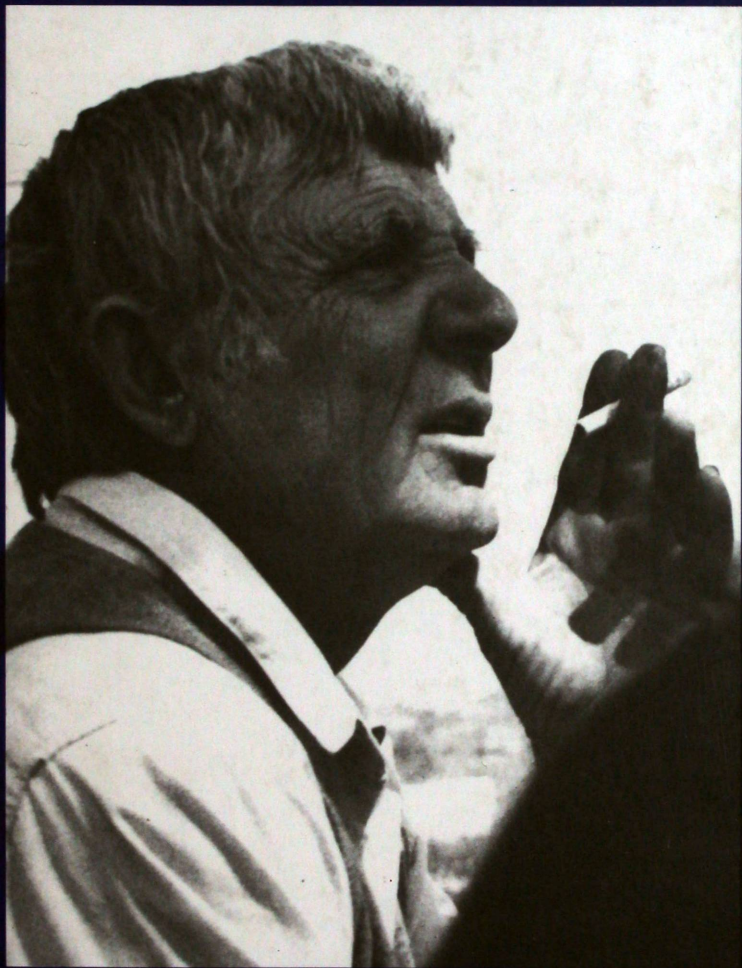
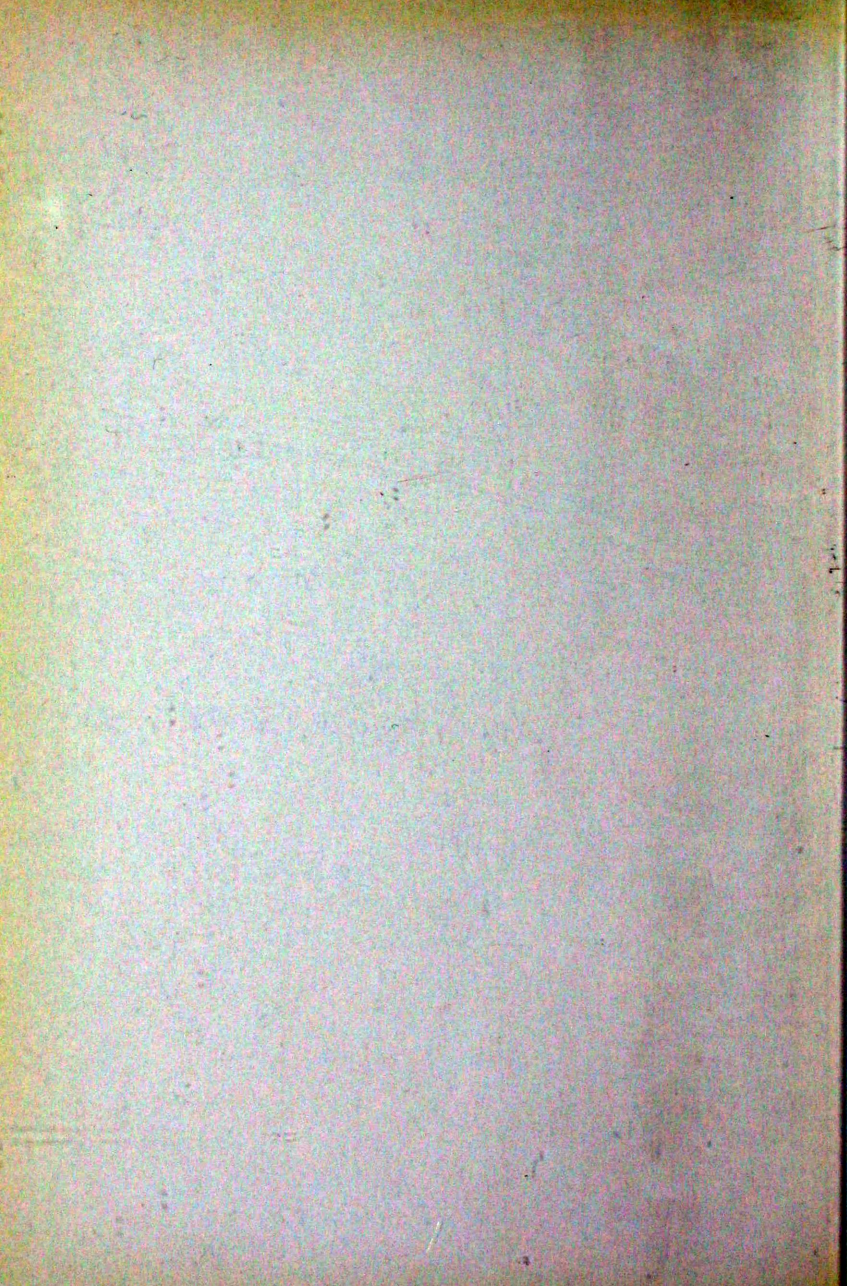


34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ



Π-000000006879

Αλέξης Δαμιανός

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Διεύθυνση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Copyright: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1993

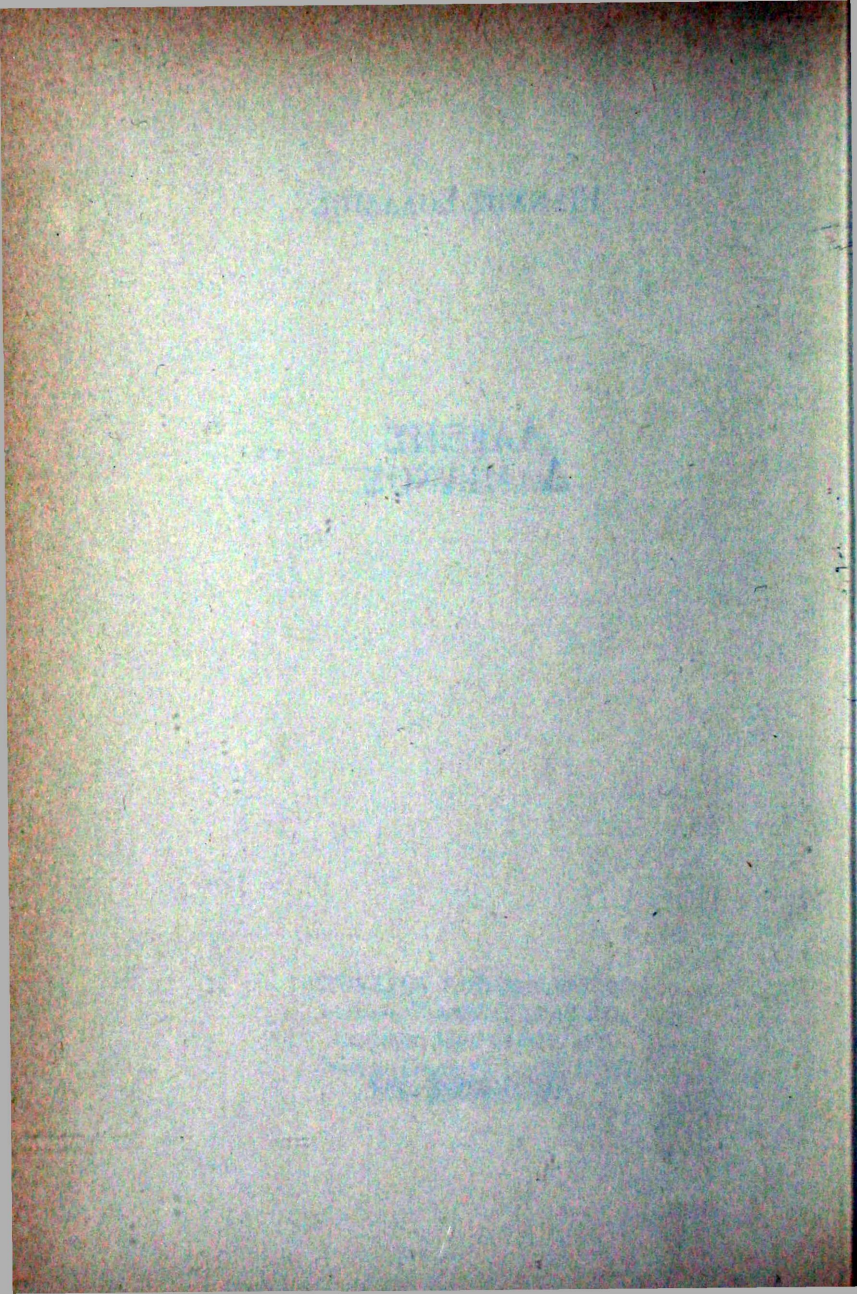
Ζωοδόχου Πηγής 17, τηλ. 36 13 137

ISBN 960-322-022-1

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

ΑΛΕΞΗΣ
ΔΑΜΙΑΝΟΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1993



ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ ΕΝΑΣ ΑΤΟΦΙΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ

Μέχρι το πλοίο και Ευδοκία. Ο Αλέξης Δαμιανός, με δύο μόνο ταινίες και, μια, για την ώρα ημιτελή, τον αναμενόμενο *Ηνίοχο*, κατάφερε να είναι από τις κορυφαίες περιπτώσεις του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου. Η αντοχή και η μοναδικότητα του έργου του επιβεβαιώνονται, με τρόπο θαυμαστό, κάθε φορά που η εγχώρια κινηματογραφία αναζητά, αγωνιωδώς το πρόσωπό της.

Ο κινηματογράφος του Δαμιανού αγροσί, επιδεικτικά και προκλητικά, την τεχνοκρατική δουλειά της κινηματογραφικής γραφής. Βρίσκεται στις απαρχές της δημιουργικής αγωνίας της τέχνης, στον ερασιτεχνισμό του ποιητή. Και απ' εκεί, πλησιάζει, με τρόπο βίαιο, σκληρό, χωρίς καλλιγραφίες και ψιμύθια, τη σύγχρονη Ελλάδα.

Γιατί και στο *Μέχρι το πλοίο* και στην *Ευδοκία*, και στον παραξηγημένο, αγνοημένο τηλεοπτικό *Πατούχα* ο Δαμιανός εισβάλλει στο κέντρο της νεοελληνικής περιπέτειας, βρίσκει την ψίχα και την ψυχή της. Δικαιώνει όσους επιμένουν ότι ακόμα και ο κινηματογράφος, τέχνη της σύνθεσης και της συνεργασίας, μπορεί κάποτε να χειραφετείται από απρόσμενους δρόμους, που είναι αυτοί που διαχωρίζουν τους αληθινούς δημιουργούς του σινεμά από τους κατασκευαστές του.

Ο Δαμιανός πλησίασε τον κινηματογράφο με τρόπο υλικό, χωμάτινο. Οι ήρωές του ερωτεύονται, χορεύουν, σπαρταρούν και τσακίζονται. Η ηθογραφία είναι πολύ πίσω τους και η τραγωδία εντός τους. Από εδώ ξεκινάει το μεγάλο μάθημα του ξεχωριστού δημιουργού: πώς δηλαδή κινηματογραφούνται όλες οι αισθήσεις, πώς κινηματο-

γραφείται η υλικότητα της απόγνωσης, του έρωτα και της ζωής.

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

Μιχάλης Δημόπουλος
15 Οκτωβρίου 1993

ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΩΝ ΜΥΘΩΝ

Μέχρι το πλοίο, Ευδοκία, Αλέξης Δαμιανός: στην ταπεινή κινηματογραφική μας φυλή, με το πενιχρό της εισόδημα, την ταπεινή ιστορία και το πενιχρό μαρτυρολόγιο, σ' αυτά τα τρία σημεία επενδύσαμε για πάνω από δύο δεκαετίες, εκεί που ψάχναμε σε ποιο Θεό να πιστέψουμε. Ο Κούνδουρος είχε διαγράψει μια πορεία τρομερού παιδιού και σε πείσμα όλων παρέμεινε για πάντα έφηβος: εφηβικά μεγαλόστομος στην κοινωνική του συμπεριφορά, στις ταινίες του ως το Μπορντέλο και ως τον Μπάυρον πάντα πολύτιμο πολιτιστικό κεφάλαιο του τόπου. Οι μετοχές του Κακογιάννη έπεσαν αισθητά. Ο Κανελλόπουλος βούλιαξε στο ρομαντισμό και τη μοναξιά του. Οι νέοι είναι άστατοι και το παιχνίδι δεν τους βοηθάει στην μυθοποίησή τους. Κυρίαρχος του παιχνιδιού μας για τις δεκαετίες του '70 και του '80 παραμένει ο Αγγελόπουλος. Μοντέρνος στα πρώτα του βήματα, ιδεολογικά επίκαιρος, φορμαλιστικά ερεθιστικός, συσπειρώνει αρχικά τους διανοούμενους και στη συνέχεια κατατάει μια επίζηλη, για τους εδώ συναδέλφους του, θέση στη διεθνή Κινηματογραφική Ιστορία. Οι μιμητές του ουκ ολίγοι. Και αυτός εκεί, μοναδικός, με τα ίδια πάντα κινηματογραφικά του δοκίμια, της ίδιας πάντα μεγάλης αξίας. Όμως το παιχνίδι μοιάζει ανισόρροπο, όσο και αν ο Βούλγαρης, ο Παναγιωτόπουλος, ο Νικολαΐδης, ο Φέρρης, ο Θεός, ο Τορνές... στήνουν κατά καιρούς αντίβαρα. Η σκιά του Αγγελόπουλου είναι βαριά, λείπει ο αντίβαρός του μύθος: ο σοφός γέρων του κινηματογράφου μας, ο Παπαδιαμάντης του, ο Τσαρούχης του... Αυτός που στο έργο του θα συνδυαστεί η υψηλή τέχνη και η λαϊκή φόρμα. Και τότε κάπου εκεί στο πέρασμα από τη δεκαετία του '70, σ' αυτή του '80, οι ρέκτες της κινηματογραφικής μας τέχνης θα επενδύσουν σε έναν σπουδαίο μεν, παραγνωρισμένο δε,

σκηνοθέτη, που έχει πια αποσυρθεί από τον κινηματογραφικό στίβο. Είναι ο Αλέξης Δαμιανός, που αυτή την εποχή καλλιεργεί το χωράφι του στη Βόρειο Εύβοια. Το έργο και η προσωπικότητά του επαυτοποθετούνται. Μένουν στην άκρη η ερμηνεία του στον Παράξενο ταξιδιώτη, αυτή που τον έκανε γνωστό στο πλατύ κοινό, οι ατυχείς περιπέτειές του με την τηλεόραση και με την μεταφορά σ' αυτήν του Πατούχα, και έρχεται σε πρώτο πλάνο η *Ευδοκία* και μαζί της το *Μέχρι το πλοίο*.

Η αναγνώριση της *Ευδοκίας* παίρνει όλο και μεγαλύτερες διαστάσεις για να φτάσουμε στα 1985 όπου σε ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο που οργανώνει η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου την ανακηρύσσουν σαν την καλύτερη ελληνική ταινία όλων των εποχών. Τούτη η «τολμηρή» πράξη των κριτικών προκάλεσε την άμεση αντίδραση των άλλων σκηνοθετών που τόσο μεμονωμένα, όσο και μέσω της ΕΕΣ κατηγορούν την ΠΕΚΚ για απαράδεκτες διαδικασίες. Όμως ο μύθος του Δαμιανού και του έργου του έχει πια φτιαχτεί. Έχει γίνει σημείο αναφοράς. Το έργο του αναρτήθηκε στις περίζηλες θέσεις του ελληνικού κινηματογράφου και ο ίδιος μνημονεύεται με τις σπουδαίες φυσιογνωμίες του τόπου. Αν και αποτραβηγμένος από τον κινηματογραφικό μας χάρτη, παραμένει ζωντανός και ονειρεύεται να κάνει ταινία. Κάποιοι περιμένουν πιστεύοντας σ' αυτή την κίνηση, κάποιοι τη φοβούνται. Τη φοβούνται αυτοί που προαισθάνονται τυχόν στραβοπάτημα του Δαμιανού, ανάξιο του μύθου του, τη φοβούνται κι αυτοί που βλέπουν το Δαμιανό να ξαναπαίρνει στα χωράφια τους, ενώ τον ήθελαν αποτραβηγμένο και τιμημένο από την Ιστορία.

Στο μεταξύ ο Δαμιανός δουλεύει το χωράφι του και την ιδέα του *Ηνίοχου*. «Αποφάσισα να βγάλω σ' αυτό το έργο αυτό τον τρόπο και την αγάπη που έχω για τον τόπο», λέει ο ίδιος και ακόμα: «Ο *Ηνίοχος* δεν είναι πια ένας αγωνιστής της ζωής, αλλά είναι αγωνιστής του αγώνα, της άμιλλας». Ο Δαμιανός αποφασίζει να αφήσει στην άκρη τις πίκρες του για την μη αναγνώριση στην εποχή τους των πρώτων του ταινιών και να ξαναμπει στον αγώνα. Και χρειάστηκε πολύς αγώνας για να φτάσει ο *Ηνίοχος* στην ολοκλήρωσή του.

Ο κόσμος συντρέχει τους μύθους που βρίσκονται κλεισμένοι στα βιβλία ή κρεμασμένοι στα κάδρα του τοίχου. Αυτούς τους αγαπάει με όλες τις ιδιορρυθμίες τους, με το δικό τους μοντέλο δημιουργίας. Όταν όμως ο μύθος κατεβαίνει στην αγορά εκεί γίνεται έρμαιο των νόμων της, υπόχρεος των λογιστικών της διαδικασιών. Οι προϋπολογισμοί και οι ισολογισμοί του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της ΕΡΤ είναι υποχρεωτικά σεβαστοί από όλους, ορθολογικά δομημένοι και ίσως δεν γίνεται διαφορετικά. Όμως τούτη η λογική γεννάει το παράλογο. Αφήνει χώρο στους επιτήδειους, στους λογιστικά σκεπτόμενους, στους «συντεπείς» στις χρονικές και οικονομικές υποχρεώσεις τους. Μοιάζουν δημοσιούπαλληλικοί κανονισμοί. Και ο καλλιτέχνης που δεν μπορεί να δεσμεύσει σ' αυτά τα λογιστικά πλαίσια το χρόνο του, την έμπνευσή του, τον τρόπο που έμαθε να δουλεύει, τι γίνεται; Αν είναι ασήμαντος εξοστρακίζεται. Και αν είναι όνομα με ειδικό βάρος μετατρέπεται σε επαίτη.

Από τη στιγμή που ο Δαμιανός αναγνωρίστηκε διατηρητέο μνημείο του πολιτισμού μας θα 'πρεπε κάποιος να φροντίσουν και να τον διευκολύνουν στο να παράγει έργο. Όμως από το 1980 ως το 1990 ο *Ηνίοχος* άγεται και φέρεται χωρίς κανέναν δημόσιο οργανισμό να τον παίρνει στα σοβαρά. Και όταν ο Δαμιανός αποφασίζει να μπει στη παραγωγή και όπου τον βγάλει, οι πιστοί του αλαλάζουν από χαρά, ενώ στην πορεία θα αποσύρουν την όποια χείρα βοήθειας εκτός ελαχίστων. Οι υπόλοιποι περιμένουν να χειροκροτήσουν το μεγάλο έργο, και έτσι γίνεται πάντα. Κάποτε το ΕΚΚ και η ΕΡΤ θα του εγκρίνουν ένα ασήμαντο για το εγχείρημά του ποσό, που για να το πάρει θα πρέπει να υποβληθεί σε εξευτελιστικό λογιστικό έλεγχο και σε ακόμα εξευτελιστικότερο καλλιτεχνικό!!!

Όμως ο *Ηνίοχος* κάποτε θα τελειώσει. Ο Δαμιανός αγωνίζεται για τον αγώνα. Τούτο το βιβλίο είναι ελάχιστο δείγμα σεβασμού προς τον άνθρωπο και το έργο του. Έγινε με αφορμή το τιμητικό αφιέρωμα που οργάνωσε το φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, αποτέλεσμα του ίδιου σεβασμού που τρέφει ο διευθυντής του Μισέλ Δημόπουλος για το Δαμιανό.

.... ΜΕΧΡ
ΤΟ ΠΛΟΙΟ



ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ

«**Ε**γώ δεν ήθελα να μπω στον κινηματογράφο...
Είχα γράψει ένα σενάριο το Μέχρι το πλοίο και ποτέ δεν είχα τραβήξει ούτε καρτέ. Φωνάζω λοιπόν τον Βούλγαρη και τον Πανουσόπουλο και τους λέω: «Αυτό είναι το σενάριο, να το γυρίσουμε έργο. Εγώ θα βοηθήσω πολύ στο πρώτο μέρος που το ξέρω καλά. Το δεύτερο θα το κάνει ο Παντελής και το τρίτο ο Πανουσόπουλος. Εγώ θα βρω τα λεφτά, θα βοηθήσω στο να βρεθούν τα μέλη και στη διδασκαλία των ηθοποιών». Ήταν και οι δύο σεμνοί και παιδιά. Φύγανε και δεν ξανάρθανε. Τους βρίσκω μετά από ενάμιση μήνα και τους αρχίζω στο θρισίδι. «Χριστούς, Παναγιές...» «Εγώ μόλις απολύθηκα», μου λέει ο Πανουσόπουλος τρομαγμένος. «Και γω δεν το πίστεψα», μου λέει ο Παντελής. Νόμιζαν πως τους κορόιδευα. Και έτσι έκανα μόνος μου την ταινία...».

Μοιάζει μ' αυτά τα μικρά χαριτωμένα ανέκδοτα που προβάλλουν το ασήμαντο και το τυχαίο σαν αφορμή μιας σημαδιακής πράξης, ή σαν εναρκτήριο σημάδι μιας λαμπρής σταδιοδρομίας. Όμως τούτη η μαρτυρία που μου προβάλλει ο Δαμιανός, πέρα από την ανεκδοτολογική της χροιά, μας αποκαλύπτει την βασικότερη πλευρά, κοινό μυστικό σ' αυτούς που γνωρίζουν τον μαρτυρόντα, ενός κόσμου: ενός κόσμου θεμελιωμένου πάνω στην έννοια του «δημιουργού», του συνθέτη και του συντονιστή ενός έργου, στην έννοια του δάσκαλου και των μαθητών. Ένας δάσκαλος που ακόμα δεν είχε γυρίσει ούτε καρτέ. Δεν βασίστηκε στη σκηνοθεσία γιατί δε του χρειαζόνταν, αφού η έννοια του σκηνοθέτη υπήρξε πάντα γι' αυτόν μια λύση ανάγκης: Ο Δαμιανός σκηνοθετεί τις ταινίες του γιατί δε βρίσκει τον κατάλληλο γι' αυτές σκηνοθέτη. Κάπως έτσι έφτασε στη σκηνοθεσία κι ο Σακελλάριος. Η έννοια του φιλοκατασκευαστή είναι και στους δύο

ξένη. Και φυσικά τα κοινά τους σημεία σταματάνε εδώ: Στη σημασία που αποδίδουν στο περιεχόμενο του κάδρου και όχι στη δεξιοτεχνία της κάμερας.

Το *δαχτυλίδι* του Σπήλιου Πασαγιάννη, ενός συγγραφέα που ο Δαμιανός θαυμάζει, βρίσκεται στην αφετηρία μιας περιπέτειας, μιας νέας ερμηνείας με τις προεκτάσεις της, για να φτάσει η πορεία των ηρώων του «μέχρι το πλοίο». Η κουλτούρα που διατρέχει αυτόν τον αιώνα, και που ο Δαμιανός σαν εκστατικός θεατής, μα και κοινωνός της, αισθάνεται την ανάγκη για συντήρηση και αναπαραγωγή της, τα χρονίζοντα προβλήματα του νεοελληνικού βίου που διαρκώς οξύνονται, για να βρουν λύσεις μπαλώματα, το τοπίο το σκληρό σαν τη σιωπή, αλλόκοτα ζωντανό, σχεδόν διονυσιακό, ο άνθρωπος ταπεινός, μα και το κέντρο του σύμπαντος κόσμου, το κέντρο κι ο λόγος ύπαρξης του κινηματογραφικού κάδρου, είναι η πρώτη κατάθεση του Δαμιανού, αυτού του «παράξενου ταξιδιώτη», που στα μέσα της δεκαετίας του '60 αδειάζει τη βαλίτσα του στο ελληνικό κινηματογραφικό κάδρο.

Μέχρι το πλοίο ονομάζει τον πρώτο του σταθμό, την πρώτη του ταινία, με αρχικό τίτλο *Ταξίδι για την Αυστραλία*. Θα μπορούσε το ταξίδι να ήταν για τον Καναδά ή για τη Γερμανία. Θα μπορούσε, ακολουθώντας την άτακτη των Ελλήνων φυγή, να φτάναμε *Μέχρι το τρένο* ή *Μέχρι το αεροπλάνο*. Θα μπορούσαν το τρένο ή το αεροπλάνο να ονομάζονταν και αυτά «Πατρίς» ή «Φίλιππος» ή «Αλέξανδρος» ή ακόμα «Βασίλισσα Φρειδερίκη», που συναντάω στην πρώτη γραφή του σεναρίου, ή οποιοδήποτε άλλο ιστορικό όνομα-όχημα-προαγωγός του Έλληνα στα σύγχρονα σκλαβοπάζαρα τον μακρινών βιομηχανικών χωρών που κατάντησαν μακρινές μπασταρδεμένες πατρίδες. Εκεί που ρεμπέτικο, δημοτικό, ροκ και τζάζ, παντρεύτηκαν, γέννησαν το νεοελληνικό κιτς, που με την σειρά του έφτασε στα πάτρια των φορέων του εδάφη, μαζί με τα δολάρια και τα μάρκα.

Όμως ο δρόμος προς τη συμφορά, της συμφοράς που αίτιοι της είναι οι ίδιοι οι Έλληνες στα 150 χρόνια του ελεύθερου βίου τους, είναι μονόδρομος και κατηφορικός. «Τα πόδια ενός που περπατάει με τον

ήχο κοτρώνας που κατακυλάει βαθιά στο φαράγγι», από τις πρώτες εικόνες της ταινίας, αρχή του κατακυλίσματος από το βουνό στη θάλασσα. Θα 'λεγα από το τίποτα στο πουθενά, αφού εδώ τόσο το βουνό όσο κι η θάλασσα εμφανίζονται σαν φορείς μιζέριας, έστω κι αν η θάλασσα δείχνει το δρόμο της φυγής και της κάποιας ελπίδας.

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

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

Αντώνη Νιάκα.....

Ναι μωρέ.....

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

«Πλούσιοι επτώχευσαν.....».

Η ψαλμωδία γίνεται μοτίβο. Βαθιά θρησκευόμενος ο Δαμιανός

φέλνει κι αυτός και οι ήρωές του, εμπλουτίζοντας το λόγο και την συμπεριφορά τους μέσα από την βυζαντινή μας παράδοση. Αγιάζουν το χέρι τους για την ώρα της σφαγής. Ας επικαλεστούμε και την ταινία—σχόλιο του Λάκη Παπαστάθη *Στον καιρό τον Ελλήνων*, όπου ο Δαμιανός στο ρόλο του αρχιληστή, μορφή ασκητική, ψέλνει και σκοτώνει ιερουργώντας.

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

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

Η σκηνή του δαχτυλιδιού είναι μυστική, μυσταγωγική. Δυο λόγια, τρεις κινήσεις στο μισοσκόταδο και η πανάρχαια τάξη αποκα-

ταστάθηκε. Σήμερα η φυλή δεν στρέφεται προς τα τραγικά της πρότυπα μα προς τα ηθογραφικά και τα ψυχογραφικά της. Ο πρώτος κύκλος έληξε για τον ήρωα. Τώρα αφήνει την ασφάκα που κρατήθηκε στο κοντανάσματά του και το κατρακύλισμα για τον κάμπο συνεχίζεται.

«Όλοι είμαστε αμαρτωλοί. Και ο Δεσπότης το ίδιο».

Στον κάμπο το σκηνικό φαίνεται να αλλάζει. Το περιβάλλον μοιάζει πιο ήρεμο και «προηγμένο». Ένα μηχανάκι, λαϊκό σύμβολο της δεκαετίας του '60, κόβει βόλτες και ένα εργοστάσιο, άλλο σύμβολο μιας ουτοπικής για την Ελλάδα επαγγελίας, ξεφυτρώνει στο βάθος. Από τη βαριά, μουντή ατμόσφαιρα των ορεινών περιοχών ο ήρωας φτάνει στο εκτυφλωτικό φως του κάμπου. Εδώ ο ήλιος καίει τα πάντα, το τοπίο μοιάζει σεληνιακό, ελληνικό. Τα προβλήματα παραμένουν τα ίδια, κάπως εξελιγμένα και φωτισμένα απο άλλη γωνία. Και η κινηματογράφησή τους παίρνει άλλη μορφή πιο ευλύγιστη σε σχέση με την δωρική του πρώτου μέρους.

Η Νανότα του Γρηγόρη Ξενόπουλου είναι το πρωταρχικό υλικό για το στήσιμο του δεύτερου μέρους, μεταφερόμενο στη δεκαετία του '60. Κυρίαρχο μοτίβο το ερωτικό ξύπνημα μιας αντίστασης στο χαρακτήρα βοσκοπούλας και η σύγκρουσή της με τα πατριαρχικά επιβεβλημένα πρότυπα συμπεριφοράς. Η σύνθεση οδηγεί κατευθείαν στο μπουρδέλο. Το τελευταίο αποτελεί κραυγαλέο πλην κοινό τόπο-σύμβολο και διέξοδο στην ερωτική αναζήτηση των νέων, μα και στην εργασιακή αντίστοιχα πλήθος απόρων και απροστάτευτων κορασίδων.

Εδώ ο ήρωας, στο δρόμο της μοίρας του θα κοντοσταθεί ξανά για κάποια μεροκάματα, για ένα καλό ρακί. Θα γίνει το σεξουαλικό αντικείμενο της Νανότας, που στην σεξουαλική της πείνα αδιαφορεί για το ποιος είναι και για τις όποιες συνέπειες. Οι τελευταίες είναι ασήμαντες, αφού περαστική πράξη ήταν σαν αυτή του τράγου και της κατσίκας. Αλλού είναι τα σημάδια που δείχνουν την πορεία της κοπέλας: το μηχανάκι, ο νέος (νταβατζής ή σωματέμπορος), η τσατσά, ένα καθρεφτάκι, ένα κραγιόν και ο δρόμος για την πόλη, για τα «αμαρτωλά σπίτια».

«Όλοι είμαστε αμαρτωλοί. Και ο Δεσπότης το ίδιο».

Τώρα ο ήρωας θα σηκωθεί από το στρώμα της καλύβας του κάμπου. Είναι καιρός να πάει κι αυτός στο μεγάλο λιμάνι. Εκεί που ανθίζουν τα μπουρδέλα. Εκεί που φορτώνονται και ξεφορτώνονται σώματα και εμπορεύματα από όλες και για όλες τις γωνιές της χώρας, από όλες και για όλες τις γωνιές του πλανήτη.

Τώρα ο ήρωας ξυρίστηκε, απέβαλε το άγριον προσωπίον του.

«Τώρα τα πουλιά... Τώρα οι πέρδικες».

Οι ήχοι του κομπρεσέρ. Η αφόρητη ζέστη του καλοκαιριάτικου μεσημεριού στον Πειραιά. Τα κονσερβοκούτια. Τα μίξερα διαμερίσματα. Η μίξερη ζωή νεκρωμένη προ πολλού. Όλα αυτά τα ανθρωπάκια έχουν πεθάνει πολύ πριν από το θάνατο τους και παρ' όλα αυτά συνεχίζουν να αναζητούν στον ήλιο μοίρα. Η αγροτική ζωή δίνει εδώ την θέση της στην μικροαστική. Όλα μίκρυναν αφόρητα. Ο ορίζοντας, οι άνθρωποι, οι κινήσεις, τα λόγια. Μόνο τα προβλήματα μεγάλωσαν αφού συσσωρεύτηκαν άλυτα από τους προηγούμενους χώρους, με τη χρονική και τοπική τους μετατόπιση στην υδροκέφαλη πρωτεύουσα. Τα λαϊκά της προάστεια θα μείνουν μνημεία συρρίκνωσης της ανθρώπινης υπόστασης. Αν στα ορεινά συναντήσαμε «ανθρώπους-άγρια ζώα» και στον κάμπο «ανθρώπους-σεξουαλικά πεινασμένα ζώα», τώρα στην πόλη συναντάμε «ανθρώπους-ευνουχισμένα ζώα».

Αφήσαμε τον ήρωα να ξυρίζεται και να ευπρεπίζεται για το μεγάλο της ζωής του ταξίδι, μακριά από μια Ελλάδα που τον πλήγωσε και την πλήγωσε, ένα ταξίδι που μοιάζει τόσο σκοτεινό, με ένα πλοίο κρεματόριο που θαρρείς σε πάει στην αντίπερα, μεταφορικά πια, όχθη. Ως την αναχώρηση του πλοίου θα μείνει σε μια κουζίνα που του νοικιάζουν και θα μυηθεί στα, μυστήρια γι' αυτόν, προβλήματα μιας σκοτωμένης συζυγικής ζωής. Αιτία τούτου του προαναγγελθέντος θανάτου η μικροαστική συμβίωση. Τα μικρά απραγματοποίητα όνειρα της πεζής καθημερινότητας αποδεικνύονται συσσώρευση δηλητηρίου με αποτέλεσμα την νέκρωση της όποιας σχέσης.

Το ευρύ γεωγραφικό πεδίο των προηγούμενων επεισοδίων κλείνει εδώ και η κάμερα τριγυρίζει στο στενόχωρο άδειο διαμέρισμα ψυ-

χο(φίλο)γραφώντας τους δύο πρωταγωνιστές. Ο τρίτος, ο «βλάχος», ξαπλωμένος στο πάτωμα της κουζίνας ακούει, πληροφορείται για την «φυσιολογική» εξέλιξη της ράτσας του.

Ο άντρας, άνεργος, ταπεινώθηκε ως το έσχατο σημείο του να ζει από τη γυναίκα και τώρα αντεπεξίθεται σ'εκ πληγγωμένο ζώο. Θέλει να φύγει. Να πάει έστω και «στο διάολο». Στην ύστατη προσπάθεια της γυναίκας να τον κρατήσει σ' αυτό το σπίτι, σ' αυτή τη μίζερη ζωή, αφού πέραν τούτης δεν διαφαίνεται κανένα φως, το μικροαστικό δράμα κερυρώνεται. Ο Δαμιανός επεμβαίνει και του προσδίδει διαστάσεις τραγωδίας με επίκεντρο την ανθρώπινη σχέση. Η αγάπη μετατράπηκε σε συμπάθεια, σε απλή συμπόνα. Το μίσος μολοιάστηκε μαζί τους. Το φιλότιμο το άντρα κινδυνεύει. Το κορμί της γυναίκας μαράθηκε. Τι άλλο μπορεί να τους ενώσει; Η συμπόνα δεν φτάνει. Η καταστροφική και αυτοκαταστροφική μαγία του άντρα επιδεικνύει και το τελευταίο της ερρέ. Πλακώνει στο ξίλο την γυναίκα (σ'εκ τιμωρία για ποιο κακό?), χτυπάει το κεφάλι του στον τείχο. Οι απόπειρες της γυναίκας να περιποιηθεί το σώμα της, να γίνει ελκυστική, αποδίδουν μάταιες. Την γελοιοποιούν περισσότερο. Ένας βίαιος έρωτας, μετά τον ξιλοδαρμό θυάξει στην επιρρώεια τον άνθρωπο ζώο, ζωντανό δεν λέω, για τόσο λόγο όμως που δυσάρεστες μνήμες και ενσχές αφήνει πίσω του. Οι τρισερές σικιές οδύνη κρύβουν παρά θαλάσσιο στην πληγή. Η θαλίτσα περιμένει τον άντρα!

Μέγε...

Μάταιη επίκληση.

«Το ξέρεις πως θα φύγω... Μη μου ζητάς να μείνω...»

Μεγάλε, Καζαντζήδη, βάρδε της φυλής, μεγάλη κραυγή του ανωνά μας...

Ο αγριάνθρωπος ήρωας μας τώρα έχει ημερέψει. Απέκτησε τρόπους. Περιοιείται τούτο το νεκροταφείο των ανθρώπινων σχέσεων, σκεπάζει την άκοιμη γέμια, προσφέρει ένα ποτήρι νερό, εκφέρει ένα λόγο παρηγοριάς. Και η ζωή συνεχίζεται. Το πλοίο περιμένει. Μέχρι σ' αυτό θα φτάσει η ζωή. Μετά τίτλος και ταγία δεν μας πληροφορούν για τίποτε.

Καλή τύχη της Ελλάδας παιδιά. Η «Πατρίς» φροντίζει για σας.

ΕΥΔΟΚΙΑ

ακ. «Καθ'»
πριν 2. «ήρξε».

ΕΠΕΤΡΑΦΗ Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ «ΕΥΔΟΚΙΑΣ» ΤΟΥ ΔΑΜΙΑΝΟΥ

Από τη Διευτεροβάθμια Επιτροπή Λογοκρισίας του Υπουργείου Προεδρίας, επιτράφη η προβολή της ταινίας του Αλέξη Δαμιανού «Ευδοκία», η οποία θα παρουσιασθή στους κεντρικούς κινηματογράφους τών Αθηνών κατά τό πρώτο δεκοήμερο τού Δεκεμβρίου.



ΕΥΔΟΚΙΑ

Ανάμεσα στο *Μέχρι το πλοίο* και στην *Ευδοκία* μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα που ο τόπος παίρνει ανάποδες στροφές και πισωγυρνάει, σε σκοτεινές του περιόδους. «Μέσα στ' Απρίλη τη γιορτή πλάθει το μέλλον της η νιότη» και ο Δαμιανός καταθέτει για το ίδιο μέλλον μια ταινία υποθήκη «όπως αν εξ ελληνικών οφελείται έργων» για να παραφράσουμε την πραγματεία του Ιερού Χρυσόστομου η ίδια νιότη που μετά μια δεκαετία θα ανεβάσει την *Ευδοκία* στην κορυφή του φτωχού μας κινηματογραφικού πανθέου.

Πρώτος τίτλος της ταινίας: *Η πόρνη και ο στρατιώτης* και εδώ δεν μπορώ να αποφύγω τον πειρασμό, που έστω κι αν μοιάζει εύκολο εύρημα, όσο εύκολο μοιάζει εκείνο το «φίδι, πίθηκος και αητός» του Σαββόπουλου όταν ερμηνεύεται σαν οι φλόγες, ο στρατιώτης και ο φοίνικας από το σήμα της 21ης Απριλίου, έστω λοιπόν με κάποια ευκολία, θα 'λεγα πως η *Ευδοκία* είναι η Ελλάδα, μια πόρνη, που αυτή τη φορά δεν ξεπουλάει τα παιδιά της όπως στο *Μέχρι το πλοίο*, αλλά βιώνει την αδιέξοδη σχέση της με τους εραστές και τους νταβατζήδες της. Όσο για τον στρατιώτη αυτή την εποχή παίζει έξοχα τον ρόλο του νταβατζή της χώρας που τον γέννησε και τον έταξε στην προστασία της. Όμως τούτη η παρατήρηση ας μείνει σαν μια υποσημείωση πέρα από τις προθέσεις της ταινίας και πέρα από τις προθέσεις αυτού του κειμένου, όσο και αν τα κυνηγάει σαν τους πειρασμούς των ασκητών της ερήμου. Σαν υποσημείωση ας μείνει και ένα απόσπασμα διαλόγου από τις πρώτες σελίδες του σεναρίου: «Γαλόνια... Στρατός... Να κι ο Σταυρός. Η κορόνα κι ο Σταυρός. Ο Σταυρός είναι το μαρτύριο... Η κορόνα κι ο Σταυρός...»

Το πλοίο της προηγούμενης ταινίας του Δαμιανού έφυγε για κάποιον άγνωστο μακρινό τόπο. Για την γη μιας επαγγελίας ή για την

γη ενός ερέβους. Φιλμικά άγνωστη μένει η γνωστή τύχη των ηρώων του *Μέχρι το πλοίο*. Τον Δαμιανό δεν τον αφορούν οι εκεί, τον αφορούν οι εδώ η «αγία μπαναλιτέ του» στο οριακό της σημείο, εκεί που έρχεται να συναντηθεί με το «άλλο», την τραγωδία, που ούτως ή άλλως την περίμενε στο τέρμα του δρόμου. Η τραγωδία, φτιάχτηκε για τα μέτρα των εκλεκτών της μοίρας. Για έναν Οιδίποδα, για έναν Ορέστη, για έναν Προμηθέα και όχι για την Κατινίτσα της Αγίας Βαρβάρας. Όμως εδώ γίνεται μια ζαβολιά. Εκείνη η ζαβολιά που κάνει ο χάροντας για να πάρει τους εκλεκτούς τώρα γύρισε αντίστροφα. Για την τραγωδία χρειάζεται ένας εκλεκτός της μοίρας. Και στην *Ευδοκία* υπάρχει, και αυτός είναι ο Αλέξης Δαμιανός. Από ευτελή υλικά, υλικά εντελώς διάφορα αυτών που απαιτεί η τραγωδία συνθέτει την *Ευδοκία*, την σύγχρονη ελληνική τραγωδία: με μια πόρνη και έναν απλό στρατιώτη. Η *Ευδοκία* δε είναι η Κλυταιμνήστρα, πόρνη κι αυτή, αλλά άλλου κοινωνικού διαμετρήματος. Και ο στρατιώτης δεν είναι ο Αγαμέμνονας, στρατιώτης κι αυτός, αλλά στην ανώτερη βαθμίδα της απανταχού των αιώνων ελληνικής στρατιωτικής ιεραρχίας. Και αν εκείνος ο «σκυλόμουτρος και με καρδιάν ελάφου» αρχιστράτηγος ήταν ο εκλεκτός που πάνω του ακούμπησε ο Όμηρος, η Ιστορία και η μυθολογία, τούτος ο ομορφάντρας, ο νταής, ο βαρύς κι ασήκωτος είναι ο μοιραίος παίκτης που πάνω του ακούμπησε η σύγχρονη μπασταρδεμένη Ελλάδα, που πάνω του ακούμπησε ο Δαμιανός. Απ' ό,τι λέει ο ίδιος βρήκε τον πρωταγωνιστή του σ' ένα γιατί να κουβαλάει τσιμέντα. Προσπάθησε να τον πλησιάσει. Εκείνος τον απώθησε, τον πέρασε για «πούστη». Μα ο άλλος επέμενε. Και η μοιραία συνεύρεση πραγματοποιήθηκε. Και μετά εκείνη, η φιλόλιγη σκληρή φιγούρα χάθηκε από το κινηματογραφικό μας στερέωμα. Χάθηκε πίσω από τα γιατί, όπως χάθηκε και το σταυραδέρφι του, ο νταλικέρης που έπαιξε τον συγκλονιστικό Κώστα Κούτρα στον *Ηνίοχο*.

Και μετά η *Ευδοκία*, η Μαρία Βασιλείου, που υπήρξε χάρη στον Δαμιανό και χάθηκε για πάντα μετά από αυτόν. Μια λαϊκή κοπέλα, «μουτράκι» που θα 'λεγε κι ο Κούνδουρος, που έλαμψε στην υψηλότερη κορυφή της ελληνικής «υποκριτικής», αν αυτό λέει κάτι, και

μετά κάτι φιλά στον Θίασο του Αγγελόπουλου και μετά... Οι μεγάλες στιγμές δεν φαίνεται να έχουν πάντα συνέχεια. Η φτωχή Μαρία δεν ήταν μεγάλη ηθοποιός, ήταν ένα παιχιδάκι στα χέρια ενός μάγου, που μετά έμεινε στα αζήτητα. Την επίδειξη δύναμης του Διαμανού πάντα κάποιοι την πληρώνουν. Βρίσκει μια φιγούρα, την βαφτίζει συγκλονιστική, την μετατρέπει σε συγκλονιστική, κάνοντας επίδειξη μαγανείας και μετά τίποτε. Ποια θα 'ναι η μοίρα του Βάσια, του πρωταγωνιστή του *Ηνίοχου*;

Και τώρα στην ταινία:

Πλάνο πρώτο:

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

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

Αυτό είναι το σκηνικό της *Ευδοκίας*. Και μετά δυο άνθρωποι ταγμένοι να υπηρετούν ο ένας την κακή μοίρα του άλλου. Κι ακόμα δυο-τρεις δεύτεροι χαρακτήρες: μια ηλικιωμένη πόρνη, ένας νταβατζής και ένας λοχαγός. Και κάποιες ακόμα χαρακτηριστικές φιγούρες του νεοελληνικού μας βίου, διαγράφουν μια σύντομη πινελιά στην αναπαράσταση του ελλαδικού τοπίου, όπως αυτό εμφανίζεται δυο δεκαετίες από τότε που άρχισε η ανασυγκρότησή του και μια πριν μπει στην ΕΟΚ.

Αν στο *Μέχρι το πλοίο* η προοπτική της μετανάστευσης αποτε-

λεί μια κάποια λύση, έμνημη ιδέα και ορατό σημείο για την «κάθαρση» του ήρωα, τώρα στην *Ευδοκία* αυτή η λύση επανέρχεται, αλλά κανένας δεν φαίνεται να την παίρνει στα σοβαρά. Το κύμα των μεταναστών προς την Γερμανία που εδώ μνημονεύεται, αρχίζει να κοπάζει. Οι δρόμοι μοιάζουν μακρινοί, κουραστικοί. Στα αθηναϊκά προάστια και κυρίως στις περίφημες δυτικές συνοικίες, στήθηκε ένα κολαστήριο ψυχών και σωμάτων, ένα σύστημα σχέσεων που βουλιάζει όλο και περισσότερο στα αδιέξοδά του. Επανέρχεται εδώ το τρίτο επεισόδιο από το *Μέχρι το πλοίο* χωρίς κανένα άνοιγμα καμία προοπτική. Ο δρόμος για το βουνό, για το χωριό, είναι δύσκολος, φευγαλέα ανάμνηση. Το ίδιο και ο άλλος προς τη θάλασσα. Τα ξύλινα τείχη τα είδαμε στην αρχή της ταινίας ακίνητα, βαλτωμένα στο λιμάνι. Μόνο στο όνειρο κινούνται. Όσοι πρόλαβαν έφυγαν και οι υπόλοιποι, εδώ θα χορέψουν το βαρύ ζειμπέκικο του θανάτου στην αλάνα. Αλάνα-αλώνι, όχι μαρμαρένιο μα στρωμένο από αμοχάλικο με τη μπουλντόζα. Εκεί θα παλαίψει ο χάροντας με τον μεθυσμένο Διγενή και δεν θα τον νικήσει. Θα τον στραπατσάρει. Παρά δίπλα ο Κολωνός τον χρειάζεται ακόμα, έστω και σακατεμένο.

Η τυφλή κακή μοίρα των ηρώων δεν τους αφήνει περιθώρια να ανταλλάξουν δυο λόγια. Λειτουργούν με το ερωτικό τους ένστικτο και κάτω από το αβάσταχτο βάρος κανόνων και κοινωνικών συμπεριφορών που παγιώθηκαν μέσα στους αιώνες για να καταντήσουν σε ένα ανόητο ηθογραφικό μικροαστικό ευαγγέλιο. Ευαγγέλιο που δεν ευαγγελίζεται την γνώση και τις λυτρωτικές της παραμέτρους. Από κάπου θα φτάναμε στο θανάσιμο πλέγμα της παρεξήγησης. Ο δρόμος για την τραγωδία είναι ανοιχτός. Η ηθογραφική παγίδα παραμονεύει. Το μελό βασίλεύει. Το δραματάκι της μιας δεκάρας αυτή την εποχή κάνει χρυσές δουλειές. Το έργο του Δαμιανού είναι δύσκολο μέσα σ' αυτές τις άχαρες αλάνες. Πάλαψε για τον αγώνα, όπως ο *Ηνίοχος*, ήρωας και σύμβολο της κατοπινής του ταινίας.

Τα πρόσωπα της *Ευδοκίας* ζουν πέραν της ορθής λογικής, φτάνουν στον υπερεαλισμό, έναν ελληνικό υπερεαλισμό εκεί που συναντιώνται φιγούρες σαν αυτές του *Εγγονόπουλου*, του *Τσαρούχη*, του *Ελύτη*, του *Σινόπουλου*, του *Σεφέρη*. Εκεί που το παράλογο συνη-

φαίνεται με την καθημερινότητα. Η υποταγή και η ελευθερία άγουν και φέρουν τα πρόσωπα που αδυνατούν να αρθρώσουν τον παραμικρό διάλογο, τη παραμικρή κραυγή περί των εννοιών τούτων. Κείνο το «Οι-όι μάνα μου» του Ελύτη, κάπου κάπου γίνεται μια βαριά αναπνοή και μια «Παναγία μου» μέσα στο παραμιλητό. Δεν αντιλέγει κανείς πως τα πρόσωπα είναι λούμπεν, λουλούδια που φύτρωσαν στα σκουπίδια, ραδίκια που επιμένουν να ζουν στη μάντρα με τον ασβέστη, κακοαναθρεμμένα παιδιά, με ανύπαρκτη μόρφωση. Όμως το άλογο πάθος τους, πέρα από κλινική περίπτωση, το παιχνίδι τους με τη ζωή και το θάνατο, είναι ένα δυνατό πρωτογενές υλικό για την τέχνη. Την τέχνη του Δαμιανού βέβαια. Αποφεύγει από την πρώτη στιγμή τις σχηματοποιήσεις και τους αφορισμούς και με μια επιμονή που όχι σπάνια φτάνει στον νατουραλισμό, στήνει έναν κόσμο αληθινό μα και ποιητικό. Κινείται λοιπόν σ' όλο το φάσμα από τον νατουραλισμό στον υπερεαλισμό, επαγγέλλεται την πληρότητα ενός κόσμου που με τόση επιμονή και υπομονή έχει κατασκευάσει. Η ταινία είναι απόλυτη, στο βαθμό που μεταφέρει τις απόλυτες απόψεις του δημιουργού της. Οι αστικές έννοιες της λεβεντιάς, της περηφάνιας και της φολκλορικής ομορφιάς, που, σημάδια τους συναντάμε για παράδειγμα στη Στέλλα του Κακογιάννη, στο Δαμιανό είναι ανύπαρκτες. Αυτός ο κόσμος δεν είναι φολκλόρ. Είναι μια ανοιχτή πληγή. Πονάει η ζωστήρα όταν σφυρίζει στον αέρα. Πλάνα γυρισμένα καταμεσήμερο, εικόνες «καμένες» στο σκληρό φως συνθέτουν τούτο το «τοπίο το σκληρό σαν τη σιωπή». Το τοπίο του Ρίτσου και του Τσαρούχη. Στο ίδιο τοπίο που η Αντιγόνη προσπαθεί να θάψει τον αδερφό της. Εκεί που ο Οιδίποδας συναντάει τη σφίγγα και σκοτώνει τον πατέρα του. Εκεί που περιφέρει τον πόνο της η Ηλέκτρα και πορεύεται ο Ορέστης με τις Ερινύες. Το τοπίο που σε πνίγει από παντού. Και ο στρατιώτης εκεί. Μάγας Άη Γιώργης καβάλα σ' ένα μηχανάκι. Ένας στρατός που γυμνάζεται στον καυτό ήλιο, άλκιμο στράτευμα, τιμή της πατρίδας, αυτό που κάποτε θα φτάσει στη Κόκκινη Μηλιά. Οι σκηνές των στρατιωτικών γυμνασίων, με την ασυνήθιστη για τα κινηματογραφικά μας δεδομένα σκληρότητα και αλθθεια, είναι σκηνές αντρίκιες. Τι θα υπερασπιστεί αυτό το άλκιμο

στράτευμα που επιδεικνύει τη δύναμη του μέσα στον καυτό ήλιο και κάτω από τους ύμνους των απριλιανών εμβατηρίων; Μα το είπα στην αρχή: την τιμή μιας πόρνης πατρίδας και την τιμή μιας αδύναμης γυναίκας πόρνης που είναι η Ευδοκία: το κορίτσι του στρατιώτη.

Η πόρνη γνωρίζει τον στρατιώτη. Φαινόμενο όχι σπάνιο στην ιστορία των δύο ιδιοτήτων. Κοινωνικό το έργο της πόρνης, στα παρακείμενα του στρατοπέδου ιερά-κακόφημα σπίτια. Η ανάπαυση του πολεμιστή, μέρος της πενιχρής του διασκέδασης. Συνάντηση μοιραία. Το 'πε και το φλυτζάνι στην αρχή. Φυλάξου από την κορόνα. Φυλάξου από τον Λάιο.

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

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

Για τον στρατιώτη η σύγκρουση είναι εσωτερική, χωρίς να αποκλείονται και οι αιχμές του περίγυρού του. Η Ευδοκία τον έλκει σαν γυναίκα μα τον απωθεί σαν πόρνη. Οι δύο συγκρούσεις, της Ευδοκίας με το χώρο και του στρατιώτη με τον εαυτό του, οδηγούνται προς την τραγική τους έκβαση, μετά την κορύφωσή τους.

Όλα έγιναν γρήγορα, κάτω από την επιταγή της τυφλής ανάγκης. Μια βόλτα με το μηχανάκι, το βουνό, η κούνια και μετά παντρευόμαστε... Και γιατί όχι... Τι διασυρμός κι αυτός του αστικού γάμου... Τι θλίψη και τη οδύνη... Ζωή την άλλη φορά... Κι αυτή ζωή είναι... Τι να πει κανείς...

Η σκηνή που ο πρώην νταβατζής και η συμμορία του δέρνονται με τον στρατιώτη και την Ευδοκία να σκούζει στην αλάνα, είναι από τις κορυφαίες του ελληνικού κινηματογράφου. Το αλώνι που λέγαμε, οι ρωμιοί μπράβοι του κερατά που σκούζουν σαν γυναικούλες όταν ανοίξει η μύτη ή το μάτι τους, το τρίκυκλο, εκείνο το φοβερό τρίκυκλο

που μετά τον Γκοτζαμάνη μπήκε στη νεοελληνική μας μυθολογία και προπάντων τα ύπουλα χτυπήματα όταν ο άλλος είναι λιώμα. Πώς κατάντησε η πάλη το Διγενή με τον χάροντα. Δύστυχα ευζωνάκια. Μας έρχεται στο νου και κείνος ο χορός και το μαχαίρωμα στο Δράκο του Κούνδουρου. Και οι δύο ταινίες πέτυχαν μια πολυσήμαντη θεώρηση της νεοελληνικής κοινωνίας και δίκαια, έστω και καθυστερημένα, αναγνωρίστηκε η πολυτιμότητά τους για τον κινηματογράφο μας.

Τι μένει; Δεν ξέρω. Γεωγραφικά όμως ο Κολωνός είναι πολύ κοντά. Ο ευλογημένος εκείνος τόπος, στρατηγείο σήμερα των μπουρδέλων. Ο Οιδίποδας, ο στρατιώτης, η πόρνη, η Ευδοκία, όνομα βυζαντινό, αυτοκρατορικό. Όταν είσαι μεθυσμένος η Ελλάδα είναι πολύ ωραία...



ΗΝΙΟΧΟΣ

Τώρα που γράφεται αυτό το κείμενο ο *Ηνίοχος* βρίσκεται ακόμα στο μοντάζ. Έχω δει το υλικό, σπουδαίο για να φτιαχτεί μια εξίσου σπουδαία ταινία, έχω παρακολουθήσει την κατασκευή της ταινίας ως εδώ, έχω μιλήσει με τον σκηνοθέτη της, έχω μπροστά μου το σενάριό της. Όμως παρ' όλα αυτά δεν νομιμοποιείσαι, για μια ταινία που δεν είναι ολοκληρωμένη, να μιλάς γι' αυτήν αλλά περί αυτήν. Από τα πλέον φιλόδοξα εγχειρήματα του ελληνικού κινηματογράφου αφηγείται την ιστορία ενός νέου αντάρτη με φόντο την Ιστορία του τόπου στα τελευταία πενήντα χρόνια. Σ' αυτό τον τόπο που ο Εμφύλιος συνεχίζεται ακόμα, που η Γερμανική Κατοχή αντιμετωπίστηκε στην ακμή του κινηματογράφου μας και από την τηλεόραση ύστερα, σαν εμπορεύσιμη σχολική κλωτσοπατινάδα και που οι λίγες απόπειρες άρθρωσης κινηματογραφικού λόγου πάνω στην Σύγχρονη Ιστορία από τους σκηνοθέτες των τελευταίων δύο δεκαετιών, δεν παύουν να είναι και «λίγες» και όχι σπάνια χωρίς θέση τέτοια που να ανακυκλώνει τον εμφύλιο πόλεμο μέσα από τον εμφύλιο λόγο, ο Δαμιανός καταθέτει την δική του οπτική γωνία: «Κάποτε πρέπει να δούμε τα γεγονότα σαν να μην είμαστε εκεί». Εγχείρημα δύσκολο, που φτάνει στα όρια της ψυχοθεραπείας, για έναν άνθρωπο που ήταν εκεί, διονυσιακά μέτοχος των γεγονότων, με μνήμες βασανιστικές και που συχνά βρέθηκε με τους μεν να πολεμάει τους δε. Και όμως επιμένει: «Οι άνθρωποι δεν είναι άλλοι οι από εδώ και άλλοι οι από εκεί. Όταν γίνεται μια σύγκρουση δεν φταίει μονάχα ο ένας φταίει και οι δύο».

Και γιατί ο *Ηνίοχος*;

«Θυμήθηκα τον *Ηνίοχο* πιστεύοντας πως όσο και αν παραχαραχτεί η Ιστορία οι συνέπειές της είναι ολοφάνερές πά-

νω στον απλό άνθρωπο. Τις υφίσταται και δρα κάτω από αυτές. Δεν μπορεί να γλιτώσει. Ζούμε μια σύγκρουση από την Αρχαία Ελλάδα ως τις μέρες μας που μετά το '21 είναι ακόμα πιο εμφανής και που κλείνει μέσα της την υπερβατικότητα την εξωριακή. Ζητώντας να αποκαταστήσω αυτή την κεντρική γραμμή της ελπίδας και να κερδίσω από τη σύγκρουση κατέφυγα σ' αυτό το σύμβολο το διαχρονικό».

Διαβάζουμε στην πρώτη σελίδα του σεναρίου:

Ο Ηνίοχος. Το κεφάλι του. Αρχαϊκό τραγούδι.

Ο Νέος που κοιτάζει τον Ηνίοχο. Το κεφάλι του.

Κανονιές μακρινές.

Ο Νέος που κοιτάζει προς το φως. Γλιστράει και φεύγει.

Τα βήματά του.

Μακρινές κανονιές.

Οι κανονιές προαναγγέλλουν την εισβολή των Γερμανών στην Ελλάδα. Ο Ηνίοχος είναι ένα άγαλμα στο μουσείο των Δελφών εκτεθειμένο μαζί με τα άλλα στη κοινή των ανθρώπων θέα, που ίσως σε κάποιους να λέει κάτι. Ο Δαμιανός θυμάται κάποιους αρχαίους μύθους και συνδιαλέγεται μαζί τους:

«Ο Ερεσίχθονας ο Θεσσαλός, που ήταν ένας ανάλογος του Ηνίοχου αγωνιστής της ζωής και όχι ασκητής, άνθρωπος χαρισματικός, από τα πολλά του προσόντα έφτασε σε μια έπαρση και μια αυτοπεποίθηση η οποία ξαφνικά πέρασε το όριο. Και όταν πέρασε από της Δήμητρας το ιερό δέντρο το 'κοψε για να το κάνει ξύλα για τον χειμώνα με τον πέλεκυ του που ήταν χοντρός και πρόκληση εργασίας. Μετά αυτός ο άνθρωπος χτύπησε τις δρυάδες, ένα μεγάλο αμάρτημα στην μητριαρχική εποχή που έπαιζε τρομερό ρόλο η σχέση με τη φύση. Η φύση κατά κάποιο σοφό τρόπο, ίσως, ήταν ανθρωποποιημένη. Οι δρυάδες πονέσανε, ματώσανε. Η δρυς όταν την κόβεις είναι κόκκινη. Πήγανε τότε στη Δήμητρα και παραπονεθήκανε οι δρυάδες, η χλωράδα, η ζωή, το πράσινο. Η Δήμητρα πήγε και βρήκε την πείνα που ήτανε σε κάτι κουφαλόδραχους, όλο ερημιά και αλάτι. Φαίνεται πως μόλις είχε

αποτραβηχτεί η θάλασσα στη Θεσσαλία και ήταν αλάτι και ήλιος και πέτρα. Εκεί ήταν η πείνα και η Δήμητρα την παρακάλεσε να πάει στον Ερесьίχθονα να του δώσει ένα φιλί. Ο Ερесьίχθονας όταν ξύπνησε πεινούσε και όλο πεινούσε και έτρωγε και δε χόρταινε και πεινούσε, έφαγε τη γυναίκα του, κυνήγησε την κόρη του να την φάει, έφαγε όλα του τα υπάρχοντα που είχε κατακτήσει με τη δύναμή του. Δεν είχε χρόνο παρά να τρώει, να κατασπαράζει τα πάντα. Στο τέλος κατάντησε γύρω του η χώρα σαν ένα ξερό λιβάδι και αυτός κάθισε στη μέση και μη έχοντας τι να φάει άρχισε να τρώει τα κρέατά του.

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

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

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

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

Ο Έλληνας και η τραγική του μοίρα είναι και πάλι στο επίκεντρο του Δάμιανού: Τούτος ο τυφλός Οιδίποδας που προσπαθεί να δει την αλήθεια μέσα στα σκοτάδια του, μέσα από τα μάτια των άλλων που είναι και αυτά τυφλά, κληρονόμησε έναν πολιτισμό αιώνιο μα και την

αντίστοιχη κατάρα. Ο νέος αντάρτης του *Ηνίοχου* περιφέρεται σε έναν κόσμο που μοιάζει κολαστήριο ψυχών και σωμάτων. Στην εισαγωγή της ταινίας συναντάμε την φύση στην καλή της όψη, στη γλυκιά της ώρα, με όλη της την δοξολογία και τον απόηχο του Αλβανικού Έπους. Ήταν μια δοξασμένη στιγμή των Ελλήνων. Όμως ήταν στιγμή, ήταν εισαγωγή, σύντομη. Η πρώτη σκηνή είναι μια φυλακή, τέτοια που ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μας έχει συνηθίσει. Κάπου σ' αυτή τη φυλακή τα οράματα του Ντάντε και οι κολασμένες φιγούρες του Γκόγια συναντιώνται με τον κόσμο του Δαμιανού. «Αποφάσισα να βγάλω αυτό τον τρόπο και την αγάπη που έχω γι' αυτό τον τόπο».

Στον κινηματογράφο του Δαμιανού με αποκορύφωμα τον *Ηνίοχο* συναντάμε τις πιο τρυφερές, ίσως, σκηνές του ελληνικού κινηματογράφου, μα και τις πιο βίαιες. Κι εδώ όπως και στην *Ευδοκία* όπως και στο *Πλοίο*, όταν σφυρίζει ο ζωστήρας δεν θα την πληρώσει ο αέρας μα το ανθρώπινο σώμα εγκλωβισμένο στο κολαστήριό του. Η φυλακή του Δαμιανού είναι ένα κολαστήριο, που κολάζονται αθώοι και ένοχοι, όλοι ένοχοι, με μια ενοχή υποκειμενική, ενίοτε και κατασκευασμένη. Εδώ η ιταλική φυλακή αποϊστορικοποιείται και παίρνει διάσταση σχεδόν συμβολική.

Ο Νέος θα περάσει από αυτή τη φυλακή σαν πρώτο κεφάλαιο της βασανιστικής του πορείας προς τη ζωή, του οράματός του προς το φως. Εδώ μέσα δεν υπάρχει φως, η φωτογραφία παίζει με τις σκιές και με το σκοτάδι που μόλις αφήνει να διαγράφονται τα πληγιασμένα κορμιά. Οι κινήσεις είναι στυλιζαρισμένες, τα πρόσωπα μοιάζουν με χορό αρχαίας τραγωδίας. Τα πλάνα είναι γρήγορα και οι κινήσεις της μηχανής ελάχιστες. Εκείνη η αναζήτηση της βίας και της δύναμης που συναντήσαμε στο *Μέχρι το πλοίο*, τώρα στον *Ηνίοχο* έρχεται να γίνει κύριο μοτίβο. Η ορθή ανάπτυξη του λόγου εδώ δεν έχει θέση. Χάθηκαν οι λογικές κουβέντες των ανθρώπων και έμειναν οι κραυγές, οι βλαστήμιες, οι προσταγές, τα ουρλιαχτά και κάπου η αναζήτηση ενός παράλογου λόγου όπως η βλαστήμια του Ζακυνθινού, που δεν βλαστημάει το Χριστό ούτε τα Ιεροσόλυμα, αλλά «τα πέταλα του γαϊδάρου που καβάλησε ο Χριστός και μπήκε στα

Ιεροσόλυμα». Μοιάζει καλαμπούρι, όμως η αγωνία του Δαμιανού για το τραγικό κατάντημα του λόγου είναι έκδηλη. Εδώ μέσα υπάρχει και κάποιος που δεν λείει το όνομά του, ο Ανώνυμος, που τον παίζει ο ίδιος ο Δαμιανός και που δεν μιλάει για κάτι, που φαίνεται να προστατεύει, κάτι να λατρεύει, είτε οικογένεια είναι αυτό, είτε πατρίδα, είτε η αξιοπρέπεια, είτε τίποτα. Γι' αυτόν τα λόγια δεν έχουν πια σημασία. Ο άνθρωπος μιλάει με τις πράξεις του και δεν χρειάζεται να μιλάει γι' αυτές. Φωνάζει αδιάκοπα το «Φύλακες γρηγορείτε». Και οι φύλακες δεν αντέχουν τούτη τη φωνή που τους μιλάει για μια άλλη εγρήγορση πέρα από εκείνη που τους έταξε ο ρόλος τους σ' αυτή τη φυλακή. Εξουθενώνουν τον Ανώνυμο που πεθαίνει μια νύχτα στη φυλακή έτσι όπως πεθαίνουν τα σκυλιά που δείρανε μέχρι θανάτου. Από αυτόν τον ταπεινό δάσκαλο, ο Νέος παίρνει τα πρώτα μηνύματα της εφηβείας για μια στάση ζωής μέσα στο φως της ενάργειας. Μαζί του είχε φτιάξει μια φίλια χωρίς λόγια, με τα μάτια και με τις πράξεις. Τώρα η φυλακή δεν τον «χωράει» και δραπετεύει, για να πάρει τα βουνά.

Σ' ένα ξωκλήσι θα συναντήσει τον αντάρτη καριέρας που βαφτίζει δυο παιδιά για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας. Τον παίρνει μαζί του για να τον εντάξει στο αντάρτικο. Όμως τούτο το αντάρτικο πέρα από την απελευθερωτική του δράση, αυτή που αγιάζει την αποστολή του, δεν παύει να είναι ενταγμένο και στην πολιτική. Μια ένταξη που ο Νέος προσπαθεί να αποφύγει σ' όλο τον αντάρτικο του βίο, μια άρνηση που τον οδηγεί σε συνεχείς συγκρούσεις, αφήνοντάς τον μετέωρο μέσα στο πολιτικό παιχνίδι. Ένα παιχνίδι που μέσα στην ίδια τη φυλή χώρισε τους εδώ από τους εκεί, άσχετα του πως λέγονται οι εδώ και οι εκεί. Ο Νέος παλεύει για τη δική του ισοροπία σ' αυτό τον κόσμο των συγκρούσεων, ενώ γύρω του αραδιάζονται πτώματα. Θέλει να ζει ελεύθερος και εχθροί του είναι πολλοί, ακόμα και ανάμεσα στους συντρόφους του.

Μια κεντρική σκηνή από τις πιο σπουδαίες του *Ηνίοχου* είναι αυτή του Κώστα Κούτρα. Ένας τσοπανάκος, μέσα στο εφηβικό του πύρωμα, χωρίς καμιά προπαγάνδα πάνω του, με μόνο του εφόδιο τα παραμύθια που άκουγε από τον παππού του, ζώνεται τ' άρματα, βρί-

σκει ένα αυτόματο και γίνεται αντάρτης. Έτσι γνήσια για να χτυπήσει τον εχθρό. Όμως το πολιτικά κατευθυνόμενο αντάρτικο δεν επιτρέπει αυθορμητισμό και ελεύθερη βούληση. Τον βαφτίζει εχθρό του «λαϊκού κινήματος» και σχεδιάζει την εξόντωσή του. Εξάλλου αυτός είναι «δεξιός» και οι άλλοι «αριστεροί». Τον κυκλώνουν την ημέρα του γάμου του, μαζί τους και ο Νέος, και κει σ' ένα χορταριασμένο αλώνι ο Δαμιανός στήνει μια ακόμη μεγάλη σκηνή για τη κινηματογραφική μας ανθολογία. Όπως στο *Πλοίο*, όπως στην *Ευδοκία*, θα βρεθεί η κατάλληλη στιγμή για το πάλαμα: Πρώτα το σιδεράδικο, μετά η αλάνα στην *Ευδοκία*, και τώρα το τελικό στάδιο: το αλώνι. Ο Κούτρας τους έχει καλέσει όλους στο γάμο του. Έχει μια αθωότητα, έχει μια λάμψη, ένα στοιχείο ηνιοχικό τούτη η καταπληκτική φιγούρα ωραία, που ο Δαμιανός τον βρήκε να οδηγάει φορτηγό στην Ευρυτανία. Τα μηνύματα του Ηνίοχου τα ζει. Δεσπόζει στη φύση στο τοπίο, τιμά τη ζωή με το παράστημά του. Μια αυτοσχέδια ορχήστρα από αλλόκοτες φιγούρες, παίζουν το γαμήλιο του εμβατήρι ενώ τα πολυβόλα είναι στραμμένα πάνω του. Όλο τούτο το σκηνικό τον μεθάει: η καμπάνα, η μουσική με κυρίαρχη την γκρανκάσα και το κλαρίνο, τα πολυβόλα που βαράνε: «Βαράτε μωρέ έχουμε γάμο με τα όλα του!» Τον καλούν να παραδοθεί, όμως τούτος έχει μπει στην περιοχή του διονυσιακού όργιου. Προκαλεί τον χάροντα, προκαλεί τη ζωή. Τα πλάνα, η φωτογραφία, στήνουν το βαρύ τελετουργικό. Ο γαμπρός ξεπαρθενεύει τη νύφη και περιφέρει το ματωμένο βρακί της, κρατώντας το ψηλά σαν λάβαρο. Εκεί στα υψωμένα στο φως χέρια του θα βρουν οι άλλοι, που τον θέλουν ζωντανό, για να χτυπήσουν. Μια ριπή και: «Τα χέρια μου μωρέ... μου κόψανε τα δυο μου χέρια... Ρε... βαράτε το κλαρίνο... Βάρα το κλαρίνο ρε κλανιάρη! Δεν θέλω να με πιάσουν τα κωλογαμήδια! Σκοτώσε με μωρέ». Όρθιος με τα χέρια να κρέμονται σαν σπασμένες φτερούγες εκλιπαρεί το θάνατο, που κανένας δεν διανοείται να του χαρίσει. Διατάζει τη γυναίκα του να τον σκοτώσει, παρακαλεί τους συντρόφους του, όμως κανένας δεν έχει το ανάστημα γι' αυτή τη πράξη. Μόνο ο Νέος που βιώνει τη δική του μυσταγωγία, ο αναμάρτητος, θα σηκώσει το όπλο και παρά τις αυστηρές διαταγές

θα σημαδέψει και η σφαίρα του θα πάει να βρει τον άλλο. Τον αδερφό του. Και ο Κούτρας πέφτει στο αλώνι. Ένα πέσιμο τέτοιο που πρώτη φορά βλέπουμε στην οθόνη, από έναν σκηνοθέτη και έναν ηθοποιό ερασιτέχνες. «Συχνά οι δειλοί πεθαίνουνε πριν από το θάνατό τους», λέει ο Σαϊξπηρ «ενώ ο αντρείος γεύεται το θάνατο με μιας». Κι αυτός εδώ τον γεύεται το θάνατο μεγαλόπρεπα. Η γυναίκα του σκοτωμένου είδε το φονιά. Θα κρύψει την εικόνα του πίσω από την γλυκιά θλιμμένη της μάσκα και θα τον αγαπήσει. Ο Κούτρας και ο Νέος γίνονται ένα μέσ' το καθαρό από την αγιότητα μυαλό της.

Μεσολαβεί η σκηνή «Της σιωπής, του ψιθύρου και της προσευχής». Την παραθέτω σαν δείγμα γραφής σεναρίου:

ΣΚΗΝΗ 17. (Της σιωπής, του ψιθύρου και της προσευχής)

Ομίχλη που κατρακυλά από το ελατοδάσος στο φαράγγι.

Ίσο βυζαντινό που σμίγει με τον αέρα του αχολογητού του δάσους.

Πολύ μακρινό πλάνο.

Βλέπουμε το μοναστήρι μπουκωμένο από την υγρασία.

Ακούγεται το ξύλινο σήμαντρο της προσευχής.

Η εξώπορτα του μοναστηριού.

Ανοιχτή σαν κάποιος να την ξέχασε.

Πάλι γενικό της ομίχλης.

Το ίσο, λαχανιάσματα. Ακούγεται τρεχαλητό.

Ένα γέλιο παιδικό και λεύτερο.

Τρεχάτος περνά με ιλιγγιώδη ταχύτητα, με ένα τσουβάλι κάργα στην πλάτη, ο Μαύρος.

Βάθος ο Νέος.

Πάλι η ομίχλη που κατρακυλάει.

Σε ξάνοιγμα σε λιβαδάκι, κοντά σε βράχο.

Άδειο.

Όμως πίσω από το βράχο λουφάζουν ο μαυριδερός με το Νέο που ακουμπάει σε ένα άλλο τσουβάλι.

ΜΑΥΡΟΣ: Σσστ... λέει ο μαυριδερός και κερνάει κόκκινο κρασί σε ποτήρι κρυστάλλινο σα δισκοπότηρο.

Σσστ... λέει στον εαυτό του, πιο πολύ σα να θέλει να

Ξεκαρδιστεί στα γέλια. Άστο διάολο... και νόμιζα ρε...
 άστο διάολο... χίχιχι.

ΝΕΟΣ: Σσσσ...

Λάμπει.

Το λαχάνιασμα, το πύρωμα των ματιών.

Μιλάνε πνικτά, σα σε όνειρο και μαγική νύχτα.

ΜΑΓΡΟΣ: Όποιος κλέψει περνά στρατοδικείο. Γέλιο πνικτό.

Σσσ...

Σοβαρεύουνε.

Ο Νέος ακούει τον αέρα και τον μιμείται.

ΝΕΟΣ: Χχχχχ... φφφφφφ... φύλακες... γρηγορείτε...

ΜΑΓΡΟΣ: Δυνατό, ε; Δείχνει το κόκκινο κρασί.

ΝΕΟΣ: Κλεμμένο...

ΜΑΓΡΟΣ: Από το μοναστήρι.

ΝΕΟΣ: Τάχουνε όλα, όμως. Τονίζει θρησκευτικά με τον ψίθυρο του δάσους. Σιτάρι, Λάδι, κρασί.

Γελάνε το μυστικό γέλιο.

Ο Νέος σηκώνεται.

ΝΕΟΣ: Συναγωνιστή... Εγώ τώρα χορεύω.

Χωρίς να χορεύει, βγαίνει στο ξέφωτο.

Κάτω το χωριό και το σπίτι της νύφης.

Όσο βλέπουμε το σπίτι της νύφης μέσα στην ομίχλη, ακούμε τη φωνή του Μαύρου, ψιθυριστή, σαν αέρα, μεθυσμένη και συρνάμενη.

ΜΑΓΡΟΣ: Όπου να 'ναι θα πλακώσει το πρώτο χιόνι... Τα τζάκια θέλουν ξύλα... και το κρύο, φαί... Κάθεται μοναχή της. Χίχιχι... Οι δικοί της την έχουνε απομονώσει σαν ύποπτη. Χίχιχι... Κι οι δεξιοί λένε πως αυτή σκότωσε τον Κώστα Κούτρα. Τραγουδάει για να περάσει η ώρα της.

Σωπαίνει. Ύστερα λέει σιγά πολύ.

Της έκανα μπανιστήρι από το ταμπούρι. Χριστέ μου, γυναίκα!... Τίναξα κι εγώ τα μυαλά του κάτω κεφαλιού μου στον αέρα κι ευχαριστήθηκα. Σσσ...

Μόνο ο αέρας.

Και μετά η ιστορία του Νέου και της Ελένης, της χήρας του Κώστα Κούτρα. Ένας έρωτας δυνατός, ερωτική μυσταγωγία, που επί μισή ώρα δεν ακούγεται ούτε ένα σ' αγαπώ, δεν γυμνώνεται ούτε ένα πόδι. Όλα είναι παιδικά, αθώα, μια ανθρώπινη επαφή. Ξεχειλίζει η ζεστασιά, λείπει ο δόλος, το συμφέρον. Τα πολιτικά παιχνίδια ακυρώνονται. Όμως το αδιέξοδο γύρω σφίγγει κι ας έρχεται η απελευθέρωση. Αυτές οι στιγμές των δυο νέων είναι μοναδικές και σαν τέτοιες θα μείνουν χωρίς συνέχεια. Δεν είναι άξιος τους ο κόσμος για να τις ενσωματώσει και να τις διατηρήσει. «Όταν θα φύγεις να μου το πεις δυο μέρες πιο μπροστά να λείπω από το σπίτι». Και μετά η Απελευθέρωση. Φύγανε οι Γερμανοί, οι άλλοι μείνανε για να κατεβάσουν από το βουνό τη λευτεριά την πανώρια κόρη. Μια κόρη που την κατάντησαν ξεσκισμένη πόρνη, να σέρνεται τα επόμενα χρόνια στους δρόμους της Αθήνας.

Οι τρεις μεγάλες σκηνές του *Ηνίοχου* ολοκληρώθηκαν. Τρεις ενότητες που η κάθε μια στέκει σαν αυτόνομο ολοκληρωμένο έργο. Ο Νέος πέρασε από τη φυλακή, την εκκαθάριση του Κούτρα και από τη ερωτική του ιστορία με την Ελένη. Εμπειρίες βαριές. Δεν είναι πια νέος. Γνωρίζει πολλά. Περιμένει και φοβάται αυτή την απελευθέρωση. Και η φωνή του Ανώνυμου τον κυνηγάει: «Φύλακες γρηγορείτε...» Οι καμπάνες χτυπάνε έξαλλες. «Απότρεψε θεέ μου το πικρό τούτο ποτήρι απ' το λαό σου». Και η τρελή καλόγρια: «Τον νυμφώνα σου βλέπω Σωτήρ μου κεκοσμημένον» και οι άλλες καλόγριες «Ον παίδες ευλογείτε...» Και η ιστορία των Σκυθών:

ΗΡΑΚΛΗΣ: Τα αρχαία χρόνια ήτανε εκεί ψηλά στο βοριά βάρβαροι. Γ' αφεντικά, οι ήρωες ξεκινήσανε για κούρσο. Λείψανε από την πατρίδα τους δέκα χρόνια. Στο μεταξύ οι δούλοι ξεσηκωθήκανε. Πήραν τα όπλα, τα χωράφια και τις γυναίκες των αφεντικών. Κάνανε παιδιά και ζούσανε ευτυχισμένοι.

Ο Νέος τον κοιτάζει παράξενα.

ΝΕΟΣ: Πώς σου 'ρθε τώρα;

ΗΡΑΚΛΗΣ: Να δεις λοιπόν. Κάποια μέρα γυρίζουν οι ήρωες

και αράζουνε στην ακρογιαλιά. Στέλνουνε κατασκόπους και μαθαίνουνε τα καθέκαστα. Επανάσταση! Τα χάσανε. Χιλιάδες οι δούλοι, μια χούφτα τ' αφεντικά. Κόκαλο!... Ο αρχιαφεντικός, λιγόλογος, δεν μιλάει. Τον ρωτάνε. Πηγαίνετε να ξεκουραστείτε, τους λέει. Αύριο χαράματα τα λέμε. Σηκώνονται το πρωί, οπλίζονται σαν αστακοί και περιμένουν έτοιμοι. Έρχεται αυτός σκληρός σαν πέτρα, μαύρος σαν κατράμι και μονομάτης. Αφήστε τ' άρματα, τους λέει. Τα παρατάνε. πάρτε τα καμουτσίκια στο χέρι. Διατάζει «πάμε». Κι όρμησαν αποφασιστικοί και σίγουροι. Μόλις οι οπλισμένοι σκλάβοι τους είδαν, παράτησαν τα όπλα και τρέξαν όλοι στις δουλειές τους... Ο Ηρόδοτος τα λέει...

Ο Νέος πείθει τον πολιτικό του τάγματος ότι η πολιτική δεν βγάζει πουθενά. Και ο άλλος που έχει αρχίσει να βιώνει το αδιέξοδο του καταντάει τρελός στη Μακρόνησο. Και τα μικρόφωνα να φωνάζουν: «Πιστεύομεν εις την λαοκρατίαν...» Μοιάζει η χώρα με πανηγύρι, μοιάζει με τρελάδικο που άνοιξαν οι πόρτες του και βγήκαν οι τρελοί στους δρόμους. Μοιάζει κανένας να μην έχει επίγνωση αυτών που συμβαίνουν γύρω του. Τώρα πια όλοι αναγνωρίζουν τα λάθη που κάνανε τότε και μόνο λάθη κάνανε.

Η ταινία μετά την Απελευθέρωση μέσα από μικρές σκηνές, σπαράγματα του ελληνικού βίου, έρμαια μιας αλλοπρόσαλης πολιτικής και της αγωνίας του ανθρωπάκου να βουλευτεί, σκιαγραφεί σημαδιακά σημεία συμπεριφοράς της μεταπολεμικής μας κοινωνίας. Η Μακρόνησος, άλλο κολαστήριο που το έστησαν οι Έλληνες για τους Έλληνες... Τελικά η κόλαση είναι πάντα οι άλλοι όποιοι κι αν είναι αυτοί. Στο μεταξύ η νικήτρια δεξιά ετοιμάζει την ανασυγκρότηση της χώρας. Και αν έκαναν ένα καλό οι Γερμανοί και οι εμφύλιες διαμάχες είναι που ισοπέδωσαν την Αθήνα. Θα μπορούσε να την ξαναχτίσουν καλύτερη. Όλοι μαζί ανεύθυνοι και υπεύθυνοι στήσανε ένα τέρας.

Ο Νέος θα συναντήσει τη μάνα του, τον αδερφό του που είναι αξιωματικός του Ελληνικού στρατού, μια τσιγγάνα, από τις καλύ-

τερες σκηνές του έργου, μια νυμφομανή, και τον πρώην πολιτικό καθοδηγητή του τάγματος, που τριγυρνάει τρελός στα χωράφια και μουρμουράει: «Και έσονται πρώτοι οι έσχατοι εχθροί». Ο Εμφύλιος σφίγγει και έτσι με τα μυαλά σαλεμένα θα προσπαθήσει να πάει ξανά προς το όραμα, προς το βουνό. Στο δρόμο θα τον προλάβουν τα ΤΕΑ και ένα απόσπασμα Εγγλέζων και θα τον ξεκάνουν.

Ο Νέος τα βλέπει όλα αυτά, νιώθει σαν εγκλωβισμένο ζώο περιφέρεται στο χώρο και στο χρόνο, πονάει, καταρρακώνεται, μένει στο κενό. Η ιστορία πάει προς το τέλος της εκεί που παραμονεύει ένα ακόμα κενό. Κάποιοι νέοι κάπου μιλάνε για οικολογική ζωή. Γέρος πια πάει να τους συναντήσει. Και κει πάλι θα συναντήσει μια νεολαία έρμαιο της νέας παραπλάνησης.

Πρόκειται για μια ταινία που τα γυρίσματα και το μοντάζ τραβάνε τρία χρόνια και που αν αφαιρέσουμε ένα μέρος αυτού του χρόνου, το οφειλόμενο στην έλλειψη χρημάτων και στις ασυνέπειες της Πολιτείας, ο τρόπος δουλειάς του Δαμιανού, κάτι σαν κινηματογραφικό εργαστήριο, είναι τέτοιος που απαιτείται αυτό το χρόνο για να κερδηθούν οι ισορροπίες του έργου. Τρία χρόνια αδιάκοπης δουλειάς του Δαμιανού και της γυναίκας του, μα και πλήθους συνεργατών που στο σύνολό τους ξεπέρασαν τους 1000. Είναι ένα μοντέλο κατασκευής μιας ταινίας έξω από τις αυστηρά λογιστικές διαδικασίες εκμετάλλευσης του χρόνου, ένα αισθητικώς ζειν στη διαδικασία παραγωγής ενός αισθητικού προϊόντος.

Και στον *Ηνίοχο*, όπως και στις προηγούμενες ταινίες του, ο Δαμιανός κεντρώνει το ενδιαφέρον του, μετά την επιλογή του θέματος, στην επιλογή και στη διδασκαλία των ηθοποιών. Εδώ για το ρόλο του Νέου αντάρτη ανακαλύπτει έναν νεαρό πρόσφυγα (Βάσινας, Ελευθεριάδης) που πρώτη φορά η μοίρα του τον φέρνει κοντά σε κινηματογραφικά συνεργεία. Εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις, όλα τα πρόσωπα του έργου ενσαρκώνονται από ερασιτέχνες, ενώ αποφεύγονται επιδεικτικά, του λέω, οι επαγγελματίες.

«Επιδεικτικά εγώ», θα απαντήσει ο Δαμιανός, «ή οι επαγγελματίες είναι αρκετά επιδεικτικοί που ακυρώνουν την κεντρική ιδέα; Υπερασπίζονται και προβάλλουν τον εαυτό τους,

το επάγγελμά τους, όλα εκτός από την κεντρική ιδέα για την οποία αδιαφορούν».

Ακόμα και το συνεργείο αποτελείται από νέα παιδιά στην πλειοψηφία τους ερασιτέχνες ή μαθητές. Και εδώ ο Δαμιανός είναι κατηγορηματικός:

«Ο επαγγελματισμός είναι πράγμα ανατριχιαστικό για μερικά επαγγέλματα».

Ηνίοχος λοιπόν μια ερασιτεχνική ταινία από έναν εραστή της τέχνης, έναν εραστή της ζωής, που η καλλιέργεια του χωραφιού του και η κατασκευή μιας ταινίας είναι αξεδιάλυτες καθημερινές πράξεις.



ΕΝΑΣ ΡΟΛΟΣ «ΣΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ»

Στο κινηματογραφικό εργοβιογραφικό του Δαμιανού συναντάμε και κάποιες ερμηνείες του σε ταινίες άλλων σκηνοθετών, όπως στον Κλέφτη (μικρού μήκους) του Βούλγαρη, στο Φόβο του Μανουσάκη, στην Παρεξήγηση του Σταύρακα, στο Ναι μεν αλλά... του Τάσσιου, στον Καιρό των Ελλήνων του Παπαστάθη κ.ά. Ρόλοι που του ανατέθηκαν επενδύοντας ο σκηνοθέτης της ταινίας στον ηθοποιό Δαμιανό με την ενδιαφέρουσα φάτσα και το χαρακτηριστικό παίξιμο. Από όλες αυτές τις ταινίες θα σταθώ σε μία, αυτήν του Παπαστάθη: Στον καιρό των Ελλήνων. Και οι λόγοι είναι αρκετοί: Ο Λάκης Παπαστάθης υπήρξε, κατά κάποιο τρόπο μαθητής, μα και ουσιαστικός βοηθός του Δαμιανού στην Ευδοκία. Ένας σκηνοθέτης που στην κατοπινή του καριέρα δεν έπαψε να μνημονεύει το όνομα του Δαμιανού σαν σημείο αναφοράς ενός κόσμου μεγάλων οραμάτων, μα και ενός κόσμου χαοτικού, που μέσα από το χάος του ξεπηδούν μορφές συγκλονιστικές. Θεωρώ το Δαμιανό Στον καιρό των Ελλήνων σαν μια από τις συγκλονιστικές φιγούρες που πέρασαν από την ελληνική οθόνη με όλο το ρίσκο και την αυθαιρεσία τούτης της θέσης. Ένας ρόλος φτιαγμένος για το συγκεκριμένο πρόσωπο, ίσως ακόμη και η ίδια η ταινία να εκπορεύεται την υπόστασή της από αυτό το πρόσωπο. Είναι μια μελέτη προσώπου, φορέας μιας ελληνικότητας που χρόνια ευαγγελίζεται ο Παπαστάθης. Δεν είναι τυχαία η συνάντηση Παπαστάθη-Δαμιανού. Ο πρώτος δέχτηκε την επιρροή του δεύτερου, μα και τον αναζήτησε επίμονα για να προβάλλει πάνω του αυτή την ελληνικότητα, να τον χρησιμοποιήσει σαν όργανο του διαλόγου του με τους μύθους.

Μοιάζει η ταινία σαν μια καταναυχτική λειτουργία ανάστασης, ανοίξη στο αίθριο απόμερης εκκλησίας, που μόνο βαθιά θρησκευόμενος μπορεί να την παρακολουθήσει. Μάστοράς της ο Παπαστάθης και αρχιερέας της ο Δαμιανός και για τους μη πιστούς ίσως φαντάζει σαν διανοητικό και φορμαλιστικό παιχνίδι, που ίσως και να είναι. Όμως εδώ μας ενδιαφέρει το πρόσωπο του Δαμιανού, κυρίαρχος όγκος στα κάδρα του Παπαστάθη, πίνακες γοητευτικά σκληρών τοπίων. Σ' αυτό το σκαμμένο πρόσωπο, με την ευαισθησία ενός μεγάλου ηθοποιού, ακινητοποιείται ο στίχος του Ρίτσου για το «σκληρό σαν τη σιωπή τοπίο». Είναι ο αρχιληστής εκείνων των χρόνων, που ενώ είναι τόσο κοντινοί μας, χάνονται ανάμεσα στην ιστορία και το μύθο, που συνέχεια ψέλνει, κάτω από την επιρροή μιας βαθιάς θρησκευτικότητας, ακόμα και όταν σηκώνει το τουφέκι για να καθάρσει δυο αντιπάλους του, με ένα χέρι τόσο σίγουρο λες και φτιάχτηκε για να ευλογεί και να σκοτώνει. «Σώσον κύριε τον λαόν σου» μέσα στο παιχνίδι της ζωής και του θανάτου. Ο γάμος και ο θάνατος, που ευλογεί ο αρχιληστής, είναι τελετουργίες της φυλής πέραν του καλού και του κακού. Ο αγράμματος αρχηγός γίνεται φορέας και συντηρητής των μύθων, σε μια εποχή που όλα εντάσσονται στην ιστορική και κοινωνική τακτοποίηση. Όμως οι μύθοι όταν εντάσσονται και κατατάσσονται, παύουν να είναι ζωντανοί. Λειτουργούν σαν μνήμες και σαν ρομαντικές διαφυγές από ένα μίζερο παρόν. Σημαδιακή ή τελευταία σκηνή με την ένταξη του αρχιληστή (Δαμιανός) στον εθνικό στρατό. Μοιάζει με εφιάλτη που έχει παραλύσει κάθε δυνατότητα αντίδρασης, με τον καπετάνιο, σκιά του εαυτού του, να σέρνεται πίσω από το στρατό. Δεν πρόκειται για καμιά συνάντηση γιγάντων, καμιά σύνθεση μύθων, μα ένταξη ξεπουλημένων ονειρών. Η τραγωδία θα ξανατεθεί σύντομα και στον κόσμο του Παπαστάθη και σ' αυτόν του Δαμιανού. Ο ένας θα στραφεί προς τον Θεόφιλο και ο άλλος προς τον Ηνίοχο.

Ο ΤΥΠΟΣ ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ

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

Barbe Funk *Film* Δεκέμβριος 1966 (Μετάφραση: Ina Iritsche, Απόδοση: Φ.Α. και Ν.Φ.Μ.) *Ελληνικός Κινηματογράφος* Μάρτιος 1967 (απόσπασμα).

Γέννηση και θάνατος του ελληνικού κινηματογράφου
στη Θεσσαλονίκη

Αρκετά πριν το πραξικόπημα των συνταγματαρχών ο ελληνικός

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

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

Το Μέχρι το πλοίο (πρώτη ταινία του Αλέξη Δαμιανού και η καλύτερη απ' όσες προβλήθηκαν στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) εικονο-

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

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

Οι ανυπόταχτοι του νέου κινηματογράφου.

Από τον Ζαν-Λουί Κομολλί. Μετάφραση: Σώτη Τριανταφύλλου
Cahiers du Cinema No 190 Μάιος 1967

Η ιστορία μιας κατρακύλας

Η έννοια – σημασία και κατεύθυνση – του *Μέχρι το πλοίο* ενδει-

κνύεται, ολοκληρωτικά, από την πρώτη κίνηση της μηχανής: μακριά, οριζόντια πανοραμική λήψη από αριστερά προς τα δεξιά, έπειτα από δεξιά προς τ' αριστερά. Σαν να αναστρέφεται η πορεία απ' τα χωρίς δρόμους ελληνικά βουνά προς τη θάλασσα. Λες κι ο αληθινός τόπος είναι εδώ, στις ορφανές από πουλιά κορυφές, ανάμεσα στα πετρώδη κι έρημα δάση —κάθε κίνηση λοιπόν απομάκρυνσης πρέπει να εξουδετερώσει μια εξ ίσου ισχυρή τάση επιστροφής.

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

Να λοιπόν ίσως σε τι οφείλεται η κρυφή ενότητα αυτής της κατακερματισμένης διαδρομής. Διπλά κατακερματισμένης γιατί οι τρεις φάσεις του ταξιδιού αντιστοιχούν άμεσα — αναλογικά, χρονολογικά — στους τρεις τρόπους της αφήγησης. Για να παρουσιάσει τα τρία «τοπία» που διασχίζει ο άνεργος που αυτοεξορίζεται — βουνό, πεδιάδα, πόλη— ο Δαμιανός δεν ξεκινάει μόνο από τρεις διαφορετικές πηγές (κείμενα του Πασαγιάννη και του Ξενοπούλου καθώς κι ένα δημοτικό τραγούδι) — αλλά, κάθε φορά χειρίζεται διαφορετικά την κάμερα: βαριά, με αδρές κινήσεις, έπειτα πιο ήσυχα, *adaggio*, από κοντά και στη σκιά, αργότερα πιο εύθυμα, *allegretto*, μετά πιο αργά, με πηδημάτα, στον ήλιο κι από μακριά. Τέλος, την τοποθετεί στη μέση της απόστασης, ούτε πολύ μακριά, ούτε πολύ κοντά, και την κινεί με μετρημένες κινήσεις, όχι τόσο αργά ούτε τόσο ζωνρά όπως οι καινούριες τσεχσλοβακικές μηχανές. Σαν μια μουσική συμφωνία; Συναυλία μάλλον γιατί η εικόνα δεν εναρμονίζεται μόνη της: της απαυτούν η μουσική και τα λόγια ενισχύοντας ή θολώνοντας τις σημα-

σίες της. Η μουσική, λιτή σε σημείο που σπάνια συναντάμε σε ελληνική ταινία, υπογραμμίζει ορισμένες στιγμές και καθαρίζει την έννοια της κάθε σκηνής: φωνή γυναίκας που τραγουδάει ένα παλιό ελληνικό μοιρολόι ενώ η κάμερα καθυστερεί πάνω στα δέντρα στη βουνοπλαγιά που δεν θα ξαναδεί ο Νιάκας. Ντουέτο με φλάουτο και κιθάρα που μοιάζει, θα 'λεγε κανείς με Πουλένκ, και που δίνει το ρυθμό στα χοροπηδηχτά βήματα, στα άλματα σχεδόν της αισθησιακής Νανότας: λαϊκή μουσική, σε στιλ Ζορμπά για να συνοδέψει σαρκαστικά (στο βάθος, σε αντήχηση) την τελευταία (απραγματοποίητη) περίπτωση του ζευγαριού στο τρίτο μέρος της ταινίας. Σπανίως μουσικούλα για τουρίστες έχει δείξει παρόμοια δύναμη απομυθοποίησης και εξέγερσης.

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

Η οικονομική ανέχεια — με την αυστηρή ετυμολογία της ελληνικής λέξης είναι πρωταρχικά σεξουαλική. Κι εδώ πρέπει να σημειώσουμε το παράδοξο: η λέξη «οικονομικός» που δημιουργήθηκε για να ορίζει το πιο καθημερινό και το λιγότερο δημόσιο μέρος της ζωής, κατέληξε να σημαίνει ό,τι την αλλοτριώνει με τον πιο απρόσωπο τρόπο. Η σεξουαλική λοιπόν ανέχεια είναι γεγονός που επιβεβαιώνεται στα τρία μέρη της ταινίας μέσα απ' τις ιστορίες τριών γυναικών — και τριών στερήσεων. Η ψυχοκόρη της μάνας του Νιάκα, που γίνεται, τρόπον τινά προστατευόμενη του Νιάκα μετά το θάνατο της μάνας, αποτελεί την ίδια τη σιωπή και την υποταγή. Αλλά είναι νέα και δρασερή και δεν θα μπορούσε παρά να αναστατώσει τους δύο άνδρες, τον Νιάκα και τον σιδηρουργό, αφού ζει μια σχεδόν λαθραία ζωή ολόγυρά τους. Εδώ υπήρχε ο κίνδυνος να πέσει κανείς στην ωμότητα και

την κτηνωδία. Όμως αυτοί οι άνδρες είναι τάλαιπωρημένοι χωρίς να είναι αποκτηνωμένοι. Όταν τραγουδούν, τραγουδούν ψαλμωδίες: ο χριστιανισμός κρατάει καλά. Το πάθος θα εκκολαφθεί και θα ζωντανέψει σαν τη φλόγα του σιδηρουργείου που συνδαυλίζεται από ένα φύσημα. Μπορεί κανείς να πάει μακρύτερα, σε μια μεταφορά: η νέα κοπέλα μετακινεί λίγο το φυσερό πριν δοθεί στο σιδηρουργό, αλλά η επιθυμία δεν θα πυρακτωθεί ποτέ πραγματικά. Η νύχτα όλ' αυτά τα καλύπτει και τα πνίγει—τα καταλαγιάζει. Η νύχτα—όπως στην σκοτεινή κάμερα του θείου Μαρξ, όπου ανατρέπονται τα πάντα. Κι όλα είναι ανεστραμμένα εδώ, όπως και στην παρωδία ερωτικής σκηνης στο τρίτο επεισόδιο: η ικανοποίηση της επιθυμίας υπονομεύεται από μια μεγαλύτερη κι ανέκφραστη έλλειψη ικανοποίησης—έτσι η απόλαυση συγγέεται με το κλάμα. Στο δεύτερο επεισόδιο δεν υπάρχουν δάκρυα αλλά κραυγές. Η Νανότα, ωραίο και άγριο θηλυκό (θυμίζει λίγο τις ηρωίδες του Mandriargue) με κινήσεις αγριοκάτσικου, εκπροσωπεί ένα είδος αδηφαγίας. Η παρουσία της υπογραμμίζει τη ζωική μεταφορά, καθώς ακόμη κι ο μικρός της αδελφός, το βοσκόπουλο, τρέχει ξωπίσω της για να την εμποδίσει να παρθεί με τον πρώτο τυχόντα. Η αγόρταγη Νανότα μας φαίνεται σαν μια πρόσδος: η καταπίεση δεν παραπέμπει στα δυο χιλιάδες χρόνια χριστιανισμού, αλλά στην έλλειψη εργατικών χεριών. Και πώς να εκπλαγεί κανείς αφού όλοι οι νέοι της χώρας, μέχρι κι αυτός ο Νιάκας με τη μορφή αγίου, φεύγουν γι' αλλού;

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

Αυτή η ιστορία της «κατρακύλας» είναι μια από τις πιο διακρι-

τικές αλλά και πιο βαθιές αμφισβητήσεις του ελληνικού (καπιταλιστικού) πλαισίου. Διακριτική γιατί δείχνει την αλλοτρίωση στην επιφάνεια της καθημερινότητας, στην πιο περιφερειακή του εκδοχή. Ο τρόπος που καταδειχίνεται είναι τέτοιος που παραπέμπει διαρκώς και λανθανόντως στην αρχική αιτία – στο αληθινό σκάνδαλο. Ύποδειγματική απ' αυτή την άποψη είναι η τρίτη ιστορία, η ειρωνική αφήγηση του χωρισμού ενός ζευγαριού: νέοι ακόμη, τριάντα ετών ίσως, παντρεμένοι πέντε-δέκα χρόνια το πολύ – με μια φωτογραφία να το θυμίζει. Ο Νιάκας, φιλοξενούμενος για πενήντα δραχμές στην κουζίνα τους θα είναι ο ακούσιος μάρτυρας αυτού του μικρού δράματος. Ενόσ δράματος που δεν βλέπει, γιατί κοιμάται από την άλλη πλευρά του τοίχου και δεν συλλαμβάνει παρά την επιφάνεια, ό,τι δηλαδή μιλάει λιγότερο (τα λόγια) αλλά που παρ' όλ' αυτά καταλαβαίνει, γιατί αυτό το τετριμμένο δράμα επαναλαμβάνει με τον τρόπο του το δικό του: είναι η ίδια επιτακτική αιτία που οδηγεί το νεαρό σύζυγο να φτιάξει τη βαλίτσα του και που κάνει τη νεαρή γυναίκα να φτάσει κι εκείνη μέχρι το πλοίο. Όλα τακτοποιούνται μέσα στο χρόνο που διαρκεί ένας μεσημεριανός ύπνος, σ' ένα πνιγηρά ζεστό δωμάτιο όπου η κάμερα του Δαμιανού ενεδρεύει στο παραμικρό σημάδι: τη γυναίκα που ακινητοποιείται απότομα καθώς παρατηρεί στα κλεφτά το μισόγυμνο άντρα της (τον ποθεί) – τη βαλίτσα έτοιμη κάτω απ' την πολυθρόνα (ο σύζυγος πρόκειται να φύγει) – το βλέμμα στον καθρέφτη όπου η νέα γυναίκα, που μόλις έχει καταλάβει και μισοκλαίει σιωπηλά, βρίσκει τον εαυτό της άσχημο ή σχεδόν. Αποχαυνωμένος, με τα μάτια ανοιχτά, ο σύζυγος είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι, με το κεφάλι προς τον τοίχο, ενώ η γυναίκα του τολμάει να τον χαϊδέψει – σε μια έσχατη απόπειρα, γελοία κι αξιοθρήνητη, να τον πλησιάσει ενώ εκείνος αναφέρεται σ' αυτή στο τρίτο ενικό κιόλας – τα φτιασίδια, μολύβι για τις βλεφαρίδες και τα φρύδια, κόκκινο στόμα, ένα κυλοτάκι κι ένα σουτιέν αγορασμένα απ' το καινούριο λαϊκό πολυκατάστημα της πόλης συμβάλλουν, λίγο-πολύ μάταια στην προσπάθεια επανάκτησης. Να θυμηθούμε εδώ τη θεατρική παιδεία του Δαμιανού που έπαιξε ρόλο στη σκηνοθεσία αυτής της ειρωνικής παντομίμας, χωρίς ωστόσο να παραβλέψουμε πώς παραμονεύει τους

ηθοποιούς με καθαρά κινηματογραφικό τρόπο: με μια κρυφή απλότητα που συγκρίνεται μ' εκείνη του Φόρμαν – χρησιμοποιώντας, στην ανάγκη, τα πλονζέ για να ενισχύσει το οδυνηρά γκροτέσκο στοιχείο αυτής της αποτυχημένης επιχειρήσης σαγήνης – ο Δαμιανός αποκαλύπτεται εδώ ένας από τους πιο πειστικούς υποστηρικτές αυτής της αισθητικής της ημι- απόστασης (όπου η απλότητα δεν έχει ακόμα σκληρύνει, δεν έχει ακόμα γίνει αισθητική της απλότητας κι όπου ο σαρκασμός συγγέεται πάντα με τη συμπόνια), που θριαμβεύει σήμερα στον τσεχοσλοβακικό κινηματογράφο.

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

* Βλ. τη συνέντευξη στους M.D. και P.-L.M.

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

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

Dominiqne Noguez *Cahiers du Cinema* No 199 Μάρτιος 1968.

Μετάφραση: Σώτη Τριανταφύλλου

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

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

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

Gideon Bachmann *Sud Deutche Zeitung* 3/12/1966 (Μετάφραση Χριστίνα Τσαπανίκα-Τάκης Παπαγεωργίου) *Ελληνικός Κινηματογράφος* Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1967.

Μου άρεσε πολύ το *Μέχρι το πλοίο του Αλέξη Δαμιανού* (θεατρικού σκηνοθέτη και ηθοποιού ο οποίος μ' αυτή την ταινία περνάει και στον κινηματογράφο) παρ' όλες τις κάποιες αδυναμίες του σεναρίου που πρέπει να αναζητηθούν στο γεγονός πως αποτελεί διασκευή δύο

λογοτεχνικών κειμένων και στο ότι ο πρωταγωνιστής δεν βρίσκεται πάντα στο κέντρο της δράσης.

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

Μαρσέλ Μαρτέν *Cinema 66* (Μετάφραση: Β. Α. Ραφαηλίδης) *Επιθεώρηση Τέχνης* Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1966
(απόσπασμα).

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

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

Η αφήγηση αυτή, που η τραχύτητά της υπογραμμίζεται από το μαυρόασπρο μιας φωτογραφίας που παραμένει θλιμμένη ακόμη κι όταν είναι φωτεινή, αναζητεί λιγότερο να γοητεύσει και περισσότερο να εκφράσει υπό μορφή συχνά συμβολική το εσωτερικό δράμα ενός

ανθρώπου αναγκασμένου να εγκαταλείψει τη γη και τον ουρανό του. Δεν θα έπρεπε να αμφιβάλλει κανείς ότι το δράμα αυτό καθ' εαυτό δεν είναι παρά αντίλαλος ενός δράματος γενικότερου. Ταινία σεμνή, το *Μέχρι το πλοίο* είναι μαζί και ταινία σοβαρή και πλούσια. Δεν κρατά κανείς κακία στο *Δαμιανό* αν τα χάνει λίγο μες την πολλαπλότητα των θεμάτων που αγγίζει. Είχε πολλά να πει και είτε τα ουσιώδη, αφού δια του μύθου μάς κάνει ν' αποκτήσουμε επίγνωση των πραγματικοτήτων της χώρας του.

Ζαν ντε Μπαρονσελλί: *Le Monde*
(Μετάφραση από το Βήμα) 30/1/1968

Αυτή η πρώτη ταινία του Αλέξη Δαμιανού είναι γεμάτη από ανθρώπινη ζεστασιά και από αισθητική ομορφιά. Είναι ένα σύνολο μεγαλειωδώς συντεθειμένο και πραγματοποιημένο. Ο Δαμιανός μέσα απ' την ομορφιά των εικόνων του ξαναβρίσκει τις ίδιες πηγές της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης, που έδωσε την ορμή της στον μοντέρνο πολιτισμό μας.

Le Meridional 22/4/1967 (απόσπασμα)

Έχει το θάρρος να δείχνει την πιο άγρια και την πιο αληθινή καθημερινή συζυγική σκηνή, με μια τρυφεράδα μέσα στη φρίκη, που σε φέρνει στο σημείο να ξεφωνίζεις.

Pierre Ajane *Les Nouvelles Litteraires* 27/4/1967 (απόσπασμα)

Τι καθαρή ευχαρίστηση εδοκίμασα παρακολουθώντας την προβολή του *Μέχρι το πλοίο*, ελληνικής ταινίας του Αλέξη Δαμιανού. Επιτέλους βρισκόμαστε μακριά από τις πειραματικές έρευνες, και συναντάμε έναν άνθρωπο με σάρκα και οστά. Σκληρό, ναι, αλλά αληθινό και που αναπνέει σε ένα διάκοσμο πραγματικό. Οι σκηνές στο εσωτερικό του σιδεράδικου, έχουν μια συνταρακτική ομορφιά. Ο Δαμιανός χρησιμοποιεί την εικόνα με τέτοια αισθητική αίσθηση, όπως οι Γερμανοί σκηνοθέτες του *Kammerspiel*. Προσθέτει όμως, και μια υλική βαρύτητα, μια αίσθηση της ανθρώπινης φύσης, που αντιτίθεται στη ψυχρή εγκεφαλικότητα του *Kammerspiel*. Θα 'θελα να

λεπτολογήσω τον μεγαλειώδη τρόπο με τον οποίον ο Δαμιανός καταφέρνει να αποδώσει απτά αυτήν την εσωτερική πάλη του ζωώδους αισθησιασμού και του ανθρώπινου αισθήματος που καταξεσχίζονται τους ήρωες. Είχα τη διάθεση να σφίξω το χέρι του σκηνοθέτη και να του πω, παρωδώντας τον Μολιέρο: «Επιτρέψατέ μου να σας συγχαρούμε – γι' αγάπη του Έλληνα, σύμφωνοι – μα κυρίως γι' αγάπη του Κινηματογράφου».

Maurice Oustrieres *Le Petit Varois* 22/4/1967 (απόσπασμα)

Το *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού (Ελλάς) πολύ απλή ιστορία ενός βουνίσσιου που φεύγει για την Αυστραλία, περιέχει σκηνές αξιοθαύμαστες, συγκλονιστικές, και οπωσδήποτε είναι η πιο ενδιαφέρουσα αποκάλυψη του Φεστιβάλ.

Ανταπόκριση από Hueres. Phillippe Haudiquet
Lettres Francaises 3/5/1967 (απόσπασμα)

Το πρώτο μέρος του *Μέχρι το πλοίο* στηρίζεται ως ένα σημείο, στο θαυμάσιο διήγημα του Σπήλιου Πασαγιάννη *Το δακτυλίδι*. Οι προσθήκες του Δαμιανού ενσωματώνονται απόλυτα στην εξαιρετική αυτή ανάπλαση της πυκνής ελληνικής ηθογραφίας του 1900. Η ηθογραφία αυτή, στις καλύτερες εκδηλώσεις της, είχε καθορίσει όχι μόνον το χώρο, τις συνήθειες, την ομιλία των απλών ανθρώπων του βουνού ή της θάλασσας, αλλά και τη βαθύτερη διάρθρωση της ζωής τους, με τις συγκρούσεις και τις ψυχικές απηχήσεις αυτών των συγκρούσεων. Ο σκηνοθέτης συνέλαβε θαυμάσια την ένταση των συναισθημάτων και την ώθηση των ενστίκτων κάτω από την εξωτερική ηρεμία και ταπεινοσύνη, και την εξέφρασε οπτικά και ηχητικά χάρη στη διαδοχή από βλέμματα και σκληρά ρυθμικά χτυπήματα του αμονιού ή τα λαμπαδιάσματα της φλόγας με τη νευρική κίνηση του βουερού φουσερού. Όλα δρουν υπόκωφα κι η μανιάτικη σκληρότητα ξεσπάει στην σχεδόν σιωπηλή – πάλη – σύγκρουση των κορμιών, ενώ η ανθρωπιά επιβάλλεται μετά την μακρόσυρτη σύγκρουση των βλεμμάτων στο σπίτι του κεντρικού ήρωα. Υποκριτική ενότητα, αίσθηση του χρόνου σαν στοιχείου ωρίμανσης των καταστάσεων, και ιδίως

εξάισιο φωτογραφικό στυλ (από τον Γ. Πανουσόπουλο) που απεικονίζει με θερμούς και σκοτεινούς τόνους το χρώμα και την ατμόσφαιρα του ορεινού πλαισίου και τολμά να φωτίζει «εσωτερικά» μόνο με το εξωτερικό φως, ολοκληρώνουν την επιτυχία.

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

Το τρίτο μέρος μας μεταφέρει με σπάνια αίσθηση της γνησιότητας σ' ένα από τα απειράριθμα σπιτάκια που «κοσμούν» τις μακρινές συνοικίες του Πειραιά και της Αθήνας. Αγωνία για την επιβίωση συνήθως, εδώ αγωνία για λίγη ευτυχία. Δεν πρόκειται για νατουραλιστική σκηνή, παρά τον συνεχή σχεδόν χρόνο ανέλιξης, παρά το ολικό καθράρισμα και τον ουδέτερο φωτισμό. Η βιαιότητα ξεσπάει κάθε στιγμή από τις συγκρούσεις ανάμεσα στα πρόσωπα κι από το πλήθος άλλων μικρών συγκρούσεων που γεννιούνται «πολλαπλασιαστικά», σαν από κάποια ηχώ, στο εσωτερικό των ανθρώπων (του ανδρόγυνου, αλλά και του χωριάτη που αθέλγητα παρακολουθεί). Κι έτσι τα πλάσματα τρεμουλιάζουν μπροστά μας από μια διαρκή εσωτερική κίνηση που είναι κάτι ανάμεσα σε παλμό και σε σπασμό, σε προσφορά και σε άρνηση, σε ηδονή και σε οδύνη. Αυτή είναι τελικά, η «συνθετότητα» που οδηγεί τον «αγορασμένο» άντρα, αμέσως μετά από τις κλωτσιές, να χτυπά το κεφάλι του στον τοίχο. Και εκεί βρίσκεται η δύναμη του Δαμιανού που μας πείθει ότι το κακόμορφο και συγκινητικό σύμπλεγμα είναι αδιάσπαστο, για να μας τσακίσει αμέσως μετά, σαν τη γυναίκα, με την αναχώρηση του άντρα, βαλιτσάκι στο χέρι. Κι είμαστε και μεις μαζί της, εγκαταλειμμένοι στην θανατερότερη ροπή της φυγής, στην άκρη της προκυμαίας, δίπλα σ' ένα άγνωστο άντρα, ξεριζωμένο κι αυτόν, ξένο μαζί κι αδελφό.

Ο σκηνοθέτης διευρύνει εδώ το πλάνο σε χρονικό πλάτος συχνά μέχρι την «σεκάνς», ενώ παράλληλα πυκνώνει το ανθρώπινο δραματικό στοιχείο. Αυτά τα δυο δεδομένα που μοιάζουν να οδηγούν προς το θέατρο, στην ουσία το υπερβαίνουν με την ίδια τους την ένταση, τέμνοντας έτσι το γόρδιο δεσμό, και αναδιαμορφώνουν το έργο πέρα

από κατηγορίες φιλολογικές, πλαστικές ή δραματικές, προσεγγίζοντας προς τους μη κωδικοποιημένους ρυθμούς και τις παρορμήσεις της ζωής.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος
Εποχές Δεκέμβριος 1966 (απόσπασμα)

Η πρώτη αυτή ταινία του Αλέξη Δαμιανού, τον δείχνει σκηνοθέτη με γνώση της κινηματογραφικής τέχνης και αξιόλογη παραστατική δύναμη και ωριμότητα.

Το έργο του είναι «σπονδυλωτό» και αποτελείται από τρεις διαφορετικές ιστορίες που συνδέονται μεταξύ τους με την παρουσία ενός προσώπου, η οποία όμως επειδή ακριβώς στις δύο τελευταίες είναι απλώς προσχηματική, κάνει ώστε να παρατηρείται σημαντική έλλειψη δομικής ισορροπίας αν δούμε την ταινία ως ενιαίο σώμα.

Το πρώτο μέρος (διασκευή από ένα διήγημα του Σπήλιου Πασαγιάννη), βασισμένο κυρίως σε γκρο πλαν και με μια φωτογραφική αντίληψη του χώρου, διηγείται την ιστορία δύο φίλων (ο ένας σιδεράς στο βουνό, ο άλλος περαστικός και υποψήφιος μετανάστης) που έρχονται σε σύγκρουση εξαιτίας ενός αισθήματος που αναπτύσσεται μέσα τους για την ψυχοκόρη του ενός.

Μέσα σ' ένα υποβλητικό φόντο φυσικών τοπίων, και πάνω σ' ένα μόλις διαφαινόμενο υπόστρωμα ηθογραφίας πραγματοποιούνται εύστοχες ψυχογραφικές παρατηρήσεις αναφορικά με τα τρία πρόσωπα της ιστορίας.

Μέσα σ' ένα σκληρό, βραχύδες και άγονο τοπίο, λουσμένο στο ανελέητο φως του ήλιου, εκδηλώνεται ατιθάσευτο, ακαταμάχητο, βασανιστικό το ζύπνημα του ερωτισμού της νεαρής βοσκοπούλας, που μετά την πρώτη της ολοκληρωμένη σεξουαλική εμπειρία, θα πάρει ασυνειδητοποιήτητα αλλά και σα φυσική συνέπεια της φοράς του ολοένα απαιτητικότερου πλέον ενστίχτου, το δρόμο των πορνείων της πόλης.

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

Το άγχος του «μη-έρωτα» εκφράζει κατά βάση τούτη η ιστορία και επιτυγχάνει να μας μεταδώσει με τρομερή δύναμη την καταθλιπτική του αίσθηση. Το φυσικό πλαίσιο της ιστορίας είναι ένα φωχοδωμάτιο που στεγάζει τον πρώην έρωτα των δύο συζύγων. Κάτω από το πέλμα της μιζέριας και των πιστικών συνθηκών που υπονομεύουν σιγά-σιγά τις σχέσεις τους και τις μετατρέπουν σε εξευτελισμό του άντρα κυρίως (που όντας άνεργος συντηρείται από την προϊκα και τη δουλειά της γυναίκας του και αυτό το συνειδητοποιεί βαθιά σαν στοιχείο ξεπεσμού για το οποίο διαμαρτύρεται ξεσπώντας σ' αυτήν)· κάτω από τη διαβρωτική επιδρομή του χρόνου που σβήνει τους ερωτικούς ήμερους και μαραίνει πρώτη την ομορφιά της γυναίκας καθιστώντας την γρηγορότερα αν-ερωτική τα ψυχολογικά αδιέξοδα στη σχέση του ζευγαριού θα υψωθούν αξεπέραστα και αδυσώπητα και τελικά θα την τινάξουν στον αέρα συνθλίβοντας αναπόφευκτα το πιο αδύνατο μέρος, που είναι η γυναίκα.

Ένα τέτοιο θέμα που θα μπορούσε να κινητοποιήσει εντατικά τους δακρυγόνους αδένες, στα χέρια του Α. Δαμιανού αναδείχεται στην αληθινά δραματική του διάσταση: είναι σπαρακτικό και όχι σπαραξικάρδιο, δραματικό αλλ' όχι δραματοποιημένο. Και επιπλέον έχει στη βάση του έναν έντιμο χειρισμό, γιατί από κανένα δε στερεί την αλήθεια των αναγκών του και το δικό του δίκιο· δεν εμφανίζει μιαν «αβανταδόρικα» ετεροβαρή σχέση θύτη προς θύμα. Και οι δύο είναι πάσχοντα πρόσωπα, μορφές δραματικές, θύτης ο καθένας αθέλητος και θύμα του άλλου – και οι δυο έχουν δίκιο κι αυτό είναι που κάνει το αδιέξοδο ανυπέρβλητο.

Γιάννης Καλλιόρης

Επιθεώρηση Τέχνης Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1966 (αποσπάσματα)

Αν περάσουμε στο *Μέχρι το πλοίο*, πρώτη κινηματογραφική δουλειά του γνωστού απ' το θέατρο Αλέξη Δαμιανού θα δούμε ότι τα δεδομένα απ' όπου ξεκινάει η ταινία είναι διαφορετικά. Αποτελούμενη από τρία «επεισόδια», βασισμένη για τα δύο απ' αυτά σε ανάλογα διηγήματα του Πασαγιάννη και του Ξενόπουλου, παρουσιάζει την

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

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

Φανερή λοιπόν είναι η ανισότητα ανάμεσα στα τρία σκετς της ταινίας. Ανισότητα που δεν θα 'ναι αναγκαστικά και σε βάρος της σ' ότι αφορά την εμπορική της προώθηση μια και τα δύο πρώτα επεισόδια έχουν τα στοιχεία που θα πρέπει να τραβήξουν το κοινό και να πείσουν τους εκμεταλλευτές για την εμπορικότητά της. Το τρίτο όμως σκετς που και μόνο γι' αυτό θεωρώ την ταινία σαν σημαντικό γεγο-

νός μέσα στα ελληνικά πλαίσια κινδυνεύει να σοκάρει αν όχι το ίδιο το κοινό περισσότερο τους υπεύθυνους της εκμετάλλευσης.

Φώτης Αλεξίου

Ελληνικός Κινηματογράφος Οκτώβριος 1966 (απόσπασμα)

Ο Αλέξης Δαμιανός τέλος παρουσιάζει στην ταινία του δύο πρώτα σκετς μάλλον ασήμαντα αλλά και ένα τρίτο πραγματικά πρωτοφανές σε σύνθεση, τόλμη και δύναμη, παρά τις κάποτε κακόγουστες πινελιές που σίγουρα, χωρίς να χάσουν σε ένταση, θα μπορούσαν να έχουν δοθεί με περισσότερη λεπτότητα.

Τώνια Μαρκετάκη *Το Βήμα* 28/9/1966 (απόσπασμα)

Πριν μιλήσει κανείς για το καθένα μέρος της ταινίας ξεχωριστά, θα έπρεπε να επισημάνει πριν απ' όλα την σωστή κινηματογραφική μορφή και οπτική γωνιά από την οποία ο Δαμιανός βλέπει τους ήρωές του στο περιβάλλον τους. Ο φακός του ακολουθεί και πιάνει τους χαρακτήρες αναπόσπαστους από το φυσικό κλίμα όπου γεννήθηκαν, μεγάλωσαν και, πιθανότατα, θα πεθάνουν. Κι αυτό τους δίνει πολύ μεγαλύτερη και κυρίως πραγματική υπόσταση.

Από την άλλη μεριά, η αγάπη με την οποία ο σκηνοθέτης κοιτά γύρω του – ανθρώπους, ακόμη και το άψυχο περιβάλλον – είναι τόση, ώστε όλα να παρουσιάζονται με ένα τρόπο, για τον οποίο, το λιγότερο που θα λέγαμε, είναι ότι δεν έχει ξαναπαρουσιαστεί στην ελληνική οθόνη.

Ωστόσο, είναι συχνά έκδηλο, ότι στα δύο πρώτα μέρη της ταινίας, η περιεκτικότητα του θέματος είναι λίγο ισχνή, χωρίς πάντοτε αυτό να το κάνει λιγότερο σοβαρό ή άξιο προσοχής. Ίσως (ιδιαίτερα στο πρώτο, θαυμάσια κινηματογραφημένο σκετς) μια προσεκτικότερη επεξεργασία να εξαφάνιζε αυτή την ισχνότητα, που αφήνει μερικές φορές τον σκηνοθέτη να παρασυρθεί σε καλλιγραφικούς υπερτονισμούς. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν στιγμές, όπως αυτή όπου η «ψυχοκόρη» αφήνεται με το δισταγμό του άγνωστου επιθυμητού, στον άντρα που την παρασύρει, ή τη σκηνή όπου κοιτά τον – πολυπόθητο – «δακτύλιο αρραβώνα», που λένε όσα δεν μπορούν να πουν

πολλές δεκάδες μέτρων κινηματογραφικού φιλμ σε άλλες ταινίες.

Αφήσαμε το τελευταίο μέρος του έργου στο τέλος, όχι τόσο από προσπάθεια μεθοδικότητας, αλλά από την πρόθεσή μας να τονίσουμε, ότι μόνο και μόνο για τα τελευταία αυτά 20 λεπτά, πρέπει να δει κανείς την ταινία του Δαμιανού.

Ανεπιφύλακτος έπαινος αξίζει να δοθεί στον σκηνοθέτη όχι μόνο για την συνέπεια και την σπάνια ρεαλιστική δηχτικότητα με την οποία μεταφέρει στην οθόνη το καθημερινό τούτο σπιτικό, αλλά και για την εκλογή του προσώπου της πρωταγωνίστριας του σκετς αυτού: η Γιώτα Οικονομίδου – νέα ηθοποιός, όπως πληροφορηθήκαμε – αποτελεί μια υποκριτική αποκάλυψη. Η έκφρασή της στις πιο αγχές στιγμές του έργου, η κίνησή της, η ικανότητά της να μπει τόσο πειστικά στο ρόλο αυτό, μας κάνει να την καταγράψουμε στις πιο ενθαρρυντικές εμφανίσεις του κόσμου του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου.

Θεατής Το Βήμα 24/1/1968 (απόσπασμα)

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μας έχει, δυστυχώς, συνηθίσει σε ταινίες, που να εκφράζουν πραγματικά κάτι από την ελληνική ζωή, από τη δική μας εθνική ζωή. Γι' αυτό και όταν παρουσιάζεται μπροστά στον κριτικό η εξαίρεση, είναι κάπως σαν τη στιγμή του «μεγάλου ναι ή του μεγάλου όχι». Πρέπει, δηλαδή, να μαζέψει το θάρρος του και να βροντοφωνάξει ευθέως προς το Κοινό: «Πηγαίνετε, οπωσδήποτε, να δείτε αυτή την ταινία. Από τη δική σας "προσέλευση" τελικά εξαρτάται αν θα ξαναγίνει και δεύτερο τέτοιο φιλμ ή αν θα εξουθενωθεί οικονομικά ο παραγωγός (που είναι συχνά και ο ίδιος ο σκηνοθέτης)».

Το Μέχρι το πλοίο του Αλέξη Δαμιανού είναι, αναμφισβήτητα μια από αυτές, τις ταινίες και μάλιστα κάτι περισσότερο: Είναι μία από τις τρεις ή τέσσερις καλύτερες ταινίες, που εδημιούργησε ο ελληνικός κινηματογράφος στην μικρή ιστορία του.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος Έθνος 23/1/1968 (απόσπασμα)

Ο σκηνοθέτης κατά τρόπον αδρό και εναργή επέτυχε μια θαυμά-

σια ψυχολογική σκιαγράφηση των ηρώων του. Η κινηματογραφική μηχανή του κινήθηκε στην εντέλεια, οι εικόνες είναι μαγευτικές. Πρόκειται για μια πολύ μεγάλη επιτυχία της ελληνικής παραγωγής στον τομέα της ποιότητας.

Δ. Παπαδόπουλος *Η Βραδυνή* 23/1/1968 (απόσπασμα)

Μέχρι το πλοίο, η πρώτη ταινία του Αλέξη Δαμιανού, δεν έχει καθόλου τον χαρακτήρα του πρωτόλειου. Ίσα-ίσα, είναι μια ώριμη δουλειά, ενός ανθρώπου που δείχνει φανερά, την μεγάλη του εμπειρία και την αισθητική του κατάρτιση, μαζί μ' ένα γνήσιο κινηματογραφικό ταλέντο. Έντονο ρωμείο χρώμα διαποτίζει όλο το έργο. Με σιγουριά, με οίστρο, με χιούμορ και με λυρισμό ο Δαμιανός ξετυλίγει εντελώς κινηματογραφικά το χυμώδες σενάριό του που βασίστηκε σ' ένα διήγημα του Σπήλιου Πασαγιάννη, στην *Νανότα* του Γρ. Ξενόπουλου και σ' ένα λαϊκό τραγούδι.

Φρίξος Ηλιάδης *Ελεύθερος κόσμος* 23/1/1968 (απόσπασμα)

«Πιστεύουμε πως ό,τι καλό έχει η ταινία, οφείλεται στην ελληνική παράδοση και πραγματικότητα, ό,τι κακό στις ξένες επιρροές που ίσως δεν μπορέσαμε να διαφύγουμε». Στην τόσο φωτισμένη αυτοκριτική του συμπαθούς σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή, δεν θα είχαμε να προσθέσουμε πολλά πράγματα: Ίσως μονάχα ότι αυτές οι ξένες επιρροές – Φελλίνι και Γκοντάρ και όλες οι μορφές του νεορεαλισμού, ιδίως στο τρίτο μέρος – δεν ζημιώνουν τόσο την ταινία, όσο η δια λόγους εμπορικούς προφανώς υπογράμμιση του σεξουαλικού στοιχείου, όσο η κάποια – καμουφλαρισμένη, αλλά γι' αυτό όχι λιγότερο ενοχλητική – ρητορεία, ο κάποιος διδακτικός, σε στυλ σχολικού αναγνώσματος, τόνος, που οφείλεται νομίζουμε στην ανάγκη του δημιουργού, να καταφεύγει λόγω απειρίας, σε συνεχείς εκ των ενόντων θεατρικές λύσεις.

Συμπέρασμα: Μια φιλόδοξη, πρώτη προσπάθεια ανωτέρου ποιητικού επιπέδου, που αν δεν στερείται ελαττωμάτων, είναι, ωστόσο, εξαιρετικά υπολογίσιμη από πλευράς υψηλών προθέσεων.

Α.Β. Απογευματινή 23/1/1968 (απόσπασμα)

Το «γύρισμα» του φιλμ αυτού ημπορεί να χαρακτηριστεί – με τα ελληνικά δεδομένα – ως υποδειγματικόν, αποτελεί δε χαρακτηριστική απόδειξιν, περί της υψηλής στάθμης, εις την οποίαν δύναται να ανέλθη ο ελληνικός κινηματογράφος, όταν πραγματεύεται – όχι με εμπορικά κριτήρια – εν αξιόλογον σενάριο με μία σωστήν σκηνοθεσίαν.

Εστία 23/1/1968 (απόσπασμα)



ΕΥΔΟΚΙΑ

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

Πρέπει να 'χεις κουλτούρα, άσκηση πολυτελή στον εντοπισμό της ελληνικότητας, αισθητική που να πηγάζει απ' τον Θεόφιλο και τον Τσαρούχη και τον Καραγκιόζη, για να δεις το «τοπίο» της αθηναϊκής νεοσυνοικίας, όπως ο Δαμιανός στην Ευδοκία. Είναι τα ειδικά κατσάδραχα της Αττικής χαραγμένα σε «οδούς», είναι τα σπιτόπουλα που παριστάνουν τις «βίλες» όπως οι κοντοί που περπατούν με το ύφος ψηλού, είναι το «φερ-φορζέ» της πόρτας, το μαντράκι με τσιμεντόλιθο, τα ψωραλέα άνθη, οι γύψινες καμάρες με τα μπιχλιμπίδια τους, είναι το κουρτινάκι νάϊλον, είναι η επίπλωση κρεβάτι,

είναι τα ψεύτικα αναρριχόμενα, είναι... Με δυο λόγια: δύσκολα εκφράζεται η αισθητική «ποιος ήτανε πριν από μένα, μέσα στο σαλονάκι σου – σιγάρα δύο αναμμένα υπάρχουν στο τασάκι σου!!» Σαλονάκι, τασάκι, υποκοριστικά η ελληνική κακομοιριά – όλα αυτά ο Δαμιανός τα 'χει «πιάσει» μοναδικά στην *Ευδοκία*. Κι ανεπανάληπτα. Γιατί, με την επιτάχυνση των εξελίξεων, θα χαθούν σύντομα σε μια «νοιοκυρεμένη ομοιομορφία» – με κοινό παρονομαστή το «κουτάκι», την τηλεόραση...

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

Αυτή η αδυναμία συνειδητοποίησης, αυτό το μαύρο αδιέξοδο των ηρώων κάνει το θέμα του Δαμιανού να ξεφεύγει από τον σκόπελο της ηθογραφίας, της γραφικότητας, του ρομαντισμού. Στο κάτω-κάτω, όμως, το θέμα δεν είναι που μετράει. Το μεγάλο στην *Ευδοκία* είναι οι εικόνες. Εικόνες – γροθιές, που μας ξεβολεύουν, μας ξυπνάνε. Εικόνες που σαλπίζουν Ελλάδα! Στο διάβολο η «τεχνική τελειότητα», η «στιλπνή αφήγηση», η «άψογη σκηνοθεσία», τα στούντιο, οι προβολείς τους, οι «σταρ» τους – να πάνε και να μην ξανάρθουν.

Αδέξιος, μπρούτος-γυγενής, ο Αλέξης Δαμιανός μπορεί να «μην ξέρει», αλλά «κάνει κινηματογράφο». Με τη λύσσα του. Ας τον βοηθήσουμε να συνεχίσει.

Κώστας Σταματίου *Τα Νέα* 14/12/1971

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

Στην *Ευδοκία*, ο Δαμιανός διατηρεί όλη την διαβρωτική ειλικρίνεια που είχε ιδιαίτερα στο τελευταίο σκετς του *Μέχρι το πλοίο*. Η εικόνα του, απαλλαγμένη από κάθε πρόθεση ωραιοποίησης, δίνει με εκπληκτική συνέπεια το τοπίο – τη φτωχογειτονιά, το στρατόπεδο, το σπίτι, τη βίαιη σκηνή του τέλους – και ανθρώπους. Ο ρυθμός του ακολουθεί την σιγανή, θεμιτή, πορεία της μεθοδικής ανάλυσης, χωρίς να χάνει τον στόχο του. Ίσως θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ορισμένα τραβήγματα σε μερικές σκηνές ή να εκφράσει αντιρρήσεις για τον τρόπο διήγησης άλλων περιστατικών, όπως αυτού των Αμερικανών. Δεν πιστεύουμε όμως ότι το σύνολο ζημιώνεται από τα ολισθήματα αυτά, ούτε επίσης και από την δραματική φόρτιση που έχουν συχνά οι αντιδράσεις των ηρώων του. Ας μην ξεχνάμε ότι οι χαρακτήρες του είναι ανήξεροι, στερημένοι και μάχονται με τα νύχια και τα δόντια για κάτι που ούτε και οι ίδιοι μπορούν λογικά να καθορίσουν. Σ' αυτό το σημείο οφείλουμε να αναγνωρίσουμε την σωστή διαίσθηση του Δαμιανού, που τον βοήθησε ν' αποφύγει κάθε

ηθογραφική και ψευτορομαντική απόκλιση, χωρίς όμως να στερήσει το σύνολο από μιαν υπόκωφη, «δωρική» ποίηση. Όπως οφείλουμε να τονίσουμε και την ευστοχία των νύξεων και αναφορών καθώς και την σπαρακτική ανθρωπιά που έχουν οι σκληρότερες στιγμές του έργου, και που κάνουν, τελικά, την *Ευδοκία* μια ταινία σημαδιακή στην πορεία του ελληνικού κινηματογράφου. Μια ταινία που μας χρειάζεται.

Κώστας Πάρλας *Το Βήμα* 14/12/71 (αποσπάσματα)

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

Κατά τον Δαμιανό, τόσο οι παγωμένοι όσο και οι επιβεβλημένοι απ' τη συνήθεια ηθικοί καταναγκασμοί δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος, πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε προσπάθεια απόδρασης του εγκλωβισμένου «εντός των τειχών». Στην περίπτωση μας, η εκπόρθιση επιχειρείται με τη βοήθεια και την αρχική παρακίνηση του ενστίχτου: Τόσο η *Ευδοκία* όσο και ο *Λοχίας* δρουν και φέρονται

εντελώς παρορμητικά, σε σημείο που θα 'λεγε κανείς ότι το νοητικό τους όργανο έχει αχρηστευτεί εντελώς απ' την εισβολή του ενστίκτου σ' ένα πρώτο στάδιο και του συναισθήματος σ' ένα δεύτερο. Όντας, λοιπόν, ανίκανοι να καταλάβουν πως μια πιθανή λύση του προβλήματός τους αναγκαστικά ξεπερνάει τα όρια της ατομικής πρωτοβουλίας κι ότι αυτό έχει προκαθοριστεί ερήμην τους, συντρίβονται στην προσπάθειά τους να μην υποταχθούν. Ο ηθικός κώδικας που ενστικτωδώς προσπαθούν να τον αρνηθούν, τους υποτάσσει μ' ένα τελικό βίαιο χτύπημα με το οποίο δίνεται και η κάθαρση στην προσωπική τους τραγωδία, που συνίσταται στη σύγκρουση μιας βιολογικά καθορισμένης τάσης προσέγγισης με μια κοινωνικά καθορισμένη τάση συμβατικής συνύπαρξης.

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

Για μας, έτσι μπαίνει το πρόβλημα στην Ευδοκία. Όμως, είναι σωστή μια τέτοια τοποθέτησή του; Για να απαντήσουμε, πρέπει κατ' αρχήν να δούμε αν είναι ή όχι σωστός ο συσχετισμός του ενστίκτου με τους κοινωνικούς θεσμούς. Η παραδοχή μιας τέτοιας άποψης, πολύ διαδομένης άλλωστε στη φιλοσοφική σκέψη των αρχών του αιώνα μας, θα μας οδήγούσε κατ' ευθείαν σ' ένα διταλισμό

μπερξονικού τύπου: Η κοινωνική διάρθρωση (ή αποδιάρθρωση) καθορίζεται από μια ενστικτώδη διεργασία, από την κατά Μπέρξον «ζωική ορμή». Ο μπερξονισμός όμως δεν άντεξε για πολύ στη φιλοσοφική κριτική, και την τρίτη δεκαετία του αιώνα μας ήταν ήδη ένα φιλοσοφικό αξιοπερίεργο που πριν λίγα χρόνια είχε προκαλέσει άνευ προηγουμένου αναταραχή στην προσπάθειά του να κατοχυρώσει και βιολογικά (επιστημονικά) τη μεταφυσική. Μια πρόσφατη προσπάθεια αναβίωσης του μπερξονισμού με το χίπικο κίνημα αποτελεί την καλύτερη απόδειξη της χρεωκοπίας του: μόνο αναχωρητές θα μπορούσε να δημιουργήσει η άρνηση αντιμετώπισης των κοινωνικών θεσμών και η τυφλή πίστη στην παντοδυναμία της «ζωικής ορμής», χρησιμοποιούμενης σαν έσχατο επιθετικό όπλο (όπως στην περίπτωση της *Ευδοκίας* κι όχι σαν έσχατο αμυντικό όπως στην περίπτωση του χίπικου κινήματος) δείχνει αφ' ενός πως, ένα τόσο αναχρονιστικό όπλο πρέπει να δοκιμαστεί και πάλι, παρά τη δοκιμασμένη γνώση μας για την αχρηστία του και αφ' ετέρου πως, αν αποδειχθεί μη αποτελεσματικό, πρέπει να αποδεχτούμε την οριστική ήττα μας. Συνεπώς δεν απομένει παρά να υποταχτούμε σε κάποια υπερπρόσωπη δύναμη, που εδώ συμβολοποιείται απ' τους απρόσβλητους κοινωνικούς θεσμούς, οι οποίοι ωστόσο όντας ιστορικά καθορισμένοι είναι και μεταλλάξιμοι και τρωτοί. Με λόγια πιο απλά: Η *Ευδοκία*, ξεκινώντας πεντακάθαρα από μια διάθεση κριτικής της αστικής ηθικής καταλήγει στην παραδοχή, μέσα από τη μεταφυσική, αυτής ακριβώς της ηθικής που προσπαθεί να καταγγείλει.

Αν προς στιγμήν αγνοήσουμε το τόσο πολύπλοκο και τόσο ενδιαφέρον για το στοχασμό ιδεολογικό πλέγμα μέσα στο οποίο κινείται ο προβληματισμός της ταινίας, περιοριζόμαστε αναγκαστικά σ' έναν μάλλον άκριτο θαυμασμό (κάθε θαυμασμός είναι άκριτος) εικόνων που πραγματικά δονούνται, κοχλάζουν απ' τον αναβρασμό του ενστικτού, που συγκρούονται και αλληλοαναιρούνται, που κάποιες στιγμές σπάζουν το κάδρο τους και προς τις τέσσερις ευθείες του. Η

* Πρώτος τίτλος της ταινίας.

έλλειψη δομής στο σενάριο δεν εμποδίζει καθόλου τον κοχλασμό του πάθους· αντίθετα, τον επιτείνει αφού ακολουθεί την τεθλασμένη του πυρετικού διαγράμματος. Η μόνη μας αντίρρηση ως προς τον σκηνοθετικό χειρισμό ενός τέτοιου θέματος (όπως το καθορίσαμε παραπάνω και άσχετα προς τις αντιρρήσεις μας ως προς αυτό) αναφέρεται στην προσπάθεια του σκηνοθέτη να κρατήσει την κάμερά του (με το ντεκουπάζ) μακριά από το σημείο βρασμού, ενώ τόσο η σύνθεση του κάδρου όσο και το κομμάτι της δράσης – και συνακόλουθα, του εννοιολογικού του φορτίου – που περικλείεται σ' αυτό, επέβαλαν ένα ντεκουπάζ αναλυτικό ώστε να ταυτιστεί απόλυτα με τα σκαμπανεβάσματα της έντασης. Ο σκηνοθέτης διάλεξε την περισσότερο μοντέρνα συνθετική μέθοδο που τον υποχρεώνει να περιορίσει την κάμερα στο ρόλο του ιδανικού, του αμέτοχου στη δράση θεατή.

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

Βασίλης Ραφαηλίδης

Σύγχρονος Κινηματογράφος Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1971

Για το φιλμ του Δαμιανού, ας αρχεστούμε να πούμε πως αποτελεί ριζικά απομονωμένο απ' την τρέχουσα παραγωγή και αντιτιθέμενο σ' αυτήν – ένα από τα σπάνια πολυφωνικά έργα του ελληνικού κινηματογράφου (μήπως υπήρχε ποτέ;). Ταινία θαυμαστά πολυεδρική προσφέρεται σε κάθε δυνατή ανάγνωση και ταυτόχρονα τις παρακάμπτει τη μια μετά την άλλη. Δουλειά πραγματικά κριτική και ταυτόχρονα ατίθαση ανατρέπει με μια κίνηση βραδυφλεγή κάποιο ιδεολογικό σύστημα μέσα απ' τις μυθολογικές του αναπαραστάσεις, τις πιο χαρακτηριστικές (η Γυναίκα–Πόρνη, ο Ήρωας, ο Γάμος, ο Έρωτας, η Ηθική, το Καλό γούστο...). Υπόβαθρο αναφορών διαφορετικών προελεύσεων – ενός λαϊκού είδους: Το μελόδραμα στην υπερβολή των καταστάσεων· ενός μέσου έκφρασης: το θέατρο στον

υπερτονισμό της κίνησης και του λόγου – το φιλμ του Δαμιανού τις εγγράφει στη λειτουργία του χωρίς εισαγωγικά αλλά σαν στερεότυπα των κυριαρχικών πολιτιστικών κωδίκων που δεν πρόκειται να παρωδηθούν (αν θεωρήσουμε την παρωδία σαν παγίωση του Νόμου) αλλά να παραβιαστούν. Παραβίαση που εκπληρώνεται εδώ με τον τρόπο της πανουργίας (αλλά με τι ακροβασία!) πανουργία που συνίσταται στο να παίζεις το παιχνίδι του μελοδράματος και της αναπαράστασής του ταυτόχρονα με την κατάδειξη για την εξόντωσή τους. Κωμικό και τραγικό μαζί, καθησυχαστικό και ανησυχητικό, σκανδαλώδες και επαναστατικό το *Είδα έναν στρατιώτη** στη σημαίνουσα διαδικασία του (πλάνα συντεθειμένα και μαζί άταχτα, στο όριο του αισθητικού κανόνα και του “καλού γούστου”, μοντάζ διαρκώς αυτοαναιρούμενο) όπως και ο αναπτυσσόμενος λόγος συμμετέχουν σ’ αυτή τη λογική των αντιφάσεων (λογική του ονείρου). Χρησιμοποιεί το πέρασμα και τις απότομες αλλαγές, την άνοδο και την πτώση, τις ασυμφωνίες κάθε είδους. Η φαντασμαγορία και ο συμβολισμός (συχνά μυστικιστικός) συμβαδίζουν με τον άγριο και μακάβριο νατουραλισμό. Σ’ αυτή τη διαλογική δομή το σεξ και ο θάνατος αποτελούν τα επικαθοριστικά (ασυνείδητα) στοιχεία τα οποία την υποστηλώνουν και που απ’ την αντίθεσή τους προέρχονται οι δομικές δυάδες του φιλμ: το κάτω και το επάνω, ο έρωτας και η αγωνία, η τροφή και το περίπτωμα, το γέλιο και το δάκρυ, ο έπαινος και η ύβρις.

Τελειώνοντας θα λέγαμε πως το *Είδα έναν στρατιώτη* είναι ένα φιλμ κλειδί και ότι συμβολίζει το σύγχρονο κόσμο στην τερατώδη του αποχαλίνωση.

Μισέλ Δημόπουλος
Σύγχρονος Κινηματογράφος Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1971

Μια κινηματογραφική τραγωδία υψηλής ποιότητας στάθηκε αρκετή για να θερμάνει το ψυχρό 12ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου: Η *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού.

* Πρώτος τίτλος της ταινίας.

Η ταινία είναι από μια άποψη συνέχεια του τρίτου μέρους της πρώτης ταινίας του κ. Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο*.

Η ιστορία που έχει μια μακρινή συγγένεια με τους *Κεκαρμένους* του Νίκου Κάσδαγλη αφηγείται τις προσπάθειες ενός λοχία και μιας κοινής γυναίκας ν' απαλλαγούν από τους άλλους, να νικήσουν το παρελθόν και την μοίρα τους μέσα σ' έναν κόσμο που δεν συγχωρεί τέτοιου είδους αγώνες. Η προσπάθεια θα αποτύχει: Εκείνος θα χαθεί εκείνη θα υποταγεί.

Οι στόχοι όμως του σκηνοθέτη δεν ήταν μόνον αυτοί. Θέλησε ν' αποδώσει ακόμη — και οι υπαινιγμοί του είναι αρκετά σαφείς — το κλίμα που επικρατεί στο χώρο των αξιών, το ξόφλημα των μέχρι τώρα παραδεδεγμένων και την αγχώδη στα τυφλά αναζήτηση νέων.

Άνθρωποι απογυμνωμένοι από τον ανθρωπισμό τους, αρχέτυπα ανθρώπων πόνια σε μια τραγωδία (δεν λείπει ούτε ο «χορός») κινούνται σ' ένα κλίμα υπερεαλιστικά ποιητικό. Η αντικατάσταση συχνά του λόγου από την κραυγή και ο παροξυσμός είναι τα στοιχεία πάνω στα οποία στηρίζουμε την αναγωγή αυτή και επιχειρούμε τον χαρακτηρισμό.

Ροδόλφος Μορώνης *Τα σημερινά* 14/12/1971 (απόσπασμα).

Σπάνια μας δίνεται η ευκαιρία να θεωρήσουμε μια ελληνική ταινία αξία για την πρώτη θέση, γι' αυτό και δεν πρόκειται να χαλάσουμε την ωραία αυτή εξαίρεση με επιφυλάξεις. Ο ελληνικός κινηματογράφος, μολονότι από τεχνικής απόψεως έχει φτάσει σε αξιόλογα αποτελέσματα, από απόψεως θέματος, χειρισμού, εξυπνάδας του σεναριογράφου-σκηνοθέτη και μιας ελάχιστης έστω καλλιέργειας του, βρίσκεται ακόμη στην προϊστορία. Από αυτό το τελευταίο ξεκινά και η διαφορά της *Ευδοκίας* από την τρέχουσα ελληνική παραγωγή: από το ότι την γύρισε ο Αλέξης Δαμιανός, άνθρωπος του θεάτρου, με ήδη μια έξοχη ταινία στο ενεργητικό του, το *Μέχρι το πλοίο* που αναγνωρίστηκε στο φεστιβάλ νέου κινηματογράφου της Υέρ το 1967, ο Δαμιανός που είναι μορφωμένος, έξυπνος, ταλαντούχος σε πολλούς τομείς, και ανεξάρτητος σαν χαρακτήρας.

Με μεγάλη τέχνη έχει γράψει και εκθέτει — την εξέλιξη αυτής της

σχέσεως ο Δαμιανός, στη ροή της, αλλά και στην καθημερινή μικρολεπτομέρεια των γεγονότων, των αντιδράσεων. Και για μια φορά, ο ελληνικός κινηματογράφος προσέχει επιτέλους τη ζωή και την μιμείται δημιουργικά, αντιλαμβάνεται δηλαδή ότι και στον κινηματογράφο όπως και στη ζωή οι άνθρωποι πολλές φορές, άλλα λένε και άλλα εννοούν και πως το «σ' αγαπώ» δεν λέγεται πάντα με λιγωμένα μάτια τη συνοδεία βιολιών.

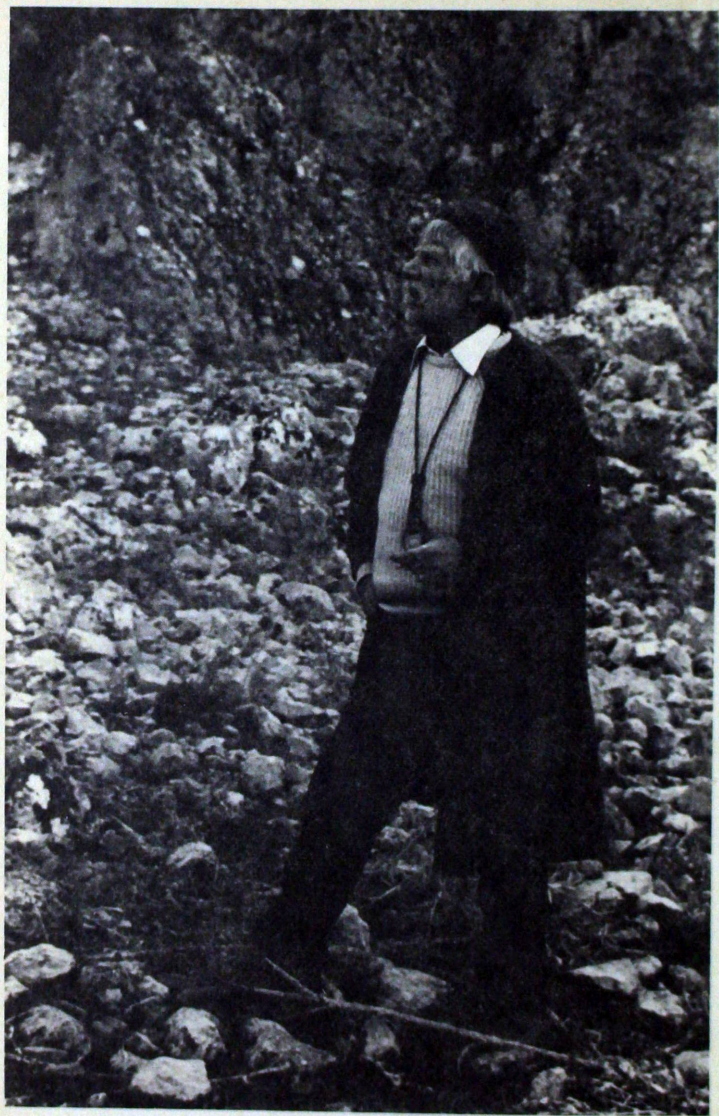
Ροζίτα Σώκου Ακρόπολις 14/12/1971 (αποσπάσματα)

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

Τώνης Τσιριμπίνος Νέα Πολιτεία 14/12/1971 (απόσπασμα)

Ο Δαμιανός πάσχισε να πετύχει ένα διάλογο απαλλαγμένο από φλυαρίες, αλλά αυτό, νομίζω, δεν είναι αρκετό τη στιγμή που, από έκφραστική άποψη και από την άποψη του περιεχομένου, ο,τιδήποτε εκστομιζόταν από τους ηθοποιούς, δεν λειτουργούσε κατά ικανοποιητικό τρόπο. Δεν έμενε, λοιπόν τίποτε άλλο για να ενισχυθεί το ποιητικό στυλ της επιχειρήσεως από την προβολή σε πρώτο επίπεδο της εικόνας και εδώ θα μπορούσαν να γίνουν, όπως και έγιναν αρκετές φορές πολύ ενδιαφέροντα πράγματα παρ' όλη τη «νοστιμιά» του έγχρωμου φιλμ, αν ο Δαμιανός δεν παρασυρόταν πολλές φορές από τον «αυθορμητισμό» του, με αποτέλεσμα να συμπεριλάβει στην τελική κόπια τέτοιες σκηνές, σαν αυτή με την κούνια (που εγώ θα την έχοβα οπωσδήποτε κατά τη διάρκεια του μοντάζ).

Λάμπρος Παπαχρόνης Θεσσαλονίκη



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Ο Αλέξης Δαμιανός δεν πίστεψε και πολύ στις συνεντεύξεις ώστε η περί το θέμα αυτό βιβλιογραφία μας να αποτελεί σημαντικό σε όγκο κεφάλαιο.

Στις κατά καιρούς λοιπόν συνεντεύξεις του συναντάμε τις παρακάτω κρίσεις και αυτοκριτικές:



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

Cahiers: Πώς είχατε την ιδέα των τριών σκέτς του Μέχρι το πλοίο; Δαμιανός: Στην αρχή είχα στην πρόθεση να συγκροτήσω μια ομάδα συνεργατών που έργο τους θα ήταν το ακόλουθο: να κάνουν τρεις ιστορίες με αφητηρία μία. Δυστυχώς δεν μου είχαν εμπιστοσύνη και καθώς προερχόμουν από το θέατρο με θεωρούσαν, ανίκανο να κάνω κινηματογράφο. Αποφάσισα λοιπόν να εργασθώ μόνος μου σεβόμενος όμως την αρχική ιδέα των τριών σκετς.

Για το πρώτο, ξεκίνησα από τον Σπήλιο Πασαγιάννη γιατί μας κάνει να γυρίσουμε στις ρίζες του ελληνικού λαού και της ελληνικής λογοτεχνίας, και γιατί έτσι μπορούσα να δείξω ότι υπάρχει μια πλούσια ελληνική παράδοση, αληθινή και λαϊκή, από την οποία δυστυχώς πολλές παραγωγές κάνουν αξιοθρήνητες απομιμήσεις.

Για το δεύτερο, διάλεξα τον Γρηγόριο Ξενοπούλο γιατί κατά κάποιον τρόπο είναι ο πατέρας του ελληνικού μυθιστορήματος και του ελληνικού θεάτρου, τα οποία χειρίζεται με μία τέχνη εντελώς μοντέρνα. Το τρίτο σκετς ξεκινά από ένα δημοτικό τραγούδι. Ένα αληθινά γνήσιο δημοτικό τραγούδι τελείως αγνό από την εκνόθευση που υφίσταται πολύ συχνά το είδος αυτού του τραγουδιού. Μου άρεσε πολύ αυτή η βάση, που συνίστατο στο να γίνει μια ταινία από ένα τραγούδι, πολύ περισσότερο, αφού αυτό μου επέτρεπε να χειριστώ μία πραγ-

ματικότητα των ημερών μας. Αυτά τα τρία σκετς όμως, επιλέγησαν με σκοπό να παρουσιάσουν τη σημερινή πραγματικότητα μέσα από μια ιστορική προοπτική: ήθελα να περιγράψω μία πορεία που ξεκινά από την παράδοση και να φτάνει στις μέρες μας.

C: Από πού προέρχεται ακριβώς αυτό το τραγούδι από το οποίο εμπνευσθήκατε;

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

C: Ποια από τις τρεις ιστορίες προτιμάτε;

Δ: Ίσως δεν επέτυχα και στις τρεις εξ ίσου, αλλά τις αγαπώ όλες το ίδιο. Κι όμως, αν το καλοσκεφθώ, πρέπει να ομολογήσω, ότι η τρίτη, νομίζω πως πλησιάζει περισσότερο στην αρχική μου φιλοδοξία. Πρέπει επίσης να πω ότι απέκτησα κατά τη διάρκεια της πρώτης και δεύτερης μία πείρα που μου έλειπε στην αρχή.

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

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

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

Το δεύτερο μέρος ήταν επίσης το θύμα του σταρ-σύστημ. Επηρέαστηκα από ορισμένες ιδέες που είχαν οι συνεργάτες μου. Διότι πολλοί, ακόμη και σήμερα δεν φαντάζονται ότι είναι δυνατόν να εφαρμοσθεί ένα άλλο σύστημα στον κινηματογράφο. Βρέθηκα λοιπόν σε

ένα πέλαγος βεντετισμού. Εν αντιθέσει, στο τρίτο, ελευθερώθηκα από όλα αυτά και εμπιστεύτηκα την καθαρά προσωπική μου δουλειά.

C: Δουλέψατε πολύ για το θέατρο...

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

C: Δεν είναι όμως δαπανηρό, να κάνεις κινηματογραφικές ταινίες;

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

C: Η πείρα σας στο θέατρο ωφέλησε την ταινία σας;

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

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

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

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

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

Υπάρχει κάποιος που πολύ γρήγορα ξεχώρισε από τους άλλους: είναι ο Τζον Φορντ που θαύμαζα από μικρός και που ανακάλυψα με το *Αγαπημένη μου Κλημεντίνη*. Βρήκα σ' αυτόν μία σχέση απλή και τίμια ανάμεσα στην παράδοση και στο γουέστερν, την αμερικανική πραγματικότητα και την ανθρώπινη πραγματικότητα με λίγα λόγια. Σε καμιά περίπτωση το ενδιαφέρον του δεν είναι καθαρά περιγραφικό. Όλα είναι τόσο αληθινά που από μια δεδομένη στιγμή δεν βλέπουμε πια την περιγραφή (που καμιά φορά στα γουέστερν παραμέ-

νουν στο επίπεδο της γραφικότητας) αλλά αληθινά την έννοια και το βάθος των πραγμάτων. Ο Τζον Φορντ με συγκίνησε πάρα πολύ.

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

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

Ο κινηματογράφος μας όμως, έχει τόσες δυσκολίες να υπερπηδήσει, που είναι πολύ δύσκολο για μας, να βλέπουμε τα πράγματα με ακρίβεια και δικαιοσύνη.

Έτσι βρισκόμαστε συνεχώς ανάμεσα σε δύο παγίδες. Από την μια μεριά η επιρροή από το εξωτερικό, η επίδραση πάνω μας από το τρόπο που μας βλέπει ο ξένος κινηματογράφος ή ο κακός ελληνικός κινηματογράφος, από την άλλη μεριά (εάν από αντίδραση στραφούμε προς σε μας τους ίδιους) ο κίνδυνος του φολκλόρ αν περιοριστούμε στις πιο εξωτερικές εκδηλώσεις της πραγματικότητός μας.

Και στις δύο περιπτώσεις πέφτουμε στον τουριστικό κινηματογράφο, και χάνεται η πραγματικότητα. Και ονομάζω τουρισμό τόσο το λογοτεχνικό όσο και το φολκλορικό τρόπο του να μιλήσεις για την Ελλάδα. Όλα αυτά, δείχνουν τα πράγματα μέσ' απ' το πρίσμα του κέρδους.

Σ: Πώς σας φαίνεται το έργο του Άδωνι Κύρου Μπλόκο;

Δ: Δεν είδα πάρα μόνο ορισμένα κομμάτια πριν από το μοντάζ. Μου φάνηκε πολύ καλό. Δυστυχώς για τον Κύρου, το έργο του δεν έτυχε καλής υποδοχής. Πάντως ο ελληνικός κινηματογράφος βασίζεται στο σεβασμό κάποιων τύπων και κάποιων αρχών. Αν δε τα σεβαστείτε απομακρύνεσθε, γίνεστε δηλαδή ο εχθρός. Τότε όλοι αναστατώνονται, και προσπαθούν κατ' αρχήν να σας σώσουν, να σας προσφύλα-

ξουν από τους ίδιους τους εαυτούς σας. Είστε ένας παραστρατημένος. Πρέπει οπωσδήποτε να προσπαθήσουν να σας επαναφέρουν στον ίδιο δρόμο.

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

C: Πώς είχατε την ιδέα του τίτλου της ταινίας; Θέλατε να ασχοληθείτε απ' ευθείας με το θέμα της μετανάστευσης;

Δ: Ο τίτλος ήταν μάλλον παρεμφερής με το *Μέχρι την εξουθένωση – Μέχρι τον κατήφορο*, τίτλους που φυσικά δεν ήθελα να δώσω στην ταινία προτιμώντας να τους αντικαταστήσω με κάτι πιο ουδέτερο, που δεν θα συνδεόταν με κανένα βασικό χαρακτηριστικό της.

C: Είδατε το Αμέρिका, Αμέρिका, του Καζάν.

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

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

Δ: Χαίρομαι που το είδατε αυτό, γιατί πράγματι η οικονομική κατάσταση είναι τέτοια εδώ, ώστε είναι δύσκολο να μιλήσεις για την Ελλάδα χωρίς να μιλήσεις για βιασμό. Σ' αυτή τη χώρα όπου η γυναίκα εξαρτάται σε τέτοιο σημείο από τον άνδρα όπου κάθε πράξη της γυναίκας έχει συνέπειες σ' όλη τη ζωή της, κι όπου το ερωτικό ένστικτο είναι τόσο δεμένο με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης που ο έρωτας καταλήγει σε τραγωδία.

Στο πρώτο μέρος της ταινίας μου, δείχνω αυτή τη σχέση μέσα από έναν άνδρα που, συμμορφωμένος με την παράδοση, δρα μόνο με τη δύναμή του: ο άνδρας είναι δυνατός από ευγένεια κι από αθλιότητα.

Στο δεύτερο μέρος, η ισχυρή πίεση του ερωτικού ένστικτου γίνεται καταστροφική γιατί ταυτίζεται με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης κι είναι άρρηκτα δεμένη μ' ένα συγκεκριμένο οικονομικό σύστημα.

Στο τρίτο μέρος, το σεξουαλικό ένστικτο συνδέεται με όλη την κοινωνική κατάσταση, δηλαδή και με την κατάσταση της εξάρτησης της γυναίκας από τον άνδρα. Τελικά, η συνέπεια αυτής της κοινωνικής και οικονομικής κατάστασης κάνει τον άνδρα να μη νιώθει πια άνδρας και καταλήγει σε μια α-σεξουαλική σεξουαλικότητα.

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

Δ: Στην πραγματικότητα δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά γιατί βρισκόμαστε στο σημείο που πρέπει να πούμε πρώτα απ' όλα: η Ελλάδα υπάρχει. Δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά γιατί η ίδια μου η αρχή ήταν να βασιστώ στις δικές μας δυνάμεις, στα δικά μας

συναισθήματα, στη δικιά μας ομορφιά. Σε όλα όσα δεν μπορούμε να δανειστούμε από κανένα. Είναι στοιχειώδεις, αλλά στη χώρα μας πρέπει να διεκδικήσουμε ακόμα κι αυτό. Δεν θα γίνει τίποτα αν δεν συνειδητοποιήσουμε πρώτα τι είναι αυτή η χώρα, στο χρόνο και το χώρο, και πού μπορεί ή πρέπει να πάει.

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

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

C: Έχετε τώρα κάποιο συγκεκριμένο σχέδιο;

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

C: Θα παίζετε ο ίδιος;

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

(Τη συνέντευξη πήραν οι M.Delahaye και P-L. Martin.)

Cahiers du Cinema No 190 Μάιος 1967

Μετάφραση: Άγγελος Νίκας, Σώτη Τριανταφύλλου

Οηθοποιός, σκηνοθέτης, θιασάρχης, θεατρικός συγγραφέας και παραγωγός Αλέξης Δαμιανός, γεννήθηκε στην Αθήνα το 1921. Σπούδασε στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Άρχισε τη σταδιοδρομία του σαν ηθοποιός το 1946, στο θίασο των Ηνωμένων Καλλιτεχνών όπου παίχτηκε και το πρώτο του έργο, *Το καλοκαίρι του θερισμού*. Την επόμενη χρονιά δούλεψε στο Θέατρο Τέχνης του Κουν και το 1948 ίδρυσε το «Πειραματικό Θέατρο». Απ' τον ίδιο θίασο παίχτηκαν και τα έργα του *Το σπιτικό μας* και *Τ' αγρίμια*. Το 1961 ίδρυσε το θέατρο «Πορεία» όπου δούλεψε σαν θιασάρχης, σκηνοθέτης και ηθοποιός μέχρι το 1964. Το αξιολογότερο αυτό θεατρικό συγκρότημα ανέβασε μεταξύ άλλων και δυο δικά του έργα, *Το ανοιχτό κλουβί* και το *Τελευταίο φθινόπωρο*. Το 1964 σκηνοθέτησε στον θίασο Παπαμιχαήλ τα *Οργισμένα νιάτα*. Το 1965 έπαιξε στο *Μπλουζ για το Τσάρλυ* που ανέβασε ο θίασος Αλεξανδράκη. Την ίδια χρονιά ανακαλύπτει τον κινηματογράφο. Την ευκαιρία του την δίνει ένας άσημος μέχρι τότε νεαρός σκηνοθέτης, ο Π. Βούλγαρης. Στον *Κλέφτη* πρωτοεμφανίζεται με μεγάλη επιτυχία σαν κινηματογραφικός ηθοποιός. Την ίδια χρονιά παίζει στο *Φόβο* του Μανουσάκη και στο *Φρενίτις* του Τ. Κρίστιαν και το 1966 στο *Σύντομο διάλειμμα* του Ντίνου Κατσουρίδη. Την ίδια χρονιά (1966) επιχειρεί το μεγάλο άλμα και περνάει «απ' την άλλη πλευρά της κάμερας»: Το φιλμ *Μέχρι το πλοίο* που παράγει, σκηνοθετεί, γράφει το σενάριο και πρωταγωνιστεί χαρακτηρίστηκε από την ελληνική και ξένη κριτική σαν μια πάρα πολύ αξιόλογη ταινία.

Σύγ. Κιν/φος: Μετά από μακρόχρονη θητεία στο ελληνικό θέατρο σαν ηθοποιός, σκηνοθέτης, συγγραφέας, θιασάρχης και σκηνοθέτης,

ξαφνικά, το 1966, με το φιλμ Μέχρι το πλοίο, πέρασες στο χώρο του κινηματογράφου. Ποιος ήταν ο λόγος;

Δαμιανός: Έκανα θέατρο ποιότητας, κι έχασα χρήματα. Οικονομικά, πέτυχα μ' ένα έργο που δεν εκτιμούσα καθόλου το Κόκκινα φανάρι. Αυτή ήταν η βασική αιτία που μ' έδιωξε απ' το θέατρο.

Σ. Κ.: Και γιατί το ανέβασες, αφού δεν το εκτιμούσες καθόλου;

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

Σ. Κ.: Αρνείσαι το κατεστημένο του ελληνικού θεάτρου στο σύνολό του;

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

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

Δ.: Όταν δεν είχα προβλήματα σχετικά με την τεχνική, τα πήγαινα καλά. Όταν μου ετίθετο πρόβλημα, τα 'βρισκα μπαστούνια. Θα ήταν καλύτερα, να μη μου ετίθετο πρόβλημα τεχνικής. Το πρώτο που

είπα στους συνεργάτες μου, ήταν: «Καταργούμε τους όρους τράβελινγκ, θερτικάλ, πανοραμίκ κλπ., απλουστεύουμε τα πράγματα και βαδίζουμε παράλληλα με την ουσία της έκφρασης».

Σ. Κ.: Αυτό σημαίνει απόρριψη της κινηματογραφικής τεχνικής;

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

Σ. Κ.: Ίσως να μπορεί να σταθεί κανείς στο σινεμά χωρίς άφογη τεχνική, γιατί η γλώσσα του κινηματογράφου είναι ιδεογραφική και όχι συλλαβογραφική.

Δ.: Ακριβώς.

Σ.Κ.: Νομίζω ότι τα τρία επεισόδια του Πλοίου δεν δέρονται οργάνικά. Υπάρχει μια βιασμένη ένωση, κι αυτό δεν είναι θέμα τεχνικής κινηματογραφικής.

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

Σ. Κ.: Γιατί ξενιτεύεται ο ήρωας του Πλοίου; Υπάρχουν στο φιλμ τρεις ερωτικές ιστορίες – άξονες. Είναι γι' αυτόν αφορμές φυγής;

Δ.: Ξεκινάει να φύγει, γιατί «δεν φτουράει το ψωμί και χορτάτος έχει να κοιμηθεί χρόνια». Παίρνει το δρόμο του «ρεύματος», της «μόδας». Το ότι δεν πάει κόντρα σ' αυτό το ρεύμα, δείχνει πως δεν είναι

ήρωας. Θα ήτανε ψέμα αν δεν έφευγε. Την πρώτη ερωτική ιστορία, ούτε καν την μυρίζομαστε. Τη δεύτερη, την ζει από μακριά, και την τρίτη, από ακόμα πιο μακριά.

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

Σ. Κ.: Δέχεσαι το γεγονός πως η ταινία σου έχει φολκλορικά στοιχεία;

Δ.: Φολκλór είναι η εξωτερική σχέση των ανθρώπων με το χώρο. Το έργο μου δεν έχει καμιά σχέση με το φολκλór. Φολκλór είναι, το να μιλάω για τον τόπο μου;

Σ. Κ.: Προσωπικά πιστεύω, ότι η μουσική του Πλοίου ήταν από τα αρνητικά του στοιχεία. Δεν ήταν οργανικά δεμένη με το φιλμ. Προσπαθούσε να εξωραϊσσει τα πράγματα — όπως ακριβώς συμβαίνει με το σύνολο της εμπορικής παραγωγής.

Δ.: Όσον αφορά τη μουσική, η περίπτωση σ' αυτό το φιλμ είναι τρομερά δυσάρεστη. Καλύτερα να μη μιλούμε για τη μουσική που υπάρχει αλλά γι' αυτήν που θα μπορούσε να υπάρξει. Τα βυζαντινά μοτίβα που ήταν η αφετηρία για τη μουσική, θα έπρεπε να ακούγονται γνησιότερα, πιο καθαρά και λιτά, να υπάρχουν πάνω στο δέρμα των ανθρώπων. Η μουσική, και κυρίως το μοτίβο «πλούσιοι επτώχευσαν και επείνασαν...» έχει το ίδιο βάρος με το χώρο, με τους ηθοποιούς, τη δράση, άλλοτε σε τραγική ειρωνεία, άλλοτε σε θρησκευτική προέκταση κι άλλοτε σε ματαιώση. Δυστυχώς στον τομέα αυτόν υπήρξε ατυχής συνεργασία.

Σ. Κ.: Με ποια κριτήρια επιλέγεις τους ηθοποιούς;

Δ.: Για να το αναπτύξω αυτό, θα χρειάζοταν ένας τόμος. Ο στόχος όλων των σκηνοθετών που χρησιμοποιούν και άλλους συνεργάτες, είναι να βρουν συνεργάτες που να συκοφαντούν στο μικρότερο δυνατό

βαθμό το ποθούμενο αποτέλεσμα. Άλλοι κλέβουν από μια κατάσταση, από ένα πρόσωπο, απ' έναν συνεργάτη αυτό που θέλουν. Είναι κι αυτός ένας τρόπος σεβαστός. Μερικοί, ζητάνε μια συμμετοχή απόλυτη, όπως εγώ, και μια μετουσίωση της συνειδητής συμμετοχής και απολογητικής της κεντρικής ιδέας. Η δουλειά μου στο Πλόιο μου εδραίωσε την πεποίθηση ότι μπορεί να μετουσιωθεί ένας άνθρωπος και να πραγματώσει μια ιδέα, μια έκφραση, έναν ρόλο.

Πολλές φορές είχα αντίθετα φυσικά ηθοποιών, αντίθετους ρυθμούς απ' αυτούς που ζητούσα και με την εντατική δουλειά, έγιναν συνήγοροι του μηνύματος του έργου. Μ' ενδιαφέρει η λειτουργία της μετουσίωσης και όχι το ατόφια κλειμένο.

Σ. Κ.: Πέρα, όμως, απ' την αμεσότητα στην οποία εσύ πιστεύεις, υπάρχει και ο φαινομενολογικός κινηματογράφος στον οποίο δεχόμαστε μια ψυχολογία της συμπεριφοράς. Ο ηθοποιός, παίρνεται με τα εξωτερικά του στοιχεία τα οποία συνθέτονται.

Δ.: Σέβομαι τους άλλους τρόπους, αλλά επαναλαμβάνω ότι το συγκινητικότερο για μένα στην τέχνη είναι η αμεσότητα.

Σ. Κ.: Προτιμάς τους επαγγελματίες ή τους ερασιτέχνες;

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

Σ. Κ.: Ετοιμάζεις μια νέα ταινία;

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

Συνέντευξη στον Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη
Σύγχρονος Κινηματογράφος Σεπτέμβριος 1969

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

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

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

Αυτή η ταινία γυρίστηκε με τα δόντια. Κανένας βοηθός και σχεδόν καθόλου χρήματα... Το έργο τελείωσε χάρη στην ευγένεια και στη συμπαράσταση των ηθοποιών και των τριών οπερατέρ. Κουβαλήσαμε με τα χέρια μας ακόμα και τις πέτρες πάνω στο βουνό για να χτιστεί το πρώτο σκηνικό! Αναλυτικά χρωστάω ευγνωμοσύνη στους: Χρήστο Τσάγκα, (που πρωταγωνιστούσε μαζί μου στο πρώτο επεισόδιο), γιατί μας γλίτωσε, όταν κατάλαβε πρώτος, ότι γκρεμιζόταν στα κεφάλια μας, το καλύδι που είχαμε χτίσει για σκηνικό. Στη νεαρή πρωταγωνίστρια του ίδιου μέρους, Ελένη Μπουρμπουχάκη, που στις 22 Μαΐου παντρεύτηκε τον οπερατέρ Γιώργο Πανουσόπουλο, και το απόγευμα άφησε το γάμο και ανέβηκε στα... πουρνάρια του Παρνασσού για ξενύχτια και κόπωση!

Βεβαίως μαζί της ήρθε κι ο γαμπρός, ο καημένος όμως, ζήτημα είναι αν πρόφτασε να της πει κουβέντα στα επτά μερόνυχτα, που κράτησε το γύρισμα! Στο Γιάννη Βελόπουλο, τον οπερατέρ του δεύτερου μέρους, που αναγκάστηκε να γίνει και κατσηκοβοσικός κατακυλώντας στα βράχια για να φωτογραφίσει τ' αγριοκάτσικα! Στη Βένια Παλλίρη, την ηρωίδα του δεύτερου μέρους που, για δέκα μέρες, έτρεχε ξυπόλητη μέσα στα γεμάτα αγκαθιές λαγκάδια... Στο Χρήστο Μάγκο, τον οπερατέρ, του τρίτου μέρους, που δούλευε μερόνυχτα χωρίς διακοπή με... τρομερό πονόδοντο! Στην πρωταγωνίστρια του τρίτου μέρους, Γιώτα Οικονομίδου, που δέχτηκε πρόθυμα να γίνει άσχημη για το ρόλο... Ο παρτεναίρ της, Γιώργος Χαραλαμπίδης, ήταν ο μόνος που δεν κουράστηκε «σωματικώς» γιατί ο ρόλος του απαιτούσε να είναι ξαπλωμένος φαρδύς-πλατύς σ' ένα κρεβάτι!...

Γυναίκα 1966 (αποσπάσματα)

Στην Ευδοκία είναι το δράμα της γυναίκας στη χώρα μας: δαρμένη, βασανισμένη, τυραννισμένη, σκλάβα πάντα του αρσενικού. Δεν έχει σημασία, αν είναι εταίρα η κοπέλα ή δεν είναι, ούτε στέκομαι σ' αυτό το σημείο. Κι εκείνος κι εκείνη έχουν μια αυθεντικότητα, μια ανευθυνότητα, μια ζωτικότητα που σε καταπλήσσει. Είναι τόσο άσχετοι μ' όλα τα ανθρώπινα, τόσο άτρωτοι στη χαρά και στη λύπη, ώστε όλα περνούν σα νερό από πάνω τους και τίποτα, τελικά, δεν τους αγγίζει βαθύτερα. Σαν κάτι ραδίκια, που φυτρώνουν στη μάντρα, στον ασβέστη και βγάζουν και λουλούδια, κι επιμένουν να μη μαραίνονται ποτέ! Σε τελευταία ανάλυση η Ευδοκία είναι ένα έργο σκληρό, ως προς την παραδοχή των αξιών, που καταλύονται σήμερα, κι ακόμα είναι ένας ύμνος της ζωντανίας του κυττάρου, που θέλει να επιβιώσει και ν' ανθίσει όπως ένα αγριόχορτο σ' ένα γυμνό βράχο, ελπίζοντας σε μια σταλαματιά βροχής...

Ποιότητα δεν σημαίνει μυστήριο και ακατανόητη έκφραση, που κρύβει ένα μεγάλο κενό. Ποιότητα δεν σημαίνει πνεύμα βαρύτητας, βαγκνερική, μεγαλόστομη φανφάρα. Δεν σημαίνει ούτε φιλολογία. Αυτούς που τους διακρίνει τέτοια «ποιότητα» τους θεωρώ εχθρούς από τα μέσα. Επικίνδυνους. Ποιότητα σημαίνει απλά: σαφήνεια, ευθύνη του τι λες και σεβασμός. Ποιότητα σημαίνει, τέλος, να μην είναι μοναδικός σου στόχος το ταμείο. Όσοι ακολουθούν τα γούστα της μάζας, τα καλλιεργούν και τα χαϊδεύουν, για να τα εκμεταλλευτούν ταμειακά, αυτοί φθείρουν τα ίδια τους τα παιδιά...

Συνέντευξη στη Ν. Μπακογιαννοπούλου
Γυναίκα 3/11/71 (αποσπάσματα)

Ο κινηματογράφος είναι ένας «συμβιβασμός», μια υποχώρηση στον πολιτισμό, στη βιομηχανική επανάσταση. Εγώ όλα τα πράγματα τα βλέπω σφαιρικά. Κι έχω και οδυνηρές αντιρρήσεις για την κοινωνία μου και το κατεστημένο. Το θέμα είναι πόσο αγαπάμε αυτόν τον τόπο. Πάμε να του βρούμε την ταυτότητά του όλοι εμείς οι καμικάζι-σκηνοθέτες. Ψάχνουμε μια ταυτότητα όλοι μας, άλλος πιο πολύ, άλλος λιγότερο, άλλος με περισσότερα ελαττώματα, άλλος με λιγότερα. Ανθρωπάκια του Θεού είμαστε όλοι. Άλλος δαγκώνει με πιότερη αρετή κι άλλος με λιγότερη. Ή χωρίς να τον καλύπτει αρετή.

Όλοι όσοι κάνουμε το άθλημα κινηματογράφος, την Αλβανία αυτή, έτσι είμαστε. Γιατί Αλβανία είναι ένα έργο κινηματογραφικό για έναν Έλληνα σκηνοθέτη, οποιονδήποτε. Διότι, αφού υποχρεωθείς να δεχτείς το κόστος παραγωγής και δεχτείς τις σκληρές θέσεις της κατανάλωσης και όλα τα άλλα και δεις ότι δεν βγαίνει, αρχίζεις να «σφάζεις» αισθήματα, ανθρώπους, εικόνες και μέσα από αυτή τη φλόγα να βγει το έργο, δεν έχεις καιρό να διορθώσεις. Να διορθώσεις την κούρασή σου. Καμιά φορά κουράζεσαι, γονατίζεις και περνάς πράγματα που δεν έπρεπε να τα περάσεις, γιατί, αρχιτεκτονικά, φαίνονται πιο πολύ στα δικά μας έργα, από ό,τι φαίνονται στα άλλα τα σκατά που φτιάχνονται.

Ε: Τι εννοείτε;

Α.Δ.: Εννοώ ότι πήραμε τη συνταγή του Χόλιγουντ, τη συνταγή την ξένη και προσπαθήσαμε να την εφαρμόσουμε εδώ. Και γίναμε γελοίιοι, γελοίιοι, για ένα ενήμερο μάτι. Και τη γελοιότητα αυτή την κάναμε αποδεκτή από ένα λαό που τραγουδούσε τα δημοτικά τραγούδια που λέγαμε. Βρε γαμώτο! Λιγάκι συνείδηση δεν έχεις; Σ' αυ-

τό το λαό που τραγουδούσε την Κυρά-Βαγγελιώ «από γκρεμό γκρεμίζεται και σε περιβόλι μπαίνει», έναν λαό τόσο ερωτικό, που πάλλεται, που τρέχει σαν το νεράκι! Που είχε την πιο λιτή ταυτότητα με την ουσία, με την Κυρά-Βαγγελιώ, με τη βυζαντινή μουσική. Και μας έφαγαν οι Πετρόμπεοι Μαυρομιχάληδες κι ο Κωλέττης με τη μαϊμού, κι οι Όθωνες, που ήταν κρετίνοι.

Ε: Έτσι έγινε λέτε και με τον κινηματογράφο;

Α.Δ.: Το πρόβλημα είναι ότι όλοι εμείς οι σκηνοθέτες, συνειδητά ή ασυνειδητά, προσπαθούμε, το επαναλαμβάνω, να βρούμε μια ταυτότητα στο λαό και σ' εμάς. Τα επιτεύγματά μας δεν έχουν τόση σημασία, όσο σημασία έχει η μάχη του καθενός μας. Ο Κούνδουρος, ο Αγγελόπουλος, όλοι αυτοί. Ο Αγγελόπουλος, βέβαια, τα 'χει καταφέρει πια να μην είναι τόσο Αλβανία, αλλά όλοι οι άλλοι, κι ο Αγγελόπουλος ίσως, επιτελούν άθλο. Ακόμα κι η ταλαιπωρία του Αγγελόπουλου να κάνει τόσα ταξίδια για τέτοιο σκοπό! Αντί να πας να διασκεδάσεις, να χαρείς τη ζωή. Ξέρω 'γω, το βρίσκω πολύ βαρύ να κάνω ταξίδια διαπραγματεύσεων για ένα έργο στην Ελλάδα. Φαντάζομαι, και δεν φοβάμαι να φαντάζομαι, τι φοβερό είναι να κάνεις ταξίδια για να πας να τους πείσεις ότι θα συμφέρει κι έτσι, θα συμφέρει κι αλλιώς. Πολύ κοπιώδες μου φαίνεται, ηρωικό.

Ε: Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μπορεί ποτέ να βγάλει τα λεφτά του;

Α.Δ.: Να σας πω κάτι; Ακόμα και ο Φίνος δεν ήταν εμπορικός κινηματογράφος. Είναι ψεύδος αυτό που λένε. Μόλις κατάφερνε και ήταν μ' ένα εργατικό μεροκάματο ενός επαρχιώτη, αυτός που είχε ένα στούντιο ολόκληρο που κόστιζε κάτι. Αλλά αυτά δεν μετράνε στα κέρδη. Κι, αν η προσωπικότητα του Φίνου ήταν πιο ουσιώδης, όλα θα ήταν αλλιώς. Είναι πολύ υπεύθυνος ο χαρακτήρας του Φίνου, που είναι σ' αυτή την κατάντια ο ελληνικός κινηματογράφος, και είναι και τεράστια η ευθύνη της ΕΡΤ που προβάλλει μόνο τον κακό κινηματογράφο. Γιατί βλέπουμε πατσαβούρια και πατσαβούρια στην τηλεόραση, κι η ιστορία πάει έτσι, συνεχίζεται η ιστορία.

Συνέντευξη στον Σ. Κακίση *Ελευθεροτυπία* 1/4/1987 (απόσπασμα)

ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ Α. ΔΑΜΙΑΝΟΥ

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

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

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

Κραυγάζουν αυθεντίες και μη: η κρίση της εποχής μας είναι κρίση αξιών και θεματοφύλακες των αξιών είναι οι δάσκαλοι, η παιδεία... Είναι οι πνευματικοί άνθρωποι, που δεν ζήτησαν μια στέγη ισχύος,

μα στέκονται στα μετερίζια της αγάπης στον τόπο τους, όχι σαν «χαζοί ρομαντικοί», αλλά με γνώση πραγματικά του ότι η αρετή είναι ανάγκη ύπαρξης.

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

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

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

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

Καθημερινή 9/2/1990

Τι πιστεύετε ότι θα προσφέρει ο *Ηνίοχος* στον ελληνικό κινηματογράφο;

Ο *Ηνίοχος* στον ελληνικό κινηματογράφο δεν γνωρίζω τι θα προσφέρει.

Στην ελληνική κοινωνία;

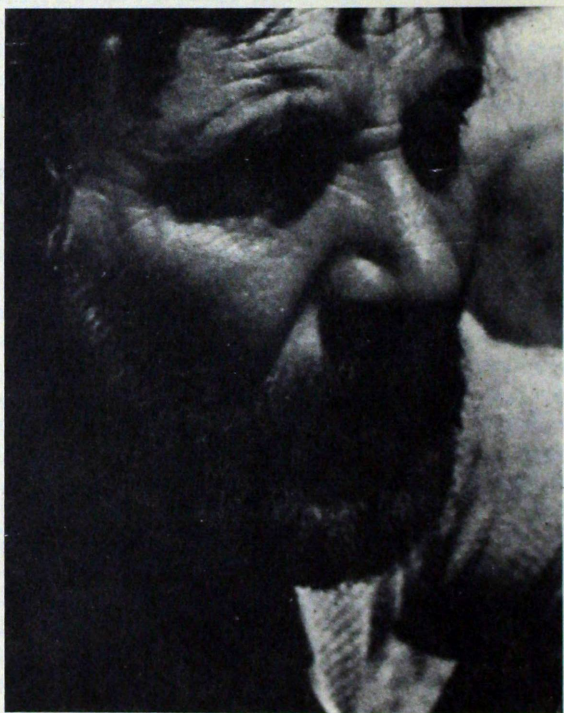
Αυτό μπορώ να το πω. Δεν υπάρχουν κινηματογράφος, θέατρο, ζωγραφική, μουσική. Υπάρχει μια κοινωνία με τις ανάγκες της που αντικαθρεφτίζονται στις μορφές τέχνης. Και, βέβαια, η πρόθεση και η επιθυμία απέχουν από την πραγμάτωση. Το μόνο δείγμα που έχω είναι ότι κάποιοι άνθρωποι που είδαν λίγο τη δουλειά, όπως ο Πανουσόπουλος, είπαν ότι το έργο αυτό πρέπει να γίνει γιατί είναι η μόνη αναγκαιότητα στην κοινωνία μας σήμερα. Ο *Ηνίοχος* είναι ένα αφέψημα όλης της μαρτυρικής Ελλάδας – που κάποτε πίστευα ότι πρέπει να βρούμε τρόπο να κάνουμε το θρήνο της. Τώρα έχω ελπίδες. Πιστεύω ότι έχουν ακυρωθεί πολλά πράγματα περί μικρών και μεγάλων χωρών. Πιστεύω ότι χωρίς ηθικές αξίες, τη δημιουργική χάρα και την πληρότητα δεν μπορεί να συνεχίσει η ζωή. Το έργο, λοιπόν, είναι μια συγκινητική προσπάθεια, μια ανασύσταση της τραγωδίας του ελληνισμού. Νομίζω ότι είναι μια υποθήκη. Διαχρονική διαδρομή από την αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο έως σήμερα. Όλες αυτές τις μνήμες για την καταγωγή πρέπει να τις ξυπνήσουμε. Η λήθη που υπάρχει, δεν μπορεί να πάει παραπέρα. Πρέπει να φτάσουμε στην αλήθεια, που σημαίνει μη λήθη. Δηλαδή, από το στερητικό α και το λήθη. Να φτάσουμε στην ομολογία, στην ταπείνωση! Και ν' αγαπάμε. Όποιος δεν αγαπά, εκείνος χάνει. Όλα αυτά είναι επι-

ταγή. Είμαστε υποχρεωμένοι να το κάνουμε. Πού θ' αφήσουμε τα παιδιά μας;

Τι είναι για σας η Ελλάδα;

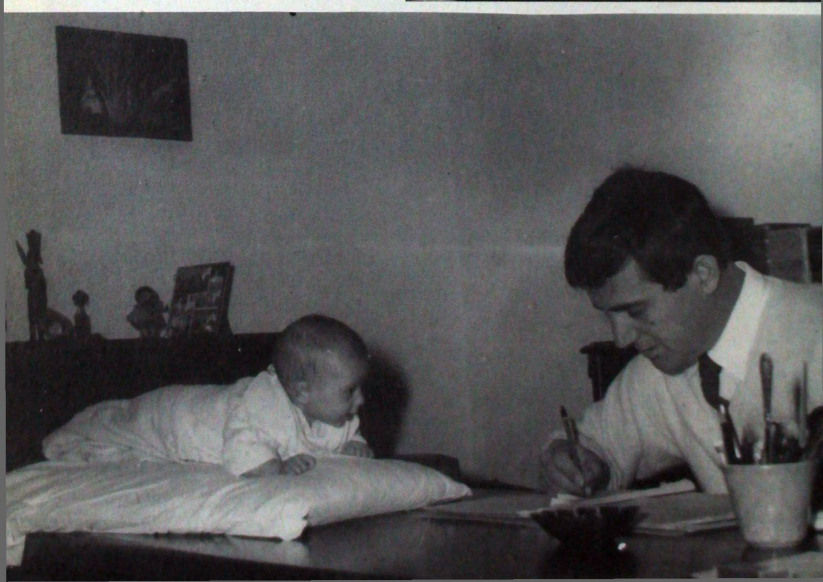
Μια νερομάνα στο κέντρο του δάσους με άφθονο νερό και χρυσάφι μέσα, που δεν το βλέπει κανείς. Φροντίζουν όλοι να προσαρμοσθούν στις ιστορικές αναγκαιότητες που είναι αλλοτριωμένες, σφουγγοκωλάριοι των συνισταμένων από το εξωτερικό, από τους κάποιους προστάτες. Δεν θέλουν να πατήσουν στα πόδια τους. Ακόμα και από τους αριστερούς. Η Μόσχα ήταν μια άποψη που έπρεπε να περάσει κι εδώ. Δεν είχαμε το αίτημα για αυτοσεβασμό. Κι όμως, η Ελλάδα είναι τόσο πλούσια σε ταλέντο. Κι όλη αυτή η πηγή που τη λέμε ταλέντο έχει υποταχθεί στους νόμους της συνδιαλλαγής, της απάτης. Εκείνο που είναι ισχυρότερο σε μια χώρα δεν είναι οι γραπτοί νόμοι αλλά ο άγραφος νόμος που δουλεύει από την εισβολή των Ρωμαίων μέχρι σήμερα ανελλιπώς. Το Φανάρι, οι διανοούμενοι, οι φορείς από το εξωτερικό ήταν μέσα σ' αυτό. Τα παιδιά καλών οικογενειών όταν δεν ήταν καλοί άρπαγες στα οικονομικά, ήταν μεσάζοντες στην καταπίεση και στην κακοποίηση του ελληνικού λαού. Για να μπορέσεις να επιβιώσεις σ' αυτό τον τόπο πρέπει να ξέρεις να ελίσσεται, να παραδεχτεί την εξάρτηση, είτε από έξω, είτε από τα κόμματα, που τελικά έχουν ξεχάσει κάθε άλλη δουλειά και φτιάχνουν στρατόπεδα.

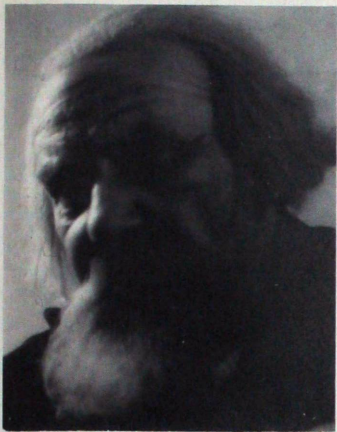
Συνέντευξη στην Ντίνα Μπατζιά
Εψιλον 15/3/1992 (αποσπάσματα)





Οικογενειακές φωτογραφίες:
1960: Με την Άρτεμη Καπασακάλη
1959: Με την κόρη του Χριστίνα





Γράψω το βιβλίο μου
'Αδίκη Δεσφάνο
μέσ' από τον καιρό για να
θαυμάσει τον σταυροφόρο
και με την ελπίδα να με με
βελτίωση.

10-11-45

Σ. Βραυνός





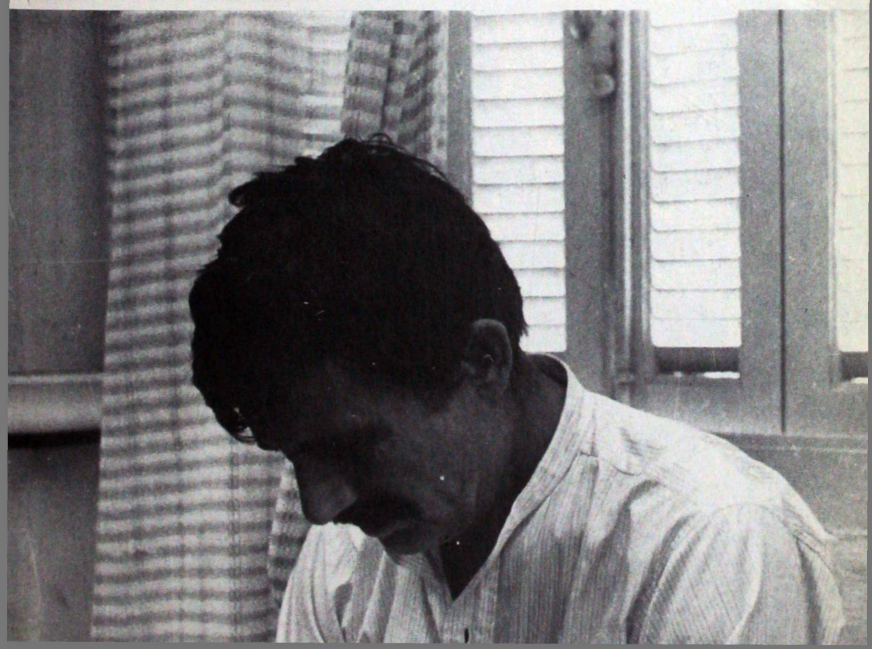
1961: Στο Θέατρο Πορεία με το έργο του R. Bolt: *Flowering Cherry*

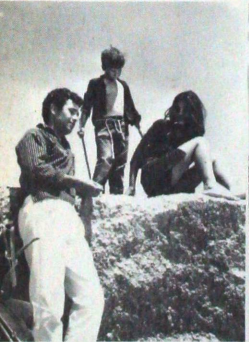
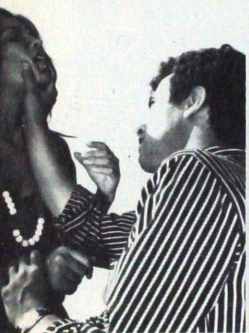


ΜΕΧΡΙ
ΤΟ
ΠΛΟΙΟ





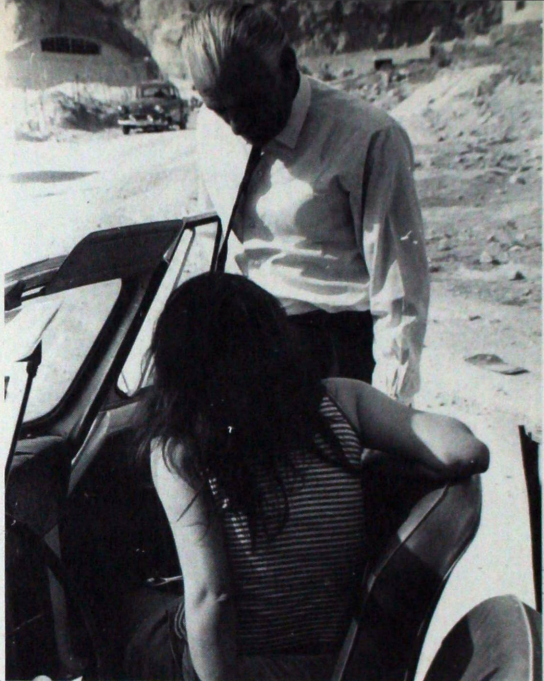






ΕΥΔΟΚΙΑ









Επάνω: στο σήριαλ *Ο παράξενος ταξιδιώτης*

Κάτω: στην ταινία του Παύλου Τάσιου *Ναι μεν αλλά...*



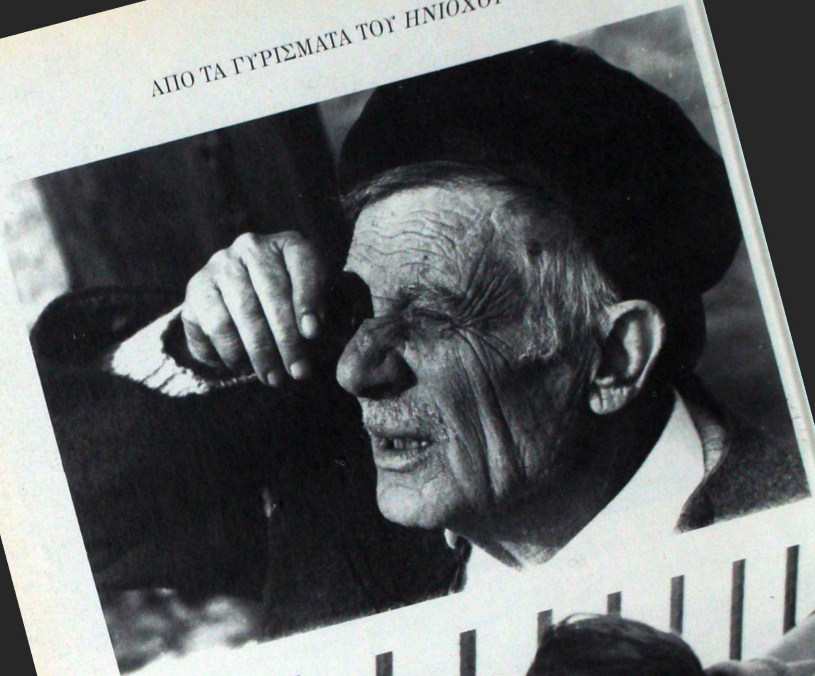


Επάνω: Στον καιρό των Ελλήνων του Λάκη Παπαστάθη

Κάτω: Παρεξήγηση του Δημήτρη Σταύρακα



ΑΠΟ ΤΑ ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΗΝΙΟΧΟΥ







ΕΥΔΟΚΙΑ
Το σενάριο





Θάλασσα που θυμίζει τη Γένεση:
«Και Πνεύμα Θεού εφέρετο επί της επιφανείας των υδάτων»
Μουσική. (Α' μοτίβο: «Αι χείραι σου»).

Πάνω στη θάλασσα είναι γραμμένο με Βυζαντινά γράμματα:

«Αι χείρες σου εποίησάν με και έπλασάν με·
Εισάκουσόν με και μαθήσομαι τας εντολάς Σου,
Ελέησόν με Κύριε...»

Με μια αναλαμπή που κάνει το φως πάνω στο κύμα, δένουμε με:
Πρωινό: Η πόλις σ' όλη την Αττική ξεραίλα. Η συνοικία. Η οδός
Ελπίδος. Η Μαρία προχωράει βιαστική. Το πρόσωπό της καθώς
στέκεται ν' ακουμπήσει στη χαλασμένη μάνδρα. Ξερό. Κοιτάζει
επίμονα ένα αγριοράδικο που έχει βλαστήσει ένα κίτρινο ανθό πάνω
στη μάντρα, στην πέτρα και τον ασβέστη. Η μουσική παίζει το
Αναστάσιμο σάλπισμα, που είναι και το Β' βασικό μοτίβο του έργου.
Η Μαρία παίρνει το χωματόδρομο της οδού Ελπίδος με τ' αθάνατα
που έχουνε δρόσο απ' το πρωινό. Μικρό σταμάτημα. Ματιά στ'
αγκάθια των αθανάτων. Κρυφό πάλι το Αναστάσιμο σάλπισμα. Στο
βάθος τα σπίτια της οδού Ελπίδος. Στο ανοιχτό παράθυρο ανεμίζει
μια κουρτίνα και στο βάθος σ' ένα ντιβάνι κοιμάται κουλουριασμένη
η Ευδοκία σαν ελατήριο σε συσπείρωση.

Το μοτίβο μακρινό. Πλάι της είναι αναποδογυρισμένο ένα φλυτζάνι
του καφέ σ' ένα πιατέλο. Θόρυβος περιστεριών που φτερακάνε τρο-
μαγμένα.

Το μάτι της Ευδοκίας που ανοίγει ζωντανό και σβέλτο και στυλώνε-

ται: Στο παράθυρο μέσ' απ' την κουρτίνα τα περιστέρια.

ΤΙΤΛΟΣ: «Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ ΚΑΙ Η ΠΟΡΝΗ»

Έξω η Μαρία στέκεται ακούνητη. Βλέπει την Ευδοκία που της χαμογελάει από μέσα κι έρχεται τρέχοντας να την προϋπαντήσει. Η Ευδοκία γελάει το δικό της γέλιο που χωρίς αυτό δεν υπάρχει. Ένα αστραφτερό ξάναμμα στα γυαλιστερά μάτια στ' άσπρα της δόντια, χωρίς ήχο. (Με ζουμ).

Αναφοκοκκινισμένη την τραβάει μέσα ψιθυρίζοντας:

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Ήρθες. Σσσ... είναι πρωί ακόμη.*

Την τραβάει βιαστικά στο δωμάτιό της και της δείχνει το φλυτζάνι.

Το 'χω γυρίσει από χθες το βράδυ. Πειράζει;

ΜΑΡΙΑ: *Τι να πειράζει. Έχεις κάτι να βρέξω το λαρύγγι μου;*

Το γέλιο της.

Της δίνει την μπουκάλα με το κονιάκ, κι ύστερα βιάζεται να ρίξει κάτι απάνω της.

Βιάζεσαι... βιάζεσαι... να 'ξερα πού τρέχεις.

Πίνει και με το άλλο χέρι παίρνει το φλυτζάνι του καφέ. Το σηκώνει.

Σιγή. Φόντο το φλυτζάνι. Το παράθυρο. Ο ουρανός. Τα κεφάλια τους.

Η Ευδοκία σε αναμονή, η Μαρία σε έρευνα.

Μιαν αντάμωση βλέπω. Νύχτα.

Θρησκευτική σιγή. Τα μάτια της Ευδοκίας. Ήχοι πρωινού, ξεχωρίζουν κοκόρια. Πίνει.

Θολά. Θολά και ξάστερα. Να εδώ... κοιτά!

Κοιτάνε σιωπηλές. Ο πάτος του φλυτζανιού με τα σχήματα και το ξερό δάχτυλο της Μαρίας που δείχνει.

Θολά και ξάστερα.

Τα πρόσωπά τους. Ο σφυγμός της Ευδοκίας στην αρτηρία του λαιμού.

Φυλάξου. Βλέπεις την κορόνα!

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Τι πα να πει αυτό;*

ΜΑΡΙΑ: *Γαλόνια... Στρατός... Να κι ο Σταυρός. Η κορόνα κι ο Σταυρός. Ο Σταυρός είναι το μαρτύριο... Η κορόνα κι ο Σταυρός.*

Απ' το γύρο του φλυτζανιού με τα σχήματα στο μαύρο πάτο με δυνατή μουσική μπουζουκιών, απειλητική. Κάτω στο πάτωμα η σκιά ενός άνδρα που χορεύει μ' ανοιχτά χέρια σχηματίζει σταυρό. Το μαγαζί στενό. Ο κόσμος επικίνδυνα έξαλλος και βίαιος. Σε νευρικό τένωμα που πρέπει να ξεσπάσει.

Αυτός που χορεύει είναι ο Λοχίας.

Η Ευδοκία κάθεται σ' ένα τραπέζι λαμπερή και ξαναμμένη. Η παρέα της ένας σαραντάρης και δύο φίλοι του είναι σε νευρική σιωπή. Τα κεφάλια δήθεν αδιάφορα σκυμμένα.

Η Ευδοκία αλλάζει καρέκλα προς το χορευτή και του χτυπάει με τα παλαμάκια το ρυθμό. Το γεγονός οξύνει την κατάσταση.

Ο Λοχίας παραζαλισμένος απειλεί με το χορό. Απέναντι ένας φαντάρος παραδοκεί καθάλα σε μια καρέκλα. Ελέγχει ακουμπιστός την κατάσταση, καλύπτοντας το χορευτή.

Βλέποντας τις φάτσες των συνοδών της, η Ευδοκία ξανάδει το γνωστό γέλιο της. Ο Λοχίας πλησιάζει και χορεύει για χάρη της, αγνοώντας τους πέντε εκεί μπροστά της. Η Ευδοκία σηκώνοντας το ποτήρι τον χαιρετάει. Αυτός βλέποντάς το σχεδόν άδειο, παίρνει τη μισή απ' το τραπέζι του φαντάρου και της το γεμίζει από ψηλά, χορευτικά.

Ενώ η Ευδοκία πάει να το βάλει στο στόμα της, το πιάνει ο σαραντάρης και το χύνει.

Νέκρα: Ο Λοχίας αιωρείται στην κίνηση που βρέθηκε.

Ο μαγαζάτορας σταματάει το τζουμπούξ. Ο φαντάρος σπρώχνει μια καρέκλα με το πόδι, ήσυχα για να ανοίξει το πεδίο. Ο Λοχίας κλωτσάει την καρέκλα που κάθεται ο σαραντάρης και τον σκορπάει κάτω. Όλοι πετάγονται σαν ελατήρια και ο καθγας αρχίζει. Ο φαντάρος έχει αρπάξει τον Νώντα, της παρέας του σαραντάρη, που ριχνόταν από πίσω από το Λοχία.

Μπούκωμα απ' τους πέντε. Ο κόσμος ορμάει στη στενή πόρτα. Ο καταστηματούχος ουρλιάζει στο τηλέφωνο. Ο φαντάρος ορμάει στο Λοχία που έχει στριμώξει τον σαραντάρη στον τοίχο ενώ προσπαθούν να του τον πάρουν οι φίλοι και τον τραβάει έξω ενώ αμύνονται.

Ο σαραντάρης επιτίθεται. Ο φαντάρος αφήνει το Λοχία και ξαναχώ-

νεί μέσα τον επιτιθέμενο την ώρα που ορμούσε η παρέα του.

Η Ευδοκία που γελούσε ξαναμμένα γλιστράει από κάτω τους και τρέχει στο Λοχία. Τον σταματάει στην ορμή του.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Τηλεφώνησε στην ΕΣΑ ο μαγαζάτορας. Πω! Πω! κεφάλι!

Το κεφάλι του τρέχει αίμα στο κούτελο. Το γέλιο της.

Ο Λοχίας ορμάει στο σωρό που έχουνε πέσει στο φαντάρο. Ο σωρός υποχωρεί μέσα βρίζοντας και βλαστημώντας. Ο Λοχίας αρπάζει το φίλο του και φεύγοντας ουρλιάζει.

ΛΟΧΙΑΣ: Αν μάθω πως πείραξες το κορίτσι θα σου κόψω τα πόδια παλιοκερατά!

Ο Λοχίας και ο φαντάρος φεύγουν τραγουδώντας και χορεύοντας προκλητικά και άγρια. Τους βλέπουμε από μακριά στο νυχτερινό οικόπεδο δρόμο. Κοντά:

ΦΑΝΤΑΡΟΣ: Τη γουστάρισες πολύ τη μυστήρια.

Το κεφάλι του Λοχία αθλητικά όμορφο, χτυπημένο. Η φωνή του φαντάρου.

ΦΑΝΤΑΡΟΣ: Άδικο πλακωθήκαμε. Μπορούσες να πας στην κάμαρά της με δυο κατοστάρικα.

Η έκφραση του Λοχία όλο πόνο απ' το χτύπημα, που προχωράει σε οργή. Μαζί με την οργή του.

Ο φωτισμός αλλάζει σε ημέρα. Λιοπύρι πάνω στο γυμνό κεφάλι του. Βρίζει λυσσασμένος σ' ένα σούρουπο που ακούγεται off.

ΛΟΧΙΑΣ: Σκασμός ρε! Λόσοχοος! Κάποιος ανασαίνει!

Νέκρα. Οι στρατιώτες γυμνοί απ' τη μέση κι απάνω, στο λιοπύρι εφ' όπλου λόγχη. Ο Λοχίας που κρατάει όπλο επίσης, φωνάζει άγρια και πεισματικά.

Φύλαξις. Αριστερά αποκρούσατε, δια του κονταχίου, χτυπήσατε, δεξιά αποκρούσατε. Κατά πρηγούς νύξατε. Μεταβολή. Κατά πρηγούς νύξατε. Φύλαξις. Άρξασθεεε!

Νέκρα. Τα κεφάλια στητά. Κραυγή.

Ο Λοχίας μ' όλο το λόγο μαζί εκτελούν με τρομερή ακρίβεια. Τα κορμιά ιδρωμένα οι φλέβες πεταμένες έξω. Γχρο. Η φωνή άγρια κραυγή απ' όλο το λόγο μαζί:

Εδώ! Αποκρούω! Χτυπώ! Αποκρούω! Εντός! Εκτός! Μεταβολή!
 Εντός! εκτός! Εδώωω!

Σκόνη.

Αμόρσα στο γκρο τον Λοχία, ένας φαντάρος. Στο σύρμα είναι η Ευδοκία με το γνωστό της γέλιο. Ο Λοχίας θορυβείται. Τα μάτια αστράφτουν, μειδιάματα, μούρμουρα και σφυριγματάκια. Πειραγματάκια γρήγορα. Ο Λοχίας έξαλλος.

ΛΟΧΙΑΣ: Λόχος Προσχή! Πύκνωσις! Επ' ώμου. Εμπρός μας. Εν δύο, εν δύο... Τραγουδι ρε...

Ο λόχος ξεμακραίνει με αμόρσα το κεφάλι της Ευδοκίας, τραγουδώντας δυνατά. Ξεμακραίνει. Η Ευδοκία κοιτάζει όλο απορία και αθωότητα.

Στα κτίρια στο βάθος, ο Λοχίας γυρίζει και την κρυφοκοιτάζει. Τώρα περπατάει πίσω πίσω από το λόχο. Η Ευδοκία γελάει ελαφρά. Γυρίζει την πλάτη επιδεικτικά κι αρχίζει να τρέχει.

Ο Λοχίας φωνάζει:

ΛΟΧΙΑΣ: Καρανάσης Δημήτριος.

Ο φαντάρος που ήτανε μαζί του στην ταβέρνα τρέχει, και με προσοχή λέει.

ΦΑΝΤΑΡΟΣ: Διατάξτε.

ΛΟΧΙΑΣ: Και πού το ξέρεις εσύ πως είναι τέτοια, δηλαδή αυτό που είπες;

ΦΑΝΤΑΡΟΣ: Το ξέρω. Και του κλείνει το μάτι.

ΛΟΧΙΑΣ: Άι στο διάβολο, στραβάδι. Εξαφανίστου γαιδούρι! Παλιοκερατάδες. Τροχάδη! Αρς... Εν δύο, εν δύο...

Ο Καρανάσης τρέχει. Τα πόδια του.

Τα πόδια της Ευδοκίας ενώ τρέχουν στο δρόμο με τ' αθάνατα. Ολόκληρη μακριά.

Μπαίνει το κεφάλι της Μαρίας που την παρακολουθεί με φόντο μια δύση μ' απειλητικό μεγαλείο. Το μεγαλείο.

ΜΑΡΙΑ: Τρέχεις... τρέχεις...

Ψιθυρίζει. Το Αναστάσιμο.

Χαμηλώνει το κεφάλι, και κινείται η μηχανή έτσι, που αριστερά κάτω πιάνει το λιμάνι.

Πάναθεμα πώς σφυράνε...

Γύρισμα να φύγει, μπουκώμα της μηχανής.

Αναστάσιμο, δένει με σιωπητήριο. Ο Λοχίας που ορμάει στο γραφείο του Λοχαγού.

ΛΟΧΙΑΣ: Κύριε Λοχαγέ. Θέλω διανυκτέρευση. Για απόψε.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Γιατί δεν βγήκες στην αναφορά;

ΛΟΧΙΑΣ: Δεν το 'ξερα.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Άντε κοιμήσου Λοχία, έχουμε επιφυλακή.

ΛΟΧΙΑΣ: Κυρ Λοχαγέ είναι ανάγκη.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Να βγεις αύριο στην αναφορά.

Βρυχάται υπόκωφα.

Χαιρετάει και βγαίνει. Ο θάλαμος κοιμάται. Ορμάει έξω και φτάνει στο συρματοπλέγμα. Το πηδάει και ρίχνεται στο σκοτάδι.

Στη γωνιά φαίνεται περίπολος, την αποφεύγει. Περνώντας από ένα μπαρ, μπαίνει, πίνει και βγαίνει.

Στη γωνιά τον πλησιάζει μια λυπητερή γυναίκα.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πάει για ύπνο το παιδί; του λέει πρόστυχα. Ο Λοχίας την κοιτάζει πολλή ώρα, χωρίς να μιλάει.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τι έχει το αγόρι μου;

Και ακουμπάει τις παλάμες της στο στήθος του.

Ο Λοχίας φεύγει απότομα.

Όταν φτάσουμε στις Ευδοκίας, το παράθυρο είναι φωτισμένο. Αυτός σταματάει στη γωνιά. Μέσα είναι ο σαραντάρης σε πυρετώδη κίνηση. Στο πάτωμα μια μεγάλη βαλίτσα. Αυτός ανοίγοντας κομοδίνα, ντουλάπες, συρτάρια, παίρνει ό,τι θρει, ρούχα κ.λπ. Ακούγεται θόρυβος λουτρού. Η Ευδοκία που τραγουδούσε το στρατιωτικό τραγούδι των φαντάρων σταματάει περίεργα και άγρια.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ε! τι κάνεις εκεί μέσα;

Και ετοιμάζεται να βγει.

ΓΙΩΡΓΟΣ (Ο σαραντάρης): Τα μαζεύω του κερατά.

Λέει αυτός σκληρά. Το κεφάλι της αγριεμένο.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ας το διάολο.

Αυτός προσπαθεί να κλείσει τη βαλίτσα. Αυτή πετάγεται όπως είναι και του φράζει το δρόμο. Ο Λοχίας αμόρσα. Τώρα στο παράθυρο φαί-

νεται ο σαραντάρης. Η Ευδοκία πίσω απ' την κουρτίνα δε φαίνεται.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θα σου βγάλω τα μάτια. Αγαπητλίκι πουλάς ρε;

ΓΙΩΡΓΟΣ: Εσύ με πουλάς.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Έτσι γουστάρω. Παράτα τα και στρίβε.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Ξέρει ο στρατηγός τι καπνό φουμάρεις;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Δεν είναι στρατηγός. Λοχίας είναι ρε πούστη και θα σου κόψει τον κώλο.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Ασιχτίρι.

Και πάει να σηκώσει τη βαλίτσα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θα πάω στην Αστυνομία μα το Θεό.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Και θα πεις τι;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Που με πασάρισες με το ζόρι στους δήθεν φιλαράκους.
Να σε χώσω μέσα ρουφιάνε.

Ο Λοχίας σκύβει το κεφάλι και ρίχνεται να φύγει.

Σαματάς από έπιπλα που πέφτουνε, στριγγλιά της Ευδοκίας, χτύπημα πόρτας. Ο Λοχίας ορμάει μέσα. Ο τύπος είναι μ' ένα ξυραφάκι στο χέρι και προσπαθεί ν' ανοίξει την πόρτα του μπάνιου.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Θα σε χαράξω ξεσχισμένη. Θα σου κάνω το μούτρο σου σαν της χελώνας τον κώλο.

Βλέπει το Λοχία στη μισάνοιχτη πόρτα. Κρύβει τη λεπίδα. Ο Λοχίας τον αρπάζει και τον κατεβάζει καροτσάκι. Η Ευδοκία μέσα απορεί. Ο Λοχίας έχει στριμώξει και καρυδώσει τον τύπο στον τοίχο.

ΛΟΧΙΑΣ: Κάθαρμα... κάθαρμα... Λέει και του χτυπάει το κεφάλι στον τοίχο.

Η Ευδοκία απορεί και βάζει αντί στην κλειδαρότρυπα. Τα βαριά βήματα του Λοχία που ξαναγυρίζει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ποιος είναι;

ΛΟΧΙΑΣ: Εγώ.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ποιος εσύ; ... εσύ...

Τα μάτια της λάμπουν και ξανάβει το γέλιο της. Σκύβει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Μου δίνεις κάτι να ρίξω απάνω μου... Ο κερατάς!!
Τέτοιο τομάρι ήτανε και τον πέταξαν απ' τη χωροφυλακή.
Τομάρι.

Αυτός δεν ξέρει τι να πιάσει απ' τη βαλίτσα. Του γελάει. Της δίνει το σεντόνι απ' το κρεβάτι. Αυτή βγαίνει με το σεντόνι, αυτός χαμηλώνει τα μάτια. Αυτή παίρνει από τη βαλίτσα κυλότα και τη φοράει ξετσίπωτα. Αυτός δεν κοιτάζει. Η Ευδοκία γελάει. Κάθεται. Αμηχανία, ματιές. Ο Λοχίας ψιθυρίζει σχεδόν, αλλά βραχνά:

ΛΟΧΙΑΣ: Έχω δυο κατοστάρικα. Δε φτάνουνε;

Η Ευδοκία γελάει. Παίρνει τη φωτογραφία του σαραντάρη με τη στολή του χωροφύλακα και την πετάει στα σκουπίδια.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Με το παραπάνω. Πάμε να τα σπάσουμε.

ΛΟΧΙΑΣ: Δεν έχω καιρό. Είμαι σκαστός.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Σκαστός!

ΛΟΧΙΑΣ: Δηλαδή... ναι, ήθελα να βγω.

Αστράφτει. Τον έχει πλησιάσει γελώντας. Αυτός την κοιτάει αυστηρά, σαν παιδί όμως. Ακουμπάει τις παλάμες της στο στήθος του όπως η προηγούμενη γυναίκα. Αυτός τις κοιτάζει. Τον φιλάει στο μάγουλο. Την σπρώχνει αυστηρά. Της λέει.

ΛΟΧΙΑΣ: Κάτσε φρόνιμα.

Γέλιο.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θα κάτσεις;

ΛΟΧΙΑΣ: Όχι. Είχα δυο κατοστάρικα και ήλθα.

Σιγή.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Εκεί το πάμε δηλαδή; Εντάξει δώστα.

Επειδή εκείνος δε σαλεύει κατακόκκινος, εκείνη τον πλησιάζει και αρχίζει να τον ψάχνει ξετσίπωτα, τις τσέπες του χιτωνιού, του παντελονιού κ.λπ.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Νόμιζα πως είσαι αντράκι.

Του λέει πικρά και ακουμπάει το μάγουλο πάνω στο στήθος του. Εκείνος τη σπρώχνει απότομα και βγαίνει τρέχοντας. Κραυγή.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Λοχίααα! Λοχία...

Και τρέχει ξοπίσω του.

ΛΟΧΙΑΣ: Να πάρει ο διάολος όλο τον κόσμο. Τους έχω όλους γραμμένους στα παλιά μου παπούτσια.

Την αγκαλιάζει. Τη σφίγγει μέσα απ' το σεντόνι.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ε... όχι εδώ...

Τον τραβάει πίσω. Αυτός την τραβάει αντίθετα.

ΛΟΧΙΑΣ: Πάμε να φύγουμε.

Της λέει. Αγκαλιάζονται.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Να βάλω ένα φόρεμα.

CUT.

Οι δρόμοι έρημοι. Άδειοι. Μούρμουρο σιγανό. Πριν χαράξει. Αυτοί περπατάνε αγκαλιά, τους βλέπουμε μικρούς από μακριά, που δεν μπορούν να γεμίσουν το άδειο του δρόμου, των κλειστών μαγαζιών. Τραγουδάνε ευτυχισμένοι το μαρς των φαντάρων και πάνε. Βήμα, αλλαγή, γέλιο, πάλι αλλαγή, μεταβολή, γέλιο, αγκαλιασμα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Σσ... Θα μας πάνε μέσα.

ΛΟΧΙΑΣ: Κουράστηκες;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Όχι.

ΛΟΧΙΑΣ: Ούτε εγώ.

Στο βάθος απέναντι, μαγαζί που γράφει: «Ενοικιάζονται μοτοποδήλατα». Πλησιάζουνε. Χτυπάνε. Σιγή. Οι χτύποι στη σιδεριά. Ο μαγαζάτορας με τα σώβρακα προσπαθώντας να βάλει το παντελόνι του. Κάτι λέει βρίζοντας. Ο Λοχίας κάτι λέει κι αυτός με πολλές χειρονομίες, μπαίνει στο μαγαζί και βγαίνει με γέλιο. Ορμάνε αναστατώνοντας τα δρομάκια. Βγαίνουν απ' την πόλη σαν τρελοί. Ανεβαίνουν προς το βουνό. Κοντινό τους.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Πώς σε λένε; του φωνάζει.

ΛΟΧΙΑΣ: Γιώργο! Εσένα;

Ουρλιάζει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ευδοκίααα.

Και τρέχουνε.

Φτάνουνε στο ελατόδασος. Σταματάνε. Την τραβάει στην πηγή. Ο Λοχίας πίνει και πλένεται. Το νερό. Το μάτι της που στυλώνεται σαν ζώου. Το λαχάνιασμά της, φύσημα απ' τη μύτη ενώ πίνει. Πλένεται. Οι βαθιές της ανάσες... Με ανοιχτό στόμα σαν να 'χει μια απορία αθώα. Καθώς φρεσκάρεται κοίταγμα ψηλά. Το δάσος. Οι κορυφές. Η ρετσίνα σα δάκρυ στις κουκουάρες των ελάτων. Το γέλιο της καθώς είναι βρεμένη. Παιδικό. Αυτός την καμαρώνει με κάτω το κεφάλι, όρθιος, μασώντας φύλλα ελάτου. Το κουκουάρι που γυαλίζει.

Τα βλέφαρά της. Οι σκιές κάτω απ' τα έλατα. Ο Λοχίας σεμνός και σκιερός, το ίδιο το δάσος. Μαζεύεται απλά επάνω του. Σιγή. Κοιτάνε.

Πιο πέρα, είναι κάτι πέτρες από εγκαταλειμμένη κατασκήνωση. Η Ευδοκία τρέχει. Τρέχουν σ' ένα πλάτωμα. Στην άκρη είναι αφημένη από καιρό μια κούνια, με μαυρισμένο το σκοινί. Εκείνη τρέχει και κάθεται. Αυτός την κουνάει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Πιο δυνατά.*

Του λέει. Εκείνος την κρατάει πίσω κι ακουμπάει λίγη ώρα το κεφάλι του στην πλάτη της. Δυνατά. Το κεφάλι της σε πέρασμα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Πιο δυνατά!*

Το σκοινί όμως είναι παλιωμένο, κόβεται στη μια πλέξη. Το κοιτάνε. Υποκειμενικό τους. Γελάνε!

Πιο δυνατά, του λέει.

Η θέα από ψηλά σε φτάσιμο σαν να την καταχτάει. (Υποκειμενικό της). Γενικά η αίσθηση της κούνιας απ' το βουνό έχει κάτι δυνατό, χαρούμενο, επικίνδυνο, ιλιγγιώδες, μα κυρίως χαρούμενα επικίνδυνο. Κίνηση μπρος. Η μηχανή στην κούνια. Κορυφή της κούνιας από κάτω. Ψηλά. Ουρανός: το σκοινί σπάει ακόμα λίγο. Το αναστάσιμο μοτίβο. Κίνηση πίσω. Ο ορίζοντας, η θάλασσα. Πολύ γενικό, που αυτός πηδάει και κολλάει πίσω της.

Κουνιώνται μαζί. Το στριγγλιτό της γέλιο. Αυτός πηδάει κάτω. Ο ήλιος βγαίνει. Κοιτάει απλά. Η κούνια αιωρείται λίγο και σταματάει. Είναι χώρια. Χασμούρημα ενώ κοιτάει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Κρυώνω...*

Του λέει. Της δίνει το χιτώνιο. Προχωράνε στην άκρη του πλατώματος. Αυτή κάθεται, το ίδιο και αυτός. Αυτός ξαπλώνεται στα κλαριά ενός χαμηλού ελάτου. Μπρούμυτα. Ρουχουνίζει το χώμα. Αυτή ξαπλώνει ανάσκελα, τη χτυπάει ο πρωινός ήλιος. Σιγή.

ΛΟΧΙΑΣ: *Νυστάζεις;*

Του νύει. Ναι.

Λαγοχοιμούνται.

ΛΟΧΙΑΣ: *Ευδοκία.*

Αυτός αναστηκάνεται την κοιτάζει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Ε;*

ΛΟΧΙΑΣ: *Παντρεύομαστε...*

Ο γκρεμός κάτω.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Έτσι στα γρήγορα;*

ΛΟΧΙΑΣ: *Έτσι.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Έγινε.*

Νυσταγμένοι πέφτει κοντά στο λαμό της. Το μάτι του μένει σε συλλογή. Τα κλείνει. Ο ήλιος στα πρόσωπα. Σιγή. Σύσπαση δική της. Τα μαλλιά της, μικρές αλαφρές τουφίτσες, που τις ανεμίζει ο αέρας στο πρόσωπό της και στο δικό του, που τον γαργαλάνε και συσπάζεται... Γενικό πολύ, που αυτή προσπαθεί να χωθεί, να ζεσταθεί... Ο ήλιος... Κάψιμο στις γυαλάδες ανάμεσα στις θελόνες του ελάτου.

Ο φακός ανάμεσα στα πέπλα και τα νυφικά κάνει πίσω ενώ η Ευδοκία ρίχνει φουριόζα το νυφικό της στο κρεβάτι. Είναι ανήσυχη. Ρίχνει μια ματιά στο ρολόι κι ύστερα κοιτάζει το δρόμο. Ο φακός που ψάχνει που είναι έρημος σ' όλο του το μήκος. Ταραγμένη αρχίζει να ντύνεται. Είναι με το άσπρο κομπιναιζόν. Μια απλή σιγανή φωνή απαλή, παιδική παρθενική, τραγουδάει απλά το Α' μοτίβο. Τρέχει πάει στο παράθυρο. Μια στιγμή αναλογίζεται ταραγμένη, κι ύστερα αρχίζει πάλι να ετοιμάζεται.

Έτοιμη στέκει ακούνητη περιμένοντας. Το παιδικό μοτίβο. Κοιτάζει με απορία το ρολόι. Το ρολόι ενός άντρα παλιό, βγαλμένο απ' το γιλέκο του, ξαναμπάνει στη τσέπη. Ένας αυστηρός κύριος, με χειμωνιάτικα επίσημα μέσα στο καλοκαίρι, κοιτάζει αυστηρά μια γυναικούλα που είναι πλάι του καταταραγμένη, οικτίροντας.

Η γυναίκα φωνάζει παγωμένα:

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Ευδοκία...*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Ναι μαμά.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Δε θα 'ρθει ο γαμπρός. Είναι πολύ αργά πια παιδί μου.*

Καταιδρωμένοι μπαίνει ένας νέος. Σταματάει και κοιτάει ερωτηματικά. Ο πατέρας μορφάζει. «Ξέρω γω». Ο νέος δείχνει το ρολόι του και με το δάχτυλο κάνει «μία».

Η γυναίκα λέει.

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Σσσ...*

Ο νέος τούς λείει κάτι στ' αυτί. Η γυναικούλα τρομάζει και πλέκει τα δάχτυλα. Ο πατέρας νευριασμένος άγρια:

ΠΑΤΕΡΑΣ: *Εμάς θα περιμένει ο παπάς;*

Σε λίγο έρχονται μουδιασμένα άλλα δυο ζευγάρια. Ερώτηση στα μάτια και ειρωνεία. Στις γυναίκες χαιρεκακία. Ένα κοφτό γελάκι μιας απ' τις δυο και σιγή κηδείας. Τα μάτια τους.

Η Ευδοκία παγωμένη βγαίνει νύφη. Τους κοιτάζει σε αμνηχανία και σαν τον καταρράκτη που διστάζει, ρίχεται στο σκονισμένο δρόμο. Αφού τρέξει λίγο σα χαμένη, γυρίζει στους δικούς της, ενώ αυτοί αρχίζουν να φεύγουν. Μιας κοπέλας το χάχανο όλο κακία. Τελευταίος ο πατέρας έτοιμος να πάθει συμφόρηση από θυμό και αηδία, τραβάει τη μάνα της που αρχίζει τσιρίδα σα σε ξόδι, κοιτάζοντας την κόρη της στη μέση του σκονισμένου δρόμου. Η Ευδοκία ψιθυρίζει κάτι σαν:

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Μαμά... σε συγκρατημένη άχα.*

Η Μαρία κωμικοτραγικά ντυμένη έρχεται αργά. Σταματάει και βλέπει στο παράθυρο την Ευδοκία. Κοιτάζονται λίγη ώρα με ντροπή, σαν να μη θέλουν, να μην μπορούν να μιλήσουν. Στο τέλος η Ευδοκία γελάει το γνωστό της γέλιο με υγρά μάτια. Η Μαρία πλησιάζει στο παράθυρο. Απ' το υποκειμενικό των υγρών ματιών της Ευδοκίας, ο φακός φλουτάρει. Στο μεγάλο θόλωμα η Μαρία είναι κοντά.

ΜΑΡΙΑ: *Εμένα μου 'χε φάει και τα λεφτά. Με τα λεφτά μου έβγαλε εισιτήριο και την κοπάνησε. Όταν είδε πως δεν πουλούσα το σπιτάκι να το μασήσει, μπαρκάρισε. Τον αποχαιρέτησα στο λιμάνι. Μου 'γραψε δυο γράμματα που ζητούσε φιλά, γιατί τα βρήκε δύσκολα στην αρχή. Του τα 'στειλα. Κι ούτε γράμμα ούτε γραφή. Τον ρούφηξε η Αμέρικα. Οι Γιάννηδες, οι Γιώργηδες... Κερατάδες! Άνδρες σου λείει. Σκατά...*

Σωπαίνει γιατί στον φλουταρισμένο φακό μπαίνει μια φιγούρα.

Σκούπισε τα μάτια σου μωρή...

Πριν νετάρουμε η φιγούρα της Μαρίας φεύγει.

Νετάρισμα. Ο Λοχίας λαχανιασμένος.

Η Ευδοκία βγάξει τα νυφικά της σαν να μην τρέχει τίποτα.

Τον κοιτάζει που στέκεται και της έρχεται ελαφρό το γέλιο.

Αυτός προχωράει πιο κοντά.

Αυτή βάζει τις φωνές.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Φύγε... Φύγε μαλάκα...

Του πετάει τα νυφικά στα μούτρα. Αυτός τα παίρνει στην αγκαλιά του.

ΛΟΧΙΑΣ: *Ευδοκία.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: Στο διάολο απατεώνες! Στο διάολο όλοι σας. Κωλόπαιδο.

ΛΟΧΙΑΣ: Σκάσε.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Στην αδελφή σου και στη μάνα σου να πεις σκάσε κερατά. Στο διάολο.

Του πετάει μια καράφα. Αυτός τρέχει προς την πόρτα, αυτή έχει προλάβει κι έχει κλειδώσει τσιρίζοντας.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Αστυνομίαααα... Βοήθεια...

ΛΟΧΙΑΣ: Σκάσε θα σηκώσεις τη γειτονιά.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Φύγε ξεφτίλα, δε σε θέλω. Κανένα σας δε θέλω. Γαμώ τη μάνα σου ρουφιάνε με ρεζίλεψες!

Του πετάει βροχή ό,τι βρει.

Δε σε θέλω ρε! Δε σε θέλω! γούστο μου και νταίλικι μου. Τ' ακούς;

Αυτός αρχίζει να βροντάει την πόρτα και με πείσμα.

Θα μου σπάσεις την πόρτα.

ΛΟΧΙΑΣ: Όλο θα το σπάσω το μπορντέλο.

Στο παράθυρο σχεδόν γδυτή.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Το σπίτι σου κερατά είναι μπορντέλο.

Αυτός τρέχει στο παράθυρο και πάει ν' ανέβει.

Αυτή τσιρίζοντας.

Εξωωωω...

Του γρατζουνάει το πρόσωπο.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θα στα βγάλω τα στραβά σου.

Αυτός την αρπάζει και κάθεται στην ποδιά του παραθύρου, την αγκαλιάζει και τη σφίγγει απάνω του. Αυτή του δαγκώνει το αυτί.

Αυτός μουρμουρίζει:

ΛΟΧΙΑΣ: Πουτάνα. Γαμώτο.

Προσπαθεί να της ξεκλειδώσει τις μασέλες με τα δάχτυλα.

Οι γειτόνοι.

Η Ευδοκία σπρώχνει τον Λοχία έξω απ' το παράθυρο και τον ρίχνει κάτω. Τ' αυτί του τρέχει αίματα. Φτύνει αίματα από το στόμα της και πάει να κλείσει το παράθυρο. Αυτός προλαβαίνει και βάζει το χέρι του. Αυτή του το μαγκώνει και το ζουλάει. Αυτός γίνεται θερίο απ' τον πόνο, βάζει τη δύναμή του κι ανοίγει μ' ορμή το παράθυρο, που γίνεται θρύψαλα. Ύστερα σηκώνεται, παίρνει τα υφικά στην αγκαλιά του και φεύγει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Λοχίαααα...

Ουρλιάζει αυτή υστερικά και κλαμένα. Ο κόσμος.

Τα πρόσωπα των φαντάρων που καγχάζουν καθώς κοιτάνε στο γραφείο του σιτιστή δυο κρεμάστρες με καρφιά στον τοίχο. Στην μία τα πολιτικά του Λοχία, στην άλλη το υφικό. Ο σιτιστής ενώ γράφει τους μουρμουρίζει.

ΣΙΤΙΣΤΗΣ: Σπάστε ρε...

Ακούγεται σιωπητήριο και τρέχουν όπως είναι με τα σώβρακα και τις φανέλες και τις αρβύλες λιτές. Σε λίγο ο στρατώνας είναι απολύτως ήσυχος. Ο σκοπός έξω απ' το πειθαρχείο βηματίζει. Από μέσα αρχίζει το τραγούδι του Λοχία, σιγανό που δυναμώνει. Μια φωνή off.

ΦΑΝΤΑΡΟΣ: Θα σκάσεις ρε μαλάκα;

Ο Λοχίας στο παραθυράκι έξαλλος.

ΛΟΧΙΑΣ: Όποιος κερατάς το 'πε αυτό είναι ρουφιάνος από κούνια.

Σκοπός, έλα πιο δω.

ΣΚΟΠΟΣ: Θα μας δει κανένας συνάδελφε.

ΛΟΧΙΑΣ: Ας το διάολο, λελέ!

Με τα σώβρακα, τις αρβύλες ξέλυτες, τη φανέλα, έρχεται ο Καρανάσης.

ΣΚΟΠΟΣ: Αλτ.

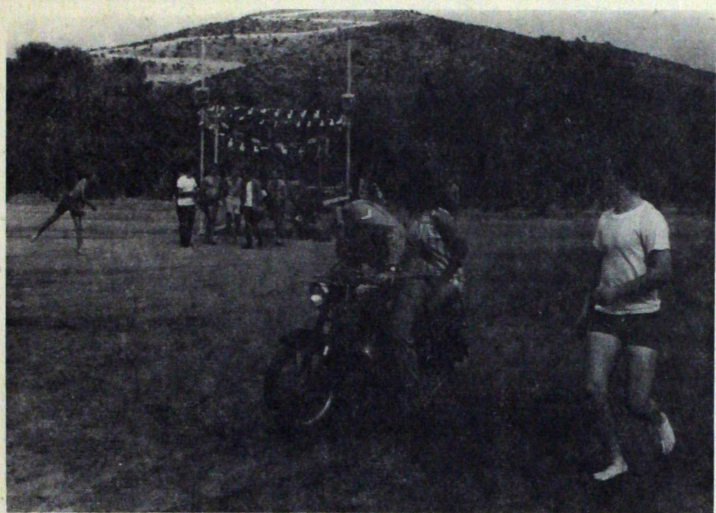
ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Της μάνας σου το χάρβαλο.

Τραβάει για το πειθαρχείο, έχει τσιγάρο, ψωμί και κονσέρβες.

ΣΚΟΠΟΣ: Κάνε γρήγορα, θα μου κάψεις τη γούνα αν μας δούνε.

Ο Καρανάσης δίνει τα πράγματα απ' το παραθυράκι στο Λοχία.

ΛΟΧΙΑΣ: Τ' απόγευμα ήταν έξω απ' την πύλη, ο μυστήριος με την παρέα του.



ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Έψαχνε για σένα. Ανοίξατε παρτίδες λέει. Να ξε-
χαρμανιάσεις λέει, φαντάρος είσαι και ν' αφήσεις ύστερα το κο-
ρίτσι ήσυχο. Φεγγάρι απόψε.

ΛΟΧΙΑΣ: Πες του Καναριού να κανονίσει να βγει έξω απόψε.

ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Βγήκε με 48ωρη.

ΛΟΧΙΑΣ: Πέρασες που σου 'πα;

ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Χτύπαγα και δεν άνοιγε. Μου φαίνεται πως έλειπε.

ΛΟΧΙΑΣ: Δε γίνεται τίποτα γι' απόψε;

ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Είναι της υπηρεσίας ο Σκουφάκος, φοβάται...

ΣΚΟΠΟΣ: Άντε σπάσε συνάδελφε. Θα βρούμε το μπελά μας.

ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Μαμά μου, μαμά μου! λέει περιπαιχτικά ο Καρα-
νάσης και φεύγει.

Τα βήματά του.

Τα βήματα του Γιώργου του χωροφύλακα που βηματίζει στην αυλή
του καπνίζοντας αριμάνεια. Σε μιαν άκρη είναι σκεπασμένη η τρί-
κυκλη μοτοσυκλέτα του. Μπαίνει στο σπίτι. Σ' ένα κρεβάτι κοιμά-
ται μια γριούλα.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Μάνα. Μάνα. Σήκω να ψήσεις καφέ.

Η γριά σηκώνεται καρτερικά και με πολύ κόπο στενάζοντας.
Κοιτάζει το σκοτάδι.

Αυτός ψάχνει τα συρτάρια. Νευριάζει, που η μάνα του τον κοιτάζει
καρτερικά. Αυτός πετάει κάτω τα συρτάρια βλαστημώντας.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Πού στο διάολο τα 'χωσες... Το Χριστό μου, δε βρίσκεις
τίποτε εδώ μέσα. Κλωτσάει την καρέκλα κι ανοίγει το ντουλά-
πι με θόρυβο. Βρίσκει ένα κουτί με τα χρυσαφικά. Χωρίς να σιά-
ξει τίποτα πάει στο τραπέζι και τ' ανοίγει: Δυο βραχιόλια μπι-
χλιμπιδωτά, μια ψεύτικη καρφίτσα, κι ένα δαχτυλίδι με πέτρα.

Η μάνα του φέρνει τον καφέ. Αυτός ρουφάει όρθιος κι ανάβει τσιγά-
ρο.

MANA: Και δώστου τσιγάρο.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Δουλειά σου.

MANA: Τσιγάρο και ξενύχτι.

Κάθεται λυπημένη στο κρεβάτι. Εκείνος ρουφάει βιαστικά άλλη μια
γεμάτη καφέ, βάζει τα χρυσαφικά στην τσέπη και βγαίνει.

MANA: Πες ένα γεια σου στη μάνα σου...

Στην πιάτσα. Κατεβαίνει στο καφενείο.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Καφέ. Φωνάζει χωρίς να κάτσει κι ανάβει τσιγάρο και βηματίζει.

Όσο φέγγει μαζεύονται οι μοτοσυκλέτες. Το γκαρσόνι φέρνει τον καφέ.

Κάθεται και γράφει ένα γράμμα. Ο ήλιος λάμπει στ' ακροκέραμα ενός σπιτιού.

Η Ευδοκία με ρόμπα, με πασουμάκια με ροζ φούντες, χωρίς να φοράει τίποτα από μέσα, είναι πεσμένη στο κρεβάτι και τρώει κουφέτα απ' τις μπουμπουνιέρες που της μείνανε μέσα στο δίσκο, κλαίγοντας. Κάθε που κοιτάει τις μπουμπουνιέρες να πάρει κουφέτο, γκαρίζει σπαρακτικά και μασάει.

Κάποιος κτυπάει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ποιος είναι; λέει κλαμένα.

ΦΩΝΗ: Τα πράματα, ο μπακάλης, δεσποινίς Ευδοκία.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Άστα εκεί.

ΦΩΝΗ: Έχει και το λογαριασμό.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Άστονε ρε. Άστον εκεί.

Αμόρσα ο Γιώργης ο χωροφύλακας, στη γωνιά που παρακολουθεί τον μπακάλη που αφήνει τα πράματα. Εξαφανίζεται, ακούμε τη μοτοσυκλέτα. Με τον ήχο της μηχανής που χάνεται, η Ευδοκία μέσα, τεντώνεται.

Πετάγεται έξω. Δε βλέπει τίποτα και παίρνει τα πράματα. Μια και σηκώθηκε βάζει λάδι στο καντήλι και με ποτάμια δάκρυα, το βάζει στο εικονοστάσι προσκυνώντας βαθιά.

Κλαίει. Κλαίει για τις αμαρτίες όλου του κόσμου. Πηγαίνοντας να βάλει τα πράματα στην κουζίνα, βλέπει το κουτί με τα χρυσαφικά και το γράμμα. Ανοίγει τα χρυσαφικά κλαίγοντας. Κοιτάζει τις μπουμπουνιέρες και αναλύεται πάλι, χωρίς αυτό να την εμποδίσει να στολίζεται με τα χρυσαφικά, να παίρνει κουφέτα και να διαβάξει παρεπιπτόντως το γράμμα, ενώ πέφτει πάλι στο κρεβάτι, γκαρίζοντας σπαρακτικά. Καθώς διαβάξει το γράμμα, ακούγεται σπικάρισμα του σαραντάρη.

«Κουκλάρα μου. Νύχτα μέρα ο νους μου είναι σε σένα. Δεν το πίστευα ποτέ να σχολάσεις εμένα, το Γιώργο σου, που σ' έβγαζα στην τσάρκα, και καμάρωνα σα γύφτικο σκεπάρνι, και που όπου περνούσες έκανες μπιαμ. Κι αν ακόμα τον αγαπάς, σφίξε την καρδιά σου και στείλε τον στο διάολο γιατί θα πας και συ στο διάολο στο τέλος. Τι θα γίνεις; Μια νοικοκυρούλα της γειτονιάς και θα γεμίσεις και μυξιάρικα; Αντίο ζωή. Έμαθα πως τη βγάξεις δύσκολα. Εδώ είμαι εγώ, ο Γιώργος σου, που μου 'λεγες τον πόνο σου, να γεμίσουμε χιλιάρικο πάλι. Πού 'ναι τα μπουζούκια μας, κούκλα μου. Πού 'ναι τα νάυλον, οι θάλασσές μας, τα σούπα μας τα μούπα μας. Δε βαρέθηκες ρε Ευδοκία; Πόσο σ' αγαπάω το ξέρεις. Ξεροψήνομαι. Με τη μηχανή δε βγαίνει ούτε το μεροκάματο. Δε με λυπάσαι, αγάπη μου; Την ερημιά μου δεν τη σκέφτεσαι; Αν δε γουστάρεις να διώξεις το βλαχάκι, μίλα του να κάνει τα στραβά μάτια και θα 'χει και αυτός τη ρεφα του. Ή άμα θες, κοπάνα του την κρυφά. Θα χρειάζεται χαρτζιλίκι».

Πόρτα. Η φωνή του Λοχία:

ΛΟΧΙΑΣ: *Ευδοκία άνοιξε.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Να πας να φορέσεις φουστάνια, παλιομούλε.*

ΛΟΧΙΑΣ: *Άνοιξε.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Τσιρίζει: Φύσυγεε... φύγε άτιμε.*

Αυτός ανοίγει μόνος του και αυτή σηκώνεται σε κορύφωμα δακρύων.

Αυτός ορμάει και την αγκαλιάζει, ενώ προσπαθεί να του φύγει.

ΛΟΧΙΑΣ: *Πεθαίνω κούκλα μου... πεθαίνω. Σώπα μωρό μου.*

Καθώς την προστατεύει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Ήλθες να ξεχαρμανιάσεις άτιμε...*

Και τον φιλάει φωνάζοντας στα κλάματά της.

Αγάπη μου.

Το πρόσωπό της.

Το πρόσωπο του σιτιστή που καγχάζει καθώς παίζει με το νυφικό και το πολιτικό κουστούμι του Λοχία, βάζοντας τα μανίκια σαν χέρια και σταυρώνοντάς τα.

ΣΙΤΙΣΤΗΣ: *Παντρεύεται ο δούλος του Θεού χοροίδος, τη δούλη του Θεού πουτανάρα.*

Η φωνή του παπά ενώ βλέπουμε το θόλο της εκκλησίας.

ΠΑΠΑΣ: *Νυμφεύεται ο δούλος του Θεού Γεώργιος την δούλη του Θεού Ευδοκία.*

Πίσω στο ζευγάρι, στέκεται η Μαρία κουμπάρα και κανείς άλλος.

Πρόσωπα: Ο παπάς αδιάφορος, σιγανόφωνος, βιαστικός, έτσι που η εκκλησία φαίνεται άδεια, σαν τα στηλωμένα μάτια της Ευδοκίας, σαν τα χαμηλωμένα μάτια του Λοχία.

Τα πρόσωπά τους μέσ' απ' τα πέπλα.

Μέσα απ' το τζάμι καθώς μπαίνουν στο ταξί, καθώς διαβαίνουν τους δρόμους με την ίδια έκφραση στα μάτια. Αυτή γέρνει λίγο και πολύ δειλά στον ώμο του. Η πλάτη του σωφέρ. Το καθρεφτάκι. Το ανθρώπινό του χαμόγελο. Ο Γιώργος την σπρώχνει απ' τον ώμο του ελαφρά. Το χαμόγελό της ξαναμμένο και ελαφρό. Ο σωφέρ βάζει το καπέλο του στο καθρεφτάκι. Αυτή βάζει το χέρι της στο γόνατο του Γιώργου, λίγο παγωμένο και το αφήνει εκεί. Αυτός την αγκαλιάζει με το χέρι. Αυτή μαζεύεται πάνω του. Αυτός τη φιλάει στο μάγουλο, ύστερα στο λαϊμό. Στα μάτια της είναι ένα μόνιμο υγρό γέλιο. Γκρο, τα χείλη της, που γελάν αυτό το γέλιο. Λίγο πίσω γέρισμα των κεφαλιών που τη φιλάει. Ο πέπλος πέφτει. Τα κεφάλια γυμνά.

Αλλαγή φωτισμού στα κεφάλια. Πάμε πίσω. Στο κρεβάτι ακίνητη. Κρατιούνται σφικτά... Σφικτά. Μόνο ανασαίνουν. Το παιδικό μοτίβο. Σφικτά. Του ψιθυρίζει:

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Σβήσε το φως. Έχει τρεις ώρες που βγήκε ο ήλιος.*

ΛΟΧΙΑΣ: *Εσύ.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Εσύ.*

Εκείνος απλώνει το χέρι του και σβήνει το πορτατίφ. Σφίγγεται πά-
λι πάνω στο μάγουλό της. Παραμορφώνεται από την ένταση.

ΛΟΧΙΑΣ: *Βρωμάει και το δικό σου στόμα;*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Είναι που δε βάλαμε τίποτα στο στόμα μας.*

ΛΟΧΙΑΣ: *Υπάρχει τίποτα;*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Όχι. Σφίγγονται.*

ΛΟΧΙΑΣ: *Πάμε έξω.*

Λαμπερά:

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Στη θάλασσα.*

Το κυματάκι που ξεβράζει στην ακρογιαλιά με βούρκο και βούρλα.

Ξεβράζει μαύρα φύκια. Πλάι το ξεροβούνι. Ακρογιαλιά και θάλασσα γεμάτη τεκμήρια θερινών νυκτών.

Μια ομάδα Αμερικανών με άχαρα μαγιά που κρέμονται σαν σώβρακα, φτιάχνουν μια εξέδρα και δοκιμάζουν τα μεγάφωνα για κάποια στρατιωτική γιορτή. Απ' το δρόμο σηκώνεται σκόνη, μπαίνει το μηχανάκι με το Γιώργο και την Ευδοκία. Μόλις οι Αμερικανοί φαντάροι αισθανθούν το θηλυκό, τα μάτια τους γίνονται εξυπνακίστικα κι αρχίζει μια άγρια πρόστυχη προσπάθεια προβολής.

Σχηματίζουν ημικύκλιο προς το μηχανάκι, δυο κάνουν πως παίζουνεμποξ, άλλοι χορεύουν κουνάμενοι μοντεροχορευτικά, με τη γεμάτη παράσιτα μουσική. Δυο χορεύουν μεταξύ τους. Έχω την ιδέα πως το αρσενικό, νομίζει πως ερεθίζει το θηλυκό με την ζωντάνια και την άσχημη ακόμα. Οι ρόδες απ' το μηχανάκι τσουλάνε δύσκολα στην φιλή άμμο. Κι ο Γιώργος βοηθάει με τα πόδια, αργοπορώντας σε μερικά σημεία του δρόμου. Φτάνοντας στη θάλασσα ξεκαβαλάν και την πιάνει απ' το χέρι.

Οι στρατιώτες ουρλιάζουνε μαζί με την ακαθόριστη βραχνή τζαζ που δεν μπορεί παρά να ξερνάει παράσιτα, ενώ μερικοί στήνουνε γιφλάντες χάρτινες στην εξέδρα. Ένας ψηλέας μακρυλαίμης, ίδια γαλοπούλα, έχει κρεμάσει εντελώς, μα εντελώς καουμπόικα ένα πιστόλι πάνω απ' το σώβρακο μαγιά του. Είναι και δυο χονδροί, παλαιστές φαίνεται, στο χορό που τριγυρίζει το ζευγάρι.

Πάνω απ' όλα και μέσα απ' όλα κάτι λάμπει. Στη θάλασσα, στα μάτια, στα μαλλιά, στις πεταμένες κονσέρβες. Ο Γιώργος τραβάει την Ευδοκία προς τα βραχάκια. Κρύβονται υποτυπωδώς και γδύνονται. Όλα τα κεφάλια τους κοιτάν αναιδώς, δήθεν αδιάφορα. Αυτός έχει μείνει με το σώβρακο κι αυτή με το κομπιναϊζόν. (Από κάτω σουτιέν, κυλότα).

Ο χορός, εννοώ ο κύκλος των φαντάρων κινείται δήθεν αδιάφορα μακριά τους. Η Ευδοκία βλέποντάς τους, όλο και γελάει με το γνωστό της γέλιο που τους προκαλεί. Παίρνουν θάρρος και τους συγκαταεί μόνον η σκιερή παρουσία του Γιώργου, που έχει μαζί με τη δυσάρεσκειά του κάτι θριαμβευτικά άγριο. Τώρα το ζευγάρι ορμάει στη θάλασσα που γεμίζει από τις κραυγές της Ευδοκίας. Τσιρίδα για το

κρύο. Γελαστό ούρλιασμα για τη χαρά. Κραυγή «αχ» που κάτι πατάει. Τσιρίδα φόβου. Το γέλιο της.

Με τις φωνές, σαν ν' άνοιξαν διάλογο οι Αμερικάνοι λυσσάνε στο ακρογιάλι. Καθώς έχουνε ανοιχτεί λίγο, ο Γιώργος την αγκαλιάζει και τη σηκώνει κοιτάζοντας τους φαντάρους άγρια, σαν να κρατάει μια παντιέρα έναντι των άλλων. Η Ευδοκία τσιρίζει παίζοντας και αυτός την πετάει στο νερό.

Οι φαντάροι γελάνε δυνατά με βουή, σαν απάντηση.

Ένας κοιτάει με τα κυάλια και η Ευδοκία βγάζει σουτιέν, κυλότα. Το κύμα του κλείνει το οπτικό πεδίο. Σε λίγο το ζευγάρι βγαίνει τρέχοντας κατά τα βραχάκια. Στο άλλαγμα απ' τα βρεμένα ρούχα, ο κλοιός τριγυρίζει άγρια κοντά, κι ερεθισμένα, πράμα που κάνει την Ευδοκία να γελά το ξαναμμένο γέλιο της.

Ο Γιώργος έξαφνα έχει γίνει έξαλλος. Κάτι λέει χωρίς να τ' ακούσουμε και χωρίς να τον προσέξει κανείς.

Την τραβάει βάρβαρα.

Στο φευγικό τους οι Αμερικανοί λυσσάνε. Τρέχουνε πίσω απ' το μηχανάκι στη ξεκαρδισμένη Ευδοκία. Χαιρετάνε, φωνάζουνε: By Dolly, Baby, κ.λπ... ώσπου χάνονται μέσα στη σκόνη.

Η ακρογιαλιά ξεκουράζεται. Κι ενώ ακούγεται το παιδικό μοτίβο, ξεχωρίζουν τώρα κάτι παιδάκια που τόσην ώρα παίζανε με τα τεκμήρια των θερινών νυκτών. Στο βάθος του δρόμου, βλέπουμε σκόνη κι ακούμε τη βουή απ' το μηχανάκι μακρινή.

Σε μια ερημιά ξερή η σκόνη διαλύεται γιατί το μηχανάκι έχει σταματήσει, και βλέπουμε το Γιώργο να τραβολογάει την Ευδοκία, βάρβαρα απ' το μαλλί. Την πετάει κάτω, αυτή σηκώνεται. Κοντά.

ΛΟΧΙΑΣ: *Να μη σε ξαναδώ να γελάς έτσι.*

Τα μάτια του πετάνε σπίθες απ' το θυμό. Αυτή πάει πάλι να γελάσει το γέλιο της, μα της κόβεται στη μέση απ' το χαστούκι. Αυτός τα χάνει καθώς βλέπει τ' αθώα απορημένα μάτια της. Γίνεται παιδί. Το χέρι του έχει μείνει σηκωμένο. Αυτή του το πιάνει τρυφερά, χαιδεύεται πάνω του και με υγρά μάτια αρχίζει να τον φιλάει.

Την αγκαλιάζει.

ΛΟΧΙΑΣ: *Γιατί μωρό μου... της ψιθυρίζει.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Είδα τον ουρανό σφονδύλι! του λέει ερεθισμένα και ευτυχισμένα.*

Την τραβάει στη μηχανή και βάζει μπρος. Αυτή καθαλαίει και ακουμπάει στην πλάτη του.

ΛΟΧΙΑΣ: *Πού πάμε;*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Ξέρω γω... Όπου θες. Εσύ ξέρεις.*

Ξεκινάνε.

Σ' ένα αρχαίο λιμάνι εντελώς έρημο. Στον ίσκιο μιας μικρής ροδιάς που δεν φτάνει ούτε για τα κεφάλια τους αυτή φέρνει μια σακούλα. Ο Γιώργος κάβεται κοντά της. Το παιδικό μοτίβο. Τρώνε απ' τη σακούλα. Τα δόντια της Ευδοκίας που δαγκώνουν μια ντομάτα. Τρώνε. Η βουλημιά του Γιώργου της φαίνεται ευχάριστα αστεία. Του φιλάει τους μυσ που σαλεύουν στις μασέλες και στο λαϊμό. Αυτός φιλάει τις άκρες των γελαστών ματιών. Το αναστάσιμο μοτίβο.

ΛΟΧΙΑΣ: *Μου γουστάρει να γελάς έτσι.*

Την ξαναφιλάει και την πασαλείβει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Πφ... με πασαλείψες. Αυτή με χαρούμενη αηδία.*

Αυτός πάει να την πασαλείψει κι άλλο και του φεύγει. Τρέχει στο τρανζιστοράκι που κρέμεται στο μηχανάκι, το ανοίγει κι έρχεται χορευτικά, πειραχτικά, σαν να του λέει πιάσε με, κουνιέται.

Αυτός σηκώνεται και της πατάει μια γερή δαγκωνιά στο μάγουλο.

Στριγγλιά. Κλάμα. Γέλιο. *Με σημάδεψες μπαμπέση!*

Του ρίχνεται, παλεύουνε, παίζοντας στην άμμο. Ακούς τα σκαμπίλια και τις κωλιές με τα χάχανα και τα επιφωνήματα του πόνου.

Η πάλη γίνεται άγρια. Ιδρώνουν, γεμίζουν άμμο. Αυτός στο τέλος λαχανιασμένος την σταυρώνει μισή μέσ' στο νερό. Αυτή λαχανιασμένα ευτυχισμένη. Αυτός πέφτει απάνω της. Στην άμμο περπατάει ένα μυρμήγκι. Το κοιτάνε.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Το ζούληξες;*

Αυτός το σπρώχνει με το δάχτυλο.

ΛΟΧΙΑΣ: *Στάσου να το μεθύσουμε.*

Παίρνει την μπουκάλια με το κρασί κι ένα κλαράκι. Βάζει το κλαράκι στην μπουκάλια. Πίνει μια κι ύστερα προσπαθεί να βάλει το βρεμένο κλαράκι στο μυρμήγκι. Αυτό φεύγει. Το πιάνει, βρίσκει ένα ξε-



ρό φελό, το βάζει απάνω και το ρίχνει στη θάλασσα προσπαθώντας να το ακουμπήσει με το κλαρί.

Εκείνη φέρνει άλλο ένα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Μέθυσε και το δικό μου.

Τα μυρμήγκια στο φελό τα πάει το κυματάκι δώθε κείθε. Ακούγονται τα γέλια τους. Με αμόρσα τα μυρμήγκια τους βλέπουμε που τρέχουν στην ακρογιαλιά ενώ ακούγεται η φωνή των δυο τους που τραγουδάνε.

Η φιγούρα της Μαρίας ολάκαιρη σε μια γωνιά του δρόμου που περπατάει κουρασμένα. Στέκεται. Στο βάθος φλου το λιμάνι με τα θαπόρια που σφυράνε. Οι ήχοι είναι ονειρικοί. Γυρίζει και έρχεται προς το φακό, ώσπου το κεφάλι της γίνεται γκρο.

ΜΑΡΙΑ: Και με το πάθος πας στο διάολο και χωρίς αυτό δεν είσαι τίποτα. Φτου...

Μονολογεί στο φακό και φτύνει. Βγαίνει απ' το οπτικό πεδίο και σε λίγο, πιο σούρουπο, τη βλέπουμε που στέκεται σε μια γωνιά. Πιο πέρα είναι ο Γιώργος ο σαραντάρης και καπνίζει. Χαμηλώνει το κεφάλι και παρότι είναι πολύ μακριά ο ένας απ' τον άλλον ακούμε τη φωνή της εντελώς νητ σαν να είναι δίπλα του και του μιλάει.

Είχα πάει πάλι στο λιμάνι... Κι έγινα χάλια... Ένα τόνο ρούφηξα...

Ο Γιώργος καπνίζει... Σιγή...

Γελάει. Ύστερα τραγουδάει κοροϊδευτικά, ύστερα σοβαρεύει, και με το άγριο σοβάρεμά της, ο φακός την πλησιάζει πάλι γκρο.

Κανείς μας δεν γλιτώνει. Άκουμε μένα... καγχάζει. Δέκα μέρες έχουνε να φανούνε... χορεύουνε... χορεύουνε... χορεύουνε... Και στο τέλος...

Σ' ένα δρομάκι στο δρόμο για το σπίτι μπρος σ' ένα καφενείο γεμάτο αδειούχους φαντάρους, ο Λοχίας περπατάει με την Ευδοκία. Η Ευδοκία είναι ανέμελη, ζωηρεύει με τη θέα των φαντάρων, γελάκια, πειράγματα οι φαντάροι κ.λπ. Ο Λοχίας είναι κάπως μουνδιασμένος. Η αλλαγή του από πριν είναι φανερή, γι' αυτό και τον βλέπουμε κάπως απότομα, έτσι που αυτή η αλλαγή να υπογραμμισθεί με τη μηχανή. Κοιτάζει το ρολόγι.

ΛΟΧΙΑΣ: Είπα στο Λοχαγό μου ότι θα 'μαι απ' τις τέσσερις.

Στρίβω, άργησα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ε... έτσι φεύγεις;

Ο Λοχίας πάει κοντά της. Κατακόκκινος.

ΛΟΧΙΑΣ: Για δεσ, έχεις κάνα δίφραγκο για το λεωφορείο, άργησα...

Εκείνη ψάχνει την τσάντα της και τις τσέπες της. Πιάνει κάτι χαρτιά.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Φτου γαμώ το... Δεν υπάρχει σάλιο. Κι έχω το λογαριασμό του μπακάλη, το ηλεκτρικό και τη δόση του ψυγείου.

Τον κοιτάει. Την κοιτάει... Εκείνη γελάει. Κάποιος στέκεται πίσω τους φλου.

ΦΙΛΟΣ: Ρε Γιώργο Μπάσκο! Τι γίνεσαι ρε... Παντρεύτηκες;

Εκείνος γυρίζει.

ΛΟΧΙΑΣ: Ναι.

ΦΙΛΟΣ: Ποια πήρες;

Αμμηχανία του Λοχία, ενώ η Ευδοκία κάνει ένα βήμα καμαρωτά.

ΛΟΧΙΑΣ: Ένα κορίτσι... απ' το χωριό μου.

Η Ευδοκία παγώνει. Off:

ΦΙΛΟΣ: Γεια σου. Καλορίζικα...

Ο Λοχίας άξαφνα γυρνάει στην Ευδοκία. Εκείνη τον κοιτάει. Η έκφρασή της από παγωμένη γίνεται ένοχη, ύστερα δείχνει επανάσταση και ύστερα μίσος.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Δεν είσαι άντρας ρε.

Βγάξει τη βέρα, του την πετάει και φεύγει τρέχοντας. Αυτός αρχίζει να τρέχει πίσω της με τη βέρα στα χέρια, μετά κοντοστέκεται.

Περπατάει. Φτάνει στο σπίτι. Πάει να πλυθεί. Σ' ένα ραφάκι βλέπει το γράμμα του σαραντάρη. Το ανοίγει. Διαβάζει ενώ ακούγεται το σπικάρισμα.

«... αν δεν γουστάρεις να διώξεις το βλαχάκι, μίλα του να κάνει τα στραβά μάτια, και θα 'χει κι αυτός τη ρέφα του. Ή άμα θες, κοπάνα του την κρυφά. Θα χρειάζεται χαρτζιλίκι».

Ο Λοχίας ορμάει έξω με το γράμμα.

Στο καφενείο της πιάτσας κάθεται ο άλλος Γιώργης. Μόλις προβάλλει ο Λοχίας, κοιτάει γύρω του κι ανάβοντας τσιγάρο:

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Νώντα μάζεψε τα παιδιά.

Ο Νώντας που διαβάζει εφημερίδα, φεύγει αθόρυβα. Ο Λοχίας έχει φτάσει.

ΛΟΧΙΑΣ: Είπες πως ανοίξαμε παρτίδες.

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Είπα.

ΛΟΧΙΑΣ: Σήκω.

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Οι διαταγές στους φαντάρους.

Σκαμπίλι, αγκωνιά, στραμπούληγμα του χεριού πίσω.

ΛΟΧΙΑΣ: Προχώρα.

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Να πλερώσω το λογαριασμό...

ΛΟΧΙΑΣ: Τρέχα.

Τον τρέχει μέχρι ένα απόμερο στενό και τον χώνει σε μια γωνιά. Του βάζει το γράμμα στη μούρη.

ΛΟΧΙΑΣ: Φάτο.

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Δε με παρατάς, ρε.

Χτύπημα στην κοιλιά, γονάτισμα, δυνατό στραμπούλιγμα του χεριού, καμπούρισμα μέχρι το έδαφος κάτω.

ΛΟΧΙΑΣ: Φάτο ρε πούστη, θα πεθάνεις αν δεν το φας.

Του το χώνει στο στόμα. Μάσα.

Ο σαραντάρης μπουκωμένα:

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Άσχημες παρτίδες άνοιξες μαζί μου, Λοχία.

Ο Λοχίας τον αναποδογυρίζει με το πόδι και τρέχει στο Λόχο.

Μόλις μπαίνει στην πύλη, από μακριά πίσω τον ακολουθεί μια μηχανή με τέσσερεις άνδρες κι ένα σαράβαλο πειρατικό. Σταματάνε, βλέπουν πως πρόλαβε να μπει στο στρατώνα, κάτι λέει χειρονομώντας, ξαναμπαίνουν στη μηχανή και χάνονται στη σκόνη.

Καθώς ο Λοχίας ανεβαίνει στις σκάλες του Λόχου, είναι μια ασυνήθιστη κίνηση. Ο Καρανάσης, φορτωμένος όλα τα υπάρχοντά του, περνώντας του φωνάζει:

ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Λοχία.

Συγχρόνως κάποιος ουρλιάζει.

ΦΩΝΗ: Λοχίαααα... Λοχίας Μπάσκοοος!...

Ο Λοχίας σταματάει τον Καρανάση.

ΛΟΧΙΑΣ: Φεύγεις;

ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Με φύλλο πορείας για τα Γιάννενα. Βγήκε βρώμα πως ήλθε η διαταγή κι απολύεσαι. Τυχεράκια... Ο Λοχίας κάνει να τρέξει.

Φεύγω, γεια και χαρά.

Ο Λοχίας γυρίζει.

ΛΟΧΙΑΣ: Γεια σου ρε φίλε Καρανάση.

Ο Καρανάσης ενώ φορτώνεται, τον κοιτάει που είναι σκυθρωπός.

ΚΑΡΑΝΑΣΗΣ: Έμπλεξες ε; Άσχημα έμπλεξες με την ... με τη γυναίκα σου λέω. Τρέχα. Έχουνε λυσσάξει για τις άδειες. Τις έχει υπογράψει.

Ο Λοχίας τρέχει επάνω. Μπαίνει στο γραφείο του λοχαγού. Χαιρετάει.

ΛΟΧΙΑΣ: Με γύρεψες κυρ Λοχαγέ;

ΛΟΧΑΓΟΣ: Ρε Μπάσκο, παντρεύτηκες;

ΛΟΧΙΑΣ: Μάλιστα κύριε Λοχαγέ.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Ποια πήρες;

ΛΟΧΙΑΣ: Τη γυναίκα μου κυρ Λοχαγέ.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Η μάνα σου λέει...

ΛΟΧΙΑΣ: Ο κόσμος λέει της μάνας μου κυρ Λοχαγέ. Οι γυναικούλες και οι πουσταράδες.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Μίλα καλύτερα, Λοχία. Η μάνα σου μου γράφει πως σου στέλνουν τα χαρτιά σου. (Του τα δείχνει στο τραπέζι, ο Λοχίας τα παίρνει). Τα βγάλανε απ' τη Νομαρχία. Να γράφεις στη μάνα σου Λοχία. Μόλις πάρεις το απολυτήριο θα θεωρήσεις στρατολογικώς το διαβατήριό σου. Πας εργάτης στη Γερμανία ρε Μπάσκο;

ΛΟΧΙΑΣ: Δεν ξέρω. (Σιγή)

ΛΟΧΑΓΟΣ: Σε δέκα μέρες παίρνεις απολυτήριο. (Του δίνει τις άδειες). Δώσε τις άδειες.

ΛΟΧΙΑΣ: Μάλιστα.

Ο Λοχαγός ενώ διεκπεραιώνει:

ΛΟΧΑΓΟΣ: Θα ξεχάσεις, Λοχία. Μόλις φορέσεις τα πολιτικά θα ξεχάσεις. Φιλίες, αγάπες... Όλοι ξεχνάνε. Πήγαινε τις άδειες. Μη σε νοιάζει.

Σιγή. Απ' το παράθυρο φαίνεται ο Καρανάσης φορτωμένος που φεύγει.

ΛΟΧΙΑΣ: *Μάλιστα.*

Χαιρετάει ενώ κοιτάει τον Καρανάση.

Σε σκοτεινίασμα, μπούκωμα της μηχανής ακούγεται το παιδικό μοτίβο. Μακριά, κοντά κοντά, ψιθυριστά. Στο κρεβάτι κοιμάται πεσμένη πρόχειρα η Ευδοκία. Το μάτι της έχει μία στάλα κι η αναπνοή της ένα λυγμό, που εξελίσσεται σε μικρό ουρλιαχτό κλάμα. Τινάζεται. Στην πόρτα στέκει ο Λοχίας και παίζει τις βέρες στα χέρια του. Σκουπίζει τα μάτια της.

ΛΟΧΙΑΣ: *Ήρθα να πάρω τα πράγματά μου.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Έτσι στα γρήγορα;*

ΛΟΧΙΑΣ: *Ναι. Αυτός μαζεύει τα πράγματά του.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Το ξέρεις πώς πονάω; Μα το Θεό σου λέω. Τομάρι είσαι και συ. Σιγή. Τις βλέπεις τις παντρείες...*

Εκείνος έχει ετοιμάσει ένα μπογαλάκι.

ΛΟΧΙΑΣ: *Όλα είναι άπλυτα.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Άστα να τα πλύνω. Θα γυρίσεις στο λόχο;*

ΛΟΧΙΑΣ: *Ναι.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Κάτσε κι απόψε και το πρωί φεύγεις. Του παίρνει τον πόγο. Ένα βράδυ δεν είναι τίποτα. Εγώ φοβάμαι τα βράδια μοναχή μου. Αυτός πάει και ξαπλώνει στο κρεβάτι.*

Νυστάζεις;

ΛΟΧΙΑΣ: *Ναι.*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Κοιμήσου.*

Αυτός φαίνεται να βουλιάζει στον ύπνο με πονεμένη έκφραση. Αυτή μαζεύεται κοντά του και προσπαθεί να του ξεκουμπώσει το χιτώνιο. Στην τσέπη βλέπει το διαβατήριο. Μένει λίγο συλλογισμένη.

Κοιμάσαι;

Αυτός γυρνάει στο πλευρό κατά πάνω της λέγοντας με βαθύ στεναγμό.

ΛΟΧΙΑΣ: *Θεέ μου να γλιτώναμε...*

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Τι είπες; (Σιγή)*

ΛΟΧΙΑΣ: *Ευδοκία. Σε δέκα μέρες απολύομαι.*

Σιγή. Ακινησία. Πόνος στο μούτρο της. Πέφτει μπρούμυτα, ανάποδα απ' αυτόν. Αυτός βολεύει μαξιλάρι το μπούτι της. Αυτή με τεντωμένο μάτι. Μπλέκονται σε χάδια. Με υγρά μάτια. Το Αναστάσιμο μοτίβο. Δύναμη. Σφιχτά. Σφιχτά. Τα κεφάλια τους, στους λαϊμούς τα χέρια τους, στις πλάτες, οι ώμοι... Τα πόδια τους... οι μυς... Αυτός σβήνει το φως. Το Αναστάσιμο μοτίβο.

Σκοτάδι.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Άναψε το φως. Φοβάμαι.

Φως.

ΛΟΧΙΑΣ: Κοιμήσου.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Κράτα με.

Βολεύεται για ύπνο πάνω στον ώμο της. Το μάτι της θλιμμένο που βασιλεύει σε ύπνο. Σιγή. Το παιδικό μοτίβο. Όταν ο φακός πάει πίσω είναι μονάχη στο κρεβάτι. Τον ψάχνει και πετάγεται. Δεν έχει φέξει. Κοιτάει απ' το παράθυρο. Ανάβει το φως. Κάθεται μια στιγμή ακούνητη στην άκρη στο κρεβάτι. Κι ύστερα ρίχνεται έξω.

Από μακριά ακούγεται σφύριγμα βαποριού. Ακούμε τα βήματά της στους έρημους δρόμους. Φτάνει στο σπίτι της Μαρίας. Χωρίς διασταγμό χτυπάει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Μαρία... Φωνάζει και προσπαθεί να ανοίξει.

ΜΑΡΙΑ: Ποιος είναι;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ευδοκία. Άνοιξέ μου.

Η Μαρία με τις πουκαμίσες ανοίγει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Μ' άφησε. Την κοπάνησε που κοιμόμουνα. Τα 'χαμε τσουγκρίσει κιόλας.

Η Μαρία έχει πάει στην μπουκάλα. Εκείνη έχει κάτσει σ' ένα παλιοντίβανο. Σιγή. Το σπίτι της Μαρίας όλο εγκατάλειψη, προδίδει ένα παρελθόν με ελπίδες. Έπιπλα σαράβαλα, αλλά καλά. Μπουκάλια σωρός στις γωνίες. Η Μαρία σπάει τη σιγή.

ΜΑΡΙΑ: Μ' είχε ξυπνήσει το βαπόρι.

Κοιτάζει την Ευδοκία. Το βαπόρι ταραίζει τα σπλάχνα του πρωινού.

Όταν σφυράνε τα βαπόρια τη νύχτα, τα ακούω όλα π' ανάθεμά τα... Έφεξε;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Όχι.

ΜΑΡΙΑ: Ξύπνησες και είχε φύγει είπες;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ναι... Έχει και πασαπόρτι στην τσέπη. Σε δέκα μέρες απολύεται.

Η Μαρία συνοφρυώνεται δυσάρεστα. Κοιτάζει την Ευδοκία πάλι επίμονα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Άμα περάσει νύχτα δε με νοιάζει. Με τον ήλιο δε δίνω φράγκο.

Η Μαρία πάει κοντά της και τη χαϊδολογεί πασπατευτά.

ΜΑΡΙΑ: Είσαι μικράκι μωρή... Ντιπ μικράκι. Ξάπλωσε. Και πηγαίνει και ρίχνει νερό στα μούτρα της. Ήμουνα από σπίτι ξέρεις, από οικογένεια. Μα εκείνος ήτανε δειλός.

Σιγή. Σφύριγμα ρυμουλκού.

Έχει καράβι απόψε.

Ενώ σκουπίζεται μετά απ' το γκρο της, βλέπουμε το λιμάνι κι ακούμε τη φωνή της:

Τώρα το βάζει ο πιλότος στο λιμάνι.

Ένα μεγάλο καράβι ρυμουλκείται.

Αυτοί που γυρίζουν κρέμονται στα ρέλια.

Το βαπόρι κοντεύει να πλευρίσει.

Ξυρισμένοι, άγρυπνοι με στυφό στόμα. Οι συγγενείς τους περιμένουνε στην αποβάθρα. Οι πιο πολλοί φτωχαδάκια.

Κατεβαίνουν.

Λέει. Κάτι ιδιαίτερο σα ψιθυριστός λυγμός που σβήνει, σ' αυτό το «κατεβαίνουν».

Παρδαλά ρούχα... Αναγούλα μου φέρνουν αυτά τα παρδαλά ρούχα. Σα να βλέπω τον Κολοχοτρώνη με κομπιναιζόν. Όλοι τους κουρασμένοι...

Τις βλέπουμε πάλι στο δωμάτιο.

Άμα νυστάξεις, κοιμήσου. Άλλος πλατυποδία, φλεβίτη, ορθοστασία χρόνια βλέπεις.

Νεφρά... ναι, ναι όλες οι καρabiές το ίδιο. Και τούτο κάτι είναι. Αυτοί που δεν ξαναγυρίσανε ποτές όμως... Σκέψου... ναύλα, κουράγιο και τα τέτοια...

Σφύριγμα στο λιμάνι.

Στη χάση και στη φέξη βλέπεις κανέναν μοναχό του... Αυτοί πάνε σιγά...

Δε βιάζονται.

Ένας πενήνταρης προχωρεί στο λιμάνι, που έχει αδειάσει, με μια ελαφριά βαλίτσα. Μπαίνει σ' ένα ταξί και ξεκινάει.

Η Μαρία είναι τώρα σ' ένα θολό καθρέπτη ολόκληρο και φτιάχνεται. Βλέποντας τη φάτσα της κοντά:

Χριστέ μου... Ευδοκία κοίτα... Ανοίγει το ντεκολτέ της.

Όποτε έχει καράβι έρχομαι στον καθρέπτη.

Καγχάζει. Ύστερα σηκώνει τα φουστάνια της πολύ ψηλά, κάνει σκέρτσα μπεμπέκας, τραγουδά πολύ σιγανά με σπασμένη φωνή και φιλοχορεύει:

Με κοντή σαν ήμουνα ποδίτσα

στο σχολειό σιγανοπαπαδίτσα

διάβαζα Βοκάκιο και εις το Αρσάκειο είχα θαυμαστάς.

Γελάει. Γέλα μωρή! Τι έπαθες, αγαπάς;

Αστ' το διάολο βλάκα...

Τι σε νοιάζει μωρή... Λουλούδι είναι.

Δε με κοιτάς, δε με κοιτάς.

Την τραβάει, σηκώνει πάλι τα φουστάνια της και χορεύει με τα πλάδαρά της! Η Ευδοκία γελάει το γέλιο της. Ακούνε ταξί και τρέχουνε στο παράθυρο. Κοντεύει να βγει ο ήλιος. Το ταξί σταματάει και ο μετανάστης κατεβαίνει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Τι θέλει αυτός;

Ο ξένος προσπαθεί να κατατοπισθεί κοιτάζοντας την πόρτα. Η Μαρία λέει με περίεργη βραχνή αγριάδα.

ΜΑΡΙΑ: Ρώτησέ τον εσύ τι θέλει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θέλεις τίποτα;

ΞΕΝΟΣ: Μαρία;

Η Μαρία προχωράει κατά πάνω του. Τον ρωτάει.

ΜΑΡΙΑ: Ποια Μαρία;

ΞΕΝΟΣ: Μαρία Κουνοπούλου. Την γνωρίζετε;

ΜΑΡΙΑ: Όχι. Μαρία Ντουρμπή με λένε μένα.

ΞΕΝΟΣ: Oh sorry... the adress... Ελπίντος 65... εντό είναι 65;

ΜΑΡΙΑ: *Όχι 45.*

ΞΕΝΟΣ: *Oh sorry. Thank you very much. Και πάει να φύγει. Η Μαρία βλέπει τα πόδια του που προχωράνε κάπως βαριά.*

ΜΑΡΙΑ: *Θα μείνεις στην Πατρίδα πατριώτη ή ήλθες ταξιδάκι;*

ΞΕΝΟΣ: *Ω! Ίσως εύρω καμία νέαν... πτωχήν... you know... αλλά τιμίαν.*

ΜΑΡΙΑ: *Νέαν πτωχήν αλλά τιμίαν μάλιστα.*

Ο ξένος, πάντα κοιτάζοντας την Ευδοκία που γελάει.

ΞΕΝΟΣ: *Yes. Είκοσι έως είκοσι οκτώ χρονών. You know.*

Η Μαρία ταραίζεται από το γέλιο, που όσο μπαίνει στο σπίτι ξεσπάει. O.K. By by!

ΜΑΡΙΑ: *Κάποια άλλη πουτάνα μένει στο 65.*

Γελάνε. Η Μαρία ρίχνεται σε μια μπουκάλια. Τρέχει σε μια παλιοκασέλα και παίρνει μια νεανική της φωτογραφία.

Ευδοκία κοίτα...

Πάει στον καθρέφτη και παραλληλίζει το κεφάλι της με τη φωτογραφία.

Κοίτα κόμματος... Καγχάζει. Σιγοτραγουδάει.

Είχα κάτι τι, μα για πέστε τι, που δεν το 'βλεπαν οι άνδρες οι κουτοί.

Γαμπίτσα, γαμπίτσα... (κ.λπ.).

Η Ευδοκία γελάει, τραγουδάνε μαζί. Η Ευδοκία πάει πλάι της, στον καθρέφτη σηκώνει τα φουστάνια της και χορεύουνε μαζί καν-καν. Η Ευδοκία το γυρίζει στο ζειμπέκιχο.

Αυτό είναι της μόδας ήλθε αργότερα.

Και ρίχνεται ξεκαρδισμένη στο επιθεωρησιακό της εποχής της καν-καν. Τραγουδάει. Κάθεται. Η Ευδοκία την πλησιάζει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: *Θα σκάσεις μωρή, θα πάθεις τίποτα.*

Η Μαρία όμως είναι καθιστή την αγκαλιάζει από τη μέση, και γέρνει το κεφάλι περίεργα μ' ένα άγριο λυπημένο κενό.

Ωσπου να βρω κάποιον για το βράδυ, θα 'ρχομαι να κοιμάμαι εδώ. Εντάξει;

Η Μαρία νεύει ναι.

Κοιμήσου κόρη μου... πουτανάκι μου κοιμήσου...

Αλλάζει η μουσική σε ρεμπέτικο από τζουμποξ. Η Ευδοκία κάθεται με τον Γιώργη το σαραντάρη που την κοιτάζει ερευνητικά όλη την ώρα. Γελάει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Τι άτιμος που ήσουνα. Μπαμπέσσης Θεέ μου. Μου την έσκασες μια χαρά. Στο δασάκι... βγάλαμε τα μάτια μας, και να σου τρεις μάγκες. Γελάει. Αστυνομία. Παλιομπαμπέση... κάτσε μου λες και μαζί τους, να μη μας πάνε μέσα. Πω, πω φόβο εγώ... Άτιμε. Τι να κάνω; Σε άκουσα... Κι έτσι άρχισε... Γελάει. Αστυνομία ε; Κερατά. Οι φιλαράκοι σου ήτανε έτσι; Και την είχατε ψημένη την υπόθεση. Γελάει. Γελάει και ο Γιώργης.

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Μετά όμως σ' αγάπησα.

Ένα αυτοκίνητο σταματάει απ' έξω. Μέσα είναι ένας τριαντάρης καλοντυμένος.

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Ευδοκία...

Η Ευδοκία πάει στο Ι.Χ.

Το αυτοκίνητο στο δρόμο με τ' αθάνατα. Κόβει κι η Ευδοκία πετάγεται.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Δεν πάω σπίτι. Άλλαξα επάγγελμα.

Π: Τι δουλειά κάνεις τώρα;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Είμαι παντρεμένη.

Π: Και θες τρία χιλιάρικα;

ΕΥΔΟΚΙΑ: Πήγαινε στη σαραντάρη τη Βίκυ, που σας παίρνει δυο και πληρώνεις Κολωνάκι και φρου φρου.

Π: Εντάξει.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Και να μη νυχτώσουμε άντε.

Π. Δεν έχει ούτε έναν ίσκιο να βάλω το αυτοκίνητο. Έμπα μέσα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Πρώτη φορά που είμαι παντρεμένη.

Π. Δε βαριέσαι.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Εμένα μου κακοφαίνεται.

Π. Μαζί με το γάμο αρχίζουνε και τα ψέματα. Απ' τον καιρό που σ' έχασα δεν πήγα μ' άλλη.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Τι το θες το λαχριντί.

Απ' τον γυμνό χώρο τον λιοδαρμένο έξω, περνάει μια γυναίκα μ' ένα

αγόρι. Το αγόρι τους κοιτάζει συνέχεια, πράγμα που κάνει την Ευδοκία να ξεκαρδίζεται το γέλιο της.

Απ' το γυμνό χώρο με τ' αυτοκίνητο, περνάμε στο γυμνό χώρο στο πεδίο ασκήσεων.

Η διμοιρία επιδείξεων με το Λοχία, εκτελούν με άνεση, ακρίβεια και παντελή σιγή:

Βάδην. Αλτ. Παρά πόδα. Κλίσις επί δεξιά. Παρουσιάστε. Το κεφάλι του Λοχία. *Παρά πόδα.* Η σιωπηλή εκτέλεσις με την ένταση, την ακρίβεια, με τους αρμονικούς σκληρούς ήχους την ορμή, βιά και την σκόνη που σηκώνουν τα πόδια στο λιπύρι, υποβάλλουν κάτι το υπόκωφα πιεσμένο. Είναι πραγματικά σαν Αρχαίος Πυρρίχειος χορός στην Αττική διάφανη ξεραΐλα. Με γρήγορα μικρά βηματάκια αλλάζουν σχηματισμούς: Ο Λοχαγός καμαρώνει το Λοχία. Ο βραδύς βηματισμός του Μπάκιγχαμ. Τώρα ο Λοχίας με μια φωνή ψιλή, που γίνεται λίγο θρήνος, δυνατά και ρυθμικά, γίνεται δείκτης σε πιο σύνθετες ασκήσεις οπλασκίας και βηματισμού.

ΛΟΧΙΑΣ: Απ' δύο τρία. Φύλαξις. Απ' δύο τρία.

Πέντε βήματα μπρος. Απ.

Εντός. Απ.

Εκτός... και αποκρούουν.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Μας αποχαιρετάει ο Λοχίας.

ΥΠΟΛΟΧΑΓΟΣ: Πού θα πάει στο χωριό του; ρωτάει αδιάφορα ο υπολοχαγός.

Ο Λοχαγός σηκώνει τους ώμους του.

Μούρμουρο το παιδικό μοτίβο σε χορωδία. Ο Λοχίας με τα μπουγαλάκια στο χέρι, με μισοστρατιωτικά, όπως όλοι οι απολυμένοι, μπαίνει στο σπίτι της Ευδοκίας. Δεν τη βρίσκει και κάθεται. Σε λίγο έρχεται.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Σαν τα μάραθα.

ΛΟΧΙΑΣ: Το πήρα το ρημάδι το απολυτήριο.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Καλός πολίτης που λένε. Θεσ ένα ούζο;

Ο Λοχίας νεύει όχι. Σιγή.

ΛΟΧΙΑΣ: Ένα πατριωτάκι μου έχει γκαράζ στη Κηφισιά. Πήγα και του γύρεψα δουλειά.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Ε;

ΛΟΧΙΑΣ: Τι ανάγκη έχεις εσύ τώρα, μου είπε πονηρά. Έχεις γυναίκα. Αν είχα ένα πολυβόλο θα σκότωνα όλο τον κόσμο.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Δε τους μουτζώνεις;

ΛΟΧΙΑΣ: Έχεις ένα κατοστάρικο;

Τρέχει πρόθυμα και του δίνει τα τρία χιλιάρικα. Αυτός παίρνει τα δύο και βγαίνει με τα μπογαλάκια του.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θα 'ρθεις το βράδυ;

ΛΟΧΙΑΣ: Δεν ξέρω...

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θα σε περιμένω...

Η Ευδοκία τον κοιτάει που φεύγει μ' ένα άγριο στήσιμο στο λαιμό. Η έκφραση με πονεμένο ερώτημα. Με αγωνία μέχρι την παραδοχή. Με αλλαγή στο κεφάλι της περπατάει στο άνοιγμα απ' το σιδηροδρομικό σταθμό. Στο βάθος οι μηχανές βρυχώνται σε ένταση. Τα τρένα σφυράνε. Ο Γιώργος ο σαραντάρης είναι σε μια γωνιά και παρακολουθεί.

Η Ευδοκία σκουπίζει τη μύτη της άγαρμπα και τα μάτια της που τρέχουν. Στέκεται στο πλάτωμα του οικοπέδου κοιτάζοντας προς το σταθμό, την είσοδο τον κόσμο που μπουκάρει και βγαίνει. Ξανασκουπίζεται και παίρνει το δρόμο. Ο σαραντάρης πάντα ακουμπιστός στη γωνιά.

Όταν μπαίνει στο σπίτι της, αργά πια, σε μια καρέκλα είναι καθισμένη η Μαρία.

ΜΑΡΙΑ: Τον βρήκα. Είναι στην ταβέρνα... Όλη μέρα πίνει. Τα 'χει βάλει μ' όλον τον κόσμο. Οι ματιές τους. Το βαθύ βλέμμα της Μαρίας. Το ανήσυχο ερώτημα τέντωμα της Ευδοκίας.

Κάπου θα βγάλει αυτή η αμάχη. Με τους Θεούς και τους δαίμονες τα 'χε βάλει. Το κεφάλι της Ευδοκίας που κάτι ετοιμάζει.

Άγρια μουσική ρεμπέτικου. Ο Λοχίας λιώμα στην ταβέρνα. Μια απειλή είναι το κάθισμά του, το πιώμα του, η ματιά του. Το γύρισμα του κεφαλιού του σα γεράκι πριν χυμώσει. Σ' ένα τραπέζι πιο πέρα κάθεται μια παρέα και μια όμορφη κοπέλα με παρθενικά χαρακτηριστικά, ευκατάστατη, εξωτερικά τουλάχιστον, τον περιεργάζεται με κάποιο δέος. Αυτός πετάει και σπάει μπουκάλια. Η παρέα απο-

φασίζει να σηκωθεί, ο Λοχίας πετάγεται κι αρχίζει να χορεύει κλείνοντας τους το δρόμο.

ΛΟΧΙΑΣ: Παραξήγηθηκα κανείς; τους λέει βραχνά σκοτεινά και κοιτάζοντας την κοπέλα. Δε σου την τρώμε. Τις σεβόμαστε τις κοπέλες. Τέτοια Παναγιά την προσκυνάμε μοναχά. Μη μου πατάς τον κάλο το λοιπόν. Άμα φύγεις τώρα με προσβάλλεις εμένα.

Η κοπέλα για ν' αποφύγει τον καυγά, λέει απλά στον συνοδό της.

ΚΟΠΕΛΑ: Ας κάτσουμε λιγάκι, σε παρακαλώ.

Ο Λοχίας σαν αϊλουρος πηδάει στο χορό. Έχει βάλει όλα του τα δυνατά, δαγκώνει το τραπέζι και χορεύει. Σταματάει πλάι στην κοπέλα. Ο συνοδός της σηκώνεται.

ΛΟΧΙΑΣ: Εντάξει, εντάξει. Του λέει και επειδή αυτός δε φεύγει ουρλιάζει: Εντάξει είπα. Μη μου κολλάς.

ΣΥΝΟΔΟΣ: Θα τηλεφωνήσω στην Αστυνομία.

ΛΟΧΙΑΣ: Τράβα ρε.

Απ' την πόρτα ορμάει η Ευδοκία στολισμένη. Πάει κοντά του και τον τραβάει στο τραπέζι του.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Τρεις μέρες σε ψάχνω. Τρελάθηκα. Νόμιζα πως έφυγες.

ΛΟΧΙΑΣ: Λογάριαζέ με για φευγάτο.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Θα με θάψεις πρώτα κι ύστερα θα φύγεις.

ΛΟΧΙΑΣ: Δεν αξίζεις φράγκο μωρή. Να γυναίκα με αξιοπρέπεια. Όχι φιγούρες.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Πάμε να φύγουμε.

ΛΟΧΙΑΣ: Κάνε πέρα.

Τη σπρώχνει άγρια. Αυτή καθώς σωριάζεται αρχίζει την τσιρίδα.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Γιώργοοο... φωνάζει.

Αυτός ξεχυλίζει το ποτήρι του όρθιος. Αυτή βγάξει γρήγορα τον καθρέφτη απ' το τσαντάκι, υστερικά, του το δείχνει:

Το κρίμα μου απάνω σου και τα φαρμάκια που με πότισες.

Τον δαγκώνει. Αυτός ορμάει και την πιάνει.

ΛΟΧΙΑΣ: Φτύσε... φτύσε...

Προσπαθεί να χώσει τα δάχτυλά του στο στόμα της που έχει ματώσει. Της ξεκλειδώνει τις μασέλες με τα δάχτυλα και της ανοίγει το στόμα. Της το τινάζει απ' τα γυαλιά.

Φτύσε τα γυαλιά, γαμώ το.

Εκείνη αρπάζει ένα κομμάτι καθρέφτη και αποπειράται να κόψει τη φλέβα της. Παλεύουσε. Αυτή έχει ματώσει το χέρι της.

Μη... Πάμε να φύγουμε.

Της λέει και την τραβάει προς τα έξω αγκαλιά.

Είσαι καλά Ευδοκία;

Δεν μπορεί να σταθεί στα πόδια του. Μόλις βγαίνουν, ο Νώντας που ερχότανε, σταματάει κι ύστερα φεύγει διαστικά πίσω.

Αυτός την τραβάει πίσω από την ταβέρνα που είναι γεμάτη σκουπίδια. Την καθίζει κατάχαμα και προσπαθεί να της δέσει το χέρι, μ' ένα μαντίλι.

ΛΟΧΙΑΣ: Μη σε νοιάζει μωρό μου... μη σε νοιάζει... Θα σε πάω στο χωριό μου... Θέλεις; Να δεις ωραία που είναι στο χωριό μου Ευδοκία... Κάθεται πλάι της. Πού αλλού να πάμε ε; πες μου... στην ξενιτιά. Να δεις που λένε.. βάσανο στο χωριό. Ήλιος και οι αέρηδες... σκάνε τα χέρια και τα μούτρα... Όμως θα πάμε στο χωριό μου ε; Δε σ' αρέσει εσένα στο χωριό μου... Βάσανο τα χέρια τα μούτρα και θα με κοροϊδεύουνε όλοι.

Στην οδόν Ελπίδος ο Λοχίας έρχεται αγκαλιά με την Ευδοκία. Τον στηρίζει με πολύ κόπο.

ΕΥΔΟΚΙΑ: Πήγαινε να ξεράσεις λίγο. Δεν μπορώ να σε κρατάω.

Αυτός αρπάζεται από τη μάντρα για να μην πέσει. Πίσω τους φτάνει η μοτοσυκλέτα και οι τρεις πηδάνε διαστικά. Ο σαραντάρης κόβει κομμάτια ψωμί απ' την τσέπη του και μασάει γρήγορα με τρακ.

ΝΩΝΤΑΣ: Δε στο 'πα. Δεν μπορεί να σταθεί στα πόδια του.

Είναι λιώμα.

Ο σαραντάρης βγάζει απ' το κασόνι ένα στριμμένο καλώδιο και προχωράει.

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: Το νου σας, σβέλτα.

Του ρίχνονται και οι τρεις από πίσω και τον μαγκώνουνε. Τον κρατάνε σφικτά λες και δεν ξέρουνε ή δεν μπορούνε να κάνουν τίποτε άλλο. Η Ευδοκία αφού προσπαθήσει μάταια να τους τραβήξει τα χέρια από πάνω του, εξουθενωμένη ακουμπάει πιο πέρα, κλαίγοντας με λυγμό.

Ο Λοχίας τινάζεται και τους σκορπάει έξαλλος. Η Ευδοκία τρομάζει και μαζεύεται πιο γωνιά. Ο σαραντάρης τον χτυπάει με το καλώδιο. Και ενώ ο Νώντας και ο τρίτος πάνε να του ριχτούνε, ο Λοχίας βγάζει τη ζωστήρα του την περνάει από πάνω, τους παγιδεύει τα κεφάλια τους, τα τραβάει απάνω του και τους κουτουλάει με το κεφάλι.

ΝΩΝΤΑΣ: *Το μάτι μου Χριστέ μου, το μάτι μου.*

Ο σαραντάρης ξαναρίχεται και ο Λοχίας έχει μαγκώσει στα πόδια του τον τρίτο και με το αριστερό του τον Νώντα. Με το δεξί χτυπάει αγκωνιά τον σαραντάρη που απομακρύνεται παραπατώντας, ορμάει στη μοτοσυκλέτα, βάζει μπρος και καθώς ο Λοχίας αφήνει τους δυο και πάει προς την Ευδοκία, του πέφτει με τη μηχανή επάνω. Άμα τον σκορπίσει χωρίς βόμβο, του ρίχνονται συγχρόνως με τον τρίτο. Τον χτυπάνε με το καλώδιο, με μπουνιές και κλωτσιές. Ο Νώντας κρατώντας το μάτι του έρχεται λυσσασμένος.

Ο σαραντάρης του έχει ανοίξει τα παντελόνια μπροστά και κλωτσάει. Το παλικάρι γίνεται τόσο δα. Ο Νώντας κλωτσάει στην κοιλιά. Ο Λοχίας κάνει εμετό ενώ τον κλωτσάνε και τον χτυπάνε.

Μένει αναίσθητος.

Ο σαραντάρης τρέχει και παίρνει την Ευδοκία, λέγοντας:

ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ: *Ευδοκία. Πάμε Αστυνομία. Να μην έχουμε μπλεξίματα με την Αστυνομία.*

Τη ρίχνει στο κασόνι, πηδάνε και οι άλλοι δυο και φεύγουνε. Περνώντας από μια ταβέρνα, το μεγάφωνο ουρλιάζει, ο κόσμος γελάει, δυο χορεύουν.

Ο Λοχίας είναι τέζα εκεί. Μετά από ώρα σαλεύει, προσπαθεί να σηκωθεί, γραπώνεται απ' τη μάντρα, που πλάι είναι ξερό το αγριοράδιχο που έχει βλαστήσει στη μάντρα.

Ξερό.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

(ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ: Ηθοποιός - Σκηνοθέτης - Συγγραφέας)

Γεννήθηκε το 1921.

Σπουδές: Δραματική Σχολή Εθνικού Θεάτρου, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών.

1946: Ηθοποιός στους Ηνωμένους Καλλιτέχνες. Το καλοκαίρι θα θερίσουμε, πρώτο του θεατρικό έργο, ανεβαίνει από τον θίασο των Ηνωμένων Καλλιτεχνών.

1947: Ηθοποιός στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν.

1948-1949: Ιδρύει το Πειραματικό Θέατρο, όπου ανεβάζει ιρλανδέζικο θέατρο για πρώτη φορά στην Ελλάδα (Ο' Κείζυ) καθώς και δύο δικά του έργα, Το σπιτικό μας και Τ' αγρίμια.

1950: Στον θίασο του Τζ. Καρούσου ηθοποιός.

1951-1960: Εγκαταλείπει το θέατρο και κάνει αργαλειούς.

Ενδιάμεσα παίζεται το έργο του Τ' άλογα στο ραδιόφωνο.

1961: Ιδρύει το Θέατρο Πορεία.

Ανεβάζει το *Flowering Cherry* του R. Bolt, το *Γεύση από μέλι* της Sheila Delany, τα *Όνειρά μας* του Ugo Betto, τις *Μικρές αλεπούδες* της Lillian Helman και *Το ανοιχτό κλουβί*, δικό του.

1963: Το τελευταίο φθινόπωρο (δικό του) και τα Κόκκινα φανάρια, του Α. Γαλανού.

1964: Στον θίασο Παπαμιχαήλ, σκηνοθέτης-ηθοποιός στα Οργανωμένα νιάτα, του Osborn.

1965: Ηθοποιός στον θίασο Α. Αλεξανδράκη στο Μπλουζ για τον κ. Τσάρλυ.

Παίζει στον Κλέφτη του Παντελή Βούλγαρη (Α' κινηματογραφική του εμφάνιση).

- Παίζει στο *Σύντομο διάλειμμα*, του Ντίνου Κατσουρίδη.
 Παίζει στο *Φόβο*, του Κώστα Μανουσάκη.
- 1966: Γυρίζει το *Μέχρι το πλοίο*. Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας στο Φεστιβάλ της Hyeres 1967 στη Γαλλία.
- 1967: Το *Μέχρι το πλοίο* προβάλλεται στους γαλλικούς κινηματογράφους.
- 1970: Γυρίζει την *Ευδοκία* (Α΄ Βραβείο Πρώτου Γυναικείου Ρόλου στη Θεσσαλονίκη).
- 1971: Παίζει στην *Τηλεόραση* για πρώτη φορά στον *Παράξενο ταξιδιώτη*, του Γ. Φίλιππα.
- 1972: Παίζει στο *Ναι μεν αλλά...* του Παύλου Τάσσιου. Αρχίζει να πειραματίζεται με βιολογικές καλλιέργειες στην Εύβοια.
- 1979: Ολοκληρώνει τα πειράματά του με τις βιολογικές καλλιέργειες με επιτυχία.
 Ανεβάζει μια παράσταση με ντόπιους ερασιτέχνες ηθοποιούς (βοσκούς και γεωργούς) στην Εύβοια.
- 1981: Παίζει στον *Καιρό των Ελλήνων*, του Λάκη Παπαστάθη.
- 1982: Ανεβάζει το *Ματωμένο γάμο* του Logca στο θέατρο Λυκαβηττού με το θίασο Βασιλάκου-Μυλωνά.
- 1983: Σκηνοθετεί τον *Πατούχα* για την ΕΡΤ-1 (serial).
 Παίζει στην *Παρεξήγηση* του Δημήτρη Σταύρακα.
- 1990: Επανέρχεται στον κινηματογράφο προσπαθώντας να γυρίσει τον *Ηνίοχο*.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ (1966). Ασπρόμαυρο 35 mm.

Σενάριο-σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός, **Φωτογραφία:** Γιώργος Πανουσόπουλος, Γιάννης Βελόπουλος, Χρήστος Μάγγος, **Μουσική:** Κλέλια Φωτοπούλου, **Μοντάζ:** Γιώργος Τριανταφύλλου, **Ηθοποιοί:** Αλέξης Δαμιανός, Χρήστος Τσάγκας, Ελένη Μπουρμπαχάκη, Βένια Παλλίρη, Βασίλης Μητσάκης, Γιώργος Μάζης, Λουίζα Ποδηματά, Γιώτα Οικονομίδου, Γιώργος Χαραλαμπίδης. **Διάρκεια** 95'.

ΕΥΔΟΚΙΑ (1971). Έγχρωμο 35 mm.

Σενάριο-σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός, **Φωτογραφία:** Χρήστος Μάγγος, **Μουσική:** Μάνος Λοΐζος, **Μοντάζ:** Matt Macarthy, **Βοηθός σκηνοθέτη:** Λάκης Παπαστάθης, **Ηθοποιοί:** Κούλα Αγαγιώτου, Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης, Χρήστος Ζορμπάς, **Διάρκεια** 97'.

ΗΝΙΟΧΟΣ (ΟΙ ΤΡΙΨΕΡΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΑΝΤΑΡΤΗ)*. Έγχρωμο 35 mm.

Σενάριο, σκηνοθεσία, σκηηνικά: Αλέξης Δαμιανός.

Η ομάδα που με επικεφαλής τον Αλέξη Δαμιανό δούλεψε κυρίως μέσα σε διάστημα τριών χρόνων για την παραγωγή του *Ηνίοχου* αποτελείται από τους:

Χρήστος Βουδούρης: Διεύθυνση φωτογραφίας.

Βάσιας Ελευθεριάδης: Παίζει το ρόλο του «Νέου Αντάρτη» (*Ηνίοχος*), ηχοληψία, ντουμπλάζ.

Μάρκος Δαμιανός: Μουσική.

Κώστας Παπανικολάου: Διεύθυνση-εκτέλεση παραγωγής, βοηθός σκηνοθέτη.

Άρτεμις Καπασακάλη: Διεύθυνση-εκτέλεση παραγωγής, μοντάζ.

Δημήτρης Παντελιάς: Βοηθός σκηνοθέτη, εκτέλεση παραγωγής.

Παντελής Πήτας: Εκτέλεση παραγωγής, εκτέλεση κατασκευών και σκηηνικών.

Έλλη Μαυρικίδου: Κοστούμια, μακιγιάζ.

* Στο ζενερίκ του *Ηνίοχου* καταγράφονται όλοι σχεδόν οι συνεργάτες της ταινίας. Ήταν παράκληση του σκηνοθέτη ως ένδειξη αγάπης και σεβασμού προς αυτούς που τον βοήθησαν να ολοκληρώσει αυτή την ταινία.

Κατερίνα Παπανδρέου: Βοηθός διευθυντή φωτογραφίας, βοηθός παραγωγής.

Τάσος Γιαννόπουλος: Β' βοηθός διευθυντή φωτογραφίας, ηλεκτρολόγος, βοηθός παραγωγής.

Δημήτρης Κορδελλάς: Α' βοηθός διευθυντή φωτογραφίας.

Νεκτάριος Σολιδάκης: Μακενίστας, ηχοληψία.

Μαρία Ευθυμιοπούλου: Κοστούμια, σκριπτ.

Θόδωρος Πολυζώνης: Βοηθός σκηνοθέτη.

Αλήθεια Ρομέρο: Μακιγιάζ.

Ανδρέας Σίνος: Εκτέλεση παραγωγής, φροντιστήριο.

Σωτηρία Σπίνου: Βοηθός παραγωγής.

Γιάννης Σπερδούλης: Γενικών καθηκόντων.

Ελισάβετ Χατζηθεοδώρου: Γενικών καθηκόντων και βοηθός μοντάζ.

Τα χορωδιακά μουσικά μέρη έγιναν με τη διεύθυνση της Χρύσας Αποστολάκη.

(Οι αναγραφόμενες ειδικότητες είναι η κύρια απασχόληση. Τα περισσότερα μέλη της ομάδας ασχολήθηκαν με διάφορες δουλειές όπως η κατασκευή των σκηνικών, το φροντιστήριο, οι μεταφορές, η εγκατάσταση στους τόπους γυρισμάτων κτλ. Ακόμα έπαιξαν μικρούς ή μεγαλύτερους ρόλους).

Για τη δημιουργία της ταινίας εκτός από την κυρίως ομάδα συμβάλανε κατά καιρούς σε επιμέρους σκηνές οι παρακάτω συνεργάτες:

Βοηθοί σκηνοθέτη: Θανάσης Μιλήσης, Δέσποινα Τομαζάνη, Μανώλης Τσελεντάνης, Χρήστος Κακογιάννης, Στέλλα Χατζηιωάννου.

Κοστούμια: Μαρία Κουλαρμάνη, Σοφία Παπαχρήστου, Τότα Πριτσά, Μαρία Κοντοδήμα, Λουκία Στεργίου, Δημήτρης Γιαννακόπουλος, Ραλλού Σκαρβέλη.

Μακιγιάζ: Λίνα Κοσφίδου.

Ηχοληψία: Σπύρος Καλαπαδόπουλος, Γιώργος Κολιοδήμας, Λάμπρος Κουρλός.

Γενικών καθηκόντων: Κώστας Σκουμούρης, Κώστας Τσίρος, Αριάν Σέχου.

Ηλεκτρολόγοι: Κυριάκος Μαυροσαββίδης, Μπάμπης Καλιτριμτζής, Γιούλα Κρανιώτη, Χρήστος Μουτούδης, Αλέκος Σαμσιωνίδης, Τριαντάφυλλος Αθανασόπουλος, Στέλλα Παπαδά.

Βοηθός μοντάζ: Αλέκος Σαμσιωνίδης.

Μαγειρείο: Μυρσίνη Πίττα, Γεωργία Μπατέλη.

Ηθοποιοί (κατά σειρά εμφανίσεως)

ΜΟΥΣΕΙΟ ΔΕΛΦΩΝ: Βάσιας Ελευθεριάδης (Ηνίοχος), Αλέξης Βουδούρης (ένα παιδάκι), Λάκης Παπαστάθης (Ξεναγός), Ρένα Καλοξύλου (γυναίκα-επισκέ-

πτης), φίλοι και φίλες από την Αθήνα σε ρόλους επισκεπτών του μουσείου.

ΧΩΡΙΟ-ΕΙΣΒΟΛΗ ΓΕΡΜΑΝΩΝ: Θανάσης Ζησημόπουλος (χωρικός). Κάτοικοι της Θήβας και του χωριού Νταρμαρί σε ρόλους χωρικών.

ΦΥΛΑΚΗ: Θόδωρος Πολυζώνης (Τσαρακούλιας), Δημήτρης Παπαναστασίου (Πίττας), Τάσος Γιαννόπουλος (Σκούφης), Δημήτρης Τράγκας (Ζακυνθινός), Ευτύχης Βασιλόπουλος (Πλιάκας), Δημήτρης Μαΐλης (Γαλάνης), Γιάννης Μέττος (φύλακας), Γιώργος Δρίζης (δάσκαλος), Γιώργος Βουλτζάτης (Μαχαίρας), Γιάννης Αναστασιάδης (Μακαρέζος), Σπύρος Μοίρας (φυλακισμένος), Γιάννης Παπακωνσταντίνου (φυλακισμένος), Νίκος Μηλιώνης (Μπουρλάκης), Βίκυ Πρωτογεράκη (Λίλα), Αλέξης Δαμιανός (Ανώνυμος), Ανταίος Χρυσοστομίδης (Φυλακισμένος), Σωτήρης Καλυμνάκης (α' γέρος στη φυλακή), Νίκος Τσαγκαλίδης (6' γέρος στη φυλακή), Μιχάλης Λεοντίδης (φυλακισμένος), Θανάσης Λεοντίδης (φυλακισμένος), Νίκος Τελίδης (φυλακισμένος), Ανδρέας Μοναχολιάς (φυλακισμένος), Γιώργος Αθανασιάδης (φυλακισμένος), Τάκης Γαλάνης (φυλακισμένος), φίλοι και φίλες από την Αθήνα, τον Ασπρόπυργο και την Ελευσίνα, παίζουν άλλους φυλακισμένους, συγγενείς φυλακισμένων και Ιταλούς στρατιώτες.

ΒΑΠΤΙΣΗ ΣΤΟ ΕΚΚΛΗΣΑΚΙ: Θάνος Κακογιάννης (παπάς), Σπύρος Χόντρος (καπετάνιος της εκκλησίας), Λεωνίδα Μαρκόπουλος (6' καπετάνιος), Γιάννης Ανδρέου (χωρικός), Μαρίνα Ανδρέου (γυναίκα χωρικού), Ανδρέας Σίνος (χωρικός), Γεωργία Καρναβά (γυναίκα χωρικού).

ΜΑΧΗ: Γιώργος Χαλθατζής (καπετάνιος), Παναγιώτης Ανδρέου (υπασπιστής), Κώστας Παπανικολάου (Έκτορας), Βασίλης Στογιαννίδης (Μαύρος), Γιώργος Νιάρος (πρόεδρος του χωριού), Πανίνος Δαμιανός (Ηρακλής), Αριάν Σέχου (κουρεμένος αντάρτης), Στράτος Κελαηδίτης (αντάρτης), Δημήτρης Μίχος (αντάρτης), Κυριάκος Μαυροσαββίδης (αντάρτης). Αντάρτες και Γερμανούς παίζουν κάτοικοι της Θήβας, της Αλιάρτου και των χωριών Αγ. Γιώργης και Ευαγγελίστρια Βοιωτίας.

ΒΑΚΧΙΚΟ: Η ομάδα ανταρτών του Έκτορα: Θόδωρος Βύσσης, Νίκος Καμπέρης, Γιάννης Ευσταθιάδης, Νίκος Νασιόπουλος, Παντελής Πήτας, Γιάννης Σπερδούλης, Ηρακλής Σιδερίδης.

ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ: Μαργαρίτα Μάντακα (δαμνοισμένη), Νικαίτη Κοντούρη (ηγουμένη), Καλόγριες: Αλθθεια Ρομέρο, Αθηνά Παντελή, Σοφία Παπαχρήστου, Λετίσια Μουστάκα, Ζωή Κανελλοπούλου, Μαρία Παπαδήμα, Έλλη Μαυρικίδου, Κατερίνα Παπανδρέου, Εύη Τσόγκου, Σωτηρία Σπίνου, Μυρσίνη Πίττα.

Ο ΓΑΜΟΣ ΚΟΥΤΡΑ-ΕΛΕΝΗΣ: Κώστας Γαζέτας (Κούτρας), Ντίνα Ανδριοπού-

λου (Ελένη), Σεραφείμ Αναγνωστίδης (παπάς), Κώστας Γραμάτικας (καντηλανάφτης), Δημήτρης Παντελιάς (κουμπάρος). Χωρικοί: Φωτεινή Δήμα, Αθανασία Δήμα, Μαρία Μήτσιου, Τασία Μήτσιου, Γιάννης Κακούρας και κάτοικοι του χωριού Μοναστηράκι Καλεσμένου του νομού Ευρυτανίας.

Μουσικάντες: Βαγγέλης Μήτας, Ανδρέας Σίνος, Μάριος Βαλασσόπουλος, Γιώργος Μαυραγάνης, Θόδωρος Πολυζώνης.

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗΣ: Κώστας Μουργελάς (αγόρι στο άλογο), Μαρία Βαγιώτη (χοριτσάκι). Φίλοι και φίλες από την Αθήνα, τη Θήβα και τις δραματικές σχολές στους ρόλους των χωρικών και ανταρτών.

ΣΥΛΛΗΨΗ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΛΗΠΟΤΑΚΤΗ: Νίκος Σαρόπουλος (Γερμανός). Κάτοικοι της Θήβας και των γύρω χωριών στο ρόλο των χωρικών.

ΑΘΗΝΑ-ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ '44: Έφη Παπαθεοδώρου (μάννα), Έκτορας Καλούδης (αδελφός).

ΜΑΚΡΟΝΗΣΟΣ: Παίζουν κάτοικοι των χωριών Κοτσικιά και Βασιλικά Ευβοίας.

ΑΘΗΝΑ-ΕΜΦΥΛΙΟΣ: Κλειώ Μακρή (κυρία), Γιώργος Μαρίνος (συνοδός).

Νεαροί φίλοι από την Αθήνα στο ρόλο των αγοριών.

ΘΑΝΑΤΟΣ ΗΡΑΚΛΗ: Φάνης Τάκος (λοχίας), Σπύρος Άννης (στρατιώτης στο λεωφορείο). Κάτοικοι της Θήβας και της Λιβαδειάς στο ρόλο των στρατιωτών.

ΠΑΡΕΛΑΣΗ: Κώστας Μπατσής (ένας κύριος). Το πλήθος συγκροτούν σπουδαστές κινηματογραφικών σχολών και φίλοι από την Αθήνα.

ΠΕΤΡΟΤΟΠΗ: Γιούλα Γαβαλά (τσιγγάνα), Γιώργος Κολιαδήμας (χωροφύλακας), Κώστας Φαρμάκης (νεαρός χωροφύλακας).

ΑΓΡΟΚΤΗΜΑ (ΤΑ ΦΡΙΚΙΑ): Δέσποινα Τομαζάνη (μάννα), Θωμάς Παπανδρέου (πατέρας), Λάμπρος Τσάγκας (Τρούπας), Μαρία Κυριάκη (Τασία), Τζίμη Πανούσης (τραγουδιστής). Φρικιά και χωρικοί: Σωτηρία Παπαδοπούλου, Φωτεινή Τσαντίλη, Χρήστος Σολωμός, Κρατερός Κατσούλης, Μήτσος Θεοχάρης, Λάζος Αγιανιώτης, Μαρία Ήλιου, Εύα Μουμούρη, Μαρία Ξιφάρα, Στέφανος Ευθυμιάδης, Μιχάλης Γεμουχίδης, Αιμιλία Παγώνα, Δημήτρης Μάριζας, Μάρθα Τομπουλίδου, Πέτρος Γεωργίου, Θεόφραστος Λεοντής, Ισίδωρος Πρίντζης, Μπάμπης Κοντοπαναγός, Χρήστος Σβαρνάς, Σοφία Παπαζαχαροπούλου, Στέλιος Μανωλακάκης, Παναγιώτης Παναγόπουλος, Αλεξάνδρα Πολίτη, Δημήτρης Πολίτης, Βαλεντίνα Κίτου Παπαδημητράκη, Νίκος Γεωργάκης, Γιάννης Δημητράς, Μιχάλης Καπετανίδης, Γιάννης Λάππας, Σοφία Ανδρεάδου. Συμμετέχει το συγκρότημα του Τζίμη Πανούση. Κάτοικοι των Βασιλικών Ευβοίας παίζουν ρόλους χωρικών και χωροφύλακων.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Οι περιπέτειες των μύθων	5
<i>Μέχρι το πλοίο</i>	9
<i>Ευδοκία</i>	17
<i>Ηνίοχος</i>	25
Ένας ρόλος «στον Καιρό των Ελλήνων»	37
Ο τύπος: <i>Μέχρι το πλοίο</i>	39
<i>Ευδοκία</i>	60
Συνεντεύξεις	73
Φωτογραφικό οδοιπορικό	96
<i>Ευδοκία</i> : Το σενάριο	113
Βιογραφικό	153
Συντελεστές	155

