελείωσε χάρη στην ευγένεια και τη συμπαράσταση των ηθοποιών και των τριών οπερατέρ. Κουβαλήσαμε με τα χέρια μας ακόμα και τις πέτρες πάνω στο βουνό, για να χτιστεί το πρώτο σκηνικό! Αναλυτικά χρωστάω ευγνωμοσύνη στους: Χρήστο Τσάγκα, (που πρωταγωνιστούσε μαζί μου στο πρώτο επεισόδιο), γιατί μας γλίτωσε, όταν κατάλαβε πρώτος ότι γκρεμιζόταν στα κεφάλια μας το καλύβι που είχαμε χτίσει για σκηνικό. Στη νεαρή πρωταγωνίστρια του ίδιου μέρους, Ελένη Μπουρμπουχάκη, που στις 22 Μαΐου παντρεύτηκε τον οπερατέρ Γιώργο Πανουσόπουλο, και το απόγευμα άφησε το γάμο και ανέβηκε στα... πουρνάρια του Παρνασσού για ξενύχτια και κόπωση! Βεβαίως, μαζί της ήρθε κι ο γαμπρός· ο καημένος, όμως, ζήτημα είναι αν πρόφτασε να της πει κουβέντα στα εφτά μερόνυχτα που κράτησε το γύρισμα! Στον Γιάννη Βελόπουλο, τον οπερατέρ του δεύτερου μέρους, που αναγκάστηκε να γίνει και κατσικοβοσκός κατρακυλώντας στα βράχια για να φωτογραφίσει τ' αγριοκάτσικα! Στη Βένια Παλλίρη, την ηρωίδα του δεύτερου μέρους που, για δέκα μέρες, έτρεχε ξυπόλητη μέσα στα γεμάτα αγκαθιές λαγκάδια... Στον Χρήστο Μάγκο, τον οπερατέρ του τρίτου μέρους, που δούλευε μερόνυχτα χωρίς διακοπή με... τρομερό πονόδοντο! Στην πρωταγωνίστρια του τρίτου μέρους, Γιώτα Οικονομίδου, που δέχτηκε πρόθυμα να γίνει άσχημη για το ρόλο... Ο παρτενέρ της, Γιώργος Χαραλαμπίδης, ήταν ο μόνος που δεν κουράστηκε «σωματικώς», γιατί ο ρόλος του απαιτούσε να είναι ξαπλωμένος φαρδύς-πλατύς σ' ένα κρεβάτι!...

Ο αγώνας για την ελευθερία είναι αγώνας χωρίς τέλος...

Συνέντευξη στην Κατερίνα Μανδενάκη

Κατερίνα Μανδενάκη: Ηνίοχος *και* Ευδοκία*: δύο ταινίες, δύο ονόματα, δύο σύμβολα που είναι όχι μόνο οι κεντρικοί χαρακτήρες των έργων σας αλλά μορφές μιας συγκεκριμένης ταυτότητας, φορείς θα λέγαμε κάποιου συμβολισμού. Πώς λειτούργησαν τα σύμβολα αυτά στην επιλογή τους;*

Αλέξης Δαμιανός: Η *Ευδοκία* ήταν για την εποχή της μια πρωτοποριακή γυναίκα, που ήταν φτωχή, ζούσε κάτω από εξαναγκασμούς, παρ' όλα αυτά δεν έχασε ούτε μια στιγμή τον αυτοσεβασμό της. Έβριζε, φώναζε, χαιρόταν τον έρωτα, ήταν το ευγενέστερο πλάσμα, γιατί ήταν ελεύθερη και το ήξερε. Αν θυμάσαι, υπάρχει μια σκηνή που η Ευδοκία βρίζει το φαντάρο εραστή της. Ξέρεις παραλίγο να πάω στρατοδικείο γι' αυτή τη σκηνή με την κατηγορία ότι διασύρω το στράτευμα. Τελικά αυτή η ταινία, που, όταν είχε πρωτοβγεί στις αίθουσες, είχε απαγορευτεί, ήταν πολύ δυνατή. Αρκεί να σου πω μια ωραία ιστορία για το γνωστό μοτίβο του ζεϊμπέκικου της *Ευδοκίας*: ένας φίλος, βοηθός καθηγητή από το Μόναχο, είχε πάει στον Αμαζόνιο, για να μελετήσει τις φυλές που κατοικούν εκεί. Να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο άτομο έχει τρέλα με την *Ευδοκία* και έχει πάντα μαζί του μια κασέτα με τη μουσική της. Όταν, λοιπόν, την έβαλε να την ακούσει κάποια στιγμή που ξεκουραζόταν και άρχισε να χορεύει, οι Ινδιάνοι που τον παρακολουθούσαν μαγεύτηκαν από τη μελωδία και άρχισαν να χορεύουν με το δικό του τρόπο και αυτοί.

Ποιος είναι όμως ο Ηνίοχος;

Ηνίοχος είναι το ψευδώνυμο που ο ήρωάς μου χρησιμοποιεί στο αντάρτικο. Ο Ηνίοχος είναι κάτι εντελώς διαφορετικό. Είναι ένα ζωντανό σύμβολο, μια αμετακίνητη μορφή στους αιώνες που αποτέλεσε για μένα μια αποκάλυψη, κάτι σαν εξήγηση της ουσίας των πραγμάτων. Τον είχα δει σε μια φωτογραφία στο Μυστρά, μια τουριστική ρεκλάμα ήταν κι όμως εκείνο το βλέμμα, η μορφή, έλαμψαν σαν όραμα αλήθειας στο κεφάλι μου. Ο Ηνίοχος είναι και ένα σύμβολο επικίνδυνο, που μπορεί να με παρασύρει σε φιλολογίες: μπορεί να θέλει να είναι ο πρώτος, ο ταγός, ενώ δε θέλει. Ο Ηνίοχος είναι μόνος του, μόνος του έφυγε, μόνος του πάλεψε, μόνος του γύρισε. Είναι ο άνθρωπος που θα αντιμετωπίσει με το γυμνό του στήθος το κύμα του πελάγου. Δεν παραχαράσσει τη μάχη χρησιμοποιώντας μια βάρκα, κατακτά μόνος την ελευθερία. Συμβολικά είναι ο χρόνος αφομοίωσης και ανάλυσης της πράξης του που κατακτάει την ιδέα και φτάνει στην ενέργεια. Έκανε τα λόγια πράξη και η πράξη μιλάει περισσότερο από οποιαδήποτε κουβέντα.

Αυτή είναι και η ιστορία του ανθρώπου, ο αγώνας για την ελευθερία;

«Ο αγώνας για την ελευθερία δεν έχει θρίαμβο, γιατί είναι ένας αγώνας χωρίς τέλος. Από την ψυχή του δούλου κινδυνεύουμε», λέει ένας από τους ήρωες στην ταινία. Και αυτή βέβαια είναι η μοίρα του ανθρώπου, η κατάκτηση της δικής του ελευθερίας. Αυτό κάνει και ο Ηνίοχος, διατηρεί μια απόσταση από τα γεγονότα που τον βοηθά να τα καταλαβαίνει και να τα κρίνει. Είναι ελεύθερος.

Ενώ εμείς ως λαός δεν κοινωνούμε τα γεγονότα, δεν πληροφορούμαστε για τα τεκταινόμενα. Πρέπει να αποσαφηνίσουμε την ιστορία μας, να ξεκαθαρίσουμε την αιτία από το αιτιατό. Η ιστορία είναι η ίδια η ζωή που όταν την ξεχνάμε και δεν έχουμε την πλήρη εικόνα, νιώθουμε ένα κενό που γεμίζουμε με την ανία μας. Κι εμείς ως λαός που ζει εδώ και τρεις χιλιάδες χρόνια, δεν έχουμε πια ιστορική μνήμη που θα μας βοηθήσει να κοινωνήσουμε την κρυφή γνώση που μας απαγορεύουν. Υπακούμε πια σε ευτελείς αναγκαιότητες, μόνη αξία είναι το χρήμα που εκδικείται συνέχεια τον κάτοχό του. Ας μην ξεχνάμε τη συμβολική αξία των μύθων για τους ανθρώπους που η επαφή τους με το χρυσάφι τους καταδικάζει σε μεγάλες συμφορές.

Μήπως αυτή η έλλειψη γνώσης και αλήθειας βοηθά την ίδια την εξουσία στην εδραίωσή της και ευνοεί την απορρόφηση του αντιλόγου;

Αναμφίβολα, γιατί ένας άνθρωπος που ξέρει, έχει και τη συνείδηση ότι βαίνει σε κάποιο δρόμο, κερδίζει την επικίνδυνη αίσθηση της ελευθερίας και μπορεί έτσι να μεγαλουργήσει. Σκέψου μόνο ότι οι 1.200 συντελεστές της ταινίας αφοσιώθηκαν σε μια σεμνή ιδέα και δε ζήτησαν τίποτα. Άφησαν τα σπίτια τους, ταλαιπωρήθηκαν και προσπαθούσαν με πραγματική αγάπη γι' αυτό που κάναμε, νιώθοντας ότι πραγματικά κάτι κάνουμε.

Ποιοι ήταν όλοι αυτοί οι άνθρωποι;

Εργάτες, φοιτητές, εργαζόμενοι στο Δήμο, καθηγητές, φίλοι, άσχετοι άνθρωποι που δέχθηκαν το κάλεσμά μου και δούλεψαν με συγκινητική αφοσίωση για κάτι που επιφανειακά δεν τους έδινε τίποτα. Άνθρωποι που ένιωσαν ότι υπάρχει σύγκρουση και ότι λύση δεν είναι η καταγγελία της, γιατί έτσι τη διαιωνίζουμε. Απλά επιδοθήκαμε όλοι στην αναζήτηση της αιτίας, της ουσίας, της σύγκρουσης, ψάχνοντας εκεί τη λύτρωση της ελευθερίας.

Και βρήκατε τη μορφή του Ηνίοχου να δεσπόζει στους αιώνες, ακίνητος παρατηρητής, αινιγματική μορφή που κρατά κρυφό το μυστικό της ύπαρξης;

Και εγώ και όλοι οι συνεργάτες μου καταλάβαμε ότι ο Ηνίοχος είναι μια ελεύθερη οντότητα, βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ αρετής και κακίας, ενώ δε μοιράζεται με κανέναν την κατάκτησή του, που δεν είναι άλλη από τη συνείδηση της ίδιας της ακλόνητης ύπαρξής του. Εμείς βρίσκουμε πια την ευτυχία γεμίζοντας με ανία την ευμάρειά μας. Εκείνος τη βρήκε μέσα από τη χαρά τού να αγωνίζεται και να δίνει. Γι' αυτό και νομίζω ότι και η μορφή του ήρωα στην ταινία είναι διαχρονική. Δεν ξέρω αν ταιριάζει σε κάποια μόδα, είναι όμως μια πολύ γοητευτική φυσιογνωμία.

Άρα η ευτυχία βρίσκεται στην κατάκτηση της αρετής;

Η αρετή, όπως λέει και η καλόγρια στην ταινία, δεν είναι ρούχο να κρύψεις την ασχήμια και τη βρομιά. Είναι ανάγκη όπως το νερό, ο αέρας, ο χτύπος της καρδιάς.

Και ποιος προσδιορίζει την ουσία αυτής της αρετής;

Η αρετή είναι αυθύπαρκτη. Βρίσκεται στη συνειδητοποίηση της ίδιας της ζωής. Την κληρονομούμε μέσα από τη μνήμη του κυττάρου, την αταβιστική κληρονομιά της αιώνιας ανάμνησης που αποτελεί και το φορτίο με το οποίο ερχόμαστε στον κόσμο. Τα παιδιά πλέον σήμερα κληρονομούν μόνο την πρόχειρη μνήμη και το περιτύλιγμά της. Η ίδια η φύση κοινωνεί από τη μνήμη της, έτσι ξέρει η μέλισσα το δρόμο για το λουλούδι.

Είναι αυτός ο λόγος για τον οποίο υπάρχει ελάχιστο αστικό τοπίο στην ταινία, ενώ δίνεται μια ιδιαίτερη βαρύτητα στην ελληνική φύση, που παίζει ένα βασικό ρόλο στην αισθητική δομή του έργου;

Ναι, γιατί στην πόλη υπάρχει βρομιά, ευκολία, κατανάλωση που εκφυλίζει και τρέφει τεμπέλικα «εγώ». Η πόλη –αν και την Αθήνα μου την αγαπώ πολύ– φυλακίζει και αυτή η ανελευθερία αποκτηνώνει τον άνθρωπο. Στη φύση υπάρχει η αληθινή μεγάλη αγάπη της πλάσης, υπάρχει μια υπόσχεση αιωνιότητας, όπου ο άνθρωπος μπορεί να συνειδητοποιήσει το μεγαλείο του.

Στη σκηνή στις ιταλικές φυλακές, στην αρχή της ταινίας, οι άνθρωποι παρουσιάζονται σαν ζώα,

Βρόμικοι και αποκτηνωμένοι. Ο ήχος είναι αρκετά υπόκωφος και μόνη αχτίδα φωτός σ' αυτό το βαρύ σκοτάδι, ο Ανώνυμος, ένας άντρας που πεθαίνει βασανισμένος στη φυλακή χωρίς να αποκαλύψει το όνομά του, γιατί προστάτευε κάποιους...

Να κάποιος που είναι ελεύθερος: ο Ανώνυμος! Ανώνυμος, ο άνθρωπος χωρίς όνομα, ελεύθερος από τύπους και εξωτερικούς προσδιορισμούς. Και όχι μόνο γι' αυτό, αλλά γιατί θωρακίστηκε στο φτωχό κορμί του και μέσα στο απέραντο εσωτερικό του σύμπαν, βίωσε την απόλυτη ελευθερία τού να πεθαίνεις για κάτι που αγαπάς, για μια ιδέα. Όταν τον ρώτησαν: «Πώς σε λένε, ρε;» – εκείνος είπε: «Σοφία Βέμπο, πώς θες να με λένε;» Δε φοβόταν να κατονομάσει και να χλευάσει στο πρόσωπο δημοφιλούς τραγουδίστριας, την ίδια την κουλτούρα εκείνων που τον είχαν φυλακίσει και αποτελούσαν τους εχθρούς του. Στη φυλακή υπάρχουν και άλλα εύγλωττα σημεία. Υπάρχει κάποιος που φωνάζει με ισχνή φωνή: «Εγώ είμαι δάσκαλος, είμαι ένας πνευματικός άνθρωπος, βρίσκομαι ανάμεσα σε κοινούς εγκληματίες, φονιάδες, κομμουνιστές, θα έπρεπε να ήμουν στο κελί 2 με τους οικονομικούς κρατουμένους». Αυτή η κραυγή ενός απελπισμένου ανθρώπου, είναι η κραυγή εκείνου που προσπαθεί να βελτιώσει την ίδια του την ανελευθερία και γίνεται ξεχωριστά δυστυχισμένος μέσα στα δεσμά του. Είναι δύσκολο να κρατήσεις την ισορροπία μεταξύ του εαυτού σου και της απέραντης ελευθερίας σου...

«Κυριακάτικη Αυγή», 10.12.1995

Ηνίοχος

«Κατά φύσιν ζην εστί κατ' αρετήν»

Συνέντευξη στον Μίμη Τσακωνιάτη

«Ο κινηματογράφος μοιάζει με το βιολί. Αν δεν ξέρεις την τεχνική του, δε βγάζεις ούτε μία νότα», είχε πει κάποτε γνωστός έλληνας κινηματόγραφιστής για να υπογραμμίσει τη δυσκολία του μέσου. Βλέποντας όμως τις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού συνειδητοποιείς αμέσως ότι όχι μόνο δεν ακούς νότες φάλτσες, αλλά μελωδίες που αγγίζουν βαθιά την ψυχή και την κάνουν να φλέγεται από πάθος για ζωή... Ο καλλιτέχνης μοιάζει περισσότερο με τη μέλισσα που συλλέγει το νέκταρ από τα λουλούδια και σημασία πάντα έχει, τι μέλι θα φτιάξει στο τέλος. Και αν δεν ξέρεις τα άνθη του τόπου σου και τα αρώματά τους τότε πραγματικά δεν σε σώζει καμία τεχνική...

Μίμης Τσακωνιάτης: ***Αν ο ήρωας της ταινίας σας*** **Μέχρι το πλοίο** ***που εγκατέλειψε το 1966 την Ελλάδα, μία πνευματική έρημο, αναζητώντας στα ξένα τον χαμένο παράδεισο επέστρεφε σήμερα, πιστεύετε ότι θα αντίκριζε ένα διαφορετικό τοπίο;***

Αλέξης Δαμιανός: Αν γύριζε τώρα; Μέσα στα σημερινά «μέγαρα και παλάτια» του μιμητισμού της δυτικής ατομικιστικής νοοτροπίας; Γυρεύοντας να ξαναβρεί ό,τι αγαπούσε, ίσως για πρώτη φορά, ο καημένος θα τρόμαζε τόσο πολύ και μπορεί και να πέθαινε από καλπάζουσα βαριάς μορφής ερημιά. Πάντως θα γύριζε. Όλοι γυρίζουν. Κι ο αδερφός της μάνας μου ήταν μετανάστης στην Αμερική. Γύρισε με καρκίνο κ έσβησε σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο, οδός Λομβάρδου 83, στο Γκύζη. «Η νοσταλγία είναι μία μαύρη γάτα που σου καρφώνει τα νύχια στην καρδιά όταν βραδιάζει.» Όλοι θέλουν να γυρίσουν.

Δεν είναι όμως αλήθεια πως η Ελλάδα στις αρχές του '60 ήταν μία πνευματική έρημος. Εκείνα τα χρόνια η καταναλωτική κοινωνία δεν είχε εισβάλλει στην ελληνική ύπαιθρο και οι παραδοσιακές πολιτιστικές αξίες ήταν ακόμα καθοριστικές. Οι άνθρωποι ήταν φτωχοί αλλά καθόλου εξαθλιωμένοι, ούτε αλλοτριωμένοι. Δεν πιστεύω πως αισθανόντουσαν καμιά εσωτερική ερημιά. Ο ξεριζωμός, που είχε αρχίσει απ' τις αρχές του αιώνα γινόταν για λόγους επιβιωτικούς και πολιτικούς. «Για μια μπουκιά ψωμί», που δεν υπήρχε. Το ελληνικό κράτος με τους βασιλιάδες και τους ξένους προστάτες του υπήρξε πάντοτε ληστρικό. «Όλοι εμείς κατρακυλάμε και ξενιτευόμαστε σαν τα κοτρόνια που, άμα και ξεριζωθούνε, κατρακυλάνε στο καταράχι», γράφει ο ήρωας της ταινίας στο φίλο του. Και φεύγοντας για την Αυστραλία, πιστεύει ότι θα βρει «σπίτια, μέγαρα, παλάτια», μια καινούργια ζωή, που την έχει ήδη εμπλουτίσει με τη θέρμη και τις αξίες των παπούδων του, και κει θα τους πει ότι η καρδιά του έχει «πονέσει πολύ».

Και μένα η καρδιά μου έχει «πονέσει πολύ», γιατί τίποτα δεν έχω αγαπήσει όσο την Ελλάδα και το πνεύμα της και επιμένω να αντιστέκομαι στη λαίλαπα της παντοειδούς βαρβαρότητας που μας κατακλύζει.

Το σημερινό ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο με τι χρώματα θα το αποδίδατε;

Παρ' όλες τις δυσκολίες, πράσινο ή και ρόδινο. Όμως αυτό που λείπει αυτή τη στιγμή είναι τα έρμα και όχι τα χρώματα και οι καλλιτέχνες. Ο κινηματογράφος είναι το καθρέφτισμα της ζωής μας. Όσο περισσότερο καταφέρουμε να εμποδίσουμε την επέμβαση του υπερτροφικού εγώ μας στην ιστορία που θέλουμε να κοινωνήσουμε και όσο πιο γνήσια και ολοκληρωμένα προβάλλουμε την

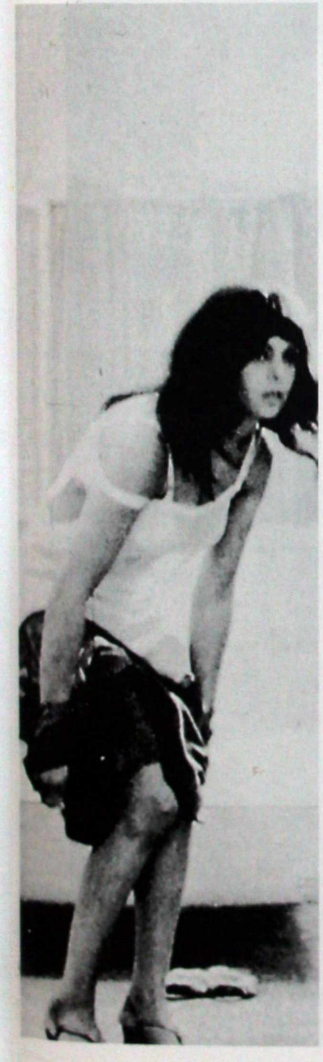
ταυτότητα μας –την αληθινή, όχι την δανεισμένη–, τόσο καλύτερα θα πάμε. Και το κοινό θα μας παρακολουθήσει εφόσον του το επιτρέψουν τα κυκλώματα των εφημερίδων, της τηλεόρασης και της ξενολατρίας.

Είναι γνωστή η πίστη σας στη συλλογικότητα, στη συνεργασία μιας ομάδας. Αφού, όπως λέτε, «ο κινηματογράφος είναι το καθρέφτισμα της ζωής μας» πιστεύετε ότι στις σημερινές κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες του ανελέητου ανταγωνισμού και του υπερτροφικού εγωισμού μπορεί αυτό το μοντέλο να εφαρμοστεί και ιδιαίτερα στον κινηματογράφο;
Όχι, βέβαια. Αλλά η ανθρωπότητα πρέπει να καταλάβει και κάποια στιγμή θα καταλάβει, αν είναι τυχερή και δεν καταστραφεί ολοκληρωτικά, τι όλεθρος είναι ο εγωκεντρισμός και πόσο αμετάκλητα οδηγεί στην τρέλα και την αυτοκαταστροφή.

Έχετε επίσης δηλώσει ότι πιστεύετε σ' έναν καθαρά ελληνικό κινηματογράφο στην ουσία του. Μπορεί αυτό να λειτουργήσει σε μία κοινωνία όπου σε λίγα χρόνια λόγω της μεταναστευτικής παλίρροιας θα είναι πολυπολιτισμική;
Βεβαίως. Εφόσον οι άνθρωποι που θα κάνουν ταινίες θα έχουν αφομοιώσει και θα εκφράζουν αυτήν την «πολυπολιτισμική Ελλάδα». Και τι είναι αυτός ο μπαμπούλας πια της μεταναστευτικής παλίρροιας; Κι η Γερμανία είχε μετανάστες και δεν άλλαξε ούτε το «ήθος» της ούτε οι αξίες της ούτε η νοοτροπία της. Και άλλες χώρες. Οι οικονομικοί πρόσφυγες δεν πρόκειται να καταπιούν πολιτισμικά την Ελλάδα. Στην καλύτερη περίπτωση θα αφομοιωθούν και θα προσφέρουν στον ελληνικό πολιτισμό το «διαφορετικό» τους, που λένε και οι κουλτουριάδες, πράγμα θετικό, και στη χειρότερη θα μείνουν στο περιθώριο, με επακόλουθο την εγκληματικότητα και ίσως κάποιο ρατσισμό. Εκείνο που θα μπορούσε να τσακίσει έναν πολιτισμό, κι αυτό πολύ δύσκολα γιατί οι λαϊκοί πολιτισμοί βρίσκονται στα κύτταρα –στο DNA– των λαών, είναι η εξουσία (της Αμερικής και των πολυεθνικών εν προκειμένω) και οι πολιτικές γραμμές: Η μίμησις των εκ του πονηρού προτύπων που επιβάλλει η εξουσία, και όχι οι ταλαίπωροι μετανάστες. Δε λένε «μπλιάχ», ή «ουάουα» ή «φανταστικό» που σημαίνει αφάνταστο (αφάνταστο = fantastik = φανταστικό!!!), ούτε οι Αλβανοί ούτε οι Κούρδοι ούτε οι Αφρικανοί. Το λένε οι Αμερικάνοι και τα μέσα ενημέρωσης. Και δυστυχώς λένε κι άλλα πολλά.

Έχετε ταχθεί κατηγορηματικά υπέρ των ερασιτεχνών ηθοποιών. Θα έλεγα ότι η καλύτερη κατά τη γνώμη μου ταινία της περσινής χρονιάς* Η εαρινή σύναξις των αγροφυλάκων *του Δήμου Αβδελιώδη στην οποία συμμετείχαν αποκλειστικά ερασιτέχνες ηθοποιοί, δικαιώνει εν μέρει αυτήν σας την αντίληψη για το παίξιμο στον κινηματογράφο. Από την άλλη μεριά, όμως, σκέφτομαι ότι τα αριστουργήματά τους, για παράδειγμα, οι κορυφαίοι σκηνοθέτες όπως τον* Πολίτη Κέιν *ο Ουέλς και τον* Στάλκερ *ο Ταρκόφσκι τα έκαναν με επαγγελματίες ηθοποιούς σε αυστηρά επαγγελματικά πλαίσια. Δε θα ήταν δογματική η στράτευση αποκλειστικά με τη μία ή την άλλη πλευρά;
Ο Δήμος Αβδελιώδης από το *Δέντρο που πληγώναμε* μέχρι την *Εαρινή σύναξη* πάλλεται με τις φουσκοδεντριές, λαμπερός, με δώρα παιδικά. Πάλλεται.
«Μια δυνατή φωτιά να καιόμουνα, που προτού γίνω η στάχτη μου, να ζεστάνω τους ζωντανούς Κύριε. Αγάπη». Είναι ο τελευταίος στίχος από το ποίημα που κλείνει τον *Ηνίοχο*. Δε γίνεται αλλιώς. Η ευτυχία θέλει παλικάρια. Αγαπώ πολύ όλους τους ηθοποιούς. Και τους επαγγελματίες και τους ερασιτέχνες. Επιμένω όμως πως η τέχνη είναι λειτούργημα και όχι επάγγελμα. Όπως και ο έρωτας, που όταν γίνεται επάγγελμα ονομάζεται πορνεία. Ο πραγματικός ηθοποιός «ποιεί ήθος», προσφέρει τη γνώση και το ταλέντο του στους συνανθρώπους του χωρίς σκοπιμότητα. Ξεχνάει τον εαυτό του και ταυτίζεται με το μήνυμα του έργου, ώστε να το αποκαλύψει και να υπηρετήσει κάποια αλήθεια. Αυτό το θέλουν όλοι οι πολύ καλοί έλληνες ηθοποιοί που υπάρχουν και σήμερα. Όμως, μη έχοντας άλλο επάγγελμα, αγκιστρωμένοι στην ανάγκη του μεροκάματου, αναγκάζονται να υπηρετήσουν το star system, με όλο το έλλειμμα ως προς αυτήν την κάποια αλήθεια και την παραχάραξη του ήθους που αυτό συνεπάγεται. Αναγκαστικά κολλάνε στα κλισέ που τους επιβάλλουν η μόδα, η τηλεόραση, το εμπόριο, οι δραματικές σχολές, η αγορά γενικά. Άλλοι απλά και μόνο για να επιβιώσουν, κι άλλοι για «μια μπουκιά ψωμί» και μία BMW, αναπόσπαστο στοιχείο του star

system. Γι' αυτό συνεργάζομαι καλύτερα με ερασιτέχνες που είναι φρέσκοι, χωρίς κλισέ και σκοπιμότητες, δε σκοτίζονται για καριέρες κτλ. και διδάσκονται διακριτικά, μέσα από μία αληθινά δημιουργική σχέση. Ακριβώς όπως πρέπει να διδάσκεται ένας ηθοποιός. Παρ' όλα αυτά, έχω συνεργαστεί άριστα και με επαγγελματίες, όπως ο Γιώργος Μαρίνος που, παίζοντας ένα μικρό ρόλο στον *Ηνίοχο*, πιστεύω πως έκανε πραγματική δημιουργία, ο Θοδωρής Πολυζώνης, η Βίκυ Πρωτογεράκη, η Ντίνα Ανδριοπούλου, ο Βασίλης Στογιαννίδης, το καλύτερο παιδί που χάθηκε έτσι τραγικά, ο Γιώργος Βουλτζάτης –εξαίρετος ηθοποιός– και παλιότερα ο Χρήστος Τσάγκας, η Γιώτα Οικονομίδου, ο Γιώργος Χαραλαμπίδης, ο Γιώργος Μάζης, η Λουίζα Ποδήματα, η Κούλα Αγαγιώτου, ο Γιώργος Ζορμπάς και άλλοι που ίσως δε θυμάμαι αυτή τη στιγμή. Στο θέατρο έχω συνεργαστεί μόνο με επαγγελματίες, εκτός από μία παράσταση το 1979 στο χωριό Παπάδες στην Βόρεια Εύβοια, με αγρότες και βοσκούς, που θα μου μείνει αξέχαστη και όπου παρότι προσπάθησα να παίξω ένα ρόλο, δεν κατάφερα να φτάσω τη χάρη, την αυθεντικότητα και τη λάμψη αυτών των παιδιών, και στο τέλος δεν τον έπαιξα γιατί φαίνεται ως «επαγγελματίας ηθοποιός» ήταν αδύνατον να δέσω με την ανατριχιαστική αμεσότητά τους. Ήμουνα ψεύτης και σαν τη μύγα μες στο γάλα. Αυτή ήταν η ωραιότερη και η πιο ευτυχισμένη παράσταση που έχω κάνει στη ζωή μου. Με τους επαγγελματίες του θεάτρου, δυο από τις πιο δημιουργικές συνεργασίες που θυμάμαι, ήταν με την Κατερίνα Χέλμη στα *Κόκκινα φανάρια* και την Βέρα Ζαβιτσιάνου στο *Γεύση από μέλι*.



Μέχρι τό 1966 το ενδιαφέρον σας μονοπωλούσε το θέατρο. Είχατε δουλέψει στο Θέατρο Τέχνης του Κουν. Το 1948 ιδρύσατε το «Πειραματικό Θέατρο» και το 1961 το θέατρο «Πορεία», όπου δουλέψατε σαν θιασάρχης, σκηνοθέτης και ηθοποιός μέχρι το 1964. Γράψατε και θεατρικά έργα. Στη συνέχεια το 1965, παίξατε και σαν ηθοποιός σε κάποιες ταινίες όπως για παράδειγμα στον Κλέφτη του Παντελή Βούλγαρη. Πιστεύετε ότι αν δεν είχαν αρνηθεί την πρότασή σας ο Πανουσόπουλος και ο Βούλγαρης να γυρίσουν το σενάριο σας Μέχρι το πλοίο δεν θα σας είχε κερδίσει ο κινηματογράφος;

Δεν ξέρω. Πάντως εγώ θα γύριζα το τρίτο σκετς. Νομίζω πως θα με κέρδιζε ο κινηματογράφος. Το θέατρο μού είναι πιο αγαπητό, αλλά η ζελατίνα μένει και μπορείς πάντα ν' αποδεικνύεις αυτό που ήθελες να πεις, σωστό ή λάθος.

Ο Πανουσόπουλος μπορεί να μη γύρισε το πρώτο σκετς του *Πλοίου* σαν σκηνοθέτης, το γύρισε όμως σαν οπερατέρ. Και χρωστάω στο ταλέντο του, που με στήριξε στην παράτολμη για την εποχή κινηματογραφική αντίληψή μου.

Έχετε αναρωτηθεί ποτέ αν θα ήταν καλύτερα για σας να είχατε μαθητεύσει στον κινηματογράφο δίπλα σε κάποιον Δάσκαλο, όπως για παράδειγμα στον Βεάκη στην δραματική σχολή του Εθνικού θεάτρου;

Ο Βεάκης ήταν ένας μεγάλος άνθρωπος. Είμαι τυχερός γιατί με τίμησε με την αγάπη και την εμπιστοσύνη του. Με έμαθε ότι σημασία έχει τι λες, και όχι το μέσον που το λες.

Η κριτική, ξένη και ελληνική, σχεδόν στο σύνολό της αγκάλιασε τα έργα σας. Αρκετοί έλληνες δημιουργοί όμως σας είδαν ως «ξένο σώμα», ως «ερασιτέχνη» στο χώρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το γεγονός ότι η ανακήρυξη, το 1985 από την ΠΕΚΚ, της Ευδοκίας, ως της καλύτερης ταινίας όλων των εποχών, ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων από τους «επαγγελματίες» σκηνοθέτες. Αυτό πώς το εισπράξατε τότε;

Ξέρω και γω; Εκείνο τον καιρό δεν έδινα και πολλή σημασία στα βραβεία και τις κριτικές. Τώρα που γέρασα, δίνω περισσότερη. Θλιβερό δείγμα παρακμής! Μερικά πράγματα με τρομάζουν και συχνά θυμώνω. Θυμώνω, ίσως, για να διώξω το φόβο... Οι άνθρωποι της γενιάς μου έκαναν αυτό που ήταν να κάνουν. Αυτό που τους αντιστοιχούσε. Η εφηβεία μας ταυτίστηκε με την λαμπερή ανάταση ενός ολόκληρου λαού. Ασχοληθήκαμε με το θέατρο, τον κινηματογράφο ή ό,τι άλλο, σε μία αναγκαιότητα να εμπλουτισθεί η καθημερινή μας ζωή και να πάρει την αναγωγή της στο επίπεδο της δημιουργίας, της ευτυχίας και της αποκάλυψης. Η δικαιοσύνη να είναι φωτισμένη από την ηθική, για να μπορεί να λειτουργήσει το κειμενικό της έργο... Οι άνθρωποι της γενιάς μου δε διαμαρτυρήθηκαν, γιατί δε φοβήθηκαν ποτέ, παρά μόνο το φόβο. Σήμερα συνθλίβονται και για πρώ-

τη φορά φοβούνται, την ευτέλεια που μας κατακλύζει.

Η δημιουργία του Ηνίοχου υπήρξε μία πραγματική Οδύσσεια μέχρι την ολοκλήρωσή της. Τελικά φτάσατε στην Ιθάκη με την αίσθηση της πληρότητας ή του ανικανοποίητου;

Ο *Ηνίοχος* είναι μία μεγάλη κατάθεση όχι μόνο δική μου, αλλά και όλων εκείνων των αγαπημένων που έδωσαν στην ταινία ό,τι καλύτερο, χωρίς καμία ανταμοιβή. Πώς να μην είμαι ευτυχισμένος;

Υπάρχει κάποιο σενάριο που θα θέλατε να φιλμάρετε, ή κάποιο θεατρικό έργο, κάποιο απωθημένο σας όνειρο;

Όχι απωθημένο όνειρο. Αλλά θέλω να κάνω ένα έργο μ' ένα θέμα που με καίει αληθινά. Το κεφαλαιώδες πρόβλημα της τόσης ασέβειας στη Ζωή.

Υπάρχει ένας αρχαίος μύθος, πολύ λίγο γνωστός, που μοιάζει να είναι το πρώτο οικολογικό μήνυμα στην ιστορία της ανθρωπότητας και φανερώνει τις ολέθριες συνέπειες της υπερτροφίας του «εγώ». Ο μύθος του Ερυσίχθωνα. Ο Ερυσίχθων, νέος, ωραίος, δυνατός, πλούσιος και επιτυχημένος, βλασφημεί, κόβοντας το ιερό δέντρο της Δήμητρας την ώρα της γιορτής. Οι Δρυάδες, κόρες της θεάς που κατοικούσαν στο δέντρο, βγαίνουν ματωμένες από τις φυλλωσιές και αλλόφρονες τρέχουν στη μητέρα τους. Η Δήμητρα θυμώνει και βρίσκει την Πείνα. Ήτανε τότε που μόλις είχανε αποτραβηχτεί τα νερά του Αιγαίου από τη Θεσσαλία και η πεδιάδα φάνταζε ένας ξερός απέραντος τόπος γεμάτος αλάτι και μαύρα βράχια. Η Πείνα καθόταν ξεδοντιάρα, κουρελού, στην μαύρη ξεραΐλα. Η Δήμητρα της λέει να πάει να βρει τον Ερυσίχθωνα και να του δώσει ένα φιλί στο στόμα. Η Πείνα πηγαίνει, τον βρίσκει να κοιμάται, του δίνει το φιλί και χάνεται. Εκείνος ξυπνάει κι αισθάνεται λιγούρα. Πεινάει. Τρώει. Πεινάει κι άλλο. Ξανατρώει. Πεινάει. Πεινάει. Πεινάει. Ακατάσχετα. Τρώει πια ό,τι βρίσκει μπροστά του: φυτά, ζώα, τη γυναίκα του, την κόρη του –που μόλις προλαβαίνει να μεταμορφωθεί σε φοραδίτσα και τρέχει να γλιτώσει–, τα ξύλα του σπιτιού του, τα πάντα. Μέχρι που πια δεν υπάρχει τίποτα γύρω του και μέσα στη μέση της ερημιάς, αγριεμένος, τρώει τα κρέατά του. Τις σάρκες του.

Αυτή η ρίζα του Ερυσίχθωνα –και μην ξεχνάμε ότι έρυσις σημαίνει πληγή και χθών σημαίνει γη, δηλαδή Ερυσίχθων μπορεί και να σημαίνει πληγή της γης–, αυτή η ρίζα, το αδυσώπητο «εγώ», που επισημάνθηκε επίμονα και με πολλές παραλλαγές από τους αρχαίους Έλληνες (Προκρούστης, Θυέστης, Ατρέας, Οιδίπους), στις μέρες μας έχει θεριέψει και νομιμοποιηθεί. Ατομισμός, υπερκαταναλωτισμός, ανταγωνισμός, παγκοσμιοποίησις της εξουσίας. Αυτές είναι οι αξίες μας σήμερα, αυτές προβάλλονται και επιβάλλονται από τα marketing, τα advertising, τα ΜΜΕ, την κάθε υπερδύναμη. Σ' αυτές σκοτωνόμαστε να ανταποκριθούμε και σαν τον Ερυσίχθωνα τρώμε τις σάρκες μας και βλαστημάμε τη ζωή μας... Τώρα στη βραδινή πορεία μου ακούω το αχολογητό των δασών, που φέρνει με αλαφριά σκόνη το θρήνο του κονιορτοποιημένου ρητού «το κατά φύσιν ζην εστί κατ' αρετήν». Αυτά θέλω να γράψω και να πετύχω να ξεφύγω από τη μιζέρια και τον παραλογισμό της καινούργιας εποχής μας, χρησιμοποιώντας την ιστορική γνώση, όσο το δυνατόν λιγότερο παραποιημένη ή δικολαβική.

Η παράδοσή μας είναι ο καμβάς πάνω στον οποίο κεντάτε τα έργα σας. Υπάρχουν πάντα κάποια νήματα –όπως ο μύθος που μόλις αναφέρατε– που ξεκινάνε από την αρχαιότητα και φτάνουν ως τις μέρες μας. Κάθε χώρα έχει τα δικά της ξεχωριστά σε μέγεθος και χρώματα νήματα με τα οποία κεντάει τα έργα της. Η προσπάθεια επιβολής του αμερικανικού πολιτικοοικονομικού μοντέλου σ' όλες τις χώρες του πλανήτη έχει ως τελικό στόχο να εξαφανίσει τις εθνικές παραδόσεις και να μοιράσει σ' όλους τους λαούς τις ίδιες κοντές και μονόχρωμες κλωστές και να τους αναγκάσει να κεντάνε όλοι το ίδιο έργο. Να δημιουργήσει δηλαδή επί της γης, την Κόλαση της ομοιομορφίας την οποία βέβαια λανσάρει ως Παράδεισο!

Σήμερα στην Ελλάδα όλοι δηλώνουν Έλληνες, αλλά οι περισσότεροι καταναλώνουν και συμπεριφέρονται σαν Αμερικάνοι. Τρώνε, πίνουν και βλέπουν αμερικάνικα. Τις προάλλες κοιτούσα τον Παρθενώνα από το σπίτι μου και σκεφτόμουν πόση μοναξιά πρέπει να νιώθει εκεί πάνω ατενίζοντας την νεοελληνική πραγματικότητα.

Εσείς αισθάνεστε αυτήν τη μοναξιά;

Πρέπει να πάψουμε να τσιμπάμε το δόλωμα. Την ευκολία και τη βολή. Την υπερκατανάλωση. Τα θανατηφόρα κουμπάκια, όλα εφευρέσεις του Σατανά, που μας μεταμορφώνουν σε παθητικά νεκροζώντα όντα και μας στερούν τη χαρά και την υγεία, ακόμα και του στοιχειώδους αγώνα. Η πολιτιστική πληροφορία που βρίσκεται στο κύτταρό μας δε φεύγει έτσι εύκολα. Εύκολα όμως μπορεί να την πάρει ο ύπνος βλέποντας τηλεόραση π.χ. Και δε θα υπάρχει λόγος να ξυπνήσει εφόσον και στον ύπνο μας ακόμα, χάρη στην υψηλή τεχνολογία, όλα θα είναι κανονισμένα, όλα θα ρέουν. Οι ανάγκες μας θα πληρούνται όλες εν υπνώσει. Θα μιλάμε ελάχιστα, δε θα διαβάζουμε καθόλου και με ολίγα ελαφρά ναρκωτικά ή ηρεμιστικά θα είμαστε πάντα χαλαροί, εκτός πραγματικότητας, και θα αισθανόμαστε πρώτοι!

Ηνίοχος: Μαρία Κυριάκη, Βάσιας Ελευθεριάδης.

Ας προσέξουμε, λοιπόν. Ζωή δεν υπάρχει χωρίς κίνηση και αγώνα. «Φύλακες, γρηγορείτε», κραυγάζει ο Ανώνυμος στον *Ηνίοχο*. Ας αντισταθούμε. Ας σεβαστούμε τον εαυτό μας, το πραγματικό μας ύψος και βάρος, ας μην ντρεπόμαστε γι' αυτά, ας μην μαϊμουδίζουμε όλες τις ανοησίες των ισχυρών, ας αφομοιώσουμε ό,τι καλό έχουν, ας διαφυλάξουμε τους παρθενώνες που υπάρχουν σε κάθε γωνιά της Ελλάδας κι ας ζήσουμε έχοντας για έρμα –μπούσουλα που λένε–, αντί για το χρήμα, σεβασμό, αξιοπρέπεια, αντίσταση και κείνο το «κατά φύσιν ζην εστί κατ' αρετήν» του Αριστοτέλη. Αυτά βέβαια δε γίνονται ανώδυνα. Έχουνε τίμημα. Αν όμως δεν το πληρώσουμε, θα χαθούμε και σαν λαός και σαν έθνος και σαν ανθρωπότητα.

Όχι, δε νιώθω μοναξιά. Νιώθω ανησυχία. Και μια σταλιά ελπίδα, γιατί πιστεύω πως ο λαός μας που πάντα είχε σχεδόν παράλογες αντιστάσεις (Λεωνίδας, '21, Αλβανία, Γερμανική Κατοχή) θα αντισταθεί και τώρα. Και πιστεύω πως κι άλλοι λαοί υπανάπτυκτοι, που ο δυτικός πολιτισμός δεν τους έχει φάει ακόμα τα σωθικά, υπακούοντας στις προσταγές των δικών τους εθίμων, παραδόσεων και κυρίως θρησκειών, θα αντιδράσουν με δικούς του ο καθένας τρόπους. Θέλω να ελπίζω. Δε νιώθω ακόμα μοναξιά.

«Nemecis», Ιούνιος 2000

Εύγενείας καταδίκη.

Ο Ήλιος χρόστικε στον Ξερόπυρα της Εύβοιας το 1978.
Μέ τό γέρμα τοῦ Ἥλιου κάθε μέρα ἄνοιγε ἡ κοιλάδα τῆς ἀναφτερ-
ούς κι τό τροφοδότερα γῆ... μέ τήν γαλήνη ἤ τήν ἀγριάδα τοῦ
Βοριά. Ἡ ἀνάγκη τῆς κοινωνίας γιά κοινοχρηστία πού ἄγγιζε
ταπεινά τήν ἀνθρωπινή εὐτυχία. Τό μαστίλιμα τῶν ἀλόγων στά
πλαγιά ἐπαίρνανε διαστάσεις μουσικές, βαν τό βαφλαντινό ἄλο...
χρόνι... χρόνι... χρόνι... τελείνια... κάποια ἐφιαλτικά ἀλόγατα
ἀπόδιωχνε μέ μιδοχαμόγελο τήν ἀντίληψη τῆς ἀνάγκης σκέψης. Ἡ
ὑπόνοιες. Τά ἐπιφανειακά λειτουργούσαν... Ἡ ἔνοια τῆς κοινοξίας
ἀποδίλφε τόσο πού σέ ὑπερβῆ σέ δι ὑπόψιν. Πάτε.
Ἡ φωνή ἀγωνιζόταν στό παραμύθι: ὅτι μπορούσες ν' ἀλλάξεις.
Οἱ μακρυνές νύχτες τοῦ χειμώνα γέμαζαν μέ τί μυήματα
τοῦ μεταλλάνε σέ ζωγραφιά ἀξιολογήσεις. Ἡ πόλης σε τό χωριό
τά μυήματα τῆς ξεκαθαρισμένης γνώσης. Σχολεῖ. Δάσκαλοι...
κοινότητα. Κοινωνικά ἐπιμέλεια. Δρόμοι κι ἐπικοινωνεῖ πρωτόβουλες
σέ θεωρία... Κατοχή. Ἀντίσταση.

- Τυχαία ἕνας ἐπισκέπτης, ὁ Γιώργος ὁ Παυλόπουλος. Τό γνωρίζε
χρόνια. Ἔχει γνωριστεῖ τό πρῶτο μέρος τοῦ ἀγῶνα τοῦ ἐλαιοχρώματος τό πλάσιο ἀπό
ὅλα ὀνομαστά. Ἡμουνα κόντα ἀρκετά κοντά καί ἡ παρουσία του φωτίζανε
τόν διάλογο τοῦ Ἥλιου. Ὁ Γιώργος ὁ Παυλόπουλος. Εἶναι ἕνας τελευταῖος
Ἑλληνικός. Ἔν τῷ κέντρῳ τοῦ ἔδαφος τῆς ἀποστολῆς τοῦ Κέντρου κινη-
μάτογραφικά. Τῶν ἐκλογικά νά βρούμε μιά τό πραγματικό.

Ἀφού ἔστειλε στά λαγκαδιά καί ἀπεμπόλησε πλοίνωνε μέ ἔσημα τοῦ
Κέντρου. Ὅταν πήγαν στήν Προφήτη ὁ προφήτης μέ ρώτησε ἐάν εἶχα
ἐγκρίσεις μέ τό ἀνώνυμο ἐκλογικό τό γυμνασιάρχη. Ὅπου τοῦ εἶπα ὅτι ἔφυγε
ὁ πατέρας μου. Τρόμαξε. Χρωστάω πολλά σ' αὐτόν τόν ἄνθρωπο
ὅλα κοντά μου. Μοῦ εἶπε. Ὁ Ἥλιος εἶναι μιά ἀγκρίνα ἐλπίδα
στήν τραγωδία τῆς ἐποχῆς μας. Δυνατά. Μοῦ ἔδωσε ἄπλα. Καί ἐπιλόγοι.
Ἡ ἀποστολή τοῦ κέντρου ὅπως κατεγράφη ἐπί: Ἡ ἐπιτροπή κατάλυσε
σε ἀνοψιάρια. Ἀπορίες ἐμφάνισε μέ τήν ἀφίσα ὅπως τοῦ Προφήτη
κι Βάσου Βασιλείου ἀπεικόνιση. Εἰδότι ὁ πρωταγωνιστής δέν εἶχε
ἄποψη πολιτική τοποθέτηση". Ἐπέμενε. Δεν ἔχω δεῖ ἄνθρωπο νά
γνωρίζει ἀνθρώπους, ὅπως αὐτός ὅταν ἄνα μπρός κοντά κοντά.

Η αγία μπαναλιτέ...

Συνέντευξη στον Σωτήρη Κακίση

Θυμάται πολλά. Τα θυμάται όλα. Από τον Βεάκη και την Παπαδάκη ως την *Ευδοκία* του, ένας δρόμος κλειστός αλλά και, ξαφνικά, ορθάνοιχτος. Ο Αλέξης ο Δαμιανός σήμερα, γράφοντας ένα νέο σενάριο, στ' αρχαία χρόνια πάλι γυρίζει, Ελλάδα άλλη πάντα αυτός επιμένει να προτείνει, να κουβαλάει, να σώζει μέσα του. *Μέχρι το πλοίο* κι ο ίδιος πέτρα που κατρακυλά, λουλούδι με τον ήλιο μόνο, χωρίς χώμα, χωρίς νερό ν' ανθίζει, η ζωή του πάντα, η σκέψη του. Μέχρι τον Καραγκιόζη, λέει, έφτασε κι αυτός για να πει ό,τι ήθελε να πει, μέχρι τις πιο επίσημες σκιές πίσω από τα πολλά φώτα. Γιατί η Ελλάδα είναι, ήτανε ανέκαθεν, και άρνηση, και καταστροφή, δοξολογία του Τίποτα. Κι όταν έχεις πράγματα πραγματικά να πεις δύσκολα να σε δεχτούνε, δύσκολα, πολύ δύσκολα να σ' αφήσουνε...

Αλέξης Δαμιανός: Εμένα πάντα μ' άρεσε να στεριώνω με τους ανθρώπους. Δεν ήθελα, δε θέλω να τους αλλάζω τους ανθρώπους μου. Αλλά και μακριά να βρίσκονται κάποια στιγμή, χωρισμένοι να 'μαστε, πάλι αυτούς θέλω. Πάντα αυτούς, πάντα εσάς σκέφτομαι.

Σωτήρης Κακίσης: ***Είναι όμως κι ένα σωρό νέοι, νέα παιδιά, που σας πλησιάζουνε, οδηγημένοι από τον έρωτα για το έργο σας, δεν είναι;***
Α. Δ.: Τα νέα παιδιά μ' αγαπούσανε και θα μ' αγαπάνε πάντα γιατί τα σέβομαι. Γιατί κι εγώ τ' αγαπούσα και τ' αγαπάω. Γιατί ποτέ δεν ένιωσα ικανός να τα κοροϊδέψω. Ποτέ. Ποτέ, ποτέ, ποτέ! Θυμάμαι μόνο μια φορά που τους θύμωσα λίγο, με τον Πανουσόπουλο στο *Μέχρι το πλοίο*...

Πιτσιρικά, φαντάζομαι, τότε...
Ναι. Που τραβούσε την ταινία και μου λέγανε όλο όρους γαλλικούς του σινεμά, επίτηδες λες, που εγώ να μην ξέρω. Κι αφού μου λέγανε, μου λέγανε, τους λέω κι εγώ: «Τι μου τα λέτε αυτά τώρα; Από δω ως εδώ εγώ θέλω να πάρουμε κι από κει ως εκεί»!

Να την πούμε κι αυτή την ιστορία της αρχής, αλλά εγώ αναφερόμουνα και στους σημερινούς νέους, στα πολύ νέα παιδιά. Γιατί, λοιπόν;
Γιατί; Ν' αρχίσω κι εγώ όπως όλοι οι βλάκες: «Κοίταξε να δεις»; Ας πούμε γιατί δεν έχω, δεν είχα ποτέ προθέσεις αυθεντίας. Δεν καμάρωνα, και δεν καμαρώνω. Γιατί δεν είμαι ικανός να καμαρώνω, γι' αυτό. Επιτόπου εννοώ. Την ώρα της δουλειάς. Γιατί μετά είναι άλλη, τελείως, υπόθεση.

Μετά, επιτρέπεται το καμάρωμα!
Πάτε τώρα κι εσείς να με σώσετε. Αλλά εγώ πού να σωθώ, δε σώζομαι! Όμως στα γυρίσματα τουλάχιστο νομίζω πως υπήρξα ταπεινός. Δε θυμάστε στον *Ηνίοχο*, που παίζατε κι εσείς; Δε θέλετε να σας πω για τον Πανουσόπουλο στο *Μέχρι το πλοίο* πάνω στην πέτρα με την οχιά από κάτω;

Ήταν τότε με τα Γαλλικά που σας έλεγα. Που μου λέγανε. Κι είχε ανέβει ο Γιώργος πάνω σ' ένα βράχο με την κάμερα και υπολόγιζε, κι εγώ έβλεπα στα πόδια του την οχιά, κι έλεγα πώς να του το πω να μην τρομάξει κιόλας. Και τους λέω: «Άμα είναι κάτι να μου προτείνετε, δεν έχετε παρά να μου πείτε το πώς και το γιατί. Το λόγο του κάθε πλάνου, δηλαδή». Ο ρυθμός και το γιατί μ' ενδιέφεραν πάντα. Και το γιατί πιο πολύ απ' όλα.

Κι η οχιά;

Και, τελειώνοντας, του λέω: «Τώρα, μην κουνηθείς καθόλου. Μείνε ακίνητος τελείως». Και στάθηκε ο Γιώργος, και πάω εγώ μ' ένα ξύλο, μέσ' στο δάσος που 'μασταν, κι αρχίζω να τη βαράω την οχιά στο κεφάλι, μέχρι να της το λιώσω. Θα τον είχε φάει, έτσι που ήτανε συνεπαρμένος από την καλλιτεχνία του. Κι είδα τότε στον Γιώργο, αυτό δεν το 'χω ξεχάσει ποτέ, πώς με κοίταξε: Με την ευγένεια την πραγματική στα μάτια του.

Σας είχε τύχει και καλός, πολύ καλός, μεταξύ μας...

Μα τι λέτε, τώρα; Αν δεν ήταν αυτός... Δεν υπάρχει, δεν υπήρχε άλλος σαν τον Γιώργο. Το Μεγάλο Ταλέντο. Το πολύ Μεγάλο Ταλέντο, αναμφισβήτητα. Εδώ μόλις είχε παντρευτεί με τη γυναίκα του την Ελένη τότε, που πρωταγωνιστούσε και στην ταινία, και μου 'ρθε απάνω στον Παρνασσό χωρίς τη μηχανή. Κι έτρεχε μετά η δική μου η γυναίκα, η Άρτεμις, κάτω, να τη φέρει τη μηχανή, να συνεχίσουμε την ταινία!

Μέχρι το πλοίο: Βένια Παλλίρη, Γιώργος Μάζης.

Οι ταινίες σας άρα έχουνε αυτό το «γιατί» μέσα; Την ουσία της ουσίας;
Για ουσίες δεν ξέρω να σας πω. Αλλά, εκείνο που ξέρω είναι πως κοίταγα τους ανθρώπους πολύ. Πάρα πολύ. Βούταγα μέσα στους ανθρώπους κυριολεκτικά. Και φρόντιζα να τους κάνω έτσι ώστε ν' ανοίγουνε τις πόρτες τους. Τις πόρτες της ψυχής, της καρδιάς τους. Αυτό το 'χω πολύ. Από μικρός. Από πάντα.

Αυτό δεν είναι η ουσία της... ουσίας, τι είναι; Ποιοι άλλοι το 'χουνε, ο... Ρενουάρ κι εσείς ίσως;
Δεν ξέρω για σκηνοθέτες να σας πω. Για τον Χάρι Μπορ, τον παλιό μεγάλο γάλλο ηθοποιό, αν θέλετε να σας πω, σας λέω: Ναι, αυτός το 'χε. Σ' όλα τα παλιά έργα που τον βλέπαμε. Αλλά κι αυτός ήρθε εδώ, είδε τον Βεάκη *Βασιλιά Ληρ*, και, χωρίς να ξέρει λέξη ελληνικά, ένιωσε την ανάγκη να υποκλιθεί μπροστά του. Να γονατίσει. Μπροστά ήμουνα, σας το 'χω ξαναπεί, νομίζω. Τον είδα, λόγω τιμής, να γονατίζει. Αυτοί τους ήξεραν τους ανθρώπους τέλεια, μέχρις εκεί που δεν παίρνει. Δεν μπορείτε καν να φανταστείτε πόσο καλά ξέρανε τους ανθρώπους αυτοί. Ο Χάρι Μπορ κι ο δικός μας, ο Βεάκης. Εγώ πήγαινα και του 'κανα παρέα, του Βεάκη. Αυτός κι αν ήτανε μεγάλη προσωπικότητα. Πού να βρεις πια τέτοιες προσωπικότητες, τέτοιους ανθρώπους;

Και ποιήματα έγραφε, δεν έγραφε ο Βεάκης; Δεν ήταν ηθοποιός με όλη την έννοια του όρου, άνθρωπος δηλαδή πνευματικός κι ενήμερος;
Βέβαια. Εγώ πέρασα τότε πολλές ώρες μαζί του, μεγάλος πια ήτανε, κι υπέφερε απ' τη μέση του. Μια φορά όμως, έτσι όπως ήτανε, άρχισε να μου διηγείται το *Επτά επί Θήβας*, και μια κίνησή του, ένα βλέμμα του, εγώ νόμιζα πως παιζότανε όλο το έργο μπροστά μου, μπροστά στα μάτια μου όλη, μα όλη η τραγωδία! Με λίγα, με το τίποτα μου τα 'δειχνε όλα μπροστά μου. Μέχρι που με πιάσανε τα κλάματα εμένα, τόσο πολύ συγκινήθηκα.

Ο λόγος πάει πρώτα απ' όλα, άρα; Εσείς είστε του θεάτρου κατ' αρχήν, άλλωστε.
Δεν είμαι, όχι. Δεν είμαι και τόσο του θεάτρου. Δεν λέω, τ' αγάπησα πάρα πολύ και το θέατρο, μια φορά κι έναν καιρό. Αλλά να πάω τώρα, δύσκολα, δεν πάω. Φοβάμαι! Αλλά και τι να δει κανείς στο θέατρο άμα έχει προλάβει εκείνους τους παλιούς, τους τόσο μεγάλους;

Είχαμε, πάντως, και γυναίκες μεγάλες ηθοποιούς, τα χρόνια που λέτε.
Είχαμε; Είχαμε κάποιες θεατρίνες, αγαπημένες μιας άρχουσας τότε τάξης, που και δι' απλής μόνο δηλώσεώς τους είχανε καθιερωθεί ως μεγάλες. Αυτά έκανε η ιθύνουσα τάξη της εποχής. Που κατέστρεψε έναν λαϊκό πολιτισμό τελείως, λαϊκό πολιτισμό από τους καλύτερους του κόσμου. Μόνο την Παπαδάκη την Ελένη εγώ παραδέχτηκα τότε για πολύ μεγάλη όντως αξία. Μόνον αυτή.

Με το τόσο δραματικό τέλος.
Ναι. Και το δάσκαλό μου στη Σχολή πάντα θυμάμαι: Τον Παπαγεωργίου. Που μου 'πε κι εκείνο το τρομερό κάποτε, «Τι θα γίνει πια μ' εσένα; Το ένα σου χέρι θα το 'χεις πάντα στις λάσπες και τ' άλλο στ' άστρα; Άνθρωπε του Νίτσε!» Γιατί είχα κοιμηθεί τη νύχτα στην Πάρνηθα, κι ήρθα με τα ρούχα λερωμένα και τα 'κρυψα κάτω απ' το κάθισμα, τι να κάνω; Και τα βρήκε εκείνος, και μ' άρχισε στο υβρεολόγιο.

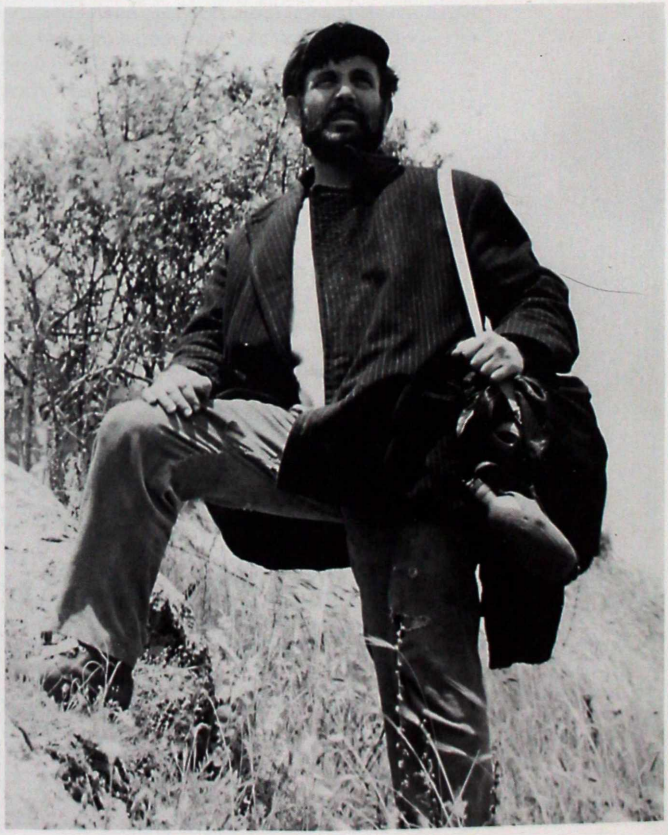
Εσείς όμως καλά δεν κάνατε; Και ανθρώπινος δεν ήσασταν πάντα, και υπερβατικός μαζί;
Πολύ δύσκολο αυτό το πράγμα για μια ζωή ολόκληρη. Κινδυνεύεις ανά πάσα στιγμή ν' αγγίξεις της πορνείας τα όρια, δεν κινδυνεύεις; Τέλος πάντων. Να μην είμαστε και αφοριστικοί. Άλλη μία μεγάλη πραγματικά ηθοποιός που μ' άρεσε εμένα ήτανε κι η Σαπφώ η Αλκαίου. Μεγάλοι είναι οι ηθοποιοί εκείνοι που μπορούν όσο γίνεται πιο απλά να σου ανοίγουν συνέχεια πόρτες. Με δυο βήματα να σε παίρνουν μαζί τους σ' όλον τον κόσμο. Αλλά πρέπει κι εσύ να είσαι έτοιμος ν' ανοιχτείς, να γίνεις καλός δέκτης.
Στο «Πορεία» τότε κάναμε πολύ καλές, εξαιρετικές νομίζω, παραστάσεις. Αλλά συχνά με τρεις θεατές. Με καλά, με πολύ καλά έργα.

Όπως;
Όπως το *Γεύση από μέλι*, κι άλλα. Και μια κωμωδία δική μου επίσης. Κωμωδία ωραία. Κι ανεβάζουμε και *Τα κόκκινα φανάρια*. Και, ακριβώς πριν ανοίξει η αυλαία, καθήσαμε με την Άρτεμι στις κουΐντες από πίσω, κι είπαμε: «Αν τώρα πιάσει αυτό το έργο, καιρός είναι να το κλείσουμε αυτό το θέατρο»!

Ας ήτανε, όπως λέγεται, μια παράσταση άριστη, απ' όπου και το κινηματογραφικό έργο μετά;
Ας ήτανε. Με Χέλμη, Χρονοπούλου, και, και. Μιλάμε για μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του ελληνικού θεάτρου, μεγαλύτερη κι από το *Αγάπη μου Ουά-Ουά!* Δυο χρόνια, χειμώνα-καλοκαίρι, παιζότανε συνέχεια. Αλλά το βάρος των έργων που ήθελα εγώ, δεν το 'χε. Εγώ αλλιώς ήθελα να το υπηρετώ και το θέατρο. Αν γινότανε, να, σαν τον Βεάκη και τον Μπορ, που λέγαμε πιο πριν. Δεν ήθελα να παίζω έργα για να μην πάω από τα χρέη φυλακή. Κι είπα τότε: «Τι με νοιάζει εμένα θέατρο ή σινεμά; Αυτά που θέλω να πω, όπου και να τα πω, τα ίδια θα πω». Κάτι είχα μέσα μου να πω, κι ήθελα να το πω. Όχι σαν μήνυμα. Σαν σημασία. Σαν κάτι δικό μου.

***Η κωμωδία πάντως που είπατε ήταν το* Ανοιχτό κλουβί;**
Ναι. Όσοι ερχόντουσαν να μας δούνε, τρελαινόντουσαν, πέφτανε από τα γέλια κάτω. Μέχρι που μια γυναίκα ξεγέννησε κανονικά μες στην παράσταση. Απ' τα γέλια. Την ίδια αυτή παράσταση, το ίδιο έργο, το ξανακάναμε το '79 στο χωριό, στην Εύβοια, με όλους τους βοσκούς και τους χωριάτες ηθοποιούς, κι έγινε το σώσε. Το σκηνοθέτησαν μάλιστα και οι ίδιοι: Ήτανε το ωραιότερο πράγμα που 'χω δει σ' ολόκληρη τη ζωή μου. Μόνους τους τούς έβαζα και φτιάχνανε τα ρούχα τους, όλα. Ερχότανε όλο το χωριό κι έκανε πρόβες κάθε μέρα. Και πήγα να παίξω κι εγώ ένα ρόλο, και δεν ταίριαζα καθόλου. Κι ένας έρχεται και μου λέει: «Εγώ θα 'ρχομαι στις πρόβες όλες, αλλά στην παράσταση να μη με περιμένεις»!
Έξι μήνες περάσαμε υπέροχα, ακόμα το θυμούνται όλοι εκεί το *Ανοιχτό κλουβί* τους. Που άνοιξε την πόρτα το πουλάκι κι έφυγε. Γιατί εμένα μ' αρέσει να το σκάνε τα πουλιά. Όχι όλα. Γ'... αντιστασιακά πουλιά! Αλλά κάθε διαχείριση του ανθρώπου από άλλους ανθρώπους εγώ ποτέ δεν την ήθελα. Στη ζωή μου όλη. Μέχρι στον Καραγκιόζη, λοιπόν, έφτασα για να πω πέντε πράματα. Και ύστερα ήρθαν και μας δίνανε λεφτά, αναλαμβάνανε την παραγωγή, να πάει όλο το χωριό όπως ήτανε, με όλα τα έξοδα πληρωμένα, να πάμε να το παίξουμε στην Αγγλία το έργο. Κι εγώ ήθελα πολύ να γινότανε κι αυτό.

Μέχρι το πλοίο. Αλέξης Δαμιανός.



Αλλά;
Αλλά πού να φύγουνε οι άνθρωποι, ν' αφήσουνε τα χωράφια τους, τις δουλειές τους; Κι έτσι μου 'πανε, όταν πήγα και τους είπα για την πρόταση: «Και τα γίδια ποιος θα τα 'χει; Τις κατσίκες ποιος θα τις αρμέγει;» Αυτή ήταν η απάντησή τους.

Απάντηση ανθρώπων που είχαν κι άλλη ζωή. Μη επαγγελματιών ηθοποιών...

Εγώ, τελικά, με τους επαγγελματίες καμία σχέση δεν πρέπει να 'χω. Δεν έχω, δεν είχα, και ποτέ δεν θα 'χω. Τι να 'χω; Εγώ είμαι καμιά φορά σαν εκείνον τον τρελό πάνω στ' άλογο που γύρναγε και φώναζε: «Μετανοείτε για θα πάτε στην Κόλαση, και θα με βρείτε εκεί να σας κοροϊδεύω!» Γιατί εγώ ποτέ δεν θέλησα να γίνω τίποτα δι' απλής μου δηλώσεως. Ποτέ.

Στην Ελλάδα που είσαι ό,τι δηλώσεις;
Στην Ελλάδα αυτή. Εγώ ήμουνα αριστούχος στο Εθνικό, και δίπλα μου προχωράγανε άνθρωποι που όταν τους ρώταγες «ποιος έγραψε την *Αντιγόνη*», σου απαντούσαν «ο Κρέων!» Κι αυτοί οι άνθρωποι, αυτά τα παιδιά, χαράζανε μετά και πορεία στον πολιτισμό μας... Πάντως, όταν η ιθύνουσα τάξη, που σας έλεγα, κυριάρχησε πια πέρα ως πέρα, η τάξη η λαϊκή την ακολούθησε, την πρόδωσε κι αυτή την ουσία της. Πρόδωσε τον ιδρώτα που έχυνε και χύνει, την αγνότητα και την ευπρέπειά της. Αυτοί που θα 'πρεπε να συνεχίσουν να είναι οι δημιουργοί μιας αγάπης αυτόματης. Σαν ν' αποθέσανε κάτω τη γυμνή τους την ψυχή, χωρίς πια να γυρίσουν πίσω, χωρίς να ξανακοιτάξουν προς τις ρίζες τους. Κι έγινε ό,τι έγινε, πάθαμε ό,τι πάθαμε, κι έχει φτάσει πια ο πολιτισμός μας εκεί που 'χει φτάσει. Μας κοροϊδεύανε οι άλλοι, κι εμείς πήραμε την κοροϊδία τους για κουλτούρα, για πολιτισμό. Να: αυτό έγινε.

Κυκλοφορεί τον τελευταίο πάντως καιρό πως ένα νέο σενάριο ετοιμάζετε. Πως δεν το 'χετε βάλει καθόλου κάτω.
Ναι. Αυτό κάνω.

Τι;
Θέλω επιτέλους να γδυθούμε όλοι σ' αυτόν τον τόπο και να δηλώσουμε πραγματικά ποιοι είμαστε. Ποιος είναι ο καθένας μας. Ποιος είναι ποιος. Όχι στα ψέματα. Όχι με τα ψέματα. Να δούμε αν υπάρχουν ακόμη άνθρωποι μεταξύ μας που φροντίζουν να μην εξευτελίζεται η πατρίδα μας, η ζωή μας. Που προστατεύουν εκείνους που αγωνίζονται πάντα να δημιουργούν, να καταθέτουν, να μην καταστρέφουν. Να μη δοξολογούν τα τίποτα. Το Τίποτα.

Αυτή η δοξολογία τού Τίποτα είναι όμως αρχαία τέχνη εδώ γύρω...
Είναι. Και σήμερα φτάσαμε να είμαστε ευτυχείς που μας πήρανε οι Ευρωπαίοι στη δούλεψή τους! Παλαβά πράγματα... Πάντως, το σενάριο που ετοιμάζω τώρα μπορεί να έχει αυτή την κεντρική ιδέα, αλλά δεν αφορά τους Έλληνες μόνο. Αφορά τον άνθρωπο όπου Γης. Ο «Ερυσίχθων»: Έρυσις Χθονός, η Πληγή της Γης...

Ο άνθρωπος;
Ο άνθρωπος. Ο άνθρωπος ο τρελός!

Πού διαφέρει ουσιαστικά η τέχνη του θεάτρου από εκείνη του κινηματογράφου, κύριε Δαμιανέ; Το σινεμά τα λέει όλα με μια εικόνα;
Και το θέατρο με τις εικόνες συχνά προχωράει. Στο θέατρο δε, μια εικόνα μπορεί να είναι πιο δυναμική από μια του κινηματογράφου.

Λέτε;
Ναι, λέω. Ιδίως όταν ο κινηματογράφος παύει να είναι μια πράξη κατ' εξοχήν πνευματική. Κι ανακατεύονται τα χρήματα σε πρώτο πλάνο, κι η υπερβολή. Οι Αμερικανοί ρίχνουνε, ρίχνουνε λεφτά στην πυρά του κινηματογράφου, να φουντώσει, να βγάλουνε μετά πολλαπλάσια.

Φτιάχνοντας εικόνες ψεύτικες;
Τι ψεύτικες; Πολύ καλές εικόνες! Αφού πληρώνουνε αράδα, δε θα βρούνε τους καλύτερους, τις πιο ωραίες γκόμενες; Αλλά με μόνο εικόνα δε γίνεται, πώς να γίνει; Αν έχει όμως το γιατί της η εικόνα αυτή, αν σημαίνει, αν έχει ο λόγος μετουσιωθεί σωστά σε κινήσεις και χρώματα, αμέσως βρίσκει την είσοδο, την έξοδο, τη διέξοδο ο θεατής, κι αμέσως ταυτίζεται, συμπάσχει, κάνει κρακ κάτι μέσα του. Έτσι δεν έχει γίνει μ' εκείνη την περίφημη κούνια της Ευδοκίας;

Πώς;
Εγώ σαν να μην ήξερα. Με κατσαρόλες μέσα από τα δέντρα ήμασταν, για να γίνουν οι σκιές οι σωστές, να βρεθεί στον ουρανό το κορίτσι. Η ψυχή του, δηλαδή. Και μου 'πανε: «Βρε άτιμε!» Γιατί μ' αγαπούσανε, μ' αγαπήσανε μ' όλ' αυτά, κι ο Παπαστάθης, κι όλοι οι δικοί μου οι άνθρωποι. Από ένα σχοινί, από ένα κρέμασμα, από ένα κορίτσι τόσο ωραίο μια στον ουρανό και μια στα Τάρταρα. Φτάνει, πάντα έφτανε ένα κορίτσι. Όπως και τότε, μετά το πρώτο μου θεατρικό, μετά το *Καλοκαίρι θα θερίσουμε*. Που πήγαμε μετά, με τον καλύτερό μου φίλο, τον Σίμωνα τον Ταπεινό, και ψιλόβρεχε. Κι ακολουθήσαμε εκείνη την κοπελίτσα απ' το λούνα παρκ, που 'δινε στη σκοποβολή τα βελάκια. Κι αυτή μας οδήγησε στις πρώην στέρνες, σε κάτι παράγκες, που 'μενε με το φίλο της. Και σκύψαμε και μπήκαμε, και μας κεράσανε κρασί, ξίδι σκέτο, και ψωμί. Σαν το καλύτερο γλέντι μετά την πρεμιέρα. Ακριβώς μετά τον Πόλεμο ήτανε, στη φτώχεια μέσα και τη στέρηση. Και βγήκα εγώ ύστερα, και κοίταγα, και δεν υπήρχε πια σταγόνα νερό στις στέρνες. Αλλά σε μια μάντρα πάνω, σε μια ξερολιθιά, χωρίς καθόλου χώμα, χωρίς καθόλου νερό, είχε ανθίσει ένα ραδίκι, ένα λουλούδι πανέμορφο. Με τον ήλιο μόνο είχε ανθίσει, με τον ήλιο μόνο ζούσε. Αυτή ήταν κι η ιδέα μου όλη της *Ευδοκίας*. Από τότε. Ένα λουλούδι που τα καταφέρνει μες στην πέτρα. Η Ελλάδα, δηλαδή...
Μια μέρα πάλι στον Σχοινιά, είχαμε πάει με τη γυναίκα μου και τα τρία μας παιδιά για μπάνιο. Κι ήσαν κάτι Αμερικανοί εκεί πέρα. Και γιορτάζανε την εθνική τους εορτή, αρχές Ιουλίου. Με παράτες και τέτοια. Κάτι απίθανοι, όχι αυτοί που είναι στην ταινία.

Οι πραγματικοί.
Ναι. Μέχρι και μποξ παίζανε, τέτοια. Κι εκείνη την ώρα, εμφανίζεται μια μοτοσικλέτα, ένα μηχανάκι μάλλον, μ' έναν τύπο μπασκινο-νταβατζή για οδηγό. Ένας τελείως χάλια, κοντός, χοντρός, άγριος. Και πίσω του είχε μια υπέροχη μορφή όμως: χαμηλοκώλα κι αυτή, καμία σχέση με τη Μαρία τη Βασιλείου, αλλά με τα μαλλάκια της να τα παίρνουν ο αέρας κι ο ήλιος και να της τα κάνουνε στεφάνια υπέροχα. Αυτή ήτανε. Ένα πολύ μπανάλ πράγμα, αλλά με τόση λάμψη! Εγώ, ξέρετε, την μπαναλιτέ την αγάπησα πολύ.

Ωραίος τίτλος κι αυτός: «Εγώ, την μπαναλιτέ την αγάπησα πολύ»...
Μα δεν αγάπησα στη ζωή μου τίποτα περισσότερο. Εννοώ από την μπαναλιτέ της λειτουργίας του ελληνικού λαού. Την ασύγκριτη καθημερινότητά μας. Προσοχή: Όχι, κατηγορηματικά όχι, την μπαναλιτέ της ιθύνουσας τάξης. Την απλότητα του καθημερινού μας ανθρώπου. Που του φτάνει ένα κρασάκι για να 'ναι δικός του ο κόσμος όλος.
Την άλλη μέρα, δυο μέρες μετά, κάθησα κι έγραψα την *Ευδοκία*, λοιπόν.

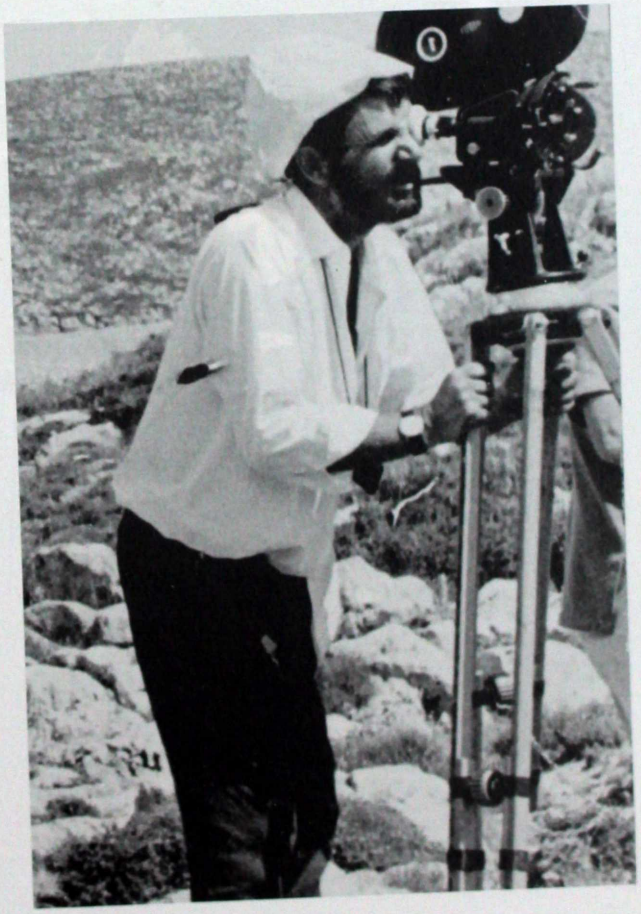
Ευδοκία:
Μαρία Βασιλείου,
Γιώργος Κουτούζης.

Η Ευδοκία *ήτανε ένα ραδικάκι, κι η εικόνα εκείνου του άλλου κοριτσιού. Το* Μέχρι το πλοίο*;*
Εκείνο το σιδεράδικο, κι η μουσική του. Δυο φίλοι που συναντώνται εκεί. Κι η πέτρα που του 'ρχεται στο χέρι, και λέει: «Όλοι μας σαν τα κοτρόνια αυτά κατρακυλάμε». Και πάμε και ξεριζωνόμαστε...

Όπως κι εσείς από το θέατρο, ας πούμε;
Μα τι λέμε τώρα; Τα 'παμε. Δεν βρήκα πόρτες ανοιχτές εγώ στο θέατρο. Αντίθετα: οι θέσεις όλες της δόξας ήσαν πιασμένες. Από ανθρώπους με αξίες μισές.

«Τα Νέα», 7.4.2001

Φιλμογραφία



.... μεχρι

το πλοιο

ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ

1966

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός. **Σενάριο:** Αλέξης Δαμιανός. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Πανουσόπουλος, Γιάννης Βελόπουλος, Χρήστος Μάγκος. **Μουσική:** Κλέλια Φωτοπούλου. **Μοντάζ:** Γιώργος Τριανταφύλλου. **Ηθοποιοί:** Αλέξης Δαμιανός, Χρήστος Τσάγκας, Ελένη Μπουρμπαχάκη, Βένια Παλλίρη, Βασίλης Μητσάκης, Γιώργος Μάζης, Λουΐζα Ποδηματά, Γιώτα Οικονομίδου, Γιώργος Χαραλαμπίδης. **Παραγωγή:** Αλέξης Δαμιανός. **Διάρκεια:** 95 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 35 mm.

Χριστίνα Δαμιανού, Βένια Παλλίρη.

Προειδοποίησή του σ' ένα τρομακτικά μεγάλο αριθμό Ελλήνων
της Barbe Funk

Η τολμηρή ειλικρίνεια του ρεαλισμού της ταινίας σε μαγεύει. Στην αρχή, ο τόπος και ο χρόνος της ιστορίας είναι βαλμένα σ' ένα περιβάλλον όπου τα ήθη και η ψυχολογία του ατόμου είναι ακόμη εναρμονισμένα (στα βουνά της Ηπείρου, τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα). Η ταινία δείχνει την κάθοδο ενός άνδρα προς τη θάλασσα. Είναι σιδηρουργός και δε θέλει ν' αφήσει το χωριό του. Όμως η φτώχεια και η υπόσχεση ότι η Αυστραλία θα του χαρίσει την ευημερία, τον αναγκάζουν να πάει εκεί που δε θέλει να πάει. Οι συνθήκες, τα γεγονότα και οι άνθρωποι που συναντά στο ταξίδι του, που τελειώνει προσωρινά στο λιμάνι του Πειραιά, τον πληγώνουν αδίστακτα και του λυγίζουν την περηφάνια. Στον τόπο του ήταν το κέντρο των πραγμάτων και των γεγονότων, τον φώναζαν με τ' όνομά του – εδώ γίνεται (όπως όλοι όσοι εγκατέλειψαν σαν κι αυτόν τον τόπο τους) ένα ανώνυμο «πράγμα», που το κλοτσάνε στο περιθώριο της ζωής. Κάποτε ήταν αυτός που προκαλούσε διάφορα γεγονότα, γιατί το ήθελε· και ήταν υπεύθυνος γι' αυτά. Τώρα τα διάφορα γεγονότα του επιβάλλονται. Οδηγείται σε πλήρη αποτυχία. Ο Αλέξης Δαμιανός απευθύνει την προειδοποίησή του σ' ένα τρομακτικά μεγάλο αριθμό Ελλήνων.

«Film», Δεκέμβριος 1966.
Μετάφραση: Ina Iritsche, Απόδοση: Φ.Α. και Ν.Φ.Μ.
«Ελληνικός Κινηματογράφος», Μάρτιος 1967

Γέννηση και θάνατος του ελληνικού κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη
του Ζαν-Λουί Κομολί

Αρκετά πριν το πραξικόπημα των συνταγματαρχών ο ελληνικός κινηματογράφος χωριζόταν σε δυο άνισες κατηγορίες. Η μία ήταν η επίσημη και καθιερωμένη, με κάπου εκατό ταινίες το χρόνο (τεράστιος αριθμός αν πάρει κανείς υπόψη του τον πληθυσμό και την ισχνή βιομηχανική ανάπτυξη της χώρας: αριθμός που πλησιάζει τη γαλλική παραγωγή), ταινίες έντονα φολκλορικές, μ' ένα φολκλόρ για αυστηρά εγχώρια χρήση: η λατρεία του μπουζουκιού και τα παρεπόμενα – συρτάκι, στριπτίζ κτλ. Πρόκειται για ταινίες γύρω από τη χαρά της ζωής στην Ελλάδα: έχοντας εξοστρακίσει οριστικά τις πολιτικές αναφορές και ανησυχίες, αναγκάζονται, για να «ψυχαγωγήσουν» το λαό, να εκθειάζουν την ανεμελιά ακόμα και στις πιο σκοτεινά μελοδραματικές τους μορφές... Ο κινηματογράφος αυτός είναι προϊόν και ταυτόχρονα κέρδος μιας ανόητης και στενοκέφαλης ολιγαρχίας: στην Ελλάδα, οι διανομείς και οι παραγωγοί είναι η καρικατούρα μιας ήδη γελοιογραφικής κλίκας – οπερετικοί δυνάστες, πλην όμως παντοδύναμοι. Πρόκειται λοιπόν για έναν κινηματογράφο που δεν εξάγεται και που *δεν βλέπεται* κατά 90%: η ολιγαρχία επιβάλλει τη στείρα επανάληψη των σεναρίων, των χορογραφιών, των ηθοποιών, των σκηνικών κι έτσι διατηρεί τον κινηματογράφο στο περιθώριο του κόσμου, στο περιθώριο της ζωής... Κι αφού τέτοιοι είναι οι κατασκευαστές, τέτοιο είναι και το κοινό.

Ο άλλος ελληνικός κινηματογράφος προβάλλεται από το μοναδικό φεστιβάλ –της Θεσσαλονίκης– που, ακόμα και πριν το πραξικόπημα, ήταν εντελώς περιθωριακό και ουσιαστικά εκτός νόμου. Στο περυσινό πάντως Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης παρουσιάστηκαν δέκα ταινίες (πολλές δηλαδή), όλες ανεξάρτητες, χρηματοδοτημένες από «μαικήνες» – αν και, συχνότερα, πίσω από κάθε τέτοια παραγωγή κρύβεται κάποιο ολοκαύτωμα. Περιέργως, αυτός ο κινηματογράφος, ο μυστικός, ο κυνηγημένος απ' την εξουσία κι ο απαγορευμένος στις μάζες είναι εκείνος των εστέτ, των καλλιτεχνικών φιλοδοξιών και των αισθητικών ανησυχιών. Κι είναι αυτός που εκφράζει, χωρίς να εξιδανικεύει και να ψεύδεται, την πραγματικότητα της σύγχρονης Ελλάδας.

Το *Μέχρι το πλοίο* (πρώτη ταινία του Αλέξη Δαμιανού και η καλύτερη απ' όσες προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) εικονογραφεί υποδειγματικά αυτή την παράδοξη συνενοχή του φορμαλισμού και της στράτευσης που χαρακτηρίζει κάθε νέο κινηματογράφο. Ένας χωρικός ονειρεύεται να μεταναστεύσει στην Αυστραλία (είναι λίγο η σύγχρονη εκδοχή του *Αμέρικα, Αμέρικα*): πριν ακόμα φτάσει στο λιμάνι, περνάει από ένα είδος δοκιμασίας μύησης, μια Οδύσσεια απ' την ανάποδη, από μια σειρά άθλους και πειρασμούς, τυπικούς της Ελλάδας – απ' το συμβιβασμό, την αδράνεια, τη μοιρολατρία, την παραίτηση, την ασωτία... Δυο γυναίκες (από τις οποίες η μία συμβολίζει, με κάποια αφέλεια, την αγνότητα που πρέπει να διαφυλαχθεί και η άλλη, τη σαγήνη της άγριας φύσης και της διαφθοράς) τον καθυστερούν – μαζί μ' αυτές, τον καθυστερούν οι παραδόσεις κι οι προγονικές επεμβάσεις, τα συμπλέγματα και τα δράματα της γενέθλιας γης που μοιάζουν να κολλάνε πάνω του για να τον κρατήσουν. Ο ήρωας πρέπει να τ' απαρνηθεί όλα για να φύγει. Όταν φτάνει στον Πειραιά, πρέπει να εξορκίσει έναν άλλο δαίμονα: την καθίζηση, την παθητική αποδοχή των ερωτικών εμπειριών, την απομόνωση στο χώρο του ονείρου κάτω από ένα παραλυτικό ήλιο... (Στο τελευταίο αυτό επεισόδιο ανιχνεύουμε τον νεορεαλιστικό τόνο των πρώτων ταινιών του Κακογιάννη και του Κούνδουρου).

Τι θ' απογίνει το *Μέχρι το πλοίο* και οι άλλες ταινίες της Θεσσαλονίκης, που αποτελούν ορόσημα –συνδυάζοντας τις καλλιτεχνικές ανησυχίες με την κοινωνική κριτική– της αληθινής γέννησης του νέου ελληνικού κινηματογράφου; Πριν το πραξικόπημα, καμιά απ' αυτές τις ποικιλότροπα θαρραλέες ταινίες δεν είχε βρει τρόπο διανομής στην Ελλάδα: κι αμφιβάλλουμε ότι θα βρει τώρα. Ωστόσο, σχετικά μ' αυτές τις ταινίες παραμένει το ερώτημα: από ποια μυστηριώδη συγγένεια με τον επιτακτικά ανεξάρτητο κινηματογράφο, αναδύεται η ανάγκη της αμφισβήτησης της κοινωνίας;

«Cahiers du Cinéma», τχ. 190, Μάιος 1967.
Μετάφραση: Σώτη Τριανταφύλλου

Η ιστορία μιας κατρακύλας
του Dominique Noguez

Η έννοια –σημασία και κατεύθυνση– του *Μέχρι το πλοίο* ενδεικνύεται ολοκληρωτικά από την πρώτη κίνηση της μηχανής: μακριά, οριζόντια πανοραμική λήψη από αριστερά προς τα δεξιά, έπειτα από δεξιά προς τ' αριστερά. Σαν να αναστρέφεται η πορεία απ' τα χωρίς δρόμους ελληνικά βουνά προς τη θάλασσα. Λες κι ο αληθινός τόπος είναι εδώ, στις ορφανές από πουλιά κορυφές, ανάμεσα στα πετρώδη κι έρημα δάση – κάθε κίνηση, λοιπόν, απομάκρυνσης πρέπει να εξουδετερώσει μια εξίσου ισχυρή τάση επιστροφής.

Η πρώτη μορφή αυτής της πρόζας σε εικόνες –που θα είναι και η πιο σταθερή– είναι εκείνη του αντι-ρεύματος, της δυσαρέσκειας. Αλλά για την πιο *ακραία* εξορία που επιδιώκει ο Νιάκας, ο Έλληνας ορεσίβιος, για το ταξίδι από τον Πειραιά στην Αυστραλία, το ταξίδι μέχρι το πλοίο δεν είναι παρά μια *πρόβα*. Είναι η Ελλάδα, η πολυαγαπημένη Ελλάδα, που ορίζει το βήμα αυτού του ανθρώπου με το πρόσωπο αγίου. Κάθε στιγμή αυτού του ταξιδιού, που μας την αναγγέλλει ένα γράμμα που διαβάζεται off, βαραίνει σαν διπλή θλίψη και νοσταλγία αντιφατική – θλίψη που ο Νιάκας είν' εκεί, θλίψη που δεν μπορεί να μείνει άλλο. Αυτή η θλίψη δίνει σ' ορισμένες εφήμερες εικόνες την τρεμουλιαστή σταθερότητα του άχρονου.

Να λοιπόν, ίσως, σε τι οφείλεται η κρυφή ενότητα αυτής της κατακερματισμένης διαδρομής. Διπλά κατακερματισμένης γιατί οι τρεις φάσεις του ταξιδιού αντιστοιχούν άμεσα –αναλογικά, χρονολογικά– στους τρεις τρόπους της αφήγησης. Για να παρουσιάσει τα τρία «τοπία» που διασχίζει ο άνεργος που αυτοεξορίζεται –βουνό, πεδιάδα, πόλη–, ο Δαμιανός δεν ξεκινάει μόνο από τρεις διαφορετικές πηγές (κείμενα του Πασαγιάννη και του Ξενόπουλου καθώς κι ένα δημοτικό τραγούδι) – αλλά κάθε φορά χειρίζεται διαφορετικά την κάμερα: βαριά, με αδρές κινήσεις, έπειτα πιο ήσυχα adaggio, από κοντά και στη σκιά, αργότερα πιο εύθυμα allegretto, μετά πιο αργά, με πηδήματα, στον ήλιο κι από μακριά. Τέλος, την τοποθετεί στη μέση της απόστασης, ούτε πολύ μακριά ούτε πολύ κοντά, και την κινεί με μετρημένες κινήσεις, όχι τόσο αργά ούτε τόσο ζωηρά όπως οι καινούργιες τσεχοσλοβακικές μηχανές. Σαν μια μουσική συμφωνία; Συναυλία, μάλλον, γιατί η εικόνα δεν εναρμονίζεται μόνη της: της απαντούν η μουσική και τα λόγια ενισχύοντας ή θολώνοντας τις σημασίες της. Η μουσική, λιτή σε σημείο που σπάνια συναντάμε σε ελληνική ταινία, υπογραμμίζει ορισμένες στιγμές και καθαρίζει την έννοια της κάθε σκηνής: φωνή γυναίκας που τραγουδάει ένα παλιό ελληνικό μοιρολόι, ενώ η κάμερα καθυστερεί πάνω στα δέντρα στη βουνοπλαγιά που δε θα ξαναδεί ο Νιάκας. Ντουέτο με φλάουτο και κιθάρα που μοιάζει, θα 'λεγε κανείς, με Πουλένκ, και που δίνει το ρυθμό στα χοροπηδηχτά βήματα, στα άλματα σχεδόν της αισθησιακής Νανότας: λαϊκή μουσική, σε στιλ *Ζορμπά* για να συνοδέψει σαρκαστικά (στο βάθος, σε αντήχηση) την τελευταία (απραγματοποίητη) περίπτυξη του ζευγαριού στο τρίτο μέρος της ταινίας. Σπανίως μουσικούλα για τουρίστες έχει δείξει παρόμοια δύναμη απομυθοποίησης και εξέγερσης.

Για τους διαλόγους μπορούν να ειπωθούν περισσότερα. Ο λόγος είναι ελλειπτικός, «απωθημένος», διστακτικός ή επαναληπτικός («είμαστε όλοι αμαρτωλοί») και βρίσκεται συνεχώς πιο «πίσω» από ό,τι εκφράζεται ανοιχτά. Τις σπάνιες φορές που λέει κάτι, το λέει ανεπαρκώς. Η επανάληψη, όπως «είμαστε όλοι αμαρτωλοί», μεταφράζει (και μαζί προδίδει) στην αρχαϊκή και αντιστραμμένη γλώσσα της θρησκευτικής ιδεολογίας την οικονομική ανέχεια – μια αθλιότητα που ορίζει τις τύχες όλων των χαρακτήρων της ταινίας του Δαμιανού.

Βένια Παλλίρη, Λουΐζα Ποδηματά.

Η οικονομική ανέχεια – με την αυστηρή ετυμολογία της ελληνικής λέξης είναι πρωταρχικά σεξουαλική. Κι εδώ πρέπει να σημειώσουμε το παράδοξο: η λέξη «οικονομικός» που δημιουργήθηκε για να ορίζει το πιο καθημερινό και το λιγότερο δημόσιο μέρος της ζωής, κατέληξε να σημαίνει ό,τι την αλλοτριώνει με τον πιο απρόσωπο τρόπο. Η σεξουαλική λοιπόν ανέχεια είναι γεγονός που επιβεβαιώνεται στα τρία μέρη της ταινίας μέσα απ' τις ιστορίες τριών γυναικών – και τριών στερήσεων. Η ψυχοκόρη της μάνας του Νιάκα, που γίνεται τρόπον τινά προστατευόμενη του Νιάκα μετά το θάνατο της μάνας, αποτελεί την ίδια τη σιωπή και την υποταγή. Αλλά είναι νέα και δροσερή και δε θα μπορούσε παρά να αναστατώσει τους δύο άνδρες, τον Νιάκα και το σιδηρουργό, αφού ζει μια σχεδόν λαθραία ζωή ολόγυρά τους. Εδώ υπήρχε ο κίνδυνος να πέσει κανείς στην ωμότητα και την κτηνωδία. Όμως αυτοί οι άνδρες είναι ταλαιπωρημένοι χωρίς να είναι αποκτηνωμένοι. Όταν τραγουδούν, τραγουδούν ψαλμωδίες: ο χριστιανισμός κρατάει καλά. Το πάθος θα εκκολαφθεί και θα ζωντανέψει σαν τη φλόγα του σιδηρουργείου που συνδαυλίζεται από ένα φύσημα. Μπορεί κανείς να πάει μακρύτερα, σε μια μεταφορά: η νέα κοπέλα μετακινεί λίγο το φυσερό πριν δοθεί στο σιδηρουργό, αλλά η επιθυμία δε θα πυρακτωθεί ποτέ πραγματικά. Η νύχτα όλ' αυτά τα καλύπτει και τα πνίγει – τα καταλαγιάζει. Η νύχτα – όπως στην *σκοτεινή κάμερα* του θείου Μαρξ, όπου ανατρέπονται τα πάντα. Κι όλα είναι ανεστραμμένα εδώ, όπως και στην παρωδία ερωτικής σκηνής στο τρίτο επεισόδιο: η ικανοποίηση της επιθυμίας υπονομεύεται από μια μεγαλύτερη κι ανέκφραστη έλλειψη ικανοποίησης – έτσι η απόλαυση συγχέεται με το κλάμα. Στο δεύτερο επεισόδιο δεν υπάρχουν δάκρυα αλλά κραυγές. Η Νανότα, ωραίο και άγριο θηλυκό (θυμίζει λίγο τις ηρωίδες του Mandriargue) με κινήσεις αγριοκάτσικου, εκπροσωπεί ένα είδος αδηφαγίας. Η παρουσία της υπογραμμίζει τη ζωική μεταφορά, καθώς ακόμη κι ο μικρός της αδελφός, το βοσκόπουλο, τρέχει ξωπίσω της για να την εμποδίσει να παρθεί με τον πρώτο τυχόντα. Η αχόρταγη Νανότα μας φαίνεται σαν μια πρόοδος: η καταπίεση δεν παραπέμπει στα δυο χιλιάδες χρόνια χριστιανισμού, αλλά στην έλλειψη εργατικών χεριών. Και πώς να εκπλαγεί κανείς αφού όλοι οι νέοι της χώρας, μέχρι κι αυτός ο Νιάκας με τη μορφή αγίου, φεύγουν γι' αλλού;

Αυτές οι απογοητεύσεις είναι αποτελέσματα ή σημάδια μιας πιο ουσιαστικής απογοήτευσης, μιας στέρησης βαθύτερης. Το δράμα του Νιάκα, ή εκείνο του ζευγαριού που τον φιλοξενεί μερικές μέρες στον Πειραιά, είναι εκείνο μιας *οικονομίας* χωρίς *οίκο*, μιας οικονομικής δομής που εξαναγκάζει στην ανεργία και τη μετανάστευση εκείνους που θα έπρεπε και που θα μπορούσαν (που θα έπρεπε να μπορούν) να παίξουν καθοριστικό ρόλο. Πριν ακόμη φανερώσει τη μεταφορά το γράμμα του Νιάκα, η εικόνα με τις πέτρες που κυλάνε στην πλαγιά του βουνού μέχρι τα πόδια του ταξιδιώτη δίνει αρκετά καθαρά το νόημα του ταξιδιού του: κατρακύλα χωρίς σταματημό.

Αυτή η ιστορία της «κατρακύλας» είναι μια από τις πιο διακριτικές αλλά και πιο βαθιές αμφισβητήσεις του ελληνικού (καπιταλιστικού) πλαισίου. Διακριτική γιατί δείχνει την αλλοτρίωση στην επιφάνεια της καθημερινότητας, στην πιο περιφερειακή του εκδοχή. Ο τρόπος που καταδείχνεται είναι τέτοιος που παραπέμπει διαρκώς και λανθανόντως στην αρχική αιτία – στο αληθινό σκάνδαλο. Υποδειγματική απ' αυτή την άποψη είναι η τρίτη ιστορία, η ειρωνική αφήγηση του χωρισμού ενός ζευγαριού: νέοι ακόμη, τριάντα ετών ίσως, παντρεμένοι πέντε-δέκα χρόνια το πολύ – με

μια φωτογραφία να το θυμίζει. Ο Νιάκας, φιλοξενούμενος για πενήντα δραχμές στην κουζίνα τους, θα είναι ο ακούσιος μάρτυρας αυτού του μικρού δράματος. Ενός δράματος που δε βλέπει, γιατί κοιμάται από την άλλη πλευρά του τοίχου και δε συλλαμβάνει παρά την επιφάνεια, ό,τι δηλαδή *μιλάει* λιγότερο (τα λόγια), αλλά που παρ' όλ' αυτά καταλαβαίνει, γιατί αυτό το το τετριμμένο δράμα επαναλαμβάνει με τον τρόπο του το δικό του: είναι η ίδια επιτακτική αιτία που οδηγεί το νεαρό σύζυγο να φτιάξει τη βαλίτσα του και που κάνει τη νεαρή γυναίκα να φτάσει κι εκείνη *μέχρι το πλοίο.* Όλα τακτοποιούνται μέσα στο χρόνο που διαρκεί ένας μεσημεριανός ύπνος, σ' ένα πνιγηρά ζεστό δωμάτιο όπου η κάμερα του Δαμιανού ενεδρεύει στο παραμικρό σημάδι: τη γυναίκα που ακινητοποιείται απότομα καθώς παρατηρεί στα κλεφτά το μισόγυμνο άντρα της (τον ποθεί) – τη βαλίτσα έτοιμη κάτω απ' την πολυθρόνα (ο σύζυγος πρόκειται να φύγει) – το βλέμμα στον καθρέφτη όπου η νέα γυναίκα, που μόλις έχει καταλάβει και μισοκλαίει σιωπηλά, βρίσκει τον εαυτό της άσχημο ή σχεδόν. Αποχαυνωμένος, με τα μάτια ανοιχτά, ο σύζυγος είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι, με το κεφάλι προς τον τοίχο, ενώ η γυναίκα του τολμάει να τον χαϊδέψει – σε μια έσχατη απόπειρα, γελοία κι αξιοθρήνητη, να τον πλησιάσει ενώ εκείνος αναφέρεται σ' αυτή στο τρίτο ενικό κιόλας – τα φτιασίδια, μολύβι για τις βλεφαρίδες και τα φρύδια, κόκκινο στόμα, ένα κιλοτάκι κι ένα σουτιέν αγορασμένα απ' το καινούργιο λαϊκό πολυκατάστημα της πόλης συμβάλλουν, λίγο-πολύ μάταια, στην προσπάθεια επανάκτησης. Να θυμηθούμε εδώ τη θεατρική παιδεία του Δαμιανού που έπαιξε ρόλο στη σκηνοθεσία αυτής της ειρωνικής παντομίμας, χωρίς ωστόσο να παραβλέψουμε πως παραμονεύει τους ηθοποιούς με καθαρά κινηματογραφικό τρόπο: με μια κρυφή απλότητα που συγκρίνεται μ' εκείνη του Φόρμαν – χρησιμοποιώντας, στην ανάγκη, τα πλοντζέ για να ενισχύσει το οδυνηρά γκροτέσκο στοιχείο αυτής της αποτυχημένης επιχείρησης σαγήνης – ο Δαμιανός αποκαλύπτεται εδώ ένας από τους πιο πειστικούς υποστηρικτές αυτής της αισθητικής της ημιαπόστασης (όπου η απλότητα δεν έχει ακόμα σκληρύνει, δεν έχει ακόμα γίνει *αισθητική της απλότητας* κι όπου ο σαρκασμός συγχέεται πάντα με τη συμπόνια), που θριαμβεύει σήμερα στον τσεχοσλοβακικό κινηματογράφο.

Μίλησα για «σκετς» αναφερόμενη στα τρία μέρη της ταινίας. Άδικα. Οι τρεις ιστορίες του *Μέχρι το πλοίο* δεν είναι σκετς με την έννοια πως μπορούν ν' αλλάξουν θέση. Το ελάχιστο που μπορεί να πει κανείς είναι πως η θέση τους είναι απαραιτήτως καθορισμένη μέσα στην οικονομία της ταινίας από την ίδια τη χωρική λογική της πορείας του Νιάκα (η πεδιάδα μετά το βουνό, η πόλη μετά την ύπαιθρο). Όπως οι στιγμές στον μπεργκσονικό χρόνο, οι στιγμές αυτής της διαδρομής είναι ετερογενείς, αμείωτες και εσωτερικά «διαπερατές» από τις προηγούμενες. Από μερικά ευδιάκριτα σημεία –δομικές αναλογίες θα έλεγαν ο Φέι ή ο Ρικαρντού– αναγνωρίζεται το μη αντιστρέψιμο αυτής της χρονολογικής διαδοχής. Εξού και μαντεύουμε ότι αυτή η πορεία θα μπορούσε να είναι (επίσης) μεταφορική – όπως εξάλλου δηλώνει ο Δαμιανός. Μεταφορά μιας ορισμένης ελληνικής «ιστορίας», από την ευτυχισμένη ασυνειδησία στη δυστυχισμένη συνείδηση – ή για να μιλήσουμε λιγότερο χεγκελιανά, από μια προκαπιταλιστική κοινωνία (χειροτεχνική ή ποιμενική) σε μια κοινωνία (αστική) καπιταλιστικής δομής (κι όπως θα προσπαθήσει να δείξει ο Παπατάκης στους *Βοσκούς της συμφοράς,* αποικιοκρατικής), όπου η αλλοτρίωση και ο σπαραγμός φτάνουν στο αποκορύφωμά τους. Μπορεί να βρούμε διασκεδαστική αυτή την «ιστορική» εξέλιξη βλέποντάς τη να διαγράφεται στο πέρασμα από το άλογο (ο φίλος του Νιάκα στο πρώτο μέρος είναι σιδηρουργός) στη μοτοσικλέτα (που είναι, στην επαρχία του δεύτερου μέρους, σημάδι της προσέγγισης στην πόλη – ο αστικός κόσμος πλησιάζει και γνέφει) και τέλος στα αυτοκίνητα και τα λεωφορεία της πόλης, όπου ο Νιάκας περιπλα-

Αλέξης Δαμιανός.

νιέται σαν ξένος. Η εμφάνιση του καθρέφτη στην πορεία της ταινίας ίσως έχει επίσης κάποια σημασία. Δεν υπάρχει κανένας καθρέφτης στην απομονωμένη παράγκα του πρώτου μέρους: σκιά και ημίφως όπου τίποτα δεν είναι καθαρό, όπου τίποτα δεν είναι μεταβιβάσιμο – ούτε η σωματική επιθυμία ούτε η παρόρμηση του φόνου (που θα στοιχειώσει τον ζηλόφθονο Νιάκα): κι η κοπέλα δεν ξέρει καν πως είναι ωραία. Ούτε ίσως η άλλη, ο θηλυκός αιγόκερως του δεύτερου μέρους, πριν να φτάσει ο κορτάκιας με τη μοτοσικλέτα – ο καθρέφτης είναι σημείο της πόλης, της κοινωνίας του θεάματος. Μπροστά σ' έναν καθρέφτη θα ξαναβρούμε τον Νιάκα, στην πόλη, σ' ένα κουρέα – αυτή τη φορά πολύ συγκεκριμένα (πολύ «τριχωτά», μέσα στο περιβάλλον του κουρείου) απογοητευμένο. Κι είναι ένας καθρέφτης που θ' αποκαλύψει στη φτωχούλα της τρίτης ιστορίας πως λίγη πούδρα και λίγο ρίμελ ίσως να βοηθήσουν στην προσέγγιση του αγαπημένου – κάτι που αποδεικνύεται ψέμα γιατί ο καθρέφτης υποστηρίζει πως το κακό έγκειται στην αισθητική παρ' όλο που έγκειται αλλού, στην οικονομία δηλαδή. Να σημειώσουμε επίσης ότι οι σχέσεις του Νιάκα με τις γυναίκες ακολουθούν μια πορεία που φέρει τις ίδιες σημασίες. Η πρώτη (απ' όσο ξέρουμε) θα μείνει ανέγγιχτη (από κείνον) –ο Νιάκας λέει «μόνο το γάμο σκέφτονται για τα ψαλτήρια»–, η δεύτερη θα ενδώσει χωρίς ντροπή στις συγκεκριμένες του προτάσεις (αντίο παπάδες!), η τρίτη θα γίνει η σύντροφός του στην αλλοτρίωση και τη μετανάστευση: συμπόνια γι' αυτήν εδώ αλλά όχι μεγάλη επιθυμία. Όνειρα αγάπης θολωμένα απ' τη θρησκευτικότητα, συνουσία στα κρυφά, αποερωτικοποίηση: τρία στάδια που δεν είναι χωρίς σημασία.

Τρία στάδια μέχρι την άλλη αναχώρηση, την οριστική, που όλο το ρακί του κόσμου δεν μπορεί να εμποδίσει. Το πλοίο λέγεται «Πατρίς». Το είχαμε φανταστεί: με τον Νιάκα φεύγει μαζί κι η Ελλάδα.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 199, Μάρτιος 1968.
Μετάφραση: Σώτη Τριανταφύλλου

Καίριες τομές

του Gideon Bachmann

Το πιο μοντέρνο φιλμ της χρονιάς είναι χωρίς αμφιβολία το *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, ενός απ' τους γνωστότερους ανθρώπους του ελληνικού θεάτρου, που, ύστερα από έξι χρόνια παραμονής στην Αγγλία, ίδρυσε μια πειραματική σκηνή – το «Θέατρο Πορεία»– η οποία αποτελούσε μόλις πριν λίγα χρόνια στην Ελλάδα έναν από τους προμαχώνες της θεατρικής πρωτοπορίας.

Αν αγνοήσουμε το μεσαίο επεισόδιο το οποίο αποτελεί αντιγραφή των συνηθισμένων προτύπων του ελληνικού κινηματογράφου (ο Αντώνης συναντά μια νυμφομανή «λαϊκή ομορφιά»), θα διαπιστώσουμε ότι ο Δαμιανός δείχνει ιδιαίτερη ευαισθησία στη σκηνοθετική του γραμμή, μέχρι τώρα άγνωστη στον ελληνικό κινηματογράφο. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί η ντοκιμαντερίστικη καταγραφή της ζωής των απλών ανθρώπων, της καθημερινής ρουτίνας, των προβλημάτων τους που είναι σίγουρα τα προβλήματα χιλιάδων Ελλήνων.

Οι κουβέντες του ζευγαριού, η περιγραφή των λεπτομερειών του φτωχικού τους σπιτιού, οι δρόμοι του λιμανιού, οι βιαστικοί άνθρωποι κι η σκονισμένη βιομηχανική ατμόσφαιρα που τους περιβάλλει είναι καίριες τομές, χαρακτηριστικά ελλειπτικά δείγματα που συνθέτουν μια γενική πραγματικότητα και ταυτόχρονα μαρτυρούν την αναπόφευκτη μεταβολή που τόσο ξεκάθαρα συντελείται ακόμα και για τα μάτια τρίτων: αυτό που παρουσιάζεται απ' την παράδοση, τη φιλολογία, τον Καζαντζάκη και την τουριστική προπαγάνδα, σαν το πραγματικό πρόσωπο της Ελλάδας (η μυρωδιά των γιασεμιών, το λιακωτό στα σπίτια, τα μοναστήρια, το ξυνόγαλο στο ξύλινο περβάζι, τα λιόδεντρα στους Δελφούς, ο βαθύς δεσμός με τη γη και τη θάλασσα), έχει σχεδόν εξαφανιστεί.

«Sud Deutche Zeitung», 3.12.1966.
Μετάφραση: Χριστίνα Τσαπανίκα, Τάκης Παπαγεωργίου.
«Ελληνικός Κινηματογράφος», Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1967

Συγκινητική ειλικρίνεια

του Μαρσέλ Μαρτέν

Μου άρεσε πολύ το *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού (θεατρικού σκηνοθέτη και ηθοποιού ο οποίος μ' αυτή την ταινία περνάει και στον κινηματογράφο), παρ' όλες τις κάποιες αδυναμίες του σεναρίου που πρέπει να αναζητηθούν στο γεγονός πως αποτελεί διασκευή δύο λογοτεχνικών κειμένων και στο ότι ο πρωταγωνιστής δε βρίσκεται πάντα στο κέντρο της δράσης.

Σ' αυτό το αδέξιο και ατελές φιλμ υπάρχουν ωστόσο ένας αυθορμητισμός και μια συγκινητική ειλικρίνεια. Ενώ δεν επιχειρείται καμιά παραχώρηση στον ερωτισμό (σε σκηνές που είναι εντούτοις κάπως τολμηρές), η περιγραφή του περιβάλλοντος και των προσώπων έχει ένα εκπληκτικό ρεαλιστικό σφρίγος και το κοίταγμα της ελληνικής φύσης (και το φως της) αποκτούν μια αίσθηση αληθινά ποιητική. Απ' όλες τις ταινίες που είδα στη Θεσσαλονίκη, το *Μέχρι το πλοίο* με συγκίνησε περισσότερο – μια συγκίνηση που δεν ξέρω από τι είδους «συναισθηματική αναστάτωση» μπορεί να προέρχεται.

«Cinema 66».
Μετάφραση: Β. Α. Ραφαηλίδης.
«Επιθεώρηση Τέχνης», Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1966

Ταινία σεμνή, σοβαρή και πλούσια

του Ζαν ντε Μπαρονσελί

Ο Αλέξης Δαμιανός, σκηνοθέτης του *Μέχρι το πλοίο*, ανήκει στην ολιγάριθμη εκείνη κατηγορία των ελλήνων σκηνοθετών που προσπαθούν να αποσπάσουν την παραγωγή της χώρας τους από τη συμβατικότητα και τη μωρία των φολκλορικών ή μελοδραματικών έργων της τρεχούσης καταναλώσεως. Γι' αυτό και το *Μέχρι το πλοίο* αξίζει την προσοχή και τη συμπάθεια.

Ένας χωρικός αποφασίζει να μεταναστεύσει στην Αυστραλία. Στο δρόμο, που από το χωριό του οδηγεί στον Πειραιά όπου πρέπει να μπαρκάρει, επανειλημμένα δοκιμάζει τον πειρασμό να ενδώσει στο σχέδιό του. Οι πειρασμοί αυτοί αποκτούν συγκεκριμένα τη μορφή δύο γυναικών: Η μία θα μπορούσε να τον συγκρατήσει με την παγίδα της γλύκας και της αγνότητάς της και η άλλη να τον κάνει να παρεκλίνει με τον άγριο αισθησιασμό της. Αντιστέκεται όμως σ' αυτή την διπλή μαγεία και τελικά εγκαταλείπει την μάνα πατρίδα μαζί με μια τρίτη γυναίκα, ταπεινωμένη και αποκαμωμένη όπως ο ίδιος.

Η αφήγηση αυτή, που η τραχύτητά της υπογραμμίζεται από το μαυρόασπρο μιας φωτογραφίας που παραμένει θλιμμένη ακόμη κι όταν είναι φωτεινή, αναζητεί λιγότερο να γοητεύσει και περισσότερο να εκφράσει υπό μορφή συχνά συμβολική το εσωτερικό δράμα ενός ανθρώπου αναγκασμένου να εγκαταλείψει τη γη και τον ουρανό του. Δεν θα έπρεπε να αμφιβάλλει κανείς ότι το δράμα αυτό καθαυτό δεν είναι παρά αντίλαλος

ενός δράματος γενικότερου. Ταινία σεμνή, το *Μέχρι το πλοίο* είναι μαζί και ταινία σοβαρή και πλούσια. Δεν κρατά κανείς κακία στον Δαμιανό αν τα χάνει λίγο μες την πολλαπλότητα των θεμάτων που αγγίζει. Είχε πολλά να πει και είπε τα ουσιώδη, αφού διά του μύθου μάς κάνει ν' αποκτήσουμε επίγνωση των πραγματικοτήτων της χώρας του.

«Le Monde».

Μετάφραση από το «Βήμα» 30.1.1968

Οι παρορμήσεις της ζωής

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Ο Αλέξης Δαμιανός, συγγραφέας, σκηνοθέτης, θιασάρχης, ηθοποιός, άνθρωπος του θεάτρου ως το κόκαλο, πραγματοποίησε με πολύ ευλυγισία το άλμα του στον κινηματογράφο. Μονομιάς μας επέδειξε απόλυτη κυριαρχία πάνω σε δύο εντελώς διαφορετικά εκφραστικά στιλ και μετέδωσε και στις δυο περιπτώσεις ένα μεστό περιεχόμενο, με τρόπο μάλιστα μοναδικό για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Οι αδυναμίες της ταινίας *Μέχρι το πλοίο* είναι ξεκάθαρες και επισημαίνονται πολύ εύκολα. Υπάρχει μια τέτοια έλλειψη αρχιτεκτονικής που το έργο σχεδόν δεν υπάρχει σαν σύνολο, σχεδόν διαλύεται σε τρία σκετς. Η πρόθεση βέβαια του Δαμιανού είναι φανερή και αξιέπαινη: θέλησε να μας δώσει την κάθοδο από το άγριο βουνό, στην ήμερη πεδιάδα κι από εκεί στην πόλη. Αυτή η πορεία, που ξεκινά από την ανάγκη κι από την εύλογη αλλά απατηλή αίσθηση ότι «κάτω» η ζωή θα είναι «ευκολότερη», οδηγεί στο αδιέξοδο, στη φυγή μέσα από τη θάλασσα, μακραίωνη μοίρα του Έλληνα. Συγχρόνως, όμως, ο δημιουργός συνθέτει και τρεις χρονικές στιγμές της πορείας του πολιτισμού, στα τελευταία εκατό χρόνια και, σ' ένα βαθύτερο επίπεδο, το παράλληλο ηθικό κατρακύλισμα του ανθρώπου. Οι σκόρπιες κουβέντες κι οι μονόλογοι του ήρωα για την αμαρτία βρίσκουν τον αντίλαλό τους στα θλιβερά αλληλοσυγκρουόμενα ένστικτα του τελευταίου μέρους.

Λουΐζα Ποδηματά, Γιώργος Μάζης, Βένια Παλλίρη.

Όμως όλα αυτά αποτελούν λογικούς συσχετισμούς, δεν απορρέουν από την εσωτερική «φιλμική» πορεία της ταινίας. Ο κινηματογράφος, όταν ιδίως κινείται σ' ένα εξωτερικά ρεαλιστικό πλαίσιο, δεν επιδέχεται υπερβολικές αφαιρέσεις. Οι τρεις αυτές στιγμές ζωής που απεικονίζονται, μπορεί να συμβολίζουν a priori κάτι, αλλά, όταν πραγματωθούν με τις εντελώς συγκεκριμένες εικόνες του κινηματογράφου, απομακρύνονται η μία από την άλλη με ιλιγγιώδη ρυθμό. Είναι αδύνατον να συνυπάρξουν χρονικά και το αναγκαστικά διάφορο ύφος τους δεν τις δένει καθόλου μεταξύ τους. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό αποτέλεσμα της αδυναμίας συγκόλλησης, ότι ο δρων ζωικά και ηθικά ήρωας του πρώτου μέρους, μεταβάλλεται σε ερωτικό «αντικείμενο» στο δεύτερο και σε αδρανή θεατή στο τρίτο. Η εξέλιξη αυτή είναι βέβαια συνεπής, συγχρόνως όμως η βαθμιαία εξαφάνιση του κεντρικού προσώπου αντιστοιχεί στη διακοπή των δομικών εξαρτήσεων, αναγκαίων για την ύπαρξη ενός ενιαίου έργου. Ο μονόλογος δίπλα στη φωτιά, που «δένει», τυπικά μόνον, το δεύτερο και τρίτο επεισόδιο, είναι η μοναδική «θεατρική» σκηνή του φιλμ, και θυμίζει τα «περάσματα» στο θέατρο, που εκτυλίσσονται μπροστά στην κλειστή εσωτερική αυλαία, ανάμεσα σε δύο κύριες σκηνές, όσο να αλλάζει και το σκηνικό. Το κείμενό της άλλωστε φαίνεται σαν να συγκεντρώνει αναμνήσεις του Δαμιανού από ρόλους «ρωσικών» έργων.

Το πρώτο μέρος του *Μέχρι το πλοίο* στηρίζεται, ως ένα σημείο, στο θαυμάσιο διήγημα του Σπήλιου Πασαγιάννη *Το δακτυλίδι*. Οι προσθήκες του Δαμιανού ενσωματώνονται απόλυτα στην εξαίρετη αυτή ανάπλαση της πυκνής ελληνικής ηθογραφίας του 1900. Η ηθογραφία αυτή, στις καλύτερες εκδηλώσεις της, είχε καθορίσει όχι μόνον το χώρο, τις συνήθειες, την ομιλία των απλών ανθρώπων του βουνού ή της θάλασσας, αλλά και τη βαθύτερη διάρθρωση της ζωής τους, με τις συγκρούσεις και τις ψυχικές απηχήσεις αυτών των συγκρούσεων. Ο σκηνοθέτης συνέλαβε θαυμάσια την ένταση των συναισθημάτων και την ώθηση των ενστίκτων κάτω από την εξωτερική ηρεμία και ταπεινοσύνη, και την εξέφρασε οπτικά και ηχητικά χάρη στη διαδοχή από βλέμματα και σκληρά ρυθμικά χτυπήματα του αμονιού ή τα λαμπαδιάσματα της φλόγας με τη νευρική κίνηση του βουερού φυσερού. Όλα δρουν υπόκωφα κι η μανιάτικη σκληρότητα ξεσπάει στην σχεδόν σιωπηλή –πάλι– σύγκρουση των κορμιών, ενώ η ανθρωπιά επιβάλλεται μετά την μακρόσυρτη σύγκρουση των βλεμμάτων στο σπίτι του κεντρικού ήρωα. Υποκριτική ενότητα, αίσθηση του χρόνου σαν στοιχείο ωρίμανσης των καταστάσεων, και ιδίως εξαίσιο φωτογραφικό στιλ (από τον Γ. Πανουσόπουλο) που απεικονίζει με θερμούς και σκοτεινούς τόνους το χρώμα και την ατμόσφαιρα του ορεινού πλαισίου και τολμά να φωτίζει «εσωτερικά» μόνο με το εξωτερικό φως, ολοκληρώνουν την επιτυχία.

Το δεύτερο επεισόδιο παρά τη χορογραφική σχεδόν σύλληψη των κινήσεων μιας κοπέλας με σβελτάδα ελαφιού και την μετάδοση του ερωτικού «φορτίου» στο θεατή, μένει ένα απλό σκίτσο, κακά στιλιζαρισμένο (ιδίως το τελετουργικό-συμβολικό φινάλε).

Το τρίτο μέρος μάς μεταφέρει με σπάνια αίσθηση της γνησιότητας σ' ένα από τα απειράριθμα σπιτάκια που «κοσμούν» τις μακρινές συνοικίες του Πειραιά και της Αθήνας. Αγωνία για την επιβίωση συνήθως, εδώ αγωνία για λίγη ευτυχία. Δεν πρόκειται για νατουραλιστική σκηνή, παρά τον συνεχή σχεδόν χρόνο ανέλιξης, παρά το ολικό καδράρισμα και τον ουδέτερο φωτισμό. Η βιαιότητα ξεσπάει κάθε στιγμή από τις συγκρούσεις ανάμεσα στα πρόσωπα κι από το πλήθος άλλων μικρών συγκρού-

σεων που γεννιούνται «πολλαπλασιαστικά», σαν από κάποια ηχώ, στο εσωτερικό των ανθρώπων (του ανδρόγυνου αλλά και του χωριάτη που αθέλητα παρακολουθεί). Κι έτσι τα πλάσματα τρεμουλιάζουν μπροστά μας από μια διαρκή εσωτερική κίνηση που είναι κάτι ανάμεσα σε παλμό και σε σπασμό, σε προσφορά και σε άρνηση, σε ηδονή και σε οδύνη. Αυτή είναι τελικά, η «συνθετότητα» που οδηγεί τον «αγορασμένο» άντρα, αμέσως μετά από τις κλοτσιές, να χτυπά το κεφάλι του στον τοίχο. Και εκεί βρίσκεται η δύναμη του Δαμιανού που μας πείθει ότι το κακόμορφο και συγκινητικό σύμπλεγμα είναι αδιάσπαστο, για να μας τσακίσει αμέσως μετά, σαν τη γυναίκα, με την αναχώρηση του άντρα, βαλτσάκι στο χέρι. Κι είμαστε και μεις μαζί της, εγκαταλειμμένοι στη θανατερή ροπή της φυγής, στην άκρη της προκυμαίας, δίπλα σ' έναν άγνωστο άντρα, ξεριζωμένο κι αυτόν, ξένο μαζί κι αδελφό.

Ο σκηνοθέτης διευρύνει εδώ το πλάνο σε χρονικό πλάτος συχνά μέχρι την «σεκάνς», ενώ παράλληλα πυκνώνει το ανθρώπινο δραματικό στοιχείο. Αυτά τα δυο δεδομένα που μοιάζουν να οδηγούν προς το θέατρο, στην ουσία το υπερβαίνουν με την ίδια τους την ένταση, τέμνοντας έτσι το γόρδιο δεσμό, και αναδιαμορφώνουν το έργο πέρα από κατηγορίες φιλολογικές, πλαστικές ή δραματικές, προσεγγίζοντας προς τους μη κωδικοποιημένους ρυθμούς και τις παρορμήσεις της ζωής.

«Εποχές», Δεκέμβριος 1966

Απογύμνωση στο ελάχιστο κάθε σκηνοθετικού «κόλπου»
του Φώτη Αλεξίου

Σ' ό,τι αφορά τα δύο πρώτα σκετς, το ύφος της ταινίας κυμαίνεται μεταξύ ενός παγανισμού, βουκολισμού και μιας φολκλορικής παρουσίασης του απομονωμένου κόσμου των βοσκών (για τούτο το τελευταίο το λάθος βρίσκεται κυρίως στην εκλογή της ηθοποιού Βένιας Παλλίρη όπως και στην προβολή της μ' έντονο τρόπο στο κέντρο του σκετς), που λιγότερο ή περισσότερο δεν ξεφεύγει από ορισμένα καλούπια πολύ συμβατικά τόσο από τη σεναριακή πλευρά όσο κι απ' αυτή της κινηματογραφικής πραγμάτωσης, αντίθετα στο τρίτο σκετς διαπιστώνουμε κάτι το εξαιρετικό. Την υποχώρηση, το σβήσιμο κάθε τεχνικής, την απογύμνωση στο ελάχιστο κάθε σκηνοθετικού «κόλπου» μπροστά στο υποτονικό δράμα δυο ανθρώπων, ενός άντρα και μιας γυναίκας που συζούν μέσα σε μια παλιοκάμαρα ενός πειραιώτικου συνοικισμού. Η μηχανή καταγράφει, παρακολουθεί τις κινήσεις, τις αντιδράσεις του ζευγαριού στον καβγά τους, σε μια αποτυχημένη ερωτική σκηνή, στο χωρισμό τους, και η οθόνη ξεχειλίζει απ' αυτά τα στοιχεία, φαινομενικά ακατέργαστα, ακέραια που αργά, πλάνο με πλάνο (γιατί το «ντεκουπάζ» είναι περιορισμένο στο ελάχιστο και τα γενικά πλάνα κρατούν το μεγαλύτερο μέρος) οικοδομούν το χώρο, την ψυχολογική υπόσταση-δικαίωση των δύο ανθρώπων.

Φορές ο Δαμιανός παρασύρεται από τη λιτότητα αυτή. Αφήνεται να προχωρήσει σε λεπτομέρειες που ξεπερνούν τα όρια του ωμού ντοκιμαντέρ, αφήνουν να υποτεθεί μια ενδεχόμενη αυταρέσκεια του σκηνοθέτη στο να προχωρήσει μέχρι το «τέλος», συνοδευόμενη κι από μια σχετική απειρία της σημασίας του πλάνου σ' ότι αφορά το περιεχόμενό του.

Φανερή λοιπόν είναι η ανισότητα ανάμεσα στα τρία σκετς της ταινίας. Ανισότητα που δε θα 'ναι αναγκαστικά και σε βάρος της σ' ότι αφορά την εμπορική της προώθηση, μια και τα δύο πρώτα επεισόδια έχουν τα στοιχεία που θα πρέπει να τραβήξουν το κοινό και να πείσουν τους εκμεταλλευτές για την εμπορικότητά της. Το τρίτο, όμως, σκετς, που και μόνο γι' αυτό θεωρώ την ταινία σαν σημαντικό γεγονός μέσα στα ελληνικά πλαίσια, κινδυνεύει να σοκάρει αν όχι το ίδιο το κοινό, περισσότερο τους υπεύθυνους της εκμετάλλευσης.

«Ελληνικός Κινηματογράφος», Οκτώβριος 1966

Ανελέητο φως
του Γιάννη Καλλιόρη

Η πρώτη αυτή ταινία του Αλέξη Δαμιανού, τον δείχνει σκηνοθέτη με γνώση της κινηματογραφικής τέχνης και αξιόλογη παραστατική δύναμη και ωριμότητα. Το έργο του είναι «σπονδυλωτό» και αποτελείται από τρεις διαφορετικές ιστορίες που συνδέονται μεταξύ τους με την παρουσία ενός προσώπου, η οποία όμως επειδή ακριβώς στις δύο τελευταίες είναι απλώς προσχηματική, κάνει ώστε να παρατηρείται σημαντική έλλειψη δομικής ισορροπίας αν δούμε την ταινία ως ενιαίο σώμα.

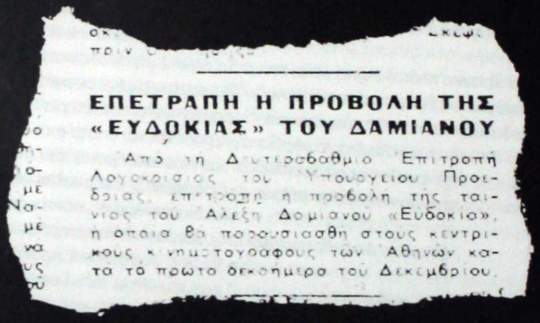
Το πρώτο μέρος (διασκευή από ένα διήγημα του Σπήλιου Πασαγιάννη), βασισμένο κυρίως σε γκρο πλαν και με μια φωτογραφική αντίληψη του χώρου, διηγείται την ιστορία δύο φίλων (ο ένας σιδεράς στο βουνό, ο άλλος περαστικός και υποψήφιος μετανάστης) που έρχονται σε σύγκρουση εξαιτίας ενός αισθήματος που αναπτύσσεται μέσα τους για την ψυχοκόρη του ενός. Μέσα σ' ένα υποβλητικό φόντο φυσικών τοπίων και πάνω σ' ένα μόλις διαφαινόμενο υπόστρωμα ηθογραφίας, πραγματοποιούνται εύστοχες ψυχογραφικές παρατηρήσεις αναφορικά με τα τρία πρόσωπα της ιστορίας. Μέσα σ' ένα σκληρό, βραχώδες και άγονο τοπίο, λουσμένο στο ανελέητο φως του ήλιου, εκδηλώνεται ατιθάσευτο, ακαταμάχητο, βασανιστικό το ξύπνημα του ερωτισμού της νεαρής βοσκοπούλας, που μετά την πρώτη της ολοκληρωμένη σεξουαλική εμπειρία, θα πάρει ασυνειδητοποίητα αλλά και σαν φυσική συνέπεια της φοράς του ολοένα απαιτητικότερου πλέον ενστίκτου, το δρόμο των πορνείων της πόλης.

Κι ερχόμαστε τώρα στο τρίτο μέρος, που είναι πραγματικά συγκλονιστικό και που δικαιωματικά παίρνει λαμπρή θέση στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.

Το άγχος του «μη-έρωτα» εκφράζει κατά βάση τούτη η ιστορία και επιτυγχάνει να μας μεταδώσει με τρομερή δύναμη την καταθλιπτική του αίσθηση. Το φυσικό πλαίσιο της ιστορίας είναι ένα φτωχοδωμάτιο που στεγάζει τον πρώην έρωτα των δύο συζύγων. Κάτω από το πέλμα της μιζέριας και των πιεστικών συνθηκών που υπονομεύουν σιγά σιγά τις σχέσεις τους και τις μετατρέπουν σε εξευτελισμό του άντρα κυρίως (που, όντας άνεργος, συντηρείται από την προίκα και τη δουλειά της γυναίκας του και αυτό το συνειδητοποιεί βαθιά σαν στοιχείο ξεπεσμού για το οποίο διαμαρτύρεται ξεσπώντας σ' αυτήν)· κάτω από τη διαβρωτική επιδρομή του χρόνου που σβήνει τους ερωτικούς ίμερους και μαραίνει πρώτη την ομορφιά της γυναίκας καθιστώντας την γρηγορότερα ανερωτική, τα ψυχολογικά αδιέξοδα στη σχέση του ζευγαριού θα υψωθούν αξεπέραστα και αδυσώπητα και τελικά θα την τινάξουν στον αέρα συνθλίβοντας αναπόφευκτα το πιο αδύνατο μέρος, που είναι η γυναίκα. Ένα τέτοιο θέμα που θα μπορούσε να κινητοποιήσει εντατικά τους δακρυγόνους αδένες, στα χέρια του Αλέξη Δαμιανού αναδείχνεται στην αληθινά δραματική του διάσταση: είναι σπαρακτικό και όχι σπαραξικάρδιο, δραματικό αλλ' όχι δραματοποιημένο. Και επιπλέον έχει στη βάση του έναν έντιμο χειρισμό, γιατί από κανένα δε στερεί την αλήθεια των αναγκών του και το δικό του δίκιο· δεν εμφανίζει μια «αβανταδόρικα» ετεροβαρή σχέση θύτη προς θύμα. Και οι δύο είναι πάσχοντα πρόσωπα, μορφές δραματικές, θύτης ο καθένας αθέλητος και θύμα του άλλου – και οι δυο έχουν δίκιο κι αυτό είναι που κάνει το αδιέξοδο ανυπέρβλητο.

«Επιθεώρηση Τέχνης», Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1966

Εὐδοκία



ΕΠΕΤΡΑΠΗ Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ «ΕΥΔΟΚΙΑΣ» ΤΟΥ ΔΑΜΙΑΝΟΥ

Από τη Δευτεροβάθμιο Επιτροπή Λογοκρισίας του Υπουργείου Προεδρίας, επετράπη η προβολή της ταινίας του Αλέξη Δαμιανού «Εὐδοκία», η οποία θα παρουσιασθή στους κεντρικούς κινηματογράφους των Αθηνών κατα τὸ πρωτο δεκαημερο τοῦ Δεκεμβρίου.

ΕΥΔΟΚΙΑ

1971

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός. **Σενάριο:** Αλέξης Δαμιανός. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Χρήστος Μάγκος. **Μουσική:** Μάνος Λοΐζος. **Μοντάζ:** Matt Macarthy. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Λάκης Παπαστάθης. **Ηθοποιοί:** Κούλα Αγαγιώτου, Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης, Χρήστος Ζορμπάς. **Παραγωγή:** Αλέξης Δαμιανός / Katamor. **Διάρκεια:** 97 λεπτά. Έγχρωμο.35 mm.

Λαϊκός εξπρεσιονισμός
του Διαμάντη Λεβεντάκου

Η *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού θα μπορούσε να ενταχθεί στη νεοελληνική εκείνη πολιτισμική και καλλιτεχνική παράδοση που στην καλύτερή της περίπτωση θα ονομάζαμε λαϊκό εξπρεσιονισμό και στη χειρότερη λαϊκό μυστικισμό. Η ομορφιά και η αγνότητα του ενστικτώδικου λαϊκού τύπου, η δύναμη και η καταστροφικότητα του μεγάλου έρωτα, η πόρνη με τη μεγάλη καρδιά, η γυναίκα-πόρνη κι ο άντρας-πολεμιστής, η αιώνια αναμονή του αγαπημένου (από τη γριά πόρνη), η επαναληπτικότητα της ζωής (γριά πόρνη - Ευδοκία), τα βυζαντινά μοτίβα, η προφητεία του καφέ, η λαϊκή ταβέρνα, το ζεϊμπέκικο, το αντροπάλεμα κτλ. Συγχρόνως, όμως, αποτελεί, στο χώρο τουλάχιστον του κινηματογράφου μας, και την πιο προωθημένη θέση αυτής της παράδοσης. Κι αυτό πρώτα χάρη σε μια σωστότερα προσανατολισμένη χρησιμοποίηση του μύθου (εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις, όπως στην περίπτωση της γριάς πόρνης) και δεύτερο χάρη στην ύπαρξη ενός δεύτερου νατουραλιστικού επιπέδου εκτός από το μυθολογικό. Παραμένει βέβαια πάντα το πρόβλημα κατά πόσο αυτή η μυθολογία μπορεί να γίνει φορέας ενός προοδευτικού ιδεολογικού περιεχομένου, αφού η ίδια η μορφή της είναι φορτισμένη από συντηρητισμό. Ας μην ξεχνάμε πως ο λαϊκός εξπρεσιονισμός δεν είναι παρά ο τρόπος με τον οποίο οι αστοί καλλιτέχνες αντέδρασαν απέναντι στην πρώτη ύλη της λαϊκής μας παράδοσης και δεν αποτελεί παρά μόνο την αστική αντίληψη αυτής της παράδοσης. Κι αυτό αδιάφορα με το αν αυτοί οι καλλιτέχνες ήταν ειλικρινείς, σαν τον Κούνδουρο και τον Δαμιανό, ανειλικρινείς, σαν τον Κακογιάννη, ή τουρίστες σαν τον Ντασσέν. Χωρίς να ισχυριστούμε πως μπορούμε εδώ να δώσουμε απάντηση σ' αυτό το ερώτημα, θα αρκεστούμε ωστόσο στην ανάλυση δύο δειγμάτων από την *Ευδοκία*. Το πρώτο είναι η ίδια η Ευδοκία, ο τύπος της πόρνης, συνηθέστατος τύπος στον ελληνικό κινηματογράφο. Μια σύγκριση με την προμάμμη της, τη Στέλλα του Κακογιάννη, μπορεί να φωτίσει καλύτερα αυτό που θέλουμε να δούμε. Στη *Στέλλα* ο καταδικασμένος έρωτας είναι συνέπεια μιας εσωτερικής αντίρροπης παρόρμησης της ίδιας για ελευθερία μεταφυσικής κάπως προέλευσης. Στην *Ευδοκία*, αντίθετα, ο καταδικασμένος έρωτας έχει αίτια τις υπάρχουσες κοινωνικές δομές και τα ψυχολογικά τους αντίστοιχα. Η Στέλλα, όντας πόρνη, είναι ελεύθερη, συμπεριφέρεται με φινέτσα και μιλάει μια γλώσσα καθωσπρέπει. Η Ευδοκία κάθε άλλο παρά ελεύθερη είναι, η συμπεριφορά της χονδροειδής κι η γλώσσα της τέτοια που «εκτός κλίνης» να λογοκρίνεται από την αστική της πελατεία... Η αναδιάρθρωση αυτή στο εσωτερικό του μύθου κι όταν ακόμα δεν τον καταργεί ολότελα, ωστόσο αποκαθιστά μια ρεαλιστικότερη σχέση ανάμεσα σ' αυτόν και την πραγματικότητα. Από μια άλλη πλευρά βέβαια, και μέσα στο πλαίσιο της όλης ελληνικής κινηματογραφίας, για την οποία η γυναίκα δεν είναι παρά μόνο μάνα ή πόρνη, η Ευδοκία δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να επιβεβαιώνει το αλλοτριωμένο κινηματογραφικά (αν και όχι μόνο κινηματογραφικά) πρόσωπο της Ελληνίδας.

Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης.

Το δεύτερο είναι το μοτίβο της μαντείας. Η ιστορία της ταινίας αρχίζει με μια προφητεία αυτής της ίδιας. Η γριά πόρνη κοιτάζει τον καφέ της Ευδοκίας και μαντεύει: «Μια συνάντηση, σταυρός, κορόνα...» Επιβίωση φυσικά από το αρχαίο δράμα και τη δημοτική μας ποίηση, γεγονός όμως που από μόνο του δε θα αποτελούσε άλλοθι. Από την άλλη όμως πλευρά και μια αβασάνιστη άρνηση, με το επιχείρημα ότι προβάλλει τη μοιρολατρία (παρ' όλο που ένα μέρος του λαού στην πραγματικότητα εξακολουθεί «να λέει τον καφέ»), είναι νομίζουμε πάλι λάθος. Το ζήτημα είναι να ερευνήσουμε όταν η λαϊκή γλώσσα λέει «μοίρα» τι εννοεί κάθε φορά, εννοεί οπωσδήποτε θεία βούληση ή τυχαιότητα ή μπορεί να εννοεί και τα «πράγματα», την αναγκαιότητα των πραγμάτων που δεν είναι παρά μια πρώτη μορφή συνείδησης της κοινωνικής και ιστορικής αναγκαιότητας. Εκείνο που δείχνει καλύτερα το πώς ένα υποκείμενο εννοεί μια λέξη είναι ο τρόπος που τη ζει. Και η Ευδοκία τη «μοίρα» της κάθε άλλο παρά μοιρολατρικά τη ζει. Όπως κι όλη η δομή του έργου κάθε άλλο παρά αφήνει να φανεί πως η θεία βούληση ή η τυχαιότητα προσδιορίζει τη μοίρα της Ευδοκίας.

Σ' ένα πιο συνειδητό επίπεδο το έργο φτάνει ν' αγγίξει ένα πολιτισμικό σχήμα ευρύτερο τόσο από την οποιαδήποτε λαϊκή γραφικότητα όσο κι από την οποιαδήποτε νεοελληνική ιδιοτυπία: το σχήμα της αλλοτρίωσης του άντρα και της γυναίκας μέσα στα

γρανάζια ενός πατριαρχικού, πολεμικού κι εμπορευματικού πολιτισμού. Η ηδονή κι η ζωτική δύναμη στην υπηρεσία της πολεμικότητας (Λοχίας) και της οικονομικότητας (Ευδοκία). Ο έρωτας ανάμεσα στον άντρα-πολεμιστή και στη γυναίκα-πόρνη είναι μια «ύβρις» κατά τού ιερού συστήματος. Μια ανταρσία που ωστόσο δε φτάνει να γίνει επανάσταση. Η Ευδοκία συναντά το Λοχία μέσα στην ταβέρνα, χορεύοντας ζεϊμπέκικο, σε ώρα μεθυσιού κι έκστασης. Σε μια τέτοια στιγμή ξεσπάει ο έρωτας-ύβρις. Κι αμέσως, ανίκανος να εκδηλωθεί φυσικά, μετατρέπεται στο αντίθετό του: συμπλοκή, πόλεμος. Η σύγκρουση με το σύστημα είναι συγχρόνως εσωτερική κι εξωτερική. Το σύστημα υπάρχει σαν εσωτερικοποιημένη κατάσταση, ψυχολογική κι αξιολογική, μέσα στους ίδιους τους ήρωες του έργου και ιδίως στο Λοχία. Ο έρωτάς του για την Ευδοκία την πόρνη, τον οδηγεί στην επιθυμία να την έχει (πρώτη παραχώρηση στη νομοτέλεια του συστήματος). Η επιθυμία να την «έχει» τον οδηγεί στο να καταφύγει στο γάμο (δεύτερη παραχώρηση στη νομοτέλεια του συστήματος). Ο γάμος, όμως, με μια πόρνη τον φέρνει σε ανοιχτή σύγκρουση με το «κατά σύστημα» αίσθημα της τιμής, που μόνος του δεν μπορεί να ξεπεράσει. Η σύγκρουση αυτή δημιουργεί μια παρενέργεια που, επιστρέφοντας στην αρχή, σκοτώνει το πρωτογενές ερωτικό του αίσθημα. Χαρακτηριστικό δείγμα της παγίδας που περιμένει όσους πιστεύουν ότι μπορούν να εναντιωθούν στο σύστημα μέσα από το ίδιο το σύστημα κρατώντας απ' αυτό ό,τι τους βολεύει. Παράλληλα, βέβαια, το σύστημα εναντιώνεται σ' αυτόν τον έρωτα κι εξωτερικά. Ο έρωτας είναι ένα καταναλωτικό αγαθό, όπως και τ' άλλα, που μπορεί να πουλιέται και ν' αγοράζεται, απαραίτητο για τη συντήρηση του ατόμου και για την ανανέωση της εργατικής του δύναμης, όχι όμως και αυτοσκοπός. Η Ευδοκία κι ο Λοχίας έχουν δικαίωμα στο σεξ, στο βαθμό όμως που δε θίγεται η παραγωγική τους αποδοτικότητα. Η Ευδοκία το λιγοστό της αυτό μερίδιο μπορεί να το 'χει με τον προαγωγό της κι ο Λοχίας στο παρόν με τις πόρνες (ακόμα και με την Ευδοκία, σαν πόρνη όμως, όχι σαν ερωμένη) κι αργότερα με μια καθωσπρέπει σύζυγο, μέσα στα θεσμικά και οικονομικά πλαίσια του γάμου, ευνουχίζοντας ο ένας τον άλλον. Φορείς της εξωτερικής αυτής εκδήλωσης του συστήματος είναι εδώ ο έμπορας-προαγωγός της Ευδοκίας, η κοινή γνώμη που εκπροσωπείται κυρίως από τους φαντάρους και μελλοντικά από τους συγχωριανούς του Λοχία και η στρατιωτική μηχανή που διεκδικεί για τον εαυτό της την αλκή και τον «απωθημένο του έρωτα».

Η τελική συντριβή των επαναστατημένων ερωστών έρχεται σαν «λογική» κατάληξη (αν κι όχι απόλυτα αιτιολογημένη δραματικά) της «παράλογης» ανταρσίας τους.

Η «λογική», όμως, αυτή του τέλους δεν είναι παρά μια ιδεολογικά φορτισμένη λογική που στηρίζεται πάνω στον κανόνα της αναπαράστασης «Έτσι συμβαίνει στη ζωή». Ο αναπαραστατικός αυτός ρεαλισμός εκφράζει μια στατική και στατιστική αλήθεια για τη ζωή, και υποβάλλει το κοινό σε μια ανάλογη πολιτική αγωγή. Η ίδια αμφισβήτηση ισχύει και για τη λανθάνουσα πολιτική σημασία πολλών συγχρόνων προοδευτικών ιδεολογικά έργων που αναπαριστάνουν έστω και κριτικά την αστική πραγματικότητα.

Ποιος θα ήταν, λόγου χάρη, ο χαρακτήρας της πολιτικής αγωγής της ιστορίας της Ευδοκίας αν αντί να τελειώνει με την ήττα των επαναστατημένων (αστικός ρεαλισμός), ή αντί να τελειώνει με τη νίκη των επαναστατημένων (σοσιαλιστικός ρεαλισμός), η «ιστορία» απλούστατα *δεν τέλειωνε* και ο αγώνας των δύο ερωστών έμενε ανοιχτός να συνεχιστεί και μετά το τέλος της ταινίας, καλώντας τους θεατές να συμβάλουν στην αποπεράτωσή του; Ή μήπως αυτό θα ερχόταν σε σύγκρουση με την πραγματικότητα; Στην πραγματικότητα, στην ιστορία, δε συνεχίζεται ο αγώνας: το πρόβλημα είναι από ποια σκοπιά κοιτάζουμε την πραγματικότητα.

Ένα τέτοιο, όμως, τέλος της ταινίας, που να μην είναι «τελείωμα», θα σήμαινε αμέσως, στον αισθητικό τομέα, ανατροπή της δραματικής της δομής. Κι αυτό θα ερχόταν σε σύγκρουση με το ιστορικά διαμορφωμένο αισθητικό μας γούστο, που ασυνείδητα ζητάει *μια ολοκλήρωση κι ένα κλείσιμο της ιστορίας* χωρίς την παραμικρή υποψία για το κρυφό ιδεολογικό περιεχόμενο αυτού του αισθητικού αρχέτυπου.

Τελειώνοντας, θα θέλαμε να επαναλάβουμε πως ο Αλέξης Δαμιανός με την *Ευδοκία*, εξαντλώντας τα όρια ενός ορισμένου πολιτισμικού και καλλιτεχνικού μύθου, αφήνει άθελά του να διαφανεί και η αδυναμία πια αυτού του μύθου να εκφράσει τη σύγχρονη Ελλάδα και τη σύγχρονη πραγματικότητα.

«Χρονικό», 1972

Ματιά εκπληκτικά ολοποιητική

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Δύο πολύ σημαντικές ταινίες στη διάπλαση μιας γνήσιας ελληνικής κινηματογραφικής παράδοσης είναι το *Μέχρι το πλοίο* (1966) και η *Ευδοκία* (1971) του Αλέξη Δαμιανού.

Το πρώτο φιλμ σημειώνει το τραγικό οδοιπορικό του αγρότη προς την πόλη και την τελική εγκατάλειψη της ελληνικής γης. Αστυφιλία και μετανάστευση αλλά και κάτι περισσότερο. Τριλογία, που το πρώτο μέρος της, πάνω στα ελληνικά βουνά, είναι εμπνευσμένο από ένα διήγημα του Πασαγιάννη (σωστή επιστροφή στην ακμαία ρεαλιστική ηθογραφία μας) ολοκληρώνεται, ιδίως στο τρίτο επεισόδιο, με μια δημιουργική συνείδηση όχι μόνο των λαϊκών θεμάτων, αλλά και των εκφραστικών κωδίκων των έργων λαϊκής καταναλώσεως.

Η *Ευδοκία* συνεχίζει και προεκτείνει αυτή την παράδοση. Χώρος οι μακρινές συνοικίες της πρωτεύουσας, όπου ρίζωναν πρωϊκά τα «εκτός σχεδίου» αλλά και το λιμάνι, με την άκαρπη φυγή προς το «αλλού».

Η ματιά του Δαμιανού, εκπληκτικά ολοποιητική, αναπλάθει αποκρυσταλλωμένες μορφές και μύθους του Ελληνισμού, με πρωτόγονο δυναμισμό (σύνθεση νατουραλισμού και λυρισμού), ενώ συγχρόνως αποκαλύπτει πίσω τους, τους κοινωνικο-οικονομικούς προσδιορισμούς.

Μια πόρνη κι ένας στρατιώτης ερωτεύονται. Είναι πλάσματα που σφύζουν από ενστικτώδη ζωτικότητα και ομορφιά (ερμηνεύονται θαυμάσια από δύο ερασιτέχνες, τη Μαρία Βασιλείου και τον Γιώργο Κουτούζη). Όμως, ο έρωτάς τους αποτελεί παράβαση των κανόνων του πατριαρχικού και εμπορευματικού συστήματος. Η πόρνη δεν μπορεί να χαρίζει τον έρωτά της, ούτε ο στρατιώτης να «πάρει» μια πόρνη.

Ο «απόλυτος» έρωτάς τους θα οδηγήσει «μοιραία» στο θάνατο, σαν τραγική «ύβρις». Πίσω από τη μοίρα, όμως, ο δημιουργός θ' αφήσει να αισθανθούμε την κοινωνικο-οικονομική αλλοτρίωση.

Το ύφος του Δαμιανού είναι μια αισθητική της μέσης αποστάσεως στα πλάνα του και φόρτιση ως την πυράκτωση των δραματικών συγκρούσεων. Η πυράκτωση περνάει μέσα από τα μελοδραματικά σχήματα, μεγεθύνοντας τα πρόσωπα ως το τραγικό και το σύμβολο, η απόσταση επιτρέπει συγχρόνως τη συμμετοχή και την απόσπαση του θεατή και η ιστορικότητα ξαναβλέπει με νέο φως τους μύθους της νεοελληνικής λαϊκότητας χωρίς να τους αποδυναμώνει.

Πρόλογος σε προβολή της ταινίας

Μια ξέχωρη κινηματογραφική γλώσσα

του Κώστα Σταματίου

Ο Αλέξης Δαμιανός είναι μια ξέχωρη περίπτωση στην καχεκτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Με δύο μόνο ταινίες, έχει καταφέρει να κατοχυρώσει μια «πατέντα» δικού του τρόπου αφηγήσεως, που δύσκολα μπορεί να καταταχθεί στα υπάρχοντα «συρτάρια». Είναι πολύ πιθανό «να μην ξέρει από κινηματογράφο». Ακόμα και στοιχειώδη πράγματα, για γωνιές λήψης, για φωτισμούς, για «εφέ», για χρησιμοποίηση του χρώματος. Μπρούτος, αδέξιος, σαν ταύρος σε υαλοπωλείο, εισέβαλε στο χώρο του μακαρίως κοιμωμένου ελληνικού «κινηματογράφου» και με την πρώτη του κιόλας απόπειρα, το *Μέχρι το πλοίο*, τάραξε τα λιμνάζοντα ύδατα. Με μόνο όπλο –πανίσχυρο– την εσωτεική του κάψα, τη δίψα του να πει αλήθειες, να μιλήσει για Ελλάδα, για Αθήνα, για ανθρώπους που τον καίνε σαν να 'ταν παιδιά του και να καθυστέρησαν τα γεννητούρια και τον κλοτσάνε, να βγούνε στο φως, να κραυγάσουν – με μόνο όλπο, κοντολογίς, την ανάγκη έκφρασης, ο Αλέξης Δαμιανός έβαλε Ι.Χ. σφραγίδα, έφτιαξε μιαν ιδιόρρυθμη φτωχή σε «σημαντική» ακόμη, μια πάντως ρωμέικη, ξέχωρη, ακατάταχτη κινηματογραφική γλώσσα.

Πρέπει να 'χεις κουλτούρα, άσκηση πολυετή στον εντοπισμό της ελληνικότητας, αισθητική που να πηγάζει απ' τον Θεόφιλο και τον Τσαρούχη και τον Καραγκιόζη, για να δεις το «τοπίο» της αθηναϊκής νεοσυνοικίας, όπως ο Δαμιανός στην *Ευδοκία*. Είναι τα ειδικά κατσάβραχα της Αττικής χαραγμένα σε «οδούς», είναι τα σπιτόπουλα που παριστάνουν τις «βίλες» όπως οι κοντοί που περπατούν με το ύφος ψηλού, είναι το «φερ-φορζέ» της πόρτας, το μαντράκι με τσιμεντόλιθο, τα ψωραλέα άνθη, οι γύψινες καμάρες με τα μπιχλιμπίδια τους, είναι το κουρτινάκι νάιλον, είναι η επίπλωση κρεβάτι, είναι τα ψεύτικα αναρριχόμενα, είναι... Με δυο λόγια: δύσκολα εκφράζεται η αισθητική «ποιος ήτανε πριν από μένα, μέσα στο σαλονάκι σου – τσιγάρα δύο αναμμένα υπάρχουν στο τασάκι σου!!» Σαλονάκι, τασάκι, υποκοριστικά η ελληνική κακομοιριά – όλα αυτά ο Δαμιανός τα 'χει «πιάσει» μοναδικά στην *Ευδοκία*. Κι ανεπανάληπτα. Γιατί, με την επιτάχυνση των εξελίξεων, θα χαθούν σύντομα σε μια «νοικοκυρεμένη ομοιομορφία» – με κοινό παρονομαστή το «κουτάκι», την τηλεόραση...

Σ' αυτό το κλίμα, ο Αλέξης Δαμιανός τοποθετεί το θέμα του. Ηθογραφικό, από πρώτη άποψη, ρομαντικό: ο αγνός επαρχιώτης φαντάρος ερωτεύεται την ξεβγαλμένη μόρτισσα του λιμανιού. Καλό παιδί αυτός, καλό κορίτσι κι εκείνη – κατά βάθος. Το οικονομικό είναι στενόχωρο: με το μισθό του φαντάρου δύσκολα γίνεται «γκεζί». Κι άμα απολυθεί, τι πρόκειται να γίνει, Ωνάσης; Σε γκαράζι θα δουλέψει – τρεις κι εξήντα. Κι εκείνη σέρνει πίσω της τον κόσμο της –τους «ντεβαντζήδες» που δεν αφήνουν τη χρυσοφόρο φλέβα εύκολα– κι εκείνος μπλέχτηκε πια στην Αθήνα κι ούτε που τον βλέπει τον εαυτό του να γυρίζει στο χωριό του. Τι θα κάνουν; Θ' ακούσει ο άντρας τις σειρήνες της ευκολίας και του συμβιβασμού: «Ρε συ, με τέτοια γυναίκα και να δουλεύεις;» Τι φταίνε; Δυο χόρτα είναι που φύτρωσαν και υπάρχουν. Αρπάζεται το 'να απ' τ' άλλο από ανάγκη επιβίωσης. Χωρίς πάθος, χωρίς έρωτα. Χωρίς συνειδητοποίηση καμιά. Θολά μονάχα νιώθουν πως δεν είναι σωστά ριγμένα τα ζάρια σ' αυτόν τον κόσμο, πως κάτι καλύτερο πρέπει να υπάρχει από την ανηθικότητά τους. Πού, όμως; Πού να σταθούν; Ποιος θα τους δείξει το μετερίζι τους να πολεμήσουν γι' αυτό το καλύτερο; Κανένας...

Αυτή η αδυναμία συνειδητοποίησης, αυτό το μαύρο αδιέξοδο των πρώων κάνει το θέμα του Δαμιανού να ξεφεύγει από τον σκόπελο

Κούλα Αγαγιώτου.

της ηθογραφίας, της γραφικότητας, του ρομαντισμού. Στο κάτω κάτω, όμως, το θέμα δεν είναι που μετράει. Το μεγάλο στην *Ευδοκία* είναι οι εικόνες. Εικόνες-γροθιές, που μας ξεβολεύουν, μας ξυπνάνε. Εικόνες που σαλπίζουν Ελλάδα! Στο διάβολο η «τεχνική τελειότητα», η «στιλπνή αφήγηση», η «άψογη σκηνοθεσία», τα στούντιο, οι προβολείς τους, οι «σταρ» τους – να πάνε και να μην ξανάρθουνε. Αδέξιος, μπρούτος-γηγενής, ο Αλέξης Δαμιανός μπορεί να «μην ξέρει», αλλά «κάνει κινηματογράφο». Με τη λύσσα του! Ας τον βοηθήσουμε να συνεχίσει.

«Τα Νέα», 14.12.1971

«Δωρική» ποίηση
του Κώστα Πάρλα

Ο Δαμιανός διάλεξε ένα ρεαλιστικό, σκληρό και «στερημένο» πλαίσιο για να στήσει την ταινία του. Τοπίο, άνθρωποι, απόλυτα υπαρκτοί, με σάρκα και οστά, καθόλου προικισμένοι, χωρίς πολλές ελπίδες και δυνατότες για κάτι καλύτερο – το ξέρουμε από την αρχή αυτό. Έτσι, όμως όλα αποκτούν μια μεγαλύτερη δραματική διάσταση. Αποκτούν το μέγεθος και το βάρος μιας αλήθειας, που κάνει όλη την ταινία απόλυτα αποτελεσματική, όσον αφορά αυτά που θέλει να καταγγείλει. Οι λόγοι και οι πράξεις των χαρακτήρων είναι απαλλαγμένοι από κάθε ωραιοποίηση, είναι ηθελημένα αντιρομαντικοί, συχνά «χυδαίοι». Είναι όμως τόσο θετικοί, σαν ανθρώπινα όντα, όσο είναι και σαν αγώνας μιας ή πολλών μονάδων του κόσμου αυτού. Ο κλοιός που τους απειλεί και τους εξοντώνει στο τέλος είναι αυθεντικός, υπάρχει....

Στην *Ευδοκία*, ο Δαμιανός διατηρεί όλη την διαβρωτική ειλικρίνεια που είχε ιδιαίτερα στο τελευταίο σκετς του *Μέχρι το πλοίο*. Η εικόνα του, απαλλαγμένη από κάθε πρόθεση ωραιοποίησης, δίνει με εκπληκτική συνέπεια το τοπίο –τη φτωχογειτονιά, το στρατόπεδο, το σπίτι, τη βίαιη σκηνή του τέλους– και ανθρώπους. Ο ρυθμός του ακολουθεί την σιγανή, θεμιτή, πορεία της μεθοδικής ανάλυσης, χωρίς να χάνει το στόχο του. Ίσως θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ορισμένα τραβήγματα σε μερικές σκηνές ή να εκφράσει αντιρρήσεις για τον τρόπο διήγησης άλλων περιστατικών, όπως αυτή των Αμερικανών. Δεν πιστεύουμε όμως ότι το σύνολο ζημιώνεται από τα ολισθήματα αυτά, ούτε επίσης και από την δραματική φόρτιση που έχουν συχνά οι αντιδράσεις των ηρώων του. Ας μην ξεχνάμε ότι οι χαρακτήρες του είναι ανήξεροι, στερημένοι και μάχονται με τα νύχια και τα δόντια για κάτι που ούτε και οι ίδιοι μπορούν λογικά να καθορίσουν. Σ' αυτό το σημείο οφείλουμε να αναγνωρίσουμε την σωστή διαίσθηση του Δαμιανού, που τον βοήθησε ν' αποφύγει κάθε ηθογραφική και ψευτορομαντική απόκλιση, χωρίς όμως να στερήσει το σύνολο από μιαν υπόκωφη, «δωρική» ποίηση. Όπως οφείλουμε να τονίσουμε και την ευστοχία των νύξεων και αναφορών καθώς και την σπαρακτική ανθρωπιά που έχουν οι σκληρότερες στιγμές του έργου, και που κάνουν, τελικά, την *Ευδοκία* μια ταινία σημαδιακή στην πορεία του ελληνικού κινηματογράφου. Μια ταινία που μας χρειάζεται.

«Το Βήμα», 14.12.1971

Ένας «μύθος περί ηθικής»
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Για τη δεύτερη ταινία του Δαμιανού θα ήταν δυνατό να γραφτεί ολόκληρο δοκίμιο. Ακολουθώντας το σχήμα του Ρομέρ, θα λέγαμε πως η *Ευδοκία* (όπως, άλλωστε, και το *Μέχρι το πλοίο*) είναι ένας «μύθος περί ηθικής» κι ότι ο Δαμιανός είναι κατ' αρχήν μοραλίστας. Αν υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα στη δική του φιλοσοφική τοποθέτηση και σ' αυτήν του Ρομέρ, πρέπει να αναζητηθεί σε μια προσπάθεια από μέρους του Δαμιανού κριτικής της αστικής ηθικής στο σύνολό της κι όχι στην τοποθέτησή της στις συγκεκριμένες εκφάνσεις της, μέσα απ' την προσφιλή στους Γάλλους χαρακτηρολογία. Μ' άλλα λόγια, ο Δαμιανός επιχειρεί μια κριτική της αστικής ηθικής νοούμενης σαν ενιαίο ιδεολογικό σύστημα, καθοριστικό της εν γένει συμπεριφοράς μας, κι όχι μια κάθετη διείσδυση σε κάποιους χαρακτήρες ενταγμένους στο γενικό ιδεολογικό πλέγμα. Με την έννοια αυτή, η ταινία του παίρνει αυτόματα τις διαστάσεις του συμβόλου, πράγμα που αποκλείει την περιχαράκωσή της σε πλαίσια ρεαλιστικά: παρ' όλο που οι καταστάσεις είναι παροξυμένα νατουραλιστικές (κι ακριβώς εξαιτίας αυτής της όξυνσης που αναιρεί τον αρχικό νατουραλισμό), η ταινία ουδεμία σχέση έχει με το ρεαλισμό.

Κατά τον Δαμιανό, τόσο οι παγιωμένοι όσο και οι επιβεβλημένοι απ' τη συνήθεια ηθικοί καταναγκασμοί δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος, πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε προσπάθεια απόδρασης του εγκλωβισμένου «εντός των τειχών». Στην περίπτωσή μας, η εκπόρθηση επιχειρείται με τη βοήθεια και την αρχική παρακίνηση του ενστίκτου: τόσο η Ευδοκία όσο και ο Λοχίας δρουν και φέρονται εντελώς παρορμητικά, σε σημείο που θα 'λεγε κανείς ότι το νοητικό τους όργανο έχει αχρηστευτεί εντελώς απ' την εισβολή του ενστίκτου σ' ένα πρώτο στάδιο και του συναισθήματος σ' ένα δεύτερο. Όντας, λοιπόν, ανίκανοι να καταλάβουν πως μια πιθανή λύση του προβλήματός τους αναγκαστικά ξεπερνάει τα όρια της ατομικής πρωτοβουλίας κι ότι αυτό έχει προκαθοριστεί ερήμην τους, συντρίβονται στην προσπάθειά τους να μην υποταχθούν. Ο ηθικός κώδικας που ενστικτωδώς προσπαθούν να τον αρνηθούν, τους υποτάσσει μ' ένα τελικό βίαιο χτύπημα με το οποίο δίνεται και η κάθαρση στην προσωπική τους τραγωδία, που συνίσταται στη σύγκρουση μιας βιολογικά καθορισμένης τάσης προσέγγισης με μια κοινωνικά καθορισμένη τάση συμβατικής συνύπαρξης.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως στην ταινία καθορίζονται τα όρια και μετριέται η αποτελεσματικότητα της κατά μόνας εξέγερσης ενάντια στο πανίσχυρο κοινωνικό σύστημα, κατοχυρωμένο με θεσμούς αιώνων. Απ' αυτή την πλευρά, ο Δαμιανός συναντά έναν άλλο ηθικολόγο, τον Καζάν, και καταλήγει στο ίδιο μ' εκείνον συμπέρασμα: δεν υπάρχει διέξοδος διαφυγής και τρόπος σωτηρίας για το εξεγερμένο άτομο. Ούτε καν με την επικουρία του ενστίκτου δεν είναι κατορθωτή η διάνοιξη μιας διόδου προς τη δυνατή ή επιθυμητή σωτηρία. Η ακρίβεια της λειτουργίας του απρόσωπου κοινωνικού μηχανισμού έχει φράξει εξαρχής τις εξόδους κινδύνου ατομικότητας. (Ενδεικτικά, βλέπε και τις ενδείξεις ακρίβειας στο στρατώνα, ή την αποτελεσματικότητα της εξαγοράς της υπό δοκιμασίαν θεσμικής ηθικής της Ευδοκίας από τον πλούσιο πελάτη με το αυτοκίνητο). Το ένστικτο, λοιπόν, αποδείχνεται σκουριασμένο παλιοντούφεκο μπροστά στην ευθυβολία και την καταστροφικότητα των θεσμών.

Για μας, έτσι μπαίνει το πρόβλημα στην *Ευδοκία*. Όμως, είναι σωστή μια τέτοια τοποθέτησή του; Για να απαντήσουμε, πρέπει κατ' αρχήν να δούμε αν είναι ή όχι σωστός ο συσχετισμός του ενστίκτου με τους κοινωνικούς θεσμούς. Η παραδοχή μιας τέτοιας άποψης, πολύ διαδομένης άλλωστε στη φιλοσοφική σκέψη των αρχών του αιώνα μας, θα μας οδηγούσε κατευθείαν σ' ένα βιταλισμό μπερξονικού τύπου: η κοινωνική διάρθρωση (ή αποδιάρθρωση) καθορίζεται από μια ενστικτώδη διεργασία, από την κατά Μπέρξον «ζωική ορμή». Ο μπερξιονισμός όμως δεν άντεξε για πολύ στη φιλοσοφική κριτική, και την τρίτη δεκαετία του αιώνα μας ήταν ήδη ένα φι-

Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης.

λοσοφικό αξιοπερίεργο που πριν λίγα χρόνια είχε προκαλέσει άνευ προηγουμένου αναταραχή στην προσπάθειά του να κατοχυρώσει και βιολογικά (επιστημονικά) τη μεταφυσική. Μια πρόσφατη προσπάθεια αναβίωσης του μπερξιονισμού με το χίπικο κίνημα αποτελεί την καλύτερη απόδειξη της χρεοκοπίας του: μόνο αναχωρητές θα μπορούσε να δημιουργήσει η άρνηση αντιμετώπισης των κοινωνικών θεσμών και η τυφλή πίστη στην παντοδυναμία της «ζωικής ορμής», χρησιμοποιούμενης σαν έσχατο επιθετικό όπλο (όπως στην περίπτωση της *Ευδοκίας* κι όχι σαν έσχατο αμυντικό όπως στην περίπτωση του χίπικου κινήματος), δείχνει αφενός πως ένα τόσο αναχρονιστικό όπλο πρέπει να δοκιμαστεί και πάλι, παρά τη δοκιμασμένη γνώση μας για την αχρηστία του και αφετέρου πως, αν αποδειχθεί μη αποτελεσματικό, πρέπει να αποδεχτούμε την οριστική ήττα μας. Συνεπώς δεν απομένει παρά να υποταχτούμε σε κάποια υπερπρόσωπη δύναμη, που εδώ συμβολοποιείται απ' τους απρόσβλητους κοινωνικούς θεσμούς, οι οποίοι ωστόσο, όντας ιστορικά καθορισμένοι, είναι και μεταλλάξιμοι και τρωτοί. Με λόγια πιο απλά: η *Ευδοκία*, ξεκινώντας πεντακάθαρα από μια διάθεση κριτικής της αστικής ηθικής, καταλήγει στην παραδοχή μέσα από τη μεταφυσική, αυτής ακριβώς της ηθικής που προσπαθεί να καταγγείλει.

Αν προς στιγμήν αγνοήσουμε το τόσο πολύπλοκο και τόσο ενδιαφέρον για το στοχασμό ιδεολογικό πλέγμα, μέσα στο οποίο κινείται ο προβληματισμός της ταινίας, περιοριζόμαστε αναγκαστικά σ' έναν μάλλον άκριτο θαυμασμό (κάθε θαυμασμός είναι άκριτος) εικόνων που πραγματικά δονούνται, κοχλάζουν απ' τον αναβρασμό του ενστίκτου, που συγκρούονται και αλληλοαναιρούνται, που κάποιες στιγμές σπάζουν το κάδρο τους και προς τις τέσσερις ευθείες του. Η έλλειψη δομής στο σενάριο δεν εμποδίζει καθόλου τον κοχλασμό του πάθους· αντίθετα τον επιτείνει, αφού ακολουθεί την τεθλασμένη του πυρετικού διαγράμματος. Η μόνη μας αντίρρηση ως προς τον σκηνοθετικό χειρισμό ενός τέτοιου θέματος (όπως το καθορίσαμε παραπάνω και άσχετα προς τις αντιρρήσεις μας ως προς αυτό) αναφέρεται στην προσπάθεια του σκηνοθέτη να κρατήσει την κάμερά του (με το ντεκουπάζ) μακριά από το σημείο βρασμού, ενώ τόσο η σύνθεση του κάδρου όσο και το κομμάτι της δράσης –και συνακόλουθα, του εννοιολογικού του φορτίου– που περικλείεται σ' αυτό, επέβαλαν ένα ντεκουπάζ αναλυτικό ώστε να ταυτιστεί απόλυτα με τα σκαμπανεβάσματα της έντασης. Ο σκηνοθέτης διάλεξε την περισσότερο μοντέρνα συνθετική μέθοδο που τον υποχρεώνει να περιορίσει την κάμερα στο ρόλο του ιδανικού, του αμέτοχου στη δράση θεατή.

Όπως και να 'ναι, όποιες κι αν είναι οι αντιρρήσεις μας τόσο προς το περιεχόμενο όσο και προς τη μορφή, το γεγονός και μόνο πως τούτη η ταινία σε υποχρεώνει να σκεφτείς πολύ και σοβαρά, της δίνει αυτόματα μια ποιότητα εξαιρετικά δυσεύρετη στον ελληνικό κινηματογράφο.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος», Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1971

Πολυφωνικό έργο
του Μιχάλη Δημόπουλου

Για το φιλμ του Δαμιανού, ας αρκεστούμε να πούμε πως αποτελεί ριζικά απομονωμένο απ' την τρέχουσα παραγωγή και αντιτιθέμενο σ' αυτήν – ένα από τα σπάνια πολυφωνικά έργα του ελληνικού κινηματογράφου (μήπως υπήρχε ποτέ;). Ταινία θαυμαστά πολυεδρική προσφέρεται σε κάθε δυνατή ανάγνωση και ταυτόχρονα τις παρακάμπτει τη μια μετά την άλλη. Δουλειά πραγματικά κριτική και ταυτόχρονα ατίθαση ανατρέπει με μια κίνηση βραδυφλεγή κάποιο ιδεολογικό σύστημα μέσα απ' τις μυθολογικές του αναπαραστάσεις, τις πιο χαρακτηριστικές (η Γυναίκα–Πόρνη, ο Ήρωας, ο Γάμος, ο Έρωτας, η Ηθική, το Καλό γούστο...). Υπόβαθρο αναφορών διαφορετικών προελεύσεων – ενός λαϊκού είδους: το μελόδραμα στην υπερβολή των καταστάσεών· ενός μέσου έκφρασης: το θέατρο στον υπερτονισμό της κίνησης και του λόγου – το φιλμ του Δαμιανού τις εγγράφει στη λειτουργία του χωρίς εισαγωγικά, αλλά σαν στερεότυπα των κυριαρχικών πολιτιστικών κωδίκων που δεν πρόκειται να παρωδηθούν (αν θεωρήσουμε την παρωδία σαν παγίωση του Νόμου), αλλά να παραβιαστούν. Παραβίαση που εκπληρώνεται εδώ με τον τρόπο της πανουργίας (αλλά με τι ακροβασία!), πανουργία που συνίσταται στο να παίζεις το παιχνίδι του μελοδράματος και της αναπαράστασής του ταυτόχρονα με την κατάδειξη για την εξόντωσή τους. Κωμικό και τραγικό μαζί, καθησυχαστικό και ανησυχητικό, σκανδαλώδες και επαναστατικό στη σημαίνουσα διαδικασία του (πλάνα συντεθειμένα και μαζί άταχτα, στο όριο του αισθητικού κανόνα και του «καλού γούστου», μοντάζ διαρκώς αυτοαναιρούμενο) όπως και ο αναπτυσσόμενος λόγος συμμετέχουν σ' αυτή τη λογική των αντιφάσεων (λογική του ονείρου). Χρησιμοποιεί το πέρασμα και τις απότομες αλλαγές, την άνοδο και την πτώση, τις ασυμφωνίες κάθε είδους. Η φαντασμαγορία και ο συμβολισμός (συχνά μυστικιστικός) συμβαδίζουν με τον άγριο και μακάβριο νατουραλισμό. Σ' αυτή τη διαλογική δομή το σεξ και ο θάνατος αποτελούν τα επικαθοριστικά (ασυνείδητα) στοιχεία τα οποία την υποστηλώνουν και που απ' την αντίθεσή τους προέρχονται οι δομικές δυάδες του φιλμ: το κάτω και το επάνω, ο έρωτας και η αγωνία, η τροφή και το περίττωμα, το γέλιο και το δάκρυ, ο έπαινος και η ύβρις.
Τελειώνοντας θα λέγαμε πως είναι ένα φιλμ-κλειδί και ότι συμβολίζει τον σύγχρονο κόσμο στην τερατώδη του αποχαλίνωση.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος», Ιούλιος -Σεπτέμβριος 1971

Κινηματογραφική τραγωδία
του Ροδόλφου Μορώνη

Μια κινηματογραφική τραγωδία υψηλής ποιότητος στάθηκε αρκετή για να θερμάνει το ψυχρό 12ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου: η *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού. Η ταινία είναι από μια άποψη συνέχεια του τρίτου μέρους της πρώτης ταινίας του κ. Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο*.
Η ιστορία, που έχει μια μακρινή συγγένεια με τους *Κεκαρμένους* του Νίκου Κάσδαγλη, αφηγείται τις προσπάθειες ενός λοχία και μιας κοινής γυναίκας ν' απαλλαγούν από τους άλλους, να νικήσουν το παρελθόν και τη μοίρα τους μέσα σ' έναν κόσμο που δε συγχωρεί τέτοιου είδους αγώνες. Η προσπάθεια θα αποτύχει: εκείνος θα χαθεί, εκείνη θα υποταγεί.
Οι στόχοι όμως του σκηνοθέτη δεν ήταν μόνον αυτοί. Θέλησε ν' αποδώσει ακόμη –και οι υπαινιγμοί του είναι αρκετά σαφείς– το κλίμα που επικρατεί στο χώρο των αξιών, το ξόφλημα των μέχρι τώρα παραδεδεγμένων και την αγχώδη στα τυφλά αναζήτηση νέων.
Άνθρωποι απογυμνωμένοι από τον ανθρωπισμό τους, αρχέτυπα ανθρώπων, πιόνια σε μια τραγωδία (δε λείπει ούτε ο «χορός») κινούνται σ' ένα κλίμα υπερρεαλιστικά ποιητικό. Η αντικατάσταση συχνά του λόγου από την κραυγή και ο παροξυσμός είναι τα στοιχεία πάνω στα οποία στηρίζουμε την αναγωγή αυτή και επιχειρούμε το χαρακτηρισμό.

«Τα Σημερινά», 14.12.1971

Ο ξεπεσμός της ανθρώπινης ύπαρξης
του Τώνη Τσιρίμπίνου

Ο Δαμιανός δεν κάνει φιλολογία ούτε με το σενάριό του ούτε με τη σκηνοθεσία του. Ξεσήκωσε και ζωντάνεψε στην οθόνη μια αληθινή τραγωδία του ξεπεσμού της ανθρώπινης ύπαρξης σε «πέσιμο πρωτάκουστο και σε γκρεμό βαθύ» και έδωσε ανάγλυφες τις μορφές των ανθρώπων αυτών που ποιος ξέρει πόσοι και ποιοι είναι υπεύθυνοι για τον ξεπεσμό τους. Γι' αυτό κι ο διάλογος είναι τραχύς, η φρασεολογία του τολμηρή (ο Άλμπι και γενικά οι συγγραφείς του θεάτρου της ωμότητας μας έχουν δώσει τη δικαίωση απόλυτα αυτής της σκληρότητας και της τολμηρότητας του διαλόγου), γιατί οι άνθρωποί του θα γίνουν ψεύτικοι αν μιλήσουν άλλη γλώσσα.

«Νέα Πολιτεία», 14.12.1971

Χρήστος Ζορμπάς, Μαρία Βασιλείου.

a film by Alexis Damianos

ENIOCHOS

THE CHARIOTEER

ΗΝΙΟΧΟΣ

1995

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός. **Σενάριο:** Αλέξης Δαμιανός. **Σκηνικά:** Αλέξης Δαμιανός. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Χρήστος Βουδούρης. **Μουσική:** Μάρκος Δαμιανός. **Διεύθυνση-Εκτέλεση παραγωγής:** Κώστας Παπανικολάου. **Μοντάζ:** Άρτεμις Καπασακάλη. **Ηθοποιοί:** Βάσιας Ελευθεριάδης, Αλέξης Δαμιανός, Θόδωρος Πολυζώνης, Δημήτρης Παπαναστασίου, Τάσος Γιαννόπουλος, Δημήτρης Τράγκας, Ευτύχης Βασιλόπουλος, Δημήτρης Μαΐλης, Βασίλης Στογιαννίδης, Μαργαρίτα Μάντακα, Κώστας Γαζέτας, Ντίνα Ανδριοπούλου, Έκτορας Καλούδης, Γιώργος Μαρίνος, Γιούλα Γαβαλά, Πανίνος Δαμιανός. **Παραγωγή:** Αλέξης Δαμιανός / ΕΚΚ / ΕΡΤ. **Διάρκεια:** 140 λεπτά. Έγχρωμο. 35 mm.

Κώστας Γαζέτας.

Ιερέας και του Διονύσου και του Απόλλωνα

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Ηνίοχος είναι αυτός που κρατά τα ηνία, τα γκέμια, τα λουριά του χαλινού των αλόγων του ιππήλατου άρματος, ο οδηγός του άρματος, εκείνος που το κάνει να λειτουργεί σαν άρμα μάχης. Παίρνοντας υπ' όψιν το ρόλο του αλόγου στην ιστορία του πολιτισμού και δεδομένου ότι τα αχαλίνωτα άλογα είναι τα άγρια άλογα, η χαλιναγώγηση του πρώτου αλόγου απ' τον πρώτο ηνίοχο δεν είναι παρά η πρώτη προσπάθεια του ανθρώπου να εκλογικεύσει το άλογο και από το εγγενές στη φύση παράλογο να κάνει το πρώτο βήμα προς το εγγενές στον πολιτισμό έλλογο. Οι πιο σπουδαίοι στην ανθρώπινη ιστορία χαλιναγωγοί της άλογης φύσης και συνεπώς ηνίοχοι του πολιτισμού ήταν οι Έλληνες, φυσικά οι αρχαίοι. Οι νέοι ξέμειναν με τον Ηνίοχο των Δελφών, να εισπράττουν καμιά δραχμή απ' το εισιτήριο που πληρώνουν οι τουρίστες για να τον δουν να καλπάζει ακίνητος. Προς τα πού; Μα προς τα κει που υποδεικνύει ο καλλιτέχνης, όχι ο ιστορικός ούτε ο πολιτικός. Προς το πέραν της Ιστορίας. Ο Ηνίοχος των Δελφών βγαίνει μέσα απ' την ελληνική ιστορία, αλλά ως ηνίοχος ακίνητος και συνεπώς μη ιστορικός πλέον, καλπάζει έξω απ' την ιστορία, και την ελληνική και την παγκόσμια. Η ιστορία του Ηνίοχου των Δελφών ανήκει στην ιστορία της τέχνης, όχι της Ελλάδας απ' όπου έρχεται, ούτε του κόσμου όπου θα ήθελαν να τον οδηγήσουν αδέξιοι ηνίοχοι πτερωτών αλόγων τύπου Πήγασος, σαν τους κομμουνιστές, για παράδειγμα, που απέτυχαν γιατί δεν κατάλαβαν πως μόνο οι ποιητές μπορούν να καβαλήσουν τον Πήγασο χωρίς να γκρεμοτσακιστούν. Δεν είναι εύκολο να θέλεις να είσαι ο ηνίοχος της ιστορίας, όταν μάλιστα δεν κάθησες να μελετήσεις το πώς και το γιατί του καλπασμού των Βαλκυριών στη *Βαλκυρία* του Βάγκνερ, εκείνων των Θυγατέρων του Θεού σε μια εποχή που ο Υιός του Θεού δεν είχε γεννηθεί ακόμα και συνεπώς αυτές, καθ' υπόδειξιν του Νίτσε, μπορούν να καλπάζουν μ' όλη τους την άνεση προς τη Βαλχάλα, τα ανάκτορα των Θεών, κουβαλώντας εκεί τους σκοτωμένους στη μάχη ήρωες. Άλλωστε, αυτά τα μυθώδη τα είπε κι ο Ζαρατούστρα και τα επανέλαβε εξελληνισμένα ο Καζαντζάκης, στις δυο παραλλαγές του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, τον *Αλέξη Ζορμπά* και τον *Καπετάν Μιχάλη*.

Ο *Ηνίοχος* του Αλέξη Δαμιανού είναι μια τρίτη, κινηματογραφική αυτή παραλλαγή του *Ζαρατούστρα*. Φυσικά, λίγοι ελληνοχριστιανοί θα το καταλάβουν. Οι περισσότεροι, το πολύ να φτάσουν μέχρι τη ζαρατουστρική καρικατούρα του *Βασίλη Αρβανίτη* του Μυριβήλη, ενώ οι έχοντες κλιματολογική και οικολογική περί ελληνισμού αντίληψη, καταγόμενη από τον Περικλή Γιαννόπουλο, το πολύ να φτάσουν μέχρι τον ανθυπολοχαγό τού *Άξιον εστί* του Ελύτη, που βάζω στοίχημα πως κανείς δε θα μπορούσε να πει με λογική και ιστορική επάρκεια γιατί άξιος εστί. Ο Δαμιανός τοποθετεί εαυτόν πέραν του χριστιανισμού, πέραν του γαλανού Αιγαίου, που από μόνο του είναι αδύνατον να συνιστά ουσιώδες στοιχείο μη κλιματολογικής και μη τουριστικής ελληνικότητας και πέραν της «ιερής ελληνικής γης», που έγινε ιερή μόνο όταν επενέβη το Άγιον Πνεύμα. Που, όμως, στην ελληνική αρχαιότητα ήταν σκέτο πνεύμα, παντελώς ανεπηρέαστο απ' την πνευματικότητα των Δώδεκα, που άλλωστε την είχαν δανειστεί απ' τον άνθρωπο. Κατά κάποιον τρόπο, ο Δίας ήταν ένας Ζαρατούστρα, ένας αυτοθεωθείς άνθρωπος, που εμφανίστηκε πριν απ' τον Πέρση Ζωροάστρη (Ζαρατούστρα). Γίνε Θεός του εαυτού σου, θα πει ο Νίτσε, αλλά οι φανατικοί των κόμικς που αντιλαμβάνονται την ιστορία άλλοτε σαν κόμικ και άλλοτε σαν κλασικά εικονογραφημένα, θα ερμηνεύσουν τη νιτσεϊκή απαίτηση για αυτοϋπέρβαση των ανθρωπίνων ορίων, τον Υπεράνθρωπο, σαν Σούπερμαν, και θα γελοιοποιήσουν πλήρως το νιτσεϊσμό με τη βοήθεια και του Χίτλερ. Η πνευματική και η ψυχική δύναμη έγινε δύναμη σκέτα και ο Υπεράνθρωπος, ως Σούπερμαν νοούμενος απ' τα μίζερα ανθρωπάκια που ζουν φαντασιακά την κάθε μορφής δύναμη που τους λείπει, θα γίνει υπάνθρωπος.

Στις σημερινές συνθήκες αύξουσας υποανθρωποποίησης, δεν ξέρω αν έχει κανένα νόημα να επιμένει ο νιτσεϊκής, συνεπώς και καζαντζακικής καταγωγής *Ηνίοχος*, στη δυνατότητα του ανθρώπου για μια υπέρβαση των σημερινών ψυχοπνευματικών ορίων του και άρα για μια συνέχιση του εξανθρωπισμού του. Σε συνθήκες χριστιανικού μακαρισμού της πνευματικής φτώχειας, κανείς Ζαρατούστρα δεν θα ήταν δυνατό να επιβιώσει. Ο Θεός πέθανε, θα πει ο Νίτσε, και θα τρομοκρατήσει κι άλλο τους ήδη τρομοκρατημένους απ' τον σταθερά επικείμενο θάνατό τους. Όμως πέθανε κι ο Ζαρατούστρα, κι αυτή είναι μια πολύ πιο σοβαρή απώλεια. Ούτε Θεός ούτε Άνθρωπος ούτε Υπεράνθρωπος. Ανθρωπάκια μόνο, διευθυντές τηλεοπτικών καναλιών μόνο, διευθυντές κινηματογραφικών υπηρεσιών μόνο, τραπεζίτες μόνο, μάνατζερς μόνο – και μέσα σ' αυτή την «Έρημη χώρα», όπου σε λίγο το Άγιο Πνεύμα θα περιφέρεται μόνο του, ο Αλέξης Δαμιανός-Ζορμπάς να περπατάει ξυπόλητος στ' αγκάθια με τον βαρύ χειροποίητο *Ηνίοχο* υπό μάλης, να μην ξέρει πού να τον ακουμπήσει. Τελικά θα τον ακουμπήσει σε κανένα μουσείο, κι αυτό θα ήταν το χειρότερο που θα μπορούσε να συμβεί σ' έναν άνθρωπο, που θα ήθελε πολύ να λειτουργήσει σαν ηνίοχος σε μια αχαλίνωτη χώρα, που ξέζεψε όλα τ' άλογα απ' το άρμα της ιστορίας της, και τώρα αυτά, ως πράσινα άλογα, μοιράζονται το κουτόχορτο με τον εκπεσμένο Πήγασο, που ξέχασε και τ' όνομά του. Η ψευδώνυμη ιστορία χρειάζεται ψευδώνυμα, προκειμένου να συνεχίσει να προτείνεται ο μύθος ως ιστορία.

Προσέξτε την έλλειψη άρθρου στον τίτλο: *Ηνίοχος*, όχι *Ο ηνίοχος*. Ο ηνίοχος εδώ δεν είναι ο κεντρικός στη φυγοκεντρική μυθοπλασία ήρωας (Βάσιας Ελευθεριάδης, Πόντιος εκ Ρωσίας, που έμαθε ελληνικά παίζοντας σ' αυτή την ταινία), είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης, πιο σωστά η ταινία ενός σκηνοθέτη που κεντούσε το εργόχειρό του πάνω από τέσσερα χρόνια. Ο εν λόγω ηνίοχος-σκηνοθέτης, απόλυτα αφοσιωμένος στην τέχνη τού οδηγεί άρματα τέχνης στο πεδίο μιας εκ των προτέρων χαμένης μάχης, οδηγεί το δικό του Άρμα του Ήλιου στους λασπωμένους και ματωμένους δρόμους σαράντα χρόνων ελληνικής Ιστορίας. Το παράξενο είναι πως όσο το δρεπανηφόρο άρμα τρέχει σε ματωμένους και σκονισμένους δρόμους τόσο αναπτύσσει αισθητική ταχύτητα. Μόλις μπει στην πόλη, τού φεύγουν οι τροχοί και ο ηνίοχος μένει με τα ηνία στο χέρι. Αυτό το άρμα δε σχεδιάστηκε για οδομαχίες. Αυτό το άρμα παίρνει την προωθητική του δύναμη απ' τη γη. Ρουφάει αίμα και σπέρμα απ' το χώμα και τα κάνει κηροζίνη στο παντελώς άσχετο με τα πετρέλαια διυλιστήριό του. Η αισθητική έχει τη δική της χημεία. Και η νοθεία εδώ μόνο με την αισθητική ανεπάρκεια του δημιουργού θα μπορούσε να έχει σχέση. Αλλά ο Δαμιανός ευδόκησε, απ' την εποχή της *Ευδοκίας* ακόμα, να αποκαταστήσει πολύ καλές σχέσεις και με τον Απόλλωνα και με τον Διόνυσο. Κάθε φορά που ο Διόνυσος τον κάνει λιώμα, έρχεται ο Απόλλων με το Άρμα τού Ήλιου και τον σηκώνει απ' το ποτισμένο με μούστο και σπέρμα χώμα, για να τον πάει στους Δελφούς να θαυμάσει τον Ηνίοχο. Εκεί, η Σίβυλλα θα του θυμίσει πως ο ναός τού Απόλλωνα τον μισό χρόνο λειτουργεί σαν ναός του Διονύσου, του ανταγωνιστή Θεού. Οι δυο ριζικά αντίθετοι στη θεϊκή τους υπόσταση και αποστολή θεοί συνυπήρχαν αρμονικότατα στους Δελφούς, όπου τους υπηρετούσαν οι ίδιοι ιερείς. Ένα εξάμηνο τον έναν, ένα τον άλλο. Είναι σαν ο χριστιανικός ναός να στεγάζει και τον Θεό και το διάβολο, πράγμα εντελώς ακατανόητο για μια χριστιανική αντίληψη παντελώς άσχετη με τη διαλεκτική, που δεν είναι παρά η κατανόηση της αξίας και της σημασίας της άρνησης και με όρους με-

ταφυσικούς τού βέβηλου. Άλλωστε, γιατί να υπάρχει Θεός, αν δεν υπάρχει Διάβολος; Το καλό χάνει το νόημά του χωρίς το κακό. Ο ανήφορος και ο κατήφορος ανήκουν στον ίδιο δρόμο, λέει ο Ηράκλειτος.

Όμως ο Δαμιανός, παγανιστής μέχρι μυελού οστέων και χριστιανός, μόνο ως το βαθμό που ο χριστιανισμός περισώζει τον παγανισμό, τη μόνη γνήσια και αληθινή θρησκεία, αρνείται να δεχτεί πως και ο Διόνυσος και ο Απόλλων είναι για τα καλά πεθαμένοι σε τούτον τον τόπο του Μεγάλου Θανάτου. Θα ήθελε να είναι ο Ιουλιανός της ελληνικής τέχνης, αλλά τελικά είναι μόνο ο Παραβάτης. Σε μια χώρα γεμάτη δόλιους μικροπαραβάτες, που θα ήταν αδύνατο να νιώσουν τη μεγάλη χαρά της μεγάλης βεβήλωσης, ο Δαμιανός θα λειτουργεί μάλλον σαν ιερέας και του Διονύσου και του Απόλλωνα ταυτόχρονα, παρά σαν καλλιτέχνης που αρνείται να θυσιάσει στο βωμό της τέχνης του έστω και ένα απ' τα κύτταρά του. Ο Δαμιανός πετάει τις σάρκες του πάνω στο θυσιαστήριο και μετά κάθεται και τις τρώει μ' ένα ποτήρι καλό κρασί, ευχαριστώντας τον Απόλλωνα που του επιτρέπει να κάνει τόσο καλή παρέα με τον Διόνυσο. Στο τέλος κάθε αυτοανθρωποφαγικής τελετής, ασφαλώς πρέπει να νιώθει λίγο πιο κοντά στη Βαλχάλα. Έτσι φκιάχνεται ο Υπεράνθρωπος, τρώγοντας τις σάρκες του κι όχι τις σάρκες των άλλων. Φυσικά, ένας καλλιτέχνης που αντιλαμβάνεται την τέχνη αυτοανθρωποφαγικά, αποκλείεται να νοιάζεται για τη δομή τού έργου του. Στην πραγματικότητα, δε νοιάζεται καν για το έργο του. Το κάνει μόνο για να του δοθεί η δυνατότητα να αυτοκαταναλωθεί, ώστε ν' αφήσει για τα σκουλήκια του τάφου όσο γίνεται λιγότερη σάρκα. Την υπόλοιπη, τη μετέτρεψε σε έργο τέχνης. Και μην απορείτε γι' αυτό όσοι κάνετε οικονομία στη σάρκα σας προκειμένου να διαθέτετε ακέραιο το σώμα σας, όταν με το καλό κερδίσετε την ολόσωμη αθανασία, αμέσως μετά τη Δευτέρα Παρουσία.

«Έθνος», 9.4.1995

Η ελληνική συνείδηση του Αλέξη Δαμιανού

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

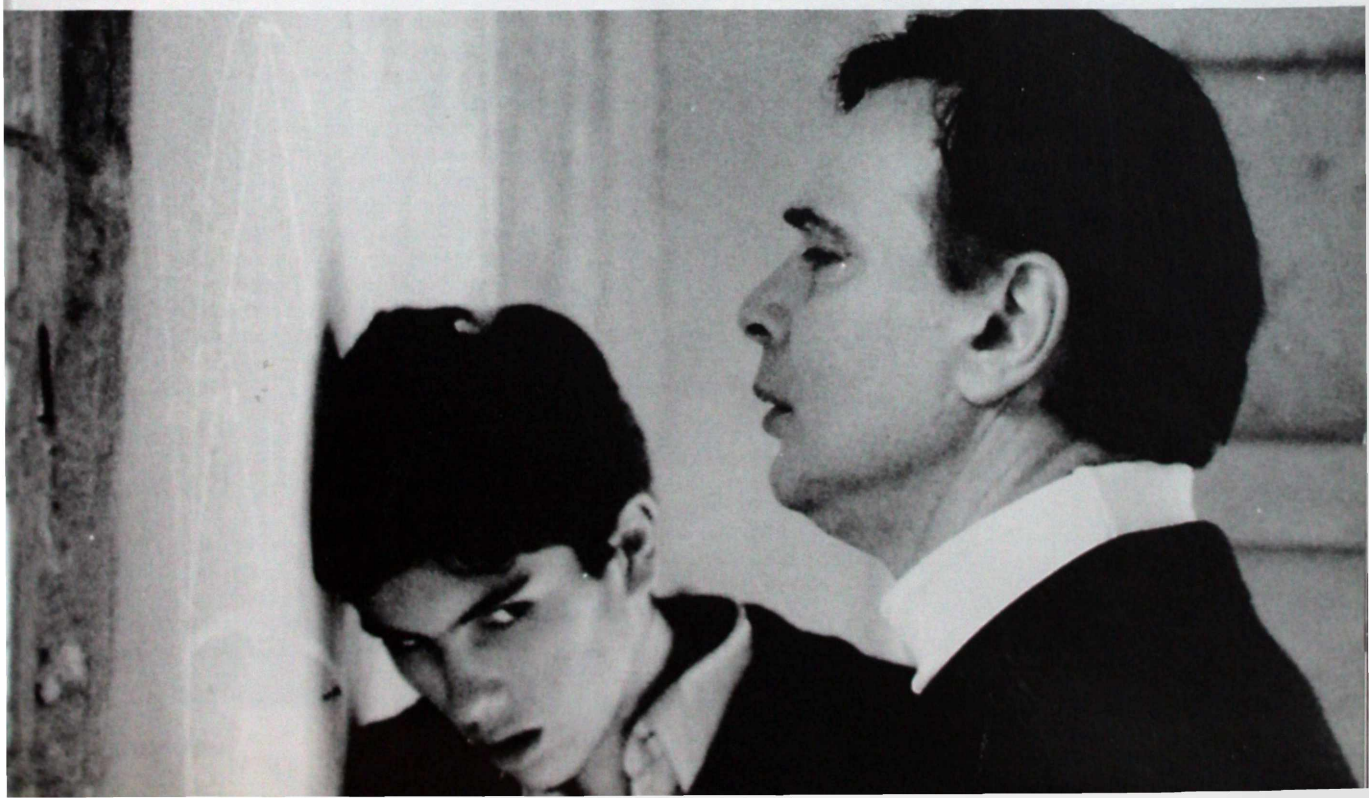
Ύστερα από είκοσι χρόνια, ο μεγάλος μοναχικός του ελληνικού κινηματογράφου, ο Αλέξης Δαμιανός, ολοκλήρωσε και παρουσιάζει την τρίτη ταινία του, μετά τα σπουδαία ορόσημα *Μέχρι το πλοίο* (1966) και *Ευδοκία* (1971). Ο *Ηνίοχος* είναι ένα απέραντο δραματικό έπος όπου ο αδρός ντουραλισμός συνυπάρχει με τα σύμβολα και την ποιητική ανάταση. Μια «διαγώνια» διαδρομή στην πρόσφατη ελληνική ιστορία, από το 1940 ως τις μέρες μας, ένα βλέμμα που ορίζει την επίμονη αναζήτηση της συνείδησης. Μοίρα προσωπική, μοίρα του Ελληνισμού, δυνάμεις της Ιστορίας και εκτάσεις του μύθου.

Ο Ηνίοχος, αρχαίο χάλκινο άγαλμα, στέκει στους Δελφούς, φύλακας της ακεραιότητας, σύμβολο διαχρονικό. Ο Ηνίοχος έχει μάτια και όχι άδειες κόγχες, κοιτάζει σταθερά. Και το παλικάρι που στέκεται, μπροστά του κοιτάζει. Θα δοκιμαστεί σκληρά, θα κυμανθεί, θα σταθεί όρθιο, για να περάσει το πολύβουο ποτάμι της Ιστορίας, να κερδίσει κι αυτό την προοπτική της αιωνιότητας.

Στρατιώτης ενός πολέμου κερδισμένου και χαμένου. Θα βρεθεί στη σκοτεινή κατοχική φυλακή, που τη διαφεντεύουν έλληνες προδότες και ιταλοί κατακτητές. Το κολαστήριο γεμάτο φαντάσματα, λογιών λογιών άνθρωποι αντιμέτωποι με την πείνα και το θάνατο. Μνήμες του έξω κόσμου, όνειρα, ξεπούλημα. Και ένας Ανώνυμος, που τον βασανίζουν και δε λυγίζει.

Άκαμπτο ατσάλι η ανθρώπινη ψυχή. Θα τον λιανίσουν οι φύλακες, θα τον πουλήσουν οι κρατούμενοι, όμως το παλικάρι θα του βάλει στο στόμα μια μπουκιά ψωμί. Αντίδωρο. Και οι φωνές του Ανώνυμου: «Φύλακες, γρηγορείτε!» Θαρρείς από τη μακρινή δόξα του Βυζαντίου, το κέλευσμα.

Γιώργος Μαρίνος.



Θάνατος, ταφή με μεθύσι μέσα στην αγκαλιά της φύσης. Και το παλικάρι, ο Ηνίοχος, θα τραβήξει το δρόμο του. Βουνά, Αντίσταση, «αντροπάλεμα» με το λεβέντη προδότη τσολιά, «ομίχλη, σιωπή, προσευχή» και ο έρωτας με τη γυναίκα του, ιερατικός σχεδόν, στο χωριατόσπιτο. Η λευτεριά δε φέρνει την ειρήνη, νέα δεινά, τα αδέλφια αντίπαλοι, η Μακρόνησος, ο θάνατος του αθώου δασκάλου-καθοδηγητή, του Ηρακλή και η «εκτίναξη» στη «βρόμικη» σύγχρονη εποχή.

Πού η ανατολή, πού η δυνατότητα της νέας αρχής;

Στην ταινία παίζουν οι Βάσιας Ελευθεριάδης, Αλέξης Δαμιανός, Θόδωρος Πολυζώνης, Ντίνα Ανδριοπούλου, Πανίνος Δαμιανός, πολλοί άλλοι, μορφές αδρές και αυθεντικές του Ελληνισμού.

«Η Καθημερινή», 3.3.1995

«Χειροποίητο» έπος

του Δημήτρη Δανίκα

Μπορεί να υπάρξει «χειροποίητο» έπος; Ο Αλέξης Δαμιανός τολμάει. Ίσως είναι η πρώτη φορά στον αιώνα του κινηματογράφου που ένας δημιουργός επιχειρεί το ακατόρθωτο. Να αντιπαραθέσει στα υπερμεγέθη της «βιομηχανοποιημένης» εικόνας, την προσωπική του πνοή, το... σώμα του. Ναι, ακριβώς όπως διαβάσατε. Ο Δαμιανός επιχειρεί το ανέφικτο, ένα «χειροποίητο» έπος! Σαράντα χρόνια ελληνικής πορείας μέσα σε δυόμισι ώρες. Με «ελάχιστα» μέσα, με άφθονους κομπάσους, με περιπλανήσεις ανά την ύπαιθρο και με αυτοσχέδια οργάνωση. Ο Δαμιανός είναι η ζωντανή απόδειξη του ορισμού: ερασιτέχνης, εραστής της τέχνης. Τα κάνει όλα μόνος του.

Τις ερμηνείες, το σενάριο, τη σκηνοθεσία, την καθοδήγηση, το κάστινγκ, την καλλιτεχνική διεύθυνση, τη μουσική, το μοντάζ, τους ήχους, το ντουμπλάζ, τα πάντα. Ξεχάστε τους συντελεστές. Αυτοί συνεπαίρνονται και ακολουθούν τον «Ιωάννη τον Βαπτιστή». Ουρά θαυμαστών. Γιατί; Μα επειδή η μυθολογία του Δαμιανού παραπέμπει σ' αυτό που θαυμάζουμε, αλλά δεν μπορούμε να πράξουμε: να απαλλαγούμε από τις πάσης φύσεως εξαρτήσεις αυτού του κόσμου. Να είμαστε αυθεντικοί, ειλικρινείς και δημιουργικοί.

Θόδωρος Πολυζώνης.

Ο *Ηνίοχος* του Δαμιανού είναι δύο πράγματα ταυτόχρονα. Το χάος και η μέγιστη, αυθεντική, προσωπική ποίηση. Το ιδεολογικό, «οργανωτικό», σεναριακό χάος και η αποθέωση της αισθητικής του σώματος. Δύο δυνάμεις που αλληλογρονθοκοπούν η μία την άλλη. Όχι, δεν προσπαθώ να χρυσώσω το χάπι. Λέω τα πράγματα με τ' όνομά τους.

Ο θεατής θα εξοργιστεί με τον ήχο, με τις σκληρές «επιφάνειες», με τους διαλόγους. Ζήτημα είναι αν καταλάβεις το 1/3 των διαλόγων. Ο προσκυνητής των εικόνων θα απολαύσει μερικές σπάνιες στιγμές ποίησης, αισθητικής και προσωπικής δημιουργίας. Δεν υπάρχει ίχνος αναφοράς, αντιγραφής, παραπομπής, επιρροής.

Καταδικά του όλα. Αμφιβάλλω αν ο Δαμιανός δρασκελίζει το κατώφλι αιθουσών, αν βλέπει ταινίες. Τι να το κάνει; Είναι από τα χαρισματικά εκείνα πλάσματα που με το σώμα τους ανάβουν φωτιές. Το πρώτο 40λεπτο της φυλακής, είναι ο βυθός του Γκόρκι, η κόλαση του Δάντη.

Δεν έχω ξαναδεί ποτέ άλλοτε στον ελληνικό κινηματογράφο τόσες πολλές και τόσο εκφραστικές γνήσιες «φάτσες». Εκ του ανώνυμου πλήθους οι «πρωταγωνιστές». Τα βλέμματα του ανώνυμου Πόντιου (στην καταγωγή, αν δεν κάνω λάθος), Βάσια Ελευθεριάδη, πετάνε φλόγες. Τα γκρο πλάνα είναι μοναδικά, η σκηνή του έρωτα είναι ισοδύναμη με την *Ευδοκία*. Πλήθος ποιητικών στιγμών, ατάκτως, όμως, ερριμμένων. Το δυστύχημα είναι πως ο Δαμιανός θέλησε να τα πει όλα. Και πέφτοντας στον γκρεμό, παιάνισε ένα από τα μελωδικότερα άσματα του πλανήτη.

Του ύψους και του βάθους. Ένα ρίσκο που κράτησε πέντε ολόκληρα χρόνια. Τι είναι ο Ηνίοχος; Ο νέος που φυλακίζεται, που διασχίζει την Αντίσταση, που φτάνει στον Εμφύλιο και που καταλήγει στο σήμερα; Τι είναι; Παρατηρητής, μάρτυρας, αγωνιστής; Αμφιβάλλω αν ο Δαμιανός έχει ξεκαθαρίσει μέσα του τι ακριβώς είναι ο Ηνίοχος. Χάος. Παγανιστικό, αντιστασιακό, χριστιανικό, μαρξιστικό, ρομαντικό, κολασμένο, περιθωριακό, επικό; Όλα μαζί.

Άλλοτε από το χάος προκύπτει μια ακαταμάχητη δύναμη, μια ακλόνητη πεποίθηση, πως πάνω απ' όλα και πριν απ' όλα ο Έλληνας, είτε ως κομμουνιστής είτε ως συνεργάτης, ως χαφιές, ως οτιδήποτε, διαθέτει τη γοητεία του αρχαίου Έλληνα και τη δύναμη του καπετάν Μιχάλη.

Έτσι, για όλους και για όλα. Ο Δαμιανός μεταδίδει πνοή παντού: στους κολασμένους, στους χαφιέδες, στους αγωνιστές, στις γυναίκες! Σε όλους. Ως άλλος «Χριστός». Εκ του περισσεύματος διακονεί το πλήθος.

Φοβάμαι πως στα ταμεία θ' αρχίσει ο Γολγοθάς του. Δεν πειράζει. Το μαρτύριο είναι για μας, τους κοινούς θνητούς. Που περιμένουμε μία στις τόσες να συναντηθούμε με κάποιες στιγμές μεγάλης, προσωπικής ποίησης!

«Τα Νέα», 3.3.1995

«Φύλακες, γρηγορείτε!»

του Νίνου-Φένεκ Μικελίδη

«Φύλακες, γρηγορείτε!» φωνάζει ο πολιτικός κρατούμενος που τον ερμηνεύει ο Αλέξης Δαμιανός στην ταινία αυτή – πρώτη ύστερα από μια 24 χρόνων απουσία από τον κινηματογράφο. Φράση-μοτίβο της ταινίας, που επεκτείνεται τόσο στο άγαλμα του Ηνίοχου των Δελφών, που ο σκηνοθέτης της *Ευδοκίας* χρησιμοποιεί στην αρχή και στο τέλος της ταινίας του, όσο και στον νέο που ερμηνεύει ο Βάσιας Ελευθεριάδης – σύγχρο-

νο σύμβολο του Ηνίοχου. Είναι ακριβώς με τον νέο αυτό Ηνίοχο που διατρέχουμε την ελληνική ιστορία, ξεκινώντας από το 1941, περνώντας από τον πόλεμο, την Αντίσταση και τον Εμφύλιο και φτάνοντας ως τις μέρες μας. Ένα οδοιπορικό, ιδωμένο από μια καθαρά ποιητική ματιά, που δίνει την ευκαιρία στον Δαμιανό να φτιάξει εικόνες εικαστικά συναρπαστικές, να στήσει σκηνές με μια πρωτόγονη, ριζωμένη βαθιά στη γη, δύναμη. Αναμφισβήτητα, ο Δαμιανός είναι ο πιο γήινος σκηνοθέτης μας. Ο πιο ρωμαλέος, εκείνος που ξέρει να φτιάχνει εικόνες που μυρίζουν Ελλάδα, έρωτα, χώμα, νερό και φωτιά. Η σκηνοθεσία του έχει κάτι το ολύμπιο, το συγκλονιστικό, που δεν μπορεί να σε αφήσει ασυγκίνητο. Φτάνει να θυμηθούμε το πρώτο μέρος της ταινίας, με τις σκηνές στις φυλακές. Σκηνές δοσμένες μ' ένα ρεαλισμό που ποτέ πριν δεν είχε καταφέρει να συλλάβει ο ελληνικός κινηματογράφος. Ή τις σκηνές με τους μεθυσμένους κρατούμενους να κουβαλάνε το φέρετρο με τον νεκρό σ' ένα απόμερο νεκροταφείο, ή εκείνη που ο νεαρός Ηνίοχος σκοτώνει τον ταγματασφαλίτη την ημέρα του γάμου του, ή ακόμη τη σκηνή όπου ο νέος κάνει έρωτα με την Ελένη – η ερωτική σκηνή του, με μαύρη οθόνη και μόνο τους ήχους ν' ακούγονται (οι ερωτικές κραυγές τους και τα ξύλα που καίγονται στη φωτιά), είναι πολύ πιο ερωτική από πολλές «τολμηρές» ερωτικές σκηνές που βλέπουμε σε ελληνικές ταινίες.

«Ελευθεροτυπία», 3.3.1995

Ο τελευταίος Έλληνας
του Χρήστου Μήτση

Είναι μερικές φορές, όχι και πολύ σπάνια είναι η αλήθεια, που η φήμη μιας ταινίας ξεπερνάει και υπερκαλύπτει αυτό που πραγματικά βλέπουμε στο πανί, επηρεάζοντας την κρίση μας. Ο Δαμιανός είναι μια μοναδική και ανεπανάληπτη φιγούρα στην ιστορία του ελληνικού σινεμά, ο οποίος σφράγισε με την προσωπικότητα και το λιγοστό έργο του (*Μέχρι το πλοίο, Ευδοκία*) την ιστορία του. Είκοσι τέσσερα χρόνια μετά την τελευταία του ταινία λοιπόν, και έπειτα από σχεδόν τέσσερα χρόνια γυρισμάτων, ο τελευταίος Έλληνας επιστρέφει στη μεγάλη οθόνη, έχοντας να «αντιμετωπίσει» το μυθικό παρελθόν του και τις υπερβολικές απαιτήσεις μας.

Ο *Ηνίοχος*, μια εφ' όλης της ύλης ματιά στη σύγχρονη ελληνική ιστορία, είναι μια παθιασμένη ταινία, φτιαγμένη, πριν απ' όλα, με καρδιά και ψυχή. Ορμητική, θαρραλέα, μα και υπερβολική, περιέχει μερικές σπάνιες, συγκινητικές στιγμές, από την άλλη όμως, μαζί με τα πάθη κουβαλά και τα παθήματά της. Μετά τις ατελείωτες περιπέτειες των γυρισμάτων, αυτό που αποδείχθηκε το πλέον επώδυνο ήταν το «ξεσκαρτάρισμα» του υλικού. Η τελική μορφή του *Ηνίοχου*, ο οποίος μονταριζόταν ακόμα πριν από τρεις μέρες, μοιάζει με τρέιλερ μιας άλλης, μεγαλειώδους και ολοκληρωμένης ταινίας. Η αποσπασματικότητά του, όμως, δεν μπορεί να κρύψει και τα

Πανίνος Δαμιανός, Βάσιας Ελευθεριάδης.

αυθεντικά «ξεσπάσματά» του: το βακχικό χορό των ανταρτών, το γάμο και το θάνατο του Κώστα Κούτρα, τη «μυστική», σιωπηλή, ερωτική σκηνή και, πάνω απ' όλα, τον αθώο, αληθινό και γενναιόδωρο ήρωά του, έναν σύγχρονο Ηνίοχο κι ένα διαχρονικό Έλληνα.

Όλη η ταινία, κοιταγμένη μέσα από τα μάτια του Νέου - Βάσια Ελευθεριάδη, προχωρά με «εκρήξεις», σπασμωδικές κινήσεις και στραβοπατήματα, όπως το ίδιο το θέμα της, όπως οι ίδιοι οι άνθρωποί της. Η *Ευδοκία* βρίσκεται πλέον πολύ μακριά και όσοι περιμένουν να δουν εδώ το τελικό αριστούργημα, σίγουρα θα απογοητευθούν. Όσοι, αντίθετα, ψάχνουν, όπως ο Ηνίοχος, κάποιες φωτεινές στιγμές αλήθειας, κινηματογραφικής ή μη, τότε η ταινία θα μιλήσει σίγουρα στην καρδιά τους.

«Έθνος», 3 .3.1995

Ο απροσκύνητος Ηνίοχος

του Γεράσιμου Βάκρου

Ο Αλέξης Δαμιανός, στην τελευταία του δημιουργία, τον *Ηνίοχο*, εναπόθεσε τη μεγάλη αγωνία της ανθρωπότητας για το μέλλον της. Ο Δαμιανός θέτει στην υπηρεσία του πανανθρώπινου οράματος που ο *Ηνίοχός* του φυλάσσει κόντρα στα σύγχρονα κελεύσματα της ευτέλειας, την αμεσότητα της κινηματογραφικής εικόνας, χωρίς να επιδέχεται σ' αυτήν την ομιχλώδη αλλά φλογερή αναζήτηση του δικαιώματος της ισοτιμίας, τη νοθευμένη με τις αδυναμίες του εγώ, κατασκευή. Αυτό που προβάλλεται στην ταινία του είναι ότι ο αγώνας βρίσκει καταφύγιο στη σεμνότητα και στην αγάπη. Το υλικό του είναι η μνήμη, η «αποθήκη» των μεγάλων αξιών, που μέσα της διασώζεται θολή και αδικαίωτη η ελπίδα της ζωής, και φωτίζει τον άσπιλο από συμβιβασμούς κόσμο της συνείδησης. Ο ήρωάς του είναι ένας ασκητής του δίκιου και της αλήθειας, που διδάσκεται στις φυλακές του Πύργου Ηλείας το ήθος και την ελευθερία από ένα γέροντα, ο οποίος αρνείται να πει και το όνομά του στους Ιταλούς και ντόπιους βασανιστές. Ο γέρος είναι ο «ανώνυμος Έλληνας», που η κραυγή του «Έλληνες, γρηγορείτε!» γίνεται πάνω στα «ένδοξα και ηρωικά βουνά μας», ο ζωοδότης του ασίγαστου πάθους του ΕΛΑΣίτη ήρωα, του Ηνίοχου.

Ο *Ηνίοχος* δεν επιδέχεται καμιά φιλολογική ανάλυση. Μιλά με τη γλώσσα της ψυχής για τη χρεοκοπία των αξιών μας, «που χύσαμε ποταμούς αίματος και δακρύων για να τις κατακτήσουμε», όπως λέει ο Δαμιανός. Το μήνυμά του είναι αυτό ακριβώς. Η κατάκτηση της ισοτιμίας και όχι η επίδειξη μιας πνευματικής ανωτερότητας, η δικαίωση μιας δήθεν αυθεντίας που στερείται αλήθειας και εμποδίζει την ανύψωση της αρετής. Ο *Ηνίοχος* αποτελεί την πιο πλούσια κατάθεση του Δαμιανού. Το περιεχόμενό του αρνείται να προσκυνήσει τη «σιωπηλή ανοχή» και τη «συναίνεση». Η αισθητική του είναι προϊόν μιας γνήσιας ελληνικής ψυχής, που αντλεί τη δύναμή της από το αίμα της ιστορίας και της παράδοσης και στέκει ταμπουρωμένος στα μετερίζια της αληθινής ανάγκης για τη ζωή.

«Ριζοσπάστης», 1.12.1995

Ο Ηνίοχος... στα γουναράδικα

του Ανδρέα Ρουμελιώτη

«Καλή αντάμωση... στα γουναράδικα». Αυτή η φράση του Άρη Βελουχιώτη, που ειρωνεύεται και σαρκάζει το θάνατο –τη χρησιμοποιεί η Μαλβίνα για να αποχαιρετήσει κάθε απόγευμα τους τηλεθεατές της που έχουν ξεκινήσει νέο αντάρτικο απ' τους καναπέδες τους–, αντηχούσε στ' αφτιά μου όταν βγήκα από τον κινηματογράφο ΑΣΤΥ. Ο *Ηνίοχος*, η ταινία-ποίημα για το άφταστο όνειρο της ελευθερίας του Αλέξη Δαμιανού, ήταν μια μαχαιριά στο στομάχι μου.

Είχα δει το *Γη και ελευθερία* και το *Μίσος*, αλλά ο *Ηνίοχος* είναι άλλο πράγμα: η Ελλάδα που δραπετεύει από την ιστορία της, ο Ηνίοχος που συγκρούεται με τη μοίρα του και φαντάζει πάντα πολύ πιο άξιος απ' αυτήν. Ο ελληνικός ουρανός, το απέραντο γαλάζιο της θάλασσας, οι βουνοκορφές μας με τα πανύψηλα έλατα και τις χαράδρες, η ανταρτωμένη ελευθερία διαδέχεται σκηνές απ' τις φυλακές του Πύργου, την ιταλοκρατούμενη κόλαση, τα αίματα, τις ακαθαρσίες, τους άγριους ξυλοδαρμούς και τις κραυγές των ημίτρελων κρατουμένων κι ένας νεκρός που «αδύνατον να τον αναστήσεις».

Ο σκηνοθέτης έχει ένα βλέμμα τραγικό - κωμικό, μακάβριο όσο και αναστάσιμο. Οι φωνές δεν έχουν σημασία, είναι σαν κραυγές μέσα απ' τα έγκατα της γης. Οι τρεις συγκρατούμενοι κουβαλάνε το νεκρό, ποδαρόδρομο μέχρι το νεκροταφείο. Τρικλίζουν μεθυσμένοι, ξεκαρδίζονται στα γέλια, χοροπηδάνε, μέχρι κι ο χωροφύλακας δεν ξέρει αν πρέπει να γελάσει κι αυτός.

Ο *Ηνίοχος* του Αλέξη Δαμιανού (μια ταινία που έχει γυριστεί με εκατοντάδες ερασιτέχνες ηθοποιούς και απλούς χωριάτες) ή σ' αρέσει ή δε σ' αρέσει. Ή σου «λέει» ή «δε σου λέει». Δεν υπάρχει «έτσι κι έτσι».

Ο *Ηνίοχος* δεν κάνει ιστορία, διεισδύει βαθιά στις ανθρώπινες ψυχές και συμπεριφορές, παρατηρεί μέσα στις μάχες των ανταρτών φαινομενικά «ασήμαντα» πράγματα –όπως εκείνη τη μέλισσα πάνω στο καταπράσινο κλαρί του ελάτου–, ξαναζωντανεύει πριν από τη μάχη, επάνω στα ψηλά βουνά, χορούς παγανιστικούς από αντάρτες μεταμφιεσμένους σε αρχαίους σάτυρους.

Οι αντάρτες έχουν περικυκλώσει το χωριό, ο Κούτρας παντρεύεται, δεν παραδίδεται και γιορτάζει με το δικό του θάνατο το ξεπαρθένεμα της νύφης, παίζουν κλαρίνα και ντασύλια, εκλιπαρεί τους βιολιτζήδες να τον σκοτώσουν, το κάνει ο νεαρός αντάρτης (αυτός που θα ζήσει την τραγωδία και το αδιέξοδο ως το τέλος). Η γυναίκα του Κούτρα τον βλέπει· ένας μεταφυσικός έρωτας γεννιέται ανάμεσα σ' αυτήν και το φονιά του άντρα της. Ο αντάρτης ψελλίζει «ο Κούτρας είναι ελεύθερος» κι αυτή τον περιμένει μαυροντυμένη, του πλένει τα ρούχα, τον πλένει, μια εκστασιακή, «γιαράλογη» ερωτική σκηνή με πλάνο σκοτεινό και τους ήχους της φωτιάς απ' το τζάκι, τους απόηχους της φύσης, χλιμιντρίσματα.

Τα Δεκεμβριανά, το κεφάλι του καπετάν Κρόνου κρεμασμένο, η μητρομανής σε μια Ελλάδα ερειπωμένη, η παρέλαση των τανκς, σημαιάκια, ένας παλιός σύντροφος που πουλήθηκε, ο πιο δυστυχισμένος, η Μακρόνησος, οι Αλφαμίτες, ο βιασμός (!) της Τσιγγάνας –«δεν είμαι πόρνη – κλέφτρα είμαι»–, οι χωρικοί με τις καραμπίνες κυνηγούν στα χωράφια τον αντάρτη που τρελάθηκε απ' τα βασανιστήρια, τον σκοτώνουν. Είχε μια μελαγχολία όταν όλοι πανηγύριζαν για την απελευθέρωση – «δεν τελειώνει ποτέ ο αγώνας για την ελευθερία». Φορούσε στρογγυλά γυαλάκια.

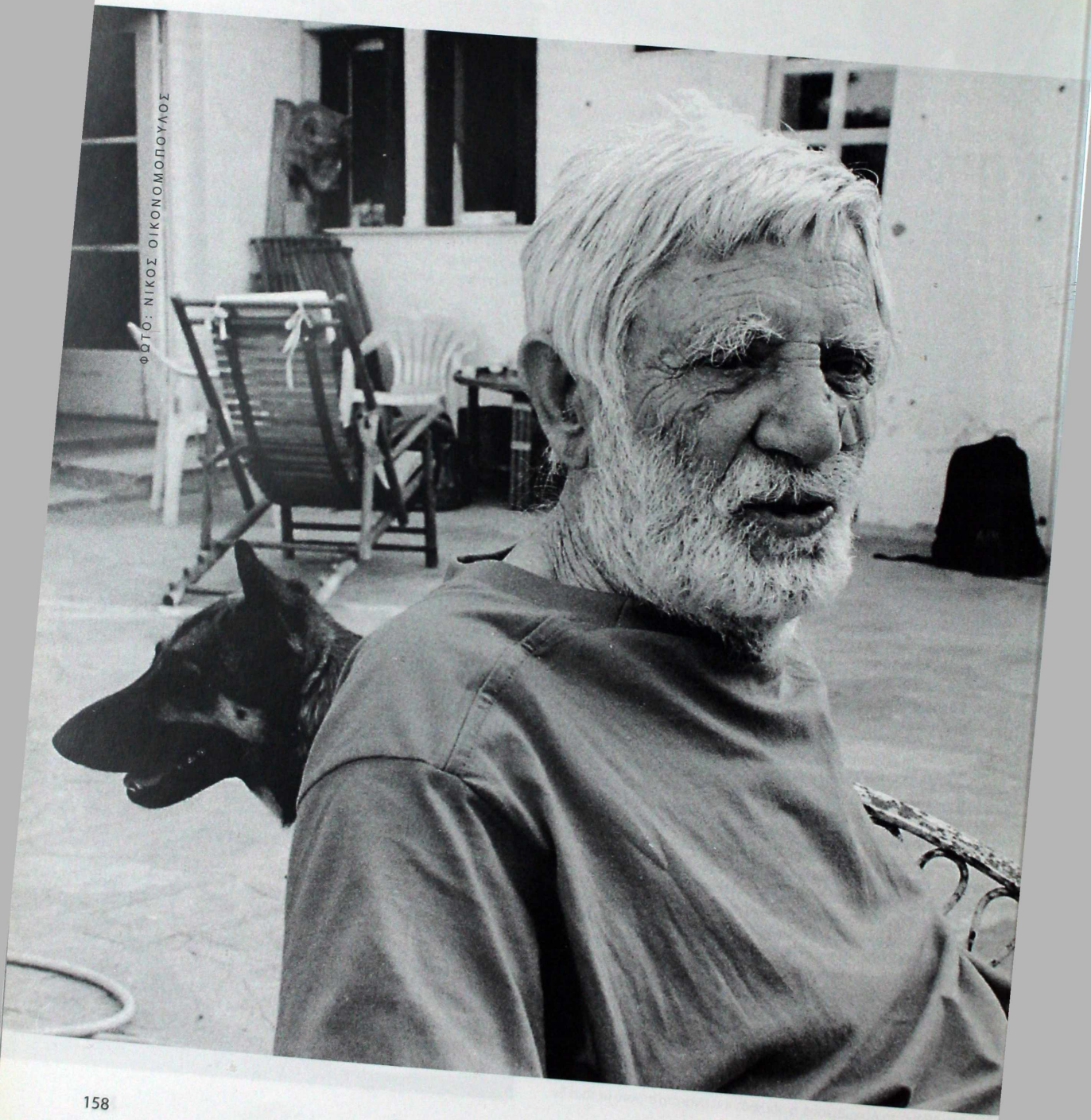
Ο νεαρός αντάρτης απ' τις φυλακές στο βουνό και με την απελευθέρωση στην Αθήνα, τα Δεκεμβριανά, ο αδελφός του είναι στο στρατό με τους Εγγλέζους, η περιπλάνησή του δεν έχει τέλος, βλέπει το φίλο του τρελαμένο να τον σκοτώνουν, να τρέχει παραλληρώντας μες στα χωράφια και να τον σκοτώνουν οι χωρικοί. Τα στρογγυλά γυαλάκια του είχαν σπάσει – «τον γνωρίζεις;», «όχι».

Η νύφη με τη μαύρη ελιά που ερωτεύεται το φονιά του άντρα της, μια δαιμονισμένη στο μοναστήρι και μύριες πυγολαμπίδες της θάλασσας συνοδευμένες από την υπόγεια αιώνια φωνή του Αλέξη Δαμιανού, ενός υπέροχου ύμνου για τη ζωή και την ελπίδα.

Ο *Ηνίοχος* είναι μια ταινία που μάλλον έπρεπε να τη δουν οι χίλιοι πιτσιρικάδες που κατέλαβαν φέτος το Πολυτεχνείο. Θα 'θελα να την έβλεπαν και να τους άκουγα να συζητούν γι' αυτήν. Είμαι σίγουρος ότι θα καταλάβαιναν. Η εικόνα του *Ηνίοχου* είναι παντοδύναμη κραυγή απελπισίας και ελπίδας, νομίζω ότι είναι και η δική τους κραυγή.

«Ελευθεροτυπία», 7.12.1995

Ντίνα Ανδριοπούλου, Βάσιας Ελευθεριάδης.



ΦΩΤΟ: ΝΙΚΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΡΥΣΙΧΘΩΝ

μια ταινία που δεν έγινε...

Ο Ερυσίχθων, από χρόνια όνειρο του Αλέξη Δαμιανού, γράφτηκε σαν σενάριο για να γίνει ταινία με κεφάλαια από την Πολιτιστική Ολυμπιάδα. Το όλο εγχείρημα περιμένει ακόμα την τύχη του. Εδώ παρατίθεται ένα κείμενο του σκηνοθέτη και ακολουθεί η περίληψη της ταινίας.

«Ο Ερυσίχθων ο Θεσσαλός, που ήταν ένας ανάλογος του Ηνίοχου, αγωνιστής της ζωής και όχι ασκητής, άνθρωπος χαρισματικός, από τα πολλά του προσόντα έφτασε σε μια έπαρση και μια αυτοπεποίθηση η οποία ξαφνικά πέρασε το όριο. Και όταν πέρασε από της Δήμητρας το ιερό δέντρο το 'κοψε, για να το κάνει ξύλα για το χειμώνα, με τον πέλεκύ του που ήταν χοντρός και πρόκληση εργασίας. Μετά, αυτός ο άνθρωπος χτύπησε τις Δρυάδες, ένα μεγάλο αμάρτημα στη μητριαρχική εποχή που έπαιζε τρομερό ρόλο η σχέση με τη φύση. Η φύση, κατά κάποιο σοφό τρόπο, ίσως, ήταν ανθρωποποιημένη. Οι δρυάδες πονέσανε, ματώσανε. Η δρυς, όταν την κόβεις, είναι κόκκινη. Πήγανε τότε στη Δήμητρα και παραπονεθήκανε οι δρυάδες, η χλωράδα, η ζωή, το πράσινο. Η Δήμητρα πήγε και βρήκε την Πείνα που ήτανε σε κάτι κουφαλόβραχους, όλο ερημιά και αλάτι. Φαίνεται πως μόλις είχε αποτραβηχτεί η θάλασσα στη Θεσσαλία και ήταν αλάτι και ήλιος και πέτρα. Εκεί ήταν η Πείνα και η Δήμητρα την παρακάλεσε να πάει στον Ερυσίχθωνα να του δώσει ένα φιλί. Ο Ερυσίχθωνας, όταν ξύπνησε, πεινούσε και όλο πεινούσε και έτρωγε και δε χόρταινε και πεινούσε, έφαγε τη γυναίκα του, κυνήγησε την κόρη του να την φάει, έφαγε όλα του τα υπάρχοντα που είχε κατακτήσει με τη δύναμή του. Δεν είχε χρόνο παρά να τρώει, να κατασπαράζει τα πάντα. Στο τέλος κατάντησε γύρω του η χώρα σαν ένα ξερό λιβάδι και αυτός κάθησε στη μέση και μη έχοντας τι να φάει, άρχισε να τρώει τα κρέατά του.

Αυτό ήταν το πρώτο μήνυμα, παράλληλο του *Ηνίοχου*. Μπορούμε ακόμα να θυμηθούμε και τον Σίσυφο, ο οποίος ανεβάζει μια πέτρα και την ξανανεβάζει, ο αντίλογος, η επιμονή στο έργο χωρίς κέρδος.

Ο Ηνιόχος δεν είναι πια ένας αγωνιστής της ζωής, αλλά ένας αγωνιστής του αγώνα, της άμιλλας. Είναι ένα μήνυμα στην ανθρωπότητα το οποίο έχει υποβαθμιστεί. Αυτό το μήνυμα είχε μείνει σαν μια σωστή οριακή απεικόνιση της αγάπης στον αγώνα του νικητή με τη σεμνότητα, με τον ανθρώπινο θρίαμβο και όχι τον εγωκεντρικό.

Ήξερα μόνο πως τα μάτια της μηχανής και τα μάτια του ανθρώπου μοιάζουν πολύ και αυτό το μήνυμα προσπάθησα να αποκαλύψω μέσα από τη διαδρομή του ήρωά μου, του ανθρώπου που δεν εντάσσεται σε σκοπιμότητες πολιτικές και ατομικιστικές.

Μετά τον Ηνίοχο, το πιο προχωρημένο μήνυμα είναι ο Οιδίποδας, που έρχεται σαν σφαιρική σχέση των ίδιων ιδιοτήτων, των χαρισματικών ανθρώπων που φτάνουν στην τύφλωση για να αρχίσει η τιμωρία, η κόλαση».

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Τοπίο με πέτρα και μαύρα βράχια. Ο ουρανός άχρωμος. Κηλίδες ξασπρισμένο χώμα. Ξεραΐλα. Η αλμυρή έρημος όσο φτάνει το μάτι και μια σταχτιά κουκκίδα που μοιάζει με γυναικεία φιγούρα ή κουρελιασμένο πουλί, κινείται αργά, σηκώνοντας σκόνη γύρω απ' τα γυμνά χαρακωμένα ποδάρια της.

ΤΙΤΛΟΙ και

ΑΦΗΓΗΤΗΣ: *Γέρασα, μωρέ παιδιά ...*
Χρόνοι πολλοί βαραίνουνε τις πλάτες μου...
Τα γρήγορα ποδάρια μου τα 'φαγαν σκύλοι και ζουλάπια.
Το μυαλό μου σε πάχνη μπερδεύει τα παλιά με τα καινούργια.
Εσείς θα καταλάβατε όμως.
Φτάνει να ξέρετε πως όλα τα πρόσωπα στο παραμύθι που θα δείτε,
είναι η ψυχή μου.
Και η δική σας... Ναι.
Κι ο Ερυσίχθωνας, κι ο Σγουρομάλλης Νέος,
κι η Βασιλοπούλα, κι η Μικρή Ψυχοκόρη,
κι η Βασίλισσα, κι ο Αρχιερέας, κι ο κοσμάκης,
κι ο τρελός του Βασιλιά....

Η ιστορία του ΕΡΥΣΙΧΘΩΝΑ
που το όνομα του στα αρχαία Ελληνικά
σημαίνει «ΠΛΗΓΗ ΤΗΣ ΓΗΣ»

Μέσα στο δάσος, ένας καβαλάρης, πάνω σε μαύρο άλογο περνάει καλπάζοντας σαν τον αέρα και χάνεται.
Ο καβαλάρης γυρίζει, σιγανεύει το άλογο, που πισωπατάει και φουρμάζει.
Τα μάτια του αστράφτουν. Είναι ο Βασιλιάς. Ο Ερυσίχθωνας.
Κάνει δυο κύκλους γύρω γύρω στο πουρνάρι και περιμένει ανυπόμονος. Τα ποδοβολητά πλησιάζουν, και πέντε-έξι καβαλάρηδες ξεπροβάλλουν στο ξέφωτο. Είναι η ακολουθία του.
Τους δίνει διαταγή να μείνουν να τον περιμένουν εκεί και χάνεται στο δάσος.
Οι καβαλάρηδες κοντοστέκονται.
Ένα σγουρομάλλικο θερμό παλικάρι ορμάει πίσω απ' το βασιλιά.
Οι άλλοι κοιτάν ανήσυχοι. Ξεπεζεύουν και τραβάνε τ' άλογα στη μαρμαρένια ποτίστρα.

Μες στη σιγή και την ομίχλη δεσπόζει μια τεράστια αιωνόβια δρυς σ' ένα λιβαδάκι. Μέσα στις φυλλωσιές του Δέντρου, διακρίνουμε πέντε-έξι κάτασπρα πανέμορφα πουλιά, που μοιάζουν με τσικνιάδες.
Ο Σγουρομάλλης Νέος, κρυμμένος πίσω από ένα βραχάκι, κοιτάζει μαγεμένος το δέντρο και τα πουλιά. Ακούγεται ένα παράξενο κελάηδισμα που σιγά σιγά γίνεται μαγική μουσική. Βλέπει τα άσπρα πουλιά να μεταμορφώνονται σε κοπέλες.
Τα κορίτσια στη φυλλωσιά σαλεύουν ανάλαφρα και αρχίζουν έναν αερικό χορό.
Είναι νεράιδες που παίζουν χορεύοντας.
Ο Ερυσίχθων, πίσω απ' τα πουρνάρια, πάντα καβάλα στ' άλογό του, παρακολουθεί ακίνητος τα άσπρα πουλιά, που βόσκουν στη χλόη σκουληκάκια κι αγριολούλουδα. Έχει το τόξο του στο χέρι και μια χρυσή σαΐτα έτοιμη.

Ο Νέος πάντα σε έκσταση ακούει τα γελάκια των κοριτσιών.
Τα κορίτσια βλέπουν μια γυναικεία μορφή που γίνεται ένα υπέρλαμπρο, τεράστιο, χρυσαφένιο πουλί.
Ο Νέος βλέπει ξαφνικά τον Ερυσίχθωνα να σημαδεύει, κι ορμάει ουρλιάζοντας να σώσει τη γυναικεία μορφή και τα κορίτσια.
Η σαΐτα φεύγει απ' το τόξο του Ερυσίχθωνα, ενώ ακούγεται η κραυγή του Νέου που προσπαθεί να τον εμποδίσει.
Το χρυσαφένιο πουλί πετάει μακριά.
Ο Νέος, μισοπεσμένος χάμω, βγάζει τη σαΐτα που τον βρήκε λίγο πάνω απ' το γόνατο και το αίμα τρέχει άφθονο.
Ο Ερυσίχθωνας καλπάζει, έξαλλος, με το σπαθί γυμνό, έτοιμος να πάρει το κεφάλι του νέου γιατί τον εμπόδισε να σκοτώσει το πουλί.
Σπιρουνίζει το άλογο του και χάνεται στην ομίχλη.
Ο Νέος μένει μόνος. Δένει την πληγή του που αιμορραγεί ακόμα.

Κοντά στο λουλουδένιο παλάτι, κάθεται ένα κοριτσάκι κοντά δεκατεσσάρων χρονών. Είναι η όμορφη Βασιλοπούλα, η κόρη του Ερυσίχθωνα, που περιμένει το βασιλιά με την ακολουθία του να γυρίσουν.
Ο Ερυσίχθων της λέει ότι βρήκε το πουλί που της έλεγε πως θα της φέρει, αλλά ένας αλαφροΐσκιωτος δεν τον άφησε να το σκοτώσει.
Την ανεβάζει στο άλογό του και φεύγουν όλοι μαζί.

Η Βασιλοπούλα, ξαπλωμένη στο κρεβάτι της μαζί με την ψυχοκόρη του παλατιού, που της λέει ότι ο Βασιλιάς έδωσε εντολή να εξορίσουν τον Νέο. Η Βασιλοπούλα ανακοινώνει ότι αν φύγει ο Νέος, θα φαρμακωθεί.
Μόλις παίρνει ο ύπνος την Ψυχοκόρη, η Βασιλοπούλα κατεβαίνει στα νύχια απ' την αιώρα, ρίχνει κάτι απάνω της και βγαίνει τρέχοντας.

Η Βασιλοπούλα πάνω στο γκρίζο αλογάκι της καλπάζει.

Ο Νέος είναι γερμένος στον κορμό του ιερού Δέντρου και κοιμάται.
Στις φυλλωσιές του δέντρου τα άσπρα πουλιά ακίνητα.
Η Βασιλοπούλα φτάνει με το αλογάκι της, ξεπεζεύει, τον περιποιείται και του δίνει τροφή, ενώ του λέει να μη φύγει πριν τον ειδοποιήσει.
Βγάζει απ' τον κόρφο της, του δίνει ένα φυλαχτό και το δαχτυλίδι της και φεύγει.
Ο Νέος δένει το φυλαχτό στην πληγή και βολεύεται για ύπνο, κρατώντας το δαχτυλίδι σφιχτά στη χούφτα του.

Στο ξέφωτο του δάσους, στο μαγικό μέρος με την τεράστια αιωνόβια δρυ, ένας πρόχειρος βωμός, πάνω σε μεγάλες γκρίζες πέτρες. Οι ιερείς σφάζουν αρνιά, θυσία στη Θεά και μερικοί χωρικοί που έχουν φτάσει με τα γαϊδουράκια τους ετοιμάζουν το πανηγύρι.
Ο Νέος ξυπνά και παρακολουθεί τις ετοιμασίες.

Ο Βασιλιάς, η Βασίλισσα κι η Βασιλοπούλα σ' ένα μεγάλο τραπέζι τρώνε. Το Κοριτσάκι, η ψυχοκόρη, τούς σερβίρει και τούς υπηρετεί.
Η Βασιλοπούλα, πτώμα απ' το ξενύχτι, κοιτάζει το φαγητό της χωρίς να τρώει. Η Βασίλισσα την παρατηρεί και ρίχνει μια ερωτηματική ματιά στο Βασιλιά. Η Βασιλοπούλα αναφέρει ότι είδε όνειρο τη Θεά που της είπε ότι εάν εξορίσει τον λαβωμένο Νέο θα τους βρει κακό και μετά σηκώνεται απ' το τραπέζι και φεύγει τρέχοντας, κλαίγοντας με λυγμούς.
Η Βασίλισσα ζητά απ' το Βασιλιά να μην εξορίσει τον Νέο, γιατί η κόρη τους τον αγαπά.

Ο Βασιλιάς, πάνω στο άλογό του, κρατάει ένα ασημένιο τσεκούρι και σημαδεύει έναν κορμό. Πίσω του πεζοί ξυλοκόποι και μουλάρια που τραβάνε τους κομμένους κορμούς.Ο Βασιλιάς, σβέλτος και με γνώση, διαλέγει τα κατάλληλα δέντρα για τα ξύλα του χειμώνα.

Στο γλέντι ο κόσμος χαρούμενος, διασκεδάζει σεμνά. Άλλοι τρώνε, μερικοί χορεύουν ένα χορό σαν ιεροτελεστία και τα παιδιά παίζουν.
Ψηλά στη φυλλωσιά του ιερού δέντρου διασκεδάζουν χορεύοντας και οι Νύμφες, οι χαριτωμένες κόρες της Θεάς. Εμείς τις βλέπουμε, ο κόσμος όμως όχι. Μόνο ένας πιτσιρίκος, που έχει ξαπλώσει ανάσκελα, ξεκαρδίζεται καθώς τις παρακολουθεί να κάνουν ξαφνικές τούμπες με τον τριλιστό σκοπό της μουσικής και σκαρφαλώνει στο δέντρο.
Ο Σγουρομάλλης Νέος ορμάει και μπαίνει στο χορό των αγοριών.
Η μουσική σταματάει. Ακούγεται μια τσεκουριά και με την τσεκουριά οι νεράιδες έχουν γεμίσει αίματα. Παρατάνε έντρομες το παιδάκι κι αυτό κουτρουβαλάει μέσα στη φυλλωσιά και μετά στο χώμα.
Το σμάρι από άσπρα πουλιά-ερωδιούς βγαίνει βιαστικά απ' την κορφή του δέντρου και ακούγεται κι άλλη τσεκουριά.
Ο Ερυσίχθωνας με το ασημένιο τσεκούρι έχει σημαδέψει την ιερή Δρυ για κοπή. Απ' την πληγή, που κάναν οι τσεκουριές στον τεράστιο κορμό, τρέχει ένα κόκκινο υγρό που ποτίζει το χώμα.
Ο κόσμος έχει παγώσει.
Ο Βασιλιάς κοιτάζει απέναντί του τον Σγουρομάλλη Νέο, που δυο υπασπιστές τον βαστάν πισθάγκωνα δεμένο και τον απειλεί ότι αύριο το κεφάλι του θα κρέμεται στο τρίστρατο.
Ο Αρχιερέας που έκανε τις θυσίες, πλησιάζει με μεγάλο σεβασμό το Βασιλιά και του ζητά να μην πειράξει το Ιερό Δέντρο.
Ο Βασιλιάς τον παρακούει και συνεχίζει να κόβει τη δρυ.
Το τσεκούρι του Βασιλιά πέφτει στον κορμό και το δέντρο σωριάζεται με εκκωφαντικό θόρυβο, σηκώνοντας σκόνη και χαλίκια. Ο τόπος σκοτεινιάζει σαν ένα βαρύ σύννεφο να έχει σκεπάσει τον ήλιο.
Άξαφνα σηκώνεται ένας τρομερός αέρας.
Τ' άλογα αγριεμένα έχουν σηκωθεί στα πίσω πόδια και χλιμιντρίζουν.
Διάσπαρτες φωτιές απ' τ' αναμμένα κάρβουνα που συνεχίζει να σκορπίζει ο αέρας, αρχίζουν να φουντώνουν σ' όλο το δάσος. Μερικοί προσπαθούν να τις σβήσουν, μα ο άνεμος τις θεριεύει όλο και πιο πολύ.
Ο Βασιλιάς κοιτάζει σαστισμένος το μεταφυσικό φαινόμενο. Βλέπει πως κινδυνεύουν να περικυλωθούν απ' τη φωτιά.
Σπιρουνίζει το άλογό του και ορμάει μέσα απ' τις φωτιές χτυπώντας τες μ' ένα κλαρί που έχει αδράξει από την μεγάλη Δρυ.
Οι αξιωματούχοι, οι ξυλοκόποι, οι μουλαράδες, οι χωρικοί και οι ιερείς τον ακολουθούν. Κατεβαίνουν πανικόβλητοι την πλαγιά με τα παιδιά και τα σκυλιά τους, προς την κατεύθυνση που τους έδειξε ο Βασιλιάς.
Ο ιερός τόπος της Θεάς, έρημος από κόσμο, με την γιεσμένη Δρυ που έχει λαμπαδιάσει.

Τ' άλογα των δυο υπασπιστών με τον Νέο αφηνιάζουν. Οι καβαλάρηδες χάνουν την ισορροπία τους και τα σκοινιά που σέρνουνε τον Νέο τους φεύγουν απ' τα χέρια. Τ' άλογα φεύγουν ξέφρενα με τους υπασπιστές γαντζωμένους απάνω τους και τον Νέο να 'χει μείνει πεσμένος στο μονοπάτι.

Ο αέρας κοπάζει.
Ο Βασιλιάς πάνω στο άλογό του, κάθιδρος μες στα καμένα δέντρα, δίνει οδηγίες στους ξυλοκόπους και τους μουλαράδες, που έχουν ανοίξει μια μεγάλη αντιπυρική ζώνη πιο πέρα, και προσπαθεί να ελέγξει τη φωτιά, πάντα χτυπώντας την με τη μεγάλη κλάρα που 'χε αρπάξει απ' το ιερό Δέντρο.
Άξαφνη μπόρα. Οι άνθρωποι παρατάνε τα εργαλεία τους, γονατίζουν στο χώμα και σηκώνουν στον ουρανό τα πρόσωπά τους, που τα χτυπάει η βροχή, ευχαριστώντας τη Θεά.

Η Θεά Δήμητρα, τριγυρισμένη απ' τις αλαφιασμένες νεράιδες, που βγάζουν μικρές στριγκλίτσες κι αναφιλητά, τους υπόσχεται ότι θα τιμωρήσει τον Βασιλιά.

Η Πείνα (η σταχτιά κουκκίδα της πρώτης σκηνής).
Από τον ουρανό κατεβαίνει ένα συννεφάκι κι εμφανίζεται η Θεά που πάει και κάθεται δίπλα της. Της ζητά ψιθυριστά μια χάρη.

Στο μεγάλο τραπέζι, ο Βασιλιάς και η Βασίλισσα τρώνε.
Πίσω τους (αόρατη γι' αυτούς) εμφανίζεται η φιγούρα της Πείνας. Στέκει ακίνητη και τους παρακολουθεί.
Η Βασίλισσα τον μέμφει για την κοπή του Δέντρου.

Ο Βασιλιάς κοιμάται και η Πείνα τον πλησιάζει, του δίνει ένα φιλί στο στόμα κι εξαφανίζεται.
Ο Ερυσίχθωνας ξυπνά και πηγαίνει πεινασμένος στην κουζίνα.
Σκουπίζει με απορία τα σάλια του που τρέχουν και αρχίζει να τρώει με βουλιμία, άπλαστα, ό,τι βρεθεί μπροστά του.
Ανεβαίνει στην κάμαρα της Βασίλισσας που κοιμάται και της χουφτώνει άγρια το στήθος και την κοιλιά.
Πέφτει απάνω της κι αρχίζει να την δαγκώνει και να την φιλάει μανιασμένα. Τη βιάζει κανονικά.
Σε μια γωνία της κάμαρας, η φιγούρα της Πείνας που χαμογελά σαρδόνια, ενώ ακούγονται κραυγές πόνου και ασφυξίας της Βασίλισσας.

Ο Ερυσίχθωνας προσπαθεί απεγνωσμένα να κοιμηθεί. Το στόμα του κουνιέται συνέχεια σαν να μασουλάει κάτι, και κάθε τόσο καταπίνει, ενώ η φιγούρα της Πείνας στέκει ακίνητη πίσω του.
Ο Βασιλιάς γυρίζει και αντικρίζει την απαίσια φιγούρα. Πετάγεται όρθιος κι ουρλιάζει. Η Πείνα του λέει ότι η Θεά της ζήτησε να του δώσει ένα φιλάκι. Φεύγει.
Ο Βασιλιάς με άγριο τρόμο προσπαθεί να καταλάβει τι είν' όλα αυτά.

Ο Βασιλιάς περπατάει πάνω-κάτω στη μεγάλη σάλα, ρίχνοντας κάθε τόσο ματιές στο στρωμένο τραπέζι. Τα νεύρα του είναι τεντωμένα.
Νιώθει συνεχώς πεινασμένος και προσπαθεί να βιάσει την Ψυχοκόρη.
Τη διώχνει και στρώνεται στο φαγητό.
Στη θέση της Βασίλισσας κάθεται η Πείνα, που τον κοιτάζει ειρωνικά.
Ο Βασιλιάς, μαρμαρωμένος, κάθεται αργά απέναντί της κι αρχίζει να τρώει το ένα ορτύκι μετά το άλλο, κοιτάζοντάς την στα μάτια.

Η Βασιλοπούλα φεύγει με το αλογάκι της, ενώ το Κοριτσάκι προσπαθεί να την αποτρέψει.
Η Βασιλοπούλα φτάνει με το αλογάκι της, ξεπεζεύει και τρέχει στον Νέο. Καθώς του λύνει τα χέρια, πέφτει απ' τη χούφτα του το δαχτυλίδι. Το παίρνει και του το περνάει γρήγορα στο δάχτυλο. Προσπαθεί να τον

συνεφέρει, εκείνος δεν αντιδρά. Η Βασιλοπούλα μ' ένα σάλτο βρίσκεται πάνω στ' αλογάκι της και φεύγει σαν αστραπή.

Το Κοριτσάκι έξω απ' το στάβλο. Η Βασιλοπούλα φτάνει αλαφιασμένη και ζητά να την βοηθήσει να σώσουν τον Νέο.
Το Κοριτσάκι έρχεται με τα ρούχα και τις αλοιφές. Η Βασιλοπούλα βοηθάει τη μικρή ν' ανέβει στα καπούλια του αλόγου, πηδάει κι αυτή στη σέλα, το χτυπάει δυνατά, κι αυτό φεύγει βολίδα.

Τα κορίτσια φτάνουν στον Νέο. Ξεπεζεύουν, η Βασιλοπούλα τού πλένει τις πληγές, τον αλείβει βάλσαμο. Ο Νέος συνέρχεται. Ανοίγει τα μάτια του και βλέπει τη Βασιλοπούλα να του γελάει ενθουσιασμένη.
Ζητά απ' το Κοριτσάκι να φέρει τον παπά για να τους παντρέψει και να πάνε όλοι μαζί στο διπλανό βασίλειο του παππού της.
Το Κοριτσάκι υπακούει.

Το Μυστήριο του Γάμου γίνεται σεμνά, σιωπηλά, κι έπειτα ξεκινούν για το βασίλειο του διπλανού Βασιλιά παππού της. Μαζί τους παίρνουν και τη μικρούλα παρακόρη που φοβάται να γυρίσει μόνη της στο παλάτι, και για να υπηρετεί τη Βασιλοπούλα.

Καβαλάρηδες τρέχουν σ' όλο το δάσος. Ψάχνουν. Ο Βασιλιάς στην κορυφή ενός λόφου, καβάλα στο μαύρο του άλογο. Έπειτα από δώδεκα μέρες και νύχτες μάταιου ψαξίματος, απαρηγόρητος, ανεβαίνει στην πιο ψηλή κορφή, κι από κει βλέπει όλη την καταστροφή. Έρχεται ξηρασία.

Η Πείνα περνοδιαβαίνει.

Ξερός ο κάμπος. Ξερό το λουλουδένιο χωριό. Καρβουνιασμένο το βουνό.
Ψόφια, τουμπανιασμένα, ζώα στα ξερά λιβάδια.
Μαραγκιασμένοι οι λουλουδένιοι τοίχοι του παλατιού. Εδώ όμως έχουν στηθεί σκαλωσιές, κι ο Βασιλιάς οδηγεί τους μαστόρους που χτίζουν πέτρινο τοίχο.
Ο Βασιλιάς μαζεύει το λιγοστό νερό για πάρτη του. Οι λουλουδένιοι τοίχοι του παλατιού έχουν ξεραθεί, κι έχει κτιστεί πέτρινο κάστρο κι αποθήκες γερές, με σιδερένιες κλειδαριές, για να φυλάγονται οι σοδιές των χωρικών, που τους τις έχει πάρει με τη βία. Έχει ορίσει καινούργιους φόρους, κι όποιος δεν έχει χρήματα, καρπό ή ζωντανά, πρέπει να του στείλει στο παλάτι «κρέας»: ένα παιδί του. Κατά προτίμηση την πιο όμορφή του κόρη για να ξεπληρώσει το χρέος.

Λιμός. Οι άνθρωποι πεθαίνουν απ' τις αρρώστιες και την πείνα.

Ο Βασιλιάς, μαζί με παρέα στο παλάτι του, κάθεται γύρω από ένα σοφρά, πίνοντας ρακή, μασουλώντας σύκα, ξηρούς καρπούς κτλ., και παρακολουθεί την τελευταία κοπέλα που μάζεψαν οι φοροεισπράκτορες και που την έχει βάλει να του χορεύει κάτι σαν χορό κοιλιάς. Οι μαγέροι, σερβιτόροι, υπηρέτες και λοιποί τον υπηρετούν.
Ο Τρελός, πρόσφατο απόκτημα του Βασιλιά, παρακολουθεί κι αυτός.
Μπαίνει η Βασίλισσα.
Εκείνη ανέκφραστη, κοιτάζει το Βασιλιά που τρώει με λαγνεία, βάζοντας συγχρόνως άγριο χέρι στο κορίτσι που έχει καθίσει δίπλα του.

Η Βασίλισσα κατεβάζει απότομα τα μάτια της, σηκώνεται και βγαίνει γρήγορα από την κάμαρα χωρίς να φάει μπουκιά.
Άξαφνα, ο Βασιλιάς σαν να τον ξυπνάει κάτι τρομερό, τρέχει σαν τρελός στην κάμαρα της Βασίλισσας.

Ανοίγει με βία την πόρτα και βλέπει τη Βασίλισσα που αιωρείται κρεμασμένη από σκοινί, δεμένο στο μεσιανό δοκάρι της κάμαρας.
Ο Βασιλιάς βγάζει μια τρομερή κραυγή και χτυπάει δυνατά, πολλές φορές, το κεφάλι του στο ξύλινο πάτωμα. Ύστερα δαγκώνει με λύσσα τα χέρια του μέχρι να τρέξουν αίμα, ενώ ο απόηχος της τρομερής κραυγής του, γεμίζει ακόμα το παλάτι.

Στο παλάτι του πεθερού τού Ερυσίχθωνα φτάνει ο απόηχος της τρομερής κραυγής.
Η Βασιλοπούλα που κοιμάται στην αγκαλιά του Νέου, τινάζεται άξαφνα κι αφουγκράζεται αλαφιασμένη. Καταλαβαίνει ότι κάτι συμβαίνει στο παλάτι του πατέρα της.

Ο Βασιλιάς θάβει τη γυναίκα του.
Η ιεροτελεστία γίνεται διαδικαστικά και χωρίς αίσθημα.
Η πυρά που έχουν κάψει τη σωρό της Βασίλισσας καπνίζει ακόμα. Μόνο στο πρόσωπο του Τρελού, που μαζί με τον Αρχιερέα σκορπίζει κρασί πάνω στις στάχτες, τα δάκρυα τρέχουν βουβά.
Οι ιερείς μοιράζουν στους αξιωματούχους κοψίδια κρέας από το βωμό.
Ο κόσμος σκόρπιος, καθισμένος στο χώμα, ημίγυμνος, σκελετωμένος, ουσιαστικά αδιάφορος για την τελετή, σκέτα μάτια όλο απόγνωση, τρώει τη σούπα απ' τα τενεκεδάκια συγκεντρωμένος σε κάθε μπουκιά. Θυμίζουν ανθρωπιστική βοήθεια σε κατατρεγμένους πρόσφυγες στην Αφρική.
Ο Βασιλιάς παίρνει την υδρία με τα κόκαλα της Βασίλισσας, την τυλίγει σ' ένα ύφασμα και την τοποθετεί στον λαξεμένο τάφο.
Εργάτες κλείνουν τον τάφο με φαρδιές πέτρινες πλάκες.
Ο Βασιλιάς καβαλάει το άλογό του και φεύγει σε μια κορφούλα με θέα το ρημαγμένο χωριό και τον τόπο τής ταφής.
Ο καπνός απ' τη θράκα και το κριάρι που ψήνεται, κι άξαφνα πέντε-έξι ζευγάρια σκελετωμένα χέρια ορμάνε στα κάρβουνα. Τα δάχτυλα τσουρουφλίζονται καθώς αρπάζουν το κριάρι που διαλύεται ενώ το τραβάνε.
Οι πεινασμένοι με τα κομμάτια κρέας στο χέρι τρέχουν στις οικογένειές τους.
Άλλοι έχουν ακινητοποιήσει τους παλατιανούς που στην αρχή τα χάνουν.
Ένας αξιωματικός προλαβαίνει και βγάζει το σπαθί του, και παίρνει το κεφάλι ενός χωρικού που κυλάει ματωμένο στο χώμα.
Ο κόσμος αγριεύει. Ορμάει στους παλατιανούς.
Οι παλατιανοί έχουν συνέρθει και συνθλίβουνε το πλήθος που μάχεται με νύχια και με δόντια.
Ο Βασιλιάς πάνω στ' άλογό του εμφανίζεται μ' ένα μαστίγιο στο χέρι. Είναι τρομερός, κι όλοι λουφάζουν.

Ο Βασιλιάς αποφασίζει να γίνει παντοκράτορας. Αρχίζει πόλεμο.
Τάζει πλιάτσικο στους πεινασμένους κι αυτοί πολεμούν σαν άγρια θηρία. Τα γειτονικά βασίλεια πέφτουν το ένα μετά το άλλο. Ο Βασιλιάς όμως δε χορταίνει. Αποφασίζει να τσακίσει και τον πεθερό του.

Ο Νέος, αρματωμένος, ετοιμάζεται να υπερασπίσει το βασίλειο του Βασιλιά παππού. Η Βασιλοπούλα προσπαθεί να τον εμποδίσει να πολεμήσει με τον πατέρα της, αλλά της λέει ότι τον προστατεύει η Θεά.
Δίνει ένα φιλί στη Βασιλοπούλα που, γατζωμένη απάνω του, δεν τον αφήνει. Την σπρώχνει μαλακά και φεύγει, ενώ εκείνη κλαίει γοερά.
Το κοριτσάκι προσπαθεί να την παρηγορήσει.

Τα πυρά του Σγουρομάλλη Νέου αναγκάζουν τους στρατιώτες του Ερυσίχθωνα να σφαδάζουν στο χώμα με τα λαρύγγια κομμένα.

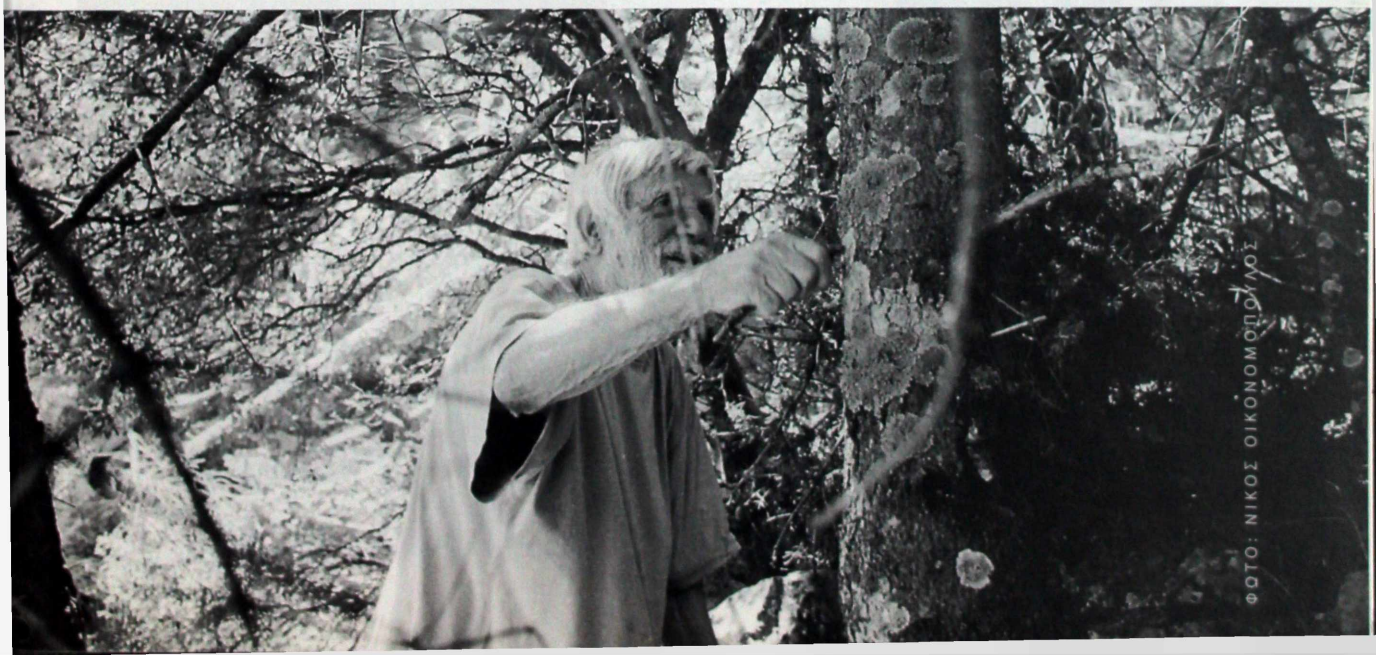
Το λουλουδένιο βασίλειο είναι τώρα μια απέραντη σταχτιά έρημος κάτω απ' το καρβουνιασμένο το βουνό.
Στα γκρίζα λιβάδια διάσπαρτα, τουμπανιασμένα, πτώματα και τα κοράκια να τα τριγυρίζουνε.
Στη μέση της ερημιάς, σ' ένα βραχάκι, σαν εκείνο της Πείνας, κάθεται ο Ερυσίχθωνας. Από μακριά έρχεται το αλογάκι της Βασιλοπούλας με τη Βασιλοπούλα στην πλάτη του. Πιο πίσω ο Σγουρομάλλης Νέος καβάλα στον Κοκκίνη. Σταματάει μακριά απ' τον Βασιλιά και την περιμένει καθώς αυτή, αλαφιασμένη, πηδάει απ' τ' άλογο κι αγκαλιάζει τον πατέρα της. Ο Ερυσίχθωνας την σφίγγει με πάθος τρομερό. Μπήγει τα νύχια του στο κρέας της και προσπαθεί να την δαγκώσει.
Η Βασιλοπούλα τού ξεφεύγει ματωμένη, τρέχει να σωθεί. Αυτός την κυνηγάει σαν άγριο θηρίο. Ο Σγουρομάλλης Νέος έρχεται καλπάζοντας, και χωρίς να σταματήσει, ανεβάζει την Βασιλοπούλα στο άλογό του και χάνονται κι οι δυο.
Ο Ερυσίχθωνας μένει μόνος του. Περπατάει γύρω γύρω στην ερημιά τρελά, μεγάλους κύκλους. Ύστερα κάθεται πάνω στον τύμβο της Βασίλισσας και τον πιάνει κλάμα σπαραχτικό.
Ο Βασιλιάς σηκώνει το κεφάλι και βλέπει απέναντί του τη φιγούρα της Πείνας: αγέλαστη, σοβαρή, αμετάκλητη.
Ο Ερυσίχθωνας δεν κλαίει πια. Την κοιτάζει ώρα κατάματα, λυγίζει τους αγκώνες, φέρνει τα μπράτσα του κοντά στο στόμα, σκύβει κι αρχίζει να δαγκώνει και να τρώει ψύχραιμα τις σάρκες του, ενώ το αίμα του τρέχει ρυάκι και στον ουρανό τα κοράκια που μυρίστηκαν αίμα, περιμένουν να ορμήξουν κάνοντας κύκλους από πάνω του.

Το παλάτι του Ερυσίχθωνα δεν υπάρχει πια. Τα κλαριά όμως έχουν ανθίσει και κάπως θυμίζουν το περίγραμμα του λουλουδένιου παλατιού χωρίς τοίχους.
Ο παραμυθένιος Γέρος αφηγητής κάθεται σ' ένα αγκωνάρι που 'χει φαγωθεί απ' το χρόνο, απομεινάρι του πέτρινου παλατιού.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ: *Έτσι τέλειωσε ο κυπαρισσένιος Βασιλιάς και μείνανε τ' άσπρα του κόκαλα στα βότσαλα, στο ρέμα.*
Η Βασιλοπούλα κι ο Σγουρομάλλης Νέος ζήσανε καλά κι αγαπημένα στο γειτονικό Βασίλειο του Παππού και δεν ξαναγυρίσανε ποτέ στο λουλουδένιο χωριό.
Κάνανε και δυο όμορφα παιδάκια κι η Βασιλοπούλα έγινε γλυκομίλητη κι ευτυχισμένη.
Ο Χρόνος γκρέμισε το πέτρινο παλάτι του Ερυσίχθωνα.
Άνθισε πάλι η 'αγράμπελη και τ' αρκουδόβατο.
Τ' απδόνια κάνανε φωλιές και τραγουδούσανε τον ερχομό της άνοιξης.
Ο τόπος γέμισε λουλούδια κι ευωδιές.
Κι ύστερα ήρθαν άλλοι Ερυσίχθωνες – «Πληγές της Γης», που λέμε ότι σημαίνει το όνομα στα αρχαία Ελληνικά και χτίσαν κι άλλα πέτρινα κάστρα και σιδερένιες φυλακές και γυάλινους ουρανοξύστες.
Όμως ο Χρόνος κι αυτούς τους γκρέμιζε και κάθε φορά υπήρχε ένας Σγουρομάλλης Νέος και μια Βασιλοπούλα – κι ας μην ήταν κι από βασιλική γενιά, που πάλευαν για την αγάπη και την ομορφιά.
Και γω τώρα με το θολό μυαλό μου, κλαίω, στενάζω, λέω τραγούδια σαν το λογά που τίποτα δε λέει και σαν το σιωπηλό που λέει πολλά.
Δεν πειράζει... Δεν πειράζει...
Αναπολώ τη Σιωπή των Δασών, το Χτυποκάρδι της Δημιουργίας...

Το τελευταίο πλάνο είναι γκρο του Γέρου, που γίνεται καρέ φιξ και πάνω γράφει:

ΤΕΛΟΣ Δεν Υπάρχει...



ΦΩΤΟ: ΝΙΚΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΣ

Επάνω: Ο Αλέξης Δαμιανός σε νεαρή ηλικία.
Κάτω: Με την Άρτεμι Καπασακάλη και την κόρη του, Χριστίνα, το 1959.

ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΓΡΗΣ
1965

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία:** Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ:** Νίκος Καβουκίδης. **Μουσική επιμέλεια:** Κώστας Γκιζελής. **Ηθοποιοί:** Αλέξης Δαμιανός, Παντελής Βούλγαρης, Λάζος Τερζάς, Βαγγέλης Καζάν. **Παραγωγή:** Νίκος Βαρβέρης. **Διάρκεια:** 18 λεπτά. 35mm. Α/Μ.

ΣΥΝΤΟΜΟ ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ
1966

Σενάριο: Ντίνος Κατσουρίδης, Μιχάλης Γρηγορίου. **Σκηνοθεσία:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Φωτογραφία:** Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. **Ηθοποιοί:** Βούλα Ζουμπουλάκη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Αλέξης Δαμιανός, Σούλα Αθανασιάδου, Λάκης Σκέλλας, Άγγελος Αντωνόπουλος, Λαυρέντης Διανέλλος, Δέσπω Διαμαντίδου, Καίτη Λαμπροπούλου. **Παραγωγή:** Εσπερία Φιλμ. **Διάρκεια:** 88 λεπτά. Α/Μ.

Ο ΦΟΒΟΣ
1966

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Κώστας Μανουσάκης. **Φωτογραφία:** Νίκος Γαρδέλης. **Μουσική:** Γιάννης Μαρκόπουλος. **Ηθοποιοί:** Έλλη Φωτίου, Ανέστης Βλάχος, Αλέξης Δαμιανός, Σπύρος Φωκάς, Έλενα Ναθαναήλ, Μαίρη Χρονοπούλου, Θόδωρος Κατσαδράμης. **Παραγωγή:** Θ. Δαμασκηνός - Β. Μιχαηλίδης. **Διάρκεια:** 110 λεπτά. Α/Μ.

ΝΑΙ ΜΕΝ ΑΛΛΑ...
1972

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Παύλος Τάσιος. **Φωτογραφία:** Νίκος Πετανίδης, **Μουσική:** Δημήτρης Μηλιός. **Ηθοποιοί:** Φάνης Χηνάς, Μελανί Στράντζου, Αλέξης Δαμιανός, Άννα Μεταλλίδου, Μανώλης Δεστούνης, Υβόνη Βλαδιμήρου. **Παραγωγή:** Παύλος Τάσιος. **Διάρκεια:** 85 λεπτά. Έγχρωμο.

ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ
1981

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Λάκης Παπαστάθης. **Φωτογραφία:** Θόδωρος Μαργκάς. **Μουσική:** Γιώργος Παπαδάκης. **Ηθοποιοί:** Αλέξης Δαμιανός, Κώστας Αρζόγλου, Γιώργος Σαμπάνης, Σταύρος Μερμήγκης, Υβόννη Μαλτέζου, Συμεών Καπετανάκης. **Παραγωγή:** ΕΚΚ / Λάκης Παπαστάθης. **Διάρκεια:** 100 λεπτά. Έγχρωμο.

Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ
1983

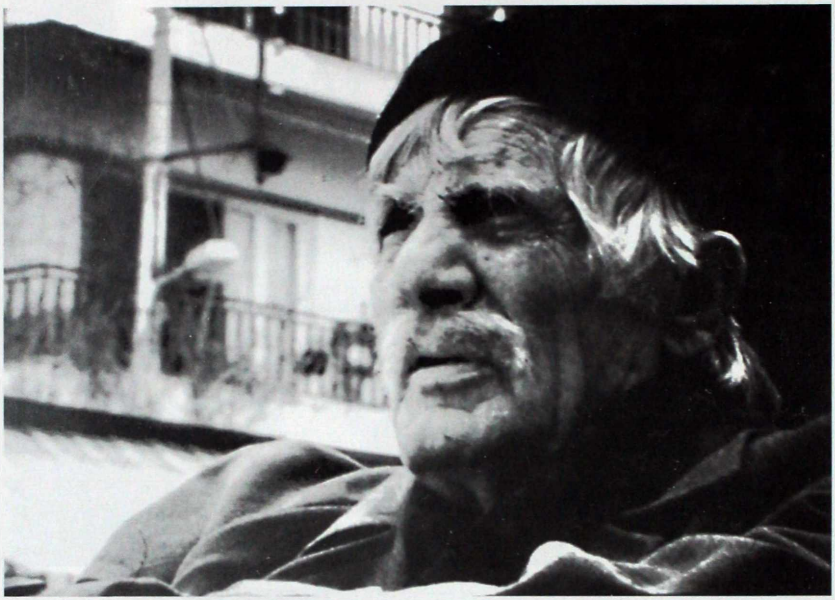
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Σταύρακας. **Φωτογραφία:** Σταύρος Χασάπης. **Μουσική:** Μιχάλης Γρηγορίου. **Ηθοποιοί:** Σπύρος Φωκάς, Αλέξης Δαμιανός, Μιμή Ντενίση, Γιώργος Μοσχίδης, Γιώργος Κοτανίδης, Δημήτρης Πουλικάκος. **Παραγωγή:** Δ. Σταύρακας / ΕΚΚ / ΕΤ1. **Διάρκεια:** 120 λεπτά. Έγχρωμο.

ΚΑΒΑΦΗΣ
1996

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιάννης Σμαραγδής. **Φωτογραφία:** Νίκος Σμαραγδής. **Μουσική:** Βαγγέλης Παπαθανασίου. **Ηθοποιοί:** Δημήτρης Καταλειφός, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μάγια Λυμπεροπούλου, Λάζαρος Γεωργακόπουλος, Γιώργος Μοσχίδης, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Γιάννης Ρήγας. **Παραγωγή:** ΕΚΚ / ΕΤ1 / ΤΑΛΩΣ / ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΜ. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Έγχρωμο.

MIRUPAFSHIM
1997

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Χρήστος Βούπουρας, Γιώργος Κόρρας. **Φωτογραφία:** Κωστής Γκίκας. **Μουσική:** Σταύρος Ξαρχάκος. **Ηθοποιοί:** Άκης Σακελλαρίου, Δήμητρα Χατούπη, Μουζαφέρ Ετ' εμ Ζίφλα, Λάερτ Βασίλι, Αλεξάνδρα Κουρή, Αρμάντο Ντότι, Αλέξης Δαμιανός. **Παραγωγή:** Χρ. Βούπουρας / ΕΚΚ / ΕΤ1. **Διάρκεια:** 125 λεπτά. Έγχρωμο.



Το αίνιγμα

ΤΑ ΡΟΔΙΝΑ ΑΚΡΟΓΙΑΛΙΑ
1998
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Ευθύμης Χατζής. **Φωτογραφία:** Πίτερ Κλειδαράς. **Μουσική:** Δημήτρης Κατακουζηνός. **Ηθοποιοί:** Στέφανος Ιατρίδης, Άννα Μαρία Παπαχαραλάμπους, Δημήτρης Πουλικάκος. **Αφηγητής:** Αλέξης Δαμιανός. **Παραγωγή:** Ευθ. Χατζής / ΕΚΚ / ΕΤ1. **Διάρκεια:** 101 λεπτά. Έγχρωμο.

ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ
1998
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιάννης Σολδάτος. **Φωτογραφία:** Κώστας Παπαναστασάτος. **Μουσική:** Βασίλης Βασιλάτος. **Ηθοποιοί:** Έφη Βενιανάκη, Θανάσης Βέγγος, Γιώργος Βελέντζας, Ηλίας Λογοθέτης, Αλέξης Δαμιανός. **Παραγωγή:** ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / FASMA / ΕΚΚ / ΕΡΤ. **Διάρκεια:** 93 λεπτά. Έγχρωμο.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο Αλέξης Δαμιανός, ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας, γεννήθηκε το 1921.
Σπουδές: Δραματική Σχολή Εθνικού Θεάτρου, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών.
1946: Ηθοποιός στους «Ηνωμένους Καλλιτέχνες». *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, πρώτο του θεατρικό έργο, ανεβαίνει από τον θίασο των Ηνωμένων Καλλιτεχνών.
1947: Ηθοποιός στο «Θέατρο Τέχνης» του Κάρολου Κουν.
1948-1949: Ιδρύει το «Πειραματικό Θέατρο», όπου ανεβάζει ιρλανδέζικο θέατρο για πρώτη φορά στην Ελλάδα (Ο' Κέιζι) καθώς και δύο δικά του έργα, *Το σπιτικό μας* και *Τ' αγρίμια*.
1950: Στο Θίασο του Τζ. Καρούσου ηθοποιός.
1951-1960: Εγκαταλείπει το θέατρο και κάνει αργαλειούς.
Ενδιάμεσα παίζεται το έργο του *Τ' άλογα* στο ραδιόφωνο.
1961: Ιδρύει το «Θέατρο Πορεία».
Ανεβάζει το *Flowering Cherry* του R. Bolt, το *Γεύση από μέλι* της Sheila Delany, τα *Όνειρά μας* του Ugo Betti, τις *Μικρές αλεπούδες* της Lillian Helman και *Το ανοιχτό κλουβί*, δικό του.
1963: *Το τελευταίο φθινόπωρο* (δικό του) και *Τα κόκκινα φανάρια* του Α. Γαλανού.
1964: Στον Θίασο Παπαμιχαήλ, σκηνοθέτης-ηθοποιός στα *Οργισμένα νιάτα* του Osborn.
1965: Ηθοποιός στον Θίασο Α. Αλεξανδράκη στο *Μπλουζ για τον κ. Τσάρλυ*.
Παίζει στον *Κλέφτη* του Παντελή Βούλγαρη (Α΄ κινηματογραφική του εμφάνιση).
Παίζει στο *Σύντομο διάλειμμα* του Ντίνου Κατσουρίδη. Παίζει στο *Φόβο* του Κώστα Μανουσάκη.
1966: Γυρίζει το *Μέχρι το πλοίο*. Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας στο Φεστιβάλ της Hyeres 1967 στη Γαλλία.
1967: Το *Μέχρι το πλοίο* προβάλλεται στους γαλλικούς κινηματογράφους.
1970: Γυρίζει την *Ευδοκία* (Α΄ Βραβείο Πρώτου Γυναικείου Ρόλου στη Θεσσαλονίκη).
1971: Παίζει στην Τηλεόραση για πρώτη φορά στον *Παράξενο ταξιδιώτη* του Γ. Φίλιππα.
1972: Παίζει στο *Ναι μεν αλλά...* του Παύλου Τάσιου. Αρχίζει να πειραματίζεται με βιολογικές καλλιέργειες στην Εύβοια.
1979: Ολοκληρώνει τα πειράματά του με τις βιολογικές καλλιέργειες με επιτυχία.
Ανεβάζει μια παράσταση με ντόπιους ερασιτέχνες ηθοποιούς (βοσκούς και γεωργούς) στην Εύβοια.
1981: Παίζει στο *Τον καιρό των Ελλήνων* του Λάκη Παπαστάθη.
1982: Ανεβάζει το *Ματωμένο γάμο* του Lorca στο θέατρο Λυκαβητού με το θίασο Βασιλάκου-Μυλωνά.
1983: Σκηνοθετεί τον *Πατούχα* για την ΕΡΤ-1 (serial).
Παίζει στην *Παρεξήγηση* του Δημήτρη Σταύρακα.
1990: Επανέρχεται στον κινηματογράφο προσπαθώντας να γυρίσει τον *Ηνίοχο*.
1995: Ολοκληρώνονται τα γυρίσματα του *Ηνίοχου*. (Κρατικό Βραβείο Ποιότητας).
1997: Παίζει στον *Καβάφη* του Γιάννη Σμαραγδή και στο *Mirupafshim* των Γιώργου Κόρρα και Χρήστου Βούπουρα.
1998: Παίζει στο *Αίνιγμα* του Γιάννη Σολδάτου και είναι ο Αφηγητής στα *Ρόδινα ακρογιάλια* του Ευθύμη Χατζή.
2000: Ολοκληρώνεται το σενάριο του *Ερυσίχθωνα*.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1966 *Μέχρι το πλοίο*
1970 *Ευδοκία*
1995 *Ηνίοχος*

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

ISBN 960-322-214-3

ΣΧΕΔΙΑΣΗ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: Δ. Θ. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ - ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ