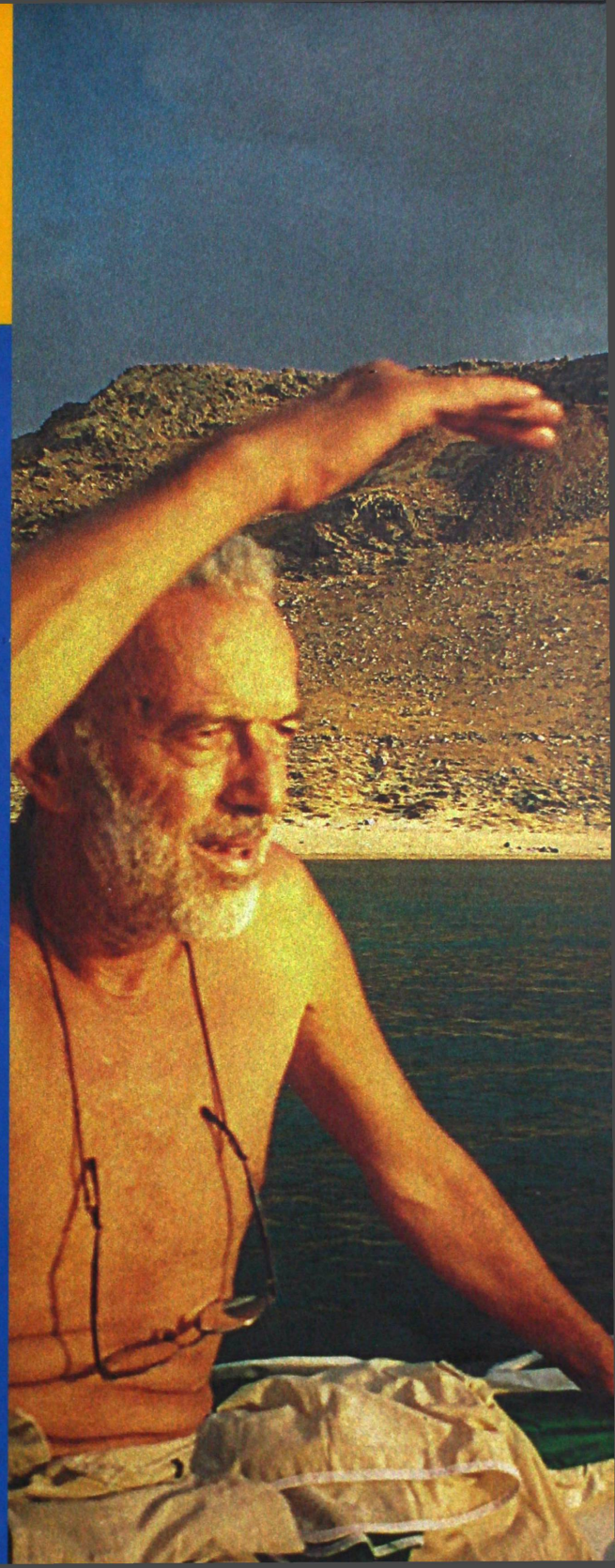
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

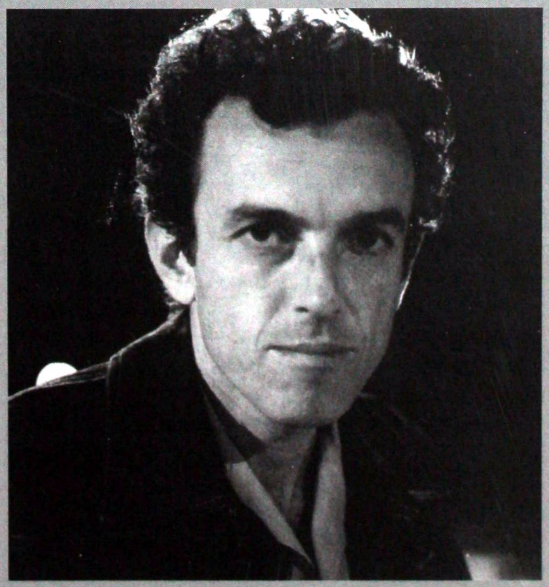
Γιώργος Πανουσόπουλος



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΡΚΙΝΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ





ΙΙ-000000001911

46ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2005



ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Επιμέλεια: **Δημήτρης Κερκινός**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ ΑΘΗΝΑ 2005

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Γιώργου Πανουσόπουλου από το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 18 έως 27 Νοεμβρίου 2005.

Στο πλαίσιο του αφιερώματος προβλήθηκαν οι ταινίες *Ταξείδι του μέλιτος, Οι απέναντι, Μανία, Μ' αγαπάς;, Ελεύθερη κατάδυση, Μια μέρα τη νύχτα, Τεστοστερόνη, Αβραάμ εγέννησε Ισαάκ, Ισαάκ εγέννησε Ιακώβ, Ιακώβ εγέννησε..., Ο καφές.*

Πρόεδρος Φεστιβάλ: Γιώργος Χωραφάς
Διευθύντρια Φεστιβάλ: Δέσποινα Μουζάκη

Επιμέλεια και συντονισμός αφιερώματος - Σύνταξη έκδοσης: Δημήτρης Κερκινός
Επιμέλεια κειμένων: Τάσος Γουδέλης
Επιμέλεια έκδοσης: Γιάννης Σολδάτος
Συντονισμός εκδόσεων: Αθηνά Καρτάλου
Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Ευχαριστούμε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την καθοριστική συμβολή του στο αφιέρωμα, ιδιαίτερα τον προέδρο Θανάση Βαλτινό και τη Βούλα Γεωργακάκου της Hellas Film.

Ευχαριστούμε τον Γιώργο Πανουσόπουλο για την προσφορά του στην έκδοση του βιβλίου.
Επίσης, τους Γιώργο Τσεμπερόπουλο, Νίκο Περάκη, Νίκο Νικολαΐδη, Παντελή Βούλγαρη, Νίκο Παναγιωτόπουλο, Ντίνο Κατσουρίδη, Αμάντα Λιβανού, Βαλέρια Χριστοδουλίδου, Δημήτρη Λιακόπουλο, Ηλία Λογοθέτη, Αργύρη Μπακιρτζή, Γιώργο Ζαννιά, Αύγουστο Κορτώ, Βασίλη Αλεξάκη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Αντώνη Μοσχοβάκη, Γιώργο Μαρή, Μανώλη Κρανάκη, Σωτήρη Κακίση, Πέτρο Τατσόπουλο, Ιουλία Ραλλίδη, Χρήστο Χωμενίδη, Εύα Στεφανή, Κατερίνα Φιλιώτου, Μίμη Τσακωνιάτη, Ειρήνη Φοσκεράου, Γιώργο Κρασσακόπουλο, Αγγελική Πέτρου, Έφη Βενιανάκη, Δημήτρη Μπάμπα, Αφροδίτη Νικολαΐδου, Μπάμπη Κολώνια και τις κυρίες Ξένη Βακαλοπούλου, Μαρία Κομνηνού και Νίκη Κολοβού.

Φωτογραφίες: από το αρχείο των Γιώργου Πανουσόπουλου, Γιάννη Σολδάτου, Πηνελόπης Μασούρη.

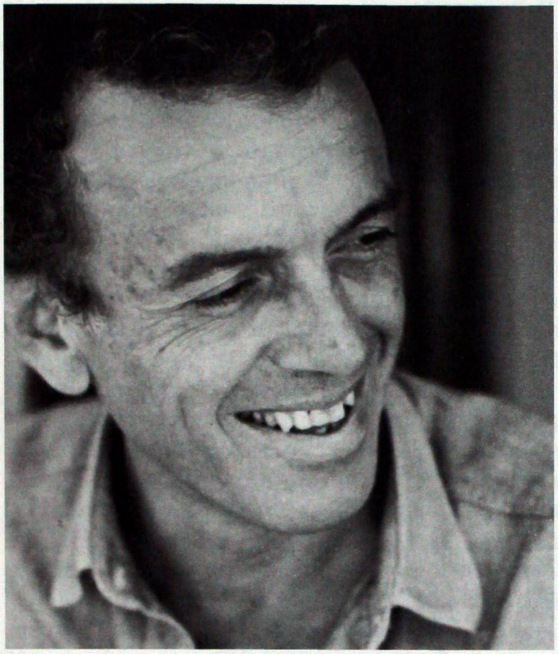
Εξώφυλλο: Ανδρέας Ρεμούντης
Τυπογραφικές διορθώσεις: Μανώλης Βασιλάκης

Copyright
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Εκδόσεις Αιγόκερως
Αθήνα 2005

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17, 10681 Αθήνα
Τηλ. - fax : 210-38.13.137

ISBN 960-322-248-8

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ



ΠΡΟΛΟΓΟΣ
της Δέσποινας Μουζάκη 7

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ
του Δημήτρη Κερκινού 8

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ **11**

ΜΥΘΟΛΟΓΙΕΣ, ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΕΣ
του Χρήστου Βακαλόπουλου 13

Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΞΙΕΣ ΤΗΣ
του Δημήτρη Χαρίτου 25

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΣΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟ
της Αφροδίτης Νικολαΐδου 49

ΚΑΤΑΔΥΣΗ ΚΑΙ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΕΡΩΤΙΚΗ ΜΑΝΙΑ
του Θόδωρου Σούμα 54

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΠΟΥ ΜΠΟΡΕΙ Ν' ΑΓΑΠΑΕΙ ΚΑΙ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ ΠΛΗΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ: ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ!
της Άννας Βλαβιανού 63

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ **65**

«ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΔΕΝ ΤΕΛΕΙΩΝΕΙ ΜΕ ΜΑΣ...»
Συνέντευξη του Γιώργου Πανουσόπουλου στο Δημήτρη Κερκινό 67

ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ Η ΜΕΙΟΨΗΦΙΑ ΠΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ ΜΕΣΑ ΜΑΣ
Συνέντευξη του Γιώργου Πανουσόπουλου στο Χρήστο Βακαλόπουλου 84

ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΩΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ Ή Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΩΣ ΣΙΝΕΜΑ
Ο Γιάννης Βαρβέρης και ο Γιώργος Πανουσόπουλος μιλάνε για βιβλία και όχι μόνο... με τον Σωτήρη Κακίση 94

«ΜΑΝΙΑ» ΚΑΙ «ΤΑΞΕΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ»
Συνέντευξη του Γιώργου Πανουσόπουλου στις Κατερίνα Φιλιώτου και Εύα Στεφανή 108

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ **115**

ΤΡΕΙΣ ΚΟΥΒΕΝΤΕΣ ΣΤΟ ΠΟΔΙ
του Γιώργου Τσεμπερόπουλου 117

«ΚΑΝΕ ΕΝΑ ΤΣΙΓΑΡΟ ΚΙ ΕΡΧΟΜΑΙ...»
του Νίκου Νικολαΐδη 118

ΕΚΕΙΝΗ Η ΠΑΡΕΑ...
του Παντελή Βούλγαρη 119

ΑΤΑΞΙΝΟΜΗΤΟ ΤΑΛΕΝΤΟ
του Νίκου Παναγιωτόπουλου 120

ΔΥΟ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟ ΩΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟ
του Ντίνου Κατσουρίδη 121

ΜΙΑ ΒΟΛΤΑ ΣΤΟ ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΩΝΤΑΣ «ΤΟ ΒΑΦΤΙΣΤΗΡΙ»
της Αμάντας Λιβανού 122

ΑΓΑΠΑΕΙ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΟΠΩΣ ΤΗ ΓΕΥΣΗ ΤΗΣ ΕΛΙΑΣ ΠΟΥ ΛΑΤΡΕΥΕΙ...
της Βαλέριας Χριστοδουλίδου 124

«ΕΓΩ ΘΕΛΩ ΝΑ ΠΕΘΑΝΩ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ»
του Δημήτρη Λιακόπουλου 126

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ «ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ»
του Ηλία Λογοθέτη 127

ΣΥΝΔΙΑΛΕΓΕΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΤΗ ΖΩΗ
του Βασίλη Αλεξάκη 128

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ ΑΚΟΜΑ ΓΥΡΙΣΤΕΙ ΕΧΟΥΝ ΤΟ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ
του Αύγουστου Κορτώ 130

ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ «Μ' ΑΓΑΠΑΣ;»
του Αργύρη Μπακιρτζή 131

ΕΠΑΥΕ ΝΑ ΕΙΝΑΙ... ΕΚΕΙ
του Γιώργου Ζαννιά 135

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΤΟΥ ΒΕΤΟ ΤΟ ΕΧΕΙ ΜΟΝΟ Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ
Συνέντευξη του Πέτρου Τατσόπουλου, σεναριογράφου των Απέναντι, *στην Ιουλία Ραλλίδη* 136

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ **143**

ΑΒΡΑΑΜ ΕΓΕΝΝΗΣΕ ΙΣΑΑΚ, ΙΣΑΑΚ ΕΓΕΝΝΗΣΕ ΙΑΚΩΒ, ΙΑΚΩΒ ΕΓΕΝΝΗΣΕ... 144
Σχόλιο σκηνοθέτη 144

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 9 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 144
Σχόλιο σκηνοθέτη 144

ΤΑΞΕΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ 145
Σχόλιο σκηνοθέτη 145
Ένα είδος ελεγείας του κόσμου
του Γιώργου Μαρή 146
Έρωτας και θάνατος είναι η φύση
του Αντώνη Μοσχοβάκη 147
Η ελπίδα ως τα γηρατειά
της Αγλαΐας Μητροπούλου 148
Καθαρότητα γραφής
της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου 149

ΟΙ ΑΠΕΝΑΝΤΙ 152
Σχόλιο σκηνοθέτη 152
Η ώρα των απέναντι
του Χρήστου Βακαλόπουλου 152
Η πρώτη μεγάλη ελληνική αμερικάνικη ταινία
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 154
Έργο ποιητικό και συνάμα σκληρά ρεαλιστικό
του Αντώνη Μοσχοβάκη 156
Πόθοι στις... μπαλκονόπορτες!
του Νίκου Κολοβού 156
Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται
του Λουκά Κατσίκα 158
Οι απέναντι: η διπλή ζωή μιας ταινίας
της Ιωάννας Αθανασάτου 159

ΜΑΝΙΑ 165
Σχόλιο σκηνοθέτη 165
Η «ανατολή» της γυναίκας σε μια άλλη κατάσταση
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 165
Επιστροφή στο δέος
του Χρήστου Βακαλόπουλου 167
Άτακτες σκέψεις για μια ακατάτακτη ταινία.
Με αφορμή τη *Μανία*
του Θάνου Αναστόπουλου 169

Ο ΚΑΦΕΣ 172
Σχόλιο σκηνοθέτη 172

Μ' ΑΓΑΠΑΣ; 172
Σχόλιο σκηνοθέτη 172
Φωτεινά και αθώα θαύματα της ερωτικής εμπειρίας
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 172
Μια έκπληξη στον σχετικά καθυστερημένο ερωτικό μας κινηματογράφο
του Γιάννη Σολδάτου 175
Ένα σκυλί μέσα στην εκκλησία
του Tullio Kezich 176
Ερωτική επιθυμία
του Δημήτρη Κερκινού 176

ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΑΔΥΣΗ 180
Σχόλιο σκηνοθέτη 180
Ερωτικό πάθος
του Γιώργου Κρασσακόπουλου 180
Ερωτική σχέση με τον κινηματογράφο
του Λευτέρη Χαρίτου 181
Τα συντρίμμια ενός μεγάλου έρωτα
του Μανώλη Κρανάκη 184
Αυτοκαταστροφικό πάθος
του Δημήτρη Βανέλλη 186

ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΤΗ ΝΥΧΤΑ 188
Σχόλιο σκηνοθέτη 188
Μεταμεσονύχτια καλοκαιρινή Αθήνα
του Μανώλη Κρανάκη 189
Με τα ίδια μου τα μάτια (ή Κινούμενα σχέδια).
Λίγα λόγια για τον Λόγο του έργου
του Σωτήρη Κακίση 190
Εραστές μέσα στη πόλη.
Μια ταινία για την πόλη και τον έρωτα
του Δημήτρη Μπάμπα 191

ΤΕΣΤΟΣΤΕΡΟΝΗ 194
Σχόλιο σκηνοθέτη 194
Σεξουαλική αδηφαγία
του Χρήστου Α. Χωμενίδη 194
Το χρονικό μιας... σχεδόν επιτυχίας
της Λήδας Γαλανού 195
Τα τεχνάσματα της σεξουαλικότητας
της Ελένης Δούνια 198

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ 202

ΤΑΦΕΙΑ. Η ΓΙΟΡΤΗ ΤΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ 202

MILLENIUM 2000. Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΔΥΣΗ ΤΗΣ ΧΙΛΙΕΤΙΑΣ 202

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΤΗ ΕΝΑΡΞΗΣ ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ 2004 202

ΜΙΚΡΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ 203

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος δεν είναι απλώς ένας άξιος σκηνοθέτης. Είναι ο μόνος κινηματογραφικός δημιουργός, μαζί με τον Κατσουρίδη, που είναι ικανός να παίξει το ρόλο του σκηνοθέτη μιας ταινίας αλλά και του διευθυντή φωτογραφίας, του κάμεραμαν, του μοντέρ, του σεναριογράφου και, φυσικά, του παραγωγού. Η επαγγελματική γνώση και η δεξιότητα που έχει αναπτύξει σε όλους αυτούς τους τομείς, συνθέτουν μια αντίληψη κι ένα πάθος για τη δουλειά του που φέρνει στο νου αναγεννησιακή προσωπικότητα.

Από το 1979, με το *Ταξείδι του μέλιτος*, ο Γιώργος Πανουσόπουλος ξεκινάει ένα κινηματογραφικό οδοιπορικό, που παρατηρεί τη ζωή με ευαισθησία, τολμάει να εστιάσει σε υπόκωφες επιθυμίες και να δημιουργήσει εκρήξεις. Κατασκευάζει έντονες ατμόσφαιρες, σενάρια και ρόλους που δίνουν στους ηθοποιούς τη δυνατότητα για σημαντικές ερμηνείες. *Οι απέναντι*, μέσα από το τηλεσκόπιο του νεαρού ήρωα «ακουμπούν» τη μοναξιά της μικροαστικής Αθήνας των διαμερισμάτων και δίνουν σάρκα και οστά στους ανθρώπους της, στην ώριμη γυναίκα και στον έφηβο που απεγνωσμένα αναζητουν λόγους ύπαρξης. Στη *Μανία*, το βλέμμα του Πανουσόπουλου φιλμάρει τη φαντασίωση μιας καταπιεσμένης γυναίκας και το ταξίδι συνεχίζεται στον ερωτισμό του *Μ' αγαπάς*; ώς το *Μια μέρα τη νύχτα* και την *Τεστοστερόνη*. Σ' όλη αυτή τη διαδρομή ο Πανουσόπουλος αλλάζει μένοντας συνεπής στον δημιουργικό και απρόβλεπτο εαυτό του.

Εκτός από τις ταινίες μεγάλου μήκους του θα ήταν άδικο, αν δεν ανέφερε κανείς και την ξεχωριστή δουλειά του κινηματογραφιστή Πανουσόπουλου στο χώρο της διαφήμισης, χώρο στον οποίο έχει προσφέρει ένα τεράστιο κόρπους εικόνων που δημιουργούν επίπεδο αναφοράς και παράδοση στο επάγγελμα. Οι εικόνες αυτές, ευρηματικές και καλαίσθητες, φτάνουν σε καθένα από μας μέσα από την τηλεόραση και διαμορφώνουν τρόπους εικαστικής και κινηματογραφικής αντίληψης για το ευρύ κοινό.

Το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης τιμά το Γιώργο Πανουσόπουλο ως δημιουργό με σημαντική φιλμογραφία και προσωπική ιστορία στο επάγγελμα, από τον οποίο περιμένει, σύντομα, την επόμενη ταινία...

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ
Διευθύντρια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

του Δημήτρη Κερκινού

Σε μια περίοδο όπου ο νέος ελληνικός κινηματογράφος παρήγαγε κυρίως ταινίες πολιτικού περιεχομένου, ο Πανουσόπουλος εμφανίζεται με *το Ταξείδι του μέλιτος*, χωρίς καμία διάθεση να τοποθετηθεί ιδεολογικά ή να σχολιάσει την κοινωνική πραγματικότητα, επιλέγοντας να μιλήσει για την τρίτη ηλικία, για ανθρώπους που βρίσκονται στη δύση της ζωής τους και αναζητούν καταφύγιο στη φαντασία. Γήινος και αισθαντικός, ο Πανουσόπουλος θα ακολουθήσει τη δική του πορεία στον ελληνικό κινηματογράφο, χωρίς ποτέ να ενδιαφερθεί για ταινίες ιδεών και βαθυστόχαστων μηνυμάτων, προτιμώντας να αφιερωθεί σ' ένα λαϊκό κινηματογράφο, να φτιάξει τον δικό του κινηματογραφικό κόσμο και να χρησιμοποιήσει τα έργα του ως μέσο προσωπικής έκφρασης. Αντλώντας από προσωπικά βιώματα και θολώνοντας συχνά τα όρια μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, ο Πανουσόπουλος δημιουργεί τη δική του πραγματικότητα για να μεταφέρει ένα ανθρωποκεντρικό όραμα για τη ζωή. Οι ήρωες που κατοικούν στο καλλιτεχνικό του σύμπαν, παρ' όλες τις ιδιαιτερότητές τους, είναι άνθρωποι καθημερινοί και αναγνωρίσιμοι, ρεαλιστικοί. Χωρίς να ενδιαφέρονται ή να παρεμβαίνουν σε θέματα της κοινωνικής ζωής προσπαθούν να αντεπεξέλθουν υπαρξιακά, να αντιμετωπίσουν τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες και τα χαμένα τους όνειρα (*Ταξείδι του μέλιτος*), να ξεφύγουν από τη μοναξιά τους (*Οι απέναντι*), να απελευθερώσουν τα ένστικτά τους από τους κοινωνικούς περιορισμούς (*Μανία*), να αναζητήσουν την ψυχική τους ολοκλήρωση μέσα από τον έρωτα (*Μ' αγαπάς;*), να αναμετρηθούν με τα ερωτικά τους πάθη και φαντάσματα (*Ελεύθερη κατάδυση, Μια μέρα τη νύχτα, Τεστοστερόνη*).

Το ενδιαφέρον του Πανουσόπουλου για μια άποψη του κόσμου απαλλαγμένη από ιδεολογίες και η επικέντρωσή του στην εσωτερική πραγματικότητα των ανθρώπων συνδυάζεται με μια σπάνια για τον ελληνικό κινηματογράφο ευχέρεια κινηματογραφικής έκφρασης και δεξιοτεχνικής αξιοποίησης του συντακτικού της κινηματογραφικής γλώσσας. Με τους *Απέναντι*, ταινία-σταθμό για την καριέρα του αλλά και για τον ελληνικό κινηματογράφο, ο Πανουσόπουλος θα αφηγηθεί τη συνάντηση δύο διαφορετικών κόσμων, κάνοντας επίδειξη τεχνικής και σκηνοθετικής μαεστρίας, στηριζόμενος σε ένα καλά δουλεμένο σενάριο, μια σύγχρονη προβληματική, μια ρεαλιστική ανάπτυξη των χαρακτήρων και της σχέσης τους με το περιβάλλον. Συνάμα καταφέρνει να καταγράψει το σφυγμό της εποχής, να προσδιορίσει πειστικά κοινωνικές ομάδες, να δείξει την πόλη τη νύχτα. Με τη *Μανία*, η καλλιτεχνική ανησυχία και δημιουργικότητα του Πανουσόπουλου θα φθάσουν στο απόγειό τους, προσφέροντας μια σπάνια για τα ελληνικά δεδομένα περίπτωση ταινίας μεγάλου μήκους όπου ο δημιουργός κυριαρχεί σ' όλους τους βασικούς τομείς της κινηματογραφικής έκφρασης: σενάριο, σκηνοθεσία, φω-

τογραφία, κινηματογράφηση, μοντάζ. Δεν έχουμε λοιπόν να κάνουμε με έναν απλό σκηνοθέτη αλλά με ένα κινηματογραφιστή με όλη την σημασία του όρου, έναν εραστή της κινηματογραφικής τέχνης, έναν άνθρωπο που ζει και αναπνέει για την κάμερα, που όσο ζει σπουδάζει την τέχνη του. Γιατί η κινηματογραφική επιδεξιότητα και αποτελεσματικότητα του Πανουσόπουλου δεν είναι απόρροια μόνο ταλέντου, αλλά επίσης και μιας μακράς θητείας στη φωτογραφία και τη διαφήμιση. Έτσι, παρ' όλο που το κινηματογραφικό του έργο μέχρι σήμερα ανέρχεται σε μόλις επτά ταινίες μεγάλου μήκους, δεν πρέπει να ξεχνούμε πως ως διευθυντής φωτογραφίας έχει υπογράψει, ξεκινώντας από *Το Μπλόκο* (1965) του Άδωνι Κύρου, αρκετές από τις πρώτες ταινίες των σκηνοθετών της γενιάς του, όπως του Βούλγαρη (*Ο κλέφτης*, 1965), του Παναγιωτόπουλου (*Κυριακή*, 1965), του Αγγελόπουλου (*Forminx Story*, 1965), του Δαμιανού (*Μέχρι το πλοίο*, 1966), του Θέου (*Κιέριον*, 1967), του Σφήκα (*Θηραϊκός όρθρος*, 1968), του Νικολαΐδη (*Ευρυδίκη*, 1975), του Περάκη (*Άρπα-Colla*, 1982), του Τσεμπερόπουλου (*Ξαφνικός έρωτας*, 1984). Ούτε βέβαια πως από το 1969 μέχρι σήμερα ο Πανουσόπουλος



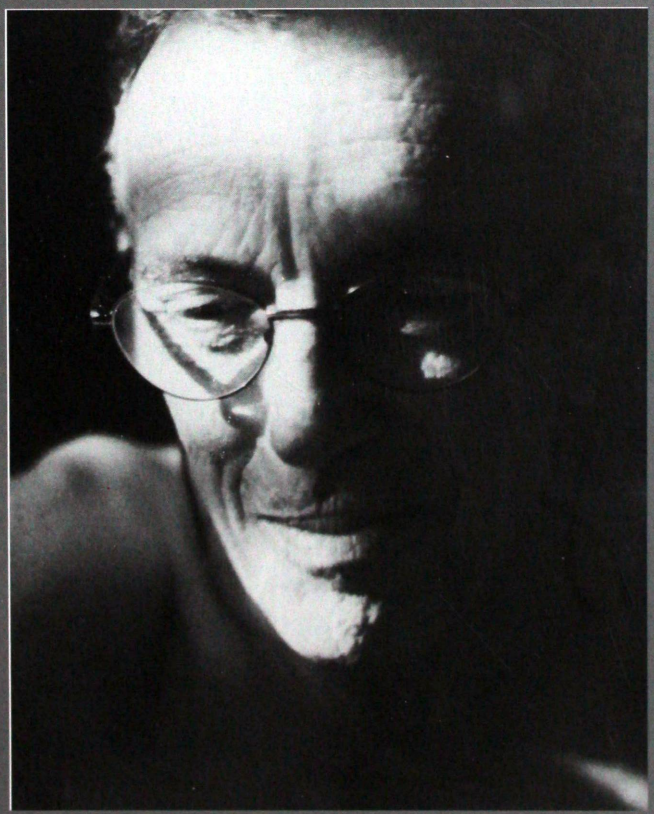
Ταξείδι του μέλιτος: Σταύρος Ξενίδης, Αλέκα Παΐζη.

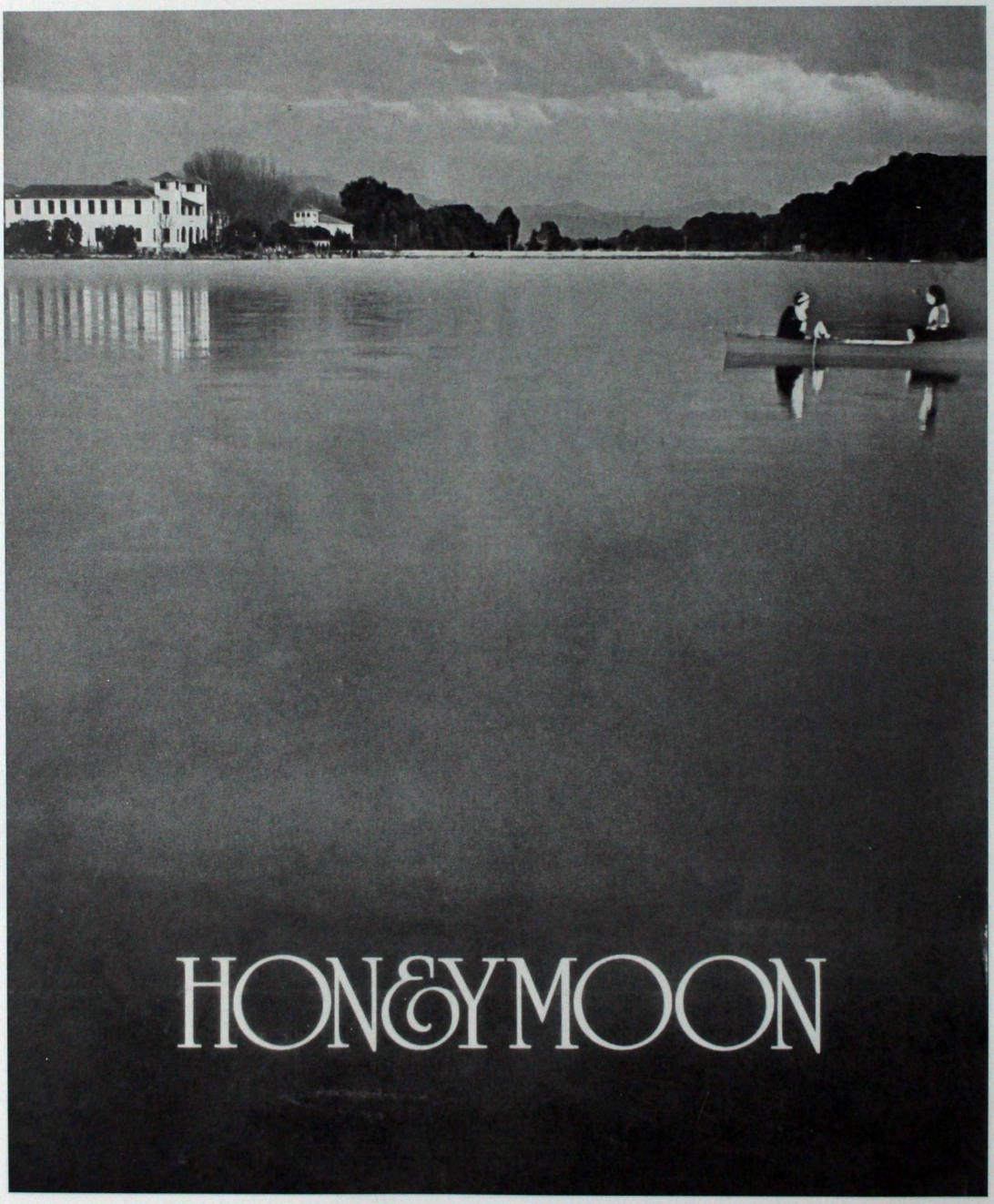
έχει σκηνοθετήσει, κινηματογραφήσει και μοντάρει περισσότερα από χίλια διαφημιστικά σποτ, μέσα από τα οποία κατάφερε όχι μόνο να βιοποριστεί και να κάνει δικές του ταινίες, αλλά επίσης να τα χρησιμοποιήσει ως συστηματική άσκηση για την τέχνη του.

Ο Πανουσόπουλος έχει την ικανότητα να εκμεταλλεύεται κάθε λεπτομέρεια στο χώρο και να δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που να εκφράζει τον ψυχισμό των χαρακτήρων. Αν και εσκεμμένα περιορίζεται στην επιφάνεια των πραγμάτων, καταφέρνει να υπονοεί την ζωή που υπάρχει μέσα της, αξιοποιώντας τους ηθοποιούς του σε σπουδαίες ερμηνείες (Ξενίδη, Λιβανού, Ρέτσο, Καραμπέτη, Χριστοδουλίδου, Λιακόπουλο), είτε πρόκειται για βετεράνους που κουβαλούν μια διαφορετική υποκριτική κουλτούρα, είτε για πρωτοεμφανιζόμενους είτε για ερασιτέχνες. Και είναι οι ηθοποιοί αυτοί που προσδίδουν αλήθεια και βάθος στο όραμα ενός σκηνοθέτη. Έτσι, οι εικόνες που συνθέτει είναι ζωντανές, γεμάτες ουσία, εμπεριέχουν τον παλμό της ζωής και δεν έχουν ανάγκη από μετάφραση. Είναι εικόνες γεμάτες αγάπη για την Ελλάδα, για τους ανθρώπους της, για το φως και τη θάλασσα, για τόπους και χώρους που αγαπούμε, για την Αθήνα που οι περισσότεροι από μας δεν αντέχουμε πια. Είναι συνδεδεμένες με βιώματα και φορτισμένες με συναισθήματα, είναι οικείες και γι' αυτό είναι και δικές μας.

Η ματιά του Πανουσόπουλου είναι διερευνητική και απενεχοποιημένη: περιεργάζεται με ευχαρίστηση τον κόσμο σαν να τον ανακαλύπτει για πρώτη φορά, συλλαμβάνοντας κάθε τι που κινεί το ενδιαφέρον της, χωρίς ντροπή ή αναστολές, χωρίς φόβο. Έχει τη φρεσκάδα, την περιέργεια και την ελευθερία του παιδικού βλέμματος, την επιθυμία να μην ωριμάσει ποτέ κοινωνικά αλλά να παραμείνει για πάντα αθώο, με μια διάθεση παιχνιδιού αλλά και αναίδειας. Είναι ένα βλέμμα ποιητικό και ονειροπόλο, που αγγίζει με τρυφερότητα και αγάπη τους χαρακτήρες και τους χώρους όπου κατοικούν. Και πάνω από όλα είναι ένα βλέμμα ερωτικό. Στο έργο του Πανουσόπουλου ο έρωτας είναι κυρίαρχος, συνιστά τον κεντρικό άξονα αναφοράς, λειτουργώντας καταλυτικά στις ζωές των ηρώων του, προσφέροντας ένα όραμα στα υπαρξιακά τους αδιέξοδα, ένα αντίδοτο στο φόβο του θανάτου. Προσεγγίζεται με απόλυτη φυσικότητα και προσλαμβάνεται ως βασικός παράγοντας αρμονίας για τον άνθρωπο. Εκφράζει μια εσωτερική ανάγκη και, εντέλει, έναν επικούρειο ψυχισμό και στάση ζωής. Για τον Πανουσόπουλο ο έρωτας και η ηδονή είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη ζωή, συνιστούν τη ζωογόνο δύναμη του ανθρώπου και δεν μπορούν να υπάρξουν ξέχωρα, καθιστώντας την απόλαυση της ζωής και την ικανοποίηση της ερωτικής επιθυμίας επιτακτικές ανάγκες. Αν και η ματιά αυτή είναι πολλές φορές μονοσήμαντη, η ελαφρότητα, το χιούμορ, η διάθεση αυτοσαρκασμού και πάνω από όλα η μαεστρία και η χάρη του Πανουσόπουλου καταφέρνουν πάντα να σε κερδίζουν. Η προδιάθεσή του να απεικονίζει τις διαφορετικές πτυχές της ανθρώπινης ερωτικής εμπειρίας, να διεισδύει με την κάμερά του στον κόσμο των αισθήσεων, να υπηρετεί την έκφραση της ερωτικής επιθυμίας, καθιστούν τον Πανουσόπουλο ως τον κατεξοχήν ερωτικό δημιουργό του ελληνικού κινηματογράφου.

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ




HONEYMOON

ΜΥΘΟΛΟΓΙΕΣ, ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΕΣ

του Χρήστου Βακαλόπουλου

1. Δυσφορία, τεχνητή ευφορία: αυτές είναι οι δυο στάσεις απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο σήμερα, από τα πιο μικρά ρεπορτάζ των εφημερίδων μέχρι τα σπανιότατα θεωρητικά κείμενα. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καμιά αντίφαση ανάμεσα σ' αυτές τις δυο αντιμετωπίσεις, μια και η πρώτη συγκρίνει τις ελληνικές ταινίες μ' ένα μοντέλο που αναφέρεται στον εμπορικό αμερικανικό κινηματογράφο ή στις ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης και η δεύτερη βιάζεται να μας πείσει ότι αυτή η σύγκριση έχει μετατραπεί σε ταύτιση κι ότι «όλα βαίνουν καλώς». Κανείς λοιπόν δεν τολμάει να ασχοληθεί με την *ιδιαιτερότητα* των ελληνικών ταινιών, όποια κι αν είναι αυτή. Δεν συνηθίζουμε στο «Σύγχρονο», να αποφεύγουμε τα πραγματικά προβλήματα: στις σημειώσεις που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε, τουλάχιστον, να τα θέσουμε.

2. Το κύριο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια είναι αναμφισβήτητα η εκτίμηση του παρελθόντος του, η απάντηση σ' ένα δύσκολο ερώτημα: γιατί (μας) αρέσουν ακόμα οι «παλιές» ταινίες, γιατί τα δείγματα αυτού του κινηματογράφου εξακολουθούν να σπάνε τα ρεκόρ θεαματικότητας στην τηλεόραση, ποια είναι η αληθινή κληρονομιά της εποχής του Φίνου; Είναι αναμφισβήτητο γεγονός, παρ' όλες τις διακηρύξεις του σωματείου σκηνοθετών-παραγωγών και τις διαβεβαιώσεις της Αγλαΐας Μητροπούλου στο πρόσφατο βιβλίο της (γραμμένο όμως στα γαλλικά το 1966), ότι ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος, οι ανεξάρτητες ταινίες, βασίστηκαν πάνω στην απώθηση όλων όσων χαρακτήριζαν τον μεταπολεμικό κινηματογράφο, αυτόν που τόσα χρόνια αποκαλούμε «εμπορικό». Είναι επίσης γεγονός ότι οι νέες ταινίες σπάνια κατάκτησαν κάποιο (οποιοδήποτε) κοινό και τώρα πουλιούνται πριν ακόμα ολοκληρωθεί η καριέρα τους στις αίθουσες στα τηλεοπτικά κανάλια. Έτσι, η δοκιμασία και η μερική αποτυχία ενός τρόπου παραγωγής και διανομής, η εμμονή στα φεστιβαλικά βραβεία και στην κρατική χρηματοδότηση όχι μόνο περιθωριοποίησε οικονομικά και πολιτιστικά τον ελληνικό κινηματογράφο αλλά έθεσε επί τάπητος το πρόβλημα της σχέσης αυτών των ταινιών με τα προϊόντα τού αμέσως προηγούμενου τρόπου παραγωγής, τις ταινίες που για χρόνια ολόκληρα θεωρήθηκαν «κακά αντικείμενα» και καταναλώθηκαν σαν τέτοια. Το τι επιβίωσε από αυτές τις ταινίες μάς αφορά άμεσα μια και αναφέρεται αναγκαστικά στο τι *αποκλείστηκε* από τις νέες ταινίες.

Να λοιπόν το πρώτο πράγμα που επιβιώνει και νικάει το χρόνο χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια, με μόνο εφόδιο τη δύναμη που κουβαλούσε απ' την αρχή: μιλάω φυσικά για τους παλιούς ηθοποιούς, ιδιαίτερα τους κωμικούς. Προερχόμενοι από το «ελαφρό» θέαμα, την επιθεώρηση, οι ηθοποιοί του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου μετατρέπονται σε αυτοκράτορες του κινηματογρα-

φικού θεάματος γιατί καταφέρνουν να οργανώσουν αποκλειστικά τις ταινίες γύρω απ' αυτούς, γύρω απ' το σώμα τους, την παρουσία τους. Δουλεύουν στο εσωτερικό ενός συστήματος όπου οι παραγωγοί μοιάζουν απελπιστικά με βαλτωμένους βιοτέχνες και δεν επενδύουν τίποτα: σαν απάντηση σ' αυτό και για να διαφυλάξουν την χαρακτηριστική θεατρική τους εικόνα, οι ηθοποιοί επενδύουν το σώμα τους, το κάνουν να περισσεύει. Οι ηθοποιοί εργάζονται ελάχιστα αλλά σπαταλούν πολύ, σπαταλούν γκριμάτσες, χειρονομίες, ατάκες, μούντζες, πόζες, συμπεριφορές. Από ταινία σε ταινία, μια λογική του ξοδέματος απλώνει βαθιά τις ρίζες της. Έτσι, ο πιο διάσημος έλληνας κωμικός, ο Θανάσης Βέγγος, είναι ο άνθρωπος που *τρέχει από ταινία σε ταινία*. Τα σενάρια, οι ρόλοι, οι σκηνοθέτες, όλα αυτά τα άγνωστα πράγματα για τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο, δεν τον χωράνε με τίποτα. Ο ηθοποιός υπερσκελίζει αυτά τα εμπόδια, επιβάλλει όμως ταυτόχρονα την καταστροφή τους, αντίτιμο για την επιβίωσή του, τη δική του αλλά και του τρόπου παραγωγής που τον στηρίζει. Χωρίς να το ξέρει ο ηθοποιός του «παλιού» ελληνικού κινηματογράφου διατρέχει τις δεκαετίες καταπίνοντας κάθε μυθοπλασία που του προσφέρεται και συνθέτοντας ένα γιγάντιο ντοκιμαντέρ χιλιάδες μέτρα επικαίρων για το ελαφρό θέαμα.

Ο θεατής των ταινιών δεν θυμάται ποτέ υποθέσεις, μόνο ατάκες και χειρονομίες στριφογυρίζουν στη μνήμη του. Όλα τα άλλα μπερδεύονται, η βασική αρχή της μυθοπλασίας («μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος») καταργείται. Υπερασπιζόμενος τον εαυτό του ο ηθοποιός δανείζει στον «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο μια *παρουσία που τυφλώνει:* πριν και μετά απ' αυτήν δεν υπάρχει απολύτως τίποτα, αυτό όμως που υπάρχει είναι υπεραρκετό γιατί έχει γεννηθεί από ένα υπερβολικό σύστημα στο εσωτερικό του οποίου δεν υφίσταται η έννοια σκηνοθεσία.

Σ' έναν τέτοιο κινηματογράφο, όπου οι ηθοποιοί απορροφούν αποκλειστικά τα βλέμματα ξεπερνώντας το αντικείμενο-φιλμ, σ' ένα σύστημα χωρίς δημιουργούς, οι θεατές δεν αναγνωρίζουν παρά μόνο έναν διεστραμμένο μηχανισμό προβολής των επιθυμιών μερικών σωμάτων *που θα μπορούσαν να τους μοιάζουν*. Μια κοινωνιολογία του ελληνικού κινηματογράφου δεν θα ήταν παρά μια βαρετή ανάγνωση σεναρίων. Αντίθετα, μια κλινική ανάγνωση της παρουσίας και της πορείας των ελλήνων ηθοποιών του εμπορικού κινηματογράφου θα έφερνε στο φως πολλά από τα στοιχεία εκείνα που η ελληνική μεταπολεμική κοινωνία απώθησε *παίζοντάς* τα.



Ταξείδι του μέλιτος: Μπέττυ Λιβανού, Γιώργος Νέζος.

3. Το πέρασμα απ' την εποχή του Φίνου στις ανεξάρτητες ταινίες μπορούμε εύκολα να το συλλάβουμε σαν μια εκδίκηση ενός κινηματογραφικού συντελεστή που μόλις τότε αρχίζει να υπάρχει, του σκηνοθέτη, πάνω σ' αυτόν που «έπαιξε ανεπίτρεπτα» με τον κινηματογράφο, τον ηθοποιό. Ήδη οι πρώτες «ανεξάρτητες» προσπάθειες, ο *Δράκος* και οι ταινίες του Κακογιάννη, υπήρξαν οι πρώτες και ταυτόχρονα οι τελευταίες πετυχημένες απόπειρες συνύπαρξης της κυριαρχίας του ηθοποιού και της επίβλεψης του σκηνοθέτη. Ο *Δράκος*, αλλάζοντας τη χαρακτηριστική εικόνα ενός κωμικού, σφράγισε μάλλον το τέλος μιας εποχής, μας ψιθύρισε στο αυτί: «Να πώς θα ήταν αυτές οι ταινίες *με* σκηνοθέτη». Έτσι, στα τέλη της δεκαετίας του '60 ο ηθοποιός αποχωρεί οριστικά ως κυρίαρχος από τη μεγάλη οθόνη και ζητάει καταφύγιο στη μικρή.
Υπάρχει λοιπόν μια μισή αλήθεια που πρέπει να ειπωθεί ολόκληρη: οι σκηνοθέτες σαν τον Κούνδουρο και τον Κακογιάννη δεν είναι προπομποί του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου, αλλά αυτοί που μπόρεσαν, με μια ή δυο ταινίες, να κλείσουν τον «παλιό», να του υποδείξουν ένα δρόμο που θα είχε ακολουθήσει αν δεν είχε αφεθεί στην κυριαρχία του ηθοποιού. Το ότι και οι δυο προέρχονται από χώρους «εχθρικούς» προς τη λογική της επιθεώρησης (ζωγραφική, «σοβαρό» θέατρο), χώρους που πιστεύουν στον «καλλιτέχνη» και αφορούν τη δυναμική του εκτελεστή (την υποτάσσουν μάλλον σε μια κεντρική ιδέα που ο καλλιτέχνης θα εκπονούσε *με όργανο* τον εκτελεστή), το ότι λοιπόν αυτοί οι άνθρωποι ασχολήθηκαν με τον κινηματογράφο δεν σημαίνει αναγκαστικά και το ότι ο κινηματογράφος άλλαξε στα χέρια τους. Απλά αυτός ο κινηματογράφος *συμπληρώθηκε*, βρήκε τους «καλλιτέχνες» του.
Το πέρασμα λοιπόν πραγματοποιείται αλλού: κατά περίεργο τρόπο, αφορά τον ίδιο τον «παλιό» κινηματογράφο και συντελείται όταν ένα νέο είδος, το μιούζικαλ. αποδεικνύεται στη δεκαετία του '60 το πιο εμπορικό από όλα. Τα μιούζικαλ του Δαλιανίδη σπάνε την κυριαρχία του ηθοποιού, χωρίς να αποτελούν σκηνοθετικά επιτεύγματα. Στον αυτοσχεδιασμό, στο βασίλειο του λόγου, αντιπαρατίθεται το χορευτικό νούμερο κι ο ηθοποιός αναγκάζεται να γίνει εκτελεστής. Για πρώτη ίσως φορά, ανώνυμες ταινίες μοιάζουν «σκηνοθετημένες». Οι μεγάλοι ηθοποιοί, ο Αυλωνίτης, η Βασιλειάδου ή ο Σταυρίδης παραχωρούν τη θέση τους σε ονόματα που απλά χορεύουν ευπρεπώς. Έτσι ο μόνος ηθοποιός που θα ενισχύσει τη θέση του σ' αυτή τη δεκαετία είναι ο Βέγγος, γιατί είναι επίσης ο μόνος που ξεπερνάει σε κινητικότητα τα χορευτικά νούμερα και συνεχίζει να τρέχει –καμιά φορά χορεύοντας για ένα-δυο λεπτά– από ταινία σε ταινία. Το μιούζικαλ ήταν λοιπόν το είδος που αλλάζοντας θεμελιακά το ρόλο του ηθοποιού προετοίμασε το δρόμο για τις σκηνοθετικές απόψεις που επικράτησαν στον «νέο» ελληνικό κινηματογράφο: έτσι, η *Αναπαράσταση* είναι μια ταινία «χορογραφημένη» απ' άκρη σ' άκρη.

4. Αν το κεντρικό σημείο για την κατανόηση του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου είναι ο ηθοποιός και η θέση που καταλαμβάνει σε ταινίες που αποδεικνύονται λιγότερο μυθοπλασίες και περισσότερο ντοκουμέντα του θεάματος, το αντίστοιχο κεντρικό σημείο για την ανάλυση του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου, των ανεξάρτητων ταινιών, είναι η παρουσία

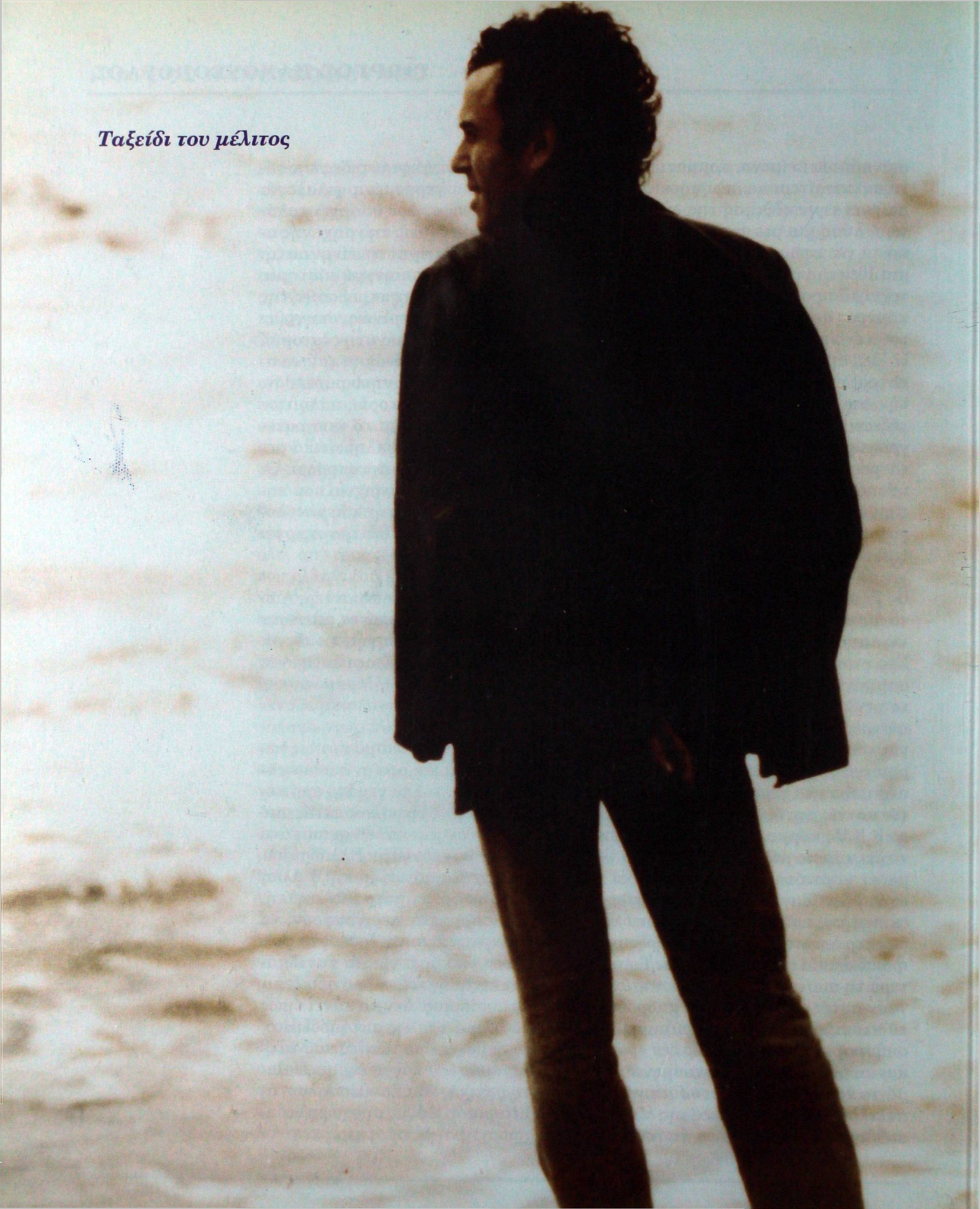
μερικών ισχυρών Μύθων γύρω απ' τους οποίους οργανώνονται οι ταινίες αυτές. Αν οι εμπορικές ταινίες είχαν αφεθεί να πιαστούν στα δίχτυα μερικών σωμάτων, αφηγούμενες την επιδειξιμανία τους, οι ανεξάρτητες ταινίες αποδεικνύονται βαθιά *ιδεοληπτικές* γιατί προσπαθούν να φιλμάρουν ιδέες, να σκηνοθετήσουν απόψεις που δεν αφορούν τον κινηματογράφο ως μυθοπλαστικό μηχανισμό, αλλά την ταινία (ως ιδεολογικό εργαλείο, μέσο για τη σύλληψη και την διάδοση όλων όσων υποτίθεται ότι απαγόρευσε ο «παλιός» κινηματογράφος: το ντοκουμέντο και την Ιστορία).

Ταυτόχρονα, οι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες-παραγωγοί, στρέφουν τα μάτια προς τον κινηματογράφο τέχνης που διαμορφώνεται εκείνη την εποχή στην Ευρώπη, επιχειρώντας μια ανάγνωσή του που υπερβάλλει τη σημασία ενός μόνο παράγοντα: *της κινηματογραφικής τεχνικής*. Νομίζω ότι έχει γίνει σαφές, ύστερα από δεκαπέντε χρόνια «νέων» ταινιών, ότι ο σκηνοθέτης-παραγωγός στην Ελλάδα, ενώ συνεχίζει, κατά κανόνα να δουλεύει σε «ταινίες με υπόθεση», χρησιμοποιώντας σενάρια και ηθοποιούς, είναι κάποιος που τοποθετεί σε πρώτο πλάνο ένα εργαλείο ιδιαίτερα υπάκουο: την κάμερα. Η απώθηση του ηθοποιού συμπληρώνεται από την απλοϊκή ισότητα *σκηνοθεσία ίσον κινήσεις της μηχανής*. Αυτή η άποψη δεν πέφτει απ' τον ουρανό: υποβάλλεται, πριν απ' όλα, απ' τους ίδιους τους τεχνικούς, που αποτελούσαν τη μόνιμη παράδοση του ελληνικού κινηματογράφου, μια παράδοση που τους ήθελε αρχικά παραγωγούς (οι οπερατέρ Ζοζέφ Χεπ και αδερφοί Γαζιάδη, ο ηχολήπτης Φίνος) κι αργότερα τους μόνους συντελεστές των ταινιών που οι ηθοποιοί δεν μπορούσαν να ελέγξουν ή να υποκαταστήσουν. Με την ύπαρξη ανεξάρτητων ταινιών που παράγονται από σκηνοθέτες, οι τεχνικοί «απελευθερώνονται» και αρχίζουν να καταλαμβάνουν μια κεντρική θέση όχι μόνο στη δημιουργία αλλά και στη σύλληψη των ταινιών. Στα μάτια τους και στα μάτια των σκηνοθετών-παραγωγών, οι ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης είναι πριν απ' όλα μια αξιοποίηση των τεχνικών δυνατοτήτων του κινηματογράφου που για μια ολόκληρη φάση μπερδεύονται με τις αισθητικές του δυνατότητες (από εκεί προέρχεται, κατά τη γνώμη μου, ολόκληρος ο λανθασμένα εκτιμημένος κινηματογράφος του Αγγελόπουλου). Ταυτόχρονα, είναι ίσως ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η *μόνη* ελληνική ταινία ολόκληρης αυτής της περιόδου που μένει στη μνήμη *για την ηθοποιό της*, η *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού, είναι μια ταινία που κατηγορήθηκε για τεχνικές ατέλειες. Η *Ευδοκία* (βλ. και το κείμενό μου για τον Αλέξη Δαμιανό, *Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων*, στον Σ.Κ. '80, αρ. 24-25) είναι η μοναδική εξαίρεση σ' ένα σώμα ταινιών που, επειδή αρνήθηκαν να δουλέψουν πραγματικά με ηθοποιούς και χαρακτήρες, δεν μπόρεσαν ποτέ να γίνουν μυθοπλασίες. Τη θέση των μυθοπλαστικών υλικών κατέλαβαν, για μια τουλάχιστον δεκαετία, οι ακατέργαστοι Μύθοι.

5. Η Ιστορία παραμένει σήμερα ο μεγαλύτερος απ' τους Μύθους τον οποίο έχουν αναλάβει να σκηνοθετήσουν οι «νέες» ελληνικές ταινίες, η Ιστορία σαν αφηρημένη Ιδέα που απορρέει από ένα λίγο ως πολύ επίσημο αριστερό φανταστικό, κωδικοποιημένο στο έπακρο. Ντοκιμαντέρ ή «μυθοπλασίες», οι ταινίες αυτές υπάρχουν ως κινηματογραφικές αποδόσεις μιας ιδέας (ή μάλλον μιας εμμονής) που έχει παραχθεί έξω απ' αυτές, που έχει κληρονομηθεί

από κάποια κείμενα, κομματικές αποφάσεις, έρευνες στις εφημερίδες της τότε αντιπολίτευσης, αφηγήσεις αγωνιστών κ.λπ. Μια γερασμένη φιλολογία παίρνει την εκδίκησή της, μέσα απ' τον κινηματογράφο. Δεν υπάρχει καλύτερη λύση για μια ταινία όπου πρωταγωνιστούν οι κινήσεις της μηχανής από το να μπει στην υπηρεσία μιας Ιδέας, όσο αφηρημένη κι αν είναι αυτή: μια Ιδέα συνεπάγεται ένα κλειστό, συμπαγές και άτρωτο σκηνικό σύστημα, τεχνητά προφυλαγμένο, ένα σύστημα που προσφέρεται στις ακροβασίες της κάμερας όσο τίποτα άλλο. Οριακά, όλες οι νέες ελληνικές ταινίες, σκηνοθετούν ένα κλειστό χώρο, ακόμα κι όταν δεν αναφέρονται άμεσα στην Ιστορία. Η Ιδέα αυτή, θεατρικής καταγωγής, κηρύσσει μάλλον την ανάγκη τού να αποτραβηχτούμε από τα εγκόσμια και να μελετήσουμε το ακίνητο παρελθόν, την εποχή των Ισχυρών Μύθων, την εποχή όπου υπήρχε Ιστορία, πάλη των τάξεων κ.λπ. Η νοσταλγία της Ιστορίας παίρνει μορφές όπου το κινηματογραφικό γεγονός, η πιο απλή δραματουργία, απουσιάζει ολοκληρωτικά μετατρεπόμενη σε *εικονογραφία*. Οι φιγούρες κυριαρχούν εδώ, όχι οι ρόλοι. Οι ηθοποιοί γίνονται πιόνια που μονολογούν. Έτσι, το πρώτο στοιχείο που καταργούν οι «νέες» ελληνικές ταινίες είναι οι διάλογοι. Ο θεατρικός μονόλογος εγκαθίσταται για δέκα και πλέον χρόνια. Το «σοβαρό» θέατρο παίρνει την εκδίκησή του από την επιθεώρηση.

6. Τι είναι αυτό που χαρακτηρίζει τα σύγχρονα ελληνικά ντοκιμαντέρ; Από τα *Μέγαρα* και μετά η φωνή οφ, ο λόγος που καθοδηγεί τις εικόνες, *κλείνουν* τις ταινίες οριστικά και ανεπανόρθωτα. Κανένα σημείο διαφυγής, πουθενά. Στο ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '70 το ζητούμενο είναι η διαφύλαξη ενός συμπαγούς χώρου, αρχέτυπο του οποίου αποτελεί ένα νησί, η Μακρόνησος, το μεγάλο απαγορευμένο, ο τόπος του εμφυλίου. Ο εμφύλιος μπλοκάρει ανεπίστρεπτα τη χειρονομία του ντοκιμαντερίστα οδηγώντας τον στην απολογία του εγκλεισμού. Και η τελετή που καθαγιάζει τον εγκλεισμό και τις περιπέτειές του είναι το ίδιο το φιλμ, κλειστό από παντού και άρα ανίκανο να επιχειρήσει το γεμάτο παρεκκλίσεις ταξίδι της μνήμης, ταξίδι γεμάτο από κενά: κανείς μας δεν είναι σε θέση να πει ακριβώς τι ήταν ο εμφύλιος εκτός από το Κ.Κ.Ε., κόμμα που έχει αποφασίσει για το παρελθόν μια και είναι ανίκανο να δει κάποιο μέλλον *εν τη γενέσει*. Οριακά, το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα φιλμάρει γεγονότα προσπαθώντας να τα απολιθώσει. Καμιά ιστορική ή άλλη σχέση δεν διαγράφεται. Το αριστερό φανταστικό γνωρίζει μόνο μία λογική, εκείνη της απόδειξης: όλα πρέπει να αποδειχτούν πριν καν περιγραφούν, τα συμπεράσματα πρέπει να υπάρξουν πριν από την ταινία, πριν έρθει στο φως η διαδικασία που τα γέννησε. Το ντοκιμαντέρ δεν ρισκάρει τίποτα και ιδιαίτερα τη συστατική του χειρονομία, το σημείο εκκίνησής του. «Από πού ξεκινούν αυτές οι εικόνες;» θα μπορούσε να ρωτήσει κάποιος. Δεν το κάνει όμως το ντοκιμαντέρ που γνωρίζουμε, πλασάρει το υλικό του ως αυταπόδεικτο, αυθύπαρκτο, ιερό. Κι ίσως δεν είναι τυχαίο ότι οι μόνες δυο ταινίες που το έκαναν μέχρι σήμερα, αρνούμενες την παντοδυναμία του λόγου οφ, το *Πολεμόντα* του Μαυρίκιου κι ο *Γιώργος από τα Σωτηριάνικα*, του Ξανθόπουλου, αποτελούν κι οι δυο φωνές της εξορίας: εκεί ο Ιστορικός Μύθος υποχωρεί κι αναδύεται μια πολύμορφη κι αντιφατική σύγχρονη πραγματικότητα.





Στη μεγάλη φωτογραφία, ο σκηνοθέτης
την προηγούμενη μέρα των γυρισμάτων.



Οι απέναντι: Μπέττυ Λιβανού, Άρης Ρέτσος.

Θα μπορούσαμε προσωρινά να χωρίσουμε σύμφωνα με τα προηγούμενα το «νέο» ελληνικό ντοκιμαντέρ σε δυο κατηγορίες: α) στο ιστορικό ντοκιμαντέρ που λατρεύει το υλικό του και το αφήνει απείραχτο (νοσταλγία και φετιχισμός της Ιστορίας) ή, όταν προσποιείται ότι επεμβαίνει, υιοθετεί ιδεολογικοποιημένες μεθόδους φτωχές σε κινηματογραφικά αποτελέσματα (Παπαγιαννίδης, Λεβεντάκος). Και στις δυο περιπτώσεις δεν υπάρχει καμιά συνείδηση ότι η Ιστορία, πριν να κάνει οτιδήποτε άλλο, *αναπαριστά τον εαυτό της* κι ότι αυτή η αναπαράσταση εμφανίζεται πάντα ως η «πραγματική» της κατάσταση· β) στο επίκαιρο ντοκιμαντέρ, κληρονομημένο κατευθείαν στην τηλεόραση (ρεπορτάζ του Λιάνη ή του Καρατζαφέρη), όπου ένα πρόβλημα, μια επαγγελματική κατηγορία κ.λπ. απομονώνονται από ολόκληρη την υπόλοιπη ελληνική κοινωνία και αντιμετωπίζονται ως συμπτώματα κάποιας Μεγάλης Τραγικής κατάστασης η οποία όμως δεν αναφέρεται ποτέ με συγκεκριμένο τρόπο. Δεν υπάρχει τίποτα το πιο βαρετό απ' αυτού του είδους τις ταινίες που αποτυγχάνουν στον ίδιο τους τον πρωταρχικό στόχο: παράγουν ιδεολογία, νομίζοντας ότι πολιτικοποιούν την πληροφόρηση.

7. Τι είναι αυτό που ενοχλεί στις «νέες» μυθοπλασίες; Πολύ απλά, η αδυναμία που υπάρχει στην οικοδόμηση μίας επεξεργασμένης σχέσης ανάμεσα σε

μερικούς χαρακτήρες και στο περιβάλλον τους. Ακόμα και σε ταινίες που αναφέρονται στο «περιθώριο», σε κάτι δηλαδή που έχει σημαδευτεί από τη μεγάλη ατομική περιπέτεια, ένας γενικός λόγος κυριαρχεί, που θα ίσχυε για *όλη* τη ζωή, για την πραγματικότητά της. Μικρές Κοσμοθεωρίες έρχονται να αντιμετωπίσουν σ' αυτές τις ταινίες τη Μεγάλη Ενοχλητική Αριστερή Κοσμοθεωρία. Και η δεύτερη και οι πρώτες καταφέρνουν τα πάντα εκτός από το να αφηγηθούν μια ιστορία, να αποτελέσουν πραγματικές μυθοπλασίες. Δεν υπάρχουν ήρωες σ' αυτές τις ταινίες: η πρακτική του μυθολογικού λόγου παράγει μόνο φαντασματοποιημένες καταστάσεις, μιμητικά πρότυπα των χαρακτήρων της ζωής που (συνήθως) παρακολουθούν ή συμμετέχουν σε μια δίκη της κοινωνίας. Ο θεατής των «νέων» ελληνικών ταινιών έχει συνέχεια την αίσθηση ότι βρίσκεται σε μια αίθουσα δικαστηρίου (από εκεί πηγάζει και η επιτυχία του *Ανθρώπου με το γαρύφαλλο,* της μεγαλύτερης επίσημης αριστερής και συνολικά αποδεκτής δίκης που σκηνοθέτησε ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος).

Έτσι οι «νέες» μυθοπλασίες αποδεικνύονται πιο παλιές κι απ' τις «παλιές» εμπορικές ταινίες: απωθώντας τον ηθοποιό βάζουν στη θέση του το κενό ίχνος ενός κινηματογράφου ιδεών (όπως θα λέγαμε έκθεση ιδεών). Αρνούμενες να δουλέψουν στην κατεύθυνση της σκηνοθεσίας μερικών υλικών παρουσιών, μερικών σωμάτων και των ιδεών που θα είχαν *αυτά τα σώματα,* υιοθετούν μια θεατρική κληρονομιά που σέρνει ακόμα τη σκιά της στους εκατό χιλιάδες θιάσους της χώρας. Αψηφώντας, τέλος, το παρόν που δεν είναι άλλο από την τηλεόραση, προσφέρουν στο ελληνικό κράτος την ευκαιρία να οργανώσει αρκετές επιτροπές για τον κινηματογράφο, εκεί που κινηματογράφος ακόμα δεν υπάρχει.

***Υστερόγραφο**: Οι απέναντι,* του Γιώργου Πανουσόπουλου: δέκα χρόνια μετά τη Μαρία Βασιλείου στην *Ευδοκία,* ο Άρης Ρέτσος στους *Απέναντι,* αξιοθαύμαστης ταινίας του Πανουσόπουλου, είναι το μόνο πρόσωπο, ο μόνος ηθοποιός που συγκρατώ από ολόκληρο τον «νέο» ελληνικό κινηματογράφο. Οι *Απέναντι,* χωρίς ίσως να το συνειδητοποιούν, είναι η πρώτη ταινία που προβληματίζεται πάνω στη σχέση «παλιού» και «νέου» κινηματογράφου, τοποθετώντας *απέναντι* και παρακολουθώντας από το τηλεσκόπιο «παλιού» στιλ ηθοποιούς όπως το Γιώργο Σίσκο ή την Μπέττυ Λιβανού. Η απόσταση αυτή ελευθερώνει μια μοναδική ενέργεια κι επιτρέπει στον μοναχικό Χάρη, το φάντασμα της νύχτας, να ζήσει μια σύγχρονη περιπέτεια που συνδυάζει την ερωτική σχέση με τρία μηχανήματα (τις μοτοσικλέτες, τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, το τηλεσκόπιο) με την περιπλάνηση σ' ένα περιβάλλον που δεν είναι πια το αποτέλεσμα μιας χορογραφίας αγγελοπουλικού τύπου αλλά φέρνει τα ίχνη μίας *σκηνογραφίας.* Ούτε εμπορική, ούτε «καλλιτεχνική» ταινία, *Οι απέναντι* βγαίνουν κατευθείαν από τη βαθιά γνώση μιας τηλεοπτικής εκδοχής του κόσμου (και δεν έχουν καμιά ιδιαίτερη σχέση με τον αμερικάνικο κινηματογράφο, όπως έγραψαν οι κατά τα άλλα αμερόληπτοι κριτικοί των εφημερίδων). Μόνο που η γνώση αυτή μετασχηματίζεται, τροποποιείται για τις ανάγκες του κινηματογραφικού μηχανισμού κι ο Πανουσόπουλος γίνεται ο πρώτος (μετά τον Αλέξη Δαμιανό) έλληνας τεχνικός, παραγωγός και σκηνοθέτης που δουλεύει με σενάριο και ηθοποιούς χωρίς να περιφρονεί τη δυναμική τους.

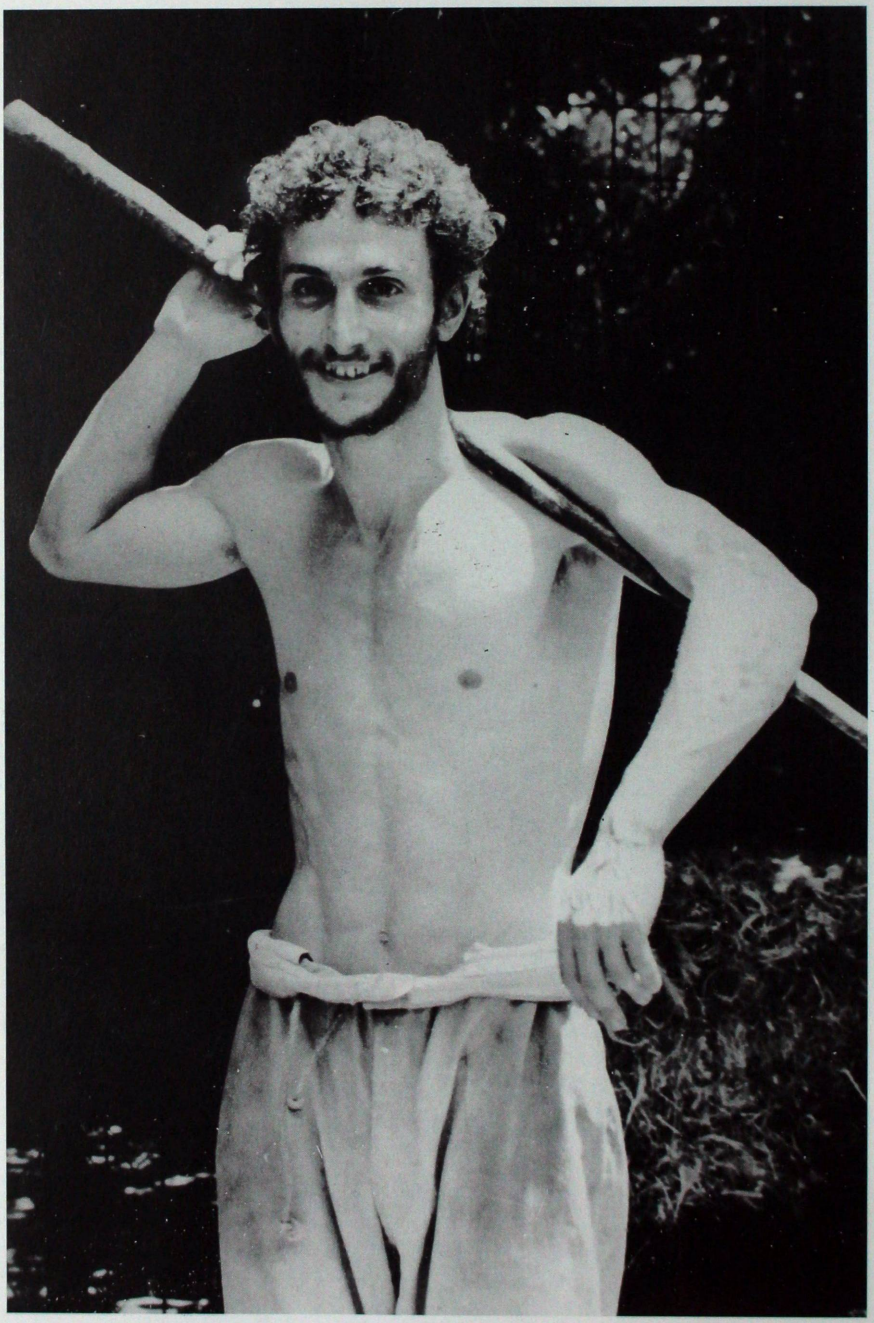
«Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 31, Ιαν.-Ιουν. 1982



Μπέττυ Λιβανού, Άρης Ρέτσος.
Αφίσα του Ψυχοπαίδη.



Μπέττυ Λιβανού, Άρης Ρέτσος.



Μανία:
Άρης Ρέτσος.

Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΞΙΕΣ ΤΗΣ

του Δημήτρη Χαρίτου

Το «σώμα» του κινηματογράφου, δηλαδή οι ταινίες, στο συντριπτικό ποσοστό του γερνάει γρήγορα, παλιώνει. Αυτό που μένει είναι η ιστορία του και η χρήσιμη ένταξη αυτής της ιστορίας μέσα στο ευρύτερο σώμα της κινηματογραφικής ιστορίας. Τα μόλις 110 χρόνια τής μέχρι σήμερα ζωής της 7ης τέχνης είναι πολύ λίγα ώστε να χρειαστεί αρχαιολογική «σκαπάνη» η μελέτη της. Πριν λίγα ακόμα χρόνια βρίσκονταν στη ζωή αρκετοί από τους Έλληνες πιονιέρους της –πριν δυο μήνες «έφυγε» ο Γρηγόρης Γρηγορίου–, αν δεχτούμε ότι τη δεκαετία του '40 τελείωνε η προϊστορία του κινηματογράφου μας και άρχιζε η ιστορία του. Αυτό που κυρίως κάνει την ταινία να «παλιώνει» τόσο γρήγορα είναι, ακριβώς, ότι πρόκειται για ένα μέσο δημιουργικής «γραφής» κατεξοχήν σύγχρονο. Οι συνέπειες είναι προφανείς. Τόσο οι κοινωνίες και οι ιστορίες τους που «αποτυπώνονται» στις ταινίες μεταβάλλονται με απίστευτη στο χρόνο ταχύτητα, όσο και ότι η τεχνολογική εξέλιξη του μέσου πραγματοποιείται με την ίδια θεαματική ταχύτητα. Βρισκόμαστε μόλις στην αυγή της ψηφιακής εποχής. Είναι άλλη η αντοχή των λέξεων και άλλη η εικονοποίηση του περιεχομένου τους, με τους δεσμευτικούς κώδικες της κοινωνικής, κάθε φορά, πραγματικότητας και των αυτοματισμών της. Αν αυτή η πολύ συνοπτική συλλογιστική έχει βασιμότητα, τότε οι 7 μεγάλου μήκους ταινίες που μέχρι σήμερα έχει παρουσιάσει ο Γιώργος Πανουσόπουλος σε διάστημα 27 χρόνων, ανεξάρτητα από τις όποιες καλλιτεχνικές τους αντοχές, καταγράφουν συμπυκνωμένες μεν αλλά ενδιαφέρουσες στιγμές και συμπεριφορές του νεοελληνικού «προσώπου» αυτού του χρονικού διαστήματος. Ανατρέχοντας σήμερα σ' αυτά τα «αφηγήματα» διαπιστώνουμε όχι μόνο τους παγιωμένους τρόπους του καλλιτεχνικού ύφους, του μετιέ, που συγκροτούν τα αμέσως αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου του Πανουσόπουλου, αλλά και τη βαρύτητά τους ως αξιόπιστου «αποθεματικού» διάσωσης μορφών της ελληνικής κοινωνίας της 27ετίας που διατρέχουν. Οι μεταβολές αυτής της κοινωνίας (πιο σωστά, οι αλλοιώσεις) γίνονται φανερές και ενδιαφέρουσες, όχι βέβαια μόνο κινηματογραφικά· κιόλας, π.χ., τα λουτρά του Καϊάφα, χώρος στον οποίο διαδραματίζεται η πρώτη ταινία του Πανουσόπουλου *Ταξείδι του μέλιτος* αποτελούν θνήσκον παρελθόν, μαζί τους και η κοινωνία που το συγκροτούσε. Το κιάλι που χρησιμοποιούσε το «φάντασμα» της ταινίας *Οι απέναντι*, σύμβολο μοναδικότητας μιας «περιθωριακής» χρήσης, σήμερα αποτελεί συνηθισμένο «εργαλείο» της glamorous κοσμικότητας. Καμιά γυναίκα, φιλόδοξο και υπεραπασχολημένο, ανερχόμενο στέλεχος πολυεθνικής επιχείρησης, όπως η ηρωίδα της ταινίας του *Μανία*, δεν θα συνόδευε σήμερα το παιδί της να παίξει στον Εθνικό Κήπο. Άλλωστε αυτός έχει, κυριολεκτικά, καταληφθεί από τα



Αφίσα του Στέφανου Βεζυτζή.



Άρης Ρέτσος, Alessandra Vanzi.



παιδιά των οικονομικών μεταναστών, ενώ η ελληνική γλώσσα εκεί έχει γίνει... μειονοτική. Δηλαδή, και ο κινηματογράφος του Πανουσόπουλου διαθέτει ήδη ενήλικο «χτες». Η άλλη πλευρά είναι οι αναπόφευκτες φθορές, η παλαίωση, στο μέτρο που η αναφορά γίνεται στις πρώτες του ταινίες. Γεγονός, πάντως, είναι ότι καμιά από τις ταινίες του δεν έχει γίνει αρχειακού ενδιαφέροντος υλικό. Σε κλιμακούμενο βέβαια, αξιολογικό βαθμό εξακολουθούν να ενδιαφέρουν τον σημερινό θεατή.

Όταν ο Γιώργος Πανουσόπουλος έκανε το 1979 την παρουσία του ως σκηνοθέτης μεγάλου μήκους ταινίας στο 20ό Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης είχε ήδη πίσω του μια 12χρονη σπουδαία θητεία ως διευθυντής φωτογραφίας σε ταινίες των πιο γνωστών και αξιόλογων ελλήνων σκηνοθετών, αρχίζοντας από τον Άδωνι Κύρου και συνεχίζοντας με τους Παντελή Βούλγαρη, Θόδωρο Αγγελόπουλο, Αλέξη Δαμιανό, Τώνια Μαρκετάκη, Νίκο Παναγιωτόπουλο, Δήμο Θέο κ.ά. Επιπροσθέτως, να ληφθεί υπόψη το τεράστιο σε όγκο έργο που έχει πραγματοποιήσει ως σκηνοθέτης, φωτογράφος και μοντέρ στο χώρο της διαφήμισης από το 1969 μέχρι σήμερα, έχοντας γυρίσει, όπως ο ίδιος δηλώνει, περισσότερα από 1000 (!) σποτ. Σίγουρα, λοιπόν, δεν ήταν οι δυο μικρού μήκους ταινίες του (που είχαν προηγηθεί) αυτές που έδωσαν στο *Ταξείδι του μέλιτος* το εντυπωσιακά ώριμο αποτέλεσμα για πρώτη ταινία. Ήταν η μακρόχρονη και επιτυχημένη άσκησή του στη φωτογραφία και οι αυστηροί κανόνες που απαιτεί η φύση του διαφημιστικού σποτ. Και όλα αυτά σε μια περίοδο δημιουργικής «έξαψης» του ελληνικού κινηματογράφου, τέσσερα μόλις χρόνια από την πτώση της απριλιανής δικτατορίας.

Την ίδια χρονιά που ο Πανουσόπουλος σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία, μια σειρά από, λίγο πάνω - λίγο κάτω, συνομήλικούς του σκηνοθέτες παρουσιάζουν, επίσης, δουλειά τους. Μια προσεκτική θεώρηση αυτών των ταινιών αποκαλύπτει ευρύτερες μεταξύ τους θεματογραφικές συγγένειες και συγγένειες χειρισμού, με έντονο ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα και αισθητά χαμηλότερους από πριν πολιτικούς τόνους, αν και στο κοινωνικό υπόστρωμα της αφήγησης ο θεατής εύκολα ανακαλύπτει σ' αυτές έντονη κριτική της αστικής κόπωσης και των αδιεξόδων της. Αυτά τα γνωρίσματα αφορμώνται από τη Μεταπολίτευση και «ενηλικιώνονται» μέχρι το 1981, μέχρις εκεί. Στη συνέχεια, όπως είναι γνωστό, όχι μόνο ο «ανήσυχος» αλλά γενικά ο ελληνικός κινηματογράφος, φυσικά με τις εξαιρέσεις του, θα μπει στο περιθώριο. Τα σκήπτρα, της ηλιθιοποίησης, θα τα πάρει η τηλεόραση. Έτσι, λοιπόν, από το 1978 μέχρι και το 1981, ο Νίκος Νικολαΐδης παρουσιάζει τα (θρυλικά) *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, ο Κώστας Φέρρης τα *Δυο φεγγάρια τον Αύγουστο*, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος τους *Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας*, αλλά και το *Μελόδραμα;*. Η Φρίντα Λιάππα το *Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις*, ο Τώνης Λυκουρέσης τη *Χρυσομαλλούσα*, ο Βασίλης Βαφέας την *Ανατολική Περιφέρεια*, ο Παύλος Τάσιος την *Παραγγελιά*, ο Νίκος Ζερβός τον *Εξόριστο στην κεντρική λεωφόρο* και ο Πανουσόπουλος –επανερχόμενος– τους *Απέναντι*. Κοινό γνώρισμα (σε ανοιγμένη βεντάλια ανάγνωσης) αυτών των ταινιών είναι το ενδιαφέρον τους για το τρέχον κοινωνικό πρόσωπο, ο πολύτιμος «ιδιώτης», το άτομο και όχι το ιδεολογικοπολιτικό «αντικείμενο». Αναφερόμαστε στα χρόνια που ο Αγγελόπουλος βρίσκεται σε πλήρη παραγωγικό οργασμό. Μόλις

τρία χρόνια πριν εμφανιστεί ο Πανουσόπουλος έχει παρουσιάσει τον εμβληματικό *Θίασο*. Δυο χρόνια αργότερα τους *Κυνηγούς*, ταινία εξ αίματος συγγενή με την προηγούμενη, χωρίς να δημιουργείται –τότε– σχολή μίμησης για μια οραματική «απολογία» της Αριστεράς, γιατί ούτε π.χ. το *Εργοστάσιο* (1978) του Τάσου Ψαρρά, ούτε το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ του Τάκη Παπαγιαννίδη *Η ηλικία της θάλασσας* συγγενεύουν ή δείχνουν τέτοια πρόθεση. Μάλλον θνήσκουσες εμμονές –με τρόπο έντιμο– υπερασπίζονται. Η επτάχρονη δικτατορία που προηγήθηκε και το επερχόμενο «βαρομετρικό χαμηλό» του ΠΑΣΟΚ άλλαζε αισθητά τον άξονα περιστροφής της έμπνευσης στον κινηματογράφο μας. Μέσα από τις καθημερινές ιστορίες μπορούσες να πεις τα πάντα, να τα υπονοείς ή να τα δείχνεις ή και τα δύο μαζί. Οι υπαρξιακοί δρόμοι οδήγησαν τα λάβαρα και τις φανφάρες στην αποθήκη. Καιρός να ξαναδούμε με αντισυμβατικούς τρόπους, τη χαρά και τον τρόμο του έρωτα, τη μοναξιά, τα αδιέξοδα της πλήξης –ατομικής και συλλογικής– και του κορεσμού, την επαναδιαπραγμάτευση της προοπτικής του θανάτου, την παυσίλυπη καταφυγή στη χαρά και στις αισθήσεις.

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος είναι από τους πιο καθημερινούς εκπροσώπους αυτού του ρεύματος. Και δείχνει και υπονοεί. Εκπληκτικό κινηματογραφικό μάτι, ακόρεστος εραστής της λεπτομέρειας: ευχέρεια που τελικά γίνεται εργαλείο σύνθεσης ή αποκάλυψης των κοινωνικών διαστρωματώσεων. Αφηγητής - παρατηρητής τόσο των ευχάριστα επιπόλαιων όσο και του σημαντικού, αλλά χωρίς κραυγαλέες επιδείξεις (έχει πλήθος τέτοιες δυνατότητες ο κινηματογράφος που κατά κανόνα τις χρησιμοποιούν οι ατάλαντοι). Μέσα στα πράγματα και αυτής της ανιαρής καθημερινότητας, ο Πανουσόπουλος ψάχνει και βρίσκει αφηγηματικά «διαμαντάκια», σκιτσάροντας –πάντοτε κινηματογραφικά– τυχαίους χαρακτήρες που όμως στη πορεία της ταινίας αποδεικνύονται φορείς διαφευγόντων, από το κορεσμένο στην πληθωρική επικαιρότητα κοινό, «μυστικών». Κατεξοχήν κοινωνικός δημιουργός, δεν επιχείρησε ποτέ στις ταινίες του «τσαλίμια» τρόπων και ύφους. Ευθύγραμμη, ευανάγνωστη η κινηματογραφική του γραφή, εντούτοις σφύζει από τη φρεσκάδα του «μάστορα». Γι' αυτό, άλλωστε, ειδικά το σημείο έχει από πολύ νωρίς κερδίσει την αναγνώριση από το σύνολο του κινηματογραφικού μας κόσμου. Το πρόβλημα με τις ταινίες του Πανουσόπουλου είναι να μην αφεθείς στην προσδοκία μόνο μιας καλοφτιαγμένης ψυχαγωγίας. Είναι βέβαιο ότι πίσω από την άψογη κατασκευή βρίσκεται ο ψυχόκοσμος, το κοσμοείδωλο του δημιουργού, οι ανησυχίες του, οι διαφυγές από τους δύσκολους απολογισμούς της ζωής, όπως ο καθένας μας τη διασχίζει. Εννοώ τη ροή του χρόνου. Και ο Πανουσόπουλος τα περιέχει όλα αυτά στις ταινίες του. Δεν είναι τυχαίο ότι τα σενάρια των ταινιών του φέρουν είτε μόνη τη δική του υπογραφή (*Ταξείδι του μέλιτος, Μανία*) είτε τη δική του και των άλλων συνεργατών. Μόνη εξαίρεση η *Τεστοστερόνη*, αλλά και εδώ το σενάριο στηρίχθηκε σε δική του ιδέα. Και σενάριο που δεν ακουμπάει πάνω σε μια ιδέα είναι καταδικασμένο.

Το *Ταξείδι του μέλιτος* είναι ανοιχτό στο παιχνίδι της διπλής ανάγνωσης. Κρίσιμο, με αυτή την έννοια, σημείο αποτελεί η αρχική σκηνή της ταινίας

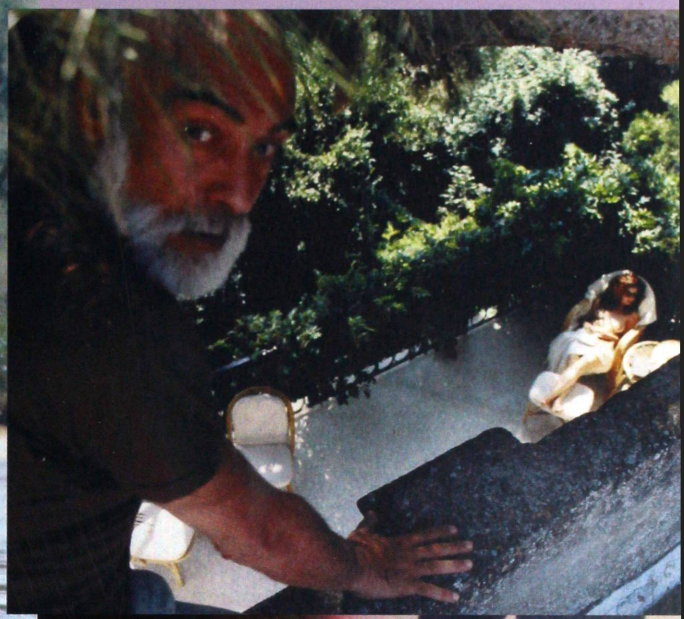
Μ' αγαπάς;





Αντώνης Θεοδωρακόπουλος, Βάνα Μπάρμπα.
Όλγα Ζήση.
Μαρία Παπαλάμπρου.
Ανδρέας Μπάρκουλης.
Χρήστος Ευθυμίου, Νόνη Ιωαννίδου.









Ταξείδι του μέλιτος: Μπέττυ Λιβανού.

διάρκειας δυόμισι λεπτών. Διακόπτεται, και με την ίδια περίπου διάρκεια επανέρχεται, συνεχίζει και κλείνει το έργο: Ο Λέων (Σταύρος Ξενίδης) και η γυναίκα του Ζαχαρούλα (Αλέκα Παΐζη) κάθονται με τις βαλίτσες τους σε παραλιακό καφενείο, προφανώς σε αναμονή. Ο Λέων σηκώνεται, προχωράει προς την άκρη της παραλίας και με το σταθερό, περιστρεφόμενο κιάλι που βρίσκεται εκεί ρίχνει ματιές προς τη γυναίκα του στο καφενείο και κατόπιν προς το ξενοδοχείο στη απέναντι πλευρά της λίμνης των ιαματικών λουτρών του Καϊάφα. Θα είναι το 19ο καλοκαίρι που τα επισκέπτονται και η πρώτη φορά χωρίς τη μοναχοκόρη τους η οποία βρίσκεται, ως νεόνυμφη, σε ταξίδι του μέλιτος. Όταν λίγο πριν το τέλος της ταινίας ο Λέων επιστρέφει στο καφενείο, τη γυναίκα του την έχει πάρει ο ύπνος. Την ξυπνάει μ' ένα τρυφερό ασπασμό στο μέτωπο. Ό,τι διαδραματίζεται ανάμεσα στην κομμένη στη μέση σκηνή καλύπτει το μέγιστο μέρος της διάρκειας της ταινίας το οποίο διαδραματίζεται στα λουτρά. Πολύχρονες αλλά περιστασιακές φιλίες, ανιαρή καθημερινότητα, μνήμες οδυνηρές ή της παρηγοριάς –συνήθως κομπορρήμονα ερωτικά ανδραγαθήματα–, αναζητήσεις διαφυγής ή και φυγής, αλλά οι ίμεροι είναι πλέον ανάπηροι. Παραθεριστές της τρίτης, ή αυτών που την πλησιάζουν, ηλικίας βρίσκονται «συναθροισμένοι» στην Αχερουσία και το καραβάκι που θα τους περάσει στον τελικό προορισμό. Στο μεταξύ βιώνουν αυτή την προετοιμασία για το Μέγιστο Μάθημα. Αν ο συμβολισμός είναι σωστός. Ο θεατής, πάντως, έχει τη δυνατότητα να παραμείνει στον αφρό των ημερών. Τι, δηλαδή, εισπράττει; Είτε όσα συνέβησαν στην ταινία συνέβησαν στο όνειρο, είτε το όνειρο είναι η μοναδική πραγματικότητα.

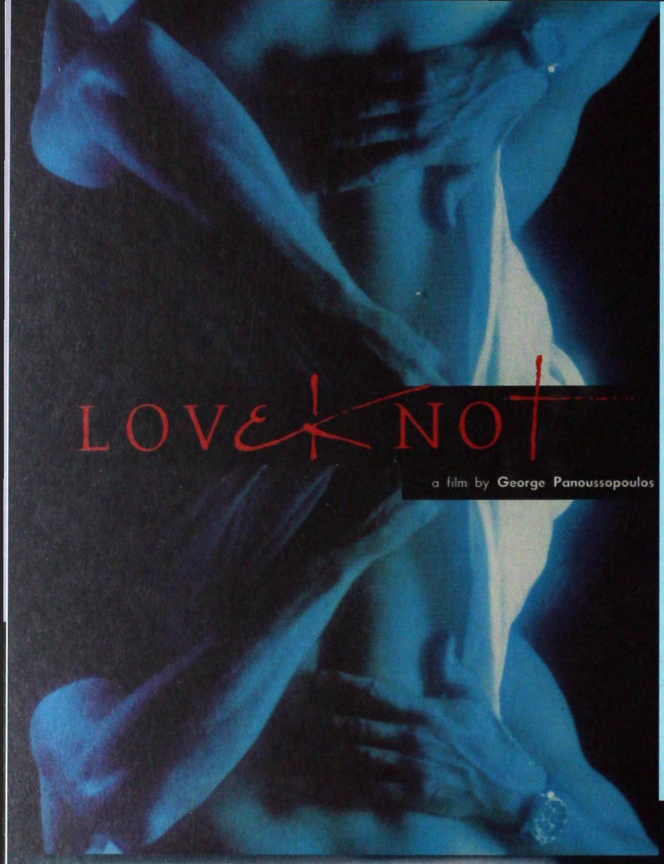
Όταν ο Πανουσόπουλος γυρίζει το *Ταξείδι του μέλιτος*, του οποίου υπογράφει και το σενάριο, δείχνει μια αξιοθαύμαστη γνώση του μεσοαστικού κόσμου (στις ιστορίες του οποίου θα στηρίξει όλες τις ταινίες του), αλλά και

της τρίτης ηλικίας. Και έχει σημαντικό ενδιαφέρον το στοιχείο αυτό. Γιατί είναι η γνώση των πραγμάτων που στηρίζει την αλήθεια της καλλιτεχνικής προσπάθειας.

Η δεύτερη ταινία του, *Οι απέναντι* (1981), παραμένει μέχρι σήμερα η εμβληματική του. Η αξιολογική της θέση στον ελληνικό κινηματογράφο παραμένει αμετακίνητη, παρ' όλο το τέταρτο του αιώνα που διέτρεξε από τότε. Αντιμετωπίζει αυτό το χρόνο αρυτίδωτη, προκλητική, καθαρόαιμη cult, αλλά ταυτόχρονα με βαθιές ανάσες από τρυφερές ανθρώπινες αποχρώσεις αισθημάτων. Με κατανόηση για κάποιους τρόπους ζωής –και έμμεση αποδοχή– αλλά και μακριά από ιδεολογηματικά κηρύγματα. Είναι πιο χρήσιμο να φωτίζεις το πώς είναι η ζωή και όχι όπως τη φαντασιώνεσαι από σκοπιμότητα. Άλλωστε ο ρομαντικός ρεαλισμός είναι το χειρότερο είδος ρεαλισμού, είναι πιο αληθινός ο τρόπος που το «φάντασμα» (ανεπανάληπτη η ερμηνεία του Άρη Ρέτσου και ο ρόλος του ο πιο αυθεντικός μπίτνικ που αξιώθηκε ο ελληνικός κινηματογράφος) «μετράει τ' άστρα». Στους *Απέναντι* (ταινία-αιφνιδιασμός για την τότε κινηματογραφική μας πραγματικότητα) φωτογραφίζονται τα ανεπίγνωστα αδιέξοδα ζωής εκείνων των γήινων «μικρόκοσμων» της ταινίας, άλλων ριζωμένων στα παραδοσιακά τους πρότυπα και άλλων γητεμένων από ξενόφερτες απομιμήσεις φυγής, που σπινάρουν, εντούτοις αμετακίνητοι, στην άμμο. Είναι η χρονιά που η Ελλάδα (με το ένα της πόδι στη τριτοκοσμική της πραγματικότητα) μπαίνει στην τότε ΕΟΚ και το ΠΑΣΟΚ έρχεται να καταστήσει τη λαϊκίστικη μεγαληγορία εθνική ιδεολογία. *Οι απέναντι* διατηρούν την αξία τους γιατί δεν είναι η μπαλάντα ε-



Οι απέναντι: Μπέττυ Λιβανού, Άρης Ρέτσος.



Ελεύθερη κατάδυση









Αλέκος,
Συσσοβίτης,
Βαλέρια
Χριστοδουλίδου,
Καρυοφυλλιά
Καραμπέτη.

νός «μπανιστιρτζή» αλλά η ελεγεία για ένα κόσμο που αναζητάει μάταια όραμα και νόημα. Το μάταια είναι ένας ατμοσφαιρικός χώρος που του έχει ιδιαίτερη αδυναμία η ποίηση. Μ' αυτή την διαπίστωση τελειώνει την ταινία ο Πανουσόπουλος.

Έργο καθ' ολοκληρίαν δικό του είναι η τρίτη του ταινία *Μανία* (1985), αφού μαζί με το σενάριο και τη σκηνοθεσία δικά του είναι τόσο η φωτογραφία όσο και το μοντάζ της ταινίας. Αυτές οι οπωσδήποτε σπάνιες περιπτώσεις, όταν αφορούν μεγάλου μήκους επαγγελματικές παραγωγές, μαρτυρούν ολοκληρωμένους κινηματογραφιστές. Ο δημιουργός, που κατείχε την τέχνη του σε όλη της την έκταση, κερδίζει ακόμα περισσότερο το σεβασμό μας. Φιλόδοξη η σεναριακή σύλληψη της ταινίας. Πίσω από τον παράλληλο παγανισμό της που τον αναδεικνύουν η εντυπωσιακή δεξιοτεχνία κινηματογράφησης και του μοντάζ, το θέμα της ακουμπάει με γυμνό ρεαλισμό στο όλο και πιο συχνά, την περίοδο εκείνη, εμφανιζόμενο σύμπτωμα του νεο-μεσοαστικού ζευγαριού, με φανερή οικονομική άνεση, το οποίο παρά την ύπαρξη παιδιών οδεύει ταχέως στην πλήξη και την κόπωση. Το βλέπουμε πιο καθαρά στη σύζυγο, ταχέως προωθούμενο στέλεχος διεθνούς επιχείρησης πληροφορικής. Το άθροισμα των ανελαστικών επαγγελματικών υποχρεώσεων και των οικογενειακών, φορτίζει σε υψηλό βαθμό την ψυχική και νευρική αντοχή της νεαρής και όμορφης γυναίκας. Σφήνα-έκρηξη στα αδιέξοδά της θα



Μανία: Άρης Ρέτσος, Alessandra Vanzi.

αποτελέσει ο περίπατος που πραγματοποιεί με την ανήλικη κόρη της στον Εθνικό Κήπο. Θα ανατρέψει (ποιητική αδεία) σε απρόβλεπτο βαθμό το μέχρι εκείνη τη στιγμή σκηνικό. «Δάνεια» από αρχαία τραγωδία, βουκολισμός, διονυσιασμός, Νύμφες, και με έξοχο;ηνό τον Ρέτσο, υπομνήσεις που την οδηγούν σε λυτρωτικό ερωτισμό παρά τη σπουδαία κινηματογράφηση. Κανείς όμως δεν μπορεί να παραβλέψει τις προθέσεις του Πανουσόπουλου· την τολμηρή ανατροπή και το ταξίδι στον σκοτεινό βυθό του μυαλού και της ψυχής της καταπιεσμένης ηρωίδας.

Ο ερωτισμός είναι από τα κυρίαρχα συστατικά του κινηματογράφου του Πανουσόπουλου. Όχι η Ουρανία αλλά η Πάνδημη Αφροδίτη είναι αυτή που δίνει την αρμυρή γεύση σχεδόν σε όλες τις ταινίες του. Ποτέ, όμως, δεν τον είδε σαν «εργαλείο», σαν κράχτη εμπορικότητας. Η ερωτισμική παρόρμηση είναι κίνητρο και χαρά της ζωής. Το πρόβλημα στην τέχνη είναι η διάκριση και ο βαθμός ελευθεριότητας, η διάκριση της τόλμης από την τολμηρότητα. Και ο Πανουσόπουλος δεν ήταν ποτέ χυδαίος. Είτε σαν ουσία ζωής, είτε σαν ελκυστική επίστρωση που επικαλύπτει τον αρχέγονο φόβο του θανάτου, ο Πανουσόπουλος δίνει στην εικόνα μια, συχνά σαρκαστική, αριστοφάνεια διάσταση. Στην τέταρτη ταινία του, το *Μ' αγαπάς;* (1989), αυτό το αγέραστο ερωτικό γαϊτανάκι πρωταγωνιστές του έχει τη φύση και τις αισθήσεις, τροφοδότες του υγιέστερου ενστίκτου, όχι μόνο του ανθρώπου. Είναι προφανές



Μ' αγαπάς;: Μυρτώ Παράσχη, Μπέττυ Λιβανού.



Μια μέρα τη νύχτα: Χρήστος Μύτης.





Μια μέρα τη νύχτα:
Νίκος Αρβανίτης,
Μαριλίτα Λαμπροπούλου,
Αργυρώ Λούπη,
Θάνος Σαμαράς,
Ρένος Μάντης,
Ηλίας Λογοθέτης,
Χρήστος Νομικός,
Ανδρέας Ντούζος.







ότι ο Πανουσόπουλος καλύτερα «αντιλαμβάνεται» τον κόσμο (δηλαδή μια καθολική αίσθηση του κόσμου) ως είκασμα παρά ως ακρόαμα. Το *Μ' αγαπάς* είναι ένα δοξαστικό, ερωτικό όραμα της ζωής, και δεν μοιάζει για τυχαίο ότι τη φωτογραφία της ταινίας την ανέλαβε ο ίδιος. Σίγουρα, αν ζούσε ο Μπατάιγ θα προσυπέγραφε την ταινία, όχι γιατί συγγενεύει με τη δική του ιδεολογική νοσηρότητα αλλά γιατί αυτή δοξάζει το μάτι.

Η *Ελεύθερη κατάδυση* (1995) είναι –από κατασκευαστική άποψη (και αυτό σε μια ταινία μετράει ιδιαίτερα)– ίσως η πιο ώριμη δουλειά του Πανουσόπουλου. Ένα εντυπωσιακά άρτιο θέαμα, με πλούσιες σκηνοθετικές ιδέες, ανοιχτές, ευλύγιστες, λουσμένες στο πλούσιο καλοκαιρινό φως το οποίο εξοβελίζει κάθε εσωστρέφεια. Και το δείχνει χαρακτηριστικά αυτό το τελευταίο, σαν κοντράστο, στο πρόσωπο της φαρμακοποιού. Δηλαδή περιγράφουμε τη δύναμη που εκπέμπει το «βλέμμα» της ταινίας. Όμως αυτή η έλξη του βλέμματος δεν αναλώνεται σε καλλιτεχνικά κάδρα, αλλά στην περιεχόμενη πληρότητα αφήγησης. Και το αφήγημα το κάνουν πριν απ' όλα οι εικόνες της· αυτές γοητεύουν και ο λόγος επικουρεί, όλη η ηχητική μπάντα επικουρεί. Το ελληνικό τοπίο δοξάζεται, «κατάδυση» στο φως γίνεται, δυσκολεύοντας μοιραία κάθε δραματική «πύκνωση» που λογικά θα έπρεπε να οδηγήσει η αιμομεικτική σχέση, η οποία τοποθετείται σεναριακά στο κέντρο του σεναρίου. Να το επαναλάβουμε· ο Πανουσόπουλος είναι ο κατεξοχήν διονυσιακός έλ-



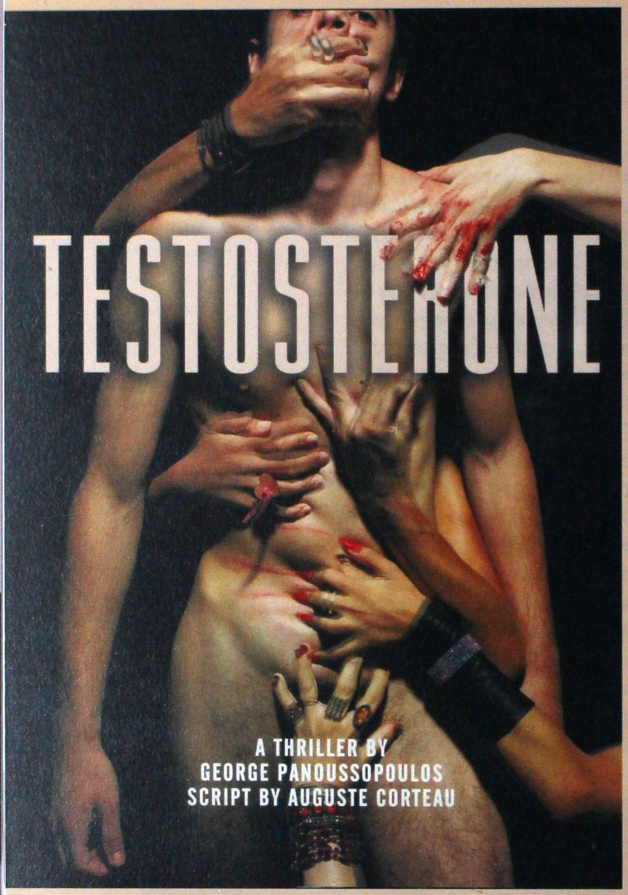
Ελεύθερη κατάδυση: Αλέκος, Συσσοβίτης, Βαλέρια Χριστοδουλίδου, Καρυοφυλλιά Καραμπέτη.

ληνας σκηνοθέτης. Εδώ, στον γαλάζιο βυθό του Κρητικού πελάγους: οι «καταδυόμενοι» εραστές δεν συναντούν τον ζοφερό ψυχισμό των μπεργκμανικών ταινιών. Παρ' όλα αυτά, ο μεγάλος αριθμός –μάλλον ετερόκλητων– συνσεναριογράφων, κατέληξε σ' ένα σενάριο πάτσγουορκ στην προσπάθειά τους να συνδέσουν έκκεντρους άξονες στο πώς θα πυκνώσει δραματουργικά η αμήχανη σχέση των δύο ετεροθαλών αδελφών. Ασφαλώς δεν είναι προς θάνατο ότι ο θεατής δεν φεύγει συντετριμμένος. Ίσως να την επιδίωξε η σκηνοθεσία αυτή τη χαμηλή θερμοκρασία. Άρκεσε ο χημικός καταλύτης της Βαλέριας Χριστοδουλίδου (ο συνεπέστερος –σεναριογραφικά– ρόλος της ταινία) για να λυθεί ο «γόρδιος δεσμός». Κατά τ' άλλα αγγίζει κάποιες φορές το απίστευτο το τι ανακαλύπτει και αποκαλύπτει το μάτι του Πανουσόπουλου. Κάνει απόλαυση τον (ταλαίπωρο) ελληνικό κινηματογράφο.

Με το *Μια μέρα τη νύχτα* (2001), έκτη ταινία, έκανε δώρο πολύτιμο στην Αθήνα. Σε πείσμα του γνωστού λαϊκού γνωμικού ότι «της νύχτας τα καμώματα τα βλέπει η μέρα και γελάει», ο Πανουσόπουλος μετέτρεψε αυτά τα «καμώματα» σε έναν αριστοφάνειας έμπνευσης ύμνο για την πιο όμορφη ώρα –ιδίως τις χλιαρές της νύχτες– αυτής της κακοπαθημένης πόλης. Τότε οι άνθρωποί της, αυτοί που την κατοικούν, ακόμα και οι επήλυδες, καταχωνιάζουν τη μιζέρια τους της ημέρας και μεταμορφώνονται σε θεράποντες και θεραπαινίδες του τραγοπόδαρου Πάνα. Η γενετήσια ορμή της ζωής κυ-



Μια μέρα τη νύχτα: Μπέττυ Λιβανού.





Ναταλία Δραγούμη,
Δημήτρης Λιακόπουλος.

Αύγουστος Κορτώ,
Δημήτρης Λιακόπουλος.







Όλγα Μπογκτάνοβιτς.

Ούλα Πιένκος,
Δημήτρης Λιακόπουλος,
Ηρώ Πατσιαντζή,
Δήμητρα Ματσούκα.

Δημήτρης Λιακόπουλος,
Κερασία Σαμαρά.





ριαρχεί στον βιολογικό κύκλο όλων, δρώντων και απόμαχων. Παραβάτες αλλά και υπερβαίνοντες τη ρουτίνα της ημέρας «δραπετεύουν» στις νύχτες προκειμένου να πιούν, να πουν, κι όσοι «δύνανται» να παραδοθούν στους ίμερους μέσα στην καρδιά αυτής της πόλης. Έστησε το σεναριακό του «στρατηγείο» στο κέντρο τής, όχι «κατ' ευφημισμόν», παλλάδος Αθήνας (στο στενό της Αγίας Ειρήνης, προς το τέλος της Αιόλου) προκειμένου να δώσει έμφαση αυθεντικότητας στη συνέχεια της συγκεκριμένης «τελετουργίας». Γιατί το άλλο είναι αυτό το εμπνευσμένο εύρημα της παρέας –των μεσήλικων μεσοαστών– που μαζεύεται τα βράδια, έξω στον έρημο δρόμο, κάθε φορά που το εκεί φαρμακείο, ενός από την παρέα, έχει διανυκτέρευση. Τρώνε, πίνουν, υμνούν με ελευθεριάζουσα γλώσσα τον έρωτα, τα πάθη και τα παθήματά του, το αλατοπίπερο της ζωής. Και, φυσικά, είναι στιγμές που μέσα από την απελευθερωμένη χαρά, αισθάνεσαι να σε διαπερνάει το γλυκόπικρο ξόρκισμα του άλλου, του μεγάλου φόβου. Γύρω από αυτόν τον αφηγηματικό πυρήνα περιστρέφονται και τρεις άλλες –δίκην ηλεκτρονίων– ερωτικές ιστορίες που επεξηγούν το «διά ταύτα» της παρέας. Τη μαγεία την ολοκληρώνει ο «μεγάλος περίπατος» του ευφάνταστου πιτσιρικά ονειροβάτη σε σωστά διαλεγμένες διαδρομές της Αθήνας. Τι σπουδαία αποφόρτιση χαρίζουν αυτές οι έστω και κινηματογραφικές «ονειροβασίες». Γνώμη μας είναι πως η ταινία αυτή είναι οριακό επίτευγμα του Πανουσόπουλου ως προσωπική του στάση ζωής. Άρωμα θετικής στάσης και αγάπης για τον άνθρωπο.

Είναι αλήθεια ότι η *Τεστοστερόνη* (2004), η τελευταία, μέχρις ώρας, ταινία του Πανουσόπουλου υποεκτιμήθηκε από τη γενικότερη υποδοχή που της έγινε. Και έδινε λαβές γι' αυτό. Όμως, ύστερα από 25 χρόνια θητείας στη σκηνοθεσία, ο κινηματογραφιστής Πανουσόπουλος παραμένει... προβλέψιμος μέσα στους αιφνιδιασμούς των σεναριακών επιλογών. Έχει και η *Τεστοστερόνη* τον μακρινό της Πανουσοπουλικό πρόγονο και αυτός είναι η δεύτερη ταινία του σκηνοθέτη, η *Μανία*. Μόνο που εκείνη ήθελε να είναι κοινωνικό δράμα, ενώ τώρα επικαλύπτεται από στοιχεία σεξοκωμωδίας (όχι, βέβαια, των τρόπων του Τίντο Μπρας), για να καταλήξει σε μαύρη μεν κωμωδία αλλά και με εμφυτεύματα από μύθους ιεροτελεστιών γυναικοκρατίας (αυτό δεν υπονοεί η απουσία ανδρών στο χειμωνιάτικο κυκλαδονήσι;). Αυτό που βιώνει (ή που φαντασιώνεται) ο 20χρονος ναύτης, είναι η υπερέκκριση της δικής του τεστοστερόνης ή και η οιστρηλασία των γυναικών λόγω οιστρογόνων. Προφανώς η ζήτηση ήταν απείρως μεγαλύτερη από την προσφορά. Ένας, έστω και νεαρός, άντρας απέναντι σε μια πανστρατιά σεξουαλικά σαρκοβόρων γυναικών. Μόλις η ταινία έχει εξαντλήσει τα στιγμιότυπα των ερωτισμικών ορντέβρ (μερικά από αυτά απολαυστικά), θα το γυρίσει το «παιχνίδι». Θα βρεθούμε μπροστά σ' ένα πλήθος ορχούμενων μαινάδων –πάλι οι *Βάκχες*– και μάρτυρες της κηδείας ενός άλλου Πενθέα. Τολμηρή η ιδέα της μεταγραφής, «γυναίκες δηλητήριο» έλεγε παλιότερα ο Νίκος Ζερβός, αλλά η διεκπεραίωση έδειξε εύκολη. Λες και η «στροφή» της εξόδου της ταινίας έγινε καθ' οδόν. Πάντως και σ' αυτήν υπάρχουν όλες εκείνες οι σκηνοθετικές αρετές που δικαίως την κάνουν να φέρει την υπογραφή Πανουσόπουλος.



Τεστοστερόνη: Γιώργος Πανουσόπουλος, Σίμος Σαρκετζής, Εμμανουέλα Φραγκιαδάκη, Κώστας Παπαζώης.

Μοιάζει παραδοξολόγημα, αλλά ο κινηματογράφος του Πανουσόπουλου έχει αντοχές στο χρόνο γιατί έχει εθνική ταυτότητα. Η ελληνικότητά του δεν είναι φολκλορική. Είναι οι χώροι, οι άνθρωποι, και τα σουσούμια τους που κάνουν εύκολα αναγνωρίσιμη αυτή την ταυτότητα. Δεν επιχειρεί ποτέ «σκηνογραφημένο» εξωτισμό προκειμένου να χρησιμοποιηθεί ως ποιητικό δόλωμα. Η ποίηση και η συγκίνηση στις ταινίες του, σάρκα τους, πηγάζει αβίαστα και διακριτικά απ' αυτές. Ολόκληρος ο κινηματογράφος του διαθέτει μια χαρακτηριστική, ανοιχτόκαρδη υγεία. Και ενώ δίνει την εντύπωση ότι αρέσκεται στην εύκολη λύση, στην πραγματικότητα βρίσκεται μπροστά στην άνεση του έμπειρου τεχνίτη - δημιουργού. Διαλέγει ιστορίες που του «κάθονται» στον ψυχισμό και τη λογική του, τις αφηγείται δε στον θεατή με την άνεση σαν να καθότανε μαζί του πίνοντας καφέ. Έτσι απλά. Είναι αυτό που σε κάνει να φέρνεις στο μυαλό σου κάποιες μακρινές «συγγένειες» που έχει με τον Σταύρο Τσιώλη, για τον δήθεν ανέμελο τρόπο που κοιτάζουν ετούτο τον τόπο, τρόπο αγάπης. Άνθρωποι και χώροι και ιστορίες γίνονται όλα ένα τρυφερό τοπίο. Ο χρόνος, ο ελληνικός χρόνος, τα αγαπάει και τα προφυλάσσει όλα αυτά.

Σεπτέμβριος 2005



Ο Γιώργος Πανουσόπουλος με τον Νίκο Περάκη, στο γύρισμα της ταινίας *Λούφα και παραλλαγή*.

Τεστοστερόνη: με την Μπέττυ Λιβανού.





ΦΩΤΟ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Με τον Αλέξη Δαμιανό. Εκάλη, Σεπτέμβριος 2004.



Ταξείδι του μέλιτος: Θάνος Βελούδιος.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΣΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟ

της Αφροδίτης Νικολαΐδου

Η ιδιαίτερη σχέση της Αθήνας (όπως άλλωστε και κάθε πρωτεύουσας) με το σινεμά ξεκινά ήδη από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του (ενδεικτικά αναφέρω τις *Περιπέτειες του κυρίου Βιλλάρ*), ενώ φτάνει στο απόγειό της με τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ). Ο κινηματογράφος των δεκαετιών '50 και '60 αποτύπωσε από τα φτωχοξενοδοχεία του σταθμού Λαρίσης μέχρι τις συνοικίες του Κολωνακίου και από τις βίλες της Φιλοθέης μέχρι τα αυθαίρετα του Περάματος. Η Αθήνα σε οικοδομική και δημογραφική ανάπτυξη εν εξελίξει κάνει εμφανή την παρουσία της καθ' όλη τη διάρκεια αυτού που ονομάστηκε ΠΕΚ. Μάλιστα η παρουσία της εντείνεται αν σκεφτούμε την αντιπαράθεση που δημιουργείται από τις ταινίες ορεινής περιπέτειας, ταινίες της υπαίθρου που έρχονται τελικά σε ευθεία αντίθεση με αυτό που οι αστικές (ταξικά και χωρικά) ταινίες κατέγραψαν.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 το ελληνικό σινεμά φαίνεται να διαχωρίζει τη θέση του από το παλιό και η πόλη πρωταγωνιστεί λιγότερο. Η Αθήνα γίνεται περισσότερο ένα αδιάφορο σκηνικό ή πρωταγωνίστρια με αρνητικό πρόσημο. Όταν είναι παρούσα φαντάζει πλέον απειλητική, άμορφη, συμπαγής και δύσκαμπτη. Στις ταινίες των Νικολαΐδη, Παναγιωτόπουλου, Τάσιου και Κατακουζηνού, η Αθήνα ντύνεται με διαφορετικά πρόσωπα αλλά πάντα «βρώμικα», πραγματικά και ηθικά: τα δωμάτια αλλά και οι δρόμοι στο *Βαρύ πεπόνι* (1977) του Τάσιου, οι άνθρωποι στον *Άγγελο* (1982) του Κατακουζηνού, η πιθανότητα ενός τρομακτικού αστικού χώρου στη *Πρωινή περίπολο* (1987) του Νικολαΐδη. Μετά την αστυφιλία και τη μετανάστευση που σηματοδοτούσαν μια κίνηση σωμάτων μέσα και έξω από την πόλη την εποχή του εμπορικού κινηματογράφου, η Αθήνα έχει γίνει στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ) πιο εσωστρεφής. Η εσωστρέφεια αυτή δεν οφείλεται στην ερμητικότητα για την οποία κατηγορήθηκε πολλές φορές ο ΝΕΚ, γιατί υπήρχαν πολλές εξαιρέσεις σε αυτή την στερεότυπη άποψη και ο κινηματογράφος του Πανουσόπουλου ήταν μία από αυτές. Καταρχάς οφείλεται σε μια σχέση συνάφειας που συνδέει κινηματογράφο και πόλη. Και κατά δεύτερον οφείλεται στην εσωστρέφεια που η ίδια η πόλη και οι κάτοικοί της βιώνουν μέσα στο νέφος και στην ανεξέλεγκτη ανοικοδόμηση.

Αυτό σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει ότι οι ταινίες αντανακλούν την πραγματικότητα. Οι ταινίες μας δίνουν *εικόνες* της Αθήνας. «Η "εικόνα" ορίζεται ως οτιδήποτε, χειροπιαστό ή μη, μας επιτρέπει να δούμε τον κόσμο σε προοπτική»[1] Η έννοια της *εικόνας* (όπως τη χρησιμοποιεί ο Sorlin) μας επιτρέπει να ξεπεράσουμε την αντίθεση ανάμεσα σε πραγματικότητα και αναπαράσταση. «Οι *εικόνες* δεν συνιστούν την πραγματικότητα, αλλά τη μοναδική μας πρόσβαση σε αυτή»[2] . Με αυτή την έννοια οι *εικόνες* της Αθήνας «παίζουν» τόσο με αυτά που ήδη γνωρίζουμε, καταγράφουν δηλαδή τα δεδο-

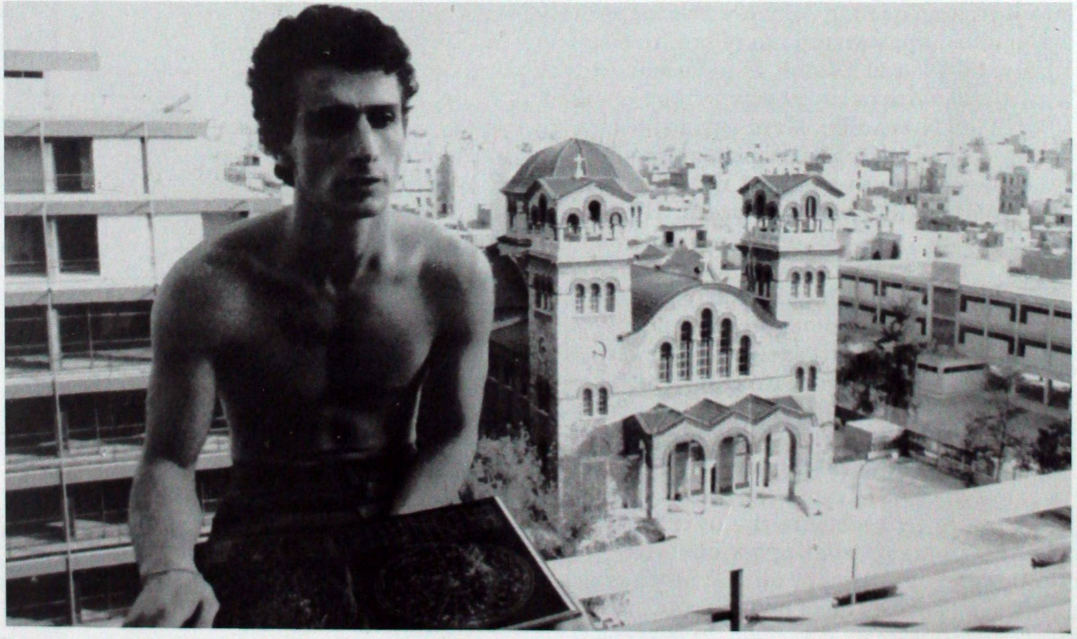
1. (P. Sorlin, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος - Ευρωπαϊκές Κοινωνίες (1939-1990)*, Νεφέλη, 2004, σελ. 18).
2. (όπ.π. σελ. 18-19).

μένα, αλλά και εξερευνούν νέες προοπτικές όχι μόνο με τις ιστορίες που διηγούνται, αλλά –κυρίως– με τον τρόπο της αφήγησης και της κινηματογράφησης συνδιαλεγόμενες με το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκαν.

Πέραν του να διαχέουν τέτοιες *εικόνες*, οι ταινίες ανάλογα με τη δύναμή τους επιστρέφουν στο πραγματικό. Όταν πια εμείς ως κάτοικοι της πόλης αρχίζουμε και βλέπουμε και ζούμε με τον τρόπο που ο κινηματογράφος έχει δείξει: τα καφέ του Παρισιού δεν είναι ποτέ πια τα ίδια μετά τις ταινίες του Γκοντάρ, όπως και το Βερολίνο δεν είναι πια ποτέ το ίδιο μετά *Τα φτερά του έρωτα*. Είναι, άραγε, οι *εικόνες* του Πανουσόπουλου για την Αθήνα τόσο ισχυρές ώστε να επιστρέψουν στο πραγματικό; Το ερώτημα, μάλλον μένει να απαντηθεί από τους εκάστοτε flâneurs της πρωτεύουσας.

Το σίγουρο είναι ότι οι ταινίες του Πανουσόπουλου αποτελούν ένα από τα λίγα παραδείγματα *εικόνων* της πόλης, που λειτούργησαν τόσο ως τεκμήριο της αστικής πραγματικότητας της Αθήνας όσο και ως εξερευνήσεις της πρωτεύουσας.

Σε τρεις από τις ταινίες του Πανουσόπουλου η Αθήνα είναι όχι απλά ένα σκηνικό αλλά ενεργό στοιχείο της αφήγησης. Στους *Απέναντι* (1981), ο έρωτας γεννιέται μέσα σε διαμερίσματα που τα χωρίζουν μεγάλοι λεωφόροι. Στη *Μανία* (1984), ένας ξεχωριστός τόπος, ένα τοπόσημο της Αθήνας οδηγεί την πρωταγωνίστρια σε βακχική έκσταση λίγο πριν φύγει για μετεκπαίδευση στην Αμερική. Και, τέλος, στο *Μια μέρα τη νύχτα* (2001), η Αθήνα, πιο πρωταγωνίστρια από ποτέ, είναι η αφορμή για να γίνει η ταινία (ο αγγλικός τίτλος *Athens Blues* είναι χαρακτηριστικός). Οι ιστορίες που μας αφηγείται ο



Οι απέναντι: Άρης Ρέτσος.

Πανουσόπουλος μέσα από τις πολλαπλές ψηφιακές κάμερες είναι αθηναϊκές ιστορίες, δεν έχουν απλά φόντο την Αθήνα, γίνονται ακριβώς επειδή οι κάτοικοι αυτοί ζουν πλέον σε μια πρωτεύουσα που έγινε μητρόπολη.

Οι απέναντι, με μια απόσταση είκοσι χρόνων από το *Μια μέρα τη νύχτα,* γίνεται τεκμήριο κοινωνικής ιστορίας της πόλης. Με μια πρώτη ματιά βλέπουμε το κτιστό περιβάλλον που εκούσια ή ακούσια καταγράφεται μέσα στο φιλμ, τις λεωφόρους που ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του αποτυπώνουν. Ταυτόχρονα όμως, και πιο σημαντικό, βλέπουμε την «εικόνα» της πόλης ως αστικό φαντασιακό των κατοίκων της.

Πόσο ρεαλιστική ή μη είναι η σκηνή με τις μοτοσικλέτες να τρέχουν στη λεωφόρο; Πόσο ρεαλιστικά είναι τα στέκια της νεολαίας στις αρχές της δεκαετίας του '80; Μας ενδιαφέρει άραγε να πιστοποιήσουμε την ύπαρξή τους ή όχι; Τα ερωτήματα αυτά είναι εξαρχής λανθασμένα διότι τοποθετούν τον κινηματογράφο αντανακλαστικά απέναντι στην πραγματικότητα – στην αστική πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος δίνει μια αίσθηση του «βιώνειν» της Αθήνας, είτε είναι αναγνωρίσιμη είτε είναι επιθυμητή.

Στους *Απέναντι*, ο Πανουσόπουλος ξεσκεπάζει το λανθάνον πρόσωπο της πόλης, το ασυνείδητό της και κατ' επέκταση την αντίφασή της, την παραδοξότητά της, στοιχείο που θα το ακολουθήσει όπως θα δούμε και στις επόμενες ταινίες. Η πόλη «αμερικανίζει», φαντασιώνεται την ένωση με την άλλη όχθη. Η Αθήνα στους *Απέναντι* είναι μια πόλη που θα ήθελε να ήταν κάτι άλλο, ενώ είναι μια πόλη κλειστή, με τομές που χωρίζουν τους κατοίκους και δρόμους που λειτουργούν με δυσκολία ως δρόμοι διαφυγής, όπως οι δρόμοι πάνω στους οποίους κινείται ο Πάκμαν, το δημοφιλές ηλεκτρονικό παιχνίδι της δεκαετίας του '80.

Έτσι στην ερώτηση ποια είναι η Αθήνα στους *Απέναντι* δεν θα μπορέσουμε παρά να παρατηρήσουμε τα εξής: Όχι μόνο τα μεμονωμένα πραγματολογικά στοιχεία (μοτοσικλέτες, φλιπεράδικα και ηλεκτρονικάδικα, και κλειστά διαμερίσματα), αλλά και το *έξω* κινηματογραφείται κυρίως το βράδυ· ότι αποφεύγονται γνωστά τοπόσημα της Αθήνας, η χρήση ευρυγώνιων φακών και η ευκρίνεια, συνήθως, του δεύτερου επιπέδου, με κάποιο φλου αντικείμενο εμποδίζει την άμεση επαφή του θεατή με το ευκρινές κομμάτι του χώρου, δίνει την αίσθηση μιας διαρκούς διαμεσολάβησης και κυρίως ενός εμποδίου τόσο στο οπτικό όσο και στο απτικό πεδίο.

Με λίγα λόγια, όπως ο ήρωας συγκρούεται με την επιθυμία του για τη Στέλλα και συνδέεται με αυτήν μέσω οπτικοακουστικών μηχανημάτων (τηλεσκόπιο, τηλέφωνο), έτσι και η Αθήνα του αστικού μας φαντασιακού συγκρούεται με την πόλη που υφίσταται το αδιέξοδο από τα θλιβερά αποτελέσματα της αντιπαροχής των προηγούμενων δεκαετιών. Η Αθήνα των *Απέναντι* είναι μια πόλη ήδη κουρασμένη, που φαντάζεται τη διαφυγή, διαφυγή που εν μέρει γίνεται με τους αγώνες με μηχανές και με την απόφαση της Στέλλας να κάνει έρωτα με τον Χάρη, διαφυγή η οποία ολοκληρώνεται στο *Μια μέρα τη νύχτα*.

Η *Μανία* είναι το επόμενο στάδιο. Έχουμε βγει από τα δωμάτια των μεσοαστικών διαμερισμάτων, παρ' όλο που η Ζωή της *Μανίας* προέρχεται ίσως από ένα τέτοιο περιβάλλον· το δικό της σπίτι και η οικογενειακή ζωή θα μπορού-

3. Η κάμερα όλο και πιο πολύ βγαίνει έξω (μέρα και νύχτα) σε όλο και περισσότερες ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, από το *Απ' το χιόνι* και μετά για να φτάσει στην έξαρσή του στις ταινίες των Χαραλαμπίδη, Τζίτζη, με εμβληματική στο είδος την ταινία του Πανουσόπουλου *Μια μέρα τη νύχτα*.

σαν να είναι αντίστοιχα με το περιβάλλον που ζει η Στέλλα στους *Απέναντι*.
Η κάμερα όπως και η αφήγηση θα βγουν έξω από τα δωμάτια των *Απέναντι* για να εγκλωβιστούν σε ένα σημαντικό τοπόσημο της Αθήνας, τον Εθνικό Κήπο. Το 1984, η Αθήνα δεν είναι ακόμα έτοιμη να δεχτεί ελεύθερη την κάμερα να περιδιαβαίνει στους πολυσύχναστους δρόμους της[3]. Βγαίνει έξω, αλλά μέσα στα στενά όρια του Κήπου.
Ο Εθνικός Κήπος, όμως, δεν είναι μια τυχαία επιλογή. Η ελεύθερη διακίνηση σωμάτων και σχέσεων που θα δούμε στο *Μια μέρα τη νύχτα* και η οποία εκτείνεται σε πλάτος σε μια Αθήνα που δημιουργείται από ψηφίδες (όπως η ταινία είναι ένα μωσαϊκό μικροϊστοριών), στη *Μανία* εκτείνεται σε βάθος. Ο Εθνικός Κήπος είναι ο χώρος στον οποίο έχει εγγραφεί το ιστορικό παρελθόν της πόλης, σαν στρώσεις που επικάθονται η μία μετά την άλλη, σαν παλίμψηστο. Ο Άρης Ρέτσος θα το ομολογήσει στους μόνους που μπορούν να ακούσουν, στα μικρά παιδιά που βρίσκονται στο πάρκο.
Με αυτή την έννοια ο εγκλωβισμός αυτός παραδόξως είναι απελευθερωτικός, εντείνοντας περισσότερο την αίσθηση ότι έξω η πόλη είναι αυστηρά διαμορφωμένη (όπως δείχνουν και τα πανοραμικά πλάνα στην αρχή της ταινίας) και περιχαρακώνει αυστηρά τη ζωή των κατοίκων της. Η σύγκρουση ανάμεσα στη σύγχρονη ζωή των ηλεκτρονικών υπολογιστών και του μυστηρίου μιας ζωής που χάνεται υπονοείται ήδη από την αρχή με τη σχέση εγγονής και γιαγιάς. Και ο λόγος που γίνεται μνεία στο έθιμο και την παράδοση, στοιχεία δηλαδή που απωλέσθηκαν σιγά σιγά στα σύγχρονα μητροπολιτικά περιβάλλοντα (παρόμοια μνεία γίνεται και στο *Μ' αγαπάς;* και στους *Απέναντι*), δεν είναι σε καμιά περίπτωση η νοσταλγία ή θλίψη για κάτι που χάνεται, αλλά αντίθετα μια προτροπή διατήρησης ενός μαγικού τρόπου σκέψης στην αστική πρακτική της καθημερινότητας.
Το 2001 τα πράγματα έχουν αλλάξει στη ζωή της πόλης. Η έλευση μεγάλου κύματος μεταναστών, η ανάληψη των Ολυμπιακών Αγώνων άλλαξαν ριζικά την πρωτεύουσα. Η Αθήνα έχει ανοίξει σε νέους ανθρώπους, νέες σχέσεις, έχοντας κρατήσει κάποιες από τις χρήσεις του δημόσιου χώρου (που το βλέπουμε και στο *Μ' αγαπάς;* και στη χρήση που του κάνει η αντροπαρέα έξω από το φαρμακείο στο *Μια μέρα τη νύχτα*). Η Αθήνα έχει πια αλλάξει πραγματικά, υλικά. *Οι απέναντι* είναι μια μαρτυρία της Αθήνας του 1981 και το *Μια μέρα τη νύχτα* μαρτυρία μιας Αθήνας είκοσι χρόνια μετά, μαρτυρία των αλλαγών που υπέστησαν το αστικό τοπίο, ο πληθυσμός αλλά και ο αστικός τρόπος ζωής.
Η Αθήνα του Πανουσόπουλου στο *Μια μέρα τη νύχτα* είναι μια ζωντανή πόλη, με ροές και φανερές πια οδούς επικοινωνίας όλων των στρωμάτων, όλων των ηλικιών. Με αυτή την έννοια είναι μια ουτοπική πόλη, ωραιοποιημένη, που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με έναν άμεσο και ρεαλιστικό τρόπο κινηματογράφησης. Η Αθήνα στο *Μια μέρα τη νύχτα* είναι ρεαλιστική και ταυτόχρονα πεποιημένη, δημιουργώντας ακόμα ένα παράδοξο για την κινηματογραφημένη Αθήνα.
Λόγω ακριβώς της έντονης παραδοξολογίας ρεαλισμού και φαντασίας η ρεαλιστική καταγραφή της βιντεοκάμερας τοποθετεί τον θεατή σε μια άμεση σχέση με τους ήρωες, αλλά η κάμερα είναι εμφανής (υπάρχει μια κάμερα που

«καταγράφει» έτσι κι αλλιώς ως κομμάτι αυτής της φέτας ζωής), και οι ήρωες όπως η νεαρή ταμίας ξεναγούν το θεατή και τον εισάγουν στην ιστορία κάνοντάς τον μέρος του συστήματος. Η κάμερα λοιπόν γίνεται ο εραστής της πόλης ως μηχανική προέκταση του ματιού, οδηγώντας σε ένα ακόμα παράδοξο: η λατρεία της νέας αυτής τεχνολογίας που γίνεται εμφανής από τη χρήση της κάμερας (και που έχει ξεκινήσει από το τηλεσκόπιο του Χάρη στους *Απέναντι*) έρχεται σε σύγκρουση με τις ιστορίες πόθου για τη ζωή που διηγείται. Η συνεχής και λανθάνουσα σύγκρουση στις ιστορίες: Όλες ιστορίες έρωτα, πάθους και κυρίως πόθου, αφορούν το πολυσυζητημένο δίπολο τέχνη-ζωή, το οποίο ο Πανουσόπουλος αρνείται όσον αφορά την αντανακλαστική σχέση των δύο εννοιών, οπότε συγχέει τις έννοιες παραδοξολογώντας. Υπάρχει δηλαδή μια εμμονή και πίστη στην τεχνολογία, και μάλιστα τελικά την κινηματογραφική, που γίνεται προέκταση της ανθρώπινης όρασης και αφής, των ανθρωπίνων αισθήσεων. Και έτσι, ενώ η Αθήνα και στις τρεις ταινίες του Πανουσόπουλου (αλλά και στο στιγμιότυπο του *Μ' αγαπάς;*) είναι παραδομένη σε έναν διονυσιασμό, αν προσέξουμε τον τρόπο κινηματογράφησης (και κυρίως την απτικότητα της κάμερας), παρατηρούμε τη μελετημένη και εξαρτημένη σχέση αυτού του διονυσιασμού με την τεχνολογία, η οποία ενώ θα έπρεπε θεωρητικά να τον ακυρώνει πρακτικά τον πυροδοτεί.

Οκτώβριος 2005



Μ' αγαπάς;: Ανδρέας Μπάρκουλης, Γιώργος Πανουσόπουλος, Χρήστος Βουδούρης (από γύρισμα).

ΚΑΤΑΔΥΣΗ ΚΑΙ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΕΡΩΤΙΚΗ ΜΑΝΙΑ

του Θόδωρου Σούμα

Ο κόσμος του Γιώργου Πανουσόπουλου έχει ορισμένα αξιοσημείωτα διακριτικά γνωρίσματα, ζωντάνια και γοητεία των κινηματογραφικών εικόνων και παραστάσεων, μαεστρία στην κινηματογράφηση και τη δημιουργία ελκυστικών πλάνων και σκηνών που αιχμαλωτίζουν το θεατή. Εικόνα που εκφράζει τον πόθο κατοχής της πραγματικότητας διαμέσου του βλέμματος της κάμερας, όπως έγραψε ο Μπακογιαννόπουλος. Σκηνοθετική και φωτογραφική δεξιοτεχνία κι αποτελεσματικότητα στην έκφραση. Αισθαντικότητα. Ηδονιστική και αντιρασιοναλιστική θεώρηση της ζωής και του κόσμου. Έντονη σωματική αίσθηση στο φιλμάρισμα των ηθοποιών. Αισθησιασμό και ερωτισμό. Ελαφράδα και σκαμπρόζικο τόνο. Ένα νατουραλισμό που άλλοτε τείνει προς τη χυμώδη ποίηση κι άλλοτε προς την πεζότητα και ρηχότητα. Ενίοτε, κάποια σεναριακή «επιπολαιότητα» στην προσέγγιση των ανθρώπινων καταστάσεων. Νοσταλγία και μαγεία. Επίγνωση της ανθρώπινης φθοράς και της πορείας προς το τέλος. Στο έργο του συνυπάρχουν η νιότη κι οι χυμοί της με τη γλυκόπικρη αίσθηση των γηρατειών...

Λαγνεία και μανία

Η έκφραση της λαγνείας και του διονυσιασμού γίνεται αντιληπτή σε πολλές ταινίες του Πανουσόπουλου. Στην πρόσφατη, σκαμπρόζικη, πιπεράτη *Τεστοστερόνη*. Στο ερωτικό δράμα *Ελεύθερη κατάδυση*. Στις ηδονικές περιπέτειες των νέων τού *Μια μέρα τη νύχτα*. Και κυρίως στη *Μανία*.

Η *Μανία* (1985) μας δίνει εξαρχής συνοπτικά το διάγραμμα της ζωής της ηρωίδας του φιλμ. Τεχνοκράτης, τετράγωνο μυαλό και τέρας λογικής, πετυχαίνει –στην πολυεθνική που εργάζεται– τη μετεκπαίδευσή της στα κομπιούτερ, στην Αμερική. Αφού περιχαρής μάθει για την προαγωγή της, κλείνεται με την κόρη της στον Εθνικό Κήπο, τον οποίο αρχίζει βαθμιαία να βλέπει με διαφορετικό, αναζωογονημένο βλέμμα, ως μια μυστηριώδη κι απόκοσμη ζούγκλα. Χάνει την ταυτότητα του εαυτού της και ταυτίζεται με τον κόσμο της άγριας φύσης και των πρωτόγονων ενστίκτων. Στη ζούγκλα απελευθερώνονται μύριες μυστικές δυνάμεις, ορμές, ερωτισμός, μαγεία, αισθησιασμός· αρχέγονες ζωτικές και ζωικές δυνάμεις. Η Ζωή συναντά όμορφους αλαφροΐσκιωτους ανθρώπους που παίζουν μια μεθυστική, φερμένη απ' τα παλιά, μουσική ή που ερωτοτροπούν μαζί της. Ο κόσμος της φαντασίας και της μαγείας κερδίζει έδαφος έναντι του καρτεσιανισμού και της τεχνοκρατικής λογικής της.

Συναντά το σκουπιδιάρη του κήπου που μεταμορφώνεται σε ερωτιάρη σάτυρο και ενώνεται μαζί του, σε μια υπέροχη, θεϊκή συνεύρεση. Κυλιούνται στα σπαρτά μισόγυμνοι, κάνουν έρωτα «χορεύοντας» μέσα στη Φύση, σε μια

εξαίσια μέθεξη μαζί της. Μια εκπληκτική σκηνή διάρκειας περίπου τρεισήμισι λεπτών, η καλύτερη, κατά τη γνώμη μου, ερωτική σκηνή που έχει γυριστεί στον ελληνικό κινηματογράφο, που αρκεί από μόνη της για να δικαιώσει ολόκληρο το φιλμ και κάνει το μυαλό και τις αισθήσεις μας να απογειώνονται...

Η ηρωίδα, ο σάτυρος Άρης Ρέτσος και τα αλλοπαρμένα σεληνιασμένα παιδιά (συν τα απελευθερωμένα ζώα του πάρκου) τρέχουν αφηνιασμένα πέρα-δώθε και βακχεύουν. Η Ζωή μετατρέπεται σε μαινάδα, βγαίνει έξω από τα όρια του εαυτού της, εξεγείρεται, βιώνει και γνωρίζει τον κόσμο με τις αισθήσεις, ξεχνώντας την τεχνολογία και τη λογική.

Ο Πανουσόπουλος πήρε ως αφετηρία του τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, για να σκεφτεί και να βιώσει τη διαφορά του μοντέρνου, ορθολογικού, δυτικού κόσμου με τον πρωτόγονο και τον αρχαϊκό. Αναπλάθει τη «σουρεαλιστική» εξέγερση και αναρχία, μέσα σε μια όαση φύσης, στην καρδιά της τσιμεντένιας Αθήνας. Άμεσες, χυμώδεις και σαγηνευτικές εικόνες, και αλλόφρονες άνθρωποι σε έκσταση που διονυσιάζονται. Η Ζωή, από τέρας λογικής γίνεται τέρας αισθησιασμού και συγκρούεται με τις Αρχές και την αστυνομία που θέλουν να θέσουν ξανά τον φανταστικών πλέον διαστάσεων Εθνικό Κήπο υπό έλεγχο. Στο μεταξύ ο σκηνοθέτης και οι εκλεκτοί συνεργάτες του κατόρθωσαν να κάνουν το θεατή τους λίγο πιο ανοιχτό στην ενστικτώδη ορμή και τα πρωτογενή ερεθίσματα στον κινηματογράφο.

Το *Μ' αγαπάς;* (1989) κινείται κι αυτό στο ίδιο πλαίσιο της ερωτικής μανίας, καταρχήν του μεσήλικα και κατόπιν του παιδιού και του νέου. Πιο αποκαλυπτική, ηδυπαθής και φορτισμένη ερωτικά είναι η ενότητα με τους δυο στρατιώτες και τη μελαχρινή καλλονή δίπλα στο ποτάμι. Διακρίνονται για τον ερωτισμό τους η σκηνή του σεξ στα καθίσματα του λεωφορείου της επαρχιακής γραμμής και κυρίως οι νοσταλγικές παιδικές αναμνήσεις των γυμνών ποδιών των γυναικών, έτσι όπως φαίνονταν όταν το παιδί βρισκόταν κάτω απ' το τραπέζι.

Το *Μ' αγαπάς;* και η *Μανία* μας προτείνουν μια έμμονη ιδέα του σκηνοθέτη, τον φυσικό και ελεύθερο έρωτα (η ιδέα αυτή θα ανασκευαστεί στο τελευταίο του φιλμ *Τεστοστερόνη*). Στην πρωτόγονη, χωρίς ενοχές, κατάσταση των γυμνών πρωτοπλάστων ενός επίγειου παράδεισου, ζουν, έστω για λίγο, οι δυο φίλοι στρατιώτες και η πανέμορφη, εξωτική μελαχρινή του *Μ' αγαπάς;*. Όσον αφορά τη *Μανία,* η ιστορία ταυτίζεται με την αναζήτηση του φυσικού, πρωτόγονου, χωρίς προπατορικό αμάρτημα, έρωτα και την ανάπτυξη των απωθημένων –λόγω του ορθολογισμού– ικανοτήτων των ανθρωπίνων αισθήσεων.

Μ' όλη την προκλητικότητα και τον διάχυτο, σκανδαλιστικό ερωτισμό του, το *Μ' αγαπάς;* δεν καταφέρνει να στηριχθεί σε έναν κραταιό μυθοπλαστικό ιστό (όπως πετυχαίνουν *Οι απέναντι* και η *Ελεύθερη κατάδυση*), επειδή τα παιδιά και οι νέοι των οποίων παρακολουθούμε τις περιπέτειες δεν ταυτίζονται με τον κεντρικό ήρωα (Μπάρκουλης) σε μικρότερη ηλικία, αλλά είναι διαφορετικά και τυχαία πρόσωπα (που απλώς συνδέονται μεταξύ τους στο πλαίσιο της καθολικότητας της λίμπιντο).

Η αναζήτηση της ελευθερίας και η τάση προς την υπέρβαση των κοινωνι-



Μ' αγαπάς;: Σοφία Αλιμπέρτη.

κών ηθικών ορίων περνά μέσα από διάφορες παρεκκλίσεις ως ερεθίσματα για εντονότερο έρωτα, με πρώτη και καλύτερη την ηδονοβλεψία, καθώς επίσης και την παραβίαση του ταμπού της αιμομειξίας. Η αιμομειξία υπάρχει ως έντονη αναφορά στη «χαλαρή» από ηθική άποψη, μάλλον έκφυλη σχέση του νεαρού ναύτη με την αδελφή του στην *Τεστοστερόνη*. Κυριαρχεί κυρίως στην *Ελεύθερη κατάδυση* (1995) ως κεντρικός δραματικός-αφηγηματικός κόμβος. Η *Ελεύθερη κατάδυση* είναι ένα ερωτικό δράμα που αναφέρεται στην παραζάλη και τις εντάσεις που φέρνει ο έρωτας, ο οποίος εδώ παίρνει τη μορφή της αιμομεικτικής σχέσης. Η σχέση αυτή αποκτά εκρηκτική φόρτιση γιατί είναι απαγορευμένη και κρυφή, ακόμη κι από τον κεντρικό ήρωα, τον Λευτέρη, επειδή αγνοεί ότι η Όλγα, η γυναίκα που αγαπά, είναι ετεροθαλής αδελφή του. Η ιστορία κρύβει πολλά οικογενειακά μυστικά και ψέματα που τροφοδοτούν την εξέλιξή της και τη λύση του δράματος.

Η *Ελεύθερη κατάδυση* περιέχει ορισμένα από τα αγαπημένα θεματικά μοτίβα του Πανουσόπουλου: Πάθος, ωραία νεανικά σώματα, σεξ, ακρότητες, τον άντρα ανάμεσα στις γυναίκες (εδώ έχουμε ένα ερωτικό τρίγωνο) και το πλησίασμα στο θάνατο.

Στη μυθοπλασία, η ανακάλυψη και η ανάδυση του αεροπλάνου από τα βάθη της θάλασσας μοιάζει με την εμφάνιση ενός κρυμμένου μυστικού που βγαίνει από το σκοτάδι του ασυνείδητου. Όπως αναδύεται στην επιφάνεια το απωθημένο μυστικό της αιμομειξίας, έτσι αναδύεται και το –ανασυρμένο από

τον Λευτέρη– αεροπλάνο που κρύβει το ερωτικό μυστικό της απονενοημένης πράξης του πιλότου που το φουντάρισε (πράξη ανάλογη με την αυτοκαταστροφική πράξη της Όλγας που οδηγεί και αναποδογυρίζει το αυτοκίνητο, στο τέλος του φιλμ). Ο ήρωας αγωνίζεται να βρει και να τραβήξει το αεροπλάνο που βυθίστηκε, ωσάν το μυστικό του να αφορά τη δική του ζωή.
Η *Ελεύθερη κατάδυση* συγγενεύει με το μελόδραμα γιατί η μυθοπλασία της εμπεριέχει τον πυρήνα ορισμένων τυπικών μελοδραματικών ιστοριών (άτυχος, ατελέσφορος και τραγικός έρωτας, όλο αντιξοότητες, ανάμεσα στα δύο αδέλφια). Ο χειρισμός, όμως, του κεντρικού θέματος διαφοροποιείται από το στιλ του μελοδράματος, περιέχει περισσότερο νατουραλισμό και υιοθετεί μια γραφή ρεαλιστική-δραματική.
Η επάρκεια της ταινίας έγκειται στην ισχυρή, πειστική και γλαφυρή δραματική συγκρότηση της ερωτικής ιστορίας, στην αφηγηματική δύναμη, στην ευαίσθητη και δυναμική ερωτική σύγκρουση των δύο ετεροθαλών αδελφών στο πλαίσιο του τριγώνου, στην ανασύσταση της ερωτικής μανίας και ζήλιας της Όλγας, στο αισθαντικό φιλμάρισμα της φύσης –ιδίως της θάλασσας–, των κορμιών και των πόθων που τα δονούν.

Η ηδονοβλεπτική διέγερση

Η ηδονοβλεπτική διεργασία και διέγερση, που μετατρέπονται σε ερεθισμό που οδηγεί στην αναζήτηση του σεξ, είναι ένα θέμα διάσπαρτο παντού στο έργο του Πανουσόπουλου. Στο *Μ' αγαπάς;* η ηδονοβλεψία διανθίζει όλο το φιλμ και συνάμα αποτελεί την κεντρική δομή του: Όλη η ιστορία στηρίζεται στην αποτυχημένη και θανατηφόρα προσπάθεια του μεσήλικα ήρωα να δει τη γυμνή συγκάτοικό του, σκαρφαλωμένος στη σκεπή του σπιτιού. Μετά την πτώση του και ενώ βρίσκεται πλέον σε κώμα, βλέπουμε μαζί του ορισμένες εικόνες στις οποίες πρωταγωνιστεί ξανά το ηδονοβλεπτικό βλέμμα: Ο μικρός κάτω απ' το τραπέζι απολαμβάνει, ενθουσιασμένος, το θέαμα των μηρών των γυναικών. Ο έφηβος που παρεισφρέει στο σκοτεινό σπίτι του τυφλού ζευγαριού που κάνει έρωτα φωτίζει με το φακό του και παρατηρεί τα γυμνά κορμιά και τις ερωτογόνες ζώνες τους. Ο νεαρός που γιορτάζει και δέχεται, όλως τυχαίως, το «δώρο» της ξεγυμνωμένης γυναίκας στο κρεβάτι του, στήνεται απέναντι και την παρατηρεί αδηφάγα. Το ίδιο κάνει και ο σύζυγος στη γειτόνισσά του που τις ώρες του μεγάλου σεισμού τολμά να εισβάλει στο άδειο λουτρό του και να πλυθεί. Το σαγηνευμένο αγόρι κοιτάζει επίμονα το κυλοτάκι της συμμαθήτριάς του που τον κυνήγησε, του πήρε την τσάντα και την περιεργάζεται καθισμένη οκλαδόν, αποκαλυπτικά.
Η ταινία, όμως, που δομείται εξ ολοκλήρου πάνω στον σκοποφιλικό πόθο και στην αναζήτηση –διαμέσου του βλέμματος– μιας νέας και απογυμνωμένης, πιο αληθινής ερωτικής και υπαρξιακής πραγματικότητας είναι *Οι απέναντι* (1981). Αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη, τόσο αισθητικά όσο και νοηματικά ταινία του Πανουσόπουλου, βασισμένη σε ένα αφηγηματικά ισορροπημένο και καλά ανεπτυγμένο σενάριο, ως προς την εξέλιξη των χαρακτήρων και της μεταξύ τους σχέσης. Ο Πανουσόπουλος σκηνοθετεί τη μετάβαση από τον κόσμο της ανίας και της αποξένωσης (αρχική κατάσταση του Χά-



Τεστοστερόνη:
Ηρώ Πατσιαντζή,
Ούλα Πιένκος.

ρη, αλλά και της Στέλλας) στον κόσμο της «διαστροφής» (ηδονοβλεψία), και από εκεί στην επικοινωνία, τη ζεστή, ανθρώπινη και ερωτική επαφή τους. Η διαδρομή του νεαρού Χάρη (Ρέτσος) ξεκινά απ' το σκοτάδι και τη νύχτα: Παρατηρεί με το τηλεσκόπιό του τον έναστρο ουρανό και, με τις τεχνικές γνώσεις του, βοηθάει κρυφά μια συμμορία στην κλοπή μοτοσικλετών... Περνά τις ελεύθερες ώρες του στα μαγαζιά με videogames. Εντάσσεται στις συνήθειες της καθημερινής ζωής των συνομηλίκων του, κρατώντας κάποια απόσταση, λίγο ξένος. Δεν πολυπιστεύει αυτά που κάνουν οι παρέες του, κρατιέται απόμακρος και περιχαρακωμένος στον ιδιωτικό κόσμο του: Την αστρονομία, την παρατήρηση των αστέρων και των γειτόνων με το κιάλι του. Η απόσταση από τη βαθύτερη, υπαρξιακή ανία έως τη διαστροφή της ηδονοβλεψίας δεν είναι μεγάλη. Ζώντας σε έναν ψυχρό, απόμακρο κόσμο, ο Χάρης επιθυμεί να έρθει πιο κοντά στον κόσμο των «άλλων», των διαφορετικών απ' τον ίδιο ανθρώπων. Έτσι αρχίζει να παρακολουθεί με επιμονή και ιδεοληψία τη ζωή μιας ωραίας παντρεμένης νοικοκυράς (Λιβανού), που μένει απέναντί του. Σιγά σιγά ανακαλύπτει –κι εμείς μαζί του– ότι κι οι καθωσπρέπει ενήλικες κρύβουν ενίοτε μια ταραχώδη, παράλληλη και μυστική ζωή: Ο σύζυγος της όμορφης κυρίας πηγαίνει με άλλες, μα και η συμβατική νοικοκυρά, τελικά, θα μοιχεύσει με το νεαρό.

Όταν ο Χάρης παύει να κάνει απλώς μάτι στη γειτόνισσα, όταν προχωρά ένα βήμα εμπρός κι έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο μαζί της, όταν γνωρίζονται και συνομιλούν, εισέρχεται ο ένας στο προσωπικό σύμπαν του άλλου: Η παντρεμένη γυναίκα μπαίνει στο δωμάτιό του και μαθαίνει τις συνήθειες και τα ενδιαφέροντά του. Βαθμιαία περνάμε από το πεδίο της παρέκκλισης σ'

αυτό της εγκάρδιας, αν και διακριτικής, ερωτικής επαφής των δύο ψυχών και των δύο σωμάτων. Ο καθένας τους υπερβαίνει τον εαυτό του, γνωρίζει τον «άλλο» και βελτιώνεται. Ο ήρωας σταματά τις κλεψιές, κατεβάζει τις μπλε κόλλες απ' τα τζάμια του κι έρχεται επιτέλους σ' επαφή με το φως, τον πραγματικό έξω κόσμο της ημέρας και της καθημερινής ζωής, και έτσι βγαίνει απ' το τούνελ του σκοταδιού, της ενοχής και του κρυψίματος.
Για την έφεσή του προς την ηδονοβλεψία διακρίνεται και ο μεσήλικας που αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο στο *Ταξείδι του μέλιτος*. Από μια τρύπα στον τοίχο του παρατηρεί τις πράξεις της ωραίας νοσοκόμας του κατάκοιτου, πρώην γυναικά, στρατηγού του διπλανού δωματίου. Μερικές φορές εποπτεύει τους ανθρώπους του γύρω χώρου με τα κιάλια. Άλλοι ηλικιωμένοι θαμώνες του ξενοδοχείου κοιτάζουν αδηφάγα φωτογραφίες γυμνών γυναικών.
Στην *Τεστοστερόνη*, επίσης, ο νεαρός ήρωας, όλως τυχαίως, βρίσκεται συχνά στην ευχάριστη θέση να απολαμβάνει το γυμνό θέαμα που του προσφέρει η Γιαπωνέζα κάτω απ' το τραπέζι, ανοίγοντας τα πόδια της, ή όταν βρίσκεται στο κρεβάτι με τη φίλη της.

Οι άντρες ανάμεσα στις γυναίκες
και το ζήτημα της σεξουαλικής επάρκειάς τους

Ο Πανουσόπουλος περιγράφει συχνά στα φιλμ του την κατάσταση του άντρα που βρίσκεται ανάμεσα στις γυναίκες. Άλλοτε πρόκειται για το νέο άντρα (*Τεστοστερόνη* και *Ελεύθερη κατάδυση*) και άλλοτε για τον ώριμο (*Μια μέρα τη νύχτα* και *Μ' αγαπάς;*). Η ερεθιστική κατάσταση του να ζει ανάμεσα σε αρκετές γυναίκες τον οδηγεί συνήθως στην πολυγαμία και άλλοτε, εάν π.χ. είναι μεγάλος, στο καταφύγιο της ανάμνησης ή της φαντασίωσης.
Η *Τεστοστερόνη* (2004) είναι μια ηθελημένα ροζ και σκανδαλιστική, ανάλαφρη και γκροτέσκα, αλληγορική ερωτική κωμωδία, που θυμίζει κάπως ιταλικό κινηματογράφο. Μια σεξοκωμωδία α λα Ντίνο Ρίζι, με δόσεις από την *Πόλη των γυναικών*, η οποία λειτουργεί ως αλληγορία αναφορικά με το ρόλο του σύγχρονου νέου άντρα στον κόσμο των γυναικών.
Ποια είναι η ισχυρότερη φαντασίωση του σημερινού αρσενικού, ερεθισμένου από παντού, απ' τις εικόνες στα ΜΜΕ και τις περιφερόμενες, προκλητικά ντυμένες γυναίκες; Να γίνει αποκλειστικό αντικείμενο του πόθου αυτών των γυναικών που στριφογυρνούν γύρω του· να αποζητούν όλες το φαλλό του. (Η πολυγαμική αντρική φαντασίωση στο φιλμ φτάνει ως τον πόθο και το φόβο να τον βιάσουν οι γυναίκες). Αυτή είναι η φαντασίωση του νεαρού ναύτη που αποβιβάζεται στο φελινικό νησί των γυναικών του Αιγαίου, όπου κατοικούν μόνο διψασμένες για σεξ γυναίκες.
Στο τέλος της αφήγησης καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται όντως για φαντασίωση, όταν στην κηδεία του νέου παρευρίσκονται και αρκετοί άντρες, που όλο το διάστημα που εκινείτο στο νησί μάλλον δεν ήθελε να τους βλέπει κι απωθούσε την παρουσία τους. Μ' αυτό τον τρόπο είχε πλάσει ένα νησί κατοικημένο από πεινασμένες ερωτικά γυναίκες, που στρέφονταν για την ικανοποίηση των ορμών τους, θέλοντας και μη, αποκλειστικά προς αυτόν. Η γιατρός του νησιού, τρελή για το... σπέρμα του, ονομάζει τη νεύρωσή του

«σύνδρομο ερωτομανιακής παράνοιας», δηλαδή προβολή στις γυναίκες των επιθυμιών και των φόβων του.

Την ειδυλλιακή –και φαλλοκρατική– φαντασίωση της ύπαρξης ενός παραδείσου κατοικημένου από διαθέσιμες, διεγερμένες γυναίκες, αντικαθιστά σταδιακά μια άλλη κατάσταση που αντιστοιχεί στο άγχος του σύγχρονου άντρα: Δεν μπορεί να ικανοποιήσει πλέον τις αχόρταγες μαινάδες που τον περιτριγυρίζουν και τον φλερτάρουν. Στη μυθοπλασία υπεισέρχεται δηλαδή το μοτίβο της αγωνίας του σημερινού άντρα για τη σεξουαλική ικανότητα και επάρκειά του έναντι των μοντέρνων, χειραφετημένων και κατακτητικών γυναικών, που έχουν γίνει περισσότερο επιθετικές απ' τους άντρες. Ο σκηνοθέτης μας υπενθυμίζει ότι βρισκόμαστε στην εποχή που οι γυναίκες παίρνουν την πρωτοβουλία της πρόκλησης και της ερωτικής επίθεσης, που κρατούν το δυναμικό ρόλο για να παραχωρήσουν στον άντρα τον παθητικό. Απέναντι στο ωστικό κύμα των γυναικείων, επιτακτικών ερωτικών απαιτήσεων, οι αρσενικοί γίνονται αδρανείς και φοβισμένοι. Ο ναύτης, ολοφάνερα, δεν μπορεί να τις ικανοποιήσει όλες, νέες και μεγάλες, γιατί δεν του απομένει άλλη σεξουαλική ενέργεια. Η αλληγορική μυθοπλασία μας μιλά για την ανδρική νεύρωση και φοβία έναντι των γυναικών, για το φόβο του άνδρα μη τυχόν και τις πλησιάσει τόσο πολύ ώστε να κινδυνεύσει να τον κατασπαράξουν. Το αρσενικό δεν θέλει πλέον να το αγγίζουν και να το αγαπάνε πολύ, γιατί μ' αυτόν τον τρόπο τα θηλυκά το κατακτούν και το τυραννάνε (στίχοι του τραγουδιού του τέλους).

Απ' αυτά τα άγχη καταλαμβάνεται ο ήρωας και έτσι η αρχική, ιδανική –αν και σεξιστική– φαντασίωσή του μετατρέπεται σε εφιάλτη· στον απαίσιο εφιάλτη της ανικανότητάς του να ικανοποιήσει τις απελευθερωμένες, διεκδικητικές γυναίκες που συναντά ολόγυρά του. Τελικά, το ξέφρενο κυνηγητό των μαινάδων τον οδηγεί στο θάνατο!



Μ' αγαπάς;: Χρήστος Ευθυμίου, Νόνη Ιωαννίδου.

Η παραβολή του Πανουσόπουλου (παραβολές χρησιμοποίησε στη *Μανία*, στο *Ταξείδι του μέλιτος* και στην κεντρική ιστορία της μεταμόσχευσης του *Μ' αγαπάς;*) εικονοποιείται άλλοτε με αισθησιασμό (ερωτισμός σκηνών με τη Γιαπωνέζα και την ερωμένη της) ή απλώς με τολμηρό, αποκαλυπτικό τρόπο (ερωτική σκηνή με την κοπέλα που φτιάχνει μαρμελάδες), άλλοτε με μια πιο γκροτέσκα και καρικατουρίστικη απεικόνιση (οι γριές που παίζουν στοιχήματα στο internet), άλλοτε τονίζοντας το πεζό νατουραλιστικό στοιχείο (που ενυπάρχει ενίοτε στα φιλμ του, π.χ. στο *Μ'αγαπάς;* και το *Μια μέρα τη νύχτα*) και άλλοτε τονίζοντας το φανταστικό στοιχείο (όπως στη *Μανία*).

Ο ώριμος άντρας και οι καθημερινές ηδονές

Είπαμε ότι ορισμένες ταινίες ή σεκάνς του σκηνοθέτη θέτουν το θέμα της ερωτικής δύναμης (ή ανικανότητας) του άντρα να ικανοποιήσει τη μοντέρνα γυναίκα. Το *Μια μέρα τη νύχτα* (2001) έχει στο επίκεντρό του μια παρέα ανέμελων και ερωτιάρηδων μεσήλικων, που μπεκροπίνουν, μιλάνε ακατάπαυστα για γυναίκες και γκομενοδουλειές και θυμούνται τις παλιωμένες πλέον ερωτικές περιπέτειές τους. Είναι οι αιώνιοι έφηβοι... Με τις επιπόλαιες και διασκεδαστικές συζητήσεις τους προσπαθούν, με επιτυχία, να ξορκίσουν τα γηρατειά και τη μοναξιά, και αναζωπυρώνουν το ενδιαφέρον τους για το ωραίο φύλο, για τις απολαύσεις της ζωής και την ανέφελη καλοπέραση. Είναι ώριμοι άντρες αθυρόστομοι, γλεντζέδες, αστείοι και ανοιχτοί στα ηδονικά ερεθίσματα της καθημερινότητας. Ρέμπελοι, ευαίσθητοι, παρότι βρωμόστομοι και ελαφρώς λιγούρηδες, γιατί η πρόσβασή τους στις γυναίκες είναι περιορισμένη.
Το φιλμ είναι μια νυχτερινή καλοκαιρινή «θερμή» περιήγηση στις συνοικίες και τους ανθρώπους της οικείας, ανθρώπινης και ζεστής Αθήνας· όχι τους οποιουσδήποτε ανθρώπους, αλλά αυτούς που ανεξαρτήτως ηλικίας είναι, σε τελική ανάλυση, διαθέσιμοι για ερωτοτροπίες και εφήμερες καθημερινές τέρψεις. Οι αριστοφανικοί μεσήλικες που την αράζουν στον πεζόδρομο, γλεντοκοπούν και κάνουν πλάκες, αγαπούν τους φίλους τους, το ξενύχτι, την ευζωία, το χιούμορ και την παρέα, δηλαδή το ανέμελο ξόδεμα του χρόνου και της ζωής. Γύρω από τους εξηντάρηδες της κεντρικής σκηνής του φιλμ, σχηματίζονται δυο νεαρά ζευγάρια που ερωτοτροπούν και κάνουν σεξ (αυτό που δεν βλέπουμε να κάνουν οι μεσήλικες που συγκεντρώνονται το βράδυ έξω απ' το διανυκτερεύον φαρμακείο του ενός). Ο έντονος ερωτισμός είναι προνόμιο των νέων, σε αντιδιαστολή προς τις αναμνήσεις, τον κρυμμένο ρομαντισμό και την πορνολογία των μεγαλύτερων.
Η σύνθεση είναι φτιαγμένη σαν ένα ψηφιδωτό ανθρώπινων στιγμών πολλών προσώπων, και σκόρπιων περιστατικών, γλυκόπικρων ή βρώμικων, ασήμαντων και μερικές φορές ρηχών. Με σεξισμό, επιπολαιότητα, και συγχρόνως τρυφερότητα, νοσταλγία και σαρκασμό. Το μωσαϊκό έχει φτιαχτεί με τη χρήση τεσσάρων ψηφιακών καμερών που συλλαμβάνουν στον αέρα τη λεπτομέρεια και την αυθόρμητη έκφραση. Το παράλληλο μοντάζ χειρίζεται με ζωντάνια τις παράλληλες ιστορίες των προσώπων, που εξελίσσονται και κάποιες φορές διασταυρώνονται. Είναι ελκυστικές οι εικόνες των ερωτικών συναντήσεων και συζητήσεων που διαρκούν όσο μια φυγαλέα, ζεστή, μαγική μα και συνηθισμένη νύχτα στην Αθήνα. Ο χρόνος επιμηκύνεται, οι ρυθμοί της νύχτας και της ταινίας είναι ράθυμοι, η ρευστή νύχτα μας προφυλάσσει από τα καταπιεστικά καθήκοντα και την εργασία...

Η σύζευξη θανάτου και έρωτα

Στο *Μια μέρα τη νύχτα* παρακολουθούμε την κρυφή αγωνία των μεσήλικων αντρών έναντι του γήρατος, όταν η δυνατότητα για έρωτα σβήνει και απομένουν οι μνήμες και η αποζήτηση του χαμένου παρελθόντος. Στο *Μ'αγαπάς;* ο 55άρης ήρωας τσαλαβουτάει στις τρυφηλές απαγορευμένες απολαύ-

σεις, με επώδυνο –τελικά– τρόπο, που τον οδηγεί στο χαμό του. Η μεγάλη ηλικία συνδέεται με τη μοναξιά (*Ταξείδι του μέλιτος*). Όμως ακόμη κι ένας νέος μπορεί να βιώσει το πικρό συναίσθημα της μοναχικότητας (*Οι απέναντι*). Στις νεαρές ηλικίες η σύνδεση του έρωτα με το θάνατο απορρέει από τις ακρότητες που επιλέγουν να ζήσουν οι ήρωες, όπως στην *Ελεύθερη κατάδυση*. Στους ηλικιωμένους, όμως, ο δεσμός του θανάτου με τον έρωτα αποτελεί σταθερή συντεταγμένη των ταινιών του Πανουσόπουλου (*Μ'αγαπάς;*, *Ταξείδι του μέλιτος* και με υπολανθάνοντα τρόπο στο *Μια μέρα τη νύχτα*).

Στο *Ταξείδι του μέλιτος* (1979) παρακολουθούμε μια ομάδα μεσηλίκων που πάνε στη Λίμνη του Καϊάφα για να κάνουν θερμά λουτρά και να ξοδέψουν τον μάλλον άχρηστο, διαθέσιμο χρόνο τους. Κουτσομπολεύουν, περνούν άσκοπα τον καιρό τους, κουβεντιάζουν χωρίς ορισμένο αντικείμενο, εντέλει απλώς για να ξορκίσουν το θάνατο. Αφού έχουν πια γεράσει, η ζωή τους είναι μάλλον άχαρη, χωρίς περιεχόμενο και στόχους, περνά ανέμελα μα αργά, χωρίς πυξίδα. Κάθε τόσο παίρνουν το καράβι για να περάσουν μια λίμνη που θυμίζει την Αχερουσία. Βρίσκονται κοντά στο θάνατο και γι' αυτό δεν μπορούν να χαρούν με ενθουσιασμό και ζέση τη ζωή τους. Η ζωή περνά δύσκολα αφού τελειώσει ο έρωτας, μονολογεί μια απ' τις γριές...

Οι λιγοστές χαρές τους είναι μικρές. Παρ' όλα αυτά, απομένουν κάποια σκιρτήματα του έρωτα, κάποιες ερωτικές αναμνήσεις. Ορισμένοι από αυτούς έχουν ακόμη στραμμένη την προσοχή τους στις γυναίκες: Όπως ο ετοιμοθάνατος ηδονιστής στρατηγός που έχει προσλάβει μια νεαρή νοσοκόμα για να του χορεύει και να τραγουδά μαζί του. Επίσης, το κεντρικό πρόσωπο, ο Λέων (Ξενίδης), που κάνει μάτι στην αισθησιακή νοσοκόμα (Λιβανού). Ή ο ηλικιωμένος γυναικάς που συνέχεια μιλά κυνικά για τον έρωτα (Στολίγκας), καθώς κι αυτός που επιδεικνύει τη συλλογή του από γυμνές φωτογραφίες. Ακόμη κι η αδίψαστη, γερασμένη ηθοποιός που κάνει σεξ με το νεαρό σερβιτόρο, αφού πρώτα τον ερεθίσει η φίλη του νοσοκόμα για να ανταποκριθεί στα σεξουαλικά καθήκοντά του (πιθανότατα επί πληρωμή).

Μέσα σε ένα κλίμα απάθειας, ασημαντότητας και πλήξης, πότε πότε ξυπνούν στους γέρους –ιδιαίτερα μετά τον υποτιθέμενο φόνο της συζύγου τού Λέοντα– διάφοροι απωθημένοι πόθοι και ελπίδες που συγκρούονται με τον διάχυτο φόβο του τέλους και τη μοναξιά του καθενός. Όλοι καταλαβαίνουν πως η ζωή τους έχει γίνει άχαρη και πως οδεύουν αναπόδραστα, μόνοι και τρομαγμένοι, προς την ολοκληρωτική φθορά και το θάνατο.

Ο Λέων, ερεθισμένος από την ηδονοβλεψία με στόχο την ωραία νοσοκόμο, φαντασιώνεται πως «ξεφορτώνεται» την ηλικιωμένη και συμβατική γυναίκα του, και πως οδεύει προς μια νέα ζωή, πιο χαρούμενη κι ευτυχισμένη. Η πραγματικότητα και η φαντασίωση συγχέονται και για τον Λέοντα και για το θεατή. Πού τελειώνει το όνειρο και πού αρχίζει η πραγματικότητα; Ο έρωτας κατοικεί και στη φαντασία και στην πραγματικότητα. Ο θάνατος επίσης (βλέπε και τη φαντασίωση της δολοφονίας της συζύγου). Όταν ο έρωτας αμβλύνεται, μικραίνει και χάνεται, ο θάνατος ρίχνει πιο βαριά κι επιβλητική τη σκιά του στους θνητούς...

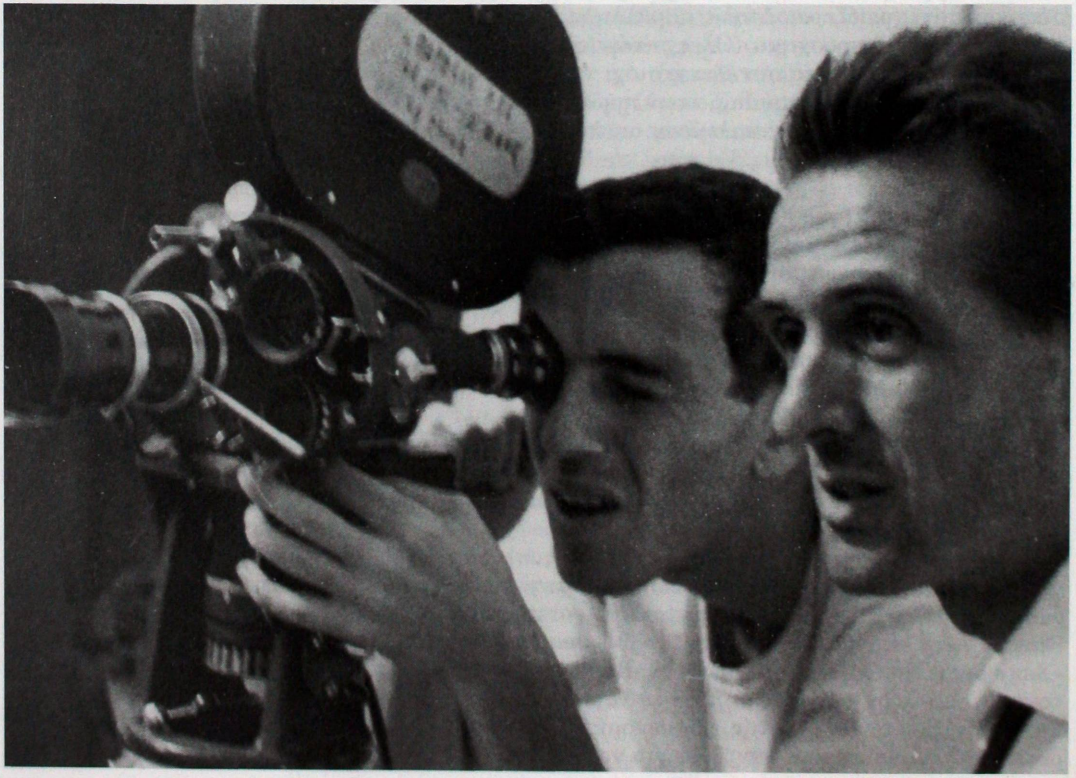
Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΠΟΥ ΜΠΟΡΕΙ Ν' ΑΓΑΠΑΕΙ ΚΑΙ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ ΠΛΗΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ: ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ!

της Άννας Βλαβιανού

Θα μπορούσε άραγε να είναι μουσικός ο Γιώργος Πανουσόπουλος; Μεγαλώνοντας μεγάλωσε και η σχέση του με τη μουσική. Έγινε ερευνητική αφού «σκαλίζει» όλα τα όργανα. Έγινε βιωματική αφού θυμάται στιγμές και περιόδους με λόγια τραγουδιών και ήχους οργάνων.
Παλιά στις ταινίες, μπορεί και ακόμα, χρειαζόταν το λυγμικό βιολί για να τονιστεί το συναίσθημα των ανθρώπων σε μια ερωτική σκηνή. Αν δεν άκουγες το βιολί μπορεί να μπερδευόσουν και να νόμιζες πως τη μισεί την ώρα που την αγκαλιάζει. Το βιομηχανικό σινεμά χρησιμοποιεί τη μουσική για να διευκολύνει το θεατή, να του κάνει τα χατίρια. Στις ταινίες του Πανουσόπουλου δεν συμβαίνει αυτό. Δεν κάνει χατίρια ούτε εξηγεί τις σκηνές η μουσική· υπάρχει γιατί χρειάζεται. Δίπλα, παράλληλα, ζωτικά, ευγενικά, με υπόσταση και χωρίς κανένα πρόσχημα. Όλες οι ταινίες του έχουν μουσική πρωτότυπη, γραμμένη ειδικά, για να συνάδει και όχι να είναι το background. Μουσικές που ενθαρρύνουν το συναίσθημα των ηρώων, το συμπληρωματικό μέτρο της δράσης. Μουσικές που δεν παλεύουν απελπισμένα για την επιβίωση. Δεν είναι αυτό το ζητούμενό τους. Γι' αυτό και δεν έχουν ζωή ξέχωρα της ταινίας. Είναι μουσικές που σέβονται το καλλιτεχνικό ήθος των συνθετών που τις εμπνεύστηκαν. Συνθετών που προτίμησαν να δεχτούν τη σύμβαση προκειμένου να υπηρετήσουν και να υποστηρίξουν την εικόνα, παρά να ενισχύσουν την προσωπική τους εικόνα στην αγορά του δίσκου.
Η πρώτη του συνεργασία με τους ανθρώπους της μουσικής ξεκίνησε από την κορυφή. Ο Μάνος Χατζιδάκις είναι ο συνθέτης που συνδράμει στην αρχή της κινηματογραφικής του περιπέτειας. Είναι ο πρώτος συνθέτης στην πρώτη του ταινία, το *Ταξείδι του μέλιτος* (1979). Και είναι ο μόνος συνθέτης τον οποίο συναντάμε και σε δεύτερη ταινία του, στην *Ελεύθερη κατάδυση* (1995), σε διασκευή του Νίκου Κυπουργού. Ο Πανουσόπουλος, εκτός απ' αυτή την εξαίρεση, δεν επιστρέφει ποτέ στον ίδιο συνεργάτη. Όπως δεν επιστρέφει στους ίδιους τόπους γυρισμάτων. Αποζητά την έκπληξη. Ποτέ το ίδιο μουσικό περιβάλλον. Ούτε παρόμοιο.
Έτσι, στη δεύτερη ταινία του, το 1981, στους *Απέναντι*, είναι ο Σταύρος Λογαρίδης που θα «βάλει» μουσική και στη *Μανία*, μετά, το 1985, ο Νίκος Ξυδάκης. Η φωνή του Αργύρη Μπακιρτζή είναι υπαίτια για το ξάφνιασμα των θεατών στην ταινία *Μ' αγαπάς;* (1989), όπου τη μουσική υπογράφουν οι «Χειμερινοί Κολυμβητές». Ο Στέλιος Βαμβακάρης προδίδει τη μουσική καταγωγή του στην ταινία *Μια μέρα τη νύχτα* (2001) και ο Αύγουστος Κορτώ κρίνεται άξιος υποστηρικτής του σεναρίου, που ο ίδιος έγραψε, με τη σουρεαλιστική μουσική που συνέθεσε για να το υποδαυλίσει.

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος έχει δηλώσει το θαυμασμό του για τη λογοτεχνία και τη μουσική, όπως έχει τονίσει, πλειστάκις, το σεβασμό του για τους δημιουργούς τραγουδιών. Έχει πει χαρακτηριστικά πως, ενώ στον ίδιο χρειάζονται δύο ώρες για να πει αυτό που θέλει σε μια ταινία, οι μουσικοί το λένε σε τρία λεπτά μ' ένα τραγούδι. Αυτό τον εντυπωσιάζει βαθιά. Φταίει το παρελθόν αυτής της τέχνης που χάνεται στο χρόνο, φταίει η ικανότητα συμπυκνωμένης ενέργειας των δημιουργών των μεγάλων τραγουδιών;
Ο ίδιος πάντως υποκλίνεται στους μουσικούς συνεργάτες του και τους αφήνει ελεύθερους να δράσουν. Να κυριαρχήσουν απολύτως στο μονταρισμένο υλικό που τους δείχνει. Να αυθαιρετήσουν. Να δείξουν χαρακτήρα. Όταν οι μουσικές προστεθούν, τότε η ταινία έχει τελειώσει. Ποτέ πριν. Δεν έχει γυρίσει καμιά ταινία χωρίς μουσική. Θαυμάζει τις ταινίες που εκτός από τα λόγια έχουν σιωπή, αλλά δεν του προκύπτει. Και δεν θα του προκύψει, φαντάζομαι, γιατί αγαπάει ν' αφήνεται στη δίνη της μουσικής. Ακούει, πίσω απ' τις νότες, το παραμύθι που του ψιθυρίζει. Αναγνωρίζει την αξία μιας άλλης τέχνης που δεν κατέχει, αλλά τον συνεπαίρνει.

Οκτώβριος 2005



Με τον Δήμο Θέο στο γύρισμα του *Κιέριον*.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ





Παρασκευή 9 Αυγούστου: Βίκυ Ποταμιάνου, Γιώργος Πανουσόπουλος, Νίκη Τριανταφυλλίδη.

«ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΔΕΝ ΤΕΛΕΙΩΝΕΙ ΜΕ ΜΑΣ...»

Συνέντευξη του Γιώργου Πανουσόπουλου στο Δημήτρη Κερκινό

Δημήτρης Κερκινός: *Καταρχήν θα ήθελα να μας πείτε πώς ξεκίνησε η ενασχόλησή σας με τον κινηματογράφο. Έχω ακούσει ότι στα δέκα οκτώ σας είχατε μπαρκάρει σε καράβι μούτσος. Τι σκεφτόσασταν τότε για το σινεμά; Τι ήταν αυτό που σας τράβηξε σ' αυτή τη τέχνη, πώς τη μάθατε, ποιοι δημιουργοί σας έχουν εμπνεύσει;*

Γιώργος Πανουσόπουλος: Την πρώτη φορά που αναρωτήθηκα για το πώς γυρίζονται οι ταινίες ήταν τότε που έβλεπα ταινίες από τη μάντρα του καλοκαιρινού σινεμά. Είχα δει έξι φορές, όλη την εβδομάδα, το *Quo Vadis*, μια αμερικάνικη ταινία με τον Ουστίνοφ. Τότε ήταν που άρχισα να σκέφτομαι το ζήτημα, χωρίς όμως να φανταστώ ότι κάποτε θα κάνω κι εγώ ταινίες. Έβγαλα το γυμνάσιο, δεν ήξερα τι θέλω, έβγαζα φωτογραφίες, αλλά επειδή είχα το όνειρο να γίνω ναυτικός, λέω κάτσε να πάω να γίνω ναυτικός κι όταν γυρίσω θα γίνω φωτογράφος. Το είχα υποσχεθεί και στο κορίτσι μου κι έτσι έκανα το γύρο του κόσμου. Όταν γύρισα, φρόντισα να πάω να δω γύρισμα στη Φίνος Φιλμ. Η πρώτη ταινία που την παρακολούθησα στα γυρίσματα ήταν *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*, μια κωμωδία, του Δημόπουλου· μετά τον *Νόμο 4000* του Δαλιανίδη. Κάθε χρόνο ο Φίνος έπαιρνε ένα-δυο νέους από τη Σχολή Σταυράκου, που δούλευαν βοηθοί άμισθοι. Έτσι κι εγώ έβγαλα στον Φίνο δυόμισι χρόνια άμισθος σαν δεύτερος βοηθός οπερατέρ· γέμιζα σασί. Δούλεψα σε τέσσερις ταινίες και μόνο στο *Μερικοί το προτιμούν κρύο* του Δαλιανίδη πληρώθηκα. Το όνομά μου δεν αναφέρεται στους τίτλους των συγκεκριμένων ταινιών. Παρακολουθούσα πώς γινόταν η φωτογραφία των ταινιών, όμως ήθελα να δουλέψω διαφορετικά: να πάρω την κάμερα στο χέρι· κάτι που έκανα στο *Μπλόκο* του Άδωνι Κύρου, την πρώτη ταινία στην οποία υπάρχει το όνομά μου κάτω από τη διεύθυνση φωτογραφίας, και της οφείλω το ότι με έκανε γνωστό. Μου άρεσε ο σοβιετικός κινηματογράφος που σήμερα τον κοροϊδεύουμε. Επίσης, θυμάμαι χαρακτηριστικά το εξής: Τότε που ταξίδευα ως μούτσος βρέθηκα στη Νέα Ζηλανδία. Εκεί υπήρχε ένας κινηματογράφος που έφερνε ελληνικές ταινίες. Μια από αυτές ήταν *Το Ποτάμι* του Κούνδουρου, που είχε πλάνα τραβηγμένα κάτω από τα πόδια των ανθρώπων, με την κάμερα χαμηλά. Έτσι αποφάσισα να γίνω οπερατέρ για να κάνω κι εγώ τέτοια πλάνα. Επηρεάστηκα, αν και γενικά δεν μου άρεσαν οι ταινίες του Κούνδουρου, παρά μόνο φωτογραφικά, γιατί διέφεραν πολύ από τις ταινίες του Φίνου. Δεν υπήρχε, όμως, άλλος σκηνοθέτης τότε που να κάνει τέτοιου είδους ταινίες, είχε δική του σχολή. Έτσι του χρωστάω ένα ερέθισμα, στα πρώτα μου βήματα, όπως και στον σοβιετικό κινηματογράφο που είχε κι αυτός καλή φωτογραφία. Δεν διάβαζα και βιβλία εκείνη την εποχή. Δεν ήξερα ποιος ήταν ο Ρενέ ή ο Αϊζενστάιν. Θαύμαζα όμως τον Ντιβενάντσιο –που είχε κάνει όλων των ειδών τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες σε φιλμ του Αντονιόνι, του Φελίνι κ.ά. με την κάμερα στο χέρι– ήταν το πρότυπό μου.

Δ.Κ.: *Πριν καταπιαστείτε με τη σκηνοθεσία είχατε κάνει διεύθυνση φωτογραφίας στις ταινίες των περισσότερων σκηνοθετών της γενιάς σας. Ξεκινήσατε από τον Κύρου, συνεχίσατε με τους Θέο, Βούλγαρη, Παναγιωτόπουλο, Αγγελόπουλο, Δαμιανό, Σφήκα, Νικολαΐδη, Περάκη, Τσεμπερόπουλο, Μαρκετάκη, για να αναφέρω τα σημαντικότερα ονόματα σκηνοθετών.*

Γ.Π.: Για τη φωτογραφία κάπως προετοιμάστηκα. Διάβασα, όταν ήμουν ακόμα μούτσος, τη ζωή του Ροντέν, έβλεπα ταινίες, με απασχολούσε το θέμα. Είχα κάνει ανάλυση για τη φωτογραφία στην ταινία *Η πηγή της παρθένου* του Μπέργκμαν. Ναι, ενδιαφερόμουνα πολύ, ενώ η σκηνοθεσία δεν με απασχολούσε καθόλου. Αν μου πεις ποιον σκηνοθέτη είχες για πρότυπο, δεν θα ξέρω να σου απαντήσω. Δεν έγινα σκηνοθέτης επειδή μ' άρεσε κάποιος σκηνοθέτης. Δεν είχα και πολλές επιλογές, νέος οπερατέρ ήμουν εγώ μόνο τότε. Οι άλλοι ήταν καθιερωμένοι, τραβάγανε τις φουστανέλες, τις κωμωδίες, τη Βουγιουκλάκη, και μ' αυτούς δύσκολα μπορούσε ένας νέος σκηνοθέτης να δουλέψει. Μετά βγήκε ο Αρβανίτης με την *Αναπαράσταση* και έκτοτε οι νέοι σκηνοθέτες είχανε κι άλλη μία επιλογή, γιατί δεν υπήρχαν και πολλοί διευθυντές φωτογραφίας από τη νέα γενιά.

Δ.Κ.: *Τι ήταν αυτό που σας έκανε να στραφείτε στη σκηνοθεσία; Γιατί κάνατε τόσο καθυστερημένα το* Ταξείδι του μέλιτος*;*

Γ.Π.: Κι εγώ αναρωτιέμαι... Θυμάμαι πόσο ευτυχισμένος ήμουνα όταν έκανα διεύθυνση φωτογραφίας για τον Βούλγαρη, τον Νικολαΐδη, για όλους. Με όλους είχα μια καλή συνεργασία, δεν τσακώθηκα ποτέ με κανένα. Και λέγανε κι οι ίδιοι πως ο Πανουσόπουλος δεν είναι κρυπτοσκηνοθέτης, είναι οπερατέρ. Αποδείχθηκε ότι ήμουν κρυπτοσκηνοθέτης, αλλά δεν αισθανόμουνα αντιπαλότητα ως προς τον σκηνοθέτη. Δεν ήθελα να αλλάξουμε ρόλους, ένιωθα πολύ καλά ψυχολογικά υλοποιώντας το όραμα κάποιου άλλου· είχα αυταπάρνηση, ενθουσιασμό· φουλ που λέμε, εκατό τοις εκατό. Δεν είχα απωθημένο να σκηνοθετήσω, παρόλο που έκανα ένα-δυο μικρού μήκους για πλάκα. Τι συνέβη και πέρασα στη σκηνοθεσία; Κάποιος μου πρόσφερε χρήματα για να του γυρίσω, με ψευδώνυμο, ένα πορνό. Όταν του είπα «εντάξει, θα το κάνω», μου ζήτησε να γράψω και το σενάριο. Είχα μια ιστορία και είπα άντε να τη γυρίσουμε. Έψαχνα λοιπόν να βρω χώρους με τον Μπέλλη και με την Μπέτυ, τη γυναίκα μου, οπότε αυτοί μου λένε: «Ρε συ, γιατί τρέχεις για να κάνεις μια τσόντα και δεν κάθεσαι να κάνουμε μια κανονική ταινία;». «Ναι, τους λέω, να κάνουμε κάτι. Έχετε καμιά ιδέα;». «Υπάρχει μια ιστορία που έχει συμβεί στα λουτρά της Αιδηψού· μπορεί να γίνει μια ταινία μικρού μήκους γύρω από κάποιον που σκοτώνει την γυναίκα του, γιατί την έχει βαρεθεί. Σ' αυτό το συμβάν να βασιστείς». Δεν είχα, λοιπόν, πάθος με τη σκηνοθεσία, δεν ήθελα από παλιά να εκφραστώ μ' αυτόν τον τρόπο. Άντε να δούμε, είπα, πλάκα θα έχει. Αυτό το πράγμα όμως, Δημήτρη, ισχύει μέχρι σήμερα. Κάποιες στιγμές αναρωτιέμαι γιατί δεν πήρα τον κινηματογράφο στα σοβαρά, γιατί δεν ασχολήθηκα με μεγάλες ιδέες και θέματα, όπως ο Αγγελόπουλος και όλοι αυτοί που έχουν πάρει τον εαυτό τους στα σοβαρά. Και τώρα ακόμα για μένα το σινεμά ένα παιχνίδι είναι. Ξέρεις, υπάρχουν αυτοί οι δημιουργοί που από την αρχή έχουν να περάσουν ένα μήνυμα και χρησιμοποιούν τον κι-

νηματογράφο ως μέσο. Είναι οι δημιουργοί αριστουργημάτων. Οι άλλοι θέλουν να κάνουν πρώτα κινηματογράφο και μετά βρίσκουν τι θέλουν να πουν. Έτσι είμαι κι εγώ. *Παίρνω την τέχνη μου πολύ σοβαρά, όχι αυτά που έχω να πω εγώ.* Αναρωτιέμαι τώρα, για να παίξω εγώ ξοδεύω τόσα εκατομμύρια. Δεν είναι πολυτέλεια; Η διάθεσή μου όμως, τότε και τώρα, ήταν να παίξω με το σινεμά κι όχι να κάνω αριστουργήματα ή να πιστεύω πως πρέπει να μεταδώσω πράγματα. Αυτό εμένα μου φαίνεται κωμικό. Όλοι αυτοί που πιστεύουν πως έχουν να μεταδώσουν κάτι με κάνουν να γελώ. Να γιατί εκτιμώ τη σεμνότητα του Περάκη, γιατί κι αυτός δεν θέλησε να περάσει φοβερά μηνύματα ή να προωθήσει την κινηματογραφική τέχνη. Είναι ταπεινός, γι' αυτό κάνει κωμωδίες, ενώ διαθέτει τα πνευματικά προσόντα που θα του επέτρεπαν να κάνει ταινίες με μεγάλο βάθος και ουσία. Τα θεωρεί γελοία αυτά. Κι εγώ κάπου εκεί είμαι. Το σινεμά δεν τελειώνει με μας.

Δ.Κ.: *Είχατε πει κάποτε πως η φωτογραφία που έχετε κάνει για άλλους σκηνοθέτες είναι καλύτερη από εκείνη των δικών σας ταινιών. Είναι λοιπόν ο σκηνοθέτης Πανουσόπουλος πιο απαιτητικός από τους άλλους σκηνοθέτες, με αποτέλεσμα να μην είναι τόσο ικανοποιημένος με τη φωτογραφία των δικών του ταινιών; Τι είναι πιο εύκολο, να κάνετε φωτογραφία για τις δικές σας ταινίες ή για κάποιον άλλο;*

Γ.Π.: Για κάποιον άλλο, γιατί αφοσιώνεσαι ακριβώς στη φωτογραφία, ενώ όταν σκηνοθετείς και φωτογραφίζεις πιστεύεις ότι σημαντικότερο πράγμα είναι οι ηθοποιοί και η σκηνοθεσία, οπότε τη φωτογραφία τη «ρίχνεις» λίγο, ενώ σε αλλουνού δουλειά δεν τη «ρίχνεις» καθόλου. Πρέπει να κάνεις ό,τι μπορείς και ό,τι καταφέρνεις καλύτερα. Αν και σ' αυτές τις περιπτώσεις δεν τα έχω καταφέρει όσο θα έπρεπε, μόνο στην *Ευρυδίκη* του Νικολαΐδη έχω κάνει μια πολύ καλή δουλειά, την καλύτερη. Και στον *Ξαφνικό έρωτα* η φωτογραφία μου έχει μιαν ατμόσφαιρα, γενικά όμως δεν απέδωσα εξαιρετικά ως διευθυντής φωτογραφίας. Σαν την *Ευρυδίκη* δεν έχω κάνει άλλες δουλειές, δεν έτυχε. Ας πούμε, ο Περάκης δεν ήθελε ποτέ μια ειδική φωτογραφία· κάναμε τρεις ταινίες μαζί, δεν ζήτησε ποτέ ειδική φωτογραφία. Ο Νικολαΐδης επειδή ξέρει όσο κανείς άλλος πολύ καλά το εικαστικό μέρος του σινεμά, τι φακό να βάλει και τι διάφραγμα, στην *Ευρυδίκη* απέδωσα. Χάρη σ' αυτόν δηλαδή μπόρεσα να κάνω μια φωτογραφία, σε ασπρόμαυρο βέβαια, για την οποία μπορώ να πω ότι είναι πολύ καλή. Κοίταξε, *στις ταινίες και η φωτογραφία είναι του σκηνοθέτη.* Ακόμα και ο καλύτερος φωτογράφος την ταινία του σκηνοθέτη κάνει. Δηλαδή, στις ταινίες του Μπέργκμαν, η φωτογραφία είναι του Νίκβιστ ή του Μπέργκμαν; Εγώ λέω ότι είναι του Μπέργκμαν. Στις ταινίες του Αγγελόπουλου, η φωτογραφία είναι του Αρβανίτη ή του Αγγελόπουλου; Του Αγγελόπουλου δεν είναι; Δηλαδή, σ' όλες τις ταινίες ο σκηνοθέτης είναι υπεύθυνος για όλα, για το παίξιμο, για την φωτογραφία, για όλα.

Δ.Κ.: *Έχετε μια ιδιαίτερη σχέση με τον Νίκο Περάκη και τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο. Είστε φίλοι και συνεργάτες και δουλεύετε στον ίδιο χώρο. Πριν συνεργασθείτε υπήρχε φιλική σχέση μεταξύ σας; Πώς δέσατε ως κινηματογραφική παρέα, πώς λειτουργείτε ως ομάδα;*

Γ.Π.: Ήμασταν φίλοι πριν συνεργαστούμε· φίλοι που ήθελαν να κάνουν σινεμά, θέλαμε και οι τρεις να κάνουμε ταινίες, διαφορετικές όμως μεταξύ τους. Αυτό ήταν εποικοδομητικό, υπήρχε ανταγωνισμός. Ύστερα συνεργαστήκαμε για πρώτη φορά στους *Απέναντι* και μετά πιο στενά στο *Άρπα-Colla* του Νίκου. Τότε είδαμε πως εμείς οι τρεις μπορούσαμε να αναπληρώσουμε παραπάνω από το μισό προσωπικό που χρειάζεται για μια ταινία. Εγώ ήξερα τέσσερις δουλειές, ο Περάκης άλλες τρεις, ο Τσεμπερόπουλος άλλες τόσες. Μπορούσαμε οι τρεις μας να κάνουμε σχεδόν μόνοι μας μια ταινία. Σχεδόν μόνοι δηλαδή... Θέλω να πω ότι χρειάζεσαι έναν ηχολήπτη, έναν βοηθό... Αυτή ήταν η αιτία που δουλέψαμε μαζί, είχαμε μια τόλμη και μια βεβαιότητα ότι θα κάνουμε την ταινία. Συμφωνούσαμε ότι θα κάνω εγώ τη φωτογραφία, το μοντάζ, τη σκηνοθεσία, το σενάριο, ο Περάκης θα κάνει τα σκηνικά, την παραγωγή και ο Τσεμπερόπουλος κάτι άλλο. Έτσι είμαστε καλυμμένοι για το ότι η ταινία θα γίνει οπωσδήποτε, είτε θέλει να μπει συμπαραγωγός το Κέντρο είτε όχι. Στο *Άρπα-Colla* του Περάκη το Κέντρο δεν ήθελε να συμμετάσχει, αλλά εμείς γυρίσαμε το φιλμ. Σε κάποια στιγμή το Κέντρο ζήτησε και μπήκε στην παραγωγή μ' ένα μικρό ποσοστό. Το ίδιο συνέβη και με τους *Απέναντι*. Προχωρήσαμε άφοβα γιατί καθένας μας ήξερε ότι είχε δίπλα του δύο να τον στηρίξουν. Και «κλέβαμε» και την εφορία, δηλαδή δεν πλήρωνε ο ένας τον άλλον, κάναμε ανταλλαγή σε είδος όπως στην παλιά εποχή. «Μου κάνεις την φωτογραφία, σου κάνω τα σκηνικά· μου κάνεις την παραγωγή, σου κάνω τη φωτογραφία»... Έτσι, δανείζαμε ο ένας στον άλλο και έπεφτε φαινομενικά το κόστος. Δηλαδή μέναμε πάντα απλήρωτοι, θέλω να πω. Αν έχεις συνεργάτες σαν τον Περάκη και τον Τσεμπερόπουλο, που στη *Μανία* έχασε ο καθένας τους 6-7 κιλά –ο Περάκης έχασε τα πιο πολλά–, είναι σαν να έχεις πέντε ανθρώπους δίπλα σου, αφού ο ένας κάνει για πέντε.

Δ.Κ.: *Πώς γνωριστήκατε όμως; Συναντηθήκατε στο χώρο του κινηματογράφου;*
Γ.Π.: Με τον Περάκη είμαστε φίλοι από το στρατό που λένε. Με τον Τσεμπερόπουλο γνωριστήκαμε αρκετά αργότερα. Προηγήθηκε η φιλία της συνεργασίας μας. Ο Περάκης κι εγώ είμαστε από τους βασικούς συντελεστές της ίδρυσης του δεύτερου κρατικού, πρώην στρατιωτικού, καναλιού: οι πρώτοι σκηνοθέτες· ο Περάκης υπήρξε ο πρώτος σκηνογράφος, εκείνος έφτιαξε το πλατό. Δουλέψαμε πολύ σκληρά για ένα-δύο χρόνια προκειμένου να φτιαχτεί αυτός ο σταθμός. Γιατί; Έτσι, από ψώνιο νεανικό. Άλλοι είχαν συμφέροντα, εμείς δεν είχαμε.

Δ.Κ.: *Οπότε, μετά από τόσα χρόνια συνεργασίας στον κινηματογράφο, πώς αισθάνεστε; Θέλω να πω, μια τέτοια συνεργασία είναι δώρο Θεού.*
Γ.Π.: Το σημαντικότερο είναι ότι εμπιστεύεσαι πάρα πολύ δύο ανθρώπους, εννοώ τη γνώμη τους, όταν πρέπει να αλλάξει κάτι στο casting ή αλλού. Ξέρεις ότι αυτοί θα σου πουν κάτι χρήσιμο, σαν φίλοι που πάντα θα σου μιλήσουν ανοιχτά χωρίς ευγένειες και το φόβο ότι θα σε στενοχωρήσουν. Ε, αυτό το κλίμα το κρατήσαμε ακόμα μέχρι σήμερα σε κάποιο βαθμό· αν και τώρα δεν έχουμε τη δυνατότητα να κάνουμε ο ένας στον άλλο τέτοιες πάσες, γιατί οι ταινίες έχουν ακριβύνει πολύ και δεν φτάνουν πια τα κόλπα. Υπάρ-



Βίος και πολιτεία: Νίκος Περάκης, Γιώργος Πανουσόπουλος, Δημήτρης Καλλιβωκάς.

χει, όμως, η εμπιστοσύνη κι όταν ξεκινώ ταινία οι πρώτοι που θα δουν το πρώτο μοντάζ είναι ο Περάκης και ο Τσεμπερόπουλος.

Δ.Κ.: *Εκτός από τον Περάκη και τον Τσεμπερόπουλο έχω την εντύπωση πως έχετε κι άλλους φίλους-συνεργάτες, για παράδειγμα, τον Αλεξάκη και τον Κακίση, με τους οποίους συνεργάζεστε κατά καιρούς στο σενάριο.*
Γ.Π.: Και με αυτούς ήμασταν φίλοι πρώτα και μετά συνεργαστήκαμε.

Δ.Κ.: *Πώς ακριβώς δουλεύετε το σενάριο μιας ταινίας μαζί τους;*
Γ.Π.: Εγώ δεν γράφω καλά σενάρια και έτσι θέλω πάντα βοήθεια. Από τον Αλεξάκη όποτε έχω ζητήσει βοήθεια είναι πολύ συγκεκριμένη και πρακτική. Του λέω: «γράψε μου αυτό». Με τον Κακίση συνεργαστήκαμε σε δυο ταινίες· η υποστήριξή του ήταν πιο πολύ πνευματική και ψυχική. Συζητούσαμε τα προβλήματα και με παρότρυνε να μην ξεφεύγω από το θέμα, να έχω πάντοτε ποιητική διάσταση την οποία να μη χάνω υπηρετώντας την ιστορία. Ο Κακίσης δεν έγραφε μαζί μου το σενάριο, πιο πολύ με στήριζε στο να το γράψω εγώ. Δεν μπορείς όμως να κάνεις αυτή τη συνεργασία κανόνα και να πεις έτσι γράφονται τα σενάρια, δεν μπορείς να έχεις ένα Κακίση να μι-

λάει συνέχεια μαζί σου. Εγώ μπλέκω με ειδικούς ανθρώπους, είτε κάνω συνεργασία είτε απλώς φιλία, όπως ο Στέλιος Βαμβακάρης, ο Άκης Πάνου, ο Αλέξης Δαμιανός. Άνθρωποι που είναι μόνοι τους, που είναι δύσκολοι. Με τους δύσκολους ανθρώπους συνεργάζεσαι δύσκολα, εκτός κι αν τυχαίνει να έχεις την ίδια τρέλα. Είναι κάτι που μου συμβαίνει και εκτός της δουλειάς. Έχω επίσης δουλέψει με τον Τατσόπουλο στο σενάριο, και με πολλούς άλλους. Στην *Κατάδυση* είχαμε έξι ονόματα. Συν εκείνον που είπε πως τον κλέψαμε, επτά. Δεν έχω ικανοποιηθεί ποτέ από το σενάριο και μόνο με τον Κορτώ ταιριάξαμε και χάρηκα που τον βρήκα. Γενικά, έχω ένα πρόβλημα με το σενάριο. Θα ήθελα να έχω κάποιον να μου γράφει τις ιδέες μου. Έχω τις εικόνες και τις ιδέες στο μυαλό μου αλλά όχι το σενάριο. Όσον αφορά κάθε μου ταινία αυτό συμβαίνει. Συλλαμβάνω πρώτα τη βασική ιδέα και κυρίως τις εικόνες, τις οποίες πρέπει να μετατρέψω σε σενάριο. Μακάρι να μπορούσα να βρω ένα μαγικό τρόπο να σεναριοποιηθούν από μόνες τους.

Δ.Κ.: *Άρα η αφετηρία σας όταν ξεκινάτε να κάνετε μια ταινία είναι οι εικόνες.*
Γ.Π.: Εικόνες που επιμένουν. Υπάρχουν δυο-τρεις εικόνες που επιμένουν και δεν φεύγουν από το μυαλό μου, δεν εξαφανίζονται, δεν υποχωρούν, κι όταν βλέπω να επιμένουν πολύ, λέω εδώ κάτι συμβαίνει. Πρέπει να ανέβουμε πάλι αυτό το βουνό που λέγεται σενάριο για να δούμε γιατί επιμένουν αυτές οι εικόνες. Και γίνεται ολόκληρη ταινία, ξοδεύω τόσα λεφτά για να δω στο τέλος κι εγώ γιατί επέμεναν τόσο μέσα μου.

Δ.Κ.: *Οι εικόνες, δηλαδή, είναι πάνω από τα πρόσωπα, τις σκηνές, τις τοποθεσίες...*
Γ.Π.: Δυο-τρεις σκηνές έχεις στο μυαλό σου πριν από κάθε ταινία, γι' αυτές κάνεις και τις υπόλοιπες, αυτές σε εμπνέουν και για τις άλλες. Μπορεί να μην είναι πάντα οι καλύτερες, αλλά είναι οι πιο χαρακτηριστικές μιας ταινίας. Και γυρεύω μ' αυτές να φτιαχτεί ένα σενάριο, το οποίο είναι βάσανο. Κανένα δεν με έχει ικανοποιήσει, και έτσι δεν μπορώ να πω ποτέ ότι με την ιδέα που είχα στο μυαλό μου έκανα το τέλειο σενάριο.

Δ.Κ.: *Πριν πιάσουμε τις ταινίες που δεν γυρίσατε ή που θα θέλατε να γυρίσετε, θα ήθελα να μου πείτε πόσο συνειδητά μπαίνει το προσωπικό βίωμα στις ταινίες σας. Θέλω να πω, ποια είναι τα όρια μεταξύ βιώματος και φαντασίας στις ταινίες σας;*
Γ.Π.: Κάνοντας... κομπλιμέντο στον εαυτό μου, μπορώ να πω ότι όσο περνάνε τα χρόνια γίνομαι πιο τολμηρός και ελεύθερος με τη φαντασία μου, την οποία αφήνω να ανακατεύεται στα πράγματα περισσότερο από ποτέ άλλοτε. Όταν ξεκινάς και δεν ξέρεις πολύ καλά τη δουλειά, προσέχεις πάρα πολύ αυτά τα όρια στα οποία αναφέρεσαι. Τώρα πια δεν με νοιάζει, εκφράζω και το προσωπικό, το αφήνω κι αυτό να συνδυασθεί πολύ με τα άλλα, αφού καμιά φορά δεν μπορώ να το ξεχωρίσω. Όλα μπορούν να μπουν στην ταινία, και τα προσωπικά σου και τα προβλήματά σου, χωρίς να τα φωνάζεις βέβαια. Δεν φοβάμαι να το κάνω, γιατί χρειάζεται τόλμη για να αφεθείς. Σαν τον φίλο μου τον Αλεξάκη που ξεκινά ένα βιβλίο και δεν ξέρει πώς θα το τελειώσει·

στη μέση του βιβλίου αναρωτιέται ποια θα είναι η εξέλιξη και ποιο το φινάλε. Κι εγώ στην αρχή φαντάζομαι μονάχα κάποιες εικόνες, και δεν ξέρω τι είδους ταινία μπορώ να κάνω με αυτές· μια κωμωδία, ένα θρίλερ, τι άραγε; Πού θα με οδηγήσουν, ποια θα είναι η κατάληξή τους, πώς θα ολοκληρωθούν; Έχει όμως ενδιαφέρον να παρακολουθήσεις αυτή τη διαδικασία, όπως και στη ζωή γενικότερα. Έλεγε κάτι ωραίο ο Άκης [Πάνου], πολύ επιτυχημένο, για το πότε αξίζει να κάνουμε κάτι: *Όταν ξέρεις τι θες και δεν ξέρεις πώς ακριβώς γίνεται*. Γιατί αν ξέρεις και το πώς γίνεται τότε είναι βαρετό, το έχεις ξανακάνει, επομένως μην το κάνεις. Αν πάλι δεν ξέρεις τι θέλεις, τότε χέσ' τα. Άρα πρέπει να ξέρεις τι θες αλλά όχι το πώς γίνεται αυτό που θέλεις. Πρέπει να προσπαθήσεις για να παρακολουθήσεις τη διαδικασία... Φυσικά ρισκάρεις. Οπότε λες: αυτό δεν έγινε, δεν βγήκε. Εγώ μπορώ να σου ομολογήσω πως σε κάθε μου ταινία υπάρχει το στοιχείο της αποτυχίας. Και λέω, πάλι κάτι δεν βγήκε, ρε γαμώτο, πάλι έμεινε στο δρόμο κάτι. Δεν θα απαλλαγώ ποτέ απ' αυτό το πρόβλημα ό,τι και να κάνω.

Δ.Κ.: *Πώς προετοιμάζετε τα γυρίσματα των ταινιών σας; Οργανώνετε εκ των προτέρων τα πάντα με ακρίβεια ή αφήνετε περιθώρια να ξεφύγετε από το σενάριο και το αρχικό ντεκουπάζ;*

Γ.Π.: Δεν υπάρχει αρχικό ντεκουπάζ, δεν ντεκουπάρω ποτέ τις ταινίες μου από πριν για δύο λόγους. Πρώτον, έτσι κι αλλιώς ολόκληρες τις σκηνές τις βλέπω σαν εικόνα, *είναι δηλαδή ντεκουπαρισμένες την ώρα που τις σκέπτομαι*, δεν ντεκουπάρω μετά, η ίδια η εικόνα της σκηνής είναι η σκηνή. Και ο δεύτερος λόγος είναι ότι κάνω ο ίδιος κάμερα. Σε ποιον να εξηγήσω τώρα πώς είναι το πλάνο και στο κάτω κάτω γιατί να του το εξηγήσω, αφού μπορώ να το ξέρω μόνον εγώ... Συνήθως είναι ενήμερος και ο πρώτος βοηθός μου, ξέρει τι πλάνο θα κάνω, όχι πάντα, αλλά συχνά γνωρίζει. Καμιά φορά δεν το ξέρει ούτε κι αυτός, γιατί κι εγώ ο ίδιος καμιά φορά ψάχνομαι. Αυτό έχει να κάνει πολύ με την κάμερα και είναι δύσκολο να το εξηγήσω σ' έναν κάμεραμαν. *Βάζεις το μάτι σου στο φακό, κοιτάς, και ο κόσμος ξαναφτιάχνεται μπροστά σου από την αρχή*. Αναλαμβάνεις λοιπόν την πρωτοβουλία να καδράρεις εσύ αυτό που νομίζεις. Αν είσαι δε και ο σκηνοθέτης της ταινίας, είσαι ο ίδιος δηλαδή αυτός που αποφασίζει εκείνη την ώρα, αυτό είναι μια ηδονή. Δηλαδή το ότι τώρα διαλέγω να κάνω αυτή την κίνηση ή να δω αυτό το πράγμα, και να το δω τόσο όσο θέλω εγώ. Το λίγο πιο δεξιά ή πιο αριστερά είναι διαφορετικά μεταξύ τους πράγματα. Εκείνη η ώρα είναι μια στιγμή ηδονική που δεν θέλω να τη χάσω και γι' αυτό δεν μπορώ να δουλέψω μ' άλλον κάμεραμαν. Με άλλο διευθυντή φωτογραφίας μπορώ, δεν έχω κανένα πρόβλημα. Αλλά όσον αφορά την κάμερα δεν μπορώ να φανταστώ ότι θα την κάνει κάποιος άλλος για λογαριασμό μου. Κι η σκηνοθεσία μου εκεί βασίζεται. Στο ότι έχω αυτή την άμεση σχέση με το πού πάει ο φακός μου, είτε είναι πρόσωπο είτε τοπίο είτε μια δράση. Στις πρώτες ταινίες των φίλων σκηνοθετών μάθαινα κι εγώ. Η ματιά του καθενός ήταν διαφορετική και μάθαινα τι θα πει ματιά. Αλλιώς δούλευε ο Αγγελόπουλος, αλλιώς ο Νικολαΐδης, αλλιώς ο Βούλγαρης, αλλιώς ο Παναγιωτόπουλος. Τι θα πει *αλλιώς*; Δεν ξέρω, και για μένα πρωτόγνωρο ήταν, κάθε φορά το *αλλιώς* σήμαινε και κάτι άλλο. Κι έτσι απέ-



Μια μέρα τη νύχτα: Μαριλίτα Λαμπροπούλου, Νίκος Αρβανίτης.

κτησα μια ευχέρεια και κάποια αυτοπεποίθηση σχετικά με την εικόνα στην οποία βασίστηκα όταν άρχισα να σκηνοθετώ. Οι ιδέες στις ταινίες μου δεν είναι τόσο σπουδαίες, σε καμιά ταινία οι ιδέες μου δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη αξία. Επίσης, δεν είμαι καλός και στη δραματουργία, στο να διηγούμαι μια ιστορία, αν και άμα θέλω είμαι, όπως στην *Ελεύθερη κατάδυση* όπου έγινα και λίγο αφηγητής, αλλά δεν το θεωρώ τίποτα αυτό.

Δ.Κ.: *Η πλευρά σας αυτή προδίδει, γενικότερα, μεγάλη ευελιξία.*
Γ.Π.: Εδώ να τονίσω, γιατί δεν το έχει πει άλλος, ότι η ευελιξία είναι το αδύνατο σημείο μου. Πρόσεξε τις ταινίες του Μπέργκμαν· όχι το περιεχόμενό τους αλλά τον τρόπο κατασκευής τους, τη σκηνοθετική οικονομία, αυτό είναι το παν στη τέχνη. Εγώ δεν τα έχω καταφέρει καλά σ' αυτό το θέμα. Η ευελιξία είναι μια ευκολία. Εκεί που είμαι καλός είναι στην αυτοσχεδιαστική σκηνοθεσία. Μπορώ και κλέβω τις καλύτερες στιγμές από μια σκηνή, ξέρω να βγάζω την πιο δυνατή εικόνα από μια σκηνή, αλλά δεν μπορώ να την οργανώσω από πριν. Έχουμε όμως μέλλον ακόμα...

Δ.Π.: *Ένα πράγμα που διακρίνει τη δουλειά σας είναι η άψογη συνεργασία που έχετε με τους ηθοποιούς. Καταφέρνετε να αποσπάτε υπέροχες ερμηνείες, τόσο α-*

πό βετεράνους οι οποίοι είχαν συνηθίσει σ' έναν άλλον τρόπο ερμηνείας, όσο και από νέους, τους οποίους, σε πολλές περιπτώσεις, καθιερώσατε. Θα θέλατε να μας μιλήσετε για τον τρόπο που δουλεύετε μαζί τους; Πώς τους καθοδηγείτε; Πώς καταλήγετε σ' αυτούς που χρησιμοποιείτε; Έχετε κάποιο συγκεκριμένα ηθοποιό στο μυαλό σας για ένα ρόλο ή καταλήγετε στον ηθοποιό με κάποιον άλλο τρόπο;

Γ.Π.: Θα ξεκινήσω από το τέλος. Όχι. Όταν γράφω το σενάριο τα πρόσωπα σχεδιάζονται στο μυαλό μου πολύ χοντρικά. Γιατί ξέρω ότι τελικά σ' ένα έργο το μεγάλο μυστικό είναι ο συνδυασμός των προσώπων κι όχι το να ξέρεις την ταυτότητα καθενός χωριστά. Η μισή δουλειά είναι το πώς συνδυάζονται τα πρόσωπα, ποιος στέκεται απέναντι σε ποιον μέσα στο έργο. Υπάρχει λοιπόν πολύ μεγάλο περιθώριο αλλαγών, αυτοσχεδιασμών. Όταν έχω βρει μια ηθοποιό για τον τάδε ρόλο και δουλεύοντας μαζί της τον έχουμε πάει προς μια κατεύθυνση, αυτή η κατεύθυνση επηρεάζει το ρόλο μιας άλλης ηθοποιού. Έτσι ξαναδουλεύω και το ρόλο της άλλης. Δηλαδή οι ηθοποιοί/ρόλοι επηρεάζονται πολύ μεταξύ τους. Αυτή ίσως είναι η απάντηση στο μυστηριώδες ερώτημα που θέτεις, γιατί στις ταινίες μου παίζουν καλά οι ηθοποιοί. Γιατί εγώ δεν είμαι δάσκαλος ηθοποιών. Δεν έχω κάνει θέατρο ποτέ. Και ξέρω τι λέω όταν λέω *δάσκαλος*. Έχω δει το Δαμιανό να δουλεύει και ξέρω τι πάει να πει δάσκαλος. Έχουμε δει δουλειές του Ηλία Καζάν, αυτός είναι μεγάλος δάσκαλος ηθοποιών. Η απάντηση σ' αυτό που με ρώτησες έχει δύο σκέλη. Το ένα αφορά το ότι υπάρχουν μεγάλα περιθώρια να ελιχθώ με βάση το χαρακτήρα ή τα χαρακτηριστικά του ηθοποιού που έχω μπροστά μου και το άλλο την αγάπη προς τον ηθοποιό. Νιώθω γι' αυτόν αγάπη και ευγνωμοσύνη. Θεωρώ μεγάλη προσφορά αυτό που μου δίνουν οι ηθοποιοί. Και αν στο θέατρο αυτοί οι καλλιτέχνες έχουν μπροστά τους το κοινό, στο γύρισμα έχουν μόνον εμένα, κρυμμένο μάλιστα πίσω από ένα φακό. Έτσι, *όταν ο ηθοποιός μπροστά στην κάμερα μου δίνει την ψυχή του, μου έχει δώσει κάτι που δεν μπορώ να του το ανταποδώσω*, να του το πληρώσω. Μ' έχει χρεώσει δηλαδή. Νιώθω μεγάλο σεβασμό προς τους ηθοποιούς, ίσως αυτό να τους επηρεάζει, με αποτέλεσμα τις καλές μας προσωπικές και επαγγελματικές σχέσεις. Πάντα θέλω να ελπίζω ότι βγάζουν το καλύτερό τους κομμάτι την ώρα του γυρίσματος. Πρέπει να πω ότι υπάρχουν διάφοροι τρόποι συνεργασίας με τον ηθοποιό, που ανάλογα με τον άνθρωπο συγκεκριμενοποιούνται: αλλιώς δούλευα με τον Ρέτσο, αλλιώς έχω δουλέψει με την Καρυοφυλλιά, αλλιώς έχω δουλέψει με τον Δημήτρη που ήταν άπειρος. Μ' αρέσει να ανακατεύω επαγγελματίες και ερασιτέχνες ηθοποιούς, να κερδίζει ο ένας από τον άλλον· το αποτέλεσμα είναι συνήθως πολύ καλό. Νομίζεις ότι στο *Μια μέρα τη νύχτα* οι ηθοποιοί απ' έξω από το φαρμακείο παίζουν σαν ερασιτέχνες ενώ όλοι τους είναι επαγγελματίες, ένας κι ένας.

Δ.Κ.: *Όσον αφορά τις ερωτικές σκηνές οι οποίες αφθονούν στο έργο σας, έχετε κάποια συγκεκριμένη μέθοδο*;

Γ.Π.: Ο σκηνοθέτης πρέπει να στηρίξει πολύ το γύρισμα των συγκεκριμένων σκηνών. Αυτό που έχω βρει ως λύση για τις ερωτικές σκηνές έχει σχέση με το πάτημα που πρέπει να δώσεις στον ηθοποιό. Δεν μπορείς, δηλαδή, να του πεις να παίξει φυσικά... Ως προς τι να παίξει; Αν πεις, όμως, στο ζευγάρι

ότι είναι η τελευταία φορά που κάνει έρωτα πριν τον χωρισμό ή ότι είναι η πρώτη ερωτική του στιγμή, ακόμα και ότι κατά βάθος μισεί ο ένας εραστής τον άλλον, όμως το κάνει υποχρεωτικά, ξέρει ο ηθοποιός πώς να παίξει. Γιατί πρέπει να παίξει κάτι, ένα ρόλο, χρειάζεται λοιπόν μια βοήθεια, ένα πάτημα, αλλιώς υπάρχει μια αμηχανία και οι σκηνές βγαίνουν κακές. Είναι απλό, κι όμως πολλοί σκηνοθέτες δεν το κάνουν. Οι σκηνές αυτές είναι ωμές, λίγο σόκιν και σοκάρουν, γιατί οι ηθοποιοί δεν έχουν κάτι «να κάνουν». Εκεί αισθάνομαι κι εγώ ηδονοβλεψίας.

Δ.Κ.: *Μια από τις πιο καλές ερμηνείες ηθοποιού σε ταινία σας ήταν εκείνη του Άρη Ρέτσου στους* Απέναντι. *Θα θέλατε να μας μιλήσετε λίγο για την προετοιμασία του ρόλου, για τη συνεργασία που είχατε γενικότερα με τον Ρέτσο;*
Γ.Π.: Ο Ρέτσος είναι ειδική περίπτωση ανθρώπου, να μην πω ηθοποιού. Είναι σαν καλόγερος στο Θιβέτ. Είναι τελείως αφοσιωμένος σ' αυτό που κάνει, σε τέτοιο απόλυτο βαθμό που δεν μπορεί να συνεργαστεί με κανέναν πια απ' ό,τι ξέρω. Ήταν μονίμως πιεστικός με το πλήθος των ιδεών του. Είχε μια ακατάπαυστη πείνα. Η επένδυση των ιδεών του σ' αυτόν τον ρόλο ήταν τόσο μεγάλη και τόσο μοναδική που θα ήμουν βλάκας να μην τη συμπεριλάβω στην ταινία μου. Και στους *Απέναντι* και στη *Μανία*, ο Άρης έχει κάνει τόσα πράγματα για το ρόλο που ούτε να τα διανοηθούν οι πιο πολλοί μπορούν, πολύ περισσότερο να τα κάνουν...

Δ.Κ.: *Μπορείτε να μου δώσετε ένα παράδειγμα αυτών των ιδεών του πάνω στους ρόλους;*
Γ.Π.: Στη *Μανία* έπρεπε να παίξει το θεό-τράγο. Προετοιμάστηκε, λοιπόν, ως εξής: Του είχα πάρει κάτι κλειστές σαγιονάρες από την Ιαπωνία, γιατί είχε βάλει σκοπό να γυμναστεί πριν παίξει. Ανέβαινε, λοιπόν, στο λόφο του Στρέφη με τα τέσσερα σαν ζώο και προσπαθούσε να πλησιάσει τις γάτες και τους σκύλους, όσο πιο κοντά μπορούσε χωρίς να τον αντιληφθούν. Με τους σκύλους κατάφερε γρήγορα να φθάνει κοντά τους, πίσω τους και να τους τρομάζει μόλις τον αντίκριζαν. Με τις γάτες όμως δυσκολεύτηκε, του πήρε τρεις μήνες. Όταν τα κατέφερε ενθουσιάστηκε και ήρθε με ένα γέλιο τρομερό. Είχε πλησιάσει τόσο κοντά πίσω από μια γάτα, που μόλις εκείνη τον είδε τρόμαξε και σηκώθηκαν όλες τις οι τρίχες. Στο σημείο αυτό είχε τελειώσει και η προεργασία του Άρη για το ρόλο. Μετά οι κριτικοί έγραψαν ότι η κίνησή του θύμιζε ζώο. Μα είχε κάνει για τρεις μήνες κάτι που κανείς ηθοποιός δεν θα το έκανε. Ήταν ακραίος. Ζούσε σε ένα δώμα, σε μια ταράτσα, χειμώνα καλοκαίρι χωρίς θέρμανση. Ποιος ζει έτσι; Είναι ακραίο άτομο και του είμαι ευγνώμων που μου έτυχε στο δρόμο μου και κάναμε δυο ταινίες. Έκανε και του Παπατάκη μια ταινία. Κάποια στιγμή μίσησε τον κινηματογράφο, θεώρησε πως είναι μια υπερβολική ευκολία αυτή η τέχνη και δεν ξαναπαιξε τα τελευταία είκοσι χρόνια. Δεν τον έπεισε κανένας να γυρίσει.

Δ.Κ.: *Ένα άλλο χαρακτηριστικό της δουλειάς σας είναι ο πειραματισμός πάνω σε πολλές ευρεσιτεχνίες και κατασκευές, όπως στη* Μανία *ή την* Ελεύθερη κατάδυση, *που ήταν πρωτοποριακές...*

Γ.Π.: Άμα έχεις τον Περάκη συνεργάτη δεν αποφεύγεις να κάνεις τέτοιες τρέλες. Χωρίς τον Νίκο δεν θα δοκίμαζα ποτέ να κάνω τη *Μανία*. Ποιος θα τα έφτιαχνε όλα αυτά που κάναμε στην ταινία;

Δ.Κ.: *Πέρα όμως από αυτά, πειραματιστήκατε στο* Μια μέρα τη νύχτα *με τις ψηφιακές κινηματογραφικές μηχανές, βάλατε τους μουσικούς να αυτοσχεδιάσουν βλέποντας τις σκηνές σε βίντεο. Αυτό που θα ήθελα να μου πείτε είναι σε ποιο βαθμό επιδιώκετε τον πειραματισμό για τη χαρά της δημιουργικότητας. Θέλω να πω, έχετε μια ιδέα και κάνετε ό,τι γίνεται για να την πραγματοποιήσετε ή απλώς ο πειραματισμός συνιστά λύση στα προβλήματα που προκύπτουν;*
Γ.Π.: Όχι, όχι, το πρώτο που είπες. Πολύ ωραία ερώτηση είναι αυτή. Για τη χαρά να πειραματιστώ, να δω να γίνεται κάτι. Αντίθετα απ' αυτό που έκανε ο Χίτσκοκ, τον οποίο και θαυμάζω πάρα πολύ. Εκείνος έλυνε τα προβλήματά του απλώς. Για μένα η αιτία να κάνω κάτι είναι για να το δω να γίνεται. Το να δω κάτι να γίνεται είναι για μένα η αιτία για να το κάνω. Το *Μια μέρα τη νύχτα* που, όπως συγκεκριμένα είπες πριν, γυρίστηκε για να δω τι μπορώ να κάνω με 3-4 βιντεοκάμερες. Δηλαδή το σενάριο φτιάχτηκε γι' αυτόν το λόγο. Δεν είχα ένα σενάριο που απαιτούσε βιντεοκάμερες. Οι βιντεοκάμερες απαιτούσαν ένα σενάριο και κάτσαμε και το φτιάξαμε. Δουλέψαμε ανάποδα δηλαδή.

Δ.Κ.: *Αυτό απαντά στην επόμενη ερώτησή μου, γιατί δηλαδή, αν και χρησιμοποιήσατε ψηφιακές κάμερες στο* Μια μέρα τη νύχτα, *γυρίσατε πάλι στα 35mm.*
Γ.Π.: Το θέμα αυτό δεν μπορούσε να γίνει παρά μόνο με φιλμ. Για πολλούς λόγους θα μπορούσαμε να το κάνουμε βίντεο, αλλά δεν μπορούσε να πιάσει αυτή την ατμόσφαιρα γεμάτη από υπονοούμενα μια φωτογραφία βίντεο. Πάντως είναι πολύ χρήσιμη για μένα η διαφορά ανάμεσα σε φιλμ και βίντεο. Δεν νομίζω ότι μπορούμε να πούμε ότι απαρνούμεθα την εικόνα του φιλμ για να περάσουμε στην εικόνα του βίντεο, γιατί να το κάνουμε αυτό; Αφού υπάρχουν και οι δύο εικόνες, ας τις εκμεταλλευθούμε.

Δ.Κ.: *Πώς θα χαρακτηρίζατε τον κινηματογράφο που κάνετε; Θα μπορούσατε κάπως να τον προσδιορίσετε;*
Γ.Π.: Εγώ θέλω οι ταινίες μου να ασχολούνται με την επιφάνεια των πραγμάτων. Όχι επειδή δεν μπορώ να δω το βάθος, αλλά έχω τη φιλοδοξία αυτή η επιφάνεια με την οποία ασχολούμαι να είναι τόσο καθαρή, διαφανής και κρυστάλλινη ώστε μέσα απ' αυτή να βλέπεις το βάθος των πραγμάτων. Θέλω αυτό το βάθος να το αφήνω να φαίνεται. Θα μπορούσα να πω ότι η συγκεκριμένη πρόθεσή μου είναι ένα χαρακτηριστικό μου. Γι' αυτό μ' αρέσει τόσο πολύ ο Άλτμαν –και συγκεκριμένα το *Shortcuts*–, ο Τσέχοφ επίσης. Νιώθεις ότι ασχολούνται με την επιφάνεια αλλά από κάτω φαίνονται όλα. Άλλο ο Ντοστογιέφσκι που ασχολείται κατευθείαν με το βάθος των πραγμάτων. Η εμμονή μου με την επιφάνεια είναι πάντα μια ιστορία παρεξηγήσιμη, επειδή δεν μπορώ να ικανοποιήσω τους διανοούμενους, που έχουν την τάση να θέλουν το βάθος και επιπλέον κάποιον να τους το εξηγεί κιόλας. Δηλαδή πρέπει όχι μόνο να χρησιμοποιείς το συμβολισμό αλλά να τον εξηγείς κιόλας. Πραγματικά, αυτό που



Μανία:
Alessandra Vanzi.

κάνω είναι παρεξηγήσιμο και έτσι λένε ότι πολλές ταινίες μου είναι πορνό, επειδή νομίζουν ότι ασχολούμαι με τα βυζιά των γυναικών.

Δ.Κ.: *Μ' αυτόν τον τρόπο, όμως, αφήνετε χώρο στον θεατή για να συμμετάσχει...*
Γ.Π.: Αν θέλει να συμμετάσχει. Γι' αυτό και δεν είναι εμπορικές επιτυχίες οι πιο πολλές ταινίες μου. Δεν θέλει πάντα να συμμετέχει ο θεατής. Όταν όμως θέλει να μπει στο παιχνίδι μου, τότε του αρέσει.

Δ.Κ.: *Μόλις τελειώσει, όμως, μια ταινία ανήκει στο θεατή.*
Γ.Π.: Μόλις τελειώσει η παραγωγή. Συμφωνώ απολύτως σ' αυτό, απολύτως. Και το νιώθω κιόλας. Όταν τελειώνει το μιξάζ μιας ταινίας μου πιστεύω ότι αυτή φεύγει από τα χέρια μου, δεν έχω τίποτα άλλο να κάνω μαζί της. Πάει στο θεατή. Εμένα τότε μου είναι εντελώς άχρηστη, δεν μου χρειάζεται. Αν τη χρειάζεται κάποιος, αυτός είναι ο θεατής. Θυμάμαι μια προβολή ταινίας μου στις γυναικείες φυλακές του Κορυδαλλού· δεν πηγαίνω ποτέ σε προβολές ταινιών μου σε λέσχες ή παρόμοιους χώρους, έτυχε όμως τότε να πάω στις φυλακές και είχα την πιο συνταρακτική εμπειρία μου όσον αφορά αντίδραση θεατών. Ο τρόπος που κατανάλωσαν αυτές οι γυναίκες την ταινία είχε τέτοια βουλιμία που έμεινα κατάπληκτος. Ήταν για μένα η μεγαλύτερη τιμή. Μια ισοβίτισσα τσιγγάνα, που ήταν σαν τον Βούδα, άνοιξε την πόρτα της αίθουσας να δει τι κάνουν οι άλλες· όταν τελείωσε η προβολή γύρισα πίσω και την είδα να είναι ακόμα εκεί στην πόρτα, όρθια. Είχε δει την ταινία όρθια. Τώρα, τι είδε αυτή η γυναίκα, μια ισοβίτισσα τσιγγάνα στον Κορυδαλλό, από τους *Απέναντι*, πες μου. Άρα *οι ταινίες είναι των θεατών*. Πολύ σωστά το είπες. Αναρωτιέμαι τώρα τι βλέπανε οι ινδοί θεατές στη *Μανία*; Πολύ θα ήθελα να ρω-

τήσω κάποιον από εκεί τι είδε και γιατί πήγε να τη δει. Φαντάζομαι αυτό είναι το μαγικό στοιχείο της τέχνης: το ότι συναντιόμαστε απίστευτοι άνθρωποι σε απίστευτες στιγμές. Πόσες φορές έχω συναντηθεί με τον Τσέχοφ; Έχουμε συναντηθεί. Τον αγαπώ, τον ξέρω, νομίζω πως αν γνωριζόμαστε θα κάναμε πολύ καλή παρέα. Αυτά είναι μαγικά πράγματα, κάποιοι άνθρωποι δεν έχουν ηλικία, ζουν τον ίδιο χρόνο, όπως οι ποιητές, οι ζωγράφοι, οι γλύπτες, που είναι όλοι του ίδιου χρόνου, είναι σύγχρονοι, συνεννοούνται. Το ίδιο και οι κινηματογραφιστές. Πάντα η καλή δουλειά που κάνεις μένει και επικοινωνούμε μέσα από αυτή. Με τον Κάφκα δεν έχουμε μια συμπάθεια, μια τρυφερότητα όταν διαβάζουμε τα βιβλία του; Δεν είναι μια απόλαυση να διαβάζεις και να αντιμετωπίζεις το χιούμορ του; Δεν τον έχω γνωρίσει, δεν υποψιάζεται καν την ύπαρξή μου. Γνωριζόμαστε όμως. Έτσι νιώθω.

Δ.Κ.: *Έχετε κάνει τις ταινίες που επιθυμούσατε; Τι ταινίες θα θέλατε να κάνετε στο μέλλον; Θελήσατε κατά καιρούς να κάνετε κάποια ταινία και δεν μπορέσατε;*
Γ.Π.: Είναι πολύ λίγες οι ταινίες που έχω κάνει. Τις θεωρώ πάρα, μα πάρα πολύ λίγες. Και βέβαια έχουν υπάρξει ταινίες που δεν έκανα και δεν θα μπορέσω ποτέ να κάνω, γιατί ζω σε μια χώρα με περιορισμένους πόρους, και μια σειρά θεμάτων αποκλείονται έτσι όπως είμαστε περιορισμένοι σε χαμηλού κόστους ταινίες. Δεν είναι να σωστό να μιλάμε υποθετικά για το τι θα γινόταν αν είχαμε πολλά λεφτά. Όσον αφορά τις ταινίες που ήμουν σε θέση να κάνω, έκανα ένα μικρό μέρος από τον συνολικό αριθμό. Θεωρώ ότι η ασχολία με την κινηματογραφική τέχνη κάνει το χρόνο σου να περνάει γρήγορα. Οι ταινίες που θα προλάβω να κάνω θέλω να είναι διαφορετικά φτιαγμένες, να είναι πιο ακριβείς, να ελαττώσω το ποσοστό του αυτοσχεδιασμού από δω και πέρα. Ως προς τα θέματα, μπορεί να καταλάβει κανείς, από αυτά που σου έχω πει ως τώρα, ότι δεν τα διαλέγω εγώ τα θέματα, δεν μπορώ να είμαι σίγουρος γύρω από το ποια θα είναι η επόμενη ταινία μου, γιατί μπορεί να είναι πολύ διαφορετικό το θέμα της από αυτό που γράφω τώρα. *Τα θέματα τα δικά μου με διαλέγουν, δεν τα διαλέγω εγώ, μου τυχαίνουν, μου προκύπτουν και με λίγο μοιραίο τρόπο δεν μπορώ να τα αποφύγω. Αν μου έρθει μια ιδέα και μπορώ να την αποφύγω, την αποφεύγω.* Για να πραγματοποιηθεί μια ιδέα που έχω πρέπει να με κυνηγάει αδιάκοπα. Πρέπει να επανέλθει τουλάχιστον έξι-επτά φορές μέσα μου για να την προχωρήσω. Τότε ξέρω πως δεν υπάρχει άλλος τρόπος να ξεφύγω από αυτήν παρά μόνο αν τη δω να πραγματοποιείται. Γι' αυτό και μόλις τελειώσει η παραγωγή δεν ασχολούμαι πια καθόλου με την ταινία μου.

Δ.Κ.: *Έχετε συνεργαστεί με τον Μάνο Χατζιδάκι, τον Ξυδάκη, τον Ρος Ντέιλι, τους Χειμερινούς Κολυμβητές, τον Στέλιο Βαμβακάρη. Ποια είναι η σχέση σας με τη μουσική γενικότερα, πώς αποφασίζετε να προτείνετε σε κάποιον να σας γράψει τη μουσική στην ταινία σας;*
Γ.Π.: Εγώ δεν χρησιμοποιώ τη μουσική για να βοηθά την εικόνα, αλλά για να την ερμηνεύει. Κάθε συνθέτης που ασχολείται με τη μουσική ταινίας μου κάνει του κεφαλιού του. Θέλω να κάνει του κεφαλιού του – του ζητώ να σχολιάσει την ταινία με τη μουσική. Αυτό ζητώ από τη μουσική. Παραδίδω μια ταινία στο συνθέτη και εκείνος μου παραδίδει μια άλλη: αυτή είναι η τελική ταινία.

Ζητώ από το συνθέτη να μου σχολιάσει με την ευαισθησία του το περιεχόμενο της ταινίας, την εικόνα της, την ταινία γενικότερα, δεν έχω εγώ να προτείνω κάτι. Το ίδιο θα ήθελα να ισχύει όσον αφορά όλους τους συνεργάτες μου. Δηλαδή να έρχεται ο σκηνογράφος μου και να μου λέει μια ιδέα αποκλειστικά δική του. Να μην την φτιάχνουμε μαζί, όπως δεν φτιάχνουμε μαζί τη μουσική, που τη φτιάχνει ο συνθέτης. Επομένως, να είναι απόλυτα ελεύθερος. Μπορεί να του υποδεικνύω σκηνές που θέλω να σχολιάσει, μπορεί κάπου να μη θέλω καθόλου μουσική, αλλά το συνολικό έργο της μουσικής είναι θέμα της ελεύθερης επιλογής του συνθέτη. Αυτό ισχύει και για τους διευθυντές φωτογραφίας. Όποτε δούλεψα με διευθυντή φωτογραφίας ποτέ δεν του είπα τι φωτογραφία να κάνει. Δεν είπα στον Σταύρου, στους *Απέναντι,* τι φωτογραφία να κάνει· το ίδιο συνέβη και με το Διονύση [Κιτσίκη] στην *Ελεύθερη κατάδυση:* ό,τι ήθελε αυτός έκανε. Εγώ κινηματογραφούσα με την κάμερα αυτό που είχε φτιάξει. Όσο για τον Μπέλλη στο *Ταξείδι*, εκείνος έκανε και την κάμερα εκεί. Είναι ευχής έργον, κι αυτό συμβαίνει στις αμερικάνικες ταινίες με τους ηθοποιούς. Δεν λέει ποτέ ένας αμερικάνος σκηνοθέτης σε ένα ηθοποιό του πώς να παίξει. Είναι η αμερικάνικη σχολή έτσι. Αν ο σκηνοθέτης πει σ' ένα ηθοποιό πώς να παίξει σχεδόν τον προσβάλει. Δεν λέγονται αυτά. Δίνεις στον ηθοποιό το ρόλο και σ' τον δίνει πίσω παιγμένο: αυτό κινηματογραφείς. Είναι ωραίο να γίνεται κάτι παρόμοιο μ' όλους τους συνεργάτες σου, και με τον μουσικό φυσικά.

Δ.Κ.: *Δουλεύετε στη διαφήμιση σχεδόν όσα χρόνια ασχολείστε και με τον κινηματογράφο. Υπάρχουν πράγματα που περνάνε από τον ένα χώρο στον άλλο; Εννοώ ως προς το ύφος κυρίως. Συγκρίνετε ποτέ τις εικόνες που κάνετε στη διαφήμιση με τις κινηματογραφικές σας; Πόσο δημιουργικός είστε στη διαφήμιση; Τι δυνατότητες παρέμβασης έχετε σε σχέση με τον κινηματογράφο;*
Γ.Π.: Η διαφήμιση είναι ένα πολύ διαφορετικό πράγμα, είναι μια δουλειά κατ' εντολήν, μια παραγγελία από κάποιον που ζητά να του εικονογραφήσεις ένα μήνυμα. Είναι μια πολύ καλή άσκηση, ειδικά για να είσαι μετρημένος, να μη φλυαρείς. Είναι πολύ καλό να ασκείσαι και ειδικά για να κάνεις κάτι που θέλει κάποιος άλλος. Αυτό είναι μεγάλο ξαλάφρωμα. Για να καταλάβεις τη διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη εργασίας, στη διαφήμιση δουλεύουμε για κάποιον πελάτη που είναι ο διαφημιστής και θέλει να κάνει το τάδε φιλμ, *ενώ στις ταινίες μου πελάτης είμαι εγώ ο ίδιος*. Εκφράζω τον ίδιο μου τον εαυτό, κάτι που είναι ιδιαίτερα βασανιστικό, *να έχεις δηλαδή για πελάτη τον ίδιο σου τον εαυτό, είναι φοβερό!* Ενώ όταν πελάτης είναι κάποιος άλλος, τότε το πράγμα διαφέρει, γίνεται προκλητικό. Λες: «πώς γυρίζεται αυτό σε 30 δευτερόλεπτα;» και είναι μια πολύ ωραία άσκηση. Η διαφήμιση δεν μπορεί ποτέ να επηρεάσει τις εικόνες σου, δεν ανακαλύπτεις τίποτα σ' αυτήν. *Βάζεις αυτό που ξέρεις να φτιάχνεις για να βγει αυτό που θέλει να κάνει κάποιος άλλος* στην ταινία. Σου δίνουν ένα σενάριο και το σκηνοθετείς, με συγκεκριμένο στόχο μάλιστα. Αυτό είναι πολύ ωραίο. Είναι πιο δύσκολο από τη δουλειά στη διαφήμιση να σου λένε: «Κάνε μια ταινία με στόχο τα πολλά εισιτήρια, μια εμπορική ταινία». Ακόμα πιο δύσκολο είναι να κάνεις μια ταινία που να αρέσει σε σένα τον ίδιο. Αυτό είναι τρομερό. Είναι πιο εύκολο να μην εκτίθεσαι, να λες κυνηγώ μόνο τα εισιτήρια, πιο εύκολη είναι μια διαφήμιση, όπου ο θεατής δεν πληρώνει τίποτα. Ικανοποιείς τον πελάτη, σε

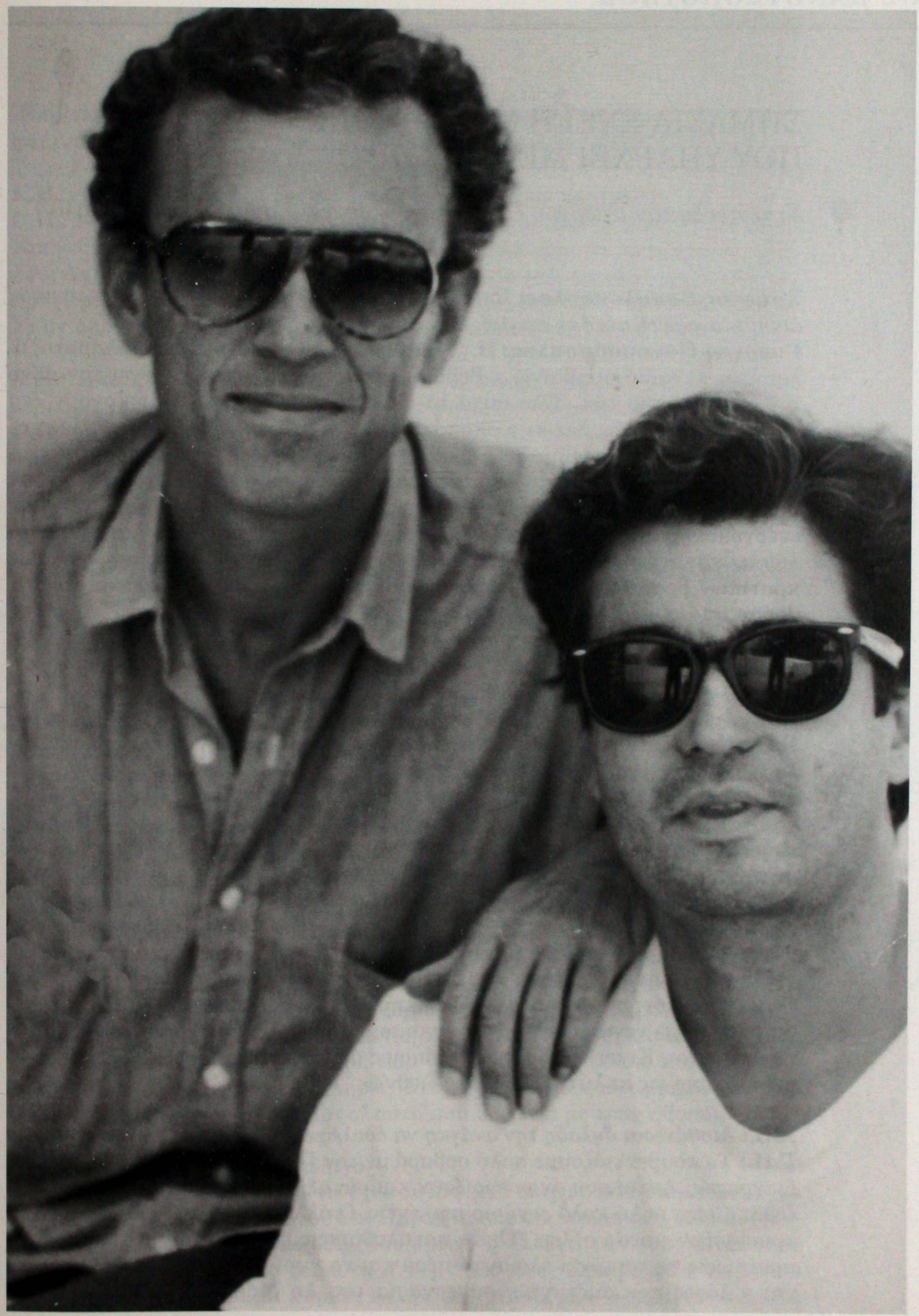
πληρώνει και πας σπίτι σου. Είναι πολύ άνετο πράγμα αυτή δουλειά. Ένας μπίτνικ ποιητής, ο Κουτρουμπούσης, που έχει γράψει πολύ ακραία κείμενα, έχει πει κάτι εξαιρετικό: *Η διαφήμιση είναι ένα πολύ ωραίο κλουβί χωρίς πουλί*, ένα πάρα πολύ ωραίο κλουβί που το αγοράζεις άδειο. Στις κινηματογραφικές ταινίες υπάρχει πουλί άσχετα με το πόσο ωραία κελαηδά.

Δ.Κ.: *Σε πολλές από τις ταινίες σας εμφανίζεται το μοτίβο του παιδιού. Σε ποιο βαθμό η παρουσία των παιδιών επηρεάζει τη ματιά σας πάνω στον κόσμο που περιγράφετε;*
Γ.Π.: Δεν ξέρω, ρε Δημήτρη, αυτό το θέμα είναι παράξενο. Και ο Αλεξάκης με ρωτά γιατί κάνω ταινίες με παιδιά και τι σχέση έχω με τα παιδιά. Δεν μπορώ να απαντήσω, ούτε στερημένη παιδική ηλικία είχα, ούτε το αντίθετο· δεν μπορώ να βρω κάποια αιτία γιατί μ' αρέσει να δουλεύω με παιδιά. Δεν είναι εύκολη υπόθεση, αλλά πραγματικά σχεδόν σ' όλες τις ταινίες μου έχω παιδιά. Η πιο σίγουρη γοητεία που ασκείται στη ζωή μου προέρχεται από τα παιδικά μου χρόνια, είναι το πιο πολύτιμο πράγμα που έχω να σκεφτώ. Κάποτε με ρώτησε κάποιος αν υπάρχει κάτι που δεν φθείρεται και του απάντησα: τα παιδικά μας χρόνια. Όσο κι αν μεγαλώσεις τα θυμάσαι καθαρότατα. Δεν ξεθωριάζει η ανάμνηση των παιδικών χρόνων, είναι πάντοτε ζωντανή. Ίσως γι' αυτό υπάρχουν παιδιά στις ταινίες μου.

Δ.Κ.: *Εμένα μου έκανε εντύπωση εκείνη η φωτογραφία από το* Μ' αγαπάς; *που εικονίζεστε με τα παιδιά στο αεροπλάνο. Μου έδωσε την αίσθηση πως είσαστε ένα από αυτά παρά την ηλικία σας.*
Γ.Π.: Στη συγκεκριμένη σκηνή εικονογράφησα λιγάκι τα παιδικά μου χρόνια τη δεκαετία του πενήντα. Τη συμμορία που είχαμε κι εμείς παιδιά –έτσι τη λέγαμε, συμμορία–, ε! τα παιδιά αυτά ήταν οι φίλοι της παιδικής μου ηλικίας. Μ' αρέσει κι εμένα αυτή η φωτογραφία γιατί οι φάτσες τους μου θυμίζουν στα αλήθεια τους πραγματικούς μου φίλους, τέτοια εικόνα παρουσιάζανε. Αυτό βέβαια είναι σχεδόν μια αναπαράσταση. Φοράγαμε κράνη, το '50 τι παιχνίδια παίζαμε; Πολεμικά με στολές. Ο αληθινός πόλεμος ήταν τόσο πρόσφατος... Αλλά η φαντασία οργίαζε τότε.

Δ.Κ.: *Ολοκληρώνοντας και με αφορμή το έντονο ερωτικό στοιχείο στις ταινίες σας, θα ήθελα να σας ρωτήσω τι είναι σε γενικές γραμμές ο έρωτας για σας;*
Γ.Π.: Σε άλλη εποχή θα σου απαντούσα αλλιώς. Αν με ρωτούσες το '70 θα σου απαντούσα αλλιώς, όπως κι αν με ρωτούσες το '80 ή το '90, γιατί κάθε φορά νιώθω διαφορετικά. Άλλοι κάνουν ταινίες για μια ιδεολογία, αισθάνονται ότι ακουμπούν εκεί καλά. Εγώ αισθάνομαι ότι ακουμπώ καλά σε καταστάσεις που δεν έχουν εποχή, και ο έρωτας δεν έχει εποχή. Η αλλαγή της ηλικίας διαφοροποιεί τον καθένα απέναντι στον έρωτα. Ο έρωτας, άλλωστε, δεν είναι μονοδιάστατος, έχει μια σειρά από εκφάνσεις: υπάρχει ο απελπισμένος έρωτας, ο αγοραίος, ο πλατωνικός. Όλα αυτά τα είδη είναι ενδιαφέροντα γιατί αντανακλούν τη ζωή του ανθρώπου. Είναι ένα θέμα ατέλειωτο...

ΦΩΤΟ: ΤΑΚΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ



Με τον
Σωτήρη
Κακίση, το 1989.

ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ Η ΜΕΙΟΨΗΦΙΑ ΠΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ ΜΕΣΑ ΜΑΣ

Συνέντευξη του Γιώργου Πανουσόπουλου στο Χρήστο Βακαλόπουλο

Χρήστος Βακαλόπουλος: *Ποιο είναι το μεγαλύτερο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου αυτή τη στιγμή;*
Γιώργος Πανουσόπουλος: Η γενική κλάψα. Όλοι έχουμε προβλήματα, όλοι λέμε τι κακό συμβαίνει... Βέβαια, ο καθένας που το λέει έχει τον πόνο του και το δίκιο του. Όλα αυτά τα παράπονα μαζί όμως δημιουργούν ένα κλίμα κακομοιριάς, λες κι ο σκοπός μας είναι πώς θα δικαιωθούμε, λες και δεν βγάζουμε τα απωθημένα μας κάνοντας ταινίες. Χάνεται έτσι η έμπνευση, το κέφι... Όλα τα δίκια μαζεμένα άμα τα λες συνέχεια σου δημιουργούν μια αίσθηση ότι μονίμως αδικημένος είσαι σ' αυτή τη ζωή κι έτσι χάνεις την ενέργεια που απαιτείται για να είσαι δημιουργικός. Σιγά σιγά «μπαίνεις στο λούκι» και περιμένεις να σε δικαιώσει η επιτροπή σεναρίων, η επιτροπή των κρατικών βραβείων κτλ. Τρώμε τη μισή μας ζωή περιμένοντας να δικαιωθούμε από ανθρώπους των οποίων η γνώμη δεν μας ενδιαφέρει καθόλου. Αντί να κοιτάμε μέσα μας, κοιτάμε συνεχώς απ' έξω. Περνάει η ζωή με μια συνεχή διεκδίκηση δικαίων...

Χ.Β.: *Αυτό επηρεάζει και τις ταινίες;*
Γ.Π.: Να πω ένα παράδειγμα; Να πω κι ένα όνομα, ένα όνομα καλό: ο Νικολαΐδης –όπως βλέπεις δεν μιλάω για ατάλαντους– αισθάνεται αδικημένος και νομίζω ότι αυτό τον φρενάρει κάπως. Αισθάνεται πικραμένος, γιατί όλοι είναι σε κλίκες κι αυτός είναι απ' έξω, κάτι που βέβαια ισχύει, μόνο που του στοιχίζει αυτό το παράπονο. Να το πω διαφορετικά: τις σπάνιες φορές που πηγαίνω τώρα πια σε ξένες ταινίες αλλάζω καμιά φορά το καστ ή το σκηνοθέτη με το μυαλό μου κι έτσι, όταν είδα το *Βάλτο* του Κοντσαλόφσκι, αναρωτήθηκα και είπα ότι αυτή η παραγωγή, μ' αυτά τα λεφτά, τους ίδιους ηθοποιούς και το Νικολαΐδη σκηνοθέτη θα ήταν καλύτερη ταινία. Αν ο Βεργίτσης είχε την Ατζανί και τον Ντεπαρντιέ θα χάλαγε κόσμο η ταινία του. Θέλω να πω ότι υπάρχουν έλληνες σκηνοθέτες –βάζω και τον εαυτό μου μέσα– που λόγω γενικού κλίματος κακομοιριάς ή έλλειψης χρημάτων είναι υποτιμημένοι. Κι αν τους φώναζε κάποιος αμερικάνος παραγωγός θα έκαναν μερικές από τις καλύτερες ταινίες διεθνώς.

Χ.Β.: *Αισθάνεσαι δηλαδή την ανάγκη να δουλέψεις σε διεθνείς συμπαραγωγές;*
Γ.Π.: Το κουβεντιάζουμε πολύ σοβαρά με τον Περάκη. Υπάρχουν όμως προδιαγραφές; Αυτοί σου αναγνωρίζουν κάποια αξία, σε καλούν κι εσύ εμφανίζεσαι μ' ένα πολύ καλό σενάριο που έχεις. Ο άλλος όμως έχει τα δικαιώματα τριακοσίων μπεστ σέλερ. Όπως καταλαβαίνεις είναι λίγο δύσκολο να του προτείνεις να τα κάνει όλα αυτά πέρα και να γυρίσει το δικό σου. Αυτός είναι ο λόγος που απέτυχε η συνεργασία του Λη Μάρβιν με το Νικολαΐδη.

Έπρεπε να πάει στο Χόλιγουντ ο Νικολαΐδης και να δουλέψει ένα σενάριο φτιαγμένο πάνω στον άλλον. Αρνήθηκε λοιπόν και δεν πήγε.

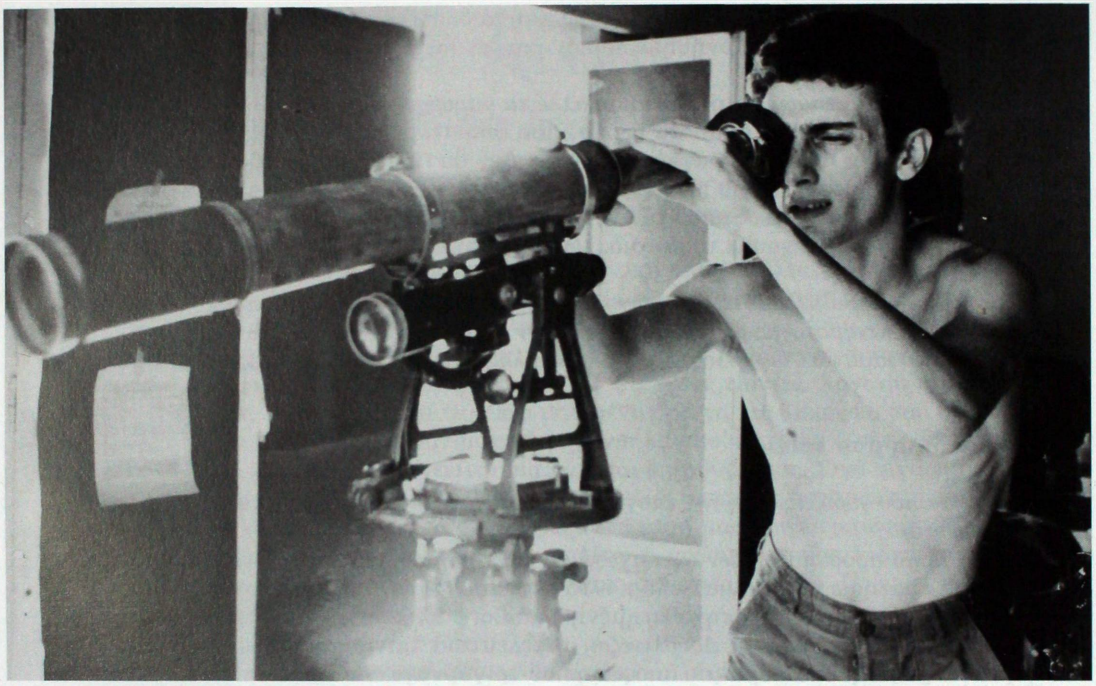
Χ.Β.: *Κι εσύ είχες μια επαφή με την Cannon αλλά τα παράτησες.*
Γ.Π.: Ναι, αλλά προβληματίζομαι. Θα περάσω μια ζωή ανάμεσα στο Κέντρο Κινηματογράφου και στα εδώ γραφεία διανομής; Δεν θα προχωρήσω καθόλου; Ακόμα και στη θεματολογία ή τη νοοτροπία των ταινιών χρειάζεται ένα προχώρημα. Σκέφτομαι μήπως αυτό το άνοιγμα περνάει από το εξωτερικό... Κι αν αποδειχθεί ότι δεν έχουμε τα κότσια, τουλάχιστον θα το ξέρουμε.

Χ.Β.: *Τότε όμως δεν θα μιλάμε πια για τον ελληνικό κινηματογράφο, αλλά για μερικούς έλληνες κινηματογραφιστές που θα κάνουν καριέρα έξω.*
Γ.Π.: Αυτό με σταματάει ψυχολογικά. Θα ανταλλάξω με την επιτυχία την ύπαρξή μου;

«Μια πολύ δική μου ταινία»

Χ.Β.: *Η ταινία που γυρίζεις αυτή την εποχή πώς τοποθετείται σε σχέση με όλα αυτά που συζητάμε;*
Γ.Π.: Είναι πολύ προσωπική, δεν έχει σχέση με τις προηγούμενες. Αυτή τη φορά είπα να κρατήσω την ταινία πολύ κοντά στον εαυτό μου, δουλεύω πολύ με την καρδιά. Δεν είναι «σκηνοθετημένη» ταινία, βασίζεται στους ηθοποιούς. Με επηρέασαν πολύ οι *Δουβλινέζοι,* η τελευταία ταινία του Χιούστον, η οποία με ώθησε να πάρω μια απόφαση που τριγύρναγε από καιρό στο μυαλό μου. Ο σκηνοθέτης σ' αυτή την ταινία φρόντισε να υπάρχει όσο το δυνατόν λιγότερο, τα πράγματα έμοιαζαν να κυλάνε από μόνα τους. Ενώ αυτός ο άνθρωπος έχει κάνει τόσα και τόσα «κινηματογραφικά» πράγματα, όταν έφτασε την πλήρη ωριμότητα αισθάνθηκε την ανάγκη να κάνει μια ταινία όπου δεν θα υπάρχει καθόλου σκηνοθέτης. Με επηρέασε επίσης η φοβερή οικονομία μερικών πεζών του Πούσκιν: σε μιάμιση σελίδα περιλαμβάνει όλα όσα σκορπίζουν άλλοι μέσα σε δύο κεφάλαια. Η λιτότητα και η οικονομία σε αναγκάζουν να υιοθετήσεις μια μορφή όσο πιο απλή γίνεται κι αυτό είναι ίσως που σε οδηγεί κατευθείαν στην ουσία, στο να μιλήσεις δημόσια για τα πιο προσωπικά σου προβλήματα. Χαρακτηριστικό είναι ότι στο γύρισμα δεν έχω ανοίξει καθόλου το σενάριο. Το γράφαμε ένα χρόνο με τον Βασίλη Αλεξάκη και τον Σωτήρη Κακίση και τώρα το έχω εγκαταλείψει. Μου φαίνεται πολύ φτωχό και άψυχο, παρ' όλο που είναι το πιο καλό σενάριο που έτυχε να γυρίσω, το πιο πλήρες. Στο γύρισμα όμως καταλαβαίνω ότι όλη η αξία της ταινίας βρίσκεται σ' αυτό που θα γίνει με τους ηθοποιούς.

Χ.Β.: *Γυρίζεις την ταινία σιγά σιγά...*
Γ.Π.: Έτυχε αυτή η ταινία να έχει αυτόνομες σκηνές που να μπορούν να γυριστούν και να μονταριστούν ανεξάρτητα από τις υπόλοιπες. Αλλά έχει επίσης και διαφορετικές εποχές... Μου αρέσει η αλλαγή των εποχών μέσα σε μια ταινία, να περνάς στο χειμώνα μ' ένα απλό κατ. Έχω βαρεθεί να βλέπω «ταινίες μιας εποχής» και κυρίως ελληνικές ταινίες που συμβαίνουν πάντα



Οι απέναντι: Άρης Ρέτσος.

το καλοκαίρι ή σ' αυτή την αγγελοπουλική κακοκαιρία. Πάντως, γεγονός είναι ότι πάνω από το μισό της ταινίας αποτελείται από κομμάτια που γυρίζονται αυτόνομα.

Χ.Β.: *Και θα την τελειώσεις έτσι;*
Γ.Π.: Θα τελειώσει ποτέ; Το θέμα της ταινίας είναι ερωτικό και δεν θα είχα καμιά αντίρρηση να ειδικευθώ στις ερωτικές σκηνές...

Χ.Β.: *Κάποιος μου έλεγε ότι αυτή τη στιγμή γυρίζεις το θέμα που σε απασχολούσε ανέκαθεν.*
Γ.Π.: Λες; Πάντα βάζω στις ταινίες μου ερωτικές σκηνές... Είχα σκεφτεί κάποια στιγμή να γυρίσω *ερωτικά* διηγήματα, ελληνικά διηγήματα με θέμα τον έρωτα. Το μόνο που μου ταίριασε ήταν το *Όνειρο στο κύμα* του Παπαδιαμάντη. Αυτό ήταν σχεδόν σεξουαλικό, τόσο πολύ μάλιστα ώστε στο τέλος ο ήρωας τιμωρείται, του πνίγεται η κατσίκα... Ήταν το μόνο που με ενδιέφερε πραγματικά, κι έτσι σκέφτηκα ότι ένας σίγουρος τρόπος να κάνεις ερωτική ταινία είναι να κρατηθείς πολύ κοντά στα προσωπικά σου βιώματα.

Χ.Β.: *Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που χώρισες την ταινία σε αυτόνομες σκηνές. Το βίωμα επανέρχεται αυτόνομα, ξεκάρφωτα...*
Γ.Π.: Και γενικότερα δεν τα πάμε καλά στην Ελλάδα με τις μεγάλες συνθέ-

σεις, είμαστε φύσεις ποιητικές κι ονειροπόλες, δεν κάνουμε για μυθιστορήματα... Πέρα απ' αυτό, υπάρχει κι ένας λόγος: ο χρόνος που βλέπει κανείς μια ταινία μικραίνει. Έχω ακούσει ότι τώρα παίρνουν ταινίες και τις βλέπουν στο βίντεο στη γρήγορη ταχύτητα. Κάθε τόσο σταματάνε και βλέπουν και καμιά σκηνή... Τα δορυφορικά προγράμματα που ετοιμάζονται μάλλον κατευθύνονται προς το βιντεοκλίπ παρά προς την ταινία.

Κινηματογράφος και βίντεο

Χ.Β.: *Είδες το βιντεοκλίπ της προεκλογικής καμπάνιας του Μιτεράν;*
Γ.Π.: Ναι, φοβερό, οχτακόσια πλάνα... Είναι περίεργο, αλλά το πιο κοντινό πράγμα που έχω δει είναι ένα αντεργκράουντ αμερικάνικο, ένα φιλμ τεσσάρων λεπτών που είδαμε το 1964 και στο κάθε καρέ ήταν ένας πίνακας-σταθμός στην ιστορία της ζωγραφικής.

Χ.Β.: *Φαινόταν τίποτα;*
Γ.Π.: Το μάτι γυμναζόταν και μετά από ένα λεπτό άρχιζες να ξεχωρίζεις. Ξεχώριζες βέβαια τους πίνακες που ήξερες ήδη... Και στο βιντεοκλίπ του Μιτεράν υπάρχουν κάτι φάτσες σε δυο καρεδάκια που οι Γάλλοι τις αναγνωρίζουν αμέσως. Μόλις το είδα σκέφτηκα ότι το αντεργκράουντ μέσα σε μια εικοσαετία έγινε το μεγαλύτερο κατεστημένο, ένα είδος κρατικού διαφημιστικού.

Χ.Β.: *Μια κινηματογραφική ταινία χρειάζεται πάντως κάποιες διάρκειες, έστω και πολύ μικρές.*
Γ.Π.: Ναι, αλλά εμένα δεν θα με πείραζε καθόλου αν ξαφνικά καταργούσαμε τη μιάμιση ώρα ή το δίωρο και το μήκος μιας ταινίας γινόταν αδιάφορο. Κάτι τέτοιο είναι αναπόφευκτο να γίνει από τη στιγμή που η διακίνηση περνάει στο βίντεο, το οποίο περιλαμβάνει όλες τις διάρκειες, από τριάντα δευτερόλεπτα μέχρι σίριαλ που κρατάνε μήνες. Τα κινηματογραφικά μας οράματα κρατάνε άραγε όλα μιάμιση ώρα;

Χ.Β.: *Κι όμως εσύ επιμένεις και κάνεις κινηματογράφο και όχι βίντεο.*
Γ.Π.: Είμαι ένας άνθρωπος που φτιάχνω κάτι και παραλείπω τελείως το τι θα κάνει κανείς αυτό το πράγμα. Δεν μπορώ να διακινήσω ένα προϊόν, μ' αρέσει να το κατασκευάζω. Μπορεί να έχω άδικο, αλλά έτσι αισθάνομαι. Δεν ξέρω, μπορεί αυτό να είναι μεγαλομανία, να πιστεύω ότι θα αναγνωριστεί αυτή η δουλειά κάποτε... Πάντως τον κόπο που απαιτείται για να σπρώξει κανείς μια ταινία εγώ αισθάνομαι την ανάγκη να τον βάλω σε άλλη ταινία.

Χ.Β.: *Η κρίση του κινηματογράφου έχει οδηγήσει πολλούς κινηματογραφιστές στο θέατρο. Συμφωνείς μ' αυτές τις διαρροές;*
Γ.Π.: Όταν κάνεις κάτι σαν άσκηση, πάντα είναι καλό. Ωφελείται ο Βαφέας που δουλεύει στο θέατρο; Νομίζω ότι ωφελείται. Άλλωστε κι αυτό που κάνω τώρα είναι αρκετά θεατρικό. Γι' αυτό θαυμάζω τη δουλειά του Χιούστον στους *Δουβλινέζους*. Δούλεψε πάρα πολύ ώστε από ένα σημείο και πέρα οι η-

θοποιοί να δουλέψουν μόνοι τους. Σε ό,τι με αφορά αισθάνομαι πάντως να απομακρύνομαι από τις καταβολές μου, από το μοντάζ, προσπαθώ να στήσω κάτι που θα επιτρέψει στους ηθοποιούς να αυτοσχεδιάσουν, επιχειρώ να συλλάβω κάτι που θα γίνει μπροστά στα μάτια μου. Κι ας είναι λίγο φλου, τι σημαίνει έχει; Μερικές ταινίες του Κασσαβέτη είναι προβληματικές τεχνικά, κι όμως δεν χάνουν ούτε στιγμή την ουσία.

Χ.Β.: *Είχα την εντύπωση ρίχνοντας μια ματιά στην πρώτη σκηνή της ταινίας σου, έτσι όπως περιγράφεται από το σενάριο, ότι απαιτείται μεγάλη δεξιοτεχνία για να γυριστεί. Είχε πολλά πρόσωπα...*
Γ.Π.: Τη γύρισα ήδη αυτή τη σκηνή. Έχει δεκαεννιά ηθοποιούς και ο ένας συνεχίζει το ρόλο του άλλου, στον ίδιο χώρο, με τα ίδια ρούχα, ακόμα και με τα ίδια εσώρουχα... Χρειαζόταν μια ακρίβεια στο ρυθμό και στο παίξιμο, όχι μια δεξιοτεχνία φιγουρατζίδικη. Αισθάνθηκα ότι έπρεπε να μονταριστεί με ένα και μοναδικό τρόπο, δεν σήκωνε πολλές επεμβάσεις από μέρους μου. Γύρισα λιγότερα πλάνα από αυτά που είχα προβλέψει στο ντεκουπάζ. Νομίζω ότι όλα αυτά έγιναν πολύ απλά, κανείς θεατής δεν θα αναρωτηθεί: «Μα πώς το έκανε;».

Κινηματογραφιστές - πολυτεχνίτες

Χ.Β.: *Κάνεις εσύ τη φωτογραφία;*
Γ.Π.: Ναι. Θα έπρεπε να είχα βρει έναν εκτελεστή για να μην κουράζομαι, αλλά δεν υπάρχουν εκτελεστές, ο καθένας θέλει να κάνεις τη δική του φωτογραφία. Για να πω την αλήθεια, οι ταινίες μου δεν έχουν τόσο καλή φωτογραφία όσο θα ήθελα. Αυτή τη φορά έχω σκοπό να τη φροντίσω περισσότερο.

Χ.Β.: *Κι ο Παναγιωτόπουλος έκανε κάμερα στην ταινία του. Επιχείρησε κάτι πολύ πολύπλοκες κινήσεις που δεν φαίνονται καθόλου.*
Γ.Π.: Αυτό είναι καλό. Όταν μου ζήτησε τη γνώμη μου, του είπα να μη διστάσει και να τραβήξει. Ακόμα κι ένα λάθος να κάνει, αυτό το λάθος θα το εντάξει μέσα στη σκηνή του. Ενώ ο άλλος θα το πάει δέκα φορές το πλάνο, θα σου πει ότι είναι καλό και μπορεί να μην είναι αυτό που θέλεις, να είναι στο περίπου... Να βάλεις πάλι βίντεο και να καταγράφεις τις λήψεις είναι κάτι το χρονοβόρο.

Χ.Β.: *Οι άνθρωποι του κινηματογράφου στην Ελλάδα μεταβάλλονται σε βιοτέχνες, έχουν αρχίσει να κάνουν όλο και περισσότερα πράγματα μόνοι τους.*
Γ.Π.: Αναρωτιέμαι τι θα γίνει αν θα σταματήσει να υπάρχει το αποκούμπι του Κέντρου Κινηματογράφου και όλο το βάρος πέσει στην τηλεόραση. Ποιος θα συνεχίσει τότε να κάνει ταινίες; Ποιος θα επιμείνει; Νομίζω ότι οι άνθρωποι που έχουν φάει όλη τη ζωή σ' αυτή τη δουλειά θα συνεχίσουν. Προσωπικά, αν στερηθώ της δυνατότητας να κάνω ταινίες θα μαραζώσω και θα πεθάνω. Πώς κάναμε ταινίες το 1968 ή το 1970; Δεν μας ζητούσε κανείς τότε να κάνουμε ταινίες, το αντίθετο συνέβαινε: μας ζητούσαν να μην κάνουμε τίποτα.

Χ.Β.: *Το ότι δεν πέρασαν όλοι αμέσως στο βίντεο ίσως να σημαίνει ότι ο κινηματογράφος είναι κάτι μαγικό, ότι έχει τη δύναμη να κρατήσει για πάντα κάποιους ανθρώπους στους κόλπους του...*
Γ.Π.: Στο βίντεο ελέγχεις ανά πάσα στιγμή τη δουλειά. Υποχρεώνεις το μυαλό σου να δουλέψει λογικά όταν κάνεις βίντεο. Στον κινηματογράφο αφήνεις πάρα πολλά στο ένστικτο... Κι ο Μπουνιουέλ, όταν γύριζε, νομίζεις ότι ήξερε ακριβώς τι θα βγει; Δεν ήξερε. Στον κινηματογράφο υπάρχει ένα καλλιτεχνικό ρίσκο το οποίο στο βίντεο εξαλείφεται εντελώς. Χωρίς ρίσκο όλα γίνονται τελειότερα, αλλά αυτό είναι που τα κάνει και πιο αδιάφορα. Ο Μπιθικώτσης το διατύπωσε καλά αυτό όταν μίλησε κάποια στιγμή για τα καινούρια τραγούδια και είπε ότι οι στίχοι τους δεν έχουν πια το «ανικανοποίητο» που εξασφάλιζε την ποιότητα των παλιών τραγουδιών. Το ανικανοποίητο είναι αυτό που, παρ' όλα αυτά, στοιχειώνει το τραγούδι. Στο βίντεο, αυτό που ήταν να γίνει γίνεται, το βίντεο δεν έχει ανικανοποίητο. Στον κινηματογράφο λες συνέχεια: «Δεν το πέτυχα ακριβώς, θα το δοκιμάσω ξανά στην επόμενη ταινία». Δεν μπορείς να τελειώσεις καμιά ταινία, χρωστάς ακόμα...

Χ.Β.: *Η ηδονή του κινηματογραφικού γυρίσματος οφείλεται κατά πολύ στο ότι δεν καταλαβαίνεις τι κάνεις...*
Γ.Π.: Δεν ξέρεις. Προσπαθείς να προσαρμοστείς στο υλικό σου, αυτό που βλέπεις στην προβολή του εργαστηρίου σε εκπλήσσει και σε επηρεάζει, σου αλλάζει τις ιδέες και συνεχίζεις πολλές φορές κάνοντας κάτι άλλο. Η ταινία είναι σαν τις ταχυδρομικές άμαξες που διασχίζουν τα γουέστερν. Ξεκινάει, αλλά ποιος ξέρει σε τι κατάσταση θα φτάσει; Με δυο ρόδες, σχισμένη, γεμάτη βέλη, με όλα τα άλογα, μ' ένα κουτσό; Πάντως θα φτάσει, αυτό είναι σίγουρο...

Χ.Β.: *Συνδέεις λοιπόν τον κινηματογράφο με την περιπέτεια;*
Γ.Π.: Είναι περιπέτεια. Το βίντεο είναι καταναλώσιμο υλικό, ενώ ο κινηματογράφος όχι και τόσο. Την καλή ταινία δεν την καταναλώνεις, υπάρχει εκεί και απλώς μπορεί να τη δεις και να την ξαναδείς. Ο κινηματογράφος μάλλον σε καταναλώνει, κάτι παθαίνεις. Το βίντεο το βλέπεις πιο ψυχρά, λες συνέχεια: «Για γύρισέ το πίσω να το ξαναδούμε». Ε, αλλιώς είναι το πράγμα... Γι' αυτό ο κινηματογράφος δεν θα πεθάνει. Μπορεί να βγει από το μεγάλο εμπορικό κύκλωμα και να γίνει αυτό που λέει ο Φελίνι, να παίζονται οι ταινίες στις κατακόμβες, να συναντιόμαστε στις κατακόμβες, αλλά δεν θα εξαφανιστεί.
Ακόμα και οι διαφημιστές κάθε τόσο λένε: «Να κάνουμε κάτι κινηματογραφικό». Έχουν ένα σεβασμό στον κινηματογράφο, ενώ δεν τον έχουν ανάγκη από οικονομική άποψη. Το κύρος του κινηματογράφου είναι πολύ μεγάλο, ακόμα και σε ανθρώπους που δεν είναι καθόλου κινηματογραφόφιλοι. Αυτό το κύρος θα συνεχίσει να υπάρχει κι ο κινηματογράφος είναι πολύ πιθανό να απαλλαγεί από τα δεσμά του που έχουν επιβάλει οι τράπεζες από τη δεκαετία του '30.

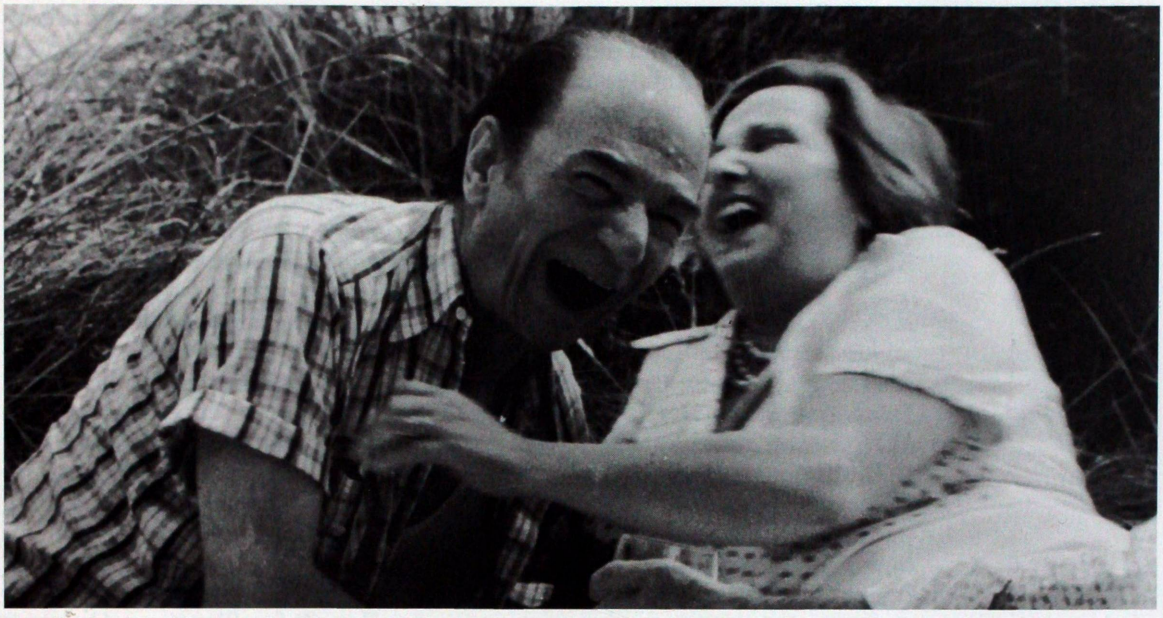
Η διαφήμιση, το σινεμά και το παιχνίδι του διαβόλου

Χ.Β.: *Πώς βλέπεις τη διαφήμιση ύστερα από τόσα χρόνια επαγγελματικής σχέσης μαζί της; Έχει σχέση με τον κινηματογράφο;*
Γ.Π.: Είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Επιπλέον είναι ο χώρος όπου τα πάντα αμερικανοποιούνται.

Χ.Β.: *Αν οι άνθρωποι σε διακόσια χρόνια ανακαλύψουν κάποια χαμένα διαφημιστικά θα τα θεωρήσουν έργα τέχνης ή όχι;*
Γ.Π.: Το διαφημιστικό υπάγεται κατά τη γνώμη μου στη διακόσμηση. Κι αυτά που βρίσκει ο Ανδρόνικος στη Βεργίνα είναι καταναλώσιμα αντικείμενα, δεν είναι έργα τέχνης. Είναι μάλλον αριστουργήματα τεχνικής, φτιαγμένα από ανθρώπους που ήξεραν πολύ καλά τη δουλειά τους.

Χ.Β.: *Σε κατηγορούν συχνά ως κινηματογραφιστή που η ματιά του έχει «διαφθαρεί» από τα διαφημιστικά.*
Γ.Π.: Υπάρχει αυτός ο κίνδυνος. Δεν κινδυνεύεις όμως ως κινηματογραφιστής αλλά ως άνθρωπος. Δουλεύοντας στη διαφήμιση σχηματίζεις μέσα σου έναν αόρατο οδηγό τού τι θέλει το κοινό κι έτσι υπάρχει η πιθανότητα να μπεις στο παιχνίδι του διαβόλου. Θα ήθελα πολύ να ανακαλύψω έστω και ένα παιδί που δεν του αρέσουν τα διαφημιστικά. Υπάρχουν παιδιά μάλιστα που ενώ δεν βλέπουν καθόλου τηλεόραση γοητεύονται από τις διαφημίσεις, είναι το μόνο πράγμα που παρακολουθούν. Τι σημαίνει αυτό; Οι διαφημίσεις θέλουν να τις δεις και τίποτα παραπάνω, είναι πολύ καλά φτιαγμένες. Το ότι σου περνάει απ' το μυαλό πως μπορεί να είναι αυτά τα καλοφτιαγμένα πράγματα έργα τέχνης οφείλεται μάλλον στο χαμηλό επίπεδο των υπολοίπων προγραμμάτων την ελληνικής τηλεόρασης. Έχεις δε τόσες πατάτες, φρικτές εικόνες, τόσο κακομονταρισμένο υλικό στα σίριαλ, ώστε αρχίζει να σου μπαίνει η υποψία ότι κάτι γίνεται στα διαφημιστικά. Από την άλλη, μερικοί ξεχωρίζουν κάποια διαφημιστικά δικά μου ή του Νικολαΐδη: είναι αλήθεια ότι περνάμε σ' αυτά κάτι από την αισθητική μας. Αυτό νομίζω ότι γίνεται αυτόνομα, δεν το κάνουμε επίτηδες.

Χ.Β.: *Ίσως οι διαφημίσεις να είναι πιο αθώες απ' όσο νομίζουμε γιατί η παραισθητική τους διάσταση είναι δηλωμένη. Το μεγαλύτερο πρόβλημα το αντιμετωπίζουν όλες αυτές οι σύγχρονες ταινίες που γίνονται όλο και πιο παραισθητικές, απομακρύνονται από οποιουδήποτε είδους σχέση με την πραγματικότητα χωρίς να διαφημίζουν τίποτε. Σήμερα οι περισσότερες ταινίες θυμίζουν άλλες εικόνες και δεν αποτελούν εικόνες της ζωής.*
Γ.Π.: Έχει γίνει κι ο θεατής συνένοχος σ' αυτό το πράγμα. Ελάχιστες εικόνες είναι πραγματικές και μοιάζουν με σύμβολα άλλων εικόνων του παρελθόντος. Στη διαφήμιση αυτό είναι ο κανόνας, αλλά και στις ταινίες έχει αρχίσει να γίνεται καθεστώς. Αναρωτιέμαι μήπως αυτό έχει σχέση με την τεχνική τελειότητα... Στη μουσική, για παράδειγμα, υπάρχουν όλο και περισσότεροι εκπληκτικοί εκτελεστές και δεν υπάρχουν συνθέσεις. Γι' αυτό και επιζούν συνθέτες σαν τον Πωλ Μακάρτνεϊ: στην εποχή μας, η δεκαετία του '60 είναι ακόμα πο-



Ταξείδι του μέλιτος: Κούλης Στολίγκας, Ρένα Μπούρλου.

λύ ισχυρή. Στη λογοτεχνία συμβαίνει το ίδιο: πρέπει να γράψει κανείς ένα βιβλίο σαν τον *Υπνοβάτη* της Καραπάνου για να κάνει εντύπωση. Πράγματι, ο κινηματογράφος έχει χάσει την αμεσότητά του. Έφερα για δυο μέρες ένα βίντεο στο σπίτι μου και πήρα τρεις ταινίες, μια του Νίκολσον, μια που την ξέχασα κιόλας και μια του Χίτσκοκ. Η ταινία που είχε γυρίσει ο Νίκολσον μου θύμισε περιοδικό για τον κινηματογράφο, αναφορές πάνω στις αναφορές. Στα δέκα λεπτά τη σταμάτησα, έβαλα την άλλη που δεν τη θυμάμαι πια και όταν επιτέλους έβαλα στο βίντεο τον Χίτσκοκ κατάλαβα ότι θα δω ένα έργο.

Χ.Β.: *Ένα από τα πράγματα που δεν έχουν παρασυρθεί εντελώς από αυτή την παραισθητική κούρσα είναι το σεξ. Ίσως γι' αυτό να γυρίζεις αυτή την ταινία, αναζητώντας μέσα από το σεξ μια «δόση πραγματικότητας».*
Γ.Π.: Είναι η ανάγκη τού να περιμένεις να συμβούν πράγματα μπροστά στην κάμερα. Να μη φτιάξω πάλι εγώ μια εικόνα... Δεν ξέρω τι θα κάνω μετά στη μουβιόλα, αλλά το υλικό πρέπει να είναι πιο αυθεντικό. Στη *Μανία* υπήρχε σε αρκετές σκηνές η «εικόνα για την εικόνα», την είχε αυτή την αμαρτία. Ήθελα ο θεατής να δει την εικόνα κι όχι να την ξεχάσει.

Χ.Β.: *Αυτό που μου άρεσε φέτος στο* Βίος και πολιτεία *του Περάκη ήταν ότι κάποια στιγμή, προς το τέλος, ξέχασα ότι έβλεπα ταινία.*
Γ.Π.: Πήρανε κι εκεί οι ηθοποιοί το πάνω χέρι. Κι έτσι ξέχναγες να σκεφτείς: «Μα πώς το έφτιαξε;». Έχω την εντύπωση ότι οι θεατές είναι κι αυτοί ένοχοι σ' όλη αυτήν την επιδειξιμανία, ειδικά τώρα με το βίντεο το οποίο χρησιμοποιούν για να βλέπουν και να ξαναβλέπουν τις σκηνές. Ο θεατής βλέπει μια σκηνή βίας κι αμέσως λέει: «Καλύτερα την έκανε από την άλλη του ταινία».

Εμμέσως κάνει συνειρμούς ο ίδιος. Γίνεται ένα παιχνίδι στο οποίο ο θεατής λέει: «Τι θα μου δείξεις ακόμα: Έλα, δείξε μου!». Σαν να υπάρχει ένα μπορντέλο εικόνων... Ακόμα και με τους ηθοποιούς στα αμερικάνικα σίριαλ, το *Χιλ Στριτ* ή τους *Δικηγόρους*, που παίζουν τόσο φυσικά, σε πιάνει η ψυχή σου. Υπάρχει αυτή η σχολή του Typecasting που βγάζει όλα τα είδη του μέσου Αμερικανού... Στους *Δικηγόρους* υπάρχει ένας κοντός ερωτευμένος. Όλοι οι κοντοί της Αμερικής αισθάνονται ότι ρίχνουν την ξανθιά του έργου και οι παραγωγοί προσέχουν η ξανθιά να μην είναι ωραία, να είναι λίγο πουρή, να γίνεται... Κι έτσι ο κοντός δεν τα ρίχνει στη γειτόνισσα γιατί την έχει στην τηλεόραση.

Χ.Β.: *Παλιά κατάγγελαν το Χόλιγουντ επειδή έφτιαχνε όνειρα. Με την τηλεόραση αποδείχτηκε ότι ομοίωμα της πραγματικότητας, με τις αναποδιές της και τις ατυχίες της, όλη αυτή την ιδεολογία του τύπου «η ζωή συνεχίζεται» μπορεί να λειτουργήσει πολύ πιο παραισθητικά. Ο Γκάρι Κούπερ αποδεικνύεται πολύ πιο ανατρεπτικός και άπιαστος από τον ερωτευμένο κοντό των «Δικηγόρων».*
Γ.Π.: Όταν έβλεπες τον Γκάρι Κούπερ έβγαινες μετά στο δρόμο και περπάταγες με κάπως «στραβό» βάδισμα, αισθανόσουνα ότι μπορούσες να τους πλακώσεις όλους στο ξύλο. Με το βίντεο δεν βγαίνεις καθόλου στο δρόμο, η απόσταση από τη ζωή σου είναι τόσο μικρή ώστε παρατάς τη ζωή σου και ζεις μπροστά στο βίντεο.

Χ.Β.: *Πώς άραγε μπορεί να αντιμετωπίσει αυτό το πράγμα ο κινηματογράφος;*
Γ.Π.: Δεν θα το αντιμετωπίσει ο κινηματογράφος, θα αλλάξει από μόνο του. Οι άνθρωποι θα βαρεθούν, θα νιώσουν την ανάγκη για κάτι πιο αληθινό και θα το αναζητήσουν πάλι. Μάλιστα, πιστεύω ότι αυτή η ανάγκη υπάρχει ήδη. Την ώρα που κάνεις τη μαλακία, νιώθεις ταυτόχρονα και την ανάγκη να ακολουθήσεις κάτι άλλο. Δεν είναι δηλαδή κάποια υπόθεση που αφορά ορισμένες μειοψηφίες, αλλά μια μειοψηφία που υπάρχει μέσα μας, που καταλαμβάνει κάποιο μικρό χώρο. Η εικονολατρία θα μας μπουκώσει, δεν πάει άλλο. Αυτό το καταλαβαίνεις στην καθημερινή σου ζωή... Έχεις δει άπειρο ξύλο να πέφτει στις ταινίες, με τους πιο θεαματικούς τρόπους. Αλλά αν βρεθείς σε καβγά μέσα σε καμιά ΕΒΓΑ και πέσει καμιά σφαλιάρα, τότε ταράζεσαι πραγματικά, μένεις άναυδος.

Χρηματοδοτήσεις και ευθύνες

Χ.Β.: *Η συνέντευξη κοντεύει να τελειώσει και δεν είπαμε ακόμα τίποτα για τα προβλήματα της παραγωγής.*
Γ.Π.: Μπορούμε να πούμε δυο λόγια για το μέλλον της κρατικής χρηματοδότησης. Κατά τη γνώμη μου πρέπει οι ταινίες που χρηματοδοτούνται να είναι δύο ειδών. Πρέπει να γίνονται λίγες ταινίες υψηλών προϋπολογισμών, όπως αυτές του Αγγελόπουλου που είναι πετυχημένες, κι όλα τα υπόλοιπα λεφτά πρέπει να πηγαίνουν σε καινούρια πράγματα, σε ανθρώπους που δοκιμάζονται για πρώτη φορά. Εκεί πρέπει να γίνεται κάποια οικονομία, ν' αποδείξει ο καθένας ότι μπορεί να κάνει κινηματογράφο, όχι επειδή του δίνεται η ευκαιρία αλλά επειδή θέλει οπωσδήποτε. Γίνονται τόσες άχρηστες ταινίες κάθε χρό-

νο και από την άλλη ο Τορνές ή ο Σφήκας περιμένουν πότε θα δεήσουν να τους δώσουν λεφτά. Τα πεταμένα λεφτά πρέπει να φύγουν από τη μέση και να δοκιμάζονται νέες δυνάμεις, να βοηθούνται άνθρωποι σαν τον Αβδελιώδη. Η οπτικοακουστική ικανοποίηση της Ευρώπης είναι πολύ κοντά κι ακριβώς γι' αυτόν το λόγο χρειαζόμαστε σήμερα πολιτιστική ταυτότητα. Πρέπει να υπάρχει μια ελληνική υπογραφή στα έργα, και μ' αυτή τη λογική πρέπει να δίνονται τα λεφτά, όχι με τη λογική του να τους βολέψουμε όλους.

Χ.Β.: *Το να βολευτούν όλοι είναι το αποτέλεσμα της συνδικαλιστικής λογικής.*
Γ.Π.: Τόσα χρόνια λέγαμε «να πάρουμε τα πράγματα στα χέρια μας» κι εδώ και εφτά χρόνια που δοκιμάστηκε αυτό το κόλπο απέτυχε. Κανείς δεν παίρνει προσωπικά την ευθύνη, όποιος αποφασίζει καλύπτεται πίσω από αποφάσεις σωματείων. Αν όμως είχαμε κάποιους που αποφάσιζαν με προσωπική ευθύνη, που θα τους έκοβαν το κεφάλι αν δεν έκαναν καλά τη δουλειά τους, τότε λογικά κι εκείνοι θα προσπαθούσαν να στηριχθούν στους καλύτερους, μια ορισμένη αξιοκρατία θα προέκυπτε από μόνη της. Αν δεν σε καλύπτει κανένα σωματείο, καμιά συλλογική απόφαση, για να σώσεις την καρέκλα σου –και βλάκας να είσαι– θα κοιτάξεις να βρεις τους έξυπνους. Στα πολιτιστικά τουλάχιστον δεν υπάρχει άλλος δρόμος. Δεν μπορεί η Μελίνα να μιλάει συνέχεια με τους συνδικαλιστές, δηλαδή με τους τεμπέληδες κάθε κλάδου. Πρέπει να μιλάει με τα κεφάλια του κάθε κλάδου. Εφτά χρόνια υπουργός συνδιαλέγεται συνεχώς με όλη τη σαβούρα και σπανίως βλέπει και κάποιον που αξίζει να τον δει, να μιλήσει μαζί του. Πόσες φορές μίλησε με τον Χατζιδάκι όλο αυτό το διάστημα και πόσες με τον αρχισυνδικαλιστή των μουσικών;

Χ.Β.: *Έτσι όμως δεν γίνεται τίποτα, απλώς γίνονται επαφές χωρίς περιεχόμενο, επί της διαδικασίας...*
Γ.Π.: Το αποτέλεσμα θα είναι, όταν εμφανιστεί κάποιος άλλος υπουργός, να πει «αρκετά ασχοληθήκαμε μ' αυτούς τους κινηματογραφιστές, πόσες ψήφοι είναι;» και να ρίξει τη γραμμή να γίνονται μόνο σίριαλ. Άλλωστε το Κέντρο Κινηματογράφου αλληθωρίζει τρομερά προς την τηλεόραση· πρέπει να προσθέσει ένα Τ στον τίτλο του. Πιστεύω ότι έχει την τάση να μεταβληθεί σε τηλεοπτικό φυτώριο. Ενώ ένα Κέντρο Κινηματογράφου πρέπει να δίνει μάχες για τον κινηματογράφο κι όχι να κοιτάζει αν τα προϊόντα του ενδιαφέρουν την τηλεόραση ή όχι... Το κριτήριο για να βοηθήσεις τον κινηματογράφο είναι ένα: πρέπει να ενισχύσεις τις ταινίες που γίνονται επειδή κάποιος θέλησε να γίνουν οπωσδήποτε, με οποιαδήποτε θυσία, τις ταινίες που ξεκινούν εκ του μηδενός κι όμως καταφέρνουν και επιβιώνουν. Οι ταινίες αυτές δεν χάνονται, ακόμα κι όταν συναντούν προσωρινές δυσκολίες. Ξέρεις ποια ελληνική ταινία μπορεί να κάνει τα περισσότερα εισιτήρια διεθνώς.

Χ.Β.: *Ποια*;
Γ.Π.: Η *Μανία*... Γελάς; Την αγόρασαν οι Ινδοί, θα προβληθεί στην Ινδία. Και λίγοι Ινδοί να πάνε να τη δουν θα κάνει γύρω στα έξι εκατομμύρια εισιτήρια.

«Αντί», Περίοδος Β', τχ. 374, 27.5.1988.

ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΩΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ Ή Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΩΣ ΣΙΝΕΜΑ

Ο Γιάννης Βαρβέρης και ο Γιώργος Πανουσόπουλος μιλάνε για βιβλία και όχι μόνο... με τον Σωτήρη Κακίση

Όταν ένας τόσο σημαντικός Έλληνας σκηνοθέτης, ο Γιώργος Πανουσόπουλος, αποφασίζει να συνομιλήσει μ' ένα σπουδαίο ποιητή, τον Γιάννη Βαρβέρη, για *βιβλία και όχι μόνο*, πολλές φράσεις συγκινητικές και όχι μόνον καταγράφει το μαγνητόφωνο του Σωτήρη Κακίση. Πολλές εικόνες σαν του σινεμά, σαν του κινηματογράφου, από τις λέξεις τους ζωντανεύουν, αλλά και νοήματα συχνά σαν με καρδιά, όλο ψυχή ξαφνικά παρουσιάζονται. Μιλάνε για τον Σολωμό ως τον Καββαδία, για τον Αισχύλο ως τον Πάουντ, για τον Τσέχωφ ως τον Καραγάτση, για τον Καβάφη ως τον Ρεμπώ. Λένε πώς νιώθουν μπροστά στην καλή ποίηση, στην καλή πεζογραφία, αλλά και πώς ενώπιον τόσων αρνητικών πια καταστάσεων. Η αλήθεια είναι πως η συζήτησή τους ταξιδεύει σαν βαρκούλα σε θάλασσα πλατιά. Να, όπως στην αφίσα εκείνη την παλιά του *Ταξιδιού του μέλιτος* του Πανουσόπουλου, μιας ταινίας τόσο μα τόσο αγαπημένης του Γιάννη Βαρβέρη. Με τη μουσική πάντα του Μάνου Χατζιδάκι.

Γιώργος Πανουσόπουλος: Ένας υποψήφιος δήμαρχος προ ημερών έλεγε στην τηλεόραση πως «τα πάρκα τις νύχτες γίνονται... αντικείμενα επισκέψεων». Αυτά κι αν είναι ελληνικά.
Σωτήρης Κακίσης: Ωραία. Έτσι να ξεκινήσουμε: Απ' όλο αυτό το γλωσσικό μπέρδεμα.
Γ.Π.: Να μην πούμε για τις... δημοτικές εκλογές τίποτα;
Γιάννης Βαρβέρης: Τι να πούμε; Καμίας αισθητικής δεν μετέχουν. Τουλάχιστον οι άλλες, οι βουλευτικές, μετέχουν μιας σοβαρής γελοιότητος. Αυτές ούτε καν μιας γελοιότητος δεν μπόρεσαν να μετάσχουν... Οι βουλευτικές, λόγω αρνητικής αισθητικής, διατηρούν ένα φρόνημα, ένα ύψος. Δηλαδή, είτε θετικό είτε αρνητικό ένα πράγμα, αν έχει ένα ανάστημα, εντάξει, μπορείς να το αντιμετωπίσεις. Όχι όμως το άλλο: Όλο αυτό το εξ Ελλάδος τίποτα.
Γ.Π.: Βλέπεις την Ελλάδα εκεί;
Γ.Β.: Τη βλέπω κι εκεί. Σ' όλους αυτούς τους θλιβερούς βλαχοδήμαρχους. Να μην τη δω;
Γ.Π.: Εγώ νομίζω πως αρκούν αυτά που είπαμε στην αρχή: Πως όλ' αυτά είναι πια τόσο αδιάφορα, μα τόσο αδιάφορα, που καλό είναι να μην τα θυμόμαστε ούτε για μια στιγμή.
Γ.Β.: Ύστερα πάλι κάθομαι και λέω: Μήπως εμείς είμαστε πια τόσο μακριά απ' όλα αυτά, και κατηγορηθούμε;
Γ.Π.: Ας κατηγορηθούμε. Ποιος θα μας κατηγορήσει;
Γ.Β.: Μήπως μπορούμε να κατηγορήσουμε αλλήλους. Για σνομπισμό, για γενική των πραγμάτων απαξίωση, για απόσταση από την καθημερινότητα...
Γ.Π.: Καλά, καλά. Θα πούμε για κάνα βιβλίο τώρα; Αυτό μ' ενδιαφέρει εμένα.

Γ.Β.: Θα μιλήσουμε για τα βιβλία γενικά; Από... Γουτεμβέργιο δηλαδή θα ξεκινήσουμε;
Σ.Κ.: Εγώ έλεγα να βάλουμε θέμα *Το σινεμά ως λογοτεχνία* ή *Η λογοτεχνία ως σινεμά*. Ή, ακόμα καλύτερα, το *Ταξείδι του μέλιτος* των δυο σας...
Γ.Π.: Το σινεμά είναι η λογοτεχνία για αναλφάβητους, αυτό δεν είναι; Επειδή δεν ήξερε πολύς κόσμος να διαβάζει το '20, πήγε μπροστά ο κινηματογράφος.
Γ.Β.: Γεγονός είναι πως πληρώνει πάρα πολλά διόδια ένα είδος όταν περνάει σ' ένα άλλο. Πληρώνει φόρους. Μπορεί κανείς να κάνει μια ταινία-αριστούργημα, μεγάλο αριστούργημα στον τομέα του, αλλά...
Γ.Π.: Την προδοσία δεν τη γλιτώνεις με τίποτα;
Γ.Β.: Ναι. Πληρώνεις πάντα λύτρα. Δεν γίνεται αλλιώς. Ιδίως στο «ποιητικό» λεγόμενο σινεμά. Εγώ βέβαια είμαι ένας άσχετος, είμαι *σιν...εκφίλ*, δεν είμαι σινεφίλ. Είδα του Παπαστάθη τον Βιζυηνό και μου άρεσε, μπορώ να πω πολύ αισθητικά. Αλλά και πάλι χάθηκε κάπως ο λόγος, και η γλώσσα, και το ύψος του ποιητή. Είναι σαν να μεταφέρεις από μιαν όχθη σε μιαν άλλη ανθρώπους και πράγματα, και το ποτάμι το ανάμεσα να 'ναι ο Αχέρων...
Σ.Κ.: Τόσο πολύ; Με τίποτα δεν μπορεί να ξαναϋψωθεί το ακριβές ήθος του λόγου.
Γ.Π.: Το αντίστροφο δεν έχει γίνει, από ταινία να γραφτεί βιβλίο. Εγώ πάντως το μόνο που καταλαβαίνω, το μόνο που μου μένει από τη μεταφορά ενός βιβλίου στο σινεμά, είναι το τι έπαθε ο σκηνοθέτης από το βιβλίο που



Μανία:
με τον Άρη Ρέτσο
και τη μακιγιέζ
της ταινίας.

διάβασε. Εγώ τουλάχιστον, παθαίνω, κάνω, από ένα σωρό βιβλία· τώρα το πώς θα τα μεταφέρω σε ταινίες ακριβώς, μακάρι να ήξερα. Τα δικά μου παθήματα ναι, άμα θέλετε, να σας τα διηγηθώ κινηματογραφικά. Όταν δεν γίνεται κάτι τέτοιο, εμένα όχι μόνο δεν μ' ενδιαφέρει, αλλά το βρίσκω και χυδαίο. Να εικονογραφήσεις ένα μυθιστόρημα, γιατί;

Γ.Β.: Έχουνε γίνει διασκευές συγκεκριμένων έργων για το θέατρο, που εμένα μου είναι πιο οικείος χώρος. Του Μανώλη του Σκουλούδη, του Τάσου Λιγνάδη στον Ντοστογιέφσκι... Ανθρώπων που γνωρίζανε τα κόζα, που γνωρίζανε τα πράγματα. Και ήσαν όμως ευπρεπή όλα αυτά, αλλά λίγα. Ολίγα. Αυτό που έλεγε ο Καβάφης, «Δεν είναι και μεγάλον πράγμα». Γιατί έχασαν το ύψος τους, αυτό που σας έλεγα λίγο πριν.

Γ.Π.: Παίρνουν, τα νέα έργα, το ανάστημα εκείνου που τα φτιάχνει. Αυτό γίνεται. Δεν είναι πια Ντοστογιέφσκι, είναι ο διασκευαστής του. Πιο πολύ απ' αυτόν ούτε τρίχα. Ούτε τρίχα.

Γ.Β.: Μπορεί και λιγότερο, όμως...

Γ.Π.: Ναι. Μπορεί να αδικείται και ο Λιγνάδης. Και ο Σκουλούδης.

Γ.Β.: Γιατί μπορεί να 'σαι και κάπως κομπλαρισμένος μπροστά στο μέγεθος του ονόματος που καλείσαι να αντιμετωπίσεις. Μπροστά στο μέγεθος της διάρκειας ενός έργου. Αν είναι να κάνεις ένα δικό σου έργο, νέο έργο, ένα σενάριο εξαρχής δικό σου, αλλάζουν τα πράγματα. Θέλω να πω πως αν ο Σκουλούδης ή ο Λιγνάδης γράφανε τα δικά τους θεατρικά, πιθανότατα τα αποτελέσματα να ήσαν κατά πολύ ανώτερα.

Γ.Π.: Σωστά, κι εμένα κάποτε με αποθάρρυνε ο μακαρίτης ο Βελλούδιος, όταν του έλεγα πως ήθελα να κάνω την *Αργώ* του Εμπειρίκου ταινία...

Σ.Κ.: *Αργώ ή Πλους... Πανουσόπουλου*!

Γ.Β.: Γιατί θες να την κάνεις; Γιατί να κάνεις την ταινία ενός άλλου;

Γ.Π.: Αν έκανες όμως την *Αργώ* του Θεοτοκά; Ένα πολύ μέτριο κατ' εμέ έργο, αλλά μια πεζογραφία και μια εικονογράφηση μιας εποχής άριστη. Εκεί θα μπορούσες ίσως να το υπερβείς το πρωτότυπο. Ενώ στην *Αργώ* του Εμπειρίκου, είχε δίκιο ο Θάνος ο Βελλούδιος, τι να κάνεις;

Σ.Κ.: Τι άλλο να... της κάνεις;

Γ.Π.: Με τη *Μανία* κάτι τέτοιο δεν έπαθα; Σχεδόν επί δύο χρόνια έκανα σενάριο τις *Βάκχες*, το 'χω βέβαια, το κρατώ, πολύ καλό είναι, μέχρι που κατάλαβα πως δεν θα μπορούσα να κάνω ποτέ αυτό το έργο. Πως κάτι άλλο ήμουνα έτοιμος να κάνω. Κι έκανα τη *Μανία* στη σύγχρονη εποχή. Κι αυτό καλό δεν το 'κανα, αλλά ήταν το δικό μου έργο.

Γ.Β.: Γιώργο, θα κάνω εγώ τώρα τον Κακίση, τι σκέφτηκες, τι είχες στο νου σου όταν γύριζες το *Ταξείδι του μέλιτος*; Σε ρωτάω ως μεγάλος φαν αυτού του έργου, όλης της τρομερής εκείνης ατμόσφαιρας, καταρχάς.

Γ.Π.: Καταρχάς, εγώ μεγάλωσα στην Κηφισιά. Κι είχα από μικρός στο νου μου, μέσα μου, τις εικόνες των παραθεριστών μεγάλης ηλικίας. Ξεκινώντας απ' αυτή την εικόνα, είχα τη διάθεση ως νέος να κάνω μια μαύρη κωμωδία, όπου ο Ξενίδης στην ταινία, στο αρχικό σενάριο, δεν σκότωνε μόνο τη γυναίκα του. Τις σκότωνε όλες μία μία.

Σ.Κ.: Ο *Φονεύς*, αρσενική *Φόνισσα* του Πανουσόπουλου;

Γ.Π.: Ναι. Αλλά δεν τόλμησα να πάω ως εκεί. Με παρέσυραν οι ηθοποιοί κι

έμεινα εκεί που βλέπετε το έργο. Η διάθεσή μου ήτανε πολύ πιο βλάσφημη. Βέβαια, αρκετά καλή έγινε η ταινία έτσι, αλλά...

Γ.Β.: Και πολύ καλά έκανες. Γιατί αλλιώς θα 'χες κάνει μια ατμωδώς ρεαλιστική ταινία, η οποία όμως θα πετιόταν έξω σεναριακά, αν ο Ξενίδης σκότωνε όλες τις γυναίκες.

Γ.Π.: Μακάρι να έπεφτα έξω σεναριακά. Μη γινότανε καμιά κουλτουριάρικη ταινία, σαν να την είχε κάνει ο Φερέρι. Όλο συμβολισμούς ξεπερασμένους.

Γ.Β.: Εγώ πιστεύω πως τέτοια έργα, και το *Ταξείδι του μέλιτος* ιδιαίτερα, είναι ταγμένα να μην έχουν κορύφωση. Να είναι πτωτικά.

Γ.Π.: Οι κορυφώσεις βέβαια βοηθούν το φιλμ ως εμπόρευμα...

Γ.Β.: Α, δεν με νοιάζει εμένα αυτό. Εγώ σου μιλάω καλλιτεχνο-προσωπικά, και πώς το εισέπραξα εγώ.

Γ.Π.: Ναι, εντάξει. Ομίλησα εν παρενθέσει.

Γ.Β.: Μιλάμε για μια κατεξοχήν αποσιωπητική ταινία.

Σ.Κ.: Για μια κατεξοχήν ποιητική ταινία, όπως θα 'πρεπε να 'ναι οι λεγόμενες ποιητικές ταινίες στο σινεμά, κι όχι όπως, δυστυχώς, οι περισσότερες είναι.

Γ.Π.: Τώρα με βοηθάτε να καταλάβω κάτι. Μου 'λεγε κι ο Νίκος ο Περάκης: «Γιατί το κάνεις αυτό; Γιατί δεν φτιάχνεις τους δικούς σου ήρωες, το δικό σου έργο;». Για τη *Μανία*, τότε. Και δεν ήξερα τότε ν' απαντήσω εγώ το γιατί. «Πες αυτό που θες, κάνοντας το δικό σου». Λίγο αριστοτελικά. Να που βρίσκω μιαν απάντηση... λίγα χρόνια μετά.

Σ.Κ.: *Μετά Είκοσι Έτη*, όταν βρεθήκαμε και μαζί εδώ, ως *Τρεις Σωματοφύλακες*;

Γ.Β.: Όταν ο Αριστοτέλης δίνει τις σαφείς οδηγίες του «ομαλού ήθους των ηρώων, της σταθερότητας των χαρακτήρων» κ.λπ., κ.λπ., ο Ευριπίδης με τις *Φοίνισσες* επανασταστεί, κάνοντας ένα έργο τελείως άλλο, με μπαρόκ χαρακτήρα, και, και, και. Θέλω να πω, δεν είναι πάντα η οδηγία. Εγώ, βέβαια, είμαι υπέρ της αριστοτελικής οδηγίας, υπέρ του οργάνου: Γιατί αυτό το όργανο είναι που έφτιαξε τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Αλλά στο ευρωπαϊκό θέατρο φτάσαμε από τον Ευριπίδη... Ο Ευρυπίδης τις κατεπάτησε όλες τις οδηγίες εκεί. Σας λέω τώρα για τις *Φοίνισσες*, γιατί μου είναι πολύ πρόσφατες, αλλά κι αλλού τα ίδια κάνει. Είναι και κάποια του έργα σαν... *libpi gialli*, σαν... αστυνομικά μυθιστορήματα. Όπως η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.

Σ.Κ.: Ο Παπαδιαμάντης, νομίζω εγώ, κι όχι μόνον εγώ, σινεμά πάρα πολύ δύσκολα γίνεται. Κι ο λόγος είναι ο... Λόγος. Γιατί αν είναι να κατατεθεί όλος αυτός ο πλούτος στα διόδια που λέγαμε, χωρίς αμάξι, χωρίς σασί, πεζή θα συνεχίσει ο κάθε φιλόδοξος σκηνοθέτης.

Γ.Π.: Μέχρι να βρεθεί εκείνος που θα τα καταφέρει, λέω εγώ. Γιατί όλοι αγαπάμε τον Βιζυηνό. Από αυτό το σημείο όμως μέχρι να πιάσεις να κάνεις την ποίησή του ταινία η απόσταση είναι χαώδης. Τι μεγέθους ποιητής πρέπει να 'σαι για να περιέχεις τον Βιζυηνό ολόκληρο; Βέβαια, επαναλαμβάνω, ο Άλκης ο Σαχίνης έλεγε πάντα: «Μέχρις αποδείξεως του εναντίου». Πώς όμως ρίχνεις στην πυρά όλο σου τον εαυτό για ν' ανάψεις μόνο ένα κλαδάκι από την πυρά του άλλου; Γιατί ο Χιούστον μια ζωή δεν έκανε Τζόις, κι έ-

πρεπε να φτάσει στο παραπέντε για να τα καταφέρει με τους *Δουβλινέζους*;
Σ.Κ.: Με τους *Νεκρούς* μόνο...
Γ.Π.: Δεν φτάνει το «έτσι, επειδή μας αρέσει». Όταν με τον Σωτήρη σκεφτήκαμε να κάνουμε τη *Βάρδια* του Καββαδία, επειδή κι εγώ υπήρξα κάποτε ναύτης, πολύ μεγάλη φιλοδοξία είχαμε. Κι η *Βάρδια* μπορεί να μη γίνει και ποτέ, από κανέναν.
Γ.Β.: Όχι, εγώ θα 'λεγα πως έχει κάθε λόγο να γίνει ταινία η *Βάρδια*. Γιατί, πάλι κατά τη γνώμη μου, την κάπως υπερβολική, ο Καββαδίας δεν είναι και τόσο μεγάλος ποιητής, ώστε το έργο του να μπορεί να σας αντισταθεί σθεναρώς...
Σ.Κ.: Δεν συμφωνώ.
Γ.Β.: Τότε μπες στη μέση και πες: «Όχι. Ήταν σπουδαίος ποιητής ο Καββαδίας»!...
Σ.Κ.: Το λέω. Και συμπληρώνω πως εδώ έχουμε την περίπτωση ενός ποιητικού έργου με τη γενναιοδωρία και την απλότητα να χωράει και των άλλων τους ρυθμούς, είτε μουσική γράφει κανείς πάνω του είτε ταινία θέλει να κάνει...
Γ.Β.: Αυτό που λέμε τώρα μοιάζει μ' εκείνο το άλλο, το συχνά λεγόμενο, πως ο Καζαντζάκης μεταφραζόμενος γίνεται καλός συγγραφέας...
Σ.Κ.: Σωστό κι αυτό. Άλλο, μα σωστό...
Γ.Π.: Σαν να σου επιτρέπει ο Καββαδίας ένα βήμα επιπλέον μέσα του, στην ποίησή του.
Γ.Β.: Ο Κάλβος όμως ανθίσταται απολύτως· όποιων τα έργα ανθίστανται στην οποιαδήποτε παρέμβαση είναι πολύ καλά δημιουργήματα. Π.χ., αν από το *Ταξείδι του μέλιτος* δεν μπορεί κανείς να βγάλει ούτε μια σεκάνς, αυτό πάει να πει πως έχουμε να κάνουμε μ' ένα πιθανό αριστούργημα. Μπορείς - δεν μπορείς, δεν ξέρω, αλλά αν δεν μπορείς, μπροστά σου έχεις ένα έργο εξαίρετο.
Γ.Π.: Μπορείς σίγουρα. Σας το λέω εγώ.
Γ.Β.: Εντάξει, μάλλον θα μπορείς. Εδώ μπορείς από τον Μπουνιουέλ, άλλωστε.
Σ.Κ.: Από τον Μπάστερ Κίτον, τώρα που το 'φερε η συζήτηση, σαν να μη γίνεται να πετάξεις τίποτα.
Γ.Π.: Και με τον Μπουνιουέλ δυσκολεύεσαι τρομερά. Μάλλον πονηρά τον ανέφερε ο Γιάννης σκέφτομαι. Εννοώντας πως αν γίνεται να βγάλεις πράγματα κι από τον Μπουνιουέλ, πόσο μάλλον από τους άλλους...
Γ.Β.: Είδα τις προάλλες μια υπέροχη ταινία, κατά τη γνώμη μου. Επαναλαμβάνω πως όσον αφορά το σινεμά εγώ εκφράζομαι αφελώς ή παιδικά, αν θέλετε. Πήγα γιατί ήθελα να δω τον Ζακ Μπρελ. Είδα το *Η περιπέτεια είναι περιπέτεια* του Κλωντ Λελούς.
Γ.Π.: Πολύ καλό έργο.
Γ.Β.: Πολύ. Μια φάρσα, ένας κυνισμός, μια πολιτική κριτική καταπληκτική. Αλλά, παρ' όλα αυτά, μπορούσες να βγάλεις ένα σωρό πράγματα. Θυμάμαι τώρα κι εκείνο που είχε πει ο Γιάννης Σιδέρης για την *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη: «Τριάντα τρεις χιλιάδες τριακόσιοι τριάντα τρεις στίχοι; Καλύτερη ακόμα δεν θα 'τανε με ενενήντα εννιά χιλιάδες εννιακόσιους ενενήντα

εννιά στίχους;». Δεν ξέρω, μπορεί να το 'χε πει κι ο Τσαρούχης αυτό. Παραδοξολογίες πιο συχνά ο Τσαρούχης έλεγε.

Γ.Π.: Τσαρουχικό μου μοιάζει πιο πολύ κι εμένα. Φαντάζομαι τι θα 'λεγε κι ο Βελλούδιος για την εν λόγω *Οδύσσεια*. Ούτε ν' ακούσει δεν ήθελε για τέτοιες μεγαλομανίες.

Σ.Κ.: Αν μιλήσουμε λίγο για το βιβλίο σκέτο, χωρίς σινεμά, χωρίς μεταμφιέσεις του Λόγου και λύτρα και διόδια. Τι γίνεται πια στις μέρες αυτές; Πού βρισκόμαστε;

Γ.Π.: Άμα ένα βιβλίο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς σινεμά, καληνύχτα. Άμα δεν ζει, άμα δεν σημαίνει από μόνο του, άμα δεν στέκεται χωρίς να γίνει ταινία, τι βιβλίο να 'ναι;

Γ.Β.: Πολύ σωστά. Το είπες και πολύ ευγενικά, πολύ δωρικά. Πολύ καλά λέει ο Πανουσόπουλος.

Γ.Π.: Άλλωστε, πολλά βιβλία γράφονται πια αλληθωρίζοντας προς σενάρια. Τα λεγόμενα «κινηματογραφικά βιβλία». Άλλη μπούρδα κι αυτή.

Γ.Β.: Μιλάμε και για φιλοδοξίες οικονομικού τύπου.

Γ.Π.: Μα είναι δυνατό να μιμούνται το σινεμά τα βιβλία;

Γ.Β.: Είναι αυτό το φαινόμενο, το οποίο εγώ δεν το λέω παραλογοτεχνία, γιατί δεν θέλω να προσβάλω την παραλογοτεχνία. Το λέω «αναγνωσματογραφία»...

Γ.Π.: Ευγενικό, και δωρικόν επίσης. Άσε κι αυτή η αγωνία τους να σε πείσουν. Μην τύχει και βαρεθείς διαβάζοντάς τους, και ξεφύγεις. Μην τύχει κι... αλλάξεις κανάλι, και τους κλείσεις.

Σ.Κ.: Πώς αντιστέκεται άρα ένα βιβλίο σήμερα; Απλώς όντας καλό; Και τι 'ναι το καλό;

Γ.Β.: Φοβάμαι πως το πολύ καλό πια είναι κι απολύτως περιθωριακό.

Γ.Π.: Εγώ πήγα να πω κάτι άλλο: Αυτό το βιβλίο που ο συγγραφέας του αγνοεί τελείως τον αναγνώστη. Που δεν ασχολείται καθόλου μ' αυτό το θέμα. Το ίδιο πράγμα δηλαδή λέμε. Αυτό που υπάρχει για τον εαυτό του.

Σ.Κ.: Ας το αναπτύξουμε λίγο το θέμα:

Γ.Β.: Υποτίθεται πως ένας ποιητής μεσήλιξ, ή κι ένας πεζογράφος καλός, μπορεί να καθίσει να γράψει ένα ποίημα ή ένα πεζό, μια νουβέλα, κάτι. Μα το ζήτημα είναι να σε καθίζει εκείνο, το έργο σου το ίδιο, στο σκαμνί. *Να είναι ανάγκη*. Γιατί τις τεχνικές τις έχουμε σχεδόν όλοι. Δεν μπορεί ο Κακίσης να γράψει ό,τι θέλει; Δεν μπορείς εσύ, Γιώργο, να κάνεις οποιαδήποτε ταινία μ' ένα θεματάκι οποιοδήποτε, να 'ναι ευπρόσωπη, να πάρει κι απ' το Κέντρο Κινηματογράφου λεφτά, να βγει και στις αίθουσες, κι όλα τα καλά; Σιγά μη δεν μπορείς, σιγά μη δεν μπορείτε. Αλλά κάνετε το *Μια μέρα τη νύχτα*...

Σ.Κ.: Γιατί κάτι μας τρώει. Γιατί τον Πανουσόπουλο τον τρώει ένας Πανουσόπουλος. Αυτός που τον αναγκάζει να κάνει καλό κινηματογράφο.

Γ.Π.: Ένας μέσα μας που μας αναγκάζει να λέμε την αλήθεια σε ό,τι λέμε.

Γ.Β.: Κι αν δεν έχεις να πεις, σιωπάς. Τι μεγάλο μειονέκτημα όμως που έχουν οι σινεάστ, οι κινηματογραφιστές! Την πατάνε ως εξής, όπως δεν την πατάνε οι ποιητές. Γιατί οι ποιητές έχουν τη δυνατότητα της άμυνας. Γιατί, πρώτον, δεν είναι εμπορεύσιμοι, κι ούτε μπορούν να μεταλλάσσονται άρα σε κάτι άλλο μ' ευκολία. Και, δεύτερον, γράφουν τέσσερα-πέντε χρόνια ένα βι-



Παρασκευή 9 Αυγούστου: Νίκος Μπουγάς.

βλίο με ποιήματα, είτε αυτόνομα είτε εν συνθέσει είτε σε ενότητα χαλαρή, κι όταν θα βγάλουν το βιβλίο, αν είναι σοβαροί άνθρωποι, μπορεί και να 'χουν παραλείψει ακόμη και τα τέσσερα πέμπτα της παραγωγής τους. Γιατί εκεί μπορεί να έχουν νομίσει πως υπήρξε «σεισμική ώρα», και κάτσανε και έγραψαν. Αλλά μετά, λειτουργώντας ως κριτικοί του εαυτού τους, το σβήσανε. Γιατί εδώ είναι ηθοποιοί, είναι άνθρωποι, είναι συμβόλαια, είναι... και τι δεν είναι.

Σ.Κ.: Κι όμως. Η δική μου μικρή κινηματογραφική, ελέω Πανουσόπουλου, πείρα λέει πως και τότε υπάρχει η δυνατότητα της ποιητικής ανταπόκρισης. Γι' αλλού να 'χει ένα φιλμ ξεκινήσει κι αλλού, με την ελευθερία του πολύ καλού σκηνοθέτη, να βρεθεί...

Γ.Π.: Αυτό ακριβώς θυμάμαι πόσο εξόργιζε έναν παραγωγό στον οποίο έλεγα πως η ταινία στο μοντάζ γίνεται. Το άλλο είναι απλώς υλικό. «Και ποιος είσαι εσύ που τα λες αυτά;», μου λέει, «ο γιος του Ωνάση;»... Νόμιζε πως όλα γίνονται πριν, όχι μετά. Αυτό δε το «κατά τη διάρκεια» τον έβγαζε από τα ρούχα του.

Γ.Β.: Εκεί εσείς έχετε κι άλλο ένα μειονέκτημα, το να συνυπάρχετε μ' όλους αυτούς τους «τρελούς, τρελούς... προαγωγούς», όλους αυτούς που σκέφτονται έτσι, και μάλλον προς πορνοβοσκούς μοιάζουν παρά προς παραγωγούς, ή όπως αλλιώς λέγονται. Τι να κάνουμε; Το κεφάλαιο έχει δυσκολίες μεγάλες, Γιώργο μου. Ενώ εμείς τη βγάζουμε μ' ένα χαρτί κι ένα μολύβι.

Γ.Π.: Υπάρχει κι αυτό, η μέθοδος που είχε επιλέξει συνειδητά ο Καισαβέτης. Αυτός είχε την επιλογή να κάνει αλλιώς σινεμά, αλλά αυτός ήθελε τον δικό

του, βασανιστικό τρόπο. Και μέσα στο στόμα του λύκου, μέσα στο Χόλιγουντ! Να σε μισούνε οι πάντες, γιατί έβγαινε κι έλεγε: «Όχι. Εγώ ό,τι έχω, ό,τι βγάζω, γι' αυτό το πράγμα τα θέλω. Δεν κάνω σινεμά για να κερδίζω».

Γ.Β.: Έχει «σκίσει», σε εισαγωγικά μέσα, κανείς ποτέ καμιά του ταινία; Να έχει τελειώσει η ταινία κι ύστερα ο σκηνοθέτης να τη «σκίσει»; Λέω «σκίσει» όπως λέμε για τα χαρτιά, για τα βιβλία. Να την κάψει, βρε παιδί μου.

Σ.Κ.: Ποιος; Ο Όρσον Γουέλς ίσως;

Γ.Π.: Τι να σας πω; Εγώ τόλμησα να το κάνω την πρώτη πρώτη φορά που έκανα ταινία. Που αποφάσισα να σκηνοθετήσω. Έκανα μια μικρού μήκους, την έκανα όπως ήθελα, κι ύστερα, μόλις είδα το αποτέλεσμα, πέταξα και την κόπια και το αρνητικό. Και δεν τα πέταξα σε τίποτα σκουπίδια, να πάω να τα ξαναβρώ, αλλά καθόμουνα από πάνω από τον σκουπιδιάρη, να τα δω να γυρίζουν στον κάδο. Και με κράταγε η Νίκη: «Όχι το αρνητικό!», μου φώναζε. Δεν ξέρω άλλον να το 'χει κάνει. Εγώ το 'κανα την πρώτη μου φορά, πάντως.

Γ.Β.: Έπαθες ίσως αυτό που είχε πάθει η Κυβέλη. Που μόλις άκουσε τη φωνή της στο ραδιοφωνικό θέατρο, απήλθε τρέχουσα.

Γ.Π.: Ούσα όμως η Κυβέλη...

Γ.Β.: Ούσα η Κυβέλη, και γνωρίζουσα πως πάντα θα υπήρχε ένα κοινό που θα την απεδέχετο στο θέατρο ως αυτή που ήταν. Που ανέβαζε τη φωνή της όταν ήταν να μιλήσει για ένα *«μεγάααλο κύμα»*, και την κατέβαζε και την έκανε μινισκίλ, όταν επρόκειτο για ένα μικρό κυματάκι...

Γ.Π.: Ξέρω πως η Αθηνά Κακούρη, η ανθρωπολόγος, μετά από δέκα ετών εργασία κατάλαβε πως είχε ξεκινήσει από τελείως λάθος βάση, αφετηρία. Κι ολόκληρο επιστημονικό έργο το πέταξε. Λάθος; Λάθος.

Γ.Β.: Όμως ένας που είναι οιστρήλατος μπορεί να βγαίνει, να μην ξανακοιτιέται, κι αυτό τελικά να είναι θετικό. Περίπτωση Καραγάτση.

Γ.Π.: Από το στόμα μου το πήρες! Κι ήθελα να σε ρωτήσω: Ο Καραγάτσης είναι αυτή η περίπτωση;

Γ.Β.: Δεν ξανακοίταζε ποτέ τίποτε.

Γ.Π.: Και πιστεύεις κι εσύ πως δεν θα ήσαν καλύτερα τα βιβλία του αν τα ξανακοίταζε;

Γ.Β.: Δεν θα ήταν ο εαυτός του. Ο πιο ταλαντούχος της γενιάς του '30...

Γ.Π.: Κι εγώ αυτό πιστεύω.

Σ.Κ.: Προσοχή: Εδώ δεν μιλάμε για ποιητή. Μιλάμε για πεζογράφο.

Γ.Β.: Ναι. Και γι' αυτό του το ταλέντο εμισήθη τα μάλα.

Γ.Π.: Εγώ την είχα κάνει την αφελή αυτή σκέψη: «Ρε συ, σκέψου να τα περιποιότανε αυτά»... Γιατί από ταλέντο άλλο τίποτα. Κι όμως. Είναι λάθος μια τέτοια σκέψη.

Γ.Β.: Κι εγώ παλιά έγραφα: «Αν τα χτένιζε»... Μα αν χτενιζόταν, δεν θα 'ταν ο Καραγάτσης. Έτσι τσαλακωμένος έπρεπε να 'ναι αυτός... Το εντελώς αντίθετο παράδειγμα είναι ο Σολωμός, ο Διονύσιος Σολωμός. Εκδήλωσε αυτή την τελειοθηρία, αφήνοντας κουτσά, νωδά, ένα σωρό έργα.

Γ.Π.: Τόσα υπέροχα πράγματα.

Σ.Κ.: Τελειοθηρία είναι αυτό μόνο;

Γ.Β.: Α, δεν ξέρω. Μπορεί να υπήρχαν κι ένα σωρό άλλοι, ψυχολογικοί λό-

γοι. Ανασφάλεια, ιδεολογική αναποφασιστικότητα... Αυτό το πλήρωσε, γιατί αυτή τη στιγμή δεν μεταφράζεται έξω, δεν τον ψάχνουν οι ξένοι...

Σ.Κ.: Σαν αυτό που λέγαμε πριν για τον Καραγάτση και τούτο: ΔΕΝ ΠΕΙΡΑΖΕΙ!

Γ.Π.: Δεν έχει ο Καραγάτσης ένα έργο δηλαδή έτοιμο για... Νόμπελ. Πρέπει να ψάξεις, να κάθεσαι να τον ψάχνεις. Καλά δεν είναι πάλι αυτό;

Σ.Κ.: Φτάσαμε λοιπόν και σ' ένα άλλο, πολύ μεγάλο φιλολογικό ερώτημα: Μπορεί να μεταφραστεί μια ποίηση; Η ποίηση εν γένει; Τι πάει να πει δηλαδή η φράση: «Ο Σολωμός δεν μεταφράζεται»; Μεταφράζεται η ποίηση;

Γ.Π.: Κι ο Παπαδιαμάντης το ίδιο πρόβλημα δεν έχει; Άφησε τίποτα ανολοκλήρωτο;

Σ.Κ.: Αυτός σαν να τα 'χει όλα... ολοκληρώσει!

Γ.Β.: Εγώ θα 'θελα εδώ ν' απαντήσει ο Πανουσόπουλος...

Γ.Π.: Σε τι;

Γ.Β.: Αν μεταφράζεται η ποίηση.

Γ.Π.: Αυθορμήτως λέω όχι. Δεν μεταφράζεται. Αλλά μετά σκέφτομαι, τι *όχι*; Αν λέμε όχι, πόσα πράγματα δεν θα 'χαμε χάσει!

Γ.Β.: Είδες, λοιπόν; Έδωσες τη σωστή απάντηση: Όχι, αλλά...

Σ.Κ.: Η προσπάθεια επιβάλλεται;

Γ.Β.: Με ανησυχεί το γεγονός ότι δεν διαφωνούμε σχεδόν καθόλου, Γιώργο. Μη γίνει ένας πουρές η συζήτησή μας.

Σ.Κ.: Φοβάσαι μήπως δεν μπορεί να γίνει μετά η συζήτησή σας σενάριο, ταινία;

Γ.Β.: Ταυτιζόμαστε σε πολλά με τον Πανουσόπουλο. Να σας πω τι πιστεύω κι εγώ ακριβώς, μιλώντας πάντα εξ ονόματός μου, εξ ιδίας πείρας. Καλόν είναι να μεταφράζει κανείς αυτό που *δεν του πάει*. Γιατί αν μεταφράζει αυτά που του πάνε, τα κάνει σαν τον εαυτό του. Τα κάνει σαν κι εκείνον. Ας πούμε, μου άρεσε ο Σάντρο Πένα ο Ιταλός, και γι' αυτό δεν τον μετέφρασα. Μου άρεσε ο Φίλιπ Λάρκιν ο υπέροχος, αλλά επειδή μου πήγαινε πολύ δεν τόλμησα να κάτσω να τον μεταφράσω.

Σ.Κ.: Μιλάμε τώρα για μια πολύ προχωρημένη θέση...

Γ.Β.: Αλλά Ουίτμαν μετέφρασα.

Γ.Π.: Όταν λες «μου πήγαινε», εννοείς ότι σου έμοιαζε, πως σου μοιάζει;

Γ.Β.: Ναι.

Σ.Κ.: Άλλο όμως το μου μοιάζει, κι άλλο τον αγαπάω. Η Σαπφώ εμένα δεν μου μοιάζει καθόλου νομίζω, έλα όμως που την αγάπησα πολύ...

Γ.Β.: Τι να σου πω; Ο Ουίτμαν π.χ. είναι εντελώς απέναντί μου. Πιστεύω πως η μετάφραση, όχι μόνο της ποίησης, είναι πράξη υποκρίσεως. Πράξη δηλαδή θεατρική. Υποδύεσαι μια φωνή που δεν είσαι εσύ. Είσαι ένα είδος ηθοποιού.

Σ.Κ.: Που υποκλίνεται κιόλας στου άλλου την ομορφιά.

Γ.Β.: Το 'χω ξαναπεί αυτό: είναι σαν να παίρνεις τα έπιπλα ενός σπιτιού και να τα μεταφέρεις σ' έναν άλλο χώρο, σ' ένα άλλο σπίτι. Αυτά μπορεί να τρίζουν στην αρχή, θα χάσουν κάτι από την αρμονία που είχαν στο παλιό τους σπίτι, αλλά εσύ πρέπει να τα τοποθετήσεις σχετικά εύρυθμα ώστε να θυμίζουν και κάπως το παλιό σπίτι. Την υφολογική του αρμονία.

Σ.Κ.: Έπιπλα είναι οι λέξεις, οι φράσεις, οι εικόνες...

Γ.Β.: Εγώ δεν έχω κανένα επικό στοιχείο μέσα μου, αλλά Ουίτμαν, ακριβώς επειδή δεν το 'χω, είχα τη διαθεσιμότητα να τον υποδυθώ. Έτσι έκανα Ουίτμαν.
Γ.Π.: Πολύ περισσότερο έλεγχο δεν έχεις έτσι;
Γ.Β.: Να το πούμε λαϊκά: Δεν μετάφρασα κάποιους φοβούμενος μην τους κάνω σαν τα μούτρα μου. Όταν ο Παπατσώνης, ο οποίος είναι ο αρμοδιότερος, κάνει Κλωντέλ, φοβούμαι πως κάνει Παπατσώνη.
Γ.Π.: Αλλά εσύ κάνοντας Ουίτμαν αποκλείεται να είσαι Βαρβέρης...
Γ.Β.: Αποκλείεται. Δεν μπορεί να γίνει κάτι τέτοιο. Δεν γίνεται. Ο Ελύτης έκανε τη Δεύτερη Γραφή, κι από Σαιν-Τζων Περς ως Απολλιναίρ. Αποτέλεσμα: διαβάζει κανείς συνέχεια Ελύτη...
Γ.Π.: Λοιπόν, να σας πω κι εγώ μια εμπειρία μου. Όταν ήμουνα πιτσιρικάς, ζούσα με τον πρώτο μου έρωτα, κι αυτή ήτανε ρωσικής καταγωγής, ήξερε ρώσικα, κι ήταν, όπως όλα τα κοριτσάκια τότε, ερωτευμένη με τον Μαγιακόφσκι. Κι ήθελε βέβαια να μου μιλάει ώρες κάθε μέρα για τον Μαγιακόφσκι. Δεν δεχότανε μετάφραση, απήγγελλε τα πάντα στα ρώσικα, και προσπαθούσε μόνη της να μου τα πει μετά στα ελληνικά. Προσπαθούσε πιο πολύ με το ρυθμό, με τον ήχο των λέξεων να με κερδίσει για πάρτη του. Πάντως, πιο πολλά ένιωσα για τον Μαγιακόφσκι τότε, από μια μετάφραση του Ρίτσου που έπεσε στα χέρια μου μετά.
Γ.Β.: Υπάρχει κι εκείνο το γνωστό, το ιταλικό, που θα το πούμε και θα γελάσει ο κόσμος με τις κοινοτοπίες που λέμε, αλλά *traduttore - traditore.* Και πρέπει να το λέμε, για να το θυμόμαστε: ο μεταφραστής προδότης είναι.
Γ.Π.: Εγώ προτιμώ εκείνο το άλλο που είπες, πως ο μεταφραστής είναι ηθοποιός. Πόσο μεγάλη ευθύνη όμως έχει...
Γ.Β.: Δεν μπορεί να γίνεται πια κάτι πάρα πολύ καλό με τους όρους της αγοράς. Εμένα ένας φίλος μου, ο ποιητής Χριστόφορος Λιοντάκης, φτιάχνει, δεν ξέρω κι εγώ πόσον καιρό πια, Ρεμπό. Είμαι σίγουρος, το ξέρω δηλαδή, πως έχει κατεβάσει τόμους, έχει ψάξει κι έχει βρει έννοιες υποκρυπτόμενες, για να επιλέξει ανάμεσα σε είκοσι τη μία, έχει κάνει, έχει δείξει. Ο άνθρωπος μπορεί να πετύχει ή μπορεί να αποτύχει. Αλλά έτσι μόνο γίνεται μια αληθινή μετάφραση. Αυτή, που οι όροι τής αγοράς οι σημερινοί εγώ νομίζω πως την απαγορεύουν. Τώρα, αν ο Λιοντάκης έχει τη γενναιόδωρη «αυτοπολυτέλεια»να το κάνει αυτό το πράγμα, αυτό είναι η εξαίρεση.
Σ.Κ.: Να σας πω κι εγώ την τρέλα; Εγώ μεταφράζοντας ποιήματα είχα την έντονη τάση να μπαίνω μέσα στο έργο χωρίς ούτε καν να το 'χω διαβάσει ολόκληρο, μερικές φορές. Ερωτευόμενος το στίχο. Δεν ξέρω αν το καταλαβαίνετε.
Γ.Β.: Βεβαίως και το καταλαβαίνω. Βεβαίως και το καταλαβαίνω.
Γ.Π.: Είναι όπως τραγουδάει ένας τραγουδιστής ένα τραγούδι και ξαφνικά νιώθεις πως είσαι κι εσύ έτοιμος, πρίβα βίστα, να το πεις. Και το τραγουδάς πράγματι το τραγούδι, είσαι - δεν είσαι τραγουδιστής.
Γ.Β.: Το 'χω νιώσει κι εγώ αυτό, το 'χω κάνει, στον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο. Π.χ., τους γνώριζα τους *Όρνιθες*, την *Ειρήνη*, τα 'χα δει, τα 'ξερα. Όταν ξεκίνησα όμως κι εγώ να κάνω τους *Όρνιθες*, ή τον *Πλούτο* ή τη *Λυσιστράτη*, το πιστεύεις, Σωτήρη, πως έκανα ακριβώς αυτό που είπες; Πως πήρα γραμμή γραμμή και μετέφραζα;



Ταξείδι του μέλιτος: Μπέττυ Λιβανού, Γκέλλυ Μαυροπούλου.

Σ.Κ.: Τελείως μόνος σου με το θηρίο. Με όπλο μόνο τον εαυτό σου.

Γ.Β.: Μόνος μου με το θηρίο. Μετά έχεις πια την εξυπνάδα να ξαναγυρίσεις και να ξαναφτιάξεις κάποια πράγματα. Ψαλιδίζοντας τις αγνωμοσύνες σου προς την ποιητική, τις αυθάδειες ή τα λάθη σου.

Γ.Π.: Αλλά η δουλειά έχει γίνει πριν. Πώς να σωθεί αλλιώς η ποίηση;

Γ.Β.: Μόνο βουτώντας κάθε φορά παρθενικά στα νερά της. Σαν να έχεις γράψει εσύ ο ίδιος το έργο.

Σ.Κ.: Εγώ το κάνω κι αλλού αυτό, ανάποδα. Αφήνω διηγήματα του Παπαδιαμάντη, του Τσέχωφ αδιάβαστα, για να 'χω, σαν καλό κρασί, και στο μέλλον κάπου να καταφύγω.

Γ.Β.: Εγώ κόκκινο κρασί δεν πίνω, οπότε δεν απειλείται η κάβα σου.

Σ.Κ.: Τα λέμε τώρα όλ' αυτά, μα στο ερώτημα που καίει ν' απαντήσουμε ακόμα δεν φροντίσαμε. Διαβάζει πια ο άνθρωπος; Κι αν διαβάζει, τι διαβάζει; Μπορεί να αναγνωρίσει πια ένα καλό βιβλίο, μια καλή ποίηση, ένα καλό πεζογράφημα ή έχει διαστρεβλωθεί τελείως πια το αισθητήριό του μες στην πληθώρα των σύγχρονων φαστ-φουντ;

Γ.Β.: Εγώ θα σας απαντήσω ήπια, απλά. Έχω την εντύπωση πως δεν έχει κανένα λόγο το ανταγωνιστικό κοινό να καταναλώνει όλη αυτή τη πληθώρα –η λέξη, αν δεν μιλούσα ευγενικά, θα ήταν «σαβούρα»–, ενώ, υποπτεύομαι βασίμως, δεν έχει εξαντλήσει ούτε τον Ζιντ ούτε τον Ντοστογιέφσκι, ούτε τον Προυστ ούτε τον Απολλιναίρ...

Σ.Κ.: Τους Έλληνες τους έχουμε εξαντλήσει όλους;

Γ.Β.: Ονόματα θέλετε; Τον Καβάφη κατ' εμέ. Αλλά σε ουσιαστική ανάγνωση παλίμψηστη, εκάστου επιπέδου. Αυτό θέλω να πω. Σήμερα οι άνθρωποι δια-

βάζουν σαν σε φρυκτωρίες μακρινές. Από δω κι από κει. Ό,τι τους τύχει. Έρχεται κάτι υπό τύπον βιβλίου και τους πέφτει στο κεφάλι. Να έτσι, σαν καρπαζιά: Παφ! Τους το ρίχνει η διαφήμιση, τους το ρίχνει η μόδα, τους το ρίχνει η παραγωγή.

Γ.Π.: Υπάρχει μια ανοικονόμητη αφθονία. Νομίζεις πως είναι όλα στα μέτρα σου, αλλά δεν είναι.

Γ.Β.: Ακριβώς. Κι ουδείς βέβαια ενδιαφέρεται να σου φτιάξει κριτήρια, ώστε αρχίζοντας από τον Καβάφη να καταλήξεις...

Σ.Κ.: Στ' *Άνθη του κακού;*

Γ.Β.: Στο Γιώργο Σεφέρη. Πας στο Σεφέρη κατευθείαν. Εννοείται πως δεν μπορούμε να ζητάμε απ' όλους τους ανθρώπους να διαβάζουν με τέτοια μεθοδικότητα. Αλλά τουλάχιστο να ξέρουν το κάθε τι που διαβάζουν πού βρίσκεται και πού είναι. Και τι προαπαιτείται να διαβαστεί, για να φτάσουν να διαβάσουν τα άλλα, τα πιο ελαφρά, τα της σήμερον.

Γ.Π.: Δεν υπάρχει μέθοδος πάντως, Γιάννη. Τι είμαστε, υπουργοί Παιδείας, να λέμε αυτό τώρα και τ' άλλο αύριο; Στο κάτω κάτω, προσωπική υπόθεση του καθενός είναι το διάβασμα.

Γ.Β.: Ε, ναι. Αυτοδίδακτοι είμαστε όλοι. Όμως, η εποχή έχει πια τελείως άλλα μοντέλα. Κι εγώ ψάχνω σε όλη την Αθήνα να βρω σταυρωτό σακάκι, μονόκουμπο, πώς το λένε; Δεν υπάρχει κανένα, πουθενά. Μόνο τρίκουμπα, αυτά τα γιάπικα που φοράει πια όλος ο κόσμος, οι πάντες.

Γ.Π.: Κι εγώ μπαίνω στα βιβλιοπωλεία, ψάχνω, δεν βρίσκω τίποτα, βγαίνω σε κάνα τέταρτο-εικοσάλεπτο. «Μα τι γίνεται;», λέω μόνος μου. «Μήπως φταίω εγώ;». Και ξαναμπαίνω. Και πάλι απ' την αρχή. Τίποτα. Για όνομα του Θεού. Κι είναι γεμάτα, ξέχειλα τα βιβλιοπωλεία. Κάθε βδομάδα δεν ξέρω κι εγώ πόσα βιβλία βγαίνουνε. Κάθε βδομάδα άλλη, νέα στρώση έχει.

Σ.Κ.: Άρα; «Έστω και σαν μποτίλια με μήνυμα σ' αυτό το άγνωστο πέλαγος, τι να πούμε;». Αν λέγαμε τα δικά μας αγαπημένα πράγματα, έτσι, σαν ύμνο που λέει κι ο Μπιθικώτσης; Είπες για τον Καβάφη, Γιάννη. Εγώ θα έλεγα Εγγονόπουλο.

Γ.Β.: Κι εγώ μαζί σου. Ίσως κι εσύ να 'λεγες για τον Καβάφη, αν εγώ είχα πει για τον Εγγονόπουλο. Εγώ θα χαιρόμουνα πολύ, μια και συζητάμε τώρα για κείνους ίσως που δεν γνωρίζουν τα πράγματα αυτά, αν μνημονεύαμε και τους εκδοτικούς οίκους των ποιητών, των συγγραφέων που αναφέρουμε. Πως ο Εγγονόπουλος κι ο Καβάφης είναι στον Ίκαρο. Πως ο Καβάφης βρίσκεται πια και σ' άλλους εκδοτικούς οίκους. Αλλά να προσέξουν οι επίδοξοι αναγνώστες τους ποια έκδοση πρέπει να διαλέξουν, φαίνεται κι από τα τυπογραφικά στοιχεία...

Γ.Π.: Μα λέω εγώ πάλι ο αδαής, δεν έχουν όλοι οι εκδότες Καβάφη; Ή, έστω, σχεδόν όλοι;

Σ.Κ.: Τώρα πια μπορούν να 'χουν. Δεν υπάρχουν δικαιώματα ιδιοτελή στο έργο του.

Γ.Π.: Ποιος εκδοτικός οίκος, λοιπόν, δεν θέλει να 'χει Καβάφη;

Γ.Β.: Εντάξει, υπάρχουν κι εκδότες με άλλες γραμμές πλεύσεως. Με άλλα, πολύ καλά πράγματα.

Σ.Κ.: Διεθνή, μεταφρασμένα... αμετάφραστα. Μεγάλους ξένους συγγραφείς, αποφεύγοντας επιμελώς τους Έλληνες. Κ.λπ., κ.λπ.

Γ.Π.: Πάντως, για να επανέλθουμε λίγο στη μετάφραση της ποίησης και όχι μόνο, εγώ πιστεύω πως αν μεταφραζόταν καλά ο Παπαδιαμάντης, οπωσδήποτε θα μπορούσε να συγκινήσει ακόμα και τους Γιαπωνέζους.

Γ.Β.: Υπ' όψιν, Γιώργο, πως μέχρι και το τέλος του μοντερνισμού οι λογοτεχνίες ήσαν εθνικές. Αυστηρά εθνικές. Δεν μπορούσαν να βγουν έξω από τη χώρα τους. Σήμερα, με την παγκοσμιοποίηση του μεταμοντερνισμού αυτό θεωρείται ελάττωμα. Δεν ξέρω αν είναι.

Γ.Π.: Το να μην μπορείς να γράφεις για όλο τον κόσμο; Και το προτέρημα ποιο είναι;

Γ.Β.: Το πώς, γράφοντας για τον εαυτό σου, το έργο να είναι κατανοητό απ' όλους, παντού. Εγώ πάντως θα σου 'λεγα πως αν μπορούσες ν' αποφύγεις «αντι-παουντικά» τους γνωστικούς σκοπέλους, θα μπορούσες να το κάνεις. Και στην ποίηση και στην πεζογραφία. Μιλώντας δηλαδή με τα πιο απλά υλικά, με τους πρώτους αριθμούς. Κάνοντας λογοτεχνία με τις πλέον κοινόχρηστες λέξεις.

Γ.Π.: Γίνεται;

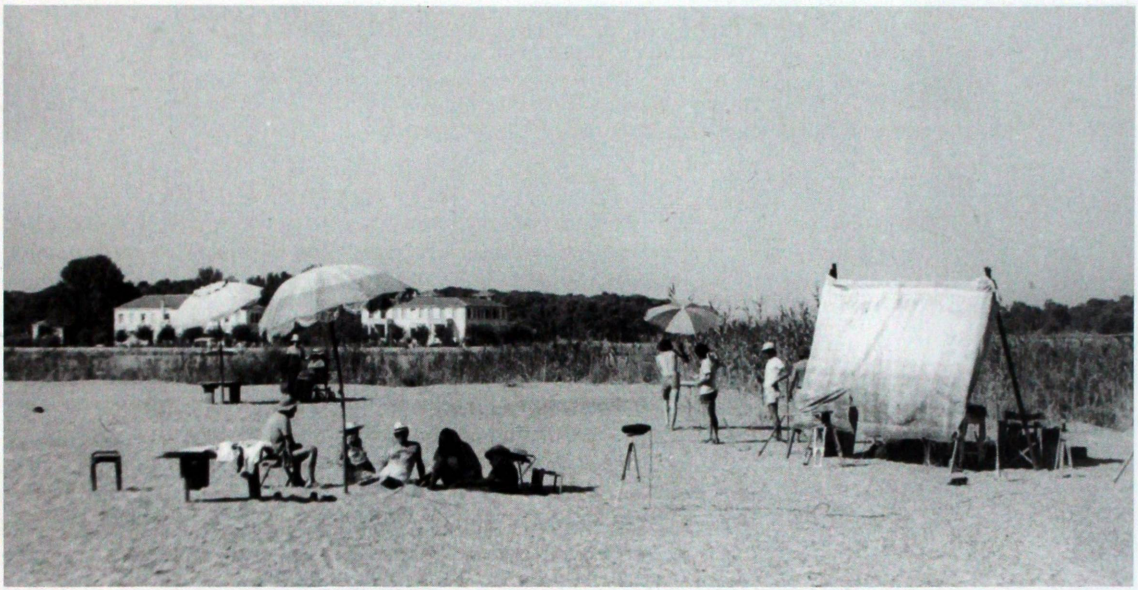
Γ.Β.: Ναι, πιστεύω πως γίνεται. Κι οι έξυπνοι άνθρωποι, αν δεν κάνουν εκπτώσεις, αυτοί είναι. Ξέρετε ποιος το 'κανε, κατ' εμέ, αυτό; Ένας άνθρωπος που ήταν το πρώτο σκαλοπάτι για τον υπερρεαλισμό. Ο Ζακ Πρεβέρ. Ο Ζακ Πρεβέρ έκανε αυτό το πράγμα ακριβώς. Δεν είναι μεγάλος ποιητής, αλλά δεν ξέρω αν δεν είναι μεγάλος επειδή χρησιμοποίησε αυτά τα απλά υλικά, ή αν δεν είναι μεγάλος, επειδή δεν είναι μεγάλος. Ή επειδή, ίσως, έκανε εκπτώσεις. Δεν το ξέρω.

Γ.Π.: Πώς γίνεται όμως να μιλάει ο άλλος για το... μάνγκο-τρι, το οποίο εγώ δεν έχω δει ποτέ στη ζωή μου, κι εγώ να μην έχω κανένα πρόβλημα; Ή γράφω για κάτι που βρίσκεται στη Σκιάθο μόνο. Και συγκινείται ένας κόσμος ολόκληρος που δεν την έχει δει τη Σκιάθο ποτέ από κοντά. Πώς γίνεται; Αν ένας αναφέρεται σε μια λεπτομέρεια άγνωστή μου, εμένα δεν με χαλάει, μπορεί να με φτιάξει κιόλας. Όταν περιγράφει ο Τσέχωφ, ας πούμε, καταπληκτικά την ύπαιθρο της Ρωσίας, τα χωριά εκείνα, την εποχή εκείνη και τη ζωή της, ας μην έχουμε ζήσει ποτέ εκεί πέρα, μας συναρπάζει.

Γ.Β.: Δεν διαφωνώ. Γίνεται. Και κινηματογραφικά γίνεται. Εάν είχες κάνει την ταινία με την οποία έχω μανία, και δεν είναι η... *Μανία* αλλά το *Ταξείδι του μέλιτος*, αν το είχες κάνει αυτό το έργο με τον Ξενίδη, τον γλυκύτατο αυτό νομπλ, μαιτρ, να σκοτώνει όλες τις γριές όπως έλεγες, θα μπορούσες να είχες γίνει πολύ πιο εμπορικός, αλλά για την ταινία μπορεί ούτ' εμείς να μη μιλούσαμε πια σήμερα. Θέλω να πω ότι ένας απ' τους λόγους που έχει μείνει αυτό σου το φιλμ είναι γιατί μιλάμε για την ταινία του Γήρατος. Το Γήρας είναι μια κοινόχρηστη έννοια. Και στη δική μου συνείδηση, καθώς και στη συνείδηση, απ' όσο ξέρω, πολλών κι εκλεκτών ακόμα, αυτή είναι η ταινία. Κι υπάρχει και μια πονηριά εδώ.

Σ.Κ.: Ήτοι;

Γ.Β.: Μιλώντας π.χ. για το Σώμα και για το Θάνατο, αν έχεις τη δυνατότητα το πράγμα να το φέρεις σ' ένα λογαριασμό, έχεις την ευκαιρία να γίνεις αρεστός κι ακουστός κι έξω από τα όριά σου. Και δεν εννοώ τα όρια της πατρίδας σου. Τα δικά σου, τα προσωπικά όρια εννοώ.



Ταξείδι του μέλιτος: (από γύρισμα).

Γ.Π.: Αλλά δεν ξέρεις ποτέ, άπαξ κι ένα έργο φύγει πια απ' τα χέρια σου, τι ζημιές μπορεί να πάθει. Θυμάμαι τώρα, μεσημέρι στην Αίγινα, ντάλα καλοκαίρι, να γυρνάει τ' αυτοκινητάκι του Δήμου, διαφημίζοντας μ' ένα παλιομεγάφωνο τη βραδινή θεατρική παράσταση: «Απόψε: *Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού*, του... Αντώνη Τσέχοφ»! Αντώνης ήταν για τον Αιγινήτη αυτόν ο Τσέχοφ...

Σ.Κ.: Ευχάριστη παρενέργεια κατ' εμέ αυτή. Συγκινητική.

Γ.Π.: Και το θέατρο το βράδυ φίσκα.

Γ.Β.: Τον οικειοποιήθηκε τον Τσέχωφ. Όπως κι εσύ έξω δεν λέγεσαι Γιώργος, αλλά George Panoussopoulos. Και γιατί όχι;

Γ.Π.: Για να φύγουμε από τα ονόματα, η αλήθεια είναι πως κάθε έργο δεν ξέρεις πότε και σε ποιον θα κάνει ζημιά.

Γ.Β.: Συμφωνώ. Στην τέχνη όλα είναι απροσδόκητα. Σαν την κυκλοφορία στο κέντρο της Αθήνας. Δεν μπορείς τίποτα να προδικάσεις.

Γ.Π.: Και καμιά φορά σου κόβονται και τα πόδια, από μια εντελώς απρόσμενη ανταπόκριση.

Σ.Κ.: Πρέπει ένα έργο, είτε λογοτεχνικό είτε κινηματογραφικό, να περιέχει αυτή την ελευθερία; Την ελευθερία να μπορεί σχετικά εύκολα να το οικειοποιείται ο άλλος;

Γ.Β.: Τι να σου πω, Σωτήρη. Εγώ τουλάχιστον, και το λέω αυτό όσο πιο σεμνά γίνεται, αισθάνομαι πολύ μικρός για να πω ότι μπορώ, έστω και να προσπαθήσω, ένα τέτοιο πράγμα.

Γ.Π.: Εσύ πολύ καλά κάνεις και μιλάς τώρα έτσι. Γράφε αυτά που γράφεις, κι άσε τ' άλλα για τους άλλους. Εμάς.

Ανέκδοτη συνέντευξη, 2002

«ΜΑΝΙΑ» ΚΑΙ «ΤΑΞΕΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ»

Συνέντευξη του Γιώργου Πανουσόπουλου
στις Κατερίνα Φιλιώτου και Εύα Στεφανή

Ο φίλος μου ο Ζάφος, όταν ήταν μικρός, έπαιρνε χαρτάκια, έγραφε τ' όνομά του πάνω και τα κόλλαγε μετά με σελοτέιπ σε ό,τι αγαπούσε πιο πολύ. Αυτό μπορούσε να είναι ένα βουνό, η γιαγιά του, ένα ζευγάρι βατραχοπέδιλα, τα μαλλιά ενός κοριτσιού που του άρεσε, ένα χρώμα. Έτσι δημιουργούσε έναν ολόκληρο χάρτη από «Ζάφους».
Έχω την αίσθηση ότι ο Πανουσόπουλος με τις ταινίες του κάνει ακριβώς αυτό. Κολλάει χαρτάκια με το όνομά του σε πράγματα και πρόσωπα που αγαπά. Γιατί θέλει να μας δείξει με ποιον τρόπο ακριβώς του αρέσουν αυτά που κοιτά. Πώς ακριβώς τα βλέπει, έτσι ώστε να αρέσουν και σε μας. Αυτή η ανάγκη να μας δείξει τι βλέπει, και άρα ποιος είναι, μ' έχει οδηγήσει στο να κοιτάξω γυναίκες που επιθυμεί, να αγαπήσω παλιμπαιδίζοντες γέρους, να δολοφονήσω με ευχαρίστηση, να γίνω μπανιστιρτζής ή μαινάδα στον Εθνικό Κήπο. Για μένα αυτές είναι πολύτιμες και σπάνιες συγκινήσεις.
Η συνέντευξη που ακολουθεί είναι μια προσπάθεια να δούμε τι κρύβεται πίσω από τα «χαρτάκια» του Γιώργου.

Εύα Στεφανή

Κατερίνα Φιλιώτου: *Στη* Μανία *έχεις κάνει και τη σκηνοθεσία και τη φωτογραφία και το σενάριο και την κάμερα και το μοντάζ.*
Γιώργος Πανουσόπουλος: Ναι, το παράκανα. Εκεί είχε πει κάτι το ωραίο ο Δοξιάδης. Λέει, σ' αυτήν την ταινία ο μοντέρ γάμησε το σκηνοθέτη. Κι είχε δίκιο.

Κ.Φ.: *Γιατί;*
Γ.Π.: Η ταινία ήθελε πολλά χρήματα για να γίνει. Μου το 'χε πει ο Κακογιάννης, μην την κάνεις αν δεν έχεις λεφτά. Για να δημιουργήσεις πανικό και τρόμο χρειάζονται χρήματα. Και στον πανικό και στο κυνηγητό προδίδεται η ταινία. Δεν μπορείς να δημιουργήσεις πανικό και τρόμο με τα κατσικάκια. Εκεί θέλεις λιοντάρια, όχι κατσίκια. Για να δημιουργηθεί το αίσθημα του πανικού έγινε ένα μοντάζ υπερβολικό. Αυτό μυρίστηκε λοιπόν ο Δοξιάδης. Για να δημιουργήσουμε ρυθμό είχαμε τόσο πολλά πλάνα στην πίτα, που το μηχάνημα του Στάμου δεν μπορούσε να τυπώσει. Άρχισε να φωνάζει ο Στάμου...

Εύα Στεφανή: *Η μουσική της ταινίας;*
Γ.Π.: Τη μουσική την είχαμε φτιάξει αρκετά νωρίτερα. Κράτησε πολύ καιρό η μουσική. Είχαμε μάλιστα μανία να μην την κάνουμε κανονικά την εγγραφή σε στούντιο και μας επηρεάσουν οι διάφοροι ηχολήπτες, την κάναμε σε διάφορα δωμάτια με κουβέρτες γύρω γύρω... Διάφοροι μουσικοί περαστικοί περνάγανε. Παιδεύτηκε πολύ ο Ξυδάκης. Τον παίδεψα πάρα πολύ εγώ.



Μανία: Άρης Ρέτσος, Alessandra Vanzi.

Κ.Φ.: *Πώς ακριβώς εξήγησες σ' όλο αυτόν τον κόσμο που δούλεψε στην ταινία αυτό που ήθελες να κάνεις; Με την πρωταγωνίστρια, για παράδειγμα. Πώς τη διάλεξες αλήθεια;*

Γ.Π.: Αυτή είχε ένα δικό της θίασο πρωτοποριακό στη Ρώμη κι έπαιζε πρωτοποριακά έργα της εποχής. Ήταν διανοούμενη δηλαδή. Πριν την ταινία έπαιρνε ηρωίνη. Για να μου αποδείξει πόσο πολύ ήθελε να παίξει σταμάτησε να παίρνει ηρωίνη. Σταμάτησε στ' αλήθεια. Τράβηξε όμως τρομερό ζόρι. Πάχυνε, αλλά κυρίως αυτό το πράγμα την έκανε να είναι ανέκφραστη στην ταινία. Ήτανε κόρη του μόνιμου βοηθού σκηνοθέτη του Αντονιόνι. Ξέρεις πόσα χρόνια έψαχνα να τη βρω; Στην Ιταλία έχω πάει, στην Ισπανία έχω πάει. Έχω κυνηγήσει από την Άντζελα Μολίνα μέχρι... Έψαχνα να βρω μια γυναίκα σαν αυτές που ζωγράφιζε ο Πικασό, με χοντρούς καρπούς, χοντρά πόδια, μια χοντροκόκαλη. Ήταν έτσι αυτή. Αλλά έπεσα στην περίπτωση να μη σπάει το πρόσωπό της καθόλου, να είναι ανέκφραστη. Η Αλεξάνδρα...

Κ.Φ.: *Με το Ρέτσο;*

Γ.Π.: Ε, με το Ρέτσο είχαμε καλή συνεργασία.

Κ.Φ.: *Τα πιτσιρίκια;*

Γ.Π.: Εκεί είχαμε άλλο πρόβλημα. Ήταν παιδιά μαγκάκια ζωηρά, κορίτσια κι αγόρια τα μαζεύαμε απ' τις γειτονιές αλλά ήταν αθηναιάκια. Δεν είχαν ιδέα τι θα πει δέντρο. Εγώ που μεγάλωσα στην Κηφισιά, δεν μπορούσα ν' αντισταθώ

να μην ανεβώ σε δέντρο, και μάλιστα σε ωραία δέντρα όπως το πλατάνι, κι αυτά τα παιδιά κάναν τα πάντα εκτός από το να σκαρφαλώνουνε σε δέντρα.

Κ.Φ.: *Μου είπε κάποιος ότι η* Μανία *πήγε καταπληκτικά στην Ινδία.*
Γ.Π.: Ναι, νομίζω μου το 'λεγε ο Κούλογλου που είχε πάει, αλλά και ο Παναγιωτόπουλος που είχε πάει αργότερα στις Ινδίες. Πάντως είχαν φτάσει στα χέρια μου φωτογραφίες από ουρές μπροστά από την ταινία, δέκα η ώρα το πρωί. Περίεργο. Ποιος ξέρει γιατί άρεσε στην Ινδία. Άλλος λέει η μουσική, άλλος τα βαψίματα, η ερωτική σκηνή. Στις Ινδίες πηγαίνουνε σινεμά το πρωί επειδή δεν έχουνε τηλεόραση. Κι είναι και πολύ φτηνό. Θέλω να πω άρεσε στο λαϊκό κοινό η ταινία. Ποιος ξέρει γιατί. Ανεξήγητα πράγματα.

Ε.Σ.: *Οι γυναίκες πώς υποδέχτηκαν την ταινία;*
Γ.Π.: Οι γυναίκες που πίστευα εγώ ότι θα πάθαιναν πλάκα μ' αυτήν την ταινία, φίλες μου που τις είχα επισημάνει, όπως η Δέσποινα Τομαζάνη, αυτές που ήταν κοντά στην ηρωίδα, αυτές δεν αντέδρασαν καθόλου καλά. Δεν αισθάνθηκαν τίποτα. Οι άλλες, οι πιο κανονικές γυναίκες παθαίναν την πλάκα τους. Οι υποψιασμένες σ' αυτά τα πράγματα κρατηθήκανε πιο ψυχρές. Οι πιο ανυποψίαστες τη φάγανε πιο εύκολα. Είναι όπως στους *Απέναντι*, που όταν ρώτησα κάτι καμικάζι πώς σας φάνηκε η ταινία μου λένε «μέχρι τη μέση», που είναι όλα τα κυνηγητά, «μάπα». Γιατί για τους καμικάζι το κομμάτι με τις μηχανές στους *Απέναντι* μάπα είναι. Μετά που είναι τα ερωτικά κι όλ' αυτά γουστάραν. Αλλά όλοι οι άλλοι τη φάγανε. Αυτοί δεν τη φάγανε. Είναι soft γι' αυτούς, βέβαια, έχουν δίκιο. Είδες, με μια ταινία δεν ξέρεις καθόλου τι γίνεται, τι κάνεις.

Ε.Σ.: *Τι θυμάσαι από το* Ταξείδι του μέλιτος *πιο έντονα;*
Γ.Π.: Τους ηθοποιούς. Και βέβαια τους κομπάρσους. Αυτή η ταινία θ' άξιζε να είχε making off. Αυτό που συνέβαινε γύρω από την ταινία με τους πραγματικούς ανθρώπους ήταν πιο ενδιαφέρον κι απ' την ίδια την ταινία. Το μόνιμο αστείο τους ήταν η ηλικία του αλλουνού. Ανεβαίνανε μια σκάλα, για παράδειγμα. Ερχόταν κάποιος και μου ψιθύριζε για τον άλλον: «Ο Περικλής δεν θα μπορέσει ν' ανεβεί τη σκάλα. Είναι γέρος». Συνέχεια καρφιά για το θέμα της ηλικίας. Και βέβαια θυμάμαι τον Βελλούδιο που παίζει και στην ταινία. Ήμασταν πολύ φίλοι. Εκεί στον Καϊάφα έχει μια φυσική λίμνη, και ο Βελλούδιος που ήτανε φοβερός κολυμβητής, 84-85 χρονών τότε, έκανε κατάδυση. Το νερό εκεί είναι μαύρο, ζεστό και μυρίζει. Και μου 'γραψε ένα γράμμα. Του άρεσε να γράφει. Κάθε μέρα μαζί ήμασταν, αλλά του άρεσε να γράφει. Γράφει δε στο φάκελο: «Αξιότιμον οικογένειαν Γεωργίου Πανουσοπούλου». Κι έλεγε σ' αυτό το γράμμα ότι «καταδύθηκα στο αιδοίο της μητέρας γης που ήταν μαύρο, ζεστό και υγρό». Αυτός ήταν ποιητής στη ζωή του.

Κ.Φ.: *Στην ταινία έχεις μια σκηνή που είναι δυο άντρες και μια γυναίκα κι έχουν ξεραθεί στα γέλια και κοροϊδεύουν έναν ποιητή.*
Γ.Π.: Το θυμάσαι αυτό, ε; Είναι από ένα αληθινό γεγονός. Αυτό που διηγείται εκεί ο Στολίγκας με τον ποιητή είναι αληθινό. Ο ποιητής είναι ο Βάρναλης. Είχαν στείλει από τον «Κέδρο» ένα παιδί να του στείλει κάτι χαρτιά, δεν

άκουγε πλέον ο Βάρναλης, ήταν κουφός, ήταν ενενήντα κάτι, και χτύπαγε στο σπίτι του, δεν άκουγε αυτός, κοίταζε από το τζαμάκι μέσα το παιδί και μας περιέγραψε μετά πώς είδε τον Βάρναλη. Ήταν τελείως γυμνός, ταχτοποιούσε τα βιβλία του και κάθε τόσο κοίταζε το πουλί του και κούναγε το κεφάλι του. Αυτό διηγείται ο Στολίγκας στους άλλους, όχι πολύ καθαρά, και γι' αυτό ξεκαρδίζονται.

Ε.Σ.: *Μου δίνουν την εντύπωση ότι πραγματικά ξεκαρδίζονται σ' αυτή τη σκηνή, δεν παίζουν.*
Γ.Π.: Ναι, έτσι είναι, έχουν πραγματικά φτιαχτεί.

Ε.Σ.: *Και μοιάζουν πάρα πολύ με έφηβους αν και είναι πάνω από εξήντα. Όχι μόνο σ' αυτή τη σκηνή αλλά και σ' όλη την ταινία.*
Γ.Π.: Τελικά έχουν αρκετά κοινά οι έφηβοι κι οι γέροι. Τώρα που μεγαλώνω το καταλαβαίνω κι αυτό. Να, να σου πω ένα κοινό. Ότι οι γυναίκες είναι πάντα των αλλωνών. Ο πατέρας μου που ήτανε Μωραΐτης έλεγε διάφορα σοφά. Άμα του δείχνανε καμιά ωραία έλεγε: «Τι να την κοιτάξω; Αφού είναι ξένη και όρθια». Εννοούσε ξένη, όχι δική του δηλαδή, και όρθια, δηλαδή όχι ξαπλωμένη. Τελείως ανδροκεντρικό το κεφάλι του.

Κ.Φ.: *Σκεφτόμουνα ότι και σ' αυτήν την ταινία αλλά και στη* Μανία *έχεις πιάσει τις δύο ακραίες ηλικίες, εδώ τους γέρους, εκεί τα παιδιά, και στις δύο όμως βλέπεις ένα είδος τρομερής ελευθερίας, ότι μπορούν να λειτουργούν έξω από την «κανονικότητα», σαν να είναι αυτές οι ηλικίες που είναι πραγματικά ελεύθερες.*
Γ.Π.: Αυτό το πιστεύω, και τώρα που μεγάλωσα αρκετά αρχίζω και το ζω κιόλας. Μια ελευθερία, μια ανευθυνότητα που έχει ένας μεγάλος άνθρωπος, που κάποτε λέγεται και παραξενιά. Και τα παιδιά δεν είναι παράξενα; Μουλαρώνουν και οι μεγάλοι όπως και τα παιδιά. Έχω έναν ανιψιό που έχει πει το πιο «κουφό» που έχει πει παιδί ποτέ. Ανήσυχο παιδί. Ήτανε δευτέρα δημοτικού, τον καταπίεζε η μάνα του πάρα πολύ. Έλεγε: «Μαμά, θα διαβάσω πάρα πολύ και θα πάω στην τρίτη, και θα πάρω καλό βαθμό και θα τελειώσω και την τετάρτη» και, να μη σ' τα πολυλογώ, προχωράει και λέει: «Θα τελειώσω το δημοτικό και θα πάω στο γυμνάσιο και θα πάω στο λύκειο και μετά θα σπουδάσω και μετά θα δουλεύω και μετά θα σταματήσω να δουλεύω και θα πάρω σύνταξη. Και τότε, μαμά, θα κάνω ό,τι θέλω». Εφτά χρονών το 'πε αυτό.

Κ.Φ.: *Στα σενάριά σου υπάρχει ένας ήρωας, συνήθως ο κεντρικός, που κάνει κάτι τελείως εκτός της φύσης του, έτσι όπως τον γνωρίζουμε μέχρι τότε, που δεν φαντάζεσαι ότι θα το κάνει και δεν το φαντάζεται ούτε ο ίδιος, όπως η ηρωίδα στη* Μανία *ή ο Ξενίδης στο* Ταξείδι του μέλιτος. *Σαν να ξεπηδάει από μέσα του μια αναγκαιότητα που δεν την ήξερε και ξαφνικά αποκαλύπτεται.*
Γ.Π.: Ίσως. Πάντως σ' όλες μου τις ταινίες νομίζω ότι κάποιος θέλει να ξεφύγει από τον εαυτό του.

Ε.Σ.: *Τη φωτογραφία στις ταινίες σου την κάνεις πάντα εσύ. Γιατί δεν την έκανες στο Ταξείδι του μέλιτος;*

Γ.Π.: Εκεί φοβήθηκα να κάνω τη φωτογραφία. Είχα τέτοιο φόβο με τους ηθοποιούς. Κι έτσι ζήτησα από τον Αντρέα Μπέλλη να την κάνει. Είναι πολύ «Μπέλλης» η φωτογραφία στην ταινία. Δεν θα την έκανα έτσι εγώ τη φωτογραφία. Εγώ θα την έκανα πιο σκληρή. Ο Αντρέας την έκανε πιο soft, με χρώματα ξεφτισμένα. Όχι, πολύ ωραία την έκανε.

Ε.Σ.: *Ούτε κάμερα έκανες;*
Γ.Π.: Ούτε που κοίταξα από μέσα. Και δεν με πίστευε κανείς ότι δεν ήθελα να κοιτάξω. Και μου λέει ο Αντρέας στο πρώτο πλάνο της ταινίας – τώρα μιλάμε για το πρώτο πλάνο της ζωής μου ως σκηνοθέτη: «Δεν θα δεις;», και του λέω: «Δεν σου 'χω πει ότι δεν θα δω; Είπαμε δεν θα βλέπω». Του 'λεγα μόνο ποιο φακό θα βάζει. Είχα κάνει μόνο κάνα δυο σκιτσάκια, όχι για τον Αντρέα, για μένα. Δεν ήθελα ν' ασχοληθώ. Είχα τρόμο με τους ηθοποιούς. Και βέβαια ό,τι καλύτερο έχει η ταινία είναι οι ηθοποιοί. Γι' αυτό και τους την έχω αφιερώσει στο τέλος. Το λιγότερο που μπορούσα να κάνω. Τώρα που τη βλέπω μετά από χρόνια λέω ότι η ταινία είναι των ηθοποιών και του Χατζιδάκι. Δεν κατάλαβα τι μουσική μου 'χε κάνει τότε. Ήμουν τότε 36 χρονών. Τώρα την ακούω και την καταλαβαίνω. Και την έκανε χωρίς λεφτά και όχι μόνο την έκανε χωρίς λεφτά, αλλά έκανε και την ηχογράφηση χωρίς λεφτά και μου έδωσε και τα tapes για την ηχογράφηση χωρίς να πληρώσω.

Ε.Σ.: *Την ταινία την είχες σκεφτεί αλλιώς απ' ό,τι τελικά έγινε;*
Γ.Π.: Την ταινία την είχα σκεφτεί ως μαύρη κωμωδία, αλλά ως πολύ μαύρη κωμωδία. Η αρχική ιδέα είναι ότι αυτός σκοτώνει τη γυναίκα του, μετά σκοτώνει κι άλλη, μετά κι άλλη, και μία μία τις σκοτώνει όλες σιγά σιγά. Παρ' όλα αυτά ήταν πολύ βαρύ θέμα να κάνω εγώ σενάριο κάτι τέτοιο και κώλωσα. Πολάνσκι είχα εγώ στο μυαλό μου. Πολανσκική ταινία.

Κ.Φ.: *Μετά το φόνο στην αφήγηση κάτι αλλάζει. Όλοι σιγά σιγά αρχίζουν να χαίρονται πιο πολύ για τη ζωή τους, κάνουν γλέντια, τραγουδάνε.*
Γ.Π.: Καταρχήν σπάνε τη δίαιτά τους, σταματάνε τα γιαουρτάκια.

Κ.Φ.: *Κι αυτός ο ίδιος γίνεται όμορφος, γίνεται σαν δέκα χρόνια νεότερος.*
Γ.Π.: Είχα παράπονο τότε που βγήκε η ταινία ότι κανείς δεν πρόσεξε ότι μέχρι το φόνο τα πλάνα είναι ακίνητα και μετά είναι συνέχεια τράβελινγκ. Τότε το είχα θεωρήσει πολύ σημαντικό. Άραγε, επηρεάζει την ταινία έστω κι αν δεν το καταλαβαίνει κανείς; Δεν μπορώ ν' απαντήσω.

Ε.Σ.: *Στο* Ταξείδι του μέλιτος *όπως και στους* Απέναντι *χρησιμοποιείς το τηλεσκόπιο ως εργαλείο στην αφήγηση. Έχω την αίσθηση ότι δεν αναφέρεσαι μόνο στο θέμα της ηδονοβλεψίας. Αυτό που θέλω να ρωτήσω, κι ίσως δεν το λέω καλά, είναι γιατί μας αρέσει τόσο να κοιτάμε μέσα από μία τρύπα, από ένα φακό στη συγκεκριμένη περίπτωση;*
Γ.Π.: Αυτό το παιχνίδι, να βλέπουμε μέσα από ένα φακό, δεν μπορώ να εξηγήσω γιατί μας αρέσει, αλλά μας αρέσει. Κι αυτό που πιο πολύ δεν μπορώ να εξηγήσω είναι το ότι ο φακός σε φέρνει άλλοτε πιο κοντά κι άλλοτε πιο μακριά.



Μανία:
Alessandra Vanzi.

Αλλά το έχω ζήσει αυτό, κι όταν λέω το έχω ζήσει εννοώ στην κυριολεξία. Τραβάγαμε για μια ταινία του Τζήμα, την αναχώρηση του «Πατρίς» από τον Πειραιά. Ήταν ίσως το τελευταίο ταξίδι του «Πατρίς» από τον Πειραιά. Μετανάστες στην Αυστραλία. Είναι κάτι που δεν το αντέχεις συναισθηματικά γιατί οι άνθρωποι άνω των πενήντα αποχαιρετούν κάποιον για τελευταία φορά. Και τραβάμε με τον Καβάγια. Μόλις έβγαζα το μάτι από το φακό, ακαριαία, σε δευτερόλεπτα, μ' έπιαναν τα κλάματα. Και μου 'λεγε ο Καβάγιας: «Μη βγάζεις το μάτι από το φακό». Με το που το έβαζα πίσω στο φακό, παπ, κουλάριζα, τράβαγα αυτό που έβλεπα. Έτσι και το κοίταγα χωρίς το φακό δεν το άντεχα. Και το 'χω ζήσει άλλη μια φορά, όταν τράβηξα τη γέννα του γιου μου. Εκεί δεν τόλμησα να βγάλω το μάτι μου από το φακό. Τώρα ο φακός σε αποξενώνει ή σε φέρνει πιο κοντά; Μυστήριο είναι. Μάλλον και τα δύο μαζί.

Κ.Φ.: *Στις ταινίες σου οι ήρωές σου δεν είναι ποτέ κραυγαλέοι άνθρωποι, ακραία άτομα, αλλά κάποια στιγμή παθαίνουν κάτι που τους κάνει ν' ανακαλύψουν ένα άλλο κομμάτι του εαυτού τους. Το παράδοξο είναι ότι το παθαίνουν αυτό όταν βρίσκονται σ' ένα τόπο ανάπαυλας, σε μια κατάσταση χαλάρωσης.*
Γ.Π.: Ναι, ο Ξενίδης, όταν περιμένει το φεριμπότ ή η Μάγια στη *Μανία* το παθαίνει το μεσημέρι στον Εθνικό Κήπο που είναι μέρος χαλάρωσης υποτίθεται.

Κ.Φ.: *Όταν δείχνεις τις ταινίες σου ντρέπεσαι;*
Γ.Π.: Πάρα πολύ. Η πιο δύσκολη εμπειρία μιας ταινίας και τη σκέφτομαι από το γύρισμα ακόμα. Λέω, ωχ, θα 'ρθει και η μέρα της πρεμιέρας κι εγώ θα είμαι καταϊδρωμένος πάλι.

Σεπτέμβριος 2005

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΚΕΝΤΡΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ Α.Β.Ε.Ε

ΛΕΩΦ. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 10 - ΑΘΗΝΑΙ 134 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 618.924, 633.520, 631.733

Α.Π 6258

Αθήνα 14 Σεπτεμβρίου 1979

Πρός κ.
Γεώργιον Πανουσσόπουλο
Διοσκουρίδου 8
Ἐνταῦθα

Κύριε,

Ἀπαντῶντας στήν σχετική πρόταση σας γιά συμμετοχή τοῦ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ στήν ταινία "ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ" τό Διοικητικό Συμβούλιο τῆς Ἑταιρίας ὕστερα ἀπό σχετική συζήτηση ποῦ ἔκανε, μετά λύπης του κατέληξε στήν ἀπόφαση, νά μή συμπράξει σάν συμπαραγωγός τῆς ταινίας αὐτῆς.

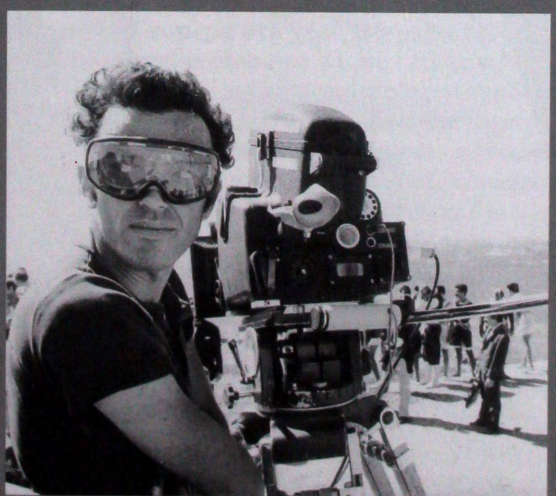
Σᾶς εὐχαριστοῦμε καί διατελοῦμε,

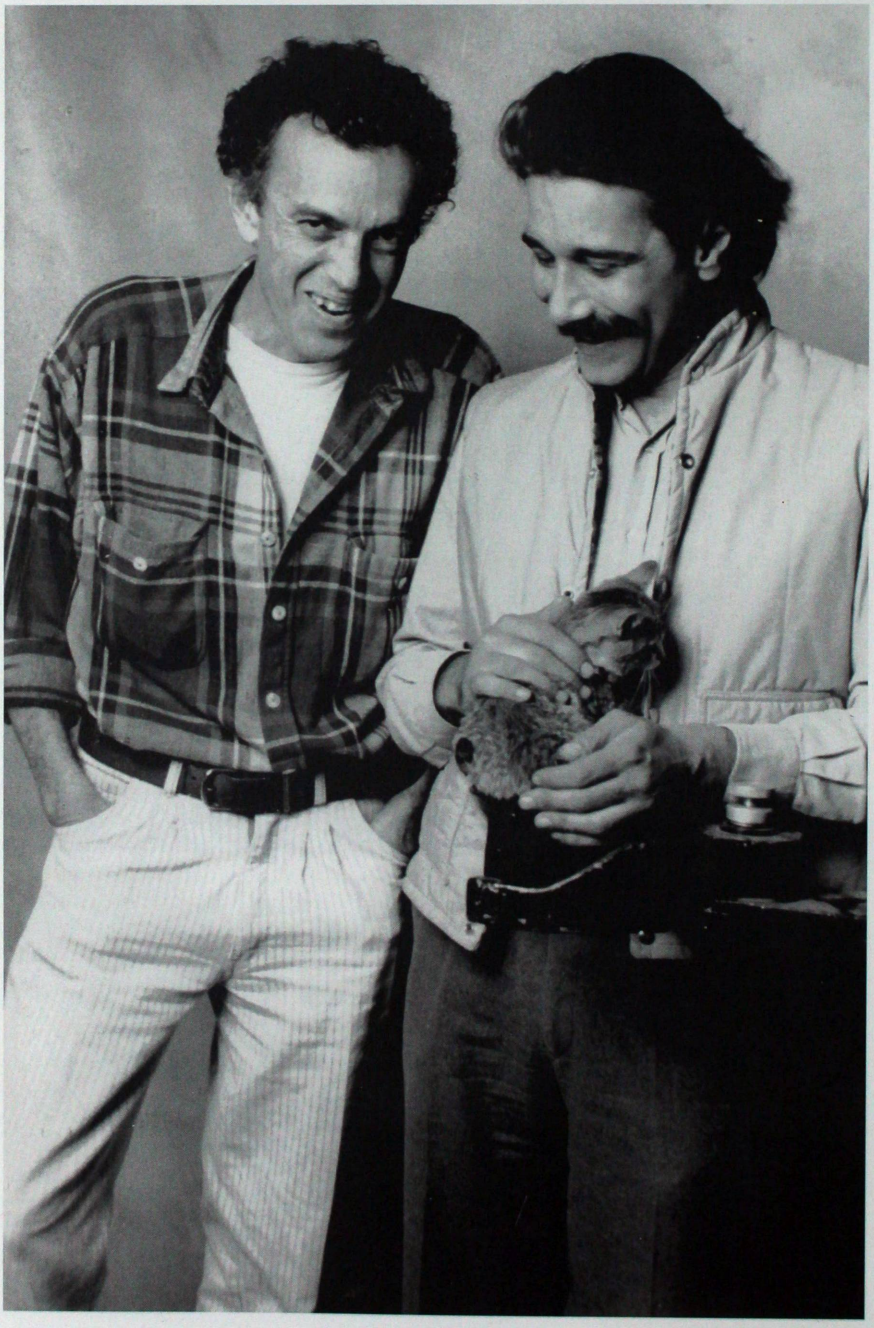
Μέ ἐκτίμηση

Καθηγητής Χαρ. Κανελλόπουλος
Πρόεδρος Δ.Σ.

ΑΠ/κφ

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ





Με τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο.

ΤΡΕΙΣ ΚΟΥΒΕΝΤΕΣ ΣΤΟ ΠΟΔΙ

του Γιώργου Τσεμπερόπουλου

Το να μιλήσω για τον Πανουσόπουλο είναι από μια άποψη σαν να μιλώ για τον ίδιο μου τον εαυτό. Κι αυτό γιατί τόσο η κινηματογραφική όσο και η προσωπική μας ζωή έχουν συνδυαστεί πάρα πολύ: του έχω βαφτίσει την κόρη, έχει βαφτίσει τον γιο μου, έχουμε κάνει μαζί έξι ταινίες, έχουμε συνεταιριστεί στην *Φιλμική Εταιρεία*. Είναι λοιπόν λίγο «ύποπτο» να αναφέρομαι θετικά για τον Γιώργο.

Υπάρχουν όμως κάποιες αντικειμενικές αλήθειες που είναι πέρα από κάθε αμφισβήτηση. Το να λέει κανείς ότι ο Πανουσόπουλος είναι σκηνοθέτης και διευθυντής φωτογραφίας, είναι κάτι που τον αδικεί. Ο Γιώργος είναι ο άνθρωπος-ορχήστρα, ένας ενστικτώδης και πλήρης κινηματογραφιστής. Έχει, κατά τη γνώμη μου, ταλέντο στην παραγωγή, στη σκηνοθεσία, στη φωτογραφία, στο μοντάζ, και είναι και ένα άτομο πολύ μουσικό. Μερικές φορές μάλιστα παρασύρεται από μια εικόνα ή από μια μουσική και βγαίνει από την πειθαρχία που οφείλει να έχει. Είναι ένας μάστορας του σινεμά. Δεν είναι τυχαίο που όσοι δούλεψαν μαζί του πρόκοψαν και αναδείχτηκαν, γιατί ο Γιώργος ενθουσιάζεται και ενθαρρύνει το ταλέντο των άλλων. Δεν είναι μίζερος και ζηλιάρης, δεν αυτοθαυμάζεται. Η εμπειρία μου από τα 18 χρόνια της *Φιλμικής*, όπου δουλεύουμε με σκηνοθέτες και διευθυντές φωτογραφίας όλων των ηλικιών και ειδών, αυτό έχει δείξει. Ο Γιώργος ζει για το «γρρρ» της μηχανής. Αυτό είναι που τον τρέφει, που τον ζει, δεν μπορεί χωρίς κάμερα, σκηνές και πλάνα. Βλέπεις άλλους που έχουν τα μισά του χρόνια να βαριούνται που ζουν, να δουλεύουν μόνο για να πληρωθούν στο τέλος. Εκείνος όμως τρώγεται με τα ρούχα του, σαν να είναι πιτσιρικάς. Θα κάνει ταινίες μέχρι να πεθάνει. Θα είναι με την κάμερα στο χέρι, μέχρι το τέλος.

Αυτό που του εύχομαι –και που εύχομαι γενικότερα σε όλους– είναι να κάνει πιο προσωπικές ταινίες. Πιστεύω μόνο στον προσωπικό κινηματογράφο και έτσι θα ήθελα ο Γιώργος να αντλήσει περισσότερο από την ίδια του τη ζωή. Έχει μια πολύ γεμάτη ζωή, έχει ερωτευθεί, δημιουργήσει, πονέσει, τσαντιστεί, αγαπήσει, δείρει, μπαρκάρει, πεινάσει, έχοντας ισχυρές απόψεις για τη ζωή, την κοινωνία και τον άνθρωπο. Να κάνει λοιπόν σινεμά όχι για χάρη του θεάματος, αλλά για να εξομολογηθεί ανοιχτά, «φάτσα κάρτα», χωρίς κατασκευές και χωρίς να σκέφτεται αν αυτό έχει αξία για τους άλλους. Οτιδήποτε είναι πολύ προσωπικό έχει πραγματική αξία, αρκεί να το βγάζεις προς τα έξω με ειλικρίνεια, χωρίς να το ωραιοποιείς ή να το λογοκρίνεις.

Σεπτέμβριος 2005

«ΚΑΝΕ ΕΝΑ ΤΣΙΓΑΡΟ ΚΙ ΕΡΧΟΜΑΙ...»

του Νίκου Νικολαΐδη

Ο Γιώργος Π. είναι ο Ουώρεν Όουτς του Πέκινπα. Χρόνια τώρα ταξιδεύει στην καυτή έρημο, κουβαλώντας στη θέση του συνοδηγού μια λεκανίτσα με το κεφάλι του Αλφρέντο Γκαρσία. Αν σταματήσει κάπου θα είναι για να βρει καμιά παγωμένη μπίρα και λίγο πάγο για να συντηρήσει το κεφάλι, γιατί έχει αρχίσει μια ενδιαφέρουσα συνομιλία μαζί του και θέλει να την κρατήσει όσο γίνεται.
Τώρα τι συνέβη και λοξοδρόμησε κι έφτασε στη Θεσσαλονίκη δεν ξέρω...
Ίσως του είπαν ότι θα τον τιμήσουν, θα τον αναγνωρίσουν, θα του ζητήσουν συγγνώμη κι αυτός, μεγαλόκαρδος και αφελής, τους πίστεψε. Τον μπέρδεψε κάπως αυτή η «ρετροσπεκτίβα»: ο Αλφρέντο Γκαρσία είχε την αμυδρή εντύπωση ότι αυτό είναι κάτι όπου θα παίζονται όλες οι ταινίες του, ο κόσμος θα πληρώνει εισιτήριο, αλλά ο Γ.Π. δεν θα πάρει πεντάρα, αν και έχει τόσο ανάγκη εκεί στην έρημο για πάγο και βενζίνη.
Παρκάρισε λοιπόν πίσω απ' τον Λευκό Πύργο κι είπε στον Αλφρέντο Γκαρσία: «Κάνε ένα τσιγάρο κι έρχομαι».
«–Μην πας εκεί, θα σε "αναγνωρίσουν"», του είπε κι αυτός αφήνοντας να του ξεφύγει μια μικρή φουσκίτσα αίμα μέσα απ' τα ξεραμένα χείλη του.
Μέσα στη Μεγάλη Αίθουσα τον χειροκρότησαν, τον «αναγνώρισαν» και τέλος του έδωσαν και κάτι πλαστικά πλακίδια – κάτι μεταξύ σουβέρ και σουπλά.
Κι έτσι ο Γ.Π. μες στην αφέλεια και την καλοσύνη του διολίσθησε στη στοιχειοθεσία ενός άλλοθι υπέρ αυτού του μυξώδους πολτού, που χρόνια τώρα αγνοούσε το έργο του επιδεικτικά, το συκοφαντούσε, το απαγόρευε, το δίκαζε, το φίμωνε.
Δεν μπορώ να μιλήσω για τη δουλειά του Γ.Π. και τη συνεργασία μας· κάποια πράγματα είναι πολύ προσωπικά και δεν θέλω να τα μοιραστώ παρά μόνο μ' αυτόν. Ίσως ο Αλφρέντο Γκαρσία ξέρει περισσότερα. Έχω την εντύπωση πως έχουν φωτογραφήσει και σκηνοθετήσει παρέα κάμποσες ταινίες. Και σίγουρα τώρα που γράφω όλα αυτά έχουν γυρίσει πάλι στην έρημο, εκεί που τα άνθη του κάκτου τούς νοσταλγούνε και τα αρπακτικά τούς σέβονται.

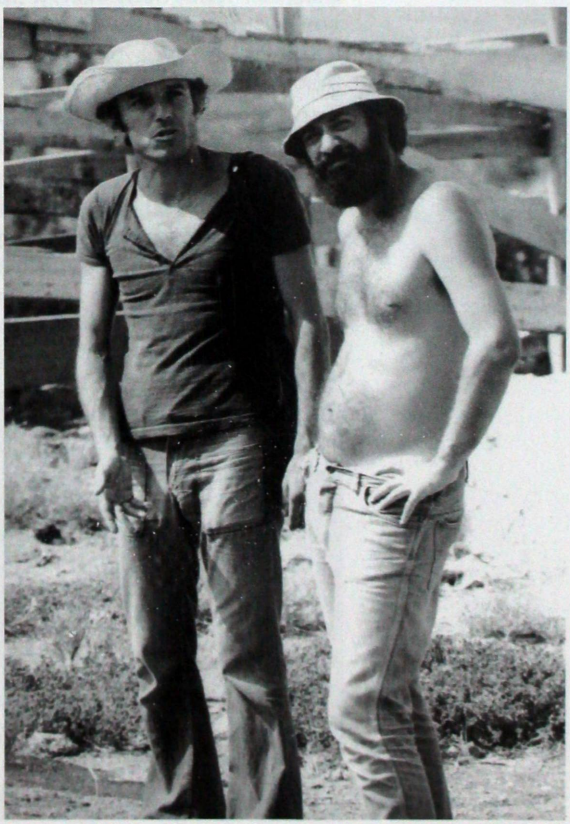
Οκτώβριος 2005

ΕΚΕΙΝΗ Η ΠΑΡΕΑ...

του Παντελή Βούλγαρη

Σχολή Σταυράκου '60-'61.
Λίγοι τότε. Ο Χρήστος, η Μίλυ, η Λίνα, η Μίκα, ο Αλέξης, ο Βαγγέλης.
Μάθαμε το σινεμά –όσο το μάθαμε– στους δρόμους, στις διαδηλώσεις, στα καφενεία, στις σκοτεινές αίθουσες των κινηματογράφων.
Κολυμπώντας στη Φρεαττύδα απόγευμα και μετά τσιπουράκι και ψητό χταπόδι στα λαϊκά ταβερνάκια.
Και τέλος παράσταση Καραγκιόζη στου Χαρίδημου.
Μαζί οι έρωτες και η λατρεία των πλάνων σχεδιασμένων στη φαντασία.
Αμήν και πότε να 'χουμε τύχη να τραβήξουμε μια δική μας εικόνα.
Μόνιμα κολλημένη στο μάτι του Γιώργου μια χαλασμένη 16άρα.
Για να ανακαλύπτει τη ζωή μέσα από το καρέ της μηχανής, για να πειθαρχεί την άναρχη φαντασία του.
Παιδιά του δρόμου εκείνη η παρέα.
Απόλαυση το γύρισμα με το Γιώργο. Αλλά περισσότερο η κουβέντα πριν, στην προετοιμασία και το μοντάζ.
Πιστεύω ότι το σώμα του φτιάχτηκε για να αγκαλιάσει, εκτός από κορίτσια, την camera, κυρίως.
Αν εννοούμε αδελφική σχέση τις ατέλειωτες ώρες παρέας, το κοινό χαρτζιλίκι και την αγάπη για το σινεμά, τότε, ναι, ο Γιώργος είναι αδελφός μου!
Κατάφερε και ξεγλίστρησε από τις άπειρες διαφημιστικές ταινίες που γύρισε, και στις δικές του πλησίασε τη γυναίκα φλερτάροντας με βαθιά αγάπη, τα μάτια, το σώμα, τολμηρός και ντροπαλός μαζί.
Η μεγάλη του αρετή είναι η περιέργεια για τη ζωή και τις σχέσεις των ανθρώπων.
Αυτό που του εύχομαι είναι η επιστροφή στις ακτές της Φρεαττύδας, στα ξεχασμένα απογεύματα της νεανικής μας ηλικίας.
Ξέρω ότι κρατάει ατόφια την ευαισθησία εκείνων των χρόνων κι ας σπιντάρει τώρα ακόμα τρέχοντας με μηχανές.
Όπως και να 'ναι. Τυχεροί όσοι τον ξέρουμε.

Οκτώβριος 2005



Με τον Παντελή Βούλγαρη, στη Μακρόνησο, για τα γυρίσματα του *Χάππυ Νταίη*.

ΑΤΑΞΙΝΟΜΗΤΟ ΤΑΛΕΝΤΟ

του Νίκου Παναγιωτόπουλου

Δεν θυμάμαι πότε γνώρισα τον Πανουσόπουλο ούτε πώς. Είναι σαν να τον ξέρω από πάντα. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 του εμπιστεύτηκα τη φωτογραφία της πρώτης μου ταινίας μικρού μήκους *Κυριακή*. Ο Γιώργος ήταν ήδη γνωστός ως ένας νέος οπερατέρ, ταλαντούχος από πολύ μικρή ηλικία. Είχε αποκτήσει αίγλη όταν ο Άδωνις Κύρου τον επέλεξε να φωτογραφίσει την ταινία που γύρισε στην Ελλάδα, *Το Μπλόκο*. Για την υπερσυντηρητική ελληνική κινηματογραφία της εποχής ο Πανουσόπουλος ήταν λίγο ο Έλληνας Γκοντάρ. Έριχνε τα φώτα στο ταβάνι, έπαιρνε τη μηχανή στο χέρι, χρησιμοποιούσε γρήγορο φιλμ και άλλαζε διαφράγματα στη μέση του πλάνου, χωρίς κανένα κόμπλεξ. Αν προσθέσει κανείς τη μοναδική αίσθηση του κάδρου που διέθετε ενστικτωδώς και τη χαρισματική ευαισθησία του στο φως, δεν ήταν δύσκολο να προβλεφθεί η ραγδαία εξέλιξη ενός διευθυντή φωτογραφίας που τάραζε τα νερά του ελληνικού κινηματογράφου. Έτσι κι έγινε. Ο Δαμιανός τον πήρε για το *Μέχρι το πλοίο,* ο Αγγελόπουλος για τους *Forminx* κ.ο.κ.

Στην δικτατορία χωρίσαμε. Εγώ ξανάφυγα για το Παρίσι, ενώ ο Γιώργος έμεινε στην Ελλάδα και δούλεψε στη διαφήμιση για βιοποριστικούς λόγους. Το ταλέντο του και σ' αυτόν τον χώρο ξεχώρισε εύκολα και γύρισε μερικά από τα ωραιότερα ελληνικά διαφημιστικά spots.

Λίγο η επιτυχία του στη διαφήμιση, λίγο ο εκρηκτικός του χαρακτήρας που δυσκόλευε την συνεργασία του με άλλους σκηνοθέτες και φυσικά η άδολη αγάπη του για τον κινηματογράφο, τον έσπρωξαν στη σκηνοθεσία.

Ο έρωτάς του για τον κινηματογράφο που μπλέκεται με τον έρωτά του για τις γυναίκες, γεννάει μερικές από τις ωραιότερες ερωτικές στιγμές του ελληνικού κινηματογράφου.

Τα πανοραμίκ που κάνει στα σώματα των ηρώων του και τα champs contre champs στα βλέμματά τους, πυρπολούν τις οθόνες και μαρτυρούν για ένα αταξινόμητο ταλέντο.

Ο Πανουσόπουλος κατέχει τα εκφραστικά του μέσα όσο ελάχιστοι έλληνες σκηνοθέτες, γι' αυτό και το «σινάφι» τον έχει τόσο ψηλά στην εκτίμησή του.

Εγώ, παραδομένος θαυμαστής της τέχνης του, παρακολουθώ ανελλιπώς τις ταινίες του με ξεχωριστό ενδιαφέρον και με την υστεροβουλία κάτι ν' αντιγράψω από την επινοητικότητα και το ταλέντο του.

Σεπτέμβριος 2005

ΔΥΟ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟ ΩΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟ

του Ντίνου Κατσουρίδη

Να πω δυο λόγια για τον Πανουσόπουλο ως φωτογράφο. Δύσκολο το εγχείρημα. Γνώρισα τον Πανουσόπουλο στο ξεκίνημά του, όταν ο Αλέξης Δαμιανός άρχιζε τα γυρίσματα της ταινίας του *Μέχρι το πλοίο*. Ο Πανουσόπουλος είχε αναλάβει τη φωτογραφία. Προσωπικά παραβρέθηκα στα πρώτα γυρίσματα της ταινίας, ύστερα από παράκληση του Δαμιανού, για να βοηθήσω λιγάκι σε θέματα τεχνικής της σκηνοθεσίας. Από τότε πίστευα (και εξακολουθώ να πιστεύω) ότι ο Πανουσόπουλος, πέρα από την άρτια τεχνική του κατάρτιση, ήταν ένα εκρηκτικό ταλέντο στο χώρο της φωτογραφίας. Κι ο ελληνικός κινηματογράφος εκείνης της εποχής είχε φοβερή ανάγκη από τέτοιου επιπέδου μάστορες.

Όσο κι αν μοιάζει παράξενο, ύστερα από τριάντα χρόνια γόνιμης και πολυεπίπεδης παρουσίας του στον ελληνικό κινηματογράφο, μου είναι αδύνατο να δω (και να γράψω για) τον Πανουσόπουλο ως φωτογράφο. Ίσως γιατί δεν του δόθηκε ποτέ η ευκαιρία ν' αφήσει το σημάδι του εκρηκτικού ταλέντου του στο χώρο της φωτογραφίας. Μπορεί και να μην την αναζήτησε ποτέ ή και να την εξάντλησε στα χίλια τόσα διαφημιστικά (χαρά στο κουράγιο του) που έχει υπογράψει.

Ένα είναι βέβαιο. Τον Πανουσόπουλο μπορώ να τον δω κυρίως (ή μόνο) σαν σκηνοθέτη. Έναν αντισυμβατικό και όχι, σπάνια, ακραίο, αλλά πάντα σημαντικό σκηνοθέτη, που, κατά την προσωπική μου εκτίμηση, με τους *Απέναντι* (κυρίως, αλλά όχι μόνο) έχει περάσει με το σπαθί του στην ιστορία του ελληνικού σινεμά.

Οκτώβριος 2005



Στην εποχή του Φίνου, στο *Νόμος 4000* με τους Παύλο Τάσιο και Β. Βασιλειάδη.

ΜΙΑ ΒΟΛΤΑ ΣΤΟ ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΩΝΤΑΣ «ΤΟ ΒΑΦΤΙΣΤΗΡΙ»

της Αμάντας Λιβανού

Τι περίεργο (κινηματογραφικό) ον είναι ο Πανουσόπουλος...
Ενώ είναι εγωιστής, είναι σαν να μην έχει εγωισμό.
Ενώ ξέρει ακριβώς τι θέλει να κάνει, σε αφήνει να πιστεύεις ότι δεν υπάρχει κανένας έλεγχος και τα πράγματα συμβαίνουν κατά τύχη.
Ενώ δεν είναι εύκολος άνθρωπος, εγώ δεν είχα ποτέ πραγματικό πρόβλημα στις συνεργασίες μας (παρότι συγκρουστήκαμε κιόλας).
Κι ενώ είναι κινηματογραφικός σκηνοθέτης, δηλαδή κατασκευάζει τη δική του πραγματικότητα, δεν ενδιαφέρεται καθόλου γι' αυτούς που του λένε αυτά που θα ήθελε να ακούσει.
Κι αυτά είναι μόνο λίγα από τα παράδοξα που συνθέτουν τον Γιώργο Πανουσόπουλο.
Δεν θα ξεχάσω την πρώτη μέρα που τον γνώρισα. Πριν δέκα χρόνια περίπου είχα γράψει ένα κείμενο για ένα βιβλίο που πιθανόν έκανε για σενάριο. Με ειδοποιούν ότι θα έρθει ο κύριος Πανουσόπουλος στο σπίτι μου. Κι ενώ προετοιμάζομαι ψυχολογικά για το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης των *Απέναντι* και του *Μ' αγαπάς*; θα έρθει να με γνωρίσει, βλέπω έναν νευρώδη ασπρομάλλη σαν ξωτικό να πηδάει τα κάγκελα της ισόγειας βεράντας μου και να μου λέει «Γειά σου, Αμάντα».
Από τότε η επαγγελματική μας σχέση πέρασε πολλά στάδια. Αρχικά ήμουν μια υπάλληλος της Φιλμικής Εταιρείας, που ετοίμαζε πακέτα και φακέλους για ευρωπαϊκά προγράμματα. Και ο Πανουσόπουλος μου δημιουργούσε προβλήματα γιατί αρνιόταν να συμπεριλάβουμε το βιογραφικό του στις προτάσεις του, γιατί, όπως έλεγε, «οι σκηνοθέτες δεν έχουν βιογραφικά. Έχουν ταινίες». Οπότε καταλήγαμε συμβιβαστικά, να στέλνουμε ένα βιογραφικό/φιλμογραφία. Έχω σκεφτεί πολύ από τότε το θέμα και φυσικά του δίνω δίκιο. Γιατί ο νους του Πανουσόπουλου δεν χωράει ότι για κάποιους σε αυτή τη δουλειά υπάρχουν πιο σοβαρά πράγματα από τις ταινίες.
Στη συνέχεια ζήτησα εσωτερική μετάθεση, γιατί ζήλεψα τα γυρίσματα και τις ταινίες και έγινα βοηθός παραγωγής. Η πρώτη φορά που βρέθηκα σε γύρισμα με αρμοδιότητες παραγωγής ήταν σε γύρισμα του Πανουσόπουλου. Φυσικά στην αρχή τον αντιμετώπιζα με σοκ και δέος, αλλά γρήγορα κατάλαβα ότι καίτοι απρόβλεπτος και παρορμητικός (ό,τι χειρότερο για την παραγωγή δηλαδή) δεν θα είχαμε ποτέ μεγάλα προβλήματα. Ο λόγος ήταν απλός: ο Πανουσόπουλος αγαπάει πολύ τη δουλειά του και ξέρει να αναγνωρίζει ποιος νοιάζεται πραγματικά γι' αυτήν και ποιος όχι, οπότε θέλει να συνεργάζεται με αυτούς που αγαπούν τις ταινίες. Σ' αυτό το κριτήριο στηρίζει το βασικό τεστ που πρέπει να περάσεις για να συνεργαστείς μαζί του.
Από τον Πανουσόπουλο έμαθα να μην αντιμετωπίζω κανένα γύρισμα αφ' υ-

ψηλού, όπως είχα την τάση να κάνω με τα διαφημιστικά, ως γνήσιο ψώνιο του σινεμά, αλλά να σέβομαι το γύρισμα, το πλάνο, τη σκηνή, ακόμα κι αν πρόκειται για κοντινό ενός αναψυκτικού, κι αυτό γιατί ο Πανουσόπουλος γουστάρει να δει οτιδήποτε βρίσκεται μπροστά από την κάμερα. Και τον ενθουσιασμό που δείχνει στο γύρισμα τον μεταφέρει και στους υπολοίπους.

Στην πραγματικότητα, λοιπόν, είναι ο δάσκαλός μου, αν και δεν νομίζω ότι θα του άρεσε ένας τέτοιος χαρακτηρισμός. Γιατί εδώ θα ήθελα να πω ότι ο Πανουσόπουλος δεν είναι καθόλου ματαιόδοξος. Ίσα ίσα, είναι μάλλον καχύποπτος προς αυτούς που του λένε μόνον καλά πράγματα.

Τελικά βρεθήκαμε να κάνουμε και μια ταινία μαζί, δηλαδή να είμαι εκ των παραγωγών της ταινίας του *Μια μέρα τη νύχτα*. Οπότε έπρεπε να συγκρατώ τον «ασυγκράτητο» Πανουσόπουλο, που διαψεύδοντας και πάλι τα κλισέ έκανε αυτό που κάνουν οι πιτσιρικάδες: πήρε τρεις ψηφιακές κάμερες και έκανε μια ταινία στην Αθήνα. Είχε πολλή ζέστη, καύσωνα εκείνο το καλοκαίρι, και το γύρισμα ήταν μόνο νύχτα, οπότε ένα ολόκληρο συνεργείο βρικολάκιαζε στα στενά του ευρύτερου κέντρου της Αθήνας. Φυσικά έγιναν αναποδιές, όπως γίνονται πάντα, και να πω ότι δεν είναι εύκολο να υψώσεις το ανάστημά σου στο Γιώργο Πανουσόπουλο όταν κάνει ταινία. Μερικές φορές ήταν υπερβολικός, ίσως και παράλογος. Υπήρξαν και κάποιες στιγμές που δεν ήταν και ο πιο αγαπημένος μου άνθρωπος στον πλανήτη. Αλλά πάντα, όταν πήγαινα στο γύρισμα, ένιωθα την ενέργεια του Πανουσόπουλου να μεταδίδεται σε όλους μας, να μας κάνει αναγκαίο το ξενύχτι, τις διακοπές περιττές, να μας προκαλεί για τσακωμούς, να μας βάζει για τα καλά στο κλίμα του γυρίσματος. Και πάντα βουρκώνω όταν, στο τέλος της ταινίας, οι «γέροι» βάζουν τον φίλο τους που το έχει σκάσει από το νοσοκομείο στο αυτοκίνητο, και πάνε μια βόλτα στο Σύνταγμα το ξημέρωμα, τραγουδώντας *Το βαφτιστήρι*.

«Πολεμώντας με τις αναθυμιάσεις».



Οπότε δεν έχει και τόση σημασία να πούμε τα κακά του. Αυτά τα λέει και μόνος του, γιατί έχει και το γνώθι σαυτόν. Άλλωστε, κανένας μεγάλος σκηνοθέτης δεν ήταν άγιος. Είμαι όμως περήφανη που έχω δουλέψει μαζί του.

Ελπίζω να κάνει πολλές ακόμα ταινίες και, φυσικά, θα έκανα ό,τι μου ζητήσει. Γιατί, περισσότερο κι από δάσκαλος, είναι καταρχήν φίλος μου.

Σεπτέμβριος 2005



Ελεύθερη κατάδυση: Βαλέρια Χριστοδουλίδου.

ΑΓΑΠΑΕΙ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΟΠΩΣ ΤΗ ΓΕΥΣΗ ΤΗΣ ΕΛΙΑΣ ΠΟΥ ΛΑΤΡΕΥΕΙ...

της Βαλέριας Χριστοδουλίδου

Από την Κέρκυρα της μουσικής και των τεχνών, βρέθηκα στην Αθήνα, την Πόλη του άγνωστου και των «γνωστών», ανάμεσα σε αγνώστους, που αργότερα γνώρισα κι αποτέλεσαν, «κάποιοι», σημαντικούς σταθμούς στη ζωή μου. Ήρθα για να σπουδάσω μπαλέτο. Το όνειρό μου ήταν να γίνω κάποτε χορεύτρια του Μορίς Μπεζάρ. Πέρασα στην Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης της Κούλας Πράτσικα. Σπούδαζα χορό και παράλληλα πήγαινα στο λύκειο, ενώ στον ελεύθερό μου χρόνο εργαζόμουν ως μοντέλο στο χώρο της Τ.Ν. και των διαφημίσεων. Εκεί πρωτοσυνάντησα το πρώτο τυχερό μου άστρο, τον Γιώργο Πανουσόπουλο. Έπαιζα σε ένα διαφημιστικό για το *Bold3* που το σκηνοθετούσε. Όταν τελείωσε το γύρισμα με πήγε στην άκρη και μου είπε, με το απίστευτα σπινθηροβόλο βλέμμα που μόνο ένας τόσο αεικίνητος, ακούραστος και ταλαντούχος λάτρης της τέχνης και της ζωής θα μπορούσε να έχει: «Εσύ γιατί είσαι μοντέλο; Έχεις ταλέντο. Εσύ θα έπρεπε να γίνεις ηθοποιός». «Εγώ θέλω να γίνω χορεύτρια», του απάντησα και τίναξα τα μαλλιά μου με στιλ, όπως συνήθιζα να κάνω με όλο το παιδικό θάρρος ή θράσος της αυτοπεποίθησης και της ηλικίας μου. Η συνάντησή μας ήταν τουλάχιστον καρμική, μιας και χάρις στη διορατικότητά του, την επιμονή του και την πίστη του σε εμένα έφτασα μια μέρα να σπουδάζω στο Εθνικό Θέατρο την υποκριτική τέχνη. Μου άνοιξε το δρόμο στον ελληνικό κινηματογράφο με τον υπέροχο ρόλο στην ταινία του *Ελεύθερη κατάδυση* και ένα κρατικό βραβείο χάρη σ' αυτόν, που στάθηκε σταθμός στην καριέρα μου. Μου άνοιξε τα μάτια πάνω στην αλήθεια της υποκριτικής τέχνης, με τη μοναδική του μαγική συμπεριφορά ψιθυρίζοντάς μου τα πιο σωστά λόγια, δημιουργώντας εικόνες μοναδικές πριν το κάθε μου πλάνο. Είναι ένας σκηνοθέτης που οι πρόβες μαζί του δεν ήταν πάνω στο κείμενο αλλά μέσα στο ρόλο. Παρότι έκανα, καθημερινά, ιδιαίτερα μαθήματα μπιλιάρδου ώστε να μη με ντουμπλάρουν στην ταινία, εκείνος με πήγαινε και σε μπιλιαρδάδικα για να βιώσω την επίμαχη σκηνή του ρόλου μου με την εφτάσπονδη καραμπόλα σε original συνθήκες. Με παρακινούσε να βιώνω τη στιγμή της συγκίνησης, σαν να ήταν η τελευταία της ζωής μου. Κάναμε ατέλειωτες συζητήσεις ανάμεσα και πίσω από τις λέξεις: τα κενά των γραμμών μας ταξίδευαν στην ουσία και το αποτέλεσμα της πορείας του χαρακτήρα, κάνοντας τη σχέση σκηνοθέτη-ηθοποιού «ουράνια προφητεία». Τρία χρόνια πριν τη συνεργασία μας μου είχε τηλεφωνήσει, ενώ είχα χρόνια να τον δω και μου είπε: «Έλα, τι κάνεις, θέλω να δω πώς είσαι, θα κάνω ταινία». Τότε με είδε και μου είπε πως θέλει να συνεργαστούμε και ότι μόλις γραφτεί το σενάριο θα με ειδοποιήσει. Πέρασαν όμως άλλα τρία χρόνια, στη διάρκεια των οποίων είχα μάθει ότι έψαχνε ηθοποιό για τον πρωταγωνιστικό ρόλο ήδη ενάμιση χρόνο, ωστόσο εμένα δεν μου ξανατηλεφώνησε ποτέ. Κάθε φορά που έκανε

ταινία με πλησίαζε. Η τελευταία ήταν στο *Μ' αγαπάς;*, αλλά εγώ τότε σπούδαζα στο Εθνικό και δεν μας επέτρεπαν, τότε, να παίζουμε εκτός Εθνικού Θεάτρου – είχαμε υπογράψει κάτι σαν συμβόλαιο. Τυχαία τον συνάντησα στο *Ρόδον* και μου είπε να πάω για οντισιόν. Πήγα, μου μίλησε σαν από υποχρέωση, και κοιτώντας με ψυχρά, είπε πόσο δεν μου πάει ο ρόλος, γιατί είμαι πολύ σικάτη για μια κοπέλα που έχει κάνει φυλακή, αλλά «ας τον πάρω τη Δευτέρα να με δοκιμάσει πάνω σε μία σκηνή». Δεν πήγα. Αλλά μετά από δυο εβδομάδες τον πήρα να του ευχηθώ «Καλά Χριστούγεννα». «Γιατί δεν ήρθες;» μου είπε. «Άσε, του λέω, αφού δεν μου πάει ο ρόλος, δεν θέλω να κόψω και τα μαλλιά μου...». «Έλα», μου λέει, με σκούνταγε και η μάνα μου από δίπλα... anyway, πήγα, έπαιξα δυο σκηνές και έφυγα. Ξημερώματα Πρωτοχρονιάς, μόλις έχω γυρίσει από το γλέντι και πριν κοιμηθώ χτυπάει το τηλέφωνο: «Έλα, ο Πανουσόπουλος είμαι». «Έλα, Γιώργο, καλή χρονιά». «Πού είσαι», μου λέει, ούτε καλή χρονιά, ούτε άλλη κουβέντα. «Πότε θα έρθεις να πάρεις σενάριο; Θα κάνουμε ταινία». Εκεί ήμουν σχεδόν σίγουρη πια ότι είχα να κάνω με τον πιο rock σκηνοθέτη της καριέρας μου. Θυμάμαι χαρακτηριστικά τα γυρίσματα που επέλεγε να κινηματογραφεί ο ίδιος τις extreme σκηνές, κρεμόταν από επικίνδυνα μέρη, γιατί εκστασιαζόταν με τα «κάδρα» του σαν τον πιο παθιασμένο έφηβο. Μου έλεγε: Αύριο έχεις «κοντινό», ή ρίξε ένα φοβερό γαμήσι ή ένα φοβερό κλάμα πριν έρθεις, γιατί τότε οι γυναίκες γίνεστε πιο όμορφες από ποτέ, κι από την άλλη μιλούσε νοσταλγικά με τα πιο τρυφερά, ποιητικά λόγια για τον έρωτα των παιδικών του εμπειριών, όταν ανάμεσα από τα φουστάνια των γυναικών, κάτω από το τραπέζι, ονειρευόταν το μυστήριο που κρύβει αυτό το σκοτεινό, μυστηριώδες «τούνελ». Αυτός είναι ο Γιώργος Πανουσόπουλος. Ένας αιώνιος έφηβος, ένας πηγαία ερωτικός άνθρωπος, που αγαπάει τις γυναίκες, όπως τη γεύση της ελιάς που λατρεύει. Ένας ελεύθερος άνθρωπος, που κολυμπάει πάντοτε γυμνός και γεύεται τις πεταλίδες σαν το πιο νόστιμο δημιούργημα της φύσης, ροκάρει παίζοντας τζουρά και ακούραστα αναζητά νέο αίμα, νέα ταλέντα, ηθοποιών, σκηνοθετών και τους προσφέρει γενναιόδωρα στο χώρο του σινεμά, γιατί το σινεμά το λατρεύει, είναι η ζωή του ολόκληρη. Ένας αστείρευτος, ασυμβίβαστος και πανέξυπνος άνθρωπος, που οδηγεί γκαζωμένα το αυτοκίνητό του, κάνοντας ταυτόχρονα άλλα δεκαπέντε πράγματα με τρομερή άνεση, με το κορμί του στραμμένο στο πλάι ώστε να κοιτάει τόσο τον συνοδηγό του όσο και όποιον κάθεται στο πίσω κάθισμα και να διηγείται χιλιάδες ιστορίες με τον δικό του μοναδικό τρόπο. Αθεράπευτα ρομαντικός και παθιασμένος με τη δουλειά του, δεν φρενάρει την επιθυμία του, ακόμα κι αν ο ήλιος αποφασίσει να δύσει, γιατί ο Πανουσόπουλος γουστάρει να τραβήξει ένα ακόμα πλάνο επειδή έτσι φλάσαρε. Και η απάντησή του στον ανυποψίαστο βοσκό που βλέπει έναν «τρελό» να κουβαλάει μια κάμερα και να τρέχει ενώ τον ακολουθούν άλλοι πέντε σε παρόμοια «αλλοπρόσαλλη» κατάσταση κι αναρωτιέται τι συμβαίνει και τρέχουν, είναι απλή: «Κυνηγάω τον ήλιο»! Αν αυτός ο άνθρωπος δεν είναι rock'n'roll, τότε ποιος είναι;
Γιώργο μου, σου εύχομαι να μην κουραστείς ποτέ να «κυνηγάς» το φως.

Σεπτέμβριος 2005

«ΕΓΩ ΘΕΛΩ ΝΑ ΠΕΘΑΝΩ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ»

του Δημήτρη Λιακόπουλου

Μου ζητήθηκε να γράψω και εγώ κάτι για τον Γιώργο Πανουσόπουλο. Όταν ρώτησα πόσο μεγάλο θα έπρεπε να ήταν το κείμενο, μου είπαν «μια σελίδα είναι αρκετή». Άντε τώρα εγώ να συμπτύξω το χαρακτήρα ενός τόσο φιλοσοφημένου ανθρώπου σε μια σελίδα χαρτί. Αυτό το λέω γιατί η προσωπικότητά του είναι πολυδιάστατη. Είναι ένας άνθρωπος με πολλές αναζητήσεις και προβληματισμούς για τη ζωή, τον άνθρωπο και το κόσμο γενικότερα.
Σαν γνήσιος καλλιτέχνης μεταφέρει αυτές τις αναζητήσεις και προβληματισμούς στην τέχνη και προσπαθεί να μοιραστεί τις σκέψεις του με όλους. Αυτό είναι που με συναρπάζει και με κάνει να προσπαθώ να ταυτιστώ μαζί του. Όσο καιρό συνεργαζόμασταν μ' έκανε να δω το περιβάλλον που ζω με άλλο μάτι και να ανέβω ένα επίπεδο σκέψης.
Σχεδόν πάντα όταν συζητούσαμε με εντυπωσίαζε που ανέλυε τα πράγματα μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια και πάντα είχε να πει κάτι καινούριο και κάτι διαφορετικό (δείγμα ευφυούς ανθρώπου).
Εγώ σαν άνθρωπος είμαι αρκετά εγωιστής και δεν μου αρέσει να βάζω κανέναν πάνω από μένα. Αλλά ο κ. Πανουσόπουλος με έκανε να θέλω να του μοιάσω. Δεν το ξέρει, αλλά τον έβλεπα και τον βλέπω σαν καθοδηγητή. Αυτό που κάνει το λατρεύει, δίνοντας αρκετό πάθος και αγάπη στην τέχνη του.
Έχω γράψει σχεδόν μια σελίδα και ακόμα δεν έχω καταφέρει σκιαγραφήσω σε βάθος τον κ. Πανουσόπουλο. Γι' αυτό λοιπόν θα πω κάτι τελευταίο που με έκανε να τον θαυμάσω για μια ακόμη φορά. Είναι μια φράση που είπε σε μια ανύποπτη στιγμή συζητώντας για ένα θέμα: «Εγώ θέλω να πεθάνω πάνω στην κάμερα, γίνεται;». Βέβαια αυτό δεν θα το μάθαινε ποτέ, γιατί όσα εκφράζονται με λέξεις χάνουν την ουσία τους. Καλύτερα να εκφράζονται με πράξεις.
Κύριε Γιώργο, σας ευχαριστώ από την ψυχή μου.
Με σεβασμό από κάποιον που δεν του αρέσει να κάνει και να δέχεται κομπλιμέντα.

Σεπτέμβριος 2005



Τεστοστερόνη: Δημήτρης Λιακόπουλος, Κερασία Σαμαρά.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ «ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ»

του Ηλία Λογοθέτη

Να μιλήσω από τη σκοπιά την καλλιτεχνική, αξιολογώντας τον σκηνοθέτη Πανουσόπουλο θα ήταν σφάλμα εάν πρώτα δεν μιλούσα για τον άνθρωπο, τον τρυφερό, *αντιφασίστα*, τον δημιουργό «ατμόσφαιρας» κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, τον φίλο γλεντζέ τραγουδιστή της παρέας, τον τρυφερό και ρομαντικό, το σκηνοθέτη που ποτέ στην απέραντη τρυφερή νύχτα των γυρισμάτων δεν κουράστηκε ενώ εμείς οι ηθοποιοί γλεντάγαμε στα γυρίσματα· να μιλήσω κα να πω: «να πώς πρέπει να γίνονται οι δουλειές στον κινηματογράφο».
Τι άλλο να πω;
Ναι, ο Γιώργος είναι γενναιόδωρος κατά τη διάρκεια της παραγωγής και όχι μίζερος, όχι γκρινιάρης, όχι άδικος...
Τελευταία πρόταση: Μακάρι να ήταν έτσι όλοι οι σκηνοθέτες· έτσι κι αλλιώς η αθανασία είναι αβέβαιη, η αιωνιότητα ασταθής...

Σεπτέμβριος 2005



Μια μέρα τη νύχτα: Ηλίας Λογοθέτης, Μηνάς Χατζησάββας.

ΣΥΝΔΙΑΛΕΓΕΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΤΗ ΖΩΗ

του Βασίλη Αλεξάκη

Τον Γιώργο Πανουσόπουλο τον γνώρισα λίγους μήνες αφού πήγα φαντάρος, το φθινόπωρο του 1966. Υπηρετήσαμε και οι δύο στην Τηλεόραση Ενόπλων Δυνάμεων, τη μετέπειτα ΥΕΝΕΔ, που μόλις είχε ιδρυθεί. Εκείνος δούλευε ως οπερατέρ, εγώ ως μεταφραστής ανούσιων ντοκιμαντέρ, ο Νίκος Περάκης, που υπηρετούσε μαζί μας, κατασκεύαζε ντεκόρ και ονειρευόταν μια ταινία που θα γύριζε πολλά χρόνια αργότερα με τίτλο *Λούφα και παραλλαγή*. Ένα πρωί του 1967 με ξύπνησε ο Πανουσόπουλος για να μου δείξει ένα τανκ που περνούσε στο δρόμο. Δεν έδωσα ιδιαίτερη σημασία. Δεν συνειδητοποίησα ότι κάτι είχε συμβεί παρά αφού πέρασε και το δέκατο τανκ. Αλλά μου ήταν αδύνατο να φανταστώ ότι αυτή η παρέλαση θα συνεχιζόταν επί επτά ολόκληρα χρόνια. Ούτε ο Γιώργος ούτε κι εγώ ήμασταν ενταγμένοι πολιτικά. Προτιμούσαμε να ονειροπολούμε παρά να συνεδριάζουμε. Είχαμε το κέφι της ηλικίας μας.

Η Χούντα δεν κατάφερε να μας χαλάσει τελείως τη διάθεση. Κλέψαμε αρκετά κουτιά μαυρόασπρο φιλμ από την αποθήκη της τηλεόρασης και γυρίσαμε μια μικρού μήκους ταινία σε κάτι νταμάρια, κοντά στο Γαλάτσι αν θυμάμαι καλά, στην οποία δώσαμε τον πομπώδη τίτλο *Αβραάμ εγέννησε Ισαάκ, Ισαάκ εγέννησε Ιακώβ, Ιακώβ εγέννησε...* Πρωταγωνιστεί ένας εκφωνητής στρατιωτικής τηλεόρασης, ο Νίκος Μπουγάς, ντυμένος με σμόκιν. Κάθεται σε ένα τραπέζι τραπεζαρίας, ακριβώς σαν να είναι σπίτι του, και ακούει από ένα τρανζίστορ τον αγώνα Ολυμπιακού-Παναθηναϊκού. Τον βλέπουμε επίσης να πλένει τα δόντια του. Περιμένει μια γυναίκα φυσικά, η οποία κάποτε έρχεται αλλά δεν αργεί να φύγει. Ο πρωταγωνιστής μας σχεδιάζει βηματισμούς πάνω στο τραπέζι με τον δείκτη και τον μέσο δάκτυλο, ενώ ακούγεται το εμβατήριο των αμερικανών πεζοναυτών, κατόπιν αυτοκτονεί μ' ένα πλαστικό πιστόλι. Λέω «κάναμε», ενώ στην πραγματικότητα ο δικός μου ρόλος περιορίστηκε στη συγγραφή του σεναρίου. Οι Αρχές της εποχής έκριναν παράλογο το σενάριο αυτό και απαγόρευσαν το γύρισμα της ταινίας, την οποία ωστόσο πραγματοποιήσαμε και στείλαμε λαθραία στο εξωτερικό όπου έτυχε αρκετά καλής υποδοχής.

Με τον Γιώργο Πανουσόπουλο συνεργαστήκαμε ξανά πολλά χρόνια αργότερα, στο σενάριο της ταινίας του *Μ' αγαπάς;* που αποτελείται από πολλές μικρές ερωτικές ιστορίες. Έλειπε η κεντρική ιδέα που θα εξασφάλιζε τη συνοχή της ταινίας. Έλειπε δηλαδή η αρχή και το τέλος της. Σημειώσαμε σε ξεχωριστά καρτελάκια το περιεχόμενο σε μια σειρά, κολλώντας τα με σελοτέιπ στα κάγκελα ενός μπαλκονιού. Ατυχώς, κάναμε τη δουλειά αυτή στην Τήνο όπου, ως γνωστό, πνέουν ισχυροί άνεμοι. Δεν άργησαν να φύγουν τα καρτελάκια από τα κάγκελα και να σκορπίσουν στα γύρω χωράφια. Τρέξαμε να τα μαζέψουμε. Θυμάμαι ότι το επεισόδιο με το ζευγάρι των τυφλών είχε σκα-

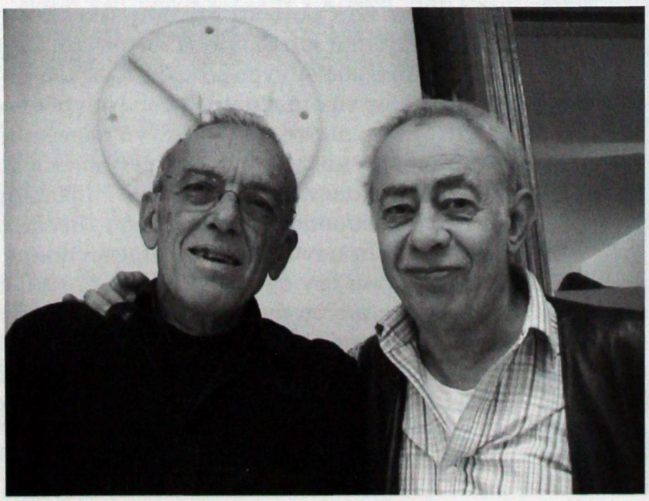
λώσει στα κλαδιά μιας ελιάς. Ζήσαμε δηλαδή μια σκηνή που μπορεί να μη συμπεριλαμβάνεται σε καμιά ταινία του Πανουσόπουλου, αλλά που τις θυμίζει όλες.

Ο Πανουσόπουλος έχει το χάρισμα να ξαφνιάζει τον θεατή του. Δεν κάνει ταινίες κοινωνικού προβληματισμού, δεν αναμασά ιστορικά δεδομένα, δεν πάει με τα νερά της εξουσίας, δεν λαϊκίζει. Παραμένει ανένταχτος όπως ήταν και τότε. Δεν έχει την περιορισμένη φιλοδοξία των ανθρώπων που επιδιώκουν –και δεν είναι λίγοι– να εξασφαλίσουν μέσω του έργου τους τίτλους και αξιώματα.

Έχει τη φιλοδοξία των δημιουργών που συνδιαλέγονται με την ίδια τη ζωή, την ίδια φιλοδοξία που είχε ο Ταχτσής. Οι ήρωές του δεν είναι ήρωες: είναι ένας γέρος που λέει πάντα το ίδιο αστείο, ένα παιδί που τρέχει σε μια μεγάλη πλατεία, ένας οδηγός ασθενοφόρου, ένας φαντάρος. Είναι άνθρωποι λίγο-πολύ αποπροσανατολισμένοι, που δεν έχουν καλά καλά ούτε ταυτότητα, που κάθονται διστακτικά στο παγκάκι σαν να μην είναι βέβαιοι ότι δικαιούνται τη θέση αυτή. Είναι άνθρωποι που κλαίνε με το παραμικρό και που γελούν μ' ένα τίποτε.

Δεν μου κάνει εντύπωση ότι ενώ οι πρωταγωνιστές της πρώτης ταινίας ήταν κυρίως γέροι, οι ήρωες της τελευταίας του είναι νεότατοι, σχεδόν παιδιά. Ο Πανουσόπουλος ζει με τα μάτια ανοιχτά. Το βλέμμα του παραμένει αθώο. Όποτε τον συναντώ συλλογίζομαι ότι έχει πάντα την ηλικία που είχαμε όταν γνωριστήκαμε.

Σεπτέμβριος 2005



Με τον Βασίλη Αλεξάκη. Αθήνα, 2005.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ ΑΚΟΜΑ ΓΥΡΙΣΤΕΙ ΕΧΟΥΝ ΤΟ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ

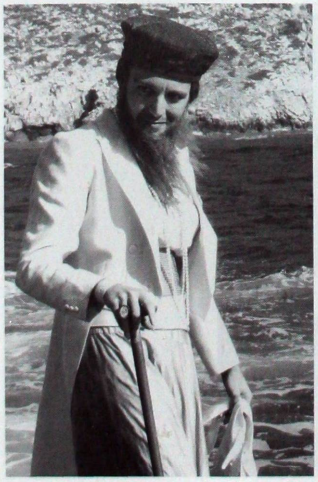
του Αύγουστου Κορτώ

Η γενναιοδωρία και η γενναιοψυχία δεν είναι αρετές αυτονόητες στους καλλιτέχνες. Ιδίως στην πλειονότητα των ημεδαπών, ανεγνωρισμένων τε και αφανών, συναντά κανείς πολύ συχνότερα τη μικροπρέπεια και το φόβο – το φόβο της αντικατάστασης, της εξάλειψης, ακόμη και του τόσο υγιούς και απαραίτητου συγχρωτισμού από και με τους ομοτέχνους (και ιδία τους νεωτέρους).

Αυτός είναι λοιπόν και ο λόγος που θρηνούμε ακόμη τον Χατζιδάκι, τον Τσαρούχη, τον Ταχτσή. Που νοσταλγούμε τα πατάρια, τις παρέες και τα καφενεία των ανθρώπων που διαμόρφωσαν την αισθητική και την ευφορία μας, που περιέσωσαν τις ακριβές μνήμες και μας τις κληροδότησαν, μαζί με το ήθος και την αστική μας συνείδηση. Και που φοβόμαστε πως εμείς μόνο σπασμωδικές δημιουργίες θ' αφήσουμε πίσω μας, αδιαμόρφωτες ιδέες κι έργα απρόσωπα που θα ξεχαστούν.

Μοναδική, ίσως φαεινή εξαίρεση σ' όλα αυτά, είναι ο Γιώργος Πανουσόπουλος. Ο οποίος όχι μόνον κουβαλάει ως προσωπικές, βιωματικές μνήμες τις διδαχές των αγίων αυτών της πάλαι ποτέ ελληνικής τέχνης, αλλά με την ανιδιοτέλεια και τη γενναιοδωρία των αληθινά μεγάλων δημιουργών τις μεταλαμπαδεύει, τις μοιράζεται και τις χαρίζει, μαζί με την αγάπη, την πείρα, και τα πολύτιμα υλικά της ψυχής του, χωρίς κανένα φόβο και καμιά μιζέρια.

Μέσα από τη γνωριμία, την επαφή και τη συνεργασία μας, που εκτυλίχθηκε σαν ένα από τα μακροσκελή και ουδέποτε πραγματοποιηθέντα μυθιστορήματα του Φλωμπέρ (ή μάλλον σαν την αλληλογραφία του, που συχνά θυμίζανε οι ατέρμονες συζητήσεις μας περί των απολαυστικών αδιεξόδων της ελληνικής πρόζας και του ελληνικού σινεμά), μέσα από νυχτέρια και δείπνα, μεθύσια κι εξαντλητική διύλιση του αισθητικού κώνωπα, νιώθω πως ωφελήθηκα και ωρίμασα απέραντα. Χάρη στον Πανουσόπουλο έγινα καλύτερος συγγραφέας, κι ίσως ακόμη και καλύτερος άνθρωπος, αφού, με την πίστη μου στους συναδέλφους τεχνοκηφήνες αποκατεστημένη, αποφάσισα πλέον να πορεύομαι κι εγώ με γνώμονα το συνταίριασμα και την ψυχική γενναιοδωρία, αντί για την καχυποψία και την κακεντρέχεια που μου επιβαλλόταν, σχεδόν σαν νόρμα.



Τεστοστερόνη: Αύγουστος Κορτώ.

Με τον Πανουσόπουλο κάναμε μια ταινία, αλλά ονειρευτήκαμε αμέτρητες. Και πάνω απ' όλα, συμφωνήσαμε και συμφωνούμε, πως οι ταινίες που δεν έχουν ακόμα γυριστεί, όπως τα βιβλία που θα μείνουν για πάντα άγραφα, έχουν και το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Γιατί όσο θα πάρει η γέννησή τους –αν δηλαδή ποτέ γεννηθούν– προφταίνουμε να απλώσουμε την αγάπη και την ομορφιά που απαιτεί η τέχνη σε ομόχνωτους, και μαζί τους να ξαναφτιάξουμε τον κόσμο που μας λείπει.

Σεπτέμβριος 2005

ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ «Μ' ΑΓΑΠΑΣ;»

του Αργύρη Μπακιρτζή

Συνόδευα τους γονείς μου στην επίσημη πρώτη προβολή της ταινίας του Γιώργου Πανουσόπουλου *Μ' αγαπάς;*, στον κινηματογράφο Ολύμπιον. Προχωρώντας προς την έξοδο έπιασα τη μάνα μου απ' το μπράτσο για να τη βοηθήσω να κατέβει τα πρώτα σκαλοπάτια μετά την έξοδο από την αίθουσα. Με απώθησε διακριτικά, λέγοντάς μου αυστηρά: «Μη με πιάνεις, μασκαρά, κι έχουμε κορίτσι της παντρειάς», εννοώντας την ανύπαντρη τότε ανεψιά μου. Είναι μια απ' τις πιο γλυκές αναμνήσεις που έχω απ' αυτήν. Και θυμάμαι πως όσο κι αν προσπάθησα να της εξηγήσω ότι οι τολμηρές σκηνές της ταινίας δεν ήσαν σεξιστικές, δεν είχαν σκοπό να προκαλέσουν και δεν προκαλούσαν, έδειχναν ό,τι έδειχναν σαν κάτι το απόλυτα φυσιολογικό, δεν κατάφερα μάλλον να την πείσω.

Με το Γιώργο συνεργάστηκα μια φορά. Στο γύρισμα αυτής της ταινίας και βασικά στη μουσική της, με πολλά τραγούδια που συνθέσαμε με τους συνεργάτες μου, μέλη του συγκροτήματος «Χειμερινοί Κολυμβητές», του οποίου έχω την τύχη να είμαι εμψυχωτής. Και για να μην ακουστεί η βαριά και κάπως ιδιόρρυθμη φωνή μου ξαφνικά στις αίθουσες, προκαλώντας ίσως γέλιο και αποσπώντας τους θεατές από την ταινία, επιτυγχάνοντας το αντίθετο απ' αυτό που υποτίθεται ότι υπηρετούσε, ο Γιώργος είχε την ιδέα να με χρησιμοποιήσει ως ηθοποιό, οδηγό ενός λεωφορείου της γραμμής, με δυο μόνους επιβάτες, ένα αγόρι κι ένα κορίτσι, οι οποίοι κατά τη διάρκεια του ταξιδιού απ' το πρώτο βλέμμα οδηγούνται σταδιακά στην τελετουργία του ερωτικού σμιξίματος. Ενώ συμβαίνουν όλ' αυτά, εγώ τραγουδώ πάνω στις φωνές του Μάρκου Βαμβακάρη και της Άντζελας Γκρέκα, που ακούγονται απ' τα ηχεία του κασετοφώνου του λεωφορείου, τα λόγια του υπέροχου σμυρναίικου τραγουδιού «Να πεθάνεις», στη διασκευή του Μάρκου:

– Να πεθάνεις, να πεθάνεις, να πεθάνεις
με τα κόλπα, με τα κόλπα που μου κάνεις.
– Δεν πεθαίνω, δεν πεθαίνω, δεν πεθαίνω
και στο μάτι σου γυαλί καρφί θα μπαίνω.

– Να πεθάνεις, να πεθάνεις, να μη ζήσεις
αν εμένα, αν εμένα παρατήσεις.
– Να πεθάνεις, να πεθάνεις, Παναγιά μου
να ευχαρι-, να ευχαριστηθεί η καρδιά μου.

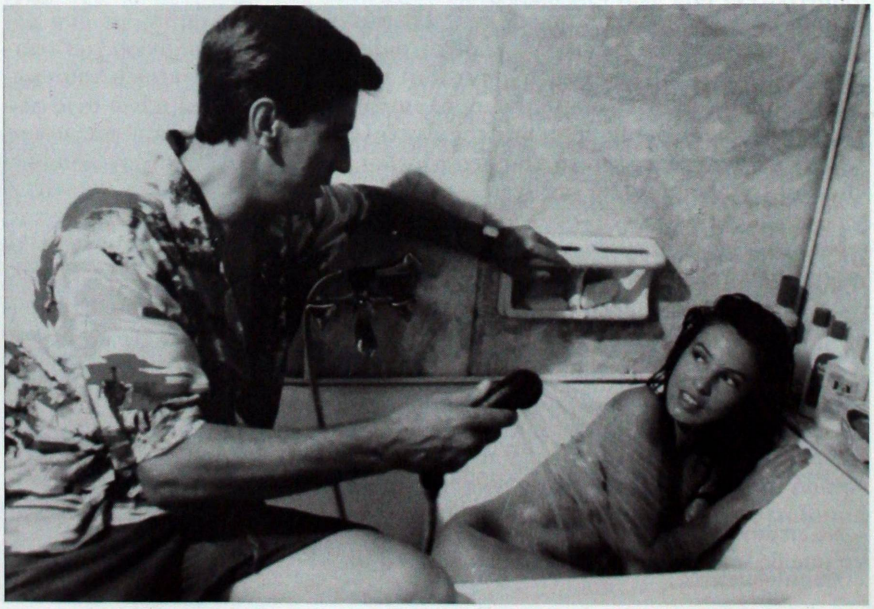
– Να πεθάνεις, να πεθάνεις, Κωνσταντίνα
να μας βάλουν και τους δυο μας σ' ένα μνήμα.

– Να πεθάνεις, να πεθάνεις, στα σοκάκια
να σε κλαίνε, να σε κλαιν τα κοριτσάκια.

Πολλοί γνωστοί, αφού είδαν την ταινία, με πείραζαν λέγοντάς μου ότι κρατούσα το φανάρι ή ρωτώντας με περιπαιχτικά πώς ένιωθα οδηγώντας ενώ πίσω μου συνέβαιναν σημεία και τέρατα. Πού να τους εξηγώ ότι στο γύρισμα ήμουν μόνος με το σκηνοθέτη, τον οπερατέρ και το βοηθό του, και πως το να οδηγείς πρώτη φορά κοτζάμ λεωφορείο, και μάλιστα σε στενή επαρχιακή οδό κοντά στη Θήβα, είναι σχεδόν εφιαλτικό. Και ακόμη ότι τις επίμαχες σκηνές τις είδα, όπως και αυτοί, για πρώτη φορά στον κινηματογράφο.

Ως συγκρότημα, πήραμε μέρος στα γυρίσματα του φινάλε της ταινίας που έγιναν στον κήπο ενός ξενοδοχείου της Κέρκυρας. Εκεί επιβεβαιώθηκε, για μια ακόμη φορά, κάτι που από μικρός συνήθιζα να επαναλαμβάνω, προκαλώντας τον καγχασμό των συμμαθητών μου: «Υπάρχουμε γιατί δεν υπάρχουμε», «είμαστε γιατί δεν είμαστε», «έχουμε γιατί δεν έχουμε» κ.ο.κ. Ο Γιώργος στο γύρισμα δεν ακουγόταν ποτέ. Ήταν σαν να μην υπήρχε, καθισμένος στην άκρη του γερανού και κοιτάζοντας συνέχεια μέσα απ' το φακό της μηχανής, ενώ γύρω του γινόταν οργασμός, με τους βοηθούς του να τρέχουν ασταμάτητα.

Στο γύρισμα έφτασα με το ένα πόδι στο γύψο μέχρι το μηρό, αλλάζοντας δυο αεροπλάνα και εκμεταλλευόμενος τις ανέσεις που προσφέρει η Ολυμπιακή στους ανάπηρους, με ειδικά καροτσάκια, αναβατόρια και αεροσυνοδούς. Βέβαια, ο γύψος δεν φάνηκε στην ταινία κι εγώ, όρθιος, τραγούδησα ένα πολύ αγαπημένο μας τραγούδι, το «Κυρά μου, πού γυρίζεις μόνη;», με στίχους απ' τη *Δωδέκατη νύχτα* σε μετάφραση του Βασίλη Ρώτα, που για τις ανάγκες της



Μ' αγαπάς;: Αντώνης Θεοδωρακόπουλος, Βάνα Μπάρμπα.

ταινίας μετατρέψαμε από 5/8 σε βαλς, το οποίο, στο φινάλε, χορεύουν οι πρωταγωνιστές Μπέττυ Λιβανού και Γιώργος Κώνστας, καθώς και το μέλος του συγκροτήματός μας Κώστας Βόμβολος, παίζοντας ακορντεόν. Η ηχογράφηση έγινε εκεί, σε ανοιχτό χώρο, και παίξαμε όλοι μαζί. Νομίζω ότι το αίσθημα και γενικά την ποιότητα της ηχογράφησης που πέτυχε με ένα νόιμαν και ένα μικρόφωνο ο ηχολήπτης Μαρίνος Αθανασόπουλος, τον οποίο ευγνωμονώ γι' αυτό, δύσκολα μπορείς να τα πετύχεις σε στούντιο. Ο Γιώργος μου εξομολογήθηκε ότι για πολλά χρόνια μετά, όταν άκουγε το τραγούδι αυτό, δεν κατάφερνε να συγκρατήσει τα δάκρυά του. Δεν μπορώ να αποφύγω τον πειρασμό να γράψω τους στίχους, και για έναν ακόμη λόγο που θα εκθέσω αμέσως μετά:

-Κυρά μου, πού γυρίζεις μόνη;
Ω, στάσου κι άκου: ο φίλος φθάνει,
ψηλά, βαθιά σου τραγουδεί,
μην τρέχεις πια, γλυκιά μου ωραία,
η αγάπη θέλει δυο παρέα,
το ξέρει κάθε γνωστικού παιδί.

Μην πεις, η αγάπη περιμένει,
στην ώρα του το γέλιο ευφραίνει·
και ποιος τα ξέρει τα στερνά;
Δεν ξεδιψάει όπου αναβάλλει,
λοιπόν φιλί, φιλί και πάλι
κι η νιότη είν' ύφασμα που δε βαστά.

Τους στίχους αυτούς βρέθηκα να απαγγέλω στα ιταλικά, στη RAI2, όταν βρεθήκαμε, μια υπέροχη παρέα, απαρτιζόμενη από τη Βούλα Γεωργακάκου του ΕΚΚ, το Νίκο Περάκη, το Γιώργο Πανουσόπουλο, τον ποιητή Σωτήρη Κακίση, συν-σεναριογράφο της ταινίας, τη Μαρία Λάμπρου, ηθοποιό της ταινίας, και εμένα, στο Λίντο της Βενετίας, για την παρουσίαση της ταινίας στο Φεστιβάλ Βενετίας. Το βάρος της τηλεοπτικής συνέντευξης έπεσε σε μένα, γιατί ήμουν ο μόνος που ήξερε ιταλικά, λόγω σπουδών ειδικότητας στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης. Ο Δήμαρχος Διδυμοτείχου Χρήστος Τοκαμάνης, τον οποίο συνάντησα τελευταία για τις ανάγκες της αναστήλωσης του τεμένους Βαγιαζίτ στην πόλη του, δεν γνώριζε ούτε τις μουσικές μου δραστηριότητες ούτε τις κινηματογραφικές μου συμμετοχές. Με γνώρισε όμως αμέσως, το ίδιο και η σύζυγός του, από εκείνη τη συνέντευξη πριν από 17 χρόνια, την οποία έτυχε να παρακολουθήσει όντας φοιτητής αρχιτεκτονικής στην Ιταλία. Από την παραμονή μου στη Βενετία δεν θα ξεχάσω πέντε στιγμιότυπα, τα δυο με πρωταγωνιστή τον Τοσίρο Μιφούνε, τα οποία θα περιγράψω τελευταία. Το πρώτο έχει να κάνει με τον ενθουσιασμό του Σωτήρη όταν αντίκρισε τον αγαπημένο του χιουμορίστα σκηνοθέτη Τζων Λάντις. Το δεύτερο, με την αστεία παρέλασή μας, μαζί με τον τότε διευθυντή του ΕΚΚ Μάνο Ζαχαρία και τις δυο κόρες του, η μια εκ των οποίων είναι νυν σύζυγος του πολιτευτή του ΠΑΣΟΚ, πρώην βουλευτή και πρώην μπασκετμπολίστα του ΠΑΟΚ

Παναγιώτη Φασούλα, ανάμεσα σε ιππείς και πάνω σε κόκκινο χαλί, πηγαίνοντας προς την επίσημη προβολή της ταινίας. Το τρίτο, με τον Ούγκο Τονιάτσι, καθισμένο στις πρώτες σειρές της αίθουσας, να εκδηλώνει τον ενθουσιασμό του με συνεχή επιφωνήματα, παρακολουθώντας την προβολή της. Το τέταρτο, με την έξοδό μας το πρώτο βράδυ που φθάσαμε στη Βενετία. Ήμασταν στη βενζινάκατο, πηγαίνοντας απ' το νησάκι του Λίντο στη Βενετία. Ενώ μιλούσαμε, γύρισα το βλέμμα μου προς τα πίσω και αντίκρισα τον μυθικό ιάπωνα ηθοποιό να καπνίζει όρθιος στην πρύμνη, ακουμπισμένος στο γείσο της στέγης της καμπίνας. Το πέμπτο, με την παρακολούθηση του ιδίου από μένα, που στεκόμουν κρυμμένος κατά κάποιον τρόπο πίσω από μια κουρτίνα, κατά τη διάρκεια μιας επίσημης δεξίωσης. Ο ηθοποιός κάπνιζε, καθισμένος ακίνητος σε ένα κάθισμα, και ακουμπούσε το πηγούνι στη γροθιά του χεριού του, που ακουμπούσε με τον αγκώνα σε ένα τραπέζι. Ήταν τόσο ακίνητος, βυθισμένος απόλυτα στον εαυτό του, που μου έφερε στο νου τον ήρωα του διηγήματος του Έντγκαρ Άλαν Πόε «Σιωπή», τον οποίο, στην ακινησία του, δεν μπορεί να αγγίξει τίποτα, ούτε θηρίο ούτε σεισμός, καταποντισμός, λιμός ή αρρώστια, παρά μόνο η σιωπή. Κάποια στιγμή, μια κουρτίνα παραμέρισε και εμφανίστηκε, εξαιρετικά διακριτικά, μια κυρία ντυμένη με παραδοσιακά γιαπωνέζικα ρούχα, η οποία υπέθεσα ότι ήταν η σύζυγός του. Ο ηθοποιός δεν κινήθηκε καθόλου, και σε μια πολύ ανεπαίσθητη κίνηση το χεριού του η σύζυγός του χάθηκε σαν σκιά. Τη σκηνή αυτή μου αρέσει πολύ να τη διηγούμαι στους φίλους και, κυρίως, στις φίλες μου.

Με το Γιώργο συναντηθήκαμε πολλές φορές. Στο σπίτι μου στη Θεσσαλονίκη, όταν φτιάχναμε τη μουσική. Στο γραφείο του, όπου τον έβρισκα πολλές φορές να δοκιμάζει στον μπαγλαμά του μελωδίες από ρεμπέτικα τραγούδια. Στο σπίτι του κοινού μας φίλου Σωτήρη Κακίση, που έκανε και το προξενιό για τη μουσική της ταινίας, παρακολουθώντας αγώνες ποδοσφαίρου και μπάσκετ, μαζί με το Νίκο Χουλιαρά, τον Τζιμάκο και το γιατρό μας Κύριλλο Σαρρή. Ας μου επιτραπεί, τελειώνοντας αυτό το μικρό σημείωμα, να τον χαιρετίσω με τους στίχους του τραγουδιού μας «Ο πόθος», με το οποίο αρχίζει η ταινία, πάλι απ' τον Σαίξπηρ, απ' το έργο *Ο έμπορος της Βενετίας*, σε μετάφραση πάλι του Β. Ρώτα:

Πέστε, ο πόθος πού φυτρώνει,
στην καρδιά ή στον νου ριζώνει,
πώς γεννιέται, πώς φουντώνει;
Πέστε μου, παρακαλώ!

Πιάνεται στα μάτια, αξαίνει
με ματιές και κει απομένει,
μες στην κούνια του πεθαίνει.

Κλάφτε τον χαμό του πόθου,
πέστε του όλοι: «αιώνια η μνήμη!»
– Αιώνια η μνήμη!

Σεπτέμβριος 2005

ΕΠΑΥΕ ΝΑ ΕΙΝΑΙ... ΕΚΕΙ

του Γιώργου Ζαννιά

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος είναι ακόμη νέος, υγιής και φυσικά εν ζωή. Αυτό είναι που κάνει πολύ δύσκολο το ρόλο κάποιου που θα του πλέξει το εγκώμιο. Αστεία ίσως διαδικασία, κυρίως για την κρίση του ίδιου του Γιώργου, όσο τον γνωρίζω...

Τον Πανουσόπουλο τον γνώρισα στη Διαφήμιση, απ' όπου και ξεκίνησε την πορεία του. Με εντυπωσίασε με την πρώτη ματιά γιατί δεν μου ήταν εύκολο να καταλάβω πως ένα τόσο δύσκολα αποκωδικοποιήσιμο άτομο μπορούσε να παράγει τόση απλότητα, τόσο στην επικοινωνία του όσο και αυτήν την ίδια τη δουλειά του.

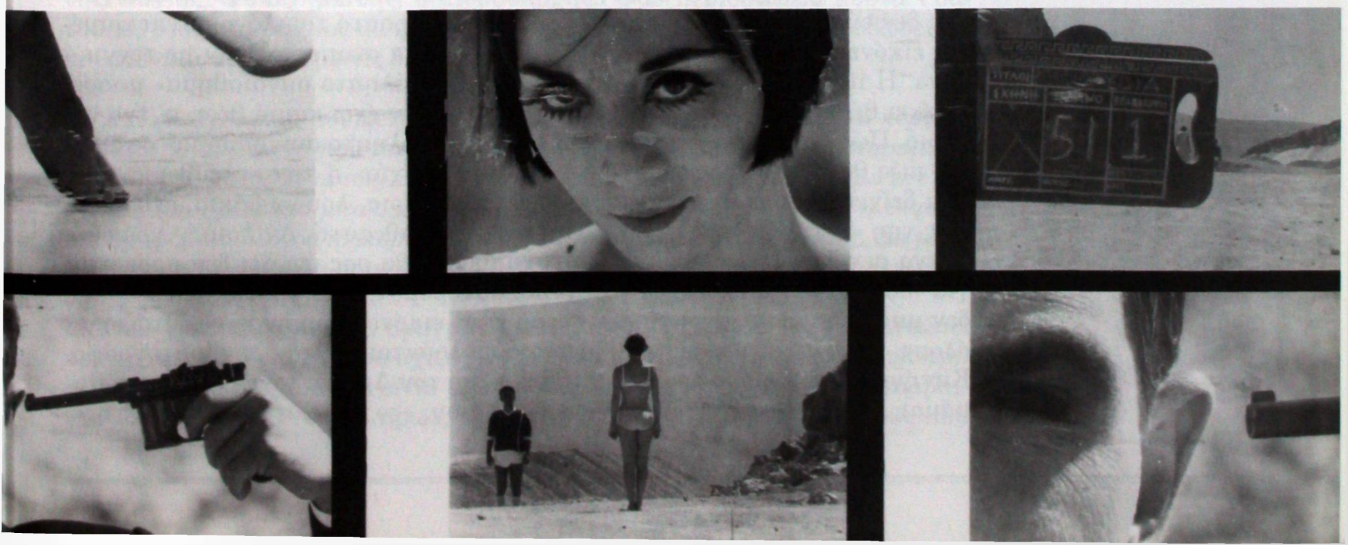
Βασικό του χαρακτηριστικό: Δεν θυσίασε ποτέ τον εαυτό του μπροστά στις υλικές του ανάγκες. Όποτε διέκρινα πως χρειάστηκε να το κάνει, απλά έπαυε να είναι... εκεί. Δηλαδή ενώ ήταν φυσικά παρών, το ταλέντο του και η ψυχή του είχαν φύγει απ' το χώρο! Αυτή ήταν η αντίστασή του στις –καμιά φορά– βλακώδεις απαιτήσεις πελατών του. Γι' αυτό και δεν είχε και νόημα η συνεργασία μαζί του, για όποιον δεν διέθετε συμβατή μ' αυτόν συναισθηματική ευφυΐα.

Η φωτογραφία του Πανουσόπουλου ήταν πάντα αληθινή, χωρίς περίεργα φίλτρα και φωτιστικά εφέ, με πολλή αγάπη για το ελληνικό φως, την ελληνική ελιά και το ελληνικό χώμα, οτιδήποτε ελληνικό, τουλάχιστον στη διαφήμιση.

Συνεργαστήκαμε κάποιες φορές, χωρίς αυτές να είναι όσες ίσως θα θέλαμε, πλην όμως αναπτύχθηκε ένας αισθητικός –με την ευρύτερη έννοια– σεβασμός, μεταξύ μας. Έχω να τον δω καιρό και ελπίζω να είναι καλά.

Οκτώβριος 2005

Αβραάμ εγέννησε Ισαάκ, Ισαάκ εγέννησε Ιακώβ, Ιακώβ εγέννησε...: Βιλελμίνη Λαδοπούλου, Νίκος Μπουγάς.



ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΤΟΥ ΒΕΤΟ ΤΟ ΕΧΕΙ ΜΟΝΟ Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

Συνέντευξη του Πέτρου Τατσόπουλου, σεναριογράφου των Απέναντι, *στην Ιουλία Ραλλίδη*

Ιουλία Ραλλίδη: *Πώς ξεκίνησε η συνεργασία σου στο σενάριο της ταινίας του Γ. Πανουσόπουλου* Οι απέναντι*;*
Πέτρος Τατσόπουλος: Πέρσι, λίγες μέρες πριν από την εβδομάδα του Πάσχα, με πήρε ο Πανουσόπουλος τηλέφωνο. Είχε διαβάσει τους *Ανήλικους*, του αρέσανε και μου ζήτησε να συνεργαστούμε στο σενάριο που είχε κιόλας αρχίσει να γράφει με τον Δρακονταειδή. Δέχτηκα και πέσαμε με τα μούτρα στη δουλειά. Αρχές Ιουνίου το σενάριο ήταν έτοιμο. Ο Δρακονταειδής ασχολήθηκε περισσότερο με το χώρο της μικροαστής νοικοκυράς: της Στέλλας (Μπέττυ Λιβανού), εγώ κυρίως με το χώρο του νεαρού Χάρη (Άρης Ρέτσος), ο Πανουσόπουλος επέβλεπε παρεμβαίνοντας και στους δυο χώρους. Δικαίωμα παρέμβασης φυσικά είχαμε όλοι και το χρησιμοποιήσαμε αρκετά συχνά. Το ίδιο δικαίωμα (αυτοσχεδιασμού) είχανε κι οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια του γυρίσματος. Όσον αφορά λοιπόν το σενάριο δεν υπήρχαν απάτητα χωράφια κανενός. Αλλά το δικαίωμα του βέτο το είχε μόνο ο σκηνοθέτης, που δεν το χρησιμοποίησε αρκετά συχνά, είναι αλήθεια.

Ι.Ρ.: *Υπάρχει μια διάσταση ανάμεσα στον πεζογράφο που δομεί την εξέλιξη του μύθου σταδιακά και κατά βούληση και στον σεναριογράφο-δημιουργό διαλόγου που έχει να αντιμετωπίσει τη μετουσίωση σε εικόνες. Πρόκειται για μια μεταγραφή ή μήπως για σένα το γράψιμο είναι και μια οπτική διαδικασία;*
Π.Τ: Είναι δύσκολο ν' απαριθμήσω και να καθορίσω τις διαφορές ανάμεσα στον πεζογράφο και στον σεναριογράφο. Είμαι πρωτάρης και στα δύο, θα σημειώσω μόνο εκείνες τις διαφορές που είναι ολοφάνερες για κάθε άνθρωπο, σχετικό ή άσχετο με τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Ο πεζογράφος δεν είναι υποχρεωμένος να περάσει στον γραπτό του λόγο συγκεκριμένες εικόνες, εικόνες δηλαδή που να μπορούν να αναπαραχθούν με τεχνικά μέσα. Η πρόταση π.χ. «ο Χ ένιωσε ένα ανεπανάληπτο συναίσθημα» μπορεί να έχει θέση μέσα σ' ένα μυθιστόρημα, αλλά δεν έχει καμιά θέση σ' ένα σενάριο. Πώς μπορεί να μεταφραστεί το «ανεπανάληπτο συναίσθημα» σε εικόνα, πώς θα εικονογραφούσατε εσείς την «ευτυχία» ή την «ελευθερία»; Θα μου δείχνατε πιθανόν γαλάζιο ουρανό, περιστέρια, λουλουδάκια, ενσαρκώσεις της «ευτυχίας», αλλά ποτέ την ευτυχία καθεαυτή. Αν λοιπόν γράψετε σ' ένα σενάριο ότι «η Χ είναι δυστυχισμένη», θα σας πω ότι δεν πρόκειται για «σωστό» σενάριο. Το «λογοτεχνικό σύνδρομο», οι εκφράσεις δηλαδή που δεν μπορούν να μεταγραφούν αυτόματα σε εικόνες, κυνηγάει, φαντάζομαι, όλους τους πεζογράφους που πρωτοασχολούνται με τον κινηματογράφο. Κυνήγησε τόσο εμένα όσο, απ' ό,τι ξέρω, και τον Δρακονταειδή. Υπήρχε, θυμάμαι, στο σενάριο η ακόλουθη έκφρασή μου: «το λεηλατημένο κορμί της».

Για έναν αναγνώστη μπορεί να σημαίνει κάτι. Για έναν θεατή δεν σημαίνει τίποτα. Πρόκειται για έκφραση αναδρομική, αναφερόμενη στην πράξη, πραγματική ή αλληγορική (τη λεηλασία), όχι στα αποτελέσματα της πράξης. Ο αναγνώστης, μ' έναν απλό συνειρμό μπορεί να φανταστεί ένα «λεηλατημένο κορμί». Ο θεατής βλέπει το λεηλατημένο κορμί. Δεν ενδιαφέρει λοιπόν αν πρόκειται για ένα κορμί «λεηλατημένο» ή όχι, όπως δεν ενδιαφέρει κι αν πρόκειται για έναν άνθρωπο «ελεύθερο», «ευτυχισμένο» ή «δυστυχισμένο»· ενδιαφέρει το πώς είναι ένα λεηλατημένο κορμί, ένας ευτυχισμένος άνθρωπος κ.λπ. Το σενάριο δεν εξηγεί αυτό που θα δεις, δείχνει αυτό που θα δεις, είναι κι οφείλει να είναι περιγραφικό και μόνο.
Μια άλλη διαφορά ανάμεσα στον πεζογράφο και στο σεναριογράφο είναι ότι ο πρώτος φέρει πλήρη και καθαρή την ευθύνη για τη δουλειά του στην τελική της μορφή, ενώ ο δεύτερος ευθύνεται μόνο ως ένα βαθμό. Όση κι όποια συμμετοχή κι αν είχαν ο Δρακονταειδής ή ο Τατσόπουλος στο σενάριο, ό,τι ρόλο κι αν έπαιξαν στην καλή ή κακή υλοποίηση της ταινίας οι ηθοποιοί και το συνεργείο. *Οι απέναντι* είναι πρώτα και πάνω απ' όλα μια ταινία του Πανουσόπουλου. Χωρίς εμάς θα ήταν η ίδια ταινία σε καλύτερη ή χειρότερη βερσιόν από αυτήν που είδατε. Χωρίς τον Πανουσόπουλο θα ήταν μια άλλη ταινία.

Ι.Ρ.: *Κάτι για τη διαφοροποίηση των μέσων που είναι από τη μια ο πεζός λόγος, η γραπτή αφήγηση, κι απ' την άλλη η κινηματογραφική γραφή: στην πρώτη περίπτωση υπάρχει μια αυτονομία, ένας πλήρης έλεγχος, ενώ για τον σεναριογράφο-μυθιστοριογράφο υπάρχει μια αναγκαστική υποταγή σε φιλμικές νόρμες. Θα προτιμούσες να βρισκόσουν στην θέση του Αλαίν-Ρομπ Γκριγιέ που υπογράφει τα σενάριά του και σκηνοθετεί παράλληλα;*
Π.Τ: Όπως ανέφερα και παραπάνω, η ευθύνη μου περιορίζεται στο σενάριο και μάλιστα όχι σ' όλο το σενάριο. Τώρα, τι θα προτιμούσα εγώ είναι μια άλλη πικρή ιστορία. Εγώ μπορεί να προτιμούσα όχι μόνο να ήμουν ο σκηνοθέτης, αλλά κι ο διευθυντής παραγωγής, ο καλλιτεχνικός διευθυντής, ο διευθυντής φωτογραφίας, ο ηχολήπτης, ο πρωταγωνιστής κι η πρωταγωνίστρια της ταινίας, ο διαφημιστής, ο αιθουσάρχης. Όσο περισσότερα πόστα κρατούσα, τόσο πιο βέβαιος θα ήμουν ότι το αποτέλεσμα δεν θα με προδώσει, ότι θα είναι σύμφωνο με τις δικές μου επιδιώξεις.

Ι.Ρ.: *Η σκιαγράφηση του κεντρικού ήρωα Χάρη Χούμη γίνεται χωρικά κυρίως: δωμάτιο, αντικείμενα που τον περιβάλλουν, εξωτερικός κόσμος που παραμένει ερμητικά κλειστός κι αυτός, εκτός από την τελική αντιμετώπισή του με την εμφάνιση του ήρωα στο μπαλκόνι. Υπάρχουν πλάνα στην ταινία όπου η εκφορά του προφορικού λόγου περιορίζεται και μπαίνει ίσως σε δεύτερη θέση. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι σεναριογράφοι είχαν να κάνουν με καθαρή περίπτωση «εσωτερικού ήρωα»;*
Π.Τ: Ο κεντρικός ήρωας, πραγματικά είναι «ιδιόρρυθμος». Έχει γλιτώσει το στρατιωτικό για ελαφρά σχιζοφρένεια. Πουθενά στην ταινία δεν διευκρινίζεται (κι όχι τυχαία) αν είναι πραγματικά σχιζοφρενής. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο με τον κεντρικό ήρωα, αλλά και με τους υπόλοιπους νεαρούς που

αποτελούν (και δεν αποτελούν ταυτόχρονα) την παρέα του. Όλοι έχουν κάποιο «στιλ» και φροντίζουν να μην το χάσουν. Σε ποιο βαθμό έχουν αφομοιώσει αυτό το «στιλ» και σε ποιο βαθμό είναι ένα «ξένο ρούχο» που το φοράνε; Μη με ρωτάτε, δεν ξέρω, και φαντάζομαι ούτε κανένας άλλος από τους συντελεστές της ταινίας ξέρει. Υπάρχει η ηθελημένη άγνοια γύρω από το θέμα. Οι διάλογοι είναι πάντα σαν μέσα σε παρενθέσεις, άσχετοι ή από ανάγκη να υπάρξει μια στοιχειώδης επικοινωνία. Ο ήρωας δεν είναι ούτε «εσωτερικός» ούτε «εξωτερικός». Είναι λίγο εντός, εκτός κι επί τ' αυτά. Με το ένα πόδι στον εξωτερικό κόσμο και με το άλλο στον δικό του. Όσο για τη «χωρική» σκιαγράφηση του κεντρικού ήρωα, και θα έλεγα και των άλλων ηρώων, αυτή έχει να κάνει περισσότερο με τις αντιλήψεις του Πανουσόπουλου, παρά με το σενάριο. Ο Πανουσόπουλος νιώθει αλλεργία για τις οποιεσδήποτε ιδεολογικές επεξηγήσεις της κινηματογραφικής εικόνας. Ή η εικόνα «μιλάει» μόνη της ή δεν θα «μιλάει» καθόλου. Φαντάζομαι ότι θα διασκεδάζει με όλες τις «ερμηνείες» της ταινίας του, συμπεριλαμβανόμενης και της δικής μου «ερμηνείας» αυτή τη στιγμή.

Ι.Ρ.: *Η διάσταση στην επικοινωνία ανάμεσα στον ήρωα προκαθορίζεται νομίζω από μια παράταξη, μία έκθεση, των τριών ουσιαστικών επιπέδων στα οποία κινείται ο ήρωας, που είναι ξένα μεταξύ τους: στο επίπεδο του μικροαστικού περιβάλλοντος (μάνα, φίλες της, οι απέναντι), στο νεολαιίστικο επίπεδο που δημιουργεί ίσως ακόμη μεγαλύτερη αποξένωση στον ήρωα και στο επίπεδο της ζωής που αποκτά το δωμάτιο χάρη στο κιάλι. Στο σενάριο το κέντρο βάρους δόθηκε στη χαρτογράφηση των ηλικιακών ομάδων ή έγινε μια απόπειρα αναμέτρησης του Χάρη και με τις δυο;*
Π.Τ: Το δεύτερο, αναμφισβήτητα. Μόνο που θα πρόσθετα στην «αναμέτρηση» και την «ανάγκη για συμμετοχή». Ο ήρωας δεν θέλει μόνο να διαχωρίσει τη θέση του από τον κόσμο των άλλων νέων, θέλει ταυτόχρονα να συμμετέχει στις δραστηριότητές τους. Μπορεί να «μην είναι απ' αυτούς», όμως κάποια στιγμή θα υποστηρίξει με πάθος, αλλά συνεργάζεται μ' αυτούς, «δουλεύει» γι' αυτούς, κλέβει. Μπορεί να μην έχει κανένα κοινό σημείο με την «απέναντι» μικροαστή νοικοκυρά. Όμως, θέλει να της μιλήσει, να την πλησιάσει, να κάνει έρωτα μαζί της. Και η λύτρωση, η κάθαρση, η στιγμή που «θα χάσει το στιλ του» –όπως θέλετε πέστε το– θα έλθει όταν ακριβώς θα συμμετάσχει ολοκληρωτικά, όταν θα πάψει να «μπανίζει» τα όνειρά του και θ' αρχίσει να τα «βιώνει».

Ι.Ρ.: *Ποιο ρόλο προβλεπόταν να παίξει το βλέμμα του ήρωα στο σενάριο; Η ματιά, αν κι όχι αυτούσια ηδονοβλεπτική, παραμένει μέχρι τη σεκάνς του ποντιακού χορού και της απόπειρας αυτοκτονίας λαθραία, με ηθελημένα παρεμβαλλόμενα αντικείμενα, εμποδισμένη από διάμεσους (κιάλι, μπλε κόλλες χαρτί στα παράθυρα, μαύρα γυαλιά σε μερικές εξόδους του κ.λπ.) ως την τελική έξοδο προς το φως.*
Π.Τ: Ναι, ο ήρωας αποφεύγει το φως, ο ίδιος δηλώνει ότι «δεν γουστάρει τον ήλιο». Όταν κάποιο πρωινό θα αναγκαστεί να βγει έξω από το σπίτι, θα το κάνει περίπου σαν έγκλημα, γρήγορα, ένοχα, φορώντας τα μαύρα του γυα-

λιά. Το βλέμμα του είναι καθαρά ηδονοβλεπτικό, με τη διπλή φόρτιση της λέξης: κοιτάζει κρυφά και νιώθει ηδονή γι' αυτό που βλέπει. Όμως δεν είναι ο κλασικός «ματάκιας», όπως είναι ο προσωπικός του φίλος, δεν «ψάχνει» με το κιάλι του για ξώφαλτσα μπούτια και στήθια. Ο ήρωάς μας νιώθει ηδονή όταν κοιτάζει τα αστέρια, όταν παρατηρεί τις σκανταλιές του μωρού στο απέναντι διαμέρισμα, όταν ξημερώματα καδράρει από κοντά το πρόσωπο της νοικοκυράς. Είναι ένας ηδονοβλεψίας της καθημερινότητας. Δεν «κολλάει» σε κάποιο διαμέρισμα όπου γίνονται φοβερά όργια, δολοφονίες ή σκοτεινές συνωμοσίες. «Κολλάει» εκεί όπου μια γυναίκα ράβει, σιδερώνει, απλώνει τα ρούχα, πλήττει μπροστά στην τηλεόραση. Μια τέτοια γυναίκα θα ερωτευτεί και μια τέτοια γυναίκα, στη μοναδική ίσως «ηρωική» πρωτοβουλία, θα τον τραβήξει έξω, προς τη ζωή που αξίζει πια να ζήσει.

Ι.Ρ.: *Το τελικό σμίξιμο με τη μικροαστή νοικοκυρά είναι σεναριακή σύμβαση, το κλασικό χάπι εντ, ή μήπως πρόκειται για την παρουσία της γυναίκας-καταλύτη, το άνοιγμα προς το φως;*

Π.Τ: Πάλι θα μιλήσω για τον Πανουσόπουλο, γιατί το «εντ» της ταινίας είναι δικό του, καταδικό του. Τόσο ο Δρακονταειδής όσο κι εγώ είχαμε διαφορετική άποψη για το «τέλος». Δεν θέλαμε το «σμίξιμο» των ηρώων, έστω κι αυτό το ευκαιριακό «σμίξιμο» που φαίνεται στην ταινία. Το θεωρούσαμε «τραβηγμένο» κι «εξωπραγματικό». Κι είχαμε δίκιο, δεν θα πήγαινε ποτέ μια μικροαστή να κάνει έρωτα μ' έναν άγνωστο νεαρό, με μόνα αναγνωριστικά σημεία «εχέγγυα» 2-3 ανώνυμα τηλεφωνήματα και μια τετ α τετ συνάντηση λίγων δευτερολέπτων. Αλλά άλλο τόσο δίκιο είχε κι ο Πανουσόπουλος όταν μας ανταπαντούσε ότι δεν θα τον ενδιέφερε μια τέτοια «ρεαλιστική» ταινία, δεν θα τον εξέφραζε. Ο Πανουσόπουλος δεν προσεγγίζει την πραγματικότητα με διάθεση να την απεικονίσει. Την προσεγγίζει πάντα με μια διάθεση αγάπης. Δεν υπάρχουν «κακοί» ούτε στο *Ταξείδι του μέλιτος* ούτε στους *Απέναντι*. Δεν σου έκανε εντύπωση που δεν υπάρχει η παραμικρή σκηνή «ντιρέκτ» βίας στην ταινία, μόνο εκείνη η φευγαλέα ληστεία του φαρμακείου που βλέπουμε μέσα από το κιάλι;

Ο Πανουσόπουλος απεχθάνεται τη βία, όχι μόνο να τη βλέπει, αλλά και να τη «δείχνει». Ωστόσο τον θεωρούσαν τον πιο «Αμερικάνο» από τους έλληνες σκηνοθέτες. Θυμάμαι μια συζήτησή μας, όπου υπερασπιζόμουν τις ταινίες του Σκορτσέζε μπροστά στην οργή του. Το «τέλος» της ταινίας είναι αναμφισβήτητα μια σεναριακή σύμβαση, αναμφισβήτητα ένα «χάπι εντ», αλλά –όπως εξήγησα και παραπάνω, και δίχως να θέλω να παραστήσω τον προφήτη– αυτό θα συμβαίνει σε κάθε ταινία του Πανουσόπουλου. Καταλύτης στην ταινία δεν είναι η γυναίκα αλλά ο έρωτας. Αστειευόμενοι κάποτε με τον Πανουσόπουλο και τον Δρακονταειδή, λέγαμε ότι το ιδεολογικό μήνυμα της ταινίας θα είναι: «Νοικοκυρές, ανοίξτε τις μπαλκονόπορτές σας διάπλατες, ποθείτε και ποθηθείτε!». Σήμερα, δίχως διόλου να αστειεύομαι, μπορώ να επιβεβαιώσω πως αυτό είναι το μοναδικό, το πολύ σημαντικό μήνυμα της ταινίας.

«Κινηματογραφικά Τετράδια», τχ. 7, Άνοιξη 1982.

ΑΠ' ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΜΑΝΙΑΣ (παραγωγός, σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία, camera, μουτάζ)

29/1/84

... ο Καραμανλής δεν δίνει τον κήπο του.

6/3/84

... σήμερα τελειώνουμε το κομμάτι μέ τον Ξυδάκη.
Η ελένη μας έπαιξε μιά πολύ δυνατή φλογέρα
και ο Γιάννης μέ το ντέφι από σκυλοτόμαρο.
Η πρώτη δουλεία που γίνεται οπως την ηθελα.

8/3/84

... η Αντέτα ίσως με επέμβαση στα δόντια,
κάποια Σήβη, η Βίσση (!), μία τον
Βαφέα (ήταν η ώρυωστη τότε καρυοφυλιά!) αλλά
θά δούμε. Η Σωτηρία πάντως κώλωσε. Το ειδα
στά μάτια της στή πόρτα φεύγουτας.
... τά νέα από Παπανδρέου ανήσυχα.

26/3/84

... το παγώνι ετοιμάζεται, θά στοιχίση 120.000
αλλά θάναι, λέει, καλύτερο απ' τον [redacted] AMARCORD.

1/4/84

... ολα πολύ σκατά. Η ΜΑΝΙΑ θέλει μανία, νά
μέ δώ.

8/4/84

... η Γώγου πήρε σήμερα 20.000

27/4/84

... κάθομαι στὴ βεραντοῦλα τῆς Αἰγίνας μιάμισυ
τὴ νύχτα. Δευτέρα ἀρχίζω.
Προεργασία ὅσο ποτέ μου ἄλλοτε. Πρέπει νὰ
πάμε καλά.

2/5/84
(τρίτο γύρισμα)

... ὁ Ἄρης ἐξαίρετος, ἡ Ἀλεξάντρα ἔχει στρώσει πολύ.
Τὰ παιδιὰ ἄψογα.
Τὸ πρῶτο γύρισμα ἀνεκτὸ
Τὸ δεύτερο πολὺ καλὸ
Τὸ τρίτο καλὸ, ἡ μπέτη ὅμως ἄψογη
ὅπως πάντα.
Ἔπαιξα κι ἐγὼ μὲ τὸ παγώνι.

8/5/84

... ἡ πρώτη ἑβδομάδα κάπως λειψή.
Αἴγινα. Μὲ τὴ μπέτη κάπως καλύτερα. Ἀρχίζω νὰ
ξετρελαίνομαι μὲ τὸ μωρό.
... πρέπει νὰ μὴν ἐκδηλώνομαι καὶ τοὶ χάνουν ὅλοι.
Ὁ ἐνθουσιασμός τους τὸ πρῶτο μου ἀτού.
Τὸ καλύτερο συνεργεῖο πού εἶχα ποτέ.

20/5/84.

... ἡ μαϊμοῦ ἄρρωστη, ψάχνω γιὰ ἄλλη.
Τὴ φωτογραφία μήπως δεν τὴ προσέχω
ὅσο πρέπει;

14/6/84

... μιὰ γεμάτη καὶ πετυχημένη ἑβδομάδα
Ἀρχίσαμε τὰ σούρουπα μὲ τὰ ζῶα.
Μάλλον πρόκειται νάναι μιὰ πολὺ καλὴ ταινία.
Μυρίζομαι ὑπέρβαση 1-1,5 ἐκαλομμύριο.
... προβλήματα. Χτὲς μᾶς φύγανε δύο ζῶα. Τὰ κυνηγοῦσε
ἡ Ἀστυνομία στοὺς δρόμους.

2/8/84

...ωρες ωρες νομίζω ότι η ταινία απέτυχε.
όλα θά μπορούσε (;) νά ειναι αλλιώς.
ΤΩΡΑ όμως τί βγήκε;

10/8

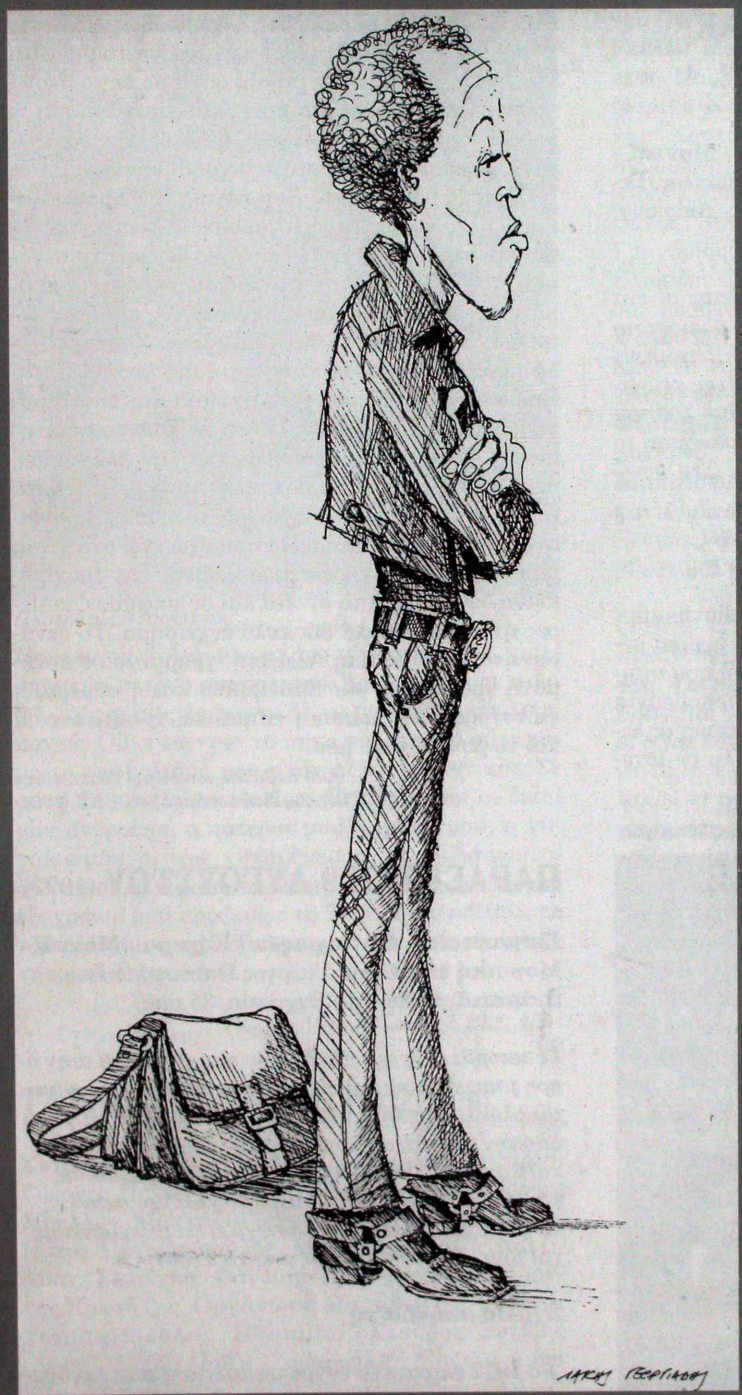
...Ο νίκος (περάκης) εχασε οκτώ κιλά!
εγώ λιγώτερα. Κουραστήκαμε πολύ.
Εγινε τό τελευταίο γύρισμα!
Τελικά εγινε πάλι αυτό πού μπορεί νά γίνη
αλλά δεν μπορώ νάχω παράπονο.
Φαίνεται πώς θά κυνηγάω γιά πολύ καιρό
την ακρίβεια και την οικονομία
στις ταινίες μου.

25/Νεομβρίου

Σέ τρεις μερες βγαινει η ταινία. σε 12 αιθουσες.
Πάει Βερολίνο. Για Αθήνα δεν αισθανομαι καλά.
Δεν υπάρχει "κλίμα"
Συνεχή προβλήματα μεχρι τή τελευταία στιγμή
δεν θελω ούτε νά τά γράφω.
ΔΕΝ ΞΑΝΑΚΑΝΩ ΤΑΙΝΙΑ ΕΤΣΙ.

20/Δεκεμβριόι

Η ταινία πήγε ασχημα οπως το φοβόμουν.
Επειδή δεν τή πήγα στή Θεσ/νίκη Αγγελόπουλη
κατακουτηνός και άλλοι έξαλλοι.
Καυγας μέ μερκούρη.
Η ταινία στό Βερολίνο εντός συναγωνισμού!
Επιλογή βέβαια τών γερμανών.



ФІЛМОГРАФІА

ΑΒΡΑΑΜ ΕΓΕΝΝΗΣΕ ΙΣΑΑΚ, ΙΣΑΑΚ ΕΓΕΝΝΗΣΕ ΙΑΚΩΒ, ΙΑΚΩΒ ΕΓΕΝΝΗΣΕ... (1967)

Σκηνοθεσία / Φωτογραφία / Κάμερα / Μοντάζ / Μουσική επιμέλεια: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο / Παραγωγή**: Βασίλης Αλεξάκης. Διάρκεια: 15 λεπτά. Α/Μ. 16mm.

Ένας άνδρας ντυμένος με σμόκιν κάθεται σ' ένα τραπέζι τραπεζαρίας και ακούει από ένα ραδιόφωνο τον αγώνα Ολυμπιακού - Παναθηναϊκού. Περιμένει μια γυναίκα, η οποία λίγο μετά την άφιξή της φεύγει. Ο άνδρας σχεδιάζει βηματισμούς πάνω στο τραπέζι με τον δείκτη και τον μέσο δάχτυλο ενώ ακούγεται το εμβατήριο των αμερικανών πεζοναυτών. Στη συνέχεια αυτοκτονεί με ένα πλαστικό πιστόλι.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Ένα Σαββατοκύριακο του 1967 «δανειστήκαμε» με τον Βασίλη Αλεξάκη μια κάμερα και μερικά μέτρα φιλμ από την υπηρεσία του στρατού που υπηρετούσαμε τότε και ανεβήκαμε στα Τουρκοβούνια και αυτοσχεδιάσαμε μια ιστοριούλα δεκαπέντε λεπτών. Ήταν ένα 35άρι ασπρόμαυρο φιλμ σε Ιονεσκικό ύφος, του παραλόγου. Είχε πολλή πλάκα και θεωρήθηκε η πρώτη ελληνική underground ταινία. Ο τίτλος της ήταν βέβαια άσχετος με το περιεχόμενο. Υπήρχε ένας γαμπρός και μια νύφη και ένας ποδοσφαιριστής που του την κλέβει, και ενστικτωδώς και οι δύο άνδρες που χρησιμοποιήσαμε ως ηθοποιούς ήταν οι δύο εκφωνητές της Στρατιωτικής Τηλεόρασης. Τους λέγαμε θα κάτσετε εκεί, θα κάνετε αυτό, αλλά ποτέ δεν τους δείξαμε το σενάριο, ούτε είδαν και την ταινία ποτέ. Υπάρχει μια υπόγεια γελοιοποίηση του καθεστώτος και έτσι κόπηκε η ταινία από το Φεστιβάλ λόγω Χούντας, αλλά προβλήθηκε σε ένα underground φεστιβάλ στο Κολωνάκι, όπου ήρθε η αστυνομία και τη σταμάτησε γιατί δεν είχε άδεια. Μετά τη Χούντα παίχτηκε σε μια βδομάδα μικρού μήκους στην Αλκυονίδα, όπου συνέβη το εξής καταπληκτικό: κατά λάθος πήραν και παίξανε το νεγκατίφ, το οποίο και καταστράφηκε βέβαια, και αυτό που έχω εγώ στα χέρια μου είναι το αντίγραφο μιας κόπιας. Την εποχή εκείνη δεν υπήρχε το βίντεο και οι ψηφιακές κάμερες ήταν πάρα πολύ δύσκολο εγχείρημα. Το σενάριο ήταν του Βασίλη Αλεξάκη, γραμμένο σε αυτόματη γραφή σαν του Εμπειρίκου και η κάμερα, η φωτογραφία, η μουσική επιμέλεια, η σκηνοθεσία και το μοντάζ δικά μου.

Από το βιβλίο του Μίμη Τσακωνιάτη
Γιώργος Πανουσόπουλος, *ΕΕΣ, 2004.*

Αβραάμ εγέννησε Ισαάκ, Ισαάκ εγέννησε Ιακώβ, Ιακώβ εγέννησε...: Βιλελμίνη Λαδοπούλου, Νίκος Μπουγάς.



ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 9 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ (1972)

Σκηνοθεσία / Φωτογραφία / Κάμερα / Μοντάζ / Μουσική επιμέλεια: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Διάρκεια**: 12 λεπτά. Έγχρωμο. 35 mm.

Η ιστορία ενός αμπελόφυλλου που φυτρώνει στην άκρη μιας κεραίας τηλεόρασης και στη συνέχεια γίνεται ολόκληρη κληματαριά, η οποία περιτυλίγει γύρω από την κεραία, απλώνεται πάνω από μία ταράτσα και κάνει και σκιά. Οι ένοικοι της πολυκατοικίας κάνουν ένα γλέντι στην αυλή κάτω από τη σκιά της κληματαριάς, αυτή όμως συνεχίζει να μεγαλώνει μέχρι που τους πνίγει όλους ενώ χορεύουν.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Το 1972 έκανα ένα έγχρωμο ταινιάκι που λεγόταν



Παρασκευή 9 Αυγούστου

Παρασκευή 9 Αυγούστου. Δεν μ' άρεσε όμως, γιατί αποπνέει έντονο συμβολισμό, πράγμα που αντιπαθώ. Τώρα, πώς το 'κανα; Τι να πω, κάνει και λάθη κανείς. Ούτε τεχνικά τα πήγα καλά, αλλά ούτε και με το συμβολισμό που ήταν πολύ σχηματικός. Σε αυτή τη ταινία έπαιζαν ως ηθοποιοί όλοι οι δικοί μου άνθρωποι, ο πατέρας μου, η μάνα μου, η γυναίκα μου, οι τέως γυναίκες μου, τα παιδιά μου, οι φίλοι μου, αλλά και πολλοί σκηνοθέτες. Μετά από έξι χρόνια μού προέκυψε το *Ταξείδι του μέλιτος*, με το οποίο όμως την πάτησα και ήθελα να σκηνοθετήσω κι άλλη ταινία.

Από το βιβλίο του Μίμη Τσακωνιάτη
Γιώργος Πανουσόπουλος, *ΕΕΣ, 2004*

ΤΑΞΕΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ (1979)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Φωτογραφία**: Ανδρέας Μπέλλης. **Μοντάζ**: Γιάννα Σπυροπούλου. **Ήχος**: Πάνος Πανουσόπουλος. **Μουσική**: Μάνος Χατζιδάκις. **Σκηνικά**: Θανάσης Παπαγιαννάκος, Γιάννης Καλαϊτζής. **Οργάνωση Παραγωγής**: Γιώργος Τσεμπερόπουλος. **Ηθοποιοί**: Σταύρος Ξενίδης (Λέων), Αλέκα Παΐζη (Ζαχαρούλα), Μπέττυ Λιβανού (νοσοκόμα), Λάζαρος Ανδρέου (σερβιτόρος), Γκέλλυ Μαυροπούλου (πρώην καλλιτέχνις), Κώστας Παπαγεωργίου (ετοιμοθάνατος στρατηγός), Μαρίκα Νέζερ (ξενοδόχος), Γιώργος Νέζος, Γιάννης Κοντούλης, Κώστας Μανιάτης, Μαλαίνα Ανουσάκη, Υβόνη Βλαδιμήρου, Νίκος Παπαχρήστος, Στάθης Χατζηπαυλής, Γιάννης Χειμωνίδης, Θάνος Βελούδιος, Σούλα Καραγιώργη, Γιώργος Γρηγορίου, Φρόσω Ζαφειρίου, Ρέα Μπούρλου, Ελισάβετ Σφακιανάκη, Μίρκα Δόξα, Πώλα Φύριου, Ιωσήφ Δόμης, Βάσω Σπυροπούλου, Κώστας Ψωμιάδης. **Παραγωγή**: Γιώργος Πανουσόπουλος, Μπέττυ Λιβανού, Movie Makers. **Διάρκεια**: 112 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm.

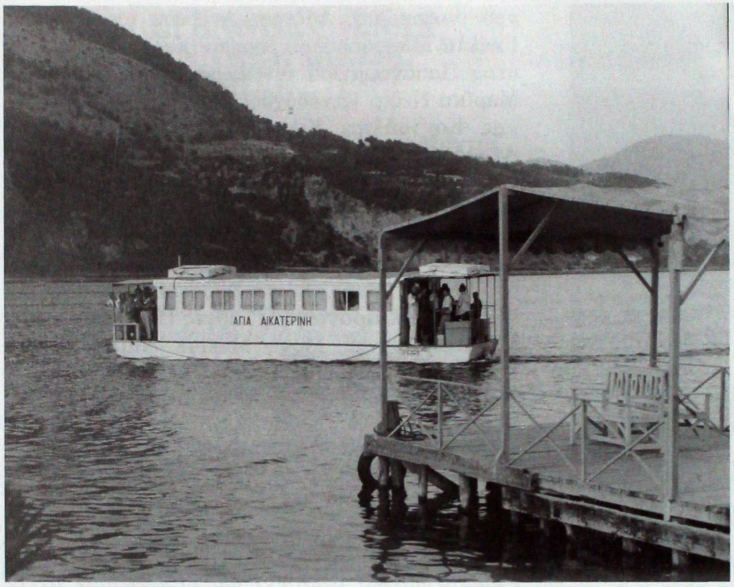
Φεστιβάλ: Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο.

Διακρίσεις: Βραβείο καλύτερης ταινίας, πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, Α' ανδρικού ρόλου (Σ. Ξενίδης) και Α' γυναικείου ρόλου (Μ. Λιβανού) [Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1979].

Ο Λέων κι η Ζαχαρούλα έρχονται για εικοστή χρονιά να κάνουν τις διακοπές τους στη λουτρόπολη του Καϊάφα. Τούτη τη χρονιά δεν έχουν την κόρη τους μαζί. Βρίσκεται για ταξίδι του μέλιτος στη Ρόδο. Το Ζευγάρι είναι και πάλι μόνο του σαν τον παλιό καιρό. Συναντά τους φίλους του, όπως κάθε χρόνο και επαναλαμβάνει τη γνωστή ρουτίνα. Ο Λέων συνειδητοποιεί για πρώτη φορά τη θέση του. Έχει πάρει μόλις τη σύνταξή του και το μέλλον του φαίνεται καθαρό και τρομερό. Ένας γέρος φίλος του αργοπεθαίνει κι ο ίδιος βλέπει το τέλος όλο και πιο κοντά. Σε μια στιγμή τρέλας σκοτώνει τη Ζαχαρούλα. Σε ολόκληρη τη μικρή κοινωνία της λουτροπόλεως ξυπνούν κρυμμένα πάθη. Όνειρα κι ελπίδες έρχονται στην επιφάνεια. Ο φόβος του θανάτου γίνεται κοινός, άντρες και γυναίκες ξεσπούν σε μιαν αργή τελευταία επανάσταση.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Το *Ταξείδι του μέλιτος* δεν ήθελα να είναι μια ταινία βγαλμένη από τις προσωπικές μου εμπειρίες. Η απτή πραγματικότητα είναι κοινή, ασήμαντη, άσκημη, πλήρης και αυτόματη. Δεν χρειάζεται τις ταινίες μου. Η πραγματικότητα είναι για όλους. Οι φαντασίες μου, όμως, και τα όνειρα ενός ανθρώπου –κάθε ανθρώπου– έχουν πολύ περισσότερο ενδιαφέρον για μένα· γιατί είναι μοναδικές! Η κάθε μας



Ταξείδι του μέλιτος

τρελούτσικη σκέψη, η ενδόμυχη επιθυμία, τα όνειρα που βλέπουμε ξύπνιοι, αυτά θέλω να 'ναι ο δικός μου κινηματογράφος. Από 'να τέτοιο υλικό βγήκε το *Ταξείδι του μέλιτος*.

Μου πήρε δύο χρόνια! Χρειαζόμουν ένα σενάριο και ανακάλυψα ότι... το γράψιμο είναι κόλαση! Χρειαζόμουν λεφτά κι ανακάλυψα ότι... μερικές εκατοντάδες βάρβαρα διαφημιστικά ήταν αναπόφευκτα. Έπρεπε να γίνω ο παραγωγός μου! Πάλι καλά. Η κατασκευή της ταινίας μου ήταν ωραία εποχή. Η μοναδική εμπειρία της συνεργασίας μου με τριάντα ηθοποιούς κάθε προέλευσης: από το αρχαίο δράμα, το θέατρο, την οπερέτα, το Music Hall, την τηλεόραση, συνολικής ηλικίας 2.005 ετών! Μου έμαθαν για την «τρίτη» λεγόμενη ηλικία πράγματα που μόνο υποψιαζόμουν ως τότε.

Το φιλμ γυρίστηκε σαν μια ταινία φαντασίας· μια εξερεύνηση σ' έναν κόσμο που 'ναι ο πιο σιωπηλός... ο πιο βίαιος... όπου χρειάζονται όλο και λιγότερα και λείπουν όλα· όπου τα ψέματα γίνονται πολύτιμα κι οι παλιοί φίλοι αραιώνουν· όταν τα παιδιά είναι μακριά, και «δύσκολες» χρονιές πλησιάζουν. Θα μπορούσε να είναι ένα φιλμ-διαμαρτυρία. Τι θέλει να φωνάξει κανείς όταν περνάει τα 58 του; Να 'ναι ολότελα μουγκή αυτή η σιωπηλή πλειοψηφία; Είναι μια ταινία-έρευνα... πάνω στον έρωτα, το φόβο, το θάνατο. Γυρίστηκε σε μια παλιά λουτρόπολη του νότου.

Τα λουτρά στα νερά της λίμνης ξαναδίνουν στον οργανισμό τη χαμένη ικμάδα της νιότης.

Ένα είδος ελεγείας του κόσμου

του Γιώργου Μαρή

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος με το *Ταξείδι του μέλιτος* επιχείρησε ένα είδος ελεγείας του κόσμου της τρίτης ηλικίας – και της ανθρώπινης μοναξιάς. Τα πρόσωπα που κινούνται στο φιλμ του είναι περιθωριακά. Γιατί ουσιαστικά για περιθωριακούς πρόκειται, από την άποψη της απώθησής τους πέρα από τα όρια της δρώσας κοινωνικής ζωής. Αυτοί οι απόμαχοι, που διασταυρώνονται κάθε χρόνο στα γκέτο των ιαματικών λουτροπόλεων, αναζητούν πέρα από μια θεραπευτική αγωγή την αποκατάσταση ενός μέσου επικοινωνίας που να αμβλύνει το συναίσθημα της μόνωσης – και να ελαφρύνει τα άγχη τους. Άγχος του έρωτα –που παρήλθε– και του θανάτου που έρχεται. Εδώ, σ' αυτόν το μικρόκοσμο όπου κυριαρχούν η κοινοτοπία, η πλήξη, ο μικροεγωισμός, οι μανίες, η σύμμειξη του αισθητού με το ονειρικό, η ματαιολογία και το παραλήρημα, ακόμα και οι ήρωες θα συρρικνωθούν στις διαστάσεις της καθημερινότητας. Και όσοι διαθέτουν ακόμα τη δύναμη θα εναντιωθούν σ' αυτή την κοσμική τάξη: όπως ο άντρας του μεσήλικου ζευγαριού που, χαμένος μέσα στην παραφροσύνη του υπαρξιακού ιλίγγου, θα ωθήσει τις πράξεις του σε μια κατάσταση οριακή. Ενώ το νεαρό ζευγάρι θα περιφέρεται ανάμεσα σ' όλα αυτά τα γερασμένα κορμιά σαν μια συνεχής υπόμνηση της χαμένης νιότης. Γι' αυτό και από μια άποψη τα λουτρά του Καϊάφα, στη μεταφυσική τους προέκταση, συμβολίζουν τον μεταιχμιακό χώρο ανάμεσα στην επίγεια και σε μια μετακόσμια κατάσταση, κάτι σαν το καθαρτήριο της Καθολικής δογματικής όπου, στη διαδικασία της μετοικεσίας, επι-

σταθμεύουν οι ψυχές. Και με ποιο τρόπο συντελείται ο εξιλασμός; Με την παραδοχή, ακριβώς, της ήττας του σώματος στην αναμέτρηση με το χρόνο, πράγμα που δεν ομολογείται άμεσα αλλά που εντοπίζεται στην επιτακτική ανάγκη του καθενός να εκθέσει συνοπτικά την προϊστορία του για μια επιβεβαίωση της διέλευσής του καθώς και των έργων του σε μια ασυνείδητη προσπάθεια υπερβατότητας του πεπερασμένου της ανθρώπινης ύπαρξης. Το έργο του Πανουσόπουλου είναι μια νωπογραφία φτιαγμένη με αισθαντικές πινελιές. Αυτό χαράσσει άλλωστε και τα όριά του. Ο φακός ψαύει τα πρόσωπα, δεν τα ακτινοσκοπεί. Μερικά από αυτά μένουν στη σκιά και επειδή ενδεχομένως στερούνται της κοινωνικής ή άλλης διάστασης, γίνονται διφορούμενα, οι πράξεις τους μένουν μετέωρες ή αδικαίωτες ή ακόμα επιδέχονται διαφορετικές ερμηνείες. Αυτό δεν σημαίνει πως η προσέγγισή τους –και πρόκειται για καμιά πενηνταριά παλαίμαχους ηθοποιούς του θεάτρου και του σινεμά– είναι απλουστευτική δειγματοληψία μιας φυσιογνωμίστικης τυπολογίας. Υπάρχει μια φωτογραφική πιστότητα στα ενστάντανέ της εκφραστικής τους που φτάνει μέχρι την αποτύπωση και της παραμικρής απόχρωσης που διέρχεται όλη την κλίμακα της ανθρώπινης κυκλοθυμίας. Δεν πρόκειται όμως για μια χαρακτηρολογική μελέτη. Καταρχήν δεσπόζει το *θέαμα,* που σημαίνει a priori υποβιβασμό άλλων αξιών, όπως εδώ της αφηγηματικής συνοχής, πράγμα βέβαια που προέρχεται και από ένα σενάριο δομικά ανοργάνωτο. Σαν συνέπεια υπάρχει ένα σύνολο από σεκάνς που ναι μεν έχουν μια αυτοδυναμία από την άποψη της ρυθμικής ενότητας, δίνουν όμως διαρκώς την αίσθηση πως η σύνδεση είναι χαλαρωμένη γύρω από τον κεντρικό άξονα, πως η συνεκτική ύλη δεν έχει πιάσει καλά. Σε αντιστάθμισμα υπάρχει ενιαίος τόνος – και όχι μόνο φωτογραφικός. Ολόκληρο το έργο είναι χρωματισμένο με ευρήματα, πορτρέτα-καρικατούρες, σεκάνς γεμάτες κίνηση, πλάνα που είναι από μόνα τους εικαστικές συνθέσεις, καθώς και μια sotto voce ερμηνεία συνεπής στο pianissimo του όλου κλίματος, υπάρχει ένας διάλογος λιτός και ουσιώδης, μπορεί μια κοινότοπη λέξη μέσα από τα συμφραζόμενα να αποκτήσει μια σημασία πρωτοτυπική. Και προπάντων υπάρχει η γαλήνη και η ηρεμία ενός τοπίου όπου μοιάζει να μη συμβαίνει τίποτα το υπολογίσιμο κι όμως έχει κανείς την αίσθηση πως η ατμόσφαιρα είναι φορτισμένη, πως κάπου βρίσκεται επιμελώς κρυμμένο ένα βραδυφλεγές εκρηκτικό. Θα εκραγεί στην τελική σεκάνς –που μορφικά παραπέμπει, χωρίς να ηχεί παράτονα, στη φελινική ποιητική– όπου στο αναπότρεπτο του θανάτου προτείνεται το αντίδοτο της περιφρόνησης και διαπόμπευσής του. Ίσως αυτό να είναι και το μοναδικό ελιξίριο της ζωής.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος 1980», τχ. 23, Νοέμβριος '79 - Φεβρουάριος '80.

Έρωτας και θάνατος είναι η φύση
του Αντώνη Μοσχοβάκη

Απ' την πρώτη κιόλας ταινία του, ο Γιώργος Πανουσόπουλος, οπερατέρ και τώρα σκηνοθέτης, ταλέντο αληθινό, με σπάνια την αίσθηση της εικόνας, τόσο στην πλαστική της σύνθεσης, όσο και στην ανέλιξη και μεταλλαγή της, μ' εξαίρετη κυριαρχία των μέσων του, μπορεί να πραγματοποιεί τη θαυμαστή σύμμιξη θέματος-περιεχομένου και φόρμας-στιλ, που χαρακτηρίζει το μεγάλο έργο. Με την πρώτη ταινία του αγγίζει την τελειότητα. Ανεξάρτητα από τις συναισθηματικές και ιδεολογικές-κοσμοθεωρητικές αντιδράσεις που μπορεί να προκαλέσει, γοητεύει με την απαράμιλλη αισθητική του. Το έργο του είναι καθαρά υπαρξιακό, προβληματισμένο πάνω στον έρωτα και το θάνατο. Έρωτας και θάνατος είναι η φύση, το παντοτινά άγνωστο και τρομερό. Ο φόβος του έρωτα και του θανάτου συνέχει τα πρόσωπα του έργου. Αν τα πρόσωπα αυτά είναι με σαφήνεια χαρακτηρισμένα ως μικροαστοί, αυτό δεν προσθέτει κοινωνική διάσταση στο έργο. Απλά και μόνο, αυτή η τάξη τείνει περισσότερο να οχυρώνεται απ' τη ζωή μέσα σε μιαν άχρωμη, περίφοβη καθημερινή ρουτίνα.

Οι άνθρωποι αυτοί βρίσκονται να παραθερίζουν, σαν κάθε χρόνο, σε μια λουτρόπολη –τον Καϊάφα– της Πελοποννήσου. Με τη λίμνη που τους περιβάλλει, είναι σαν να περιμένουν στην όχθη της Αχερουσίας. Και πραγματικά έτσι είναι, γιατί, γερασμένοι κι άρρωστοι, βλέπουν κοντά τους το θάνατο. Ο φόβος τους –του έρωτα, της ζωής και του θανάτου– εκδηλώνεται στις αντιλήψεις τους για τη γυναίκα (πλάσμα ύπουλο, επίφοβο), στις συζητήσεις τους, στα ενδιαφέροντα και τις μικροασχολίες με τις οποίες προσπαθούν να γεμίσουν τη μοναξιά τους: θαυματουργές συνταγές και θεραπείες, τυχερά παιχνίδια, ανόητες διασκεδάσεις. Η αγωνία

αυτή θα σπρώξει τον κεντρικό ήρωα στην παραφροσύνη, ώστε να σκοτώσει τη γυναίκα του όταν, έχοντας παντρέψει την κόρη του, μένει μόνος κι ανυπεράσπιστος αντίκρυ στο θάνατο. Και η μικρή κοινωνία των παραθεριστών, παρόμοια ξετρελαμένη, θα ριχτεί σ' ένα ξέφρενο μεθύσι.

Το έργο είναι ασύγκριτο στις περιγραφές του, στην αναζήτηση της χαρακτηριστικής λεπτομέρειας, της καίριας υπογράμμισης, όπως και στα (όχι δραματικά, αλλά συμφωνικά, γιατί είναι μουσική η ροή του) κορυφώματά του.

Αριστουργηματικές, ευρηματικές στη σύλληψη και πραγμάτωσή τους είναι οι περίοδοι του φόνου, της σεξουαλικής σκηνής, του θανάτου του στρατηγού. Ίσως οι περιγραφές δημιουργούν χαλαρότητα, αλλά ο σκηνοθέτης την ξεπερνά με την πλαστικότητα του μοντάζ του.

Μια θαυμάσια, αισθαντική και παθητική μουσική έχει γράψει ο Μάνος Χατζιδάκις. Η υπέροχη έγχρωμη φωτογραφία είναι του Ανδρέα Μπέλλη. Η Αλέκα Παΐζη κατακτά μ' ένα ασύγκριτο παίξιμο, κι ο Σταύρος Ξενίδης πραγματοποιεί έναν απ' τους πιο ωραίους ρόλους της καριέρας του. Θαυμάσια η Μπέττυ Λιβανού. Άλλοι παλιοί ηθοποιοί, γνωστοί σε άλλους χώρους, ο Κούλης Στολίγκας, ο Περικλής Χριστοφορίδης, η Μαρίκα Νέζερ, ο Γιώργος Νέζος, η Μαλαίνα Ανουσάκη, προσαρμόζονται θαυμάσια στον κινηματογράφο, χάρη στην ικανή διεύθυνση του σκηνοθέτη.

«Ελευθεροτυπία», 3.10.1979.

Η ελπίδα ως τα γηρατειά
της Αγλαΐας Μητροπούλου

Η έκπληξη του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1979 στάθηκε το *Ταξείδι του μέλιτος* του Γιώργου Πανουσόπουλου. Το όνομα του τελευταίου είναι συνδεδεμένο με τη φωτογραφία πολλών αντιπροσωπευτικών ταινιών του καινούριου ελληνικού κινηματογράφου, το *Μέχρι το πλοίο* του Δαμιανού, *Τα χρώματα της ίριδος* του Παναγιωτόπουλου, της Τώνιας Μαρκετάκη κ.λπ. Αν και με δουλειά υποταγμένη δημιουργικά στον προσωπικό ρυθμό του κάθε σκηνοθέτη, ο Γ.Π. έδινε ωστόσο μια προσωπική νότα που σαν ν' αγωνιζόταν να ξεφύγει, ενώ τόσο καλά διαλεγόταν με τον νοητικό δομητή της ταινίας, αποφασίζοντας να εκφραστεί τελείως προσωπικά. Ο Πανουσόπουλος γυρίζει την πρώτη δική του ταινία διαλέγοντας ένα θέμα που μοιάζει πρόκληση στην εύκολη αποδοκιμασία του κοινού.

Το *Ταξείδι του μέλιτος* είναι τίτλος παραπλανητικός. Ευφημιστικός. «Ταξείδι του μέλιτος» στη Ρόδο πηγαίνει ένα νεαρό ζευγάρι. Εμείς παρακολουθούμε τις διακοπές των γονιών της νύφης σε μια παραλίμνια λουτρόπολη, σ' ένα παλιό ξενοδοχείο, ανάμεσα σε ανθρώπους που 'χουν ξεπεράσει τον μέσο όρο ζωής. Ένα βαποράκι σχίζει ήρεμα τη λίμνη κάθε μέρα υποβιβάζοντας κι άλλους συνομήλικους που έρχονται να ζήσουν μιαν ανάπαυλα στη ζωική απελπισία που τους αναλώνει, σε μια προσπάθεια απεγνωσμένη να αναπνεύσουν, να πισωγυρίσουν, να σταθούν λίγο στην άκρη από το αδυσώπητο ποτάμι. Η μεταφορά είναι καθαρή. Η λίμνη του Καϊάφα, γιατί αυτή είναι η λουτρόπολη, παίρνει τις διαστάσεις της άλλης εκείνης, της Αχερουσίας και το βαποράκι ταυτίζεται με το επίφοβο Πορθμείο. Βρισκόμαστε μακριά από την παρηγορητική εκδοχή του φυσιολόγου, που θέλει τον αετό όταν γεράσει να πέφτει με ορμή πάνω σ' ένα βράχο, να σπάει το μακρύ ράμφος του, κατόπιν να λούζεται στην Αχερουσία και να ξαναβρίσκει τη νιότη του. Κι ακόμη πιο μακριά εκείνους τους γέρους των δημοτικών μας τραγουδιών, που συνεχίζοντας την ομηρική παράδοση, όχι μόνο με την πείρα και τη γνώση τους αλλά και με τα κοτσονάτα γηρατειά τους, αναμετρώνται παλικαρίσια με το χάρο. Ένα πεισιθανάτιο παρακμιακό κλίμα που οι υπερβολές στην αντιμετώπιση της κρίσης από τους πρωταγωνιστές δεν κάνουν τίποτα για να το ελαφρύνουν· και βέβαια ούτε απόηχος από την τόσο ηρωική στο σκώμμα και τη σάτιρα της αντιμετώπισης της Αχερουσίας από το Λουκιανό και τον Αριστοφάνη.

Και γι' αυτό το στοίχημα που φαίνεται να έβαλε ο σκηνοθέτης με τον εαυτό του και τον θεατή, να τον κερδίσει δηλαδή μ' ένα άχαρο θέμα που συνέχεια κεντρίζει την εγγενή πληγή του, γίνεται ακόμη πιο δύσκολο και η επιτυχία του –έστω και μερική, έστω και μόνο στο αισθητικό πεδίο περιορισμένη– είναι μια νίκη.

Κάθε πλάνο λειτουργεί τόσο τέλεια τεχνικά, ώστε η ακοή ενός ήχου δημιουργεί την αίσθηση μιας έγχρωμης όρασης πέρα από την εικόνα που βλέπουμε· και η όψη της εικόνας παράγει την αίσθηση ενός ήχου πέρα από τον ήχο που ακούμε· και η βασανισμένη και φοβισμένη ύπαρξη του θεατή, από το τεχνικά ορατό και ακουστό δόμημα του σκηνο-

θέτη, να βρίσκει παρηγοριά σε μιαν άλλη συνοψία, μιαν άλλη συνήχηση, που σχεδόν άθελά του η τέχνη καταφέρνει να ξυπνήσει στο θεατή.
Γιατί ακόμη και όταν εκείνος που αγαπάμε έρχεται να μας σκοτώσει, όπως λέει ο Γουάιλντ, η αγάπη η δική μας –που εδώ υποκαθίσταται από την τέχνη του σκηνοθέτη– εξωραΐζει το φονιά.
Σ' αυτό το θαυμαστό αποτέλεσμα ο Πανουσόπουλος έχει όχι μόνο συνεργάτες, αλλά συνεργούς με την έννοια του δημιουργού, δυο μεγάλους τεχνίτες: τον Αντρέα Μπέλλη, που η γαλάζια ομοιογενής φωτογραφία του ωραΐζει αυτή την Αχερουσία, και τον Μάνο Χατζιδάκι, που δεν παρηγορεί αλλά εμπνέει τους ανθρώπους που μέλλει να επιβιβαστούν στο βαποράκι.
Μιλάμε τελευταία για τους ηθοποιούς για να επισημάνουμε πως όλο αυτό το τεχνικό και καλλιτεχνικό πείραμα δεν θα στεκόταν αν αυτοί δεν έβρισκαν στην πείρα και στην τέχνη τους εκείνη τη λεβεντιά που λείπει από τους χαρακτήρες –όπως έχουν διαγραφεί– και που αυτοί ερμηνεύοντας τους προικίζουν. Είναι η Αλέκα Παΐζη και ο Σταύρος Ξενίδης (το ζευγάρι των γονιών), η Μπέττυ Λιβανού, ο Περικλής Χριστοφορίδης, η Μαρίκα Νέζερ, ο Κούλης Στολίγκας, ο Γιώργος Νέζος, η Μαλαίνα Ανουσάκη, η Γκέλυ Μαυροπούλου, ο Στάθης Χατζηπαυλής, ο Λάζαρος Ανδρέου, η Ντόρα Βολανάκη, ο Κώστας Μανιατάκης, ο Γιάννης Κοντούλης και ο Νίκος Παπαχρήστου, που δίκαια ο σκηνοθέτης τούς αφιερώνει την ταινία.
Το *Ταξείδι του μέλιτος* είναι μια στροφή. Σε θέματα οδυνηρά, ρομαντικά, απαισιόδοξα, ακόμα και όταν αντίθετα από το *Ταξείδι του μέλιτος* παρουσιάζουν μιαν ελπιδοφόρα επιφάνεια. Θέματα δηλαδή φανερά απολιτικοποιημένα. Η πολιτικοποίηση στο βάθος είναι η μέθεξη, η ουσιαστική έφεση για πάλη. Η ελπίδα ως τα γηρατειά και πέρα απ' αυτά για την αντιμετώπιση της ζωικής απελπισίας. Κι όχι μόνον αυτής. Μια στροφή και όχι μια επιστροφή. Το ελπίζουμε. Και για τον Πανουσόπουλο και για όλους μας.

Ελληνικός Κινηματογράφος, *Αθήνα 1980.*

Καθαρότητα γραφής
της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος τόσο ως καλλιτέχνης όσο και οι ταινίες του αποτελούν ένα σημαντικό κρίκο στην αλυσίδα των εμπλεκομένων με την περιπέτεια του Ελληνικού Κινηματογράφου των τελευταίων δεκαετιών.
Στο σημείωμα αυτό θα ασχοληθούμε με το *Ταξείδι του μέλιτος* (1979), την πρώτη του ταινία, που θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε ιδιάζουσα περίπτωση για τη συγκεκριμένη περίοδο που πραγματοποιήθηκε και για τη μετέπειτα πορεία του δημιουργού της. Η θεματική της αφετηρία, η αφηγηματική και αισθητική της καθαρότητα ξεφεύγουν από τις τάσεις που κυριαρχούν τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, αλλά η ταινία αυτή παράλληλα διαφέρει και από τις επόμενες του ίδιου του δημιουργού της για τους ίδιους λόγους. Παρ' όλο που οι έννοιες του έρωτα και του θανάτου αποτελούν τον νοηματικό άξονα από τον οποίο εκκινούν όλες οι ενέργειες των ηρώων του, μια διαχρονική προσέγγιση της δουλειάς του θα μας αποκαλύψει τεράστιες συγκλίσεις και αποκλίσεις όσον αφορά τη μέθοδο που επιλέγει να τις αποτυπώσει κάθε φορά.
Η ταινία παράγεται την πρώτη δεκαετία μετά τη δικτατορία, μια εποχή που τόσο οι σκηνοθέτες όσο και οι κριτικοί διακατέχονται από την αγωνία να εκφράσουν μέσα από τις δουλειές τους θέσεις πάνω σε θεμελιώδη ιδεολογικά και θεωρητικά ζητήματα που αφορούν την κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα και μάλιστα εφευρίσκοντας νέες φόρμες και γραφές. Η τάση αυτή δικαιολογείται από τις μακροχρόνιες περιπέτειες με τη λογοκρισία, αλλά όταν μονοπωλεί την κινηματογραφική διαδικασία δημιουργεί μονόπλευρες σχέσεις με το κοινό που δεν είναι εξοικειωμένο με αυτή την τακτική. Ο Πανουσόπουλος μέσα σ' αυτό το κλίμα στρέφεται με τόλμη σε ήρωες που ανήκουν στην τρίτη ηλικία, μια ηλικία που δεν προσφέρεται για πολιτικού τύπου επισημάνσεις και μαχητικές αντιπαραθέσεις, αλλά και ως θεματική αφετηρία δεν αποτελεί και την πρώτη προτεραιότητα για τους ανθρώπους της μαζικής κουλτούρας και του θεάματος. Το βλέμμα του, καθαρό όσο και η γραφή του, δεν ανιχνεύει εδώ κοσμοθεωρίες και ιστορικά απωθημένα αλλά στρέφεται με σεβασμό και σοβαρότητα στην καθημερινότητα της ανθρώπινης περιπέτειας. Δεν διστάζει να σκύψει πάνω από τη συμβατική συμβίωση και την απλότητα των επαναλαμβανομένων πράξεων. Η ρουτίνα της αστικής ζωής μεταφέρεται εκεί που υποτίθεται ότι διασπάται η συνέχεια, στη λουτρόπολη. Η μοναξιά της μεγαλούπολης ακολουθεί τους ήρωες στις οικογενειακές και διαπρο-



Ταξείδι του μέλιτος: Γιάννης Χειμωνίδης, Πώλα Φύριου.

σωπικές σχέσεις κατακρημνίζοντας το μύθο των χωροταξικών αιτίων καθώς συνεχίζει να τους κυκλώνει και στην απόλυτη ομορφιά της εξοχής. Η τελειότητα του χώρου και η άνεση του χρόνου φέρνουν στην επιφάνεια καλοκρυμμένες επιθυμίες, διαδοχικές απογοητεύσεις και διαψεύσεις ονείρων και μεγεθύνουν αποσιωπημένες ανάγκες. Το σπάσιμο της καθημερινότητας αναδύει τα συσσωρευμένα πάθη και αναγάγει σε πρωταρχικό στοιχείο το ανικανοποίητο. Η συμβολική υπέρβαση του ορίου της νομιμότητας έρχεται όχι αναπάντεχα αλλά φυσιολογικά, όπως και ο θάνατος που περιμένει στο τέλος της υπέροχης διαδρομής με το καραβάκι.

Μέσα από τη διαμεσολάβηση του φακού, ο σκηνοθέτης οδηγεί τον ηλικιωμένο ήρωά του στην κορύφωση της φαντασιακής του εκτόνωσης, στη συνειδητή δηλαδή εξαφάνιση του *άλλου*, που επιβάλλεται με την επίσπευση του *τέλους* και μάλιστα από τα χέρια του *αγαπημένου* προσώπου. Ο φόνος, απόληξη μιας ήρεμης ζωής, οδηγεί στην οριστική *απουσία* του συντρόφου και εκπληροί την ασυνείδητη επιθυμία της πλήρους καταστροφής του προσώπου του.

Ο Πανουσόπουλος, άριστος χειριστής της γλώσσας των εικόνων, εδώ εγκαταλείπει το φακό ως οπερατέρ και με την ιδιότητα του σκηνοθέτη αναλύει την πραγματικότητα μέσα από την διεισδυτική ματιά του. Δεν είναι τυχαία η χρήση του τηλεσκοπίου και εδώ όπως και στους *Απέναντι*· ο ίδιος ευαί-

σθητος δέκτης αναπαράγει τον κόσμο που τον περιβάλλει μέσα από τη δική του ματιά και εμμονή. Η συνεργασία του με τον Αντρέα Μπέλλη οδηγεί σ' αυτό που ο Μοσχοβάκης χαρακτηρίζει «σπάνια αίσθηση της εικόνας, τόσο στην πλαστική της σύνθεσης, όσο και στην ανέλιξη και μεταλλαγή της» (1994, 570). Παρ' όλη τη λιτότητα των κάδρων, το βλέμμα καθοδηγείται σε στοιχεία μικρά, χωρίς μεγάλη βαρύτητα για την αδηφάγο περιέργεια του θεατή, που αναδεικνύουν όμως την υπολανθάνουσα ομορφιά του τοπίου, την αυστηρότητα των εσωτερικών χώρων και τον ερωτισμό των σωμάτων. Ο λόγος είναι ελάχιστος και οι εικόνες μαζί με τη μουσική αναλαμβάνουν τον ρόλο της ανάδειξης του νοήματος. Η μουσική του Χατζιδάκι, από τις πιο επιτυχημένες του μεγάλου δημιουργού, εναρμονίζεται πλήρως με το κλίμα της ταινίας και πολλές φορές είναι αυτή που καθοδηγεί τα συναισθήματα και τις σκέψεις του θεατή με την ίδια σεμνότητα που το κάνει και η φωτογραφία. Η παρουσία της συμβάλλει τα μέγιστα στην τελική αίσθηση που εισπράττεται και είναι ένα από τα στοιχεία που καθιστά αυτή την ταινία φρέσκια ακόμη και σήμερα, δεκαετίες μετά την ολοκλήρωσή της. Οι κορυφώσεις, οι σιωπές, οι υπαινικτικές παρεμβάσεις απαλλάσσουν πολλές σκηνές από το βάρος των σημαινομένων, οι οποίες, παρά το εξωτερικά ανάλαφρο της εικόνας εμπεριέχονται στην αφηγηματική της εξέλιξη. Είναι μια ταινία που, παρά την εξωτερική της ηρεμία και την ενασχόληση με μικρές στιγμές καθημερινότητας όπως είναι οι συνεχείς παρελθοντολογικές συζητήσεις, οι συνταγές και το παίξιμο χαρτιών, δεν διστάζει να κοιτά κατάματα τα θεμελιώδη όπως ο έρωτας και ο θάνατος. Τον μεν πρώτο τον επιζητούν συνεχώς αλλά αυτός διαρκώς διαφεύγει, ο δε δεύτερος όσο αποφεύγεται τόσο πλησιάζει. Οι ήρωες είναι σε μια ηλικία που βλέπουν τον έρωτα να τους εγκαταλείπει και η ζωή τους γίνεται λιγότερο ελκυστική χωρίς αυτόν. Όπως διαπιστώνει και ένας απ' αυτούς, «όταν φύγει ο έρωτας από τη ζωή, σου μένει πολύς καιρός». Η ερωτισμός που αποπνέει το σώμα της Μπέττυς Λιβανού καθιστά ακόμα πιο έντονη τη σκηνή του θανάτου του ηλικιωμένου που φροντίζει. Εξίσου σκληρή είναι και η αντιπαράθεση της εξαίσιας ομορφιάς της λίμνης και του περιβάλλοντος χώρου με το φόβο του επικείμενου θανάτου.

Ο Πανουσόπουλος σ' αυτή την ταινία χρησιμοποιεί μια καταπληκτική ομάδα ηθοποιών, από την εξαιρετική Αλέκα Παϊζη και τον Σταύρο Ξενίδη έως τους Μαρίκα Νέζερ, Κούλη Στολίγκα, Γκέλυ Μαυροπούλου, Μαλαίνα Ανουσάκη, Περικλή Χριστοφορίδη και τόσους άλλους που με τον πλούτο της πείρας τους αλλά και το φορτίο της αναγνώρισής τους σε άλλου είδους ταινίες αναδεικνύονται πολύτιμοι για την απόδοση του κλίματος της ταινίας. Η επιστροφή σ' αυτούς από τον σκηνοθέτη λειτουργεί ως το κλείσιμο ενός κύκλου της καριέρας τους και της εποχής που τους εξέθρεψε, αλλά και ως υπενθύμιση της προσφοράς τους και της ικανότητάς τους να αξιοποιηθούν και από άλλου τύπου ταινίες. Το *Ταξείδι του μέλιτος* είναι μια ταινία που πλουτίζει τον ελληνικό κινηματογράφο με την καθαρότητα της γραφής της, το σεβασμό που χειρίζεται το ιδιαίτερα ευαίσθητο θέμα της και την υψηλή αισθητική της. Είναι από τις ταινίες που επιβεβαιώνουν την πολυμορφία των ταινιών της δεκαετίας του '70 και αποδεικνύουν εσφαλμένες τις κατηγορίες για μονομέρεια στην επιλογή των θεμάτων και την κινηματογραφική αφήγηση. Εδώ υπάρχει στροφή σε θέματα που απασχολούν τους απλούς ανθρώπους και η προσέγγιση είναι τόσο «διαυγής, που φαίνονται και τα δράματα που είναι από κάτω», όπως ομολογεί και ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Αυτό που τον χαρακτηρίζει είναι ένα «χαμόγελο αυτοαναίρεσης» (2004, 17), αλλά και η άψογη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας για την ανάδειξη των προβληματισμών του. Είναι μια ταινία που απευθύνεται στην ευαισθησία του θεατή, διεκδικώντας την προσοχή του σε ζητήματα που απασχολούν και τον ίδιο και απαιτεί απ' αυτόν τη συμμετοχή του για να του αποκαλύψει όλες τις πτυχές της. Η αισθητική της δεν είναι μια αντιπαράθεση εικόνων άψογης σύνθεσης, αλλά λειτουργεί στην κατεύθυνση της παραγωγής νοήματος.

Είναι από εκείνες που δείχνουν τη δυναμική του Ελληνικού Κινηματογράφου της περιόδου και τον καθιστούν σημαντικό παράγοντα της σύγχρονης πολιτιστικής πραγματικότητας.

Βιβλιογραφία

Μοσχοβάκης Αντώνης, *Συνεπιλογή* (*κριτικές 1958-1982*): 1994, Αθήνα, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

Τσακωνιάτης Μίμης (επιμ.): *Πανουσόπουλος Γιώργος* 2004, Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.

ΟΙ ΑΠΕΝΑΝΤΙ (1981)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Γιώργος Πανουσόπουλος, Πέτρος Τατσόπουλος, Φίλιππος Δρακονταειδής. **Φωτογραφία**: Άρης Σταύρου. **Κάμερα:** Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Ήχος**: Μανώλης Λογιάδης. **Μουσική**: Σταύρος Λογαρίδης. **Καλλιτεχνική διεύθυνση**: Νίκος Περάκης. **Εκτέλεση Παραγωγής**: Γιώργος Τσεμπερόπουλος. **Ηθοποιοί**: Μπέττυ Λιβανού (Στέλλα), Άρης Ρέτσος (Χάρης), Γιώργος Σίσκος (σύζυγος Στέλλας), Δημήτρης Πουλικάκος (μηχανικός συνεργείου), Ντόρα Βολανάκη (μητέρα Χάρη), Θέμης Μάνεσης (μηχανόβιος). **Παραγωγή**: Γιώργος Πανουσόπουλος, ΕΚΚ, Greca Film, Stefi Film. **Διάρκεια**: 110 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στο 26ο Φεστιβάλ του Λονδίνου.

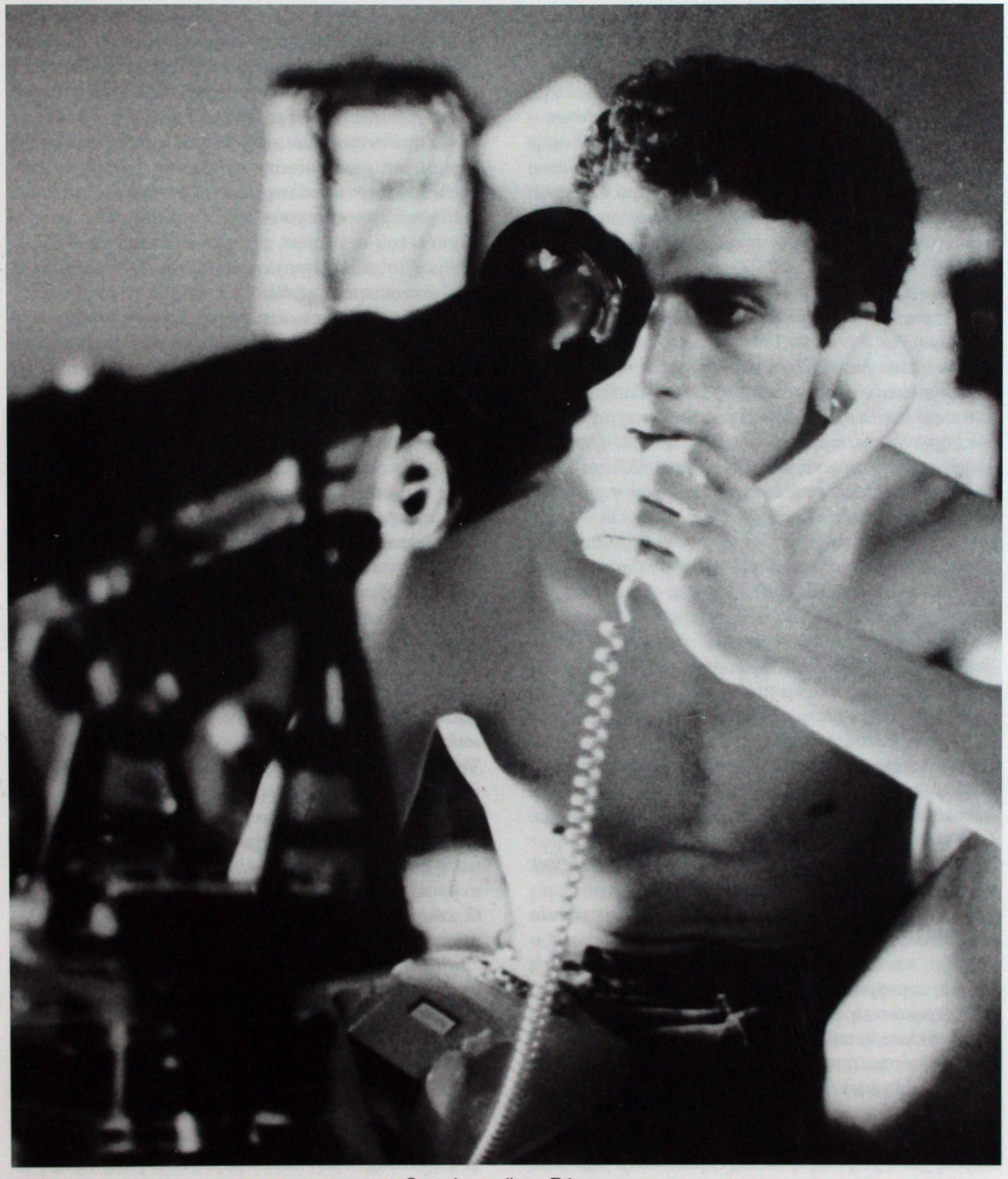
Ένας μονόχνωτος νεαρός, που περνά όλη του τη μέρα κλεισμένος στο σκοτεινό του δωμάτιο, παρατηρώντας μ' ένα τηλεσκόπιο τους ανθρώπους των γύρω πολυκατοικιών, συγκεντρώνει το ηδονοβλεπτικό του ενδιαφέρον σε μια παντρεμένη. Ανάμεσά τους θ' αρχίσει να αναπτύσσεται μια περίεργη σχέση τηλεφωνικής επικοινωνίας και ανταλλαγής βλεμμάτων, ως τη στιγμή που η γυναίκα αποφασίζει να κάνει το δραστικό βήμα και, από αντικείμενο θέασης, να γίνει υποκείμενο δράσης και να εισβάλει μέσα στο χώρο του παρατηρητή της.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Ήταν ένα ανέκδοτο, μια αφήγηση που κράταγε δύο λεπτά. Κάποιος έπαιρνε μάτι στο απέναντι διαμέρισμα, όπου έμεναν μάνα και κόρη, κι όλοι νόμιζαν ότι τον ενδιαφέρει η κόρη, όμως εκείνος το έκανε για την μάνα.
[Η ταινία είχε μεγάλη επιτυχία] Λόγω των μηχανών που υπήρχαν σ' αυτή (ήταν μόδα τότε οι καμικάζι), λόγω του πρωτοεμφανιζόμενου Άρη Ρέτσου, πάντως ποτέ άλλοτε δεν είδα σειρές από μοτοσικλέτες έξω από το *Αττικόν*. Ωστόσο, οι πιο αυθεντικοί από αυτούς (τους καμικάζι), όταν τους ρώταγα πώς τους φάνηκε η ταινία, μου λέγανε: «Μέχρι τη μέση μάπα. Μετά στρώνει». Και όμως, το πρώτο μέρος ήταν αυτό με τις μοτοσικλέτες και τη δράση. Το δεύτερο ήταν το ερωτικό, το τρυφερό. Αντίθετα, στα «καλά παιδιά» άρεσε το πρώτο μέρος. Αυτοί που λέγαμε ότι δεν ξέρουν, είχαν το πιο σωστό ένστικτο.

Η ώρα των απέναντι
του Χρήστου Βακαλόπουλου

Ακόμα και μια επιπόλαια ματιά θα διέκρινε αμέσως ότι στο φιλμ του Πανουσόπουλου υπάρχει με εκπληκτική ευχέρεια αυτό που στον ελληνικό κινηματογράφο των δεκαπέντε τελευταίων χρόνων απουσιάζει σε βαθμό ανησυχητικό: μιλάω για την ύπαρξη ενός ισχυρού κεντρικού προσώπου, ενός περίγυρου που αποδίδεται ρεαλιστικά, καθώς και για την επεξεργασία μιας σχέσης ανάμεσα σ' αυτά τα δύο. Συνήθως στις ελληνικές ταινίες από τον Αγγελόπουλο και μετά πρωταγωνιστούν εξωκινηματογραφικές ιδέες και (κατά δεύτερο λόγο) οι κινήσεις της μηχανής. Χτυπώντας κατευθείαν στον στόχο, στη γεμάτη ευφορία αφήγηση μιας μικρής ιστορίας, ο Πανουσόπουλος αποδεικνύει ότι γνώριζε πολύ καλά πως ο κινηματογράφος γίνεται με εικόνες και ήχους, όπως η λογοτεχνία γίνεται με λέξεις και η ζωγραφική με χρώματα και φως. Κάτι είναι κι αυτό, ίσως περισσότερο σημαντικό απ' όσο θέλουμε να νομίζουμε: *Οι απέναντι* δεν είναι μόνο μια ταινία που κερδίζει τις αίθουσες, αλλά πριν απ' όλα μια ταινία μυθοπλασίας, ένα κινηματογραφικό εγχείρημα που διαλέγει για τον εαυτό του ένα μίνιμουμ στόχο και τον φέρνει σε «αίσιο τέλος» χωρίς να λοξοδρομεί. Έτσι, μετά τη Μαρία Βασιλείου στην *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού, ο Άρης Ρέτσος δέκα χρόνια αργότερα συνθέτει ένα πρόσωπο που απειλεί ως φάντασμα τη μνήμη μας. Γεγονός κάτι παραπάνω από σπάνιο για τον πρόσφατο ελληνικό κινηματογράφο. Από κει και πέρα, αν δεν υπήρχε η άνετη παρουσία του Ρέτσου, θα είχα την τάση να δω την ταινία του Πανουσόπουλου γύρω από τρία διαφορετικά μηχανήματα: Τις μοτοσικλέτες, τα ηλεκτρονικά παιχνίδια βίντεο και το τηλεσκόπιο. Το πρώτο ορίζει ένα χώρο θερμό, το δεύτερο εγκαθιδρύει μια ψυχρή περιοχή «σύγχρονης» απόλαυσης και το τρίτο, νοσταλγικό και οικείο, εκφράζει πρώτα απ' όλα τη δυσκολία του ήρωα να βιώσει άμεσα το περιβάλλον του. Κλεισμένος στο πιο ωραίο δωμάτιο από καταβολής ελληνικού κινηματογράφου, ο Χάρης (το «φάντασμα») φαντασματοποιεί τον περίγυρό του



Οι απέναντι: Άρης Ρέτσος.

ζώντας μια πολύ εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα σ' αυτά τα τρία μηχανήματα που αντιπροσωπεύουν τρεις διαφορετικούς τρόπους να αντιλαμβάνεσαι τη ζωή. Ο Πανουσόπουλος σκηνοθετεί με ευλυγισία το πέρασμα από το ένα στο άλλο, τονίζοντας ιδιαίτερα αυτά που τα συνδέουν: σιγά σιγά ο Χάρης εγκαταλείπει τα πάντα για χάρη του τηλεσκόπιου και βγαίνει ύστερα από πάρα πολύ καιρό ένα πρωί για ν' αγοράσει κάποιο εξάρτημα στα παλιατζίδικα. Διαλέγοντας το πιο «μοναχικό» από τα τρία μηχανήματα, ο Χάρης επιβεβαιώνει την ιδιαιτερότητά του, ένα είδος περίεργου ατομισμού που τον βοηθάει να κοιτάξει «απέναντι» όπως προσπαθεί να τρυπήσει το άγνωστο διάστημα. Η ταινία, προοδευτικά, οικοδομεί έναν ιδιαίτερο και όχι έναν αντιπροσωπευτικό χαρακτήρα. Η ερωτική ιστορία που ακολουθεί σκιαγραφείται ως τη στιγμή που ολοκληρώνει μια εμμονή, ενορχηστρωμένη από τα βλέμματα των προσώπων. Ένα τρίτο βλέμμα, εκείνο του κινηματογραφικού μηχανισμού, προστίθεται χωρίς να βιάζει «συμβολικά» ανθρώπους και χώρους. Αντίθετα με την πρώτη του ταινία, ο Πανουσόπουλος ακολουθεί εδώ μια ρεαλιστική κατεύθυνση και κερδίζει με ελάχιστες αβαρίες.

Οι απέναντι προκαλούν, θέλοντας και μη, ένα ρήγμα στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου. Ίσως γιατί μιλάνε τη γλώσσα της μυθοπλασίας στην εντέλεια χωρίς να υποκύπτουν στην ευκολία της άκαμπτης ντοκιμαντερίστικης λογικής του αριστουργήματος, υποκύπτοντας στη γοητεία και τις απολαύσεις μιας απλής ταινίας που κερδίζει τις σιωπηλές στιγμές των προβολών στις εμπορικές αίθουσες. Κι αυτή είναι μια πρόταση για τον νεκροζώντανο ελληνικό κινηματογράφο.

«Ντέφι», τχ. 1, 1982.

Η πρώτη μεγάλη ελληνική αμερικάνικη ταινία
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Χωρίς περιφράσεις: είναι η πρώτη μεγάλη ελληνική αμερικάνικη ταινία. Η λέξη «αμερικάνικη» έχει εδώ εντελώς θετική έννοια, και όχι αντιθετική αλλά συνδυαστική με τη λέξη «ελληνική».

Υπονοεί δύο πράγματα: από τη μια τον πιο γνήσιο «κινηματογράφο», τον κινηματογράφο της μέγιστης αποτελεσματικότητας. Εκεί, δηλαδή, όπου κυριαρχεί η ταχύτερη οδός ανάμεσα στην πρόθεση και στο αποτέλεσμα, εκεί όπου η τελειότητα της τεχνικής και η δεξιότητα της σκηνοθετικής πρακτικής υπηρετούν απόλυτα την έκφραση, εξαφανίζουν την απόσταση μεταξύ οθόνης και θεατή και εισάγουν τον τελευταίο κατευθείαν στο ζωντανό όνειρο του κινηματογράφου.

Η άλλη έννοια είναι, βέβαια, ότι η ταινία απηχεί την «αμερικανοποίηση» της ζωής της σημερινής νεολαίας (την καταλυτική επίδραση του τελευταίου δεσπόζοντος αστικού πολιτισμού), τόσο στα δεδομένα του σεναρίου, όσο και σ' αυτή την αλλαγή ρυθμού, σ' αυτή την ιλιγγιώδη επιτάχυνση: Μοτοσικλέτα σε τρελή επέλαση, κόντρα στο ρεύμα, «κάψιμο» της ζωής σε κάθε λογής «κορώνα-γράμματα» του κινδύνου, αλλά και ανάλογη σβελτάδα της κινηματογραφικής μηχανής και του μοντάζ.

Η ταινία είναι τόσο ουσιαστικά μοντέρνα, όχι γιατί δείχνει μια «χαμένη νεολαία», χιλιάδες μηχανές, μπόουλινγκ και φλίπερ, αλλά γιατί αισθάνεσαι ότι το ύφος της πηγάζει, άμεσα και αρμονικά, από το ήθος και τον ψυχισμό αυτής της νεολαίας, από το γυαλιστερό χρώμιο, τα νυχτερινά φώτα, τα αεικίνητα ηλεκτρονικά σήματα, τους ήχους του ροκ, τη φλυαρία των πειρατών και το σλανγκ του αμερικάνικου σταθμού.

Το πλαίσιο είναι εύστοχα σύγχρονο. Η Αθήνα, όχι του κέντρου ή της μικρής συνοικίας, αλλά των περιφερειακών λεωφόρων, με τις ατελείωτες ουρές των αυτοκινήτων, που χωρίζουν και απομονώνουν, σαν αδιάβατα ποτάμια, τις σειρές από άχαρες πολυκατοικίες.

Τρεις κόσμοι συνυπάρχουν εκεί, εντελώς διαφορετικοί, χωρίς επικοινωνία μεταξύ τους. Ο κόσμος του «χθες», της παράδοσης, αρνητικής και θετικής, η μάνα του κεντρικού ήρωα, του Χάρη, θρησκευόμενη επαρχιώτισσα χήρα, αλλά και η ποντιακή συντροφιά, που περήφανα χορεύει.

Ο κόσμος του «χθες-σήμερα», η κυρίαρχη, «βολεμένη», μεσοαστική τάξη (ο κύκλος του άντρα της Στέλλας), με υπολείμματα πατριαρχισμού, οικογενειακή ρουτίνα, ποδόσφαιρο και λίγο γκομενιλίκι. Τέλος, ο κόσμος του «σήμερα», ή μάλλον μια «αιχμή» του σε κρίση, τα ατίθασα παιδιά του ροκ και της κόκα-κόλα.

Το φιλμ κεντρώνεται αμέσως πάνω στο Χάρη, παράξενο πρόσωπο, μέσα κι έξω από τη ζωή αυτή της νεολαίας. Πρίγκιπας της νύχτας, εκτιμημένος μάγος των δαχτύλων και της τεχνολογίας, παίζει με τα ηλεκτρονικά μηχανήματα και τα παιχνίδια, σαν

κυρίαρχος, ψύχραιμος, απαθής και αμέτοχος. Το ίδιο όμως αμέτοχος είναι ουσιαστικά και στις δράσεις και τις συγκινήσεις του κόσμου αυτού. Αφήνεται για λίγο μαζί τους, μετά από παρακάλια, αλλά ξεκόβει γρήγορα, απότομα και χωρίς εξηγήσεις. Περισσότερο περιδιαβάζει και παρατηρεί τον τρελό πυρετό, μόνος κι εκεί και κλεισμένος στον εαυτό του, όπως κλείνεται και στο δωμάτιό του, όπως σέρνεται τη μέρα, με την αναγκαστική τρέχουσα ανθρώπινη επικοινωνία της.

Είναι άραγε μισάνθρωπος, ψυχωτικός; Όχι, λειτουργεί συναισθηματικά αλλά βρίσκεται σε επικίνδυνο όριο της νεύρωσης; Απουσία του πατέρα, αποκοπή από τη μητέρα, δειλία και απομόνωση. Παίζει τα δικά του επικίνδυνα παιχνίδια, αλλά δείχνει και μια παράξενη φλόγα, μια δίψα για το αχανές, μυστηριώδες κι όμως επιστημονικά προσεγγιζόμενο σύμπαν. Παρατηρητής κι εκεί, με το παλιό κανοκιάλι του παππού, αλλά σε οικειότητα με τ' αστέρια, αυτή που δεν έχει με τους ανθρώπους.

Ώσπου, τυχαία, εντοπίζει στην απέναντι «όχθη» τη Στέλλα, ανέγγιχτο κατά βάθος πλάσμα της αστικής γενιάς, όσο ανέγγιχτος είναι κι αυτός. Και καθηλώνεται να την κρυφοκοιτάζει. Το κιάλι του παλιού ναυτικού γύρισε στο φυσικό του προορισμό. «Έπιασε» τη γοργόνα.

Η επιτυχία της ταινίας στηρίζεται στο ότι ο Χάρης κι η Στέλλα είναι εντελώς ρεαλιστικά προσδιορισμένοι, κοινωνικά και χαρακτηρολογικά, και συγχρόνως ψυχικά διαθέσιμοι, ώστε ο κουφός ρομαντισμός τους να αποδεσμεύσει το μεγάλο πάθος, την «πτήση», την ποιητική έκρηξη και τη συνακόλουθη ποιοτική μεταβολή της ταινίας.

Ο Χάρης θα γίνει ο πυρετικός κι επίμονος λαθροθεατής της ζωής της Στέλλας, υλοποιώντας έτσι και την ίδια την ουσία του κινηματογράφου, που είναι η θέαση. Εκείνος κοιτάζει κρυφά και περιμένει, κι εμείς τον κοιτάζουμε κρυφά και περιμένουμε αυτό που περιμένει, όλο και πιο γερά κρεμασμένοι στη γοητεία της έβδομης τέχνης.

Ο δειλός Χάρης θα τολμήσει να διαβεί φευγαλέα το ποτάμι (κι αργότερα θα το «προκαλέσει» παίζοντας με τη ζωή του) και τότε τα βλέμματα θα διασταυρωθούν. Να ο σπινθήρας, αλλά άμεσα από το θεατή! Εμείς κοιτάζουμε τη Στέλλα με τα μάτια του Χάρη, εμάς κοιτάζει η Στέλλα, πριν τους δούμε μαζί στο μπαλκόνι. Θαυμάσια στιγμή του κινηματογράφου!

Και τότε η γυναίκα ντύνεται με την αρχαία της δύναμη. Εκείνη περνάει αποφασιστικά απέναντι και τον κάνει δικό της. Για μια μόνο φορά. (Η ταινία εύστοχα αρνιέται τη μυθοποίηση). Θα είναι σαν τη μοιραία και μοναδική συνάντηση δυο διαφορετικών αστέρων στο χάος του ουρανού. Στο χάος της κοινωνίας μας.

Όμως συνειδητοποιούμε ότι κατόπιν ο Χάρης εγκαταλείπει τη λαθραία παρατήρηση των άλλων, εγκαταλείπει το κρύψιμο από το φως του ήλιου και την αδράνεια, μοιάζει να μπαίνει ο ίδιος στη ζωή, να ωριμάζει. Κι η Στέλλα ίσως θα αντιμετωπίσει τη ζωή της περισσότερο κατά μέτωπο κι όχι παθητικά υποταγμένη.

Να λοιπόν μια έξοχη ταινία. Πώς συντελέστηκε το μικρό αυτό θαύμα; Μα από τη συγκλίνουσα ποιότητα και την επίμονη δουλειά όλων των συντελεστών της. Ο Γιώργος Πανουσόπουλος δείχνει, στη δεύτερη ταινία του, εκπληκτική καλλιτεχνική ωρίμανση και μια πεισματική επιδίωξη της τελειότητας. Το σενάριο, ακρογωνιαίος λίθος κάθε καλής ταινίας, είναι γερά δομημένο, με γνώση των χώρων και των τρόπων ζωής και με θαυμάσιους διαλόγους. (Μόνο ο κόσμος της μητέρας είναι κάπως ξένος και συμβατικός). Εδώ η συμβολή των δύο νέων πεζογράφων, του Φίλιππα Δρακονταειδή και του Πέτρου Τατσόπουλου, φανερά παιδιών του κινηματογράφου, πρέπει να υπήρξε αποφασιστική.

Η ερμηνεία των περισσότερων ρόλων είναι εξαιρετικά πειστική, αλλά η Μπέττυ Λιβανού κι ο Άρης Ρέτσος φτάνουν σε επίπεδα πρωτόγνωρα για τη φτωχή μας παράδοση. Η Λιβανού διαγράφει ολόκληρο χαρακτήρα μέσα σε ελάχιστες σκηνές και με το βλέμμα της, στις κρίσιμες στιγμές της «μεταβολής»! Έχει καίρια λιτότητα και συγκίνηση. Ο Χάρης του Ρέτσου είναι ο πρώτος σύγχρονος χαρακτήρας του κινηματογράφου μας. Προσεγγίζει τη συσπειρωμένη δύναμη του Τζέιμς Ντην στον *Επαναστάτη*. Σχεδόν μαχητικός, με τριγωνικό, πρόωρα σκαμμένο πρόσωπο, που κόβεται από την αετίσια μύτη, παίζει σχεδόν ανέκφραστα με τα μάτια να διαφεύγουν. Όταν όμως κοιτάξει κατευθείαν το φακό, τα μάτια δείχνουν τεράστια, με ένταση συνταρακτική, το πρόσωπο γεμίζει ομορφιά.

Η μουσική του Σταύρου Λογαρίδη θετική, ο ήχος πολύ πλούσιος, μια αληθινή διάσταση· η εικόνα του Άρη Σταύρου, σχεδόν απίστευτη στα μεγάλα και κινούμενα νυχτερινά πλάνα· το μοντάζ του

Ανδρέα Ανδρεαδάκη δεξιοτεχνικό και δημιουργικό. Αλλά μια ταινία τόσο δύσκολη και με τέτοιες διαστάσεις δεν θα έβγαινε πέρα χωρίς τη συμβολή του καλλιτεχνικού διευθυντή Νίκου Περάκη, σκηνοθέτη και σκηνογράφου με διεθνή φήμη και χωρίς την τεράστια και συνεπώς οργανωτική προσπάθεια του σκηνοθέτη Γιώργου Πανουσόπουλου στην παραγωγή. Ο αμερικάνικος κινηματογράφος στάθηκε γερά πάνω στα πόδια του χάρη στη μεγάλη παράδοση των διευθυντών παραγωγής. Είθε *Οι απέναντι* να είναι το ελπιδοφόρο πρώτο επίτευγμά μας για τη δημιουργία μιας τέτοιας επαγγελματικής παράδοσης και στην Ελλάδα.

«Καθημερινή», 3.11.1981.

Έργο ποιητικό και συνάμα σκληρά ρεαλιστικό
του Αντώνη Μοσχοβάκη

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος μεταπήδησε στη σκηνοθεσία από τη διεύθυνση φωτογραφίας. Έχει αποκτημένη την «οπτική» αίσθηση του κινηματογράφου, σαν εικόνα και σαν ροή εικόνων. Αντίληψη που είναι και η πιο «κινηματογραφική», απαλλαγμένη από το φιλολογικό ή θεατρικό ή –ακόμα– και ζωγραφικό και αρχιτεκτονικό και μουσικό ερμητισμό, που έχουν κληροδοτήσει οι πολιτιστικοί αιώνες στην ακόμα νεαρή τέχνη του 20ού αιώνα. Αλλά πρέπει να συνδυάζεται με την ικανότητα κατασκευής, την αίσθηση της ισορροπίας των μερών και της δομής, την αγάπη της τελείωσης που δεν αποχτιέται παρά με την άσκηση και την πείρα. Ο νέος σκηνοθέτης βρίσκεται ακόμη μόνο στη δεύτερη ταινία του και έχει το μέλλον μπροστά του.

Στους *Απέναντι* αντλεί από βιώματα και οράματα προσωπικά του και τα υλοποιεί με ενάργεια. Περιγράφει τη «σύντομη συνάντηση» δύο ανθρώπων από δύο διαφορετικούς κόσμους. Από τη μια ο τρελός, ρέμπελος, προκλητικός κόσμος των «καμικάζι» και των «μηχανάκηδων», που αντιδρά με το δικό του τρόπο στο «κατεστημένο», από την άλλη ο κατασταλαγμένος σε μια άχρωμη, νεκρωμένη ζωή κόσμος των βολεμένων. Μόνος τρόπος συνάντησης και επαφής τους το τηλεσκόπιο, που μόνο αυτό μπορεί να καλύψει τα δεκάδες έτη φωτός και τα εκατό μέτρα που τους χωρίζουν. Ποιος απ' τους δυο θα περάσει απέναντι; Μα σίγουρα η 35άρα γυναίκα που τη μαγνητίζει η ζωή που μαντεύει στον κόσμο του νυχτόβιου 20άρη. Όμως, και γι' αυτόν η συνάντηση θα γίνει η έξοδος απ' τη νύχτα του, στο φως και την ελπίδα.

Έργο ποιητικό, μέσα στον σκληρό ρεαλισμό του, η ταινία κρύβει πολλή τρυφερότητα κάτω από την τραχιά επιφάνειά της. Πείθει και κατακτά με την αδρή απεικόνιση των δύο κόσμων που κάνει αναγκαία και φυσική την συνάντηση των δύο προσώπων που τους αντιπροσωπεύουν αλλά και τους αρνούνται, προσβλέποντας με το σμίξιμό τους σε μια άλλη, πιο ανθρώπινη πραγματικότητα.

Οι αδυναμίες του είναι κυρίως κατασκευής και μια δυσκαμψία της φόρμας, η εμμονή σ' ένα ενιαίο στιλ – πυκνού μοντάζ κοντινών πλάνων, χωρίς διακυμάνσεις (π.χ. η πρώτη περίοδος, της κλοπής της μοτοσικλέτας, περιγραφική, χωρίς ουσιαστική δραματική βαρύτητα μπορούσε να δοθεί με δυοτρία μακρινά και μεσαία πλάνα). Όμως, ο σκηνοθέτης χειρίζεται θαυμάσια αυτό το στιλ και, όπου αυτό επιβάλλεται, πραγματοποιεί υπέροχες περιόδους. Ακόμα πετυχαίνει θαυμάσιες ερμηνείες, ιδιαίτερα από τη Μπέττυ Λιβανού, που είναι έξοχα λιτή και ακριβόλογη, αλλά και από τον συμπρωταγωνιστή της και τους άλλους ερμηνευτές των μικρότερων ρόλων.

«Αυγή», 3.11.81.

Πόθοι στις... μπαλκονόπορτες!
του Νίκου Κολοβού

Η ταινία αυτή βασίζεται σ' ένα ανέκδοτο. Θα μπορούσε να συντμηθεί σε ταινία μικρού μήκους, χωρίς να στερηθεί από τίποτε το ουσιαστικό. Αν δεν γυριζόταν καθόλου δεν θα ζημίωνε ο ελληνικός κινηματογράφος. Έχει όμως ορισμένα στοιχεία που μας ενδιαφέρουν τελικά.

Οι λούμπεν

Τα άτομα που συγκροτούν αυτό το κοινωνικό στρώμα φαίνεται ότι ασκούν ιδιαίτερη έλξη στους σκηνοθέτες μας. Η γραφικότητα στο ντύσιμο, στην εμφάνιση και στη συμπεριφορά τους. Η αμφισβήτηση του υπόλοιπου κοινωνικού σχηματισμού, που πιθανόν να στοιχειοθετούν όλα τα παραπάνω. Ο Δαμιανός, ο Τάσιος, ορισμένοι άλλοι, αποδείχνουν τη βασιμότητα αυτής της πρότασης. Ο Πανουσόπουλος την επιβεβαιώνει. Οι δικοί του λούμπεν ζουν παρασιτικά στον ίδιο κοινωνικό χώρο.

Στις παρυφές μιας μεγάλης πόλης. Περισσότερο τη νύχτα παρά την ημέρα. Σαν μια αγέλη που σ' ορισμένες χρονικές στιγμές εξογκώνεται επικίνδυνα και βραδύτερα διαλύεται.

Αυτοί οι λούμπεν έχει ενδιαφέρον να μελετηθούν. Όχι βέβαια με τρόπο εξαντλητικό. Ο Πανουσόπουλος περιγράφει με τρόπο λιτό κι επιδερμικό ορισμένα κοινωνικά χαρακτηριστικά τους. Δεν σκόπευε να προβεί σ' αυτή τη μελέτη, αλλά να τοποθετήσει το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας του μέσα στο περιβάλλον του. Με τη διαφορά ότι παρασύρθηκε και μάκρυνε σε δυο-τρεις περιπτώσεις αυτή την περιγραφή (ιδιαίτερα στις ενότητες με την πορεία των μηχανών μέσα στη νύχτα).

Οι μηχανές είναι τώρα ένα εξάρτημα της κοινωνικής συμπεριφοράς των λούμπεν. Θα έλεγε κανένας, στο μεταφορικό επίπεδο πάντα, ότι είναι συμπλήρωμα του σώματός τους. Όπλο, όργανο ψυχαγωγίας και πρόκλησης. Ποτέ βέβαια όργανο παραγωγικής εργασίας. Ο Πανουσόπουλος αντιγράφει (ή απομιμείται) ανεκτά τους τρόπους εκμετάλλευσης αυτών των μηχανών σαν σημαινόντων στοιχείων. Γιατί θα πρέπει να πούμε πως η πράξη αυτή έφτασε σε επίπεδο αρτιότητας σε πολλές κι ανόμοιες ταινίες της ξένης παραγωγής (απ' το *Ρόμα* του Φελίνι ως τον *Μαντ Μαξ* του Τζορτζ Μίλερ). Για να μην προσθέσουμε ότι, σε ορισμένες απ' αυτές, οι μηχανές συνέτριψαν τις προδιαγραφές των σεναρίων και προβλήθηκαν σαν κυριαρχικά και χωρίς νόημα στοιχεία της έκφρασης.

Η ομιλία των λούμπεν –το ιδιόλεκτο θα ήταν πιο σωστό να πούμε– έχει επίσης ενδιαφέρον. Πολλά παραδείγματα έδειξαν ότι στο σύστημα μιας ταινίας μ' αυτούς ή γι' αυτούς εγγράφεται σαν στοιχείο χιούμορ, χαρακτηρισμού των προσώπων, πολιτικής αμφισβήτησης ακόμη και ψυχολογικής εκφόρτισης, στο επίπεδο της σχέσης των προσώπων της ταινίας μεταξύ τους ή της ταινίας με το θεατή. Η ομιλία αυτή έχει ένα βλάσφημο ηθικό βάρος και έντονη επίδραση ενός χοντρού ερωτισμού. Ο Πανουσόπουλος κάνει μετρημένη χρήση κι αυτού του πλεονεκτήματος. Η ομιλία πολλών απ' τα δευτερεύοντα πρόσωπα της ταινίας του, ο διάλογός τους, οι λέξεις που εκφέρουν, αξιοποιούνται σ' αυτά τα επίπεδα. Μπορούμε να πούμε πως γίνονται (μάλλον ασυνείδητα) ένας απ' τους άξονες που αναπτύσσεται το σύστημα της ταινίας του.

Ο λούμπεν κι η μικροαστή

Ο νέος ανήκει σ' αυτόν τον κόσμο των λούμπεν. Διαφέρει όμως κιόλας απ' τους ανθρώπους τους. Δεν έχει μηχανή. Ξεμοναχιάζεται συχνά. Ασχολείται ερασιτεχνικά με την αστρονομία. Η δική του ομιλία προσπαθεί να βρει σημεία επαφής με την ομιλία των αστών. Αφού πρωτύτερα το βλέμμα του, τυχαία στην αρχή, μεθοδικά στη συνέχεια, επιχειρεί να εισχωρήσει στην κοινωνική ζωή τους.

Ο σκηνοθέτης εγγράφει στην ταινία του ορισμένα χαρακτηριστικά στιγμιότυπα απ' τη ζωή αυτή. Δεν ανήκει το βλέμμα αυτό σ' έναν ηδονοβλεψία. Ο voyerisme (ηδονοβλεψίας) στο σύστημα της ταινίας του Πανουσόπουλου αποτελεί πρόσχημα (ή εύρημα, όχι πρωτοφανές οπωσδήποτε) μυθολογικό. Διεκπεραιώνει αυτή την τάση του Χάρη να εισχωρήσει προσωρινά σ' έναν άλλο κόσμο. Διεγείρει τον ίδιο, όσο και την μικροαστή γυναίκα που τελικά έρχεται να τον συναντήσει και κάνει έρωτα μαζί του. Ο νέος δεν είναι καν εραστής. Ζει συμπτωματικά ακόμη ένα συμβάν απ' την «α-κοινωνική», απροσδιόριστη ζωή του.

Ο σκηνοθέτης αφήνει αόριστα να εννοηθεί πως το συμβάν αυτό μπορεί να είναι καταλυτικό. Τόσο για τον ίδιο, όσο και για τη γυναίκα. Υπαινίσσεται μια μορφή σεξουαλικής απελευθέρωσης (για τη γυναίκα), κοινωνικής αναπροσαρμογής (για τον Χάρη). Η πρώτη κανονίζει την επόμενη συνάντηση. Ο δεύτερος αφήνει το ηλιακό φως να μπει στο δωμάτιό του. Κάτι μπορεί ν' αλλάξει. Τίποτε δεν αλλάζει. Ο Πανουσόπουλος δεν διαχειρίζεται ιδεολογικά ούτε τους λούμπεν, ούτε τους μικροαστούς, ούτε τη σχέση του νέου με τη γυναίκα. Θα λέγαμε άφοβα ότι η ιδεολογική του άποψη είναι η αδιαφορία του για οποιονδήποτε ιδεολογικό σχολιασμό αυτών των καταστάσεων κι αυτής της σχέσης. Εκείνο που απορροφά όλη την προσοχή του είναι η περιγραφή της ιστορίας (του ανέκδοτου). Σ' αυτήν δαπανά όλη τη δυνατότητα κι οργανώνει όλη την οικονομία του υλικού του. Απ' την επιλογή της Μπέττυς Λιβανού και του Άρη Ρέτσου ως την τελευταία λεπτομέρεια του μοντάζ. Απ' την προσφυγή ακριβώς σ' ένα «νόμιμο» voyerisme, ως τη μουσική, που χρησιμοποιούνται συντονισμένα για να φορτίσουν το στοιχείο της αναμονής. Γιατί η ταινία του Πανουσόπουλου είναι μια ακόμη ευθύγραμμη αφήγηση αναμονής σ' ελάσσονα τόνο (οι λέξεις εδώ δεν αξιολογούν, αλλά απλά προσδιορί-

ζουν και χαρακτηρίζουν). Αν αφαιρέσουμε τον πειρασμό των μηχανών, που τον παρέσυραν κι αυτόν όπως γράφουμε παραπάνω, στην ταινία του υπάρχει ένα σαφές και απλό αφηγηματικό σύστημα, που ελέγχεται συνέχεια κι αναπτύσσεται λογισμένα απ' τον σκηνοθέτη. Η ικανότητα αυτή όμως είναι κοινός τόπος και για τον τελευταίο ευσυνείδητο επαγγελματία σκηνοθέτη. Στην ανώμαλη εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου τη χειροκροτούμε ακόμη σαν επίτευγμα και τη δείχνουμε σαν παράδειγμα.

«Κινηματογραφικά Τετράδια», τχ. 7, Άνοιξη 1982.

Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται
του Λουκά Κατσίκα

Ένας άντρας. Ο Χάρης. Γύρω στα είκοσι. Ζει με τη χήρα μητέρα του σε ένα διαμέρισμα όπως όλα τα άλλα σε αυτή την αχανή πόλη, στην ουσία όμως βρίσκεται απομονωμένος διαρκώς σε ένα σκοτεινό δωμάτιο. Παρέα του, ένα παλιό τηλεσκόπιο, κληρονομιά από έναν παππού που δεν υπάρχει πια. Ο κόσμος του νεαρού ήρωα είναι οι τέσσερις τοίχοι του δωματίου του και μια σχισμή μέσα από την οποία κόβει κλεφτές ματιές στις ζωές και τα διαμερίσματα των άλλων, των αγνώστων, των γύρω. Η δική του ζωή δεν έχει και τόση σημασία. Τη μέρα σχεδόν δεν υφίσταται. Τη νύχτα αναλώνεται σε περιστασιακές παρέες και βόλτες για να περάσει η ώρα, σε μικροκλοπές και παράνομα χαρτζιλίκια. Τη μοναξιά δεν τη φοβάται. Ίσως και να την αποζητά. Μέχρι τη στιγμή που βλέπει εκείνη...

Μια γυναίκα. Η Στέλλα. Σαράντα και κάτι, παντρεμένη, με έναν άντρα που αδιαφορεί, μια κόρη που μεγαλώνει, μια καθημερινότητα που διανύει τις ίδιες επαναληπτικές τροχιές γύρω της, ένα σπίτι και μια ζωή προσαρμοσμένα στην ίδια μικροαστική φυλακή. Ζει περιτριγυρισμένη από ανθρώπους, στην πραγματικότητα όμως είναι τόσο μόνη. Δείχνει να έχει ανάγκη από κάποιον που θα την προσέξει πραγματικά. Έχει τόσον καιρό να νιώσει αυτό το συναίσθημα. Ο Χάρης έχει στρέψει επάνω της το φακό του. Παρακολουθεί διαρκώς τις κινήσεις της, χωρίς εκείνη να το ξέρει. Προσπαθεί να μαντέψει τις λεπτομέρειες σ' αυτό το βουβό φιλμ που παίζεται αντίκρυ. Μένει ξάγρυπνος τα βράδια, χάνει επαφή με τον έξω κόσμο και τους γνωστούς του, βυθίζεται όλο και περισσότερο στο ηδονοβλεπτικό του άθλημα. Και λίγες μέρες αργότερα συνειδητοποιεί πλέον πως είναι ερωτευμένος μαζί της. Ένα τηλέφωνο αποτελεί προς το παρόν τον μοναδικό του τρόπο για να την προσεγγίσει. Ειδάλλως το κενό ανάμεσά τους μοιάζει αγεφύρωτο.

Μια λεωφόρος. Η απόσταση που χωρίζει το Χάρη από τη Στέλλα. Στη μια πλευρά το διαμέρισμα εκείνου. Στην άλλη το σπιτικό εκείνης. Στη μέση ένας ατέλειωτος ποταμός από οχήματα που περνούν και δεν σταματούν, από ανθρώπους που τρέχουν βιαστικοί, από χιλιάδες ιστορίες που προσπερνούν την κάμερα προς κάποια άγνωστη κατεύθυνση. Θα κυλήσουν μέρες και νύχτες μέχρι που ένα μεσημέρι η Στέλλα αποφασίζει να διαβεί τη λεωφόρο και να φτάσει στο σπίτι του Χάρη. Θα χτυπήσει το κουδούνι και θα εισχωρήσει στον κόσμο του. Από αντικείμενο θέασης θα γίνει υποκείμενο της δράσης και θα πάρει το παιχνίδι από τα χέρια του μακρινού της παρατηρητή στα δικά της. Θα του δοθεί χωρίς πολλά λόγια, επειδή μερικά πράγματα δεν εξηγούνται. Μόνο να τα αισθανθείς μπορείς. Έπειτα θα πάρει το δρόμο της επιστροφής και θα γυρίσει στο σπίτι της. Λίγο πριν φύγει, εκείνος θα αφήσει το φως να μπει και να πλημμυρίσει το σκοτεινό δωμάτιο...

Μια πόλη. Θα μπορούσε να είναι η Αθήνα. Αλλά και οποιαδήποτε άλλη μεγαλούπολη. Το πρωί μοιάζει σκληρή και αφιλόξενη, μια κόλαση από τσιμέντο, την οποία καίει ο καλοκαιρινός ήλιος. Τη νύχτα αποπνέει σαγήνη και κίνδυνο, σφύζει από δυνατότητες, γίνεται σκηνικό όπου όλα μπορούν να συμβούν, και συμβαίνουν τώρα. Η κάμερα περιπολεί τις διάφορες γωνιές της, κρυφακούει, συλλαμβάνει στιγμές. Μια παρέα πιτσιρικάδων ληστεύει ένα συνοικιακό φαρμακείο, ορδές από μηχανόβιους κάνουν κόντρες στους δρόμους, μια υπόγεια διάβαση χρησιμεύει για ψωνιστήρι, ένα βενζινάδικο διανυκτερεύει, ένα ζευγάρι κάνει έρωτα σε μια ταράτσα, ένα drive-in προβάλλει μια ξεφτισμένη τσόντα, μια πολυκατοικία φιλοξενεί ένα πάρτι, παιδιά παίζουν με φλιπεράκια. Μέσα απ' όλα αυτά ο Χάρης περνά χωρίς να αγγίζει. Σαν σκιά που ξεπρόβαλε ξαφνικά από ένα στενό, γλίστρησε ανάμεσα στ' αυτοκίνητα, άφησε βιαστικά σημάδια στην άσφαλτο και χάθηκε ξανά σε κάποια γωνιά. Είναι ο κόσμος του και δεν είναι. Αναπνέει σε αυτόν αλλά δεν του ανήκει πραγματικά. Ακο-

λουθώντας τα βήματά του, ο Πανουσόπουλος συλλαμβάνει ένα μικρό αστικό σύμπαν κατοικούμενο από χαμένες ψυχές, φαντάσματα αληθινής ζωής, ώρες που περνούν και χάνονται και αποστάσεις που πρέπει να καλυφθούν. Η σκηνοθεσία του τονίζει διαρκώς το χάσμα που μεσολαβεί μεταξύ των ηρώων του, γεμίζοντας το χώρο που κινούνται με αντικείμενα που πρέπει να διαβούν, δρόμους που χρειάζεται να διασχίσουν, οικοδομικά τετράγωνα που τους κρατούν μακριά και ερτζιανά κύματα που υποδηλώνουν διαφορετικές συχνότητες που δύσκολα θα συντονιστούν. Αλλά ποτέ δεν ξέρεις...

Ένας σκηνοθέτης. Στη δεύτερη μόλις ταινία του τον βλέπεις με θαυμασμό να αγγίζει ένα σπάνιο δημιουργικό αποκορύφωμα. Εμπνέεται από μια πόλη, έναν καυτό Ιούλιο, μια σειρά νύχτες, ένα παλιό τηλεσκόπιο, έναν εκπληκτικό ηθοποιό (ο Άρης Ρέτσος στο θαυμαστό του ξεκίνημα), έναν τρελό έρωτα, ένα σλάιντ που απεικονίζει «ένα ζευγάρι αστέρων που φαίνονται να ταξιδεύουν μαζί, ενώ στην πραγματικότητα απέχουν πάρα πολλά χιλιόμετρα μεταξύ τους και δεν θα συναντηθούν ποτέ». Στην ουσία, όμως, μαγεύεται από την πιθανότητα δυο εντελώς διαφορετικών μεταξύ τους ανθρώπινων αστερισμών να σμίξουν στο μέσον ενός γαλαξία από μπετόν που απλώνεται δίχως άκρη. Ο Πανουσόπουλος φέρνει μαζί και έπειτα χωρίζει ξανά τις πορείες των δυο πρωταγωνιστών του. Καθένας τους διανύει έναν κύκλο που τον επιστρέφει στο σημείο ακριβώς απ' όπου ξεκίνησε. Μόνο που και για τους δυο αυτό το σημείο σηματοδοτεί και από μια αρχή. Για το Χάρη είναι ο δρόμος που θα τον οδηγήσει από το σκοτάδι στο φως και από τα έγκατα του δωματίου του στον έξω κόσμο. Για τη Στέλλα είναι το κάλεσμα που θα αναζωπυρώσει σβησμένες συναισθηματικές της περιοχές και θα της δώσει προσωρινή χάρη από το συζυγικό κελί της. Στα τελευταία πλάνα του φιλμ δυο όχθες ενός ορμητικού τσιμεντένιου ποταμού καταφέρνουν πια να γεφυρωθούν. Κι έπειτα απομακρύνονται σιωπηλά, έτσι ακριβώς όπως έσμιξαν. Μοιάζει σαν να μη συνέβη τίποτα. Στην πραγματικότητα, όμως, τίποτα δεν είναι πια ίδιο...

Οι *Απέναντι* είναι ένα όνειρο ιδανικής ταινίας που γίνεται σταδιακά πραγματικότητα μπροστά στα μάτια σου. Λιγότερο μια συμβατική αφηγηματική δημιουργία και περισσότερο ένα φιλμ ατμόσφαιρας που καταφέρνει αργά και μεθοδικά να σε βουτήξει στους ήχους και τις εικόνες του_ η ταινία ιδρώνει μέσα στο καλοκαίρι που απεικονίζει, τρέχει σε δρόμους και λεωφόρους, πνίγεται στους θορύβους ενός κόσμου που δεν λέει να κλείσει ποτέ μάτι και αναζητά την αγάπη σε μια πόλη που καθόλου δεν πιστεύει σε αυτήν. Στην πορεία παίρνει το λαϊκό σινεμά και το μεταμορφώνει σε απλή ποίηση της κάθε μέρας...

Σεπτέμβριος 2005

Οι απέναντι: η διπλή ζωή μιας ταινίας

της Ιωάννας Αθανασάτου

I. *«Παλιός» και «νέος» ελληνικός κινηματογράφος. Σωματικότητα και αφήγηση τη στιγμή της νεωτερικότητας.*

Η ταινία *Οι απέναντι* (1981) σε σκηνοθεσία Γιώργου Πανουσόπουλου και σενάριο των Γιώργου Πανουσόπουλου, Πέτρου Τατσόπουλου και Φίλιππου Δρακονταειδή, ανήκει μεν στο σώμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, προβληματίζεται όμως σεναριακά και αφηγηματικά πάνω στη σχέση «παλιού» και «νέου» ελληνικού κινηματογράφου, καθώς και στη σχέση «εμπορικής» και «καλλιτεχνικής» ταινίας (Βακαλόπουλος, 1982). Προχωρώντας λίγο περισσότερο τις σκέψεις αυτές, θα παρατηρούσαμε ότι η ταινία του Πανουσόπουλου δεν ακολουθεί μεν την παράδοση της *προφορικότητας* στην οποία ευθυγραμμίζονται πολλές δημοφιλείς ταινίες του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου 1950-67 (Αθανασάτου, 2001), όμως στο φιλμικό κείμενό της η σωματικότητα λειτουργεί ως αφήγηση, η παρουσία του ηθοποιού λειτουργεί ως πόλος αναφοράς, η δυναμική του σεναρίου και των ηθοποιών εμφανίζεται αναβαθμισμένη.

Η ταινία αυτή λοιπόν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού λειτουργεί τρόπον τινά σαν *γέφυρα* μεταξύ των δύο παραδόσεων (παλιού και νέου ΕΚ), επιτυγχάνοντας μάλιστα να γίνει αποδεκτή και από το ευρύτερο κοινό (αριθμός εισιτηρίων Α' προβολής 116.277 το 1981· τα στοιχεία στο Βαλούκος, 1984) και να παραμένει διαχρονικά γοητευτική.

Προσεγγίζοντας αυτή τη *διπλή σχέση* της ταινίας, διαπιστώνουμε ότι ο Πανουσόπουλος –και οι πολύ αξιόλογοι σεναριογράφοι του– με την πρώτη του

αυτή σκηνοθετική δουλειά μετέχει στο εγχείρημα της *ατελούς νεωτερικότητας* (Λεβεντάκος, 2002) του καλλιτεχνικού κινήματος του ΝΕΚ. Γιατί, όμως, αυτή η νεωτερικότητα εμφανίζεται ως ατελής στη συγκεκριμένη ταινία;

Πρώτα πρώτα, η καλλιτεχνική φόρμα δεν υπερβαίνει το σώμα. Αν εξαφανίσεις το *σώμα* (αναφερόμαστε κυρίως στο σώμα του ηθοποιού Άρη Ρέτσου ως συνολική παρουσία στην αφήγηση και δευτερευόντως, στο δεύτερο μέρος της ταινίας, της ηθοποιού του παλιού ΕΚ Μπέττυς Λιβανού), η μορφική και σεναριακή αναζήτηση δεν φθάνει μέχρι του σημείου να λειτουργήσει αιρετικά ως κινηματογραφική *γραφή*. Η ύπαρξη πολλών μηχανών (μοτοσικλέτες, ηλεκτρονικά παιχνίδια, τηλεσκόπιο) δεν λειτουργεί καθοριστικά για τον νεωτεριστικό χαρακτήρα της ταινίας, συνιστώντας μια πιθανή φουτουριστική αναφορά. Ο κώδικας των περιθωριακών (μηχανόβιων, κλεφτρονιών και του «Αχτένιστου») λειτουργεί ως κώδικας παρανομίας – υπαινιγμός ρήξης με τις κυρίαρχες αξίες του συστήματος, παρακολουθώντας και σε αυτό το σημείο ταινίες του μεταπολεμικού ΕΚ (δες και Κομνηνού, 2001, Αθανασάτου, 2001). Έπειτα υπάρχει ένα τουλάχιστον σημείο ό-



Οι απέναντι: Μπέττυ Λιβανού, Σοφία Αλιμπέρτη.

που η συμπεριφορά του Χάρη θέτει σε αμφισβήτηση το όλο πλαίσιο της αντισυμβατικότητας του χαρακτήρα, και παρουσιάζεται κομφορμιστική και άκρως παραδοσιακή η σχέση και η συμπεριφορά στη χήρα μητέρα του. Μένει και τρέφεται στο σπίτι της, σε ένα δωμάτιο του μικροαστικού διαμερίσματος στη μέση της μεγαλούπολης, κυκλοφορεί γυμνός μέσα στην κουζίνα προκαλώντας τις ηλικιωμένες φιλενάδες της κι όταν της απευθύνει μετά βίας τον λόγο, καθώς εκείνη τον ρωτά πού ήταν, την επιπλήττει: «*Σου έχω πει χίλιες φορές. Εσύ θα μπαίνεις, θα καθαρίζεις και θα βγαίνεις*», αρθρώνοντας τον κλασικό παραδοσιακό ρόλο για τους ρόλους των φύλων και τις αντιλήψεις γι' αυτούς.

Αν όμως ο ΝΕΚ εύστοχα χαρακτηρίσθηκε ως καλλιτεχνικό κινηματογραφικό κίνημα στο μεταίχμιο της αλλαγής της ελληνικής κοινωνίας, καθώς η χειραφετητική νεωτερικότητα μόλις που πρόλαβε να αγγίξει την ελληνική κοινωνία, πριν το πέρασμα σε μια διαλυτική μετανεωτερικότητα (Λεβεντάκος, 2002), ο Χάρης ανταποκρίνεται στον νεωτερικό ρομαντικό μύθο περί αυθεντικότητας, μοναδικότητας και μοναχικότητας και πράγματι υπάρχουν στοιχεία αντισυμβατικότητας στη συμπεριφορά του:



α. Δεν έχει πάρει κανονικό απολυτήριο από το στρατό αλλά απαλλαγή λόγω ψυχικών διαταραχών.
β. Δεν έχει μια κανονική εργασία, αλλά λειτουργεί στο χώρο της παρανομίας, *εκτός όμως της ομάδας*, βάζοντας μάλιστα μόνος αυτός και όρους στο αφεντικό («Αχτένιστος» ο Δημήτρης Πουλικάκος).
γ. Θέλει να σπουδάσει κάτι ασυνήθιστο και ονειρικό (αστρονομία).
δ. Δεν καλύπτεται και δεν ενδίδει σε «εύκολες ερωτικές προτάσεις που του απευθύνουν συνομήλικές του κοπέλες του περιβάλλοντός του, επιθυμώντας μια ώριμη, συναισθηματική γυναίκα. Το στοιχείο της ισχυρής *ατομικότητας* –ο Χάρης διαφοροποιείται τόσο από τα ασφυκτικά μικροαστικά πλαίσια όσο και από τους περιοριστικούς κώδικες των παρανόμων και περιθωριακών– είναι αυτό που σηματοδοτεί τη *στροφή από το κοινωνικό στο υπαρξιακό* (Μπαστέας, Μπακογιαννόπουλος, 2002). Η διερεύνηση του υπαρξιακού στον ΝΕΚ έχει ως αφετηρία το άτομο, την αναζήτηση του αυτόνομου υποκειμένου. Πολύ σωστά παρατηρεί ο Μπαστέας ότι η *εσωτερικότητα* και ο ψυχολογισμός δεν έχουν μεγάλη παράδοση στον ελληνικό κινηματογράφο, όπως άλλωστε και στη λογοτεχνία.

Γι' αυτό και το επίτευγμα του *χαρακτήρα* του Χάρη είναι ακόμη πιο σημαντικό, επίτευγμα που σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στις ικανότητες του ίδιου του χαρισματικού ηθοποιού Άρη Ρέτσου (βλέπε και συνέντευξη Πανουσόπουλου, Έκδοση Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, 2004).

Ο Χάρης των Πανουσόπουλου-Ρέτσου στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου είναι εξαιρετική περίπτωση *εσωτερικού* ήρωα και ταυτόχρονα απόλυτα πραγματικού, «στέκεται» μέσα στην αποδιοριστία του: σχοινοβασία, αισθητικοποίηση, μοναξιά, αβεβαιότητα, αδιέξοδα, αναζήτηση του νοήματος ενσαρκώνονται και αποκτούν υπόσταση μέσω του προσώπου και του σώματος του ηθοποιού. Πρόκειται για *ομιλία χαρακτήρα* (όρος του Bakhtin, 1981) που αναφέρεται όχι μόνο στο λεκτικό στοιχείο της παρουσίας του ηθοποιού, αλλά στο *σώμα* ως υποκείμενο, τη *φωνή* ως υποκείμενο (βλέπε για την εισαγωγή της έννοιας «ζώνης χαρακτήρα» στην ελληνική κινηματογραφική θεωρία, Δοξιάδης, 1993). Ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος τείνει να βασίζεται περισσότερο στον χαρακτήρα, και αυτό συμβαίνει στους *Απέναντι*.

Η φιλμική αφήγηση συγκλίνει στον χαρακτήρα του Χάρη, η στατικότητα του χώρου αναδεικνύει ακόμη περισσότερο τη σημασία του ηθοποιού, το βλέμμα του χαρακτήρα ταυτίζεται με εκείνο του ματιού της κάμερας, η παρουσία του καλύπτει το σχίσμα μεταξύ σώματος και φωνής. Εμείς ως θεατές βλέπουμε την ζωή της Στέλλας/Μπέττυς Λιβανού *όπως* τη βλέπει ο Χάρης από το μάτι του τηλεσκοπίου του.

Όμως ο Πανουσόπουλος προχωρεί ακόμη περισσότερο. Εκθέτει το πρόσωπο του Χάρη –με συνεχή γκρο-πλαν του πρώτου μέρους– και στη συνέχεια το σώμα του, προβάλλοντας ένα ναρκισσιστικό και ταυτόχρονα ηδονοβλεπτικό υποκείμενο. Ο Χάρης ως υποκείμενο είναι ταυτόχρονα ορών και ορώμενος, περιφέρεται σχεδόν γυμνός σε μεγάλο μέρος της ταινίας, πάντα στο φόντο της στατικότητας των εσωτερικών χώρων. Η ιδιότυπη αυτή ερωτική παρουσία συμμετέχει στη διαλεκτική ματιού και βλέμματος των χαρακτήρων και του θεατή, θέτοντας μάλιστα νέους όρους στη συζήτηση που άνοιξε η L. Mulvey (Mulvey, 1974), ιδρύοντας το πεδίο της φεμινιστικής κριτικής φιλμικής θεωρίας. Αυτή τη φορά είναι το *ανδρικό σώμα* που εκτίθεται στη σκοποφιλία του/της θεατή, ενώ το γυναικείο σώμα της Μπέττυς Λιβανού, παρότι είναι το αντικείμενο του ηδονοβλεπτικού βλέμματος του χαρακτήρα (και του θεατή) εμφανίζεται τις περισσότερες φορές ντυμένο. Σ' αυτό το παιχνίδι των ανατροπών του «οράν και οράσθαι» η λειτουργία του ματιού και του βλέμματος παραμένει το μοναδικό διαθέσιμο μέσο για την έκφραση της *επιθυμίας*.

II. Οι απέναντι *και η* Μικρή ερωτική ιστορία *(«Δεκάλογος 6»).*

Εσωτερικότητα, ηθική και έρωτας

Όπως έχει επισημανθεί ήδη από την ελληνική κινηματογραφική κριτική (Μπακογιαννόπουλος, 2002), η ταινία *Οι απέναντι*, γυρισμένη το 1981 στην Ελλάδα, παρουσιάζει αρκετές σεναριακές ομοιότητες με την ταινία *Μικρή ερωτική ιστορία*, η οποία γυρίσθηκε με δύο διαφορετικές εκδοχές το 1988 στην Πολωνία σε σκηνοθεσία του μεγάλου πολωνού σκηνοθέτη Κισλόφσκι με τη συνεργασία του Πράιζνερ. Σύμφωνα με τη βασική ιστορία, ο νεαρός Τόμεκ παρακολουθεί με κιάλια και κατόπιν με τηλεσκόπιο τη γειτόνισσά του απέναντι, τη Μάγκντα, μια κοπέλα που δέχεται διάφορους εραστές. Σε κά-

ποια στιγμή ο Τόμεκ προκειμένου να την προσεγγίσει της τηλεφωνεί και την κάνει να έλθει στο ταχυδρομείο όπου εργάζεται, για να εισπράξει δήθεν κάποια εμβάσματα. Ύστερα από διάφορες αποτυχημένες προσπάθειες να προσελκύσει την προσοχή της την προσεγγίζει άμεσα και της αποκαλύπτει το μυστικό του, σπάζοντας τον κώδικα της απόστασης του ηδονοβλεψία από το αντικείμενο της επιθυμίας του. Όταν η Μάγκντα, η οποία πιστεύει μόνο στις σαρκικές σχέσεις, τον ρωτάει «Τι θέλεις;», εκείνος της απαντά πληγωμένος ότι την αγαπάει. Σύμφωνα με το τέλος της τηλεοπτικής εκδοχής, όταν η Μάγκντα πηγαίνει στο ταχυδρομείο εκείνος της λέει απλά: «Δεν σε παρακολουθώ πια». Αντίθετα, το τέλος της μεγάλου μήκους κινηματογραφικής εκδοχής, στο οποίο οι σκηνοθέτες ακολούθησαν τη διαίσθηση της πρωταγωνίστριας Grazyna Szapolowska, είναι περισσότερο επεισοδιακό. Ο Τόμεκ αποπειράται να αυτοκτονήσει, συντετριμμένος από την απομυθοποίηση του έρωτα και την απόγνωση που τον οδηγεί η κυνική στάση της αγαπημένης του. Όταν βγαίνει από το νοσοκομείο, το παιχνίδι αντιστρέφεται, η Μάγκντα, παρά τις προηγούμενες πεποιθήσεις της, ερωτεύεται τρελά τον Τόμεκ, είναι εκείνη τώρα που κοιτά από το δωμάτιο του νεαρού και βλέπει το θλιβερό ανθρώπινο τοπίο που έβλεπε και εκείνος. Το τέλος παραμένει ανοικτό, όμως έχουν συμβεί καταλυτικά γεγονότα (Έκδοση 36ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1995, στην οποία περιλαμβάνονται αποσπάσματα συνεντεύξεων του σκηνοθέτη).

Είναι προφανές ότι οι δύο ιστορίες που αποτυπώθηκαν κινηματογραφικά σε δύο ευρωπαϊκές χώρες σε δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές της δεκαετίας του '80, στο πλαίσιο των νέων πραγματικοτήτων της ευρωπαϊκής πόλης, εμφανίζουν αρκετές ομοιότητες, αλλά και βασικές διαφορές. Καταρχάς παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον πως οι δύο κινηματογραφικοί δημιουργοί επέλεξαν, ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο, το ίδιο βασικό πυρήνα μυθοπλασίας (ο οποίος έχει πάντως κινηματογραφική προϊστορία). Ακόμη και οι ρόλοι που αποδίδονται στα φύλα παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες. Η όμορφη γυναίκα είναι και στις δύο ταινίες η πιο έμπειρη, αυτή που *μυεί* τον νεαρότερό της ερωτευμένο άνδρα. Η μία επιστρέφει στους εραστές της, η άλλη στην μικροαστική οικογενειακή της καθημερινότητα.

Στην περίπτωση του Χάρη ο έρωτας αποτελεί ένα άνοιγμα στο φως, στην ταινία του Κισλόφσκι το τέλος είναι δραματικό και διφορούμενο. Θα μπορέσει η αλλαγή της Μάγκντα να ξαναφέρει τον Τόμεκ στο έδαφος της αγάπης μετά από όσα συνέβησαν;

Είναι προφανές ότι διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις, διαφορετική παράδοση του «μέσου» στις δύο εθνικές κινηματογραφίες αλλά και διαφορετικές προσωπικές στάσεις των δημιουργών οδηγούν σε ουσιώδεις διαφοροποιήσεις στην ανάπτυξη του ίδιου θέματος.

Από την άλλη πλευρά, από *το κοινό υπόβαθρο,* το οποίο συνιστούν κυρίως το υπαρξιακό κενό, η μοναξιά της άχρωμης πόλης των δυτικών κοινωνιών, η απόσυρση του ενδιαφέροντος από το κοινωνικοπολιτικό πεδίο, η τυποποίηση των ατομικών και κοινωνικών συμπεριφορών, η αδυναμία επικοινωνίας διαφορετικών κόσμων και αντιλήψεων, αλλά και η ανάγκη υπέρβασής τους, προκύπτουν ουσιώδη σημεία συνάντησης των δύο ταινιών.

Ακόμη περισσότερο που και οι δύο ταινίες κινούνται στους δρόμους της *εσωτερικότητας*. Το ενδιαφέρον είναι στραμμένο προς τα μέσα, το βλέμμα είναι *υποκειμενικό*. Πρόκειται «για ένα βλέμμα προς τα μέσα, ή από μέσα, προς τον έξω κόσμο», όπως παρατηρεί ο Νίκος Κολοβός για τα χαρακτηριστικά του έργου του Κισλόφσκι. Παρά το γεγονός ότι η ταινία του Πανουσόπουλου έχει περισσότερες κοινωνικές αναφορές, και εδώ το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στις υπαρξιακές καταστάσεις που βιώνουν τα άτομα, σ' αυτό που συμβαίνει στον εσωτερικό κόσμο, στη σκέψη, τη φαντασία, την επιθυμία, την άρνηση ή την αποδοχή, συνιστώντας ένα ακόμη *σημείο συνάντησης των δύο φιλμικών κειμένων*.

Η κύρια διαφοροποίηση συντελείται, κατά τη γνώμη μου, σε αυτό που αποκαλείται ηθικό επίπεδο. Στην ταινία του Πανουσόπουλου, η επιθυμία είναι ολοφάνερη, το συναίσθημα υπονοείται, για αγάπη δεν γίνεται λόγος. Το κλίμα αντισυμβατικότητας και ελευθεριότητας που επικρατεί στις αρχές της δεκαετίας του '80 στην ελληνική κοινωνία και ειδικότερα στη νεολαία έχει αποτελέσει σαφώς αφετηρία της κινηματογραφικής αφήγησης σ' αυτήν όπως και σε άλλες ταινίες της περιόδου (βλέπε Αθανασάτου, 2002, για την ταινία *Ρεβάνς* του Νίκου Βεργίτση). Αντίθετα, *η θέση του Κιαλόφσκι απέναντι στην*

έννοια έρωτας/αγάπη συνδέεται με μια ηθική αγωνία. Όπως σημειώνει ο Κολοβός σε ένα από τα σπάνια κείμενα της ελληνικής κινηματογραφικής γραμματείας και κριτικής για το έργο του Κισλόφσκι, «Η ηθική αγωνία δεν έχει τέλος. Αρχίζει συνέχεια. Αναδιπλώνεται, πτυχώνεται, εξασθενεί, επανακάμπτει. Τα ερωτήματα που γεννά με ακατάσχετη συχνότητα, εξακολουθούν να προβάλλουν, ανεπαρκώς αφοπλισμένα και προσκαίρως ανεσταλμένα. Η μόνη απάντηση που μπορεί να τους δώσει ο άνθρωπος, προκειμένου να περιχαρακώσει σ' ένα *εκείθεν,* είναι κατά τον Κισλόφσκι ο έρωτας, η αγάπη». Επίσης σε πρόσφατη μελέτη του ο Θεόδωρος Σούμας σημειώνει: «Στο έργο του Κισλόφσκι σημαίνοντα ρόλο παίζει ο στοχασμός περί ηθικής, η χριστιανική σκέψη... Ο *Δεκάλογος* (1988), οι δέκα τόσο πρωτότυπες τηλεταινίες του αποτελούν πραγματείες περί ηθικής, που θέτουν έμμεσα το ζήτημα της σχέσης του ηθικού νόμου και της κοινωνικής ηθικής εντολής με την ελεύθερη δραστηριότητα του ανθρώπου... Το νοηματικό διάγραμμα του *Δεκάλογου* αναφέρεται πρωτογενώς στο σχήμα νόμος-παράβαση-συνέπεια...». Είναι προφανές ότι ο πολωνός σκηνοθέτης είναι επηρεασμένος από την καθολική αντίληψη περί *ενοχής.* Σύμφωνα με την προσέγγιση του Σούμα για την έκβαση της *Μικρής ερωτικής ιστορίας*, το τέλος της κινηματογραφικής εκδοχής είναι πράγματι αισιόδοξο, καθώς και «οι δύο ήρωες αρχίζουν να ψάχνουν για μία νέα εκδοχή, μία διαφορετική διέξοδο, όπου αρχίζουν να παίζουν ένα νέο ρόλο η κατανόηση και το έμπρακτο συναίσθημα».

Μια ανάλογη αισιοδοξία αποπνέει και το *ανοιχτό* τέλος των *Απέναντι,* όμως εδώ *η υπέρβαση* του έρωτα και το σπάσιμο της απομόνωσης του Χάρη γίνεται φευγαλέα, ηθικά διακυβεύματα και διλήμματα δεν τίθενται, οι δύο εραστές μπορεί να ξαναβρεθούν, μπορεί όχι, συνέπειες δεν υπάρχουν. Το άγγιγμα της ταινίας πάνω στη δύναμη και το μυστήριο του έρωτα μοιάζει φευγαλέο, καθώς φευγαλέο υπήρξε και το άγγιγμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου σε αυτή τη σημαντική στιγμή της νεωτερικότητας στην ελληνική κοινωνία.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αθανασάτου Γιάννα, 2001, *Ελληνικός Κινηματογράφος 1950-67. Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatec, Αθήνα.

Αθανασάτου Γιάννα, 2002, «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Προσεγγίσεις στην αναζήτηση γυναικείας ταυτότητας», στο Λεβεντάκος Διαμαντής (σύνταξη-εισαγωγή), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών και Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, σελ. 159-170.

Βακαλόπουλος Χρήστος, 1982, «Μυθολογίες, μυθοπλασίες», «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 31, Αθήνα, σελ. 15-20.

Βαλούκος Στάθης, 1984, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα.

Bakhtin M., 1981, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, Texas.

Δοξιάδης Κύρκος, 1993, *Ιδεολογία και τηλεόραση. Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*, Πλέθρον, Αθήνα.

Κολοβός Νίκος, 1995, «Ο ειρμός του τυχαίου», στο Μιχάλης Δημόπουλος, Αχιλλέας Κυριακίδης, *Krzysztof Kieslowski*, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και Εκδόσεις Καστανιώτη, σελ. 135-145.

Κομνηνού Μαρία, 2001, *Από την Αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα.

Κλαμπατσέα Άντα, 2002, «Νεωτεριστικές χειρονομίες. Εκούσια ενθύμηση ασυνέχειας», στο Λεβεντάκος Διαμαντής, *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, 2002, όπ.π., σελ. 101-116.

Λεβεντάκος Διαμαντής, 2002, «Περιορισμοί και προτάγματα. Μια εισαγωγή», στο Λεβεντάκος Διαμαντής, *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, όπ.π., σελ. 5-10.

Μπακογιαννόπουλος Γιαννης, 2002, «Ένα σύντομο ιστορικό», στο Λεβεντάκος Διαμαντής, *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, όπ.π., σελ. 11-34.

Μπαστέας Παναγιώτης, 2002, «Από το κοινωνικό στο υπαρξιακό», στο Λεβεντάκος Διαμαντής, *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, όπ.π., σελ. 123-144.

«Οι απέναντι», 2004, συνέντευξη του Γιώργου Πανουσόπουλου, στο Μίμης Τσακωνιάτης, *Γιώργος Πανουσόπουλος*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα, σελ. 21-25.

«Μικρή ερωτική ιστορία», 1995, συνέντευξη του Κριστόφ Κισλόφσκι, στο Μιχάλης Δημόπουλος, Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), Krzystof Kieslowski, 36ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, σελ. 199-202.

Mulvey Laura, "Visual pleasure and Narrative cinema", στο K. Kay, G. Peary (ed), *Women and the cinema. A critical anthology*, Dutton, New York, 1977, σελ. 412-428.

Σούμας Θεόδωρος, 2005, «Έκσταση και όραμα στο έργο των κινηματογραφικών δημιουργών», υπό δημοσίευση στον τόμο *Οράματα. Η Τέχνη ως διαμεσολάβηση*, Πλέθρον, Αθήνα.

Οκτώβριος 2005

ΜΑΝΙΑ (1985)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Φωτογραφία**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Ήχος**: Μαρίνος Αθανασόπουλος. **Μουσική**: Νίκος Ξυδάκης. **Καλλιτεχνική διεύθυνση**: Νίκος Περάκης. **Εκτέλεση Παραγωγής**: Γιώργος Τσεμπερόπουλος. **Ηθοποιοί**: Alessandra Vanzi (Ζωή), Άρης Ρέτσος (φύλακας), Αντώνης Θεοδωρακόπουλος (Μηνάς), Σταύρος Ξενίδης (επικεφαλής αστυνομικός). **Παραγωγή**: Γιώργος Πανουσόπουλος, ΕΚΚ, Spentzos Film, Synergasia Ltd. **Διάρκεια**: 92 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm.
Φεστιβάλ: Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1986.
Διακρίσεις: Ερμηνείας β' ανδρικού ρόλου (Άρης Ρέτσος) [Κρατικό βραβείο ερμηνείας 1986].

Η ηρωίδα της ταινίας, η Ζωή, μένει σε μια σύγχρονη μεγαλούπολη, όπως η Αθήνα. Αποτελεί κομμάτι μιας αναπτυσσόμενης τεχνοκρατικής κοινωνίας ενώ ταυτόχρονα νιώθει κλεισμένη στο ατομικό της καβούκι χωρίς διέξοδο. Κανείς από αυτούς που την ξέρουν –ούτε η ίδια βεβαίως– θα μπορούσε ποτέ να φανταστεί τη μεταμόρφωσή της εκείνο το καλοκαιρινό απόγευμα στον Εθνικό Κήπο. Το δράμα εκτυλίσσεται στη μικρή ζούγκλα που θα μείνει για πάντα περικυκλωμένη από τη μεγάλη τσιμεντένια ζούγκλα της πόλης. Η Ζωή θα χάσει εκεί μέσα τον εαυτό της. Χωρίς ταυτότητα, χωρίς απολύτως κανένα σκοπό, είναι πια ένα γνήσιο στοιχείο της φύσης και θα σκορπίσει τον όλεθρο στην ήρεμη ζωή του πάρκου, με καταστρεπτικές συνέπειες.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Υπάρχουν στα μέρη μας κάποιες ζεστές μέρες στην αρχή του καλοκαιριού όπου μπορεί να συμβούν τα πάντα. Μέρες μυστικές. Κανείς ποτέ δεν μπόρεσε να ξέρει πότε θα 'ρθουν. Μέρες διπλές υπάρχουν στο ημερολόγιο και πάλι δεν υπάρχουν. Ανάμεσα στις αυγές και στις νύχτες τους «ουκ έστιν Χρόνος». Εκεί κατά το απομεσήμερο, το Παρόν απλώνεται απεριόριστα πίσω και μπρος. Τότε βγαίνουν και ζουν ανάμεσά μας όντα του Μύθου, υπαρκτά κι ανύπαρκτα σαν τις μορφές των ονείρων μας.

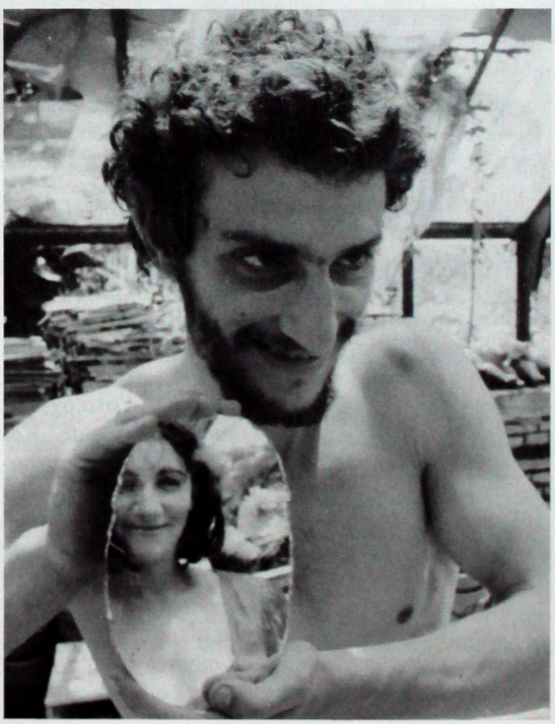
Ήταν μια μέρα σαν κι αυτές πέρσι τον Ιούνιο που η ηρωίδα μας βρέθηκε μες στη μικρή ψεύτικη ζούγκλα του Εθνικού Κήπου· στην καρδιά της Πόλης που μεγάλωσε μαζί της. Ήταν μια μέρα σαν εκείνες που ένας παλιός θεός «κρούει» τους ανθρώπους. Δαίμονας της χαράς, ελευθερώνει τον πιστό απ' τα δεσμά της Ανάγκης κι η παντοδύναμη Φύση αλλάζει τους Νόμους της για χάρη Του.
Μια τέτοια μέρα... στις αρχές του καλοκαιριού...
ΑΘΗΝΑΙ 1984 μ.Χ.

Η «ανατολή» της γυναίκας σε μια άλλη κατάσταση

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Με την τρίτη του δημιουργία ο Γιώργος Πανουσόπουλος αναπτύσσει πλατιά μια «θέση» που είχε πρωτοεκφράσει μ' ένα μικρό φιλμ, το *Παρασκευή 9 Αυγούστου*, το 1972. Ότι ο οργανωμένος, τεχνολογικός και λογικός κόσμος μας δεν είναι παρά ένα περίβλημα, σαν τη φλούδα της Γης που μέσα της

Μανία: Άρης Ρέτσος.





Μανία: Alessandra Vanzi.

κρύβεται ακόμα η φωτιά. Κι όπως τα ηφαίστεια κι οι σεισμοί διαλύουν σαν τραπουλόχαρτα τις πιο περήφανες κατασκευές μας, έτσι κι ο κόσμος μας μπορεί, σε κάθε στιγμή, να παρασυρθεί από τις μυστικές, αρχέγονες δυνάμεις της φύσης.

Η ανατροπή αυτή μπορεί να γίνει σε δυο επίπεδα. Από τη μια στο φυσικό-κοσμικό και στα ένστικτα, από την άλλη στο λογικό-παράλογο και στο σχίσμα της πνευματικής-ψυχικής προσωπικότητας. Και τα δυο επίπεδα μπορούν να μελετηθούν - εκφραστούν από το υποκείμενο προς τα έξω, ή από την τρίτη ματιά, της «κοινωνίας» προς το υποκείμενο. Η άποψη του καλλιτέχνη θα είναι ταυτισμένη με του φορέα της «έκρηξης», ή θα είναι κλινική μελέτη ή ένας συγκερασμός των δύο στάσεων.

Ο Πανουσόπουλος παίρνει μια αξιοσημείωτη απλή ιστορία. Μια νέα γυναίκα, με οργανωμένη οικογενειακή και επαγγελματική ζωή, με σύζυγο και παιδί, αλλά πολύ περισσότερο αφοσιωμένη στη δουλειά της, τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Λογική υπεραναπτυγμένη, επικίνδυνη απομάκρυνση από τις φυσικές εκφράσεις, νευρική υπερένταση.

Ο σκηνοθέτης διαλέγει το πιο ήμερο και αθώο, το πιο τιθασευμένο και γνωστό περιβάλλον, τον Εθνικό Κήπο, για να προκαλέσει την ποιοτική μεταβολή. Ένας παράξενος φύλακας, ηλιοκαμένος, με τεράστια πυρετικά μάτια, σαν μορφή του Φαγιούμ, μιλάει για τάφους κάτω από το χώμα, για τη μυστική, παράφορη ζωή των φυτών, για την αναμενόμενη έλευση μιας νεράιδας. Η γυναίκα χάνεται μέσα στις βραγιές, βλέπει μια σκηνή με τη βασίλισσα Αμαλία να κατεβαίνει από το παλιό παλάτι, αλλά όχι, είναι γύρισμα ταινίας, αλλά ναι, τα μάτια της «Αμαλίας» στέλνουν ανεξιχνίαστα μηνύματα. Ένα ζευγαράκι σε περίπτυξη, ένα χέρι τολμηρό, πάλι και πάλι, τα γυαλιστερά μάτια ενός ηδονοβλεψία,

στεναγμοί, οι φωνές των πουλιών και των ζώων δυναμώνουν, η πόρτα του κήπου είναι φραγμένη με σωρούς χόρτα, ένα υπέροχο παγώνι την κλείνει με τα φτερά του, το μάτι του σε καρφώνει, πέφτουν τα γυαλιά, το καπέλο, μια ομάδα ινδουιστών την περιβάλλουν χορεύοντας και ψέλνοντας, λιποθυμία.

Η γυναίκα «ανατέλλει» σε μιαν άλλη κατάσταση, δεν ξέρει κανένα από το παρελθόν της, τρώει, παίζει, ενώνεται ερωτικά με το φύλακα, σάτυρο τώρα πια, ξεσηκώνει τα παιδιά, τα ζώα, σε μια νέα αθωότητα, σε μια νέα φυσική τάξη που διαταράσσει και σκορπίζει την παλιά. Είναι μια βασίλισσα της ζούγκλας, φλογάτη, μεγαλόπρεπη, με την αρχαία δύναμη και τον άνεμο υπηρέτη της.

Ο Πανουσόπουλος χρησιμοποιεί αξιοσημείωτα τα ρεαλιστικά, απλά, κοινότοπα στοιχεία και αθώα παιδιά, για να δημιουργήσει *το υπερβατικό του σχήμα*. Σαν δουλειά παραγωγής, η ταινία είναι μοναδικό επίτευγμα για τον κινηματογράφο, λύνοντας άπειρα τεχνικά προβλήματα. (Όπως πάντα, εδώ φαίνεται η εξαιρετική συμβολή των άλλων μελών αυτής της «ομάδας», του Νίκου Περάκη στην καλλιτεχνική διεύθυνση και του Γιώργου Τσεμπερόπουλου στη διεύθυνση παραγωγής). Οι εικόνες, σαν πλάνα, σαν φωτογραφία, οι ρυθμοί του μοντάζ, η θαυμάσια μείξη των ήχων (πολύ καλή η μουσική του Νίκου Ξυδάκη) συνθέτουν ένα οπτικοακουστικό σύνολο μεγάλης δύναμης και λεπτών ισορροπιών.

Τι είναι, λοιπόν, εκείνο που σε αφήνει κάπως ανικανοποίητο, σε μια τόσο ωραία δουλειά; Είναι η έλλειψη άξονα προσέγγισης και θεματικής παρατήρησης και η συνακόλουθη μοιραία ατολμία. Ο Πανουσόπουλος θέλησε να μας κάνει κοινωνούς της μεταβολής και συγχρόνως να παρακολουθήσει την αντίδραση της κοινωνίας, αστυνομικούς, εισαγγελείς, περίεργους, μαμάδες. Δράσεις ρεαλιστικές σε παραλληλία μ' ένα φαινόμενο που κι ο ίδιος το βλέπει υπερβατικά και θετικά, όχι κλινικά. Έτσι το αποδυναμώνει, βαθμιαία οδηγεί στο αδιέξοδο. Είναι χαρακτηριστικό ότι η ταινία ως τη μέση «ανεβαίνει», ενώ κατόπιν εξασθενίζει, παρά την ένταση της οπτικοακουστικής έκφρασης.

Το σχεδόν «ρεαλιστικό» κυνήγι της γυναίκας δεν επιτρέπει πια ούτε την ανάπτυξη και το ξεχαλίνωμα των ενστίκτων και των αισθήσεων. Μετά το «σμίξιμο» με το σάτυρο, ο ερωτισμός εξαφανίζεται αντί να γίνεται κυρίαρχος. (Ακόμη κι αυτό είναι μονόπλευρα φορτισμένο από τον υπέροχο Άρη Ρέτσο κι όχι από την αδρανή, πάντα ντυμένη και αξιοπρεπή Αλεσάντρα Βάντσι).

Δεν γίνεται κοσμογονία αλλά μόνο μια σύγχυση, φυγής και κυνηγητού, τόσο στα ζώα όσο και στους ανθρώπους. Όμως η αποδέσμευση των φυσικών δυνάμεων εξυπακούει μια ριζική ανατροπή και καταστροφή της τάξης. Στη μέση της ταινίας ένα «αρπαγμένο» πιστόλι εκπυρσοκροτεί κι ένας αστυφύλακας πέφτει. Και μετά τίποτε.

Το πρόβλημα εντείνεται με την έλλειψη κεντρικού σημείου όρασης. Αν οι εικόνες του ανώνυμου ερωτικού ζευγαριού μας ταράζουν, είναι γιατί ο σκηνοθέτης μάς ταύτισε έντεχνα με τη ματιά της ηρωίδας. Όσο προχωρεί η ταινία, έχουμε όλο και περισσότερο γοργά πλάνα του «χάους», σε αντιπαράθεση με το πρόσωπο της ηρωίδας που κοιτάζει δεξιά-αριστερά. Έτσι μένουμε ξεκρέμαστοι και δεν επιδρά άμεσα πάνω μας η όμορφη κλιμάκωση των εικόνων και του μοντάζ. Και σίγουρα η πρωταγωνίστρια δεν βοηθάει πολύ, ούτε και το «αποκομμένο» ντουμπλάζ της.

Σε κατακλείδα, αισθάνομαι ότι η ανάλυση κάποιων «προβλημάτων» της ταινίας μπορεί να με παρέσυρε και να μην αισθανθείτε ότι αξίζει τον κόπο να δείτε τη *Μανία*. Θα ήταν λάθος. Είναι ένα από τα πιο δυναμικά, καλογυρισμένα και όμορφα ελληνικά φιλμ. Απλώς οι απαιτήσεις κινήθηκαν στο υψηλό επίπεδο που θέτει η ίδια η ταινία, καθώς και η αξία και η δημιουργικότητα του Πανουσόπουλου που μας χάρισε τους *Απέναντι*.

«Καθημερινή», 29.11.1989.

Επιστροφή στο δέος

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Μέχρι τώρα είχαμε ηθοποιούς, τεχνικούς, σκηνοθέτες. Χάρη στον Γιώργο Πανουσόπουλο και τη *Μανία* διαθέτουμε τον πρώτο *κινηματογραφιστή*, δηλαδή κάποιον που αντιλαμβάνεται την ταινία του σαν προέκταση του σώματός του, της φυσικής του υπόστασης, του βλέμματός του, της άμεσης σχέσης του με τα πράγματα: ο λόγος ύπαρξης της *Μανίας* είναι τόσο αυθαίρετος (και τόσο φυσιολογικός ταυτόχρονα) όσο κι εκείνος της εικοσάχρονης ταύτισης του Πανουσόπουλου με τον κινηματογράφο. Να γιατί ο πραγματικός πρωταγωνιστής

της *Μανίας* δεν είναι ούτε κάποια πλοκή, ούτε κάποιο μήνυμα, ούτε κάποιος ηθοποιός, ούτε καν μερικές «ωραίες εικόνες»: ο πραγματικός σταρ της ταινίας είναι ο άνθρωπος που την έκανε, κάποιος που δεν φροντίζει να κρυφτεί επιμελώς πίσω απ' την κάμερα αλλά εκτίθεται σωματικά την κάθε στιγμή μέσα απ' την τρεμάμενη *παρουσία* της ματιάς του. Σε μια κινηματογραφία γεμάτη προστατευμένους σκηνοθέτες-αφέντες, απόλυτους άρχοντες των ταινιών, δεσπότες των εικόνων και των ήχων, ο Πανουσόπουλος και ο Τορνές είναι ό,τι το πιο σωματικό, δηλαδή ό,τι το λιγότερο εφησυχασμένο διαθέτουμε.

Ας σταθούμε όμως λίγο στην ταινία: η *Μανία*, αυτή η απλή βόλτα μιας γυναίκας στο πάρκο, δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα άνοιγμα στο δέος που υποβάλλει η πραγματικότητα και ο κόσμος, στο ίδιο εκείνο δέος που συναντάει κανείς όταν σταματήσει να βλέπει τον κόσμο με τα μάτια των ιδεών και βαλθεί να τον δει και να τον ακούσει όπως μόνο ένας κινηματογραφιστής γνωρίζει: με τις *αισθήσεις* του. Να γιατί στη *Μανία* τα ζώα του πάρκου και οι μπάτσοι κυκλοφορούν εξίσου ζαλισμένοι – δεν υπάρχει καμιά ιδεολογία να φορτώσει τα πράγματα, που σαρώνονται εδώ από τη δύναμη μιας ματιάς, από την πίεση ενός βλέμματος που εξακοντίζεται και ησυχάζει μόνο όταν αγγίζει την υπέρβαση, όταν το δέος μετατρέπεται σε δέηση και η πόλη ανακαλύπτει το κρυφό νήμα που την κάνει να υπάρχει, όταν υποκλίνεται σ' αυτό που την ξεπερνά και που δεν διατυπώνεται εύκολα, δεν αναγνωρίζεται παρά μόνο στους εξαίσιους ήχους μιας φωνής που υπερίπταται στα τελευταία πλάνα στους ήχους του τραγουδιού του Νίκου Ξυδάκη που ερμηνεύει η Ελευθερία Αρβανιτάκη.

Η *Μανία* είναι λοιπόν μια ασυγκράτητη ταινία που συμπυκνώνει τη θέληση του Πανουσόπουλου να εκφραστεί κινηματογραφικά χωρίς να κολλήσει πουθενά, ακόμα και στην ψυχολογία της ηρωίδας, η οποία παραμένει ένα μυστηριώδες πρόσωπο που στο τέλος γίνεται ακόμα πιο μυστηριώδες (και γι' αυτό ακριβώς τον λόγο *απόλυτα κινηματογραφικό*, πλάσμα ενός βλέμματος). Καμιά σχέση εδώ με την ψυχοπαθολογία: αυτή η γυναίκα, που σε μια αμερικάνικη ταινία θα ήταν μια κοινή τρελή, παρουσιάζεται και χάνεται χωρίς να δίνει λόγο σε κανένα. Μόνο ο Πανουσόπουλος είναι σε θέση να τη συλλάβει για μια στιγμή, δεν τη μετατρέπει όμως σε μαριονέτα αλλά υποκλίνεται μπροστά της. Ο κινηματογραφιστής δεν βρίσκεται εκεί για ν' αποδείξει κάτι αλλά για να παραδοθεί σ' αυτό, παρασυρόμενος από την ένταση της ματιάς του.

Ούτε ιδεολογία ούτε ψυχολογία λοιπόν υπάρχουν στη *Μανία* (παρά μόνο ως σκιές, που εγκαταλείπονται γρήγορα – τα κομπιούτερ έτσι κι αλλιώς είναι χαλασμένα και η εξουσία μάλλον ανίκανη, παρά απειλητική). Αλλά ο θεατής δεν θα συναντήσει ούτε κάποιου είδους μπαγιάτικη κινηματογραφοφιλία. Οι κριτικοί απογοητεύθηκαν γιατί δεν αναγνώρισαν στην ταινία τις σταθερές μιας ταινίας είδους, μιας άσκησης καλού μαθητή απέναντι στον αμερικάνικο κινηματογράφο ή μάλλον συγκρίνοντάς την μ' αυτές δεν ένιωσαν καλυμμένοι. Η εξέλιξη όμως ενός κινηματογραφιστή είναι προσωπική του υπόθεση. Το αίτημα της έκφρασης δεν μπορεί να σταματήσει εκεί που οι λέξεις υποδεικνύουν. Αν ο Πανουσόπουλος είχε πολλαπλασιάσει τις δράσεις, αν είχε επιδοθεί σε ένα είδος Σπίλμπεργκ τσέπης, φαντάζομαι ότι πολλοί αρθρογράφοι θα είχαν μείνει ικανοποιημένοι. Να όμως που δεν έγινε κάτι τέτοιο: η *Μανία* λάμπει ακριβώς εξαιτίας της μοναδικότητάς της και συγγενεύει περισσότερο με το αίσθημα λύτρωσης που υπάρχει σ' ένα διήγημα «χωρίς υπόθεση» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, παρά με τις παραγεμισμένες γαλοπούλες που αποτελούν οι ταινίες του Λούκας. Η απουσία πλοκής του Παπαδιαμάντη, η εμμονή στη λάμψη του περιστατικού, που αρκεί για να μας ενώσει με κάτι, να τι ανακαλύπτει η *Μανία*, ταινία μιας και μοναδικής σεκάνς, γεγονός αδιανόητο για οποιαδήποτε αμερικάνικη ταινία.

Το θέμα του Πανουσόπουλου είναι η ελευθερία σε συνθήκες εγκλεισμού, η μετατροπή της φυλακής σε φως. Το θέρετρο στο *Ταξείδι του μέλιτος*, το διαμέρισμα στους *Απέναντι* και ο κήπος της *Μανίας* δίνουν λαβές στους ήρωες των ταινιών για να ξαναγίνει η ελευθερία εσωτερική υπόθεση. Κανένα καταφύγιο δεν αναζητάται, ούτε στην Ιστορία, ούτε στον εγωισμό του ατόμου που «*την κάνει*», ούτε στον ίδιο τον κινηματογράφο. Μια ταινία είναι εσωτερική υπόθεση· να γιατί τα σαράντα χιλιάδες εισιτήρια της *Μανίας* αποκτούν πολύ μεγαλύτερο ειδικό βάρος από τα διακόσιες χιλιάδες εισιτήρια της *Ελένης του λαού μας*, όπως έγραφε η διαφήμιση του Παντελή Βούλγαρη.

«Αντί», τχ. 306, 1985.

Άτακτες σκέψεις για μια ακατάτακτη ταινία. Με αφορμή τη *Μανία*
του Θάνου Αναστόπουλου

Άλλη μια μέρα στην Αθήνα. Η Ζωή, στέλεχος σε μια πολυεθνική εταιρεία πληροφορικής, επιλέγεται ανάμεσα από άλλους συναδέλφους της για να μετεκπαιδευθεί στην Αμερική, εξαιτίας του λαμπρού της βιογραφικού και του ιδανικού ψυχολογικού της προφίλ, όπως αυτό αναλύθηκε από τον υπολογιστή της εταιρείας. Επιστρέφοντας στο σπίτι βρίσκει την πεθερά της ν' ανάβει κεριά στο μπαλκόνι, με αφορμή τον εορτασμό της ημέρας της Αναλήψεως. Προσπερνά με περιφρόνηση μια τέτοια εκδήλωση παραλογισμού, αποτρέποντας τη μικρή της κόρη απ' το να συμμετέχει και περιμένει την επιστροφή του συζύγου της για να του ανακοινώσει την πρόθεσή της να μεταβεί στην Αμερική. Μια πρόθεση που αναμένεται να δημιουργήσει αναπόφευκτους τριγμούς στην δομή της οικογένειας.
Η Ζωή, όπως κάθε σύγχρονη γυναίκα, βρίσκεται ανάμεσα σε δυο δεσμεύσεις. Τη δέσμευση της καριέρας και τη δέσμευση της οικογένειας. Δυο δεσμεύσεις που δεν μπορεί να συμβιβάσει πια. Όλη αυτή η κατάσταση την πνίγει. Νιώθει σαν ζώο σε κλουβί κι έτσι αποφασίζει να πάει μια βόλτα με την κόρη της στον κήπο.
Από τα πρώτα κιόλας λεπτά της ταινίας διαφαίνονται δυο βασικές γραμμές που επανέρχονται σ' όλο το έργο του Πανουσόπουλου: Πρώτον, η αναζήτηση της ελευθερίας σε συνθήκες εγκλεισμού (θυμίζουμε το τουριστικό θέρετρο στο *Ταξείδι του μέλιτος*, τα διαμερίσματα στους *Απέναντι*, αλλά και μεμονωμένα επεισόδια του *Μ' αγαπάς;* και του *Μια μέρα τη νύχτα*) και, δεύτερον, η σύγκρουση ανάμεσα στη Λογική και το Πάθος.
Μια μητέρα, λοιπόν, πηγαίνει με την κόρη της βόλτα στον κήπο της πόλης. Τι πιο απλό, τι πιο αθώο, τι πιο στερεότυπο κι ωστόσο από τη στιγμή που θα μπουν μέσα στον κήπο όλα θ' αλλάξουν. Ένας παράξενος φύλακας με πυρετικό πρόσωπο προειδοποιεί τα παιδιά για μυστικές στοές, για περάσματα κάτω από το έδαφος. Τους μιλάει για το παλίμψηστο της πόλης και τα σημάδια του. Έτσι κι η ανθρώπινη ψυχή, σαν παλίμψηστο ξεδιπλώνει κάθε πτυχή της. Η γυναίκα νιώθει μια ξαφνική ζαλάδα κι επιθυμεί να βγει έξω, να επιστρέψει στην καθημερινότητα, στους ρυθμούς της πόλης. Ωστόσο ένα παγώνι απλώνει την ουρά του και της κλείνει την έξοδο. Μια σειρά από μάτια που ξεδιπλώνονται στη φανταχτερή ουρά του την κοιτάζουν και την αναγκάζουν να κοιτάξει μέσα στο ασυνείδητό της.
Μεταθέτοντας τη δράση από το διαμέρισμα των *Απέναντι*, στον κήπο της *Μανίας* ο Πανουσόπουλος επισημαίνει πως ο εγκλεισμός δεν συνδέεται αποκλειστικά με το μέσα αλλά μπορεί να συμβεί οπουδήποτε, ακόμα και σ' ένα δημόσιο χώρο. Ταυτόχρονα συνεχίζει την προβληματική του πάνω στην εικόνα της πόλης, στο αστικό τοπίο και πώς αυτό μας διαμορφώνει. Ειδικά για την πόλη της Αθήνας όπου απουσιάζει κάθε μορφής βλάστηση, είναι ιδιοφυής, όχι μόνο ως προς την σύλληψη αλλά και ως προς την πραγμάτωσή της, η επιλογή του εθνικού κήπου ως μοντέλου της φύσης. Ο Πανουσόπουλος καταφέρνει να μετατρέψει, όχι μόνο τεχνικά αλλά και ουσιαστικά, ένα από τα πιο εμβληματικά τουριστικά στερεότυπα της πόλης σ' ένα τοπίο άγριας επιβίωσης όπου τα στοιχεία της χλωρίδας και πανίδας κυριαρχούν. Κι όπως η ηρωίδα κατέχεται από μια ένθεη μανία, έτσι κι ο κήπος μεταμορφώνεται σε μια εικόνα της παντοδυναμίας της φύσης. Σε μια ζούγκλα που αποκαλύπτει τις βαθύτερες, τις πιο καταπιεσμένες επιθυμίες μας, χωρίς την αποφόρτιση των οποίων δεν θα ενηλικιωθούμε ποτέ. Σ' ένα κόσμο αρχετύπων, ταυτόχρονα συμβολικό και πραγματικό, που αποδεικνύει ότι τα όρια είναι μονάχα μέσα μας. Όριο είναι ο ίδιος μας ο εαυτός και η αέναη κι αποτυχημένη προσπάθεια να ξεφύγουμε απ' αυτόν.
Θα πρέπει να επισημάνει κανείς πραγματολογικά, ότι οι δύο μοναδικοί οργανωμένοι χώροι βλάστησης στο κέντρο της Αθήνας, αυτής της κατά τα άλλα άγονης πόλης, έχουν τα σημαδιακά ονόματα Κήπος και Πεδίο, και σαν τέτοια σηματοδοτούν και φιλοξενούν πολλαπλές δράσεις.
Όταν μαζεύονται πολλοί άνθρωποι για να παρακολουθήσουν ένα θαύμα, λέει κάποιος από τους θαμώνες του κήπου, αυτό συντελείται γιατί εκπέμπεται μια ενέργεια βουλήσεως που το κάνει να συμβεί. Και αυτό ακριβώς συμβαίνει με την εμφάνιση της βασίλισσας Αμαλίας. Είναι μια εικόνα του παλίμψηστου της πόλης που ζωντανεύει; Όχι, πρόκειται για ένα διαφημιστικό γύρισμα. Το πραγματικό και το φανταστικό διαπλέκονται. Η Σκιά κάνει την εμφάνισή της και θα παραμείνει μέχρι να ξημερώσει.
Έπειτα, ινδοί οργανοπαίκτες, εκπρόσωποι μιας new age εποχής, αλλά ταυτόχρονα κήρυκες ενός



Μανία: Alessandra Vanzi.

αρχέγονου ανιμισμού, σαλπίζουν μια μουσική που απευθύνεται στο ασυνείδητο. Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε την εξαιρετική συμβολή της μουσικής του Ν. Ξυδάκη, γεμάτης μελίσματα από τα βάθη της Φρυγίας που υπογραμμίζει τα πάθη της ψυχής και την επιθυμία να διαταραχθεί η τάξη και μαζί ο έλλογος κόσμος.

Τα ζώα πιο κοντά στα πρωταρχικά ένστικτα, στις αρχέγονες μορφές ζωής, είναι τα πρώτα που ανταποκρίνονται σ' αυτό το κάλεσμα. Ανοίγουν το χορό μετέχοντας σ' αυτό το αναποδογύρισμα της τάξης. Ακολουθούν τα παιδιά. Ένα άγριο παιχνίδι ξεκινά. Η Ζωή χάνει την επαφή της με το περιβάλλον. Δεν αναγνωρίζει την κόρη της, αλλά ούτε και τον εαυτό της. «Δεν είμαι η μαμά», λέει. Απεκδύεται τη μητρότητα, άρα και την ενήλικη πλευρά της. «Μαμά, παίζουμε τώρα, ε;», ρωτάει με αγωνία η μικρή. Με μια ζωοποιό δύναμη η Ζωή επιστρέφει θριαμβευτικά στην εφηβική ηλικία. Ξαναγίνεται κορίτσι. Μένει ακόμα μια μεταμόρφωση σ' αυτή την ιδιότυπη μυητική τελετή κι αυτή θα την ολοκληρώσει ο φύλακας-θεός Πάνας. Με τη βοήθειά του η Ζωή θ' απεκδυθεί το λευκό άφυλο ντύσιμό της και φορώντας μια κόκκινη μπλούζα θα μεταμορφωθεί σε γυναίκα Μάγια. Ο Πάνας κρατάει ένα καθρέφτη απέναντί της. Ο καθρέφτης σπάει κι από το στήθος της τρέχει γάλα.

Το ξύπνημα της σεξουαλικότητας κι η παράκαμψη των κανόνων είναι στοιχεία που συναντάμε σ' όλες τις ταινίες του Πανουσόπουλου. Ήρωες που προσπαθούν να ξεφύγουν από μια κατάσταση που τους εγκλωβίζει, από μια γλυκιά κανονικότητα, από μια ζωή καθορισμένη από τον μέσο όρο, που οδηγεί αναπόφευκτα στο θάνατο. Οι ήρωές του είναι μικροαστοί που επιθυμούν να δραπετεύσουν. Προσπαθούν να ξεγελάσουν το θάνατο. Όλο το ξέσπασμα του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας στις ται-

νίες του είναι ένα ξόρκι στο φόβο του θανάτου. Ένας ύμνος στη ζωτικότητα.

Ακολουθεί μια από τις χαρακτηριστικότερες ερωτικές σκηνές στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και σ' αυτό συμβάλλουν η διονυσιακή κλιμάκωση της ταινίας, το απενοχοποιημένο βλέμμα του σκηνοθέτη και κινηματογραφιστή Πανουσόπουλου, που χαϊδεύει τα πρόσωπα μετέχοντας στο ερωτικό τους παιχνίδι, (ένα βλέμμα που υπερβαίνει ακόμα και την ερμηνευτική αδυναμία της πρωταγωνίστριάς του, μετατρέποντας τη φυσική της συστολή σε ζωτικό μέρος του μύθου) και, τέλος, η σωματικότητα του Άρη Ρέτσου, η οποία καταφέρνει να προσδώσει σ' αυτήν την ερωτική σκηνή ένα σχεδόν θρησκευτικό ρίγος.

Η *Μανία* είναι μια ταινία για την κύηση. Είναι μια ταινία που προσπαθεί να φέρει το μέσα έξω. Ακόμα κι αν το κυοφορούμενο ον είναι ένας ξένος θεός που απειλεί την έννομη ζωή. Στην ταινία αυτή ο Πανουσόπουλος επιμένει στην ανάγκη ρήξεων με την καθημερινότητα, στην ανάγκη αναζήτησης της υπέρβασης, στην απενοχοποίηση αισθημάτων, σκέψεων και πράξεων, στην απενοχοποίηση του φαντασιακού.

Η *Μανία* επίσης εγγράφεται στην παράδοση του ελληνικού κινηματογράφου, που έχει ξεκινήσει από τον Τζαβέλλα και τον Κακογιάννη, της επαναδιαπραγμάτευσης ενός αρχαίου μύθου – εδώ τις Βάκχες. Μόνο που ο Πανουσόπουλος πηγαίνει ένα βήμα πιο μπροστά. Παίρνοντας ελευθερίες από την τραγωδία χρησιμοποιεί το μύθο και τον μεταμορφώνει προσπαθώντας να συνδεθεί με το Ιερό.

Ο Πανουσόπουλος είναι ένας σκηνοθέτης της εμμονής, με πλούσιο φαντασιακό κι αλάνθαστο ένστικτο, που καταφέρνει να μας συγκινεί επειδή απευθύνεται στο συλλογικό ασυνείδητο. Δεν έχει νόημα να δοκιμάσει κανείς να δει αν στέκει η σεναριακή κατασκευή (που όντως στέκει) ούτε έχει νόημα να μας εξηγήσει τη σχέση του μύθου με τις Βάκχες του Ευριπίδη. Αυτό που έχει σημασία είναι ν' αφεθούμε σ' αυτή την ισχυρή παραίσθηση, σ' αυτή την ύπνωση και να νιώσουμε ξανά ελεύθεροι και συνάμα οι κυνηγημένοι του κήπου.

Δεν είναι ο Θεός της Δύσης που καθορίζει την μοίρα των ηρώων σ' αυτή την ταινία ούτε οι εταιρείες πληροφορικής που τον εκφράζουν. Είναι η αρχέγονη δύναμη της ζωής, ένας παράδοξος ανιμισμός, που ωθεί στην ύβρι. Μια συνάντηση με το μέσα. Είναι η παρουσία του ατυχήματος. Ο ύμνος στην εξαίρεση, σ' αυτό που δεν υπολογίζεται να συμβεί, σ' αυτό που έχει αποκλειστεί ως δυνατότητα.

Η *Μανία,* αυτή η απλή βόλτα μιας γυναίκας στο πάρκο, δεν είναι τίποτε περισσότερο, όπως έχει επισημάνει εύστοχα ο Χ. Βακαλόπουλος, από ένα άνοιγμα στο δέος που υποβάλλει η πραγματικότητα. Στο ίδιο δέος που συναντά κανείς όταν σταματήσει να βλέπει τον κόσμο με τα μάτια των ιδεών και βαλθεί να τον δει και να τον ακούει με τις αισθήσεις.

Από δω και πέρα όλα ξεφεύγουν από τον έλεγχο. Δέντρα, ζώα, παιδιά, όλα αφηνιάζουν κάτω από τις οδηγίες της γυναίκας Μάγια. Ένας άνεμος σηκώνεται κι ενώ η νύχτα πέφτει, όλα βάφονται με αίμα.

Η Ζωή - Μάγια συμφιλιώνεται με το μέσα της, ενώ καταφέρνει να απελευθερωθεί ταυτόχρονα από την αποξένωση που έχει υποστεί μέχρι τότε από τα πολιτισμικά ταμπού που της υπαγόρευε η κοινωνία. Έτσι περνά στο τελικό στάδιο αυτής της μυητικής διαδικασίας, αυτής της πρωτόγονης τελετής ενηλικίωσης. Στην ελευθερία του να σκοτώνεις.

Τελικά, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, οι ταινίες του Πανουσόπουλου καταφέρνουν να συγκινούν γιατί μιλούν για ήρωες κοινωνικά ή υπαρξιακά απροσάρμοστους. Ήρωες αντισυμβατικούς που προσπαθούν να υπάρξουν ελεύθεροι κι ανεξάρτητοι, λανθάνοντες μέσα στους κανόνες και τις επιταγές της οργανωμένης κοινωνίας.

Στο τέλος της ταινίας τόσο ο σύζυγος όσο και τα όργανα της τάξης, όλοι τους εκπρόσωποι μιας κοσμικής εξουσίας, θ' αναγκαστούν να παραδεχτούν τη Γυναίκα Ζωή σ' όλη της την πραγμάτωση. Η ταινία τελειώνει στο μέσο της νύχτας σαν μια πραγματική τραγωδία. Ο φόνος έχει συντελεστεί μακριά. Ο σύζυγος είναι γονατιστός μπροστά στην γυναίκα του που έχει μεταμορφωθεί σε αρχέγονο Θήλυ. Το Φεγγάρι φέγγει πάνω από τον ώμο της. Μια εποχή Μητριαρχίας ανατέλλει. Ο κήπος δεν θα είναι ποτέ πια ο ίδιος. Ο κινηματογράφος του Πανουσόπουλου επιβεβαιώνει για μια ακόμα φορά τον αντισυμβατικό και αντιεξουσιαστικό χαρακτήρα του. Ένας κινηματογράφος «ανήλικος» κι ανένταχτος και γι' αυτό διαρκώς ζωντανός και ζωογόνος. Δεν ανήκει πουθενά ο κινηματογράφος του Πανουσόπουλου. Δεν ανήκει σε κανένα, ούτε καν στον εαυτό του. Αυτό όμως δεν τον εμποδίζει να χαρίζει απλόχερα το βλέμμα του στα πρόσωπά του, σ' αυτούς που τα υποδύονται, και σ' εμάς που τα παρακολουθούμε.

Ο ΚΑΦΕΣ (1988)

Σκηνοθεσία : Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Βασίλης Αλεξάκης. **Φωτογραφία**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Γιώργος Μαυροψαρίδης. **Ήχος**: Νίκος Αχλάδης. **Καλλιτεχνική διεύθυνση**: Μαριλένα Μοσχούτη. **Ηθοποιοί**: Νάντια Δεληγιάννη, Νίκος Αλεξίου, Γιώτα Φέστα, Γιάννης Χατζηγιάννης, Δήμητρα Αράπογλου, Ζανώ Ντανιάς, Χαρά Συρίγου, Γιώργος Νινιός, Στέλλα Καζατζή, Σπύρος Αλικάκης, Άρης Εμμανουήλ, Λίλη Κανελλοπούλου, Μαρία Χατζοπούλου, Γιώργος Πατζιάκας, Έφη Γιαννοπούλου, Νικολέτα Νεφέλη, Αντώνης Αλεξίου, Γκέλλυ Τριάντη, Γιώργος Μακρής. **Παραγωγή**: Γιώργος Πανουσόπουλος, ΕΚΚ, Homeo Video Hellas. **Διάρκεια**: 9 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm.

Ένας νέος καλεί την φίλη του να πιουν έναν καφέ στο διαμέρισμά του...

Σχόλιο σκηνοθέτη

Ο Βασίλης Αλεξάκης έγραψε τον *Καφέ* που προοριζόταν ως αρχή του *Μ' αγαπάς;* – μια σκηνή όμως που εκφράζει όλη την ταινία. Αλλά επειδή ήταν πολύ μεγάλη, και δεν μπορούσαμε να βάλουμε εννέα λεπτά σκηνή πριν από τους τίτλους, σκεφτήκαμε να το κάνουμε μικρού μήκους και να του δώσαμε και ένα τίτλο *Ο καφές*, και να λέμε πριν από την προβολή της ταινίας στους θεατές ότι θα τους κεράσουμε έναν καφέ· εννοούσαμε, βέβαια, ότι πρόκειται για μια ταινία μικρού μήκους πάρα πολύ χαρακτηριστική του πνεύματος της ταινίας που ακολουθούσε στην οθόνη.

Μ' ΑΓΑΠΑΣ; (1989)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Γιώργος Πανουσόπουλος, Βασίλης Αλεξάκης, Σωτήρης Κακίσης. **Φωτογραφία**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Γιώργος Μαυροψαρίδης. **Ήχος**: Μαρίνος Αθανασόπουλος, Χρήστος Πάτας. **Μουσική**: Χειμερινοί Κολυμβητές. **Καλλιτεχνική διεύθυνση**: Μαριλένα Μοσχούτη. **Ηθοποιοί**: Ανδρέας Μπάρκουλης (Γιώργος), Μπέττυ Λιβανού (Δέσποινα), Αντώνης Θεοδωρακόπουλος (Μίλτος), Μυρτώ Παράσχη (Μάγδα), Βάνα Μπάρμπα (Μαίρη), Σοφία Αλιμπέρτη (δημοσιογράφος), Γιώργος Κώνστας (καρδιοπαθής). **Παραγωγή**: Γιώργος Πανουσόπουλος, ΕΚΚ, Homeo Video Hellas. **Διάρκεια**: 100 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm.

Φεστιβάλ: Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Βενετίας 1989.

Διακρίσεις: Ταινίας μεγάλου μήκους στα κρατικά βραβεία 1989.

Στην προσπάθειά του να δει την Ιουλιέτα γυμνή στο μπαλκόνι της, ο Ρωμαίος πέφτει και τραυματίζεται θανάσιμα. Η καρδιά του, με απόφαση της γυναίκας του –γιατί ο Ρωμαίος είναι παντρεμένος– προσφέρεται για μεταμόσχευση στο σώμα ενός ξένου. Κρύβει όμως μέσα της, όπως όλες οι καρδιές, τους έρωτες που έχει ζήσει. Έρωτες «μεγάλους», «αιώνιους», αλλά και μικρές καθημερινές ερωτικές ιστορίες. Μετά από μια σειρά... καρδιακών επεισοδίων, φτάνουμε στη στιγμή που ο ήρωας της ταινίας –η καρδιά– αλλάζει σώμα και συνεχίζει να ζει και να ερωτεύεται. Πώς είναι να έχεις μια καρδιά που δεν σου ανήκε από τότε που γεννήθηκες; Ο καινούριος Ρωμαίος θα συναντήσει κάποτε τη γυναίκα του ευεργέτη του, τη γυναίκα που του χάρισε την καινούρια του ζωή.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Στο υπερηχογράφημα του ήρωά μας διακρίνεται, μέσα στις σκιές που κινούνται, ένας πίθηκος ο οποίος χτυπάει ένα ταμπούρλο, ακριβώς στο ρυθμό της καρδιάς. Είναι ακριβώς τη στιγμή που ο ήρωάς μας έχει στύση, αν και είναι εγκεφαλικά νεκρός. Τι συμβαίνει όταν ένας εγκέφαλος και μια καρδιά που δεν γεννήθηκαν μαζί πρέπει να συνεργαστούν; Πρόκειται για μια ερώτηση που η ταινία δεν προσπαθεί να εξετάσει.

Φωτεινά και αθώα θαύματα της ερωτικής εμπειρίας

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Ένας πενηντάρης αλλά αθλητικός άντρας, σ' ένα σπίτι εξοχικό, χωριάτικο, μέσα στην ομορφιά της ελληνικής άνοιξης. Μια ατμόσφαιρα γλυκιάς ευφορίας. Οι νεαρές γυναίκες γυμνώνονται, ο άντρας έχει βλέμμα ερωτικό. Πίσω από τα φυλλώματα δια-

κρίνει μόλις τη γυμνή θηλυκότητα. Ανεβαίνει στη σκεπή, σκύβει ανάμεσα στο σκαρφαλωμένο αγιόκλημα. Βλέπει πιο καλά, τώρα πιο καλά, πέφτει, τσακίζεται. Στην εντατική είναι κλινικά νεκρός, μόνο η καρδιά του χτυπάει δυνατά και σταθερά. Στιγμές ζωής, στιγμές ερωτικής εμπειρίας αποδεσμεύονται και γεμίζουν την οθόνη. Ένα αγοράκι κάτω από το τραπέζι κοιτάζει έκθαμβο τα πόδια, τους λευκούς μηρούς των γυναικών που καθαρίζουν βύσσινο. Δυο στρατιώτες ζουν εκστατικές διονυσιακές ώρες με ένα κορίτσι στον ανέγγιχτο παράδεισο των εκβολών ενός ποταμού. Σ' ένα λεωφορείο, μια νεαρή γυναίκα προσφέρεται δραματικά σ' έναν νέο, αφού διασταυρώθηκαν με την απέραντη θλίψη της κηδείας μιας δεκαεννιάχρονης.

Η γυναίκα του «νεκρού» δέχεται να μεταμοσχευτεί η καρδιά του σ' έναν καρδιοπαθή. Και δυο χρόνια αργότερα η συνάντησή τους σε μια πλαζ, η διασταύρωση των βλεμμάτων τους...

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος είναι ένας σκηνοθέτης αλλά και οπερατέρ κορυφαίος. Η πρωταρχική ποιότητά του βρίσκεται στην εικόνα. Η εικόνα όχι ως κάδρο και εικαστική-αισθητική σύνθεση, αλλά ως σύλληψη, συμπύκνωση ζωής, ως αίσθηση του παλμού, της ύλης, των ορμών και των δυνάμεων που εκτινάσσονται μέσα από τα ζωντανά πλάσματα. Η εικόνα του είναι κυριολεκτικά βλέμμα ανθρώπινο, λαίμαργο, αδηφάγο, βλέμμα-έκφραση του θεμελιακού φροϋδικού πόθου, που ταυτίζεται και με την πρώτη ανάγκη κάθε κινηματογράφησης και είναι πάντα πόθος «κατοχής» του πραγματικού με το βλέμμα της κάμερας, με την τέχνη. Ο Πανουσόπουλος «πίνει» το φως (φως του ήλιου και φως-χρώματα που εκπέμπουν τα σώματα) και οργανώνει τα βλέμματα σε αφήγηση, σε μυθοπλασία (εδώ σε ρομαντική κομεντί, με δράμα, ερωτισμό και χιούμορ) για να ενσαρκώσει όλα τα φαντάσματα του ανδρικού πόθου.



Μ' αγαπάς;: Μαρία Παπαλάμπρου, Θοδωρής Αθερίδης.

Η σκηνή της αρχής είναι χαρακτηριστική. Ο ήρωας δεν βλέπει παρά τμήματα του γυναικείου σώματος που επιθυμεί. Αγωνίζεται να συλλάβει ολόκληρο το σώμα του πόθου, διακινδυνεύει και πεθαίνει. Είναι η κλασική διαδικασία του «φαντάσματος» και η κλασική καλλιτεχνική διαδικασία. Το «σώμα» ανασυντίθεται μόνον όταν τελειωθεί το καλλιτέχνημα.

Ο Πανουσόπουλος (μαζί με τους Βασίλη Αλεξάκη, Σωτήρη Κακίση για το σενάριο) δεν παρουσιάζει τις σκηνές της ερωτικής εμπειρίας ως επιστροφή



Μ' αγαπάς;

στο παρελθόν του ήρωα. Αλλάζει κάθε φορά ονόματα και ερμηνευτές. Θέλει να διευρύνει το θέμα του σε μια συλλογική εμπειρία, σ' έναν μύθο, που να αποκτά και συμβολική προέκταση. Έτσι υπεισέρχεται ένας αντικειμενικός παράγοντας που αντιμάχεται την ένταση του βιώματος, ιδίως ως προς τη σωρευτική-συναισθηματική λειτουργία του. Απαγκιστρωνόμαστε από τον ήρωα (που, όμως, «επανέρχεται» σταθερά στο κρεβάτι της εντατικής), συμμετέχουμε μόνον εσωτερικά στην κάθε σκηνή. Έτσι όμως, το αφηγηματικό όσο και συμβολικό νήμα εξαρτάται πια μόνο από τη λειτουργία, τη δύναμη και τη συμπληρωματικότητα των δύο μερών. Ο «παράδεισος» και το «λεωφορείο» προικίζονται με αυτή την εντέλεια και τη δύναμη, τη σύνθεση ζωικού, αισθησιακού, εκστατικού και τραγικού. Άλλα μέρη όμως, όπως ο «σεισμός», είναι απλά σκετς ηθογραφίας.

Ο Πανουσόπουλος έχει αθωότητα και πριμιτιβισμό. Το βλέμμα του αποδέχεται τη ζωή και η καταγραφή του είναι σφύζουσα και γλυκά επικούρεια, μέσα στη μεσογειακή ηλιόλουστη παράδοση που μας κληροδότησαν οι αρχαίοι Έλληνες. Αγνοεί, ως ένα σημείο, τους σκοτεινούς τρόμους της ιουδαιοχριστιανικής παράδοσης, το αμάρτιμα, την ενοχή και την τιμωρία. Η ηδονή δεν αποτελεί παράβαση, αλλά αρμονία με τον κόσμο, το ξόδεμα κι ο θάνατος έρχονται φυσιολογικά, γι' αυτό και ταυτίζει τον έρωτα μ' ένα όργανο του σώματος, την καρδιά (που συμβολίζει ουσιαστικά τη λίμπιντο), και τον κάνει να συμβαδίζει με τους κτύπους της κι όχι με αφηρημένα ψυχικά συναισθήματα. Όμως εδώ αφήνει πάλι ένα κενό. Ο έρωτας εκφράζεται μόνον ως προέκταση της λίμπιντο, όχι ως τελική σχέση άντρα-γυναίκας. Δεν μαθαίνουμε τι ενώνει τον ήρωα με τη γυναίκα του. Έτσι δεν μπορούμε να αισθανθούμε και τον έρωτα του φινάλε ως ποιητική-ψυχική λειτουργία. Είναι ένα αυθαίρετο άλμα.

Από τους πολλούς ηθοποιούς (λυπάμαι που δεν γνωρίζω για να ονοματίσω κάποιους καλούς νεοεμφανιζόμενους) ξεχώρισα τους Ανδρέα Μπάρκουλη, Μπέττυ Λιβανού, Μυρτώ Παράσχη, Γιώργο Κώνστα.

«Καθημερινή», 4.2. 89.

Μια έκπληξη στον σχετικά καθυστερημένο ερωτικό μας κινηματογράφο
του Γιάννη Σολδάτου

Στις εκτός Φεστιβάλ ταινίες της χρονιάς προβλήθηκε, εκτός από τη *Γυναίκα που έβλεπε τα όνειρα* του Παναγιωτόπουλου και το *Μ' αγαπάς;* του Γιώργου Πανουσόπουλου, μια ευχάριστη έκπληξη στον σχετικά καθυστερημένο ερωτικό μας κινηματογράφο που αντιμετώπισε τον ερωτισμό είτε σαν πορνό (στις δεκαετίες του '70 και του '80) είτε σαν απωθημένο (με νύξεις γύρω από αυτόν) είτε, τέλος, σαν εμπορική γαρνιτούρα με κάποιες γυμνές σκηνές, όχι σπάνια άσχετες με τη δραματική εξέλιξη της αφήγησης. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις όπου ο ερωτισμός αντιμετωπίστηκε σαν όρος του παιχνιδιού, χωρίς επιφυλάξεις και υπονοούμενα. Συνήθως, οι σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί και τα κινηματογραφικά συνεργεία έμοιαζαν αδέξια μπροστά σε παρόμοια εγχειρήματα.

Στο *Μ' αγαπάς;* ο Πανουσόπουλος, με τη σεναριακή βοήθεια των Βασίλη Αλεξάκη και Σωτήρη Κακίση, κρατώντας ο ίδιος την ευθύνη της φωτογραφίας και του μοντάζ, έπλεξε το γαϊτανάκι του με απολαυστικές ερωτικές ιστορίες πάνω σ' έναν καμβά όπου παλεύουν ο θάνατος με τη ζωή και τον έρωτα.

Ένα από τα ερωτικά σύμβολα του κινηματογράφου μας στη δεκαετία του '60, ο Ανδρέας Μπάρκουλης, είναι η καρδιά του πανερωτικού σώματος, του αποτελούμενου από άτομα που αναζητούν την ερωτική περιπέτεια μέσα στην καθημερινότητα. Ζει σε διαρκή αρμονία με το περιβάλλον του, με την οικογένειά του, χωρίς όμως να αφήνει να πάει χαμένη η παραμικρή ευκαιρία που θα πρόσφερε στα μάτια του την ερωτική απόλαυση. Και το κυνήγι αυτής της ευκαιρίας, το κυνήγι τής ζωής, το πληρώνει με τη ζωή του. Πέφτει από τη στέγη πάνω στην οποία είχε ανεβεί για μπανιστήρι, και μεταφέρεται νεκροζώντανος στην εντατική. Και ενώ αυτός περνάει το στενό γεφύρι για την άλλη ζωή, γύρω του η ζωή βράζει. Ένας πιτσιρίκος γνωρίζει τον κόσμο κάτω από το τραπέζι, ψάχνοντας τις γάμπες των γυναικών.

«Όλοι οι άντρες είναι ίδιοι: ανυπομονούν πότε θα σηκωθεί η φούστα για να παρακολουθήσουν την παράσταση», είναι ένα από τα αποφθέγματα της ταινίας, και η παρέα των πιτσιρικάδων οργανώνεται σε συμμορία μπανιστιρτζήδων. Το τυφλό ζευγάρι είναι ο στόχος τους. Η απόλαυση της αφής των δύο εραστών συμπληρώνεται με την απόλαυση της όρασης του μικρού θεατή τους.

Δυο στρατιώτες ζουν τον σύντομο παράδεισο, σαν πρωτόπλαστοι, με την εξωτική καλλονή. Η μαγεία της φύσης και των γυμνών σωμάτων, η νύχτα, η φωτιά, η θάλασσα, η τελετουργία, το ερωτικό τρίγωνο, λειτουργούν έξω από τις διαδικασίες της οργανωμένης κοινωνικής ζωής.

Δυο νέοι συναντιούνται στο λεωφορείο, έλκονται ερωτικά, και η προσέγγισή τους διακόπτεται από την εισβολή των θλιμμένων συγγενών που πηγαίνουν στην κηδεία μιας αδικοχαμένης νέας. Οι συγγενείς κατεβαίνουν στο νεκροταφείο, και οι νέοι ολοκληρώνουν τον έρωτά τους στο λεωφορείο.

Στο μεταξύ, η καρδιά του Μπάρκουλη χτυπάει ακόμα, αλλά ο ίδιος είναι κλινικά νεκρός.

Μια κοπέλα εμφανίζεται μέσα στη βροχή στο σπίτι του νεαρού εργένη και ζητάει να κοιμηθεί. Γδύνεται και πέφτει στο κρεβάτι του.

Ένας άντρας, στην εποχή των σεισμών, συναντάει τη γειτόνισσά του γυμνή στο μπάνιο του. Η ερωτική τους πράξη συνοδεύεται με ένα ακόμη σεισμό.

Ένας ρουτινιέρης άνθρωπος πάσχει από καρδιά και θα σωθεί με την καρδιά του Μπάρκουλη. Θα σωθεί από την ασθένειά του, μα και από τη ρουτίνα, αφού η νέα καρδιά θα δώσει και νέα, ερωτογόνο διάσταση στη ζωή του. Η γυναίκα του πρώτου θύματος, μετά τη θλίψη της για την απώλεια της μεγάλης ερωτικής καρδιάς, ψάχνει τον νέο κάτοχό της που έχει μετατραπεί σε σύμβολο της μποέμικης ζωής. Τον συναντά, διασταυρώνουν βλέμματα και αγκαλιάζονται για ένα χορό, με μάρτυρες-θεατές τους, τα πρόσωπα που παρέλασαν από το ερωτικό γαϊτανάκι.

Πρόκειται για ταινία που κάποιοι την χαρακτήρισαν πορνό. Αν το εγχώριο πορνό αναβαθμιστεί κάπως έτσι, ίσως ανοίξει ένα νέο ενδιαφέρον κεφάλαιο στον ελληνικό κινηματογράφο.

Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, *Αθήνα 2002.*

΄Ενα σκυλί μέσα στην εκκλησία
του Tullio Kezich

΄Εχοντας ακόμα στο μυαλό μας τη γιαπωνέζικη ταινία *Ο θάνατος ενός δάσκαλου τσαγιού* του Κέι Κουμάι γκρεμιζόμαστε από τα αστέρια στους στάβλους «dalle stelle - alle stalle» με ένα ελληνικό ημιπορνό με τον τίτλο *Μ' αγαπάς;* Φτιάχτηκε άραγε αυτή η ταινία για να μας θυμίσει ότι ο κινηματογράφος δεν είναι σοβαρή υπόθεση; ΄Ενας άνδρας εξήντα ετών πέφτει από ένα μπαλκόνι πάνω στο οποίο είχε σκαρφαλώσει για να κατασκοπεύσει μια ημίγυμνη γυναίκα. Ενώ μεταφέρεται σε κώμα στο νοσοκομείο, ανακαλεί τις αισχρές πράξεις μιας ζωής ξοδεμένης στη σαρκική λατρεία της γυναίκας. Αργότερα η καρδιά του μεταμοσχεύεται σε ένα πρόσωπο που δαιμονίζεται χωρίς την θέλησή του. Τι επίθετα μπορούμε να βρούμε; Τρομερό, αποκρουστικό, χυδαίο; Περιοριζόμαστε να πούμε ότι στα πλαίσια ενός αυτοαποκαλούμενου «Φεστιβάλ Κινηματογραφικής Τέχνης», ένα τέτοιο φιλμ δίνει την εντύπωση ενός σκυλιού μέσα στην εκκλησία. Θα έπρεπε να εκδιωχθεί με τη σκούπα.

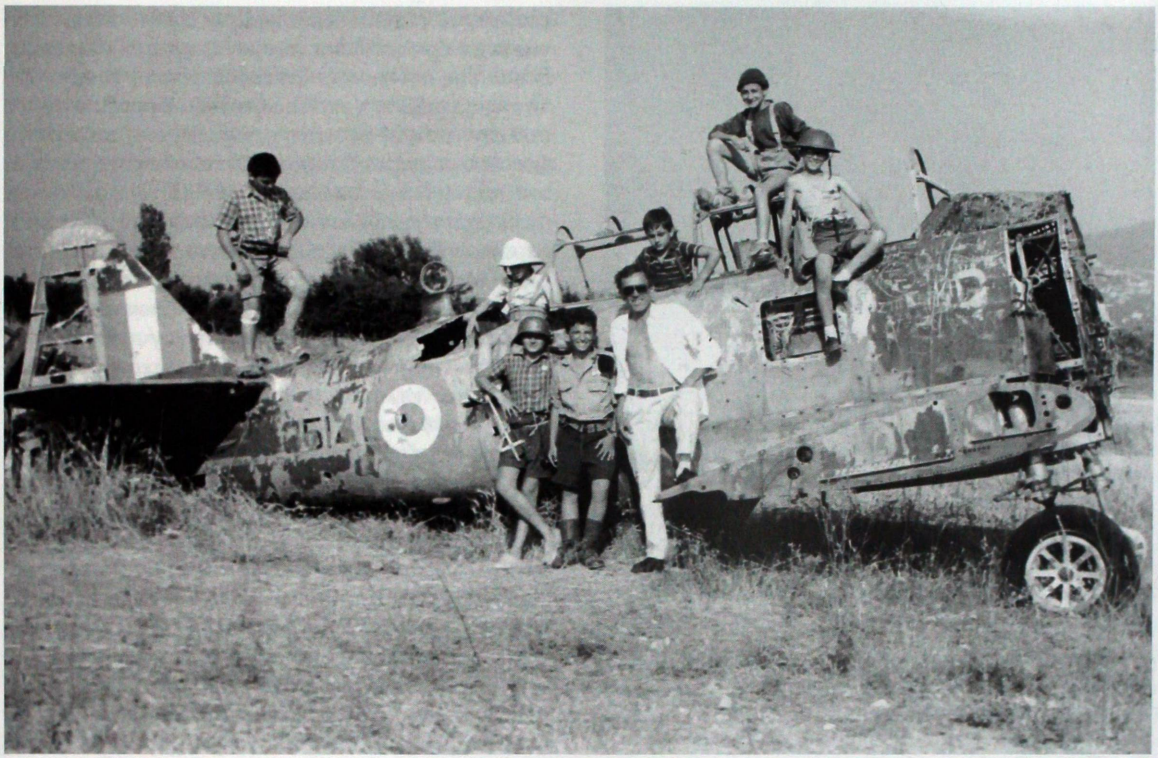
«Corriere Della Sera», 11.9.1989.

Ερωτική επιθυμία
του Δημήρη Κερκινού

Ο κινηματογραφικός λόγος του Γιώργου Πανουσόπουλου είναι κυρίαρχα ερωτικός. Η ενασχόληση του σκηνοθέτη με την ερωτική εμπειρία του ανθρώπου δεν συνιστά σύμβαση αλλά εσωτερική ανάγκη. Αποτελεί έκφραση ενός ερωτικά αισθαντικού ψυχισμού, ένα μέσο προσέγγισης του κόσμου και συνάμα μια απόπειρα διερεύνησης και κατανόησης του ίδιου του έρωτα. Για να επιτύχει το στόχο του, ο Πανουσόπουλος, επιστρατεύει το προσωπικό βίωμα και τη φαντασία, σ' ένα παιχνίδι που θολώνει τα μεταξύ τους όρια, δημιουργώντας μιαν ατμόσφαιρα ονείρου. Χρησιμοποιώντας αποτελεσματικά και επιδέξια τα μέσα της κινηματογραφικής γραφής (φωτογραφία, μοντάζ, μουσική, σκηνογραφία, ερμηνείες), καταφέρνει να μας παρασύρει στον ερωτικό του κόσμο, μεταφέροντάς μας με αμεσότητα και ζωντάνια την ατμόσφαιρα των αισθήσεων, τη δύναμη της ερωτικής επιθυμίας, τον ερωτισμό της γυναικείας φύσης, τη λαιμαργία του ανδρικού βλέμματος.

Κάθε ταινία του, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, αγγίζει και μια διαφορετική πτυχή του έρωτα: ως ξόρκισμα στο θάνατο (*Ταξείδι του μέλιτος*), ως καταλύτη της μοναξιάς (*Οι απέναντι*), ως απελευθέρωση (*Μανία*), ως αναπάντεχο γεγονός υπεράνω της ανθρώπινης βούλησης (*Ελεύθερη κατάδυση*), ως καλοκαιρινή επιθυμία στην πόλη (*Μια μέρα τη νύχτα*), ως φαντασίωση που μετατρέπεται σε εφιάλτη (*Τεστοστερόνη*). Στο *Μ' αγαπάς;* ο έρωτας προσεγγίζεται λατρευτικά, με το σκηνοθέτη να τον θεωρεί «από μόνο του ως μια ηθική». Μια ηθική που δεν φοβάται ούτε τιμωρεί τον έρωτα, που δεν τον αντιμετωπίζει με ντροπή, αλλά χωρίς ενοχές, με φυσικότητα και τρυφερότητα, προσλαμβάνοντάς τον ως την απαραίτητη συνθήκη αρμονίας για τον άνθρωπο. Για τον Πανουσόπουλο, ο έρωτας και η ηδονή είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη ζωή, συνιστούν τη ζωογόνο δύναμη του ανθρώπου και δεν μπορούν να υπάρξουν ξέχωρα. Και καθώς η ζωή κρέμεται από μια κλωστή και μπορεί να μας ξεγλιστρήσει μέσα από τα χέρια χωρίς να το καταλάβουμε, η απόλαυσή της και η ικανοποίηση της ερωτικής επιθυμίας καθίστανται επιτακτικές ανάγκες.

Ο τόνος του αναπάντεχου, της δραματικής εγγύτητας μεταξύ της ζωής και του θανάτου, δίνεται στην πρώτη σκηνή. Είναι ένα ηλιόλουστο ανοιξιάτικο πρωινό, τα πουλάκια κελαηδούν, οι αμυγδαλιές είναι ανθισμένες. Σε μια εξοχική κατοικία ένας πενηντάρης έχει μόλις ξυπνήσει με στύση. Στο διπλανό δωμάτιο μια νεαρή γυναίκα λιάζεται γυμνή στο μπαλκόνι και κάνει πρόβα τον θεατρικό της ρόλο. Ο άνδρας παρασυρμένος από την θέα του γυμνού της στήθους σκαρφαλώνει να τη δει καλύτερα, με αποτέλεσμα να πέσει και να τραυματιστεί βαριά. Κι ενώ είναι κλινικά νεκρός, μια σειρά από ερωτικά επεισόδια αρχίζουν να ξετυλίγονται· αυτά, όμως, δεν αφορούν τον άνδρα που φεύγει, σαν να επρόκειτο για επιθανάτιο πέρασμα των ερωτικών του μνημών, αλλά σε διάφορους χαρακτήρες, προσδίδοντας στα ερωτικά βιώματα των ιστοριών μια διάσταση συλλογικής εμπειρίας. ΄Ετσι ο θεατής, αντί να «περιθωριοποιείται» από την ερωτική απεικόνιση, μάλλον παρασύρεται και συνειρμικά ανακαλεί ανάλογα προσωπικά βιώματα, συμμετέχοντας μ' αυτόν τον τρόπο στη διερεύνηση της ανθρώπινης ερωτικής εμπειρίας. Η ανθρώπινη καρδιά ταυτίζεται με τον έρωτα και την ερωτική επιθυμία, και μετατρέπεται σε πρωταγω-

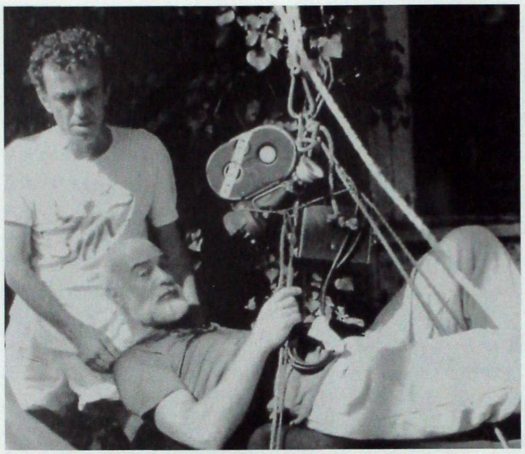


Μ' αγαπάς;: ο Γιώργος Πανουσόπουλος με την «παρέα» του (από το γύρισμα).

νιστή, με αποτέλεσμα να μην έχει τόσο σημασία το ποιος ποθεί ή ποιος ερωτεύεται, όσο το ότι η ερωτική παρόρμηση είναι κοινή για όλους.

Ο Πανουσόπουλος ξεκινά την απεικόνιση της ερωτικής εμπειρίας πηγαίνοντας πίσω στην παιδική ηλικία και στις πρώτες ερωτικές αναζητήσεις των αγοριών, τότε που ανακαλύπτουν το σώμα του άλλου φύλου, έρχονται αντιμέτωποι για πρώτη φορά με το μυστήριο του έρωτα και αρχίζουν να εκπαιδεύουν τις αισθήσεις τους. Στο πρώτο επεισόδιο, ο Δημητράκης βρίσκεται σ' ένα περιβάλλον όπου κυριαρχεί η παρουσία της γυναίκας και αναπόφευκτα το ενδιαφέρον του επικεντρώνεται στο γυναικείο σώμα. Η περιέργειά του ενέχει το ερωτικό ένστικτο και η πράξη του παρουσιάζεται, μέσα από τα λόγια των γυναικών που είναι παρούσες («όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι. Περιμένουν πότε θα σηκωθεί η αυλαία για να δουν την παράσταση»), ως μια φυσιολογική συμπεριφορά. Το ερωτικό ένστικτο δεν ενοχοποιείται ούτε καταδικάζεται ηθικά, αλλά καταγράφεται με αγάπη ως κάτι το φυσικό και υγιές: ο Δημητράκης δεν χαρακτηρίζεται από τις γυναίκες ως «παλιόπαιδο» όταν καταλάβουν πού βρίσκεται και τι κάνει, αντίθετα θεωρούν πως θα γίνει μεγάλος μπήχτης όταν μεγαλώσει.

Τα πρώτα σκιρτήματα της λίμπιντο στους μικρούς ήρωες είναι γεμάτα αθωότητα και συναίσθημα. Ο έρωτας αποτυπώνεται στην παιδική συνείδηση ως τρυφερότητα και ευγένεια: το κοριτσάκι ξεχνά τον θυμό του όταν βλέπει την καρδούλα με το όνομά της στο τετράδιο του Λάκη και του χαμογελά. Ο μικρός επίδοξος αρχηγός της συμμορίας ξεχνά προς στιγμή την αποστολή του, παρασυρμένος από την τρυφερότητα του έρωτα των τυφλών, και χαμογελά όταν η τυφλή γυναίκα ρωτά τον σύντροφό της αν την αγαπά. Η ματιά των παιδιών είναι αθώα, γεμάτη περιέργεια και ζωή. Είτε πρόκειται για την επικεντρωμένη ματιά του Δημητράκη στις γάμπες και τους μηρούς των γυναικών κάτω από το τραπέζι, είτε για του Λάκη πάνω στο άσπρο βρακάκι



Μ' αγαπάς;: ο Γιώργος Πανουσόπουλος με τον Ανδρέα Μπάρκουλη (από το γύρισμα).

του κοριτσιού που τον κυνηγά, είτε, τέλος, για εκείνη του επίδοξου αρχηγού της συμμορίας πάνω στο ζευγάρι των τυφλών που κάνει έρωτα, είναι μια ματιά χωρίς ενοχές, διερευνητική του φυσικού κόσμου που τους περιβάλλει. Πρόκειται για ένα βλέμμα απενοχοποιημένο, που ανακαλύπτει και περιεργάζεται τον κόσμο αδιαφορώντας για τις κάθε είδους ηθικές αναστολές και κοινωνικές απαγορεύσεις. Αυτή την οπτική επιλέγει κι ο σκηνοθέτης να δει τον κόσμο· πρόκειται για μια ματιά που στον κινηματογραφικό του κόσμο δεν «ωριμάζει» ποτέ κοινωνικά, αλλά διαιωνίζεται και στους ενήλικους ήρωές του. Έτσι, μετατρέπεται σε αντίληψη και στάση ζωής, διαφυλάσσοντας τη ζωντάνια, την καθαρότητα και την ελευθερία του παιδικού βλέμματος, σε μια προσπάθεια να διατηρήσει την παιδική ψυχή αμόλυντη από τους κανόνες, τις συμβάσεις και τις απαγορεύσεις που επιβάλλει η κοινωνική ενηλικίωση. Είναι ένα βλέμμα ικανό να εξαγνίζει το περιβάλλον του, που σαρώνει τα πάντα ακούραστα, με το ενδιαφέρον και την ελευθερία κάποιου που ανακαλύπτει για πρώτη φορά τον κόσμο, που αδράχνει οπτικά κάθε στιγμή και λεπτομέρεια που κινεί την περιέργειά του. Το ερωτικά αθώο βλέμμα του παιδιού δίνει το στίγμα ενός ψυχισμού, μιας απενοχοποιημένης προσέγγισης του έρωτα, και συνιστά κλειδί στην κατανόηση της ματιάς του Πανουσόπουλου.

Το επεισόδιο του «παραδείσου» μάς παρουσιάζει μια αθώα, νεανική εκδοχή του έρωτα. Πρόκειται για έναν έρωτα εξιδανικευμένο, φυσικό, στο περιθώριο της κοινωνίας. Ο νεαρός φαντάρος αρνείται την ενηλικίωσή του (όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την μύησή του στην οργανωμένη κοινωνική ζωή από το στρατό), προτιμώντας τη φυγή στο φυσικό περιβάλλον (που λειτουργεί ως αντίποδας της οργανωμένης κοινωνίας) για «να φυλάξει σκοπιά στον παράδεισο». Εκεί, η ομορφιά του φυσικού περιβάλλοντος αναδεικνύει και υπαγορεύει τις φυσικές ανάγκες του ανθρώπου, επιστρέφοντας στο μυθικό παρελθόν των πρωτόπλαστων: γυμνοί στον ήλιο («στον παράδεισο δεν φοράνε ρούχα» φωνάζει ο ήρωας στο φίλο του που έρχεται να τον επισκεφθεί), ελεύθεροι από κοινωνικές συμβάσεις και περιορισμούς, ζουν σε αρμονία με το τώρα, κάνοντας μπάνιο και παίζοντας στο ποτάμι, αρμέγοντας το γάλα μιας κατσίκας, τρώγοντας φρούτα, χορεύοντας γύρω από τη φωτιά, απολαμβάνοντας αυθόρμητα τον φυσικό έρωτα. Αντλώντας από το μύθο των πρωτόπλαστων, ο Πανουσόπουλος δεν αντιμετωπίζει τη γυναίκα ως θύμα αλλά ως μια δυναμική και ανεξάρτητη παρουσία που έχει τον έλεγχο των πραγμάτων και αναζητά κάτι άλλο πέρα από το βιωμένο. Έτσι, ο όφις που της εμφανίζεται στη φωτιά την ώρα που οι δύο άνδρες χορεύουν δεν τη φοβίζει ούτε την παρασύρει, αντίθετα: εκείνη παίζει για λίγο μαζί του, πριν τον σκοτώσει με απόλυτη ψυχραιμία. Στο ξημέρωμα της επόμενης μέρας, αφού πρώτα προσεγγίσει ερωτικά τον δεύτερο άνδρα, τους εγκαταλείπει. Η φυγή της απομυθοποιεί την αντίληψη που είχε ο ήρωας για τον παράδεισο, ως μια κατάσταση εναρμόνισης με το φυσικό περιβάλλον, φυσικού έρωτα, αυτάρκειας. Καθώς η γυναίκα απομακρύνεται στο ποτάμι, οι δύο άνδρες την παρακολουθούν αμήχανοι και ενηλικιώνονται ερωτικά. Ο έρωτας είναι παροδικός, η γυναίκα έχει διαφορετικές ανάγκες και ανησυχίες από τον άνδρα, δεν είναι ποτέ δεδομένη.

Όμως, όσο απρόσμενα φεύγει μια γυναίκα από τη ζωή ενός άνδρα, τόσο απρόσμενα παρουσιάζεται σ' έναν άλλο, σαν σε όνειρο: μια βροχερή μέρα, μια άγνωστη γυναίκα κτυπά το κουδούνι του σπιτιού ενός άνδρα που ετοιμάζεται να πάει στη δουλειά του και του ζητά ένα κρεβάτι για να κοιμηθεί. Γδύνεται μπροστά του με απόλυτη φυσικότητα και πέφτει αμέσως στη ζεστασιά του κρεβατιού του. Αυτή η ξαφνική εμφάνιση της γυναίκας, η φυσικότητα

των τρόπων της, το ξεγύμνωμά της, η φυσική της παρουσία στο κρεβάτι του, αναδίδουν έναν ερωτισμό που δεν αφήνει αδιάφορο τον άνδρα, αλλά αντίθετα τον αναστατώνουν. Ένα μειδίαμα χαράς ξεφεύγει από τα χείλη του στη σκέψη αυτού του αναπάντεχου ερωτικού δώρου (είναι και η μέρα των γενεθλίων του). Καθώς όμως η γυναίκα έχει ήδη αποκοιμηθεί στο κρεβάτι του, ο άνδρας περιορίζεται στο να σηκώσει τα σκεπάσματα και να περιεργαστεί με παιδική περιέργεια και ερωτική επιθυμία το γυμνό της σώμα. Φεύγοντας της ψιθυρίζει να μη φύγει. Στη δουλειά του κανείς δεν τον πιστεύει, αντιμετωπίζουν με καχυποψία το περιστατικό, του ζητούν αποδείξεις. Εκείνος δεν είναι σε θέση να τους πείσει, αλλά με τη γλυκόπικρη γεύση του ανικανοποίητου αναλογίζεται την ευκαιρία που του παρουσιάστηκε, σαν να ξύπνησε στη μέση ενός ερωτικού ονείρου πριν προλάβει την κορύφωσή του.

Αν ο άνδρας βλέπει ερωτικά κάθε γυναίκα, η γυναίκα τον βλέπει έτσι κάτω από προϋποθέσεις. Στην ιστορία του λεωφορείου των ΚΤΕΛ, ένας άνδρας ανταλλάσσει κλεφτές ματιές με μια γυναίκα που κάθεται απέναντί του, κρυφοκοιτάζοντας το στήθος της έτσι όπως αυτό διαγράφεται μέσα από το φόρεμά της. Κάποια στιγμή το λεωφορείο σταματά και επιβιβάζεται μια ομάδα ανθρώπων που πηγαίνει στην κηδεία μιας 19χρονης κοπέλας. Αυτό το σύντομο πέρασμα του θανάτου από το λεωφορείο φοβίζει την γυναίκα και λειτουργεί καταλυτικά πάνω της, κάνοντάς την να συνειδητοποιήσει την παροδικότητα της ζωής και να αντιμετωπίσει τον έρωτα ως ξόρκισμα θανάτου, ως δύναμη ζωής. Έτσι, μόλις κατεβαίνουν οι συγγενείς της νεαρής νεκρής, σε μια έκρηξη επιθυμίας για ζωή, απελευθερώνεται ερωτικά και προσεγγίζει τον άνδρα χωρίς καμία αναστολή. Μέσα από αυτή την αντιπαράθεση του θανάτου με τον έρωτα, ο Πανουσόπουλος απαντά στην υπαρξιακή φοβία, προτείνοντας τον έρωτα ως αντίδοτο και, συνάμα, ως επιβεβαίωση του ανθρώπου. Αυτή η αλλαγή ψυχολογικής διάθεσης σχολιάζεται και από τα τραγούδια «θανάτου» που ακούγονται από το ραδιόφωνο του λεωφορείου στη διάρκεια της σκηνής. Έτσι, η βαριά ατμόσφαιρα του τραγουδιού του Καζαντζίδη («Η ζωή μου όλη είναι ένα τσιγάρο...») πριν την επιβίβαση της «κηδείας», ακολουθείται από την ανάλαφρη και σκωπτική διάθεση του τραγουδιού του Βαμβακάρη («Να πεθάνεις, να πεθάνεις, να πεθάνεις, με τα νάζια που μου κάνεις... Δεν πεθαίνω, δεν πεθαίνω, δεν πεθάνω, και στο μάτι σου καρφί θα μπαίνω...»).

Στην τελευταία ιστορία, η επιθυμία για τη γυναίκα της διπλανής πόρτας μετατρέπεται από φαντασίωση σε πραγματικότητα, καθώς ο ερωτικός πόθος αποδεικνύεται αμοιβαίος («Όταν κάνεις ντους κάθομαι και ακούω το νερό που τρέχει». «Σ' ακούω από τον τοίχο. Ακούω το ραδιόφωνό σου, το σταθμό σου»). Πρόκειται για έναν έρωτα ευκαιριακό και απρόοπτο, καθοδηγούμενο από τη λίμπιντο, ο οποίος αδιαφορεί για την παραβίαση της συζυγικής πίστης και τις κοινωνικές συμβάσεις, απομυθοποιώντας το μικροαστικό καθωσπρεπισμό.

Οι ιστορίες αυτές αποτελούν τον κύριο κορμό της ταινίας και λειτουργούν αυτόνομα, πλην όμως συμπληρωματικά, σαν μια σειρά από ταινίες μικρού μήκους, αναδεικνύοντας τον κεντρικό ρόλο του έρωτα στη ζωή των ανδρών, με αφορμή την αρχική, μοιραία πτώση του μεσήλικου άνδρα. Παράλληλα μ' αυτές, όμως, εξελίσσεται κι η ιστορία της καρδιάς του άνδρα, που μετά από τη συναίνεση της γυναίκας του, θα μεταμοσχευθεί σ' έναν καρδιοπαθή, προσφέροντάς του νέα ζωή και πλούσια ερωτική διάθεση. Το φινάλε της ταινίας καταγράφει τη ζωή στο παρόν να συνεχίζεται: γυναίκες πολλές, γυναίκες παντού, τα πιτσιρίκια συνεχίζουν να κλέβουν τα μαγιό και τα εσώρουχα των γυναικών, ο έρωτας και η επιθυμία είναι πάντα στον αέρα. Ο καρδιοπαθής συναντά τη γυναίκα του δότη και ερωτεύονται. Ο χορός τους, με τον οποίο κλείνει η ταινία, έχει στοιχεία ρομαντικά: μας μεταφέρει το αίσθημα της εσωτερικής πληρότητας που κατακλύζει κάποιον όταν αυτός διασταυρώνεται με τον άνθρωπο των ονείρων του. Έτσι, η ερωτική επιθυμία αποκτά ψυχικό προσανατολισμό και μετουσιώνεται σε έρωτα, ο οποίος αδιαφορεί και αποκλείει κάθε εξωτερική πραγματικότητα. Λαμβάνοντας υπόψη τη διάχυτη ερωτική φιλοδοξία της ταινίας, αυτή η μετάβαση στον ψυχικό έρωτα αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς αυτό που τελικά προτείνεται υπερβαίνει τον σαρκικό πόθο και τον υποτάσσει σε κάτι ανώτερο. Ως εκ τούτου, η έντονη ερωτική επιθυμία δεν αφορά ούτε περιορίζεται μόνο στην ηδονή αλλά λειτουργεί και σαν μια προεργασία που οδηγεί στον ρομαντικό έρωτα, απαλλαγμένον από τις ανεκπλήρωτες φαντασιώσεις του πόθου.

ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΑΔΥΣΗ (1995)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Γιώργος Πανουσόπουλος, Μανίνα Ζουμπουλάκη, Δέσποινα Τομαζάνη, Λεία Βιτάλη, Βασίλης Αλεξάκης. **Φωτογραφία:** Διονύσης Κιτσίκης. **Κάμερα**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Γιάννης Τσιτσόπουλος. **Ήχος**: Πάνος Πανουσόπουλος. **Μουσική**: Μάνος Χατζιδάκις (διασκευή Νίκου Κυπουργού). **Σκηνικά**: Ιάκωβος Μισχάλης. **Ηθοποιοί**: Καρυοφυλλιά Καραμπέτη (Όλγα), Αλέκος Σισσοβίτης (Λευτέρης), Βαλέρια Χριστοδουλίδου (Βίκυ), Αντώνης Αντωνίου (πατέρας Λευτέρη), Ηλίας Λογοθέτης (ιδιοκτήτης μπαρ), Μπεάτα Ασημακοπούλου (μητέρα Όλγας). **Παραγωγή**: Γιώργος Πανουσόπουλος, ΕΚΚ, Φιλμική Εταιρεία, Stefi Film, Homeo Nideo Hellas, ELKE S.A. **Διάρκεια**: 120 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm.
Διακρίσεις: Κρατικά βραβεία: Ταινίας μεγάλου μήκους, Μουσικής, Α′ γυναικείου ρόλου (Κ. Καραμπέτη), Β′ ανδρικού ρόλου (Α. Αντωνίου), Β′ γυναικείου ρόλου (Β. Χριστοδουλίδου) [Κρατικά Βραβείο Ποιότητας, Θεσσαλονίκη 1995].

Ελεύθερη κατάδυση: Καρυοφυλλιά Καραμπέτη.



Η Όλγα, μια νέα γυναίκα, φαρμακοποιός, παντρεμένη και μητέρα ενός παιδιού, συναντιέται μ' ένα παιδικό της έρωτα, το Λευτέρη, που έχει επιστρέψει στη γενέτειρά του ύστερα από πολύχρονη απουσία. Ο καθένας, από τη μεριά του, κουβαλά ένα τραγικό μυστικό, χωρίς όμως να το εξομολογείται ο ένας στον άλλο: είναι αδέλφια από διαφορετική μητέρα, ο βασικός λόγος που τους χώρισαν όταν ήταν παιδιά και ερωτευμένα μεταξύ τους. Ενώ ο έρωτάς τους αρχίζει να ξαναφουντώνει, το Λευτέρη αρχίζει να διεκδικεί και η Βίκυ, μια εντελώς διαφορετική νέα κοπέλα. Επίκεντρο στην όλη ιστορία ένα βυθισμένο στη θάλασσα αεροπλάνο, που στην ανέλκυσή του συμμετέχουν τα κύρια πρόσωπα.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Μ' ενδιαφέρουν οι έρωτες δίχως αύριο, οι χαμένοι «από χέρι». Αυτοί που δεν χαρίζουν τίποτα και τα ζητούν όλα. Αυτοί που «καίνε» και τους δύο. Αυτοί που σώζουν...

Ερωτικό πάθος
του Γιώργου Κρασσακόπουλου

Δύο άνθρωποι που πνίγονται στα σκοτεινά νερά του πόθου. Ο έρωτας που βγάζει αγκάθια και γίνεται αχινός. Ένα πάθος που μπορεί να καταπιεί τον κόσμο όλο. Μια ταινία που βουτάει κατευθείαν στη μαύρη τρύπα της καρδιάς.
Το πάθος, και δη το ερωτικό, συγκινούσε πάντα το Γιώργο Πανουσόπουλο, ήταν κάτι που προσπαθούσε άλλοτε με περισσότερη κι άλλοτε με λιγότερη επιτυχία να ψηλαφήσει στις ταινίες του. Στην *Ελεύθερη κατάδυση* το πάθος, εκτός από δυνατό, είναι και απαγορευμένο. Οι ήρωες, ερωτευμένοι από μικροί, ξανασυναντιούνται δέκα χρόνια αργότερα και ανακαλύπτουν ότι η φωτιά που θα 'θελαν να είχε σβήσει τους καίει ακόμη. Η γυναίκα έχει ένα παιδί, σύζυγο, φαρμακείο, μια ζωή που της φοράει ταγιεράκια, ο άντρας έχει ένα τίποτα, μια φυγή στην οποία οι άλλοι τον οδήγησαν. Αυτό που εκείνος αγνοεί και που εκείνη ξέρει αλλά αποφασίζει ν'

αγνοήσει είναι ότι, εκτός από παράνομοι εραστές, είναι και αδέλφια.
Μερικές μέρες ενός καυτού καλοκαιριού αρκούν για να ξυπνήσουν αυτό που μάταια προσπαθούσαν τόσα χρόνια να ναρκώσουν και, όπως γίνεται πάντα, όταν τα πάθη καταπιέζονται γίνονται επικίνδυνα. Καθώς εκείνος προσπαθεί να ανελκύσει ένα βυθισμένο αεροπλάνο, εκείνη βυθίζεται όλο και περισσότερο στην ερωτική της τρέλα. Η οικογένειά της φεύγει διακοπές κι εκείνη στο έρημο σπίτι συλλογίζεται και τρομάζει από την ερημιά της ψυχής της. Όταν το μυστικό αποκαλύπτεται εκείνος θα ψάξει μια σανίδα σωτηρίας στο πρόσωπο μιας άλλης που δεν έχει μυστικά, όμως η σωτηρία από τον ίδιο μας τον εαυτό δεν ήταν ποτέ τόσο εύκολη. Τόσο, και ακόμη πιο δύσκολο, είναι να κάνεις μια ταινία για ένα πάθος που δεν γνωρίζει όρια, για έναν έρωτα που τρώει καρδιά, μυαλό και σώμα. Ο Πανουσόπουλος, παρότι στέκεται απ' την αρχή ως το τέλος με δέος απέναντί του, καταφέρνει να φέρει εις πέρας με επιτυχία το δύσκολο έργο του, να δώσει με εικόνες μια ψυχική άβυσσο.
Ακολουθώντας ένα σενάριο που περιγράφει με λόγια απλά τα πλέον περίπλοκα, αρκείται σ' αυτά που τον ενδιαφέρουν. Κολλάει την κάμερα στην ιστορία αυτών των δυο ανθρώπων, μένει στην ένταση που τους ενώνει σαν αόρατο σκοινί και αγνοεί όλο τον υπόλοιπο κόσμο. Αυτός (μαζί του και η άλλη γυναίκα) υπάρχει μόνο για να δείξει πόσο σφιχτά τους δένει το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκονται, πόσο κλειστοφοβική μπορεί να γίνει η αγάπη που δεν γνωρίζει μέτρο· πατώντας γερά πάνω στην αφηγηματική δομή της ιστορίας, φτιάχνει μια ταινία που δεν αφήνει τον θεατή να βγει από τον κόσμο που βλέπει στην οθόνη του, τον κάνει συνένοχο του μυστικού, συνοδοιπόρο στον δύσβατο δρόμο μιας δίχως μέλλον σχέσης. Η σκηνοθετική του δεινότητα αποδεικνύεται για μια ακόμη φορά, και το «εντυπωσιακό» της ταινίας είναι εκατό τοις εκατό εγγυημένο. Σκηνοθετεί με «πάθος», όπως χρειάζεται για να δώσει στον θεατή να καταλάβει κάτι από το σαράκι που τρώει τους ήρωες, όμως η εμμονή του στη στεγνή αφηγηματικότητα στερεί την ταινία από αυτό το κάτι που θα ένωνε όλα τα συστατικά σ' ένα αληθινά εκρηκτικό αποτέλεσμα.
Τώρα οι «εκρήξεις» είναι μεμονωμένες και λίγες και, παρότι το πάθος πλημμυρίζει την οθόνη, η επήρειά του χάνεται πολύ γρήγορα μετά την έξοδο του θεατή από την αίθουσα. Παρ' όλα αυτά, η *Κατάδυση* νοιάζεται για κάτι εξίσου σημαντικό. Να δώσει στο θεατή ένα χορταστικό κομμάτι αληθινού κινηματογράφου, να τον κάνει να νιώσει ότι είδε μια ταινία και όχι ότι έκανε το καθήκον του στην υποστήριξη της «εθνικής μας κινηματογραφίας». Μπορεί μερικές επιμέρους αδυναμίες να μην της επιτρέπουν να απογειωθεί, αυτό όμως δεν της στερεί καθόλου τη θελκτικότητά της. Αν κάτι λείπει από το τελικό αποτέλεσμα σίγουρα δεν συμβαίνει το ίδιο και με τα επιμέρους που (από τις υποβρύχιες λήψεις μέχρι τις ερμηνείες των ηθοποιών) κυμαίνονται από το ικανοποιητικό ως το εξαιρετικό. Η *Ελεύθερη κατάδυση* είναι μια ταινία που μπορείτε να στείλετε τους φίλους σας και μάλιστα μια ταινία που «ζει» στην Ελλάδα και ούτε προσπαθεί να το ξεχάσει όπως κάποιες άλλες, ούτε ευτυχώς τρομάζει απ' αυτό. Τα θετικά της είναι πολύ περισσότερα από τα όποια αρνητικά και η τελική εντύπωση, αν μη τι άλλο, ευχάριστη...

«Σινεμά», τχ. 57, Μάιος 1995.

Ερωτική σχέση με τον κινηματογράφο
του Λευτέρη Χαρίτου

Σε κάθε ταινία του Γιώργου Πανουσόπουλου η κάμερα αφήνει ανεξίτηλα τα σημάδια της στη συνείδηση του θεατή. Σαν τις εικόνες της ίδιας της ζωής μας τα πλάνα του σκηνοθέτη εγγράφονται στους νευρώνες του εγκεφάλου, διαπερνώντας τον αμφιβληστροειδή χιτώνα. Αν προσπαθούσε κανείς να αφαιρέσει το έργο του Πανουσόπουλου από την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου θα ήταν σαν να έκοβε το πιο διονυσιακό της κομμάτι, αυτό που συνηθίζει να βακχεύει κάθε θεατή της οφθαλμολάγνας αυτής τέχνης.
Η *Ελεύθερη κατάδυση* είναι μια από τις πιο φιλόδοξες παραγωγές στη σύγχρονη ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι ίσως η μοναδική συνειδητή προσπάθεια δημιουργού να φτιάξει μια ταινία με αξιώσεις ταυτόχρονα εμπορικά και καλλιτεχνικά υψηλές, κάτι που δεν συμβάδιζε μια δεκαετία πίσω, με τα συνήθη στάνταρ της εγχώριας παραγωγής ταινιών. Θα μπορούσε να είναι ο *Άγγλος ασθενής* του ελληνικού κινηματογράφου από έναν σκηνοθέτη, όμως, πολύ πιο ιδιοσυγκρασιακό και ελευθεριάζοντα.
Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο συγκρούεται ηχηρά ο Πα-



Ελεύθερη κατάδυση: Βαλέρια Χριστοδουλίδου.

νουσόπουλος με τους δαίμονές του. Προσπαθεί να κατασκευάσει μια ταινία σεναρίου αυστηρά δομημένου, ενώ, βλέποντας το τελικό αποτέλεσμα, κανείς νιώθει έναν σκηνοθέτη εν βρασμώ να προσπαθεί, όπως πάντα, να εισχωρήσει με την κάμερα όσο περισσότερο μπορεί κάτω από το δέρμα των ηρώων του, λες και εκεί μόνο θα βρει την ψυχική του ηρεμία. Γιατί η κινηματογραφική μηχανή είναι η προέκταση του ίδιου του δημιουργού που τη χειρίζεται. Ο Γ.Π. είναι ο μοναδικός στην Ελλάδα σκηνοθέτης που θεωρεί δεδομένο το γεγονός ότι θα χειρίζεται την κάμερα μόνος του. Αυτό κάνει πάντα τη διαφορά σε όλες τις ταινίες του. Το τελικό κάδρο που φτάνει σε εμάς προέρχεται κατευθείαν από το εσωτερικό εργαστήρι του δημιουργού του. Στους τίτλους της ταινίας, μάλιστα, το όνομα του Γ.Π. βρίσκεται κάτω από την Παραγωγή, τη Σκηνοθεσία και την Κάμερα.

Το θέμα που πραγματεύεται η *Ελεύθερη κατάδυση* είναι εξ ορισμού δύσκολο και ιδιαίτερο. Αφορά την αιμομειξία. Η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη και ο πρωτοεμφανιζόμενος τότε Αλέξανδρος Συσσοβίτης, η Όλγα και ο Λευτέρης, είναι το «καταραμένο» ζευγάρι. Η αμοιβαία έλξη τους ξεχειλίζει από τα πρώτα κιόλας καρέ της ταινίας. Η Όλγα κοιμάται στο οικογενειακό φαρμακείο στο οποίο εργάζεται· ονειρεύεται το Λευτέρη να πιάνεται σε δίχτυα ψαράδων ενώ κάνει υποβρύχια κατάδυση, χωρίς να γνωρίζει ότι ο ερωμένος και αδερφός της έχει επιστρέψει μετά από χρόνια στα Χανιά. Ο Λευτέρης αναζητά το ναυάγιο ενός αεροπλάνου που έπεσε στα νερά της Κρήτης τη δεκαετία του '70, γεγονός στο οποίο ο ίδιος υπήρξε μάρτυρας όταν ήταν παιδί. Η ερωτική ορμή των δύο ηρώων στην πρώτη τους συνάντηση κολλάει στο μυαλό μας μέχρι το τέλος. Ο Λευτέρης δεν γνωρίζει την αλήθεια για τον πατέρα του. Η άγνοιά του αυτή τον κάνει τραγικό ήρωα.

Όμως, δεν είναι τραγωδία η *Ελεύθερη κατάδυση*. Είναι μια ερωτική ιστορία από την αρχή μέχρι το τέλος της. Αυτό συμβαίνει επειδή όλοι οι ήρωές της είναι μπλεγμένοι σε κάποια παλιά ή νέα ερωτική ιστορία, η οποία τους έχει καθορίσει ή τους καθορίζει, χωρίς ωστόσο τα πρόσωπα αυτά να έχουν τη δύναμη ν' αλλάξουν τη μοίρα τους. Εξάλλου, όλη η πλοκή είναι βασισμένη στον έρωτα μιας γυναίκας –της μητέρας των δύο πρωταγωνιστών– για δύο ά-

ντρες: τον πεθαμένο, κοινό, πατέρα των δύο αδερφών και τον νυν, θετό πατέρα του Λευτέρη. Ερωτική ιστορία είναι και αυτή του Λευτέρη με τη Βίκυ, τη μικρή τυχοδιώκτρια και μικροκλέφτρα που έχει μόλις βγει από τις αγροτικές φυλακές· εκεί βρισκόταν για δυο χρόνια μετά το «κάρφωμα» ενός συμπαίχτη της στο μπιλιάρδο, συγκατηγορουμένου της για απάτη.

Ερωτική ιστορία, γενικά, είναι και η σχέση του Πανουσόπουλου με τον κινηματογράφο. Πάντως η κριτική βρήκε ψεγάδια στην αφήγηση της *Ελεύθερης κατάδυσης,* παραγνωρίζοντας ότι κύριο μέλημα του Γ.Π. είναι το διαφεύγον ανθρώπινο πρόσωπο: κάτι που τον απασχολεί μονομανιακά. Σαν άλλος Κασσαβέτης προσπαθεί να παρακολουθήσει και να ερευνήσει το ανθρώπινο βλέμμα. Αφήνεται στη σαγήνη του, το πλησιάζει με σεβασμό αλλά και με διάθεση σαρκοβόρου που θέλει να κατασπαράξει κάθε του μικροκίνηση, σε μια προσπάθεια ψηλάφησης της αλήθειας. Θέλει να καταγράψει κάθε σπασμό του βλέφαρου και ταυτόχρονα να περιγράψει τις συνθήκες που κάνουν τον κάθε ήρωα ολοκληρωμένο και τρισδιάστατο. Τον ενδιαφέρει η ανθρώπινη καθημερινότητα. Από κάθε δυνατή γωνία περικυκλώνει η κάμερα τα πρόσωπα στις αποφασιστικές στιγμές τους. Και όποιος ξέρει τον Πανουσόπουλο νιώθει την ανάσα του στους ώμους των ηθοποιών του καθώς τους πλησιάζει με το φακό του. Όπως τον Άρη Ρέτσο καθώς κυνηγάει την Alessandra Vanzi στη *Μανία* ολόγυμνος στο δάσος, με κυρτό σώμα σαν αιλουροειδές και με όλους τους μυς σε εγρήγορση. Θυμόμαστε τον Γ.Π. ημίγυμνο, όπως του αρέσει να δουλεύει το καλοκαίρι, με την 35άρα κάμερα στον ώμο, να κυνηγάει στο κοντινό της Καρυοφυλλιάς Καραμπέτη τη στιγμιαία λάμψη στο βλέμμα, την ώρα που την απαρνείται ο Λευτέρης. Σέβεται τα πρόσωπα ο Πανουσόπουλος. Τα φροντίζει. Βρίσκει τις γωνίες τους και τις στιγμές που θα του δώσουν ό,τι γίνεται πιο αυθεντικό. Με ατέλειωτες ποσότητες φιλμ στη διάθεσή του και με μια κάμερα στον ώμο κυνηγάει την αλήθεια των προσώπων σε στιγμές ερωτικής παραζάλης.

Και βέβαια το ελληνικό καλοκαίρι και το τοπίο της Μεσογείου έχει θρέψει σχεδόν όλες τις ταινίες του Πανουσόπουλου, από την πρώτη, το *Ταξείδι του μέλιτος*, μέχρι την τελευταία, την *Τεστοστερόνη*. Έτσι και στην *Κατάδυση*, το καλοκαίρι υπάρχει παντού. Στον ιδρώτα, στα ρούχα και στα κορμιά, στο δύσκολο φωτογραφικά φως του ήλιου που πέφτει σκληρό στα πρόσωπα το μεσημέρι, μαλακό το χάραμα και γλυκό το απόγευμα· στον τρόπο που επηρεάζονται οι ανθρώπινες αποφάσεις –πρώτα αναλαφρες και έπειτα τρομακτικές–, στα ελαφριά υφάσματα που δίνουν κάθε φορά τη δυνατότητα να φανεί το γυμνό, ποθητό σώμα. Ο πόθος, εξάλλου, είναι μόνιμο ζητούμενο στις ταινίες του Πανουσόπουλου. Ο πόθος που προκαλείται από το γεγονός ότι υπάρχουμε, ότι είμαστε ζώα ερωτικά που διψάμε από τη φύση μας για σαρκικό έρωτα. Όπως μου έχει πει και ο ίδιος, «μακάρι να προλάβω να πεθάνω πριν πάψω να νιώθω πόθο ερωτικό, γιατί τότε η ζωή δεν θα έχει πια νόημα».

Έχοντας δουλέψει κοντά του καταλαβαίνω ότι αυτό προσπαθεί να πολεμήσει πάντα με τις ταινίες του σαν αιώνιος έφηβος: την παραίτηση από τη ζωή, τη φθορά του σώματος και του πνεύματος μέσα στο χρόνο. Τον εκφράζει αυτό που λέει η Καραμπέτη σε μια στιγμή στον Συσσοβίτη: «Έτσι θέλω να είμαι, το κορίτσι του Λευτέρη, ανέμελη μέσα σ' όλα». Δύσκολη η ανεμελιά αυτή όταν κρέμεται πάνω σου η άγνοια των ριζών σου, σαν τον Οιδίποδα. Το γνωρίζει αυτό ο Πανουσόπουλος, που όσο και αν νιώθει μαγνητισμένος από το γυμνό σώμα και το καλοκαιρινό φως της Κρήτης, δεν μπορεί να μην προχωρήσει στην τραγική λύση, στην αποκάλυψη της αλήθειας στο φινάλε. Λες και το αίσιο τέλος του *Μ' αγαπάς;* να μη χωράει πια εδώ.

Ολόκληρη η *Ελεύθερη κατάδυση* «ερωτοτροπεί» με το μελόδραμα. Είναι δύσκολο να μην αναφερθεί κάποιος σε αυτό το είδος κινηματογράφου βλέποντας τη θεματική της ταινίας και τις επιλογές των ηρώων της. Το ξεχνάει, όμως, βλέποντας τον τρόπο με τον οποίο κινηματογραφείται η αφήγηση αυτή. Ο Πανουσόπουλος προσπαθεί να διατηρήσει μια εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα σε διάφορες αντίρροπες δυνάμεις. Προσπαθεί να αντισταθμίσει το δράμα με το χιούμορ, το αναπόφευκτο του πεπρωμένου με το αναπόφευκτο του ερωτισμού, τα ακραία κοντινά, που παραπέμπουν περισσότερο από κάθε τι στο μελόδραμα, με τα γεμάτα φυσικό χώρο και άλλες λεπτομέρειες γενικά πλάνα, τη διάλυση της συνείδησης μπροστά στο ζωώδες του έρωτα με την οργανωμένη δομή μιας απαιτητικής αφήγησης. Ως γνήσιος κινηματογραφιστής ενδιαφέρεται συνεχώς για το τι υπάρχει πίσω από τα πλάνα του, στο δεύτερο επίπεδο, ακόμα και όταν αυτό είναι μο-

νάχα μια φωτιστική πηγή ή ένα φλου στοιχείο μπροστά από το πρόσωπο της προβληματισμένης ηρωίδας του. Αφήνεται στο ένστικτο που του υποβάλλουν οι εικόνες που εδράζονται αστείρευτες στο ασυνείδητό του: αυτές, σαν άλλη Πυθία, τον τραβολογάνε και του ψιθυρίζουν πώς και από ποια γωνία και με τι φως και για ποια διάρκεια.

Αυτή είναι και η ιδιαιτερότητα της *Ελεύθερης κατάδυσης*. Ο σκηνοθέτης της, στο απόγειο της κινηματογραφικής του ματιέρας, βρίσκεται μπροστά σε μια ιστορία που ζητάει αφηγηματική εμβάθυνση επιπέδου Σκορσέζε στα *Χρόνια της αθωότητας*. Έχει να κάνει με ένα περίπλοκο ψυχογράφημα, που αποφασίζει να γίνει και υπερθέαμα προς τέρψη ενός ευρύτερου κοινού. Εμείς έχουμε μπροστά μας ένα θέμα σχεδόν ταμπού, που το έχουν αναλάβει τα χέρια ενός μάστορα της εικόνας, την άψογη επαγγελματία Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, σε ρόλο καριέρας, απέναντι στον πρωτοεμφανιζόμενο Αλέκο Συσσοβίτη· την Κρήτη το καλοκαίρι, τον ερωτισμό του κορμιού της Βαλέριας Χριστοδουλίδου απέναντι στο βάρος των μυστικών μιας ζωής που κρέμονται από τα χείλη του Αντώνη Αντωνίου· το απέραντο γαλάζιο του βυθού, ενώ η άκρη από το σίδερο για τα ρούχα καίει το χέρι της Όλγας μετά την εγκατάλειψή της από το Λευτέρη.

Μια ενότητα αντιθέτων είναι όλη η ταινία, μια επίπονη, ιδιόμορφη ισορροπία σε τεντωμένο σκοινί. Ένας έρωτας το καλοκαίρι. Σαν αφήγημα του Παβέζε, σκληρό και τρυφερό μαζί. Σαν μια εφηβεία που παρατάθηκε.

Η *Ελεύθερη κατάδυση* πολεμήθηκε πολύ από την κριτική. Θεωρήθηκε αποτυχημένη και για πολλούς η χειρότερη έως τότε ταινία του Πανουσόπουλου. Υπήρξε και εισπρακτική αποτυχία αφήνοντας τεράστια χρέη πίσω της, τα οποία για να ξεπληρώσει ο σκηνοθέτης της χρειάστηκε να δουλέψει πολλά χρόνια στη διαφήμιση. Ήταν κοινή παραδοχή πως όσα εισιτήρια και να έκανε (εκείνη την εποχή τα 100.000 εισιτήρια του *Τέλος εποχής* ήταν μεγάλη επιτυχία), δεν θα έφταναν να καλύψουν το κόστος μιας παραγωγής ασυνήθιστου όγκου για τα τότε ελληνικά δεδομένα. Βλέποντάς την ξανά νηφάλια, με την απόσταση του χρόνου, η ταινία αναδύεται κρυστάλλινη από το βυθό των '90s, σαν το χαμένο αεροπλάνο που φέρνει στην επιφάνεια ο Λευτέρης.

Τα συντρίμμια ενός μεγάλου έρωτα
του Μανώλη Κρανάκη

Εκ των υστέρων (όταν οι τίτλοι τέλους έχουν μόλις ξεκινήσει, η Όλγα έχει σκοτωθεί, ο Λευτέρης ζει σαν ναυαγός στο νησί που γεννήθηκε και η φουσκωμένη θάλασσα στο λιμάνι των Χανίων προσπαθεί απελπισμένα να σκεπάσει κάθε κομμάτι αυτής της προκαθορισμένης από την ανελέητη μοίρα τραγωδίας), δεν έχει πια καμιά σημασία ότι έχεις ακούσει πολύ λιγότερα από όσα έχουν ειπωθεί. Όχι γιατί όσα λέγονται είναι ασήμαντα ή «λίγα», αλλά γιατί κάποιο ανεξήγητο ανθρώπινο λάθος (!) έχει καταδικάσει από πολύ νωρίς αυτή την ταινία σε μία μη αναστρέψιμη, αλλά ταυτόχρονα αποκαλυπτική, σύγχυση των αισθήσεων και της όποιας γνωστής λειτουργίας τους. Πληγωμένη ανεπανόρθωτα από τον ίσως χειρότερο ήχο στην ιστορία του ελληνικού (και όχι μόνο) κινηματογράφου, η *Ελεύθερη κατάδυση* μοιάζει βυθισμένη σε ένα σύμπαν που η αίσθηση της όρασης εκτελεί ταυτόχρονα χρέη οπτικού και ακουστικού αναπνευστήρα επιβίωσης. Και αν το σημαντικότερο πράγμα που πρέπει να γνωρίζει κανείς πριν πέσει στα «βαθιά» είναι τα όριά του (πού αρχίζουν και κυρίως πού τελειώνουν), στην περίπτωση αυτής της «κατάδυσης» η υπέρβαση –και προς τις δύο πλευρές– είναι αναπόφευκτη.

Και δεν είναι τυχαίο πως οι δύο κεντρικοί ήρωες αυτής της καταραμένης ερωτικής ιστορίας αναπνέουν (και άρα υπάρχουν) μόνο έξω από τα όριά τους, εκεί που έτσι κι αλλιώς οι ανθρώπινες αισθήσεις είναι περιττές. Παράνομοι εραστές και την ίδια στιγμή δυο παιδιά που επιμηκύνουν διαρκώς την αθωότητα μιας κατανοητής μόνο από τους ίδιους συμφωνίας, ο Λευτέρης και η Όλγα είναι στην πραγματικότητα κάτι περισσότερο από δύο «δύτες» που αναζητούν την αλήθεια στο βυθό της θάλασσας. Απόκληροι μιας συμβατικής ηθικής που δεν θα τους επέτρεπε ποτέ να είναι μαζί, και θύματα των προσωπικών τους επιλογών, μοιάζουν με ψάρια «έξω από το νερό» όταν δεν βρίσκονται μαζί, δυο πλάσματα σχεδόν φανταστικά που ψάχνουν διαρκώς το ένα το άλλο για να κερδίσουν δευτερόλεπτα θνητής ενσάρκωσης μόνο ο ένας στην αγκαλιά του άλλου. Το «είμαι όπου είσαι και εσύ», που θα είναι για την Όλγα η δική της επαναλαμβανόμενη ερωτική εξομολόγηση προς τον Λευτέρη, όσο δύσκολα

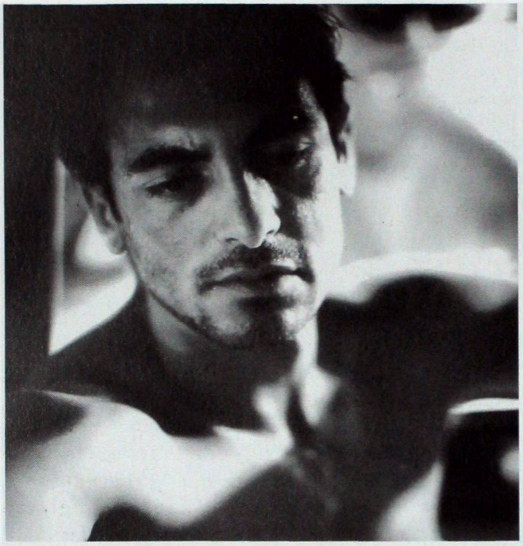


Ελεύθερη κατάδυση

και αν μπορείς να το διακρίνεις με τα αυτιά, είναι σίγουρο πως μπορείς να το «δεις» να αποτελεί την δική τους βασανιστική πραγματικότητα. Μαζί και ταυτόχρονα όχι μαζί, αιώνιοι μάρτυρες μιας τραγωδίας που απλά έμελλε να είναι η δική τους. Ολοένα πιο μακριά από αυτό που οι ίδιοι ορίζουν ως επιστροφή στην επιφάνεια...

Και δεν θα διέφεραν σε τίποτα από τους εκατομμύρια καταραμένους εραστές της ιστορίας του κινηματογράφου, αν ο Γιώργος Πανουσόπουλος δεν κινηματογραφούσε την άνοδο και την πτώση τους σαν μια κρατημένη αναπνοή που πρέπει να αντέξει μέχρι το τέλος. Αν διακόπτεται, είναι μόνο τις στιγμές που η κάμερα απομακρύνεται από τα πρόσωπά τους για να επιστρέψει όμως σχεδόν εθισμένος σε αυτήν την ασφυκτική και ταυτόχρονα ασκητική εξάσκηση πάθους που, καθώς τα λεπτά περνούν και η αντοχή εξαντλείται, μετατρέπεται σε έναν παροξυσμικό αγώνα επιβίωσης του θέλω πάνω στο μπορώ. Οτιδήποτε και οποιοσδήποτε περιστρέφεται γύρω από τον Λευτέρη και την Όλγα αρχίζει σταδιακά να εξαφανίζεται από το ωστικό κύμα που προκαλεί η επαφή τους, με τον ίδιο τρόπο που ένα στην ουσία φτηνό μελόδραμα μυστικών και αποκαλύψεων δίνει τη θέση του σε ένα ηδονοβλεπτικό παραλήρημα σκηνοθετημένο με την ελαφρότητα αλλά και το θράσος ενός παιδιού.

Χωρίς να απαρνείται το «προσφιλές» του άθλημα και ταυτόχρονα το σημαντικότερο και αναμφισβήτητο χάρισμά του (αυτό του ανατόμου ηδονοβλεψία που με υποδειγματική σχολαστικότητα υπηρετεί ήδη από τα χρόνια των *Απέναντι*), ο Γιώργος Πανουσόπουλος δοκιμάζει στην *Ελεύθερη κατάδυση* αυτό που λίγοι θα τολμούσαν για να διηγηθούν μια θυελλώδη ερωτική ιστορία χωρίς happy end: αντιμετωπίζει τους ήρωές του σαν παιδιά, μετατρέπει την κάμερα σε αυτοσχέδιο παιχνίδι και χωρίς ίχνος σοβαροφάνειας αφηγείται στην πραγματικότητα μια ιστορία μη ενηλικίωσης. Από την, οτιδήποτε και αν σημαίνει αυτό, «υποβρύχια» φωτογραφία του ίδιου του Πανουσόπουλου μέχρι την ολοκληρωτικής ακρίβειας ερμηνεία της Καρυοφυλλιάς Καραμπέτη (στον καλύτερο κινηματογραφικό ρόλο της καριέρας της) και από την γήινη έκρηξη με το όνομα Αλέ-



Ελεύθερη κατάδυση: Αλέκος Συσσοβίτης.

κος Συσσοβίτης μέχρι τη γραμμή του ορίζοντα που διαγράφει κυκλικά η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι (σε επιμέλεια και εκτέλεση του Νίκου Κυπουργού), όλα ισορροπούν επιδέξια πάνω στη λεπτή γραμμή που χωρίζει το αβαθές της εφηβείας από την επιφάνεια της ενηλικίωσης, παραμένοντας πεισματικά και οργισμένα με το βλέμμα στραμμένο σε όλα αυτά που σε κρατούν ζωντανό: το παρακινδυνευμένο πάθος, την αλόγιστη επιθυμία, την άγνοια της τιμωρίας και την πλήρη αδιαφορία για ό,τι ορίζεται ως σύμβαση. Ο Λευτέρης και η Όλγα θα αρνηθούν να μεγαλώσουν σε έναν κόσμο που θα έδινε τα πάντα για να τους δει να καταστρέφονται κάτω από το βάρος μιας τυπικής καθημερινότητας, επιλέγοντας με το πείσμα ενός παιδιού να καταστραφούν με τους δικούς τους ακατανόητους όρους. Και εκ των υστέρων (όταν το βλέμμα του Λευτέρη από το κλειδωμένο παράθυρο στην τελική σκηνή θα είναι ακόμη μια απόδειξη πως η παιδική ηλικία τελειώνει πάντοτε βίαια) δεν έχει καμία σημασία ότι έχεις ακούσει πολύ λιγότερα από όσα έχουν ειπωθεί. Η *Ελεύθερη κατάδυση* μοιάζει τόσο πολύ με την ιστορία του Λευτέρη και της Όλγας: κατοικεί μόνιμα κάτω από τη στάθμη του νερού. Εκεί είσαι πάντοτε μόνος, η ακοή σου είναι σχεδόν άχρηστη και το μόνο που χρειάζεται είναι να έχεις τα μάτια ανοιχτά. Και δεν έχεις πολλές επιλογές. Ή εξαντλείς την αντοχή σου ή επιστρέφεις στην επιφάνεια. Στην πρώτη περίπτωση θα έχεις ζήσει κάτι που κανείς δεν ευτύχησε να ζήσει ποτέ. Στη δεύτερη, απλά θα ζήσεις παραπάνω. Και ο Γιώργος Πανουσόπουλος ξεκαθαρίζει ήδη από την πρώτη σκηνή πριν τους τίτλους (εκεί όπου η Όλγα θα ξυπνήσει από τον ιδρωμένο της εφιάλτη) πως το «για πάντα δεν υπήρξε ποτέ τίποτε περισσότερο από μία αυταπάτη». Ακριβώς όπως η άποψη πως μια ταινία χρειάζεται να ακούγεται καθαρά για να σου «πει» δυο-τρία πράγματα που θα θυμάσαι για πάντα...

Σεπτέμβριος 2005

Αυτοκαταστροφικό πάθος
του Δημήτρη Βανέλλη

Με την πέμπτη αυτή ταινία του το 1995 ο Πανουσόπουλος επιστρέφει σε ένα προσφιλές του θέμα, αυτό του ερωτικού πάθους, που εδώ τινάζει στον αέρα κάθε σύμβαση και φτάνει μέχρι την αυτοκαταστροφή.

Ένα καλοκαίρι, σ' ένα ελληνικό νησί, ο Λευτέρης, έμπειρος επαγγελματίας δύτης πλέον, επιστρέφει μετά από χρόνια, επιθυμώντας να ανασύρει από το βυθό ένα μικρό αεροπλάνο που είχε πέσει εκεί όταν ήταν παιδί. Μαζί του αφυπνίζεται ο παλιός παθιασμένος και απαγορευμένος έρωτάς του για την Όλγα, μια γυναίκα που όχι μόνο είναι παντρεμένη με παιδί, αλλά και, όπως σύντομα μαθαίνουμε, είναι και ετεροθαλής αδελφή του, αν και ο ίδιος το αγνοεί. Οι εραστές, παρασυρμένοι από την αναζωπύρωση του πάθους τους και αψηφώντας τον ασφυκτικό κοινωνικό περίγυρο και τις πανταχόθεν συμβουλές και πιέσεις, αφήνονται με μαθηματική ακρίβεια να οδηγηθούν στο αναπόφευκτα καταστροφικό τέλος. Η εμφάνιση μιας άλλης, νεαρής κοπέλας, που διεκδικεί τον ήρωα, είναι σαν ακτίνα ήλιου στο σκοτάδι, η παρουσία της όμως, αν και λυτρωτική, δεν μπορεί να έχει διάρκεια. Τα σύννεφα θα πυκνώσουν πάλι, αφού ο έρωτας δεν γνωρίζει λογική.

Οι γυναίκες πάντοτε κατείχαν κυρίαρχο ρόλο στις ταινίες του σκηνοθέτη, από τους *Απέναντι* μέχρι την πρόσφατη *Τεστοστερόνη*. Έτσι και εδώ, το βάρος μοιάζει να πέφτει σ' αυτές: Η Όλγα, ως ηρωίδα σύγχρονης τραγωδίας, είναι ουσιαστικά το κεντρικό πρόσωπο της ταινίας. Οι ενέργειες και οι αποφάσεις της αποτελούν τον καταλύτη των δραματικών

εξελίξεων. Αυτή είναι που κυρίως αψηφά τις κοινωνικές συμβάσεις και ενδίδει στο πάθος της, όχι μόνο επειδή παραμελεί την οικογένειά της, αλλά κυρίως επειδή, αντίθετα από τον εραστή της, γνωρίζει από την αρχή ότι η σχέση τους είναι αιμομεικτική. Κι όμως, αποφασίζει να συνεχίσει.

Αντίθετα η νεαρή Βίκυ, γήινη, με ενστικτώδη σεξουαλικότητα, ανέμελη και προσγειωμένη ταυτόχρονα, διεκδικεί το αρσενικό, γνωρίζοντας όμως τα όριά της και έχοντας τη διορατικότητα να αποδεχτεί την ήττα της μπροστά σε μια έκρηξη πάθους που την ξεπερνά. Ενεργώντας όπως και η Όλγα, μόνη, με τη δική της θέληση, έχει το θάρρος να αποφασίσει να φύγει, νιώθοντας μάλιστα –εδώ σε αντίθεση με την Όλγα– ότι η ζωή βρίσκεται μπροστά της: Μια νεαρή, όμορφη κοπέλα και πάλι, που κάνει ανέμελα ωτοστόπ σ' ένα μεγάλο δρόμο, έτοιμη να αντιμετωπίσει ό,τι προκύψει.

Απέναντι στην εντελώς διαφορετικής φύσης δύναμη των γυναικών αυτών, ο άντρας μοιάζει αναποφάσιστος, σχεδόν άβουλος, αφημένος να παρασυρθεί από τη δίνη των γεγονότων γύρω του, αλλά και έτοιμος να αποδεχτεί ευκολότερα τις όποιες συμβάσεις της ασφυκτικής κοινωνίας στην οποία προσπαθεί –όχι με ιδιαίτερη επιμονή, είναι αλήθεια– να επανενταχτεί. Ίσως για να τονιστεί η αντρική «ανωριμότητα», ο Λευτέρης έχει έρθει στο νησί για να πραγματώσει, όπως είπαμε, ένα παιδικό όνειρο: Να ανασύρει το αεροπλάνο από το βυθό, πράξη που πρακτικά είναι «άχρηστη», κάτι σαν το παρανοϊκό και εξίσου «άχρηστο» όνειρο του Φιτσγκεράλντο στην αξέχαστη ταινία του Χέρτσογκ. «Δεν ξέρω», απαντά όταν τον ρωτούν τι θα κάνει με το αεροπλάνο που ανέσυρε. Στόχος του ήταν η περιπέτεια, η αναζήτηση καθεαυτή. Μοιάζει με αιώνιο παιδί, που του αρέσει να ζει παίζοντας, να ανακαλύπτει κρυμμένα μυστικά, να εξερευνά το αλλόκοτο και το μυστηριώδες. Σύμβολο όλων αυτών η αγάπη για τον βαθύ μπλε κόσμο του βυθού, η λαχτάρα για τις καταδύσεις; Ο χαρακτήρας του είναι αντίθετος απ' αυτόν των δύο γυναικών που, αν και τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, μοιάζουν να έχουν συγκεκριμένους στόχους, να ξέρουν καλά τι θέλουν!

Η επιλογή ενός ελληνικού νησιού σαν χώρου δράσης, με το πεπερασμένο που εξ ορισμού χαρακτηρίζει κάθε νησί, συμβάλλει στη δημιουργία της απαραίτητης ατμόσφαιρας που επιτείνει το δράμα. Πρόκειται για μικρή, ασφυκτική κοινωνία, όπου όλοι γνωρίζουν όλους και μάλιστα όχι μονάχα τη δημόσια εικόνα τους, αλλά και αρκετά από τα περισσότερο ή λιγότερο καλά κρυμμένα μυστικά τους. Ταυτόχρονα, δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα αντίθεση ανάμεσα στο πανέμορφο ηλιόλουστο τοπίο, που θυμίζει *Απέραντο γαλάζιο*, με την παντοχού παρούσα θάλασσα και τη μικρή, γραφική πόλη αφενός και τα καλυμμένα, σκοτεινά και απαγορευμένα συναισθήματα που υποβόσκουν αφετέρου, απειλώντας κάθε στιγμή να διαρρήξουν όλη αυτή την ομορφιά και τη γαλήνη της επιφάνειας.

Ο Αλέκος Συσσοβίτης και κυρίως οι δύο γυναίκες, η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη και η Βαλέρια Χριστοδουλίδου (που βραβεύτηκαν γι' αυτή τους την ερμηνεία) κρατούν τους βασικούς ρόλους. Γύρω τους περιστρέφονται αρκετοί άλλοι δευτερεύοντες αλλά χαρακτηριστικοί τύποι, με βασικότερους την Μπεάτα Ασημακοπούλου, σε μια απρόσμενη επανεμφάνιση, τον Ηλία Λογοθέτη ως μπάρμαν και τον Αντώνη Αντωνίου στο ρόλο του γέρου καπετάνιου και θετού πατέρα του ήρωα.

Ο Πανουσόπουλος συγκαταλέγεται σίγουρα ανάμεσα στους έλληνες σκηνοθέτες που «ξέρουν κινηματογράφο». Γι' αυτό και η *Ελεύθερη κατάδυση* είναι μια καλογυρισμένη ταινία (αν εξαιρέσουμε σε κάποια σημεία την ηχοληψία, μόνιμη πληγή παλιότερα του ελληνικού σινεμά), με στρωτό σενάριο και καλές ερμηνείες.

Σημαντικότερο όμως είναι το ότι συνεχίζει τον προβληματισμό του σκηνοθέτη, που εκφράστηκε τόσο με τους *Απέναντι* όσο και με τη *Μανία* και το *Μ' αγαπάς;*, για το ανορθολογικό και άναρχο του έρωτα και του σεξουαλικού πάθους, στοιχεία που αντιπαραβάλλονται έντονα στον καθωσπρεπισμό και τον υποτιθέμενο ορθολογισμό που χαρακτηρίζουν τις σύγχρονες, οργανωμένες κοινωνίες. Ίσως μάλιστα οι τέσσερις αυτές ταινίες να γίνονται περισσότερο επίκαιρες και δραστικές σήμερα, με την παντοχού παρούσα επέλαση του νεοπουριτανισμού και του συντηρητισμού, που με την αντεπίθεσή τους τα τελευταία χρόνια στη Δύση προσπαθούν, φαίνεται, να εκδικηθούν για την υποχώρησή τους τις προηγούμενες δεκαετίες, όταν οι περισσότεροι τους θεωρούσαν «ξεπερασμένους». Ίσως γι' αυτό, μια στάση απέναντι στα πράγματα όπως αυτή του Πανουσόπουλου να είναι απαραίτητη στις μέρες μας.

ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΤΗ ΝΥΧΤΑ (2001)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Σωτήρης Κακίσης, Γιώργος Πανουσόπουλος. **Φωτογραφία**: Χρήστος Καραμάνης, Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Γιάννης Σακαρίδης. **Ήχος**: Πάνος Τζελέκης. **Καλλιτεχνική διεύθυνση**: Σπύρος Λάσκαρης. **Μουσική**: Στέλιος Βαμβακάρης. **Τραγούδι**: Μαρίνα Σκιαδαρέση. **Ηθοποιοί**: Μπέττυ Λιβανού (Μαρία), Μηνάς Χατζησάββας (Γιώργος και Σωτήρης), Ηλίας Λογοθέτης (Μίμης), Ανδρέας Ντούζος (Θάνος), Ρένος Μάντης (Αρτέμης), Αλέξανδρος Ουδινότης (Μιχάλης), Χρήστος Νομικός (Φώτης), Γιώργος Κώνστας (Μήτσος), Νίκος Αρβανίτης (Κύριλλος), Μαριλίτα Λαμπροπούλου (Ηλέκτρα), Θάνος Σαμαράς (Αλέξανδρος), Αργυρώ Λούπη (Βάσω), Μάγια Λυμπεροπούλου (Νατάσσα), Χρήστος Μύτης (Θωμάς). **Παραγωγοί**: Φένια Κοσσοβίτσα, Αμάντα Λιβανού, Ηρακλής Μαυροειδής. **Παραγωγή**: ΕΚΚ, Ideefixe, Filmnet, ΕΡΤ ΑΕ. **Διάρκεια**: 112 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm.

Εννέα πρόσωπα, πλήθος παράλληλων επεισοδίων και ο τρόπος που αυτά διαπλέκονται στη διάρκεια μιας ζεστής καλοκαιρινής νύχτας. Ένα αγόρι 6 ετών το σκάει από το σπίτι του για να δει τι συμβαίνει στον κόσμο στη διάρκεια μιας νύχτας. Ανακαλύπτει μια πόλη μαγική και συναντά ανθρώπους τελείως διαφορετικούς από αυτούς που βλέπει κανείς την ημέρα.

Σχόλιο σκηνοθέτη

Πριν ακόμα πάω στο σχολείο αναρωτιόμουν αν ήξερε η μητέρα μου ποιος πραγματικά ήμουν. Είχα την υποψία ότι με γνώριζε ελάχιστα! Με γνώριζε τέλος πάντων απ' τη δική της τη μητρική σκοπιά.
Ποιος, αλήθεια, είμαι; Είμαι ο ίδιος πάντοτε; Είμαι αυτός που θα 'θελα;
Μήπως είμαι άλλος; Ξέρουν οι φίλοι μου ποιος είμαι; Θέλω να ξέρουν;
Ακόμα παίζω μ' αυτές τις ερωτήσεις. Όχι συχνά, αλλά να, βγήκαν τώρα πάλι σ' αυτήν την ταινία. Και μάλιστα άργησα να το αντιληφθώ!
Τρυπώσανε μέσα στο σενάριο από μόνες τους; Συμβαίνουν αυτά.
Τα λόγια του μπλουζ π.χ. γράφτηκαν μετά τα γυρίσματα.



Μια μέρα τη νύχτα: Μαριλίτα Λαμπροπούλου.

«Δεν είμ' εδώ, δεν είμ' εγώ, δεν ξέρω τ' όνομά μου». Ο μικρός Θωμάς, που είναι «μικρό παιδί μέσα στον καθένα μας», υπνοβατεί στη νυχτερινή Αθήνα για λογαριασμό όλων μας. Δεν ξέρει τ' όνομά του, «σαν άλλος περπατάει», όπως και οι παλιόφιλοι στο διανυκτερεύον φαρμακείο, όπως η Ηλέκτρα στο ασθενοφόρο του φίλου της, όπως ο Αλέξανδρος δεμένος στην αγκαλιά της Βάσως κι όπως ο Σωτήρης που είναι ερωτευμένος 25 χρόνια με τη γυναίκα του και ντρέπεται να της το πει, αυτοπροσώπως!
Είμαστε εμείς αλλά είμαστε κι ο άλλος, τη νύχτα ψάχνουμε τον άλλο μας εαυτό. Στον ύπνο και στο ξύπνιο μας. Μέχρι να 'ρθει το πρωί... και να μείνουμε... μονοί.
Η ταινία είναι ένας αυτοσχεδιασμός. Οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν. Η κάμερα (4 κάμερες DV) αυτοσχεδιάζει. Η μουσική αυτοσχεδιάζει (ένα αθηναϊκό μπλουζ). Ο σκηνοθέτης αυτοσχεδιάζει.
Ερωτικές συναντήσεις όσο κρατάει μια νύχτα στην καλοκαιρινή Αθήνα.
Η Μαρία, ο Σωτήρης, ο Κύριλλος, η Ηλέκτρα, ο Αλέξανδρος, η Βάσω, ο Θωμάς, η Νατάσσα, ο Μιχάλης, εμείς όλοι. Παλιοί και νέοι εραστές σμίγουν μέχρι να έρθει το ξημέρωμα. Μια νύχτα μαγική για μαγεμένους.
Κι όμως είναι μια νύχτα σαν τις άλλες.
Κάτω απ' τα αστεία μιας παρέας πενηντάρηδων κρύβεται η μοναξιά του καθενός τους. Πίσω από τη γοητεία του ανέμελου εραστή κρύβεται η αγωνία του για το αύριο. Πίσω από μια συνηθισμένη συζυγική απάτη κρύβεται μια απέραντη τρυφερό-

τητα. Πίσω από τη παιδική περιέργεια κρύβονται τα πρώτα υπαρξιακά ερωτήματα. Όλα βγαίνουν στο φως... στο σκοτάδι της νύχτας. Η Αθήνα είναι –ήταν πάντοτε– η πόλη της Ανοχής. Κανείς δεν την αγαπάει, προτιμά να την αφήνει «στους άλλους». «Οι άλλοι» είμαστε... όλοι. Παρόλο το στρίμωγμα υπάρχει χώρος για τον καθένα, ντόπιο ή μέτοικο. Τη νύχτα αυτό φαίνεται πιο καθαρά. Ο χώρος μεγαλώνει. Κι ο χρόνος. Οι ώρες της κρατάνε περισσότερο από της μέρας. Παίρνουν τους ρυθμούς της καρδιάς. Μέχρι να 'ρθει το πρωί, να ξυπνήσει το μυαλό, να πάμε στις δουλειές μας. Η ταινία δεν περιμένει τον ήλιο. Τελειώνει εγκαίρως.

Ο κινηματογράφος, έτσι κι αλλιώς, είναι μια συρραφή από ψέματα που θέλουν ν' αποκαλύψουν μιαν αλήθεια. Στην περίπτωση τού *Μια μέρα τη νύχτα* τα ψέματα είναι καλά κρυμμένα και η αλήθεια, πιστεύω, φανερή.

Μεταμεσονύχτια καλοκαιρινή Αθήνα
του Μανώλη Κρανάκη

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος ονειρεύτηκε την Αθήνα να τραγουδάει τα μπλουζ με μια μεθυστική σπονδή στην ανεξερεύνητη ομορφιά της καθημερινότητας...

Μια γυναίκα συναντά κρυφά τον εραστή της σε ένα σινεμά. Ένα παιδί ανακαλύπτει τον έρωτα μέσα από μία απαγορευμένη υπνοβασία. Ένας άντρας προσφέρει «πρώτες βοήθειες» στις σεξουαλικές του επιθυμίες. Ένα αγόρι παγιδεύεται στα δεσμά της ερωτικής απόγνωσης ζητώντας απεγνωσμένα λύτρωση. Μια παρέα μεσήλικων αντρών μένει ξύπνια την ώρα που όλοι θα έπρεπε να κοιμούνται.

Μια μέρα τη νύχτα:
Μαριλίτα Λαμπροπούλου, Νίκος Αρβανίτης.



Αν ενώνει κάτι τους (καθημερινούς) ήρωες αυτής της ταινίας, αυτό δεν είναι τίποτε άλλο από την ερωτική επιθυμία. Η βόλτα του Πανουσόπουλου στη μεταμεσονύχτια καλοκαιρινή Αθήνα τους βρίσκει έτοιμους και ταυτόχρονα απροετοίμαστους. Έτοιμους να ανταποκριθούν στην οποιαδήποτε ερωτική πρόκληση μπορεί να προσφέρει αυτή η πόλη, αλλά απροετοίμαστους για την ώρα... της κρίσης. Τότε που τα φώτα είναι χαμηλά, οι αναστολές δεν διαρκούν παρά λίγες στιγμές και όλοι –γνωστοί και άγνωστοι– συνωμοτούν υπέρ μιας βολικής εκεχειρίας. Με αφετηρία ένα τηλεφωνικό κάλεσμα ηδονής και κατάληξη ένα σχεδόν ρομαντικό ξημέρωμα, αυτή η μέρα (θα μπορούσε να είναι και μια ολόκληρη ζωή), που τελειώνει μέσα σε μια νύχτα, στοιχειώνεται από λόγια, κινήσεις, υστερίες και εμμονές. Όπως ακριβώς και η ξενάγηση του Πανουσόπουλου στις φωτεινές γωνίες της νυχτερινής Αθήνας. Μεταλλάσσεται συνεχώς από μια κρυφή και αδιάκριτη ματιά σε μια μελαγχολική φωνή που ψιθυρίζει λόγια τρυφερά, αστεία και ερωτικά προκειμένου να ανακαλύψει το νόημα και τη σημασία της ανθρώπινης επαφής. Η αλήθεια είναι ότι ο Πανουσόπουλος είναι αθεράπευτα ρομαντικός. Η δική του εικόνα για τις μυστικές συνήθειες όσων ζουν δίπλα μας και τα όσα διαδραματίζονται μέσα από τα παράθυρα, που κάθε βράδυ μένουν ανοιχτά, είναι αναμφισβήτητα ηδονοβλεπτική, αλλά με έναν τρόπο τρυφερό, του ανθρώπου που περισσότερο νοιάζεται παρά είναι περίεργος. Οι ήρωες που επιλέγει να παρατηρήσει μπορεί να ισορροπούν επικίνδυνα ανάμεσα στην ποιητική τους υπόσταση και την ωμή σεξουαλικότητα, αλλά παραμένουν τρυφερά θύματα μιας κοινής καθημερινότητας. Και είναι μάλλον ο ερωτικός παλμός αυτής της πόλης σε συνδυασμό με το πόσο ειλικρινά κατάφερε να τον αφουγκραστεί ο Πανουσόπουλος που τους μεταμορφώνει σε αναπόσπαστα κομμάτια μιας μαγείας, η οποία εύκολα μπορεί να παρερμηνευτεί αντί για ερωτικό κάλεσμα ως απαγορευμένη πρό(σ)κληση. Όσο αυτή η νύχτα συνεχίζεται, όμως, κάθε ερμηνεία είναι εκ των προτέρων αποδεκτή...

«Σινεμά», τχ. 125, Ιούλιος 2001.

Με τα ίδια μου τα μάτια (ή Κινούμενα σχέδια). Λίγα λόγια για τον Λόγο του έργου
του Σωτήρη Κακίση

Η νύχτα είναι ωραία μέρα,
και πάει πιο πέρα το μέσα φως.
Η νύχτα έχει καρδιά μεγάλη,
και μ' ανασταίνει εμένα αλλιώς.

Άκρη του δρόμου που προχωράω,
παραπατάω, μα σ' αγαπώ.
Άκρη του κόσμου, εδώ που πάω,
άσε με λίγο, να ξεχαστώ.

Το ερώτημα ενός παιδιού αρκεί για να ξετυλιχτεί ένα κουβάρι ολόκληρο πολλής ζωής, πολλών προσώπων αναπάντεχα το στίγμα να δοθεί, να σημειωθεί. Νύχτα βγαίνει από το σπίτι του κρυφά ο μικρός Θωμάς, για να βεβαιωθεί με τα ίδια του τα μάτια πως η πόλη δεν πάει πουθενά, δεν χάνεται, δεν σβήνει, όταν αυτός κοιμάται.
Την ίδια ώρα, ένας μεγάλος, το ίδιο παιδί, το σκάει κι αυτός από το νοσοκομείο. Θα συναντηθούν σ' ένα ταξί τρελό μέσα, ένα ταξί που μεταφέρει κι ένα κορίτσι από άλλη κούρσα, μυστηριωδώς, αλλά φυσικότατα. Ο άντρας κατευθύνεται σ' ένα διανυκτερεύον φαρμακείο, όπου τον περιμένει η παρέα του. Όπου, η ζωή ξαναρχίζει. Όπου, των γέρων το χιούμορ κι οι τρομερές ιδέες, έναν επιπλέον κόσμο στήνουν, ξαναϋψώνουνε.
Κάθε τρεις και λίγο, αυτοί, σαν θίασος περιοδεύων μεταφυσικός, από φαρμακείο σε φαρμακείο κι από διανυκτέρευση σε διανυκτέρευση πηγαίνοντας, γλεντώντας, μια φιλική ξαφνικά Πύλη του Άδη όλο ζωή ανοίγουνε, φυλάνε, ενώπιόν μας απομυθοποιούν.
Το παιδί, περνώντας κάποια στιγμή κι από κει, ανάμεσα στις ιστορίες που ολόγυρά του θα γράφονται, την πιο έντονη από απ' όλες τις επίγειες αιτίες θα υποπτευθεί, των ερώτων την υπέροχη σημασία θα πρωτογνωρίσει, των ερώτων την αιώνια κατάφωτη ένταση κι ανησυχία θ' αντικρίσει. Ένας ιδιόρρυθμος, π.χ., νοσοκόμος, με ασθενοφόρο πλήρες και κάθε βραδινή σχεδόν, περιπετειώδη μεταφορά οργάνων για μεταμοσχεύσεις, την ίδια ώρα τον παράνομο έρωτά του έτσι παλαβά θα συνεχίζει. Μια καθαρίστρια δεμένη με το αφεντικό της εκείνο ακριβώς το βράδυ μετά από ληστεία, ένα νέο, ως το πρωί, επίσης κόσμο θ' ανακαλύπτουν. Ακόμα κι η μητέρα του μικρού εκείνο το ίδιο βράδυ υποκύπτει επιτέλους σ' ενός αινιγματικού άνδρα τη συγκινητική, ήρεμη αλλά αποφασιστική, πολιορκία. Κι ο ίδιος ο μικρός, στα μάτια μέσα ενός μικρού κοριτσιού του δρόμου, με τη μικρομέγαλη γλύκα μιας πιτσιρίκας γύφτισσας, θα ξυπνήσει επιπλέον τη νύχτα αυτή, θα νιώσει ευχάριστα με μια τόσο αθώα γυναικεία συντροφιά για λίγο στο πλάι του. (Μάλιστα, στο ίδιο πεζοδρόμιο, που ο ίδιος ο Πρόεδρος της χώρας θα πέσει πάνω τους, στη διπλή αυτή, α-

Μια μέρα τη νύχτα: Χρήστος Μύτης, Αργυρώ Λούπη, Θάνος Σαμαράς.





καταμάχητη αθωότητα ο καημένος σκοντάφτοντας).
Ύστερα, τα δράματα σαν κωμωδία. Κι η κωμωδία σαν δράμα ας πούμε, σαν λύπη η χαρά, ξέρετε. Και λόγια, λόγοι πιο ισχυροί ξαφνικά από τη δράση αν γίνεται, μια πόλη ολόκληρη, εκεί στο φαρμακείο μέσα κι ολόγυρα, ένας τρόπος κι ένας λαός ιδιαίτερος, παραιτημένος μα ποτέ νικημένος: φώτα στα πρόσωπα όλα πάντα αυτόφωτα, η Αθήνα, που τέσσερις χιλιάδες χρόνια ζει και πεθαίνει. Τη μέρα σαν καύτρα τσιγάρου που δεν φαίνεται αλλά καίει, τη νύχτα σαν νησί στον ουρανό, σαν πολλά νησιά στον ουρανό, χάρτης μυθικός όλες της οι ζωές στο διάστημα, χωρίς χρόνο, χωρίς αρχή, χωρίς τέλος.
Δηλαδή: Μια ταινία σαν την πιο παράξενη ίσως από τις ιστορίες της: Την ιστορία ενός τρίτου παιδιού, που κάθε βράδυ κλειδώνει, λέει, ο ιδιοκτήτης μιας ακριβής Μερσεντές μέσα, για να τη φυλάει, πάλι λέει, από τους κλέφτες. Κι αυτό χαίρεται εκεί μέσα αντί να λυπάται, πάρτι στη σιωπή μέσα υπέροχα στήνοντας. Φύλακας κι αυτό μιας ανεξάρτητης πάντα *διπλής όψης των πραγμάτων*, της διπλής άποψης ευτυχώς για όλα, για όλους.
Δηλαδή: Κινούμενα σχέδια τα σχέδια όπως πάντα των ανθρώπων, χωρίς βάθος όλο βάθος, παντού. Και το παρόν, και το μέλλον, αλλά και το παρελθόν, άμμος κινούμενη μαγική αλλά κι αφάνταστα επικίνδυνη. Μέσα από κάθε ματιά Άλλος κόσμος, άλλες όψεις, άλλες ιδέες, άλλες μέρες, άλλες νύχτες. Και κοινό μόνο το φως και το σκοτάδι, ο αέρας κι αναπνοή, σε μια αίθουσα μέσα σκοτεινή, ή σε μια χώρα ολόκληρη όλες τις άλλες ώρες όλο φως:

Η νύχτα έχει ωραίο ήλιο,
ήλιο σαν τ' άστρα της, γλυκό ζεστό.
Η νύχτα είναι αρχαίος χάρτης,
με τα νησιά της στον ουρανό.

Σεπτέμβριος 2001

Εραστές μέσα στη πόλη.
Μια ταινία για την πόλη και τον έρωτα
του Δημήτρη Μπάμπα

Υπάρχει μία σκηνοθεσία του καλοκαιριού στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ταινίες που διαδραματίζονται τα καλοκαίρια στην πόλη, που οι εικόνες τους ακτινοβολούν το εκτυφλωτικό φως του ήλιου ή τη λάμψη της καλοκαιρινής πανσέληνου: *Οι ήσυχες μέρες του Αυγούστου* του Παντελή Βούλγαρη, *Οι απέναντι* του Γιώργου Πανουσόπουλου και *Δεκαπενταύγουστος* του Κωνσταντίνου Γιάνναρη είναι από τις πιο αντιπροσωπευτικές αυτής της σκηνοθεσίας. Οι συνθήκες της εποχής ορίζουν ένα πλαίσιο: δεν έχουμε τη συνήθη πολυκοσμία και τον συνωστισμό στον χώρο του άστεως, δεν υπάρχουν ούτε οι εντάσεις ούτε οι πιέσεις μιας ανελέητης καθημερινότητας στις εικόνες τους. Βρισκόμαστε στο καλοκαίρι και η πόλη, άδεια λόγω διακοπών, μεταμορφώνεται: γίνεται ένας άλλος τόπος, μ' άλλους πιο χαλαρούς και ράθυμους ρυθμούς. Οι εναπομείναντες, εξ ανάγκης ή λόγω πεποίθησης, κάτοικοί της έρχονται πιο κοντά και μια παράδοξη για τα αστικά ήθη οικειότητα αναπτύσσεται. Ωστόσο, και παρ' όλα τα προηγούμενα, αυτές οι τρεις εμβληματικές ταινίες απεικονίζουν το καλοκαίρι στην πόλη ως μια προέκταση του χειμώνα: η πόλη άδεια μεγεθύνει και οξύνει τη μοναξιά, είναι μια επικράτεια της μελαγχολίας. Στις εικόνες αυτών ταινιών καμία επικούρεια απόλαυση, αντίθετα στιγματίζονται από τη μοναχικότητα των πρωταγωνιστών τους, επικεντρώνονται στις απόπειρές τους να διαρρήξουν τον ασφυκτικό κλοιό.
Η ταινία του Γιώργου Πανουσόπουλου *Μια μέρα τη νύχτα (Athens Blues)* αναπτύσσεται σ' αυτόν το χώρο, αντανακλώντας αυτή τη μυθολογία του αστικού καλοκαιριού. Ωστόσο διαφοροποιείται σημαντικά από τις προηγούμενες. Οι ιστορίες που συγκροτούν τον αφηγηματικό της ιστό διαποτίζονται από μια διαφορετική αίσθηση του καλοκαιριού: εδώ οι αναστολές αίρονται, η μοναχικότητα απουσιάζει και μια ευδαιμονική διάθεση κυριαρχεί. Ταινία που συμπυκνώνει τις εμμονές του σκηνοθέτη απ' όλη την μέχρι τώρα καριέρα του –την πόλη το καλοκαίρι ως κυρίαρχο τοπίο (*Οι απέναντι*), το σύμπαν της τρίτης ηλικίας (*Ταξείδι του μέλιτος*), τις ευφρόσυνες λαγνείες και τις παραφορές του έρωτα (*Μανία, Μ' αγαπάς;*)–, το *Μια μέρα τη νύχτα (Athens Blues)* είναι μια ταινία για τις θερινές επικράτειες του έρωτα, αλλά και για τον χώρο που τις περιβάλλει, αυτό που υπάρχει πριν, μετά και πέρα δηλαδή από την πόλη και τους ανθρώπους της.
Διάστικτη λοιπόν από εικόνες και θέματα που συνοδεύουν για μια ζωή τον δημιουργό της, η ταινία αυτή σχεδιάζει ένα πορτρέτο του έρωτα οργανικά ενταγμένου στον αστικό ιστό – με τον ίδιο τρόπο που το έκανε και η ταινία *Μ' αγαπάς;* αλλά τώρα σ'



Μια μέρα τη νύχτα: Γιώργος Πανουσόπουλος (από το γύρισμα).

ένα πολύ πιο περιορισμένο πλαίσιο. Διαθέτοντας την αποσπασματικότητα που χαρακτήριζε την ταινία *Μ' αγαπάς;*, το *Μια μέρα την νύχτα* συγκροτείται από σειρά μικρών ιστοριών που αναπτύσσονται αυτόνομα και παράλληλα η μια προς την άλλη, για να συγκλίνουν όμως όλες στο τέλος. Η αφηγηματική χαλαρότητα και αποσπασματικότητα της ταινίας είναι σύμφωνη με το πνεύμα της εποχής, αντανακλά τους καλοκαιρινούς ρυθμούς της πόλης. Καθώς η αφηγηματική εστίαση μεταφέρεται από τη μια ιστορία στην άλλη, οι εντάσεις στη δραματική πλοκή απουσιάζουν, και είναι τα πρόσωπα των ηθοποιών της που έρχονται στην επιφάνεια. Μια σειρά από πορτρέτα χαρακτήρων σχεδιάζονται μέσα από τα περιθώρια των αχνών αφηγηματικών γραμμών· πρόσωπα που είτε εντρυφούν είτε όχι στις ηδονές του έρωτα, που παρατηρούν τα γεγονότα, που κινούνται στον χώρο της πόλης και αυτή τους η κίνηση καταγράφεται.

Τα κεντρικά πρόσωπα των ιστοριών είναι μια σειρά από ζευγάρια ερωτευμένων. Αυτά τα ζευγάρια κατά κάποιο τρόπο συνιστούν και τις τρεις διαφορετικές εκδοχές του έρωτα μέσα στην πορεία του χρόνου: Υπάρχει ο έρωτας «*εν τη γενέσει του*», με το ζευγάρι της ταμία του κινηματογράφου και του γιου τού ιδιοκτήτη, με την εξ ανάγκης σωματική και όχι μόνο οικειότητα και συνάφεια που οδηγεί τελικά στην ερωτική ένωση. Υπάρχουν τα πάθη και οι ευδαιμονίες μιας ερωτικής ζωής γεμάτης εντάσεις και ανατροπές και ο έρωτας στην κορύφωσή του, με το ζευγάρι του οδηγού ασθενοφόρου και της νεαρής κεραμοποιού και τις διαδρομές τους μέσα στην πόλη. Και τέλος υπάρχει η ήρεμη επιβίωση του έρωτα που διαρκεί και διασώζεται από τις αντιξοότητες της ζωής και το απομάγεμα του χρόνου, με το παντρεμένο ζευγάρι των δύο μελαγχολικών εραστών και τη «σκηνοθεσία» (;) ενός ερωτικού πάθους. Όπως σ' όλες τις ταινίες του Πανουσόπουλου και σ' αυτήν η απεικόνιση του έρωτα στερείται ρεαλισμού: αυτό που απεικονίζει ο σκηνοθέτης

είναι μια εξιδανικευμένη και γι' αυτό *λατρευτική* εκδοχή του. Είναι η επιθυμία του έρωτα, ο ίμερος και η λαγνεία, το πάθος και η ερωτική διάθεση που συναντάμε όπως στο *Μ' αγαπάς;* και σ' αυτήν την ταινία. Αυτές οι εικόνες προέρχονται από την ενδοχώρα του ερωτικού πόθου: είναι εικόνες που εκφράζουν, από την οπτική γωνία των δυο ερωτευμένων, την υποκειμενική διάσταση του ερωτικού πόθου, δηλαδή το πώς βλέπουν τον/την σύντροφό τους και τον εαυτό τους, ενώ βιώνουν τις ευδαιμονίες του ίμερου.

Περιφερικό πρόσωπο της δραματικής πλοκής, με ελάχιστη συμμετοχή στα τεκταινόμενα, ο μικρός που «υπνοβατώντας» περιφέρεται στη νυχτερινή Αθήνα συνιστά παρ' όλα αυτά τον δεύτερο πόλο της δραματικής πλοκής. Η άσκοπη περιπλάνησή του στη νύχτα γεμίζει την ταινία με εικόνες της ζωής στην πόλη: οι άδειοι δρόμοι, οι συνοικίες των μεταναστών, τα εμβληματικά σημεία της πόλης. Αυτές οι εικόνες –που θα μπορούσαν να ανήκουν και σ' ένα ντοκιμαντέρ για την Αθήνα στη νύχτα– δίνουν στην ταινία έναν άλλο χαρακτήρα: η εσωστρέφεια μιας ερωτικής ιστορίας και η θεατρικότητα των συζητήσεων θρυμματίζονται και διαλύονται μέσα στον αστικό σύμπαν. Οι εικόνες αυτές πολιορκούν τα πρόσωπα της ταινίας και ορίζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο δρουν και υπάρχουν, απομακρύνοντας έτσι την ταινία από το μοντέλο της ταινίας *Μ' αγαπάς;* και φέρνοντάς την πιο κοντά στην ταινία *Οι απέναντι*. Αυτές οι εικόνες δένουν τις ερωτικές ιστορίες με την πόλη, τις εντάσσουν οργανικά στη μυθολογία της, στον αστικό ιστό.

Απέναντι σ' αυτήν την ομάδα των προσώπων (και των τριών ερωτικών ιστοριών που αναπτύσσονται) υπάρχει η ομάδα των ηλικιωμένων που μαζεύονται εν είδει συμπαράστασης στο φαρμακοποιό που διανυκτερεύει. Αυτά τα πρόσωπα συνιστούν ένα ανάλογο του χορού στην αρχαία δραματουργία, δηλαδή σχολιάζουν με τη δέουσα αθυροστομία και αναίδεια την ερωτική ζωή – ένα δάνειο από την αριστοφανική κωμωδία. Σ' αυτό εδώ το τμήμα γίνεται καθαρή η επικούρεια φιλοσοφία του σκηνοθέτη για τη παροδικότητα του βίου και τις απολαύσεις του έρωτα.

Όμως, όλα αυτά τα πρόσωπα της ταινίας, παράλληλα, δημιουργούν ένα τρίπτυχο πορτρέτων, συνιστούν τις διαφορετικές εκδοχές της ανθρώπινης ζωής στην πόλη: η άσκοπη περιπλάνηση ενός αθώου στο βλέμμα μποντλερικού flâneur, η παιδική ηλικία και η περιέργεια, η εξερεύνηση τον χώρου· η ενήλικη ζωή, η κατάκτηση και η κυριαρχία του αστικού χώρου (οι ερωτικές περιπτύξεις, η κίνηση μέσα στη πόλη) και τέλος η τρίτη ηλικία με τη στατικότητα, την κυριαρχία του λόγου και το σαρκαστικό βλέμμα πάνω στο χώρο και τα πρόσωπα.

Όλα αυτά τα πρόσωπα και οι ιστορίες τους συγκλίνουν σε μια μοναδική για ταινία που διαδραματίζεται στην πόλη σκηνή: εκεί με προεξάρχοντες τους ηλικιωμένους ένα παραδοσιακό άσεμνο γαμοτράγουδο ακούγεται. Η εικόνα μοιάζει ανοίκεια και η αθυροστομία του λόγου σχεδόν αταίριαστη για το αστικό τοπίο. Αυτή είναι μια εικόνα απελευθέρωσης, στην οποία κυριαρχεί ένας ασεβής και αναιδής λόγος, αυτοσαρκαστικός και αιρετικός, που αντηχεί τους πόθους και τις ηδονές ενός σωματικού έρωτα.

Όλα τα πρόσωπα αυτής της ταινίας έχουν διαγράψει μια πορεία προς την απελευθέρωση, με το ίδιο τρόπο που τη διέγραψαν οι δύο κεντρικοί ήρωες στην ταινία *Οι απέναντι*. Από την επιτήρηση της οικογένειας στην ελεύθερη περιπλάνηση μέσα στη πόλη (ο μικρός), από την καταναγκαστική συνύπαρξη στην απελευθέρωση των σωμάτων (οι «δεμένοι» εραστές), από τα επιτιμητικά βλέμματα του περίγυρου στην καταφυγή μέσα στο αστικό αλσύλλιο –μια αναφορά στην ταινία *Μανία*– (οι «τρελοί» εραστές), από το βάρος του χρόνου και τις ευθύνες της ενήλικης ζωής στο μάγεμα ενός ερωτικού σκιρτήματος (οι παντρεμένοι «εραστές»). Τέλος, ίσως η πιο καθαρή εικόνα απελευθέρωσης (από τις συμβάσεις του άστεως), είναι η ίδια ομάδα των ηλικιωμένων, μια κοινότητα, μια νησίδα ελευθερίας στην οποία καταφεύγουν περιστασιακά για να αποσείσουν το βάρος του χρόνου (και της ηλικίας): η ευθυμία, η παιγνιώδης διάθεση, η φιληδονία, η επικούρεια χαλαρότητα, ο διονυσιασμός – αυτή είναι η τελική αίσθηση μέσα στην οποία εμβαπτίζουν τον θεατή. Αυτό είναι ένα μοντέλο κοινωνικής ζωής που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τις μέχρι τώρα απεικονίσεις ενός καλοκαιριού στην πόλη, με την απομόνωση και τη μοναξιά του αστικού χώρου. Η ταινία αυτή αποτελεί τη φωτεινή απάντηση στη μοναχικότητα και τον κατακερματισμό του αστικού ιστού που υπήρχε στους *Απέναντι*.

Θεσσαλονίκη, Αύγουστος 2005

ΤΕΣΤΟΣΤΕΡΟΝΗ (2004)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σενάριο**: Αύγουστος Κορτώ, Γιώργος Πανουσόπουλος. **Φωτογραφία**: Σίμος Σαρκετζής, Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Πάνος Δαουλτζής. **Ήχος**: Πάνος Τζελέκης. **Μουσική**: Αύγουστος Κορτώ. **Σκηνικά**: Νίκος Πολίτης. **Κοστούμια**: Δέσποινα Χειμωνά. **Μακιγιάζ:** Μαρούλα Βασιλείου. **Ηθοποιοί**: Δημήτρης Λιακόπουλος (Πέτρος), Ναταλία Δραγούμη (Βάσω), Δήμητρα Ματσούκα (Ρούλα), Καίτη Παπανίκα (Θεία Φωτούλα), Μαρία Ζορμπά (Γιατρός), Τατιάνα Παπαμόσχου (μαμά Λουκίας / Λουκά), Κερασία Σαμαρά (Αγγέλα), Βαγγελιώ Ανδρεαδάκη (Δασκάλα), Άλκης Παναγιωτίδης (ταξιδιώτης στο πλοίο), Δημήτρης Κουρουμπάλης (Ζάχος), Τζέην Σαμαπνίκου, Μάρθα Ακασόγλου (Όλγα), Μαρίκα Δεληγιάννη (Αργυρώ), Έφη Παπαθεοδώρου (Φαβιόλα), Μπέττυ Λιβανού (μαμά Όλγας), Αύγουστος Κορτώ (σοπράνο), Ηρώ Πατσιαντζή, Τιτίκα Σαριγκούλη, Γκιζέλα Ντάλι. **Παραγωγός**: Κατερίνα Οικονόμου. **Παραγωγή**: Graal ΑΕ, ΕΚΚ, NOVA. **Διάρκεια**: 95 λεπτά. Έγχρωμο. 35mm. **Διακρίσεις**: Γ' Βραβείο καλύτερης ταινίας, Α' Βραβείο Ανδρικού ρόλου (Δ. Λιακόπουλος) [Κρατικά Βραβεία Ποιότητας, Θεσσαλονίκη 2004].

Ο Πέτρος, ένα ναυτάκι 22 χρονών, επιστρέφει για ένα εικοσιτετράωρο στο νησί του. Χειμώνας. Πρώτη άδεια. Η τεστοστερόνη στα ύψη! Είναι μόνος με την ιδιόρρυθμη θεία του και την άσχημη ψυχοκόρη της. Ή μήπως όχι; Ξαφνικά ανακαλύπτει ότι βρίσκεται σ' ένα νησί γεμάτο νέες, ωραίες, διαθέσιμες γυναίκες... Αρχίζει να περνάει καλά και να χάνει τα πλοία της επιστροφής το ένα μετά το άλλο. Ζει την απόλυτη φαντασίωση. Έχει όποια γυναίκα θελήσει. Γιατί να φύγει; Μια καταιγίδα ξεσπά. Ο Πέτρος, αποκλεισμένος, αρχίζει να ανησυχεί. Τόσες μέρες δεν έχει συναντήσει ούτε έναν άντρα στο νησί. Το όνειρο που ζούσε μέχρι τώρα αρχίζει σιγά σιγά να μετατρέπεται σε εφιάλτη...

Σχόλιο σκηνοθέτη

Αυτή η ταινία μου έγινε για να λειτουργεί σε πολλά επίπεδα ταυτόχρονα... Ένα παιγνίδι ισορροπιών. Μπορεί να τη δει κανείς σαν μια ελαφριά κωμωδία με τις ερωτικές περιπέτειες ενός νεαρού ναύτη, τις μέρες της άδειάς του. Μπορεί να τη δει σαν ένα ιδιότυπο θρίλερ, με τον κεντρικό ήρωα παγιδευμένο σε ένα απομακρυσμένο νησί. Μπορεί κανείς να τη δει σαν μια σάτιρα των σημερινών ερωτικών σχέσεων στις νεαρές ηλικίες. Μπορεί επίσης να τη δει σαν μια ακόμα μαρτυρία πάνω στον παντοτινό πόλεμο των δύο φύλων, σε μια εποχή που οι ρόλοι παίζονται όλο και πιο δύσκολα.
Η *Τεστοστερόνη* είναι μια άσκηση ισορροπίας. Σαν την ζωή.

Σεξουαλική αδηφαγία
του Χρήστου Α. Χωμενίδη

Ας μην κρυβόμαστε πίσω απ' το δάχτυλο ή από οποιοδήποτε άλλο άκρο μας: Ό,τι κι αν ισχυρίζονται οι «τα φαιά φορούντες», η σεξουαλική αδηφαγία αποτελεί βασική εμμονή της –άρρενος τουλάχιστον– ανθρωπότητας, από την εποχή που οι ευρωστότεροι σαπιέντιοι συνήθιζαν να εισβάλλουν στα γειτονικά τους χωριά, με κύριο σκοπό να κουτουπώσουν όποιο θηλυκό έβρισκαν μπροστά τους και να διασπείρουν έτσι τα γονίδιά τους. Ας μην βαυκαλιζόμαστε με την ιδέα πως οι συμπεριφορές έχουν δραματικά αλλάξει: Στις μέρες μας –σε πείσμα του μεταφεμινισμού και της πολιτικής ορθότητας– ένα γεμάτο ζώσες λιχουδιές κρεβάτι παραμένει το όνειρο τόσο του επιτυχημένου μάνατζερ όσο και του επιφανούς διανοούμενου. Άρα λοιπόν, η *Τεστοστερόνη* του Γιώργου Πανουσόπουλου σε σενάριο Αύγουστου Κορτώ είναι –απ' το θέμα της και μόνο– αρχετυπική.
Ένας πιτσιρικάς που υπηρετεί στο Πολεμικό Ναυτικό παίρνει καταχείμωνο δεκαήμερη άδεια, περνάει για μια μόνο νύχτα απ' το νησί καταγωγής του μα τελικά κολλάει εκεί για πάντα. Κι αυτό διότι διαπιστώνει πως το νησί είναι έρημο από άνδρες κι ότι όλες οι γυναίκες τον γουστάρουν λυσσασμένα! Ο πιτσιρικάς δεν διαθέτει κανένα από τα χαρακτηριστικά που κάνουν έναν άντρα ιδιαίτερα επιθυμητό. Μέτριας εμφάνισης, κοινής νοημοσύνης, ανύπαρκτου πλούτου ή εξουσίας, έχει προφανώς ζήσει την εφηβεία και την πρώτη του νεότητα μέσα στο καζάνι των ατελέσφορων πόθων και των μοναχικών φαντασιώσεων. Και ξαφνικά συμβαίνει το θαύμα: Νέες και γριές, ωραίες και άσχημες, μπριόζες και άχαρες εισβάλλουν στο δωμάτιό του, τον παγιδεύουν μέσα σε ντουλάπες, τον παίζουν μετα-



Τεστοστερόνη: Αύγουστος Κορτώ, Χρήστος Χωμενίδης, Γιώργος Πανουσόπουλος.

ξύ τους στα χαρτιά ή τον πετούν στην παγωμένη θάλασσα για να γίνουν γοργόνες του.
Η ψυχολογική του εξέλιξη είναι προδιαγεγραμμένη: Πρώτα εκπλήσσεται, ύστερα οργιάζει, μετά συνηθίζει, στη συνέχεια μπουχτίζει και τελικά απελπίζεται και επιχειρεί να δραπετεύσει. Μα δεν υπάρχει έξοδος κινδύνου. Και κάτω από τη γη ακόμα, τα θηλυκά θα επιμένουν να τον κυνηγάνε...
Η *Τεστοστερόνη* –με όλες τις δικές της ατέλειες και τις δικές μου αντιρρήσεις– αποτελεί ένα δοκίμιο για την ανατριχιαστική εγγύτητα μεταξύ Παραδείσου και Κολάσεως. Μια υπενθύμιση πως το χειρότερο που μπορεί να συμβεί σε κάποιον είναι να χάσει –έστω και μέσα στην ηδονή– τον ίδιο τον εαυτό του. Ή, αλλιώς, να πραγματοποιηθεί η κάθε επιθυμία του...
Κινηματογραφημένη με τον στιλιζαρισμένο και χύμα ταυτόχρονα τρόπο του Πανουσόπουλου, η *Τεστοστερόνη* δεν προβάλλεται στο πανί – τυλίγεται γύρω από τον θεατή και τον χαϊδεύει ολοένα και προκλητικότερα ώσπου τον οδηγεί στην ασφυξία. Κάπως σαν να σε πνίγουν, μπουκώνοντάς σε με γλυκό του κουταλιού...

Ιδιαίτερη μνεία στο τραγούδι των τίτλων του τέλους, που ανήκει επίσης στον Αύγουστο Κορτώ και συνοψίζει την τραγωδία.

Οκτώβριος 2004

Το χρονικό μιας... σχεδόν επιτυχίας
της Λήδας Γαλανού

Η ιδέα είναι ξεκάθαρη από τον πρώτο διάλογο της ταινίας, πάνω στο καράβι, όπου τα δυο γεμάτα ακόρεστες ορμές κι ενθουσιασμό ναυτάκια ετοιμάζονται να γίνουν, στην πρώτη τους άδεια, άντρες:

ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ: Θα 'ρθει μια μέρα που δεν θα την πέφτουμε εμείς στις γυναίκες, αλλά εκείνες σε μας.
ΖΑΧΟΣ: Τι λέτε τώρα; Αυτό έχει ήδη ξεκινήσει.
ΠΕΤΡΟΣ: Πότε ξεκίνησε; Εγώ δεν έμαθα τίποτα!

Η φράση που δίνει τόση χαρά σ' όλους τους άντρες, ότι δηλαδή, χωρίς την παραμικρή προσπάθεια, γυναίκες όλων των ειδών θα τους έρχονται στο πιάτο, μετατρέπεται σε μοιραίο εφιάλτη, τόσο για τους άντρες, όσο και για τις γυναίκες που με απελπισία παλεύουν ν' αλλοιώσουν την ταυτότητά τους για ν' αποφύγουν τη μοναξιά. Αυτό εδώ δεν είναι ένα φεμινιστικό κείμενο. Αλλά εκείνη είναι μια ταινία που αγαπάει τις γυναίκες.
Ο Πέτρος είναι πολύ νέος, με τη στερητική μυθολογία που συνοδεύει πάντα τους φαντάρους, κι έχει λίγες μέρες για να περάσει καλά. «Καλά» σημαίνει γυναίκες και σεξ. Μόνο που η παροιμία λέει (έστω, στ' αγγλικά), πρόσεξε τι θα ευχηθείς, γιατί μπορεί να πραγματοποιηθεί. Ο 20χρονος ήρωας ξεμένει σ' ένα ερημονήσι που κατακλύζεται από γυναίκες όλων των ειδών και των ηλικιών, ενώ άντρας δεν φαίνεται πουθενά. Επιπλέον, το χαρακτηριστικό αξεσουάρ του ανδρικού προτύπου, το αυτοκίνητο του Πέτρου, δεν λειτουργεί, δεν παίρ-



Τεστοστερόνη: Ηρώ Πατσιαντζή, Δημήτρης Λιακόπουλος, Ούλα Πιένκος.

νει μπρος, δεν πληροί τις προϋποθέσεις του ως όχημα που θα του επιτρέψει να γίνει κύριος της βούλησής του – να φύγει. Ένα ένα τα θηλυκά θα μετατραπούν σε μαινάδες που αρχικά θ' αποπλανήσουν και, τελικώς, θα κατασπαράξουν τον Πέτρο, ακυρώνοντας με τη σειρά όλα τα γυναικεία πρότυπα.

Πρώτη και καλύτερη η θεία Φωτούλα, που, αντί για γηραιότερη προστάτις, αφού σφάξει όλα τα κοκόρια της αυλής για τον μουσαφίρη της, ευνουχίζοντας την εικόνα του αρσενικού με κάθε πέσιμο του μπαλτά, θ' αναλάβει το ρόλο όχι μόνο της διεθνούς φήμης δικτυακής τζογαδόρισσας, αλλά και της προαγωγού των υπερηλίκων φιλενάδων της (σαν την κυρία Φαβιόλα, που τα κάνει όλα), με στόχο τον μικρανεψιό της.

Η αδελφή Ρούλα θα πλασάρει στον Πέτρο τις δυο τουρίστριες φίλες της, ικανοποιώντας την κλασική αντρική φαντασίωση με το... έτσι θέλω, αλλά θα ρίξει στο τρίο και μια σταγόνα αιμομειξίας, για να μη μείνει κι εκείνη ρέστη.

Η εξαδέλφη Αργυρώ θ' αναλάβει το ρόλο της σεμνότυφης, μουλωχτής υποψήφιας, χωρίς η επιθυμία της να διαφέρει στο ελάχιστο από των άλλων.

Η γειτόνισσα Όλγα θα προσφέρει τον παραδοσιακό ρόλο της καλής μαγείρισσας και θα ταΐσει τον Πέτρο με τόσο γλυκό του κουταλιού που το λίγωμα θα τον φέρει κοντά στο θάνατο – εξίσου κοντά και στη femme fatale μητέρα της, που θ' αγκαλιάσει το ζευγάρι με το γυμνό της σώμα.

Η γυμνίστρια Πέτρα θα πάρει το τιμόνι (της τεράστιας enduro μηχανής της) και θα προσφέρει στον Πέτρο το πολυπόθητο μέσο μεταφοράς του στο νησί, για να κερδίσει το κορμί του μέσα στο γαλανό νερό της θάλασσας που το κυκλώνει και που αποκλείει την οποιαδήποτε επικοινωνία.

Η φουρνάρισσα Αγγέλα θ' αναζητήσει στο πρόσωπο του Πέτρου το μακαρίτη άντρα της και την τέλεση των συζυγικών του καθηκόντων: «Δυο χρόνια έχει ο φούρνος μας να ζυμώσει ψωμί μ' ελιές...».

Η Βάσω με το συνεργείο αυτοκινήτων, ερωτευμένη με τον Ευσέμπιο της λατινοαμερικάνικης σαπουνόπερας, αντρογυναίκα με μαυρισμένα νύχια και σηκωμένα μανίκια, θα πιστέψει για λίγο ότι η θηλυκή πλευρά της είναι ακόμα ζωντανή.

Η δασκάλα κυρία Στεργίου διδάσκει τις μαθήτριές της (με τα ελπιδοφόρα, αλλά ματαιωμένα ονόματα «Αγάπη», «Χαρά», «Ευτυχία», «Σοφία», «Γαλήνη») το φιλί της ζωής πάνω στον ημιλιπόθυμο από το σεξ Πέτρο, μόνο που το φιλί μοιάζει να δίνει ζωή περισσότερο στα κορίτσια και τη δασκάλα τους παρά στον νέο.

Η γιατρός χρησιμοποιεί το λειτούργημά της για να κάνει τον Πέτρο δωρητή σπέρματος, σ' ένα διαλειμματάκι από τις επαγγελματικές της υποχρεώσεις, για να μην πάει χαμένο το πέρασμα του άντρα απ' το νησί και τη ζωή της.

Οι αγρότισσες που χτυπούν τις ελιές, οι καλόγριες, η παπαδιά, οι μάγκισσες, λεσβίες ψαράδες, όλες, οι αποκλειστικές κάτοικοι του νησιού, ελλοχεύουν πίσω από το γλυκό, μητρικό ή αισθησιακό τους προσωπείο, έτοιμες να πάρουν αυτό που επίμονα

ζητούν, με όση βία χρειαστεί. Και φυσικά, επειδή το αντικείμενο του πόθου δεν είναι παρά ένα, *το αγόρι*, είναι πρόθυμες να ξεμαλλιάσουν η μία την άλλη στην προσπάθεια κατάκτησής του.

Ναι, οι εικόνες των γυναικών, μία μία, είναι αρχετυπικές, έως και σχηματικές θα μπορούσε να πει κανείς. Ναι, η ροή της ιστορίας αγγίζει το φανταστικό – και γιατί όχι; Η ρεαλιστική πραγματικότητα επάνω στην οποία στηρίζεται είναι αρκετά οδυνηρή για να μη χρειάζεται κινηματογραφική ενίσχυση.

Γιατί εδώ βρίσκεται το τεράστιο ατού της ταινίας, ικανό να κερδίσει την εκτίμηση του θεατή. Ο Γιώργος Πανουσόπουλος, άντρας ώριμος, ζωισμένος, με ηλικία ενδεχομένως άνω του μάχιμου φλερτατζή και, φυσικά, ο συν-σεναριογράφος Αύγουστος Κορτώ, δημιούργησαν μια ταινία που απεικονίζει την τρέχουσα σχέση των δύο φύλων, όπως ακριβώς είναι· τόσο επιθετική ώστε ούτε οι άντρες, ούτε βεβαίως οι γυναίκες, να θέλουν να την αντικρίσουν ως πραγματική: Οι άντρες της δεκαετίας του 2000, δυστυχώς, αγρόν αγοράζουν· εξακολουθούν, όπως ο Πέτρος, να πιστεύουν ότι αρκεί ένα καλό αμάξι για να ρίξουν μια γυναίκα και σταματούν να πολυσκοτίζονται, γνωρίζοντας ότι σε μέρες λειψυδρίας (λόγω εργασιομανίας, περιορισμένου χρόνου, μεγαλύτερης ηλικίας τεκνοποίησης και, κυρίως, ενός διαστρεβλωμένου μετα-φεμινισμού που μετατρέπει τη γυναίκα σ' ερωτικό κυνηγό), μπορούν ν' αράξουν αρχοντικά και να περιμένουν τις κούκλες να παρελάσουν.

Και θα παρελάσουν. Γιατί η σημερινή γυναίκα θέλει τόσο πολύ να είναι θήραμα, που θα το καταφέρει με οποιονδήποτε τρόπο, απαιτώντας και εκβιάζοντάς το. Από ανάγκη, όχι από επιθυμία. Κι από πληγωμένο εγωισμό, όχι από παραίνεση. Αυξάνοντας τη δική τους τεστοστερόνη για ν' αναπληρώσουν την αδράνεια των αντρών. Πονάει το να είσαι single γυναίκα σήμερα, μπερδεύει το να είσαι άντρας, πανικοβάλλει το να ψάχνεις εραστή, τρομάζει η γενική εικόνα. Κι αυτό, περισσότερο από οποιονδήποτε νέο σκηνοθέτη της εγχώριας παραγωγής μας, κατάφερε να το παρουσιάσει ο Γιώργος Πανουσόπουλος, ετών 60+, αλλά με την αντρική του συνείδηση και τη γυναικεία του διαίσθηση πάντα πεντακάθαρες.

Αυτά τα σοβαρά και πικρά, ωστόσο, η ταινία έχει τη χάρη να τα μεταφέρει με μια γλυκιά ελαφρότητα και με χιούμορ, κάνοντας το θεατή να χαμογελά πονηρά, σταθερά. Η φωτογραφία του Σίμου Σακερτζή είναι στολίδι για τα μάτια, η κάμερα του Πανουσόπουλου καδράρει, για άλλη μια φορά, με γνώση κι έμπνευση, η μελωδία (επίσης του Αύγουστου Κορτώ) σιγομουρμουρίζεται από την αρχή ως το τέλος και το ελληνικό φολκλόρ υπονομεύει με κάλλος τα τεκταινόμενα.

Οι γυναικείοι ρόλοι ερμηνεύονται όλοι, ανεξαιρέτως, κοντράροντας τη γνώριμη εικόνα της κάθε ηθοποιού, αριστοτεχνικά. Κάτω από το ερωτικό χάιδεμα της κάμερας του Πανουσόπουλου και πίσω από την υστερία, διαφαίνεται τόσο η γοητευτικότερη όψη της κάθε ηρωίδας, το «τι θα ήταν αν...», όσο και το ταλέντο της κάθε ηθοποιού που βρίσκει έδαφος ν' ανθίσει.

Ο Δημήτρης Λιακόπουλος, άλλη ανακάλυψη του Πανουσόπουλου (σαν την πιο πρόσφατη, τη Μαριλίτα Λαμπροπούλου του *Μια μέρα τη νύχτα*), είναι η ιδανική επιλογή για το ρόλο του Πέτρου. Ένα πρόσωπο νέο, δροσερό, χαριτωμένο και λίγο αμήχανο, με αγορίστικες αντιδράσεις και μια δόση αμηχανίας που τον κάνει ακαταμάχητο.

Μια ταινία, λοιπόν, έτοιμη ν' αρέσει, να διασκεδάσει, να παρασύρει, να προκαλέσει σχόλια. Μια ταινία μοντέρνα, πανέμορφη, εμπορική, νεανική. Μέχρι, τουλάχιστον, τη σεκάνς της σοπράνο Άλμα, της ανδρόγυνης αρτίστας και της σαρκοβόρας λιτανείας στο νησί που οδηγεί την ταινία στο φινάλε της. Στο τελευταίο δεκάλεπτό της δηλαδή η ταινία σκοντάφτει σ' ένα παρωχημένο, ψεύτικο κωμικό στιλ και χάνει την ορμή και τον ελκυστικό σουρεαλισμό της, το κέφι της. Το σοκ είναι τόσο μεγάλο που, πιθανότατα, ο θεατής τρομάζει και ξεχνά τι προηγήθηκε. Δεν βγαίνει από την αίθουσα ευχαριστημένος, δεν συμβουλεύει τους φίλους του να πάνε στην *Τεστοστερόνη*, δεν την οδηγεί στην εμπορική επιτυχία που της άξιζε και που, ως εκείνη τη σκηνή της αοιδού πάνω στα βράχια, είχε, αληθινά, στο τσεπάκι της.

Ο δε «τεχνοκρατικός» περίγυρος της *Τεστοστερόνης* δούλεψε πάνω στην ταινία με τρόπο υποδειγματικό, τουλάχιστον ως προς τη δημόσια εικόνα της. Τόσο η Graal, ως κύριος παραγωγός, στηρίζοντας την πρώτη της κινηματογραφική δουλειά με τόλμη και δυναμισμό, όσο και, κυρίως, ο διανομέας *Προοπτική* που με τεράστια διαφημιστική καμπάνια, σε όλα τα μέσα, συμπεριλαμβανόμενης της τη-



Τεστοστερόνη: Ηρώ Πατσιαντζή, Δήμητρα Ματσούκα.

λεόρασης, με μια δημιουργική αφίσα που παγιδεύει τα μάτια και τη φαντασία και μ' ένα ιδιαίτερα επιθετικό marketing, προσπάθησε να πουλήσει στον κόσμο την *Τεστοστερόνη* ως μια σεξοκωμωδία ποιότητας. Και, σχεδόν, τα κατάφερε.

Έχει περάσει, ήδη, ένας χρόνος απ' όταν η *Τεστοστερόνη* βγήκε στις αίθουσες. Ο Πανουσόπουλος προχωράει σε νέα χωράφια, ο Λιακόπουλος σκαρφαλώνει τον τοίχο που θα τον κάνει αντικείμενο συζητήσεων, η Graal κάνει παραγωγές, η *Προοπτική* συνεχίζει την επιτυχημένη πορεία της, ο ελληνικός κινηματογράφος εξελίσσεται, εξ ορισμού, αν και οπισθοδρομώντας οικονομικά. Τα πράγματα αλλάζουν. Τα περισσότερα. Εγώ εξακολουθώ να νιώθω την ευχάριστη έκπληξη και την πληρότητα της πρώτης φοράς που είδα την ταινία. Η πλειονότητα της κριτικής εξακολουθεί να την καταδικάζει. Κι οι γυναίκες εξακολουθούν να έχουν προβλήματα με τους άντρες και με τη δική τους ταυτότητα. Χρειάστηκε ο Πανουσόπουλος για να το θίξει, με την έβδομη ταινία του. Και το κοινό ακόμα δεν ήταν έτοιμο.

Σεπτέμβριος 2005

Τα τεχνάσματα της σεξουαλικότητας

της Ελένης Δούνια

Υπάρχει ένα μακάβριο φεμινιστικό σύνθημα που λέει «machismo kills», και σε μετάφραση «το μάτσο σκοτώνει». Παραφράζοντας λοιπόν αυτή την ιδέα, η ταινία θα μπορούσε και να τιτλοφορείται «η τεστοστερόνη σκοτώνει». Μπορεί πράγματι όμως να ευθύνεται μια αθώα ορμόνη για το θάνατο ενός νέου άντρα;

«Ρίξε το φταίξιμο στις ορμόνες» – αυτό φαίνεται να είναι ολοένα και πιο συχνά σήμερα το άλλοθί μας. Ίσως και να ήταν από πάντα βέβαια. Η επίκληση της βιολογικής αλήθειας ως δικαιολόγηση-εξήγη-

ση των κοινωνικών φύλων είναι μια παμπάλαια ιστορία. Αλλάζουν οι θεωρίες μας, όσο αλλάζουν τα επιστημονικά δεδομένα σε σχέση με τα βιολογικά μας κορμιά, αλλά η σταθερότητα στην πίστη ενός ερμηνευτικού σχήματος που έρχεται από τη βιολογία για να εξηγήσει το πώς «είμαστε» και τι μας «κάνει», «πραγματικούς» άντρες και γυναίκες, είναι μια πίστη πανίσχυρη. Και ως γνωστόν η πίστη είναι ένα βολικό και ανακουφιστικό πράγμα.

Βλέπω μια ταινία. Τη λένε *Τεστοστερόνη*. Αρχίζει πάνω σε ένα καράβι όπου ένας νεαρός άντρας μαζί με το φιλαράκι του μιλάνε –για τι άλλο– για γυναίκες. Ναυτάκια που υπηρετούν τη θητεία τους και μόλις έχουν ξεκινήσει με άδεια χειμωνιάτικη. Σχεδιάζουν τις διακοπές τους στην Αράχωβα όπου θα είναι και μια ξαδέρφη, «μουνάκι έτοιμο να το πάρεις στο πίσω κάθισμα» του γοητευτικού σκαραβαίου που κληρονόμησες. Το μόνο που χρειάζεται ο ήρωάς μας είναι μια μικρή ενδιάμεση στάση στο νησί, τόπο καταγωγής του, όπου βρίσκεται ο σκαραβαίος. Και μετά βουρ για την Αράχωβα-υπόσχεση για μουνάκια σε πίσω καθίσματα.

Και κατεβαίνει στο νησί. Χωρίς να γνωρίζει ότι η οδύσσειά του μόλις ξεκίνησε, μια περιπέτεια από την οποία δεν θα βγει ζωντανός – εδώ παραλίγο να μην τη σκαπουλάρει ούτε ο ίδιος ο πολυμήχανος Οδυσσέας. Ένας δεκαοχτάχρονος, άβγαλτος, αλλά συνεχώς σε στύση (όπως κάθε σωστός δεκαοχτάρης), άσχετος μάλλον με το σεξ και ακόμη περισσότερο με το θέμα «γυναίκες και σεξ», βρίσκεται στον τόπο όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια. Εκεί τον υποδέχονται οι γυναίκες: η θεία, η ξαδέρφη, οι μεσήλικες γειτόνισσες που τον θυμούνται από πιτσιρικάκο, οι κοπέλες της γειτονιάς που πια έχουν μεγαλώσει (όπως κι αυτός άλλωστε), η αδερφή του. Παντού γυναίκες· δεν αργεί να αντιληφθεί ότι κάτι έχει συμβεί και βρέθηκε κατά λάθος στον παράδεισο, τον παράδεισο όπου παίρνει σάρκα και οστά η απόλυτη ανδρική σεξουαλική φαντασίωση – ετεροφυλόφιλη ανδρική σεξουαλική φαντασίωση, για να είμαστε πιο ακριβείς. Παντού γυναίκες που του την πέφτουν, εμφανώς, προκλητικά, ασταμάτητα, χωρίς να το ζητήσει, χωρίς να τις πληρώσει: έτσι, γιατί γουστάρουν αυτό που έχει να προσφέρει, δηλαδή το απλό γεγονός του ανδρισμού του, μια στύση σκληρή, ικανή για το δεισδυτικό σεξ, το αληθινό σεξ. Δεν χρειάζεται να τις φλερτάρει, να τις ρίξει, να τις γοητεύσει, δεν κάνουν τις «δύσκολες», πέφτουν από μόνες τους και ανοίγουν τα πόδια, ενίοτε τον βάζουν και από κάτω, και το μόνο που του ζητάνε είναι να κάνει αυτό που του έρχεται φυσικά.

«Είναι ωραία στον παράδεισο». Ο παράδεισος λοιπόν, ένα νησί, το νησί των παιδικών χρόνων. Το νησί είναι ένας τόπος αποκλεισμένος. Περιβάλλεται από τη θάλασσα, μυστηριώδη, τρομακτική, ελκυστική αλλά και επικίνδυνη. Η άγρια φύση, κλισέ-σύμβαση που συχνά παραπέμπει στο θηλυκό και στο μυστήριο, εξωπολιτισμικό δεδομένο της γυναικείας σεξουαλικότητας, έτσι όπως την αναπαριστούν συχνά οι ιδεολογίες του σεξισμού· και ο πολιτισμός μακριά, σε ένα καράβι που ο ναύτης μας πάντα χάνει, σε μια συνεχόμενη επανάληψη, τη μέρα της μαρμότας. Στην αρχή βέβαια δεν πολυπειράζει, του κοστίζει κάποιες μέρες από την άδεια, αλλά τουλάχιστον έχει σεξ.

Το νησί, μια γυναικεία αποικία. Καρικατούρα μιας υποτιθέμενης μητριαρχικής κοινωνίας. Ο ναύτης έχει βρεθεί σε έναν τόπο όπου οι γυναίκες τα κάνουν όλα: είναι μηχανόβιες, συνεργειατζούδες, μαμάδες, θειάδες, αλλοδαπές ξελογιάστρες, δασκάλες, νοικοκυρούλες, μπαίνουν στο ίντερνετ, αλλάζουν μπαταρίες αυτοκινήτων, φτιάχνουν γλυκά του κουταλιού, κάνουν παρτούζες, σε (τον) αποπλανούν και σε (τον) φροντίζουν την ίδια στιγμή. Γυναίκες πολλές και διαφορετικές, ένα μωσαϊκό επιθυμιών και προσδοκιών, η γυναίκα-«έτσι», η γυναίκα-«αλλιώς», η γυναίκα-γοργόνα, πάντως οπωσδήποτε ένα σύνολο συνεχώς σε απόκλιση, ξένο, περίεργο, ανοίκειο για τον κόσμο του ήρωα. Δεν αργεί να αντιληφθεί ότι άλλοι εκπρόσωποι του φύλου του δεν υπάρχουν εκεί πέρα. Αρχίζει να αγχώνεται. Κάπου εκεί η απόλυτη ερωτική φαντασίωση αρχίζει σιγά σιγά να μετατρέπεται σε εφιάλτη. Αυτές τον κυνηγούν, θέλουν τη δυνατότητα της τεστοστερόνης του, είναι ικανές να καταργήσουν ακόμη και τα πιο ιερά ταμπού του πολιτισμού, όπως αυτό της αιμομειξίας. Η άγρια φύση δεν έχει τέτοια κολλήματα, άλλωστε. Με την ίδια του την αδερφή; Αρχίζει να ψυχανεμίζεται ότι το όνειρο της γλυκιάς φαντασίωσης μεταμορφώνεται σε μια τραγωδία όπου αυτός θα είναι το (αθώο;) θύμα. Το εξιλαστήριο θύμα της Ύβρεως που έχει διαπραχθεί. Της Ύβρεως που αποτελεί η πραγματοποίηση μιας τόσο απόλυτης φαντασίωσης. Οι ρυθμοί πατάνε γκάζι· τελευταία στιγμή, η Αγνή, η ασέξουαλ γυναίκα



Τεστοστερόνη: Δημήτρης Λιακόπουλος.

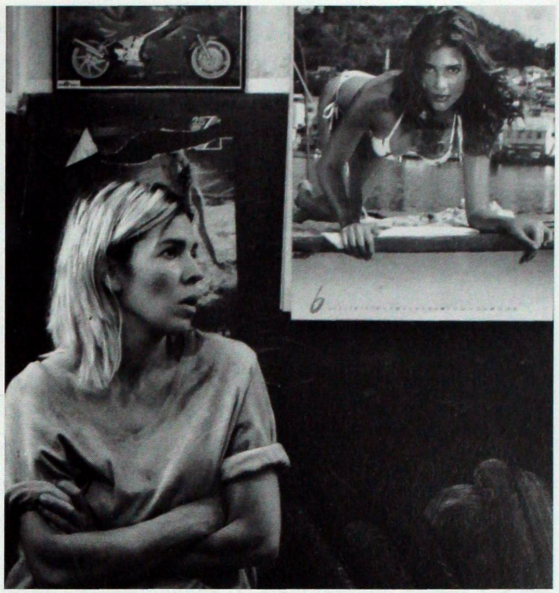
του χωριού, τον σώζει από την πυρά. Μόνο για λίγο όμως, καθώς τελικά οι γυναίκες του χωριού τον εντοπίζουν και πάλι για ένα τελευταίο και άγριο κυνηγητό. Στην αγωνιώδη προσπάθειά του να σωθεί, ο θάνατος έρχεται, τελικά, «κατά λάθος». Μια ψεύτικη Μέριλιν (η απόλυτη γυναίκα), μια αφίσα, τον τρομάζει για μια στιγμή, όσο χρειάζεται για να τον οδηγήσει σε ένα θάνατο που θυμίζει αυτογκόλ και έγκλημα εκ προμελέτης. Ο συμπαθής Πέτρος κρεμιέται. Η ταινία τελειώνει με τη σκηνή της κηδείας του, αυτός ντυμένος γαμπρός και εκείνες η τελευταία του συνοδεία. «Η τεστοστερόνη, φιλαράκο, σκοτώνει». Τραγούδι για το μακάβριο τέλος. Τίτλοι.

Δεν μπορώ να γνωρίζω αν η ταινία έχει μια πρόθεση διδακτική. Δεν ξέρω επίσης, αν οι άντρες που τη βλέπουν, ενώ γελάνε, συγχρόνως τρομάζουν. Επιπλέον δεν είμαι σίγουρη ότι γνωρίζω τα όρια μεταξύ αρχέτυπου και καρικατούρας. Ξέρω όμως, στα σίγουρα, ποιον μύθο ανα-παράγει αυτή η ταινία, όπως κάνουν, πολύ συχνά, και διάφορα άλλα προϊόντα του πολιτισμού μας που μιλάνε για τη σεξουαλικότητα. Κι αυτός είναι ο μύθος του αδηφάγου σεξουαλικού αρσενικού. Η σεξουαλική ορμή των ανδρών θεωρείται και λανσάρεται ως αδιαμφισβήτητη και ακλόνητη, ένα μοτίβο που το βλέπουμε να επαναλαμβάνεται σαν κακόγουστο ρεφρέν σκυλάδικου άσματος. Ξανά και ξανά, παρουσιάζεται σαν τη σταθερά που ενώνει όλους τους άντρες (όλα τα σωστά αρσενικά), πέρα από τάξη, φυλή, θρησκεία. Η σεξουαλική επιθυμία των ανδρών παρουσιάζεται ως βουλιμική, χαρακτηρίζεται από έναν πληθωρισμό ο οποίος, αν δεν βρουν την ισορροπία, έχει τη δύναμη να τους καταστρέψει.

Αναμφισβήτητα οι ανθρώπινες κοινωνίες και η τέχνη έχουν σε άπειρες παραλλαγές συνδέσει τον έρωτα και το σεξ με το θάνατο, το όνειρο με τον εφιάλτη, τον παράδεισο με την κόλαση, την ηδονή με τον πόνο. Τα ζευγάρια των αντιθέσεων μέσα στα οποία σχεδόν καταδικασμένοι κινούμαστε είναι α-

τέλειωτα. Και αναρωτιέμαι: δεν έχουμε κουραστεί να γινόμαστε οι δεσμοφύλακές μας; Δεν έχουμε κουραστεί, βαρεθεί και σιχαθεί να μιλάμε με τους ίδιους τρομακτικούς τρόπους για τη σεξουαλικότητά μας, αυτό το «τέρας»; Θα μπορούσε αυτή η ταινία να γίνει αντικείμενο φεμινιστικής κριτικής; Θα μπορούσε. Αλλά δεν της αξίζει. Είναι δείγμα κάποιου, του δικού μας, φαλλοκρατικού και πατριαρχικού κόσμου («μα πού τα θυμηθήκατε τώρα αυτά, κυρία μου!»); Είναι – αλλά δεν είναι αυτό που τη χαρακτηρίζει. Αυτό που τη χαρακτηρίζει είναι η εικόνα που χτίζει, μια εικόνα που θέλει το αρσενικό ένα πλάσμα εγκλωβισμένο στις ορμόνες του, καταδικασμένο από τη βιολογία του. Η ταινία αυτή, ως σχόλιο για την ανθρώπινη φύση και τη σεξουαλικότητα, έχει την πρόθεση να μας (σας) συμμορφώσει με τη νόρμα που δεν θέλει ακρότητες, δεν θέλει εξαλλοσύνες, δεν θέλει να αντιλαμβανόμαστε τις επιθυμίες μας σαν κάτι που θα μπορούσε να γίνει και πραγματικότητα. Μας ζητάει να καταστείλουμε αυτό το τέρας μέσα μας, γιατί αλλιώς θα οδηγηθούμε στην αυτοκαταστροφή. Και κατασκευάζει συγχρόνως έναν άντρα αδικημένο, ένα πλάσμα μονοσήμαντο, μια επιθυμία επίπεδη (κατακόρυφη μάλλον...) που δεν εξελίσσεται, δεν αλλάζει, δεν έχει ανατροπές. Που καλά θα έκανε να φαντασιώνει μόνο τη γυναίκα-κυνηγό, γιατί αυτή η γυναίκα (που δεν υπάρχει έτσι κι αλλιώς), αν γίνει πραγματικότητα, θα τον καταβροχθίσει, θα τον εξαντλήσει, θα τον πνίξει με γλυκό του κουταλιού.

Βάζω τα χεράκια μου και βγάζω τα ματάκια μου. Η ταινία παραπέμπει σε όλα εκείνα τα παιχνίδια μιας κυρίαρχης ιδεολογίας που μας ζητάει να οργανώσουμε λογικά, να εξορκίσουμε, να καταδικάσουμε τη σεξουαλική μας επιθυμία, να γελάσουμε απλώς μαζί της. Προσφέρει έναν παραμορφωτικό καθρέφτη μέσα στον οποίο υποτίθεται ότι όλοι οι άντρες αναγνωρίζουν τον εαυτό τους, τον καθρέφτη που λέει την αλήθεια που όλοι γνωρίζουν (γνωρίζουμε) για τη σεξουαλικότητα των ανδρών – και οι άντρες κοιτάνε τον εαυτό τους στον καθρέφτη αυτό. Τι βλέπουν δεν ξέρω. Ξέρω, όμως, τι είδα εγώ. Είδα μια σεμνότυφη ταινία με τραγικό τέλος – σε ποιον αξίζει αυτό το τέλος; Τέτοιες ιστορίες για τον ανδρισμό λέγονται πολλές. Από το «οι άντρες δεν κλαίνε» (όπου σε μετάφραση λέει «το μόνο συναίσθημα που σας επιτρέπουμε είναι ο θυμός») μέχρι το «ο σωστός άντρας την έχει πάντα σηκωμένη» είναι σπαρμένα αμέτρητα σώματα αντρών, που δεν είναι έτσι και που πασχίζουν να μην είναι έτσι, που δεν αναγνωρίζουν τον εαυτό τους σε αυτόν το μύθο, που δεν γελάνε παρά καταναγκαστικά με τα αστειάκια για μουνάκια στο στρατό, που παλεύουν να μην αγοράσουν αυτό που τους πουλιέται, να δούνε αλλιώς το σώμα και το συναίσθημά τους, την ιδέα τού «εκ φύσεως» σεξουαλικά ρωμαλέου αρσενικού που τους παγιδεύει μέσα σε κανονικότητες προδιαγεγραμμένες και στο άγχος μια συνεχούς στύσης.



Τεστοστερόνη: Ναταλία Δραγούμη.

«Αυτά ακριβώς τα τεχνάσματα θα άξιζε σήμερα να εκπλήσσουν. Και πρέπει να αναλογιστούμε πως ίσως μια μέρα, μέσα σε μια άλλη διάταξη των σωμάτων και των ηδονών, δεν θα καταλαβαίνουμε πια πώς κατόρθωσαν τα τεχνάσματα της σεξουαλικότητας –και της εξουσίας που στηρίζει το σύστημά της– να μας υποτάξουν σε αυτήν την στυφή μοναρχία του σεξ, τόσο που να παραδοθούμε στο ατελείωτο έργο, να παραβιάζουμε το μυστικό του και να αποσπούμε από τούτη τη σκιά τις πιο αληθινές ομολογίες»[1].

1. Μισέλ Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας*, τ. 1, Η δίψα της γνώσης, εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1982, σελ. 195.

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ

ΤΑΦΕΙΑ. Η ΓΙΟΡΤΗ ΤΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ (1998)

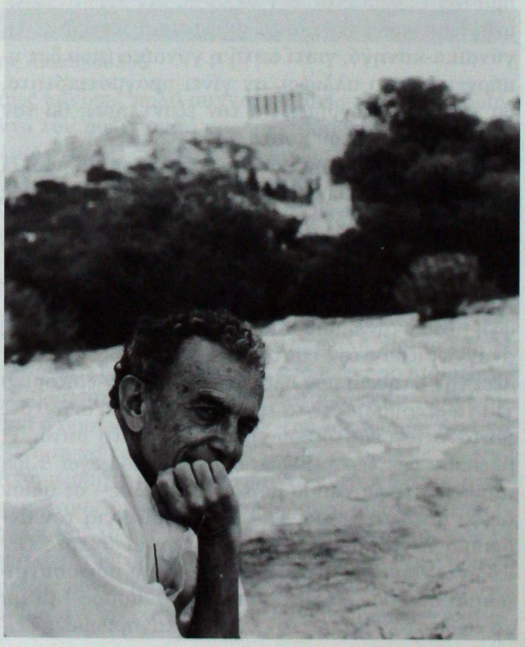
Ντοκιμαντέρ.
Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Κάμερα**: Γιώργος Πανουσόπουλος, Γιούρι Αβέρωφ. **Μοντάζ**: Γιώργος Μάνος. **Σενάριο / Σχεδιασμός παραγωγής**: Δέσποινα Εξακουστίδου. **Ήχος**: Χρήστος Νομικός. **Ερμηνευτές**: Αίας Μανθόπουλος, Έφη Χατζηφώτη. **Μουσικοί**: Δημήτρης Καρασαββίδης (λύρα, φλογέρα), Θεοδόσης Εφραιμίδης (νταούλι). **Παραγωγή**: Αρχείο Παραλειπόμενων Ελληνικής και Ευρωπαϊκής Ιστορίας. **Διάρκεια**: 12 λεπτά.

Αυτή η ταινία βγήκε από ένα ταξίδι στον Καύκασο. Ήταν ένα ταξίδι στο παρελθόν, που μας έφτασε ως τον καιρό του Οδυσσέα. Η προβολή είναι αφιερωμένη στη μνήμη του μοντέρ της, του Γιώργου Μάνου.



MILLENIUM 2000. Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΔΥΣΗ ΤΗΣ ΧΙΛΙΕΤΙΑΣ (2000)

Σκηνοθεσία / Φωτογραφία: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Κάμερα**: Γιώργος Πανουσόπουλος, Florian Schoenherr, Κώστας Σταμούλης. **Μοντάζ**: Γιώργος Μαυροψαρίδης. **Μουσική**: Μάνος Χατζιδάκις με την Ορχήστρα των Χρωμάτων. Διευθύνει ο Μίλτος Λογιάδης. **Παραγωγοί**: Γιώργος Τσεμπερόπουλος, Ελένη Κοσσυφίδου. **Παραγωγή**: Φιλμική Εταιρεία. **Διάρκεια**: 4 λεπτά. Έγχρωμο.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΤΗ ΕΝΑΡΞΗΣ ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ 2004 (2004)

Σκηνοθεσία / Φωτογραφία / Κάμερα: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μουσική**: Δημήτρης Παπαδημητρίου. **Διάρκεια**: 2.5 λεπτά. Έγχρωμο.



ΜΙΚΡΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1942. Σπούδασε στη σχολή Σταυράκου (χωρίς ποτέ να πάρει πτυχίο). Δούλεψε ως β' βοηθός οπερατέρ στην Φίνος Φιλμ την περίοδο 1962-'64. Ένα χρόνο μετά, έκανε τη διεύθυνση φωτογραφίας στην πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Άδωνι Κύρου, *Το Μπλόκο*, με την κάμερα στο χέρι (για πρώτη φορά σε ελληνική ταινία). Στη συνέχεια εργάστηκε σε δεκάδες ταινίες ως διευθυντής φωτογραφίας *(Κιέριον, Μέχρι το πλοίο, Θηραϊκός όρθρος, Χάππυ Νταίη, Ευρυδίκη Β.Α. 2037, Ξαφνικός έρωτας, Λούφα και παραλλαγή, κ.ά.)*.

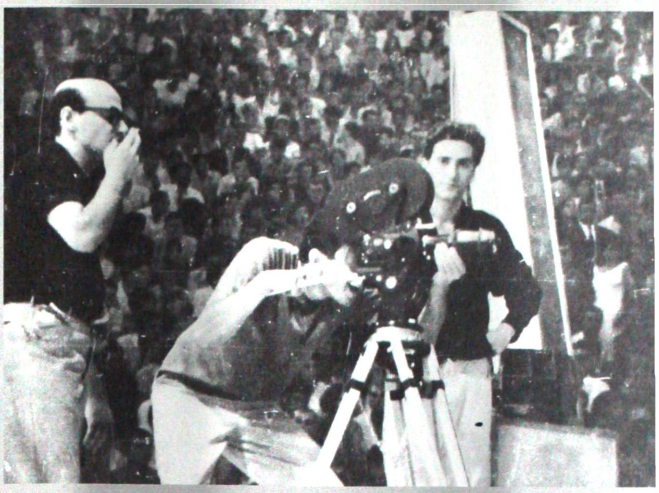
Το 1969, το 1971 και το 1973 δούλεψε ως διευθυντής φωτογραφίας σε γερμανικές ταινίες. Η πρώτη ταινία του (σε σενάριο Βασίλη Αλεξάκη, το 1967), η μικρού μήκους *Αβραάμ εγέννησε Ισαάκ, Ισαάκ εγέννησε Ιακώβ, Ιακώβ εγέννησε...*, λογοκρίθηκε και δεν παίχτηκε ποτέ. Το 1978 γύρισε με δικά του μέσα την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, το *Ταξείδι του μέλιτος*.

Από το 1969 μέχρι σήμερα έχει κάνει περισσότερα από χίλιες διαφημιστικές ταινίες, σε δικές του εταιρείες όπως και σε εταιρείες άλλων.

Είναι παντρεμένος με την ηθοποιό Μπέττυ Λιβανού από το 1974. Έχει μια μοτοσικλέτα, δύο μανάδες, τρεις γάμους, τέσσερα παιδιά, πέντε εγγόνια, επτά ταινίες μεγάλου μήκους, τρεις μικρού μήκους, 1.000... διαφημιστικά.

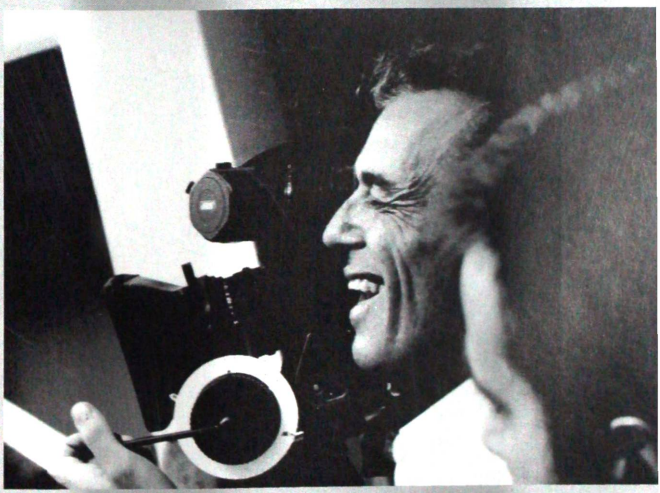






Επάνω: Σαν διευθυντής φωτογραφίας στην ταινία *Forminx Story* (1965) του Θόδωρου Αγγελόπουλου.
Μέσον αριστερά: Με τον Νίκο Παναγιωτόπουλο και τον Γιώργο Αρβανίτη στα γυρίσματα του *Forminx Story*.
Κάτω: Με τον Βαγγέλη Παπαθανασίου, ψάχνοντας ήχους και με τον Άρη Ρέτσο.











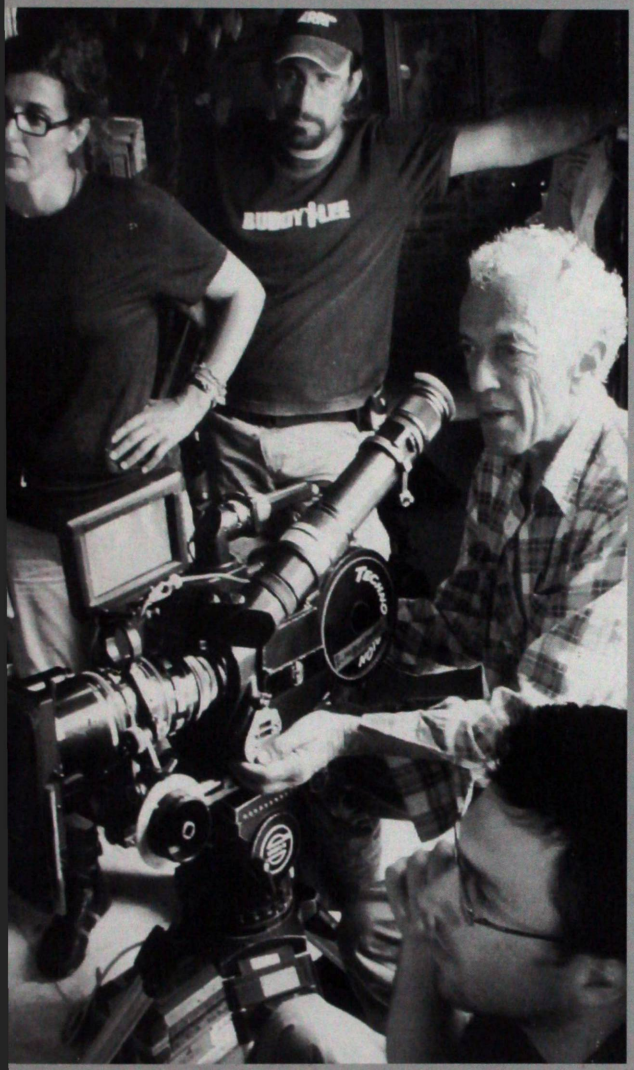
Μανία: με τον Άρη Ρέτσο και την Alessandra Vanzi.

Ξαφνικός έρωτας: με τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο.

Ελεύθερη κατάδυση: με τον Αλέκο Συσσοβίτη.





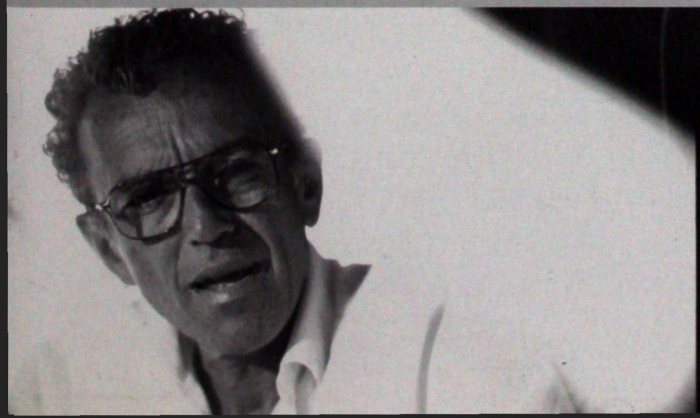


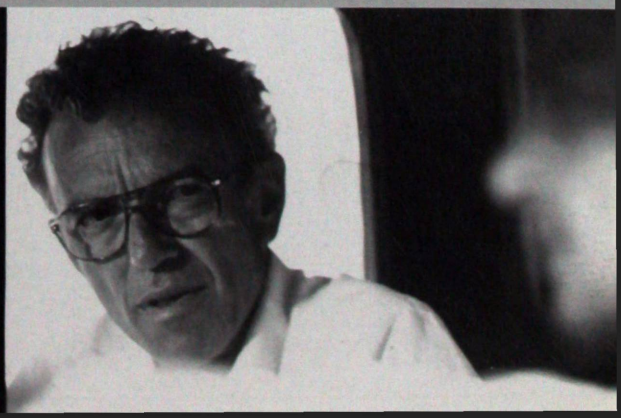


Τεστοστερόνη: με την Εμμανουέλα Φραγκιαδάκη.

Τεστοστερόνη

Ελεύθερη κατάδυση







«18 χρονών έκανα το γύρο του κόσμου,
ναυτόπαις σε φορτηγό...»



Cover Design: Z-Axis

ISBN: 960-322-248-8

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ