ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ

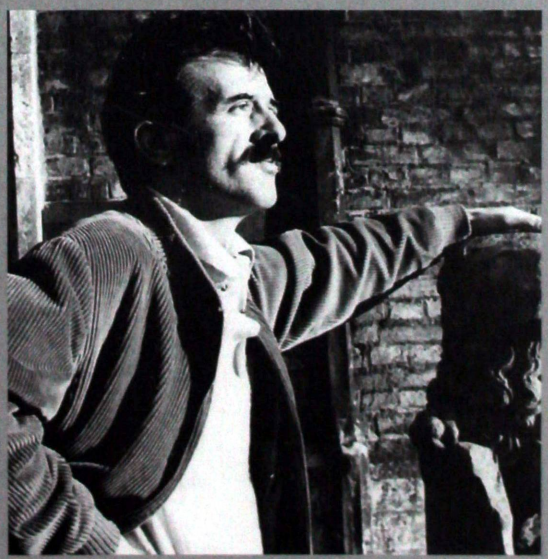
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ **ΣΤΡΑΤΟΣ ΚΕΡΣΑΝΙΔΗΣ**

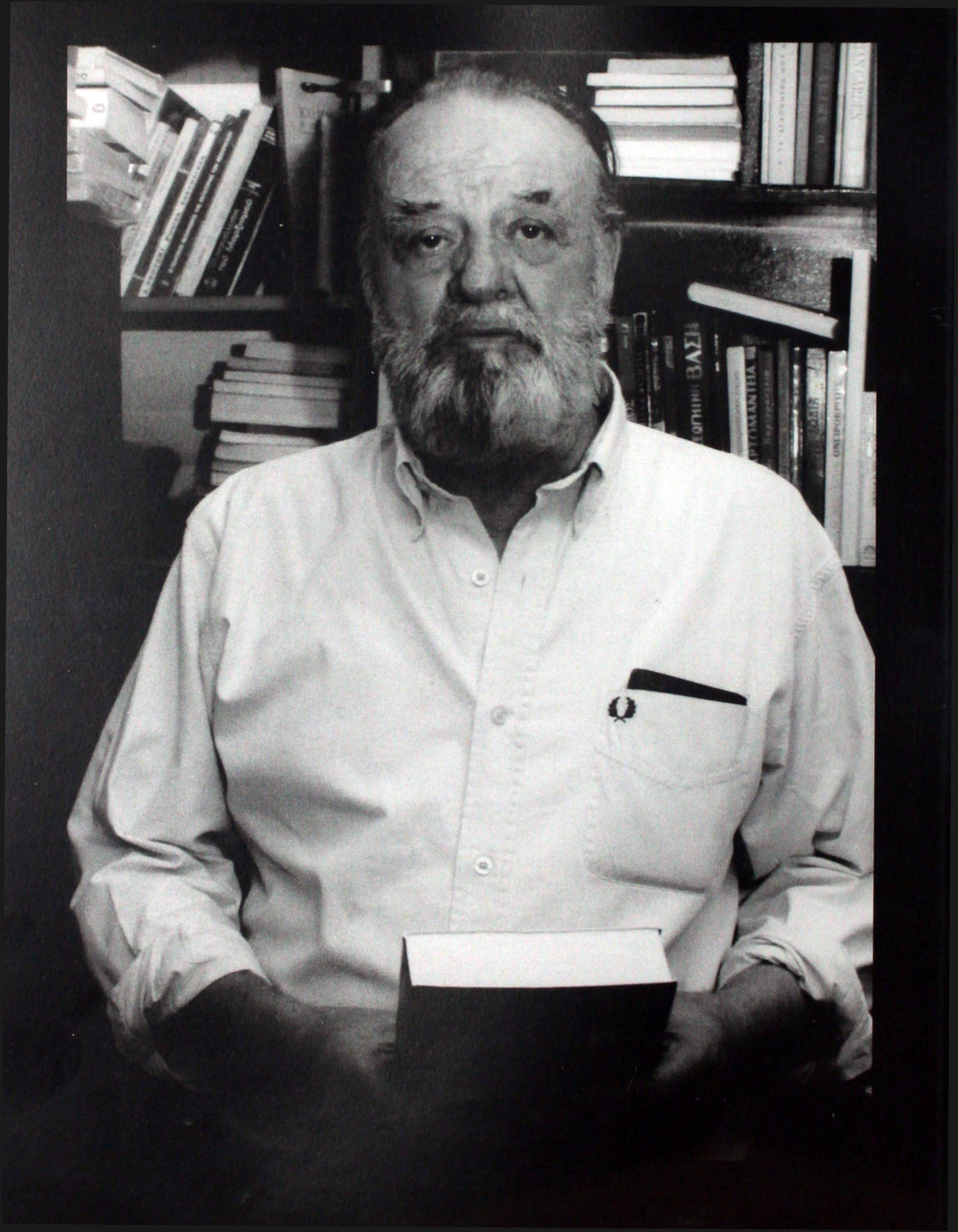
ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ**

II-000000006379

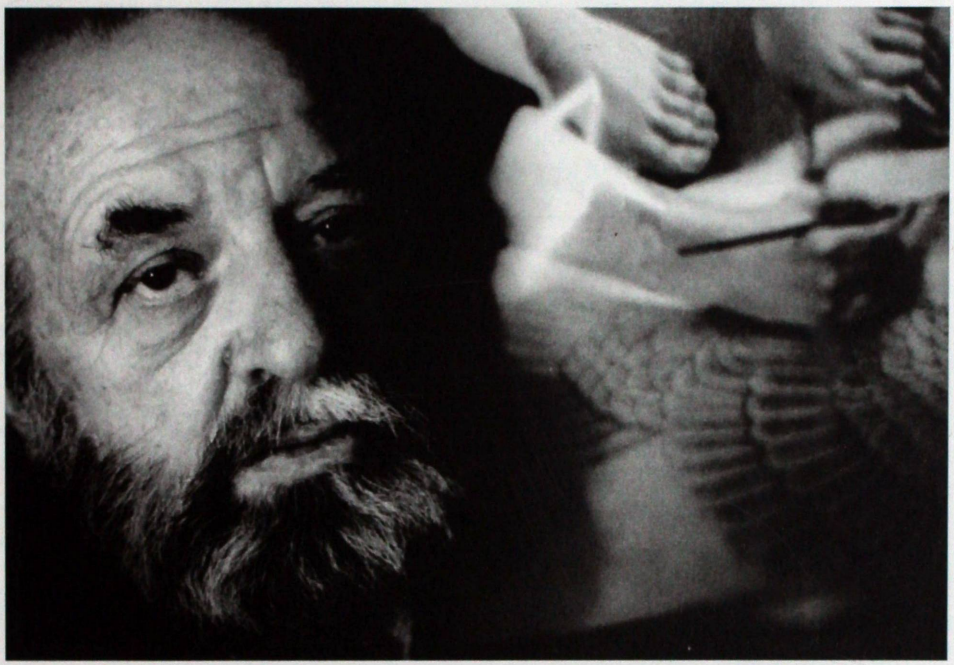
47ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2006

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ





47ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2006



Φωτ.: Πηνελόπη Μαούρη

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ

Επιμέλεια: **Στράτος Κερσανίδης**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ ΑΘΗΝΑ 2006

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Δήμου Θέου, που οργανώθηκε από το 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (17-26 Νοεμβρίου 2006).

Πρόεδρος Φεστιβάλ: Γιώργος Χωραφάς
Διευθύντρια Φεστιβάλ: Δέσποινα Μουζάκη

Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Επιμέλεια αφιερώματος: Θάνος Αναστόπουλος
Συντονισμός αφιερώματος: Χαρά Παπαδημητρίου

Επιμέλεια έκδοσης: Στράτος Κερσανίδης
Συντονισμός εκδόσεων Φεστιβάλ: Αθηνά Καρτάλου
Επιμέλεια κειμένων - Διόρθωση τυπογραφικών δοκιμίων: Ιφιγένεια Ταξοπούλου

Ευχαριστούμε τον Δήμο Θέο για την παραχώρηση του προσωπικού του αρχείου.

Ευχαριστούμε την Ταινιοθήκη της ΕΡΤ και ιδιαίτερα τον κ. Μάκη Κτενά, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και ιδιαίτερα τους: Έλλη Πετρίδη, Κώστα Δημουλέα και Μαρίνο Κρητικό, τον Κώστα Θέο, την Αγγελική Πέτρου, την Kodak-Seven Stars και ειδικά τους Βασίλη Κουγιουμτζόγλου, Βασίλη Λεοντιάδη, Δήμητρα Μώρου και Αποστόλη Αρχοντά.

Οι φωτογραφίες προέρχονται από το αρχείο του Δήμου Θέου και του Γιάννη Σολδάτου. Για την ευγενή παραχώρηση φωτογραφιών ευχαριστούμε τον Κωνσταντίνο Μητρόπουλο και την Πηνελόπη Μασούρη.

Εξώφυλλο: Δήμος Θέος - Δημήτρης Κολιαδήμας & Δημήτρης Παπάζογλου
Σχεδιασμός έκδοσης - Σελιδοποίηση: Γιάννης Σολδάτος
Εκτύπωση - Βιβλιοδεσία: Παρισιάνου Α.Ε.

Copyright © 2006, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Εκδόσεις Αιγόκερως

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα Τ. +30 210 8706000, F. +30 210 6448163
Πλατεία Αριστοτέλους 10, 54623 Θεσσαλονίκη Τ. +30 2310 378400, F. +30 2310 285759
www.filmfestival.gr
info@filmfestival.gr

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Τσαμαδού 8, 10683 Αθήνα
Τηλ. - fax : 210-38.46.964
egokeros@otenet.gr

ISBN 960-322-267-4

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
της Δέσποινας Μουζάκη 7

ΚΥΡΙΕΣ ΚΑΙ ΚΥΡΙΟΙ, Ο ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ
του Στράτου Κερσανίδη 8

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ
του Στράτου Κερσανίδη 11

ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ **15**

ΕΝΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
του Γιάννη Σολδάτου 16

ΔΟΜΙΚΗ ΑΥΣΤΗΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ
του Γιάννη Γεράση 26

ΜΕΣ' ΑΠΟ ΣΥΜΠΛΗΓΑΔΕΣ
του Γιώργου Καρυπίδη 31

ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ
του Κωνσταντίνου Κυριακού 33

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ *ΚΙΕΡΙΟΝ* ΚΑΙ *ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ*
του Στάθη Βαλούκου 44

ΑΓΩΝΙΑ ΚΑΙ ΟΡΙΑ
του Δημοσθένη Αγραφιώτη 51

ΒΛΕΠΟΝΤΑΣ ΤΟ *ΚΙΕΡΙΟΝ*
του Λάκη Παπαστάθη 54

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ
του Κωστή Θέου 59

ΕΝΔΥΜΑΣΙΕΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΕΠΟΧΗΣ *ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ* ΚΑΙ *ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΝΤΑΝΟΣ*: ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
της Τούλας Κατοχιανού-Κωστοπούλου 60

ΟΙ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ
του Παύλου Κόντου 66

ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΝΤΑΝΟΣ
του Βασίλη Ραφαηλίδη 67

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ **71**

ΧΑΙΡΕ, ΔΗΜΟ!
του Θόδωρου Αγγελόπουλου 72

Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ
του Θανάση Ρεντζή 72

Ο ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ, ΜΙΑ ΚΡΥΜΜΕΝΗ ΑΛΗΘΕΙΑ
του Γιώργου Πανουσόπουλου 75

ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ
της Ελένη Μανιάτη 76

ΠΕΡΙ ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ ΗΘΙΚΟΣ
του Κώστα Φέρρη 77

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ...
του Γιώργου Παπαλιού 78

ΕΝΑΣ ΙΔΑΛΓΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΤΣΑ
του Δημήτρη Σταύρακα 78

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΑΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗ *ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ* ΚΑΙ ΣΤΟΝ *ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΝΤΑΝΟ*
του Νίκου Κατοχιανού 81

Η ΜΑΥΡΗ ΚΟΥΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ
του Gerd Roscher 8 2

ΔΥΟ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ **84**

Αναμνήσεις από τον *Ουρανό* 84
Για τον Σταύρο Τορνέ 85

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ **88**

ΕΚΑΤΟ ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ 88
ΚΙΕΡΙΟΝ 89
ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ 90
ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΝΤΑΝΟΣ - Η ΕΙΚΟΝΑ ΕΝΟΣ ΜΥΘΙΚΟΥ ΟΠΛΑΡΧΗΓΟΥ 91
ΕΛΕΑΤΗΣ ΞΕΝΟΣ 92

ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ **94**

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ 94
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΔΟΚΙΜΙΑ 95

Διαδικασία

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Δήμος Θέος είναι ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Αλλά ένα κεφάλαιο που παραμένει «ανοιχτό», με την έννοια ότι εμείς – οι αποδέκτες του έργου του Θέου – δεν έχουμε ξεκαθαρίσει τη σχέση μας μαζί του. Ή, ίσως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένα κεφάλαιο «κλειστό», με την έννοια ότι δεν έχουμε ακόμη αποκρυπτογραφήσει όσα ο Θέος έχει καταθέσει.

Το κεφάλαιο Δήμος Θέος άρχισε να γράφεται ορμητικά τη δεκαετία του εξήντα, με την ενθουσιώδη υποδοχή – και τη γενική αποδοχή – που συνάντησαν οι ριζοσπαστικά καινοτόμες πρώτες ταινίες του: το από κάθε άποψη πρωτοπόρο ντοκιμαντέρ *Εκατό ώρες του Μάη* και το εμβληματικό για τον κινηματογράφο μας *Κιέριον*. Αλλά ο ενθουσιασμός μετατράπηκε σε αμηχανία, επιφυλακτικότητα ή και ανοιχτή εχθρότητα, όταν ο Θέος, εμβαθύνοντας στον προβληματισμό και τη θεματολογία που τον είχαν απασχολήσει και στο *Κιέριον*, παρουσίασε στη συνέχεια τη *Διαδικασία*, τον *Καπετάν Μεϊντάνο* και τον *Ελεάτη Ξένο*, τρεις ταινίες σύνθετες στη δομή τους, όπου η βαθιά γνώση των ιστορικών διεργασιών διασταυρώνεται με την επίκληση αρχετυπικών μύθων, ο φιλοσοφικός στοχασμός με την ποιητική διάθεση και η ελληνικότητα με την οικουμενικότητα.

Παραγνωρισμένες από το κοινό, απόβλητες από τις εμπορικές αίθουσες, παρεξηγημένες από μερίδα της κριτικής, οι ταινίες αυτές αποτελούν σπάνια δείγματα ενός κινηματογράφου που στηρίζεται στη γνώση του αντικειμένου και των μέσων του, στον στοχασμό επάνω στη θεματολογία του, στην εσωτερική συνέπεια και σε μια συναίσθηση ευθύνης απέναντι στον δυνητικό αποδέκτη του. Είναι ένας κινηματογράφος ασυμβίβαστος και συνειδητά ασύμβατος προς τις επιταγές της κινηματογραφικής αγοράς. Ένας κινηματογράφος που δεν επιδιώκει να παγιδέψει, ούτε να γοητέψει ή να καθοδηγήσει τον θεατή. Αυτή η απολυτότητα δυσκολεύει ασφαλώς τη μαζική πρόσληψη των ταινιών του Θέου και εξηγεί, ίσως, την περιθωριοποίησή τους. Δεν υπάρχει αμφιβολία, όμως, ότι οι ταινίες του Θέου συνιστούν μια ερεθιστική πρόκληση για τον θεατή που θα θελήσει να ξεφύγει από τον ρόλο του παθητικού αποδέκτη εικόνων και εντυπώσεων, και θα σταθεί απέναντί τους ως πνευματικά ενεργητικός συνομιλητής.

Έτσι, το αναδρομικό αφιέρωμα στον Δήμο Θέο που οργανώνουμε φέτος, δεν είναι μόνο μια οφειλόμενη τιμή σε έναν σημαντικό έλληνα δημιουργό, αλλά και μια πρόσκληση-πρόκληση στους νεώτερους, κυρίως, θεατές να αποκτήσουν την εμπειρία της επικοινωνίας με έναν «άλλο» κινηματογράφο, έναν κινηματογράφο που δεν προσφέρεται για εύκολη κατανάλωση, αλλά προσφέρει ερεθίσματα για πολύτιμες πνευματικές αναζητήσεις.

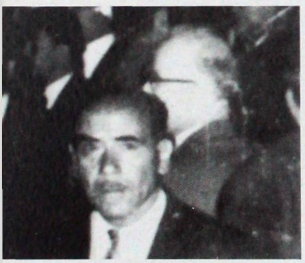
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ
Διευθύντρια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΚΥΡΙΕΣ ΚΑΙ ΚΥΡΙΟΙ, Ο ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ

του Στράτου Κερσανίδη

«[...] Σωροί βιβλίων στο δάπεδο – φτηνές αγγλικές εκδόσεις και ιλουστρασιόν ιστορικά μελετήματα για τον εκπεσόντα Λένιν – έκλειναν την είσοδο και δυσκόλευαν τη μετακίνηση στο εσωτερικό του βιβλιοπωλείου. Ένας μακρόστενος πάγκος χώριζε το μικρό εσωτερικό στα δύο και απομόνωνε (κάπως στενάχωρα, είναι αλήθεια) τον σκηνοθέτη από τον κυρίως χώρο, ο οποίος εκείνη την ώρα, καθισμένος πίσω από τον πάγκο διάβαζε κάποιο χειρόγραφο. Η όψη του έδειχνε έναν ηλικιωμένο μικροεπιχειρηματία, που δεν φανέρωνε τίποτε απ' ό,τι ενέπνεε το έργο και η δράση του. Η μάλλον αφρόντιστη ενδυμασία, τα ακατάστατα αραιά μαλλιά, η πυκνή λευκή γενειάδα (κοντά κομμένη) και το ήρεμο βλέμμα δεν πρόδιδαν καμία από τις επιδόσεις του. Ωστόσο, κάτω από την καθημερινή εμφάνιση διακρινόταν η ένταση και η κούραση μιας ζωής που αναλώθηκε στην Εικόνα, χωρίς όμως να εξαφανίσει, παρόλ' αυτά, το ακατάβλητο κουράγιο και τη διακριτική παιγνιώδη διάθεση. Η εικόνα έφερε στον νου τον Μπόρχες και τη σουρεαλιστική ιστορία του επιθεωρητή κονίκλων [...]»

Αντί φωτογραφίας, δανείζομαι και αναπαράγω την Εικόνα του σκηνοθέτη, όπως τον «ζωγραφίζει» ο Ερμείας Ευμολπίδης («Η ματαιωθείσα συνέντευξη», περ. *Μονόκερως*, τεύχος 14, 2003-2004). Τον πρωτογνώρισα το 1988, στη Θεσσαλονίκη, όταν η ταινία του *Καπετάν Μεϊντάνος (Η εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού)* παιζόταν στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Η εντύπωση που μου είχε δώσει τότε ήταν πως δεν πρόκειται για έναν άνθρωπο που απλά κάνει ταινίες, αλλά για κάποιον εξερευνητή της σκέψης, έναν διανοούμενο που εναγωνίως σκαλίζει την Ιστορία και τους Μύθους. Με το πέρασμα των χρόνων και έχοντας την ευκαιρία να προσεγγίσω (δεν τολμώ να πω: να αναλύσω ή, ακόμη περισσότερο, να κατανοήσω σε βάθος) το έργο του, κυρίως μέσα από τις ταινίες και τα βιβλία του, κατέληξα στο συμπέρασμα πως πρόκειται για έναν στοχαστή, έναν πρωτοπόρο, έναν ανήσυχο και ασυμβίβαστο διανοούμενο, που ανάμεσα στους τρόπους έκφρασής του επέλεξε και τον κινηματογράφο.



Εκατό ώρες του Μάη

Ο Δήμος Θέος γεννήθηκε στα Άγραφα Καρδίτσας, το 1935. Σπούδασε κινηματογράφο στη Σχολή Σταυράκου και ξεκίνησε την καριέρα του ως βοηθός σκηνοθέτη και διευθυντής παραγωγής, ενώ ασχολήθηκε και με το θέατρο.

Το 1963 σκηνοθέτησε – από κοινού με τον Φώτο Λαμπρινό – τη μικρού μήκους ταινία *Εκατό ώρες του Μάη*. Στην ταινία παρουσιάζονται τα γεγονότα της δολοφονίας του ανεξάρτητου βουλευτή της Αριστεράς, Γρηγόρη Λαμπράκη, αλλά κυρίως, μέσω αυτών, αποκαλύπτεται όλη η λειτουργία του παρακράτους, η οποία οδήγησε σε αυτή τη δολοφονία.

Το 1967, πριν από το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου, ο Δήμος Θέος σκηνοθετεί μια από τις σημαντικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, το *Κιέριον*. Πρόκειται για μια εντελώς πρωτοποριακή ματιά επάνω στην ιστορία, αλλά και επάνω στο θέμα που απασχολεί τον σκηνοθέτη σε ολόκληρο το μετέπειτα έργο του: την ενότητα του χρόνου, η οποία επιτυγχάνεται με την προσφυγή στο παρελθόν, σε μια προσπάθεια ένταξής του σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Η ταινία αρχίζει με ένα απόσπασμα από τα *Γεωγραφικά* του Στράβωνα, ενώ στη συνέχεια μας εισάγει στην ιστορία της, που αποτελεί μια σαφή αναφορά στη δολοφονία του αμερικανού δημοσιογράφου Τζορτζ Πολκ, το 1948. Τοποθετώντας τη δράση σε σύγχρονο χρόνο, επιχειρεί μια σύνδεση του χρόνου, θέλοντας να δείξει αυτό που προαναφέρθηκε, δηλαδή τη διαχρονικότητα, την ενότητα του κοινωνικού χωροχρόνου.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η ταινία είναι ένας συγκερασμός δημοσιογραφικής έρευνας και αστυνομικής ταινίας, το πρώτο ελληνικό φιλμ νουάρ, όπως έχει επανειλημμένα ειπωθεί. Επιπλέον, αποτελεί την πρώτη ανοιχτά πολιτική ταινία στην Ελλάδα, αλλά και την πρώτη συλλογική δουλειά αυτού που μετέπειτα ονομάστηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, σε αντιπαράθεση με τον μέχρι εκείνη τη στιγμή δεσπόζοντα εμπορικό κινηματογράφο. Έτσι, πέρα από τη συμμετοχή του Κώστα Σφήκα στο σενάριο (μαζί με τον Θέο), του Γιώργου Πανουσόπουλου στη διεύθυνση φωτογραφίας και του Βαγγέλη Σερντάρη στο μοντάζ, εμφανίζονται σε μικρούς ρόλους πολλοί, γνωστοί στη συνέχεια σκηνοθέτες, όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Σταύρος Τορνές, ο Κυριάκος Κατζουράκης, ο Κώστας Σφήκας, ο Κώστας Φέρρης, η Τώνια Μαρκετάκη, ο Γιώργος Κατακουζηνός. Το *Κιέριον* δεν προβλήθηκε στην Ελλά-

δα παρά μόνο μετά την πτώση της δικτατορίας, καθώς ήταν απαγορευμένο από τη λογοκρισία. Αφού το είδαν σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, ήρθε η ώρα να το δουν και οι έλληνες θεατές, το 1974, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπου και βραβεύτηκε.

Οι δύο αυτές πρώτες ταινίες, δηλαδή οι *Εκατό ώρες του Μάη* και το *Κιέριον*, μπορούν να ειδωθούν ως μία ενότητα αφού, πέρα από τη θεματική συγγένειά τους (λειτουργία του παρακράτους, κατευθυνόμενη δικαιοσύνη), ενοποιούνται και «από την ποιητική και τη φόρμα της "γραφής" τους» (περ. *Μονόκερως*, ό.π.)· και, ακόμη, «οριοθετούν κυριολεκτικά τη στιγμή και τις συνθήκες μέσα στις οποίες γεννιέται ο αποκαλούμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος» (ό.π.).

Με τη *Διαδικασία*, το 1974, ο Θέος επιχειρεί μια νέα προσέγγιση του μύθου της Αντιγόνης. Η αρχαιοελληνική τραγωδία χρησιμοποιείται με τρόπο που να αναδεικνύεται η διαχρονικότητα των κοινωνικών δομών, μέσω της ανασύνθεσης των δομών του παρελθόντος και της αντιστοίχισής τους με τις σύγχρονες δομές. Έτσι, βλέπουμε την Αντιγόνη να αντιπροσωπεύει τις παραδοσιακές αξίες, σε αντίθεση με τον Κρέοντα, ο οποίος είναι φορέας της νέας δύναμης, της ανερχόμενης εξουσίας. Ως εκ τούτου, η διάσταση του μύθου αποκτά μια διαχρονικότητα και μπορεί να ειδωθεί και μέσα από τη σύγχρονη εποχή. Όλα αυτά, βέβαια, όσο απείχαν από τη συνηθισμένη αναπαράσταση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, άλλο τόσο απείχαν και από το συμβατικό σινεμά, με αποτέλεσμα η κριτική της εποχής να υποδεχτεί τουλάχιστον με αμηχανία την άκρως ενδιαφέρουσα και πρωτοποριακή ανάγνωση του μύθου, όπως την πρότεινε ο Δήμος Θέος.

Έπρεπε να περάσουν περίπου δεκατέσσερα χρόνια μέχρι να γυρίσει ο Δήμος Θέος την επόμενη ταινία του. Η χρονιά ήταν το 1988 και η ταινία ο *Καπετάν Μεϊντάνος (Η εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού)*. Εδώ, μέσα από μια διαυγή/καθαρή ελληνικότητα, μακριά από κάθε είδους πατριδοκαπηλίες και σοβινισμούς, ο σκηνοθέτης κάνει μια σύνθεση του παρόντος, της ιστορίας και του μύθου. Η αναζήτηση της απάντησης στην ερώτηση «τι είναι πραγματικό» κυριαρχεί σε ολόκληρη την ταινία. Όλα ξεκινούν όταν ένας διπλωμάτης (παρόν) μελετά μια αγιογραφία, η οποία σχετίζεται με τη δράση του Καπετάν Μεϊντάνου, ενός οπλαρχηγού που έδρασε τον 17ο αιώνα. Παράλληλα, παρακολουθούμε την ιστορία της κατασκευής της εικόνας (μύθος), αλλά και τις αφηγήσεις κάποιων μοναχών (ιστορία) για την εικόνα και τον εικονογράφο της. Η έννοια του Τόπου – εν προκειμένω του ελληνικού – που συναντάμε τόσο στο *Κιέριον* όσο και στη *Διαδικασία*, είναι κυρίαρχη και εδώ.

Ο *Ελεάτης Ξένος*, που γυρίστηκε το 1995, είναι η τέταρτη και τελευταία ταινία του Θέου. Αν θέλουμε να αναφερθούμε σε ένα κοινό στοιχείο με τις προηγούμενες, αυτό είναι εκείνο της αναζήτησης, κάτι που υπάρχει τόσο στο *Κιέριον* όσο και στον *Καπετάν Μεϊντάνο*. Η δράση εκτυλίσσεται στις αρχές της δεκαετίας του 1990, όταν η νεαρή Γερμανίδα Χάνα έρχεται στην Ελλάδα ακολουθώντας μια αρχαιολογική αποστολή που έχει προορισμό την Κρήτη. Με την ευκαιρία αυτή, η Χάνα αποφασίζει να αναζητήσει το παρελθόν της, αφού η ίδια υπήρξε καρπός της σχέσης της – νεκρής πια – μητέρας της με έναν Έλληνα, όταν εκείνη είχε επισκεφτεί σε νεαρή ηλικία την Ελλάδα. Διαβάζοντας το ημερολόγιο της μητέρας της, η Χάνα ανακαλύπτει ότι σχετιζόταν με έναν έλληνα ποιητή, τον Αρέθα Πωγωνάτο (ο οποίος χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο Ελεάτης Ξένος). Αναζητώντας, λοιπόν, τον πιθανό πατέρα της, ταξιδεύει στον ελληνικό Τόπο, για να μάθει τελικά ότι εκείνος δολοφονήθηκε από τους συγγενείς του, λόγω της μεγάλης του περιουσίας. Στο τέλος, και η ίδια η Χάνα θα πέσει θύμα δολοφονίας, από τον ίδιο κύκλο ανθρώπων, οι οποίοι φοβούνται πως ήρθε για να διεκδικήσει την περιουσία της. Η ματιά του Θέου επάνω στη σύγχρονη Ελλάδα, με εφόδιο την αρχαιότητα, επανατοποθετεί το ζήτημα της ενότητας του κοινωνικού χωροχρόνου.

Διαδικασία

Εκτός από τις ταινίες μεγάλου μήκους, το 1983 ο Δήμος Θέος γύρισε και το δίωρο *Υπερρεαλιστικό χάπενινγκ*, ένα ντοκιμαντέρ για τους έλληνες υπερρεαλιστές. Έχει, επίσης, σκηνοθετήσει για την τηλεόραση τη σειρά *Ελληνισμός και Δύση* (11 επεισόδια), διάφορα επεισόδια για την εκπομπή «Παρασκήνιο», κ.ά.. Αρκετά πλούσιο είναι και το συγγραφικό του έργο, το οποίο αλληλοσυμπληρώνεται με το κινηματογραφικό. Αξίζει εν συντομία να αναφέρουμε ορισμένους τίτλους βιβλίων όπως *Φορμαλισμός: γλώσσα, λογοτεχνία, κινηματογράφος* (Αιγόκερως, 1981), *Εικόνες - Ο δογματικός ιστός και η ευχαριστηριακή φυσιογνωμία της αγιογραφίας* (Αιγόκερως, 1985), *Το αισθητικό και το ιερό: από τον Αλμπέρτι στον Λέοσινγκ* (Αιγόκερως, 1988), *Μανιάκ Μπέης* (Οδυσσέας, 1994). Εξίσου σημαντική, όμως, είναι και η αρθρογραφία του σε διάφορα περιοδικά. Τα κείμενά του χαρακτηρίζονται από μια βαθιά γνώση του αντικειμένου, που αφενός βοηθά τον αναγνώστη να προσεγγίσει το θέμα, αφετέρου λειτουρ-

Διαδικασία

γεί ως ερέθισμα ώστε να επιδιώξει, μόνος του πλέον, να μάθει ακόμη περισσότερα. Χαρακτηριστικά μπορούμε να αναφέρουμε το κείμενο που δημοσίευσε ο Θέος στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (τεύχος 24-25, 1980), με τίτλο «Ο μετακινηματογράφος του Werner Nekes», με αφορμή ένα αφιέρωμα που είχε γίνει στο Ινστιτούτο Goethe για αυτόν τον – άγνωστο στην Ελλάδα – πρωτοπόρο κινηματογραφιστή. Όταν ο συγγραφέας γράφει ότι «ο όρος μετακινηματογράφος χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο εκείνο που έχει σαν θέμα – κατά κύριο λόγο – τον ίδιο τον εαυτό του, δηλαδή τα φιλμικά υλικά και τις δομές του», δεν είναι δυνατόν να μη σου προκαλέσει την επιθυμία, όχι μόνο να διαβάσεις παρακάτω, αλλά και (τελειώνοντας το κείμενο και έχοντας πολλές απορίες) να αναζητήσεις τρόπους για να μάθεις περισσότερα για τον Nekes και να δεις τις ταινίες του. Αντίστοιχα, στο περιοδικό *Μονόκερως* (τεύχος 14, 2003), ο Δήμος Θέος «θυμάται» τον φίλο του Σταύρο Τορνέ. Σε τούτες τις «Ενθυμήσεις», ο Θέος μιλάει έξω από τα δόντια, με την τόλμη και την καθαρότητα που πάντα τον χαρακτήριζαν, για τον ιδεολόγο αγωνιστή, τον συναισθηματικό φίλο, τον «σταλινικό» που κατέληξε ελευθεριακός, τον ασυμβίβαστο καλλιτέχνη που η εξουσία τον εκδικήθηκε, αλλά που «το έργο του θα είναι πάντα εδώ· θα υπάρχει για να θυμίζει στους επιγόνους το πέρασμα του Σταύρου Τορνέ από τη χώρα των Λαιστρυγόνων». Αδύνατον, μετά την ανάγνωση, να μην αναζητήσεις να μάθεις περισσότερα για τον Τορνέ και τις ταινίες του. Το εν λόγω κείμενο του Θέου, μεταφρασμένο στα ιταλικά, δημοσιεύτηκε στον κατάλογο που κυκλοφόρησε το Φεστιβάλ του Τορίνου με αφορμή ένα αφιέρωμα στον Τορνέ. Στο τεύχος 200 (Αύγουστος 1973) του γερμανικού περιοδικού *Filmkritik*, ο Δήμος Θέος δημοσίευσε, επίσης, το εκτενές κείμενο «Film in Griechenland», όπου αναφέρεται στους σταθμούς – κατά την άποψή του – του ελληνικού κινηματογράφου. Ένα πάρα πολύ σπουδαίο κείμενο είναι, ακόμη, «Ο Γερμανικός κινηματογράφος της περιόδου 1913-1933», το οποίο αποτελεί μέρος διαλέξεων που είχε δώσει στο πολιτιστικό κέντρο «Η Διαθήκη του Ορφέα», την περίοδο 1990-1991. Τέλος, εάν ανατρέξει κανείς στα πρακτικά του Β΄ Συμποσίου Ποίησης, που πραγματοποιήθηκε το 1982 στην Πάτρα, αξίζει να σταθεί στην εισήγηση του Θέου με τίτλο «Ποιητική επιστήμη και ποίηση», στην οποία ο Δήμος Θέος καταλήγει: «Γι' αυτό η φυσιογνωμία της ποίησης θα μας θυμίζει πάντα εκείνον τον αραβικό Φοίνικα του Ηροδότου, που όλοι γνώριζαν την ύπαρξή του, αλλά κανείς δεν ήταν σε θέση να τον δείξει».

Άξιο λόγου είναι επιπλέον και το διδακτικό έργο του Δήμου Θέου, αφού όσοι σπουδαστές κινηματογράφου είχαν την ευτυχία να περάσουν από τα χέρια του, μιλούν με τα καλύτερα λόγια για τη δουλειά του «δασκάλου» τους.

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ

του Στράτου Κερσανίδη

Σ.Κ.: Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Πώς ξεκίνησε η σχέση σας με τον κινηματογράφο;

Δ.Θ. Έφτασα στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 1953, με εκατό δραχμές στην τσέπη. Αρχικά, δούλεψα σε έργα αναδάσωσης και σε οικοδομές. Επειδή οι δουλειές αυτές παραήταν βαριές, ευκαιρίας δοθείσης, χωρίς να θυμάμαι πώς, βρέθηκα στο θέατρο «Ακροπόλ» ως βαφέας σκηνικών. Κάποια στιγμή, το τεχνικό συνεργείο κατασκευής σκηνικών ήρθε σε συμφωνία με το στούντιο του Τζανή Αλιφέρη, προκειμένου να κατασκευάσει τα ντεκόρ της ταινίας *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Η αμοιβή που μου πρόσφερε ο υπεύθυνος του συνεργείου ήταν μικρή, αλλά διαισθανόμενος την ευκαιρία που μου δινόταν εγκατέλειψα το «Ακροπόλ» και τους ακολούθησα!

Η συνεργασία αυτή μου εξασφάλισε, στη συνέχεια, μια θέση «γενικών καθηκόντων» στο κινηματογραφικό συνεργείο του Αλιφέρη. Κάπως έτσι βρέθηκα στον μαγικό κόσμο του κινηματογράφου. Σύντομα έγινα βοηθός σκηνοθέτη, ειδικότητα που άσκησα πάνω από δεκαπέντε χρόνια. Την εποχή εκείνη, τα χρήματα που κέρδιζε ένας βοηθός ήταν λίγα, αλλά το όφελος από την άσκηση αυτής της ειδικότητας ήταν τεράστιο. Επρόκειτο για μια σε βάθος εκπαίδευση, επάνω σε όλα τα μυστικά της έβδομης Τέχνης. Δουλεύοντας σε όλα τα στάδια παραγωγής του φιλμ, η πείρα που αποκτούσε κανείς ήταν πολύπλευρη και γι' αυτό μοναδική: από την προετοιμασία της παραγωγής ενός φιλμ, μέχρι τα εργαστήρια εκτύπωσης, αντιτύπων (κόπιες).

Διαδικασία

Υπάρχουν κάποιοι σκηνοθέτες που θεωρείτε πως «επηρέασαν» το έργο σας;

Στα τέλη της δεκαετίας του '50, τότε που άρχισα να ασχολούμαι κάπως πιο ουσιαστικά με τη σκηνοθεσία, αυτά που πρόβαλλαν οι αίθουσες ήταν συνήθως αμερικανικές και ορισμένες ευρωπαϊκές ταινίες. Συνεπώς, δεν γινόταν να έχει κανείς μια ολοκληρωμένη εικόνα της παγκόσμιας παραγωγής. Θυμάμαι, ωστόσο, πως μου έκανε εντύπωση το *Σαλβατόρε Τζουλιάνο* του Francesco Rosi – πρέπει να είδα την ταινία αυτή πάνω από δέκα φορές. Η πρόκληση, στην προκειμένη περίπτωση, βρισκόταν στην περίπλοκη και κάπως ανορθόδοξη αφηγηματική δομή του. Επίσης, είχα γοητευτεί από το καδράρισμα και τους φωτισμούς του Gianni Di Venanzo, διευθυντή φωτογραφίας του Rosi. Ήταν ο πρώτος φωτογράφος του κινηματογράφου που κατάργησε τη φωτιστική ομοιογένεια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου! Έφτασε να «καίει» το φόντο εντελώς! Αργότερα, το ενδιαφέρον μου στράφηκε σε έργα περισσότερο λιτά, ασκητικά..., όπως το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο εδραπεύτευσε* και ο *Πορτοφολάς* του Robert Bresson, καθώς και τα φιλμ του Γιασουσίρο Όζου.

Παρόλο που εκείνα τα χρόνια έβλεπα πάνω από εκατό ταινίες τον χρόνο, εντούτοις σήμερα, εκτός από τους δύο σκηνοθέτες που ανέφερα, αυτό που έμεινε κάπως αμυδρά στη μνήμη μου είναι μερικές εικόνες από τον *Κανόνα του Παιχνιδιού* του Renoir και το *Πυροβολήστε τον πιανίστα* του Truffaut. Ή, ακόμη, η σαστισμάρα του Buster Keaton... μπροστά σε σκηνές καταστροφής!

Πολλοί αναφέρουν πως το* Κιέριον *αποτελεί την ταινία που άνοιξε τον δρόμο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Θα ήθελα την άποψή σας γι' αυτό, καθώς επίσης και τη γνώμη σας για τα «όρια» του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, εάν δηλαδή θεωρείτε πως έχει τελειώσει ή εάν υπάρχουν ακόμη ψήγματά του.

Είναι γεγονός πως το *Κιέριον* προκάλεσε μια αναστάτωση στα λιμνάζοντα ύδατα του ελληνικού κινηματογράφου. Απαντά επιθετικά στην κυρίαρχη παραγωγή της εποχής... Δηλαδή, στο μπουλβάρ και στις φιλμαρισμένες φαρσοκωμωδίες...! Στο *Κιέριον*, εκτός από το θέμα του, που ακόμα και σήμερα παραμένει επίκαιρο, η όλη κινηματογραφική οπτική είναι εντελώς ασυνήθιστη για τα δεδομένα πρόσληψης της εποχής! Το αφτιασίδωτο των προσώ-

πων, το παίξιμο των ηθοποιών, οι χώροι της Αθήνας, έρχονταν αίφνης να θέσουν το αίτημα της αλήθειας. Στοιχείο πολύ βασικό για την υπόσταση του έργου τέχνης, αλλά λησμονημένο...!

Σαφώς και έπαιξε το *Κιέριον* ρόλο στην αλλαγή ρότας και στη διαμόρφωση αυτού που λέγεται Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Αλλά δεν είναι το μόνο φιλμ. Άλλωστε, ένας κούκος δεν φέρνει την άνοιξη! Ενδεικτικά αναφέρω την *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ένα έργο άψογο κατασκευαστικά και συνεπέστατο ως προς τις προδιαγραφές του μοντερνισμού της δεκαετίας του '60.

Όσον αφορά στη συνέχεια, δεν γνωρίζω πρόσωπα και έργα. Δεν πηγαίνω πλέον στον κινηματογράφο. Αν κρίνω από ορισμένες ελληνικές ταινίες της πρόσφατης παραγωγής που είδα στην τηλεόραση, θα 'λεγα πως η κατάσταση είναι απογοητευτική! Άλλωστε, η κρίση είναι γενικότερη. Τι παράγει σήμερα η Ιταλία, η Γερμανία, η Ισπανία; Αναμασήματα! Η δε Αμερική, έπαψε από καιρό να νοηματοδοτεί πολιτικά και ηθικά τον κόσμο. Ωστόσο, η χειραφέτηση των εθνικών οντοτήτων (και ιδιαίτερα ορισμένων ευρωπαϊκών), ως αποτέλεσμα της σοβιετικής κατάρρευσης, προχωρά αργά, αλλά σταθερά. Θέλω να πιστεύω πως μέσα από αυτές τις ανακατατάξεις θα προκύψει μια νέα συνθήκη, ικανή να δώσει ξανά νόημα στη Ζωή... και ακολούθως στην Τέχνη!

Στις ταινίες σας, εκείνο που κυριαρχεί είναι η προσπάθεια να ιδωθεί ο Χρόνος ως ένα Όλον, μέσα από τη διαχρονικότητα των κοινωνικών δομών. Θα ήθελα να μου το εξηγήσετε.

Στη *Διαδικασία*, το δράμα της Αντιγόνης είναι ιδωμένο μέσα από μια οπτική σχεδόν σημερινή. Οι κοινωνικές ομάδες (βασιλική οικογένεια, ιερατείο, άρχοντες, χοιροβοσκοί, κ.λπ.) έχουν όλα τα γνωρίσματα μιας σύγχρονης ιστορίας. Ωστόσο, ο αφηγηματικός χρόνος που ακολουθείται είναι γραμμικός. Καμία παραβίαση σε ό,τι αφορά τον Αριστοτελικό ορισμό για την ενότητα χώρου-χρόνου-δράσης. Συνεπώς, η συγχρονικότητα των προτάσεων βρίσκεται στο εσωτερικό της δράσης, στους διαλόγους και στον τρόπο με τον οποίο η κάθε ομάδα κατανοεί τον ρόλο της μέσα στην Ιστορία.

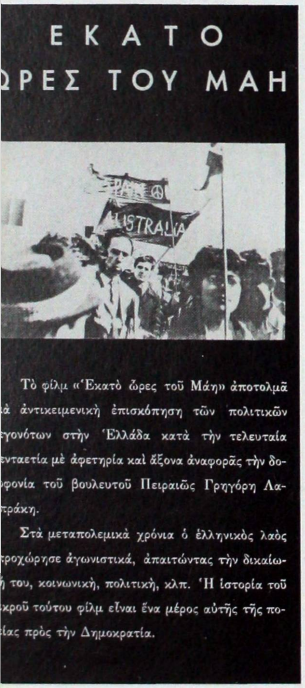
Τα πράγματα στον *Καπετάν Μεϊντάνο* είναι πιο σύνθετα. Το παρόν και το παρελθόν διαπλέκονται αφηγηματικά, αλλά όχι και μονταζικά. Το λέω αυτό, γιατί ποτέ μου δεν έβαλα μέσα στο ίδιο πλάνο δρώμενα που ανήκουν σε διαφορετικές στιγμές! Επίσης, στο μοντάζ αποφεύγω να συγχέω πλάνα του παρόντος, με πλάνα του παρελθόντος. Αυτή η λογική της συνειρμικής ακολουθίας μου φαίνεται επίπλαστη. Στις ταινίες μου, τα πλάνα της κάθε ενότητας έχουν τη σφραγίδα της συγκεκριμένης εποχής στην οποία αναφέρεται το έργο! Συνεπώς, οι δύο διαφορετικές και απομακρυσμένες χρονικά ιστορίες που συνυφαίνονται στον *Καπετάν Μεϊντάνο* συνιστούν μια σειραϊκή αρχιτεκτονική, όπου ο συσχετισμός είναι μόνο νοηματικός. Δηλαδή, μια τεχνική ξένη προς κάθε μανιέρα συνειρμικού χαρακτήρα! Παράλληλα, τίθεται και το πρόβλημα των προϋποθέσεων της αφήγησης. Κάποιος θα μπορούσε να ρωτήσει εύλογα: «Μα, ποιος είναι ο αφηγητής της ιστορίας;». Με αυτή την έννοια, στον *Καπετάν Μεϊντάνο*, εκείνος που επωμίζεται τον ρόλο του εμπειρικού υποκειμένου το οποίο συγκροτεί την αφήγηση, είναι ο Πρόξενος!

Θα ήθελα να μου μιλήσετε για τον ρόλο του Μύθου στις ταινίες σας.

Οι μύθοι προσφέρονται σαν αρχέτυπα, υποδείγματα. Ιδιαίτερα όσον αφορά την έννοια του τραγικού. Επίσης, οι μύθοι περιέχουν αλήθειες, που η ισχύς τους είναι διαχρονική. Από τη φύση της, η δομή του μύθου είναι ελαστική, δίνει τη δυνατότητα παραλλαγών, συνεκδοχικών αφηγήσεων, χωρίς με αυτό να αλλοιώνεται ο νοηματικός πυρήνας του.

Θα 'λεγα, λοιπόν, πως ο σύγχρονος αφηγητής – ζώντας σε ένα χαοτικό περιβάλλον, στερημένο νοήματος – , μπορεί να βρει στη Σοφία των Μύθων απαντήσεις, ιδιαίτερα επί θεμάτων που άπτονται των Αρχών της Ζωής.

Στον *Προμηθέα*, όπως και στην *Αντιγόνη*, αυτό που κυριαρχεί είναι η αίσθηση του τραγικού. Ουσιαστικά, εκείνο που με έκανε να ασχοληθώ στη *Διαδικασία* με τον μύθο της Αντιγόνης, ήταν ακριβώς η επιθυμία να δοκιμάσω τις δυνάμεις μου πάνω στο καταστασιακό πλέγμα: *ανυπακοή – εγκλεισμός – εκτέλεση*. Στον *Ελεάτη Ξένο* υπάρχει ένας απόηχος από τον μύθο του *Ορφέα στον Άδη*, αλλά κάπως απόμακρος.



Τὸ φίλμ «Ἑκατὸ ὧρες τοῦ Μάη» ἀποτολμᾶ
ά ἀντικειμενικὴ ἐπισκόπηση τῶν πολιτικῶν
γονότων στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὴν τελευταία
νταετία μὲ ἀφετηρία καὶ ἄξονα ἀναφορᾶς τὴν δο-
φονία τοῦ βουλευτοῦ Πειραιῶς Γρηγόρη Λα-
τράκη.

Στὰ μεταπολεμικὰ χρόνια ὁ ἑλληνικὸς λαὸς
προχώρησε ἀγωνιστικά, ἀπαιτώντας τὴν δικαίω-
ή του, κοινωνική, πολιτική, κλπ. Ἡ ἱστορία τοῦ
κροῦ τούτου φίλμ εἶναι ἕνα μέρος αὐτῆς τῆς πο-
είας πρὸς τὴν Δημοκρατία.

Κιέριον

Τι ρόλο παίζει στις ταινίες σας η «ελληνικότητα» και σε τι αντιπαρατίθεται;

Η ελληνικότητα στην περίπτωσή μου έχει να κάνει με τον τρόπο που βιώνει, που αντιλαμβάνεται κανείς τον κοινωνικό περίγυρο, τη συμπεριφορά των ανθρώπων και, κυρίως, τη σχέση του Έλληνα με τον θάνατο! Δηλαδή, το πώς πορεύεται ο άνθρωπος *ενόψει του θανάτου*... Πιστεύω πως στις ταινίες μου αντανακλάται η ψυχική και συναισθηματική σχέση που έχω, σαν ανθρώπινο ον, με τη φύση, τη θάλασσα και το φως. Ιδιαίτερα, με αυτό το μοναδικό στον πλανήτη μεσογειακό φως!

Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος της ερώτησης, θα 'λεγα πως δεν ήταν στις προθέσεις μου να εμπλακώ σε πολεμικές επί θεμάτων προσωπικού γούστου ή ιδιοσυγκρασίας, όπως εννοούν οι περισσότεροι την *ελληνικότητα*! Οδηγήθηκα σε ορισμένα πράγματα με βάση τη σκέψη και το αισθητήριό μου! Τώρα, αν θέλετε οπωσδήποτε να δείτε τι υπάρχει στους αντίποδες της δικής μου αισθητικής, εύκολα θα ανακαλύψετε κάποιες ελληνικές ταινίες, που εκτός του ότι είναι υπερφορτισμένες ιδεολογικά, επιπλέον, προκαλούν ένα δυσάρεστο αίσθημα παγωνιάς..., θαρρείς και προέρχονται από κάποιες ανταριασμένες χώρες του σαμανικού Βορρά!

Είστε ένας σκηνοθέτης που ακολουθεί τον δρόμο του με συνέπεια, που δεν διστάζει να έρθει σε σύγκρουση με το κατεστημένο και τους ανθρώπους που το εκπροσωπούν. Πιστεύετε πως αυτό απέβη εις βάρος σας; Έχετε μετανιώσει και γιατί;

Συνήθως, όταν ακούει κανείς για «κατεστημένο» και τα παρόμοια, ο νους του πηγαίνει στις λεγόμενες αντιδραστικές δυνάμεις! Θέλω να πω πως η «σύγκρουση» στην οποία αναφέρεστε

Διαδικασία

αφορά, υποθέτω, κάτι που έχει να κάνει με το επαγγελματικό κατεστημένο της εποχής, δηλαδή, τη «Φίνος Φιλμ», κ.λπ.. Στην περίπτωσή μου, δυστυχώς, δεν ισχύει κάτι τέτοιο! Αυτοί που υπονόμευσαν την προβολή των ταινιών μου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και, ακολούθως, ζήτησαν τη διαγραφή μου από την Εταιρεία Σκηνοθετών, ήταν άνθρωποι της Αριστεράς και όχι φασίστες! (Χωρίς με αυτό να υποτιμώ τον δόλιο ρόλο των παρακρατικών και παρα-εκκλησιαστικών κύκλων, στα γνωστά επεισόδια της Θεσσαλονίκης.)

Συνοψίζοντας, θα έλεγα πως ο πόλεμος εναντίον μου – εκτός του ότι οι ταινίες μου, στο σύνολό τους, είναι εικονοκλαστικές και άρα ενοχλητικές – αντανακλά τη διαμάχη ανάμεσα σε έναν ανιστόρητο σταλινισμό (και από κοντά ένα τσούρμο καιροσκόπων) και σε κάποια υπό διαμόρφωση ως τις μέρες μας Συνταγματική Αριστερά! Συνεπώς, όχι μόνο δεν μετανιώνω, αλλά αισθάνομαι δικαιωμένος ιστορικά! Φυσικά, το αποτέλεσμα της υπεράσπισης των πολιτικών μου πεποιθήσεων υπήρξε ολέθριο! Δεκαετίες τώρα βρίσκομαι εκτός επαγγέλματος. Αλλά και πάλι, αν χρειαστεί, θα επαναλάβω το ίδιο!

Παράλληλα με τη σκηνοθεσία, έχετε ασχοληθεί με τη θεωρία της αισθητικής και το δοκίμιο. Οι θεωρητικές σας ενασχολήσεις έχουν επηρεάσει και σε ποιον βαθμό τη σκηνοθετική σας γραμμή;

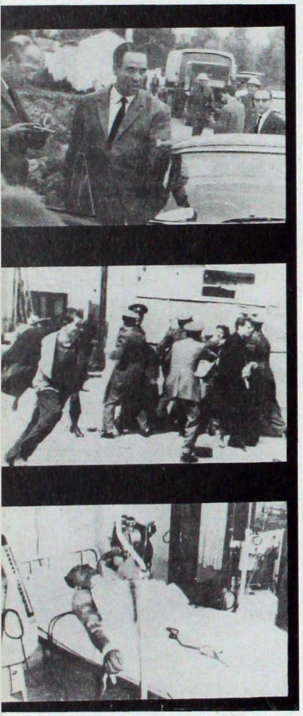
Οι ενασχολήσεις μου με τη θεωρία πάνε παρέα με τα βιώματα! Και τα δύο με βοήθησαν να σκεφτώ πολλαπλά το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Εντέλει, θαρρώ πως ταινίες και θεωρία εκφράζουν ή, μάλλον, συμβάλλουν στην αποκρυστάλλωση μιας καταστασιακής φιλοσοφίας της Ζωής...

ΚΕΙΜΕΝΑ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ

Κιέριον

ΕΝΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ

του Γιάννη Σολδάτου



Εκατό ώρες του Μάη

Το 1963, στις μικρού μήκους ταινίες της χώρας εμφανίστηκε ένα πολιτικό ντοκιμαντέρ, άμεσα στρατευμένο, που το ίδιο το γεγονός της εμφάνισής του μέσα σε έναν κινηματογράφο «α-πολιτικό», ο τρόπος της κατασκευής του και η κατοπινή του περιπέτεια δίνουν το δικαίωμα να το θεωρούμε ως το πρώτο άμεσα πολιτικό φιλμ και πρόδρομο του πολιτικού κινηματογράφου που άνθησε στη δεκαετία του '70. Είναι το *Εκατό ώρες του Μάη* των Δήμου Θέου και Φώτου Λαμπρινού. Θέμα του η δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη και η καταδίκη των παρακρατικών μηχανισμών που την οργάνωσαν και που, εκείνη την εποχή, δρούσαν σαν ασφαλιστική δικλείδα της κρατικής εξουσίας.

Το γύρισμα της ταινίας ξεκίνησε πριν από τη δολοφονία του Λαμπράκη, με την ομάδα των σκηνοθετών και των τεχνικών να κινηματογραφεί οτιδήποτε θεωρούσε σημαντικό από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής. Ένα μεγάλο μέρος του υλικού αυτού καταστράφηκε στα εργαστήρια όπου είχε δοθεί για εμφάνιση. Όταν μαθεύτηκε η απόπειρα κατά του βουλευτή, το συνεργείο μεταφέρθηκε στη Θεσσαλονίκη και κινηματογράφησε επεισόδια από τις τελευταίες του ώρες. Το υλικό αυτό, μαζί με σκηνές που στήθηκαν εκ των υστέρων και φωτογραφίες επεξεργασμένες στην τρικέζα, αποτέλεσαν την ταινία.

Η ανοιχτή ρήξη της ιδεολογίας και του τρόπου κατασκευής της ταινίας με το κυρίαρχο πολιτικό και κινηματογραφικό σύστημα (στοιχείο βασικό στον κατοπινό Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο), ήταν αυτή που γέννησε και τις περιπέτειές της. Το 1963, απαγορεύεται η προβολή της. Στην κατοπινή κυβέρνηση του Κέντρου, παίρνει άδεια προβολής από την Προεδρία της Κυβερνήσεως, όμως το Υπουργείο Βιομηχανίας ισχυρίζεται πως η ταινία είναι απαγορευμένη από τον εισαγγελέα εφετών της Θεσσαλονίκης. Μέχρι να βρεθεί η άκρη, μεσολαβεί το βασιλικό πραξικόπημα του 1965, ανακαλείται η άδεια προβολής, επακολουθεί η δικτατορία και η ταινία προβάλλεται δημόσια το 1974, αφού πρώτα είχε βραβευτεί στο Φεστιβάλ Ιέρ.

Αυτή η μικρού μήκους ταινία έμελλε να είναι το σκηνοθετικό ξεκίνημα ενός ανθρώπου, του πλέον θεωρητικού μυαλού της ελληνικής σκηνοθεσίας, του πλέον ανήσυχου, ίσως και του πλέον άτυχου, αφού τα στοιχεία που αποπειράθηκε να μπολιάσει στον ελληνικό κινηματογράφο δεν απέδωσαν τους αναμενόμενους βλαστούς, κι ας είναι ο πατριάρχης του πολιτικού κινηματογράφου, κι ας μιλάνε γι' αυτόν με θαυμασμό τα καλύτερα μυαλά της ελληνικής σκηνοθεσίας. Χρόνο με τον χρόνο, ο πρωταγωνιστής, ο άνθρωπος που έλαμψε με το *Κιέριον*, πέρασε στο περιθώριο. Παρακολούθησα την πορεία του από τα χρόνια της *Διαδικασίας* και μετά, μέσα από την προσωπική μας φιλία, ενίοτε και συνεργασία, και το κείμενο τούτο είναι κάτι μεταξύ ιστορικής αποτίμησης (με αποσπάσματα από κείμενα που κατά καιρούς δημοσίευσα γι' αυτόν) και προσωπικής μαρτυρίας. Μια ακόμη απόπειρα να καταλάβω κι εγώ αυτόν τον άνθρωπο.

Επανέρχομαι στα ιστορικά πεπραγμένα. Στο τέλος του 1966, ο Θέος ξεκινάει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, το *Κιέριον*. Και τούτη η ταινία, όπως και η προηγούμενή του (*Εκατό ώρες του Μάη*), εξαιτίας της απόπειρας του δημιουργού της προς έναν κινηματογράφο έξω από τη συμβατική θεματογραφία και, προπάντων, έξω από τη συμβατική διαδικασία παραγωγής, καταλήγει σε μια περιπέτεια μέσα στον ελληνικό κινηματογράφο.

Μαζί με τον Κώστα Σφήκα ο σκηνοθέτης γράφει ένα υποτυπώδες σενάριο, περίπου δέκα σελίδες, αφού πρώτα καθορίζει το θέμα του. Η δολοφονία του αμερικανού δημοσιογράφου Πολκ, το 1948, στη Θεσσαλονίκη, δίνει αφορμή για ανάπλαση μιας παρόμοιας υπόθεσης στις αρχές του 1967. Στη διαδικασία κατασκευής της ταινίας κυριαρχεί ο πειραματισμός. Αρχικά καθορίζονται οι χώροι και οι ομάδες που η σύνθεσή τους θα αποτελέσει το φιλμικό σώμα. Στη συνέχεια, αρχίζουν γυρίσματα στημένων σκηνών, με θέμα τη δράση αυτών των ομάδων μέσα στους προεπιλεγμένους χώρους. Κύριος άξονας των ομάδων και της δράσης είναι η σχέση κράτους και παρακράτους. Μετά θα ακολουθήσει η επιλογή των σκηνών και η σύνθεση του τελικού «στόρι». Στο πρώτο και στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, κόσμος πάει κι έρχεται στους δρόμους της Αθήνας. Ανάμεσα στις δύο αυτές οροθετήσεις του αδρανούς πλήθους παίζεται ένα πολιτικό παιχνίδι, καθοριστικό για την τύχη αυτού του τόπου. Οι πολυάσχολοι ή

αργόσχολοι περαστικοί αυτών των πλάνων εμφανίζονται αδιάφοροι ως προς την πολιτική δράση που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια τους ή πίσω από την πλάτη τους. Η όλη υπόθεση ανήκει στη δικαιοδοσία των εφημερίδων, της αστυνομίας και της δικαιοσύνης – παράγοντες που, με τη σειρά τους, εμπορευματοποιούν ή ποινικοποιούν την υπόθεση. Όχι σπάνια, πολιτικά συμβάντα της σύγχρονης Ελλάδας μετατράπηκαν σε αστυνομικές και εμπορεύσιμες ιστορίες. Ο Θέος καταγράφει σε πρώτο επίπεδο αυτή τη μετατροπή. Ίσως σε αυτή την αστυνομική φόρμα να έπαιξε τον ρόλο της και η λογοκρισία, που όμως, τελικά, δεν πείστηκε για το «ανώδυνον» της ταινίας. Η ιστορία, λοιπόν, είναι αστυνομική και, κατά συνέπεια, μπορούν να χρησιμοποιηθούν δομικά στοιχεία της φόρμας του αμερικανικού γκανγκστερικού φιλμ: κάποιος σκότωσε κάποιον και κάποιοι άλλοι ψάχνουν να βρουν τον δολοφόνο. Ο δημοσιογράφος Μόργκαν (αντιστοιχία με τον αμερικανό δημοσιογράφο Πολκ) έρχεται στην Ελλάδα για μια έρευνα σχετικά με τον ρόλο των καρτέλ του πετρελαίου στη Μεσόγειο. Έχει συγκεντρώσει στοιχεία και ετοιμάζει τη μελέτη του για τον ρόλο που παίζει η υπόθεση των πετρελαίων στη διαμόρφωση του ελληνικού προβλήματος. Όταν φτάνει στην Ελλάδα, δολοφονείται. Φυσικά, μετά τον φόνο, η δομή του γκανγκστερικού φιλμ ορίζει ως επόμενα βήματα της διαδικασίας την ανακάλυψη του δολοφόνου που, λογικά, πρέπει να μείνει άγνωστος μέχρι το τέλος της υπόθεσης. Η αποκάλυψη του δολοφόνου σημαίνει συνήθως και το φινάλε της ταινίας. Αυτή η δομή, όμως, αλλοιώνεται με την επέμβαση του Θέου, ο οποίος κατονομάζει από την αρχή τον δολοφόνο: είναι οι πράκτορες των μεγάλων οργανωμένων συμφερόντων, των καρτέλ των πετρελαίων. Έτσι, ο θεατής γνωρίζει από την αρχή τη λύση, της οποίας η αναζήτηση θα δικαίωνε την αστυνομική γραφή της ταινίας. Αυτή η γραφή έχει υπονομευτεί.

Εκατό ώρες του Μάη

Η ταινία έχει πολιτικές προεκτάσεις ισχυρότερες από το πρώτο επίπεδό της, αυτό του αστυνομικού φιλμ. Ο θεατής παρακολουθεί τη μετατροπή μιας πολιτικής υπόθεσης σε γκανγκστερική, ενώ, παράλληλα, υποδεικνύονται οι μηχανισμοί αυτής της μετατροπής. Στο *Κιέριον*-Ελλάδα (τοπωνύμιο αντλημένο από τα *Γεωγραφικά* του Στράβωνα· αναφέρεται σε μια χώρα ρημαγμένη από τις λεηλασίες και τις ξενοκρατίες, η οποία, στο τέλος, χάνει μέχρι και το όνομά της, οπότε μετονομάζεται σε Κιέριον), η πολιτική δράση και η θέαση αυτής της δράσης έχουν μετατραπεί σε αστυνομική ιστορία για τους ίδιους θεατές που απολαμβάνουν ένα μελόδραμα στο σινεμά. Γκάνγκστερ, χαφιέδες, προδότες, δεξιοί, αριστεροί, πολιτικοί, λωποδύτες και ήρωες βάλθηκαν να παίζουν, στο ίδιο ταμπλό, το παιχνίδι των καλών και των κακών, του κλέφτη και του αστυνόμου. Ο φιλελεύθερος αστός δημοσιογράφος Αίμος Βαγενάς, φίλος του Μόργκαν, μετά τη δολοφονία του δεύτερου μπλέκεται στην υπόθεση και αναλαμβάνει ρόλο ντετέκτιβ. Η δραστηριότητά του ακολουθεί αστυνομικά πρότυπα. Η αντίδραση του χώρου του είναι πολιτική. Το αποτέλεσμα τον κρατάει ξεκρέμαστο και καταδιωγμένο. Η επίσημη δικαιοσύνη ψάχνει για τον δολοφόνο ανάμεσα στους αριστερούς φοιτητές. Τον «ανακαλύπτει» στο πρόσωπο του φοιτητή Ζαδίκ. Ο λειτουργικός μηχανισμός του συστήματος εκτελεί ένα σχέδιο, που μοναδικό του στόχο έχει τη διατήρηση του ίδιου συστήματος. Η Αριστερά αφήνει ακάλυπτο τον Ζαδίκ γιατί είναι τροτσκιστής. Κατά συνέπεια, αποδέχεται την αστυνομικοποίηση της υπόθεσης. Οι φιλελεύθερες εφημερίδες αναπαράγουν αυτή την αστυνομικοποίηση, καθώς τους ενδιαφέρει να βρουν τον ένοχο. Ο Βαγενάς πληρώνει το ενδιαφέρον του για μια έρευνα μέσα στο ίδιο πλαίσιο, αλλά έξω από τον στόχο Ζαδίκ, με κράτηση στην ασφάλεια και βασανιστήρια, προκειμένου να ομολογήσει ότι ο Ζαδίκ είναι ένοχος. Όταν η ιστορία παρατραβάει και γίνεται επικίνδυνη για τα συμφέροντα των παρασκηνίων, ο Ζαδίκ δολοφονείται. Μια υπηρέτρια που εμφανίζεται στην εξέλιξη της ιστορίας και μπορεί να δώσει πληροφορίες στον Βαγενά, βρίσκεται πεταμένη από το παράθυρο στον δρόμο, νεκρή. Στο τέλος,

Κιέριον

ο Βαγενάς βρίσκεται εγκλωβισμένος. Βαγενάς: «Το δικαίωμα να αποσυρθώ το έχασα για πάντα. Μια και ολόκληρη η ζωή έχει μεταβληθεί σε αστυνομική ταινία, θα πρέπει να συνεχίσω ως συνένοχος, να ψάχνω στα σκοτεινά, μες στο πλήθος που κινείται ακόμα, αδιάφορο και αθώο. Θα συνεχίσω να ψάχνω για συνένοχους, για τον θάνατο του Ζαδίκ, της Πελαγίας, και ίσως όχι μόνο ως εδώ. Ίσως ακολουθήσουν κι άλλα θύματα...»

Σε ολόκληρη την επταετία το *Κιέριον* ήταν απαγορευμένο. Πήρε μέρος παράνομα στο Φεστιβάλ Βενετίας, το 1968, και παίχτηκε κατ' επανάληψη από το τρίτο πρόγραμμα της γερμανικής τηλεόρασης. Στην Ελλάδα παίχτηκε για πρώτη φορά σε ανανεωμένη έκδοση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 1974, όπου πήρε το πρώτο βραβείο καλύτερης ταινίας – μαζί με το *Μοντέλο* του Σφήκα – και το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη. Ας σημειωθεί, στη διανομή των ρόλων, η παρουσία αρκετών νέων κινηματογραφιστών, που θα παίξουν αργότερα καθοριστικό ρόλο στην κυοφορούμενη υπόθεση της ανανέωσης του κινηματογράφου μας. Έτσι, εκτός από τον Θέο και τον Σφήκα, συναντάμε, ως ηθοποιούς αλλά και ως συνεργάτες, τους: Αγγελόπουλο, Βούλγαρη, Χατζόπουλο, Μαρκετάκη, Νικολαΐδη, Τορνέ κ.ά.

Παραθέτω δύο αποσπάσματα από κριτικές του Παύλου Ζάννα και του Κώστα Σταματίου. Το πρώτο αφορά στην περιπέτεια της ταινίας και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Συνέχεια*, τον Μάιο του 1973: «Από τον Δεκέμβριο του 1968 ως τον Μάρτιο του 1970, κάθε μήνα, στη σελίδα του γαλλικού περιοδικού *Cahiers du Cinéma* όπου καταγράφονται οι ταινίες που πρέπει οπωσδήποτε να δείτε (ει δυνατόν), υπήρχε μια αράδα αφιερωμένη στην Ελλάδα με τις ακόλουθες ενδείξεις: GRÈCE, *Kierion* (Demosthène Theos, premier l.m., 1967, *Cahiers*, no. 206). Με άλλα λόγια: «ΕΛΛΑΔΑ, *Κιέριον* (πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Δημοσθένη Θέου, 1967, βλ. κριτική στο *Cahiers du Cinéma*, τεύχος αρ. 206)». Αργότερα προστέθηκε η ένδειξη: «απαγορευμένη στην Ελλάδα». Η ένδειξη «πρέπει οπωσδήποτε να δείτε», αλλά κυρίως η προσθήκη «ει δυνατόν» τονίζει τη σημασία ταινιών που ξεφεύγουν από τα συνηθισμένα εμπορικά πλαίσια και γι' αυτό δεν βρίσκουν θέση στο καθιερωμένο σύστημα διανομής και εκμετάλλευσης ταινιών. Στο τεύχος 206 του ίδιου περιοδικού, και ύστερα από το Φεστιβάλ της Βενετίας του 1968, όπου η ταινία του Θέου αντιπροσώπευε επίσημα την Ελλάδα, δημοσιεύτηκε το ακόλουθο κείμενο της Sylvie Pierre: «Στο επόμενό μας τεύχος θα διαβάσετε κάτω από ποιες – από κάθε άποψη δύσκολες – συνθήκες πραγματοποίησε ο Δημοσθένης Θέος την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Κιέριον*. (Στο επόμενο τεύχος, άγνωστο γιατί, δεν δημοσιεύτηκε το άρθρο ή η συνέντευξη που είχε προαναγγελθεί...) Άλλα κινηματογραφικά περιοδικά αγνόησαν ή και κατέκριναν την ταινία του Θέου. Στο *Positif* (αρ. 100-101) λόγου χάρη, ο Roger Tailleur γίνεται πολύ σκληρός και καταδικάζει ιδιαίτερα το ανακάτωμα πολλών πολιτικών γεγονότων. Παρά την αναμφισβήτητη τόλμη της σε ορισμένες λεπτομέρειες, θεωρεί την ταινία συγκεχυμένη και πληκτική. Επαινετική ήταν, γενικά, η στάση της κριτικής στη Γερμανία, όπου η ταινία παίχτηκε σε κυκλώματα κινηματογραφικών λεσχών και τηλεόρασης. Ο Enno Patalas, στην εφημερίδα *Die Zeit*, προτρέπει τους αναγνώστες του να μη χάσουν την ταινία που τη θεωρεί «μια αυθεντική μαρτυρία» και την αναλύει διεξοδικά. Με τον τίτλο «Το *Κιέριον* είναι παντού», η κριτικός της *Frankfurter Allgemeine Zeitung* συγκρίνει την ταινία με το «*Z*» του Κ. Γαβρά, τονίζοντας πως το *Κιέριον* παραμένει ένα αληθινό ντοκουμέντο, νηφάλιο και σκληρό. «Εδώ, ένας νέος Έλληνας καταπιάνεται με ένα τεράστιο θέμα έχοντας συγκεντρωμένη την προσοχή του πάνω στην πολιτική αλήθεια». Και καταλήγει: «Το *Κιέριον* λοιπόν ανήκει σε κάθε μέρος, σε κάθε χώρα, πρέπει να προσαρμόζεται σε διαφορετικά κατεστημένα, σε διαφορετικές γνώμες! Το *Κιέριον* είναι παντού!»

Και η κριτική του Κώστα Σταματίου, όταν η ταινία προβλήθηκε, επιτέλους, και στο εμπορικό κύκλωμα της Ελλάδας, επισημαίνει τη σημασία της για τον ελληνικό κινηματογράφο:

«Το *Κιέριον* κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: ήταν η πρώτη ανοιχτά πολιτική ταινία, ήταν η πρώτη απόπειρα συλλογικής δουλειάς των νέων κινηματογραφιστών στον τομέα του μεγάλου μήκους, ήταν η πρώτη ταινία που γυρίστηκε "στην παρανομία", χωρίς προοπτική να προβληθεί εδώ κάτω από τη δικτατορία, ήταν, τέλος, η πρώτη δοκιμή απομυθοποιητικής αφήγησης, που έδινε στον θεατή σημεία αναφοράς και απαιτούσε την ενεργοποίησή του για την ολοκλήρωσή της.»

Τέλος, πρέπει να επισημανθεί η στάση της κριτικής όταν η ταινία προβλήθηκε στην Ελλάδα· στάση απόλυτα θετική, που τοποθέτησε τον Θέο σε μια από τις πρώτες θέσεις των ελπιδοφόρων νέων σκηνοθετών.

Μπορεί το κινηματογραφικό παιχνίδι, ο χρόνος, οι συνθήκες, να δούλεψαν υπέρ του Αγ-

Κιέριον

γελόπουλου, όμως οι νέοι σκηνοθέτες, μαζί και ο Αγγελόπουλος, αναγνώριζαν στο πρόσωπο του Θέου τον εν δυνάμει καταλύτη, που θα έδινε νέα πνοή σε έναν κινηματογράφο που ήθελε τότε να είναι πολιτικός και που παρέμενε εγκλωβισμένος σε κομματικά πλαίσια και σε χαοτικές αισθητικές αναζητήσεις. Η αναρχίζουσα φιγούρα του Θέου απουσίασε από την Ελλάδα σε όλη τη διάρκεια της δικτατορίας και η απουσία αυτή είναι αισθητή· όσο αισθητή είναι και η επανεμφάνισή του στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 1974.

Φεύγοντας από την Ελλάδα, τον καιρό της δικτατορίας, ο Θέος έρχεται σε επαφή με την προωθημένη ευρωπαϊκή θεωρητική σκέψη και, ταυτόχρονα, με τις προσπάθειες, κυρίως των γερμανών κινηματογραφιστών, για έναν νέο κινηματογράφο. Επιστρέφοντας, καταπιάνεται με τη μετατροπή σε ταινία των θεωρητικών του γνώσεων επάνω στη δομή της κοινωνίας με επίκεντρο την εξουσία: ένα πείραμα που στοίχισε τότε 4.000.000 δραχμές (από τις πιο ακριβές ελληνικές ταινίες), το οποίο κριτικοί και κοινό δεν έδειξαν να το αποδέχονται. Ένα από τα πλέον φιλόδοξα πειράματα του κινηματογράφου μας, η *Διαδικασία* (προερχόμενη από έναν άνθρωπο που είχε γεννήσει μεγάλες προσδοκίες), δημιούργησε γενική αμηχανία ως προς την ένταξή του μέσα στο σώμα αυτού του κινηματογράφου.

Γνώρισα τον Δήμο Θέο όταν βρισκόταν στην τελική επεξεργασία της ταινίας, ένα βράδυ στο σπίτι του Θανάση Ρεντζή, και το πρώτο που με εντυπωσίασε ήταν ο «θεαματικός» χειρισμός της γλώσσας. Μπήκε σαν επισκέπτης σε μια μεγάλη παρέα κινηματογραφιστών, κέρδισε την παράσταση και έφυγε μέσα στη νύχτα. Ο Θέος υπήρξε και παραμένει ένας ρήτορας με ατέλειωτο απόθεμα γνώσεων και με γνώμη επί παντός επιστητού. Συνεπικουρούμενος και από την εντυπωσιακή του φιγούρα, εύκολα κατακτούσε το κοινό του και ειδικά τους φοιτητές, όπως ήμουν εγώ τότε. Τον προσέγγισα, με δέχτηκε κοντά του· πέρασα ατέλειωτα βράδια

Διαδικασία

στο σπίτι του, όπου μαζί με τον αδερφό του Γιάννη (αξιωματικό της αεροπορίας τότε) και με τον μπατζανάκη του Νίκο Κατοχιανό, απο-δομούσαν και ξανα-δομούσαν όλη την ιστορία της ανθρώπινης σκέψης. Η κομπραδόρικη Ελλάδα άκουγε τα μύρια όσα κάθε βράδυ, από τρεις ανθρώπους με θεωρητικά εφόδια και, πρωτίστως, από τον Δήμο, που έμοιαζε ο αρχηγός και κριτής ενός θιάσου εκλεκτού.

Η *Διαδικασία*, λοιπόν, είναι έτοιμη, μετά από δύο χρόνια περιπέτειας. Συνοπτικά καταγράφω κάποια στοιχεία, για την κατανόηση των οποίων απαιτείται η παράθεση (πράγμα έξω από τα όρια αυτής της μελέτης) ολόκληρου του θεωρητικού προβληματισμού και της πρακτικής του Θέου – προβληματική που ανέπτυξε ο αδερφός του σκηνοθέτη, Γιάννης Θέος (Γιάννης Γεράσης), στο ομότιτλο της ταινίας βιβλίο του (εκδόσεις Ελεάτης). Σαν υπόθεση του σεναρίου επιλέγεται (και, ως ένα βαθμό, κατασκευάζεται) μια παραλλαγή του Θηβαϊκού κύκλου, με επίκεντρο την Αντιγόνη. Η φιλμική δράση εξελίσσεται σε ένα υποθετικό νησί του Αιγαίου (Λυκαβηττός), που είναι ένας από τους συμμάχους-υποτελείς της μεγάλης ναυτικής δύναμης στον χώρο του Αιγαίου, της μινωϊκής Κρήτης, στην οποία ο Λυκαβηττός πληρώνει κεφαλικό και εμπορικό φόρο· σε αντάλλαγμα, η Κρήτη έχει την υποχρέωση να του παρέχει «προστασία». Για την κοινωνική δομή της Κρήτης, η ταινία δεν δίνει στοιχεία. Η κοινωνική δομή του Λυκαβηττού περιλαμβάνει: 1) Τη βασιλική οικογένεια με αρχηγό την Αντιγόνη (Μητρικό Δίκαιο) και τους αδελφούς της Πολυνείκη και Ετεοκλή, ενσαρκωτές του αρχέγονου μητριαρχικού συστήματος συγγενείας. Η Αντιγόνη προορίζεται να παντρευτεί τον Πολυνείκη (όπως προβλέπεται από το γένος της), με τον οποίο έχει ήδη αιμομικτικές σχέσεις. Ενσαρκώνουν ένα σύστημα κοινωνικής οργάνωσης, που βρίσκεται στα τελευταία

του στάδια. 2) Το γυναικείο ιερατείο, που είναι αφοσιωμένο στην Αντιγόνη και ακολουθεί κι αυτό τη μοίρα της μητριαρχίας. 3) Το ανδρικό ιερατείο, του οποίου προΐσταται ο Κινύρας και το οποίο προορίζεται να αντικαταστήσει το γυναικείο. Στα χέρια του συγκεντρώνεται ολόκληρη η γνώση, παλαιά και νέα, του πολιτισμού της κοινωνίας του Λυκαβηττού, μέσα από την οποία ασκεί τον εξουσιαστικό έλεγχο πάνω σε αυτόν. Το ανδρικό ιερατείο περιλαμβάνει τους υπόλοιπους ιερείς και τους προφήτες. 4) Τους άρχοντες του Λυκαβηττού. Ανερχόμενη συγγενική ομάδα, που μοιράζεται με το Παλάτι και το ιερατείο τον έλεγχο του Λυκαβηττού και των παραγωγικών μέσων. Μορφοποιείται προοδευτικά με βάση τις σχέσεις ιδιοκτησίας. 5) Τον στρατό (προϊστορικός φεουδαλισμός), του οποίου θα ηγηθεί ο Κρέων, παλιός εραστής της θεάς Άδας, μητέρας της Αντιγόνης. Χρησιμοποιείται περιστασιακά σαν μηχανισμός άμυνας ολόκληρου του πλέγματος του Λυκαβηττού. 6) Τους χοιροβοσκούς, που αποτελούν τη βασική παραγωγική τάξη-ομάδα. Είναι υποδεέστερη συγγενική κοινότητα, αλλά εντάσσεται οργανικά στο υπόλοιπο συγγενικό σύστημα του Λυκαβηττού. 7) Τους πρεσβευτές-απεσταλμένους της Κρήτης. Εκφράζουν τις σχέσεις υποταγής του Λυκαβηττού στην Κρήτη, παρακολουθώντας κάθε φορά την εφαρμογή των αποφάσεων και των επιθυμιών-προσταγών της μητρόπολης. 8) Τον Τελάλη. Στοιχείο που είναι κοινό στη δράση και την τέχνη της εποχής· στη δράση: πρωτόγονη μορφή κοινοποίησης γεγονότων και αποφάσεων της εξουσίας· στην τέχνη: αγγελιοφόρος ή εισηγητής της δράσης. 9) Τον Χορό (γυναικείος). Στα δομικά στοιχεία της φιλμικής δράσης εντάσσεται και ο Χορός σαν τέτοιο, που δεν έχει άμεση σχέση με τη δράση του μύθου, δεν ανήκει δηλαδή στον μύθο, αλλά σε ένα άλλο στοιχείο της εποχής: την τέχνη. Απόμακρος απόηχος του Χορού της τραγωδίας και της κωμωδίας των κλασικών χρόνων, γίνεται όργανο σχολιασμού της δράσης του μύθου, εντασσόμενος στα φιλμικά δομικά υλικά, γι' αυτό και όργανο σχολιασμού από μέρους του σκηνοθέτη, εν είδει συνείδησης της εποχής μας, που σκέπτεται πάνω στη δράση μιας άλλης εποχής. Από δω και η διφορούμενη φύση του Χορού: φύση ειρωνική, στοχαστική και τραγική.

Πάνω σε μια τέτοια πολυσύνθετη κοινωνική δομή, ο Θεός πλέκει έναν επίσης πολυσύνθετο μύθο: Οι πρεσβευτές της Κρήτης έρχονται να εισηγηθούν ένα νέο αρδευτικό σύστημα στον Λυκαβηττό, που θα έχει ως τελικό αποτέλεσμα την αντιμετώπιση των νέων αναγκών που δημιουργούνται κάτω από ένα πλέγμα νέων συνθηκών. Ο αφοσιωμένος στην Κρήτη Κινύρας δέχεται το σχέδιο. Η Αντιγόνη και ο Πολυνείκης αντιστέκονται, διαισθανόμενοι την αλλαγή της κοινωνικής τάξης πραγμάτων που θα επιφέρει η αλλαγή στο σύστημα παραγωγής. Παρασκηνιακά, αποφασίζονται ο παραμερισμός του Πολυνείκη, ο γάμος της Αντιγόνης με ένα άβουλο άτομο και η προώθηση του Κρέοντα στην αρχηγία του στρατού για την πραγματοποίηση του σχεδίου. Η Αντιγόνη, μετά από τελετουργία στη θεά Άδα, αναγκάζεται, παρά την αντίσταση του γυναικείου ιερατείου, να δεχτεί τη θέση του Κρέοντα στην αρχηγία του στρατού. Ο Πολυνείκης αποπειράται πραξικόπημα που αποτυγχάνει εξαιτίας της προδοσίας του Κινύρα, και καταφεύγει σε ένα γειτονικό νησί ζητώντας ενισχύσεις. Με τη φυγή του Πολυνείκη, το πρόβλημα του γάμου της Αντιγόνης λύνεται προσωρινά με τον κωφάλαλο Ετεοκλή. Η νέα ισχυρή εξουσία Κρέοντα-Κινύρα-Αρχόντων μετατρέπει τους χοιροβοσκούς σε οικογενειακές μονάδες και σε ειδικό σώμα καλλιεργητών και στρατιωτών. Ο Πολυνείκης γυρίζει με στρατό. Μετά από ένα σημάδι που ερμηνεύει το ιερατείο (έκλειψη ηλίου), διεξάγεται η μονομαχία των δύο αδερφών και ο Πολυνείκης σκοτώνεται. Ο Κρέοντας απαγορεύει την ταφή του. Η Αντιγόνη, με τη βοήθεια του γυναικείου ιερατείου, θάβει τον νεκρό. Ο Κρέοντας, ο οποίος διέταξε εν αγνοία του Κινύρα να μην ταφεί, συνεχίζει τη δράση του, παραδίνοντας το γυναικείο ιερατείο στον βιασμό από τους χοιροβοσκούς και τους προφήτες-μέλη του ανδρικού ιερατείου στη σφαγή. Στη συνέχεια, παραδίνει στην πυρά την Αντιγόνη με τη συγκατάθεση όλων των αρχόντων εκτός του ανδρικού ιερατείου. Στο τέλος, η Κρήτη έρχεται και αποκαθιστά την τάξη. Οι χοιροβοσκοί έχουν περάσει στην παραγωγή-καλλιέργεια (ζεύονται το άροτρο και οργώνουν), ενώ επιτηρούνται από το ιερατείο, τους άρχοντες, τον στρατό και τον αρχηγό των χοιροβοσκών.

Η συνολική προσπάθεια του Θέου μέσα από τη *Διαδικασία*, έτσι όπως εκτέθηκε παραπάνω, αποτελεί για τον σκηνοθέτη «Νέα ανάγνωση της Αρχαίας και της Σύγχρονης Τραγωδίας». Όταν η ταινία προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ο ποδοσφαιρικά πολιτικοποιημένος εξώστης ξέσπασε από το πρώτο πλάνο, από το σφάξιμο ενός ζώου, σε ουρανομήκεις ανοησίες. Έτσι κι αλλιώς, η ταινία είναι τρομαχτικά δύσκολη στην πρόσληψή της από το κοινό και έτσι έμεινε να επισημαίνει την αλήθεια η πλέον νηφάλια φωνή της κριτικής μας, ο Βασίλης Ραφαηλίδης:

Διαδικασία

«Δεν νομίζουμε πως ξανάγινε στον ελληνικό κινηματογράφο πιο φιλόδοξη προσπάθεια, τουλάχιστον από άποψη προβληματισμού. Ο Θέος, στα στενά χρονικά περιθώρια μιας ταινίας, προσπαθεί να παραστατικοποιήσει την πιο σοβαρή ιστορική διαδικασία αλλαγής που εξακολουθεί να σημαδεύει τον πολιτισμό μας: το πέρασμα από τη μητριαρχία στην πατριαρχία και τη συνακόλουθη μετάλλαξη των κοινωνικών δομών προς τον προϊστορικό φεουδαλισμό. Η *Διαδικασία,* από αυτή την άποψη, είναι και μια διαχρονική μελέτη πάνω στη σημερινή δομή της εξουσίας, πράγμα που καθιστά την "ανάγνωση" της ταινίας πάρα πολύ δύσκολη για όσους δεν είναι εφοδιασμένοι με εξωφιλμικές πληροφορίες, που ο σκηνοθέτης μοιάζει να τις θεωρεί αυτονόητες, κάνοντας έτσι ένα βασικό λάθος: κανείς δεν είναι υποχρεωμένος να πάει να δει ένα τόσο πολύπλοκο ιδεολογικά φιλμ, μελετώντας μερικά χρόνια την ιστορία των θεοκρατικών κρατών και του πρώιμου φεουδαλισμού. Ακόμα, οι πληροφορίες δίνονται στην ταινία έμμεσα από τη δραματουργία και τη χαρακτηρολογία, πράγμα που καθιστά την "ανάγνωση" διπλά δύσκολη: χρειάζεται μια επίπονη δουλειά μεταγλώττισης από τους κώδικες του μύθου στις ιστορικές καταδηλώσεις κι αυτό θα μπορούσαν να το κάνουν άνετα μόνο μελετητές του αναστήματος του Τζορτζ Τόμσον, π.χ., και όχι βέβαια ο μέσος θεατής, που είναι φυσικό να οργίζεται προσπαθώντας να λύσει παντελώς ακατάληπτους γρίφους, οι οποίοι βάζουν σε τρομερή δοκιμασία τη νόησή του. Είναι κρίμα μια τόσο σωστή ιδεολογικά και τόσο σημαντική προσπάθεια να πέφτει στο κενό.»

Καπετάν Μεϊντάνος

Βρέθηκα να υποστηρίζω με κείμενά μου πως εδώ κάτι τρέχει, χωρίς να δηλώνω απόλυτος κάτοχος των νοημάτων, και ότι δεν πρέπει να προσπερνάμε τα πράγματα αβασάνιστα. Μα τι τρέχει; Σε πολυσέλιδο κείμενό μου στο περιοδικό *Σήμα* κατέληγα με τον αφορισμό του Θέου: «Οι γέφυρες ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο έχουν κοπεί». Ποιο είναι το σημαίνον, εν προκειμένω, και ποιο το σημαινόμενο; Πού βρίσκεται το κοινό, πού η κινηματογραφική γραφή, ο αγοραίος και προβληματισμένος κινηματογράφος και πού ο προβληματισμός του Θέου;

Του εξέδωσα τρία βιβλία με τίτλους: *Φορμαλισμός*, *Εικόνες* και *Το Αισθητικό και το Ιερό*, βιβλία που άφησαν το στίγμα τους στην ελληνική βιβλιογραφία. Τον βοήθησα να στήσει ένα υπερρεαλιστικό χάπενινγκ για την τηλεόραση, με πρωταγωνιστές όλους τους έλληνες υπερρεαλιστές που ζούσαν τότε. Θυμάμαι μια εβδομάδα στο σπίτι του Εγγονόπουλου, εντυπωσιακές περιπέτειες με τον Νάνο Βαλαωρίτη (υποδυόμουν τον δημοσιογράφο) και όταν με πήραν στο κυνήγι τα σκυλιά με τον αείμνηστο Δημήτρη Παπαδίτσα. Και ο Δήμος απτόητος, υπεράνω και εν μέσω των σκύλων, να τραβάει πλάνα. Κατακερματισμένο το φιλμ, παίχτηκε στον θάνατο του Εγγονόπουλου.

Τον σύστησα σε μια σχολή κινηματογράφου όπου δίδασκα και εκείνος ξεπέρασε κατά πολύ τα όρια του δασκάλου. Δεν απέκτησε, απλά, φανατικούς μαθητές αλλά οπαδούς, που πίστευαν τα λεγόμενά του με θρησκευτική προσήλωση· άπαξ και το έλεγε ο Θέος, δεν σήκωνε σε άλλον να πει μια διαφορετική γνώμη. Μάγευε την τάξη και διδάσκει ακόμα. Αν μου έλεγαν, πες κάτι χαρακτηριστικό γι' αυτόν, θα συνιστούσα να δει κανείς την *Καρκαλού* του φίλου του Σταύρου Τορνέ. Στο επίκεντρο της ταινίας ο Θέος, ως ηθοποιός, επιχειρεί να αναλύσει το ρωμέικο κομπραδόρικο δαιμόνιο και, ταυτόχρονα, προσπαθεί να συναρμολογήσει μια μηχανή, απομεινάρι ενός εργοστασίου-φαντάσματος. Αυτό το ρωμέικο κομπραδόρικο δαιμόνιο είναι ο στόχος του, μέσα στα φαντάσματα του παρελθόντος...

Και μετά έρχεται ο *Καπετάν Μεϊντάνος*. Με τον *Καπετάν Μεϊντάνο*, ο Θέος επιχειρεί για δεύτερη φορά (μετά τη *Διαδικασία*) το φιλόδοξο ταξίδι στην Ιστορία, τον μύθο και, παράλληλα, στα επικίνδυνα για τον κινηματογράφο πεδία του φιλοσοφικού στοχασμού. Βασικά και παντοτινά του εφόδια, ο πλούτος των γνώσεών του και η αγωνία του για τη χαμένη εικόνα· όχι την εικόνα που αποτελεί κύριο στοιχείο του θέματός του, αλλά αυτή που συνάπτει μια σχέση με τον θεατή της, διαφορετική από εκείνη που του προσφέρει η τρέχουσα κινηματογραφική εικόνα. Ο Θέος αναζητά περισσότερο εσωτερικές σχέσεις θεατή και εικόνας, και λιγότερο αισθησιακές· ή τουλάχιστον σχέσεις πέρα από την άκριτη κατανάλωση εικόνων, ακόμα και πέρα από την απόλαυση. Και ο *Καπετάν Μεϊντάνος* είναι ταινία-δοκίμιο φιλοσοφικού στοχασμού και αναζήτησης νέων κωδίκων επικοινωνίας. Φυσικά, όπως συνέβη και στη *Διαδικασία*, όπως συμβαίνει και κάθε φορά που δεν τηρούνται οι αγοραίοι κώδικες επικοινωνίας στη σχέση του θεατή με ένα θέαμα καθαρά αγοραίο, τότε η επικοινωνία είναι αβέβαιη. Ο *Καπετάν Μεϊντάνος* δεν απομάκρυνε τους θεατές ή τους κριτές του Φεστιβάλ εξαιτίας των όποιων κινηματογραφικών του αδυναμιών, αλλά εξαιτίας της αδυναμίας ή και αδιαφορίας τους να μπουν στον κόσμο της σκέψης του Θέου. Και πάλι ο Βασίλης Ραφαηλίδης γράφει στο *Έ-*

Καπετάν Μεϊντάνος

θνος: «Ο θεατής καλείται να σταθεί μπροστά σ' αυτό το σπουδαίο φιλμ, όπως ο πιστός μπροστά στην εικόνα».

Σε μια συζήτηση που είχα με τον σκηνοθέτη για λογαριασμό του περιοδικού *Οθόνη*, όταν τον ρώτησα για το λεπτό θέμα της επικοινωνίας του έργου του με τους θεατές, πήρα την εξής απάντηση: «Όταν μιλάμε για θεατές στην Ελλάδα, πρέπει να έχουμε κατά νου πως πρόκειται για τον κόσμο των μαχαλάδων. Έναν κόσμο πνευματικά ανελεύθερο και κοινωνικά ανιστόρητο. Θα 'λεγα ότι ο δικός μου θεατής είναι ο άνθρωπος του διαστήματος. Δηλαδή, ο άνθρωπος που βρέθηκε πρόσωπο με πρόσωπο με το κοσμικό θαύμα».

Από τη συζήτηση αυτή θα χρησιμοποιήσω μερικά αποσπάσματα, χαρακτηριστικά της δουλειάς και του τρόπου σκέψης ενός δημιουργού. Πρώτα, όμως, παραθέτω κάποια στοιχεία για την ταινία, όπως ο ίδιος τα έδωσε στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ:

«Το φιλμ συνιστά ένα τρίπτυχο: πραγματικό-ιστορικό-μυθοπλασία. Αρχίζει με το οδοιπορικό ενός πρώην διπλωμάτη (Πρόξενος), που περιφέρεται σε επαρχιακά μοναστήρια συγκεντρώνοντας στοιχεία για ένα βιβλίο γύρω από τη δράση του οπλαρχηγού Καπετάν Μεϊντάνου. Ο Πρόξενος βρίσκει μια εικόνα από την οποία έχει αφαιρεθεί η κεντρική απεικόνιση, που ίσως αποτελεί το κλειδί για την έρευνά του. Το δεύτερο θέμα της ταινίας αφορά τις "περιπέτειες" που σχετίζονται με την κατασκευή της εικόνας, αλλά, μέσα στις ίδιες σκηνές, συμπλέκεται και το δράμα του Καπετάν Μεϊντάνου. Ο τελευταίος συνιστά μια κάπως αμφιλεγόμενη φυσιογνωμία της εποχής του Φραντζέσκο Μοροζίνι (1687-1695). Αρχικά δρα σαν κλέφτης, ακολούθως δίνει όρκο υποταγής στους Τούρκους για να πάρει το αρματολίκι του σαντζακίου των Τρικάλων, μα πολύ γρήγορα ξαναεπιστρέφει στα παλιά λημέρια του με την ιδιότητα του κλέφτη. Παράλληλα, ο Μεϊντάνος έχει και την ερωτική του πλευρά: κερδίζει

Ελεάτης Ξένος

πρόσκαιρα την αγάπη της Ασάννας για να τη χάσει σύντομα. Η δράση του ουσιαστικά αναλώνεται στο να ξανακερδίσει τη χαμένη του αγάπη. Τέλος, συλλαμβάνεται και εκτελείται από τους Τούρκους στα 1700.»

Σχετικά με τις αναφορές του στον Καπετάν Μεϊντάνο, ο Θέος λέει – στη συζήτηση που προανέφερα:

«Γενικά, θα έλεγα τις αναφορές αυτές να τις δούμε ως μέρος των προϋποθέσεών μου. Με κατοχυρώνουν ιστορικά. Θέλω να πω πως δεν είμαι ο πρώτος. Πριν από μένα άλλοι δημιουργοί, τόσο στην τέχνη της αφήγησης όσο και σε εκείνη της εικόνας, πλούτισαν με το έργο τους τη ζωγραφική και την αφηγηματική τέχνη. Απ' αυτούς διδάχτηκα τα πάντα. Φυσικά, δεν γινόταν να αναφερθούν οι πάντες μέσα σε μια ταινία. Οι αναφορές είναι ενδεικτικού χαρακτήρα: *Ο παίκτης του σκακιού* του Ουναμούνο. Ο Μάξιμος Ομολογητής. Ο Ιωάννης Δαμασκηνός. Ο Κλόντζας. Πιο ειδικά, θα έλεγα ότι ο *Παίκτης του σκακιού* του Ουναμούνο άσκησε στη σκέψη μου μεγάλη επίδραση. Με τον "παίκτη" του ο Ουναμούνο ξαναθέτει σε κίνηση τον ατέρμονα κλεφτοπόλεμο ανάμεσα στην ανθρώπινη συνθήκη (μοίρα) και στον άπιαστο κόσμο της πραγματικότητας· στον αφηγητή και στους ήρωές του, δηλαδή στα φαντάσματά του. Οι βυζαντινοί αγιογράφοι, όπως ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, είχαν συνειδητοποιήσει από τότε τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στην εικόνα και στο αναφερόμενο: "Άλλο γαρ η εικών και άλλο το εικονιζόμενον", λέει ο Δαμασκηνός. Δηλαδή, πολύ πριν από την Αναγέννηση που ευθύνεται για την ταύτιση εικόνας και πραγματικού (το "ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο" του Αλμπέρτι), οι δικοί μας, οι Βυζαντινοί, δεν είχαν τέτοιες ψευδαισθήσεις. Όταν ήρθε η σύγχρονη εποχή, κριτικάρισε και ανέτρεψε τις θέσεις του Αλμπέρτι και φυσικά δεν έκανε τίποτε περισσότερο από το να επιστρέψει στις θέσεις του Δαμασκηνού. Αυτό το συνειδητοποίησα σε βάθος όταν έγραφα το βιβλίο μου *Εικόνες*, και στη συνέχεια προσπάθησα να μεταφέρω τη βυζαντινή άποψη για την εικόνα μέσα στην ταινία... Σπάνια έχουμε βάθος. Το βάθος και η προοπτική είναι δυτικά και τα υποβάθμισα προσπαθώντας, όσο μπορούσα, να μοιάζει η δική μου οπτική με τις βυζαντινές εγγραφές. Η σχέση της μηχανής με τα πρόσωπα είναι σχέση μετωπικής εγγραφής. Ποτέ δεν έχουμε δυναμικές εναλλαγές γωνίας της μηχανής. Όλα αυτά είναι κοντά στην επιδίωξη των δύο διαστάσεων της βυζαντινής ζωγραφικής... Υπάρχει συνειδητά μια απλή γραφή που διαβάστηκε από τους κριτικούς σαν γραφή με λιτά μέσα. Αυτή η απλότητα, όμως, δεν σημαίνει καθόλου υλική λιτότητα. Είναι αισθητική λιτότητα και όχι υλικών μέσων. Υπάρχουν κάδρα που έγιναν μετά από εξάωρα φωτισμού για να φτάσουμε σε μια απλότητα που θα εξυπηρετούσε τους σκοπούς μας. Θέλουμε να πετύχουμε ένα ελαφρό γκριζάρισμα, κόντρα στο νεοπλουτίστικο πνεύμα της εποχής μας. Μια ταπεινότητα στην εικόνα, όπως είναι ολόκληρη η ζωγραφική παράδοση που αναφέρουμε.»

Η ταινία, όπως και η προηγούμενη και η επόμενη του σκηνοθέτη, βρέθηκε έξω από τα τείχη της αγοράς. Και πάλι η νηφάλια φωνή του Ραφαηλίδη:

«Ούτως εχόντων των πραγμάτων, δεν είναι καθόλου παράδοξο που η ταινία του Δήμου Θέου ούτε νοητή ούτε αποδεκτή έγινε. Σε μια χώρα που κόπτεται για τις "ρίζες" της, τα τρωκτικά έχουν μασήσει όλες τις ρίζες, παριστάνοντας παρά ταύτα τους θεματοφύλακες της παράδοσης, οι αχρείοι. Τούτη τη βαθιά, γνήσια και σοφά ελληνική ταινία την απέρριψαν σαν... Άτεχνη, οι αγράμματοι, που παρά ταύτα καμώνονται τους συγκινημένους μπροστά σε μια βυζαντινή εικόνα. Πού 'σαι, καημένε Μεϊντάνο, ν' αρπάξεις τη γιαταγάνα σου!!!»

Ακραίος και πάντα ωραίος, ο Ραφαηλίδης υπεραμύνθηκε πολλών χαμένων υποθέσεων...

Και μετά ο *Ελεάτης Ξένος*. Ο *Ελεάτης Ξένος* είναι η τέταρτη μεγάλου μήκους ταινία του Θέου, που εμφανίζεται ανά δεκαετία περίπου για να υπενθυμίζει τη βαριά κατάρα που κουβαλάει ο πάτριος κινηματογράφος, για να επιδεικνύει την πληγή και τα αδιέξοδα ενός διανοούμενου σκηνοθέτη, σε έναν χώρο όπου η διανόηση βρίσκεται υπό διωγμόν. Ο κατεξοχήν σκηνοθέτης του δοκιμιακού κινηματογράφου, ο οποίος, παράλληλα, δεν αποστρέφεται την αφήγηση, αρκεί να είναι τεκμηριωμένη γι' αυτόν η κάθε του ατάκα, η κάθε του κίνηση, το κάθε του πλάνο. Έφτασε έτσι στην κατασκευή – περί κατασκευής πρόκειται και όχι περί συσσώρευσης συνταγών – ενός σεναρίου, ενός λιμπρέτου και μιας σύλληψης οπτικοακουστικής ιδιαίτερα γοητευτικής, αξιοσέβαστης και προπάντων προκλητικής γι' αυτούς που έρχονται – από τον οποιοδήποτε δρόμο – σε επαφή μαζί της. Όμως, στο στάδιο της ενορχήστρωσης, τα πράγματα μπλέχτηκαν, και κάπου οι γέφυρες ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο μοιάζει και πάλι να κόπηκαν. Ο Θέος δεν διάλεξε στην ενορχήστρωση τα όργανα που διαθέτει η αγορά ή δεν τα χρησιμοποίησε όπως αυτά είναι κουρδισμένα· δεν έλαβε υπόψη του την αίθουσα, όπως αυτή είναι διαμορφωμένη για να δεχτεί συγκεκριμένο κοινό.

Ξεκούρδισε τα όργανα, τα κούρδισε σε δικές του αποχρώσεις, και με ένα είδος αλαζονείας – νιτσεϊκής καταγωγής – απέναντι στο κοινό του, έστησε ένα δεύτερο πια οικοδόμημα, την ταινία, που την εμφάνισε στην πανήγυρη του εθνικού μας φεστιβάλ και ζήτησε ανταπόκριση. Κοινό και κριτική, που δεν συγχωρούν τους αιρετικούς αυτού του είδους, αδιαφορούν, ενίοτε ασελγούν και υβρίζουν, και ο δημιουργός μένει με τη δικαιολογημένη, πλην εξηγήσιμη, πίκρα του.

Είναι ο μύθος της Αντιγόνης, άσχετος με τον ανάλογο, σχολικής προέλευσης, που προκάλεσε το κοινό στη *Διαδικασία*· η πλαστότητα του βλέμματος και η ισορροπία ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, στον *Καπετάν Μεϊντάνο*· η αιρετική χρήση του μύθου του Ορφέα και της Ευρυδίκης στον *Ελεάτη Ξένο*. Είναι, ακόμη, η φόρμα της ταινίας, έξω από τις «προκάτ» κατασκευές που διαθέτει η αγορά, έστω κι αν ο μύθος κρατά κάτι από την πλοκή της αστυνομικής ταινίας, κάτι που θυμίζει το *Κιέριον*, την πολυαγαπημένη από τους σινεφίλ ταινία.

Το θέμα της αγάπης, το κινητήριο στον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, είναι κι εδώ παρόν: η φιλόλογος Χάνα Μπλούμαρτ (Ρεγγίνα Ρεμένσιους) έρχεται στην Αθήνα για να γνωρίσει τον χαμένο της πατέρα. Εδώ μαθαίνει πως αυτός που θα μπορούσε να είναι πατέρας της, είναι ήδη νεκρός. Οι συνθήκες θανάτου του είναι μυστηριώδεις και η ηρωίδα ξεκινά μια έρευνα για τη διαλεύκανσή τους. Από τις πληροφορίες που συλλέγει, σχηματίζει το πορτρέτο του πατέρα της και ανακαλύπτει τις λογοτεχνικές του δραστηριότητες, που τις υπέγραφε με το ψευδώνυμο «Ελεάτης Ξένος». Όμως, η έντονη ροπή της ηρωίδας προς την αλήθεια την οδηγεί σε επικίνδυνα μονοπάτια, ως το τελικό: αυτό του θανάτου. Ο θάνατός της εμπνέει τον νεαρό μουσικό που την αγάπησε τόσο πολύ, ώστε να συνθέσει – τώρα που αυτή είναι απούσα – έναν ύμνο αντάξιο του μυθικού Ορφέα, επίκληση στη μοίρα που ορίζει το να πεθαίνουν οι αγαπημένοι.

Ελεάτης Ξένος

Αυτός ο ενοχλητικός κύριος Θέος, ενοχλητικός για τους «μαχαλόμαγκες του τόπου», αποσύρθηκε μετά από αυτά και άνοιξε παλαιοβιβλιοπωλείο στο Μοναστηράκι. Έρχεται στον «Αιγόκερω» και παίρνει βιβλία, τα κουβαλάει σε μια τσάντα για να τα μεταφέρει στην Ηφαίστου, αειθαλής και ευφυέστατος πάντα. Όμως από αυτόν τον άνθρωπο περιμέναμε, και μπορούσε, να αλλάξει τη ροή του ελληνικού κινηματογράφου· δεν μπόρεσε· κουβαλάμε το στίγμα του· δεν κουβαλάει την ήττα του· γράφει ευφάνταστα μυθιστορήματα· και, προπάντων, ρητορεύει και γοητεύει με τον λόγο του, όπως τότε που τον γνώρισα, πάνε τριάντα χρόνια...

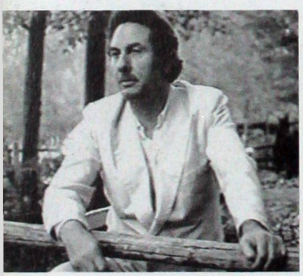
ΔΟΜΙΚΗ ΑΥΣΤΗΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ

του Γιάννη Γεράση

«Άλλο γαρ η εικών και άλλο το εικονιζόμενον»
Καπετάν Μεϊντάνος (Η εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού)

Το βασικό γνώρισμα στο έργο του σκηνοθέτη Δήμου Θέου, τόσο στα ντοκιμαντέρ όσο και, κυρίως, στις τέσσερις μεγάλου μήκους ταινίες του, είναι η αυστηρή συγκρότηση του (προ)φιλμικού υλικού. Ήδη, το ντοκιμαντέρ *Εκατό ώρες του Μάη* (1963), όπου η δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη από το παλατιανό (παρα)κράτος αναπτύσσεται με ρυθμό μαθηματικού θεωρήματος, είναι δηλωτικό και προϊδεάζει τον θεατή για τον χαρακτήρα των ταινιών που θα ακολουθήσουν. Αυτή η αυστηρότητα, η συστηματική οργάνωση του θεματικού υλικού, προχωρά αυξανόμενη για να καταλήξει στην πρωτοφανούς πολυπλοκότητας αφηγηματική δομή του *Καπετάν Μεϊντάνου*. Αυτού του είδους η δομή επαναλαμβάνεται και στον *Ελεάτη Ξένο*, αλλά σε ένα διαφορετικό επίπεδο. Πρέπει να προσθέσουμε, ακόμη, ότι η τελική μορφή αυτών των φιλμ αποκρύπτει τον αθέατο μόχθο που έχει προηγηθεί κατά την οργάνωση του θεματικού και φιλμικού υλικού. Όλες οι ταινίες αναζητούν τον χαρακτήρα τους μέχρι την τελευταία στιγμή των γυρισμάτων και ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του μοντάζ.

Στις *Εκατό ώρες του Μάη* αναπτύσσεται το δίκτυο του τρομοκρατικού παρακράτους (ως βασικού μηχανισμού εσωτερικής καταστολής στη μετα-εμφυλιακή Ελλάδα) και η μεθοδικότητα με την οποία σχεδιάστηκε/διαπράχτηκε η δολοφονία του βουλευτή της Αριστεράς Γρηγόρη Λαμπράκη. Με μια πρωτοφανή πυκνότητα (αλλά, κυρίως, γενναιότητα, που δυστυχώς δεν αποτολμήθηκε ποτέ μετά από τις *Εκατό ώρες*), αποκαλύπτεται, μέσα σε είκοσι λεπτά κινηματογραφικής ροής, ολόκληρη η παραπολιτική μεθόδευση που θα οδηγήσει – δυο χρόνια αργότερα – στη συνταγματική εκτροπή των «Ιουλιανών», ματαιώνοντας έτσι όλες τις μεταπολεμικές προσπάθειες δημοκρατικής ανασυγκρότησης της χώρας.

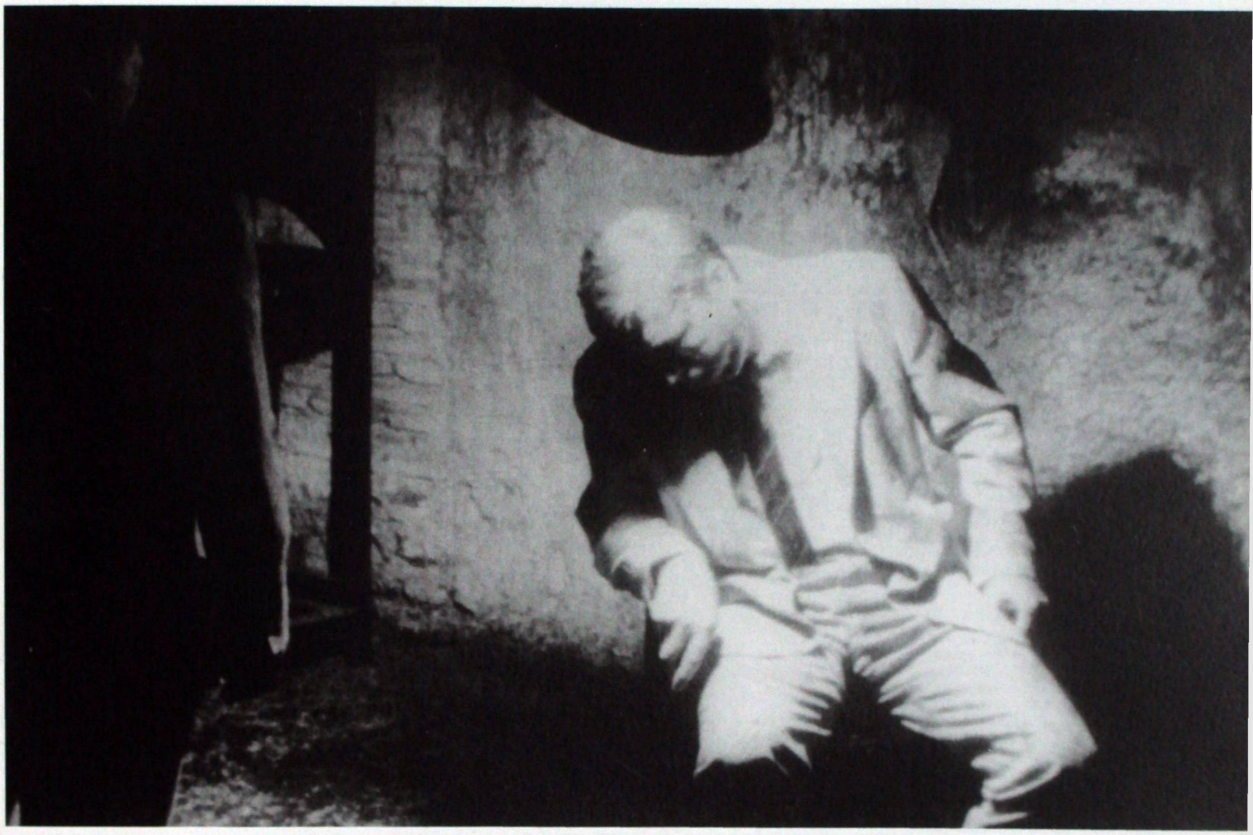


Καπετάν Μεϊντάνος

Στο *Κιέριον* το «πολιτικό» πλαίσιο εξειδικεύεται. Ο εσωτερικός μηχανισμός καταστολής και υποτέλειας συνδέεται με το μητροπολιτικό δίκτυο κατοχής της Ελλάδας, το οποίο εξυπηρετεί τη γεωπολιτική στρατηγική της Αμερικής στην ευρύτερη περιοχή. Η στρατηγική στη Μέση Ανατολή και οι συμβατές προϋποθέσεις εφαρμογής της στην «τριτοκοσμική» περιφέρεια, προδιαγράφουν σχεδόν προγραμματικά (αν όχι προφητικά) τη γεωπολιτική εξέλιξη και τα όσα θα ακολουθήσουν. Σε αυτές τις δύο ταινίες (οι οποίες, ουσιαστικά, αποτελούν ενιαίο θεματικό άξονα) αναπτύσσεται σε όλη του την καθαρότητα το πολιτικό πρόβλημα της μεταπολεμικής Ελλάδος: το ψυχροπολεμικό πλέγμα κατοχής/καταστολής και οι διορθωτικοί μηχανισμοί με τους οποίους συνδέονται το επίσημο κράτος, το παρακράτος και οι υπόλοιπες θεσμικές εστίες (Τύπος, Πανεπιστήμια, Υπουργεία, κ.λπ.), αποκαλύπτοντας την πολιτική περιπέτεια της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας.

Στη *Διαδικασία*, παρότι εξετάζεται, επίσης, η σχέση μητρόπολης (Κρήτης) και περιφέρειας (Λυκαβηττού), το ενδιαφέρον εστιάζεται στη διαδικασία με την οποία το μυθικό/συνταγματικό σύστημα αξιών οδηγείται στο να υπηρετεί τη σχέση υποταγής. Με άλλα λόγια, ερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η κουλτούρα συγκροτεί και εξυπηρετεί τις εξουσιαστικές δομές, είτε αυτές αφορούν το «εσωτερικό», είτε το εν κινήσει (το μεταβαλλόμενο) θεσμικό πλαίσιο. Παράλληλα, και όσον αφορά το τραγικό πεπρωμένο της κεντρικής ηρωίδας (Αντιγόνη), αυτό περιγράφεται με όρους της μετα-συγγενικής, «καταστασιακής συνθήκης»: ανυπακοή – εγκλεισμός – εκτέλεση! Με τη *Διαδικασία*, η αντιμετώπιση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, από «καλλιτεχνική» μελέτη των «παθών», μεταπίπτει σε θεμελιώδη δομικό δεσμό της εξουσιαστικής/πολιτικής εστίας και του συστήματος αξιών (κουλτούρα). Το φιλμ παρακολουθεί, σχεδόν με τελετουργικό τρόπο, το παιχνίδι ανάμεσα στις *εξουσιαστικές* και τις σύστοιχες του *αξιο/συμβολικού συστήματος δομές*.

Στον *Καπετάν Μεϊντάνο* η ύφανση της αφήγησης γίνεται ακόμη πολυπλοκότερη και αναπτύσσει τις προϋποθέσεις της αναπαράστασης («εικόνες με χρώματα και λόγια», όπως θα πει κάποιος από τους ήρωές της) και της ιστορικής κίνησης. Στο φιλμ αυτό, η αφήγηση σε όλα



Κιέριον

τα επίπεδα (ιστορικό, πολιτικό, αισθητικό) εμφανίζεται με τέτοια πυκνότητα, που δεν υπάρχει ούτε ένα πλάνο το οποίο να εισάγεται τυχαία και ασύνδετα. Σπανίως στην ιστορία του κινηματογράφου απαντάται παρόμοιος δεσμός της δράσης με το *σημαίνον συμβολικό σύστημα*. Το πλέγμα των παραπομπών είναι τόσο σφιχτοδεμένο, που δίνει την εντύπωση θεωρήματος που δεν επιτρέπει διαφυγή από κανένα σημείο. Η προεπαναστατική περίοδος της Ελλάδας – «τα χρόνια του ξεσηκωμού» –, η περίοδος γέννησης του Νεοελληνικού Έθνους, συνδέεται με τους όρους της γραφής και της εικαστικής αναπαράστασης. Η συγκρότηση της ιστορικής συνείδησης βρίσκεται σε ευθεία αναφορά με την αντίστοιχη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η συγκρότηση του Νεοελληνικού Έθνους και η Τέχνη έχουν αδιάσπαστο δεσμό και το ένα δεν νοείται χωρίς την άλλη...

Τέλος, όταν φτάνουμε στον *Ελεάτη Ξένο*, βλέπουμε να επιχειρείται μια νέα προσέγγιση της σχέσης της νεότερης Ελλάδας και της Δύσης με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Με πλαίσιο την έκπτωση της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, δοκιμάζεται η δυνατότητα σπουδής των όρων του τραγικού, προκειμένου να καταστεί δυνατή η σύνθεση της σύγχρονης Τραγωδίας, στη βάση πάντα μιας αμιγώς αρχαιοελληνικής οντολογίας. Η εβραιο-χριστιανική «ηθική» τίθεται εντός παρενθέσεως και το φιλμ δονείται με αυστηρώς *ελληνικά συνταγματικά πρότυπα*. Η ταινία αναγεννά εκ θεμελίων τους κανόνες της δραματικής σύνθεσης. Αλλά εκείνο που είναι επίσης εντυπωσιακό – από την εξεταζόμενη πλευρά – είναι ότι η παρατηρούμενη δομική αυστηρότητα και μεθοδικότητα δεν περιορίζεται σε κάθε ταινία χωριστά, αλλά διαπερνά και συνδέει το έργο στο σύνολό του. Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα ενιαίο πολυσημικό φιλμικό κείμενο. Παρά τη φαινομενική αυτοτέλεια και τη θεματική αλλαγή, υπακούοντας σε μια εσωτερική, θα λέγαμε, προτροπή από ταινία σε ταινία, η φιλμική παραγωγή (συμπεριλαμβα-

νομένων και των ντοκιμαντέρ) αποκτά μια διακριτική (και διαχρονική) ταυτότητα, μέσα από την οποία αναδύεται η μέριμνα για τον *βαθύτερο χαρακτήρα της ελληνικότητας*.[1] Η μόνιμη και στενή σχέση ανάμεσα στο έργο και την αγωνία για τη φυσιογνωμία της νεότερης «ελληνικής συνθήκης», εκτείνεται από τις *Εκατό ώρες του Μάη* μέχρι τον *Ελεάτη Ξένο*. Χωρίς να αναπτύσσεται οποιοσδήποτε «προσωπικός μύθος», όπως συνηθίζεται να λέγεται, οι κεντρικοί «ήρωες» δεν είναι παρά ένα και το αυτό πρόσωπο, σε ποικίλες παραλλαγές, είτε πρόκειται για πραγματικά, είτε για επινοημένα πρόσωπα. Τα λόγια του Πρόξενου για τον Καπετάν Μεϊντάνο («εγώ γράφω την ιστορία κάποιου που πέθανε σαν Έλληνας») ισχύουν για όλους τους ήρωες των ταινιών του. Ο Γρηγόρης Λαμπράκης, ο δημοσιογράφος Βαγενάς, το ζεύγος Αντιγόνης/Πολυνείκη, ο Καπετάν Μεϊντάνος και ο Πρόξενος, ο ποιητής Αρέθας Πωγωνάτος και η Hanna, είναι παραλλαγές μιας αγωνιούσας ελληνικής συνείδησης, είναι μία και η αυτή «κατάσταση» που ρίζωσε στη γλώσσα της ελευθερίας. Από την προϊστορία της ελληνικής Επανάστασης (*Καπετάν Μεϊντάνος*) μέχρι τον *Ελεάτη Ξένο*, επανεξετάζονται τα θεμέλια και ο χαρακτήρας του τραγικού με όρους (αρχαιο)ελληνικής οντολογίας.

Ωστόσο, πίσω από αυτή την περίτεχνη θεματική προβληματική, πίσω από την αυστηρότητα ενός κόσμου που υπακούει σε έναν πολυδιάστατο πολιτικό και ιστορικό καμβά, υποφώσκει μια ποιητική διάθεση, που δεν εγκαταλείπει ποτέ τον σκηνοθέτη, τόσο στη φόρμα όσο και στην ανάπτυξη των φιλμικών ενοτήτων. Με τον όρο «ποιητική», στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν νοείται το «στιλ», το «ύφος» και η φιλμική «ταυτότητα». Αυτά ανήκουν σε άλλη κατηγορία. Η «αισθητική» για την οποία κάνω λόγο, αφορά μια ιδιαίτερη μορφή ελευθερίας μέσα στο ίδιο το έργο, που αναπτύσσεται σε αντίθεση προς την ενδοκοσμική θέσμιση. Αυτό που στην αρχαία ελληνική παράδοση αναπτύσσεται σε δύο ευκρινείς και ανεξάρτητες ενότητες (κάθε τριλογία της Τραγωδίας συνοδεύεται με αντίστοιχη της Κωμωδίας – μέσω της οποίας δηλώνεται το μη περιορίσιμο, το μη οριοθετήσιμο της ανθρώπινης ύπαρξης), στο έργο του Δήμου Θέου, χάρη στην πνευματική ελευθερία που τον χαρακτηρίζει, οι αρχές αυτές του κλασικού θεάτρου μετασχηματίζονται και ανασυνθέτονται σε ένα σύγχρονο *corpus* ιλαροτραγωδίας.

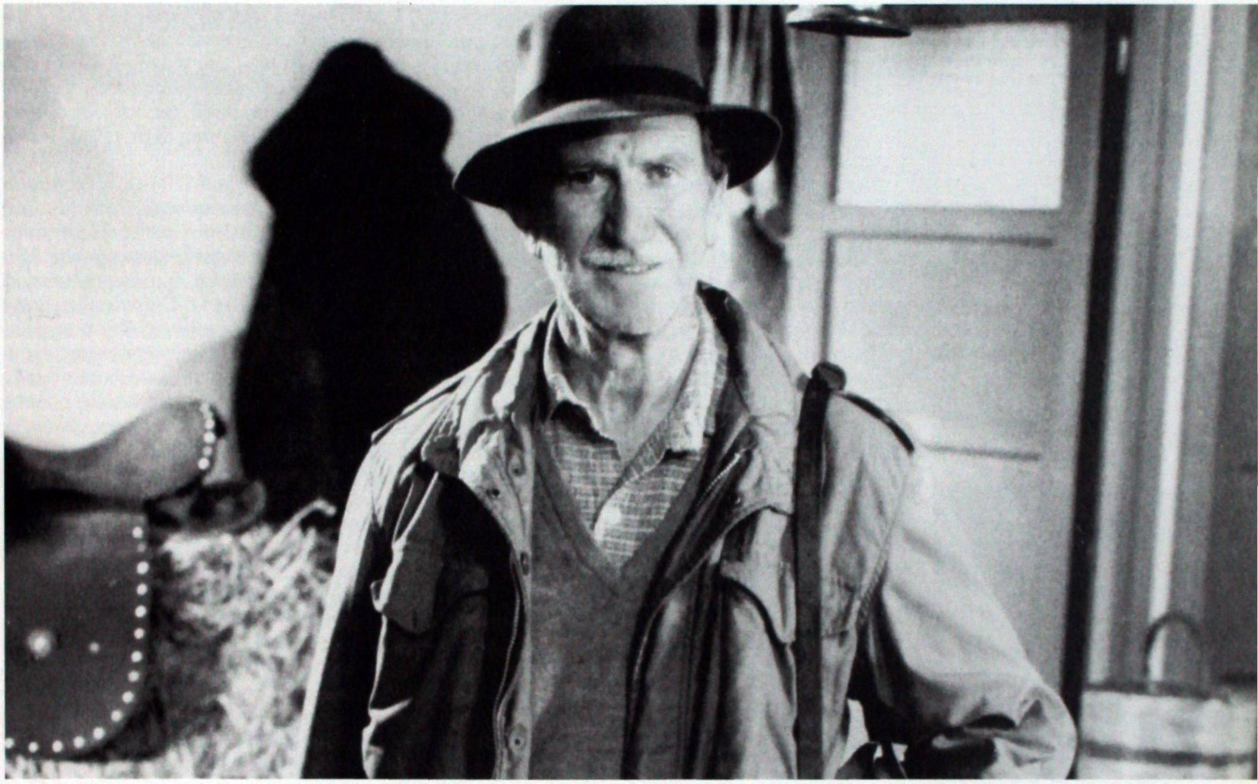
Η κινηματογραφική γραφή του Δήμου Θέου παίρνει τη μορφή μιας συστηματικής στρατηγικής υπονόμευσης, αποδιοργάνωσης ή αποδόμησης της έντασης και της δραματοποίησης. Οι ταινίες, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, μοιάζουν με διαρκή αντιπαράθεση ανάμεσα στην εκφραστική ελευθερία και το προδιαγεγραμμένο σχέδιο. Πρόκειται για την ελληνική αντίληψη της σχέσης (δηλαδή, της «σύγκρουσης») ανάμεσα στην *Ανάγκη* και την *αυτεξουσιότητα*! Προς την ίδια κατεύθυνση και την ίδια στρατηγική χρησιμοποιείται και η γλώσσα (διάλογοι/σχόλια). Η ποιητική ευαισθησία του σκηνοθέτη στη χρήση της γλώσσας, του ελληνικού Λόγου, είναι έκδηλη και διάχυτη σε όλες τις ταινίες.[2] Αυτήν ακριβώς την εκφραστική ευαισθησία ή «ισορροπία» (Εικόνας και Λόγου) θα πραγματευτούμε στη συνέχεια.

Από την πρώτη σκηνή (αν εξαιρεθεί η σπαραχτική Εικόνα που διατρέχει το ντοκιμαντέρ *Εκατό ώρες του Μάη*), τη σκηνή του ζενερίκ στο *Κιέριον*, αναγγέλλεται μια νέα «οπτική», μια νέα κινηματογραφική ματιά. Η στάση αυτή στο έργο του Δήμου Θέου μοιάζει να κινείται – αν θα μπορούσε να γίνει μια λεπτομερής μελέτη των ομοιοτήτων και των αντιστοιχιών – ανάμεσα σε έναν «ρεαλισμό» του Σαχτουρικού πυρετού και το «παίγνιον» του Ηράκλειτου και του Γοργία, το οποίο στις μέρες μας συνήθως απαντάται στον εικονοκλαστικό ριζοσπαστισμό του «υπερρεαλισμού». Ενίοτε, πάλι, ο εφιάλτης της πολιτικής βαρβαρότητας αντιμετωπίζεται σαρκαστικά! Είναι ένα είδος «υπερρεαλισμού» της καθημερινότητας, που διασπά την αριστοτελική ενότητα αλλά και την ιστορική και πολιτική συνθήκη. Είναι η ελευθερία του «κόσμου της ζωής» ως «συνειδησιακής ροής» και, εντέλει, η ελευθερία που κάνει τα πάντα να μοιάζουν με «Σκόρπιες σημειώσεις... χωρίς να έχει βρεθεί η οριστική δομή...» (όπως παρατηρεί ο Πρόξενος για την εξέλιξη της συγγραφής του βίου του Καπετάν Μεϊντάνου).

Η καχύποπτη ματιά του σκηνοθέτη απέναντι στον «κόσμο της ζωής» και η «αποδιάρθρωση» των κινηματογραφικών κανόνων, καθώς και των συνταγών της καθιερωμένης δραματουργίας, δεν επεξεργάζεται οποιαδήποτε αισθητική της «ευρηματικότητας» και του «εντυπωσιασμού». Και, ακόμα λιγότερο, δεν ανήκει στην «αισθητική του κάδρου» αφού, ιδιαίτερα η τελευταία, ανήκει στους μητροπολιτικούς μηχανισμούς νοηματοδότησης του κόσμου, όπως αποκαλύπτεται ήδη στη *Διαδικασία* και όπως δηλώνεται ρητά στον *Καπετάν Μεϊντάνο*: «[...] η μυθοποίηση αποσκοπεί στην κοσμική εξουσία». Φυσικά, η «αισθητική του κάδρου», όταν προτείνεται από την κατακτημένη επαρχία ως σκοπούμενο, μετατρέπεται σε γελοιο-

1. Προς αποφυγήν παρανοήσεων, ο όρος «ελληνικότητα» δεν αφορά με κανέναν τρόπο τον ψευδο-ελληνοκεντρισμό (του λαϊκισμού και του μεγαλοϊδεατισμού), αλλά την αλήθεια της ελληνικής γλώσσας και του Τόπου της: η προειδοποίηση του σκηνοθέτη είναι συγκεκριμένη και σαφής και στις τρεις ταινίες (στο *Κιέριον*, τον *Καπετάν Μεϊντάνο* και τον *Ελεάτη Ξένο*), που διαπραγματεύονται ευθέως τη νεοελληνική (δηλαδή, τη μετα-βυζαντινή) συνθήκη.

2. Το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη για τη γλώσσα και την «αισθητική» δεν περιορίζεται στις ταινίες, αλλά εκδηλώνεται και στη συγγραφική του δραστηριότητα, σε άρθρα δημοσιευμένα σε περιοδικά και εφημερίδες. Κυρίως, όμως, εκδηλώνεται στα δοκίμιά του *Φορμαλισμός: γλώσσα, λογοτεχνία, κινηματογράφος* (εκδόσεις Αιγόκερως, 1981), *Εικόνες - Ο δογματικός ιστός και η ευχαριστηριακή φυσιογνωμία της αγιογραφίας* (εκδόσεις Αιγόκερως, 1985), *Το αισθητικό και το ιερό: από τον Αλμπέρτι στον Λέσσινγκ* (εκδόσεις Αιγόκερως, 1988) και στα δύο μεγάλα του αφηγήματα, *Μανιάκ Μπέης* (εκδόσεις Οδυσσέας, 1994) και *Η γραφειοκρατία του Αοράτου* (που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Μονόκερως*, 1998). Σημειώνεται ότι όλα τα σενάρια των τεσσάρων ταινιών μεγάλου μήκους και των δεκαπέντε ντοκιμαντέρ είναι του ίδιου του σκηνοθέτη, συμπεριλαμβανομένων των *Υπερρεαλισμός* και *Ελληνισμός και Δύση* (έντεκα επεισόδια).



Καπετάν Μεϊντάνος

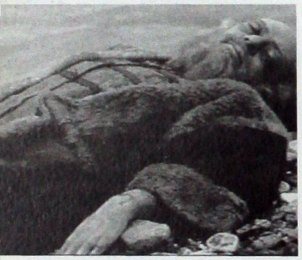
γραφία! Η επιθετική τακτική του Δήμου Θέου εναντίον των κυρίαρχων κανόνων της κινηματογραφικής δραματουργίας αφορά, ως επί το πλείστον, την αγωνία του κινηματογραφιστή για την καταστασιακή συνθήκη του *Προσώπου*: εξού και η εμμονή του σκηνοθέτη στις μετωπικές λήψεις (καδράρισμα) των προσώπων.

Στις ταινίες του Δήμου Θέου δεν υπάρχει καμία προσποίηση, εντυπωσιασμός ή οποιαδήποτε επιτήδευση. Η αφηγηματική ανέλιξη των ταινιών αποτελεί ένα είδος σειραϊκής αρχιτεκτονικής, μια διαρκή *αντιστικτική σχέση* ανάμεσα στο θεσμικό πλαίσιο και την ανθρώπινη ελευθερία. Η τελευταία έρχεται να υπονομεύσει τα θεμέλια μιας αυστηρά δομημένης ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Είναι η ίδια η ασύλληπτη ροή του «κόσμου της ζωής», που κατά κανόνα αποκρύπτεται με τους κάθε είδους σχεδιασμούς, προκειμένου να προβληθούν μεθοδευμένες «Αρχές» και στρατηγικές προτεραιότητες (ως επί το πλείστον, διάφορα ιδεολογήματα δεκάτης τρίτης κατηγορίας). Χωρίς καμιά δόση λαϊκισμού – και, μάλιστα, σε αντίθεση προς κάθε μορφή λαϊκισμού – η ελευθερία, ή μάλλον η απροσδιοριστία του «κόσμου της ζωής» εκδηλώνεται αβίαστα, σχεδόν «αναρχικά»! Η βασική μέριμνα αφορά την έξοδο, τόσο από τη λήθη της βιομέριμνας, όσο και – κυρίως – από τα εδραιωμένα *αφηγηματικά μοντέλα (ιδεολογήματα) της απόκρυψης*. Στο επίπεδο της φιλμικής Εικόνας, ο ντοκιμαντερίστικος αυτοσχεδιασμός βρίσκεται σε συνεχή αντιπαράθεση με την καλαισθησία του αναγεννησιακού φορμαλισμού!

Στο *Κιέριον*, η «πολιτική λογική» διασπάται συνεχώς από μια οπτική, η οποία δεν είναι υπόλογη παρά στον «κόσμο της ζωής». Εκτός από τη σχεδόν ελεγειακή αίσθηση του ζενερίκ, η διάσπαση της δραματουργίας γίνεται με επιμελώς επινοημένα «αδέσποτα» συμβάντα, σε σημείο που το πολιτικό αίτημα να ματαιώνεται (προσωρινά πάντα). Αναφέρω τις πιο χαρακτηριστικές «αποδιαρθρωτικές» της δραματουργίας παρεμβάσεις: α) Το παιδάκι με την υδρία στην αυλή της φτωχογειτονιάς (όταν ο δημοσιογράφος Βαγενάς αναζητά την τελευταία

μάρτυρα της δολοφονίας). β) Οι εργάτες διανομής Τύπου, κάτω από το παράθυρο του Ανακριτή. γ) Η «έρευνα» του αστυνομικού με πολιτικά στο σπίτι του Βαγενά. δ) Οι δύο τυφλοί οργανοπαίχτες έξω από το κλωστοϋφαντουργείο, τη «βιομηχανία» της μεταπολεμικής και μετα-εμφυλιακής Ελλάδος. ε) Οι δύο τρωγλοδύτες στα σκαλιά της εκκλησίας με τη γκροτέσκα αφήγηση του ενός και τον σιωπηλό και σχεδόν ιονεσκικό σύντροφό του. στ) Οι οδοκαθαριστές που ξεπλένουν μεσάνυχτα τον υπόγειο της Πλατείας Ομονοίας, όταν ήδη η «ανάκριση» οδηγείται σε αδιέξοδο.

Στην ταινία *Καπετάν Μεϊντάνος*: *Η εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού* (1986), η διάσπαση της ιστορικά ταξινομημένης προεπαναστατικής περιόδου είναι περισσότερο συστηματική και εμφανής. Εδώ, η οργάνωση του προφιλμικού υλικού είναι πολύπλοκη και εξελίσσεται σε πολλά επίπεδα. Η ανάδυση της «Εικόνας» (στην αφήγηση και την αναπαράσταση) του Μυθικού Οπλαρχηγού μέσα από αλλεπάλληλες αφηγήσεις και, ταυτόχρονα, η συνεχής κίνηση από το παρόν στο παρελθόν και αντιστρόφως, καταλήγει τελικά να γίνει η Εικόνα μέσα στην Εικόνα και η αφήγηση μέσα στην αφήγηση, σε σημείο που διαλύεται κάθε αίσθηση της παραδοσιακής χωροχρονικής Ενότητας. Η συνειδησιακή ροή και τα είδη της αφήγησης (γραφή, αγιο/εικονογραφία, ντοκιμαντέρ, προφορική/ομηρική διήγηση) συνθέτουν ένα εντυπωσιακό αφηγηματικό σύμπαν. Εκτός από το γεγονός ότι τα ίδια πρόσωπα υποδύονται ρόλους του παρελθόντος και του παρόντος, η αποδιάρθρωση των αφηγηματικών κανόνων είναι μόνιμη: η «ποιητική» της σκηνής στα άλογα της Λαζαρίνας, η κλοπή των φασιανών από τον Λάζαρο, το σκότωμα του φιδιού από τον αγωγιάτη/οδηγό, ο χορός της μικρής τσιγγάνας στη θεσσαλική επαρχία και η «γκροτέσκα» σύλληψη του Λάζαρου στο μοναστήρι των αγίων Αποστόλων, είναι οι πλέον αντιπροσωπευτικές σκηνές αυτής της ανορθόδοξης κινηματογραφικής αντίληψης.



Καπετάν Μεϊντάνος

Αλλά εκεί που η αντίστιξη μετασχηματίζεται σε βασικό μέλημα του σκηνοθέτη είναι στον *Ελεάτη Ξένο*. Εδώ, σε κάθε θεματική ενότητα προτάσσεται μια εισαγωγή, η οποία μόνο «συμπτωματικά» συνδέεται με τη σεκάνς την οποία «προλογίζει» (τον μελβιλικό συνταξιούχο, τον κλαρινετίστα/ιερέα, κ.λπ.). Παράλληλα, σε ολόκληρη την ταινία εισάγεται το θέμα του *ονείρου/καθεύδειν* ως πρόσθετη διερεύνηση του «πραγματικού» κόσμου. Ο κόσμος της ζωής και του ονείρου συγχέονται.

Η «ποιητική» στο έργο του Δήμου Θέου είναι αυτή που αναγγέλλεται με τα πρώτα πλάνα του ζενερίκ στο *Κιέριον*. Κάτω από τη μονότονη μουσική ενός «νεύρου», ο φακός παρακολουθεί το πλήθος που κινείται στους δρόμους της Αθήνας νωχελικά, αμέριμνο, αδιάφορο, ενώ, ταυτόχρονα, διακρίνει κανείς να υποβόσκει ένας Σαχτουρικός «πυρετός». Είναι η πρόσοψη της αμεριμνησίας, που κανείς ποτέ δεν γνωρίζει αν κρύβει ή αν αποκαλύπτει το δράμα (το έγκλημα) που βρίσκεται εν εξελίξει, αν γνωρίζει ή αν αγνοεί το δράμα. Από αυτή τη στιγμή και μετά, ο Ελληνικός Κινηματογράφος δεν θα είναι πλέον ο ίδιος. Η «νέα γραφή» της αμφισημίας, της ελευθερίας και του ακηδεμόνευτου ποιητικού Λόγου, η νέα Εικόνα ενός αδέσμευτου (κατά βάση «πολιτικού») βλέμματος, ενός βλέμματος που έχει μονίμως ενώπιόν του τη Δικαιοσύνη της Πόλης (με την ελληνική σημασία της λέξης) έστω και μέσα σε συνθήκες πλήρους κατοχής, επιβάλλει την παρουσία της. Είναι η μοντέρνα Εικόνα που θα κάνει την εμφάνισή της στην παγκόσμια φιλμογραφία, κατά την εποχή της μείζονος *Αμφισβήτησης*.

Ωστόσο, πίσω από την πρόσοψη μιας σκωπτικής διάθεσης, η οποία είναι φορέας πνευματικής αμηχανίας απέναντι στο ιστορικό και πολιτικό status quo, απέναντι στο πανίσχυρο πλέγμα καταναγκασμών, σε ολόκληρο το έργο του Δήμου Θέου αποκαλύπτεται μια βαθύτατη αίσθηση του τραγικού! Διακρίνει κανείς τη σκιά του τραγικού, οι ρίζες του οποίου φθάνουν στην καταγωγική του αφετηρία. Το σιβυλλικό σχόλιο της ηρωίδας, λίγο πριν από τον θάνατό της στον *Ελεάτη Ξένο*, εκφράζει με αφοπλιστική ενάργεια τον πυρήνα της ανθρώπινης συνθήκης:

«[...] Πού είναι το τέλος της διαδρομής; "Θα τα μάθεις όλα όταν βγούμε από την ελεγχόμενη ζώνη", μου είπε! Μου υποσχέθηκε πως, όταν φθάναμε στο σημείο μηδέν της ενδοχώρας, εκεί όπου δεν φύεται καρπός, παρά μόνον η άγρια βλάστηση, που αντιστάθηκε σθεναρά στον κατακλυσμό, εκεί και μόνο θα μάθαινα την αλήθεια.»

Η προειδοποίηση, παρότι αλληγορικά διατυπωμένη, δεν επιδέχεται παρερμηνείες. Είναι ενδεικτική και αποκαλυπτική του ανθρώπου και του έργου. Η «αλήθεια» δεν βρίσκεται στην «ελεγχόμενη ζώνη», ιδιαίτερα όταν τη νομιμοποιούν οι μεγάλες αφηγήσεις της τρομοκρατίας και της απόκρυψης. Η αλήθεια της ύπαρξης βρίσκεται στην περιοχή της *αυτεξουσιότητας*, δηλαδή της ποιητικής δημιουργίας.

ΜΕΣ' ΑΠΟ ΣΥΜΠΛΗΓΑΔΕΣ

του Γιώργου Καρυπίδη

«Πώς είναι στον τόπο,
Που δρόμο δεν έχει»
Διονύσιος Σολωμός

Ας ονομάσουμε αυτόν τον τόπο *Κιέριον*. Αμέσως εμφανίζονται πρόσωπα που αντιμετωπίζουν τόσο κρίσιμα διλήμματα, ώστε εισέρχονται ανεπίστρεπτα σε μια συνθήκη θανάσιμης διακινδύνευσης: η νέα γυναίκα που θάβει τον αδερφό της, παραβαίνοντας (και υπερβαίνοντας) τον κώδικα της εξουσίας, με κόστος τη ζωή της· ο μυθικός οπλαρχηγός, που δεν ξέρει με ποιους να ζήσει και με ποιους να πεθάνει· το κορίτσι που αναζητά μια ταυτότητα τόσο χαμένη, όσο και ο νεκρός πατέρας του· ο δημοσιογράφος που δεν είναι πια αθώος και γι' αυτό ψάχνει συνένοχους· ο τέως διπλωμάτης που, όταν βρίσκει μια μεταβυζαντινή εικόνα, απ' όπου έχει αφαιρεθεί η κεντρική απεικόνιση, αισθάνεται ότι αυτή η απουσία σημαίνει κάτι σαν το διαφεύγον «νόημα» της δικής του ζωής· ο ποιητής που υπογράφει «Ελεάτης Ξένος» και μαθαίνει, με οδυνηρή ανακούφιση, ότι ο θάνατος δεν είναι πάντα ο χειρότερος φίλος. Περσόνες που αναδύονται μέσα από το κινηματογραφικό έργο του Δήμου Θέου, ταυτόσημο με εκείνη την πνευματική περιπέτεια, που συνίσταται στη διάγνωση της αόρατης τομής ανάμεσα στην αλήθεια και την αληθοφάνεια. Γι' αυτό ο δοκιμιογράφος-σκηνοθέτης ταξιδεύει από τα μετεμφυλιακά χρόνια (*Εκατό ώρες του Μάη*, *Κιέριον*), στη σκοτεινή Τουρκοκρατία (*Καπετάν Μεϊντάνος*), για να φτάσει μέχρι τον πυρήνα των μυθικών αφηγήσεων στα όρια της προϊστορίας (*Διαδικασία*) και, τέλος, να επιστρέψει στη σύγχρονη Ελλάδα της ολικής αυτοκαταστροφικής της μανίας (*Ελεάτης Ξένος*). Όχι, βέβαια, για να βρει έναν δεκάλογο εντολών, αλλά για να αποκτήσει μια σφαιρική θεώρηση της πολύπλευρης σκηνής του συνεχιζόμενου δράματος που ονομάζεται Ιστορία. Να συναντήσει εκείνες τις πολιτισμικές καταθέσεις, που η ανθεκτικότητά τους στον χρόνο τις ανέδειξε σε κατάλληλους διαχρονικούς οδοδείκτες. Προϋπόθεση αναγκαία στην ανάλυση κειμένων, στη σύνθεση εικόνων και στην ανίχνευση των προϋποθέσεων της αισθητικής και ηθικής νομιμοποίησης λόγου και έργου.

1. Αιωνιότητα (αρχ., Σ.τ.Ε).

Καπετάν Μεϊντάνος

Σε αυτόν τον δοκιμιακό οπτικοακουστικό διάλογό του με τον κόσμο, το «κουβάρι» του στοχασμού του Θέου ξετυλίγεται αργά, σε ήπιους τόνους. Αρνείται τη στρατηγική του «μηνύματος», την κάθετη σχέση ομιλούντος και ακροατή, γιατί ξέρει ότι λίγο απέχει από εκείνη του χειραγωγού και χειραγωγούμενου. Επιδιώκει τη συγκρότηση ενός ανοιχτού πεδίου, όπου ο παραγωγός του έργου και ο αποδέκτης του θα σκεφτούν και θα συσκεφτούν, ώστε ο διάλογος να επιτρέψει την κατανόηση ενός οριακού μαθήματος: η ιστόρηση των ανθρώπινων πράξεων ανήκει (καταχρηστικά ασφαλώς) στα Ιερατεία της βίας, που διαχειρίζονται τις αναπαραστάσεις του κόσμου, διαμορφώνουν την *εικόνα* του και μας καταδικάζουν σε μια εσχατολογία της απόγνωσης, δηλαδή σε μια αφήγηση που τείνει να γίνει «μοίρα» μας. Σε αυτό το κοπιώδες εγχείρημα του σκηνοθέτη, ο θεωρητικός του λόγος και το αισθητικό του έργο συμπλέουν και αλληλοτροφοδοτούνται. Κι αν, κάποτε, φαίνεται ότι το δεύτερο καλείται να υπηρετήσει τον πρώτο, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι διανοίξεις του είναι, ενίοτε, δαιδαλώδεις, όπως, π.χ., στη *Διαδικασία*. Και καθίστανται δύσβατες για τον απροειδοποίητο θεατή, εθισμένο στην τεχνική ενός υπέρμετρα καθοδηγητικού μοντάζ και στη συνήθεια υπακοής στο τυραννικό ρακόρ, που προτίθενται να οργανώσουν ένα *a priori* κλειστό νόημα. Εσκεμμένα αφήνει αφηγηματικά «κενά», ώστε το υλικό να μοιάζει διάσπαρτο, διάστικτο από επιμέρους αφηγήσεις, και η μυθοπλασία να διαφεύγει της ασφυξίας ενός μηχανικού, κουρδισμένου (ή ξεκούρδιστου) χρόνου. Γιατί ο χρόνος δεν είναι παρά η βιωμένη και αναγκαία συνθήκη της ύπαρξης, που τελείται στο πεδίο της συνείδησης. Δεν υιοθετεί το πλάνο-σεκάνς για να υπακούσει σε μια προγραμματική μόδα των «πλάνων μεγάλης διάρκειας», των οποίων η αθεμελίωτη εφαρμογή, με τη συνδρομή θεωρητικών ταχυδακτυλουργιών, υποκαθιστά το ύφος με τη μανιέρα. Η επιλογή του στοχεύει στην αναίρεση του χωρικού κατακερματισμού και, συνεπώς, στη διαφύλαξη της ενότητας του κόσμου και στην αναγνώριση της αϊδιότητάς[1] του. Εξάλλου, γι' αυτό και δεν καμουφλάρει τις εικόνες του με εκείνες τις διακοσμητικές «ομορφιές» που αγκυροβολούν σε ένα παραπλανητικό φαίνεσθαι. Η προσοχή του δημιουργού επικεντρώνεται στο οντολογι-

Κιέριον

κό ερώτημα, υπογράφοντας έτσι την *ποιητική* του πράξη ως τραγική διαύγεια, που προϋποθέτει το ήθος της ταπεινοφροσύνης: «[...] Ο σύγχρονος δημιουργός, από την ίδια του τη συνθήκη είναι αναγκασμένος να περιλαμβάνει μέσα στο έργο τις δεδομένες οπτικές θέσεις, βάσει των οποίων διαμορφώνεται η νοηματική προοπτική του έργου. Δηλαδή, στο ίδιο το έργο ενσωματώνεται το συνολικό πλέγμα των νοητικών και διαισθητικών διαδικασιών του. Ο καλλιτέχνης, ως γνωρίζον υποκείμενο, σε κάθε περίπτωση, ανήκει και αυτός στον παρόντα πεπερασμένο χρόνο και η όποια άπειρη απεικόνιση του Όντος (ολική αλήθεια), αποτελεί απλώς και μόνο μέρος των πεπερασμένων υποθέσεών του.»[2]

Οι συστηματικές αναζητήσεις του σε καταγωγικά ζητήματα των αισθητικών θεωριών κυριαρχούνται από το αίτημα του αυτοπροσδιορισμού της τέχνης και του αυτοκαθορισμού του υποκειμένου: «[...] οι επιλογές του Πλάτωνα είχαν για την τέχνη σημαντικές επιπτώσεις και οι οποίες έγιναν πιο ορατές κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους. Και πριν απ' όλα, να μην μπορεί η τέχνη να αυτοπροσδιοριστεί οντολογικά. Αυτό σημαίνει προσκόμματα στη χειραφέτησή της. [...] Ο Lessing, ανταποκρινόμενος στο αίτημα της σημασιολογικής αποκατάστασης των σχετικών κειμένων (δηλαδή των αρχαιοελληνικών), πέτυχε συνάμα τον οντολογικό επανορισμό της τέχνης. Από τον *Λαοκόοντα* και ύστερα η τέχνη θα βαδίζει τον δρόμο της πλήρους αυτονόμησής της.»[3] Στην κατοχύρωση του θεωρητικού του λόγου συνεισφέρει μια διακριτική λογοτεχνικότητα: «Το Ον κρατά ένα μέρος του εαυτού του απρόσβλητο από τις *ρυπές* του αποδεικτικού λογισμού».[4] Όσο για τις εμπλοκές της ύστερης νεωτερικότητας σε έναν «επιστημονικό» ετεροκαθορισμό, αν όχι και σε έναν θεολογικό προκαθορισμό, που παραπλάνησαν επί μακρόν τέχνες, γράμματα και σκέψη, σημειώνει: «[...] το φιλμ είναι μια "γλώσσα" έκφρασης, με την έννοια ότι οικοδομείται κάθε φορά μέσα σε κάθε έργο. [...] Το Είναι της τέχνης δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με το Είναι της επιστήμης. [...] Η τέχνη από τη φύση της, ως συνειδητή Ενέργεια αποκάλυψης του παιχνιδιού ανάμεσα στο Ον και στο Είναι, κάνει αμφίσημο το νόημα που συλλαμβάνει. [...] Εκ-στατικό ενέργημα, που προκαλεί συνεχή αναστάτωση στις υπάρχουσες κωδικοποιημένες μορφές του συμβατικού συμβολικού συστήματος. Και, τέλος, αναστάτωση που καταξιώνεται πλάι στην επαναστατική πρακτική έναντι των οικονομικών και κοινωνικών καταναγκασμών.»[5]

Ωστόσο, τα νεύματα του «Ελεάτη Ξένου» από ποιον «τόπο» μάς έρχονται; Αν ο δυτικός πολιτισμός μέσα από τις αντιφάσεις και τις αντιθέσεις του, ως σύνολο επιμέρους εθνικών-κρατικών μορφωμάτων, κατόρθωνε να επαναδιαπραγματεύεται τις αξιακές προϋποθέσεις των αυτονοηματοδοτήσεών του, σήμερα, ο εξαμερικανισμός του κόσμου, στο πλαίσιο του «εκσυγχρονισμένου» καπιταλισμού, θέτει επιστήμες, τέχνες και τεχνολογία στην υπηρεσία μιας *politically correct* ανελευθερίας. Οι ελίτ των επιτελικών στρατηγικών αλλάζουν ενδύματα και ρητορική, η ισχύς τους όμως παραμένει (προς το παρόν) ακλόνητη. Η βέβηλη εικόνα των ΜΜΕ χρησιμεύει ως εργαλείο διαχείρισης καταρρακωμένων συνειδήσεων και εξουθενωμένων κοινωνιών. Ο *american way of life*, με την αμέριστη συμπαράσταση της παλαιοδιαθηκικής επιταγής, εγκαλεί τον πολιτισμό του (κάθε) «άλλου» ως τρομοκρατική βαρβαρότητα. Με συνέπειες ολέθριες. Όσο για τον νεοελληνικό «τόπο», τα ελλείμματα θεσμικής κατοχύρωσης, δομικής συγκρότησης και στοιχειώδους παραγωγικότητας δεν του επέτρεψαν να ενηλικιωθεί: παιδαριώδη εθνικολαϊκιστικά ιδεολογήματα καλούνται να αναπληρώσουν την πολιτισμική του ερήμωση. Ο «Ελεάτης Ξένος», ανθιστάμενος στη γενικευμένη έκπτωση ενός «ευημερούντος» τραγέλαφου, θα ζήσει και θα πεθάνει ως ύπαρξη τραγική.

Εδώ και σχεδόν μισό αιώνα, μια ένοχη σιωπή έχει τυλίξει το έργο του Δήμου Θέου. Ο ίδιος, ωστόσο, διαθέτει ακόμα το αξιοθαύμαστο κουράγιο να επιμένει στη συνέχιση της ποιητικής του διαδρομής μέσ' από τις Συμπληγάδες πέτρες ενός τόπου «που δρόμο δεν έχει / λαμπρά να μην τρέχη / λευκότατο φως» (Διονύσιος Σολωμός).

2. Δήμος Θέος, *Το αισθητικό και το ιερό: από τον Αλμπέρτι στον Λέσσινγκ*, Αιγόκερως, 1988.
3. Ό.π..
4. Δήμος Θέος, *Εικόνες - Ο δογματικός ιστός και η ευχαριστηριακή φυσιογνωμία της αγιογραφίας*, Αιγόκερως, 1985.
5. Δήμος Θέος, *Φορμαλισμός: γλώσσα - λογοτεχνία - κινηματογράφος*, Αιγόκερως, 1981.

ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ

του Κωνσταντίνου Κυριακού

1. Εισαγωγικό πλαίσιο

Η διαχείριση των Μύθων, ως πρόκληση για συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιούς, αποτελεί περιοχή μεγάλου ενδιαφέροντος για τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Όπως προκαταθέτει ο τίτλος του παρόντος άρθρου, θα εξεταστεί, κατά συνοπτικό τρόπο, η σχέση του κινηματογραφικού έργου του Δήμου Θέου με τον Μύθο. Η συγκεκριμένη ανίχνευση των μυθολογικών αναφορών και μεταγραφών (αρχαιόμυθων αλλά και σχετιζόμενων με τον λαϊκό πολιτισμό) στις ταινίες μυθοπλασίας του Θέου εγγράφεται ως υποενότητα στο συνολικό εγχείρημα της πρόσληψης του Μύθου στην ελληνική κινηματογραφία.[1] Για το προτεινόμενο σχήμα προσέγγισης των ταινιών του Θέου χρησιμοποιούνται ως κριτήρια η δεσπόζουσα της φιλμικής ανάγνωσης του μύθου, η εκπεφρασμένη σκηνοθετική πρόθεση και η πρόσληψη από την κριτική και το κοινό κάθε ταινίας αναφοράς.[2] Για μεθοδολογικούς λόγους, θα μπορούσαμε να προβούμε στον επιμερισμό των συναφών ταινιών της φιλμογραφίας του σκηνοθέτη σε κατηγορίες: την πρώτη, που θα ονομάζαμε συμβατικά θεατρική-θεατρογενή, τη δεύτερη, που θα χαρακτηρίζαμε πολιτική και μια τρίτη, την ψυχαναλυτική. Ενδεχομένως, η ομαδοποίηση που προτείνεται τείνει προς τη στεγανοποίηση των οριζόμενων αναγνωστικών κύκλων του μύθου, τη στιγμή που ορισμένες ταινίες θα μπορούσαν να περιληφθούν σε περισσότερες της μίας κατηγορίες και όταν, μάλιστα, όλες επιβάλλουν για την προσέγγισή τους μεθοδολογικά εργαλεία συναφών ανθρωπιστικών επιστημών (λεξικογραφικές αναφορές, ψυχαναλυτική θεωρία, ανθρωπολογική έρευνα, εθνολογικά τεκμήρια, μπρεχτική σκηνική θεωρία). Πρόκειται για αναφορές που συνδέουν τον μύθο με την πολιτική επικαιρότητα [*Κιέριον* (1967-1974)], αναφορές που διαχειρίζονται το θεματικό υλικό της τραγωδίας [*Διαδικασία* (1976)], αναφορές που διαπραγματεύονται την εικόνα ιστορικών προσώπων που περνούν στη ζώνη του θρύλου [*Καπετάν Μεϊντάνος: Η εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού*, (1987)], αναφορές που διαπλέκουν την υπαρξιακή αναζήτηση του Πατέρα με τους αρχαιοελληνικούς μυθολογικούς κύκλους [*Ελεάτης Ξένος* (1996)].

Είναι γνωστό ότι ο μύθος, ως δομικό πλέγμα, αποκτά διαφορετικό περιεχόμενο ανάλογα με τον χωροχρόνο και την κυρίαρχη ιδεολογία. Ο συσχετισμός του μυθολογικού στοιχείου με τις πολιτικές αλλαγές και τα κοινωνικά αιτήματα φαίνεται να χαρακτηρίζει συχνά τη διαχείριση του μύθου κατά την περίοδο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η επικαιροποιημένη ανάγνωση των μύθων ανοίγει διάλογο με τα ιστορικοπολιτικά δρώμενα της συγκεκριμένης περιόδου, με έμφαση στη διακειμενική δυναμική του μυθολογικού στοιχείου. Επομένως, οι πολιτικοί και μορφολογικοί κώδικες αναγιγνώσκονται μέσω της σύγχρονης για κάθε ταινία πολιτικής συγκυρίας και εμπειρίας: αναθεωρούνται, ανανεώνονται και αναπλάθονται σε κάθε νέα κινηματογραφική παραγωγή. Έτσι, μοιάζει συνακόλουθη η διερεύνηση, αναβίωση και ενεργοποίηση των μυθολογικών αφηγήσεων, που ο πυρήνας τους ανταποκρίνεται στο πνεύμα της εποχής. Η αρχαιότητα και η αναθεώρηση της σχέσης με αυτή, η ανασύσταση της εθνικής ταυτότητας μέσα από τη διπολική σχέση του μοντερνισμού και των εθνικοθρησκευτικών ιδεωδών, επανέρχονται ως προβληματισμός που απηχεί το εθνικιστικό αίτημα της διαχρονικής πολιτισμικής ταυτότητας και το μικτό πολιτισμικό κλίμα του μοντερνισμού, που εδράζεται στην αντιπαράθεση συμβατικών και μη συμβατικών στοιχείων. Η δημιουργική πρόσληψη σχετίζεται με τον αισθητικό θαυμασμό, ενώ άλλες δυναμικές απλάσεις και αναβιώσεις ενδέχεται να μετατοπίζουν, κατά περίπτωση, τους όρους του ερμηνευτικού προβλήματος.

Δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε ότι η εξέταση του *corpus* των ταινιών του Θέου, παρά τους αραιούς ρυθμούς παραγωγής των εν λόγω ταινιών, επιτρέπει την αποκάλυψη της περιρρέουσας πολιτικής ατμόσφαιρας κατά την ανίχνευση της σχετικής θεματογραφίας στην ελλη-

1. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αρχαιόμυθη θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος: Μια διαγραμματική παρουσίαση», *Σινεμυθολογία. Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού - Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. - Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004 / Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2003, σσ. 51-73.

2. Ο Βασίλης Ραφαηλίδης σε κριτική του (*Το Βήμα*, 3 Οκτωβρίου 1976) σημειώνει για το εν δυνάμει κοινό της δοκιμιακής *Διαδικασίας*: «[...] ο μέσος θεατής είναι φυσικό να οργίζεται προσπαθώντας να λύσει παντελώς ακατάληπτους γρίφους, οι οποίοι βάζουν σε τρομερή δοκιμασία τη νόησή του. [...] Το πολύπολύ να καταφέρουν να παρακολουθήσουν το φιλμ ελάχιστοι μυημένοι στα "μυστήρια" των διαδικασιών των ιστορικών αλλαγών. Οι άλλοι, αν δεν μείνουν απαθείς, θα φύγουν εξοργισμένοι. Κι αυτό δεν μπορεί παρά να εγγραφεί στο παθητικό μιας ταινίας, που το θέμα της και μόνο επιβάλλει την επικοινωνία με το κοινό».

3. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αρχαιόμυθη θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος: Μια διαγραμματική παρουσίαση», ό.π., σ. 54.

4. Ενώ ο κύριος κορμός της κινηματογραφικής παραγωγής είναι προσανατολισμένος στη μαζική αναπαραγωγή των φιλμικών κανόνων του κινηματογράφου των ειδών, η ενασχόληση με τους μύθους, ως μεταφορά και διασκευή αρχικά του τραγωδιακού υλικού, θα αποτελέσει την εξαίρεση στον κανόνα, μια εναλλακτική δίοδο, ισχνή μεν αριθμητικά, αλλά ενδιαφέρουσα, όπως θα αποδειχτεί στη χρήση της από τους εκπρόσωπους του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, για την έξοδο από την τυποποίηση. Επιπλέον, η υψηλή δημοτικότητα των μύθων σε παγκόσμια κλίμακα, καθιστά τους έλληνες κινηματογραφιστές της δεκαετίας του '60, που εμφανίζονται ως εκφραστές του ελληνικής κοπής «σινεμά του δημιουργού» (Κακογιάννης, Κούνδουρος, Τζαβέλλας), αποδεκτούς, ως συμμετέχοντες και βραβευμένους στα διεθνή κινηματογραφικά Φεστιβάλ, πρεσβευτές της ελληνικής κινηματογραφίας, ενδεδυμένους το κύρος της αρχαιοελληνικής κουλτούρας.

5. «Μπάμπης Κολώνιας, Φρίντα Λιάππα, Μαρία Νικολακοπούλου: Συζήτηση με τον Δήμο Θέο για την ταινία του *Κιέριον*», *Σύγχρονος Κινηματογράφος '74*, 2-3 (Δεκέμβριος 1974).

6. Από τις τραγωδίες, μεταφέρθηκαν στο σινεμά κυρίως όσες είχαν στην υπόθεσή τους θεματικό άξονα το ερωτικό πάθος ή την εκδίκηση (*Ηλέκτρα*, *Μήδεια*, *Ιππόλυτος*), όσες επέτρεπαν τη στηλίτευση της Ύβρεως απέναντι στη Φύση (*Βάκχες*) και όσες, με τις αντιεξουσιαστικές αιχμές τους, διευκόλυναν την αναγωγή στο πολιτικοκοινωνικό παρόν (*Προμηθέας Δεσμώτης*, *Αντιγόνη*). Σε σχέση με τα φιλμικά παράλληλα της συγκεκριμένης ταινίας στην ελληνική κινηματογραφία, χρειάζεται να επισημανθεί ότι ο μύθος της Αντιγόνης έλαβε συνήθως πολιτικές αποχρώσεις. Αν στη *Διαδικασία* σχολιάζεται το σύστημα αξιών και διακυβευμάτων που θέτει η νεωτερική εποχή, στους *Φωτογράφους* (1998) του Κούνδουρου, το μετα-αποικιοκρατικό

νική κινηματογραφία. Στις ταινίες του Θέου, παρότι καλύπτεται – με ρυθμό ενός φιλμ ανά δεκαετία – η τριακονταετία 1967-1996, δεν ακυρώνεται η ενότητα του πολιτικού και αισθητικού προβληματισμού του σκηνοθέτη. Έτσι, είναι διακριτές σε κάθε ταινία, αλλά και στο σύνολο, η ενεργοποίηση του διακειμενικού δικτύου, οι ερμηνευτικές σταθερές του εκάστοτε μύθου, η επιλεκτική χρήση από τη δεξαμενή των παραλλαγών, μετασκευών και ανασκευών των μυθολογικών αφηγήσεων, η συνταγματική και παραδειγματική ανάγνωση της μυθικής αφήγησης, η σύγκλιση και απόκλιση από το κανονιστικό μυθολογικό πρότυπο (συχνά, μάλιστα, σε συνάρτηση με τα σκηνικά-δραματουργικά θεατρικά παράλληλα και τα ευρωπαϊκά, παράλληλα φιλμικά εγχειρήματα).

Αυτή η νέα εικόνα της σχέσης ελληνικού κινηματογράφου και μύθου την οποία απηχούν, μεταξύ άλλων, οι ταινίες του Θέου, διαμορφώνεται, όπως προαναφέρθηκε, κατά τη δεκαετία του '70, όταν οι εκπρόσωποι του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, γνωρίζοντας ότι «ο μύθος είναι πάντα μια κλοπή γλώσσας», προβαίνουν σε έναν ευρηματικό ή συγκεχυμένο στην πολυπλοκότητά του συνδυασμό μυθολογικών παραβολών, ψυχαναλυτικών προβολών και πολιτικών αναφορών. Η καταφυγή στη μέθοδο των αλληγοριών συνηθίζεται σε κινηματογραφίες που απηχούν τον προβληματισμό που αναπτύσσεται μέσα σε ολοκληρωτικά καθεστώτα και ανακλούν τις διαδικασίες και τους μηχανισμούς της λογοκρισίας. Σε συνδυασμό με τη χρήση των μύθων για την έκφραση ορισμένων ψυχαναλυτικών όρων, στις συγκεκριμένες ταινίες ορίζεται μια νέα μεταβλητή προς την ανανέωση της θεώρησης και ανάγνωσης του αρχαιοελληνικού μύθου. Από την προγενέστερη στοχοθεσία κατά τη χρήση του μύθου, η οποία αφορούσε στην τόνωση της εθνικής συνείδησης, μεταβαίνουμε, με τη συγκεκριμένη ομάδα ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, σε μια ανανεωμένη αντιμετώπιση: ο αρχέτυπος μύθος χρησιμοποιείται ως μια ισχυρή δομή στην οποία συνυπάρχουν το υποκειμενικό βλέμμα και ο ιδεολογικός πυρήνας. Πράγματι, η συνδρομή του μύθου στην πρωτοπορία της κοινωνικής αλλαγής, μέσα από την ιδεολογική και αφηρημένη διαχείριση των επικαιρικών μηνυμάτων, μπορεί να ανιχνευτεί σε μια ομάδα ταινιών που περιλαμβάνει, επίσης, έργα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, του Κώστα Φέρρη, του Νίκου Κούνδουρου. Στις ταινίες τους συνυπάρχουν οι αισθητικοί προβληματισμοί για το λαϊκό-εθνικό θέαμα και η δραματουργική επεξεργασία του μύθου με την προγραμματική διάθεση να αποκτήσουν ορισμένα γνωστά γεγονότα μια διπλή (κοινωνική και προσωπική) διάσταση. Εν κατακλείδι, η Ιστορία ως αντικειμενική θεώρηση του κοινωνικού χώρου και η ψυχολογία ως υποκειμενική θέαση ορίζουν τους πολιτικούς και ψυχαναλυτικούς όρους. Κατά την ανάγνωση των μύθων, στη συγκεκριμένη φάση της ελληνικής κινηματογραφίας, επιβάλλονται νέοι αισθητικοί και εκφραστικοί χαρακτήρες μέσα από την πολυσημία των αναφορών, την παραμόρφωση των συμβάσεων και την απεύθυνση, τόσο στη νόηση, όσο και στις αισθήσεις του εν δυνάμει θεατή των ταινιών. Η στοιχειοθέτηση μιας στάσης και πρότασης ζωής, η κατάθεση υπαρξιακών ερωτημάτων, οι προσβάσεις στο μοντερνιστικό τοπίο, οι προσλαμβάνουσες από τις «τύχες» και τις μεταμορφώσεις των μύθων και οι μετατοπίσεις των όρων του ερμηνευτικού προβλήματος θα ορίζουν το πεδίο έρευνας που αφορά στα εγχειρήματα των συγκεκριμένων κινηματογραφιστών. Έτσι, «στις ταινίες τους, μέσα από αδιάκοπες κωδικοποιήσεις, αναδεικνύεται ένα αισθητικό τοπίο, άλλοτε δέσμιο λόγιων σχημάτων και σκηνοθετικής οίησης και άλλοτε πεδίο καθαρτικών ψυχολογικών προβολών».[3]

2. Οι ταινίες του Δήμου Θέου

Θα προχωρήσουμε στην προσέγγιση των ταινιών του Θέου με δεδομένο ότι στις τυπολογικές εκδοχές της διαπραγμάτευσης και απεικόνισης του μύθου συνυπάρχουν η κοινότοπη εκδοχή και η στερεοτυπική ανάγνωση με τις εξαιρέσεις που τολμούν, μέσα από τον ετεροτροπισμό και ετεροχρονισμό κατά την ενεργοποίηση των μύθων, να υπογραμμίσουν τις αναγωγές που σχετίζονται με την αντίφαση, το ανοίκειο και το παραξένισμα. Στην ποιοτική αξιολόγηση θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τη συχνότητα των αναφορών, την πρωτοτυπία των ερμηνειών και αναγωγών, την έμφαση στην επικαιρότητα και τη διαχρονικότητα των συμπερασμάτων.[4] Τέλος, θα πρέπει να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στις μυθολογικές αναφορές πρώτου και δεύτερου επιπέδου: στις πρώτες, οι μυθολογικές παραπομπές ενδέχεται να κεντρώνονται στο συμβολικό σημαίνον του τίτλου της ταινίας και – συνέχοντας ιστορικούς χρόνους και αφηγηματικά επίπεδα – να διαμορφώνουν ως α-

πηχήσεις την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της δράσης· ενώ η παραπέρα χρήση του μύθου μοιάζει να ελλείπει.

2.1. *Διαδικασία* (1976)

«Δεν έχω ξεκαθαρίσει αν θέλω να παίξω τον ρόλο ενός στιλίστα ή ενός ανθρώπου που διεκδικεί την επικοινωνία μέσω της πληροφόρησης. Το καίριο ερώτημα είναι, αν θέλεις, να παίξεις τον ρόλο του δημιουργού ή να δουλέψεις στη βάση της πληροφορίας ταξικά, να δώσεις πληροφορίες».[5] Αν στο *Κιέριον*, κατά την ανάπτυξη του πολιτικού προβληματισμού και με τις διαστάσεις που αποκτά η προβολή της ταινίας, φαίνεται να προέχει η δεύτερη κατεύθυνση, στην επόμενη ταινία του Θέου, τη *Διαδικασία*, τείνουμε να αναγνωρίσουμε έναν μαρξιστή σκηνοθέτη, που επιλέγει τη φόρμα της αποεξοικείωσης προκειμένου να σχολιαστεί το κοινωνικοπολιτικό παρόν μέσα από τη χρήση και ανάγνωση του αρχαιοελληνικού μύθου· ανάγνωση πλησίον της αισθητικής και ιδεολογικής προβληματικής του Brecht. Αν «ένας μύθος απαρτίζεται από το σύνολο των εκδοχών του», τότε, με την πρόθεση να συνθέσουμε το παλίμψηστο της κινηματογραφικής αποτύπωσης του δραματικού κύκλου των Λαβδακιδών στην ελληνική φιλμογραφία,[6] δεν θα έπρεπε να παραγνωριστούν οι αναφορές που σχετίζονται με τη διαχείριση του μύθου της Αντιγόνης,[7] όπως παίρνουν σχήμα στη *Διαδικασία* κατά την απόπειρα υιοθέτησης τρόπων του επικού θεάτρου,[8] αλλά και ούτε η συγκεκριμένη ταινία να αυτονομηθεί από ανάλογα εγχειρήματα και γενικότερες επιλογές κατά τα μέσα της δεκαετίας του '70.[9] Το χρονοβόρο, δαπανηρό και απαιτητικό εγχείρημα[10] της *Διαδικασίας* λαμβάνει μια ιδιότυπη θέση στη θεματογραφική ιστορία και την ιστορία των αισθητικών μορφών του ελληνικού κινηματογράφου (ταινία άπαξ): παρά την ακριβόλογη και εντατική προφιλμική, σχεδόν δοκιμιακή επεξεργασία της, η ταινία

Διαδικασία

τοπίο της ερήμου της Μέσης Ανατολής επιτρέπει την έκφραση ενός πολιτικού λόγου για την επιθετικότητα του Ισλάμ, τη θέση των μέσων μαζικής ενημέρωσης, τη διεθνή τρομοκρατία, τον καπιταλιστικό κυνισμό. Η Αντιγόνη χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο κατά της αρχής και ως παρεμβατική ενσάρκωση της φιλότητας, ως πρότυπο ηθικής και πολιτικής στάσης [βλ. και τη θεατρική *Αντιγόνη* (1951) του Άρη Αλεξάνδρου], χωρίς, ωστόσο, τα χαρακτηριστικά της ανολοκλήρωτης ερωτικά θηλυκότητας (εξαίρεση η παρουσία της στον *Έναστρο θόλο* του Αριστόπουλου). Πριν η Ειρήνη Παππά αναδειχτεί σε κινηματογραφική τραγωδό ερμηνεύοντας τον ρόλο της Αντιγόνης στην *Αντιγόνη* του Τζαβέλλα, τον ρόλο της κόρης του Οιδίποδα είχαν ερμηνεύσει επί σκηνής μεγάλες πρωταγωνίστριες: Κυβέλη, Κοτοπούλη, Παπαδάκη, Συνοδινού. Στο κινηματογραφικό εγχείρημα του Τζαβέλλα, από την άλλη πλευρά, είναι εμφανής η μέριμνα για την έξοδο της δράσης σε φυσικούς χώρους και τη δραματοποίηση αφηγηματικών επεισοδίων, αλλά και οι δεσμεύσεις στην ερμηνευτική σκηνική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου. Ανάλογα, συνυπάρχουν θεατρικές διασκευές του μύθου της *Αντιγόνης* (*Αγών*, Κ.Θ.Β.Ε., 1995, Β. Παπαβασιλείου) και σκηνικές προτάσεις για το ανέβασμά της σε κλειστό χώρο («Νέα Σκηνή», 1992, Λ. Βογιατζής) με τη νέα φιλμική της εικόνα στις ταινίες του Κούνδουρου (η Αντιγόνη του Καμπράλ στους *Φωτογράφους*) και της Αγγελίδη (*Κλέφτης ή η πραγματικότητα*, 2001). Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Οι κινηματογραφικές όψεις της Αντιγόνης», στο *Από τη σκηνή στην οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σσ. 135-145.

7. Τζορτζ Στάινερ, *Οι Αντιγόνες*, μτφρ. Βασίλης Μάστορης, Πάρις Μπουρλάκης, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001.

8. Ο Ραφαηλίδης σημειώνει: «καταφεύγει σε ένα υπερστιλιζάρισμα και μια σχηματοποίηση που συχνά αγγίζει τα όρια της παντομίμας. Έτσι πετυχαίνει μεν την επιθυμητή αποδραματοποίηση και αποστασιοποίηση προσεγγίζοντας ένα ύφος μάλλον επικό» (*Το Βήμα*, 3 Οκτωβρίου 1976).

9. Οι μέθοδοι της αποδραματοποίησης χρησιμοποιήθηκαν για την απόδοση των αρχαιοελληνικών μύθων ως πολιτικών παραβολών, όπου και η ελληνική ιστορία είναι ιδωμένη ως μύθος και θέαμα.

10. Ένα μέτρο δίνεται στη μελέτη του Γιάννη Γεράση, *Διαδικασία. Νέα ανάγνωση της αρχαίας και της σύγχρονης τραγωδίας*, εκδ. Ελεάτης, Αθήνα 1980.

προβάλλεται για ελάχιστο διάστημα στις αίθουσες[11] και η αξιωματική κριτική, στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, στέκεται τουλάχιστον αμήχανη απέναντί της.[12] Στο πλαίσιο της διερεύνησης των σχέσεων μύθου και θεάτρου μέσα από τη διαχείριση των τραγικών κύκλων, θα έπρεπε να παρατηρήσουμε ότι η συστηματική ενασχόληση του ελληνικού σινεμά με την αρχαιοελληνική δραματική ποίηση χρονολογείται, κυρίως, από τη δεκαετία του '60 (ταινίες του Τζαβέλα και του Κακογιάννη) και ότι η έμφαση στις μπρεχτικές αναπαραστατικές μεθόδους, προκειμένου να πάρει σχήμα ο επικαιρικός πολιτικός στοχασμός, κατά την περίοδο εδραίωσης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, αναπροσανατολίζει το ζήτημα των αναγνώσεων του μύθου· ειδικά στις ταινίες του Αγγελόπουλου, του Κούνδουρου, του Θέου, του Φέρρη, του Ντασσέν. Στην πρώτη περίοδο, η διαδικασία οικειοποίησης των μύθων θέτει ως βασική αισθητική επιδίωξη την παράκαμψη της θεατρικής φόρμας, ενώ, στη συνέχεια, τίθεται μια σειρά από ερωτήματα: πώς θα δημιουργηθούν το στιλιζάρισμα και τα οπτικά ανάλογα, ώστε παναρχαίοι μύθοι, βεβαρημένοι από αναγνώσεις αιώνων, να μεταγραφούν σε εικόνες που ερμηνεύουν σκοτεινά σημεία ή αναδεικνύουν την πολυσημία τους. Επιπλέον, μέσα από τη διασκευαστική διαδικασία, η οποία δίνει έμφαση στην «επική» και όχι στη «δραματική» διάρθρωση του υλικού, επιχειρείται η εκμαίευση πολιτικών σημαινόμενων και εκτίθεται ο προβληματισμός για τη σύζευξη-αντίστιξη ανάμεσα στα εκφραστικά μέσα θεάτρου και σινεμά. Η ταινία του Θέου εμφανίζεται ως «νέα ανάγνωση της αρχαίας και σύγχρονης τραγωδίας» και αποτελεί ένα φιλόδοξο, πολύπλοκο και απαιτητικό στην ανάγνωσή του εγχείρημα, που προβαίνει σε μια φιλμική παραλλαγή επεισοδίων του θηβαϊκού τίτλου με επίκεντρο την Αντιγόνη, σε ένα φανταστικό αιγαιοπελαγίτικο νησί, τον Λυκαβηττό.[13] Η δράση της *Διαδικασίας* τοποθετείται στα αρχαϊκά χρόνια, στο Αιγαίο, κατά τη διάρκεια μιας μεταβατικής εποχής που βαίνει προς μια νέα κοινωνική δομή και προς μια νέα τάξη πραγμάτων (μορφές εξουσίας, ιμπεριαλισμός, ρόλος ιερατείου, πατριαρχία, μητριαρχία). Στη *Διαδικασία* εξετάζονται οι παλιές κοινωνικές δομές της συγγενικά οργανωμένης αρχέγονης κοινωνίας (βασιλική οικογένεια, γυναικείο ιερατείο, απουσία μόνιμου στρατιωτικού συστήματος, κοινοτική συγκρότηση κατώτερων στρωμάτων) και η συγκρότηση των νέων κοινωνικών δομών (ανδρικό ιερατείο, τάξη αρχόντων, συγκροτημένο στρατιωτικό σώμα).

Στο σενάριο της *Διαδικασίας*, ο σκηνοθέτης φωτίζει τις κοινωνικές σχέσεις δείχνοντας πως δεν είναι φυσικές και αιώνιες, αλλά ιστορικές και μεταβλητές.[14] Τα συμβάντα/γεγονότα του μύθου και ο συσχετισμός τους εξετάζονται διαλεκτικά: κοινωνικές συνθήκες, συμπεριφορές και συναισθήματα παρουσιάζονται ως αντιφατικές διαδικασίες, ενώ οι αιτίες που δημιουργούν τις αντιφάσεις ανιχνεύονται κατά τρόπο κριτικό. Όπως και στον Brecht, υφίσταται η ιστορικοποίηση των γεγονότων. Ο θεατής κρίνει τη συμπεριφορά των ανθρώπων από κοινωνική άποψη. Ο θεατής εμποδίζεται να ταυτιστεί συναισθηματικά με τα δρώμενα. Για να αποφευχθεί η ατομική ερμηνεία ενός δοθέντος χαρακτήρα, προτείνεται η υποκριτική των εναλλακτικών λύσεων. Όπως και στο μπρεχτικό θέατρο, θεμελιώδη αρχή αποτελεί η δέσμευση στην κοινωνική μεταβολή: η κοινωνία και η ανθρώπινη φύση πρέπει να υποδεικνύονται ως ευμετάβολες. Ο πυρήνας κάθε κειμένου μπορεί να εξεταστεί ως ολική σύνθεση όλων των ξεχωριστών γεγονότων που διαδραματίζονται ανάμεσα στους ήρωες του κινηματογραφικού έργου. Η πληρέστερη ερμηνεία έγκειται στην ακριβή επιλογή των συμβάντων και στην ανίχνευση της μεταξύ τους σχέσης, στην ανάλυση και την ανασύνθεσή τους. Η ταινία μετατίθεται το επίκεντρο από τους χαρακτήρες στα όσα συμβαίνουν μεταξύ τους· η μετάθεση συνεπάγεται την κίνηση από το άτομο προς την ομάδα και από το ψυχολογικό προς το κοινωνιολογικό. Καλούμαστε να κατανοήσουμε ολότητες και όχι ψυχολογικές ιδιαιτερότητες. Έτσι, μονάδα δράσης είναι η ομάδα και όχι το άτομο, οπότε και ο ήρωας δεν είναι άτομο αλλά φορέας κοινωνικών δράσεων (ιερέας, άρχοντας, βασιλιάς). Στη *Διαδικασία* το σενάριο αντιμετωπίζεται ως ιστορικό ντοκουμέντο (ιστορικό κειμένου, απεικονιζόμενη κοινωνική ζωή και αίτια που την επηρεάζουν). Μετά, το κείμενο υποβάλλεται σε διαλεκτική ανάλυση με βάση τις ιστορικές εμπειρίες που μεσολαβούν. Ο μύθος του κειμένου ανασυντίθεται με

11. Αναφερόμαστε στην προβολή της στο «παράλληλο κύκλωμα» που αποτελούν τα φεστιβάλ στα οποία συμμετείχε η ταινία: Πέζαρο (1976), Κόβεντρι (1976), Σικάγο (1977) και στην εβδομάδα κινηματογράφου των *Cahiers du Cinéma* (1976).

12. Με δεδομένο ότι η ταινία δεν είχε εμπορική διανομή στις αίθουσες και προκειμένου να σχηματίσουμε μια εικόνα όσον αφορά την πρόσληψή της από την κριτική, πραγματοποιήσαμε έρευνα στον ημερήσιο τύπο, κατά την περίοδο προβολής της ταινίας στο 17ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Οι κριτικές για την ταινία θα μπορούσαν να επιμεριστούν σε όσες αποτελούν απόπειρα νηφάλιας προσέγγισης των όρων που θέτει το φιλόδοξο εγχείρημα του Θέου, ακόμη και αν χαρακτηρίζεται «έντιμη αποτυχία» (Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, *Η Καθημερινή*, 5 Οκτωβρίου 1976 και «Κινηματογραφική αποτίμηση. Ελληνικός κινηματογράφος 1976-77», *Χρονικό 1976*, έκδοση «Πνευματικό Κέντρο Ώρα», σσ. 215-218: σ. 217· Βασίλης Ραφαηλίδης, *Το Βήμα*, 3 Οκτωβρίου 1976), σε όσες απορρίπτουν με διαβαθμίσεις (Νίνος Φ. Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 2 Οκτωβρίου 1976: «ενδιαφέρουσα στα επιμέρους στοιχεία»· Χρ. Κ. Χριστοδούλου, *Θεσσαλονίκη*, 2 Οκτωβρίου 1976: «θυμίζει κάτι από τα ιταλικά έργα του Γιάντσο· η κατασκευή όμως, όπου προέχει το αφηρημένο στιλιζάρισμα του λόγου, γεννά ποικίλες αντιδράσεις και ερωτηματικά στον θεατή, καθώς απαριθμούνται αλλά δεν ερμηνεύονται ούτε οι μόνιμες δομές μιας μεταβατικής περιόδου») και, τέλος, σε όσες κριτικές περιορίζονται στην τηλεγραφική απόρριψη του αποτελέσματος (Νέστορας Μάτσας, *Η Βραδυνή*, 2 Οκτωβρίου 1976: «φιλμ ασύγγνωστα φλύαρο, παγιδεύεται από κραυγαλέες θέσεις κι επιπλέον ερμηνεύεται πολύ αδέξια από ερασιτέχνες»· Δημήτρης Δανίκας, *Ριζοσπάστης*, 3 Οκτωβρίου 1976: «συγκεντρώνει μέσα της, σε πολύ οξυμένο βαθμό, όλες τις αδυναμίες του νέου ελληνικού κινηματογράφου και την πολιτική και ιδεολογική σύγχυση που υπάρχει σε ένα μέρος του»).

13. «Το νησί Λυκαβηττός θα ανήκε μάλλον στον χώρο του μύθου, στον βαθμό που, στην ταινία, το αυθαίρετο υπαγορεύει τους νόμους της αναπαράστασής του. Κανένα εικονικό μοντέλο δεν προϋπάρχει εδώ, αλλά υπάρχει ένα ιδεολογικό μοντέλο [...] Ο Λυκαβηττός, βασίλειο κάτω από τη Μινωική κυριαρχία, βρίσκεται σε σχέση πλήρους συνέχειας με τον "έξω" χώρο, που φαίνεται να έχει μεταδώσει στο νησί όλες του τις "αρρώστιες". Αποικία μάλλον, παρά οτιδήποτε άλλο,

προτάσεις που περιγράφουν τη στοιχειώδη δράση κάθε γεγονότος, όπως θα το επεξεργαστεί η παραγωγή, με απώτερο στόχο την κατάδειξη των κοινωνικών δυνάμεων, των τρόπων επιβολής της άρχουσας τάξης και τη σχέση κέντρων αποφάσεων και περιφέρειας.

Ο σκηνοθέτης επιθυμεί να απομακρυνθεί τόσο από τον θεατρικό ακαδημαϊσμό, όσο και από τον οπτικό καλλωπισμό του *peplum*. Ο Βασίλης Ραφαηλίδης θεωρεί ότι ο Θέος «προβαίνει στην ενεργοποίηση του πολύπλοκου ιδεολογικού μηχανισμού του θεάματος μέσα από το στιλιζάρισμα και την υπερσχηματοποίηση»[15] και αναφέρεται στην «αποδραματοποιημένη φόρμα που πλησιάζει το επικό ύφος» και δίνει έμφαση στα τελετουργικά και στη στιλιζαρισμένη απόδοση. Ενώ ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, θεωρώντας ότι «ψήγματα ρεαλιστικά, αφηγηματικά και συγκινησιακά νοθεύουν συνεχώς το αισθητικό μοντέλο», παρουσιάζει τις αισθητικές επιλογές ανάλογων εγχειρημάτων: «Θα μπορούσε να ακολουθήσει τη γραμμή του Αϊζενστάιν, στον *Ιβάν τον τρομερό*, όπου το στιλιζάρισμα γινόταν με συνδυασμό έντασης-τελετουργίας κάτω από το σήμα του εξπρεσιονισμού. Θα μπορούσε να ακολουθήσει και τον εντελώς αντίθετο δρόμο, της απόλυτης εγκατάλειψης κάθε αφηγήσεως και αναπαραστάσεως, ώστε να λειτουργήσει εντελώς ελεύθερα σ' ένα πλαίσιο συμβατικό και συμβολικό, όπως π.χ. ο Στράουμπ.»[16] Σε πολλές κινηματογραφικές γραφές που φαίνεται να προβαίνουν στον συσχετισμό της κινηματογραφικής γραφής με τη μπρεχτική θεωρία, επιχειρείται η αποστασιοποίηση του θεατή – σε σχέση με την ταύτιση με τα δρώμενα – μέσα από την αναδρομική αφήγηση, την ανάλυση σε εικόνες, την τελετουργία, τη χρήση της μάσκας, το σχήμα «θέατρο εν θεάτρω», τη στιλιζαρισμένη υποκριτική. Η χρήση των παραπάνω στοιχείων δεν υπήρξε πάντα αποκαλυπτική μιας νέας σημασιολόγησης, με την παιδαγωγική της έννοια. Η μπρεχτική εμπειρία συχνά υποβιβάστηκε, όταν η ετερογένεια και το παραξένισμα αποκόπηκαν από τη διαδικασία παραγωγής τους.[17] Στη *Διαδικασία* η φόρμα έχει την εγγενή τάση να αποεξοικειοποιεί τους ήρωες από τα γεγονότα. Οι πρωτοβουλίες στις οποίες ενθαρρύνονται οι ηθοποιοί φαίνεται να έχουν έναν περιορισμό: «την κυριαρχία του μύθου στους ήρωες του έργου». Η αποεξοικειοποίηση συνεισφέρει στο εξής: ο θεατής δεν θα σταθεί κριτικά απέναντι στα διαδραματιζόμενα επί σκηνής, όταν αυτά ακολουθούν τα συμβατικά κλισέ ή τη νατουραλιστική οικειότητα. Στην ταινία δεν αποφεύγονται οι παρεξηγήσεις που σχετίζονται με την πρόσληψη της «επικής υποκριτικής» από την εγχώρια ερμηνευτική παράδοση. Οι ηθοποιοί της ταινίας υποστηρίζουν τον μη-ρεαλιστικό σεναριακό λόγο χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις, με πλατιές σωματικές κινήσεις, κάποτε χωρίς βάσεις στο πραγματικό. Είναι γνωστό ότι τα επικού χαρακτήρα έργα του Brecht, που εξυπηρετούσαν μια κοινωνικοπολιτική λειτουργία και σκοπιμότητα, απαιτούσαν έναν διαφορετικό τρόπο ερμηνείας από το υπερ-συναισθηματικό παίξιμο. Έτσι, παίρνει σχήμα η πρόθεση του Brecht να μειώσει την εμπάθεια του κοινού απέναντι στους χαρακτήρες, προκειμένου ο θεατής «να κατανοήσει διανοητικά τα γεγονότα». Γι' αυτό οι ηθοποιοί δεν είναι υποχρεωμένοι να προσποιούνται ότι είναι ο χαρακτήρας που υποδύονται, ούτε να ωθήσουν το κοινό να νιώσει συναισθήματα ταυτόσημα με τα συναισθήματα του ρόλου. Παρουσιάζοντας τον ρόλο, γίνονται σαφέστεροι ερμηνευτικά. Η έμφαση δίνεται, κυρίως, στο κοινωνιολογικό και όχι τόσο στο ψυχολογικό κίνητρο του χαρακτήρα. Ο ηθοποιός επανεστιάζει στην ερμηνεία του, δίνοντας σημασία στην απόδοση της συλλογικής ιστορίας και όχι των χαρακτήρων μεμονωμένα. Όσον αφορά τους ηθοποιούς της *Διαδικασίας*, είναι ευδιάκριτο ότι αδυνατούν να υποστηρίξουν το παραπάνω σχήμα. Το στήσιμο και εν γένει το *gestus* των ηθοποιών στη *Διαδικασία* καλείται να διηγηθεί τον μύθο. Παρακολουθούμε τους χαρακτήρες σε μια σειρά από σχηματισμούς (στην παραλία ή σε εσωτερικά, στο παλάτι), σε τελετές (προσευχές, θυσίες, επικλήσεις) και σε αγορεύσεις (στα όρια της επεξηγηματικής εκφώνησης, με απηχήσεις στομφώδους εκφοράς), να προβαίνουν σε μια ακολουθία από συμβολικές χειρονομίες. Να γίνονται φορείς ιδεολογίας σε μια σειρά από συνωμοσίες, δολοφονίες, δολοπλοκίες συγκρουόμενων συμφερόντων. Να επιχειρούν να ερμηνεύσουν τις συμπεριφορές ποικιλώνυμων ομάδων: φιλόδοξοι προύχοντες και καθαγιασμένοι παλατιανοί, άλαλοι άνακτες, και βατευτές χοιροβοσκοί. Είναι γνωστό ότο νησί στην ταινία του Θέου έχει χάσει τα χαρακτηριστικά του και δεν είναι πια παρά το ντεκόρ μιας πολιτικο-κοινωνικο-οικονομικής μετάβασης: στο πρώτο πλάνο υπάρχει η πάλη των ηγετικών ομάδων του παλατιού για την εξουσία, στο δεύτερο πλάνο ο "μη ερμηνευόμενος" αλλά ξανασταλμένος πίσω στις ρίζες του μύθος της Αντιγόνης. Το όλον κινείται μέσα σε μια θεατρική σκηνή όπου συσσωρεύονται τα νεκρά σημεία.» [Μιχάλης Δημόπουλος, Χρήστος Βακαλόπουλος, Άγγελος Λελούδης, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Νίκος Σαββάτης, «Συμπτώματα μιας κρίσης», *Σύγχρονος Κινηματογράφος '76*, 11 (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1976), σσ. 5-23: Μ(ιχάλης) Δ(ημόπουλος), σ. 7].

14. Ο Θέος υποστηρίζει σε άρθρο του (αναδημοσίευση στην εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, 2 Οκτωβρίου 1976) ότι στόχος της ταινίας είναι να «να αποκαταστήσει στη συνείδησή μας τη γεφύρωση ανάμεσα στη σκέψη και τη δράση, στην κουλτούρα και την παραγωγή, στο σημαίνον και το σημαινόμενο (ή στην παραγωγή και το εποικοδόμημα, όπως ορίζει η μαρξιστική αντίληψη).

15. Βασίλης Ραφαηλίδης, *Το Βήμα*, 3 Οκτωβρίου 1976.

16. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, *Η Καθημερινή*, 5 Οκτωβρίου 1976.

17. «Το να κάνεις επίκαιρο τον μύθο στο επίπεδο των δομών, μοιάζει να λέει ο Θέος, σημαίνει να καταδεικνύεις τη διαφορά του από το σήμερα, να χαράζεις την απόστασή του στο επίπεδο των αισθητικών μορφών. Μη παραβλέποντας τη δυσκολία αναπαράστασης μιας προϊστορικής περιόδου (απ' όπου έχουμε ελάχιστες μορφικές-αναπαραστατικές αναφορές), και η συνακόλουθη προσφυγή σε μια εικονοπλασία ντεκόρ και κοστουμιών τελείως αυθαίρετων (εκπληκτικά άσχημων), η ταινία αποτυγχάνει κυρίως στην αναπαράσταση των σωμάτων, σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε σωματική εγγραφή [...] οι ηθοποιοί είναι μόνο άδειες φιγούρες, κενά και τεχνητά εμβλήματα και σε καμιά περίπτωση δεν γίνονται αυτά τα πεπεισμένα σώματα [...] αυτά τα πειστικά σώματα που βρίσκει κανείς στο μπρεχτικό θέατρο ή στον κινηματογράφο του Στρωμπ και του Γκοντάρ» [Μιχάλης Δημόπουλος, Χρήστος Βακαλόπουλος, Άγγελος Λελούδης, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Νίκος Σαββάτης, «Συμπτώματα μιας κρίσης», *Σύγχρονος Κινηματογράφος '76*, 11 (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1976), σσ. 5-23: στην ενότητα «Μπρεχτισμός» (σσ. 10-11) από τις πολυκριτικές του αφιερώματος.

τι η αποτελεσματική απόδοση του *gestus* (συνδυασμός φυσικής χειρονομίας και κοινωνικής στάσης) από τον ηθοποιό δίνει στο κοινό τη δυνατότητα να κατανοήσει τις κοινωνικοπολιτικές επιδράσεις των χειρονομιών. Με τη χρήση του ο ηθοποιός σχολιάζει συνειδητά τις κοινωνικές σχέσεις. Οι ηθοποιοί στην ταινία αδυνατούν να δώσουν έμφαση στην αντιφατική συμπεριφορά του χαρακτήρα των ρόλων. Έτσι, δεν υπερτονίζονται οι αλλαγές στην κοινωνική συμπεριφορά του χαρακτήρα, οι οποίες προκαλούνται από τις ηθικές κοινωνικές περιστάσεις ή από τη συμπεριφορά των προσώπων. Μοιάζει να παραγνωρίζονται οι «στιγμές-κλειδιά» της ιστορίας, που θα καταστήσουν σαφείς στο κοινό τις αποφάσεις και αντιφάσεις των χαρακτήρων· στιγμές που θα αποδίδονταν από τους ηθοποιούς μέσω της χρήσης των παύσεων, των μικρών χειρονομιών ή των φωνητικών αλλαγών.

2.2. *Καπετάν Μεϊντάνος (Η εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού)*

Κατά την ανίχνευση της μυθολογικής θεματικής 'στην ταινία *Καπετάν Μεϊντάνος* (1986), δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε ορισμένους υπό εξέταση νέους όρους: τη μετατόπιση από τον μύθο στον θρύλο, τη σχέση θρύλου και ιστορίας, την οικειοποίηση του ιδεολογικού και ηθικού περιεχομένου του θρύλου, τις μετατοπίσεις των όρων του ερμηνευτικού προβλήματος που θέτουν τα ζητήματα της απεικόνισης, την αλλοίωση των ιστορικών συμβάντων μέσα στη λογική του μύθου. Ειδικά όταν έχουμε να κάνουμε με μια σκοτεινή περίοδο της ελληνικής ιστορίας (τουρκοκρατία), που επιτρέπει την ανάδυση της πλάνης των φαινομένων και την επίγνωση της διαφυγής των συμβάντων. Η συγκεκριμένη ταινία του Θέου τείνει, με τις εναλλακτικές πλοκές διαφόρων επιπέδων και το πολύπλοκο αφηγηματικό της πεδίο, να αποτελεί περισσότερο ένα φιλοσοφικό δοκίμιο παρά μια ρεαλιστική αναπαράσταση του βίου του προσώπου του τίτλου. Οι αφηγηματικές στρατηγικές της ταινίας αρθρώνονται μεταξύ ιστορίας και μυθοπλασίας και ο μύθος εμφιλοχωρεί στα κενά των ιστορικών πηγών. Ανάλογα συνδράμει και το γεγονός ότι ο Καπετάν Μεϊντάνος υπήρξε μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα της εποχής του.[18] Στην ταινία, το συγκεκριμένο πρόσωπο μοιάζει να είναι και ο κόμβος όπου διαπλέκονται οι αφηγήσεις. Η όποια εικόνα του προσώπου έρχεται στον θεατή μέσα από αλλεπάλληλες στρωματώσεις του μύθου. Πρόκειται για μια εικόνα προσώπου που κινείται μεταξύ ιστορικής πραγματικότητας και θρύλου. Το αμφιλεγόμενο του χαρακτήρα του προσώπου στην ανασύσταση της εικόνας αποδεικνύεται ένα καλλιτεχνικά εκμεταλλεύσιμο στοιχείο. Ως θεατές της ταινίας προσεγγίζουμε την εικόνα του Καπετάν Μεϊντάνου μέσα από δύο αφηγητές, από συμπληρώσεις, αναιρέσεις και ακυρώσεις πληροφοριών, πληροφορίες που δεν αποκλείεται να είναι ένας κατασκευασμένος μύθος. Ο Θέος διαπλέκει το ιστοριογραφικό υλικό με το μυθοπλαστικό στοιχείο, χρησιμοποιώντας αποτελεσματικά τις διασυνδέσεις των φιλμικών προσώπων. Ο θίασος των προσώπων της ταινίας περιλαμβάνει τόσο ιστορικά πρόσωπα (Ιωάννης Δαμασκηνός, Όσιος Σεραφείμ, Διονύσιος Σκυλόσοφος, Βάιος, Μεϊντάνος, Κασομούλης), όσο και μυθοπλαστικά (Πρόξενος, Βοτανολόγος). Τα πρώτα αναπαράγουν τις αφηγήσεις των οπλαρχηγών και τις θέσεις του εκκλησιαστικού κατεστημένου, τα δεύτερα αποτελούν, ως επί το πλείστον, προβολές σχολίων και προβληματισμών του σκηνοθέτη.

Άλλο θέμα που θέτει η ταινία είναι η επικαιροποίηση του προβληματισμού γύρω από την «εικόνα και το εικονιζόμενο», με άξονα τη ρήση του Δαμασκηνού «άλλο η εικόνα και άλλο το εικονιζόμενο» (το πρόσωπο του εικονιζόμενου αγίου και η πραγματική φυσιογνωμία του οσίου). Η διάκριση εικόνας και παραπέμποντος λαμβάνει πολλές προεκτάσεις: «Όπως και στην αγιογραφία, έτσι και σε τούτη τη "βιογραφία", άλλο η εικόνα (που έφτιαξαν για τον Μεϊντάνο οι μεταγενέστεροι), άλλο το εικονιζόμενο (η ιδεολογική επενέργεια της μυθοποιημένης ιστορίας του Μεϊντάνου, το "είδωλο" του Μεϊντάνου), και άλλο το παραπέμπον (ο ίδιος ο Μεϊντάνος σαν υπαρκτό πρόσωπο, τέτοιος που θα ήταν στη φανταστική περίπτωση που θα μπορούσαμε να τον δούμε σε φωτογραφία).»[19] Η ταινία μοιάζει με ένα παλινδρομικής φοράς οδοιπορικό στον χώρο και τον χρόνο, για τη συγκέντρωση πληροφοριών που αφορούν τον θρυλικό κλέφτη της τουρκοκρατίας. Μέσα από ένα πλήθος αναφορών που σχετίζονται με το πρόσωπο και το εικονιζόμενο, παρεισφρέουν στοιχεία ιστοριογραφικά για μια σκοτεινή ιστορική περίοδο· σχόλια που μπορούν να εκληφθούν και ως προβολές στο ιστορικό παρόν, έτσι ώστε και οι αναφορές να λάβουν τον χαρακτήρα της πολιτικής παραβολής.

Αντίθετα από τη *Διαδικασία*, με τους αποδραματοποιημένους αναπαραστατικούς κώδικες και τα μεγάλα πλάνα, στον *Καπετάν Μεϊντάνο* επιλέγονται οι μετωπικές τοποθετήσεις της κάμερας και υιοθετείται η επηρεασμένη από τις «βυζαντινές εγγραφές» οπτική. Το χρώμα, σε κά-

18. Η φιλμική προσωπογραφία του τον θέλει άλλοτε αρματωλό και άλλοτε κλέφτη, και τον παρουσιάζει να εκτελείται από τους Τούρκους το 1700.
19. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Η κινηματογραφική αγιογραφία ενός οπλαρχηγού», *Έθνος*, 8 Νοεμβρίου 1987 (αναδημοσίευση στο *Κινηματογραφικά θέματα. Έθνος 1987-88, Τόμος Ε΄*, Αιγόκερως, Αθήνα, σσ. 34-39: σ. 38).
20. Δήμος Θέος, συνέντευξη Γιάννη Σολδάτου: «Ο δικός μου θεατής είναι ο άνθρωπος του διαστήματος», *Οθόνη*, 31 (Δεκέμβριος 1987) σσ. 19-23: σ. 22.
21. Βλ. ενδεικτικά σχόλια από την κριτικογραφία: Γιώργος Μπράμος, «Παροξυσμός αντιπαραθέσεων», *Το Τέταρτο*, 32 (Δεκέμβριος 1987), σ. 59: «δραματικότατο σύμπτωμα αποτελεί ότι και οι δύο ταινίες που απόκλιναν κάπως από την πεπατημένη [...] χλευάστηκαν και διασύρθηκαν από τους θορυβοποιούς του εξώστη – και όχι μόνο του εξώστη»· Σωτήρης Ζήκος, «Το καινούργιο κέλυφος ενός κλούβιου θεσμού», *Κινηματογραφικά τετράδια*, 27-28 (Δεκέμβριος 1987), σσ. 49-50: «Έλεος, είναι σκέτος λαβύρινθος αυτή η ιστορία που γεννοβολάει συνεχώς άλλες μικρότερες ιστορίες και σύμβολα και αναφορές και εξιστορήσεις και βίους αγίων και δεν ξέρω τι άλλο. Κάπου, βέβαια, διακρίνεται η δραματουργική τεχνική των παραλλαγών, που προσπαθεί να συνδέσει εξωτερικά τα πρόσωπα και τις ιστορίες, αλλά πού να βγάλει άκρη κανείς μ' όλες τις ομοιότητες και τις διαφορές; Εντάξει, ο Δήμος Θέος έφτιαξε μια κινηματογραφική διδακτορική διατριβή, τέμνοντας οριζοντίως και καθέτως το πραγματικό, το ιστορικό και τη μυθοπλασία, αλλά τι φταίω εγώ, που ανάθεμά με αν κατάλαβα τίποτα; Γι' αυτό και βγάζω το σπαθί

Καπετάν Μεϊντάνος

μου και κόβω εδώ κάθε σχέση μου μ' αυτή τη γόρδια περιπεπλεγμένη ταινία "δομής", πριν μου δημιουργήσει κανένα σύμπλεγμα κατωτερότητας». Επίσης, Θωμάς Νέος, «Η χαμένη εικόνα», *Οθόνη*, 31 (Δεκέμβριος 1987), σσ. 16-18· Αχιλλέας Ψαλτόπουλος, «Μικρό ημερολόγιο του 22ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου», *Cine-7*, 7, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1987, σσ. 64-67: σ. 66.

22. Δήμος Θέος, συνέντευξη Γιάννη Σολδάτου: «Ο δικός μου θεατής είναι ο άνθρωπος του διαστήματος», *Οθόνη*, ό.π., σ. 22.

θε εποχή και σεκάνς, διαφοροποιείται ανάλογα με το αναφερόμενο χρονικό επίπεδο. Ο σκηνοθέτης αναφέρεται στη συγκεκριμένη στρατηγική: «Η σχέση της μηχανής με τα πρόσωπα είναι σχέση μετωπικής εγγραφής. Ποτέ δεν έχουμε δυναμικές εναλλαγές γωνίας της μηχανής. Όλα αυτά είναι κοντά στην επιδίωξη των δύο διαστάσεων της βυζαντινής ζωγραφικής. Υπάρχει συνειδητά μια απλή γραφή που διαβάστηκε από τους κριτικούς σαν γραφή με λιτά μέσα. Αυτή η απλότητα, όμως, δεν σημαίνει καθόλου υλική λιτότητα. Είναι αισθητική λιτότητα και όχι υλικών μέσων. Υπάρχουν κάδρα που γίνανε μετά από εξάωρα φωτισμού για να φτάσουμε σε μια απλότητα που θα εξυπηρετούσε τους στόχους μας. Θέλουμε να πετύχουμε ένα ελαφρό γκριζάρισμα, κόντρα στο νεοπλουτίστικο πνεύμα της εποχής. Μια ταπεινότητα στην εικόνα, όπως είναι ολόκληρη η ζωγραφική παράδοση που αναφέρουμε».[20]

Η ταινία αποτελεί ένα πολυεπίπεδο και πολύπλοκο αφηγηματικά εγχείρημα,[21] όχι μόνο στο παλίμψηστο και τους εγκιβωτισμούς των αφηγήσεων, αλλά και στις επιβεβαιώσεις και ακυρώσεις του πληροφοριακού υλικού· ακόμη και στα εικαστικά στοιχεία των πλάνων, με την υιοθέτηση διαφορετικής γωνίας θέασης ανάλογα με τον εκάστοτε αφηγητή. Οι εναλλακτικές πλοκές διαφόρων επιπέδων μοιάζει να αναφέρονται στην εικόνα ως σύστημα απαγορευμένων σημασιών. Δεν λείπουν οι αφηγηματικές αναφορές στον Borjes: «Ως προς το ζήτημα των συνεκδοχών, η δομή της ταινίας προϋποθέτει τη Βίβλο αλλά και τον Borjes. Όταν διηγούνται οι άνθρωποι του ξενώνα, έχουμε διαφορές και στο τέλος δεν υπάρχει μια άποψη. Όλες οι απόψεις παραμένουν εξίσου δυνατές. Αυτό δεν σημαίνει πως δεν υπάρχει αλήθεια. Δεν υπάρχει μια αλήθεια, όπως υπήρχε παλιά, και εκείνη η αλήθεια είχε μια μεταφυσική θεμελίωση. Αυτή την αλήθεια εκπροσωπεί μόνο ο ηγούμενος που τη στηρίζει στην οντο-θεολογία».[22]

Παραπέρα, μπορούμε να θεωρήσουμε τον Πρόξενο προσωπείο του σκηνοθέτη και, κατ' αναλογία, να τοποθετήσουμε την ταινία στη θέση της αναζητούμενης εικόνας (μια αγιογραφία από την οποία λείπει το κεντρικό θεματολογικό της στοιχείο) που αποτελεί τον μίτο της πορείας αναζήτησης του Πρόξενου-σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης είναι ο ιστοριοδίφης που συλλέγει υλικό, ενώ το οδοιπορικό του Πρόξενου απηχεί την πορεία του σκηνοθέτη στα επαρχιακά μοναστήρια και τη συλλογή στοιχείων για τη ζωή του οπλαρχηγού του 17ου αιώνα, Καπετάν Μεϊντάνου, τον οποίο ο σκηνοθέτης θα χρησιμοποιήσει ως μυθοπλαστικό πρόσωπο για το μυθιστόρημα και κατ' επέκταση για την ταινία. Οι περιπέτειες που σχετίζονται με την παραγωγή της αναζητούμενης ει-

κόνας διαπλέκονται με την ιστορία του οπλαρχηγού. Μέσα από τις αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις, ο *Καπετάν Μεϊντάνος* μπορεί να αναγνωσθεί και ως μια κρυπτοαναφορική ταινία. Στο πλατωνικό σπήλαιο, ο ήρωας βρίσκει την εικόνα και το τέλος μοιάζει «ανοιχτό»: ως θεατές αναρωτιόμαστε αν πρόκειται για πραγματικότητα ή για οπτασία του εμπύρετου μυθοπλαστικού προσώπου.

2.3. *Ελεάτης Ξένος* (1996)

«Η ιστορία έχει την πλοκή αστυνομικής ταινίας, όμως στο εσωτερικό της αναπτύσσεται το θέμα της αγάπης, έτσι όπως αυτή εκφράζεται στον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης».[23] Ο *Ελεάτης Ξένος*, η τελευταία και εν πολλοίς άγνωστη ταινία του Θέου,[24] δεν διαφοροποιείται στη σύλληψη του μύθου της και στην ανάπτυξη της ιστορίας της από τον βασικό προβληματισμό των προηγούμενων ταινιών του σκηνοθέτη. Όπως και στον *Καπετάν Μεϊντάνο*, έχουμε στο επίκεντρο μια αναζήτηση: εκεί ένα μυθικό πρόσωπο, εδώ ο πατέρας της κεντρικής ηρωίδας. Παράλληλα, ενώ στη *Διαδικασία* ο μύθος της Αντιγόνης μεταφερόταν στην αρχαϊκή εποχή για να σχολιαστεί το μεταπολιτευτικό παρόν, στον *Ελεάτη Ξένο* ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης μεταφέρεται στο παρόν, προκειμένου να διατυπωθούν περισσότερο υπαρξιακού χαρακτήρα προβληματισμοί. Η ιστορία διαδραματίζεται στη σύγχρονη εποχή και το ταξίδι της Χάνα λαμβάνει τη συμβολική σημασία του ταξιδιού της ζωής. Η αναζήτηση του Πατέρα ξεκινά από τον πόθο της Χάνα να γνωρίσει τον εαυτό της. Ψάχνει τα αίτια του θανάτου του Αρέθα Πωγωνάτου τρέχοντας πίσω από τα ίχνη του νεκρού, γοητεύεται από τη μορφή του και βυθίζεται στη μυθολογία που τον περιβάλλει. Επειδή η ζωή της αποκτά νόημα, συνεχίζει να παίζει τον ρόλο της θυγατέρας του μυστηριώδους Αρέθα Πωγωνάτου, ακόμη και όταν βεβαιώνεται ότι δεν είναι ο πατέρας της.

Η περιπλάνηση της κεντρικής ηρωίδας ανά την Ελλάδα (Κρήτη, Κόρινθος, Αίγινα, Αθήνα, Πειραιάς) εξελίσσεται κατά γραμμικό τρόπο. Ο Θέος οργανώνει την ιστορία του με άξονες δύο πρόσωπα: την Χάνα και τον άφαντο στην ταινία Αρέθα Πωγωνάτο. Η νεαρή Χάνα υφίσταται ένα είδος «εσωτερικής διχοτόμησης»: φέρει δύο ταυτότητες λόγω γερμανικής και ελληνικής καταγωγής, μιλά δύο γλώσσες. Αναζητά την ταυτότητα του πατέρα της και κατ' επέκταση τη δική της, τη στιγμή που η καταγωγή της είναι ένας γρίφος: «η ιστορία είναι γεμάτη κενά και αινίγματα γραμμένα με ιερογλυφικά». Τη συναντάμε διαρκώς σε κίνηση και σε χώρους της προσωρινότητας (καμπίνες πλοίων, ξενοδοχεία, αυτοκίνητα εν κινήσει). Από την άλλη πλευρά, ο Αρέθας Πωγωνάτος είναι ένας αλεξανδρινής καταγωγής και ακαταμάχητης γοητείας γνωστός λογοτέχνης. Απόκοσμος, μυστηριακός, μονήρης, περιβεβλημένος με μυστήριο, για άλλους «κουλτουριάρης, βετεράνος στο τρύπημα» και για άλλους «ποιητής-σωτήρας, άγιος άνθρωπος» και για ορισμένους «μέθυσος, πρεζόνι, καταχραστής». Στη σεναριακή οικονομία των μυθολογικών προβολών η Χάνα ταυτίζεται με τη Διοτίμα και ο Αρέθας με τον Εμπεδοκλή («γιατρός, αλχημιστής, μάγος και εχθρός της βίας»). Ο Αρέθας γράφει για τον έρωτα, τη συγγραφή, τη φαρμακεία, για τη Διοτίμα. Όπως η ιέρεια από τη Μαντινεία μιλά στο *Συμπόσιο* για τον Έρωτα ως κυρίαρχη δύναμη του κόσμου, ως δαίμονα, μεσολαβητή ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους. Εκτός από την πλατωνική Διοτίμα, σημαίνουσες είναι άλλες αναφορές: όπως ο τίτλος του βιβλίου του Ελεάτη Ξένου, *Εμπεδοκλής ο Ακραγαντίνος και η εποχή του μίσους*, επειδή «εκφράζει το στίγμα μιας εποχής όμοιας με τη δική μας, μιας εποχής μίσους». Ο μυθοπλαστικός Αρέθας[25] ταυτίζεται με τον Ελεάτη, ενώ στο ίδιο πλαίσιο των συγκεχυμένων και ψευδών ταυτοτήτων μοιάζει να εγγράφεται και η αναφορά στη θεατρική παράσταση της *Παρεξήγησης* του Camus.

Παρότι ο Αρέθας γράφει για τον έρωτα («Ο έρωτας έχει την όψη φαρμακείας. Η γραφή είναι φαρμακείο»), εντούτοις, τον ρόλο του εραστή, με αναφορές στον μυθολογικό Ορφέα, έχει ο τσελίστας Θωμάς. Καταγόμενος από πατέρα ναυτικό (στοιχείο που παραπέμπει στο μοτίβο του ταξιδιού), ζει σε έναν χώρο που μοιάζει με κοινόβιο, ένα δωμάτιο ανοιχτό στους ανθρώπους. Η σχέση του με τον Αρέθα σχετίζεται με τα παυσίλυπα: συσχετισμός των ψυχονευρωτικών πόνων στο στομάχι (καλλιτεχνική δυστοκία) με τα ανακουφιστικά αφεψήματα. Αρχικά, ο Θωμάς εμφανίζεται ως συνεργός στην έρευνα της Χάνα και, στη συνέχεια, ως καλλιτέχνης, βρίσκει την οδό της δημιουργίας μετά την ερωτική του συνεύρεση με τη Χάνα. Η επαφή του με τον έρωτα στο πρόσωπο της Χάνα τον οδηγεί στη σύνθεση της μουσικής που ονειρεύεται. Ο έρωτας ταυτίζεται με το φως, μεταφράζει τα αισθήματα σε νότες, τη στιγμή που η Χάνα «φτάνει στο εγώ της», όχι πια ως κόρη του Πωγωνάτου. Οι αναφορές στον Απόλλωνα, όπως και στον Ορφέα, συσχετίζονται με τη λατρεία του από τους ορφικούς ως θεού-προστάτη, θεού της ιάσεως και του θεραπευτικού ύμνου.

Ένα βασικό μοτίβο που συναντάμε σε πολλές παραλλαγές στον *Ελεάτη Ξένο* είναι αυτό της πτήσης: από τους γλάρους που ακολουθούν το πλοίο, τις εικόνες αγίων και αγγέλων στην απει-

23. Από το σημείωμα του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα του 37ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (8-17 Νοεμβρίου 1996), σ. 59.
24. Η ταινία δεν προβλήθηκε στο ευρύ κύκλωμα διανομής-προβολής ταινιών.
25. Ψευδώνυμο που παραπέμπει στον Βυζαντινό κληρικό και λόγιο (850-944 μ.Χ.), σχολιαστή των αρχαίων ελλήνων και των εκκλησιαστικών συγγραφέων.

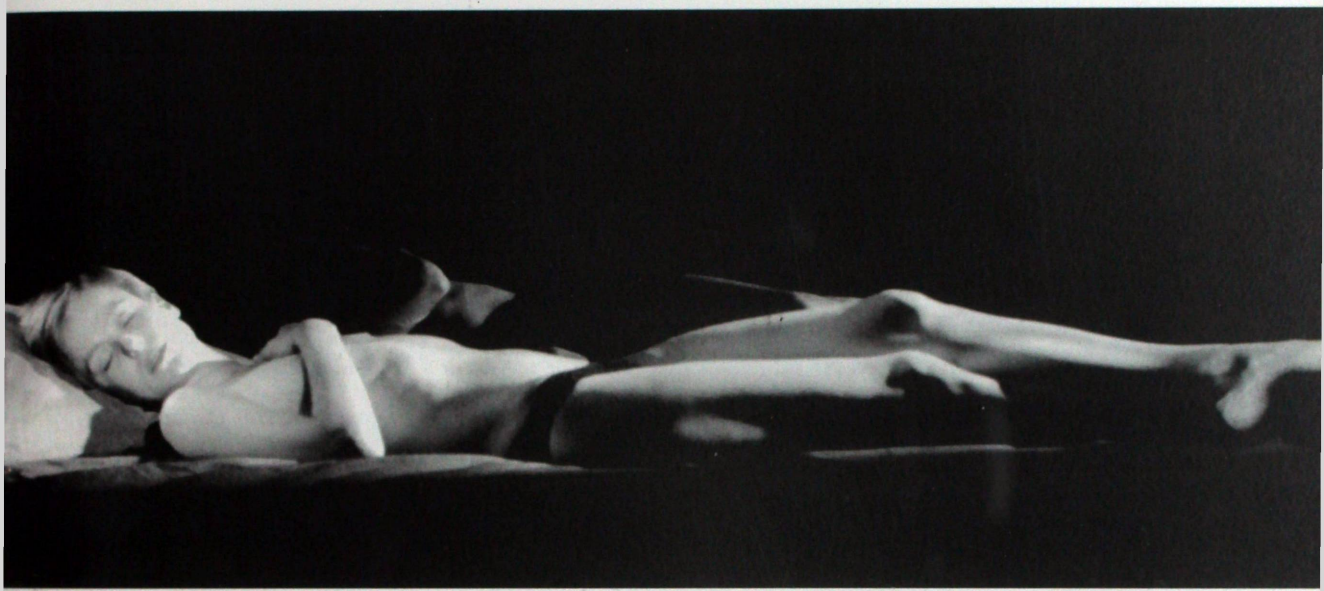
Ελεάτης Ξένος

κόνιση της αποκάλυψης ως φορέων προφητικών μηνυμάτων, μέχρι διάφορα μικροαντικείμενα-σήματα (ξύλινος γλάρος στο διαμέρισμα) και τα νεκρά μαύρα πουλιά της παραλίας. Δεν είναι μόνο η πτήση με το αερόστατο, αλλά και το αεροπορικό ατύχημα που οδήγησε τη μητέρα της Χάνα στον θάνατο. Παραπέρα, η εξομολόγηση της ηρωίδας, ότι πιστεύει στους αγγέλους, ότι βλέπει τον εαυτό της σαν αποδημητικό πουλί (αγαπάει τα αποδημητικά πουλιά, γιατί «ανήκει στο είδος τους, γιατί πατρίδα τους είναι το κάθε κλωνάρι»), που αποκτά την ποιητική του αποτύπωση στην εκμαγείωση των χεριών της Χάνα, τα οποία μοιάζουν με δυο ανοιχτές φτερούγες.

Ο φύλακας-άγγελος (με αναγνωριστικό σημάδι ένα δαχτυλίδι που εικονίζει έναν «άνθρωπο με φτερά») μετατρέπεται σταδιακά σε άγγελο του σκότους και του θανάτου. Η παρουσία των αγγέλων απηχεί το εσχατολογικό κλίμα που διαμορφώνεται και με την παρουσία του Αγνώστου, ο οποίος σαλπίζει (όπως στην Αποκάλυψη) από το μπαλκόνι του Πωγωνάτου. Ο διαπεραστικός ήχος του πνευστού ταυτίζεται με τους εκτελεστές. Μαυροντυμένοι μοτοσικλετιστές, ως άγγελοι που ακολουθούν τον εωσφόρο, αποτελούν τις εφιαλτικές μορφές της αποκάλυψης που πραγματοποιούν το σχέδιο της καταστροφής. Στο ίδιο πλαίσιο, παρακολουθούμε επεισόδια με θαύματα, μυστηριακά οράματα, αγιασμένο νερό, δερβίσηδες. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας διατηρείται η σχέση των διαδραματιζόμενων με τη μεταφυσική διάσταση και το υπερ-λογικό κλίμα, ενώ εξαρχής η συλλογή των νεκρικών εικόνων (φαγιούμ), υποβάλλει το θέμα του θανάτου-Άδη. Ο θάνατος ταυτίζεται με το λευκό χρώμα και τον πάγο. «Το σημείο μηδέν της ενδοχώρας», έξω από την ελεγχόμενη ζώνη είναι ένα χιονισμένο τοπίο. Ταυτίζεται με τον εσωτερικό κόσμο του όντος, με τη διαδρομή για την αναζήτηση της ταυτότητας και με την αλήθεια.

Καταληκτικά, στο κινηματογραφικό έργο του Θέου ανιχνεύεται ως σταθερή η σχέση της μυθοπλασίας των ταινιών με τον κόσμο των μύθων. Η σχέση αυτή παίρνει σχήμα κατά τον συσχετισμό του μύθου με τις ιστορικές πηγές, συσχετισμό που εκφράζει έναν προβληματισμό για τις διαχωριστικές γραμμές επιστήμης και τέχνης, αλλά και για τα αινίγματα που θέτουν τα ζητήματα της απεικόνισης. Πρόκειται για μια σχέση που αποτυπώνεται, τόσο στην έκφραση μιας σημαίνουσας αναγωγής σε επίπεδο τίτλου, όσο και στην επιλεκτική χρήση των μύθων, όπως αυτοί παραδίδονται στους τραγικούς κύκλους· με στόχο, πάντα, να εκφραστεί ένας επικαιρικών προβληματισμών πολιτικός λόγος, αλλά και μια παραβολή για τις υπαρξιακές καταβυθίσεις και αναδύσεις των σύγχρονων ανθρώπων.

Καπετάν Μεϊντάνος



Ελεάτης Ξένος

Διαδικασία

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ *ΚΙΕΡΙΟΝ* ΚΑΙ *ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ*

του Στάθη Βαλούκου

Η αμφίδρομη σχέση κινηματογράφου και ιστορίας διερευνάται από την εποχή που ο Marc Ferro,[1] στο πλαίσιο του διδακτορικού του, υποστήριξε την ιδέα χρησιμοποίησης της κινηματογραφικής ταινίας ως «ιστορικού τεκμηρίου». Σύμφωνα με την άποψη του Ferro, το ιδεολογικό-κοινωνικό περιεχόμενο των ταινιών αναδεικνύει έμμεσα τα κυρίαρχα πολιτικά και πολιτιστικά γνωρίσματα της εποχής. Η μέθοδος περιλαμβάνει την ανάλυση του θέματος σε συσχετισμό με την εποχή, και τις σχέσεις της ταινίας με όσα βρίσκονται «έξω» από αυτή: αφενός τον δημιουργό και τον παραγωγό, αφετέρου το κοινό, την κριτική, ακόμα και το καθεστώς που συναίνεσε στην παραγωγή της σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή. Με αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο κατανοούμε το κινηματογραφικό έργο, αλλά αντλούμε πολύτιμα ιστορικά στοιχεία μέσω όσων αναπαριστά.

Το έργο του Δήμου Θέου είναι πολύπλευρα σημαντικό για τον ελληνικό κινηματογράφο. Πέραν της οποιασδήποτε καλλιτεχνικής του αξίας (η οποία, εντούτοις, δεν αφορά την παρούσα μελέτη), ο Θέος έφερε ένα μαχητικό ύφος τόσο στο ιδεολογικό περιεχόμενο, όσο και στον τρόπο κατασκευής των ταινιών. Αν υπάρχει αυτό που από μερίδα κριτικών και θεωρητικών αποκαλείται «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», τότε ο Δήμος Θέος αποτελεί τον ιστορικό του προπομπό. Άλλωστε, η γνώση των ιστορικο-κοινωνικών διαδικασιών που συντελέστηκαν στην πολυτάραχη δεκαετία του '60 αποτελεί προϋπόθεση για την προσέγγιση του έργου του, το οποίο καθρεφτίζει απόλυτα την κοινωνία της εποχής του.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, η χώρα, με νωπά τραύματα από έναν εμφύλιο πόλεμο, βρισκόταν στη δίνη γοργών κοινωνικών μεταβολών και πολιτικών εξελίξεων. Στο πλαίσιο μιας επιδιωκόμενης εκβιομηχάνισης, η γεωργική οικονομία συρρικνώνεται και ο πληθυσμός μετακινείται από τις αγροτικές περιοχές στα αστικά κέντρα. Η προσφορά εργατικών χεριών συνεπάγεται ανεργία και υποαπασχόληση που αγγίζει το 20% του ενεργού πληθυσμού της χώρας.[2] Οι ανακατατάξεις επιδρούν σημαντικά στην κοινωνική διαστρωμάτωση. Η σύνθεση του πληθυσμιακού σώματος που προπολεμικά ονομαζόταν «αστικό» αλλάζει ριζικά· αποτελείται, πλέον, «σε βαθμό καθοριστικό για το ποιόν και τον χαρακτήρα του, από νεόπλουτους και, μάλιστα, νεόπλουτους χάρη σε εργολαβικές και μεταπρατικές δραστηριότητες».[3] Η επίσημη κρατική ιδεολογία οργανώνεται γύρω από τους «μύθους» του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού» και της «ενότητας Γένους και θρησκείας»,[4] ενώ ο μηχανισμός των έκτακτων μέτρων που τέθηκε σε ισχύ κατά τον εμφύλιο εναντίον της Αριστεράς και της «άκρας Αριστεράς»,[5] μετά το 1958 και τον εκλογικό «θρίαμβο» της ΕΔΑ, κατέληξε να «χτυπά» κάθε αντιπολιτευόμενο. Τον Μάιο του 1963, η δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη από παρακρατική οργάνωση, με τη συνενοχή ή την ανοχή της αστυνομίας, συνέβαλε στην ανυποληψία της κυβέρνησης και την όξυνση της αντιπολίτευσης που απαιτούσε προσφυγή σε εκλογές.[6] Μετά την παραίτηση και την αυτοεξορία του Κωνσταντίνου Καραμανλή στο Παρίσι, ένας συνασπισμός Κεντρώων δυνάμεων κέρδισε τις διαδοχικές εκλογές του 1963 και του 1964, δημιουργώντας προς στιγμή την ελπίδα πως η χώρα θα ξανάβρισκε την ομαλή πολιτική και κοινωνική ζωή που ήταν απαραίτητη για την οικονομική της ανάπτυξη.[7] Εντούτοις, μια σειρά από γεγονότα, σε συνδυασμό με κάποια διστακτικότητα που επέδειξε αρχικά ο πρωθυπουργός Γεώργιος Παπανδρέου, καθώς και το γεγονός ότι η νέα κυβέρνηση αντιστεκόταν στις ισχυρές αμερικανικές πιέσεις, επιτάχυναν την πτώση της. Το παλάτι, με μια πραξικοπηματική ενέργεια τον Ιούλιο του 1965, εξανάγκασε σε παραίτηση τον πρωθυπουργό Γεώργιο Παπανδρέου, οδηγώντας τη χώρα σε πολιτική και συνταγματική κρίση. Το γεγονός, που ονομάστηκε «βασιλικό πραξικόπημα»,[8] πυροδότησε μεγάλες λαϊκές διαδηλώσεις και έμεινε στην ιστορία με τον όρο «Ιουλιανά». Η παράταση της πολιτικής κρίσης και το αβέβαιο των εκλογών που είχαν προκηρυχτεί για την άνοιξη του 1967, οδήγησε σε μια αναμενόμενη και πολυσυζητημένη εξέλιξη. Μια «μικρή χούντα» μεσαίων αξιωματικών, που επηρεάζονταν από τον αμερικανικό παράγοντα και δρούσαν στο πλαίσιο μιας «μεγαλύτερης χούντας»

1. Marc Ferro. Γάλλος ιστορικός. Γεννήθηκε στο Παρίσι το 1924 και συνδέθηκε από πολύ νέος με τη σχολή των Annales. Διετέλεσε συνδιευθυντής του ομώνυμου περιοδικού και έγραψε το βιβλίο *Κινηματογράφος και ιστορία* (πρώτη έκδοση: 1992), μια σύνθεση παλαιότερων κειμένων, συνεντεύξεων και δοκιμίων, που έχουν ταξινομηθεί (από τον ίδιο) σε πέντε μεγάλες θεματικές ενότητες, οι οποίες τιτλοφορούνται: «Η ταινία ως ιστορικό τεκμήριο», «Η ταινία ως ιστορικός παράγοντας», «Πώς ενεργεί η κινηματογραφική γλώσσα», «Η κοινωνία ως παραγωγός και δέκτης», και «Η Ιστορία στον Κινηματογράφο».
2. Νίκος Σβορώνος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 147.
3. Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Θεμέλιο, Αθήνα 2000, σ. 41.
4. Ό.π., σ. 40.
5. Ως «άκρα Αριστερά» χαρακτηριζόταν το παράνομο εκείνη την εποχή ΚΚΕ.
6. Νίκος Σβορώνος, ό.π., σ. 148.
7. Ό.π., σσ. 148, 149.
8. Ό.π., σ. 150.

στρατηγών, εκβίασε τις πολιτικές εξελίξεις προς όφελός της. Χρησιμοποίησε τον υπάρχοντα μηχανισμό επιβολής δικτατορίας των στρατηγών (σχέδιο Προμηθεύς) και, εκβιάζοντας τις εξελίξεις, επέβαλε τη δική της δικτατορία. Με αυτόν τον τρόπο, το προετοιμαζόμενο από τον βασιλιά «στρατιωτικό πραξικόπημα», αποτέλεσε το εφαλτήριο για την τυχοδιωκτική δράση μεσαίων αξιωματικών που πήραν την εξουσία· ακολούθησε η επτάχρονη τυραννική διακυβέρνηση της χώρας, που πέρασε στην ιστορία με την ονομασία η «δικτατορία των συνταγματαρχών».

Ιδεολογική μήτρα του νέου καθεστώτος, που αυτοαποκαλούνταν «Επανάστασις της 21ης Απριλίου», υπήρξε η παλαιότερη δικτατορία Μεταξά[9] και αδιαμφισβήτητος ηγέτης του καθεστώτος ο συνταγματάρχης Γεώργιος Παπαδόπουλος, ο οποίος απηχούσε τις αυταρχικές, πατερναλιστικές και αντικομμουνιστικές αντιλήψεις του καθεστώτος Μεταξά. «Πανούργος χειριστής της πολιτικής»,[10] συγκέντρωσε στη συνέχεια όλο και μεγαλύτερη εξουσία. Με την πολιτική του άκρατου δανεισμού και της προσφοράς κινήτρων στους επενδυτές, κατάφερε να διατηρήσει την ορμή της οικονομικής ανάπτυξης που είχε δρομολογηθεί από τις δημοκρατικές κυβερνήσεις, γεγονός που εμπόδιζε ή, σε κάθε περίπτωση, ανέστελλε τη μαζική αντιπολίτευση.[11]

9. R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας*, Κάτοπτρο, Αθήνα 2002, σσ. 189, 190.
10. Ό.π., σ. 191.
11. Ό.π.

Ο ελληνικός κινηματογράφος στα μέσα της δεκαετίας του '60

Την ίδια εποχή, ο ελληνικός κινηματογράφος γνωρίζει μια άνθηση. Η καθιέρωση του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης υπήρξε πολύτιμη για την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου. Ενώ στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο συντελείται ήδη μια «κοσμογονία» με την εμφάνιση της nouvelle vague και των απανταχού «νέων κινηματογράφων», στη χώρα μας, οι νέοι σκηνοθέτες βρίσκουν ένα εφαλτήριο, ένα «βήμα» για να εκθέσουν ταινίες με στόχους και οράματα διαφορετικά από των μεγάλων παραγωγών. Προαγγέλλουν κάτι νέο, κάτι διαφορετικό που έρχεται, καταγράφοντας μια ενθουσιώδη τάση η οποία αντιμετώπιζε την ταινία όχι ως εμπορεύσιμο προϊόν, αλλά ως πολιτιστικό και πολιτικό στοιχείο έκφρασης. Αυτό το «νέο κύμα» (ακριβέστερα: η νέα αντίληψη) έκανε δειλά και αβέβαια την εμφάνισή του με μια σειρά ταινιών μικρού μήκους, που παίχτηκαν στα πρώτα φεστιβάλ. Με την ταινία μικρού μήκους ο σκηνοθέτης γίνεται επίσης παραγωγός, σεναριογράφος, μοντέρ· καλύπτει τις περισσότερες ανάγκες της ταινίας με προσωπική δουλειά και, επομένως, αυτονομείται από τον παραγωγό στον μέγιστο δυνατό βαθμό. Η τεχνική αυτών των ταινιών δεν ήταν σπουδαία· μερικές φορές υστερούσε σημαντικά. Η θεματολογία τους, όμως, σε σύγκριση με τις ψυχαγωγικές ταινίες της εποχής προοιωνίζει ένα ποιοτικό άλμα. Για πρώτη φορά ο ελληνικός κινηματογράφος ασχολείται συστηματικά και καταγράφει σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα. Νέα πρόσωπα, που έμελλε να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στο μέλλον, εμφανίστηκαν στο φεστιβάλ με ταινίες τους, μεταξύ άλλων ο Κώστας Σφήκας [*Εγκαίνια* (1963) και *Αναμονή* (1964)], ο Λάμπρος Λιαρόπουλος (*Γράμμα από το Σαρλερουά*, 1965), ο Παντελής Βούλγαρης (*Ο κλέφτης*, 1965), ο Λάκης Παπαστάθης (*Περιπτώσεις του όχι*, 1965), ο Δημήτρης Κολλάτος (*Αθήνα Χ,Ψ,Ξ*, 1963) και ο Δήμος Θέος με τον Φώτο Λαμπρινό, αμφότεροι με ενδιαφέρουσα πορεία στον ελληνικό κινηματογράφο, που παρουσίασαν από κοινού το πρώτο πολιτικό ντοκιμαντέρ του ελληνικού κινηματογράφου, τις *Εκατό ώρες του Μάη* (1963).

Εκατό ώρες του Μάη

Και ενώ η κοσμογονία των «Ιουλιανών» συνιστά μια άνοιξη στην πολιτική σκηνή, ο Δήμος Θέος αποφασίζει να γυρίσει την πρώτη ανοιχτά «πολιτική» ελληνική ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, το *Κιέριον*. Η χρονική συγκυρία της παραγωγής της τοποθέτησε την ταινία στο μεταίχμιο τριών ιστορικών «εποχών» (Ιουλιανά, δικτατορία, μεταπολίτευση). Τα γυρίσματα ξεκίνησαν τον χειμώνα του '66 και σταμάτησαν προσωρινά με την επιβολή της δικτατορίας. Ωστόσο, η ταινία δεν ματαιώθηκε· «μπήκε στην παρανομία». Σε κάθε ευκαιρία, είτε με χρήματα που πρόσφεραν φίλοι, είτε με εθελοντική προσφορά εργασίας των συνεργατών της, τα γυρίσματα συνεχίζονταν κρυφά και χωρίς άδεια. Τον Ιούλιο του 1968, η ταινία ολοκληρώθηκε. Μια κόπια της «φυγαδεύτηκε» στο εξωτερικό και παίχτηκε στο παράλληλο πρόγραμμα του φεστιβάλ Βενετίας. Το αποτέλεσμα, όποιο κι αν ήταν αυτό, δεν ικανοποίησε τον σκηνοθέτη της, που αποφάσισε να κάνει συμπληρωματικά γυρίσματα. Στη μεταπολίτευση, χάρη στη χρηματική βοήθεια του εφοπλιστή Γιώργου Παπαλιού, έγιναν συμπληρωματικές λήψεις και η ταινία πήρε την τελική της μορφή. Προβλήθηκε στο πρώτο φεστιβάλ της μεταπολίτευσης, το φθινόπωρο του 1974, όπου κέρδισε, εξ' ημισείας, το βραβείο καλλιτεχνικής ταινίας.

12. Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος*, Κοχλίας, Αθήνα, Β΄ τόμος, σ. 62.

Κιέριον

Η «περιπέτεια» της ταινίας αντανακλά τις δυσκολίες που συναντούσαν οι νέοι κινηματογραφιστές τα χρόνια της δικτατορίας, αφού η συγκεκριμένη αποτύπωνε, όχι μόνο την πολιτική αγωνία των ημερών, αλλά και την «επιθυμία ρήξης» των νέων με το εμπορικό κατεστημένο της εποχής. Προκειμένου να αρχίσουν τα γυρίσματα απαιτούνταν μια δαιδαλώδης γραφειοκρατική διαδικασία (λογοκρισία, άδεια γυρίσματος, αστυνομικοί έλεγχοι). Ακόμα περισσότερα ήταν τα προβλήματα που έπρεπε να επιλυθούν για να φτάσει η ταινία στο κύκλωμα προβολής. Ωστόσο, ο Δήμος Θέος δεν ήταν μια απλή περίπτωση νέου, αδιάλλακτου και «περιθωριακού» σκηνοθέτη· εκείνο που τον διαφοροποιούσε σε σχέση με τους άλλους ήταν η ενεργή αποφασιστικότητα που τον διέκρινε, πράγμα που τον κατέστησε ισχυρό πόλο έλξης για τους συναδέλφους του. Αυτός ήταν εξάλλου και ο λόγος που το *Κιέριον* αναδείχτηκε σε «μυθική» ταινία για την ιστορία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ενώ ο ίδιος ο Θέος αναδείχτηκε σε άτυπο ηγέτη του νέου κύματος. Γύρω από το πρόσωπό του συσπειρώθηκαν όλοι οι νέοι κινηματογραφιστές οι οποίοι, όπως πολύ παραστατικά γράφει ο Κώστας Σταματίου: «οργάνωσαν με το *Κιέριον* την πρώτη έφοδο κατά της παραδοσιακής παραγωγής, μέσα στο ίδιο το κάστρο της: την ταινία μεγάλου μήκους».[12]

Πράγματι το *Κιέριον* συγκεντρώνει πολλές πρωτιές: ήταν η πρώτη πολιτική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου· ήταν η πρώτη που γυρίστηκε στην παρανομία· ήταν, τέλος, η πρώτη για την οποία δούλεψαν αμισθί, βοηθώντας την αποπεράτωσή της, το σύνολο των νέων κινηματογραφιστών. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Παντελής Βούλγαρης, ο Κώστας Σφήκας, η Τώνια Μαρκετάκη, ο Γιώργος Πανουσόπουλος, ο Βαγγέλης Σερντάρης, ο Σταύρος Τορνές, ο Κυριάκος Κατζουράκης, ο Κώστας Φέρρης, ο Σταύρος Κωνσταντάρακος, ο Νίκος Νικολαΐδης, ο Ιάσων Γιαννουλάκης, ο Γιώργος Κατακουζηνός, ο Πάνος Παπακυριακόπουλος και άλλοι, συμμετείχαν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο στα γυρίσματα και συνεργάστηκαν

ή βοήθησαν στην ολοκλήρωση της ταινίας. Το *Κιέριον* αποτέλεσε τον «στρατώνα» του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και κομβικό σημείο αναφοράς για την ιστορία του.

Η ταινία αναφέρεται στη σύγχρονη (των γυρισμάτων της) εποχή, αλλά επιχειρεί αναφορές στην εποχή του εμφυλίου, παραλληλίζοντας την επικρατούσα πολιτική κατάσταση (τη δικτατορία των συνταγματαρχών) με την περίοδο που οι Αμερικανοί διαδέχονται τους Εγγλέζους ως στρατηγικοί σύμμαχοι της χώρας. Μυθοπλαστικά έχει «αρδευτεί» από δύο πολιτικές δολοφονίες ξένων δημοσιογράφων στη χώρα μας. Η πρώτη είναι η αινιγματική μέχρι τις μέρες μας «Υπόθεση Πολκ»: η γνωστή ιστορία της δολοφονίας του αμερικανού δημοσιογράφου Πολκ, που είχε έρθει στην Ελλάδα προκειμένου να πάρει συνέντευξη από τον Μάρκο Βαφειάδη και βρέθηκε νεκρός στη Θεσσαλονίκη.[13] Η δεύτερη είναι η δολοφονία της αγγλίδας δημοσιογράφου Αν Τσάπμαν, στο Καβούρι, στις 21 Οκτωβρίου 1971. Η αγγλίδα δημοσιογράφος είχε έρθει στην Ελλάδα για να γράψει ένα άρθρο (ο πατέρας της κάνει λόγο για βιβλίο) και να πάρει συνέντευξη από τον έγκλειστο στις φυλακές Αλέξανδρο Παναγούλη.[14] Βεβαίως, η ταινία δεν αναφερόταν άμεσα στις εν λόγω υποθέσεις (δεν θα μπορούσε, άλλωστε, εξαιτίας του συστήματος λογοκρισίας), όμως τις «φωτογράφιζε», αναπαράγοντας κάποιες αλληλουχίες γεγονότων. Στόχος του σκηνοθέτη ήταν να παραλληλίσει τις εποχές, καταδεικνύοντας έμμεσα ότι, σε διάστημα μιας εικοσαετίας, τίποτα δεν άλλαξε στην πολιτική ζωή της χώρας. Η ταινία χρησιμοποιεί λεπτομέρειες αστυνομικής φύσεως παρμένες και από τις δύο υποθέσεις, μεταξύ των οποίων οι βασικότερες είναι:

α) το γεγονός ότι ο δολοφονημένος δημοσιογράφος σκοπεύει να πάρει συνέντευξη από προσωπικότητα της Αριστεράς

β) τις επαφές του δημοσιογράφου με τον πολιτικό χώρο της αντιπολίτευσης (αναφορά στην υπόθεση Πολκ)

γ) τη λεπτομέρεια της ανεύρεσης στο στομάχι του θύματος «αστακού με μπιζέλια», ως υπόλειμμα του τελευταίου δείπνου· μια λεπτομέρεια που ανατρέπει την ημερομηνία της υποτιθέμενης δολοφονίας, διότι, εκείνη την ημέρα, το εστιατόριο στο οποίο γευμάτισε ο Μόργκαν δεν σέρβιρε αυτό το μενού (αναφορά στην υπόθεση Τσάπμαν)[15]

δ) την ενοχοποίηση αθώων (αναφορά και στις δύο υποθέσεις).

Οι πολιτικές αναφορές στην ταινία αρχίζουν ήδη από τον τίτλο της. «Κιέριον» ήταν η ονομασία μιας αρχαίας θεσσαλικής πόλης, η στρατηγική θέση της οποίας την έκανε στόχο εισβολέων, με αποτέλεσμα να αλλάζει συνέχεια «επικυρίαρχους». Η αφήγηση ξεκινά με προζενερίκ κείμενο του Ηροδότου, που εξιστορεί τις περιπέτειες της μικρής πόλης και τους εξανδραποδισμούς που υπέστησαν οι κάτοικοί της:

«[...] προηγήθησαν οι Αιολείς· είτα δε εισέβαλον ισχυρά γένη γαιοκτημόνων, άτινα μεθ' όλων των παλαιών στοιχείων λατρείας, ίδρυσαν νέον πολιτισμόν. Ηκολούθησεν νέα κατοχή η των Θεσσαλών· των κατοίκων δε εξανδραποδισθέντων, επήλθε και αλλαγή ονομασίας της πόλεως, κληθείσα Κιέριον. Είτα δε εισέβαλον οι...»[16]

Στην πρώτη σκηνή ακούγεται αρχικά off (στη συνέχεια εισάγεται και η εικόνα του) η φωνή ενός αμερικανού τεχνοκράτη, εκπροσώπου του «καρτέλ πετρελαίων», να προαναγγέλλει σε δημοσιογραφική συνέντευξη Τύπου την οικονομική ανάπτυξη της Ελλάδας. Σύντομα, ο λόγος του Αμερικανού περνάει σε δεύτερη μοίρα· σκεπάζεται από την αφήγηση off του δημοσιογράφου Αίμου Βαγενά, κεντρικού ήρωα της ταινίας, που μας εισάγει στο θέμα της: «την κατάδειξη της παντοδυναμίας των καρτέλ, των πολυεθνικών εταιριών και των ξένων πρακτόρων».[17]

«Η αιώνια ιστορία. Οι Αμερικανοί έκαναν τις εμφανίσεις τους ο ένας μετά τον άλλο: αρχιτέκτονες της στρατηγικής· ιδεολόγοι· μάνατζερ. Η κατάσταση στη Μέση Ανατολή ήταν ξανά κρίσιμη. Ήταν κοινό μυστικό πως η επιδείνωσή της θα είχε σοβαρές επιπλοκές για τη χώρα. Η απειλή της επιβολής ενός στρατιωτικού πραξικοπήματος ήταν διάχυτη. Πρώην στρατηγοί αρθρογραφούν στις εφημερίδες καλώντας τους φύλακες του έθνους σε επαγρύπνηση. Αναρωτιέμαι συχνά: τι νόημα έχει άραγε η πληροφόρηση;»

Η πολιτική στο *Κιέριον*

Αλλά ας δούμε την εξέλιξη της μυθοπλασίας, η οποία τοποθετείται (χρονικά) σε μια κάποια 20η Απριλίου. Σε μια κρίσιμη στιγμή για τη γεωπολιτική ισορροπία στον χώρο της Μέσης Ανατολής, καταφτάνει στην Ελλάδα, προερχόμενος από τη Μέση Ανατολή, ο αμερικανός Μόργκαν, λιμπεραλιστής συγγραφέας που αναζητά και «ανασκαλεύει» τον ρόλο που παίζουν στα

13. Ο φόνος που μέχρι τις ημέρες μας παραμένει τυπικά ανεξιχνίαστος. Εκείνη την εποχή, κατηγορήθηκε για ηθική αυτουργία ο αριστερών φρονημάτων δημοσιογράφος Στακτόπουλος.

14. Με την ίδια μέθοδο κατασκευής «ενόχων», ο φόνος της Τσάπμαν φορτώθηκε στο Νίκο Μουντή, έναν ηδονοβλεψία της παραθαλάσσιας περιοχής. Μετά την πτώση της χούντας, αποδείχτηκε η σκευωρία και ο Μουντής αθωώθηκε.

15. Υπενθυμίζουμε ότι, στην υπόθεση Τσάπμαν, η κατά τη νεκροψία ανάλυση του περιεχομένου του στομαχιού της νεκρής δημοσιογράφου αποτέλεσε το βασικό δικαστικό τεκμήριο αθωότητας του Νίκου Μουντή· αντίστοιχη εξέταση του πτώματος του Πολκ δεν υπήρξε (εξ όσων γνωρίζουμε).

16. Το κείμενο με την υπογραφή «Ηρόδοτος» (χωρίς, όμως, συγκεκριμένη επισήμανση χωρίου) παρατίθεται στα προζενερίκ της ταινίας. Εντούτοις, ο ιστορικός Γιάννης Σολδάτος αναφέρει ως πηγή του παραπάνω κειμένου τα *Γεωγραφικά* του Στράβωνα χωρίς, επίσης, να επισημαίνει το χωρίο (Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, Β' τόμος, σ. 10). Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος*, Κοχλίας, Αθήνα, Β' τόμος, σ. 62.

διεθνή γεγονότα τα καρτέλ πετρελαίων. Ο αριστερός δημοσιογράφος Αίμος Βαγενάς αναλαμβάνει να έρθει σε δημοσιογραφική επαφή και, αν είναι δυνατόν, να πάρει μια συνέντευξη από τον Μόργκαν. Λίγες ώρες αργότερα, ανήμερα την 21η Απριλίου, ο Μόργκαν βρίσκεται νεκρός. Ο Βαγενάς, που καλύπτει στην εφημερίδα του το φοιτητικό ρεπορτάζ και, επομένως, έχει επαφές και γνωριμίες με τους ηγέτες του φοιτητικού κινήματος, συλλαμβάνεται με την κατηγορία της ηθικής αυτουργίας στο φόνο. Η κατηγορία στηρίζεται στην υποτιθέμενη ομολογία του εβραϊκής καταγωγής ηγέτη του φοιτητικού κινήματος, Λεό Σαδίκ, με τον οποίο ο Βαγενάς διατηρούσε επαφές λόγω της φύσης της δουλειάς του. Η αστυνομία αδυνατεί να τεκμηριώσει την ενοχή του Βαγενά και αναγκάζεται να τον αφήσει ελεύθερο· λίγο αργότερα, ανακοινώνεται και η αυτοκτονία του υποτιθέμενου δράστη Λεό. Ο Βαγενάς αποφασίζει να «ψάξει» προσωπικά την υπόθεση για την οποία είχε κατηγορηθεί. Μετά από έρευνες, εντοπίζει μια «μάρτυρα-κλειδί» στην υπόθεση, την πρώην υπηρέτρια του σταθμάρχη της CIA στην Ελλάδα. Η κοπέλα, που στο μεταξύ είχε γίνει πόρνη, κρατά επαμφοτερίζουσα στάση: αρχικά αρνείται κάθε συνεργασία· στη συνέχεια δέχεται να καταθέσει κρίσιμες λεπτομέρειες από τη συνάντηση του αφεντικού της – πράκτορα της CIA – με τον Μόργκαν, τη βραδιά της δολοφονίας. Ο Βαγενάς σπεύδει να τη συναντήσει, αλλά φτάνει αργά· δύο πράκτορες έχουν ήδη εισβάλει στο δωμάτιο της μάρτυρος και την έχουν εκπαραθυρώσει με τέτοιον τρόπο ώστε να φαίνεται σαν αυτοκτονία. Η υπόθεση τυπικά παραμένει ανεξιχνίαστη· όμως, οι θεατές (όπως και ο ήρωας της ταινίας), γνωρίζουν την αλήθεια και φαντάζονται τις λεπτομέρειες. Ο Μόργκαν δολοφονήθηκε από τις αμερικανικές μυστικές υπηρεσίες διότι γνώριζε πολλά για τη δράση των καρτέλ πετρελαίων στη Μέση Ανατολή και σχεδίαζε να αποκαλύψει λεπτομέρειες στο προσεχές βιβλίο του.

Το *Κιέριον* αποτυπώνει το κλίμα της ταραγμένης εποχής των παραμονών της δικτατορίας. Την εποχή των πρώτων γυρισμάτων ήταν πράγματι διάχυτη στη χώρα η απειλή επιβολής δικτατορίας.[18] Σε μια, μάλιστα, σκηνή, αμέσως μετά την άφιξη του Μόργκαν στην Ελλάδα, ενσωματώνονται στην εικόνα και επίκαιρα της εποχής. Βλέπουμε τον Αμερικανό στο δωμάτιό του, ενώ ακούγονται ακαθόριστες φωνές και οχλοβοή. Ο Μόργκαν βγαίνει στη βεράντα του ξενοδοχείου του κι από εκεί αντικρίζει πλήθος διαδηλωτών να έχει περικυκλώσει τον Γεώργιο Παπανδρέου, κρατώντας πλακάτ με τα συνθήματα: «1-1-4» και «Δημοκρατία». Όμως, η χρονική λεπτομέρεια της σκηνής δεν είναι ακριβής: η άφιξη Μόργκαν και, γενικότερα, η υπόθεση του *Κιέριον* λαμβάνει χώρα ένα απροσδιόριστο χρονολογικά απόγευμα και βράδυ, της 20ης προς την 21η Απριλίου, ενώ η σκηνή από την κάθοδο Παπανδρέου ανήκει στο καλοκαίρι του '65.

Το παραπάνω γεγονός αποτελεί, κατά τη γνώμη μας, μια ακόμα ένδειξη που τεκμηριώνει την άποψή μας για τους «δεσμούς αίματος» του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου με τα γεγονότα του Ιουλίου. Καταδεικνύει, επίσης, ότι οι λαϊκές εκδηλώσεις του '65 δεν ήταν κομματικές με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Άγγιζαν ένα σημαντικό τμήμα από τον παραδοσιακό αστικό χώρο που κάλυπτε η Ένωση Κέντρου, αλλά και τον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς.[19] Και τούτο γιατί ο μαρξιστικών πεποιθήσεων σκηνοθέτης,[20] μιλώντας για την ταινία του και τον ρόλο που επιθυμούσε να παίξει, αναφέρει τα εξής: «Δεν έχω ξεκαθαρίσει αν θέλω να παίξω τον ρόλο ενός στιλίστα ή ενός ανθρώπου που διεκδικεί την επικοινωνία μέσω της πληροφόρησης. Το καίριο ερώτημα είναι, αν θέλεις, να παίξεις τον ρόλο του δημιουργού ή να δουλέψεις στη βάση της επικοινωνίας, ταξικά, να δώσεις πληροφορίες. Η όλη πορεία του Κλούγκε, π.χ., ή του Γκοντάρ, από ένα σημείο και μετά οδήγησε σε μια τέτοια δουλειά πληροφόρησης.»[21] Σε άλλο σημείο της συνέντευξης αναφέρει κάτι επίσης ενδιαφέρον: «Ο Βαγενάς δεν βλέπει με καλό μάτι τον εβραίο φοιτητή Λεό, γιατί ανήκε σε μια ακραία μαρξιστική οργάνωση. Έλεγε πως πρέπει να γίνουν πολλά, να αλλάξουν όλα αμέσως, να γίνει ταξική επανάσταση, πράγματα που δεν αρέσουν στους λιμπεραλιστές (όπου ανήκε ο Βαγενάς). Τώρα, γιατί ο Λεό είναι εβραίος; Με αυτό ήθελα να προσδιορίσω μια αντιπολίτευση μέσα στο κομμουνιστικό κόμμα, να αποτίσω έναν φόρο τιμής στον Τρότσκι.[22] Υπάρχουν δηλαδή νύξεις: τον λένε Λεό (όπως τον Τρότσκι), είναι εβραίος (όπως ο Τρότσκι) και υπάρχει ένα βιβλίο του Τρότσκι στη σκηνή που τον πιάνουνε.»[23] Και συνεχίζει: «Η μόνη σήμανση (στην ταινία) για τις λαϊκές τάξεις είναι η υπηρέτρια, που θα έπρεπε λειτουργικά να είναι πιο δομημένη στην τάξη της. Η υπηρέτρια σκοτώνεται τυχαία. Ο Βαγενάς της ζητάει να καταθέσει ως μάρτυρας. Αυτή δέχεται. Έτσι αυτόματα απομονώνεται από τον κοινωνικό της χώρο ...και σκοτώνεται.»[24]

Αισθητικά επιδιώχτηκε – κατά δήλωση του σκηνοθέτη – η ανάπλαση ενός κλίματος film-

17. «Συζήτηση με τον Δήμο Θεό για την ταινία του *Κιέριον*», *Σύγχρονος Κινηματογράφος '74*, 2-3 (1974), σ. 35.
18. R. Clogg, ό.π., σσ. 188-190. Για ζητήματα πέραν των ιστορικών αναφορών, όπως λόγου χάρη η εμπλοκή της CIA και ο ρόλος των Αμερικανών στο πραξικόπημα, βλέπε τα δημοσιογραφικά βιβλία: Γιάννη Κάτρη, *Η γέννηση του Νεοφασισμού στην Ελλάδα*, Παπαζήσης, Αθήνα 1974, σσ. 229, 254-256 και Κυριάκος Διακογιάννης, *Στην κόλαση της ΚΥΠ*, γ' έκδοση, Αθήνα 1974.
19. Κωσταντίνος Τσουκαλάς, *Ταξίδι στο λόγο και την Ιστορία*, Πλέθρον, Αθήνα, σσ. 222-223.
20. Οι μαρξιστικές πεποιθήσεις του σκηνοθέτη προκύπτουν έμμεσα από την προσεκτική ανάγνωση της συζήτησης για την ταινία του, όπως δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος '74*, 2-3 (1974), σσ. 34-41.
21. «Συζήτηση με τον Δήμο Θεό για την ταινία του *Κιέριον*», ό.π., σ. 41.
22. Κι ακόμα – θα συμπληρώσουμε εμείς – υπάρχουν διάφορες λεπτομέρειες που αναφέρονται κάπως αόριστα σε μια Παγκόσμια Φοιτητική Οργάνωση και σε κάποιο υποτιθέμενο συνέδριο του '66: «Πού και πότε γνώρισες τον αναρχικό Λεωνίδα Σαδίκ;» / «Μου είναι άγνωστος» / «Τον γνώρισες πριν ή μετά το συνέδριο του 1966;», ακούγεται σε έναν διάλογο από την ανάκριση που διεξάγεται μεταξύ του εισαγγελέα και του κατηγορούμενου Βαγενά. Οι αναφορές φέρνουν στον νου τα συνέδρια της Κομμουνιστικής Διεθνούς.
23. «Συζήτηση με τον Δήμο Θεό για την ταινία του *Κιέριον*», ό.π., σ. 37.
24. Ό.π., σ. 36.

noir στην ταινία, επιδίωξη η οποία, εντούτοις, δεν ξεπέρασε το επίπεδο των προθέσεων. Δεν παρατηρήσαμε σε κάποιο σημείο της αφήγησης να αναπλάθονται εκφραστικά ή υφολογικά χαρακτηριστικά που να δικαιολογούν την παραπάνω τοποθέτηση. Αντιθέτως, παρατηρεί κανείς ότι η κλασική δόμηση και η ανέλιξη της ιστορίας περιλαμβάνει, σε επίπεδο πλοκής, αρκετές σχηματοποιήσεις, όπως η κατάληξη της υπηρέτριας των Αμερικανών, Πελαγίας, της οποίας το επόμενο βήμα είναι το πεζοδρόμιο, αλλά και οι φυλετικοί και πολιτικοί παραλληλισμοί του Σαδίκ με τον Τρότσκι.

Σε ιδεολογικό-πολιτικό επίπεδο η ταινία καταγράφει με την οπτική της Αριστεράς και αναδεικνύει τα εξής ζητήματα:

α) την πολιτική επικυριαρχία των Αμερικανών στη χώρα

β) τον ρόλο των πετρελαϊκών εταιριών στη διαμόρφωση των πολιτικών εξελίξεων σε όλον τον χώρο της Μέσης Ανατολής

γ) τη συνεργασία της ελληνικής Δεξιάς με τους Αμερικανούς

δ) τον διάχυτο αντιαμερικανισμό

ε) την ιδεολογική αναξιοπιστία του ελληνικού πολιτικο-κοινωνικού συστήματος, όπως φανερώνουν τα λεγόμενα του δημοσιογράφου Αίμου Βαγενά σε μια από τις πρώτες σκηνές της ταινίας: «σκεφτόμουν ότι ένας δημοσιογράφος όφειλε να είναι στρατευμένος στην αναζήτηση της κοινωνικής αλήθειας. Αργότερα ανακάλυψα ότι και αυτές οι λέξεις ήταν στρατευμένες κάπου. Αισθανόμουν ιδεολογικά μόνος».

στ) την καταγραφή της πολιτικής διαμάχης στα ηγετικά κομμουνιστικά κλιμάκια και την καταγγελία ενός υφέρποντος αριστερόστροφου αντισημιτισμού, εξαιτίας της κοινής φυλετικής καταγωγής – και όχι της πολιτικής δράσης – του Σαδίκ με τον Τρότσκι.

Διαδικασία (1976)

Η *Διαδικασία* είναι η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του Δήμου Θέου. Ήρθε δύο χρόνια μετά τον θρίαμβο της πρώτης στα βραβεία του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1974, αλλά παρατη-

Διαδικασία

Διαδικασία

25. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*.

ρούμε πως η κεντρική της ιδέα δεν διέφερε από την ιδέα που ενέπνευσε το *Κιέριον*. Πρακτικά ήταν ίδια: η κατάδειξη των μηχανισμών εξάρτησης των «μικρών» από τους «μεγάλους».

Η υπόθεση του σεναρίου αποτελεί μια παραλλαγή του Θηβαϊκού μύθου με επίκεντρο την Αντιγόνη και εξελίσσεται το 1400 π.Χ. σε ένα υποθετικό αιγαιοπελαγίτικο νησί της μινωικής εποχής, που ονομάζεται Λυκαβηττός. Η μητριαρχική κοινωνική δομή του νησιού, που είναι φόρου υποτελές στην Κρήτη, περιλαμβάνει τη βασιλική οικογένεια, με αρχηγό την Αντιγόνη και τους αδερφούς της Πολυνείκη και Ετεοκλή, το γυναικείο ιερατείο, που είναι αφοσιωμένο στην Αντιγόνη, το ανδρικό ιερατείο, του οποίου προΐσταται ο Κινύρας και το οποίο είναι κάτοχος της γνώσης, και τους άρχοντες. Δίπλα σε αυτούς πρέπει να προσθέσουμε τον στρατό, τους χοιροβοσκούς, που είναι η βασική παραγωγική τάξη, τους πρεσβευτές της Κρήτης, και τον γυναικείο Χορό. Στόχος της ταινίας ήταν η κατάδειξη των κρατικών δομών στη διάρκεια της διαδικασίας μετάβασης μιας πρωτόγονης μητριαρχικής κοινωνίας από ένα στάδιο οργάνωσης της παραγωγής (αγροτικό) σε ένα άλλο (καπιταλιστικό), που ταυτίζεται με την πατριαρχία· σε ένα δεύτερο επίπεδο, στόχος ήταν η κατάδειξη της λειτουργίας των ρόλων υποτέλειας που δημιουργεί η μετάβαση, ανάμεσα σε έναν «δορυφόρο» και μια μητροπολιτική ιμπεριαλιστική δύναμη.

Πάνω σε αυτόν τον σύνθετο προβληματισμό, ο Θέος έχτισε μια πολύπλοκη ιστορία καθρεφτίζοντας στον αρχαίο μύθο αποσπάσματα της σύγχρονης ιστορίας. Πίσω από την ιστορία της αλλαγής του αρδευτικού συστήματος του Λυκαβηττού και της «ωμής» επέμβασης των Κρητών, που προκαλούν αδερφοκτόνο ρήξη σε μια χώρα για να προετοιμάσουν την ένοπλη δική τους επέμβαση, κρύβεται – όχι και τόσο επιμελώς – μια πολιτική αλληγορία για την ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, την Κύπρο, τον εμφύλιο πόλεμο και τον ρόλο του ξένου παράγοντα (στην προκειμένη περίπτωση, των ΗΠΑ) στα γεγονότα. Το θέμα τοποθετείται σε μια αρχαϊκή εποχή, τη μινωική περίοδο, όμως καθίσταται απόλυτα σαφές ότι πρόκειται για μεταφορά που αφορά περισσότερο τη σύγχρονη, παρά την αρχαία εποχή. Οι Κρήτες, η ιμπεριαλιστική υπερδύναμη των αρχαίων ημερών, αποστέλλουν πρεσβευτές στον μικρό Λυκαβηττό, απαιτώντας την αλλαγή του αρδευτικού συστήματος· αλλαγή η οποία δεν γίνεται αποδεκτή από την Αντιγόνη και τον Πολυνείκη. Ακολουθεί μια παραλλαγή της γνωστής (από τον Θηβαϊκό κύκλο των Λαβδακιδών) διαμάχης, που κορυφώνεται με τη μονομαχία του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, τον θάνατό τους και την πραξικοπηματική ανάληψη της εξουσίας από τον αρχηγό του στρατού, τον Κρέοντα. Η συνέχεια – χωρίς να παραλείπει τη σύγκρουση του Κρέοντα με την Αντιγόνη για το ζήτημα της ταφής του πτώματος του Πολυνείκη – περιλαμβάνει την υποστήριξη του πραξικοπηματία Κρέοντα από τους Κρήτες, την κατάργηση και παράδοση του γυναικείου ιερατείου στους χοιροβοσκούς-βιαστές και τη μετατροπή των τελευταίων σε καλλιεργητές. Αντίστοιχο είναι και το τέλος της Αντιγόνης· παραδίδεται στην πυρά.

Ο σκηνοθέτης – φημισμένος στην κινηματογραφική κοινότητα για το εύρος και το βάθος των γνώσεών του – έκανε μια ταινία ιδεολογικού προβληματισμού. Η *Διαδικασία* είναι μια ταινία μαρξιστικής σύλληψης, αντιμαχόμενων ιδεών και ιδανικών, με πλούσιες αναφορές στον σύγχρονο ιμπεριαλισμό και τις πολιτικές πρακτικές του: υποστήριξη πραξικοπημάτων, βίαιες οικονομικές αλλαγές, επεμβάσεις στις παραγωγικές δομές για ίδιον όφελος, κ.λπ.. Δηλωμένος στόχος της ταινίας ήταν «να προσφέρει – στον θεατή – τις αναλογίες για την αποκωδικοποίηση της δικής μας εποχής»[25] και, αναμφίβολα, η αλληγορία της αφήγησης είναι εμφανής. Ο Κρέων ταυτίζεται με τις συνωμοσίες του στρατιωτικού κατεστημένου, τα αδέρφια Ετεοκλής και Πολυνείκης με τη διαμάχη των δύο μεγάλων πολιτικών κομμάτων. Οι Κρήτες, καθρεφτίζουν τη σύγχρονη υπερατλαντική δύναμη, που με τις επεμβάσεις της δεν διστάζει να καταλύσει την ελευθερία των λαών, στον βωμό των δικών της συμφερόντων. Τέλος, η Αντιγόνη και ο γυναικείος Χορός αποτελούν τα πλατωνικά ιδεώδη της ελευθερίας και της δικαιοσύνης, τα οποία «παραδίδονται», ως οι «μαργαρίτες» του Ευαγγελίου, στους χοιροβοσκούς, δηλαδή, τις αστικές μάζες που καθοδηγούνται από τα σύγχρονα ιερατεία της εκπόρνευσης: τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και το πολιτικό και θρησκευτικό κατεστημένο. Ίσως σε καμία άλλη ταινία της φιλμογραφίας του η πολιτική σκέψη και οι απόψεις του Δήμου Θέου δεν καθρεφτίστηκαν με μεγαλύτερη ενάργεια και δεν ταυτίστηκαν περισσότερο με την περιρρέουσα πολιτική άποψη και το κυρίαρχο ιδεολόγημα της τρίτης ελληνικής δημοκρατίας: τον «αντιαμερικανισμό».

ΑΓΩΝΙΑ ΚΑΙ ΟΡΙΑ

του Δημοσθένη Αγραφιώτη

Στις δεκαετίες του '60 και του '70, το παρισινό περιοδικό *Cahiers du Cinéma* οργανώνει διάφορους κύκλους προβολών που συμπεριλαμβάνουν ταινίες άγνωστες, ταινίες παραγνωρισμένες, αριστουργηματικές, πολλά υποσχόμενες, ταινίες από χώρες με πρόσφατη επίδοση στον κινηματογράφο. Η παρουσίαση γίνεται σε αίθουσες εκτός του εμπορικού κυκλώματος και συνοδεύεται με πληροφόρηση και τεκμηρίωση. Συχνά, οι σκηνοθέτες είναι παρόντες, δίνουν συνεντεύξεις και προσφέρουν εισαγωγικές διευκρινήσεις για τις ταινίες τους. Οργανώνονται σεμινάρια και μικρά συνέδρια προκειμένου να συζητηθούν οι ταινίες, οι τάσεις και τα ρεύματα, μέσα σε ένα πνεύμα έρευνας, αλλά και με γόνιμες ή μη αντιπαραθέσεις. Η περίοδος είναι φορτισμένη ιδεολογικά και πολιτικά (μετά τον Μάη του '68), είναι θεωρητικά ενδιαφέρουσα (αποθέωση του δομισμού, εκ νέου ανακάλυψη της ψυχανάλυσης, κυριαρχία του μαρξισμού) και συνοδεύεται από την αναζήτηση ενός θεωρητικού λόγου για τον κινηματογράφο που να στηρίζεται στη σημειολογία και τη γλωσσολογία. Στον χώρο των περιοδικών, εκτός από τα *Cahiers du Cinéma*, δραστηριοποιούνται το *Ça* και το *Positif*, καθώς και ορισμένα αλλά έντυπα μικρής εμβέλειας. Η μαρξιστική προσέγγιση αποτελεί, στις περισσότερες περιπτώσεις, τη βάση και το εφαλτήριο για τη θεώρηση της κινηματογραφικής παραγωγής. Ο ανταγωνισμός μεταξύ των περιοδικών εγγράφεται στο πλαίσιο μιας πολυεπίπεδης «πολεμικής», που έχει χαρακτήρα πολιτικό, ιδεολογικό (μαοϊκοί, «άκρα Αριστερά», κομμουνιστές και άλλοι), επιστημονικό (ψυχανάλυση, κοινωνιολογία), πολιτιστικό («δυναμικοί και στιλάτοι»).

Εκατό ώρες του Μάη

Εντός αυτής της πνευματικής ατμόσφαιρας ανακοινώνεται, στα μέσα του 1970, ότι θα προβληθεί και η ταινία του Δήμου Θέου *Διαδικασία*· η συγκεκριμένη επιλογή παρουσιάζεται ως μια ανακάλυψη του περιοδικού και ως ευκαιρία να καταδειχτεί ότι υπάρχει και ελληνικός κινηματογράφος με καλλιτεχνικές αξιώσεις. (Μη γνωρίζοντας το έργο του Δήμου Θέου μέχρι τότε, βρέθηκα σε μια αίθουσα κινηματογράφου τέχνης, φορτισμένος με το αίσθημα καθήκοντος ενός «σινεφίλ» και προσδοκώντας ένα δείγμα που θα υπερέβαινε τη μετριότητα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής εκείνης της εποχής).

Η παρακολούθηση της ταινίας αποδείχτηκε μια σύνθετη και ετερόκλητη εμπειρία, με την έννοια ότι η ταινία προσέγγιζε ένα πολύπλοκο θέμα και το τοποθετούσε σε μια ιστορική περίοδο, αλλά οι αναφορές της ήταν στραμμένες στο σήμερα. Η ταινία αναζητούσε μια γραφή νεωτερική, αλλά κάτω από συνθήκες παραγωγής, προφανώς, αντίξοες· επιπλέον, φιλοδοξούσε εμφανώς να συνομιλήσει με ρεύματα της σκέψης αλλά και με απαιτητικές εκδοχές της κινηματογραφικής έκφρασης. Το τέλος της ταινίας, με το γαλλο-ελληνικό μείγμα (λόγου και υπότιτλων), αλλά και η ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα που επικρατούσε μεταξύ των «εκπαιδευμένων» θεατών, με οδήγησαν σε μια σειρά ερωτήματα: Μέχρι ποιο βαθμό ο κινηματογράφος μπορεί να αναμετρηθεί με τη θεωρία, τις κοινωνικές επιστήμες, τα φιλοσοφικά ρεύματα, τον στοχασμό γενικότερα; Ποιος είναι ο χαρακτήρας αυτής της αναμέτρησης – συμπληρωματικός, επιβεβαιωτικός, κριτικός, εξακριβωτικός; Οι ελληνικές συνθήκες, στα τέλη του '60 και τις αρχές του '70, ήταν ευνοϊκές για την ανάδειξη ενός «στοχαστικού κινηματογράφου»; Οι υποδομές και οι άνθρωποι του κινηματογράφου ήταν σε θέση ή είχαν τις ικανότητες να αντιμετωπίσουν μια τέτοια πρόκληση; Βέβαια, τα ερωτήματα ήταν δύσκολο να απαντηθούν τότε από το Παρίσι. Άραγε, είναι πιο εύκολο τώρα, μιας και πέρασαν τριάντα χρόνια ανακατατάξεων και αναλύσεων; Δεν είναι σίγουρο· πάντως, τα ερωτήματα μου διέγειραν την επιθυμία να δω και άλλες ταινίες του Δήμου Θέου. Πράγμα που έγινε στη δεκαετία του 1980.

Το *Κιέριον* είναι η μόνη ελληνική ταινία που έχω δει και «διαβάσει» τρεις φορές – όλες σε μη εμπορικές προβολές (π.χ., σε σχολή κινηματογράφου, στην Ένωση των Ελλήνων Σκηνοθετών). Σε μια, μάλιστα, προβολή είχα καλέσει και τη συγγραφέα και φίλη Μαργαρίτα Καραπάνου, στη λογική της αυστηρής κριτικής που ασκούσαμε στα παραγόμενα καλλιτεχνήματα στην Ελλάδα του 1980. Ποιες είναι, όμως, οι αρετές της ταινίας; Η συγκρατημένη και συγκροτημένη ρητορική της, μολονότι ασχολείται με ένα θέμα πολιτικό· η αποφυγή ψυχογραφημάτων και «ψυχολογισμών», με τη διατήρηση της ισορροπίας ανάμεσα στον «εσωτερικό» και τον «εξωτερικό» κόσμο των ηρώων-προσώπων της ταινίας· η παρουσίαση των προσώπων, που είναι πακτωμένη στον ιστορικό χρόνο αλλά που, ταυτόχρονα, αποκτάει και μια

Κιέριον

υπαρξιακή αυτοτέλεια. Από τη φιλμική σκοπιά, η κίνηση της μηχανής, κάθε φορά που καταγράφει τα δρώμενα της μυθοπλασίας-ιστορίας, ανοίγεται σε κάποιες λεπτομέρειες σχεδόν σαν ταξίδι εντός κάδρου. Αναμφίβολα, δεν είναι μια «εφεύρεση» του σκηνοθέτη· εκείνο, όμως, που προέχει εδώ είναι ο τρόπος της χρήσης αυτού του φιλμικού εργαλείου. Πιο συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης δεν καταφεύγει σε μια εύκολη διασύνδεση των φιλμικών στιγμών και, κυρίως, δεν παράγει έναν εύκολο «υπερρεαλισμό», ούτε βέβαια μια ψευτοφιλοσοφία της ιστορίας – που είναι το βασικό αμάρτημα όλης, σχεδόν, της γενιάς του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η οικονομία της κινηματογραφικής αποτύπωσης τον γλιτώνει από ψευδο-

στατικο-συμβολικές καταστάσεις ή συναρμογές. Η θεωρητική κατάρτιση του Δήμου Θέου για την προβληματική σχετικά με την υπόσταση του καλλιτεχνικού έργου (υλική και νοηματική) του επιτρέπει να μην απλοποιεί και να μην παραποιεί τα γεγονότα της ατομικής και της συλλογικής ζωής. Πρωτίστως, δεν του επιτρέπει να εκφέρει τελειωτικές κρίσεις για τα πάθη και τις πράξεις των Ελλήνων, τη στιγμή που οι άλλοι έλληνες σκηνοθέτες παρουσίαζαν πολύ συχνά τα ιδεολογήματά τους ως οριστικές αλήθειες, ή εξαντλούσαν την κριτική τους στάση σε κάποια συγκεκριμένη ιστορική και κοινωνική περίοδο, ή σε ένα μόνο επεισόδιο του «νεοελληνικού δράματος». Αναμφίβολα, είναι εξαιρετικά δύσκολο να γίνει μια πολιτική ταινία στην Ελλάδα, πράγμα που οφείλεται σε πολλούς λόγους: τις αρχαϊκές μορφές εξουσίας (οθωμανική παράδοση), ένα πολιτικό σύστημα χωρίς ισχυρή παράδοση στην επιστημονική έρευνα των πολιτικών φαινομένων, ένας πολιτικός λόγος μεταξύ απειλής και παρηγοριάς, πολιτικά κόμματα χωρίς, ουσιαστικά, δημοκρατικές διαδικασίες προσωποποίησης της εξουσίας κ.ά.. Έτσι, ο κινηματογράφος δεν βρίσκει έναν χώρο από τον οποίο να μπορεί να αντλήσει και να επεξεργαστεί έναν αυτοτελή συνδυασμό λέξεων και κινητών εικόνων, με αποτέλεσμα να διαχέεται στην ασαφή γεωγραφία της πολιτικής, που αποδεικνύεται, ταυτόχρονα, και σωτηρία και ανάθεμα.

Εκατό ώρες του Μάη

Το *Κιέριον* αναδύθηκε μέσα από αυτόν τον «βούρκο και την κινούμενη άμμο» και κατόρθωσε να σταθεί με αξιοπρέπεια και ευστοχία. Κι αυτό, παρά τις δυσκολίες που αντιμετώπισε η ταινία στην παραγωγή της και παρά τη σχεδόν μεταφυσική «αγωνία» που διακατέχει τον δημιουργό της. Αν η προηγούμενη θεώρηση ενέχει στοιχεία μιας κάποιας εγκυρότητας (θα χρειαζόταν μια πιο θεμελιωμένη ανάλυση της ταινίας για μια τελική αποτίμησή της), τότε μπορεί ενδεχομένως να διατυπωθεί το ερώτημα: εάν αποτελεί, τελικά, το *Κιέριον* μια από τις τρεις-τέσσερις κομβικές ταινίες για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου κατά την τελευταία τριακονταετία του 20ου αιώνα. Αν, δηλαδή, σε πενήντα χρόνια από σήμερα, τεθεί το ερώτημα: ποιες ταινίες αξίζει να δει κάποιος από τη φάση αυτή του ελληνικού κινηματογράφου, πόσες πιθανότητες υπάρχουν να συμπεριλαμβάνεται στην απάντηση και το *Κιέριον*; Ένα τέτοιο υποθετικό ερώτημα, μέχρι και στοιχήματα θα μπορούσε να προκαλέσει, κατά την προσφιλή συνήθεια των νεοελλήνων!

Ένα επιπλέον στοιχείο, που φωτίζει την περίπτωση του Δήμου Θέου, είναι η σχέση του με έναν άλλον ιδιότυπο κινηματογραφιστή, τον Σταύρο Τορνέ (τον ανακάλυψα χάρη στην επιμονή του Δήμου Θέου, που μου έδειξε ένα σημαντικό μέρος του έργου του Τορνέ στη μουβιόλα του). Οι δυο σκηνοθέτες είναι σχεδόν ασύμβατοι ως προς τον τρόπο εργασίας τους. Η πρακτική του Δήμου Θέου είναι η προετοιμασία, η επεξεργασία των σεναρίων, η παραγωγή, το μοντάζ και η σκηνοθεσία, ενώ όλα αυτά πρέπει να έχουν και μια συνοχή θεωρητική, φιλοσοφική ή και «φιλοσοφίζουσα» (χωρίς την αρνητική χροιά του όρου). Ο Σταύρος Τορνές συγκεντρώνει στιγμές και καταστάσεις επ' άπειρο και, μάλιστα, το όλο οικοδόμημά του ίσως να είναι αυτή η αέναη συρροή των εξαίρετων στιγμών – ούτε λόγος για θεμελιώσεις και μετα-αναλύσεις. Ωστόσο, ο Δήμος Θέος εκδηλώνει για τον συνάδελφό του συμπόνια και αισθητική συμπάθεια σχεδόν χωρίς μέτρο, πράγμα που, άλλωστε, γίνεται φανερό στο σχετικό αφιέρωμα για τον Σταύρο Τορνέ, το οποίο επιμελήθηκε για λογαριασμό της ΕΡΤ ο Θέος.

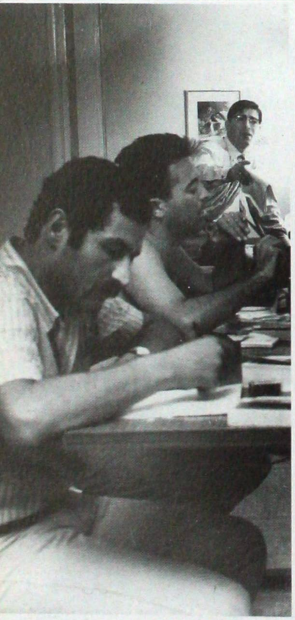
Ποια είναι ή θα είναι η «τύχη» του Δήμου Θέου στην κινηματογραφική ή και, γενικότερα, την καλλιτεχνική ιστορία της μεταπολεμικής Ελλάδας; Έχει μελετηθεί το έργο του με την απαιτούμενη συστηματικότητα, ώστε να διατυπωθεί μια κρίση; Είναι προφανές ότι, εάν δεν γίνει κάτι τέτοιο, θα επικρατήσουν οι δοξασίες που προέρχονται από βιαστικούς δημοσιογράφους, τα καπρίτσια της αγοράς, οι μακιαβελικοί χειρισμοί ορισμένων συναδέλφων του κινηματογραφιστών, ή οι ανάγκες της διεθνούς αγοράς για ελληνικό εξωτισμό (πολιτικό και όχι μόνον). Το ίδιο ερώτημα αποκτάει και μια άλλη διάσταση, αν λάβει κανείς υπόψη του και την παγκοσμιοποίηση, ουσιαστική ή «αναγκαστική», το κατά πόσον, δηλαδή, το έργο του Δήμου Θέου είναι αναγνώσιμο και αναγνωρίσιμο από το διεθνές κοινό. Μπορεί αυτή η διάσταση να μην είναι το απόλυτο κριτήριο επιτυχίας ή αποτυχίας για το έργο του Θέου, μας οδηγεί όμως στις ακόλουθες ερωτήσεις: μήπως ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος ανέλαβε ένα «φορτίο» (συμβολικό, πολιτικό, καλλιτεχνικό) που δεν αντέχει; Ή, μήπως, θα 'πρεπε ο κινηματογράφος να αναζητήσει διαφορετικά πεδία και όρια; Ο Δήμος Θέος, ακούσια ή εκούσια, ήρθε αντιμέτωπος με αυτά τα ερωτήματα. Η αγωνία του είναι «απέραντη», ωστόσο μας έδωσε και δείγματα κάποιων απαντήσεων που είναι άξια προσοχής και μελέτης.

ΒΛΕΠΟΝΤΑΣ ΤΟ *ΚΙΕΡΙΟΝ*

του Λάκη Παπαστάθη

«Οι Τίτλοι στα "Περιεχόμενα" άμα τους διάβαζες στη σειρά,
φτιάχναν ένα καινούργιο ποίημα – το πιο όμορφο ποίημα,
χωρίς λόγια περιττά, χωρίς φιλολογία, χωρίς φτιασίδια.»
Μανόλης Αναγνωστάκης

Οι τίτλοι της αρχής πέφτουν επάνω σε πλήθη ανθρώπων που κινούνται στους κεντρικούς δρόμους. Σαν ο κάθε συντελεστής της ταινίας να είναι ένας από αυτούς, ή σαν να είναι δυνατόν, εκείνοι που έκαναν τη συγκεκριμένη ταινία, να μπορούν να υπερασπιστούν όλους αυτούς τους ανθρώπους ενάντια στους κινδύνους που το φιλμ θα περιγράψει. Ακόμη, μπορεί να σκεφτεί κανείς πως ο ίδιος ο κινηματογράφος απευθύνεται σ' αυτόν τον κόσμο, πως μπορεί ίσως να ξυπνήσει συνειδήσεις, να τους πείσει να βλέπουν κριτικά τα γεγονότα και τα πρόσωπα.



Κιέριον

Μετά την εμπειρία της ταινίας, στα τελευταία πλάνα, επανέρχεται και πάλι το κοινό, ο κόσμος. Είναι σαν ο σκηνοθέτης να προσδοκά την αντίδρασή τους, ή σαν να αναρωτιέται: «πόσο επηρεάστηκαν όλοι αυτοί οι άνθρωποι από τη θέαση της ταινίας;». Το ερώτημα, βέβαια, παραμένει ανοιχτό, αναπάντητο.

Βλέποντας προσεκτικά τα ονόματα στους τίτλους διαπιστώνει κανείς πως όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες που έχουν μικρή ή μεγαλύτερη συμμετοχή στην ταινία, αργότερα θα αποτελέσουν τον πυρήνα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Οι τίτλοι του *Κιέριου* είναι τίτλοι-μνημείο της στροφής του ελληνικού σινεμά. Ο πρώτος τίτλος γράφει: «Ο Γιώργος Παπαλιός παρουσιάζει την ταινία του Δήμου Θέου, *Κιέριον*». Προφανώς, ο Παπαλιός μπήκε στην παραγωγή μερικά χρόνια μετά από την έναρξη των γυρισμάτων, προς το τέλος της δικτατορίας και τις αρχές της μεταπολίτευσης· τότε ήταν η εποχή που (σαν από μηχανής θεός, πριν από το Κέντρο Κινηματογράφου) στήριξε τις ταινίες στις οποίες πίστευε. Θυμάμαι όλους τους συντελεστές της ταινίας, στο ιστορικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1974, την πρώτη χρονιά της μεταπολίτευσης. Η ταινία του Θέου μας είχε κάνει όλους περήφανους κατά τη διάρκεια της Χούντας, όταν μάθαμε πως επρόκειτο να προβληθεί στο Φεστιβάλ της Βενετίας και στη γερμανική τηλεόραση· γι' αυτόν τον λόγο ήταν και η πιο πολυαναμενόμενη στο δικό μας Φεστιβάλ. Η παρουσία του Παύλου Ζάννα και του Κωστή Σκαλιόρα στην κριτική επιτροπή, της προσέδιδε κύρος που καμιά άλλη επιτροπή στα επόμενα χρόνια δεν είχε. Το γεγονός ότι το *Κιέριον* του Θέου και το *Μοντέλο* του Σφήκα βραβεύτηκαν από κοινού με το βραβείο καλύτερης ταινίας, σηματοδοτούσε για όλους εμάς την πίστη στο σινεμά του δημιουργού, στο σινεμά που αναζητά την ανανέωση της γραφής, της γραμματικής και του συντακτικού του, και που, ταυτόχρονα, ψάχνει στο υπέδαφος των γεγονότων, θέλει να δημιουργήσει κριτικούς θεατές, να ενταχτεί στη μεγάλη οικογένεια του ευρωπαϊκού κινηματογράφου.

Δεκάδες ονόματα θα ακολουθήσουν στους τίτλους, που αποτελούν τη ληξιαρχική πράξη γέννησης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Κάποιοι από τους συμμετέχοντες έχουν δύο ή και τρεις ιδιότητες. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος παίζει τον ρόλο ενός δημοσιογράφου, φίλου του βασικού ήρωα. Λίγο πριν από το γύρισμα του *Κιέριου*, δούλευε και ο ίδιος ως δημοσιογράφος στην περίφημη εφημερίδα της αριστεράς *Δημοκρατική Αλλαγή*. Τον βλέπουμε εδώ στα γραφεία της εφημερίδας, αλλά και σε έξοχα νυχτερινά πλάνα στην Ομόνοια. Παρακολουθούμε κοντινά του πλάνα μέσα στο αυτοκίνητο του Ανέστη Βλάχου, ενώ συζητάει μαζί του. Η καλύτερη στιγμή του, όμως, είναι στην ωραία φιλμαρισμένη σκηνή, όταν συναντάει τον αριστερό φοιτητή και προσπαθεί να υπερασπιστεί τον φίλο του Βαγενά (Ανέστη Βλάχο). Εκτός από τη δεύτερη σκηνή του, όπου είναι κάπως υπερβολικός, παίζει ουδέτερα σχεδόν και, όπως πάντα, είναι αυστηρός και μιλάει κοφτά. Αυτό φαίνεται καθαρά, έστω κι αν είναι ντουμπλαρισμένος. Έναν χρόνο πριν από το *Κιέριον*, το 1965, ο Αγγελόπουλος είχε αρχίσει την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Forminx Story*, η οποία έμεινε ημιτελής.

Εξαιρετική και πολύ πειστική είναι η αστραπιαία σχεδόν παρουσία του Κώστα Φέρρη, ως ασφαλίτη που ερευνά το σπίτι ενός σπουδαστή τον οποίο η ασφάλεια θέλει να ενοχοποιήσει.

Ψάχνει τους τίτλους των βιβλίων που υπάρχουν στη βιβλιοθήκη για να βρει τεκμήρια εποχής, αλλά και τα χαρτιά, τα συρτάρια και τις σελίδες με τα κείμενα στον κύλινδρο της γραφομηχανής. Είδα τον φίλο και δάσκαλο, όπως τον ζούσαμε τότε.

Ο Σταύρος Τορνές μοιάζει με ώριμο ηθοποιό μεγάλων δυνατοτήτων. Έξοχος. Δεν είναι τυχαίο το ότι έπαιξε με επιτυχία σε διάσημες ιταλικές ταινίες, αλλά και στις δικές του, της τελευταίας περιόδου. Όσοι τον γνώρισαν στο τέλος της ζωής του, βλέποντας το *Κιέριον* θα εκπλαγούν με τον ρυθμό, την ακρίβεια και τον σκηνικό του όγκο.

Η σύλληψη του Ανέστη Βλάχου γίνεται από δύο αστυνομικούς με πολιτικά, που τους παίζουν ο Θανάσης Βαλτινός και ο Παντελής Βούλγαρης! Καθώς κατεβαίνουν με το ασανσέρ, ο Πανουσόπουλος πετυχαίνει ένα από τα ωραιότερα πλάνα του φιλμ. Ο Παντελής φαίνεται πολύ ψηλός και αδύνατος. Μια πολύ ευαίσθητη παρουσία, ίδια με εκείνη του *Κλέφτη*, της πρώτης του μικρού μήκους ταινίας.

Ο Κυριάκος Κατζουράκης, σε πολύ νεαρή ηλικία, παίζει σημαντικό ρόλο. Φέρει κάτι από τον αέρα της νεολαίας της εποχής. Σίγουρα θα μπορούσε να κάνει καριέρα ηθοποιού στον κινηματογράφο. Τριανταπέντε χρόνια μετά θα περάσει κι αυτός στη σκηνοθεσία, ταυτόχρονα με την πολύ επιτυχημένη θητεία του στη ζωγραφική και τη σκηνογραφία.

Από αυτήν, ίσως, την ταινία ο νεότερος κινηματογράφος μας αρχίζει να καταγράφει τη μορφή του Κώστα Σφήκα. Θα ακολουθήσουν δεκάδες ταινίες. Σίγουρα θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να προβληθούν κάποτε διαδοχικά αποσπάσματα από όλες τις ταινίες στις οποίες έπαιξε, καθώς ο χρόνος άφηνε τα σημάδια στο πρόσωπό του. Ο Κώστας Σφήκας είναι μια εμβληματική μορφή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, μια αφιλοκερδώς πνευματική και συγκινητικά συναδελφική παρουσία. Στο *Κιέριον* ερμηνεύει άψογα τον ρόλο του ανακριτή, που ίσως θέλει να μοιάσει στον αντίστοιχο, «καλό» ανακριτή της υπόθεσης για τη δολοφονία του Λαμπράκη, το 1963.

Η Τώνια Μαρκετάκη εμφανίζεται για λίγο ως φοιτήτρια. Η όλη παρουσία και το ντύσιμό της θυμίζει τους ηθοποιούς του γαλλικού κινηματογράφου εκείνης της εποχής. Θα έλεγε κανείς πως οι σεναριογράφοι του *Κιέριου* έβαλαν στο στόμα της λόγια που σχετίζονταν με την ίδια τη ζωή της, αφού η Τώνια σπούδασε στο Παρίσι, ήταν «φοιτήτρια εξωτερικού».

Ο Κωνσταντάρακος, ο Νικολαΐδης, ο Χατζόπουλος, ο Κατακουζηνός, καταγράφονται με μικρούς ρόλους στην ταινία, ανταποκρινόμενοι στο προσκλητήριο του Θέου προς τους νέους κινηματογραφιστές. Προσπαθώ να τους φανταστώ όλους να παρακολουθούν τα γυρίσματα πλάνο-πλάνο και να ονειρεύονται τον κινηματογράφο του μέλλοντος.

Η φωτογραφία του Γιώργου Πανουσόπουλου θέλει να προσομοιάσει στην εικόνα του ντοκιμαντέρ. Σαν να «κλέβονται» τα πλάνα και τα κάδρα· σαν να μην υπάρχει χρόνος για καλό στήσιμο, για επιμελημένο φωτισμό των χώρων· σαν να μην υπάρχει η δυνατότητα επανάληψης, σαν οι λήψεις να πρέπει να γίνονται με την πρώτη, γιατί τα γεγονότα φεύγουν και δεν επαναλαμβάνονται. Η ζωή δεν επαναλαμβάνεται. Είχε προηγηθεί, στην ίδια κατεύθυνση, η φωτογραφία του Πανουσόπουλου στο *Μπλόκο*, του Άδωνι Κύρου, μια ταινία που είχε πολλά από τα χαρακτηριστικά των προδρόμων του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Στο *Κιέριον* νιώθεις τα ελάχιστα φώτα, την τόλμη των νυχτερινών, την ελευθερία της κάμερας. Ο Πανουσόπουλος, με έναν ποιητικό «ερασιτεχνισμό», επιδιώκει να δημιουργήσει εικόνες με τρόπο που οι οπερατέρ του παλαιότερου ελληνικού κινηματογράφου θα θεωρούσαν απαγορευμένο, κακόγουστο, άτεχνο. Η φωτογραφία του *Κιέριου* αναπαριστά θαυμαστά την ταυτότητα των χώρων με όλη τη φυσική και υλική τους υπόσταση.

Τι σημαίνει, άραγε, ο τίτλος «βοήθησαν στη σκηνοθεσία»; Ομαδική δουλειά; Όχι, βεβαίως. Τα επτά ονόματα που αναφέρονται, πιστεύω πως βοήθησαν απλώς τον Θέο στην προετοιμασία, αλλά και στην πρακτική του γυρίσματος και της πλανοθεσίας. Ίσως και με τις συζητήσεις να διευκόλυναν τον σκηνοθέτη στις αποφάσεις του. Εκτός από τον Βαγγέλη Μανιάτη, που δεν έκανε δική του ταινία αλλά συμμετείχε σε πολλές ως ηθοποιός και ακροβάτης, όλοι οι άλλοι έχουν την προσωπική τους ιστορία. Ο Βούλγαρης, εκείνη τη χρονιά, θα κάνει τον *Τζίμη τον τίγρη*, τη δεύτερη μικρού μήκους ταινία του, για να ακολουθήσουν μέχρι σήμερα άλλες δέκα ταινίες μεγάλου μήκους. Ο Σάκης Μανιάτης, οπερατέρ, σκηνοθέτης και παραγωγός, συνέδεσε το όνομά του με πολλές ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους. Υπήρξε πολύ καλός χειριστής της κάμερας στο χέρι και η τόλμη του στην κινηματογράφηση χωρίς καθόλου φώτα έφερε πολλές φορές εξαιρετικά αποτελέσματα. Ήταν από εκείνους που θεωρούσαν την ενασχόληση με το σινεμά ως αποστολή πνευματική και κοινωνική. Παθιασμένος, συμμετείχε αφιλοκερδώς βοηθώντας πολλές προσπάθειες νέων σκηνοθετών. Η συνεργασία

Κιέριον, από το γύρισμα.

Κιέριον

του με τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο στα *Μέγαρα* μας χάρισε ένα μοναδικό ντοκιμαντέρ στα τελευταία χρόνια της Χούντας. Ο Χρήστος Παλιγιαννόπουλος, με την πρώτη του ταινία μικρού μήκους εκείνα τα χρόνια, συγκέντρωσε, επίσης, όλους σχεδόν τους νέους κινηματογραφιστές για να παίξουν μικρούς ρόλους κομπάρσων· σήμερα σκηνοθετεί με επιτυχία τηλεοπτικές σειρές. Τη χρονιά που γυρίστηκε το *Κιέριον*, ο Τάκης Χατζόπουλος είχε σκηνοθετήσει το ντοκιμαντέρ *Πρέσπες*, ενώ το 1974 σκηνοθέτησε το τολμηρό και με πολλές νεωτερικές προτάσεις *Γάζωρος Σερρών*, που βραβεύτηκε την ίδια χρονιά στο φεστιβάλ. Από το 1976, είναι συμπαραγωγός της τηλεοπτικής εκπομπής «Παρασκήνιο» και ένας από τους βασικούς της σκηνοθέτες. Η Αλίντα Δημητρίου είναι σκηνοθέτης πολλών ταινιών ντοκιμαντέρ, με κοινωνικό κυρίως χαρακτήρα (*Οι καρβουνιάρηδες* θεωρείται η πιο ενδιαφέρουσα δουλειά της) και έχει προσφέρει, στην τόσο φτωχή φιλμογραφία μας, την πρώτη καταγραφή των ελληνικών ταινιών μικρού μήκους.

Η επιλογή του Ανέστη Βλάχου για τον κεντρικό ήρωα, ενώ στην αρχή ξενίζει και φαίνεται επικίνδυνη, δεν είναι τυχαία. Ο Βλάχος είχε παίξει με επιτυχία στις ταινίες των νεωτερικών σκηνοθετών της εποχής. Κακογιάννης, Κούνδουρος, Μανουσάκης, τον εμπιστεύτηκαν δίνοντάς του σημαντικούς ρόλους. Νομίζω πως η επιλογή δικαίωσε τον σκηνοθέτη απολύτως. Παίζει λιτά, καθόλου συναισθηματικά, και το μεταμορφωμένο του πρόσωπο τον κάνει «άλλον», διευρύνοντας την ερμηνευτική του γκάμα. Είναι μια σημαντική ερμηνεία.

Εκτός από τον Δήμο Σταρένιο, που ερμηνεύει τον ρόλο ενός κάπως συμβιβασμένου δημοσιογράφου, κανένας ηθοποιός δεν προέρχεται από τον λεγόμενο παλιό εμπορικό κινηματογράφο. Η ρήξη είναι απόλυτη. Ο τρόπος παιξίματος, επίσης, είναι εντελώς διαφορετικός. Κυριαρχεί μια ερμηνευτική άποψη που θέλει να είναι φαινομενολογική, αντι-ψυχολογική. Καμία έμφαση, καμία υπογράμμιση, κανενός είδους ναρκισσισμός στο παίξιμο, τίποτε το υπερβολικό. Το ντουμπλάζ επιτείνει την ουδετερότητα της ερμηνείας και, επιπλέον, δείχνει ότι κανένας από τους – ερασιτέχνες κυρίως – ηθοποιούς δεν θεωρεί την προσωπικότητά του θιγμένη επειδή κάποιος άλλος αντικαθιστά τη φωνή του· σε αυτή την ταινία, δεν υπάρχει καμία επιδίωξη προσωπικής προβολής.

Κάτω από τον τίτλο «βοήθησαν στην παραγωγή» υπάρχουν τα ονόματα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, του Σταύρου Τσιώλη, του Διαμαντή Λεβεντάκου (σκηνοθέτη, θεωρητικού και κριτικού κινηματογράφου) και του πρόσφατα χαμένου σκηνοθέτη, παραγωγού και εικαστικού καλλιτέχνη Γιάννη Φαφούτη. Το μοντάζ είναι του Βαγγέλη Σερντάρη, η μουσική επιμέλεια του Στέφανου Βασιλειάδη. Οι τεχνικοί του φιλμ είναι: ο Τάκης Δαυλόπουλος (πρώρα χαμένος μοντέρ και σκηνοθέτης), ο Βαγγέλης Ηλιόπουλος (οπερατέρ και φωτογράφος, με σημαντική προσφορά σε πολλές ταινίες), αλλά και ο Γιάννης Τσιτσόπουλος, που θα εξελιχθεί σε κορυφαίο μοντέρ. Όλοι τρύπωσαν στους τίτλους. Όλοι λένε «παρών» στο ξεκίνημα. Δεν γνωρίζω πόση πραγματική συμμετοχή είχε ο καθένας. Ίσως ο Θέος να ήθελε, απλώς, να φαίνονται στους τίτλους όλοι οι νέοι κινηματογραφιστές, ακόμη κι αν η συμμετοχή τους ήταν σχετικά μικρή. Νομίζω πως πρέπει και ιστορικά να αναγνωριστεί το *Κιέριον* ως η μήτρα που γέννησε τον νεότερο κινηματογράφο, κι ας πρωτοπαίχτηκε στην Ελλάδα μόλις το 1974.

Πέρα από την κινηματογραφική αξία της ταινίας, υπάρχουν σε αυτή μοναδικές καταγραφές της ζωής στην Αθήνα λίγο πριν από τη δικτατορία. Το αεροδρόμιο του Ελληνικού με πολλά και ουσιώδη πλάνα, διαδρομές στο κέντρο της Αθήνας, εσωτερικά σπιτιών σε πολυκατοικίες, φοιτητικά δωμάτια, εσωτερικά γραφείων και δωμάτια ξενοδοχείων, νυχτερινές διαδηλώσεις και νυχτερινά πλάνα στην Ομόνοια. Βλέπουμε, ακόμη, μια βιοτεχνία με δεκάδες γυναίκες που δουλεύουν φασόν στις ραπτομηχανές, προσφυγικές πολυκατοικίες στον Πειραιά, ένα γαλακτοπωλείο στην Ομόνοια, λαϊκά ξενοδοχεία γύρω από τον σταθμό των τρένων, νεοπλουτίστικα σπίτια στην παραλιακή και δρομάκια σε λαϊκές συνοικίες. Μου έκανε εξαιρετική εντύπωση ο τρόπος διακόσμησης των εσωτερικών χώρων, κυρίως των φοιτητικών δωματίων. Στα ντουβάρια ήταν κολλημένες πολλές φωτογραφίες και αφίσες, πρόχειρα, χωρίς τζάμι και χωρίς πλαίσιο. Ήδη, είχε αρχίσει η επανάσταση της εικόνας στον ημερήσιο και εβδομαδιαίο τύπο. Η εικόνα άρχισε να γίνεται φτηνότερη και σιγά-σιγά κυριαρχούσε στις εφημερίδες και τα περιοδικά. Πολλοί έκοβαν τις εικόνες αυτές και τις τοιχοκολλούσαν πρόχειρα με σελοτέιπ, πράγμα που είχε και κάποια επικαιρική σημασία, αφού οι εικόνες άλλαζαν συχνά και εύκολα. Ήταν φωτογραφίες από τον πόλεμο στο Βιετνάμ, πορτρέτα πολιτικών και συγγραφέων, σταρ του κινηματογράφου, έργα ζωγραφικής. Είναι χαρακτηριστικό πως στο *Κιέριον* φαίνεται τουλάχιστον τρεις φορές η *Γκουέρνικα* του Πικάσο τοιχοκολλημένη σε διαφορετικά δωμάτια.

Αμέσως μετά τους τίτλους των συντελεστών της ταινίας, προβάλλεται σε μαύρο φόντο στο κείμενο, με γράμματα που μοιάζουν σαν εγγραφή σε αναθηματική στήλη:

«ΠΡΟΗΓΗΘΗΣΑΝ ΟΙ ΑΙΟΛΕΙΣ, ΕΙΤΑ ΔΕ ΕΙΣΕΒΑΛΟΝ
ΙΣΧΥΡΑ ΓΕΝΗ ΓΑΙΟΚΤΗΜΟΝΩΝ, ΑΤΙΝΑ ΜΕΘ' ΟΛΩΝ
ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΛΑΤΡΕΙΑΣ, ΙΔΡΥΣΑΝ ΝΕΟΝ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΝ· ΗΚΟΛΟΥΘΗΣΕΝ ΝΕΑ ΚΑΤΟΧΗ Η ΤΩΝ
ΘΕΣΣΑΛΩΝ· ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΔΕ ΕΞΑΝΔΡΑΠΟΔΙΣΘΕΝΤΩΝ
ΕΠΗΛΘΕ ΚΑΙ ΑΛΛΑΓΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ
ΚΛΗΘΕΙΣΑ: ΚΙΕΡΙΟΝ·
ΕΙΤΑ ΔΕ ΕΙΣΕΒΑΛΟΝ ΟΙ...»

Κιέριον

Κιέριον

Αέναη διαδοχή κατακτητών. Η φράση «των κατοίκων δε εξανδραποδισθέντων» ανακαλεί στο μυαλό του θεατή της ταινίας την εικόνα του πλήθους της αρχής και του τέλους. Το αρχαιοπρεπές κείμενο δεν παραπλανά φυσικά κανέναν. Κανείς δεν πιστεύει – ούτε και οι λογοκριτές που απαγόρευσαν την ταινία – ότι αυτά που βλέπει συμβαίνουν στο παρελθόν ή έχουν συμβολική εκτός τόπου και χρόνου σημασία. Το γεγονός ότι, ένα χρόνο μετά το κύριο γύρισμα του *Κιέριου* θα έχουμε δικτατορία στην Ελλάδα, επιβεβαιώνει κατά κάποιον τρόπο τα γεγονότα της ταινίας.

Το κείμενο που ακούγεται σε όλη τη διάρκεια της ταινίας ενοποιεί τη δράση και θυμίζει κάπως τις αφηγηματικές τεχνικές του μπρεχτικού θεάτρου. Ποτέ, σχεδόν, δεν έχει άμεση σχέση με τις εικόνες που βλέπουμε. Προεκτείνει την εικόνα με πληροφορίες και γεγονότα που δεν θα φανούν ποτέ στην οθόνη. Ποτέ δεν υπογραμμίζει τα γεγονότα, ούτε τα τονίζει συναισθηματικά. Η μόνη φανερά συναισθηματική κίνηση σε αυτό το φιλμ είναι το χάδι του Ανέστη Βλάχου στο αθώο θύμα της ιστορίας, που είναι η πόρνη η οποία εκπαραθυρώνεται από ένα λαϊκό ξενοδοχείο. Καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ το συναίσθημα βράζει εσωτερικά, το νιώθεις αλλά δεν το βλέπεις. Κάποιες στιγμές, πάλι, αισθανόμαστε πως ακούγονται δυνατά οι σκέψεις του βασικού ήρωα. Ποιος είναι ο παραλήπτης, ο ακροατής αυτού του κειμένου, το οποίο ακούμε από τη φωνή του Ανέστη Βλάχου;

Μήνες μετά την προβολή του *Κιέριου* στην τηλεόραση, το 2006, συνάντησα τυχαία τον Θέο δίπλα στο άγαλμα του Ρήγα Φεραίου, στο Πανεπιστήμιο. Καθίσαμε σε ένα παγκάκι. Μιλήσαμε ελάχιστα για κινηματογράφο. Σαν να γνωρίζαμε το αδιέξοδό του, σαν να συμφωνούσαμε για όλα χωρίς καν να τα εκφράσουμε. Του είπα πως συναντώ συχνά μαθητές του που τον λατρεύουν. Με κοίταξε ανέκφραστος, χωρίς να εκδηλώσει την ευχαρίστησή του. Μετά μιλήσαμε για το βιβλιοπωλείο που έχει στο Μοναστηράκι, για το πώς είναι οι σημερινοί συλλέκτες παλαιών βιβλίων και περιοδικών. Θυμηθήκαμε τα βιβλία με τα οποία μεγάλωσε η γενιά μας και εγώ, συγκινημένος από την πρόσφατη προβολή του *Κιέριου*, είπα πως είμαι σίγουρος ότι, τώρα που ο ελληνικός κινηματογράφος μπήκε στα Πανεπιστήμια, θα υπάρξουν σημαντικές μελέτες για ταινίες τέτοιας σημασίας. Με κοίταξε δύσπιστα. Χωρίσαμε και τον είδα να χάνεται μέσα στη νεοκλασική «αίγλη» του Πανεπιστημίου και της Βιβλιοθήκης. Η μορφή του μου θύμιζε τους στρατιωτικούς αγίους που ζωγράφισε ο Παγώνης στις εκκλησίες του Πηλίου, στις αρχές του 19ου αιώνα. Αναρωτήθηκα τι σημαίνει ιερό πρόσωπο για τη γενιά μας. Είναι κάτι που δεν μπορείς εύκολα να το ορίσεις, να το διατυπώσεις. Σίγουρα, όμως, μπορείς να το νοιώσεις βαθιά μέσα σου, με αυτό το υπέροχο αίσθημα που μόνο η ποίηση μπορεί να σου δώσει.

Το βράδυ, στο σπίτι μου, διάβασα ένα κείμενο του Θέου, που με την ποιότητα και το βάθος της σκέψης του τιμάει τον σκηνοθέτη του *Κιέριου*. Έχει κάτι από την *Αντιγόνη* και τους *Επτά επί Θήβας*. Παραθέτω ένα σημαντικό απόσπασμα:

«Σαν κάποιος που πέρασα τα παιδικά μου χρόνια στην κατοχή και τον εμφύλιο, φυσικό ήταν να στοιχειωθεί η μνήμη μου από τους νεκρούς! Όλες μου οι ταινίες αναφέρονται σε νεκρούς. Τόσο οι διάσημοι όσο και οι ανώνυμοι, οι νεκροί (εννοούνται οι ψυχές τους), ως ταξιδευτές του απείρου απαιτούν από τους επιζώντες να ανταποκριθούν στο πανάρχαιο έθιμο του ενταφιασμού! Και φυσικά αυτό προσπάθησα να εκφράσω. Όλως ανόμοια, ορισμένοι τετραπέρατοι του σιναφιού, (υποθέτω πως και οι ίδιοι έζησαν παρόμοια συμβάντα), στενά συνδεδεμένοι με το ίδρυμα Φορντ (Ford Foundation), ανακάλυψαν στο καθήκον αυτό την τεχνική της ταρίχευσης, σύμφωνα με τα έθιμα που επικρατούν σε ορισμένες ανταριασμένες χώρες του σαμανικού Βορρά! Καθιέρωσαν την ιδέα της ταρίχευσης των νεκρών και φαίνεται πως το εύρημά τους, παρότι μακάβριο, έκανε φοβερή αίσθηση! Αμέσως έγιναν διάσημοι χάρη στην αιωνιότητα του πένθους. Επινόησαν το υπερβατολογικό πτώμα και το ανήγαγαν σε αρχέτυπο, δοξάζοντάς το, σαν το ταριχευμένο σκήνωμα μιας ολόκληρης κοινωνίας!»

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ

του Κωστή Θέου

Το κριτήριο του Δήμου Θέου για τον ρόλο της μουσικής σε μια ταινία διαφέρει πολύ από την καθιερωμένη χρήση της στον εμπορικό κινηματογράφο, που απαιτεί συνεχή μουσική υπόκρουση, δηλαδή μουσική η οποία ακολουθεί τη δράση ή, μερικές φορές, προηγείται αυτής και την προαναγγέλλει.

Στις ταινίες του Θέου, η μουσική είτε παίζει στον περιβάλλοντα χώρο, είτε χρησιμοποιείται ως γέφυρα από τη μια σεκάνς στην άλλη, είτε – σπανιότερα – συνοδεύει τις θεματικές ενότητες ως υπόκρουση σε κάποια κομβική στιγμή του φιλμ. Στην πρώτη περίπτωση, η μουσική αποτελεί μια επιπλέον διάσταση του κινηματογραφικού χώρου· είναι η μουσική ατμόσφαιρα που συνοδεύει και κατοικεί μέσα στην εικόνα, όπως και οι άλλοι ήχοι του χώρου. Εδώ, η μουσική υπάρχει αφ' εαυτής, τελείως ανεξάρτητα από τη δράση: μπορεί να είναι κάποιο ραδιόφωνο που ακούγεται στον δρόμο, δυο τυφλοί ζητιάνοι που τραγουδούν, δυο μικροί τσιγγάνοι που χορεύουν, η μουσική ενός λούνα παρκ που ακούγεται έξω από το παράθυρο του ξενοδοχείου, η μουσική στο ραδιόφωνο ενός αυτοκινήτου.

Στη δεύτερη περίπτωση, η μουσική είναι ο ιστός που συνδέει τα γεγονότα. Υπάρχουν βέβαια και παραλλαγές, όπου οι δύο αυτές λειτουργίες συνδυάζονται. Στις περιπτώσεις που η μουσική χρησιμοποιείται ως υπόκρουση, ο στόχος είναι να τονίσει κάποια κορυφαία στιγμή, όπως είναι η ταφή του Πολυνείκη από την Αντιγόνη στη *Διαδικασία*, η στιγμή που η Εικόνα αποκαλύπτεται στον Πρόξενο του *Καπετάν Μεϊντάνου*, η στιγμή που ο Βαγενάς βρίσκει δολοφονημένη τη μοναδική μάρτυρα στο *Κιέριον*. Και στις τρεις ταινίες, η στιγμή αυτή (η μοιραία λύση για την Αντιγόνη, η αποκάλυψη για τον Πρόξενο, η ματαίωση για τον Βαγενά) βρίσκεται λίγο πριν από το τέλος. Σε κάθε περίπτωση, η μουσική χρησιμοποιείται με φειδώ αποτελώντας και αυτή πρόσθετο εργαλείο στα χέρια του σκηνοθέτη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, η χρήση των ήχων του φυσικού περιβάλλοντος. Ο δημιουργός σκηνοθετεί το ηχητικό του τοπίο, από το οποίο παρελαύνουν κάθε είδους φωνές: εξωτικά πτηνά, νυχτοπούλια, ανθρώπινες φωνές, κραυγές, σφυρίγματα, ενίοτε και η φωνή του σκηνοθέτη, που άλλοτε φωνάζει με ιδιόμορφη προφορά και άλλοτε παίρνει τη φωνή ενός προσώπου που παραμένει κρυμμένο πίσω από την κάμερα.

Πρωτότυπη μουσική έχει γραφτεί για τη *Διαδικασία* και για τον *Ελεάτη Ξένο*. Τη μουσική της *Διαδικασίας* την υπογράφει ο Χριστόδουλος Χάλαρης. Στην ταινία εμφανίζεται ένας γυναικείος Χορός, τη διδασκαλία του οποίου έχει κάνει ο σκηνοθέτης. Ακούμε, επίσης, εκκλησιαστικούς ψαλμούς (και αυτοί υπό την καθοδήγηση του σκηνοθέτη), οι οποίοι παραπέμπουν κατευθείαν στη λειτουργία της ορθόδοξης εκκλησίας. Θα ήθελα, εδώ, να αναφερθώ στη σκηνή της θυσίας για τον εξευμενισμό της θεάς Λητούς. Η σκηνή αυτή, για να γίνει κατανοητή, θα πρέπει να ιδωθεί υπό το πρίσμα της συγχρονικότητας πολλών στοιχείων ελληνικότητας. Είναι, δηλαδή, μια κυβιστικού τύπου άποψη πολλών διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων από διαφορετικές εποχές, που ενοποιούνται στην ίδια σκηνή. Παρακολουθούμε μια τελετουργία εξευμενισμού αρχαϊκής εποχής ενώ, ταυτόχρονα, ακούγεται η βυζαντινή λειτουργία και οι ιερείς ψέλνουν, όπως στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία. Το εγχείρημα είναι τολμηρό, σχεδόν προκλητικό, και πρέπει να αναγνωρίσει κανείς τη συνεχή αναζήτηση του σκηνοθέτη για την ελληνικότητα, η οποία συντίθεται από μορφές πολλών αιώνων, όπως ένα γονίδιο το οποίο φέρει μέσα του πληροφορίες αμέτρητων γενεών.

Στον *Ελεάτη Ξένο* η μουσική (την οποία έχω γράψει εγώ) αποτελεί λειτουργικό στοιχείο της ιστορίας, καθώς η ταινία – ιδωμένη από την πλευρά του ήρωα – αποτελεί παραλλαγή του ορφικού μύθου. Ο ήρωας-μουσικός, στην προσπάθειά του να βοηθήσει την ηρωίδα που αναζητά τη δική της αλήθεια, θα την αγαπήσει, αλλά δεν θα καταφέρει να τη σώσει από τον θάνατο. Θα συνεχίσει τη δική του ζωή, γράφοντας μια ελεγεία για την αδικοχαμένη Hanna.

Στο *Κιέριον* ακούγεται (από τους τίτλους κιόλας) ο χαρακτηριστικός ήχος του οργάνου scaccia pansieri, το οποίο είναι πιθανώς αρχαιοελληνικής προέλευσης και διασώζεται στη νότια Ιταλία. Το όργανο παίζει ο Βαγγέλης Μανιάτης. Το ίδιο όργανο θα ακουστεί, επίσης, στη *Διαδικασία* και στον *Καπετάν Μεϊντάνο*, πάντα παιγμένο από τον Μανιάτη, και θα αποτελέσει το μοτίβο που επανέρχεται στο έργο του Θέου, ως ένα είδος ηχητικής ταυτότητας του σκηνοθέτη.

Τέλος, η ατμόσφαιρα που συνοδεύει τον Πρόξενο στον *Καπετάν Μεϊντάνο* κατά την αναζήτηση της Εικόνας, βασίζεται στον ήχο των Keith Jarrett, Oregon, Brian Eno, Soft Verdict και Camille Saint-Saëns· αυτή η ατμόσφαιρα δίνει την εικόνα του μουσικού γούστου του σκηνοθέτη και αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τη λειτουργία της μουσικής μέσα στην ταινία.

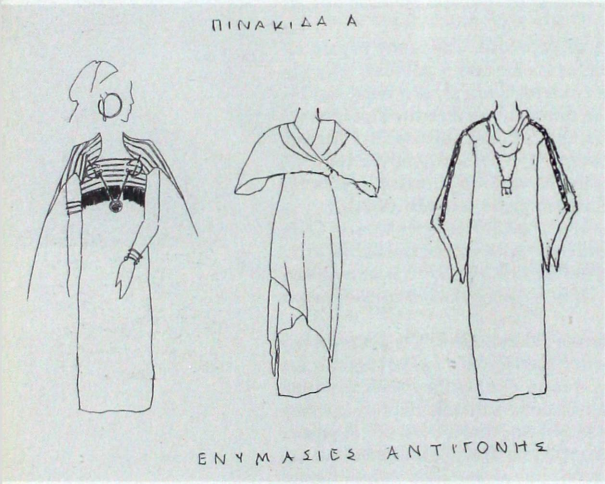
ΕΝΔΥΜΑΣΙΕΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΕΠΟΧΗΣ *ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ* ΚΑΙ *ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΝΤΑΝΟΣ*: ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

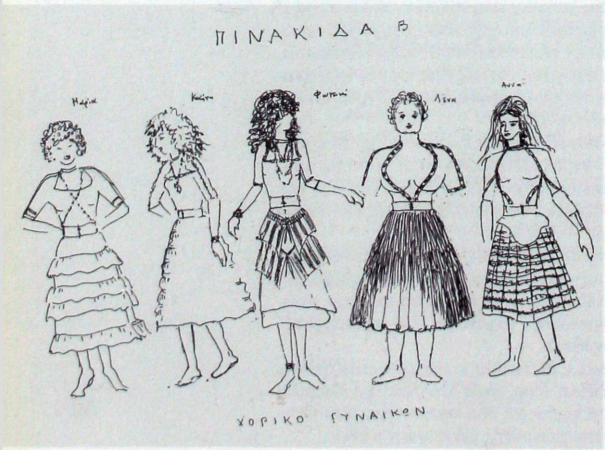
της Τούλας Κατοχιανού-Κωστοπούλου

Διαδικασία

Ενδυμασίες

Για τη *Διαδικασία* απαιτήθηκε ο σχεδιασμός και η εκτέλεση εκατό περίπου ενδυμασιών και των συνοδευτικών τους στοιχείων (υποδημάτων, κοσμημάτων, καπέλων, όπλων, κ.λπ.). Προσδιορίστηκαν από τον σκηνοθέτη 11 διακριτοί τύποι ρόλων, για καθέναν από τους οποίους έπρεπε να γίνουν χαρακτηριστικές ενδυμασίες, με παραλλαγές μέσα στον κάθε τύπο για τους 72 ηθοποιούς (επαγγελματίες και ερασιτέχνες) και τους 30 περίπου κομπάρσους που έπαιξαν στην ταινία.





Οι τύποι ρόλων αντιπροσωπεύουν τους φορείς (παλάτι, ιερατείο, άρχοντες, στρατός, λαϊκές τάξεις) που διαπλέκονται σε μια διαδικασία ανόδου και πτώσης των εξουσιών κατά την εποχή της ανερχόμενης κυριαρχίας μιας υπερδύναμης στο Αιγαίο (αναφορά στους Κρήτες), ενώ, παράλληλα, ο μύθος της Αντιγόνης αντιπροσωπεύει συγκρούσεις ανάμεσα σε θεσμοθετημένες και παραδοσιακά καθιερωμένες ηθικές αξίες. Οι ενδυμασίες δίνουν το στίγμα των κοινωνικοπολιτικών διαφορών μεταξύ των ομάδων αλλά και των ιεραρχικών θέσεων μέσα σε κάθε ομάδα.

Ο σκηνοθέτης κωδικοποίησε τους τύπους των ρόλων και προσδιόρισε για τον καθένα τον γενικό χαρακτήρα και τα ενδυματολογικά πρότυπα, μαζί με τα καπέλα, τα κοσμήματα και τα λοιπά συνοδευτικά. Για τα κύρια πρόσωπα της βασιλικής, στρατιωτικής, οικονομικής και θρησκευτικής εξουσίας, άντρες και γυναίκες, οι γενικές οδηγίες του σκηνοθέτη ήταν επαρκείς για να γίνει από την ενδυματολόγο ο σχεδιασμός και να οργανωθεί η εκτέλεση του γενικού προτύπου, καθώς και των παραλλαγών και των προσαρμογών στα συγκεκριμένα πρόσωπα που έπαιζαν στην ταινία. Το ίδιο έγινε και για τον Χορό των γυναικών (βλ. δείγματα σχεδίων της ενδυματολόγου για την Αντιγόνη και για τις κοπέλες του Χορού στις Πινακίδες Α και Β, και φωτογραφίες με τις τελικές ενδυμασίες της Αντιγόνης, των ιερέων και ιερειών, τριών γυναικών του παλατιού, της Αντιγόνης, της Ισμήνης και μιας κυρίας της αυλής, καθώς και μερικών αρχόντων, στην Πινακίδα Γ). Ο σκηνοθέτης ασχολήθηκε αποκλειστικά ο ίδιος με τους προφήτες και τις λαϊκότερες φιγούρες, δίνοντας σε χαρακτηριστικά, παραστατικά σκίτσα τη γενική μορφή, που τη συνόδευσε με σημειώσεις για τα υλικά, καθώς και για τα πρότυπα, τα οποία αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης. Η ενδυματολόγος περιορίστηκε στο να δώσει σε μερικά από τα σκίτσα αυτά ενδυματολογικά σαφέστερη μορφή (βλ. δείγματα σκίτσων του σκηνοθέτη με τις σημειώσεις του και φωτογραφία των τελικών ενδυμασιών των προφητών στις Πινακίδες Δ, Ε, ΣΤ).

Για κάθε τύπο, ο ειδικός ενδυματολογικός χαρακτήρας

προσδιορίστηκε μέσα από το ευρύ φάσμα επιλογών που προσφέρει το Αιγαίο και ο ευρύτερος χώρος των μητροπολιτικών κρατών, όπου εντάσσονταν η Αίγυπτος και η Περσία· χώρος αλλεπάλληλης ανόδου και πτώσης δυναστειών και μίγμα πολιτισμών της Ανατολής και της Δύσης του τότε γνωστού κόσμου. Διατέθηκε πολύς χρόνος στη μελέτη των πηγών για τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά της εποχής στην οποία αναφέρεται γενικά η ταινία και για τυχόν διατηρημένα μέχρι σήμερα στοιχεία, καθώς και για τα διαθέσιμα στην αγορά υλικά και τις τεχνικές δυνατότητες κατασκευής των ενδυμασιών. Διαπιστώθηκαν μεγάλες ελλείψεις και δυσκολίες. Τελικά, λόγω και των πολύ περιορισμένων οικονομικών πόρων, επικράτησε ένα πνεύμα λιτότητας στον ενδυματολογικό και σκηνογραφικό χαρακτήρα της *Διαδικασίας*, μιας ταινίας εποχής που, στη συνήθη πρακτική – όχι μόνο την αμερικανική – θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «υπερπαραγωγή». Τα χρώματα των ενδυμασιών είναι γενικά μουντά, ενώ κυριαρχεί το ασπρόμαυρο.

Προσωπικά, πιστεύω ότι ήταν λίγα τα ουσιώδη που χάθηκαν από τις συνθήκες στέρησης και ήταν πολλά αυτά που κερδήθηκαν από την εξαιρετικά κοπιώδη, αλλά και πολλαπλά ευρηματική και δημιουργική δουλειά σε όλους τους τομείς, με κύρια – και σε πολλά αποκλειστική – ευθύνη του σκηνοθέτη. Οι τύποι ρόλων που ο σκηνοθέτης κωδικοποίησε και τους έδωσε τα γενικά ενδυματολογικά χαρακτηριστικά τους, τα οποία αποτέλεσαν πιλότο για τους παραπέρα προσδιορισμούς και τις παραλλαγές κατά ηθοποιό, περιγράφονται σε συντομία παρακάτω.

Παλατιανοί

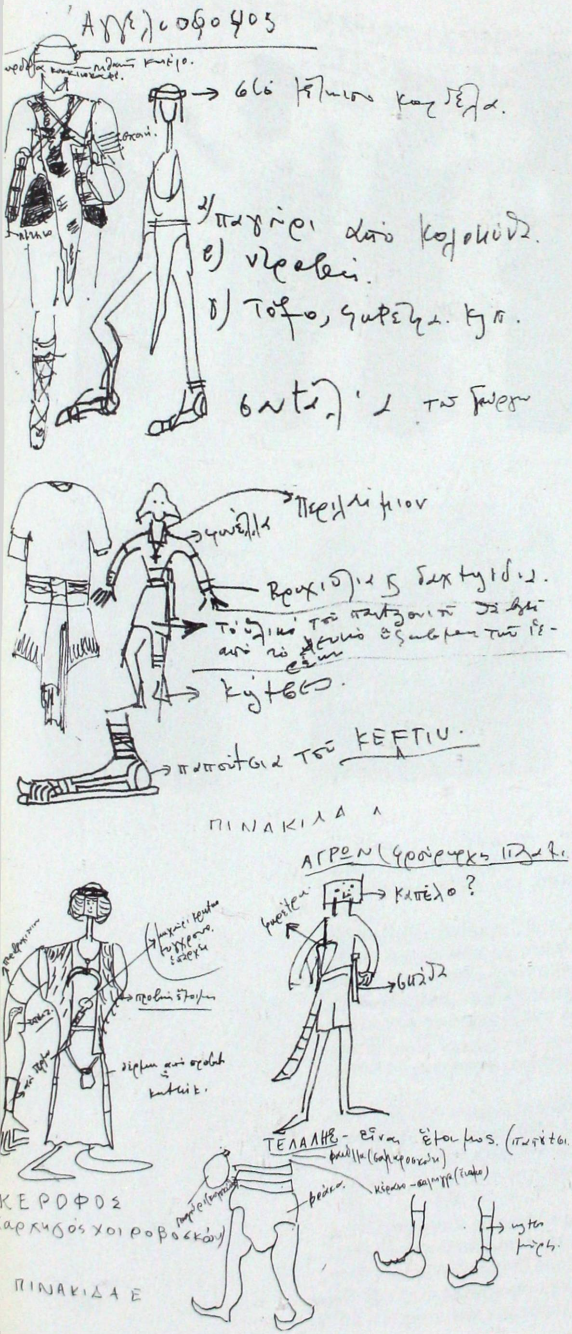
Άρχοντες

Παλατιανοί: Πρόκειται για την κορυφή της εξουσίας της χώρας και κύρια δραματουργική ομάδα του έργου. Αποτελείται από τα βασιλόπουλα Αντιγόνη, Πολυνείκη, Ετεοκλή, Ισμήνη, τους έμπιστούς τους, τους κομισάριους, την αυλή, τη φρουρά και το υπηρετικό προσωπικό. Για τα βασιλόπουλα έγιναν δέκα ενδυμασίες, οι περισσότερες (τέσσερις) για την Αντιγόνη (απλή θερινή, απλή χειμερινή, επίσημη στέψης, πένθιμη) και από δύο για τα βασιλόπουλα (πολεμική, στέψης). Οι ενδυμασίες των παλατιανών αποτελούνται βασικά από κάπες κοντές (των ανδρών) ή ολόσωμες για την Αντιγόνη, ενώ οι γυναίκες του παλατιού φορούν μακριά μεσάτα φορέματα στα μινωικά πρότυπα.

Στρατός: Πέρα από τον στρατό του παλατιού, τον φρούραρχο, τους λοιπούς αξιωματούχους και τους στρατιώτες, που οι ενδυμασίες τους ήταν παραπλήσιες με των άλλων παλατιανών, με επιπλέον σπαθιά και άλλα στοιχεία οπλισμού, χρειάστηκε να σχεδιαστούν ειδικές στολές και για τον στρατό των Κάρων, όπου συμμετέχουν ως κομπάρσοι και μαύροι (ως γεωπολιτικό άνοιγμα του χώρου της ταινίας και προς τον Νότο). Για τον αρχηγό του στρατού, τον Κρέοντα, ο οποίος διαδραματίζει συνωμοτικούς ρόλους στο παρασκήνιο και παρουσιάζεται μόνο στο τέλος, σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε πλήρης, σιδερένια, μυκηναϊκού τύπου πανοπλία.

Αντιπροσωπεία Κρητών: Αποτελείται από έναν πρίγκιπα και δύο αξιωματούχους. Οι ενδυμασίες τους είναι επηρεασμένες από τα μινωικά πρότυπα, αλλά και από την πρόσφατη κρητική παράδοση (μπότες μέχρι το γόνατο με μύτες, σπαθιά σε σχέδιο κρητικών μαχαιριών). Από τα μινωικά ανάκτορα είναι επηρεασμένο και το σκηνικό του παλατιού, ως ένδειξη της ήδη ασκούμενης κυριαρχίας της Κρήτης στο Αιγαίο.

Ιερείς - ιέρειες: Το ιερατείο είναι στην ταινία η παράλληλη προς το παλάτι καθιερωμένη εξουσία της χώρας. Ο ηλικιωμένος αρχιερέας κατευθύνει τις κρίσιμες αποφάσεις για το βασίλειο, ως νόμιμος βασιλικός συμβουλάτορας και ως διάμεσος προς τις θεϊκές δυνάμεις. Στην ταινία, διαβιβάζει στην Αντιγόνη χρησμούς και θεϊκές εντολές διαμορφωμένες από τον ίδιο κατά το δοκούν. Το ιερατείο στελεχώνουν επτά άντρες ιερείς (με ιερατικά και κοσμικά μαζί



καθήκοντα, όπως ιερέας-μηχανικός, ιερέας-λογιστής, ιερέας εκτέλεσης των θυσιών), η μεγάλη ιέρεια (προσκείμενη ιδιαίτερα στην Αντιγόνη) και έξι ιέρειες (επίσης με ειδικά καθήκοντα, όπως ιέρεια-θησαυροφύλακας, ιέρεια της Αντιγόνης). Οι ενδυμασίες τους αποτελούν συνδυασμό ελληνορθόδοξων ράσων, με μικροαλλαγές εμπνευσμένες από την περσική ενδυματολογία. Στον θρησκευτικό χαρακτήρα των ιεροτελεστιών ο σκηνοθέτης έχει προσδώσει διαχρονικότητα και διαπολιτισμικότητα – στην τελετή στέψης συλλειτουργούν ιερείς, ιέρειες, μάντεις, προσφέρεται σφάγιο και γίνονται παγανιστικές εκκλήσεις προς θεούς, ακούγονται εκκλησιαστικές μελωδίες, απαγγέλλονται, κατά το χριστιανικό πρότυπο, γενεαλογικά δέντρα με αρχή τη μητέρα θεά και κατάληξη στα βασιλόπουλα.

Άρχοντες: Είναι η ανώτατη οικονομικο-πολιτική τάξη. Αποτελείται από πέντε ηλικιωμένους και τρία αρχοντόπουλα. Οι ενδυμασίες τους, εμπνευσμένες από περσικά και βυζαντινά πρότυπα, είναι διακοσμημένες με στοιχεία ενδεικτικά του πλούτου και του κύρους τους (οικόσημα, επωμίδες, διακοσμητικές τρέσες).

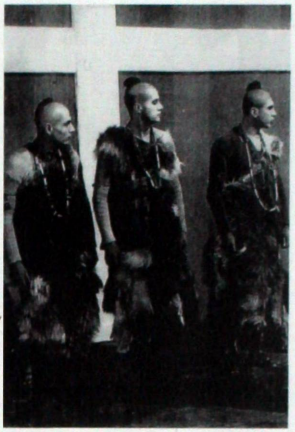
Προφήτες: Πρόκειται για έναν κορυφαίο και εφτά δόκιμους νεαρούς κληρικούς, που ασκούν τα καθήκοντά τους σκορπισμένοι στην επαρχία. Οι φορεσιές τους, αποκλειστικά έργο του σκηνοθέτη (βλ. Πινακίδα ΣΤ) έχουν χαρακτηριστικά αγροτικά (προβιές, νεροκολοκύθες, ταγάρια, σάνταλα δετά από δέρμα χοίρων), αλλά και τολμηρές εκδοχές κομμώσεων περιθωριακών κοινωνικών στοιχείων (ξυρισμένα κεφάλια σε συνδυασμό με αλογοουρές) και συμπληρωμάτων αμφίεσης (περιλαίμιων, σκουλαρικιών, βραχιολιών, τατουάζ, βαφών προσώπου), που θυμίζουν σύγχρονους πανκς και αγρίους της ζούγκλας. Η θρησκευτική πίστη είναι σε αυτούς χαλαρή και είναι επιρρεπείς σε παρεκκλίσεις από την – ευλόγως απαιτούμενη – ασκητική ζωή των κληρικών.

Χοιροβοσκοί: Αποτελούν περιθωριακά στοιχεία, που ζουν στην αγροτική ύπαιθρο, έξω από τα όρια της ευταξίας και, επιπλέον, δίνουν στο έργο χαρακτηριστικά αρχαίας κωμωδίας και διονυσιασμού. Οι ενδυμασίες των αντρών έχουν διαμορφωθεί αποκλειστικά από τον σκηνοθέτη (βλ. αρχηγό χοιροβοσκών στην Πινακίδα Ε), που χρησιμοποίησε, όπως και στους προφήτες, αγροτικά χαρακτηριστικά, αλλά και χαρακτηριστικά περιθωριακών στοιχείων των σημερινών πόλεων. Ο τρόπος ζωής τους χαρακτηρίζεται «μιαρός», αφού τρώνε χοιρινό κρέας (απαγορευμένη από το ιερατείο βρώση), γλεντάνε μεθοκοπώντας, συνευρίσκονται με πόρνες, ζουν κοινοβιακά. Στην ταινία, παρασύρουν στον «μιαρό» τρόπο ζωής τους νεαρούς προφήτες. Οι θρησκευτικές και κοσμικές αρχές δείχνουν, γενικά, αποτροπιασμό για τους χοιροβοσκούς, δεν χάνουν όμως ευκαιρία να τους χρησιμοποιούν μαζί με τους χωρικούς, όπου και όποτε χρειάζονται ανθρώπινο δυναμικό (κατασκευές έργων, στρατός, καλλιέργειες με μοίρασμα γης χωρίς ιδιοκτησιακά δικαιώματα) και να τους επιβάλλουν αποδεκτή κοινωνική συμπεριφορά (ζευγάρωμα και διαβίωση σε χωριστές καλύβες ανά ζευγάρι, απαγόρευση χοιρινού κρέατος).

Χωρικοί: Αποτελούν την άβουλη, κατώτατη κοινωνική τάξη. Οι ενδυμασίες τους, ανδρών, γυναικών και παιδιών, είναι από φτηνά υλικά, χωρίς διακοσμήσεις. Ζουν κοινοβιακά σε αχυροκαλύβες και ασχολούνται με αγροτικές και άλλες εργασίες, για λογαριασμό της κραταιάς, κάθε φορά, κοινωνικής τάξης.

Ειδικοί ρόλοι: Πρόκειται για τον αγγελιοφόρο, τον τελάλη, τον δήμιο, που οι ενδυμασίες τους έχουν γίνει με αποκλειστική ευθύνη του σκηνοθέτη και είναι, γενικά, σαν των άλλων λαϊκών τύπων (μάλλινες φανέλες, βράκες, ζώνες). Επιπλέον, φέρουν τα χαρακτηριστικά του ρόλου τους: ο αγγελιοφόρος κορδέλα στο μέτωπο, παγούρι από νεροκολοκύθα, ντορβά, τόξο και φαρέτρα, σαντάλια δετά μέχρι το γόνατο· ο τελάλης κέρατο-σάλπιγγα, γουρουνοτσάρουχα, παγούρι (βλ. σκίτσο του τελάλη από τον σκηνοθέτη στην Πινακίδα Ε).

Χορικό γυναικών: Το χορικό αποτελείται από εννέα κοπέλες, που σχολιάζουν κοινωνικά και συναισθηματικά τα γεγονότα, κατά το πρότυπο των αρχαίων τραγωδιών. Οι ενδυμασίες τους (βλ. σκίτσα της ενδυματολόγου στην Πινακίδα Β) αποτελούνται από μπλούζες με αποκαλυπτικά ντεκολτέ και φαρδιές πολύχρωμες κοντές φούστες, που τονίζουν τις χορευτικές κινήσεις τους. Είναι, όπως και οι ιέρειες, με το μέρος της Αντιγόνης στην απόφασή της να θάψει τον Πολυνείκη, παρά την απαγορευτική διαταγή από τη θρησκευτική και τη στρατιωτική εξουσία. Μάλιστα, διευκολύνουν το έργο της προκαλώντας ερωτικά και απομακρύνοντας τους στρατιώτες-φρουρούς από τον τόπο της ταφής.



Κορυφαίος Προσώπων

ΠΙΝΑΚΙΔΑ ΣΤ

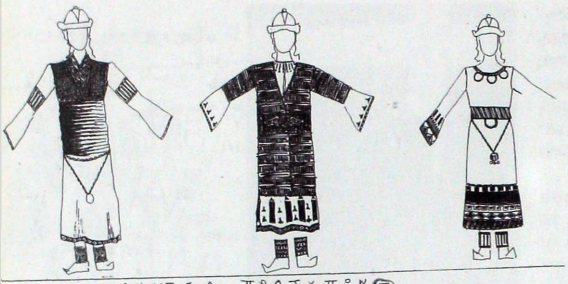
Σκηνικός χώρος

Η ταινία ξεκινάει με μια σκηνή εισαγωγής στην υπόθεση (πρελούντιο), με σκηνικό την απέραντη θάλασσα του Αιγαίου και παρόντες όλους τους αρχηγούς εξουσιών, τους τοπικούς του βασιλείου (παλάτι, ιερατείο, άρχοντες, φρουρά) και τους ξένους θαλασσοκράτορες, που επισκέπτονται το βασίλειο για να συνάψουν συμφωνίες αμοιβαίου συμφέροντος. Το πρώτο μέρος της ταινίας, το καθαρά δραματουργικό, εκτυλίσσεται ως επί το πλείστον μέσα στο παλάτι, σε ένα μονόχωρο, λιτό, θεατρικό σκηνικό χωρίς παράθυρα, ενώ οι λοιποί χώροι υποδηλώνονται με μια πόρτα, αρχές διαδρόμων και μια σκάλα προς έναν επάνω όροφο. Οι τοίχοι έχουν λίγες διακοσμήσεις σε απαλά χρώματα, με μινωικά μοτίβα. Επίσης, υπάρχει και μια τραπεζαρία στο ίδιο λιτό στιλ, ενώ οι δραματικές σκηνές με την Αντιγόνη και τον Πολυνείκη διαδραματίζονται στο δωμάτιό της, που είναι εξίσου λιτό σαν κελί. Αυτός ο περίκλειστος, περιορισμένος και απομονωμένος χώρος, ο αχνά φωτισμένος και χρωματισμένος, συντελεί στη συγκέντρωση της προσοχής επάνω στα πρόσωπα, στην υπόθεση και στην εξέλιξη του δράματος.

Παρεμβάλλονται ρυθμικά ορισμένες σκηνές στο ύπαιθρο, σε μια φύση ξερή και άχαρη. Έτσι, ο χώρος συνεχίζει να είναι περιορισμένος και το ενδιαφέρον να συγκεντρώνεται στα πρόσωπα και στην εξέλιξη του παλατιανού δράματος. Μόνο στο τέλος – με την Αντιγόνη στην πυρά και το πλήθος που παρακολουθεί – απλώνεται πάλι ο χώρος και εμφανίζεται η θάλασσα μπροστά στην οποία θρηνεί, σε χαρακτηριστική στάση, η πιστή δούλα της Αντιγόνης: το άνοιγμα του χώρου γίνεται άπειρο, σε μήκος αμμουδερής ακτής και με βάθος ορίζοντα στη σκηνή της άφιξης των Κρητών, ως μόνων πια κυρίαρχων δυνάμεων στο Αιγαίο. Οι Κρήτες κοσμοκράτορες έρχονται με σχέδια για έργα ανασυγκρότησης της χώρας και ορίζουν αυτοί, ως απόλυτο υπεύθυνο για την εκτέλεση των έργων, τον αρχιερέα, που με τη σειρά του καθορίζει και κατανέμει καθήκοντα στους άρχοντες και στο εργατικό δυναμικό, βασικά τους χοιροβοσκούς.

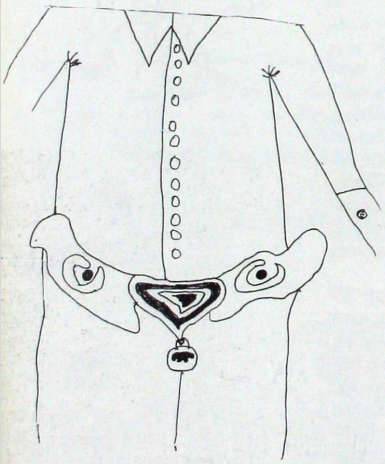
Στην ταινία, στον ισχυρό άξονα γεωπολιτικών και κοινωνικών εξελίξεων, αντιπαρατίθενται η παράδοση και οι άγραφοι νόμοι. Τα εκπροσωπεί η Αντιγόνη-ημίθεος ήρωας τραγωδίας, που δρα περισσότερο στο πλαίσιο του μυθολογικού και του μεταφυσικού, παρά ως παλατιανή εξουσία του βασιλείου-κράτους, του Λυκαβηττού, του οποίου μητριαρχικά ηγείται.

Με τις επιλογές ρόλων, ενδυμασιών, σκηνικού χτισμένου ή φυσικού χώρου που παρουσιάστηκαν παραπάνω, και του νοήματος που τους αποδόθηκε, πιστεύω πως ο σκηνοθέτης επιδίωξε να αναδείξει τη διαχρονικότητα και δια-τοπικότητα (από την πόλη-κράτος του Λυκαβηττού και το Αιγαίο της μυθολογικής εποχής της ταινίας, μέχρι την οικουμενική πόλη και την πλανητική διάσταση του χώρου σήμερα) της επαναλαμβανόμενης ιστορικής διαδικασίας για την κυριαρχία και για τη διατήρηση ενός συστήματος συγκέντρωσης της πολιτικής, θρησκευτικής, οικονομικής εξουσίας σε λίγες υπερδυνάμεις, που συνοδεύεται από σφαγιασμό των αγαστών και υψηλών επιθυμιών ηρώων και τάξεων.



ΣΚΙΤΣΑ ΠΡΟΤΥΠΩΝ

ΠΙΝΑΚΙΔΑ Ζ



ΠΙΝΑΚΙΔΑ Η

Καπετάν Μεϊντάνος

Ενδυμασίες

Η ταινία *Καπετάν Μεϊντάνος* έχει ένα μέρος σύγχρονο και ένα μέρος που αφορά την Ελλάδα επί τουρκοκρατίας, για το οποίο απαιτήθηκαν ενδυμασίες εποχής. Το ενδυματολογικό και σκηνογραφικό εγχείρημα ήταν λιγότερο δύσκολο απ' ό,τι στη *Διαδικασία* και πιο καθορισμένο ως προς τα πρότυπα, τα υλικά, τις τεχνικές κατασκευής ή τον τρόπο προμήθειας υλικών και έτοιμων παραδοσιακών ενδυμασιών και συμπληρωματικών στοιχείων, δεδομένης της ζωντανής μνήμης ή και της συνέχισης της χρήσης τους σήμερα.

Ο σκηνοθέτης ασχολήθηκε με τις ενδυμασίες λιγότερο συστηματικά και προγραμματικά απ' ό,τι στη *Διαδικασία*, ρίχνοντας το βάρος σε αυτοσχεδιασμούς και περιορίζοντας την κατασκευή νέων ενδυμασιών, βάσει συγκεκριμένων σχεδίων, σε πολύ λίγες. Για τις γυναίκες της ταινίας, ο σκηνοθέτης έδωσε ποικιλία επιλογών, με στιλιζαρισμένα διαγράμματα ή και πλησιέστερα στην τελική μορφή σκίτσα (βλ. Πινακίδα Ζ, σκίτσα του σκηνοθέτη στην κάτω σειρά, με βάση τα οποία η ενδυματολόγος έκανε τα σχέδια της επάνω σειράς). Για τους άντρες, ο σκηνοθέτης έκανε ένα μόνο χαρακτηριστικό σκίτσο (βλ. Πινακίδα Η) και έδωσε τις τελικές λύσεις στις ενδυμασίες και τα συνοδευτικά τους αυτοσχεδιάζοντας στα γυρίσματα. Η ενδυματολόγος περιορίστηκε σε μερικά σκίτσα, δίνοντας πιο συγκεκριμένη μορφή στις ιδέες του σκηνοθέτη (βλ. Πινακίδα Θ).

Οι φορεσιές, καθώς και ο χτισμένος και φυσικός σκηνικός χώρος της ταινίας, ανακαλούν τα στοιχεία τους που διατηρήθηκαν, όπως τα γνώρισε και τα βίωσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης ως παιδί και έφηβος ζώντας στις πεδιάδες και στα ορεινά της Θεσσαλίας και της βόρειας Ελλάδας· ένας χώρος, όπως τον είδε μέσα από τα έργα των μεγάλων ελλήνων ζωγράφων του 19ου αιώνα (Γύζης, Λύτρας, Ιακωβίδης) και μέσα από γκραβούρες ευρωπαίων ελληνολατρών που ταξίδεψαν στην Ελλάδα της εποχής.

Η έρευνα των πηγών έδωσε τις μορφές των ρούχων, που ο σκηνοθέτης απέδωσε πιστά, κυρίως στα συνοδευτικά τους στοιχεία – φέσια, σκουφιά, τσεμπέρια, κεφαλόδεσμους, μαντηλοδέματα, ζωνάρια. Επιπλέον, όμως, πρόσθεσε δικές του ποιότητες, τα έκανε να είναι «αληθινά», να έχουν δηλαδή γνήσια υλικά, υφασμένα, ραμμένα και κεντημένα με την τεχνολογία της εποχής, να είναι καμωμένα αποκλειστικά για τον σκοπό, τις συνθήκες χρήσης και το συγκεκριμένο πρόσωπο-φορέα νοήματος στο έργο, να είναι «φορεμένα», δηλαδή τσαλακωμένα, λερωμένα, φθαρμένα και με τα ίχνη του κορμιού που τα φορούσε επάνω του.

Ανάλογη έμφαση έδωσε στη γνησιότητα των χρηστικών αντικειμένων, των υλικών τους, της υφής τους, της χρήσης τους, αλλά και στο χτιστό περιβάλλον, στα αρχοντικά των αγάδων, στα μοναστήρια, στο χάνι, στο λημέρι των αρματολών, στον τεκέ, κυρίως όσον αφορά το εσωτερικό τους, είτε ήταν περίτεχνα διακοσμημένο με τη βορειοελλαδίτικη παράδοση, είτε απλό. Πρέπει να τονιστεί εδώ ότι, αυτή η αναπαραστατική ακρίβεια, δεν έχει καμιά σχέση με τις γραφικότητες που για τουριστικούς λόγους προσδίδονται στο ελληνικό παραδοσιακό περιβάλλον. Εδώ, ο σκηνοθέτης αποτυπώνει κινηματογραφικά μια διαχρονικά και διατοπικά εκτεινόμενη, υψηλή, νοηματοδοτική ελληνικότητα, με παρελθόν (αναφορά στην αρχαία διανόηση, με τον Αριστοτέλη στην αρχή) και παρόν στην εποχή της τουρκοκρατίας (ο ρόλος των ελληνικών μοναστηριών και των μοναχών που είναι να ερευνούν την αλήθεια, όπως και στα δυτικά μοναστήρια, με τα οποία είναι σε συνεχή επαφή, όπως υποδηλώνει η επίσκεψη του καθολικού μοναχού).

Όλα αυτά διακρίνονται από υψηλού επιπέδου αισθητικές ποιότητες, με κυρίαρχη τη λάμψη των χρωμάτων, λάμψη που προσδίνεται στα ζωηρά χρώματα από τη γειτνίασή τους με χρώματα αντίθετά τους στο χρωματικό φάσμα, ή με την τοποθέτησή τους σε έναν γενικά μουντό ή σκοτεινό περίγυρο. Έντονα τονισμένα είναι και ορισμένα πρόσωπα, κοκκινισμένα από το μεθύσι ή το κρύο, ή άμεσα φωτισμένα μέσα στο κατασκότεινο περιβάλλον του μονα-

στηριού, στη δυτική παράδοση του «κιαροσκούρο». Η ταινία δανείζεται και από την αναπαραστατική δυτική ζωγραφική από την Αναγέννηση και μετά (Caravaggio, Vermeer, La Tour), που διδάχτηκαν στη Δύση και οι έλληνες ζωγράφοι και με την οποία αποδίδουν την Ελλάδα του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα. Αυτό αποτελεί άλλη μια αναφορά στην υψηλή, διεθνούς επιπέδου πνευματική στάθμη της ελληνικότητας επί τουρκοκρατίας. Στην ταινία, ο σκηνοθέτης αντιπαραθέτει τον λόγιο πολιτισμό προς τα τοπικότερα και ανθρωπινότερα χαρακτηριστικά του λαϊκού, όπως εκφράζεται με τον έρωτα των δύο αντρών (του Μεϊντάνου πρώτα και του αγιογράφου αργότερα) προς δύο γυναίκες με την ίδια μορφή, που ο σκηνοθέτης τη θέλει να απεικονίζεται στην αγιογραφία – συμβολικό αντικείμενο έρευνας του βιογράφου του Μεϊντάνου, με τον τρόπο των λαϊκών ζωγράφων της εποχής, του Θεόφιλου και του ζωγράφου Μακρυγιάννη.

Σκηνικός χώρος

Στην ταινία, στο κομμάτι που τοποθετείται στην εποχή της τουρκοκρατίας, εναλλάσσεται ρυθμικά ο ημισκότεινος, περίκλειστος εσωτερικός χώρος, με τον πιο ανοιχτό και φωτεινό ημιυπαίθριο χώρο των πέτρινων αυλών, των περιστυλίων, των καλντεριμιών του χτισμένου περιβάλλοντος· με τον ακόμα πιο ανοιχτό, φυσικό χώρο, με τα βραχώδη, ξερά, απότομα πρανή, όπου οι άνθρωποι και τα άλογα κυκλοφορούν σαν έντομα επάνω σε ανάγλυφο, με τον επίπεδο ανοιχτό και πράσινο χώρο της πεδιάδας στο τέλος της αναδρομικής ιστορίας. Όλοι αυτοί οι χώροι έχουν μια αλήθεια βιωμένη αλλά και συμβολική, γιατί εξυπηρετούν την πρόθεση του σκηνοθέτη να δώσει το μεγαλείο της ελληνικότητας μέσα από τη διαχρονική και διατοπική της εμβέλεια.

Καπετάν Μεϊντάνος

ΟΙ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ

του Παύλου Κόντου

Καμιά στιγμή δεν είναι πιο ευτυχής και πιο τιμητική για τον μαθητή απ' όταν καλείται να αποτίσει δημοσίως φόρο τιμής στον δάσκαλο. Πόσο μάλλον, που ο Δήμος Θέος είναι απόλυτα άξιος μιας τέτοιας αναγνώρισης.

Είχα την τύχη να τον γνωρίσω ως σπουδαστής στην ιδιωτική Σχολή Κινηματογράφου με την οποία συνεργαζόταν εκείνη την περίοδο, ενώ ταυτόχρονα ήμουν φοιτητής φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο της Αθήνας. Ήταν η εποχή της πνευματικής και κινηματογραφικής του ωριμότητας: είχε ήδη ξεκινήσει τις σημαντικές του μελέτες για τη σχέση δυτικής και βυζαντινής τέχνης και ολοκλήρωνε τα γυρίσματα της ταινίας *Καπετάν Μεϊντάνος*. Είναι μεγάλο προνόμιο να συναντάς έναν άνθρωπο στην ακμή του.

Οι διαλέξεις του στη Σχολή αποτέλεσαν για τον νεαρό φοιτητή κινηματογράφου και φιλοσοφίας, που ήμουν τότε, μια συγκλονιστική εμπειρία, χάρη στο πάθος που εξέπεμπε: η φιλοσοφική και αισθητική αλήθεια ήταν για αυτόν ζήτημα προσωπικής εμπλοκής.

Ένα πρόσωπο πολλές φορές κουρασμένο από τα γυρίσματα ή τις οικονομικές δυσκολίες, τυλιγμένο διαρκώς από τον καπνό ενός τσιγάρου, ένα σώμα συνεχώς όρθιο μπροστά μας, στα τρία μέτρα του πλάτους της αίθουσας. Η ανάμνηση που διατηρώ είναι αυτή των μαθημάτων χείμαρρος, όταν στο τέλος οι σπουδαστές κοιταζόμασταν συνεπαρμένοι, με μια αίσθηση πληρότητας.

Είναι μαγικές οι ώρες που η φιλοσοφική σκέψη αποκτά ζωή μέσω της τέχνης και αυτό ήταν το μάθημα που παρέδιδε ο Δήμος. Να βλέπεις πώς η θεωρία του Martin Heidegger στο *Είναι και χρόνος*, σχετικά με τον χρόνο της συνείδησης στην αντίθεσή του προς τον εξωτερικό χρόνο των ρολογιών, αντανακλάται στην περίφημη σκηνή της *Νοσταλγίας* του Ταρκόφσκι, όπου ο πρωταγωνιστής επιχειρεί να ολοκληρώσει μια διαδρομή κρατώντας αναμμένο ένα κερί. Να βλέπεις πώς οι πολλαπλές γωνίες λήψης στον *Πολίτη Κέιν* του Welles μπορούν να αναγνωσθούν ως συνέχεια του κυβισμού στη ζωγραφική. Να αναγνωρίζεις τη φορμαλιστική τελειότητα στο *Πέρυσι στο Μαρίενμπαντ* του Resnais, να διαβάζεις ταυτόχρονα την *Εφεύρεση του Μορέλ*, του Casares και να συλλαμβάνεις τα όρια του φορμαλισμού στην αδυναμία του να κατασκευάσει ζωντανά πρόσωπα. Να αναγνωρίζεις σε μια βυζαντινή εικόνα τις διανοίξεις του Πλωτίνου και του Δαμασκηνού και, ταυτόχρονα, να παρακολουθείς τον *Αντρέι Ρουμπλιόφ*. Ο Kierkegaard μέσα στον *Λόγο* του Dreyer, ο Althusser μέσα στη *Βιριδιάνα* του Buñuel... Και παντού, οι κινηματογραφικοί κώδικες ως δομές μιας ζωντανής γλώσσας: συνεχώς εμπρός και πίσω το βίντεο της σχολής και ομαδική παρακολούθηση κλασικών ταινιών στην Ταινιοθήκη, για να εντοπίσουμε τις κινήσεις και τις θέσεις της μηχανής λήψης, τη χρήση της μουσικής, το βάθος πεδίου και τα ρακόρ, όχι σαν απλές τεχνικές, αλλά σαν στοιχεία μιας σημειωτικής. Ένας ανθρωπισμός μέσα στον φορμαλισμό: αυτό ήταν το στοίχημα της διδασκαλίας του Δήμου, όπως – μάλλον – και της κινηματογραφικής του τέχνης.

Φιλοσοφικές θεωρίες, ιστορία και θεωρίες της τέχνης, ιστορία και θεωρίες του κινηματογράφου, γλωσσολογία, λογοτεχνία: με συνεχείς μεταβάσεις και αντιστοιχήσεις, μετέδιδε την αίσθηση ότι η πραγματικότητα της τέχνης υλοποιούσε τη δυναμική ενός κόσμου ιδεών (φιλοσοφικών συστημάτων, ιδεολογιών και αισθητικών αιτημάτων). Η ιστορία των ιδεών και η δημιουργικότητα της τέχνης ήταν ένα βιβλίο προς αποκωδικοποίηση, υπερβατικό σε σχέση με την καθημερινότητα, τα αδιέξοδά της και τις επίπεδες κοινωνιολογικές και οικονομολογικές ερμηνείες της. Ο Δήμος ήταν ένας περήφανος ιδεαλιστής, ελπιδοφόρος και μυσταγωγικός.

Παρά τη φοβερή αυτή πολυμέρεια, η επιστημονική ακρίβεια και το βάθος των γνώσεών του ήταν αδιαμφισβήτητα. Θυμάμαι ότι, στο Φιλολογικό Τμήμα της Αθήνας, το βιβλίο του *Φορμαλισμός* (Αιγόκερως, 1981) προτεινόταν ως συνοδευτικό εγχειρίδιο για το μάθημα της θεωρίας της Λογοτεχνίας. Ακόμη και σήμερα προτείνω στους φοιτητές μου το βιβλίο του *Το αισθητικό και το ιερό* (Αιγόκερως, 1988) ως προπαιδεία για να κατανοήσουν την αισθητική θεωρία του Merleau-Ponty. Αυτές οι μελέτες αποτελούσαν το υλικό των παραδόσεων του Δήμου στα τρία χρόνια της Σχολής.

Δεν ξέρω πώς οι άλλοι σπουδαστές αφομοίωσαν και αξιοποίησαν την εμπνευσμένη παρουσία του Δήμου και το μάθημά του για τη δύναμη των ιδεών και για την τέχνη, ως «παραβατική ενέργεια ελευθερίας». Πολλοί πήγαιναν με ενθουσιασμό στα γυρίσματα της ταινίας του, άλλοι ονειρεύονταν να ακολουθήσουν τους κινηματογραφικούς του δρόμους. Ίσως να ήμουν από τους τυχερότερους. Σε αυτόν οφείλω τη στροφή μου στη φιλοσοφία και ειδικότερα στη φαινομενολογία (στην οποία πρώτος με μύησε με τα μαθήματά του), τα ξενόγλωσσα βιβλία που μου δάνεισε, τις συζητήσεις που μου χάρισε. Σε μεγάλο βαθμό, παραμένω ακόμα μαθητής του.

Στο τέλος των σπουδών μου, του έδειξα την ταινία μικρού μήκους που είχα γυρίσει. Του άρεσε. Μου είπε, όμως, απογοητευμένος καθώς ήταν από την ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα, ότι ο κινηματογράφος ήταν πολύ σκληρός για μένα. Να αφιερωθώ στη φιλοσοφία. Τον ευχαριστώ.

ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΝΤΑΝΟΣ

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός (676-754 μ.Χ.), ο μεγαλύτερος υμνογράφος αλλά και ο σπουδαιότερος φιλόσοφος της Ανατολικής Εκκλησίας, είναι αυτός που, στο σύγγραμμά του *Πηγή της γνώσεως*, θεμελιώνει θεωρητικά την ανάγκη της ύπαρξης των εικόνων. Ο αγώνας κατά των εικονομάχων κερδήθηκε χάρη στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό κυρίως, κι αν σήμερα υπάρχουν εικόνες, το χρωστάνε σχεδόν αποκλειστικά σε αυτόν. Με άλλα λόγια, ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός δεν ανήκει μόνο στην ιστορία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, αλλά και στην ιστορία της τέχνης, καθώς και στην ιστορία της φιλοσοφίας.

Η κύρια αισθητική και, ταυτόχρονα, θεολογική και φιλοσοφική άποψη του Δαμασκηνού ήταν πως η εικόνα και το εικονιζόμενο πρόσωπο δεν είναι το ίδιο πράγμα. Με όρους της σημειολογίας – της οποίας πρόδρομος, σε ανύποπτο χρόνο, είναι ο Δαμασκηνός – αυτό σημαίνει ότι το σημαίνον και το σημαινόμενο μαζί (δηλαδή, το σημείο) δεν ταυτίζεται καταρχήν με το παραπέμπον. Στην εικόνα, το σημαίνον (η εικόνα καθεαυτή, νοούμενη σαν εικαστικό γεγονός) έχει ένα σημαινόμενο (που είναι η πνευματική και μεταφυσική «υπόσταση» του εικονιζόμενου αγίου), το οποίο δεν παραπέμπει αναγκαστικά στον άνθρωπο-Άγιο με σάρκα και οστά, που έζησε κάποτε και ο οποίος, ως άνθρωπος, είχε μια συγκεκριμένη μορφή (την οποία ο αγιογράφος αγνοεί παντελώς).

Με άλλα λόγια, ο Δαμασκηνός αποχωρίζει το σημαίνον και το σημαινόμενο (το σημείο) από το παραπέμπον (το πραγματικό, που βρίσκεται στην αφετηρία της καλλιτεχνικής έμπνευσης) και αυτονομεί πλήρως το έργο τέχνης που είναι η εικόνα (για εκείνον, πάντως, η εικόνα ήταν μόνο λατρευτικό σύμβολο και όχι έργο τέχνης). Ο αντιρεαλισμός και το στιλιζάρισμα της εικόνας έχουν τη ρίζα τους στην παραπάνω, εντελώς εκπληκτική άποψη ενός Πατέρα της Εκκλησίας, που είχε την τύχη να ζήσει σε μια εποχή κατά την οποία το μυαλό και η γνώση ήταν ακόμα απαραίτητα στη χριστιανική εκκλησία, προκειμένου αυτή να βρει και να εδραιώσει τα δόγματά της.

Τα παραπάνω σημαίνουν, πιο απλά, πως ο Άγιος Νικόλας, για παράδειγμα, δεν είναι αναγκαίο να είχε και στην πραγματικότητα την όψη που του απέδωσαν οι αγιογράφοι. Αυτό που έχει σημασία στην εικόνα του, είναι ότι η εικόνα καθεαυτή (το σημαίνον) έχει ένα σημαινόμενο (την αγιότητα του Αγίου), που δεν πρέπει να συγχέεται με το παραπέμπον, δηλαδή τον άνθρωπο που κάποτε αγίασε. Τον αγιογράφο τον ενδιαφέρει αποκλειστικά και μόνο η συγκεκριμένη αγιότητα, και καθόλου ο συγκεκριμένος άνθρωπος που αγίασε. Ο αντιρεαλισμός και η πνευματικότητα της μοντέρνας τέχνης εμφανίζεται καταρχήν στην αγιογραφία· και θεωρητικός θεμελιωτής του εικαστικού μοντερνισμού θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ετούτος ο πολύ μακρινός πρόγονος του Φερντινάν ντε Σοσίρ, του Ουμπέρτο Έκο και – στον κινηματογράφο – του Κριστιάν Μετς.

Λοιπόν, άλλο η εικόνα και άλλο το εικονιζόμενο· ακόμα και στη ρεαλιστική τέχνη, που κι αυτή είναι πάντα μια παράσταση και όχι μια αναπαράσταση. (Κανείς δεν είναι σε θέση να αναπαραστήσει, δηλαδή να ανασυνθέσει, όπως ακριβώς έγιναν, τα πραγματικά γεγονότα, ακόμα κι αν ήταν αυτόπτης μάρτυρας, ακόμα κι αν τα φωτογράφιζε αλλοιώνοντάς τα με τη γωνία λήψης, με το είδος του φακού, με τη δεδομένη γκάμα της ευαισθησίας του φιλμ, με το καδράρισμα, με το κρόπινγκ, με την εμφάνιση. Ο ρεαλισμός είναι μια μπλόφα που δεν αναγνωρίζει το εγγενές σε αυτόν ψεύδος και αυτο-προτείνει την αληθοφάνειά του σαν αλήθεια. Η ακατανοησία που προκάλεσε η ταινία του Θέου, για την οποία ήδη μιλάμε από την αρχή αυτού του κειμένου, δεν οφείλεται τόσο στην ανοησία αυτών που αυτο-προτείνονται σαν νοήμονες, όσο στην ανικανότητα αποκωδικοποίησης κάποιων κωδίκων, που αρνούνται την αναπαράσταση επιμένοντας στον σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στην εικόνα και το εικονιζόμενο.)

Η αναπαράσταση δεν είναι μόνο αδύνατη στην τέχνη, είναι επίσης αδύνατη και στην επιστήμη της ιστορίας. Από δω πηγάζουν και οι ποικίλες ερμηνευτικές απόψεις προκειμένου και διαστρέβλωσης γραψίματος και ξαναγραψίματος της Ιστορίας. Άλλωστε, από τη φιλοσοφία ξέρουμε πως το γεγονός καθαυτό είναι ανόητο (δηλαδή άνευ νοήματος). Τα νοήματα στα πράγματα και τις καταστάσεις τα προσθέτουν οι άνθρωποι. Τα νοήματα δεν αναβλύζουν αυτόματα από τα πράγματα. Η αλήθεια δεν είναι «εγγεγραμμένη» στο αντικείμενο. Η αλήθεια είναι μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο και, παρά το γεγονός πως (στη μαρξιστική, τουλάχιστον, διαλεκτική, αφού υπάρχουν κι άλλες ποικιλίες διαλεκτικής) το αντικείμενο προηγείται πάντα, αυτό είναι αδύνατο να νοηθεί ξεκομμένα από το υποκείμενο, παρόλο που το αντικείμενο υπάρχει (χωρίς και να νοείται) ανεξάρτητα από το υποκείμενο.

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς πως η άποψη του Δαμασκηνού για τον διαχωρισμό ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, από τη μια, και το παραπέμπον (το πραγματικό καθαυτό) από την άλλη, είναι δυνατό να μεταφερθεί και στην Ιστορία, κυρίως την ελληνική, όπου ο μύθος προτείνεται σαν γεγονός και

το γεγονός διαλύεται μέσα στον μύθο, προκαλώντας έτσι μύριες συγχύσεις. Αν η Ελλάδα δεν έχει έγκυρη ιστοριογραφία, είναι γιατί οι ιστορικοί δεν πήραν υπόψη τους πως, αν η ιστορία μυθοποιείται εύκολα, ο μύθος ιστοριοποιείται το ίδιο εύκολα. Αυτό που απομένει τελικά στον έγκυρο ιστορικό δεν είναι μόνο η επιστημονική ερευνητική ευσυνειδησία, αλλά κυρίως η νοητική-ερμηνευτική ικανότητα των ιστορικών γεγονότων, που πάντα αναμένουν, όχι μόνο την επισήμανσή τους, αλλά κυρίως τη σημασιοδότησή τους. Δεν έχει νόημα να βρίσκεις, όταν δεν μπορείς να κατανοήσεις τη σημασία αυτού που βρήκες.

Υπάρχουν μερικές περίοδοι της ελληνικής ιστορίας, όπως ο ελληνικός Μεσαίωνας, αλλά και οι αιώνες που προηγήθηκαν του 18ου αιώνα, όπου ο «ιστοριοδιφικός ρεαλισμός», δηλαδή η απαίτηση για σαφείς ιστορικές τεκμηριώσεις, είναι εκ των πραγμάτων αδύνατος, ακριβώς λόγω ανυπαρξίας επαρκών τεκμηρίων. Αυτές τις περιόδους δεν μπορούμε να τις προσεγγίσουμε ιστορικά, παρά μόνο μέσα από τον ιστορικοποιημένο μύθο, δηλαδή τον μύθο που προτείνεται σαν ιστορία, και που είναι όντως ιστορία, χωρίς ωστόσο να ξέρουμε ως ποιο βαθμό. Αν γι' αυτές τις περιόδους γράψουμε μια ιστορία, θα έχουμε μια εικόνα (στην περίπτωση της ταινίας *Καπετάν Μεϊντάνος*, την οποία μελετάμε, την ταινία καθεαυτή) και ένα εικονιζόμενο, κατ' ανάγκη διάφορο του πραγματικού, το οποίο δεν γνωρίζουμε παρά μόνο σε πολύ γενικές γραμμές. Με άλλα λόγια, η εικόνα (και η ταινία), από το γεγονός και μόνο πως είναι μια εικόνα, θα δημιουργήσει ένα σημαινόμενο που συνάπτεται με τα δικά της και μόνο σημαίνοντα, και όχι με αυτά της Ιστορίας· η οποία, ωστόσο, θα συνεχίσει να παραπέμπει (να είναι παραπέμπον) στην εικόνα και να επι-καθορίζει το σημαινόμενό της, εφόσον φυσικά δεν θέλουμε αυτό να είναι ολωσδιόλου φανταστικό. (Στην αγιογραφία, ο εικονιζόμενος άγιος μπορεί να είναι άγνωστος στον αγιογράφο σαν φυσική παρουσία, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως είναι φανταστικό πρόσωπο, όπως, π.χ., θα μπορούσε να συμβαίνει σε μια εικόνα του Θεού, που γι' αυτόν τον λόγο εικονίζεται σπανιότατα σε άλλη θέση εκτός από το κέντρο της οροφής του ναού.)

Ο καπετάν Μεϊντάνος (ή Μεϊντάνης) είναι υπαρκτό πρόσωπο. Γνωρίζουμε πως γεννήθηκε στην Πτολεμαΐδα της Κοζάνης και ότι έδρασε στην αρχή σαν Κλέφτης, έπειτα σαν Αρματολός και στη συνέχεια πάλι σαν Κλέφτης, στην περιοχή της βόρειας Θεσσαλίας, της ανατολικής Ηπείρου και της δυτικής Μακεδονίας, το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα (οι Τούρκοι τον σκότωσαν στη Θεσσαλονίκη, το 1700). Ωστόσο, ό,τι ξέρουμε γι' αυτόν τον σπουδαίο οπλαρχηγό, που δρούσε στην πιο απόμερη, θα λέγαμε, περιοχή της Ελλάδας (η οποία σπανιότατα συνυπολογίζεται σαν σημαίνουσα περιοχή της ελληνικής ιστορίας πριν από τον 18ο αιώνα), το ξέρουμε από τρίτο χέρι – ούτε καν από δεύτερο. Την ιστορία του μας τη διηγείται ο Κασομούλης, όπως την άκουσε από τον Αρματολό του Ασπροπόταμου, Νικόλαο Στορνάρη. Δηλαδή, κατά την εποχή τής Ελληνικής Επανάστασης, ο Μεϊντάνος ήταν ήδη ένα μυθικό πρόσωπο και, στις αντιφατικές αφηγήσεις, η εικόνα του δυτικομακεδόνα οπλαρχηγού ήταν – κατά το μάλλον ή ήττον – αυθαίρετη και, συνεπώς, δεν συνέπιπτε με τον εικονιζόμενο (στις αφηγήσεις) Κλέφτη.

Όσο για τον πραγματικό Μεϊντάνο, ξέρουμε τόσα, όσα ο μύθος μάς επιτρέπει να διαβάσουμε πίσω του. Όπως και στην αγιογραφία, έτσι και σε τούτη τη «βιογραφία», άλλο είναι η εικόνα (που έφτιαξαν για τον Μεϊντάνο οι μεταγενέστεροι), άλλο το εικονιζόμενο (η ιδεολογική επενέργεια της μυθοποιημένης ιστορίας του Μεϊντάνου, το «είδωλο» του πρόσωπο, αυτός που θα ήταν στη φανταστική περίπτωση που θα μπορούσαμε να τον δείξουμε σε φωτογραφία). Με άλλα λόγια, μέχρι τον Δήμο Θέο, που αφηγείται τα του Μεϊντάνου, προηγούνται άλλοι δύο αφηγητές (ο Κασομούλης και ο Στορνάρης) και ο καθένας από αυτούς φτιάχνει μια εικόνα (σημαίνον), στην οποία δίνει ένα περιεχόμενο (σημαινόμενο), σύμφωνα με τη δική του περί Μεϊντάνου άποψη. Ο σκηνοθέτης νομιμοποιείται, επομένως, να προσθέσει κι αυτός τη δική του άποψη, που δεν είναι ούτε περισσότερο αληθινή, ούτε περισσότερο ψεύτικη από τις άλλες. Είναι, απλώς, μια ακόμη άποψη, που δεν αυτο-προτείνεται ως η αληθινή, όπως θα γινόταν αναγκαστικά σε μια κινηματογραφική αναπαράσταση της ζωής του Μεϊντάνου, η οποία θα ήταν οπωσδήποτε φανταστική, ενώ διά του ρεαλισμού θα προτεινόταν οπωσδήποτε σαν πραγματική. (Ο ρεαλισμός δεν είναι, βέβαια, έννοια συνώνυμη της πραγματικότητας, αλλά, καθώς μιμείται την πραγματικότητα, δημιουργεί μια καινούργια «πραγματικότητα», που είναι πραγματική μόνο στο επίπεδο της αισθητικής.)

Ο Μεϊντάνος δρα την περίοδο που ο Ενετός Φραντσέσκο Μοροζίνι (1618-1694) επιχειρεί να φέρει την Ελλάδα σε επαφή με τη Δύση, πράγμα που προκαλεί την οργή τόσο των Τούρκων, όσο και της Ορθόδοξης Εκκλησίας, που από το σχίσμα και μετά θεωρούσε τους «Φράγκους» (τους Ευρωπαίους) χειρότερο εχθρό από τους Τούρκους. Αυτή την περίοδο, το φιλοδυτικό πνεύμα στην Ελλάδα είναι εντονότατο. Άλλωστε, λίγο πριν από τον Μοροζίνι, ο μητροπολίτης Λαρίσης Διονύσιος ο Φιλόσοφος (λόγω ανυπαρξίας χριστιανών στη Λάρισα, είχε την έδρα του στα Τρίκαλα), που οι ομόθρησκοί του τού έδωσαν το περιπαικτικό παρατσούκλι Σκυλόσοφος (γιατί είχε σπουδάσει στην Ευρώπη και διέκειτο ευνοϊκά απέναντι στους «Φράγκους») είχε επιχειρήσει, στις αρχές του 17ου αιώνα, δυο επαναστάσεις κατά των Τούρκων, τη λεγόμενη θεσσαλική και τη λεγόμενη ηπειρωτική, που η επίσημη ορθοδοξία δεν τις ήθελε σε καμιά περίπτωση, διά τον φόβον των «Φράγκων». Αυτήν ακριβώς την περίοδο, η ορθοδοξία εφευρίσκει και τον αστείο διαχωρισμό ανάμεσα στον «μάρτυρα» και τον «ήρωα»: μάρτυρες είναι αυτοί που πεθαίνουν για τη θρησκεία και ήρωες αυτοί που πεθαίνουν για το έθνος. Όμως, τον Διονύσιο τον Σκυλόσοφο δεν τον αναγνωρίζει ούτε σαν μάρτυρα ούτε σαν ήρωα. Αλλά τον

Καπετάν Μεϊντάνος

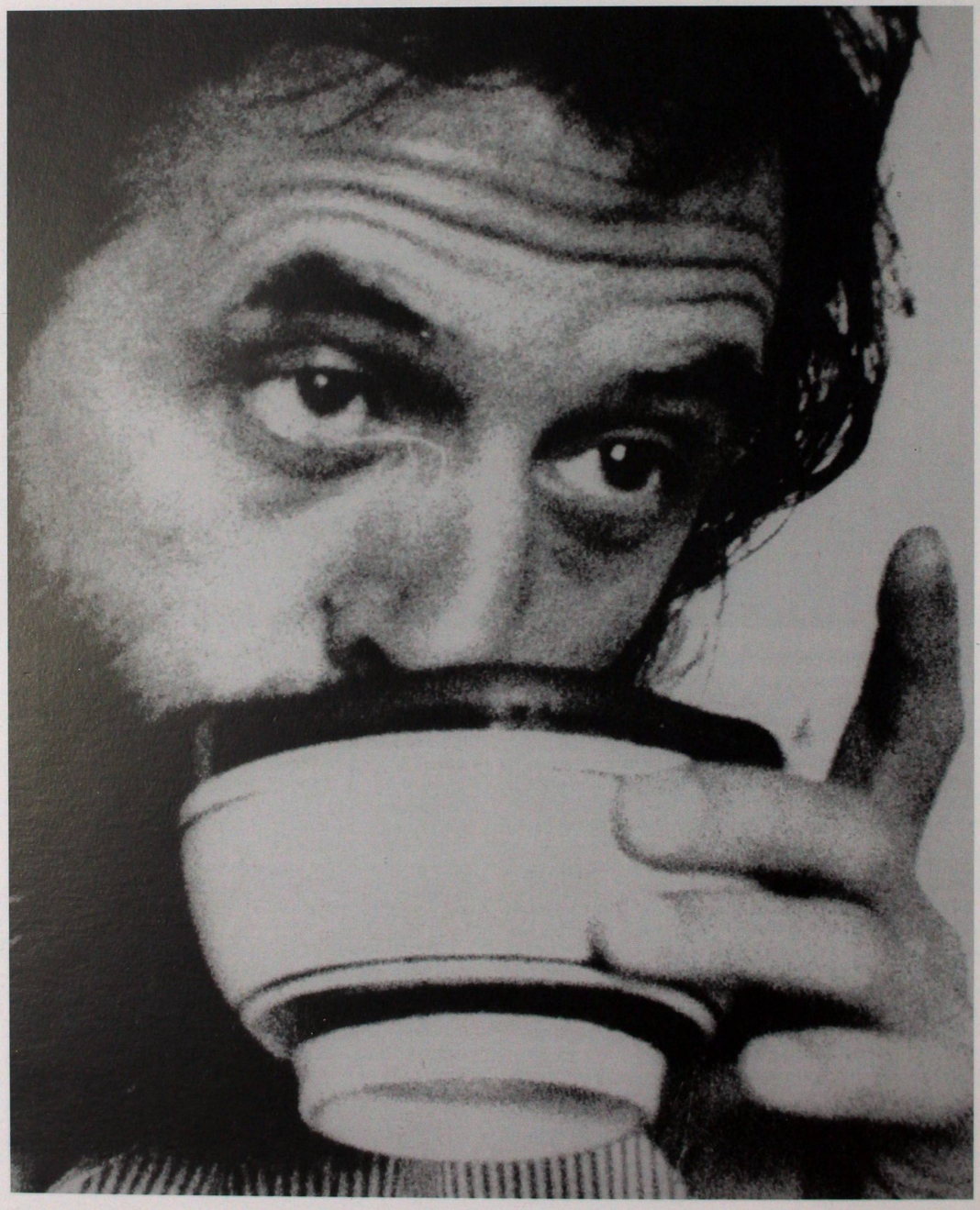
παρακατιανό συνεργάτη του, τον Άγιο Σεραφείμ, τον αναγνωρίζει σαν μάρτυρα, παρόλο που ήταν ήρωας...!

Ο σε ενεστώτα χρόνο, πρώτος αφηγητής της ταινίας (Γιώργος Μιχαλακόπουλος) ξέρει ότι θα ήταν δυνατό να βιογραφήσει πληρέστερα τον Μεϊντάνο (Τζούλιο Μπρόντζι) αν έβρισκε το μέρος της πολύπτυχης εικόνας που παριστάνει τον Άγιο Σεραφείμ, το οποίο λείπει από το πολύπτυχο. Ξέρει, δηλαδή, πως τούτη η εξαφάνιση δεν είναι παρά μια εξαφάνιση του ήρωα Σεραφείμ (όχι των Αγίων), πιθανόν λόγω της σχέσης του με τον Διονύσιο το Σκυλόσοφο, που κατά κάποιον τρόπο ήταν ο διανοούμενος πρόδρομος του λαϊκού Μεϊντάνου. Στην ελληνική Ιστορία οι πραγματικοί ήρωες πάντα εξαφανίζονται και στη θέση τους μπαίνουν οι «εθνομάρτυρες», δηλαδή οι εξαγιασθέντες ήρωες, δηλαδή οι «εγκεκριμένοι» από την Εκκλησία ήρωες, σαν τον Άγιο Σεραφείμ, αλλά όχι και σαν τον Διονύσιο τον Σκυλόσοφο και – πολύ περισσότερο – σαν τον λαϊκό Μεϊντάνο, που χάθηκε μέσα στον ιστορικό χρόνο, μόνο και μόνο γιατί ήταν και λαϊκός, και «ρέμπελος», και κλέφτης (δηλαδή κλέφτης με μικρό το κ), και Αρματολός (δηλαδή «χωροφύλακας) στην υπηρεσία των Τούρκων. Ο Μεϊντάνος είναι ο «απροσδιόριστος λαϊκός παράγων» της Ιστορίας, που η επίσημη ιστορία δεν θέλει να τον ξέρει και τον πετά στον περιθώριο.

Να, όμως, που τον θυμήθηκε ο Θέος. Που εικονογραφεί τον μυθοποιημένο άγνωστο βίο και τα πάθη του με τη μέθοδο των αγιογράφων, όπως ήδη περιγράψαμε, μεταφερμένη με τρόπο πραγματικά ιδιοφυή στον κινηματογράφο. Δηλαδή, διαχωρίζοντας σαφέστατα τη δική του φιλμική εικόνα, από το δικό του φιλμικό εικονιζόμενο. Ο θεατής καλείται να σταθεί μπροστά σε αυτό το σπουδαίο φιλμ, όπως ο πιστός μπροστά στην εικόνα: αδιαφορώντας για τη λογικοφανή αφήγηση και παραμένοντας στην ιστόρηση, όπως λέμε στην αγιογραφία την τυποποιημένη, στιλιζαρισμένη και μυθοποιημένη παράταξη γεγονότων και χαρακτήρων, που έχουν ρεαλιστική αφετηρία αλλά υπερρεαλιστική κατάληξη (η αγιογραφία είναι ένα είδος προδρομικού σουρεαλισμού στην τέχνη).

Ούτως εχόντων των πραγμάτων, δεν είναι καθόλου παράδοξο που η ταινία του Δήμου Θέου ούτε κατανοητή, ούτε αποδεκτή έγινε. Σε μια χώρα που κόπτεται για τις «ρίζες» της, τα τρωκτικά έχουν μασήσει όλες τις ρίζες, παριστάνοντας παρά ταύτα τους θεματοφύλακες της παράδοσης, οι αχρείοι. Τούτη τη βαθιά, γνήσια και σοφά ελληνική ταινία την απέρριψαν σαν... άτεχνη, οι αγράμματοι, που παρόλ' αυτά καμώνονται τους συγκινημένους μπροστά σε μια βυζαντινή εικόνα. Πού 'σαι, καημένε Μεϊντάνο, ν' αρπάξεις τη γιαταγάνα σου!!!

Κείμενο δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Έθνος*, 8 Νοεμβρίου 1987.



ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΘΕΟ

Χαίρε, Δήμο!

Χαιρετίζω το αφιέρωμα του Φεστιβάλ στο έργο του Δήμου Θέου, ενός δημιουργού που, με τον τρόπο του, σφράγισε το σώμα του Ελληνικού Κινηματογράφου. Ήταν καιρός να επανεκτιμηθούν η προσφορά και οι αναζητήσεις του και να γίνει γνωστή η πορεία του σε ένα νεότερο κοινό.

Η ιδιομορφία του ήταν η αναζήτηση ενός δύσκολου δρόμου, σε καιρούς δύσκολους. Η μοναχικότητά του και η έλλειψη τριβής με την αγορά ήταν η έκφραση μια βαθειάς αξιοπρέπειας και μιας περηφάνιας μοναδικής.

Χαίρε, Δήμο!

Θόδωρος Αγγελόπουλος

Η γνωριμία μου με τον Δήμο Θέο

Διαδικασία

Τον Δήμο Θέο τον γνώρισα στα χρόνια των σπουδών μου και σε μια κρίσιμη εποχή. Ήμουν δεκαεννιά χρονών, δευτεροετής στη Σχολή Κινηματογράφου και εργαζόμενος. Οι πρώτες μας επαφές έγιναν το καλοκαίρι του 1966. Ο Δήμος ερχόταν συχνά στο φωτογραφικό εργαστήριο, όπου δούλευα, για να κάνει εμφανίσεις και εκτυπώσεις φωτογραφιών από την ταινία του Νίκου Παπατάκη *Οι Βοσκοί της Συμφοράς*, στην οποία έκανε διεύθυνση παραγωγής. Κάποια μέρα, του ζήτησα να παρακολουθήσω ένα γύρισμα, πράγμα που το δέχτηκε ευχαρίστως. Καθώς, όμως, στη διάρκεια της ημέρας εργαζόμουν και τα βράδια είχα τη σχολή, ήταν κάπως δύσκολο να βρεθεί ο χρόνος για κάτι τέτοιο. Τελικά τα καταφέραμε, όταν χρειάστηκε να γίνουν κάποια νυχτερινά (μέχρι πρωίας) γυρίσματα στο Στούντιο Άλφα. Επρόκειτο για μια παραδοσιακή πασχαλινή σκηνή (Ανάσταση), στο εκκλησάκι κάποιου χωριού, που ήταν όλο ντεκόρ κατασκευασμένο με ξύλα και πισσόχαρτα στον εξωτερικό χώρο του πλατώ. Η παραγωγή ήταν μεγάλη, της τάξης των 8.000.000 δραχμών, όταν, μέχρι τότε, καμιά ελληνική ταινία δεν είχε ξεπεράσει τις 1.500.000 δραχμές. Εντυπωσιακή εμπειρία και χρήσιμη, καθώς για πρώτη φορά έβλεπα τη συντονισμένη κινηματογραφική πολυμηχανή σε πλήρη ανάπτυξη και δράση. Στο νεανικό μου μυαλό έλαβε μια συγκριτική διάσταση με τον ανάλογο, εντελή συντονισμό της ναυσιπλοΐας, μόνο που εδώ, στη θέση του καπετάνιου και των υποπλοιάρχων, ήταν ο σκηνοθέτης και οι βοηθοί του. Να μην ξεχνάμε ότι έβλεπα τα πράγματα μέσα από το πρίσμα του σπουδαστή και αυτό που προείχε ήταν η παντοειδής προετοιμασία μου για το βάπτισμα του πυρός.

Κάποια μέρα, μου έδωσε ένα περιοδικό μικρού σχήματος και ολιγοσέλιδο. Ήταν ένα τεύχος της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου, το οποίο, όπως κατάλαβα, το είχε επιμεληθεί ο ίδιος, αφού εκείνη την περίοδο είχε δραστηριοποιηθεί στους κόλπους της. Το Καφενείο των Κινηματογραφιστών βρισκόταν πενήντα μέτρα περίπου από το φωτογραφείο όπου εργαζόμουν και έτσι είχα συχνά την ευκαιρία να βλέπω τους τεχνικούς να παίζουν τάβλι, να συζητούν πολιτικά σε μια περίοδο ανάστατη από απανωτές πολιτικές αποστασίες, αλλά και να κλείνουν τις δουλειές τους σε μια ατμόσφαιρα που μύριζε μπαρούτι κι έμοιαζε να κυοφορεί ένα καλύτερο αύριο. Η συνδικαλιστική εμπλοκή του Δήμου, που εκπροσωπούσε ένα σαφώς ριζοσπαστικό πνεύμα, είχε δώσει μια νέα πνοή και μια άλλη διάσταση σε ένα σωματείο που, μέχρι τότε, είχε πολύ περιορισμένη συνείδηση της αποστολής του και αρκούνταν στην προάσπιση και την εφαρμογή της εργατικής νομοθεσίας.

Η δεύτερη και πιο ουσιαστική επαφή μας ήταν περίπου μετά από ένα εξάμηνο, όταν ξεκίνησε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία (*Κιέριον*), λίγες μέρες πριν από το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου· εγώ τότε διένυα τον πρώτο μήνα της αντροσύνης μου, αφού μόλις είχα πατήσει τα είκοσί μου χρόνια. Δεν θυμάμαι πώς, αλλά βρέθηκα στο Θέατρο Πορεία, στην οδό Τρικόρφων (στο πρώτο γύρισμα, θαρρώ, ή σε ένα από τα πρώτα), όπου η σκηνή του θεάτρου είχε μετατραπεί σε κάποιου είδους γιάφκα. Εκεί, κάθισα σε μια από τις θέσεις του θεάτρου και παρακολουθούσα την προετοιμασία. Σε λίγο ήρθαν ο Σταύρος Κωσταναράκος και η Τώνια Μαρκετάκη, που κάθισαν δίπλα μου. Ο Σταύρος άρχισε, με ημισαρδόνιο ύφος, να διηγείται ένα «ανατριχιαστικό ανέκδοτο». Για τις ανάγκες του γυρίσματος απαιτούνταν ένα ζευγάρι χειροπέδες· αλλά, πού να βρεθεί ένα τέτοιο όργανο εκτός από την αστυνομία; Ο Σταύρος εμφανίστηκε στο 4ο αστυνομικό τμήμα, τρεις ή τέσσερις ημέρες μετά το απριλιανό πραξικόπημα, ζητώντας ένα ζευγάρι χειροπέδες για γύρισμα ταινίας. Το να επισκεφτεί ένας

Διαδικασία

αριστερός αστυνομικό τμήμα, εκείνες τις ημέρες, για οποιονδήποτε λόγο, ήταν πραγματικά τρομαχτική τρέλα, από κάθε άποψη. Το πιο ανατριχιαστικό, όμως, ήταν ότι τον έστειλαν στη Γενική Ασφάλεια, όπου ο ίδιος ο φοβερός και τρομερός Διευθυντής της φιλοτιμήθηκε να εκπαιδεύσει τον αιτούντα στο πέρασμα των χειροπέδων. Ο αποσβολωμένος Κωνσταντινάρακος παρακολουθούσε τον Λάμπρου να του περνάει τις χειροπέδες και μετά να του ζητάει να κάνει και αυτός το ίδιο στα δικά του χέρια (του Λάμπρου) και, μάλιστα, πολλές φορές, ώστε να το εμπεδώσει όσο το δυνατόν καλύτερα!

Συνέχισα να παρακολουθώ το γύρισμα και, όσο περνούσε η ώρα, άρχισα να αντιλαμβάνομαι πως η κατάσταση εδώ ήταν εντελώς διαφορετική από ό,τι στην κατ' επάγγελμα κινηματογραφία και απ' όσα μαθαίναμε στη σχολή. Εδώ επικρατούσε μια κάπως χαλαρή ατμόσφαιρα και οι συνεργάτες, πίσω και μπροστά από την κάμερα, ήταν πρωτίστως φίλοι και ομοϊδεάτες, που συνέβαλλαν αφιλοκερδώς στη δημιουργία της ταινίας ενός φίλου, συναδέλφου και συντρόφου. Η συντροφικότητα ήταν προφανής σε όλα τα επίπεδα και το ομαδικό πνεύμα πρυτάνευε αυτονόητα. Ένα άλλο στοιχείο που μου έκανε εντύπωση ήταν πως, στα ζητήματα του διάκοσμου και της ενδυματολογίας, δεν υπήρχε καμία ιδιαίτερη εμμονή και όλα διευθετούνταν με κάπως αυτοσχέδιους τρόπους, ή με συμβιβαστικές λύσεις. Κάποια στιγμή, όταν άρχισαν να γυρίζονται ορισμένα πλάνα, είδα μπροστά από την κάμερα τον ηθοποιό Ανέστη Βλάχο και τον σπουδαστή, τότε, της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Κυριάκο Κατζουράκη. Το γύρισμα είχε πλέον στρώσει και όλα πήγαιναν ρολόι, αλλά ήταν σχεδόν ξημερώματα κι εγώ έπρεπε να φύγω, έχοντας στο κεφάλι μου ένα σωρό εντυπώσεις και σκέψεις.

Λίγες ημέρες αργότερα, βρέθηκα σε κάποια άλλα γυρίσματα, στο γραφείο του Γιώργη Ζερβουλάκου (κάπου στην οδό Τζορτζ, κοντά στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο), όπου ήταν παρόντες

Διαδικασία

και πολλοί άλλοι συνάδελφοι: ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Κώστας Φέρρης, ο Κώστας Σφήκας, ο Σταύρος Τορνές, ο Γιώργος Κατακουζηνός, ο Νίκος Νικολαΐδης, ο Γιάννης Φαφούτης και ο Παντελής Βούλγαρης. Επρόκειτο για μια σκηνή στα γραφεία μιας εφημερίδας, όπου γινόταν σύσκεψη των συντακτών. Στη σκηνή έπαιζαν, εκτός από τον Δήμο Σταρένιο και τον Ανέστη Βλάχο, όλοι σχεδόν οι παραπάνω, καθώς και κάποιοι άλλοι ως παρουσίες. Η ατμόσφαιρα εδώ, εκτός από τα χωρατά και τις φιτιλιές του Ζερβουλάκου, ήταν πιο συγκεντρωμένη, κι έτσι είχα την ευκαιρία να ακούσω και να συμμετάσχω σε συζητήσεις (ενίοτε και αντιπαραθέσεις) των πιο ανήσυχων και πολλά υποσχόμενων σκηνοθετών της εποχής. Θυμάμαι πως εκείνο το βράδυ έμεινα μέχρι τις οκτώ το πρωί, πράγμα που υπήρξε μια εμπειρία πολύ πλούσια, κυρίως στο ζήτημα της φωτογραφίας, για το οποίο είχα, ήδη, ο ίδιος σημαντική γνώση και πείρα. Τόσο ο νεαρός διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας, ο Γιώργος Πανουσόπουλος, όσο και ο Θέος, πρέσβευαν ότι η κινηματογραφική φωτογραφία πρέπει να είναι απέριττη και σε καμιά περίπτωση ωραιοποιητική. Τεχνικά, αυτό σήμαινε μια φωτογραφία με λιγοστά φώτα ή και καθόλου, δηλαδή μόνο με τον υπάρχοντα φωτισμό, φυσικό ή τεχνητό. Από τη μια η ελαστικότητα ως προς τον διάκοσμο και τα κοστούμια, κι από την άλλη ως προς τη φωτογραφία, όλα αυτά μου φαίνονταν λίγο σαν επιτηδευμένη προχειρότητα, που συμπληρωνόταν από τη διανομή των ρόλων. Το δίλλημα επαγγελματίες ή ερασιτέχνες ηθοποιοί ήταν ήδη λυμένο από τον Αϊζενστάιν και από τον νεορεαλισμό, οπότε, στην περίπτωση του Θέου, διέκρινα πως το θέμα ήταν απολύτως αφομοιωμένο και υπήρχε απόλυτη ευχέρεια χειρισμού. Μείξη λοιπόν επαγγελματιών και ερασιτεχνών ηθοποιών, μακριά από κάθε είδους σταριλίκια, και γραμμή ερμηνείας των ρόλων νεορεαλιστική, δηλαδή αντιεμφατική και, εν πολλοίς, αποδραματοποιημένη, όχι όμως εντελώς αντιδραματική.

Στο τέλος ενός άλλου γυρίσματος που παρακολούθησα (στον σταθμό του ηλεκτρικού σιδηρόδρομου της Νέας Ιωνίας), βρήκα την ευκαιρία να μιλήσω λίγο για όλα αυτά με τον Δήμο, ξεκινώντας από μια παρατήρηση του Κατακουζηνού, που έλεγε ότι τραβάει πολύ φιλμ και ότι, με αυτόν τον ρυθμό, θα ξεπεράσει τα 20.000 μέτρα (ο μέσος όρος για την παραγωγή μιας ελληνικής ταινίας ήταν τότε τα 10.000 ή, το πολύ, τα 12.000 μέτρα). Ο Δήμος μου απάντησε πως μια ευρωπαϊκή παραγωγή συνήθως ξεπερνάει τα 40.000 μέτρα και ότι δεν θεωρεί ότι το παρακάνει. Ωστόσο, αν και το κόστος της παραγωγής αφορούσε – κυρίως – το φιλμ, τα εργαστήρια και κάτι λιγοστά για τα έξοδα γυρίσματος, η ταινία ολοκληρώθηκε με πολύ μεγάλες δυσκολίες και αρκετές αβαρίες, με αλλαγές ή αφαιρέσεις σκηνών, συμπτύξεις, αναβολές γυρισμάτων κ.λπ., λόγω, βέβαια, οικονομικής δυσχέρειας. Παρόλ' αυτά η ταινία τελείωσε (έστω και άρον-άρον) και με κάποιον τρόπο βγήκε στο εξωτερικό μαζί με το αρνητικό (φυσικά, ήταν αδιανόητο να φανταστεί κανείς την παρουσίασή της στην Ελλάδα). Παρουσιάστηκε στη Μόστρα της Βενετίας και, απ' ό,τι μάθαμε, είχε εξαιρετική υποδοχή.

Ο Θέος, βέβαια, δεν μπορούσε πλέον να γυρίσει στην Ελλάδα και έτσι, μετά από μια μικρή παραμονή στο Παρίσι, εγκαταστάθηκε στη Γερμανία. Όταν επέστρεψε καταπιάστηκε και πάλι με την ταινία, έκανε νέο μοντάζ και, φυσικά, μιξάζ και το 1974 την παρουσίασε στο 15ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, όπου το *Κιέριον* απέσπασε το βραβείο καλύτερης ταινίας (εξ ημισείας με το *Μοντέλο* του Κώστα Σφήκα), καθώς και το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη. Εκεί πρωτοείδα και εγώ την ταινία, της οποίας τα γυρίσματα είχα παρακολουθήσει πριν από επτά χρόνια (γι' αυτό και γνωρίζω μόνο τη δεύτερη έκδοσή της). Τότε εξέδωσα το 2ο τεύχος του περιοδικού *Φιλμ*, με τον τίτλο «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος»· στο εξώφυλλό του είχα ένα φωτόγραμμα από την ταινία *Εκατό ώρες του Μάη* (τη μικρού μήκους ταινία που είχε κάνει ο Θέος με τον Φώτο Λαμπρινό, το 1963 – την πρώτη απόπειρα για έναν κινηματογράφο πολιτικής παρέμβασης), θέλοντας έτσι να αποτυπώσω εικονογραφικά το στίγμα που όριζε τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, έναν ορισμό που στη συνέχεια περισσότερο παρανοήθηκε και λιγότερο κατανοήθηκε.

Περίπου δυο μήνες μετά το Φεστιβάλ, το *Κιέριον* βγήκε στους αθηναϊκούς κινηματογράφους και, με τα μέτρα της εποχής, επέτυχε ...παταγωδώς. Όταν ο Θέος εγκατέλειψε την Ελλάδα, το 1967, η ελληνική παραγωγή ταινιών αποτελούσε παγκόσμιο ρεκόρ (120 ταινίες ετησίως, σε μια χώρα 10.000.000 κατοίκων), ενώ οι αίθουσες έφταναν τις 2.000. Το 1974 είχαν απομείνει 1.200 αίθουσες· όλα τα δεδομένα είχαν αλλάξει δραματικά μετά την εισαγωγή της τηλεόρασης και το γεγονός αυτό δημιούργησε μεγάλη αμηχανία σε μια ολόκληρη γενιά κινηματογραφιστών, που είχαν πιστέψει σε έναν καλύτερο κινηματογράφο, για μια καλύτερη κοινωνία.

Θανάσης Ρεντζής

Ο Δήμος Θέος, μια κρυμμένη αλήθεια

Για τον Δήμο Θέο, μια ταινία που δεν αποκαλύπτει μια αλήθεια δεν έχει λόγο ύπαρξης. Ο ίδιος έχει μια προτίμηση στις αλήθειες που είναι θαμμένες. Από ποιον; Μα, από το απανταχού και κάθε λογής κατεστημένο. Αυτό αποτελούσε πάντοτε το κύριο ενδιαφέρον του Θέου. Το ότι αποφάσισε να χρησιμοποιήσει και τον κινηματογράφο για να αποκαλύψει κάποιες από τις αλήθειες του, υπήρξε μια προσφορά για τον ίδιο τον κινηματογράφο. Χωρίς να λάβει υπόψη του την εμπορική του πλευρά, στάθηκε κάπου ανάμεσα στον Francesco Rosi και τον Δαμιανό, και έδωσε ταινίες αυστηρές και καθαρές από συναισθηματισμούς ή από θεαματικά ευρήματα. Ταινίες ερευνητικές και πρωτότυπες καθ' όλα.

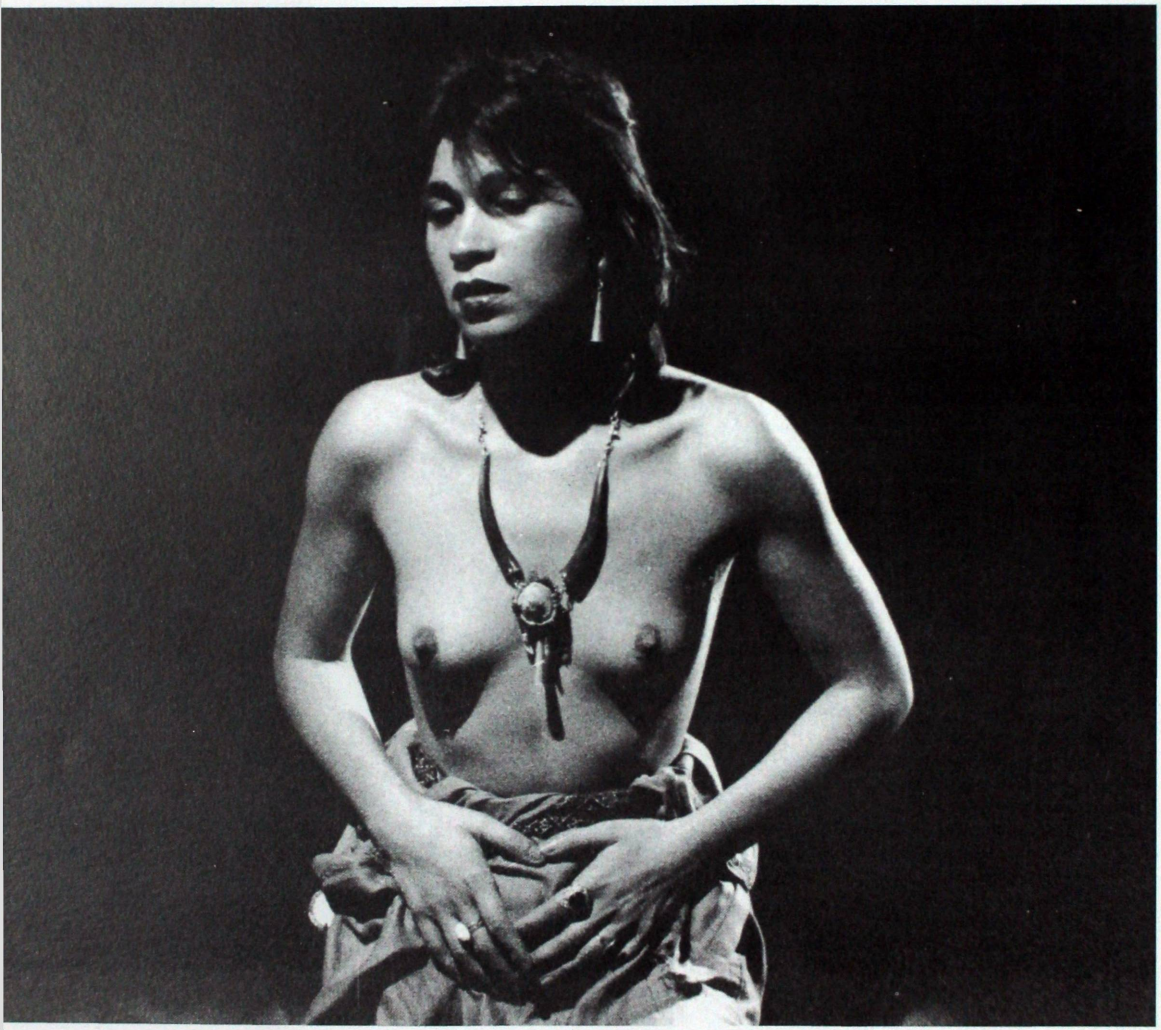
Δεν είμαι κριτικός, ούτε θεωρητικός και σταματώ εδώ. Θα θυμηθώ μόνο το *Κιέριον*, που γυρίσαμε πριν από πολλά-πολλά χρόνια. Ήταν η εποχή που η τύχη θέλησε να βρεθώ συνεργάτης στα πρώτα βήματα των – μετέπειτα – σημαντικότερων σκηνοθετών του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ο Θέος ήταν ένας από αυτούς και μάλιστα ο πιο πρωτοποριακός, θα έλεγα. Ήμουν κι εγώ σχεδόν πρωτάρης τότε, και ο Δήμος, εκτός από συνεργάτης, έγινε για μένα δάσκαλος και φίλος, με τίμησε με την εμπιστοσύνη του σε πονηρούς καιρούς (όπως και εγώ με τη δική μου) και μου άνοιξε δρόμους της σκέψης που δεν γνώριζα.

Μου έδωσε τότε, λοιπόν, την κάμερα και μου ζήτησε να τον ακολουθήσω – μαζί με τον Ανέστη Βλάχο, τον πρωταγωνιστή του – στα δαιδαλώδη μονοπάτια μιας πολιτικής δολοφονίας. Ήθελε τη φωτογραφία γυμνή και την κάμερα αεικίνητη, σαν μάτι. Ήθελε το ακατέργαστο ύφος της έρευνας, ένα στιλ που ξαναείδα πολλές φορές αργότερα σε διάφορους σκηνοθέτες, εδώ και έξω. Η ταινία ξεκίνησε λίγο πριν από τη Χούντα, συνεχίστηκε στη διάρκεια του στρατιωτικού νόμου, μέχρι που διακόπηκε με τη σύλληψη μερικών εκ των «ηθοποιών» της ταινίας. Τα εισαγωγικά τα έβαλα γιατί οι πιο πολλοί ηθοποιοί αυτής της ταινίας ήταν συνάδελφοι κινηματογραφιστές, που έπαιζαν βέβαια αφιλοκερδώς, ακόμα και την προηγούμενη της σύλληψής τους από τη Χούντα! Ανάμεσά τους η Τώνια Μαρκετάκη, ο Κώστας Φέρρης, ο Βρεττάκος κ.ά.. Συνεχίσαμε με τον Δήμο τα γυρίσματα της ταινίας, κάτω από τη μύτη των Αρχών, και του χρειάστηκαν αρκετά χρόνια ακόμη για να την τελειώσει και να τη βγάλει στην οθόνη. Παραγωγό, βλέπετε, δεν είχε.

Νίκος Παναγιωτόπουλος
Γιώργος Πανουσόπουλος
Δήμος Θέος

Λένε πως ήταν μια ταινία-σταθμός για τον ελληνικό κινηματογράφο... Ξέρω ότι, από τότε, ο Θέος έχει προχωρήσει πολύ μακριά στις αναζητήσεις του. Πολύ πέρα από την τέχνη του κινηματογράφου. Είναι ένας αυθεντικός διανοούμενος της εποχής του, γι' αυτό και όχι τόσο γνωστός. Έχει γίνει και ο ίδιος μια κρυμμένη αλήθεια.

Γιώργος Πανουσόπουλος



Διαδικασία

Για τον Δήμο Θέο

Ο Θέος είναι ένας άνθρωπος που διανοήθηκε, πριν ακόμη αυτό γίνει μόδα στον κινηματογράφο. Και έκανε πράγματι κινηματογράφο. Αρχής γενομένης, καθώς αρμόζει, με το να γράφει ο ίδιος τα σενάρια και κατόπιν να τα υλοποιεί μέχρι το τέλος, με τον αυθεντικότερο τρόπο, καταθέτοντας κυριολεκτικά, κάθε φορά, ένα κομμάτι από την ουσία της ύπαρξής του.

Το αδιαμφισβήτητο ήθος του δεν του επέτρεψε ποτέ να εκτεθεί σε ομηγύρεις, όπου οι διάφοροι επαγγελματίες συναλλάσσονται επιδεικτικά και ανόητα, με κλαγγές και φανφάρες. Υπήρξαν ταινίες του που δεν έτυχαν της προσοχής του φιλοθεάμονος, ευρέος κοινού. Άλλες δεν εμφανίστηκαν καν σε αίθουσες. Έχει καταθέσει πνεύμα, κόπο και χρήμα, χωρίς κατόπιν να αμειφθεί γι' αυτά επαρκώς. Οι φίλοι του τον εκτιμούν και τον αναγνωρίζουν ως έναν από

τους σημαντικότερους δημιουργούς της εποχής του. Ανάμεσά τους και εγώ, που ευτύχησα να συνεργαστώ μαζί του σε αρκετές ταινίες. Ο Θέος δεν είναι ο «σκηνοθέτης του ηθοποιού», αλλά του συνολικού οράματός του, που έχει μεγαλύτερη σημασία από την ιδιωτική προβολή ενός σταρ. Όποιος ηθοποιός δεν το ένιωσε αυτό μέσα στην καρδιά του, ή δεν αποτέλεσε μέρος της δημιουργίας των ταινιών του, ή απογοητεύτηκε σε προσωπικό επίπεδο. Αξιοσημείωτο είναι, συνεπώς, ότι μια τέτοια συνεργασία δεν είναι και το πιο εύκολο πράγμα του κόσμου! Διότι, συνήθως, το Εγώ του καθενός τείνει να προβάλλεται αφανίζοντας οτιδήποτε κινείται στην ακτίνα ασφαλείας του. Και με αυτή την έννοια, καταθέτω εκ νέου ότι ευτύχησα να συμπράξω με τον Δήμο, έστω και αν τότε, στα χρόνια της νεότητάς μου, μου ήταν λιγότερο κατανοητό το τι συνέβαινε εκεί.

Τα σενάρια του Θέου έπρεπε κανείς να τα διαβάσει για να καταλάβει πόσο ήταν ευφυή και ιδιόρρυθμα: *Κιέριον*, *Διαδικασία*, *Καπετάν Μεϊντάνος*, κ.λπ.. Σενάρια και ταινίες γεμάτα από ατμόσφαιρα «θεϊκή». Η κινηματογραφική του γραφή δεν είναι, βέβαια, η πλέον «ευανάγνωστη», εάν αυτό είναι το ζητούμενο. Το ζητούμενο όμως στο σινεμά, και όχι μόνον, δεν ήταν ποτέ το εύπεπτο, όπως ούτε και το «δήθεν» ακατανόητο φυσικά, και ο Θέος ουδέποτε υπήρξε «δήθεν». Το ότι απευθύνεται σε ευφυείς και εκπαιδευμένους θεατές, καταδεικνύει τη δική του ευφυΐα. Μοιραία, ο καθένας αναζητά τους συγγενείς του. Ένας εκλεκτικός άνθρωπος θα έχει τους ανάλογους συγγενείς. Ευελπιστώ ότι οι εκπαιδευμένοι, πλέον, θεατές θα δουν το αφιέρωμα στον Δήμο Θέο με μια νέα ματιά και θα το χειροκροτήσουν· γιατί το αξίζει. Άλλωστε, κατά τον Ηράκλειτο, το ήθος του ανθρώπου είναι και η μοίρα του.

Ελένη Μανιάτη

Διαδικασία

Περί Δημοσθένους Ηθικός

Είχα πει κάποτε πως, από το έργο του Jean-Luc Godard, ίσως να μη μείνει τίποτα στην Ιστορία του Κινηματογράφου. Θα' χει μείνει, όμως, όλος ο κινηματογράφος που τον ακολούθησε. Δεν μπορώ να πω το ίδιο για τον Δήμο Θέο, σε ό,τι αφορά το πρώτο σκέλος της πρότασης. Το κινηματογραφικό και οπτικοακουστικό του έργο δεν έχει εκτιμηθεί ακόμα επαρκώς, γιατί το έπνιξαν οι επιτήδειοι μέσα στη σύγχυση μιας υπερεκτιμημένης μερίδας του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», που εμείς χαρακτηρίσαμε ως «νεσκαφέ φραπέ». Ωστόσο, μπορώ να πω με βεβαιότητα πως, αν δεν ήταν ο Δήμος, η γενιά μου δεν θα είχε κάνει τον κινηματογράφο που έκανε. Ο ίδιος ο οπτικοακουστικός λόγος που αναπτύξαμε, η όποια συνέπειά του, οι αναγωγές σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα σκέψης, η τόλμη, όλα αυτά που – άλλος λιγότερο, άλλος περισσότερο – αναπτύξαμε στις ταινίες μας, οφείλονται στη «διδασκαλία» του Δήμου, που εκείνος την έβλεπε πιο πολύ σαν φιλική επικοινωνία. Η αλήθεια είναι ότι τον πρωτογνωρίσαμε ως δάσκαλο, τη μέρα που ήρθε στη Σχολή Κινηματογράφου, το 1957. Από εκείνη την ημέρα γίναμε φίλοι. Την ίδια χρονιά είδαμε το *Μάθημα* που σκηνοθέτησε στο Γαλλικό Ινστιτούτο· αυτό είναι το πρώτο ανέβασμα Ionesco στην Ελλάδα, και όχι του Κολλάτου ή του Κουν.

Από τότε, το πέρασμα του Δήμου άφησε τα σημάδια του παντού, σε όλες τις πτυχές του ελληνικού πολιτισμού που αναπτύσσονταν στις παρέες:

Στη συγκλονιστική πρώτη παρουσίαση του Jean Genet στην Ελλάδα, στην *Επιθεώρηση Τέχνης*.

Στο σενάριο του *Σπιτιού της ηδονής* του Ζερβουλάκου και στα... περιστέρια που πετούσαν έξω από το παράθυρο, την ώρα που ο Ανέστης Βλάχος «τραγουδούσε» το «Στρώσε μου να κοιμηθώ».

Στην καφκική διάσταση του *Δράκου* του Κούνδουρου, που δικαιώθηκε αργότερα από τον Jacques Leirens στο βιβλίο του *Regards neufs sur le cinéma*.

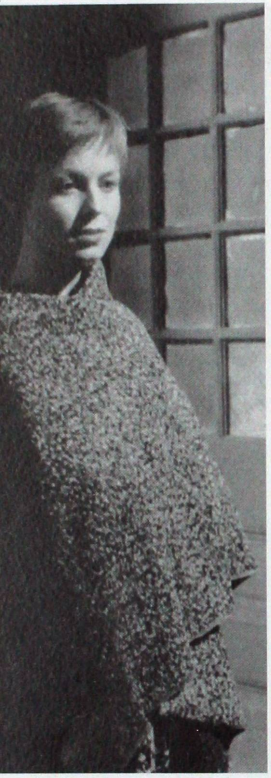
Στην αποκάλυψη του James Joyce στην παρέα μας, που είχε μεσάνυχτα.

Στην προφητική απομυθοποίηση του Jean-Paul Sartre.

Στην ανάλυση του *Σαλβατόρε Τζουλιάνο* του Francesco Rosi, που διέτρεξε από τότε τις ταινίες μας, από τη *Φόνισσα* ίσαμε τον *Μεγαλέξανδρο*.

Στο παλαιοβιβλιοπωλείο που κράτησε για λίγα χρόνια στο Μοναστηράκι, με τον Σταύρο Τορνέ.

Στις δεκάδες, ίσως και εκατοντάδες μικρές και μεγαλύτερες ιδέες, τις πληροφορίες και τις συσχετίσεις πληροφοριών, τις φιλοσοφικές και αισθητικές προεκτάσεις· και ό,τι άλλο έφτιαξε το πλέγμα μέσα στο οποίο χτίστηκε το δικό μας σινεμά, της δικής μας γενιάς.



Ελεάτης Ξένος

...Συγκάτοικός μου σε μια ταράτσα της πλατείας Κάνιγγος, το 1960· μαζί μας και ο Νίκος Ξανθόπουλος, που για μας αντιστοιχούσε στον Jean-Paul Belmondo, για το δικό μας «νέο κύμα», που το ετοιμάζαμε. Όπως και ο Γιώργος Πανουσόπουλος, που θέλαμε να γίνει ο δικός μας Raoul Coutard. Το έχουμε πει και άλλοτε, το *Κιέριον* είναι η αναμνηστική φωτογραφία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, με μοναδική απουσία εκείνη του Νίκου Παναγιωτόπουλου, ο οποίος είχε ήδη διαφύγει στη Γαλλία.

Υπάρχει μια ιλαροτραγική ιστορία, που δεν την έχω πει ποτέ, ούτε στον ίδιο τον Δήμο. Όταν γυριζόταν η δική μου σκηνή (έκανα έναν μπάτσο που εισβάλλει στο σπίτι του φοιτητή για να τον συλλάβει), οι οδηγίες του Θέου ήταν σαφείς: «Θα παραμερίσεις βίαια αυτόν που σου ανοίγει την πόρτα, θα ψαχουλέψεις τη βιβλιοθήκη βιαστικά, θα διαλέξεις έναν Garaudy, ύστερα τους δίσκους, κι ύστερα θα πας να πιάσεις τον νεαρό». Αυτά πριν από την 21η Απριλίου του 1967.

Και ήρθε η μέρα να επαναληφθεί η σκηνή, από την ανάποδη, τον Νοέμβρη του 1967. Είναι ξημερώματα, χτυπάει η πόρτα του σπιτιού μου. Ο Jean-Daniel Pollet, που είναι μαζί μου, τα καταλαβαίνει όλα: «Σε πιάσανε!» και προσπαθεί να κρύψει κάποιους δίσκους του Θεοδωράκη. Ανοίγω την πόρτα παγωμένος. Ένας... λοξός αστυνομικός μου λέει παγερά «Ταγματάρχης Κίτσος», με παραμερίζει και μπαίνει βίαια στο σπίτι. Κατευθύνεται (αργά) στη βιβλιοθήκη, ψαχουλεύει (αργά) και βγάζει έναν... Μαρκήσιο Ντε Σαντ! Τον παρατάει με αηδία. Ύστερα κατευθύνεται (αργά) στη στοίβα με τα βιβλία, και το μόνο σημαντικό που βρίσκει είναι ένας Pete Seeger (που δεν του λέει τίποτα, φυσικά). Όλη αυτή την ώρα, η προοπτική της φυλακής δεν με απασχολεί καθόλου. Το μόνο που παρακολουθώ είναι η συμπεριφορά ενός αστυνομικού την ώρα της σύλληψης, για να τη συγκρίνω με τη δική μου... «ερμηνεία» στο *Κιέριον*. Όταν πια με φορτώνουν στο αυτοκίνητο που πάει για τη Μπουμπουλίνας, εγώ σκέφτομαι πως όταν βγω (αν βγω), θα πω στον Δήμο πως τη σκηνή της σύλληψης πρέπει να τη μετατρέψει σε slow motion...

Κώστας Φέρρης

Λίγα λόγια...

Γνώρισα τον Δήμο Θέο το καλοκαίρι του 1974 και τον βοήθησα να φτιάξει μια κόπια της ταινίας του *Κιέριον*, που τόσο είχε ταλαιπωρηθεί τα χρόνια της εξορίας της στη Γερμανία. Πιστεύαμε ότι η ταινία έπρεπε να παιχτεί σε εκείνο, το πρώτο μετά τη δικτατορία φεστιβάλ, και δικαιωθήκαμε, όχι τόσο επειδή πήραμε το πρώτο βραβείο, αλλά γιατί η ταινία υπήρξε ένας σημαντικός σταθμός στην ιστορία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και η πρώτη, μάλιστα, μεγάλου μήκους γυρισμένη αρκετά χρόνια πριν από την εποχή της. Ο Δήμος ήταν ο πρώτος Έλληνας που τόλμησε να γυρίσει μια πολιτική ταινία με ένα θέμα καυτό για την εποχή, τη δολοφονία του Πολκ. Ήρθε μετά η δικτατορία και η ταινία, βέβαια, πήρε τον δρόμο της εξορίας κερδίζοντας μια ακόμη πρωτιά, αυτή της πρώτης ταινίας που απαγορεύτηκε.

Αυτός είναι ο Δήμος: ένας άνθρωπος που ποτέ δεν συμβιβάστηκε, ένας άνθρωπος που πάντα έλεγε αυτό που πίστευε, είτε με λόγια είτε με τις ταινίες του, αδιαφορώντας για τις ενδεχόμενες συνέπειες. Το *Κιέριον* και ο Δήμος Θέος είναι ένα μεγάλο κομμάτι του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και για μένα αποτελεί μεγάλη τιμή που βοήθησα σε αυτή την προσπάθεια. Ακόμη μεγαλύτερη τιμή είναι να μπορώ σήμερα να γράφω αυτά τα λίγα λόγια, για τον άνθρωπο που τόλμησε σε εκείνα τα δύσκολα χρόνια και που μπήκε μπροστά ανοίγοντας τον δρόμο.

Γιώργος Παπαλιός

Δήμος Θέος: ένας ιδαλγός* από την Καρδίτσα

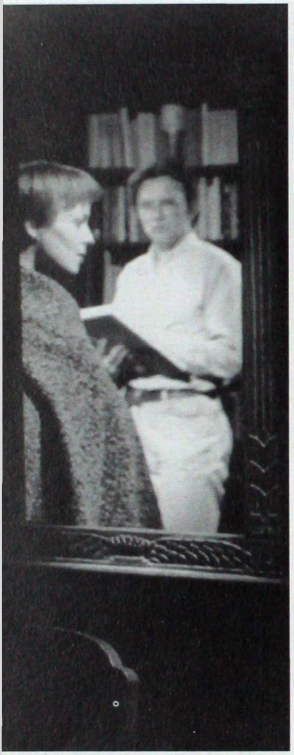
Δεν θυμάμαι πότε και πού γνώρισα τον Δήμο Θέο. Ήμασταν και οι δύο μέλη μιας μεγάλης παρέας· ορισμένοι από εμάς (Βασίλης Ραφαηλίδης, Ιάσων Γιαννουλάκης, Τώνια Μαρκετάκη, Φώτος Λαμπρινός, Λέων Λοΐσιος) αποτελούσαμε τη συντακτική ομάδα του οκτασέλιδου για τον κινηματογράφο στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, υπό την εποπτεία του αξέχαστου Δημήτρη Δεσποτίδη.

Εκείνα τα δύσκολα (αλλά πόσο ελπιδοφόρα...) χρόνια των αρχών της δεκαετίας του '60,

Εκατό ώρες του Μάη

συγκατοικούσαμε με τον Θέο σε μια υπόγεια γκαρσονιέρα της οδού Αγίας Ζώνης. Ο τρίτος συγκάτοικος, ο Αντώνης Λεοντίδης, ήταν ηθοποιός στον θίασο Μουσούρη. Αργότερα τα παράτησε, παντρεύτηκε και έγινε ιδιοκτήτης μιας κινηματογραφικής αίθουσας, από εκείνες που, έναν καιρό, φιλοξενούσαν ταινίες από εκείνες που ονομάζαμε: «κοινωνικού προβληματισμού». Το φάσμα των ιδεολογικών και πολιτικών πεποιθήσεων της παρέας ήταν πολύ ευρύ. Άρχιζε από τους πολύ ενθουσιώδεις – στους οποίους ανήκα και εγώ – και κατέληγε σε αυτούς που εξέφραζαν την απορία «τι νόημα έχουν όλα αυτά...», τη στιγμή που, μπροστά μας, υπήρχε η μεγάλη πρόκληση που λεγόταν κινηματογράφος. Ο Θέος βρισκόταν – σχηματικά, ας πούμε – στη μέση του φάσματος. Ήταν ένας σκεπτικιστής. Αλλά ήταν σκεπτικιστής, λίγο ή πολύ, απέναντι σε όλα όσα συνέβαιναν και σε όσα γράφονταν. Δεν ξέρω εάν ο σκεπτικισμός του ήταν το αποτέλεσμα των πολιτικών του απόψεων, ή αν οφειλόταν σε μια δυσπιστία, απολύτως αναμενόμενη για κάθε άνθρωπο που μεταπηδά «εν μία νυκτί» από έναν πολιτισμό σε έναν άλλο. Η απόσταση ανάμεσα στον Μαρίνο Αντύπα και στην κολεκτιβοποίηση της γης ήταν πολύ μεγάλη για να διανυθεί τόσο γρήγορα... Είναι, όμως, αλήθεια ότι ο σκεπτικισμός (ή η δυσπιστία) του Θέου φαίνεται ότι υπήρξε πιο αρμονική στάση σε σχέση με τον δικό μας ανεπιφύλακτο ενθουσιασμό, ειδικά εάν λάβει κανείς υπόψη του τα όσα μεσολάβησαν, τριάντα χρόνια αργότερα...

Τον Μάιο του 1963, η δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ, Γρηγόρη Λαμπράκη, καταργεί τις αόρατες οριοθετήσεις ανάμεσα στα μέλη του κόμματος και στους «άλλους». Θέος και Λα-



Ελεάτης Ξένος

μπρινός συνθέτουν σε ένα 20λεπτο ντοκιμαντέρ, με τίτλο *Εκατό ώρες του Μάη* (σε σενάριο του Θέου), το πολιτικό δράμα που είχε μόλις συντελεστεί. Για να γίνει, όμως, αυτό το ντοκιμαντέρ βοηθούν και άλλοι, από άλλους ορίζοντες. Αναφέρω, για παράδειγμα, τον Βαγγέλη Σερντάρη, διότι έκανε το μοντάζ μιας ταινίας βασισμένης, κυρίως, στο μοντάζ.

Η υπόγεια γκαρσονιέρα της οδού Αγίας Ζώνης έσβησε τα φώτα της – προς μεγάλη ανακούφιση, φαντάζομαι, του ιδιοκτήτη της – στα τέλη του 1963, όταν παρουσιάστηκα νεοσύλλεκτος στο ΚΕΝ Κορίνθου. Λίγο αργότερα (νομίζω, αλλά δεν είμαι βέβαιος), γνωρίστηκε ο Δήμος με την τωρινή σύζυγό του. Ακολουθούν τα Ιουλιανά – εγώ είμαι ακόμα στρατιώτης – και μετά το δικό μου *Γκάζι*, που γυρίστηκε στα τέλη του 1966. Με τον Θέο είχαμε κάπως χαθεί, αφού κατοικούσαμε σε διαφορετικές γειτονιές και τα τηλέφωνα δεν ήταν τόσο εύκολα όσο σήμερα. Λίγους μήνες αργότερα, η δικτατορία έγινε η αιτία της διασποράς μας σε διάφορες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Τα ίχνη χάθηκαν, ο κύκλος είχε κλείσει. Ωστόσο, το γεγονός της δικτατορίας – όσο τραυματικό κι αν ήταν – λειτούργησε με ιστορικές αναλογίες, όπως και άλλες καταστροφές που είχε γνωρίσει η χώρα μας: γνωρίσαμε άλλους λαούς, άλλες πόλεις, άλλους πολιτισμούς και άλλους τρόπους σκέψης.

Ξαναβρεθήκαμε το 1971 στις Βρυξέλες, σε μια «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου» που είχε οργανώσει ο Δημήτρης Νόλλας, μόνιμος κάτοικος, τότε, της βελγικής πρωτεύουσας. Ο Θέος είχε περάσει ένα μεγάλο διάστημα στη Γερμανία. Τον αισθάνθηκα βυθισμένο στην «απόλαυση της ανάγνωσης», σε μιαν ελπίδα – που ήταν και η δική μου – να κατανοήσει καλύτερα τη χώρα του· λίγο σαν τον Οδυσσέα που – το πιστεύαμε ειλικρινά – γνώρισε καλύτερα την Ιθάκη του μέσα από τα παθήματα (δηλαδή, τη γνώση) της οδύσσειάς του. Η νοσταλγία που γίνεται αιτία γνώσης...

Ξαναχαθήκαμε, φυσικά. Πρόλαβε, όμως, να μου πει ότι είχε ξεκινήσει τη σύνθεση μιας ταινίας με τίτλο *Κιέριον* (αρχαίο τοπωνύμιο στην περιοχή της γενέθλιας γης του Θέου). Όπως μου είπε, η ταινία ήταν μια προσπάθεια διερεύνησης της πολιτικής δολοφονίας του αμερικανού δημοσιογράφου Τζορτζ Πολκ, την περίοδο του εμφυλίου πολέμου. Πράγματι, έτσι ήταν. Με την οικονομική στήριξη του Γιώργου Παπαλιού – μόνιμου παραγωγού των πρώτων ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου, και όχι μόνο – η ταινία ολοκληρώθηκε το 1974 και ο Θέος βραβεύτηκε για τη σκηνοθεσία του, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης της ίδιας χρονιάς. Ήταν μια συναρπαστική πολιτική ταινία (και, πράγμα διόλου τυχαίο, ένα είδος κινηματογράφου που στηρίζεται κατεξοχήν στον Ορθό Λόγο), που την απόλαυσα κι εγώ, το 1975, όταν επέστρεψα στην Ελλάδα.

Δεν ξέρω, βέβαια, εάν είμαι επαρκής αναγνώστης των ταινιών του Θέου. Λέω «αναγνώστης», διότι οι ταινίες του περιέχουν πρωτίστως ιδέες και δευτερευόντως εικόνες. Αυτό σημαίνει ότι μια πρώτη και μοναδική θέαση των ταινιών του δεν είναι αρκετή για την κατανόηση ενός κινηματογράφου βαθιά στοχαστικού, όπως είναι ο κινηματογράφος του Θέου. Αυτό που νομίζω πως έχω καταλάβει είναι το εξής: ο Θέος αντιλαμβάνεται τη χώρα του, τους συμπολίτες του και τον εαυτό του ως προϊόντα της Ιστορίας. Μέσα σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο τοποθετεί την προβληματική του, που συνίσταται στη μελέτη των διαφόρων μορφών (ορατών και συγκαλυμμένων) της Εξουσίας και του τρόπου με τον οποίο οι εκφάνσεις της Εξουσίας διαπλέκονται. Πρόκειται για ένα είδος κινηματογράφου που δεν αποφέρει ούτε χρήματα, ούτε επωνυμία. Αυτό ο Θέος το γνώριζε και το γνωρίζει. Αλλά ο Θέος είναι ένας ιδαλγός. Δηλαδή, κάποιος που προσδιορίζεται από τις επιλογές του, ένας παράγων και νομοθέτης του εαυτού του, κάποιος που δεν κάνει εκπτώσεις στο σύστημα των αξιών του. Δεν τον κυρίευσε ποτέ η ματαιοδοξία του μικρού επαρχιώτη, που έρχεται στην πρωτεύουσα με «μισό παπούτσι», για να την κατακτήσει. Δεν πίστεψε ποτέ τον παραπλανητικό μύθο του «αυτοδημιούργητου». Γνωρίζει ότι είναι γόνος μιας χώρας που προσπαθεί να ενταχτεί σε έναν πολιτισμό, στη δημιουργία του οποίου δεν είχε λάβει μέρος. Η προσπάθεια είναι σκληρή και, μερικές φορές, τα «γλιστρήματά» μας κωμικοτραγικά. Ο Θέος, ωστόσο, γνωρίζει ότι έχει κατακτήσει κάτι σπουδαίο: την αυθεντικότητα της προσωπικότητάς του μέσα από τις προσωπικές του επιλογές· κατάκτηση και δικαίωμα που χρειάζεται να υπερασπίζεται κανείς αδιάκοπα, όπως ο ιδαλγός του Θεόφιλου Γκωτιέ που «ήταν αδιαπραγμάτευτος σε ζητήματα τιμής και προτιμούσε να αντιμετωπίσει χίλιες φορές τον θάνατο, παρά να αμφισβητήσει κάποιος την αγαπημένη του».

* Ιδαλγός (hidalgo): Ισπανός ευγενικής καταγωγής. Κατ' επέκταση: άνθρωπος με πνεύμα ευγενικό, αδιάλλακτος, περήφανος και εραστής της περιπέτειας.

Δημήτρης Σταύρακας

Διαδικασία

Το μνημειακό στοιχείο στη *Διαδικασία* και στον *Καπετάν Μεϊντάνο*

Όταν είδα τις δυο ταινίες, τη *Διαδικασία* και τον *Καπετάν Μεϊντάνο*, ένα έντονο συναίσθημα μνημειακού παρέμεινε στο βάθος του μυαλού μου. Ολόκληρη η Ελλάδα φάνταζε απίστευτα ως ένα ζωντανό μνημείο. Με οδηγό αυτό το συναίσθημα, μου γεννήθηκαν οι ακόλουθες σκέψεις.

Τα δυο αυτά έργα του Δήμου Θέου είναι πολυσχιδή φιλοσοφικά δοκίμια, με δραματικό πυρήνα. Στη *Διαδικασία* συναντάμε το δράμα της Ιστορίας. Η Ιστορία δεν είναι πάντα αγαθοεργή προς όλες τις κατευθύνσεις. Η εξέλιξη ενσωματώνει στα θεμέλιά της το σφαγείο των πιο ιερών πόθων, πάμπολλων ανθρώπων και γενεών. Στον *Καπετάν Μεϊντάνο* συναντάμε την αγωνία και το δράμα της ύπαρξης. Ο άνθρωπος, για να πλησιάσει αυτό που μοιάζει ως νόημα της ύπαρξης μέσα στον κόσμο, χρειάζεται την καθαρότητα και το πάθος μιας ολάκερης ζωής.

Ο δραματικός και φιλοσοφικός λόγος του Δήμου Θέου, αν και συνδέεται με ιδιάζουσες τοπικές και χρονικές ρεαλιστικές συνθήκες, εκφέρεται με απαίτηση καθολικού νόμου. Πώς αλλιώς, άλλωστε, θα μπορούσε ο λόγος να είναι φιλοσοφικός χωρίς μια τέτοια απαίτηση; Για να υπηρετήσει τον σκοπό αυτό, ο Δήμος Θέος, δίπλα στον ρεαλισμό και – πολλές φορές – και τον υπερ-ρεαλισμό της καθημερινότητας, αφήνει να ανοίγεται μια διάσταση μνημειακού και αιώνιου.

Αυτή η διάσταση γίνεται αισθητή από τα λεγόμενα, αλλά εξίσου και από τη διάταξη και τον τρόπο κίνησης των ηθοποιών, από τις ενδυμασίες και τα σκηνικά, από τον φωτισμό και τη γωνία λήψης της θάλασσας, της γης, της φύσης και του περιβάλλοντος που έχει οικοδομήσει ο άνθρωπος.

Ο Δήμος Θέος μιλάει και καταγράφει «ως εάν» να βρισκόμαστε στο κέντρο του μυθικού κόσμου. Αυτό το «ως εάν», ειδικά, φαίνεται να αποτελεί ηθική παρακαταθήκη.

Νίκος Κατοχιανός

Η μαύρη κούτα του Δήμου

Η γενιά μου, στη μεταπολεμική Γερμανία, ασχολήθηκε πολύ με τη ζωή στην εξορία, αφού πολλοί από τους αγαπημένους μας συγγραφείς και φιλοσόφους είχαν εκδιωχθεί από τους εθνικοσοσιαλιστές στο εξωτερικό. Γι' αυτό, όταν οι συνταγματάρχες κατέκτησαν με πραξικόπημα την εξουσία στην Αθήνα, ήταν σχεδόν αυτονόητο ότι θα βρίσκονταν παντού ομάδες (και προπαντός φοιτητικές) για να υποστηρίξουν την ελληνική αντίσταση. Για μένα ο λόγος ήταν συναισθηματικός, επειδή οι πιο στενοί μου φίλοι ήταν ο Νίκος Περάκης, ο Γιάννης και ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης, τους οποίους είχα γνωρίσει ως μαθητής στη Γερμανική Σχολή της Αθήνας και που τώρα σπούδαζα μαζί τους. Και τότε συνέβη το απροσδόκητο: μεταξύ όλων αυτών των εκδηλώσεων αλληλεγγύης και λογομαχιών, καθόταν ξαφνικά ένας ολοζώντανος, κυνηγημένος εξόριστος της χούντας, ο Δήμος Θέος.

Μαζί του κουβαλούσε, μέσα σε μια μεγάλη μαύρη κούτα, σαν μοναδική του μάλλον αποσκευή, την κρυφά γυρισμένη ταινία του *Κιέριον*. Άραγε, μας τον είχε στείλει στη Φρανκφούρτη ο Νίκος; Πού θα μπορούσαμε να τον στεγάσουμε χωρίς χρήματα – που δεν είχε; Και πώς θα μιλούσαμε μαζί του; Σχεδόν όλοι οι συμφοιτητές μου, ακόμη και οι Έλληνες, κατοικούσαν σε φοιτητικές εστίες κι έτσι ο κλήρος έπεσε σε μένα, που είχα το προνόμιο να διαθέτω διαμέρισμα ενός δωματίου. Εκεί κατέλυσε, λοιπόν, ο Δήμος με την κούτα του.

Το πρώτο που έπρεπε, φυσικά, να οργανωθεί ήταν προβολές της ταινίας, πράγμα διόλου απλό, γιατί οι περισσότερες πολιτικές λέσχες κινηματογράφου και τα εναλλακτικά σινεμά είχαν μηχανές προβολής μόνο για 16 χιλιοστά. Ευτυχώς, όμως, υπήρχε στη Φρανκφούρτη μια μεγάλη φοιτητική λέσχη κινηματογράφου (η μεγαλύτερη στη Γερμανία, με 2.000 μέλη) με δικό της περιοδικό, το *Filmstudio* και με δικό της κινηματογράφο, την «Camera». Από την προβολή αυτή θυμάμαι την ασφυκτική και σκοτεινή ατμόσφαιρα – και όχι μόνο επειδή η ταινία ήταν ασπρόμαυρη. Καταλάβαμε γρήγορα ότι, εδώ, το θέμα δεν ήταν η πλοκή – όπως στο «Z» του Κώστα Γαβρά. Εδώ, η καταπίεση είχε επιδράσει στην κατασκευή και την αισθητική της ταινίας. Σε μας τους «Filmenthusiasten» αυτό δεν ήταν και τόσο άγνωστο, αφού μας είχαν ενθουσιάσει και τα πρώτα κινηματογραφικά πειράματα του Jean Marie Straub (ενός ακόμη εξόριστου). Αυτή η ταινία, όμως, ήταν πιο καταθλιπτική, κατακερμάτιζε τη δική της τάξη. Πολλοί από τους ακτιβιστές φοιτητές μας θα προτιμούσαν μάλλον ένα κλασικό δημαγωγικό φιλμ, αλλά σε αυτή την περίπτωση είχαμε να κάνουμε με μια ταινία η οποία επιχειρούσε αντίσταση και στη φόρμα.

Ναι, αλλά πού να τη δείξουμε; Και από τι θα ζούσε ο Δήμος; Και πώς να προετοιμάσει την επόμενη δουλειά του; Κι όμως, υπήρχε ένα κλίμα συμπάθειας στις τάξεις των τηλεοπτικών παραγωγών, γι' αυτό όλο και πηγαίναμε στο Μάιντς και το ZDF (το 2ο κρατικό κανάλι). Στη μεταπολεμική γερμανική ιστορία, μόλις είχε αρχίσει η περίοδος των σοσιαλδημοκρατικών κυβερνήσεων και ορισμένοι τηλεοπτικοί παραγωγοί είχαν αρχίσει να ρισκάρουν περισσότερο, τόσο θεματικά όσο και αισθητικά· αλλά μόνο καθησυχάσεις αντιμετωπίζαμε. Και μετά, εμφανίστηκε μια μικρή ελπίδα: η σουηδική τηλεόραση πρόβαλε το *Κιέριον*. Αλλά η οφειλόμενη αμοιβή δεν έλεγε να φτάσει και η ταινία (που είχε επιστραφεί μέσα στο μαύρο κουτί) βρισκόταν στην αποθήκη του αεροδρομίου της Φρανκφούρτης. Για κάθε μέρα, τέλη αποθή-

κευσης 2 ευρώ· το θυμάμαι με ακρίβεια. Περνούσαν οι μήνες και εμείς δεν ήμασταν σε θέση να εξοφλήσουμε το ποσό που, στο μεταξύ, είχε φθάσει στα 350 ευρώ. Και τώρα, εμφανιζόταν πράγματι το ZDF και ζητούσε να δει την ταινία, ίσως και να κουβεντιάσει για μια νέα...

Τι να κάνουμε; Χωρίς ελπίδα, πήγαμε με ένα δανεισμένο αυτοκίνητο στις τεράστιες αποθήκες του αεροδρομίου και, πράγματι, βρήκαμε εκεί τη μεγάλη μαύρη κούτα. Πιστεύω ότι η απόφασή μας να κλέψουμε την ίδια μας την ταινία ήταν εντελώς αυθόρμητη. Όπως και να είχε, αρπάξαμε την κούτα και σαν φορτοεκφορτωτές της αποθήκης την περάσαμε αδιάντροπα από όλους τους ελέγχους. Ήταν ήδη η εποχή που άρχιζε η υστερία κατά της τρομοκρατίας. Κρύψαμε γρήγορα την κούτα στο αυτοκίνητο, περάσαμε από τις μπάρες της εξόδου που έκλειναν πίσω μας και βγήκαμε στον αυτοκινητόδρομο.

Για να είμαι ειλικρινής, στη συνέχεια σκεφτήκαμε μήπως θα έπρεπε να μηνύσουμε την εταιρεία για την απώλεια της ταινίας. Έτσι θα μπορούσε, ίσως, να εξασφαλιστεί η χρηματοδότηση της νέας ταινίας· γιατί, φυσικά, η τηλεόραση συνέχισε απλώς να μας καθησυχάζει, παρότι στο καινούργιο σενάριο είχε συνεργαστεί με τον Δήμο ο – επίσης ιδιοφυής – συγγραφέας Jörg Fauser. Χρόνια αργότερα, βγήκε βόλτα με τα πόδια στην παρακαμπτήριο «άουτομπαν» του Μονάχου, μέχρι κάποιος να τον πατήσει.

Gerd Roscher

Ο Gerd Roscher είναι καθηγητής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Αμβούργου, όπου διδάσκει κινηματογράφο.

(Μετάφραση από τα γερμανικά: Νίκος Περάκης)

Ελεάτης Ξένος

«ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ *ΟΥΡΑΝΟ*» ΚΑΙ «ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟ ΤΟΡΝΕ»

Δυο κείμενα του Δήμου Θέου

Κάθε απόγευμα, μετά το γύρισμα, το συνεργείο συγκεντρωνόταν στο καφενείο του χωριού. Ο Τάκης κι εγώ αποτραβιόμασταν παράμερα και, ως συνήθως, αυτοσχεδιάζαμε επάνω στο πρόγραμμα των αμέσως επόμενων γυρισμάτων. Περιττό να πω πως οι ταινίες του Τάκη, κατά κανόνα, γυριζότανε κάτω από συνθήκες γοητευτικής αταξίας. Είχα γκρουπάρει μερικές σκηνές και, πριν προφτάσω να αναπτύξω το σκεπτικό, με διέκοψε.

«Όχι! Πρέπει να περιμένουμε. Αυτές οι σκηνές θα γυριστούν μόνο και εφόσον θα χιονίζει!»

Ήταν Μάρτιος, μέσα Μαρτίου, και όλα έδειχναν πως η βαρυχειμωνιά είχε παρέλθει ανεπίστροφα. Σαν έπεφτε το σούρουπο, ο Τάκης ρωτούσε τον γερο-σπιτονοικοκύρη μας αν έβλεπε αλλαγή στον καιρό. Εκείνος, κοιτάζοντας με νυσταλέο βλέμμα τον ουρανό, επαναλάμβανε στερεότυπα.

«Όχι ακόμα. Μα πού θα πάει, θε' να 'ρθει!»

Το ορεινό χωριό που είχαμε σαν βάση βρισκόταν στα ριζά μιας βουνοκορφής που έφερε το όνομα Μάγκοβιτς. Πριν από μερικά χρόνια, υπήρξε το τελευταίο φυσικό οχυρό των ανταρτών πριν αποτραβηχτούν στον Γράμμο. Το Μάγκοβιτς ήταν ένας θεόρατος γρανιτένιος βράχος, κατάμαυρος, που η θέα του προκαλούσε δέος. Ο τοπικός οπλοφόρος των ΜΕΑ που μας συνόδευε στα γυρίσματα (βρισκόμασταν σε παραμεθόρια περιοχή) μας διηγήθηκε μια μέρα πως αν ο στρατός δεν χρησιμοποιούσε βόμβες ναπάλμ, το Μάγκοβιτς δεν θα 'πεφτε ποτέ. Στο βάθος, πίσω από το Μάγκοβιτς, ξεπρόβαλλαν μέσα στην ομίχλη οι χιονισμένες βουνοκορφές του Γράμμου.

Εγερτήριο ώρα τρεις τη νύχτα. Ώρα πέντε και κάτι έπρεπε να είμαστε στημένοι, έτοιμοι για το γύρισμα σε κάποιο γειτονικό δάσος. Ο Καρουάνας σηκωνόταν πρώτος για να ξυπνήσει όλους εμάς κι αμέσως έφευγε για το γειτονικό χωριό για να παραλάβει τους στρατιώτες που έκαναν τους κομπάρσους. Τα «τζέιμς», τα οποία είχε παραχωρήσει ο στρατός για τα γυρίσματα του *Ουρανού*, αγκομαχούσαν μέσα στη νύχτα και, γύρω στις πέντε, ήμασταν κιόλας στο δάσος περιμένοντας το χάραμα.

Όμως αυτό δεν ήταν αρκετό για τον Τάκη. Επέμενε πως η συγκεκριμένη σκηνή έπρεπε να γυριστεί εφόσον χιόνιζε. Όμως, τα χιόνια είχαν πάψει να πέφτουν εδώ και βδομάδες. Αυτή η νυχτερινή εκστρατεία επαναλήφθηκε δύο φορές. Ο Τάκης, εκεί στο δάσος, καθόταν παράμερα, αμίλητος και μόνος, με το βλέμμα καρφωμένο στον ορίζοντα. Και σαν ξημέρωνε, δίχως να φανεί κουκίδα χιονιού, πεταγόταν επάνω αναστατωμένος. (Έμοιαζε απόκοσμος, μια και η ψυχική ένταση που του προκαλούσαν παρόμοιες αναποδιές, αναστάτωνε και αλλοίωνε το ανέμελο κατά τα άλλα πρόσωπό του.)

«Μαζεύτε...! Επιστρέφουμε στο χωριό...!»

Για μια ακόμη φορά τον χαρακτηρίζαμε απάνθρωπο. Να 'μαστε σηκωμένοι από τα άγρια χαράματα, να βολοδέρνουμε μέσα στις λάσπες και, στο φινάλε, να επιστρέφουμε άπραγοι...! Άλλωστε, δεν ήταν η πρώτη φορά που η αντοχή των μελών του συνεργείου έμοιαζε να εξαντλεί τα όριά της.

Την τρίτη κατά σειρά ημέρα, ο Τάκης υποχώρησε και η σκηνή της αναμονής (ήταν μια διμοιρία στρατιωτών που περίμεναν μέσα στο δάσος να ξημερώσει για να κάνουν έφοδο) γυρίστηκε εντέλει, όχι με χιόνια αλλά με ομίχλη. Η πυκνή πάχνη προσέδωσε στο συμβάν μια ατμόσφαιρα αμφίρροπη, αρκετά υποβλητική (πρόσφατα, που ξαναείδα τον *Ουρανό*, βρήκα σ' αυτή τη σκηνή την ίδια γοητεία).

Το επόμενο γύρισμα ήταν το επεισόδιο με τον ταχυδρόμο. Είχαμε στρατοπεδεύσει στην κορυφή ενός λόφου, όπου υπήρχε ένα βαθουλωτό πλάτωμα. Ο ουρανός ήταν μουντός κι όλα έδειχναν πως ερχόταν βροχή. Είχαμε γυρίσει τα μισά πλάνα της σκηνής και κάποια στιγμή

διακόψαμε για φαγητό. Οι τεχνικοί σουλατσάρανε πέρα δώθε αχνίζοντας τα χέρια τους και οι φαντάροι (πραγματικοί στρατιώτες που υποδύονταν φαντάρους του '40) γυρόφερναν πάνω από το καζάνι που μοσχομύριζε μαγειρίτσα.

«Να κάνουμε γρήγορα, γιατί όπου να 'ναι θα κατεβάσει καρεκλοπόδαρα», επανέλαβε ο Συράκος Δανάλης. Είχαμε μπει στη σειρά για το συσσίτιο, όταν, αίφνης, το φως άρχισε να θαμπώνει και ο ουρανός γέμισε από μεγάλες νιφάδες, κάτασπρες. Απίστευτο, χιόνιζε! Ο Τάκης, σαν να ξύπνησε από λήθαργο, πέταξε στο ρέμα την καραβάνα κι άρχισε να κραυγάζει. Κάτι σαν πολεμική ιαχή! Είχα την εντύπωση πως η εμφάνιση του χιονιού σήμαινε γι' αυτόν κάποιο κοσμολογικό συμβάν αποκαλυπτικού μηνύματος. Τόλμησα να πω ότι τα περισσότερα πλάνα της σκηνής είχαν γυριστεί χωρίς χιόνι και κατά συνέπεια δεν υπήρχε ρακόρ.

«Από την αρχή...! Ολόκληρη η σκηνή ξανά...!», φώναξε ο Τάκης και με ξαπόστειλε να συγκεντρώσω τους φαντάρους. Περιττό να θυμίσω ότι η σκηνή αυτή ήταν η μοναδική της ταινίας που γυρίστηκε κατά τη διάρκεια χιονόπτωσης. Σαν τέλειωσαν κάποτε τα γυρίσματα και αρχίσαμε το μοντάζ, έβρισκα πως η σκηνή της αναμονής στο ομιχλώδες δάσος ήταν τωόντι γοητευτική. Είπα στον Τάκη πως άσκοπα ταλαιπωρηθήκαμε εκεί πάνω περιμένοντας τον ερχομό του χιονιού.

«Μα δεν κατάλαβες, νέε μου, ότι ο κινηματογράφος είναι μια στρατιωτική επιχείρηση; Ποτέ δεν ξέρεις πότε κερδίζεται και πότε χάνεται μια μάχη!»

Τα παραπάνω ειπώθηκαν υπό μορφήν ευφυολογήματος. Ωστόσο, έπρεπε να γυρίσω την πρώτη μου ταινία για να συνειδητοποιήσω πόση αλήθεια είχαν εκείνα τα λόγια του Τάκη.

Δημοσιεύτηκε τον Οκτώβρη του 1991,
στο αφιέρωμα του 38ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στον Τάκη Κανελλόπουλο

Αν θυμάμαι καλά, πρέπει να ήταν το 1983. Βλέποντας για πρώτη φορά το συνολικό έργο της ιταλικής περιόδου (*Κοάτι*, *Αντίο Ανατόλια*, *Εξωπραγματικό*), τότε μόνο μπόρεσα να συνειδητοποιήσω το νόημα της μεταμόρφωσής του: είχα εμπρός μου ένα έργο αφοπλιστικής γυμνότητας. Έβλεπα να παρελαύνει ένα πλήθος απόκληρων και καταφρονεμένων, που με μια παράξενη οικειότητα άρχισαν να εισβάλλουν στη συνείδησή μου. Μορφές από τα βάθη του χρόνου, βασανισμένες αλλά αρχετυπικές, θα έλεγα, έρχονταν να μου θυμίσουν τον ελεγειακό χαρακτήρα κάθε μεταβατικής περιόδου. Δεν ήταν η πρώτη φορά που έβλεπα στην οθόνη απόκληρους και αλητήριους, μα η μοναξιά αυτών εδώ των προσώπων είχε κάτι το άυλο, το άπιαστο, και μόνο μετά από βαθιά περισυλλογή μπόρεσα να εννοήσω πως η μοναξιά αυτών των υπάρξεων ήταν η κρυμμένη όψη της αθωότητας! Και φυσικά, ετούτο το άδραγμα αυτής της στραπατσαρισμένης, αυτής της παραμορφωμένης αθωότητας, συνεπαγόταν κάποιο τίμημα.

Είναι προφανές πως η επιλογή αυτή, έτσι όπως την αντιλαμβανόταν ο Τορνές (και όπως αποτυπώνεται στο έργο του), φανερώνει μια βαθύτατη σχέση του ίδιου με τα πρόσωπα της μυθοπλασίας. Προϋποθέτει την ταύτιση του δημιουργού με τα πρόσωπα των έργων του. Συνειδητά ή υποσυνείδητα, δεν έχει σημασία. Εκείνο που μετρά είναι πως τούτη η άνευ όρων ταύτισή του με τους πάσης φύσης κατατρεγμένους και περιθωριακούς, από κάποια στιγμή και μετά θα μεταβαλλόταν σε προσωπική κόλαση. Κάτω από το πνεύμα αυτό μπορεί να γίνει κατανοητή και η ένταξή του, το 1969, σε κάποιο σώμα αγωνιστών για την Απελευθέρωση της Παλαιστίνης. Η θεωρητική υπόθεση (διάχυτη κατά τη δεκαετία του '60) σύμφωνα με την οποία οι μειονότητες, οι περιθωριακοί και οι πάσης φύσης σημαδεμένοι συνιστούν το υποτιμημένο δυναμικό της επαναστατικής αλλαγής, όφειλε να επικυρωθεί μετωνυμικά, να αποκτήσει σάρκα και οστά. Συνεπώς, το περιβόητο ζήτημα της διαφοράς, κατά τον Σταύρο, δεν μπορούσε να είναι μόνο μια έννοια που εξαντλείται στην τάξη της γλώσσας. Όφειλε να γίνει τρόπος ζωής και, ακολούθως, μέσα από μια εναγώνια διαδικασία υπέρβασης, να μετουσιωθεί σε έργο Τέχνης!

Όταν, εντέλει, επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα (το 1981), εξωτερικά έδειχνε καταπτοημένος, κάπως γερασμένος. Όμως το ψυχικό του σθένος, καθώς και η έμπνευσή του, βρίσκονταν σε θαυμάσια φόρμα. Μέσα σε συνθήκες απερίγραπτης οικονομικής μιζέριας, κατόρθωσε να γυρίσει στην Ελλάδα τέσσερις ταινίες μεγάλου μήκους, η ιδιαιτερότητα των οποίων παραμένει μοναδική στο πλαίσιο του εθνικού μας κινηματογράφου. Παραδόξως – αλλά είναι

άξιο προσοχής – οι ταινίες που γύρισε μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα είναι εμφανώς πιο σαρκαστικές και, ενίοτε, η σκωπτικότητα εξελίσσεται σε μακάβριο χιούμορ. Επιπλέον, ο Σταύρος διαμόρφωσε μια μέθοδο που χρωστάει την αξία της στην εξάντληση των αποθεμάτων επινοητικότητας και ευστροφίας: τον αυτοσχεδιασμό. Η μέθοδος αυτή αφορά τους τρόπους απόδοσης μιας ιδέας, ενός συναισθήματος, μέσα από τυχαίες εικόνες και σχέσεις που προϋποθέτουν, όχι τη γεωμετρική δομή της τοιχογραφίας, αλλά τη στιγμιαία καταγραφή της ακουαρέλας. Η έμπνευση δεν εξαντλείται στον σχεδιασμό και τον υπολογισμό, αλλά συγκεντρώνεται πεισματικά σε μια και μοναδική στιγμή, που δεν έχει περιθώρια διόρθωσης, αναβολής ή δεύτερης εγγραφής! Τα πάντα πρέπει να εκτελεστούν εκείνη την ανεπανάληπτη στιγμή, κατά τη διάρκεια εκείνου του «εξαίφνης!» φωτισμού της πλατωνικής «εποχής». Κάτι σαν το gerne των φλαμανδών ζωγράφων, που σε στιγμές σπάνιας περισυλλογής συλλαμβάνουν και προσδίδουν στο τυχαίο της καθημερινότητας μια καθολική και άχρονη σημασία. Με αυτή την έννοια, ήταν έτοιμος να αρχίσει από το μηδέν! Παρακολουθώντας εκ του σύνεγγυς όλα τα στάδια παραγωγής του *Μπαλαμού*, ήταν στιγμές που είχα την εντύπωση ότι συνωμοτούσε. Ο αυτοσχεδιασμός, η εκμετάλλευση του τυχαίου, οι στιγμιαίες εμπνεύσεις, όλα ήταν «ενδεχόμενα» και καλοδεχούμενα. Ο αυτοσχεδιασμός δεν περιοριζόταν στο στήσιμο μιας σκηνής, αλλά και στη δομή της αφήγησης. (Τον *Μπαλαμό* τον έχω μοντάρει ο ίδιος και γνωρίζω εκ των έσω τις εξαντλητικές φάσεις της δόμησής του στη μουβιόλα – σε αυτό το θέμα θα επανέλθω.)

Για τον *Μπαλαμό*, η συμφωνία της ΕΡΤ αφορούσε ένα ντοκιμαντέρ γύρω από τα γερασμένα άλογα που κατέληγαν στα σφαγεία της Ιταλίας. Και, όλως αιφνιδίως, άρχισαν οι μεταμορφώσεις! Ο Σταύρος βάλθηκε να σκηνοθετεί αναπαραστάσεις. «Βρίσκομαι σε φόρμα... έφτασε η ώρα να υποδυθώ τον ρόλο του βαμπίρ, κάτι που με βασανίζει χρόνια...!», μου είχε πει κάποια στιγμή στο «Καφέ Κοραής», λίγο πριν να ξεκινήσει τα «γυρίσματα». Ο «Πρίγκιπας Διαμάντε», ο επίδοξος Δεσπότης της Ηπείρου και της Θεσσαλίας, καθίσταται ένα βαμπίρ της βλάχικης ενδοχώρας! Μικρασιάτης ο Σταύρος, ανακάλυπτε στους «Βλάχους» της ηπειρωτικής Ελλάδας βαμπιρικά γονίδια...! Στις ενστάσεις μου ότι καλώς ή κακώς οι Βλάχοι έκαναν την «Επανάσταση του '21», απαντούσε ότι την «επανάσταση» έπρεπε να την είχαν κάνει οι Μικρασιάτες! Στις διαμαρτυρίες μου ότι τις επαναστάσεις δεν τις κάνουν οι ανελεύθεροι και χορτάτοι, αλλά οι πεινασμένοι και οι κυνηγημένοι, ο Σταύρος απαντούσε με ένα σαρδόνιο γέλιο... Θυμάμαι πως κάποια στιγμή, καθώς του υπενθύμιζα ότι το παραμύθι της βρυκολακοποίησης των Βαλκανίων στη βάση του πρίγκιπα Βλάντις το είχαν κατασκευάσει αρχικά οι Γερμανοί (με τις μαύρες αφηγήσεις) και ακολούθως οι αγγλοσάξονες διά χειρός Bram Stoker, ανταπάντησε πως ο Murnau είναι «μεγάλος ποιητής». Ωστόσο, επέμεινα: αν έτσι έχει το ζήτημα, τότε ο δημιουργός του *Νοσφεράτου* όφειλε να κάνει έστω σύντομα, έστω υπαινικτικά, μια κάποια αναφορά στον αντι-οθωμανικό αγώνα του Βλάντις! Εντέλει, παραδέχτηκε μεταξύ σοβαρού και αστείου πως ο Murnau υπήρξε ο ίδιος βαμπιρίσκος! Στα καμποχώρια της Θεσσαλίας, όπου έγιναν τα «γυρίσματα» του *Μπαλαμού*, γνώρισε τυχαία τον Κυριάκο! Έναν τσαμπάση ατσίγγανο, που παράλληλα ήταν και απαράμιλλος παραμυθάς! Αυτός ο Κυριάκος, σιγά-σιγά αλλά σταθερά, διαμόρφωσε ο ίδιος τον φιλμικό τύπο του «ανατολίτη γητευτή...», που μπορεί και εξευμενίζει, όχι μόνο τα στοιχεία της Φύσης, αλλά ακόμα και τους μοχθηρούς «υποσελήνιους» δαίμονες! Και, φυσικά, τον «κακό» του έργου επωμίστηκε ο ίδιος! (Κατά τη διάρκεια της προβολής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ο Κυριάκος, μέσα στο κομφούζιο των αποδοκιμασιών της ταινίας, έβγαλε το περίστροφο και, αν δεν τον σέρναμε έξω από την αίθουσα, ήταν έτοιμος να πυροβολήσει το κοινό).

Όταν εντέλει ολοκληρώθηκαν τα «γυρίσματα» του *Μπαλαμού*, το πρόβλημα ήταν το πώς θα μπορούσε να μονταριστεί ένα χαοτικό υλικό, αποτελούμενο από ζωοπανηγύρεις, βοσκοτόπια και ακατανόητες αναπαραστάσεις, που δεν είχαν κανέναν ειρμό... Η πρώτη μορφή ήταν ένα έργο πέντε ωρών! Και μέχρι να ωριμάσει (στην ομάδα που πλαισίωνε τον Σταύρο) η ιδέα ότι η ταινία έπρεπε να περιοριστεί στις δύο ώρες, μεσολάβησαν ομηρικοί καβγάδες.

Αν και το ταλέντο του, ιδιαίτερα μετά την παζολινική *Καρκαλού*, είχε αναγνωριστεί και από τους πλέον μεμψίμοιρους κριτικούς (οι οποίοι διψούσαν και εξακολουθούν να εκστασιάζονται με τα «οιδιπόδεια συμπλέγματα»), ωστόσο, η οικονομική του κατάσταση παρέμεινε δραματική. Εν μέσω μιας σχεδόν χυδαίας καταναλωτικής ευμάρειας (αλλά και χρυσοκάνθαρων «ειδικών» των κρατικών επιδοτήσεων του κινηματογράφου), ο Σταύρος πεινούσε. Το ότι δεν υπέκυψε από εξάντληση, στα μισά του σισύφειου αγώνα, το οφείλει κατά κύριο λόγο στην αλληλεγγύη και οικονομική βοήθεια πολλών φίλων και συναδέλφων, τα ονόματα των

οποίων συγκροτούν έναν μακρύ κατάλογο.

Μετά το μπουφόνικο *Ντανίλο Τρέλες* (το οποίο ακολουθεί κωδικοποιημένους δρόμους, γνωστούς από την ψυχανάλυση και τον σουρεαλισμό, και με αυτή την έννοια είναι το πλέον τυποποιημένο έργο του) και παρόλη την επιδείνωση της πάντα κλονισμένης υγείας του, συγκέντρωσε όλες του τις δυνάμεις προκειμένου να πραγματοποιήσει αυτό που θα σταθεί το κύκνειο άσμα του! Ένα έργο το οποίο απαιτούσε αυστηρό σχεδιασμό και τη σεναριακή συγκρότηση ενός αφηγηματικού φιλμ. Εγχείρημα που δεν είχε αποτολμήσει μέχρι τότε. Ένα φιλμ που όφειλε να κερδίσει την αγάπη του μεγάλου κοινού. Έτσι, όταν είχαν τελειώσει τα γυρίσματα του *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία*, ήταν σε κατάσταση κατάρρευσης. Ωστόσο, με τη θερμή συμπαράσταση συνεργατών και φίλων, και ιδιαίτερα της Charlotte van Gelder, η τεχνική επεξεργασία της ταινίας ολοκληρώθηκε χωρίς σοβαρά προβλήματα. Όταν πρωτοείδα, στη μουβιόλα ακόμη, τον *Ερωδιό*, κατάλαβα πως επρόκειτο για το πλέον ολοκληρωμένο έργο του. Ο ίδιος είχε εναποθέσει όλες του τις ελπίδες σε αυτό το φιλμ. Ήθελε να πιστεύει πως ο *Ερωδιός* θα έβρισκε την πρέπουσα ανταπόκριση από το μεγάλο κοινό και προσδοκούσε την οικονομική του ανόρθωση. Μα σαν από παρέμβαση κάποιας μοχθηρής θεότητας, όπως θα 'λεγε και ο Borjes, όλα ήρθαν ανάποδα. Το πρώτο σοκ υπήρξε ο αποκλεισμός της ταινίας από το επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1987). (Αλίμονο! Για να τον παρηγορήσω, έσπευσα να του υπενθυμίσω τη μοίρα που επιφύλαξε το βαλκανορθόδοξο ελληνικό γκέτο στον μεγάλο έλληνα μαθηματικό Καραθεοδωρή!) Σε όλους εμάς ήταν γνωστή η αθλιότητα των κινηματογραφικών πραγμάτων, ιδιαίτερα μετά την ψήφιση του «νόμου περί κινηματογραφίας», μα κανείς δεν είχε προβλέψει ότι ολόκληρος συρφετός αναλφάβητων συνδικαλιστών και κομισάριων θα αποχτούσε τόση δύναμη. Μικροαστοί «διανοούμενοι» της Αριστεράς και πρώην καγκεμπίτες, συνεργαζόμενοι απροσχημάτιστα με διάφορους καιροσκόπους, που η μόνη τους ενασχόληση ήταν τα πορνό και η διαφήμιση, είχαν ριχτεί με τα μούτρα στην – με κάθε μέσο – εξόντωση των δημιουργών που δεν διέθεταν κομματική κάλυψη. Αυτό υπήρξε η χαριστική βολή για τον ήδη καταβεβλημένο, σωματικά και ψυχικά, Σταύρο.

Σε άρθρο μου στην εφημερίδα «Τα Νέα» (27 Φεβρουαρίου 1988), σχετικά με τη συντεχνιακή αμπελοφιλοσοφία και τις κρατικές επιχορηγήσεις, τελείωνα ως εξής:

«...Ο κρατικός φορέας μπορεί να συνεχίζει να χρηματοδοτεί τις ταινίες των επιλογών του. Και, εάν το νομίζει παραγωγικό, μπορεί να επιβάλει με νόμους ακόμη μεγαλύτερα συνεργεία, όμοια με τα αμερικανικά. Αλλά, ας επιτρέψει σε αυτούς που αγαπάνε με πάθος τον κινηματογράφο/σκέψη να συνεχίσουν ανεμπόδιστα τον δρόμο τους. Και αυτό σημαίνει να παραχωρηθούν στις αδέσμευτες παραγωγές ίσα δικαιώματα με τα προϊόντα του κρατικού φορέα. Ίση μεταχείριση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και ίσα δικαιώματα στις κρατικές επιχορηγήσεις. Έτσι ώστε, στο μέλλον, να μην δύναται ο κάθε ανώνυμος συνδικαλιστής να καταδικάζει τον Σταύρο Τορνέ σε φυσική εξόντωση. Είναι το ελάχιστο που οφείλει ο κάθε ελεύθερος δημιουργός να απαιτήσει από μια δημοκρατική κυβέρνηση.»

Δυστυχώς, η έκκλησή μου, όχι μόνο δεν εισακούστηκε, αλλά εξόργισε τους ειδήμονες. Μερικούς μήνες αργότερα, ο Σταύρος Τορνές θα πέθαινε μέσα σε συνθήκες ανείπωτης εξαθλίωσης. Ποιος θα φανταζόταν, αλίμονο, πως αυτός ο Οδυσσέας της εποχής μας, ύστερα από μια οδυνηρή περιπλάνηση δύο δεκαετιών, και με ένα ξεχωριστό σε πρωτοτυπία και σημασία έργο, αποκτημένο με υπεράνθρωπες θυσίες, θα συναντούσε ξανά στο διάβα του τους μοχθηρούς Λαιστρυγόνες; Ποιος θα περίμενε, αλήθεια, πως εκείνος ο προγλωσσικός εργατοπατέρας, συνεπικουρούμενος από πρώην αποτυχημένους σκηνοθέτες του κόμματος και νυν διαχειριστές της τέχνης, θα ανακηρυσσόταν σε «πάπα» του ελληνικού κινηματογράφου! Ωστόσο, εκείνος ο μνησίκακος συνωμότης είχε σχεδιάσει με μεγάλη φροντίδα την αναρρίχησή του στα κρατικά πόστα και είχε ορκιστεί, μέσα στα σκοτάδια του παρελθόντος, την εξόντωση του Οδυσσέα – εννοώ βιολογικά. Γιατί το έργο του είναι εδώ. Θα υπάρχει για να θυμίζει στους επιγόνους το πέρασμα του Σταύρου Τορνέ από τη χώρα των Λωτοφάγων.

Απόσπασμα από ένα εκτεταμένο κείμενο που γράφτηκε ειδικά για τον τιμητικό τόμο του TORINO FILM FESTIVAL / 2003.
Τίτλος του τόμου: STAVROS TORNES - CINEASTA GRECO E ITALIANO,
όπου και το αφιέρωμα στο συνολικό κινηματογραφικό έργο του Σταύρου Τορνέ.

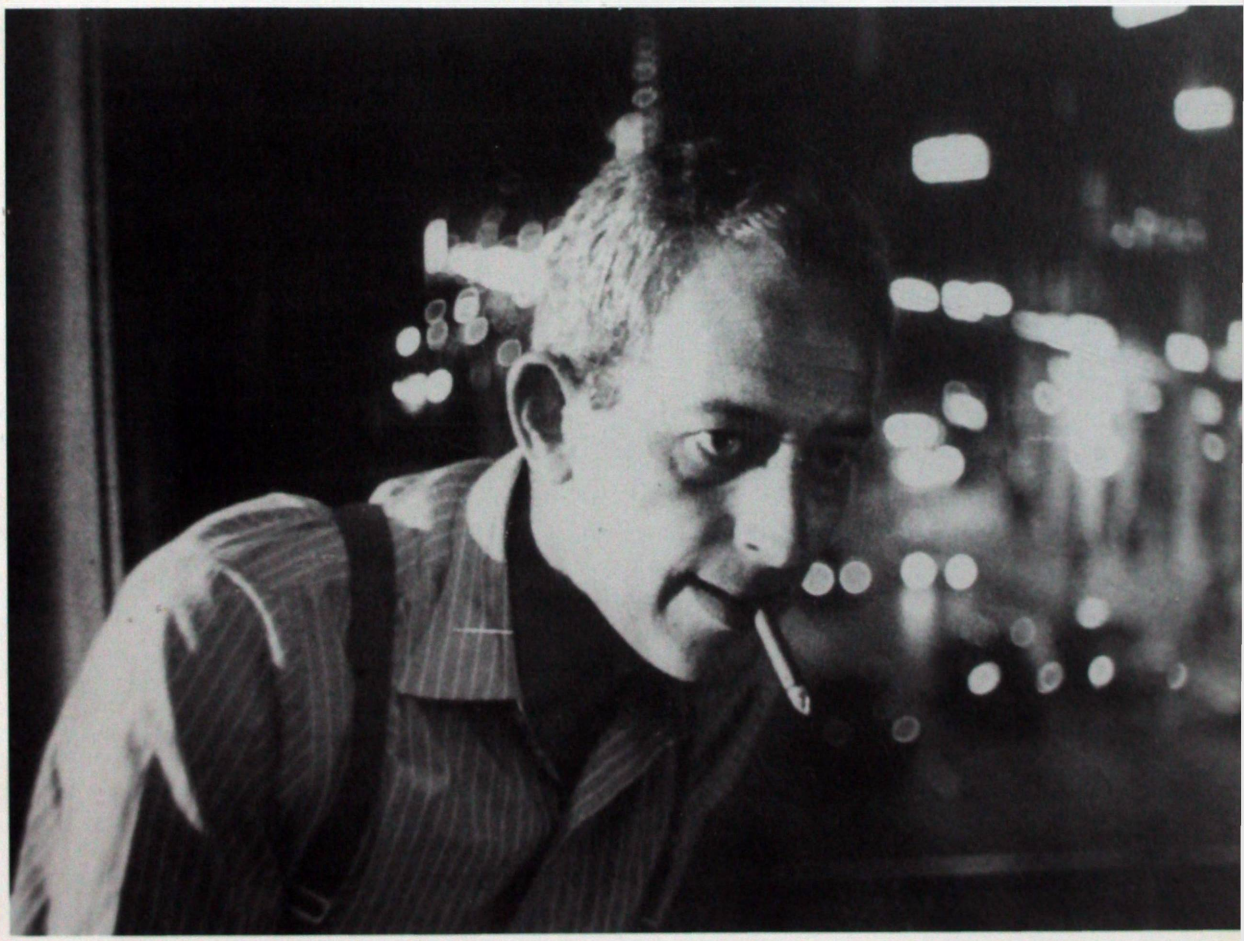
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΚΑΤΟ ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ (1963)
Ντοκιμαντέρ, 35mm. Διάρκεια: 20 λεπτά.
Σκηνοθεσία: Δήμος Θέος, Φώτος Λαμπρινός.
Σενάριο-Παραγωγή: Δήμος Θέος.
Φωτογραφία: Τάκης Καλαντζής, Μάκης Ανδρεόπουλος, Γιάννης Καλοβρενάς, Νίκος Αδαμόπουλος.
Μοντάζ: Βασίλης Σερντάρης, Δήμος Θέος.

Η ταινία *Εκατό Ώρες του Μάη* αποτολμά μια αντικειμενική επισκόπηση των πολιτικών γεγονότων στην Ελλάδα κατά την τελευταία πενταετία, με αφετηρία και άξονα αναφοράς τη δολοφονία του βουλευτή Πειραιώς της Αριστεράς, Γρηγόρη Λαμπράκη. Στα μεταπολεμικά χρόνια ο ελληνικός λαός προχώρησε αγωνιστικά, απαιτώντας τη δικαίωσή του, κοινωνική, πολιτική, κ.λπ.. Η μικρή αυτή ταινία αποτυπώνει ετούτη την πορεία προς τη δημοκρατία.

ΚΙΕΡΙΟΝ (1968)
Ασπρόμαυρη, 35mm. Διάρκεια: 92 λεπτά.
Σκηνοθεσία: Δήμος Θέος.
Σενάριο: Δήμος Θέος, Κώστας Σφήκας.
Φωτογραφία: Γιώργος Πανουσόπουλος, Συράκος Δανάλης.
Μοντάζ: Βαγγέλης Σερντάρης.
Ήχος: Τάσος Μεταλλινός.
Μουσική: Βαγγέλης Μανιάτης.
Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός, Δήμος Θέος.
Παίζουν: Ανέστης Βλάχος, Δήμος Σταρένιος, Ελένη Θεοφίλου, Σταύρος Τορνές, Τιτίκα Βλαχοπούλου, Κώστας Σφήκας, Γρηγόρης Μασάλας, Ελένη Ξανθάκη, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Κυριάκος Κατζουράκης, Ρίτσα Μπουρκιά, Τώνια Μαρκετάκη.

Ένας δημοσιογράφος κατηγορείται για τη δολοφονία ενός αμερικανού συναδέλφου του, που διερευνούσε τον ρόλο των καρτέλ πετρελαίου στη Μέση Ανατολή. Παρόλο που αθωώνεται, θέλει να ξεσκεπάσει τους πραγματικούς ενόχους. Μάταια όμως. Ο ρόλος των μυστικών υπηρεσιών και του παρακράτους αποδεικνύεται πιο περίπλοκος και πιο ισχυρός από τον ίδιο.



ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ (1976)
Έγχρωμη, 35mm. Διάρκεια: 115 λεπτά.
Σκηνοθεσία-Σενάριο: Δήμος Θέος.
Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Άρης Σταύρου, Πέτρος Καραβίδογλου.
Μοντάζ: Ανδρέας Ανδρεαδάκης.
Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης.
Μουσική: Χριστόδουλος Χάλαρης.
Σκηνικά: Τώνης Ιωάννου, Θανάσης Παπαγιαννάκος.
Κοστούμια: Τούλα Κατοχιανού.
Παραγωγή: Cosmovision. **Παραγωγός:** Γιάννης Στεφανής.
Παίζουν: Κώστας Σφήκας, Ελένη Μανιάτη, Άγγελος Σφακιανάκης, Κώστας Χαραλαμπίδης, Γιάννης Ευδαίμων, Γιώργος Μπαλλής, Γιάννης Τότσικας, Ηρώ Κυριακάκη, Δημήτρης Πουλικάκος, Χρήστος Μπάρλας.

Δοκίμιο πάνω στη μυθοπλασία-ιστορία, βασισμένο σε μια παραλλαγή του μύθου της Αντιγόνης. Σε κάποιο νησί-αποικία της μινωικής Κρήτης, που ονομάζεται Λυκαβηττός, οι πρεσβευτές της μητρικής πόλης εισηγούνται ένα νέο αρδευτικό σύστημα, με το οποίο αλλάζει ριζικά το σύστημα παραγωγής.

ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΝΤΑΝΟΣ - Η ΕΙΚΟΝΑ ΕΝΟΣ ΜΥΘΙΚΟΥ ΟΠΛΑΡΧΗΓΟΥ (1987)
Έγχρωμη, 35mm. Διάρκεια: 120 λεπτά.
Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ: Δήμος Θέος.
Φωτογραφία: Γιάννης Βαρβαρίγος.
Ήχος: Δημήτρης Γαλανόπουλος.
Κοστούμια: Μιλτιάδης Μακρής, Δημήτρης Κακριδάς, Γεωργία Φακιολά.
Μακιγιάζ: Μανώλης Γαλάνης.
Παραγωγή: ΕΚΚ, ΕΡΤ 1.
Παίζουν: Γιώργος Μιχαλακόπουλος, Julio Brogi, Ελένη Μανιάτη, Αλέξανδρος Βερώνης, Κωνσταντίνος Μαντιλάς, Παναγιώτης Καλδής, Παναγιώτης Μποτίνης.

Η ταινία αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα, περνώντας από το πραγματικό στο ιστορικό και το φανταστικό. Ένας πρώην διπλωμάτης συγκεντρώνει υλικό για ένα βιβλίο που γράφει σχετικά με τη ζωή του καπετάν Μεϊντάνου, ενός φιλόδοξου ανθρώπου, ο οποίος έζησε τον 17ο αιώνα, πρώτα σαν κλέφτης εναντίον των Τούρκων και στη συνέχεια σαν αρχηγός άτακτων στρατευμάτων υπό τη διοίκηση των Τούρκων, που τον εκτέλεσαν αργότερα, όταν επέστρεψε στη παλιά του ζωή, του κλέφτη. Οι περιπέτειες του ήρωα εκτυλίσσονται γύρω από αυτό το κεντρικό θέμα, όπως τα «μυστήρια» γύρω από μια ιερή εικόνα, την οποία βλέπει ο διπλωμάτης σε ένα μοναστήρι, μια εικόνα που αποτελεί το κλειδί της ιστορίας. Παράλληλα, η προσωπικότητα του καπετάν Μεϊντάνου, τα έργα και η ζωή του αποκαλύπτονται μέσα από τις ιστορίες που διηγούνται οι καλόγεροι, οι οποίοι έζησαν πολλά χρόνια αργότερα από την εποχή της μυθικής αυτής φυσιογνωμίας.

ΕΛΕΑΤΗΣ ΞΕΝΟΣ (1996)
Έγχρωμη, 35mm, Dolby SR. Διάρκεια: 130 λεπτά.
Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ: Δήμος Θέος.
Φωτογραφία: Κωστής Γκίκας, Κωστής Παπαναστασάτος, Άκης Κερσανίδης.
Ήχος: Κώστας Σκιαδάς, Λυκούργος Βαγιάκης.
Μουσική: Κωστής Θέος.
Σκηνικά-Κοστούμια: Λουκάς Οικονομόπουλος.
Μακιγιάζ: Βίκη Χαλιώτου, Ζωή Μήτση.
Παραγωγή: Asya Film, Focus Film, ΕΚΚ, Studio 1. Με την υποστήριξη: Eurimages - Council of Europe, European Script Fund, του προγράμματος Media της Ευρωπαϊκής Ένωσης.
Παίζουν: Regina Remencius, Γιάννης Νέζης, Τηλέμαχος Κρεβάικας, Tage Larsen, Ρένος Μάντης, Τώνια Μποτανάκη, Αγγελική Γκιργκινούδη, Ελένη Μανιάτη, Κατερίνα Ραζέλου.

Η ιστορία του *Ελεάτη Ξένου* έχει την πλοκή μιας αστυνομικής ταινίας. Στο εσωτερικό της, όμως, αναπτύσσεται το θέμα της αγάπης, με τον ίδιο τρόπο που το μοτίβο αυτό εκφράζεται μέσα από τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης. Η Hanna Bluemart, μια εικοσιτετράχρονη φιλόλογος, φτάνει στην Αθήνα με σκοπό να «ανακαλύψει» τον πατέρα της. Αμέσως πληροφορείται πώς αυτός που, σύμφωνα με ορισμένες ενδείξεις, θα μπορούσε να είναι ο πατέρας της, έχει πεθάνει πριν από τέσσερις ημέρες. Η Hanna αρχίζει να ερευνά τις αιτίες του θανάτου του και σιγά-σιγά σχηματίζει το πορτρέτο ενός ποιητή (με το ψευδώνυμο «Ελεάτης Ξένος»), που θα ήθελε πάρα πολύ να είναι ο πατέρας της. Πιεζόμενη από ένα αρχέγονο αίτημα ταυτότητας, η Hanna προσποιείται πλέον την κόρη του δολοφονημένου ποιητή, δεδομένου ότι οι μαρτυρίες και τα στοιχεία που θα πιστοποιούσαν αυτό το ενδεχόμενο συνεχώς διαψεύδονται. Η περιέργειά της, ωστόσο, να μάθει την αλήθεια ως προς τις συνθήκες θανάτου του ανθρώπου που θα μπορούσε να είναι ο πατέρας της είναι τόσο ισχυρή, που τελικά την παρασύρει μέχρι τον θάνατο. Όμως, από τον θάνατό της αναδύεται ένας ύμνος. Ο θάνατός της θα εμπνεύσει στον νεαρό μουσικό Θωμά, που την αγάπησε, τη μουσική σύνθεση ενός ύμνου.

ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κινηματογράφος Τηλεόραση

1958-1967: Εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη σε διάφορες ταινίες.

1959-1962: Σκηνοθετεί θεατρικά έργα στο Πειραματικό Θέατρο του Γαλλικού Ινστιτούτου της Αθήνας (έργα των Beckett και Ionesco). Εργάζεται, επίσης, ως βοηθός σκηνοθέτη στη «Δωδεκάτη Αυλαία» του Χρ. Βαχλιώτη.

1963: *Εκατό ώρες του Μάη*, ντοκιμαντέρ διάρκειας 20 λεπτών. Βασισμένο στη δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη. Βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους της Τουρ (1968).

1967: Διευθυντής παραγωγής στην ταινία *Οι βοσκοί*, του Νίκου Παπατάκη.

1968-1974: *Κιέριον*, ταινία μεγάλου μήκους, στην οποία υπογράφει και τη σκηνοθεσία και το σενάριο. Ειδικό βραβείο στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας (1968). Πρώτο βραβείο και βραβείο καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1974). Η ταινία περιλαμβάνεται στον κατάλογο των ταινιών που συνιστούσε το περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, ως τις καλύτερες για το χρονικό διάστημα από 1968 έως το 1975.

1974: Μαζί με τον Κώστα Φέρρη γράφουν το σενάριο της ταινίας *Φόνισσα*.

1976: *Διαδικασία*, ταινία μεγάλου μήκους (σκηνοθέτης και σεναριογράφος). Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Πέζαρο (1976), του Κόβεντρι (1976), του Σικάγου (1977), καθώς και στην Εβδομάδα Κινηματογράφου του περιοδικού *Cahiers du Cinéma* στο Παρίσι (1976).

1977-1978: Σκηνοθετεί σειρά ντοκιμαντέρ για την ΕΡΤ με θέματα όπως *Μεσαιωνική Αίγινα*, *Όμορφη Εκκλησιά*, *Προχριστιανική Πάτμος*, κ.λπ..

1983: Σεναριογράφος και σκηνοθέτης της τηλεοπτικής ταινίας *Υπερρεαλιστικό χάπενινγκ*, με θέμα το κίνημα των ελλήνων υπερρεαλιστών (παραγωγή ΕΡΤ).

1983: Μοντέρ στην ταινία *Μπαλαμός*, του Σταύρου Τορνέ.

1985-1987: *Καπετάν Μεϊντάνος (Η εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού)*, ταινία μεγάλου μήκους (σκηνοθέτης και σεναριογράφος). Συμμετοχή στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1987.

1989: Σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας *Σταύρος Τορνές: Ο Ρωπογράφος της Διασποράς*, με θέμα το κινηματογραφικό έργο του Σταύρου Τορνέ (παραγωγή ΕΡΤ). Επίσης, για λογαριασμό της ΕΡΤ, αναλαμβάνει το σενάριο και τη σκηνοθεσία των τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ *Η Έβδομη Σφραγίδα*, *Δερβίσηδες*, *Το χαρέμι*.

1980-1992: Διδάσκει Σκηνοθεσία και Κινηματογραφική Θεωρία στη Σχολή Κινηματογράφου Ευγενίας Χατζίκου.

1991: Σεναριογράφος και σκηνοθέτης της σειράς ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ, με τον γενικό τίτλο *Ελληνισμός και Δύση* (έντεκα ντοκιμαντέρ).

1996: *Ελεάτης Ξένος*, ταινία μεγάλου μήκους (σκηνοθέτης και σεναριογράφος). Συμμετοχή στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Βιβλία και δοκίμια

1981: *Φορμαλισμός: γλώσσα, λογοτεχνία, κινηματογράφος*, εκδόσεις Αιγόκερως (μελέτη πάνω στον ρωσικό φορμαλισμό και τη δομική γλωσσολογία).
1985: *Εικόνες - Ο δογματικός ιστός και η ευχαριστηριακή φυσιογνωμία της αγιογραφίας*, εκδόσεις Αιγόκερως (μελέτη με θέμα τη βυζαντινή ζωγραφική).
1988: *Το αισθητικό και το ιερό: από τον Αλμπέρτι στον Λέσσινγκ*, εκδόσεις Αιγόκερως (μελέτη για τη σχέση του αισθητικού και του ιερού στην τέχνη).
1994: *Μανιάκ Μπέης*, εκδόσεις Οδυσσέας (μυθιστόρημα).
1998: *Η γραφειοκρατία του Αοράτου* (ιστορικό μυθιστόρημα που δημοσιεύεται σε συνέχειες, στο περιοδικό *Μονόκερως*).
1975-1989: Δημοσιεύει διάφορα δοκίμια για τον κινηματογράφο και την τέχνη σε ποικίλα περιοδικά και εφημερίδες, όπως: «Ο κινηματογράφος της αμφισβήτησης», στο περιοδικό *Filmkritik*, Γερμανία, 1975· «Ο μετακινηματογράφος του Werner Nekes», δοκίμιο για τον πειραματικό κινηματογράφο, στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 1980· σειρά άρθρων για τον «Ποιητικό Κινηματογράφο», στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 1988· μελέτη για τον σύγχρονο μεταπολεμικό κινηματογράφο στην Ευρώπη, στο περιοδικό *Εικαστικά*, 1985· «Ο γερμανικός κινηματογράφος της περιόδου 1913-1933» και «Ρωμαιοκαθολικισμός, βερισμός και προτεσταντική εικονομαχία», στο περιοδικό *Μονόκερως*, 1998.

Εκατό ώρες του Μάη

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ / ΠΕΚΚ / ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ
ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ
ΝΤΙΝΟΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ
ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ
ΖΥΛ ΝΤΑΣΣΕΝ
ΝΤΕΪΒΙΝΤ ΚΡΟΝΕΝΜΠΕΡΓΚ
ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ
ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ
ΑΤΟΜ ΕΓΚΟΓΙΑΝ
ΑΜΠΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ
ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ
ΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΟΥΡΙΔΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ
ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΩΛΗΣ
ΣΕ ΞΕΝΟ ΤΟΠΟ

Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΑΝΤΙΔΗΣ: *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία*

II-0000000019 40

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY OF CULTURE
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL